

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DOKTORA TEZİ**

**KÜRESELLEŞMENİN
TİYATRAL ANLATIDAKİ UZAMA ETKİLERİ**

**Hazırlayan
Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN**

**Danışman
Prof.Dr. Murat TUNCAY**

İZMİR-2012

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “**Küreselleşmenin Tiyatral Anlatıdaki Uzama Etkileri**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....

Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../.....Tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Sahne sanatları Anasanat Dalı Doktora öğrencisi Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN'ın **“Küreselleşmenin Tiyatral Anlatıdaki Uzama Etkileri”** konulu tezi incelenmiş, aday/...../..... tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezinolduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN

Adı: Müşerref

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Küreselleşmenin Tiyatral Anlatıdaki Uzama Etkileri

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: The Effects of Globalization on The Space in Theatrical Narrative

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü

Enstitü: G.S.E

Yılı: 2012

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 362

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 725

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof.Dr.

Adı: Murat

Soyadı: TUNCAY

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Küreselleşme
- 2- Kent
- 3- Anlatı
- 4- Uzam
- 5- Zaman

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Globalization
- 2- Urban
- 3- Narrative
- 4- Space
- 5- Time

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet

Hayır

ÖZET

Uzam bir ilişkiler dizgesidir ve bu dizge içinde zaman-mekan, özne, eylem, uzamın vazgeçilmez dinamikleridir. Küreselleşmenin mekanı olan kent insan tarafından üretilen, iletişim aracılığıyla gelişen ve daima bir zaman-mekan yapısına koşullu olan ilişkiler bütünüdür. Dolayısıyla toplumsal ilişkileri yapılandıran kent, aynı zamanda bu ilişkiler tarafından yapılandırılan uzamsal bir organizmadır. Her kentli, odadan başlayarak eve, mahalleye, kente, bölgeye ve ülkeye doğru uzanan bir dizi iç içe geçmiş katmanlar halindeki yaşamsal mekanla çevrilidir. İnsan, bu mekanların izdüşümünden oluşur ve tiyatro mekanı, böylesi bir izdüşümle varolan karakterin –öznenin- uzamsal eylemini estetize ederek anlatır. Kentin küreselleşmeyle birlikte dönüşen yapısında insanın zaman-mekan algısı değişikliğe uğrar ve uzamsal dinamiklerden biri değiştiğinde diğerleri de değişir. Küresel kültürün etkisiyle varolan kent uzamı, tiyatral anlatıdaki uzamın referans noktası oluşuyla yeni bir anlama bürünür.

Küreselleşmenin tiyatral anlatıdaki uzama etkilerinin incelenmesini amaçlayan bu çalışmanın girişinde, uzam ile mekanın iki farklı kavram olduğu üzerinde durulmuş ve küreselleşmenin tarihsel gelişimi anlatılmıştır. Birinci bölümde, küreselleşmenin kentsel uzamdaki görünüşleri ve kent yaşamında yol açtığı değişimler irdelenmektedir. İkinci bölümde, tiyatral anlatıda dil ve anlam ilişkisiyle varlık bulan uzamın yapısı, türleri ve uzamsal dinamiklerin işlevine yer verilmiş, küresel kent uzamının tiyatral anlatıdaki uzama etkileri tarihsel olarak ele alınmıştır. Üçüncü bölüm, küreselleşmenin 1990 sonrasında bugüne değin, Türk Oyun Yazarlığı'nda anlatsal uzama yansımalarının değerlendirilmesini içermektedir. Sonuçta, kentsel uzamda görülen değişimin tiyatral anlatıdaki uzamı dönüştürdüğü; küresel iletişimin mekanların iç içe geçtiği bir estetik anlayışa yol açtığı; küçülen, aynılaşan küresel dünyada insanı diğerlerinden ayıran farkların hızla yok olmasının anlatıdaki karakteri de eylemsizleştirdiği saptanmıştır.

ABSTRACT

Space is a string of relations and time-space, subject, action are indispensable dynamics of space. In this string, urban, the place of globalization, is a set of relations which is produced by people, developing by communication and always conditional on the structure of time-place. So urban forming the social relations is a spatial organism being formed by these relations too. Each urban person is surrounded by a place, a series of nested layers, is ranging from room to house, avenue, city, region and country. Human is consist of projection of these places and theatre space tells the spatial action of character –subject- being created by such a projection. At the structure of city being transformed by globalization, human's perception of time-place undergoes a change and if one of spatial dynamics changes, the others change too. Urban space being existed by the influence of global culture gets new meaning with being reference point of space at theatrical narrative.

In the beginning of this study that aimed to observe the effects of globalization on the space in theatrical narrative, it was emphasized that space and place are two different concepts and described the historical development of globalization. In the first part, Views of globalization at urban space and changes in urban life that it caused are examined. In the second part, the structure and kinds of space occurred with relation of language & meaning at theatrical narrative and the functions of spatial dynamics were told and the effects of global urban space on space in theatrical narrative were mentioned historically. The third part includes the evaluations of reflections of globalization to narrative space in Turkish Play Writing since 1990. As a result, It was determined that change on urban space is transforming the space in theatrical narrative; global communication is causing an aesthetic understanding in which places are nested; In decrescent and resembling global world, rapidly disappearing of personal differences is making the character in narrative inactive.

ÖNSÖZ

Tiyatro kentin ürettiği bir “sanat”tır ve yüzyıllardır kenti ve kentlileri anlatır. Tarih gibi yaşanmış olayların toplamı olan fakat tarihten farklı olarak geçmişte meydana gelen bir olayı yeniden ele alıp yorumlama özgürlüğüne sahip olan tiyatro sanatı, kentsel uzamda yaşanan sorunları göstererek “daha iyi bir yaşam” idealini savunur. Toplumun kültürel belleği içinde imgesel gerçekliğiyle yer bulan tiyatro, tarihi yorumlayan yapısıyla zamanın tanığı olarak önem kazanır. Bir gerçeğin toplumun belleğinde yer etmesi için, belli bir kişi, yer ve olay biçiminde yaşanması gerekir ve tüm bu dinamikler uzamı oluşturan etkinlikler olarak karşımıza çıkar. Toplumsal bellek, yaşanmış bitmiş olaylar üzerinde yükselirken halen yaşanmakta olanı da kapsar. Geçmiş-şimdi-gelecek çizgisinde varlık bulan bu durum, “şimdi”nin tam da “burada” hem geçmişi hem de geleceği kapsayan bir belleğe sahip olması “sonsuz şimdi” anlayışını doğurur –ki, tiyatro “sonsuz şimdi” de hayat bulan bir uzam sanatı olarak görülmelidir.

Uzam, çağdaş tiyatrodaki adından sıkça söz edilen bir kavramdır. Özellikle yirminci yüzyılın öncü çalışmalarında insanın mekanla kurduğu ilişkiyi, mekansal bir varlık olarak oyuncuyu merkeze alan yorumlamalarda uzam, oyuncunun seyirciyle buluştuğu anda ortaya çıkan bir yaşantı olarak algılanır. Oysa günümüzde özellikle anlatı bilimcilerin yaptığı çalışmalarla uzamın gösterim dışında yazınsal düzlemde de mevcut olduğu kanıtlanmıştır; çünkü imgesel uzam, referansını gerçek uzamdan alan bir ilişkiler dizgesi olarak hem yazınsal hem de görsel anlatılarda yapıyı belirleyen temel güçtür. Bu çalışmada uzamın, anlatısal düzlemde incelenmesinde amaç, uzamın sadece sahnelemeye ait olmadığını kanıtlamanın yanında, sahnelenmeye yönelik yazılan tiyatro metinlerinde yazınsal uzamın, gösterimden önce keşfedilmesi gereken bir alan olduğunu ortaya koymaktır. Dolayısıyla başlığın tiyatral anlatıdaki uzama bakışı içermesi, -gerek yazınsal gerekse gösteri biçiminde olsun- her oyunun anlatısal bir eylem olarak görülmesindedir. Anlatı hem bir söylem, hem bir içerik hem de olay dizisinin ortak özelliğidir. Her insan bir diğerine, anlattığı hikayeyle ulaştığına göre anlatının amacı daima anlatıcının okuyucu/seyirciyle iletişime geçmesi, bu iletişim sayesinde varlığını duyumsamasıdır.

Tiyatral anlatıyı diğer yazınsal türlerden ayıran temel özellik, seyircinin baktığı ya da izlediği “yer” dikkate alınarak yaratılmasıdır. Yani tiyatrodaki her anlatı metni, bir sahne mekanı ve o mekana bakan bir seyircinin varlığı düşünülerek kurgulanır. Bu kurgulamada zaman-mekan, kişi ve eylem anlatısal uzamı vareder. Tiyatral anlatı, sadece somut bir uzam yaratılmasına aracı olmaz, insanların gerçek yaşamdaki uzamsal ilişkilerini ve çatışmalarını da yansıtır. Böylece sahnede görülen uzam, toplumsal uzamın da simgesi haline gelir. Yazarın imgelemindeki uzam, anlatıdaki referans noktasını yaşamdan almaktadır. Yazar, doğal olarak kendine ait çevresel faktörleri yapıtındaki uzamda yorumuyla vareder. Yazarın yönelişi, uzamın tiyatral anlatıdaki aktarımının yaşamsal referanslarıyla değerlendirilmesini zorunlu kılar ve tiyatral anlatıdaki uzamın günümüzdeki referans noktası, *küreselleşmedir*. Çünkü küreselleşme modernizmi ve postmodernizmi içeren, hem yerel hem de evrensel yaşam biçimini etkileyen kapsamlı bir mekansal güçtür ve küreselleşmenin taşıyıcısı olan mekan, kent’tir. Günümüzün büyük mekanı olan kent, kente özgü ilişkileri içeren gerçek uzamdır. Dolayısıyla küreselleşme, kentsel uzama bağlı bir örgütlenme oluşuyla anlatısal uzamı değerlendirmede temel başlık olarak incelemeye dahil edilir. Bu çalışmanın tiyatral anlatıda uzama yaklaşımı da kentin küreselleşmeyle değişen uzamsal ilişkilerini çözümleme açısından oluşturulmuştur. Çünkü bugünün kenti, topluca yaşanan ama temasın en aza indirildiği büyük uzam olarak özellikle doksanlı yıllardan sonra yazılan oyunların arka planını oluşturmaktadır.

Berlin duvarının yıkılışıyla tüm dünyada, günlük konuşmalarda bile yer bulacak denli öne çıkan küreselleşme, ülkemizde de etkisini doksanlı yıllardan bugüne değin sürdüren bir dizi kentsel değişimin ve dönüşümün adresidir. Çalışmada 1990 sonrası Türk oyun yazarlığında varedilen metinlere yer verilmesi de tarihsel sürecin uzamsal izini sürebilmek adınadır. Küreselleşme kuramcılarının öncüsü kabul edilen Roland Robertson’un kuramları, çalışmanın küresel bakış açısı için ana izlek oluşturmaktadır. Tiyatral anlatı ve uzam ilişkisi konusunda kapsamlı Türkçe kaynak bulunmadığı için anlatıbilimcilerin yazınsal uzam değerlendirmeleri ve özellikle Fransız tiyatrosunda yapılan kuramsal araştırmalar anlatıdaki uzamın çözümlenmesine kaynaklık etmiştir. Oyun metinlerinin incelenmesinde de özellikle

ikibinli yıllardan sonra yazılan oyunlar konusunda kapsamlı ve sayıca çeşitli kaynağa ulaşmak da kolay olmamıştır ve bu tez, oyun yazarlığımızın yakın geçmişine kaynak olması amacını da taşımaktadır.

Yedi yıllık uzun araştırma sürecim boyunca varlıklarıyla güç bulduğum kişilere; öncelikle beni ilk günden bu yana destekleyen, çalışma azmimi güçlendiren danışmanım ve sevgili hocam Prof.Dr. Murat TUNCAY'a; her tez izleme komitesinde görüşleriyle düşüncelerimi geliştiren sevgili hocam Prof.Dr.Hülya NUTKU'ya ve Yrd.Doç.Dr.Efdal SEVİNÇLİ'ye; Fransızca literatürü tarayıp benim için çeviriler yapan ve tartışan değerli hocam Prof.Dr.Kubilay AKTULUM'a; düşünceleri ve sevgisiyle her zaman yanımda olan, bana akademik bir çalışma ortamı sunan sevgili hocam Yrd.Doç.Dr. Nil ÜNLÜ AYCIL'a ve İngilizce çeviriler konusunda yardımlarını esirgemeyen değerli eşi Dr.Ali AYCIL'a; motivasyonumu güçlü tutabilmek için elinden geleni yapan arkadaşım Arş.Gör.Özlem ALİYAZICIOĞLU'na; çalışma zamanı yaratmada desteklerini esirgemeyen bölüm arkadaşlarıma, öğrencilerime ve başta Filiz AYGÜN ve Hanife GÜRBULAK olmak üzere tüm enstitü çalışanlarına; ve tabii ki yıllardır beni destekleyen anneme ve kardeşlerime; huzurlu çalışabilmem için her türlü fedakarlığı gösteren, teknolojik sorunlarımı sabırla çözen, hepsinden önemlisi varlığıyla beni yücelten eşim Çetin ÇETİNDÖĞAN'a ve küçük kızım Dora'ya sonsuz sevgileri ve anlayışları için **teşekkür ederim.**

Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN

İÇİNDEKİLER
KÜRESELLEŞMENİN
TİYATRAL ANLATIDAKİ UZAMA ETKİLERİ

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	x
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM
KÜRESELLEŞMENİN KÜLTÜREL BOYUTLARI VE
KENT KÜLTÜRÜNDE UZAMIN YERİ

1.1. KÜRESELLEŞMENİN KÜLTÜRE ETKİSİ	25
1.1.1. Kültür Endüstrisinden Kitle Kültürüne Geçiş	34
1.1.2. Postmodern Kültür	43
1.2. KÜRESEL KÜLTÜRÜN YAŞAMSAL UZAMI: KENT	49
1.2.1. Kentleşmeyle Değişen Kentsel Uzam	52
1.2.2. Küresel Kent Uzamında Kimlik İnşası	58
1.2.3. Mekan Ayrışmasının Kent/Kentli Kimliğindeki Rolü	64
1.3. KENTSEL UZAMDA ZAMAN-MEKAN ALGISI	76
1.3.1. Zaman-Mekan Algısında Belleğin İşlevi	78
1.3.2. Zaman Algısı	84
1.3.2.1. Geçmiş-Şimdi-Gelecek	86
1.3.2.2. Kentin Zamanı	92
1.3.3. Mekan Algısı	98
1.3.3.1. Özel Alan-Kamusal Alan, Mahremiyet	106
1.3.3.2. Kentin Mekanı	116

2. BÖLÜM

TİYATRAL ANLATIDA UZAMIN YAPISI VE KÜRESEL DÖNÜŞÜMÜ

2.1. TİYATRAL ANLATIDA DİL VE ANLAM	126
2.1.1. Tiyatral Anlatının Yapısı ya da Dilsel Yapılanma	135
2.1.2. Diegesis ve Mimesis /Öyküleme ve Öykünme	146
2.2. TİYATRAL ANLATIDA UZAM	155
2.2.1. Anlatsal Uzamın Türleri	165
2.2.1.1. Açık Uzam	169
2.2.1.2. Kapalı Uzam	169
2.2.1.3. Kapsayan Uzam/Kapsanan Uzam	170
2.2.1.4. Gerçek Uzam-İmgesel Uzam	171
2.2.1.5. Burası/Orası	172
2.2.2. Uzamı Oluşturan Dinamikler	173
2.2.2.1. Zaman	173
2.2.2.2. Mekan	183
2.2.2.3. Karakter	189
2.2.2.4. Olay Dizisi	196
2.3. TİYATRAL ANLATIDA UZAMIN KÜRESEL DÖNÜŞÜMÜ	202

3. BÖLÜM

TÜRK OYUN YAZARLIĞINDA KÜRESELLEŞMENİN UZAMA ETKİSİ

3.1. KENTİN ÖZEL ALANLARINDA KURGULANAN KAPALI UZAM	222
3.1.1. Popüler Kültürün Uzama Yansıması	225
3.1.2. Kentsel Uzamda Kimlik ve Yozlaşma	233
3.1.3. Belirsizliğin Yarattığı Korku Uzamı	242
3.1.4. Kapalı Uzamda İletişimsizlik	251
3.1.5. Aynışmanın Belirlediği Küresel Uzam	259
3.2. KENTİN KAMUSAL ALANLARINDA KURGULANAN AÇIK-KAPALI UZAM	277
3.2.1. Aitsizliğin Açık Uzamı	279
3.2.2. Kamusal Alanda Yalnızlığın Uzamı	290
3.2.3. İktidarın Gölgesinde Şiddetin Uzamı	302
3.2.4. Kapalı Uzamda Nesneleşen İlişkiler	312
SONUÇ	326
KAYNAKÇA	344
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

*“Bütün varlıkların arasından geçer biricik uzam:
Dünyanın iç uzamı. Sessizce uçar kuşlar
Her şey bizim içimizden. Hey büyüme isteyen ben,
Dışarıya bakıyorum ve ağaç benim içimde büyüyor.”
Rilke, Ağustos 1914.*

*“Varoluş mekansaldır”
Merleau-Ponty*

İnsan daima bir mekana doğar, mekanda varolur, büyür, yaşar, kendini mekanlar aracılığıyla ifade eder ve yine bir mekanda hayatı sona erer. Ölüm, bilinmeyen bir başka mekana geçiş olarak değerlendirildiğinde; doğum nasıl bilinen bir “yer”e gelmekse, ölüm de bilinmeyen bir “yer”e gitmek olarak yaşam-ölüm karşıtlığının mekansal okuması haline gelir. Maddesel bir varlık olan insan, mekan içinde yer kaplar, mekan içinde hareket eder. O halde insan, mekansal bir cisim olarak mekana aittir. Bu aidiyet sadece fiziksel değildir; insanın duyu ve düşünceleri de mekana bağlı, bağımlıdır. Dolayısıyla varoluş, fiziksel yanı dışında ruhsal yapısıyla da mekansaldır, çünkü insan, bir beden ve ruh değil, bir “beden ile ruh”tur. İnsan bedeni nesnel olduğu için bedensel gerçeklik algılanabilir niteliktedir ve algılanmayan fakat varlığı bilinen, hissedilen ruha ulaşmak da beden aracılığıyla mümkündür. Varlığın bu yapısı, mekanın uzamla kurduğu bağın anlaşılmasında iyi bir örnek teşkil eder –ki, mekan ve uzam, birbirinden farklı anlamlar içeren, -ancak- bir arada olduklarında anlam üreten bir bütündür. Uzam, mekanın ruhudur ve bu tanımlama zaman-mekan birlikteliğini de kapsar. “Mekan” ile “uzam” sözcüklerinin anlam eksenini, bilim adamları, mimarlar, sanatçılar, dilbilimciler tarafından farklı yaklaşımlarla değerlendirilir. Kimisi iki sözcüğün de aynı olduğunu savunurken kimisi de ayrı iki kavram olarak anlam yükler. Bu çalışmada da mekan ve uzam, ayrı anlamlar taşıyan bir bütün olarak değerlendirilmekte ve her iki sözcük de bu ayrıma göre kullanılmaktadır.

Arapça kökenli bir sözcük olan “mekan”, “yer, bulunulan yer, ev, yurt, uzay, feza”¹ sözcükleriyle karşılık bulur. İngilizce *space*, Fransızca *espace*, Almanca *raum* olarak geçen mekan, felsefede, *varolanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı*

¹ **Türkçe Sözlük**, C.2, TDK Yay., Ankara, 1999, 1526 s.

*büyüklikleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük*² tanımıyla ele alınır. Birçok düşünür tarafından ele alınan kavram, boşluk ve hiçliğin sorgulanmasında anahtar yol gösterici olur. Yine de mekan dendiğinde felsefecilerin ortak yönelişi, zamanı da ayrılmaz bir parça olarak mekana dahil etme doğrultusundadır. Zaman-mekan birlikteliğinden ilk kez söz eden kişi Minkovski'dir. Aslında Aristoteles'ten günümüze değin bakıldığında, tüm mekan ya da zaman söylemlerinin daima birlikte çözümlenmeye çalışıldığı görülür fakat zaman-mekan/mekan-zaman'ı, kavram olarak ortaya atan Minkovski'dir. Fiziki hiçbir şey'in mekan-zaman'dan ayrı varolamayacağını, düşünülemediğini savunan Minkovski, nesnenin en, boy, derinlik dışında zaman içinde bir süresinin olduğunu iddia eder ve bu görüşü daha sonra Einstein'ın görelilik teorisiyle birleştirilir³. Tasavvuf'ta, Arapça "kevn"den hareketle "*oluş eyleminin gerçekleştiği yer, varlıkların görünüş alanı*"⁴ olarak açıklanan mekan, uzamın görünür kılındığı yer'dir. "Oluş", "varoluş", "yaratılma" gibi değişik anlamlar taşıyan kevn'in gerçekleşmesiyle uzam ortaya çıkar. Mekandan bağımsız bir varlık olmayan uzam, "oluş" a bağlıdır ve uzam, "mekanda varolma" biçiminde algılanır. Eserlerinde insanın varoluşunu ve Tanrı'nın varlığını sorgulayan Hollanda'lı düşünür Spinoza da mutasavvıfların görüşlerini destekleyen bir bakış açısıyla; "*uzam Tanrı'nın sureti'dir*"⁵ sonucuna varır.

Uzam, "*algılanan nesnelere temel niteliği, bir nesnenin uzayda kapladığı yer, vüs'at*"⁶ biçiminde Türkçe'de yer bulur. İngilizce *extention*, Fransızca *étendue*, Almanca *ausdehnung* sözcükleriyle ifade edilen uzam, felsefede, "*zaman içinde varolup, fiziki mekanda yer işgal etme*"⁷ olarak tanımlanır ve bu tanım, tiyatral uzamın açıklanmasında yol göstericidir. Osmanlıca karşılığı "hayyiz" olan uzam, Orhan Hançerlioğlu tarafından "*yer kaplayan nesnelere kapladıkları yerle ilgili durumları*"⁸ olarak nitelendirilir. Ölçülebilen uzay anlamına gelen uzam, nesnelere yer üstündeki yayılmalarını ifade etmek için kullanılır. Hançerlioğlu'nun ifadesiyle mekan ile uzam karmaşasına bir de uzay sözcüğü eklenir –ki, mekan'ın

² Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yay., İst., 2000, 635-636 s.

³ Bkz., Cevizci, **y.a.g.e.**, 637 s.

⁴ **Meydan Larousse**, C.8, 556-557 s.

⁵ **Meydan Larousse**, 557 s.

⁶ TDK, **a.g.e.**, 2298 s.

⁷ Cevizci, **a.g.e.**, 961 s.

⁸ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İst., 1999, 433.s.

karşılıklarından biri de uzaydır. Dolayısıyla ortada birbirine benzer anlamlar taşıyan üç sözcük vardır; üstelik anlamları daima birbirine karıştırılır ya da biri diğerini kapsar hale gelir. Hançerlioğlu'nun ifadesiyle, uzaya göre uzam, zamana göre süre gibidir. Kısacası uzam, mekanın tinselleştirilmiş halidir. Uzam, mekan içindeki kişide tinsel bir dönüşüm sağlattırıyorsa uzamdır. Bu çalışmada, tiyatral anlatıda mekan yerine uzam başlığının seçilmesinin nedeni de, sözcüklerin anlam ekseninde yer alan karşılıklarıdır; zira, tiyatro sanatında mekan ile uzam iki ayrı kavram olarak incelenir. Uzay ise daha çok “boşluk” anlamında değerlendirilir. Tülin Sağlam uzamı, tiyatrodan yaratılan mekanda bir karşılaşma olarak görür. Oyun kişinin gerek mekanla gerekse bir diğer oyun kişisiyle karşılaşmasıdır uzam. Ibsen'den Beckett'e uzamın dönüşümünü konu edindiği çalışmasında, uzama getirdiği yaklaşım heyecan verici bir girişle başlasa da, çalışmanın sonunda Ibsen'i mekana, Beckett'i ise uzama yakın buluşuyla başlangıçtaki yaklaşımını farklı bir noktaya taşır. Sağlam, yazarların yönelişlerini ayrıştırarak mekan ve uzamı iki ayrı yapı gibi çözümler⁹. Oysa mekan ile uzam, yukarıda da değinildiği gibi beden ve ruh değil, “beden ile ruh”tur.

Savaş Kılıç, terimler arasındaki karmaşık duruma bir de uzay'ı ekler ve mekan-uzam-uzay üçlüsüyle oluşan kavram karmaşasını etraflıca irdeler. Çevirmenlerin uzay, uzam, mekan sözcüklerini çevirmekte zorlandıklarını ileri sürerek, oluşan karmaşanın kaynağına çevirilerdeki farklı kullanımlardan ulaşmaya çalışır. Tuncay Birkan'ın çevirmenlere yol göstermesi amacıyla kaleme aldığı *Muhtaç Sözlük*'ten örnek vererek, durumun daha da çetrefilleştiğine değinir. Çünkü Birkan, *space* sözcüğü için “mekan, uzam, uzay”; *spatial* sözcüğü için de “mekansal, uzamsal” diyerek, karmaşıklığı somutlaştırır¹⁰. Kılıç, sözcüklerin bilimsel ortamlarda farklı terimler olarak kullanıldığına ve özenilmeden yapılan çevirilerde uzay ile uzam'ın ya da mekan ile uzam'ın aynı anlama geldiğine değinir. Örneğin Gaston Bachelard'ın **Poétique de l'espace** adlı kitabı Aykut Derman tarafından **Mekanın Poetikası** olarak çevrilmiş (Kesit yay.), aynı kitap daha sonra Alp Tümertekin çevirisiyle **Uzamın Poetikası** adıyla (İthaki yay.) yayınlanmıştır. İşin içine bir de

⁹ Bkz., Tülin Sağlam, “Ibsen'den Beckett'e Uzamın Dönüşümü”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/195/1566.pdf>

¹⁰ Bkz., Savaş Kılıç, “Uzam mı, uzay mı? Peki mekan ne?”, **Cogito, Turist:Modern Çağın Seyyahı?**, Yky., Sayı 59, İst., Yaz 2009, 48-50 s.

felsefedeki sorgulamalar girince Kılıç, terimlerin etimolojisini araştırır. Şemsettin Sami'nin *Kamus-ı Fransevi*'nin *espace* maddesinde mekan'a değinmediğini belirtir.

“*Espace*: mesâfe, bu'ud; zaman aralığı, müddet; sahâ, kazâ (fizik) bu'ud-ı mücerred (soyut boyut), fezâ; (riyaziye) cû-yı nâmütenâhi (sınırsız, bitimsiz yer). *Géométrie dans l'espace*: Hendese-i mücesseme (somut geometri) (C.1, s.978).”¹¹

Sözcükler aracılığıyla görünür hale gelen dil, düşünce gelişip çoğaldıkça ve yayıldıkça dönüşüme uğrar. Dolayısıyla sözcüklerin anlam eksenini de genişler. Uzam, ilk kez TDK'nun *Felsefe ve Gramer Terimleri Sözlüğü*'nde Fransızca *étendue*, Osmanlıca *hayyiz* olarak önerilir. *Hayyiz*, *mekan*, *vüs'at*, *cismin kapladığı yer*, *hacim* olarak açıklanmıştır. Zaten karışıklık da buradan başlar ve zaman içinde her üç sözcüğün anlamı sorgulanır. Örneğin, “uzay” yerine “feza” demekten nasıl vazgeçmişsek, uzam'ın ve mekanın yazınsal kullanımını da değişikliğe uğrar. Daha doğrusu uzam, *yer kaplayım* olarak mekan'ın salt *yer* olmasının içinde aranan bir yapıya bürünür. Bachelard'ın eserinin çevirisindeki değişiklik de bundandır. Ayrıca Maurice Blanchot'un **Yazınsal Uzam**'ı da, okuyucunun yazınsal mekanla kurduğu uzamsal boyutu anlatması açısından tiyatral anlatıda uzam'ın mekandan ayrı ama mekanla birlikte incelenmesinin dayanağı olur.

Mimaride, “*insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk, boşun*”¹² olarak tanımlanan mekan, insanı doğadan ayıran kavranılabilir bir alandır. Bazı mimarlara göre de mekan ile uzam aynı anlamı ifade eden kavramlardır. Mimar ve mekan tasarımcısı Aykut Köksal, mekan ile uzam arasında ayırım yapılmasına karşı duranlardandır. Her iki sözcüğün de aynı anlama geldiğini iddia eder ve mekan'ın Arapça kökenli bir terim olarak “yer” anlamına geldiğinden ve uzam'ın da aynı anlamı taşıyan özTürkçe bir ifade olduğuna değinir. Dolayısıyla iki terimi ayırtırmak Köksal'a göre doğru değildir¹³. Hatta bu açıklamayı Esen Çamurdan'ın *Tiyatro Dergisi*'nin Aralık 94 sayısında yayınlanan bir yazısına istinaden yapar. Aslında mimari bir bakışla dünyayı

¹¹ Şemsettin Sami'den aktaran Kılıç, **y.a.g.e.**, 49 s.

¹² Doğan Hasol, **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**, YEM Yay., İst., 1998, 306 s.

¹³ Emre Koyuncuoğlu, “Tiyatral Mekan ve Çağdaş Tiyatro”, (Aykut Köksal'la yapılan söyleşi metni), **Tiyatro Tiyatro Dergisi**, Nisan 95, Sayı:48, İst., 1995, 42-43 s.

yorumlayan kişinin böylesi bir sonuca gitmesi doğaldır fakat Esen Çamurdan, sahneyi okuyan bir dramaturg ve eleştirmen olarak tiyatro terminolojisinde oluşan anlam farklılığını net bir biçimde ortaya koyar.

“Uzam, çağdaş tiyatroyla birlikte doğan bir kavramdır. Eski sahnenin sınırlarını parçalayan, seyirciyle yeni ilişkiler içine giren, bir başka deyişle yeni anlatım biçimleri arayan tiyatronun, bu yolda yeniden yapılanmasıyla birlikte ortaya çıkan yeni algılama biçimlerinin bir sonucudur. (...)İnsan bilimlerinin bilgileri, verileri bir uzama yerleştirerek (speatialisation) olguları çözümleme çabası tiyatronun kendisinin bir uzam olduğunu ve bir tür “uzam düzenlemesi” olarak tanımlanabileceği bilincini getirdi. “Tiyatro düzene sokulan bir anarşiden doğar” derken Antonin Artaud da aynı düşünceyi dile getirir. Ünlü Fransız tiyatrocuya göre tiyatro uzamı, evrende, dünyada karışık biçimde bulunan göstergelerin, belirli bir uzam çerçevesinde ve sistematik bir biçimde düzenlenmesidir (...).”¹⁴

Çamurdan, mekan’ın “yer” anlamına geldiğini ve uzamın somut görünümünden öte bir yapı içerdiğini savunur. Mekan’ı, *Tiyatro-nun Yeri, Sahne-nin Yeri* olarak ayırır ve dekor, “oyundaki eylemi (aksiyonu), olayı mimari ya da resimsel olarak ‘çerçeveleyen’ nesnelere tümüdür”¹⁵. Sahne uzamı, bir göstergeler bütünü oluşuyla ve sahnede görülen hatta görünmediği halde sahneyi/oyuncuyu/yaşantıyı etkileyenler –zaman-mekan, kişiler, olaylar- uzamın bir parçasıdır. Uzam, insan bedenini mekansal bir cisim olarak kapsayandır. İnsan sadece bedeniyle değil, duyguları ve düşünceleriyle de uzama aittir. Varoluşun mekansal olduğunu söyleyen Merleau-Ponty’ye göre, ruhsallığın etkisiyle uzam içeriği, mekansal biçimi temsil etmektedir. Uzamı duyularımızla ayırt etmemiz imkansız olduğu için zaman-mekan, kişi, eylem gibi dinamiklere gereksinim duyarız ve bunlardan herhangi biri olmadığında uzamdan da söz edilemez. Öylesine bir bakışla, salt gözlemcilikle anlayamayacak olan uzam, sadece eşzamanlı bir “şeyler” ortamı olarak değerlendirildiğinde, içerikten yoksun boyutsuz bir mekana indirgenmektedir ve uzam, algılanan dünyanın yeniden bulgalandığı ortamdır¹⁶. Bu ortam, yani uzam, Henri Lefebvre’nin teorisine göre de, mekanda eyleminin adıdır. Heidegger’in “zamansal varlığı” ile Merleau-Ponty’nin “uzamsal” görüşlerini takip eden bir anlayışla Lefebvre, uzamı soyut bir yapı olarak algılar. Zaman ve uzam mekanda karşılaşmaktadır. Uzamın görünür hale

¹⁴ Esen Çamurdan, “Tiyatroda Mekan, Uzam ve Öteki terimler...”, **Tiyatro Tiyatro Dergisi**, Aralık 94, sayı:44, İst., 1994, 24 s.

¹⁵ Bkz., **y.a.g.e.**, 24 s.

¹⁶ Bkz., Maurice Merleau-Ponty, **Algılanan Dünya**, Çev:Ömer Aygün, Metis Yay., İst., 2005, 19-35 s.

gelmesi için mekanda varolan en az bir kişi gereklidir ve bu kişinin de eyleme geçmesi zorunludur. Lefebvre, mekanın toplumsal bir üretim olduğunu ve uzamın algılanmasını formüle eden bir bağlam oluşturduğunu savunur¹⁷. Tiyatral anlatıda uzamın toplumsal bir niteliğe bürünmesine aracılık eden de mekandır ve her oyun, özünde, bir kamusal mekan etkinliğidir. Tiyatro uzamı, seyirciyi de içine alan bir organizmadır ve eyleyen-izleyen ikiliğinden doğar.

Tiyatral anlatıyı diğer anlatılardan ayıran en önemli unsurlardan biri, seyircinin baktığı ya da izlediği “yer” dikkate alınarak yaratılmasıdır. Yani her anlatı, bir sahne mekanı ve o mekana bakan bir seyircinin varlığı düşünülerek kurgulanır. Peter Brook’un “*her yer tiyatrodur*” düşüncesini anlattığı **Boş Alan** adlı kitabında değindiği gibi; tiyatro en az iki kişilik bir sanattır. Herhangi bir boş uzama sahne denilebilir ama orada duran, oradan geçen biri ve onu, duranı ya da geçeni izleyen biri olmadan uzamın anlamı ortaya çıkmaz. Dolayısıyla, Çamurdan’a göre tiyatro uzamı, birbiriyle ilişkide olan insanların –izleyen/eyleyen olarak- etkinlik yeridir. Mekan, açık ve somut geniş bir alan olarak açıklanırken uzam, o mekan içinde anlam ve değer yüklenen kişiyi de kapsayan soyut bir boyutlanmadır. Uzam, mekanda “hissedilen bir değer” olarak merkezi bir önem taşır ve uzamın görünür hale gelebilmesi için; zaman-mekan deneyimi içinde, geçmiş-şimdi-gelecek bilinci taşıyan bir kişi –özne-gereklidir ve bu kişi mutlaka eyleme geçer. Eylem, anlatı düzleminde olay dizisi olarak aktarılarak anlam bütünlüğüne ulaşır.

Uzam, bir ilişkiler dizgesidir. İnsan, bir uzama dahil olduğunda varlığını somutlamak için bir diğer kişiyle ilişki kurar ve bu bir araya geliş, belli bir zaman diliminde gerçekleşir. Zaman, kurulan ilişkide anlatının ortaya çıkmasını sağlar. Çünkü her insan bir diğerine, anlattığı hikayeyle ulaşır. Anlatma, ister söz isterse hareket olsun, amacı daima anlatıcının dinleyenle ya da izleyenle iletişime geçmesidir. Kısacası insanın herhangi bir mekanda tek başına öylece durması bir anlam taşımaz. Bu varlığın kanıtlanması, anlamlandırılması ve değerli hale getirilmesi için bir diğer kişiye –algılayan ya da eyleyen olarak- gereksinim vardır. Anlatının uzamsal yapısının oluşabilmesi için kişi, zaman-mekan, eylem üçlüsünün

¹⁷ Bkz., Henri Lefebvre, **The Production of Space**, Çev:Donald Nicholson-Smith, Blackwell Publishing., UK., 1991, 165-166 s.

mutlaka olması gerekir. Yazınsal uzam, dilbilimsel bir nesne olarak metne aittir ve zaman da tıpkı uzam gibi ancak dil'de açığa çıkar. Uzamda varolan bir kişi, özne ya da karakter, kendisini ifade etmek için belli bir an'a, zamana gereksinim duyar. Varlığın görünür kılınmasını sağlayan zaman, ister gerçek dünya içinde isterse kurgusal düzlemde, kişinin yer değiştirmesiyle değişime uğrar. Kişi, zaman ve uzam birbirine bağlıdır; bunlardan herhangi biri değişikliğe uğradığında diğerleri de etkilenir. Uzam, kişinin geçmişine dayalı olarak daima bir tarihsellik içerir ve burada belleğin önemi açığa çıkar. Uzamda gerçekleştirilen her yer değiştirme, zamansal yapının da yeniden düzenlenmesi demektir. Zaman içindeki bir değişim de uzamın ve kişinin özelliklerinin değişmesine yol açar. Anlatısal uzamdan söz edebilmek için belli bir yerde ve zamanda geçen bir olay ve düşünebilen, eyleyebilen bir kişi olması zorunludur¹⁸.

Tiyatral anlatının kurucusu olan insan, "karakter" olarak bir uzam içinde varlık bulur. Uzamsallık, parantez içi açıklamalar dışında kişilerin diyaloguyla da ortaya çıkar. William Shakespeare'in oyunlarında karakterlerin atmosferi tarif edişleri buna örnek gösterilebilir. Oyun metnindeki bu belirteçler, yönetmene eylemin geçeceği yeri oluşturmasında yardımcı olur. Aslında uzamın kendisi bir mimesistir. Metindeki verilerden hareketle oluşturulan sahne uzamı, gerçeğe benzer oluşuyla dikkat çeker. Sahnede uzam, hem metni yansıtır hem de kodlanmış bir imgenin yansımasıdır. Oyun metninde yer alan yazınsal anlatı ile canlandırma arasındaki ilişkiyi belirleyen, seyirciyle oyuncu arasındaki bağı kuran da uzamdır. Yaşanılan çağın verileri, sahne olanakları ve teknolojik gelişmeler uzamın anlatıdaki görünümünü etkiler¹⁹. Tiyatroyla ilgili değişmez kurallar ise, anlatının çağlar boyunca geçirdiği değişime rağmen varlığını sürdürmüştür. Buna göre; sahne daima bir eylemi taklit eder. Seyirci, ilk tiyatro örneğinden bugüne, sahnede gördüğünün gerçek yaşamı yansıttığını düşünerek izler. Kısaca dile getirmek gerekirse; seyirciyi gerçek yaşama gönderen, dilde yaratılan, sahnede somutlanan uzamdır. Tiyatral anlatı, sadece somut bir uzam yaratılmasına aracı olmaz, insanların gerçek yaşamdaki uzamsal ilişkilerini ve çatışmalarını da yansıtır. Böylece sahnede görülen uzam, toplumsal uzamın da simgesi haline gelir. Dilbilimsel bir nesne olarak kabul

¹⁸ Bkz., Tahsin Yücel, **Anlatı Yerlemleri, Kişi/Süre/Uzam**, Yky., İst., 1995, 17-19 s.

¹⁹ Bkz., Anne Ubersfeld, **Lire le Theatre (Tiyatroyu Okumak)**, Editions Sociales, Paris, 1996, 7 s.

edilen tiyatro metninde, dilin uzamsallaştırılmasıyla dünyanın uzamsallaştırılması, anlaşılır ve aktarılır hale gelir²⁰.

Umberto Eco, yazmak için her şeyden önce, insanın kendine en ince ayrıntılarına varıncaya dek, olabildiğince döşenmiş bir dünya kurması gerektiğini söyler. Sahne üzerindeki yaşantının uzamı, mekanı ilk deneyimleyen kişi olan yazarın yorumuyla oluşturulur. Yazarın imgelemindeki uzam, anlatıdaki referans noktasını yaşamdan alır. Yazar, doğal olarak kendine ait çevresel faktörleri yapıtındaki uzamda yorumuyla vareder. Yazarın yönelişi, uzamın tiyatral anlatıdaki aktarımının yaşamsal göndergeleriyle değerlendirilmesini zorunlu kılar. Hatta uzamın, tarihsel gelişiminin ve değişim sürecinin evrimsel yapısı, şimdiki (varolan) uzamın formüle edilmesini ve anlatıda uzama bakışın değerlendirilmesi için referans noktalarının bilinmesi gerektiğini ortaya koyar. Günümüzün anlatı türlerindeki dönüşümü ve tiyatral anlatıdaki kullanımı açısından uzam, toplumsal yapının bileşenleriyle (yönetim biçimi, üretim biçimi ve araçları, tüketim biçimi ve yöntemleri... gibi) biçimlenir ve varolur. İşte tam da bu nedendir ki, yazarın yapıtındaki uzam, bu toplumsal yapının anlatıdaki imgesel kurucusu olarak işlev kazanır. Anlatıdaki anlam, gerçekliğe ait olan anlatının varlığıyla açığa çıkar. Anlatıbilimcilerin ifadesiyle her insan bir anlatı öznesi olduğuna göre, toplumların da kendilerine özgü anlatıları olduğu söylenebilir. Bu toplumsal anlatı, “kültürel tarih” denilen şeydir.

Anthony Giddens, **Sosyoloji** adlı kitabında, uzamda ortaya çıkan etkileşimin tarihsel bir deneyim olduğundan söz eder²¹. Zaman, olayların geçtiği tarihsel dönemi ya da yaşanan ortamı göstermesi açısından önem kazanırken uzam, anlatı kişilerini etkileyen/koşullayan, hatta bu yapısıyla dramatik olanı yaratan güç olarak varlık bulur. Oyun metni, tıpkı tarih gibi yaşanmış olayların toplamıdır. Tarihten farklı olarak tiyatro sanatı, tarihin simgesel bir yorumudur. Bunun da ötesinde tiyatro, tarihi yeniden ele alıp yorumlama özgürlüğüne sahiptir. 20. yüzyıla gelindiğinde –bu yüzyılın kuramcılarının da altını çizdiği gibi- tarihin anlamını yitirmiş gibi

²⁰ Bkz., Michael Issacharoff, **Le Spectacle du Discours (Gösteri Söylemi)**, Libr.J.Corti, Paris, 1985, 7-18 s.

²¹ Bkz., Anthony Giddens, **Sosyoloji**, Haz.Cemal Güzel, Kırmızı Yay., İst., 2008, 67-75 s.

algılanması, modern ve modern sonrası tiyatro metinlerinde uzamın ve zamanın neredeyse bir oyun kişisi kadar güçlü bir şekilde ele alınmasının nedenidir. Söz konusu dönemlerde anlatının da anlatıbilim, metinbilim ve dilbilimciler tarafından bir yapı olarak merkeze konması, çözümlenmesi ve parçalanması tesadüf değildir. Dünyayı düzenleyen ya da açıklayan anlatı önemini yitirdiğinde, bireysel ya da toplumsal hayat öykülerinin kurgulanmasına acil bir gereksinim duyulur. Çünkü insanın hayat öyküsünü nedensel olarak kurgulayıp açıklaması, dünyayı “düzenleme ve algılama” yöntemidir. İster anlatıda ister gerçek yaşamda olsun, anlatı olarak tüm aktarılan, kişinin edindiği kuramlardan ibarettir. Anlatısal uzamda olay dizisinin düzenlenişi, -özellikle 20. yy.ın son on yılında ortaya çıkan belirsizlik karşısında-sonuca götüren nedenselliğin bilinmesi açısından, güvence altına alınamayan bir dünyada seyircinin hiç değilse bir parça anlam yakalamasını sağladığı için değerli hale gelir. Dünyanın uzam olarak okunması, toplumsal değişimlerin etkisiyle belirlendiğine göre; tiyatral anlatıdaki uzamın günümüzdeki referans noktası küreselleşmedir. Çünkü küreselleşme modernizmi ve postmodernizmi içeren, hem yerel hem de evrensel yaşam biçimini etkileyen kapsamlı bir mekansal güçtür. Dolayısıyla küreselleşme, mekana bağlı bir örgütlenme oluşuyla sahne uzamını değerlendirmede temel başlığa dönüşmüştür.

İnsanlık tarihinin başlangıcına gidildiğinde doğanın, bireylerin ve toplulukların kültürel varlığını belirlemede başat rol oynadığı aşikardır. Doğanın her türlü etkisinden uzaklaşabilmek için barınma gereksinimi duyan insan, bir kulübe inşa eder. Bu bilinçli “yer” yapımıyla mağaradan kurtulmakla kalmaz, kendisini doğadan ayırıp onun karşısında kültürel bir varlık olarak türüne özgü yeni bir duruş edinir. Bu geri dönüşü olmayan kopuşla insan, sınırsız bir mekanda kendi sınırlarını yaratarak ona anlam katar ve böylece bütüncül bir dünya kurma serüvenine de ilk adımını atmış olur²². Servet Karabağ, bu gelişimi, küreselleşmenin başlangıcı kabul eder. Küçük bir kulübe yapmak demek, bir diğerinin de yapılması anlamına gelmektedir. Kulübelerin sayısı arttıkça, kabile ya da klan olarak anılan topluluk giderek toplumsal bir nitelik kazanır. Dolayısıyla insan, hem kişisel hem de topluluk anlamında mekanı kullanmaya dayalı siyasetlerin de fitilini ateşlemiş olur. Siyaset

²² Bkz., Meral Oralış, “Yalnızlığın Mekansal Topografyası”, **Bellek, Mekan, İmge-Prof.Dr.Nilüfer Kuruyazıcı’ya Armağan**, Haz:M.Karabağ-M. Oralış, Multilingual Yay., İst., 2006, 65-79 s.

önce doğal ortamın içinde inşa edilen mekanda yaşam mücadelesi verme biçiminde gelişir; bu durum kişisel olandır. Toplumsal anlamda ise, çıkarlarını bağlı bulunduğu topluluğun diğer mensuplarından ve dışarıya ait olan başka topluluklardan koruma anlamında mekanı sahiplenme yoluna gider. Çıkarlarının korunması sorunu devreye girince devlet sistemi varedilir. Erken devletler, imparatorluklar ve modern devlet sürecinde, yeryüzü belli bölgelere ayrılıp yönetilir. Modern devlet sürecinde ulusların bağımsızlıklarını ilan edişleriyle bölgesel sınırların sayısı çoğalır ve ulus-devletler gündeme gelir. Böylece mekânın siyasallaşmasından söz edilmeye başlanır. “Mekânın siyasallaşması”, ulus-devletlerin sınırlarının çizilmesi, sınırlar içindeki yapılanmanın oluşturulması anlamına gelmektedir. Devlet, sınırlı alanda kurulan mekânların siyasi açıdan mutlak gücü olunca, mekansal kullanımın belirleyicisi rolünü de üstlenir. Mekana bağlı bir örgütlenme olan devlet, ulus içinde kendine özgü kurallar koyup yaptırımlar uygulayabilen²³ haline gelince küreselleşmenin uzamı da ulus-devletin varlık bulduğu kentler olur. Modern devletin ya da ulus-devletin oluşumuysa küreselleşme süreciyle eş zamanlı ortaya çıkar.

Küreselleşme, *dünya milletlerini, ekonomi, siyaset ve iletişim bakımlarından birbirine yaklaşma ve bir bütün olmaya götürmek, globalleşmek*²⁴ anlamıyla sözlükte yerini alır. Felsefede, modernizasyon sürecinin bir parçası olarak değerlendirilir. Özellikle 20.yy.ın sonunda Doğu Bloku'nun yıkılmasından sonra, tek kutuplu bir dünyada “yeni dünya düzeni” söyleminin önderlik ettiği kültürel gelişmelere ve yerkürenin somut bir biçimde tek bir bütün olarak yapılaşması sürecine verilen addır. Küreselleşme ya da global kültür, dünyayı etkileyen kapsamlı bir enformasyon sisteminin hayata geçişi, küresel tüketim modellerinin belirginleşmesi, kozmopolit yaşam tarzının kabulü ya da dayatılması, küresel spor etkinliklerinin düzenlenmesi, sanatsal bienaller, festivaller yapılması, turizmin tüm coğrafyalarda artışı ve bu gelişmelere karşılık ulus-devletin sınırlarının zayıflaması, gezegeni tehdit eden ekolojik krizlerin öne çıkması, sınırları aşan ekonomik ve ticari ilişkilerin artışı ve buna bağlı olarak ekonomik krizlerin tüm ulusları etkilemesi, Avrupa Uluslar Topluluğu ve Birleşmiş Milletler gibi örgütlerin tüm dünyayı etkileyecek politikaları uygulamaya koyması, ulus-devlet'ten bağımsız olan insan

²³ Bkz., Servet Karabağ, **Mekânın Siyasallaşması**, Nobel Yay., Ankara, 2002, 3-22 s.

²⁴ TDK, 1440 s.

hakları mahkemelerinin kurulması, “kültürlerarasılık” kavramının tüm çevrelerce kullanılmasını gündeme getiren sürecin olgusal karşılığıdır²⁵. Küreselleşme, uzun geçmişe sahip bir olgu olduğu için tarihçiler, kuramcılar ve siyaset düşünürleri tarafından farklı farklı tanımlanmıştır. Kimileri küreselleşmenin ekonomik boyutu üzerinde yoğunlaşmış, kimileri de siyasal ya da sosyo-kültürel niteliğini irdeleme yoluna gitmiştir. Küreselleşme üzerine bu denli çok tanımlama yapılması, kavramın kullanıldığı alana göre biçimlendirilmesindedir. Bilinen odur ki, tanımın çerçevesi hangi alana açılırsa açılsın, tüm alanların odak konusudur. Gerek akademik çevrelerde, gerek toplumsal yaşamda ya da popüler kültürde, gerekse düşünce ve sanat akımlarında küreselleşme, yapılan çözümlerinin, değerlendirmelerinin ana başlığına dönüşmüştür. Küreselleşme konusunda ifade edilen tanımlamalardan bazıları şöyledir:

“Küreselleşme yaşadığımız dünyada, uluslar, toplumlar ve yerel gruplar arası karşılıklı ilişkilerin ve etkileşimlerin genişlemesi, derinleşmesi ve hızlanması ile ilgili tüm eğilimleri ve olguları, kapsayıcı bir biçimde simgelemektedir. (...) Küreselleşmeyi, belli bir kültür, ekonomi ya da siyaset normunun değer yargısının ya da kurumsal yapının küresel ölçekte yaygınlık kazanarak o alanda geçerli tek norm, tek değer yargısı ya da tek kurumsal yapı haline gelmesi şeklinde ifade edebiliriz. (...) Mesafenin/mekanın daralması yönünde bir eğilimi de yansıtan küreselleşme, aynı zamanda, ulusal toplumların sınırlarını aşan bir ‘dünya toplumu’nun oluşmasını teşvik eden dinamikler de içermektedir. Mamefih, küreselleşme ‘yerel’ ve ‘ulusal’ olanın ‘küresel’ olana tümüyle tabi olmasından ziyade, bu üç düzeydeki olayların birbiriyle etkileşim içinde gerçekleşmesi anlamına gelmektedir.”²⁶

Küreselleşme sözcüğünün kökeni, dört yüz yıl öncesine uzanan etimolojik bir geçmişe sahiptir fakat sözcüğün yaygın kullanımı, seksenli yıllara rastlar. Sovyetler Birliği’nin dağılması ve Berlin duvarının yıkılmasıyla gündeme gelen, tarihçiler tarafından “ikinci küreselleşme” adıyla anılan bu dönem, küreselleşmenin kapsamlı araştırılmasını gerektiren yeni bir alan yaratır. Önceleri fiziksel anlamda bir “küre”yi anlatmak için kullanılan “küresel” sözcüğü, İngilizce’de “dünyanın bütününe kapsama” anlamında 19.yy.ın sonlarında günlük dile yerleşmiştir. “Küreselleşme” ve “küreselleşmecilik” ilk kez Oliver Leslie Reiser ve Blodwen Davies’in 1944’te yazdıkları **Gezegen Demokrasisi: Bilimsel Hümanizm ve Uygulamalı Anlamı**

²⁵ Bkz., Cevizci, a.g.e., 234 s.

²⁶ DPT, **Küreselleşme Özel İhtisas Komisyonu Raporu, 8.Beş Yıllık Kalkınma Planı**, Yay.No:DPT:2544-ÖİK:560, Ankara, 2000, 1-3 s.

adını taşıyan küçük bir okuma kitabında kullanılır. 1961 yılında ilk kez Webster sözlüğüne girer²⁷. Küreselleşme, çağdaş dünya ekonomisinde köklü dönüşümlerin ifade edildiği bir terim olarak kullanılır. Coğrafi sınırların getirdiği dayatmaların ortadan kalktığı, ticari engellerin en aza indiği, serbest dolaşım haklarının tartışıldığı bir ortam yaratır. “Tek bir dünya toplumu” naraları atan gürültücü bir kavram olmasının ötesinde küreselleşme, dünyanın herhangi bir bölgesinde meydana gelen olayların ya da alınan kararların, kürenin diğer tarafındaki bireyleri ve toplulukları etkilemesiyle ilişkilidir. Dolayısıyla her küreselleşme tanımının esneklik, yoğunluk, hız ve etki gibi unsurları da içermesi gerekir²⁸. Tarihsel bir sürecin sonunda oluşan küreselleşme, iletişim teknolojisinde meydana gelen gelişim, ulaştırma teknolojisinde kazanılan hız ve üretim teknolojisinde açığa çıkan bilgi ve sermayenin yoğunlaşan yeni üretim biçimleriyle ilgilidir. Küreselleşme, içerisi-dışarısı, yerel-küresel, ulusal-uluslar arası, Batı-Doğu, Birinci Dünya-Üçüncü Dünya, modern-geleneksel, benlik-ötekilik karşıtlığı ya da birlikteliği arasında çizilmiş zamansal ve mekansal ayrımlardan bağımsız küresel bir kültürün şekillendiği gelişimi/değişimi/dönüşümü anlatır. Kavramın anlam eksenini öylesine genişletir ki, sadece insanı ve toplumları değil doğanın ve doğal kaynakların durumunu, üretim ve tüketim hacimlerini, küresel ısınma ve çevre kirliliğini, kısacası dünyadaki tüm canlı türlerinin anını ve geleceğini biçimlendirir. “(...) küreselleşme dünyayı küçülten ama dünya ile ilgili sorunları büyüten bir kavramdır”²⁹.

Bazı incelemeciler küreselleşmeyi, emperyalizmin yeni söylemi kabul eder. Boratav küreselleşmeyi, emperyalizm karşısında insanın çaresizleştirilmesinin yeni formülü olarak olumsuzlar. Bu, dünyadaki egemen güç odaklarının yeni diye nitelendirdikleri eski bir oyundur. Kapitalizme yönelik tepkileri etkisizleştirmeye çalışanların hedef saptırıcı bir argümanıdır. Dünyadaki sermayenin merkezileşmesi, birkaç ülkenin -özellikle Amerika'nın- tekelinde toplanması, küreselleşmeye “Amerikanlaşma” yaftasını yapıştırır. Marksist bir çözümlemeyle değerlendirildiğinde de burjuvazinin ekonomik dayatmalarının proleteriyayı

²⁷ Bkz., Jan Aart Scholte, “The Globalization of World Politics”, **The Globalization of World Politics, An Introduction to International Relations**, Eds. John Baylis and Steve Smith, Oxford University Press, New York, 1997, 42-47 s.

²⁸ Bkz., Oğul Zengingönül, **Küreselleşme**, Adres Yay., Ankara, 2004, 11 s.

²⁹ Dr. Bülent Günsoy, **Küreselleşme Bir Varoluş Çözümlemesi**, Ekin Kitabevi, Bursa, 2006, s.1.

güçsüzleştirmesidir³⁰. Kapitalizmin yayılma politikası işlevini gören küresel düzen bir Batı Avrupa olayıdır; dolayısıyla küreselleşme hareketinin kaynağı da Batı'ya dayandırılır. Fordist üretim tarzının hayata geçişiyle yayılımı hızlanır. Büyük ölçekte, standart mal üretimini sağlayan kitlesel-seri üretimin adı Fordizm'dir. Ekonomik örgütlenmeyle oluşan ekonomik kültür, rekabet stratejileri, otoriter ilişkilerle kurulmuş katı bir yapıdır. 1945'lerden 1970'lere kadar geçen sürede hakim olan bu yapı, beraberinde getirdiği toplumsal kültür, sanayileşme ve ulusal kalkınma anlayışlarıyla şekillenir. Yetmişlerden sonra, soğuk savaşın güçlenmesi, etnik kimliklerin canlanması, yerelliğin milliyetçi duygularla öne çıkması yeni bir döneme geçildiğinin göstergeleri kabul edilir. Modernizmden postmodernizme geçişin de tarihi kabul edilen bu süreç, postfordizmin de başlangıcı olur. John Urry'nin "*örgütsüz kapitalizm*"³¹ adını verdiği bu dönemde, sanat, mimari, tüketim alışkanlığı, çevre, etnik haklar yerel demokrasiler ve ulus-devlet düzeni değişime uğrar. Katı olan eskinin yerini esnekliğiyle varlık bulan yeni alır. Çeşitlenmiş ve çoğalmış tüketici taleplerine "esnek" yanıtlar verebilme yeteneği postfordist üretimin temelidir. Fordizm sonrası değişimin adı olan postfordizm, esnek üretim ve tüketim teknikleri, yeniden yapılanmış bir devlet anlayışı ve postmodernist kültürel formlar aracılığıyla biçimlenir. İnsanın çalışırken özgürleşmesini sağlayacak yeni bir iş düzenini vaad eden sistem, teknolojiyi kullanarak günlük yaşam alışkanlıklarını da değişime uğratar. Eskinin fabrikadaki bant başında parça başı üretimle işlev kazanan işçisi, artık daha özgür(!) çalışma ortamı bulur. İş sahaları genişler, "*home-office*" yaşam biçimi gündeme gelir. Böylece kişinin mekanı belirleyen ya da mekanın kişiyi belirlediği yaşam koşulları genişleyen bir görünüme bürünür.

Küreselleşmenin başlangıcı, tıpkı kavramın bir çok tanımı olması gibi çeşitli tarihlerle ifade edilir. İnsanlık tarihinde kültürün bir başka kültürle karşılaşmasıyla başlatılan küreselleşme, kavramı olguya dönüştüren dinamikler göz önüne alınarak, tarihsel süreçte değişime sebep olan başlıklara koşullanır. Dolayısıyla incelemeciler, küreselleşmenin gelişimini birinci, ikinci, üçüncü biçiminde aşamalandırır. Devletin ortaya çıkmasına kadar geri götürülen bir tarihe sahip olan küreselleşme, mekansal

³⁰ Bkz., Korkut Boratav, **Yeni Dünya Düzeni:Nereye**, İmge Kitabevi, Ankara, 2000, 23-30 s.

³¹ Bkz., John Urry, **Mekanları Tüketmek**, Çev:Rahmi G.Öğdül, Ayrıntı Yay., İst., 1999, 28-32 s.

bir örgütlenmedir ve bu mekan devletin varlık bulduğu kenttir.³² Kent kültürüyle varolan ilk uygar toplum Mezopotamya’da ortaya çıkar. Ekonomik, siyasal, sosyal anlamda bütünleşmiş bir toplumda yönetici, egemen sınıf, ordu ve yasalarla devlet oluşmuştur. Mezopotamya topraklarında gelişen uygar toplumsal yaşam, ticaret ve savaşlarla dünyanın öteki bölgelerine yayılır. Üretim için gerekli hammaddelerin bulunması adına düzenlenen deniz seferleri, kültürlerin birbirini tanınması için atılan ilk adımlardandır. Sümerler döneminde yapılan deniz seferleri, göçebe ilkel toplulukların alışveriş sayesinde uygar topluluklarla tanışmasını sağlar. Barış içinde yapılan kültürlerarası etkileşimin yanında fetih, saldırı, işgal gibi savaşçı yaklaşımlarla da kültürlerin bir diğeri üzerindeki etkisi, toplulukların değişip dönüşmesine zemin oluşturmuştur³³.

Kültürlerarası ilişkiler göz önüne alındığında, imparatorlukların varlığı, dünya devleti sistemiyle hareket eden uygarlıkların tarihteki önemini artırır. Bu bağlamda ilk yerleşik küresel toplum, Nil Vadisi’nde kurulan Mısır İmparatorluğu’dur. İmparatorlukların temeli fetih üzerine kuruludur. Uluslardan birinin bir diğesine egemen oluşuyla çok uluslu bir devlet özelliği gösteren bu siyasal oluşum, yapısı gereği geçicidir; zira, bağımlı hale gelen halklar, imparatorluğun sürekliliğinde meşru bir tehdittir. Tarihte birçok imparatorluğun örnek gösterilebileceği bu yapısal düzenleme, coğrafyanın, devletin işleyişinin ya da yöneticilerin kişisel özelliklerinin etkisiyle çeşitlenir. Yine de uygar dünya düzeninin küresel bir nitelikte anıldığı önemli örneklerinden biri Antik Yunan Uygarlığı’dır. Büyük İskender’in önderliğinde “Helenizm” anlayışını ve Helenistik kültürü yayan bu uygarlık, M.Ö.500-M.S.500 yılları arasında yayılan uzun bir dönemi kapsar –ki, etkisi günümüze kadar ulaşmış köklü bir kültüre sahiptir. Site devletleri, polis ya da kent devletleri adıyla anılan Antik Yunan kültürü, İskender’in kurduğu geniş ve merkezîyetçi imparatorlukla küreselleşmeye başlayan yeryüzünün en iyi ilk temsilcilerindedir. Helen uygarlığına bağlı sitelerin kendi aralarındaki küresel yakınlaşma, yerel bağlarla sağlansa da, geniş bir coğrafyaya yayıldığı için etkisi çevredeki topluluklara da yayılmıştır. Deniz kenarında kurulan sitelerle, dağlık

³² Bkz. Maurice Duverger, **Siyaset Sosyolojisi**, Çev:Şirin Tekeli, Varlık Yay., İst., 2002, 233-239 s.

³³ Bkz., Alâeddin Şenel, **İlkel Topluluktan Uygar Topluma**, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 1996, 13-51 s.

bölgelerde yaşam süren diğer siteler arasındaki farklılık, ticaret geliştikçe ortadan kalkmaya başlar. Dıştan gelen tehlikelere karşı birlikte verilen mücadele ve sanatın özellikle tiyatronun yayılışı, kültürlerarası farkındalığın dozunu artırır. Önce Makedonya’da ardından Roma İmparatorluğu’nda ortaya çıkan “dünya politikası” kavramı, uygarlığın küresel bir dönüşüme girdiğinin en önemli yapısal düşünce biçimlerindedir³⁴. Roma İmparatorluğu Antik Yunan Uygarlığı’ndan fetihçi ve askeri bir toplum oluşuyla ayrılır. Romalı, fethettiği yerlerin kültürünü ülkesine taşımakla kalmaz, siyasi varlığını ve ahlaki bir zemin üzerinde yükselen pratik fayda eksenindeki dünya görüşünü de gittiği yerlere götürür. Dünya devleti olma yolunda büyük iddialarla hareket eden, kendinden olmayanı barbar sayan imparatorluk, kısa zamanda küresel bir yayılma politikası güdecek olan Hıristiyanlığın etkisiyle baş edemeyip ikiye ayrılınca dünya tarihi Ortaçağ adı verilen yeni bir döneme girer.

Tarihin karanlık yüzü, insanlığın tarih içinde geri gidişi olarak nitelenen Ortaçağ, derebeylik sistemi ve krallıklar üzerinde yükselir. Barbar kavimlerin istilaları, Roma İmparatorluğu’nun çöküşünü hızlandırırken arkaik yaşam biçimine yeniden dönülmesine neden olur. Kabile yaşantısını andıran küçük topluluklar, köyler gündeme gelir ve üretim, ilkel tarımsal faaliyetlerle sağlanır. Ortaçağ, istilalar çağıdır ve Haçlı Seferleri, küresel bir korkunun adı olur. Din savaşları, derebeyleri ve köylüler arasındaki eşitsiz güç dağılımı, ilkel düşünce tarzı yüzünden insan ilişkileri büyük zarar görür. Kişisel bağımlılık, derebeyinin, senyörlerin koyduğu kurallar dışına çıkamama, kilisenin getirdiği yaptırımlarla dini kuralların beslediği korku, çağın belirleyicisi olur. Küreselleşmenin önemli sacayaklarından olan ulus-devlet anlayışı görünürde yoksa da feodal düzen, örgütlenmiş devletin ulaşamadığı yerel coğrafyalarda tek söz hakkı olan hükümet görevini üstlenir ve bu yapı içinde kiliseler özel ayrıcalıklarla dokunulmazlıklara sahip birimlerdir. Ekonomik, siyasal ve teknolojik birçok gelişmenin sonucunda feodal beyliklerin gücünü yitirmesi, nüfus artışı ve kentlerin yeniden ortaya çıkışıyla değişen yaşam biçimi, ticaretin hızla yayılmasıyla gündeme gelir. 13.yy.da tarım tekniklerinde görülen ilerleme üretim düzeyini artırır; artan üretim atölyelerin gelişmesini ve zanaatı hızlandırır. Üretimin çoğalmasıyla kır ile kent ticari ilişkilerle yakınlaşmaya başlar. Ticaretin sadece bu

³⁴ Bkz., Oral Sander, **Siyasi Tarih**, İmge Kitabevi, Ankara, 2001., 44-46 s.

yakınlaşmayla yetinemeyeceğini gören tüccarlar yeni pazarlar aramaya kalkınca coğrafi keşifler tarihteki yerini alır.

Modern devlet yani ulus-devletin ortaya çıkışı, küreselleşmenin fiziki anlamda görünür kılınmasıyla eş zamanlıdır –ki, bu oluşum, 1492’de Kristof Kolomb’un Amerika’yı keşfetmesiyle ilişkilendirilir. Tarihçiler, küreselleşmenin nüvelerini her çağda farklı başlıklar altında sorgulasalar da 1492 tarihi, “dünyanın her yerine gidilebilir” bilincini yaratmasıyla sembolik bir başlangıç olarak ortak kabul görür. Küreselleşme çözümlerinde önemli isimlerden biri olan Roland Robertson, 1492’yi başlangıç kabul edenlerdendir. Küreselleşmenin, dünyanın tek bir mekan olarak ifade edilmesi, ortak dünya bilincinin yaratılması anlamına geldiğini savunan Robertson, tarihsel gelişimi beş evreye ayırır. Buna göre; 15.yy.dan 18.yy.’ın ortalarına kadar geçen süre, küreselleşmenin oluşum evresidir. Ulus-devletin yavaş yavaş etkili olması, Katolik kilisesinin etkinlik alanının genişlemesi ama bunun yanında birey anlayışının öne geçmesi, modern coğrafyanın başlaması ve miladi takvimin yayılması gibi başlıklar, küreselleşmenin oluşumunu sağlayan etkililerdir. İkinci evre, başlangıç evresi adıyla geçer ve 18.yy.ın ortalarından 1870’lere kadar sürer. Bireyin toplum karşısında değerinin anlaşıldığı ve hakları için mücadele edildiği dönemdir. Ulusal ve uluslararası düzenlemelerin, yasada yer bulacak sözleşmelerin gündeme gelmesi, ulusların birbirini tanımak zorunda olduğunun farkına varılması, ulusçuluk söylemlerinin çoğalması yeni gelişmeler arasında yer alır. 1870’lerden 1920’lerin ortasına kadar varlığını sürdüren üçüncü evre, mekanların küresel bir eğilimle uluslararasılaştırılmaya başlanması, bireyin bu mekanlar içinde yeniden biçimlenip tek bir toplum bilincinin yavaşça hayata geçirilmesiyle anlam kazanır. Yeryüzünün ilk dünya savaşının bu tarihler arasında yaşanması rastlantı değildir. Gerektiğinde birleşen dünya milletleri, yine de birlik olmayı başaramayan bir insanlık anlayışının temsilcisi olurlar. “Modernlik” bir sorunsal olarak bu evrede temalaştırılır ve tartışılır. Modernizmin çözümlenmesi girişimleri, ulusal ve kişisel kimliklerin de irdelenmesine yol açar. Avrupalı olmayan toplumların uluslar arası arenaya kabulü sonrasında göçe getirilen sınırlamaların dünya ölçeğinde uygulamaya konulması gündeme gelir. İletişim ağının küresel yayılımının temelleri atılır ve romanların diğer ulusların dillerine çevrilmesi

yaygınlaşır. Hıristiyan birliğinin yükselişi ile küresel yarışmaların, olimpiyatların, Nobel ödülleri'nin gelişiminin aynı tarihler arasında oluşu da ilginç bir durum yaratır. Öyle ki, dünyada her alanda bir yayılma ve yükselme söz konusudur -Robertson bu evreye yükseliş evresi adını verir³⁵ ve bu yayılımda hangisinin diğerini etkilediği sorusunun cevabı karmaşıktır.

1920'lerin ortalarından 1970'e kadar süren dördüncü evre, güç savaşlarının yaşandığı hegemonya için mücadele yıllarıdır. Milletler Cemiyeti, Birleşmiş Milletler gibi örgütlerin kurulması, ulusal bağımsızlıkların ardı arkasına ilan edilmesi, modern proje kapsamında dünyanın taraflara ayrılması ve en önemlisi Soğuk Savaş'ın dünyanın tüm alanlarını etkilemesi bu dönemin ana başlıklarıdır. Dördüncü evrenin tüm bu gelişmelerin dışında, insanlık tarihi açısından can alıcı olayı, atom bombasının kullanımınıdır. Soykırımların neredeyse meşruluk kazandığı bir dönemde, atom bombasının yarattığı etki ekonomik, siyasal, sosyal alanlarda tüm toplumları etkiler. İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda tüm ulusların aynı kaderi paylaşabileceği korkusu, güçlü devletlerin yanında yer alma gereksinimini açığa çıkarır. Ekonomik olarak güçlenen gelişmiş ülkeler, "üçüncü dünya ülkeleri" söylemini kullanmaya başlar. Amerika, dünyanın en büyük gücü olma konusunda Sovyetler Birliği'yle görülmemiş bir mücadeleye girer. Önceki yüzyılın sömürgecilik anlayışı ortadan kalkmış gibi görünse de, ekonomik yaptırımlar, ambargolar, ulusların yasalarına, devlet düzenine yapılan dışsal müdahale, sömürgeciliği emperyalist baskılara dönüştürür; fakat küreselleşme söylemi, kısa zamanda emperyalizm karşıtı hareketleri de içine alarak yenilenen dünya senaryolarında "emperyalizm"i eski bir söylem olarak sessizce geri plana iter³⁶.

Küreselleşmenin "baş aktör" sıfatıyla seyirlik bir kahraman olması yetmişli yılların gelişimiyle mümkün olur. Seyirlik denmesinin nedeni de belirsizliğinden gelir. İnsanın hemen her alanda gerçeğin ne olduğu konusunda kararlılığını yitirilişinin temeli, yetmişlerde atılır. Postmodernizm söylemlerinin desteklediği, her şeyin bir arada yer aldığı, ama bu biraradalıkta değerli olanın hangisi olduğunun

³⁵ Bkz., Roland Robertson, **Küreselleşme Toplum Kuramı ve Küresel Kültür**, Çev:Ümit H.Yolsal, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 1999, 99-100 s.

³⁶ Bkz., ROBERTSON, **y.a.g.e.**, 101-103

bilinememesi, anlamın yitirilişi hızla görünür hale gelir. 1960'ların sonunda Ay'a ayak basılması, dünyanın uzaydan görülmesi, insanın kendine uzaydan bakması, 1492'de, "dünyanın her yerine gidilebilir" düşüncesinin ötesine geçer. İnsan, yaşadığı gezegene dışarıdan bakabildiğini görünce, -tıpkı doğayla baş edebildiğini gördüğünde kendisini doğadan soyutlaması gibi- uzaya ait bir varlık olarak uzayı bir tehdit gibi görmeye başlamıştır. Ay'ın keşfinden sonra yapılan sinema filmleri, düşman uzaylının insan yaşamını tehdidini anlatmaya ya da barışçıl yaklaşımlarla "hepimiz dostuz" bilincini aşlamaya çalışır. Dost-düşman ayrımında duran uzay, küresel düzlemde tüm dünyanın ortak sorunudur ve sadece uzay değil, yeryüzündeki doğal hareketlilik, ekolojik sistemlerin bozulması, yaşam alanlarının küçülmesi, doğal felaketler, ozon tabakasının delinmesi gibi sorunlar da insanlığın küresel olarak tek toplum içinde değerlendirilmesini zorunlu hale getiren konulardır. Yer kabuğunun herhangi bir yerinde ya da denizlerde meydana gelecek bir felaket, tüm dünyayı ve insanlığı etkileyecektir, etkilemektedir. Buzulların erimesi, bu konuda verilebilecek en iyi örneklerden biridir ve bilim adamları tarafından "küresel ısınma" adıyla anılması, küreselleşmenin meşrulaştığının göstergesidir.

Seksenlerin sonunda Berlin Duvarı'nın yıkılışı ve doksanların başında SSCB'nin dağılışıyla sona eren Soğuk Savaş yılları dünyanın yeni bir döneme girişinin başlangıcı kabul edilir ve Robertson'a göre küreselleşmenin beşinci evresi olan bu dönem *belirsizlik evresi*³⁷dir. Bu evre, küreselleşmenin olgusal anlamda en çok tartışıldığı dönemin adıdır. Nükleer ve termonükleer silahların yaygınlaşması, iletişim ağında görülmedik bir hızlanmanın yaşanması ile iletişim teknolojilerinde önu alınamaz bir gelişim grafiği oluşması; çokkültürlülüğün karşısında etnik olanın, evrensel ya da uluslar arası olanın karşısında yerel olanın sınırlarının çizilmeye çalışılması, ırksal ayrımların ortadan kalkması için verilen mücadelenin merkeze konması gelinen son aşamanın belirteçlerindedir. İnsan hakları, toplumsal cinsiyet, etnik kimlik gibi konular da küresel düzeyde tartışılmaya başlar. Soğuk Savaş'ın sona ermesiyle birlikte dünyasal kutuplaşmanın ortadan kalkarak uluslar arası sistemin yaygınlık kazanması ama bunun yanında insanlığa ilişkin kaygıların artması da günümüzde yaşanan diğer sorunlardandır. Sivil dünya toplumu ya da dünya

³⁷ Robertson, **y.a.g.e.**, 101 s.

vatandaşlığının slogana dönüştüğü bu dönemde dünyanın yerel bankaları olmakla övünen kuruluşlar, küreselleşmenin vazgeçilmez gücüne dönüşür. İletişim teknolojilerinin hızlı gelişimine bağlı olarak atağa geçen medya ve medya siyaseti de bir başka önemli güçtür. Özellikle canlı yayın bağlantıları, haber programları ve en ücra köşedeki eve bile ulaşan görüntülerle tüm dünyayı aynı yayına bağlayan televizyonlar, küresel kültürün yayılımını hızlandırır³⁸.

Tarihsel süreçler göstermektedir ki, küreselleşme daima bir topluluğa dolayısıyla da mekana ve tüm bunların somutlandığı yer olan kente ve kent yaşamına gereksinim duymaktadır. Ulus-devletin egemenliğini sarsan modern toplumda bireyin kimlik inşası küresel dinamikler aracılığıyla sağlanır. Bu bağlamda, küreselleşmenin uzama olan etkisine odaklanıldığında üç başlık –zaman-mekan deneyimi, kent kültürü, birey-toplum ilişkisi- varlığını zorunlu olarak dayatır ve küreselleşme, sözcüğün anlamı gereği, yaşanan dünyayı işaret edişyle bile mekansal olduğunu açık eder. Olgusal olarak da küreselleştirilen insana ya da insanlara gönderimde bulunur. Erkızan bu süreci, özne'ye yaklaşım açısından yorumlar. Küreselleşmeyi dünya üzerinde yaşayan insanlar tarafından hep birlikte gerçekleştirme kararı alınmadan ortaya çıkarılan bir proje olarak görür. Projenin taşıyıcısı olan özne –birey-, tarihsel, düşünsel ve ekonomik olarak Batı uygarlığıdır; bu uygarlık kendini ekonomik, sosyal ve düşünsel olarak az gelişmiş ülkelere empoze etmeyi hedefler³⁹. Toplumsal yapının ve yerel kültürün değişim temelleri üzerinde yükselen bu dayatma, kentsel kimliğin oluşmasında itici güçtür. Modern toplum, küreselleşmeyle birlikte ulusal bir kimlik krizine girer. Krizin kurucusu, sanayi toplumundan “*risk toplumu*”⁴⁰na geçişi belirleyen gelişmelerdir. İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda atılan atom bombasının yarattığı korku, bu toplum yapısının habercisi olsa da; Çernobil nükleer faciası, asit yağmurları, ozon tabakasının incilmesi, çevre ve sanayi kirliliği gibi küresel sorunlar, tek bir coğrafya ya da ulusal toplumla sınırlı değildir; tüm dünya risk toplumuna dönüşmüştür. Sanayi toplumu döneminde risk göz ardı edilmiş, teknolojik ilerleme adına ekolojik dengenin

³⁸ Bkz., Veysel Bozkurt, **Küreselleşmenin İnsani Yüzü**, Alfa Yay., İst., 2000, s.18-23

³⁹ Bkz., Hatice Nur Erkızan, “Küreselleşmenin Tarihsel ve Düşünsel Temelleri Üzerine”, **Doğu Batı Dergisi**, Doğu Batı Yay., Şubat, Mart, Nisan 2002, Sayı:18, Ankara, 2002, 43 s.

⁴⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz., Ulrich Beck, **Risk Toplumu Başka Bir Modernliğe Doğru**, Çev:K.Özdoğan-B.Doğan, İthaki Yay., İst., 2011, 73-129 s.

bozulması ihtimali yok sayılmıştır. Oysa risk toplumunda, insanın içinde bulunduğu dünyanın her an yok olma tehlikesi içermesi yeni bir korku kültürü yaratır. Risk toplumu, küresel ilişkiler ağının belirginleşmesi, siyasetin ulusal yapısının zayıflamasıyla gündeme gelir⁴¹. Böylesi bir toplum düzeninde yaşayan insan, geleceğin belirsizliği içinde yaşadığı anı güvensizlik olarak algılar. Risklerin geçtiğimiz her gün artması, belirsizliği ve güvensizliği küresel simgeler haline getirir. Risk, belirsizlik, güvensizlik, eşitsizlik, kaygı ve toplumsal çözülme, küreselleşme sürecinin toplumsal sonuçlarını açıklamada kullanılan başlıklar olur.

Kent yaşamı, küresel güçler -medya, internet, popüler kültür...- tarafından sarıldıkça ve bu güçler aracılığıyla başka kültürlerle ait insanlarla karşılaşma yoluyla girilen kişisel temas arttıkça değişir; kentli insanın kişisel yaşamı da farklılaşmaya başlar. Küreselleşme, gündelik deneyimlerin doğasını etkileyerek bireysel kimliğin yeniden oluşturulmasını zorunlu kılarken, mahremiyet ya da kamusal alanın anlamı gibi toplumsal yapının taşıyıcıları olan yapıları alışılanın ötesine taşır. Örneğin facebook, twitter gibi siteler, kamusal alan(mış) gibi kurgulanır. Sosyal paylaşım ağları, internet ortamında kamusal alanın gündeme gelmesine neden olur. Bu tabloya bir de medya eklenince kentli insanın mekan algısı karmaşık bir yapıya bürünür. David Harvey'e göre medya, zaman-mekan sıkışması olarak yorumlanması gereken küreselleşmenin, kentler üzerindeki etkisini somutlayan aracıdır⁴². Anthony Giddens'in da zaman-mekan uzaklaşması olarak adlandırdığı bu süreç, medya ve kent aracılığıyla güçlenir. Modernizmin özü itibariyle küreselleştirici olduğunu iddia eden Giddens için küreselleşme, zaman-mekan uzaklaşmasının aktörüdür. Zaman-mekan uzaklaşması, yerel girişimler ve mesafe içindeki etkileşim arasındaki karmaşık ilişkiler bütünüdür. "*Küreselleşme, yerel oluşumların kilometrelerce uzaklıktaki olaylarca şekillendirilmesi ya da tersi biçimde, uzak yerellikleri birbirine bağlayan dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşmasıdır*"⁴³ tanımını yapan Giddens, David Harvey'le birlikte, yenedünya düzenini sosyolojik açıdan

⁴¹ Bkz., E.Fuat Keyman, **Küreselleşme, Devlet, Kimlik/Farklılık: Uluslar arası İlişkiler Kuramını Yeniden Düşünmek**, Çev:S.Coşar, Alfa Yay., İst., 2000, 27-30 s.

⁴² Bkz., David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Çev:Sungur Savran, Metis Yay., İst., 1996., 238-255 s.

⁴³ Anthony Giddens, "Modernitenin Küreselleşmesi", **Küreselleşme Temel Metinler**, Çeviren ve Hazırlayan: Kudret Bülbül, Orion Kitabevi, Ankara, 2009, 161 s.

değerlendirmeye çalışan tüm araştırmacıların mutlaka başvurduğu “küresel kuramcılar” olarak payelendirilir. Bu çalışmada da zaman-mekanın küreselleşmenin etkisiyle değişip dönüşen yapısının tiyatral uzamdaki sonuçlarının değerlendirilmesinde her iki kuramcının görüşleri yol gösterici olarak kullanılmaktadır.

Bütün toplumsal etkileşimler zaman ve mekanda gerçekleşir. Küreselleşme de sosyal yaşamın zaman ve mekan arasında düzenlenişine odaklanır. Zaman-mekan uzaklaşması ya da sıkışmasının kavramsal çerçevesi, dikkatleri yerel olana, birlikte varolmanın koşullarına ve mekanlar içindeki etkileşimde açığa çıkan karmaşık ilişkilere yöneltir⁴⁴. Harvey, bu karmaşıklığı Fordist ekonomik sistemden esnek birikime geçişle ilişkilendirir. Esnek birikim dönemi, üretimin hızını artırmış ve bu hız çoğalarak tüketimin de hızlanmasını tetiklemiştir. Yeni tüketim anlayışının hızı, eskinin kolayca atılması, gereksinimlerin daima yeniyile karşılanması yönünde ivme kazanır. Oluşan durum, “hızla” bir tarza dönüşür. Sadece bir şey satın almak değil, kültürel faaliyetleri de tüketmek söz konusudur. Değişkenlik anahtar sözcük halini alınca imajlar, medya ve reklam dünyası arzuları, zevkleri manipüle eden güç olarak yükselir. Birçok imaj, mekanlar aracılığıyla aynı zamanda kitlesel olarak piyasaya sunulur. İmajlar dünyasında şirketler, hükümetler ve siyasetçiler de bir imaj ortaya koymak zorundadır. Siyasetin medyalastırıldığı günümüzde imajların sürekliliği, gücü, sunumu kapsamlı bir çalışma gerektirir. Çünkü imajlaştırılan insan ya da nesne, “saygınlık”, “kalite”, “güvenilirlik” gibi rekabette öne çıkan başlıklarla esnek, dinamik ve istikrarlı olmalıdır. İmaj, piyasada oluşturulan kimliktir⁴⁵. Kişisel kimliğin inşa edilme yoğunluğu, imajlar dünyasında bireysel başarının ölçütü olarak kabul edilir. Günümüzde popüler olan bir kişinin başarısı imaj yapımcılarla (imajmakerlar) sağlanırken, kişinin başarısızlığı da imaj ekibinin iyi olmamasıyla değerlendirilir. Kısacası tüm endüstri, imajların üretimi, piyasaya sunumu ve tüketimi üzerine kurulduğu için zamanın hızlanması da kaçınılmaz olarak gündeme gelir.

⁴⁴ Bkz., **y.a.g.e.**, 162-167 s.

⁴⁵ Bkz., Harvey, **a.g.e.**, 291-305 s.

Mekansal düzenlemeler, yetmişli yıllardan bu yana geliştirilen uydu iletişim sistemleri sayesinde yeniden yapılandırılır. Mesafeler arası bağ kurmanın maliyeti tahminlerin ötesinde azalınca, taşımacılık, ulaşım gibi sektörel gelişimin maliyeti de düşünce üretimin biçimi değişir. Uydu iletişimi, kitlesel televizyon yayınları dünyanın mekanlarını eve taşır ve izlenen ekranda görünen mekanlar, birer imaj serilerine dönüşür. Böylece imajlarla oluşan kimliğe değişik mekanlar aracılığıyla da imaj bombardımanı olur. Mekanların imajı spor, film, haber programları aracılığıyla üretime ve geçici kullanıma açık hale gelir. Kent uzamında kapitalizmin, değişen mekansal düzeni kendi doğasına uyumlamasıyla mekanlar da üretilir hale gelir. Günümüzde neredeyse her kentte birbirinin aynı atmosferi içeren mekanlar kurulur. Alışveriş merkezleri, restoranlar, fast food zincirleri ve kahve içilen mekanlar bu durumun somut örnekleridir. Küresel markalar her yerde ulaşılır hale gelir ve küresel varlıkların ezici baskısı, yerel olanın değerini yitime uğratar. Açık bir ifadeyle; küreselleşme, insanın mekanlar içindeki devinimini ve uzamsal algısını dönüştüren baskın güçtür. Kentli insanın uzamsal ilişkileri de tiyatral anlatıdaki uzamın açıklanmasında başat rol oynar.

Tiyatro sanatı, varolduğu günden bu yana, kültürün belleği, aktarıcısı, sorgulayıcı mekanizması ve yüzleşme aracı olmuştur. Tiyatral herhangi bir gelişim, referansını kültürden almadan gerçekleşemez. İnsan, varolmak için bir mekana nasıl gereksinim duyuyorsa, tiyatro da mekansal, dolayısıyla da uzamsal bir sanattır. Arkaik dönemlerde ortaya çıkan tiyatronun uzamı doğanın kendisidir. İnsan, mekanlaştırılmış doğa içinde ritüeller aracılığıyla anlatılır. Ritüellerin amacı, bilinmeyen doğadan korkan insanı sağaltmak, doğayla bütünleştirmektir. Zamanla topluca yaşamının niteliğinin değişmesi, nüfusun artması, tarımın ve ticaretin gelişmesi sonucu kırsaldan kent yaşamına geçiş, mekan algısını büyük bir değişikliğe uğratar. Tiyatronun anlatısı da artık doğayla mücadele değil, insanın insanla çatışmasıdır. Olgusal olarak Rönesansla başlayan kentleşme, saatin günlük yaşama dahil edilmesiyle düzenlenmesi gereken bir yapıya bürünür. 19.yy.da ise sanayileşmenin etkisiyle sadece gündelik ilişkilerle değil yasal düzenlemelerle merkezi önem kazanan kent, 20.yy.ın son çeyreğinde küreselleşmenin uzamı olarak yükselir. Öyle ki, kent yaşamı, kentsoylu olma, sınıfsal bir fark değil olması

gerekindir ve bireysel ya da toplumsal bilinç kent üzerinden işler. Günümüz sanatına ve tiyatrosuna bakıldığında da konunun daima kent yaşamı etrafında kurulduğu görülür. Bu çalışmanın tiyatral anlatıda uzama yaklaşımı da kentin uzamsal ilişkileri açısından oluşturulmuştur. Küreselleşmenin yarattığı karmaşık zihinsellik, insanın mekanı algılayışını da değiştirdiği için küresel bilinç, “arada olmak”la tarif edilebilecek bir durumla karşı karşıyadır. İnsan sürekli olarak kuşkulu bir “şimdiki zaman” algısı içinde yaşar ve gündelik yaşama ait deneyimler bu duygu içinde gerçekleşir. Çünkü bugünün kenti, topluca yaşanılan ama temasın en aza indirildiği büyük uzamdır.

Kent mekanı, toplumsal ilişkilerin açığa çıktığı, eylemsiz bir yer değildir. Kent, toplumsal ilişkileri yapılandıran ve yeri geldiğinde de bu ilişkiler tarafından yapılandırılan uzamsal bir organizmadır. “*Benlik mekanda serpilir ve o nedenle burası dediği yerin silinmez izlerini taşır*”⁴⁶ diyen I.C.Schick bu ilişkiyi, “burası” ve “orası”, “ben” ve “öteki” karşıtlığının uzamsal okuması olarak yorumlar. Her kentli, odadan başlayarak eve, mahalleye, kente, bölgeye ve ülkeye doğru uzanan bir dizi iç içe geçmiş katmanlar halindeki yaşamsal mekanla çevrilidir. İnsan, bu mekanların izdüşümünden oluşur ve tiyatro mekanı, böylesi bir izdüşümle varolan karakterin uzamsal eylemini anlatır. Tiyatral anlatı, klasik anlatıdan uzaklaşalı çok olmuştur ve yeni anlatıları açıklamak için postmodernizmin ilkeleri kullanılır. Son yıllarda yapılan sanatsal çözümler, genellikle postmodernizm’le ilişkilendirilerek yapılmaktadır. Eski olana, tarihsel olana yeni bir bakış getirmeyi amaçlayan incelemeler, postmodernizmin doğası gereği, bütünü bir yapı olarak parçalamayı ve yeni anlamlar bulmayı hedefler. Yapısalcılığın karşısında post-yapısalcılığın gündeme gelmesi, özgün olanın yaratılmasından ziyade varolanın özgün yorumlarla yeniden sunulması sanatsal değerlendirmelerin ana konusu olur. Bu çalışmada küreselleşme, postmodernizmi de kapsayan bir olgu olarak ele alınmaktadır. Zira postmodern anlatının belirginleşen görünümü de değişime uğramış ve anlatılandan çok anlatanların öne geçtiği bir yapı oluşmuştur ya da anlatının konusu artık birçok kişidir. Büyük anlatıların önemini yitirdiği, anlatının bile geçici oluşunun

⁴⁶ Irvin Cemil Schick, **Batının Cinsel Kıyısı Başkalkçı Söylemde Cinsellik ve Mekansallık**, Çev:S. Kılıç, G. Sarı, Tarih Vakfı Yurt Yay., İst., 2000., 21 s.

vurgulandığı böylesi bir sistemin analizi de anlatıdaki uzamın çözümlenmesiyle mümkündür.

Küreselleşmenin tiyatral anlatıdaki uzamsal etkisinin incelenmesini amaçlayan bu çalışmanın birinci bölümünde; küreselleşmenin kentsel uzamdaki görünümü ve kent yaşamında yol açtığı değişimler irdelenmektedir. İkinci bölümde, tiyatral anlatıda dil ve anlam ilişkisi üzerinde varlık bulan uzamın yapısı, türleri ve uzamsal dinamiklerin işlevine yer verilmiş, küresel kent uzamının anlatıdaki uzama etkileri ve yansımaları ele alınmıştır. Üçüncü bölüm, yaşanan çağda içine alan ve Robertson'un beşinci evre adını verdiği küreselleşme sürecinin - özellikle 1990 sonrasında bugüne- Türk oyun yazarlığına yansımalarının değerlendirilmesini içermektedir. Gerek toplumsal yapıyı gerekse sanatı var eden yegane güç, üretim ilişkileri olduğuna göre; her anlatı bir üretilimdir. İnsanı, insanın içinde bulunduğu toplumsal ilişkileri ve tarihsel arka planın önderliğinde bugünü sorgulayan anlatıdaki anlam, gerçekliğe ait olan anlatının varlığıyla açığa çıkar. Anlatıbilimcilere göre, her insan bir anlatı öznesidir ve toplumsal anlatı, kültürel tarihin kendisidir. Anlatı kişilerini etkileyen, koşullayan hatta bu yapısıyla dramatik olanı yaratan güç olarak öne çıkan uzam, tarihin yorumlanması olan tiyatral anlatıyı var eden gerçeklik atmosferidir. 21.yy.'a gelindiğinde tarihin değerini yitirmiş gibi algılanması, tarihsel bilinçten koparılan insanın başkasının hayatını yaşıyor gibi hissine kapılarak ait olduğu topluma yabancılaşması, çalışmanın yöntemini zorunlu olarak iki başlığa yönlendirmiştir. Uzamsal gerçekliği ortaya koyabilmek için küreselleşmeye eleştirel bir yaklaşım getiren bu çalışma, oyun metinlerinde ele alınan yazımsal uzamı, anlatıbilimin verilerinden yola çıkarak çözümlenmektedir.

1. BÖLÜM

KÜRESELLEŞMENİN KÜLTÜREL BOYUTLARI VE KENT KÜLTÜRÜNDE UZAMIN YERİ

1.1. KÜRESELLEŞMENİN KÜLTÜRE ETKİSİ

Kültür, insanın iletişim gereksinimiyle ortaya çıkan toplumsal bir durumdur ve tüm anlatıların başlangıcı kültüre dayanmaktadır. Gerek yazılı/sözlü, gerek sanatsal, gerekse felsefi, bilimsel ya da tarihsel olsun, insan gelişimini içeren anlatıların kurucusu daima kültürdür. Tarihin başlangıcına gidildiğinde, bireylerin ve toplulukların kültürel varlığını belirlemede, doğanın başat rol oynadığı bilinmektedir. “Doğa kültür üretir, kültür de doğayı değiştirir”⁴⁷. Bu üretim ve değişim ilişkisinde doğal her türlü etkiden uzaklaşabilmek için barınma gereksinimi duyan insan, bir kulübe inşa eder. Bu bilinçli “yer” yapımıyla mağaradan kurtulmakla kalmaz, kendisini doğadan ayırıp onun karşısında kültürel bir varlık olarak türüne özgü yeni bir duruş edinir. Geri dönüşü olmayan bu kopuşla insan, sınırsız bir mekanda kendi sınırlarını yaratarak ona anlam katar ve böylece bütüncül bir dünya kurma serüvenine de ilk adımını atmış olur⁴⁸. Doğa, her zaman kültürün kurucusu sıfatını taşıyacaktır; çünkü kültür, insanın doğayla alışverişinden, diğer bir deyişle emekten oluşur. Düzenlenmeye, büyümeye ve gelişmeye koşullu olan kültürün asla değişmeyecek olan temel özelliği ise, değişmesi/değiştirilebilmesidir. Kültür toplumsal olduğuna göre kurallarla açığa çıkar. Kurala uyma zorunluluğu bir düzenleme gerektirir ve düzenlenmiş olan kültürle düzenlenmemiş olan arasındaki etkileşim, değişime zemin hazırlamak dışında, küreselleşmenin ilkel görünümü olarak kabul edilir⁴⁹.

Latince kökenli bir sözcük olan kültür, *cultivation*, “ürün yetiştirmek, hayvan yetiştirmek ve zihin eğitimi” anlamlarında kullanılır fakat zamanla oluşan anlam genişlemesiyle bir toplumun bütün bir hayat tarzını anlatan ifade olarak önem kazanır. “Kültür..., insanın bir toplumsal birey olarak edindiği bilgi, inanç, sanat,

⁴⁷ Terry Eagleton, *Kültür Yorumları*, Çev: Özge Çelik, Ayrıntı Yay., İst., 2005, 11 s.

⁴⁸ Bkz., Oraliş, *a.g.e.*, 65-79 s.

⁴⁹ Bkz., Karabağ, *a.g.e.*, 3-22 s.

*hukuk, gelenek, diğer yetenek ve adetlerinin hepsinin oluşturduğu bütündür”*⁵⁰. Diğer bir tanımlamada ise “*kültür, bilginin ve yaşanmış olanın temsilinin genel alanıdır*”⁵¹. Kültürün tanımını, -bugün kullandığımız ifadelerle yakın biçimde- ilk kez dile getiren 17.yy. Alman filozofu ve doğal hukuk düşünürü Samuel von Pufendorf’dur. Kültürü doğaya karşı, belli bir toplumsal bağlam içinde ortaya çıkan tüm insan eserleri olarak tanımlayan Pufendorf, sonraki yüzyılda adı duyulacak bir başka Alman düşünürüne, Kant’a öncülük eder. Kant, Pufendorf’un izinden giderek kültürü, insanın kendi rasyonel özünden dolayı hayata geçireceği amaçlar-idealler olarak ifade eder. Öte yandan, kültür kavramının gerçek yaratıcısı olarak kabul edilen yine bir Alman düşünürü olan Herder’dır. Herder’e göre kültür, bir ulusun, bir halk ya da topluluğun yaşam tarzıdır⁵². Kültür gerek antropolojik gerekse sosyolojik açıdan tüm tanımları içeren anlamına S.P. Huntington’ın ifadesinde kavuşur. Huntington’a göre kültür, “*bütün bir hayat tarzını anlatmak*”⁵³ üzerine kurulu olan her şeydir.

Kültür, bir toplumun değişme potansiyelini barındıran bütün bir hayat alanıdır. Hayatın bilinçli olarak gerçekleştirilen her yönü kültüre ait olduğuna göre, tanımlarının sayısız oluşu doğaldır ve bu çeşitliliğin temelinde, toplumsal yapıdaki farklılıklar dışında, tanımlayıcının değer yargıları yatmaktadır. Toplumsal olayların anlamlı bir şekilde tanımlanabileceği bir bağlam oluşturan kültürün, o toplumu meydana getiren üyelerine aktarılması sürecine *kültürlenme*⁵⁴ denir. Kültürlenme genellikle bireyin doğrudan algılayamadığı, çocukluktan itibaren gerek ailede gerekse sosyal çevresinde edindiği değerlerle açığa çıkar. Bir toplumun edindiği kültürü, diğer kuşaklara iletmesiye *kültür aktarımı*dır. Genel bir kültürü yansıtan herhangi bir toplumda, farklı değer yargılarına sahip ya da etnik kökenleri farklı topluluklar arasındaki etkileşim, kültürün yapısını değişime uğratar. Toplulukların birbiriyle teması sonucunda, bir topluluğun ya da diğerinin; ya da her ikisinin birden diğerinin özelliklerini tamamen/kısmen benimsemesi sürecine *kültür alışverişi* adı

⁵⁰ John Tomlinson, **Kültürel Emperyalizm**, Çev:E.Zeybekoğlu, Ayrıntı Yay., İst., 1999, 17 s.

⁵¹ Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, Çev:Ayşen Ekmekçi&Okşan Taşkent, Ayrıntı Yay., İst., 2006, 143 s.

⁵² Bkz., Cevizci, **a.g.e.**, 586 s.

⁵³ Huntington’dan aktaran Osman Özkul, **Kültür ve Küreselleşme**, Açılım Kitap Yay., İst., 2008, 20 s.

⁵⁴ ÖZKUL, **y.a.g.e.**, 33 s.

verilir. Bir kültürel grubun başka bir kültürel değere sahip diğer bir grupla etkileşiminde - kültürlenme söz konusu olduğunda- birinin kendi kültürünü ya da geleneksel değerlerini kısmen de olsa yitirmesi sonucunda *kültürsüzleşme* ya da *kültür yitimi* ortaya çıkar. Öte yandan, farklı bir kültürde yaşamaya başlayan bireyin toplum içinde yaşadığı uyumsuzluk, şaşkınlık ya da yönsüzlük duygusuna da *kültür şoku* adı verilir. Küreselleşme söz konusu olduğunda ise *hakim kültür*, diğer ifadeleri kapsayıcı bir yapıya bürünür. Farklı hatta çoğunlukla rekabet halinde olan kültür ve altkültürler arasındaki çatışmanın sınırlarını çizen, kendi değerlerini, yaşam tarzını, dilini, davranış biçimini ait olduğu ya da sahip olduğu siyasi ve ekonomik güç sayesinde diğer kültürlerle empoze edebilen kültür, *hakim kültürdür*⁵⁵. Günümüz toplumunda kültüre dair yapılan bu tanımlamaların hemen hepsi bir toplum içinde aynı anda varolabilmektedir.

Kültür, geçmişten geleceğe doğru uzanan sosyal bir miras ve değerler birikimi oluşuyla zamana koşulludur. Geçmişle gelecek arasında köprü görevi görmesi, toplumsal yaşamda şimdinin yapısını belirler. İnsanın genetik kodlaması bile atalarının izleriyle belirlenirken, toplumun kültürel formlarının da böylesi bir geçiş içinde olması doğaldır. Kültüre zamansal bir bakışla odaklanıldığında, tarih ve antropolojinin kültür için önemi de kendiliğinden ortaya çıkar. Kültürü öğrenmek, kültürün parçası olmak, bir eğitim sürecidir. Kişi, kendi kültürünü öğrendikçe, varlığının ve aidiyetinin de sınırlarını kavrar. Çünkü günlük hayatımızda gösterdiğimiz davranış kalıpları, hangi kültüre ait olduğumuzu anlatan göstergelerdir. Çağlar öncesinde sınıfsal ayrımların ya da kültürel farkların daha belirgin olduğu zamanlarda, giyim kuşam seçimi, ten rengi, ırksal özellikler ve dil farklılığı gibi ayrıntılarla birbirinden ayrılan insanlar, günümüzde aynı topluma entegre olmuş biçimde yaşamaktadır. Özellikle 20.yy.'ın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan bireyci yönelimler, yaşadığı toplumun kültürüyle çatışan bireysel davranış biçimlerinin görülmesine neden olur. Çünkü birey, iletişim ve teknolojinin gelişmesiyle öteki kültürleri daha çabuk tanıma fırsatı bulur ve kendi kültürüyle diğer kültürler arasında yaptığı karşılaştırma onu, bağlı bulunduğu kültürle çatışmaya

⁵⁵ Bkz., Nermi Uygur, **Kültür Kuramı**, Yky., İst., 1996, 16-33 s.

götürür⁵⁶. Bu çatışma en çok kültürün inanç sisteminden temellenen tutumlarla birey arasındadır. Hangi zaman diliminde ya da hangi kültürde olursa olsun, kültürün üyeleri ile kültür arasındaki temel çatışma, inanca dayalı davranış kalıplarının toplumsal ahlak kuralları tarafından dayatılmasında açığa çıkmaktadır.

Kültür, öncelikle üretim ve mübadele ilişkisiyle belirgin hale gelir fakat bu ilişki, birçok alt-üst yapı kurumlarıyla birlikte oluşur. Aile örgütlenmesi, akrabalık ilişkileri, siyasi ve dini yapılanmalar, günlük yaşam kurallarını belirleyen toplumsal ahlak, hukuk ve adalet sistemi, dil-iletişim, efsaneler, tarih, sanatsal uygulamalar, felsefe ve bilim üretimi, kültürü bütünleyen yapısal unsurlardır. Topluma özgü bir olgu olsa da kültür, toplumu oluşturan tek tek bireylerin düşünce ürünlerinden bağımsız değildir. Düşünen-yorumlayan bir varlık oluşuyla doğadaki diğer canlılardan ayrılan insan, aynı zamanda kültür üretendir. İnsan zihni tarafından soyut olarak üretilen fakat toplumsal hale dönüştüğünde somutlanan kültür, doğrudan algılanamaz. Toplumun ahlak yapısı, zamanı kullanma biçimi, mekan seçimleri, geleneği, üretim ve tüketim alışkanlıkları, inanç sistemi gibi ortak değerlerin belirlediği davranış kalıpları kültürün algılanmasını sağlar. Toplumsal yapı değişip dönüştükçe kültür de değişir.

Küreselleşme ve kültür birbirine koşut, iç içe, biri diğerinin dönüştürücüsü işlevinde olsa da temelde duran kültürdür. Küreselleşme, kültürel etkileşim üzerinde yükselirken kültürü daima varlığını sürdürebileceği bir mekan olarak konumlar. Küreselleşme, kültürel mekandaki devinimini bazı dengelere borçludur.

“Küreselleşme sistemi birbirini etkileyen üç denge üzerine kurulmuştur. Birincisi ulus-devletler arasındaki geleneksel denge. Bu sistemde ABD süper güç olarak dünya kapitalizminin lideri konumunda. İkinci denge ise ulus-devletler ile küresel piyasalar arasındadır. Süper piyasalar bir ülkeyi refaha kavuşturacak kaynakları sağlayabileceği gibi, tahvillerin değerini düşürerek ülkenin çöküşüne de sebep olabilecek güçtedir. Burada en önemli figür olarak ‘elektronik sürü’ karşımıza çıkmaktadır. Küresel sistemin üçüncü denge noktası; bireyler ile ulus-devletlerin birleşimidir. Küreselleşme sürecinin şaşırtıcı olgularından birisi, gerek piyasaları gerekse de ulus-devletleri etkileyecek güce sahip “süper bireyler”dir. (...) O halde,

⁵⁶ Bkz., Özkul, a.g.e., 25-28 s.

küreselleşme sahnesinde üç aktör rol almaktadır: Süper güç, süper piyasalar ve süper bireyler.”⁵⁷

Küreselleşme, kültürün salt kendisini aracı etmez, onu değiştirip dönüştürür ve bu dönüşümde kapitalizm süper güçlerin silahı, piyasalar bu silahın kullanıldığı mekanlar, bireyler ise küreselleşmenin hedefidir. Kapitalizmin yön verdiği bir dünya düzeninde küreselleşme incelemeleri genellikle ekonomi ve siyaset üzerinden yapılır. Oysa kültürün küreselleşmedeki rolü, ekonomik ve siyasal yapıdan daha kapsayıcıdır.

“Malların karşılıklı değişimi yerelleştirir, siyasetlerinki uluslararasılaştırır ve sembollerinki küreselleştirir. İnsan toplumunun küreselleşmesi kültürel ilişkilerin ekonomik ve siyasi düzenlemelere nazaran ne kadar etkili olduğuna bağlıdır. Ekonomi ve siyasi yapı, kültürelleştiği ölçüde; yani ikisi arasındaki alışveriş sembolik olarak gerçekleştirildiği sürece küreselleşebilir. Kültürel alandaki küreselleşmenin boyutu ekonomik ve siyasi alanda yaşananandan daha büyüktür.”⁵⁸

Ekonomik ve siyasi ilişkiler, bireyi yerel mekanlara bağlar, kültürel simgelerse her an her yerde üretilebilirler. Kültür, kültürel ürünler ve bunların dağılıma biçimlerini içeren devinim sayesinde ve kültürün esneyebilen yapısı yüzünden daha küreselleştiricidir. Kültür, küresel politikaların yerel düzenlemelerine yön verir ve küresel siyasi-ekonomik-sosyal müdahalelerin yapıldığı arena oluşuyla da mekansal değer kazanır.

“Ekonomik meseleler toplumlar arasındaki ilişkilerde ve çeşitli ulus ötesi ilişki biçimlerinde çok önemli olsalar da, bunların büyük ölçüde kültürel olumsuzluklara ve kültürel kodlamaya tabi olduklarını giderek daha fazla fark etmeye başladık. (...) ulusal olarak örgütlenmiş toplumlar arasındaki düşmanlıktan dostluğa doğru uzanan ilişkilerin çoğunu yapılandıran ve biçimlendiren şeyin özünde kültürel bir doğaya sahip olduğu giderek daha açık hale gelmektedir.”⁵⁹

Immanuel Wallerstein’in dünya sistemi teorisini değerlendiren Robertson, küreselleşmenin kültür üzerinden çözümlenmesinin gerekliliğini Wallerstein’ı eleştirerek kanıtlar. Robertson’a göre küreselleşmeyi ekonomi merkezli çözümlenmeye çalışanların yanılgısı, günümüz dünyasında kültür ile ekonominin iç

⁵⁷ T.Friedman’dan aktaran Haluk Tözüm, , “Küreselleşme: Gerçek mi, Seçenek mi?”, **Doğu Batı**, Doğu Batı Yay., Şubat, Mart, Nisan 2002, Sayı:18, Ankara, 2002, 152 s.

⁵⁸ Malcolm Waters’tan aktaran John Tomlinson, **Küreselleşme ve Kültür**, Çev:Arzu Eker, Ayrıntı Yay., İst., 2004, 39 s.

⁵⁹ Robertson, **a.g.e.**, 16 s.

içe geçtiğini göz ardı etmeleridir. Küresel kapitalizmin yarattığı tüketicilerin, tüm dünyada özelleşen bölgesel ürünlerle, topluma, etnik sınıf ile toplumsal cinsiyet pazarlarına uyumlu hale getirilmesi, ekonomiyi, yerel kültürleri önemsemek zorunda bırakır ve ekonomi de yerelleşir⁶⁰. Kültürü bir çıkış noktası olarak ele alan Robertson, küreselleşmeyi açıklamak için birey, kültür, ulus-devlet ve bütüncül dünya sistemi adını verdiği, birbiriyle ilişkili dört başlıktan söz eder. Küreselleşmenin varlığıyla dünya, tek bir mekana indirgenerek küçülmüştür. Dünyanın tek bir mekan olarak küçülmesi, toplumların tek bir örnek olacak biçimde aynılaşmasını içermez. Küresel kültürün yaşandığı dünya, farklı kültürlerim birbiriyle etkileşim halinde olduğu karmaşık bir toplumsal yapı oluşturur ve bu, Robertson tarafından *küresel insanlık durumu*⁶¹ olarak adlandırılır. Küreselleşme, tüm toplumları göreceleştirerek eşitlemektedir. Böylece tüm topluluklar dünya adı verilen bu tek mekanda farklılıkları ve yerellikleriyle bir aradadır. O halde küresel kültür, farklı kültürlerin etkileşimlerinin sonucunda ortaya çıkar. Küresel ve yerel olanın birlikteliği Robertson'un yeni bir kavram bulmasına yol açar. Robertson, eş zamanlılığı vurgulamak için, Japon iş dünyasında kullanılan bir sözcükten, 'küresel taslak' anlamına gelen "dochakuka"dan hareketle "*glokalleşme*"⁶² kavramını önerir. Küresel kültüre "karmaşık bağlantılılık" ekseninde yaklaşan Tomlinson, glokalleşme ya da diğer ifadeyle küyerelleşme kavramını çok yerinde bulur. Çünkü kavramın anlam çerçevesi, bütünlük ve kapsayıcılık kavramlarını içermekle kalmaz, birleşme ve farklılaşma süreçlerinin eş zamanlı gözlemlenebildiği bir dünyada karmaşıklıkla başa çıkmayı sağlamada umut vericidir⁶³.

Küresel toplum kuramı oluşturma amacı taşıyan Robertson, küreselleşmeyi ve küresel kültürü reddetmek yerine, onun varlığını kabul etmenin daha iyi bir yol olduğuna savunur. Zira, bu kabulleniş, küresel kültürün sınırlarını tanımayı ve bu bilgilenmeyle birlikte mücadele etmeyi kolaylaştıracaktır. Küreselleşmede hakim kültür, konuşan ses olarak sonsuz bir varlığa sahip değildir fakat farklılıkların bir arada yaşaması, kültürün değişmez özelliği olmaya devam edecektir. Toplumsal

⁶⁰ Bkz., Robertson, **y.a.g.e.**, 167-178 s.

⁶¹ Robertson, **y.a.g.e.** , 19 s.

⁶² Robertson, **y.a.g.e.**, 21 s.

⁶³ Bkz., Tomlinson, **Küreselleşme ve Kültür.**, 25 s.

farklılıkların sürdürülebilmesi, küresel olan karşısında yerel olanı koruyabilmenin yollarının bulunabilmesi için öncelikle mücadele alanının bilinmesi gerekmektedir; - zira, küreselleşme, kültürel homojenleşmeyle kültürel farklılaşmaların birlikte yer aldığı sürecin adıdır. Gerek homojen gerekse heterojen yapıların ortaya çıkmasını sağlayan temel, iletişim olduğuna göre, başta da değinildiği gibi, küresel kültürde iletişimin önemi büyüktür. İletişimin olmadığı yerde kültürel küreselleşmenin görünümünden de söz edilemez:

“(...)kültürel küreselleşmenin görünümüne değinirsek; bu, imgelerin dünya ölçeğinde dolaşımını; kitle tüketim malları aracılığıyla yaşam tarzlarının standartlaşmasını; üretim araçları, üretim teknikleri ve üretim ilişkilerinin tüm dünyada rasyonelleştirilmesini; yerelliğin ve nostaljinin yeniden üretimini; uluslarüstü bir seçkinler sınıfının (kozmpolitler) ortaya çıkışını, bunların arasında bir dünya dili (lingua franca) ’nın oluşmasını, bunların sınırlardan kolayca geçişini; eğlence ve turizm mekanlarının hem standartlaşmasını hem de egzotikleştirilmesini; eğitim ve bilimin standartlaşmasını içerir.”⁶⁴

Küresel kültür, görünümünü oluşturan birçok zemin üzerinde hareket eder. Bunlardan ilki, yerel ile yerel olmayan arasındaki iletişimdir. Turistler, göçmenler, mülteciler, geçici işçiler ya da bir yerden diğerine hareket eden gruplardan oluşur. Bu kategoriye girenler, küresel kültürün fiili taşıyıcılarıdır. Gezdikleri yerlerin kültürünü tanıyarak ya da kendi kültürlerini tanıtırarak. Karşılaştırma yapar, kültürlerarası bir yapıya bürünürler. Hatta başka kültürlerin farkına varmalarıyla bile küreselliğe hizmet eder hale gelirler. Aslında tarihsel bir değerlendirme yaptığımızda, yerel ile yerel olmayan arasındaki iletişime dahil olanlar, herhangi bir çağda karşımıza çıkabilecek olanlardır. Günümüz kültüründe iletişimin küreselleşmeye etkisi, tartışmasız, kitle iletişim araçlarıdır. Çok uluslu ve ulusal şirketler aracılığıyla üretilen teknolojinin kitlelere ve kültürlere hızla yayılması küreselleşmenin en belirgin görünümündenendir. Özellikle medyanın önlenemez yükselişi ve gücü, küresel kültürün sınırlarını çizer ya da sınırsız(mış gibi) bir ortam sunar. Medya aracılığıyla imajların ve bilginin televizyonlar, internet siteleri, gazete ve dergilerle üretilip dağıtılması, sürecin daha da hızlı işlenmesini sağlar. Öte yandan iletişim sadece bunlarla da kalmaz, finansal küreselleşmeyi de destekler. Para piyasaları, çok uluslu şirketler, ticaretin sınır ötesi hedefleri ve uygulamaları, yine farklı kültürleri bir araya

⁶⁴ Cevat Özyurt, **Küreselleşme Sürecinde Kimlik ve Farklılaşma**, Açılım Kitap Yay., İst., 2005, 85 s.

getiren unsurlar olur. Tüm bu gelişmelerin kapsayıcısı ise küresel düşüncenin kurucusu olan Batı felsefesidir. Devletin karşısında bireyin özgürlük, refah, mülkiyet gibi hakları, Batı'nın düşünce yapısında biçimlendirilerek diğer kültürlerle aktarılır⁶⁵.

Küresel kültürde iletişime vurgu yapan kuramcılardan biri David Harvey'dir. Küreselleşmeye *zaman-mekan sıkışması* yaklaşımını getiren Harvey, telekomünikasyonun kültürler arası sınırları kaldırarak toplumda bir içe çöküş meydana getirdiğini savunur⁶⁶. Marshall McLuhan'ın *küresel köy* ifadesi de Harvey'in düşüncesini destekler niteliktedir. Küresel köy, dünyada çoğalan bir kültürü değil, kültürel kayıpları anlatmak için kullanılır⁶⁷. Kitle iletişim araçlarının yayılımı, insanları yerel olanı korumak adına bir tembelliğe iter. Okur-yazarlığın gerileyeceği ve kültürün giderek ilkel bir yaşama doğru evrileceği endişesi taşınır. Medyanın küreselleşmesi, yaşanan süreci toplumsal algıda meşrulaştırmanın en hızlı yollarından biridir. Kitlelere yönelik gazetelere elektronik ortamda kolayca ulaşılabilmesi, iletişim araçlarından yararlanan herkesi, uzaktaki gelişmelere ortak eder. Uzağın yakın olması, geleneksel bilgilenmeyi gerileterek yakın olanı uzaklaştırır. Bu durum aile, akrabalık ve komşuluk ilişkilerinin parçalanmasının başlangıcıdır. Kilometrelerce ötede yaşanan bir olaya üzülmürken, ikamet ettiğimiz apartmanda ya da mahallede meydana gelenlerden günlerce haberimiz olmaması tuhaf karşılanmaz olur⁶⁸. İletişim teknolojileri, uzaktakilerin yakınlaşmasını sağlayarak birbiriyle hiç karşılaşmamış, -hatta birbiriyle karşılaşma imkanı yok denecek kadar az olanları internet ortamında bir araya getirir. Farklı coğrafyalarda yaşayan insanları düşünsel ya da duygusal ya da her ikisinin birden yaşadığı bir etkileşim içine sokan elektronik ortamlar, Giddens'in *yeniden yerleştirme* adını verdiği küresel bir durum yaratır. Yeniden yerleştirme, içinde bulunulan mekanın anlamından uzaklaşıp aynı mekanda başka bir "yer"i yaşamadır ve bu durum, kişide bir zaman-mekan uzaklaşmasına yol açar⁶⁹.

⁶⁵ Bkz., Özyurt, **y.a.g.e.**, 86 s.

⁶⁶ Bkz., David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Çev:Sungur Savran, Metis Yay., İst., 2003, 227-238 s.

⁶⁷ Bkz. Harvey, **y.a.g.e.**, 227-228 s.

⁶⁸ Bkz. Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Çev:Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yay., İst., 2010, 75-83 s.

⁶⁹ Bkz., Giddens, **y.a.g.e.**, 137 s.

İletişim teknolojilerinin gelişimiyle adından söz ettiren küresel iletişim, kültürel sınırların bölgesel özelliğini ortadan kaldırır ve kültürler arası imge akışı hızla yayılır. Tomlinson'a göre bu akışın temelinde emperyalizm vardır; çünkü sözü edilen imgesel akış, bir merkezden hareketle çevreye yayılmakta ve böylece kültürel emperyalizm, küreselleşme olarak karşımıza çıkmaktadır. *“Uluslararası dolaşım halindeki kültürel ürünlerin %60'ı Amerikan kökenlidir”*⁷⁰. Dolayısıyla kimine göre bir kültür emperyalizmi olan küreselleşme, Amerikan kültürünün egemen olduğu, İngilizce'nin dünya dili olarak dayatıldığı bir tahakküm sistemidir. Tahakküm, egemen kültürün ulusal kültürleri eritmesi ve kendi varlığını kabul ettirmesidir. Süreç, yerli kültür içinde yabancı bir kültürün değer ve alışkanlıklarını yayabilmek adına ekonomik ve siyasi gücün kullanılmasıyla başlar. Ardından, tüketim alışkanlıklarını besleyen medya ve reklamcılık devreye girer –ki, alışveriş hem bir gereklilik hem de salt eğlence biçimi olarak yüceltilir. Tomlinson, küreselleşmenin bu boyutunu *medya emperyalizmi*⁷¹ diyerek eleştirir.

*“Kültürel emperyalizm tezi, dünyanın pek çok yerinde otantik, geleneksel ve yerel kültürlerin özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nin ticari ürünler ve medya ürünleri bombardımanı dolayısıyla yok edildiğini öne sürer.”*⁷²

Tomlinson'un sözünü ettiği tahakküm sadece ekonomik alanda hüküm sürmemektedir; iletişimi merkeze koyunca, bu baskının dil'i de hedef aldığı görülür. Bugün, İngilizce'nin hakim olmadığı ülke ya da alan yok gibidir. UNESCO'nun tahminlerine göre basılı malzemenin üçte ikisi İngilizce yayınlanmakta ve oluşan tabloda, “kim konuşuyor” sorusu karmaşıklaşmaktadır. Gerçekte, kimin konuştuğuna karar vermek ticari bir seçimdir. Kapitalizmin hüküm sürdüğü bir dünyada, ekonomik gücün sahibi kimse, onun sesi daha çok duyulur. Piyasa talebine göre belirlenen “kim konuşuyor”un adresi, doğal olarak küresel iletişimdir fakat buradaki iletişim, uluslar arası ve çok uluslu kapitalist piyasalarda birbiriyle ilişki kuran ulusal kurumlar aracılığıyla kurulur ve sesi en çok çıkan, tarihin sömürgeci devletleridir. Üçüncü dünya ülkeleri, az gelişmiş ülkeler ya da gelişmekte olan ülkeler, başta ekonomik sonra da kültürel anlamda, gelişmiş ülkelere bağımlı hale getirilir. Ulus-

⁷⁰ Moisy'den aktaran Özyurt, **a.g.e.**, 88 s.

⁷¹ Tomlinson, **Kültürel Emperyalizm**, 20 s.

⁷² J.Tunstall'dan aktaran Tomlinson, **y.a.g.e.**, 22 s.

devletlerin varlığı, dünyada ses sahibi olmaları amacıyla desteklenir fakat bu desteğin ardında tek bir sesin hakimiyetini dayatma politikası yatar⁷³. Küresel diyalog “çok ses, tek dünya” söylemi üzerine kurulu olsa da, bu söylemin ardında “tek ses, tek dünya” anlayışının yattığı aşikardır. Kapitalizmin türdeşleştirici bir kültür yaratma amacı taşıdığı düşünülürse, hakim kültür dışında, küreselleşmenin sesi diyebileceğimiz hakim sesin varlığını kabullenmek kaçınılmazdır. Hakim kültürün ya da hakim sesin meşrulaşması, bir merkezin ve o merkezden hareket eden çevrenin de kabulüdür. Çevrenin merkezden gelen hareketle kendini yeniden üretmesi söz konusudur. Küreselleşme modern kültür ile yerel kültürü karıştırarak “melezleşme” yaratan güce dönüşür. Kültürel melezleşme, insanlığın başlangıcından bu yana farklı coğrafyalarla iletişim kurma gereksiniminden doğmuştur. Küreselleşme, işte bu gereksinimin çağımızdaki biçimidir⁷⁴.

1.1.1. Kültür Endüstrisinden Kitle Kültürüne Geçiş

Kültür, durmadan değişen, gelişen, dönüşen bir olgudur ve bu hareketlilik, tanımının da kesin bir belirlemeye varılmasını engeller. Tarihsel sürecin gelişimiyle doğru orantılı olarak kültürün tanımı da değişir, genişler. Özellikle 20.yy.ın ikinci yarısından itibaren *kültür endüstrisi* ifadesi kullanılmaya başlanır. Robertson’un küreselleşmenin son evresi olarak ele aldığı 1980’lerden günümüze kadar geçen sürede etkili bir anlatım biçiminin adı olan kültür endüstrisi, Tomlinson gibi kuramcılar tarafından emperyalizmin yeni söylemi olarak değerlendirilir. Kültür endüstrisi, küreselleşmenin çağımızdaki görünümünün zeminidir ve varlığını, iletişim teknolojileri aracılığıyla somutlar.

*“Kültür endüstrisi(...) Popüler kültürü, yani radyo, televizyon, kitap, magazin ve gazeteleri, popüler müziği meydana getiren tüm faaliyet ve düzenlemelerle, kültürel organizasyonları ve bu arada kültürün standartlaşmasını dile getirmek için kullanılan genel terim.”*⁷⁵

Kültür endüstrisi terimi, kitle kültüründen söz edilmeye başlanan bir ortamda oluşur. Sanayi devriminden sonra işçi sınıfını anlatan bir ifade biçimi olarak kullanılmaya başlanan *kitle kültürü*, burjuva sınıfının gelişmesi, sosyalist kuramın

⁷³ Tomlinson, **y.a.g.e.**, 29-33 s.

⁷⁴ Bkz., Eagleton, **a.g.e.**,132-139 s.

⁷⁵ Cevizci, **a.g.e.**, 589 s.

sesini duyurması ve modern işçi sınıfı hareketinin çoğalmasına paralel bir gelişim gösterir. Kitle kültürü, 20.yy.da Marksist düşünceyi benimseyen ve Frankfurt Okulu olarak nitelendirilen eleştirel kuramcılar tarafından metalaşma, şeyleşme, ideolojik egemenlik kavramlarıyla açıklanmıştır. Bu kuramcıların başında yer alan Theodor W.Adorno, 20.yy.daki hızlı gelişimler ışığında kültür endüstrisi terimini kitle kültüründen ayrı değerlendirme gereği duyar.

*“Kültür endüstrisi terimi yanılmıyorsam ilk defa 1947’de, Amsterdam’da Horkheimer’la birlikte yayımladığımız **Aydınlanmanın Diyalektiği**’nde kullanıldı. Müsveddelerde “kitle kültürü” terimini kullanmıştık. Fakat daha sonra yandaşlarının işine gelecek yorumları dışarıda bırakmak amacıyla kitle kültürü yerine “kültür endüstrisi” terimini kullanmayı uygun bulduk; ne de olsa onun, kitlelerden kendiliğinden çıkan bir kültür sorunu olduğunu ortaya atabilirler, onu popüler sanatın çağdaş formu sayabilirlerdi ki bu ikincisinin kültür endüstrisinden kesin olarak ayırt edilmesi gerekir. Kültür endüstrisi eski olanla tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirir.”⁷⁶*

Adorno ve Max Horkheimer, *kültür endüstrisi* kavramını 19.yüzyılın sonunda kullanmaya başlamıştır. Onların izinden giden Frankfurt Okulu düşünürleri de *kitle kültürü* ifadesinin sermayenin ihtiyaçlarından çok kitlenin ihtiyaçlarını anlatan bir izlenim verdiği endişesiyle *kültür endüstrisi*’nden söz etmeyi daha doğru bulur; çünkü kültür endüstrisinin yaşandığı toplumlarda kitleler teknolojinin bir aygıtı olarak konumlanıp nesneleştirilmektedir. Düşünceleri yüzünden genellikle kendi ülkelerinden kovulan entelektüellerin o dönemlerde mutlaka gidip gördüğü adres Amerika’dır. Özellikle 20.yy.da Avrupa’dan kaçan düşünce adamlarının Amerikan yaşamıyla Avrupa kültürünü karşılaştırması, üretilen kuramların alt yapısını oluşturur. Kültür endüstrisi terimi de böylesi bir sürecin ürünüdür. Amerika ve Avrupa’da eğlence endüstrisinin akıl almaz gelişiminde kültürel değerlerin metaya dönüşmesini eleştirmek amacıyla kullanılan “kültür endüstrisi” terimi, küresel kültürün habercisidir⁷⁷; öyle ki Adorno, kültür endüstrisinin anlam çerçevesini belirlerken adeta küreselleşmenin doğasını öngörür. Çünkü küreselleşme, kitle toplumunda yaratılan popüler kültürle varlığını kabul ettirir ve bu da kültür endüstrisiyle sağlanır.

⁷⁶ Theodor W.Adorno, “Kitle Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, Çev:Bülent O.Doğan, **Cogito-Adorno:Kitle, Melankoli, Felsefe**, Yky., Sayı:36, İst., 2003, 76 s.

⁷⁷ Bkz., David West, **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**, Çev:Ahmet Cevizci, Paradigma Yay., İst., 1998, 95-96 s.

Kültür endüstrisinin başat amacı, bireyin kapitalizmi benimsemesini kolaylaştırmaktır. Yaşamın sorumluluğundan, ağır ve sıkıcı işlerinden yorulan bireyi dinlendirmek için geçici kaçış yolları sağlayan kitle endüstrisi, hedefine ulaşmak için standart teknikler kullanmakla kalmaz sıradan tepki mekanizmaları geliştirir ve sözde bireysellik yaratır. Adorno'ya göre bu, gerçek bir kaçış değildir. Amaç, insanları temel baskılardan uzaklaştığına inandırmak ve çalışma azimlerini canlı tutmaktır⁷⁸. Kültür endüstrisi, kitlelerin bilincini ve bilinçdışını yönlendirme rolünü üstlenmesine rağmen kitleler ikincil konumdadır. Tüketici, hükmedici bir özne gibi gösterilse de aksine tüketim toplumunun nesnesidir. Kitle olmadan kültür varolamayacaksa da, kitleler kültür endüstrisinin ölçütü değil, ideolojisidir. *“Kültür endüstrisinin ideolojisi o kadar güçlüdür ki bilincin yerini uygitsincilik almıştır”*⁷⁹. Donald Duck, böylesi bir toplum düzeninde yaratılmış bir çizgi karakterdir. Adorno'ya göre başarmaya koşullanmış modern tüketim toplumu insanı, Betty Bop'a karşı Donald Duck'ı tercih eder. Türkiye'de bilinen ismiyle Donald Amca, başarı hırsıyla sarmalanmış bir karakterdir fakat daima başarısız olur. Gerçek dünyadaki şanssız insanların sayısı şanslılardan daha çok olduğu için, geniş sayıdaki seyircinin başarısızlığını kabullenerek yaşamasını sağlamanın yollarından biri de kitleleri, Donald Amca'nın başarısızlığına tanık etmektir. Kendi başarısızlığına alışan seyircinin varlığı, giderek önemini yitirir ve seyirci, başarısızlar arasında –ki buna yoksul da denebilir- yerini alarak aynılaştır ve şeyleşir⁸⁰.

Kültür endüstrisinin sonucu olan küresel kültürde, yoğun ekonomik ve teknolojik gelişmeler yaşanması, toplumun geleneksel kurumlarının zayıflaması olarak tezahür eder. İnsan emeği önemini yitirir, tüketim neredeyse üretimden önemli hale gelir. Ekonomi, tüketime yönelik yaşam biçimlerini dayatarak kültürü araçsallaştırır. Zaten Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisi ifadesini, yaşadıkları çağın kültür yapısını eleştirmek, toplumu gelecekte ulaşacağı nokta konusunda uyarmak adına kullanmıştır ve eleştirinin temel noktaları şunlardır:

⁷⁸ Bkz., Adorno, **a.g.e.**, 76-80 s.

⁷⁹ Adorno, **a.g.e.**, 81 s.

⁸⁰ Bkz. Jürgen Habermas, “Mitle Aydınlanmanın Kördüğümü:Max Horkheimer ve Theodor Adorno”, Çev:Bülent O.Doğan, **Cogito- Adorno:Kitle, Melankoli, Felsefe**, Yky., Sayı:36, İst., 2003, 104 s.

“1.Kültür endüstrisi aracılığıyla üretilen ürünler bireyin var olan düzeni kabullenmesini ve onunla özdeşleşmesini sağlayarak kişiyi çepeçevre sarmaktadır. (...) Bu anlamda kitle kültürü ve onun ürettiği kültür endüstrisi, bireyin sahip olduğu toplumsal statü ve rolü ile bağlaşıklık olan bir gereksemeler düzeyi belirleyerek bireyin hangi metaları tüketmesi gerektiğini simgesel biçimde belirlemektedir.

2.Kültür endüstrisi, tüketiciyi düşünceye yöneltmez, tersine ona dünyanın hazır yorumlarını sunar.

3.Kültür endüstrisi, esasında statükonun yeniden üretilmesinden ibarettir. Bu nedenle de toplumdaki eşitsizlikleri onaylar. (...) Kitle toplumunda yüksek kültür, eğlence kültürüne ve popüler kültüre karıştırılarak tümenden kitlesel ve ticari bir hale dönüştürülmüştür.

4.Kültür endüstrisi temelde bireye belli bir yaşam alanı tanıyıyor gibi görünse de aslında onların bireyselliklerine temelden karşı çıkmaktadır. (...) Kişiye ancak kurulu düzenin işleyişine engel olmayan son derece dar bir alanda farklılaşma imkanı tanınmaktadır. Sonuçta kişi hem sistemin gücü ile özdeşleşme hem de onun tarafından araçsallaştırılma baskısına boyun eğmektedir.”⁸¹

Kültür endüstrisinin taşıyıcısı olan kitle toplumu, -başlangıcı Sanayi Devrimi’ne götürülse de- küreselleşmenin ana konusudur. Jean Baudrillard’ın önderliğinde özellikle ABD’nin toplum düzenini anlatmak için “kitle toplumu” ifadesi kullanılır⁸². Kitle toplumu, büyük ölçekli sanayileşmeyi, büyük kentleşme hareketlerini, işbölümünde uzmanlaşmayı ve yönetimin bürokratikleşmiş bir yapıya bürünmesini kapsayan bütünsel bir yapıdır. Birey, toplumla kurduğu ilişkiye göre belirlenir ve toplumsal algı, kültür endüstrisinin çizdiği sınırlarda devreye girer. Dolayısıyla küreselleşme, varlığını kitle toplumuyla görünür kılar. İnsanların edilgin, ilgisiz, basmakalıp değerleri benimsemiş olduğu bu toplum düzeninde geleneksel bağlardan kopuş, dini kimliğin önemsizleşmesi, kitle iletişim araçlarının tek yönlü baskısı sonucu yalnızlaşma görülür. Kapitalizmin ürünü olan bu tür küresel dinamikler kitle toplumunda açığa çıkar. Küreselleşme, özellikle kitleden söz edilebilen mekanlar olmasıyla değer bulan kentlerde, bireyler arasındaki farklılıkların ortadan kalkmasına neden olur. Özgürlüğünü yitiren birey, bu yitirişin farkında değildir. Toplumdan yalıtılmış bir yaşam sürmek, özgürlüğün ilk kuralı gibi dayatılır. Kitle toplumunda üretilen kültür de, küresel kültürün kendisidir⁸³. İnsanlar okur-yazar olsalar bile seçici olmayan beğeniler öne çıkar. Küreselleşme, kültürler arası farklılığı yok etmesinin yanı sıra bireyi, yaşamına zenginlik getirdiği söylenen

⁸¹ M.Kemal Şan-İsmail Hira, “Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi Eleştirisi”, www.daplatform.com/images/frankfurtokulu.pdf, 8 s.

⁸² Bkz., Jean Baudrillard, **Sessiz Yığınların Gölgesinde-Toplumsalın Sonu**, Çev:Oğuz Adanır, Doğu Batı Yay., Ankara, 2003., 33-40.

Bu konuda ayrıca bakınız, Jean Baudrillard, **Amerika**, Çev:Yaşar Avunç, Ayrıntı Yay., İst., 2006.

⁸³ Bkz., Özkul, **a.g.e.**, 40-44 s.

ürünler karşısında sadece emeğini değil, bütün imkanlarını kullanmak zorunda bırakır. Kitlelere sunulan hedef, daha iyi bir yaşama kavuşmak için daha çok üretmek ve daha çok tüketmektir. Lüks arabalar, dondurulmuş yiyeceklerle dolu dolaplar, hiçbir bilgi birikimi gerektirmeyen niteliksiz gazete ve dergilerin renkli sayfaları bir başka dünyaya kaçmayı sağlamasa da, bireyin daha az çalışarak gerçek ihtiyaçlarını karşılayabileceği gerçeğini gizlemeyi başarır⁸⁴.

“Baskıcı bir bütünün yönetimi altında, özgürlük güçlü bir egemenlik aracına dönüştürülebilir. Bireye açık olan seçmelerin erimi insana özgürlüğünün derecesini saptamada belirleyici bir etmen değildir: yalnızca birey tarafından ‘neyin’ seçilebileceğini ve ‘neyin seçilmiş olduğunu’ göstermeye yarar. Özgür seçim için ölçüt hiçbir zaman saltık bir ölçüt olamaz, ama ne de bütünüyle görelidir. Efendilerin özgürce seçimi efendileri ya da köleleri ortadan kaldırmaz. Geniş bir mallar ve hizmetler türünlüğü içerisinde özgür seçim özgürlüğü imlemez, (...) yukarıdan dayatılan gereksinimlerin birey tarafından kendiliğinden yeniden-üretimi özerkliği kurmaz; yalnızca denetimlerin etkerliğine tanıklık eder.”⁸⁵

Küresel kültürün sahte ihtiyaçlar yaratılmasını sağlayan temel araçlarından biri, eğlence sektörüdür. Küresel eğlence zihniyeti, insan doğasını sanatla yüceltmenin bir gereksinim olduğunu unutturarak, güldürü ve erotizmi merkeze alır. Cinsellik fütursuzca sergilenmeye, güldürünün içi boşaltılmaya başlar. Tüketmeye koşullanmış kitle toplumunda, bireyin ya da toplumun mutluluğu adına yapılan “eğlenceler”, tüm çabaya rağmen mutluluk beklentisini karşılayamaz. Güldürünün doğası bile gerçek bir boşalmadan uzaklaştırılarak, iş dünyasının acımasızlığını, yaşamın zorlu koşullarını geçici olarak unutturmayı hedefler; kişi geçici olarak dinlendirilir, sindirilir ve düzene yeniden uyum sağlayacak güce kavuşturulur. Toplumun bireyselleşmesinin engellendiği bir kültürde, salt tüketiciler yaratmak, küresel bir misyona dönüşür ve şaşırtıcı olan, birey potansiyeli taşıyan kişilerin tüketici olmaktan vazgeçmek bir yana, tüketim ideolojisini kabul ederek yaşamasıdır⁸⁶. Dolayısıyla kültür endüstrisi, gerçek bir kültür olmaktan çok, özneliği olmayan, şeyleşmiş, sözde bir kültür üretimidir. Bu kültürde insan da nesneye dönüşür. Kültür, kitleye uyum sağlayacak bireyin niteliklerini kendisi belirler ve bireyin temel yönelişi tüketmektir. Kültür endüstrisiyle yön bulan küresel kültürde artık sadece bedenlere değil, ruhlara da saldırılır. “Artık düzen ‘benim gibi düşün ya

⁸⁴ Bkz., Herbert Marcuse, **Tek Boyutlu İnsan**, Çev:Aziz Yardımlı, İdea Yay., İst., 1997, 15-27 s.

⁸⁵ Marcuse, **y.a.g.e.**, 19 s.

⁸⁶ Bkz., Erhan Atiker, **Modernizm ve Kitle Toplumu**, Vadi Yay., Ankara, 1998, 55-56 s.

da yok ol' demek yerine 'benim gibi düşünmemekte serbestsin, (...) ancak o andan itibaren aramızda bir yabancısn' demektedir"⁸⁷. Küresel kültürde birey, edindiği bu farklılıklarla küresel boyuta taşınmaz, küresel kültürün ürettiği bir birey olduğu için küreseldir. Modernizmin umut dolu bireyi, küresel kültürde yanılısamadan ibaret hale gelir. Birey gibi görünen sahte bir görünüme sahiptir ve tüketim araçları tarafından – özellikle reklamlar aracılığıyla- sürekli yeniden üretilen bir üründür⁸⁸.

21. yüzyılın genel toplumsal yapısı, popüler kültür, tüketim kültürü ya da kitle kültürü gibi başlıklarla çözümlenmeye çalışılır. Oysa küresel kültür bu başlıkların tümünü içeren geniş bir alana sahiptir. Küresel kültürün belirleyicisi olan kapitalizm her alanın sınırlarını çizmekle kalmaz; bir üretim biçimi olmak dışında, teknik, ekonomik, politik, toplumsal, bireysel, deneysel ve sembolik olguları içine alan kültürel bir bütünlük oluşturur. Küreselleşmenin kültüre yönelik büyük etkisi, *türdeşleştirici* gücünde açığa çıkar. Kapitalist kültürün türdeş bir biçimde dünyaya yayılması, kültürel emperyalizme öncülük ederken, tüm dünya uluslarında çığ gibi büyüyen bir tüketim kültürü yarattığı, her türlü kültür faaliyetininse bu yaratı içinde metalaştığı görülür. Kapitalizm öncelikle temel ilişkileri hedef alır. İşçi ve köylüleri şehir hayatıyla bütünleştirir⁸⁹. Modern dünyanın kentlerde yaşayan bireyleri, yaptığı her şeyi “hayatını kazanmak” olarak belirler. Aslında toplumun tahakküm altında tutulduğunun bir göstergesi olan bu yaklaşıma başkaldıran insanlar, hedef gösterilerek önemsizleştirilir ya da sindirilir. Birey(!), kendi bireysel kaygılarına güdümlü hale getirilerek toplumsal sorunları sorgulamaktan uzaklaştırılır.

“Yaşam bir tüketici veya emekçi toplumu içinde kolaylaştıkça, zorunluluğun zahiri ifadeleri olan acı ve mesai/çaba hemen hiç göze batmaz olduğunda, yaşamı mahmuzlayan zorunluluğun dürtüşlerine dair bir bilinci sürdürmek giderek zorlaşacaktır. Tehlike şuradadır: sürekli büyüyen üretkenliğinin yarattığı bollukla gözleri kamaştıran, asla bitmeyen bir sürecin pürüzsüz işleyişine kapılmış böyle bir toplum artık kendi beyhudeliğini, (...) bir yaşamın beyhudeliğini bile tanıyacak yeteneği gösteremeyecektir.”⁹⁰

⁸⁷ Besim F. Dellaloğlu, “Bir Giriş:Adorno Yüz Yaşında”, **Cogito- Adorno:Kitle, Melankoli, Felsefe**, Yky., Sayı:36, İst., 2003, 27 s.

⁸⁸ Bkz., Dellaloğlu, **y.a.g.e.**, 28-34 s.

⁸⁹ Bkz., Tomlinson, **Kültürel Emperyalizm**, 152-157 s.

⁹⁰ Hannah Arendt, **İnsanlık Durumu**, Çev:B.SinaŞener, İletişim Yay., İst., 2000, 203 s.

