

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Doktora Tezi

KÜLTÜREL AÇIDAN TÜRK TİYATROSUNDA SEYİRCİ

Hazırlayan
Mehmet Sabri ŞENOL

Danışman
Prof. Dr. Ashhan ÜNLÜ

İZMİR-2018

YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğum “ **Kültürel Açıdan Türk Tiyatrosunda Seyirci**” 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.

08/02/2018

Mehmet Sabri ŞENOL

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 06./07./2017 tarih ve 14 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 23 maddesine göre Sahne Sanatları Ana sanat Dalı Doktora öğrencisi Mehmet Sabri Şenol'un "Kültürel Açıdan Türk Tiyatrosunda Seyirci" konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 11/04/2018 tarihinde, saat 14.00' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra 30 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin başarılı olduğuna oy birliği ile karar verildi.



BAŞKAN

Prof. Dr. Alihan Ünlü



ÜYE

Prof. Berrek Tereng



ÜYE

Prof. Dr. Zehra Çelebi



ÜYE

Doc. Dr. Bülent Ünlü

ÜYE



ÖZET

Türk seyircisinin seyir estetiğine baktığımızda; seyircinin izleme alışkanlıklarının Orta Asya'dan gelen animistik duyu, Göçebe/Kandaş Şamanist yapı, göç yollarında karşılaşılan kültürler, Anadolu Kültürü, İslam ve Tasavvuf Anlayışı, Batılılaşma İdeolojisi ve Tüketim Kültürü ile biçimlenmiş olduğu söylenebilir. Geçmişte Şaman Ayinleri'yle, Köy Seyirlik Oyunları'yla, Osmanlı Şenlikleri'ndeki Dramatik Gösterilerle, Meddah, Karagöz, Ortaoyunu, Kukla vb. dramatik türlerle seyir ihtiyacını karşılayan Türk seyircisinin mizah yoluyla uzlaşmaya, kolektif eğlenmeye yönelik dil-anlatım özellikleri ile biçimlenen algısı; Batılılaşma sonrasında radikal bir değişime uğramıştır. Dünya Tiyatrosu kapalı biçimden açık biçim estetiğine yönelirken, tiyatromuz açık biçim estetiğinden kapalı biçim estetiğine geçmiş, kültürel hayatın gündelik kalıplarıyla açık alanlarda, han ve konaklarda, kahvehanelerde gülmenin oyunsu özgürlüğünün tadını çıkaran seyircimize; Batı'nın çerçeve sahnede yaşamı yansılayan ve eğlendirme işlevi eğiticilikle dengelenmiş tiyatro anlayışı benimsetilmeye çalışılmış, seyircimiz yabancı olduğu bir estetik yaklaşımın dinamikleriyle yüz yüze kalmıştır. Artık halkın tiyatrosu değil, halkı eğiten tiyatro söz konusudur.

Seyirciye yaklaşımdaki özensizlik ve seyircinin yerleşik kalıplarının göz ardı edilmesi, Batılılaşma İdeolojisi, hızla gelişen teknolojinin de etkileriyle seyircinin değişen gerçeklik algısı ve dış dinamiklerle dolaylı bir biçimde manipüle edilen bakışı oyunla ilişkisini de değiştirmeye başlamıştır. 1990'larla birlikte kültürel olana dikkat çekilmesiyle tiyatroya ve seyirciye bakış değişmiş, alternatif mekan ve biçim anlayışları devreye girmiş, seyircinin kültürel doğasına yönelinerek; sahne seyirci ilişkilerinde dikkat çekici gelişmeler yaşanmaya başlamıştır. Yaşanan teknolojik devrim, tüketim kültürü vb. seyircinin algısını etkilese de; geçmişten günümüze kültüre dayalı olarak yerleşmiş seyir estetiğine dair kimi özellikler hala seyircinin bilinç dışında devam etmekte, seçimlerinde, beğeni ölçütlerinde ve haz alışında etkisini sürdürmektedir.

ABSTRACT

When we look at the viewing aesthetics of Turkish audiences; it can be said that the viewing habits of the spectator are shaped by the animistic sense coming from Central Asia, Nomadic /Cognate Shamanist structure, cultures encountered on the migration routes, Anatolian Culture, Islam and Sufi Conception, Westernization Ideology and Consumption Culture. In the past, with dramatic genres such as Shaman Rites, Theatrical Villa Plays, Dramatic Shows in the Ottoman Festivals, Meddah, Karagöz, Ortaoyunu, Puppet etc. the need for watching has been met; Turkish spectator's perception, which has been formed by language-narrative features oriented towards collective fun and via humor towards reconciliation, has undergone a radical change after Westernization. While the World Theater is headed to aesthetics of an open style from the closed form, our theater is headed towards a closed form aesthetics leaving the open form; West's theater perspective, in which life is reflected on a frame stage and its entertaining functions is balanced by instructiveness, was tried to infuse to our spectators, who enjoyed the playful freedom of laughter with the casual patterns of cultural life in open spaces, inns, pavilions and coffee houses; our audience was faced with the dynamics of an aesthetic approach they were a stranger to it. It is no longer the theater of the people, but the theater that educates the people.

The carelessness in approach to the spectator, the ignoring of the built-in patterns of them, the ideology of Westernization, and the spectator's changing sense of reality with the effects of the rapidly evolving technology and their perception which is indirectly manipulated by the external dynamics have been shifting their relations with the plays. By drawing attention to the cultural one with the 1990s, the view of the theater and the audience has changed; alternative understandings of spaces and forms has been put into action; by leaning to the cultural nature of the spectator, noteworthy developments began to happen in stage and audience relations. Even though the technological revolution that has taken place, the culture of consumption and etc. have affected to the viewpoint of the spectator, some characteristics of viewing aesthetics which were established on

basis of the culture from past to present, have still been continuing in the unconscious of the spectator, and they continue to influence their choices, taste criteria, and enjoyment.



ÖNSÖZ

Türk tiyatrosu birçok yönü ile çalışılan bir alan olmasına rağmen, seyircisi üzerine yapılmış kültürü merkeze alan spesifik bir çalışma yoktur. Türk tiyatro seyircisine yönelik çalışmalar genellikle betimleyici çalışmalardır. Kimi araştırmacılar bu konuya değinmekle birlikte, kimi çalışmalarda seyirci kavramı bölüm düzeyinde karşımıza çıkmakla birlikte, Türk seyircisinin kültürel belirleyenlerine yönelik bütüncül bir çalışma bulunmamaktadır. Türk tiyatro seyircisine ilişkin öncül çalışmaların ve araştırmaların neredeyse hiç olmayışının çalışmamın ilerleyişini oldukça zorlaştırdığını belirtmeliyim. Seyirci söz konusu olduğunda ideolojik, sosyolojik, estetik, psikolojik, toplumbilimsel, göstergebilimsel, kültürel, antropolojik, halkbilimsel birçok bakış açısı devreye girmekte; çalışmanın odağı titizlikle belirlenmiş olsa bile, anılan bakış açıları mutlaka kendilerini dayatmaktadır. Bu yüzden pek çok bilgi taramak, çalışmamı pek çok ayaktan oluşturmak zorunda kaldım.

Tiyatro olayında merkezi bir konumu olan seyircinin her durumda dikkate alınması gereği açıktır. Yalnız bu hassasiyet seyircinin seyretmeye dair yerleşik kalıplarının sürekli tekrarı, manipüle edilmesi gibi bir rutin üzerinden ilerlediğinde ve bu tercih genel geçer bir yaklaşım olmaya başladığında ortada bir sorun var demektir. Seyirci ile dikkatli bir bağ kurulamadığı, seyirciye ilgi çekici ya da onun genel anlamda alışkanlıklarını ters yüz eden, şoke edici kimi yaklaşımlar sunulmadığında, seyirciyi ve o ülkenin tiyatrosunu değiştirmenin, ilerletmenin imkanı yoktur. Türk tiyatrosunda yönetmenler, seyircileriyle olması gerektiği gibi bağ kurmadıklarından ve daha çok seyircinin yerleşik kalıplarını kaşıyarak oyun ürettiklerinden, seyirci ve tiyatro ilişkisi sekteye uğramış, neredeyse tek boyutlu bir seyir alışkanlığı yerleşmiştir. Türk tiyatrosunun yöneldiği seyircinin, bakışını nasıl bir tin üzerinden kurduğunu bilmek gerektiğinden; Türk seyircisinin tiyatroyla, oyunla olan ilişkisini kültürü üzerinden incelemeye çalıştım.

Türk tiyatrosundaki sahne-seyirci ilişkilerini ve bu ilişkiyi etkileyen faktörleri Türk insanının kültürel doğası üzerinden ortaya koymayı amaçlayan; günümüz tiyatrosuna, onu üretenlere ve tüketenlere yeni tartışma alanları açmayı hedefleyen bu çalışmanın giriş bölümünde Seyirci olgusunun Antik Yunan'dan günümüze gelişimine göz atıp, birinci bölümde Dünya'da ve Türkiye'de yapılmış seyirci çalışmalarını ele aldıktan hemen sonra Türkiye'deki tiyatro seyircisini belirleyen sosyo-kültürel dinamiklere ve ardından da kültürel açıdan geçmişten günümüze seyircimizin seyir estetiği üzerine odaklanıyorum ve sonuç bölümüyle bitiriyorum çalışmamı. Temaşa olgusu ile bakışı biçimlenmiş, açık biçim seyir estetiği ile hemhal olmuş geleneksel tiyatrodaki seyirciden başlayıp, Batılılaşma ideolojisiyle kalıplanmış, kapalı biçim oyun yapısıyla “terbiye edilmiş” seyirci ve bugünün seyircisi / yeni nesil seyircinin tiyatro olayıyla kurduğu ilişkide göz ardı edilen kültürel alışkanlıkların sağlıklı bir sahne-seyirci ilişkisi için tiyatrodaki erk sahipleri tarafından dikkate alınmasını öneren bu çalışma; elden geldiğince salt seyirci merkeze alınarak oluşturulmaya çalışılmış, ana eksenini seyircimizin günümüze kadar gelen seçimleri, verdiği tepkiler ve oyunla kurduğu ilişkinin kültürel kökenleri üzerine kurulmuştur. Oyunla, oyuncuyla, mekanla ve icra ile kurduğu ilişkinin altında yatan kültürel doneler üzerinden oluşturulmuştur.

Çalışma sürem boyunca, yaşadığım aksilikler ve sağlık problemleri nedeniyle alanına hakimiyeti ile benim için de bir şans olan değerli hocam, danışmanım Prof. Dr. Aslıhan Ünlü'nün bilgi ve vizyonundan yeterince yararlanamamış olmak bir şanssızlık. Kendisine emeği için teşekkür ederim. Akademik çalışmalarından zaman ayırıp tezimi okuyan, eleştirileriyle katkı sunan Prof. Dr. Semih Çelenk'e, ilgili tavrı, yararlı yorumlarından dolayı Yrd. Doç. Dr Ragıp Taranç'a, Prof. Berrak Taranç ve Doç. Dr. Ömer Barbaros Ünlü'ye teşekkür ederim.

Mehmet Sabri ŞENOL

Şubat, 2018.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
YEMİN METNİ	II
TUTANAK.....	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	V
ÖNSÖZ.....	VII
İÇİNDEKİLER.....	IX
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	XI
KISALTMALAR.....	XII
GİRİŞ.....	1-31

1.BÖLÜM

DÜNYADA VE TÜRKİYEDE SEYİRCİ ÇALIŞMALARI	33
1.1.Uzak Geçmişteki Seyirci Çalışmaları.....	40
1.2. Çağdaş Seyirci Çalışmaları.....	49
1.2.1. Estetik Seyirci Çalışmaları.....	53
1.2.2. Fenomenolojik Seyirci Çalışmaları.....	57
1.2.3. Göstergebilimsel Seyirci Çalışmaları.....	61
1.2.4. Bilişsel Seyirci Çalışmaları.....	64
1.2.5. Feminist Seyirci Çalışmaları.....	67
1.2.6. İstatistiksel Seyirci Çalışmalar.....	69
1.2.7. Katılımcı Seyirci Çalışmaları.....	72
1.2.8. Kültürel Seyirci Çalışmaları.....	79
1.3. Türkiye’de Seyirci Çalışmaları.....	82

2.BÖLÜM

TÜRK TİYATROSUNDA

SEYİRCİYİ BELİRLEYEN KÜLTÜREL KIRILMALAR.....89

2.1.Göçebe Kültürden Yerleşik Kültüre Değişim.....94

2.2. Animizm / Şamanizmden Anadolu İslamına İnançsal Dinsel Değişim.....109

2.3. Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Değişim.....130

2.4. Batılılaşma Sonrası Kültürel Değişim.....142

3.BÖLÜM

TÜRK KÜLTÜRÜNDE SEYRETMENİN DİNAMİKLERİ.....171

3.1. Hayal / Gerçek / Hakikat Algısının Seyirci – Oyun İlişkisine Yansımaları.....188

3.2. Zaman-Mekan Algısının Seyircinin Oyunla İlişkilenmesine Etkisi.....211

3.3. Seyircinin Mizah İle Sağaltılması.....247

3.4. Eğlenme-Eğitilme Bağlamında Seyirci- Sahne İlişkisi.....281

SONUÇ.....306

KAYNAKLAR.....319

Şekiller Listesi

Resim 1- Hz. Muhammed'in Ay'ı İkiye Bölerek Mucize Göstermesi..... **185**

Resim 2- Su Yaratığı : Acaib'ül Mahlukat..... **185**



KISALTMALAR

Çev : Çeviren

D.E.Ü. : Dokuz Eylül Üniversitesi

Y.K.Y. : Yapı Kredi Yayınları

AÜDTCF : Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi

V.S.Ş : Vurgu Sabri Şenol

GİRİŞ

Sanat, nerede üretilirse üretilsin, anlama ve anlamlandırma yetisine sahip bir alımlayıcı kitle ile bağlantılıdır. Alımlayıcı dediğimiz kitle, aslında belirli bir coğrafya, belirli bir zihniyet, belirli bir kültüre ait olan bireyleri işaret etmekte, sanat genelde bu bireylerin bir araya gelişlerinden doğan çoklu bir değişim ortamı olarak ortaya çıkmaktadır. Kolektif bir eylem olması açısından önem arz eden bu aktivitede kültürel ve sosyolojik öğelerle donanmış bireyler olan ve sanat ürünlerine beğeni ölçütleri, estetik yargıları, psikolojik duyarlıkları, dikkatleri, algılama ve anlamlandırma yetileriyle yönelen bu alımlayıcı kitle genelde “seyirci” adıyla anılmaktadır.

Tiyatro Sanatı, varolduğu günden beri oyuncu ve seyirci alışverişi ile ilişkili olgular bütünü referans almakta, bu olgular bütünü, oyunun içeriğinde barındırdığı anlamın iletimi, bu anlamın yeniden üretimi ve anılan süreçte devreye giren diğer olguları kapsamaktadır. Bu sistemin işleyişi her zaman seyirci kalabalığının yargı yetisine ihtiyaç duyduğundan, tiyatro olayı, seyirci olmadan tamamlanamamakta, seyircinin oyuna tanıklık etmesine kadar eksik olduğu varsayılmaktadır. Tiyatro insan içindir ve sahne üzerindeki hikayeyi, eylemi, sözü algılayıp, anlamlandıracak seyircilere ihtiyaç duymaktadır. Bir seyirci ve bir de oyuncu olmak üzere tiyatrodaki her zaman en az iki kişi vardır. Tiyatro, ancak bir ötekinin varlığıyla yaşam bulur ve temsil olgusunun gerçekleşmesini sağlayan ancak bu öteki kişidir. Çünkü hayal eden ve anlatan birinin olduğu yerde, bir de dinleyen ve hayallere dalan vardır. Tiyatro olayının gerçekleşmesi için gereken tek şey bir konvansiyon, bir anlaşma olduğundan, oyuncunun ve seyircinin üzerinde hemfikir olduğu bu anlaşma sırasında anlaşmayı öneren oyuncuyu kabul eden seyirci, tiyatro olayının gerçekleşmesi için gereken koşulları sağlamış olmaktadır. Oyuncuyla seyirci arasındaki bu anlaşma teatral iletişimin merkezi zorunluluğudur. Gerçek olmayan, ama bu anlaşmaya dayanarak, ‘gerçek olsaydı nasıl olurdu’ diye bakılan tiyatrodaki her şey bir “eğer”dir ve bu eğer; entrikaya, olaylar dizisine, karakterlerin tutkularına, sahneye ve dekora dayanmaktadır. Bu büyülü sözcük sayesinde hem sahneye hem de seyircinin zihnine yeni bir gerçek yerleşmekte, boş sahne artık bir şato, sıradan bir sandalye ise bir tahta dönüşebilmekte, seyircinin temsili bilinçli olarak kabul ettiği an tiyatro olayı başlamaktadır(Tello&Ravassi, 2012: 5-8).

Geleneksel anlamda oyun soyut, ideal bir seyirciye seslenir. Oysa gerçek dünya, oyunun dünyası ve seyirci algısı arasındaki karmaşık ilişkiler ağının kültürel, ruhsal, işlevsel pek çok belirleyeni vardır. Bunların hiçbirisi ideolojilerden arınmış değildir. Sahne üzerindeki tüm göstergeler kültürel-ideolojik kodlardan yola çıkılarak oluşturulur, buna göre algılanır, anlamlandırılır(Ünlü, 2015:232). Tiyatroda anlam, metnin söyleminde, hikayenin ifade edilen bölümünde mevcut değildir. Anlam, kültür ürünüdür. Bu yüzden de bir oyunun yorumlanması kültürel olarak yeterli okuyuculara ihtiyaç duyar. Bu yeterlilik genel olarak iki özelliği içerir. Birincisi, seyirci belli bir sosyal bilgiye sahip olmalıdır. Sanat çalışmalarını anlamak, algısal olarak onu bir anlam düzeni içinde konumlandırmayı gerektirdiğinden esere yerleştirilmiş imajların anlamı yorumlayıcı topluluğun bireyleri arasındaki dile getirilmemiş bir anlaşma sonucu gelenekseldir, alışıldıktır. İkinci olarak, seyirci, kod çözme sürecinde aktif olmalıdır ve bu sadece bilginin gerektiği yerlerde değil, aynı zamanda yorumlama stratejilerinde görev almayı gerektirmektedir. Bir eseri yorumlamak, aslında eserin kodunu çözmektir. Bu nedenle bakan ve bakılan arasındaki ilişki birbirinden beslenmektedir ve bakılan, yani sahne üzerindeki, - oyuncu, metin, hikaye, prodüksiyon- yorumlayıcı eylemler yapan bakan tarafından tahmin edilerek inşa edilmekte ve anlam ile donatılmaktadır (Counsell & Wolf, 2001: 177-178). Bakılan yani oyun; her ne tür olursa olsun seyirciler bir yorumla karşılık vermelidirler ve bu işleminden kaçınamazlar. Seyircilerin anlatıdaki boşlukları çeşitli nedenlerle bahsedilmemiş ancak kaçınılmaz ya da olası olaylarla, kişilik özellikleriyle ve nesnelerle doldurmaları gerekmektedir. Seyircinin akla yatkın detayları tamamlama yetisi neredeyse sınırsızdır. Yazar, öykünün gereksindiği süreklilik duygusunu sağlayacak olayları seçerken, seyirci de ana hatların arasındaki boşlukları günlük yaşamdan ve sanat deneyiminden elde ettiği bilgilerle doldurmalı, “estetik nesnenin ”dünyasını” ya da “alanını” zihinsel olarak inşa etmeli (...) ortam yüzeyine dalarak sanal anlatıyı kazıp çıkarmalıdır” (Chatman, 2008: 24). Seyirci, “tiyatrodan sonuçlarından bağımsız olduğu olaylarla karşı karşıyadır; duygusal ve ahlaki bakımdan etkilenebilir, ancak fiziksel bakımdan gözlerinin önünde olup bitenden korunmuştur, ayrıdır” (Berger, 2014: 183). Bu birincil elden güvenle sahnedeki oyunla özdeşleşir, sempati ve empati ilişkisi geliştirir, yansıtma ve taklit gibi içsel süreçlerle, özdeşleşme aracılığıyla bambaşka zamanlarda ve bambaşka ortamlarda yaşanmış

durumlarla ve kişilerle yaşantısını birleştirebilmektedir. Empati yoluyla kendini bir başkasının dünyasına taşıyarak, kendi iç dünyasında bir birlik oluşturabilir ve kurduğu dünyaya eklenerek farklı biçimlerde hissedebilirken “bir kahraman olmak- için özlem duyar (...) kendisini “büyük adam” olmanın keyfini çıkartmaya, hiçbir karamsarlık duymaksızın dini, politik, toplumsal ve cinsel konularda özgürlük arzusu gibi baskılanmış itkilere izin vermeye ve sahnede temsil edilen yaşamın bir kesimini oluşturan çeşitli görkemli manzaralarda her doğrultuda “istim boşaltmaya”(Freud, 1999: 114) bırakabilir.

Seyirciler için tiyatroya gitmek, törensel bir olaydır. Özellikle konvansiyonel tiyatrodaki seyircilerin gündelik hayatın dışında bir özenle, genellikle de koyu renk giysiler içinde gösteriye gelmeleri beklenmektedir. Seyirci ile oyuncu grubu arasında kontrollü, izole bir ayrım vardır; seyircilerin davranışları sınırlandırılmıştır ve oyun sessizlik istemektedir. Yazarların yazdığı oyun ve oyuncuların icrası ile işleyen gösteri, seyircinin katılımıyla tamamlanan çoklu bir oluşumdur. Tiyatrodaki törenselliğe mekanın fiziki yapısı, kostümler, jest ve mimikler, günlük dil ile tiyatro dili arasındaki belirgin fark ya da şiirsel dilin açığa vurulması- katkıda bulunmaktadır. Kural olarak oyuncu gizemli bir havaya bürünür ki bu gizemli hava onları seyircinin sıradan hayatından ayırmaktadır. Sahnedeki yaşamla sıradan hayatın rutin ölçütleri arasındaki mesafe, seyirci ve oyuncu arasındaki ortak bir kabulün ürünüdür ve tiyatroyu olanaklı kılan bu ortaklıktır.

Konserler, filmler, politik buluşmalar, halk kutlamaları, karnavallar, cenaze törenleri, mahkeme duruşmaları, dinsel toplantılar, futbol maçları, bütün bunlar seyirciye sahip olmalarına karşın, her birinin seyircisi amaç, nitelik ve katılım ölçütleri bakımından diğerinden ayrılmaktadır. Tiyatral gösterilerin kendilerine ait belirli, ayrıcalıklı kuralları vardır ve bu kurallar tiyatro seyircilerini diğer gösteri ya da sanatsal formların seyircilerinden ayırmaktadır. İcra mekanları ve davranış kuralları birbirinden farklı bu gösterilerin seyircilerinden özellikle seyir esnasında talep ettikleri katılım ya da dikkat ölçütleri değişmektedir ve tiyatro, seyircisinden talep ettiği yüksek dikkat nedeniyle diğerlerinden ayrıksıdır. Seyirci kavramının yabancı dillerdeki kullanımına, etimolojisine ve sözlük anlamlarına değinmek kavramın daha kapsamlı bir biçimde algılanmasına yardımcı olacaktır.

Türkçe’de seyirci, izleyici, tiyatrosever, İngilizce’de Audience (Dinleyici), Spectator (Seyirci), Playgoer (Oyunagiden), Theatregoer (Tiyatromüdaıimleri), Viewer (İzleyici), Theatre Patron (Tiyatronun Patronu), Crowd (Kalabalık), Public (Halk), Almanca’da Zuschauer (Seyirci), Theaterbesuchen (Tiyatro Ziyaretçileri), Theaterpublicum (Tiyatroya Giden Halk), Fransızca’da Spectateurs (Seyirci) ve Assistance (Yardımcı) olarak karşılanan seyirci, Öz Türkçe’de Körünç (El-Kaşgari,2007: 326), Osmanlıca’da ise Temaşager olarak adlandırılmıştır. Temâşâger (seyirci); Temâşâgerân (seyirciler / çoğul), Temâşâgerî, Temâşâ-kârî (seyircilik, seyirci vaziyeti) (Kantar, 2005: 716), Temaşakar (seyirci) (Kantar, 2009: 3444) hep seyirci anlamındadır. Bir diğler türetim ise tiyatrosever anlamına gelen Temaşaperver’dir.

Seyirci sözcüğünün etimolojisine bakıldığında, Türkçe’ye Arapça’dan, Seyr kökünden geldiğı (Kantar, 2010: 701) ve seyr’in “1.Yürüme, yürüyüş, gitme, hareket (...) 2.Yolculuk, sefer (...) 3.Geзме, gezinme eşanl. teferrüç: seyre gitmek, seyretmek, seyir yeri 4.Eğlenmek için bakma. eşanl. Temaşa (...) 5. Uzaktan bakıp karışmama (Sami, 1985: 1185) şeklinde açıklandığı görölmektedir. Öncelikle ilerlemek, yol almak fiiline referans veren ve “yürüme, yürüyüş, gitme, hareket. 2. yolculuk. 3. gezyme, gezinme”(Develioğlu, 2000: 947) biçiminde açıklanan seyr’in bu anlamı “seyr etmek” eylemine baktığımızda, içinde barındırdığı “katetmek, geçmek” (Kantar, 2010: 701) anlamıyla pekişmektedir. Bu anlamıyla belli bir eylemlilik haline, aktif bir duruma referans veren Seyr’den türeyen Seyran ise “bakıp, seyretme” (Develioğlu, 2004: 947) olarak tanımlanmaktadır. Seyran, belirli bir biçimde devamlılık gösteren, akan görüntüler ya da olaylar karşısında kişilerin hareket ederek, belli bir takip, seyir eylemi içinde pozisyonlanmaları ve görüneni bu devinim ile alımlamaları esasına dayanmaktadır. Seyirci sözcüğünün sözlük anlamlarına bakmak seyircinin eylemine açıklık kazandıracaktır.

Türkçe Sözlük’te “Eğlenmek için bakan kimse”(Türkçe Sözlük, 1991: 704) olarak tanımlanan seyirci sözcüğünü Şemsettin Sami “Seyredilecek yere konulan bir şeyi veya görölmeğe değen bir resim, alay vb. şeyleri seyretmeğe gidenlerin her biri (Sami, 1985: 1185) biçiminde açıklarken, seyirci kavramıyla eşanlamlı kullanılan izleyici, Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük’de “izlemek eylemini yapan kimse” (Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, 1983: 608), izleme ise, “Birinin ya da bir şeyin arkasından

gitmek, takip etmek, eğlenmek, görmek, öğrenmek için bakmak, seyretmek, herhangi bir olayla ilgilenmek” (Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, 1983: 608) olarak açıklanmaktadır. Seyr’den türeyen Seyran ise “bakıp, seyretme” (Develioğlu, 2004: 947) olarak tanımlanmaktadır.

Tiyatro Sanatı bağlamında baktığımızda ise seyirci, Gösterim Terimleri Sözlüğü’nde “Aynı oyunu, başkalarıyla birlikte seyreden kişi” (Nutku, 1998: 159), Tiyatro Terimleri Sözlüğü’nde ise “Toplu olarak bir yerde aynı oyunu ya da gösteriyi, gözle görünen bir durumu, kişiyi, olayı, tiyatro yapıtı içinde seyreden kişi”(Tiyatro Terimleri Sözlüğü, 1966: 61) olarak tanımlanmaktadır. Yöntembilimleri Sözlüğü’nde “Bireycil ya da kümecil oyun yordamında toplumsal ya da yaygın kanıları yansıtan ve tepki ya da davranışlarıyla oyunun yaşam koşulları içinde gerçekleşmesini sağlayan katılımcı” (Sencer, 1981: 84) olarak tarif edilen seyirci; Tiyatro Ansiklopedisi’nde ise “Tiyatronun biri oyuncu olan, öbür temel bileşkeni; bir tiyatro gösterimini izleyen topluluk.”(Çalışlar, 1995: 339) olarak açıklanmaktadır. Abercrombie ve Longhurst, Audiences adlı çalışmalarında seyircinin kabul edilegelmiş alımlama biçimini, yani konvansiyonel tiyatrodaki bilindik seyir olgusunu şöyle tanımlamışlardır.

“Alıcı ve gönderici arasında bir iletişim vardır, bu iletişim yeterince direkt olup, içerik uzaysal olarak sınırlandırılmış ve tipik olarak, halk alanlarında [kamusal alanda] konumlandırılmıştır. Burada açıkça üretici ve tüketici arasında ayrım vardır: üretici rol yapar (icra eder) ve seyirci alımlar. Bu alımlama, belli bir törensel kaliteye ve dikkatin yüksek seviyelerde olmasına bağlıdır” (Abercrombie& Longhurst, 1998: 43-44).

Görüldüğü gibi “Kodlanmış bazı işaret sistemleri aracılığıyla aktif olmaları mümkün olsa da tiyatral gösteri boyunca seyirciler gösterdikleri davranışların pasif olması için eğitilmişlerdir” (Bennett, 1997:206) ve tiyatrodaki tarihsel olarak kısmen yeni olan bu pasiflik, sahne ile seyirci arasındaki bir çeşit sosyal sözleşme olarak düşünülebilir, seyirci tarafından oynanmakta ve hayata geçirilmektedir. Bu sosyal anlaşma, genellikle göz önüne serilecek bir olayı seyretmek için ayrılan koltuk için

parayı bilete dönüştürme yoluyla kullanıma sokulurken, seyirci de bu pasif rolü kabul etmekte ve yorumlanacak olayı beklemektedir. Seyirciden istenen gürültü yapmaması ya da konuşmamasıdır. Oyuncu ile seyirci arasındaki mesafenin en belirgin etkilerinden biri olan seyircinin bu edilgenliği / pasifliği, sadece alkışlama ya da tezahürat yoluyla kırılabilir ve seyirci oyuna bu sınırlı, önceden tanımlanmış eylemler dışında katılmaz. Seyirci ve Gözlemci farklılığına dikkat çeken Jonathan Crary'nin aktarımı, tiyatro tarihinde seyircinin misyonu üzerine açıklayıcıdır.

“Sözlüklerin çoğu“gözlemci”(observer) ve “seyirci”(spectator) arasında anlamsal olarak belirgin bir ayrım gözetmez ve günlük dilde bu iki sözcük neredeyse eşanlamlı kullanılır(...)Spectator(seyirci) sözcüğünün Latince kökeni olan spectare sözcüğünden farklı olarak, observe'ün(gözlemlemek)sözcük anlamı “bir şeye bakmak” demek değildir(...)Observare, kurallar, kodlar, yönetmelikler ve pratikler söz konusuken olduğu gibi,“eylemini uyumlu kılmak, uymak, karşılamak” anlamına gelir.Gözlemci kuşkusuz görendir;ancak bundan daha önemlisi, önceden belirlenmiş olanaklar dizisi içinde gören, belirli bir gelenek ve sınırlama sistemi içine yerleşmiş birisi”(Crary,2010:17-18)dir.

Crary'nin etraflıca açıklamaya giriştiği gözlemci ve seyirci farkı aslında tiyatro tarihindeki en uzun soluklu tartışmalardan birisidir. Seyircinin seyir eylemi sırasında katılımcı özellikler göstermesi, oyunla kendi algılama ve kültürel yeti düzeyiyle etkileşime girip, verdiği tepkilerle oyunun ve oyuncunun seyrini değiştirecek kadar aktif olması mı, yoksa sadece kendisi için önceden belirlenmiş kurallar ve sınırlamalar bağlamında oyunu seyredip, alkışlayan ve çıkan bir kişi, yani bir gözlemci mi olması gerektiği tiyatro tarihindeki merkezi tartışmalardan birisi olurken, modern zamanlardan başlayarak seyirciye dayatılan bu eylemsizliğin kırılması ve seyircinin sahneyle iletişimde daha özgür ve aktif bireyler olarak varolması önem kazanmıştır. Bu anlamda geçmişten günümüze seyircinin seyir eylemi üzerine odaklanmak faydalı olacaktır.

Tiyatro öncesi zamanlarda tören vardır. Yaşamlarını idame ettirmek zorunda olan insanlar, doğanın işleyiş biçiminin bilincinde olmadığından ortaya çıkan doğa olaylarını büyüsel güçlere bağlamışlar, bu güçlerin rızasını kazanmaya çalışmışlardır. Bir süre sonra, ortaya koydukları eylemlerle, ulaşmak istedikleri sonuçlar arasındaki ilişkileri keşfedince, ortaya koydukları eylemleri tekrarlayıp, kalıplaştırmışlar ve ritüeller oluşturmuşlardır. Bu ritüeller, tamamen işlevseldirler. Belli bir çevrenin

bütününü dönemsel olarak canlandırmak, yenilenmek, tekrar yaşam enerjisiyle dolmak ve böylelikle sürekliliği sağlamak amacıyla ritüelleri gelenekselleştirmişlerdir. Ritüeller, çoğu kez öyküler ya da mitlerle birlikte ifadelendirilmiştir. Mitler, genellikle, törenlerin kutsadığı ya da etkilemeyi umduğu doğaüstü güçlerin temsilcilerini içermektedirler. Bu aşamada törene katılan topluluğun tümü genellikle ritüeli temsil ederken “seyirciler de doğaüstü, büyüsel güçleri temsil etmektedirler(Brockett, 2000:16-17). Bu dönemde oyuncu ve seyirci ayrımı yoktur. Sadece katılımcılar vardır ve toplu bir ayinin içerisinde bu katılımcılar yaratılan dünyanın hem yaratıcısı hem de alımlayıcısıdır. Bu deneyim, sırasında katılımcılar, hem düşünsel anlamda aydınlanmakta hem de içlerindeki gizil gücün farkına varmaktadırlar. Bu yetkinliği sağlayan katılanların ayinde yaşadıkları kendilerine özgü, kişisel deneyimleri değildir. Topluca iştirak ettikleri yaratma eyleminden güçlenmiş olarak çıkan katılımcılar, ortak yaratıdan topluluğun üyesi olarak yararlanmışlardır. Yaşam tecrübesini doğrudan doğruya yaratan, sonra da onu yansıtan bu katılımcılar, hem gerçek kişiler, hem de onların taklitçisi olarak eyleme geçmektedirler. Yaşam ile yansıtılması bir birinden ayrılınca törenin eski ortakları, seyirci ve oyuncu olarak birbirinden uzaklaşmışlardır. Ritüelde ayrı bir oyun yeri yoktur. Sanatta ise seyir ve oyun yerleri birbirinden ayrılmıştır. Oysa başlangıçta orkestra bir oyun yeri değil, bir tapınma alanıdır ve seyir yeri eklenince araya bir düşünce ve gözlem uzaklığı, yani mesafe girmiştir(Şener, 2003: 8-22). Açığa çıkan mesafe olgusu, sanat kavramında kendini bulacak, tiyatrodaki sanata dair ürünler Antik Yunan seyircisi tarafından deneyimlenecektir.

Antik Yunan toplumunda yaşanan sosyal ve politik sorunlar, tiyatrodaki kolektif deneyimle aşılmaya çalışılmış, mitler üzerinden sistematize edilen sahne seyirci ilişkisiyle insanların bir seyirci komününün parçası haline gelmesi bu bölünmeleri aşmanın bir yolu olarak görülmüştür. Antik Yunan seyircisinin katıldığı temsillerde topluluğa sunulan bu form, “tüm klasik Atina’nın eğitiminin, kültürünün ve inanışının içine nüfuz etmiş olan bir görüntü anlayışı tarafından dikte ettirilmiştir. Pandora’nın kutusu, Truva Atı, Sisypheus’un Kayası tüm bunlar bir düşünme biçiminin yeniden üretimidir”(Walton, 1984: 31). Gerek konu gerekse estetik yargı ilkeleri dikkate alınarak yazarlar tarafından seçilen ve seyirciler tarafından da yadırganmadan kabul edilen öldürme, intihar, ihanet, ensest, gammazlama, yıllar sonra birbirini yeniden

bulma gibi duygu yükü yoğun ögeler, duygusallıkları, bunların aile bireyleri arasında geçmesi, sahneye getirilen ailenin doğrudan yönetici sınıfından olması, böylece toplumun ilgi alanına girmeleri ve kendi aile felaketleri ile her seferinde topluluğu da kendi acılarının içine çekmeleri yoluyla daha da yükseltilir. Böylece olay, geçmişte olmuş gibi görünse de, Atina seyircisi için salt insani değil, aynı zamanda siyasi bir model durumuna gelmiş, böylece Yunan tragedyası, seyircisi için, yargı oluşturma bilincinin okulu, eğitimin bir parçası olmuştur(Latacz,2006, 6-7). Bu dönemde komedya ise, oyuncu ve seyircilerin iç içe geçmelerine imkan tanıyan, Dionysosçu bir kendini bırakma ya da seyirci ve oyuncuların tek ve aynı insana dönüştükleri bir ritüel olarak işlev görmektedir.

Antik Yunan seyircisinin eğitilme ve eğlendirme ile biçimlenmiş tiyatro deneyimi, savaşçı bir topluluk olan Romalılarda eğlence ağırlıklı olarak devam etmiştir. En çok tutulan oyunlar temsili deniz savaşları, vahşi hayvanlarla dövüş, insanla hayvan, insanla insanın kanlı çarpışmaları ve araba yarışlarıdır. Romalı seyirciler, sık sık hoşlarına gitmeyen bir oyunu yarıda keser, ya da oyuna müdahale ederek, kendi istekleri doğrultusunda oyunun gidişatını değiştirirlerdi. Seyirciler, tiyatrodaki yemek yemekten, sohbet etmekten çekinmez, yarışmaları seyredirken yorulduğunda tiyatrodaki uyumakta bir sakınca görmezlerdi. Seyircinin beğenisi önemliydi ve bu beğeniyi doyurabilmek için bayağılığa ve müstehcenliğe göz yumulmaktaydı. Mimus gösterilerinde kadın köleler açık saçık sahnelerle seyircilerin yozlaşmış tutkularını tetikliyorlardı. Yunanlılar tarafından saygınlaştırılan dramatik sanatlar, Romalı seyircilerin istekleri dolayısıyla yozlaşmış, avamlaşmıştı (Nutku, 1985: 68-81). Sıkış tıkiş kalabalığa katılan Romalı seyirciler “bilgisiz, alık, değersiz (...) sadece adedinin çokluğuyla övünen şövalyeleri yumruklamaya, piyesin tam ortasında ya ayı veya gladyatör güreşleri istemeye hazır (...) özden ziyade göze, içten çok dışa; ruha değil süse ve maddeye ehemmiyet veren bir seyirci” kalabalığıydı (Dilligil, 1953: 77). Tiyatro konusunda beğenisi gelişmemiş bu seyirci, oyunlarında az da olsa düşünsel yanı öne çıkaran Terentius’u beğenmemişti. Pratik yaşamın gerektirdiği kalıp düşüncelerin ve yaşayışın dar anlayışı içinde, daha çok komedyaya yönelen bu seyircide, tragedyanın ağırbaşlılığı ve üslubunun talep ettiği sabır yoktu. Komedyanın hafif, düşüncüyü zorlamayan ve yormayan yapısı onlara daha

çekici geliyordu. Antik yunan seyircisi gibi, izlediği oyundan hayatına taşıyabileceği değerlerin yerine boşalım peşindeydi(Irmak,2006:75).