Küresel kapitalizmin türdeşleştirme çalışmalarının yegane taşıyıcısı olan kitle iletişim araçlarının, 20.yy.ın son çeyreğinde görülen hızlı gelişimi –özellikle bilgisayar teknolojisindeki gelişimi ve hızlı yayılımı- aynı hızı yakalamaya çalışan dünya insanını şaşkına çevirir. Televizyonun yaygınlaşmasının ardından, medya şirketlerinin çoğalması, bu şirketler arasındaki gözle görülür rekabeti evlere taşır. Toplumun kitle haline dönüşmesi, yaşanan gerçekliğe bireyin seyirci kalışı ve sessiz yığınlar olarak kodlanmasıyla yakından ilişkilidir. Artık önemli ve güçlü, yeni bir iktidar devreye girmiştir; medyanın en büyük silahı olarak anılan televizyon. Küresel dünya düzeninde televizyon, kültür yitiminin haberciliğini yapar. Dinsel törenler, halk dansları, ritüelistik uygulamalar gibi kültürlerin yerel özellikleri yerini, televizyon seyretmeye bırakır. Batının doğuyla etkileşiminin temel aracı olan televizyon, her türlü iktidar sisteminde toplumu sessiz yığınlara dönüştürmesiyle öne çıkar⁹¹. Özne olmaktan çıkıp nesneye dönüşen birey, reyting istatistiklerinde gösterilen bir orana indirgenir ve bireysel psikoloji her türlü davranışın kitlesel bir sendrom olarak anıldığı bir döneme girer. Küresel kültürün insanı, nesneleştirdiğini umursamayan, rahatına düşkün, kolektif amaçlarını ve inançlarını yitirmiş kitlenin bir üyesi olmaktan öteye gidemez. Kitle, toplumsalı barındırır ama onda toplumsalda olan canlılık ve dinamizm yoktur. Kitle toplumu suskundur, mıknatıslanma özelliği gösterir ve kitleyi, onu tepkisizleştiren, sessiz yığınlara dönüştüren kitle iletişim araçlarının dışında bir yerde aramak da yanlış olur.

“Sessiz çoğunluğun ya da kitlelerin düşsel bir gönderen olması, onun var olmadığı anlamına gelmez. Bunun anlamı sessiz çoğunluğun artık temsil edilemeyecek bir durumda bulunmasıdır. Kitleler artık bir gönderen olmaktan çıkmışlardır. Çünkü artık temsil edilememektedirler. Düşünceleri yansıtılmamaktadır. Yalnızca ne düşündükleri konusunda testler yapılmaktadır. Referandum (kitle iletişim araçları da sonsuz bir soru/yanıt referandumudurlar) politik gönderen yerini almıştır. Oysa, (...) referandum ve kitle iletişim araçları temsil edici bir sisteme ait tertibatlar değil, simülatif bir sisteme ait olan tertibatlardır. Artık amaçlanan şey bir gönderen değil, bir modeldir.”⁹²

Sessiz yığınlar haline gelmiş kitleler, giderek birbirlerine daha çok benzeyen bir durum sergilemeye başlar. Dünyanın her köşesinde aynı lezzetler tadılır, aynı markalar giyilir, aynı konular konuşulur hale gelir. Bu türdeşleştirme çalışmasında

⁹¹ Bkz., Baudrillard, **Sessiz Yığınların Gölgesinde-Toplumsalın Sonu**, 32-39 s.

⁹² Baudrillard, **y.a.g.e.**, 25-26 s.

küresel medyanın rolü büyüktür. Medya firmaları ulus-devlet içinde, yönetime gelecek kişileri belirlemenin dışında, az gelişmiş ülkelerde ciddi yatırımlar yaparak küreselleşmeye ivme kazandırır. Gelişmemiş Afrika ülkelerinde bile ulusal televizyonlar görmek mümkündür. Medya firmalarının ülke sınırları ötesinde yatırım yapması, firmaların birbirleriyle yaptığı ortaklıklar, üretimin denetlenmesini ve pazarların kontrol edilmesini sağlar. Özellikle seksenli yıllarda günlük hayata giren internet kullanıcılığı da, kitle iletişiminde ve küresel politikaların yayılmasında medya kadar etkili olur⁹³. Küresel kültürün insanı, her geçen gün daha çok bilgilenmesine rağmen daha az anlamın üretildiği bir evrene itilmektedir. Medya, kültürlerin etkileşiminde büyük güce dönüşünce, reklamlar da bu gücün temsilcisi olur. Sunulan reklamlar aracılığıyla Amerikan tarzı yaşam biçimi dünyanın egemeni, hammadde üretilen satan az gelişmiş ülkeler ise egemen kültürün ürünlerini ithal eden ülkeler olarak konumlanır. İthal edilen kültür ürünleri –Coca Cola, McDonald’s, Disney çizgi filmleri ve Amerikan sineması- Amerikan kapitalizminin tüketim kültürünü içerir. Reklamın asıl hedefi izleyende anlam oluşturmaktır. Reklamda gösterilen düşsel ya da gerçek dünyayla tüketici söz konusu ürünü gidip almasa bile, zihninde o ürüne karşı bir anlam oluşacağından reklamda sunulan, yaşamının bir parçası oluverir⁹⁴. Üstelik, satın alma gücü, televizyon reklamında gördüklerini almaya yetmediği halde, asgari ücretle çalışanlar dahi, son model ev eşyaları için tahrik edilir. Ortak bir şeyleri olmayanların ortak paylaşımına dönüşen bu reklam ürünleri karşısında insan mutsuzluğa düşer ve mutsuzluk, kültürler arasında en büyük eşitlik unsuru olarak öne çıkar. Küresel kültürde artık toplumun aynası televizyon değildir, onun yerine toplum, televizyonun aynasına indirgenir⁹⁵.

Kitle iletişim araçları tarafından biçimlenen kitle, Elias Canetti’ye göre, insanın yalnızlık hissinden ve korkularından kurtulmasını sağlar. İnsan kendini kitleye bırakır bırakmaz, kitleden korkmaz hale gelir ve ideal olarak herkes kitle önünde eşittir. Kişinin kendini kitleye teslim etmesi, güvensiz yaşamını sorgulamadan yaşamının ve kendini kitle içinde gizlemenin yoludur. Oysa bu nafile çaba insanı daha da yalnızlaştırır ve güvensizleştirir. Çünkü artık, yüzyıllardır

⁹³ Bkz., Güliz Uluç, “Medya Yapılarının Küreselleşmesi”, **Doğu Batı (Dünya Neyi Tartışıyor? I-K Reselleşme)**, Doğu Batı Yay., Sayı 18, Ankara, 2002, 289-302 s.

⁹⁴ Bkz., Paul Rutherford, **Yeni İkonalar**, Çev:Mustafa K. Gerçekler, Yky., İst., 2000, 227-245 s.

⁹⁵ Bkz., Tomlinson, **Kültürel Emperyalizm**, 82-96 s.

başvurulan ilahi adaletin ya da tanrı inancının yerini modern artış çılgınlığına olan inanç almıştır. Üretim artışı daha çok tüketici, dolayısıyla daha çok insana ulaşma anlamına geldiği için, toplumların kitleleştirilmesi küresel boyuta çıkar; dünyada doğu ve batı olmak üzere iki büyük kitle oluşur⁹⁶.

“Bu karşıt çifte kitlenin katılığı, her birinin diğeri karşısında büyülenmesi, her ikisinin de tepeden tırnağa silahlanmış olduğu gerçeği ve Ay için rekabette olmaları dünyada mahşeri bir korku uyandırmıştır. Aralarında yapacakları bir savaş insanoğlunun sonu olabilir. Ama şu artık açıkça belli oldu: Artış trendi o kadar kuvvetlendi ki, savaş trendi karşısında üstünlüğü ele aldı. Savaş artık bir baş belasından başka bir şey değil; savaş, hızlı artışın bir aracı olarak tüketildi.”⁹⁷

Küresel kültürü üreten olarak insan, günümüz dünyasında, tek başına gerçekleştirdiği bir eylemle, binlerce insanın hayatına son verebilen tehlikenin adıdır. Çağlar boyu, insanoğlunu yok edecek doğaüstü bir gücün geleceğinden korkulmuş, oysa bugün, Tanrı tarafından geleceği düşünülen bu cezalandırma sistemi, birey inisiyatifine devredilmiştir. Cezalandırmanın kaynağı neresi olursa olsun, sonuç değişmemektedir. Küresel kültürün egemen olduğu toplum düzeninde bireyin payına düşen yine ve daima korkudur. Sürekli risk altında yaşadığı imlenen insana daha güvenli bir yaşam alanı sunmak yerine, bu risklerle yaşamaya alışması gerektiği telkin edilir. Risklerden uzaklaşmak için güvenliğini sağlama almaya çalışan insan, korkularını saplantıya dönüştürmekten başka bir şey yapamaz. Öte yandan, içinde bulunduğu kitle, kahramanı alkışlamaktan çoktan vazgeçmiş, kurbanı yüceltir olmuştur. Televizyonlar, çeşitli sorunlara boğulmuş olan insanları konunun uzmanlarıyla buluşturup amme hizmeti vermekte, pasiflik ve çaresizlik, aktif olan ve imkanları geniş olanlar tarafından yardım konusuna dönüştürülmektedir. Küresel kültürün egemen olduğu kitle toplumunda birey, felaketlerle dolu böylesi bir yaşamda hayatta kaldığı için başarılı sayılır ve nefes alıyor olmanın nimet kabul edildiği bir kültürde çaresiz yaşamına geri döner⁹⁸. Artık boş ve anlamsız olan bir dış dünyada kişi, kimsenin kendisinden daha önemli olmadığına inanır, benmerkezci bir anlayışa sarılır. Böylesi bir bilinç düzeyi de, toplumsalın çözülüşünün kanıtı olarak simgeleşir. Küresel kültürün zeminini oluşturan kültür endüstrisinde insan, kaygılarla

⁹⁶ Bkz., Elias Canetti, **Kitle ve İktidar**, Çev:Gülşat Aygen, Ayrıntı Yay., İst., 2003, 471-473 s.

⁹⁷ Canetti, **y.a.g.e.**, 473 s.

⁹⁸ Bkz. Frank Furedi, **Korku Kültürü**, Çev:Barış Yıldırım, Ayrıntı Yay., İst., 2000, 38-39 s.

sarmalanır ve bu kaygıların kaynağı modern kapitalizmin küresel boyuta ulaşmasında aranmalıdır.

1.1.2. Postmodern Kültür

Küreselleşmenin kültüre olan etkisinden söz ederken postmodernizme değinmeden geçilemez; zira, postmodernizm küresel kültürde hayat bulan kültürel dinamiklerden biridir ve kısa bir ifadeyle, “geçmişin gelecek olarak geri dönmesidir”⁹⁹. Modernizm sonrası süreci tanımlamak için kullanılan bu terimi tartışma konusuna dönüştüren kültür endüstrisi, özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra tamamen bir meta üretimi sürecine hapsedilen kültürün, kitle kültürüne dönüşmesiyle yeni bir temsil alanı yaratır. 20.yy.’ın başında kitle kültürüne karşı savunulan yüksek kültür, yüzyılın sonunda kitlenin talebi doğrultusunda ortaya çıktığı savunulan popüler kültürün ve tüketim kültürünün hakimiyetine boyun eğmek zorunda bırakılır. Max Horkheimer Leo Löwenthal’a yazdığı bir mektupta, bu konudaki görüşlerini açıkça dile getirir:

“Tüketim, yaşadığımız şu günlerde, ortadan çekilmiş gibi, görünmez kılıf bulunuyor kendisini. Ya da şöyle söyleyelim; yemek, içmek, bakmak, seyretmek, sevmek, uyumak, birer “tüketim”e dönüşmüştür. Tüketim, artık, insanın işliklerin içinde iken de dışında iken de bir makineye dönüştürmüş bulunuyor (...) Günümüz toplumlarında insanoğlunun uyku saatlerinin dışındaki hali ayrıntılarına varana dek düzenlenmekte olduğu için, gerçek bir kaçış, ancak uyumakla ya da delilik içinde olabiliyor. Ya da bir tür körelme ile, sessizlikle edilginleşmeyle oluyor.”¹⁰⁰

Dünyanın tek bir mekana dönüşmesi ve bu tek büyük mekanda oluşan tüketim kültürüyle birlikte öne çıkan postmodernizm, *kapitalist kültürde, ya da daha genel olarak Batı dünyasında, yirminci yüzyılın son çeyreğinde, resim, edebiyat, mimari vb., güzel sanatlar alanında ve bu arada özellikle de felsefe ve sosyolojide belirgin hale gelen hareket, akım, durum veya yaklaşım*¹⁰¹dir. Öncelikle sanat alanında ortaya çıkan bir terimdir fakat toplumsal dinamikleri Adorno’nun kültür endüstrisi eleştirileriyle temellenir. Modernizme karşı yaygın bir kötümserliği benimseyen postmodernist kültür, popüler kültürün sarmaladığı insanı, şimdiye

⁹⁹ Eagleton, **a.g.e.**, 145 s.

¹⁰⁰ Horkheimer’den aktaran Martin Jay, **Diyalektik İmgelem**, Çev:Ünsal Oskay, Belge Yay., İst, 2006, 308-309 s.

¹⁰¹ Cevizci, **a.g.e.**, 761-762 s.

tutsak eden geçmişe yabancılaştıran ve uzaklaştıran araçların yoğunluğuyla belirlenen bir kültürdür. Tüketim toplumunun kültürel karşılığı olarak görülen postmodernizm, yüksek kültürle ticari ya da pop kültürü arasındaki geleneksel sınırları ortadan kaldırır. İnsanın tarihsel düşünme yetisini bozarak üstanlatıların kaybolmasına yol açar. Tarih, ideolojik bir çerçeve yerine medya aracılığıyla algılanır. Postmodernizm, özellikle 1980'lerden sonra, kültürle toplum arasındaki ilişkinin somutlanmasıyla görünür kılınır. Diğer bir deyişle küreselleşmenin kültüre etkisi, postmodern kültürün toplumu istila edişiyile açıklanır. Tüketim, kültürel terimlerle incelenme alanına dahil edilirken, kültürün bizatihi kendisi görülmedik ölçüde metalaştırılır. Sanat eserleri, liberal piyasa ekonomisinin unsurlarından biri olarak anılmaya başlarken, metalaştırılmış her “şey”, sanat eseri vurgusu yapılarak reklam malzemesine dönüştürülür¹⁰².

Türdeş bir dünya yaratılması anlamında modern olanın alanına giren küreselleşme, göreceli kendilikler yaratması bağlamında da postmodernizme dahil olur. “Aklın yolu birdir” diyen Kant’ın aydınlanmacı düşüncesinin karşısında postmodernizm adeta “aklın yolu çoktur” düşüncesini savunur. Dolayısıyla postmodern kültürün ana başlığı “belirsizlik” olur. Yaşamın tüm alanlarında göreceli bir durumun oluşmasını sağlayan bu kültür yapısında, tüm uluslar ve kültürleri değerlidir fakat küresel sınırlar içinde egemen kültürün kendine verdiği değer kullanım alanı olmaktan öteye gidemez. Moda yöneliş, bireyin, egemen kültürle yerel kültürü karşılaştırmasını sağlamak ve tercihini daima egemen kültürden yana yapmasına teşvik etmektir. Foucault, Derrida, Baudrillard, Lyotard ve Jameson gibi felsefeciler tarafından değerlendirilen bu görüşler, modernizmden postmodernizme geçişi anlatan kültürel değişim sürecidir¹⁰³. Postmodernizmin kültürü, kelimenin tam anlamıyla tüketim kültürüdür. Daha fazla tüketim için kültürün daha geniş kitlelere yayılması gerekir; öyle ki, en rasyonelden en soyuta kadar tüm toplumsal pratikler kültürel bir unsur olarak sunulmalıdır. Baudrillard, bu bakış açısını daha da ileri götürerek, tüketimin kendisini tüketim malzemesi olarak değerlendirir.

¹⁰² Bkz., West, **a.g.e.**, 80-113 s.

¹⁰³ Bkz., Özkul, **a.g.e.**, 114-115 s.

“Tüketim bir söylendir. Yani tüketim çağdaş toplumun kendisi üzerine bir söz, toplumumuzun kendisiyle konuşma tarzıdır. Ve bir anlamda, tüketim toplumunun tek nesnel gerçekliği tüketim fikridir. (...) Toplumumuz kendini tüketim toplumu olarak düşünür ve konuşur. En azından, bu toplum tükettiği ölçüde kendini tüketim toplumu olarak, fikirde tüketir. Reklam bu fikrin zafer türküsüdür.”¹⁰⁴

Robertson’a göre küreselleşmenin beşinci evresi, *belirsizlik evresi*¹⁰⁵ dir. Belirsizlik, postmodern söylemlerin de destekleyicisi olmakla kalmaz bu evre, küreselleşmenin ve postmodernizmin olgusal anlamda en çok tartışıldığı dönem olur. Postmodernizm tartışmalarının küreselleşmenin yoğun olarak hissedilmeye başlandığı 20.yy.’ın son çeyreğinde merkeze konması rastlantı değildir. Kültürün küreselleşen yüzü, postmodern dinamiklerle açığa çıkar. Gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik, kargaşa ve tüm bunları kapsayan belirsizlik, sonsuz ve değişmez yapılar gibi dayatılır¹⁰⁶. Bilişim çağının hızı, Marshall Berman tarafından katı olan her şeyin buharlaşması olarak nitelendirilir¹⁰⁷. Anthony Giddens da Berman gibi postmodernizmi günümüzün geçerli bir yorumu olarak ele almaya karşıdır ve onun yerine “radikleştirilmiş modernliği” önerir. Postmodernlik söylemi, modernlik içerisindeki değişimin bir belirtisi olarak görülür ve küreselleşme de burada devreye girer. Küreselleşme her türlü anlatının göreceleştirilmesi doğrultusunda incelendiğinde, toplumsal anlatılar arasındaki çatışmaların şiddetlenmesi kaçınılmazdır ve bu çatışmaların zemini, küresel kültürü vareden ilişkiler düzlemidir. Postmodernizm, kültüre dayatılan ayrıntıları görünür kılan dinamikler –parçalılık, kültürlerarasılık, geçmiş-şimdi-gelecek ayrımının ortadan kalkması, tarihin tüketilmesi vb.- içerdiği için önemsenir. Çünkü postmodernizmin tartışmalı doğası, onun varolduğu gerçeğini değiştirmez. Dolayısıyla küreselleşmenin uzama olan etkisinden söz edebilmek için postmodern dinamikler de göz önünde bulundurulmalıdır.

“Post-modernist söylem doğrusal gelişme, mutlak doğrular, toplumsal yaşamın rasyonel planlanması, bilgi ve üretimin standartlaşması karşısında, heterojenliği ve farklılığı, özgürleştirici güçler olarak öne çıkartarak kültürü yeniden tanımlar. Böylece post-modernizm, rasyonalist ve evrensel eğilimli modernizmin dünyaya bakışındaki tekdüzeliğe tepki niteliğini taşır. Parçalanma, belirlenemezlik, evrensel

¹⁰⁴ Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, Çev:H.Deliceçaylı-F.Keskin, Ayrıntı Yay., İst., 2004, 254 s.

¹⁰⁵ Robertson, **a.g.e.**, 101 s.

¹⁰⁶ Bkz., Harvey, **a.g.e.**, 55-76 s.

¹⁰⁷ Bkz., Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev:Ü.Altuğ-B.Peker, İletişim Yay., İst., 1994, 27-61 s.

ve bütüncül söylemlere karşı derin bir güvensizlik postmodernist düşüncenin temel özellikleridir."¹⁰⁸

Postmodernizm, küreselleşmenin hedefi olan "farklılıkların bir arada yaşaması" anlayışını özgürleştirici bulan düşünce akımı sıfatıyla küresel kültürün güçlü destekçisi olma görevini üstlenir. Çok kültürlü yaşam biçimi, tekdüzeliği ortadan kaldırır. Bütünün parçalanması ve her bir parçanın değerli olduğunun savunulması yarattığı güvensizliğe ve belirsizliğe rağmen sadece postmodernizm tarafından değil küreselleşme açısından da merkeze konur. Küresel kültür içinde "ben" in karşısında yer alan "öteki", keşfedilmeyi bekleyen kimlik olarak kendine özgü oluşuyla yüceltilir. Postmodernizmde tarih, büyük anlatı olarak önemini yitirdiği için Öteki'ni dönüştürmeye yönelik her eylem tüketim toplumunun dinamikleriyle yani çıkar ilişkileriyle belirlenmeye başlar¹⁰⁹. Bu da göreceliğin postmodern kültürün temel özelliklerinden olduğunu kanıtlar, -zira Öteki'nin varlığı daima Ben'in yapısıyla ilgilidir ve Ben, adı üstünde özgün bir duruş sergileyen özne olarak, nesnenin yapısını kendinden hareketle oluşturur. Küresel kültürde kültürlerarası iletişimde de aynı göreceli yapı söz konusudur. Görecelik yaklaşımından hareketle, postmodernizm ve küreselleşmenin birbirinin yerine geçebilecek olgular olduğu anlaşılmalıdır. Ortak bir zemin üzerinden hareket etseler de, küreselleşme postmodernizme yaşam alanı sunan büyük mekan olarak görülmeli ve değerlendirilmelidir.

Postmodernizmin kültürel etkisi, iyi ya da kötü oluşunun tartışılmasının dışında, hem ileriye hem de geriye götürücü niteliklere sahiptir. Kültür, küreselleşme ekseninde nasıl yaratılıp endüstriye dönüşüyorsa, bireysel varoluş ya da kimlik de endüstrileşir. Postmodernizmde kimliğin inşası, seçme olanağının artmasıyla kullanılıp atılan bir tüketim metasına dönüşür. Toplumsal ilişkiler hangi kimliği gerektiriyorsa, o kimlik benimsenir fakat bu benimsemede o kimlik, bedene yapışarak kalıcı olmayacak biçimde tasarlanır. Postmodern kültürde birey, aşırı mutluluk ve coşku yoğunluklarının oynaklığına kapılarak çözülme, parçalanma ve bağlantısızlaşmaya maruz kalır. Merkezini de yitiren benlik, endişesinin kaynağını

¹⁰⁸ Erhan Atiker, **Modernizm ve Kitle Toplum**, Vadi Yay., Ankara, 1998, 127 s.

¹⁰⁹ Bkz., Harvey, **a.g.e.**, 21-22 s.

bulmakta zorlanır ve tutarsızlaşmaya başlar. Bireyin ve toplumun “*bu parçalanmış, kopuk ve süreksiz tecrübe biçimi postmodern kültürün öznel deneyimlerinin, hem de metinlerinin çok temel bir özelliğidir*”¹¹⁰. Postmodern kültürde kimlik değişken ve istikrarsız bir konuma bürünür ve bazı kuramcılara göre kimlik, özne, birey ya da “ben”, -hangisi seçilirse seçilsin- bu kültür içinde gözden kaybolmuştur. Çünkü bizatihi televizyonun kendisi, her şeyi başaran, medyanın *simulacrum*undan beslenen mükemmel bir elektronik birey örneğidir¹¹¹. Televizyon, “gerçeği imal eden” sıfatıyla anılır hale gelince, gerçeklik etkisi yaratma çabasıyla temsili bir gerçeklik, imajlar ve kurgulardan oluşan sahte bir estetik dünya oluşturur. Ortak bir kültürel alan yaratılması –ki, bunu sağlayan küreselleşmedir- sahte bir gerçeklik oluşturmak için gereklidir ve küresel kültürün yayılımı, öncelikle televizyon tarafından desteklenir. Ortak kültürel kodlar yaratılması, izleyicilerin hemen her kültürde benimseyebileceği karakterlerin, öykülerin varlığını ortak alışkanlıklarla dayatır. Sanat tarihi boyunca daima merkezde duran anlatı, postmodern kültürde televizyonun etkisiyle tacını imajlara bırakır; imaj anlatının önemini tamamen olmasa bile çoğu kez ortadan kaldırır¹¹².

“(…) televizyon, postmodern esrimede (ectasy) tam bir şamata, tam bir içepatlama, anlamın yok edildiği, içinde fark edilebilir etkilere sahip hiçbir imajın artık kalmadığı büyüleyici bir medya uzamında yalnızca farklı imajların sürekli ışıltı saçarak titreştiği, imajların giderek artan hız ve miktarının, onların diğer imajlara sonsuz biçimde gönderme yaparak tanımlama işlevini tümünden kaybettikleri bir hızla uçtuğu bir postmodern hayal perdesi ürettiği ve sonunda bu imaj artışının gereksiz, anlamsız imajların dev aynasındaki sonsuz oyununda izleyicinin kendini yitirdiği bir kayıtsızlık, ilgisizlik ve doygunluk ürettiği, tembelliğin ve kayıtsızlığın, aralıksız imaj ve enformasyon yayılımının ve radikal nicelik artışının (semiurgy) girdap ve kaleydoskopunda tüm anlam ve mesajların yutulduğu massedildiği bir kara deliktir.”¹¹³

Düşünce tarihi boyunca sanat, gelişen/değişen düşünceye bağlı olarak içerik ve biçim kazanmıştır. Postmodernizm ise zaten tartışmalı doğasıyla felsefede bile çelişkiliyken sanata yansması da önceki düşünce akımları gibi merkezi olmaz. Çünkü temeli tüketim kültürüne dayalı bir düşünce yapısı içeren postmodernizmin

¹¹⁰ Douglas Kellner, “Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası”, **Doğu Batı Popüler Kültür**, Doğu Batı Yay., sayı:15, Mayıs-Haziran-Temmuz 2001, Ankara, 190 s.

¹¹¹ Ayrıntılı bilgi için bkz., Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev:Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yay., İzmir, 1998.

¹¹² Bkz., Kellner, **a.g.e.**, 191-192 s.

¹¹³ Kellner, **a.g.e.**, 193 s.

derdi, sanatın üretimi değil, televizyonun yarattığı tüketim ortamıdır ve bu ortam, küreselleşmenin soluk almasını sağlayan kenttir. Kent kültürü, geçmişten geleceğe doğru uzanan değerler birikimi oluşuyla zamana, küreselleşmenin yayılmasına olanak veren ortam oluşuyla da mekana koşulludur. Kültür, küresel siyasi-ekonomik-sosyolojik müdahalelerin yapıldığı yer oluşuyla da kentin mekansal varlığına koşulludur. Tek mekana dönüşen dünyanın küresel kentlerinde yaşayan hiçbir kişi, bu küreselleşmenin varedtiği insanlık durumundan soyutlanamamaktadır. Değişen kültür içinde değişime direnç gösteren birey, kültürün kendisiyle yani kültürün temsilcisi olan kentle, toplumla ya da diğer bir kişiyle çatışmaya girdiğinde, bu çatışmanın zemini daima uzamsal ilişkiler üzerinde yükselir. Küresel kültürün mekanı olan kent, insan tarafından üretilen ve daima bir zamana, mekana koşullu olan iletişim aracılığıyla gelişen bir ilişkiler bütünüdür. Diğer bir deyişle, kent, tiyatral anlatıda uzamın referans noktası oluşuyla değer kazanır ve kent, küresel kültürün uygulama alanı olduğuna göre, kentli insanın uzamsal ilişkilerinin niteliği tiyatral anlatıdaki uzamın da içeriğidir.

1.2. KÜRESEL KÜLTÜRÜN YAŞAMSAL UZAMI: KENT

Kültür, küreselleşmenin uzamıdır fakat bu uzamsal ilişkiler dizgesi, kentlerde açığa çıkar. Kent, kültürel küreselleşmenin hayata geçirildiği tüm boyutlarıyla kentli kimliğinin de anlam çerçevesini belirleyen uzamdır. Ünlü kent bilimci Lewis Mumford'a göre kent, bir topluluğun kültürünün ve erkinin yoğunlaştığı yer oluşuyla, zamanın bir ürünü ve birikimi olarak varlık buluşuyla önem kazanır¹¹⁴. Avcılık-toplayıcılık devirlerinden günümüze kadar bir çok değişim geçiren insanoğlu, kabileden köye, köyden kasabaya ve kente uzanan mekansal bir evrimin kurucusudur. Kabile tipi topluluğun varlık koşulu olan kan bağı, cinsiyete dayalı rol dağılımı ve genellikle yaşa dayalı olan saygınlık mertebeleri, mekansal genişlemenin getirdiği ilişkiler ve nüfus sayısının çoğalmasından sonucu kentsel yapının içinde eritilmiştir. Kent ve kentsel yaşam biçimi, tarımsal ilişkiler ağıyla sarmalanmış topluluklar ve üyeleri açısından yeni bir toplumsal yapıdır. Kent adı verilen bu yeni yer, ortak ekonomik çıkarlar için işgücünün ve mesleklerin yön verdiği, ekonomik gücün prestije dayalı sınıfsal farklılık olarak algılandığı yeni bir yaşam alanıdır. Bugünün kentinde kan bağı, cinsiyet, yaş gibi biyolojik olguların yön verdiği bir gündelik hayat söz konusu değildir. Onun yerine mesleki konum, zenginlik, ayrıcalık ve komşuluk(!) gibi toplumsal olgular belirleyici olmaktadır¹¹⁵.

Tarihsel süreç içinde değerlendirildiğinde kent, kültürün oluşmasını, çoğalmasını, gelişmesini ve aktarılmasını sağlayan mekan oluşuyla varlık bulur. İlk olarak M.Ö.3500-4000 yıllarında Mezopotamya'da oluştuğuna inanılan kentin varlığı, toplumsal yaşamı hızla değiştiren bir işleve bürünür. Zamanla site, polis, komün gibi isimler, toplumsal olanın mekansal çözümlemesi için kullanılan başlıklar haline gelir. Örneğin Antik Yunan dönemi site devletleri ya da diğer adıyla *polisler*, gelecek çağların insanına, ideal demokrasinin nasıl olması gerektiğini anlatır. Kentlerin gelişimi, toplumsal yaşamın gelişimiyle doğru orantılıdır. Özellikle 20.yy.da görülen hızlı değişimin etkisiyle ortaya çıkan *kentleşme*, az gelişmiş, gelişmekte olan ve gelişmiş toplumlarda demografik bir olaymış gibi görünmekle

¹¹⁴ Ayrıntılı bilgi için Bkz., Lewis Mumford, **Tarih Boyunca Kent**, Çev:Gürol Koca-Tamer Tosun, Ayrıntı Yay., İst., 2007.

¹¹⁵ Bkz., Murray Bookchin, **Kentsiz Kentleşme**, Çev: Burak Özyalçın, Ayrıntı Yay., İst., 1999, 286-287 s.

birlikte sosyolojik bir gelişim içerir. Kent sosyolojisi, Karl Marx'tan Emile Durkheim'a ve Max Weber'e kadar birçok kuramcının söylemlerindeki arka plan olmuştur. Marx'ın "sınıf çatışması", Durkheim'ın "işbölümü", Weber'in ise "rasyonel yükselme" çerçevesinde açıklamaya çalıştıkları değişimler ya da oluşan toplumsal durumun çözümlenmesinde temel uzam, kenttir. Kent sosyolojisi, kentsel çevrenin açıklanmasıyla kalmaz, bu çevre içinde ekonomik-siyasal gelişmelerin de izini sürer¹¹⁶. Kent sosyolojisi "*kentleri; üretim ilişkilerinin ideolojilerinin, toplumsal pratiğin mekana yansımaları ve onu oluşturması, biçimlendirmesi açısından ele almaktadır*"¹¹⁷. Mekanı toplum tarafından üretilen bir olgu olarak değerlendiren sosyoloji, kentsel yapı içinde mekanın soyut bir nesne olduğunu reddeder ve insan ürünü olan mekansal yapıları, toplumsal çözümlenmelerin merkezine koyar.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bilimin önemli bir dalı olarak kabul edilen kent sosyolojisinin amacı, kentlerin yalnızca bir yerleşim alanı olmadığını savunmak; kentin, toplumun üretim ilişkilerinden hareketle kentli insanın kimliğini oluşturan bütüncül bir uzamsal yapı olduğunu vurgulamaktır. Altmışlı yıllardan itibaren Batı toplumlarında görülen hızlı değişim, kentleşmenin merkeze konduğu bir süreci öne çıkarır. Sermaye birikiminin artması, üretim temposunun görülmedik bir hızla yükselmesi ve bu değişimin kent yaşamına etkisi sosyolojik araştırmaların temel konusuna dönüşür. Özellikle "kırdan kente göç", kent yaşamında görülen dengesizliklerin kaynağı kabul edilir. Seksenlere taşınan fakat asıl yaşam alanını bu tarihlerden sonra bulan kentsel değişim dinamiklerinin araştırılmasında "küreselleşme", kent sosyolojisi üzerine çalışma yapanların anahtar kavramı haline gelir. Seksenlerden önce kentsel sorunlar gelişmiş, gelişmekte olan ve az gelişmiş ülkeler özelinde çözümlenirken, küresel bütünleşmenin merkeze konduğu 20.yy.ın son çeyreğinde, bu bütünleşme doğrultusunda ortak sorunlar olarak algılanmaya başlanır. Kentsel alanların planlanması, kamusal ve özel alanların düzenlenişi, kentsel politikaların olması gereken başlıkları, sivil örgütlenmeler, bilgi ve iletişimin, iletişim teknolojilerinin kent yaşamındaki faydaları, ticaretin ve sermayenin serbest

¹¹⁶ Bkz., Yrd.Doç.Dr. Rüstem Erkan, **Kentleşme ve Sosyal Değişme**, Bilimadamı Yay., Ankara, 2004, 15-17 s.

¹¹⁷ Barlas Tolan'dan aktaran Erkan, **y.a.g.e.**, 17 s.

dolaşımı gibi konular, küresel dünyada tüm kentlerin derdi haline gelir¹¹⁸. Günümüzün küresel kentleri, yerel özellikleri nasıl olursa olsun, ortak küresel yapılara sahiptir. Dolayısıyla küresel kültürün kent yaşamında ve uzamsal ilişkilerde değerlendirilişi de ortak bir payda da yapılır.

Kent, tarihi geleceğe taşıyan mekan olmasının ötesinde, küreselleşmenin ekonomik, siyasal ve sosyo-kültürel boyutlarına yön veren aktörüdür. Kent üzerine yapılan çalışmalar genellikle iki boyut üzerinden hareket eder. Biri demografik, yani nüfus yoğunluğu ve idari yapılanmayı içeren boyut; diğeri ise ekonomik ve sosyo-kültürel boyuttur. Nüfus yoğunluğu, kentin yapısal olarak varolmasını sağlasa da, kentin çözümlenmesi için yeterli bir veri değildir. Max Weber'e göre önemli olan kentin siyasal ve ekonomik örgütlenme biçimidir.

*“Bir yerleşim biçiminin kentsel topluluk olabilmesi için:
a- Savunma amaçlı kalesi,
b- Pazarı
c- Mahkemesi ya da görelî otonom yasaları
d- Kısmî bir ekonomisi ve özerkliği olması gerekir.”¹¹⁹*

Weber'e göre kent, yukarıdaki özellikleri taşıdığı zaman siyasal bir birim olarak yükselir. Kentin karmaşık bir toplum yapısı içeren yerleşim sisteminde birey, bu karmaşıklıkta oluşan sorunların üstesinden gelebilmek için yine kentin verilerini kullanmak zorundadır. Diğeri bir deyişle, kenti karakterize eden, kentlilerin ekonomik ve sosyal faaliyetlerinin çeşitliliğidir. Bu çeşitlilik, Murray Bookchin tarafından eko topluluk olarak tanımlanır ve kentleşme de bu tanımın uzantısı gibi kullanılır: “(...) kent, bir eko-topluluktur. (...) Kentleşme yalnızca tarihsel boyutu olan bir toplumsal ve kültürel olgu değil, aynı zamanda çok geniş kapsamlı bir ekolojik olgudur”¹²⁰. Ekoloji, çevre bilimidir ve Bookchin, kenti bir ekoloji olarak tanımlarken doğayı, “kenti vareden çevre” anlayışıyla değerlendirir. Kent, doğanın karşıtı değil, doğayla denge içinde olan, insanın doğal ve toplumsal mekan duygusunu keskinleştiren kurumların mekanıdır. Günümüz kentlerinin içinde bulunduğu buhran, kentlilerin doğadan uzaklaşması olarak görülse de Bookchin, asıl sorunun kanser gibi yayılan

¹¹⁸ Bkz., Ercan Tatlıdil, “Kentleşme ve Göç”, **Sosyolojiye Giriş**, Haz: İhsan Sezal, Martı Kitap Yay., Ankara, 2002, 332-333 s.

¹¹⁹ Max Weber, **Şehir/Modern Kentin Oluşumu**, Çev: Musa Ceylan, Bakış Yay., İst., 2003, 86-87 s.

¹²⁰ Bookchin, **a.g.e.**, 9 s.

bir fenomen olduğunu anlatır ve bu fenomen, kentleşmedir. Topluluk olmanın önemini unutturan, doğal olandan uzaklaşmaya neden olan kent değil, kentleşmedir.

1.2.1. Kentleşmeyle Değişen Kentsel Uzam

Tarih boyunca dünya nüfusunun çoğu kırsal bölgelerde yaşamış, özellikle Sanayi Devrimi'nden sonra büyüklük ve nüfus yoğunluğu açısından inanılmaz bir gelişim gösteren mekanlar kentler olmuştur. 20.yy.ın ikinci yarısından sonra tüm dünyada öne çıkan büyük kentler -New York, Paris, Londra...-, küreselleşmenin merkezi konumuna yükselerek diğer kentleri etkileyen modele dönüşmüştür. Kentin büyüklüğü metropol özelliği göstermesi bir yana, nüfus yoğunluğu, farklılıklara tanıdığı özgürlükler, çalışma koşulları ve ortamı, kitle iletişim araçlarının kullanım yaygınlığı, medya merkezlerinin yer alması, kent kültürünün neredeyse moda haline dönüşecek bir alan yaratması, ticaretin dinamik hale gelebilmesi için iyi bir pazara sahip olması, sermayenin meskenleşmesi için cazibeli bir yapı sergilemesiyle belirlenir. Bir zamanların tarımsal ilişkiler üzerine kurulu olan kentleri, günümüzde *tarımsal olmayan insan yerleşmesi*¹²¹ olarak değerlendirilir ve kentin küreselleşmeyle uyumlanan gelişiminde “kentleşme”nin rolü tartışılmazdır.

Milyonlarca insanı barındıran, gelişip genişlemeye açık olan kent, bir mekan sistemi olduğuna göre; kentleşme, bu sistemin düzenlenmesi için gerekenleri kapsayan sürecin adıdır. Kentleşme ve kentleşme çabalarını içeren süreç, toplumsal bir örgütlenme biçimidir. Kentsel yaşamın kırsaldan ayrılan belirgin nitelikleri arasında genellikle birincil ilişkilerin yerini ikincil ilişkilerin alması yer alır. Aile ve akrabalık ilişkilerininin zayıflaması toplumsal dayanışmanın zarar görmesine yol açar. Kentleşme hızının insani olanı görmezden gelmesi öncelikle geleneksel aile yaşamını önemsizleştirir. Değişen kent yapısı, evde çocuğunu büyüten anneyi ekonomik kazanç adına, dış mekanlara ya da ev dışında başka bir iç mekana zorunlu kılarken bekar insan sayısı artmakta, yalnız yaşamının özgürleşme olduğu vurgusu

¹²¹ Prof.Dr.Erol Tümertekin-Prof.Dr.Nazmiye ÖZGÜÇ, **Beşeri Coğrafya İnsan-Kültür-Mekan**, Çantay Kitabevi, İst., 2004, 325 s.

yapılmaktadır. Gelenekten gelen ve toplumsallığın temeli olan aile ilişkileri yerine iş, eğitim, eğlence, din, siyaset gibi alanlardaki ilişkiler ve uğraşlar geçmektedir¹²².

Kentleşmenin hızı, kentlileşmeye de ivme kazandırır. Değişen kent yaşamına hızla uyum sağlamaya çalışan kentliler, bunalım dönemlerinde yaşamlarını sürdürmek için katılabilecekleri türden bir ekonomik yaşamın olmadığını gördüklerinde kentin “büyük kazanç kapısı” söylemleri de umutsuzluğa neden olur. Kentlerin ortalama gelir düzeylerinin ve yaşamsal harcamalarının kırsal kesimde yaşayanlara göre daha yüksek seviyelerde olması, son yıllarda tersine göç hareketini başlatmıştır. Kentin istihdam kaynakları tükenince çare yeniden kırsalda aranır hale gelir fakat bu hareketlenme, kentleşmenin hızı yanında istisnai bireysel çabalar olarak görülmelidir. Her şeye rağmen direnen kentliye kentte yaşamının bir bedeli olduğu hatırlatılır. Kentin kurallarına uyma zorunluluğu bu bedelin sadece görünen yüzüdür. Kentliler pek çok ortak hizmetten, günlük yaşamlarını kolaylaştıracak olanaklardan yararlansalar da sunulan ortak hizmetler, kentlileri satın almaya zorlamaz fakat gerçekte ticari gelenekler tarafından sömürülmeyen hiçbir insan gereksinimi yoktur¹²³.

Kitle iletişim araçlarının yayılması ve teknolojinin güçlenmesi kentleşmenin hızıyla bağdaştırılarak sürecin belirleyici unsurları haline gelir. Mumford, kentleşme sürecinin kaçınılmaz sonucunun metropol olduğunu savunur. Metropol, kentleşmenin başat aktörlerini somutlaştıran devasa tekeli mekanlardır.

“Metropol tekeli sürecini tamamlamak için, yerel teşebbüsler satın alınıp birleştirilerek, merkezi denetim altında ve tekelin tek taraflı denetimi daha da ileri götürülmelidir. Bu denetime, son noktasını koyacak olan adım ise şöyle özetlenebilir: Reklam, haber, tanıtım, süreli yayın ve hepsinden önemlisi kitle iletişiminin yeni kanalları olan radyo ve televizyonun etkili biçimde tekelleştirilmesi. Bu çeşitli parçalar farklı çıkış noktalarına sahiptir ve farklı başlangıç çıkarlarını temsil ederler; ama tarihsel olarak başlangıcından bu yana metropol çatısı altında gevşek bağlarla birbirine bağlı olmuşlar ve sonunda bir çerçevede kaynaşmışlardır.”¹²⁴

¹²² Louis Wirth, “Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentlileşme”, **20.Yüzyıl Kenti**, Der.ve Çev: Bülent Duru-Ayla Alkan, İmge Kitabevi, Ankara, 2002, 101-102 s.

¹²³ Bkz., Wirth, **y.a.g.e.**, 103 s.

¹²⁴ Mumford, **a.g.e.**, 650 s.

Mumford'ın tekelci metropolünde tüm medyanın amacı ortakdır: Kentin hayat tarzına özgünlük ve değer kazandırmak. Bu çaba içinde kentlinin beğenisi dışında kalan her şey “taşralı”, “kaba”, “modası geçmiş” olarak yaftalanır ve ötelenir. Metropolü de içine alan kentleşme sürecinin asıl hedefi, durmadan genişleyen bir ekonominin çıkarlarını tehlikeye sokmayacak, sunulan mallardan başkasını tüketmeyi düşünmeyecek, homojen, standartlaşmış bir kitle yaratmaktır¹²⁵. Medyanın kralsız hegemonyası, kişisel bir müdahaleye gerek duymayan iktidarı, Foucault'nun iktidara yaklaşımını hatırlatır. Bilindiği gibi Foucault, iktidarın kent yaşamına gizlendiğini ve kentlileri okulla, orduyla, hapishaneyle, evle ya da tımarhaneyle kuşatan bir gözaltı olduğunu savunur¹²⁶. Kentin uzamsal yapısı, iktidar-birey ilişkisi ekseninde bakıldığında mekanlar aracılığıyla ortaya konan bir ilişkiler dizgesi olduğunu kendiliğinden dayatır. Dolayısıyla kentleşme süreci, mekansal düzenlemeler devreye girmeden hayata geçememektedir.

Kentleşmenin kentin yapısında nasıl bir değişim dönüşüm yarattığını anlamak için mekansal formların hangi süreçler aracılığıyla ortaya çıktığını kavramak gerekir. Kentlerin mimari yapılanmasıyla oluşan genel düzeni, kent toplumundaki farklı grupların mücadelelerini ve çatışmalarını yansıtır. Diğer bir deyişle, kentsel çevre büyük toplumsal güçlerin uzamsal görünüşleridir. Örneğin, gökdelenler, kapitalizmin göğe yükselen mekanları olarak kar beklentisiyle inşa edilmiş olsalar da bu dev binalar aynı zamanda “*paranın teknoloji yoluyla şehrin iktidarını elinde bulundurmasını, kendine güveni simgelerler ve şirket kapitalizmi çağının katedralleri konumundadırlar*”¹²⁷. Kent, kapitalizmin doğal amaçlarından biri olan ortaklaşa tüketim sürecinin yani tüketim toplumunun bütünleşmeyi sağlayan ana mekanıdır. Eğitim, ulaşım, eğlence gibi uğraşların tamamı insanların ortaklaşa biçimde küresel sermayenin ürünlerini tüketme eğilimi göstermesi, bu eğilimin her hareketinin de kapitalizmin kenti kuşatan görünümünü sergilemesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla kapitalizm, kentleşmenin itici gücü olarak “kentsel uzamı belirleyen” temel ya da fon olarak ortaya çıkar.

¹²⁵ Bkz., Mumford, **y.a.g.e.**, 650-651 s.

¹²⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz., Michel Foucault, **Hapishanenin Doğuşu**, Çev: M.Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 2000.

¹²⁷ Manuel Castells'ten aktaran Anthony Giddens, **Sosyoloji**, Çev:İsmail Yılmaz, Haz:Cemal Güzel, Kırmızı Yay., İst., 2008, 952 s.

Kent, finans ve tanıtım organları üstünde yükselen bir güçtür. Kaynağı, geçmişi ne olursa olsun, -ister kırsaldan gelip zengin olmuş, isterse kentin eski varlıklı sakini- mülk sahibi sınıflar kentte bir araya gelir. Finansal gücü temsil eden sınıfın magazin basını ya da televizyon gibi diğer medya kuruluşları yararına halkın gözü önünde yaşanan hayat ritüelleri, tüketimin kışkırtılması için kullanılır. Kentin ulaşacağı sonucu, 18.yy.da keskin zekasıyla öngören Montesquieu'ya göre, *“lüks, kentlerin, özellikle de başkentlerin nüfus yoğunluğuyla doğru orantılıdır; yani devletin zenginliğiyle, şahsi servetlerin eşitsizliğiyle ve belli bölgelerde oturan insanların sayısıyla doğru orantılıdır”*¹²⁸. 21.yy.da gelir dağılımının eşitsizliği kentin yapısında adeta temel bir yapıya dönüşür. Çünkü zenginlik, kentin belli bölgelerinde yoğunlaşır. Önceki çağlarda saray yaşamına özgü aşırı tüketim alışkanlığı, kentsel uzamda “lüks”ü, sanayinin belirleyicisi yapar. Giyim, beslenme gibi temel gereksinimler yanında kozmetik sanayi de lüks'ün önderliğinde ilerler. Durumun çarpıcı tarafı, kentsel yaşam içinde lüks olanın gereksinim gibi sunulması ve kentlinin bunu bir yaşam biçimi olarak kabul etmesidir. Kapitalizmin zaferi olarak görülmesi gereken bu gelişme, küreselleşen kentte kapitalist üreticinin önemini güçlendirir.

*“Kapitalist üretici gittikçe artan ölçüde, tüketicilerle onların ihtiyaç duyguları arasında bir “pezevenk rolü” üstlenir, onlarda “marazi arzular” kışkırtır, “her bir zaaflarını yakalamak için pusuya yatar –ki, bu aşk hizmeti için nakit para talep edebilsin”. Haz, boş zaman, güç ve erotik yaşam, hepsi paranın etkisinin ve meta üretiminin alanına taşınır. Kapitalizm bundan dolayı “bir yandan ihtiyaçların ve onları tatmin edecek araçların karmaşıklaşmasını, öte yandan da hayvanca bir barbarlaşmayı, ihtiyaçların ham, soyut, en üst dereceden basitleşmesini yaratır. (Marx, 1964:148) Reklamcılık ve pazarlama kullandıkları imgelerde üretimin bütün izlerini silerek piyasadaki mübadele sürecinde otomatik olarak ortaya çıkan fetişizmi güçlendirirler.”*¹²⁹

Kapitalizmin kentsel gelişimi, yerel yönetim tarafından desteklenen düzenleme biçimleri aracılığıyla sınıfsal bir ayırım yokmuş gibi hissettirilir fakat tüm bu hareketliliğin temeli sınıfsal mücadeleye dayanmaktadır. Zengin sınıfın yarattığı moda, tüm kentlilerin yararı adına kitlesel düzeyde kopyalanıp yeniden üretilir; bu da zaten durmadan gelişen bir ekonominin kaçınılmaz çıkış noktasıdır. Özellikle son yirmi yılın piyasa vazgeçilmezi olan Çin çıkışlı ürünler, kopyalanıp yeniden

¹²⁸ Montesquieu'dan aktaran Mumford, **a.g.e.**, 651 s.

¹²⁹ Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, 123 s.

üretilecek oluşturulan tüketim piyasasının esas kahramanıdır. Kapitalizm kenti, küreselleşmenin merkezi konumuna yükseltmekle kalmaz, adını da küresel kapitalizm olarak dönüştürür. Kapitalizmin kenti hedef alan yönelişiyle kent algısı da değişime uğrar. 20.yy.'ın ilk yarısına kadar sanayinin varlığıyla adından söz ettiren kent, 'emeğin yeniden üretildiği yer' nitelendirmesiyle yüceltilirken, özellikle 1980'lerden sonra kapitalizmin küreselleşen yapısıyla birlikte emeğin yeniden üretildiği değil, sermayenin yeniden yeniden üretildiği mekan olur. Küreselleşme merkeze konulduğunda kent kültürü, yerel ve yerel ötesi olanla ilişkilendirilir fakat bu ilişkide de bir başka mekanın varlığı ve buradaki uzamsal yapının karakteristiği kendini zorunlu olarak dayatır. Yerelin dışındaki kültür, yerel olana sınırlar ötesi bakışı getirendir ve uzamı küresel olarak algılar¹³⁰.

Kent, küresel kapitalizmin bir getirisi olarak, diğer kentlerle özellikle yatırım ve sermaye açısından bir rekabete girer. Gelişmekte olan ülkelerin kentlerinin tipik yönelişi, geçmişten gelen mirası turizm, eğlence ve tüketim mekanlarına dönüştürmek, "kenti yeniden yapılandırma" adı altında faaliyete geçirilen çalışmalarla büyük metropollerle boy ölçüşmektir. Kent sermayesinin yönü, etkileyici bir duruş sergileyen küresel kentlere doğru çevrilidir. Küresel dünyanın birbiriyle yarışan kapitalist kentleri, sermayenin belirlediği doğrultuda kendilerini tekrar tekrar üretirken gelir dağılımı ve mekan paylaşımı konusunda eşitsizlik yaratır. Kentin zenginliği karşısında adeta diyalektik bir zorunluluk gibi duran kentsel yoksulluk kentleşme sürecinin doğal bir parçası olur. Üst ve orta gelire mensup grupların kent merkezi dışındaki yaşam alanlarını tercih etmesi ya da merkezde inşa edilen rezidanslara yerleşmesi kent yaşamındaki kutuplaşmanın mekansal görünümündendir¹³¹.

Sermayenin birikimini çoğaltacak şekilde kenti sürekli bir değişim döngüsü içinde tutan kapitalizm, ürettiği "yeni yaşam alanları", "kentsel dönüşüm mekanları" gibi ifadelerin öncülüğünde sermayenin kârını arttırmak için yeni düzenlemeler yaratır. Dolayısıyla kent, bu düzenlemelerin nesnesi haline gelir. Kentin fiziki yapısı

¹³⁰ Bkz., Özyurt, **a.g.e.**, 81- 82 s.

¹³¹ Bkz., Chauncy D.Harris – Edward L. Ullman, "Kentın Doğası", **20.Yüzyıl Kenti**, Der. ve Çev.: Bülent Duru – Ayten Alkan, İmge Kitabevi, Ankara, 2002, 56-75 s.

içinde sermaye, belli bölgelerde yoğunlaşarak bölgeler arası eşitsizliği varetmesiyle mekanı da nesneleştirir.

“(...) kent, gerçek ve düşgücünün kaynaşmak zorunda olduğu bir mekandır. (...) kent, insanların istedikleri gibi davranma ve istedikleri gibi olma konusunda göreli olarak özgür oldukları bir alandır. (...) ‘İster beğenin ister beğenmeyin kent (mekan olarak) sizi kendisini yeniden yaratmaya, içinde yaşayabileceğiniz bir kalıba dökmeye davet eder. Kendinizi de. Kim olduğunuza bir karar verin, kent çevrenizde yine sabit bir biçim alacaktır. Onun ne olduğuna karar verin, bir nirengi noktasına göre çizilmiş bir harita gibi, sizin kimliğiniz ortaya çıkacaktır. Köylerden ve kasabalardan farklı olarak, yoğrulabilir olmak kentlerin doğasından gelir. Onları kendi hakkımızdaki fikirlerimizle yoğururuz; biz onlara kendi kişisel biçimimizi dayattığımızda gösterdikleri dirençle onlar da bu kez bizi biçimlendirirler’.”¹³²

Kentin doğası, farklılıkların bir arada yaşamasına olanak sağlayan özgürlükler sistemi üstüne kuruludur. Kırsalın baskısından kurtulmak için kente göç edenler, kentli kimliğine uyum sağlasa da sağlamasa da kentsel yaşamın kurallarını kabul etmek zorundadır. Tarih boyunca kentin büyük başarısı(!) geri püskürtemediği kuşatma dalgalarını içeri buyur ederek dönüştürmesi, göçle gelenleri ehlileştirerek kendi yaptırımlarıyla şekillendirmesidir¹³³. Örneğin, doğudan batıya göç hareketiyle kente gelen kırsal insan, kentte kırsalı var ettiği yanılsamasıyla yaşarken, kent onu çoktan merkezi mekandan soyutlamış, mekansal olarak kentin dışında bırakmıştır. Yine de bu durum, kentin farklılıkları kapsayan bir yapısı olduğu gerçeğini değiştiremez. Kent, sadece farklılıkları kucaklayan değildir; birçok anlamın üretildiği mekan olarak bizatihi kendisi bir farktır. Farklılık, çeşitlilik içinde anlam bulur ve bu bir yoğunlaşmadır. Yoğun ilişkiler yumağıyla sarmalanan kent, yeniliklere açık, değişebilen, dönüşebilen ama aynı zamanda kendi kurallarını üreten bir mekan oluşuyla hem kentin hem de kentlilerin kimlik yapılanmasında etkilidir.

¹³² Jonathan Raban’dan aktaran Harvey, **a.g.e.**, 17-18 s.

¹³³ Bkz., Tarık Demirkan, “Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları; Kentler”, **Cogito - Kent ve Kültürü**, Yky., Sayı 8, İst., 1996, 17-19 s.

1.2.2. Küresel Kent Uzamında Kimlik İnşası

Küreselleşmenin kent kültüründe görülen belirgin etkisi çokkültürlülükle dönüşen kimlik anlayışıdır. Kimlik, *toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle, birinin belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütünü*¹³⁴dür. Kimlik, kişinin aidiyetlerini açıklayan, tanınmasına olanak veren özellikleridir fakat sadece öznel, sosyal ve kültürel bir durum ifade etmez; kimliğin, mekana ve nesneye ait olan yapısal bir niteliği de vardır ve yaşanılan kentin çevresel ya da mekansal kimliği olarak yansır. Günümüzde kentsel kimlikler seçilir ve inşa edilir. Seçme eylemi söz konusu olduğunda iradi bir tercih ortaya çıkar ve tercih etme, belli bir farkındalık düzeyi gerektirir. Kişinin kendi kimliğinin ayrıntılarını oluşturma ya da diğer bir deyişle inşa etme çabası, farkındalık çerçevesinde yapılır. Aile yapısı, meslek seçimi, yaşam alanı olarak kentin sınırları içinde bir tercih yapma gibi özellikler, kentlilerin kentsel kimlik inşasında anlam bulması gereken özellikleridir¹³⁵ ve tüm bunların hayata geçtiği mekan olan küresel kentin ana söylemi, kültürel farklılıkların korunmasının, demokratik hak ve özgürlüklerin ayrılmaz parçası olduğudur.

Ekonominin gelişim hızına bağlı olarak kentleşmeyle anlam bulan dünya kentleri her an değişir, değişimlere uyum sağlar ve yeniden yapılırlar. Serbest piyasa ekonomisinde bilgi teknolojilerinin gelişimiyle oluşan bilgi toplumu anlayışı ve küresel bütünleşmenin öngördüğü standartların evrensel değer olarak kabulü, kenti yeniden biçimlendirir; bu biçimlendirmede kentsel kimlik de durmadan yenilenir. Çeşitlilik içinde seçime zorlanan kimlik, kentsel mekanda kullanılıp atılan bir tüketim malı haline getirilir. Kellner oluşan bu durumu, “post-modern kimlik” olarak değerlendirir. Günümüz kent yapısı içinde postmodern kimlik, rol yapma ve imaj oluşturma çabasıyla varolur ve istikrarsızdır¹³⁶. Eskinin ırk, sınıf, toplumsal cinsiyet gibi büyük toplumsal kimliklere olan ilgisi, küreselleşmeyle birlikte yerini daha küçük topluluklara hatta gruplara, hayat tarzlarına ve cinsel tercihlere bırakmıştır. Küresel kent yaşamında kültürlerin sınırları belli değildir. Hali hazırda kentliler de tek bir kültüre bağlı olmayı yeterli görmemektedir. Her gün, kendisiyle ilgili yeni

¹³⁴ TDK, **a.g.e.**, 1324 s.

¹³⁵ Bkz., Özyurt, **a.g.e.**, 196-201

¹³⁶ Bkz., Kellner, **a.g.e.**, 208 s.

kimlikler keşfeder; bir gün A derneğinin üyesiiken, ertesi gün yogaya giden biri oluverir.

“Artık, hiç kimse hayatının sonuna kadar belli sayıda tek bir insan grubu ile kurmuş olduğu ilişkiyi devam ettiremez. (...) Gruplarla ilişkilerimiz bazen uzun bazen kısa sürebilir. (...) İlişki içinde olduğumuz grubun üyeleri de sürekli olarak değişir; gruba dahil olanlar ve gruptan çıkanlar olur. Bu da grubun değerlerinde ve dolayısıyla kimliğinde değişimlere yol açar. Grubun devingenliğine göre kimlikler de değişiklik gösterir. Bir bakıma kimlikler artık hiç tamamlanmamaktadır. İlişki içinde olunan grupların sabit olmaması da sahip olduğumuz aidiyetin sayısal olarak değişkenliğini gösterir.”¹³⁷

Kentsel kimlik, tam bir bombardıman hızında oluşan değişkenlik içinde görünüşler, imajlar ve tüketime dayanan boş zaman faaliyetleri çerçevesinde oluşur. Çünkü kentli bireyin özgürce seçim yaparak hayatını her an değiştirebilme fırsatı, gerçek bir özgürlükten öte, görünürde yaşanan bir özgürlüktür. Popüler kültürün ürettiği imajların etkisi altında kalarak kimlik tercihiine giden birey, bu imajların ardında bulunan ideolojiler tarafından yönlendirilmeye açık hale gelir. Yönlendirmenin ardında, hakimiyeti elinde bulunduran kapitalist ve erkek egemen değerler bulunur¹³⁸. Popüler kültürün ürünleri kimliğin yapaylığını ve değişkenliğini ortaya koyar. Kent yaşamında tüketimi sürekli kılmak, yeni ürünlere piyasa bulmak amacıyla durmadan imaj üretmek, kimliğin seçiminde ve inşasında çoklu bir ortam yaratır. Dolayısıyla kentli birey, kimlikler deryası içinde yüzer; günümüzün popüler ifadesiyle de “kimlik karmaşası” içinde kendini kaybetmesi olağandır.

Küresel kentte oluşan kimlikleri, postmodernizm adı altında değerlendiren kuramcılardan biri de David Harvey’dir. Postmodern kimliğin mekansal ilişkisini küreselleşmenin uzamı olan kent üzerinden çözümleyen Harvey, kent yaşamında “zaman-mekan sıkışması”nı, sermayenin hızına bağlı olarak, modanın, ürünlerin, üretim tekniklerinin, emek süreçlerinin ve ideolojilerin gelip geçiciliğindeki artışla ifadelendirir¹³⁹. Gelip geçicilik, kimlik ve mekan arayışlarını belirginleştirir; çünkü

¹³⁷ Kevin Robins, “Interrupting Identities: Turkey/Europe”, **Questions of Cultural Identity**, Haz: Stuart Hall & Paul du Gay, Sage Pub. Ltd., London, 1996, 62 s.

http://www.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=kwAqMRcoFCAC&oi=fnd&pg=PA61&dq=k.+robin+s+interrupting+identities&ots=zQF8KYOazG&sig=hf5bakYTEKoDrcumyVPIXQZ2nF4&redir_esc=y#v=onepage&q=k.%20robin%20interrupting%20identities&f=false

¹³⁸ Bkz., Kellner, **a.g.e.**, 207-212 s.

¹³⁹ Bkz., Harvey, **Postmodernliğin Durumu.**, 319-321 s.

insanoğlu belirsizlikte yaşamayı hiçbir zaman sevmemiştir. Çevresiyle süreklilik sağlayacak ilişkiler kurabilmek için, kendini zaman ve mekan içinde bir yerle ilişkilendirmek zorunda hisseder. İnsanın bu çabası, kentlerin oluşmasının temelidir fakat topluca yaşamın büyük mekanı olan kentlerde, yerel yönetimlerin kent sakinlerine yaklaşımı, sunulan olanakların eşitliği adalet duygusunu var eder. Kapitalizm, mekan üzerinde oynanan bir köşe kapmaca olarak görüldüğünde, manzaralı olan köşeleri daima kapitalist gücün alacağı da ortadadır¹⁴⁰. O halde kentin mekansal dağılımından başlayarak eşitsizlik ortamı yaratılması kaçınılmazdır. Kapitalizmin getirisi olan toplumsal eşitsizliğin yarattığı mekansal ayrışmalar, kente özgü kimliklerin oluşmasında etkin rol oynar. Adil olmayan bir ortamda eşitsizliğin yol açtığı ayrışma, kentsel-sınıfsal kimliklerin mekandaki ifadesi olarak yükselir. Kent yaşamında görülen ayrışma ya da aynı zamanda kutuplaşma, kentte görülen üretim ilişkileri, sınıfsal, etnik, kültürel farklılıklar, dinsel çatışmalar ve tabii ki güç ilişkilerine koşullu olarak biçimlenir. Kentin asıl görüntüsü, bu başlıkların içine giren kimliklerin mekansal bütünlük teşkil etmesiyle görünür kılınır ve kentin başlı başına varlığı, bir kimlik temsilidir.

“Kentler, geniş anlamıyla antik kent, ortaçağ kenti, modern kent, postmodern kent gibi belli bir tarihsel gelişme çizgisi içinde kimliklerle tanımlanmalarının yanı sıra, ticaret kenti, sanayi kenti, metropoliten kent, iletişim kenti, turizm-eğlence kenti, üniversite kenti, finans kenti gibi, uzmanlaşma alanlarıyla tanımlanmaktadırlar. Yakın zamanlarda ise kentlerin bu kimliklerine, ülkesel gelişmişlik düzeyleri ve uluslar arası alandaki rolleriyle bağlantılı olarak yeni kimlikler eklenmektedir. Örneğin (...) kolonyal kent ve küresel kent tanımlamaları bu yeni kimliklere işaret etmektedir.”¹⁴¹

Kent, mekan üzerinde bir zamana koşullu oluşuyla sadece kentte yaşayanlara değil, kendisine de bir kimlik yaratır. Kentin kimliği, küreselleşme içinde adeta bir tanıtım kartı gibi işlev yüklenir. Örneğin bir deniz kenti olmakla, bir eğlence merkezi olmakla övünen kentler vardır. Dünyanın önde gelen kentleri, daima bir kimlikle anılır. Örneğin New York özgürlükler kenti, Floransa sanat kenti, Varşova müzik,

¹⁴⁰ Bkz., David Harvey, **Sosyal Adalet ve Şehir**, Çev: Mehmet Moralı, Metis Yay., İst., 2006, 52-68 s.

¹⁴¹ Hatice Kurtuluş, “Mekanda Billurlaşan Kentsel Kimlikler:İstanbul’da Yeni Sınıfsal Kimlikler ve Mekansal Ayrışmanın Bazı Boyutları”, **Doğu Batı (Kimlikler)**, Doğu Batı Yay., Sayı 23, Ankara, 2003, 75-81 s.

Vatikan din kentiyken, İstanbul tüm dinlerin birleştiği otantik kenttir¹⁴². Kentin sahip olduğu kaynaklar kentin kimliğini belirler ve kimlik, kentin gelişimini yönlendirir. Diğer bir deyişle kentin kimliği, kentte yaşayanların onda buldukları bir değerler toplamıdır¹⁴³. Seksenli yıllardaki göç hareketinin “İstanbul’un taşı toprağı altın” sloganıyla ivme kazanması, ekonomik beklentilerle kente gelenlerin maddi kazanç sağlamasıyla gündeme gelir. Göç yıllarının en çok ilgi gören hikayeleri, sıfırdan zengin olanların, İstanbul’da başarıyı yakalayanların azimli çabalarıdır.

Kent, kentliler tarafından bir bütün olarak algılanmaz; parça parça kavranarak oluşan bir imgenin sonucunda kentin kimliğinden söz edilmeye başlanır. Kimliğin toplumsal oluşumu, özneler arası bir alışverişten doğan kararlılıktan ve herkesin fikir birliğine vardığı ortak özelliklerden doğar. Dolayısıyla bir kentin kimliği, tarihsel bir olgu olarak kültürel belleğe aittir, zaman içinde oluşur ve değişip dönüşür. Kent, kentlilerin yaşadıkları mekana birçok değer yüklemeleriyle ve bu değerlere sahip çıkıp özveride bulunmalarıyla kimliğe bürünür. Bu kimlik, değişkendir ve kentlilerin bir yansımasıdır¹⁴⁴. Üretim yapan, ürettiğini pazarlayabilen, sermayeyi yönlendirmek için çekici hale gelebilen, eğlence sektörü gelişmiş, kültür ve turizm alanında faal olan bir kent küresel kent olmayı başarabilendir. Kent üzerine yaptığı çalışmada Şafak Kaypak, küreselleşme içinde dünya kenti olmanın çerçevesini John Friedman ve Goetz Wolf’un yaptığı araştırmayla belirler.

“(...) J. Friedman ve G. Wolf, konuyu küreselleşmenin kentler üzerindeki etkileri ile ilgili olarak yaptıkları “dünya sistem analizi” çerçevesinde ele almışlardır. (...) Friedman, bu mekanlara “world city” yani “dünya kenti” adını vermiştir. Friedman’a göre; farklı piyasalar ve üretim faaliyetleri için kavşak noktalarını oluşturan, uluslar arası sermayenin toplandığı merkezler; küresel finans piyasalarının, ulaşım ve iletişim faaliyetlerinin yoğunlaştığı alanlar, iç-dış göç akımlarının başlıca hedefi olan merkezler, ekonomik ve siyasal gelişime yön veren kentler dünya kentleridir.”¹⁴⁵

¹⁴² Bkz., Nevval Çizgen, **Kent ve Kültür**, Say Yay., İst., 1994, 36-37 s.

¹⁴³ Bkz., İlhan Tekeli, **Kent Planlaması Konuşmaları**, TMMBO Yay., Ankara, 1991, 83-84 s.

¹⁴⁴ Bkz., Besim F. Dellaloğlu, “Kent Öznenin Evidir”, **21.Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan**, Haz: Firdevs Gümüsoğlu, Bağlam Yay., İst., 2001, 73-79 s.

¹⁴⁵ Yrd.Doç.Dr. Şafak Kaypak, “Küreselleşme Sürecinde Kültürel Kimlik Açılımları ve Kentsel Çevreye Yansımaları”, <http://idc.sdu.edu.tr/tammetinler/demokrasi/demokrasi40.pdf>, 11 s.

Kentler arası küresel rekabet, -dünya kenti olmanın ortak yönlerini zorunlu tutsa da- bir yandan farklılaşmayı savunurken diğer yandan da aynılaşmaya yol açar. Çünkü küresel yarış içine giren her kent, bir diğerini örnek almaktadır. Üstelik kentleri dünya kenti haline getiren nitelikler, sermayenin, serbest piyasa kurallarının işleyişi ve üretimin hayata geçirilişi bakımından benzerlik gösterdiği için kentlerin farklı özelliklerini koruması gündemden güne zorlaşmakta ve bu durum, kimlik erozyonuna dönüşmektedir. Küreselleşme, dünya kentini yaratırken, kent dokusunda kalıcı tahribatlara neden olmaktadır. Öncelikle, çok uluslu şirketlerin fabrikalarını geliştirmekte olan ülke kentlerinde kurması doğanın zarar görmesine yol açar¹⁴⁶. Küresel sermayenin tekelleri egemenliği de, markalaşan kentsel yaşamda tüketim alışkanlığını denetim altında tutma gücüyle kültürel kimliği aynılaştırmaktadır. Küreselleşmenin kentlileri aynı davranış biçimine zorlaması çeşitliliği de ortadan kaldırır. Kentlilerin beslenme, giyim-kuşam, barınma ve eğlenme alışkanlıkları aynılaşarak küresel kültürün temel özelliğine dönüşür. Bookchin bu durumu, küreselleşmenin dayattığı “kentleşme” sürecinin bir sonucu olarak değerlendirir.

“Kentleşme, modern dünyanın uğradığı tarihsel değişimin ve ekolojik açıdan bozulmasının bir simgesi ve gerçeği olarak ele alınabilir; kentleşme, evrimsel saatin tersine çevrilip organik nitelikteki insani ve yaşamsal ilişkilerin sentetik ilişkilere dönüşmesinin simgesidir. (...) Kentleşme, kente kimliğini bir derece koruma olanağı tanısa bile, onun şeklini değiştirmekte, bununla da kalmayıp, insanlığın uygarlaşması için bir sahne görevi gören kentin bu işlevini ortadan kaldırmaktadır. (...) kentin büyümesi gettolaşmaya, kentin yok oluşu ise benliğin yok olmasına yol açmaktadır.”¹⁴⁷

Kentleşmeye eleştirel bir yaklaşım getirmemek çok zordur. Çünkü seksenli yıllardan bu yana gerçekleşen süpersonik hızlı gelişmeler 21. yüzyılın kentlerini sahip olduğu yerel kimliği koruma mücadelesine sokmuştur. Kentlerde görülen yeni yapılanmalar sadece doğayı değil kolektif bilinci ve kültürel belleği de erozyona uğratar. Özellikle yakın tarih, neredeyse bir televizyon olayına indirgenmiştir. Çevresel bozulmalar, hava, su, gürültü kirliliği gibi sorunlar, “kentsel dönüşüm projeleri” adı altında çözülmeye çalışılsa da kültürel erozyona müdahale etmek imkansız hale gelmektedir. Kente ait bir kavram olan “estetik”, anlamını yine kentte

¹⁴⁶ Bkz., Erkan, **a.g.e.**, 157-173 s.

¹⁴⁷ Bookchin, **a.g.e.**, 283-284 s.

yitirir; çünkü tüm kent yaşamı dünya ölçeğinde bir örneklığe doğru koşmaktadır¹⁴⁸. Lewis Mumford, tüketimin hedefi olan aynışmayı, kenti de tüketilir hale getirmesi olarak değerlendirir.

“(...) bir ekonomi yayılmaya yönelik çalışmaya başladığında, araçlar hemen amaca dönüşür; “gidişat hedef haline gelir.” Bundan da kötüsü, bu yayılmadan yarar elde eden sanayiler çıktılarının devamlılığını sağlamak için ya doğaları gereği ya da kalitesiz üretildiklerinden kısa bir süre sonra değiştirilmeleri gereken, hızla tüketilecek mallara bağlanmak zorundadır. Moda ve bilerek çabuk eskiyecek biçimde üretilmiş olma özelliği yüzünden mekanik üretimin sağladığı tasarruflar, boş zaman ve kalıcı zenginlik yaratmak yerine, sürekli büyüyen bir zorunlu tüketim tarafından sıfırlanıyor. (...) Aynı nedenle, kentin kendisi tüketilebilir, hatta harcanıp atılabilir oluyor. (...) Kentin, bir zamanlar nesilleri ve yüz yılları birbirine bağlamış olan canlı hatırası yok oluyor. Sakinleri, kendi kendini yok eden, onların oluşturduğu bir süreklilik içinde yaşıyor. Taş çağının en yoksul vahşisi bile böylesine kısır ve maneviyatı böylesine bozuk bir toplulukta yaşamamıştır.”¹⁴⁹

Sahip olduğu özgünlüğü koruyup geleceğe taşıma gücü elinden alınan kent, kanserli bir hücrenin yayılması gibi her an eskiye ait olan dokularını yitirmeye devam etmektedir. Bir zamanların kent taşra ayrışması bile keskinliğini yitirir. Artık küresel ölçekte olamayan kent, taşradır. Doğal olarak kentli de, güçlü bir kentin kimliğini taşıdığı, mutlu olduğu, dünyada ses-söz sahibi olduğu yanışmasıyla yaşamaktadır. Oysa gerçekte kentliler, sürekli bir tehlike altındadır. Zenginlik kaygan bir zemindedir ve her an kaybedilebilir. Kentlilerin boş zamanları monotondur ve bu monotonluk adeta rutin olarak görülüp reddedilmez. Kentliler tarafından terör ya da farklı entrika senaryolarıyla şiddete maruz kalma ve başlarına gelebilecek ani bir ölüm korkusu beklenir durur. Yaşanılan mekana ve toplumsal olana karşı yabancılık hissetmek, adresi olmayan bir korku beslemek kentli insanın, insani anlamdan yoksun olan dünyasının genel görünümüdür. İşte bu görünüm içinde kentin efsanesi yolda, yemekte, pazarda karşılaşılan insanlar tarafından değil, medya tarafından üretilir. Televizyonlarda görülen birkaç düzine kibar insanın günlük yorumu, kent efsanesine dönüşür. Dolayısıyla kendiliğinden yapıyormuş gibi görünen insani faaliyetler bile merkezi bir gözetim ve denetim altında gerçekleşir¹⁵⁰. Denetleme ve gözetim altında tutma, kent uzamında mekansal ayrışmanın kaçınılmaz olduğunun kanıtıdır.

¹⁴⁸ Bkz., Henri Laborit, **İnsan Ve Kent**, Çev: Bertan Onaran, Payel Yay., İst., 1990, 163-189 s.

¹⁴⁹ Mumford, **a.g.e.**, 658 s.

¹⁵⁰ Bkz. Mumford, **a.g.e.**, 657-660 s.

1.2.3. Mekan Ayrışmasının Kent/Kentli Kimliğindeki Rolü

Kentin tarih içinde değişen, günümüzde ise hızla dönüşen yeni kimlikleri, mekansal örgütlenmelerin ve toplumsal farklılığın yeniden inşa edilmesi anlamına gelmektedir. Kentsel mekan, kent adının anıldığı ilk zamanlardan bu yana gelir, güç ve saygınlık iyeliğine göre hiyerarşik bir yapıya bürünür. Kapitalizmin güçlenmesinden önce kentsel yapı içindeki ayrışma genellikle etnik ve dini kimliklere göre belirlenmiştir. Kapitalizmin ortaya çıkışı, sermayenin kent merkezli bir yapıya bürünmesine neden olur. Böylece kentsel mekan, etnik ve dinsel kimlik dışında sınıfsal kimliğe göre ayrışmaya başlar. Sınıfsal kimlik kentsel mekan örgütlenmesinde diğer kimliklerin önüne geçer ve oluşan kapital eşitsizlik, mekanın yeniden düzenlenmesini gerekli hale getirir. Bir zamanların işçi sınıfına ait mekanları ile burjuvaya ait mekanların birbirinden ayrıldığı kentler, günümüzde daha karmaşık bir görünümündedir; zira artık sınıfsal farklılıkların adresi zenginlik ve yoksulluk başlığına dönüştürülmüştür.

Küreselleşme, yerel değerlerin ön plana çıkmasını sağlarken kentsel mekanlar, küresel refah anlayışına göre yeniden düzenlenir; bu düzenlemede ortaya çıkan gereksinimler kentsel yaşamı ve toplumsal ilişkileri de etkiler. Küresel kentin öne çıkardığı etkin kimliklerden biri, ekonominin etkisiyle değişen kent yaşamında öğrenmeye açık, bilişim kaynaklarına meraklı, dünyayla bütünleşmede etkin rol oynayabilecek yeteneklere sahip genç nüfustur. Kentin kültür, sanat, eğlence ve spor merkezleri, gençlerin beklentileri doğrultusunda yeniden yapılandırılır. Gençlere yönelik inşa edilen mekanlar, kent kültürünü merkeze alan, kentin yaşam kalitesini artırmayı hedefleyen, kenti mekan-insan ilişkisi olarak gören bir küresel anlayışın ürünüdür ve bu mekanlar, kent kültürünün ürettiği değerlerin paylaşım alanı olarak kabul edilir¹⁵¹. Ayrıca bu mekanların seçimi ve uygulanışı da tüm dünya kentlerinde benzer niteliktedir.

“Çok kültürlülüğü özendiren küreselleşme olgusu, (...) günlük tüketim alışkanlıklarının denetlenmesi yoluyla, tüm dünyayı benzer davranış kalıpları içine sokmaya, yani tek boyutlu bir kültürel kimliğe sahip olmaya doğru zorlamaktadır. Kentlerin gittikçe daha fazla tek düze kalıplara döküldükleri, birbirlerine benzedikleri görülmektedir. Bu nedenle, toplumun kimlik sorunu asıl olarak

¹⁵¹ Bkz., Kaypak, a.g.e., 3-12 s.

*kentlerimizin de kimlik sorunu olmaktadır. Günümüzde, kentlerin kimliklerini yitirışı ya da kimliksizleşmesi kent-toplum ilişkisinin en göze çarpan özelliği olmaktadır.*¹⁵²

Kentlerin her geçen gün birbirine benzemesi, özellikle Türkiye sınırları içinde değerlendirdiğimizde daha görünür haldedir. Kent mimarisinde tercih edilen aynılışma, aynı ülkede farklı özelliklere sahip kentlerin varolmasını engellediği gibi, küresel arenada da yerel olanın hızla yok olmasına destek vermektedir. Gelişmiş ülkelerin kentlerinde çevre sağlığı ve doğal kaynakların nasıl korunması gerektiği kent politikasının temel hedefiyken, gelişmekte olan ülkelerin kentlerinde yapılaşma, kanalizasyon, ulaşım gibi sorunlar çözülmesi gereken önceliğe sahiptir. Bunlarla da kalmaz, dengesiz büyüme, kent yapısını bozan bir tehdit haline gelir. Nüfus yoğunluğu, kentin kaldırabileceğinden çok sayıda insanın göç etmesi İstanbul gibi birçok dünya kentini de baskı altında tutmaktadır. Gelişmiş kentlerin dayanağı olan doğal kaynaklar, gelişmekte olan kentlerin nüfus hareketliliği içinde tükenme tehlikesiyle karşı karşıyadır¹⁵³.

Kent, heterojen bir yerleşim birimi olarak, kan bağına dayalı akrabalık ilişkileri yerine mesleki örgütlenmelerin biçim verdiği, bireyin toplumsal ilişkilerde “ben” konumuna yükseldiği, kentsel yaşamda kendine bir yer edindiği ve bu edinilen yerin “ben”in kimliğine dönüştüğü mekandır. Kent kültürü, toplumun sosyal-ekonomik-siyasal koşullarından gelen bireylerin ve toplulukların deneyim ve düşüncelerinin uygulanışından oluşur. Dolayısıyla kültürel çeşitlilik, kent yaşamında heterojenliğin getirdiği bir özelliktir ve küreselleşmenin çok kültürlülük söyleminde kenti hedef alması rastlantı değildir. *Kentlileşme*, kentsel yapının çeşitliliği içinde deneyimlenen ve elde edilen bir kültür birikimidir. “*Kent-li olma; kentsel yaşam biçimine uyumdur*”¹⁵⁴. Kentsel yaşam biçimine uyum sağlama aynı zamanda kent kültürüne de dahil olmak demektir; zira, hali hazırda kent, bilgi ve kültürün yıllar boyu toplandığı yerdir. Kültürün kendine has nitelikleri kentsel yaşamı biçimlendirirken kentsel kimlik, kentlilerin bu yaşam biçimini benimsemeleriyle açığa çıkar.

¹⁵² Kaypak, **y.a.g.e.**, 3 s.

¹⁵³ Bkz., Wirth, **a.g.e.**, 87-95 s.

¹⁵⁴ Tekeli, **a.g.e.**, 79 s.

Kent, modernizmin bir üst anlatısı olarak kültürün oluştuğu alandır; özellikle dış göç alan günümüz kentlerinde kültür, etnik farklılık, sınıflar arası mücadele ve mekanların tehlikeli/güvenli olarak tabir edilmesine göre çeşitlilik gösterir. Güvenli bölgeler, üst ve orta sınıfın kullanımına açıkken, tehlikeli bölgeler dar gelirli ya da işsiz ailelerin yaşadığı kenar semtlerdir. Dolayısıyla bu ayrışma, kültürün de farklılaşmasına yol açar. Üst sınıflar için üretilen refah adacıkları, sınıfın etnik ya da dinsel tercihlerinin de mekanı olur. Kent merkezi, genellikle memurlar, beyaz yakalılar gibi orta sınıfa mensup ailelere aittir. Kentli alt sınıflar ise işsizlerden ve evsizlerden ibarettir ve kentin suçla bütünleşmiş mekanlarında, -mekanla doğrudan iletişim kuranlar olarak diğer sınıflardan ayrılırsalar da- kentin yoksulları olmaktan kurtulamazlar¹⁵⁵. Kısacası 21.yy. kenti, düzenli-yasal konut alanlarının yanı başında yükselen düzensiz-yasal olmayan gecekondulu kuşağıyla sarmalanmıştır. Aynı sokakta ya da caddede lüks bir villanın/apartmanın yanında tek göz, derme çatma evlerin olduğu bir görünüme sahip olan kent, ülkemiz gibi geç kapitalistleşen ülkelerde yeni bir kimlik yaratır: Varoş kimliği.

“Türkiye örneğinde varoş kimliğinden önce varolan gecekonducu kimliği 1980’lerden itibaren toplumsal eşitsizliklerin derinleşerek mekandaki ayrışmayı billurlaştırmasıyla beraber yerini varoş kimliğine bıraktığı gözlemlenmektedir. Varoş kimliği bir başka kentli kimliğin karşısında bu anlamı kazanmaktadır. Bu kimlik, iş ve barınma güvencesini kazanmış, kentin göreceli olarak planlı ve düzenli konut alanlarında oturan, yine göreceli olarak eğitim ve sağlık hizmetlerinden daha iyi yararlanan orta sınıf kimliğidir.”¹⁵⁶

Türkiye gibi kapitalizmin yayılımının daha geç gerçekleştiği ülkelerin orta sınıflarının mekansal olarak ayrılmış steril kentler oluşturması 1980’lere kadar gerçekleşmemiştir. Özellikle Turgut Özal’ın başbakanlık döneminde hayata geçirilen serbest piyasa ekonomisi, teknolojik gelişmeler, tüketim politikaları, entelektüel iş adamlarının atılımcılığı, kanaat önderlerinden ibaret medya kültürü ve tüm bunların yön verdiği kentlilerin yaşam biçimi, kentin kimlik mekanlarının oluşumunda etkin

¹⁵⁵ Bkz. Hakkı Yırtıcı, **Çağdaş Kapitalizmin Mekansal Örgütlenmesi**, Bilgi Üniv.Yay., İst., 2005, 10-15 s.

¹⁵⁶ Kurtuluş, **a.g.e.**, 80 s.

rol oynar¹⁵⁷. Küreselleşmenin kentli kimliğindeki genel görünümü, kapitalizmin açık söylemidir: “*Bilirim, yaparım, kazanmalıyım ve kazanacağım*”¹⁵⁸.

Gelişmekte olan bir ülkenin kentlisi, “dünya vatandaşı olmak”la, dünyada olup bitenden haberi oluşuyla küresel ortamda önemli bir yer teşkil ettiğine inanır. Medya sektörünün zengin işadamları tarafından ele geçirilmesi sadece dışarıdan değil içeriden de yükselen bir sese dönüşür. Küresel dünyada ses sahibi olmak, bir anlamda ulus olmaktır ve bu ses sahibi bağımsız uluslar, “küresel diyaloga” girebildikleri ölçüde varolurlar. Dolayısıyla düşük oktavlı sesiyle öne atılan az gelişmiş ya da gelişmekte olan ülkelerin kentleri gelişmiş ülkelerin kentlerini örnek almakla kalmaz, adeta onlara bağımlı olduğunu hisseder. Zaten küreselleşme, gelişmekte olan ülkeleri ve bireylerini kentler aracılığıyla kontrol altında tutmanın mükemmel formülüdür;¹⁵⁹ formülün büyük taşıyıcısı ise elbette küresel boyutta çalışan medya kuruluşlarıdır. Medyanın tüm birimlerinde gelişen ve değişen kentli insanın nasıl olması, nasıl yaşaması, neleri tüketmesi –ama hep tüketmesi- yönünde yapılan uyarılar, kentin mekansal ayrışmasını tetikleyen faktörlerin başında gelir. Zira kentin mekanları, sınıfsal ayrışmanın somutlanmasıdır; medya bu ayrışmayı “olması gereken” olarak kullanır ve “olması gereken”, Amerikan tarzı yaşam biçimidir.

“Küreselleşme süreçleri korku ve endişe yaratıyorsa, bunlar genellikle Amerikan kültürü ve “Amerikanlaşma” tehdidi ile ilişkilendirilmektedir. Amerikan kitle kültürü, çok uzun bir süre, Avrupa kültürünü aşındıran, tahrip eden bir güç olarak görülmüştür. Hollywood’un kültürel hakimiyeti, Avrupa kültür endüstrilerinin hayatta kalma şansını bile tehlikeye atmış görünmektedir. Avrupa kıtasının kültürü, “Amerikan parasına –ve nihai olarak Amerikan değerlerine- esir olmuş” görünmektedir. Daha basit bir ifadeyle, bu açıdan bakıldığında, “düşman, Hollywood’dur.”¹⁶⁰

Küresel kentte kimliğin yeniden inşasının açık adresi Amerikanlaşmadır. Modern kent yaşamı, hayali bir Amerika ile eş görülmektedir. Küreselleşmenin ya da popüler kültürün eleştirilmesinin altında genellikle değişen bir dünya karşısında

¹⁵⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz., Rifat N. Bali, **Tarz-ı Hayat’tan Life Style’a**, İletişim Yay., İst., 2002.

¹⁵⁸ Can Kozanoğlu, **Cilalı İmaj Devri**, İletişim Yay., İst., 1993, 67 s.

¹⁵⁹ Bkz., Tomlinson, **Kültürel Emperyalizm**, 27-38 s.

¹⁶⁰ David Morley&Kevin Robins, **Kimlik Mekanları**, Çev:Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı Yay., İst., 2005, 39 s.

duyulan direnç yataarken, bu direncin de Amerikan yaşam tarzına karşı çıkmaktan kuvvetlendiği görülür. Evrensel olarak dayatılan Amerika kültürünün can düşmanı yerel kültürler olur. Çünkü aslında “Amerikanlaşma” bir toplumun kendi öz niteliklerini, tarihsel mirasını ve kültürel değerlerini hiçe saydığına göstergesi olarak kabul edilir; oysa öyle ya da böyle “değişim” kaçınılmazdır. Özellikle kültürel değişim, dirençle ilk karşılaşan olarak daima olumsuz tepkilerle açıklanır. Yeni olan, faydası ya da pratiği ne olursa olsun, gelenek ve beğeniler açısından küstah, kaba, incelikten uzak ve tahrip edici görülür. Dolayısıyla Amerika menşeli her şey, geleneksizliğin timsali, yerel kültürün tehdididir¹⁶¹.

Küresel kentlerin türdeşleştirici kimlik inşası, Morley ve Robins tarafından Ferdinand de Saussure’ün dil üzerine yaptığı çözümlemelere benzetilir. Saussure, dil alanında yalnızca olumlu terimleri olmayan farklılıkların bulunduğunu savunur ve dildeki özdeşlik sorununu incelediğinde özdeşliğin, bir sistemdeki farklılıkların bir fonksiyonu olduğunu görür. Yani dildeki bir birim, pozitif içeriğiyle değil, negatif olan ilişkileri yansıtan terimlerle tanımlanır. Örneğin ak diyebilmek için, kara’yı hatırlamak, referans almak gerektiği gibi... Kısaca, dilin birimlerinin en temel özelliği, *öbür birimlerin olmadığı olmaktır*¹⁶². Kimliğin kent kültüründe inşası da bu yapıyla benzerlik gösterir. Kimlik, bir kültüre ait olduğu kadar başka kültürleri de gören, bilendir; hem ait olduğu kültürü içerir hem de öteki’ne ait olan kültürü dışlar fakat kimlik inşası, benimsemenin ve dışlamanın bütünü içinde birlikte yer aldığı bir yapıdır. Dolayısıyla ulusal kimlik, bir toplumun kültürel belleğine bağlı olarak gelişir, ortak bir geçmişin anılarına dayanarak tanımlanır¹⁶³.

*“Bütün kimlikler, bir toplumsal ilişkiler sistemi içinde oluşur ve birbirlerini karşılıklı tanımları gerekir. Kimlik (...) bir “nesne” olarak değil, “bir simgeler ve ilişkiler sistemi” olarak düşünülmelidir. (...) herhangi bir failin (agent) kimliğinin sürdürülmesi, tek, belirli bir kimlik değil; sürekli bir yeniden oluşum sürecidir ve bunda öztanımlama ve farklılığın onaylanması boyutları birbiriyle devamlı iç içe geçer (...) kimlik, kolektif eylemin dinamik, gelişmekte olan bir yönüdür.”*¹⁶⁴

¹⁶¹ Bkz., Morley&Robins, **y.a.g.e.**, 80-87 s.

¹⁶² Saussure’den aktaran, Morley&Robins, **y.a.g.e.**, 73 s.

¹⁶³ Bkz., Assmann, **a.g.e.**, 130-142 s.

¹⁶⁴ Philip Schlesinger, **Medya, Devlet ve Ulus**, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., İst., 1994, 258 s.

Kimliğin kolektif bir yapıya bürünmesi, ulus-devletin etkisiyle mümkündür. Devletin faaliyetleri, halkın yaşam alanını kurması ve koruması biçiminde uygulanır –ki bu uygulama, kentsel kimlik duygusunu açığa çıkarır. İnsanların günlük hayatında devletin etkisi, kentlinin kendisini siyasal bir topluluğun üyesi olarak hissetmesini sağlar. Böylece kişi ya da bireye sevinçlerinde ve korkularında yalnız olmadığı duygusu aşılanır. Kimlik inşasında devletin etki gücü, onun ekonomi, kültür gibi sosyal kurumlar, siyasal birimler, diğer topluluklar karşısındaki gücü ile doğru orantılıdır. Bununla birlikte bireyin beklentisini gözeten ve bu beklentiyi gerçekleştirmeyi amaç edinen bir devletin kapasitesiyle devletin ulusal kimlik inşası becerisi arasında doğrusal bir orantı da mevcuttur.

“Günümüzde, ulusal kimlik, tüm dünyada meşruluğu kabul edilmiş ve en yaygın siyasal kimlik biçimidir. Bunun en önemli nedeni, devletlerin ‘devletler sistemi’ içinde meşruluk kazanabilmeleri için, Birleşmiş Milletler’e üye olmalarının gerekli olması ve bunun yolunun da devletlerin ulus-devletler biçiminde örgütlenmeleri veya kendilerini böyle sunmalarıyla mümkün olacağı gerçeğidir. Birleşmiş Milletler, ulusal kimlikleri meşru siyasal kimlik biçimi olarak tüm dünyaya empoze eder.”¹⁶⁵

Ulusal kimliği vareden ulus-devlet, küresel demokrasi anlayışını kentlerde somutlar. Günümüz kenti, farklılığın toplumsal ilişkilerini ayırım yaratmadan gerçekleştirmek zorundadır. Farklı toplulukların birbirlerini etkileyerek yaşadığı yer olan kentte, bu farklılığı gözeten, eşit haklar sağlayan bir politika izlenmek zorundadır. Bu durum demokrasiyle sağlanabilir –zira, toplumsal adalet, farklılıkların eritilmesiyle değil, farklılıklara saygı gösterilmesiyle mümkündür. Fakat küresel demokrasinin türdeş olmayan yapısı ortak bir kamusal alan anlayışı içinde kente ait mekansal ayrışmayı desteklerken, sınıf, etnisite, din ve kültürel çeşitlilik gibi unsurları birlik-topluluk vaadiyle önemsizleştirir¹⁶⁶.

Farklılıkların biraradalığı”nı temel söylemine dönüştüren küresel demokrasi, kenti bu farklılığın özgürce yaşandığı mekan olarak yüceltir. Kentsel mekanda kimlik, sözü edilen farklılığın korunması biçiminde de ortaya çıkar. Her türlü yerel özelliğin “korunma” adı altında aşırılığa götürülmesi, milliyetçi savunuların

¹⁶⁵ Özyurt, a.g.e., 126 s.

¹⁶⁶ Bkz., David Harvey, “Toplumsal Adalet, Postmodernizm ve Kent”, **20.Yüzyıl Kenti**, Haz.ve Çev:Bülent Duru-Ayten Alkan, İmge Kitabevi, Ankara, 2002, 218-219 s.

düşmanca bir tutuma dönüşmesine yol açmaktadır. Bir toplulukta, ortak yerel özelliklere ve geçmişe sahip olanlar bir arada yaşamayı tercih etmenin yanı sıra, aynı özellikleri göstermeyen, farklı bir geçmişe, inanışa, yaşam biçimine sahip olanları “yabancı” olarak görüp ötekileştirir. Julia Kristeva’ya göre yabancı, kimliğin gizli yüzüdür, öteki olan, ben’in içindedir. Güçlü olarak görülen yabancından korunmanın en çabuk yolu ise “biz” olmaktır ve “biz”i bir arada tutan da yabancıyı uzakta tutma çabasıdır¹⁶⁷. Kentte barış içinde yaşamının yolu, öteki’nin varlığını göz önünde bulundurmaktan geçer. Ötekiyle birlikte yaşama ben’e, kendisinin de öteki olma ihtimalini hatırlatır. Kentsel mekandaki farklılıkların uzlaşısı içinde olması ben’in kendini öteki’nin yerine koymasıyla hayata geçer. Böylece kentli kimliği, öteki’nin varlığını duyumsayarak oluşturulur. Çünkü “ben” konumundaki kimlik, kişiye, ötekiler arasında bir diğer “Öteki” olduğunu göstermek gibi gizli bir işlev de yüklenmiştir¹⁶⁸ ve artık “*egemen söylem yerel olanın şeyleşmiş kimliğidir*”¹⁶⁹.

Mekansal ayrışmanın kentsel kimlik üzerindeki etkisi David Harvey tarafından “mekansal farklılaşma” olarak adlandırılır –ki bu çalışmada “mekansal ayrışma” ifadesinin seçilmesi, eşitsizliği vurgulamak adınadır-. Toplumdaki egemen söylem, başta da sözü edildiği gibi egemen sınıfın söylemidir. Kapitalizmin doğası gereği yaratılan tüketim toplumunda kitle kültürü, kitleleri toplumdaki yabancılaşmanın asıl kaynağına ilişkin olarak aydınlatmaktan çok, depolitize etme işlevi üstlenerek, sermayenin kurucusu olan egemen sınıfa hizmet eder. Kapitalizmin hızla büyüyen evreninde ivme kazanan kentleşme sürecinde sermayenin mekansal etkisi, kentsel yaşamı dönüştürür. Dolayısıyla mekansal farklılaşma, kapitalist kent toplumunda ilişkilerin yeniden üretimi biçiminde değerlendirilmelidir. Çünkü kentsel mekan; komşuluk ilişkilerini, yerel toplulukları, kentlilerin beklentilerini, tüketim alışkanlıklarını, pazar donanımlarını ve bilinci etkileyecek düzeyde toplumsal etkileşim ortamlarıdır¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Bkz., Morley&Robins, a.g.e., 47-48 s.

¹⁶⁸ Bkz., Zygmunt Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, Çev:Yavuz Alogan, Ayrıntı Yay., İst., 2005, 173-190.

¹⁶⁹ Arif Dirlik, **Kriz, Kimlik, Siyaset**, Çev:Sami Oğuz, İletişim Yay., İst., 2009, 395 s.

¹⁷⁰ Bkz., David Harvey, “Sınıfsal Yapı ve Mekansal Farklılaşma Kuramı”, **20.Yüzyıl Kenti**, Haz.ve Çev:Bülent Duru-Ayten Alkan, İmge Kitabevi, Ankara, 2002, 155-164 s.

Büyük nüfus yoğunluğuyla anılan kentlerde farklı toplulukların oluşması kaçınılmazdır fakat bu durum, sınıf bilincinin bölünmesine yol açar. Karl Marx, “*bir kitlenin ancak içinde bütün farklılıkları taşıdığı ve sermaye ile emek arasındaki savaşta kendi sınıf kimliğinin bilincine vardığında, bireylerin fark edilir bir biraradalık durumuna geleceğini belirtir*”¹⁷¹. Oysa küresel kapitalizm, bu bilinç düzeyini yok edebilmek için uğraşır. Kapitalizmin egemenliğindeki kentte mekansal farklılaşma, pazarın oluşmasını sağlayan kaynaklara ulaşımı da farklılaştırır. Örneğin eğitim fırsatlarına erişim bile aile-sınıf yapılarına göre farklılık gösterir.

*“Fırsatlar öyle yapılanmıştır ki, kent yaşamında kurulan ilişkiler, beyaz yakalılar beyaz yakalı komşuluklar ya da çevre, mavi yakalılar mavi yakalı komşuluklar ya da çevre içinde yeniden üretilir. Topluluğun yaşadığı mekan, üretim yeri için uygun işgücünün yeniden üretildiği mekandır.”*¹⁷²

Tüm mekansal ayrışmaların yapısı, oluşumu bilinse de kentsel ilişkiler her yönden karmaşıktır. Beyaz yakalı olarak adlandırılan topluluklar, farklı meslek gruplarını içerdiği halde öteki topluluklardan toplumsal ve mekansal olarak ayırt edilmeye devam eder. Mekansal ayrışmayı yaratan ve sürdüren küreselleşme kent ortamında, kararsızlık ve çatışma mekanları yaratır. Çünkü küresel kapitalizmin yayılmasıyla birlikte tüketim de farklılaşmıştır. Çalışma hayatının düzenlenişindeki amaç bile tüketime hizmet etme üzerine kuruludur. İş dışında geçecek olan zamanın mekansal planlaması, tüketimin temel dayanağıdır. Tüketimin hedefine tüm mekan farklılaşmaları girmekte, reklam sektörü tüketebilene ayrı, daha az tüketebilene ise ayrı reklam politikaları uygulamaktadır. Tüketemeyen grubun geleneksel değerleri öne çıkarılırken, tüketebilen üst sınıflar için tüketme konusu bir gereksinimdir¹⁷³.

Mekansal ayrışma farklı yerel topluluklar üretmesiyle bütüncül olmayan bir kentsel toplum oluşturur. Küreselleşmenin evrensel düzeyde görülen bütünleştirici yapısı içinde yerel olan sürekli bir parçalanma içinde devinir. Kent toplumunda sermayenin kaynağı olan şirketlerle kamu kuruluşları kapitalist düzenle uyumlu bir hiyerarşide birleşir ve bu birliktelik mekansal ayrışmanın da düzenleyicisi olur¹⁷⁴.

¹⁷¹ Marx'tan aktaran Harvey, **y.a.g.e.**, 156 s.

¹⁷² Harvey, **y.a.g.e.**, 162 s.

¹⁷³ Bkz., Harvey, **y.a.g.e.**, 162-169 s.

¹⁷⁴ Bkz., Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, 227-238 s.

Birey, özgür seçimlerde bulunduğu yanılsamasıyla üretimi etkileyemeyecek bir konuma indirgenir. Mekansal ayrışma, sınıfsal ayrışmayı doğurarak tüketim sınıflarının belirlenmesini kolaylaştırır, yeniden biçimlendirir ve özellikle tüketemeyen sınıfların devingenlik alanını kısıtlar. Alt sınıfın elinde bulunan tek kurtuluş aracı eğitimidir; çünkü eğitim bireysel ve kentsel devingenliği sağlar fakat tüketim kültürünün etkisiyle oluşan sınıfsal eşitsizlik, eğitimden faydalanmayı da eşitsiz hale getirmiştir. Kentsel mekanda kapitalizmin önderliğinde yeniden üretilen toplumsal farklılaşmalar, topluluk bilincinin sınıf bilincinden değerli görülmesine yol açar. Kentin giderek büyüyen nüfusu içinde sınıf bilincinin her an patlak vermesi tehlikesi söz konusudur. Dolayısıyla mekansal ayrışmanın önlenmek yerine daha da derinleşmesi, sınıf bilincinin parçalanmasıyla gündeme gelir. Kapitalizmin parçala-böl-sürekli denetle-kontrol altında tut politikası, kentsel düzlemde mekansal biçimde ortaya çıkar. *“Mekansal farklılaşma, kapitalist üretim sürecinden doğan güçlerce üretilir ve insanların özerk seçimlerinin ürünü olarak görülmemelidir”*¹⁷⁵.

İstanbul Ekseninde Mekan Ayrışmasının Boyutları

Türkiye'nin küreselleşmeyle tanışması elbette ki tüm dünyada olduğu gibi seksenli yıllarda gerçekleşir. Piyasaların serbestleşmesiyle birlikte her zaman arzulan ama bir türlü gerçekleştirilemeyen batılı gibi olma sevdası, sonunda hayata geçirilir. Seksenli yıllarda tohumları atılan girişimler, doksanlı yıllarda zirveye oturur ve geçtiğimiz onbeş-yirmi yıla damgasını vuran, dışa açılma siyasetiyle gündeme gelen bir küresel Türkiye'dir. Turgut Özal'la başlayan Türk siyasetinin dışa açılma politikaları, Ak Parti iktidara geldiğinde dışa açılmış Türkiye'nin dünyaya tavrını koyma sürecine dönüşür. Sadece kent yaşamında değil, tüm alanlarda siyaset ve ekonomi, eğitim-kültür-sağlık'tan daha öncelikli bir konuma getirilir. İstanbul adeta bir başkentmiş gibi, küreselleşmenin timsali olarak gösterilir. Amerika'nın devasa kentleri nasıl İstanbul için ulaşılması gereken bir hedefse, İstanbul da Anadolu ve Anadolu'dan gelenler için ideal kenttir¹⁷⁶.

¹⁷⁵Harvey, “Sınıfsal Yapı ve Mekansal Farklılaşma Kuramı”, 169 s.

¹⁷⁶Bkz., Bali, a.g.e., 138-147 s.

Küreselleşmenin hakim söylemi “çok kültürlülük” ve “çok kimliklilik”, İstanbul ekseninde değerlendirildiğinde ben’in ötekiyle karşılaştığı mekansal ilişkiye iyi bir örnektir. İstanbul, seksenli yıllardan itibaren tipik bir üçüncü dünya ülkesinin dengesiz bir hızla büyüyen metropolü görünümündedir. İkibinli yıllarda dünya kentleri arasında yer almayı başarsa da, üçüncü dünyaya özgü niteliklerini hala korumaktadır. Beyaz Türkler, Zenci Türkler çatışmasıyla gündeme gelen kent yaşamı, kent kültüründen bihaber olduğu halde kentte yaşayan Anadolu kökenlilere, kentin kurallarını öğretme ya da dayatma mücadelesiyle somutlanır. Beyaz Türkler olarak görülen ve ortanın üstü sınıfına dahil edilenler için Zenci Türkler varoştur, ötekidir. Doksanlı yıllarda “maganda”, “kıro” gibi sıfatlarla, kent kültürüne uyum sağlayamayışlarıyla hor görülen zenci Türkler, ikibinli yıllarda siyasetin ana malzemesi olur. Bir dönemin güngörmüş Beyaz Türkler’i, Cumhuriyeti savunan azınlık olarak ve sahip oldukları holdinglerle ekonomiyi soyan, insanları sömüren olarak hedef gösterilir. Zenci Türklerse, Türkiye nüfusunun %80’ini oluşturmasına rağmen, gayri safi milli hasıladan %20’lik bir pay alabilen ve Beyaz Türkler tarafından soyulanlar olarak değerlendirilir. Amerika’daki beyaz-zenci ayırımına gönderme yapan bu deyimlerde amaç; bütün yurttaşların eşit olmaları gerektiği bir toplumda küçük esnaf, işçi, memur ve taşralılardan oluşan kesime karşı ayrımcılık yapıldığı, onlara fırsat eşitliği tanınmadığının vurgulanmak istenmesidir¹⁷⁷. Bu gerilimi siyasete dönüştürmeyi başaran Ak Parti hükümeti olur. Bir zamanların Beyaz Türkler’i de, hükümetle uyumlu çalışabilmek için her türlü ideolojiden ödün vermekten kaçınmayacaktır.

Serbest piyasa ekonomisinin körüklediği hızlı büyüme hırısı, sadece politikanın değil iş dünyasının da niteliğini değiştirir. İyi eğitim görmüş nitelikli gençler, küresel bir algıyla yabancı sermayeli büyük şirketlerde çalışmaya başlar. Dışa açılmış, küresel kültürü tanıma fırsatı bulmuş bu yeni nesil, yeni bir yaşam tarzına gereksinim duyar. Bu gereksinimin ilk belirtisi de lüks konutlara ya da sitelere taşınmak olur. Kadınların iş dünyasında etkin olmasıyla küreselleşmenin Türkiye’deki gelişimi ivme kazanır. Böylece aynı iş çevresinde çalışan kişiler, kendi çevrelerinde olanlarla evlenerek gecekondu şehrine dönen İstanbul’un dışında inşa

¹⁷⁷Bkz., Mümin Sekman, **Türk Usulü Başarı**, Alfa Yay., İst., 2001, 67-75 s.

edilen sitelerde yaşamayı seçer. Mekansal ayrışmanın simgesi olan bu hareketlenme, “ev değil yaşam tarzı alıyorsunuz”¹⁷⁸ sloganıyla ticarileşir. Elit sınıf, kendileri gibi elit komşulardan oluşan bir sitede ev sahibi olmaya özendirilir. Bir tarafta kentin dışında lüks sitelerde toplanan elit kesim, bir tarafta derme çatma evde oturan ve kentin “getto”su olarak öne çıkan gecekondulu halk ve bu halkın oluşturduğu varoş kültürü, diğer tarafta ise kent merkezinin kalabalığında boy gösteren orta sınıf... Yaşam biçiminin, tüketim potansiyelinin ve kendilerine has bir kültür oluşturma çabasının ürünü olan bu sınıfsal farklılaşma, kentsel mekanların kimliğe bürünmesine yol açar. Kentleşmenin önüne geçilmez hızı, bu üç sınıflı bir araya getirmenin formülü olarak yine bir mekanı kullanır: Alışveriş merkezleri. Küreselleşmenin asıl söylemi olan “farklılıkların bir arada yaşaması” ilkesi, tüketim çılgınlığının önderliğinde “alışveriş” adı altında tek ama devasa bir mekanda buluşur. Amerika’daki benzerlerinden feyiz alınarak yapılan bu devasa yapılar, günümüz kentlisinin hafta sonu eğlence alışkanlığının da adı olur. Alışveriş merkezleri, tüm bunlar dışında, küresel kültürün aynılaştan mekanlarının en somut örneğidir¹⁷⁹.

Küresel kentleşmenin temsilcisi olan İstanbul, kimlik karmaşasının mekansal düzlemde görünür hale geldiği yerdir. Kentin mekansal yapılarında açığa çıkan ayrışmayı ve bu ayrışma sonucu oluşan yeni kimlikleri Kurtuluş, yerinde bir değerlendirmeye dört mekansal ayrışma düzeyinde ele alır.

“Birincisi, kentin çeperinde, alt sınıflar ve sınıf altı olarak adlandırılan kent yoksullarının yaşadığı varoşlar, ikincisi, otomobil sahibi orta ve üst-orta sınıfların otoyol bağlantılı hijyenik alt kentleri ve lüks konut siteleri, üçüncüsü, yeni zenginleşen ve daha zenginleşen sınıfların zenginlik ve politik elite kayırmacılık ilişkilerine göre farklılaşan, kamu gözünden uzak, saklı refah adacıkları ve dördüncüsü ise soylulaştırılarak belli bir kentsel kimliğin, yeni kültür sanat piyasasındaki ranttan pay alabilen popüler yazar, medya mensubu, sanatçı, mimar gibi entelektüellerin tüketimine sunulan kentin eski-tarihi dokusu içindeki çöküntü alanlarıdır.”¹⁸⁰

Kurtuluş’un işaret ettiği bu mekansal ayrışma, sınıf kimliğine bağlı olarak seçilen yaşam biçiminin göstergesidir ve dışlayıcı bir yer seçme davranışının sonucunda oluşmaktadır. “Bunlar, ayrıcalıklı altkentler, lüks konut siteleri, kapalı

¹⁷⁸Bali, a.g.e., 115 s.

¹⁷⁹Bali, a.g.e., 124-132 s.

¹⁸⁰Kurtuluş, a.g.m., 87 s.

*refah adacıkları ve soylulaş(tırıl)an mekanlardır*¹⁸¹. Küreselleşmenin hız verdiği başlıklardan biri olan liberal ekonomi politikalarının gelir dağılımında yarattığı eşitsizlik, en çok alt ve alt-orta sınıfı etkiler. Bir tarafın hızla yoksullaştığı, bir tarafınsa görülmedik bir ivmeyle zenginleştiği kentleşme sürecinde, eşitsizliğin yol açtığı ayrışma da kaçınılmazdır. Özellikle -yukarıda sözü edilen- çalışma dünyasının genç profesyonelleri uluslar arası ticaret, bankacılık, aracı kurumlarda danışmanlık, finans ve yatırım kurumları, halkla ilişkiler-reklam-pazarlama sektörleri, çokuluslu şirketlerin Türkiye ofislerinde görev alan iyi eğitilmiş 30-45 yaş arası rekabetçi grup, küresel kentin tüketim kültürünün başarılı taşıyıcısı olurlar ve yeni bir orta sınıf kimliği yaratırlar. Bu sınıf, kent içinde yükselen rantlar nedeniyle değil, gelirlerindeki artışa ve tüketim kültürlerine bağlı olarak değişen konut ve konut çevresi talebi nedeniyle, kent dışında kendileri için tasarlanmış alt kentlere taşınmakta ve oralı olmakla yeni sınıf kimliğini pekiştirmektedir¹⁸² ve ortaya çıkan mekansal ayrışma, bir dışlamayı da beraberinde getirir. Üst orta sınıfın, kalın ve yüksek duvarlarla kentten yalıtılan mekanları, orta sınıfın lüksten ibaret olan ve kent içinde adeta bir başka kent yapısı sergileyen siteleri, sanatçıların ya da entelektüel çevreye hitap eden soylulaştırılmış tarihi mekanları, ötekileri dışlamak adına özel olarak mücadele vermektedir. Sanatçılar tarafından soylulaştırılmış kafe, restoran gibi mekanların müdavimleri bile o mekana düşük gelirli ve tüketim kültürünü özümsememiş olanların giremeyeceğini bilerek dışlamanın verdiği rahatlığı bir üstünlük payesi olarak görmeyi seçer.

Kimliğin mekanlar aracılığıyla somutlanması, liberal pazar sisteminde çalışma zamanının merkeze konmasıyla gündeme gelir. Durmadan çalışmak üzerine koşullu olan kent yaşamında kentlinin payına düşen ev ile iş mekanları arasında gidip gelmektir. Küresel kent ekseninde dünyanın esnek bir kapitalizm sömürüsü altında olduğuna değinen Richard Sennett, bu esnek kapitalizmin, okunması zor bir sistem olduğundan söz eder. Kentli insan, kategorilere ayrılmış hayatında iş arkadaşlarıyla ilişki kurabilmekte, iş yaşamının dışında kalan zamanlarda ise görkemli alışveriş merkezlerinde vakit öldürmeye teşvik edilmektedir. Çalışan kentli birey ne denli

¹⁸¹Kurtuluş, **y.a.g.m.**, 87 s.

¹⁸²Bkz., Didem Danış, "İstanbul'da Uydu Yerleşmelerin Yaygınlaşması: Bahçeşehir Örneği", **21.Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan**, Haz: Firdevs Gümüsoğlu, Bağlam Yay., İst., 2001, 151-160 s.

yoğun olursa olsun, sınırları belirlenmiş bir rutini yaşamaya mahkumdur¹⁸³. Dolayısıyla bireyin zaman-mekan algısı da bu rutine göre düzenlenir. Diğer bir deyişle, kent yaşamında -bireysel ya da toplumsal- zaman-mekan algısının incelenmesi, bireyin uzamsal serüveninde oluşan çatışmanın kaynağını bulmada yol gösterici bir öneme sahiptir.

1.3. KENTSEL UZAMDA ZAMAN-MEKAN ALGISI

İnsan, yaşadığı çevrenin etkisiyle geliştirdiği davranış kalıplarını kültüre dönüştürebilmek için her şeyden önce bir mekana gereksinim duymaktadır. Mekan, kültürün oluşmasında, insanlar arası ilişkilerin çevresel düzenleyicisi işleviyle önem kazanır. Çevrenin düzenlenmesinde sadece mekan değil, mekanla birlikte birçok unsur da yan yana gelir. Amos Rapoport'a göre çevre tasarlanırken mekan, zaman, iletişim ve anlam örgütlü bir birliktelik içinde olmalıdır¹⁸⁴. Sözü edilen bu örgütlü birliktelik, uzamın tanımını hatırlamayı gerektirir, -zira uzam, mekan-zamanda gerçekleşen ilişkiler dizgesi oluşuyla, iletişim ve anlamı da içermek zorundadır. Dolayısıyla kent uzamının kentliler üzerinde değişip dönüşen etkisini anlamak için zaman-mekan algısının çerçevesinin belirlenmesi zorunludur.

Kentsel çevre içinde günlük yaşam deneyimleri, zamanda yoğunlaşır ve bu yoğunlaşma mekansal izler bırakarak kültüre özgü hale gelir. Kent kültürünün yaratıcısı olan insan, zaman-mekanla birlikte değişerek gelişir ve dönüşür.

“Toplumsal dinamikler, bütün pratiklerimiz: popüler kültür mücadelelerinden medya kültürüne, edebiyattan mimariye, su şebekelerinin, elektrik direklerinin günlük hayatımıza olan etkisine kadar bu zaman mekana geçer ve hem orada, hem onun anlatılarında temsil edilirler. Bu da bize analizi farklı katmanlarda yeniden ve yeniden yapabilme imkanı verir.”¹⁸⁵

Bir mekan analizinin zamanın varlığı göz ardı edilerek yapılması mümkün değildir. Zaman ile mekan, beden ile ruh gibidir. İkisinin birlikte oluşturduğu bütün, uzamsal dinamikleri hayata geçirir. Kent uzamı, kentlilerin her türlü devinimlerine karşı kentli kimliğini koruduğu homojen ortamdır. Diğer bir deyişle, kente ait olan

¹⁸³Bkz., Richard Sennett, **Karakter Aşınması**, Çev:Barış Yıldırım, Ayrıntı Yay., İst., 2002, 10-46 s.

¹⁸⁴ Bkz., Amos Rapoport, **Kültür Mimarlık Tasarım**, Çev:Selçuk Batur, Yem Kitabevi, İst., 2004, 17-25 s.

¹⁸⁵ Z.Tül Akbal Süalp, **ZamanMekan Kuram ve Sinema**, Bağlam Yay., Ankara, 2004, 62 s.

sınıfsal yapılanmalar bir yana, tüm sakinlerin “kentli” adıyla anılması, kentsel uzamın birey kimliğinde somutlanmasıdır. Dünyayı uzam olarak algılamak, uzamdaki şeyleri uzamın kendisinden, saf uzam düşüncesini de duyularımızın oluşturduğu somut görünümünden kesin hatlarla ayırt etmek imkansızdır. Kent uzamı zamanın mekanlar ve mekanda bulunan nesnelere arasına sızdığı, varlığın verili olmayıp zaman prizması içinden görüldüğü bir dünyadır. Uzamla insan arasındaki bağ, kent uzamında yaşayan kişilerin kentsel çevreyle kurduğu ilişkide açığa çıkar – ki, uzamın başat rolü olduğunu savunan Jean Paulhan, bu ilişkiler ağını, modern resmin alımlayanın gördüğü “*gönül gözüyle uzam*”¹⁸⁶ deyimiyile açıklamaya çalışır. Kentin, daha da ötede küresel dünyanın gerçeğinin bulgulanmasını sağlayacak tek kaynak, zihindir. Modern resimde yansıyan uzam nasıl ki gönül gözüne görünen uzamsa, kentsel uzam, içinde kentlinin de bulunduğu, kentliyle bütünleşen ve organik bağlarla bağlı olan uzamdır¹⁸⁷.

Merleau-Ponty tarafından ancak ve ancak zihnin devreye girerek algılanabileceği iddia edilen uzam, bedeninin de içinde bulunduğu bir bütündür. Dolayısıyla birey, kendi dışındaki her varlığa beden üzerinden erişebilir, çevresini bedeni aracılığıyla algılar. Beden, ruhtan ayrı bir yapı olamayacağı için zaman-mekan algısında zihin, ruhsal bir temeli olan bellekle birlikte devreye girer. Gaston Bachelard, **Uzamın Poetikası** adlı kapsamlı eserinde insanın bireysel öyküsünde bile yakalanabileceğini düşündüğü toplumsal belleği öne çıkarır. Kendi öyküsünün ilerleyişi içinde zaman-mekana koşullu olan bellek, sadece anıları değil, unutulmaları da içerir. Bilinçdışı ya da bilinçsizlik bile bellekte barındırılır. Bachelard’a göre ruh bir oturma yeridir ve orada bilinçdışı oturur. Zaman, mekan sayesinde görünür kılınır, mekan sayesinde anımsanır^{188*}. Kısacası belleğin temel işlevi olan anımsama eylemi, zaman-mekan aracılığıyla var edilir. Geçmiş, şimdi’de anılır, gelecek

¹⁸⁶ Jean Paulhan’dan aktaran Maurice Merleau-Ponty, **Algılanan Dünya**, Çev:Ömer Aygün, Metis Yay., İst., 2005, 13 s.

¹⁸⁷ Bkz., Merleau-Ponty, **y.a.g.e.**, 13-26 s.

¹⁸⁸ Bkz., Gaston Bachelard, **Uzamın Poetikası**, Çev:Alp Tümertekin, İthaki Yay., İst., 2008, 43-46 s.

* Bachelard’ın aynı kitabı **Mekânın Poetikası** adıyla ve Aykut Derman çevirisiyle Kesit Yayıncılık tarafından 1996 yılında yayınlanmıştır. Alp Tümertekin’in orijinal adı **La Poétique de L’espace** olan eseri, “uzam” olarak çevirmesi daha doğru olsa da, Derman’ın anlatımındaki açıklığı yakalayamadığı yerler vardır. Dolayısıyla kitabın her iki çevirisinin de dikkate alınması önerilmektedir.

şimdi'de beklentiye dönüşür. Bu yapısal durum, Augustinus'un zaman üzerine söylediği sözlerin değerini yeniden vurgular.

“(...) Üç zaman vardır: Geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman, şimdikilere ilişkin şimdiki zaman ve gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman. Çünkü bu üç zaman zihinde vardır ve onları başka yerde görmem: Geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman anı, şimdikilere ilişkin şimdiki zaman bir anlık görü, gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman da beklenti olarak vardır.”¹⁸⁹

Tüm zamanların şimdi'nin içinde barınması gibi tüm mekanlar da “şu an” içinde yaşanan mekana dahildir. Evler, odalar sürekli anımsanarak yaşanan zamana ve mekana taşınır. Fiziki zaman-mekan, belleğin varlığıyla geçmiş-şimdi-gelecek çizgisinde katmanlanır. Bedenden ayrı düşünilemeyen zihin ya da bellek sayesinde mekan içinde mekanların, zaman içinde zamanların varlığı bedene ve görülen, duyulan, algılanan uzama işlemektedir.

1.3.1. Zaman-Mekan Algısında Belleğin İşlevi

İnsanın genetik bilgisi dışında edindiği bilgileri belleğinde toplaması, bu bilgileri aynı zaman dilimini paylaşan çevresine ya da gelecek kuşaklara iletmesi, belleğin, kültürün çoğalmasında önem taşıması dışında zaman-mekan algısını da belirleyen bir güç olduğunu gösterir. Kültürel bellek, belleğin bireysel olarak bir iç mekanı (beyni) kullandığı fizyolojik-psikolojik yapısıyla değil, bireyin dışındaki mekanla (çevre) ve bu mekanın oluşturduğu toplumsal koşullarla hareket eder. Jan Assmann belleğin dışsal yapısını mimetik bellek, nesnel belleği, iletişimsel bellek olarak sınıflandırır fakat anlamın aktarılmasını, diğerlerini de kapsayan bütüncül bir kültürel bellek olarak değerlendirir¹⁹⁰. Kültürel bellek, toplumda anlam bulan değerlerle özdeşlik taşır. İletişim teknolojileri geliştikçe, -bunun ilk örneği yazının bulunmasıdır- bireyin dışındaki mekanla iletişimi karmaşıklaşır. Çünkü yazının bulunmasıyla kültürün yayılımı bilinen çevrenin ötesine geçer. İnsanoğlu ulaşamadığı yerlerin kültürünü, yazı aracılığıyla öğrenir. Kişisel belleğin ötesine geçilmesine neden olan bu gelişim, kültürlerarası iletişimin bağımsızlaşmasına yol

¹⁸⁹ Aristoteles, Augustinus, Heidegger, **Zaman Kavramı**, Çev:Saffet Babür, İmge Kitabevi, Ankara, 2007, 55 s.

¹⁹⁰ Bkz., Jan Assmann, **Kültürel Bellek**, Çev:Ayşe Tekin, Ayrıntı Yay., İst., 2001,19-30 s.

açacaktır. Özellikle Rönesans döneminde matbaanın bulunması, yazınsal anlatının ve iletişimin zaferi olarak kabul görür.

Bellek, sadece gelenek ve iletişimden beslenmez; *anımsama* da anlamın sürekli bir biçimde yenilenmesini, yeni anlamlar üretilmesini, unutulmanın canlandırılmasını sağlar. Platon'da anımsama, ruhun idealar dünyasına kavuşma çabasıdır. Devlet yapısı içinde anımsama, akla dayalı olarak eğitim konusuna dönüşmelidir. Çünkü geçmişi bilmek, şimdi'de verilen mücadele için vazgeçilmezdir. Anımsama bir eğitim aracı olarak yazıda yoğunlaşır ve bu yoğunlaşma yazılı kültürün unutmaya olan direncidir¹⁹¹. Kültür aktarımının en güçlü araçlarından biri olan yazı, dış belleğin kurucularındandır ve bilgiyi şaşırtıcı biçimde yaygınlaştırır. Kültürde geleneğin oluşumu, geçmişle, şimdiyle ve gelecekle kurulan ilişki, sosyo-politik kimlik gelişimi, kişisel (iç) ve daha çok toplumsal (dış) belleğe bağlıdır. Yani bellek, kültürel bir olgudur. Uzun yıllar boyunca bireysel bir yeti olarak algılanan belleğin, bugünü anlama ve geleceği kurgulamadaki gücü 18.yy.da Alfred Weber tarafından ele alınır. Weber, kültürel belleğin düşünce tarihine bağlı olarak geliştiğini ileri sürer¹⁹². Öyle ki, tarihin gelişimine bakıldığında, her başlangıcın içinde bir anımsamanın yattığı yadsınamaz ve bu durum, kültürün zaman-mekan ilişkisini açığa çıkaran, geçmiş-şimdi-gelecek ilişkisidir.

Bugüne dair edindiğimiz deneyimler, geçmiş hakkındaki bilgimize dayanır. Yaşadığımız dünyayı, geçmiş olaylar ve nesnelere nedensellik bağı kurarak anlamlandırırız. Bireysel ya da toplumsal şimdiki zaman, -ki buna kültürel zaman kurgusu da denebilir- geçmiş yaşantılardan hangisiyle bağlantılandırılırsa ona göre bir şimdi kurgulanır. Kısacası, *geçmişin imgeleri bir araya gelince, o sırada var olan toplumsal düzeni meşru gösterirler*¹⁹³. Günümüzle ilgili deneyimlerimizin çoğu, geçmişe dair bildiklerimiz üzerine kuruludur ve geçmişle ilgili imgeler, yaşadığımız toplumsal düzeni meşrulaştırmaya yarar. Örneğin Fransız devriminde aristokrat kültüre ait kişilerin öldürülmesi, kıyafetlerde yapılan değişiklik ya da kendi tarihimizden örnek verecek olursak, Cumhuriyetin ilanından sonra Osmanlı

¹⁹¹ Ayrıntılı bilgi için bkz., Ayhan Yalçınkaya, **Siyasal ve Bellek**, Phoenix Yay., Ankara, 2005.

¹⁹² Bkz., Assmann, **y.a.g.e.**, 29-30 s.

¹⁹³ Paul Connerton, **Toplumlar Nasıl Anımsar**, Çev:Alaeddin Şenel, Ayrıntı Yay., İst., 1999, 10 s.

kültürüne ait ne varsa ortadan kaldırmak için mücadeleye girişilmesi, kültürel belleğin taşıyıcı gücünün anlaşılmasında iyi bir kaynaktır. Çünkü anımsama, bireysel olmaktan çok, kültürel bir etkinlik olarak ele alındığında kültürel geleneğin yenilenmesi de bu anımsamayla gerçekleşir. Bellek, daima mekanlar aracılığıyla kodlama yapar, anımsama ise zamanla ilgilidir. Önce anımsanacak bir geçmişin oluşması için zamanın geçmesi gerekir ve geçmişte anımsanacakları kaydeden de bellektir. “*Geçmiş içinde bulunulan zamanın bağlamından ve anlam ihtiyacından doğan sosyal bir yapıdır. Geçmiş doğal olarak bulunmaz, bir kültürel varlıktır*”¹⁹⁴. Dolayısıyla, zaman-mekan ilişkisi kültürel yapıda bellek-anımsama olarak işlev bulur; ve anımsama bellektekilerin anlamlı bir anlatı dizisi oluşturulmasına yol açar. Anıları canlandırma, ilginin toplumsal uzamlara odaklanmasıyla sağlanır. Bunlar, içinde yaşadığımız ya da her an zihnimizde belirmeye hazır uzamlardır. Anılarımız bireysel bile olsa toplumsal, maddi uzamlara yerleşmiştir¹⁹⁵. Bu da bizi farkındalığa götürür. Farkındalık olmadan anımsama olamayacağına göre bellek, bireyselin ötesinde toplumsal olarak belirlenir. Kısacası kültürün aktarımında zaman-mekan algısı bireyler aracılığıyla sağlanıyor olsa da bu geçişler toplumsaldır. Michael Schudson toplumsal belleği *kolektif bellek* olarak ele alır:

*“Ben, bireysel bellek diye bir şey olmadığı görüşündeyim. (...) Bellek toplumsaldır. Bellek, öncelikle toplumsaldır çünkü bireysel insan zihinlerinden çok, kurallar, kanunlar, standartlaştırılmış usuller ve kayıtlar halinde kurumlara yerleşmiş, yerleştirilmiştir. (...) Bellek, bireylerin zihinlerinde konumlanmış olduğu durumlarda bireylerden oluşan grupların –kuşakların ya da mesleki grupların- ayırt edici özelliği halini alabilir. Bu durumda bellek bireysel bir mülkiyettir ancak geniş bir grup tarafından paylaşıldığı için toplumsal ya da kolektif bellek olarak nitelendirilmesi doğru olacaktır.”*¹⁹⁶

Schudson’a göre, bellek bireysel biçimde ortaya çıksa bile kolektif bir yapı sergiler. Çünkü belleğin işlevi, dilin bireyleri kapsayan kültürel inşasıyla devreye girmektedir. Kolektif bellek, toplumsal oluşuyla ilgi çekicidir, merak uyandırır. Çünkü insanlar bir ölçüde ortak bilebileceği ve bir ölçüde üzerinde fikir birliğine varabileceği bir geçmişin gerçekleşmiş olduğuna inanır, güvenirlir. Toplumsal

¹⁹⁴ Assmann, **a.g.e.**, 51 s.

¹⁹⁵ Bkz., Connerton, **a.g.e.**, 60-65 s.

¹⁹⁶ Michael Schudson, “Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri”, Çev: Begüm Kovulmaz, **Cogito:Bellek:Öncesiz, Sonrasız**, Yky., Sayı:50, Bahar 2007, 180 s.

psikolojide aitikle temellenen güven duygusunda kolektif belleğin önemi vazgeçilmezdir¹⁹⁷ ve bu ortak zemin, zaman-mekan algısını da belirleyen güç olur.

Bellek bilgi kodlama, bilgi depolama ve bilgiyi gerektiği zaman, zihinde bulup getirme sürecidir ve dolayısıyla bu sürecin her aşaması, hem toplumsal hem psikolojik hem de tarihsel izler taşımaktadır. Anımsama üzerine kurulu olan bellek seçicidir ve *öyküleme* üzerinde yükselir. Geçmişin ilginçleştirilerek ilgi çekici hale gelmesi olan öyküleme, giriş-gelişme-sonuç bölümlerinden oluşan tarihsel bir anlatıdır¹⁹⁸. Geçmişle ilgili bir öykü anlatmak, geçmişini bugünle ilişkilendirme çabasıdır ve daha da ötede “şimdi”, daima geçmişin hakimiyeti altındadır. Yaşanılan yüzyılın ya da son otuz yıllık yakın geçmişin *küreselleşme* başlığı altında öykülenmesi rastlantı değildir. Böylesi bir adres belirleme, geçmişten getirilenlerin yeni bir bakış açısıyla yeniden öykülendirilmesi, anlatılması ve küreselleşme, anlatının yapısını da bozuntuya uğratar¹⁹⁹. Geçmişin bilinebilir hale getirilip tartışmaya açılarak tarihin önemsizleştirilmesi kültürel özgünlüğün yitirilmesine yol açar. Birey, sadece anımsaması gerekenleri anımsar çünkü toplumsalın yerini alan kitlenin önem verdiği değerler dışında kalan ne varsa unutulmaya mahkumdur. Böylece küresel anlatıyı oluşturacak öyküler de aynılaşmaya başlar. Giriş-gelişme-sonuçtan oluşan herhangi bir anlatı, sıradan bir ankete verilen cevapların “*doğum yeri ve zamanı, dini mezhep, ikametgah, mezun olunan okullar, iş, evlilik, çocukların doğum tarihleri ve sayıları*”²⁰⁰ gibi büyük başlıklardan ibaret hale gelir.

Zaman-mekan algısında belleğin bireysel ya da toplumsal işlevinin önemi anımsamayla anlam bulduğuna göre, bellek zamanla sınırlıdır. Bellekte gerçekleşen anımsama işi zaman-mekan algısı aracılığıyla yapılır. Zihin, belli bir topluluğa ait bir zaman içinde anımsanacak olanları kurar ve desteğini zaman-mekandan alır. Dolayısıyla zaman, süreklilik içeren bir ortam olarak görülmelidir. Öyle ki, dün ve yarın, bugün içinde yaşamayı sürdürür²⁰¹. Kültürel bellekten yardım olarak

¹⁹⁷ Bkz., Schudson, **y.a.g.e.**, 196-197 s.

¹⁹⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz., Paul Ricoeur, **Zaman ve Anlatı:iki Tarih ve Anlatı**, Çev: Mehmet Rifat, Yky., İst., 2009.

¹⁹⁹ Bkz., Schudson, **a.g.e.**, 184-185 s.

²⁰⁰ Schudson, **a.g.e.**, 193 s.

²⁰¹ Bkz., Maurice Halbwachs, “Kolektif Bellek ve Zaman”, Çev:Şule Demirkol, **Cogito: Bellek: Öncesiz, Sonrasız**, Yky., Sayı:50, Bahar 2007, 61-66 s.

anımsayan birey, ait olduğu toplumun dışında bir yerde ya da zamanda olsa bile, bakış açısını kapsayan ve kendini konumlayışını belirleyen yine de geldiği kültürün özellikleridir. Küresel kent uzamında, zaman-mekan algısının başlangıç noktası kabul edilen bellek, kolektif zamanların karşılaştığı mekanları içererek şimdinin mekanlarını kültürel bellekten aldığı izlerle biçimler²⁰². Örneğin, Almanya'ya giden Türk işçilerinin sanki Türkiye'de yaşıyormuşçasına mahalle kültürünü yansıtmaları ya da İstanbul'a göç eden insanların ait oldukları yerel kültürü yaşatmaya çalışmaları ve aylarca hatta yıllarca Marmara Denizi'ni görmeden yaşamaları gibidir.

Bellek, anımsamayla birlikte imgelerle dolu olan hayali bir mekan yaratırken²⁰³ anımsama daima zihinde canlandırılan bir mekanla ve buna bağlı olan bir zamanla yapılarak iç bellek ile dış bellek aynı mekanda birleştirilir. Bilgisayarların sabit disklerinin insan zihninin uzantısı haline gelmesi gibi, dış belleğin hakimiyetinde olan iç bellek de kapitalizmin tahakkümü altındadır. Küresel kültürde belleğin anımsama ve aklın algılama yetisi giderek zayıflamaktadır. Russell Jacoby tarafından *toplumsal bellek yitimi* olarak adlandırılan bu durum, küresel kapitalizmin bir getirisidir. Genel bir sendrom olan bellek yitimi, geçmişi anımsamayı önemsiz gören bir toplumun düşünemeyişinin göstergesidir ve bellek, küresel ekonomi politikalarıyla zihinden kovulmaktadır. Jacoby bu durumu Marksist “şeyleşme” kavramıyla açıklar:

“Marksizmde şeyleşme, toplum tarafından nesnel olarak imal edilen bir yanılısamayı anlatır. Bu toplumsal yanılısama, toplumun insani ve toplumsal ilişkilerini şeyler arasındaki doğal (ve değiştirilemez) ilişkiler olarak tanıtarak statükoyu korumaya yarar. Şeyleşme kavramına ilişkin açıklamalarda çoğu kez psikolojik boyut, bellek yitimi, yani toplumu oluşturan ve yeniden oluşturan insani ve toplumsal etkinliğin unutulması ve bastırılması gözden kaçırılır. Toplumsal bellek yitimi bir şeyleşme tipidir, daha doğrusu, şeyleşmenin başlıca biçimidir. Bütün şeyleşme, bir unutmadır.”²⁰⁴

Kapitalizmin doğasından gelen şeyleşme, küresel piyasa ekonomisinde kâr dürtüsünün yoğunlaşmasıyla büyük bir hız kazanır. Yeni olanın değer kazanması için eskiye dair ne varsa, hızla tüketilip unutulur. Kullan-at yönelişi sadece mallar

²⁰² Bkz., Halbwachs, **y.a.g.e.**, 74 s.

²⁰³ Ayrıntılı bilgi için bkz., Henri Bergson, **Madde ve Bellek**, Çev:İşık Ergüden, Dost Kitabevi., Ankara, 2007.

²⁰⁴ Russell Jacoby, **Belleğini Yitiren Toplum**, Çev:Hakan Atalay, Ayrıntı Yay., İst., 1996, 29 s.

üzerinde gerçekleşmez, zihinsel süreçler, bellek ve buna bağlı olarak kültürde kullan-at formuna bürünür. Kullan-at formülü tüketimden düşünmeye, yerel olandan evrensele, bireysel kimlikten toplumsal kimliğe, iç bellekten dış belleğe hatta cinselliğe kadar her alana yayılır. İlginç olan bu yayılım sırasında ne düşüncenin ne de insanın asla dışarıda bırakılmamasıdır. Öyle ki, küresel insan, daha iyi ve kapsamlı düşünüyormuş gibi gösterilerek merkezi bir konumda algılatılır. Sonuçta yapılan her şey insan içindir fakat yeni olan daima geçmişi gölgeleyerek toplumu maskeler. Geçmiş unutturulur –zira, toplumsal bellek yitimi toplumun anımsama yetisini kaybetmesi, kendi kimliğinin parçası olan geçmişini bastırmasıdır. Dolayısıyla unutma, meta toplumunun psişik metası haline gelir²⁰⁵. Oysa kimlik, uzamsal yapıda kişinin kendini geçmişin anlatıları tarafından konumlandığı bir süreçtir ve unutmanın baskısı kimlik karmaşasının da tetikleyicisidir²⁰⁶.

Connerton'a göre, her türlü başlangıcın içinde bir anımsama vardır. Yaşanılan an'ı yani şimdiki geçmişle kurulan bağıntıyla ve geleceğe dair beslenen beklentilerle anlamlı hale getiririz. Geçmiş-şimdi-gelecek yapısında zamana koşullu olan belleğin anımsama eyleminde hayali bir mekana gereksinimi olması, zaman-mekan algısının işleyişinin sadece belleğin varlığında değil, kent kimliğinin inşasında da önemli bir yeri olduğu ortadadır. Zamana koşullu ve zamanla sınırlı olan bellek, geçen süreyi kavrayabilmek için beynin bütünleştirme mekanizmasıyla çalışır. Bellek olmadan zamanı algılamak imkansızdır²⁰⁷. Olayların ardışık sıralanışının anlaşılması bile belleğin varlığıyla anlam kazanır. Küreselleşme çağında belleğin sınırları, "kültürlerarası iletişim"le belirlenir. Robertson'a göre bu gelişme, zaman-mekan küçülmesi süreciyle kuşatılır. Dünya giderek küçülmekte ve bu durum, küreselleşmenin zamansal ve mekansal dışavurumu olarak görülmektedir²⁰⁸.

²⁰⁵ Bkz., Jacoby, **y.a.g.e.**, 25-31.

²⁰⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz., Andreas Huyssen, **Alacakaranlık Anıları Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek**, Çev: Kemal Atakay, Metis Yay., İst., 1995.

²⁰⁷ Bkz., Ernst Pöppel, "Yaşanan Zaman ve Genelde Zaman (Bir Bütünleştirme Denemesi)", **Zaman Nasıl İçimizde**, Evrensel Kültür Kitaplığı, İst., 1994, 31-35 s.

²⁰⁸ Bkz., Robertson, **a.g.e.**, 278-284 s.

1.3.2. Zaman Algısı

Zaman, tıpkı bellek gibi içsel ve dışsal olarak çalışır. İçsel zaman bedenın biyolojik ritmine kaynaklık eden bir hızın zamanıdır. Dışsal zaman ise toplumsal kurallara göre belirlenir. Gerek bireysel gerekse toplumsal olsun, insan daima anılarının içinde yaşar, bu bir anlamda bellek içinde donmuş zamandır. Zihnin rafine bir faaliyeti olarak devreye giren zamanı duyumsama beynin tüm fonksiyonlarının devreye girdiği bir algılama sürecidir. Bedenin çalışması ve bu çalışmanın algılanması, belleğin geçmişi hazırda tutarak gelecek planlarının yapılmasına önderlik etmesi, duygular, bilinç gibi insana özgü ayrıntıların hepsi zamanın algılanmasında etkin öneme sahiptir. Bunlardan birinin bile eksik oluşu zaman algısını bozuntuya uğratar²⁰⁹; algının önce-sonra ilerleyişi içinde ardışık olarak çalışması, beraberinde bir öğrenme yetisini devreye sokar. Geçmiş şimdile karşılaştırma bir sentez gerektireceği için zamanı algılama yetisi de insana özgüdür. Zaman olarak algılanıp yaşanan ve aktarılan bilgi, toplumsal sorunların çözümünde kazanılan deneyimdir. İnsanın özü, olayların birbiriyle ilişkilendirilmesi üzerine kuruludur ve bu kurulumun aktörü zamandır²¹⁰.

Zaman algısı, geçen zamanın farkında olunmasıyla ortaya çıkar ve böylece zaman, değişimin göstergesi haline gelir. Zamansal algı, duyu uyaranlarının zamanla orantılı olarak, özellikle zaman içinde kapladıkları yer ve aralarındaki sürenin değişmesinin yorumlanması olduğuna göre, zamanın algılanabilmesi için bir mekanın varlığı vazgeçilmezdir. Algılama süreci “iki ya da daha fazla, sürekli hareket halindeki olaylar içindeki dilimlerin başlangıç ve bitiş pozisyonlarını ya da bu pozisyonlar arasındaki süreleri birbirleriyle ilişkilendirme”²¹¹ biçiminde işler. Yunanca *khronos*, Latince *tempus* olarak karşılık bulan ve her dilde farklı sözcüklerle ifade edilen zaman, ölçülebilir nicelik olarak düşünülen süredir²¹². Ölçme işi daima geçmiş-şimdi-gelecek yapısı üzerinden yapılmaya çalışılır. Zaman, şimdi'nin geçmiş olmasına yol açan olayların birbiri ardına sıralandığı sonsuz bir ortamı yansıtan soyutluktur. Süre veya artarda geliş düşüncesi bilincimizin işleyiş

²⁰⁹ Bkz., Stefan Klein, **Zaman Yaşamın Hammaddesi**, Çev: Mustafa Tüzel, Aylak Kitap Yay., İst., 2011, 1-11 s.

²¹⁰ Bkz., Norbert Elias, **Zaman Üzerine**, Çev: Veysel Atayman, Ayrıntı Yay., İst., 2000, 60-61 s.

²¹¹ Elias, **y.a.g.e.**, 23 s.

²¹² Cevizci, **a.g.e.**, 1033 s.

mekanizması olarak kabul edilir²¹³. Kant, “zaman yaşantısı” adını verdiği bu devinimi, “aynı anda olma” ve “ardı ardına sıralanma” olarak yorumlar. “*Zaman iç algılama biçiminden başka bir şey değil*”²¹⁴dir. Heidegger, zamanı varlığın ufku olarak görür. Aristoteles’e göre zaman algısı, hareketin önceye ve sonraya göre ölçüsünü kavramakla oluşur; neden-sonuç ilişkisinin zamana bağımlı bir ilerleyiş olduğu da hareketten anlaşılır. Bergson için zaman, maddeden ayırt edilemez; o sadece maddenin değişen durumunun nesnel ifadesidir²¹⁵.

“Zamanın özü nedir?” sorusuyla geçmekte olan zamanı kavramaya, insan algısında böylesi bir düzenlemeye yol açan bu sonsuz ilerleyişin varlığını kanıtlamaya çalışan felsefeciler, farklı yaklaşımlar sergiler. Zaman kavramının ilk sorgulanışı Antik Yunan filozofları tarafından yapılır. İlk farklılık ya da fikir ayrılığı, değişimi ve varoluşu akıldışı bir yanılsama olarak gören Parmenides ile değişimin doğanın ve tüm varlıkların istisnasız özelliği olduğunu ileri süren Herakleitos arasında görülür. Benzer bir tartışma yüzyıllar sonra Newton’un öğrencileri ile Leibniz arasında geçecektir. Newton ve takipçilerine göre zaman, kendi başına ve kendi doğası gereği, dış etkilerin müdahalesi olmadan değişmezcesine akar. Leibniz ise olaylardan bağımsız bir zamanın olamayacağını savunur. Çünkü zaman, olaylar ve olaylar arasındaki ilişkiler tarafından şekillenir ve sürekliliğin, artarda gelişin evrensel düzenini teşkil eder²¹⁶. Burada iki temel görüş açığa çıkar. Zaman algısı konusunda süreci savunanlar ile zamanı başlı başına bir fenomene dönüştürenler olarak meydana gelen bu ayrım, materyalizm ile idealizm arasındaki görüş ayrılığından filizlenir. İdealistler, akıldışı, metafiziksel, tanrısal zamanı onaylarken, materyalistler maddenin devinimiyle oluşan süreyi, hareketi, eylemi merkeze koyar.

²¹³ Cevizci, **y.a.g.e.**, 1033 s.

²¹⁴ Pöppel, **a.g.e.**, 26 s.

²¹⁵ Bkz., Pöppel, **a.g.e.**, 26-27 s.

²¹⁶ Bkz., İlya Prigogine, **Kesinliklerin Sonu**, Çev:Süheyla Sarı, Sarmal Yay., İst., 1999, 35-52 s.

1.3.2.1. Geçmiş-Şimdi-Gelecek

Zamanın ölçülmesi yönündeki arayışların odaklandığı geçmiş-şimdi-gelecek üçlüsü, yukarıda da değinildiği gibi, Augustinus'un yaklaşımıyla sonsuzluk kazanır. Geçmiş ile geleceğe ilişkin şimdiki zaman ile hali hazırda yaşanan ve cıva misali insanın algısının sınırlarını zorlayan sonsuz şimdi, zamanın ölçüm zorluğunu dile getirir. Augustinus, öncesiz ve sonrasız olarak tek varlık olan Tanrı'yu yüceltir. Tanrısal söz ile insan sözü arasındaki ayrımı, zaman ile süre arasındaki ilişkiye benzetir. Süre (insan sözü) geçip gider ama zaman (tanrısal söz) kalıcıdır, mutlaktır.

“Tanrısal söz (verbum) ve insan sözü (vox) birbirine indirgenemeyecekleri gibi birbirinden de ayrılamazlar. Aralarındaki ilişki aynen şuna benzer: Tıpkı iç kulağın Söz'ü dinleyip “İç Efendinin (İç Üstadın)” talimatlarını alması, dış kulağın da sözleri (verba) yakalayıp onları uyanık olan zekaya iletmesi gibi. Verbum (Tanrısal Söz) varlığını sürdürür; verba (sözler) ise uçup gider.”²¹⁷

Zamanın tanrısal söz ile yüceltilmesi, öncesiz-sonrasız söz (verbum) ile insan sözü (vox) arasında eğitim ve iletişimin varlığını da görünür kılar. Verbum, aranılan ve içimizde işitilen İç Efendidir. O halde, dille olan bağıntımız, konuşmayla değil, dinlemeyle oluşur. Başlangıç, hep vardır ve insanın döneceği yerdir. Kısacası zaman, öncesiz sonrasız olarak varlık bulur. Augustinus'a göre, tanrı evreni yaratmadan önce hiçbir şey yapmamıştır. Hiçbir şey yapmamaktaki “hiçbir şey” yaratmanın öncesidir. Zamanı başlayan ve biten olarak düşünebilmek için öncelikle bu hiçbir şey'i düşünmek gerekir. Yani zaman, hiçlikle çevrilmiş, kuşatılmıştır²¹⁸.

Heidegger, Aristoteles ve Augustinus'tan sonra zaman konusundaki düşünceleri en çok tartışılan düşünürlerden biridir. **Varlık ve Zaman** adlı eseri, felsefeye yeni bir yön verir. Zamanı bilincin zamanı olarak gören Heidegger, geçmişle geleceğin insan bilincinde varlık bulduğunu savunur. Zamana ilişkin bu yaşantı metafizik bir anlam taşır. Geçmiş hakkındaki bilincimiz, dünyaya gelişimizdeki olumsuzluğun bilincidir; gelecek hakkındaki bilincimiz ise ölüm bilincidir. Bu iki yaşantının bileşimi, sonlu insanın gerçek zaman bilincini ortaya

²¹⁷ Paul Ricoeur, **Zaman-Olay Örgüsü-Üçlü Mimesis Zaman ve Anlatı:bir**, Çev:M.Rifat-S.Rifat, Yky., İst., 2007, 58-59 s.

²¹⁸ Bkz., Ricoeur, **y.a.g.e.**, 61-63.

çıkartır²¹⁹. Heidegger'in bilincin zamanı düşüncesini Connerton daha da ileriye götürerek; bireyin zaman bilincini oluşturmada tek yolun toplumun sürekliliğinin ayırımında olunması gerektiğini belirtir. Toplumun yarattığı süreklilik imgesi içinde bireysel bilinç oluşur ve böylece zaman algısı, toplumsal olandan bağımsız bir işleyiş sergileyemez hale gelir²²⁰.

Heidegger'in geçmiş-şimdi-gelecek üçlüsüne yaklaşımı Augustinus'u hatırlatan bir içeriğe sahiptir. Doğa zamanında zamanın ne olduğu araştırıldığında şimdiki zaman'ın geçmiş zaman için bir ölçü olduğu görülür. Yani zaman daima şimdiki zaman olarak açıklanır. *Geçmiş zaman "artık-olmayan-şimdiki zaman" olarak, gelecek zaman belirsiz "henüz-olmayan-şimdiki zaman"*²²¹ olarak yorumlanır. Geri getirilemez olan geçmiş zaman, belirsiz olan ise gelecek zamandır. Şimdi'nin yönü tektir. Tüm olup bitenler gelecek zamandan geri getirilemeyen bir geçmişe akar. Varolma, gelecek zaman içindeki geçmiş zamandır. *Dasein* kavramıyla varlığın zamansal durumunu araştıran Heidegger, Hegel'den örnek vererek, zamanı kısaca *temaşa edilen oluş* olarak değerlendirir. Varlığın kendisi bir şimdi mi yoksa varoluş zaman mı sorusu Heidegger'i *dasein'e* götüren sorulardan sadece biridir. En son varlık olanağı içinde kavranan *dasein* zaman içinde değildir, bizzat zamanın kendisidir. Zaman varolmadır ve varlık daima zamansal oluşuyla beklentilendirici, unutturucudur. *"Şimdi" içinde ona söz yöneltilene biz "zaman" diyoruz. "Şimdi", varolanların huzura getirilişlerini de tefsir etmektedir. Şimdi, sonra ve daha önce dediğimizde tarihsel olanın alanına girdiğimizi kabul etmemiz gerekir. (...)Doğada olduğu gibi ben tarih olarak da varım"*²²².

Zaman algısında "şimdi", ele avuca sığmaz olandır. Şimdi'nin yaşanışı tıpkı direksiyon başındayken bir yandan ileriye bakma, bir yandan da dikiz aynasını kontrol etme çabasına benzemektedir. Zamanı algılamak da bu duruma benzemektedir. Her an gelip geçen şimdiye tam olarak bakamayız. Geriye dönük beklenti, anlamın oluşmasını sağlar, gelecek ise şimdi'de oluşturamadığımızı

²¹⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz., Martin Heidegger, **Varlık ve Zaman**, Çev:Kaan H.Ökten, Agora Kitaplığı, İst., 2008.

²²⁰ Bkz., Connerton, **a.g.e.**, 24-25 s.

²²¹ Aristoteles, Augustinus, Heidegger, **a.g.e.**, 93 s.

²²² Bkz., Heidegger, **a.g.e.**, 443-444 s.

düşündüğümüz anlamı yeniden yakalayacağımıza dair taşıdığımız umuttur. “Kierkegaard: “Hayat ileriye doğru yaşanmak zorundadır ama ancak geriye dönük olarak anlaşılabilir” der”²²³. Zamanla kuşatılmış bir daire içinde devinen insan, geçmiş-şimdi-gelecek yapısını zamanın algılanışında birini diğerinden hareket ederek cevaplar. Geçmişini koruma gereksinimi benliğin korunmasının yollarından biridir. Geçmiş bilinmeden gelecek oluşturulamaz; çünkü geçmiş, bireysel ve kolektif kimliğin zeminidir ve geçmişe ait olan nesnelere, kültürel semboller olarak anlam bulur. Geçmişle şimdi arasında kurulan ilişki bireysel ve toplumsal olarak süreklilik duygusunun oluşmasını sağlar. Değişim kaçınılmaz olduğu için süreklilik duygusu, aitikle temellenen kentsel kimliğin yapısını belirler ve böylece hem yeniyle hem de köhnemiş olan eskiyle mücadelede güç kazanılmış olur. Geçmişin varlığı toplumsal yapıda nostaljinin oluşmasına neden olsa da güven duygusunun zayıfladığı zamanlarda devreye girerek ulusal kimliği güçlendiren bir etkiye sahiptir²²⁴.

Geçmiş-şimdi-gelecek, zamanın ölçümünü de tartışma konusuna dönüştürür. Zamanı ölçme uğraşı, öznel-nesnel zamanın varlığını merkeze koyar; oysa Galileo’ya gelinceye kadar zaman, merkezinde insanın ve insan topluluklarının bulunduğu bir olgu olarak düşünülmüştür. Zamanın öncelikli işlevi, sosyal dünyada neyin ne zaman yapılacağını tayin etmek ve topluca yaşamın düzenlenmesine aracılık etmektir. “Zamanla” zamanın doğal fiziksel dünyanın nesnel bir ögesi olduğu kabul edilir²²⁵. Ölçülebilen zaman nesnel zamandır. Nesnelere zamana dayalı olarak ölçülen hızları yanında yaşları da herkes için geçerli nesnel değerlerdir. Yine de ölçme ve ölçme birimi olan saat, saniye yıl gibi nesnel değerlerin algılanışı öznel olabilir. Mekana ve kişiye göre değişen bu öznel algı, ölçülen değer değil, değerlerin işaret ettiği nesnenin önemli olduğunu vurgular²²⁶. Çünkü zaman zaten geçip gittiği an ölçülebilir. Geçmekte olan zaman ölçülemediğine göre, şimdiki zamanın

²²³ Kierkegaard’tan aktaran W.L. Randall, **Bizi Biz Yapan Hikayeler**, Çev:Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yay., İst., 1999, 135 s.

²²⁴ Bkz., Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, 107-108 s.

²²⁵ Bkz., Elias, **a.g.e.**, 15-17 s.

²²⁶ Bkz., Şafak Ural, “İç İçe Geçmiş Zamanlar”, **Zaman-Mekan**, Haz: Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, YEM Yay., İst., 2008, 17 s.

geçişinden söz etmek bile güçtür. Şeylerin geçerken kişide bıraktığı izlenim, anlar geçip gittikten sonra da varlığını sürdürür; ölçülen şey işte odur, çünkü oradadır²²⁷.

“Zaman da tıpkı mekan gibi, öznel ve nesnel açıdan değerlendirilir. Bunlardan nesnel zaman, kendi içinde değil de, cisimlerin hareketiyle ölçülebilen zaman olarak bilinir. Öznel zaman ise, geleceğe doğru yönelmiş bir sürece ilişkin, pasif değil de, aktif yaşantıyla belirlenip, doğrudan ve aracısız olarak yaşanıp(...), yerine göre kısa ya da uzun görünebilen zaman ya da süredir.”²²⁸

Süre, bilinçle algılanır, yani süre, durumlara dayanılarak değerlendirilir. Eğer kişinin günlük yaşamı yoğun ve çeşitliyse, olayların çokluğundan ötürü zamanın kısa olduğu düşünülür; buna karşılık, hareketsiz ve aylak olan biri içinse zaman, olduğundan uzun gelir. Bu da göstermektedir ki, öznel zaman ölçüsü adı üstünde kişiye özgüdür. Zamanın değerlendirilmesinde evrenselliğe ulaşmak amacıyla tek ve nesnel bir ölçünün bulunması zorunlu olmuştur ve bu değerlendirmeyi insanlardan bağımsız olan dış hareketlere dayandırmak gerekmiştir. Gün, ay, yıl olarak belirlenen zaman kategorileri, Schopenhauer’a göre dünyanın sadece dış yönüdür. Özne olmadan nesne olamayacağı için dünya, ben’in tasarımından başka bir şey değildir. Tüm bu yaklaşımlar bir yana zamanın kronolojik oku geleceğe doğru yol almaya devam eder. Coğrafi keşifler, sömürgecilik, kültürel yayılmacılık küreselleşmeye kadar dönüşerek gelir ve Batı’nın yayılmacı zaman anlayışı dünyayı sarar²²⁹.

“Zaten ilerleme mekanın fethini, bütün mekansal engellerin yıkılmasını ve nihai olarak mekanın zaman aracılığıyla yok edilmesini içerir. Mekan ve mekan içindeki yapılar artık zamanın ruhunu, değerlerini iletmek amacıyla kullanılır.”²³⁰

Zamanın ileriye mi yoksa geriye ya da nereye doğru aktığı sorusu “önce”-“sonra” ilişkisini sorunsala dönüştürür. Determinizm alanına giren bu arayış, “zaman sıralaması”, “eşzamanlılık” gibi kavramlar yaratır. Olaylardan biri diğerinden önce ya da sonra değilse eşzamanlıdır. Aynı mekanda aynı zaman diliminde geçen olayların eşzamanlı durumu Einstein’ın görelilik teorisiyle çözülür. Değişik zaman düzenlerini düşünme yeteneği olan insan aklı, zaman algısının da göreceli bir durum

²²⁷ Bkz., Ricoeur, **Zaman-Olay Örgüsü-Üçlü Mimesis**, 41-50 s.

²²⁸ Cevizci, **a.g.e.**, 1033 s.

²²⁹ Bkz., Johannes Fabian, **Zaman ve Öteki**, Çev:Selçuk Budak, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 1999, 112-125 s.

²³⁰ Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, 232 s.

olduğunu kabul eder –zira, zaman algısı kültürlerle göre farklılık gösterir. Doğu’da ve Batı’da algılanan zamanın ritmi birbirinden değişiktir. Örneğin İnkaların haftaları sekiz gündür ve her haftanın sonunda kral eş değiştirir. Mayalar’da ise zaman bir tanrıdır ve iki yüz altmış günü içeren bir takvim zamanı geçerlidir –ki bu periyodun hamilelik süresini kapsayan dokuz ayı kapsadığı düşünülür. Zamanın doğadan kopuk, saate bağlı, küresel yapısı Batı’ya özgüdür fakat bu algılayış saatin kullanıma sokulduğu Hıristiyanlık dünya görüşüyle birlikte hayata geçirilir²³¹.

Batı’nın zamana olan müdahalesi algılamının yönünü değişikliğe uğratar. Ritüelin ve mitsel olanın doğasına ait olan döngüsel zaman, yerini çizgisel zamana bırakıncaya kadar zaman algısı, ritüelin işleyişine göre algılanır. Bu algılayışta, yinelemelerden doğan törenler, döngüsel yapısıyla geçmişin kesintisiz sürdüğünü düşündürerek, doğanın bilinmeyen döngüsü karşısında topluluklara güven duygusu aşılır. Anımsama, toplumsala özgü törensel yapısıyla zamanın parçasına dönüşür. Ritüelistik devirlerde zaman algısı dinamik ve canlıdır; insanlarla zaman arasında derin bir etkileşim vardır. Törenlerde zamana seslenilir, topluluk her anımsamada zamanla bütünleşir, yenilenir. Zaman canlı bir yaşantıdır. Antik Yunan döneminde mitolojinin önemli figürlerinden olan Oceanos, tanrısal bir nehir olarak dünyanın etrafını dolaşan zamandır. Yani zaman, hep akan bir nehre benzetilir. Herakleitos’un “aynı nehirde iki kez yıkanılmaz” deyişi de bu inançtan filizlenir²³². Zamanın buyruklarının doğanın ritmiyle algılandığı bu dönemin temel yapısı ise döngüselliktir.

“Döngüsel zaman göçebenin, kırsal hayatın, mitsel ve geleneksel olanın, çoğu zaman da özdeşleştirildiği haliyle Doğu’nun zamanıdır. Çizgisel zaman ise devletin, kentin, tek tanrılı dinlerin, akılcılığın, kapitalizmin, çoğunlukla Batı’nın zamanıdır. Döngüsel zaman, kaostan kozmosa sonsuz geçişlerin, içinde geçmiş ve geleceği barındıran şimdinin zamanı ise; çizgisel zaman, bir yerden bir yere gittiğimiz düşüncesine dayalı, ilerlemeci, evrimci, geri dönüşü olmayan, fırlayan okun, tarihin zamanıdır. Döngüsel zamanın belirleyeni doğanın ritmidir, çizgisel zamanın belirleyeni ise ilerleme ve hızdır. Döngüsel zamanı sözlü kültür evreninde buluruz, çizgisel zamanı doğuran ve geliştiren ise yazılı kültürdür.”²³³

²³¹ Bkz., Jay Griffiths, **Tik Tak, Zamana Kaçamak Bir Bakış**, Çev: Ertuğ Altınay, Ayrıntı Yay., İst., 2003, 16-19 s.

²³² Bkz., Griffiths, **a.g.e.**, 16-19 s.

²³³ Aslıhan Ünlü, **Merkeze Dönmek**, Mitos Boyut Yay., İst., 2009, 29 s. Ayrıntılı bilgi için bkz., Ong, **a.g.e.**, 12-34 s.

Tek tanrılı dinlerin ortaya çıkışı ve yazılı kültürün toplumların kültür alışverişinde etkili olmasıyla birlikte öbür dünya inancı ile ölümden sonrasının korkusuyla yaşanan bu dünyada erdemli olma, zamanı, kent sınırlarına hapsederek döngüsellikten uzaklaştırır. 16.yy.da, “yüzyıl” kavramının popülerleşmesi tarihin önemini artırır. Yaşanan olayları kaydetme, zaman ve zaman algısını kronoloji çizgisine bağlar. Döngüsel zamanın öznesi olan kırsal insanın yerine çizgisel zamanın kent soylu vatandaşları geçer. Tarıma dayalı toplumlarda mevsim değişikliklerine bağlı olarak biçimlenen döngüsel zaman, ritüel törenler aracılığıyla toplumsal yapıda birleştirici bir güç olur. Bu haliyle çatışmasız bir zaman anlayışı sunan döngüsellik yerini çizgisellik alınca fiziksel zamanın temel alındığı bir kavrayış oluşur²³⁴.

Yaklaşık yirmi milyar dünya yılı yaşında olduğu varsayılan evrenin zamanı, fiziksel zamandır. “Dünya yılı” gibi bir ölçüyü merkeze koyarak fiziksel zamanı akla en yakın ölçen Batı uygarlığı yani Yahudi-Hıristiyan geleneği olur²³⁵. Döngüsel zaman algısından çizgisel ilerleyişe geçişin temsilcisi olan bu gelişme, insanın doğadan uzaklaşmasının göstergelerinden biridir. Pagan inanç sistemine ait olan ritüelleri ve festivalleri unutturmak için büyük çaba gösteren Hıristiyanlık, karnavala özgü zamanı eritme yoluna gider. Kesin çözümü ise karnavalın yapısını değiştirmekte bulur. İktidarın yapısını tersine çevirmesiyle beliren karnaval zamanı,²³⁶ temelini doğadan almaktadır. Topluca katılım ve ortak zaman paylaşımı karnaval ruhuna özgü yapılardır. Hıristiyanlık, bu yapıyı parçalar. Topluca katılımı tek bir hedefe yönlendirir, kilise duvarlarına kapatılan ayinler İncil’in anlattıklarıyla sınırlıdır. Festivaller, dış mekandan iç mekana taşınır ve festival zamanının biçimi de değişir. Festivallerin yeni mekanı, çizgisel bir zaman algısının işlediği kurallı, düzenli saat zamanının kullanıldığı kenttir ve kent, kendi zamansal kurgusunu kentleşmeden küreselleşmeye değin kentlilere dayatır.

²³⁴ Bkz., Debord, **a.g.e.**, 110-113 s.

²³⁵ Bkz., Umberto Eco, “Her Derde Deva”, **Zamanların Sonu Üstüne Söyleşiler**, Çev:N.Kamil Sevil, Yky., İst., 1999, 207-210 s.

²³⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz., Mikhail Bakhtin, **Karnavaldan Romana**, Çev:Cem Soydemir, Ayrıntı Yay., İst., 2001.

1.3.2.2. Kentin Zamanı

Zamanın düzensiz doğa yapısının karşısında modern zaman fikrinin kabulü, kent zamanının hayata geçişiyle sağlanır. Kent zamanı, tek tanrılı dinlerin geri dönüşsüz zamanıdır. Haftanın yedi günlük ritminin kurucusu olma payesiye saat'e verilir. Salt fiziksel süreçlerin belirlenmesi amacıyla saatin kullanılması alışkanlığı Galileo'yla başlar²³⁷. Kum saatlerinden güneş saatlerine, analog saatten dijital saate doğru gelişim gösteren zaman ölçerlerin amacı, sosyal hayatın düzenlenmesi için aracı olmaktır. Olaylar arasında ilinti kurma çabası saatle görünür hale gelir fakat saatin ritmi, doğal saate göre ayarlanmak zorundadır. Saate bakma, kendine zaman tanıma üzerine temellenir. Geleneksel toplumlarda zaman, mekanla ilişkisine bağımlıdır. Tarlada iş bitince eve dönülen süre üzerinden ifade edilir. Kent yaşamında tarıma dayalı kültürden uzaklaşılması, zamanı mekandan bağımsız kılar. Kentleşmenin yoğun yaşandığı 19.yüzyıl sanayi toplumlarında zaman, işin ölçüsüdür. Kapitalizmin yayılımıyla zamana karşı yarışmanın ritmi, fabrikalarda bir saatte ne kadar iş yapıldığının ölçüsünün ekonomiyeye etkisiyle hız kazanır.

Saatin yön verdiği geri dönüşsüz zaman, burjuvazinin zamanıdır. Malların üretimi, kentlerin ticaret merkezi olarak yükselişi, tüm dünyanın ticari açıdan keşfedilmesi, ortak zaman algısını burjuvazinin yaşanan zamanı olarak hayata geçirir²³⁸. Kentin ritmini belirleyen günlük yaşam dinamikleri, saate göre düzenlense de biçimsel bir yapı oluşturur. Kent ritminin içeriğini oluşturursa burjuvaziyle gelişen kapitalizmdir. Küreselleşmeyle birlikte dünya çapında ortak algıya dönüşen kent zamanı, saatin önderliğinde soyut, eşit parçalara bölünmüş olan iktisadi üretim zamanıdır. Burjuvazinin zaferi, bir anlamda tarihsel zaman zaferidir; çünkü tüm toplumları değiştiren iktisadi üretimin zamanıdır. Küresel ekonominin geri dönüşsüz zamanı, tarihi genel-evrensel bir devinim olarak algılatır. İktisadi gelişimin hızlı ve acımasız gelişimi, ilk olarak tarihi, tüketim malzemesine dönüştürür²³⁹. Kent kültüründe palazlanan iktisadi üretim zamanı, bir meta-zamandır. Zamanın metaya dönüşmesi, toplumsal yapıda insanı önemsizleştirir. Kentin doğasında görülen bu

²³⁷ Bkz., Elias, **a.g.e.**, 139 s.

²³⁸ Tomlinson, **Küreselleşme ve Kültür**, 73-77 s.

²³⁹ Bkz., Debord, **a.g.e.**, 122-124 s.

gelişim, Debord tarafından kendi içinde döngüsel olan bir zaman olarak yorumlanır fakat bu döngüsellik sahtedir.

“Sahte-döngüsel zaman aslında üretimin meta zamanının tüketilebilir kılığa girmesinden başka bir şey değildir. (...) Sahte-döngüsel zaman döngüsel zamanın doğal kalıntılarına dayanır ve aynı zamanda yeni türdeş bileşimler oluşturmak için onu kullanır: Gündüz ve gece, çalışma ve hafta sonu tatili, tatil dönemlerinin tekrürü. (...) Sahte-döngüsel zaman, endüstrinin dönüştürdüğü zamandır. Temeli metaların üretimine dayanan zamanın kendisi de bir tüketim metasıdır(...) Tüketilebilir sahte-döngüsel zaman, gösteri zamanıdır: hem dar anlamıyla imajların tüketim zamanı olarak hem de geniş anlamıyla zamanın tüketiminin imajı olarak.”²⁴⁰

İmajların tüketim zamanı, küresel zaman algısının adeta temel taşıdır. Gösteri araçlarının tam kapasiteyle çalıştığı bu zaman boyutunda küresel tüketim alışkanlıkları ortak bir yönelişe indirgenir. Zamanın nasıl tüketileceği imajlarla belirlenir: Çalışma zamanının dışında kalan boş zamanların eğlence ve tatil programlarıyla doldurulması gösterinin ana malı haline gelir. Zamanın gerçekliğinin yerini zamanın reklamı alır. Zamanın bu denli vurgulanması, insanın yaşam içinde bilinçsizce savrulmasına yol açar. Hayat artık, ölüme doğru akan bir geçiş olarak algılanmaz olur. Hayat sigortalarının değer kazanması rastlantı değildir. Ölüm, iktisadi anlamda bir kayıptır ve insan, ölmeden önce sistemin yürümesini sağlamak zorunda bırakılır. Gösteri toplumunda yaşlanmak bile neredeyse yasaklanır, genç kalmanın yolları da tüketim pastasının büyük bir payını oluşturmaktadır. *“Ölümün bu toplumsal yokluğu yaşamın toplumsal yokluğuyla özdeşir”²⁴¹.*

Zamanın algılanışı ideolojiktir yani zaman daima iktidarla ilişkilendirilir. Batı'nın icadı olan saate dayalı sayısal zaman, başlangıçta kilisenin ardından ticaretin ve sanayileşme sonrası burjuva yaşamının ideolojisine uydurulur. Burjuvazinin yön verdiği zaman algısında hız, kutsal inek gibidir. Amaç, hızlı gitmek değil, ötekilerden hızlı gitmektir. Küresel kapitalizm, tüm evrende algılanan zamanı hızla koşulan, telaşa ve hız'a yol açan bir tempoyla özdeşleştirir ve bunu yaparken mekanları da sıkıştırmaya başlar. Bu sıkışmışlık ve hıza dayalı telaş, kent uzamının saate bağlı ritminin belirleyicisi olur.

²⁴⁰ Debord, a.g.e., 127-128 s.

²⁴¹ Debord, a.g.e., 132 s.

“En çok kentler yaratır modernliğin saate bağlı zamanını; onlar, tüm dünyayı saat ve takvimin yapaylığı üzerine yapılandırır. Modern kent hayatının yüreği saattir, durmadan daha hızlı atar. Kasıl, ürk, kasıl ürk. İnsanlar, modern toplumun çılgin hızından bahsetmektedirler. Hız, (...) bugünün toplumunda hakim olan unsurdur. Hız, aldatıcı ve cazip, heyecanlandırıcı ve zalim, fantastik ve faşizandır; her şey hızlandırılmıştır, ilişkilerden geçici işlere, hazır yemeklerden hazır giysilere, hazır bilgiye kadar zaman kısaltılmış izlenimi uyandırır. Hızlandığı gibi, gittikçe daha küçük parçalara bölünmeye başladı zaman. Ajandalara, randevu saatleri için onbeşer dakikalık dilimler ayrılıyor artık.”²⁴²

Zamanın hıza koşullandırılması, kent uzamında “şimdi”nin, öz-yıkıma dönüşmesine zemin hazırlar. Öz-yıkımla kastedilen, tüketimin buyruklarına göre yönlendirilen bir kent yaşamının doğallığını yitiridir. Zaman-mekan sıkışmasının temel aktörü kitle iletişim araçları olsa da, kent uzamının sınırlarını çizen bir başka unsur otomobil ve otomobiller için düzenlenen otoyolların iktidarındır. Kent merkezini bile zorlayan hatta değişimine neden olan otoyollar, çevresel düzenlemenin belirleyicisi olur. Ardından otoparkların kent üzerindeki hakimiyeti devreye girer. Kent dışına kurulu oluşuyla öne çıkan devasa marketler ya da alışveriş merkezleri, kentin nabzını tutan mekanlar haline gelince, kentsel yoğunluk merkezi bu alanlara taşınır. Kentsel uzamda görülen ilk etki, kente özgü olan ne varsa tüketilerek yok olma noktasına gelmesi ve kentli kitlelerin tekdüze alışkanlıklara yönlendirilerek özgün ve yerel olanı önemsizleştirmesidir²⁴³.

Kentsel uzamda zamanın hız olarak algılanması, giyim-kuşam alışkanlığını da değiştirir. Modanın çabucak değişmesi, bu algılamının göstergesidir. Bedeni hızla biçimlendiren giysilerin tercih edilişi de kentlilerin hız konusundaki algısının göstergesi halini alır. Örneğin, takım elbiseler hızın farkında olanlar tarafından giyilir. Rakipleri geçmeye dayalı bir anlayışla aynı yöne ütülenen bu giysiler, kentin hızında ortaya çıkan yarış temsil eder. Yavaş giysiler yani bol, salaş, çuval gibi tulumlar yarışçı olmayanlara aittir. Hızın başarıyla koşullu ritmi, daha hızlı gitmeyi sağlayan ilaçları –kafein, prozac vb.- sektöre dönüştürür. Hızın, duygusal tepkilere, yavaşlamaya, üzüntüye tahammülü yoktur. Duygusal depresyon ekonomiyi yavaşlatacağı için hızın ritminin dinamik tutulması adına ne gerekiyorsa

²⁴²Griffiths, a.g.e., 12-13 s.

²⁴³ Bkz., Debord, a.g.e., 139-140 s.

yapılmalıdır²⁴⁴. Ne var ki hız, toplumsal ahlak anlayışını bozuntuya uğratar. Çünkü hızın olduğu yerde kimse başkasının kaybetmesine yol açmadan zaman kazanamaz hale gelmiştir. Hız, mekansal farkındalığın da yitirilmesine yol açar. Hızla geçilen yollar, algılamadan uzaktır. Yürüme hızıyla araba, tren, uçak gibi ulaşım araçlarının hızı farklıdır. Daha kısa zamanda daha hızlı yol alınır fakat geçilen yerler önemini kaybeder. Hızın beden ritmini aşan yapısı *jetlag* yaşanmasına yol açar. Antik Yunan mitolojisinde hız tanrısı Hermes, tanrıların habercisi, güzel ve etkili konuşmanın temsilcisi, yarışçı, aldatmacı, hırsız oluşuyla günümüz kent insanının prototipi gibidir. Doğar doğmaz, Apollon'un elli sığırını çalması, rekabetçiliğinin göstergesi sayılır. Yavaşlığın temsilcisi olan inek, hız tanrısına kurban edilir. Hızın doğasında güce dayalı bir şiddet vardır; çünkü hız, fonda bekleyen ölüm olasılığına karşı verilen mücadeledir. İnsan ölüm bilinciyle bir şeyler yapma gücü bulur ve bu gücü hızla ilişkilendirir²⁴⁵. Hızın algılanışı gündüz ve geceye göre de farklılık gösterir. Gündüz hızla akan zaman, gece yavaş geçiyormuş gibi algılanır. Gerek fiziksel gerekse ruhsal açıdan günün yirmi dört saatlik diliminde saatin toplumsal etkisi dışında beden ritmimiz de farklı çalışmaktadır.

Toplumsal zaman algısı ya da diğer bir deyişle kamusal zaman, küreselleşmeyle birlikte evrensel hale gelir. Kentsel uzamı belirleyen çalışma zamanı, geniş ölçekli bir sistemin ortak kabul edilen bir algı mekanizmasını devreye sokar. Kamusal zaman, mekanın kamusal ve özel alanlarına da müdahale eder. Özel zamanın sınırlarını çizen de kamusal zaman anlayışıdır²⁴⁶. Kamusal zaman, kentin tarihsel bir ortam oluşuyla da açıklanmaktadır. Çünkü kent hem tarihsel olanın toplumsal iktidarı, hem de geçmişin bilincidir. Tarihsellik, geçmişin bilgisinin geleceği şekillendirmede kullanılabilmesi anlamına gelir²⁴⁷. Oysa kentin tarihsel zamanı, birikimsel olmayan bir anlayışı da tüketim zamanı olarak dayatır. “*Günümüz insanı günlük hayatını kapitalizmin ritmine göre örgütlemek, bölmek, düzenlemek zorundadır. Döngüler birikimsel tarih içinde, yani çizgisel zaman anlayışında*

²⁴⁴ Bkz., Griffiths, **a.g.e.**, 36-37 s.

²⁴⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz., Emmanuel Levinas, **Ölüm ve Zaman**, Çev:Nami Başer, Ayrıntı Yay., İst., 2006.

²⁴⁶ Bkz., Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, 300 s.

²⁴⁷ Bkz., Tomlinson, **Küreselleşme ve Kültür**, 77 s.

*döngünün ritminden uzaklaşıp kaba tekrara dönüşmektedir*²⁴⁸. Küresel zaman algısının kaba tekrarı, yerel olanın standartlaştırılıp tek zamana doğru koşullanmasıyla ortaya çıkar ve kent insanı zamanın hızlı okuna kurban edilir. Aslında insanın zamana kurban edilmesi eski bir durumdur. Eski Hint geleneğine göre, her sabah ateşe kurban sunulmazsa, güneşin doğmayacağına inanılır. Küresel zaman algısı da teknolojinin gelişimiyle, düşünme süresi bırakmayan bir hızda sağduyuyu yok eder. Eski devirlerde geçip giden zamanın, ayların yılların ağırlığı yok denecek kadar azken küresel kültürde saniyelerin bile önemli oluşu zamana dayalı bir stres oluşturur. Zamana duyulan hassasiyet, saate dayalı koşturmaca yüksek tansiyon olarak belirir. İnsan son teslim tarihine göre belirlenen bir algıyla yaşamaya zorlanınca algısal bozukluklar meydana gelir.

Teknolojinin gelişimi, kitle iletişim araçları, internet ve medya kentsel zaman algısını en çok değiştirip dönüştüren başlıklardır. Özellikle medya, zamanın kontrolünü elinde tutan güç gibidir. Savaş zamanlarında günlük hayatın içine giren görüntüler, gerçek anın yaşanmasını engeller ve bir başka mekanda geçen zaman, içinde bulunduğumuz mekanı önemsizleştirir. Bir zamanların en büyük saati olan doğanın yerini medya alır. Medya terminolojisinde prime-time olarak adlandırılan ve seyircinin en yoğun olduğu akşam saatleri, ritüelin ateş başında toplanan insanlarını çağırır. Tek fakat büyük fark, katılımın topluca değil, bireysel olmasıdır. Medyanın algısı açısından seyircinin dikkatinin uyarıldığı, uyutulduğu ya da önemsenmediği zamanlar vardır. Gündüz saatleri kadınların zamanıdır. İç meknlara –ki genellikle eve kapatılan kadınların ilgisini çekecek programlar günün erken saatlerine konur. Öğleden sonra yemek kültürünü içeren yayınlar olması, kadının akşama hazırlık yapmasına yardım etmek adınadır. Akşam programları ise ailecek izlenecek düzeydedir. Tabii her zaman dilimi, reklamların tahakkümü altındadır. Reklam kuşaklarında boş zamanların nasıl programlanması gerektiği vurgulanır fakat burada bile zamanın bir cinsiyeti olduğu duygusu yaratılmaktadır.

Egemen ideolojisiyle Batı kültürü, kendi zamanının biricik zaman olduğu konusunda ısrarcıdır. Çizgisel zamanın egemenliği eril bir takvimken, döngüsel

²⁴⁸ Ünlü, a.g.e., 31 s.

zaman doğa anadan hareketle dışıdır. Zamanın hızlı oku, erkek bedenini çağrıştırır. Hız, erkeğin bedensel ritmiyle kavranır- ki toplumsal yapı da erkek egemen yönelim içinde olduğuna göre, zamanın cinsiyetinde erkeğin rolü tartışılmazdır. Kadınlar, kentsel hızın ritmini yakaladığında, ya kadınlığını kullanmak zorunda bırakılır ya da erkeği taklit eden kadın olarak erkeleşir. Erkeğin yaşam süresinde yedi çağı olmasına karşılık kadının tek çağı vardır: Gençlik. Gençlik dönemi ne kadar uzun sürerse erkek egemen toplumdaki kadının yeri daha uzun ömürlü olmaktadır. Da Vinci'nin "*İnsan Vücudunun Oranları*" adlı çalışmasında erkek bedenini kullanışı ile Antik Yunan heykellerinde erkeğin tasvir edilişi düşünüldüğünde erkek egemen anlayışın küreselleşmeden çağlar önce de hüküm sürdüğü görülmektedir²⁴⁹.

Kent uzamı, mekansal olduğu kadar zamansal bir örgütlenme biçimidir. Kentte görünür hale gelen küresel zaman algısı, "*1.gerekli zaman, 2.Anlaşmalı zaman, 3.Sınırlı zaman, 4.Serbest zaman*"²⁵⁰ olarak kategorilere ayrılır. Gerekli zaman, kişinin yaşamını sürdürmek için bireysel etkinliklere harcadığı zamandır; uyku, beslenme vb. Anlaşmalı zaman, iş ve eğitime ayrılan zamandır. Sınırlı zaman, alışveriş, seyahat, ev bakımı gibi işlerin yapıldığı zaman dilimidir –ki hepsi de saate bağlı olarak işler. Dükkanların açık olduğu saat, ulaşım araçlarının çalışma saati ve evin temizlenme saati toplumsal kurallara göre belirlenir. Serbest zaman ise yukarıda da değinildiği gibi tüketim kültürünün ana başlıklarından biridir. Eğlence ve dinlenmeyle geçen görece özgür zamanlardır. Tüm bu ayrımların dışında Giddens, küresel zaman algısını zamanın mekandan ayrılması olarak değerlendirir. Saatlerin standardı yerel olandan uzaklaşıp küresel evrene taşınınca, tüm zaman sistemleri küresel zaman içinde yok edilir. Takvimlerin dünya çapında standartlaşması da eklenince herkes aynı tarih ölçüsüne koşullanır²⁵¹. Zamanın mekandan ayrılması, toplumsal eylemin değer yitirdiğinin göstergesidir. Yersiz-yurtsuzlaşma olarak da adlandırılan bu gelişim, yüz yüze etkileşimin yerine uzakta duran ötekiyle yapılan iletişimi koyar. Ek olarak sınıfsal farklılık da mekanları ayrıştırınca, kent uzamında

²⁴⁹ Bkz., Griffiths, **a.g.e.**, 45-47 s.

²⁵⁰ Prof.Dr. Şengül Öymen Gür, **Mekan Örgütlenmesi**, Gür Yay., Trabzon, 1996, 121 s.

²⁵¹ Bkz., Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, 7 s.

ortak paylaşım alanı kalmamaktadır²⁵². Bu durum, zamana yabancılaşmayı da beraberinde getirir.

Zamanı duyumsamanın tek yolu devinimdir. Bu devinim ise varlıkta “değişim” olgusuyla yankı bulur. Gündelik yaşamın nesnel zaman anlayışında zamanın akışını deneyimleyen bir özne gereklidir. Zamanı özne olarak, özneyi de zaman olarak anlamak gerekir. Çünkü zamanın bir kendinden-geçiş olarak akış olabilmesi için vücutlu bir özne zamanın her bir boyutunu kendisinden başka bir şeymiş gibi uzamda algılamalıdır²⁵³. Küresel kentin uzamında zaman algısı zorunlu yabancılaşmadır. *“Öznenin kendisini kaybederek kendini gerçekleştirdiği, kendi hakikati olabilmek için başkası haline geldiği ortamdır. Ama bunun tersi, tamamen, yabancı bir şimdiki zaman üreticisinin uyguladığı egemen yabancılaşmadır. Bu uzamsal yabancılaşmada, özne ile öznenin elinden aldığı etkinliği birbirinden kökten ayıran toplum, öncelikle özneyi kendi zamanından ayırır”*²⁵⁴. Küresel kentin takıntılı zamanı, özneyi kendi ritmine uymak zorunda bırakır. Yeme-içme zamanları, eğlence, çalışma, tatil zamanları daima belirli bir düzende ilerler ve bu düzenleme çabası kentsel mekanda görünür kılınır.

1.3.3. Mekan Algısı

Doğa, zamanın ilerleyişinde bakılan yer olmanın dışında mekanların konumunu belirleyen güçtür. Örneğin güneşin hareketi, zamanın ilk göstergesi olmakla kalmaz; bulunduğu yer de binaların konumunu belirler. Bir şeye bakmak, onunla aramızda duran mesafeyi yok etmek demektir. Mesafe, uzaklık-yakınlık olarak ölçülebildiği gibi, “burada-şurada-orada” ifadeleri de varlığın ben ve öteki ilişkisini işaret eder. Varlık, içinde bulunduğu ve keşfetmeye çalıştığı çevreye yani mekana sahip olandır. Varlığın mesafeyi algılamaya yatkın olan yapısı, dünya içinde varolmanın varlık halleridir. Diğer bir deyişle, varlık, bir bedene sahip olarak kendini mekanlaştırır ve görsellikle keşfedilen dünya içindeki mekanda yer alır²⁵⁵. Merleau-Ponty'nin varoluşu mekansal algılayışının temeli Heidegger'e dayanır. İnsanı

²⁵² Bkz., Yılmaz, **a.g.e.**, 167-169 s.

²⁵³ Bkz., Ömer Aygün, “Zamansallık Düşüncesi ve Düşüncenin Zamansallığı”, **Dünyanın Teni**, Haz:Zeynep Direk, Metis Yay., İst., 2003, 100-107 s.

²⁵⁴ Debord, **a.g.e.**,132-133 s.

²⁵⁵ Bkz., Heidegger, **a.g.e.**, 100-114 s.

maddesel bir varlık olarak nitelendiren Merleau-Ponty, varlığı mekan içinde yer kaplayan, mekan içinde hareket eden yapısıyla değerlendirir. Bedensiz insan olamayacağına göre, bedenın kendisi mekansal bir bütünlük taşımaktadır. Sadece beden değil, duygular, düşünceler de mekana bağlı ve bağımlıdır. Çünkü varoluş salt bir maddesellik içermez, ruhsal yönüyle de mekana aittir²⁵⁶. Heidegger'in yukarıda sözü edilen *dasein* ifadesi, bilinçle anlam bulur. Varlığının bilincinde olan varlık, yani *dasein* mekanın da mekansallığının da bilincinde demektir. Çünkü varlığın *bakışsal dünya-içinde varolduğunu*²⁵⁷ bilmesi, mekansal bir farkındalıktır. Mekan ne ontolojik olarak öznededir ne de dünya mekan içindedir; mekan daha çok "dünya içindedir". Kişi, daima bir mekanda varolur (ana rahminde ama dünyada), ve daima bir mekana (dünyaya) doğar. Bu serüven, içerisi-dışarıya karşıtlığının ilk karşılaşıldığı andır. İç mekandan dışarıya doğuş olarak okunabilecek bu gelişim, kişinin mekan algısında içerisi-dışarıya anlamını da oluşturan ve bilinç dışına kodlayan durumdur. Platoncu bir bakışla ruhun özlemi, idealardaki özüne ulaşmaksa da, varlığın temel amacı, dünya-içinde-varolmaktır. Bu nedenle de mekan, dünyayı varlıkla birlikte kurar ve *dasein* daima mekansal bir ruh hali içindedir. "*Varlık, mekanı işgal eder. Bedenin doldurduğu mekan, onun hacminin içinde bulunuyor değildir sadece. Zira dasein, zaten varolmak suretiyle kendine bir hareket sahası yaratmış durumdadır*"²⁵⁸.

Mekan algısı, *insanın bedeni aracılığıyla çevresindeki nesnelere birbirine göre konumunu algılamasını mümkün kılan sürecin adıdır*²⁵⁹. Bu algılama, konumlanma ve yer değiştirme yönelimiyle "derinlik" ve "mesafe" kavramlarını da bilişsel düzeye taşır. Varlığın bütünlüğü, doğumdan-ölüme dek tüm yaşamdır. Dolayısıyla bu yaşamsallık zamanı ve mekanı birlikte deneyimler. Beden, biyolojik ritmiyle bile zamana aitken, bedenın bizatihi kendisi ruhun mekanı, mekanda yer kaplayan haliyle de oluş'un kendisidir. İslam felsefesinde mekanda varoluş olarak ifade edilen *kevn* (oluş), mutlak varlık olan Tanrı'nın görünüşüyle varolur. Mutasavvıflara göre oluş, Tanrı'nın suretinden başka bir şey değildir. İşte oluş,

²⁵⁶ Bkz., Gürhan Tümer, **İnsan Mekan İlişkileri ve Kafka**, Sanat Koop.Yay., İst., 1984, 5-6 s.

²⁵⁷ Heidegger, **a.g.e.**, 115 s.

²⁵⁸ Heidegger, **y.a.g.e.**, 119 s.

²⁵⁹ **Ana Britannica**, C.15, 513 s.

varoluş, yaratılma gibi değişik anlamlara gelen *kevn*'in gerçekleşmesi sonucu mekan ortaya çıkar. Sufilere göre de mekan, bağımsız bir varlık olarak görülmemelidir. O, oluş eylemine bağlı olarak düşüncede soyutlanandır. Mekanın “Tanrı'nın görünüşü” anlamına gelen *kevn*'in dışında geçerliliği yoktur. İnsanın içinde bulunduğu mekan alemi Tanrı'nın suretinin tecellisi olduğu için gerçek değildir; çünkü gerçekte varolan yalnız Tanrı'dır ve Tanrı lâmekan alemedir. Düşüncede bulunan mekan alemi, lâmekan alemin görünüşüdür. Tanrı'nın bu sonsuzluk, sınırsızlık ülkesinden görünüş alanına çıkması, kainatı meydana getirir ve insanın mekansız olması varolması demektir²⁶⁰.

Emmanuel Levinas, Heidegger'in izinden giderek çözümlenmeye çalıştığı varlık sorunsalını ölümün zamanı olarak yorumlar fakat ölüm aynı zamanda mekansal algının da sonlanmasıdır –zira ölümle birlikte gösterge değeri taşıyan tüm hareketler sona ermektedir. Ölüm, bir mekandan başka bir mekana zorunlu ya da yazgısal olarak geçiştir. Bilinmeyene, adresi olmayan bir yere doğru yapılan bu gidiş, geriye dönüşü olmayan bir mesafeyi içerir. “*Ölüm, başkasının ölmesi olarak benim Ben kimliğimi etkiler*”²⁶¹. Mekansal algı, başkasının ölümüyle de değişikliğe uğrar. Örneğin beraber yaşadığımız bir yakınımızın ölmesi, mekanın birçok anını anıya dönüştürür ya da duygusal düzlemde farklılığa yol açar. Diğer bir deyişle, başkası ya da öteki'nin ölümü, mekansal algıda ben'in de eksilmesine yol açmaktadır. Heidegger, *dasein* kavramını zaman üzerinden değerlendirirken varlığın mekansal oluşuna da değinir ve bu değinmeler Levinas tarafından yorumlanır. *Dasein* kavramında bulunan “Da” orası/orada/ora/oralı anlamına gelmektedir. Bu söz, varlık anlamına gelen “sein” sözcüğüyle birleşince Fransızcaya “ora olmak” anlamında çevrilmiştir²⁶². Varlığın mekansal olduğunu ve mekanda varolmanın uzamsal boyutunu tek bir ifadeyle anlatan bu yaklaşım, mekanın uzamdan farklı bir kavram olduğunun da kanıtlarındandır. Öyle ki, uzam, mekanda varolma işini gerçekleştirecek bir varlığa, hatta varlığının farkında olan bir “*dasein*”e koşulludur.

²⁶⁰ Bkz., Seyyid Hüseyin Nasr-Oliver Leaman, **İslam Felsefesi Tarihi**, Açılım Kitap, İst., 247-255 s.

²⁶¹ Levinas, **a.g.e.**, 17 s.

²⁶² Bkz., Levinas, **y.a.g.e.**, 32-33 s.

Zaman-mekan algısı konusunda, zamanın akış halinde ortaya çıkan bilincin zamanı olduğunu savunan Bergson, algılayan olarak insanın varlığını zorunlu tutar. Süre ve sezgi kavramları, Bergson'a göre, geçmiş-şimdi-gelecekle hesaplaşmak için gerekli olan bilinci gerektirmektedir. Bilincin algıladığıysa çizgisel zamanın bir mekanlaştırma olduğudur. Bu, mekan içinde eylemde bulunmayla ortaya çıkan zamanın mekansallaştırılmasıdır; bu da ancak akılla yapılır ve kavranabilir. Zaman nasıl geçmiş ve gelecek olarak sonsuz şimdi'de varoluyorsa, mekan da tıpkı bu zamansal yapı gibidir. Şimdi'de içinde bulunulan mekan, bellek aracılığıyla geçmiş, sezgi aracılığıyla gelecek olarak algılanır. Geçmişin yükünü taşıyan mekan geleceğe gebedir ve karşıtların birliği daima bu mekansal oluş'ta yani uzamda ortaya çıkmaktadır²⁶³. Alman filozof Eugen Fink, dünyada olmanın değişik tarzlar içerdiğini savunur ve bu tarzlar mekansal varoluşu açıklayan unsurlardır. Emek, ekonomi, çatışma, güç istenci, ötekinin varlığını algılama, aşk ve oyun olarak ortaya çıkan etkinlikler varlığın anlaşılmasını sağlar. Varlığın böylesi etkinliklerle kavranması dilde gerçekleşir ve dil, kendine özgü tarzlarla kavrayışı öyküler. Öyküleme, varlığın zaten varolan içinde ikamet etmesi olarak mekana bağlıdır²⁶⁴.

Mekan ve mekan algısı, tıpkı zaman ve zaman algısında olduğu gibi felsefe tarihi boyunca varlığın alanı içinde ele alınmıştır. "Varlık vardır, yokluk var değildir" diyerek sorgulamayı başlatan Parmenides olur. Parmenides, sufilerin yaklaşımını anımsatarak, mekanın var olmadığını, mutlak bir yokluk olduğunu savunur²⁶⁵. Elea Okulu'nun boşluğu reddetmesiyle mekan gerçeklik boyutuyla ele alınır. Aristoteles, varolmayan şeyler üzerine konuşulamayacağını ileri sürer ve "mutlak yokluk" görüşünü yadsır. Aristoteles'e göre, mekan diye bir şey vardır; onun varlığına dayanak oluşturacak diğer şey de, cisimlerin üzerinde bulunduğu, onları çevreleyen bir alanın bulunmasıdır. Eğer mekan olmazsa, varlığın var olması da mümkün değildir²⁶⁶. Lucretius'a göre; tüm doğa iki şey üzerine temellenir: Cisimler ve bu cisimlerin içinde hareket ettikleri boşluk. Leibniz, bu görüşü daha da ileriye taşır ve cisimlerin herhangi bir durumu değil, onların birbirlerini izlemelerine olanak sağlayan

²⁶³ Bkz., Levinas, **y.a.g.e.**, 67-91 s.

²⁶⁴ Bkz., Levinas, **y.a.g.e.**, 111-112 s.

²⁶⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz., Platon, **Parmenides**, Çev:Saffet Babür, İmge Kitabevi, Ankara, 2001.

²⁶⁶ Bkz., Aristoteles, **Fizik**, Çev:Saffet Babür, Yky., 208a-208b, İst., 2001, 133-137 s.

durumlar dizisi olarak değerlendirir. Descartes, mekanı bir yer kaplama olarak görürken, Newton, tüm varlıkların koşulu olan zorunlu yapı görüşünü getirir. Kant'a göre de mekan, algımızın zorunlu formu, dış uyumun biçimidir²⁶⁷.

Mekan algısına özne ve iktidar ilişkisi bağlamında yaklaşan elbette ki, Foucault olur. Bedenin içinde bulunduğu mekanı, toplumsal yapının indirgenemez unsuru olarak ele alan Foucault, toplumsallaşma, disiplin altına alma, gözetleme ve cezalandırma mekanizmalarının mekan üzerinden işlediğini savunur. Günümüzde bireye musallat olan “kaygı”nın mekanla ilgili olduğu kanısındadır. Kaygının kaynağı, bedenin mekansal düzlemde otoriteye boyun eğmek zorunda kalışıdır ve özgül direniş, “heterotopia” adını verdiği özgürlük mekanlarının yaratılmasıyla sağlanacaktır. Toplumsal tarihin merkezinde daima yer alan bu mücadelenin hiçbir zorunlu zamansal mantığı yoktur. Foucault'ya göre mekan, iktidarın alanıdır ve bu alan genellikle baskıcı, zaman zaman da *oluş* süreçlerini görece özgürleştiren güçtür²⁶⁸.

Mekani toplumsal yapı içinde iktidar odaklı algılayan Foucault'nun ötesinde Psikoloji bilimi, algı psikolojisinde mekan kavrayışına yer verir. “Çevresel bilginin duyular aracılığıyla ve zihinsel bir süreçle okunması”²⁶⁹ olarak tanımlanan mekansal algı, iki aşama üzerinden gerçekleşmektedir. Bunlar, duyularımızla gerçekleşen algılama ve bilgiye dayalı olan zihinsel algılamadır. Zihinsellik söz konusu olduğunda mekansal bilgilerin yaşanmışlığa yani geçmişe bağlı olarak bellekte yerleşmesi anlaşılır. Yaşanmışlık, belleği zamanın mekanına dönüştürür ve bellek adeta, zamansal ve mekansal deneyimin evidir²⁷⁰. Kişinin mekana dair algısı deneyime dayalıdır ve deneyimin mekansal boyutunu Arzu Özen, Norberg-Schulz'un “*Existance Space and Architecture*” adlı çalışmasından aktararak değerlendirir:

“Norberg-Schulz, mekansal algıyı oluşturan mekansal organizasyonun elemanlarını “merkez veya yer (yaklaşma), yönler ve yollar (süreklilik) ve alanlar veya ilgi alanları (sınır)” olarak belirtmiştir. (...) Merkez eylemlerin birim mekanıdır. (...)

²⁶⁷ Bkz. Cevizci, a.g.e., 635-636 s.

²⁶⁸ Bkz., Michel Foucault, “Başka Mekanlara Dair”, Çev: Işık Ergüden, **Özne ve İktidar Seçme Yazılar 2**, Ayrıntı Yay., İst., 2005, 291-302 s.

²⁶⁹ Rapoport, a.g.e., 25 s.

²⁷⁰ Bkz., Nusret Polat, “Bellek ve Yabancı İçin Sorumluluk: Etik “iyi yaşam” Fikri İçin Kısa Bir Giriş” **Cogito:Bellek:Öncesiz, Sonrasız**, Yky., Sayı:50, Bahar 2007, 77-79 s.

Yönler ya da yollar, kişinin mekandaki hareketini anlatır.(...) Alanlar ya da ilgi alanları ise geçiş bölgeleridir.”²⁷¹

Özen’in de vurguladığı gibi mekan içinde dolaşım, mekanlar arası bağlantı kurma ve kişinin mekan içinde kendi sınırlarının bilincine varması, algının oluşmasını sağlamaktadır. İnsan mekansal düzlemde nerede olduğunu tanımlayabilmek için bilinç düzeyinde olmalıdır.

İnsan doğanın içinde bir mağarayı korunaklı bir mekana dönüştürmüşken bile topluluk olmayı, topluca yaşamayı seçmiştir. Bilinmeyene karşı güven duygusu veren, ortak bir kaderi paylaşmanın ve varlığın ortak kavranışında etken rol üstlenen topluluk hayatı, aileden ulus-devlete uzanan gelişimde mekansal biçimleriyle ifadelendirilir. Kabile, klan ya da kırsaldan kente doğru evrilen mekan algısı “*yerleşiklik, ikamet, topluluk, devamlılık, toprak*”²⁷² gibi geniş bir örgütlenmenin kavranışdır ve bu çabanın temelinde korunma güdüsü yatmaktadır.

“Buradan (korunmadan) sadece bir güvenlik önemi anlaşılmalıdır. İnsan evrensel kaos içinde bir yer tariflemek ve kaosa kendi aklının alabileceği bir düzen getirmek ve bu düzen içinde kendi yerini belirlemek zorundadır. (...) İnsanda en sık saptanan korkulu rüyalardan tipik olan bir tanesi uçsuz bucaksız bir boşluğa düşmekle ilgili rüyadır.”²⁷³

Mekansal örgütlenme, insanın yaşamsal gerekliliklerine bağlı olarak bir “yer”de etkinliğe geçmesi, bulunduğu yerle uyum içinde yaşayabilmek için gerekli olan mekansal koşulları oluşturmasıdır. İlkel insandan günümüze değin görülen bu mücadele, tarihsel süreçte farklı ivmeler gösterse de topluluk olma, ötekiyle yaşama gereksinimi asla değişmemiştir. Kültürün temeli, mekansal örgütlenmelerin getirdiği kurallar bütünüdür. Topluluğun niteliği ya da mekanın adı ister kent ister köy olsun, oralı olan gruplar tarafından belirlenen toplu yaşama kuralları, işbirliğini ve görev paylaşımını gerektirir. Toplumsal davranışa yön veren dinsel, hukuksal ya da moral değerler işbirliğinin belirleyicisi olur –zira işbirliği, mekansal sürekliliğin sağlanması adına uzlaşma, otoritenin kabulü, siyasal örgütlenme gibi değişmez başlıkları da

²⁷¹ Norberg-Schulz’dan aktaran Arzu Özen, “Mimari Sanal Gerçeklik Ortamlarında Algı Psikolojisi”, <http://64.233.183.104/search?q=cache:DvFeZVUQVYKJ:ab.org.tr/ab06/bildiri/81.doc+mekan%C4%B1n+tan%C4%B1&hl=tr&ct=clnk&cd=1&gl=tr>

²⁷² Yaşar Çabuklu, **Uzam ve Kötülük**, Everest Yay., İst., 2006, 27 s.

²⁷³ Öymen Gür, **a.g.e.**, 48 s.

kapsamaktadır ve bu mekansal örgütlenme içinde bilgi, sanat, gelenek görenekler ve kültürel alışkanlıklar yer alır.

“İnsanlar çeşitli toplumsal örgütler içinde varolurlar ve hepsinin de fiziksel bir kılıfı vardır. Örgütler, insan sayısı, araçları, çalışma ve işleme biçimleri açısından sınıflanabilirler. Aileden devlete kadar değişen farklı ölçeklerde olabilirler. Sosyal gruplar ve örgütler kendi mekansal biçimleriyle birlikte algılanıp anıldıklarında bunlardan topluluk diye söz edilebilir. Birçok nedenle örgütlerin düzey ve ölçeklerine bağlı olarak sınırlandırılmasında yarar vardır. Zaten örgütlerin birçoğu hiyerarşik olarak yapılanmıştır. Köy, kasaba, kent, metropol vb.”²⁷⁴

Mağaradan kente uzanan tarihsel süreçte mekan algısını değişikliğe uğratan büyük adımlardan biri kırsal yaşamdan kent yaşamına geçiştir. Toplumsal yaşamın kurallarını değiştirip kentsel mekan içinde yeniden düzenlemeye gidilmesine neden olan bu gelişme, Rönesans döneminde büyük kentlerin ortaya çıkışıyla daha büyük düzenlemeler gerektiren mekanlar haline gelmiştir –ki, saatin günlük yaşamın kurallarını koyarak zamansal algıyı kendi ritmine uydurduğu tarih de bu döneme rastlamaktadır. Yine bu çağda perspektifin toplumsal yaşamın tüm alanlarına sızması, mekansal algının gelişiminde, ikinci büyük adım olarak değerlendirilebilir. Ortaçağın öbür dünya odaklı mekan algısı, Rönesansla birlikte perspektifin önderliğinde yerini bireysel algıya bırakır.

“Perspektivizm dünyayı bireyin ‘gören gözü’nün bakış açısından kavrar. Optik bilimini ve bireyin gördüğü şeyi, mitoloji ve dinin üst üste getirilmiş gerçeklerine karşıt olarak, bir anlamda gerçeğe uygun biçimde temsil edebilme kapasitesini öne çıkarır. Bireycilik ile perspektivizm arasındaki bağ önemlidir.”²⁷⁵

Mekansal algılamada tanrısal olandan dünyevi olana yani bireysel olana geçiş, insanın doğa karşısında verdiği mücadelede de yeni bir adımdır. *“Mekan artık, tanrının gizemini ve büyüklüğünü yansıtan bir uzam değil, özgür insan tarafından keşfedilecek, düzenlenecek, kullanılacak bir uzamdır”²⁷⁶*. Sanayileşmeyle birlikte zaman nasıl çalışma saatlerinin hüküm sürdüğü kent yaşamına koşullandıysa, mekan da nüfusu yoğunlaşan kentlerde değişime uğrar. Perspektifle gelen tekli bakış açısı, ilerlemeci bir anlayışa ve kronolojiye önem veren Aydınlanma döneminde, tarihin önem kazanmasına, geçmiş-şimdi-gelecekte oluşan üçlü zaman algısının kent

²⁷⁴ Öymen Gür, **y.a.g.e.**, 34 s.

²⁷⁵ Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, 275 s.

²⁷⁶ Ünlü, **a.g.e.**, 19 s.

yaşamının vazgeçilmez kavranışı olarak öne çıkmasına neden olur. 20.yüzyıla gelindiğindeyse perspektivizm yeni bir aşamaya geçer ve ne kadar bakış varsa o kadar hakikat olduğu iddia edilir. Bu yeni yaklaşım, mekanın türdeşliğine ve mutlaklığına karşı çıkarak zaman-mekan algısında deneyimi ve süreyi savunan Bergson tarafından ortaya atılır. Özellikle 20. yüzyıl sanatında kendini gösteren çoklu bakış, perspektifin konvansiyonel yapısını bozunca zaman-mekan algısı da katmanlaşır. Özellikle kübizm, perspektifi yok sayan sanat akımı olarak birden popüler hale gelir. Nietzsche'nin "sadece bir perspektif görmektedir, sadece uygun bir perspektif bilmektedir" düşüncesi, 1900'lü yıllarda "gerçekte ne kadar perspektif varsa o kadar çok mekan olduğunu" ve hakikatin, bakış açısı sayısıyla özdeş bir yapı sergilediği heyecanlı tartışmaların odağına yerleşir²⁷⁷.

20.yüzyılın çoklu bakış açısı, mekan algısında ben-merkezli ve çevre-merkezli iki ayrı bakışı açığa çıkarır. Ben-merkezli algı devingen kişisel mekanı oluşturur ve merkezinde kendinin olduğu bu sınırlandırılmış mekan, kişinin egemenlik alanıdır. Çevre-merkezli algı ise sosyal mekan anlayışının temelidir ve bu mekansal algı farklılıklarını Henri Lefebvre "görme eylemi" ifadesiyle üç başlık altında ele alır. Bunlar duyuyla algılanan algı mekanı yani fiziksel mekan, mantıksal soyutlamaların yer aldığı zihinsel mekan ve bellek ve deneyimle oluşan sosyal mekandır²⁷⁸. Lefebvre'ye göre mekan, toplumsal bir üretilimdir. Günümüzde doğal, fiziki mekan neredeyse yok olmaktadır. "*Bugün, bu doğal mekan, simgeler, semboller düzeyinde ya nostaljik ve mitolojik bir temsil ögesi halinde ya da simülasyonlar içinde (...) temsil edilen bir dekor gibidir*"²⁷⁹. Simgeler, belleğin kodlama sistemi oluşuyla insanın mekansal algısını oluşturan gücün yansımasıdır. Mekansal algı, simgeler aracılığıyla işler –ki, bunun en iyi örneği, ilkel insanın algılayışıdır. İlkel insan için mekan, sadece eylemeye elverişli bir alan değildir, doğayla bütünleştiği, tanrıların öfkесinin geçtiği yerdir ve mekanın her şeyden önce kutsanması gerekir.

²⁷⁷ Bkz., Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, 301 s.

²⁷⁸ Lefebvre'den aktaran bkz., Ayşenur Erek, Ayla Ödekan, "Ekran ve Yer: Uzamsallık ve 1990'lardan Sonra Sanat Üretimi, **İTÜ Dergisi/b**, Sosyal Bilimler, C:5, Sayı:1, 11-19 s., http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_b/article/viewFile/93/84

²⁷⁹ Süalp, **a.g.e.**, 105 s.

İlkel insan kendini Tanrı'nın yerine koyar, doğanın bir parçası olarak uzamı Tanrı'yla bütünleştirir. Bu uzamsal algılayışta insan, evini ya da topluluğun kapladığı geniş mekanı Tanrısal bir duyumsayışla kavrayarak evrenin yansıması biçiminde simgeleştirir. Mekanın simgesel kodlaması, ilkel topluluğun kent ölçeğinde uyarlaşmasıyla da devam eder. Antik Yunan döneminin site kentlerinde mekanın iç-mekan-dış mekan olarak algılanması, simgeleştirme gereksiniminin bir uzantısıdır. Antik Yunan kültürünün pagan inanışında ev, "iç mekan" nitelendirmesiyle ailenin, mahremiyetin temsilcisi olan ocak tanrıçası Hestia'ya aittir. Ev, Hestia'nın varlığıyla dışil bir mekan olarak algılanır. Hestia, evi toprakla bütünleştiren güçtür ve değişmezliğin, sürekliliğin simgesidir. Ev, insanın korunma güdüsünün göstergesidir ve iç mekanın mahremiyetini dış mekandan ayıran sığınak oluşuyla fiziksel bir yapıdır. İç mekan ile dış mekan arasındaki sınır, evin dışa açılan eşiğiyle-kapısıyla simgeleştirilir. Kapının diğer tarafının, dış mekanın, yolların ve kentin kapılarının temsilcisiyse Hermes'tir. Hermes, dışsal hareketi, ötekilerle kurulan ilişkileri yönetendir. Modernizmin hayat geçişiyile, iç mekan ile dış mekan arasındaki ayrım ortadan kalkar. Kapitalizmin etkisiyle dışarının içeriye olan tahakkümü, Hermes'in Hestia karşısında kazandığı zafer olarak görülebilir. Çünkü Hermes, aynı zamanda iletişimin de tanrısıdır ve özellikle küresel dünyada iletişim araçları, iç mekanı ele geçirmiştir²⁸⁰. Günümüz insanının mekanı simgelestirmesi devam etse de, bu simgeleştirme işlevsellik üzerine kuruludur ve dışil olan iç mekan ile eril olan dış mekan arasındaki ayrım belirsizleşir. Çağlar boyunca süre gelen bu yapı küresel kent uzamında özel alan-kamusal alan olarak nitelendirilir.

1.3.3.1 Özel Alan-Kamusal Alan, Mahremiyet

Küreselleşmeyle birlikte değişen zaman-mekan algısında özel alan-kamusal alan sınırlarının tartışılması ve bu alanlarda varlık gösteren bireyin konumunu kavrayışının boyutları, küresel kuramcılarının sıklıkla başvurduğu konulardandır. Sorgulamayı ilk başlatan **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü** adlı çalışmasıyla Jürgen Habermas olur. Kamusal alanı tarihsel gelişim içinde değerlendirerek demokrasiyle ilişkisini çözümlenmeye çalışan Habermas, kamusal alanı anlatırken özel alanın sınırlarını da tartışmaktadır. Özel alan, burjuva toplumunun emek alanı ve ailenin

²⁸⁰ Bkz., Tomlinson, **Küreselleşme ve Kültür**, 162-163 s.

sahip olduğu mahremiyet alanıdır. Devlet ya da iktidar, tümüyle özel alanın dışında yer alır ve kamusal alanın özgürlüğü de iktidar tarafından gözetilmelidir. Habermas'ın kamusal alanı canlı ve dinamiktir ve aynı zamanda ideal bir yapı içerir. Kamusal olan, toplumsal faydaya yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin bireyler tarafından üretildiği ve geliştirildiği ortak etkinlik alanıdır ve her türlü sermaye egemenliğinden ve devlet otoritesinden arındırılmış olması gerekmektedir²⁸¹. Sınırları ve doğası kuramcılar tarafından etraflıca tartışılan kamusal alan, küreselleşmeyle birlikte sınırları yeniden tanımlanma gereği duyulan bir yapı sergiler. Kamusal olma, *“herkesin girebildiği, herkese açık olan yer”*²⁸² tanımlamasını zorunlu hale getirir. Dolayısıyla kent mekanları kamusal alanın tam da orta yerinde durmaktadır. Kentin kamusal mekanları üretilmiş mekanlardır ve üretilmiş mekan, aynı zamanda üretilmiş kamusal alandır. Bunlar; Hastane, hapisane, okul, park, müze, otel, kütüphane, terminaller, limanlar, havaalanları, barlar, kültür merkezleri, sinema ve tiyatro salonları, internet kafeler ve alışveriş merkezleri... gibi mekanlardır. Bu mekanların her biri, kentlilere seslenen, sosyal temsiliyet sunan, kentlilerin yoğun katılımına olanak sağlayan mekanlar olarak günlük yaşamda önemli bir yer işgal eder.

Kentsel uzamda günlük yaşam, kamusal alan-özel alan ayrımı üzerinden okunan bir dizi faaliyetlerden oluşmaktadır. Öznel ve nesnel algının merkeze konduğu bu ayrımında özel alan, öncelikle ev olarak karşımıza çıkar. İçinde yaşanan mekan, kişiye özgü oluşuyla özel alan statüsüne taşınır. Birey, sınırlarını kendisinin belirlediği bir alan yaratma olan iç mekanı düzenler. Toplumun ya da diğerlerinin dışarıda bırakıldığı bu mekan, sınırları savunulan ve mahremiyet içeren bir mekandır²⁸³. İç mekan, bireyin yaşantısının ayrıntılarını taşıyan, kişiliğinin özelliklerini ve zaman-mekan deneyiminin izlerini barındıran yerdir. Pencereden gözlenen dışarı, oda içinde mobilyaların konumlanış şekline göre algının ayrıntılarını açık eder. Pencereye dönük duran koltuk vb. eşyalar, dışa dönüklüğü simgelerken, pencere önüne sırtı dönük konan bir kanepenin, dışarıya duyulan

²⁸¹ Bkz., Jürgen Habermas, **Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü**, Çev: Tanıl Bora-Mithat Sancar, İletişim Yay., İst., 2003, 97-101 s.

²⁸² Şeyla Benhabib, “Kamu Alanı Modelleri”, **Cogito: Kent ve Kültürü**, Yky., Sayı:8, İst., 1996, 239 s.

²⁸³ Bkz., Öymen Gür, **a.g.e.**, 98-100 s.

güvensizliğe karşı iç mekanda bir güven duygusu yaratma çabası olarak yorumlanır²⁸⁴. Mimar Adolf Loos, iç mekan algısının duyumsal olduğunu savunur ve evi bir tiyatro locası, bazen de tiyatro sahnesi olarak değerlendirir. Loos'un iç mekan yani özel alan içinde konumlandığı insan, metropolün kamusal alanında mahremiyetini koruma mücadelesi veren öznedir. Bu mücadele, metropolün, ilişkileri ezen, insanı tüketici sıfatıyla algılayıp yaftalayan ezici gücü karşısında bağımsızlığını ve bireyselliğini koruma çabasında olan kişinin direncidir. Küreselleşmenin yön verdiği metropol hayatında görülen bu direniş, günümüzde metropol büyüklüğünde olmayan kentlerde de görülmektedir. Küresel kentlinin uzamda verdiği bu savaşım, ilkel insanın korunma gereksinimiyle doğa karşısında takındığı tavırla benzerlik göstermektedir. Georg Simmel, bu mücadeleyi modanın etkisi üzerinden okur. Kent kültüründe, kentlinin dışsal olarak dikkat çekmesi, onun tüm zaafı bir yana, zevksizliğinin göstergesidir –zira, moda, dikkat çekmek için değil, kamusal alan paylaşımında topluma uyum sağlamak için vardır. Toplum tarafından belirlenen kurallar, kamusal alanın mahremiyetidir ve kentliler, bu mahremiyete uyum sağlayabilmek için kendi mahrem yerlerini gizlemek zorundadır. Dolayısıyla küresel moda, bireyin mahremiyetini korumasında bir maske görevi görmektedir²⁸⁵.

Loos, Simmel'in modaya yaklaşımını benimseyerek ilkel insanın kendini ifade etmek için renkli giysilere başvurduğunu, kendini giysilerle farklılaştırdığını savunur. Oysa günümüz insanının bireyselliği, giysilerle ifade edilemeyecek kadar güçlüdür ve bu güç yüzünden kendini maskeleyme gereği duymaktadır. Loos'un Simmel'den hareketle oluşturduğu yaklaşım, dış mekanla ilişki kuran alanın mimarisine, “evin dışı”na yansımaktadır.

“En sonunda bana bir ev inşa etme görevi verildiğinde, kendime şöyle dedim: Smokin bir insanı ne kadar değiştiriyorsa, dış görünüşü de bir evi ancak o kadar değiştirebilir. Yani pek değiştiremez... Çok daha basit olmam gerekiyordu. Altın düğmelerin yerine siyah düğmeler koymam gerekiyordu. Evin göze batmayan bir

²⁸⁴ Bkz., Beatriz Colomina, **Mahremiyet ve Kamusal Alan**, Çev:A.Ufuk Kılıç, Metis Yay., İst., 2011, 233-241 s.

²⁸⁵ Bkz., George Simmel, **Modern Kültürde Çatışma**, Çev:Tanıl Bora, İletişim Yay., İst., 2003, 103-134.

görünümü olmalıydı. (...) Ev dışarıya bir şey söylemek zorunda değildir; tersine, bütün zenginliği içeride apaçık olmalıdır.”²⁸⁶

20.yüzyılın ilk yarısında mimaride önemli bir fark yaratan Loos, bireyin mahremiyetini düşünerek iç mekan ile dış mekan arasında belirgin bir sınır çizer. Sınırın temeli, içeriye ait olan “özel” mahremiyet ile dışarıya ait olan sosyal hayat ya da kamusal normlar arasında oluşan uçuruma dayanmaktadır. Dışarı, kapitalizmin belirlediği kent kültüründe maskelerin alanıdır. İçerisi ise yabancılaştırılmayanın, maskesiz olanın mahremiyet alanıdır. Loos, evin dışarıdan görünüşünü smokine yani bir erkek maskesine benzetir. Dış cephe, eril olanı yansıtmaktadır; içerisi bu durumda dişil olana ait olan, üremenin sahnesi algısıyla dış dünyanın etkisinden uzak olan mahremiyet ortamıdır²⁸⁷. Loos, mimari üzerine radikal söylemlerini tasarımlarına yansıtamayan mimar olarak bilinir. Çünkü Loos’un çelişkisi, iç ile dış’ın eşzamanlı inşa edildiği gerçeğidir –ki, bir başka ünlü mimar, Frank Lloyd Wright, mimaride iç mekan dış mekan ayrımını reddeder. “İç ve dış mekan diye iki ayrı mekan yoktur. Böylece iki elemana artık sahip değiliz. İçinde yaşadığımız mekan dışarıya çıkabilmeli, dış mekanla serbestçe birleşebilmelidir. Mukabil olarak da dış mekan serbestçe içeriye girebilmelidir”²⁸⁸. Wright’ın mekana yaklaşımı, küreselleşmenin mekansal düzenlemelerinin çıkış noktasıdır. Günümüzde dışarının içeriye, kamusal alanın özel alanı kuşatmaya yönelik tahakkümü, mekanlar arasındaki algılayış farklılığını da ortadan kaldırma çabasıdır. Özel alan-kamusal alan ortaklığı tıpkı zaman-mekan deneyiminde olduğu gibi bellekle ilgilidir. Ev bir iç mekan olarak, öznel bir belleğin temsilcisiyken, kamuya ait olan kent, kolektif belleğin taşıyıcısı olma görevini üstlenerek nesnel bir yapı sunar. Kentsel mekan, yeniden yeniden üretilir ve kültürel simgeler deposu olarak toplumun ortak hafızasını oluşturur. Kentli birey, her türlü mekansal algılayışta referans olarak yaşadığı kenti ve kültürü ele alır. Dolayısıyla bu algılama sürecinin özel alana taşınmasında, kamusal alan algısının evin dışında bırakılması mümkün değildir²⁸⁹.

²⁸⁶ Adolf Loos’tan aktaran, Colomina, **a.g.e.**, 273 s.

²⁸⁷ Bkz., Colomina, **a.g.e.**, 273-274 s.

²⁸⁸ Bkz. Orhan Bozkurt, “Bir Mekan Anlayışı”, Konferans Metni, Teknik Üniv. Matbaası, İst., 1962, 7 s.

²⁸⁹ Bkz., John Urry, **Mekanları Tüketmek**, Çev:Rahmi G.Öğdül, Ayrıntı Yay., İst., 1999, 33-45 s.

Mekan algısında cisimleşmiş bir bellek nosyonu sunan Bachelard, bedeninin ilk karşılaştığı mekan olarak evin ayırt edici bir özelliği olduğunu savunur. Bachelard'a göre, dış mekan algısının referans noktası da iç mekan deneyimidir. Ev, kişinin bireysel anılarının maddi olarak yerleştiği yerdir ve anıların zamansallığı ev ortamında mekansal olarak kök salar. Evler evde yaşayanların bedenleri ve anıları aracılığıyla varolur. Bellek için her şeyden önemli olan tek mekan vardır, o da evdir. Ev, insanlığın düşüncelerinin, anılarının ve düşlerinin bütününden oluşur ve orada varlık, daha en başından itibaren bir değerdir, asla ötekileştirilmeyecek olduğuna inanılır; çünkü ev, benliğin bir parçasını oluşturan özel alan olarak bedene işlenmiştir. Varlığın ilk evreni Bachelard'a göre evdir. İçsel olanın bilinmesi için özel yaşama ilişkin mekanların saptanması, zamansal kronolojiden daha önemlidir. Bachelard da, Loos ve Simmel gibi içsel mekanın cinsiyetini kadına yakıştırır. *“Duvarların ve mobilyaların içtenlikli dengesinde, kadınların inşa ettiği bir evin varolduğunun bilincine varırız. Erkekler, evin yalnızca dışını yapmayı bilir”*²⁹⁰ görüşüyle özel olan ev, mahremiyetin mekanı olarak yüceltilir ve bu mahremiyet dışarıya kapalıdır. Kişi, çevresiyle kurduğu ilişkide denetim hakkını elinde tuttuğu mekanın belirleyicisidir. Aslında insanın zihinsel algısında içinde bulunduğu her mekanda, bir mahremiyet söz konusudur. İş yerinde, eğlence merkezlerinde, geçişi sağlayan gar, otopark, havaalanları gibi *“yer-olmayanlar”* sıfatıyla anılan mekanlarda bile bir mahremiyet vardır. Diğer bir deyişle, mahremiyet kişinin varlığıyla ilgilidir. Bireysel mahremiyet sağlık, cinsellik, hijyen gibi başlıklar içeren geniş bir alana yayılır. Aile ve ailenin yaşamını sürdürdüğü ev, bu geniş alanın etkinlik niteliğindedir. Kamusal alanda ise mahremiyetin çitası yükselir. Örneğin, bir kişinin pijamayla dolaşması, dışsal uzamda hoş karşılanmayan bir davranıştır. Diğer bir deyişle, mahremiyet tek taraflı işleyen bir gizlilik ya da girilmezlik durumu değil, toplumsal ve kültürel değerlerin oluşturduğu alışkanlıktan etkilenen, insanların birbiriyle ilişkide olma ya da olmama isteğine bağlı olarak işleyen bir kontrol mekanizmasıdır²⁹¹.

Küreselleşme, mahremiyet duygusunu bozuma uğratar. Modernlik yaşamı ikiye bölmüş, “yüksek faaliyetler alanı” olarak kamusal alanı öne çıkarmıştır.

²⁹⁰ Bachelard, **a.g.e.**, 90 s.

²⁹¹ Bkz., Öymen Gür, **a.g.e.**, 96 s.

Siyasetin, kültürel etkinliklerin arenasını oluşturan kamusal alan, evrenselin, düzene sokulmuş bütünlüğün, nesnel davranış biçimlerinin ve erkeğin alanı oluşuyla kodlanmıştır. Özel, gündelik hayatın mekanı olan ev ise aileyle ilişkilendirilir ve kadın, kamusal alanda önem teşkil etmeyen kişi konumundadır. Modernliğin eril bakış açısı, öncelikli olarak erkeğe özgü alanları, iktidar odaklarını, devleti ve ekonomiyi merkeze almaktadır. Disiplinin, imkansızın, mantıklı olanın hakimiyet kurduğu bu alanda, kahraman konumundaki erkek, büyük davalar peşinde koşar. Kadının payına düşense duygusallık, çocuk bakımı, ev işleri ve alışveriştir²⁹². Çağdaş toplumda kadının özel alandan sorumlu olması yeterli gelmez ve kadın hem özel hem de kamusal alanda faaliyet gösteren kişiye dönüşür. Erkeğin dünyasında mücadele etme, ekonomik özgürlükler adınadır fakat küresel ekonomi hem kadının hem de erkeğin üstlendiği rolleri kapitalizmin tüketime dayalı doğasına uydurmakta gecikmemiştir. Tarihten gelen “erkek” anlayışı küresel kent ortamında hızla unutturulur. Erkek artık korkma özgürlüğüne sahiptir. Yeni erkek sivil anlamda rahattır ve küreselleşmenin eril cins tüketicisi olarak yine de yüce bir konumdadır²⁹³.

Cinsiyet ayrımı gözetmeyen, topluca katılıma ve topluca sağaltıma açık olan ritüeller, çağlar öncesinin özlemlerle anılan eylemi olarak belleklerde bile yer bulamazken, sanayi sonrası kent yaşamında kadının önemsizleştirilmesi, kamusal insanın çöküşünün güçlü etkisi olarak kabul edilir²⁹⁴. Çünkü kamusal alan, insanların günlük rutinlerinde, döngüsel olarak törenlere yer verdiği ve toplumu birbirine bağlayan ortak zemin olarak yüceltilir fakat kentin acımasız doğası, topluluk olma bilincini ortadan kaldırdığı gibi mekanı dönüştürerek yine mekan üzerinden topluma ulaşmaya çalışır. Ev, bir iç mekan oluşuyla huzurun adresidir. Kuşkulara, anlaşmazlıklara karşı bir sığınaktır. Dışarının gerginliği evin içine sızarsa ev, ev olmaktan çıkacaktır ve buranın sorumluluğu kadına aittir. Oysa erkek, bu eve dışarıyı taşıyan olarak evdeki huzuru yok eder, iç-dış ayrımı yok olduğu gibi cinsiyetler arası

²⁹² Bkz., Çabuklu, a.g.e., 16-25 s.

²⁹³ Bkz. Peter Sloterdijk, **Kapitalist Dünyanın İç Evreninde**, Çev:İlknur Aka, Kırmızı Yay., İst., 2008, 338-339 s.

²⁹⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz., Richard Sennett, **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Çev:Serpil Durak-Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., İst., 2002.

eşitsizlik de görünür hale gelir²⁹⁵. Giderek toplum yaşamının ortak etkinlik alanı olmaktan uzaklaşan günümüzün kamusal alanları; -sokaklar, meydanlar, parklar gibi- insani bir etkileşimin olmadığı, sadece kentte yaşayan herkese açık alanlara indirgenir.

Zygmunt Bauman, küresel kentin kamusal alanını, ahlak dışı birliktelik alanı olarak değerlendirir. Ahlak dışılıktan anlaşılması gereken, kamusal olanın iletişimden yoksun alanlar üzerinde yükselmesidir. İşlek caddeler ya da alışveriş merkezleri kamusal alan olarak anılsa da, bunlar sadece toplumun yan yana geldiği mekanlardır. Kısa süreli yaklaşmanın gündeme geldiği bu mekanlardaki karşılaşmayı Bauman, “mobil birliktelik” olarak adlandırır. Bu karşılaşmada kişilerin gerçek niyetlerinin ya da yan yana bulunuşlarının hiçbir önemi yoktur. Bir başka karşılaşma ise “yer-olmayan” mekanlarda gerçekleşen birlikteliktir. Sınırlı bir mekanda geçici olmanın tedirginliği ya da rahatlığıyla varlık bulan birey, “yabancı olma” bilinciyle hareket eder ve Bauman’a göre bu, “durağan birliktelik”tir. Belli bir amaç için bir araya gelinen mekanlar, örneğin çalışma mekanları, “mutedil birliktelik” adını alır. Maçlarda, yürüyüşlerde ya da eğlence merkezlerinde bir araya gelme, “açık birliktelik” halini alır ve amaç, kalabalıklar olarak bir arada bulunmaktır²⁹⁶. Bauman için küresel kamusal alanda ahlaki olan, insanın iyi ile kötü arasında seçim yapmasıdır. İnsan, ötekiyle karşılaştığında böyle bir seçimle yüz yüze gelir. Ne var ki bu karşılaşma, iletişim kurmadan, dokunmadan oluştuğunda, o mekanda gerçekleşen bir ahlakilikten söz edilememektedir. Dolayısıyla kamusal alan ahlaki nitelik taşımadığı için parçalanmıştır. Modern toplum, hiçbir ahlaki yakınlığın olmadığı bir kamusal uzam varetmiştir. Yakınlık ve mahremiyet yerine mesafe ve yabancılaşmayı koyan bu anlayışta erdem, kamusal alandan özel alana taşınır. Emek, kamusal alanın hedefi haline gelir ve eylemin yerine davranış kabul görür²⁹⁷. Kamusal bir ortaklıktan uzaklaştırılan insan, kent yaşamında diğerlerinin başına gelenlere karşı kayıtsızlaşmaya ve giderek içinde yaşadığı mekana yabancılaşmaya

²⁹⁵ Bkz., Richard Sennett, **Gözün Vicdanı**, Çev:Süha Sertabiboğlu-Can Kurultay, Ayrıntı Yay., İst., 1999, 37-49 s.

²⁹⁶ Bkz., Nazile Kalaycı, **Kamusal Alan Kavramı Üzerine Bir İnceleme;Aristoteles-Marx-Habermas**, Hacettepe Ün., Sosyal Bilimler Enst., Felsefe A.B.D., Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2007, 155-158 s.

²⁹⁷ Bkz. Zygmunt Bauman, **Parçalanmış Hayat**, Çev:İsmail TÜRKMEN, Ayrıntı Yay., İst., 2001, 45-48 s.

başlar. Böylece çevre diye adlandırılan, aileden, akrabalarından ve eş-dosttan kurulu, küçük ölçekli bir yayılımın adı olur. Kentliler birbirine dokunmayan, hissetmeyen, iletişim kurmayan ve kendi çevresi dışında diğerlerini önemsemeyen büyük bir kalabalığa dönüşür. Tabii bu şartlar altında, ailenin varlığı kısmen de olsa sürer fakat artık dinamik bir toplumdaki söz etmek zordur²⁹⁸.

Özel alan kamusal alan ayrımı, bilgisayar teknolojisinin gelişimine bağlı olarak yeni bir boyut kazanır ve mekan algısı dönüşüme uğrar. Herhangi bir yerdeki insanın ulaşabileceği bilgiler bütünü olan internet, sanal mekanların kurucusudur. Sanal mekan tıpkı fiziksel mekanda olduğu gibi, kendine özgü bir algıyla kavranır ve referansını gerçek olan fiziki mekandan alışıyla mekanın benzeri olan bir simülasyon evreni yaratır²⁹⁹. Sanal mekan, herkese açık oluşuyla kamusal alanın sınırlarına dahil olurken, bilgisayar başında ekrana/sanal mekana bakan kişinin algılayışıyla da özel alanın içine girmektedir. İnternet üzerinden ulaşılan “sosyal paylaşım siteleri”, günümüzün kamusal mekanları olarak kabul edilir. Kişinin sanal mekan karşısındaki konumunu belirlemesi zordur ve sanal mekan sadece kente ait değildir. Yeryüzünde elektrik kablolarının ve iletişim ağlarının ulaştığı her yeri kendi görseleğine ekleyen internet, küreselleşmenin yayılmasını sürekli kılmaktadır.

Sanal mekan, sanal gerçeklik üzerine kurulu olan bir imajlar dünyasıdır. Bu imajlar öylesine güçlüdür ki, gerçeğin katı olan yüzünü unutturur, bu yapısıyla da daima tercih edilmektedir. Birey, sanal mekanı kendisine ait özel bir alan olarak görür fakat beden burada hem gören hem de görülen olarak özel alanın kapalı mahremiyetinden uzaktır. Gerçek, Baudrillard’ın deyimiyle bir simülasyondur ve simülasyon Kevin Robins tarafından “benzetim” olarak ele alınır. “*Sanal dünya “benzetimle, benzetimin kendisi dışındaki denetimi bertaraf ettiği kendi alanında, kendi denetim kapasitesine dayanan yepyeni bir gerçeklikmiş gibi fetişleştirilmiş bir ilişkiyi beslemektedir”*”³⁰⁰. Sanal mekan algısı, kentli bireyi, Antik Yunan mitolojisindeki Narkisos’un suya bakıp kendi imajını algılamasıyla aynı konuma getirir. Burada önemli olan, mitolojik bir figürün kendi yansımasına aşık olması

²⁹⁸ Bkz., Sennett, **Kamusal İnsanın Çöküşü**, 126-139 s.

²⁹⁹ Bkz., Özen, **a.g.e.**, 5-6 s.

³⁰⁰ Kevin Robins, **İmaj**, Çev: Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yay., İst., 1999, 90 s.

değildir; önemli olan kendisiyle çevresi arasındaki farklılığı bilmeyiştir. Bilgisayar ekranı karşısında duran kişi de, sanal gerçekle, içinde bulunduğu fiziki gerçeğin/mekanın farklılığını ayırt edemez hale gelir³⁰¹. Fiziki mekandan kasıt, bilgisayar ekranının durduğu herhangi bir yerdir. Küresel kentin kamusal alanları arasında yer alan internet kafeler, kapitalizmin etkisi altındaki diğer kamusal alanlar gibi edilgen, sessiz ve tepkisizdir. Küresel teknolojinin eseri olan bu mekanlar, insani iletişimden uzak olması hedeflenerek varedilen mekanların en ileri düzeyde olanıdır. Bu mekanlarda her bir bilgisayar ekranının durduğu yer özel alan gibi kabul edilir ve çevreden soyutlanır. Harvey'nin zaman-mekan sıkışması dediği durum, teknolojinin bu hızlı gelişimine dayalı olarak değişen zaman-mekan algısıdır. Sanal mekan, başka mekanlara ait bilginin gerçek mekanından uzaklaştırılarak algılanmasına neden olur. Böylece belleğe dayalı olan zaman-mekan algısı bozulmakla kalmaz, mahremiyetin sınırları da uzamsal olmaktan uzaklaşır. Sanal mekan görsellik üzerine kurulu olsa da soyut bir kurgudur. Dolayısıyla bu soyutluk içinde oluşan algılama süreci, referans noktasını yine gerçeklikten alır ama bu referanslar da sanal olanın doğası içinde kaybolur. Sanal ortam, mekanları homojenleştirir. Özel alanda ekran vasıtasıyla varolan başka başka mekanlar iç içe geçer ve sanal mekan “yer-olmayanlar” olarak anılan uzamsal ilişkiler boyutunda ele alınır³⁰².

Küreselleşmenin hızını ve yayılımını destekleyen teknolojik ortam, Manuel Castells tarafından “yerler mekanı” ve “akışlar mekanı” kavramlarıyla dile getirilir. Akışlar mekanı, sosyal pratiklere dayalı olan, ortak zaman paylaşımı gerektiren alanlardır ve burada uzam, sabit değil, hareketlidir. Yerler mekanı ise, adı sanı belli olan, sabit uzamsal ilişkilerle varlık bulan mekanlardır³⁰³. Teknolojik gelişmelerle ortaya çıkan sanal ortam, yeni uzamsal ilişkilerin oluşmasına yol açar. Akışlar mekanı, yerler mekanından daha etkili hale gelirken, fiziki mekandaki uzamsal ilişkilerin çerçevesi de değişir. Örneğin, bir kafede tanışıp sohbet eden iki kişinin uzamsal algısı, mekanın fiziki özelliklerinin sınırları içinde oluşurken; facebook gibi sosyal paylaşım sitelerinde karşı karşıya gelen iki kişinin sanal uzam içindeki varlığı bilgisayarın durduğu “yer”le de ilişki içindedir. Sanal ortamda karşılaşmada, hem

³⁰¹ Bkz. Robins, **y.a.g.e.**, 92-93 s.

³⁰² Bkz., Ereğ-Ödekan, **a.g.e.**, 14-16 s.

³⁰³ Bkz., Ereğ-Ödekan, **a.g.e.**, 14-16 s.

kamusal hem de özel alanın sınırları erimekte fakat ortaya çıkan tablonun gerçekliği içinde mekan algısı insani olandan uzaklaşmaktadır. Dolayısıyla bir “yok yerler” dünyası yaratılır ve bu durum, Marc Augé'nin “yer-olmayanları”ni da gölgede bırakır. Küreselleşmenin hüküm sürdüğü kent yaşamında kamusal alan, “yer-olmayanlar”ı da kapsar. Augé'ye göre “*yer-olmayanlar*” içinde bulunduğu mekana bağlı olmayan, birbirini tanımayan kişilerin bir araya geldiği; mekan ve kişi arasındaki ilişkilerin önceden belirlendiği “yer”ler³⁰⁴dir. Bu yerler özellikle küresel sermayenin dünya üzerindeki akışında etkili olan alışveriş merkezleri, oteller, havaalanları gibi mekanlardır. Bunlar genellikle içlerinden geçilen, kısa süreli kalınan ancak benimsenmeyen, herhangi bir yerde herhangi bir zamanda tasarlanmış mekanlar bütünüdür. Yer-olmayan mekanlarda kimlik, değişkenlik göstermektedir; dolayısıyla kimliğe dayalı anlam üretimi de geçicilik üzerine kuruludur. Yer-olmayan mekanlar, her coğrafyada oluşabilir fakat sosyal-kültürel-fiziksel bağlarından kopmuştur.

Küreselleşme, kentli insanı toplumsal olandan, kamusal alandan uzaklaştırma eğilimi göstererek iç mekan oluşturma, iç mekanları önemsetme çabasındadır. Yüz yüze iletişim kurma, aynı mekanda uzamsal bir bağ kurmaktan vazgeçme, sadece teknolojinin gelişimiyle açıklanamamaktadır. İletişim teknolojilerinin gelişiminin ardında, kentliyi kendi özel alanına kapatma çabası yatmaktadır. Mekana bağlı ilişkilerin bağlamından soyutlanması, toplumun kamusal alandan uzaklaşması bütünsel bir bilincin zayıflamasına ve yalnızlığın artmasına yol açar. Mekanın önemini yitirmesiyle sanal kimlikler ve topluluklar ortaya çıkar. Toplumda hiyerarşi yokmuş gibi yansıtılır ve gerçek topluluklar bir formla üye olunan geçici sanal topluluklara dönüşür³⁰⁵. Tüm bunların sonucunda da kentli birey, insani özellikleriyle değil, mekanı işgal eden varlığıyla anlam kazanır.

“Kapitalizm kendi iç çelişkilerini bir asırdır çözmese bile hafifletmeyi başarmış ve sonuçta Marx'ın Kapital'i yazışından günümüze kadar geçen yüzyıllık sürede 'büyüme'yi' gerçekleştirmiştir. Bu durumun maliyetinin ne olduğunu

³⁰⁴ Marc Augé, **Yer-Olmayanlar: Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş**, Çev:Turhan Ilgaz, Kesit Yay., İst., 1997, 59 s.

³⁰⁵ Bkz., AYTEKİN YILMAZ, **İkinci Küreselleşme Dalgası**, Vadi Yay., Ankara, 2004, 174-189 s.

hesaplayamayız, ancak nasıl bir araçla gerçekleştirildiğini biliyoruz:mekanı işgal ederek ve mekanlar üreterek.”³⁰⁶

Küresel ekonomi mekanda üretimi geri plana atmış, mekanın kendisinin üretimini amaç edinmiştir. Marksist eleştirmenlere göre kent mekanı, kapitalist üretimin yapıldığı yerdir. Kapitalizm tarafından üretilen mekan, soyuttur ve önemli olan mekanın değişim değeridir. Bir başka deyişle, küresel kapitalizm için mekanın tarihsel birikimi, toplum yaşamındaki maddi ya da manevi karşılığı önemsizdir. Kent mekanının özgünlüğü ekonomik işleviyle doğru orantılıdır. Kentleşme dinamikleri sermaye birikim süreçlerinden bağımsız anlaşılabilir ve kent, sermayenin merkezi olması dışında bilincin de merkezidir. Kentli bilinçte mekansal algı, birey, aile, topluluk ve devlet odaklı çalışmaktadır³⁰⁷.

1.3.3.2 Kentin Mekanı

Kentin anlaşılması için kentsel mekanların algılanışını merkeze koyan Fernand Braudel, bu algının kaynağına da ekonomiyi ve ekonominin özgürlük alanı olan “ekonomi-dünya”yı yerleştirir. Ekonomi, mekansal olarak tüm dünyayı kendi ritmine uyduran tarihsel güçtür. Ticari arenanın ulus, din, dil, ırk ayrımı yoktur. Ekonomi, bireyselleşmiş mekanların toplamıdır ve mekan olmadan “ekonomi-dünya”dan söz edilememektedir. Kentin biçimi ne olursa olsun, kentsel mekan, kapitalizmin lehine merkezileşir ve tüm kentleri rekabete sokar. Hiyerarşik olan kent mekanı da –ki, buradaki hiyerarşi, Harvey’nin birey-aile-topluluk-devlet odakları üzerinden işlemektedir- kendi başına ekonomiler toplamı olarak yükselir. Kentin küresel sınıfsal yapısı, geçmişin burjuvazi-proletarya farklılaşması değildir. Küresel kent; “sahip olanlar” ve “sahip olmayanlar” biçiminde daha büyük bir uçurumla ayrılır. Dolayısıyla ekonominin mekanları üç ayrı koşula bağlıdır: Dar bir merkez, gelişkin ikincil bölgeler ve muazzam dış marjlar³⁰⁸.

Ekonominin gölgesinde yükselen kentte, mekanlar arası geçişler uzamın karakteristiğini zorunlu olarak değiştirir. Merkezden ikincil bölgelere ya da kentin

³⁰⁶ Henri Lefebvre, **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, Çev:İşın Gürbüz, Metis Yay., İst., 2011, 21 s.

³⁰⁷ Bkz. Harvey, **Sosyal Adalet ve Şehir**, 52-75.

³⁰⁸ Bkz., Fernand Braudel, **Maddi Uygarlık Dünyanın Zamanı**, Çev:M.Ali Kılıçbay, İmge Kİtabevi, Ankara, 2004, 17-18 s.

dışı olarak görülen kenardaki mekanlara geçiş uzamsal ilişkilerin de niteliğini dönüştürür. Merkez, en gelişmiş olanı kendinde toplar –ki, burada duran ulus-devlet'tir. Ulus-devlet, burjuvaziyle birlikte hareket eder ve ortaya çıkan avantajlardan onu destekleyen ikincil bölge de yararlanır; yoğun olmayan nüfusuyla muazzam çevre ise köhnedir ve ezilen olarak daima sömürülür³⁰⁹. Küresel kent uzamında ekonominin egemenliğini sağlaması için mekanı yenmesi gerekir. Mekanın yavaş değişmesi ve bu değişimin de ekonominin denetiminde olması beklenir. Merkezde daima kapitalist egemen bir kentin olması zorunludur. *“Bir ekonomi-dünya her zaman kentsel bir kutba, işlerinin lojistik merkezindeki bir kente sahiptir:haberler, mallar, sermayeler, krediler, insanlar, emirler, ticari mektuplar buraya akmakta ve aynıları buradan yola çıkmaktadır”*³¹⁰. Günümüzde bir kentin kent olabilmesi için böylesi bir akışa elverişli olması ve kendine özgü ayrıntılardan fedakarlık etmesi beklenir.

Kentin küresel görünümü Nuh'un Gemisi misali farklılıkların birlikteliği manzarasıyla biçimlenir. Kapitalizmin kentinde zenginler daha zengin, fakirler daha fakir olduğu için birbirlerinden uzaklaşmaktadırlar. Bu uzaklaşmanın mimarı, kentin voltajı yüksek, kronik baş ağrısı gibi kalıcılık gösteren “pahalılık”tır. Dolayısıyla merkezinde kapitalizmin durduğu kentin mekanları arasında hiyerarşi olması kaçınılmazdır. Ekonomi-dünya kentin nerede kurulu olduğuna aldırış etmez, -zira, kent nerede olursa olsun, kırsalına egemendir ve bu egemenlik ekonomi odaklıdır. Ekonomi, kendi mekanlarını yaratırken kültürü de yaratır; kentin ekonomisiyle yön bulan kültürü, mekanı örgütleyen düzenler olarak hayata geçer. *“Dünya tarihinin ihtiyar çobanı”*³¹¹ olan kültür, ekonomilerin değişkenliğine rağmen her zaman varlık gösterir; örneğin, Roma İmparatorluğu İ.S. 5. yüzyılda çökmesine rağmen Roma kilisesinin etkisiyle oluşan kültürün izleri hala devam etmektedir. Ekonomi nasıl kültürü yaratıyorsa, kültür de ekonomiyi yönlendirir, çünkü kültür aynı zamanda toplumsal, siyasal, sanatsal ve algısal açıdan ekonomik bir genişlemedir.

³⁰⁹ Bkz., Braudel, **y.a.g.e.**, 30-42 s.

³¹⁰ Braudel, **y.a.g.e.**, 19 s.

³¹¹ Braudel, **y.a.g.e.**, 53 s.

Kent mekanları, kentin sınırlarını çizen, kimliğini oluşturan kültürü temsil eden yerler olarak merkezi bir önem taşır. İşlevsel özellikleri dışında simgesel, göstergesel kodlar içerir ve kentin yeniden üretimi ile dönüşümünde etkin rol üstlenir. Kent mekanı, kentlilerin günlük yaşamlarını sürdürmelerine aracılık eden, kentin kültürel kimliğini yansıtan yerlerdir. Bunlar sinema, tiyatro salonları, restoranlar, müzeler, kütüphaneler, barlar, parklar vb. mekanlardır. Bu mekanlar, yeme-içme, eğlenme, boş zamanı değerlendirme mekanları olduğu gibi, özgürlük(!), boşalma, rahatlama gibi ruhsal gereksinimleri karşılayan yapılarıyla öne çıkmaktadır. Mekanlar, işlevleri gereği birbirinden ayrılrsa da ortak ya da benzer imgeler içerirler – ki, bu imgelerin başında aidiyet duygusu gelir³¹². Kentli insanın günlük yaşamı, zaman geçirdiği mekanlar üzerinde kolayca okunabilir. Kişinin her gün gittiği bir kafe, sanat galerisi, park ya da çay bahçesi gibi mekanlar, ‘kendi gibi gördüğü’ ya da aynı beğeni anlayışına sahip olduğunu düşündüğü insanlarla geçici de olsa ‘bir arada olma’ duygusunu yaşatır. Benzer özellikler gösterenlerle birlikte olma aitlik duygusunu açığa çıkarırken, aynı mekanın mekanlar arasından seçilmiş olması, topluluk içinde güven duygusunu da besler.

“Kent insanının yaşamında onun aidiyet kurduğu, bağlandığı mekanlar önemli bir yer tutar.(...) Bu mekanlar yoluyla kentli yurttaşlar, hayata tutunur, aidiyet, bağlanma, kimlik, özdeşlik ilişkisi kurarlar. (...) Bu mekanların kent aura’sı içinde, salaş, kendi halinde, özgür ve spontane duruşları, her şeyden önce mekansal deneyimleri resmi tonlardan, katı disiplinler tutumlara bağlılıktan kurtarır, gündelik hayatı daha soft, akışkan ve doğal bir niteliğe kavuşturur.”³¹³

Kentsel mekanların kentliler tarafından kullanılmasının ardında sınıfsal farklılığa, etnik özelliklere, inanca ve cinsiyete dayalı algılama sürecinin oluşturduğu seçimler yer alır. Zengin, burjuva, beyaz yakalı, Müslüman, ya da aşırı dinci, fakir, erkek, kadın vb. ayrışmaların toplumsal hiyerarşideki konumu mekanlar aracılığıyla yeniden düzenlenir. Kentliler sınıfsal ve diğer özelliklerini onaylamak ya da öykündükleri konumlara gelebilmek adına bu mekanlarda bir araya gelir. Böylece tüketim toplumunun yön verdiği kent kültüründe boş zamanların değerlendiriliş tarzı da kendiliğinden ortaya çıkar. Kent uzamında kamusal alanların küresel niteliği boş

³¹² Bkz., Ömer Aytaç, “Kent Mekanlarının Sosyo-Kültürel Coğrafyası”, **Fırat Üniv.Sosyal Bilimler Dergisi**, C.17, Sayı:2, Elazığ, 2007, 204-211 s.

³¹³ Aytaç, **y.a.g.e.**, 205 s.

zamanı değerlendirmeye yarayan tüketim mekanları olarak değişip dönüşür³¹⁴. Kapitalizmin dayattığı yapay gereksinimler yüzünden eğlenceyle tüketilen bu mekanların en ilgi göreni alışveriş merkezleridir.

Kentin küresel kimliğinde vazgeçilmez bir önem teşkil eden alışveriş mekanlarının tarihi eski devirlere kadar uzansa da alışveriş merkezlerinin ilk örneği, 1950'lerin Amerika'sında Victor Gruen'in tasarımıyla kent yaşamına katılır. Gruen'in amacı, trafik karmaşasından uzak, çalışma hayatının baskısını unutturan, kentin kendine özgü sorunlarının dışarıda bırakıldığı ve insanların sosyal bir etkileşim içinde bulunabilecekleri bir mekan yaratmaktır. Bu tür mekanlar Gruen'e göre, sağlıklı bir toplumsal yaşam kurulabilmesi için gereklidir. Antik Yunan'dan günümüze kentsel yaşamın vazgeçilmez mekanları önce agoralar, Ortaçağ'da pazarlar, Rönesans ve sonrasında meydanlar ve yine ticaretin yoğun olarak yapıldığı merkezler olmuştur³¹⁵. Küresel teknolojinin gelişiminden önce insanların kentin dışını öğrendiği, birbiriyle iletişim kurduğu bu alanlar, hem yaşanılan kenti hem de kentin ötesini tanımayı sağlayan yerlerdir. Oysa bugün, agoradan gelen geleneksel davranış biçimi bile sanal ortama kurban edilir.

Alışveriş merkezleri, dışarıdan soyutlanmış bir iç mekan olarak steril bir kentin yeniden üretilmesi gibidir. Zamanla iç mekandan dışarıya taşarak neredeyse küçük bir mahalle görünümüne bürünür fakat yine de vazgeçilmez oluşuyla kentin prototipi olmayı sürdürür. 1950'lerden itibaren tüm dünyada hızla yayılan alışveriş merkezleri, başlangıçta metropol özelliği gösteren kentlerde kurulurken, küresel kapitalizmin metropollerini aşan hedefleri yüzünden büyük-küçük demeden tüm kentlerde yükselmeye başlar. Kentin en genç sosyal etkileşim mekanı olarak kabul gören bu mekanların kamusal alan mı yoksa Auge'den hareketle "yer-olmayanlar" arasına mı girdiği tartışılmaktadır. Aslan, alışveriş merkezlerini "yok-mekanlar" olarak ele alır*. Kentin sınırları içinde fakat genellikle kentin merkezine uzak kurulan

³¹⁴ Bkz., Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, 194-205 s.

³¹⁵ Victor Gruen'den aktaran bkz., Tülin Vural Aslan, "Yok-Mekânlar ve Kimliksizlik: Alışveriş Merkezleri Örneğinde Yok-(Çok)-Mekân Olgusu", **Mimarlık Dergisi**, Sayı:347, Mimarlar Odası Yay., Ankara, Mayıs-Haziran 2009, 35-39 s.

* Marc Augé'nin "non-lieu" adını vererek çözümlediği mekanlar Ilgaz tarafından "yer-olmayanlar" biçiminde kullanılmış fakat özellikle mimarlar "yer" sözcüğünü de reddederek "yok-mekanlar"

alışveriş merkezlerinin ilginç tarafı, kurulduğu yeri hızla bir merkeze dönüştürebilmesidir. Geniş otopark alanıyla, kentin en büyük sorunlarından birinin çözülmesine yardımcı olur ve giderek, kentin içinde-dışında, merkezinde-uzağında, büyük-küçük boyutta inşa edilir. Bir başka ilginç nokta, sayısı ne kadar çoğalırsa çoğalsın, kentliler tarafından hemen hepsinin ilgi görmesidir. Üstelik, tüketime dayalı bu mekanlar, dünya markalarını tüketiciyle buluşturmakla övünürken, her merkezde neredeyse aynı markalarla karşılaşıldığı halde, kentlilerin tercihinde hiçbir eksilme olmamaktadır.

Kendine has kuralların, -açılış-kapanış saati, güvenlikle korunma, yazın soğuk, kışın sıcak bir ortam sunma... gibi- yaşantıya dönüştürüldüğü bu mekanlar, kentin güvensiz ortamından soyutlanmış, düzenli bir yapı sergiler. Uzamsal referansını mekanın kendisinden alır. Dolayısıyla tutarlı ve sürekli değildir. Tüketime bağlı olarak değişir, dönüşür ya da yok olur. Bir mekanın referansını kendinden alması, onun bir gösteri mekanı olduğunun göstergesidir. Baudrillard'a göre gerçeğin estetize edildiği bu mekanlarda gerçekten daha gerçek görünen bir simülasyon ortamı yaratılmaktadır. Alışveriş merkezleri, geleneksel pazaryeri algısına benzer üretilen bir mekan oluşu dışında, geleneksel olanı yok eden baskın güçtür. Güvenlik ve konfor özellikleri de düşünüldüğünde tarihin hiçbir devrinde böylesi steril ortamlar biçiminde varlık bulmamıştır³¹⁶. Baudrillard'a göre, bu tür mekanlarda neyin gerçek, neyin sahte olduğunu anlamak imkansızdır. Burada yaratılan sahte gerçeklik, gerçek olandan uzaklaşılmasına neden olmakta, mekansal algı, gerçeği önemsizleştirmekle kalmayıp, adeta bağımlılık yaratmaktadır. Kentin aşırı kuralcı baskısından kurtulmak isteyenler için bu mekanlar rahatlatıcı etkiye sahiptir –zira, ayrıntılı bir düşünme mekanizmasının devreye girmesini engeller. Işıklı vitrinlerin, kültürel aktivitelerin etkisine kapılan birey, anlamsız bir yorgunluk içinde evine döner ve ruhsal bir rahatlamadan çok, nedenini kestiremediği katmanlaşmış bir iç sıkıntısına bürünür. George Ritzer'e göre alışveriş merkezleri, büyüğü bozulmuş bir dünyayı yeniden

ifadesini benimsemiştir. Bu çalışmada Ilgaz'ın çevirisi tercih edilmektedir fakat Aslan'ın görüşlerini aktarmak amacıyla "yok-mekanlar" terimine de yer verilmiştir.

³¹⁶ Bkz., Jean Baudrillard, **Simulakrlar ve Simülasyon**, Çev:Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yay., İzmir, 1998, 97-101 s.

büyüleme çabasının beklenmedik bir başarı gösterdiği mekanlardır³¹⁷. Beklentileri bozacak bir aşırılığa izin vermeyişleriyle bir tür büyüsel güven ortamı oluşturan bu merkezler, tüketim gerçekliğinin önünde gösterişli bir kalkan olarak yükselmektedir.

Küresel kentin kültürel kimliğinin yansıması olarak görülen ve artık vazgeçilmez olan alışveriş merkezleri, Marc Auge'nin yukarıda sözü edilen “*yer-olmayanlar*” adını verdiği mekanlar arasında en çok sözü edilebilecek olanlardır. Dünyanın her yerinde hayata geçirilmiş olan bu mekanlar birbirine benzer. Ortak özellikleri kolektif bellekte yer almayı, kültürün vazgeçilmez bir özelliği olmayışlarıyla anlamsal bir bütünlük göstermemeleridir. Çünkü Auge'ye göre mekanın anlam üretmesi için, toplumsal kimlikte tarihsel ilişkisel bir geçmişe sahip olması gerekmektedir³¹⁸. Oysa alışveriş merkezlerinde kişisel hiçbir ilişkiye yer olmadığı gibi, tüketilen “şey”ler üzerine kurulu olan bir mekanda anlam üretilemeyince, bellekte iz bırakacak birikim de oluşmamaktadır. Dolayısıyla alışveriş merkezleri “yer-olmayan” (yok-mekan) mekanlardır. Ritzer bu tür mekanlarda ilişkilerin doğallıktan uzak olduğuna dikkat çeker ve kullanılan dil'in bile standartlaştığını savunur. Burada mekan nasıl “yer-olmayanlar”sa insani bir ilişki kurulmadan hareket edenler de “*insan-olmayanlar*”³¹⁹dır.

Küreselleşmenin kent mekanı üzerindeki etkisi, yerel olanı belirgin biçimde yok etmesidir. Alışveriş merkezleri yerel özelliklerin yitirilişinin en somut göstergesidir. Çünkü dünyanın hangi kentinde kurulursa kurulsun, mekanın görünümünün farklı oluşu dışında kültüre has davranış biçimi görebilmek neredeyse imkansızdır. Yani İstanbul'dan Paris'e giden kişi, orada da benzer özellikler gösteren bir alışveriş merkeziyle karşılaşır. Tek fark, Paris'e özgü –şükran günü, İsa'nın doğumu, vb...- özel günler ile İstanbul'a özgü –Ramazan ayı, cumhuriyet bayramı, vb...- özel günlerin mekana yansımasıdır. Üstelik giderek kentlerde kutlanan özel günler bile –anneler günü, sevgililer günü, Noel kutlamaları- küresel gösteri niteliğine bürünmüştür.

³¹⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. George Ritzer, **Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek**, Çev.Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yay., İst., 2011.

³¹⁸ Bkz. Auge, **a.g.e.**, 55-68 s.

³¹⁹ Bkz., George Ritzer, **Toplumun McDonaldslaştırılması**, Çev.Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yay., İst., 2011, 145 s.

“Ancak oluşturulan bu gösterilerde kullanılan naif imgeler, bunların alışveriş merkezinin şimdiki zamanı içinde yalnızca anlamı boşaltılmış birer sahne dekoru olarak varlıklarını hissettirir. Dolayısıyla, bu mekânlarda toplumsal olarak kendine has bir ritüelin ve yaşanmışlığın oluşturulamaması, bu mekânlarla yeni bir toplumsal bağ kurmasına imkân tanımaz. Bu mekânlarda kurulabilecek yeni bir toplumsal bağ, olsa olsa tüketim toplumunun evrensel olarak dayattığı tüketime dayalı bir yaşam algısı olacaktır.”³²⁰

Kentin tüm mekanları kapsayan büyük bir beden olarak algılanması, üretilmiş bir mekan olarak kapitalizmin öznesi konumunda olmasındandır. Burada kapitalizmin tüm ilişkileri yeniden üretilir ve bu ilişkiler kentsel mekanın düzenlenmesiyle ayakta kalabilmektedir. Bu bağlamda küresel kapitalizm kendisini yeniden yeniden üretecek olan mekanı daima diri tutar. Kısacası kentin özü, kapitalist ilişkilerin hem sonucu hem de yaratıcısı olan mekansal biçimdir.

Küresel kapitalizmin kentsel uzamdaki en etkili tahakkümü, iletişim teknolojileri üzerinden yapılır. İletişim teknolojileri, özel alanımıza hem giriş hem de bu mekanlardan çıkış olarak faaliyet gösterir. Telefon, dışarıyı içeriye buyur eden olarak daima elimizin altındadır fakat onun da ötesinde televizyon programları, kişiliğimize etki ederek, bedenimizin mahremiyet alanına da müdahale etmektedir. Zaman-mekan algımız, televizyon programlarının saatine göre ayarlıdır³²¹. Böylece kent, teknolojinin ve reklamların yarattığı üslupların pazaryeri haline gelir. Örneğin, gıda sektöründe görülen hızlı küreselleşmenin destekçisi televizyon programlarıdır. Kenya fasulyesi yiyen bir ünlünün görüntüsüyle, kent pazarlarının ana malı Kenya'nın fasulyesi oluverir. Küreselleşmenin getirdiği aynılaştırma, yerel olanın küresel olan içinde erimesi de bu minvalde hızlanmaktadır.

“Amerikan televizyon reklamlarının dediği gibi, 'Eski Dünya'yı, oraya hiç gitmeden bir gün boyu yaşamak' artık mümkündür. Günlük hayatta benzeşlerin iç içe örülmesi (metalardan oluşan) farklı dünyaları aynı mekan ve zamanda bir araya getirir. Ama bu öyle yapılır ki, işin kökenine, bunları üreten emek süreçlerine, ya da üretilmelerinde geçerli toplumsal ilişkilere dair bütün izler mükemmel biçimde gözden gizlenir.”³²²

³²⁰ Aslan, **a.g.e.**, 42 s.

³²¹ Bkz., Tomlinson, **Küreselleşme ve Kültür**, 23 s.

³²² Bkz., Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, 335 s.

Kentliler arası uzamsal ilişkileri belirleyen ekran pratiğinde kentsel mekan algısını değiştiren en büyük etki, uzakta olanların fiziksel olarak bulunduğumuz mekanın içine, yani “buraya ve şimdiye” dahil olmalarıdır. Ekranlar aracılığıyla birçok mekan iç içe geçer. Yine bu mekanlarda bilgiye ulaşılır, bilgi kaydedilir ve istenmediği anda da silinir. Dolayısıyla diğer mekanlara şimdi ve buradan ulaşma, özgürlükmiş gibi algılanır fakat birey, bu özgürlük içinde tek bir mekana mahkum edildiğinin farkına varamamaktadır. Mekanların iç içe geçmesi, küresel ve yerel olanı da homojen-daimi bir mekana koşullar. Böylesi bir mekan algısından hareketle, “evrensel olan, duvarsız yereldir”³²³ ifadesi kullanılmaya başlanır. Kısacası yerel olanı küresel olanla aynıymış gibi değerlendirmek zaman-mekan algısını değişime uğratan asal kaynaktır. Kentli kişi, kendini o kentin değil, dünyanın vatandaşı olarak görmektedir. Teknolojinin hızı uzağı yakın kılıp mesafeleri önemsizleştirince, kıtalar arası iletişim mekanın yok oluşu gibi düşünülür. Mekan algısının küreselleşmesi, kent mekanlarının merkezsizleşmesine yol açmıştır. Kent artık birçok merkeze sahip olan büyük mekandır. Kentle taşra, kent merkeziyle banliyö, merkez ile çevre, iç ile dış arasındaki belirgin farklar ortadan kalkmaya başlamıştır. Böyle bir uzamsal yapıda kentsel beden kendi yerini ve konumunu tayin etmekte zorlanır hale gelir. Mesafe duygusu ortadan kalkınca boşluğun bir parçasına dönüştüğünü duyumsayan insan, ilkel insanın bilinmeyene duyduğu korkuyu aşan bir kaygıya kapılır. Mesafe, uzakta olana duyulan korkuyu engellemektedir fakat küreselleşmeyle gelişen mekansal giriftlik, mesafenin ortadan kalkmasıyla uzakta olana duyulan korkuyu da yakında olan kadar öne çıkarır.

Kentsel uzamda görülen tipik ya da popüler korkulardan biri, agorafobidir ki, bu korkunun kaynağı küresel kente özgüdür. Sanayileşmeden önce böylesi bir korkunun adı bile geçmezken, günümüzde, kalabalık kent mekanlarında korku, endişe, panik biçiminde açığa çıkan; kişinin aşırı terlemesine, nefes alma zorluğu çekmesine, ölüm korkusuyla paniğe kapılmasına sebep olan bir kamusal alan korkusudur. 1860’lardan bu yana adı bilinen bu hastalık, kentin küresel ölçeğe ulaşmasıyla merkeze konur ve bu durum, küreselleşmenin kentsel uzamdaki çabasının –kentlileri kamusal alandan uzaklaştırma, içe kapatma- başarıya ulaştığının

³²³ Sloterdijk, **y.a.g.e.**, 394 s.

kanıtıdır. Mekanikleşmiş kentsel uzamda, vaktiyle aşına olunan somut mekanlar yerine, insanı dışlayan, soğuk, yabancı ve soyut (sanal) bir uzam hakimdir. Agorafobi yani açık alan korkusunun uzama dayalı olarak ortaya çıkmasının sebebi de jet hızında ilerleyen ulaşım ve iletişim teknolojilerinin insanı mekansal bağlamından koparmasıdır³²⁴. Küresel kentin akışkan olan uzamı içinde önceki çağların mekana bağlı kimlikleri artık yerleşik olmaktan ayrılmaya başlar. Çünkü uzamın içindeki mekan erimektedir ve bu yüzden uzam, korkutucu bir boşluğa dönüşür. Kentsel uzamın kamusal korkusu olan agorafobi, yabancılaşmış, dışsallaşmış soyut bir uzamdan değil aynı özellikleri taşıyan kalabalıktan yani diğer insanlardan duyulan korku biçiminde genişlemiştir³²⁵. Bu tür bir korku taşıyan kişinin yanında tanıdığı birisinin olması, korkunun dozajını azaltır –zira, mekan, ortak belleğe sahip biriyle paylaşıncı güvenli bir uzama dönüşür. Ne var ki, güven duygusu, Foucault'nun “panoptik gözetleme” anlayışıyla hem özel hem de kamusal alanın iktidarın denetiminde şeffaflaştırılmasıyla yeniden sarsıntıya uğrar. Bu travmaya bir de sanal uzamlar eklenince kentsel beden özel ve kamusal alanda boşluğa itilir; beden sanal uzamda kayıtlı bir varlığa, bir “nickname”e ya da e-posta adresine indirgenir³²⁶. Başlangıçta daha çok kadınlarda görülen agorafobi, eril olana ait kamusal alanda açığa çıkan bir korkuyken günümüzde, hem erkek hem de kadında görülen bir davranış bozukluğu olarak kabul edilmektedir; üstelik korkunun kaynağı sadece açık alanla da sınırlı değildir artık... Korku, kamusal alanın özel alanın içine sızmasıyla tüm uzamsal ilişkilere yayılmaktadır.

Eric Fromm, kentli insanın temel sorununu tüm bu korkulardan kaynaklanan yalnızlık olarak görür. Satın alma açlığına, tüketmeye dayalı kent yaşamında sevgi önemsizleştirilmiştir. Duygulardan soyutlanmış, tamamen mantığa dayalı işleyen ekonominin tüketim üzerine kurulu oluşu, özgürlük kavramının da anlamını erozyona uğratar. Kişinin kendi kaderini belirlemesi şeklinde beliren özgürlük, küresel kentte düşünceden uzaklaştırılır. Kentli insan özgürlükten yoksun değildir hatta özgürlükler ortamında yaşamaktadır fakat özgürlük düşüncesinden yoksundur. Bu yoksunluk idealsizliği de beraberinde getirir. Sadece ekonomik başarının

³²⁴ Bkz., Çabuklu, **a.g.e.**, 96-97 s.

³²⁵ Bkz., Çabuklu, **y.a.g.e.**, 97 s.

³²⁶ Bkz., Çabuklu, **y.a.g.e.**, 100-101 s.

hedeflendiği bir yaşam, kişiyi hedefsiz bırakır ve anlam kaybına sürüklenen birey günlük yaşam içinde kaybolur. Geleceğe dair umutsuzluğun, belirsizliğin getirdiği tedirginlik, kentsel uzamda kararsızlık olarak açığa çıkar. Bilgiye her an her yerden ulaşabilme kararsızlığa kontrolsüzlüğü de ekler³²⁷. Bizim dışımızda gelişen olaylar için birçok komplo teorileri üretilir ama gerçeğin ne olduğuna bir türlü karar verilemez ve asıl gerçeğin anlamını yitirmesi günümüz insanının kent uzamındaki temel çelişkisidir. Aşırı imge trafiği içinde uyuşan birey, dünyayı değiştirebileceğine olan inancını kaybettiği gibi amacın, ilkelerin olmadığı bir toplumda elde kalan tek ölçü, oyunu kurallarına göre oynamaktır.

Özetle; küreselleşmenin uzamsal görünümleri kentin mekanları aracılığıyla açığa çıkmaktadır. Kentin mekanı, kentte yaşamının sınırlarını çizerken kentin zamanı da, mekanda algılanır ve bu mekansal algı, uzamın doğasını belirler. Tiyatro kentte, kent kültürü içinde varedilen bir sanat olarak daima kentin mücadele ettiği sorunları sahneye aktarmıştır ve aktarmaktadır. Kentli bireyler, tiyatro sanatının oluşumunda potansiyel seyirci olarak tarihsel süreç içinde her zaman vazgeçilmez bir konumdadır. Kent varedtiği mekanlarla nasıl mücadele ediyorsa tiyatro da bir mekan sanatı olarak çatışma içerir ve bu çatışma mutlaka bir mekan içinde sahneye konur³²⁸. Kentin değişimi, tiyatronun değişimidir ve bu değişim uzamsal ilişkilerle anlaşılabilir. Küreselleşmenin kentsel uzamdaki etkisi, tiyatral anlatıda ele alınan uzamı da etkilemektedir fakat tiyatro uzamında ele alınan ilişkiler, bu uzama seyirci olarak dahil olan kentlileri de değiştirme potansiyeli taşır. Küresel kent uzamında görülen kapitalist eşitsizlikleri, hiyerarşileri, korkuları gözler önüne seren tiyatro bir sanat dalı olarak insana bir mekan içindeki ilişkileri ve bu ilişkilerin anlamını anlatır. Kişilerin bir mekan içinde gerçekleşen ilişkiler dizgesi biçiminde yansıtılması uzamın doğası gereğidir ve tiyatro sanatı mekanın da ötesinde uzam estetiği üzerine kuruludur.

³²⁷ Bkz. Aytakin, a.g.e., 201-212.

³²⁸ Jen Harvie, **Theatre&The City**, Palgrave Macmillan, New York, 2009, 11-15 s.

2. BÖLÜM

TİYATRAL ANLATIDA UZAMIN YAPISI VE DÖNÜŞÜMÜ

2.1. TİYATRAL ANLATIDA DİL VE ANLAM

Küreselleşen dünya bir anlatılar uzamıdır. İnsanın bireysel anlatısından toplumları yönlendiren büyük anlatılara, sanatsal anlatılardan yazınsal anlatıya kadar varoluş, anlatı üzerinden somutlanmaktadır. Anlatının dayanağı Roland Barthes'ın deyimiyle eklemlerle dolu bir dildir ve Türkçe karşılığı “*hikaye etme*” olan anlatı, (İng.narrative, Fr.récit, Alm.erzählungen) kökeni edebiyata dayanan bir terimdir. Daha çok roman, öykü, destan gibi türlerin konusu içinde yer alır ve Aristoteles'in **Poetika** adlı eserinde de epik şiirin teknikleri arasında değerlendirilir. Hatta epik ve dramatik şiir ayrımı yapılırken, “epik anlatır, dramatik gösterir” denir fakat anlatı sadece anlatma işi değil, hikaye ederek, öyküleyerek anlatmadır. Aristoteles'e göre “*bir eylemin taklidi, öykü'dür (mythos)*”³²⁹. Burada öyküyle anlatılmaya çalışılan eylemi vareden olay dizisidir. O halde, *öyküleme* anlamı taşıyan anlatı, tiyatral anlatıyı da kapsayan bir kavram olur; çünkü tiyatral anlatı, canlandırmaya dayalı yapısıyla yazınsal anlatı türlerinin hiçbirine benzemeyen, kendine özgü kurallarla hareket eder ve amacı olay dizisi aracılığıyla bir öykü anlatmaktır. Dolayısıyla tiyatral anlatı, gerçek ya da düşsel olayların önce yazınsal düzlemde sonra da sahnede yeniden sunulmasıdır. Bu yeniden sunum, yeniden yazma ya da anlatılacak olaylar içinden “seçme yapma” gibi edimleri içerir.

“Anlatı” kavramı ilk kez, Rus düşünür Viladimir Propp'un “*Olağanüstü Masalların Dönüşümleri*” başlıklı makalesinde kullanılır. Kısa zamanda sadece biçimcilerin değil, yapısalcılarının, dilbilimcilerin de ana konusu haline gelir. Rusya'da 1915-1930 yılları arasında öne çıkan biçimcilik, bir yapıtın sadece yazarın yaşam öyküsünden ve dönemin toplumsal ortamından hareketle açıklanamayacağını savunur. Yazınsal anlatıyı vareden kendi öz niteliğidir ve bu niteliklerin belirlenmesi anlatının çözümlenmesini sağlamaktadır. Bu yaklaşıma öncülük eden, Viktor Şklovski'nin “*Teknik Olarak Sanat*” düşüncesidir³³⁰. “Teknik” yapıtın “yapımını”

³²⁹ Aristoteles, **Poetika**, Çev:İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İst., 1995, 1450 a, 23 s.

³³⁰ Bkz. Tzvetan Todorov, **Yazın Kuramı**, Çev:M.Rifat-S.Rifat, Yky., İst., 2005, 17-28 s.

belirleyen terim olarak yüceltilirken, yazınsal yapının çözümlenmesinde yeni bir terimler havuzu oluşturulur ve bu terimlerin en sık başvurulanı da anlatıdır.

Yazınsal anlatı, bilgilendirme amacı taşımaz; söylenmek isteneni doğrudan bir anlatımla söylemek yerine imgelere, benzetmelere ve birçok anlamı çağrıştıracak bir dil'e gereksinim duyar. Todorov'a göre bu dil, günlük yaşamda herkesin kullandığı dil'den farklıdır; biçime sokulmuş, farklılaştırılmış, yabancılaştırılmış bir dildir³³¹ ve bu dil, anlatının biçimsel yapısını oluşturmaktadır. Anlatıya yapısal bir yaklaşım getiren Ferdinand de Saussure ise, dil'in toplumsal, söz'ün de bireysel olduğunu iddia ederek kuralı koyanın daima dil olduğunu savunur. Kısacası anlatı, her şeyden önce dilsel öğelerden oluşan bir dizge, anlatıyı içeren metin de sözcelerden oluşan tamamlanmış bir üründür³³².

Emile Benveniste'nin yazınsal anlatı üzerine yorumları tiyatral anlatı yapısına uygulandığında sözcemenin, "konuşma örgüsü" olduğu anlaşılır. Yazınsal anlatıda "dile getirme" olarak belirtilen ve metnin temeli kabul edilen sözcemele, tiyatral anlatıda konuşma örgüsüyle karşılık bulur; çünkü tiyatral anlatıda yer alan konuşma örgüsü, hem dile getirme hem de anlatma işlevi görmektedir. Dili söyleme dönüştüren etkinliğin adı olan konuşma örgüsü –diyalog ya da monolog-, bir üretim sürecidir ve "*konuşulan kişiyle olan söylemsel bağıntının vurgulanmasıdır*"³³³. Konuşma örgüsünde yer alan bilgi, zaman ve mekana göre değişiklik gösterir. Karakterin karşısındaki kişiyle diyalog aracılığıyla kurduğu iletişim, eylemin dilsel boyutu olarak konuşma anını, yerini, konuşanla dinleyenlerin algılayabileceği tüm nesnelere kapsar³³⁴. Her konuşma, "ben-burada-şimdi" bağlamında üretilir. Karakterin dili kullanarak gerçekleştirdiği bu eylem, Mikhail Bakhtin tarafından "*konuşan öznenin etkinliği*"³³⁵ biçiminde tanımlanır. Tiyatral anlatıda karakterin diğer oyun kişisiyle kurduğu iletişimin asıl hedefi seyirciye ulaşmaktır. Dolayısıyla gönderen ve gönderilen soyut varlıklar değil, her ikisi de kendine özgü ruhsal

³³¹ Bkz. Todorov, **y.a.g.e.**, 23-25 s.

³³² Bkz., Emile Benveniste, **Genel Dilbilim Sorunları**, Çev: Erdim ÖZTOKAT, Yky., İst., 1995, 143-145 s.

³³³ Benveniste, **y.a.g.e.**, 143 s.

³³⁴ Bkz., Prof. Dr. Berke Vardar, **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, Multilingual Yay., İst., 2001, 50 s.

³³⁵ Bakhtin'den aktaran Doğan Günay, **Dil ve İletişim**, Multilingual Yay., İst., 2004, 163 s.

durumları olan, tarihsel ve toplumsal statüleri belirlenmiş ve belli bir bilgi birikimine sahip gerçek bireylerdir. Gerek karakterin/oyuncunun gerekse seyircinin sahip olduğu kültürel nitelikler, gönderenin kullandığı dilin ya da seçtiği sözcüklerin üretilmesinde, yeniden kullanılmasında ve gönderilenin, alımlayanın da bu dili ve söylemi yorumlamasında belirleyicidir. Karakterin söylemi, sözcüklerin çağrışım alanları ve anlam çerçeveleri okuyucu/seyircide karşılık bulmuyorsa anlatı ile alıcı arasında iletişim kurulması imkansızdır.

Tiyatral anlatı, *“kapalı bir göstergeler bütünü değil, hareket halindeki izlerden oluşan bir oylumdur”*³³⁶ dolayısıyla dil ile söz üzerinde yükselir. Dizge niteliğinde olan dilin karşısında söz, yazar tarafından düzene konulan bireysel bir seçme edimidir ve karakter, oyun kişisi olarak, düşüncesini aktarabilmek için dil’i kullanır; böylece bir söylem yaratır. Göstergeler bir söylemden öbürüne ya da aynı söylem içinde yinelendiklerinden her gösterge dil’in bir ögesi durumuna gelir. Bir başka ifadeyle dil, sözün hem ürünü hem de aracıdır; bireysel bile olsa daima toplumsaldır.

Olayların düzenli bir biçimlemeyle dile getirilmesi olan tiyatral anlatı, diğer anlatı yapılarına uygulanan çözümleme tekniklerine açıktır. Gerek yaratma gerekse çözümlemede hedeflenen bir anlam vardır ve bu anlam dil’de oluşurken yine dil’de çözümlenir. Tiyatral anlatının yaratım ya da alımlama coşkusunun temelinde bir anlam üretme tutkusu yatmaktadır. *“Anlatıda ‘olup biten’, göndergesel (gerçek) bakış açısına göre, sözcüğün tam anlamıyla hiçtir, ‘olagelen’ yalnızca dildir, gelişmesi her zaman için sevinçle karşılanan dilin serüvenidir”*³³⁷. Tiyatral anlatı da tüm anlatılar gibi bir dil etkinliğidir ve bu yapı, simgeleştirme aracılığıyla anlam üretme çabası olarak görülür. Oyun metni dille ilgili olarak dil’e göre çözümlenir ve anlatının diliyle çözümlemenin dili, anlamın diline dönüşür.

Anlatsal çözümleme yapmak, oyun metnini mekansallaştırma anlamı taşımaktadır. Çözümlemeye yönelik *“okuma, metnin mekanı içinde bir*

³³⁶ Roland Barthes, **Gösterebilimsel Serüven**, Çev:M.Rifat-S.Rifat, Yky., İst., 15 s.

³³⁷ Barthes, y.a.g.e., 117 s.

*güzerghatır*³³⁸. Salt okumanın çizgisel ilerleyişi, çözümlemede kırılır. Anlatı mekanı olarak ele alınan metni biçimlendiren harfler, sözcükler, cümleler anlamın üretilmesi için gerekli olan dilsel yapılardır. Tiyatral anlatıda yer verilen her söylem “ben-şimdi-burada” yerleşimi içinde anlam bulur. Örneğin, “bugün hava çok sıcak” cümlesini anlayabilmek için konuşan kişinin içinde bulunduğu zamanın da bilinmesi gerekmektedir. Her oyun metni, dilsel öğelerden oluşmuş somut ve gerçek bir nesnedir. Lacan, nesnel olan yapı içinde özne’yi arar³³⁹. Anlatı, konuşan ile sözü edilen özne aynı kişi midir, kimin konuştuğu, nerede ve ne zaman konuştuğu, konuşan kişinin içinde bulunduğu zaman, alıcının da içinde bulunduğu zaman mıdır, türünden sorularla hareket eder. Uzamsal belirleyici olan BURASI, sadece “ben”i kapsamaz, bu ben daima karşıdaki oyun kişisi ile “seyirci olan” sen’i kapsar. Tiyatral anlatıdaki anlamın ilk adımı da zaman ve mekânın belirlenmesiyle atılır.

Anlatı yapısında tek bir kişinin kullandığı biçimiyle dil, o kişi hakkında bilgi veren alışkanlıkların tümüdür. Yazarın üslubu, yaşadığı toplumun izlerini taşımaktadır ve anlatıyı çözümleme işini üstlenenler (dramaturg, yönetmen, oyuncu vb.) buradaki anlamı, kendi toplumsal dil alanından hareketle sözel bir düzeye ulaştırır. Dilde oluşturulan anlam, zaman-mekân ilişkisiyle temellenir. Yazar, oyunu belli bir konuma yerleşerek yaratır; okuyucu/seyirci de yine belli bir konuma yerleşerek algılar. Anlatının ne zaman, kim tarafından, nasıl yazıldığı soruları dramaturgünin konusudur ve oyunun üretim aşamasını içerir. Diğer aşama, olayın nerede, ne zaman, kimler arasında geçtiğinin çözümlenmesi ya da anlaşılmasıdır –ki, bu aşama, hem dramaturgünin hem de seyircinin algı düzeyinin konusudur³⁴⁰. Anlatının oluşma koşullarını içeren evresi ya da anlatının tamamlanmış bir bütün olarak algılanma evresi, uzamsal düzlemin yaratılması ve algılanmasıyla duyumsanır. Çünkü yazar, bir kişi olarak, bir uzamda varolur ve burada yeni bir anlatı dünyası oluşturur. Kurgulanmış, düzenlenmiş anlatı dünyasında varolan kişiler de dışsal (gerçek) uzama bağlı yeni bir uzamın yaratıcıları olur; dışsal olandan içsel olana (kurgusal olan) doğru giden uzamsal sarmal düzen ise dil’de ve sözel anlamda açığa çıkar.

³³⁸ Tzvetan Todorov, **Poetikaya Giriş**, Çev:Kaya Şahin, Metis Yay., İst., 2001, 35 s.

³³⁹ Doğan Günay, **Metin Bilgisi**, Multilingual Yay., İst., 2007, 132 s.

³⁴⁰ Bkz., Günay, **y.a.g.e.**, 132 s.