Özellikle müstehcenlik, düşkün eğlence anlayışı ve gösterilerde din adamlarına uygunsuz roller biçilmesi nedeniyle kilise; yedinci yüzyılla birlikte kimi tehlikeli değerleri öne çıkardığı düşünülen tiyatro sanatıyla seyircinin ilişkisini kesmeyi uygun bulmuştu. Gene aynı kilise tarafından tiyatro sanatının bir eğitim aracı olarak algılanmasıyla bu ilişki yeniden düzenlenmiş, tamamıyla uhrevi amaçlarla manipüle edilen bu dönem seyircisinin algısı; dünyasal olanın çerçevesinden dışarı çıkarılıp, mistik alana yönlendirilirken, Antik Yunan ve Roma'nın coşkun seyircisi bu dönemde yerini öte dünyanın şiirini tüketen, eylemsiz ve pasifleşmiş bir seyirci kitlesine bırakmıştı(Carlson, 2008: 37-38). Ortaçağ Sanatı, toplumsal kurum olarak dinle tamamen iç içedir. Üretim tarzı zanaattır, kolektif olarak üretilir ve alımlanma tarzı da kolektif olarak kurumsallaşmıştır (Bürger, 2003:101). Ortaçağ insanların fiziksel gerçekle ilişkisi, mistik ve bilimsellikten uzak soyutlamalar aracılığıyla olduğundan (Goff,2015:145), seyircinin hayatında, dinsel olanla dünyasal olan arasındaki ayrımın sınırları neredeyse ortadan kalkmış, dindar-çilekeş yaşayış hakim yaşantı biçimiyken, şeytana dair nefse düşkünlük hemen yanı başında yer almıştır. Özellikle yüksek tabakayı oluşturan seyirciler, “öte dünyanın sunduğu zevkler ve tanrı yardımının güvencesiyle yetinemezler, onlara hayatın güzelliğinin görkemli ve kolektif bir gösterimi gerekir. Oyun, aşk, içki, dans ve şarkı gibi birincil zevkler yeterli değildir; bunların kolektif bir sevincin stilize edilmiş güzelliğiyle soylulaştırılmaları gerekir”(Huizinga, 1997: 373). Bu dönemde saray eğlencelerinin ya da yüksek zümre eğlence kültürünün tam zıddı olarak konumlanan halk gülmece kültürü aracılığıyla kilisenin ve feodal ortaçağın resmi ve ciddi kültürüne karşı duran dönemin seyircisi, halk gülmece kültürünün dışavurum ve ifadelerinin bütün bu çok çeşitliliği içerisinde kendisine nefes alacak bir ara yüzey, bir kaçış alanı yakalamaktadır. Gündelik sefalet arttıkça, bayramlar vazgeçilmez hale gelmekte, dönemin seyircisine gerçekleri unutturmanın işlevsel bir aracı olarak sunulan törensel-gösteri biçimleri (karnaval tipi bayramlar, gülünç sokak etkinlikleri vb), sözlü gülmece (parodi dahil) yapıtlarının çeşitli türleri: sözlü ve yazılı, Latince ve halk dillerinde; samimi-sokak konuşmalarının değişik biçim ve türleri (küfürler, lanetler, yeminler, halk blason'ları vb) bu seyirci

tarafından deneyimlenmektedir. Gülmeceyle düzenlenmiş tüm bu törensel gösteri biçimleri, insanlar arası ilişkinin gayri resmi yönünü sunmakta ve bir bakıma, tüm ortaçağ seyircisinin az ya da çok katıldığı, belli dönemlerde yaşadığı o ikinci dünyasını ve ikinci yaşamını inşa etmektedir(Bahtin, 2016:12-14). Bu kendine özgü iki dünyalılık ve dünyevi algı biçimi Hümanizma ve Rönesans kültürünün kökenindeki seküler algıyı tetiklemiş, dönemin seyirci davranışlarını belirleyen kültürel çaprazlamaları ortaya çıkarmıştır.

Rönesans ve Aydınlanma dönemi ile birlikte burjuva sınıfı ve bireyin doğuşuna sahne olan bu dönem içerisinde seyircinin seyretme pratikleri, Hümanizm'in tetiklediği yeni bakış açılarıyla biçimlenirken; duysal ve düşünsel anlamda farklı bir seyretme ve algılama pratiği gelişmiş, Rönesans, içinde barındırdığı bireyi kutsayan hümanist değerlerle seyircisini yeniden düzenlerken; daha çok kentlerde yerleşik, ticaretle uğraşan lonca esnafı seyircinin seyretme alışkanlıkları özellikle sahne düzeni ve oyuncu-seyirci ilişkisi bakımından değişmiştir. İtalyan usulü çerçeve sahne ve öne uzantılı sahne bu dönem seyircinin hayatına girmiş, perspektif olgusuyla hayata geçirilen verili bir merkezden bakma olgusu, bu dönemle birlikte seyircinin seyretme eyleminin merkezine yerleşmiştir(Şener, 2008:74).

Birey olma yolunda ilk adımlarını atan Elizabeth dönemi seyircisi sahnelerde sözlü edebiyat geleneğinin sürekliliğine dayanan ortak bir kültürü deneyimlerken, bu kültürel mirastan yararlanarak seyirciyle güçlü bir diyalog kuran ve her sınıftan insana hitap etme konusunda olağanüstü bir başarı yakalayan Shakespeare, oyunlarının oynadığı Globe Tiyatrosu'nu hınca hınç doldurmaktadır. Bin beş yüz kişiden fazla bir kapasiteye sahip Globe Tiyatrosu, dış bahçedeki insanları da kattığımızda üç bine yakın seyirci almakta, erkekler ve kadınlar birlikte oyun seyretmektedirler(<http://www.bardstage.org/globe-theatre-audience.htm>) Herkese açık bu performanslara katılan seyircilerin çoğu eğitimsiz olmalarına rağmen Shakespeare'in büyük sözlerini dinlemekten hoşlanmaktadırlar. Oyun seyretmeye değil, oyun dinlemeye giden bu seyirciler, farklı eğlence alternatifleri olmadığı için ya ayı ya boğa dövüşüne -ki bu iki gösteride de hayvanlar tarafından saldırıya uğrayabilirlerdi- ya da tiyatroya gitmek zorundaydılar. Elektrik olmadığından, akşamları sokaklar güvenli

değildi ve bu yüzden oyunlar gündüz oynanmaktaydı. Seyirciler, bu gösterilere gitmek için şehrin dışına çıkmak mecburiyetindeydiler

Oyunların tiyatronun çatısından yükselen bir bayrakla seyircilere duyurulduğu Globe tiyatrosunda oturma yerleri, seyircilerin sosyal sınıfına ve ne kadar para ödemeye hevesli olduklarına bağlıydı. Sahnenin üç tarafı seyirciler için ayrılmıştı. Kimi, aktörlerin aşağısında, zeminde ayakta duruyor, kimileri de birçok sınıfa hitap eden samandan çatıda oyunları seyrediyorlardı. Sahne önündeki çukurda, zeminde ayakta durarak oyun izleyenlere Ayaktakiler (Groundlings) deniliyordu. Bununla birlikte, sıcak yaz günlerinde kötü kokmalarından ötürü 'Mendeburlar' olarak da anılıyorlardı. Ayaktakilere ayrılmış olan alan tiyatronun en ucuz kısmıydı, koltuğu yoktu ve giriş ücreti bir kuruştı. Avludaki seyircilerin birçoğu Londra'da çalışan çıraklardı. Globe, özellikle bu genç insanları cezbetmekteydi. Ayaktakiler, beş yüz kişiye kadar avlu ya da çukur denilen zeminde, sıkışık bir biçimde oyun izleyebilirlerken, zengin soylular, oyunu Globe'un sahnesine yerleştirilen bir sandalyeden de izleyebilirlerdi. Zengin ve tanınmış kadınlar kimliklerini gizlemek için maske takmaktaydılar. Konforlu bir seyir için galerileri seçmekte olan kibar takımı, minderlere oturmak için uzak kapıdan gelerek bir kuruş daha ödemek zorundaydı. Her yerine bira ve sarımsak kokusunun sinmiş olduğu avlu; kaldırım taşları, meyve kabukları ve diğer çöplerle kaplıydı. Oyunun durakladığı zamanlarda yiyecek ve içecek satışı yapılır, seyirciler alışveriş yapabilirlerdi. Özellikle bu alan hırsızlar, kumarbazlar ve oyunla pek ilgilenmeyen, şüphe çekmeden cepleri kesip, cüzdan araklayan yankesicilerle doluydu. Tiyatro için pek sağlıklı bir ortamdan bahsedilemese de her sınıftan seyirci burada oyun seyretmekten hoşlanmaktaydı(<http://www.bardstage.org/globe-theatregroundlings.htm>).. Yüksek sesle münakaşa edenler ve fahişeler de bu alandan hiç eksik olmazlardı. Hatta bu alanda oyun izleyen kadınların çoğu yüzlerini maskeyle kapasalar bile pek de saygın sayılmazlardı(Harbage, 1961:76).

Tiyatro seyircisinin, farklı kültürel dünyalara sahip oldukları halde farklı sınıflarla ortak bir seyir zevki geliştirdikleri bu dönem, on yedinci yüzyıla birlikte artık geride kalmıştır. On yedinci yüzyıl tiyatrosu, Klasik Akımın egemenliğinde gelişmiş saray destekli bir tiyatro olması, daha çok üst sınıftan seyirciye seslenmesi, henüz skolastik düşünce biçimine inanan dindar orta sınıfların tiyatroyu yararsız bir eğlence

saymaları gibi etmenlerden dolayı seyircisiyle güçlü bağlar kuramamış, bu dönemde seyircinin tiyatroya olan ilgisi azalmıştır. Özellikle İngiltere’de, Crommwell döneminde tiyatronun on iki yıl yasaklanması dönem seyircisinin tiyatro coşkusu sönürmüştür. Yaşananlar, tiyatronun halktan kopuk, belirli bir elitin zevkine seslenen bir kimlik kazanmasına neden olmuş, tiyatro sarayın ve aydınların sanatı olarak gelişirken, halk beğenisinin yerini incelikten, süslülükten, sarsıcı olmayandan hoşlanan soylu beğenisi almış, tiyatro varlıklı orta sınıfın eğlencesi olmuştur. Soyluların, varlıklıların, aydınların tiyatrosunda klasik ruh aranmakta, oyunların konuları genellikle mitolojiden seçilirken, düşünsel ve ibret verici olmalarına önem verilmekte, kurulu düzenin ahlak anlayışı seyirciye yansıtılmaktadır. Seyirciye sunulan oyunlar didaktik ya da durağandır ve içeriğini akla, mantığa uygunluk, biçimini ise saray yaşamının incelikli kuralları belirlemektedir. Seyircinin bireysel istekleri karşısına toplumun değer yargıları ile çıkmaktadır (Şener,2008:91-94).

Soylu sınıfın yönetim ve kültür alanında ağırlığını koyduğu on yedinci yüzyıldan, on sekizinci yüzyılın Aydınlanma dönemine geçildiğinde, Avrupa’da insanlar en yüksek değer olarak akli benimsemişlerdir. Akli öne çıkaran bu bakış açısıyla soylu beğenisinin kırılması gecikmemiş, orta sınıfın giderek zenginleşen burjuva seyircileri, sahnelerde aristokratların ağıdalı ve inceltmiş zevkleri yerine kendi dünya görüşlerine ve ahlak anlayışlarına uygun, daha basit ve faydacı bir tarzı tercih etmişler; tiyatro sanatını ve seyretme pratiklerini kendi dünya görüşleri, haz ve yarar anlayışları doğrultusunda düzenlemişlerdir. Günün büyük bir kısmını çalışarak geçiren, içinde yaşadığı ticari düzenin stresli ve güvensiz ortamının tedirginliği ile yorgun; yaşam zevkleri ne kendilerinden aşağı sosyal kesimlerinki gibi kaba, ne de kendilerinden üstün soylu kesim gibi entelektüel incelikler taşımayan bu insanlar, seyrettiklerini fazla bir zihinsel faaliyet göstermeden algılamak, sahnede günlük olayları, sıradan kişileri görmek istemektedirler. Tiyatro düşüncesinde meydana gelen değişimlerle birlikte soylu beğenisinin kalıpları kırılmaya başlanmış, seyirciler tiyatrodaki günlük olaylarla, sıradan kişilerle karşılaşmaya başlamış, oyun dili günlük konuşma dili olarak belirlenmiş, masalın uzaklığından yaşamın yakınlığına getirilen konular ve oyunlarla seyirci, sahne ile daha yakın bir ilişki kurabilmiştir(Şener, 2008: 116-118). Seyir estetiği bağlamında bakıldığında, estetik hedefi seyircilerinden duygusal yanıt

almak olan orta sınıfın tiyatrosunda burjuvalar duyguyu öne çıkararak seyirci üzerinde pragmatik etki üretme amacı gütmüşlerdir. Seyircideki duyguları uyandırmak, insanın hissetme yeteneğini güçlendirmekte, empati yetisi öne çıkmaktadır. Tragedyalarda amaç seyirciyi daha çok korkuyla dolu sarsıcı duygulara kaptırmak iken, bu dönem tiyatrosunda daha çok seyircinin acıma duyguları uyarılarak, karakterle empati kurması; güçlü bir yanılsama yaşaması amaçlanmış, seyircilerin yargı yetisi vicdani bir alana çekilirken, acıma duygularıyla sarsılan ruh dünyaları aracılığıyla empati geliştirmeleri, böylelikle duyguda ve düşüncede birliğe ulaşmak hedeflenmiştir. Yeteri kadar erdemli ya da trajik ilerleyişin talep ettiği kadar ahlaksız rol kişilerinin çokça olduğu oyunlarda orta sınıf seyircilerin kendi toplumsal karakterlerini drama içinde yer alan bu rollerden türetmeleri istenmiş, herkesin kalbini iyileştirmek ya da zihnini aydınlatmak fırsatına aynı derecede sahip olduğu bu dönem seyircisinin devam ettiği burjuva tiyatroları, saray tiyatroları gibi seyircileri sosyal statülerine göre -Tüccar, Okumuş, Asil- düzenleyen salonları içerecek şekilde tasarlanmıştır. Sıradan insanlarla önemli olan insanlar arasında belli bir ara zeminin olduğu bu ortamda terzi / tamirci gibi küçük esnaf; bu ara zeminde yer almamaktadır. Yüksek rütbeli, aristokrat, asil veya zengin eşraf koltuklarda, sıradan vatandaşlar (önce sadece erkekler, ancak yaklaşık 1775'ten sonra erkekler ve kadınlar) yükseltilerde oturmaktadır ve işçiler (Hamburgda, çoğunlukla denizciler ve rıhtımcılar dahil) galeriden oyun seyretmektedirler. Okumuşlar, öğrenciler, edebiyatçılar, estetikçiler ve eleştirmenler; bu sınıf, şehirlere hakim olan zihniyetin sahibi olmalarına rağmen yükseltilerde oturmaktadır(Lichte, 2002:169). Öncesinde seyirciler sahne üzerine de yerleşebilmekteyken, oyuncular, seyircinin etkisi altında fazlaca kaldığından, seyircilerin sahnede bulunmaları rahatsız edici bir durum kabul edilmiş, Diderot bu duruma karşı önlem almaya çalışırken, ortada seyirci yokmuş gibi oyun oynanmasını yani imgesel 'dördüncü duvar' düşüncesini öne sürmüş, bu öneri tiyatrodaki tam yanılsamanın (illusion) uygulanmasına yol açarak, yanılsamacılık egemenliğinin tiyatrodaki başlangıcı sayılmıştır(Hauser,1984: 89). Yanılsamadan yararlanmayı öne çıkaran Romantizm hareketi, dönemin hakim sanatsal yaklaşımı olmuş, dönem dönem farklı yaklaşımlar gelişse de daha sonraki yüzyıllarda da etkisini yoğun olarak hissettirmiştir.

Seyircinin aklından çok duygularına seslenen, seyircinin sahnede olup biteni gerçek sanması için yaratıcı düş gücünden ve yanılsamadan yararlanan Romantizm, öncelikle seyircinin duygularını harekete geçirip, oyunda anlatılanları içsel olarak deneyimlemelerini sağlamaya çalışmaktadır. Fırtına ve Atılış (Sturm und Drang) akımında köken bulan öznellik, usa aykırılık, evrensel deha, doğaya yönelim ve Fransız Devrimini tetikleyen özgürlük, adalet, eşitlik, birey ve birey vicdanı, yurt sevgisi, dinsel inançlara bağlılık gibi değerler dizgesi içerisinde yükselen Romantizm; seyircinin bireysel iç dünyasına seslenmekte, seyircisine mistik bir dünyanın akıldışı önermeleriyle gerçeklerin acımasızlığından kaçış yöntemleri sunarken seyircilerini “figürlerin açıkça belirlenmek yerine esrar ve dehşetle yüklü hale getirildikleri hayali bir geçmişin alanına” (Huizinga, 2006:237) taşımaktadır. Melodram türünün sarsıcı etkisini sağlayan etmenleri de yönelimine ekleyen Romantik tiyatro, seyircilerini bilinçdışı alanlarına, fantastik ve tekin olmayana ve düşlere yönlendirmektedir. Yurtsuzluk ve yalnızlık duygusunun hakim olduğu bu seyirci kitlesi, acının ve gerilimin olmadığı bir ortama duydukları özlem duygusuyla, kaçma ve sığınma duygusu içinde romantik tiyatronun kendilerine sunduğu dünyaya katılmaktadır. Özellikle Paris tiyatrolarına rağbet eden, kültür ve sanat merakı olmayan, beğenisi incelmemiş, çoğunlukla asker, işçi, çırak ya da çok azı okuma yazma bilen ve çağın şartları nedeniyle psikolojik ve fiziki anlamda örselenmiş, acılar yaşamış gençlerden oluşan seyircilere hitap eden bu akıma rağbet eden ve halk tiyatrolarına egemen olan bu kitle, toplumun daha elit kesimini de kendine çekerek Comedie- Française ve Odeon tiyatrolarının boş salonlara oynamasına neden olmaktadır(Hauser:1984:179). Öncesinde seyirciler tiyatrolarda soyluların yaşamına odaklanan ve belirli bir elit çevrenin gustosu üzerinden bir estetiği deneyimlerken, romantik etki sonrasında seyirciler sahnelerde sıradan insanın yaşamını, yoksulluğu, hastalığı ve yozlaşmayı da seyretmeye başlamışlardır. Klasik sanat seyircisine yönelirken kendisini sadece uyumlu ve güzel olanla sınırlarken, güzelin yanında çirkin vardır, zarifin yanında şekilsiz, yücenin arka yüzünde grotesk, kötü iyiyle, karanlık ışıkla yan yanadır diyen Hristiyanlığın etkisiyle Hugo, dünyayı tanrının yarattığı gibi, kendi çeşitliliği içinde ve çelişkileriyle kabul etmeyi önermekte, acıklının yanında gülüncün, düşünsel olanın yanında hayvansal olanın, soylunun yanında sıradan olanın da sunulması gerektiğini savunmakta, yüce ve

grotesk olanı birleştirip, karşıtların uyumu ilkesi bağlamında seyirciye yönelirken doğayı taklit etmeyi önermektedir(Carlson, 2007:215-216).

On sekizinci yüzyıl Avrupa'sında geçmişteki halk temsilleri ve şenlikler yerini egemen Burjuva kültürüyle beraber ticari olarak desteklenen ve belirli bir mekan içerisinde gerçekleştirilen tiyatro etkinliklerine bırakmış, kamuya açık konser salonları, tiyatrolar inşa edilmiştir. Daha öncesinde sarayların bünyesinde bulunan bu tip yerler, kelimenin tam anlamıyla aristokrat evlerinden dışarı çıkmış(Jusdanis, 2012: 68), yalnızca soylulara tanınmış bir sosyal alan olan bu mekanlar bilet satışıyla kamuya ve burjuva insanına açılmıştır. Sennett, on sekizinci yüzyıl tiyatro seyircisinin genel özelliklerini ve sayılarını şu şekilde ifade etmektedir:

“On sekizinci yüzyıl ortalarında Comedie Française, seyircilerinden büyük ilgi görmekteydi; 1737'de yılda 100.000'in altında olan seyirci sayısı sürekli artarak 1751'de 160.000'e, 1765'te 175.000'e çıktı. Gerek Londra'da gerekse Paris'te Comedie Française'de ya da Garrick'in tiyatrolarında seyirciler arasında çok sayıda emekçinin varlığından söz edilemezdi; Çünkü biletler aşırı pahalıydı. Londra'nın tiyatro seyircisi Paris'in elit ağırlıklı seyircisine göre daha orta ve üst kesimlerin bir karışımını yansıtıyordu. Fransız tiyatrosunda da orta tabaka mensupları, öğrenciler ve entellektüeller için ayrılan yerler vardır (Sennet, 2010:109).

On dokuzuncu yüzyılda tiyatro, üretildiği toplumun bir yansımasıdır. Tiyatroların kamuya açılmasıyla çeşitlenen seyirci sayısı ve niteliği, 19.yüzyılda giderek artmış, yüzyılın neredeyse ilk yarısına kadar romantizm, olgunlaşarak gelişmeye devam etmiştir. Özellikle Klasizm'den Romantizm'e geçişi simgeleyen ve topluma eğlence sağlayan, hareketli, doğrudan duyulara seslenen yapısıyla melodramlar, seyircilerin beğeni düzeyinin yükseldiği 1830'lara kadar seyircinin gözdesi olmuş, özellikle 1798-1814 yılları arasında Pixérécourt'un melodramatik oyunları binlerce kez seyirci karşısına çıkmıştır(Hauser, 1984: 181-184). Endüstri devrimi sonrası ortaya çıkan tüccar orta sınıfı, kendi eğlencesi için, kendi ideallerinin resmedildiği, romantiklerin rahatsızlık verici yönlendirmelerini dışarda bırakan, etik, anlaşılabilir, öngörülebilir bir tiyatro beklentisi içindedir. Orta sınıf seyircisinin bu arzusu Naturalizm ve Realizm'in günlük yaşamı önyargısız ve bilimsel bir bakış açısıyla ele alan, topluma, seyircisine karşı sorumluluk olgusunu öne çıkaran sağduyulu bakış açısı tarafından karşılanacaktır. Romantik tiyatrodaki seyirciler bireysel sorunları deneyimlerken, Realistler tiyatrodaki

seyircinin karşısına toplumsal sorunları çıkarmışlar, Romantik zamanların seyircisine sunduğu metafizik gerçeklik algısının yerine Realistler, gündelik gerçekler üzerinden seyircilerine yönelmişlerdir. Saxe Meiningen Dükü Georg, hayatın sahne dışında da devam ettiği duygusunu işlemesi, dramının iç gerilimini yansıtmaya arzusu, dış çevrenin birey üzerindeki etkileri ile toplumla karşılaştırıldığında bireyin değersizliğine öncelik vermesi ve insan davranışlarının anlaşılmasında etkin olan belirlenimci düşüncüyü benimsemesinden dolayı tiyatrodaki yaşanan natüralist etkiyi öncüleştirmiştir. Belirlenimci gerçekçiliğe olan inancının tiyatronun sahteciliği tarafından rencide edildiğini görerek tiyatrodaki reform yaratmaya girişen Emile Zola, bu yüzyılın deneysel ve bilimsel ruhunun tiyatrodaki hakim olacağına ve seyircileri yeniden salonlara çekmenin tek yolunun bu olduğuna inanmaktadır. Zola'ya göre sorun, naturalist tekniklerin sahne koşullarına aktarılmasında, romanda ulaşılan bilimsel nesnelliğin tiyatrodaki kaçınılmaz olan yapaylıkla uzlaştırılmasında yatmaktadır. Hippolyte Taine'in "ırk, çevre, an"dan oluşan sistemini benimseyen Zola, gerçekçi dekoru savunurken, seyirciye geçen dramatik etkinin bu gerçeklikten kaynaklandığını düşünmektedir. Hayatın sahnede eksiksiz yeniden üretiminden hem Zola, hem de Parisliler çok etkilenmiştir. Zola'nın bu yönergeleri özellikle Andre Antoine tarafından sahneye uyarlanmış, Tiyatro Libre'de (Özgürlük Tiyatrosu) Antoine, halkın duygularını okşamaktansa onları eğitmeye çalışmış, Zola'dan gördüğü destek ve ilhamla seyircisiyle sıkı bir ilişki yakalamıştır. Sahnenin gerçeğe uygunluğu ile ilgili arayışını annesinin yemek odasındaki mobilyaları sahnede kullanarak ve konunun geçtiği coğrafyaya ait giysilerle oyuncusunu donatarak dönemin seyircisini etkilemiştir. Antoine'nin seyirciye sunduğu önemli bir yenilik de yerden aydınlatma kullanılmaması ve oyun sırasında ana ışıkların tamamen azaltılmasıdır. 343 kişilik bir seyirci kapasitesine sahip olan ve sadece tek bir dekorun sığıldığı Özgürlük Tiyatrosu'nun sahnesi neredeyse salonla bitişiktir ve yolları buraya düşen yeni yetmeler tarafından mesken edinilmiştir. Biçimsel özelliklerin yanı sıra içerik anlamında bakılacak olursa, toplumsal sorunlarla ilgili görünmelerine karşın, iş sunuma geldiğinde, eğlendirmek asıl amaç olarak kalmış, Aleksandre Dumas ve Emile Augier gibi yazarlar tarafından tezli oyunun ortaya konmasının da bu durum üzerine fazla bir etkisi olmamıştır. Braun'un aktardığına göre on dokuzuncu yüzyıl seyircisine hakim olan yönelim Scribe tarafından şöyle ifade edilmektedir.

“Tiyatroya cezalandırılma ya da eğitilmeye değil, rahatlamaya ve eğlenmeye gidersiniz. Sizi en çok eğlendiren de hakikat değil, hayallerdir. O nedenle tiyatro nadiren toplumsal yaşamın doğrudan ifadesidir, çoğu zaman da tersten ifadesi”(Braun,2013:27).

Naturalizm ve Realizm’e tepki olarak karşı gerçekçi eğilimlerin ortaya çıkması fazla zaman almamış, özellikle bu dönem tiyatrosunda etkin olan Wagner, Antik Yunan’ın ortak ayinini geri getirmek, seyirci ile sahnede gerçekleştirilen deneyim arasında doğrudan bir komünyon yaratmak ve tiyatroyu kitlelerin kutsal bir ayine katıldıkları bir mabede çevirmek için oyun sırasında karanlıkta bırakılan, dikine meyilli, tek parça bir mekan planlamış, seyircinin dünyası ile oyun dünyası arasında ayrıma gidilmesini önermiştir. Böylelikle seyircinin dikkati tamamıyla sahnedeki eyleme odaklanacak, çevredeki uyaranlardan soyutlanan seyirci, kendi bireyselliği ile baş başa kalacaktır. Naturalizm ve Realizm’e tepki olarak ortaya çıkan karşı gerçekçi eğilimlerin tiyatrodaki güçlü yansımaları simgecilik ve gerçeküstücülük gibi akımlar aracılığıyla olmuş, her iki akım da bu dönem seyircisinin sahneyle olan ilişkisinde yeni yaklaşımlar sunmuşlardır. Bu akımın sözcüsü Stephan Mallarme, öne çıkan yazarı ise Maurice Maeterlinck olmuştur. Genç yönetmen Paul Fort, Theatre d’Art bünyesinde Aurélien – Lugné Poe da Theatre de CEuvre bünyesinde simgeci tiyatroyu seyircilere taşımışlardır. Temelde gizemci olan simgeci akım, geleneksel dine inancını yitirmiş, yerine hakikat arayışını koymayı hedefleyen, çağın bilimsel sanatına karşı bir harekettir. Simgecilik, naturalizmin kuramına değil, daha çok, naturalizmin yeniden üretip, seyircisine sunduğu burjuva yaşamının bayağılığı ve yüksek değerlerden yoksunluğuna tepkidir. Seyircilerin varoluşun göreceliği aracılığıyla evrenin özünü anlamasını, bireysel yaratı edimini aşarak daha yüksek bir hakikate ulaşmasını hedefleyen simgecilere göre, seyirci kendi imgeleminde, kendi resimlerini yaratmakta özgür bırakılmalıdır. Seyircilerine ahlaki ya da matematik değil, estetik ilkelere dayalı bir kosmos sunan simgecilerin seyirciye yaklaşım biçimine göre tiyatro bir rüya vesilesi olmalıdır. Simgecilere göre Naturalizmin ana yönelimi olan belli bir olayın ya da sıradan ve rastlantısal bir belgenin tiyatroda temsili tiyatro ile tam da çelişkili bir şeydir. Naturalist dekor, seyircide illüzyon yaratmak bir yana, olsa olsa illüzyonu tahrip etmekte, seyircinin akıl gözü ile görebileceği resimleri engellemektedir. Sahne, seyircide eylemin geçtiği yerle ilgili ne bir anıştırmada bulunmalı ne de onu betimlemelidir. Aksine, seyirciye sözlerle,

renklerle sezdirilen drama, seyircinin algısında analogiler yoluyla yanılsama yaratan, tamamen süsleme amaçlı bir yaratım olmalıdır. Simgesel tiyatronun ana ilkesi seyircinin oyuna katılımını ve işbirliğini sağlamak iken, simgeci kurallar bütününden sapma olarak değerlendirilebilecek yeni bir hedef, Lugne-Poe'nun sözcükleriyle, 'düşünceyi kışkırtmak' ortaya çıkmıştır. Lugne-Poe'nun düşünceyi kışkırtmaktan kastı sahneyi toplumsal ve siyasal tutuculuğun güçleriyle hesaplaşmakta kullanmaktı, bu ilke, daha geniş bir seyirci kitlesine ulaşma arzusundan doğmuştu ve Gerçeküstücü tiyatronun temel eseri Kral Übü sahnede idi. Alfred Jarry'nin amacı yanılsamayı yıkmaktı. Oyun metni, seyircinin beklentilerini boşa çıkarmak hedefiyle tasarlanmıştı. Burjuvazinin yaşam tarzına ve seyirci topluluğunun tiyatro adabına saldıran Jarry ve ekibi, grotesk yönelimlerle replikleri, karakterleri, dekoru ve müziği seyirciyle kendilerini karşı karşıya getirecek durumlar yaratmak üzere kullanmaktaydılar ve seyircisine bu kadar doğrudan saldırabilecek tiyatrodan başka hiçbir sanat alanı yoktu(Braun, 2013:21-67). Gerçeküstücülük, Freud'un ses getiren psikoanaliz çalışmaları ve komünizm ile entelektüel bir ittifak yoluyla toplumdaki bastırılmış psikolojik ve sosyal güçleri ifade etmeye kararlıydı ve seyirci, tiyatrodaki kendi libidinal kabuslarıyla ya da toplumsal tarihle örtüşen istikrarsızlıklarla karşı karşıya kalmaktaydı(Graver, 1995: 217).

Gerçekçi akımın illüzyon anlayışı, sahnede görünenleri gerçekmiş gibi algılatmak, seyirciyi sahnedeki yaşamın gerçekliğine inandırarak yanılsama içine sokmak iken, karşı gerçekçi tiyatro düşüncesi bu yaklaşımı bir gözbağcılık olarak nitelermekte, illüzyonu seyircinin sahnedeki yaratma sürecine katılması olarak değerlendirmektedir. Bu durumda seyirci bir düşsel gerçeği paylaşacak, böylelikle illüzyon, "yanılsama" olarak değil "sanrısama" olarak yaşanacaktır(Şener, 2008,233). Bu dönemde seyircinin algılama biçimi yanında oyun izlerken konumlanma biçiminde de radikal bir değişikliğe gidilmiş, Gottfield Semper, 1876'da açılan Bayreuth Festival Playhouse'u tasarladığında, ticari olana, burjuva olana karşıt, "halk kültürü" yanlısı duruşu uyarınca, seyirciyi tek bir "sınıfsız" düzleme yerleştirmiş, seviye farklarını ortadan kaldırıp, sınıf farklarını silip, seyirciyle sahne arasında "mistik bir uçurum" yaratarak, seyircide bir ortak cemaat hissi oluşturmayı hedeflemiş(Lentricchia& Auliffe,2004: 29), bu konumlanma biçimi yirminci yüzyıl boyunca alternatif yaklaşımlar dışında konvansiyonel tiyatrodaki hakim olmuştur.

20. yüzyıl başlarında, tiyatro olayı, pasifleştirilmiş seyircilerin oyuna gelmeleriyle gerçekleşmektedir. Öncelikle “gelmesi istenen izleyici sayısı en baştan sabitlenmiştir. İnsanlar kendi başlarına gelirler. Bilet gişelerinin önünde küçük yığılmalar olabilir, ama insanlar salona ayrı ayrı girerler. Koltuklarına alınırlar. Her şey sabittir: görecekları oyun, oynayacak aktörler, perdenin açılacağı saat ve koltuklarındaki izleyiciler bile” (Canetti, 2010: 37). Dönemin ekonomik yapısına kaynaklık eden Fordizm ve Taylorizm, toplumsal alanda var olan her etkinliği belirli bir takvimde ve saat gibi işlemeye zorlamıştır. Modern zamanlarla birlikte seyircinin sabitlenen bakışı sahne ile seyirci arasındaki mesafenin artmasına, böylelikle de tiyatronun kökenindeki törenlerde dolaysız formunu bulduğumuz seyircinin aktarılan olaya duygusal, zihinsel ve fiziksel olarak aktif katılımının nispeten pasif seyre dönüşmesine yol açmıştır. Bu durum, tiyatro tarihinde değişen estetik yaklaşımların hedefi olmuş, mesafe ve katılım olgusuna bakış, özellikle seyirciyi gözlemci konumundan çıkartıp, katılımcı konumuna getirmeyi hedefleyen 20.yüzyıl akımlarının ve tiyatro uygulayıcılarının estetiklerini kurarken üzerinde durdukları en önemli kavramlardan olmuşlardır. Bu yönelim, yirminci yüzyılın hemen başlarında Avangard Eğilimler aracılığıyla harekete geçirilmiştir.

Tarihsel Avangardın her biri seyirciyi dahil etme yönünde farklı bir tutum sergileyen üç temel arayışı olmuştur. Birincisi, konvansiyonel izleyicilik modunun dışına çıkıp, sanat için kitlesel bir izleyiciye ulaşma hedefiyle sahnede ya da sokakta provokasyona dayanan ve temelde siyasi bir yaklaşım olan İtalyan Fütürizmi’dir. Sözcüsü Marinetti, kültürel ve politik hedeflerini gerçekleştirmek için geniş bir kitleye ulaşma ihtiyacının farkındadır ve bu amaç doğrultusunda egemen burjuvazi ve sağcı milliyetçilikle içli dışlı olmuştur. Popüler kültüre bağlılığını belirten Fütürist uygulamaların katılımcıları sadece işçi sınıfı üyeleri değil, sahneye sebze ve yumurta atan, boynuz, boru, ıslık çalan, çingiraklarla gürültü çıkaran üst ve orta sınıflardır aynı zamanda. Hedef, tüm sınıflar için neredeyse vahşice bir eğlence yaratmaktır ve seyirciler şiddet aracılığıyla katılıma zorlanmaktadır. Fütürist performans, bu yeni çağda izleyiciyi eğitmek ve bu yeni katılımcıyı hazırlamak için bir yol olarak görülmektedir. Konvansiyonel tiyatronun gereksindiği seyirci pasifliği alay konusu

edilirken, Fütürist performans, daha dinamik, aktif bir seyirciliğe ihtiyaç duymaktadır. Seyirciyi merkeze yerleştirmeyi amaçlayan bu hareket, seyirciyi görünür kılmak, onu harekete geçirmek, uysal ve saygılı bir tavır yerine seyircinin kendine güvenini arttırmak peşindedir. Fütürist sanatçılar, gösterilerde seyirciyi kışkırtmak, edilgen bir biçimde sanat üretimini tüketmeleri yerine, düşünen, düşündüğü şey ile karşısındaki arasında bir krizi deneyimleyen seyirciler yaratmak adına yeni deneylere girişmeye, sanatın üretilme ve alımlama süreçlerindeki bireyselliğe saldırmaya başlamışlardır. Katılımı önemseyen bu dönem tiyatrosu, seyircisini ruhsal derinliklere indirmeyi ve enerjisini tüketmeyi amaçlayan Burjuva sanatını reddetmekte, dışavurumcu akımın kullandığı tiyatral elemanlarla seyirciyi sarsmaktadır. Özellikle daha halktan ve alt sınıf seyirciyi hedefleyen Varyete Tiyatrosu, gelenekselleşen oyun-seyir ilişkisini bozarak seyircinin sanatla, tiyatroyla ya da sahne üzerindeki üretimle daha dolaysız bir ilişkiye girmesini hedeflemektedir.

“Varyete Tiyatrosu, izleyiciyle işbirliğini yapmada emsalsizdir. Seyirci, aptal bir röntgenci gibi durağan kalmaz, orkestraya eşlik eder, paldır küldür eylemlere katılır, şaşırtıcı hareketlerle ve tuhaf diyaloglarda aktörlerle gürültülü bir şekilde iletişim kurar. Aktörler müzisyenlerle soytarica ağız dalaşlarına girerler. Varyete Tiyatrosu, sahneye atmosfer katmak için puro ve sigara dumanını kullanır. İzleyiciler aktörlerin fantezisi ile işbirliği yaptığından, eylem sahnede ve orkestrada eşzamanlı olarak gelişir.(...) Popüler eğlencenin alt sınıf bir biçimi olan Varyete tiyatrosu, her iki tarafta da karmakarışıklık ve doğaçlama için geniş fırsatlar sağladı. Fütürist adımda, sanatçılar ve izleyiciler birbirlerine doğrudan saldırılar düzenlerken, bu katılım çoğunlukla ayaklanma ile sonuçlandı. Çatışmayı kışkırtmak için önerilen bazı teknikler Varyete Tiyatrosu manifestosunda bulunabilir: Bazı koltuklara güçlü bir yapıştırıcı sürün, erkek ya da kadın seyirci yapışıp kalacak ve herkes gülecektir, aynı bileti on kişiye satın: işte size trafik sıkışıklığı, engellemeler ve kavgalar. Dengesizlikleri, sinirli davranışları veya tuhafliklarıyla tanınan, müstehcen hareketlerle kadınları taciz eden veya başka rahatsız edici hareketleri olan baylara ve bayanlara ücretsiz bilet sunun, koltuklara insanları kaşıdıran ve hapsirtan toz serpin. Ama bu çocukça hareketler, sanatçılara dayatılan hakaretlere kıyasla küçük görünüyorlar. 12 Aralık 1913'te Floransa'daki Teatro Verdi'de seyircilerden biri Marinetti'ye bir tabanca hediye etti ve onu sahnede intihar etmeye davet etti” (Bishop, 2012:45).