Tiyatral anlatı, dil aracılığıyla hayata geçen bir kurgulama eylemidir. Kurgu, bellekten geçen, düşünülen, imgesel olarak varedilendir ve hayali bir yaratım olarak gerçek değildir. Gerçek olan, anlam eksenini oluşturan ve anlatı dışında yer alan göndergelerdir³⁴¹. Tiyatral anlatının amacı, anlatıyı olayların geçtiği zaman-mekanda yaşatmaktır. Sürekli bir “dramatik şimdiki zamanın” yaratılması için anlatı dilinin düzenlenişi bu zamansal algıya göre yapılır; -zira, tiyatral anlatı, seyircinin varlığı düşünülerek oluşturulduğu için seyirci, olayın şimdiki zamanına götürülecek biçimde konumlanır³⁴². Şimdiki zaman içinde oluşan anlam, eylemin içine yerleştirilmiştir. Anlamın algılanışı kültürel bir etkinlik olarak, söze dayalı konuşma ve söze dayalı olmayan jestler, mimikler toplumsal, simgesel uzlaşımlara göre yorumlanır. Örneğin kolunu kaldırma hareketi uzamsal yapıya bağlı olarak selam verme, taksi çağırma ya da oy verme olarak anlaşılır fakat anlatının parçası olan parantez içinde “kolunu kaldırır” yazmaktadır. Aynı sözcüklerin farklı anlama gelen çağrışımlar içermesi, olay dizisinin uzamsal yapısına göre açıklanır ve daha da önemlisi bu sözlerin bir söylemin temsili olmalarıdır. Tiyatral anlatının dili ve bu dili görünür kılan sözcükler, söylem karşılaşmalarının kurucularıdır. Oyun kişilerinin birbirleriyle nasıl karşılaştıklarını, bir kişinin sözünün diğerinde nasıl karşılık bulunduğunu ifade etmekle kalmaz, burada oluşan durumu “göstererek” anlam üretir ve sözcükler söylemin anlam ekseninin nesnesi haline gelir³⁴³. Tüm anlatı türlerinde dizgesel olan dil, sözün biçimlendirilişiyle dizge haline gelir.

“Söz, özü bakımından, bireysel bir seçme ve gerçekleştirme edimidir; önce konuşan bireyin kişisel düşüncesini anlatmak için dil kodunu kullanabilmesini sağlayan birleşimlerden (...) sonra da bu birleşimleri dışa vurmasını sağlayan zihinsel-fiziksel düzeneklerden oluşur.”³⁴⁴

Anlatı yapısında dil, söz’ün hem ürünü hem de aracıdır. Dil’i sözden ayrı düşünenler yapısalcılardır. Yapısalcılığa göre dil, varolan bir sistem, söz ise bu sistemde belirli bir konuşma ve yazma biçiminde gerçekleşendir. Todorov’a göre,

³⁴¹ Bkz., Hilmi Uçan, **Dilbilim, Göstergibilim ve Edebiyat Eğitimi**, Hece Yay., Ankara, 2008, 39 s.

³⁴² Bkz., Philip Stevick, **Roman Teorisi**, Çev:Prof.Dr.Sevim Kantarcıoğlu, Akçay Yay., Ankara, 2004, 234-235 s.

³⁴³ Bkz., Bakhtin, **a.g.e.**, 15 s.

³⁴⁴ Barthes, **a.g.e.**, 26 s.

herhangi bir alana bilimsel bir bakış açısının getirilmesi daima yapısaldir³⁴⁵. Tiyatral anlatı bir dizi tümcenin izinde gerçek olanla imgesel olanı buluşturur ve her karakter yalnızca bir söz kaynağıdır. Söz'ün dizgesel yapısı "sözceleme" olarak kavramlaştırılmıştır. "*Sözceleme, kendisini oluşturan tümcelerin art arda dizilmesinden başka bir şey değildir*"³⁴⁶. Her tümce küçük bir söylemdir, belli bir kişi tarafından belli bir yerde ve zamanda üretilmiş somut bir gerçekliktir. Tiyatral anlatı da anlamın oluşması için söylem üreten kişileri zaman ve uzama göre konumlandırır; çünkü bir yazar kendine ait olan asıl anlatısını zamanı kullanışıyla ve kahramanlarını yerleştirdiği uzamla anlamlandırır.

Tiyatral anlatı, tiyatro sanatının canlandırmaya yönelik olan kendine özgü kurallarının canlılığından ve gücünden yararlanır. Anlatıyı vareden imgesel düzlem, gerçeği keşfetme çabasıyla biçimlenir ve bu gerçeklik dilin kaynakları kullanılarak alıcıda uyandırdığı duygu, gerçeğin simgesel bir düzeyi olan sözcüklerle anlaşılır hale gelir. Tiyatral anlatının kendisi bütüncül bir simgeleştirmedir ve bu çaba, imgenin tarih içinde belli bir zaman ve mekanda yer alan insan ilişkilerinde keşfettiği simgesel anlamı açıklama görevidir. Çünkü tiyatral anlatının asıl misyonu, içinde bulunduğu zamanı yorumlamaktır³⁴⁷. Zamanın yorumu, daima uzamsal ilişkiler dizgesi üzerinden yapılır ve bu da dil'le sağlanır. İnsan, zaman-mekan içinde varlık bulur fakat bu yeterli değildir. Yaşanılan, yapıp edilen her şey, diğer insanlarla kurulan ilişkileri belirler. Bu ilişkilerin temsilcisi dil'dir³⁴⁸. Anlam, dille yaratılır ve dil olmadan bir yaşantıdan söz edilemez. Tiyatral anlatı, her şeyden önce dilsel bir yaşantıdır. Dil, bilgiyi ve deneyimi insandan insana aktarır, sorulara, yanıtlara neden olur, dilekte bulunur, baskı yapar; kısaca insanların tüm yaşamını düzenler. Dil'in anlamsal işleyişi, bireyin toplumla bütünleşmesine, düşüncesinin düzenlenişine ve bilincin gelişimine katkı sağlar. Anlamı aktaran araç tümcedir fakat tiyatral anlatıda anlam sadece tümce üzerine kurulu değildir. Tümcenin anlamı, belirttiği düşünce olsa da yazınsal anlam, hareketle/eylemlerle bütünleştirilmiştir. Anlatının ağırlığını taşıyan konuşma örgüsünde tümcenin anlamı, içerdiği düşünceyle oluşur. Anlatı

³⁴⁵ Bkz., Todorov, **Poetikaya Giriş**, 46-47 s.

³⁴⁶ Barthes, **a.g.e.**, 89 s.

³⁴⁷ Bkz., Stevick, **a.g.e.**, 240-251 s.

³⁴⁸ Bkz., Elias, **a.g.e.**, 171 s.

olayların dizisel olarak kurgulanışıyla, anlam da sözcüklerin artarda sıralanışıyla temellenir. Karakterin (önce yazarın) sözcükleri bir araya getirişi, çatışmayla gelişen eyleme bakışını yansıtır –ki, burada anlamla birlikte “gönderge” kavramı ağırlık kazanır.

“Sözcüklerin tek tek anlamlarını anlasak da, durum dışında bu sözcüklerin birleşmesinden ortaya çıkan anlamı kavrayamayabiliriz. (...) Tümcenin anlamı dile getirdiği düşünceyse, tümcenin ‘gönderimi’ de kendisine kaynaklık eden durum, ilişkin olduğu ve ne öngörebileceğimiz, ne de kestirebileceğimiz söylem ya da olgu durumudur.”³⁴⁹

Tiyatral anlatıda durum, yerine hiçbir şeyin geçemeyeceği, çıkarılamaz, eklenemez tek koşuldur. Dolayısıyla konuşma örgüsünde yer alan bir tümcenin anlamı, söylendiği anda varolur, biter ve yerine bir başka tümce bir başka anlam getirilir. Çokanlamlılık, anlık nitelik taşıyan, sürekli zenginleşen ya da yitip giden; diğer bir deyişle süreklilik taşımayan bağlamsal değerlerin yerleşik nitelik kazanmış toplamıdır. Anlamlama, ne söyler, ne de gizler, yalnızca belirtir³⁵⁰.

Dil’in bildirişim özelliği üzerinde duran Ferdinand de Saussure’e göre dil, bir göstergeler dizgesidir. Saussure’ün izinden giden kuramcıların görüşleri Tiyatral anlatıya uygulanır. Özellikle 1930’lardan sonra “tiyatro göstergebilimi” doğar³⁵¹. Tiyatro olgusunu bütünüyle kendi içinde değerlendiren bu yaklaşım “*seyircilerin ve sahneyi oluşturanların (sanatçılar ve uzmanlar) bir yazılı metni ve/veya sahnedeki oyunu biçimlendirme ve anlamlandırma sürecini incelemeyi, çözümlemeyi amaçlayan yöntem*”³⁵² olarak tanımlanır. Böylece tiyatro düşüncesi ve anlatının çözümlenmesi yeni boyutlar kazanır. Tiyatral anlatı bir göstergeler bütünüdür, -zira, kendi dışında bir şey belirten her öge göstergedir. Gösterge, gösteren ile gösterilene kapsar ve tiyatral anlatıda gösterge, bir gösteren ile gösterilenden oluşan en küçük anlam birimidir. Anlatıdaki göstergeler tek başlarına varolduğu gibi eylemin de vazgeçilmezidir³⁵³ ve göstergelerin asıl hedefi göndergedir. Anlatıda yer alan bir gösterge, gerçekte varolan bir nesneye ya da anlama, kavrama gönderme

³⁴⁹ Benveniste, **a.g.e.**, 205 s.

³⁵⁰ Bkz., Benveniste, **y.a.g.e.**, 208 s.

³⁵¹ Bkz., Martin Esslin, **Dram Sanatının Alanı**, Çev:Özdemir Nutku, Yky., İst., 1996, 16 s.

³⁵² Esen Çamurdan, **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, Mitoş Boyut Yay., İst., 1996, 37 s.

³⁵³ Ayrıntılı bilgi için bkz., Ayşegül Yüksel, **Yapısalcılık ve Bir Uygulama M.Cevdet Anday Tiyatrosu**, Gündoğan Yay., Ankara, 1995, 11-70 s.

yapmaktadır. Anlatıda bulunan herhangi uzamsal ilişki, yaşamdaki benzerine göndermede bulunur. Örneğin, bir anlatıda kralın varlığı günümüzdeki otorite/iktidar kavramına yapılan bir göndermedir³⁵⁴. Göstergibilim, tiyatral anlatıda dil'in varlığını, önemini somutlaması açısından değerlidir. Çünkü kişilerin sözlerinden ibaret sanılan tiyatro anlatısında, bu sözlerin kime söylendiği, nerede ve hangi koşullarda söylendiği gibi soruların çözümlenmesinin yolunu açmıştır. Tiyatral anlatı yaratım sürecinin başlangıcında zamanda ve mekanda nasıl bir seçme yapıyorsa, çözümlenmede de ilk önce bu yapılar belirlenmekte ve uzamın varlığının sorgulanması bu izlekte yapılmaktadır. Temel amaç, “*söylenenin ardında yatan söylenmeyi*”³⁵⁵ açığa çıkarmaktır.

Tiyatral anlatıda dil, “*belli bir olayı, kişiyi, durumu sergilemek, çatışma ve krizleri vurgulamak; istenen mesajı, saptanan yorum doğrultusunda aktarmak için kullanılan iletişim yöntemlerinin tümüdür*”³⁵⁶ ve bu iletişimin bir tarafı yazarın imgesinden çıkan eyleyenler ise, diğer tarafı da seyircidir. Antik Yunan döneminden 18.yy.'a varıncaya değin koşuklu bir dil üzerine kurgulanan tiyatral anlatı, burjuvazinin yükselişiyle birlikte düzyazıyla ifade edilmeye başlanır. Rönesans tiyatrosunda kısa kısa görülen düzyazı, şiirle yani koşuklu anlatımla birlikte yan yana kullanılır. Örneğin Shakespeare oyunlarında saraylı olmayanların –Osric gibi- kullandığı dil, düzyazı biçimindedir³⁵⁷. Anlatının dili şiirsel olandan uzaklaşıp tamamen düzyazı biçimini aldığı anda bile gerçek yaşamda kullanılan dilden farklı bir yapı sergiler. Gerçek olanı *mimesis* aracılığıyla anlatıya dönüştüren tiyatro, olaylar arasında nasıl bir seçme yapıyorsa, dilsel kullanımda da aynı özeni gösterir ve dil, yazarın yorumu doğrultusunda yeniden düzenlenir. “Azda özü vermek” olarak bilinen bu düzenlemede anlam, çatışmanın yoğunluğuyla varedilir. Anlaşılabilirlik, tiyatral anlatı dilinin temel hedefidir; -zira, seyircinin varlığını gözetilen bir anlatımda geriye dönük değerlendirme yapılamayacağı için dil de yalın olmak zorundadır.

³⁵⁴ Bkz., Çamurdan, **a.g.e.**, 41 s.

³⁵⁵ Çamurdan, **y.a.g.e.**, 44 s.

³⁵⁶ Murat Tuncay, **Sahneye Bakmak I**, Mitos Boyut Yay., İst., 2010, 113-114 s.

³⁵⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz., Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, Metis Yay., İst., 1992, 11-28 s.

Karşılıklı konuşmaya (söyleşime) dayalı bir yapıyla oluşturulan tiyatral anlatı, daima üçlü bir bildirişimin varlığıyla hareket eder. Olay dizisinde en az iki kişi konuşuyor olsa da, buradaki dilin muhatabı okuyucu/seyircidir ya da seyircinin imgesel varlık bilincidir. Parantez içleri bile okuyucu olarak üçüncü bir kişinin oyuncunun, yönetmenin, tasarımcının, dramaturgun varlığını görünür kılar –ki, onlar, anlatıyı ilk algılayan olarak okuyucu-seyirci konumundadır. Dolayısıyla tiyatral anlatı, seyircinin anlama, kavrama, etkilenme sürecinin başat rol oynadığı üçlü bildirişim düzenine göre kurulur ve bu yapı, yazar-oyuncu-seyirci ilişkisi olarak da okunabilir³⁵⁸.

Tiyatral anlatıda dil, yazınsal olsa da konuşma dilidir. Etki ve tepkiye dayalı gelişen diyalog örgüsünde sadece söz'e değil, jestlere ve mimiklere de yer verilir. Söz, tonlama ve duraklamalarla zenginleştirilir. Nükteli, taşlamalı, didaktik özellikler gösteren dil, karakterin kişilik özelliğine göre kullanılır ve aynı zamanda karakterin tanınmasını sağlar. Dil, anlatıya konu edilen aksiyonun yani eylemin taşıyıcısı olmasının dışında eylemde gösterilmeyenlerin de anlatıcısıdır³⁵⁹. Anlatının dilsel yapısına ilk değinen kişi olarak bilinen Aristoteles, **Poetika**'nın ondokuzuncu bölümünde eylem ve dil ilişkisine değinir.

*"Eylemlerde düşünceler, söz aracı olmadan da anlatım bulurlar: buna karşılık sözde ise, onlar, konuşan tarafından oluşturulur, dolaylı olarak yine sözün ürünüdür. Aksi halde, eğer düşünceler sözün aracılığı olmadan gün ışığına çıkabilselerdi, o zaman konuşanın ödevi neden ibaret olacaktı?"*³⁶⁰

Aristoteles'e göre tiyatral anlatıda dilsel anlatımın bütünlüğü harf, hece, bağlaç, tanım edatı, isim, fiil, hal ve cümleden oluşur. Harf, kendinden başkasına ayıramadığı için temeldir. Başka seslere bölünemeyen yapısıyla dil'in çıkış noktasıdır. Tümce yapısı içinde varolan bu özellikler, metaforlar için yani mecazlı anlatım için ortam oluşturmaktadır. Ne amaçla kullanılırsa kullanılsın bir dilsel anlatım açık olmalıdır. Açıklık herkesin anlayacağı sözcüklerle oluşturulan dildir

³⁵⁸ Bkz., Tuncay, **Sahneye Bakmak I**, 115-121 s.

³⁵⁹ Bkz., Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, Mitos Boyut Yay., İst., 1999, 106-117.

³⁶⁰ Aristoteles, **Poetika**, 55 s.

fakat herkes için ortak olan dil'in kullanımı bayağılığı getireceği için yazar tarafından özenli bir seçme yapılmalıdır³⁶¹.

Göstergebilimcilere göre bir yapıya bakmak, “*insanlararası bir iletişim eylemidir*”³⁶². Yaratım ve algılama süreci arasında köprü işlevi gören Tiyatral anlatıda dil ve anlam, imgeler aracılığıyla gerçeğe gönderme yapmak üzerine kuruludur. Esslin'e göre Tiyatral anlatı, mimetik aksiyon için bir ön taslaktır ve bu biçimiyle tamamlanmış bir yapı değildir. Oynanmamış bir dramatik metin edebiyatın konusu olmaktadır fakat edebiyatın konusu bile olsa edebi bir türün içinde anlatılmamaktadır. Yine kendine özgü metinsel yapısıyla tiyatral özellikleri göz önünde bulundurularak değerlendirilir. Dolayısıyla tiyatral anlatı mimetik olanın taslağı değil, kendisidir; bu kendilik dil ve söz aracılığıyla oluşturularak anlatının yapısını kurar.

2.1.1. Tiyatral Anlatının Yapısı ya da Dilsel Yapılanma

Tiyatral anlatı, “yapı”dan çok “yapılanma” özelliği gösteren bir özelliğe sahiptir. Çünkü burada konu edilen anlatı, başlı başına bir oyun ya da oynama/canlandırma estetiği üzerine kuruludur. İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren etkili olan tiyatral anlatının dilsel yapısı işlev, eylem ve anlatma (öyküleme) yapısına dayalıdır. İşlev, oyun kişinin eylemi içinde ortaya çıkar. Eylemin anlamı da öyküleme yani olay dizisinde tamamlanır. İşlev, bir anlamda Aristoteles'in neden-sonuç bağıyla anlatmaya çalıştığı dizgesel ilişkidir. Tiyatral anlatının bütünü “işlevsel olan”lar üzerine kuruludur, -zira, oyun, neden-sonuç bağıyla birbirinden ayrılmaz, indirgenemez, çıkarılamaz organik bir bağdır. Tiyatral anlatıda her şeyin bir anlamı vardır ya da hiçbir şeyin anlamı yoktur fakat burada da anlam, anlamsızlık olarak duyumsanır. Kısacası tiyatral anlatı, gürültü nedir bilmeyen katışıksız, tamamlanmış dilsel bir dizgedir³⁶³.

Oyun metni olarak karşımıza çıkan tiyatral anlatı, sahneleme estetiğinin başlangıç noktası olarak anlam aktarıcı bir bütünsel yapıya sahiptir. Anlatı, kişi ve

³⁶¹ Bkz. Aristoteles, **y.a.g.e.**, 63-68 s.

³⁶² Esslin, **a.g.e.**, 16 s.

³⁶³ Bkz., Barthes, **a.g.e.**, 93-94 s.

kişilerce anlatılan ve yine kişi ve kişilerce algılanan bir yapıdır. Günay, tiyatral anlatıyı, “*söyleşimsel metin tipi*”³⁶⁴ olarak kategorize eder ve bu metin tipi, karşılıklı konuşmaya dayalı anlatı biçimleridir. “Söyleşimsel” teriminin kullanılışı da tanımlara başvurularak açıklanır:

*“Söyleşi (fr.conversation):İkiden fazla kişi arasında geçen konuşma. Söyleşim (fr.dialogue):İki kişi arasındaki karşılıklı konuşma. (...) Eğer bir kişinin kendi kendine konuşması söz konusu ise, yazınsal ya da sanatsal bir anlatım biçimi olarak iç konuşmadan (fr.monologue) söz edilir. (...) Tiyatro metninin yazarı için anlatsal metinlerde sözü edilen her şey geçerlidir. Ancak buradaki yazar, anlatsal metin tipinden farklı olarak oluşturduğu kurmaca dünyayı, alıcısına okutmak yerine izlemek istediğinden anlatım biçimi kişiler arası söyleşime dayalıdır.”*³⁶⁵

Oyun yazarı tarafından kurgulanan tiyatral anlatı, karşılıklı söyleşime dayalı oluşu dışında, canlandırılmaya yönelik işlevi açısından, seyircinin algılayış sürecini de gözetmek zorundadır. Tiyatral anlatının alımlayanı konumundaki seyirci, diğer yazınsal anlatı türlerindeki gibi anlamadığı bölümü geriye dönük değerlendirmeye yeniden kavrama şansı olmayandır. Oyun şimdi-burada başlar ve biter; seyirci sahnede olup biteni anında algılamak zorundadır. Seyircinin şimdi-burada ilişkisi içindeki varlığı, sahnede açığa çıkan duyguya ortak oluşu, onun da bir oyun kişisi gibi önemsenmesine yol açar³⁶⁶. Öyle ki, seyircinin bu yapısı, oyunun yaratımı aşamasında önce yazar tarafından dikkate alınır. Tiyatral anlatıda yer verilen söyleşim, seyircinin seyretme eylemi düşünülerek oluşturulur.

Tiyatral anlatının yazınsal anlatı türlerinden ayrılan bir başka yönü, zamanı kullanma biçimidir. Şimdiki zamana koşullu olan tiyatral anlatıda diğer zaman kipleri, merkezi konumda duran şimdiki zamana göre düzenlenir. Anlatıda yer alan olaylar, çağlar öncesinde geçse de, seyircinin varlığının gözetilmesi sonsuz bir şimdi'nin yaratılmasını sağlar. Anlatının dili, tüm olayların şu anda olup bittiği izlenimi vermek üzerine kuruludur. Yazınsal anlatı “*geçmişte olmuş olanları gösterir*”, tiyatral anlatı ise “*sonsuz şimdiki zamanı yaratır: böylece öykü anlatan kişi kendini oynayarak bir karakter durumuna getirir*”³⁶⁷. Tiyatral anlatının şimdi-

³⁶⁴ Günay, **y.a.g.e.**, 258 s.

³⁶⁵ Günay, **y.a.g.e.**, 258 s.

³⁶⁶ Bkz., Günay, **y.a.g.e.**, 258-259 s.

³⁶⁷ Esslin, **a.g.e.**, 23 s.

burada birlikteliği uzamsal algının da “şimdi” içinde yeniden düzenlenmesi anlamına gelmektedir. Antik dönemlerin saray önünde geçen oyunlarından kentin herhangi bir mekanında geçen olayların anlatıldığı günümüz oyunlarına varıncaya kadar mekan, seyircinin uzamsal algısı dikkate alınarak şimdi'nin sınırları içinde belirlenir. Tiyatral anlatıda uzamın birincil algılayıcısı olan yazar, geçmişe ait bir zaman-mekanda geçen olay dizisinde içinde bulunduğu an'ın algısal dinamiklerine göre hareket eder. Geçmişin sarayına bakış bile anlatının oluşturulduğu zamanın izlerini taşır. Tiyatral anlatı ileriye gidebilmek için kendini geçmişe yerleştirir. Baş-orta-son ilişkisi üzerine kurulu olan bu yapıda uzam, nedenselliğin bir göstergesine dönüşür³⁶⁸.

Tiyatral anlatının konusu, insana özgü davranışların, durumların birbirleriyle olan iletişimine dayalıdır. İki ya da daha çok kişinin karşılaşmasından doğan bu iletişim, bilindiği gibi karşıtlıklar ve çelişkilerden oluşan çatışma üzerine kuruludur. Canlandırma estetiğinin biçimlendirilmesine uygun bir öz olarak nitelenen “dramatik olan”, yani çatışma, ilginçlik, inandırıcılık, yoğunluk, devingenlik, düşünsel ve toplumsal boyut gibi unsurlar, anlatının oynanabilirlik ilkesini tamamlayan süreçler³⁶⁹ olarak anlatılacak bir olaya koşulludur. Dolayısıyla kendi başına bir anlatma edimi, oyun olamayacağına göre tiyatral anlatı, anlatının görünür hale geldiği olay dizisine organik biçimde bağlıdır. Örneğin bir trafik kazası, bariyerlere çarpmış bir arabanın gördüğü hasardan ibaretken aynı kaza, birisi tarafından aktarıldığı zaman anlatı olur. Burada da anlatıcı devreye girer ve kazanın yeri, zamanı, arabayı kullanan kişinin ayrıntıları belirtilmeden anlatılamaz³⁷⁰. Anlatı, her ne şekilde olursa olsun bir olaya bağımlıdır fakat tiyatral anlatı, aynı olayı taklit ederek uzamsal bir düzleme taşır. Kazanın yapılışını sorgular, nedenlerini ve sonucunu yorumlar. Kazaya sebebiyet veren, direksiyon başındaki kişi mi, yoksa kazanın meydana geldiği yerde gerçekleşen bir ihmalkarlık mı ya da kazanın olmasına yol açan ikinci bir kişinin etkisi mi söz konusudur? Tüm bu sorular, tiyatral

³⁶⁸ Bkz., Randall, **a.g.e.**, 128-130 s.

³⁶⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz., Tuncay, **Sahneye Bakmak I**, 59-91 s.

³⁷⁰ Bkz., Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Seçkin Yay., Ankara, 2007, 100-102 s.

anlatının dramatik niteliğini oluşturan unsurların devreye girmesiyle yorumlanır; değişmeyen ise, tiyatral anlatının olay dizisi aracılığıyla varlık bulmasıdır.

Anlatının genel yapısı, anlatılan olayların anlam eksenini ve bu eksen içinde gerçekleşen dönüşümden oluşur. Yukarıda örnek verilen trafik kazasında arabanın durumu anlam eksenini, sağlamken hasarlı hale gelmesi de dönüşüm olarak değerlendirilir. Anlatının dönüşümü içerebilmesi için anlam ekseninin zamansal ardışıklık içinde yer alması gerekmektedir. Tiyatral anlatının temel izleği olan baş-orta-son ilişkisi de böylesi bir dönüşüm ve zamansal ardışıklık üzerine kuruludur.

“Baş, herhangi bir şeyin zorunlu sonucu olmayan şeydir ve ondan sonra zorunlu olarak bir şey gelmesi gerekir. Orta, bir başka şeyden sonra gelen ve kendinden sonra da bir başka şeyin geleceği şeydir. Son ise bir başka şeyden sonra zorunlu olarak gelmesi gereken ve gerçekten de gelen şeydir.”³⁷¹

Baş-orta-son ilişkisiyle ardışık olarak ilerleyen tiyatral anlatıda “başlangıcın” oluşabilmesi için bir anlam eksenini olması gerekmektedir. Karakterin dönüşüm geçirebilmesi ve bu dönüşümün seyirci tarafından algılanabilmesi için öncelikli olarak bir durum içinde kalması gerekir. Karakterin içinde bulunduğu durumu değiştirmeye yönelik eylemi, dönüşümünü getirecektir. Gérard Genette’ye göre yazar, son’a doğru ilerleyen bu gelişimde olayın nasıl sonuçlanacağını baştan bilmelidir; -zira, neden-sonuç ilişkisi bu düzlemde oluşturulur³⁷² ve tiyatral anlatının uzamsal yapısı da bu sonuca göre varedilir. Örneğin W.Shakespeare’in **Hamlet** adlı oyununda uzamın yarı karanlık, kasvetli, gölgelerle çevrili yapısını belirleyen, Danimarka’nın ve Elsinore Şatosu’nun çürümüşlüğünden öte bu çürümüşlüğün Hamlet’i oyunun sonunda ölüme götürecektir oluşudur –ki Hamlet, gelişimini ölümün uzamında (hayaletin varlığıyla belirlenen bir uzamda) tamamlar ve kahramanlığa yükselir³⁷³.

Tiyatral anlatı, canlandırılma estetiği gözetilerek yazıldığı için yine diğer anlatı yapılarından ayrılan bir yazım tekniği içermektedir. Konuşma örgüsünden

³⁷¹ Aristoteles, **Poetika**, 27 s.

³⁷² Gérard Genette’den aktaran Kıran-Kıran, **a.g.e.**, 103 s.

³⁷³ Ayrıntılı bilgi için bkz., Levinas, **a.g.e.**, 85 s.

önce ve konuşma örgüsü içinde yer alan parantez içi açıklamalar anlatının içinde ayrıca yer alan yönlendirme, açıklama, açıklık getirme direktifleridir. Yazar tarafından belirlenen mekanın neresi olduğu, dekor parçalarının nasıl yerleştirildiği ve nasıl olması gerektiği gibi ayrıntılardan oluşur. Olay dizisi içinde karakterin yönelişini (öfkeyle kalkar, kahkaha atarak yuvarlanır, sinirli, sevecen... vb.) aktaran parantez içi anlatımları, uzamı etkileyen ayrıntıları da içermektedir³⁷⁴. Anlatının temel uzamına ait olmayan dışarıdan gelen seslerin anlatı uzamındaki etkisi, içeridekilerin dışarıdan gelenler tarafından yönlendirilmesi, sahneye giriş çıkış sıralarının belirtilmesi gibi farklı biçimlerde ortaya çıkan bu direktiflerin kaynağı Antik Yunan dönemi tiyatrosunun *didaskalos* anlayışına kadar uzanan bir geçmişe sahiptir. “*Didaskalos:Antik Yunan tiyatrosunda oyunun yorumunu yapan ve genel düzeni açıklayan kişi*”³⁷⁵dir. Genellikle tragedya ve komedyaya yazarları tarafından yapılan bu düzenleme anlatı içinde yer almaz ama yine de “koro girer, çıkar” gibi ifadeler kullanılır. Fransız tiyatrosunda sahne yönergesi olarak adlandırılan “*didascalie*”³⁷⁶sözcüğü, tiyatral anlatı çözümlemelerinde günümüzde de kullanılmaktadır.

Oyun yazarının konuşma örgüsü dışında kullandığı tüm belirteçler, anlatının yapısına dahil edilir ve bu belirteçler oyunun adının yazılmasından kişiler listesine, oyunun türünden kaç perde, bölüm ya da sahne oluşunun anlatımına kadar geniş bir alanı kapsar. Yazar dilerse, olayın geçtiği uzamı ve zamanı, (olay 1919 yılında Samsun’da geçer) oyunun başında belirtebilir. Mekan da yine yazar tarafından uzun uzun anlatılabilir ya da tek bir sözcükle de tanımlanabilir; ev, park, sokak gibi. Tiyatral anlatıda yer alan bu tür ifadelerin muhatabı seyirci değildir. Yönetmen, tasarımcı, dramaturgi ekibi, oyuncular gibi anlatının sahnelenmesini sağlayan ekibe yöneliktir. O halde tiyatral anlatı, iki farklı alımlayıcı -seyirci ve uygulayıcılar-dikkate alınarak varedilir³⁷⁷. Bunlardan birincil sırada olan daima seyircidir; -zira parantez içi açıklamalar uygulayıcılar için yazılsa da amaç, yazılan direktifin seyirci tarafından daha iyi anlaşılmasını sağlamak adınadır.

³⁷⁴ Bkz., Günay, **Metin Bilgisi**, 264-265 s.

³⁷⁵ Özdemir Nutku, **Gösterim Terimleri Sözlüğü**, TDK Yay., Ankara, 1983, 35 s.

³⁷⁶ Anne Ubersfeld, **Lire le Theatre (Tiyatroyu Okumak)**, Editions Sociales, Paris, 1996, 7 s.

³⁷⁷ Bkz., Ubersfeld, **y.a.g.e.**, 7-9 s.

Tiyatral anlatının doğası yazınsal olsa da, bu yazınsallık okunmak üzere kurgulanmamaktadır. Tam tersine anlatının tüm söylemi, görsel olarak aktarılmak üzerinedir. Gerçeğe benzer olanın eylemin taklidiyle öyküleştirmesi, yaşamın sahne üstünde simgesel olarak yansıtılmasıdır ve tiyatral anlatı, uzam ve zaman-mekan içinde yapılan bir seçmeyle, gerçek yaşamın bazı kesitlerini kurgusal olarak yeniden sunar. Dolayısıyla anlatının temelinde yatan eylem de bir anlatı biçimi olarak varlık bulur. “Adam soldan girer, etrafını kollayarak yaklaşır. Gizlice ağacın arkasına saklanır. Cebinden aynasını çıkarır, karşıdaki evin penceresine ayna tutmaya başlar. Işık bir zaman pencerede dolaşır, adam hayallere dalar” gibi bir parantez içi açıklama, tamamen harekete dayalı bir anlatıdır. Oyunun aksiyon planını oluşturan bu eylemler, baş-orta-son gelişimi içine yerleşir; sadece hareketle değil konuşma örgüsüyle de anlatısaldır³⁷⁸.

Oyun yazarının varlığını unutturduğu kapalı biçim özelliği gösteren tiyatral anlatıda her oyun kişisi, (karakter, tip, stereotip) birer anlatıcı olarak düşünülebilir; yani bir anlatıda oyuncu sayısı kadar anlatıcı vardır. Anlatıbilimciler, anlatıcının varlığını bakış açısıyla kategorize ederek “*odaklayım*”³⁷⁹ ifadesini kullanmaktadır. İçodaklayım, öznel-içten bir bakışken, dışodaklayım nesnel-dıştan bir bakıştır. Kendi gördüğünü ve kendi yaşadığını aktaran oyun kişileri, yazınsal anlatı yapısına göre; *benöyküsel anlatıcı*³⁸⁰ konumundadır. Benöyküsel anlatıcı olan oyun kişileri, kendi algılarına ilişkin eylemde bulunurlar. Zaman ve uzama karşı bakışları öznelidir; yani tiyatral anlatının kahramanları olarak olay dizisinde kendi öznitelikleriyle varolurlar ve bu öznitelikler, olay dizisinin ateşleyicisi olan kişileştirmede belirir. Açık biçim anlatı türünde yazar, “anlatıcı” adıyla oyun içinde varolur, seyirciyle konuşur, olayı anlatır. Anlatıcı genellikle oyun kişilerinden biridir fakat o kişinin rol kimliğinden sıyrılıp seyirciyle konuşması, yazarın üst anlatıcı olarak varlığını hissettirir.

Tiyatral anlatı, konuşma örgüsünden oluşan yapıyla kişiler arası ilişkiler üzerinden ilerleyen bir dizi olaydan oluşmaktadır. Diğer bir deyişle anlatının zemini

³⁷⁸ Bkz., Günay, **Metin Bilgisi**, 265-267 s.

³⁷⁹ Kıran-Kıran, **a.g.e.**, 142 s.

³⁸⁰ Kıran-Kıran, **y.a.g.e.**, 151 s.

kişiler arası ilişkilerdir. Kişileştirme, konuşma örgüsü aracılığıyla ve eylemde ortaya çıkarken karakterin psikolojisini anlamak, diğer oyun kişileriyle kuracağı ilişkiyi de anlamak demektir. Tiyatral anlatı *karakterin davranışlarının sonucuyla*³⁸¹ biçimlendiğine göre oyuncuların bedensel davranışları da anlatının sınırları içine girmektedir. Konuşma örgüsü içinde vurgunun ortaya çıkması için kullanılan farklı bedensel davranışlar vardır. Bunların en basiti oturmak, kalkmak, yürüyerek konuşmaktır fakat kimi zaman konuşan kişinin duygusal yönelişi (sinirli, sevecen...) söyleyeceği sözün tonlaması için gereklidir. Tiyatral anlatının parantez içi anlatımında da yer verilen bu bilgi, burada, kişileştirmeyi destekleyen unsurlardan biri haline gelir. Kısacası, oyun kişilerinin davranışları, anlatıdaki kişiler arası ilişkilerin açığa çıkardığı eylemin göstergeleridir; böylece öznel bakış açısına sahip olan anlatıcı oyun kişisi aksiyonla bütünleşir³⁸².

Tiyatral anlatı, Antik Yunan'dan günümüze aksiyonun ve olay dizisinin belirleyicisi olarak “üç birlik” kuralının merkezde olduğu bir anlayışla varedilir. “Mekanda, zamanda ve eylemde birlik” söylemiyle çağlar boyu değişip dönüşüme uğrayan, kimi zaman katı kural olarak benimsenen kimi zaman da reddedilen üçbirlik kuralı, tiyatral anlatının oyun metnine dönüştüğü dönem nasıl olursa olsun, en az birini anlatıda tutarlı biçimde kullanmıştır. Örneğin Shakespeare oyunlarında zaman-mekan birliği kırılırken, eylem birliği daima açıkça anlaşılır niteliktedir. Racine, tüm ayrıntıları katı bir şekilde uyguladığı halde başarılı oyunlar yazar. 20. yüzyıl oyun yazarları gerçekçi ve doğalcı bir yönelişle “üç birlik kuralı”nı, mekânın tüm ayrıntılarını sahneye taşımayı doğru bulurken, Brecht, tiyatro sanatının “dramatik olan” a bakış açısını sadece üç birlik kuralını bozarak değil, kapalı biçim anlayışını da kırarak yeni bir kurama gitmiştir. Yine de epik tiyatro, episodların kendi içinde yakalanabilen birlikli bir yapı içerir fakat absürd oyun yazarlığında üç birlik kuralını bilinçli olarak bozmak yerine, zaman algısının bozulduğu, mekânın işlevsiz hale geldiği, eyleminse şaşkınlık içinde dönenen, belleğini yitirmiş oyun kişilerinin eylemsizliği üzerine kurulu olduğu görülür. Tiyatral anlatının mantıklı bir dizge

³⁸¹ Hülya Nutku, **a.g.e.**, 33 s.

³⁸² Bkz., Hülya Nutku, **y.a.g.e.**, 37-46 s.

halinde ilerleyen klasik eyleminin yerine anlamsızlığın hüküm sürdüğü bir hiçlikte eylem, dil oyunlarıyla gerçekleştirilir³⁸³.

Tiyatral anlatının kendine özgü yapılarından bir diğeri, her biri anlatıcı olan oyun kişilerinin de canlandırmaya yönelik “oyuncu” kavramını yaratmasıdır. Oyun kişinin oyuncuya dönük varlığı yine parantez içi anlatımlarda somutlanır. Karakterin repliğinden önce (sınırlı) yazıyor oluşu, oyuncunun rolünü canlandırırken nasıl davranması gerektiği konusunda yardımcı olan bir ipucudur ve bu ipucu, karakterin kişilik özelliklerinin seyirciden önce oyuncu tarafından anlaşılmasını sağlamaktadır. Oyuncu, hem gerçek dünyadaki özbenliği hem de kurgusal dünyadaki düşsel kişiliğiyle anlatıyı algılayandır ve bu algılama, tıpkı bir (ilk) seyirci gibi serim-düğüm-çatışma gelişiminin anlaşılmasıyla gerçekleşir³⁸⁴.

Yazınsal anlatının tüm türlerine özgü olan serim-düğüm-gelişim-dönüşüm ve çözüme tiyatral anlatıda bir de çatışma kısmı eklenir. Çatışma, serimden sonra atılan düğümün gelişim kısmında yer alır. Çatışma, yazarın anlatının olay dizisine yön veren tema-mesaj-önerme ilişkisinin açığa çıkarılmasını sağlar. Çatışma, anlatıyı yazarın yorumuna göre çözüme götüren olaylar dizisidir ve ancak çözüm bölümünde sonlanır. Çatışma üzerine kurulu olan tiyatral anlatının merkezinde, çatışmayı vareden oyun kişileri bulunur. *“Birey ya kendisiyle, ya karşısındaki kişi ile ya da toplumsal bir değer, düşünce, kavramla çatışır. Bu çatışmanın temelinde yatan karşıtlıkların çatışması, sonucu getiren bir yol izler”*³⁸⁵. Çatışma, çelişkiler ve karşıtlıklar üzerine kuruludur; çelişkiler iç aksiyona, karşıtlıklar ise dış aksiyona hizmet eder. Dural, atlamalı, basamaklı ve önceden belirtilen olarak çeşitlendirilen çatışma yapıları, anlatı içinde yazarın seçimine göre çeşitlilik gösterir ve düğümün atılmasıyla oluşturulur.

Dural çatışma, durumda önemli bir değişimin meydana gelmediği çatışma türüdür. Kişiler arasındaki ilişkilerin olay dizisine doğrudan bir katkısı yoktur –ki, bu çatışma türü sıklıkla absürd tiyatro anlatılarında kullanılır. Atlamalı çatışma,

³⁸³ Bkz., Seveda Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Yky., İst., 1997, 67-81 s.

³⁸⁴ Bkz., Günay, **Metin Bilgisi**, 267-268 s.

³⁸⁵ Hülya Nutku, a.g.e., 73 s.

aksiyonun hızla ilerlediği çatışma türüdür. Atlamalı çatışmada oyun kişisi, bir duygudan diğerine, durumdan duruma çabucak geçer. Hülya Nutku, August Strindberg'in **Baba** oyunu ve Jean Genet'in **Balkon**'unu bu çatışma türünün en iyi örnekleri olarak gösterir³⁸⁶. Özdemir Nutku tarafından belirlenen bu çatışma türleri içinde önceden belirtilen çatışma, nadiren kullanılan bir türdür. Daha çok ileride gerçekleşecek büyük çatışmaların ön hazırlığı gibidir. Burada beklentiyi bozma, şaşırtma, sürpriz ya da sürprizi bozma gibi teknikler kullanılır. En sık başvurulan tür ise basamaklı çatışmadır. Tiyatral anlatının basamaklı bir çatışma üzerine kurulması, tutarlı, inandırıcı oyun kişileri ile zincirleme gelişen bir olay dizisinin zorunluluğuna dayanır. Kişileştirmede, aksiyon planında ve olay dizisinde her ayrıntı ince ince düşünülerek yaratılır. Serimden çözüme olan gelişimde her aşamanın iyice planlanması gerekmektedir³⁸⁷.

Tiyatral anlatıda çatışmaya giden ve bir ön bilgilenme sağlayan serim bölümünde, anlatının içinde fiili olarak yer almayan dış olaylar anlatılır. Anlatının konusunu oluşturan olaya geçmeden önce gerçekleşenler, oyun kişilerin aktarılır. Asıl eylemi ve çatışmayı başlatacak olan bu anlatımların tümü serim'i oluşturur. Serim, seyircinin de olayı daha iyi kavramasını sağlayacak olan hazırlık evresidir. Serimden sonra gelen düğüm, çatışmanın ateşleyicisi, seyircinin merak duygusunu devreye sokan güçlü etkidir. "**Düğüm:** Bir oyunda gerilimin ve ilginin arttığı, işlerin karıştığı, çapraştığı yer. Düğüm ögesi çatışmalardan, çevrilen dolaplardan, birtakım gizlerden elde edildiği gibi, kişilerin karakter özellikleriyle de yaratılabilir"³⁸⁸. Çatışmanın seyri, düğümlerin çözülmesi yönündedir ve oyun kişisinin değişim-dönüşüm yaşamasını sağlayan gelişim sürecinin temelidir. Dönüşüm kısmında –ki burası, oyunun doruk noktasıdır- eylemlerin gelişimi varolan durumu tersine çevirir ya da karakter olay içinde değişim gösterir. Dönüşümün gerçekleştiği yer bazen çözümle birlikte gelir ya da çözüm dönüşümün hemen ardından gerçekleşir. Çözüm, olayların çözüldüğü, karmaşıklığın giderildiği anlatının bir sonuca ulaştığı yerdir; ve bu yapıyla yazarın mesajının somut bir kesinlik kazanmasıyla noktalanır³⁸⁹.

³⁸⁶ Hülya Nutku, **y.a.g.e.**, 82-83 s.

³⁸⁷ Bkz., Hülya Nutku, **y.a.g.e.**, 84-86 s.

³⁸⁸ Özdemir Nutku, **a.g.e.**, 43 s.

³⁸⁹ Bkz., Günay, **Metin Bilgisi**, 267-268 s.

Tiyatral anlatı, birinin (yazarın) bir başkasına (seyirciye) anlattığı öykü (olay dizisi) yapısını korumakla birlikte, anlatıcının oyun kişileri olarak rol dağılımına gidilmesiyle eylemin taklidi ilkesini oluşturur. Oysa yazımsal anlatı türlerinde anlatıcının kim olduğu, anlatılanın kim tarafından yönetildiği, kimin konuştuğu ve hangi gözle görüldüğü gibi ayrıntılar çözümlemenin konusu olur. Tiyatral anlatıda tüm bu sorular, oyun kişilerinde cevaplanır fakat oyun kişileri de konuşma örgüsü içinde diyalog dışında anlatımlara gitmektedir³⁹⁰. Tiyatral anlatıda konuşma örgüsü üç farklı biçimde oluşturulur. Olayların bir “anlatıcı” tarafından aktarıldığı ve genellikle açık biçim tiyatral anlatı yapılarında ve epik tiyatrodada yer verilen anlatımdır. Anlatıcı kimi zaman adı “anlatıcı” olandır, -Turgut Özakman’ın **Fehim Paşa Konağı**’ndaki Anlatıcı gibi- kimi zaman da oyun kişilerinden biri, anlatma işini üstlenir. Brecht’in **Sezuan’ın İyi İnsanı** adlı oyununda Sucu Wang, hem bir oyun kişisi hem de anlatıcıdır. Anlatım, genellikle melodik, şiirsel ya da şarkı şeklindedir. Anlatıcı, zaman-mekan sınırlarını anlatımıyla kırarken gelişecek olan olaylar için seyircinin eleştirel yanını canlı tutar, mantığın sesi olur, uzak açı kazandırır, olaylara bir gözlemci gibi bakılmasını sağlar ve oyunu kurar³⁹¹. Anlatıcı, geçmişte olanları anlatır, kişileri tanıtır, içinde bulunulan durumu aktarır ve bunları dolaylı anlatıma başvurarak dile getirir. Anlatımda kullanılan dil, anlatının geçtiği zamana ve uzama göre farklılık gösterir. Bir anlatıcı tarafından anlatıldığı için genellikle üçüncü tekil kişi ya da üçüncü çoğul kişi zamiri kullanılır. Anlatıcı aynı zamanda oyunun içindeki kahramanlardan biriye “ben” diye başlayan birinci tekil kişi anlatımını kullanabilir.

İkinci biçimleme konuşma örgüsünün diyalogla temellenen anlatının asal belkemiğini oluşturan karşılıklı konuşmalardır. Bu anlatımlarda yukarıda da sözü edildiği gibi anlatıcı yoktur; her bir oyun kişisi anlatıcıdır. Kişiler kendi söylemlerini doğrudan aktardıkları için eylemlerden oluşan durumlar söz konusudur. Birinci ve ikinci tekil şahıs üzerinden yapılan konuşmalar Hasan Erkek tarafından sen-ben ilişkisi olarak değerlendirilir.

³⁹⁰ Bkz., James Wood, **Kurmaca Nasıl İşler?**, Çev:Ekin Bodur, Ayrıntı Yay., İst., 2010, 69-92 s.

³⁹¹ Bkz., Hasan Erkek, **Oyun İçinde Anlatı**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2001, 315-322 s.

“Dram sanatında eylemler sen-ben ilişkisi içinde oluşur. Dram sanatının özellikleri olarak sıralanan yoğun çelişkiler, karşıtlıklar çatışmalar, mücadeleler, dayanışmalar, dönüşümler hep bu ilişki içinde ve eylem halinde yansınarak gerçekleşir. (...) Her “ben” söylenmemiş olsa da gizli bir “sen”i varsayacaktır. Bu da diyalogu (söyleşimi) doğuracaktır.”³⁹²

Kişilerin kendilerine ait söylemlerden oluşan diyalog düzeni dolaysız anlatımlardan oluşmaktadır. Diyalog, en az iki kişinin karşılıklı varlığını zorunlu kılar ve bu bir arada oluş içinde sadece söz değil, beden dili, jest ve mimikler de konuşma örgüsünün parçalarıdır. Kişiler arası ilişkilerin en yoğun olduğu diyalog düzeninde parantez içinde belirtilen ve harekete yön veren davranışlar da, tıpkı sözel bir anlatım gibi diyaloga dahil edilir. Diyalogun yanında monolog da tiyatral anlatıda konuşma örgüsünün bir başka anlatım biçimidir. İç konuşma olarak görülen monolog, tiyatro tarihinde tırat geleneğine dayanmaktadır. Karakterin kendi kendine konuşması, seyirciye yönelik konuşması, iç hesaplaşma, iç döküş biçiminde ortaya çıkar ve serbest bir anlatım içerir. Anlatının iç aksiyon alanına giren monologların en ünlüleri Shakespeare oyunlarında yer almaktadır. Karakterlerin ruh halini yansıtan, duygularını açık eden, çelişkilerini dışa vuran monologlar, Shakespeare’in söz ustalıklarıyla yüklüdür. Genel olarak monologlar kişinin öznel düşüncelerinden ibaret olduğu için yorumlayıcı bir anlatım taşımaktadır³⁹³.

Tiyatral anlatıda diyalog ve monolog, bir eylemin taklidi olarak *mimetik – öykünmeci-* bir anlatıma sahiptir. Anlatı içeriğinin oluşturulması bakımından yazınsal anlatıyla benzerlikler taşıyan tiyatral anlatı taklide yani mimesise dayalı olması dışında diğer anlatı türlerinin temeli olan *öyküsel -diegetik-* anlatımı da içeren bütüncül bir yapıdır. Roman, öykü, şiir, fıkra, anı gibi yazınsal anlatı türleri tarafından kullanılan diegetik anlatım tekniklerini tiyatral anlatının mimetik yapısı içinde görmek mümkündür; yani tiyatro sanatı nasıl tüm sanatların izini taşıyan bütüncül bir sanatsa, tiyatral anlatı da yazınsal anlatıya dair tüm özelliklerin yer aldığı bütüncül bir yaratı evrenidir.

³⁹²Erkek, **y.a.g.e**, 6-7 s.

³⁹³ Bkz., Günay, **Metin Bilgisi**, 269 s.

2.1.2. Diegesis ve Mimesis / Öyküleme ve Öykünme

Yazınsal anlatı, diegesis (öyküleme) ve mimesis (öykünme, taklit) olarak iki başlık altında incelenmektedir. Olayların tümüyle anlatılmasına dayalı olan anlatı *diegetik* yani *öyküsel* anlatı, olayların canlandırılarak, taklit yoluyla anlatılmasına *mimetik* yani *öykünmeci* anlatı denir³⁹⁴. Anlatıbilimciler tarafından yapılan bu tanımlama, Platon ve Aristoteles'e kadar geri götürülen iki büyük anlatı biçimine işaret eder: Diegesis ve mimesis yani destan ve dramatik şiir. Diegesiste (öyküleme) anlatıcı kendi adına konuşur ya da daha da önemlisi kendi varlığını gizlemez. Roman, öykü ve destan türüne ait olan bu yapıda alımlayan, anlatıcının farkındadır ve olayın bir veya birçok anlatıcı tarafından bir veya birçok bilinç aracılığıyla aktarıldığını bilir. İkinci anlatı biçimi olan mimesiste ise olay, herhangi bir anlatıcı yokmuşçasına, sanki kendi kendine anlatılıyormuş gibidir. Diegesiste “anlatmak”, mimesiste ise “göstermek” amaçlanır³⁹⁵. Diegesis yapısında yazar ya da anlatıcı açıkça araya girer, doğrudan alımlayanla konuşur. Mimetik anlatıda ise yazar, alımlayan ile arasına bir mesafe koyar, okuyucu/seyirciye bir yorum payı bırakır.

Anlatisallık, tiyatral anlatının kökenidir ve bu köken, mimetik olan üzerine kuruludur. Tiyatral anlatı içinde hem mimetik hem de diegetik anlatı iç içedir. Örneğin Antik Yunan tragedyalarında sahnede gösterilmeyen olaylar Haberci gibi oyun kişileri tarafından anlatılır. Aziz Çalışlar'ın “*haberci bildirisi*”³⁹⁶ olarak tanımladığı bu durum, Hasan Erkek tarafından “*oyun içinde anlatisal haberler*”³⁹⁷ biçiminde yorumlanır. Erkek, tiyatral anlatıda yer alan diğer anlatı türleri konusunda ayrıntılı bir çalışma yapmış, haberler dışında oyun metninde yer alan diegetik anlatıları; öyküler, fıkralar, masallar, mitoslar, dinsel anlatılar, düşler, anılar, gözlem ve açıklama anlatıları gibi başlıklar altında Türk ve Dünya tiyatrosu yazınından örneklerle incelemiştir. Tiyatral anlatının mimetik yapısı, eşzamanlı olayların aynı anda anlatılmasını imkansız hale getirmektedir. Ayrıca seyircideki gerilimi canlı tutabilmek adına bizzat yazar tarafından göstermek yerine anlatmak tercih edilince

³⁹⁴ Bkz., Yves Reuter, **Introduction a l'Analyse de Roman (Roman analizine Giriş)**, Bordos, Paris, 1991, 59 s.

³⁹⁵ Bkz., Uçan, **a.g.e.**, 132-133 s.

³⁹⁶ Aziz Çalışlar, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, Mitos Boyut Yay., İst., 1993, 82 s.

³⁹⁷ Erkek, **a.g.e.**, 160 s.

diegetik anlatımın varlığı vazgeçilmez olur. Sophocles'in **Kral Oidipus** oyununda İokaste'nin kendini öldürüşünü, Oidipus'un da kendi gözlerini kör edişini anlatan Haberci'nin tiradı³⁹⁸, kanlı sahnelerin seyircinin gözü önünde yapılmasını engellediği gibi, üçbirlik kuralının temel direği olan "mekan birliği" anlayışının da gözetilmesini sağlar. Başka bir mekanda gerçekleşen olaylar, Haberci aracılığıyla asal mekana taşınır. Seyircinin hayal gücüne bırakılan korkunç olayların gelişimi, korku ve acıma duygusunu perçinler³⁹⁹. Özellikle Antik Yunan tragediyalarında görülen ve mimetik anlatımın içine yerleştirilen diegetik anlatılar, gerilimin doruğa ulaştığı yerde seyircinin uzak açı kazanmasını, olayların duygusal etkileniminde mantığın devreye girmesini ve katharsis amacı taşıyan anlatı yapısında seyircinin arınması için gerekli olan zamanı yapılandırmayı sağlamaktadır.

Diegetik anlatı türü sadece Antik Yunan oyunlarında değil, tiyatro tarihi boyunca yazılan tüm tiyatral anlatı yapılarında varlığını sürdürmüştür ve sürdürmektedir. Mimetik olanın içinde öyküsel yani diegetik olana başvurmanın ortak amaçları; sahnede gösterilmeyecek kadar büyük ya da korkunç olayların anlatıma başvurarak etkisini artırmak, eş zamanlı olayların gösterimi arasında seçme yapmak, başka yerde, başka zamanda geçen bir olayı şimdi-burada gerçekleşen olayın içine taşımak, gerilimi artırmak, heyecanı beslemek, merak uyandırmak, anlatıda ekonomik fakat işlevsel olanı yakalamak; açık biçim oyunlarda, eleştiri mekanizmasının çalışmasını sağlamak, epik tiyatrodaki yabancılaştırmayı devreye sokmak, kurmacanın dünyasında zaman atlaması, mekan değişimi gibi teknik ayrıntıların inandırıcılığını güçlendirmek, karakterin değişim-dönüşüm yaşadığı doruk noktanın vurgulanmasına katkıda bulunmaktır.

Tiyatral anlatımın diegetik (öyküsel) yapısında, anlatan kişi olarak varlık bulan oyun kişisi kendi adına konuşur. Dilerse diğer oyun kişileri hakkında yorumlarda bulunur, şiir okur, öykü, fıkra, anı anlatır, geçmişe döner, geleceğe gider. Konuşan kişilerin anlatıcı olduğu mimetik yapıda ise birden fazla anlatıcı söz konusudur. Bu yapı içinde yazarın anlatıcı olarak varlığı parantez için açıklamalarda

³⁹⁸ Bkz., Sophocles, **Kral Oidipus**, Çev:Bedrettin Tuncer, MEB Yay., Ankara, 1966, 75-76 s.

³⁹⁹ Bkz., Erkek, **a.g.e.**, 167-170 s.

duyumsanır ve yazar *üstanlatıcı*⁴⁰⁰ olarak değerlendirilir. Diyalog içinde konuşma sırası gelen oyun kişisi, kişilik özelliklerinin belirlediği bir etkiyle konuşur. Burada doğrudan bir aktarım söz konusudur ve her konuşma ilgili kişinin olay ya da çatışmanın konusu hakkında bakış açısını yansıtır. Bakış açıları doğrultusunda yapılan konuşmalardan olay dizisi oluşturulur. Diyalog düzeni kişilerin bir arada bulunduğu, eyleme geçtiği yerler olarak tiyatral anlatının omurgası niteliğindedir.

Anlatı üzerine geliştirdiği düşünceleriyle ünlü Gérard Genette, Proust'un **Kayıp Zamanın İzinde** adlı eserinden hareketle ayrıntılı bir söylem üretir. Genette, yazınsal anlatıda diegesis ve mimesis yapılarına farklı bir yaklaşım getirir ve tüm anlatıların temelde diegesis olduğunu savunur⁴⁰¹. Genette'ye göre anlatı, gerçekliği taklit edemez; mimesis, bir yanılısama yaratmaktır ve ne kadar gerçekçi olursa olsun anlatıcıdan doğan kurgusal bir dil edimidir. Anlatı, mimetik düzlemde gerçeği temsil etmez, onu nakleder yani dil aracılığıyla ifade eder. Tiyatral anlatının temsil boyutu, canlandırmayla oluşmaktadır. Dolayısıyla tiyatral anlatıda mimetik olan da asıl anlatıcının yazar olduğu bir anlatıdır⁴⁰².

Genette'nin izinden giden Cesare Segre, tiyatral anlatının diegesis ve mimesis yapısını oyun metninin çözümlemesinde temel olarak ele alır. Segre'ye göre, mimesis oyunun kendisi, diegesis ise karakterin anlatısıdır. Bir tarafta aksiyon içinde oluşturulan mimetik anlatı vardır –ki, Segre'nin yorumuna göre bu, "*aksiyonun içine yerleşmiş olan diegetik anlatıyı kapsayan*⁴⁰³"dır. Diegesis yani öyküleme, karakterin geçmişinde, imgesinde, beklentilerinde, düşlerinde yer alanları aktarmasıdır. Tiyatral anlatı, sentezlenmiş bir anlatı yapısıdır. Oyun yazarı bu yapı içinde kendini gizlemiş olsa da üstanlatıcı olarak karakteri kapsar; karakter, anlatılan karakteri kapsar ve bu kapsama çabası alımlayıcı olan seyirciye yöneliktir. Anlatının konusu, "anlatıcı" ya da "karakter" aracılığıyla seyirciye seslenir. Karakterin eyleyen olarak sergilediği mimetik anlatı, diğer oyun kişilerinin üçüncü tekil kişi üzerinden aktardığı diegetik

⁴⁰⁰ Günay, **Metin Bilgisi**, 270 s.

⁴⁰¹ Bkz., Bahar Dervişcemaloğlu, "Gerard Genette'ye Göre Anlatı Söylemi (Narrative Discourse)", http://ege.academia.edu/BaharDerviscemaloglu/Papers/424678/Genettein_Anlati_Soylemi_Narrative_Discourse

⁴⁰² Ayrıntılı bilgi için bkz., Dervişcemaloğlu, **y.a.g.e.**, 2-15 s.

⁴⁰³ Cesare Segre, "Narratology an Theater", **Poetics Today, Drama, Theater, Performance:A Semiotic Perspective**, Vol:2, No:3, Duke University Pres, Durham NC, Spring 1981, 95 s.

anlatının konusuna dönüşür. Örneğin; “Hamlet delirmiş, kendinde değilmiş” söylemiyle karakterin yaptığı eylem ya da içinde bulunduğu durum, bir kişinin bir başka kişiye aktarması olarak diegetiktir⁴⁰⁴.

Sahne dışında gerçekleşen olayların karakter tarafından anlatılması, tiyatral anlatının sıkça başvurduğu anlatma biçimidir –ki, yukarıda söz edildiği gibi bu yapının en iyi örnekleri Antik Yunan tragedyalıdır. Üç birlik kuralının merkeze konduğu 17.yy. tragedyalı da aynı yapıyı bir kural olarak uygulamıştır. Çünkü mekanda ve zamanda birlik anlayışının bir günlük süreyi kapsaması, olayların sahne uzamı dışında geçmesini ve olay dizisine etki eden gelişmelerin anlatılmasını zorunlu hale getirir. Özellikle Racine Tragedyalarında diegetik anlatı, mimetik olanın önüne geçer. Saray mekanı, tutkularla evrilen trajik bir uzamın içine yerleşirken, karakterler, sarayda yaşayanlar ve dışarıdan gelenler, dışarıya çıkmaya çalışanlar olarak anlatıya dahil edilir⁴⁰⁵.

Tiyatral anlatıda gerek diegetik gerekse mimetik anlatıların tepkisiz, yankısız ve yansız olması mümkün değildir. Tepkiler, yankılar ve yansızlar olay dizisinin ayrıntılarıdır. Anlatıcı, karakterler, anlatılan kişiler aksiyonla birlikte düşünceleri, motivasyonları ve söylemleri aktarma görevini aralarında paylaşmaktadır. Doğrudan söylem, olay dizisinde kendi görünümünde ortaya çıkar. Bir tarafta oyun kişileri, dekor, kostüm, jest, ses-efekt aracılığıyla gerçeğin taklidi yani mimesis, diğer tarafta iki katmanlı olan diyalog ve monolog yer alır. Birinci katman, iletişimsel veya edimsel olup karşılıklı konuşmayı içerirken, ikinci katman alıcılara yönelik olan açıklamalardır. Bunlar doğrudan temsil edilmeyen aksiyonlar, düşünceler vb.dir. Böylece iki uç nokta ortaya çıkar: Her şeyi bilen ve durumun tamamına hakim “objektif” bir anlatıcı ve sadece oyun kişilerinin konuşmalarıyla ifade edilen, duyguların ve düşüncelerin özerk olduğu bir yapı. Tiyatral anlatıda bu iki uç, birbirine bağlı olarak ilerler ve anlatı böylece olay dizisi halini alır⁴⁰⁶.

⁴⁰⁴ Bkz., Segre, y.a.g.e., 96-97 s.

⁴⁰⁵ Bkz., Marc Szuszkın, **L’Espace Tragique Dans Le Theatre De Racine (Racine Tiyatrosunda Trajik Uzam)**, L’Harmattan, Paris, 2005, 21-28 s.

⁴⁰⁶ Bkz., Segre, a.g.e., 97 s.

Eylemde bulunma zamanı ile bu eylem zamanının okuyucu/seyirci tarafından algılanışıyla tamamlanan tiyatral anlatı, anlam üreten bir dizgeler bütünüdür. Sözü edilen tamamlanışın ilk örneği, Aristoteles'in dile getirdiği *katharsis* kavramıdır. Korku ve acıma duygularının etkisiyle oluşan bir arınma yaratmayı hedefleyen tragedyaya, tüm eylemlerin seyrini seyircide tamamlanacak bir anlam üzerine kurar. Paul Ricoeur, bu durumu mimesisin üçüncü düzeyi olarak kabul eder ve anlatı dünyası ile okuyucu/seyirci dünyasının kesişmesi biçiminde değerlendirir⁴⁰⁷. Mimesis I ve mimesis III, olay dizisinin kurgulanışına göre kalkış ve varış noktalarıdır. Kalkış noktasını varışa götüren mimesis II, çözümlemenin temelini teşkil eder ve anlatının yazınsallığının kurulduğu yerdir. Aristoteles'in baş-orta-son gelişimini mimesisin evreleri olarak değerlendiren Ricoeur'ya göre, mimesis I, eylem zamanının kurgulandığı yerdir. *"Eylemi taklit etmek ya da temsil etmek, her şeyden önce, insan eyleminin kendi anlamsal yapısı, kendi simgeselliği ve kendi zamansallığı içinde ne olduğunu önceden kavramak demektir"*⁴⁰⁸. Olay dizisi ve kurgulamaya bağlı olarak yazınsal mimesis düzeni, şairde ve okurunda ortak olarak bulunan bir önkavrayış üstünde kurulur. Mimesis II, -miş gibi'nin alanının açıldığı yerdir yani omurgadır, kurmacanın alanıdır. Ara konumda olan mimesis II, dolayım işlevi görür ve olay ile öyküleme arasında köprüdür. Olay dizisinin mimesis III'e giden zamansal yapısı burada kurulur. Öykü ile ara olayları birleştirir. Olay dizisi olayları öykü haline dönüştürürken mimesis II, biçimlendirici bir edim halini alır. Mimesis III ise katharsisin olduğu yerdir ve buradan anlaşılması gereken, baş-orta-son ilişkisinde son'un yerini alan mimesis III'ün seyircide ya da okurda tamamlanan bir süreci işaret ettiği. Mimesisin üçüncü düzeyi tam anlamına, eylemde bulunma zamanının algılanma zamanına göre yeniden kurulduğunda ulaşır⁴⁰⁹. Ricoeur, Aristoteles'in baş-orta-son ilişkisini anlatı yapısında parçalayarak mimesis düzeylerine erişir ve mimesis kesintisiz bir öykünme değildir. Aşamalardan oluşan mimetik anlatı, öykünmenin yapısı çözümlendiğinde birbirinin içine geçen kesikli yapılardan oluşur ve Ricoeur, klasik dramatik anlatı algısını çözümlenmede parçalara ayırarak yeni bir boyuta ulaşır.

⁴⁰⁷ Bkz., Ricoeur, **Zaman-Olay Örgüsü-Üçlü Mimesis Zaman ve Anlatı:bir**, 138-139 s.

⁴⁰⁸ Ricoeur, **y.a.g.e.**, 127 s.

⁴⁰⁹ Bkz. Ricoeur, **y.a.g.e.**, 128-135.

Mimetik etkinliğin yaratıcısı, anlatıcı olarak davranmak zorundadır. Oyun yazarı doğrudan söz almak yerine sözü, oyun kişilerine bırakır ve yazar, karakterler aracılığıyla dolaylı olarak konuşur. Burada diegesisle mimesisin birbirinden keskin bir ayrıma götürüldüğü düşünülmemelidir. Çünkü Aristoteles'in *mythos* adını verdiği öykü, olayların düzenlenişidir ve bu düzenleme tiyatral anlatının doğasıdır. Özetle, tiyatral anlatı, metinsel düzlemde bir diegesis alanıdır ve mimetik olanı kapsar; canlandırma aşaması düşünüldüğünde de, aslolan mimesistir ve diegetik olanı kapsar. Mimetik ya da diegetik olandan hangisi öne çıkarsa çıksın tiyatral anlatının öncelikle yazınsal bir anlatı olduğu gerçeğini gölgeleyememektedir. Amacı sahnede seyirciyle buluşmayla tamamlansa bile tiyatro, önce yazınsal sonra görsel anlatıdır ve her iki biçimde de daima olay dizisinden ibaret olan bir öykü (*mythos*) anlatır.

Tiyatral anlatının mimetik ve diegetik yapısı şunu ima etmektedir: Bakış açısı serimin tonunu ve bürüneceği biçimi seçer ve her iki anlatı biçimi temsil edileceklerin ve söylenecek olanların sınırını belirler. Olay dizisi yazarın bakış açısına bağlı olarak aktarılır fakat çatışmayla birlikte farklı bakış açıları ve değişkenlik üst üste kurgulanır. Karakter, olay dizisi düzeyindeki aksiyonda bulunmak zorundadır. Anlatılan ve gösterilen arasındaki niceliksel ilişki de bu zorunluluğa bağlı olarak oyuna yerleştirilir. Tiyatral anlatıdaki aksiyon, diyalog ve monologların anlamıyla betimlenir. Diğer bir deyişle, sözel olan dille sözel olmayan dil yan yanadır. Bilinen odur ki, tiyatral anlatıda aksiyon ya da eylem, karakterler tarafından yapılır.

*"Bu eylem, karakter ve düşünce bakımından belli bir özellikte olması gereken eylem halindeki kişilerce temsil edildiğine göre, -çünkü, bu iki etkenle eylemler ve düşünce, eylemin iki etkeni olarak ortaya çıkar; kişiler, eylemlerinde bu iki etkene uyarak ereklarine (mutluluğa) ulaşırlar ya da ulaşamazlar."*⁴¹⁰

Tiyatral anlatıda karakter olay dizisinin eksenine ister uzak ister yakın olsun, motivasyonları aracılığıyla ardışık aksiyon anlarını harekete geçiren kişidir. Anlatısal olay dizisinde karakterlerin karşı karşıya gelişi ya da yan yana duruşları aksiyonla aktarılır. Segre bu yapıyı çeşitli görüşlere yer vererek açıklar:

⁴¹⁰ Aristoteles, *Poetika*, 23 s.

“Böylelikle Ginestier’in* “dramatik geometri”sinden söz edilebilir. Karakterlerle yaratılan karşılıklı gerilim metaforik olmaktan çok gerçeklik getirir. Ginestier buna “dramatik geometri” der. (...) Karakterler yalnızca bir karakter ile diğeri arasındaki ilişkiyi değil, bir grupta diğeri grup arasındaki ilişkiyi de olaya dahil eder. Böylelikle Tomaşevski’nin olay dizisi hakkındaki doğrulamalarına inanabiliriz. Tomaşevski, karakterlerin buldukları grup içinde biçimlendiği ve karşıtlığın karakterler ve onların bağlı olduğu gruplar arasında oluştuğunu söyler –ki, bu karşıtlık olay dizisi olarak görünür hale gelir.”⁴¹¹

Segre’ye göre, tiyatral anlatı karakterlerin merkeze konduğu bir yapıdır. Çünkü karakter, motivasyonların aracı olarak gelişen olayları tetikleyen çelişkileri taşımaktadır. Bu çelişkiler, Tomaşevski’nin belirttiği anlatı uzamında *statik eylemler* ile *kinetik eylemler* biçiminde belirir. Statik eylemler, tüm karakterler aynı mekanda bir araya geldiklerinde oluşur; örneğin bir otel mekanı, birbirinden bağımsız karakterlerin geçici süreyle bir araya geldiği mekanlardır ve bu tür mekanların uzamsal ilişkileri beklenmeyen karşılaşmalar üzerine kuruludur. Kinetik eylemler ise karakterin bir yerden başka bir yere giderek gerekli olan karşılaşmaları etkilemek için hareket etmesiyle oluşur ya da karakterin mekana gelişi olayı başlatır⁴¹². Örneğin; **Romeo ve Juliet**’te, Romeo’nun Juliet’in evindeki partiye gidişi kinetik eylemin en somut kanıtıdır. Çünkü olay dizisinin gelişimi Romeo ile Juliet’in karşılaşmasıyla belirlenmektedir.

Tiyatral anlatı sonsuz bir dünyanın sonlu modelidir. Anlatının sınırlı süresi – yaklaşık iki saat- uzun bir olay dizisi sunumuna izin vermez. Eğer yazar yoğun bir olay dizisi ele almışsa anlatının ritmini de bu yoğunluğa göre oluşturur. Olay dizisi, belli bir zamanda başlayıp ileriye doğru gelişen bir yapı içeriyorsa buna *çizgisel anlatı*’⁴¹³ denir. Bu tür bir yapıda olaylar neden-sonuç bağıyla sıkı sıkıya örülmüştür ve değiştirilemez. Klasik dramatik yapı olarak bilinen tüm oyunlar bu anlatıya örnek gösterilebilir. Olaylar süredizimseldir. İki olayın aynı anda gerçekleşen eylemler üzerine kurulu olduğu paralel ya da *eş zamanlı anlatı*⁴¹⁴ yapısı çizgisel olsa da paralel bir ilerleyiş hakimdir. Anlatı yapısında biri diğerdinden önce anlatılır, diğeri sahnenin

* Paul Ginestier, Fransız yazar ve eleştirmen.

⁴¹¹ Segre, **a.g.e.**, 99 s.

⁴¹² Bkz., Segre, **y.a.g.e.**, 99-101 s.

⁴¹³ Kıran-Kıran, **a.g.e.**, 67 s.

⁴¹⁴ Kıran-Kıran, **y.a.g.e.**, 67 s.

başında olayın aynı zamanda geçtiği parantezle açıklanır fakat bu tür anlatıların canlandırılışında tüm sahneler sahne üstünde simultane gösterilecek bir estetik dengelemeyle aktarılabilir. Olay dizisinin ritmini belirleyen bir başka anlatı türü de, kahramanın davranışını ve bir olayı açıklamak için geriye dönüşler yapılmasıdır. Bu tür anlatılara sondan başlanır, her şey geriye dönülerek anlatılır ve *çizgisel olmayan anlatı*⁴¹⁵ adı verilir. Aziz Nesin'in **Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz** adlı oyunu, çizgisel olmayan anlatıyla yazılmıştır; yazar, Yaşar'ın oyunun başındaki karakter yapısının nasıl oluştuğunu geriye dönüşlerle aktarmaktadır.

Tiyatral anlatı, bir anlatı yapısında yer alan herhangi bir olayı alıp kendi yapısının olay dizisine dönüştürmesiyle temellenir. Antik Yunan tragedyaalarının anlatsal yapısı mitolojik hikayelere dayanmaktadır. Yani mimetik olan daha önce diegetik olanı malzeme etmiştir⁴¹⁶. Komedyaya, özgün bir yapı sergileyerek anlatisını gerçeğe dayalı kurgular fakat gerçeğin kendisi de bir anlatisallık içermektedir. Roma tiyatrosunda da benzer bir yapı söz konusudur. Ortaçağ'da tiyatral anlatının konusu, büyük anlatılardan biri olarak kabul edilen İncil'in içinde anlatılan öykülerdir. Mimetik olanın başvurduğu diegetik yapı devam etmektedir. Rönesans'ta ve 17.yy. tiyatrosunda anlatı konusu çeşitlenmeye başlar. Konu gerçek yaşamdan, tarihten, mitolojiden, önceki devirlerin oyunlarından alınarak anlatıya dönüştürülür ve dikkat çekici olan tiyatral anlatının bizzat kendisinin anlatı konusu haline gelmesidir. Bu çeşitlilik, 18, 19 ve 20.yy.da da artarak devam eder, yeni anlatı konuları ve –epik tiyatro, absürd tiyatro gibi- yeni türler ortaya çıkar.

Bertolt Brecht, epik tiyatro kuramıyla kendine özgü sınırları olan bir anlatı yapısı geliştirir ve o güne kadar gelen özdeşleşmeye dayalı anlayışın yerine eleştirel bakışı koyar. Epik tiyatro gibi başlı başına bir kuram gelişimi olmasa da, tiyatral anlatının, tiyatro tarihi boyunca örneği görülmeyen bir başka aşaması absürd tiyatro içinde değerlendirilen **Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler** adlı oyundur. Tom Stoppard'ın Shakespeare'in **Hamlet** adlı oyununda neredeyse figüran denebilecek iki oyun kişisini alıp kendi oyununun eksen karakterleri haline getirmesi, tiyatral anlatının başvurduğu kaynaklar için yeni bir boyuttur. **Hamlet**'in dalkavuk

⁴¹⁵ Kıran-Kıran, **y.a.g.e.**, 69 s.

⁴¹⁶ Bkz., Segre, **a.g.e.**, 102 s.

karakterleri olan Ros ve Guil, Stoppard'da aynı olayı kendi bakış açılarıyla anlatmak için görevlendirilirler fakat onlar, herhangi bir şey anlatacak belleğe sahip değildir. Tiyatral anlatının klasik çizgisinin kırıldığı ve yeni sarmal bir anlatı yapısına bürüdüğü absürd tiyatro döneminde yazılan bu oyun, mimetik olan bir anlatıyı diegetik yapıya büründürerek anlatı yapısını karmaşıklarır. Metinlerarası ilişkiler⁴¹⁷ alanına giren bu birleşme, anlatıya bakışı da değiştirmiştir. Tiyatral anlatının konusu bir başka tiyatral anlatıda yer alan karakterin bakışıdır ve orada ele alınan yan anlam, burada, düz anlama dönuşmüştür.

Tiyatral anlatının kaynağı çeşitli olsa da değişmeyen özelliği, olay dizisinin daima bir tema, yan temalar ve motiflerden oluşmasıdır. Tema, *“bağlantılı bir ardışık önermeler aracılığıyla ifade edilebilecek bir dizi olaydır”*⁴¹⁸. Bu önermeler, olasılık-zorunluluk ilkesine bağlıdır. Düşüncüyü ilerletmek adına varsayımlar ve imalar kullanılır. Bu varsayımlar daima belli bir kültüre, belli bir geleneğe göre oluşturulur. Motifler ile yan temalar düşüncenin destekleyicisi olarak anlatıya yerleştirilir ve bunlar zincirleme gelişen olay dizisinde temeli vareden birimlerdir. Yani bir oyun yazarı anlatısını inşa ederken tema'yı anlatının zemini, yan temaları ve motifleri de bu zemini yükseltecek olay dizisinin taşıyıcıları olarak kullanır. Anlatıyı vareden tüm yapılar ve anlatma biçimleri dil'in göstergeleridir.

Tiyatral anlatının dile getirdiği gerçek ne olursa olsun sözcükler ve eylemler tiyatroya özğü yoğunluktadır. Karakteri oluşturan sürükleyici dinamik güçler, tek çizgili bir olay dizisinin taşıyamayacağı bir yük getirir. Katmanlı bir olay dizisinde de dengenin sağlanması gerekmektedir. Yani yalın olan ile karmaşık olan arasında yapılacak seçme ve indirgeme, tiyatral anlatının sadece işlevsel ve gerekli olan ayrıntıları kullanmasıdır. Bu ayrıntılar da yine olay dizisinin somut nitelikleridir. Anlatıya konu olan olayların geçtiği zaman, baş-orta-son gelişimini kapsayan canlandırma zamanı göz önünde bulundurularak varedilir. Anlatının uzunluğu, canlandırma zamanı için ölçüttür. Bir olay dizisinin yoğun olması için gereksiz ayrıntılardan arındırılmış olması gerekir⁴¹⁹. Yoğunluk ve devingenlik olarak

⁴¹⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz., Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yay., İst., 2000.

⁴¹⁸ Segre, **a.g.e.**, 103 s.

⁴¹⁹ Segre, **y.a.g.e.**, 104 s.

nitelendirilen bu özellikler, anlatının zamansal yapısını oluşturmaktadır. Yoğunluk, olayın sıkıştırılmış bir noktadan başlaması, merak uyandırması ve bu yoğunluğun anlatı boyunca dengelenmesidir; devingenlik ise yoğunluğun gelişim ve kavranma ritmini belirler. Dolayısıyla anlatı zamanı, yoğunluk devingenlikte de vurgulanır. Yoğunluk-devingenlik ilkesi, gerektiğinde yan olayların kullanılmasını içerir. Temel olay dışında yan olaylara başvurulması zamanı da boyutlandırmaktadır. Tiyatral anlatı en başta, zamanda ve mekanda seçme yapma işidir ve bu seçimin kapsayıcı sınırı uzamla çizilir.

2.2. TİYATRAL ANLATIDA UZAM

Tiyatral anlatının doğası, oyuna ait imgesel uzamın gerçeğe ait uzamla buluşması anlayışıyla belirlenir. Gerçeğe ait olan uzam, sahnelemede fiziki bir mekan üzerinde belirirken, yazınsal düzlemde bilinç düzeyindedir. Yazar, anlatıdaki olay dizisi kurgusunu, seyirci sanki karşısında duruyormuş gibi biçimlendirir ve bu biçimlendirme, öncelikli olarak uzamsal dinamikleri oluşturur. Tiyatral anlatı, her şeyden önce zamanda ve mekanda seçme yapma eylemidir. Seçim yapan kişi olarak yazar, özne konumundadır fakat söylemini anlatı içinde, oyun kişileri aracılığıyla iletir. Anlatının ilk unsuru olan insan, karakter olarak daima uzamsal bir yapı içinde varolur, -insanın bireysel varlığı da doğal olarak uzamsaldır. Uzamsallık, zaman-mekan, eylem/olaydizisi biçiminde somutlanır ve bu yapı içinde karakter, geçmiş-şimdiye taşıyan kişiliğiyle belleği uzamın bir parçası yaparken, eyleyen olarak da anlatının öznesi haline gelir. Dolayısıyla, zaman-mekan, karakter (özne, bellek) ve eylem (olay dizisi) başlıkları altında birleşen dinamikler, uzamın vazgeçilmez unsurlarıdır. Bunlardan herhangi biri olmadığında uzamdan söz etmek de mümkün değildir ve anlatının uzamsal yapısında, bu dinamiklerden birinin değişmesiyle diğerleri de değişikliğe uğrar.

“Kendisini algılayan biri bulunduğu sürece devingen bir çevrendir dünyamız. (...) Bunun sonucu olarak, dünya konusunda her türlü bilginin en azından üç etkenin işlevi olduğu söylenebilir: dünyanın kendisi (uzam), onu ele alan özne (belli biri) ve her ikisinin de yer aldığı zaman (belli bir an). Bu üç öğeden birinde en ufak bir değişiklik oldu mu dünya aynı dünya değildir artık. İster bizi çevreleyen gerçek evren söz konusu olsun, ister betimlenmiş ya da düşünmüş öyküsel bir evren, üç öğeden biri için doğru olan, öbür ikisi içinde doğrudur. ‘Yerlerin evrensel tarihe ya da bireyin özgeçmişine göre her zaman bir tarihselliği olduğundan uzam içinde her yer değiştirme zamansal yapının yeniden düzenlenmesini gerektirecek’ (M.Butor

*Repertoire, II, s.96), aynı biçimde, zaman içinde her yer değiştirme de uzamsal ve bireysel yapıların yeniden düzenlenmesini zorunlu kılacaktır.*⁴²⁰

İnsan bedeni bir madde olarak uzama ait olan mekansal bir cisimdir. Yalnızca bedeni ile değil, duyguları-düşünceleriyle de uzamın içindedir insan ve varoluş maddeselliğin yanında ruhsal yönüyle de uzamsaldır. Merleau-Ponty'ye göre, uzam içeriği, mekan ise biçimi temsil etmektedir. “*Uzamdaki şeyleri uzamın kendisinden, saf uzam düşüncesini de duyularımızın bize verdiği somut görünümünden kesin hatlarla ayırt etmek olanaksız*”⁴²¹ düşüncesiyle uzama yaklaşan düşünür, zaman prizması olmadan uzamsal dünyanın algılanamayacağını savunur. Öylesine bir bakışla, salt gözlemcilikle anlaşılamayacak olan uzam, sadece eşzamanlı bir “şeyler” ortamı olarak değerlendirildiğinde, içerikten yoksun boyutsuz bir mekana indirgenmektedir. Uzamın kavranması için “gönül gözü açık” özneler gereklidir. Gönül gözü açık öznelerden kasıt, bizim de içinde konumlandığımız, organik bağlarla bağlı olduğumuz uzamı algılayabilecek nitelikte bireyler olmaktır. Uzamın varlığı, Merleau-Ponty'nin görüşleriyle boyutlanır ve buna göre, insan algılayan, yargılayan, yorumda bulunan ve bir sonuca varan özne olarak uzamsaldır, uzamın kendisi, hakkında yargıda bulunulabilen büyüklüktür; algıladığımız dünyayı yeniden bulguladığımız ortamdır⁴²².

Henri Lefebvre'nin teorisine göre uzam, mekanı ve dolayısıyla zamanı kapsamaktadır ve daha da ötesi, mekanda eylemenin adıdır. Heidegger'in “zamansal varlığı” ile Merleau-Ponty'nin “uzamsal” görüşlerini takip eden bir anlayışla Lefebvre, uzamı soyut bir yapı olarak algılar. “*Zaman ve uzam, uzamın zamansızlığına karşın yerde (mekanda) karşılaşır*”⁴²³ diyen kuramcıya göre, uzamın görünür hale gelmesi için mekanda varolan en az bir kişi gereklidir ve bu kişinin de eyleme geçmesi zorunludur. Lefebvre uzamı politik, psikolojik, sosyolojik ve estetik olanı yan yana getiren homojen bir düzlem olarak yorumlar; toplumsal bir üretim olarak görülen mekan, uzamın algılanmasını formüle eden bir bağlam

⁴²⁰ Bkz. Tahsin Yücel, **Anlatı Yerlemleri Kişi/Süre/Uzam**, Yky., İst., 1995, 17-19 s.

⁴²¹ Merleau-Ponty, **a.g.e.**, 21 s.

⁴²² Bkz., Merleau-Ponty, **y.a.g.e.**, 19-35 s.

⁴²³ Henri Lefebvre, **The Production of Space**, Trans:Donald Nicholson-Smith, Blackwell Publishing., UK., 1991, 166 s.

oluşturmaktadır. Uzamın bu yapısı, tiyatral anlatıda da toplumsal bir niteliğe bürünmesine yol açar, çünkü oyun, özünde kamusal bir etkinliktir.

Tiyatral uzam, uzun süre, seyircinin varlığıyla tamamlanan bir süreç olarak görülmüş ve uzam, metnin dışında, sahnelemeye ait bir kavram niteliğinde anılmıştır⁴²⁴. Oysa uzamı var eden dinamikler, sahnelemeden önce anlatıda oluşmaktadır. Tiyatral anlatının ayırıcı özelliği, belli bir mekan içinde yaratılan karakterin “şimdi”nin sınırları içinde aktarılmasıdır. Karakterin davranışlarının “şimdi”ki zamanda anlatılması, okuyucu/seyircinin de yazınsal zamanı, karakterle birlikte algılaması anlamına gelir. Yani, anlatısal imge, eyleyenlerin dünyası dışında hayali bir seyircinin varlığını hedef almaktadır ve anlatının tema-mesaj ilişkisiyle oluşan olay dizisinin esin kaynağı, seyircinin dünyası, anlatıda yaratılan iletinin muhatabı da seyircidir. Diğer bir deyişle uzam, önce anlatıda duyumsanır; gerçek yaşamda insan nasıl bir uzamda varoluyor, eyleyor, izliyor ve yaşıyorsa, karakter de anlatısal uzamda varolur, eyleme geçer, izler ve yaşar. İster anlatı yapısındaki karakter olsun, isterse yaşamsal uzamdaki insan/birey, uzamı birinci elden algılama işini üstlenmeyecektir. Uzamın varlığı, üçüncü bir kişinin “şimdi”de gerçekleşen eyleme tanık olmasıyla ve bu eylemi sorgulamasıyla açığa çıkar. Kimse, “bugün uzam üstüme üstüme geliyor” demez ama “bu ev beni boğuyor” diyebilir. Aynı biçimde karakter de olay dizisi içinde uzamın varlığını somutlayacak laflar etmez fakat hem yaşamda hem de kurguda uzam, soyut olarak hep vardır⁴²⁵. Dolayısıyla Merleau-Ponty’nin deyimiyile uzamı algılayacak gönül gözüne sahip üçüncü bir kişi gereklidir, öznenin/karakterin/insanın algıladığı dünyayı yeniden bulgulayacak kişidir bu; mekanın biçim, uzamın içerik olduğunu bilerek hareket eden bu kişi, öncelikle yazar, ardından okuyucu (yönetmen, dramaturg, oyuncu, tasarımcı)-seyircidir.

Tiyatro, dört duvarlı, soğuk bir bina değildir; tiyatro yaşamsal bir alandır ve bu yaşamsallık, seyreden-eyleyen birlikteliğinin kurulduğu her yer olabilir. “Her

⁴²⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz., Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Çev:Şehsuvar Aktaş, Dost Kitabevi, Ankara, 1996, 177-193 s.

⁴²⁵ Bkz., Michael Issacharoff, **Le Spectacle Du Discours (Gösterim Söylemi)**, Librairie José Corti, Paris, 1985, 24-39 s.

yer”in çerçevesi, Peter Brook’a göre boş alandır, yani sınırsızdır. Oyuncu ile seyircinin karşı karşıya geldiği, oynayan ve izleyenin bu işlevleriyle bir arada bulunduğu her “yer”, tiyatrodur⁴²⁶. Tiyatro sanatı, bedeninin eylemler içinde varlık bulduğu gerçek bir mekanda varolur fakat gerek oyuncu gerekse seyirci, bu gerçek mekanda içinde imgesel/kurgusal bir uzama davet edilir. Seyircinin varlığı sahnelemede kimi zaman yok sayılır –dördüncü duvar anlayışıyla biçimlenen 19.yy. tiyatrosunda olduğu gibi-, seyirci olayların sessiz tanığı olarak konumlanır; kimi zaman da seyircinin varlığı, oyunun uzamsal yapısına yön verir –epik tiyatrodaki anlatıcının seyirciyle konuşması ya da performans tiyatrosunda interaktif gerçekleştirilen oyunlar gibi-. Seyircinin varlığı ister izleyen ya da gözlemci ister oyun kurucu olsun, ister unutulsun ister merkeze konsun, oyuncu-seyirci birlikteliği daima uzamsaldır. Tiyatral anlatıda bu uzamsal ilişkinin zemini ortaktır. Gerek kapalı biçim yazılan oyunlarda, gerekse açık biçim ya da epik özelliklerle kaleme alınan oyunlarda ve bir kanava etrafında dönen performans gösterilerinde yazınsal uzam, seyirciyi imgesel bir varlık olarak algılar. Seyircinin imgesel duyumsanışı epik tiyatro anlatılarında, diegesis’in mimesis kadar güçlenmesine yol açar fakat anlatı içinde diegesisin işlevi seyircinin düşünce mekanizmasını canlı tutmaktır⁴²⁷.

Uzam, devingen ve değişkendir; adeta canlı bir organizmadır çünkü karakterin ve eylemin varlığı uzamın da her an değişebileceği anlamına gelir. Anlatının konusu tek mekanda geçse bile ya da absürd anlatılarda olduğu gibi karakter hiçbir şey yapmadan dursa da, en azından zaman değişmektedir. Dolayısıyla uzam da değişir. Uzamın değişkenliğe açık yapısı, oyun yazarı tarafından bilinçli bir yaratı olarak kullanılır. Çünkü bir yazar için uzam, önce zaman-mekan kurgusu yapmaktır. Sevda Şener, bir oyun yazarının anlatısına tutkuyla bağlanmasının sebebini “zaman-mekan” üzerinde kurduğu hakimiyet duygusuna bağlar. Çünkü zamanı ve mekanı kapsayan uzamsal ilişkileri gerçeğe benzer ama gerçekte olduğundan farklı kullanma özgürlüğü, yazarın ölümsüzlük duygusunu pekiştirmektedir. Zamanda ileri-geri sıçramalar yapmak, zamanın akışını hızlandırmak ya da yavaşlatmak, mekanda gerçeğin tüm ağırlığını değil, yalnızca

⁴²⁶ Bkz., Peter Brook, **Boş Alan**,

⁴²⁷ Bkz., Issacharoff, **Le Spectacle Du Discours (Gösterim Söylemi)**, 24-39 s.

belli bir yönünü öne çıkarmak ve gerektiğinde imgesel ya da mantık dışı uzamsal ilişkiler yaratmak anlatının iletisini daha da etkili kılmak adıdır⁴²⁸.

İnsanın başka insanlarla, eşyalarla, zaman-mekanla ilişkisini ve bu ilişkilerle açığa çıkan duygularını, düşüncelerini, eylemlerini, davranışlarını ve tüm bunların altında yatan nedenleri dert edinen tiyatral anlatı, her şeyden önce uzamsal bir yapı kurmak zorundadır. Bir anlatıda olay dizisi daima en az bir mekanda geçer ve karakter o mekan içinde eylemde bulunur. Yazınsal anlatıda uzamdan söz edildiğinde iki tür uzama başvurulur; dil'in mekanı –ki metnin kendisi bile bir mekandır- ya da mekanın dil'i; yani oyun kişinin kullandığı sözcükler, konuşma örgüsü uzamın yazınsal yaratımında etkin bir işlev yüklenmektedir. Anlatı uzamının aracı dil olduğu için mekanlar arası iletişim de dil'le sağlanır. Bir iç mekanda geçen anlatı, dış mekanın izini taşır, dış mekanda geçen bir olayda daima iç mekanların ağırlığı hissedilir. Çünkü insan bir eve doğar, orda büyür ve gittiği her yere de o evin biçimlendirdiği karakter özelliklerini götürür⁴²⁹. Diğer bir deyişle tiyatral anlatı, görünen ve görünmeyen mekanlar arası ilişkiye dayanır ve anlatıdaki gerilim genellikle içinde bulunulan (görünen) mekan ile içinde bulunulmayan (görünmeyen) mekanlar arasındaki karşıtlığa dayalıdır^{430*}.

Tiyatral anlatıda uzam, üç boyutlu bir görünüme kavuşacağı düşünülerek oluşturulur. Diğer yazın türlerinde, örneğin romanda, uzam uzun uzun anlatılabilir, uzamın karakter tarafından algılanışı sorgulanır fakat tiyatral anlatının gösterime yön veren temeli, uzamın karakterler tarafından uzun uzun anlatılmasını engeller; çünkü uzamı oluşturan ilişkiler –dinamikler- anlatının her anına yerleşmiştir. Uzamsal dinamikler karşılıklı bağımlılık içindedir ve anlam, bu ilişkilerden doğar. Anlamın

⁴²⁸ Bkz., Sevda Şener, “Tiyatro Sanatında Zaman ve Mekan”, **Zaman Mekan**, (III.Mimarlık ve Felsefe Toplantısı), Haz:Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, YEM Yay., İst., 2008, 74-81 s.

⁴²⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz., Gaston Bachelard, **Uzamın Poetikası**, Çev:Alp Tümertekin, İthaki Yay., İst., 2008, 31-64 s.

⁴³⁰ Bkz., Michael Issacarov, “Space Reference in Drama”(Dramada Uzamın Göstergeleri), **Poetics Today-Drama, Theater, Performance: A Semiotic Perspective**, Duke University Press, Vol.2, No:3, NC, 1981, 224-231 s. www.jstor.org/stable/1772472

* Issacharof “drama” sözcüğünü tiyatro yazını için kullanmaktadır. Burada “drama”nın tiyatral anlatıyı kapsadığı bilinmelidir; ancak sözcük, “dramatik”in kökeni olarak bizim terminolojimizde de kullanıldığı için olduğu gibi bırakılmıştır.

uzamsal alanını belirleyen karakter, zaman-mekan ve eylem/olay dizisi söz'e aittir, yazınsaldır ve söz'ü "söyleyenler" ile "söylenenlerin" bir araya geldiği bir bütündür⁴³¹ fakat tiyatral anlatı, sözlü ya da yazılı, durağan ya da devingen görüntüden oluşan el-kol-baş hareketleri ve tüm bunların düzenli karışımından meydana gelir. Dolayısıyla anlatı sadece söz'le yapılmamaktadır ve bu söylemin en iyi örneği ritüellerdir.

Tiyatral anlatının kökeni kabul edilen ritüel törenler, ava giden kişinin ateş başında toplanan klanın üyelerine, avladığı hayvanı nasıl yakaladığını hareket ve dansla anlatmasıyla biçimlenir. Akşam saatlerinde yapıldığı düşünülen bu gösteriler, topluluğun bir arada olmasını sağladığı gibi, avlanan hayvanın ruhuyla barışmayı, tanrılara şükretmeyi, bir sağaltım yaşanmasını ve ruhsal arınmayı temsil etmektedir. Fiziki mekan ateş başında her yerdir, klanın yaşadığı yerde bir meydan ya da ormanlık alandır. Anlatının mekanı ise avın gerçekleştiği imgesel yerdir. Ava katılanlardan biri, hayvanın postuna bürünür, diğeri avcı olur ve av anı canlandırılır. Seyredenler oynayanlarla birlikte o an'a götürülür⁴³². Avcı, topluluğun kolektif belleğinde yeri olan biridir ve bu ortak payda, avcının bir beklentiyi gerçekleştirecek güçte olduğunu simgeler. Böylece avcı, kendinden beklenen sorumluluğun bilinciyle avın gerçekleştiği imgesel mekana gider. Topluluğun yiyecek ihtiyacını karşılayabilmek adına plan yapar, pusuya yatar ve eyleme geçer. Avını yakalayıp etkisiz hale getirir ve görev başarıyla tamamlanır. Uzam burada, sıradan bir ormanlık alanda yaşam-ölüm karşıtlığıyla yüzleşilen, gerilim, heyecan ve korku içeren bir yapıya bürünür. Korku, öncelikle ölüm korkusudur fakat toplumsal bilinçaltının yarattığı başarma tutkusunun ve beklentileri boşa çıkarmama baskısının da ağırlığı vardır. Ateşin başında yapılan dansa zafer şarkılarıyla, tartımla ve ritimle eşlik edilmesi bundandır. Dansın bir parçası olan katılımcı seyirci, av anını avcıyla birlikte yaşar, korkularına, sevinçlerine ortak olur. Böylece uzam, taklit eden-eyleyen-topluca katılanlar tarafından yaratılır ve doğayla bütünleşilen bir arınma ortamına dönüşür.

⁴³¹ Bkz., Barthes, **y.a.g.e.**, 26-27 s.

⁴³² Bkz., Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi I**, Remzi Kitabevi, İst., 1993, 17-18 s.

Dans ve hareketle gerçekleşen bir anlatı yapısı içeren ritüeller, topluluklar genişledikçe -kültüre bağlı olarak- döngüsel zamanlarda yapılan törenler halini alır. Toprağın veriminin kutlandığı, tanrılara adaklar sunulduğu döngüsel törenlerin amacı, yine topluluk olmanın verdiği güçle doğanın karşısına çıkabilmektir. Harekete ve şarkılar aracılığıyla da kısmen söz'e dayalı bir yapı üzerine kurulu olan ritüel anlatı evreni, kırsaldan kente doğru evrilen günlük yaşam kültürü içinde hareketten söz'e ve oradan da yazıya geçilmesiyle değişikliğe uğrar. Kırsaldan kente geçiş, anlatının doğasında yer alan zaman-mekan algısını da dönüştürür. Döngüsel zaman algısı başlangıçta varlığını sürdürse de giderek kaybolur ve çizgisel zaman algısı yerleşir. Sözlü anlatıdan yazılı olana geçiş, çizgisel bir bakışın, geçmiş-şimdi-gelecek anlayışının yerleşmesine yol açan en büyük etkilerden biridir. İlkel insanın ölümü yeni bir başlangıç olarak görmesi zamanı döngüselleştirmesine yol açarken çizgisel algının yerleştiği kültürlerde, ileriye doğru giden ve ölümün bir "son" olduğu bilinciyle biçimlenen zaman algısı açığa çıkar. Böylece bellek, geçmiş-şimdi-gelecek yapısıyla işler ve yazınsal anlatı, ileriye doğru giden bir sıralama düzeni içerir⁴³³. Çizgisel bir bakışla belirlenen günlük yaşam, kentsel bir görünüme bürününce kırsal alanda oyun yeri olan meydan, ormanlık alan gibi mekanlar, yerini evlere ya da kamusal alanlara bırakır⁴³⁴; tiyatral anlatının yeni uzamı açık havada inşa edilen devasa tiyatro binaları içine yerleştirilir. Anlatısal uzam, artık sanatsal bir faaliyettir ve bu binaların fiziki koşulları, içinde yaşanan kentin özellikleri düşünülerek varedilir. Diğer bir deyişle "tiyatro sanatı", kent tarafından üretilir.

Antik Yunan döneminde tiyatro binalarının seyir yeri için kullanılan **theatron**⁴³⁵ sözcüğü, "*görülen yer, bakılan yer ya da birini gördüğün yer*"⁴³⁶ anlamına gelmektedir ve theatron, "tiyatro" sözcüğünün kökenidir. Anne Ubersfeld'e göre uzam, tiyatrodaki seyirci ile oyuncunun eşzamanlı varlığıyla görünür hale gelir. Tiyatral anlatı, bu uzamsal ilişkinin sınırlarını belirleyen "*oyun kurucu*"⁴³⁷dur. Gösterim üzerinden çözümlenmeye giden Ubersfeld'in yaklaşımı, anlatının uzamsal

⁴³³ Bkz., Ong, **a.g.e.**, 166-181 s.

⁴³⁴ Bkz., Richard Sennett, **Ten ve Taş, Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Çev:Tuncay Birkan, Metis Yay., İst., 2002, 60-62 s.

⁴³⁵ Bkz., Hasan Kuruyazıcı, **Tiyatro Yapılarının Gelişmesi**, İ.Ü.Edb.Fak.Yay., İst., 2003, 19 s.

⁴³⁶ Olivier Neveux, "Espace Théâtral", www.universalis.fr/encyclopedie/espace-theatral/

⁴³⁷ Ubersfeld, **a.g.e.**, 141 s.

yapısının sahnede varedildiği sonucunu doğurmamalıdır. Lefebvre'nin uzam anlayışını benimseyen Ubersfeld, uzamın hem anlatıda hem de gösterimde soyut olduğunu iddia eder⁴³⁸, uzamın görünürlüğünden kasıt, oyuncunun ve mekanın fiziki varlığıdır fakat nesnelere ve dekor parçalarıyla fiziki bir gerçeklik olan mekan ile kanlı canlı sahneye gelen oyuncu bile anlatı düzleminde yazınsaldır yani dil'e aittir. Dil'de varedilen anlatı uzamı da gerçeğe benzerlik ilkesiyle yaratılır. Gerçeğe benzerlik, anlatılacak olan öyküde (mythos) yani olay dizisinde eylemin taklit edilmesiyle oluşturulur. Taklide konu olan eylem, yaşamdaki benzerinden alınır. Eylemin türü ya da konusu ne olursa olsun, tiyatral anlatının birincil görevi, açık ve tutarlı olmasıdır. Bu görev, anlatının başından sonuna dek kişilerin başından geçen olayların açık bir biçimde ifade edilmesini gerektirir. Bu açıklık öncelikle uzamın ve zamanın algılanışıyla başlar. En eski anlatı türlerinden biri olan masallar bile “*bir varmış, bir yokmuş, evvel zaman içinde...*” gibi geleneksel bir ifadeyle başlar ve hemen ardından “*uzak diyarlardan birinde*” ya da “*periler padişahının sarayında...*” gibi mekan anlatımına geçilir. Yani anlatının açık ve net olması için mekan-zamanın belirtilmesi şarttır.

Tiyatral anlatıda uzamın çeşitli işlevleri göze çarpar. Uzam, öncelikle olaylar açısından bir dekor işlevi görür, kişileri tanıtanın en iyi yollarından biri olarak dramatik bir ortam yaratır ve olay örgüsünün temel taşlarından biri olur. Örneğin Çehov oyunlarında bir türlü gidilemeyen Moskova, karakterlerin iç dünyasını anlatmanın en somut örneğidir. Yine Çehov'da taşra ile kent yaşamı arasındaki benzerlikler ve farklar uzamsal bir gösterge olarak oyunun olay dizisine yön verir. Örneğin **Marti**⁴³⁹, da taşradakilerin mutsuzluğu ile kentten gelenlerin mutsuzluğu arasında toplumsal bir bağ vardır. Taşradaki Treplev'in intiharı ile hayalini kurduğu kent yaşamı tarafından kabul edilmeyen Nina'nın umutsuzluğu aynı temelden, Rusya'nın içinde bulunduğu ortamın karmaşıklığından filizlenir. Nina, kenti neredeyse bir cennete benzetirken Trigorin için kent, yozlaşmış bir hayatın simgesidir. Kısacası uzamın oyun kişileri tarafından algılanışı, onların kişilik özelliğini açığa çıkaran yapılarıdır. Çehov, karakterleri şekillendiren ve eyleme

⁴³⁸ Bkz., Ubersfeld, a.g.e., 144-145 s.

⁴³⁹ Bkz., Anton Çehov, **Toplu Oyunları II**, Çev:Ataol Behramoğlu, Adam Yay., İst., 1991, 93-153 s.

geçmelerinin zemini olan uzamsal ilişkilerle hem kenti hem de taşrayı eleştirir. Yazarın uzamsal bakışı da, toplumsal eleştirinin kaynağını oluşturur.

Tiyatral anlatıda uzam, anlatıya dair olan “her şeyi” kapsayan alandır ve bu alanın algılanışı metnin mekanı içinde bir duyumsamadır⁴⁴⁰. Duyumsamanın çıkış noktası, tarihsel bir iç dünyanın etkisinde yükselen toplumsal bellektir. Anılarımız, unuttuklarımız, bilincimiz, bilinçsizliğimiz belleğin içinde durmaya devam eder. Ruhumuz Bachelard’ın deyimiyle bir oturma yeridir ve uzamsal olan anımsama, önce evle başlar. Bachelard, dünyasal bir uzam olarak evi merkeze alır. Ev, sahip olma dürtüsünün yanı sıra insanın varlık nedenini oluşturan yaşam alanıdır. Evin daveti her şeye o kadar açıktır ki, pencereden görünen ne varsa aslında eve aittir. Yani insanın görüp duyduğu her şey nasıl insana aitse, evden görünen her şey de uzama aittir. Bu durumda içerisi dışarıyı, iç dünya da dış dünyayı kapsayan bir yapı oluşturarak hafızalara yerleşir ve “*evleri, odaları sürekli anımsayarak kendi içimizde oturmayı öğreniriz*”⁴⁴¹. Dolayısıyla uzam önce içsel sonra dışsal, yani önce bireysel sonra toplumsal duyumsandır. Bireysel ve toplumsal bellekte yer alanlar uzamın yaşamın her anına sızmasına yol açar. Bachelard’dan hareketle Blanchot da, insanın daima bir iç uzamla varlık bulduğunu savunur. Bizi aşan ya da kontrolümüz dışında olan ve dışsal uzamı algılayışımıza yön veren iç uzam, adeta bir dönüştürücüdür. Bellek aracılığıyla şekillenen iç uzam, kişilik özelliklerimizi içten kuşatırken, kolektif bellek üzerinde yükselen toplumsal uzam da bizi dıştan sarmalar⁴⁴². Tiyatro, kent uzamında üretilen bir sanattır ve içinde yaşanan kentsel uzam, toplumsal belleğin yer aldığı uzamdır. Anılar, toplumun da içinde bulunduğu bir uzamın varlığıyla depolanır. Tiyatral anlatıda karakterin kişiliğini tamamlayan etkilerden biri de psikolojik-sosyolojik hatta biyolojik yapısının arka planını oluşturan kolektif bellektir⁴⁴³.

Kültür tarihinde, özellikle Batı kültüründe bellek ile yazınsal uzam arasında sıkı bir bağ vardır. Latince bir sözcük olan *memoria*, hem “bellek”, hem de “anı”

⁴⁴⁰ Bkz., Todorov, **Poetikaya Giriş**, 35 s.

⁴⁴¹ Bachelard, **a.g.e.**, 28 s.

⁴⁴² Bkz., Maurice Blanchot, **Yazınsal Uzam**, Çev:Sündüz Ö.Kasar, Yky., İst., 1993, 131-132 s.

⁴⁴³ Bkz., Connerton, **a.g.e.**, 61-62.

anlamına gelen iki sözcükle karşılanmıştır. İngilizcedeki *memorial* sözcüğü de etimoloji serüveninde başlangıçta, “anı” ve “yazılı kayıt” anlamlarıyla dile kazandırılır. Bu ikilik, anıların kaydedilmesi için keşfedilen yöntemleri gösteren bağlantının somutlanmasıdır⁴⁴⁴. Çünkü insanlık tarihi, bilginin anımsama olarak kayıt altına alınmasıyla oluşmuştur. Yazılı bellek olarak adlandırılan bu gelişimden önce sözlü bellek kültür tarihinin kurucusu olarak yerini alır. Toplumsal bellek ya da kolektif bellek, ilk olarak dini törenlerde yani ritüellerde ortaya çıkar. Her bir ritüel tören anımsamanın ideal uzamında bir araya gelen topluluğun eylemi biçimiyle anlam bulur. Anımsanan avın anlatımı bile olsa, bir ana anlatıyı, anlatıcıyı, sözü, söyleneni ve ilkel kimliği temsil eden bir anımsamadır. Kısacası basit bir ritüel törende bile uzamsal ilişkiler söz konusudur ve bu ilişkilerle kişisel belleğin kolektif bir eylemle oluşabileceğinin ve belleğin toplumsal oluşunun ilk örnekleri verilir.

“Tören bir seyir defteri ya da anı defteri değildir. Onun baş anlatısı, söylenen ve daha sonra üzerinde düşünülen bir öykü değildir; o, baş anlatı biçiminde bulunsa bile, yapılan törenlerle taşınıp sürdürülür. (...) Savım şudur: Toplumsal bellek diye bir şey varsa, onu, anma törenlerinde bulabiliriz.”⁴⁴⁵

Sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş, sözlü belleğin yerini yazınsal belleğin almasıyla gündeme gelir. Ritüellerin kırsalda görülen yapısı kentleşmenin ortaya çıkışıyla kent kültürü içinde eritilir. Söze ve öykülemeye dayalı olan anlatı, yazınsal uzamın öne geçişiyle belleğin mekansal katmanlarını var eder. Artık yazının kendisi metaforik olarak bir bellek mekanına dönüşmüştür. *“Biz bugün, ‘Bunu yazana dek aklımda tutmalıyım,’ diyoruz. Ortaçağda yaşamış olan atalarımız ise, ‘Daha iyi hatırlamak için bunu yazmalıyım’, diyordu”⁴⁴⁶*. Belleğin anımsaması için yazının araçsallaştırılması farklı olsa da yazının vazgeçilmezliği ortadadır. Sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş, aynı zamanda iç bellekten dış belleğe geçiştir⁴⁴⁷. Yaşadığımız çağ, bir dış bellekler çağıdır. Eskinin en büyük bilgi taşıyıcısı olan *hafıza*, tarih içinde görülen uzun serüveninden sonra bilgisayar çiplerine yerleştirilince iç bellek adı verilen kişiye özel anımsama eylemi de dış belleğe yönlendirilir ve yazınsal anlatıda uzamın bellekle olan ilişkisi de dışsal bir yapıya bürünür.

⁴⁴⁴ Bkz., Douwe Draaisma, **Bellek Metaforları**, Çev:Gürol Koca, Metis Yay., İst., 2007, 47-66 s.

⁴⁴⁵ Connerton, **a.g.e.**, 111 s.

⁴⁴⁶ Draaisma, **a.g.e.**, 59 s.

⁴⁴⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz., Walter J. Ong, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Çev:Sema P.Banon, Metis Yay., İst., 2007.

Parantez içi açıklamalar dışında oyun kişilerinin diyaloguyla ortaya çıkan uzamsal ilişkilerin ve belleğin yazınsal belirteçleri, sahneleme aşamasında eylemin geçeceği yerin oluşturulmasında yardımcı olur. Aslında uzam, bir *mimesis*dir. Anlatıdaki verilerden hareketle oluşturulan sahne uzamı, gerçeğe benzer oluşuyla dikkat çeker. Dolayısıyla sahnedeki uzam, hem metni yansıtır hem de kodlanmış bir imgenin yansımasıdır. Yazınsal anlatı ile canlandırma arasındaki ilişkiyi belirleyen, seyirciyle oyuncu arasındaki bağı kuran da uzamdır; çünkü oyuncu ve seyirci uzamda bir araya gelir. Yaşanılan çağın verileri, sahne olanakları ve teknolojik gelişmeler anlatıdaki uzamın dil'deki görünümünü etkiler. Tiyatroyla ilgili değişmez kurallar ise, tiyatral anlatının çağlar boyunca gösterdiği gelişimde yerini almıştır. Buna göre; sahne daima bir eylemi taklit eder. Seyirci daima sahnede gördüğünün gerçek yaşamı yansıttığını düşünerek izler. İşte seyirciyi gerçek yaşama gönderen, dilde yaratılan sahnede somutlanan uzamdır⁴⁴⁸. Tiyatral anlatı sadece somut bir uzam yaratılmasına aracı olmaz, insanların gerçek yaşamdaki uzamsal ilişkilerini ve çatışmalarını da yansıtır. Böylece sahnede görülen uzam, toplumsal uzamın da simgesi haline gelir. Yazarın oyun metninde dile getirdiği uzamsal imgeler, yönetmen ile tasarımcının uzamsal imgelemiyile birleşerek seyirciye ulaşır. Dilbilimsel bir nesne olarak kabul edilen tiyatro metninde dilin uzamsallaştırılmasıyla dünyanın uzamsallaştırılması, anlaşılır ve aktarılır hale gelir⁴⁴⁹. Yine de tiyatral anlatı, algılayanın yorumuyla somutlanan imgesel-fiziksel bir eylemdir ve burada uzamın çeşitli türleri anlatı çözümlemesinde varlığını dayatır.

2.2.1. Anlatısal Uzamın Türleri

Tiyatral anlatıdaki uzam, yazınsal herhangi bir anlatıda yer alan uzamdan farklıdır ve tek boyutlu değildir. Yazar tarafından iletilen biçimine bağlı olarak, okuyucu/seyirci tarafından algılanışına göre değerlendirilir. Bir oyun metninde uzam, iki türlü varlık bulur. Mimetik ve diegetik olarak; yani yansıtılan uzamla anlatılan uzam olarak. Karakter bir uzam içinde eyleme geçer fakat daima kişiliğini oluşturan başka uzamlardan söz eder, anlatır. Issacharoff'a göre tiyatral anlatıdaki uzamın

⁴⁴⁸ Bkz., Ubersfeld, **a.g.e.**, 12-18 s.

⁴⁴⁹ Bkz., Issacharoff, **Le Spectacle du Discours**, 7-18 s.

incelenmesi bu iki temel farkın ortaya konmasıyla başlar fakat tiyatro sanatı üç temel uzam ayrımıyla varolmaktadır:

Tiyatral anlatıda üç temel uzam göz önünde bulundurulur.

1. Gerçek uzam, tiyatro binası: Her oyun, gerçek bir mekanda sahneleneceği göz önünde bulundurularak yazılır fakat bu tür uzam, gösterim çözümlemesinin konusudur.

2. Sahne Uzamı: Sahnede yaratılan uzam.

3. Dramatik uzam: Yazar tarafından belirlenen mekanda, göstergelerle ve karakterlerin devinimiyle varlık bulan, değişim-dönüşüme katkıda bulunan sözel boyuttur.⁴⁵⁰

Issacaroff'a göre ilk iki uzam, mekansal olasılıklarla bağlantılıdır, oysa dramatik uzam, söz'de yani dil'de ortaya çıkar. Dramatik uzam, tiyatral anlatıda ortaya çıkan göstergebilimsel bir yapıdır. Dolayısıyla bu tür bir incelemede birincil uzam, oyun metninin kendisidir. Oyun metni genellikle kendi gösteriminin önünde yer alır. Çünkü metin, gösterime yön verendir ve bu haliyle birçok uzamı merkeze alan ve yaratan (sözel) dildir. Tiyatral anlatıda dil, iki biçimde yer alır: İşitsel söylem(sözel metin ya da karakterlerin söylemi) ve işitsel olmayan söylem (sahne direktifleri ya da üstsöylem). Söylemin her iki biçimi de dramatik uzamı ifade eder fakat ikisi de kendi işlevsellikleri içinde farklıdır. Üstsöylemin işlevi yalnızca görünür olana başvurur yani yazarın seyircinin görmesini istediği vurgulamalara gereksinim duyar. Yazar bir uzamı betimler fakat seyirci bu betimlemeyi asla yazarın ifade ettiği şekilde bilmez, sahnede gösterilen kurmaca uzamla yetinir. Ayrıca işitsel olmayan söylem ya da üstsöylem, yönetmene, mimetik uzamı ortaya çıkarmasında rehberlik eder. O halde burada yine ikili bir durum oluşmaktadır. Canlandırılan ya da anlatılan uzam⁴⁵¹.

Anlatıbilimciler tarafından mimetik ve diegetik uzam olarak tanımlanan bu ikili durum, “gösteren” ve “anlatan” ya da “yansıtılan” ve “anlatılan” uzam olarak ifade edilir. Mimetik uzam, sahne üstünde temsil edilendir fakat oyun metninde bu, yazar tarafından belirlenen uzamla özdeştir. Diegetik uzam ise karakterler tarafından anlatılır ve sahne üstünde gösterilmez. Başka bir deyişle, mimetik uzam doğrudan aktarılır, yansıtılandır; diegetik uzamsa karakterin söylemi aracılığıyla ortaya çıkan

⁴⁵⁰ Issacaroff, “Space Reference in Drama”, s.224.

⁴⁵¹ Bkz., Issacaroff, y.a.g.e., 224-225 s.

sözel bir iletişimdir. Böyle bir ayırım Racine tragediyalarında kolaylıkla yakalanabilir, çünkü Racine tragediyaları, yansıtmadan çok anlatım üzerine kuruludur. Örneğin **Phedre**'de sahnede gösterilmeyen birçok mekandan söz edilir ama asal uzam, sarayda gösterişsiz bir odadır. Dramatik aksiyon, anlatıda vurgulanır ve 5. perdede Hippolyte'in sahnede gerçekleşmeyen ölümünün anlatılması bu durumun bir göstergesidir. 17. yüzyıl geleneğinin aksine modern ve modern sonrası oyunlardaysa dramatik gerilim ve merak duygusu, mimetik ve diegetik uzam arasındaki etkileşimden kaynaklanır. Bachelard'ın "*içerisi-dışarısi diyalektiği*"⁴⁵² olarak adlandırdığı uzam değerlendirmesi, bu oyunların temel karşıtlığını çözmede yol göstericidir. Çünkü modern ve modern sonrası oyunlarda yukarıda da değinildiği gibi uzam, karakterin varlık sorunsalına dönüşmüştür. Örneğin Jean Genet'nin **Hizmetçiler** adlı oyununda mimetik uzam Madam'ın yatak odasıyken hizmetçiler Claire ve Solange'ın uzamı diegetik kalır. Oyun içinde diegetik yani anlatsal olarak değerlendirilebilecek birkaç uzam daha vardır: Hizmetçilerin yaşadığı tavanarası, mutfak, hapisane vb... Hapiste olan sevgili de aslında diegetik bir karakterdir. Tek bir telefon konuşmasında duyulan sesi dışında asla sahnede görünmez. Hizmetçilerin anlatsal düzeyde seyirci tarafından algılanan tavanarası, Madam'ın yatak odasıyla karşıtlık gösterir⁴⁵³.

Tiyatral anlatıda, işitsel ya da işitsel olmayan söylemin her ikisi de uzama aittir. Anlatı, diegetik bir uzamdan söz ettiğinde tıpkı bir Racine oyununda olduğu gibi sözel bir uzam söz konusudur. Öte yandan anlatı, mimetik uzamı temel aldığı anda ise yansıtılan işlevi kazanır. Gösteren, dekor, kostüm, ışık, ses-efekt kodlamalarıdır. Göstergibilimsel açıdan sözel olan görsel olanın merkezindedir. Böylece tiyatro dönüşümlü bir yapı haline gelir. Kodlar arasındaki göstergelerin bu süreci bir hiyerarşi içindedir. Dil, en baskın koddur. Dolayısıyla mimetik uzam, dilde, tamamen ya da kısmen söylemde ve üstsöylemde yer alır. Diegetik uzam ise sadece söylemde varolur⁴⁵⁴.

⁴⁵² Bkz., Bachelard, **a.g.e.**, .303-329

⁴⁵³ Bkz., Issacaroff, "Space Reference in Drama", 235-238 s.

⁴⁵⁴ Bkz., Issacaroff, **y.a.g.e.**, 235-238 s.

Tiyatro zamanı ve mekanı, gösteren-gösterilenden oluşan göstergeleri aynı anda kullanabilen tek sanat biçimidir. Fakat tiyatrodaki gösterilen ile gösterge arasındaki ayrımı çizmek temel bir yöneliş olarak kabul edilir. Belirlenen bir göndergenin oyun boyunca değişik gösterilen anlamları vardır. Özellikle sahnedeki eşyalar, oyun içinde beklenmedik işlevler yüklenebilir. Örneğin Ionesco'nun **Sandalyeler** adlı oyununda bir sandalye aniden bir karakterin yerine geçebilir. Oyunun uzamsal anlamı dilsel gösterge sorunlarına bağlıdır. Gösterge, karakterleri ya da nesnelere sahne üstünde sunmak için yapılır fakat bunlar henüz seyirci için görünmezdir. Yaşlı Adam karısına “Çayını iç” der fakat parantez içinde (*tabii ki burada bir çay yoktur*)⁴⁵⁵ yazar. Oyunda göstergenin bir biçimi sahne direktifleriyle ortaya çıkarken diyalog başka bir şeyden söz eder. 17. yüzyıl oyunlarında böylesi bir durum, sahnede gösterilmeyen nesnelere için kullanılmıştır oysa Ionesco'da bilinçaltının dışavurumu için işlev kazanır. Yaşlı Kadın, seyir yerinin de içinde olduğu salonda boş sandalyelerle yeni bir mekan kurar ve böylece karakter oyun içinde uzamı değiştirir. Denizle çevrili olan iç uzamda dışarının varlığı, teknelerin sesleriyle seyirciye iletilir. Oyunun aksiyonu, bu işitsel dış uzamın içerideki mimetik uzamı ele geçirmesini gösterir. Dolayısıyla oyunda mimetik uzamın sistematik bir manipülasyonu söz konusudur ve oyunun dili, göstergelerin çarpıtılmasıyla normal mimetik işlevini kaybeder⁴⁵⁶. Dış uzam, yansıtılan uzamın bir uzantısıdır.

Tiyatral anlatıda uzamın çözümlenebilmesi için mimetik ve diegetik uzam arasındaki ayrımın belirlenmesi temel koşuldur. Bir oyunda her iki uzam türü de mutlaka bulunur ve biri diğerinin tamamlayıcısıdır. Mimetik uzamın olduğu yerler sabittir –tabii tek bir mekan kullanıldığında- diegetik uzam ise sabit değildir, değişkendir ve çeşitli söylemlerle hayata geçer. Tüm tiyatral anlatılar mimetik bir uzam içermek zorundadır fakat diegetik olanın varlığı zorunlu olmayabilir. Örneğin, Beckett'in sözsüz oyunlarında uzam, tamamen mimetiktir. Fakat bazı oyunlarda da özellikle Racine tragediyalarında diegetik uzam, mimetik olanı gölgede bırakır; -zira, tragedyalarda uzam ve göstergeleri arasında neredeyse bir etkileşim yoktur. Antonin Artaud'nun çalışmaları da mimetik olmayan uzam anlayışına yakındır. Sözel unsurların baskın olduğu ritüelistik oyunlarında Artaud, görsel olana yapılan vurguyu

⁴⁵⁵ Eugene Ionesco, **Sandalyeler/Ders**, Çev:Fikret Adil, Kent Yay., İst., 1962, 43 s.

⁴⁵⁶ Bkz., Issacarov, “Space Reference in Drama”, 238 s.

reddeder⁴⁵⁷. Kısacası, tiyatro yazını, mimetik ve diegetik uzam olarak adlandırılan bu iki uç arasına kurulmuştur ve anlatısal uzama özgü olan diğer türlerin kaynağı da buraya dayanır.

1. Açık Uzam

Tiyatral anlatıda uzam, değişkendir ve bu değişkenlik anlatısal mekanın koşulları altında ve daima bir şimdiki zaman içinde belirleyici olmaktadır. Mekanın koşulları anlatı zamanını oluşturur ya da anlatı zamanı mekanı biçimlendirir⁴⁵⁸. Bu uzamsal biçimlendirmelerden ilki, adından da anlaşılacağı üzere açık uzam, açık alanları içeren mekanlardan oluşur: Kır, deniz, orman, dağ, park, ada vb⁴⁵⁹... Örneğin Antik Yunan tragedyaaları genellikle açık uzamlardır. Saray önünde ya da bir evin önünde geçen olaylarda ölümler daima sahnede gösterilmeyen uzamlarda gerçekleşir. Örneğin **Kral Oidipus**'ta, Iokaste, gerçek ortaya çıkıp öz oğluyla evlendiğini öğrenince kendini, sahnede görülmeyen odasında öldürür. **Zincire Vurulmuş Prometheus**, yine açık bir uzamda, Prometheus'un kayalara zincirlendiği yerde geçmektedir. Açık uzamda geçen olay dizisinde kapalı uzamların etkisi hissedilmekle kalmaz, karakterin uzamsal düzlemde eyleme geçmesinin itici gücü olarak kullanılır. Çatışma kişiler arası karşıtlıkla ilerlerken, uzamsal karşıtlık da açık olan ile kapalı olan uzamlar arasındadır. Örneğin Prometheus, Olymposlu tanrıların buyruklarına karşı geldiği için bu açık alandaki kayaya zincirlenmiş, Tanrısal mekandan dışlanmıştı. Özgürlüğü, rahatlığı çağrıştıran açık uzam algısı, yazar tarafından kırılır ve esaretin uzamına dönüşür.

2. Kapalı Uzam

Mimari bir yapı içinde anılan mekanlardır ve bunlar, insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluklar olarak tanımlanır⁴⁶⁰: Saray, ev, oda, hastane, büro, çiftlik vb mekanlar kapalı uzama örnek gösterilebilir⁴⁶¹. 17. yüzyıl tragedyaaları, özellikle Racine'in oyunları kapalı uzam türüne iyi bir örnektir. Racine'in tragedyaaları genellikle sarayda geçer. Ölümler yine

⁴⁵⁷ Bkz., Issacaroff, "Space Reference in Drama", 239-242 s.

⁴⁵⁸ Bkz., Neveux, **a.g.e.**, 3 s.

⁴⁵⁹ Bkz., Kıran-Kıran, **a.g.e.**, 250 s.

⁴⁶⁰ Bkz., Doğan Hasol, **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**, YEM Yay., İst., 1998, s.306.

⁴⁶¹ Kıran-Kıran, **a.g.e.**, 250 s.

Antik dönem tragedyalarında olduğu gibi sahne dışında gerçekleşir ve anlatılan dış uzamın etkisi daima iç/kapalı uzamda hissedilir. Trajik duygu bu oyunlarda uzamla varedilir. Karşılıksız aşklar ya da aşıkların kavuşmasını engelleyen durumlarla uzam birbirini destekler niteliktedir. Örneğin Phedre, oyunun sonunda ölümü seçerek “yer değiştiren karakter” olarak anılır. Yer değiştirme, Szuszkın’ın uzamı değiştiren karakterler için kullandığı bir yorumdur ve Phedre, Troizen’de bulunan Theseus’un sarayına dışarıdan gelendir, evlendikten sonra saraya yerleşmiştir ve oyunun sonunda da Hades’e gider. Racine tragedyalarında saray olarak belirlenen mekan, kentin ya da ülkenin içinde bulunduğu koşullarla değişen bir uzamdır ve karakterlerin etkisiyle değişkenliğini katmanlayan uzam, ölümün uzamına dönüşür. Mekanda yaşayanların etkisi ile dışarıdan gelenlerin etkisi arasında uzamsal bir denge-simetri uyumu bulmak mümkündür. Tabii uzam saray olunca siyasetin etkisi de devreye girer ve oyun kişilerinin aşk ıstırapı çeken ruhlarının uzamı tutkuyla yoğrulmuş bedenleridir. Yani beden, tutkuyu çevreleyen kapsayan bir uzam olarak değerlendirilebileceği gibi tutkuyla çevrelenmiş kapsanan bir uzam olarak da görülebilir⁴⁶².

3. Kapsayan Uzam/Kapsanan Uzam

Bu uzamları belirleyen onların birbirine göre olan konumlarıdır. Örneğin, kent, kendisini çevreleyen varoşlara göre kapalı fakat kapsayan bir ortam, bir ada ise onu çevreleyen denize göre sınırlı ve kapsanan bir uzam olabilir. Kenti kuşatan ormanlar, dağlar, denizler kapsayan uzam, kent de kapsanan uzam olarak değerlendirilebilir⁴⁶³. Ölçeği daha da küçültürsek, kentte bir sokak kapsayan, sokağın içindeki bir evse kapsanan bir uzam olarak incelenebilir ve bu uzamlar, karakterlerin ruhsal durumlarına yansır. Örneğin Turgay Nar’ın **Terzi Makası** adlı oyunu, çocukluğunu geçirdiği eve gelen S.’nin geçmişiyle yüzleşmesini içerir ve burada S.’nin bulunduğu ev, sokak tarafından çevrelenmiş kapsanan uzam olarak okunmalıdır. Kapalı uzamlar içinde kapsayan ve kapsanan ilişkisi Gaston Bachelard’ın **Uzamın Poetikası** adlı eserinde ele aldığı ev örneğiyle daha iyi kavranır. Çünkü Bachelard, yazınsal anlatının en sık başvurduğu mekan olan “ev”in uzamsal poetikasını yapmakla kalmaz, ev’i, kapsayan bir uzam olan kentin içinde ve kenti kapsayan dünya uzamında değerlendirir. Evin içindeki odaları, oda içindeki

⁴⁶² Bkz., Szuszkın, **a.g.e.**, s.151-158.

⁴⁶³ Kıran-Kıran, **a.g.e.**, 251 s.

dolap ve çekmeceleri de kapsanan uzam olarak değerlendirerek, karakterlerin iç dünyasındaki karşılığını bulmaya çalışır –ki karakterin iç dünyası ile dış dünya arasındaki karşıtlık ya da bağıntı da uzamın göstergelerinden biridir⁴⁶⁴. Oyun içinde bir yerden başka bir yere taşınma, geçici olarak yerleşme vb. durumlar da yine kapsayan ya da kapsanan uzamdan bir diğerine geçiş olarak okunabilir.

Tiyatral anlatıda uzam çeşitlemelerine açık-kapalı, kapsayan-kapsanan dışında, anlatının içeriğine göre ve kendi sınırları içinde farklı başlıklar verilebilir. Kıran'ların “*diğer uzam türleri*”⁴⁶⁵ olarak ifade ettiği bu uzam çeşitleri, incelemecinin bakış açısına ya da oyun metninin içeriğine göre değişiklik gösterebilir. Bu uzam türlerinden bazıları; yatak odası, banyo, tuvalet gibi **özel uzamlar**dır ve aslında her biri kapalı uzamdır. Okul, postane, hastane, pazaryeri gibi herkese açık olan **kamusal uzamlar** hem kapalı hem de açık uzam olabilir. Ayrıca yine öznel bir değerlendirmeye ev, apartman dairesi, bahçe gibi mekanlar daima bir ailenin öyküsünü anlattığı için **ailevi uzamlar** adını da alabilir. Böyle bir tanımlama yapınca diyalektik gereği karşısına **yabancı uzamlar**'ı koymak gerekir. Bunlar, mezarlık, liman, otobüs durağı, lokanta, otel gibi uzamlardır ve kamusal nitelikleriyle ailevi olanlardan ayrılmaktadır.

4. Gerçek Uzam/İmgesel Uzam

Tiyatral anlatıda uzamın temel yapısı gerçek ile imgesel uzam arasında belirlenir. İmgesel uzamın referansı daima gerçek uzamdır. Bir anlatıda uzam, yazar tarafından yaratılan bir kurmacadır ve imgeye aittir. Tiyatral anlatının her bir örneği, belli bir biçimde düzenlenen imgesel uzamı yansıtır, bu düzenlemede de anlam gizlidir. İmgesel uzamı destekleyen renkler, ışık ya da sesler gerçek olandan hareketle varedilir. Seyircinin algı düzeyi ya da anlam kodları göz önünde bulundurulur. Örneğin bir Shakespeare tragedyasının yarı karanlık atmosferde oynanması, oyunun içeriğiyle ilgilidir. Çünkü en bilinen tragedyelerinden biri olan **Hamlet**'te çürümüş, çivisi çıkmış bir Danimarka'yı anlatmanın en iyi yolu köhne bir saray atmosferidir ve bu imge, yazarın satır aralarında gizlenmiştir. Çehov oyunlarında da dışarıdan gelen sesler, anlatıdaki uzamın daha da sıkışmasını sağlar.

⁴⁶⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz., Bachelard, **Uzamın Poetikası**, 81-147 s.

⁴⁶⁵ Kıran-Kıran, **a.g.e.**, 251-252 s.

Tiyatral anlatıda yaratılan imgesel uzam, herhangi bir zaman dilimini yansıtmak zorundadır. Okuyucunun uzamı kavraması için zamanın belirginleştirilmesi gerekir. Örneğin yine **Hamlet**'te olay tarihsel bir gerçeklik içermese bile, sarayın köhnemiş yapısını anlayabilmek için oyunun yazıldığı yılı dikkate almak gerekmektedir, -zira, Hamlet'in yazıldığı yılların (1599-1601) İngiltere'sinde yaşanan saray oyunları da Danimarka'dan farklı değildir. Her oyun yazıldığı dönemin izini taşıdığına göre, oyunun tarihsel konusuna dönemin etkisini de yüklemek kaçınılmazdır. Dolayısıyla imgesel ya da gerçek olsun, uzam deyince daima bir zamansallık devreye girer. Oyun metni, önce'yi ve sonra'yı içerişiyle de bir zamansallık taşır. Oyunun başlangıç noktası, daima öncesi olan bir durumdur. Karakterin anlatımıyla açığa çıkan bu durum, olay dizisinin gelişimiyle değişikliğe uğrar ve oyun süresi boyunca önce-sonra ikilisi varlığını hissettirir. Çünkü bir oyun nedensiz, rastlantısal bir oyun değildir ve Aristoteles'in **Poetika**'da belirttiği baş-orta-son ilişkisine koşulludur. Her sonucun bir sebebi ve her sebebin bir sonucu vardır. Kısacası imgesel uzam, kaynağı gerçek uzamda bulunan bir göstergeler toplamıdır.

5. Burası/Orası

Tiyatral anlatıda “burası” dendiğinde eksen karakterin yerleştirildiği asal uzam'dan söz edilir. “Orası”, uzak olan, bilinmezlik içeren, yabancı olan başka bir yerdir. “Burası”, kahramanın bildiği, tanıdığı ya da alışık olduğu uzamdır fakat bu durum, modern sonrası oyunlarda değişiklik gösterir. Çünkü özellikle absürd oyunlarda kahraman, içinde bulunduğu uzama yabancı, onu tanımaya çalışan, ondan korkan ya da bulunduğu yerden “buradan” kaçıp kurtulmanın yollarını arayan çaresizlerden kuruludur. Modern sonrası metinlere gelinceye kadar “burası”, “orası”yla karşıtlık gösterir, uzaklığı, bilinmezliği yeniliği ya da korkuyu içerir fakat kimi zaman da, bir türlü ulaşılamayan yer olarak hayalleri süsler. **Üç Kız Kardeş**'te kardeşlerin bir türlü geri dönemedikleri bir Moskova hayaliyle yaşıyor olması, “burası” ve “orası” karşıtlığına kaynaklık eder. Oysa özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra absürd oyunlarda gidecek “başka bir yer/orası” kalmadığı gibi, “burası” da güvensiz hale gelmiş, karakterler, uzamsal bir çaresizliğe terk edilmiştir.

“Orası” anlam olarak uzak, yabancı bir uzamı çağrıştırırsa da artık “burası” da içinde yaşayanlara uzaklaşmış, yabancılaşmış bir uzamdır⁴⁶⁶.

Oyun yazarı uzamın nasıl algılandığını dilerse karakterlere anlattırabilir. **Hamlet** için saray çürümüş bir yerdir. **Üç Kız Kardeş**'te içinde mutsuz mutsuz yaşadıkları ev, kardeşlerin ruhsal durumlarını açıklayıcı bir işlev yüklenir. Neredeyse her sahnede çalan saat, geçip giden zamana rağmen, özledikleri Moskova'ya gidemeyen, gitmek için herhangi bir girişimde bulunmayan eylemsiz kızların karakter özelliklerini vurgulamak için bir araçtır. Dolayısıyla uzam, eyleme yardımcı olan görünmez bir karakter gibidir. Karakterin önünde bir engel gibi yükselir ya da tam tersine ona yardımcı olur. Uzam, olay dizisinin gelişmesine yardım eder. Örneğin bir dolantı komedyasında uzam, birbirini seven iki kişiyi ayırır. Burada karşımıza engelleyici bir unsur olarak çıkar. Özetlemek gerekirse; “burası”-“orası” karşıtlığı, “ben” ve “öteki” karşıtlığı gibidir. “Ben” olmadan “öteki” olamayacağı gibi, “burası” olmadan “orası” da olamaz⁴⁶⁷.

2.2.2. Uzamı Oluşturan Dinamikler

Gerçeklik daima duyularla, deneyimlerle ve akılla algılanır; diğer bir deyişle gerçeklik, anlatının başlıca göndergesidir. Gerçekliği referans alan tiyatral anlatı, belli bir zamana, döneme, mevsime ve saate göre kugulanır. Zaman karakterin davranışını, konuşma ve davranış biçimini etkileyen güçtür ve bu zaman dilimi doğal olarak bir mekana koşulludur. Mekanda yaratılan zaman, bir kişi tarafından algılanmalı ve söz konusu kişi, o mekan içinde belirli bir zaman dilimi boyunca eyleme geçmelidir. Dolayısıyla yukarıda da değinildiği gibi tiyatral anlatıda uzamın görünür hale gelmesi için dört temel dinamik varlığını dayatır. Bunlar zaman, mekan, karakter ve olay dizisidir.

2.2.2.1. Zaman

Her anlatı zamansal bir dünyanın görünümüdür ve bu dünya, “yeryüzü” adı verilen evrensel mekanın yansımasıdır. Anlatıda geçen olaylar bir ya da birçok mekanı kapsadığı gibi zamansal bir deneyimin aktarımıdır. Zaman önce, sonra,

⁴⁶⁶ Bkz., Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, 67-82 s.

⁴⁶⁷ Bkz., Kıran-Kıran, a.g.e., 258-262 s.

başlangıç, son gibi belirteçlerle kavranan soyut bir kavramdır ve bu soyut varoluş, olayların birbirini izlediği sonsuz bir ortam olarak düşünüldüğünde tiyatroyla ilişkisi de açığa çıkar. Aristoteles'in **Poetika**'da yer verdiği baş-orta-son ilişkisi, tiyatral anlatıda uzamla zamanın içiçeliğinin göstergesidir. Eylem bu üçlü ilişkinin taşıyıcısı olarak hem zamandan etkilenir hem de zamanı etkiler. Örneğin Antigone'nin yaşadığı zaman diliminin koşulları onun cezalandırılmasına sebep olurken, Antigone'nin eylemi –Kreon'un koyduğu yasalara karşı gelip kardeşini gömmesi-kendi yaşam “süre”sinin felakete gidişini hızlandırır. Dolayısıyla bir oyun metni hangi devirde yazılmış olursa olsun, daima baş-orta-son gelişimi içinde varolur.

Aristoteles'e göre zaman, içinde olayların geçtiği şey'dir ve olay olmadan zaman olmaz ya da daha doğru bir ifadeyle kavranamaz. **Fizik** adlı eserinde zamanın nasıl varolduğunu tartışan Aristoteles, olaydan söz ederken devinimi dile getirir ve devinimsiz olan maddenin bile zamana dahil olduğunu, akıp giden zamanla değiştiğini ileri sürer. Bir oyunda kahramanın değişimi de zamanla gerçekleşir. Kişi bir şeyden bir şeye doğru devinirken zaman geçer ve “önce” ile “sonra” ancak uzamsal olarak algılanır⁴⁶⁸. Uzamsal bir yaşantı olan anlatıda zaman, ancak ve ancak anlatsal bir düzleme taşınırsa gerçek zamana yaklaşır ve anlatı da zamansal deneyimi gösterdiği ölçüde anlam kazanır⁴⁶⁹.

İnsanın zamanı algılaması hem kültürelidir hem de kişinin bakış açısına göre düzenlenir ve bu düzenleme ya da algılayış üç tür zaman yapısını ortaya çıkarır. Bunlardan birincisi fiziksel zamandır. Benveniste'ye göre: “dünyanın fiziksel zamanı tek düze, sonsuz, çizgisel, istendiği biçimde bölümlenebilen ve iç dünyasının uyumuna göre ölçtüğü sonsuz değişkenlik gösteren bir süredir”⁴⁷⁰, yani her birey zamanı kendi bakış açısına ya da duygusal dünyasına göre algılar. Örneğin sevinçliyen zaman çok çabuk geçer fakat üzüntülüyen bir türlü geçmek bilmez. Benveniste'nin ikinci zaman algısı süredizimsel olarak belirir. “Tüm insan toplulukları süredizimsel zamanı doğa olaylarının yinelenmesine dayanarak bir

⁴⁶⁸ Bkz., Aristoteles, **Fizik**, Çev:Saffet Babür, YKY, İst., 2001, s.216-283.

⁴⁶⁹ Bkz., Ricoeur, **Zaman-Olay Örgüsü-Üçlü Mimesis Zaman ve Anlatı:bir**, 23 s.

⁴⁷⁰ Benveniste, **a.g.e.**, 130 s.

*takvime bağlamışlar ya da bölümlemişlerdir: gündüz gece dönüşümü, vb...*⁴⁷¹. Süredizimsel zaman toplumsal bir nitelik kazanmış olan takvim ve saat zamanıdır ve bu ilerleyiş değiştirilemez. Üçüncü tür zaman ise *dilsel zaman*⁴⁷²dir. İleriye doğru hareket eden süredizimsel zamanda gerçekleşen olayların, tarihler ve saat yardımıyla anlatılmasına aracılık eden dilsel zamandır. Soyut bir kavram oluşuyla zaman, ancak dil’de kavranır, dil’de algılanır. Zaman deneyimini ancak ve ancak dil’le ifade edebilen insanoğlu, doğal süreyi anlatabilmek için fiillere başvurur. “*Dilsel zamanın en temel özelliği, tümcede söz konusu edilen akış anını konuşucunun, yani tümceyi üretenin, anlatma anına bağlamasıdır*”⁴⁷³. Yani dilsel zaman, söz’e bağlıdır ve söyleme göre düzenlenir; dolayısıyla anlatısal uzamın zamanı da temelde dilseldir.

Tiyatral anlatı, başlangıçtan son’a doğru giden belli başlı olayların süredizimsel bir sıra içinde oluşmasıdır. Geriye dönüşler ya da geleceğe gidişler üzerine kurulu anlatılarda bile baş-orta-son ilişkisini bulgulamak mümkündür –zira, bir oyun sondan başlasa bile, o son, oyunun anlatımı konusunda bir başlangıçtır. Dolayısıyla süredizimsel yapıda birinci olay, ikinci olay haline gelir. Dönüşerek gelişen anlatıda ilk olaylar olmadan ilerleme olamayacağı gibi bir son’un gelmesi de beklenmemelidir. Tiyatral anlatı genellikle finale “son”a göre düzenlenir. Olay dizisine yön veren final kısmıdır çünkü yazarın mesajı için oluşturulan ilerleyiş finalde tamamlanır. Doğal olarak zamansal bir “süre” de algılanır hale gelir. Üçbirlik yapısının çağlar boyu kural kabul edilmesi, tiyatral anlatıda geçen süreyi sorunsala dönüştürmüş olsa da, anlatının süresi, aynı zamanda ritmi yani yoğunluk ve devingenliği belirleyen itici güçtür⁴⁷⁴. Neden-sonuç bağıyla ilerleyen bir anlatıda zamansal bir düzen vardır fakat gerçek zamanda olduğu gibi katı bir süre algısı yoktur. Tiyatrodan beklenen, anlatı süresinin zamansal bir dizi şeklinde ilerlemesi değil, olayların mantıksal bir ilerleyişe sahip olmasıdır. Yani zaman atlamalarının olduğu bir oyunda bu geçişlerin inandırıcı olması gerekmektedir. Mantıksal dizi, zamansal diziden daha çabuk kavranır, algılanır ve önemsendir⁴⁷⁵.

⁴⁷¹ Benveniste, **y.a.g.e.**, 131 s.

⁴⁷² Benveniste, **y.a.g.e.**, 132 s.

⁴⁷³ Kıran-Kıran, **a.g.e.**, 218 s.

⁴⁷⁴ Bkz., Tuncay, **Sahneye Bakmak I**, 83-87 s.

⁴⁷⁵ Bkz., Todorov, **Poetikaya Giriş**, 79 s.

Tiyatral anlatıyı baş-orta-son ilişkisi içinde geçmiş-şimdi-gelecek yapısına göre kurgulama, olay dizisinin varlığını ortaya koymaktadır ve olay dizisi zamanın uzamda görünür hale gelmesidir. Devingen olan zamanda gelecek henüz yaşanmamıştır ve geçmiş de artık yoktur; şimdiki zaman ise ele avuca sığmaz, yerinde durmaz bir devinim içindedir. Burada denilebilir ki, tiyatral anlatı kaybolup giden zamanın bir anlamda dondurulmasıdır⁴⁷⁶. Uzamsal yapının kurucusu olan zaman, biçimlendirilmiş bir zamandır ve bu eylemin zamanı olarak kavranır. Başlangıç durumundan bitiş durumuna giden olayların ilerleyişi zamanın duyumsanmasıdır. Zaman adeta kurgu olmaktan çıkar ve gerçeğin kendisine dönüşür; -zira, anlatıyı algılama da bir zaman içinde gerçekleşmektedir. Aristoteles'in zaman-mekan-eylem birliği adını verdiği üçlü yapı, uzamın ilişkiler dizgesinin ilk tanımı olarak kabul edilebilir. Uzamın oluşması için zaman-mekan-eylem birliği gerekliyse bu birliğin kurucusu da yine zamandır.

Zaman, “geriye dönük” bir algıyla kavranır. Anlatının geride kalan kısmı yani geçmişte olan ya da geçmişte kalan bölümü “şimdi”nin anlaşılması için gereklidir. Şimdi, ancak geçmişle anlamlı hale gelir. Geçmişte olup biten bir oyun “şimdi”de yeniden sunulur ve bu da tiyatro seyircisinin zaman algısını katmanlaştırır. Modern sonrası tiyatrodaki karakterlerin geçmişlerini hatırlayamayışları, belleksizliğin göstergesi olması dışında, zaman algısının sadece dayanaksız bir “şimdi” üzerinde işlediğini anlatır. Karakterler ortak bir geçmişini paylaşmadıkları için daima “şimdi”den konuşurlar ve geleceğe dair bir beklentileri de yoktur. Modern sonrası oyunları belirleyen temel yapı, konuşma örgüsünün “şimdi”nin gürültüsü üzerine kurulu olmasıdır. Özellikle 20.yy.ın ikinci yarısından sonra görülen tiyatro çalışmalarında zaman algısının değişimi yeni bir estetik anlayışın oluşmasına yol açmıştır.

“Tiyatrosal zamanın ‘temsil edilen’ zamandan ‘varolan’ zamana dönüşmesi, oyun alanının çerçevelerini kırarak görünenin ötesine geçmesi yeni bir tiyatro estetiğinin oluşmasına yol açmıştır. ‘Durum’ ‘öykü’nün yerini alırken olayların kurgulanmış çizgisel gelişimi de yerini parçalanmış eylemler bütünlüğüne bırakmıştır.”⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ Bkz., Uçan, **a.g.e.**, 225 s.

⁴⁷⁷ Dikmen Gürün, “Tiyatrodaki Uzam-Zaman Kavramı”, **Sanat Dünyamız**, Yky., Sayı:74, İst., 1999, 55 s.

Kültürün gelişimine ve değişimine bağlı olarak zaman algısı değişiklik gösterse de tiyatral anlatıda zaman ve uzam, birbirlerine organik olarak bağlıdır; zaman değişirse uzam da değişir ve yanılısma, öncelikle zaman-uzam ilişkisiyle oluşur. Burada mekan denmemesinin sebebi, olayın varlığıyla çözümlenen bir yapı olmasındandır; çünkü “olay 1800’lerde geçer” dendiğinde, hemen ardından “nerede?” sorusu gelir. “Olay, zengin bir evde geçer” dendiğinde de zamanın ne olduğu sorulur. Anlatısallık daima bir zamana başvurmayı gerektirdiği için belli bir anda gerçekleşen bir eylem “söz”ün konusu olduğunda uzam hemen devreye girer⁴⁷⁸. Tiyatral anlatıda uzamı etkileyen üç zaman tipi vardır:

1. Yazarın oyunu yazdığı zaman (dış zaman)
2. Anlatısal zaman, yani olay dizisinin içerdiği zaman (iç zaman)
3. Anlatısal zamanın algılandığı zaman⁴⁷⁹.

Yazarın zamanı olan dışsal zaman, uzamsal yapıda dolaylı olarak duyumsanır ve bu yapıyı çözümleme işi, dramaturginin konusudur. Örneğin Hamlet 16.yy.ın sonunda yazılır, olay 12.yy.da geçer fakat orada geçen zamanın algılanışı 21.yy.da olur. Tiyatral zamanın iç içe geçmiş halkaları andıran katmanlı yapısı, tiyatronun zamanı yorumlayan bir sanat olduğu gerçeğini gözler önüne sermektedir. Zamansal yapı içinde bir başka dolaylı zaman ise anlatı zamanında ortaya çıkar –ki, bu, “anlatılan” zamandır. Karakterler aracılığıyla dile getirilen ve diegetik düzlemde olan zaman yapıları da anlatının içinde dolaylı olarak etkilidir. Çünkü asıl zaman kurgusu, anlatısal zamanda oluşturulur.

Tiyatral anlatının içeriğine ve biçimine göre ya çizgisel ya da parçalı bir zaman kurgusuna gidilir. Uzam-zaman ilişkisi daima bir kişi üzerinden işlemektedir. Açık biçim oyunlarda kurgu zamanı ile anlatı zamanı iki farklı düzlemdir. Kurgu zamanı bellekten geçen, hayal edilen olay dizisinin zamanıdır. Anlatı zamanı ise bu kurgunun anlatıldığı zamanı kapsar⁴⁸⁰. Örneğin Aziz Nesin’in **Yaşar Ne Yaşar Ne**

⁴⁷⁸ Bkz., Yücel, **a.g.e.**, 19 s.

⁴⁷⁹ Bkz., Yücel, **y.a.g.e.**, 124 s.

⁴⁸⁰ Bkz., Uçan, **a.g.e.**, 39 s.

Yaşamaz adlı oyunu, hapishanede bambaşka bir insana dönüşmüş olan Yaşar’la başlar. Anlatıcı seyirciye, bu değişimin nasıl olduğunu anlatan bir konuşma yapar ve “flash-back” (geriye dönüş) tekniğiyle değişime sebep olan geçmişe dönülür. Epizotlar, nüfus cüzdanı olmadığı için kimliksizleşen Yaşar’ın hayatının belli başlı (okul, askerlik, evlilik vb.) zamanlarında başına gelenleri aktarır. Oyunun anlatısı “şimdi”de başlar ve olay, dünlere dönülerek anlatılır. Anlatı zamanının algılanması tiyatral uzamın bir başka aşamasıdır ve genellikle sahneleme zamanı olarak konu edilir. Nesin’in oyunu 2012 yılında sahnelenirken seyircinin de içinde bulunduğu gerçek zaman, tiyatral uzamın bir parçasına dönüşür. Gösterim aşamasında sahneleme için gerçek zaman önemliyken anlatı açısından kurmaca zaman öne çıkmaktadır.

Tiyatral anlatıda zaman, bir aşamalandırma biçimidir. Baş-orta-son ya da önce-şimdi-sonra aşamalarında anlatının kendisi bir zaman akışına koşulludur. Tiyatral anlatı bir anlamda, zamanı kullanma, zamanda hareket etme ve algılayıcıyı bu zamana ortak etme amacı taşımaktadır⁴⁸¹. Sürekli akıp giden zaman içinde tiyatral anlatı, kaybolup giden zamanın olduğu gibi kayda geçirilmesi ve yeri-zamanı geldiğinde aynı canlılıkla yeniden yeniden “şimdi”ye dahil edilmesiyle özgün hale gelir. Tiyatral anlatının “sonsuz şimdi”yi içeren yapısı da bu canlılıktan filizlenir. Örneğin bir Antik Yunan tragedyası çağlar öncesinde geçmiş olsa da, anlatı zamanı, sözü edilen geçmişi “sonsuz şimdi”ye taşır. Okuyucu-seyirci karakterle özdeşlik kurmak için gerçek şimdiki zaman içinde anlatının “şimdi”sine katılır. Kıranlar’ın anlatı çözümlemesine göre bu ikili zaman yapısı yani algılayıcının içinde bulunduğu “şimdiki zaman” ile anlatının “şimdiki zaman”ı eş zamanlı bir uzam yaratmaktadır. Anlatının kendi yapısı içinde de kullanılabilen bu ifadelendirme, iki olayın aynı anda gerçekleşmesini anlatmak için de kullanılır⁴⁸².

Aristoteles’te anlatsal zamanın üç özelliği göze çarpmaktadır. Bunlar, tamamlanmışlık, bütünlük ve belli bir uzunluktur. Tamamlanmışlık, baş-orta son gelişiminin bir anlam içerecek biçime ulaşmasıdır. Bütünlük, çözümün gerçekleşmesi için gerekli olan neden-sonuç bağıntı içerendir. Yani başlangıcı, ortayı

⁴⁸¹ Bkz., Mehmet Tekin, **Roman Sanatı I Romann Unsurları**, Ötüken Yay., İst., 2001, 189 s.

⁴⁸² Bkz., Kıran-Kıran, **a.g.e.**, 61-63 s.

ve sonu kapsar fakat bunlar arasında ilişki kurar. Başlangıç, kendinden önce bir şey gelmeyen, son ise kendinden sonra bir şey gelmeyecek olandır. Son, daima bir başka şeyin ardından gelir ve bu diziliş, olasılık-zorunluluk ilkesine göre mantıksal bir gelişimdir. Orta, bir şeyin ardından gelir ve onun ardından da mutlaka başka bir şey gelmektedir. Örneğin tragedyada orta, mutluluktan mutsuzluğa geçişi içeren kısımdır⁴⁸³. Dolayısıyla bütünlük mantıksal bir dizilişi anlatmakta, tamamlanmışlık, katharsise ulaşmanın gereği olarak görülmekte, belli bir uzunluk ise kavranamayacak kadar büyük, fark edilemeyecek kadar küçük olmayan olay dizisini anlatmaktadır. Aristoteles burada, eylemin özelliklerinden çok bir oyunun algılanma biçimini, yani zamanını merkeze koymaktadır⁴⁸⁴.

Aristoteles'in **Poetika**'da yer verdiği baş-orta son gelişimi, geçmiş-şimdi-gelecek üçlüsüyle tiyatral anlatı yapısında "sonsuz şimdi"nin belirteçleri gibidir. Nerede ve nasıl olursa olsun tüm zamansal düzen yani geçmiş ve gelecek "şimdi"de kavranır. Şimdiki zaman, tiyatral anlatı düzleminde sürekli aşılan zamandır. Çatışmanın gerçekleştiği yer daima "şimdi"nin içindedir. "Şimdi"de olanlar, geleceği geçmişe iter ve bu işlemi, geleceği tüketip her şeyin geçmiş olmasını sağlayana dek sürdürür⁴⁸⁵. Geçmiş daima şimdi'de olanı biçimlendirir, gelecekse ulaşılması gereken hedef olarak yine şimdi'yi baskılar; dolayısıyla "şimdi"de daima bir gerilim vardır. Aristoteles'e göre zaman, yalnızca içinden geçilen olaylar sonucu kavranabilmektedir⁴⁸⁶.

Gerçekliği referans alan tiyatral anlatıda zaman, belli bir döneme, mevsime ve saate göre kurgulanır. Anlatının zamanı, karakterin davranışını, konuşma biçimini ve eylemini etkileyen güçtür. Anlatıda ileriye doğru giden olay dizisi, *çizgisel zaman*⁴⁸⁷ a göre kurgulanır ve bu tür zamansallıkta olayların yeri değiştirilemez. Karakterin davranışını ya da olayın ardında yatan gerçekleri açıklamak için geriye dönüşler ya da ileriye gidişler söz konusu olduğunda anlatının zamanı *parçalı*

⁴⁸³ Bkz., Aristoteles, **Poetika**, 27 s.

⁴⁸⁴ Bkz., Ricoeur, **Zaman-Olay Örgüsü-Üçlü Mimesis Zaman ve Anlatı:bir**, 84-85 s.

⁴⁸⁵ Bkz., Ricoeur, **Zaman-Olay Örgüsü-Üçlü Mimesis Zaman ve Anlatı:bir**, 51-52 s.

⁴⁸⁶ Aristoteles, Augustinus, Heidegger, **a.g.e.**, 63 s.

⁴⁸⁷ Kıran-Kıran, **y.a.g.e.**, 69 s.

*zaman*⁴⁸⁸ kurgusu üzerinden işlemektedir ve bu zaman kurgusu genellikle açık biçim anlatımlarda kullanılan bir tekniktir. Hangi zaman kurgusu seçilirse seçilsin anlatısal zaman daima konuşan kişi aracılığıyla belirlenir. Anlatının alıcısı, öncelikle oyunun geçtiği yeri ve zamanı kavrayarak anlam bütünlüğüne gider⁴⁸⁹.

Tiyatral anlatının sonsuz şimdiki zamanla bütünleşmesi tiyatral uzamın ayırıcı özelliğidir. Tüm ayrıntıların uzamla bağıntılı olması “sürekli bir dramatik şimdiki zamanın” yaratılması için gereklidir. Tiyatro sanatı bellek gibidir. Geçmiş-şimdi-gelecek düzeni içinde sunulur; yani elle tutulup gözle görülemeyen şimdi’yi görünür kılar. “*Şimdide gerçekleşen eylem, kendini, içinden geçilen anın koşulları ile değil, geçmişin koşulları ile meşrulaştırmaktadır oyunda*”⁴⁹⁰ fakat geçmişin koşullarının anlatımı karakterin konuşma örgüsüyle alımlayanı o geçmişin içindeki şimdiye götürür. Örneğin antik Yunan tragedyalarında yaratıcı uzamın kaynağı bilgiden çok bellektir. Mitolojik efsanelere dayanan tragedyalarda olmuş olanın yani geçmişin değiştirilmesi imkansızdır. Kesintisiz zamansal geçişlerle şimdiye bağlanan gerçek, görel bir geçmişe değil, belleğin mesafelendirilmiş düzlemine taşınır. Antik Yunan yazarları mitolojiye özgü zamanı erdemli olanın şimdiki zamanında yeniden kurar. Dolayısıyla anlatının kurgulanmasında yazar, iki temel sorunla yüzleşir. Uzun bir zamanda, birçok mekanda geçen olayı anlatı süresine sığdırmak zorundadır. Yazar, geçmişte, başka mekanlarda geçen olayları konuşma örgüsüne yerleştirir; anlatıcı kullanabilir, anlatının genel yapısını geriye dönüş tekniğiyle oluşturabilir. Zamanda ve mekanda ekonomik ve işlevsel olanı verme, oyun yazarının hüneriyle doğru orantılıdır⁴⁹¹.

Tiyatral anlatı, ileriye doğru gidebilmek için kendini geçmişe yerleştirir. Aristoteles’in “*energeia*”⁴⁹² adını verdiği kavram, karakterde ve durumda varolan potansiyelin açığa çıktığı enerjidir ve nedensellik ile ilgilidir. Nedensellik ya da *energeia*, olay dizisini ileriye doğru taşıyan itkinin adıdır, karakterin istenci, edimidir. Yazarın bu *energeia*’yı yoğunlaştırma aracı, geçmişte kalan fakat varlığı

⁴⁸⁸ Kıran-Kıran, **y.a.g.e.**, 69 s.

⁴⁸⁹ Bkz., Günay, **Metin Bilgisi**, 132-135 s.

⁴⁹⁰ Beliz Güçbilmez, **Zaman/Zemşın/Zuhur**, Deniz Kitabevi, Ankara, 2006, 51 s.

⁴⁹¹ Bkz., Şener, “Tiyatro Sanatında Zaman ve Mekan”, 74-81 s.

⁴⁹² Aristoteles’ten aktaran Randall, **a.g.e.**, 127 s.

hissedilen olayların anlatılmasıdır. Yani diegesis. Anlatılan geçmiş, karakterin ileriye doğru gitmesini sağlayan itici güçtür. “Anlatı ancak kendini geçmişin ‘öbür ülkesi’ne yerleştirerek geleceğine, şimdiye gitme özgürlüğünü kazanır”⁴⁹³. Dolayısıyla anlatısal zaman önce yazar tarafından yaşanmaktadır ve yazar adeta, deneyimlediği bu zaman çizgisinin sonunda anlatıyı algılayacak olanları beklemektedir. Olay dizisinin zamanı okuyucu/seyirciyi geriden iter, neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak ileriye doğru yönlendirir.

Aristoteles’in olayları yoğunlaştırma aracı olarak gördüğü *energeia*, yani geçmişteki olayların anlatılması, Gérard Genette tarafından anlatı zamanının temel yapısı olarak ele alınır. Genette’ye göre dört tür anlatı zamanı vardır. Sonradan, önceden, eş zamanlı ve karma anlatma. Sonradan anlatma, anlatıcının eski bir zamanda olan olayları anlatmasıdır –ki, burada anlatıcı tiyatral olanda, hem yazar hem de karakter olarak değerlendirilmelidir. Önceden anlatma, anlatıcının gelecekte olanları anlatmasıdır ve tahmine, öngörüye ya da hayale dayalıdır. Oyun yazarının anlatı zamanı olarak gelecekte bir zamana gitmesi, bu tür bir anlatım zamanı olabildiği gibi, olay dizisi içinde karakterin geleceğe dair konuşması da önceden anlatmadır. Örneğin **Kral Oidipus** oyununda bilici Teresias’ın söylemi, anlatının genel zaman kurgusu içinde “önceden anlatma” olarak zamansallaşır. Eşzamanlı anlatma, olayların gerçekleştiği anda anlatılmasıdır ve tiyatral anlatı bu zamansal yapı üzerine kuruludur fakat diğer anlatı zamanlarını da içerir. Karma anlatma ise tüm anlatma zamanlarının kullanılmasıdır ve önceden olanların ya da sonradan olacakların anlatımı anlatılan andaki olayları etkilemektedir⁴⁹⁴. Teresias’ın söylemleri burada da anımsanır, çünkü onun geçmişe ve geleceğe yönelik düşünceleri, oyunun olay dizisine yön vermektedir.

Gérard Genette, anlatı zamanında *düzenin* de önemli olduğuna inanır ve düzeni, olayların sıralanışı olarak bir zamansallığa yerleştirir. Düzen kronolojik sırayla oluşturulduğu gibi parçalı da var edilir. Kronolojik olmayan anlatı *anakroni*⁴⁹⁵ dir ve iki çeşit anakroni vardır: Analepsis ve prolepsis. Analepsis, önceden

⁴⁹³ Randall, **y.a.g.e.**, 130 s.

⁴⁹⁴ Bkz., Dervişcemaloğlu, **a.g.e.**, 7 s.

⁴⁹⁵ Genette’den aktaran Dervişcemaloğlu, **y.a.g.e.**, 9 s.

olmuş olayların anlatımıdır, prolepsis ise asıl olay bittikten sonra olacakları haber verir. Düzen, analepsis ile prolepsis arasında geçen “süre”dir ve bu süre, anlatının uzunluğunu, hızını, yoğunluğunu belirler. Anlatıyı düzenleme çabalarının amacı metalepsis yaratmaktır –ki, metalepsis “gerçeklik ve kurgu (fiction) arasındaki çizgiyi kasıtlı olarak belirsizleştirmek için anlatı düzeyleri arasındaki sınırın ihlal edildiği bir süreçtir”⁴⁹⁶. Genette’nin açıklamalarından da anlaşıldığı gibi, anlatı ve dolayısıyla tiyatral anlatı zamanın kurgulanmasıyla uzamsal olandır.

Anlatı zamanının sınırlarını çizen, ayrıntılandıran bir diğer isim Mikhail Bakhtin’dir. **Karnavaldan Romana** adlı eserinde zaman-uzam birlikteliğini ayrıntılı olarak ele alır, zamanı farklı anların buluştuğu bir mekan olarak kabul eder ve ünlü kronotop kuramını geliştirir.

“Kronotop, zamanla mekan arasında çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla farklı biçimlerde kurulan içsel bağların edebiyattaki özgül görünümünün adıdır. (...) Edebiyatta kronotop aracılığıyla zaman ete kemiğe bürünür; mekan, yine aynı yolla zaman ve tarih tarafından anlamlandırılır.”⁴⁹⁷

Bakhtin’in kronotop adını verdiği kavram, anlatıda zaman ile uzamın kesiştiği andır. Tiyatral anlatının zamanı, geçmişini şimdiye taşır ama geleceği hedefler. Uzamın zamanla kesiştiği an’da, gelecek, zamanın görme biçimi olarak hissedilir. Anlatısal zamanda “şimdi” belirsizdir ve doğası gereği süreklilik gerektiren bir akışa sahiptir. Geçmiş, bu süreklilik içinde belleğin nesnesi olarak anlatısal “şimdi”nin de nesnesidir. Belirsiz şimdi, sürekli bir akış içinde geleceğe doğru ilerler ve “şimdi” asla tamamlanmayandır⁴⁹⁸. Bir anlatı karakterin ölümüyle sona erdiğinde bile geride kalanların şimdi’si devam etmektedir. Zaman ile uzamın birbirinden ayrılamaz olan yapısı, şimdiki zaman kurgusunun merkeze konmasıyla görünür hale gelir. Zaman-uzam ilişkisi, anlatıyı kuran temel yapıdır ve bu ilişki anlatı içinde karşılıklı olarak kapsayıcıdır. Zaman uzamla kaynaşarak uzamın içinde varlık bulur, birlikte var olur, iç içe geçer, birbiriyle çelişir, çatışır ya da karmaşılaşırlar ve bu birliktelik,

⁴⁹⁶ Dervişcemaloğlu, **y.a.g.e.**, 8 s.

⁴⁹⁷ Bakhtin, **a.g.e.**, 28 s.

⁴⁹⁸ Bkz., Bakhtin, **y.a.g.e.**, 195-196 s.

mimesisin kaynağı olan gerçekliğin edimsel zaman-uzam birlikteliğinden esinlenilerek anlatıda var edilir⁴⁹⁹.

Tiyatral anlatıda zaman kendi içinde bir bütünlüğe sahiptir fakat bu bütünlük, tüm ayrıntılarıyla gerçek zamanın bir parçasıdır. Yeniden sunumlarda bu giriftlik daha anlaşılır hale gelmektedir. Anlatı zamanı ile gerçek zaman arasında sürekli bir mübadele söz konusudur ve mübadele anlatının zamansal anlamıyla biçimlenir. Tarihsel olarak varlık bulan, toplumsal yaşamda gerçekleşir ve daima değişen tarihsel uzamla temasını günceller. Küresel zaman algısındaki hız'ın anlatsal zamanı değiştirip dönüştürmesi bunun en iyi örneğidir. Örneğin günümüzde bir oyunun beş perde yazılmaması, anlatıyı algılama süresine göre olay dizisinin yeniden kurgulanması anlamına gelmektedir. Öyle ki, değil beş perde, seyircinin zaman algısı, iki perdelik bir oyunu bile izleme tahammülü gösteremeyecek bir düzeye gelmiştir. Anlatının zamanı da böylece zaman algısına göre yeniden kurgulanır. Klasik oyunların süreleri kısaltılır ya da farklı bir tematik çalışmayla performans süresine indirgenirken özgün oyunların algılandığı zaman süresi düşünülerek anlatı zamanının hızı, ritmi, yoğunluk-devingenliği ayarlanmaktadır. Günümüzde yazılan oyunların genellikle tek perdeden oluşması, küresel zaman algısının getirilerindedir. Kısacası tiyatral anlatı, toplumsal deneyimimizin bir parçası olmayı hedefler ve bu yönelişini duyularımızla algılayabileceğimiz bir konumu varederek oluşturur. Tiyatral anlatıda anlam, zaman-uzam ilişkisi olmadan kavranamaz; zira, zaman-uzam birlikteliği olmadan soyut düşünce üretmek bile imkansızdır. *Bu yüzden, anlamlar alanına her giriş, ancak ve ancak zaman-uzamın kapısından geçerek başarılı*⁵⁰⁰ ve zaman, önce mekanda varolur.

2.2.2.2. Mekan

Tiyatral anlatının birincil unsuru olan insan, karakter tarafından temsil edilen kişiliklerin yansıması ise; ikincisi, bu kişiliklerin sunulduğu mekanın kullanılmasıdır. Yeryüzünde tüm savaşlar herhangi bir mekanı ele geçirmek arzusuyla yaşanmaktadır. Tiyatral anlatıda çatışma da daima bir mekanda karşımıza çıkar. Tiyatro uzamında mekan, tiyatro binası ve sahnesi olarak hem gerçek mekandır hem

⁴⁹⁹ Bkz. Bakhtin, **y.a.g.e.**, 319-324 s.

⁵⁰⁰ Bakhtin, **y.a.g.e.**, 333 s.

de temsili bir mekan olarak simgeseldir. Oyuncu, hem gerçek mekanda hem de simgesel/kurgusal mekanda hareket eder. Olay dizisi temsili mekanda gerçekleşir fakat yine de gerçekliğe aittir. Tiyatral anlatıda uzamın mekanla kurduğu bağ ise, tüm uzamsal dinamiklerde olduğu gibi dil düzeyindedir. Anlatısal mekan, orada geçecek olayın ve orada varlık bulacak, eyleme geçecek karakterlerin adeta evidir⁵⁰¹. Mekan, referansları dış dünyaya yani gerçekliğe ait olan karşısında, içinde yer alan her şeyin yazarın iç dünyasını yansıttığı bir ortamdır; tıpkı bir organizma gibi mesajlar üretir. Karakterin anlaşılmasını sağlayan “çevre” olarak önem kazanır. Gombrich, **Sanat ve Yanılsama** adlı eserinde sanattan alınan hazzın temelinde dış dünyanın olduğu gibi yansıtılması değil azda özü verme başarısıyla yeniden sunmanın hazzı olduğunu savunur. Yeniden sunumun anlam eksenini, mekanın yaratımında açığa çıkar ve okuyucu/seyirciyi anlama götüreceği olan ilk adım mekansal düzlemde gerçekleşir⁵⁰².

Mekan, empati duygusuna giriş olarak kabul edilir. Gösteri düzleminde seyirci oyundan önce mekanı görür, anlatısal düzlemde ise, parantez içi açıklamalarda okuyucu önce mekanı tanır. Bakhtin’e göre, anlatısal tüm mekanlar, karşılıklı konuşmalı karşılaşma mekanıdır. Karakterin her “ben” deyişinde öteki’nin de bu “ben”in içine yerleştiği yerdir. Bir oyun kişinin diğer oyun kişileriyle karşılaştığı, düşsel olanla gerçek olanın buluştuğu, ağlamayla gülmenin birbiri içine geçtiği karnavalesk mekandır burası ve sağaltım, katharsis, kathastasis gibi ruhsal etkileşimler bu mekanda duyumsanır⁵⁰³. Mekansal bir varlık daima uzamın sınırları tarafından kuşatılır ve bu kuşatılma mekan içinde görünür hale gelir; uzam, mekan olmadan algılanamaz. Çünkü varoluşsal yapılardan biri “bulunuş”tur. İçinde bulunulan an ve mekan, varoluşu duruma taşımaktadır. Diğer bir deyişle mekan zamana, zaman da mekana koşulludur, birbirinden bağımsız algılanması imkansızdır ve bu durumun varlık içinde olduğu “yer” ise uzamdır⁵⁰⁴.

⁵⁰¹ Bkz., Neveux, **a.g.e.**, 4 s.

⁵⁰² Bkz., Ernst H.Gombrich, **Sanat ve Yanılsama**, Çev:Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İst., 1992, 198 s.

⁵⁰³ Bkz., Bakhtin, **a.g.e.**, 27 s.

⁵⁰⁴ Bkz., Heidegger, **Varlık ve Zaman**, 181-187 s.

Aristoteles tiyatro sanatına yön veren ünlü eserinde, zaman birliği dışında mekan birliğine de değinir ve anlatsal mekanın analizinde öncü olur. Tragedyanın mimesis yapısında, dekorasyonun önemine değinen Aristoteles'in dekorasyon olarak anlattığı aslında düzenlenmiş mekandır⁵⁰⁵.

“(...)tragedyanın altı ögesi olduğu ortaya çıkar. (...) Bunlar, öykü (mythos), karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik'tir. Bunlardan ikisi (dil ve müzik), taklit araçlarını, birisi (dekorasyon) taklit tarzını ve geri kalan üçü de (öykü, karakter, düşünceler) taklit nesnelere oluşturur. Tragedyanın sahip olduğu bütün öğeler bunlardır. Bunları, yalnız bazı tragedya ozanları değil, tersine bütün tragedya ozanları kullanır. Çünkü, her tragedya, dekorasyon'a, karakterlere, bir öyküye, dile, müziğe ve düşünce birliğine dayanır.”⁵⁰⁶

Mekan, yani *dekorasyon* Aristoteles'e göre tiyatrodaki en çok etki yapandır fakat şiir sanatıyla içten bağlı olmayan, kuramsal olarak üzerinde durmaya elverişli olmayan yapıdır. Bir oyunda mekan düzenlemesi olmadan da tragedya etkisinin yaratılabileceğini savunan Aristoteles “mekan'da birlik” anlayışı dışında *dekorasyon* yani mekan yaratma konusunda çelişkili ifadelerde bulunur; -zira **Poetika**'nın on dördüncü bölümünde, korku ve acıma duygularının söz'ün dışında sahne *dekorasyon'u* aracılığıyla da yaratılabileceğini anlatır; oysa *dekorasyon'un* tragedyayla organik bir bağı olmadığını düşünmektedir⁵⁰⁷.

Mekanın uzamsal etkisi Bachelard'da daha açıklayıcıdır. Mekan, gözeneklerinde zamanı sıkıştıran bir petek gibidir. Anılar devinimsiz olduğu için zamanla unutulur fakat bir iç yaşamın bilinmesi, özel yaşama ilişkin mekanların saptanmasıyla çözülebilmektedir; çünkü Bachelard'a göre bilinçdışı hali hazırda bir mekanda oturmaktadır⁵⁰⁸. Benlik nasıl bedene dahilse uzam da mekana dahildir. Uzam, tüm bileşenleriyle bir ruhsal yapı olarak ancak mekanda görülebilir; bu durumda mekan da bu ruhu taşıyan bedendir. Anlatsal düzlemde bile olsa fiziki hiçbir ilişki ya da “şey”, mekan-zaman'dan ayrı olarak varolamaz ya da düşünülemez ve doğal olarak anlatılamaz. Tiyatral anlatıda mekanın belli başlı iki temel türü vardır; açık mekan-kapalı mekan ve zaman, bu mekanlar içinde akar. Başlangıçta

⁵⁰⁵ Bkz., Aristoteles, **Poetika**,

⁵⁰⁶ Aristoteles, **y.a.g.e.**, 23 s.

⁵⁰⁷ Bkz. Aristoteles, **y.a.g.e.**, 39 s.

⁵⁰⁸ Bkz., Bachelard'dan aktaran Beliz Güçbilmez, **Zaman/Zemin/Zuhur**, Deniz Kitabevi, Ankara, 2006, 22 s.

açık mekanlarda yapılan tiyatro gösterileri barok dönemle birlikte kapalı mekanların da konusu haline gelir. Sadece gösteri yeri ya da tiyatro binası olarak değil, anlatıların olay dizileri de saray önünden sarayın odalarına ve oradan da burjuva evlerinin içine evrilen bir gelişimi konu edinmeye başlar⁵⁰⁹. Böylece uzamın mekansal boyutu hem iç hem de dış mekanda kurgulanır hale gelir ve mekan olarak yazar tarafından neresi seçilirse seçilsin anlatı yapısında karakterin harekete geçtiği zemin, daima mekandır.

Oyun yazarı, insanın uzamsal işlevini ya da kişinin yaşadığı mekanla kurduğu ilişkiyi dil aracılığıyla anlatır. Oyun yazarının asıl amacı bu ilişkiyi anlatmak değildir elbette fakat onun amacı, oyunun kendi doğası içinde gerçekten yola çıkılarak varedilen bir eylemi taklit etmektir. Yazar, bir eylemin taklidini anlatırken insanı bir mekan içinde vareder ve mekan, eylemi ateşleyen fitil işlevi taşıyarak uzamsallaşır. Burada uzamsallıkla anlatılmaya çalışılan şudur: Yazar, ele aldığı sorunsalı herhangi bir mekana yansıtır, sorunu mekansal bir duruma dönüştürür, tüm imge ve simgelerini açık-seçik bir uzamsal içerikle kurgular. Öyle ki, ele alınan sorunlar, başarı ya da başarısızlıklar ve bu durumların mekana etkisi ya da mekanın bu durumların oluşmasındaki rolü, anlatılmak istenen asıl konunun nitelikleri olarak görülür. Böylece uzam, yapıtın en önemli özelliklerini yüklenmiş olur. Diğer bir deyişle okuyucu/seyirci yoğun bir simgesellikle karşı karşıya bırakılır. Konu edilen sorunsal, her türlü toplumsal durum olabilirken, simgeleyen şey daima mekan'dır⁵¹⁰.

Andre Antoine, bir oyunda her şeyden önce bir ortam yaratılması gerektiğini savunur –ki, ortam ile kastedilen uzamdır. Karakterin davranışını belirleyen, uzamsal ilişkiler olduğuna göre, eylemin gerçekleşmesi için önce belli bir zaman diliminde yansıtılan bir mekan gerekmektedir. Antoine'ın “ortam” çözümlemesinden hareket eden Çamurdan, günümüzün sahne uzamını “çoğul uzam”⁵¹¹ olarak adlandırır. Uzam salt bir mekan kurgusu değil, bir oyunun öncelikli çözüm gerektiren ana rolüdür ve bu rolün ayaklarını bastığı yer, mekandır. Tiyatral anlatıda mekanı kullanan kişi, o

⁵⁰⁹ Gür, a.g.e., 44-47 s.

⁵¹⁰ Bkz., Lloyd Llewellyn Jones, “Understanding Theatre Space”, www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays, 1-4 s.

⁵¹¹ Çamurdan, a.g.e., 50 s.

mekanın özelliklerini taşımaya başlar. Mekanın özelliği, karakterin ruh haline yansır. Köhne bir apartman dairesiyle deniz manzaralı bir evin karakter üzerindeki etkisi kuşkusuz farklı olacaktır. Hali hazırda yazar tarafından sınırları çizilen bu tür mekanlar anlatının türünü bile ele verecek niteliktedir. Örneğin yarı karanlık mekanlar tragedya ve dram'a özgüken, aydınlık, ferah, canlı mekanlar komedyanın mekanıdır. Bu türler dışında bir oyunda iç mekan-dış mekan karşıtlığı çatışmanın mekansal boyutu olarak okunabilir ve uzamın türlerinden olan burası/orası karşıtlığı anlatı düzleminde de iç mekan/dış mekan olarak söz'de yansıtılır⁵¹².

Tiyatral anlatının mekanı, karakterler arasında fiziksel bir ilişkiye elverişli olmalıdır. Yani anlatının içeriğine bağlı olarak, hareket imkanı verecek genişlikte bir mekan kurgulanmalıdır. Oyun yazarı anlatıyı oluştururken seyircinin varlığını nasıl zihninden çıkarmıyorsa dilsel mekanı kurarken de, mekanın fiziki görünümünü, genişliğini-darlığını düşünerek söz'e dönüştürür. Anlatısal düzlemde mekan, karakterlerin olay dizisi alanını kapsamıyla oluşur. Tiyatral anlatıda mekan bir ayna gibi düşünülürse, uzam bu aynanın sırrı'dır ve bu yansıtımda mekan, hem doğal hem de özel bir "yer" olarak temsil edilir. Doğaldır, çünkü gerçeğe benzer ayrıntılar içerir; özeldir, çünkü sınırları olan bir alandır ve bu alanın sınırı önce yazar tarafından çizilir. Mekan, olay dizisinin ilerlemesi için hayati önem taşır, mekan olmadan anlam da oluşamaz. Varoluş mekansal olarak ifadelendirildiğine göre, bir oyunun varlığı da mekanda başlar. Mekan mimesisin başlangıç noktasıdır. Düşünmeye açık okuyucu/seyirci, mekan aracılığıyla zihninde gerçek bir yer yaratır. Dolayısıyla gerçek ile imgesel olan, mekanda da kendini gösterir ve tiyatral anlatıda mekan daima tarihsel bir göstergeler bütünüdür. Antik Yunan'dan günümüze mekanın gelişimi düşünüldüğünde, bu tarihsellik daha net kavranmaktadır. Saray önünden belirsiz mekanlara, kamusal mekanlardan özel mekanlara taşınan tiyatral anlatı, sosyokültürel uzamların simgeleştirilmesi gibi yüce bir güce sahiptir⁵¹³. Mekanda varlık bulan karakterler hem anlatısal olarak oyun alanındadır hem de somut koşullara bağlı olarak aktarılan bir yaşamın mekansal görünümüdürler. Lefebvre'nin deyiimiyle toplumsal bir üretim olan mekan, anlatısal olarak toplumsal mesajların yansıtıldığı yerdir.

⁵¹² Bkz., Jones, a.g.e., 4-6 s.

⁵¹³ Bkz., Ubersfeld, a.g.e., 24-25 s.

Tiyatral anlatının mekanı, ilk örneklerinden günümüze dek daima kente aittir. Kentsel uzamda sanata dönüşen tiyatronun temelini oluşturan çatışma, konusunu bu kentsel ilişkiler düzeninden almaktadır. Tiyatral anlatıda mekânın temsili de doğal olarak, kentlerde varolan mekânlar aracılığıyla yapılır. Kentsel mekânın anlatıdaki aktarımı mekânın siyasi, felsefi, sanatsal düzeylerdeki tüm katlarını birbiri içine yerleştirerek bir anlamlar dünyası yaratır. Tiyatral mekân, insanlar arası ilişkilerin imaj mekânıdır ve bu imaj gerçek mekânın bir benzeri olduğu kadar karşı denemesidir. Okuyucu/seyirci, anlatısal mekânda, gerçek mekânı duyumsar fakat o mekânda gerçekleşen ilişkilerin önderliğinde, “olan” ile “olması gereken” ayrımını yapar. Bu anlamda tiyatral anlatının mekanı metindir ve metin olmadan mekansal boyut anlaşılamayacağı gibi, mekân olmadan da anlatı somut varlığına ulaşamayacaktır⁵¹⁴.

Tiyatral anlatıda mekânın varlığı, parantez içi bir açıklamayla verilir, ardından bu mekân içinde oluşan ilişkiler anlatılır. Eylem aktarılır ve olay dizisi, mekânda gerçekleşen ve sona doğru giden bir süreç olarak okunur. Gestuslar, konuşma örgüsü, sahneye giriş çıkışlar gibi ayrıntılar mekansal özelliklerle belirlenir. Anlatısal mekân, daima bir sahne düzeni düşünülerek oluşturulur –ki, bu düşünme biçimi genellikle çerçeve sahnenin sınırlarına göredir. Fiziksel hareketlere elverişli olan mekân düzenlemesi eylemin gerçekleştiği oyun alanıdır, olay burada başlar ve burada sona erer. Tiyatro sanatının ayırıcı özelliği olan şimdi-burada ilkesi, mekânın vazgeçilmezliğinin göstergesidir⁵¹⁵. Mekân, eylem bağıntısına göre oluşan bir nesnel gerçeklik olduğu gibi insanın içinde konumlandığı öznel bir yer'dir. Bu nesnel ve öznel birliktelik, uzamın bir yaşantı olarak algılanmasının zeminidir. Tiyatral anlatı, mekânın görünen ve kavranan özellikleri arasındaki uzlaşmayı uzamsallaştıran unsurlardan olmasının ötesinde, öznenin ve nesnenin buluşmasına kaynaklık eden göstergeler bütünüdür. Anlatı yapısında kurgulanan mekân, bir tarafta yorumlanan öz (anlatının kendisi, metin) olarak nesnel, diğer tarafta yorumlayanların (okuyucu/seyirci, yönetmen, dramaturg vb.) bakış açılarına göre öznel olarak varlık

⁵¹⁴ Bkz., Ubersfeld, **y.a.g.e.**, 27-29 s.

⁵¹⁵ Bkz, Vimala Herman, “Deixis and Space in Drama”, **Social Semiotics**, Routledge, Vol:7, No:3, UK., 269-283 s.

kazanır. Her iki taraf yani özne ile nesne, birbirine karşı duran, aynı zamanda da birbirini açıklayan, uzlaşan interaktif bir ilişki içinde sahne yorumuna dahil olur⁵¹⁶.

Mekan, zamandan ayrı değerlendirilemez hatta zamansız mekan olamayacağı gibi mekansız zamandan da söz edilememektedir. Tiyatral anlatının uzamsal boyutu da bu ayrılmaz yapıyla kurulur. Mekan daima, kendisini üreten zamanı yansıtır. Birbirinden bağımsız düşünülemez bir bütünlüğü temsil eden mekan-zaman, uzamsal dinamiklerin de kurucusu niteliğini taşır. Güçbilmez, tiyatral mekanı bellekle ilişkilendirerek belleği mekanın bir fonksiyonu olarak değerlendirir. Belleği merkezine koyan, sanıldığı gibi zaman değil, mekandır. Mekana bağlı bir anlatı yapısı içeren tiyatro, belleğin taşıyıcısı olarak, dış gerçekliği imgesel düzlemde görünür kılandır ve her mekansal düzenleme geçmişi şimdi'ye getiren bir tarihsellik içerir⁵¹⁷. Mekanı bellekle ilişkilendirmek, mekan içinde canlı bir kişinin varlığını zorunlu olarak öne çıkarır ve ne zamanın ne de mekanın varlığı içinde bulunan bir kişi olmadan uzamsal boyuta erişememektedir. İnsan kendi dış görünümünü anlayabilmek için bile başkalarına gereksinim duyar; başkalarıyla karşılaşma ise daima bir zamanda ve mekanda gerçekleşir. Tiyatral anlatıda bu karşılaşmayı zaman-mekan ikiliğinden çok boyutlu uzama dönüştüren ise karakter'in kendisidir.

2.2.2.3. Karakter

Aristoteles'in deyimiyile ifade etmek gerekirse, *karakter*, eylem halinde olandır. Oyuncu (sanatçı) ise eylem halindeki kişileri temsil eder⁵¹⁸. Bilindiği gibi Aristoteles, tragedya ve komedyayı ayırırken karakter konusunda toplumsal bir hiyerarşinin varlığına değinmektedir. Tragedya ortalamanın üstü olan karakterleri, komedyayı ise ortalamanın altında olan kişileri taklit etmektedir ve karakter, eylem'i ortaya çıkarmakla yükümlüdür. Karakteri eylemin etkenlerinden biri olarak kabul eden ve öyküyü (mythos) karakterden üstün gören Aristoteles, karaktere dayanmayan bir tragedya olabildiğini fakat eyleme dayanmayan tragedyanın mümkün olmadığını ileri sürer.

⁵¹⁶ Bkz., Issacaroff, "Space Reference in Drama", 224-231 s.

⁵¹⁷ Bkz., Beliz Güçbilmez, "Ibsen'den Beckett'e Belleğin Temsili", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, A.Ü.D.T.C.F., Sayı:23, Ankara, 2007, 126-127 s.

⁵¹⁸ Bkz., Aristoteles, **Poetika**, 13 s.

“(…) tragedya kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklididir. (...) O halde tragedya ozanları eylemde bulunan kişileri ortaya koyarken karakterleri taklit amacını gütmaz. Tersine onlar, eylemlerden ötürü karakterleri de birlikte ortaya koyarlar. (...) Bundan başka, karaktere dayanmayan tragedya olabildiği halde, bir öyküsü olmayan (eyleme dayanmayan) tragedya olamaz.”⁵¹⁹

Aristoteles, karakteri eylemden sonra gelen bir mimesis unsuru olarak görse de anlatısal düzlemde “kişi”nin değeri geri plana itilmemektedir. Aristoteles, eylemi kişiye göre öne alarak eylemin mimetik statüsünü düzenlemeye çalışmaktadır. Çünkü “ahlaksal nitelikler düzleminde, öznenin eylemden önce geldiği yer etiğin alanıdır”⁵²⁰ ve eylem şair tarafından düzenlendiğine göre karakterin iyi ya da kötü oluşu, şiirin türünü (komedy-a-tragedya) belirler. Örneğin tragedyada, eylemi açığa çıkaran *hamartia* (trajik hata), *peripeteie* (baht dönüşü, eylemlerin düşünülenin tersine dönmesi), *anagnorisis* (tanınma, bilgisizlikten bilgiye geçiş) tanımlamaları daima eyleyen üzerinden yapılmaktadır. Karakter, ahlaki yönden iyi olan, belli bir istenci bulunan, gerçeğe benzeyen, tutarlı ve inandırıcı olandır ve düğümünden çözüme giden ilerleyişte öykünün çözümü, karakterin kendisinden doğmalıdır. Kısacası eylem, karakterin davranışlarında anlamlandırılabilir.

Tiyatral anlatıda yine dil-söz ilişkisiyle varolan karakter, zaman-mekânı “bellek” aracılığıyla bünyesinde barındıran ve zaman-mekân içinde bulunandır. Karakterin biyolojik-sosyolojik-psikolojik ayrıntıları onu, üç boyutlu bir eyleyene dönüştürmekle kalmaz, uzamsal bir varlık olarak öne çıkmasını sağlar. Burada uzam’ın sadece karaktere özgü bir yapısı olduğu düşünülmemelidir. Aynı biçimde anlatı yapısında “tip” ya da “stereotip” boyutunda ele alınan oyun kişileri de uzamın konusudur fakat burada, uzamın devingen yapısı, karakterin değişip dönüşen özellikleriyle daha iyi ayrıntılandırılabilir için karaktere yer verilmiştir. Ayrıca tip ya da stereo tip değişmez özellikler gösterdikleri için uzamsal ilişkilerin etkisinden dolayı olarak etkilenmektedir. Oysa uzamın dinamiklerinden herhangi biri değiştiğinde diğerleri de değişmektedir ve bu değişim, karakterde görünür haldedir. Zaman-mekân ya da olay değiştiğinde karakter de değişir ve uzamsal yapı bu

⁵¹⁹ Aristoteles, *Poetika*, 23-24 s.

⁵²⁰ Ricoeur, *Zaman-Olay Örgüsü-Üçlü Mimesis Zaman ve Anlatı:bir*, 83 s.

değişim üzerinden yeniden kurulur, karakterin mücadelesi de böylece ivme kazanır. Merak uyandırma ve bu merakı oyunun sonuna kadar canlı tutma amacı güden tiyatral anlatı da bu değişimler sayesinde ileriye doğru hareket eder⁵²¹.

Anlatının uzamsal yapısında kurucu niteliği taşıyan zaman-mekan ilişkisi, bu zamanı ve mekanı algılayan biri olmadan yani “bulunuş” anı gerçekleşmeden anlam kazanamamaktadır. Bir kişinin mekan içinde “bulunuş”u eylemin doğası gereğidir ve doğal olarak sadece zaman-mekani algılayan değil yorumlayan, ifade eden ya da bu “bulunuş” içinde eyleme geçen birisinin olması zorunludur. Bulunduğu yeri ve an’ı sorgulama, bu sorgulamada kendini tanıyıp dönüştürme işi, tiyatral anlatıda karaktere özgü davranış biçimidir. Anlatı yapısında “karakter olmak”, anlatacak bir hikayeye sahip olmaktır. Benlik nasıl anlatsal bir yapıysa, karakterin biyografisi de öyküleme üzerine kurulu bir başka anlatıdır. Öncelikle yazar, ardından karakter bir öykü anlatır –çünkü, insan yaşamı daima anlatılmış olmaya gereksinim duymaktadır⁵²².

Karakter, anlatının kişileştirme aşamasında, kendine özgü niteliklerle derinlemesine ele alınan, dışsal ortam içinde iç yaşamının etkisiyle hareket eden, ruhsal gelişimi olan kişidir⁵²³. Kişinin karakter yapısını belirleyen büyüdüğü çevrenin kültürüdür. Doğup büyüdüğü zaman dilimi içinde bireysel bir düşünceye erişen, kendine özgü davranış biçimi geliştiren kişi, uzamsal bir varlıktır ve içinde bulunduğu uzamın izlerini taşır. Anlatıda gerçeğe benzer ayrıntılarla donatılan karakter, sözü edilen uzamsal yapısıyla birlikte anlatsal uzama dahil olur. Örneğin Hamlet’te, hem Danimarka’nın uzamsal etkisi etik olarak duyumsanır hem de üniversite eğitimi aldığı Wittenberg’te edindikleri kişiliğini belirler. Hamlet’in uzamsal çelişkisi sadece gerçek ile hayal arasında kalmakla oluşmaz, kişiliğini dönüştüren uzamsal yapılar da birbiriyle çelişir. Danimarka’lı bir prens olarak amcasını anında öldürmesi beklenirken, Wittenberg’li bir entelektüel olarak gerçeği ortaya çıkarmakla yükümlendirilir.

⁵²¹ Bkz., John Howard Lawson, “Zaman ve Mekan”, Çev:Yalçın Demir, **Filmde Zaman ve Mekan Üzerine**, Haz:Yalçın Demir, Turkuaz Yay., Eskişehir, 1994, 19-35 s.

⁵²² Bkz., Randall, **a.g.e.**, 135 s.

⁵²³ Bkz., Özdemir Nutku, **Gösterim Terimleri Sözlüğü**, 77 s.

İçinde yaşadığımız kentsel uzam, toplumsal belleğin yer aldığı uzamdır. Anılarımız toplumu da kapsayan uzamın varlığıyla depolanır. Karakterin kişilik özelliğinin tamamlanmasını sağlayan etkilerden biri de sosyolojik yapının arka planını oluşturan kolektif bellektir ve karakter, bir anlatı içinde daima geçmiş öyküsüyle vardır. Şimdi’de gerçekleştirdiği eyleminin ardında yatan nedensellik bu geçmişin içinde barınır. Karakterin belleği, sadece anlatı düzleminde işlevsel olmakla kalmaz, bellek, kişinin oluştuğu zemin olarak kabul edilir. Kişinin kimliğini inşa etmesinin temeli olan bellek, yaşantının olduğu gibi saklandığı bir depo değildir. Bellek, anımsama yoluyla şimdi’nin perspektifinden geçmişin yorumlanmasıdır. Anımsama, geçmiş olayları tek tek dile getirmek değil, geçmişte yaşananları anlamlı bir anlatı dizisine dönüştürmektir⁵²⁴. Varoluşun özü anlatisallıksa, insanın kendini ifade edişi de belleğinde biriktirdikleriyle mümkün olmaktadır. Kişi, yaşam öyküsünü kurarken olayları belli bir zamansal çizgiye göre anlatır ve yeniden biçimlendirir; çünkü henüz bir son’a ulaşmamıştır. Yaşam boyu anlatıların kronolojik sırası değişmese de, içindeki ayrıntılar, bulunduğumuz uzamsal ilişkilerin etkisiyle unutulur ya da daha çok anımsanır. Geçmişe özlem duyan bir anlatı kişisi, içinde bulunduğu uzamın tüm ayrıntılarını yakalamakta zorlanacak, geçmiş ile şimdi arasındaki çelişki uzamsal bir çatışma olarak varlık bulacaktır. Örneğin, Türk Tiyatrosu, geçmişe bağlı kalıp yeniye uyum sağlamakta zorlanan karakterleri anlatan oyunlarla doludur. Refik Erduran’ın **Cengizhan’ın Bisikleti**, Cevat Fehmi Başkut’un **Paydos...** gibi daha bir çok oyun, değişen uzamsal yapıda varlık bulmaya çalışanların öyküsüdür.

Karakter bir anlatıda karşılaşılan “insan”dır ve tiyatral anlatıda karakterin eylemi, daima kurallı bir davranıştır. Olay dizisi içinde serim-düğüm-çözüm aşamalarında çatışmayla varedilen eylem, “*edenler, nedenler, koşullar*”⁵²⁵ gibi zincirleme gelişen etkilerle anlam kazanır. Birbiriyle mantıklı bir uyum içinde ele alınan eylem gelişimi, yine mantıklı bir zaman kullanımıyla kavranabilir. Karakter aracılığıyla anlatıdaki eylemi anlamak, karakterin içinde bulunduğu kültür geleneğini anlamak demektir. Kültürel yapı, uzamsal olanı belirleyen güçtür ve herhangi bir kültür yapısı içinde gerçekleşen bir eylem, onaylamaya ya da kınamaya yol açar. Bu

⁵²⁴ Bkz., Connerton, a.g.e., 45-46 s.

⁵²⁵ Ricoeur, **Zaman-Olay Örgüsü-Üçlü Mimesis Zaman ve Anlatı:bir**, 84 s.

durum doğal olarak tiyatral anlatının temel çatışmasını iyi ile kötünün mücadelesini karakter boyutunda sergiler⁵²⁶. Karakter tarafından algılanan olaylar, kendi gücünü ya da güçsüzlüğünü gösterebileceği bir uzamsal ortam yaratır ya da diğer bir deyişle uzam, karakteri eyleme zorlar. Anlatı nasıl bir “yeniden sunum” ise, karakterin eylemi “yeniden yapmak” olarak değerlendirilebilir, -zira, eylem, gerçeğin taklididir.

Karakter, sadece eylemiyle değil, konuşma örgüsü (diyalog-monolog) aracılığıyla bir anlatı kişisi ya da “anlatan kişi” olur. Geçmişten söz edişyle, geleceğe dair beklentilerini aktarışıyla, anlatıdaki diğer kişiler hakkında söyledikleriyle, iç dünyasını açık eden sözler sarf edişyle adeta bir anlatıcı gibidir. Karakter, anlatan kişi olarak, hem bir canlandırma hem de bir betimleme düzlemi oluşturur. Yani mimesis ve diegesis katmanları karakterle yansıtılır. Bu betimleme ya da canlandırma dışında aktarılan eylemler anlaşılır olma özelliğini yitirecektir. Çünkü hiçbir anlatıda eylemin, “eyleme katılanlar”ın bulunmadığı bir düzlemde gerçekleşmesi mümkün değildir. Karakterin doğası, bir eylem içine girmesiyle anlam düzeyine taşınır ve her eylemde iki seçenek karşısında kalan kişi, yaşamını anlatı olarak sürdürmesini sağlayacak olanı tercih eder⁵²⁷.

Tiyatral anlatıda yer alan tüm kişiler, karakterlerin kendileri ve diğerleri hakkında konuşmalarıyla tanıtılır ve bu tanıtma, anlatı boyunca sürer. Karakterin bir diğer kişiyi algılayışı, onun görüşlerini ya da davranışlarını yorumlaması, olay dizisini katmanlaştırır. Anlatısal uzam tek bir karakterden mevcut değildir; “eksen karakter”, “karşıt eksen karakter” gibi isimlerle anılan kişiler arası ilişkiler dizgesinden oluşur. Çatışma ya da karakteri eyleme sürükleyen güç, karşıt eksen karakterdir. Eksen karakterin karşısında olan karşıt eksen karakter ve yandaşları, engeller yaratarak eylemin istenilen sonuca varmasını geciktiren ya da eylemi tersine çevirenler olarak, uzamsal yapıdaki diyalektiğin taşıyıcısıdır. Karşıtların birliği esasına dayalı anlatı yapısında okuyucu/seyirci iki karşıt görüşü, yaklaşımı algılayarak kendi sonucuna ulaşır. İyi kurgulanmış bir karakter tıpkı bir buzdağı gibidir; buzdağının üçte biri yüzeyde görünür ve geri kalan kısmı suyun altında

⁵²⁶ Bkz., Albert Bermel, **Contradictory Characters**, Northwestern University Press, Illinois, 1996, 1-15 s.

⁵²⁷ Bkz., Barthes, **a.g.e.**, 104-105 s.

gizlidir. Tiyatral anlatı ister okuyucu, isterse seyirci tarafından algılsın daima bir düşünme temrinini devreye sokmaktadır. Oyunun türü ya da karakterin yapısı istisnai bir durum yaratmamaktadır ve tiyatral anlatının tipik özelliği, okuyucu/seyircinin zihninde tamamlanan bir süreci içermesidir. Dolayısıyla karakter de tıpkı diğer uzamsal dinamikler gibi, seyircinin varlığı düşünülerek yaratılır. Parantez içi açıklamalarda “oturur, kalkar, öfkeyle bağırır” gibi ifadelerin yer alması, yazarın karakterin aksiyonunu seyirciye göre planlamasındandır ve karakter, ancak ve ancak yazar ile okuyucu/seyirci arasındaki alışverişle -değiş tokuşla- tamamlanır⁵²⁸.

Aristoteles'in karakterleri etik açıdan sınıflandırmasından, komedyaya ve tragedya karakterlerini ahlaki özelliklerine göre ayırmasından hareket eden Northrop Frye, karakteri okuyucu/seyircininkinden daha büyük, daha küçük ya da hemen hemen aynı olabilecek eylem gücüne göre sınıflandırır:

1. Kahraman hem diğer insanlara hem de diğer insanların ortamına tür olarak üstünse, ilahi bir varlıktır ve onunla ilgili hikaye, bir tanrı hakkındaki bir hikaye anlamında bir mittir.
2. Diğer insanlara ve ortamına derece olarak üstünse, kahraman tipik romans kahramanıdır; yaptıkları olağanüstüdür ama kendisi insan olarak tanımlanır.
3. Diğer insanlara derece olarak üstünse ama kendi doğal ortamına üstün değilse, kahraman bir liderdir... Birçok destan ve tragedyanın kahramanıdır.
4. ne diğer insanlara ne de kendi ortamına üstünse, kahraman bizden biridir... Bu bize birçok komedi ve gerçekçi kurmacanın... kahramanını verir.
5. Bir kölelik, beceriksizlik ya da saçmalık sahnesine tepeden baktığımız hissini uyandıracak kadar güçsüz ya da akıl açısından bizden aşağıdaysa, kahraman ironik tarza aittir. (Frye, 1966, 23-4).⁵²⁹

Randall, Frye'in yaptığı bu aşamalandırmayı yazınsal anlatı tarihinin evrimi olarak kabul eder. Ulaşılan ironik nokta, gerçeğe benzer olanı traji-komik bir etkiyle anlatıya taşımaktadır ve bu anlatıda karakter, merkezden uzaklaştırılmıştır. Anlatı, geleneksel olan anlayışın tersine birdenbire bitebilmektedir. Olay dizisi, ileri doğru gitmeyen amaçsız parçalı yapılar haline gelince karakter de Aristoteles'in söz ettiği konumuna geri dönmektedir fakat bu durum, karakterin anlatı yapısından uzaklaştığı anlamına gelmemelidir; aksine karakter anlatının kendisi haline gelmekte ve söz'e indirgenmektedir⁵³⁰.

⁵²⁸ Bkz., Randall, **a.g.e.**, 162 s.

⁵²⁹ Northrop Frye'dan aktaran Randall, **a.g.e.**, 171-172 s.

⁵³⁰ Bkz., Randall, **y.a.g.e.**, 172-173 s.

Karakterleri “*sözcük kitleleri*” olarak tanımlayan E.M. Forster, bu sözcük kitlelerinin yazarın bilinçli yarattığı olduğunu savunur. Yazar tarafından isim, cinsiyet, yaş vb. özellikler verilen karakter “doğası gereği” eyleme geçer. Sahne üstünde görülen karakter *Homo Ludens* (oynayan insan) ise anlatısal karakter *Homo Fictus* yani kurgusal insandır; her ikisinin referansı ise *homo sapiens*’ten başkası değildir. Forster’a göre, kurgusal karakteri anlamak insanı anlamaktan daha zordur; çünkü “doğası” bizi şaşırtmak üzerine kuruludur. Kurmaca karakter yumuşak başlı değildir, kendine özgü bir davranış biçimi geliştirmiştir ve o eşsiz doğasının temelinde başkaldıran tarafı sessizce beklemektedir. Bir yandan okuyucu/seyirciye benzer, ona sempatiyle yaklaşır, öte yandan anlatının teması gereği okuyucu/seyirciye ders vermeye soyunur. Forster’a göre anlatısal karakter, yaratı içinde yaratıdır ve her an kontrolden çıkma potansiyeline sahiptir, özgür kalamadığı için çılgına dönen bu kurgusal karakter, anlatının sonunda ölecek yaratıcısından ölç alır⁵³¹.

Forster’ın kurgusal karakter konusundaki ilginç yaklaşımları farklı bir bakış açısı olarak yaratıcı gelse de, anlatının karakteri, referans aldığı gerçek insandan daha karmaşık değildir; -zira, gerçek daima imgesel olandan daha karmaşık ve tuhaftır. Öyle ki, gerçekte olan olaylar karşısında düşülen şaşkınlığın herhangi bir nedenselliği yokken anlatıda bir nedensellik içinde ele alma gereği duyulur. Çünkü zihin, bir insanın neden öyle davrandığı konusunda mantıklı bir sonuca ulaşmak ister. Karakterin içinde bulunduğu durum ya da kişiliği ne kadar karmaşık olursa olsun, uzamsal yapı içinde bir sona ulaşır ve bu gelişim bir düzen içinde yapılır. Karakter, olay dizisini yönlendiren ve aynı zamanda olay dizisi tarafından yönlendirilendir. Karakterin olay içindeki seçimleri, üç boyutlu yapısı düşünüldüğünde çözülmesi gereken bir bulmaca etkisi yaratmalıdır. Okuyucu/seyirci, her ne kadar neden-sonuç bağı içinde ilerleyen bir aksiyona tanık olsa da, eylemi algılama biçimi yine de öznedir. Karakterin kişiliğinde ya da seçimlerinde alımlayanın kendine ait izler bulması, merak duygusunu artırmakla kalmaz, anlatının sonunda bir yoruma

⁵³¹ Bkz., E.M. Forster, **Roman Sanatı**, Çev:Ünal Aytür, Adam Yay., İst., 1985, 55-72 s.

gitmesini sağlar. Dolayısıyla anlatıda karakterin olay dizisiyle olan bağı inandırıcı olmak zorundadır, çünkü olay dizisi, karakterin özgürlük alanıdır.

2.2.2.4. Olay Dizisi

Tiyatral anlatıda uzam, içinden geçilen olaylar aracılığıyla kavranan bir yaşantıdır. Zaman, olayların ilerleyişiyle görünür hale gelir, her olay mutlaka bir mekanda geçer ve olayın “olması” için eyleme geçen bir kişinin olması zorunludur. Bu bağlamda her olay dizisi belli bir bakış açısıyla, belli bir yerde, belli bir zaman dilimi içinde ve karakterin eylemiyle belirlenen bir sıralama düzeninde anlatılır. Diğer bir deyişle tiyatral anlatının düzeni, olay dizisidir. “(...)olay örgüsü anlatı eyleminin temel özelliğini oluşturur. Öykü, anlatının yalnızca hammaddesidir; olay örgüsü ise anlatının özel bir biçimlendirilişidir”⁵³². Biçimlendirme adına konu edilecek olayların neden-sonuç bağıyla artarda gelmesi anlatının devingenliğini var ederken zamansal bir görünüm sunar ve bu yapı içinde oyun kişilerinin birbiriyle etkileşimi çatışmayı açığa çıkarır⁵³³. Tüm bu ilişkiler dizgesi ilginç, inandırıcı, yoğun, devingen olmasıyla birlikte uzamsaldır.

Aristoteles’e göre, olay dizisi tragedyanın ruhudur, organik bir yapıya sahiptir. Şairin küçük parçalar halinde zihninde duran eylem olay dizisi aracılığıyla gerçek bir tragedya dönuşür. Olayların düzenlenmesinde baş-orta-son ilişkisini öne süren ve burada zamansal bir yapının, geçmiş-şimdi-gelecek dışında olay dizisinin kapsadığı süreyi anlatan Aristoteles*, çizgisel bir ilerleyişten söz etmektedir. Bazı tiyatral anlatılarda olayın başladığı yere geri dönmesi ise Aslıhan Ünlü’ye göre, yitirilen döngüsel zaman algısının bilinç dışı tezahürüdür⁵³⁴. Yine de anlatı ister başa dönsün isterse çizgisel olarak ileriye doğru evrilsin, olay dizisinde ele alınan karakter, başlangıçtakinden daima farklıdır ve olay dizisi, karakterin ve bu bağlamda anlatının rasyonel olarak iletilebilen duygusudur⁵³⁵.

⁵³² Yüksel, a.g.e., 35-36 s.

⁵³³ Bkz., Günay, **Metin Bilgisi**, 135 s.

* Baş-orta-son, geçmiş-şimdi-gelecek ilişkisi zamanın uzamla ilişkisi bölümünde ayrıntılı olarak değerlendirildiği için burada kısaca değinilmektedir.

⁵³⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz., Ünlü, a.g.e., 29-85 s.

⁵³⁵ Bkz., Randall, a.g.e., 125-126 s.

Arsitoteles'in mimesis tanımında taklidin merkezinde duran eylem, olay dizisinde açığa çıkar ve eylem, olayların gelişim temeli olarak olay dizisini de mimetik bir etkinlik düzeyine taşır⁵³⁶. Gerçeğe benzer oluşuyla ve olasılık-zorunluluk yasasına göre düzenlenen olaylar, anlatıda “uygun uzunluk”la sınırlıdır. Uzunluk söz konusu olunca zaman kavramı da kendiliğinden olay dizisinin vazgeçilmezi olur. Buradaki zaman gerçek zaman değil anlatsal uzama ait olan kurgusal zamandır ve olasılık zorunluluk ilkesi olayların mantıksal bir ilerleyiş içinde zincirleme gelişim içinde olması gerektiğini anlatır. Aristoteles'in “olay birliği” adını verdiği bu bütünlük başlangıçtan sona doğru giden mantıksal bir gelişimdir. Eylemin gerek simgesel gerekse de öyküsel kavranışı bu gelişimin zamansal niteliği içine yerleştirilir. Olay dizisi bir eylemin neden-sonuç bağıyla taklit edilmesi olduğuna göre bu taklidin kavranabilir uzunlukta olması gerekir. Kavranamayacak kadar büyük fark edilemeyecek kadar küçük olmaması gereken olay dizisi, anlatının zemini olan temanın ve mesajın anlaşılabilceği bir yapı içermelidir. Anlatının uzamsal boyutunun kavrandığı yer oluşuyla olay dizisi, eylemin biçimlendirilmesi etkinliğidir⁵³⁷.

Olay dizisi, karakterler arasında ruhsal ve fiziksel olan tüm ilişkileri kapsar. Bu ilişkilerin diyalektiği “*karakterle arasında onların içinde bir şeyler olduğu için bazı şeyler olmasına dayanır; yani onların arasında bir şey olduğu için, onların içinde de bir şeyler olmaktadır*”⁵³⁸. Olayların dizilişi bu iki noktayı içerir; yani olay karakteri dışsal olarak etkileyip değiştirirken, karakterin kendi içyapısı da olayların gelişimine yön vermektedir. Olay dizisi yoğunlaştıkça daralan bir düzene sahip olduğu için gerekli ayrıntıları içerir, gereksiz olanları dışarıda bırakır. Anlatının tutarlı olmasını sağlayan eylemleri, ilişkileri dil-diyalog düzleminde olan tüm katmanları, iç içe geçmiş yan olay dizilerinden ibaret bir sistem halinde düzenleyen de yine olay dizisidir. Doğal olarak her düzenleme bir dengelemeyi de beraberinde getirir. Örneğin olayların çözüme gidişinin başlangıcı olan doruk nokta, sadece

⁵³⁶ Bkz., Ricoeur, **Zaman-Olay Örgüsü-Üçlü Mimesis Zaman ve Anlatı:bir**, 76-77 s.

⁵³⁷ Bkz., Ricoeur, y.a.g.e., 129-131 s.

⁵³⁸ Gerhard Ebert, **Oyunculuk Sanatında Doğaçlama**, Çev:Turhan Yılmaz, Mitos Boyut Yay., İst., 2004, 87 s.

inandırıcı değil ilginç de olmalıdır. Olay dizisinin yoğunluğu aynı zamanda devingen olmalıdır⁵³⁹.

Tiyatral anlatıda uzam, hem ileriye hem de geriye bakışın yeri olarak olay dizisini işaret eder. Anlatı zamanı içinde “şimdide olmak” demek, geçmeye yazgılı olmak demektir. Geçmiş ve geleceğin şimdide yansıtıldığı olay dizisi, alımlayanı belli bir amaçla ilerlemeye iten, olacakları merak ettiren ve başından sonuna takip edildiğinde, belli bir yerde merakın giderileceği güvenini aşılıyandır⁵⁴⁰. Gustave Freytag’ın ünlü **Freytag Piramidi**, olay dizisini Aristotelesçi bir yaklaşımla ileriye doğru gelişen bir çizgisellikte ele alır. Buna göre, olay dizisi, serim, yükselen aksiyon, doruk nokta, düşen aksiyon ve sonuçtan oluşmaktadır⁵⁴¹. Anlatı yapısında görülen olayların düzenlenmesi, serimle başlar. Serim, olay dizisinin ön bilgilendirme bölümüdür ve bu bölümde zaman-mekan kavranır, karakterler tanınır ve durum anlaşılır. Serim aynı zamanda anlatsal uzama giriş niteliği taşıdığı için önemlidir.

“Serimde amaçlanan şey, oyunun öyküsünün anlaşılabilir kılınması için, oyunun hemen başlarında izleyiciye, bundan önceki ve sonraki gelişmeler için ek bilgi verilmesidir. Çünkü oyuna egemen olan çatışma olgusunun içine girebilmek için, öncelikle çatışmanın geçtiği ortam, burada yer alan kişiler, dönem ve atmosfer, sorunun nitelikleri hakkında izleyici ne kadar ‘soru işaretli’ bilgilendirilirse o kadar kolaylıkla kendisini konunun içinde bulabilir.”⁵⁴²

Nutku’nun amacını belirttiği serim bölümü, anlatsal düzlemde okuyucu/seyirciyi asıl olayın gelişimine hazırlar ve bu hazırlık merak duygusunun yaratılması görevini üstlenir. Freytag piramidi kapalı biçim oyunların yapısını içeren bir aşamalandırma olsa da, açık biçim oyunlarda da serim bölümü bulunur. Bu tür anlatıların serim bölümünde ya anlatıcı konuşmaları ya da şarkılı danslı bir giriş yer alır. Serim yine merak duygusunu ateşlemek için işlevsel olsa da, açık biçim oyunlar da merak dışında bir de eleştirelilik devreye girer. Böylece okuyucu/seyirci anlatının başından itibaren ya duygulanmaya ya da düşünmeye doğru yönlendirilir. Serimin temeli, olay dizisini taşıyacak denli sağlam kurulmalıdır; çünkü serim, eylemin

⁵³⁹ Bkz. Randall, **a.g.e.**, 130-131 s.

⁵⁴⁰ Bkz., Aygün, **a.g.e.**, 100-101 s.

⁵⁴¹ Bkz., Gustave Freytag, **Technique of the Drama**, Çev:Elias J. MacEwan, Scott,Foresman and Company, Chicago, 1990, 115-116 s.

⁵⁴² H. Nutku, **a.g.e.**, 118 s.

mantıksallığını kuran başlangıç noktasıdır. Olay dizisinde anlatılacak olanların geçmişle bağını kuran, okuyucu/seyirci tarafından anlatının türünün kavranmasını sağlayan yer de serimdir. Çağdaş tiyatro anlayışında serimin biten bir bölüm olmadığı oyun boyunca sürdüğü düşüncesi kabul edilmektedir⁵⁴³.

Freytag'ın yükselen aksiyon adını verdiği kısım, olay dizisinde çatışmanın güçlendiği düğüm kısmıdır. Düğüm, çatışmanın başlamasıyla birlikte seyircinin “şimdi ne olacak” sorusunu sormasıyla algılanır. Olay dizisinde yer alan kişiler arası ilişkiler, dengeler düğümle bozulur. Çelişkiler ve çatışma, bu bozulmayla açığa çıkar. Serimde hissettirilen gerilim bu bölümde hızla artar, karakterler atılan düğümüne göre birbirine yaklaşır ya da birbirinden uzaklaşır. Eksen karakterin karşısında karşıt eksen karakter devreye girer, çatışmanın tarafları belirlenir ve oyun yazarının anlatıdaki yönelişinin izleri de burada hissedilir. Böylece okuyucu/seyirci anlatı yapısında hangi kişiyi benimsemesi gerektiğine karar verir. Düğüm, doruk noktanın gerçekleşmesi amacıyla çatışmanın katlanarak ilerlemesidir. Dramatik tasarımda ilk asal ve son asal düğüm noktaları ayrımla ayrıntıya kavuşturulan gelişim bölümü, doruk noktaya gelmeden önce çatışmanın güçlendirilmesi için gerçekleştirilen bir tekniktir ve Nutku burayı orta bölüm olarak görür. “Orta bölümde kişi / ya da olaylar zora koşulur, en çok direnilen ve çaba harcanan yerdir”⁵⁴⁴ ve çatışmanın başlangıcı ilk asal düğüm noktası olunca çatışmanın sona erdiği yer de son asal düğüm noktasıdır. Son asal düğüm, doruk noktadan sonra gelebildiği gibi doruk noktayla birlikte de oluşabilir. Örneğin Lorca'nın **Bernarda Alba'nın Evi** adlı oyununda Adela'nın annesinin bastonunu kırması, doruk nokta olarak kabul edilir fakat çatışma burada tamamlanmadığı için son asal düğüm, doruk noktadan sonra Adela'nın ölmesiyle tamamlanır.

Doruk nokta, yükselen aksiyonun varmak istediği yerdir. Burada karakter, başından beri sergilediği yapının tersine bir davranışta (edimde) bulunur ve karakterin değişimi doruk noktada yaşanır. Doruktan sonra anlatı Freytag'a göre düşen aksiyona doğru ilerler ve düğümler bir bir çözülerek sona ulaşılır. Seyircinin karakterle özdeşlik kurduğu ya da olaylara eleştirel bir yaklaşım getirmesi de doruk

⁵⁴³ Bkz., Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, 67-68.

⁵⁴⁴ Hülya Nutku, **a.g.e.**, 135 s.

noktadan sonra netlik kazanır⁵⁴⁵. Tiyatral anlatıda uzamsal etki de, olay dizisinin finalinde tamamlanır. Anlatının çözümlenmesi ve anlamın kurulması/algılanması finalle birlikte gerçekleşir. Bu tıpkı bir insanın hayatının anlamını ölümlük bulması gibidir. Olay dizisinin sonu, adeta bir çekim kuvvetine sahiptir ve serim-düğüm-çatışma gelişimi hızla sona doğru çekilmektedir. Uzamsal yapı, olay dizisindeki eylemde açığa çıkıyorsa, bu eylemin anlam bütünlüğünün sağlandığı yer, alımlayanda uyandırılan “son duygusudur”.

Olay dizisi geriye dönük algılanan fakat ileriye doğru işleyen yapısıyla daima zamansaldır. Geriye dönük algılama kronolojik bir sıraya göre değil, nedenselliğe göre düzenlenir. Olay dizisinden alınan hazzın bir parçası, bir şeyin başka bir şeye yol açmasının verdiği algılama bilincidir ve bu bilinçle ulaşılan anlam, okuyucu/seyirciyi farkındalık düzeyine taşıdığı için haz verir. E.M. Forster’a göre nedensellik, olay dizisini sıradan bir öykülemekten ayıran güçtür. “*Kral öldü, sonra kraliçe öldü*’ bir hikayedir. ‘*Kral öldü, sonra kraliçe de üzüntüden öldü*’ bir olay örgüsüdür. *Kraliçenin ölümünü dikkate alırsak, bu bir hikayede geçiyorsa, ‘peki sonra ne olmuş?’ deriz. Ama olay örgüsünde geçiyorsa ‘Neden’ diye sorarız*”⁵⁴⁶. Nedensellik, davranışlarımızı açıklama yöntemimiz olduğu için olay dizisiyle ifade etme sadece tiyatral anlatının değil, bireysel ve toplumsal anlatıların da içeriğini oluşturmaktadır.

Olay dizisi, üç farklı perspektif tarafından algılanır. İlk perspektif ya da bakış açısı, yazara aittir. Yazar, iletmek istediği mesajı olayların gelişimine gizleyerek aktarır ve yazar için olay dizisi olup bitmiş bir geçmiş zaman etkinliğidir. Karakterler açısından; zincirleme gelişen olayların içinde sürüklenen öznel/içsel bakışlarla uzamın hem içsel hem de dışsal etkisinin yön verdiği sonsuz şimdi, karakterin olay dizisini daima bir “olanlar” biçiminde görmesine yol açar. Okuyucu/seyirci perspektifinden olay dizisi, geçmiş-şimdi-gelecek kurgusu üzerinden kavranan bir yapıdır ve beklenti sürekli geleceğe yöneliktir. Nereye gidildiğinin nasıl olsa anlaşılacağı hissiyle anlam bulan olay dizisi, ilerleyişin sona ereceğini bilmenin

⁵⁴⁵ Bkz., Yörükhan Ünal, **Dram Sanatı ve Sinema**, Hayalet Kitap Yay., İst., 2008, 129-132.

⁵⁴⁶ Forster, **a.g.e.**, 87 s.

verdiği güven duygusuyla alımlanır⁵⁴⁷. Olay sadece anlatıdaki kişileri değil, okuyucu/seyirciyi de içeren kolektif bilinci etkiler. Anlatı ve okuyucu, karakter ve diğer oyun kişileri, yazar ile okur, oyun ile seyirci biri ve öteki olarak daima olay dizisi içeren bir uzamda karşı karşıya gelir ve böylece anlam oluşur. Bu durum, tıpkı Hegel'in zamanı temaşa edilen bir oluş'a benzetmesi gibidir. Temaşa'da mutlaka biri ve öteki yapısı olmak zorundadır ve zaman, uzamsal bir boyuta ulaştığı zaman duyumsanabilir, yani zihinlere bir olaylar bütünü sunduğu durumlarda zamansal gerçeklikten söz edilebilir. Olay, sınırlı ve görecelidir ama gerçektir⁵⁴⁸.

Tiyatral anlatıda Aristotelesçi bir gelenek olarak görülen olay dizisi gelişimi, özellikle modern sonrası oyun yazarlığında anlatacak bir öyküsü olmayan, neden sonuç bağıyla gelişmeyen, hatta adından söz edilebilecek eyleme dayalı bir olay dizisinin görülmediği oyunların varlığını ortaya çıkarır. Olay dizisi “*yüksek sanatı en az belirleyen ve tanımlayan anlatı unsuru*”⁵⁴⁹ olarak kabul edilip aşağılanır. Postmodernizmi “küreselleşmenin düşünce akımı” sıfatıyla eleştiren Lyotard, postmodern durumu, bütün ana anlatıları parçalanmış olan insanların içinde bulunduğu durum olarak değerlendirir. Tarihsel bilinçten uzaklaştırılan insan, dünyayı düzenleyen ve dolayısıyla açıklayan bir ana olay dizisine bakmadığı zaman bireysel, toplumsal ya da sanatsal anlatıların kurgulanması hayati önem taşımaktadır. Olay dizisi, ister gerçeklik düzleminde isterse imgesel düzlemde adeta bir kuram niteliğinde işler. Olay dizisi, olaylar arasındaki nedenleri anlamının temel yoludur. Dolayısıyla küreselleşmenin yarattığı uzamsal boyutta, yani güvensizlikle biçimlenen dünyada bir parça anlam yakalayabilmek için olay dizisinin bilinmesi gerekmektedir. Böylesi bir bilince erişebilmek için küresel uzamın içeriğinin doğru algılanması gerekir ve söz konusu uzamsal ilişkilerin en seçkin anlatıcısı olan tiyatro sanatı, tarihi yorumlayan sanat olmakla kalmaz, uzamsal ilişkilerin ardında yatanları da gözler önüne sererek kolektif belleğin taşıyıcısı olur.

⁵⁴⁷ Bkz. Randall, a.g.e., 127-128.

⁵⁴⁸ Bkz., Maurice Halbwachs, “Kollektif Bellek ve Zaman”, Çev:Şule Demirkol, **Cogito:Bellek:Öncesiz, Sonrasız**, Yky., Sayı:50, Bahar 2007, 61-76 s.

⁵⁴⁹ Randall, a.g.e., 147 s.

2.3. TİYATRAL ANLATIDA UZAMIN KÜRESEL DÖNÜŞÜMÜ

Küreselleşmenin yaşamsal uzamı olan kent, tiyatro sanatının üreticisi, referans noktası ve buna bağlı olarak uzamsal ilişkilerin kurucusudur. Peter Sloterdijk gibi kimi küreselleşme kuramcıları tarafından insanın bir diğeriyle karşılaşması ve topluca yaşamın başlamasıyla ele alınan küresel düzen, tarihin hangi devri olursa olsun, ancak kent üzerinden değerlendirilebilmektedir⁵⁵⁰. Uzamın dinamikleri olarak kabul edilen zaman-mekan, özne ve eylem, kentsel yapıda görülen algılama bütünlüğüyle metne taşınır ve böylece kentin uzamsal ilişkileri tiyatral anlatının uzamını kapsar hale gelir. Binlerce yıldır varolan tiyatro, kültürün değişimiyle doğru orantılı olarak değişir ve kültürel kodlar, tiyatroya bakışı da dönüştürür. Günümüzün kültürü Robertson tarafından “küreselleşmenin son evresi”⁵⁵¹ denilen gelişmelerle biçimlendiği için kentin tiyatral anlatıya yansımaları da küresel uzamın kodlarıyla mümkün olmaktadır fakat kültürel uzam, insanlık tarihinin her devrinde tiyatronun konusunu belirlemiştir ve sözü edilen kültür daima kent kültürüdür. Çünkü kent, topluluk halinde yaşama geçişin gelişmiş, düzenlenmiş halidir ve bu haliyle de uzamsal bir mücadele alanıdır. Birçok kişi tarafından aynı anda kullanılması, birlikte yaşamın kuralları bütünü içinde biçimlendirilmesi dışında kent uzamı üretim, ticaret, eğlence ve siyaset alanında katmanlaşarak küreselleşir; -zira, çatışma, uzlaşma gibi işlevleri yerine getirmek, kentin tüm bunları müzakere etmesine bağlıdır⁵⁵².

Yerel olan ile küresel olanın bir arada bulunduğu kent uzamı, dinamik bir mekansal görecelik modeli oluşturur. Örneğin bir mekan, -bir kafe- her gün oraya gidip kahve içen kişi için farklı bir uzamsal boyutken, kafede çalışan kişi için farklıdır. Aynı mekan, x için kentin rahatlama uzamıyken, y için çalışma ortamıdır ve burası sıkıntılı bir uzamdır. Dolayısıyla herhangi bir kent mekanı, uzamsal ilişkilerin düzenlenişine göre birden çok anlam içerebilir fakat tüm bu anlamlar mekânın, kentsel uzam içinde yer aldığı gerçeğini değiştirememektedir. Tiyatral anlatıda ele alınan mekân da neresi olursa olsun daima o mekânın bulunduğu kentsel uzamın izlerini taşır. Kent, değişip dönüştükçe, uzamsal yapı da değişir. Tiyatral anlatının

⁵⁵⁰ Bkz., Sloterdijk, **a.g.e.**, 7-21 s.

⁵⁵¹ Robertson, **a.g.e.**, 100 s.

⁵⁵² Bkz., Harvie, **a.g.e.**, 11-13.

okuyucu/seyirci tarafından yorumlanmayı hedefleyen beklentisi, anlatının imgesel bir seyirci varmış gibi düzenlenmesinden öte, hedeflenen seyirci daima kentin seyircisidir. İnsanın kent yaşantısında karşılaştığı durumlar anlatısal uzama taşınır ve böylece okuyucu/seyirci, anlatı içinde kentsel bir varlık olarak kendisini görür. Uzamsal bir karşılaşma anı olan tiyatro sanatının amacı, “farkındalık yaratma” düşüncesiyle hayata geçirilir. Antik Yunan’dan günümüze değin, bir oyunun mesajı hangi içeriği taşırsa taşısin amaç daima birlikte yaşamının etiğini oluşturabilmektir; çünkü tiyatro sanatçıları da (oyun yazarı, yönetmen, oyuncu vb...) bir kentin sakini olarak “daha iyi bir yaşam” estetiği için mücadele etmektedir ve farklılıklarımıza rağmen birlikte yaşamamızı öğütleyen toplumsal etik, küreselleşmenin temel söylemidir.⁵⁵³

İnsanların yaşadığı yerdeki ilişkilerini ve bu ilişkilerin anlamını konu eden tiyatro sanatı, kentsel ilişkiler üzerine kuruludur. Kente özgü mekanlar, günlük yaşamı yönlendiren bir güçtür ve bu mekanlarda devinen insanlar, kentin uzamsal öznesi halini almaktadır. Gerçeğe benzer olandan hareket eden tiyatral anlatı da bu uzamsal ilişkileri kendi uzamına taşır. Günümüzün kenti, “*otobanlar, tv sinyalleri, varoşlar, internet ağları, alışveriş merkezleri gibi küresel akımlardan kurulu bir bağlıdır, bazılarının geç kapitalizm adını verdiği süreç tarafından arzularımızın yıkılıp beslendiği, kesintiye uğratıldığı ya da kısırlaştırıldığı yerdir*”⁵⁵⁴. Uzamın öznesi olan insanı tuzağına düşüren, yetiştiren, eğiten, aydınlatan ya da suça iten sebepler de daima kentte oluşur ve tiyatro kentsel yapı içinde ayakta kalmaya çalışan insanı konu eder. Kentsel uzamda karşılaşılan fırsat eşitsizliği, adaletsiz gelir dağılımı ve sosyal eşitsizlikler kentin bizzat kendisi tarafından desteklenmesinin karşısında, insani yakınlığıyla “olması gereken”i savunan kent sakinleri anlatının karakteri olarak ele alınır. Diğer bir deyişle tiyatral anlatı, imgesel uzamın (anlatısal olan) gerçek uzamla (kent) savaşıdır.

Tiyatral anlatı, küreselleşmenin uzamı olan kenti ve burada oluşan ilişkileri anlamaya yardımcı olur. Kentin varlığı nasıl uzamsal olarak anlatıyı etkiliyorsa, anlatının olay dizisiyle aktarılanlar da kentlileri ve kenti etkiler. Üstelik tiyatro,

⁵⁵³ Bkz., Harvie, **y.a.g.e.**, 13-14 s.

⁵⁵⁴ Harvie, **y.a.g.e.**, 14 s.

kentsel deneyimin bir parçası olarak hem estetik hem de sosyal açıdan birçok kişinin bir araya geldiği kamusal bir alandır⁵⁵⁵. Tarih boyunca değişimi savunan yapısıyla tiyatro, kentin kültürel belleği olarak önem kazanır. Kültür tarihinde, insanlar arası ilişkilerin evrimine tanık olan canlı bir sanat dalıdır. Daha da önemlisi, küresel kültürde “ben”in “öteki”yle karşılaşmasını sağlayan ideal bir uzam oluşuyla tiyatro, kentsel uzamın sağduyusu olarak görülmelidir. Tiyatral anlatıda oyun kişileri arasındaki ilişki, kentin değişen ya da değişmeyen ilişkileri hakkında bilgi verir. Yazar tarafından gözlemlenen kentsel değişimlerin kentliler için ne anlama geldiği anlatıdaki çatışmaya yansıtılır ve çatışmanın çatısını kuran yine uzam olur. Kısacası uzam, küreselleşmeyle görünür hale gelen bir kavram olmasa da, daima küresel ilişkileri referans alan yapısıyla anlatıya taşınır. Tiyatro tarihinin başlangıcından bu yana, her devrin anlatısını ve uzamsal ilişkilerini etkileyen, anlatıya referans olan gerçek uzamdır ve bu uzam, Batı tiyatrosunda küreselleşmenin yaşam alanı olarak görülen kente ve onun girift kültürel formlarına bağlı olmuştur⁵⁵⁶.

Antik Yunan’da Mitik Uzam

Küreselleşmenin tiyatral anlatıya yansıyan başlangıç dönemi, tarıma dayalı bir yaşam biçiminden ticarete geçildiği, özel mülkiyetin oluştuğu, toplumsal yaşamın “devlet” sistemiyle kurallara bağlandığı, üretimin, ordunun, servetlerin korunmasının gündeme geldiği, savaşlar ve hammadde arayışıyla kültürlerin birbirini tanıdığı antik devirlerdir. Mitlerin ve ilkel dansların küçük topluluklarından, ritüelin büyük nüfuslu kentlerine doğru ilerleyen ve döngüsel zaman algısını çizgisel zamana dönüştüren, bununla da yetinmeyip sözlü kültür yerine yazılı kültürü var eden bu küresel tarihsel gelişim, Antik Yunan döneminde tiyatronun yarışmaya dönüştürülerek sanatsal bir etkinlik olarak algılandığı kültürün habercisi olur. Antik Yunan’da “meteikoslar” adı verilen, kökeni Yunan olmayan, ticaretle uğraşan fakat yurttaş sayılmayan sınıfın varlığı küreselleşmenin kentsel nüfusunun arkaik prototipi kabul edilir⁵⁵⁷. Olivier Neveux, Antik Yunan tiyatrosunda uzamı mitolojik bir referans olarak kabul eder. Mitlerin efsanevi yapısı tiyatro uzamını belirlerken mitsel olanın canlandırılışı,

⁵⁵⁵ Bkz., Habermas, **a.g.e.**, 23 s.

⁵⁵⁶ Bkz., Sennett, **Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, 17-22 s.

⁵⁵⁷ Bkz., Oğuz Tekin, **Eski Yunan ve Roma Tarihine Giriş**, İletişim Yay., İst., 2010, 62-70 s.

toplumun erdem anlayışına göre yapılmaktadır⁵⁵⁸. Konusunu mitolojik öykülerden alan tragedya uzamı, dönemin demokratik site kültürüne organik olarak bağlıdır. Anlatı, seyir yeri ile oyun yerinin ayrıldığı bilgisiyle oluşturulur ve seyircinin imgesel olarak varlığı, oyun yazarları tarafından kaleme alınan tragedyaaların özellikle koro şarkılarında hissedilir. Koronun sağduyulu şarkıları, tragedya kahramanının davranışının değerlendirilmesi dışında seyirciye yönelik mesajların ideal olan üzerine kurulmasını sağlar. Dolayısıyla dördüncü duvar anlayışı yoktur. Antik Yunan tragedyaalarında özellikle trajik uzam, okuyucu/seyircinin üstünlüğü üzerinden hareket eder. Zaten bildiği bir öyküyü takip eden seyirci, olan ile olması gereken arasındaki çatışmanın tanığıdır⁵⁵⁹.

Sitenin demokrasi anlayışı sınıflı bir toplum yapısı içerir ve bu sınıflı toplum yapısında erdem anlayışı, iktidarın davranışı ve iktidar karşısında halkın davranışı olarak biçimlendirilir. Örneğin Sophokles'in **Antigone** adlı oyununda yönetici olan Kreon'un buyruklarına karşı gelen Antigone iktidar tarafından ceza çekerken Kreon da bu cezadan payını alır, çünkü o da bir yönetici olarak tanrıların buyruğuna karşı gelmiştir. Mitsel uzamın belirleyeni olan "erdem" tüm tragedya yapılarında mevcuttur. Kral Oidipus, erdemli bir davranış göstermek uğruna, gerçeğin katı yüzüyle karşılaşır. Elektra'nın intikam duygusu tüm bedeline rağmen "erdemli olan" davranış kalıbı içinde eyleme yol açar. Çünkü dönemin erdem anlayışına göre, intikam bir haktır ve Aristoteles, insan için "iyi" olanın kent için de "iyi" olduğuna inanır⁵⁶⁰. İnsan için kötü olan doğal olarak kentin de bozulmasına yol açacaktır. Bu düşünce **Kral Oidipus** oyununda somutlanır. Oidipus'un lanetli eylemi sadece kendine değil tüm kente zarar verir ve lanetin kentin üstünden kalkmasının tek yolu, Thebai'yi terk etmektir. Anlatısal uzam aracılığıyla kent uzamı simgesel olarak temizlenir ve yenilenir⁵⁶¹.

⁵⁵⁸ Bkz., Neveux, **a.g.e.**, 3 s.

⁵⁵⁹ Bkz., Beliz Güçbilmez, **Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı**, Deniz Kitabevi, Ankara, 2005, 45-46 s.

⁵⁶⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Aristoteles, **Nikomakhos'a Etik**, Çev: Saffet Babür, Bilgesu Yay., İst., 2009, 4-15 s.

⁵⁶¹ Bkz., Harvie, **a.g.e.**, 18-22 s.

Antik Yunan'da tiyatral anlatının dış mekan odaklı oluşu, -saray ya da tapınak önü ya da sokak gibi-, ritüelin meydanlarda toplanma geleneğinden gelmekle birlikte, kent kamusal alanları olmalarındandır. Kentlerde kurulan tiyatro binalarının varlığı, Büyük Dionysia Şenlikleri'nde oluşturulan uzamın siyasi karakterini temsil eder. Sanata dönüşen tiyatro, kentlerin ritüeli halini alır fakat bu sözde özgürlükçü demokrasi uzamı içinde karakter, denetlemenin konusu olur. Karakterin eylemi "yarışma" adı altında nasıl denetleniyorsa, kentliler de mekanlar aracılığıyla denetlenir. Tapınak, agora, hamam, mahkeme gibi kamusal alanlar ile ev, iş yeri gibi özel alanlar, kent yaşamı içinde bireysel ve toplumsal davranış kalıplarını oluşturan uzamlar haline gelir. Tiyatral anlatı, kutsallığıyla kabul gören özel alanın mahremiyetini sahne dışında bırakır ve okuyucu/seyirci, tıpkı kent uzamında olduğu gibi evin ya da sarayın içine değil, herkesin gözü önünde gerçekleşecek olayların yaşandığı yere götürülür. Açık hava tiyatrolarında sahnelenmesi için yazılan metinler, inandırıcılığı sağlamak adına da açık uzamı seçmektedir⁵⁶².

Tiyatral anlatıda küresel uzamın ilk göstergesi olarak kabul edilen Aiskhylos'un **Persler** oyunudur. Persler, bir site vatandaşının bir başka site vatandaşıyla karşılaşmasını değil, daha büyük ölçekli olan iki farklı kültürün savaş ortamında karşılaşmasını anlatır. Acımasız Pers prensi Serhas'ın bozguna uğratılışı üzerinden Helen uygarlığı övülürken, savaşın kötülüğü ilk kez, düşmanın bakış açısıyla ele alınır. Başlangıç evresinin anlatsal uzamı, tragedyanın sırtını dayadığı tanrısal adalet olsa da kentsel düzlemde referans noktasının odağında siyasi bir temel durmaktadır. Tragedyanın ortalamanın üstündeki kişilerin eylemini konu etmesinin kent uzamındaki siyasi işlevi, iktidar-birey arasındaki uzlaşmayı *katharsis* aracılığıyla sağlamasıdır. Toplumsal ilişkilerin ahlaki boyutu, olay dizisinde "iyi" olanın yaptığı hatalı bir eylemle açığa çıkar ve bu eylem, yine toplum tarafından kabul görebilecek nitelikte bir hata olmak zorundadır. İyi ile kötü arasında yapılan ayırmda okuyucu/seyirci daima "iyi"nin yanında olmalıdır. Komedyanın ortalamadan aşağı olanları konu etmesi ise, kentsel ilişkiler düzleminde ahlaklı olan davranış biçimini hatırlatmak adınadır. Tiyatral anlatı, kentsel uzamın anlatsısını kurnazca çatışmaya dönüştürür ve demokratik olanla gerici olan arasındaki gerilimi

⁵⁶² Bkz., Neveux, a.g.e., 3-4 s.

komedyacı aracılığıyla verir. Amaç, site devletleri içinde görülen demokrasi karşıtı anlayışın bastırılmasıdır. Demokrasinin büyüklüğünü kabul ettirmek adına yazılan en iyi oyun, Arsitophanes'in **Kuşlar** adlı oyunudur. Kişisel çıkarlarla ve aldatmayla bezenmiş ütopyik bir uzamdaki ilişkileri konu alan oyun, toplumun liderlerini – özellikle Aristophanes'in favorisi olan tiran Kleon'u- eleştirir. Aristophanes'in oyunlarının yer aldığı eski komedyacı geleneğinde anlatı, parabasis bölümünü içermesiyle öne çıkar. Parabasis, koronun seyirciyle konuştuğu yerdir fakat bu konuşmalar metinde de yer alır. Komedyanın eleştirel uzamında parabasisin varlığı, seyircinin anlatı yapısında imgesel değil, gerçek bir varlık olarak görüldüğünün kanıtıdır. Kent uzamında özgür düşünce ve söylem bastırıldıkça parabasis de anlatı yapısından çıkarılır ve bu indirgeme, seyircinin varlığının yok sayıldığı dördüncü duvar anlayışına geçişin ilk adımı kabul edilir⁵⁶³.

Roma'nın Eğlence Uzamı

Oyunların sahnelendiği tiyatro binaları açısından Antik Yunan'la benzerlik gösteren Roma tiyatrosunda kentsel uzamın baskısı, anlatı yapısında komedyanın eğlenceli uzamıyla karşıtlık içinde oluşuyla hiçbir devrin tiyatrosuna benzemeyen bir özgünlük(!) taşır. Gerçek uzamın ağırlığı, sulandırılmış niteliksiz komedilerle giderilmeye çalışılır. Oysa imgesel uzam daima gerçek uzamın uzantısı olarak anlatıyı belirleyen güçtür fakat Roma'da kentle anlatı arasındaki karşıtlık, halkın tiyatroyu bir rahatlama uzamı olarak görmesine yol açar. Küresel açıdan dünya devleti olmaya soyunan Roma imparatorluğunda kent yaşamının maddi dayanağı fetihlerdir. Bir ulusun bir diğerine egemen hale gelmesi, küreselleşmenin özü olarak görüldüğü için önce Mısır uygarlığı, ardından da Roma imparatorluğu, çok kültürlü kent yaşamını gündeme getirir. Antik Yunan siteleri arasında görülen yerel etkileşim Roma'da ülkeler arası arenaya taşınır ve Roma, dünya devleti olma isteğiyle siyasi varlığının önderliğinde kendi kültürünü dayatır⁵⁶⁴. Romalı olmayanların barbar ve değersiz görüldüğü şovenist kent yaşamında esir düşen kölelerin kanlı sahneler için gerçekten öldürülmesi, Romalıların dışarıdan gelenlere nasıl baktığını en iyi anlatan örneklerdendir⁵⁶⁵.

⁵⁶³ Bkz., Neveux, **a.g.e.**, 4-5 s.

⁵⁶⁴ Bkz., Tekin, **a.g.e.**, 192-202 s.

⁵⁶⁵ Bkz., Memet Fuat, **Tiyatro Tarihi**, Varlık Yay., İst., 1984, 55-59 s.

Roma tiyatrosunun Antik Yunan'dan ayrılan bir başka yönü ise, gösterilerin tiyatro binaları dışında Pazar yeri, meydan gibi açık alanlarda ya da kahvehane, han gibi kapalı mekanlarda, bir yükselti üstünde oynanmasıdır⁵⁶⁶. Tiyatro topluluklarının sayıca çok ve çeşitli oluşu da dönemin anlatı çeşitliliğini etkiler. Mimus, pantomimus gibi oyunlar, mimariyle varolan büyük tiyatro binalarının aksine uzamı boş bir alan olarak keşfeder fakat buradaki boş alan, Peter Brook'un nitelikli "boş uzam"ı değil, her an eğlencenin uzamına dönüşebilecek boş alanlardır ve sadece kentlerin değil, köylerin de yaşamsal parçalarıdır. Gezici topluluklar aracılığıyla sahnelenen mimuslar, eğlenceye dayalı kanavalarıyla anlatısal uzamda eyleyeni, "gülünç duruma düşen" olarak ele alır. Kurnaz ve akıllı olanların komiğe yön verdikleri bu uzamda amaç, düşülen durumdan pratik zekayla kurtulabilmektir⁵⁶⁷.

Roma komedyası, kendine özgü uzam anlayışıyla toplumsal yapıyı yok sayan bir yöneliş belirlerken Seneca gibi tragedya yazarları da yine toplumun uzamsal yapısını yansıtmayan ve sahnelenmesi neredeyse imkansız olan tragedyalar kaleme alır. Sahnelenemeyecek ayrıntılarla dolu olan **Medeia** adlı oyunu, tiyatro tarihinin ilk *çekmece dramı* kabul edilir⁵⁶⁸. Kısacası, herhangi bir tiyatral anlatı, yaşadığı kentin uzamsal yapısını içermediği zaman kalıcı olamamaktadır. Plautus ve Terentius'un çağlar boyunca anılmalarının sebebi de, kent yaşamı içinde hırslarıyla gülünç duruma düşen insanları konu etmeleridir; zira, kentler de kentliler de birbirine benzer ve her iki komedyacı da insana özgü evrensel yanları yerel uzam içinde ele aldıkları için sonsuzluğa uzanır. Plautus'un **Çömlek** adlı oyununda Euclio'nun para hırsı, kentsel uzamın temel yönelişinin de zenginlik olduğunu anlatan bir göstergedir. Ekonominin yön verdiği Roma toplumunda, sınıfsal hiyerarşi zenginlikle belirlenirken oyunlarda paradan gözü dönmüşlerle insani yanını koruyanlar karşı karşıya getirilir. Tiyatral anlatı Plautus ve Terentius oyunları aracılığıyla da kentsel uzamı değiştirip dönüştürmeye çalışır⁵⁶⁹.

⁵⁶⁶ Bkz., Neveux, a.g.e., 4-5 s.

⁵⁶⁷ Bkz., Memet Fuat, **Tiyatro Tarihi**,

⁵⁶⁸ Bkz., Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, 76-77 s.

⁵⁶⁹ Bkz., Oscar Brockett, **Tiyatro Tarihi**, Çev:S.Sokullu,S.Dinçel, T.Sağlam, S.Çelenk, S.B.Öndül, B.Güçbilmez, Dost Kitabevi, Ankara, 2000, 63-69 s.

Ortaçağ'da Tanrısal Uzam

Roma döneminde Hıristiyanlığın güçlenmesiyle değişen tarih, Ortaçağ'a gelindiğinde anlatıyı tanrısal uzama taşır. Kilise avlularından Pazar yerindeki platform sahnelerine taşınan dinsel tiyatro gösterilerinde uzam daima İncil'de anlatılanlardan, cennet-cehennem-şeytan fantazyalarından beslenir. Tanrı nasıl zamansız ve mekansızsa anlatıların uzamı da zamansız ve mekansızdır. *Miracle* oyunlarında azizlerin mucizevi hikayeleri aktarılırken *morality* oyunlarında ibret verici canlandırmalar yapılır. Uzam, şeytana uyanların başına neler geleceği üzerine kuruludur ve uzamın referansı, gerçek dünya değil ölümden sonra gidilecek olan öbür dünyadır. Tekerlekli arabalar üzerinde İsa'nın doğumundan ölümüne kadar geçen sürenin sırasıyla canlandırıldığı dini oyunlarda, uzamın bir diğer referansı da "korku"dur. Tanrısal olandan korkmanın vurgulanması ve bu dünyanın geçici olduğu bilincinin yerleştirilmesi üzerine kurulu oyunların anlatısı, gerçek uzamda görülen ilişkileri konu etmez. Bu dünya geçici ve günahkar olduğuna göre, uzamsal bir önemi de yoktur. Saatin günlük yaşamı henüz etkilemediği bu dönemde, zaman da kilisenin işaret ettiği tanrısal zaman olarak varlık bulur. Önceki devirlerin çok tanrılı kültürü yerine tek tanrılı kültür, kenti ve uzamı belirler.

Ortaçağ, Haçlı Seferleri'nin küresel bir korkuya dönüştüğü dönemdir. Üretim geliştirmekte olan küresel ticaretten ve imparatorluk düzeninden, tarıma dayalı yerel yönetimlere geri döndürülür. Din savaşları, feodal düzen baskısı derebeylere bağımlılık gibi başlıklar, kentsel uzamı belirleyen başlıklar olsa da, ortaçağ kenti, farklı kimlikleri bir araya getirmek için dini festivalleri kullanır. Tiyatral anlatının konusu olan dinsel inanış, İncil'deki parçalı anlatı yapısını gösteri düzenine taşır. Seyirci *pageant*⁵⁷⁰ adı verilen arabalar üzerinde kurulan sahneleri dolaşarak oyunları izler. "İstasyon" ya da "vagon" sahneler adı verilen bu düzenlemelerin her biri ayrı bir sahnedir. Kiminde İsa'nın doğumu-ölümü, kiminde kıyamet ya da yaradılış canlandırılır. Tanrının varlığını yüceliğini ve tekliğini kutsamak amacıyla yapılan oyunlar, dinsel bir uzamı yansıtarak kentin dindarlığının(!) göstergesi haline gelir⁵⁷¹. Esnaf loncaları tarafından düzenlenen gösteriler dindar kentin ticaretle bağımlı da uhrevi olarak güçlendirir; gösterileri izlemeye gelenlerle oluşan ticari potansiyel

⁵⁷⁰ Brockett, a.g.e., 117 s.

⁵⁷¹ Harvie, a.g.e., 22-27 s.

kentin gelir kaynağı olur. Loncaların piyasa becerisiyle sahnelenen oyunlarda her bir pageant, bir iş kolu tarafından desteklenir ve uzamsal yapının arka planında öbür dünya inancına rağmen güçlenen bir toplumsal burjuvazi örgütlenmesi kent uzamında hızla büyümektedir.

Rönesans'ta Uzamı Belirleyen Kent

Robertson'un küreselleşmenin merkezi ve oluşum evresi olarak kabul ettiği dönem, kapitalizmin yayılma hızına bağlı olarak gelişen ve ticaretin altın çağı olan Rönesanstır. Küreselleşmenin fiziki anlamda görünür hale geldiği bu dönem, ulus-devletin oluşumu, ortak dünya bilincinin yaratılması, modern coğrafya bilgisinin genişlemesi, miladi takvimin ve saatin günlük yaşamı ve ticareti dönüştürmesi gibi etkilerle kent yaşamının öne çıktığı tarihlerdir. 15. ve 18. yüzyıllar arasını kapsayan bu ilk küresel evrede burjuvazinin varlığı, birey bilincinin yaratılmasında öncü olur. Kentsel uzam, göç yoluyla kırsaldan ve başka kentlerden gelenlerin etkisiyle karmaşıklaşır. Kapitalizm, egemen ekonomik sistem olan feodalizmi yerinden eder. Tiyatro dinsel olandan uzaklaşıp din dışı konulara ağırlık verir ve Antik Yunan tiyatrosu adeta yeniden keşfedilir. Rönesans, commedia dell'arte gibi gezici toplulukların gösterileri yanında mimariyle gelişen saray tiyatrosunu ve saray ile sokak arasındaki ayrımı gündeme taşır. Yine de Shakespeare'in oyunları sadece saraylıları değil, burjuvanın mekanı olan kentin diğer sakinlerini de etkiler. Bunun nedeni, oyunların güçlü anlatılarından değil, Shakespeare'in saraylılar yanında burjuvaya ait olan kişilere de oyunlarında yer vermesidir. **Venedik Taciri** adlı oyununda, dönemin tacirlerini konu ederken kentsel uzamı ele geçiren kapitalist düzenin kötülüğünü dile getirir. Kente dışarıdan gelen ve Yahudi olan Shylock, tefeciliğin kol gezdiği bir kent yaşamında Yahudi oluşuyla hor görülmüş fakat o da bu aşağılanmayı paranın gücünü koruyan kanunlar aracılığıyla acımasızca geri püskürtmüştür. Kentin doğası öylesine kirlenmiştir ki, Venedik karşısında kırsal olan Belmont, huzurlu bir uzam olarak ele alınır⁵⁷².

Tarihsel malzemeyi anlatı konusuna dönüştüren, mitolojiden, Rabelais'den ve birçok kaynaktan yararlanan Shakespeare, oyunlarında tarihe ve uzak olana başvursa

⁵⁷² Bkz., Harvie, a.g.e., 27-34 s.

da, uzamı yönlendiren, dönemin Londra yaşamıdır. Özellikle komedyalarda kent dışından gelenler, ticaretle uğraşanlar, günlük yaşamda karşılaşılan avukatlar, tüccarlar, hizmetçiler, ustalar... gibi oyun kişileri aracılığıyla dönemin sosyo-ekonomik değişimleri kent uzamında toplumsal değişimin göstergesi olarak komediye malzeme edilir. Ticari faydayla püriten ahlakının çatıştığı oyunlar, burjuvazinin zaferiyle sonuçlanır. Kent, anlatının uzamında kentliyi biçimlendiren güç olarak algılanır. Çağlar öncesinin kentle başlayan tiyatro geleneği yine kentsel yapıda değişime uğramıştır. Oyunlardaki karşıtlık, artık aristokratlarla aristokratlar arasında değildir. Aristokrat karşısında burjuva, kadın karşısında erkek, sınıfsal ayrımlar yerine zengin ile fakir karşıtlığı yan yana getirilir. Katolik ideallerin yerini alan kapitalizm, bu zaferi yavaşça ama mizahla elde eder⁵⁷³. Açgözlü olan bu ideoloji, günümüzün küresel uzam algısının da belirleyicisi olacaktır.

17.yy.'ın Biçimsel Uzamı

Rönesans, perspektifin bulunuşuyla hayata, sahneye ve anlatıya bakışı boyutlandıran dönemdir. Zaman-mekan algısı, saatin kullanımı ve üç boyutlu bakışın etkisiyle uzamı dönüştürür. Tiyatro mimarisinin evrimi ve uzamsal devrimi kabul edilen perspektifle, bakılan yer derinleşince oyun kişileri de derinlemesine ele alınmaya başlar. Komedyaların ana mekanı olan sokaklar, perspektife dayalı bir görsellikle yansıtılır ve bu sokaklar gerçek uzamın imgesel uzama baskısı olarak kabul edilir⁵⁷⁴. Kentin zamanı oyunların da zamanıdır. Hamlet'in zamanın çivisi çıktığı için kahpe feleğe söylenmesi, kente yönelik bir eleştiridir. Günlük yaşamın hızı, uzamın ritmi olarak kavranır ve bu hız, 17. yy.'ın Moliere oyunlarında da kendini gösterir. Paris'in kent yaşamını eleştiren Moliere, kentsel yapıdaki bozukluğu, aristokratlara özenen burjuvazinin kendi kültürünü oluşturamayışında bulur ve burjuvazinin içi boş isteklerinin, hırslarının insanı düşürdüğü komik durumları ele alır. Entelektüel olması beklenen saf aristokratların beyhudeliği de toplumsal ahlaki bozan diğer etkidir. Dönemin kentsel uzamı, kapitalizmin boyunduruğu altındadır ve para, prestij sağlayan güç olarak ilişkilerdeki mizahı ortaya çıkarır⁵⁷⁵.

⁵⁷³ Bkz., Harvie, **y.a.g.e.**, 34 s.

⁵⁷⁴ Bkz., Neveux, **a.g.e.**, 16-17 s.

⁵⁷⁵ Bkz., Brockett, **a.g.e.**, 237-239 s.

Dönemin Fransa’ında tenis kortlarından bozma tiyatro binaları halk tiyatrosu olarak görülen komedy türünün sahnelenmesini sağlarken tragedya genellekle saraydaki salonlarda oynanır. Tragedya, tutkulu fakat imkansız aşka yazgılı karakterlerin ölüm uzamında verdiği çaresiz mücadeleyi yansıtır. Üçbirlik kuralının katı bir biçimleme kuralı olarak dayatıldığı bu dönemde, anlatının zamanı ile gerçek zaman neredeyse aynı hıza sahiptir. Racine ve Corneille oyunlarının uzamı, kentten çok kentten ve halktan kopuk yaşayan monarşinin gücünü temsil eden sarayı referans alır. Tragedya ve komedy uzamı arasındaki bu fark, gerçeklik düzleminde saray ile kent arasındaki kopukluğun göstergesidir⁵⁷⁶. Tragedyanın kapalı uzamı karşısında komedyanın açık uzamı dikkat çeker fakat tragedya mekanı artık saray önu değil, sarayın iç odalarıdır. Aşk ve görev bilinci arasında kalan tragedya kahramanını tanıyabilmek için iç uzama, buna bağlı olarak da karakterin iç dünyasına girilir. İçerisi-dışarıyı diyalektiği özellikle Racine oyunlarında trajik uzamı belirleyen karşıtlıktır. 17.yy.’da tiyatral anlatının estetik boyutunu var eden güç ise, gözün gördüğü, aklın bildiğidir⁵⁷⁷.

18.yy. Duyguların Acınası Uzamı

Monarşinin güç kaybetmeye başladığı 18.yy., Robertson’un küreselleşmenin ikinci evresi olarak gördüğü dönemdir. Bireyin kent yaşamı içinde hakları için mücadele etmesi, toplumsal yaşamın hukuk kurallarıyla düzenlenmeye başlaması, ulusların birbirini tanımak zorunda olduğunun farkına varılması ve ulusçuluk söylemlerinin çoğalması, kentin günlük yaşam ritminde yeni bir atılımdır⁵⁷⁸. Tiyatral anlatı dilinde düzyazının hakimiyeti ve şiire karşı zaferi olarak nitelendirilen 18.yy. tiyatro düşüncesi, insanın özüne akılla değil duyguyla ulaşabileceğini savunur ve duygusal etki, uzamı belirleyen atmosfer olur. Melodram, yeni bir oyun türü olarak ortaya çıkar ve uzamın referansı artık sadece kentsel ilişkilerdir. Sıradan insanın kahraman ilan edildiği, eylemin soyluların tekelinden kurtarıldığı bu dönem oyunlarında, paranın yıkıcı gücünün bireysel ve toplumsal ahlakı bozduğu, insanı bozan bir diğer şeyin de kötü gelenekler ve alışkanlıklar olduğu dile getirilir. Kenti

⁵⁷⁶ Bkz., Szuszkın, **a.g.e.**, 36-43 s.

⁵⁷⁷ Bkz., Szuszkın, **a.g.e.**, 36-43 s.

⁵⁷⁸ Bkz., Robertson, **a.g.e.**, 52-64 s.

vareden yapılar eleştirilmez; özellikle Beaumarchais'nin oyunlarında anlatının uzamı, acımalı bir katlanma olarak yansıtılır. İyi olan kişinin acı çekmesi, seyircinin ona acımasıyla sonuçlanır ve bu acımada bir rahatlama vardır⁵⁷⁹. 18.yy.da kentsel uzam, anlatıya iyi ile kötünün karşıtlığı olarak yansır. Çalışkan ve erdemli olan karşısında acımasız kötüler yer alır. Sınıfsal farklılıklardan kaynaklanan kentsel çatışma, kötü olan zenginin karşısında iyi olan yoksulu onaylar. Duygusal etkinin açığa çıkarılabilmesi için anlatının uzamı kapalı uzamların içsel dünyasına götürülür fakat içerinin sınırını belirleyen daima dışarıdır⁵⁸⁰.

Romantik Akımla Gelen Özgürlük

Tiyatral anlatının Aristoteles'ten bu yana gelen üçbirlik kuralı anlayışı sonunda Romantik akımla ortadan kalkar. Olay birliği korunur fakat zaman, mekan birliği yazarın hayal gücünün sınırlarına göre çeşitlilik gösterir. Düşsel olanın özgürlük kabul edildiği bu dönemde gerçeğin ve aklın baskısından kurtulmak için düşsel uzama kaçış temel yöneliştir. Bireysel özgürlük, ulusal bağımsızlık, eşitlik mücadelesinin uzama yansması olan romantik akım, tiyatral anlatı uzamında güdüleriyle hareket eden karakterleri öne çıkarır. Hayatın kendisi bir oyun olarak görülür ve uzam, ironik bir atmosfere dönüşür. İroni, seyircinin üstünlüğü ilkesiyle temellenir ve anlatı, okuyucu/seyircinin bildiği fakat oyun kişinin bilmediği gerçekler üzerine kuruludur. Kral Oidipus, sezgileriyle hareket ederek gerçekle yüzleşme cesareti gösteren karakter olarak yücelirken dönemin en sevilen oyunları, Shakespeare'in insanın evrensel yanlarını anlatı konusuna dönüştüren oyunlarıdır. Özellikle kırılık alanlarda geçen romanslar çok büyük ilgi görür ve bu ilginin ardında, kentten uzaklaşma isteği yatar. Groteskin, kent tarafından yok sayılan sıradan ya da ideal olmayan ölçülere sahip olan çirkin'in de güzel olduğu anlayışıyla hareket edilen 19.yy., ulusallığın öne çıkışıyla, kentin kendi yerel iç yapısının dert edinildiği dönemdir. Romantik tiyatro düşüncesinin en önemli özelliği, uzamın birey vicdanı üzerine kurulmasıdır. Victor Hugo'nun **Hernani**, Schiller'in **Haydutlar**, Goethe'nin

⁵⁷⁹ Bkz., Seveda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniv., Devlet Kons.Yay., Eskişehir, 123-141 s.

⁵⁸⁰ Bkz., Harvie, a.g.e.,

Faust adlı oyunları romantik dönemin en iyi oyunları olarak kabul edilirken üç oyunun ortak noktası da karakterlerin özgürleşme çabalarıdır⁵⁸¹.

Tiyatral anlatıda klasik olanın krize girişi 19.yy.'a denk gelmektedir. Romantik akımla birlikte, geleneğin sorgulanması, türlerin yeni tanımlarıyla anılmasını sağlarken hızlı bir değişimin de başlangıcı olur. Bireysel kimlik krizinin başlangıcı olarak da görülen bu evre, bireyin kendini kente ve buna bağlı olarak dünyaya ve yaşamın kendisine karşı savunduğu bir karşılaşma alanı yaratır. Birey nesnel dünyanın öznesi olmayı tamamlayamamışken “kurban” ya da hain olarak antikahraman olarak uzamı vareder⁵⁸². Georg Büchner'in **Woyzeck** adlı oyunu, bunun en somut örneğidir. Bilimsel gelişmelerin, insan araştırmalarının kurbanı olan Woyzeck, yoksul olduğu için suça itilen, koşullarını kendisinin belirleyemediği bir yaşam içinde savrulan ve adeta bir deneyin sonucunda tepkisi merak edilen kobay faresi gibidir. Mesleklerin statüleri belirlediği kent yaşamında sıradan bir er olan Woyzeck, yenilgiyle başladığı bir uzamda, çevre koşullarının etkisiyle hareket eden bir nesneden başkası değildir.

Küreselleşmenin Merkezine Doğru: 20.yy.

Küreselleşmenin yükseliş evresi olarak görülen 20.yy.ın ilk çeyreği, tiyatro tarihinde gerçekçi akımın hüküm sürdüğü dönemdir. Mekanların küresel bir eğilimle uluslararasılaşmaya başlaması, tek bir toplum bilinciyle girişilen I.Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkım, Osmanlı İmparatorluğu'nun güç kaybetmesi ve azınlıkların özgürlüklerini ilan etmeleri, Rusya'nın güneye inme çabası, ulusal ve bireysel kimliklerin sorun haline gelmeye başlaması, Avrupalı olmayanların varlığının kabulü, göçün engellenmeye çalışılması, olimpiyat gibi küresel yarışlar düzenlenmeye başlaması, iletişim ağının basit temellerinin atılması gibi küreselleşmenin taşıyıcı güçleri kenti, bir yeryüzü uzamına dönüştürür⁵⁸³. 20.yy.ın başında tiyatral anlatıyı *dinamik bir öyküleme*⁵⁸⁴ olarak değerlendiren Neveux, gerçekçi akımın “gerçeğe tıpatıp benzer” olan mekan yaratma anlayışının anlatısal

⁵⁸¹ Bkz., Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşünesi**, 169-179 s.

⁵⁸² Bkz., Süreyya Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, De Ki Yay., Ankara, 2006, 17-19 s.

⁵⁸³ Bkz. Robertson, **a.g.e.**, 65-71

⁵⁸⁴ Neveux, **a.g.e.**, 12-13 s.

uzamın somut göstergesi olduğunu savunur. Anlatıdaki zaman bile neredeyse gerçek hızında akmaktadır. Özellikle Çehov oyunlarında görülen geçmek bilmez zamanın getirdiği can sıkıntısı, kentin doğasını da açık eder. Çarlık Rusya'sının geçirdiği sıkıntılı dönemlerde geçmişe takılıp kalmış olan insanlar, geleceğe dair boşuna bir hayal içinde geçmişi özleyerek yaşarlar ve “şimdi”nin uzamı, bitmek bilmez bir can sıkıntısının etkisiyle ortaya çıkan vazgeçişlerle örülüdür⁵⁸⁵. “Anton Çehov’un oyunlarında ise insanlar, vazgeçişin işaretleri altında yaşarlar. Vazgeçiş, şimdiden ve iletişimden vazgeçştir. Şimdiki zamandan vazgeçiş, hatıralarda ve ütopyalarda yaşamaktır; karşılaşmadan vazgeçiş ise yalnızlıktır”⁵⁸⁶.

Tiyatral anlatıda bireysel kimlik krizinin kaynağını arayan Peter Szondi Ibsen’in oyunlarını çözümlenerek kaynağa ulaşmayı hedefler; zira, Antik Yunan tragedyalarında “şimdi” için işlevsel olan geçmiş, Ibsen’de kaybolur. Olay dizisi şimdiki zamanda geçmeyince anlatı, içsel olana odaklanır ve zamanın bozuma uğratılması da tiyatral anlatıyı krize sokan temel etki olur. Ibsen’de anlatının zamansal öyküsünün anlatı başladığında çoktan bittiğini savunan Szondi, geçmişin mutlak “şimdi”yi baskıladığını ileri sürer. **John Gabriel Borkman, Rosmersholm, Hortlaklar** gibi oyunlarında geçmiş, şimdi için işlevsizdir. Anlatı, bir zamana yerleştirilir ama zamanın kendisi ortada yoktur. Anlatı içinde zaman sadece bildirilir, geçmiş şimdiki zamanın usulca üstünü örter ve “şimdi” sanki sırf geçmişten konuşulabilinsin diye vardır ve zaman, değiştirme gücünü yitirmiştir⁵⁸⁷.

Tiyatronun uzamı var eden zaman-mekan ilişkisinin bizatihi kendisini dert edinmesi, karşı gerçekçi eğilimlerin ortaya çıkışıyla olur. E.G.Craig, A.Appia, E.Piscator, J.Copeau ve M.Reinhardt... gibi tiyatro sanatının radikal isimleri, uzamın yeniden düzenlenmesinde öncü arayışları başlatanlar olarak İtalyan tiyatro yapılarının sınırını tartışmaya açar. Sahne ve seyirci ayrımını ortadan kaldırmayı hedefleyen öncü arayışlar, yeni mekan arayışına girer. Wagner’in bütüncül sanat anlayışından Grotowski’nin yoksul tiyatrosuna ve Peter Brook’un oyuncu ve seyircininin bir araya gelebildiği her boş alanın tiyatro olabileceğini söylemesine kadar

⁵⁸⁵ Bkz., Şener, “Tiyatro Sanatında Zaman ve Mekan”, 76-77 s.

⁵⁸⁶ Szondi’den aktaran Karacabey, **a.g.e.**, 17 s.

⁵⁸⁷ Bkz., Karacabey, **y.a.g.e.**, 17-19 s.

evrim geçiren anlayış, sahne tasarımcılarının yoğun ilgi gösterdiği bir dönem olur. Anlatının içeriği tiyatral uzama göre çeşitlilik gösterse de, ele alınan sorun yine kentin ve kentlinin sorunudur.

Epik Tiyatronun Çelişkili Uzamı

I.Dünya Savaşı'nın ardından II.Dünya Savaşı'nın yaşanması, kimlik krizine girmiş olan dünyayı daha da zora sokar. Küreselleşmenin dördüncü evresine denk gelen bu tarih, 1920'lerden 1970'lere kadar olan süreyi kapsar ve savaş ekonomisi, kapitalizmin yıkıcı gücünü somut olarak duyumsatır. Güç savaşlarının yanında silah ve savaş mühimmatı ticaretinin piyasa ekonomisine etkisi; Birleşmiş Milletler gibi örgütlerin kurulması, Dünya Savaşı anlayışıyla ve atom bombasının yarattığı etkiyle yeryüzünün küçük bir küresel köy olarak algılanmaya başlaması, soğuk savaş ile birlikte dünyanın kutuplara ayrılması, insanın insanı her an yok edebileceğine dair korkunun yerleşmesi, I. ve III. Dünyanın ortaya çıkışı gibi başlıklar, dönemin genel görünümüdür. Kapitalizmin bu denli duyumsandığı kent yaşamında Bertolt Brecht, epik tiyatro kuramını geliştirir. Klasik dramatik yapıyı, burjuvazinin insanı uyutan, düşünmekten uzaklaştıran anlayışı olarak gören Brecht, eleştirel-gerçekçi bir yöntemle, seyircinin düşüncesini canlı tutacak yeni bir anlayış getirir. Epik tiyatro anlatısı, seyircinin daima seyirci olduğu hatırlatılan bir zeminden temellenmekte ve seyirci sadece sahnelemede değil, anlatı düzleminde de eleştirel gözlemci olarak konumlanmaktadır. Yabancılaştırma efektleri, oyuncunun gestuslar aracılığıyla bir rolü giymesi ve o rolü oynayan kişi olduğunun unutturulmaması anlatının olay dizisini de etkiler⁵⁸⁸.

Epik tiyatro, destanların anlatma tekniğinden hareketle anlatıda adı “anlatıcı” olan bir oyun kişisi kullanır. Anlatıcı, epizotlardan ibaret olan olay dizisi gelişiminde seyircinin özdeşlik kurmasını kırma amacıyla ve olayların anlatıma dayalı ilerlemesini sağlamak adına kullanılır. Seyircinin yargılamada bulunabilmesi için karşıtlık diyalektik çelişki halinde verilir. Uzam, kapitalizmin acımasızlığı karşısında emeğin çaresiz durumda bırakılmasının çelişkisidir. Kapitalist kent ortamında kişinin “iyi” olarak kalabilmesi mümkün değildir fakat Brecht, bu düzenin değişmesi

⁵⁸⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz., Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, Çev:Kamuran Şipal, Say Yay., İst., 1981.

gerektiğini hatırlatmak adına bu karşıtlığı konu eder. Tarihsel olanı mitleştirir, anlatı zamanı daima geçmişe gider fakat kapitalizm, geçmiş-şimdi-gelecek ilişkisinde baki olmandır. Geçmişin ilişkiler düzenini bozan kapitalizm, şimdi’de hala güçlü bir varlık gösterebiliyorsa, bu düzeni değiştirme işi oyun kişisine değil seyirciye düşmektedir. Kapitalizm, yerel bir kent sorunu olmaktan öte evrensel bir mücadele alanı oluşturmaktadır. Bir oyununda erken Rönesans İtalya’sına, bir diğerinde Kafkasların Kolhoz köylülerinin arasına, bir diğer oyununda Çin’e giderek yerel bir öykünün peşine takılan Brecht, evrensel bir sorun olan kapitalizmin insanlığın temel mücadelesi olduğuna inanır ve bu dünya görüşünü tiyatrosuna yansıtır.

Epik anlatıda mekan daima uzak diyarlardır, zaman ise yine uzak geçmiş olarak ele alınır. Seyircinin gözlemci konumunda tutulmasının yollarından biri olan uzak açı kazandırma, Brecht’in anlatısının temelidir. Epizotlar arası zamanın, çizgisel bir ilerleyiş içinde olması beklenmez. Bir epizot ile diğeri arasında aylar geçmiş olabilir. **Kafkas Tebeşir Dairesi** adlı oyunda, Gruşa’nın büyüttüğü bebek, anlatı süresi içinde büyür. Zamanda mantıksal bir ilerleyiş olmadığı gibi mekanda da mantık aranmamalıdır. Örneğin Gruşa bir kapıdan girer, valinin konağındadır, bir kapıdan girer, dağ evine gelir. Önemli olan zaman-mekan’ın mantıklı bir yapıya sahip olması değil, öykünün mantıksal bir karşıtlık ile çelişkiyi açığa çıkarmasıdır. Anlatının temeli “öykü anlatma” üzerine kurulunca, seyirci de epik tiyatrodan böylesi bir mantıksal ilerleyiş beklentisi içinde değildir. Savaşların korkunç etkisiyle insanlığın uzaklaştırılan bireyler bir an önce bu gidişi durduracak bir eyleme geçmelidir. Diğer bir deyişle epik tiyatrodan uzamı, karakterin eylemi üzerine kuruluymuş gibi görünse de amaç, anlatıyla okuyucu/seyircinin bulunduğu uzamda, alımlayanları eyleme geçmeye cesaretlendirmektir. Dolayısıyla epik uzam, mekanın bir tiyatro alanı olduğu gerçeğini gizlemeyi reddeder. Şimdi-burada ilişkisi, oyun kişisiyle okuyucu/seyircinin bulunduğu uzamsal yapı olarak varlık bulur. Karakterin anlatısı olan ve parçalı gelişen olay dizisi seyirci tarafından duygusal etkiyle değil mantıkla kavranır⁵⁸⁹.

⁵⁸⁹ Bkz., Tuncay, **Sahneye Bakmak I**, 42-49 s.

Absürd'ün “Boş”una Uzamı

Küreselleşmenin dördüncü evresi, savaşların yol açtığı etkinin biçimlendirdiği bir dünya uzamında, gerçeğin ne olduğu konusunda kararsızlığın yaşandığı tuhaf zamanlar yaratır. İnsanın ay'a ayak basmasıyla dışarıdan bakılan dünya iyice küçülürken, nükleer silahlanmayla, ekolojinin bozulmasıyla her an yok olma korkusu, absürd uzamın kurucusu olur. Absürd tiyatro ölüm karşısında ölüme rağmen geçirilen zamanı ve insanın kendini var ettiğini sandığı mekanları saçmanın uzamına dönüştürür. Absürd tiyatro uzamında mekanın gösterge değeri vurgulanırken zaman, tüm zamanlara gönderme yapar; kimi zaman donup kalır, ilerlemez, kimi zaman da ilerleyişinin hiçbir anlamı yoktur. Zaman, bireyin günlük yaşamını belirleyen mekanizma değil, korkunun varlığını görünür kılan gürültülü “tiktak”lardan ibarettir. Somut olmaktan uzaklaşan ve *saçaklı bir gerçekliğin*⁵⁹⁰ anlamsızlığı içinde savrulan varlık, ifade araçlarının etkisini kaybedince eylemsizleşir, aynılaştır, önemsizleşir ve belleksiz, umutsuz kalır.

Antonin Artaud'nun huzursuz uygar insan için çözüm arayışlarını anlatan Kıyı Tiyatro'nun devamı niteliğinde olan absürd tiyatro anlatısı, mantık zincirinden kopmuş bir yapı sergiler. Geçmiş-şimdi-gelecek, belirsiz bir zaman-mekanda ya da düşsel bir ortamda birbirine karışır. Ionesco'nun **Kel Şarkıcı** adlı oyununda Smith'lerin yerini Martin'lerin alması, sadece dünün-bugünün-yarının varlığını değil, insanın da dün olduğu kişiyle aynı kişi olup olmadığı kuşkusunu merkeze alır. Kentsel yapıda nesneleşen, önemini yitiren birey, anlatı uzamında da eyleme geçmekten aciz, yaşadığı dünyayı bile algılamakta zorlanan niteliksiz bir kimliğe büründürülmüştür. Boşuna geçen bir yaşam içinde savrulan oyun kişileri, zamanı doldurmak için konuşur gibidirler ama onlar, zamanın da farkında değildir. Dil, iletişimi sağlama aracı olmaktan uzaklaşır. Anlatıda dilin birbirini izleyen tümcelerinden, çatışmayla kavranan bir anlamdan, aşırıya kaçmış bir dünyanın gülünç biçimde büyütülmüş çarpık resmini göstermek adına vazgeçilir. Uzamı var eden durum, başladığı yere geri dönen bir döngüsellığe sahiptir ya da durumların yoğunlaşması söz konusudur⁵⁹¹. Okuyucu/seyircinin absürd anlatı karşısında “ne

⁵⁹⁰ Şener, “Tiyatro Sanatında Zaman ve Mekan”, 75 s.

⁵⁹¹ Ayrıntılı bilgi için bkz., Martin Esslin, **Absürd Tiyatro**, Çev:Güler Siper, Dost Kitabevi, Ankara, 1999.

oluyor?” diye sorması, kentin giderek genişleyen sınırları içinde başına gelenlere anlamsızca “ne oluyor” diye sormasından farksızdır. Kısacası absürd tiyatro uzamı, varoluş kaygısıyla, sonsuz bekleyiş arasında şaşkınlığın eylemsizliğe yol açtığı bir boş bakıştır.

Küreselleşmenin Belirsiz Uzamı

Küreselleşmenin beşinci ve son evresi, 1980’lerden günümüze dek uzanan “belirsizlikler” evresidir. Berlin Duvarı’nın yıkılışı, SSCB’nin dağılışıyla soğuk savaşın sona ermesi, iletişim ve ulaşım alanlarında görülmedik hızla ilerleme, çok kültürlülük, dünya vatandaşlığı, medya ve medya siyaseti ile dünyanın yerel bankaları gibi başlıklar, günümüzün homojen kent yaşamının ana söylemleridir. Teknoloji aracılığıyla coğrafi sınırların ortadan kalkması, ülke sınırlarını anlamsız hale getirir fakat bu durum, zaman-mekan sıkışması yaratarak, mekanda varolma duygusunu bozuma uğratar. Elinor Fuchs’un karakterin ölümü olarak gördüğü bu durum, uzamı algılamayan bir karakterin ölü ilan edilmesine yol açar. Karakter, anlatısı önceden yazılmış, eylemin sınırları içinde varlık bulan biri olmaktan çıkmış, hareketi yazınsal anlatıdan uzaklaştırılmıştır. Kendi sesini bile duymaktan aciz olan karakterin söz’ü kullanması da anlamsız görülür ve bir yazarın karakter adına konuşması yadsınır. Artaudyen bir geleneğe dayanan bu yönelişte metnin provada hatta gösteri sırasında seyirciyle birlikte oluşturulması, özellikle 1970’lerden sonra performans tiyatrosunun temel yönelişi olur fakat küreselleşme, bireysel ve toplumsal anlatıları baskıladıkça ve yok etmeye uğraştıkça öykülemeye dayalı olan tiyatral anlatı günümüz tiyatrosunda yeniden değerli hale gelmektedir⁵⁹².

Avrupa tiyatrosunda metne ve yazınsal anlatıya yeniden dönüldüğünde arada kalmış bir kültürün izleri kendini dayatır. Kentin ve kentlinin kendine özgü çatışma içeren bir kültürü kalmamış hatta çatışmanın adresi de belirsizleşmiştir. Günümüz oyunlarında uzamın belirsizlik üzerine kurulu olması kültürel belleğin yitirilmiş olmasındandır⁵⁹³. İçerisi ile dışarıları arasındaki ayrımın ortadan kalkması, mesafenin önemini yitirmesi, her an her yerde bulunabilme ve gözetlenme bilincinin yarattığı

⁵⁹² Bkz., Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**, Çev:Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi, Ankara, 2003, 97-124.

⁵⁹³ Bkz., Harvie, **a.g.e.**, 35-42 s.

tedirginlik, belirsizliği katmanlı hale getirirken, kentin ve yeryüzü köyünün başına gelenlerin asıl sorumlularının bilinmemesi, insanların deyim yerindeyse anlamsızca telef oluyor gibi aktarılması, absürd tiyatronun ölüm karşısında duyulan korkusunu da aşmıştır. İlkel insanın bilinmeyene yönelik korkusu, modern insanın belirsizliğe olan korkusuna dönüşmüştür ve belirsizliğin mimarı olan kapitalizm, küresel evrende kendini tüketim çılgınlığının arkasına gizlemeyi başarır. Ortak bir geçmişı hatırlamayan karakterler gülünç durumda ele alınır. Sibel Arslan Yeşilay tarafından Türkçeye kazandırılan genç Alman yazarların oyunları, Avrupa Tiyatrosu'nun günümüzdeki yönelişı hakkında bilgi vermektedir. Boş alanların şairi olarak görülen Roland Schimmelpfenning'in yazdığı **Geçmişten Gelen Kadın**, geçmişı aynı biçimde hatırlayamayan insanları konu eder. Bir aile taşınacağı sırada çıkıp gelen kadın, evin babasının yıllar önce sonsuza dek seveceği sözünü verdiği sevgilisidir ama bu geçmişin gerçekliği kuşkuludur. Belirsizlik üzerine kurulu olan uzamda, mekan, yerleşik olmayışla, eşyaların toplanmış oluşuyla aitsizliği ve belleksizliği simgelerken zaman, alışık olduğumuz ilerleyişten koparılır. Bir saat önce, beş dakika sonra gibi, zamanın bir geçmişe bir geleceğe gitmesi, belirsizliği ikiye katlar⁵⁹⁴.

Uzamn yine belirsizlik üzerine kurulu olduğu bir başka oyun, modern insanın ritüele dönüşü olarak nitelendirilebilecek bir kara komedi olan **Bay Kolpert**'tir. David Gieselmann tarafından yazılan oyunda insan olduğunu kanıtlamak için yeniden kaosa dönmek gerektiğine inanan kentli bireyler konu edilir. Mekan, Sarah ve Ralph'in oturma odasıdır. Eğlence olsun diye akşam yemeğine davet edilen Edith ve Bastian çiftinin gelişıyle oyun, bir cinayet hikayesine dönüşür. Odanın ortasında duran sandıkta Edith ve Sarah'nın iş arkadaşları sessiz, sıkıcı, silik tip Bay Kolpert'in cesedi durmaktadır. "*Günlük yaşamdan bıktık.(...) Biz ikimiz, Ralf'le ben, artık uygulanamıyoruz. Gerçekten bir şeyler hissetmek istemiştik. İnsan olduğumuzu hissetmek... İşte o zaman bu cinayet fikri geldi aklımıza*"⁵⁹⁵ diyen Sarah'nın eğlence anlayışı sipariş verilen pizzayı beklerken sandıktan gelen seslerle gerilime dönüşür. Şaka ile gerçek arasında kurulan gerilimde Bay Kolpert, modern kent yaşamının avı, dışarıdan gelen yabancı olarak varlık bulan Pizzacı kurban, diğerleri de avcıdır.

⁵⁹⁴ Bkz., Roland Schimmelpfenning, **Geçmişten Gelen Kadın**, Çev:Sibel A.Yeşilay, Mitos Boyut Yay., İst., 2007

⁵⁹⁵ David Gieselmann, **Bay Kolpert**, Çev:Sibel A.Yeşilay, Mitos Boyut Yay., İst., 2008, 28 s.

Mimar olan Bastian'la kaos araştırmacısı Ralf, karşı karşıya getirilir. Düzen kuran ile kurulu düzen içinde oluşan kaosu gidermenin yollarını arayan çatışmanın taşıyıcısı olur. Gieselmann'a göre modern insanın ritüelistik bir sağaltıma ulaşması ya da insan olduğunu yeniden duyumsaması kaos ortamına koşulludur. Ritüelin yeni mekanı, ilkel devirlerdeki gibi ateşin etrafı değil, ortada bir sandık bulunan oturma odasıdır. Mekan yaratan mimar Bastian, insülin iğnesine mahkum bir çeker hastası olarak "düzen" in de sağlıklı olmadığını çağrıştırır. Kaos araştırmacısı Ralf ise düzenli görünen bir bütünü parçalara ayırıp yeni bir düzen sağlamayı amaçlar. Evin dışında kalan yaşam sadece mesleklerden ve yeme içme uğraşından oluşan, doğadan kopuk, duyarsız bir yapıdır.