Fütürist hareketin öne çıkardığı katılımcılık ve şiddet olgusu, takip eden zamanlarda Rus Bolşevik devrimine sırt vererek, devrim sonrasında kitlesel katılım aracılığıyla halkın kültürel ve siyasal bağlamda dizayn edilmesinde kullanılmıştır. Tarihsel Avangardın ikinci arayışına denk düşen 1917 Devrimini takip eden yıllarda yazar, sanat eseri ve seyirci üçlüsü ideolojik bir yeniden programlamaya tabi tutulmuş, bu dönemde devlet tarafından kuramsallaştırılmış ve uygulanmış olan Proletkült Tiyatrosu ve Kitle Gösterisi gibi çağdaş toplumsal katılım uygulamaları aracılığıyla seyirciler manipüle edilmişlerdir. Burjuvaziyi reddeden, kolektivist idealler doğrultusunda kültürel üretim yaratmak amacındaki Rus kitle gösterisinde devlet, kolektif varlığın estetik potansiyelini ulusötesi bir kutlama olarak katılımcılara sunarken, proletarya tarafından üretilen ve tamamen proletaryaya yönelik yeni kültür biçimini gösterimler aracılığıyla katılımcılara aşılamaktadır. Üçüncü arayışta, Paris Dada, izleyici katılımını uyarmaya teşebbüs etmektedir. Sözcülüğünü Andre Breton'un yaptığı bu harekete seyirci pozisyonunu reçetelendiren bir anlayış hakimdi ve seyircilere, şiddet yoluyla ahlaki tutarlılığın akılcı duruşuna küçük ölçekli ve toplu olarak gerçekleştirilen eylemlerle müdahale etmeyi önermekteydi. Seyirci olarak aktif bir rol talep etmek, sahneye fırlatmak için yiyecek satın almak ya da tiyatro boyunca getirdikleri müzik aletleriyle düzeni bozmak bu hareketin seyircisinden beklediği eylemlerdendi.

1960'lı yıllarda ise Amerika Birleşik Devletleri'nde uç noktalarda yer alan muhalif bir atmosfer doğmuştur. Bu muhalif hareket içerisinde, herkesin fazlasıyla sahip olduğu yaratıcı yetenekleri budadığı için toplumsal düzen suçlanmakta, pazar ekonomisi eleştirilmekte ve çıkar düşüncesi lanetlenmektedir(Farago, 2006:262). Modern toplumların tüm yaşamı bir gösteri formu olarak formatlanmış gibidir. Kapitalist üretimin hâkim olduğu bu toplumlarda asıl, yerini temsile bırakmış gibidir. Nitekim Guy Debord, kapitalist toplumun üretim odaklı olmaktan tüketim odaklı olmaya geçtiğini, bu süreçte kitleleri manipüle edip, onları malların şüursuz, edilgen tüketicileri olmaya dönüştürme araçlarını kusursuzlaştırdığını ileri sürmektedir(Debord, 1996:13-23). Bu fikirler sanat alıcısının “düşünmeyen seyirci olma rolünü” edilgen kabullenmesini sarsmak üzere tasarlanmış devrimci 'sitüasyonlar' yaratmayı hedefleyen ve alımlayıcının seyirci olmaktan çok; sanat olayına katılımını öne çıkaran fikirleri daha

güçlü bir biçimde benimsenmeye başlamasına neden olan Sitüasyonist Enternasyonal'e yol açmıştır(Brown, 2008:149).

“Sitüasyonistlere göre tiyatro ve sinemanın yapılarında 'şeyleşmiş' biçimiyle seyircinin müdahalesizliği eğiliminden uzaklaşmak için zorunlu bir hamledir. Seyirciyi 'kahramanla kurduğu ruhsal özdeşleşimden' koparmayı, 'kendi hayatında devrim yapmasını sağlayacak' yeteneklerini uyandırarak onu etkin olmaya davet etmeyi' gerektirir. Her bireyin seyirci yerine katılımcı olarak harekete geçirilmesi, yaratıcı ile seyirci arasındaki hiyerarşik ayrımı hiçbir zaman çözmeyen avangardist paradigmadan ayrılışın göstergesidir”(Kanngieser <http://www.e-skop.com/skopdergi/uzman%E2%80%9Cgetto%E2%80%9C9Dsundan-cikmak-radikal-politikada-performatif-karsilasmalar/1589>).

Daha sonraki yıllarda bakan kişiye belirli bir sözleşme, daha az ya da daha çok somut toplumsallık modelleri sunan Fluxus ve Happening gibi performanslarla kuramsallaştırılan seyirci “katılımı” gibi yaklaşımlar karşılıklı eylemlilik kültürüyle birlikte sanatsal pratiğin bir değişmezi haline gelince; Nicolas Bourriaud’un bir sanat eserinin alımlayıcısı tarafından tamamlanmasından çok, seyirciler ve onların etkileşimlerinin de fiilen sanat eserine dönüşebilirliğini vurguladığı “ilişkisel estetik” kavramını ortaya atmasına neden olmuştur(Bourriaud, 2005: 41-42) Yeni bir insan, yeni bir toplum ve yeni bir seyirci arayışına yönelinen bu dönemde birçok alternatif tiyatro hareketi ortaya çıkmış, Batı kültürlerindeki sanatlarda göz ardı edilemez bir performatif dönemece girilmiştir. Bu sadece tek tek sanatlarda bir performatifleşme etkisini beraberinde getirmemiş, aynı zamanda aksiyon veya performans sanatı denilen yeni bir sanat dalının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Farklı sanatlar arasındaki sınırlar giderek daha akışkan olmuş; sanatçılar merkeze seyirci katılımını alıp, gitgide eserler yerine olaylar yaratmaya yönelmişlerdir (Ficher-Lichte,2016:26).

1960'lı yıllarda tiyatro da bu performatif dönemeçten geçmiştir. 1968 Paris öğrenci olayları ve Amerika’da Vietnam savaşına karşı çıkış gibi olgularla, bu olguların tetiklediği alternatif toplum arayışı, aynı zamanda tiyatrodan da yansımaları bulmuş, merkezine ise seyircinin seyretme pratikleri ve konumunu almıştır. Amerika’da “subculture”, Avrupa’da “anti-culture”, “working-class culture” gibi adlandırmalarla modern kültür politikasına tepki gösteren toplum, ifadesini alternatif arayışlarda bulunan tiyatro adamlarının yaklaşımlarında bulmuştur. Kitleleri sanat üretiminin dışında bırakan, kültürün sadece elit ve burjuvaların bir yapı aracı olarak algılanmasına

karşı çıkarak, alt sınıfların bakışını da dile getiren bu sanatçılar, sahne kaygısı gözetmeksizin, şehrin merkezi veya kenar mahallelerinde, eğitim kurumlarında, izbe ambarlarda, çalışma alanlarında, çiftliklerde ve köylerde temsiller vermişlerdir. Alternatif toplulukların seyircisi, değişik, talepleri daha farklı bir seyirci olduğu için üretilen şeyler de farklı olmaktadır. Seyircilere göre değişen içerik ve içeriklerin biçimlenişinden dolayı temsiller bir gösteri gibidir ve seyirci katılımı ile güçlenmektedir(Sokollu,1988:51-52). Bu süreçte özellikle oyuncularla seyirciler arasındaki ilişkiler yeniden şekillenmiştir. Bu alternatif yaklaşımların merkezinde de seyirci, kültürü ve klasik tiyatronun seyirciyle arasında yarattığı mesafe kavramı yer almaktadır. Tiyatroda seyircinin oyunla ilişkisi üzerine mesafe/katılım bağlamında fikir beyan eden uygulayıcılardan olan Antonin Artaud, bu önerilerini aslında daha yüzyılın başında dillendirmiştir. Artaud’a göre seyircinin pasifliğinin esas nedeni sahne ve seyirci arasındaki mesafedir. Tiyatro, “seyircinin cinayete yatkın eğilimlerini, erotik saplantılarını, yabanılığını, karabasanlarını, yaşam ve nesneler karşısındaki ütopyik duygumunu, hatta kana susamışlığını içeren düşlerini gerçekten sergileyemediği, onun düzmece ve aldatıcı bir düzlemde değil, içinden geldiğince arınmasını sağlayamadığı sürece kendini bulamaz, yani bir çeşit yanılsama aracı olamaz”(Artaud, 2009: 83) diyen Artaud, tiyatrodaki dördüncü duvarı reddederek gösteri ile seyirci arasında dolaysız bir ilişki önermekte; tıpkı törenlerde olduğu gibi seyircinin algısını esrik bir biçimde tiyatro eyleminin büyüüne teslim ederek; sahneyle katışıksız bir birlik yaşaması gereğinin altını çizmektedir. Artaud’un önerdiği esrik bireşimden farklı bir estetik öneren Erwin Piscator ise sahne-seyirci ilişkisinde seyircinin alımlaması bağlamında eleştirel bir uzaklık beklemektedir. Piscator’un Politik Tiyatro estetiği propagandaya yönelik eğitici bir araçtır ve işçi sınıfının değişip dönüştürülmesi amacını taşımaktadır. Seyirciyi burjuva estetiğinin koşullandırmalarının etkisinden kurtararak, Marksist felsefenin tarihsel maddecilik ilkesine yaklaştırmak isteyen Piscator, tiyatronun sınıf mücadelesine hizmet etmesinin gereğine inanmaktadır. Sahne ve seyirci arasında, politik bağlamda kurulan bir ilişkinin teatral estetiğini oluşturmayı hedefleyen Piscator’a göre “Artık tiyatro yalnızca seyircinin duygularına yönelmiyor, duygusal tepkileri üzerine kurgulanmıyor, bilinçli bir yaklaşımla düşünsel dünyalarına sesleniyordu. Coşku, kendinden geçme, bulutların üzerinde uçma yerine, aydınlanma, bilgilenme ve açıklık

getiriyordu” (Piscator, 2012: 38). Seyircisine filmle, fotoğraflarla, istatistiklerle, gerçek belgelerle yaklaşan ve estetik değil, propagandist bir tarzı benimseyen Piscator için tiyatro, etkili bir ajitasyon biçimiydi ve işçi sınıfı ilk kez bir bütün ve örgütlü kitleler biçiminde tiyatro seyircisi olarak dizayn ediliyordu.

Öncüllerinden etkilenen Vsevolod Meyerhold’un yaklaşımı da seyirciye tiyatrodaki olduğunu unutturmaya çalışmadan, yaşamın yeniden üretilmesini içermektedir. “Tiyatro dinamik özünü kesin bir biçimde ortaya koymalı ve böylelikle sadece “gösteri” anlamında “tiyatro” olmayı bırakmalıdır. Biz, sadece seyretmek için değil, yaratmak, birlikte “hareket etmek” için toplanmak istiyoruz” (Meyerhold, 1997:159) diyen Meyerhold, seyircinin tiyatro eylemine yaratıcı bir yoldan katılmasını istemekte, tiyatrodaki dördüncü duvarı reddetmektedir. Önerdiği Konvansiyonel yöntem ile sahnede ifadelendirilen çağrışımlar bütününe seyircinin düş gücü tarafından yaratıcı biçimde tamamlanacağı bir sahneleme anlayışı geliştiren Piscator; çerçeve sahneyi kaldırmış, tiyatroyu hangar gibi geniş ve boş alanlara taşıyarak, doğalcı tiyatronun bitmiş, tamamlanmış sahne düzenlemeleri yerine, seyircinin çağrışımlarına izin veren, şiirsel ve metaforik bir mizansen anlayışı geliştirmiştir. Hem öncüllerinden etkilenen, hem de tiyatro tarihini çarpıcı bir biçimde etkileyen bu yenilikçi yönetmenlerden biri olan Bertold Brecht ve “Onun epik tiyatrosu, izleyiciye müdahalenin gerçek bir olasılık olduğunu fark ettirmek için tasarlanmıştır ve bu amaca hizmet edebilmek için hem oyuncular hem izleyiciler tarihin bugüne kadar alımlanan yorumunun sunduğunun dışında bir anlatının yapılandırılmasında rollerini oynamaya davet edilir” (Wright, 1998:20). Estetiğini seyirciyi sahnedeki illüzyonla yanılsama içine sokmaktan, karakterlerle kendisini özdeşleştirmesinden kurtarmak, araya mesafe koyarak izlediği olaylara yabancılaşmasını sağlamak üzerine kuran ve özellikle de işçi sınıfından seyircilere yönelmiş olan Brecht’e göre seyirci sahnede gösterilenlerden eleştirel sonuçlar çıkarmalı, toplumsal gerçekler üzerine düşünerek yargısını vermelidir (Brecht, 1997: 43-44). Tiyatro olayında sahne ile seyirci arasındaki sınırları kaldırarak oyuncu ve seyirciler arasındaki mesafeyi yok etmenin önemine vurgu yapan Jerzy Grotowski ise daha elit bir seyirciye yönelmiştir. Grotowski, kültürel etkinlik olsun diye ya da sosyal statüsünü pekiştirmek adına ya da yorucu bir iş gününün ardından rahatlamak için

tiyatroya giden seyirciyle ilgilenmez. Onun için seyirci, tiyatroya zihni faaliyet göstermeye gelmelidir.

“Biz gerçek tinsel gereksinimleri olan ve gösteri ile yüzleşerek kendini çözümlemeyi gerçekten arzulayan seyirci ile ilgileniyoruz. Ruhsal bütünleşmenin basit bir evresinde kalmış, kendi küçük, geometrik, tinsel istikrarından memnun, neyin iyi neyin kötü olduğunu tam olarak bilen ve kuşku duymayan seyirciyle ilgilenmiyoruz biz. (...) seyircinin toplumsal arka planı ya da parasal durumuyla, ya da eğitimiyle belirlenmeyen bir seçkinler katmanı içindir bizim tiyatromuz. Ortaöğrenim yapmamış bir işçi bu yaratıcı kendini arayış sürecinden geçebilir, oysa bir üniversite profesörü ölü, kalıcı olarak biçimlenmiş, bir cesedin korkunç katıldığında kalıplaşmış olabilir. Bu en baştan açıklığa kavuşturulmalıdır. Herhangi bir seyirci kitlesiyle değil, özel bir seyirciyle ilgileniyoruz biz”(Grotowski, 2002: 42-43).

Tiyatro olayını; -oyuncu ve seyirci arasında gerçekleşen şey- olarak tanımlayan ve olayı gösteriye dönüştürmek için en azından bir seyirciye ihtiyaç olduğunu düşünen Grotowski, oyuncunun kutsal sanatı üzerine yoğunlaştırdığı çalışmalarında kutsal oyuncunun karşısına tiyatrosuna kendisiyle hesaplaşacağı kısa bir an için gelen “kutsal seyirci”yi koymakta; oyuncusundan ve seyircisinden kimi taleplerde bulunmaktadır. Oyuncu seyirci için oynamamalı, onların önünde yüzleşerek oynamalı, seyirci karanlıkta değil, aydınlıkta bırakılarak ve fiziki mesafenin bilindik biçimlerinin dışında oyuncuyla yakın, neredeyse soluk soluğa olmalıdır. Sahne-seyir yeri ayrımını ortadan kaldıran Grotowski, her gösteri biçimi için uygun olan oyuncu seyirci ilişkisini o gösteriye uygun yerleştirmelerle sağlamaktadır. Bir gösteride seyirciler konuk olarak kabul edilirken, bir başkasında arenada hayvanları seyrederek gibidirler. Bir gösteride tıp fakültesinde ameliyat izleyen öğrenciler gibiyken, farklı bir gösteride bilinen ölçüler içinde seyirci konumundadırlar. Böylelikle oyuncu-seyirci ilişkisinde sonsuz çeşitlemeler yakalanmaktadır.

Araştırmalarını yönetmen-oyuncu-seyirci üzerine kuran Peter Brook için seyirci; tiyatro olayındaki en önemli paydaştır ve Grotowski gibi Brook’da “yeni” bir seyirci arayışındadır. Tiyatro olayını tekrar-temsili-yardım kavramları üzerinden okuyan Brook’a göre “izleyiciler gösteriye yalnızca bakar, bütün çabayı oyuncudan beklerlerse, edilgin bakışların karşısında oyuncu tek yapabileceği şeyin provaları tekrarlamak olduğunu düşünebilir (...) izleyici yardım eder. O yardım sayesinde gözlerin, dikkatin,

arzuların, eğlencenin, yoğunlaşmanın yardımıyla, tekrar, bir yeniden canlandırmaya dönüşür” (Brook, 1990:180). Seyircilik rolüne etkin bir ilgi ve canlılık getiren canlandırma sözcüğüyle karşılanan yaklaşım oyuncu ile izleyiciyi, gösteri ile halkı birbirinden ayırmaz, onları birleştirir. Seyirci oyuncuya yardım ederken, sahneden de seyirciye bir yardım gelir; ortak bir yaratım yaşanır. Brook ve öncülerinin üstünde durdukları ortak yaratım, katılım, seyircinin gözlemci konumundan çıkarılması çabası 1960 sonrası daha da hızlanmıştır. “The Bread and Puppet Theatre” ile Peter Schumann, “Ahır Tiyatrosu” ile Guiliano Scabia gibi öncüler seyirci katılımını merkeze alarak etkili yaklaşımlar gerçekleştirdiler de, bu dönemde Julian Beck ve Judith Malina tarafından oluşturulan Living Theatre (Yaşayan Tiyatro) sahne-seyirci ilişkilerine radikal bir boyut kazandırmıştır. Julian Beck’in “Bir tiyatro grubu hayal ediyorum, öyle bir tiyatro grubu ki, aktörlerin taklit etmeyi bıraktığı, seyircilerin bakış açısı ile şekillenen ve hareket eden, seyircilerin fikirleri ve duyguları ile dolup dönüşüme uğrayan bir tiyatro; ancak böylelikle hakiki üstünlüğe ulaşılabilir” (Tytell,1995:161) sözleri seyirci katılımına biçtiği değeri göstermektedir. Seyircilerin oyuna dahil olmalarını isteyen grup, fiziksel katılım ve üst düzeyde özgür eylemlilik esası getirerek, oyundaki aksiyonun seyirciler tarafından tamamlanmasını beklemekteydiler. Tiyatroyu, seyircilerin yarı törensel yarı düşsel çarpıcı bir deneyim içinde kendilerini anlamaya yöneldikleri, bilinçdışı alana yönlenebilecekleri bir platform olarak düşündüklerinden, gösterinin, bir hareketin taklidi değil, ta kendisi olduğu fikrinde birleşmekteydiler. Katılımın aşırı uca taşındığı bu gösterilerde oyuncu-seyirci mesafesi sifıra indirgenmişti. Oyuncular, seyircilerden kullandıkları uyuşturucuları paylaşmalarını, soyunmalarını ve hatta sahne üzerindeki toplu çiftleşme eylemine katılmalarını istemekteydiler (Innes, 2004: 244-257).

Aynı dönemlerde Living Theatre tecrübesinden de etkilenmiş olan Richard Schechner için tiyatro olayı temelde “oyuncular ile oyuncuları arasında, seyircilerin birbirleri arasında ve oyuncu ile seyirci arasında gerçekleşen bir etkinliktir” (Schechner, 1994: XXIII). Tiyatronun mimari yapısının ideolojik olduğunu ve bu ideolojinin seyirciden geridönüşüm alma imkanı vermediğini düşünen Schechner, oyunlarını garajlarda ya da yeniden düzenlenmiş, deneysel yaklaşımlara imkan veren mekanlarda sergilemiş, geleneksel tiyatrodaki oyuncu seyirci hiyerarşisini kırmaya çalışmıştır.

Önerdiği “Çevresel Tiyatro” formunda seyircinin klasik tiyatrodaki gibi sahne üzerindeki üretimi sabit bir merkezden, belirlenmiş bir perspektif açısıyla ve edilgin bir biçimde algılamaya mecbur bırakılmasını kabul etmeyen Schechner, tiyatro grubunun dönüştürdüğü bir mekanda seyircinin oyuncunun anlatısına dahil olmasının yollarını aramıştır. Sahnede gerçekleşen gösterinin bütününe vakıf olan oyuncu; seyirciye karşı üstündür ve seyirci bir “kara delik” olarak daha baştan pasifleştirilmiştir. Bu hiyerarşiyi değiştirmek için oyunlara seyircinin etkin müdahalesine imkan tanıyan ara alanlar eklemiş, seyirciyi gözlemci konumundan çıkararak bir katılımcıya dönüştürmeye çalışmıştır.

Schechner gibi geleneksel sahne-seyirci ilişkilerini alt üst etmiş kişilerden birisi de şüphesiz ki Dario Fo’dur. Eşi Franca Rame ile örgütü ARCI’ye üye topluluklar tiyatroyu halka, fabrikalara, stadyumlara, üniversitelere kütüphanelere, meyhanelere, bılardo salonlarına, hangarlara götürmüşler; burjuva/elitist seyirci tiyatro ilişkisini kırmaya çalışmışlardır. Örgüt, oyunlarını sıklıkla küçük, yarı kırsal yerleşim alanlarında oynamakta, yerel halk da tiyatroya gitme fırsatını kaçırmamaktadır. Temsillerde sahne seyirci ayırımına gidilmiyor, seyirciler oyuna dahil edilmeye çalışılıyor, öykülerini anlatmaları için onlara söz hakkı tanınıyordu. Seyirci elitist olmayan, kendi gündelik hayatında kullandığı sözcüklerle kendisine hitap eden bu dili yadırgamıyor, gösteriyle kaynaşıyordu (Behan, 2000: 29). Sosyalist söylemler üzerinden kurduğu mesajını tiyatroya hiç ayak basmamış çiftçiler, işçi sınıfından aileler ve zanaatkarlara ulaştırmaya çalışan Fo; anılan toplulukların gündemini gösterilerinde sorunsallaştırıyor, oyun öncesi bu sorunsalları düzenleyerek, mesajını oluşturuyordu.

Seyirciye atfedilen gözlemci olma durumunu reddeden ve bu durumu değiştirmek üzere çaba sarf eden Augusto Boal ise; Fo’nun çabasını radikal bir biçimde daha ileri taşımıştır. İmge Tiyatrosu, Görünmez Tiyatro ve Forum Tiyatrosu olarak üç kategori üzerinden yapılandığı Ezilenlerin Tiyatrosu önermesiyle Boal, seyircileri, yani tiyatro olayının edilgin varlıklarını birer özne; dramatik eylemin dönüştürücüleri haline getirmeyi hedeflemiştir. Sahne ve seyirci arasındaki mesafeyi reddeden ve tiyatro olayına katılanları seyirci konumundan kurtarıp, oyuncu konumuna taşımaya, pasif bir gözlemci olmaktansa gösterimin kahraman olmaya teşvik ettiği önermesinde oyuncuların seyircilerden ayıran duvarı yıkarak, seyirci-oyuncular yaratmayı planlayan Boal’e göre

“Ezilenlerin poetikası temelde özgürleşmenin poetikasıdır: Seyirciler eyleme erkini ne kendileri yerine düşünmeleri, ne de eylemde bulunmaları için karakterlere devreder. Seyirci kendisini özgürleştirir; kendisi için düşünür ve eylemde bulunur”(Boal, 2011: 152). Özellikle Görünmez Tiyatro olarak adlandırdığı formda seyirciye atfettiği konum ilginçtir. Bu formda seyirci, kamusal bir alanda bir oyun karşısında olduğunu fark etmeden olaya dahil edilmektedir. Seyirci olduğunu bilmeyen seyirciler, oynanan oyunu gündelik hayatın içindeki gerçek bir olay olarak yaşarken, gerçeklik ve kurgu arasındaki ayrımı fark etmezler. İstedikleri zaman müdahale edip, araya girme şansları vardır. Böylelikle seyirci “gördükleri karşısında tepki göstermeye, tavır almaya ve şahit olunanı tartışmaya”(Thorau,2017: 11)zorlanmaktadır.

Moderniteden Postmoderniteye geçiş sürecinde eski ve yeni iletişim araçları öznenin nerede ne yapıp yapmaması gerektiği konusunda belirleyicilik kazanmış, özellikle 90’lı yılların yarattığı kitle iletişim ağı bir görsel kültür oluşturmuş ve bu görsellik birden çok imajı bir arada sunarak, seyircilerin içinde yaşadığı dünyayı bir imaj dünyası haline getirmiştir. Dönemin seyircileri tarafından deneyimlenen ve sonu gelmeyen görsellik eşliğinde oluşan bu yeni kültür dünyası, ekonomiden politikaya, felsefeden edebiyata, kültürden sanata, sinemadan moda hatta cinselliğe dahi varan boyutuyla Postmodernizm adı altında kavramsallaştırılmıştır(Lyotard, 1990:97). Postmodernizmin başlangıç sürecinde performanstan alınan zevkler artmış gibi görünse de, artık tiyatro, geç kapitalizmin tüketimi özendirme ilkesinin ayrılmaz bir parçasıdır ve seyirciler Foucault'nun “aşılmaz asimetrikler ve dışlanmış karşıtlıklar” dediği insanların ortak bir paydada buluşmasını engelleyen ekonomik, kültürel veya sosyal eşitsizliklerin büyük kanyonlarında bir araya gelmektedir(Kersaw, 1999: 32). Birbirlerine yabancılaşmış bu kalabalıklar tiyatronun anonimleştiren ve seyircisini ortak bir ruh ve heyecanda birleştiren sıcaklığına mesafeli gibidirler. İn –Yer Face Theatre, sahne seyirci ilişkisindeki bu erozyonu gidermeye yönelik bir arayış olarak değerlendirilebilir.

1990'larda İngiltere'de öne çıkan ve adeta saldırgan, seyirciyi görmezden gelemeyeceği şekilde rahatsız edici olaylar, şiddet ve müstehcenlik içeren bir dil kullanımı ile karşı karşıya bırakan İn-Yer- Face Theatre, yani Suratına Tiyatro; sokağın dilini ve acımasızlığını seyircinin dünyasına getirmiştir. Küfürlü sahne dili, keskin

şiddet görünümüleriyle formatlanmış imgeler, masum kurbanlardan çok suç ortaklarını tercih eden karakter seçimi ile bir solukta izlenen İn- Yer Face oyunları “Seyirciyi ensesinin kökünden tutup, mesajı alıncaya kadar silkeleyen”(Sierz, 2009:18) bir tarzı öne çıkarmakta, seyircileri geleneksel tepkilerin dışına itmekte, sinir uçlarına dokunmakta, onları tedirgin etmektedir. Genellikle çarpıcı yaklaşımlar getiren, sarsıcı; söyleminde ve işleyişinde radikal yorumlara başvuran bu tür, cesur ve yaratıcıdır. Toplumun ve seyircinin etik normlarını sorgulamakta ve sahnede bu normları alaşağı etmektedir. İlkel duyguları kaşıyarak tabuları devirmekte, yasak olandan bahsederek rahatsızlık yaratmaktadır. Seyircinin kişisel alanının tehlikeye sokulduğu, bireysel acının kamu alanında temsilini öne çıkararak, seyirciye bir nevi adak töreni sunan bu oyunlarda seyircinin ilkel duygularıyla karşılaşması sağlanarak, şiddet bir çeşit sağaltım aracı olarak kullanılmaktadır.

Seyircisini bir gözlemci olarak tutmak yerine sahnedeki yaratıya ortak eden bir diğer yaklaşım ise Postdramatik Tiyatro hareketinde görülmektedir. Hans Thies Lehmann, tiyatroda seyircinin oyunla ilişkisini sıcaklık-soğukluk kavramlarıyla ilişkilendirmektedir. Lehmann’a göre, yaşayan insanların katılımıyla, tiyatronun belirli bir ‘sıcaklığı’ vardır. Seyircinin çizgisel bir öykü anlatımıyla karşılaşmadığı bu biçimde, yüzeysel bir psikolojik yapı ve dilsel göstergelerin anlamlarından soyutlanmış olmaları metin tabanlı tiyatro geleneğinde yetişen bir seyirci için zorluklar meydana getirmekte, oyunla iletişim kuramayan seyircide bir soğukluk ortaya çıkmaktadır (Lehmann, 2006:95). Oysaki seyirci edilgen bir biçimde yazarın dayattığı anlamı almak yerine, oyuna etkin katılım göstererek, kendi anlamını üretmelidir. Böylelikle bir şekilde o da “yazar” konumunu yerleşmelidir. Seyircinin metni oluşturmada doğrudan katkısı vardır. Ne var ki, oyunun metin, karakter ve dil bağlamındaki parçalı yapısı seyirci algısını da aynı şekilde parçalamakta, çok sayıda göstergenin varlığının yol açtığı anlam yoğunluğu seyircinin kafasını karıştırmakta, oyundan anlam çıkarmasını zorlaştırmaktadır. Ayrıca seyirci ve gösterim arasında geleneksel tiyatroda oluşturulan estetik mesafe postdramatik tiyatroda yoktur, sınırlar bazen seyirci ve oyuncu açısından rahatsızlık uyandıracak şekilde birbirine geçmiştir. Oyuncu, seyirci ile göz teması kurmaktan ve fiziksel temastan kaçınmaz. Seyirci oyuncunun soluğunu duyacak kadar ona yakındır, oyuncunun teri, tükürüğü bile üzerine sıçrayabilir. Böylelikle, seyirci artık korunaklı

özel alanında değildir, sosyal bir alanı oyuncu ve diğer seyircilerle paylaşmaktadır. Seyirci herhangi bir senteze ulaşmaz. Postdramatik tiyatro da sentezin yerini tezler almıştır. Seyirciden bir senteze ulaşması yerine oyundaki duygusal ve düşünsel anlamdaki yoğun anları algılaması istenmektedir. Seyirci, çoklu bir alımlama deneyimlemektedir. Seyirciyi anlam çıkarma sürecinde zorlarken, üretken ve dinamik kılmaktadır. Seyirci, görsel ve işitsel düş gücünün harekete geçirilmesiyle uzamın sınırlarının aşılması anlamına gelen peyzaj olgusunu deneyimleyebilmektedir(Bozer vd,2016: 5-13).

“Postdramatik tiyatroda, seyirciyi kaçma noktaları artmış bir göstergeler dünyası ile yüzleştirmek temel esaslardandır. Tiyatronun köklerinin uzandığı o ritüelistik toprağa yeniden uzanıldığında, “izleyicinin” aktif “rol” üstlendiği bir kurban etme, adak adama töreni ile karşılaşılır. “Özdeşleşme”nin devrinin kapandığı, “yüzleşme” olgusunun ön plana çıkarıldığı bu tiyatro anlayışında, seyirci rahat koltuğunda oturup, sahnede olan bitene tanıklık eden, buna rağmen suça bulaşmadan, “arınan” o kimliğinden kurtarılmıştır” (Demircan, <http://tiyatronline.com/peter-handke-3682>).

Postdramatik tiyatro gibi seyircinin alımlama ve katılım olgusuna müdahale eden formlardan birisi de İmmersive Theatre (Kapsayan Tiyatro)dur. Seyirci katılımı bağlamında radikal bir yaklaşım öneren bu form; mekânsal ve mimari müdahaleleri kullanmaya ve izleyicileri fiziksel olarak performansı takip etmeye veya takip işlemi esnasında performans dahil olmaya teşvik ederek, performansta deneyimsel olanı prodüksiyonun merkezine yerleştirdiği seyirciye yaşatmaktadır. Oyuncular ve seyirci arasında mekânla ilgili ya da bireysel tepkilerde teke – tek ya da birinden diğerine direkt bir ilişkinin olduğu bu yapımlarda, seyirci hikayenin eş yaratıcısı olarak ele alınmakta, performansın bazı bölümleri seyirci için düzenlenerek performans; seyircinin verdiği bireysel tepkilerle şekillenmektedir(Machon, 2013:22). Sight Specific Theatre’da ise seyirci katılımı, özellikle mekanı deneyimleme bazında gerçekleşmektedir. Üreticiler, kurguyu; asansör, araba gibi gerçek mekanlara taşımakta, seyirciler, bu mekanlarda, örneğin yol yapan bir arabada, arka koltuğa oturmakta, gerçek oyuncularla bir deneyim yaşamaya davet edilmektedirler(Wohl, 2014: 28).

Görüldüğü gibi seyircilik ve seyretme pratikleri geçmişten günümüze sürekli olarak değişip dönüşmüş; dönemlerin ideojik ve sosyal dayatmaları ya da gereksinimlerine göre biçim almıştır. Antik Yunan tiyatrosunda seyirci tiyatro aracılığıyla politik anlamda dizayn edilip, eğitilip, duygusal aşırılıkları törpülenirken, Antik Roma’da eğlence amaçlanmıştır, bu iki dönemde öne çıkan seyretme ve seyirci politikası neredeyse bütün çağlarda merkezi etkiler olarak seyircilere yansımış, seyretme formlarını da belirlemiştir. Antik çağlarda bir seyirci komününün parçası olarak tiyatro olayına katılan, tepkilerinde coşkulu, özgür seyircileri modern çağlarla birlikte önce pasif seyre doğru yönlendirilmiş, bireysel olarak algılayan seyirciler olarak dizayn edilmişlerdir. Tiyatrolara çok uzun yıllar hakim olan bu seyirci politikası yirminci yüzyılla birlikte seyirci katılımını öne çıkaran politikaların izlenmeye başlanmasıyla değişmeye başlamış, özellikle yirmi birinci yüzyıl başlarından günümüze katılım olgusu, seyirci politikalarının merkezi hedefi haline gelmiştir.

Seyirci olgusunun dönemler içerisinde geçirdiği değişim ve dönüşümleri ele aldıktan sonra, seyirci olgusu üzerine söz söyleyebilmek için seyirci konusunda yapılmış çalışmalara bakmak faydalı olacağından, birinci bölümde dünyada ve Türkiye’de yapılan seyirci çalışmalarına odaklanılacaktır.

1.BÖLÜM

DÜNYADA VE TÜRKİYEDE SEYİRCİ ÇALIŞMALARI

1. BÖLÜM

DÜNYADA VE TÜRKİYEDE SEYİRCİ ÇALIŞMALARI

Tiyatro seyircisi ile ilgili yapılan akademik ve popüler çalışmalar genelde yirminci yüzyılın ikinci yarısında şekillenmiş ve bir literatür oluşmaya başlamıştır. Bu çalışmaları tetikleyen gelişmelerin merkezinde “Okur Tepkisi ve Alımlama Teorisi Çalışmaları” vardır. Çağdaş edebiyat kurgusunun kalabalıklaşmış sahasında büyüyen ve yeni bir alan haline gelen Okur Tepkisi ve Alımlama Teorisi Çalışmaları “genel anlamda tiyatro incelemelerindeki küçük çalışmaları belli bir dereceye kadar harekete geçirmiş, geleneksel malzemeyi farklı bir şekilde algılama olanağı sunarak, bu malzemenin incelenme yöntemleri bağlamında yeni anlayışlara rehberlik etmiştir” (Carlson,1990:10).

1930’lu yıllarda edebiyat alanında yoğunlaşan çalışmalar metin ve okura dair fikirlerin dolaşıma girmesine katkıda bulunurken, yazınsal metnin bitmemişliği ve yazarın algısının metne geçirilen şifreler aracılığıyla alımlayıcısında somutlandığı fikri daha o zamanlardan dillendirilmeye başlanmıştır. Yazınsal metnin bitmemişliği fikrinin altını çizen ilk kişinin Roman Ingarden olduğunu belirten Paul Ricœur; Ingarden’in yaklaşımını şöyle ifade etmektedir.

“Ingarden’a göre bir metin ilk olarak, okurun “somutlaştırmaya” davet edildiği farklı “şematik görme tarzları” sunması bakımından bitmemiştir; bu terimden, okurun metin tarafından nakledilen karakterleri ve olayları tasarlamakta (se figurer) kullandığı imge oluşturma (imageante) etkinliğini anlamak gerekir; yapıt, bu imge oluşturma etkinliği bağlamında boşluklar, “belirsizlik alanları” sunar; icra edilmesi önerilen “şematik görme tarzları” eklemlenmiş olsa da metin bir müzik yapıtının notaları gibi farklı icralara elverişlidir. İkinci olarak bir metin, önerdiği dünyanın, öyle bir dünya kafada canlandırılınsın diye geriye kalanlarla bir bütün meydana getiren bir tümceler sekansının yönelmişlik bağintısı olarak tanımlanması bakımından bitmemiştir” (Ricœur, 2013: 283).

Hristiyan otoritesinin son bulduğuna dair “Tanrı Öldü” söylemini (Nietzsche, 2003: 119) yazına taşıyan ve okurun metindeki boşlukları dolduran bir işlevi olduğunu düşünen Roland Barthes ise Yazarın Ölümü makalesinde herhangi bir metnin gerçek yazarının aslında onu zihninde yeniden inşa eden okur olduğunu savunmaktadır.

“Metin, farklı kültürlerden gelen, birbirleriyle diyalog kuran, kavga eden, birbirlerinin parodisini yapan çok sayıda yazıdan oluşur; ancak bu çokluğun bir araya gelip toplandığı bir nokta vardır ve bu nokta, şimdiye kadar söylendiği gibi yazarın kendisi değildir, okurun kendisidir. Okur, bir yazı’yı oluşturan tüm alıntıların hiçbirini kaybolmadan kaydedildiği yerdir.(...)miti tersine çevirmemiz gerektiğini biliyoruz. Okurun doğumunun bedeli, Yazarın ölümü olacaktır”(Barthes, 2013:67-68).

Yazarın amaçlarına ya da metnin somut gerçeklikle ilişkisine odaklanarak değil, eseri alımlayanın tepkilerini merkeze alarak yeni bir düzen ilkesi öneren Barthes, geleneksel yaklaşımı tersine çevirmiş, o güne kadar yazara atfedilen bu işlevi okura yüklemiştir. Daha sonraları Yazar Nedir adlı makalesinde Foucault, yazar ile ölüm arasındaki ilişkiden bahsederek bu ilişkinin, yazarın öznenin bireysel özelliklerinin silinmesiyle dışa vurulduğunu belirtmiştir. Kendisi ile yazdığı şey arasında kurduğu gizil işleyişten yararlanan yazar öznenin, kendi tikel bireyselliğinin göstergelerini silerek gizlediğini, böylelikle de kendi yokluğunun tekilliğine indirgendığını ifade eden Foucault, bu yüzden de yazı oyunundaki ölü adam rolünü oynaması gerektiğini söylemiştir. Yazar kişisini reddeden Foucault, “yazar” kavramı yerine yazarın kayboluşuyla boşalan alana “yazar işlevi”ni yerleştirmekte ve bu işlevin belli bir anonimlik içinde gelişeceği öngörüsünde bulunurken bir taraftan da okuru yazar işlevine ortak kılmaktadır (Foucault, 1993: 98-111).

Sanat dünyasında ortaya çıkan yeni bakış açıları psikolojik, bilişsel ve kültürel donanımıyla araya girerek imgeleminde sanat eserini yeniden inşa eden ve boşlukları doldurarak sanat eserini tamamlayan alımlayıcının rolünü daha da arttırınca karşı tepkiler gelmekte gecikmemiştir. "Art and Objecthood" başlıklı denemesinde, sanatın dış algıya ihtiyaç duyması yaklaşımını reddeden Michael Fried; sanat eserinin kendi başına bitmiş bir olgu olduğunu, seyircinin varlığının sanat eserinin varlığında hiçbir değişiklik yaratmadığını, sanatın sadece bir sunu olma haline geri dönmesi gerektiğini savunmuştur (Fried, 1998: 148-172). Diğer taraftan sanat ve alımlayıcısı arasındaki ilişkide alımlayıcının rolünün altını çizen yaklaşımlar daha çok önemsenmeye başlamış, Hans Robert Jauss, Barthes’ın fikirlerini daha da ileriye taşıyarak bir Alımlama Teorisi oluşturmuştur.

Hans Robert Jauss’a göre edebi çalışmaların metodolojisinin geçmişte içerisinde devindiği üretimin ve gösterimin kapalı dairesi bir alımlama ve etki estetiğine açılmalıdır. Alımlama estetiğinin bakış açısı, pasif alım ve aktif anlama, deneyimin biçimlendirilmesi ve yeni üretim arasında aracılık ettiğinden, edebiyat tarihi, eser ve seyirci arasında süreklilik oluşturan bir diyalogun içerisinde incelenirse, estetik ve tarihi yönlerinin arasındaki aykırılığa da arabuluculuk edilmiş olacaktır. Jauss’a göre; okur bir metni pasif bir biçimde alımlamaz. Okur, kendi kültürel arka planı, kişisel deneyimleri ve beklentilerini içeren “beklenti ufku”nu harekete geçirerek yorumlamaya giriştiğinden, anlam, bu yorumlama sonucunda açığa çıkmaktadır.

“Yazar, eser ve alımlayıcı üçgeninde sonuncusu sadece pasif bir eleman, salt reaksiyonlar zinciri değil; daha çok tarih oluşturucu bir enerjidir. Edebî eserin tarihsel yaşamı, alımlayıcılarının aktif katılımı olmaksızın düşünülemez. Çünkü sadece onun aracılık sürecinde eser, basit alımlamadan eleştirel anlamaya, pasif alımlamadan aktif alımlamaya, tanınan estetik normlardan onları aşan yeni bir üretime, sürekli döngünün gerçekleştiği değişen bir deneyim ufkuna girer” (Jauss, 1982: 19).

Alımlayıcının aktif katılımıyla birlikte eser artık metin odaklı olmaktan çıkarak okuyucu yani alımlayıcı odaklı bir bakış açısı kazanmıştır. Umberto Eco, Örnek Okur / Model okur düşüncesiyle bu yaklaşımlara katkıda bulunmaktadır. Örnek Okur / Model Okur, yazar tarafından, hayal gücüne yönelinen, varsayılan, olası okuyucudur. Model Okur, kendinden beklenildiği gibi ifadenin yorumlanması hususunda, yazarın kendisinden beklediği gibi metni alımlayabilmelidir.

“Bir metni düzenlemek için, metnin yazarı içeriği kullandığı ifadelerle yerleştiren bir dizi kodu öngörmek zorundadır. Metni anlaşılır kılmak için yazar güvendiği kod topluluğunun olası okurunkiyle aynı olduğunu varsaymak zorundadır. Böylelikle yazar, ifadeleri genel anlamda yazarla aynı şekilde yorumlayabilen bir okuyucu modeli (bundan sonra Model Okur denecektir) öngörmek zorunda kalacaktır. (Eco, 1984: 7).

Wolfgang Iser, bu alandaki düşüncelere katkısını Örtük Okur tasarımıyla sunmuştur. Söylemini çift kutupluluk üzerinden kuran Iser’a göre; yazarın oluşturduğu metin sanatsal kutbu, okurun oluşturduğu metin ise estetik kutbu meydana getirir ve bu kutup, okurun kendi zihinsel somutlamalarının bir ürünüdür. Okur, metindeki boşlukları ve belirlenmemiş alanları kendi donanımı sonucu anlamlandırmaktadır. Bu

anlamlandırma süreci gerçekleştiği takdirde metin gerçekleşir. Bu süreç ise yazar ile aynı şeyi alımlayan yani aynı kodlara sahip olan okur'un bireysel donanımıyla ilişkilidir.

“Edebi eserin artistik ve estetik diyebileceğimiz iki kutbu vardır. Artistik kutup, yazar tarafından yaratılan metne; estetik kutup, okur tarafından yerine getirilen estetik gerçekleştirmeye gönderme yapar. Bu kutuplaşmadan edebi eserin metinle ya da metnin gerçekleştirilmesiyle tamamen özdeş olamayacağı, ikisi arasında ortada durması gerektiği çıkar. Eser, metinden çok daha fazlasıdır; metin, yalnızca gerçekleştirildiği zaman hayata geçer ve ayrıca gerçekleştirme asla okurun bireysel eğiliminden bağımsız değildir” (Iser, 1980: 274).

Stanley Fish ise alımlamayı “Yorumlama Cemaati” söylemi üzerine oturtmaktadır. Okur, metni; toplumda içinde yaşadığı ve değerlerini benimsediği yapının koşulladığı yorumlama stratejileriyle alımlamaktadır. Okur'un içinde yaşadığı ve değerlerini benimsediği kesimin bakışlarıyla ve anlamlandırma sistemiyle metnin kodlarını çözdüğünü; dolayısıyla anlamı üretenin metin ya da okur olmadığını iddia ederken, alımlama sürecinde yorumlama cemaati dışında bir etkiyi reddetmektedir. Anlamı bir yorum etkisi olarak kavrayan Fish'e göre hem yazar, hem metin, hem de okur; her üçü de yorumun ürünüdür (Fish, 1980: 303-321).

“Fish'e göre okuma, metnin ne anlama geldiğini keşfetmek değil, metnin size ne yaptığını yaşantılaşma sürecidir.(...) Bununla birlikte metnin bize ne “yaptığı”, gerçekte bizim ona ne yaptığımızla ilgili bir yorum sorunudur; eleştirel dikkatin nesnesi yapıtın kendisinde bulunan “nesnel” bir yapı değil, okurun yaşantısının yapısıdır. Metindeki her şey, metnin grameri, anlamları, biçimsel birimleri, hiçbir şekilde “olgusal” olarak verili değil, yorumlamanın bir ürünüdür” (Eagleton, 1990: 109).

Yapıt ile yorumcusu arasında yeni bir diyalektiğin anlatımı olarak ortaya attığı Açık Yapıt kavramıyla Umberto Eco; alımlama üzerine yapılan tartışmalara bir sayfa daha eklemektedir. Tamamlanmış olsa da her yapıt; yorumcusundan kişisel ve yaratıcı bir bakışı bekler. Alımlayıcı, yapıtın yaratıcısıyla metin üstünden iletişime ve işbirliğine girilerek, yapıtı yeniden kendi zihninde inşa etmeden anlayamaz.

“Bundan böyle artık belli bir yapısal doğrultuda yeniden düşünülüp yaşanmayı isteyen yapıtlar karşısında değil; yorumcunun araya girmeye kalkıştığı anda gerçekleştirdiği “açık” yapıtlar karşısındayızdır.(...) Estetik nesnenin “tüketimi” sırasında olup bitenleri aydınlatabilmek için, estetikçiler kimi zaman sanat yapıtının “tamamlanmışlığı” ile “açılışından” söz ederler. Sanat yapıtı bir bakıma nesnedir de: nitekim, yaratıcının düşünmüş olduğu ilk biçimi, tüketicinin zekası ve duyarlılığı üzerinde yaptığı etkilerin bir-aradalığıyla (configuration) yeniden bulunabilir: Çünkü, yaratıcı, kendi dilediği yolda tadılıp anlaşılabilmesi için, tamamlanmış bir biçim ortaya koyar. Ama öte yandan, her tüketici de uyarıcıların oluşturduğu burca karşı bir tepki göstererek, bunlar arasındaki bağıntıları görmeye çalışarak, kişisel bir duyarlık, diyeceğim belirli bir kültür, beğeniler, eğilimler, kendine özgü bir bakış açısından sanattan haz almayı yönlendiren önyargılar ortaya koyar. Aslında bir biçim, birçok bakış açısına göre düşünülüp anlaşılabilirdi; kendisi olmaktan asla geri kalmaksızın, büyük bir görünüm ve çeşitli titreşimler (resonances) ortaya koyabildiği ölçüde geçerlidir estetik bağlamda. (Örneğin, buna karşılık bir yol trafik levhası ancak tek bir görünüm altında düşünülebilir; onu fantezist bir yorumla bağlamak, tanımına değin içini boşaltmak demektir.) İşte bu anlamda her sanat yapıtı, sağın bir tarzda ölçülü tartılı (calibre) bir örgenlik yetkinliği içinde tamamlanmış ve "kapalı" bir biçim olsa bile, en azından, o biricik tekilliği asla bozulmaksızın değişik yollarla yorumlanabilmesiyle, yine "açık" bir yapıttır.” (Eco, 1992: 13).

Böylelikle gerek Ingarden’in, gerek Barthes’in ve gerekse de Foucault’un okur/yazar ilişkisi üzerinden aktardıkları fikirler, Umberto Eco, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Stanley Fish gibi okur odaklı eleştirmenlerin okuma pratiklerinin kodları üzerine kapsamlı eleştirileriyle ilerletilmiştir. Ancak Okur Tepkisi ve Alımlama Teorisi çalışmaları tiyatro seyircisinin ve özellikle de onun üretim-alımlama rolünün üzerine oluşmamış, okuma pratiklerinin kodları üzerine kurulmuştur. Benzer bir biçimde, tiyatro semiyotiğindeki son dönem çalışmalar da tiyatral pratiklerin alımlama kodları üzerine yönelmemiş, fakat semiyotik gösterge sisteminin çok katmanlı yapısı bağlamında seyircinin rolüne dikkat çekmiştir. Özellikle Barthes’in yazarın ölümüne dair ısrarı, edebi araştırmalarda olduğu gibi, tiyatro seyircilerinde de ilgi uyandırmıştır. Okura gösterilen ilginin, seyircilere de gösterilmesiyle birlikte bu alanın, oyun metninin çalışmasından daha heyecan verici olduğu görülmüştür. Değişen bu bakış açısı geleneksel anlamda oyun metnine, yazarına, anlatıya ve prodüksiyona yöneltilen ilginin seyirciye doğru yönelmesine neden olarak, “tiyatro bilimi ile ilgilenenleri tiyatrodaki

Üretim sürecinin karmaşıklığı ve “doğası” üzerine düşünmeye sevk etmiştir”(Bennett, 1997:86).

Tiyatro seyircisi ile ilgili yapılan araştırmaları ve oluşturulmuş literatürü iki başlıkta incelemek mümkündür. Bunlardan ilki iletişimsel bir süreç olarak tiyatronun algılanması ve bunun sonucu olarak da tiyatro seyircisinin alımlaması üzerine ilerlerken; ikincisi ise seyircinin bir hedef kitle olarak analizinin yapılmasıdır. Bu çalışmaların yaklaşım yöntemlerine odaklandığımızda; uzak geçmişteki tarihi seyirci araştırmaları ve çağdaş seyirci araştırmaları gibi iki büyük blokla karşılaştığımız söylenebilir. Susan Bennett’e göre uzak geçmişteki tiyatro seyircisine dair çalışmalarda ilk ve en baskılayıcı sorun kanıttır. Bennett, belirli bir dönem ve coğrafiyada tiyatroya giden insanlar ve zevkleri hakkında fikir yürütebilmek, yani uzak geçmişteki seyirci hakkında yazabilmek için yakın okuma stratejileri uygulayarak metinlerden hareketle kanıtlar elde edilebileceğini söyler. Bennett, buna ek olarak o dönemdeki yani uzak geçmişteki ana akım basında çıkan haberler ve şayet varsa gene o dönem eleştirmenlerin yazılarını adres göstermektedir. Gidilen tiyatronun boyutu ve mimarisi, performans alanlarının tiyatro bölgesi içerisindeki konumu, yoğunluğu ve bir tiyatro biletinin maliyeti, gerek yakın tarihli gerekse de geçmişteki performansları incelerken alıntılanan özelliklerdendir. Kimin tiyatroya gittiği, gittiklerinde nasıl yerleştirildikleri gibi bilgilerin yanı sıra sosyal hareketlilik, ekonomik durumlar ve izleme hiyerarşisi gibi bilgiler de seyirci üzerine yorum yaparken önem arz etmektedir. Çağdaş seyircilerin analizinde, genel olarak internet kaynakları, özellikle de bloglarda yazan amatör ve uzman eleştirmenlerin görüşleri geniş ve farklı bir kanıt dizisi sağlamaktadır. İnsanların oyunlar hakkında ne düşündüğüne ilişkin kanıtlar ya da gene ana akım basından alınan belirli yapımlara dair görüşler seyirci fenomeni üzerine bilgi akışı sağlarken, seyirci analizinin arkasındaki diğerk dayanak noktalarından birisi de birinci elden deneyimdir.

Seyirci çalışmalarına geçmeden önce ele alınacak olan metinlerde karşılaşılan iki farklı adlandırmanın nedenini açıklamak gerekmektedir. Kimi çalışmalar, seyirci kavramını Audience ile kimi çalışmalar ise Spectator ile karşılamaktadır. Seyirci kavramının kullanımına dair bu dikkat çekici farklılığın nedeni Audience kavramını incelerken, seyircinin seyir eylemi esnasında kullandığı baskın duyumlardaki değişimin

altını çizen Helen Freshwater’ın aktarımında açığa çıkmaktadır. “Sözcüğün kökeni Latincedeki “audire”, duymak kelimesidir; seyirci izlemenin aksine, ilk olarak duymalıdır. Helen Freshwater “Bu, temelde tiyatrunun antik kökenleriyle, görme yeri (place of seeing) olan tercümesi ile uyuşmuyor gibi görünür ve bu da seyircinin bir performans esnasında baskın olarak kullandığı duyulara dair tarihsel değişim anlayışını gösterir” (Freshwater, 2009: 5) demektedir. Onun bu iki kullanıma dair açıklamasını Andrew Gurr daha geniş biçimde ele almakta, farklılıkları daha yetkin bir biçimde ortaya koymaktadır. Andrew Gurr’a göre “Audience, bir grup dinleyiciyi betimlemek için kullanılan bir kavramdır ve kolektif alımlamaya referans verir. Audience sözel zamanların seyircisi olarak algılanır ve seyir biçimi çok yönlüdür, belli bir odağın karşısında sabit değildir. Spectator ise kendisi için gösteriye tanık olan bir bireydir. Seyir biçimi kolektif algıya dayalı değildir. Seyircinin bakışı belli bir odağın karşısında (sahne) sabitlenmiştir ve modern tiyatro meraklıları zihinsel ve fiziksel olarak tekil izleyiciler olmak üzere şartlandırılmışlardır (Gurr, 2004: 1). Seyirci çalışmalarında ele alınan metinlerin seyirci için kullandığı bu iki farklı kelimeye bu açıdan bakmak faydalı olacaktır. Bununla birlikte seyirci çalışmalarına yönelirken iki farklı başlıkla bir sınıflandırma yapmak gerekmiştir. Uzak Geçmişteki Seyirci Çalışmaları ve Çağdaş Seyirci Çalışmaları olarak belirlenen bu iki ana bloktan sonra, çağdaş seyirci çalışmaları kendi içinde yeniden sınıflandırılmıştır.

1.1.UZAK GEÇMİŞTEKİ SEYİRCİ ÇALIŞMALARI

Seyirci ile performans analizini birleştiren “Uzak Geçmişteki Seyirci”ye dair çalışmalar söz konusu olduğunda önem atfedilen çalışmalardan biri Dawid Kawalko Roselli’ye aittir. Antik Yunan toplumu ve seyircileri üzerine odaklanan Roselli, *Theater Of People: Spectators and Society in Ancient Athens* adlı çalışmasında bu dönemdeki seyirci sayıları, seyircilerin kimlerden oluştuğu ve oyun-seyirci ilişkisinin ideolojik biçimlenişi üzerinde durmaktadır. Roselli’ye göre; kimi kaynaklarda Dionysos Tiyatrosundaki seyirci sayısı 30.000 olarak belirtilse de bu sayı olsa olsa 15.000 ya da 17.000’dir. O dönem, tüccarlar ve elçiler Büyük Dionysos’un misafirleri sayılmakta ve Koro’ya oldukça yakın olan alçak sıralarda oturmaktayken, sıradan seyirciler aktörlerden uzak olarak konumlanmaktadırlar. Oyunun tümünü görmek için en iyi yerler olmamasına rağmen önemli misafirler bu sıralarda oturmaktadırlar. Atina seyircisi, genelde çiftçilerden oluşsa da, piyasa gücünü elinde tutan işçiler seyirci kitlesinin kurucu ögesi olarak kabul edilmekte ve gösteri esnasında sahnede anılmaktaydılar. M.Ö. 421’de, Dionysia kentinde komik karakterler Hermes ve Trygaeus, seyirciler arasında anket yaparken çiftçilerle beraber, başlık ustası, kılıç ustası, orak ustası, kazma ustası ve mızrak ustası seçerlerdi. Bu kişiler dramatik festivallerin seyircileriydiler. Festivale katılan bu taşkın, gürültücü kalabalık, hangi amaçla orada olursa olsun potansiyel olarak seyirciydiler ve dramatik yarışmalarda alkışları ile söz sahibi olurlardı. Çünkü o dönemde “Dramatik yarışmalardaki “seyirci takdiri” kolektif enerjiyi yakalamak açısından işlevseldir. Drama ile seyirci arasında bir gerilim yaratılır; seyirci baskın ya da muhalif değerlere karşı kıskırtılır; kalabalık, komünal / kolektif bir grup olarak yeniden inşa edilirdi”(Roselli, 2011: 2). Roselli’nin bildirdiğine göre, bu gösteriler ne kadar çok seyirciye taşınırsa o kadar amaca ulaşılmış demektir.

Antik Yunan seyircisini ele alan Michael J. Walton’un *The Greek Sense of Theatre* adlı çalışmasında ise Atinalı seyircilerin estetik bakışlarının dönemin oyun yazarları tarafından belirli bir politik amaç üzerinden düzenlendiği, vatandaşların tiyatro aracılığıyla manipüle edildiği iddia edilmektedir. “Birçok Atinalı aynı oyunu, aynı zamanda ve eşit şartlarda izlerdi. Oyunun her yerine sinmiş olan tema ve konsept mitlerden alışıktılar: karanlık ve aydınlık; hayat ve rüya; gerçek ve yalan, doğru ve

yanlış, görme ve körlük, yaşam ve ölüm, tanrı ve insan. Kulakları tüm erkek vatandaşların gitmesi gereken meclisin argümanlarına ve karşı argümanlarına alıştırmıştı ve bakışlarına kentin gündelik manzaraları tarafından yön verilmişti. Aeschylus, Sophocles ve Euripides bireysel ya da kolektif olarak seyircilerine Atina yaşamının tüm unsurlarını kapsayacak tatmin sağlamak için yazıyorlardı”(Walton, 1984: 33). Walton’a göre “O zamanlar “Atinalılar dinlerlerdi ve ne duyuyorlarsa ona göre kararlarını verirlerdi. Onlar sözel zamanda yaratılmış ve sonrasında festivallerde yeniden alıntılanmış olan ünlü şairlerin ve yazarların lirik şiirlerini anlardı. Seyirci dünyayı Aeschylean dil ve yapısını takip eden şiirselliği dinleyerek anlardı”(Walton, 1984: 36).

Uzak geçmişe dair seyirci çalışmalarının bir diğeri de Peter Arnott’un *Public and Performance in The Greek Theatre* adlı çalışmasıdır. Arnott’un bildirdiğine göre; Antik Yunan tiyatrosunda seyirciler için kurumsal olarak düzenlenmiş katı kurallar olmadığından, oyuncular ve seyirciler birbirini görebilirdi. Tiyatro faaliyetinde toplum, yardımcı olmak ya da müdahale etmek için aktif bir partnerdi ve yorum yapmak da yorumlanmak da serbestti. Drama, Yunanlılar için dini bir festivalin parçasıydı. Atinalılar, periyodik olarak kış sonu ve ilkbaharın başında tiyatro şenliklerini kutlamak için toplanırlardı. Modern insan için dinî ibadet pasif olma eğilimindeyken, Yunanlılar için katılım esastı ve bu katılımın biçimi çeşitliydi. Denizlerde yön bilgisi henüz yeterli olmadığından yabancılar bu şenliklere katılamıyorlardı. Atina’daki bu şenlikler hakkında bilinmeyen pek çok şeyden birisi de kadın seyircinin olup olmadığıydı. En beğenilen protesto tarzı, sırtlarına astıkları davulları çalarak hoşnutsuzluklarını belirtmekti. Büyük kitlelerin doldurduğu ve mükemmel bir akustik yapıya sahip o tiyatrolarda bu eylemin etkisi büyüktü. Bağırarak performansları bozan çok sayıda seyirci vardı ve daha kötüsü sahneye meyve atıyorlardı. Çalışmasını büyük ölçüde dönemin parlak komedyacı Aristophanes’in komedyalarına odaklanarak, bu oyunlardaki seyirciye dair bilgilerden ve dönemin sosyal yapısından elde ettiği verileri yorumlayarak oluşturan Arnott’a göre “Atina, Modern standartlara göre, küçük bir kasabaydı ve şu bilindik taşra zihniyeti orada da hâkimdi. Gündelik ilişki biçimleri pek çok açıdan günümüzde yaşananlardan pek farklı değildi. Böyle kapalı topluluklarda mahremiyet sınırlı olduğundan, dar görüşlü bir bakış açısı hâkimdi ve farklılıklar şüphe

çekiyordu”(Arnott, 1991:8). Bu yapı, Aristophanes gibi ustaların seyircilerinin karşısına çıkardığı oyunların merkezindeki hikâyeleri sunuyordu. Bu hikâyelerin içindeki düzeltilmesi gereken ve hicve konu olan davranışlar seyircinin eleştiriye uğratılan davranış ve düşüncelerini düzenleyip, yeniden üretmesine yararken, bu estetik biçimleniş ne yazık ki Roma İmparatorluğunda yaşayan seyirciye geçmemiştir.

Richard C.Beacham’ın son arkeolojik araştırmalara, yeni bilimsel çalışmalara, döneme dair oyun metinlerine, duvar resimlerine ve kendi kişisel araştırmalarına dayandırdığı *The Roman Theatre and Its Audience* adlı çalışmaya göre Antik Roma’da tiyatro olayı özünde dinsel iken, siyasi bir fırsat gibi kullanılmakta; daha çok seçmen olarak görülen büyük seyirci kitleleri popüler yollarla eğlendirilmekteydi. Bu dönemde rekabete dayalı sahne oyunları vardı ve estetik mükemmellik için değil, daha çok seyircileri eğlendirmek, iyi zaman geçirmelerini sağlamak için yarışılıyordu ve bu tür yarışlar seyircilerden memnuniyet dolu tepkiler almaktaydı. “Roma seyircisi, en başından beri canlı ve duyarlı kişilerdi, algıları genelde hemen coşacak kadar hızlı ve yüksekti, ancak her zaman değişken ve bencillığe açık olma eğilimindeydi”(Beacham,1996:148). Antik Yunan’da kadınlar tiyatro olayından soyutlanırken; üçüncü yüzyılın sonunda Antik Roma’da bedava olan oyunlara tüm vatandaşların katılma hakkı vardı. Oyunlara kadınların yanı sıra oturmalarına izin verilme de köleler bile katılabilmekteydiler(Beacham, 1996: 21-25). Her ne kadar Beacham, Antik Yunan’da kadın seyircinin tiyatrolardan soyutlandığı düşüncesinin altını çizse de bu konu tartışmalıdır. Sue Ellen Case’ye bakılacak olursa altıncı yüzyıla kadar bu seyirci kalabalığının arasında kadınlar da vardır. Yalnız beşinci yüzyılda, kadınlar bu törenlerde görülmemeye başlamışlardır. Kayıtlarda ne kadınların şarkılara ve danslara katılımını yasaklayan bir kanuna ne de bu değişimin tam tarihine rastlanılabilmektedir. Ancak Atinalı kadınlar, “(Solon kanunlarında açıkça belirtildiği gibi) eve kapatıldıkları için, aklın ve ruhun kamusal hayatından çıkarılmışlar, ekonomik ve yasal güçlerini kaybetmişler ve ev içi emeğin, çocuk yetiştirmenin ve cinsel görevlerin dünyasına hapsedilmiş” (Case,2010:39), tiyatrodan uzaklaştırılmışlardır.

“Tarihçiler Yunan tiyatro izleyicisinin yapısı konusunda kesin bir bilgiye sahip değiller. Bazıları, yalnızca yurttaşlar izleyici arasında yer alabildiğinden, kadınların muhtemelen oyunları izlemediğini söylüyor. Bazıları ise Euripides’in kimi metinlerinde izleyen kadınlara gönderme

yapmasının, kadınların izleyici arasında olduğunu gösterdiğini belirtiyor. Atina Tiyatrosunun cinsiyet merkezli nitelikleri ve Aristoteles'in tragedya üzerine düşünceleri doğrultusunda yargıya varacak olursak, kadınların seyirciler arasında bulunmadığı sonucuna ulaşmamız daha olası"(Case, 2010 : 50).

Antik Yunan Tiyatrosuna kıyasla felsefi tarafı es geçilen ve Beacham'ın belirttiği gibi düşünsel yanı zayıf olan Roma tiyatrosundan sonra Ortaçağda seyirciler için tiyatro imkânı büsbütün sıfırlanmıştır. Öte dünyanın şiirinin tüketildiği bu dönemde daha çok kiliselerdeki dinsel ifade biçimleri ve alegorik formlar üzerinden seyir olgusu gerçekleşmekte, vaazlara katılan dinleyicilerin gözlerinden çok kulaklarına hitap edilmektedir. Anglo-Sakson İngiltere'den geç ortaçağ İtalya'ya örnekleri içeren geniş bir coğrafi ve kronolojik alandaki vaaz içeriği üzerinden tarihe ve edebiyata bakan Carolyn Muessig'in editoryal çalışması *Preacher, Sermon and Audience In The Middle Ages*, kaynak materyal olarak *Ad Status Vaazları*'nı kullanmakta ve uzmanlar tarafından bu vaazlar üzerine yapılan araştırmaları sunarken, bu dönem seyirci/dinleyici profili üzerine bilgiler aktarmaktadır. Ortaçağda vaazlar, gündelik hayatın birçok alanıyla kesişmekte, ortaçağ düşüncesinin ve yaşantısının çeşitli yorum biçimlerini içermektedirler. Sözlü ve yazılı kültürlerin vaaz edebiyatında nasıl karşılandığının ve sözlü vaazların işlevinin analizi yapılmakta, dinleyici kompozisyonu ise vaazın içeriği üzerinden kurulmaktadır. Örneğin, vaazların dinleyicilerine yönelik makalelerin birinde Debby, feminist bakış açısıyla kadın dinleyiciye yönelmekte, kaynak materyal olarak Ortaçağ İtalyan Vaizi Dominici'nin kadın dinleyicilere yönelttiği vaazları incelerken, vaizin dinleyicileri ile olan ilişkisinin vaazlarının içeriğini etkilediğini iddia etmekte, bu içerik üzerinden dinleyiciler hakkında fikir üretmektedir. Diğer bir makalede ise Wright, Eski İngiliz Vercelli Nasihatleri üzerinden, dinleyicilerin nitelikleri üzerine veriler üretmekte, bu dinleyicilerin sadece manastırlara devam eden izleyiciler olmadığını, ama onlara kadar uzanan geniş bir dinleyici kesimine sahip olduğunu düşünmektedir. Bu çalışmadaki seyirciye dair makalelerin bulguları vaizler ve dinleyicileri arasındaki ilişkilerden yapılandırılmıştır. Çalışma, konuları ayinsel bir olaydan çok dinleyicilerin kompozisyonuna dayanan vaazların, vaizler ve onların belirli gündemlerinin, dinleyiciler hakkında kimi bilgiler verdiğini bulgulayan Muessig'e göre vaazlarla ilgili çalışmaların en merkezi problemi, seyircilerin dağılımıdır. Çünkü seyircilerin kimliğini

saptamak imkânsızdır. Vaaz metinleri bu anlamda bir bilgi içermez ama yöneldiği dinleyici topluluğunun yapısı, statüleri ve gündemleri hakkında çeşitli veriler barındırmaktadır(Muessig, 2002: 3-8).

“Ortaçağ vaaz uzmanları, vaiz ve dinleyiciyi tanımlamaya isteklidir, çünkü hem vaiz hem dinleyicinin kimliği, kim olduğu, vaazın birinci elden neden vaaz edildiğini anlamayı kolaylaştırır. Yine de, vaaz çalışmalarında, vaazların başlangıcında genellikle bir dinleyici göstergesi olmaması nedeniyle, çoğunlukla açığa çıkarılması gereken en zor unsur, katılımcıların kim olduğudur. Ancak, Ad Status vaazları, başından itibaren kitlenin kompozisyonunu belirlemektedir. Her bir status, yani makam veya mevki vaazın başında listelenmiştir; bu nedenle belirli bir vaazın avukatlara, çiftçilere veya bakirelere yöneltildiğinden emin olarak birkaç örnek verelim. Mevki teriminin anlaşılması açısından, akademisyenler mevki teriminin sınıf anlamına gelmediği görüşündeler. Ortaçağ zihniyeti insanları sınıf bilincinden daha ziyade türlere veya kategorilere bölme eğilimi gösterirdi. Bilinen en iyi tip veya mevkiler, Oratores, Bellatores veya Laboratores’di, yani dua edenler, kavga edenler ve çalışanlardı(Muessig, 2002:256).

Ortaçağda dinsel şenlikler ve bayramlar aracılığıyla canlanan performansa dayalı zengin gösteri dünyası ve bu dünyanın katılımcıları ne yazık ki tiyatroya dair sunumun bir parçası olma şansını neredeyse Elizabeth Dönemine kadar elde edememişlerdir. Fakat bu dönemle birlikte seyircilerin seyir dünyası genişlemiş, seyirciler radikal bir biçimde artış göstermiş ve çeşitlenmiştir. Shakespeare’s Audience adlı çalışmasıyla bu döneme odaklanan Alfred Harbage, 1941’de yayınlanan bu büyüleyici akademik çalışmasıyla bu zenginliğin ve çeşitliliğin ayrıntılı bir panoramasını sunmaktadır. Çalışmasına öncelikle kanıtlarının nitelikleri hakkında bilgi vermekle başlayan Harbage, kanıtlarını büyük ölçüde yerel yönetimde söz sahibi kişiler ve aristokratların mektuplarına dayandırmaktadır. Harbage, daha sonra bu seyircinin sayısal değerlendirmeleri ve ne tür bir seyirci olduğu üzerinde durmakta, sonrasında ise bu seyircinin davranış özellikleri hakkında fikirlerini aktarmaktadır. Elizabeth dönemi ve günümüzü değerlendirdikten sonra ise Shakespeare seyircisi üzerine ayrıntılı bir analize girişmektedir. Harbage’ye göre “Elizabeth dönemi seyircileri rafine değil, tıpkı günümüz tiyatrosu tarafından meşrulaştırılan yerleşik, entelektüel ve orta sınıf insanlardan oluşmaktadır”(Harbage, 1941: 17). Tiyatroların hıncahınç dolduğu, kiliselerin ise boş durduğu bu dönemde soyluların devam ettiği özel oyun evlerinin

seyircileri ise tahmin edilemeyecek kadar çoktur. Fakat 1599 ve 1642 yılları arasındaki özel oyun evleri bu dönemdeki büyüleyici seyirci çeşitliliğini ve sayısal çokluğunu yaratmamıştır. Halk tiyatrolarının evrensel ve büyüleyici çeşitliliğe sahip seyirci kitlesi, bu özel tiyatro seyircilerini de içine alarak oluşmuştu. Elizabeth Döneminin izleyicisi arasında ayrıma giden Harbage'ye göre bu dönemde üç tür seyirci vardı. Özel oyun evlerine devam eden soylu seyirciler, hem kibar hem de alt sınıf ya da ikisi arasındaki seyirciler ve on yedinci yüzyılın ilk yıllarında Elizabeth döneminin neredeyse tüm prestijli oyunlarının yazıldığı Globe'un kendine has, prestijli seyircisi. Shakespeare'in seyircileri bu kitleydi. Çalışmasında özellikle Shakespeare seyircisine odaklanan Harbage, genel olarak döneme ve Shakespeare oyunlarına giden seyirciye baktığında “tüm diyeceğimiz şey gencin yaşlıya, kadının erkeğe, bilgenin sofuya olan baskınlığıdır. Ve tabii kıvrak zekâlı olanın olmayana olan baskınlığıdır. Londra nüfusuna bakıldığında zengin sınıf daha göz önündeysen işçi sınıfı Londra çevresinde çok daha baskındır. Bu yüzden tiyatro tarifeleri daha çok işçi sınıfına göre ayarlanır”(Harbage,1941:89) tespitinde bulunmakta ve dönemin Shakespeare seyircisini “İşçi Sınıfı” olarak tanımlamaktadır.

Harbage'nin bu tanımına karşı çıkan ve *The Privileged Playgoers of Shakespeare's London, 1576 – 1642* adlı çalışmasının ana yönelimini Shakespeare seyircisinin oluşturduğu Ann Jennalie Cook ise Harbage'nin sunduğu demografik özellikleri sorgulayarak Harbage'nin karşı tarafında pozisyon almakta ve Harbage'den farklı olarak Shakespeare'in seyircisinin aslında ayrıcalıklı bir sınıfa ait olduğunu iddia etmektedir. Cook'un, Harbage'nin işaret ettiği “İşçi Sınıfı”nın aksine Shakespeare seyircisini “Ayrıcalıklı Sınıf” olarak tarif etmesi, aralarında yayınlar yoluyla neredeyse kırk yılı bulan bir tartışmanın sürüp gitmesine neden olmuştur (Daigle,1988:108). Cook'un belirttiğine göre, bilinçli vatandaşlar, her zaman Shakespeare seyircisinin dayanak noktası olarak görüldüler fakat bu toplumun yaşam biçimi veya toplumun içindeki farklı statü biçimlerinin davranış biçimleri ve alışkanlıkları ile ilgili doğrudan kanıtları Harbage'ın sonuçlarıyla uyuşturmak imkânsız hale geldiğinde, seyircilerle ilgili ileri sürülen tüm spesifik referanslara taze bir bakış getirmenin gereksinimi ortaya çıkıyordu. Ayrıcalıklı kavramına yüklediği anlamı dönemin toplumsal ve sınıfsal

özelliklerini göz önüne alarak açıklayan Cook‘ a göre Ayrıcalıklı kişi “Rönesans İngiltere’sinde şansı yaver giden biriydi. İşi yolunda, yüksek bir sınıfa yükselmiş, asil kanının tadını çıkaran, iyi eğitilmiş, varlıklı, unvanlı, başarılı insan demekti”(Cook, 1981:11) Yaşam koşulları ve özellikle Londra'da çok sayıda ayrıcalıklı sınıftan insanın yaşaması, kumpanyalara sadık, kârlı bir seyirci sağlamaktaydı. Bu ayrıcalıklı sınıf tiyatroyu, öğrenci ve patron olarak hatta oyun yazarlarının kendileri olarak uzun süre teşvik etmekteydiler. Malikânelerinde ve konaklarında özel gösterilerden hoşlanan ve her zaman küçük özel tiyatroların başlıca müşterisi olarak görülen bu sınıf, doğaldır ki kamusal tiyatro izleyicileri içinde de egemendiler. İşçiler ya da sıradan halk da tiyatroya gelse bile parası ve boş zamanı olan ayrıcalıklı sınıf seyirci bütünü içinde sayısal çoğunluğu oluşturmaktaydı. Sahnedeki eğlence, tanıdıkların ve yakınların toplu halde bir araya gelişlerindeki keyif ve varoluşun alışlagelmiş bir unsuru olarak oyuna gitmek, tiyatrolarda büyük oranda ayrıcalıklı seyircinin hâkimiyetini garanti etmektedir. Bunun yanında Cook’a göre o dönem “ayrıcalıklı tiyatro severlerin tiyatro seyircisine baskın olması, o salonun tamamen ayrıcalıklı seyirciyle dolduğu anlamına da gelmez. Giriş parası olan herhangi biri öğleden sonrasını oyun izlemeye ayırabilirdi”(Cook,1981:9).

Harbage ve Cook gibi Andrew Gurr da *Playgoing in Shakespeare’s London* adlı çalışmasıyla büyük takdir toplamıştır. Gurr, on altıncı ve on yedinci yüzyıl Londra’sında Shakespeare oyunlarına gelen seyircileri ele almakta ve bu seyircinin deneyimlediği tiyatral ortama odaklanmaktadır. Anılan tarihlerde Londra’daki tiyatroların fiziksel doğaları ve demografik yapı üzerine veri toplayan Gurr, bu verilerin seyirci üzerindeki etkisi üzerinde durmaktadır. Seyircilerin fiziksel, mental alımlamaları üzerine analizini ilerleten Gurr, Shakespeare Kumpanyası’na gelen seyircilerin yanı sıra onun rakipleri olan Henslowe Kumpanyası, The Queen Kumpanyası, Paul Kumpanyası seyircisini de ele almaktadır. Dönemin doğasını, değişen beğenilerini ve seyircisinin sosyal kompozisyonunu değerlendiren Gurr, İngiliz sosyal sınıflarını “Asiller, Vatandaşlar veya Kentliler, Kırsal Kesim, Esnaf veya İşçiler” şeklinde sınıflamaktadır. William Harrison’un sınıflamasını kullanan Gurr’a göre Londra’nın sosyal çeşitliliği ve niteliksel yapısı daha farklı ve özellikle eğitim açısından daha ileridir. Bu yüzden özellikle o dönem seyircisini anlatırken Harbage’nin karşısında yer almakta, Cook’a

yaklaşsa da, “Ayrıcalıklı” kavramını kullanmayarak, bu seyirciyi Vatandaş / Citizen olarak adlandırmaktadır (Gurr, 2004: 59-68).

Tiyatro tarihinin bu hareketli dönemine Jeremy Lopez, farklı bir bakış getirir ve bu dönemdeki seyirci-metin ilişkisini çalışmasında merkeze alır. *Theatrical Convention and Audience Responce in Early Modern Drama* adlı çalışmasını günümüze kadar ulaşmış olan Elizabeth ve Jacobean dönemi tiyatro metinleri ve 1574 ve 1642 yılları arasında yazılan tiyatro eleştirilerine dayandırarak oluşturan Lopez’e göre bu dönem seyircileri “kendilerini kollektif bir varlık olarak görmekten hoşlanırlar ve bu kollektif varlığın toplu tepkileri oyunun yapısı tarafından çarpıcı bir biçimde belirlenmektedir” (Lopez, 2000: 34).