Kentin kaosu içinde yitip gitme endişesi taşıyan bireyler sadece Alman oyun yazarlarının derdi değildir. Küreselleşmenin kent yaşamına getirdiği belirsizlik duygusu, Türk oyun yazarlığında da kendini göstermektedir. Özellikle doksanlı yıllardan sonra kaleme alınan oyunlarda, kapitalizmin biçimlendirdiği kentsel ilişkiler, dünya gerçekliğini yitirmiş olan, rahatına düşkün, agzly fakat kendini görmekten uzak insanların yer aldığı oyunların uzamsal çerçevesini oluşturur.

3. BÖLÜM

TÜRK OYUN YAZARLIĞINDA KÜRESELLEŞMENİN UZAMA ETKİSİ

3.1. KENTİN ÖZEL ALANLARINDA KURGULANAN KAPALI UZAM

Küreselleşen dünya bir anlatılar uzamıdır. Küresel anlatının mekanı olan kentin yarattığı modern bilinç, ulus-devletin yapısı nasıl olursa olsun, benzer biçimde ortaya çıkan sonuçlar doğurur –ki, tüm dünya kentlerinin ortak bilinci, belirsizlik olarak açığa çıkar. Kentliler, “arada olmak”la tarif edilen bir durumla karşı karşıyadır. Sürekli biçimde kuşkulu bir şimdiki zaman algısı içinde bırakılan insanlar, günlük yaşam deneyimlerini böylesi bir duygu içinde gerçekleştirmektedir ve kent, insan bedeninin doğaya ait olduğunu unutturan mekansal güç olarak yükselir. Modern teknolojiye uyumlu olan bu güç, kentin sakinlerinde çekingen, bıkkın, tahammülsüz bir ruh hali yaratır. Geniş ve görece özgürlük ilişkileri içine yerleştirilen insanın varlık alanı kentin mekanlarıdır. Mekan, toplumsal ilişkilerin açığa çıktığı yansız/eylemsiz bir yer olmayıp hem bu ilişkileri yapılandıran hem de yeri gelince bu ilişkiler tarafından yapılandırılan bir organizma görevi üstlenir ve bu organizma, uzamın kendisidir. Uzam, burası-orası, içerisi-dışarısı gibi mekansal ilişkilerin ben ve öteki karşıtlığına yön veren insani ilişkileri yapılandırır ve bu dizgesel ilişkiler kentsel kimliğin sürekli inşa halinde olduğunun göstergesidir. Kente ait mekanlarda uzamsal yapıyı belirleyen küreselleşmedir ve küresel kent uzamı, tüm mekansal ilişkilere sızmaktadır; gerçek uzamda görülen bu kuşatma, tiyatral anlatıda imgesel uzamın referansı olur. Oyun yazarları, zaman-mekan düzenlemesiyle varettikleri anlatılarında, gerçek uzamda yer alan ilişkileri ele alır.

Türk Tiyatrosu’nda özellikle doksanlı yıllardan sonra yazılan oyunların çoğu, kentin uzamsal ilişkilerinin ve kentli kimliğinin oluşumunda temel kabul edilen “ev”de geçer. Kentin özel alanları olarak ele alınan mekanlar, çoğunlukla apartman dairesidir. Kapalı uzam türüne giren bu iç mekanlar, kapsayan ve kapsanan uzam yapısıyla anlatıya taşınır. Kapsayan uzam, evin dışındaki kentin içeriye müdahalesi olarak olay dizisine yön verir; dolayısıyla evin mekan olarak içselliği de kapsanan uzama dönüşmektedir. İçerisi-dışarısı diyalektiğinin biçimlendirdiği bu mekansal seçimde burası-orası karşıtlığı, karakterlerin eylem sürecine etki eden güç olarak

varlık bulur. Diğer bir deyişle “ev”, uzamın tüm türlerini içeren katmanlı bir mekansal düzenlemedir ve bu düzenleme genellikle küreselleşmenin özel alanında “burası” diyerek hareket eden kentlilerin “içe kapanma” halini yansıtan kapalı uzamda gerçekleşir. Küresel kentin kapalı uzamı olan ev birleştirici, koruyucu özelliğinden soyutlanmış geçmiş-şimdi-gelecek arasında sıkışıp kalmış insanların mekanına dönüşmüştür. Küreselleşmenin Türkiye’deki yayılımının görünür hale geldiği doksanlı yıllarda oyun yazarları, kentsel uzamdaki değişimi popüler kültürün getirdiği olumsuzluklar çerçevesinde değerlendirir. Memet Baydur’un **Düdüklüde Kıymalı Bamya** ve **Sevgi Ayakları** adlı oyunları, popüler kültürün yüzeysel kent yaşamında umarsızca devinen insanları konu eder. Baydur’un oyunları, küreselleşen kentin ve kentlilerin ikibinli yıllarda ulaşacakları noktanın adeta bir öngörüsü niteliğindedir ve Behiç Ak’ın **İmaj Katili** adlı oyunu bu öngörünün somutlandığı anlatıdır. Popüler kültürün yarattığı imajlar dünyası, gerçek olan ile imgesel olan arasındaki farkı ortadan kaldıracak bir toplum düzenine yol açmıştır ve Ak’ın oyunu, bu durumu eleştirir.

Doksanların öne çıkan yazarlarından olan Özen Yula, **Kırmızı Yorgunları**, **Gözü Kara Alaturka** ve **Aşk Evlerden Uzak** adlı oyunlarında kent yaşamında varılmaya çalışan insanları kimlik arayışı içinde ele alır. Yazarın doksanlı yıllarda kaleme aldığı ilk iki oyunu, küresel kentte ayakta durmaya çalışan insanın çaresizce devinimi olarak yansır. İkibinli yılların başında yazdığı **Aşk Evlerden Uzak** adlı oyununda ise, kimlik bunalımının getirdiği yozlaşmanın uzamsal boyutunu tartışır. Kentli bireyin başlangıçtaki kimlik arayışının sonucu gibi duran bu oyun, mekansal uzaklaşmaların getirdiği temassızlık sonucu insani değerlerden soyutlanan kentlileri lüks bir gökdelenin yirmidördüncü katında bulunan bir daireye sıkıştırır. Küreselleşmenin uzamsal etkisini “kimlik inşası” ve “yozlaşma” ekseninde yorumlayan Yula, her üç oyunun anlatısal uzamını apartman dairelerinde oluşturmuştur.

Küreselleşmenin kent ölçeğindeki temel başlıklarından biri belirsizliktir. Berlin Duvarı’nın yıkılışıyla hızlanan değişimlerin zamanı olan doksanlı yıllar tüm dünyayı etkisine alır. Roland Robertson tarafından küreselleşmenin beşinci evresi

nitelemesiyle belirlenen bu süreç *belirsizlik evresi* tanımıyla açığa çıkar. İletişim ağında görülmedik bir hızlanmanın yaşanması; çokkültürlülüğün karşısında etnik olanın, evrensel ya da uluslar arası olanın karşısında yerel olanın sınırlarının çizilmeye çalışılması, ırksal ayrımların ortadan kalkması için verilen mücadelenin merkeze konması gelinen son aşamanın belirteçlerindedir. İletişim teknolojilerinin hızlı gelişimine bağlı olarak atağa geçen medya ve medya siyaseti de belirsizliğin görünür kılınmasında bir başka önemli güçtür. Özellikle canlı yayın bağlantıları, haber programları ve en ücra köşedeki eve bile ulaşan görüntülerle tüm dünyayı aynı yayına bağlayan televizyonlar, küresel kültürün yayılımını hızlandırmakla kalmamış, gerçeğin ne olduğunun bilinmemesi, belirsizliğin yarattığı bir korku kültürü yaratmıştır⁵⁹⁶. Beck'in "risk toplumu"nda Bermann'ın ifadesiyle "katı olan her şeyin buharlaştığı", Harvie'nin, belirsizliğin temeli olarak kültürel ve toplumsal belleğin yitirilmesi olarak gördüğü bu dönem, farklı tanımlarla çözümlenmeye çalışılsa da belirsizliğin yarattığı korku ortaktır. İçerisi ile dışarıyı arasındaki mekansal ayrımın ortadan kalkması, mesafelerin önemini yitirmesi, her an her yerde bulunabilme ve gözetlenme bilincinin yarattığı tedirginlik, belirsizliği katmanlı hale getirir. İlkel insanın bilinmeyene yönelik korkusu, modern insanın belirsizliğe olan korkusuna dönüşmüştür. Behiç Ak'ın **Fay Hattı**, kentli insanın korkusunu artçı sarsıntıların traji-komik uzamında eleştirirken Turgay Nar'ın **Terzi Makası** adlı oyunu, korkularından kaçmak için çocukluğunun güvenli mekanına sığınmaya çalışan insanı anlatır.

Türk oyun yazarlığında doksanlı yıllarda yazılan metinlerde önce çıkan bir diğer başlık, iç uzamda görülen ve küresel tartışmaların odağında yer alan "iletişimsizlik"tir. Gelişen teknolojiyle birlikte yüz yüze temastan uzaklaştırılan ve eve kapanmaya zorlanan kentliler, ailenin mahremiyet alanı olarak görülen kapalı iç uzamda iletişim kuramayışlarıyla anlatı konusu haline gelmektedir. Toplumun temeli olan birey, önce aile içinde olgunlaşır fakat "burada" sağlıklı bir iletişim ortamı kurulamayınca kentin tüm ilişkiler düzlemini bozan bir yapı oluşmaktadır. Oyun yazarları, ailenin mahremiyet alanı olan iç uzamı bu yüzden önemsemektedir ve toplumdaki köksüzleşmenin nedenleri "ev" ortamlarında aranır. İletişimsizliği konu

⁵⁹⁶ Bkz., Bozkurt, a.g.e., 18-23

eden oyunlardan biri **Ayrılık**'tır. Bir arada kalmayı beceremeyen insanların öyküsünde; oyun başlamadan önce ayrılmış/parçalanmış bir ailenin yıllarca kuramadıkları iletişimi yakalama mücadelesi anlatılır. Civan Canova'nın **Kıyamet Sularında** adlı oyunu kendi gerçeklikleriyle yüzleşmekten kaçmak için kıyamet oyunu oynayan ailenin yine evde geçen anlatısıdır. Ful Yaprakları'nda ise Canova bu kez aile bütünlüğünü "beyaz"yalanlarıyla korumaya çalışan iki kardeşin karşısına teknolojinin ardına gizlenen bir başka yalancıyı çıkarır ve gelişen iletişim teknolojileriyle yitirilen insani iletişimi ironik bir biçimde anlatı uzamına taşır.

Küreselleşmenin getirdiği alt başlıklardan öte, küreselleşme olgusunun kendisini uzama taşıyan yazar Behiç Ak'tır. Özellikle ikibinli yıllarda kaleme aldığı **Benim Küçük Küresel Köyüm, İki Çarpı İki, Küçülecek Yer Kalmadı** adlı oyunları, küreselleşmenin getirdiği aynılaştırma ekseninde uzamsallaşır ve bu oyunlarda da anlatı mekanı evdir. Anlatı kişileri birbiriyle yer değiştirirse de değişmeyen ilişkiler yapısının anlatıldığı **İki Çarpı İki**, dört kişilik bir oyunun anlatısında iki kişinin yer almasıyla belirlenir. **Benim Küçük Küresel Köyüm**, adeta "hepimiz kardeşiz" sloganıyla yazınsal boyuta ulaşan bir anlatıdır; zira oyun, Berlin'de bir evde geçer ve neredeyse tüm dünya bu evin içine sığdırılır. Küreselleşmenin yetmişli ve doksanlı yıllardaki görünümünün konu edildiği oyunda, çok kültürlülüğün belirlediği küresel uzamda gerçekleşen ilişkiler ev ortamında aktarılır. **Küçülecek Yer Kalmadı**'da yazar, okuyucu/seyirciyi küçük bir kasaba evine götürse de uzamsal ilişkileri belirleyen yine kentsel yaşam biçimidir. Kısacası, doksanlı yıllardan bugüne değin yazılan oyunlarda kapalı uzamda varedilen tiyatral anlatıların içeriğini belirleyen daima küresel kentin yarattığı ilişkilerdir.

3.1.1. Popüler Kültürün Uzama Yansıması

Popüler kültür, televizyonun önderliğinde gerçekleşen tüm medya düzenlemelerinin bir yansıması olarak kentsel yaşamı standartlaştıran bir güçtür. Popüler kültür kentli insana belli bir yaşama alanı tanıyormuş gibi görünerek, bireyselliği de standartlaştırır. Kent yaşamında kişiye, kurulu düzenin işleyişine engel olmayan dar bir alanda farklılaşma imkanı verir ve insan, daraltılmış hareket alanında özgür olduğu yanılsamasıyla umarsızlaştırılır. Kent uzamının belirlediği

kentliler, kurulu düzenle özdeşleşme içine girerken yine bu düzen tarafından araçsallaştırılma baskısına boyun eğdiğinin farkında değildir⁵⁹⁷. Yemek, içmek, “seyretmek”, popüler kültürle sarmalanmış insanın temel davranış biçimidir. Uyku saatlerine varıncaya dek günlük yaşamın tüm ayrıntılarının düzenlenmesinin etkili aracı olan popüler televizyon programları bir körelmeye neden olmakta ve televizyon karşısındaki insanları sessizlik içinde edilginleştirmektedir⁵⁹⁸. Memet Baydur’un **Düdüklüde Kıymalı Bamya** adlı oyunu, popüler kültürün içinde savrulan kadınların dünyasını kadına özgü bir mekan olan ev ortamında eleştirir ve mekanda vurgulu halde duran dekor parçası televizyondur.

Düdüklüde Kıymalı Bamya, yazarın üst anlatıda okuyucu/seyirciyle konuşmasıyla başlar. Yazarın ifadesiyle acıklı bir güldürü olan oyun, iki perdelik bir anlatıdan oluşmaktadır. Anlatının birinci perdesi, komediye yaslanarak canlandırılmalı, ikinci perde ise bamyanın ağızda bıraktığı ekşimsi tat gibi düşünülmelidir. Olay dizisine geçmeden önce uzamın popüler kültürün etkisiyle varedildiği, kadınlara özgü malzemelerin -bigudi, kremler, haplar, tatlılar, dedikodu ve moda dergileri- tarif edilmişinde duyumsanır. Kentin günlük yaşamında umarsız bir devinim içinde olan kadınların dünyası, anlatı uzamına taşınır. Baydur, oyunun başında günlük konuşmaların merkezinde duran yeme-içme alışkanlıklarını, yazınsal anlatıda “Düdüklüde Kıymalı Bamya” tarifi vererek komik bir ironiye gider.

Birinci perde, kentin orta halli bir mahallesinde, orta halli bir apartmanın, orta halli bir dairesinde başlar. Burası Fazilet’in evidir ve diğer komşu kadınlar –İnci, Hamiyet- Fazilet’in evinde toplanacaktır. Mekanın kapalı uzam olarak belirlenmesi, kendilerini evin içine kapatan kadınların eleştirilmesi adınadır. Evin dekorasyonu, televizyon kültürünün yansımasıdır. Taklit tablolar, evde yaşayan kişilerin öylesine seçilmiş ayrıntıları taklit edişinin göstergesidir ve mekanın temel ayrıntısı, seyirciye dönük yerleştirilen televizyondur. Evin erkekleri sabah 08.30 sularında evden gitmiş ve ev kadınlarının rahatlıktan ibaret mesaisi başlamıştır. Anlatı boyunca kullanılan alaturka müzikler, ev kadınlarının ruh halini yansıtır. Sabahlıklar içinde görülen kadınlar, erkeklerden ayrı geçirilen saatlerin özgür kılıkları içindedir. Çalışmayan,

⁵⁹⁷ Bkz., Şan-Hira, a.g.e., 8 s.

⁵⁹⁸ Bkz., Jay, a.g.e., 308-309 s.

üretmeyen, bütün günü televizyon seyrederek geçiren kadınlar, küreselleşmenin henüz yerleşmeye başladığı kentin erkek egemen dünyasında mücadele veren kadınlarından uzaktır. Küresel kent kültüründe kadına iki seçenek sunulur; ya evinin kadını olarak anaçlaşacak ya da erkeğe ait kamusal alanda varolmak istiyorsa, cinsiyetini unutup erkeklerle erkek gibi mücadele edecektir. Baydur'un kadınları, yaşam alanı olarak özel alanı, evi seçen kadınlardır.

Pazartesi günü sabah saatlerinde başlayan anlatı zamanı, bir iş günü süresinde geçer. Gündüz saatleri kadınların zamanıdır ve bu zamanın geçişi televizyonun kontrolü altındadır. İç mekanlara –ki genellikle eve kapatılan kadınların ilgisini çekecek programların günün erken saatlerine konması da bundandır. Öğleden sonra yemek kültürünü içeren yayınlar, kadının akşama hazırlık yapmasına yardım etmek adınadır. Akşam programları ise ailecek izlenecek düzeydedir ve tüm zaman dilimleri, reklamların tahakkümü altındadır. Reklam kuşaklarında boş zamanların nasıl programlanması gerektiği vurgulanır fakat burada bile zamanın bir cinsiyeti olduğu duygusu yaratılmaktadır⁵⁹⁹. Kadına ait bir mekan içinde sunulan ev kadınları, ne eskinin kadınları gibi becerikli ne de çağdaş kadın gibi dinamik olmayı umursamayan, her gün aynı keyfi işleri yapmak üzere güne başlayan kişilerdir ve onların dizi izlemekle geçen günlük rutinleri, Fazilet'in üniversite mezunu kızı Nilgün'ün arkadaşı olan Uğur'un yaşlı dedesi Fahrettin'i emanet edışıyle bozular. Fahrettin Bey, yaşlanmış, emekli olmuş biri olarak, ne erkeklerin hakimiyet kurduğu dış dünyaya ne de kadınların özel alanına ait olmayandır. Eski insani değerlerin temsilcisi işleviyle anlatıya dahil edilen Fahrettin Bey, popüler kültürün içinde savrulup giden umarsız kadınları değiştirmeyi başaramayacaktır. Değişen toplumsal yapı içinde eskide kalışıyla deli gibi algılanan Fahrettin Bey, ikinci perdede son nefesini verir fakat kadınlar onun öldüğünü fark etmekten de acizdir.

Anlatı uzamının umarsız kişileri olarak ele alınan kadınları, ölmekte olan bir erkekle uyarmaya çalışan Baydur, toplumsal yapının geriye dönüşü olmayan bir değişime girdiğini vurgulamaya çalışır. Tembel tembel oturmaktan başka bir şey yapmayan kadınların tencere yerine kolaycılığa kaçıp düdüklüde kıymalı bamyaya

⁵⁹⁹ Bkz., Çabuklu, a.g.e., 16-25 s.

yapmasını eleştiren Fahrettin Bey, küreselleşmenin taşıyıcılarından olan popüler kültürün kent ölçeğindeki yapısına uyum sağlayamayışıyla öne çıkmaktadır.

“FAHRETTİN – (...) Aklım ermez oldu bir sürü şeye... (...) benim bildiklerimi kimse bilmiyor, herkesin bildiklerine de ben akıl erdiremiyorum. Bu dünyada, bu insanların dünyasında benim yerim yok artık gibime geliyor. (...) Dostlarım da birer birer yitip gittiler. (...) hepsi de hayatı güzel gören, hiç kimseye başağrısı olmadan yaşamış, tatlı insanlardı ve hepsinin bir ortak özelliği daha vardı: Çalışkandılar. Kendileriyle barış içindeydiler. Bölük pörçük değildi hiçbiri. Dünyaya yabancı değildiler. (...) Televizyon, seks, futbol, araba, kat, deniz kıyısı, geziler, reklamlar filan kaplamamıştı hiçbirinin hayatını. (...) Kukla değildi hiçbiri! Hepsi öldü bir ben kaldım, iyi mi? Beni de oldum bittim uyumsuzlukla suçlarlar! (...) Bu tembellik, bu dedikodu, bu boşvermişlik bir düdüklünün içine sığar mı? (...)”⁶⁰⁰

Popüler kültürün tüketim çılgınlığı içinde devinen kadınlar, benimsediği insani değerlerle toplumun gerisine düşmüş Fahrettin Bey’in sözlerini, eski kafalı bunak bir ihtiyarın sayıklamaları olarak dinler. Öylesine duyarsız ve umarsızdırlar ki, yaşlı adamın öldüğünü bile fark edemeyip uyuduğunu sanırlar. Orta halli bir mahallenin orta halli bir evinde yaşayan ortalama kadınları etkilemeyi başaramayan insani değerler, unutulup gitmeye –ölmeye- mahkum edilmiştir. Baydur, anlatının çemberini yine de karamsarlıkla kapatmaz. Fahrettin Bey’in torunu Uğur, dedesinden miras kalan görüşleri yaşatmaya devam edecektir. Uğur, kadınların sürekli aynı kısır döngü içinde olduklarını, dizilerden daha önemli şeyler olduğunu anlatmaya çalışır ama kadınlar onu da dinlemek istemez. Anlatının insani değerleri yitirmemiş tek kadın kişisi Cemile’dir. Fahrettin’in arkasından ağlayan ve diğerlerinin tersine, yakında çıkacağı söylenen savaş için endişelenen, artacak olan benzin fiyatlarını dert edinendir. Baydur, Fazilet’in evinde hizmetçilik yapan ve kırsaldan gelen Cemile ile, bozulmanın kent orta sınıfına ait bir durum olduğunu anlatmaya çalışır fakat oyunun 1991 yılında yazıldığı dikkate alındığında, kent yaşamındaki bozulmanın bugün ulaştığı noktada Baydur’un ne kadar iyimser olduğu da ortadadır. Popüler kültürün umarsızlığı kenti de aşmış tüm ulusu sarmalayan bir yapıya bürünmüştür. Umarsızlığın uzamında tembel, unutkan, belleksiz, boşvermiş kişiler arasında duyarlı olanın umursayanların tutunması da imkansız hale gelmektedir.

⁶⁰⁰ Memet Baydur, **Düdüklüde Kıymalı Bamya, Toplu Oyunları 2**, Mitos Boyut Yay., İst., 1993, 55-56 s.

Sevgi Ayakları

Baydur'un popüler kültürün yarattığı umarsızlığın uzamında kaleme aldığı bir diğer oyunu, **Sevgi Ayakları**'dır. Doksanlı yıllardan itibaren gözle görülür bir değişim geçiren kent yaşamında, toplumsal olaylara karşı duyarsızlaşmış insanlar, umarsızlığın uzamında anlatılır. Anlatı mekanı bu kez orta halli bir mahallede orta halli bir apartman dairesi yerine, lüks bir semtte lüks bir apartman dairesidir. Eskiye ait olanların dekoratif bir nostalji yarattığı evde, yeniye ait olan eşyalar eskiyle birlikte kullanılır. Yazara göre görünürde bir televizyon yoktur belki ama bu, evde televizyon olmadığı anlamına gelmemelidir. Mekanda bulunan yaklaşık yirmi beş adet saksının içindeki çiçeklerin solgun oluşu, uzamın belirteçlerinden biridir. Baydur, üst anlatıda "*oyun, metinde ve sahnede anlatılmayan şeyler üstüne kurulmuştur*"⁶⁰¹ diyerek, bu ev uzamına ait olan umarsızlığın dışarıyı da kapsadığını vurgular.

Anlatı zamanı, 30 Nisan gece yarısı başlayıp ertesi gün 1 Mayıs'ta akşamüstü sona eren bir sürede geçmektedir. Gökdelende çalışan Tuğrul ve Tarık, işyerlerinin altındaki mağazada görevli olan Ayla ve Şule'yi alarak dostları Cemal'in emanet bıraktığı eve gelirler. Görünüşte basit bir kaçamak üzerine kurulu olan anlatı, zaman ilerledikçe kadınların ve erkeklerin ilişkiler konusunda ne kadar deneyimsiz olduklarının anlaşılmasıyla ilerler. Ayla ve Şule iki dul kadın, Tarık ve Tuğrul ise seksenlerde hapis yatmış iki devrimcidir. Ülkeyi düzeltmek uğruna gençliklerini bir öfke nöbeti içinde harcadıklarını düşünen Tarık ile Tuğrul, şimdi'den baktıkları geçmişi, yanlış zamanda yanlış işler yapmış olmakla pişmanlık içinde değerlendirir.

"TUĞRUL – En iyi yıllarımızı yaşıyoruz şimdi. Bir aydın, bir işçi, bir çalışan olarak en verimli olabileceğimiz yıllar.

TARIK – Oysa barlardan, diskoteklerden çıkmıyoruz şimdi de. Kadınları, seksi, sevişmeyi, serseriliği, başı bulutlarda gezmeyi, duygulanmayı ve saçmalamayı keşfettik kıçımızda kullar ağarırken!

TUĞRUL – Yirmi yaşımızda yapamadığımızı şimdi yaşamaya çalışıyoruz.

TARIK – O yıllardaysa, şimdi yapmamız gerekenleri yüzümüze gözüümüze bulaştırıyorduk.

TUĞRUL – Bu işte bir terslik var. (...) Her şey olması gerektiği gibi."⁶⁰²

⁶⁰¹ Memet Baydur, **Sevgi Ayakları, Toplu Oyunları 3**, Mitos Boyut Yay., İst., 1994, 79 s.

⁶⁰² Baydur, **y.a.g.e.**, 116-117 s.

Doksanlı yılların kent yaşamında yeni nesle, bir zamanlar bu ülke için sesini yükseltenlerin kötü amaçlı grupların emellerine alet oldukları, bir gençlik hevesine kapılıp ideoloji peşinde koşmanın insanın geleceğine verdiği zararları anlatılır durur. Gençler iyi bir “vatandaş” olmak istiyorlarsa öncelikle iyi bir meslek edinmelidirler; zira, kentsel uzamda kimlik, mesleğe göre belirlenmektedir ve kişisel kimliğin inşa edilme yoğunluğu bireysel başarının ölçütü olarak kabul edilir⁶⁰³. Baydur, vaktiyle “aydın” geçinen insanların küresel kent uzamında yaratılan bu düşünceyi kabul edişlerini eleştirir. Geçmişin aydını, şimdi, gökdelenlerde kurulu işyerlerinde çalışmakta ve ulaştığı noktanın olması gerek bir durum olduğunu düşünmektedir. Sevişeceği yaşta savaşıyor, savaşıcağı yaşta sevişen bir zamanların duyarlı kimlikleri, yeni yaşam biçimi içinde öylesine umarsız hale gelmiştir ki, ertesi günün 1 Mayıs olması onları hiç etkilemeyecektir. Bir zamanların direnen gençliği, direnişin simgesi olan 1 Mayıs gününü, emanet bir evde kaçamak bir ilişkiyi başarıyla tamamlamak için anlatıya dahil edilir. Ev, içindeki kişilere ait olmadığı gibi, anlatı kişileri de yaşadıkları kentte o kadar emanet durmaktadır. Yazar, belleksiz bırakılmış bir toplumda hafıza kaybına uğrayan kentlileri toplumsal olaylara karşı yabancılaşmakla eleştirir. Özgürlüklerini boşanarak ya da kocanın ölmesi sonucu kavuşan dul kadınların umarsızlığı ile erkeklerin yabancılaşması arasında hiçbir fark yoktur.

Doksanların tüketim kültürü içinde popüler olanın peşine düşen kentlilerin genel görünümü umarsızlık olarak ele alınır. Gerçek uzamda görülen ilişkiler, imgesel uzama taşınır. Kentsel uzamda toplumsal bilinçten uzaklaşan kentliler, küresel kültürün getirdiği özgürlük söylemlerinin yapay bir zemin oluşturduğunu fark etmekten uzaklaştırılmıştır. Anlatının sonunda yazar, kaçamak bir gecede doğan aşkla, düşüncenin duygulara kurban edilişini vurgular. Medyanın sunduğu renkli dünyanın büyüüne kapılmış ev kadınları ve anlamını yitirmiş aydın kimliğinin ardında kendi keyfinin derdine düşen kent insanını ele alan Baydur, tüketimin umarsızlaştırdığı insanı eleştirir. Toplumsal bozulmanın temelinde, -küresel kültürün dayatmaları ne olursa olsun- kişisel seçimler yatmaktadır ve sözü edilen bozulma, umarsızlık ortadan kalkmadığı sürece büyümeye devam edecektir.

⁶⁰³ Bkz., Harvey, **Postmodernliğin Durumu.**, 291-305 s.

İmaj Katili

Ak'ın 2003-2004 yılları arasında kaleme aldığı **İmaj Katili**, anlatı içinde anlatının yer aldığı bir iç içe giren zaman-mekanlardan, olaylardan, kişilerden ibaret olan ve görüntü ile aslın, gerçek ile taklidin birbirine karıştığı imgesel uzamdır. Televizyon tarafından elektronik bir köye dönüştürülen küresel dünya, popüler kültürün yarattığı bir imajlar dünyasıdır ve gerçeklik, aslın ortadan kaybolduğu ya da aslın hangisi olduğunun belirsizleştiği bir şekilde yön değiştirmiştir. İmajlardan kurulu bir kentsel uzam, kontrol edilen bir gerçeklik yaratmasıyla öne çıkar. Gözetleme ve benzetim gibi kavramlarla hareket eden imajlar, bedeni tahakküm altında tutan küresel dinamiktir. İmaj, öncelikle görmeyi gerektiren bir eylemi var eder ve gören, izleyen, gözleyen ve benzeyendir; aynı zamanda da görülen, izlenen ve benzetilendir⁶⁰⁴. Görmek, imajlar dünyasıyla temas etmektir. Ak, imajlar üzerine kurulu olan popüler kültürün kent yaşamını, insanın benliğini ya da diğer bir deyişle aslını yitirilişini, imgesel uzam aracılığıyla anlatır –ki, imgesel uzam da referansını gerçeklikten alan ama gerçek olmayan olarak imajlar düşüncesine hizmet eden bütüncül bir ortamdır.

Yazarın uzunca denilebilecek üst anlatısında okuyucu/seyirci bir yazarın “Ben Bir İmaj Katiliyim” adlı romanının ikinci versiyonunun yazım aşamasına götürülür. Romanın kahramanı Mahmut Bey, Nilgün Hanım, Kubilay Bey, yazarın sevgilisi Zehra ve temizlikçi Sabahat anlatı içinde kendilerine ait mekansal düzlemlerde ele alındığı gibi mekanların ve zamanın birbiri içine geçtiği yerlerde de gerçeğin taklidiyle karıştığını vurgulamak adına kullanılmıştır. Anlatının ana mekanı, Yazarın evi ve imgesidir ya da romanının sayfalarıdır. Bilgisayar başında çalışan Yazarın cümleleri, fon perdesine yansıtılır. Ak, üst anlatıda uzamın “biri bizi gözetliyor” adlı canlı yayın gösterilerine benzer bir atmosferde oluşturulmasını ister. Açık biçim olarak kurgulanan anlatıda zaman, imajlar dünyasının belirsizliğini vurgulamak adına belirsizdir. Olay dizisinde birkaç gün geçtiği anlaşılrsa da, hangisinin gerçek, hangisinin taklit olduğunun anlaşılabilmesi, anlatının sonunda taklidin asıyla rolleri değişmesi ve gerçeklik zemininin kaygan olması zamanı da belirsizleştirir. Okuyucu/seyirci, zaman zaman romanın içine, zaman zaman da

⁶⁰⁴ Bkz., Robins, a.g.e., 41-55 s.

yazarın evine götürüldüğü için geçen süre bir roman yazma süresi olarak yazarın zamanı mı, yoksa roman kahramanı Mahmut'un zamanı mı, daha da ötesi Behiç Ak'ın zamanı mı belli değildir. Dolayısıyla baş-orta-son gelişimi de parçalı bir ilerleyişle sağlanır. Geçmiş-şimdi-gelecek ilişkisi gerçek ile taklidin birbirine karıştırılmasıyla karmaşıklaşınca, zaman algısı yazar tarafından bilinçli olarak bozuma uğratılır. İmajların üretimi, sunumu ve tüketimi belli bir hızı gerektirdiği için zamansal hız da mantıkla kavranamayacak düzeye gelmektedir⁶⁰⁵.

Anlatı mekanı, birkaç düzlemde oluşmaktadır; yazarın evi, asıl mekan olarak kapsayıcı bir işlev kazanan kapalı uzamdır fakat bu mekanın gerçek tarafından mı yoksa imajlar tarafından mı kapsandığı karmaşıktır. Aynı mekan içinde hem bilgisayar ekranı, hem romanın sayfaları içinde ortaya çıkarılan yazınsal uzam, hem de kahramanların varlık alanları olan mekanlar iç içe geçer. Romanın yazarı Fikret Can, imgesel olarak yarattığı Mahmut'la anlatı içinde karşılaşır. Varoшта yaşayan Can, Mahmut'un çöpe attığı günlüğündeki fotoğrafları birleştirerek yeni yeni imajlar ve imajların yarattığı yeni yeni hikayelerle romanı yazmıştır. Görüntüsü Mahmut'a çok benzeyen Yazar, Mahmut'un taklidi mi yoksa Mahmut mu Yazar'ın taklidi, ucu açık bırakılır. Mahmut, ikona kırıcı bir imaj katili oluşuyla kendisini kimsenin görmediğini sanmaktadır. Oysa "imajmaker" olan Nilgün, Mahmut'un bu haliyle bile imaj oluşturduğunu düşünür ve imajlar gerçeği öldürmek üzerine tasarlanmaktadır. Romanın kahramanlarından olan Kubilay Bey, oynadığı Ayhan Güzel rolünün imajı altında ezilen bir imajzededir. İmaj yaratmak," küresel düşün, yerel çalış" diye bağırarak kentte, hem yerele hem de küresele hitap edecek bir markalar bütünleşmesidir ve Ak'ın anlatısında fakirler daima zenginleri taklit etmektedir. Zehra Nilgün'ün eskileriyle, Yazar Mahmut'un artıklarıyla biçimlenir. Nilgün'ün evini temizleyen annesinin getirdiklerini giyen Zehra, Nilgün'ün benzeridir. Kentin ulaştığı yaşam biçiminde imajları yok etmek öylesine zorlaşmıştır ki, bir imajı yok etmek için yeni bir imaj gerekmektedir⁶⁰⁶.

⁶⁰⁵ Bkz., HARVEY, *Postmodernliğin Durumu*, 291-305 s.

⁶⁰⁶ Bkz., Behiç Ak, *İmaj Katili*, Mitos Boyut Yay., İst., 2004, 60-61 s.

Behiç Ak, Kevin Robins'in **İmaj, Görmenin Kültür ve Politikası** adlı kitabının izinden gidiyormuş hissi veren **İmaj Katili** adlı anlatısında imajların uzamını penceresi çöplüğe bakan bir evde yaratır. Çöplük, imajların görüntü kirliliğinden oluşmaktadır. Referansını gerçek yerine imajlardan alan uzamın kişileri de kurgusal dünyaya ait karakterlerdir. Varoşlarda kurulan yalıtılmış sitelerde kültür geçirmez yeleklerle oturan orta sınıf üst sınıfı, varoşlarda yaşayanlarsa tüm sınıfları, medya ve kitle iletişim araçları vasıtasıyla sunulan ne varsa benimseyerek taklit etmektedir. Taklidin aslını yücelttiğine inanılan kent ortamında imajlar yüzünden gerçeğin ne olduğu belirsizdir. Zenginden çok fakirlerin varlık bulunduğu kentte ve dolayısıyla küresel dünyada orijinalin yerini korsanın alması doğaldır fakat ilginç olan, hangisinin orijinal, hangisinin taklit olduğunun ayırt edilemez hale gelmesidir. Anlatının sonunda Yazar ile Mahmut'un birbirine karışması da bundandır. Yazar, Mahmut'un çöpe bir şeyler atması için para teklif eder. Çünkü Mahmut imajları yok ettikçe hikaye çıkmaktadır ve "İmaj Katili 3" yakında piyasalarda olacaktır. Korkunç olan, insanın başkasının maskesiyle dolaşması değil, kendi maskesiyle dolaşmasıdır ve daha da korkuncu, bu maskelerin ayırımının yapılamamasıdır. Anlatının sonunda Behiç Ak adeta Julia Kristeva'nın "*dünya olayları nerede yer almaktadır? Televizyon ekranında mı, bedenlerimizin, duygulanımlarımızın, imgelemlerimizin soluduğu havada mı? Peki, insanlığımızı buralarda bulabilir miyiz?*"⁶⁰⁷ diyerek dile getirdiği sorularını anımsatmaktadır.

3.1.2. Kentsel Uzamda Kimlik ve Yozlaşma

Küresel kent kültüründe kimlik inşası, topluluğun benimsediği yaşam biçiminin içinde varolma çabası olarak açığa çıkar. Doksanlarda yazılan oyunların bazılarında da bu çaba sorunsal olarak anlatıya taşınır. "Kimlik bunalımı", "kimlik arayışı" gibi ifadelerin popüler hale geldiği bu dönemde kent yaşamı içinde tutunabilmek, kapitalizmin belirlediği sınırları göğüslemekle mümkündür. Akrabalık ilişkilerinin zayıfladığı, yerel tanışıklıkların sayısının azaldığı yeni yaşam biçiminde kentlileri belli bir mekana yerleştiren kent, insanın kendini roller, imajlar ve eylemler çeşitliliği içinde sunan bir kimliğe dönüştürür*. Doksanlı yılların öne çıkan

⁶⁰⁷ Bkz., Robins, **a.g.e.**, 68 s.

* Küresel kentte kimlik sorunsalı için bkz., **1.2.2. Küresel Kent Uzamında Kimlik İnşası**, 58-64 s.

yazarlarından olan Özen Yula da, kentli insanın kimlik sorunsalını kapalı uzamda tartışır.

Yula'nın **Kırmızı Yorgunları** adlı oyunu yazara göre, postmodern bir sürece giren kent yaşamı içinde modernizmin “eskimiş” izlerini taşıyan bir apartman dairesindeki ilişkileri anlatmaktadır. Dairenin penceresi, dışarının içeriye olan etkisini göstermek adına işlevseldir. Kentte görülen hızlı değişimin tahakkümü altında kalan iç uzam, geçiş süreci yaşayan Türkiye’de eski ile yeni arasında sıkışıp kalan insanların “kimliksizleşmesinin” uzamıdır. Yazarın üst anlatıda belirttiği gibi oyun, altmışlı ve yetmişli yıllara ait mobilyalarla döşenmiş eski bir apartman dairesine doksanlı yılların sonunu yaşayan insanların öyküsünü yerleştirir. Gerçek yaşamdan kopukluğun anlatı kişilerinin isimlerine yansıdığı bir öyküdür bu. Red Kit, Tenten, Fatoş, Betty ve Safınaz’dan ibaret olan karakterler, okuyucu/seyirciyi karikatür dünyasından televizyona geçerek ünlene ve tüm dünyaca tanınan çizgi film karakterlerinin kurgusal dünyasına götürür. Kimsenin kendi adıyla yer almadığı anlatıda, kişinin kendine ait bir isim seçmesi özgürlük olarak yansıtılır fakat bu durum kimlik karmaşasının boyutlanmasına sebep olan temel etkidir. Kent yaşamında kendi gerçekliğiyle yüzleşmek istemeyen insanlar, kurgusal olan karakterlerin ardına sığınır fakat kent, yine de onları sarmalayan dönüştüren uzam olarak varlığını hissettirir. Oyun, başkalarıyla birlikte yaşayan Red Kit’in grup buluşmalarını ayarladığı telefon konuşmalarının parolasına dönüşen “Senede Bir Gün” filmiyle, altmışlı ve yetmişli yılların değer yargılarıyla biçimlenen karakterlerin “arada kalma” hali vurgulanır. Yazara göre doksanlarda görülen değişim sahte bir değişimdir ve doksanların yeni kentli insanı, önceki dönemlerin ruh haliyle dolaşmakta ve henüz özümsemeyen bir değişim içinde nerede durduğunu şaşırılmaktadır. Önceki dönemin izleriyle yeni dünya düzenine uyum sağlamaya çalışmak Yula’ya göre, toplumu kaosa sürükleyen temel etkidir. Oyunun “cartoon” kişileri bu kaosu içinde kimliğini yitirmiş, belleksiz, topluma yabancılaşmış kentlilerdir. Öyle ki, Red Kit, yıllardır ikametgah ilmühaberi almamış ve yıllardır oy kullanmamış biri olarak onsuz da gayet idare edilebilen kemiksiz bir toplumun alt metnini oluşturmaktadır⁶⁰⁸.

⁶⁰⁸ Bkz., Özen Yula, **Kırmızı Yorgunları, Toplu Oyunları 2**, Mitos Boyut Yay., İst., 1998, 60-61 s.

Yula, Türkiye'nin modernizmini apartman dairesi içinde yansıtılan dondurulmuş bir zaman görünümünde belirlerken eski zamanın farkında olan Red Kit'i öne çıkarır. "*Bizim modernimiz 60'ların sonuyla 70'lerin başı değil miydi?*"⁶⁰⁹ diyen Red Kit, mekanın modern olduğunu, yeni yani postmodern olanın kent ve kentliler olduğunu vurgular. Yula, dışarıdan gelenlerin zamanını postmodernizm olarak belirler ve postmodernizmi modernizmin devamı gibi algılar fakat anlatı kişileri bu geçişi henüz sindirememiştir. Modern bir mekan içinde postmodern bir dünyayı yaşayan kentliler günlük yaşama ait sıradan konuşmalardan öteye geçememektedir⁶¹⁰. Postmodern kent yaşamında kimlik, seçme olanağının artmasıyla kullanılıp atılan bir tüketim metasına dönüşür –ki, anlatı kişilerinin isimlerinin tüketim kültürünün eğlenceli isimleri olarak belirlenmesi de bundandır. Kent yaşamında kentlinin benimsediği kimlik, bedene yapışarak kalıcı olmayacak biçimde var olur. Değişken kimliklerin getirdiği aşırı mutluluk ve coşku yoğunluklarının oynaklığı kentli kimliği, parçalanma ve toplumsal yapıda bağlantısızlaşmaya maruz bırakır. Kaynağını, merkezini, belleğini ve geçmişini yitiren benlik, endişesinin kaynağını bulmakta zorlanır, tutarsızlaşmaya başlar⁶¹¹.

Yula'nın anlatı kişileri, Kellner'in ifade ettiği, küresel kültürün postmodern kimlikleri olarak yansıtılır. Red Kit'in evine kiracı olarak taşınan işsiz metin yazarı Tenten, Tenten'e aşık olan ve öleceği için dört aydır sürdürdüğü takibi sona erdirerek ona olan aşkını itiraf eden konsolosluk tercümanı Fatoş, Red Kit'in eski sevgilisi olan çift kişilikli Betty/Jessica ve alt komşuları Safinaz'dan oluşan anlatı kişileri, kent insanının doksanlardaki görünümünü yansıtır. Yalnız kovboy Red Kit, para kazanmak için kendi bedenini kullanmaktan çekinmeyen biridir ve sanki bu toplumda yaşamıyormuş gibi davranır. Red Kit'in başlattığı sahte kimlik oyunu diğerleri tarafından da benimsenir. Böylece gerçek yaşamdan soyutlanmış kurgusal bir dünyanın kapıları açılır. Adresi belli olmayan bir yılgınlık içinde direnme gücünü yitirmiş yorgun insanları konu eden yazar, kendi kişiliği, kendi hikayesi ve kimliğiyle yüzleşemeyen insanları eleştirir. Yula, çizgi film kahramanlarının isimleri

⁶⁰⁹ Yula, **y.a.g.e.**, 62 s.

⁶¹⁰ Bkz., Özen Yula, "Kırmızı Yorgunları Üzerine", www.ekritik.net/News+article-sid-22-mode-thread.html

⁶¹¹ Bkz., Kellner, **a.g.e.**, 190-191 s.

ardına saklanan kentlileri tüketim kültürünün yarattığı kitlenin sessiz yığınları olarak ele alır.

“SAFİNAZ – (...) Dünyada her olay başlar ve biter. Sen de yaşanan veya biten olaylara bir yerinden dahil olursun. Ama her olayın, her yaşantının kendi ritmi vardır. Senin bunlara dahil olman, bunların ritmini değiştirmez. Nehirler tersine akmaz. (...)”⁶¹²

Red Kit’in alt komşusu olan Safinaz üretemeyen, çevresinde olup bitenlere karşı duyarsız, televizyon bağımlısı bir kadın olarak popüler kültürün sunduklarıyla yetinen ve hiçbir değiştirici gücü olmadığını düşünen kentlilerin yansımasıdır. Anlatının başkaldıran kişileri ise Fatoş ve Betty’dir fakat bu başkaldırı da bilinçli bir başkaldırı değildir. İki kadının ortak noktası, aşık oldukları erkeklerden umdukları tepkiyi alamamalarıdır. Ölümcül bir hastalığa yakalandığı için günleri sayılı olan Fatoş, çalıştığı konsoloslugu bombalar. Kenti terk etmek isteyenlerin tercümanı oluşuyla dışarıdaki yaşamın kimseyi mutlu etmediğinin göstergesidir. İşsizliğin kol gezdiği kent, vahşi kapitalizmin kısıkcındadır ve kurnaz olanın kazandığı yaşamda, kurnaz olamayanlara düşen kenti terk etmektir. Daha iyi bir yaşam uğruna konsolosluklar önünde metrelerce kuyruk oluşturan insanlar, küresel dünya ölçeğinde çıkış yolunu başka ülkelerde arama yönelişi göstermektedir. Fatoş’un konsoloslugu bombalamasının ardında yatan değişim arayışı, Betty’de Red Kit ve Tenten’i öldürme biçiminde açığa çıkar. Uzamda yaşanan bunca kötülük, silik Safinaz’ın popüler olması için bir fırsat doğurur. Safinaz cinayeti üstelenerek popüler olur. Medyanın yön verdiği popüler kültürde suç işleyen kişi televizyon dünyasının kurban-kahraman kimliğiyle yeni bir boyuta ulaşır. Yula’nın eleştirisi sadece fırsatçılara değil, insanı medyatik bir kimliğe dönüştürerek tüketim malzemesine indirgenmesine seyirci kalan ve adına “kitle” denmesine bile karşı çıkmayan sorumsuz sessiz yığınlaradır.

⁶¹² Yula, a.g.e., 109 s.

Gözü Kara Alaturka

Özen Yula'nın apartman dairesinde geçen bir diğer oyunu **Gözü Kara Alaturka**'dır. İstanbul'un Harbiye semtinde bulunan bir apartmanın “yüksek giriş” dairesinde geçen oyun, **Kırmızı Yorgunları**'nda olduğu gibi kenti ev içine dahil eden bir pencereye sahiptir. Hollywood kültürü bu kez, çizgi film kahramanı olarak değil, sinema sanatçılarının –Marilyn Monroe, Charlie Chaplin- posterleri olarak uzama taşınır. Bir yandan da Gönül Akkor'un söylediği şarkı müzik setinde duyulur. Küresel kültürün yerel ile yerel olmayanı iç içe geçirdiği kentsel ortam Yula tarafından yine kimlik inşasının uzamı olarak anlatıya taşınır. Kentli insanın kimliği başarıyla, başarı parayla ölçüldüğüne göre, doksanlı yılların kimlik arayışı, kapitalizmin belirlediği sınırlar içinde yapılmaktadır ve oyunun uzamı, kapitalizmin standartları içinde belirlenen kentsel kimlik arayışıdır.

Seksenli yılların alaturka yaşamına nostaljik bir dönüş yapan **Gözü Kara Alaturka**, hızla değişen dünya kenti İstanbul'da geçmişe duyulan özlemi yansıtır. Bir Ağustos gecesinde geçen oyun, yaz sıcağının bunaltıcı etkisini uzama taşır. Doksanlı yılların sonunda Türkiye'nin atan kalbi olarak yansıtılan İstanbul ve İstanbul'da beliren kent kültürü, Türkiye'nin her yerine özgü alışkanlıkların merkez üssü sıfatıyla değerlendirilir. Hızla değişen küresel kent uzamında geleneksel ve yerel değerlerin yok olmasından endişe duyulmaya başlanır ve “eskinin yeniden canlandırılması” çabaları “nostaljiyi” görünür hale getirir⁶¹³. Yula'nın anlatısı da, İstanbul yaşamının eskide kalmış görünümüne nostaljik bir yolculuktur. Yazara göre “alaturka” İstanbul'a ve yerel kültüre ait olan fakat çoktan unutulmaya yüz tutmuş değerlerdir⁶¹⁴. Seksenlerin alaturka yaşamına doksanların değişim içinde savrulan kentlilerini koyan Yula, zengin olma hayalinden başka ideali kalmayan gençler ile kendini sorgusuz sualsiz hayatın akışına bırakan insanların öyküsünü anlatır. Kendinden başka kimsenin önemli olmadığını düşünen kentliler arasında, düşündüklerini cesurca söyleyen, değişen zamana rağmen duvarlara yazı yazmaktan vazgeçmeyen Rüstem ise “alaturka” haliyle yeni mahallenin eski delisidir.

⁶¹³ Bkz., BALİ, a.g.e., 134-146 s.

⁶¹⁴ Bkz., Efnan Atmaca, “Yula'yla Alaturka 80'ler”, Özen Yula ile röportaj, **Radikal**, 25 Nisan 2005, 12 s.

Gözü Kara Alaturka, garsonluk yapan ama bir şeyler yazma arzusuyla yanıp tutuşan Süha'nın "bekar evi" görünümündeki dairesinde geçer. Bu daire, apartman komşusu Gönül, deli Rüstem ve kobra zehri kaçakçılığı yaptıkları için polisten kaçan Barbaros ile Figen'in yollarının kesiştiği yerdir. Anlatının sonunda kobra zehri kaçakçılığını planlayan asıl kişinin Süha olduğu ortaya çıkar ve Gönül dışında herkes ölür. Yazar, Süha aracılığıyla para kazanmak uğruna her şeyi göze alan, insani değerlerini yitiren, erdemi bile eskide kalmış bir değer olarak hiçe sayan kentlileri eleştirir. Süha, kolay yoldan zengin olmak adına, sevdiği kadını, çocuğunun annesi olan Selma'yı Figen takma adıyla Barbaros'un koynuna sokmuş, planın yürümesi için aylarca onunla yaşamasına sebep olmuştur. Eli silahlı Barbaros, para için gözünü kırpmadan adam öldürecek kadar katılmış, Figen de Süha'nın planlarına hiç karşı gelmemiştir. Dolayısıyla yazar, kapitalizmin yarattığı kent ortamında kimliksizleşen insanın değerlerinden nasıl yoksunlaştığını anlatır –ki, aşk bile kapitalizmin kurbanı olmuştur.

"SÜHA – Hiçbir insan diğerini uğruna ölecek kadar çok sevmez.

BARBAROS – Niye öyle olsun ki? Günlük gazetelerin üçüncü sayfaları, aşk uğruna ölen, öldürülen insanlarla dolu.

(...)

RÜSTEM – Gazetelerdeki haberleri boşver sen! Gerçekten varolan durum, orada, yazanın isteğine göre değişiyor. (...) Bugün, bu şehirde aşk, vahşi kapitalizmin izin verdiği kadar vardır. Vahşi kapitalizm öyle gerektiriyorsa, aşklar ölür veya öldürülür. Hepsi bu!"⁶¹⁵

Eskiye ait biri olarak yeni mahallenin delisi konumuna getirilen Rüstem bile kapitalizmin vahşi doğasının varlığını kabul etmiştir. Yazar, nostaljik bir serüvene çıksa da kapitalizmin, tüm değişimlerin temeli olduğu ortadadır. Kapitalizmin kent uzamında kimisi –Süha, Barbaros ve Figen gibi- beceriksizce uyum sağlama çabasındadır; kimisi –Rüstem gibi- işi deliliğe vardırır ve toplumun dışında kalır; kimisi de –Gönül gibi- tüm olanları seyretmeye ve kayıtsız kalmaya devam eder. Oyunun sonunda herkesin ölüp sadece Gönül'ün hayatta kalışı, yazar tarafından kentin yeni kimliğinin kayıtsızlık olduğunun göstergesidir. Oyunun başında Süha'nın okuduğu Gonçarov'un **Oblomov** adlı kitabının finalde Gönül'ün eline geçişi, kentli kayıtsızlığının vurgulanmasıdır.

⁶¹⁵ Özen Yula, **Gözü Kara Alaturka, Toplu Oyunları 2**, Mitos Boyut Yay., İst., 1998, 163-164 s.

Oyunun iç uzamında yer alan ilişkiler, dışarıdaki uzamı yani kenti değiştirip dönüştürebilecek güçten yoksundur. Dolayısıyla iç uzamı belirleyen, özel alanı çevreleyen dış uzamdır. Kapsanan bir görünüm sunan apartman dairesi, dışarıdan gelenlerle belirlenen statik uzam özelliği gösterse de, burası daima orasının etkisi altındadır. Alt ve üst komşulardan gelen kavga sesleri, asker uğurlaması yapanların gürültüsü, “alaturkalılığın” kent kültüründe görülen ilişkilerin her devirde karşılaşılan değişmeyen yapısı olarak kullanılır. Eskinin Rüstem’i ile yeninin Süha’sı arasında hiçbir fark kalmamıştır. Geçmiş-şimdi-gelecek çizgiselliğinde bir değişim yaratmayacak olan bu benzerlikte biri, yasa dışı olan bir işe soyunmadan diğeri ise deli rolünü üstlenmeden eyleme geçememiştir. Nostaljik zamanlarda kalan mahalle delikanlılarını andıran Rüstem, ortada bir mahalle kalmadığını fark edememiştir. Bir zamanların sivri dilli aydınlarının suskunlaştırılmasının ironisi olarak da değerlendirilebilecek olan Rüstem karşısında Süha, bu suskunluğun içinde sesini gizlice yükseltmeye çalışan fakat bunu para için yasa dışı yollarla yapan insanları temsil eder. Eski mahalle kültürünün anahtar sözcüğü olan “namus” kavramı bile kapitalizm uğruna kolayca gözden çıkarılabilecekler listesinin başında yer almaktadır. Küreselleşmenin etkisiyle kentli kimlik, kapitalizme bağımlı kılınca anlatıyı var eden uzamsal ilişkilerin de paraya dayalı ilişkilerden oluşması kaçınılmazdır.

Aşk Evlerden Uzak

Yula’nın 2003-2004 yıllarında kaleme aldığı **Aşk Evlerden Uzak** adlı oyunu, genellikle İstanbul’da geçen anlatılarından farklı olarak bu kez Ankara’da yer alan ve bir tepenin üstünde yükselen gökdelenin yirmi dördüncü katında geçmektedir. Büyük bir alışveriş merkezinin gerisinde yükselen binada yine kenti gözleyen bir pencere ve teras vardır. Kentin ışıklı görüntüsüne bakan dairede uzam, kente dahil olamayanların yozlaşmış uzamı olarak belirir. Lüks denebilecek ayrıntılarla döşenmiş bu dairede, tüketim kültürünün yarattığı ev imajına ait tüm elektronik eşyalar mevcuttur. Büyük ekran televizyonun varlığı, popüler kültürün simgelerinden biri olarak dekorda yer bulur. Anlatının zamanı, birkaç yılı kapsayan bir süreyi içermesiyle farklı bir ilerleyişe sahiptir. Gökdelenin yirmi dördüncü katındaki daire, bir yıllığına kiralanmış lüks bir dairedir ve aynı mekanı üç farklı dönemde kirala-

kişilerin yaşamı zamanın çizgiselliği bozularak anlatılır. Birinci kiracılardan olan Piraye'nin terastan atlayarak intihar etmesiyle başlayan anlatı, ikinci ve üçüncü sahnelerde diğer kişilerin tanıtılmasını içerir fakat anlatının diğer sahneleri, geçmiş-şimdi-gelecek çizgisinin birbiri içine geçmesiyle ilginçleşir. Yazar, her yıl aynı mekanda yaşanan ilişkileri kendi içinde bir olay dizisi olarak düşünerek, kimisini sondan başa doğru, kimisini baştan sona doğru, kimisini de başı-sonu belli olmayan bir ilerleyişle anlatma yoluna gitmiştir.

Numaralarla belirtilen sahnelerde önce birinci kiracı Piraye'nin ölümü anlatılır fakat bu anlatım Piraye'nin yer aldığı sahnelerin ulaşacağı noktadır. İkinci sahnede Ufuk'un yerde duran cesedi, Rezzan'ın gerçekle-hayali birbirine karıştırmasının göstergesi olarak sonraki sahnelerde anlaşılacaktır. Üçüncü sahne, işadamı Adil ile karısı Seylan'ın emlakçı Bulut'la birlikte daireyi gezilerini ve kiralamalarını içerir –ki, bu sahnede daha önceki kiracılar hakkında bilgi verilirken gökdelenin niteliği de belirtilir. Burası, bir yıllık kirasının peşin ödendiği ve oturanların çoğunun yabancı olduğu bir yerdir. *“İtalyanlar, İngilizler, Amerikalılar, Fransızlar, yan dairede Rus bir karı koca. Bir de Japon ailesi var, hemen çaprazınızda. Genelde konsolosluklarda çalışıyorlar”*⁶¹⁶

Numaralarla belirtilen sahnelerin kimisi “şimdi” ye, kimisi “geçmişe”, kimisi “hayali” olan bir zaman dilimine açılır. İlk kiracı olan Piraye, Emin'in sekreteri ve metresidir. Gizlice buluşmak için Piraye'ye bu daireyi tutan Emin, beraber oldukları sahneleri videoya çekip karısı ve iş ortağı olan Billur'a izletmiştir. Billur da cd'yi Piraye'ye göstererek intikam alır; Emin'i gerçekten seven Piraye, onu saunada haşlayarak öldürür ve kendisi de intihar eder. Olaydan on gün sonra Billur, daireyi görmeye gelir, emlakçı Bulut'la yeni gelecek kiracıları beklerken birlikte olur. Gökdelenin lüks dairesinin ikinci kiracıları özel bir üniversitede sanat tarihi profesörü olan Galip ile karısı Rezzan'dır. Rezzan'ın bozuk psikolojisini düzeltmek adına Ankara'ya gelinmiştir. Zaman algısı bozulan, geçmişle-şimdinin ayırımına varamayan Rezzan olayları birbirine karıştırır. Geçmişte Ufuk'la evli ve ondan Eren adında bir oğlu olan Rezzan, kocasını ve oğlunu trafik kazasında kaybetmiştir.

⁶¹⁶ Özen Yula, *Aşk Evlerden Uzak, Toplu Oyunları 4*, Yky., İst., 2006, 14 s.

Yaşadığı travmanın etkisiyle ruhsal sağlığı bozulur ve hayal ile gerçeği birbirinden ayırt edemez hale gelir. Dokuz ay oturdukları bu daireden Rezzan'ın dillerini bile bilmediği insanların yaşadığı bir yere gitmelerini istemeleriyle aniden taşınırlar. Üçüncü kiracılar yaptırdıkları villa tamamlanıncaya kadar bu evde oturacak olan, işadamı Adil ile antika işleriyle uğraşan karısı Seylan ile Seylan'ın kardeşi Esra'dan oluşur. Üniversitede okuduğu için ablasının yanında yaşayan Esra, eniştesiyle birlikte olur ve enişte ablasından ayrılmayınca, tecavüze uğradığını söyler. Seylan'ın tepkisi Esra'yı evden kovmak ve memleketleri Kastamonu'ya geri göndermek olur. Anlatının son sahnesinde Seylan'ın emlakçı Bulut'la sevgili olduğu anlatılır. Final, televizyonda, Piraye'nin öyküsüne benzer bir melodramla noktalanır ve Ankara'nın üstüne yağan kar, tipiye dönüşür.

Oyunun asıl zamanı, Ankara'da bir kış mevsimidir. Geriye dönüşlerin bir önceki yıla, bir sonraki yıla gidilerek yapılması, mekanı kullanan kişilerin nesnelere aracılığıyla birbirinin zamanına girmesi –Piraye'nin bıraktığı fincanı Rezzan'ın yıkması gibi- kentten, insanlardan, duygulardan uzak bir mekanda tüm kaybedilenlerin ortak olduğunun göstergesidir. Aşk, oyuna da adını verdiği gibi evlerden uzaklaşmıştır adeta. Yaşanılan gerçekler bir melodrama konu olacak kadar inandırıcılıktan uzaklaşmıştır. Gerçeği değil adeta bir kurguyu yaşayan oyun kişileri köksüz, kayıtsız ahlak yoksunu insanlardır. Kent yaşamının yozlaşmış uzamında aşkın ya da ahlak değerlerinin hükmü kalmamıştır. Aşık olanın intihar ettiği ya da ruh sağlığını yitirdiği, kimsenin ait olmadığı bir kent vardır dışarıda. Edebiyatın para getirmeyip psikoloji kitaplarının sürümünden kazandırması boşuna değildir. Kentte hiç kimse sağlıklı değildir artık ve herkes kendi derdine düşmüştür. Bir tarafta kocasının ölümünden on gün sonra emlakçıyla birlikte olan, diğer tarafta kocası kardeşiyle birlikte olduğu halde kardeşini cezalandıran kadınlar çürümüş ahlaki değerlerin temsilcisidir. Her sahnenin konuşma örgüsünde, gökdelenin dibinde duran alışveriş merkezi bir şekilde hatırlatılır. Kapitalizmin tüketim mekanı olan alışveriş merkezlerinin varlığı, ilişkileri kısıpaca alan paranın uzamı gibi değerlendirilir. Toplumun paragöz zenginleri tarafından dejenerasyona uğratılan ahlak, tüm ilişkilerin kar amaçlı oluşuyla belirlenir. Yula'nın deyimiyle vahşi kapitalizme uyumlanma çabası içinde olmayıp duygularıyla hareket edenler ise bu kent uzamında

ya delirmekte ya da ölmektedir. Kentin kaybolmuşlarından biri de özel üniversitede varlık bulamayan Galip'tir. Eğitimin bile parasal ilişkilere indirgendiği bir ortamda gençlik de yitirilmiş, Galip sanat tarihi derslerinde gençleri söyledikleriyle uyutan profesör görevine indirgenmiştir. "Parasıyla değil mi?" anlayışının yerleştiği kent uzamında bireysel kimliklerin de hiçbir anlamı kalmamıştır.

Küresel kapitalizmin dönüştürdüğü kentte kimliksizleşmenin uzamında varedilen **Aşk Evlerden Uzak**, duygularından arındırılmış, para uğruna ahlaki dejenerasyona uğratılmış insanları anlatır. Küresel mekan algısında zamanın hızıyla anlamından ve bağlamından koparılan mekan algısı, yazar tarafından estetize edilir. Üç yıllık bir süre içinde üç değişik hayat hikayesinin geçtiği mekan, kimsenin ait olamadığı, kök salamadığı bir geçiş yeridir adeta. Zamanın parçalı anlatıma dönük kullanımıyla üç kiracının birbiri içine giren zamanlarda aktarılması, özel alanın mahremiyetinden soyutlandığının belirtisidir. Yula, kentin özel alanı olan bir ev ortamında, köksüz ilişkileri, kendi derdine düşmüş insanların dış dünyadan neredeyse habersiz yaşamalarını kente yukarıdan ve dışarıdan bakan bir evde cezalandırır. Toplum olma özelliğini yitirmiş, belleksiz, kimliksiz kentliler, zamanın akışı içinde hiçbir iz bırakmadan gelip giden kiracılardan ibarettir.

3.1.3. Belirsizliğin Yarattığı Korku Uzamı

Kent, eskiye ait değerlerin yitirildiği bir uzam oluşuyla küreselleşmenin merkezine yerleştirilir ve bu değer yitimi içinde kentliler de sürekli bir tehlike altındadır. Kentin başarı göstergesi olan zenginlik kaygan bir zemindedir ve her an kaybedilebilir. Terör ya da farklı entrika senaryolarıyla şiddete maruz kalma ve her an gelebilecek ani bir ölüm korkusu kentliler tarafından beklenir durur. Yaşanılan mekana ve toplumsal olana karşı yabancılaşma hissetmek, adresi olmayan bir korku beslemek insanın, insani anlamdan yoksun olan dünyasının genel görünümüdür. Mekan algısının küreselleşmesi, kent mekanlarının merkezsizleşmesine yol açarken merkez ile çevre, iç ile dış arasındaki belirgin farklar ortadan kalkmaya başlamıştır. Böyle bir uzamsal yapıda kentsel beden kendi yerini ve konumunu tayin etmekte zorlanır hale gelir. Mesafe duygusu ortadan kalkınca boşluğun bir parçasına dönüştüğünü duyumsayan insan, ilkel insanın bilinmeyene duyduğu korkuyu aşan bir

kaygıya kapılır. Turgay Nar'ın **Terzi Makası** adlı oyununda ele alınan S. de böylesi bir korku içinde var edilen “agorafobik” bir karakterdir. Agorafobi, kentsel yaşam içinde ortaya çıkan ruhsal bir hastalığın adıdır. Kalabalık kent mekanlarında korku, endişe, panik biçiminde açığa çıkan; ölüm korkusuyla paniğe kapılmasına sebep olan bir kamusal alan korkusudur.⁶¹⁷ Küresel kentin akışkan olan uzamı içinde önceki çağların mekana bağlı kimlikleri artık yerleşik olmaktan ayrılmaya başlar. Çünkü uzamın içindeki mekan erimektedir ve bu yüzden uzam, korkutucu bir boşluğa dönüşür. Kentsel uzamın kamusal korkusu olan agorafobi, yabancılaşmış, dışsallaşmış soyut bir uzamdan değil aynı özellikleri taşıyan kalabalıktan yani diğer insanlardan duyulan korku biçiminde genişlemiştir⁶¹⁸. Başlangıçta daha çok kadınlarda görülen agorafobi, eril olana ait kamusal alanda açığa çıkan bir korkuyken günümüzde, hem erkek hem de kadında görülen bir davranış bozukluğu olarak kabul edilmektedir; üstelik korkunun kaynağı sadece açık alanla da sınırlı değildir artık; korku, kamusal alanın özel alanın içine sızmasıyla tüm uzamsal ilişkilere yayılmaktadır.

Turgay Nar'ın **Terzi Makası** adlı tek perdelik oyunu, çocukluğunu geçirdiği eve kapanan ve günlerdir dışarı çıkmamış olan S.'nin geçmişiyle yüzleşmesini anlatır. Ev, öznel belleğin içinde bilinç dışı bir yolculuk mekanıdır. Bachelard'ın deyimiyle belleğin anımsanma mekanı daima evdir. *“Ev insana istikrarlı olması için nedenler ya da yanılısamlar sunan bir imgeler yekünüdür. İnsan kendi gerçeğini sürekli yeniden imgeler”*⁶¹⁹ ve Nar, anlatısını bu evin içinde korku dolu bir uzamda oluşturur. Bir iç uzam olan ev, karakterin içsel bir hesaplaşma yapması adına hem dışsal bir yapı, hem de belleğe açılan kapı oluşuyla içeriye ait özel bir mahremiyet alanıdır. Anlatının uzamsal yapısı olan korku, içeriye ait olan “özel” mahremiyet ile dışarıya ait olan sosyal hayat ya da kamusal normlar arasında oluşan uçuruma dayanır. Dışarı, kapitalizmin belirlediği acımasız kent kültüründe maskelerin alanıdır. İçerisi ise yabancılaştırılmayanın, maskesiz olanın mahremiyet alanıdır.

⁶¹⁷ Bkz., Çabuklu, **a.g.e.**, 96-97 s.

⁶¹⁸ Bkz., Çabuklu, **y.a.g.e.**, 97 s.

⁶¹⁹ Bachelard, **a.g.e.**, 54 s.

Evin dışı eril olana aitken içerisi dışıldır⁶²⁰ ve S.nin çocukluğunun güvenli evine gelişi ana rahmine dönüş olarak yorumlanabilir.

Anlatı zamanı, iki günlük bir süreyi kapsamaktadır fakat geçmiş-şimdi gelecek ilişkisinde yapılan sorgulama sanki bir ömür geçiyor gibi algılanır. S., günlerdir işe gitmemiş, kendisini çocukluğunun evine kapatmıştır. Kafka'nın Gregor Samsa adlı karakterini hatırlatan S., geceleri birilerinin gizlice gelip onu, kadın çorabı ya da terzi makasıyla öldüreceğinden korkar. S.'nin korkusu, yazarın üst anlatıda belirttiği gibi zaman içinde adeta taşlaşmış ve meşrulaşmıştır. Genelev terziliği yapan annesi ve üvey babasıyla büyüyen S., banka memurudur. Kendini kapattığı boğuntulu odada karşı evde adına Antikleia dediği kadını izler hayranlıkla fakat bu ilgi bile korkularını unutmamasına çare olamaz aksine daha da şiddetli bir biçimde açığa çıkan korkunun temelinde gittikçe çoğalan insan maskeleri vardır.

“S. – İnsan suç işlemeksizin başışlanmasını dileyebilir mi? Anlamsızlık... Anlamsızlık bir insanın sığınağı olabilir mi? (...) Yalnızca korkular vardı, başlangıçta yalnızca korkular... İnsan ancak maske taktığında kendi yüzünün varlığını algılar... Ya da tam tersine, yüzünü algıladığından dolayı maske takar.”⁶²¹

S.'nin korkuları öznel gibi dursa da o, dışarıdan gelecek bir tehlikeden korkmaktadır. Dışarı olarak bilinen küreselleşmenin kısıracındaki kenttir ve kentlilerin hepsi özgünlüğünü yitirmiş maskelerden ibarettir. Maskelerin yarattığı anlamsızlığın içinde kaybolan S., yasak bir ilişki sonucu dünyaya gelmiş, istenmeyen çocuk olmanın verdiği bozuk ruh halini hep taşımıştır. Kendini Sisypheos'la özdeşleştirir ve çocukluğundan beri taşlara yüklediği anlamı anımsar. S.'nin taşlarla olan bağı, insanlarla kurmayı beceremediği iletişimin ve yalnızlığın göstergesidir. Aynı kentte yaşadığı insanları onu anlayamamakla, anlamsızlığı kabul ederek yaşamakla suçlar.

“S. – (...) Bunun ne demek olduğunu sizler anlayamazsınız, beyinsizler!... Evle iş arasında gidip gelmekten başka bir dünyanız var mı sizin?!... Bir de vitrinler, mağazalar!... Bir gün bile deniz kıyısından tek bir taş alıp, ona anlam yüklediniz mi?”⁶²²

⁶²⁰ Bkz., Colomina, **a.g.e.**, 273-274 s.

⁶²¹ Turgay Nar, **Terzi Makası, Toplu Oyunları 1**, Mitos Boyut Yay., İst., 1997, 155 s.

⁶²² Nar, **y.a.g.e.**, 161 s.

Küresel kentin görünümünü S.'nin söyleminde resmeden yazar, kentlileri anlamsız bir çaba içinde savrulup gitmekle eleştirir. İnsanı diğerlerinden ayıran farklılığın simgesi olarak ele alınan “anlam” artık kitlesel davranışlara indirgenerek aynılaşmış ve değer yitimine uğramıştır. Anlamsız bir dünyada anlam bulma peşine düşen S. ise yapayalnız kalmış, dolayısıyla geçmişine, anılarına sığınmıştır fakat orası da acılarla doludur ve S.'nin hayatı, yalnızlığını giderecek anılardan yoksundur. Geçmiş haksızlıklarla dolu, geleceği belirsiz olan S., hayata olan güvenini öylesine yitirmiştir ki, “şimdi”de korku içindedir. Geçmiş-şimdi-gelecek düzleminde yapılan sorgulamada kendisiyle hesaplaşan S., üvey babasının Antikleia'nın evinden çıktığını görünce dehşete kapılır. Belki de günlerdir hayranlıkla izlediği kadın Antikleia annesidir. Zamanın çıldırtıcı devinimi birbirine karışır, saat geriye doğru işlemeye başlar. Bilincin karmaşıklığı, zaman algısının bozulmasıyla vurgulanır. Anlatının sonunda odadan çıkmak isteyen S., kapıyı açmayı beceremez, ve bu durum dışarıya yabancılaşmış bir insanın içeriye ve kendi içine kapatılışının simgesel ifadesidir. Korku içinde hareket eden S., duvarda asılı olan terzi makasına ulaşmaya çalışır ama o uzandıkça makas kaçır ve kendini kapattığı odada dikiş makinesinin sesleri arasında kaybolur. Bedensel bir formdan sese indirgenerek yok olur.

Yazarın Oidipus kompleksi içinde ele aldığı S., anlatı içinde anlatıcı gibi konumlanan bir karakterdir. Okuyucu/seyircinin varlığını bilerek konuşan, bağırarak S., okuyucu/seyirciye rağmen yapayalnız bir karakterdir. Kentin kalabalığında yalnızlığıyla sarmalanan insanın elinde kalan tek şey, geçmişiyse uğraşmaktır. Küreselleşme özellikle doksanlı yıllardan itibaren kent uzamında yalnızlığı destekleyen bir anlayış sergiler ve kentliler kendi benliğinin kıvrımlarında dolaşmaya mahkum edilir. Yazara göre bu durum, insanı toplumsal bir varlık olarak daha da sağlıklı kılmaktadır. Çünkü S. gibi olanların sevinçle ya da tebessümle anacakları bir geçmişleri de kalmamıştır. Kendini özel alana, eve, mahremiyetine kapatan insan, diğerleriyle iletişim kuramayınca nesnelere medet ummaya başlamış, kendi yalnızlığında anlamsız korkulara yönlendirilmiştir. Yaşadığı anla “şimdi”yle baş edemeyen korkulu insan, her şeye rağmen geçmişin bilinen yalnızlığına ve bilinen korkularına sığınmayı daha güvenli bulur; çünkü geçmiş başı-sonu belli olandır. Nar, geçmiş ile şimdi arasındaki fark ortadan kalkınca kendisiyle çatışmaya itilen korku

dolu insanın geleceğe olan inancını da yitirince çaresizlik içinde yok olmasının kaçınılmaz olduğunu vurgular.

Fay Hattı

Temelleri doksanlarda atılan küresel değişimin kentsel dönüşümü içinde ele alınan bireylerin korkulu hali, Behiç Ak'ın 2002 yılında yazdığı **Fay Hattı** adlı oyununda sergilenir. Risk toplumunda, insanın içinde bulunduğu dünyanın her an yok olma tehlikesi içermesi yeni bir korku kültürü yaratırken, modern teknolojinin yön verdiği kent ortamında doğa olayları da ayrı bir korku zemini oluşturmaktadır⁶²³. Korkunun dört bir yandan sarmaladığı insan, geleceğin belirsizliği içinde, yaşadığı “an”ı güvensizlik olarak algılar. Risklerin getirdiği belirsizlik korkuyu kalıcı hale getirirken yazar aşırı kaygının toplumsal ironisini yapmaktadır. 17 Ağustos 1999'da yaşanan İzmit depreminin yarattığı korkunun mizahi bir dille anlatılması üzerine kurulu olan **Fay Hattı** depremden bir hafta sonrasında geçmektedir ve anlatı süresi, akşamüzeri başlayıp gecenin ilerleyen saatlerine kadar giden olay dizisiyle belirlenir. Kapalı biçim yazılan oyunda mekan, İstanbul'da bir apartmanın beş nolu dairesidir. Anlatının uzamı, küresel kent yaşamında duyulan korkularla belirlenir ve bu korkunun temeli, uygarlığa, gelişmiş teknolojiye rağmen doğal felaketler karşısında insanın çaresiz kalışına dayanmaktadır. Depremin varlığı, sadece doğa karşısında duyulan korkuları değil, kentsel uzamda oluşan tüm korkuları tetiklemektedir. Modern kent yaşamında güvenliği sağlamak adına uygulamaya konulan önlemler bile korkuyu önlemek yerine besler hale gelmiştir. Hırsızlığa karşı demir parmaklıklar, kapılar yapılması, doğal bir felaket karşısında insanı eve tutsak etmektedir. Kaçacak yeri kalmayan modern hapisane görünümlü evler tehlikenin büyük korku mekanı haline dönüşmüştür. Küresel kültürün egemen olduğu toplum düzeninde insanın payına düşen daima korkudur. Sürekli risk altında yaşadığı hissettirilen insana daha güvenli bir yaşam alanı sunmak yerine, bu risklerle yaşamaya alışması gerektiği telkin edilir. Risklerden uzaklaşmak için güvenliğini sağlama almaya çalışan insan, korkularını saplantıya dönüştürmekten başka bir şey yapamaz. Küresel kültürün egemen olduğu kitle toplumunda birey, felaketlerle dolu

⁶²³ Bkz., Keyman, **a.g.e.**, 27-30 s.

böylesi bir yaşamda hayatta kaldığı için başarılı sayılır ve nefes alıyor olmanın nimet kabul edildiği bir kültürde çaresiz yaşamını sürdürmeye mahkumdur⁶²⁴.

Behiç Ak, anlatı kişilerini kentin korku dolu uzamında bir apartman dairesine sıkıştırır. Yirmi yıldır evli olan Sibel ile Ahmet, konuşma örgüsünde yazar tarafından Kadın ve Adam olarak isimlendirilir. Anlatı kişilerinin kendilerine özgü isimlerle kullanılmaması, kent yaşamında kişinin özne olarak değerinin kalmamasındandır. Yıllardır aynı apartmanda yaşadıkları halde üst komşularının adını bile bilmeyen insanların isimlerinin önemi kalmayınca, onları birbirinden ayıran tek şey, cinsiyetleri ya da Komşu, Müteahhit gibi işlevleridir. Depremzedelere giysi göndermek için evdeki kıyafetlerini gözden geçiren Kadın ile Adam, ara ara gerçekleşen artçı sarsıntılarla, evliliklerindeki depremle yüzleşmek zorunda bırakılır. Yıllardır giyilmeyen, gerekli olmadığı halde satın alınan gülünç eşyalar, tüketim çılgınlığına yapılan bir göndermedir. Sahip olma dürtüsü, eldekilerden vazgeçme noktasına gelindiğinde gereksiz olan eşyalara yeniden değer yükleme çabası olarak devreye girer. Hem Kadın hem de Adam, depremzedelere yokluğunu hissetmeyecekleri eşyaları gönderme çabasındadır fakat birçok eşyanın nereden geldiği hatırlanmadığı gibi, evdeki ortak paylaşımından uzaklaşmanın göstergesi olarak da eşyalar kullanılır. İki kişinin belleğinde ilişkiye dair kalan ne varsa eşyalar üzerinden hatırlanır. Kadın ile Adam'ın uzun yıllara yayılan evliliğinde heyecan verici bir şey kalmamıştır, hatta Adam'ın varlığını cep telefonu ile hissettirdiği bir de sevgilisi vardır. İnsanların birbirlerinden kopuk yaşamlarının sadece evin içine özgü olmadığı, dışarının da bu evden farksız olduğu Komşu'nun gelişiyile anlatılır.

Kadın ile Adam, oniki yıldır üst katlarında komşuları olan Murat'ı hiç tanımamaktadır. Komşu'nun sarsıntılardan korkup buraya gelmesinin nedeni de, kocasıyla seviştikten sonra enginar pişiren bir kadınla depremin geçmesini beklemektense, Perşembe günleri bol sarımsaklı mantı yiyen alt komşularına gitmenin daha cazip gelmesidir. Apartmandaki ilişkiler, kent uzamının küçük bir örneğidir. Şehir efsanesine dönüşmüş hurafeler yüzünden yine deprem olacağına dair korku tüm kenti sarmıştır. Efsaneler öyle güçlüdür ki, bilim adamları bile doğal bir

⁶²⁴ Bkz., Furedi, a.g.e., 38-59 s.

olay karşısında fikir ayrılığına düşmüştür. Kentli insan doğadan öylesine uzaklaşmıştır ki, bu uzaklaşma, doğal felaketlerin arkasında insan eli olduğunun düşünülmesine kadar götürülür. Depremin yaratıcısı doğa değil, İsrail ve Amerika'dır. Henüz deneysel aşamada olan deprem makinesi yüzünden depremler olmaktadır. İnsanın insandan korkması olarak ele alınan bu anlayış biçiminde, dünyanın süper güçleri olarak görülen ülkelerin küresel ölçekte tüm dünyayı etkilemekte olduğu vurgulanır. Kent yaşamında bir araya gelemeyen insanlar doğal bir felaket karşısında birlikte hareket ederler fakat burada bilinçli bir dayanışmadan çok çaresizliğin verdiği bir kader ortaklığı söz konusudur. Teknolojinin cep telefonları aracılığıyla anlatıda varlığını duyurması, Ak'ın diğer oyunlarında olduğu gibi çoğalan gelişen iletişim ağında, insanlar arasında zayıflayan iletişimin vurgulanmasıdır.

Anlatı, yaşanan bir artçı sarsıntı sonucu kesilen elektrikle daha yoğun bir ilerleyişe girer. Elektrik olmayınca televizyon çalışmaz, ocak yanmaz, mutfaktaki tüm aletler elektrikli ve doğal gaz da kesildiği için ev, modern ev olma özelliğini yitirir. Çaresizliğin çözümü Komşu'nun deprem çantası olur. Çantadan çıkan gaz ocağı, Adam tarafından yeni bir teknoloji sanılır fakat gaz ocağı eski bir ürün olup, bugünkü tasarımlara göre üstünlüğü hiçbir yerinin otomatik olmamasıdır. Deprem çantası, ölüm karşısında tedbir almanın ironisi olarak kullanılır; çünkü içinde gerekli gereksiz her şey vardır:

“KOMŞU – Çok fazla şey yok. Su, birkaç gün yetecek kadar bisküvit, meyve suları, bronşit haplarım, vasiyetim, şimdiye kadar hayatıma girmiş olan kadınlara ayrı ayrı yazılmış mektuplar, sigorta kağıtlarım, düdüğüm, enkaz altında kalırsam okumak için “Mutlu Olma Sanatı” adlı kitap ve tabanca!”⁶²⁵

Depremin Komşu üzerinde yarattığı etki, tabancanın varlığıyla somutlanır. Komşu, enkaz altında kalırsa ya da tanıdığı bildiği kimse hayatta kalamazsa kendisini öldürebilmek için tabancayı deprem çantasına koymuştur fakat anlatı sonunda hem bu eylemi asla yapamayacak biri olduğu anlaşılacak hem de tabancanın oyuncak olduğu ortaya çıkacaktır. Sarsıntılardan sonra gelen telefonlardan kentteki herkesin panik içinde olduğu anlaşılır. Adam ile Kadın'ın Kız'ı, erkek arkadaşıyla

⁶²⁵ Behiç Ak, **Fay Hattı, Toplu Oyunları I**, Mitos Boyut Yay., İst., 2003, 25 s.

yaylaya çıkmış fakat anahtarı içinde unuttukları için aşırı güvenli ciplerinin içine girmeyi başaramayıp dışarıda mahsur kalmışlardır. Sarsıntıların etkisiyle evin sıkışan kapısı yüzünden Adam, Kadın ve Komşu da içeride mahsur kalır. İçerisi-dışarı ilişkisi, anlatı uzamında karşıtlık olarak alınırken, evde yaşanan paniğin kentte yaşanandan farksız oluşu korku uzamında burası-orası ayrımını da ortadan kaldırır. Kentin her mekanında yaşanan korku, klostrifobik Komşu'nun evden çıkma mücadelesiyle komikleşir. Dışarıdakiler içeriye girmeye çalışırken, içeridekiler de dışarıya çıkma mücadelesi vermektedir. Evin her yeri demirli olduğu için kaçmak da imkansızdır. Abartılmış güvenlik önlemleri yüzünden korku daha çok hissedilir hale gelir. Güvenlik altında yaşamın risk altında yaşamak olarak tanımlanması,⁶²⁶ korkuyu kentin temel duygusu yapmıştır. Uzama etki eden, risk altındayken karar almanın korkuttuğu, kararlı olanın paranoyaklaştığı bir kenttir ve anlatının sonunda Adam, en büyük riskin risk almamak olduğunu itiraf eder.

Anlatının sonunda, güçlü bir sarsıntı olur ve demir kapı kendiliğinden açılır, açılan kapıdan Kız girer. Adam ile Kadın, Komşu'nun oyuncak tabancasıyla birbirlerini vurmuştur. İki de hayatlarının istemedikleri bir biçime bürünmesi yüzünden birbirlerini suçlamaktadır. Kentli insanın tipik davranışı, meseleyi kaynağında değil de o kaynağı var eden güçlerde görmesidir. Doğal olarak sağlıklı bir çözümlemeyi engelleyen bu yaklaşım, sadece ikili ilişkilerde değil, tüm kent yaşamında görülmektedir. Ölüm korkusunu tetikleyen deprem, insanlara yapamadıkları şeyleri, gidemedikleri yerleri hatırlatır. Bu kentten dünyanın herhangi bir kentine gitmek gerektiği söylenir ama gidilmez, hep hayalini kurdukları işler, hobiler dile getirilir ama hiçbir şey yapılmaz. Anlatının sonunda aile birbirine sevgiyle sarılır; onlar, aile içindeki depremi görmekten aciz, bir avuç depremededir. Aynı zamanda Komşu da aşırı kontrolcü tavrıyla korkunun kaynağını besler. Güvenli yaşamı takıntı boyutuna getiren Komşu, güvensiz kent yaşamında apartmanın güvenliği için tutulan kişilerin hırsız olduğuna, yeni bir güvenlik şirketiyle anlaşmanın hırsız olanları idare etmekten daha pahalı olduğuna dair hesaplarından bahseder. Yasalar, toplumda yaşanan olumsuzlukları önlemede yetersiz kalınca,

⁶²⁶ Bkz., Beck, a.g.e., 25-37 s.

kentlilerin payına düşen o olumsuzluklarla ve onların yarattığı korkularla uzlaşarak yaşamaktır.

Ak, kolektif belleğin olmadığı bir kent yaşamında çözülen ilişkileri eleştirir. Kent uzamında oluşan ilişkiler, ortak anılardan ibaret bir bellek oluşturmuyorsa – ortak bir şarkıyı söyleyememek gibi- o kentin insan yaşamı için de hiçbir anlamı yoktur. Ev, kent tarafından kapsanan uzamken kentin kendisi, doğa tarafından kuşatılmış olan uzamdır ve bu uzamsal ilişkinin kaynağında her türlü korku yatmaktadır. Kapalı uzamda ve bir özel alanda geçen anlatı, ilişkilerin de içe kapalı yapısıyla desteklenir. Kentin çoktan içinde yaşadıkları bir topluluk mekanı olmaktan uzaklaştığını fark edemeyenler, asıl depremin doğadan değil bizzat kentin kendi düzeninden kaynaklandığını görmekten uzaktır. Öyle bir görmezliktir ki bu, yaşanan her şeyin sorumlusu iletişim şirketleridir. Depremin, aşkların, ayrılıkların... arkasında daima bir telefon şirketi bulunur. Amaç, daha çok telefon görüşmesi yapılmasını sağlamaktır. Gerçeği görmezden gelip kendi uydurdukları efsanelere inanmayı seçen kentliler, felaket ortamında dahi, para kazanmayı düşünmekten geri durmaz. Evler değerini yitirmeden bir an önce başka bir yere taşınma planları yapılır fakat hiçbiri hayata geçirilemez. Kadın ile Adam'ın çoktan sarsılan evliliklerinin kendisi bir depremken, doğanın yarattığı deprem, evdeki depremin önüne geçer ve aile, anlatının sonunda birbirlerine sarılarak yeniden kenetlenir. Yazarın radyo konuşmalarında dile getirdiği gibi, deprem belki de iyi bir şeydir.

“BİRİNCİ SES - (...) Bu deprem bize gerçek ev, gerçek yol yapmasını öğretecek. Bu deprem, kötü ve çevreye zarar veren binaları temizleyecek. Fazla nüfusu ortadan kaldırarak, şehrin daha gerçekçi bir nüfusa kavuşmasını sağlayacak. İşsizleri ortadan kaldıracak, asalak insanları ve binaları da ortadan kaldıracak. (...) Bir kurtarıcı deprem inanın... Deprem yüzünden bir sürü sivil toplum örgütü kuruldu. (...) Bakın, iki üç tane daha deprem olsun, bu memlekette demokrasi iyice yerleşir. Komşu devletlerle ilişkilerimizin düzelmeye için de depreme ihtiyacımız var. Etnik çatışmaların giderilmesi için, temiz hava için, savaşların önlenmesi için, tarihten ders çıkarmamız için (...) depreme ihtiyacımız var.

İKİNCİ SES – Şey affedersiniz, acaba elimizde ihtiyacı karşılayacak kadar deprem var mı?

*BİRİNCİ SES – Var. Var... En azından bence var.*⁶²⁷

⁶²⁷ Ak, a.g.e., 24-68 s.

3.1.4. Kapalı Uzamda İletişimsizlik

Doksanlı yıllarda yazılan oyunlarda küreselleşmenin etkisiyle belirgin hale gelen bir diğer başlık iletişimsizliktir. Yazarlar, yüz yüze temasın mutlak mekanı olan evi anlatıya taşımaktadır fakat kapalı uzamda gerçekleşen kapalı ilişkiler iletişimsizliğin uzamında değerlendirilir. Ailenin mahremiyet alanında gündeme getirilen iletişimsizlik, toplumsal bozukluğun temeli olarak kabul edilir. Ailenin bozulması, tüm ilişkilerin parçalanmasına yol açmaktadır. Behiç Ak'ın **Ayrılık** adlı oyunu, iletişimsizliği kadın-erkek, karı-koca ekseninde konu eder. Kent yaşamı içinde bir arada kalmayı beceremeyen, evliliğin getirdiği sıradanlıktan sıkılıp kendi özgür, yalnız hayatını yaşamaya özendirilen insanların öyküsü anlatılmaktadır. Anlatının uzamı, apartman dairesinde görünür hale gelen iletişimsizliğin uzamıdır. Doksanlı yıllar, “ben” ve “öteki” ilişkisinin kent yaşamını dönüştürdüğü yıllar olarak öne çıkar. Tek kişilik yaşam alanı olarak algılanmaya başlayan özel alan, kapalı uzam olan evin içindeki ilişkileri de bozuntuya uğratar. “Tek kişilik yaşam” bilinci, tek başına karar vermenin özgürlük olarak algılanmasına sebep olur. Kendi bedenini, ruh sağlığını, daha kapsayıcı bir ifadeyle sadece “kendini” merkeze koyan kentliler Murat Belge'nin “*Ben Çağı*”⁶²⁸ adını verdiği yeni dönemin temsilcisi olur. İnsanın özel ya da kamusal alanda kent yaşamının merkezine kendisini koyması Ben Çağı'nın temel yöneliştir. Kendi gibi olmayanları öteki olarak değerlendirmeye başlayan küresel kimlik, toplumda yaşanan sorunlara ve dünyada meydana gelen olaylara ilgisizleşir. “Ben”in bu denli öne çıkması, kolektif belleği sarsıntıya uğratmakla kalmaz, ailenin de parçalanmasına yol açar. Behiç Ak'ın **Ayrılık** adlı oyunu da kadın-erkek ilişkilerinin tek kişilik hayat anlayışına yenik düştüğünün göstergesidir.

Yazarın anlatısı, Adam'ın bir yıl önce ayrıldığı eski eşinin evine gelişiyle başlar –ki bu geliş Tomaşevski'nin anlatı yapısında söz ettiği *dinamik eylem*⁶²⁹ dir. Evlilikleri boyunca ilişkilerini sorgulamayan çift “şimdi”, geçmişle yüzleşme cesareti gösterir. Dolayısıyla anlatının zaman algısı, geçmişin sorgulandığı bir şimdi'de geçer. Sabah saatlerinde telefon açarak gelen Adam ve Adam'ı kendi evinde

⁶²⁸ Murat Belge, “*Yeni İnsan Yeni Kültür*”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yay., İst., 1996,

⁶²⁹ Segre, **a.g.e.**, 99 s.

karşıl原因 Kadın, bir yandan birbirlerinin yeni halini tanımaya çalışırken bir yandan da hayalini kurdukları yaşam biçimine ulaşmış olduklarını gösterme çabası içine girerler. Evlilikleri boyunca arkadaş olamamış, sağlıklı bir iletişim kuramamış iki kişidir onlar ve şimdi arkadaşça konuşmanın yollarını aramaktadırlar. Çizgisel bir ilerleyiş içinde verilen anlatı zamanında ortak hatırlanan bir geçmişin “şimdi”de değerlendirilmesi, geleceğe dair umudun göstergesidir. Kadın ile Adam ayrı kaldıkları bir yıl boyunca neler yaptıklarını anlatırken, kent yaşamı hakkında da bilgi verir. Evliliğin baskısından kurtulmanın coşkusıyla Kadın, İngilizce kursuna yazılmış, tek başına çocuk sahibi olabilmek için İngiltere’deki sperm bankasına başvurmuş, banka feministler tarafından soyulunca soluğu “Yalnızlığı ve Sıkıntıyı Önleme Derneği”nde almıştır. Birçok derneğe, çevreci gruplara katılan Kadın, kendisini kentin sunduğu alternatifler içinde keşfetmeye çalışır, hatta kentin kendisini bile yeni keşfetmektedir.

Adam, kendi deyimiyle özgürlüğüne kavuşur kavuşmaz, spora başlamış, ardından felsefe derneğine üye olmuştur. Yazar, doksanlı yıllarla birlikte kent yaşamının tek kişilik bir hayata nasıl özendirildiğini vurgularken insanın yine de yalnız kalamadığını ironik bir biçimde anlatır. Kentsel kimlik inşası imaj oluşturma çabası içindedir ve istikrarsızdır⁶³⁰. Her gün, kendisiyle ilgili yeni kimlikler keşfeder; bir gün A derneğinin üyesiyken, ertesi gün yogaya giden biri olur. Kentlilerin özgürce seçim yaparak hayatını her an değiştirebilme fırsatı, gerçek bir özgürlükten öte, görünürde yaşanan bir özgürlüktür fakat kent yaşamında görülen bu görece özgürlük “modernleşme”, “çağdaşlaşma” gibi isimlerle özendirilir. Kadın ile Adam, küresel kent yaşamına uyum göstermeye çalışınca birbirine uyumsuzlaşan iki kişi halini alır. Kent yaşamına uyum sağlamak, değişimdir ve kişinin tarihsel sürecinde bu değişim kaçınılmazdır.

“ERKEK – Ah biz insanlar, otuzuna kadar dünyayı değiştirmeye karar veriyoruz. Otuzundan sonra, dünyayı değiştiremeyince kendimizi değiştirmeye karar veriyoruz. Kırkıktan sonra ise, kendimizi de değiştiremediğimizi fark edip her şeyi olduğu gibi kabul ediyoruz”⁶³¹.

⁶³⁰ Bkz., Kellner, **a.g.e.**, 208 s.

⁶³¹ Ak, **Ayrılık**, Mitoş Boyut Yay., İst., 1997, 24-25 s.

Anlatı kişileri, kentsel yaşamda görülen değişimi, insan yaşamının bir gerekliliği olarak görür. Değişim, küreselleşmenin getirdiği bir dayatma olarak algılanmaz; aksine, yaşın getirdiği sıradanlıktır. Zaman algısının, insan ömrünün ilerleyişine göre değerlendirilmesi, sadece bu evlilikte değil, orta yaşa gelmiş birçok çiftin evliliğinde görülen bozulmanın sıradan temelidir. Orta yaş, insanın yeni bir arayışa girdiği, doğal olarak da faturayı evliliğe kestiği dönemdir. Anlatı kişilerine göre evlilik farklılığı ortadan kaldıran, iki kişinin aynışmasına sebep olan süreçtir. Oysa küreselleşme daha büyük bir aynışma yaratmakta fakat bunu farklılık olarak algılatmaktadır. İletişimsizliğin getirdiği yalnızlığın uzamında ilerleyen olay dizisi, Kadın ile Adam'ın boşanma sonrası yeni bir ilişkiye başlamakta zorlanışlarını itiraf etmeleriyle boyutlanır. İletişim teknolojileri gelişirken iletişim bozulmakta ve bu da yalnızlığın başka bir nedeni olarak sunulmaktadır. Adam bir kadınla ilgilenmiştir fakat küresel kentin hızlı temposunda buluşmak bile sorun haline gelmiştir. Adam, sırf o kadın için tele sekreter alır, ardından cep telefonu edinir fakat bu kez de ilişki bozulur. Yüz yüze iletişim kurmaktan uzaklaşan insanlar sürekli tuşlara basmaktan ibaret olan bir ilişki ağına mahkum edilirler.

“KADIN- Geçenlerde bir dergide yayınlandı. Çağdaş bir insan olmak için sürekli tuşlamak gerekiyormuş. Demek sen de çağdaş bir insan oldun.

ERKEK – Doğru. Ne kadar çok tuşlarsan sosyal seviyen o kadar yükseliyor. Benim de halim vaktim iyileştikçe, tuşlama miktarım arttı tabii. Telesekreterim, telefonum, bilgisayarım, çağrı cihazım, kasam, dolaplarım, kapı kilidim, hepsi tuşlu. Günde minimum otuzbin kere tuşa basıyorum. Modern bir insan olabilmek için, yirmi yedi bin kere tuşa basmak gerektiği düşünülürse, durumum hiç de fena değil.

KADIN – Boş vakitlerinde de, televizyonun uzaktan kumanda aletini tuşluyorsun değil mi?

ADAM – Hayır, hayır, tam tersi. Boş vakitlerimde dinlenmek için tam tersi işler yapıyorum artık. Acayip yorucu işler, ilkel işler... Arabamın tekerini değiştiriyorum. (...) Örneğin odun taşıyorum”⁶³².

Anlatı boyunca süren kendini keşfetme mücadelesi birlikte yapılan omletle mutlu sona ulaşarak yeni bir iletişim kurulabileceğinin umuduyla noktalanır. Yazar, küresel kent yaşamında, insanın tek kişilik evinde çaresiz bırakıldığını fark edemeyişini eleştirir. Kadın ile Adam'ın beraber omlet yapıp yemesi, insani bir sıcaklığın yeniden yakalanması için çok geç olmadığını kanıtıdır. Sağlıklı bir iletişim kurabilmek, sorunları gidermenin ilk adımıdır ve farklılık yalnız kalarak

⁶³² Ak, y.a.g.e., 55 s.

değil topluluk içinde olarak değer kazanmaktadır. Kent tarafından kapsanan ev, dışarının yön verdiği bir iç uzamdır. Özel alan henüz teknoloji tarafından tamamen ele geçirilmemiş olsa da küreselleşmenin evin içine girişi, kentli kimliğin “modernleşme” çabasına özendirilişiyle simgelenir.

Kıyamet Sularında

Canova'nın **Kıyamet Sularında** adlı oyunu üst anlatıda okuyucu/seyircinin eve gelen misafirlermiş gibi anlatıya dahil edilişiyle başlar. “*Seyirciler yerlerini alırken perde açıktır. Oyuncular sahnededir*”⁶³³ diye belirten yazar, iletişimsizliğin temelini gerçekten kaçıp oyunlara sığınmak olarak değerlendirir ve okuyucu/seyirciyi de bir oyunun içine dahil ederek iletişimsizliğin uzamını, sahneden seyir yerine, tiyatro binasından kente varan bir izlekte içe içe geçirerek genişletir. Anlatı mekanı, İstanbul’da bir apartmanın orta halli dairesidir. Eskiyle yeninin birlikteliği, karakterler tanıtılmadan önce dekorda varedilir. Antika ayna, guguklu saat ve televizyon gibi ayrıntılar, mekanın karışık yapısını vurgulamak adınadır. Terasa açılan bir kapı ve pencere hem gökyüzünün hem de kentin, dışarının içeriye müdahalesi olarak kullanılır. Böylece radyo-tv, kapı-pencere, dışarısı-içerisi karşıtlığını ortadan kaldıran ayrıntılar halini alır. Ev, dış dünya tarafından kapsanmıştır ve mekan “burası” olarak daima “orası”nın yani küresel kentin izini taşır.

Bir ailenin kendi sorunlarını unutmak için oynadıkları kıyamet oyunu, anlatının olay dizisini var eder. Anlatının başında, karakterlerin söyleminde çıldırmış bir dünya anlatılır. Apartman kapıcısı peygamberliğini ilan etmiş, herkes patlamaya hazır barut fiçisi haline gelmiştir. Oturdıkları dairenin sahibi Mesih olduğunu iddia etmesi, iki numaradaki öğretim üyesinin Mehdi’liğe soyunması, alt komşunun Jüpiter’e uçacağını söyleyerek pencereden atlaması şeklinde kendini gösteren kent, tam bir kabusa dönüşmüştür. Anlatılanlar, Anne, baba, Adam, kadın ve Teyze’den kurulu ailenin oynadığı kıyamet oyununun bir parçasıdır. Birkaç saat sonra dünyaya çarpacak olan kuyruklu yıldızın gölgesinde oynanan oyun, bir ailenin yok olmaya karşı direnişini anlatmaktadır. Doksanlı yılların parçalanmış aile yapısını temsil eden

⁶³³ Civan Canova, **Kıyamet Sularında, Toplu Oyunları 1**, Mitos Boyut Yay., İst., 2001, 7 s.

aile, kıyamete rağmen örgüsünü ören anne, beyinde tümör olan emekli resim öğretmeni Baba, kimden hamile kaldığı belli olmayan kızları Kadın, babasının emekli maaşını uyuşturucuya yatıran, okuldan atıldığını gizleyen başarısız oğul Adam ve gençliğinde hüsranlı bir aşk yaşayan alkolik Teyze'den oluşur. Aslında ailenin tüm fertleri yaralıdır. Teyze ve Kadın'ın ortak yanı babalarının ilgisizliğidir. Teyze'nin hüsranlı aşkıyla Kadın'ın hamile kalışının altında yatan dürtü, baba sevgisini doyasıya hissedememiş olmalarıdır.

Anlatı zamanı, gecedен sabahın ilk ışıklarına uzanan bir süreyi kapsar ve anlatı boyunca radyodan – kıyamet oyununun gereği- yaklaşan kuyruklu yıldızla ilgili haberler verilir. Hayatı sonlandıracak doğal bir olayın korkusu, zaman algısını geçmişe odaklar. Anlatı kişileri, geçmişte takılı kalmaktan “şimdi”yi unutmuştur fakat bu unutma, oyunla gizlenir. Kıyamet oyunu oynayan aile fertleri tam anlamıyla oyuna dahil olamadıkları gibi gerçekle yüzleşmeyi de başaramazlar. Geçmişte yaşananlara dair bir hesaplaşmaya girilse de bu çaba, içlerinden birinin oyuna geri dönmesiyle engellenir. Oyunun uzamında anlaşılan gerçekler; kuyruklu yıldızın pencere önüne asılmış bir ayna olduğu, dışarıdaki gürültülerin de kapıcının oğlu için yapılan sünnet düğününden geldiğidir. Gerçeğin içinde oynanan oyunda, oyuna rağmen gerçeklerden kaçamayan Baba, oğlunun okulu bitiremediğini öğrenince hayal kırıklığına uğrar ve oynadıkları oyunun işe yaramadığını anlayıverir. *“Beceremedik... kendi kıyametlerimizi unutturacak bir oyunu bile beceremedik”*⁶³⁴ diyerek aile içindeki iletişim kopukluğunu itiraf eder.

Civan Canova, okuyucu/seyirciyi, kente ait bir apartman dairesinde iletişimsiz bir ailenin yaşantısına misafir etmiştir. Toplumun temel yapısı olan aile ve aileyi oluşturan fertler, yazar tarafından “bir zamanlar yaşamış insanlar” olmaktan öteye gidemedikleri için eleştirilir. Yazara göre gerçekten kurtulmanın ya da gerçekle yaşamanın yolu, oyunlara sığınmak değil, iletişim kurarak kalıcı bir çözüm bulabilmektir. Çelişkilerle sarmalanmış bir kent yaşamında Canova, aile ölçeğinde kentli insanın ümitle ümitsizlik, korkuyla korkusuzluk, sevgiyle sevgisizlik arasında sıkışıp kaldığını ve bocaladıkça saçmaladığını aktarma çabasıdadır.

⁶³⁴ Canova, y.a.g.e., 65 s.

Küreselleşmenin doksanlı yıllardan itibaren kent uzamında devinen kentlilere sorunları ortadan kaldırmak yerine sorunlarla birlikte yaşamayı öğrenmek gerektiği anlayışını yerleştirmeye çalışması Canova'nın eleştirisinin kaynağıdır. Küresel kentin kaos ortamında insanın tek başına kendini kurtarması toplumu yeniden düzenlemeye yetmeyecektir. Kişinin sadece kendini düşünmesi yazara göre önce aile kurumunu tehlikeye sokmaktadır ve aile içi çatışmaların giderek büyümesi toplumsal kaosu esas nedenidir. Yazarın, yaklaşan kıyametin gölgesini kentin herhangi bir apartman dairesinde yaşayan ailenin üzerine düşürmesi, aileyi kişinin yetiştiği ortam olarak önemsemesindedir ve bu yapının bozulmasının asıl sorumlusu Baba'dır.

“BABA – (...) oturduğum yere göre değişiyor evimizin görüntüsü. Çiçeklerimin, karımın, oğlumun, kızımın.. (...) Değişik köşelere oturunca insan, daha önceleri farkına bile varmadığı şeyler görebiliyor. (...) Ve de artık çok geç. Önleyemem kırılmalarını. Keşke daha önce, çok daha önce fark edebilseydim, bütün bir ömür aynı koltuğa çakılıp kalmanın ne korkunç bir hata olduğunu. (...) Dünyanın sonu değil ya! (...) Keşke becerebilseydik!”⁶³⁵

Baba, bir süre başka bir kadınla yaşamış, aileden uzak kalmış sonra da evine geri dönmüştür. Babanın yokluğunda bozulan aile yapısı, bir daha eskisi gibi olamayacak denli bozulmuştur. Aile içinde gerçekle yüzleşmenin yolu, birbirini affedebilme potansiyeline bağlıdır fakat affetmek, önce iletişimle sağlanır. Babanın hatasını anlaması bile aileyi toparlamayı başaramaz. Çünkü baba, beyinde çöreklenen tümör yüzünden ölmek üzeredir; aile öylesine parçalanmıştır ki, ne babanın ölecek oluşu ne de kıyamet oyunu, onların sevgiyle kucaklaşmalarını sağlayamaz. Anlatının sonunda herkes deyim yerindeyse kendi kıyametine geri döner. Çünkü kıyamet tüm toplumu etkilese de herkesin kendi günahından sorumlu olduğu bireysel bir felakettir, sondur. Kadın'ın doğuracağı bebek bile umudun değil, bozulan toplumsal yapının simgesidir. Bir ailenin yaklaşan kıyamete rağmen iletişim kuramamasını irdeleyen Canova'nın iletişimsizlikle beslenen uzamında kıyamet, kaosa sürüklenmiş toplumun kendisidir.

⁶³⁵ Canova, y.a.g.e., 67 s.

Ful Yaprakları

Civan Canova, küreselleşmenin kent üzerindeki etkisini çoğunlukla iletişimsizlik üzerinden değerlendirmektedir. **Kıyamet Sularında** aile içi iletişimsizliği ele alırken bu kez iletişim araçları gelişip çoğaldıkça zayıflayan ve azalan iletişime odaklanır. **Ful Yaprakları** adlı oyunu, kendi gerçekliği içinde yalnız, umutsuz yaşayan kentlilerin sanal ortamın yalanlardan ibaret dünyasından medet ummasını anlatır. Yazar okuyucu/seyirciyi koca bir bilgisayar ekranının karşısında konumlar, bir yanda Adam'ın odası, diğer yanda Kız'ın odası olarak tasarlanan sahne, üst anlatıda ayrıntılarıyla anlatılır. Teknolojinin gelişimi mekanların sahnede yaratımını da değiştirip dönüştürmekte, aynı sahnede eş zamanlı birçok mekan yaratılabilmektedir. Canova da bilgisayar ekranının iki yanına koyduğu odalar sayesinde okuyucu/seyirciyi bu kez tek bir apartman dairesi yerine iki farklı daireye tanık eder ve her iki mekanın uzamsal belirleyeni iletişimsizliktir. Mekanlar kendi içlerinde ve birleştikleri sanal ortamda iletişimsizliğin boyutlarını sergilemek adına uzama eklenir. Her iki dairenin sakinleri, sadece birbirleriyle iletişimsiz değil, kendileriyle yüzleşme konusunda da başarısızdır. Hayali –sanal- bir uzamda kurulan ilişkilerin sahteliği ve yalan dolanı, gerçek uzamdaki ilişkileri de bozacaktır. İmgesel ve gerçek uzam olarak kurgulanan anlatıda, anlatının asıl uzamının imgesel bir boyut içerdiği düşünüldüğünde, sanal uzamın geçiciliği ve gerçek dışılığı daha da etkili hale gelmektedir. Burası-orası ya da içerisi-dışarısı ilişkisi, gerçek olan ile sanal olanın sınırlarında değerlendirilir. Yalanlara dayalı bir ilişkide iletişimsizliğin belirlediği uzamın mekansal okumaları da yalanla-gerçek karşıtlığında yapılır.

Canova, gerçek bir iletişimden uzak olan anlatı kişilerini uydurdukları isimleriyle ele alır. Kız Madonna, erkekse Richard isimleriyle konuşma örgüsüne yerleştirilir. Genellikle geceleri konuşan Richard ve Madonna, anlatının zamanını belirleyen bir yapı oluşturmaktadır. Tablolardan kurulu oyun, iki perdedir ve iki perde boyunca geçen süre, günleri hatta haftaları kapsar. Sahnede kurulu bilgisayar ekranı, gerçeğin içinde yaratılan gerçek olmayanı, kişilerin bilinçaltında olanı –ama gerçek olmayanı- yansıtması açısından doğurgandır. Gerçek bir dünyada gerçek olmayanın büyüüne kapılıp gitmek daha kolaydır fakat sanal olan tehlikelidir; zira

sanal uzam, gerçekmiş gibi algılandığında iletişimsizliğin varolan olumsuz hali ikiye katlanır. **Ful Yaprakları**, gerçek olmayanın büyüüne kapılarak yalanlarla dolu bir oyuna başlayan ve bu oyuna gerçek-miş gibi inanan insanların küresel tragedyasıdır. Özellikle ikibinli yıllarda hemen her eve giren bilgisayar ekranları, kentin neredeyse tüm sakinleri tarafından vakit geçirme aracına dönüşür. İnternet ortamında hiç tanımadığı insanlarla kendini gizleyerek ya da gizlemeyerek iletişim kurma özgürlüğü veren “chatleşme”, kolektif şizofreninin bir göstergesi olarak kabul edilir⁶³⁶ ve sağlıklı iletişimin yerini hayali temasların almasına sebep olur.

Canova'nın anlatısı, Madonna'nın Richard'la chatleşmesiyle başlar. Balerin olduğunu söyleyen Madonna, tekerlekli sandalyede oturmaktadır. Annesiyle yaşadığını söyler fakat gerçekte fahişelik yapan ablasıyla yaşamaktadır. Madonna'nın yalanları karşısında Richard da süttten çıkmış ak kaşık değildir; O da olduğu kişiyi değil, olmak istediği hayali kişiyi anlatır ve Richard'a göre tüm yalanlar gerçek, tüm gerçekler de yalandır; çünkü gerçeğin kendisi katlanılır gibi değildir⁶³⁷. Gerçeğin bu denli acımasız olduğu bir dünyada yalanlara sığınmak kaçınılmaz olmaktan öte “olması gereken”dir adeta... Gerçeklere katlanamadığı için yalanlara başvuran fakat bu yalanların da bir başka gerçeklik düzlemi yarattığını fark edemeyen sanal alem sakinlerini merkeze koyan Canova, iletişim ağları arasına sıkışıp kalmış iletişimsizliği öne çıkarma çabasındadır. Anlatının olay dizisi ilerledikçe, yalanlar çözülmeye başlar ve Madonna balerin olmadığını itiraf eder. Anlatının sonunda fahişelik yapan ablasının Richard'la yattığını öğrenince oturdukları çatı katının penceresinden atlayarak intihar eder. Yazarın eleştirisi, hayali bir iletişimle kurulan dünyanın sahteliğini gerçek sanan insanlardır. Gerçeği görmezden gelme sadece sanal uzamda değil, gerçeğin bizatihi içinde de yapılmaktadır. Madonna ablasının fahişelik yaptığını bilir fakat ablasının bir barda çalıştığına dair söylediği yalanı görmezden gelir. Sonuçta tüm anlatı kişileri yalanlara rağmen gerçekle yüzleşmek zorunda bırakılır. Gerçek şudur ki; Madonna'nın annesi doğum sırasında ölmüş, onu ablası büyütüştür. Richard'ın babası ailesini terk edip

⁶³⁶ Prof.Dr.Hasan Ünal Nalbantoğlu, “Sanal İletişim Kolektif Şizofreninin Göstergesi”, Elektrik Mühendisliği Dergisi, Sayı 432, Aralık 2007, http://www.emo.org.tr/ekler/d278a8f5571d3db_ek.pdf?dergi=493

⁶³⁷ Bkz., Civan Canova, **Ful Yaprakları, Toplu Oyunları 3**, Mitos Boyut Yay., İst., 2002, 34 s.

gitmiştir. Tek ortak noktaları, parçalanmış aile çocukları olmalarıdır ve yazarın bozulmanın temel nedenini aileye bağlaması bir kez daha yinelenir. İletişim, sanal uzamın sahte özgürlüğünde sağlanan geçici mutlulukla değil, gerçek uzamın ilişkilerinde açığa çıkan gerçekle yüzleşerek yakalanabilecektir.

3.1.5. Aynılaşmanın Belirlediği Küresel Uzam

Behiç Ak, küreselleşmenin ikibinli yıllarda ulaştığı noktayı anlatan ve küreselleşmenin bizatihi kendisini tüm ayrıntılarıyla uzama taşıyan oyun yazarıdır. Yazara göre, mesafelerin ortadan kalktığı, mekanların tüm dünya ölçeğinde iç içe geçtiği küresel dünya, farklılıkları yok eden yapısıyla tehlikeli bir boyut oluşturmaktadır; aynılaşarak küçülen dünyada bireysel özgünlük ortadan kalkarken toplumları var eden insan da aynılaşarak önemsizleştirilmektedir. Ak'ın 2006 yılında yazdığı **İki Çarpı İki**'de uzam, aynılaşmanın getirdiği çaresizlik ve kısıtlanmışlık olarak vurgulanır. Aynılaşma, yazar tarafından uzamın tüm ayrıntılarında işlenir. Zaman'ın geçişi, geçmişe dair hatırlananlar, mekanların bir ışık oyunuyla değişip dönüşmesi, karakterlerin birbirlerinin yerine geçişleri aynılaşmanın somut göstergeleridir. **İki Çarpı İki**, günümüz İstanbul'unda zengin denilebilecek evlerde yaşanan iki ayrı evliliği sorgular. Sema ile Ahmet, Elvan ile Mahmut, karı kocadır. Ahmet ile Mahmut yirmi beş yıldır görüşmeyen iki eski dosttur ve oyun başladığında Sema ile Ahmet, Mahmut'la Elvan'ın evine yemeğe gitme hazırlığındadır. Anlatının serim kısmını oluşturan bu sahnede Ahmet ile Mahmut'un üniversite yıllarında tanışmış iki dost olduğu, o yıllarda gözaltında yapılan bir sorguda Ahmet'in çözüldüğü ve Mahmut'un ise direndiği anlatılır. Mahmut, sağlam durarak gurur verici bir davranış sergilemiş, Ahmet ise yirmi beş yıldır süren bir suçluluk duygusuna mahkum edilmiştir. İki kişilik bir anlatı üzerine kurulu olan oyunda, kadın ile erkek oyuncu, Sema ile Ahmet'in dışında Elvan ile Mahmut'u da canlandırmaktadır. Üst anlatıda yazarın parantez içinde verdiği ayrıntılarla, karışıklık yaşanması engellenir, hatta anlatının oyunsuluğunu güçlendiren, konuşma örgüsünü dinamikleştiren bir yapı sergilenir. Uzamı belirleyen aynılaşmanın en güçlü ifadesi, karakterlerin birbirlerinin yerine geçişleridir; öyle ki- anlatının sonuna doğru geçen bir sahnede isimleri KADIN-ERKEK olarak yazılır ve Ak, burada da aynılaşmanın

anlatı boyutunu katmanlaştırırken bunu bir tür geçmişle hesaplaşma olarak görür⁶³⁸. Evliliklerde yaşanan benzer sorunlar, özne olmaktan uzaklaştırılmış kentliler için herkesin başına gelebilecek sıradan sorunlardır; kişilerin küresel uzamdaki karşılıkları nasıl öznel değilse, anlatı içinde de karakter adeta cinsiyetinin gölgesinde nesneleştirilir.

Oyun kişileri birbiriyle karşıtlık oluşturacak şekilde kurgulanmıştır. Ahmet, karmakarışık, dağınık, yorgun, içe dönük ve tembel, annesinden kalan evlerin kira gelirleriyle geçinen, risk almamakla övünen kırk beş yaşlarında bir sosyal demokrat, Sema tam tersi enerjik, dışa dönük bakımlı ve pratik bir reklam metni yazarıdır. Diğer tarafta Mahmut pervasız, enerjik, dışa dönük, kaba saba ve risk alabilen bir liberal, Elvan içe kapanık hassas ve duygusaldır. Anlatının seriminde Ahmet, Sema'ya Mahmut'u anlatır, böylece diegetik yapı yazarın üst anlatıları dışında diyalog örgüsünde de varlığını hissettirir. Okuyucu-seyirci, Mahmut'u önce Ahmet'in bakış açısıyla tanır. Ahmet *"yirmi beş yıldır görmüyorum onu"*⁶³⁹ diyerek zamanın ilişkiler üzerindeki etkisini ironiye dönüştürür. Geçmişle karşılaşma ya da yüzleşme, geçmişten gelen biriyle karşılaşınca hatırlanır ve anlatılır hale gelir.

Anlatının zamanı, bugünün zaman dilimini içerir ve baş-orta son ilişkisinde geçen süre, haftaları kapsar. Yazarın üst anlatısında zamanın kesinliğine dair bir belirteç yoktur fakat içilen kahveden, bahçeden toplanan gülden ve yavaş yavaş giyinmelerinden zamanın bir öğleden sonra olduğu hissedilir ve Sema'nın evde oluşu da hafta sonu olduğunu anlatır. Zaman geçişleri üst anlatıda *"yemek bitmiştir ya da yemek sonrası gibi"* ifadelerle yer alır. Geçmiş-şimdi-gelecek yapısı içinde kurgulanan oyun kişileri, geçmişin ağırlığıyla şimdi'de var olmaya çalışır; şimdi ancak geçmişe giderek düzenlenecektir fakat Ahmet'in şimdi'yi değiştirecek istenci (energeia) herhangi bir nedenselliği yoktur. Bugün böyle bir insan oluşunun geçmişte yaşadıkları olduğuna inanır. *"Belki de o gün öyle olduğum için bugün böyleyim. O gün öyle olmasaydım, belki de bugün dünya farklı olurdu. Dünya farklı olunca belki ben de farklı olurdum"*⁶⁴⁰ diyen Ahmet'e göre, yaşamı düzenlemek için çok geçtir

⁶³⁸ Bkz., Behiç Ak, **İki Çarpı İki**, Mitos Boyut Yay., İst., 2007, 5 s.

⁶³⁹ Ak, **y.a.g.e.**, 6 s.

⁶⁴⁰ Ak, **y.a.g.e.**, 7 s.

artık. Yıllar önce sorgu odasında verdiği bir karar yüzünden kendini kurtarıp arkadaşlarını satmış olmanın verdiği pişmanlık onu karar vermekten uzaklaştıran birine çevirmiş, risk toplumunun risk almayan kişisi haline getirmiştir.

Oyunun mekanı, Ahmet ile Sema'nın bahçeli evleri, Mahmut ile Elvan'ın penceresi açık alana bakan evi, Ahmet ile Elvan'ın kaçamak dairesi ile Mahmut ile Sema'nın deniz kenarında gittikleri kaçamak bir yazlıktır ve bir de sokak sahnesi yer alır. Mekanlara dair üst anlatsal ayrıntılar, kişilere özgü değildir. Aynışmanın mekansal boyutu burada oluşturulur ve Sema ile Elvan'ın sokakta karşılaşmaları dış mekanda kendileriyle yüzleştikleri içsel dünyalarını yansıtır; zira, oyunun değişimi kadınların sokakta karşılaşmalarından sonra gerçekleşir. Başlangıçta Elvan'ın hazırladığı yemek, Sema tarafından hazırlanır ve arada geçen sürede ilişkiler birbirine girmiştir. İlk yemek davetinden sonra Sema Mahmut'la, Elvan da Ahmet'le ilişki yaşamaya başlar. Aslında dört kişilik bir ilişkidir bu, hatta kadınların belleklerinin bir köşesinde duran anne-baba figürleri de zaman zaman ilişkilere dahil olur. Annelerine benzemek istemeyen kadınlar, babaları gibi olmayan erkekleri özlemektedir. Anlatının tıpkı bir çember gibi tamamlanan ilerleyişi, başlangıçtaki mekana dönerek yapılır. Sema Ahmet'e geri döner, Mahmut Elvan'sız yapamayacağını anlar.

Küreselleşme kent uzamında iki tür sınıfsal yapıyı dayatır; zengin ile fakir. Ahmet ile Sema, Mahmut kadar olmasa da zengindir. Paranın satın alma gücüyle ilgili hiçbir sıkıntıları yoktur. Mahmut işadami olarak üst düzey zenginlerdendir ve devrimcilikten düzen koruyuculuğa yükselmiştir(!). Çevresinde söylenip duran solculara birer BMW verilse, onların da BMW'nin özellikleri üzerine konuşacağına inanır. Kapitalizmin vazgeçilmez tuzağıdır tüketim. Eldekinin hep daha iyisi istenir ve en iyisine sahip olmak, sınıfsal olarak ayrıcalıklı olmaktır. Ahmet'in elinde kalan tek şey, yaşama karşı duruşudur; bu duruşun dayanağıysa başkalarını sömürmemenin verdiği gururdur. Mahmut'a göre Ahmet, herkesin ihtiyacından fazlasının peşinde olduğu bir toplumda, çok fazla şey istememeyi solculuk sanandır. Kent yaşamının belirleyicisi olan çalışma düzeni, Sema'yla kavranır ve bu düzen, insan özgürlüğünü kısıtlayan bir güçtür. Çalışmamak, Ahmet'e beğenmediği insanlarla görüşmeme

özgürlüğü verirken Sema, reklam metni yazarı olarak kurtlar sofrasının kimseye küsmeye lüksü olmayanıdır. Ahmet, para kazanmak zorunda olmamanın verdiği özgürlüğü taşır fakat amaçsızlık üzerine kurulu olan özgürlüğün anlamı da yoktur.

Kentin günlük yaşamında karşılaşılan tipik özelliklere sahip olan çiftler doğal olarak da tipik sorunlarla çevrilidir. Heyecanını yitirmiş evlilikler yeniliği bir başkasında arar fakat yeniyile yaşama cesareti olmadığını anlayınca da eskiye geri döner. Eski olan her türlü köşesi bilindiği için her şeye rağmen güvenli olandır. Tüketimin küresel kent uzamında yarattığı kitle kültürü, elde olanın korunması yönünde oluşturduğu bilinci, evliliklere de yansır. Bir zamanlar uğruna mücadele edilen değerlerin anlamını yitirdiği, emperyalizme karşı oluşun –Amerikan malı kullanmayışla övünüldüğü- Küba purosuna, İrlanda viskisine indirgenerek tüketildiği bir küresel kent yaşamında geçmişte verilen ödümler geleceğe temkinle yaklaşılmasına neden olurken şimdi, yönsüzlük içinde savrulanlardan ibarettir. Ahmet’e göre üretmek aynı zamanda tüketmek olduğu için üretmemek, tüketmeyi desteklememek anlamına gelmektedir. Sayısız film çekilmesi bile film makineleri kullanılsın diyedir ve film üretmek aynı zamanda film makinesini tüketmektir. Bugünün en devrimci tavrı, durmak ve boş boş düşünmektir. “*Ne yapıyoruz biz, deli miyiz*”⁶⁴¹ gibi şeyler düşünmek, yapılacak en iyi iştir. Hayatı boyunca hiçbir mitinge katılmamış edebiyat bölümü mezunu olan Sema’ya Mahmut’un öğüdü, bağırmanın insana iyi geldiği için yapılan bir eylem olmasıdır fakat Sema, yaşam içinde ne destekleyecek ne de karşı çıkacak bir şey olmadığına inanır. Elvan da, edebiyat mezunu bir kadındır, romanlar hikayeler yazmak ister ama bir ev kadını olarak onun da anlatacak hikayesi ya da güçlü bir öfkesi yoktur. Yıllarca Mahmut’un arkasındaki kırılğan kadın olmayı daha doğru bulmuş, başkasıyla uğraşmanın insanın kendisiyle uğraşmasından daha kolay olduğuna inanmıştır. Elvan’ın yok’uyla Sema’nın yok’u aynıdır; birinin bağırarak nedeni, diğerininse anlatmaya degecek bir konusu yoktur. Giderek hikayesizleşen bir dünyada her şey, her yer, herkes birbirinin benzeriyken hikayeler de aynılaştırmıştır.

“ELVAN – Hikaye belki de bir yerlerde var, ama nerede? Belki de biz onunla hiç karşılaşmıyoruz. Hiçbir şey yeni aldığımız televizyonun markasından daha önemli

⁶⁴¹ Ak, y.a.g.e., 19 s.

değil. En yakın arkadaşlarımızın ölümünü ilk üç dakikada kabulleniyoruz. Onu gömdükten sonra da birbirimize bakıp, “Evet şimdi ne yapıyoruz?” diye soruyoruz. Savunduğumuz şeyler için ölmektense, savunmadığımız bir şey için ölümü beklemeyi tercih ediyoruz. Her şey bizim için bir vakit kaybı. Çünkü hep eğlenmeliyiz”⁶⁴².

Savunulacak bir değeri kalmayan insanların tek derdi zamanın boşu boşuna geçip gidişidir. Elde kalan şeylerden biri, zamanı en iyi değerlendirebilme potansiyelidir –ki burada Levinas’ın ölüm korkusu karşısında zaman algısını içeren bir kaygı söz konusudur. Zamanı daha iyi nasıl değerlendireceğini bilemeyen kentliler, anlamsız bir hızın içinde savrulmayı eğlenceye dönüştürmenin yollarını arar ve zamanın bu denli merkeze konması “keşke”lerle dolu hayat hikayelerini kaçınılmaz hale getirir. Özellikle küreselleşmenin bu son evresinde yazılan oyunlarda geçmişin baskın oluşu da şimdi’nin amaçsızlığından gelmektedir. Gelecekte ne beklediğini bilmeyen oyun kişileri, değişime direnenler –Elvan ile Ahmet-, değişimin hızına uyduğunu sananlar–Sema ile Mahmut- olarak kategorize edilse de amaçsızlık ortak paydadır.

Anlatı uzamının zamansal yapısını belirleyen geçmiş, karakterlerin belleğinde aynı hikayelere açılmayışıyla ilginçlik yaratır. Ahmet’in anlatı boyunca Elvan’la yıllar içinde farklı mekanlarda ve zamanlarda karşılaşmalarını anlatsa da Elvan’la aynı ayrıntıları paylaşmamaktadır. Elvan’ı ilk gördüğü günden bu yana sevdiğini iddia eden Ahmet, aynı ilk karşılaşma anını anlatının sonunda Sema’ya anlatır, Elvan’a dair yazdığını söylediği ilk şiir, Sema’ya yıllar önce okuduğu şiirdir. Dolayısıyla tüm anlatı, geçmişte yapılacak seçimlerin eğer öyle değil de böyle yapsaydı, şimdi ya da gelecek nasıl olurdu, varsayımıyla üretilen bir öykümeden ibarettir. Ahmet, Mahmut’u satmasa, ileride Mahmut gibi biri olacaktır, Elvan, ev kadını olmayı seçmese bir reklam metni yazarı olarak yoluna devam edecektir. Tüm bu varsayımlar, birbirinin özendiği hayatı yaşayan çiftler olarak yansıtılır fakat geçmişteki seçim nasıl olursa olsun, uyum insanı uyumsuzlaştırmakta, evlilik, insanın kendinden ayrılması olarak görülmektedir. Tüm ilişkiler, umarsızlık ve endişenin birlikteliği üzerine kuruludur. Elvan ile Ahmet, geçmişte yaşayıp bugünü görmekten aciz olarak sunulurken Sema ile Mahmut, geçmişi ve geleceği umursamadan şimdi’nin tadını çıkarmaya bakarlar fakat anlatının sonunda güvenli

⁶⁴² Ak, y.a.g.e., 19 s.

bir kuytu olan eskiye dönen onlar olur. Elvan ile Ahmet ise şimdi'de değişmeye karar vermiştir ve Ahmet, Elvan'ın kısa filmler çekmek için aldığı kameraya el koyar ve o da kısa filmler çekmeye karar vererek film makinelerinin tüketilmesini sağlayan bir tüketici olur.

Evliliklerde birbirleri hakkındaki yargıları yüzünden birbirlerini tanıyamaz hale gelen çiftlerin davranışları kent yaşamının tipik özelliği olarak yansıtılır. Kentin özel alanında yani evlerde geçen anlatıda kapalı uzam türüne yer verilir ve ilişkilerin birbirine kapalı oluşu, kadının ve erkeğin bu kapalılık içinde kendi içine kapanışı, bir evin diğerinden farksız oluşuyla anlatılır. Oyunun ivme kazanmasını sağlayan sokak, açık alan olarak kapalı uzamdaki ilişkileri değiştirip dönüştürür. Olay dizisi, aldatma eylemi üzerine kuruludur ve bu aldatmaların nedenselliği, konuşma örgüsünü varederken neden-sonuç zincirini de oluşturur. Aynılaştırma üzerine kurulu olan uzamda eylem de bu aynılaştırma üzerinedir; kadın-erkeğin ilişkideki beklentisi birbirinden farksızdır fakat yargılarla yaftalanan bakış açıları, iletişim kurulmasını engelleyince dürüst olmayan hayat hikayeleri içinde anlamsız bir mutsuzluk kentli insanın ortak kaçıışı olur. İçkiye ve sigaraya düşkünlük, küresel bir bağımlılıktır.

Kentin yerel hiçbir ayrıntısının olmadığı oyunda Türkiye'ye özgü nitelikte olan tek şey, geçmişte, çocuklukta geçirilen Pazar günleridir. Babaların maç izlediği tatil günü, annelerin çamaşır yıkayıp ütü yaptığı çalışma zamanları olan Pazar'lar, kolektif bellekte ortak bir anıdır. Eskinin Pazar'ı evde sıkıcı bir aile saadetiyle yeni Pazar'ı ise parçalanmış ilişkilerin kaçamak telaşındır ve bellekte iz bırakacak hiçbir özgünlüğü yoktur. Olayın Türkiye'nin bir kentinde geçtiğini anlatan bir diğer ayrıntı da, yirmi beş yıl önce devrim sloganları atanların gözaltına alınmasıdır, -ki bu durum da evrensel bir özellik taşır. Yirmi beş yıl önce dünyanın birçok kentinde rastlanan gözaltılarının İstanbul'un yerel özelliği olması da beklenmemelidir. İçerisi-dışarı ilişkisi, kentin bir dış mekan olarak varlığını evin içine taşır. Her iki çiftin evi, kente uzak, önü açıklık olan lüks evlerdir. Trafik sorunu yaşanan İstanbul, Mahmut'un yalanının dayanağı olur. Sema'yla buluşmak için Pazar günü işyerinde unuttuğu evrakı alma bahanesiyle evden çıkar. Elvan'ın kaçamak yapmak uğruna dışarı çıkma bahanesiyse alışveriş merkezine gitmektir. Kentin küresel dönüşümü,

günlük konuşmalarda yakalanır. Aynılaşıma günlük konuşmalarda kendini duyurur. Özellikle yemek sonrasında geçen konuşmalar, her çiftin kendi evinde yemek anını değerlendirir. Kaçamak mekanlarında ise daima diğerlerinden konuşulur. Behiç Ak'ın oyunun adını “İki Çarpı İki” olarak koyması, iki artı ikinin de dört oluşuyla matematiksel bir aynılığı da merkeze taşır. Aynılığın temeli kadercilik anlayışıyla eleştirilir. Yazara göre kendinden umudu kesmek olan kadercilik, insanın kendinden vazgeçişidir demektir. Kendini değersiz bulanların oluşturduğu kentsel uzam, değerlerin yitirilmesinin fon perdesi gibidir. Bastırılmışlarla bastırılanların iktidar mücadelesi, bir kez olsun “özne” olduğunu hissedenlerin aldatmayı özgürlük sanmalarıyla açığa çıkar. Aynılaşıma, kitle kültürüne dahil olmaktır, özellikle Mahmut, yıllar boyu, milyonlarca insandan biri olabilmek için hapis yatmış, yüzlerce şişe rakı içmiş ve sonunda para kazanmaya başlayarak diğerlerinden biri olmuştur. Başlangıçta iktidara baş kaldıran biriyken şimdi, düzenin adeta savunucusu olarak aynılaşımıştır. Dolayısıyla aynılaşıma, iktidarla mücadeleyi de bırakma anlamına gelmektedir ve gidecek farklı hiçbir yer kalmamıştır.

“SEMA – Artık her yer aynı. Bütün insanlar birbirinin kopyası. Aynı malları kullanıyorlar, aynı yemekleri yiyorlar ve aynı filmleri, televizyon dizilerini seyrediyorlar. Yeni tanıştığın bütün insanlar seni daha önce tanıyor olacak bu yüzden”⁶⁴³.

Kentin dışında dünyanın küçüldüğünü savunan Ak, yerel olana ait hiçbir şey hatırlamayan oyun kişileriyle aynılaşımanın kaçınılmazlığını anlatı konusuna dönüştürmüştür. Aynılaşıma, zamanın içinde savrulup gitmekle desteklenir. Geçmişte yüzleşilmeyen sorunlar şimdi’de kaybetme korkusu yarattığı için gerçekler bir başka bahara ertelenir ya da hiçbir zaman dile getirilmeyecek olarak belleklere kazınır. Öyle ki, oyun kişileri birbirlerini aldattıklarını söylemeyi seçmek yerine, eski ilişkilerine kaldıkları yerden devam etmeyi daha korunaklı bulurlar fakat onlar artık anlatının başında birbirlerine çarpılan iki’li değildir. Kendilerine özgü hiçbir ayrıntının yansımadığı ve yazar tarafından “olmayan mekanlar” ifadesiyle anılan evlerin “olmayan insanlarıdır” söz konusu olan ve işte bu olmayış, aynılığın uzamsal kurucusudur. Herhangi bir yerde çok sıkıldıkları halde durabilme becerisi göstermekle geçen hayatları aynı can sıkıntısıyla devam edecektir. Boşanmayı göze

⁶⁴³ Ak, y.a.g.e., 48 s.

olarak hayatında yeni bir sayfa açma cesareti gösteren tek kişi Sema'dır fakat o da evden giderken Ahmet'e haber vermez ve geri geldiğinde evden gitmek için hazırladığı bavulun kuru temizlemeciye gidecek kirli eşyalar olduğunu söyler fakat eşyaları temizletmekten vazgeçmiştir. Eşyaların kiri, onların anılarıdır ve bu anılardan kurtulmaya çalışmak yerine onlarla yaşamayı öğrenmek gerektiğine inanır. Yazar, geçmişle yüzleşmenin, geçmişle “şimdi”de yaşama cesareti göstermek olduğunu savunur. Risk toplumunun risk alamayan kişisi sadece Ahmet değil, tüm oyun kişileridir ve dolayısıyla anlatısal uzamın referans noktası olan kentin “aynı” durumda olan tüm kent sakinleri de sessizce eve kapanmakla, televizyon karşısında neredeyse hiç konuşmadan uyuyakalmakla eleştirilir.

Küçülecek Yer Kalmadı

Ak'ın küreselleşmeyi merkeze aldığı bir başka oyunu, **Küçülecek Yer Kalmadı**'dır. Küresel yaşam biçiminin getirdiği aynılaşıma içinde açığa çıkan aitsizlik duygusu ve yabancılaşma anlatının uzamı olarak kurgulanır. İlkbaharda bir Cuma günü öğlene doğru Kadın ile Adam'ın bir köydeki mütevazı evine, yolculuk ettiği trenden yandaki pembe panjurlu evin sahibinden satılık olduğunu görüp aniden inen heyecanlı bir Misafir gelir ve bu geliş, anlatı yapısında kinetik eylem özelliği gösterir. -İkinci bölümde tiyatral anlatının doğası kısmında ifade edilen kinetik eylem, karakterin gelişle olayın başlamasını anlatmaktadır-. Anlatının mekanı, zaman geçtikçe küçülen bir evdir. Kadın ile Adam, insanın ömrü boyunca genişlemeye çalıştığını, özellikle kent yaşamının büyümek üzerine kurulu olduğunu iddia edip bu gidişten sıkılmış ve ihtiyaçlarını en aza indirgeyerek yaşadıkları evin metrekaresini an be an küçültmüşlerdir. “Hayatı ne kadar küçültürseniz yaşadığınız şeylerden o kadar çok zevk alırsınız,(...)”⁶⁴⁴ diyen Adam, evin ulaşacağı son noktanın bir mezar olacağına inanır. Küreselleşme bir yerde olanın diğer yerleri de etkilemesi olduğuna göre, bu köydeki küçültme hareketinin dünya enerjisine, ekolojisine ve anlayışına katkısı olacaktır. Anlatı boyunca pembe panjurlu evin fiyatını söylemekten kaçınan çift, bu köye kenti getirişleriyle dikkat çeker. Onların emekli olup taşınmasıyla, kentte tanıdıkları insanlar da buradan ev almıştır. Ev alma çılgınlığı kentlilere özgü bir davranış biçimi olarak anlatılır. Kentten yeni gelen

⁶⁴⁴ Behiç Ak, **Küçülecek Yer Kalmadı, Toplu Oyunları 2**, Mitos Boyut Yay., İst., 2009, 13 s.

Misafir de, dünyanın çeşitli yerlerinden ev almış olmasına rağmen Malezyalı sevgilisiyle evlendikten sonra oturacak yer bulamadığı için sıkıntılıdır. Nerede bir satılık ev ilanı görse ilgilenmeden edememektedir. Aslında Kuala Lumpur’da yaşamayı planlamaktadır fakat kiracıları sorunlu olan bir ev bulduğu için farklı bir alternatif bulmaya çalışır. İlginç olan, Kadın ile Adam’ın da Misafir’in söz ettiği tüm evleri bilmeleridir. Onlar da buraya taşınmadan önce birçok yer aramış, sonunda bu köyü bulmuştur.

Büyüme için organize edilmiş kent yaşamı, doğadan uzaklaşmanın göstergesidir. Kadın ile Adam, yaşları ilerledikçe doğaya dönmenin yollarını arayan bir hale bürünmüş fakat kentin insana yüklediklerinden sıyrılmaları mümkün olmamıştır. Kadın “Yeşeren Yapraklar” adlı bir dizi filmi izlemek için Adamlarla tartışır. Yalnız kaldıklarında buraya tıklıp kalmaktan şikayet ederler fakat üçüncü bir kişiye yaşadıkları köyü öve öve anlatmayı görev sayarlar. Kentte iki evleri vardır ve evler kira gelirleriyle kendi masraflarını çıkarmakta, insana ihtiyaç duymadan kendi hallerinde yaşayıp gitmektedirler. Kentteki evleri, orada bıraktıkları çocuklarına benzetirler, sonuçta çocuklar da anne babaları olmadan kendi aileleriyle yaşayıp gitmektedirler. Kentin birbirini çekemeyen, fesat, bencil rekabetçi çevresinden kurtulmuş olmaktan gururla söz edilir fakat o çevrenin de bu köye yerleşmiş olması tuhaf karşılanmaz. Sonuç olarak anlatının mekanı olan kentin uzağındaki köy, buraya yerleşenler yüzünden küçük bir kente dönüşmüştür.

Doğanın doğal döngüsüne dahil olmaya çalışan Kadın ile Adam, doğada bir amaç eksikliği olduğuna inanarak doğaya yeni bir düzen getirmeye çalışırlar. Doğanın büyümeye çalışmaması tuhaf karşılandığı için bitkilere suni oksijen ve karbondioksit vermekten, tuvaletlerini toprağa yapmak gibi alışkanlıklar edinmişlerdir. Dışkılarındaki bakterilerin –yediklerinin içeriğine bağlı olarak- toprağa, oradan farklı canlılara, onlardan da tüm evrene doğru ilerleyen bir zincirleme sistemin kurucusu olduklarına inanmaktadırlar. Yaşadıkları evi küçültürler fakat ekili alanları genişletmek gibi bir dertleri vardır. Misafir, bu döngüyü asla anlayamayan kentli olarak ötekileştirilir. Zaman algısı kendini köylü sanan kentlilerle kentli olduğunu kabul edenler tarafından farklılaşır. Misafir,

zamanın geçişini dakikalarla anlatırken, hız'ın nesnesi haline dönüştüğünü gizlemez. Kadın ile Adam ise Misafir'in dakikalarla konuşmasını komik bulur fakat dizi saati söz konusu olduğunda “Onikiyi on geçeye beş dakika var”⁶⁴⁵ demekten geri durmazlar. Kendilerince bir söylem, yaşam biçimi geliştirmiş olsalar da, köy yaşamına uyum sağlamadıkları, baltaya saplanan odunu çıkaramayışlarında yansıtılır.