Dikkat edilirse araştırmacıların İngiltere’nin canlı tiyatro ortamından kopamadıkları görülmektedir. Nitekim gene bir önemli çalışma da J. Davis ve V. Emeljanow tarafından yazılan *Reflecting The Audience, London Theatregoing, 1840-1880*’ dir. Bu çalışmada, 1840 ve 1880 yıllarında; Londra’nın kuzeyinde, güneyinde, doğusunda ve batısında dört bölgedeki dört tiyatroya odaklanarak bu tiyatrolara giden seyircilerin topografik, sosyal yayılım, polis kayıtları, ekonomik ve sosyal faktörler, iletişim ve seçilen tiyatrolara ilişkin yönetsel politikalar üzerinden bir analizini yapmaktadır. Haritaları, nüfus sayımlarını, ulaşım verilerini, tiyatro biletlerini, hükümet kayıtlarını, dramatik metinleri, yerel ve ulusal gazeteleri, anıları, dergileri, günlükleri ve mektupları inceleyerek elde ettikleri verileri o dönemde Londra’da tiyatroya giden halkın çeşitliliğini göstermeye ve alımlamaya dair yerleşik alışkanlıklardan doğan zorlukları inceleyerek o günkü seyircinin konumunu gözler önüne sermeye çalışmaktadırlar. Davis ve Emeljanov’a göre “özellikle dramının evrimsel gelişiminden gelen toplumu iyileştirme amacı sıra dışı bir biçimde Viktoryen bir idealdir. Bu ideal sonraları Viktoryen tiyatronun kemikleşmiş bir özelliği olmuştur” (Davis&Emeljanov, 2001:230).

Tiyatronun sosyal yapıya yoğun olarak sızdığı bir diğer hareketli ortam da Fransa’da yaşanmaktadır. John Lough, Corneille’den Lesage’ye kadar olan dönemdeki seyirciden, Beaumarchais’den Marivoux oyunlarına gelen seyirciye kadar geniş bir

yayılımı incelediği; halkın tiyatroyla ilişkisi, orta sınıf ve aristokrat seyirci üzerine odaklandığı *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth & Eighteenth Centuries* bu canlı ortamın bir ürünüdür. Lough, analizinde “İki tarafa estetik ve etik açıdan bakıldığında halkın sıradan zevkleri ve asillerin rafine ve sofistike zevkleri arasında aşılamayacak bir uçurum yoktu. Her iki taraf da eksikti” (Lough, 1957: 269) sonucuna ulaşmaktadır.

Uzak Geçmişteki Seyirci’ye yönelen bu çalışmalar, Çağdaş Seyirci çalışmalarını tetiklemiş, tiyatro coğrafyasında yeni düşünce biçimleri üretebileceğini göstermiştir. Tiyatro tarihine bakıldığında oyun metinlerinin yanı sıra, tiyatro seyircilerinin döneme dair kimi önemli ipuçlarını açığa çıkarabileceği anlaşılmıştır. Geleneksel seyircilik olgusuna ve döneme daha kapsamlı bir açıklama getiren bu çalışmalar, çağdaş seyirci çalışmalarına bir yol haritası sunmuş, seyirciye yönelirken ne tür yaklaşımlar ve kanıt düzenekleriyle yaklaşılması gerektiği konusunda yol gösterici olmuştur.

1.2. ÇAĞDAŞ SEYİRCİ ÇALIŞMALARI

Uzak geçmişteki seyirciye dair erken örnekler çağdaş seyirci çalışmalarını beslemiş, hızlandırmıştır. Bu genel çalışmaların en önemlilerinden birisi Nicholas Abercrombie ve Brian Longhurst'un Audiences adlı çalışmalarıdır. Abercrombie ve Longhurst, çalışmalarında üç tür seyirci deneyiminden bahsetmektedirler. Olağan Seyirci (Simple Audience) Kitlese Seyirci (Mass Audience) ve Yaygın Seyirci (Diffused Audience). Bu üç tip seyirci arasında hem dönemsel hem de bütüne dair farklar olduğunu, bu farkların ise Olağan Seyirciden, Kitlese Seyirciye ve sonrasında Yaygın Seyirciye yaşanan gelişim çizgisinde modernizasyonun etkisiyle oluştuğunu iddia etmektedirler. İddialarına göre, “modern öncesi toplumlarda Olağan Seyirciler varken, modernizasyonun gücüyle oluşan Kitlese ve Yaygın Seyirciler, Olağan Seyircileri dışarda bırakarak gelişmişler ama onların yerini alamamışlardır” (Abercrombie&Longhurst,1998:39). Kutsal törenlere ya da dinsel yönü ağır basan gösterilere iştirak eden Olağan Seyirciler, gösteriler konusunda birçok olanağa sahiptirler. Olağan Seyircilerin devam ettikleri gösterilerin çoğunluğu için bir sınırlama yoktur, belli bir ödeme ile davetsiz de çıkıp gelinebilir. Oyuncu ve izleyici arasındaki iletişim direktir; etkinlik belirtilen ‘yerel alanlarda’ gerçekleşir; izleyiciler törensel duygularla kuşatılmıştır; gösteri halka açıktır; izleyici ve gösteri arasındaki mesafe ve izleyiciden talep edilen dikkat yüksektir. Bu gösterilerin sunulduğu alanlar, çok sayıda insanın izleyip duymasına olanak sağlayacak niteliklere sahiptir ancak gösteri iştirak mesafesi ya da görme açısıyla sınırlandırılmıştır; aracı performans mümkün kılarlar. Tiyatral ya da estetik gösteriler kendilerine ait belirli ve ayrıcalıklı kuralları vardır ki bu kurallar gösterileri spor ya da toplumsal ritüellerden ayırır. Olağan Seyircilere sunulan performansla karşılaştırıldığında, Kitlese Seyirci olayları mekânsal sınırlara dâhil değildir, iletişim tam direkt değildir, deneyimler törenlerle aynı şekilde ilişkili değildir. Kitlese iletişim sistemlerinin gelişile seyircinin bireysel bir üyesi olma durumu radikal olarak artış göstermiştir. Oyuna daha az dikkat verilir. Oyuncu ve seyirci arasında çok fazla fiziksel ve sosyal mesafe vardır. Kitlese izleyicinin gelişile performans kavramı değişmiştir. Yaygın Seyirci'lere gelince, modern toplumlarda herkes bir izleyicidir. İzleyicilerin bir üyesi olmak farklı bir olay olmaktan çıkmış, sıradan bir hale

gelmiştir. Bu Olağan ve Kitlesele izleyicinin artık var olmadığı anlamına gelmez. Tam tersine yaşananlar her zaman ortaktır ve bu üç tip izleyici birbirini beslemektedir. Bir taraftan seyirci olarak bir dünya oluşumu varken, diğer taraftan narsist birey oluşumu vardır. İnsanlar, hem izleyici hem izlenendir. Diğer bütün izleyici türlerinde olduğu gibi anahtar performanstır ama diğer türlerden ayrılan tarafı performans olaylara bağımlı değildir, günlük hayatın içine sızdırılır (Abercrombie&Longhurst,1998 : 44-75).

Dennis Kennedy'nin *The Spectator and The Spectacle: Audiences In Modernity And Postmodernity* kitabı seyirci olgusunu tıpkı Abercrombie ve Longhurst gibi çok yönlü olarak ele almakta, kâğıt oyunlarını seyreden seyirciden müze seyircisine, tiyatro seyircisinden spor seyircisine kadar çoklu bir bakış açısı içerisinde seyir ve seyirci olgusuna odaklanmaktadır. Tiyatral anlamda performansın merkezine seyirciyi koyan Kennedy, seyirci ile katılımcı arasındaki hayali sınırın parçalanması üzerine argümanlar sunarken, André Antoine'ın Özgürlük Tiyatrosuna, Granville Barker'in Sahne Derneğine, dünyadaki Shakespeare yapımlarına giden seyirci ve Hindistan'daki ritüel dansların seyircilerine kadar uzanmaktadır. Çalışmasına seyirciyi sorunsallaştırarak başlayan ve tiyatro seyircisi üzerine çalışanlara seyirci çalışmalarının problemleri ve bu çalışmalarda seyirciye dair yönelişin sınırlılıkları üzerine ayrıntılı bir yol haritası çizen Kennedy'e göre "Bir seyirci bedensel bir varlıktır ama güvenilmez bir oluşumdur (...) Seyirci homojen bir sosyal ve psikolojik grup değildir (muhtemelen de hiç olmayacaktır) deneyimleri bir örnek değildir, standart olması imkânsızdır, tepkileri genellenemez, kişisel ve öznedir (...) seyirci hakkında söylenebilecek herhangi bir şey bir dereceye kadar yanlıştır" (Kennedy, 2009: 3).

Tiyatronun iletişimsel karakterine vurgu yapan çağdaş seyirci çalışmalarından birisi de J.L Styan'ın *Drama, Stage and Audience* adlı çalışmasıdır. Seyirci hakkında çeşitli spekülasyonların dayanaksız ama gerekli olduğunu düşünen Styan, seyirci üzerine fikir üretirken şu soruları sorar. Nerede ve ne zaman toplanılıyor? Topluluğun boyutu ne kadar? Toplanma zamanı? Kutsal ya da dini olarak düzenli veya düzensiz aralıklarla mı toplanılıyor? Kültürel değerler, sosyal ve politik altyapı özellikleri nedir? Kitlenin duygu ya da gülme psikolojisinin kavramlarını ya da genç nesille eski neslin çatışmasını veya erkek ve kadın tepkisi arasındaki farkı tahmin etmeli miyiz? Seyircinin

topluluk olarak istekleri, ihtiyaçları ve oyun seyredirken oyunun oynandığı zamandaki ruh hali nedir? Seyircisine göz ve kulakla, hayal dünyasına ve aklına ulaşabilecek herhangi bir şeyi aynı anda yüzlerce bilgi kapsülüyle gönderen tiyatronun, seyircisiyle iletişim kuramadığı takdirde çökeceğini, tiyatro olayının gerçekleşemeyeceğini düşünen J. L. Styan’a göre “büyük ya da önemsiz olsun, bütün oyunların birincil görevi iletişim bağı -sahne arkası, sahne ve seyirci arasındaki işaretleri- hayata geçirmektir” (Styan, 1975:1).

Ian Mackintosh, *Architecture, Actor and Audience* kitabında, tiyatronun mimarisinde seyircinin konumu ve bunun seyirci üzerindeki etkisini tartışmaktadır. Ona göre birçok tiyatro seyircisi tiyatro mimarisinin tiyatro olayına kattıklarının farkında değildir. Bu savdan yola çıkılarak yapılandırılmış olan kitap, üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm, tiyatro ve mimarlık tarihine değinirken ikinci bölüm bugüne, üçüncü bölüm ise gelecek tasarımları ve tiyatro ilişkisine bakmaktadır. Tiyatro mimarisini genel olarak İngiliz tiyatro mimarisi üzerinden anlatan yazar, “Actor and Audience” bölümünde ise seyircinin oyuna katılımına etki eden faktörlerin mekân ile ilişkisine odaklanmakta, on sekizinci yüzyıldan günümüze mekânda seyircinin konumlanışına çeşitli metrik hesaplar çerçevesinde öneriler getirmektedir. “Seyirci aktörün göz hizasının aşağısında mı yoksa yukarısında mı pozisyonlanmalıdır? Genelde önerilen şey aktörün baktığı ufkun 5 derece yukarısından bakmaktır” (Mackintosh, 2003: 133).

Thomas Fahy ve Kimball King tarafından derlenen ve birçok makaleden oluşan *Captive Audience* adlı kitap, yönelimi bağlamında diğer seyirci çalışmalarından ayrılmakta, belirli bir yazar üzerinden metne ve seyirci algısına yönelmektedir. Bu çalışmada Ann C. Hall, İngiliz oyun yazarı Harold Pinter’ın oyunlarında seyirci ve oyun arasındaki ilişkiyi irdelerken, Hall’a göre, Pinter oyunlarında seyirciyi gözlemci ve katılımcı olarak konumlandırmaktadır. Kitap genel olarak tutsaklık kavramını hem düz anlamı hem de metaforik anlamları ile incelerken, ayrıca bu bölümde Kristeva’nın “abjection” kavramından hareket edilerek Jean Paul Marat ve Sade’nin oyunlarındaki beden imgesi ve bunun seyirci ile ilişkisi tartışılmaktadır. Foucaultcu ve Kristevacı bir bakışla iktidar, ideoloji ve mekân yaklaşımından yola çıkan Fahy, konuları ele alırken,

seyirci ile ilgili olarak “biz o alanda sadece sahne ile aynı odada bulunmayız, aynı zamanda ortak bir tutsaklık hissini de paylaşıyoruz” (Fahy-King, 2003:1) fikrini öne sürmektedir.

Çağdaş seyirci çalışmaları bağlamında karşımıza çıkan araştırmaların en önemli özelliği belki de eskinin kollektif, kitlesel seyircisi yerine merkezinde bireysel seyircinin olduğu, onun arzu ve tepkilerinin dikkate alındığı çalışmalar olmasıdır. Bu anlamda seyirci fenomeni ile ilişki kuran, günümüz seyircileri üzerine fikir üreten ilginç çalışmalar üretilmiştir. Bu çalışmalar ve yönelişleri, yukarıdaki seçilmiş örneklerden de fark edilebileceği gibi oldukça çeşitlidir. Bu anlamda seyretme biçimlerinin ve seyircinin niteliğinin sunduğu veriler doğrultusunda bir düzenleme yapma gereği kendini hissettirmiş, bir tür sınıflama yapma gereği ortaya çıkmıştır. Çağdaş Seyirci Çalışmaları’nı sekiz ayrı sınıfta toplamak uygun görülmüştür.

1.2.1.Estetik Seyirci Çalışmaları

Edebiyat ve sahne sanatları bağlamında okur ya da seyircinin algılama süreçlerine odaklanan, algı, imge, mesafe gibi dinamikler üzerinden ilerleyen çalışmalar genelde Estetik biliminin sınırları içerisinde değerlendirilmektedir. Sahne Sanatları alanında bu bağlamda en önemli çalışmalardan birisi Daphne Ben Chaim'in *Distance In the Theatre, The Esthetics of Audience Response* adlı çalışmasıdır. Chaim, çalışmasında Edward Bullough'un "Pisişik Mesafe" kavramından yola çıkarak tiyatrodaki illüzyonu Metz ve Bazin gibi sinema teorisyenlerinin kuramları üzerinden imge, kimlik, özdeşleşme gibi seyir dinamiklerine odaklanarak tartışmaktadır. Özellikle Sartre'ın estetik deneyim üzerine tespitlerinden yararlanarak mesafe kavramını çalışmasının merkezine oturtan Chaim, "İmgelem gücündeki odak noktası ve mesafe kavramını gerçek ve gerçek dışı olan arasında açıklaması, uzaklığı yoğunlaştırarak gerçek olmayana yakınlaştırması Sartre'ın neden "happening" ya da "belgesel oyun"lar gibi türleri rahatsız edici bulduğunu açıklar. Sartre'a göre bunlar, tiyatronun temelinde yer alan mutlak uzaklığı engeller"(Chaim, 1984: 19) der ve Sartre'ın gerçekliğin içinde mesafenin sıfırlandığı durumlarda sanata dair olanın gerçekleşmediği fikrini öne çıkararak, mesafe kavramına sanatsal alan içinde merkezi bir rol atfeder. Chaim, Sartre'ın algı ve imge arasındaki ayrımı, Husserl'ın algıları pasif bir sentez (edilgin bireşim) olarak gören düşüncesini takip ederek ulaştığını, Husserl ile algı ve imgeler arasındaki farklılığın kasıtlı temel yapılarından kaynaklandığı fikrinde bulunduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte bu açıklamayı tamamlanmamış bulunduğunu belirten Chaim, bu iki düşünürün algı ve imgeye yaklaşımları üzerinden seyircinin algısı ve mesafe ilişkisine odaklanmaktadır. Obje gözlemlenirken aşamalı olarak bilgi de gözlemlenmektedir, oysa hayal etmek kendiliğinden gelişen bir süreçtir. Buna ek olarak imge bir şey öğretmez ama görüldüğü ilk andan itibaren tamamlanmış bir bütündür. İmgeye ne kadar uzun baktığımızın hiçbir önemi yoktur, onda ona yüklediğimiz hiçbir şeyi bulamayız. İmge bir çeşit "zorunlu yoksulluk" içindedir, dünyanın geri kalanıyla ilgisi yoktur. Obje ve bilinç ile ilişkiye giren imge, dünyanın olumsuzlamasını içerir, bilincin objesi yoktur. Algının objesi var olduğundan ve imajın objesinin var olmadığından, Sartre imgenin ve algının birbirini dışlaması gerektiğini iddia etmektedir.

Bu nedenle aynı anda hem algılayıp hem hayal edemeyiz. Bir resme bakıyorsak, çok uzun izlediğimizde tuvali ve çerçeveyi görürüz, estetik obje görünmemeye başlar. İmge ve algı arasındaki bu ayrım, temel bir yoldan uzaklık kavramı ile ilgilidir: Chaim, Sartre'dan hareketle yaratıcı olarak hayal gücümüzle etkilenmemiz için estetik bir uzaklık gerektiğini iddia etmektedir.

Mesafenin algı üzerindeki hükmünü tartışan Chaim'in çalışmasının ardından Japon No tiyatrosundaki gelenekler ve oyuncu seyirci ilişkisi üzerine Jacob Raz tarafından yazılan *Actor and Audience : A Study of Their Interaction in the Japanese Traditional Theatre* adlı çalışmada Raz seyirci üzerine odaklanmakta, oyuncu seyirci ilişkisi üzerinden mesafe olgusuna yaklaşmaktadır. Raz'a göre, seyirci kararsız duygular besleyen, kararsız bir varlıktır. Tiyatroda seyirci olduğunun hem farkındadır hem de değildir. Fakat farkındalık daha baskındır. Seyirci estetik bir olaya katıldığının ve algıladığının bilincindedir. Ancak bazen kendi rolünün bilincinde olmayabilir. Diğer taraftan sahnedeki aktörden farklı olduğunun bilincindedir. Fakat bu farklılığı-mesafeyi kapatmak için bir dürtü hisseder, ama genellikle bu boşunadır. Bu mesafe her zaman fiziki bir mesafe de değildir, bazen kısaltılarak kapanabilir fakat asla aşamaz. "Bir seyirci sahnedeki varlığa dokunmayı arzulasa da bir seyirci olmak ister, ancak sahne tarafından yutulmak veya sahnedeki varlığa dönüşmek istemez. Tiyatroda izleyici ve oyuncu arasındaki haklı mesafenin gerilimi tiyatronun temel taşıdır. Bu mesafe ki ben bunu perspektif olarak kastediyorum, bu mesafe fiziksel bir mesafe olmayı gerektirmez"(Raz, 1983: 256). Bu gerilim yaratan bir durumdur. Tiyatroda seyirci ve aktör arasındaki mesafe gerçekleşecek olaylar için gerekli koşuldur. Seyirci mesafeyi kapatırsa, tiyatral deneyimi eşzamanlı olarak imha etmiş olacaktır.

Gareth White, *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation* seyirci çalışmalarına estetik alanında bir diğer önemli katkıyı sunmuştur. White, değişen performans gelenekleri ve hızla çoğalan eleştirel ve popüler destekli seyirci ilişkileri üzerine odaklandığı çalışmada seyircinin eylemleri konusunda yeni teknikler ve uygulamaları araştırmıştır. Özellikle "katılımı bazılarına heyecan verici, başkalarına ise dehşet verici yapan şey nedir" sorusunun cevabını arayan White, seyirci çeşitliliği ve seyircinin bir üyesi olmanın anlamı üzerinde durmuş, "bu sorulara cevap vermek için ne tür kavramsal kelime türlerine ya da sorulara ihtiyacımız var" sorusunu cevaplamaya

çalışmıştır. Sorularının cevaplarını ararken beden-zihin ilişkisi ve bu ilişkinin alımlamayı etkileyen estetik süreçleri üzerine düşünen White “bazı zihin durumlarının, bireylerin bilinçli karar verme biçimlerini etkilediği ve onları bir kalabalıktan veya icracıdan etkilenmeye duyarlı hale getirdiği söylenebilir. Zihin değişikliği, vücuttaki değişikliklerle başlatılır ve kanıtlanır ve göstereceğim gibi, zihin ve beden arasındaki net bir ayrım öncelikle dehşet verici olduğundan, 'zihinsel durum' fikri büyük ölçüde yanıltıcıdır. Bu faktörlerin sadece manipülasyonda nasıl rol oynayabilecekleri değil, estetik açısından da bir kez daha düşünülmesi gerekir: zihin / bedenin farklı durumlarındaki deneyimde, seyircinin katılımı sanat eserinin bir parçasıdır” (White, 2013:114) demektedir. Tiyatro kurumu, seyirci üyesi etrafında yapılandırılmıştır ve üretilen ya da gerçekleştirilen şeyin kabul edilmesiyle etkinlik başlamaktadır. Öncelikle, tiyatroya gidenler, bir etkinliğe katılır ve seyircinin bir üyesi olduktan sonra bu etkinliğin sunacağı deneyimlerinden geçerek olayı 'tüketmek', 'alımlamak' veya 'tadını çıkarmak' gibi bir beklenti taşırlar. İzleyici ve dinleyiciler -seyirci ve dinleyici rollerinde örtük faaliyetler- bakış açıları ve işitme noktası değiştirildiğinden, şimdi çok daha fazla yakından izleyip dinlemekteler. Eylemleri icracılar ve diğer oyuncu seyirciler arasında durdukları için daha yakından algılamaktadırlar. White, konvansiyonel seyirci-performans ilişkilerinin iflas ettiğini veya performans katılımının seyircileri özgürleştirmek için kimi özel niteliklere sahip olduğu gibi neredeyse klasikleşmiş söylemlerle okuruna yönelmekten kaçınmaktadır. Seyirci katılımının hâlâ avangardın verimsiz ve acımasız çıkmaz sokaklarında, ya da popüler performansın çocuksu kabalığına dair bir kanıt olarak çoğu kez yanlış anlaşıldığını düşünmekte, seyirci katılımının güçlüklerini keşfetmeyi ve bu güçlükleri ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır. “Toplumsal rolün değişmesi ve oynanan roller, ilgili katılımın geleneğine, uygulamasına ve prosedürüne göre büyük ölçüde değişebilir, ancak bu rol değişikliğini ve bu değişimden doğan rolü ayıran şey, onun seyircinin basit bir üyesi olma rolünden, katılımcı seyirci rolüne geçiştir. Bunu bir seyirci-icracı rolü olarak da adlandırabiliriz; ancak her iki durumda da bu değişiklikte seyirci yönünün ortadan kalktığını önermiyorum: Katılımcı seyirci olduğumuzda bile seyircinin üyeleri olarak kalıyoruz” (White, 2013:159-160) diyen ve çalışmasında özellikle katılım olgusunun karar verme aşamasını sorunsallaştıran White, icracılardan gelen davet karşısında

katılımcının bakış açısından risk modelleri üzerinde durmaktadır. Performansın içerdği risk, seyirci katılımında yaşanabilecek olan fiili riskler, bu risklerin ufukları ve akılcı eylem ile risk ilişkisi üzerinden katılım olayına yaklaşıldığında, algılanan riskin yönetiminde başvurulacak etik yaklaşımlar üzerine fikir yürüten yazar, “bir davet sunulduğunda ve bu davet kabul edildiğinde, katılımcılar ve performans arasında belirli dinamikler rol oynamaya başlar. Katılmak için bir daveti kabul etmek, gördüğümüz gibi değiştirilmiş bir sosyal rolü kabul etmek demektir ve aynı zamanda toplumsal saygınlığa yönelik bazı riskleri kabullenmek ve bilinçsizce cevap verme (ya da fırsat yapma) riskini kabul etmek demektir” (White,2013:159) der. White göre, tüm performans, tiyatro mimarisi ve uygulamalarından miras alınmış teamüller ya da yenilikçi seyirci-icracı düzenlemeleri yoluyla seyircinin tiyatro eylemi üzerine perspektifini yönlendirir, ancak izleyici katılımı bizi, ortaya çıkan eylemle olan tuhaf bir ilişkiye sokar. Katılımcı izleyicilerin, bir olay sırasında kendilerini kaybedebilecekleri ve dolayısıyla bazı sosyal rol duygularının silinmesi ihtimali vardır. Toplumsal rolün değişmesi ve oynanan roller aracılığıyla, edinilmiş sosyal kimlik, verilen göreve göre büyük ölçüde değişebilir ve bu durum katılımcı seyirci için önemli bir risktir.

Algı süreçlerine odaklanan estetik çalışmalar son yıllarda artış gösterse de alanın kişiselliği, çalışılmasının zorluğu ve bilimsel verilendirme yöntemleriyle kolaylıkla uzlaşamaması nedeniyle Çağdaş Seyirci Çalışmaları alanında arzulanan sayıda çalışmaya rastlanamamaktadır. Gene de elimize geçen çalışmalardan da anlaşılabileceği gibi, bu tip çalışmalar önemli bir boşluğu dolduracak, sahne seyirci ilişkileri bağlamında seyircinin bilinçdışı mekanizmalarına yönelebildiğinden, bu alanda yaratıcı yaklaşımların sergilenmesine, ilginç verilerin dolaşıma sokulmasına imkân tanıyacaklardır.

1.2.2.Fenomenolojik Seyirci Çalışmaları

Bu çalışmaların en parlaklarından birisi Herbert Blau tarafından yazılan *The Audience*'dir. Seyircinin aynı edebiyatta olduğu gibi, oyundaki boşlukları dolduran bir işlevi olduğunu ve oyundaki boşlukların seyircide aynaya baktığında kendini gören kişi olgusunu uyandırdığını söyleyen Blau'ya göre yaratana yaratılan, bakana yansıyan her iki durumda da bir bütündür, bölünemez, farklıymışçasına ele alınamaz. “Seyirci tasavvur edilemez. Öyleyse seyirci üzerine düşünmek nasıl mümkün olabilir? Tarihi sorun budur” (Blau,1990: 15) diyen Blau, önce özne olarak seyirciyi sorgular, ardından da, Nietzsche'nin “tanrı öldü” ve Barthes'ın “yazar öldü” yaklaşımlarından hareketle tiyatrodaki yönetmen, metin yazarı ve aktörler gibi iktidara sahip olanların ölümünden söz eder fakat yerine seyirciyi koymaz. Seyirciye olan bakış açısını postmodern paradigma üzerinden kuran Blau'ya göre seyirci bir yokluğun biçimi olduğundan, tiyatrodaki icra eden ile seyirci arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak bir bütünleşmeden ve kaynaşmadan söz eder.

Blau'nun yaklaşımının karşısında konumlanan Anne Ubersfeld ise *Le école du Spectateur* adlı çalışmasında “Seyirci tiyatro için mi yoksa tiyatro ile mi öğrenir? (...) seyirciyi eğitmek gibi bir iddiamız yok ama öğrenmenin yollarını ve yapabilirsek dinleme ve görme güzergâhlarını içeren bir yolculuk kartı çizmeyi ona göstermek istiyoruz” (Ubersfeld, 1981: 306) derken tiyatronun merkezine seyirci ve tiyatrodaki yaşantısını koyar, tiyatrodaki iktidarı seyirciye yönlendirir. Tiyatrodaki bireysel seyircinin izleme stratejilerinin, görme biçimlerinin ve tiyatrodaki alımlamasına dair fiziki, psikolojik haritasını çıkaran Ubersfeld, bir taraftan seyircinin bilinçlenmesine yönelirken, bir yandan da tiyatro yapanlara seyircinin kod anahtarlarını sunmaktadır. Ubersfeld'e göre hiçbir şey üretmese ve sahnede görünmese bile tiyatrodaki anahtar bir kişi vardır ve bu kişi seyircidir. Sahnedeki işleyişin muhatabı, iletişim sürecinde alıcı, sahneye ait pratiklerle her zaman için ilişki halindeki bu topluluğun sahnedeki olaya odaklanmasını bozan görsel tembellik tiyatronun yok olmasını gerektirir mi? Ya da tam tersi, tiyatro, bu bakış sporu, geri döndürülemez, tanımlanamaz, hiç bitmeyen ama en küçük bir zaman dilimi içinde, bir zanaatkarın hafızasını ve bir avcının keskin bakışını kendinde barındırmaya zorlayacak şekilde seyircisiyle sözleşme yapmış bir olay mıdır?

Ubersfeld, diğer sanat elemanları (metin yazarı, sahneye koyucu, tiyatro bilimci, aktör) seyircinin referans dünyasını veya kendi dünyalarını dikkate aldığı ölçüde seyirci gösteride hazır bulunmaktadır. Bunu da sağlayan bu elemanların tecrübesi olduğu gibi, aynı zamanda kültürüdür. Seyirci, projede hazırdır. Metinlerin yöneldiği muhataptır; işte bu yüzden sahneye koyucu bu muhatabı gözeterek söylemini yeniden şifreler. Bugünün seyircisi ile eskinin seyircisinin referans dünyasını ayıran mesafeyi bu şekilde doldurmaktadır. Yönetmenin hayalindeki A izleyicisi ile yazar tarafından öngörülen A izleyicisini ayırt edilebilir. İkisi arasındaki mesafe, tarihsel sosyal farkın değerine denk düşmekte, oyuncu, her temsilde yeni bir seyirci kitlesine göre ayarlamalar yapmaya zorlanmaktadır. Tiyatral eylemin gerçekleşmesini sağlayan sözleşme, sadece sahneye koymayı değil aynı zamanda sahneye koyuş biçimi ve izleyicinin algılarının şifrelerini de kapsamaktadır.

Lire le Théâtre adlı çalışmasında ise iletişim sürecinde seyircinin rolüne odaklanan Ubersfeld, bir oyunun alımlanma biçimini üç anahtar eleman üzerinden değerlendirmektedir. Bunlardan ilki, metnin makro yapılarını incelemeyi gerektirir, seyirci işaret ve benzerlik seli karşısında öykülemeye sıkı sıkı tutunmalıdır. İkinci eleman, yapılması muhtemel bir aksiyona seyircinin kendi içinde ulaşılması ve son olarak da tiyatro işaretlerinin tümünün seyirci tarafından algılanmasıdır. Ubersfeld'e göre tiyatrodaki "Seyirci sadece bir hikâyeyi (bir masal yatay eksen) takip etmek zorunda değildir ama her seferinde sahneye koyma işlemine yardım eden bütün işaretlerin tüm figürlerini de yeniden meydana getirmelidir. Aynı zamanda gösteriye bütünüyle kendini vermeye zorlanır (kimlikleme) ve sonra da geri çekilmesi beklenir (mesafe)" (Ubersfeld, 1982: 41). Tiyatrodaki iletişim sürecinin oldukça karmaşık olduğunu vurgulayan Ubersfeld, seyircinin pasif olduğunu kabul etmemektedir. Ubersfeld'e göre hiçbir aktör ve yönetmen, bunu asla bu şekilde düşünmez. Aktörler ve yönetmenlerin çoğu seyirciyi bir çeşit ayna olarak görmektedirler. Bu aynaya, aktörün yönetmenin isteğine göre düzenlediği kırıp yansıtılmış işaretler gönderilmektedir. Hatta bu bir karşı verici olarak da düşünülebilir. Bu karşı verici farklı nitelikte işaretler gönderir. Bu eylem, kullanılan dilin fonksiyonel işleyişinin bir açıklamasıdır: Seyirci, öncelikle bilgileri ayıklar, seçer ve ya kabul ya da reddederek zayıf ama verici tarafından çok açık

şekilde algılanabilir olan geri bildirimlerle aktörü yönlendirir. Alınan her mesaj, karmaşık yapıya sahip bir değiş tokuş olarak kırılıp yansıtılmış, yankılanmış, geri alınmış ve tekrar yollanmıştır. Böylesi fiziksel ve fikri bir yatırımı talep eden bir başka faaliyet olmaması dolayısıyla tiyatronun eşsizliğini vurgulayan Ubersfeld'e göre tiyatronun vazgeçilmez karakteri budur ve bu çok değişik toplumlar arasında, çok değişik şekiller altında sürekliliği daima sağlanmıştır.

Théâtre, Public, Perception adlı çalışmasında bireysel kimlik, kültür ve sosyal çeşitliliğin algı üzerindeki hükmünü tartışan Anne Marie Gourdon ise, bireysel seyircinin seçimleri ve farklı gösterimlerle kurduğu farklı ilişkilere odaklanmaktadır. Çalışmada seyirci ve alımlama ilişkisi, Gourdon'un söyleminin temelini oluşturmaktadır. Gourdon klasik oyunlar oynayan ve bir anlamda muhafazakar seyirciye hitap eden Comédie Française'de sergilenen Jean Giraudoux 'un Ondine (Su Perisi) oyunu ile Halkçı geleneği sürdüren Théâtre National Populaire (TNP)'de sergilenen Jean Genet'in Les Bonnes (Hizmetçiler) ve deneysel tiyatro yapan Théâtre de Soleil'in sergilediği 1793 oyununa gelen seyircilerin yaş, meslek, eğitim, tiyatro ile ilişkileri, cinsiyet ve mensup olduğu millet bağlamında beklentilerini ve algılarını karşılaştırmıştır. Ona göre "Les Bonnes" (Hizmetçiler), seyircide analitik ve dağınık bir algıya yol açarken, 1793' de güçlü görsel ve işitsel imgeler ani ve eş zamanlı algılamaya yol açmıştır. "Les Bonnes" (Hizmetçiler), 1793 ve Ondine'de (Su Perisi) seyircilerin alımlama esnasında yaşıttıladıkları şeylerin analizi, sanatsal algının sadece izleyicinin bilgisine bağlı olmadığını, seyircinin sadece öğrenilmiş kültürel kodlar üzerinden algılamadığını, " Ondine'de genç izleyicilerin ve yaşlı izleyicilerin algısını farklı olarak yönlendiren kaygılar ve farklı pratik faydalanma dizilimleri seyircinin kendine has hissetme ve anımsama biçimlerinin farklılığından kaynaklanırlar" (Gourdon, 1982: 200) tespitinden hareketle kişinin öznelliğinin empoze ettiği kendisine has hissetme ve anımsama biçiminin de alımlamada önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

Gourdon'un altını çizdiği anımsama olgusuna Marco de Marinis ve Paul Dewyer tarafından yazılan Dramaturgy of the Spectator adlı makalede de önem atfedilir. Geniş bir biçimde seyircinin dikkatinin yapılandırılması üzerine açıklamalar içeren bu makalede, seyircinin sahnede gerçekleşen olayı algılaması ve anlamlandırması

esnasında dikkatinin iki farklı biçimde işlediği aktarılmaktadır. Bunlardan ilki, seyircinin fiziksel olarak standart bir biçimde algıladığı ve anlamlandırdığı duyumlardır ve nesnel anlam alanına (objective sense) dahil edilip, seyircinin pasif olarak dramaturgisi içinde değerlendirilirken; alımlama, yorumlama, estetik zevk ve anımsama gibi dinamikleri, sahneden yansıyan eylemlere verdiği duygusal ve entelektüel cevapları içeren duyuları öznel anlam (subjective sense) alanı içinde kabul edilir (Marinis&Dewyer, 1987:110-114).

Seyirci çalışmalarına yeni bir boyut getiren *Great Reckonings in Little Rooms On The Phenomenology of Theater* adlı önemli çalışmasında Bert O. States, seyircinin sahneyle olan ilişkisine alımlama ve algılama düzeylerine odaklanmaktadır. Sahne ve seyirci ilişkisinin bir iletişim formu olma özelliğine dikkat çeken States, tiyatrunun gerçekliğini, kendine has gerçeklik algısı içinde eriterek, önce imgeye ardından da geleneğe dönüştürdüğünü belirtmektedir. Seyircinin tepkilerine ve yanılsama olgusuna eğilirken, tiyatrodaki gerçekliğe ilişkin fenomenolojik farkındalığımızın tiyatroya özgü güçlendirici ilkenin ve tiyatrunun kendini sürekli yeniden kurmasının kaynağı olarak gören States, bu çalışmasında Göstergebilimsel ve Fenomenolojik bakışı buluşturmakta, bu iki bakışı ayrı ayrı ele almanın sorunlu olduğunu iddia etmektedir.

“Eğer semiolojiyi ve fenomenolojiyi birer görme biçimi olarak ele alırsak, iki gözlü bakmalıyız denilebilir: bir göz dünyayı olağanüstü görmemize, diğer göz ise anlamlandırarak görmemize olanak verir. Bunlar, normal görüşümüzün anormal aşırılığıdır. Fenomenal görüşünüzü bir kenara bırakın, bir Don Kişot haline gelirsiniz (her şey kendinden başka bir şeydir), anlamlandırma görüşünüzü bırakın, bu kez de Sartre'ın Roquentin'ine dönüşürsünüz (Bert O.States, 1985: 8).

Tiyatro seyircisi üzerine yapılan estetik çalışmalarla yakın kan bağı olan bir alan olarak karşımıza çıkan Fenomenolojik Seyirci Çalışmaları, maddi bir varlık olarak seyircinin irrasyonel algılama mekanizmaları üzerine fikir sahibi olmamıza imkan tanımakta, seyircinin sahnedeki olguları zihninde yeni bir gerçekliğe taşırken kullandığı zihinsel elemanlar ve bu yaratıcı süreç üzerine bilgi sunmaktadır. Bu yaklaşımın daha da gelişmesi, seyirci olgusuna dair üstü örtülü kalmış birçok bilgiyi aydınlatacaktır.

1.2.3. Göstergebilimsel Seyirci Çalışmaları

Seyirci çalışmalarına gittikçe artmakta olan ilginin sonucunda yaklaşımlar çeşitlenmekte ve odaklar artmaktadır. Anılan çeşitlilik arasında göstergebilimi kullanan çalışmalar özellikle dikkat çekici olabilecekken, genelde bu anlamda bir kısırlığın söz konusu olduğu söylenebilir. Tamamen seyircinin göstergebilimsel analizine dayalı bir çalışmaya rastlanılmamış, aşağıda sunulu örneklerde olduğu gibi seyircinin algısı ve alımlaması üzerine bilgilere yer verseler bile genelde göstergebilimsel çalışmalar metin odaklı olarak hazırlanmış, seyirciye bölüm içlerinde veya bir bölüm olarak yer verilmiştir.

Göstergebilim alanında üretilen, kültürel kodlar, gelenekler ve anlam süreçlerine göre düzenlenmiş işaret sistemleri üzerinden metne yaklaşan bu çalışmalardan biri Keir Elam'a aittir. *The Semiotics of Theatre and Drama* adlı çalışması, tiyatro ve drama konusundaki anlayışımızı düzenleyen geniş kurallar yelpazesini yorumlayarak, bir semiyotik poetika taslağı sunmak amacıyla oluşturulmuştur. Bunun henüz rahatlıkla kurulmuş bir entelektüel alan olduğunu iddia etmeden, üzerinde tartışılabilir bir metin sunma amacındaki bu çalışma, dramatik metin ve performans metni üzerine odaklanmakta ve bu iki yapı arasındaki irtibat noktalarını araştırmaktadır. Tiyatrodaki iletişimi kodlar ve işaret sistemleri üzerinden okuyan ve "Seyirci, performansın alıcısı/yorumlayıcısı olmaya karar verdiğinde iletişim başlar"(Elam, 2005: 31) diyen Elam'a göre; seyirciye belirli pratikler çerçevesinde sunulan sosyal normlar, bir metin olarak, yani anlam ağı olarak seyirciye geçmekte ve böylelikle seyirciler performansı algılamaktadırlar. Elam'a göre tiyatral anlamlandırma, tek işaretli araçlar ve bunların bireysel anlamları arasındaki bire bir ilişkilere indirgenemez. Sahnede anlam üretme çok zengin ve akıcıdır. Bir kod, anlamsal sistemden, söz dizim sisteminden bir birimdir. Yani, işaret ilişkilerinin oluşumunu yöneten bir bağıntı kuralı topluluğu içinde var olan bir birimdir. Kodlar, son derece basit veya iki ya da üç kuraldan oluşan, son derece detaylandırılmış olabilir. Toplumda etkin olan neredeyse tüm kodlar, tiyatrodaki potansiyel faktörler olarak seyircilerin karşısına çıkmakta, tiyatro performansı, geniş bir yelpazede sözler ve anlamları arasındaki ilişkilerde gömülü kodlar üzerinden işlemektedir. Seyirci, temsil edilen dramatik dünyada oyuncu-seyirci iletişimi

aracılığıyla açığa çıkan kodları ve işaretleri algımlarken, “anlam, kültürel sınırlar içinde seyirciden seyirciye değişmektedir” (Elam, 2005:8).

Performans analizi üzerine konumlanan bir diğer çalışma ise Marco De Marinis’in *The Semiotics Of Performance* adlı çalışmasıdır. Marinis, çalışmasında göstergebilimsel yaklaşımın çoklu imkânlarından faydalanarak performans analizi üzerine odaklanmaktadır. Marinis, disiplinler arası materyaller üzerinden dramatik text ve sahneleme olgusundan, performans alanına doğru genişlettiği çalışmasında; performans bir metin olarak ele almıştır. Marinis, tiyatral performans ve gündelik hayatın tiyatral bir sunum olarak performe edilmesi üzerinde dururken, performans kültürel bağlam üzerine oturarak, kültürel kurallar ve gelenekler bağlamında incelemekte ve kültürlerarası uygulamalar üzerinden ele almaktadır. Bu bağlamda kod kavramı üzerinde duran, kültür ve sanat ilişkisi üzerinden estetik ve estetik olmayan kodları ele alarak, kültürel objelerin montajı olarak estetik metni kurma stratejileri hakkında yorumlamaya giden Marinis, çalışmasını tiyatral iletişimin edimbilimine doğru ilerletmektedir. Bu anlamda, tiyatrodaki iletişim, performans bağlamı, performans iletişiminin derecesi ve türü üzerinde duran araştırmacı, tiyatrodaki iletişim bağlamında tiyatral manipölasyonun altını önemle çizmekte ve seyirciyi, “performansın getirmeye çalıştığı duygusal ve entelektüel dönüşümlerin pasif bir nesnesi, tiyatrodaki manipölasyonunun hedefi” (Marinis, 1993:158) olarak görmektedir. Performans metnini göstergebilimsel olarak analiz ederken, performans okuma, anlama ve yargılama pratikleri bağlamında seyirciye de sorumluluk yükleyen ve çalışmasını “Seyircinin Ödevleri” alt başlığıyla sonlandıran Marinis, seyirciye performansın ortak yapımcısı, anlamların aktif yaratıcısı, performans metninin tek üreticisi olarak rol biçmektedir. Seyirci tarafından performans metninin algılanışından, bu deneyimin anlaşılması, yorumlanması ve hafızaya kaydına kadar giden psiko-bilişsel sürecin formüle edilebileceğinden bahseden Marinis’e göre “seyirci hala tiyatroya dair semiyotik çalışmalarda göz kamaştırıcı bir "kara delik" olarak öylece durmaktadır”(Marinis, 1993:159). Marco de Marinis’in de belirttiği gibi seyirci olgusu, Göstergebilimsel Çalışmalar bağlamında hala ele alınmayı beklemekte, bu anlamda yapılan çalışmaların çoğu metin odaklı olmaktan kurtulamamaktadırlar. Seyircinin göstergeler düzeni

üzerinden yapılandırılıp, ifadelendirilmesi seyirci çalışmaları alanında büyük bir boşluğu dolduracaktır.



1.2.4. Bilişsel Seyirci Çalışmaları

Bruce McConachie, *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre* adlı çalışmasında bilişsel bilimlerin tiyatro araştırmacılarına tiyatrodaki izleyici tepkisini öğretebilecekleri fikrini geliştirmektedir. McConachie'ye göre "Seyirciler, sosyal hayvanlar ve kültürel olarak konumlanmış kişiler olarak gösterilere başlamadan önce gerçekleşmesi gereken sayısız genel bilişsel işlemi barındırmaktadırlar. Buna göre, seyretmeye dair karmaşık etkileşimleri müteakip araştırmalarının temelini atmak için daha basit seviyeden başlamalıyız. Temel olmakla birlikte, dikkat, bellek, görsel algı ve yaratıcı oyunun bilişsel süreçleri basit olmaktan uzaktır ve bilişselci bilim adamları, bu süreçlerin nasıl çalıştıklarına dair ortak bir görüş birliğine sahip değildir"(McConachie, 2008:23). Kültürel-tarihsel uygulamalar ve bunların biliş dinamikleri ile olan ilişkileri üzerine odaklanan McConachie, evrimsel geçmişimiz tarafından tüm kültürlere uygulanan kısıtlamaları da göz ardı etmeden çalışmasını geliştirmekte, bilişsel evrimin, sadece insanların ürettiği kültürün bir türü olarak evrimsel başarının tepesinde oturamayacağının altını çizmektedir. McConachie'ye göre, tüm sembolik kültürler bizim epizodik ve mimetik geçmişlerimizi, genel ve sosyal biliş olarak adlandırdığımız şeylerin çoğunu oluşturan bilişsel bir alt yapıyı barındırmalıdır. İnsan doğamız olarak da ifade edilebilecek olan bu biliş biçimleri; kültürel davranışların dünyadaki belirgin çeşitliliği, bireylerin ve toplumların kültürleri, evrim mirasımız üzerine nasıl çalışacakları konusunu açıkça ortaya koymaktadır. Sinirbilim ve evrim teorisinden edinilen bilgiler ışığında tiyatro seyircilerindeki bilinçli dikkat, empati ve hafızanın dinamiklerini incelediği çalışmasında kültürel bir model olarak seyirciye yaklaşan ve seyirci kavramını genel olarak ele alan yazar, performans mekanları, atölye çalışmaları, diyalogda mecazi dil kullanımı, anlatı düzeninde farklı normlar ve dramatik türlerin evrimi gibi çeşitli kültürel uygulamalar üzerinden ilerlemektedir. Bu kültürel uygulamaların tümü, seyirci etkileşimini şekillendirmektedir. "Geçmişte de şimdi de, seyirciler dikkatlerini odaklamakta sorun yaşarlar. Basit bir farkındalığın ötesinde dikkat, bilinçli ve seçici çaba gerektirir. Bilişsel bilim insanlarının çoğuna göre dikkat, görsel olarak az ya da çok alımlamamıza izin veren, otomatik olarak ayarlanabilen bir takip noktasına

benzemektedir. Bu, iyi bir görsel metafor olmasına rağmen, bunu karmaşık hale getirmeli, ses eklemeliyiz; dinleyiciler, gözlerinin yanı sıra kulaklarıyla da dikkat harcamalıdır”(McConaghie, 2008: 23-24).

Evelyn B. Tribble’ın *Cognition İn The Globe* adlı çalışması, İngiltere’de 1590’lı yılların son derece rekabetçi ortamında oyuna giden seyirciler üzerine yazılmıştır. O dönemde yetişkin oyunları oynayan kumpanyalar bir haftada altı değişik oyun oynamaktaydılar ve ayda bir yeni bir oyun katılıyordu bu zincire. 1590’lı yılların son derece rekabetçi ortamında birden fazla şirket oyunlarına izleyicileri çekmeye çalışırken, oyun metni, oyuncu, oyun alanı ve izleyicinin bu yoğunlukta nasıl bir araya getirildiği şaşkınlık yaratmaktadır. Tribble, *Cognition in the Globe*’da basitçe “Bunu nasıl yaptınız?” sorusuna cevap aramakta ve oyun alanı, oynamanın maddi koşulları; şirketlerin koordinasyonu dahil olmak üzere Shakespeare oyunlarını izleyen seyircilerin dikkat, algı, bellek gibi iç bilişsel mekanizmaları üzerine odaklanmaktadır. Çalışmasının birinci kısmında Bölünmüş Biliş’i bellek öğelerinden oluşan iki önemli elemanın, sahne alanının fiziksel ortamı ve oyuncuların çalışmalarını yapılandırmak ve şekillendirmek için kullandıkları bilişsel yapılar aracılığıyla incelemekte, çağdaş tiyatronun bir iş yeri olduğu varsayımına dayanarak dönemin şirketlerinin seyirciye yaklaşımları üzerine eğilmektedir. Ardından ses, hareket, beden ve zihin ilişkisine eylem ve vurgu kavramları üzerinden bakan Tribble, erken modern tiyatrodaki sosyal biliş üzerine çalışmasını genişletmekte, finalde Bilişsel Ekoloji olarak adlandırdığı bir model önererek bitirmektedir çalışmasını. Tribble’ ye göre “Bilişsel ekolojiler, tiyatro uygulamalarını ayrıca biçimlendirici olarak analiz etme aracıdır. Bu modelin bir avantajı, yapının herhangi bir alanını ayırtmaz, bunun yerine iç bilişsel mekanizmalarla birlikte sosyal ve fiziksel ortamların etkileşimini de vurgular”(Tribble, 2011:152). Kitap boyunca bölünmüş ya da sistemleştirilmiş bilişsel modeller üzerine tartışan Tribble’a göre tiyatrodaki dikkat olgusunu aydınlatmak zordur. Aktörler ve eleştirmenler sıklıkla seyircinin gürültücülüğü üzerine yorum yaparlar. Hatta bu spekülasyonlar Shakespeare’in seyircisi için daha da sert olmalıdır. Kısmi kanıt olsa da erken modern çağın seyircilerinin "ruhsal" tepkileri olduğu da açıktır. Dolaşmak, yeme ve içki içme, sesli tepkiler vermek gibi davranışlar günümüz tiyatro protokollerinden ayrılmalara denk düşse de, hatta Shakespeare’in izleyicisinin daha kaba olduğu tahmin

edilebilir. Ancak, davranış protokolleri hakkında düşünürsek, tiyatro etkinliklerinden çok sportif etkinliklere dair davranış modelleri odaklanma ve dikkat üzerine yoğun bilgiler verebilmektedir.

Son yıllarda yaşanan evrime dair gelişmeler ve dramatik sanatlarda seyirci üzerine yoğunlaşan ilginin bir sonucu olarak ele alınmaya başlanan ve yavaş yavaş artan Bilişsel Çalışmalar, bilişsel bilimlerin tiyatro araştırmacılarına tiyatrodaki izleyici tepkilerinin nedenselliği ve çeşitliliği hakkında bilgi akışı sağlayabileceği iddiasındadırlar. Bu çalışmaların en büyük açmazı, konuyla ilgili araştırmacılar arasında bir görüş birliğine varılamamasıdır. Yakın zamanlarda bu tür çalışmaların daha da artması, akademik ortamlarda bu anlamda yayınların çoğalması sürpriz olmayacaktır. Dikkat, empati, hafıza gibi seyircinin iç bilişsel süreçlerine odaklanan bu çalışmalar, evrimsel geçmişimiz tarafından tüm kültürlere uygulanan kısıtları ortaya koyma ve bunun nedensellikleri üzerine fikir üretme ya da bu kısıtları aşma gibi bir hedefe doğru yönelmişlerdir. Bilişsel Seyirci Çalışmaları, seyirci fenomeni üzerine ilginç verilerin ortaya çıkmasına, seyirci üzerine çarpıcı fikirler ortaya atılmasına aracı olabilecek bir alan olarak gittikçe ilgi çekmektedir.

1.2.5. Feminist Seyirci Çalışmaları

Geleneksel anlamda prodüksiyonlar soyut, ideal bir seyirciye seslenmekte, Bennett'in de vurguladığı gibi "Yapılan çalışmalar göstermiştir ki ana akım tiyatrolar beyaz, erkek, orta sınıf, heteroseksüel seyircileri işaret etmektedir" (Bennett, 1997: 89). Bennett'in bu tespitine 1988'de yayımladığı *The Feminist Spectator As Critic* adlı eseriyle Jill Dolan da katılmakta ve bu yaklaşımı çalışmasında feminist bakış açısı ile sorunsallaştırmaktadır. Dolan'ın çalışması bu geleneksel cinsiyetçi yaklaşıma, kadın seyircinin göz ardı edilmesine bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Tiyatroda seyirci söz konusu olduğunda gözlemlenen aynılaştırmaya, bir örnekleştirmeye karşı çıkan Dolan, kadın seyirciyi bir süreç olarak esas alırken cins, cinsellik, ırk ve sosyal sınıf ideolojilerini tartışarak, özellikle feminist kadın seyircilerin görmezden gelinmesini eleştirmekte, tiyatroların oyun seçimi ve sahneleme bağlamında somut seyircilere yönelmemelerini ve onların niteliklerini gözetmeden yaklaşımlarını eleştirmektedir. Dolan'a göre geleneksel tiyatronun işleyişinde barındırdığı eril yaklaşımdan dolayı "feminist bir seyirci, kendi cinsi, kökeni, sınıfı ya da cinsel tercihleri, duygu ve politik düşünceleri için 'yabancı' hatta 'taciz edici' bulabilmektedir. Bu yaklaşım bir seyirci olarak onun ideallerinden uzaktır. Bu deneyimden çıkardığı sonuçla daha perde kapanmadan, seyirciler alkışlarken o tiyatroyu terk etmektedir"(Dolan, 2012: 2-3).

Feminist Seyircinin eylemlerine odaklanan diğer çalışma gene Jill Dolan imzalıdır. Dolan'ın *The Feminist Spectator in Action* adlı kitabı onun tiyatro ve performans sanatlarıyla ilgilenen bir bilim kadını ve feminist bir blogger olarak kariyerinin sonucudur. Çalışmasını bloğunda feminist bakış açısıyla yazdığı oyun, performans, film ve televizyon dizilerinin eleştirilerinden oluşturmuştur. Feminist eleştiri nedir? Sanat ve kültürel perspektif üzerinde feminist eleştiri nasıl çalışır? gibi bilgiler sunduktan sonra tiyatro, performans, film ve televizyon dizilerinden oluşan örneklemelere odaklanarak, feminist eleştirinin yönelimleri üzerinden bu örneklemeleri eleştirel bir okumaya tabi tutan Dolan, Feminist bir eleştirmen ve seyirci olarak çağdaş kültür ve sanat ortamında sunulan materyallere odaklanarak çeşitli sorular sormaya devam eder. Hikaye nasıldır? Oyuncular ve hikaye uyuyor mu? Anlatı yapısı ve tema uyuyor mu? Zaman ve mekan ilişkisi nasıl kuruluyor? İdeolojik ve yapısal seçimler

nasıl işlenmiş? Eser kim tarafından ve nerede üretilmiş? Dolan, bu soruların peşinden giderek, cinsiyet, bakış ve ideolojik yaklaşımlar üzerinden feminist bir gözle eleştiriye tabii tutmaktadır bu materyalleri. Feminist eleştirmenlerin izleyicilerinin başka yerlere bakmalarını ve değerlerini yüksek sesle savunmalarını sağlamaları gerektiğini düşünen Dolan, materyallerini beş bölümde, Savunma, Aktivizm, Tartışma, Yetenek ve Klavuz başlıkları adı altında incelemektedir. Bu bölümdeki işler, dünyayı lezbiyen feminist bir bakış açısıyla görmeyi şiddetle savunduğundan dolayı Dolan, bölümün adını Savunma olarak belirlemiştir. Bölüm, kadın sanatçıların çalışmalarından oluşmaktadır. Dolan, kendini eşcinsel olarak tanımlayan Manhattandaki bir performans mekanıyla ilişkilenmiş, yorumlarını sanatsal mekanlardaki çalışmalar üzerine oturtmuştur. Dixon Meydanı ve çevresindeki küçük tiyatrolar, kolejler ve üniversitelerin güzel sanatlar bölümündeki çalışmalara odaklanmıştır. Verdiği örneklerden biri Jibz Cameron tarafından yaratılmış ve icra edilmekte olan, Vortex Tiyatro / Austin üretimi Dynasty Handbag'dir. Dolan'a göre Cameron, Dynasty Handbag'i performe ettiği "süreçte, bize onun kimliğindeki belirsizliklerle özdeşleşmeyi öneriyor. (...) Performans tekbencilikten uzak, birbiriyle bağlantılı hayatımızın olanaklarına inanarak ilerlememiz için umut dolu, en sonunda zarif hareketlerimizi ve cömertliğimizi uyandıran, kararsızlıkları ve şüpheleri birbiriyle ilişkilendirebildiğimiz bir konuşmayı da dışa vuruyor" (Dolan, 2013: 19) şeklinde bir yorumla performansta kadınlığa dair niteliksel kimi vurguların altının çizildiğini aktarmaktadır.

Seyirci fenomenine odaklanan feminist çalışmaların en önemli temsilcisi olan Jill Dolan, ortaya koyduğu her iki çalışmasında da tiyatrodaki cinsiyetçi ve erkek egemen yönelime dikkat çekmekte, oyun seyirci ilişkisini feminist kadın seyirci özelinde irdelemektedir. Bu alanda Dolan'ın çalışmalarının da etkisiyle dramatik sanatların kadın seyircisine dikkat çekilmiş, tiyatro seyircisine yönelirken birörnekleştirmeye gidilmesi eleştirilmiştir. Seyirci profilinin nicel ve nitel özellikleriyle ayrıntılandırılıp, kimi ideolojik ve kültürel verilerin kadın seyirciler düşünülerek, düzenlenmesi gereği açığa çıkmıştır. Bu tür çalışmaların artması, seyirci çalışmaları alanında daha eşitlikçi seyirci politikalarının oluşturulmasına imkân tanıyacaktır.

1.2.6. İstatistiksel Seyirci Çalışmaları (Marketing)

Seyirci üzerine yapılan çalışmalardan birisi de istatistik biliminin imkanlarıyla yapılan çalışmalardır. Sosyolojik metodoloji üzerine inşa edilen ampirik seyirci araştırmaları 1940'lardan bu yana birçok ülkede düzenli olarak yapılagelmektedir. Devlet yetkilileri ya da tiyatroların kendileri tarafından çok sık yaptırılan bu çalışmalar “tiyatro kamuoyunun tutum ve davranışları, beklentileri, tercihleri ve katılım alışkanlıkları, performanslara kimlerin, nasıl geldikleriyle ilgili bilgi sağlamaktadır. Böylelikle pazarlama ve finansman olanaklarını genişletseler de, sıklıkla anket formunda oluşturulan bu çalışmalar genelde tiyatro içindeki seyirciyi ve alımlamasını takip etmemektedirler” (Sauter, 2000: 27). Bu kurumların yaptırdıkları araştırmalarda “metodoloji asıl olarak istatistik ağırlıklıdır ve yapıt incelemesi pek olmaz: kamu, devlet kurumları, finansman kaynakları, pazarlar ve üreticileri dikkate alırlar. Çalışma sonuçlarının dolaşımı daha çok anket raporları yoluyla yapılır -gri literatür denilen alandır bu- ender olarak da halka dönük yayın yaparlar” (Hemich, 2013: 10).

Akademik alanda ise J. Baumol ve William G. Bowen’in birlikte yazdıkları *Performing Arts The Economic Dilemma* bu anlamda neredeyse klasikleşmiştir. Amerika ve İngiltere’deki sahne sanatlarının seyirci yapısı, maliyetler, gelir, organizasyon yapısı ve sanatçı ücretleri gibi yaşamsal ekonomik nitelikler üzerinde durarak, bu gösterenler üzerine geniş bir analiz sunmaktadır. Amerika’daki örneklemelerini “1960 itibariyle Amerika’nın kentsel nüfusu için uygun bir profil olması açısından ağırlıklı olarak 1963-64 yıllarındaki tahmini katılımcılardan oluşan ve çeşitli sanat formlarının seyircilerinden bir örnek seyirci tipi” (Baumol&Bowen,1966:75) üzerinden oluşturan araştırmacılar; seyircinin cinsiyet, eğitim ve ekonomik gelirleri üzerinden ulaştıkları sonuçları açıklarlar. Bulgular göstermektedir ki; gösteri maliyetleri ve katılım maliyetleri sürekli artmakta, sanat tüketimi ekonomik olumsuzluklardan etkilenmektedir (Baumol&Bowen,1966: 75-77).

Benzer bir diğer çalışma David Throsby ve Glenn Withers ise *The Economics of Performing Arts* adlı çalışmalarıdır. Anglo-Amerikan ülkelerinin (Avustralya,ABD,İngiltere) deneyimlerden yararlanarak oluşturdukları çalışmalarıyla sahne sanatlarının ekonomik temelleri ve ekonominin sanatın geleceği üzerindeki rolü

hakkında derinlemesine incelemelere girişen yazarlar sorunları “finansal krizin devamı ve patronaj sorumluluğu, sanat politikası ve bunları gerçekleştirmek için idari yapıların yaklaşımları ve finansman kararlarında hedeflerin çelişen mutabakatı, ulusal şirketlerin rolü, iç kuruluşların rolü, medyanın rolü ve eğitimin rolü” (Throsby&Withers,1979:291) olarak belirlemişlerdir.

Marketing çalışmaları üzerine makale bazında bir kaç parlak örnek vermek gerekirse Michael Quaine, Audiences for Live Theatre in Britan: The Present Situation and Some İmplications makalesinden başlamak uygun olacaktır. Makalede İngiltere’deki tiyatro sektörünün genel bir analizi yapılmakta, seyirci bakış açısından tiyatro endüstrisine ilişkin veriler analiz edilmektedir. Bina sayısı, yapımcı şirket sayısı, bilet satışları, performansların kategorileri, ziyaretçilerin yaşlara göre dağılımı analizde ele alınan başlıca nicel verileri oluştururken, Quine’e göre “yeni nesil bilet işlem sistemlerinde yatan bilgi zenginliği seyirciyi tanımlamada çok daha etkilidir” (Quaine, 1999: 22).

Quine, yeni nesil bilet işlemcileri üzerine eğilirken, Sato yeni nesil seyirciye yönelmektedir. The Audience As Art makalesinde “Yeni nesil seyirciye dair mevcut tiyatro programları (çok geniş bir hedef tanımlayarak ırkla sınırlı olmayan, sınıf, cinsiyet, cinsel yönelim ya da coğrafya) genç ve kültürel olarak belirli kitlelere ulaşmada estetik, coğrafya, boyut ve kurumsal yapı açısından oldukça çeşitli olmuştur”(Sato, 2005:51) diyen Sato, otuz yaş altı ve kültürel olarak spesifik bir izleyici kitlesine odaklanarak seyircilerin çeşitliliği üzerinden yeni nesil seyirciyi yakalamak üzere bakış açıları sunmaktadır.

Suzan Bennett, Theatre Audience, Redux adlı makalesiyle bakışını bu kez kültür turizmine odaklamaktadır. Bennett’e göre, bilimsel alanın dışında tiyatro izleyicilerine olan ilgi, seyircilerin kompozisyonu, katılım ve seyirci tercihleri gibi ulaşılabilir veri setleri, hükümetler açısından pazarlama stratejilerinin yaygınlaştırılması, markalaşma ve bağlamsal ticaret açısından olağanüstü yeni bir kaynak sağlamıştır. Bu makalede seyirci “kültürel endüstrinin ekonomik gerçekleri üzerine önemli bir çalışma nesnesi haline gelmiştir” (Bennett, 2006: 226) diyen Bennett, kültürel endüstrinin önemli bir konusu olarak ele aldığı seyirciyi, aynı zamanda, ekonomik sektörün konusu olarak da değerlendirmekte, seyirci üzerine yapılan önemli marketing çalışmalarından örnekler

sunarak seyirci ile ilgili toplanan dataların değerlendirilmesini önerirken, seyirci verileri aracılığıyla ekonomik artı değer üretilmesi gereğini vurgulamaktadır. Bennett'e göre bu çalışmalardan önemli bir tanesi konvansiyonel olmayan tiyatroları tasvir eden ve West End olarak adlandırılan tiyatro bölgesi ele alınarak yapılmış, West End Theatre Audience (West End Tiyatro Seyircileri) adıyla hazırlanmıştır. Bu çalışma, 13 Mart 2003 ile 9 Şubat 2004 arasındaki tarihlerde oyun, opera, dans, eğlenceler ve performans parçalarından oluşan 45 performansa odaklanmakta, "6 Anket, 6,615 yanıt (yüzde 33 yanıt oranı) içermektedir. Bu çalışmanın sonuçlarına göre tiyatrolar ürünlerini daha iyi seçebilecek ve pazarlayabilecektir. Çalışma, tiyatro seyircilerinin ortalama, kişi başı 87 pound harcama yaptığını fakat bu rakamın daha fazlasını temsil ettiğini, her yıl 1 milyar paund harcama yapıldığını göstermektedir. Benzer şekilde, Amerikan Tiyatrocular ve Yapımcılar Birliğinin Amerikan sahnelerinde yaptırdıkları Tiyatro Anketinden çıkan verilere göre Broadway'in New York ekonomisine katkısı 4.3 milyar dolardır ve bunun yanında bu anket tiyatro izleyicilerinin demografik özelliklerinin ve katılım eğilimlerini göstermektedir. Dünyadaki büyük tiyatrolara ilişkin bu türden özet çalışmalara ek olarak önde gelen tiyatro şehirleri, diğer yerel yapılar da benzer araştırmalar yürütmüş, Stratford-upon-Avon gibi, kendilerini farklı kültürel kimliklere sahip turistik yerler olarak tanıtmışlardır.

İstatistik biliminin imkanlarıyla yapılan çalışmalar ya da sosyolojik metodoloji üzerine inşa edilen ampirik seyirci araştırmalarının değeri gün geçtikçe daha da çok anlaşılmakta, bu alanda yapılan çalışmalar artmaktadır. Konvansiyonel ya da alternatif tiyatroların kendi seyirci profillerini öğrenmek ve seyirci politikalarını ona göre belirlemek için yaptırdıkları seyirci araştırmalarının yanı sıra bu alandaki çalışmalar artık dev şirketlerin, belediyelerin ya da devletlerin ilgi alanına girmekte, Susan Bennett'in makalesinde de belirttiği gibi turizm alanına veri akışı sağlayıp, bu anlamda kültürel gelir elde etmenin yöntemlerine aracılık etmektedirler.

1.2.7. Katılımcı Seyirci Çalışmaları

Jennifer Radbourne, Hilary Glow ve Katya Johanson tarafından derlenen *Audience Experience: A Critical Analysis Of Audiences İn The Performing Arts* canlı bir sanat performansı için bir izleyici kitlesinin parçası olmanın ne anlama geldiği üzerine yazılmış makalelerden oluşmaktadır. Yeni iletişim teknolojileri, yeni izleyiciler ve izleyici araştırmaları, performans beklentilerini, seyirciyi, seyirci için çağdaş sahne sanatlarının sunumunu değiştirmiştir. Bu anlamda kitap, yakın pazarlama teknikleri, yardımcı yaratım, çocuklar ve gençler olarak izleyici ve canlı performans gösteriminin anahtar eğilimlerini araştırmakta, sanat uygulamaları ile etkileşiminin bir sonucu olarak seyirci ne düşünüyor, ne yapıyor ve ne hissediyor gibi soruları ele alarak, yeni bir seyirci araştırması modeli önermektedir. Çalışmada sunulan araştırmalar, katılımcılar arasında yaratıcı etkileşimin kendini ifade etmesi, kendini gerçekleştirme ve devamlılığı oluşturan niteliklerin belirlenmesi için seyircilerin mevcut ve önceki sanat deneyimlerine ilişkin düşüncelerini ortaya çıkarmakta önemli bir değer taşımaktadır. Seyirci deneyimini bilmek ve ölçmek, sanatın dijital süreçlerinde sinemaya dair kültürel ve sanatsal seyirci katılımı, seyirci üyelerinin performans sanatlarını deneyimlerken nasıl duygu ürettikleri, müzik seyircisi, genç tiyatro seyircileri ve tiyatroyla ilişkilene biçimleri, dans seyircisinin yapısal ve estetik tepkileri üzerine makalelerden oluşan çalışma, yeni çağda seyirci çalışmalarına bir metod önerisiyle son bulmaktadır. Kitabın ilk makalesi, *Knowing and Measuring the Audience Experience (Seyirci Deneyimini Bilmek ve Ölçmek)* çalışmanın editörlüğünü de üstlenen Jennifer Radbourne, Hilary Glow ve Katya Johanson'a aittir. Makalede, Toronto'da kurulmuş olan *Mammalian Diving Reflex* adlı kumpanyanın çocuk ve genç seyircilerle birlikte oluşturduğu *Haircuts by Children* adlı performansı ele alınarak, seyircilerin haz alma, rahatlama, öğrenme, eğlenme, sosyal tanıma, kendini gerçekleştirme, yalnızlık, incelik, uzamsal algı ve estetik yaklaşımları ölçülmüştür. Çalışmanın amacı ise "Seyirci veya ziyaretçilerin bu özellikler karşısında deneyimini ölçmenin amacı, eninde sonunda onları çoğaltmak, performans veya sergileme deneyimlerini derinleştirmektir" şeklinde açıklanmıştır (Radbourne, Glow, Johanson, 2013:7).

Susan Kattwinkel'in editörlüğünü yaptığı *Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance* adlı çalışmada ele alınan konular da tıpkı Radbourne, Glow ve Johanson'un çalışmaları gibi son derece spesifik. Her yazar farklı bir türe veya sürece veya bireysel sanatçılara odaklanmaktadır. Çeşitli metodolojileri belirli performans olayları için kullanan yaklaşımlardan dolayı daha deneysel bakış açılarının öne çıktığı çalışmada Hint Rasa Teorisi ve Rasa danslarının seyircisiyle katılım ilişkisinden, pantomim seyircisine kadar geniş bir alanda özgün yaklaşımlarla çeşitli makaleler bulunmaktadır.

“Seyircilerin performansları tepkileriyle etkilediğini biliyoruz – kahkahalar, iç çekme, huzursuzluk- ve çoğu geleneksel Batı tiyatrosunda, bu tepkiler genellikle nazik bulunur ve rahatsız edici değildir. Bir izleyici tanık oluncaya ve onu entelektüel olarak yaratana kadar tiyatro eksik olarak algılanmasına rağmen seyirciler genelde "alıcı" statüsüne getirilir ve standart yapısal tepki haricinde performans süreci üzerinde çok az etkileri vardır. Pasif seyirci, tabii ki, tiyatro deneyiminin nispeten yeni bir koşuludur, ancak yine de yaygınlık kazanmıştır.(...) Ancak tarihsel olarak ve bugün artan çeşitlilikteki tiyatro biçimlerinde çok farklı bir durum vardır. Tiyatro ve dans performanslarına bakıldığında seyirciler performans üzerinde doğrudan ve anında bir etkiye sahiptir. Sanatçılar seyircileri dikkatle seçerler ve ardından onlarla etkileşimde bulunurlar. Seyircilere sorular sorup, onlardan gelen soruları cevaplarlar, onları bir karakter haline getirmek için sahnede sesli cevabı teşvik ederler ve seyirciyle bir çeşit diyaloga girerler. İzleyicileri kişiselleştirirler ve şahsen onlara tepki verirler, onları yaratıcılar olarak görürler. İzleyicilere performansta yer bırakırlar. Kullandıkları teknikler ne olursa olsun, kendileriyle mesaj alışverişinde bulunan seyirciler için çekici olma niyetinde olan sanatçılar eğlence ve mesaj iletişiminin ötesine uzanan bir tiyatroyu hedefliyorlar”(Kattwinkel, 2003: x-xi).

Tiyatro metni, geçmiş performans hakkında bir bilgi kaynağı olarak yalnız başına asla yeterli olmadığından, seyirci katılımını kullanan tiyatro formlarının incelenmesi kendini dayatmaktadır, fakat bu alanın daha durağan formların çalışmasından zor olduğu aşikardır. Bir oyun performanstan performansa büyük farklılıklar gösterebilir, çünkü yaratıcı güçlerinden biri her gece değişir. Tiyatro geçmişimizde aktif izleyicinin bireysel performans üzerindeki etkisi büyük oranda incelenmemiştir. Pasiflik, izleyici ön plana çıkarma teknikleri, seyircinin bedensel olarak katılma sorumluluğunu dikkate alarak ve spiritüel olarak performans içinde

performans aksiyonunun devam ettirilmesine ilişkin çalışmalar, kinestetik ilişkiyi ön plana çıkaran taktikler ve seyirci manipölasyonu, aktif izleyicinin deneyimini incelemek, katılımcı tiyatronun deneyimsel doğası gibi yaklaşımlara yer veren çalışma, online performanslarda seyirci, feminist bakış açısıyla mekan ve katılım, kurgu teknikleriyle zihnin manipölasyonu, on sekizinci yüzyılda Londra tiyatrolarındaki seyirci katılımı, postmodern seyircinin alımlaması ve beklentileri gibi yaklaşımları içermekte, Living Tiyatronun katılım modelinin doksanlı yıllarda uygulaması gibi ilginç yaklaşımları öne çıkarmaktadır. Bu formların kaçısı seyirci kullanıyor? Geçmiş ve şimdiki katılım? Geleneksel olmayan performans izleyicilerine ulaşıyor mu? Bu performanslarda hangi seyirci grupları ele alınmaktadır? Gruplar en iyi nasıl zevk alabiliyorlar ve gruptan gruba bu nasıl değişiklik gösteriyor? gibi soruların yanıtlarının arandığı çalışma toplum temelli bir tiyatro için, sosyal değişim amaçlı bir katılım modelinin sunumu ile sona ermektedir.

Seyirci katılımı üzerine bir diğer çarpıcı çalışma ise Claire Bishop'a aittir. Claire Bishop, *Arthifical Hell : Participatory Art and the Politics of Spectatorship* adlı çalışmasında katılımcı sanat ve seyirciliğin politikası üzerine eğilmekte, sanat ve sosyal yükümlülükler ile ilgili çağdaş tartışmalara ilişkin veriler üzerinde dururken, Devredilmiş Performans ve Pedagojik Projeler gibi katılımcı sanattaki iki yaygın katılım modu üzerinden çağdaş eğilimlere odaklanmaktadır. Önermesini Tarihsel Avangard'dan modern zamanlara kadar uzanan dönem içerisinde çeşitli performansların fotoğrafları ve kişisel tanıklıkların yorumlanması üzerinden oluşturan Bishop, ele aldığı materyalleri analiz etmek için kullandığı teori ve terimleri siyaset felsefesinden, tiyatro tarihi ve performans çalışmalarından, kültür politikası ve mimariden almaktadır.

“Katılımcı sanatta seyircinin harekete geçirilmesi, sürekli birlikte anıldığı pasif seyirci tüketimine karşı konumlandırılmıştır. Katılım, böylece moderniteyi aşan daha geniş bir anlatının bir parçasını oluşturur: Sanat, gözlemciliğe karşı, modern yaşamın gösterisi tarafından uyandırılmış kitlelerin pasifliğine karşı yöneltilmelidir. Katılımcı sanattaki seyirciyi harekete geçirme arzusu, aynı zamanda, egemen ideolojik düzen tarafından tüketici kapitalizm, totaliter sosyalizm ya da askeri diktatörlükler tarafından tetiklenen bir yabancılaşma halinden kurtulmak için yol göstericidir. Bu öncüllerden başlayarak, katılımcı sanat, ortak sosyal yükümlülükler alanını restore etmeyi ve gerçekleştirmeyi amaçlıyor”(Bishop, 2012: 275).