Köy evinde geçen zaman ya da anlatının süresi bir-iki saatten ibarettir. Öğle yemeğinden önce gelen Misafir, yemek yer, yemekten sonra gelen ilk trenle de köyü terk eder. Misafir'in durmadan çalan telefonuyla yazar, teknolojinin gelişmesiyle birlikte kentlilerin yaşadığı mekana nasıl yabancılaştığını anlatır. Misafir, Malezya'daki sevgilisiyle konuşur, o gün doğum günü olduğu için tüm mağaza, banka ve cep telefonunu bilen kurumlardan kutlama mesajları gelir. Kuş sesinden ibaret olan mesaj uyarısı, Kadın ile Adam'ın tavuk ve horoz sesli telefonlarıyla karışınca anlatının komikliği Kadın ile Adam'ın gerçek olmayan dünyasının altını çizer. Evde yetiştirdikleri bitkilere insan gibi davranıp onlarla konuşan yaşlı çiftin ne kente ne köye uymayan dünyası Misafir'in kişiliğiyle karşıtlık oluşturur. Köylülerin kuş sesleriyle uyandıkları doğanın içinde, doğadan uzak yaşayan Misafir'in cep telefonunun kuş sesli melodisi, “yabancılaşmanın” efekti gibi kullanılır. Avukat olan Misafir, doğadan uzak bir insan olduğunu gizlemez. Misafir'e göre adalet düzeni olmayan, güçlünün güçsüzü ezdiği bir ortamdır doğa; oysa o, kent düzeninin savunucusudur ve adalet, zayıf ile güçlünün eşitleme çabası üzerinde yükselmektedir. Bir hukukçunun doğayla ilişki kuramamasının sebebi, adaletin olmayışıdır. Oysa kent düzeninde adaleti sağlamak da kolay değildir; zira, adalet doğada olmayandır.

“Sürekli adaleti savunmak nasıl yorucu bilseniz... Doğada olmayan bir şeyi savun, dur! İnsan yabancılaşıyor. Çok çalıştım, artık yoruldum. (...) Adil olmaya çalışmaktan yoruldum. Artık, “Adaletsiz doğaya” dönüp dinlenmenin zamanı geldi”⁶⁴⁶.

Doğada yaşayabileceğini umut eden Misafir, Kadın ile Adam'ın kurduğu düzen karşısında burada yapamayacağını anlayarak deyim yerindeyse arkasına bile

⁶⁴⁵ Ak, y.a.g.e., 48 s.

⁶⁴⁶ Ak, y.a.g.e., 45 s.

bakmadan kaçacaktır. Çünkü onlar, doğayı doğal haliyle bırakmayan işgalciler gibidirler. Kediyi bülbül yedi diye bodruma kapatmış, köpeklerini de kediyi kovaladı diye “cinayete teşebbüs”ten hapse atmışlardır; yani adaleti olmayan doğaya adalet getirendir onlar. Farkındalık yaratmak üzere biçimlenen kent yaşamından sıkılan ve farkındasızlık üzerine kurulu bir köy hayatı var etmeye çalışanlardır fakat her şeyin bir yanılısamadan ibaret olduğunu görmekten uzaklaşmışlardır. Yaşadıkları yere yabancılaşma, ait olmaya çalışmanın eklektik çabasıyla görünür hale gelir. Yaşadıkları köyü tarif ederken, dünya ölçeğinde bir tanımlamaya giderler ki, bu da küreselleşmenin mekan algısını dönüştürüşünün ironik bir kanıtıdır. Bu köy, Çin’in batısında, Afrika’nın kuzeyindedir ve ülke sınırlarının bu adres tarifinde hiçbir yeri yoktur. Yerel olan yemek isimlerinde ve toplumsal ahlak kurallarında yatar. Adam, Misafir’in Malezya’da bir sevgilisi olmasını anlamsız bulur ve Malezyalı bir kızda olan özelliklerin Türkiye’deki bir kızda da bulunabileceğini savunur.

Küresel aynılaştırma aitsizlik duygusu içinde açığa çıkan bir yabancılaşma yaratır ve Misafir’de de bir “yere” yerleşememe olarak belirir. Pembe panjurlu ev, bu yüzden bir umut ışığıdır. Belki burası “benim” diyebileceği bir yer olacaktır. Benim diyebilmek için o “yer”e sahip olmak gerektiğine inanan Misafir, gittiği yerlerden ev satın alır ve güzel bir evde ailecek yaşamının hayalini kurar. Oysa uygarlık nasıl doğayı bozup insanları uygarlaştıramadıysa, kentliler de geldikleri köyün düzenini bozmuştur. Burası doğanın içinde kendi halinde bir köy değil, küreselleşen dünyaya gönderme yapılan “global köy”dür. Akrabalık ilişkilerinin tuhaflaştığı, Şaban, Vehibe, Muarrem’den ibaret köylülerin hesap kurnazı, cep telefonu uzmanı, para kazanmak için her şeyi yapabilecek insanlara dönüştüğü, üretmeyen bir köydür. Tarım politikaları köylüye kolay kredi sağlayarak üretimden uzaklaştırmış, aldığı krediyle ürün ekmek yerine otomobil almayı seçen köylülerin çoğu trafik kazasında ölmüştür. Ekmeyen, dolayısıyla da tarlayla toprakla uğraşmayan köylüler kendilerini köye ait hissedebilmek adına bizimköy.com sitesini kurmuştur ve aitlik sadece sanal ortamda sağlanır hale gelir. Birbirleriyle e-mail yoluyla iletişim kuran köy halkı, fırsatçı, yemek bulduğunda yiyecek tiplere dönüşmüştür ama kültürel bellekten gelen köylü tavrı henüz yok olmamıştır. Kadın, Adam ile Misafir’in baltadan bir türlü kurtaramadığı odunu, bir hamlede çıkarmayı başaran köylüdür fakat aynı köylü, cep

telefonuna isim kaydetmeyi bilmeyen Adam'a yardım eden, borsa takibi yapandır. Kısacası ne köy eski köydür, ne de kent eski kenttir.

Anlatının sonunda köyden kaçırılmayı başardıkları Misafir ilk trene binip gider. Aralarındaki konuşmadan anlaşıldığı üzere, buraya gelen ilk kişi değildir o. Köyün doğal yapısının daha fazla kentli tarafından işgal edilmesini engellemeye çalışan ortak bir tutum geliştirmişlerdir fakat köy de doğal düzen de çoktan bozulmuştur. Üretemeyen köyde üretilen tek şey “bok”tur ve onun da doğaya faydası olduğunu düşünen sadece Kadın ile Adam'dır. Doğanın, insansız da gayet idare eden bir düzen tutturmasını kabullenmeyen insanoğlu, varoluşunun başlangıcına döner. Ne de olsa küçülecek yer kalmamıştır artık, ve yaşlılığın sonu en küçük yere, mezara ya da ana rahmine, gelinen yere, toprağa dönmektir. Genç olan kente kaçmayı başarır fakat yaşlıların gidecek yeri de kalmamıştır.

Behiç Ak, **Küçülecek Yer Kalmadı** adlı oyununda aynılaştırmanın verdiği etkiyle yabancılaşmanın uzamını kent-köy, kent-doğa karşıtlığı içinde ele alır. Zaman-mekan ilişkisi bir köy evinde tren saatine ayarlı bir yaşam düzeni içinde verilir. Kişiler, hem kentli hem köylü olamayan arada kalmışlar –Kadın ile Adam-; kentli olmakla doğadan uzaklaşmanın rahatsızlığını duyanlar –Misafir- ile toplumsal bellekte yer alan köylü halini koruyamayanlar üçgeninde kurgulanır. Küreselleşme, sadece kenti değil köyü de değiştirmiştir ve zaten adı büyük köye dönüşmüş bu sürecin köyü görmezden gelmesi de imkansızdır. Zengin nasıl fakirle varoluyorsa, kent de ancak köy'le adından söz ettirebilmektedir fakat kentin özellikleri köye de yansınca mekan algısının ortadan kalkışı, coğrafi sınırları da önemsizleştirir. Köy evi bir kapalı uzam olarak sunulur. Pencerelelerinin açık oluşu, köylülerin istedikleri zaman evin içine dalışı, pencereden kafalarını uzatması, yarı kapalı ya da yarı açık bir uzam algısı yaratır. Köy evin içindedir adeta ve böylece ev, kapsanan uzam olarak köy tarafından kuşatılır; köyün doğal özelliklerini yitirisi kent tarafından kapsandığı ve kentin de küreselleşme tarafından sarmalandığı içi içe geçmiş uzamsal ilişkilerin damıtıldığı yer, evdir. İçerisi-dışarısı ya da burası-orası ilişkisinde ayırım keskin çizgilerle belirlenemez hale gelmiştir. Burası denilen ev, orası denilen kentin izdüşümüdür. İçerisi, teknolojinin kullanılışıyla aynı zamanda dışarısıdır. İmgesel

uzamda kurulan ilişkiler, inandırıcı bir dünya sunmasa da, bu uzamda ilişkileri vareden ayrıntılar, okuyucu/seyirciyi gerçek uzama gönderecek kadar güçlüdür.

Benim Küçük Küresel Köyüm

Behiç Ak'ın **Benim Küçük Küresel Köyüm** adlı oyunu, küreselleşmenin taşıyıcısı olan kitle iletişim araçlarının tiyatral anlatıdaki mekan düzenlemesini değişime uğratışının güzel bir örneğidir. Berlin'de bir evde başlayan oyunda aynı mekan içinde Fransa, Mozambik ve Moskova'daki evler de aktarılır. İnternet ve telefon teknolojilerinin görüntülü konuşma yapma özellikleriyle sağlanan mekansal iç içe geçişler, dünyanın tek bir mekana sığacak biçimde küçülmesinin ve bu küçülme içinde mekanın anlamının yitime uğratılmasının göstergesidir. Farklı ülkelerin kente özgü evlerinin Berlin'deki bir evin merkeze konarak anlatılması, küreselleşmenin son evresinin Berlin duvarının yıkılışıyla başlatılmasındandır. Soğuk savaşın bitişini dünyanın kapitalizmin önderliğinde yeni bir sürece girişini simgeleyen Berlin duvarının yıkılışı Ak'ın anlatısında da ilişkilerin odağına yerleştirilir ve uzam bu kez, küreselleşmenin kendisidir. Tek bir dünya toplumu anlayışıyla hayata geçen küresel süreç, ulusları ve bireyleri birbirine yaklaştırma çabası olarak tanımlanınca (Bkz., Giriş, s.10-11) anlatının uzamı değişen yaşam biçimini var eden küreselleşme olur. Küresel değişimle gelenler, uzamda yer alan ilişkileri zaman-mekan algısını, kişileri ve eylemlerini dönüştürür.

Benim Küçük Küresel Köyüm, 2006 yılında Berlin'de, Hermann'ın ilk kızı Edith'in evinde başlar. Üst anlatıda elli altı yaşında olduğu belirtilen Edith, varlıklarını babasının vasiyetiyle öğrendiği Moskovalı ve Mozambik'li kız kardeşlerini beklemektedir. Bir yandan da Fransa'da bulunan ve internet aracılığıyla görüntülü konuştuğu sevgilisi Thomas'la konuşur, öpüşür, neredeyse sevişir. İlk gelen otuz iki yaşındaki Natasha olur. Moskova doğumlu olan Natasha, İtalyan kocası Paulo ile Hindistan'da yaşamakta ve Delhi Üniversitesi'nde çalışmaktadır. Kendini Hindistan'a ait hissettiği için adını Goa olarak değiştirir. Ardından Mozambik'te doğan ve İstanbul'da kadın derneklerinde çalışan Lucretia gelir. Ayşe adını kendine daha uygun bulan Lucretia, sevgilisi Mustafa yüzünden İstanbul'a yerleşmiş fakat Mustafa iş bulamadığı için Mozambik'e gitmiş, orada bir kafe açmış

ve Lucretia'nın annesiyle yaşamaya başlamıştır. Uçak bileti alacak paraları olmadığı için uzun süredir görüşmemektedirler. Kız kardeşlerin Berlin'deki evde toplanmaları, birbirlerini tanımadan öte, geçmişin izinde yakalanmaya çalışılan anlam arayışıdır. Rusya ile Almanya'nın ortak projesi olan "sosyalizmi Afrika'ya yayma" sürecinde devlet görevlisi olarak Mozambik'e gönderilen Hermann, orada Sofia'yla tanışmış, aynı yıl Moskova'ya yaptığı gezilerde de Olga'yla bir ilişkiye girmiş, ülkeler arası seyahatleri Lucretia ve Natasha'nın doğmasını sağlamıştır. Berlin'de Ulrike adlı eşinden Edith adında bir kızı vardır ve dünyayı değiştirme çabasıyla iki kızı daha olur. Birbirlerinden habersiz büyüyen kızlar, yıllar sonra bir araya geldiklerinde geçmişin ortak anılarını birleştirmeye çalışırlar. Hepsinin ortak geçmişinde 1986'dan itibaren ortadan kaybolan bir Hermann vardır. Sınıfsız toplumun oluşması umudu ve sosyalizme olan inancıyla dünyaya açılan Hermann, birkaç yıllık kayboluştan sonra silah ve fildişi ticareti yapan biri olarak geri gelir. Sosyalizmin tüm dünyada çöktüğünü görmüş, yeni düzene çabucak uyum sağlamış, hatta yapımında büyük bir keyifle çalıştığı Berlin Duvarı'nın yıkımında da bulunmuştur.

Berlin Duvarı'nın yıkılışı, kapitalizmin zaferini ve Batı'nın Doğu'ya, birinci dünyanın üçüncü dünyaya olan üstünlüğünü, hakimiyetini simgelemektedir. Ak'ın anlatısında da para sıkıntısı çeken Mozambikli Lucretia ile Türk sevgilisi Mustafa'dır. Moskova, sosyalizmin çökmesinden büyük darbe olsa da dünyanın güçlü kentlerinden biri olmaya devam etmektedir. Oysa küresel kapitalizmden en çok zarar görenler gelişmekte olan ya da az gelişmiş üçüncü dünya ülkeleridir. Ak'ın anlatısına yerleştirdiği bakış açısına göre, dünyanın güçlü devletleri herhangi bir sistemi uygulamaya koyar, bu sistemi az gelişmekte olan ülkelerin kentlerine götürür, dayatır ve yeni senaryolar geliştirilince de uygulamalar hemen yön değiştirir. Hermann Mozambik'e sosyalizmi götürmüş, bu uğurda yeni pazarlar yaratılmasına aracı olmuş, hastaneler okullar açılması için gerillalara parasal destek sağlamış, ardından kapitalizmin varedilmesi için diğer gerilla gruplarına silah satılmasını organize etmiştir. Dolayısıyla amaç daima ticareti baki kılmaktır ve olan masum insanlara olur. Hermann, güçlü ulus-devletlerin, güçsüz ulusların bağımsızlığını destekleyen çıkarıcı hesaplarının görev adamıdır.

Anlatının zamanı 2006 yılıdır fakat geriye dönüşlerle yetmişli yıllara, 1950'ye, 1986'ya ve 1990'a gidilir. Kızların anılarıyla anneleri Ulrike, Sofia ve Olga'da okuyucu/seyirciye tanıtılır. Zaman geçişleri ışık oyunları ile sağlanmakta ve bu yapı yazarın üst anlatısında dile getirilmektedir. Zamanın geçişi içinde değişen dünya düzeni ve buna bağlı olarak değişen kent yaşamı, evrensel boyutta ele alınmaktadır. Kentlere özgü ayrıntılar, kızların yemek masasındaki çeşitlilikten Fransız peynirinden yaprak sarmasına, Şiraz şarabına uzanan bir yeme-içme düzeninde aktarılır. Yerel olan sadece yeme içme ve eğlence olarak yansır. Anlatının sonunda Mozambik müziği göbek havasına dönüşür ve kız kardeşlerin göbek dansı adeta bir ritüel atmosferinde gerçekleşir. Kentler arasındaki mesafe, teknoloji sayesinde ortadan kalkar, ev içinde tüm dünyanın mekanları yansıtılır fakat mesafeler azaldıkça ilişkiler düzlemindeki uzaklık çoğalır. Birbirlerini hiç tanımayan Hermann'ın kadınları, kızlarının cep telefonları aracılığıyla görüntülü konferans görüşme yaparak tanışırlar. Zaman algısı katlandıkça mekan anlamsız hale getirilir. Berlin'deki ev yerine Mozambik'teki ev olması hiçbir farklılık yaratmayacak biçimdedir. Zaman hızla akmakta fakat tarih yavaş ilerlemektedir. Yetmişlerde Mozambik'ten getirilen kölelerin hikayeleri anlatılırken, bugün Afrika'daki açlık ve aidsle mücadele gündemdedir.

Anlatının zamanına bağlı olarak mekan algısı da olay dizisi boyunca hissettirilir. İç içe geçmiş mekanlarda yitirilen anlam, uzak olanın, şimdi ve burada oluşuyla yeniden anlam kazanır. İçinde olunan mekan, bir başka mekanda değer kazanmaktadır. Rusya'da votka içip Çaykovski dinlemenin bir çekiciliği yokken bunları Mozambik'te yapmak müthiş keyiflidir. Şimdi ve burada olanın değil, geçmişte ya da gelecekte orada olanın değerli görüldüğü böyle bir ortamda içerisi-dışarı ayrımı da ortadan kalkar. Kişinin özel alanı olan ev, teknolojinin gündeme gelişiyle nesnelleşir. İmgesel bir uzam olan anlatının uzamı, referansını gerçeklikten alırken hayali olana da başvurur ve Hermann beyazlar içinde görünür, üst anlatıda soyut mekan olarak tabir edilen ve kızların annelerinin birbiriyle konuşmalarının yer aldığı bölümler, global bir köy ritüeli gibi aktarılır. Kolektif bir belleğin olmadığı oyun kişilerinin geçmişteki tek ortak yanları, cümle içinde kullanmaya yarayan fakat tam bir baba sorumluluğunda yanlarında olmayan babalarının bölük pörçük

anırlardır. Küresel ev, sadece içinde bulunduğu kent tarafından değil, tüm dünya mekanlarınca kuşatılır ve ev yine kapsanan uzam olarak da karşımıza çıkar. Tarih bilincinin giderek kaybolduğu bir toplumda ortak bir geçmiş hikayesine bakamayan insanlar, umudu sanatta arar. Edith, tiyatro yapmaktadır ve tiyatro, adeta üçüncü bir ülke gibidir. Lysistrata'nın çağdaş bir sahnelemesiyle uğraşan ve “*dünyanın bütün kadınları birleşin*”⁶⁴⁷ diyen Edith aracılığıyla yazar, dünyanın ancak kadınlar tarafından düzeltilebileceğine inanır.

Küreselleşmenin getirdiği çokkültürlü yaşam biçimi, anlatının konuşma örgüsüne yansır. Almanca, Fransızca, Hintçe, Türkçe gibi diller karakterlerin söylemine yansır ve kişinin aitlik hallerinden biri olan dil de, küreselleşmiş, karışmış, birbirinin içine geçmiştir. Natasha, *iki ayrı milletten iki insanın anlaşabilmesi için üçüncü bir ülke ve üçüncü bir dil bulması gerekiyor*”⁶⁴⁸ diyerek üçüncü dilin, özellikle ikili ilişkilerde bir mülteci gibi hissedilmesini engellediğini düşünmektedir. Küresel iletişim dilin yapısını bozmakla kalmaz, konuşulan konuların da dünya ölçeğinde daralmasına sebep olur. Farklı kültürlerden gelen kızların ortak konusu Hollywood sinemasıdır. Aynı filmleri izleyen, aynı müzikleri dinleyen ve aynı sorunları yaşayan insanlardan ibaret küçük bir köye dönüşen dünyada, sivil toplum örgütleri de küreselleşmiştir. Lucretia ya da diğer adıyla Ayşe, “barış için kadınlar hareketi”nin İstanbul temsilcisidir. Mülteci kadınların sorunlarıyla uğraşmakta aynı zamanda “çevre için mücadele”, “kadın sünnetine karşı uluslararası dayanışma”, “Afrikalı mülteciler dayanışma örgütü” gibi birçok derneğin üyesidir ve sınırların ortadan kalktığı bir dünyada aslında herkes mültecileşmiştir. Sınırların ortadan kalkışı, iktidarın gözetleme gücünü yok etmek yerine daha da belirginleştirmiştir. Tüketim toplumunun tüketen insanları, kullandıkları teknolojik cihazlarla, kredi kartı harcamalarıyla her an her yerde gözetlenebilmektedir. Yazar iktidarın kapitalizme dayalı gözetleme gücünü Hermann'ın kızlarına gönderdiği duvar parçalarıyla anlatır. Hermann, yıkılan duvarın parçalarını üç kızına da göndermiş ve kızlar parçaları birleştirdikçe ortaya bir göz resmi çıkmıştır. Göz, “*Big brother is watching you*”⁶⁴⁹

⁶⁴⁷ Behiç Ak, **Benim Küçük Küresel Köyüm, Toplu Oyunları 2**, Mitos Boyut Yay., İst., 2009, 119 s.

⁶⁴⁸ Ak, **y.a.g.e.**, 77 s.

⁶⁴⁹ Ak, **y.a.g.e.**, 100 s.

cümlesiyle iktidarın küresel dünya düzenine her yere ulaşabildiğini simgeleyen bir metafor olarak kullanılmıştır.

Küreselleşme, kimsenin ait olduğu toplum düzeninde varlık bulmasına izin vermemektedir. Oyun kişileri doğdukları yeri terk etmiş, dönmüşlerse bile oranın varlığını duyumsamadan yaşamaya başlamıştır. Yaşanılan yer, aitliğin sorgulanmadığı yerdir ve oraya uyum sağlamak için kolayca isim değiştirilir. Dünya artık o kadar küçülmüştür ki, Avrupa’da iki insan birbirine küsse Afrika’da bir insan öldürülmektedir⁶⁵⁰. İnsanı insan yapan duyguları, teknolojinin sınırlarına hapsedilmekte, telefonda gerçekleşen ayrılıklar, internette yapılan görüntülü görüşmeler sayesinde barışla sonuçlanmaktadır. Teknoloji karşısında insanın karakter olarak kanlı canlı varlığının da anlamı yitirilir ve anlatının oyun kişileri, sese ve görüntüye indirgenir. İletişim teknolojisinin hızıyla değişen zaman algısı, geleceği kurgulama gücüyle şimdi’ye yansır. Hermann vasiyetini “ölümden sonra iletişimi koparmayan şirketler” aracılığıyla kızlarına görüntülü sesli mesaj aracılığıyla iletir. Ölen kişinin sevdiklerine düzenli mailler gönderilmesini sağlayan şirket, ölümün iletişim ağını bozmasını engelleme çabasındır. Hermann, üç kızına da elli bin euro para bırakmıştır ve bu parayı diledikleri gibi harcamalarını ister, çünkü dünyada hiç kimse parasını dilediği gibi harcayamamaktadır.

Behiç Ak, yetmişli yıllardaki bağımsızlık mücadelelerinin etkisiyle hızla değişen dünya düzeninde küreselleşmenin merkezi kabul edilen seksenli yıllardan sonra gerçekleşen gelişmeleri, süreci başlatan yerde Berlin’de anlatır. Tarihin sonu olarak görülen Berlin Duvarı’nın yıkılışı, tiyatro tarihinde sözü edilecek bir anlatıya dönüşmüştür. Duvar yıkıldıktan sonra dünyaya dair anlatılacak herhangi bir şey kalmaması, tarihin olmadığı göstergesidir. Vaktiyle bir ulusun, bir kentin başına gelenler anlatılırken, dünyanın kendine özgü hiçbir hikayesi kalmayan kentlerinde konuşmaları belirleyen de yemek, içmek, müzik, sinema ve edebiyat gibi konulardır. Gerçekten uzaklaştırılan insanlar için yaratılan sanatsal gerçek, zamanı geçirmek için kullanılan araçlara indirgenmiştir. Ortak bir şeyleri olmayan insanların ortak paylaşım alanı gibi sunulan küreselleşme, üç kızkardeşin bir araya gelişiyle,

⁶⁵⁰ Bkz., Ak, **y.a.g.e.**, 124 s.

farklılıklara rağmen bir arada yaşayabilmeyi, kardeşliği vurgulamak adına önemlidir. Düzenin koruyucusu olan Hermann, düzeni bozan olarak görülen erkeklerin temsilcisidir ve yazarın barışın ancak ve ancak kadınlar tarafından sağlanacağına dair inancının ironik göstergesidir.

Özetle, doksanların kentin özel alanında ele alınan ve kapalı uzamda gerçekleşen oyun metinleri, mekanın ev olarak belirlendiği anlatılar içermektedir. Yazarların çoğunlukla ev uzamını tercih etmesi, kentsel yaşamın samimi mekanı olarak evi görmelerindedir fakat bu iç uzamda, mahremiyetle varlık bulan samimiyet, dışsal uzamın etkisiyle bozulmuştur. Toplumun temel taşı olan birey, evde olgunlaşan bir varlık olarak iç uzamda nesneleştiğinde dış uzamdaki varlığı da sağlıksızlaşmaktadır. Popüler kültürün etkisiyle savrulan kentli insanlar, kimlik arayışı içinde yozlaştığını fark etmeyenler, küreselleşmenin getirdiği belirsizlik duygusuyla korku dolu bir yaşama koşullananlar, iletişimsizlik yüzünden parçalanan aileler ve küreselleşmenin bizatihi kendisi, oyunların yazınsal uzamını belirleyen temel başlıklar olarak açığa çıkmaktadır. Oyun yazarları, toplumsal farkındalık yaratabilmek adına yaşadıkları çağın nabzını tutarak, küreselleşmenin var ettiği kentsel ortamı, okuyucu/seyirciye anlatma çabasıdadır.

3.2. KENTİN KAMUSAL ALANLARINDA KURGULANAN AÇIK-KAPALI UZAM

Küreselleşme, gündelik deneyimlerin doğasını etkileyerek bireysel kimliğin yeniden oluşturulmasını zorunlu kılarken, toplumsal mekan olarak öne çıkan kamusal alanın anlamını da alışılanın ötesine taşımıştır. Toplumsalın canlı ve dinamik görünümü olan kamusal alanlar, özellikle doksanlı yıllardan sonra bu dinamizmini yitirmeye başlar. Herkese açık olmasıyla belirlenen kamusal alanlar, kentin ortak mekanlarında yaratılır. Kentin kamusal mekanları üretilmiş mekanlardır ve üretilmiş mekan, aynı zamanda üretilmiş kamusal alandır. Bunlar; hastane, hapisane okul, park, otel, kütüphane, terminaller, limanlar, havaalanları, barlar, kültür merkezleri, sinema ve tiyatro salonları, internet kafeler ve alışveriş merkezleri... gibi mekanlardır. Bu mekanların her biri, kentlilere seslenen, sosyal temsiliyet sunan, kentlilerin yoğun katılımına olanak sağlayan mekanlar olarak günlük yaşamda önemli bir yer işgal eder⁶⁵¹ fakat küreselleşmenin etkisiyle toplum yaşamının ortak etkinlik alanı olmaktan uzaklaşan günümüzün kamusal alanları; -sokaklar, meydanlar, parklar gibi- insani bir etkileşimin olmadığı, sadece kentte yaşayan herkese açık alanlara indirgenmiştir⁶⁵². Bauman'ın ahlak dışı birliktelik alanı olarak tarif ettiği küresel kentin kamusal alanları, kamusal olanın iletişimden yoksunluğuyla ele alınır. İşlek caddeler, meydanlar ya da alışveriş merkezleri kamusal alan olarak anılsa da, bunlar sadece toplumun yan yana geldiği, ben'in öteki'yle karşılaştığı mekanlardır ve bu karşılaşma, iletişim kurmadan, dokunmadan oluştuğunda, o mekanda gerçekleşen bir ahlakilikten söz edilememektedir. Dolayısıyla kamusal alan ahlaki nitelik taşımadığı için parçalanmıştır. Kamusal bir ortaklıktan uzaklaştırılan insan, kent yaşamında diğerlerinin başına gelenlere karşı kayıtsızlaşmaya ve giderek içinde yaşadığı mekana yabancılaşmaya başlar.

Doksanlı yıllardan bugüne değin yazılan oyun metinlerinde, kamusal alanın tiyatral anlatıya yansımaları, açık-kapalı uzam biçimindedir. Yine Baydur'un öncülüğünde başlayan süreç, herkese açık olan kamusal uzamda aitsizliğin anlatıldığı ilişkiler bütünüyle tiyatral anlatıya yansır. Baydur'un **Kamyon** adlı oyunu, kentleşme sürecinin ilk aşaması olarak görülebilir; zira; ne kente ne de köye ait olmayan bir dağ

⁶⁵¹ Bkz., Benhabib, **a.g.e.**, 239-245 s.

⁶⁵² Bkz., Sennett, **Gözün Vicdanı**, 37-49s.

başında geçen oyun, tıpkı kapalı uzamda geçen oyunları gibi ikibinli yıllarda ulaşılacak noktayı öngörmesi açısından önem taşır. Baydur'un bir diğer oyunu **Yangın Yerinde Orkideler**, bu kez kentin sınırları içine girer fakat aitsizlik kente özgü kamusal açık uzamda ilişkileri belirleyen uzamsal yapı olarak belirir. Cuma Boynukara'nın kentsel uzama ait olamayanları köprüaltındaki ilişkiler bütünü içinde anlattığı oyunu **Beceriksizler**, aitsizliğin uzamında yaratılan bir başka oyundur. Özen Yula'nın **Sahibinden Kiralık** adlı oyunu da aitsizliği kentin kamusal alanı olan parkta ele alır. Kente ait olmak bir yana, bedeni bile başkasının hakimiyetinde olanların ilişkilerinin anlatıldığı uzam, aitsizliğin çeşitlemeleri üzerine kuruludur.

Kamusal alan herkese açıktır, topluca katılımı duyumsanır fakat doksanların oyunlarında tiyatral anlatının kamusal alanı yalnızlaşmanın uzamına dönüşmesiyle ironik bir yapıya bürünür. Yula'nın **İstanbul Beyaz Rakı Rengarenk** adlı oyunu, kentin kendisini, sokaklarını uzama taşır fakat herkes yalnızdır. Diğer bir oyunu **Ay Tedirginliği** kentin sınırları içinde bir deniz kıyısında geçse de uzam yine yalnızlık tarafından sarmalanmıştır. Memet Baydur'un **Yalancının Resmi** adlı oyunu parkta karşılaşan ve bir arada kalabilmek için yalanlar söyleyen iki kişinin anlatısıdır. Küreselleşmenin bizatihi kendisini dert edinen yazar Behiç Ak'ın **Tek Kişilik Şehir**'i de yalnızlaşmanın uzamında kentin bile tek kişilik oluşunu trajik-komik bir anlatımla dile getirir. Turgay Nar, kentsel yapı içindeki bozukluğu görünen ya da gizli iktidarın uyguladığı şiddet olarak ele alır. Kentin kıyısına itilen insanları çöplüğün içinde anlatı konusuna dönüştüren yazar, çöplüğü bir kamusal alan olarak belirler fakat burası şiddete ilk maruz kalacakların, alt sınıfın, ötekileştirilenlerin, kentin-kentlinin görmek istemediklerinin uzamıdır; dolayısıyla uzam, şiddetle belirlenir ve **Çöplük** iktidarın gölgesinde yaşanan kötülüğü anlatır. Nar'ın **Gizler Çarşısı** adlı oyunu, daha sonra yazılmıştır ve iktidarın uyguladığı şiddet vahşete dönüşmüştür. Kamusal alan olan kentin çarşısı, herkesin herkese açık açık uyguladığı vahşetin uzamı olarak anlatıya taşınır ve iktidar, kapitalizmin yarattığı bir güç olarak ele alınır. Küreselleşmenin taşıyıcısı olan kapitalizmin kentsel ilişkiler üzerindeki olumsuz etkisi Behiç Ak ve Civan Canova tarafından da, insanın nesneleşmesine yol açan sorunsal biçiminde değerlendirilir. Behiç Ak'ın **Bina** ve **Hastane**, Civan Canova'nın **Erkekler Tuvaleti** ve **Prömiyer** adlı oyunları, nesneleşen ilişkilerin

köksüz, belleksiz, toplumsal olandan soyutlanmış yapısını anlatı uzamına aktarır. Özel alanın kapalı uzamında var edilen tiyatral anlatı yapılarında olduğu gibi yazarlar, eleştirel tavırlarını yine kentsel uzamda görülen ilişkiler üzerinden sergilemektedir.

3.2.1. Aitsizliğin Açık Uzamı

Küreselleşme, tüm dünyanın görünür, ulaşılabilir ve aşılabilir olmasıyla her yere gidebilmenin getirdiği özgürlük duygusu içinde hiçbir yere gidemeyen ve yaşadığı yeri duyumsayamayan bir insan bilinci yaratır. Kentli insan, kendini bir dünya vatandaşı olarak tarif ettikçe, mekansal algı bozulmakta ve aitlik duygusu anlam yitimine uğramaktadır⁶⁵³. Memet Baydur'un **Kamyon** adlı oyunu, 1990 yılında yazılmış, aitsizliği kentleşmenin insan üzerindeki ilk etkisi olarak anlatıya dahil etmiştir. Baydur'un, **Düdüklüde Kıymalı Bamya** oyunu gibi ikibinli yılların başında gelinecek noktayı öngörmesi açısından bir geçiş niteliği taşıyan oyun, kentleşme bilincinin oluşmasıyla kültürel kodların karmaşıklaşması, yaşam biçiminin değişmesi gibi bir dizi ilişkilerle yapılandırılır. Anlatının uzamı, açık uzam olarak belirlenir ve mekan, ne kente ne de kırsala ait olmayan bir dağ başıdır ve bu yapı, anlatı kişilerine de yansıtılır. Bir yaz öğle sıcağında başlayan oyun, kırsaldan kente doğru yapılan göç sırasında değişen yaşam biçimini, artık kırsala ait olmayan fakat kente de uyum sağlayamayan insanları anlatır. Dolayısıyla yazar tarafından seçilen mekan ve kişilerin arada kalmışlığı, anlatının bir geçiş sürecine odaklandığının göstergesidir. Bu geçişe bağlı olarak anlatsal uzam da arada kalmışlığın getirdiği aitsizlik duygusuyla belirir. Küreselleşmenin etkisiyle özellikle doksanlı yıllarda öne çıkan “yeni” kentleşme bilinci, kentte yaşayanları, “arada olmak”la tarif edilen bir durumla karşı karşıya bırakır. Türkiye’de görülen ve hızla çoğalan kırsaldan kente yapılan göç akımları uyumsuzluk, kimlik karmaşası ve aitlik/aitsizlik gibi bir dolu “arada kalma” hali yaratmıştır. **Kamyon**, bu durumu, kentin içinde değil, kentle kırsal arasında bir “ara” bölgede anlatarak simgeleştirir.

Issız bir dağ başında geçen olaylarla kurgulanan anlatı, kamyon şoförü Necati, muavini Recep ile hamallık yapan Abuzer ile Şaban'ın bozulan kamyon

⁶⁵³ Bkz., Morley&Robins, **a.g.e.**, 39-45 s.

yüzünden çaresizce bekleyişleri üzerine kuruludur. Beş saattir bir kişinin bile geçmediği bu yerde, kamyondaki sandıklardan biri, yiyecek bulma umuduyla açılmış, içinden oyuncak ayı çıkmıştır. Anlatı zamanının geçmiş-şimdi-gelecek yapısında, anlatı başlamadan önce geçen beş saatlik süre ve yolculuk hepsinin belleğinde ortakken, kişilerin öznel bellekleri, kırsalda tutunamama, göç edilen kente de uyum sağlayamama ayrıntılarıyla yüklüdür. Uzun süreli bekleyiş, Abuzer'in kent yaşamındaki şaşkınlığını dile getirmesine yol açar.

“ABUZER – Bütün gün vapurları seyrettim köprüden. Sonra insanları. Hepsi mutlu, keyifliydi. Ama... kimse kimsenin gözüne bakmıyordu. (Sessizlik) Kimse kimseye bakmıyordu Şaban. Ben onlara bakıyordum ama hiçbiri görmüyordu baktığımı. Nasıl bir çaresizliktir bu? Ne yapmışlar bu insanlar böylesine lanetlenmek için? (...)”⁶⁵⁴

Yirmi beş yıldır hamallık yapan Abuzer, İstanbul'a geldiği zamanların şaşkınlığını Şaban'a anlatır ve ona göre, kentlilerin birbirine olan kayıtsızlığı ancak lanetli bir durum olarak anlatılabilir. Kentte köyde yakalanan samimiyetin dostluğun izi bile yoktur fakat onların yerini hayatta kalma, para kazanma mücadelesi almıştır ve böyle bir ortamda dostluğa ayıracak vakit de bulunamaz. Kırsaldan kente göçenlerin ortak noktasıdır şaşkınlık. Kentin içinde kente ait olmadan, uzaktan bakarak seyrederek yaşanan yerdur kent fakat dönülecek bir memlekette kalmamıştır artık.

“ŞABAN – Ben nereye gidebilirim buradan? Köye dönemem ki! Ulan derler adama, en aşağısı hamallık, onu bile yüzüne gözüne bulaştırdın derler. Muhtarlıkta, jandarmalıkta kral olamazsan kimse bir şey demez, hamallığı beceremezsen elin günün eğlencesi olursun. Başka iş tut diyeceksin he mi? Para gerekir onun için de. Çiftçi olmak için toprak gerektiği gibi... (Sessizlik) Ben de çaresizlikten kaz ile ördek arası bir şey oluyom işte.”⁶⁵⁵

Şaban ile Abuzer, yeni küresel süreçte yaşanan kültür şokunun ve kimlik karmaşasının temsilcileridir. Açlıktan açılan ilk sandıktan çıkan oyuncak ayının doğanın içindeki ironik görüntüsü, Şaban ile Abuzer'in kentteki duruşlarını yansıtmaktadır. Kentte üretilen oyuncak ayının dağ başındaki duruşu, insanın doğadan uzaklaşmasının da simgesidir. Kentin küresel uzamında varlık bulan kırsal

⁶⁵⁴ Memet Baydur, **Kamyon, Toplu Oyunları 3**, Mitos Boyut Yay., İst., 1994, 154 s.

⁶⁵⁵ Baydur, **y.a.g.e.**, 161 s.

insanın doğadan kopuşu yine bu dağ başında resmedilir. Kırsaldan gelen kişilerin doğanın içinde aç kalma tedirginliği yaşaması bu uzaklaşmanın somutlanmasıdır⁶⁵⁶. Zeynel ve Zülfü adlı iki köylüyle karşılaşan kamyonzedeler, yardım edecekleri umuduyla oyuncak ayıları köylülere hediye eder. Oysa onların derdi yardım etmek değil, oyuncaklara sahip olmaktır. Tüketim kültürünün göstergesi olan oyuncak ayıların köylülerce sahiplenilmesi kapitalist düzenin köye girişinin habercisi olarak kullanılır. Benzin istasyonu sahibi ve tamirci olan Angut Memet’le kūs olan köylüler yanlarına Recep’i de alarak gidince yeni bir bekleyiş süreci başlar.

Baydur, uzamsal yapıda ele aldığı “arada olma/kalma” halini üst anlatıda dil düzeyine taşıyarak boyutlandırır. “(...) *Tümüyle karmaşık, birbirinin içine geçmiş, televizyon Türkçesi denilen felaketten son derece etkilenmiş, büyük şehir Türkçesine kıyasından bulaşmış, köyündeki lehçeden tastamam kopmamış bir “ÇORBA” Türkçesiyle yazmayı denedim*”⁶⁵⁷ ifadesini kullanan yazar, anlatı kişilerinin arada kalmışlığını dili kullanma biçimlerinde de sergilemeyi seçmiştir. Arada kalmışlık, küresel insanın yeni çaresizliğidir. Büyük umutlarla gelinen kent, sırtta taşınan ağır bir yüke dönüşünce, kentlinin eğlence malzemesi dağ başında mahsur kalmış Şaban’ın neşe kaynağı olur. Şaban, kentin eğlencesini dağda yaşayabilmesiyle ironiktir. Anlatı boyunca özlediği dağlara geri dönmek isteyen Abuzer, sonunda cesaretini toplar ve çekip gider. Ne varmak istedikleri yere ulaşabilen ne de geldikleri yere dönemeyen bu insanlar buldukları yerden faydalanmayı da beceremezler. Üçüncü sandıktan çıkan kürelerle maç yapmaya başlamaları, küreselleşmenin sunulanla yetinen suskun kentlilerinin habercisidir. Doksanların değişen değerleri içinde ne köylü ne de kentli olamayan insanları aitsizliğin uzamında konu eden Baydur, arada kalmanın getirdiği bozulmanın kaynağını da küresel kapitalizm olarak belirlemektedir

⁶⁵⁶ Bkz., Zerrin A.Çelenk, **1980-1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu’nda Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler ve Kaynakları**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, D.E.Ü., Sos.Bil.Enst., İzmir, 1999, 277 s.

⁶⁵⁷ Baydur, **Kamyon**, 158 s.

Yangın Yerinde Orkideler

Memet Baydur'un 1989 yılında kaleme aldığı **Yangın Yerinde Orkideler** adlı oyunu, küreselleşmenin kentsel uzamdaki dönüşümünün habercisi niteliğindedir. Kimseye ait olmayan fakat herkes tarafından kullanılabilen bir rihtımın köprüaltında, İstanbul'un arka sokaklarında geçen anlatının mekan seçimi, aitsizliğin vurgulanma alanı olarak belirlenmiştir. Mekan ayrışmasının kentsel kimlikteki rolü düşünüldüğünde⁶⁵⁸, burası, sadece alt sınıfa ait kişilerin, kentin dışına itilenlerin geldiği bir yer olarak algılanır. Burjuvanın değişiklik olsun diye uğradığı otantik mekandır. Baydur'un kamusal alanın açık uzamında ele aldığı anlatı, karakterlerin kapalı kişilikleriyle karşıtlık içerecek niteliktedir. Açık uzamın ilişkiler dizgesi, farklı sınıflara mensup kişilerin karşı karşıya getirilmesiyle oluşturulur.

Yazar üst anlatıda, okuyucu/seyirciyle konuşur. okuyucu/seyirciyle konuşur. *“Önemli not: Müzik, ışık dekor ve kostüm. Bunlar bu oyunun en önemli öğeleridir. Onlar çok çok iyi olmayacaksa, oyun oynanmasa da olur”*⁶⁵⁹ diye belirten Baydur, konuşma örgüsünde de okuyucu/seyirciyle oyun kişileri aracılığıyla konuşmayı sürdürecektir. Oyun mekanında daima bir pencere kullanılması -yazarın okuyucu/seyirciyle konuşma örgüsünden doğrudan konuşması gibi- uzamı var eden gücün kentin kendisi olduğunun göstergesidir. Açık uzamda pencerenin varlığı içerisi-dışarı ayrımının ortadan kalkması olarak da değerlendirilebilir. Gidecek bir “iç” mekanları kalmayan oyun kişileri için tüm kent, “içerisi”dir ama orası, aynı zamanda da “dışarı”dır. Anlatının olay dizisi, otuz yaşlarında olan Adam'ın bir elinde pahalı bir şampanya, diğer elinde tabancayla köprü altındaki banka oturmasıyla başlar. Adam'ın tek isteği kalacak bir oda bulabilmektir. Bir odaya öylesine ihtiyaç duyar ki, seyirciye bile sorar ama ses çıkmayınca çaresiz içmeye koyulmuşken kırk yaşlarında “çöplük horozu”, esrarkeş, yirmi iki yıldır sokaklarda yaşayan Nuri ve ardından hayat kadını olan Neriman çıka gelir. Nuri'nin Zonguldak'ta bir kömür madeninde çalışmasından, tekkeye girişine varıncaya kadar anlattığı hikayelerin gerçek mi yoksa uydurmaca mı olduğu bilinmemektedir. Neriman da asık suratlı olduğu için Adıyaman'daki işinden olmuş, yeniden İstanbul sokaklarına dönmüştür. Aitsizlik alt sınıf ölçeğinde tartışılırken köprü altına

⁶⁵⁸ Harvey, “Sınıfsal Yapı ve Mekansal Farklılaşma Kuramı”, 161-169 s.

⁶⁵⁹ Memet Baydur, **Tiyatro Oyunları, Yangın Yerinde Orkideler**, İletişim Yay., İst., 2009, 220 s.

eğlenmeye gelen burjuva sınıfına ait kişilerle de desteklenir. Nebati, altmış yaşında sonradan zengin olmuş bir fabrikatördür. Danışmanı ya da halkla ilişkiler müdürü Nezih, Mardin’de doğmuş, Eskişehir’de büyümüş, Hakkari’de askerlik yapmış, Amerika’da eğitim görmüş ve sonunda hayran olduğu İstanbul’a yerleşmeyi başarmıştır. Kırk yaşlarında olan modacı Nurçin, Nebati’nin sevgilisidir ve olup bitenlere en uzak olan da odur. Ne Nezih’in anlattığı filmleri izlemiştir ne de yaşama dahil olabilmiş kanlı canlı bir kişidir. Köprü altında diğerleriyle olan karşılaşmayı otantik bir sirk sahnesi gibi izlemektedir.

Baydur, **Yangın Yerinde Orkideler**’de, bir araya gelmesi mümkün olmayan iki kesimi, zengin ile fakiri, alt sınıf ile üst sınıfı, birbirine yabancı olan iki kesimi karşı karşıya getirir. Burjuvalar hayata uzak para zengini, Nuri ile Neriman ise gönlü zengin fakat hayat deneyimi olan insanlar olarak ele alınır⁶⁶⁰. İki sınıfın ortak noktası, anlatı boyunca içilen şampanya, sigara ve Hollywood filmleridir. Nuri’nin uygarlığı kravata indirilmesi, yazar tarafından yapılan uygarlık eleştirisinin metaforudur. Uygarlık, tüm insanlığa değil, sadece belli sınıflara getirilen bir yenileşmenin adıdır. Uygar insanın varlığı da uygar olmayanla anlaşılmaktadır⁶⁶¹. Uygar (!) kent yaşamında televizyonun varlığı, zengin-fakir demeden herkesin davranışlarını değişime uğratmış, herkes orada gördüklerine göre hareket eder olmuştur. Eskiden bu sokaklarda tabanca filan görünmezken ya da görüldüğünde mutlaka patlarken şimdi, dublaj yemiş, kötü Amerikan kovboylarına dönüşmüş insanlar türemiştir. Yani, küresel kentin yeni söylemi, “televizyon icat edildi, gerçeklik bozuldu”dur.

Anlatının zamanı, bir gece yarısı başlayan ve birkaç günü kapsayan uzun bir süredir. Yazar sınıfsal farklılığı, oyun kişilerinin zaman algısında da ele alır. Hangi günde olduklarını bile ortak bir algıyla söylemekten uzaktırlar. Birine göre Çarşamba, diğerine göre perşembeyi yaşamaktadırlar fakat Adam, bu zaman algısı içinde kendisini “zamansız” olarak tarif eder. O hiçbir yere ait olmayan bir gezgin olarak zamanı da duyumsayamayan bir “gidici”dir. Tabancanın anlatı boyunca adeta bir oyun kişisi gibi kullanılması, zaman algısını ölüme koşullar. Her an birinin o

⁶⁶⁰ Bkz., Aziz Çalışlar, **Tiyatro Oyunları Sözlüğü 2**, Mitos Boyut Yay., İst., 1994, 294-297 s.

⁶⁶¹ Bkz., Baydur, **y.a.g.e.**, 224 s.

tabancadan çıkacak bir kurşunla ölme ihtimali, olay dizisinin zamanını sıkıştırır. Geçmiş-şimdi-gelecek ilişkisinde tüm oyun kişileri, geleceğe dair bir umut beslememektedir, herkes an'ı yaşar ve eskinin şimdi'de yaşanan düzlemden daha iyi olduğunu dile getiren tek kişi de Neriman'dır.

“NERİMAN – (...) Artık hiçbir şey eskisi gibi değil... (...) ama... yeni olan bir şey de yok! (...) herkesin ve her şeyin yeri belliydi... Kimse sınırı geçmez herkes haddini bilirdi... (...) Kim hancı, kim yolcu bir bakışta belli olurdu o zamanlar... (...) Rıhtımdan bakarsanız, ülkenin tamamını pırıl pırıl görmek mümkündür! (...) Artık hiçbir şey eskisi gibi değil. Ama... yeni olan bir şey de yok.”⁶⁶²

Zamanın hızla değiştirdiği kent kültüründe yerel olana özgü ne varsa yok olmaktadır. Anlatının çatısını belirleyen müzik bile bu kültüre ait olmayan müziktir. Tekke'de öğrendiğini söylediği bir dil tutturan Nuri, anımsanmayan bir geçmişin diliyle konuşur ve bu dil Adam'da hiçbir karşılık bulamadığı gibi, Nuri tarafından yapılan esprilerle komik bir hal alır. Üstelik, eski dilin bir sokak serserisinin sözcüklerine dönüşmesi de ilginçtir. Nuri, sadece eski dili konuşmaz, Türkçe arasına İngilizce sözcükler serpiştiren tuhaf biridir, oyun kişisi olduğunu bilmesinden öte gerçekte dönen küresel oyunların da farkındadır. *“Rıhtımın da tadı tuzu kalmadı artık! (...) Doğup büyüdüğümüz yerleri bir an boş bırakmaya gelmiyor! Gözümüzü kırpmaya görelim... bir de bakıyoruz ki, çöplüklerimiz bile işgal altında! Her yerimize girilmiş”⁶⁶³* diyen Nuri, küreselleşmenin tüketim çılgınlığının kent uzamını nasıl bir çöplüğe dönüştürdüğünü anlatmaktadır.

Yazarın rastlantısal bir karşılaşma uzamında aitsizliğin göstergeleri olan oyun kişilerini bir araya getirmesi, Adam'ın kendini öldürme eylemini gerçekleştirmesi için oluşturulan kentsel uzamdır. Adam, her iki sınıfa da ait olmayan köksüz bir kişidir. Yüksel, bu köksüzlüğü, aydının yabancılaşması olarak görür⁶⁶⁴ fakat cepleri para dolu, bankada hesabı olan birisi gibi aktarılınca aydın kesimi yansıttığı da tartışmalı bir konuma gelir. Herkes oyun oynamayı sürdürürken Adam, ölmeden önce geçirilecek birkaç “anamlı” günün arayışı içindedir. Anlatının sonunda burjuvalar ile diğerleri ait oldukları yaşama döner. Sınıfsal sınırların paranın gücüne

⁶⁶² Baydur, **y.a.g.e.**, 259-260 s.

⁶⁶³ Baydur, **y.a.g.e.**, 257 s.

⁶⁶⁴ Bkz., Ayşegül Yüksel, **Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar**, Mitos Boyut Yay., İst., 1996, 141-142 s.

göre belirlendiği bir kent ortamında, kendisini hiçbir yere ait hissetmeyen Adam, topluma yabancılaşmış biri olarak kendi kimliğini oluşturmayı başaramamıştır ve kendine ait bir yaşam da kuramadığı için hayatına son verir. Anlatının başında bir oda istemesi, aitlik duygusunu yaşayabilmek adınadır ve Adam, doksanlarda görülmeye başlayan, kendi kendisiyle uğraşmaktan başka bir derdi olmayan kentli insanın ilk halidir. Hiç orkide görmeyenlerin hayalini süsleyen orkideler, umudunu yitirmiş olanların avuntusudur. Hiçbir yere ait olmayan, -hatta Nuri gibi kimliği bile olmayan- insanların kentin çöplüğünde, bir yerleşim yeri bile sayılamayacak köprü altında, kök salmamış bir şekilde hayalet gibi dolanmaları da yangın yerinde açması imkansız olan orkideler gibi görünmelerindedir. Zaten tüm olay dizisi gerçek değil, “Yangın Yerinde Orkideler” ismi taşıyan bir Fransız filmidir.

Beceriksizler

Doksanlı yılların köprüaltında geçen bir başka anlatısı, Cuma Boynukara'nın **Beceriksizler**'idir. Köprüaltında derme çatma bir barakanın önünde geçen oyun, sabahın alacakaranlığında başlar. Yaşadıkları kente uyum sağlayamayanların kentin kıyısında sürdürdükleri belleksiz, köksüz bir yaşamı konu alan anlatı, yaşamak yerine ölmeyi seçen fakat intihar girişimleri başarısızlıkla sonuçlanan insanların öyküsüdür. Köprüden atlayarak intihar eden ama ölemeyen 1. ve 2. Kişi'nin köprü altındaki amaçsız, umutsuz günleri kıyıya vuran eşyaları toplamakla, zaman zaman da intihar edenlerin cesetlerini gömmekle geçer. “Yukarısı” olarak adlandırdıkları kent, ait olmayı beceremedikleri uzamdır. On dört gündür kimsenin intihar etmemiş olması, yukarıda her şeyin yolunda gittiği şüphesini uyandırır da, Kadın'ın gelişiyi yukarıda herhangi bir değişimin olmadığı anlaşılacaktır. Beraber hareket etmenin düzensizlik kabul edildiği kent yaşamında kentin dışına itilmiş insanları temsil eden 1. ve 2. Kişi, kentsel uzamda belleksiz bırakılmanın göstergesidir. Kolektif bellekte açığa çıkarlarsa, tüketim kültürünün izlerini taşımaktan öteye gidememektedir.

“2.KİŞİ – (...) Geldiğim zamandan söz edeceğim. Tüketime dayalı bir toplumda her şeyin geçerliliği çabuk yıpranıyor. İntiharın da. Ama intiharın geçerliliği yıpranmıyor. Sadece yöntemleri değişiyor. Yeni formüller geliştiriliyor. İnsan bu, boş durur mu? Durmaz tabii, yeni yöntemler deniyor. Ben yukarıdayken pek çeşit yoktu. Bir urganla kendini banyoya asardın...”⁶⁶⁵

⁶⁶⁵ Cuma Boynukara, **Beceriksizler, Toplu Oyunları 3**, Mitos Boyut Yay., İst., 2002, 66 s.

Geçmişin şimdiye olan yansımasının ölme uğraşısıyla kaplı oluşu, her şeyin gelip geçici olduğu bir tüketim ortamında bellekte kalan baskın eylemdir. Düşünmekten, insanı düşünmeye sevk eden kitaplardan kaçan anlatı kişileri, burada bildiklerini uygulamaktan geri kalmayıp kurdukları ilkel yaşam düzeninde kıyıya vuran kitapları toplamayı alışkanlık edinmiştir. Derme çatma bir barakanın önünde sürdürdükleri yaşamlarında her şeyi kutulara doldururlar ve kutulardan birinde, elleri bağlanmış genç bir adamın cesedi vardır. Anlaşılan “yukarıda” her şey ayındır. “Onlar” kentliler, karanlık köşelerde kendi kurallarını uygulamaya devam etmektedir. Okur-yazar olduklarını telaffuz etmeye çekinen 1. ve 2. Kişi, yasaklanan kitaplarla ne yapacaklarını bilemezler fakat burada da onların yani kendilerini kuralları geçerlidir. Üstelik bu kuralları –tıpkı yukarıda tanık oldukları gibi- bir başka insanı yönetmekte kullanırlar. Kıyıya vuran Kadın, öbür dünyada olduğunu sanınca onunla oyun oynamaya karar verip melek rolüne soyunurlar. Amaç, kurdukları düzenin bir başkası tarafından bozulmasını önlemektir. Kadın, zehirli atıkların denize dökülmesine karşı geldiği için öldürülen oğlunun acısına dayanamamış ve köprüden atlamıştır. Oğul da tıpkı diğer anlatı kişileri gibi “birlikte hareket ederek düzeni bozanlar” dandır.

Anlatının olay dizisi, melek rolüne bürünen 1. ve 2. Kişi'nin Kadın'ı, intihar ettiği için cezalandırmalarıyla ivme kazanır ve yazar onların bu eylemiyle “aşağı”daki yaşamın “yukarı”dakinden bir farkı olmadığını göstermeye çalışır. Uygarlık adına yapılan zulümlerden nasibini alan insanlığın ortak belleği kirlidir ve insan nereye giderse gitsin, bu kirlenmişliği de beraberinde götürür. İnsanlar topluluk halinde yaşamaya başladıklarından bu yana, birinin diğerine hükmetmesi, zulmetmesi insanoğlun toprağına yerleşmiştir ve kent yaşamının bozulmasının sebebi de doğal olarak insandır. Başlangıçta doğaya karşı birlik olmayı seçen insanoğlu kentleri varetmiş; şimdi ise kentin kalabalığı içinde insanı yalnızlaştırarak sindirmeyi politika haline getirmiştir. Aynı kaderi paylaşan beceriksizler bile kurdukları düzen bozulunca tek başına ölmeyi tercih etmiştir. Kadın'ın varlığı, köprüaltında yıllardır sürdürülen amaçsız yaşamın sonu olur ve yeniden umut yeşermeye başlar fakat oğlunun kanlı gömleğini bulan Kadın, öbür dünyada olmadığını anlayınca 1. Kişi bu

durumu arkadaşından gizlemekle kalmaz, Kadın'la birlikte yukarıya dönmeye karar verir. Anlatının sonunda her şeyi öğrenen 2. Kişi ise “*Tüm öldürdüklerimizi sen dirilttin. Sen oyunu bozdun*”⁶⁶⁶ diyerek denize girer ve bu kez ölmeyi becerir.

Boynukara, beceriksizlerin başarısız intihar girişimi sonucunda yeniden ölmeyi denemek yerine farklı bir yaşam kurmayı seçmeleriyle, insanın kendi kendini yönettiği yeni bir toplumun hayalini kurduğunu anlatmaya çalışır fakat bu hayal de köksüzdür. Doksanların küresel kentinde bilinçli bir biçimde yalnızlığa itilen insan, hem topluma hem de kendisine yabancılaşmıştır. Benliğiyle çatışan kentli insan, karşı koyma gücünü yitirdiği gibi neye karşı olduğunu da şaşırmıştır. Mücadele edilecek alanın adının bile “yukarısı” olduğu bir düzlemde, “onlar” denilen gücün kim olduğu belirsizdir. Hayatın amaçsız olduğu sonucunu benimseyerek yaşamayı seçmek, kentin kıyısında sürdürülen bir devinimin manifestosu niteliğindedir. Anlatının sonunda 1. Kişi'nin Kadın'la birlikte hayata yeniden dahil olmayı istemesi bir umut ışığı gibi algılatılır fakat 2. Kişi'nin ölümü, bu umut algısının da sağlıklı olmadığını hatırlatır. Yazar, aşağıda, yukarıdakine benzer kuralların “oyun” adıyla hayata geçirilişini eleştirir. İki düzlem arasındaki tek fark, yukarıda düzeni bozan kişi yok edilirken, aşağıda düzeni biçimlendirenin kendisi yok olmayı seçmiştir. Yukarıdaki yaşama uyum sağlayamayan insanların erki ele geçirince kural koyucuya dönüşmesi, zihniyetler değişmediği sürece sağlıklı bir toplumsal yapı kurulamayacağını göstergesidir. Yapılacak ne varsa kentin kıyısında değil, bizzat içinde yapılmalıdır.

Sahibinden Kiralık

Özen Yula'nın “kozmpolit” bir kentin parkında geçen oyunu **Sahibinden Kiralık**, aitsizliğin uzamında kurgulanan bir diğer anlatıdır. Tiyatral anlatıyı vareden diegesis ve mimesis yapıları bu oyunda vurgulu bir biçimde kullanılır. Diegetik anlatı mimetik anlatıyı kapsayan bir yapıdadır; çünkü oyun, yaşlı Simay'ın ya da gerçekte Suna'nın anlattığı acı bir öyküdür fakat yazar zamanı öylesine iç içe geçirir ki, aynı anlatı, ölümler diyarından konuşan Adnan'ın hikayesi olarak da okunabilir. Kentin kamusal alanı olan parkta açık uzamda geçen anlatı, aitsizliğin vurgulanması

⁶⁶⁶ Boynukara, **y.a.g.e.**, 119 s.

olarak işlev kazanır. Park, herkese ait olan mekandır ve bu mekanda herkese ait bedenlerin, deyim yerindeyse kamusallaştırılan bedenlerin devinimi söz konusudur. Küresel kapitalizmin acımasız bir metropole dönüştürdüğü kentte, hayatta kalabilmek adına kendi bedenini satanları “kiralayanları” anlatan yazar, alt sınıfın kirletilmiş insanlarıyla kentin ve dünyanın çürümüşlüğünü sergilemektedir. Parkta kendini satanların patronu Sadık’ın ağına kolayca düşürdüğü Adnan ile geçmişini yalanlar üstüne kuran Simay’ın yaşanmamış aşkının gölgesinde geçen olaylar, kentin öteki/karanlık yüzünü gösteren ayrıntılarla bezelidir. Erkek erkeğe iş tutulan bu parkta Simay’ın varlığı, aitsizliğin cinsiyetleri de aşan bir parçalanmaya yol açtığına göstergesidir.

Anlatı zamanı, geçmiş-şimdi-gelecek çizgisinin, baş-orta-son ilişkisinin birbirine karıştırılmasından ibaret olan bir zaman kurgusu içerir. Açık biçim özelliği gösteren oyunda zaman, karakterin davranışını ya da olayın ardında yatan gerçekleri açıklamak için geriye dönüşler ya da ileriye gidişlerle belirlenen parçalı zaman kurgusudur. Anlatının “şimdiki zamanı”, yedinci ve sekizinci sahnenin algılanışına göre belirlenir. 1, 2, gibi numaralarla adlandırılan on buçuk sahneden oluşan anlatı, Adnan ile Sadık’ın tanışmasıyla başlar ve her sahne, aynı parkta geçen farklı zamanlara açılır. Yedinci ve sekizinci sahne ise, asıl anlatıcı olan yazarın anlatma işini Simay’a ve Adnan’a bırakmasıyla belirir. Yedinci sahnede Simay, yaşlanmış bir kadın olarak geçmişini anlatır ama olay dizisi boyunca farklı yalanlar üzerine kurguladığı geçmişi, burada da bambaşkadır. Sekizinci sahne, Adnan’ın öldükten sonra seyirciyle konuşmasıdır ve bu iki sahnede zaman belirsizdir. Dolayısıyla yazar, okuyucu/seyirciye anlatının her iki kişinin de öyküsü olduğunu hatırlatır ve illa bir kişi seçmek gerekiyorsa, bu seçimi, seyircinin zaman algısına bırakarak yoruma açık bir yapı oluşturur. Tüm oyun, Simay’ın yaşlandığında anlattığı tutarsız bir geçmişe de açılabilir ya da Adnan’ın ölüme varan acıklı öyküsünü anlattığı bir kurgu olarak da görülebilir. Kesin olan şudur ki, **Sahibinden Kiralık**, Yula’nın anlattığı bir aitsizlik öyküsüdür ve bu öykü, ileriye gidebilmek için kendisini geçmişe yerleştirmiştir.

Kent uzamının kuşattığı parkın gecesi ile gündüzü birbirinden farklıdır. Geceler, kiralık bedenlerin zamanıdır ve tüm kent uykudayken mesai yapanların karanlığını anlatır. Gündüz saatlerinin parkı, kentliler tarafından ziyaret edilen kamusal alandır ve parka gelenlerin mekan algısıyla parkta çalışanların mekan algısı birbirinden farklıdır. Bankların arkasında çalılığı yatak gibi görenler yanında, karşılarında neredeyse sevişen insanları belli belirsiz tepkilerle seyreden insanlar, kentlin kayıtsızlığının ve köksüzlüğünün göstergesidir. Çocuk yaşta –ondört yaşında- olan Simay’ın yaşından büyük davranışları, kimsenin müdahalesine uğramaz. Öyle ki, polis olduğu söylenen simitçi bile Simay için hiçbir şey yapmamıştır. Kentliler hakkındaki ayrıntılar, parkta yapılan konuşmalarda gizlidir. Avrupa hayranlığının, yabancıya duyulan özentinin izlerini taşıyan kentlilerin yaşamı vahşi doğa belgeseli gibidir. Yaşadığı toplumda yabancılaşan, toplum tarafından dışlanan insanlar, para uğruna kendi bedenlerini nesneleştirmeyi göze almıştır ve bedenler arası temas, vahşi doğa belgesellerini andıracak niteliktedir. Vahşetin uzamında yaşanan aşk, eski filmlerde kalmış siyah-beyaz anıya indirgenmiştir. Sınıfsal ayrıma bakılmaksızın tüm kentlilerin geleceğe dair ortak beklentisi küçük bir kasabada şirin bir evde yaşamaktır. “(...)Huzurlu bir yaşlılık istiyorum. Deniz kıyısında bir kasabada, küçük bir ev, bir de bahçe...” diyen Sadık’a Ferhan; “Bu şehrin yarısı bunu istiyor yaşlılığında”⁶⁶⁷ diyerek karşılık verir ve bu konuşma, ortak bir geçmişe bakamayan kentlilerin geleceğe yönelik ortak beklentisidir.

Karakterlerin konuşma örgüsünde açık ettikleri kent uzamı, evsizlerle dolu sokaklardan ibarettir. Evsiz olmaktansa bedenini satarak geçinmek bazı kentliler tarafından daha doğru bulunur. Erkeklerle yatan erkeklerin iş bulduğu parkta, her türlü insanla çalışıldığı anlatılır. Evli olup heyecan arayan çiftler, kocalarından habersiz jigololara para yediren kadınlar... vb. birçok gizli saklı ilişki, kentlin çürümüş ve görmezden gelinen ahlakının yansımasıdır. Yazara göre çürüme, olup bitene seyirci kalmakla başlamaktadır. “Onlar koca bir tarih boyunca seyretmekten başka bir şey yapmadılar ki... Nesilden nesle seyredecekler... Öldürülenleri, kaçırılanları, kaybolanları, oyunları seyrettikleri gibi...”⁶⁶⁸. Yula, seyretmekle eleştirdiği okuyucu/seyirciyi, anlatının sonunda kapanan zaman çemberiyle tekrar

⁶⁶⁷ Özen Yula, **Sahibinden Kiralık, Toplu Oyunları 3**, Mitos Boyut Yay., İst., 2002, 98 s.

⁶⁶⁸ Yula, **y.a.g.e.**, 104 s.

başa döndürür. Zamanın ruhu varsa eğer, bu anlatı tıpkı reenkarnasyona uğramış bir ruhun yeniden dünyaya gelişi gibi duyumsatılır. Geçmiş-şimdi-gelecek karmaşıklığı, başa dönülerek boyutlanır. Okuyucu/seyirci kentte olup bitenlere seyirci kaldığı sürece bu kısır döngü yaşanmaya devam edecektir ve aitsizlik, anlatı kişilerinden en az biri, “kiracı” olmaktan vazgeçmeden gerçekleşmeyecektir.

3.2.2. Kamusal Alanda Yalnızlığın Uzamı

Yalnızlık küreselleşmenin merkezi konumunda yükselen kentin temel sorunlarından. Tüketime dayalı bir kültürün içinde önemsizleştirilen sevgi, aşk gibi insani değerler mantığa dayalı işleyen ekonomi dünyasında yok olma tehlikesiyle yüz yüze gelir. Sadece ekonomik başarının hedeflendiği bir yaşamda, hedefsiz bırakılan insan, anlam kaybına uğrayan günlük yaşam içinde kaybolur. Geleceğe dair umutsuzluğun, belirsizliğin getirdiği tedirginlik, kentsel uzamda yalnızlık olarak açığa çıkar⁶⁶⁹. İnsanın yaşamsal ilişkilerinin sentetik bir yapıya büründüğü kent ortamında sosyal bir bağ ya da karşılıklı bağımlılık hissinden doğan “biz” anlayışı yerini “ben” e bırakır ve bu çözülme kentsel uzamda yalnızlaşma olarak belirir. Kent, birbirinden uzak, tek başına risk almaya yönlendirilen yalnız insanlardan ibaret hale getirilir. Kentin yüzü dünyaya dönük küresel doğası, birleştirmekten çok bölen bir yapı oluşturunca korku, endişe ve yakınmaların cefası da yalnızlık içinde tek başına verilen mücadeleye dönüşür⁶⁷⁰.

Özen Yula, kentin kalabalığı içinde tek başına kalmış insanları anlatı konusuna dönüştüren yazarlardandır. **İstanbul Beyaz Rakı Rengarenk** adlı oyunu, okuyucu/seyirciyi kentin sokaklarında dolaştıran kurgusuyla öne çıkar. Kentin kamusal alanı olarak beliren sokaklar, herkese açık oluşunun karşısında yalnızlığın dile getirildiği uzam olarak ilginçleşir. Sosyal paylaşımına açık olan uzamda herkes kendi yalnızlığına kapanmıştır⁶⁷¹. Sokak, kent tarafından kuşatılan kapsanan bir uzam halini alırken hamile kızın sevdiği adamı aramak için İstanbul’a gelişi, kızla birlikte okuyucu/seyirciyi de yalnızlığın uzamına dahil eder.

⁶⁶⁹ Bkz. Aytekin, a.g.e., 201-212.

⁶⁷⁰ Bkz., Sennett, **Karakter Aşınması**, 41-57 s.

⁶⁷¹ Ayrıntılı bilgi için bkz., Sten Eiler Rasmussen, **Yaşanan Mimari**, Çev:Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İst., 2010, 41-52 s.

Anlatının zamanı iki perdelik bir süreyi içerse de zaman, masalsi bir ilerleyişe sahiptir. Kentin mekanlarında dolaşma süresidir sözü edilen. Açık alanlardan kapalı mekanlara –dükkan, meyhane, ev-, kamusal alanlardan özel alanlara yapılan geçişler, bedene bürünmüş bir kentin damarlarında yapılan yolculuk gibidir ve içeriyle dışarı arasında bir ayrım ortadan kalkmıştır. İstanbul, içeride de dışarıda da aynı yalnızlaştıran yüzüyle İstanbul’dur. Birbirinden farkı insanların bir arada yaşadığı bu küresel kent, kentlileri birbirine yabancı olarak sunar ve bunu yaparken de bizzat kendisi, durmadan adından söz edilen anlatı kişisi gibi canlı bir bedene bürünür. Kız’ın karşılaştığı insanlar, kentin bir başka yönünü yansıtan araçlardır. Travestiler, fahişeler, dilenciler, tinerciler, hızla geçip giden telaşlılar, işçiler...vb. kentsel uzamın yapısını belirleyen ilişkileri kuranlardır. Sokaklar ve tüm diğer açık-kapalı mekanlar İstanbul’un bedensel mekanının vazgeçilmezleridir. Kentlileri de içine alan büyük bedendir İstanbul. Yalnızlığın fon perdesidir. Hamile kızın gelişi, doksanlı yılların İstanbul’unda nice gelişlerden biridir. Anlatının başında Ahali, kızını uyarmaya çalışır fakat o aşk uğruna buradadır. Kenti bilenler burada aşkın insanı hayattan koruyamadığını dile getirirler de Kız, kenti henüz bilmeyen olarak karşı çıkar. Yula’nın İstanbul’u insanı öğüten, duygularından uzaklaştıran yapısıyla herkesin yalnızlığının adresidir. Yetmişli yıllar boyunca Yeşilçam’da anlatılan sevdâ hikâyelerinin kenti İstanbul’un bir de arka sokakları vardır anlatılması gereken... Aşk, doksanlarda da aşktır ama İstanbul başkadır. Kentin yeni yüzü, hiç binemeyecekleri tekneler yapan işçiler tarafından anlatılır.

“İŞÇİLER – *Yetmişlerde başladı şarkım*
 Emeği anlatırdım ve aşkı
 Seksenlerde sürdü şarkım
 Aşkı anlatırdım ve meşki
 Doksanlara vardı şarkım
 Artık kendini anlatır
 Yetmişlerde başladı sevdam
 İnsana, sokağa dair
 Seksenlerde gizlendi sevdam
 Eve, odaya, dört duvar
 Doksanlara vardı sevdam
 *Sokaklarda satılır(...)*⁶⁷²

⁶⁷² Özen Yula, *İstanbul Beyaz Rakı Rengarenk, Toplu Oyunları 2*, Mitos Boyut Yay., İst., 1998, 33 S.

Yazar, tekne işçilerinin gözünden İstanbul'un geçmişini şimdi'ye taşır. Kolektif bellek, kentin yitirilmiş değerleri üzerinde yükselir. Ortak kanı şudur ki, İstanbul'un taşı toprağı altın olan yapısı, kapitalizme kurban edilmiştir. Bir zamanlar hakları için mücadele eden işçiler doksanlara gelindiğinde kapitalizmin suskunlarına dönüştürülerek, kendi şarkılarına mahkum edilmiştir. Yazarın dikkat çektiği kent profili, kentsiz bir kentleşmeyi işaret eder. İstanbul'un arka sokaklarındaki insanlar, kentin modern söylemlerinden uzak kişilerdir. Tüketim kültürünün odağında başarılı olmayı hedefleyen, gökdelenlerde çalışan, hafta sonlarını alışveriş merkezlerinde geçiren kent insanı değildir sözü edilen ama yine de kentlidir. Hızla büyüyerek adeta bir gettolaşmaya yol açan kentleşme, kentliyi bu büyük mekanda yalnızlaştırarak benliğine yabancılaştırmıştır⁶⁷³. Yıllar yılı İstanbul'un, İstanbulluların fotoğraflarını çekerek yaşayan Yaşlı Fotoğrafçı'nın ölümü de yitip giden bir kenti ve insanlarını vurgular.

Anlatının sonunda Kız sevdiği adamı bulur ama akıllı, arayışı boyunca ona eşlik eden Delikanlı'dadır. Kızı hamile bırakan vaktiyle devrimci olan eski bir aydındır ve kentin yozlaşmış değerleri içinde kendini eve kapatan Adam, suskunlaşmıştır. Doğacak çocuğuna bile sahip çıkmayı seçmeyişi ve kendi yalnızlığına kapanması, aydınların kent yaşamı içinde getirildiği noktayı anlatmaktadır. Kız da sırça kuşlar yapan Delikanlı'yı seçer, bundan böyle onların aşkı yeşerecektir. Anlatı içinde ölen insanlar –travesti Yıldız, Necmi, yaşlı fotoğrafçı...- kentin onların yokluğunu hissetmediği kişileridir; insan kim olursa olsun geçicidir ama kent daima kalıcıdır. Yazar, kentliyi kentin karşısına koyar ve sokaklarında gizlenen bir kentin ayrıntılarını açık eder. Kent, kalbi kırık, umutsuz, yalnız, yorgun, susturulmuş insanların sorumludur ve tüm bu kötücüllüğüne rağmen karanlık sokaklarda yeşeren bir aşkın önüne geçmeye gücü yetmeyince, kenti alt edebilecek tek geçerli insani duygunun aşk olduğu vurgulanır.

⁶⁷³ Bkz., Bookchin, a.g.e., 87-102 s.

Ay Tedirginliği

Yaşadığı topluma, kente ve çevreye yabancılaşma biçiminde ortaya çıkan yalnızlık, insanın diğerleriyle ve kendisiyle kurduğu ilişkiyi en aza indirgemesi olarak tarif edilir⁶⁷⁴. Küresel kent, özellikle doksanlardaki değişimlerle birlikte geçmişi çok eskiye dayanmayan bir kültür yaratmış ve bu köksüz kültür, çevresinden soyutlanmış, başkalarının sorunlarına kayıtsızlaşmış, sunulan samimi bir sevgiye bile kuşkuyla yaklaşan, belirsizlikten korkan insanları varetmiştir. Kuşkunun ve korkunun temeli, insanın yalnızlığıyla açıklanır. Aşırı tüketme çılgınlığının getirdiği gerekli gereksiz her şeyi satın alma, aşırı yemek yeme, amaçsızca televizyon seyretme ve yine yemek yeme... vb. durumlar yalnızlık duygusunu bastırmak için sergilenen tipik davranışlardır⁶⁷⁵. Kentsel uzamda varlığının hiçbir anlam ifade etmediğini düşünen insan önce topluma sonra kendine yabancılaşarak yalnızlaşır. Yula'nın **Ay Tedirginliği** adlı oyunu da yine yalnızlığın uzamında varılmaya çalışan insanları anlatır.

Denizin yanı başında kuytu bir köşede başlayan anlatıda yazar, zamanın belirsiz olduğunu fakat tüm aksesuarlar ve dekor parçalarının 1950'li yılları çağrıştırdığını belirtir⁶⁷⁶. İki bölümden oluşan anlatının birinci bölümü, gecenin "epey geç bir saati"nde başlar ve okuyucu/seyirci anlatı sonuna kadar zamanın gerçek akışına tanık edilir. Yaşamak yerine ölmeyi seçen Adam, kendini öldürme cesareti gösteremez ve deniz kenarına gelen Kadın'dan yardım ister. Bir sanat galerisi sahibi olan Kadın, evsiz yaşlıların öldürüldüğü "kuytu köşe cinayetleri"nin katilidir. Çocukluğunda dedesinin bitmek bilmez tacizlerine uğramıştır. Yazar olan Adam ise çok sevdiği karısına ötenazi yapmak zorunda kalmış ve bu eylemle birlikte yapayalnız kalışı tüm hayatını anlamsızlaştırmıştır. Her gün aynı rutine uyanan, kendini sürekli tekrar eden bir kısır döngünün içinde bulan Adam, daha fazla dayanamayacağını anlayıp cinayet işlerken gördüğü Kadın'ı aramıştır. Geçmişle yapılan bir yüzleşme, şimdi'ye taşınır. Yazarın açık uzamda, bir deniz kenarında yarattığı anlatı, uçsuz bucaksız bir deniz manzarasına rağmen, karakterlerin içe kapalı yapılarıyla bunaltıcı bir atmosfere dönüşür. Yalnızlığın uzamında duyumsanan

⁶⁷⁴ Bkz., Engin Geçtan, **İnsan Olmak**, Remzi Kitabevi, İst., 1999, 109-122 s.

⁶⁷⁵ Bkz., Geçtan, **y.a.g.e.**, 109-122 s.

⁶⁷⁶ Bkz., Özen Yula, **Ay Tedirginliği, Toplu Oyunları 1**, Mitos Boyut Yay., İst., 1996, 8 s.

ölüm, 1950'lere ait bir dekor içinde mistik bir havaya, gizemli bir polisiye anlatısına dönüşür. Ölümü için trajik bir tören hazırlayan Adam, "Ödeşmeler Kitabı" adını verdiği fakat hiç yayınlamadığı yazılarını tek tek suya bırakır.

"KADIN – Trajediye neden bu kadar ihtiyaç duyuyorsunuz? Zaten yeteri kadar trajedi yok mu?"

ADAM – Olmaz olur mu? Ama, bir yazar olarak fildişi kulede kendime ait trajedilerim olmalı! Dünyada savaşlar oluyormuş, masum denilen insanlar öldürülüyormuş, yeni salgınlar ölüm üzerine ölüm getiriyormuş, herkes her şeyi diğerlerinden daha iyi biliyormuş, bana ne? (...) Aynı sözcükten herkes farklı anlamlar çıkarırken; (...) bu yazıların ne yararı var?"⁶⁷⁷

Yazar, kentli insanın, niteliği ne olursa olsun yaptığı işe yabancılaştığını ve bu yabancılaşmanın önce bireysel sonra da toplumsal çözülmeye yol açtığını savunur. Kendi benliğiyle, kişiliğiyle ve kendi geçmişiyle uğraşmaya mahkum edilen kentliler, nostaljik bir yönelişle geçmişe sığınmaktadır. İyi ve güzel olanın daima geçmişte kaldığının sanılması, Yula'nın yarattığı 1950'lerin atmosferiyle ironikleşir. Üstelik yeni küresel kültür, eskiyi de tüketim malzemesine dönüştürerek anlamsızlaştırmıştır ve eskiye duyulan özlemin de anlamı yitirilmiştir. Sığınılacak nostaljik bir geçmiş de kalmayınca, "şimdi" katlanılmaz hale gelir ve geleceğe dair tek bir umudun yeşermediği anda da, "şimdi" ölümün zamanı olur. Yula, Adam aracılığıyla hayata dahil olamayan fakat ölmeyi de başaramayan kentli insanın trajedisini gözler önüne serer ve karşısına, geçmişiyle yüzleşmek ve yüzleşerek aşmak yerine, gerçekten kaçmak için başkalarına zarar veren bir katili, Kadın'ı çıkarır. Anlatının sonunda Kadın, Adam'ı öldürmek yerine silahı kendisine doğrultup ateşler.

1950'lere ait kostümler ve dekor içinde doksanların kentli insanlarını anlatan **Ay Tedirginliği**'nde anlam, lezzet, heyecan, aşk, tutku, sevgi gibi hayata dair değerler masallarda, filmlerde ya da şarkılarda kalmıştır. Hayatın yeni görünümü boş, anlamsız, lezzeti bozuk ve aşksızdır. Bu durumda ölüm, hayatın karşısında korkulacak bir durum olmaktan çıkıp sefil hayattan kurtulmanın arzulanan seçeneği haline gelir. Yalnızlığın gerek gerçek gerekse imgesel uzamı, katlanması zor bir durumdur. Kentsel uzamda yaratılan içe kapanmanın verdiği sıkıntı açık alanda da

⁶⁷⁷ Yula, **y.a.g.e.**, 26-27 s.

giderilemez. Herkese açık bir alan olan deniz kenarı, kamusal bir alan olmaktan da uzaktır. Kamusal, topluca katılımın olduğu mekanlarda açığa çıkarken burası, ıssızlığın kıyısında yalnızlığın katmerleştiği kasvetli bir açık uzamdır. Kentsel uzam, bu kez mekanı değil, anlatı kişilerinin benliğini, bedenini kapsayan geçmişin-şimdinin-geleceğin uzamı olarak varlık bulur; -ki beden, “*insanın salt kendine ait figüratif uzamıdır*”⁶⁷⁸.

Yalancının Resmi

Memet Baydur, **Yalancının Resmi** adlı oyununda, anlatı mekanı olarak parkı seçmiştir ve yazar birbirini tanımayan iki yalnız insanın, kamusal alan olan parkta karşılaşmalarını, yalnızlıklarını giderebilmek ve bir arada kalabilmek adına oynadıkları oyunları anlatır. Doksanlı yıllar sadece Türkiye’de değil tüm dünyada küresel kapitalizmin görülmedik bir hızla yayıldığı dönemdir. Özellikle medyanın etkisiyle yaratılan küresel kültür, gerçeğin televizyon olayına indirgenmesiyle oyunla-gerçek arasındaki belirgin ayrımı ortadan kaldırır. Teknolojinin ve kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle oyun gibi seyredilen gerçek karşısında insan, gerçeği, kurgusal olandan ayıramayacak bir konuma getirilir⁶⁷⁹. Gerçeğin bilinmeyene dönüşmesi kentli insanı yeni bir kaosa sürükler. Doksanlı yıllarda küreselleşmeye uyum sağlamaya çalışan insanlar, bu kaos ortamında gerçeğe yüzleşmek yerine oyunlara inanmayı daha kolay bulur. Belirsizliğin sarmaladığı kent uzamında iki insanın birbiriyle iletişim kurması bile oyunla sağlanmaktadır ve bu çaba, yalnızlığın giderilebilmesi adınadır. Dolayısıyla karakterlerin eyleme geçmelerindeki istenci belirleyen, yalnızlığın uzamıdır. Öyle ki, yazar, oyun kişilerinden Kadın’a daha önce yazdığı **Yalnızlığın Oyuncakları** adlı oyununu okutarak uzamı görünür kılmaya çalışır.

Baydur’un 1996 yılında kaleme aldığı **Yalancının Resmi**, iki perdeden oluşan bir yalnızlık anlatısıdır. Mekanın park olarak belirlenmesi, kentin yalnız

⁶⁷⁸ Violence in Drama’da aktaran Çamurdan, **a.g.e.**, 76 s.

⁶⁷⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz., Bernard Suits, **Çekirge, Oyun, Yaşam ve Ütopya**, Çev:Süha Sertabiboğlu, Ayrıntı Yay., İst., 1995.,

Johann Huizinga, **Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, Çev:M.Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yay., İst., 1995.

Dr.Eric Berne, **Hayat Denen Oyun**, Çev:S.Sargut, Kariyer Yay., İst., 2001.

insanlarının gittiği kamusal alan olarak işlev görür. Bir nevi topluca katılımın gerçekleştiği mekanlar olan park, kent uzamında yalnızlığın en çok duyumsandığı açık uzamlardan biridir; zira, insanın evdeki yalnızlığıyla parktaki yalnızlığının konu edilişi farklı farklıdır. İç uzamda geçmişine gömülen insan parkta, bir diğeriyle kurduğu iletişimle varlık bulur. Anlatı zamanı, mevsimlerin değişimini içeren uzun bir süreyi kapsar. Yaz mevsiminde başlayan oyunun birinci perdesi sonbaharla kapanır ve ikinci perde başladığında kış başıdır ve anlatı birkaç ay sonra noktalanır. Uzamın yalnızlıkla belirlenişi, karakterlerin birbiriyle konuşma eylemi olarak vurgulanır, -ki, anlatı boyunca bu eylem, vazgeçilmez olacaktır.

Adam ve Kadın, büyük kentin küçük parkında tanışır ve birbirlerine söyledikleri yalanlarla örülü bir dünya kurar. Küresel kültürün yüzü tüm dünyaya dönük kentinde kentliler, sağlıklı bir iletişim kurmaktan uzaklaşmış, birlikte olabilmek ya da kalabilmek için kurgusal bir oyunun çekici gücüne başvurur olmuştur. Adam, Kadın'ın ilgisini çekebilmek için önce oğlunun üniversite önünde öldürüldüğünü anlatır fakat başarılı olamaz. Ardından Nazım Hikmet'le bira içtiği yalanını uydurur ve Kadın, Adam'ın kurduğu oyuna dahil edilir. İktidarsız kocası öldükten sonra tek başına yaşamaya başlayan Kadın'ın gerçekliği, Adam'ın uydurduğu yalanlar karşısında bir karşıtlık olarak kullanılır. Nazım Hikmet dışında Picasso'yla da tanıştığını iddia eden Adam'ın birinci perdenin sonunda oğlunun üniversite önünde değil de bir gecekondu baskını sırasında öldüğünü ve o sırada kendisinin de polis olduğunu söylemesiyle oyun-gerçek/yalan-gerçek iyice birbirine karışır. Okuyucu/seyirci neyin gerçek neyin yalan olduğu konusunda kuşkuya düşer. Anlatının başında Adam'ın palavra attığını düşünen Kadın, ikinci perdede oynanan oyunun, kurgulanan yalanların bir parçası olmaya karar verince -Adam bu durumdan rahatsız olsa da- gerçeği kurgulama oyununda artık iki kişi vardır

“ADAM – Benim anlattıklarım yetmedi... şimdi sen de katılıyorsun oyun zannettiğin bu hayata.

KADIN – Rica ederim! Rica ederim! Ben yalnızca gerçeği konuşuyorum.

ADAM – (Uzun uzun Kadın'a bakar) Kuşkusuz. Bundan hiçbir kuşum yok. Gerçeği anlatıyorsun elbette. İnanılmaz gerçeği. Muazzam gerçeği. İnanç ile bağlarını koparmış, büyük gerçeği! Artık hiç kimse sana hayır, o öyle değil böyle diyemez...

*KADIN – Yanılıyorsunuz efendim. İnanılmaz gerçeği değil, inanılır gerçeği anlatıyorum size. Muazzam değil, küçük olan gerçeği. Yadsınamayan gerçeği.*⁶⁸⁰

Baydur, küresel kentin içinde varlık bulan insanların, gerçeğin inanılmazlığı karşısında inanılır bir gerçekliğe açılan oyunun dünyasını tercih ettiğini vurgulama çabasındadır. İletişim teknolojileri aracılığıyla her gün yüzlerce hikayeye tanık olan insan, kurguladığı oyunda bile gerçeğin çeşitlemelerini yapmaktan öteye gidememektedir. Adam'ın uydurduğunu iddia ettiği yalanlar –üniversite önünde bir gencin öldürülmesi, gecekondulu baskını vb.- kentin uzamsal yapısı içinde karşılaşılan gerçeklerdir ve tüm bu sorunlar, televizyon olayı gibi algılatılır. Anlatının sonunda Kadın, aylardır sohbet ettiği “park yabancısı” olan Adam’da tanıdık bir şeyler hissetmeye başlar ve ölen kocası Selim’in sıcaklığını bulmaya çalışınca Adam, başka bir gerçekliğin içine çekildiğini görüp yeni bir reddedişe gider ve gerçekte hiç çocuğu olmadığını söyleyerek parkı terk eder. Böylece yazar, eyleme geçemeyen, kendisiyle ve toplumla yüzleşemeyen, en önemlisi de gerçeği yadsıyarak oyunlara sığınmayı seçen anlatı kişilerini, kentsel kimliklerine yabancılaşmış, birlikte olmak yerine yalnızlığına kapanan insanları resmetmiştir. **Yalancının Resmi**, yalancının resmedilmesidir fakat yalancı, gerçeğin yalnızlık uzamında oturmaktadır. Anlatı kişilerinin gerçek yerine oyunu seçmeleri onları, karakter olmaktan uzaklaştırmakla kalmaz, sadece bir oyun kişisi olarak varolmalarına yol açar⁶⁸¹.

“KADIN – Size ... inanmadığımı söylemeyeceğim ama dilim varmıyor valla. Bir insandan çok... bir... oyun kişisini andırıyorsunuz.
*ADAM – Böyle çok insan tanıdım ben.*⁶⁸²

Baydur’un yalnızlığı seçen ya da yalnızlığa maruz kalan kişileri, Yüksel tarafından ne “tip” ne de “karakter” tanımlamasına girmemekle değerlendirilir. Yazarın varetmediği kişiler sadece anlatı süresinin oluşması, ilerlemesi ve tamamlanması adına yaratılır. “*Bunun nedeni Baydur’un tiyatro sahnesini “somut gerçekleri olduğu gibi yansıtan bir ayna” olarak değil, kendi gerçekliğini kendisi*

⁶⁸⁰ Memet Baydur, **Yalancının Resmi**, **Toplu Oyunları 4**, Mitos Boyut Yay., İst., 1997, 102-103 s.

⁶⁸¹ Bkz., Duygu Seda Tomru, “Memet Baydur’un İki Oyunundaki Kurgusal Kişiler”, **Tiyatro Eleştirmenliği Dramaturji Dergisi**, İ.Ü.Edb.Fak.Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Yay., Sayı:1 İst., 2002, 26-32 s.

⁶⁸² Baydur, **y.a.g.e.**, 74 s.

yaratacak olan bir “oyun yeri” olarak görmesidir”⁶⁸³. Dolayısıyla Baydur’un anlatıda varetği kişiler zaten bir kurguya ait kişiler olarak kendi gerçekliklerini kurgulamaya kalkınca, gerçek ile oyun arasındaki ilişki iyice giriftleşir. Yazarın “oyun kişisi”ne indirgediği Adam, kent yaşamında yalnızlığına kapanarak, gerçeği yok sayan, kurgusal bir yaşamın yapay gerçekliğine inanmayı seçen kitle insanını yansıtır. Baydur’a göre yalnızlık, gerçekten uzaklaşmakla başlamaktadır ve gerçek uzamda birer oyun kişisine dönüştüğünü fark edemeyen kişiler yalnız kalmayı da sürdürecektir.

Tek Kişilik Şehir

Doksanlardan sonra yazılan oyunlar içinde farklı mekan kurgularıyla öne çıkan Behiç Ak’ın, kamusal alanda fakat kapalı uzamda yer verdiği ilginç anlatısı **Tek Kişilik Şehir**, yine herkese açık olan kamusal alanda, -bir lokantada- yalnızlığın uzamında varedilir. Adam, Garson ve Kadın’dan oluşan üç kişilik oyunun daha ilk cümlesinden uzamın yalnızlık üzerine kurulu olduğu yazar tarafından vurgulanır. “Bir gökdelenin en üst katındaki, tek kişilik boş masalarla dolu bir lokanta”⁶⁸⁴ tarifıyla dekoru anlatan yazar, tek kişilik masalardan tek kişilik şehre uzanan iç uzamda kentli insanın yalnızlığını tartışır. Mekan, kent tarafından kapsanan bir iç uzamdır fakat gökdelenin en üst katında bulunuşuyla kenti yukarıdan seyreden bir görünüme sahiptir. Anlatı uzamının yalnızlık tarafından kavranmış olan yapısı, sadece üst anlatılarda yazarın ifadelerinde değil, konuşma örgüsünün ilk cümlelerinde de duyumsanır.

“ADAM – Çok sıkıldım. “Şöyle bir dolaşayım,” dedim.

GARSON – İyi yapmışsınız efendim.

ADAM – Yalnızlık, insanı bazen çok yoruyor. İki çift laf edebileceği bir insan arıyor.

GARSON – Tabii efendim.

ADAM – Oysa günümüzde buna hiç ihtiyaç olmamasına rağmen yine de duyuyor işte.”⁶⁸⁵

Tek Kişilik Şehir, Adam’ın dört yıldır internetten tanıdığı kadın arkadaşıyla buluşmak için gökdelenin en üst katındaki lokantaya gelişiyle başlar. Anlatı zamanı, öğleden sonra 15:55 sıralarında başlar ve anlatı kişilerinin zaman algısı birbirinden

⁶⁸³ Yüksel, **a.g.e.**, 154 s.

⁶⁸⁴ Behiç Ak, **Tek Kişilik Şehir**, Mitos Boyut Yay., İst., 2002, 5 s.

⁶⁸⁵ Ak, **y.a.g.e.**, 5 s.

farklıdır. Adam, ilkbaharda olduklarını sanırken Garson, sonbaharın yeni bittiğini dile getirir. İkinci perdede gelen Kadın da yaz mevsiminde olduklarını düşünmektedir. Yazar, Adam ile Kadın'ın yaşamdan uzak oluşunu vurgulamak adına böyle bir ayrıntıya yer vermektedir fakat insanların zaman algısını karıştıran küreselleşmedir. Yazın yenen meyve, kış ortasında sağda solda satılmakta, her mevsim her meyve bulunabilmektedir. Doğadan kopan insan, kentin küresel uzamında hala şaşkınlığını koruyabilmektedir ama bu şaşkınlığın, kış ortasında erik ağacının nasıl açtığından çok, gerçek mevsimin hangisi olduğunu bilememelerindedir. Anlatı zamanının süresi, Adam'ın Kadın'ı bekleme süresi olarak belirlenir ve bu bekleyiş birkaç saat sürmektedir. Oyun neredeyse tamamlanmak üzereyken gelen Kadın, Garson'un delirmesiyle sonlanacak bir süreci başlatır. Anlatıda mekan olarak kullanılan lokantanın bulunduğu gökdelen çoktan metruk bir binaya dönüşmüş, geriye sadece lokanta kalmıştır. Bu durum, anlatı zamanının gelecekte geçtiği izlenimi verir ve yazar, sonsuz şimdi'de geçmişle geleceği buluşturur.

Baş-orta-son ilerleyişinde Adam, gelip gelmeyeceği belirsiz olan Kadın'ı beklerken dışarıdan intihar eden insanların sesleri gelir ve bir yüz yüze görüşme buluşması bambaşka olaylara açılır. Yaşamlarına son vermek isteyen kentliler ölmek için sıraya girmiştir. Her şeyin görsel yaşandığı ve görsel algılandığı küresel kentte, intihar girişimlerini engellemek yerine intihar öncesi servis hizmeti sunulmaktadır. Günlük yaşamın tüm ayrıntılarının başkaları tarafından belirlenmesi, mesafelerin ortadan kalkmasıyla, birlikte olmanın önemini kaybetmesi, insanın oradan oraya savrulduğu hissiyle yaşaması, ölümü, özgür bir seçim olarak yüceltir ve kentli insan, varlığını duyumsamak adına ölmeyi seçer.

“ADAM – (...) Ben intihar edip ölmek istiyorum. Maaş kuyruğunda bekleyen emekliler gibi ölmek istemiyorum. Başı dik, alnı açık gitmek istiyorum ben. Kendim karar vererek bir işi sonuçlandırmak istiyorum.”⁶⁸⁶

Karar verme gücü elinden alına kentli insanlar için intihar, tek başına karar verilen yegane alandır. İnternet üzerinden alım-satım yaparak zengin olan Adam,

⁶⁸⁶ Ak, y.a.g.e., 23 s.

serbest piyasa ekonomisinin ulaştığı son noktanın temsilcisidir. Gökdelene, daire fiyatları durmadan değiştiği için metruk hale gelmiştir. İnsanlar, kar elde etmek amacıyla daireleri alıp satmaktan içinde oturmaya zaman bulamamış, daire fiyatları düşünce de kimse gökdelene uğramaz olmuştur. Adam'ın yaşadığı kent, vahşi kapitalizmin tüm acımasızlığını sergilediği bir alana dönüşmüştür ve Adam, lokantada değeri her saniye artan şarabı açıp içmeyi bile göze alamaz. Öyle ki, bu, altın yumurtlayan tavuğu kesmekle aynı anlama gelmektedir. Görme duyusunun dokunma duyusunun önüne geçtiği bir düzende, dokunulan bir şey yapmak, parayı resmen çöpe atmaktır. Neredeyse her şeyin bağlamından koparıldığı kent yaşamında çoğunluğun zihniyetini yansıtan Adam'ın geldiği lokanta da, tek kişilik masalardan ibaret yapısıyla yemek servisinden çok intihar edenlerin tercih ettiği bir mekan oluşuyla anlam kaybına uğramaktadır. Masaların tek kişilik olmasının nedeni, aşağı atlamak için sıraya girenlerin, intihar girişimini tek başlarına yapmalarındandır. Hiçbir şey üretmediği halde zengin olan Adam'ın karşısına yazar, dokuz kişilik bir ailesi olan Garson'u koyar. Sorumlulukları olduğu için intihar bile edemeyen Garson, üst sınıfın intihar eden kişilerine hizmet etmek için vardır. Garson'un büyük anne, büyük babadan oluşan üç kuşaklı yaşamına karşılık Adam'ın tek kişilik dünyası, karşıtlık olarak uzama dahil edilir.

Küresel kent, tek kişilik yaşam alanlarından oluşmaktadır. Yalnız insanlar için kurgulanan bu kentte çoğalmak, başka bir kente gitmek anlamına gelir. Evlenen insanlar için iki kişilik şehirler vardır. İnsanlar, bireysel tercihleriyle bir yaşam alanı oluşturamamakta, tüm mekansal kurgulamalar, insanın tercih çeşitlemelerine göre önceden planlanmaktadır. Böylesi bir kentsel uzamda, ilişkilerin samimiyetten uzak, yapay bir yapıya bürünmesi de kaçınılmazdır; zira, Adam, arada bir çıktığı dağ gezilerinde samimi dostluklar kurmakta fakat şehre dönünce orada yakalanan atmosfer unutulup gitmektedir. İnsani ilişkilerin doğadan uzaklaştıkça yok olduğunu savunan Ak, kentsel uzamda yalnızlığıyla kalakalan insanın elindeki tek şeyin, “kendisiyle uğraşmak” olduğunu vurgular.

“ADAM – (...) Bazen kendimi doyuruyorum! Ya da aç bırakıyorum! (...) bazen kendi kendimi yemekten kendimi alamıyorum! (...) Bazen de kendi kendimle böyle uğraştığım için kendi kendimle dalga geçiyorum. (...)

*GARSON – Size gıpta ediyorum. Kendim için bir şey yapmayalı yıllar oldu. Hep başkaları için yaşıyorum.*⁶⁸⁷

Kentte yaşanan sınıf farklılığını ve insanın bu farklara göre gelişen bakış açısını mizahi bir dille ele alan Ak, bir yanda kendisiyle ilgilenmekten başka seçeneği olmayan, parası olan fakat yalnız olan Adam'ı; diğer yanda ise parası olmadığı için kedisini dinleyecek lükse sahip olmayan Garson'u karşı karşıya getirir. Kadın, kentte varolmayı bir dizi kursa gitmek olarak algılar ve davranışları, kendi öz benliğine yabancılaştığının göstergesidir⁶⁸⁸. Her üç kişinin de olanları sorgulamadığı bir kent düzenidir dışarıda kurulu olan ve dışarıyı içeriye belirleyen güç olarak varlık bulmaktadır. Kapitalizmin kentli insan üzerindeki tahakkümü, alt-üst ayrımı yapmadan herkesi mutsuz etmektedir. Küresel kapitalizmin yön verdiği kentsel yaşamda parası olan kendi bireysel kaygılarına mahkum edilmiş, parası olmayansa geçim sıkıntısıyla sindirilmiştir. Alışveriş merkezleri, fabrikalar, stadyumlar gibi kamusal mekanların kent dışına taşınması, doksanların mekansal ayrışmayla ve belirlemeyle yön bulan kentlilerin seçme özgürlüğünün yapaylığını dile getirir. Bu bağlamda kent, özgür seçimlerden ibaret bir dünyada yaşadığını sanan insanların özgürce içe kapandığı, özgürce yalnızlaştığı uzamdır.

“ADAM – Kendimi çok yalnız hissediyorum.

GARSON – Siz yalnız değilsiniz efendim. Siz bir bireysiniz.

ADAM – Birey dediğiniz şey nedir ki? Tek bir insan! Azınlık!

GARSON – Yanılıyorsunuz efendim. Siz çoğunluğun ta kendisisiniz!

ADAM – Ben bu yalnız halimle ha?

*GARSON – Evet efendim. Şimdi şehrimizde sizin gibi tek başına yaşayanlar çoğunlukta. Siz bu şehrin ‘mutlu çoğunluğunu’ oluşturuyorsunuz efendim.*⁶⁸⁹

Kentin doksanlardan sonra oluşan küresel görünümünde birey olmak, tek başına olmak, yalnız olmak, bu yalnızlıkla övünmek ve toplumdan yalıtılmış bir yaşam sürmeyi amaç edinmektir. Adam, aracılığıyla bu küresel planların başarılı olduğu duyumsatılır; çünkü Adam, yalnızlıktan sıkılsa da, şikayetçi olsa da, toplumla iç içe yaşamayı istememektedir. Doğadan uzaklaşarak benliğine aykırı bir davranış sergileyen insan, şimdi de, topluca yaşama alışkanlığını yitirmeye başlamıştır. Kadın'ın gelişile bu üç kişinin çocukluktan beri tanıştıkları ortaya çıkar. Onlar aynı

⁶⁸⁷ Ak, **y.a.g.e.**, 34-35 s.

⁶⁸⁸ Bkz., Şener, **Tiyatroda Yaşam Oyun İlişkisi**, 128-129 s.

⁶⁸⁹ Ak, **a.g.e.**, 50 s.

mahallede büyümüş, Mehmet, Ali ve Nursel'dir. Nursel çocukluğunda Mehmet'e aşiktir ama Mehmet'in belleği sıfırlanmış gibidir. Garson ile Kadın'ın hatırladığı şeyleri Adam hatırlamayı başaramaz. Kendi geçmişini bile başkasının hikayesi gibi dinleyen kişinin kolektif belleğe de yabancılaşması kaçınılmazdır. Toplumun toplumsallığının göstergesi olan kültürel kolektif bellek ortadan kalkınca, toplum olamayan bir kitle içinde birey'in de anlamı kalmamıştır.

Anlatının sonunda Kadın ile Adam arasında yeni bir aşk doğar. İntiharlar durur, şehrin tek kişilik hali çökmeye başlar. Tek kişilik şehrin yalnız insanlarına hizmet eden Garson ise aklını yitirir; çünkü hayatın yeniden anlam bulan haline çoktan yabancılaştığını fark edememiştir. Onun alışık olduğu kent, para için gece gündüz çalışılan ve bu tempoya sorumluluk denen, herkesin mutsuz olduğu, kimsenin diğerinin yüzüne bakmadığı, birbirine gerçekten dokunmadığı, küresel ısınmanın günlük yaşamdaki tuhaf belirtilerinin bile kanıksandığı, intihar edenlere hizmet verildiği bir anlamsızlıklar bütünüdür. Oysa doğa, kenti ele geçirmeye başlamıştır. Gökdelenleri sarmaşıklar boğarak öldürmekte ya da bir mahalle incir ağaçları tarafından kuşatıldığı için iki gündür haber alınamamaktadır. Küresel gelişme adına bozulan doğal denge, kendi doğasını geri kazanmak için uğraşırken tüm bunlara seyirci kalmayı seçen Garson'un insani bir anlam yaratıldığında delirmesi de doğaldır. **Tek Kişilik Şehir**, anlatının sonunda binayı ve dolayısıyla şehri terk eden insanın yeniden insanı ve insanlığını, dolayısıyla anlamı keşfetmesi, bir umut olarak kullanılır. Ak, yalnızlığın uzamında kenti değiştirebilecek tek duygunun aşk olduğuna inanırken, insanların bir araya gelip birbirleriyle temas kurmalarıyla kentin değişebileceğini anlatır.

3.2.3. İktidarın Gölgesinde Şiddetin Uzamı

Doksanlı yıllar, kapitalizmin yön verdiği küresel kentin para kazanmak isteyen yoksul insanların umuduna dönüşmesiyle gündeme taşınır. Kırsaldan kente doğru yaşanan hızlı ve geniş göç dalgası en çok İstanbul'da hissedilir. Göçün arka planında sadece para kazanma hırsı yatmamaktadır; Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde yaşanan terör olaylarının etkisi büyüktür. Daha iyi bir yaşam umuduyla gelen kent, kırsaldan gelenler için aynı zamanda büyük bir sorundur. Yabancı

oldukları kent kültürüne uyum sağlayamamak bir yana, kentin eski sakinleri tarafından da onay görmemek yeni bir sınıfsal yapının oluşmasına varoş algısının yaygınlaşmasına yol açar. Varoş olarak nitelendirilenler kentin kıyısında, orta sınıftan ve burjuvadan ayrılarak belirlenir. Eski kentlilerin, kırsal kültürü kente taşımakla suçladığı göçmenlerin varoşlarda toplanması, kent kültürünü farklı kollara ayırır. Mekan ayrışması olarak biçimlenen bu durum, kentli kimliğini de dönüştüren yapı olur*. Gelişmekte olan ülkelerde, hükümetlerin modernleşme-kentleşme-sanayileşme politikalarında büyük önem taşıyan gecekondü halkı, sanayi alanında işgücü oluşturması ve seçim zamanlarında ciddi bir oy potansiyeli içermesiyle değer kazanır. Varoş olarak adlandırılan insanlar ve yaşadıkları mekanlar sadece hükümetlerin değil mafyanın da merkezi haline gelir. Geçim sıkıntısı yüzünden okula gidemeyen çocuklar ve gençler mafyanın gözdesi olur. Böylece kentin kıyısında yaşamak zorunda bırakılan insanlar için de şiddet, kaçınılmaz olmaktadır⁶⁹⁰. Kent tarafından dışlanan kentliler tarafından horlanan varoş kültürü, öteki olmanın verdiği öfkeyle varolan şiddeti iyiden iyiye görünür hale getirir.

İnsan yaşamında iktidarın görünen ve görünmeyen baskısını anlatmaya çalışan Turgay Nar, **Çöplük** adlı oyununda kentin dışına itilmiş insanlar üzerindeki ve arasındaki şiddetin varlığını evrensel bir boyutta ele alır. Çöplük, kentin kıyısında çöp toplayarak yaşayan insanların korkularıyla beslenen şiddetin uzamıdır. 1993 yılında yazılan oyun Nar'ın şiirsel bakış açısıyla oluşturulan iki bölümden ibaret olan bir anlatıdır. Yazarın üst anlatısında uzam, "*bir yirminci yüzyıl ortaçağı*"⁶⁹¹ olarak belirlenir ve insanlık tarihinin şiddetle anılan karanlık çağı, zamanın adeta bir yinelenmesi olarak sunulur. Mekan, bir çöplüktür ve çürümüşlüğü kamusal alanında, açık uzamda beliren şiddet, Aymelek'in çarmıha gerili görüntüsüyle tüm zamanların şiddeti olarak duyumsanır. Anlatı zamanı, bir sabah gün doğumunda başlar ve ilk sahne, Haço ile İsrail'in ortak gördüğü bir rüyadır. Şiddetin kentin kıyısına itilmiş iki insanın belleğinde aynı biçimde yansımaları yazar tarafından gerçekleşmesi yakın olan bir felaketin habercisi olarak kullanılır.

* Bu konuda ayrıntılı bilgi için 1.2.3.Mekan Ayrışmasının Kent/Kentli Kimliğindeki Rolü kısmına bakılabilir, 63-75 s.

⁶⁹⁰ Bkz., Kemal H. Karpat, **Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm**, Çev:Abdülkerim Sönmez, İmge Kitabevi, Ankara, 2003, 123-142 s.

⁶⁹¹ Turgay Nar, **Çöplük, Toplu Oyunları 1**, Mitos Boyut Yay., İst., 1997, 23 s.

Kentin dışında yer alan çöplük alanına yakın olan derme çatma bir gecekonduda yaşayan Haço, İsrafil ve Aymelek'in öyküsünü içeren anlatı, kötülüğün ve şiddetin insanın doğasına ait olup olmadığını sorgular. Haço ile Aymelek kardeşler ve bu kardeşlik, amcaoğlu İsrafil'in gelişiyle bozulur. Kaçak olan İsrafil, bu çöplükte gizlenmektedir. İktidarın baskısı, çöplükte bile duyumsanır. Kentin hiyerarşisi, baskının ve zulmün biçimlendirdiği çöplük uzamını da ele geçirmiştir. Toplanan çöpler cinslerine göre ayrılmakta, adeta bir çöplük ağası gibi iktidarlaştırılan, seçim zamanı belediye başkanı için çalışmış olan tetikçi İdris ve adamları, çöpteki elektronik eşyaları sahiplenmektedir. İsrafil ve Haço'nun çöpten buldukları radyonun korkuya dönüşmesi de İdris'e duyulan korkudan kaynaklanır. Haço ve diğer çöp toplayıcılarının çöplük hakkı, sadece naylondur. İktidarın baskısından ve zulmünden kaynaklanan korku, bir cinayetle alabildiğine büyür. İsrafil'in çöplükte bulunduğu şişme kadını parayla hizmete açması, bedensel değer yitiminin ve grotesk beden algısının göstergesidir⁶⁹². İktidarın gölgesinde yaşanan bu cinsel fırsatçılık İsrafil'in İdris'in adamları sandığı iki kişiyi öldürmesine yol açar. Kestiği başları kilisenin kuyusuna atan İsrafil, kötülüğü toprağa ve suya karıştırarak temizlenmez bir hale sokar. Kilisedekiler başları bulsalar da polise teslim etmeyecektir; zira, onlar kentin azınlık sınıfı olarak şiddetin başka bir boyutunu yaşamaktadır. Yazar, kent yaşamının adaletsizliğini vurgulamakla kalmaz, kuyu ve kilise üzerinden tanrı, inanç, din gibi kavramların da sorgulamasını yapar. İnsanoğlunun korkularının kaynağı olan bilinmeyen –tanrı-, insanla varolabilen bir varlıktır. Dolayısıyla çöplük de ancak insan tarafından varedilen bir yapıdır. Nar'a göre, çöplük ve insan birbirini aynı anda yaratır ve insanın Tanrı'yı tanıyabileceği biricik uzam da çöplüktür. Çöplüğün belleğinde, çürümenin kol gezdiği bir yaşam gizlidir ve küresel kentin gerçek görünümü çöplükten beterdir. Üretimin dolayısıyla tüketimin nesnesine dönüştürülen insan, bir tüketim artığı olarak kendi ruhsal dünyasında da çöplüğe dönüşmektedir⁶⁹³.

Anlatı zamanı, aylara yayılan uzunca bir süreyi kapsamaktadır ve bu süre içinde İsrafil'in işlediği cinayetlerle çoğalan uzamsal şiddet, artarak devam eder. Anlatı mekanı, açık uzamdan ibaret olan çöplüktür. Kimi sahnelerde anlatı kişilerinin

⁶⁹² Bkz., Nil Ünlü Aycıl, "Bedensel Düzey Yitimi ve Şiddetten Doğan Grotesk", Turgay Nar, **Gizler Çarşısı**, Mitos Boyut Yay., İst., 11-14 s.

⁶⁹³ Bkz. Turgay Nar, "Çöplüğün Öyküsü", **Toplu Oyunları 1**, 14-20 s.

yaşadığı gecekonduya girilse de, duvarları neredeyse şeffaf olan bu derme çatma ev, çöpün bir parçası olarak özel alan olmaktan uzaktır. Kent tarafından çevrelenen çöplük uzamı, kapsanan bir uzamdır fakat şiddetin kol gezdiği bu ortamda tüketim toplumunun çöplüğüne dönüşmüş kent imgesiyle kenti kapsayan uzam olarak çöplüğün altı çizilir. **Çöplük**'ün bir parçalanmanın ve yok edilmiş öyküsü olduğunu ileri süren Esen Çamurdan, küreselleşmenin kent uzamına dayattığı parçalanmanın bir sonucu olarak her yandan fıskıran şiddet ve zorbalığın kapitalizmin zorunlu bir parçası olma ve bu zorunluluk içinde insan gibi yaşamamanın olanaksızlığından kaynaklandığını düşünmektedir⁶⁹⁴. Şiddetin anlatı içinde vurgulu sahnelerinden biri, Aymelek'in içine giren yılanı çıkarma sahnesidir. Aç bırakılarak, baş aşağı asılarak, karnına bastırılarak, vurularak gerçekleştirilen bu eylem, Aymelek'in ölmesine yol açacak, genç kız son nefesinde içindeki yılanın İsrail olduğunu söyleyecektir. Anlatının sonunda doruk noktaya ulaşan şiddet, kuyuya inen İsrail'in Haço tarafından baltayla öldürülmesinde sonlanır. Kuyunun dibinden *"Elimde, elimdeki şu balta!... Kutsal liderimiz bu balta olacak, peder Virgin!..."*⁶⁹⁵ diye bağırarak Haço'nun sözleri, şiddetin çarpık kentleşme içindeki egemenliğini kutsar. Kentin dışına itilenler, şiddetle yaşamaya mecbur bırakılanlardır. Açlığın ve korkunun kol gezdiği bu uzamda, insani değerlerin anlamını yitirmesi doğal karşılanır. Anlatıda şiddetin çeşitlemelerinden olan meşrulaşmış siyasal şiddet⁶⁹⁶ ise yaklaşan seçimlerin yankısıyla duyumsatılır.

"HAÇO – Seçimlere de az kaldı..."

İSRAFİL – He ya, gene bunlar kazanır...,

HAÇO – Belli de olmaz, baksana her gün bir yolsuzluk... Yiyip bitiriyorlar memleketi...

İSRAFİL – Kimin parmağı kimin götünde belli değil...,

*HAÇO – Bize göre ne var... Kim gelirse gelsin hepsi aynı..."*⁶⁹⁷

Küresel kentin siyasal yapısı karşısında edilginleşen insan, kimlik yitimine uğramasının yanı sıra insani değerlerin kayboluşunun iktidar tarafından meşrulaştırıldığının göstergesidir. Toplum yaşamının düzenleyicisi olan siyaset,

⁶⁹⁴ Bkz., Esen Çamurdan, **Şiddet ile Oynamak Çağdaş Türk Tiyatrosu'nda Şiddetin Görünümleri**, Mitos Boyut Yay., İst., 2004, 57-62 s.

⁶⁹⁵ Nar, **a.g.e.**, 63 s.

⁶⁹⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz., Ruşen Keleş, Artun Ünsal, "Kent ve Siyasal Şiddet", **Cogito**, Yky., İst., 1996, Sayı:6-7, 91-105 s.

⁶⁹⁷ Nar, **a.g.e.**, 44 s.

tetikçi İdris gibi mafya bağlantılarıyla gündeme gelince siyasal şiddetin karanlık yüzü devreye girer. Seçimler yaklaştıkça, yok sayılan çöplük bile üretilen projelerin odağına yerleşir. Çöplüğe beton dökülüp kültür merkezi yapılacağı söylentisi yayılınca, yazar çöplüğü, tasarı çöplüğü olarak sunar; asıl küreselleşme, tüketimin odağındaki kenti, bir çöplüğe dönüştürmektedir.

*“İSRAFİL – (...) Biri fabrika kurar, diğeri park yapar, öbürü kültür merkezi yapar, bir de bakarsın ki bizim çöplük proje çöplüğüne dönmüş.
HAÇO – Şu güzelim çöplüğü bile kirlettiler be İsrail.
İSRAFİL – Çöplüğün temizi mi olur salak!...
HAÇO – Olmaz mı İsrail, olmaz mı? İnsan kirlendikçe, çöpü de kendine benziyor.”⁶⁹⁸*

Nar’ın “insanın kirlenmesi” olarak değerlendirdiği, kentte ortaya çıkan tüketim kültürünün kendisidir. Tüketim toplumunun atıklarının toplandığı çöplükte yaşayan insanlar da –tıpkı çöpler gibi- toplumsal işlevini yitirmiş, tüketilmiş ve yok sayılmıştır. Kısacası insan nesneleşmiştir. Bu insanlara kentin kıyısında sunulan yaşam alanı ise çöplüktür. Din, devlet, toplum gibi ilişkileri kentin kıyısında, şiddetin gölgesinde sorgulayan yazar, bozulmanın tüm alanlara yayıldığını vurgular. İktidarın biçimi içeriği nasıl olursa olsun, zarar gören daima hayatta kalma mücadelesi veren sıradan insandır. İktidar bozuk olunca iktidarın taşıyıcısı olan insan da bozulmaktadır ya da insanın bozulması iktidarın bozulmasıdır. İhanet, insanın içindeki kötülüğün göstergesidir ve insanlık çoktan çöplüğe dönüştüğünü fark etmeden ya da çöplüğü görmezden gelerek yaşamayı sürdürmektedir. Yazarın eleştirisi de İsrail’in seyirciyi göstererek “*Bak şurada dağ gibi duruyor... İşte, işte şu çöplük... Yüzüme öyle bakıp durma, işte hepimizin ortak babası...*”⁶⁹⁹ dediği vurdumduymaz kentlileridir.

Gizler Çarşısı

Turgay Nar’ın iktidar tarafından uygulanan şiddetin vahşete dönüşmesini anlattığı **Gizler Çarşısı** adlı oyunu, ıssızlığın ortasında bir duvar dibinde başlar. Anlatının bir ön oyun niteliği taşıyan ilk sahnesi, yazarın üst anlatısında “Gül bahçesine dönüşen çürüme” adıyla belirlenir ve vahşetin uzamı, anlatının hemen başında çürümeyle duyumsatılır. Beyaz Zambak, doğar doğmaz elinden alınan ve

⁶⁹⁸ Nar, **y.a.g.e.**, 47 s.

⁶⁹⁹ Nar, **y.a.g.e.**, 25 s.

babasını bile bilmediği oğlunu aramaktadır ve kardeşi Emedeni'yle acısını paylaşır. Emedeni ise yıllardır adını bile bilmediği sevdalısının aşkından çürümeye başlamış, bedeni neredeyse yılana dönüşmüş, insanlıktan çıkmıştır. Zaman kuyusunda kaybolmuş, ruhu bu kuyuda unutulup gitmiş bir zaman ölüsüdür. Beyaz Zambak, mezarların kaybolduğu, kimin nerede yattığının belli olmadığı, insanların giderek yok olduğu, çocukların taşa dönüştüğü bir dünyadan söz eder. Vahşetin toprağını dünyaya kimin serptiği bilinmemektedir. İktidarın gölgesinde şiddeti de aşan bir dünyadır yeni dünya; zira, burası, ıssızlığın ortasında bir yer olarak tanıtılsa da, zamansız bir kentin meydanıdır aynı zamanda. Meydanda kurulan gizler çarşısı, sözü edilen vahşetin somut görünümü olarak yansıtılır. Emedeni ile Beyaz Zambak ıssızlığın duvarında yer alan tasvirlerin arasına karışır ve çarşıda olan biteni seyretmeye koyulurlar.

Gizler çarşısı, dünyadaki çürümenin göstergesi olarak beden formu bozuma uğratılmış grotesk figürlerle doludur. Dilsiz satıcılar, dilenciler, kör sahaf, falcılar, ruh tüccarları, ölü yıkayıcıları vb... gibi birçok grotesk kişiliğin yer aldığı çarşı, Aycıl'ın ifadesiyle "*grotesk ara bedenlerin çarşısıdır*"⁷⁰⁰ Beşikçi gibi vicdanı olan, insani özelliklerini henüz yitirmemiş kişilerin de yer aldığı bir pazar yeridir. Anlatının olay dizisi, gizemli bir beşik siparişi vermek için gelen Yaşlı Kadın'ın Beşikçi'ye deri kaplı bir defter verişiyile başlar. Beşiğin defterde yazan özelliklere göre yapılmasını ister ama defterdeki yazı başka bir dildedir. Beşikçi, önce kabul etmek istemez fakat yaşlı Kadın, hayatı boyunca yetecek miktarda para verince razı olur. Olay dizisi, Beşikçi'nin bu beşiği yapmak için Kör Sahaf'a, oradan Cüce'ye ve Doktor F.'ye gidişiyile yoğunluk kazanır ve tüm anlatı, Beşikçi'yle beraber takip edilen bir merak üzerine kurulur. Defterde yazılanları okuyan Doktor F., beşiğin nasıl yapılacağını anlatır ve beşik, Emedeni'nin duvardaki tasvirinin kalbinin sökülmesiyle ve iki oğlan çocuğunun kemikleri kullanılarak yapılır. Çocuklardan biri Beyaz Zambak'ın kayıp oğlu, diğeryse Beşikçi'nin kendi çocuğudur. Anlatının sonunda Beşikçi, Cüce'yi öldürür ve Doktor F.'ye giden labirentin yeni bekçisi olur.

⁷⁰⁰ Aycıl, a.g.e., 13 s.

Oyun kişileri, olay dizisinin ayrıntılarını taşıyanlar olmanın ötesinde küresel kent uzamının anlatıdaki görünümünü yaratan figürlerdir. Gizler çarşısının grotesk figürleri, belleksiz toplumun unutkan insanlarıdır. Geçmiş-şimdi-gelecek çizgisinde insanoğlunun kaderi, tarihi ve yapısı hiç değişmemiştir. İnsanoğlu ilk zamandan bugüne dek vahşetin beşiğini sallamaktadır. Duvardaki tasvirler tarafından izlenen bu vahşet, tüm insanların bir tasvir olduğu düşünüldüğünde geleceğe de taşınmaya devam edecektir. Çarşının ortasında Cüce'ye işkence eden halk, karnavalesk bir rahatlama içinde tüm kötülüklerin kaynağını Cüce'de yok etmeye çalışır. Erkeklerin iktidarsızlığı, toprağın verimsizliği gibi tüm uğursuzlukların kaynağıdır o. Küreselleşmenin kent uzamında yarattığı şiddetin temeli kapitalizme dayanmaktadır. Çünkü işkence eden halk, sadece Beşikçi'nin havaya saçtığı paralarla eyleminden vazgeçer. Yabancı Gözlemci ve Yerel Yetkili'nin varlığıyla iktidarın küresel ölçekte beliren senaryolarının yeni olmadığı anlatılır. Halkın belleksizleşmesinin ardında iktidarın uyguladığı şiddet politikaları yatmakta ve demokrasiye uydurulmuş kılıflarla halk, daima öteki olarak konumlanmaktadır. Kimliğini unutmak bir yana, akşam ne yediğini bile hatırlamayan halk, yapılan küresel iyilikleri görmekten de acizdir. Kırk yıl önce yapılan Amerikan yardımında dağıtılan süt tozlarını, bit ilacı sanıp başına sürmüştür. Demokrasi ve siyaset, kapitalizmin figüranlarıdır ve halkın hakları yabancı sermayeli bankaların kasalarında saklıdır. Yabancı Gözlemci, ekolojik tarım araştırmaları için beden parçaları ister, çünkü yerel düzlemde uygulanacak senaryolar için halkı tanımak önemlidir. Yabancı Gözlemci aracılığıyla yazar, iktidarın baskısını küresel boyutta ele alır.

“CÜCE – (...) (Ezberlenmiş tekerleme gibi) Bunlar yabancı gözlemciler. Yoksullaştırdıkları sömürgeleri dolaşıp yerlilere global dış sağlığı için insan hakları sakızı dağıtırlar. Onlara göre birileri öteki'dir, ama beriki'nin kim olduğunu ne öteki bilir, ne beriki. Çok ötelere beriyeye gelip ötekine-berikine, öteden beri, öteberi dağıtırlar. İstemeyenlerin ise ötesini berisini dağıtırlar. Kültürel fonları arka fonlarıdır. Apış aralarında hayali ve patolojik siyasi haritalar ve insan kemiğinden cetveller taşırlar. Az konuşurlar, az gülerler. Onları gezdiren adam vardı ya, yetkili... O da sömürgecinin diplomasi memurudur. Aylık maaşı bir Amerikan hamburgeri. Yalan konuşmak, farkında bile olmadığı en doğal reflekslerinden biri haline gelmiştir. Köylü kurnazdır ve siyasal bürokrasinin ayak oyunlarının ayak işlerini yapmaktadır. (...)”⁷⁰¹

⁷⁰¹ Nar, y.a.g.e., 52-53 s.

Kötülüğün meşrulaştığı, insanların umarsızlıklarını korkuya dönüştürdüğü, seçim şansının insanın elinden alındığı küresel ortam, Sarhoş Şair'i de delirten uzamdır. Aklının haklarını isteyen şairin sözleri kent uzamında yitip gider. Cüce, Yaşlı Kadın'ın işkence uzmanı kocasından olan oğludur. Babasını çocuk yaşta annesine tecavüz ettiği için öldürmüştür. Doktor F.'nin yani iktidarın yardımcısı, kimlik toplayıcısı ve Doktor F.'ye giden labirentin bekçisi, kılavuzu olarak geçmiş-işimdiyi ve geleceği bilendir. Doktor F.'nin temizlikçisi olan Yaşlı Kadın, masumların, kurbanların gittiği cennete gitmek istemediği için bu beşiği yaptırmak istemiştir, günahsız olduğunu iddia etmektedir ve tanrısal iktidarın buyruklarına karşı gelerek vahşetin kurbanı olur. Çocuk kemiklerinden yapılan beşiğe uzanır uzanmaz hayata gözlerini yumar. İktidarın teorik işkence uzmanı olan Doktor F., Frankenstein ile Faust karışımı bir entelektüeldir. İktidarın kayıt altına alma, gözetleme ve şiddeti daimi kılma görevlisidir. Tanrısal iktidarın gökyüzü hakimiyetinin tersine o, yeraltında yaşamasıyla Hades'i çağrıştıran bir görünüm sergiler. Son zamanlarda Baudrillard okuyan Doktor F., ortak bilinçaltı, toplumsal refleks gibi konular üzerinde çalışmaktadır ve gerçeğin önceden kurgulanan bir simülasyon evreni olduğuna inanır. Beşikçi'yle ilgili öncesine ve sonrasına ait her türlü bilgiye sahiptir ve anlatının sonunda Beşikçi'nin Doktor F. tarafından yürütülen bir deneyin kobayı olduğu ortaya çıkar. İktidarın insan üzerinde yaptığı deneylerin sonuçları varsayım olarak öngörülse de Beşikçi, bekleneni yapar; Cüce'yi öldürür ve iktidarın cellatı olarak vahşetin beşiğini yapmaya mahkum edilir. Oysa Yaşlı kadın ona geldiğinde ve daha birçok kez, bu beşiği yapmaktan vazgeçme şansı vardır fakat o, bir kese paranın hayaline kapılır. İktidarın şiddet uzamı, dürüst bir esnaf olan Beşikçi'yi bile yoldan çıkarmıştır ve uzamın şiddeti de içeren bir vahşete dönüşmesi, insanın seçme hakkını insani olandan yana kullanmamasıyla belirlenir.

Oyunun diğer kişileri, kentsel uzamda varedilen korkunun temsilcileridir. Kör Sahaf, polisten korkar fakat Beşikçi, savaş, hayat pahalılığı gibi temel sorunlar varken bu korkuya anlam veremez. Yaşadığı ortamı değerlendirme becerisinden yoksun olan Beşikçi ile Kör Sahaf'ın ortak noktası para heveslisi olmalarıdır. Böylece yazar, kapitalizmin kentsel yapılanmada tüm insanları kısıpına aldığını aktarmaya çalışır. Körlüğü bile ironik olan Sahaf, kolektif belleğin yitirilişinin

göstergesidir; bilgilidir fakat bu bilgiyi para karşılığı paylaşır. Aslında defterdeki yazıları Beşikçi'nin tarifıyla okuyabilmektedir ama yazılanlardan korkar. “*Hayat kendi tabutunda abdest alıyor*”⁷⁰² yazısını görünce başının belaya gireceğini düşünür ve Beşikçi'yi Doktor F.'ye gönderir. Sahaf'ın radyosu, anlatı sonunda Doktor F.'nin odasında belirir –ki, iktidar kendisini ve amaçlarını fark edenleri gerçekte olduğu gibi anlatı uzamında da yok etmeyi başarır.

Oyunda uzamı belirleyen dinamiklerden biri olan zaman, zamansızlığı da içeren yapısıyla mantıkla kavranamayacak bir bütünlüğe sahiptir. Sabahın alacakaranlığında başlayan anlatı süresi, günler sonra beşiğin yapılması ve Cüce'nin ölümüyle son bulur. Beyaz Zambak'ın Hıristiyan inancında yer bulan Meryem'i simgelemesi ve anlatı boyunca olup bitenleri izleyen olarak konumlanması, geçmiş-şimdi-gelecek algısının içiçe geçişinin göstergesidir. Ölümsüz aşkın kahramanlarını çağrıştıran bir acıya sahip olan Emedeni'nin varlığı, yine zamansızlığı çağrıştıır –ki, yazar, Emedeni'nin kendisini ruhu unutulmuş bir zaman ölüsü olarak tarif etmesini bilinçli bir zamansal ayrıntı olarak anlatıya yerleştirmiştir. Emedeni, kötülüğün meşrulaştığı bir uzamda aşkın iktidar tarafından devre dışı bırakılışının tarihsel göstergesidir fakat tarih bilincinin de değer yitimine uğradığı küresel dünyada, aşk için çekilen acı bile insanı dönüştürme gücünü yitirmiştir. Beyaz Zambak'ın İsa'yı imleyen ve doğar doğmaz elinden alınan oğlu, tanrısal adaletin yeryüzü iktidarına kurban edilmişinin simgesidir. Vahşetin uzamında beliren zaman, insanlık tarihini kapsayan tüm zamanlardır ve insanoğlu, seçimlerini iktidarın öngördüğü biçimde yapmaya devam ettikçe geleceği de kötülüğün zamanı olarak konumlar. Dr.F'ye giden ve gamalı haç biçiminde tasarlanan labirentin yolculuk süresi, duvarlarda asılı kimliklerin gölgesinde yapılan tarihsel bir serüveni kapsar. Zaman-mekan algısı bilinmeyen bir labirent uzamında bulanıklaşır. Tarihsel yolculuğun seyri bilinçaltında yapılan bir yolculuğa doğru değişir. Geçmiş ve gelecek, şimdi'de anlatılır. Cüce'nin zamanın geçişini unutturmak adına anlattığı çocukluğu, diegetik anlatı yapısına uygun olarak anlatıya yerleştirilir. Küresel zaman algısının zaman-mekan sıkışması ekseninde değerlendirilen labirent yolculuğunda bir yere uzak diyebilmek, kişinin zaman algısına bağlıdır. Yazarın zamanın mekansızlaştığını göstermek adına

⁷⁰² Nar, y.a.g.e., 45 s.

kullandığı labirent, tüm zamanları içerişiyile vahşetin de tek bir mekana ait olmadığını çağrıştırmaktadır.

Gizler Çarşısı, ıssızlığın ortasında başlayan bir açık uzam anlatısıdır fakat burada açık uzam, kamusal alandan özel alanlara giden bir gelişim gösterir. Pazar yerinden K r Sahaf'ın dükkanına, Doktor F.'nin çalışma odasına, Beşikçi'nin evine giden bu mekansal yapılar, labirentin yani iktidarın zamansız varlığıyla özel-kamusal ayrımının ortadan kalktığı bir Őeffaflık içermektedir. Anlatının imgesel uzamı, Beşikçi'nin gördüğü rüyayla da katmanlanır ve uzamın tüm mekansal katmanlarına vahşetin kötülüğü öylesine işlemiştir ki, uzamın açık ya da kapalı, gerçek ya da düşsel oluşunun anlamı kalmamıştır. Duvar tasvirleri tarafından izlenen bu kötücül dünya, seyirlik bir uzama dönüştürülmüştür. Seyretme eyleminin alt metni ise gerçek uzamda dünyada olup bitenleri sadece seyretmeyi seenleri imlemektedir. Küresel dünya düzeninde tüm insanlık, vahşeti izleyen ve bu vahşete seyirci kalanlar olarak eleştirilir. Tanrının kendi oğlunun kaırılışına göz yumduğu bir dünyada, kötülüğün insanlar arasında vahşete dönüşmesi doğaldır. Beşikçi'nin oğlunu kurban edişi, Hz.İbrahim'in oğlunu tanrıya kurban edişini anımsatır fakat mitolojide Tanrı devreye girerek oğul İsmail'in ölmesini bir koyun göndererek engellerken Beşikçi'ye hiçbir Şey gönderilmez. Oysa kurban edilenlerden biri Beyaz Zambak'ın tanrısal oğludur ve Tanrı, bu ölümü de engelleyecek bir Şey yapmamıştır. Nietzsche'nin nihilist evreninde yıllar önce öldüğünü söylediği Tanrı, yerini yeryüzü tanrısı olan iktidara devretmiştir. Tüm anlatı boyunca iktidarın gözetiminde, herkesin öyle ya da böyle bir başka insanı aradığı yer olan küresel dünya, tüm mekanları kapsayan vahşetin uzamına dönüşmüştür.

3.2.4. Kapalı Uzamda Nesneleşen İlişkiler

Küresel kapitalizmin vattığı kitle kültüründe insan, ekonominin ve ekonomiye dayalı teknolojinin bir aygıtı olarak konumlanıp nesneleştirilmektedir. Küresel kültür kitlelerin bilincini ve bilinçdışını yönlendirme rolünü üstlenmesine rağmen kitleler tüketici olarak önem kazanır. Tüketici, hükmedici bir özne gibi gösterilse de aksine tüketim toplumunun nesnesidir. Küresel kapitalizmin türdeşleştirme çalışmalarının taşıyıcısı olan kitle iletişim araçlarının yarattığı kitle bilinci, yaşanan gerçekliğe bireyin seyirci kalışı ve sessiz yığınlar olarak kodlanmasıyla yakından ilişkilidir⁷⁰³. Özne olmaktan çıkıp nesneye dönüşen kentli insan, nesneleştiğini umursamayan, rahatına düşkün, kolektif amaçlarını ve inançlarını yitirmiş kitlenin bir üyesi olmaktan öteye gidememektedir. Kitle, toplumsalı barındırır ama onda toplumsalda olan canlılık ve dinamizm yoktur.

Mimar olan Behiç Ak, **Bina** adlı oyununu, gerçekte başına gelen tuhaf olaylardan yola çıkarak yazmıştır⁷⁰⁴ ve oyunda, kitle kültüründe nesneleşen insanları anlatır. İktidarın istekleri doğrultusunda değışen dönüşen bir bina ekseninde, değer yitimine uğrayan bir kentin ve kentlilerin hikayesini konu alan anlatı, anlam yitimine uğratılan mekanlar aracılığıyla belleksiz bırakılan bir toplumu eleştirir. Belleksizliğin uzamında gerçekleşen olaylar, nesneleşen insanların traji-komik halleridir. Jan Assmann'ın bellek üzerine görüşlerinden hareketle -1.3.1 bölümünde aktarıldığı gibi; anlamın oluştuğu ve aktarıldığı yer, kültürel bellektir ve kültürel bellek, tüm toplumun ortak geçmişine açılan kolektif bellek oluşuyla değer kazanır. Kolektif bellek, toplumda anlam bulan değerlerle özdeşlik taşır⁷⁰⁵. Anlam, geçmiş olaylar ve nesnelere nedensellik bağı kurarak oluşturulur. Bireysel ya da toplumsal şimdiki zaman, geçmiş yaşantılardan hangisiyle bağlantılandırılırsa ona göre bir "şimdi" kurgulanır. Küresel kent uzamında, zaman-mekan algısının başlangıç noktası kabul edilen bellek, kolektif zamanların karşılaştığı mekanları içererek şimdinin mekanlarını kültürel bellekten aldığı izlerle biçimler⁷⁰⁶. Bellek, anımsamayla birlikte

⁷⁰³ Bkz., Baudrillard, **Sessiz Yığınların Gölgesinde-Toplumsalın Sonu**, 32-39 s.

⁷⁰⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz., Derin İnan, "Yapıların Kullanım Süreci ve Mimarın Sorumluluğu, Behiç Ak'la Bina Oyunu Üzerine",

<http://www.mo.org.tr/mimarlikdergisi/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=363&RecID=2176>

⁷⁰⁵ Bkz., Assmann, **a.g.e.**, 19-30 s.

⁷⁰⁶ Bkz., Halbwachs, **a.g.e.**, 74 s.

imgelerle dolu olan hayali bir mekan yaratırken anımsama daima zihinde canlandırılan bir mekanla ve buna bağlı olan bir zamanla yapılarak iç bellek ile dış bellek aynı mekanda birleştirilir. **Bina**'da, işlevinden ve anlamından uzaklaştırılan spor salonu, kentin küçük ölçekli görünümü olarak tüm kentin ve dolayısıyla da kentlinin belleksizliğinin göstergesi olarak kullanılır. Küresel kültürde belleğin anımsama ve aklın algılama yetisi giderek zayıflamış, toplumsal bellek yitimi, anlatı kişilerini mekana, zamana, kente ve kendine yabancılaşmış bir duruma indirgenerek nesneleşmiştir.

Öğleden sonra saat üçe doğru başlayan anlatı, akşama uzanan birkaç saatlik bir süreyi kapsar. Tek perdelik bir oyun olan **Bina**'da belleksizlik, mekanın anlamından uzaklaşması zaman algısının da bozulmasına yol açar. Anlatı kişileri ortak bir şimdi'ye ve geçmişe bakamadıkları gibi zamanı da farklı algılamaktadır. Güneş ışınlarından daha fazla yararlanmak adına yapılan ileri ve geri saat uygulamaları insanların zamanı tarif etmelerini karmaşıklaştırmıştır. İki ay gibi kısa bir süre içinde yapılan saat değişikliği yüzünden Birinci Adam saatlerin bir saat geri alındığını savunurken İkinci Adam, ileri alındığını iddia eder; yani ona göre saat, - eski saate göre- henüz ikidir. Mekanı ve mekandan hareketle zamanı, insanları ve tüm kenti değiştiren iktidar bunu demokrasi bilinciyle yapmaktadır fakat her şeyi kendi istediği biçimde değiştiren yaşlı iktidarın kendisi de belleksizdir. Üç yıldır kurulu olan spor salonunun büyük bir tarih olduğunu sanan Birinci ve İkinci Adam aracılığıyla yazar, ortak bir geçmişe bakamayan bir toplumun köksüzlüğünü mekanı adeta bir anlatı kişisi gibi kullanarak değer yitiminin kaynağını iktidar olarak belirler fakat iktidar karşısında yönetilenlerin suskunluğu da eleştirinin odağına yerleştirilir. Ak, herhangi bir tarafı suçlamak yerine bir durum içinde beliren tüm tarafların durumunu aktarmayı seçmiştir. Çığırından çıkmış bir kent yaşamında kişisel ve ekonomik çıkarların her türlü değer önüne geçişi karşısında suskun kalan insanların durumu anlatının bütününe oluşturmaktadır⁷⁰⁷.

Bir spor salonu olarak inşa edilmiş fakat yöneticilerin kendi isteği doğrultusunda uğradığı değişimlerle bağlamından koparılmış eski bir binada geçen

⁷⁰⁷ Bkz., Zehra İpşiroğlu, **2000'li Yıllara Doğru Tiyatro**, Mitos Boyut Yay., İst., 1998, 115-121 s.

anlatıda, neredeyse yıkılmak üzere olan mekan, toplumun bir yansıması gibi kullanılmıştır. Duvarları yer yer dökülen ve dökülmeye devam eden binanın dışarıdan ne olduğu bile algılanamamaktadır. Burayı otel ya da sular idaresi sanan insanların yıkılan duvarlardan kafalarını uzatmaları bu algı bozukluğunun göstergesidir ve zaten spor salonu da akşamları düğünler için kiralanan kimliksiz bir mekana dönüşmüştür. Elli ellibeş yaşlarında olan Birinci ve İkinci Adam'ın idaresinde verilen mantıksız kararlarla yıkılacak hale gelen binada, yönetim alanı büyürken spor salonu küçülmüş, yapı yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya kalınca binayı yapan Mimar çağırılmıştır. Yazar, demokrasi söylemlerini ağzından düşürmeyen bina yöneticilerinin gerçekte gizli birer diktatör olduklarını vurgulayarak, belleksizliğin mimarı olarak iktidarı öne çıkarır.