Katılım olgusuna dair teori, uygulama, kültür politikası ve izleyici alımlaması arasındaki boşluklara odaklanan Bishop'a göre daha önce bir tanık veya seyirci olarak düşünülen alımlayıcılar, özellikle insanların merkezî sanatsal araç ve materyali oluşturduğu tiyatro ve performans formundaki katılımcı sanat çalışmalarında ortak bir yapımcı veya katılımcı olarak yeniden konumlandırılmaktadırlar. Çalışmasında, katılımcı sanatın etrafında dönen temel terimleri ve Avrupa'daki bu alana dair yayınları gözden geçirdikten sonra tarihi vaka incelemelerine göz atan Bishop, alana dair farklı politik yatırımları göstermek amacıyla, birbirinden farklı dört ideolojik bağlam altında savaş sonrası toplumsal katılım biçimlerine yönelmektedir. Sanat olayında kitlelerin keşfedilişine denk düşen Fütürist Manifesto (1910'dan itibaren) ve Bolşevik devrimi sonrası tiyatrodaki gerçekleşen yeni yaklaşımları ele alırken, 1960'lı yıllarda Paris ve 1989 sonrası dönemi tarihselleştirmeye çalışmakta, Situasyonist Enternasyonal tarafından tasarlanan görsel sanatlar için alternatifleri incelemekte, Groupe Recherche Art Visuel (GRAV) tarafından geliştirilen katılımcı eylemlerle Jean-Jacques Lebel's'in anarşist ve erotik Happeninglerini ele alarak, bu alanda üretime giden grupların eleştirel bir okumasını yapmaktadır. Avrupa'daki tüketici kapitalizmine karşı bir cevap olarak özgürleştirici bir repertuar sunan Fransız sahnesine, 1960'ların ortalarından başlayarak bir dizi acımasız askeri diktatörlükle bağlantılı olarak formüle edilmiş; Arjantin'de ortaya çıkmış agresif ve parçalanmış sanatsal ve tiyatral önermelere, 1970'lerin başında ve 1976'dan itibaren sosyalist bağlamlarla kurulmuş Moskova'daki Kolektif Eylemler Grubunun çalışmalarına kadar ilerleyen Bishop, refah devletindeki sosyal demokrasi bağlamında katılım konusuna odaklanarak, 1970'lerde İngiltere'de: Topluluk Sanatları Hareketi ve Sanatçı Yerleştirme Grubu'nun etkinliklerine kadar uzanmaktadır. Komünizmin çöküşünden sonra Avrupa'da çağdaş sanatta toplumsal katılımın yükselişinin bir anlatımını sunan, ütopyacı deneylerin ayrıcalıklı bir aracı olarak solcu bir projenin yokluğu üzerinde duran Bishop, katılımın kolektivizm ile eşanlamlı olduğu ve dolayısıyla kapitalizme doğal olarak karşı olduğu iddialarını sorgulamıştır. Bu sorgulama ile egemen ideolojinin kolektivist dogmaları güçlendirmek yerine, devletçi sosyalizm altındaki katılımcı sanat uygulamalarında özelleştirilen bir bireysel ifade alanı oluşturmak için bir araç olarak sunulduğunu ortaya koymaktadır. Yirminci

yüzyılda kitlenin değişen kimliğini dikkate alarak çalışmasını sonlandıran Bishop, sanatsal demokrasi modellerinin gerçek demokrasi biçimleri ile yalnızca çok ince bir ilişki içerdiğini iddia etmekte ve katılımcı sanat biçiminde seyirciliğin çok önemli olmaya devam etmesine rağmen sanat alanında yalnızca seyirciliğe bağlanamayacağını iddia etmektedir. Bishop, Devredilmiş Performans ve Pedagojik Projeler adı altında daha farklı ve işlevsel katılım modelleri ne surmektedir. 1960'lardan 1980'lerin Body Art (vücut sanatı) eserlerinin çoğunda olduğu gibi, bu olaylar sanatçılar tarafından stlenilmek yerine, profesyonel olmayan kişileri işe alarak, performansı bu kişiler üzerinden kuran bu gelenekte artık tek bir icracıya değil, bir toplumsal grubun kolektif bedenine bağlı olarak sunumlar gerçekleştirilmektedir. Bu eğilim, yani Delegated Performance (Devredilmiş Performans), o alanda profesyonel olmayan kişilerin, sanatçının talimatlarını takip ederek belirli bir zamanda ve belirli bir yerde görev üstlenme eylemi, oyuncuların yönetmenlerin adına hareket etmeye çalıştığı tiyatro ve sinema geleneğinden farklıdır. Katılımcıların cinsiyet, sınıf, etnisite, yaş, engellilik veya bir meslek bağlamında özelliklerini gözeterek, onları kendi sosyo-ekonomik kategorilerini gerçekleştirmek için işe almak ve performansa yerleştirmek eğilimindedir. 2000'li yıllar ise ağdaş sanatçılar ve küratörler tarafından üstlenilen pedagojik projelerin dönemidir. Sanatçılar, sanat olarak sosyal süreçlere müdahale alışkanlıklarından yola çıkarak, sanat ile yaşam arasında daha yakın bir bağlantı kurmaya çalışırken; en son olarak bu çabalara eğitim deneyimlerini de eklemişlerdir. Sanatsal eğitime ilgi duyulan bu yönelimde dikkat edilmesi gereken ilk şey, sanat ile akademi arasında değişen ilişkinin göstergesi olmasıdır. Sanat ile pedagoji arasındaki ilişkide sanatsal kaygılardan uzak yaklaşım ve ykseoğrenimdeki gelişmeler, akademik kapitalizmin yükselişi gibi, ilgi çekmektedir. Geçmişte akademi kuru ve elitist bir kurum olarak düşünülürken, bugün eğitim her geçen gün kamusal alandan ayrılmakta, geniş kapsamlı zelleştirme çağında, sanat potansiyel olarak bürokrasinin mttetfiki olarak düşünülmektedir. Hem sanatçılar hem de küratörler, konferanslar, seminerler, kütüphaneler, okuma odaları, yayınlar, çalıştaylar gibi eğitim metotlarını bir yöntem ve form olarak uygun projelere aktarmaya yoğunlaşmaktadırlar.

Caroline Heim ise *Audience as Performer: The Changing Role of Theatre Audiences In The Twenty-First Century* adlı çalışmasında 21.yüzyılda yani yakın tarihte tiyatro seyircisinin değişen rolü üzerinde durmakta, seyirciyi oyunun ilerleyişinde ve söyleminde aktif bir partner, bir oyuncu olarak nitelendirmektedir.

“Günümüzde bir seyirci olmak artık çok farklı bir şey. Son on yılda Brodway ve West-End’deki oyun ve müzikallere giden seyircinin rolü ve davranışları çarpıcı bir biçimde değişmiştir. Seyirciler çoğunlukla çığlık atmakta, el ele tutuşmakta, sahneye fırlamakta, İpadleri ile fotoğraf çekmekte oyun sonrası tartışmakta ve görüşlerini yazmaktadırlar(...) Geçen yüzyılla karşılaştırsak, o zamanlar seyircilerin uyuşuk bir biçimde karanlıkta oturmaları umulurdu, yirmi birinci yüzyılda ise seyirci deneyimi anlamında yeni ufuklar söz konusu”(Heim, 2016:1).

İki bölüme ayırdığı çalışmasının birinci bölümünde Seyirci Performansını ele alan Heim, on dokuzuncu yüzyıl (1800 ile 1880 yılları arası) ve yirminci yüzyılda (1880’den 2000’li yıllara) ana akım tiyatrolara devam eden seyircinin sahneyle kurduğu aktif ilişkiye odaklanmaktadır. Çağdaş Seyirci Performansı adını verdiği ikinci bölümde ise yirmi birinci yüzyılın ilk yarısında Off Brodway ve Off-West End’deki Immersive Tiyatro ve müzikallerin ana akım tiyatrolardaki seyirci katılımına etkisini ele almaktadır. Bu bölümün alt başlıklarında, Eleştirmen Olarak Seyirci, Toplum Olarak Seyirci, Müşteri olarak Seyirci ve Yardımcı Yaratıcı Olarak Seyirci gibi alt başlıklarla incelemiş, sonuç bölümünde ise seyirci tiyatro ilişkisinde seyircinin eylemliliği bağlamında yeni olasılıklar üzerine kafa yormuştur. Çalışmasının argümanlarını iki binli yıllarda ana akım tiyatrolardan farklı, ana akım tiyatroya alternatif olma iddiasında olan Off- Brodway ve West End olarak bilinen küçük oyun evlerinde sahnelenen müzikal ve oyunlara katılan seyircilerle yaptığı görüşmelerden topladığı verilerle oluşturmaktadır. Artık tiyatrodaki seyircilerin tepkileri sadece oyuncular tarafından büyülenmiş bir biçimde izlemek üzerine kurulu değildir, yer göstericiden seyircinin üyelerine kadar herkes tiyatral deneyimin yaratılması için yardımcı oluyordır. Çalışmasında, bir seyirci olmayı Erwin Goffman’ın perspektifinden oluşturmayı deneyen Heim, katılım konusunu kendi çalışmalarıyla oluşturmaya çalışan ve tiyatroda merkeze alan Grotowski, Schechner, Mnouchkine, Crouch gibi tiyatro yaratıcılarının yaklaşımlarını üzerine de kafa yormaktadır.

Katılımcı Seyirci Çalışmalarına bakıldığında, bu çalışmaların seyirciyi oyunun ilerleyişinde ve söyleminde aktif bir partner olarak gördükleri, onları bir karakter olarak kabul ettikleri tespit edilmektedir. Katılımcı Seyirci Çalışmalarında seyirciler, pasif tüketimine karşı konumlandırılmıştır. Daha önce bir tanık veya seyirci olarak düşünülen alımlayıcılar, Katılımcı Seyirci Çalışmalarında ortak bir yapımcı olarak kabul edilmeye başlanmışlardır. Seyirciye atfedilen bu çarpıcı konum, son dönem seyirci çalışmalarının da yönünü değiştirmiş, seyircinin oyun ve oyuncularla yapacağı işbirliği merkezi konuma yükselmiştir.

1.2.8. Kültürel Seyirci Çalışmaları

Jacques Ranciere'nin önemli çalışması Özgürleşen Seyirci, seyirci olgusunu tartışmasının merkezine oturtmakta, bu konuda geçmişe dair bilinenleri sanat ve siyaset ilgisi bağlamında yeniden ele almaya girişmektedir. Toplumsal ve kültürel eleştiri geleneğini sorgulasa bile çalışmasında bu yöntemi kullanmakta, tiyatrodan büyük uluslararası sergilere uzanan örneklemeler üzerinden söylemini kurarken, seyirciliğin değişen anlamı üzerine yoğunlaşmaktadır. Çağdaş sanat içinden çıkarımlar yaparak ilerleyen Ranciere'ye göre Platon'un "Mağara Alegorisi"nden günümüze kadar tiyatro sanatına dair getirilen eleştirinin merkezinde daima seyirci, onun görüşü ve görme biçimi olmuş; seyircinin sahne olayını deneyimleme biçimi üzerine odaklanılmıştır. Bu görüşün etkin ya da edilgen oluşu (aktif- pasif) yanılısma ve gerçekliğe dair ilişkisi tiyatroya gidenler üzerinden sürekli tartışılmış, bu anlamda iki temel yaklaşım öne çıkmıştır: Seyirciyi eğitmek ve seyirciyi eyleme geçirmek. Sahne- seyirci ilişkisinde bu birinci ilke; deyim yerindeyse körlere göremediklerini göstermeyi; yani seyirciyi eğitmeyi amaçlarken, diğer yaklaşım ise belirli bir gösterim içerisinde konumlanan seyirciyi gösterimin aktif bir katılımcısına dönüştürerek; eyleme geçmesini sağlamak ve böylelikle sahne-seyirci ilişkisi bağlamında seyirciye atfedilen pasif konumu sonlandırmayı amaçlamaktadır. Ranciere'ye göre seyirciyi aktive etmenin yolu, katılımcı sanat çalışmalarının önerdiği gibi illa seyirciyi oyuncuya dönüştürmek değildir. Ona göre "seyircilerin ortak kudreti kollektif bir bedenün öğeleri olmaktan veya etkileşimin özel bir biçiminden falan ileri geliyor değildir. Ortak kudretleri, her birinin algıladığı şeyi kendi diline tercüme edebilme ve onu kendi eşsiz entellektüel macerası ile ilişkilendirilme kudretinden" (Ranciere, 2010: 21) gelmektedir ve bu kudret seyircileri birbirlerine eşit kılarken, bir taraftan da özgürleştirmektedir

"Seyircinin özgürleşmesi, yani içimizden her birinin seyirci olarak özgürlüğüne kavuşması bu ilişkilendirme ve ayrışma, birleşme ve ayrılma kudretinde yatar. Seyirci olmak, etkinliğe geçirmek zorunda olduğumuz bir edilgenlik değildir. Normal durumumuzdur seyircilik. Gördüğü şeyi görmüş ve söylemiş olduğu, yapmış ve düşünmüş olduğu şeyle sürekli ilişkilendiren seyirciler olarak bizler öğreniyor ve öğretiyoruz, eylemde bulunuyor ve tanıyoruz. İmtiyazlı bir başlangıç noktasından daha imtiyazlı bir biçim yoktur. İlk radikal mesafeyi, ikinci olarak rol dağılımını, üçüncü olarak bölgeler arasındaki

sınırları reddettiğimizde yeni bir şey öğrenmemize imkan veren başlangıç noktaları, dört yol ağızları ve kavşaklarla dolar her yer. Seyircileri oyuncuya, cahilleri bilgine dönüştürmemiz gerekmez illa.” (Ranciere, 2010:22).

Jacques Rancière’nin özgürleşen seyirci çıkarsaması, tiyatro seyircilerine dair çalışmalar içinde başat bir öneme sahip olan Susan Bennett’in Theatre Audiences adlı çalışmasına ilham vermiştir. Bennett, yazıldığı günden günümüze kadar önemini kaybetmeyen Theatre Audiences adlı çalışmasını “Ana akım tiyatrodan başka tiyatrolara giden, topluluk tiyatrosu ya da dış mekan oyunlarına devam eden seyircilerin analizi, ana akım tiyatro seyircilerini analizden daha fazla çağdaş tiyatro pratiklerini geliştirebilir” (Bennett, 1997: 89-90) düşüncesi üzerine kurmuş, argümanlarını Birleşik Krallık, Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada’daki küçük tiyatrolardan ve bu tiyatrolara giden seyircilerin tiyatro izleme deneyimlerinden oluşturmuştur. Ana akım tiyatrolar büyük prodüksiyonları desteklemek için para ödemeyi gönüllü bir biçimde kabul eden orta sınıf seyirci kitlesini göz önünde bulundururken, daha az bütçeli alternatif tiyatrolar oyunlarını daha dikkatli seçmeyi hedeflerine koymuşlardır. Sahnedeki aksiyonu kapsayan işaret sistemi kadar, üretici olan seyirci ile ilgilenen Bennett’in amacı ne tiyatro seyircisine yeni bir rol önermek, ne de dramatik metinleri anlamak için yeni stratejiler sağlamaktır. Çalışmanın amacı, günümüzde seyircinin özgürleştiğini ispatlamak, seyircinin çağdaş kültürde tiyatro pratikleri içerisindeki artan rolünü vurgulamaktır. Bennett’e göre kültür kesin birimlerden, değişmez kurallardan oluşmaz, akıcı ve değişebilir. Benzer olarak, oyun ve alımlama yöntemleri de yeniden tanımlanabilir. Esas önemli olan tiyatro ve seyircisinin çeşitli değişimlerle nasıl uzlaşacağıdır. Konvansiyonel olmayan tiyatro gruplarındaki inanılmaz büyüme, tiyatral etkinliklerine farklı özellikte yöntemler yüklemelerinden kaynaklanmaktadır. Her şeyin ötesinde hem etkinlik, hem oyun, hem de mekan merkezsizleşmiştir. Oyunlar, artık sahne-seyirci ilişkisi ile geleneksel mekana bağlanmamaktadır. Bu tiyatro grupları, geleneksel olmayan tiyatro lokasyonları aramaktadırlar. Büyük kent merkezlerinin dışında, zor ulaşılan yapılanmalar seyircinin tiyatro etkinliklerine ilişkin duyarlılığını değiştirmektedir. Bölgesel tiyatro oluşumları ve kumpanya seyircileri için tiyatro etkinliği fikrinin, kent merkezlerinde yerleşik, daha fazla kitlesi bulunan konvansiyonel tiyatroların temsil ettiği tiyatro fikrinden daha farklı olduğu açıktır. Bu tiyatroların

ürünleri alışıldık ya da süslü değildir. Tiyatro fikrine bakışları çeşitlilik gösterir ve bu yaklaşımlarıyla yeni nesil seyircinin dikkatini çekmeyi başarmaktadırlar. Bennett, çalışmasının ikinci bölümünde okuma ve görme teorilerine değinmektedir. Öncelikle Brechtiyen tiyatroda değişen seyirci oyun ilişkisine odaklanan Bennett, Brecht'in üretim ve alımlamada gelenekçi kalıpları kırdığını ve bunun seyirci oyun ilişkisini değiştirdiğini belirtmektedir. Bennett'in seyirci ve tiyatro ilişkisine yaklaşımı daha çok kültür odaklı bir yaklaşımdır ve tiyatroya gitme eylemi, kişilerin kültürel olarak bu eylemi nasıl gerçekleştirdiklerinin bir işareti olarak okunmaktadır.

Kültürel Seyirci Çalışmaları bağlamında ele alınan bu iki çalışma, seyirciyi seçimlerinde ve eylemlerinde özgürleşmiş bireyler olarak kavramaktadır. Özellikle Bennett'in çalışmasında, bu özgürleşme dinamiği ana akım tiyatrolar dışındaki alternatif tiyatrolara giden seyircilerin analizini üzerinden ifade edilmiştir. Oyun izleyen, tiyatrolara devam eden seyircilerin tiyatro ile kurdukları ilginin biçimleri, alışkanlıkları, eğilimleri üzerine yazılan Bennett'in çalışması, tiyatro seyircisi üzerine odaklanan akademik çalışmaların dayandırıldığı bir materyal olmuştur. Yalnız, burada dikkat edilmesi gereken küçük bir ayrıntı açıklanmalıdır. Kültürel Seyirci Çalışmaları adlandırmasına gidilirken, buradaki kültür kelimesinden seyircilerin tiyatroyla, oyunla, oyuncu ve mekanla kurdukları ilişkinin kökenindeki kültürel kaynaklar, nedensellikler anlaşılmamalıdır. Seyircinin bireysel olarak edindiği tiyatral kültür ve seyircilik olgusu anlamında ortaya koyduğu eğilimler anlaşılmalıdır.

1.3.TÜRKİYEDE YAPILAN SEYİRCİ ÇALIŞMALARI

Türk Tiyatrosunun seyircisi dikkate alınarak yapılan literatür taraması sonucunda, ülkemizde tiyatro seyircisi ya da tiyatroya gidenlere odaklanan kültürel-estetik yaklaşımlı spesifik bir çalışmaya rastlanmamıştır. Sadece değişik akademik ve güncel çalışmaların içinde, az da olsa, kimi başlık açma düzeyinde denemelere rastlanılmakta ya da seyirci fikri ve seyircimizin tarihsel oluşumunun üzerinde durulduğu görülmüştür. Metin And, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (And,1972: 82-113), Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923 (And,1971: 15-27) ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (And,1983: 43-107) ile 50 Yılın Türk Tiyatrosu (And, 1973:29-94) kitaplarında seyirciye yer vermekte, seyircinin Osmanlı'da ve Türkiye coğrafyasında tarihsel oluşumunu aktarmaktadır. Onun dışında ilginç ve değerli bir çabanın eseri İsmail Tanju'nun 12 Eylül Sonrası Teatral Yapı Teatral Seyircinin Estetik Çözümlemeleri Anket ve Sonuçları adlı çalışmasıdır. İsmail Tanju, 1988 yılında Küçük Sahne Ortaoyuncuları, Kenter Tiyatrosu ve Devlet Tiyatrosu Taksim Sahnesinde oyun izleyen 1500 seyirci üzerinde, on dört soruluk bir anket çalışması ile seyircinin oyun öncesi, oyun anı ve sonrasındaki davranışlarını analiz etmiştir. Tanju'ya göre, o dönem ülkemizde tiyatroya giden kesimin büyük bir bölümünü gençler oluşturmaktadır. Ancak bu dönemde tiyatronun hala bir gereksinim olduğu söylenemez. Liberal tiyatro, büyük bir yarı iç savaş yaşamış ve devrimci bir yapıyı içinde taşımakta olan 1940 ve 1950 doğumluları tehlikeli bulduğu için görmezden gelmektedir. Tanju, "liberal tiyatro bu kuşakların sanatsal yaşam ve yaratımı yok edilmelidir düşüncesiyle kitlelere yaklaşıırken, büyük bir teatral etkinlik içinde bulunan zamanın gençliği (...) liberal tiyatroyu dışlamıştır" (Tanju,1989: 20) demektedir.

Seyirci konusunu ele alan bilimsel çalışmalara yöneldiğimizde ulaşabildiğimiz örneklerin kısıtlı olduğu görülmektedir. Fakiye Özsoysal Çavuş, okur merkezli kuramsal çalışmalardan ve eleştiri yöntemlerinden yararlanarak tiyatro metnlerinin okurla kurduğu diyalogun biçimlerini, okur-metin-izleyici-sahne ilişkisi açısından ortaya koymayı amaçladığı İzleyici- Sahne İlişkisi adlı bir doktora çalışması yapmıştır. Özsoysal Çavuş, bu çalışmada "Yazarlarımızın metinleri aracılığıyla okurla/izleyiciyle

girdikleri diyalogun, didaktik otoriter bir çerçevede biçimlendiği ve geleneksel ‘öğretmen-öğrenci’ ilişkisinin yeniden üretimine dönüştüğü (...) bunun sonucu olarak da metinlerde okurun/izleyicinin düşünsel etkinliğinin, düş gücünün sınırlandığı” (Çavuş, 2000:152) sonucuna ulaşmaktadır. Akademik alanda “tiyatroda seyircinin edebi metnin okuru gibi değerlendirilmesi gerektiği fikrinden hareket ederek kuramsal anlamda bir açılım getirme” iddiasındaki bir diğer çalışma ise Refika Altıkulaç Demirdağ’ın Tiyatroda Seyirci Fikri ve Tanzimat Tiyatrosu adlı çalışmasıdır. Merkezinde seyircinin eğitilmesi meselesi ile Tanzimat yazarları ve seyirci fikrinin olduğu bu çalışma, daha çok, Türk Tiyatrosu seyircisinin tarihsel oluşumunu, bu dönemler içerisindeki çabaları ve tartışmaları yeniden toparlayarak sunmaktadır. Demirdağ’a göre halkı/seyirciyi eğitmek için “Tanzimat yazarları edebiyatı bir okul olarak görmekte, özellikle tiyatroyu bu işlevi sağlayacak önemli bir araç haline getirme yolları aramakta”dırlar (Demirdağ, 2016: 260). Bu akademik çalışmaların bazıları ise veri analizleriyle desteklenen sosyolojik çalışmalardır. Deniz Kılıç’ın Sosyolojik İzlekte Tiyatro-Seyirci İlişkisi Örnek Bir Çalışma Olarak Semaver Kumpanya adlı yüksek lisans çalışmasında tiyatro-seyirci ilişkisi sosyolojik bağlamda incelenmektedir. Örneklem olarak Semaver Kumpanyanın seyircisiyle ilişkisinin seçildiği bu çalışmada Kılıç, Bourdieu’nun sanat tüketicisine kültürel sermayesi üzerinden yaklaşma fikrini kuramsal alt yapıyı kurmak için kullanmaktadır. Tezde bireylerin sanatla ilişkilene biçimlerinde kültürel birikiminin en önemli faktör olduğunun bir kez daha altı çizilmekte, “Semaver Kumpanya’nın alternatif sanatsal duruşu, tiyatral tercihleri ve semt seyircisiyle yakaladığı ilişkiyle semtte yarattığı atmosferin, kişinin hayatında kültürel sermayeyi zaman zaman aşabilen bir dönüşüm olanağı yarattığı” (Kılıç, 2011: 102-103) iddia edilmektedir. Seyirciye veri analizleri üzerinden yaklaşan bir diğer sosyolojik çalışma ise Yasin Acar’ındır. Tiyatro Talebini Belirleyen Verilerin Analizi adlı çalışmada Van’da tiyatroya giden izleyicinin profili ve tiyatro talebini etkileyen faktörler araştırılmış, Van Devlet Tiyatrosunun seyircileriyle anket düzenlenmiştir. Seyircilerin demografik ve sosyo-ekonomik profili, tiyatro gitme alışkanlıkları ve bu erişimi engelleyen nedenler yirmi iki soruluk bir anket oluşturularak araştırılmış, veriler Sıralanmış Logit Regresyon’uyla analiz edilmiştir. Sinemaya gitmenin tiyatro seyircisinin tiyatroya ilgisini arttırdığı, tiyatronun halkın yerleşim yerlerine uzaklığının

ve toplu bilet satışları tiyatroya katılımı düşürdüğü tespit edilirken, “toplu bilet alarak oyun izlemeye gelenlerin, toplu bilet almayanlara göre daha az tiyatroya gittikleri görülmüştür”(Acar,2007:58). Acar gibi izleyici davranışları üzerine odaklanarak veri analizi yapan Ceren Boz’un Tiyatroların Reklâm Faaliyetleri ve Özel Tiyatrolardaki İzleyici Davranışları Üzerine Bir Araştırma adlı çalışması örnek kitle olarak İstanbul ilindeki otuz yedi özel tiyatro işletmecisi / yöneticileri ve tiyatro izleyicileri şeklinde belirlenmiş, on altısı araştırma dahilinde tutulmuştur. Farklı demografik özellikteki tiyatro izleyicilerine yönelik anketin 20-50 yaş aralığında, yüz örneklem üzerinden, Nisan-Mayıs 2010 tarihleri içerisinde yapılmış; uygulamada yüz yüze, e-mail ve faks yolu ile anket yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın bulguları göz önüne alındığında, “İzleyiciler, tiyatro talebini arttırmak adına yapılacak faaliyetler arasında en önemli olanın reklâm ve tanıtım faaliyetlerini arttırmak olduğu görüşündedirler. Bu noktada daha çok izleyiciye ulaşmak için yapılan çalışmalar kadar, izleyicilerin beklentisi ve önerileri de göz önünde bulundurulmalıdır” (Boz, 2010: 97) sonucuna ulaşılmıştır. Bu anlamda daha kapsamlı bir bakışa ise Çanakkale Seyircisi üzerine odaklanan Seyirci Alımlaması Üzerine Ampirik Çalışmalar: Jerry ve Tom, Oleanna adlı makalede rastlanılmaktadır. Tübitak Bilimsel Araştırma Projeleri kapsamında desteklenen ve farklı eğitim düzeylerinden, farklı sosyo-ekonomik kesimlerden seyircilerin alımlama düzeylerini tespit etmek ve tiyatro sanatının toplumu etkileme oranını araştırmak gibi bir hedefle yola çıkan “Tiyatronun Toplumsal Etkisi ve Taşra Seyircisinin Alımlama Düzeyi: Çanakkale’de Ampirik Tiyatro Araştırması” adlı çalışmanın ikinci denemesinde elde edilen ilk sonuçların paylaşıldığı bu makalede Kantitatif ve Kalitatif yöntemler bir arada ele alınarak; üçgenleme (triangulation) ve psikobiyolojik yöntem kullanılarak veri toplama tercih edilmiş; temsilin izlendiği sırada seyircinin tepkileri kameralarla kayıt altına alınarak kalitatif veriler elde edilirken, gerçek ortamda gözleme dayanan kalitatif veriler daha sonra latent değişkenlerle karşılaştırılmıştır. Her temsilin sonunda temsili izleyen seyirciye anket uygulanmış, kalitatif yöntemle elde edilen sonuçlar kantitatif yolla elde edilen sonuçlarla karşılıklı analiz edilerek değerlendirilmiştir. Proje verilerinin sonuçlarına göre yoğun trajik bölümlere sahip her iki oyunda da Çanakkale seyircisinin tepkisini çoğunlukla “gülme” tepkisi ile yansıtması nedeniyle Çanakkale seyircisi için “tiyatronun seyirci tarafından gülünmek için izlenmesi gereken ya da

gölünmesi gereken bir sanat türü olarak kabul edildiği” (Çevik&Erten&Öztürk, 2012: 422) iddia edilmektedir. Üniversitelerimizde yapılan diğer iki çalışma ise Oyuncu-Seyirci ilişkisi odaklıdır. Sahnenin seyirciyle kurduğu ilişkinin yapısı üzerine bir çalışma olan Nagihan Gürkan’ın Sahnenin Seyircide Açtığı Alan Sorunsalı: Meyerhold, Grotowski ve Studio Oyuncuları’nın Yöntemi Üzerinden Bir İnceleme adlı yüksek lisans tezinde “Sahnenin kendi dilini yaratması ve bu dilin sahnenin fiziksel dili olarak seyirciye de açık edilmesi sayesinde, sahnenin bir tasarım olduğunu gizlemeyen yapısıyla bir sahne gerçekliği yaratılabileceği noktasına ulaşılmıştır” (Gürkan, 2011: 107). Fatih Hüdai Sevdî’nin Yüksek Lisans çalışması Çağdaş Tiyatroda Seyircinin Oyuna Doğrudan Katılımı’nda seyirci-oyuncu ilişkisini araştıran ve seyircinin oyuna doğrudan katılımını sağlamaya çalışan çağdaş tiyatro uygulayıcıları; Peter Brook, Jerzy Grotowski ve Augusto Boal irdelenmektedir. Sevdî’ye göre anılan uygulayıcılar seyirciyle sahne arasındaki uzaklığı yıkmaya ve kaldırmaya çalışmışlar, oyuncu-seyirci ilişkilerinin de yeniden düzenlenmesi gerektiğini keşfetmişler, seyirci ile sanat arasında bir bağ kurarken, yine oyuncunun yeteneğini kullanmışlardır. Seyirci isterse sahneye çıkıp oynasın; “Belki sahnede oynamış olmak, farkına varmak, var olanı değiştirmek seyircide bir haz duygusu yaratabilir. Ancak seyirci, karsısında eğitim almış yetenekli bir oyuncu olduğunu bilir. Bu durumda yönetmen ya da oyuncu estetik uzaklığı ne kadar kırmaya çalışırsa çalışsın seyirci kendi düşünsel uzaklığını koruyacaktır” (Sevdî, 2010: 61). Doğu Yaşar Akal, Ezilenlerin Tiyatrosunda Seyircinin Yeniden Özneleşmesi adlı tezinde Augusto Boal ve Ezilenler Tiyatrosu’nun temel önermesi olan seyircinin yeniden tiyatronun öznesine dönüşme sürecini incelemekte, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan günümüze ‘Kürt Sorunu’ olarak bilinen, Kürtlerin Türkiye Cumhuriyeti’i tarihinde sistemle yaşadıkları problemleri ezen-ezilen ilişkisi üzerinden Forum Tiyatro aracılığıyla incelemeye çalışmaktadır. Dünya halklarının pek çoğu için ortak bir payda olan ezilme kavramı üzerine tiyatro bağlamında bir şeyler yapabilir mi? Kamusal alanlarda tiyatro yapılırsa seyirci-oyuncu ilişkisi neye dönüşür? gibi sorulara cevap aradığı tezinde Akal, materyal olarak 2011 yılında gerçekleşen iki büyük Van depreminin ardından, 2012 yılının Temmuz ayında Van’da ilköğretim çocuklarına yönelik gerçekleştirilen “Gençlik İçin Dönüşüm” ve 2013 yılının Şubat, Mart ve Nisan

aylarında gerçekleştirilen gençlere yönelik “İmece Gemisi” adlı forum tiyatro atölyelerini almıştır.

Paulo Freire’nin Ezilenlerin Pedagojisi ve Augusto Boal’in Ezilenlerin Tiyatrosu söylemleri üzerinden kavramsal bir zemin oluşturan, ardından o kavramların ışığında farklı vakaları karşılaştırarak, uygulamalardaki süreçleri ve sonuçları, teorinin pratiğe geçişteki dönüşümünü ortaya koyan Akal, Ezilenlerin Tiyatrosu poetikasının Forum Tiyatro yaklaşımı bağlamında bugünün siyasi ve sanatsal koşullarında belirginleşen en önemli sorunları, kapalı ve açık grup tekniklerin uygulaması arasındaki fark ve katharsis kavramına yaklaşım etrafında şekillendirmektedir. Van’da üzerinde çalıştığı her iki proje sonrasında ulaştığı sonuçlara bakıldığında, Akal’a göre Forum Tiyatro pratiği ancak kapalı gruplar içerisinde çalışılırsa katılımcılarını nesneden özne konumuna geçirebilir, ancak böylelikle katılımcıların hikayelerini özgürce paylaşması sağlanabilmektedir. Katılımcılar hikayelerini oluştururken, başka bir Ezilenlerin Tiyatrosu metodu olan “Baskının Kırılması Tekniği” kullanışlı olmaktadır. Baskının Kırılması Tekniği sırasında katharsis’in oluşma potansiyeli vardır. Bu noktada ikinci sorun görünür hale gelmektedir. Boal’in metodunda, katharsis’in ezilenlerin yararına kullanılması meselesi üzerinde durulmamıştır, hatta bu metoda göre yapılması gereken katharsisin olabildiğince geri plana atılmasıdır. Katharsis’in tiyatro tarihi içindeki tarihsel işlevi Ezilenler Tiyatrosu oyunları hazırlanırken kullanışlı olabilir. Bu anlamda bu iki sorun doğrultusunda yapılacak araştırmaların, Ezilenlerin Tiyatrosu Kuramı ve praksisinin olanaklarını çoğaltacak bir doğrultu sunabileceğini düşünen Akal, “Gençlik İçin Dönüşüm” ve “İmece Gemisi” projelerinde elde ettiği verileri aktarırken; “ancak hiçbir forum tiyatrosu oyunu kesin bir çözümle sona ermedi. Katılımcıların kapalı grup halinde çalışırken, bir anlamda kendi hayatlarının öznesi olmaya yakınlaştıklarını iddia edebiliriz. Ancak gösterim sırasında ‘seyirci-oyuncuların’ aynı deneyimi yaşadığını söylemek güç. Gösterimin tartışılmayan konuları oyun vasıtası ile tartışılabilir kıldığı, bu pratiğin ortaya çıkardığı önemli bir olgudur. Ancak Boal’in iddiası gibi herkesin katıldığı bir şenlik havasında geçtiğini söylemek oldukça güç. Seyir kültürü yüzyıllar boyunca o kadar sindirilmiş ki, insanların tiyatrodaki bir anda kendilerini sahnedeki aksiyonu değiştirecek cesarete ermeleri, teoride iddia edildiği kadar basit bir mesele değil”(Akal, 2013:70) sonucuna ulaşmaktadır.

Görüldüğü gibi ülkemizde sahne sanatları alanında, sahne-seyirci ilişkisi üzerine bilimsel çalışmalar oldukça sınırlıdır ve seyirci-kültür ilişkisini merkeze alan bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Yukarıda anılan çalışmaların çoğu Türk Kültürü ve bu kültürün seyirci ve seyretme kalıplarına etkisini değerlendirmeden, Batılı kodlarla seyirci kavramına yönelen çalışmalardır. Türk seyircisinin kültürel yönelişine dair herhangi bir çalışmanın olmaması; seyirci ve seyretme olgusu üzerine getirilen yorumların genelleşmesine neden olmaktadır. Türk tiyatrosunda seyirci konusuna odaklanıldığında, seyretmeye dair kültürel kalıpları göz ardı eden, topluma ve seyirciye uzak, seyircinin alışkın olduğu estetik kodları dışlayan bir yaklaşım söz konusudur. Batılı kodlarla işleyen, zamana ve mekana dair alışkanlıkları dikkate almadan süregelen yaklaşımların öne çıktığı bu sahada seyircinin yabancı olduğu farklı bir estetik üzerinden seyirciye yönelinmektedir. İncelenen gerek yabancı gerekse de yerli seyirci çalışmalarından çıkan sonuca göre, geçmişten günümüze bir halkın kültürünün sahne seyirci ilişkisine, seyircinin oyunla ve oyuncuyla kurduğu ilişkiye, zamanı ve mekanı algılama biçimlerine etkisi ele alınmamıştır. Bu anlamda Türk Kültürü'nün Türk tiyatrosu seyircisine, seyretmeye dair kalıplarına etkisini araştırmak önemli bir boşluğu dolduracaktır.

2.BÖLÜM

TÜRK TİYATROSUNDA SEYİRCİYİ BELİRLEYEN KÜLTÜREL KIRILMALAR

2.BÖLÜM

TÜRK TİYATROSUNDA SEYİRCİYİ BELİRLEYEN

KÜLTÜREL KIRILMALAR

Türk kültürü, oluşum süreci içerisinde birçok farklı kültürle karşılaşmış, bu karşılaşmalar sonucunda etkileyip, etkilenecek kimi kırılmalara uğramış, sonrasında ise hepsinin bir bileşimi ve karışımı olarak iç içe geçip, melezlenerek özgün bir kültüre evrilmiştir. Bu süreçte göçebelikten yerleşikliğe, çok tanrılı inanç sistemlerinden tek tanrılılığa, sözlü kültürden yazılı kültüre, Doğulu kimlikten Batılı kimliğe uzanan Türk insanı, evren algısı ve eyleyiş biçiminde bileşime ulaştırdığı kendine özgü kültürüyle karşısına çıkan bariyerleri aşarken, gündelik hayatın bütün alanlarına nüfuz etmiş olan bu güçlü kültürel yapı, Türk insanının davranış kodlarının merkezi belirleyeni olmuştur. Türk tiyatro seyircisinin seyir geleneği de bu güçlü belirleyen aracılığıyla oluşmuş, seyretme kalıpları Türk kültürünün geçmişten günümüze yansıyan kültürel değer dizgelerinin güçlü etkisiyle biçimlenmiştir.

Türk Kültürü; belirli bir coğrafya sınırı içerisinde yaşanıp, gelişen bir kültür olmayıp; geniş alanlardan beslendiği için Türk kültürünü net bir biçimde kökenlerine ayırıp, adlandırmak kolay değildir. Bozkurt Güvenç, Türk kültürünün kökenlerini beş grupta toplamaktadır. Güvenç'e göre Türklerin ve Türk kültürünün kökeni; "1: Türklerden önceki Küçük Asya (Anadolu) kültürlerine ve insanlarına; 2: Küçük Asya'ya gelip, yerleşmeden önceki Orta Asya Türk boylarına; 3: Küçük Asya'yı fethedip, yerleşen Müslüman, Türkmen ve Oğuzlara; 4: Anadolu'da fethedilen, Müslümanlığı kabul ederek Türkleşen yerlilere; 5: Batılı, çağdaş, laik Türklere"(Güvenç, 1995:49) kadar uzanmaktadır. Şerafettin Turan ise Türkiye Kültürü ve Türk Kültürünü farklı ele almaktadır. Turan'a göre "Türk Kültürünün genelde '3' kaynağa dayandığı meydana çıkmaktadır. Orta Asya-Komşu ülkeler(Çin-Hint)İslam (Arap, İran). Türkiye Kültüründe '4' köken, dördü bir bileşke söz konusudur. Özgün Türk kültürü (Orta Asya)- İslam kültürü, (Arap, İran)- Anadolu yerli kültürleri- ve Batı (Avrupa) kültürü"(Turan, 2010: 54). Türk kültürünün kökenlerine yönelik sınıflandırmada ortaya çıkan zorluk, Türk isminin kökenine dair tartışmalarda da

geçerlidir. Türk ismi; Çince Tu-kiu ile ilişkilidir. “Bu adın içinde ya tekil olan Turk ya da büyük bir olasılıkla çoğul olan arkaik Turuk kelimesi gizlidir(...)sözcüğün Sogdcası Trwk'tür (...) Turk ya da Turuk yazılımla, VIII. yüzyıla ait büyük yazıtlarda yer alan Turk kelimesi; “güçlü” ya da “güçlüler” anlamına gelmektedir ve hiç şüphesiz ki bu sıfat kavime ya da boya ilişkin bir özelliğe değil, siyasal bir örgütlenmeye gönderme yapmaktadır(...)Müslümanlar Tu-kiulardan başka boyların da aynı dili konuştuğunu fark edip hepsine Türk ismini verir” (Roux, 2008:92). Avcıoğlu, Türk isminin kökenine ve etimolojisine dair daha geniş bir panorama çizmektedir.