“BİRİNCİ ADAM – Biz demokratız.,

İKİNCİ ADAM – Evet. Kelimenin tam manasıyla. Biz demokratız.

BİRİNCİ ADAM – Bir pinponcuyla, bir tenisçinin, bir basketçinin, aynı çatı altında,

İKİNCİ ADAM – Barış içinde...

BİRİNCİ ADAM – Bir arada yaşayabileceğine inananlardanız.

İKİNCİ ADAM – Hatta onların yönetime katılmalarını isteriz biz.

BİRİNCİ ADAM – Belki inanmayacaksınız ama, geçen Eylül ayında binanın ne rengine boyanması gerektiğini onlara sorduk.(...) Gayet demokrat davrandık. Hiç taraf tutmadık. Hiç kimsenin istediğini yapmadık.

İKİNCİ ADAM – Binayı tarafsız bir renk olan griye boyadık.

BİRİNCİ ADAM – Evet, biz despot değiliz, kimsenin tarafını tutmadık.”⁷⁰⁸

Küresel kentte demokrasi, iktidarın kendi bildiğini okuduğu fakat yapılan seçimlerin çoğunluğun tercihi gibi gösterildiği bir imajlar uzamıdır. Yeni düzeni belirleyen temel güç olan kapitalizm imajları öne çıkarınca spor salonunda neredeyse tüm işin peşinden koşanlar da maaşları ödenmeyen grafikçiler olur. Giderek büyüyen fast food zinciri yüzünden kar elde etme amacıyla spor salonunun birçok bölümü de köfteciye dönüştürülmüştür. Belleksizliğin bir başka yüzü olan hızlı tüketme alışkanlığı, tüketim toplumunun köksüzlüğünün vurgulanması adına anlatıya yerleştirilmiştir. Ülke ekonomisi tüketim anlayışı yüzünden sağlıklı bir ilerleyişe doğru sürüklenmektedir. Temelleri sağlam olmayan özelleştirmeler, iç ve dış borcun görülmedik düzeylere ulaşmasına rağmen umarsızca hayata geçirilen politikalar, ekonomiyi de anlatıda yer verilen bina gibi çökme tehlikesiyle karşı karşıya getirmiştir. Günden güne bozulan toplumda kimse üzerine düşen işi yapmamaktadır.

⁷⁰⁸ Behiç Ak, **Bina**, Mitos Boyut Yay., İst., 1993, 30-31 s.

Yazar, işsizliğin kol gezdiği kent yaşamında, üniversite mezunu gençlerin para kazanmak uğruna başka işlerle uğraşmasını ve herkesin her işi yaptığı bu toplumda insanların hiçbir alanda uzmanlaşamayışını eleştirir.

“BİRİNCİ ADAM – Bazı insanlar oto tamircisi olarak yaratılmıştır. Ama oto tamircisi olabilmeleri için önce Hukuk Fakültesi’ni bitirip, çığ köfte dükkanı açmaları, sonra iflas edip, gazoz fabrikasından emekli olmaları gerekir. (...) Evet, binalar da böyledir. Bazı binalar hamburgerci olmak için yaratılmıştır. Ama o aşamaya kolay varamazlar. Hamburgerci olabilmek için, önce gelinlikçi dükkanı olup, iflas etmeleri, daha sonra, radyo tamircisi olup iflas etmeleri, daha sonra kırtasiyeci olup iflas etmeleri(...) gerekir.”⁷⁰⁹

Yazara göre, mekanın bağlamından koparılması demek, insanın bağlamından koparılması demektir ve bu yüzden tüm toplum kaosa sürüklenmektedir. Yıkılan binanın duvarları yüzünden içeri-dışarı ayrımının ortadan kalktığı, kamusal alan ölçeğinde tüm kentin resmedildiği anlatıda, kentin küresel dinamikleri binayı kapsayan bir uzama dönüşmüştür. Anlatı kişilerinden hiçbiri gerçek anlamda üretmez, her kafadan bir ses çıkar; tek üretici mimardır fakat binanın baştan sağlam yapılmamış olması ve durmadan aynı cümleleri kullanıp olanı biteni başka bir dünyada yaşıyormuşçasına şaşkınlıkla karşılaşması onun üreticiliğine de gölge düşürür. “Sürece müdahil olamayan bir durumda”⁷¹⁰ ele alınan Mimar, yaşam gerçeklerine kayıtsız kalan bir aydın olarak eleştirilir. Yaşanılanlara seyirci kalmak ve para uğruna tüm değerlerin yokoluşuna izin vermek, sınıfsal bir ayrım gözetmeksizin kentin tamamına yayılan bir durumdur ve anlatının sonunda Mimar da belleksizliğin uzamına direnmek yerine uyum sağlamayı seçer.

Hastane

Küreselleşme, kapitalizmin “şeyleştirdiği” insanların yer aldığı kentsel uzamda varlık bulan bir güçtür ve şeyleşme, toplum tarafından nesnel olarak üretilen bir yanılısama biçiminde açığa çıkar. Toplumsal yanılısama, insani ilişkileri “şeyler” arasındaki doğal ilişkiler olarak tanıtarak iktidarın gizlenmesini sağlamaktadır. Jacoby’ye göre; “Toplumsal bellek yitimi bir şeyleşme tipidir, daha doğrusu, şeyleşmenin başlıca biçimidir. Bütün şeyleşme, bir unutmadır”⁷¹¹. Behiç Ak’ın

⁷⁰⁹ Ak, **y.a.g.e.**, 49-50 s.

⁷¹⁰ İnan, **a.g.e.**, 2 s.

⁷¹¹ Jacoby, **a.g.e.**, 29 s.

Hastane adlı oyunu, yıkılmakta olan bir kamusal “bina”dan sonra yine bir kamusal alan olan ve toplumu oluşturan insanların iyileşmesi adına kurulan bir hastanede geçmektedir. Uzam yine belleksizlik olarak belirir; zira, kent uzamı, hastalıktan başka bir şeyden söz etmeyen insanlardan oluşan hastalıklı bir uzamdır. Bir yanda sıradan ve çaresiz insanlar bilimsel gelişmelerden medet ummakta diğer yanda ise, hasta ve sıradan olan insanları denek olarak metalaştıran bilim adamları eleştirilmektedir. İki perdeden oluşan anlatı yapısında birinci perdede mekan Hastane Koridoru olarak belirlenir ve yazar, okuyucu/seyirciye kentin hasta insanların hikayesini aktarır. İkinci perde ise birinci perdedeki köhnemiş hastane koridorundan uzak, uzay üssü gibi kurgulanmış bir başka mekandır ve burası, hastanenin görünmeyen yüzü olarak gerçeğin de gizlenen kısmıdır.

Aynı hastanenin iki farklı yüzünü konu eden yazar, bilimsel ahlakı ve toplumsal adaleti kapitalizmin yarattığı nesneleşme içinde ele alır. Anlatının ilk yarısı, hastane koridorunda karşılaşan Adam ile Kadın’ı içerir. Adam, böbrekleri yüzünden yıllardır hastaneye gelen ve neredeyse personelden çok bilgisi olan biridir. Kadın ise sayısız doktora gitmesine rağmen hastalığının ne olduğunu anlayamayan emekli öğretmendir. İki kişinin sıradan dertleşmesi olarak başlayan konuşma örgüsü, Adam’ın Kadın’ın hastalığını araştırmaya başlamasıyla ilginçleşir. Söylenilenlerden bir şey anlamayan Kadın’a doktorlar bir denek gibi davranmıştır ve hastanede her şey formaliteden ve paradan ibarettir. Hoparlörden durmadan, hasta yakınlarının ameliyat ipi alması yönünde duyurular yapılır. Hastaların tedavi yöntemleri bütçeleriyle doğru orantılı olarak farklılık göstermekte, yoksul hastaların artan ilaçları, diğer bir yoksul hasta için kullanılmaktadır. Anlatının ikinci yarısı ise hastanenin kırmızı kapının ardında yükselen kısmında geçer. Burası son derece lüktür ve gelişmiş teknolojiyle donatılmıştır. Adam, Kadın’ı gizlice muayene eder; pankreasında tümör olan Kadın, ikinci baskısı yapılacakların listesinde yoktur. Hastanenin gizli tutulan bu bölümü, insan kopyalamak için kullanılmaktadır.

Genetik kopyalama söylemlerinin, ilk kopyalanan canlı unvanını taşıyan koyun Dolly’nin popüler olduğu zamanlarda yazılan **Hastane**, Behiç Ak’ın modern bilimin kullanımına dair kaygılarını yansıtır. Huzuru, küresel kentten ve teknolojiden

uzaklaşarak köyde yakalamaya çalışan doktorların dünyasında tıp bilimi, kötü emellere alet edildiğinde ülkeler arası ilişkileri bile etkileyecek konuma gelmektedir. Komşu ülkenin dış işleri bakanı yaptığı tutarsız açıklamalar yüzünden aşırı insüline maruz bırakılmıştır. Ak'ın kötücüllüğün bilimsel sonuçlarının varabileceği noktaya duyduğu kaygı, aslı ile kopyası çatışan başhekimlerle boyutlanır. İnsan hayatı kapitalizme kurban edilerek nesneleştirilmiş, bilim bireysel çıkarlar uğruna değer yitimine uğramıştır. Organ borsasında değer kaybeden karaciğer piyasası için üzülen doktorlar, kanserin tedavisi bulunduğu halde gizlemeyi uygun bulurlar. Çünkü böylece ilaç sektörü ve hastane daha çok kazanmaya devam edecektir. Kanserinin bulunduğu söylentisi, küresel kentin şehir efsanelerinden biridir ve yazar, bu efsaneyi ironik bir gerçeklik olarak anlatıya yerleştirir. Kopyasını yaptıran başhekim tıpkı Kadın gibi pankreas kanseri olmuş, öleceğini öğrenince kopyasının yapılmasına karar vermiş fakat kansere çözüm bulunduğu için ölmeyen aslıyla yüzleşmek zorunda kalmıştır. Asıl başhekim kopyalamaya, ölümsüzlüğe karşıdır. Masum insanlar kolayca tedavi edilebilecekken ölmekte, yeni çıkan yasaya göre de ölenlerin organları hastane denetimine geçmektedir. Organların kullanım hakkı insanda, mülkiyet hakkı devlette'dir⁷¹². Kimin yaşayıp kimin kopyalanması gerektiğine karar veren hastane yönetimi, ölümlü insanları ölümsüz kopyalar için yedek parça deposu olarak kullanmaktadır. Gerçek iktidarları da aşan gizli iktidar olarak yansıtılan bilim adamları, geleceğin dünyasında bir tehlike olarak belirmektedir. Savaşların yön verdiği yeni dünya düzeninde insan hayatını kurtaracak teknolojik gelişmeler değersiz bulunurken, milyonlarca insanı yok edecek bombalar icat etmek büyük gelir getirmektedir. Anlatının sonunda doktorların hırsı, tüm insanlığı ele geçirecek düzeye gelince başhekimin aslıyla kopyası kavgaya tutuşur ve gizlendiği yerden çıkan Kadın, kopyayı öldürmeyi başarır.

Kamusal bir alanın insan hayatını yok edecek tehlikeli bir yapıya bürünmesi, toplumsal yapıyı bozan etkenlerden biridir. Toplumun fiziki ve ruhsal iyileşmesinin adresi olan hastaneler, gizli kapılar ardında hayata geçirilen planların merkezi olunca zaten bozulmuş bir toplumun giderek yok olacağının göstergesidir. Bozulmanın öncelikle kurumsal yapılardan başladığına dikkat çeken yazar, hastalığa indirgenen

⁷¹² Bkz., Behiç Ak, **Hastane**, Mitos Boyut Yay., İst., 1999, 44 s.

bir kentsel uzamda ilişkilerin de birbirine yabancılaşmasını dile getirir. İnsanları iyileştirme işleviyle kurulan hastane, ölümlülerin ölümsüzlüğe bilmeden hizmet ettiği kar amaçlı bir kuruma dönüşmüştür. Yönetime, paraya ve bilgiye sahip olanların yanında sıradan insanlar, bir denek olmaktan öteye gidemez. Sözü edilen sıradan insan cahil biri değil, emekli bir öğretmendir fakat hastanede öğretmenin de anlayamadığı bir dil konuşulmaktadır. Hastanenin temel taşı olan doktorlar mesleklerine özgü olan bu dili bir üstünlük olarak kullanmaktadır. Bilimsel ahlaktan, insani duyarlılıktan uzaklaşan bilim adamları, kapitalizmin nesnesine dönüşerek belleksizleşmiştir ve bu durumun farkında olmayışları yazarın eleştirisini oluşturur. Belleksiz olan iktidar karşısında hasta olan insanlar, -tıpkı Bina oyunundakiler gibi- edilgen bir konuma çekilerek suskunlaştırılır. Bu durum, anlatının sonunda kopyayı hiç tereddüt etmeden öldüren emekli öğretmenle bozulur. **Bina**'da Mimar, çaresizce ortama uyum sağlarken **Hastane**'de Kadın'ın eylemi umutlu bir beklentinin göstergesidir.

Erkekler Tuvaleti

Küreselleşme kamusal alan tanımlarının tartışıldığı bir kentsel ortam yaratmıştır. Zaman-mekan algısının değişimiyle mahremiyet duygusunun bozuma uğratılması, kentsel uzam içinde “yüksek faaliyet alanı” olarak kamusal alanı yüceltir-miş gibi bir görünüme bürünür. Siyasetin, kültürel etkinliklerin arenası olan kamusal alan, düzene sokulmuş bütünlüğün, nesnel davranış biçimlerinin ve erkeğin alanı oluşuyla kodlanmıştır. Küresel kentin eril bakış açısı, öncelikli olarak erkeğe özgü alanları, iktidar odaklarını, devleti ve ekonomiyi merkeze alır. Yeni erkek sivil anlamda rahattır ve küreselleşmenin eril cins tüketicisi olarak yine de yüce bir konumdadır⁷¹³. Civan Canova, **Erkekler Tuvaleti** adlı oyununda kamusal alanın kahramanı ilan edilen erkeğin ortak mahremiyet alanı olan tuvaletleri mekan olarak seçer. İki perdelik anlatıda beş farklı tuvalette – kumarhanenin, bir parti merkezinin, hapishanenin, lüks bir yolcu gemisinin ve bir havaalanının erkekler tuvaleti- gelişen olayların ortak uzamı, kapitalizmin nesneleştirdiği ilişkiler üzerine kuruludur. Jacoby'nin deyimiyle kapitalizmin yarattığı “şeyleşme”, nesneleşme toplumsal

⁷¹³ Bkz. Sloterdijk, **a.g.e.**, 338-339 s.

bellek yitimi olarak belirir. Canova, erkek egemen toplumda kamusal alanda erk mücadelesine koşullanan erkeklerin dünyasını anlatır.

Anlatı mekanı beş farklı tuvaletin uzamsal ilişkilerini yansıtır; beş ayrı bölümden oluşan yapıda anlatı kişileri kimliksiz isimlerden -Kupabacak, Bonus, Otuzaltı, Sinekpapazı, AshHall, King Kong Junior, Doberman...- oluşur. Farklı mekanlara ait tuvaletlerde, kapitalizmin yön verdiği kentsel ilişkiler tartışılmaktadır. Anlatıyı vareden kişiler, mekanlar değiştikçe isimleri de değişir fakat beş mekanın ortak eylemi, erk mücadelesinin değişmemesidir. Kumarhane tuvaletinde kumarda kazanmaya çalışan, kısa yoldan zengin olma çabası gösteren erkeklerin hikyesidir. Anlatının tek kadını olma sıfatıyla yer alan Bonus, aynı tuvalette iktidarsız olduğunu söylediği kocasını Kupabacakla aldatmaya çalışır fakat başarılı olamaz. Kumarhanede kaybeden erkekler soluğu tuvalette almaktadır. Otuzaltı'nın 36'ya oynamalarında ısrar etmesi üzerine bedava içki içmeye gelen, kazanmak gibi bir derdi olmayan AshHall da kumar oynar ve kazandığı halde daha çoğunu isteyince kaybeder. Tüm servetini kaybeden Bonus'un kocası Sinekpapazı, Otuzaltı sayesinde yeniden kazanır ama karısının aldatmalarına dayanamayıp tuvalete kapanır. İlk bölümün sonunda Sinekpapazı'nın bulunduğu tuvaletten silah sesi gelir; kısacası herkes kaybetmiştir. Yazar, üretmeden kazanmanın derdine düşen erkekleri, kendi mahremiyet alanları içinde komikleştirir. Erk sahibi olmanın erkekler dünyasındaki karşılığı parasal gücü elde etmekten geçmektedir. Böylesi bir düzende varolan kadın da zengin ve güçlü erkeğin yanında yer alarak ayakta durur. Paradan başka bir amacı kalmayan insanlar toplumsal bellek yitiminin göstergesi olarak anlatının da nesnesi gibi kurgulanmıştır.

Erkekler Tuvaleti'nin diğer bölümleri, değişik mekanların tuvaletinde geçse de durum hiç değişmez. İkinci bölüm siyasi bir partinin erkekler tuvaletinde Bay Erk ile Muhalif'in çatışmasını anlatır. Kasetlerle yapılan şantajların ardı arkası kesilmemektedir ve sonunda ikisini de oyuna getirenlerin kendi adamları olduğu anlaşılır. Bay Erk ve Muhalif intihar edince yerlerine adamlarının geçmesi, giderek bozulan bir toplumda kişilerin nesneleşerek değersizleştirildiğinin göstergesidir. Paranın ve erk'in esiri olan erkekler aracılığıyla yazar, doksanların kazanmaya

koşullanmış fakat bu koşullanmayla köksüzleştiğini fark etmeyen toplumu eleştirir. Üçüncü bölümde bir hapishanenin tuvaletinde toplanan, kent yaşamından uzaklaştırılan insanlar anlatılır fakat toplumdan uzak yaşayan, tecavüz, dolandırıcılık, kumarhane soygunu gibi suçlardan hüküm giyen erkekler yine de iktidar mücadelesini sürdürmektedir. Dördüncü bölümde bir geminin yönetimini ele geçirmek için birbirlerine girerken son bölümde kendi söyledikleri yalanlara inanıp bir uçağı uçurmaya kalkınca öbür dünyayı boylarlar. Cehennem ateşine doğru yol alırken bile Otuzaltı, cennetin anahtarını satmaya çalışmaktadır.

Canova, erkek egemen toplum düzeninde erkeklerin mahrem alanında erkeğin erkeğe, kadına ve iktidarın gölgesinde tüm topluma verdiği zararı anlatmaya çalışır. Oyun kişilerinin isimlerinin iskambil kağıtlarından seçilmesi, insanların adına kapitalizm denilen gerçek iktidarın elinde oyuncağa dönüşerek nesneleşmesini simgelemektedir. Kişiler ve mekanlar farklılaşsa da, yaşam koşulları değişmediği sürece uzam da değişmeyecektir. Toplumsal bağlamından koparılmış belleksiz kişiler, benzer cümlelerle konuşmaktan öteye gitmeyen bir işlevsizliğe sahiptir. Yazar, erkeklerin aynılaştan dünyasında, toplumsal bozukluğun faturasını erkeğe keser ve son sözü kadına bırakır. Anlatının sonunda Bonus; *“İçine tüküreyim ben bu dünyanın”*⁷¹⁴ diyerek yazarın toplumsal yapıdaki bozukluğun kaynağı olarak gördüğü erkeğe özgü uzamda kadınsı bir duyarlılık arayışının temsilcisi olur.

*“(...) O dünya, erkeklerin dünyası. Üstelik kötü niyetli ve bencil erkeklerin dünyası! O halde rolleri de, isimleri de onlar belirliyor. Bilinçsiz ve de savunmasız bir kadın, kötü niyetli bir erkek için ‘Bonus’ tur. Bir de tersini düşünün. Bilinçsiz ve savunmasız bir erkek, en kötü niyetli kadın için bile, olsa olsa ‘bakıma muhtaç’ tur. Aradaki fark bu işte! Oyundaki King Kong Jr. bile, bir nebze kadınlıktan nasibini alınca duygusallaşıyor, kişisel erklerini ikinci plana atıyor. Hayata bakışı değişiyor (...) kanımca dünyayı kadınlar yönetseydi, (...) daha az sömürü olur, saçmalıklar azalır, dolayısıyla da ‘erkekler tuvaleti’ ni anlatan saçma bir oyun da yazılmazdı”*⁷¹⁵

Toplumun yitirilen belleğini yeniden kazanabilmesi ve insanın toplumsal bir duyarlılığa yeniden erişebilmesi için kadınsı bir duyumsamaya gereksinimi olduğuna inanan Canova, kentsel uzam içinde akıntıya kapılmış gibi savrulan insanların sessizce yol almalarına karşıdır. Paraya dayalı ilişkiler ve her türlü erki ele geçirme

⁷¹⁴ Civan Canova, **Erkekler Tuvaleti, Toplu Oyunları 2**, Mitos Boyut Yay., İst., 2001, 106 s.

⁷¹⁵ Bkz, Civan Canova ile yapılan röportaj, <http://www.tiyatro.biz/roportaj.asp?id=5>

hırsından başka herhangi bir yaşamsal canlılık göstermeyen insanların ölüm karşısındaki kayıtsızlığı da toplumsal bozukluğun kolay kolay düzelmeyeceğinin kanıtıdır. Yazarın, her bölümün farklı mekanına açılan tuvaletlerde “bozuk” yazısını kullanması da bu inancının bir uzantısıdır

Prömiyer

Canova, **Prömiyer** adlı oyununda anlatı uzamını okuyucu/seyirciyi kamusal alana, bir alışveriş merkezinde bulunan tiyatro salonunun sahnesine, mekanın elverdiği farklı kapalı alanlarda –danışma, gelinlikçi, tuvalet... vb.- gelişen ilişkilere tanık ederek oluşturur. Uzam, oyunla gerçek arasındaki ayrımın ortadan kalkışıyla nesneleşmenin merkezinde yer alır; zira alışveriş merkezi, uzamsal referansını kendisinden alan bir mekan özelliği göstermesiyle gerçekten daha gerçek görünen bir simülasyon ortamı oluşturmaktadır⁷¹⁶. Bir mekanın referansını kendinden alması, onun bir gösteri mekanına dönüşerek nesneleştiğinin göstergesidir ve gerçeğin estetize edildiği bu mekanlarda neyin gerçek, neyin sahte olduğunu anlamak imkansız hale gelmiştir. Canova'nın nesneleşmeyi görünür kılmak adına oyunla-gerçek arasındaki sınırın ortadan kalktığını göstermesi için bilinçli bir seçim olarak kullandığı alışveriş merkezi uzamı, yazar tarafından anlam üretilemeyen bir yer olmasıyla merkeze konmaktadır. Mekanın anlam üretmesi için, toplumsal kimlikte tarihsel ilişkisel bir geçmişe sahip olması gerekmektedir⁷¹⁷. Oysa alışveriş merkezlerinde kişisel hiçbir ilişkiye yer olmadığı gibi, tüketilen “şey”ler üzerine kurulu olan bir mekanda anlam üretilemeyince, bellekte iz bırakacak birikim de oluşmamaktadır. Dolayısıyla alışveriş merkezleri “yer-olmayan” mekanlardır ve burada insani bir ilişki kurulmadan hareket edenler de “*insan-olmayanlar*”⁷¹⁸ olarak anlatıya taşınır.

Anlatının oyun kişileri, alışveriş merkezinin tiyatro salonunda bir bankanın sponsorluğunda sahnelenen William Shakespeare'in **Hamlet** oyununda görev alan oyuncularındır. Gerçek isimleriyle değil, karakter isimleriyle varlık bulmaktadırlar ve bu durum, alışveriş merkezinin sinema salonunu kiralayan ve Sophokles'in **Kral**

⁷¹⁶ Bkz., Baudrillard, **Simulakrlar ve Simülasyon**, 97-101 s.

⁷¹⁷ Bkz. Auge, **a.g.e.**, 55-68 s.

⁷¹⁸ Bkz., Ritzer, **Toplumun McDonaldlaştırılması**, 145-147 s.

Oidipus adlı oyununu çalışan amatör turne tiyatrosu oyuncularıyla, tasfiye edilmekte olan bir gelinlikçi dükkanını kullanan ve yine Shakespeare'in **Jules Sezar** oyununu sahneleme çabası içinde olan diğer oyun kişileri için de geçerlidir. Her üç oyunun karakterleri, herkese açık olan ve adeta bir labirent gibi tasarlanan alışveriş merkezinin farklı mekanlarında bir araya gelir. Anlatı zamanı 8 Mart Dünya Kadınlar gününde gündüz saatlerinde başlar ve Hamlet oyununun sahnelenişiyile son bulur. Anlatı süresi, öğle saatlerinde başlayıp gece sona eren bir mesafeyi kapsamaktadır. Olay dizisi, her üç oyunun karakterlerinin oyunlarda yer alan gerçeklikle asıl gerçeği birbirine karıştırarak kurdukları ilişkiyle belirlenir.

Hamlet'in prömiyer günü, rollerini prova eden oyuncular, Bernardo, Fransisco ve Claudius aracılığıyla tiyatro ekibinin ilişkileri okuyucu/seyirciye tanıtılır. Tiyatronun danışma koltuğunda oturan ve aynı zamanda güvenlik görevlisi olan Kaytan ile oyunculuga özenen polis Karakaş'ın konuşmalarında Hamlet'in ocakta unuttuğu çaydanlık yüzünden oturduğu dairede çıkan yangın nedeniyle arandığı ve asker kaçağı olduğu anlatılır. Polis Karakaş, Hamlet'i emniyete götürmek üzere gelmiştir ama anlatı sonuna kadar Hamlet'i emniyete götürmeyi başaramayacaktır. Üç perdeden oluşan oyunda Hamlet, birinci perde boyunca görünmez ve perde boyunca diğer oyun kişilerinin anlattığı bir Hamlet olarak vardır. Horatio'ya göre dengesiz, anarşist ruhlu, içten pazarlıklı, psikopat, asosyal, hatta belki de biseksüel olarak tarif edilir –ki, bu tarifin gerçeği mi yoksa oyundaki Hamlet karakterini mi kapsadığı muğlaktır. Bilinen odur ki, Hamlet, bekar evinde yaşayan, koca kentte tek başına ayakta durmaya çalışan biridir⁷¹⁹. Hamlet'in Hayalet'i, Jules Sezar'da oynayan ve bir hafta sonra jübile yapacak olan Sezar'ın kardeşidir. Sezar'ın sevgilisi Calpurnia, Hayalet'in bir türlü boşanamadığı eski karısıdır. Hamlet oyununun gerçekliği içinde yaşanan ihanet, gerçekte de yaşanmaktadır ve Hayalet'in bu ilişkide Hayalet olarak varlığı, yazarın anlatısındaki oyun ile gerçeğin sınırının ortadan kalkışının olay dizisinde somutlanmasıdır. Konuşma örgüsünde Fransisco, Sezar ve Claudius tarafından aynı biçimde dile getirilen, günümüzde herkesin mücadelesinin kendisiyle olduğu yönündedir.

⁷¹⁹ Bkz., Civan Canova, **Prömiyer**, Mitos Boyut Yay., İst., 2008, 50 s.

“FRANSISCO – (...) Ben sürekli kendimle yarıştım. Ben, kendimi bildim bileli böyle oldu bu. Ben, hayatım boyunca hiç kimseyi kıskanmadım. Ne işimde ne de özel hayatımda. Benim bütün yarışım... hayatım boyunca... hep kendimle oldu.”⁷²⁰

Küreselleşmenin insanı taşıdığı nokta, her şeyin sorumlusu olarak kişinin kendisini görmesidir⁷²¹. Canova, toplumsal olandan uzaklaşma pahasına kendi derdine düşen insanlara olan eleştirisini, aynı cümleleri anlatı boyunca üç perdede yinelemesiyle dile getirir. Anlatıda herkes kendini düşünen benmerkezci bir yapı sergilese de, Hamlet’i polisten saklayabilmek adına verilen mücadele anlamlıdır fakat bu birlik oluş, yasaların uygulanmasını engelleyen bir yapı içerdiği için bilinçli bir mücadele düzeyine de taşınmamaktadır. Küreselleşmenin temel dayanaklarından biri, tarihin anlamını yitiriyor oluşuna dair yaratılan bilinçtir. Kenti vareden toplum, ortak bir geçmişe bakamayınca, tarihin de önemi giderek kaybolur⁷²². Canova, sadece toplumsal tarihin değil, sanat tarihinin de anlamını yitirdiğini savunur. Her üç oyun, insanlık tarihinden alınmış olayların imgesel düzleme taşınmasıdır. Antik Yunan mitolojisine ait bir olay ile Roma ve Danimarka tarihinde yeri olan olayların tiyatral anlatıdaki yapısı, Canova’nın anlatısında bozuma uğratılır. Metinler arası ilişkiler düzleminde ele alınan tarihsel gerçeklik, tiyatral anlatıların gerçekliğiyle ve şimdi’de yaşananlarla birbirine karışır. Tarihi yorumlayan tiyatro da, tüketim kültürünün mekanında işlevsiz hale gelmektedir. Tiyatro tarihinin üç büyük tragedyası, çabucak tüketilen içi boş bir komediye indirgenir. İnsani bir paylaşımın olmadığı bu mekanda, insani bir iletişim de kurulamamaktadır. Hamlet’te, düzeni sağlayacak umut olarak algılanan Fortinbras bile tiyatroya geldiğinde mağazalardaki indirimde yetişememeyi dert ederek yarı fiyatına aldığı ciğerin mutluluğunu taşımasıyla anlam yitimine uğratılır.

Anlatının ikinci perdesinde yer verilen tuvalet sahnesi Hamlet’in mezarcıyla karşılaştığı sahenin ironisidir. Mezarlık, tragedya içinde soylu olanla soylu olmayan ayrımının gözetilmediği yer oluşuyla anlam kazanırken, tuvalet küresel toplumun herkese açık olan tüketim alanında zengin ile fakirin ortak alanı olarak ele alınır. Alışveriş merkezindeki mekanlar herkese açık olsa da, zengin ile fakir ayrımının

⁷²⁰ Canova, **y.a.g.e.**, 22 s.

⁷²¹ Bkz., Sennett, **Karakter Aşınması**, 47-55 s.

⁷²² Ayrıntılı bilgi için bkz., Ricoeur, **Tarih ve Anlatı**, 24-42 s.

ekonomik olarak farklılaştığı yerlerden ibarettir. Oysa tuvalet, kahramanlar, figüranlar ya da iktidarın temsilcisi olanlar arasında ayırım gözetmeyen, herhangi sınıfsal belirtiye izin vermeyen kamusal alandır. Dünyanın giderek küçülen bir yer olduğu vurgusu Mezarıcı'yla dile getirilir. Mezarıcıya göre, bir yerde yakılan bir kibrit tüm dünyayı etkilemekte hatta tarihi değiştirmektedir⁷²³. Hamlet oyununda yönetmenin anlatmak istediği değişimdir fakat tüketim kültürünün uzamında verilen bu çabanın hiçbir şeyi değiştiremeyeceği ortadadır. Kimsenin içinden geldiği gibi davranmadığı bir kent yaşamında, kişinin kendi gibi olamamasını sistemin ayıbı gibi görmek, adı konmayan bir sistemi suçlamaktan öte kişinin kendi gerçekliğini görememesi olarak değerlendirilir. Askerlerin ajans tarafından gönderilen figüranlar, polisin oyunculuğa özenen biri olarak ele alınması, popüler kültürün yarattığı gösteri toplumu bilincinin kentsel yapıdaki tüm ilişkilere sirayet ettiğinin göstergesidir. Kent yaşamının gösteriden ibaret bir yapı sergilemesi, oyun kişilerinin gerçeklik düzleminde ele alınan ilişkilerinde dile getirilir. Haberci, Kral Oidipus'un, Fransisco da Hamlet'in provalarına başladıklarından beri anneleri tarafından "Haberci" ve "Fransisco" diye çağrılmaktadır. Oyunla gerçek arasındaki ayırımın yitişi, sadece tiyatro kişilerinde değil, tüm toplum yapısında mevcuttur.

Anlatının üçüncü perdesi, dünya kadınlar günü mitingine giden Gertrude'un polis tarafından gözaltına alınması sonucu **Prömiyer**'i adeta bir dolantı komedyasına dönüştürür. Üç oyunun karakterleri Hamlet oyunu içinde birbirine karışır. Gertrude yerine Calpurnia'nın oyuna girmesi, olayların iyice karışmasına yol açar. Hamlet'in "*zaman muhacirleri*"⁷²⁴ olarak tanımladığı diğer oyun kişileri, kimsenin bulunduğu yere ait olmadığını imlemektedir. Mekanın önemini yitirdiği imgesel düzlemde, herkes zamanın göçmenleri olmaktan başka çaresi olmayanlardır. Mekan öylesine bozuma uğratılmıştır ki, kişilerin varoluşunu tanımlamaktan uzaklaşmış, anlatıların türünü anlamsızlaştırmıştır. Tragedyaların komedyaya dönüştüğü anlatıda, Hamlet'i güvenlik monitöründen izleyen Kaytan'a göre, yapılan olsa olsa bir macera filmidir. Anlatı içinde yer verilen Hamlet, tüm karışıklığına rağmen kimsenin ölmediği bir tragedya olarak sona erer. Gündemin hızla değiştiği, herkesin durmadan oynadığı bir dünyada tragedyanın nasıl bittiğinin hiçbir önemi kalmamıştır.

⁷²³ Bkz., Canova, **a.g.e.**, 58 s.

⁷²⁴ Canova, **y.a.g.e.**, 114 s.

Canova, kamusal alanda fakat kapalı uzamda gerçekleştirdiği anlatısında tüketime kurban edilmiş tiyatro sanatının gerçeği sorgulayamayan, sorgulama çabasında da olmayan karakterleri aracılığıyla toplumun eleştirel bir panoramasını çizmektedir. Sanatçının öncü olamadığı bir toplum düzeninde, diğer insanların “günü kurtarma” anlayışıyla yaşaması doğaldır. Seyircinin bu tuhaf prömiyeri alkışlaması, bilinçsizleşmenin anlatımı olarak sunulur. İmgesel uzam, kentten önce alışveriş merkezi tarafından kapsanır. Kapsanan imgesel uzamın, “burasının”, referansı olabilecek “orası” da yine alışveriş merkezidir. İçerisinin de dışarısının da alışveriş merkezi oluşu, anlamın üretilmemesinin kaynağıdır. Gerçeğin, peşinden koşulan koca bir yalan olduğu algılatılan küresel dünyada, en iyi çözüm masallarla oyalanmaktır. Böylesi bir uzamda oyunla gerçeğin birbirine karışması doğal olarak kaçınılmazdır; oyun kişileri de olup biteni kabul etmeye mahkumdur. Hamlet’in gerçeği olduğu gibi dile getiren sivri dilli oyun kişisi Mezarıcı bile kabullenişin kurbanıdır: *“Hepsi oyun (...) Ya da bırakalım ne oynayacağımıza onlar karar versin. (...) Kapalı kapılar ardında kast yapanlar.”*⁷²⁵

Özetle, doksanlardan sonra yazılan oyun metinlerinde kamusal alanın açık ya da kapalı uzamında ele alınan ilişkilerinde de küreselleşmenin var ettiği sorunlar eleştirilmektedir. Kent yaşamındaki bozulmanın adresi olarak görülen aitsizlik, uyumsuzluk, ötekileştirilme gibi başlıklar Cuma Boynukara, Memet Baydur, Özen Yula gibi yazarların oyunlarının uzamsal yapısını belirler. Baydur ve Yula, yalnızlığı da kentsel ilişkilerin temel sorunsalı olarak uzama taşır ve bu bakış açısına Behiç Ak da dahil olur. Küreselleşmenin getirdiği kentsel bozulmayı iktidar odaklı anlatma yoluna giden Turgay Nar, kendine has anlatma biçimiyle şiddeti ve şiddetin ulaştığı son nokta olan vahşeti kentin kamusal olan açık uzamlarında tartışmıştır. Kentsel uzamın temel belirleyicisi olan kapitalizmin getirdiği şeyleşme, Behiç Ak ve Civan Canova tarafından belleksizlik, köksüzleşme ve mekanlardan başlayarak bireysel-toplumsal nesneleşmeye doğru giden kentsel ilişkiler üzerinden anlatılır. Yazarların her biri, -anlatıda neye odaklanılırsa odaklanılsın- küreselleşmenin getirdiği sorunları kentsel ilişkiler üzerinden ele alarak değerlendirir ve amaç daima daha iyi bir yaşama dair umudun canlı tutulmasıdır.

⁷²⁵ Canova, *y.a.g.e.*, 62-63 s.

SONUÇ

Kültür, insanın iletişim gereksinimiyle ortaya çıkan toplumsal bir durumdur ve tüm anlatıların başlangıcı kültüre dayanmaktadır. Bir söylem, içerik ve olay dizisi biçiminde oluşan anlatı, insanın varlığını duyumsayabilmesinin temel aracıdır. Bir mekan içinde devinen insanın zaman-mekan algısı da anlatsal bir dilsel yapılanma olarak karşımıza çıkar. Anlatının kültüre koşullu yapısı, zaman-mekan deneyiminin somutlaşması anlamına gelir –ki, uzam, kültürü vareden ilişkilerin zamansal-mekansal boyutunu kapsayan yaşantı alanı olarak kişiyi –özneyi- ve eylemi içeren bir bağlamda oluşur. Kişi, zaman-mekan, eylem dinamikleriyle varlık bulan uzam, mekandan farklı bir anlam taşır fakat bu dinamiklerden herhangi biri olmadığında uzamdan da söz edilememektedir. Uzam, insan bedenini mekansal bir cisim olarak kapsar ve insan sadece bedeniyle değil duyguları ve düşünceleriyle de uzama aittir. Sıradan bir bakışla algılanamayacak olan uzam, sadece eşzamanlı bir şeyler ortamı olarak görüldüğünde içerikten yoksun, boyutsuz bir mekana indirgenir ve Merleau-Ponty'ye göre uzam, algılanan dünyanın yeniden bulgalandığı ortamdır. Lefebvre'nin teorisinde de uzam, soyut bir yapıdır ve zaman ile uzam mekanda karşılaşır. Uzamın algılanabilmesi için mekanda eyleme geçen bir kişi olması zorunludur. Toplumsal bir üretim olan mekan, uzamın görünür kılınmasını sağlayan bir bağlam oluşturarak anlatının varolduğu zemindir. Anlatının kültüre bağlı yapısı, toplumun yaşamsal mekanı olan kenti ve kentsel ilişkileri içermektedir ve günümüzün kent kültürünü belirleyen küreselleşmedir.

Yaşadığımız çağın kişiliğini oluşturan küreselleşme, tüm dünyayı kapsayan büyük bir mekansal örgütlenme olarak kültürü değiştirip dönüştürür ve bu hareketlilik anlatının içeriğini ve anlatma biçimini de etkiler. Küreselleşme, kuramcılar tarafından farklı tanımlarla ifade edilir. Kimisi ekonomik açıdan bir tanımlama getirirken kimisi de sosyolojik bir bakışla değerlendirir. Tanımlar farklı farklı olsa da ortak nokta, küreselleşmenin tüm dünya kentlerini aynı biçimde etkilemesidir. Tanımı dışında ne zaman başladığı da tartışma konusuna dönüşen küreselleşme, bir kültürün diğeriyle karşılaşması olarak görülerek antik devirlere kadar geri giden bir başlangıç noktasına erişmekte ya da tüm küreselleşme kuramcıları tarafından kabul gören, Rönesans döneminde coğrafi keşiflerle

ilişkilendirilmektedir. Rönesans'ta dünyanın her yerine gidilebileceğinin keşfedilmesi küreselleşmenin itici gücü olarak değerlendirilir. Kapitalizmin dünyaya yayılma hızının arttığı, kent yaşamının öne çıktığı, saatin günlük yaşamı belirlediği bu dönem Roland Robertson tarafından küreselleşmenin ilk evresi olarak kabul edilir. Tarihsel çözümlenmelerde Sanayi Devrimi dünyanın uyanışı olarak görülmüş, birinci küreselleşmenin 19.yy.da oluştuğu iddia edilmiş, Berlin duvarının yıkılışı ikinci küreselleşme adıyla gündeme gelmiştir. Oysa Robertson küreselleşmeyi Rönesans'tan başlayarak beş evrede incelemiş ve Berlin duvarının yıkılışıyla başlayan küreselleşme sürecini beşinci evrede görülen belirsizlikler dönemi olarak adlandırmıştır. Tanımı ve başlangıcı farklı tartışmalara dönüşse de küreselleşme, günümüz kent yaşamını belirleyen uzamsal güçtür ve tiyatral anlatıdaki uzamın çözümlenmesinde, başvurulması gereken zorunlu bir başlık olarak öne çıkar.

Küreselleşme ya da global kültür, dünyayı etkileyen kapsamlı bir enformasyon sisteminin hayata geçişi, küresel tüketim modellerinin belirginleşmesi, kozmopolit yaşam tarzının kabulü ya da dayatılması, küresel spor etkinliklerinin düzenlenmesi, sanatsal bienaller, festivaller yapılması, turizmin tüm coğrafyalarda artışı ve bu gelişmelere karşılık ulus-devletin sınırlarının zayıflaması, gezegeni tehdit eden ekolojik krizlerin öne çıkması, sınırları aşan ekonomik ve ticari ilişkilerin artışı ve buna bağlı olarak ekonomik krizlerin tüm ulusları etkilemesi, “kültürlerarasılık” kavramının tüm çevrelerce kullanılmasını gündeme getiren sürecin olgusal karşılığıdır. Tarihsel süreçler göstermektedir ki, küreselleşme daima bir topluluğa dolayısıyla da mekana ve tüm bunların somutlandığı yer olan kente ve kent yaşamına gereksinim duymaktadır. Ulus-devletin egemenliğini sarsan modern toplumda bireyin kimlik inşası küresel dinamikler aracılığıyla sağlanır. Bu bağlamda, küreselleşmenin uzama olan etkisine odaklanıldığında üç başlık –zaman-mekan deneyimi, kent kültürü, birey-toplum ilişkisi- varlığını zorunlu olarak dayatır ve küreselleşme, sözcüğün anlamı gereği, yaşanan dünyayı işaret edişiyle bile mekansal olduğunu açık eder.

Küreselleşme, yaşamsal hareket alanı olarak kullandığı kenti, kültürünü ele geçirerek değiştirir. Kültürü, varlığını sürdürebileceği bir mekan biçiminde konumlayan küresel dinamikler, ulus-devlet politikalarını, serbest piyasa ekonomilerini ve kentli bireyi merkeze alır ve kent kültürünün dönüştürülmesi bu dinamikler hedef alınarak hayata geçirilir. Küreselleşmenin taşıyıcı gücü, kapitalizmin yön verdiği bir dünya düzeninde ekonomi ve siyaset gibi görünse de kültürün değişiminin rolü daha kapsayıcıdır. Ekonomik ve siyasi ilişkiler, bireyi yerel mekanlara bağlar; oysa kültürel simgeler her an her yerde üretilebilir oluşuyla evrensel boyuta taşınır. Küresel kültür tüm dünya toplumlarını göreceleştirerek eşitler ve böylece tüm topluluklar “küresel dünya” adı verilen tek mekanda farklılıkları ve yerellikleriyle bir araya gelir. Kültürel homojenleşmeyle kültürel farklılaşmaların birlikte yer aldığı bu dönüştürücü süreç, tüm iletişim kanallarının devreye girmesiyle hayata geçmektedir. Yerel ile yerel olmayan arasındaki iletişim kültürlerarasılık kavramını popüler hale getirir. İletişimin hızı, David Harvey’e göre zaman-mekan sıkışması yaratmakta ve bu sıkışma, kültürler arası sınırları ortadan kaldırdığı için toplumda bir içe çöküş meydana getirmektedir. Küresel bir köye dönüştürülen dünyada, mekanın anlamından uzaklaşıp aynı mekanda başka bir “yer”i yaşamak Anthony Giddens tarafından “yeniden yerleştirme” olarak değerlendirilir. Yeniden yerleştirme, kişide bir zaman-mekan uzaklaşmasına yol açmaktadır. Kültürel sınırların bölgesel özelliğini ortadan kaldıran küresel iletişim kültürler arası imge akışına yol açar. Bir merkezden çevreye doğru yayılan bu imgesel akış, John Tomlinson’a göre kültürel emperyalizmdir.

Küreselleşmenin kültüre olan büyük etkisi, imge akışıyla varolan popüler kültürün kitle kültürünü oluşturmasıdır. Adorno ve Frankfurt Okulu düşünürleri tarafından “kültür endüstrisi” olarak tanımlanan kitle kültürü, kentsel yaşam içinde toplumsal olandan uzaklaştırılan insanların içinde bulunduğu durumu anlatır. Kitle kültürünün başat amacı, kapitalizmin getirdiklerinin kentli birey tarafından sorgusuz sualsiz kabul edilmesini sağlamaktır. Kitle kültüründe birey, hükmedici bir özne gibi gösterilse de aksine tüketim toplumunun nesnesidir. Kitle kültürünün ürettiği kültür endüstrisi, küresel kültürü görünür kılar ve bu görünümde ekonomi, tüketime yönelik yaşam biçimini dayatarak kültürü araçsallaştırır. Kültür, kitleye uyum sağlayacak

bireyin niteliklerini kendisi belirler ve bireyin temel yönelişi tüketmek olarak belirir. Küresel kültürün kapsayıcı yapısı, popüler kültür, kitle kültürü ve tüketim kültürü gibi başlıklarla anılan günümüz toplumlarına yön verir. Küreselleşmenin kent kültürü üzerindeki yıkıcı etkisi *türdeşleştirme* gücünde açığa çıkar. Kapitalist kültürün türdeş bir biçimde dünyaya yayılması, kültürel emperyalizme öncülük etmekle kalmaz, tüm dünya uluslarında görülen tüketim çılgınlığı içinde her türlü kültür faaliyetinin metalaştığı görülür.

Küresel kapitalizmin türdeşleştirme çabası, kitle iletişim araçlarının gündeme gelmesiyle hız kazanır. Bilgisayar teknolojisinin gelişimi ve televizyon, toplumun kitleye dönüşmesinin aktörleri haline gelir. Küresel dünyada kültür yitiminin habercisi olan televizyon, her türlü iktidar sisteminde toplumu sessiz yığınlara dönüştüren güçtür. Özne olmaktan çıkıp nesneleşen birey, reyting istatistiklerinde gösterilen bir orana indirgenir ve bireysel psikoloji her türlü davranışın kitlesel bir sendrom olarak anıldığı bir sürece girer. Küresel kültürün insanı, nesneleştirdiğini umursamayan, toplumsal olma canlılığını yitirmiş, köksüz bir varlık olarak kente dahil olur. Sessiz bir yığına dönüşen kentliler de küreselleşmenin aynılaştırdığı insanlar olarak özgünlüklerini yitirir. İnsan, her geçen gün daha çok bilgilenmesine rağmen daha az anlamın üretildiği bir evrene itilmektedir. Anlamsızlığın içinde yeşerense dünyanın kitleye uyum sağlayamayan biri tarafından yok edilmesi tehlikesiyle beliren korkudur. Sürekli risk altında yaşadığına inanan kitle insanı, güvenli bir yaşam alanı yaratmak yerine korkularıyla yaşamayı öğrenmeyi seçer ve dünya, büyük bir risk toplumuna dönüşür. Risk toplumunun getirdiği belirsizlik, bazı kuramcılar tarafından postmodernizmin doğası olarak görülür ve tüm kültür okumaları postmodernizm üzerinden yapılır fakat küreselleşme postmodernizmi yaratan ve içeren kapsamlı bir sistem olarak değerlendirilmelidir.

Küresel kültürün yaşamsal alanı olan kent, kentli kimliğinin anlam çerçevesini belirleyen ve bu belirlemeyi küreselleşmenin etkileriyle yapan uzamdır. Tarihsel süreç içinde kültürün çoğalıp geliştiği yer oluşuyla öne çıkan kent, günümüzde küreselleşmenin ekonomik, siyasal ve sosyo-kültürel boyutlarına yön veren ortamıdır. Küresel kentleşmenin etkisiyle dönüşen kentsel uzam, kapitalizmin

başarı anlayışına göre dönüşür. Üst sınıfın yarattığı moda, tüm kentlilerin yararı adına kopyalanıp yeniden üretilir ve kültür kentin sınırları içinde de tüketime dayalı olarak aynılaştır. Aynılaştan kent, dünyada öne çıkan küresel kentlerle sonsuz bir rekabet içine girdiğini gizlemez ve kapitalizmin getirdiği rekabet ortamı, kentliler tarafından da benimsenir. Bir kentin diğerine benzemesi, bir kentlinin de diğerlerine benzemesi, değer yitimi olarak görülmekten öte, aynılaştırma, bir başarı gibi algılatılır. Farklılıkların bir arada yaşamasına olanak sağlayan özgürlükler sistemi olan kent, sınırları içine giren herkesi kendi koyduğu özgür kurallara göre biçimlendirir. Sınırların ortadan kalktığı bir dünyada çok kültürlülük kentsel kimlik anlayışını da değiştirir. Kentli birey için kimlik, dünya vatandaşı olmakla eşdeğer hale gelince yerele özgü olan değerler yok olmaya başlar. Kentsel kimlik, değişken görünüşü içinde imajlar ve tüketime dayalı boş zaman faaliyetleriyle belirlenir. Popüler kültürün etkisiyle oluşan imajlardan ibaret hale gelen kentli kimlik, imajların ardında gizli olan ideolojilerin de açık hedefi haline gelir. Dolayısıyla kent uzamında insan, kimlikler deryası içinde yüzer ve bu çaba, kimlik karmaşası olarak açığa çıkar.

Kentsel uzamda kimlik, mekansal belirlemelerle denetim altında tutulan bir yapı sergiler. Mekansal ayrışma olarak değerlendirilen bu gelişimde farklı yerel topluluklar oluşur. Kapitalizmin başarı ölçüsüne göre sınıflandırılan insanlar, mekan ayrışmasının belirlediği bir dizi seçime zorlanır. Zenginlerin yaşadığı semtler, orta sınıfın tercih ettiği kapalı siteler ve alt sınıfın yer aldığı kentin kıyısı olarak görülen varoşlar kentsel mekan kurgusunun göstergeleridir. Mekansal ayrışma sınıfsal ayrışmayı doğurarak tüketim sınıflarının belirlenmesini, denetlenmesini ve gözetlenmesini sağlamaktadır. Kentin küresel yapısı, mekansal düzenlemede özel alan, kamusal alan ayrımını belirgin hale getirir. Kamusal alan, toplumun bir araya geldiği, canlı, dinamik bir uzam olmaktan soyutlanmış, birbirini tanımayan insanların karşılaştığı ve temassızlık üzerine kurulu olan mekanları –alışveriş merkezleri- öne çıkarmıştır. Buna bir de bilgisayar teknolojisinin getirdiği sanal uzamlar eklenince sosyal paylaşım siteleri kamusal alan olarak tartışılmaya başlanır. Özel alanların kurucusu niteliğinde olan evler ise mahremiyetin değerinin yitirildiği yalnızlık mekanları biçiminde kurgulanmaktadır. Eve ve içe kapatılan insanların kentsel görünümü, tek başına sürdürülen bir yaşamın merkeze konması olarak yüceltilir.

Özel alanda bilgisayar ekranı ve televizyon aracılığıyla tüm dünya mekanlarının aynı anda deneyimlenmesi mekan algısını bozmakta ve bu durum, mekansal bir varoluş sergileyen kentli insanın kimlik karmaşasını boyutlandırmaktadır.

Kentsel mekan algısı, küreselleşmenin getirdiği kitle iletişim araçlarının hızıyla zaman algısını da değiştirir. Geçmiş-şimdi-gelecek kurgusu içinde ortak bir geçmişe açılan kolektif bellek, herkesin kendi içine kapandığı bir ortamda ortak bir geçmişe bakamayınca belleksizlik, küresel kent kültüründe devinen insanı belirleyen temel yapılardan biri haline gelir. Bellek aracılığıyla gerçekleşen anımsama zaman-mekan algısı aracılığıyla yapılır fakat kapitalizmin getirdiği tüketim kültüründe kullan-at zihniyeti, ortak bir algının oluşmasını da engeller. Zaman algısı, geçen zamanın farkında olunmasıyla oluşur ve belleğin işlevi ortadan kalkınca zaman da anlamını yitirir. Saat zamanının yön verdiği kentsel yaşam, burjuvazinin zamanı olarak hayata geçer ve bu zaman, eşit parçalara bölünmüş, belirlenmiş, iktisadi üretim zamanıdır. Kent kültüründe varedilen iktisadi üretim zamanı, bir meta-zaman biçiminde düzenlenir. Zamanın metalaşması, kentsel insanın nesneleşmesine yol açan etkenlerden biridir. Zamanın nasıl tüketileceği imajlarla belirlenir ve çalışma saatleri dışında boş zamanlar da küresel zaman düzeni tarafından kurgulanır. Küresel zaman algısında amaç, hızlı gitmek değil, ötekilerden hızlı gitmektir. Zamanın hıza koşullanması da “şimdi”de yaşanan kentsel uzamın doğallığını yitirilişinin göstergesidir. Antik Yunan mitolojisinde hız tanrısı Hermes’in doğar doğmaz Apollon’un ineklerini çalması, yavaşlığın hıza kurban edilmesinin mitolojik anlatımıdır. Hızın doğasında güce dayalı bir şiddet vardır; çünkü hız, fonda bekleyen ölüm olasılığına karşı verilen mücadele olarak algılanır. Kısacası kent uzamı, sadece mekansal değil zamansal bir örgütlenme biçimi içinde küreselleşir. Kentin mekanı, kentte yaşamının sınırlarını çizirken kent zamanı da, bu mekanlar içinde algılanır ve zaman-mekan deneyimi kentsel uzamdaki ilişkileri vareder.

Tiyatro, kent kültürü içinde üretilen bir sanat olarak kenti ve kent içinde mücadele eden insanı anlatır. Tiyatral anlatının konusu olan çatışma, daima bir mekan içinde yansıtılır. Kentin değişimi, tiyatral anlatının değişimidir ve bu değişim ancak gerçeği referans alan imgesel uzamda aktarılır. Kişilerin bir zaman-mekan

içinde gerçekleşen ilişkiler dizgesi olarak yansıtılması, anlatısal uzamın doğası gereğidir ve sahne uzamını belirleyen zemin, anlatısal uzamda varedilir. Dolayısıyla tiyatro bir mekan sanatı olmasından öte, uzam estetiği içeren bütüncül bir sanattır. Küreselleşen dünya bir anlatılar uzamı olduğuna göre; tiyatronun anlatısı da bu uzamı imgesel düzleme taşır.

“Hikaye etme” biçiminde tanımlanan anlatı, yazınsal uzamda dil ve söylem aracılığıyla kurgulanır. Tiyatral anlatı, aksiyona dayalı bir anlatıdır; olayların düzenli bir biçimde dile getirilmesi yazınsal anlatıda görülen özelliklerin tiyatral anlatıda da aranmasını mümkün kılar fakat tiyatral anlatının ayırıcı özelliği, okunmak için değil canlandırılmak için yazılmasıdır. Yine de bu ayrım, tiyatral anlatının da diğer yazınsal türler gibi bir dil etkinliği olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Oyun metni, anlatının mekanı oluşuyla, dille ilgilidir, dil’e göre çözümlenir ve anlatının diliyle çözümlenmenin dili, anlamın diline dönüşür. Tiyatral anlatıda yer verilen her söylem “ben-şimdi-burada” yerleşimi içinde anlam bulur. Amaç, anlatıyı olayların geçtiği zaman-mekanda yaşatmaktır. Sürekli bir “dramatik şimdiki zamanın” yaratılması için anlatı dilinin düzenlenişi bu zamansal algıya göre yapılır. Tiyatral anlatı seyircinin varlığı göz önünde bulundurularak oluşturulduğu için seyirci, olayın şimdiki zamanına götürülecek biçimde konumlanır. Şimdiki zaman içinde oluşan anlam, eylemin içine yerleştirilmiştir. Karşılıklı konuşmaya dayalı bir yapıyla oluşturulan tiyatral anlatıda dil yazınsal olsa da konuşma dilidir. Etki ve tepkiyle gelişen konuşma örgüsünde sadece söz’e değil, jestlere ve mimiklere de yer verilir. Yazarın parantez içi açıklamalarda belirttiği ayrıntılar üst anlatı olarak tanımlanır ve tiyatro metinlerinde üst anlatının işlevi önemlidir.

Oyun metni olarak değerlendirilen tiyatral anlatı, sahneleme estetiğinin başlangıç noktası olarak yapıdan çok yapılanma özelliği gösterir. Tiyatroya özgü anlatının şimdi-burada birlikteliği uzamsal algının da “şimdi” içinde yeniden düzenlenmesi anlamına gelmektedir. Geçmiş-şimdi-gelecek ilişkisinin anlatı yapısında baş-orta-son biçiminde oluşturulması, karakterin değişim-dönüşüm yaşamıyla somutlanır. Konuşma örgüsünde sergilenen bu gelişim, kişiler arası ilişkiler üzerinde ilerleyen olay dizisidir. Kişilerin kendilerine ait söylemlerden

oluşan diyalog düzeni dolaysız anlatımlardan meydana gelmektedir. Diyalogun dışında monolog da konuşma örgüsünün bir başka anlatım biçimi olarak öne çıkar. Tiyatral anlatıda diyalog ve monolog, bir eylemin taklidi olarak mimetik (öykünmeci) bir anlatıma sahiptir. Diğer yazınsal anlatı türlerine özgü diegetik (öyküsel) anlatımı da içeren tiyatral anlatı bütüncül yapısını yazınsal düzlemde de açığa çıkarır. Roman, öykü, şiir, fıkra, anı gibi yazınsal anlatı türlerini mimetik anlatının kapsayıcı yapısı içinde görmek mümkündür.

Yazınsal anlatıda varedilen tiyatral uzam, oyuna ait imgesel uzamın gerçeğe ait uzamla buluşması olarak belirlenir. Gerçeğe ait olan uzam, sahnelemede fiziki bir mekan üzerinde belirirken yazınsal düzlemde bilinç düzeyindedir. Anlatının öznesi olan insan, karakter olarak uzamı oluşturan dinamiklerin başında gelmektedir. Bireysel varlığı uzamsal olan insan, karakter olarak da uzamsaldır fakat kişinin tek başına varlığı, uzamı değerlendirmek için yeterli değildir. Karakter dışında zaman-mekan ve eylem, uzamın vazgeçilmez ilişkiler bütünüdür ve bunlardan biri olmadığında uzamdan söz etmek mümkün değildir. Ayrıca bu dinamiklerden herhangi biri değiştiğinde diğerleri de değişir. Devingen, değişken, adeta canlı bir organizma olan uzam, tiyatral anlatıda üç boyutlu bir görünüme kavuşacağı düşünülmektedir. Uzam, anlatıya dair olan her şeyi kapsayan soyut alandır ve bu alanın algılanışı metnin mekanı içinde bir duyumsamadır. Tiyatral anlatı sadece somut bir uzam yaratılmasına aracı olmaz, insanların gerçek yaşamdaki uzamsal ilişkilerini ve çatışmalarını yansıtır. Böylece sahnede görülen uzam, toplumsal uzamın da simgesi haline gelir. Anlatısal uzamın türleri de gerçek uzamdaki referanslarına göre belirlenir. Buna göre açık uzam, açık alanları içeren mekanlardan oluşur. Kapalı uzam, mimariyle varedilen kapalı mekanlardır. Kapsayan-kapsanan uzamı belirleyen, mekanların birbirine göre olan konumlarıdır. Örneğin kent, kendisini çevreleyen varışlara göre kapsandır fakat varışları da içine alan kapsayan büyük uzamdır. Bir ada, deniz tarafından çevrelenmiş kapsanan uzamdır. Gerçek uzam, kentin kendisi, imgesel uzam ise anlatıda kurgulanan kenttir. Uzamsal yapı içinde burası-orası ilişkisi, eksen karakterin yer aldığı asal mekana göre belirlenir. Burası, güvenli bir uzamken, orası olarak görülen yer güvensizdir ya da burası kaçılacak yer iken, orası özlenen yerdir.

Tiyatral anlatı ileriye doğru gidebilmek için kendini geçmişe yerleştirir ve bu durum uzamın temel dinamiklerinden olan zamanı, mekansal boyutuyla görünür kılar. Olay dizisinin ilerleyişi biçiminde duyumsanan anlatsal zaman, çizgisel zamana göre kurgulanır. Arsitoteles'in deyimiyle, anlatsal zaman üç özelliğiyle öne çıkar; tamamlanmışlık, bütünlük ve belli bir uzunluk. Mekan ise empati duygusuna giriş niteliği taşır. Bakhtin'e göre anlatsal olan tüm mekanlar karşılıklı konuşmalı karşılaşma mekanlarıdır. Karakterin içine yerleştirildiği mekan, uzamın evi olarak kabul edilir. Tiyatral anlatının mekanı, karakterler arasında fiziksel bir ilişkiye elverişli olmalıdır. Anlatsal düzlemde mekan, karakterlerin olay dizisi alanını kapsamasıyla oluşur. Tiyatral anlatıda mekan bir ayna gibi düşünülürse uzam, bu aynanın sırrıdır. Karakter, anlatının uzamsal yapısında eyleme geçen özne oluşuyla anlam kazanır. O, bir anlatıda karşılaşılan insandır ve onun eylemi daima kurallı bir davranıştır –ki, bu davranış olay dizisi olarak belirir. Tiyatral anlatıda uzam, içinden geçilen olaylar aracılığıyla kavranan bir yaşantıdır. Zaman, olayların ilerleyişiyle görünür hale gelir, her olay mutlaka bir mekanda geçer ve olayın “olması” için eyleme geçen bir kişinin olması zorunludur.

Tiyatral anlatının uzamı, ilk örneklerinden günümüze değin daima kentsel uzamı referans almıştır. Antik Yunan'dan günümüze değin birçok aşamadan geçen, değişen, gelişen, dönüşen kentsel yapı, tiyatral anlatının içeriğini ve biçimini de bu gelişmelere bağlı olarak değiştirmiştir. Antik Yunan'ın saray önünde geçen açık uzam anlatılarından, Rönesansın kapalı uzamsal ilişkilerin anlatıldığı saray odalarına, kentin perspektifle varedilen sokaklarından burjuvanın evine, oradan da bilinmeyen zamanlara ve mekanlara uzanan uzamsal gelişim, yirminci yüzyılın son çeyreğinde referansını küreselleşmeden alan bir görünümle varolur. Genellikle özel alanda ve kapalı uzamda geçen oyunlar, kentli bireyin küresel kültürdeki hallerini anlatı konusunda dönüştürür. Kentin kamusal alanlarındaki ilişkileri konu eden anlatılarda ise yalnızlığın öne çıkarılması dikkat çekicidir.

Türk Tiyatrosu'nda doksanlı yıllardan sonra yazılan oyunların çoğu, kentin uzamsal ilişkilerinin ve kentli kimliğinin oluşumunda temel kabul edilen “ev”de geçer. Kentin özel alanları olarak ele alınan mekanlar, çoğunlukla apartman dairesidir. Kapalı uzam türüne giren bu iç mekanlar, kapsayan ve kapsanan uzam yapısıyla anlatıya taşınır. Kapsayan uzam, evin dışındaki kentin içeriye müdahalesi olarak olay dizisine yön verir; dolayısıyla evin mekan olarak içselliği de kapsanan uzama dönüşmektedir. İçerisi-dışarıyı diyalektiğinin biçimlendirdiği bu mekansal seçimde burası-orası karşıtlığı, karakterlerin eylem sürecine etki eden güç olarak varlık bulur. Diğer bir deyişle “ev”, uzamın tüm türlerini içeren katmanlı bir mekansal düzenlemedir ve bu düzenleme genellikle küreselleşmenin özel alanında “burası” diyerek hareket eden kentlilerin “içe kapanma” halini yansıtan kapalı uzamda gerçekleşir. Küresel kentin kapalı uzamı olan ev birleştirici, koruyucu özelliğinden soyutlanmış geçmiş-şimdi-gelecek arasında sıkışıp kalmış insanların mekanına dönüşmüştür. Küreselleşmenin Türkiye'deki yayılımının görünür hale geldiği doksanlı yıllarda oyun yazarları, kentsel uzamdaki değişimi popüler kültürün getirdiği olumsuzluklar çerçevesinde değerlendirir. Memet Baydur'un **Düdüklüde Kıymalı Bamyası** ve **Sevgi Ayakları** adlı oyunları, popüler kültürün yüzeysel kent yaşamında umarsızca devinen insanları konu eder. Baydur'un oyunları, küreselleşen kentin ve kentlilerin ikibinli yıllarda ulaşacakları noktanın adeta bir öngörüsü niteliğindedir ve Behiç Ak'ın **İmaj Katili** adlı oyunu bu öngörünün somutlandığı anlatıdır. Popüler kültürün yarattığı imajlar dünyası, gerçek olan ile imgesel olan arasındaki farkı ortadan kaldıracak bir toplum düzenine yol açmıştır ve **İmaj Katili**, bu durumu eleştirir.

Doksanların öne çıkan yazarlarından olan Özen Yula, **Kırmızı Yorgunları**, **Gözü Kara Alaturka** ve **Aşk Evlerden Uzak** adlı oyunlarında kent yaşamında varılmaya çalışan insanları kimlik arayışı içinde ele alır. Yazarın doksanlı yıllarda kaleme aldığı ilk iki oyunu, küresel kentte ayakta durmaya çalışan insanın çaresizce devinimi olarak yansır. İkibinli yılların başında yazdığı **Aşk Evlerden Uzak** adlı oyununda ise, kimlik bunalımının getirdiği yozlaşmanın uzamsal boyutunu tartışır. Kentli bireyin başlangıçtaki kimlik arayışının sonucu gibi duran bu oyun, mekansal uzaklaşmaların getirdiği temassızlık sonucu insani değerlerden soyutlanan kentlileri

lüks bir gökdelenin yirmidördüncü katında bulunan bir daireye sıkıştırır. Küreselleşmenin uzamsal etkisini “kimlik inşası” ve “yozlaşma” ekseninde yorumlayan Yula, her üç oyunun anlatısal uzamını apartman dairesinde oluşturmuştur.

Küreselleşmenin kent ölçeğindeki temel başlıklarından biri belirsizliktir. İletişim teknolojilerinin hızlı gelişimine bağlı olarak atağa geçen medya ve medya siyaseti belirsizliğin görünür kılınmasında önemli bir güç olarak öne çıkar. Özellikle canlı yayın bağlantıları, haber programları ve en ücra köşedeki eve bile ulaşan görüntülerle tüm dünyayı aynı yayına bağlayan televizyonlar, küresel kültürün yayılımını hızlandırmakla kalmamış, gerçeğin ne olduğunun bilinmemesi, belirsizliğin yarattığı bir korku kültürü yaratmıştır İçerisi ile dışarıyı arasındaki mekansal ayrımın ortadan kalkması, mesafelerin önemini yitirmesi, her an her yerde bulunabilme ve gözetlenme bilincinin yarattığı tedirginlik, belirsizliği katmanlı hale getirirken ilkel insanın bilinmeyene yönelik korkusunun küresel kültürde belirsizliğin getirdiği korkuya dönüşmesi doksanlarda yazılan bazı oyunların uzamsal yapısını belirleyen başlık olmuştur. Behiç Ak’ın **Fay Hattı**, kentli insanın korkusunu artçı sarsıntıların traji-komik uzamında eleştirirken Turgay Nar’ın **Terzi Makası** adlı oyunu, korkularından kaçmak için çocukluğunun güvenli mekanına sığınmaya çalışan insanı anlatır.

Türk oyun yazarlığında doksanlı yıllarda yazılan metinlerde önce çıkan bir diğer başlık, iç uzamda görülen ve küresel tartışmaların odağında yer alan “iletişimsizlik”tir. Gelişen teknolojiyle birlikte yüz yüze temastan uzaklaştırılan ve eve kapanmaya zorlanan kentliler, ailenin mahremiyet alanı olarak görülen kapalı iç uzamda iletişim kuramayışlarıyla anlatı konusu haline gelmektedir. Toplumun temeli olan birey, önce aile içinde olgunlaşır fakat “burada” sağlıklı bir iletişim ortamı kurulamayınca kentin tüm ilişkiler düzlemini bozan bir yapı oluşmaktadır. Oyun yazarları, ailenin mahremiyet alanı olan iç uzamı bu yüzden önemsemektedir ve toplumdaki köksüzleşmenin nedenleri “ev” ortamlarında arar. İletişimsizliği konu eden oyunlardan biri **Ayrılık**’tır. Bir arada kalmayı beceremeyen insanların öyküsünde; oyun başlamadan önce ayrılmış/parçalanmış bir ailenin yıllarca

kuramadıkları iletişimi yakalama mücadelesi anlatılır. Civan Canova'nın **Kıyamet Sularında** adlı oyunu kendi gerçeklikleriyle yüzleşmekten kaçmak için kıyamet oyunu oynayan ailenin yine evde geçen anlatısıdır. **Ful Yaprakları**'nda ise Canova bu kez aile bütünlüğünü "beyaz"yalanlarıyla korumaya çalışan iki kardeşin karşısına teknolojinin ardına gizlenen bir başka yalanciyı çıkarır ve gelişen iletişim teknolojileriyle yitirilen insani iletişimi ironik bir biçimde anlatı uzamına taşır.

Küreselleşmenin getirdiği alt başlıklardan öte, küreselleşme olgusunun kendisini uzama taşıyan yazar Behiç Ak'tır. Özellikle ikibinli yıllarda kaleme aldığı **Benim Küçük Küresel Köyüm, İki Çarpı İki, Küçülecek Yer Kalmadı** adlı oyunları, küreselleşmenin getirdiği aynılaşma ekseninde uzamsallaşır ve bu oyunlarda da anlatı mekanı evdir. Anlatı kişileri birbiriyle yer değiştirirse de değişmeyen ilişkiler yapısının anlatıldığı **İki Çarpı İki**, dört kişilik bir oyunun anlatısında iki kişinin yer almasıyla belirlenir. **Benim Küçük Küresel Köyüm**, adeta "hepimiz kardeşiz" sloganıyla yazınsal boyuta ulaşan bir anlatıdır; zira oyun, Berlin'de bir evde geçer ve neredeyse tüm dünya bu evin içine sığdırılır. Küreselleşmenin yetmişli ve doksanlı yıllardaki görünümünün konu edildiği oyunda, çok kültürlülüğün belirlediği küresel uzamda gerçekleşen ilişkiler ev ortamında aktarılır. **Küçülecek Yer Kalmadı**'da yazar, okuyucu/seyirciyi küçük bir kasaba evine götürse de uzamsal ilişkileri belirleyen yine kentsel yaşam biçimidir. Kısacası, doksanlı yıllardan bugüne değin yazılan oyunlarda kapalı uzamda varedilen tiyatral anlatıların içeriğini belirleyen daima küresel kentin yarattığı ilişkilerdir.

Doksanlı yıllardan sonra yazılan oyun metinlerinde, kamusal alanın tiyatral anlatıya yansımaları, açık-kapalı uzam biçimindedir. Yine Baydur'un öncülüğünde başlayan süreç, herkese açık olan kamusal uzamda aitsizliğin anlatıldığı ilişkiler bütünüyle tiyatral anlatıya yansır. Baydur'un **Kamyon** adlı oyunu, kentleşme sürecinin ilk aşaması olarak görülebilir; zira, ne kente ne de köye ait olmayan bir dağ başında geçen oyun, tıpkı kapalı uzamda geçen oyunları gibi ikibinli yıllarda ulaşılacak noktayı öngörmesi açısından önem taşır. Baydur'un bir diğer oyunu **Yangın Yerinde Orkideler**, bu kez kentin sınırları içine girer fakat aitsizlik kente özgü kamusal açık uzamda ilişkileri biçimlendiren uzamsal yapı olarak belirir. Cuma

Boynukara'nın kentsel uzama ait olamayanları köprüaltındaki ilişkiler bütünü içinde anlattığı oyunu **Beceriksizler**, aitsizliğin uzamında yaratılan bir başka oyundur. Özen Yula'nın **Sahibinden Kiralık** adlı oyunu da aitsizliği kentin kamusal alanı olan parkta ele alır. Kente ait olmak bir yana, bedeni bile başkasının hakimiyetinde olanların ilişkilerinin anlatıldığı uzam, aitsizliğin çeşitlemeleri üzerine kuruludur.

Kamusal alan herkese açıktır, topluca katılımı duyumsanır fakat doksanların oyunlarında tiyatral anlatının kamusal alanı yalnızlaşmanın uzamına dönüşmesiyle ironik bir yapıya bürünür. Yula'nın **İstanbul Beyaz Rakı Rengarenk** adlı oyunu, kentin kendisini, sokaklarını uzama taşır fakat herkes yalnızdır. Diğer bir oyunu **Ay Tedirginliği** kentin sınırları içinde bir deniz kıyısında geçse de uzam yine yalnızlık tarafından sarmalanmıştır. Memet Baydur'un **Yalancının Resmi** adlı oyunu parkta karşılaşan ve bir arada kalabilmek için yalanlar söyleyen iki kişinin anlatısıdır. Küreselleşmenin bizatihi kendisini dert edinen yazar Behiç Ak'ın **Tek Kişilik Şehir**'i de yalnızlaşmanın uzamında kentin bile tek kişilik oluşunu traji-komik bir anlatımla dile getirir. Turgay Nar, kentsel yapı içindeki bozukluğu görünen ya da gizli iktidarın uyguladığı şiddet olarak ele alır. Kentin kıyısına itilen insanları çöplüğün içinde anlatı konusuna dönüştüren yazar, çöplüğü bir kamusal alan olarak belirler fakat burası şiddete ilk maruz kalacakların, alt sınıfın, ötekileştirilenlerin, kentin-kentlinin görmek istemediklerinin uzamıdır; dolayısıyla uzam, şiddetle belirlenir ve **Çöplük** iktidarın gölgesinde yaşanan kötülüğü anlatır. Nar'ın **Gizler Çarşısı** adlı oyunu, daha sonra yazılmıştır ve iktidarın uyguladığı şiddet vahşete dönüşmüştür. Kamusal alan olan kentin çarşısı, herkesin herkese açık açık uyguladığı vahşetin uzamı olarak anlatıya taşınır ve iktidar, kapitalizmin yarattığı bir güç olarak ele alınır. Küreselleşmenin taşıyıcısı olan kapitalizmin kentsel ilişkiler üzerindeki olumsuz etkisi Behiç Ak ve Civan Canova tarafından da, insanın nesneleşmesine yol açan sorunsal biçiminde değerlendirilir. Behiç Ak'ın **Bina** ve **Hastane**, Civan Canova'nın **Erkekler Tuvaleti** ve **Prömiyer** adlı oyunları, nesneleşen ilişkilerin köksüz, belleksiz, toplumsal olandan soyutlanmış yapısını anlatı uzamına aktarır. Özel alanın kapalı uzamında var edilen tiyatral anlatı yapılarında olduğu gibi yazarlar, eleştirel tavırlarını yine kentsel kamusal uzamda görülen ilişkiler üzerinden sergilemektedir.

Küreselleşme, hızla eskiyen bir dünya karşısında, seyircinin geçmişinden gelen değer yargılarından uzaklaşmasına yol açmaktadır. Ortak bir geçmişe bakamayan bir kültürde sanat da estetik bir yeknesaklığa indirgenir. Türk Tiyatrosu'ndaki repertuar sorununun kaynaklarından biri, küresel toplum düzeninin getirdiği hızlı tüketme anlayışıdır. Yazarlar çabucak eskir ya da seyirci popülerken yazarın kendisini bu popüler kültürden kurtarması çok zordur. Küreselleşme, tiyatronun politik yapısını da etkilemiştir. Tiyatro devrimciyken toplumun muhafazakar oluşu, muhatabını bulamayan bir çabaya dönüşmektedir. Dolayısıyla toplumla tiyatro ya da toplumla sanat arasında kurulan bağ zarar görmeye başlamıştır. Toplum olduğu bilincini yitiren bir toplumda sanat, kişisel beğeni olayına indirgenir ve tiyatro kentin sıradan bir kamusal alan faaliyeti olarak görülür. Küreselleşmenin getirdiği sıradanlaşma içinde anlam hızla kaybolmakta, uzamın varoluşsal yapısı küresel düzlemde özgürlük yanılsamasına dönüşmektedir.

Kentsel yaşamda görülen en büyük değişiklik, insanları sokaklara döken süreçlerin sindirilerek, kentlilerin eve kapatılmasıdır. Toplumsaldan uzaklaşan kentli insan önce eve kapanır, sonra aileye de kapısını kapatarak odasına gömülür; bununla da kalmaz, kapalı kapılar ardındaki odasında bilgisayar ekranına kapanarak kendinden de uzaklaşır. Küreselleşmenin değişime uğrattığı kentsel uzamı referans alan oyunların genellikle evde geçmesi rastlantı değildir ve mekanın -gerek özel gerekse kamusal alanda- aitlik duygusu veren, kişinin varlığını duyumsatan bir etkisi kalmamıştır. Özel alanın özel bir yeri kalmadığı gibi gerek kapalı gerek açık uzam, küreselleşme tarafından kapsanan uzamlar olarak değerlendirilir. Aynı mekan içinde teknolojinin olanaklarıyla tüm dünya mekanlarının gösterilmesi, sahneleme estetiğinde yeni bir sürece girildiğinin göstergesidir. Mekan dışında kentli birey de, "dünya vatandaşı" olarak küresel bir kimliğe bürünmekte, deyim yerindeyse asal bir kimliğe açık olan bedensel duruş, dünyanın tüm kentlerine ait olan duruşlarla karmaşıklaşmakta ve anlam kaybına uğramaktadır. Küreselleşmenin uzama olan etkisinde birey fiziki mekanlarda nasıl işlevsizleşmişse, oyun kişisini eyleme götüren imgesel uzam içindeki devinim de etkisizleşmektedir. Oyun kişileri imgesel uzamda toplumsal yaşamın ötelediği kişiler olarak karşımıza çıkar.

Türk oyun yazarlığında yakın geçmişin uzamsal olarak değerlendirilişine bakıldığında, oyunlarda ele alınan karakterlerin giderek köksüz, belleksiz bir yapıda ele alındığı görülmektedir. Adresi belli olmayan bir mutsuzluk, can sıkıntısı, kent yaşamı içinde yalnızlaşma, aitsizlik gibi başlıklarla ele alınan sorunsallar, kimi yazarlarca belli bir odaktan hareketle değerlendirilir. Örneğin Memet Baydur, kentsel uzama, toplumcu bir yöneliş sergileyerek, popüler kültürün getirdiği olumsuzluklar ya da kapitalizmin yarattığı toplumsal çözülme olarak bakarken; Özen Yula, bireyi merkeze koyduğu bir yoruma gitmektedir. Bireyden topluma doğru yönelen bir bakışı Civan Canova'da da yakalamak mümkündür. Toplumsal yozlaşmayı aile içinde yaşanan bozulmaya bağlayan yazar, gerçeğin kaygan bir zeminde duruşunu, gerçeğin ayrımını yapamamayı insanları kimliksizleştiren temel etken olarak görür. Cuma Boynukara ve Turgay Nar küreselleşmenin dönüştürdüğü kent yaşamını, ötekinin gözünden anlatmaya çalışır. Özellikle Turgay Nar, kentin kıyısına itilen insanların “öteki” olmaya mahkum edilmesini eleştirir. Kapitalizmin vahşi doğasının yarattığı olumsuzluklar Nar'ın oyunlarının uzamsal yapısını belirler. Behiç Ak, küreselleşmenin bizatihi kendisini oyunların konusu haline getirir. Yazarın gerçeğe olan ironik yaklaşımı Ak'ı, absürdist bir yoruma götürmektedir. Uzamsal yapı, referansını gerçeklikten alsa da imgesel uzam, gerçekte görülmeyen bir “gerçekliğe” sahiptir. Günlük yaşamda karşılaşılmayacak bir araya gelişler imgesel bir yapı sergilese de, ilişkilerdeki gerçeklik, Behiç Ak'ın mizahi bakış açısının gerçeğin içindeki saçmayı referans alan yansımalarıdır.

Doksan sonrası yaşanan küresel gelişmeler, oyunlarda ele alınan uzamsal ilişkilerde “eylemsizlik” olgusunu da eyleme dönüştürür. Oyun kişileri ya ölmeden önce son bir umut çabası içinde, ya bu düzende kendini kurtarıp zengin olma derdinde ya da varolduğu gerçek uzamda başına gelenleri anlamaya çalışmaktadır. Toplumun giderek ortak bir geçmişe bakmadığı bir zaman sürecinde, yazarların da mücadele edilmesi gereken adresi ya da sorunsalı bulma çabası içinde oldukları söylenebilir –zira, oyun kişilerinin akli karışık yapısı, oyun yazarlarının da küreselleşmenin etkisiyle karmaşıklaşan bakış açılarının bir ürünüdür. “Türk tiyatrosu günümüz seyircisine nasıl bir uzamsal yapıyla ulaşmaya çalışıyor” sorusuna yanıt arandığında ulaşılan yer, durum değerlendirmesinden öteye gidilemediğidir.

Oyunlarda, günümüz insanının düştüğü çelişkili durumlar ve bu durumların sonucu anlatılır fakat bu sorunla nasıl başedilmesi gerektiğinin cevabı seyirciye bırakılır. Önceki dönemlerin “olması gereken”i savunan yazar tavrı, özellikle doksanlardan sonra yerini, “olan”ı anlatmaya bırakmıştır. Toplumun nabzını tutan, toplumsal sorunlara dışarıdan bakma yeteneğine sahip olduğu varsayılan oyun yazarlarının, aynı sorunları paylaştıkları seyirciye, yaşanan süreci yorumlamaktan çok seyircide uzamsal bir farkındalık yaratmaya çalıştıkları tespit edilmiştir; ancak bu farkındalık, Türkiye’nin üç büyük kentinde yaşayan seyircinin ilgisini çekecek niteliktedir.

Küreselleşme, dünyanın küçük büyük tüm kentlerini etkisi altına alan bir güçtür. Ülkemizde küreselleşme süreci teknolojinin etkisiyle her kentte yaşanıyor gibi görülsede, kentleşmenin henüz gerçekleşmediği Anadolu “şehirleri”nde yaşanan gerçekler, yazılan oyunlarda ele alınan konulardan uzaktır. Oyunlarda konu edilen durumlar, gelişme sürecini tamamlamış bir kentin sorunları –kimliksizleşme, yalnızlık, aitsizlik vb.- tüm topluma ait dertlermiş gibi ele alınmakta ve ülkemizde gerçekte yaşanan sorunlar –şiddet, adaletsizlik, bireysel hakların gasp edilmesi, baskı vb.- anlatı konusu olamamaktadır. Küreselleşmenin getirdiği “uygitsincilik”, toplumsal sorunları “haber konusu”na dönüştürmekte ve yaşanan gerçeklik bir seyretme eylemine indirgenmektedir. Haber programlarının nitelikli vakit geçirme pratiği olarak algılatıldığı bir dünya toplumunda, gerçeğin katı yüzünü gösteren sanat ve tiyatro, seyirci tarafından tercih edilmeyen bir faaliyet olarak sunulmaktadır. Özellikle bizim toplumumuzda seyircinin tiyatroya bakışı gülmeye ve eğlenmeye dayalı bir yaklaşım göstermekteyken, günümüz seyircisine yaşanan toplumsal gerçekliği anlatmak daha da zor hale gelmektedir. Tiyatro, tiyatroyu daha çok talep ettiği varsayılan büyük kentlerin insanlarını hedef alınca, oyunların uzamsal ilişkilerinin de tüm dünya kentlerinde karşılaşılabilecek sorunları ele alması kaçınılmazdır. Küreselleşme yerel olanın sınırlarını belirsizleştirdiği için, gerek gerçek gerekse imgesel uzam, evrensel boyutta yaşanan sorunlara odaklanmak zorunda bırakılır. Yerel olan, yeme-içme kültürü olarak uzama dahil edilirken, tarih önemsizleştirilmekte, oyun kişileri, kendi geçmişlerine bile sağlıklı bir yorum getiremezken, ortak olan tek şey, Hollywood kültürü olarak ele alınmaktadır.

Anlatıbilimcilere göre çözümlenmeye ait bir bakış olan uzam, uzamı dert eden birinin varlığına koşulludur fakat uzamsal dinamikler, bir oyunun yaratım sürecinde belirlenmesi gereken temel başlıklardan biri olmalıdır. Oyun kişisi sadece imgesel uzamda hareket eden biri değildir. Bachelard'ın deyimiyle insan, içinde yaşadığı mekanların izlerini taşır ve oyunun sonsuz şimdi'si içinde uzama dahil edildiğinde o güne kadar getirdiği uzamsal deneyimleriyle eyleme geçmektedir. Dolayısıyla kişileştirme çalışması yaparken karakterin belleğinde öne çıkan geçmişi, onun mekanlarla kurduğu uzamsal çerçeveyi belirleyeceği için, yazınsal uzamın belirlenmesi sadece zaman-mekanın işlevselliği açısından değil, karakterin mekandaki devinimi açısından da önemlidir. Tiyatral anlatıda uzamın dinamikleriyle ayrıştırılmasını içeren bu çalışmanın sonucunda uzamın çözümlenmeden öte, oyunun yaratım aşamasında da önemli bir rol kişisi gibi görülerek tespit edilmesi, karakter yaratma aşamasında daha işlevsel bir ön hazırlık sağlayacağını ortaya çıkarmaktadır. Çünkü insan uzamsal bir varlıktır ve bellek, ancak zaman-mekan ilişkisiyle oluşur. Karakter, geçmiş-şimdi-gelecek ilişkisi içinde varlık bulan kurgusal bir kişilik olduğuna göre, eylemin oluşması, olay dizisinin varedilmesi uzamsal gelişimin yazar tarafından bilinmesine koşulludur.

Bir toplumun kültürü, ortak bir geçmişin şimdiye olan etkisinin gücüne bağlıdır. Küreselleşme bu ortaklığı bozup kitle kültürünü dayattığı bir kent yaşamı oluşturur. Toplum olma özelliğini yitiren kitle, toplumsal bilinçten de uzaklaştığı için bireyin bireyci kaygılarının öne çıktığı bir ortam yaratılır ve gerçek uzamı belirleyen belirsizlik, “kayıtsızlık” ya da “umarsızlık” olarak açığa çıkar. Toplumlar nasıl giderek yerel özelliklerini kaybetmekteyse kentli insan da birey olma özelliğini yitirmektedir. Ülkemizde cumhuriyetten bu yana oluşturulmaya çalışılan bireysel bilinç, küreselleşmenin etkisiyle oluşumunu tamamlamadan erozyona uğratılır. Bu durum, yıllardır sürdürülen “Türk tiyatrosunda karakter yaratma sorunu”nu daha da derinleştirmektedir. Önceki dönemlerde karakter yaratılamamasının nedeni, geçiş sürecinde olan bir ülkede bireyin henüz kendisini keşfedememiş olmasıyla açıklanmaya çalışılmıştır fakat yeni dünya düzeninde öne çıkan kentsel yapılanma, insanı kamusal alandan uzaklaştırarak toplumsal olandan soyutladığı için karakter giderek eyleme geçemeyen suskun bir varlığa indirgenmektedir. Dolayısıyla karakter

sorunu artık sadece ülkemize değil tüm dünyaya ait olan küresel bir sorundur ve bu sorunu çözebilmek için, bireysel anlatıların aynılaştırmanın kıskaçından kurtulup kendi özgün hikayesini oluşturabilmesi ve bu özgünlüğü sanata ve düşünceye taşıyabilmesi gerekmektedir. Dünyayı düzenleyen ve açıklayan tüm anlatılar önemini yitirdiğinde, bireysel ya da toplumsal hayat öykülerinin kurgulanmasına acil bir gereksinim duyulur. Çünkü insanın hayat öyküsünü nedensel olarak kurgulayıp açıklaması, dünyayı “düzenleme ve algılama” yöntemidir. Gerçeğin bilinmesi için anlatılacak hikayenin neden-sonuç bağının kurulması zorunludur ve bu bağ, öncelikle gerçek uzamda belirlenmeli, gerçek uzamsal ilişkileri referans alan imgesel uzam tiyatral anlatıda bu nedenselliğe göre yapılandırılmalıdır –zira, sanatın dönüştürücü gücü, uzamsal ilişkilerin yorumuna dayanmaktadır.

KAYNAKÇA

Ansiklopediler, Sözlükler

Ana Britannica, Ana Yay., 22 Cilt, İst., 1986.

CEVİZCİ, Ahmet; **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yay., İst., 2000, 1043 S.

ÇALIŞLAR, Aziz; **Tiyatro Oyunları Sözlüğü 2**, Mitos Boyut Yay., İst., 1994, 323 S.

HANÇERLİOĞLU, Orhan; **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İst., 1999, 516 S.

HASOL, Doğan; **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**, YEM Yay., İst., 1998, 500 S.

Meydan Larousse, Meydan Yay., 14 Cilt, İst., 1969.

NUTKU, Özdemir; **Gösterim Terimleri Sözlüğü**, TDK Yay., Ankara, 1983, 374 S.

Türkçe Sözlük; C.1-2, TDK, Yay., Ankara, 1999, 2523 S.

Kitaplar

AKTULUM, Kubilay; **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yay., İst., 2000, 185 S.

ARENDDT, Hannah; **İnsanlık Durumu**, Çev:B.SinaŞener, İletişim Yay., İst., 2000, 461 S.

ARISTOTELES, AUGUSTINUS, HEIDEGGER; **Zaman Kavramı**, Çev:Saffet Babür, İmge Kitabevi, Ankara, 2007, 103 S.

ARISTOTELES; **Fizik**, Çev:Saffet Babür, Yky., 208a-208b, İst., 2001, 461 S.

ARISTOTELES; **Nikomakhos'a Etik**, Çev:Saffet Babür, Bilgesu Yay., İst., 2009, 240 S.

ARISTOTELES; **Poetika**, Çev:İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İst., 1995, 104 S.

ASSMANN, Jan; **Kültürel Bellek**, Çev:Ayşe Tekin, Ayrıntı Yay., İst., 2001, 345 S.

ATİKER, Erhan; **Modernizm ve Kitle Toplumu**, Vadi Yay., Ankara, 1998, 224 S.

AUGE, Marc; **Yer-Olmayanlar:Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş**, Çev:Turhan Ilgaz, Kesit Yay., İst., 1997, 130 S.

BACHELARD, Gaston; **Uzamın Poetikası**, Çev:Alp Tümertekin, İthaki Yay., İst., 2008, 344 S.

BAKHTIN, Mikhail; **Karnavaldan Romana**, Çev:Cem Soydemir, Ayrıntı Yay., İst., 2001, 398 S.

BALİ, Rıfat N.; **Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a**, İletişim Yay., İst., 2002, 376 S.

- BARTHES, Roland; **Göstergebilimsel Serüven**, Çev:M.Rifat-S.Rifat, Yky., İst., 198 S.
- BAUDRILLARD, Jean; **Amerika**, Çev:Yaşar Avunç, Ayrıntı Yay., İst., 2006, 150 S.
- BAUDRILLARD, Jean; **Sessiz Yığınların Gölgesinde**, Çev:Oğuz Adanır, Doğu Batı Yay., Ankara, 2003, 87 S.
- BAUDRILLARD, Jean; **Simulakrlar ve Simülasyon**, Çev:Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yay., İzmir, 1998, 193 S.
- BAUDRILLARD, Jean; **Tüketim Toplumu**, Çev:H.Deliceçaylı-F.Keskin, Ayrıntı Yay., İst., 2004, 278 S.
- BAUMAN, Zygmunt; **Bireyselleşmiş Toplum**, Çev:Yavuz Alogan, Ayrıntı Yay., İst., 2005, 315 S.
- BAUMAN, Zygmunt; **Parçalanmış Hayat**, Çev:İsmail TÜRKMEN, Ayrıntı Yay., İst., 2001, 373 S.
- BECK, Ulrich; **Risk Toplumu Başka Bir Modernliğe Doğru**, Çev:K.Özdoğan-B.Doğan, İthaki Yay., İst., 2011, 391 S.
- BECK, Ulrich; **Siyasallığın İcadı**, Çev:Nihat Ünler, İletişim Yay., İst., 1999,
- BENNETT Susan; **Theatre Audiences**, Routledge, London, 1997, 248 S.
- BENVENISTE, Emile; **Genel Dilbilim Sorunları**, Çev:Erdim ÖZTOKAT, Yky., İst., 1995, 225 S.
- BERGSON, Henri; **Madde ve Bellek**, Çev:Işık Ergüden, Dost Kitabevi., Ankara, 2007, 182 S.
- BERMAN, Marshall; **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev:Ü.Altuğ-B.Peker, İletişim Yay., İst., 1994, 463 S.
- BERMEL, Albert; **Contradictory Characters**, Northwestern University Pres, Illinois, 1996, 298 S.
- BERNE, Dr.Eric; **Hayat Denen Oyun**, Çev:S.Sargut, Kariyer Yay., İst., 2001, 216 S.
- BLANCHOT, Maurice; **Yazınsal Uzam**, Çev:Sündüz Ö.Kasar, Yky., İst., 1993, 266 S.
- BORATAV, Korkut; **Yeni Dünya Düzeni:Nereye**, İmge Kitabevi, Ankara, 2000, 223 S.

- BOZKURT, Veysel; **Küreselleşmenin İnsani Yüzü**, Alfa Yay., İst., 2000, 374 S.
- BRAUDEL, Fernand; **Maddi Uygarlık Dünyanın Zamanı**, Çev:M.Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 2004, 607 S.
- BRECHT, Bertolt; **Epik Tiyatro**, Çev:Kamuran Şipal, Say Yay., İst., 1981, 262 S.
- BROCKETT, Oscar; **Tiyatro Tarihi**, Çev:S.Sokullu,S.Dinçel, T.Sağlam, S.Çelenk, S.B.Öndül, B.Güçbilmez, Dost Kitabevi, Ankara, 2000, 731 S.
- CANETTI, Elias; **Kitle ve İktidar**, Çev:Gülşat Aygen, Ayrıntı Yay., İst., 2003, 496 S.
- CARLSON, Marvin, **Tiyatro Teorileri**, Çev:Eren Buğlalılar-Bariş Yıldırım, De Ki Yay., Ank., 2007, 580 S.
- COLOMINA, Beatriz; **Mahremiyet ve Kamusalılık**, Çev:A.Ufuk Kılıç, Metis Yay., İst., 2011, 372 S.
- CONNERTON, Paul; **Toplumlar Nasıl Anımsar**, Çev:Alaeddin Şenel, Ayrıntı Yay., İst., 1999, 170 S.
- ÇABUKLU, Yaşar; **Uzam ve Kötülük**, Everest Yay., İst., 2006, 186 S.
- ÇALIŞLAR, Aziz; **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, Mitos Boyut Yay., İst., 1993, 231 S.
- ÇAMURDAN, Esen; **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, Mitos Boyut Yay., İst., 1996, 112 S.
- ÇAMURDAN, Esen; **Şiddet ile Oynamak Çağdaş Türk Tiyatrosu'nda Şiddetin Görünümleri**, Mitos Boyut Yay., İst., 2004, 80 S.
- ÇAPAN, Cevat; **Değişen Tiyatro**, Metis Yay., İst., 1992, 135 S.
- ÇEHOV, Anton; **Toplu Oyunları II**, Çev:Ataol Behramoğlu, Adam Yay., İst., 1991, 228 S.
- ÇİZGEN, Nevval; **Kent ve Kültür**, Say Yay., İst., 1994, 159 S.
- DEBORD, Guy; **Gösteri Toplumu**, Çev:Ayşen Ekmekçi&Okşan Taşkent, Ayrıntı Yay., İst., 2006, 254 S.
- DİRLİK, Arif; **Kriz, Kimlik, Siyaset**, Çev:Sami Oğuz, İletişim Yay., İst., 2009, 466 S.
- DRAAISMA, Douwe; **Bellek Metaforları**, Çev:Gürol Koca, Metis Yay., İst., 2007, 341 S.

DUVERGER, Maurice; **Siyaset Sosyolojisi**, Çev:Şirin Tekeli, Varlık Yay., İst., 2002, 320 S.

EAGLETON, Terry; **Kültür Yorumları**, Çev: Özge Çelik, Ayrıntı Yay., İst., 2005, 171 S.

EBERT, Gerhard; **Oyunculuk Sanatında Doğaçlama**, Çev:Turhan Yılmaz, Mitos Boyut Yay., İst., 2004, 160 S.

ELÇİ, Handan İnci; **Roman ve Mekan Türk Romanında Ev**, Arma Yay., İst., 2003, 128 S.

ELIAS, Norbert; **Zaman Üzerine**, Çev:Veysel Atayman, Ayrıntı Yay., İst., 2000, 260 S.

ERAYDIN, Ayda, **Değişen Mekan**, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 2006, 486 S.

ERKAN, Yrd.Doç.Dr. Rüstem; **Kentleşme ve Sosyal Değişme**, Bilimadamı Yay., Ankara, 2004, 287 S.

ERKEK, Hasan; **Oyun İçinde Anlatı**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2001, 358 S.

ESSLIN, Martin; **Absürd Tiyatro**, Çev:Güler Siper, Dost Kitabevi, Ankara, 1999, 376 S.

ESSLIN, Martin; **Dram Sanatının Alanı**, Çev:Özdemir Nutku, Yky., İst., 1996, 156 S.

FABIAN, Johannes; **Zaman ve Öteki**, Çev:Selçuk Budak, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 1999, 231 S.

FLORENSKI, Pavel, **Tersten Perspektif**, Çev:Yeşim Tükel, Metis Yay., İst., 2001, 142 S.

FORSTER, E.M.; **Roman Sanatı**, Çev:Ünal Aytür, Adam Yay., İst., 1985, 227 S.

FOUCAULT, Michel; **Hapishanenin Doğuşu**, Çev: M.Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 2000, 445 S.

FREYTAG, Gustave; **Technique of the Drama**, Trans:Elias J. MacEwan, Scott,Foresman and Company, Chicago, 1990, 395 S.

FUAT, Memet; **Tiyatro Tarihi**, Varlık Yay., İst., 1984, 285 S.

FUCHS, Elinor; **Karakterin Ölümü**, Çev:Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi, Ankara, 2003, 287 S.

FUREDI, Frank; **Korku Kültürü**, Çev:Barış Yıldırım, Ayrıntı Yay., İst., 2000,

GEÇTAN, Engin; **İnsan Olmak**, Remzi Kitabevi, İst., 1999, 192 S.

GIDDENS, Anthony; **Modernliğin Sonuçları**, Çev:Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yay., İst., 2010, 168 S.

GIDDENS, Anthony; **Sosyoloji**, Çev:İsmail Yılmaz, Haz:Cemal Güzel, Kırmızı Yay., İst., 2008, 1084 S.

GIEDION, Sigfried, **Space, Time and Architecture**, Harvard Univ.Press, Massachusetts, 1967, 181 S.

GOMBRICH, Ernst H.; **Sanat ve Yanılsama**, Çev:Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İst., 1992, 407 S.

GRIFFITHS, Jay; **Tik Tak, Zamana Kaçamak Bir Bakış**, Çev:Ertuğ Altınay, Ayrıntı Yay., İst., 2003,

GROSZ, Elizabeth, **Architecture from the Outside**, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, 2001, 123 S.

GÜÇBİLMEZ, Beliz; **Zaman/Zemin/Zuhur**, Deniz Kitabevi, Ankara, 2006, 195 S.

GÜNAY, Doğan; **Dil ve İletişim**, Multilingual Yay., İst., 2004, 282 S.

GÜNAY, Doğan; **Metin Bilgisi**, Multilingual Yay., İst., 2007, 524 S.

GÜNŞOY, Dr.Bülent; **Küreselleşme Bir Varoluş Çözümlemesi**, Ekin Kitabevi, Bursa, 2006, 274 S.

HABERMAS, Jürgen; **“Öteki” Olmak, “Öteki”yle Yaşamak**, Çev:İlknur Aka, Yky., İst., 2002, 238 S.

HABERMAS, Jürgen; **İnsan Doğasının Geleceği**, Çev:Kaan H.Ökten, Everest Yay., İst., 2003, 176 S.

HABERMAS, Jürgen; **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**, Çev:Tanıl Bora-Mithat Sancar, İletişim Yay., İst., 2003, 414 S.

HARTOG, François, **Tarih-Başkalık-Zamansallık**, Çev:M.Emin Özcan, Levent Yılmaz, Adnan Kahiloğulları, Dost Kitabevi, Ankara, 2000, 242 S.

HARVEY, David; **Postmodernliğin Durumu**, Çev:Sungur Savran, Metis Yay., İst., 2003, 407 S.

HARVEY, David; **Sosyal Adalet ve Şehir**, Çev:Mehmet Morali, Metis Yay., İst., 2006, 294 S.

HARVIE, Jen; **Theatre&The City**, Palgrave Macmillan, New York, 2009, 87 S.

HEIDEGGER, Martin; **Varlık ve Zaman**, Çev:Kaan H.Ökten, Agora Kitaplığı, İst., 2008, 463 S.

HUIZİNGA, Johann; **Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, Çev:M.Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yay., İst., 1995, 272 S.

HUYSSSEN, Andreas; **Alacakaranlık Anları, Bellek Yitimi Kültüründe Zamana Belirlemek**, Çev: Kemal Atakay, Metis Yay., İst., 1995.

IONESCO, Eugene; **Sandalyeler/Ders**, Çev:Fikret Adil, Kent Yay., İst., 1962, 87 S.

ISSACHAROFF, Michael; **Le Spectacle Du Discours (Gösterim Söylemi)**, Librairie José Corti, Paris, 1985, 175 S.

İPŞİROĞLU, Nazan; **Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri Resim**, Papirüs Yay., İst., 2000, 170 S.

İPŞİROĞLU, Zehra; **2000'li Yıllara Doğru Tiyatro**, Mitos Boyut Yay., İst., 1998, 192 S.

İPŞİROĞLU, Zehra; **Tiyatroda Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri**, Papirüs Yay., İst., 2004, 160 S.

JACOBY, Russell; **Belleğini Yitiren Toplum**, Çev:Hakan Atalay, Ayrıntı Yay., İst., 1996, 184 S.

JAY, Martin; **Diyalektik İmgelem**, Çev:Ünsal Oskay, Belge Yay., İst., 2006, 500 S.

KAGAN, Moissej; **Estetik ve Sanat Dersleri**, Çev:Aziz Çalışlar, İmge Kitabevi, Ankara, 1993, 666 S.

KARABAĞ, Servet; **Mekanın Siyasallaşması**, Nobel Yay., Ankara, 2002, 210 S.

KARACABEY, Süreyya; **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, De Ki Yay., Ankara, 2006, 261 S.

KARATANI, Kojin; **Metafor Olarak Mimari**, Çev:Barış Yıldırım, Metis Yay., İst., 2006, 216 S.

KARPAT, Kemal H.; **Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm**, Çev:Abdülkerim Sönmez, İmge Kitabevi, Ankara, 2003, 371 S.

KEYMAN, E.Fuat; **Küreselleşme, Devlet, Kimlik/Farklılık: Uluslar arası İlişkiler Kuramını Yeniden Düşünmek**, Çev:Simten Coşar, Alfa Yay., İst., 2000, 293 S.

KIRAN, Zeynel-KIRAN, Ayşe (Eziler); **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Seçkin Yay., Ankara, 2007, 390 S.

KLEIN, Stefan; **Zaman Yaşamın Hammaddesi**, Çev: Mustafa Tüzel, Aylak Kitap Yay., İst., 2011, 271 S.

KNOWLES, Richard P.; **Reading The Material Theatre**, Cambridge Pres., UK., 2004, 239 S.

KOYRE, Alexandre; **Kapalı Dünyadan Sonsuz Evrene**, Çev:Aziz Yardımlı, İdea Yay., İst., 1998, 243 S.

KOZANOĞLU, Can; **Cilalı İmaj Devri**, İletişim Yay., İst., 1993, 127 S.

KURUYAZICI, Hasan; **Tiyatro Yapılarının Gelişmesi**, İ.Ü.Edb.Fak.Yay., İst., 2003, 116 S.

LABORIT, Henri; **İnsan Ve Kent**, Çev:Bertan Onaran, Payel Yay., İst., 1990, 190 S.

LEFEBVRE, Henri; **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, Çev:Işın Gürbüz, Metis Yay., İst., 2011, 224 S.

LEFEBVRE, Henri; **The Production of Space**, Trans:Donald Nicholson-Smith, Blackwell Publishing., UK., 1991, 455 S.

LEVINAS, Emmanuel; **Ölüm ve Zaman**, Çev:Nami Başer, Ayrıntı Yay., İst., 2006, 136 S.

MARCUSE, Herbert; **Tek Boyutlu İnsan**, Çev:Aziz Yardımlı, İdea Yay., İst., 1997, 199 S.

MASSEY, Doreen, **Space, Place and Gender**, Minneapolis University Pres, Minnesota, 1994, 187 S.

MAXWELL, James-EINSTEIN, Albert-SCHRÖDİNGER, Erwin-BORN, Max; **Uzay, Zaman, Özdek**, Çev:Aziz Yıldırım, İdea Yay., İst., 1998, 132 S.

MERLEAU-PONTY, Maurice; **Algılanan Dünya**, Çev:Ömer Aygün, Metis Yay., İst., 2005, 77 S.

MERLEAU-PONTY, Maurice; **Algının Önceliği**, Çev:Yusuf Yıldırım, Kabalcı Yay., İst., 2005, 96 S.

MERLEAU-PONTY, Maurice; **Göz ve Tin**, Çev:Ahmet Soysal, Metis Yay., İst., 2006, 81 S.

MILES, Malcolm; **Art, Space and the City**, Routledge, NewYork, 2004, 172 S.

MITCHELL, W.J.T., **İkonoloji**, Paradigma Yay., İst., 2005, 288 S.

MORETTI, Franco, **Mucizevi Göstergeler**, Çev:Zeynep Altok, Metis Yay., İst., 2005, 327 S.

MORLEY, David & ROBINS, Kevin; **Kimlik Mekanları**, Çev:Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı Yay., İst., 2005, 314 S.

MUMFORD, Lewis; **Tarih Boyunca Kent**, Çev:Gürol Koca-Tamer Tosun, Ayrıntı Yay., İst., 2007, 751 S.

NASR, Hüseyin-LEAMAN, Oliver; **İslam Felsefesi Tarihi**, Açılım Kitap, İst., 1385 S.

NUTKU, Hülya; **Oyun Yazarlığı**, Mitos Boyut Yay., İst., 1999, 160 S.

NUTKU, Özdemir; **Dünya Tiyatrosu Tarihi I**, Remzi Kitabevi, İst., 1993, 464 S.

OKTAY, Ahmet; **Zamanı Sorgulamak**, Remzi Kitabevi, İst., 1991, 205 S.

ONG, Walter J.; **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Çev:Sema P.Banon, Metis Yay., İst., 2007, 230 S.

ÖNCÜ, Ayşe- WEYLAND Petra; **Mekan, Kültür, İktidar**, İletişim Yay., İst., 2005, 270 S.

ÖYMEN GÜR, Prof.Dr. Şengül; **Mekan Örgütlenmesi**, Gür Yay., Trabzon, 1996,

ÖZKUL, Osman; **Kültür ve Küreselleşme**, Açılım Kitap Yay., İst., 2008, 222 S.

ÖZYURT, Cevat; **Küreselleşme Sürecinde Kimlik ve Farklılaşma**, Açılım Kitap Yay., İst., 2005, 304 S.

PAQUOT, Thierry; **Şehinsel Bedenler**, Çev:Zeynep Bengü, Everest Yay., İst., 2011, 133 S.

PAVIS, Partice; **Gösterimlerin Çözömlenmesi**, Çev:Şehsuvar Aktaş, Dost Kitabevi, Ankara, 1996, 396 S.

PLATON; **Parmenides**, Çev:Saffet Babür, İmge Kitabevi, Ankara, 2001, 118 S.

PRIGOGINE, İlya; **Kesinliklerin Sonu**, Çev:Süheyla Sarı, Sarmal Yay., İst., 1999, 187 S.

RANDALL, William L.; **Bizi Biz Yapan Hikayeler**, Çev:Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yay., İst., 1999,

RAPOPORT, Amos; **Kültür Mimarlık Tasarım**, Çev:Selçuk Batur, Yem Kitabevi, İst., 2004, 135 S.

RASMUSSEN, Sten Eiler; **Yaşanan Mimari**, Çev:Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İst., 2010, 247 S.

REUTER, Yves; **Introduction a l'Analyse de Roman (Roman analizine Giriş)**, Bordos, Paris, 1991, 335 S.

RICOEUR, Paul; **Tarih ve Anlatı, Zaman ve Anlatı:iki**, Çev: Mehmet Rifat, Yky., İst., 2009, 235 S.

RICOEUR, Paul; **Zaman-Olay Örgüsü-Üçlü Mimesis Zaman ve Anlatı:bir**, Çev:M.Rifat-S.Rifat, Yky., İst., 2007, 164 S.

RITZER, George; **Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek**, Çev:Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yay., İst., 2011, 272 S.

RITZER, George; **Toplumun McDonaldslaştırılması**, Çev:Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yay., İst., 2011, 320 S.

ROBERTSON, Roland; **Küreselleşme, Toplum Kuramı ve Küresel Kültür**, Çev:Ümit H.Yolsal, Bilim Sanat Yay., İst., 1999, 341 S.

ROBINS, Kevin; **İmaj**, Çev: Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yay., İst., 1999, 271 S.

RUTHERFORD, Paul; **Yeni İkonalar**, Çev:Mustafa K. Gerçekler, Yky., İst., 2000, 304 S.

SANDER, Oral; **Siyasi Tarih İlk Çağlardan 1918'e**, İmge Kitabevi, Ankara, 2001, 423 S.

SARTRE, Jean-Paul; **Varlık ve Hiçlik**, Çev: Turhan Ilgaz, Gaye Ç.Eksen, İthaki Yay., İst., 2009, 783 S.

SAVRAN, Sungur; **Kod Adı Küreselleşme**, Yordam Kitap Yay., İst., 2008, 365 S.

SCHICK, Irvin Cemil, **Batının Cinsel Kıyısı Başkalkıç Söylemde Cinsellik ve Mekansallık**, Çev:Savaş Kılıç, Gamze Sarı, Tarih Vakfı Yurt Yay., İst., 2000, 272 S.

SCHLESINGER, Philip; **Medya, Devlet ve Ulus**, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., İst., 1994, 317 S.

SEKMAN, Mümin; **Türk Usulü Başarı**, Alfa Yay., İst., 2001, 350 S.

SENNETT, Richard; **Gözün Vicdanı**, Çev:Süha Sertabiboğlu-Can Kurultay, Ayrıntı Yay., İst., 1999, 295 S.

SENNETT, Richard; **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Çev:Serpil Durak-Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., İst., 2002, 480 S.

SENNETT, Richard; **Karakter Aşınması**, Çev:Barış Yıldırım, Ayrıntı Yay., İst., 2002, 176 S.

SENNETT, Richard; **Ten ve Taş, Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Çev:Tuncay Birkan, Metis Yay., İst., 2002, 387 S.

SIMMEL, George; **Modern Kültürde Çatışma**, Çev:Tanıl Bora, İletişim Yay., İst., 2003, 134 S.

SLOTERDIJK, Peter; **Kapitalist Dünyanın İç Evreninde**, Çev:İlknur Aka, Kırmızı Yay., İst., 2008, 410 S.

STEVICK, Philip; **Roman Teorisi**, Çev:Prof.Dr.Sevim Kantarcıoğlu, Akçay Yay., Ankara, 2004, 363 S.

SUİTS, Bernard; **Çekirge, Oyun, Yaşam ve Ütopya**, Çev:Süha Sertabiboğlu, Ayrıntı Yay., İst., 1995, 208 S.

SÜALP, Z.Tül Akbal; **ZamanMekan Kuram ve Sinema**, Bağlam Yay., Ank., 2004, 377 S.

SZUSZKIN, Marc; **L'Espace Tragique Dans Le Theatre De Racine (Racine Tiyatrosunda Trajik Uzam)**, L'Harmattan, Paris, 2005, 235 S.

ŞENEL, Alâeddin; **İkel Topluluktan Uygur Topluma**, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 1996, 346 S.

ŞENER, Sevda; **Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi**, Dost Kitabevi, Ankara, 2010, 137 S.

ŞENER, Sevda; **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniv., Devlet Kons.Yay., Eskişehir, 390 S.

ŞENER, Sevda; **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Yky., İst., 1997, 155 S.

TEKELİ, İlhan; **Kent Planlaması Konuşmaları**, TMMBO Yay., Ankara, 1991, 189 S.

TEKİN, Mehmet; **Roman Sanatı I Romanın Unsurları**, Ötüken Yay., İst., 2001, 294 S.

TEKİN, Oğuz; **Eski Yunan ve Roma Tarihine Giriş**, İletişim Yay., İst., 2010, 349 S.

TODOROV, Tzvetan; **Poetikaya Giriş**, Çev:Kaya Şahin, Metis Yay., İst., 2001,

TODOROV, Tzvetan; **Yazın Kuramı**, Çev:M.Rifat-S.Rifat, Yky., İst., 2005, 295 S.

TOMLINSON, John; **Kültürel Emperyalizm**, Çev:Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı Yay., İst., 1999, 267 S.

TOMLINSON, John; **Küreselleşme ve Kültür**, Çev:Arzu Eker, Ayrıntı Yay., İst., 2004, 296 S.

TUNCAY, Murat; **Sahneye Bakmak I**, Mitos Boyut Yay., İst., 2010, 208 S.

TUNCAY, Prof.Dr.Murat; **Dramatik Anlatımda Güldürü**, Yüksek Lisans Ders Notları, D.E.Ü., İzmir, 2005-2006.

TÜMER, Gürhan; **İnsan Mekan İlişkileri ve Kafka**, Sanat-Koop.Yay., İst., 1984, 117 S.

TÜMERTEKİN, Prof.Dr.Erol - ÖZGÜÇ, Prof.Dr.Nazmiye; **Beşeri Coğrafya İnsan-Kültür-Mekan**, Çantay Kitabevi, İst., 2004, 484 S.

UBERSFELD, Anne; **Lire le Theatre (Tiyatroyu Okumak)**, Editions Sociales, Paris, 1996, 256 S.

UÇAN, Hilmi; **Dilbilim, Göstergebilim ve Edebiyat Eğitimi**, Hece Yay., Ankara, 2008, 296 S.

URRY, John; **Mekanları Tüketmek**, Çev:Rahmi G.Öğdül, Ayrıntı Yay., İst., 1999, 339 S.

UYGUR, Nermin; **Kültür Kuramı**, Yky., İst., 1996, 185 S.

ÜNLÜ, Aslıhan; **Merkeze Dönmek**, Mitos Boyut Yay., İst., 2009, 192 S.

VARDAR, Prof.Dr.Berke; **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, Multilingual Yay., İst., 2001, 190 S.

WEBER, Max; **Şehir/Modern Kentin Oluşumu**, Çev: Musa Ceylan, Bakış Yay., İst., 2003, 302 S.

WEST, David; **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**, Çev:Ahmet Cevizci, Paradigma Yay., İst., 1998, 333 S.

WOOD, James; **Kurmaca Nasıl İşler?**, Çev:Ekin Bodur, Ayrıntı Yay., İst., 2010, 159 S.

YALÇINKAYA, Ayhan; **Siyasal ve Bellek**, Phoenix Yay., Ankara, 2005, 260 S.

YILMAZ, Aytekin; **İkinci Küreselleşme Dalgası**, Vadi Yay., Ankara, 2004, 408 S.

YIRTICI, Hakkı; **Çağdaş Kapitalizmin Mekansal Örgütlenmesi**, Bilgi Üniv.Yay., İst., 2005, 194 S.

YÜCEL, Tahsin; **Anlatı Yerlemleri Kişi/Süre/Uzam**, Yky., İst., 1995, 209 S.

YÜKSEL, Ayşegül, **Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar**, Mitos Boyut Yay., İst., 1996,160 S.

YÜKSEL, Ayşegül; **Yapısalcılık ve Bir Uygulama M.Cevdet Anday Tiyatrosu**, Gündoğan Yay., Ankara, 1995, 265 S.

ZENGİNGÖNÜL, Oğul; **Küreselleşme**, Adres Yay., Ankara, 2004, 271 S.

Makaleler, Dergiler, Tezler

ADORNO, Theodor W.; “Kitle Endüstrisini Yeniden Düşündürken”, Çev:Bülent O.Doğan, **Cogito- Adorno:Kitle, Melankoli, Felsefe**, Yky., Sayı:36, İst., 2003, 8 S.

AKDENİZLİ ÇELENK, Zerrin; **1980-1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu’nda Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler ve Kaynakları**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, D.E.Ü., Sos.Bil.Enst., İzmir, 1999, 335 S.

ARIN, Sebla, “Çağdaş Tiyatro Mekanı”, **Gist**, 6 Aylık Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi, Ocak-Haziran 2008, Garaj İstanbul.Yay., İst., 2008, 6 S.

ATMACA, Efnan; “Yula’yla Alaturka 80’ler”, Özen Yula ile Röportaj, **Radikal**, 25 Nisan 2005, 12 S.

AYGÜN, Ömer; “Zamansallık Düşüncesi ve Düşüncenin Zamansallığı”, **Dünyanın Teni**, Haz:Zeynep Direk, Metis Yay., İst., 2003, 149 S.

AYTAÇ, Ömer; “Kent Mekanlarının Sosyo-Kültürel Coğrafyası”, **Fırat Üniv. Sosyal Bilimler Dergisi**, C.17, Sayı:2, Elazığ, 2007, 27 S.

BENHABİB, Şeyla; “Kamu Alanı Modelleri”, **Cogito:Kent ve Kültürü**, Yky., Sayı:8, İst., 1996, 21 S.

BOZKURT, Orhan; “Bir Mekan Anlayışı”, Konferans Metni, Teknik Üniv. Matbaası, İst., 1962,10 S.

CHEESMOND, Robert; “Here, There and Everywhere:Past, Present and Presence in Postmodern Theatre”, **Space and the Postmodern Stage**, Ed:Irene Eynat-Confino, Eva Sormova, MU Studio, Prague, 2000, 8 S.

CRAMER, Michael; “Theatre Building in Postmodern Times”, **Space and the Postmodern Stage**, Ed:Irene Eynat-Confino, Eva Sormova, MU Studio, Prague, 2000, 11 S.

ÇAĞLA, Cengiz; “Bellek Üstüne Düşünmek”, **Cogito:Bellek:Öncesiz, Sonrasız**, Yky., Sayı:50, Bahar 2007, 15 S.

ÇAMURDAN, Esen; “Tiyatroda Mekan, Uzam ve Öteki terimler...”, **Tiyatro Tiyatro Dergisi**, Aralık 94, sayı:44, İst., 1994, 5 S.

DANIŞ, Didem; “İstanbul’da Uydu Yerleşmelerin Yaygınlaşması: Bahçeşehir Örneği”, **21.Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan**, Haz: Firdevs Gümüsoğlu, Bağlam Yay., İst., 2001, 10 S.

DELLALOĞLU, Besim F.; “Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında”, **Cogito-Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe**, Yky., Sayı: 36, İst., 2003, 24 S.

DELLALOĞLU, Besim F.; “Kent Öznenin Evidir”, **21.Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan**, Haz: Firdevs Gümüsoğlu, Bağlam Yay., İst., 2001, 5 S.

DEMİRKAN, Tarık; “Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları; Kentler”, **Cogito - Kent ve Kültürü**, Yky., Sayı 8, İst., 1996, 5 S.

DERVİŞCEMALOĞLU, Bahar; “Gerard Genette’ye Göre Anlatı Söylemi (Narrative Discourse)”,
http://ege.academia.edu/BaharDerviscemaloglu/Papers/424678/Genettein_Anlati_Soylemi_Narrative_Discourse

DPT, “Küreselleşme Özel İhtisas Komisyonu Raporu, 8.Beş Yıllık Kalkınma Planı”, Yay.No:DPT:2544-ÖİK:560, Ankara, 2000, 27 S.

ECO, Umberto; “Her Derde Deva”, **Zamanların Sonu Üstüne Söyleşiler**, Çev:N.Kamil Sevil, Yky., İst., 1999, 44 S.

ELHAN, Ahmet; “Fotografik Bir Düşünme Biçimi”, **Zaman-Mekan**, (III.Mimarlık ve Felsefe Toplantısı) Haz: Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, YEM Yay., İst., 2008, 8 S.

EREK, Ayşenur, ÖDEKAN, Ayla; “Ekran ve Yer: Uzamsallık ve 1990’lardan Sonra Sanat Üretimi”, **İTÜ Dergisi/b**, Sosyal Bilimler, C:5, Sayı:1, 11-19 s.,
http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_b/article/viewFile/93/84

ERKIZAN, Hatice Nur; “Küreselleşmenin Tarihsel ve Düşünsel Temelleri Üzerine”, **Doğu Batı Dergisi**, Doğu Batı Yay., Şubat, Mart, Nisan 2002, Sayı:18, Ankara, 2002, 14 S.

FOUCAULT, Michel; “Başka Mekanlara Dair”, Çev: Işık Ergüden, **Özne ve İktidar Seçme Yazılar 2**, Ayrıntı Yay., İst., 2005, 11 S.

GIDDENS, Anthony; “Modernitenin Küreselleşmesi”, **Küreselleşme Temel Metinler**, Çeviren ve Hazırlayan: Kudret Bülbül, Orion Kitabevi, Ankara, 2009, 600 S.

GÜÇBİLMEZ, Beliz; “Ibsen’den Beckett’e Belleğin Temsili”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, A.Ü.D.T.C.F., Sayı:23, Ankara, 2007, 16 S.

GÜNGÖR, Şefik; “Fotoğrafik Görüntüde Uzam”,
<http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=5798>, 12 S.

GÜRÜN, Dikmen; “Tiyatroda Uzam-Zaman Kavramı”, **Sanat Dünyamız**, Yky., Sayı:74, İst., 1999, 6 S.

GÜVENÇ, Bozkurt; “Mimarlık: Zaman, Mekan ve Değişim”, **Zaman-Mekan**, (III.Mimarlık ve Felsefe Toplantısı) Haz: Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, YEM Yay., İst., 2008, 9 S.

HABERMAS, Jürgen; “Mitle Aydınlanmanın Kördüğümü:Max Horkheimer ve Theodor Adorno”, Çev:Bülent O.Doğan, **Cogito- Adorno:Kitle, Melankoli, Felsefe**, Yky., Sayı:36, İst., 2003, 23 S.

HALBWACHS, Maurice; “Kellektif Bellek ve Zaman”, Çev:Şule Demirkol, **Cogito:Bellek:Öncesiz, Sonrasız**, Yky., Sayı:50, Bahar 2007, 21 S.

HARRIS, Chauncy D.– ULLMAN, Edward L.; “Kentin Doğası”, **20.Yüzyıl Kenti**, Derleme ve Çeviri: Bülent Duru – Ayten Alkan, İmge Kitabevi, Ankara, 2002, 20 S.

HARVEY, David; “Sınıfsal Yapı ve Mekansal Farklılaşma Kuramı”, **20.Yüzyıl Kenti**, Haz. ve Çev:Bülent Duru-Ayten Alkan, İmge Kitabevi, Ankara, 2002, 26 s.

HARVEY, David; “Toplumsal Adalet, Postmodernizm ve Kent”, **20.Yüzyıl Kenti**, Haz.ve Çev:Bülent Duru-Ayten Alkan, İmge Kitabevi, Ankara, 2002, 34 S.

HERMAN, Vimala; “Deixis and Space in Drama”, **Social Semiotics**, Routledge, Vol:7, No:3, UK., 14 S.

ILMARANTA, Katrjina, “Simulation Onstage:Reflections of the Metaspaces De-placed”, **Space and the Postmodern Stage**, Ed:Irene Eynat-Confino, Eva Sormova, MU Studio, Prague, 2000, 11 S.

ISSACAROFF, Michael; “Space Reference in Drama”(Dramada Uzamın Göstergeleri), **Poetics Today-Drama, Theater, Performance: A Semiotic Perspective**, Duke University Press, Vol.2, No:3, NC, 1981, 13 S.
www.jstor.org/stable/1772472

İMAMOĞLU, Prof.Dr.Vacit; “Mekan ve İnsan Psikolojisi”, **Tol Mimarlık Kültürü** Dergisi, Yıl:2, Sayı:2, Kayseri, Kış 2003, 6 S.

İNAM, Ahmet; “Zamanla Yaşamak”, **Zamanın Kitabı**, Yazı, Görüntü, Ses Yay., İst., 2003, 168 S.

JONES, Lloyd Llewellyn; “Understanding Theatre Space”,
www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays, 12 S.

KAÇAR, Duygu; “Doğal Zamandan, Dijital Zamana Mekan”, **Zamanın Kitabı**, Yazı, Görüntü, Ses Yay., İst., 2003, 168 sayfa.

KAHVECİOĞLU, Hüseyin; “Mekanın Üreticisi veya Tüketicisi Olarak Zaman”, **Zaman-Mekan**, (III.Mimarlık ve Felsefe Toplantısı) Haz: Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, YEM Yay., İst., 2008, 8 S.

KALAYCI, Nazile; **Kamusal Alan Kavramı Üzerine Bir İnceleme;Aristoteles-Marx-Habermas**, Hacettepe Ün., Sosyal Bilimler Enst., Felsefe A.B.D., Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2007, 225 S.

KAYPAK, Yrd.Doç.Dr.Şafak; “Küreselleşme Sürecinde Kültürel Kimlik Açılımları ve Kentsel Çevreye Yansımaları”, pdf dosyası, <http://idc.sdu.edu.tr/tammetinler/demokrasi/demokrasi40.pdf>, 20 S..

KELEŞ, Ruşen, ÜNSAL, Artun; “Kent ve Siyasal Şiddet”, **Cogito**, Yky., İst., 1996, Sayı:6-7, 91-105 s.

KELLNER, Douglas; “Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası”, **Doğu Batı (Popüler Kültür)**, Doğu Batı Yay., sayı:15, Mayıs-Haziran-Temmuz 2001, Ankara, 2001, 34 S.

KILIÇ, Savaş; “Uzam mı, uzay mı? Peki mekan ne?, **Cogito, Turist:Modern Çağın Seyyahı?**, Yky., Sayı 59, İst., Yaz 2009, 14 S.

KOYUNCUOĞLU, Emre; “Tiyatral Mekan ve Çağdaş Tiyatro”, (Aykut Köksal’la yapılan söyleşi metni), **Tiyatro Tiyatro Dergisi**, Nisan 95, Sayı:48, İst., 1995, 6 S.

KURTULUŞ, Hatice; “Mekanda Billurlaşan Kentsel Kimlikler:İstanbul’da Yeni Sınıfsal Kimlikler ve Mekansal Ayrışmanın Bazı Boyutları”, **Doğu Batı (Kimlikler)**, Doğu Batı Yay., Sayı 23, Ankara, 2003, 21 S.

LAWSON, John Howard; “Zaman ve Mekan”, Çev:Yalçın Demir, **Filmde Zaman ve Mekan Üzerine**, Haz:Yalçın Demir, Turkuaz Yay., Eskişehir, 1994, 16 S.

LÜSCHER, Edgar; “Zamanın Fiziksel Tanımına İlişkin Notlar”, **Zaman Nasıl İçimizde, Niçin Dışımızda**, Haz:Yılmaz Öner, Evrensel Kültür Kitaplığı, İst., 1994, 151 S.

MAGA, İlker; “İdeolojik Zaman, Zaman Sonsuz mu?”, **Zamanın Kitabı**, Yazı, Görüntü, Ses Yay., İst., 2003, 168 S.

MALINA, Jaroslav, “Theatrical Space in Postmodern Times: Concepts and Models of Space Analysis”, **Space and the Postmodern Stage**, Ed:Irene Eynat-Confino, Eva Sormova, MU Studio, Prague, 2000, 3 S.

NALBANTOĞLU, Hasan Ünal; “Nedir Mekan Dedikleri?”, **Zaman-Mekan**, (III.Mimarlık ve Felsefe Toplantısı) Haz: Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, YEM Yay., İst., 2008, 11 S.

NALBANTOĞLU, Prof.Dr.Hasan Ünal; “Sanal İletişim Kolektif Şizofreninin Göstergesi”, Elektrik Mühendisliği Dergisi, Sayı 432, Aralık 2007, http://www.emo.org.tr/ekler/d278a8f5571d3db_ek.pdf?dergi=493

NAR, Turgay “Çöplüğün Öyküsü”, **Toplu Oyunları 1**, Mitos Boyut Yay., İst., 1997, 6 S.

NARTER, Meltem; “Ya Anlamın Zamanı Yoksa?”, **Zaman-Mekan**, (III.Mimarlık ve Felsefe Toplantısı) Haz: Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, YEM Yay., İst., 2008, 10 S.

NEVEUX, Olivier; “Espace Théatral”, www.universalis.fr/encyclopedie/espace-theatral/, 12 S.

NORBERG-SCHULZ, Christian; “The Phenomenon of Place”, **Theorizing A New Agenda for Architecture an Anthology of Architectural Theory 1965-1995** Princeton Architectural Pres, NewYork, 1996, 22 S.

ORALIŞ, Meral; “Yalnızlığın Mekansal Topografyası”, **Bellek, Mekan, İmge-Prof.Dr.Nilüfer Kuruyazıcı’ya Armağan**, Haz:Mahmut Karakuş-Meral Oraliş, Multilingual Yay., İst., 2006,

ÖNER, YILMAZ, “Zamanın Yapısallaştırılmasına İlişkin Felsefi Temeller ve Saat-Zamanın İvmelenmesi”, **Zaman Nasıl İçimizde, Niçin Dışımızda**, Haz:Yılmaz Öner, Evrensel Kültür Kitaplığı, İst., 1994, 151 S.

ÖNVER, Süreyya; **Görsel ve Mekansal Süreklilik Kurgusu Güzel Sanatlar Okulları İçin Bir Deneme**, D.E.Ü., Fen Bil.Enst., Mimarlık Bl., Bina Bilgisi A.B.D., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2004, 259 S.

ÖZEN, Arzu; “Mimari Sanal Gerçeklik Ortamlarında Algı Psikolojisi”, <http://64.233.183.104/search?q=cache:DvFeZVUQVYkJ:ab.org.tr/ab06/bildiri/81.doc+mekan%C4%B1n+tan%C4%B1&hl=tr&ct=clnk&cd=1&gl=tr>

PİRİM, Başak Özdoğan; “Kamusal Alan, Mekansız Tiyatro”, **Gist**, 6 Aylık Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi, Ocak-Haziran 2008, Garaj İstanbul.Yay., İst., 2008, 2 S.

POLAT, Nusret; “Bellek ve Yabancı İçin Sorumluluk: Etik “iyi yaşam” Fikri İçin Kısa Bir Giriş”, **Cogito:Bellek:Öncesiz, Sonrasız**, Yky., Sayı:50, Bahar 2007, 9 S.

PÖPPEL, Ernst; “Yaşanan Zaman ve Genelde Zaman (Bir Bütünleştirme Denemesi)”, **Zaman Nasıl İçimizde**, Evrensel Kültür Kitaplığı, İst., 1994, 22 S.

ROBINS, Kevin; “Interrupting Identities:Turkey/Europe”, **Questions of Cultural Identity**, Haz:Stuart Hall&Paul du Gay, Sage Pub.Ltd., London, 1996, 62 S. <http://www.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=kwAqMRcoFCAC&oi=fnd&pg=PA61&dq=k.+robins+interrupting+identities&ots=zQF8KYOazG&sig=hf5bakYTEKo>

[DrcumyVPIXQZ2nF4&redir_esc=y#v=onepage&q=k.%20robins%20interrupting%20identities&f=false](http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/195/1566.pdf)

SAĞLAM, Tülin; “Ibsen’den Beckett’e Uzamın Dönüşümü”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/195/1566.pdf>

SAĞLAM, Tülin; **Dramaturjik Açından Mekanın Önemi ve Çağdaş Oyunlarda Bir Mekan Birimi Olarak “Mutfak”**, Ankara Üniv.Sosyal Bilimler Enst.Tiyatro Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1989.

SCHOLTE, Jan Aart, “The Globalization of World Politics”, **The Globalization of World Politics, An Introduction to International Relations**, Eds.John Baylis and Steve Smith, Oxford University Pres, New York, 1997, 18 S.

SCHUDSON, Michael; “Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri”, Çev: Begüm Kovulmaz, **Cogito:Bellek:Öncesiz, Sonrasız**, Yky., Sayı:50, Bahar 2007, 20 S.

SEGRE, Cesare; “Narratology and Theater”, **Poetics Today, Drama, Theater, Performance:A Semiotic Perspective**, Vol:2, No:3, Duke University Pres, Durham NC, Spring 1981, 10 S.

SOYKAN, Ömer Naci; “Uzam Bellek Bağıntısı Açısından Mimarlığa Bir Bakış”, **Zaman-Mekan**, (III.Mimarlık ve Felsefe Toplantısı) Haz: Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, YEM Yay., İst., 2008, 12 S.

ŞAN, M.Kemal-HİRA, İsmail; “Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi Eleştirisi”, www.daplatform.com/images/frankfurtokulu.pdf,

ŞENER, Sevda; “Tiyatro Sanatında Zaman ve Mekan”, **Zaman Mekan**, (III.Mimarlık ve Felsefe Toplantısı), Haz:Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, YEM Yay., İst., 2008, 7 S.

TATLIDİL, Ercan; “Kentleşme ve Göç”, **Sosyolojiye Giriş**, Haz:İhsan Sezal, Martı Kitap Yay., Ankara, 2002, 24 S.

TOMRU, Duygu Seda; “Memet Baydur’un İki Oyunundaki Kurgusal Kişiler”, **Tiyatro Eleştirmenliği Dramaturji Dergisi**, İ.Ü.Edb.Fak.Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Yay., Sayı:1 İst., 2002,12 S.

TÖZÜM, Haluk; “Küreselleşme: Gerçek mi, Seçenek mi?”, **Doğu Batı**, Doğu Batı Yay., Şubat, Mart, Nisan 2002, Sayı:18, Ankara, 2002, 12 S.

TUNA, Dr. Doğan, **Tiyatro Yapılarında Seyirci-Oyuncu İlişkinin Gelişimi ve Yapıya Olan Etkileri**, Yayınlanmamış Doçentlik Tezi, İzmir, 1971.

ULUÇ, Güliz; “Medya Yapılarının Küreselleşmesi”, **Doğu Batı (Dünya Neyi Tartışıyor? I-Küreselleşme)**, Doğu Batı Yay., Sayı 18, Ankara, 2002, 14 S.

URAL, Şafak; “İç İçe Geçmiş Zamanlar”, **Zaman-Mekan**, Haz: Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, YEM Yay., İst., 2008, 17 s.

ÜNLÜ AYCIL, Nil; “Bedensel Düzey Yitimi ve Şiddetten Doğan Grotesk”, Turgay Nar, **Gizler Çarşısı**, Mitos Boyut Yay., İst., 14 S.

VURAL, Tülin; **Değişen Üretim-Tüketim İlişkileri Bağlamında Alışveriş Merkezlerinin Anlamsal ve Mekânsal Dönüşümüne Eleştirel Bir Bakış**, İTÜ, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İst., 2005, 235 S.

WIRTH, Louis; “Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentleşme”, **20.Yüzyıl Kenti**, Haz.ve Çev:Bülent Duru-Ayten Alkan, İmge Kitabevi, Ankara, 2002, 29 S.

YULA, Özen; “Kırmızı Yorgunları Üzerine”, www.ekritik.net/News+article-sid-22-mode-thread.html

Oyunlar

AK, Behiç; **Bina**, Mitos Boyut Yay., İst., 1993, 53 S.

AK, Behiç; **Ayrılık**, Mitos Boyut Yay., İst., 1997, 71 S.

AK, Behiç; **Hastane**, Mitos Boyut Yay., İst., 1999, 64 S.

AK, Behiç; **Tek Kişilik Şehir**, Mitos Boyut Yay., İst., 2002, 88 S.

AK, Behiç; **Toplu Oyunları I, Fay Hattı, Newton Bilgisayardan Ne Anlar**, Mitos Boyut Yay., İst., 2003, 144 S.

AK, Behiç; **İmaj Katili**, Mitos Boyut Yay., İst., 2004, 96 S.

AK, Behiç; **İki Çarpı İki**, Mitos Boyut Yay., İst., 2007, 95 S.

AK, Behiç; **Toplu Oyunları 2, Küçülecek Yer Kalmadı, Benim Küçük Küresel Köyüm**, Mitos Boyut Yay., İst., 2009, 144 S.

BAYDUR, Memet; **Düdüklüde Kıymalı Bamya, Toplu Oyunları 2**, Mitos Boyut Yay., İst., 1993, 195 S.

BAYDUR, Memet; **Kamyon, Toplu Oyunları 3**, Mitos Boyut Yay., İst., 1994, 62 S.

BAYDUR, Memet; **Sevgi Ayakları, Toplu Oyunları 3**, Mitos Boyut Yay., İst., 1994, 51 S.

BAYDUR, Memet; **Yalancının Resmi, Toplu Oyunları 4**, Mitos Boyut Yay., İst., 1997, 49 S.

BAYDUR, Memet; **Tiyatro Oyunları, Yangın Yerinde Orkideler**, İletişim Yay., İst., 2009,

BOYNUKARA, Cuma; **Beceriksizler, Toplu Oyunları 3**, Mitos Boyut Yay., İst., 2002, 60 S.

CANOVA, Civan; **Erkekler Tuvaleti, Toplu Oyunları 2**, Mitos Boyut Yay., İst., 2001, 65 S.

CANOVA, Civan; **Kıyamet Sularında, Toplu Oyunları 1**, Mitos Boyut Yay., İst., 2001, 62 S.

CANOVA, Civan, **Ful Yaprakları, Toplu Oyunları 3**, Mitos Boyut Yay., İst., 2002, 60 S.

CANOVA, Civan; **Prömiyer**, Mitos Boyut Yay., İst., 2008, 136 S.

GIESELMANN, David; **Bay Kolpert**, Çev:Sibel A.Yeşilay, Mitos Boyut Yay., İst., 2008, 64 S.

NAR, Turgay; **Çöplük, Toplu Oyunları 1**, Mitos Boyut Yay., İst., 1997, 42 S.

NAR, Turgay; **Terzi Makası, Toplu Oyunları 1**, Mitos Boyut Yay., İst., 1997, 20 S.

SCHIMMELPFENNING, Roland; **Geçmişten Gelen Kadın**, Çev:Sibel A.Yeşilay, Mitos Boyut Yay., İst., 2007, 80 S.

YULA, Özen; **Ay Tedirginliği, Toplu Oyunları 1**, Mitos Boyut Yay., İst., 1996, 38 S.

YULA, Özen; **Gözü Kara Alaturka, Toplu Oyunları 2**, Mitos Boyut Yay., İst., 1998, 65 S.

YULA, Özen; **İstanbul Beyaz Rakı Rengarenk, Toplu Oyunları 2**, Mitos Boyut Yay., İst., 1998, 53 S.

YULA, Özen; **Kırmızı Yorgunları, Toplu Oyunları 2**, Mitos Boyut Yay., İst., 1998, 70 S.

YULA, Özen; **Sahibinden Kiralık, Toplu Oyunları 3**, Mitos Boyut Yay., İst., 2002, 48 S.

YULA, Özen; **Aşk Evlerden Uzak, Toplu Oyunları 4**, Yky., İst., 2006, 55 S.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN

Doğum yeri ve yılı: Beyşehir, 1 Kasım 1975

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2005, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Lisans: 2001, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Anasanat Dalı

Lise: 1992, Karşıyaka Ticaret Lisesi

İş tecrübesi:

2009 Süleyman Demirel Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü, Öğretim Görevlisi

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri: 2001-2008 Ege Sanatseverler Derneği

Alınan Burs ve Ödüller:

2005-2008, Kredi Yurtlar Kurumu Doktora Bursu

2005-2006, Düsseldorf'ta bulunan **Forum Freies Theater** tarafından düzenlenen ve "Yeni Doğu Projesi" kapsamında yer verilen "**Türk-Alman Yazarlar Atölyesi**"ne **Göçmen Düğünü** adlı oyunla katılım ve sahneleme ödülü

2007, **Göçmen Düğünü** Berlin'de düzenlenen Tiyatro Buluşması Festivali'nde tüm Avrupa ülkelerinin katılımına açık olan "Stückemarkt" (oyun pazarı) ödülü ve Berliner Festspiele'de seyirciyle buluşma.

Yayımları:

2008, Boğaziçi Üniversitesi yayını olan **MİMESİS** adlı tiyatro-çeviri-araştırma dergisinin 14.sayısında "Ariane Mnouchkine ve Théâtre du Soleil (1980-2003)" başlıklı makale.

2009, AnkaraÜnv.D.T.C.F. yayını olan **Tiyatro Araştırmaları Dergisi** "Kırsal Mitten Kentsel Ritüele Geçiş: Beden-Mekan İlişkisinin 1990 Sonrası Türk Oyun Yazarlığına Yansımaları" başlıklı makale.