“Çin kaynaklarında, efsanelere göre, Aşina soyu Juan-Juan'a sığınıp onlar için Altay'da demircilik yaparken, dağın zirvelerinden biri miğfere benzediğinden, onlara Türk (miğfer) adı verildiği yazılır. İslam kaynaklarında, Arap alfabesiyle Türk, “terk” diye de okunabileceğinden “terk edilmiş, bırakılmış” diye yorumlanır. Kaşgarlı Mahmut, Türk'e “olgunluk çağı” anlamını verir. Türk deyimine, Takye “deniz kıyısında oturan adam”, cezbetmek vb. gibi anlam1ar da yakıştırılır. Wambery, 1879'da “Türk” deyiminin «türemek» fiilinden geldiğini ileri sürer. Ziya Gökalp, türeli “töre sahibi” diye açıklar. Doerfer, Orhun yazıtlarındaki “Türk” deyimini “devlete bağlı halk, uyruk” biçiminde anlar. Fakat, bu konuda genellikle Müller'in görüşü kabul edilir. Uygur metinlerinde “Türk” deyimini, kuvvet anlamına gelen “terk” deymiyle yan yana bulan Müller, Türk'ün kuvvet demek olduğu sonucuna varır. Bir İran metninde geçen “Türk-Hun” deyimini, “kudretli Hun” diye yorumlanır. Bazin, Türk deyimini “meydana çıkmış, biçimlenmiş, gelişmiş, çok gelişmiş, kuvvetli” anlamlarını kazandığını ileri sürer” (Avcıoğlu, 1978: 295).

İç Asya'dan başlayarak, eski Çin, Hint ve Tibet kültürleriyle köklü bağlantılara sahip Türk kültürü, göç yollarındaki birçok kültür ve toplumun etkisiyle değişip dönüşerek gelişmiş; fetihler aracılığıyla elde edilen topraklardaki yerel kültürlerle ilişkilenecek, yeniden biçimlenmiştir. Müslümanlığı kabul ederek Anadolu'ya yerleşen Türkler; burada farklı kültürlerle karşılaşmış; birçok kültürün bir arada yaşamasıyla şekillenmiş olan Anadolu kültürüyle kaynaşmışlardır. Türk seyircisinin kültürel algısı, yukarda adı geçen güzergahlar üzerindeki kültürlerin kaynaklık ettiği öğelerle belirlenmiştir. Eski Türk dininin doğada bulunan nesnelere yüklediği kutsallık dolayısıyla irrasyonel örüntülerle ilişkilenecek olan Türk kültürü ve bu kültürün ürünü Türk seyircisinin algısı, animizm gibi doğaya referans veren bir inanç sisteminin etkisinin ardından şamani dönemlerinde özellikle doğayla iç içe bir yaşantı sonucunda mistik öğelerle daha da beslenmiştir. Komşu ülkeler, Hint kültürü ve bu kültürü

biçimlendiren Hint ritüellerinden yansıyan algılama biçimleri, Çin kültürü, Tao, Budizm ve Zen Budizm gibi öğretiler, Türk kültürünün oluşumunda ve Türk seyircisinin evrenle ilişki kurma biçimlerinde yol gösterici olmuş, İslam öncesi zamanlardaki evren algılarıyla birleşen bu kültürel formlar sentezlenerek Türk tiyatro seyircisinin algılama ve anlamlandırma biçimlerinde ve seyir alışkanlıklarında güçlü etkiler oluşturmuşlardır. Türk kültürünü ve bu kültürün ürünü Türk tiyatro seyircisini biçimlendiren bir diğer önemli merkezi etki ise İran kültüründen gelmiştir. Türkler, doğanın dayattığı şartlar ve savaşlar dolayısıyla Hazar Denizi ve Amu Derya kıyılarına ilerlemişler, burada İran kültürüyle yakın ilişki içine girmişler, Maniheizm ve Mazdekizm / Zerdüştizm gibi inanç sistemlerinden etkilenerek, bu sistemlerden yansıyan kültürel örüntüleri kendi kültürlerine katmışlardır. Sonrasında ise kültürümüzü en uzun zaman sürecinde etkileyecek olan İslam ile karşılaşma gerçekleşmiştir. Göçebe Türkmenler'in Anadolu'ya gelişi, yerleşikliğe geçişleri ve tek tanrılı bir din olan İslamiyet'i kabul edişleri uzun zaman almıştır. Göçebe hayat tarzını sürdüren ve savaşçı niteliklerle donatılmış bu topluluklar, geçmişten getirdikleri kültürel değerler ve inanç sistemleri bağlamında İslamiyet'in katı yaklaşımlarını hemen benimseyememiş, farklı direnç biçimleri sergilemişlerdir. Anadolu'ya girip, yerleşmeye başlayınca Hristiyanlık ve yerel pagan kültürlerle karşılaşan Türkler, geçmişlerindeki şamani kültürel kodlar aracılığıyla bu pagan kültürlerin dünyasıyla ilişkilenebilmekte zorlanmamışlardır. Bütünüyle olmasa da artık hızla yerleşilen bu coğrafyada belli bir kültüre ya da inanç sistemine dair öğretiyi farklı anlam dizgesiyle algılama ve anlamlandırmaya yönelik topluluklar da yaşamaktadır. Anadolu'daki bu pagan topluluklar ve bunların doğa ile iç içe yaşantılarıyla şekillenmiş kültürleriyle karşılaşılması ve bu yerel kültürlerle ilişki; örneğin köy seyirlik oyunları bağlamında seyircimizin seyretme alışkanlıklarını biçimlendirmiştir. İslamiyet'in algılanışındaki farklılığı yansıtan algılama biçimleri ve pagan yerel kültürlerin doğayla olan iç içe yaşantıları ve evreni algılama biçimleri kültürel anlamda Türkler üzerinde güçlü etkiler bırakmıştır. Özellikle Heteredoks yönelim, sanattan sosyolojiye, oyun kültüründen, seyirci ve seyir kültürüne kadar bütün Türk coğrafyasının kültürel işleyişine damgasını vurmuştur.

Yerleşik kültürlerin tarihle ilişkilendirme biçimleri göçebe-kandaş toplulukların kültürlerine göre farklılık göstermekte, göçebeler sözlü kültür üzerinden dünya ile ilişkilerini kurarken, yerleşik kültürler yazılı kültürün çizgisel evreni aracılığıyla bu iletişimi sağlamaktadırlar. Osmanlı Beyliği on ikinci yüzyılın sonunda kurulup, on üçüncü yüzyılda gücünü arttırarak gelişirken, yerleşik toplulukların tarihle kurdukları ilişkinin bir yansıması olarak bilinen yazılı kültür; bu yapılanmada başat unsur olamamış, ikili bir kültür yaşantısı kendini göstermiştir. Tek tanrılı bir din olan İslam'a geçişle birlikte yazılı kültür alanına geçseler bile sözlü kültür üzerinden kendilerini ifade etmelerinde özellikle tasavvuf kültürü çok etkili olmuştur. Heteredoks İslam'ın öne çıkan figürleri olan Babalar ve Abdallar hakkında dilden dile dolaşan efsaneler, kahramanlık hikayeleri ve tekke edebiyatı bu kültürü beslemiş, İstanbul'da ortaya çıkacak olan Meddah, Ortaoyunu, Karagöz ve Tuluat tiyatrosu gibi formlar dönemin performans merkezleri sayılabilecek olan kahvehanelerde, konaklarda, açık alanlarda seyircisine hep sözlü kültür üzerinden yönelmişlerdir.

Sözlü kültür, Türk insanının ve dolayısıyla da seyircisinin kültürel dünyasını şekillendirmeye hep devam etse de, Tanzimat Dönemi ile Osmanlı devletinde doruğa çıkan Batılılaşma ideolojisi, yönetimden gündelik hayata kadar her şeyin yeniden düzenlenmesini gerektirmiş, sahne-seyirci ilişkileri de bu yeniden yapılanma hedefinden payını almıştır. Yazılı metin, çerçeve sahne, makyaj, ilüzyon gibi Batı dünyasının sahne araçları Türk seyircisinin dünyasına eklenmiştir. Özellikle Yeni Osmanlılar eliyle gerçekleştirilmeye çalışılan bu değişim, tiyatromuzun işleyişini farklılaştırırken, sahne seyirci ilişkilerinde radikal değişiklikler gerektirmiş, bu gereksinimler ilk zamanlar büyük sıkıntılara neden olmuştur. Batılılaşma kültürünün etkisiyle sadece sahneye dair biçimler değil, kültürel yaşantının etkisiyle mekana ve ortama dair değişimler de gerçekleşmiştir. Oyunlar çerçeve sahnede izlenmeye başlanırken, Direklerarası, Osmanlı-Türk eğlence hayatına dahil olmuş, Operet, Kanto gibi türler seyircinin alternatifleri arasına girmiştir. Cumhuriyetle birlikte Ümmetten Vatandaşa doğru dizayn edilmeye çalışılan toplum; Köy Enstitüleri, Halk Evleri gibi kurumlar aracılığıyla hem Batılı kültürün hem de resmi Türk ideolojisinin öne çıkardığı kültürel ve ideolojik örüntülerle şekillendirilmeye girişilmiş, sonrasında ise bu görev Devlet Tiyatroları ve Bölge Tiyatroları eliyle günümüze kadar sürdürülmeye çalışılmıştır.

Türk seyircisinin kültürel alışkanlıkları ve zaman içerisinde yeni kültürel biçimlerle yakaladığı uzlaşımlar, onun hem mistik hem de ritüelistik içerikleriyle birlikte günümüze kadar uzanmış bulunan kültürel mirasıyla ilgilidir. Mistik olan da, ritüelistik olan da halen ciddi olarak Türk toplumun gündelik hayatında devam etmekte, gösterime, Türk tiyatro seyircisinin zaman- mekan algısına, eylem dizgesini algılayış biçimine yansımakta; oyunla olan ilişkisi bu süregelen kültürel örüntülerle karşılaştığında daha tatmin edici bir etki tepki mekanizmasının işlemesine imkan tanımaktadır. Bu yüzden, Türk tiyatro seyircisinin kültürel geçmişindeki Göçebekandaş yapıdan devşirdiği kültürü ve sonrasında karşılaştığı kültürlerden edindiği etkilerle ortaya çıkan bireşimlerin üstünde durmak üçüncü bölümde ele alınacak olan sahne-seyirci ilişkisine yansıyan özellikleri belirlemekte işlevsel olacaktır.

2.1. Göçebe Kültürden Yerleşik Kültüre Değişim

Türkler, geçmişte uzun yıllar göçebe olarak yaşamış, daha sonra neredeyse tamamen yerleşik hayata geçmişlerdir. Tek tanrılı bir din olan İslam'a geçişleri ve sonrasında Batılılaşma ideolojisiyle dizayn edilmeleri, Türk toplumunu radikal bir biçimde değişime uğratmış olsa da, göçebe geçmişinden kaynaklanan hissetme ve eyleyiş biçimleri gerek kolektif bilinç dışında gerekse gündelik hayatı düzenleme biçimlerinde hala etkisini sürdürmektedir. Bu etkinin fazlasıyla hissedildiği yapılardan bir tanesi de Türk tiyatro seyircisidir. Türk tiyatro seyircisine karakterini veren kültürel etkilerin merkezinde göçebe-kandaş örgütlenme biçimi, onun evreni algılama ve bu algıyı gündelik yaşama yansıtırma biçimlerinin olduğu söylenebilir. Göçebe-kandaş topluluklarda öne çıkan kolektif yaşam biçimi, dertte ve tasada ortaklık, mekanla kurulan değişken ilişki ya da gerçekliği algılama ve anlamlandırma biçimleri bugün hala Türk seyircisinin sahneyle ve oyunla kurduğu ilişkisinde etkili olmaya devam etmektedir. Göç gerçekliğinin ve göçebe zihniyetinin Türk toplumundaki davranış kalıplarının temel belirleyicilerinden olması göçebelik kavramını ve Türklerin göçebe-kandaş örgütlenme biçimini daha ayrıntılı bir biçimde ele almayı gerektirmektedir.

“Göçebelik, özellikle Afrika ve Asya'nın kurak ve yarı kurak bölgelerinde nispeten seyrek nüfuslu ıssız bölgelerde bulunur. Verimsiz meraların geniş alanlarında bitki örtüsünün nispeten daha da kullanılabilmesi için gerekli hareketliliği ve esnekliği sağlayan geleneksel bir toplum şeklidir”(Spooner, 1984:1)

Göçebelik olgusunun merkezi belirleyeni hareketlilik olgusudur. Göçebelerin sıklıkla yer değiştirmeleri, iktisadi fayda amacını aşan bir faaliyettir. Topluluğun karşı karşıya kaldığı çevresel zorunluluklar veya daha verimli kaynaklara ulaşma hedefi göç fikrini tam olarak karşılamamaktadır. Göç fikri ya da eylemi, grubun zihniyetine hakimdir ve grubun bir gerçekliği olarak her zaman gündemdedir. Hem grupların hem de grup içerisinde bireylerin akışkanlığı ve konup göçme faaliyeti siyasal bir işleve sahiptir. Bu faaliyetler düzeni, anlaşmazlık ve çatışmaların çözümünü ve ahengi sağlamaktadır. Göçebelerde toplumsal ilişkiler, hareketliliğin içinde anlam bulmaktadır. Yakınlık veya uzaklık kavramları mantık üzerinden kavranabilecek olgular değildir.

Alan ve mesafe kavramları bir anlamda yadsınmaktadır. Bu hareketlilik göçebeleri, doğayı ayrıntılı bir biçimde tanımaya teşvik etmektedir. Avcı-toplayıcılar daha çok sertliğe dayalı, öldürme-kan gibi unsurlarla iç içe iken, çoban göçebeler doğayla olan ilişkilerinde evcil unsurlarla ilişkilenebilirler. Toprak ve çevre, çoban-göçebeler için yürekten bağlılığın ve saygının tek nesnesidir. Bu topluluklarda bir iktidar tipinin olmayışı, toplulukça benimsenen bir tanrı kavramının yokluğuna da neden olabilmektedir. Göçebeler, din ve doğaüstü karşısında hiyerarşiye tabi olmadıklarından, gruptaki eşitlikçi yapı, ruhlar arasında da hiyerarşi yokluğunu getirebilmektedir.

"göçebe, insanın hakim olduğu bir dünyada oturduğu inancında değildir. Bu dünya insanlar tarafından değil, nesneler tarafından denetlenmektedir. Onun evreni insanbiçimci değildir. Beşeri olmayan varlıklarla ilişki kurmak için, ne aracı olarak işe yarayacak simgelere, ne de başka bir şeye ihtiyaç vardır" Göçebe içinde yaşadığı ortamı iyileştirmeye çalışmaz. Bu anlamda göçebe, nesneler veya başka bir dünya tarafından denetlenmektedir ve o doğayla doğrudan temas halindedir. Bir çobanın yararlandığı evcil hayvanlar, doğayla ilişki kurmasını sağlayan araçlardır. İster çoban, isterse avcı-toplayıcı göçebe olsun, yerleşiklerin yaptığı gibi kendi kültürünü doğaya dayatmaz"(Bennefoy, 2000: 341).

Merkezinde hayvancılık ve avcılığın olduğu, kimi zaman yağmacılığın da bunlara eşlik ettiği, gruplar arası ve grup içi akışkanlık ve hareketliliğin, birden çok merkezliliğin ve eşitlikçiliğin baskın olduğu göçerlik ya da yarı göçerlik yaşam biçimi, yerleşik tarımla uğraşan ya da rençberlikle geçinen toplulukların yaşam biçiminden oldukça farklı bir işleyişe sahiptir. Göçebe yaşam, doğayı tahakküm altına almayı, tabiatı işlemeyi reddeder. Aksine, göçebeler, doğaya uyumlanmaya, doğanın mevsimsel ve çevresel değişimlerine saygı göstererek, onunla uzlaşmaya çalışırlar. Yerleşik kültürler ise yerlerinden hareket etmeden, koşulları kendi yaşam biçimleriyle uzlaştırmaya, doğayı tahakküm altına almaya çalışmaktadırlar. Göçebeler, yerleşiklerin aksine doğa-ana ne sunarsa onu kabul ederler. Sunulan yetmediğinde veya tükendiğinde yeni ve verimli kaynaklar bulmak için göç ederler ve konukları yerdeki yeni doğa-ananın sunduğu olanaklara göre yaşamaya başlarlar. Toprağı ekip biçme, tohumlama ve ürün alma gibi eylemler henüz düzenli olarak, birbirini takip ederek işleme sokulmaya başlanmamıştır. Tüm eylemlerin gerçekleştiği yer, doğa ananın sınırlarının içidir. Bu

yüzden de doğadan kopmayı getirecek babacılık olgusu henüz güçlü değildir. Toprağın tarım aracılığıyla işlenmesi veya yerleşiklik, insanın doğayı denetimi altına alabilecek kadar güçlenmiş olması, eril ögenin dişil öge ile arasına mesafe koyup, onu tahakkümü altına alabilecek kadar gelişmiş olması anlamına gelmektedir. Yerleşik toplulukların doğadan az da olsa ayrılmış olmaları doğadan uzak yaşadıkları anlamına da gelmez. Bunun anlamı, insanın doğayı kontrol edebiliyor olması demektir. Bu yapıda bir ana tanrıça kültü olsa bile, bu kült soyut bilinç kaynaklı tinselliğin bir izdüşümü olarak kabul edilmelidir. Anaerkil ya da ataerkil olsun; belirli bir hiyerarşiden bağımsız, iktisadi beklentilerini karşılayacak bir anneye bağlanmaya her insanın ve her kültürün ihtiyacı vardır (Saydam,2011:142). Oysaki göçebeler için durum farklıdır.

“Göçebe yaşamda ‘tek anne’ zorunluluğu yoktur. Doğa Ana her yerdedir; her yer ‘yir-sub’dur. Yerel değişiklikler, yönelme ya da uzaklaşma şeklinde göç hareketlerine neden oluşturur. Göçebe için hiçbir yere, her şeyiyle bağlanma gereksinimi yoktur. Reddeden, cezalandıran (engelleyen, hüsrana uğratan) parça-anne, geniş anlamda anne işlevi gören Doğa Ananın başka bir yerinde daha iyisini bulabilmek amacıyla rahatlıkla terk edilebilir. Bir yerin(nesnenin) hem iyi, hem kötü yanlarını yaşayarak ve her şeye rağmen ilişkiyi devam ettirerek bütünlük içinde algılanmasına koşut ruhsal dinamikler, göçebe topluluklar için gerekli değildir. İyi anne, bir gün kötü davranırsa, iyi başka bir yerde herhalde mevcuttur, bulmak için göç edilir(Saydam,2011:143-144).

Türk kültürünün oluşumu sürecince bu kültürü kuran başat unsurlardan biri göç hareketidir. Çinlilerle bitip tükenmek bilmez bir savaş hali içinde olan Türkler, genelde doğudan batıya doğru yönelen göçleri esnasında “(1)Yerleşik hayata-atıcılık veya çobanlıktan rençberliğe - geçme; (2) Budizm, Hristiyanlık, İslamiyet gibi dinlerle karşılaşma;(3) Devlet Yöntemleriyle tanışıp devlet deneyimi kazanma” (Güvenç, 1995: 89) gibi üç önemli süreci deneyimlemişlerdir. Yedinci yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte Göktürk İmparatorluğu egemenliğinde bir boy oluşturan Oğuzlar, şimdiki Moğolistan’ın yukarı kısımlarında, Yukarı Yenisey ile güneyinde akan Tule nehrinin çevresinde yaşamaktaydılar. Göktürk hâkimiyetinin yıkılışından sonra, 843 yılına kadar Uygur yönetimi altına giren Oğuzlar, Göktürk İmparatorluğu’nun batıya doğru genişlediği dönemlerde, 10. yüzyılın ilk yarısında, batıda Hazar Denizi kıyıları ile Amu Derya kıyısındaki Gürgene çevresinde, Karacuk-Dağı eteklerinde ve Sirdarya nehri ile Aral

Gölü çevresindeki steplere ve doğuda ise Farab'a kadar yayılmışlardır. Boylardan oluşan egemen bir devlet yapısı oluşturan Oğuzlar, onuncu yüzyılın başlarında Müslüman olmaya başlamışlardır. Oğuz, Kıpçak ve Tepmeklerin etkileri ve iç savaşlar nedeniyle Yabgu'ların kurduğu oluşum daha 11. yüzyıl henüz başlamadan yıkılmış, bunun üzerine Oğuzlar, irili ufaklı gruplar halinde, yeni topraklar elde etmek için Harezm gibi, Horasan, Azerbaycan, Anadolu gibi, Irak ve Suriye gibi alanlara yayılmışlardır. Günümüz Türkmenistan'ının halkını oluşturan boylar ise Amu Derya ile Hazar Denizi arasında kalanlardır. Selçuklularda da, Osmanlılarda da kökleri Oğuz boylarına dayanan hanedanlar söz konusudur. "Türkmenler" tanımlaması ise, Anadolu'da Oğuzlar gibi aynı soydan gelen ve atalarının göçebe yaşam biçimi ile sosyal yaşam düzenini, yerleşik düzene geçtikten sonra da koruyan etnik gruplara atfedilmiştir(Boratav, 2012: 9).

Onuncu yüzyılda Altay Dağları'nın Batısından başlayan ve Sibirya Ormanı'nın Güneyindeki Aşağı Volga'ya kadar uzanan steplerde yaşayan Türkler, Oğuz Boyu'ndan gelen göçebe koyun çobanlarıdır(Cahen,2008:1). Göçebelik, Türklerin temel karakteristiklerinden biri olarak geçmişten günümüze dünyayı algılama ve tanzim etme süreçlerinde merkezi bir belirleyen olmuştur ve olmaya da halen devam etmektedir. Göçebe sözcüğünün kullanımlarını Bahaeddin Ögel ayrıntılı bir biçimde açıklamaktadır.

“göçebe sözünün göç-oba'dan veyahut da farsça göç-ave'den geldiğini söyleyenler vardır(...) Osmanlılarda, göçerevli, göçkün, göçkücü sözleri daha geniş olarak yayılmıştı. Biz bu kitapta göçkücü deyimini, daha çok kullandık. Çünkü bu söz, "evi olan fakat mevsime göre yer değiştiren" manasına kullanılmış olsa gerektir. Ortaasya Türk ağızlarında, köçmek ve taşınmak deyimleri de çok kullanılır. Taşınmak sözü, "evden dışarıya gitmek" manasına kullanılırdı. Bunun yanında, oturmak, yani "otlağa, mer'aya girmek" veya kotarmak, yani "yerini değiştirmek" manasına gelen deyişler de kullanılırdı 2). "Büyük hareket ve akınlar" için ise, sür- fiil kökünden gelen, sürdöön gibi deyişler kullanılırdı 3). Eski Türkler ise, böyle kitle halindeki göç işlerine, köçürmek ve göçülen yerde, devlet tarafından yapılan iskan işlerine de, kondurmak derlerdi(...) ebediyen yurdunu bırakarak başka bir yere göçen kimselere ise, Ortaasya ağızlarında, kö-çormön, yani "göçermen" adı verilirdi(Ögel, 2000:5-7).

Türk ulusunun kurucusu; avcılık, toplayıcılık, gelgeç tarım ve çobanlık aşamalarını yaşayan ve kandaş örgütlenme yapısına sahip olan Orta Asyalı göçebe Türkmenler, kandaşlık esasına göre biçimlenmiş klanlardan oluşan bir yapı sergilemekte, bu göçebe topluluklarda kolektif eylem aracılığıyla topluluğun bütünselliği sağlanmaktadır. Klanın üyeleri birlikte üretip, birlikte tüketirken, karşılaşılan saldırılara birlikte karşı koyma ve birlikte savaşma esasıyla yaşamlarını sürdürmektedirler. Kandaşlık olgusunda klanı oluşturanların ortak atalardan geldiğine inanılırken, diğer yerleşik topluluklardan farklı olarak anahanlık bağlamı kandaş-göçebe yapının işleyişini belirlemektedir. Anahanlık olgusunda çocuklarla olan ilişkide babanın erki değil, ana-çocuk ilişkisi merkezdedir. Diğer bir deyişle bu topluluklar ataerkil değil, anerkil özellikler göstermektedirler(Hassan,1985:14-21). Hayvancılık, avcılık ve toplayıcılıkla geçinen göçebe-kandaş topluluklarda yerleşikler gibi tarımsal faaliyete rastlanmadığından, kendi aralarında yaşamı düzenlerken toprağa ve mülkiyet ilişkilerine bağımlı değildirler “Çöl, bozkır ve dağ gibi çokluk çorak bölgelerde otçul sürülerin yeniden-üretiminde ihtiyaç duyulan bitki kaynaklarıyla (otlak) suyun mevsimlik çevrilerini izleyerek konup göçen ve verilmiş ekosisteme göre örgütlenip, kendi yeniden üretimleri için doğayı hayvansal ürünler (et, süt, kan, kıl, deri, boynuz vs.) ile hizmetler (binek, koşum, yüklet) aracıyla edinen toplumlar”(Divitçioğlu, 2000: 236) olan göçebe-çobanlar, doğadan azami faydalanmayı mümkün kılan, küme halinde örgütlenmiş çadırların bir araya gelmesiyle oluşan bir üretim birimi olan oba yapılanmasıyla yaşamlarını sürdürmektedirler. Oba, göçebe-çoban ailelerin doğayla iktisadi ilişkilerini kurma biçimidir ve emek kullanarak iktisadi yeniden üretim sürecini devam ettiren bir üretim birimi olarak göçebe-kandaş topluluklarda hep var olagelmıştır. Göçebe-kandaş topluluklarda belirli bir mülkiyet hakkı, kişisel kazanç ve birikim söz konusu olmasa da, boy ve obalarda üretim sonucu elde edilen malların üzerinde beyler söz sahibidirler. Bu beyler, düğün, ergenlik töreni, doğum ve ölüm gibi fırsatlarda üretilen ürünü bazen davetlilere pay ederek, bazen de bunu yakıp yıkarak (potlaç) yağmalatırlar. Bu topluluklarda armağan verip-alma teşvik edilir, yüceltilir. Her armağanın eşdeğer karşılığını geri vermek zorunludur. Armağanın da yağmanın da temelinde ödülleme / karşı-ödülleme olup, gerisinde tüketim mallarını pay ederek, tüketimi "yakınlar" arasında yaymak ve armağan veren ile yağma düzenleyenin toplum katındaki itibarını

artırmak isteği yatmaktadır(Divitçioğlu,2000: 18). Potlaç kültürünün seyirciyle olan ilişkisinin yansımaları gerek Osmanlı Padişah Şenliklerinde, gerekse meddah gösterilerinde rahatlıkla izlenebilirken, kandaş yapının getirisi dertte tasada ortaklık, kolektif eylem gibi kültürel kodlar, halen günümüze kadar Türk seyircisinin yönelimini belirlemekte, tiyatro sanatıyla ilişkileneceği zamanlarda bireysel seçimler yapmak yerine, toplu hareket etmeyi tercih etmesi gibi alışkanlıklarında kendini göstermektedir.

Türklere Anadolu kapılarının açılışı Malazgirt Zaferi ile gerçekleşmiş olsa da, Batı Anadolu'ya kadar uzanan Türk göçleri, Bizans etkisi ile yerleşik hayata dayalı bir kültür oluşturmamıştır. Anadolu Türk tarihinde, 1176 tarihinde gerçekleşen Miryokefalon Savaşı bu anlamda önemli bir dönüm noktasıdır. “Bu tarihe kadar, Bizans Türkler'i Anadolu'dan atmak ümidini terk etmemişti. Nitekim bu sene büyük hazırlıklarla Bizans ordusu Konya üzerine yürümüştür. Fakat Bizans'ın bu saldırısı Miryokefalon savaşında kesinlikle durduruldu. Bundan sonradır ki Anadolu'daki Türk varlığı, daha sağlam esaslara kavuşmuş”(Baykara, 1988: 46-47), Bizans'ın geri çekilmesi ve on üçüncü yüzyılda Moğol istilasından kaçanların batıya gelişleri Anadolu'nun Türkleşmesini sağlamıştır. Çeşitli kültürlerin aynı potada eridiği, Hitit, Urartu, Frig, Likya, Karya, Kapadokya, İsaoria, Ermeni, Kürt, Yahudi, Kimmer, Pers gibi kadim kültürlerle ev sahipliği yapan Anadolu'ya Türkmenler geldiklerinde Batı ve Orta Anadolu'dan Kapadokya'ya kadar Grek kültürü hakimdir ve Grek dili konuşulmaktadır. Doğuda ise Ermeni, Süryani, Kürt, Gürcü, Arap, Laz dilleri çoğunluk tarafından benimsenmiş durumdadır. Dinsel ve toplumsal çekişmelerin sık yaşandığı bu verimli çanakta Hristiyanlık yaygındır. Moğol istilası, Kıpçak, Peçenek, Harzemli gibi boyların Anadolu'ya sığınmasına neden olmuş, ardından Moğollar da bu göç hareketine eklenmişlerdir(Avcıoğlu,1978:44). Anadolu'da geçmişin pagan ritüellerini sürdüren, yerel kültürlerle yüz yüze gelen Türkler, geçmişlerindeki şamani kültürel kodlar aracılığıyla bu pagan kültürlerin dünyasıyla kolaylıkla ilişkilenebilirler. Bütünüyle olmasa da artık hızla yerleşilen bu coğrafyada belli bir kültüre ya da inanç sistemine dair öğretiyi farklı anlam dizgesiyle algılama ve anlamlandırmaya yönelik topluluklar da yaşamaktadır. Pagan yerel kültürlerin doğayla olan iç içe yaşantıları, ayinler ve törenler aracılığıyla doğayla ilişkilene ve evreni algılama biçimleri kültürel anlamda Türkler üzerinde güçlü etkiler bırakmış, özellikle bolluk törenleri ve inisiyatif ayinler

aracılığıyla ete kemiğe bürünen ritüelistik olgular köy seyirlik oyunları ile kuşaktan kuşağa taşınarak Türk tiyatrosu seyircisinin seyreteceğine dair kalıplarını biçimlendirmiştir.

Türklerin ilk ne zaman yerleşikliğe geçtikleri bilinmemekteyse de, İslamiyet'i kabullenmeleri ve yerleşik yaşantıya geçişleri birbiriyle ilişkilidir. Türklerin, Maverâ'ün Nehre yerleştikleri zamanlarda İslamiyet'i kabul ettikleri, İslamiyet'i kabul ettikleri dönemlerde de yerleşik hayata geçtikleri düşünülmektedir. Bu dönemden sonra Türkler arasında sıklıkla göçebe Türk, yerleşik Türk ayrımı ortaya çıkmıştır. Göçebeler, hor gördükleri yerleşiklere *oturak*, *yatuk*, yerleşikler ise göçebe Türklere kafir demeye başlamışlardır. İslamiyet'in göçebe Türkler arasında da yayılmasıyla bir üçüncü topluluk daha ortaya çıkmıştır. Artık, yerleşik Müslüman Türkler, Müslüman Göçebe Türkler (Türkmenler) ve Şamanist Göçebe Türkler / Oguzlar'dan oluşan üçlü bir yapı söz konusudur. On ikinci yüzyıl sonrası Anadolu'nun neredeyse geneli İslamı kabul edince, Türkmen sözcüğünün işaret ettiği topluluklar değişmiş, Anadolu'daki yerleşik Türkler, kendilerine İslamlar ya da Rumi, göçebe Türklere de Türkmen demeye başlamışlardır(Ceyhan,2000:98).

Bizans İmparatorluğu'nun iktisadi işleyişinde açığa çıkan durgunluk, Türklerin Anadolu'daki yerleşik halklarla kaynaşmalarını kolaylaştırmıştır. Türkmenlerin yayla hayatı ve hayvancılıkla uğraşmaları yerli halkların işine gelmiş, zirai üretim ve ticaret ile uğraşan bu halklar, Türkmenlerle ilişkiye geçerek iktisadi faaliyetlerini hareketlendirmiş, her iki taraf da birbirini besleyen bu iktisadi faaliyetler aracılığıyla gayrimüslim-müslim ayrılığının üzerinde fazla durmadan bir arada yaşamayı becermişlerdir. Ancak Batı Anadolu'ya yerleşmek için, Doğu ve Orta Anadolu'da Türkmenlerin yerleşik hayata geçmeleri ve bu bölgede siyasi nüfuzun oluşması gerekmiştir. Türkler, yerleşik hayata geçerken zirai faaliyet gerçekleştirebilecekleri alanları tercih etmişler, öncelikle köylere yerleşmişlerdir. Köylü yaşam biçimi, Türkmen nüfusunun çoğunluğunun tercihidir. Moğol etkisi ile nüfus hareketliliğinin bir sabite ulaşmaması ve Batı bölgelerindeki politik çalkantılardan dolayı Güney ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde göçebelik daha fazla tercih edilmiştir. Türklerin İslamlaşması ve yerleşik hayata geçmelerinden sonra göçebeleri yerleştirme ve iskan etme işi devlet gücünü elinde tutan yönetimlerin en büyük sorunsallarından birisi olmuştur. Özellikle

belirli bir modernizasyon sürecini devreye sokmaya çalışan yönetimler, yerleşik ve kentli bir toplumsal yapı hedeflediklerinden, çeşitli iskan politikaları izleyerek, amaçları doğrultusunda halkı yerleştirmeye çalışmışlardır(Göka: 2010, 73). Nüfus ve iskân politikalarının esas amacı, devletin işleyişini sağlayan insan malzemesinin esas ihtiyaç bulunan yerlere, niteliklerine uygun bir biçimde, gerekli sayıda dağıtımını yapmaktır. Bu yüzden, nüfus hareketini denetlemek önem arz etmiş, mekânsal yer değiştirmelerle birlikte iktisadi faaliyetler anlamında farklılığa sınırlamalar konulmuştur. Anılan hedefler, farklı etnik grup ve dinlerden gelenlerin bir arada dizayn edilmelerine imkan vermiştir. Celali isyanları ve diğer nedenlerle boşalan küçük yerleşim alanlarının yeniden iktisadi hayata katılabilmesi gerekmektedir. Coğrafyanın bu denli değişimi nüfus ve iskân politikasının belirleyicisi olmuştur. Nüfus politikalarını belirleyen önemli etkenlerden birisi de ulaşım ve üretim teknolojisidir. Sanayi Devrimi geç de olsa Osmanlı düzenini etkilemiş, iskan zarureti kendini göstermiştir (Çelik, 1999:67-73).

“Anadolu’da Türkmen ve Yörük grupları sosyoekonomik ve demografik şartların zorlamasıyla kendi kendilerine yerleşim birimleri kuruyorlardı. Uzun süren savaşlar, Celali hareketleri sonucunda harap olan ve boşalan yerleri imar etmek ve ziraate açmak gibi nedenler ve amaçlarla merkezi idare tarafından yürütülen kapsamlı ilk büyük iskan hareketi 1691’de gerçekleşti. Osmanlı Devleti, harap ve boş yerlerin imara ve ziraate açılması, göçebelerin merkezîyetçi devlet nizamı ile bağdaşmayan hayat tarzından çıkarılıp yerleşik hayata intibak ettirilmesi yönünde kararlar aldı. Merkezi idare, söz konusu iskan hareketi için başta Afyonkarahisar, Urfa, Adana, Bozok bölgeleri olmak üzere Rakka ve Halep’te İskan mahalleri tespit etti. Bu iskan hareketinden ancak kısmı başarı elde edildi, özellikle güney bölgelerinde ve Rakka’daki isyan girişimleri olumlu sonuç vermedi”(Göka, 2010: 73).

Anadolu’da gerçekleştirilen iskanlar, nüfusu oluşturan halkların uyumlanmasını amaç edinseler de bu konuda pek başarılı olunamamıştır. İskan edildikleri bölgelerde tutunamayan topluluklar sorun çıkarmaya başlamışlardır. İskan politikaları bağlamında yerleştirilen toplulukların dini ve etnik dağılımlarına bakılacak olursa;

“Anadolu’da müslim ve hristiyan ağırlıklı bir dağılım görülür. Danişmendiye bölgesinde halk umumiyetle Türk-müslüman olmakla birlikte Ermenilere de raslanmakta, Rumlar bölgenin kuzeyinde görülmektedirler. Moğol egemenliğinde de

bölgeye çok sayıda Moğol kabilesi gelip yerleşmiştir. Güneydoğu Anadolu'da, bu bölgenin ilk sakinlerinden olabilecek bazı unsurlar varsa da Türkmen boyları çoğunluk durumundadırlar. Van ve Muş etrafı ile Çukurova'da Ermeniler bazı kitleler halinde bulunmaktadır. Ancak XIII. yüzyıl ortalarından itibaren Çukurova bölgesi de Türkmenlerin akınına uğradığından Diyarbakır, Urfa, Mardin bölgesindeki karışık durumun aksine Maraş'ın ve Çukurova bölgesinin Türk ağırlıklı bir bünyeye sahip olmasına neden olmuştur. Doğu Anadolu'nun diğer alanları ise Türk-İslam unsurlarından müteşekkildir. Dini bakımdan var olan bu durum müslüman olanlar ile olmayanların özellikle şehir ve kasabalarda iç içe yaşamaları sonucunu getirmiştir. İktisadi hayattaki paylaşım, müslüman halkın ve devletin hoşgörüsü bu durumun oluşumunun nedenidir”(Çelik, 1999: 62).

İkinci iskan hamlesi ise 1714 ve 1734 yılları arasında olmuş, fakat hedeflenen sonuçlar gene elde edilememiştir. Aşiret düzeni neredeyse aynen devam etmiş, oluşan köylere rağmen yaylak ve kışlak hayatı sürülmesi önlenememiştir. İskan politikalarında hedefe yaklaşılması on dokuzuncu yüzyıl ile birlikte gerçekleşmiştir. Mustafa Reşit Paşa zamanında kurulan Ziraat Meclisi, 1842 yılında Aşiretlere dair bir kararname yayınlamıştır. Bu kararnameye göre, aşiretlerin hareketlilikleri kısıtlanmış, bu türden istekleri karşılama konusunda yetki, bulundukları yerin idare amirlerine verilmiş, herhangi bir itiraz olduğunda askeri önlemlerle üstesinden gelineceği karara bağlanmıştır. Artık toplu iskan projeleri yerine, parçalar halinde, küçük ölçekli yerleştirmelere gidilmektedir. 1858'de çıkartılan “Arazi Kanunnamesi” ile Aşiret reislerine kişisel mülkiyet hakkı tanınarak, aşiretleriyle birlikte iskan edilmeleri sağlanmıştır. Osmanlı İmparatorluğunun toprak kayıpları nedeniyle uçlardaki tebaa geri dönmek zorunda kalmış, beş yüz bin Kırım Tatarı, iki milyon Kafkasyalı Osmanlı topraklarına sığınmıştır. Osmanlı Rus Savaşı, Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı sırasında da önemli sayıda insan Osmanlı topraklarına geri dönmüş ve iskan edilmişlerdir. Bu geniş nüfus hareketliliği, özellikle Edirne ve İstanbul'un kapasitesini zorlamıştır(Göka,2010:76).

Fetih sonrası düşen nüfus ve bozulan iktisadi yapı, İstanbul ve çevresinin bir an önce iskânını gerektirmiştir. İskan faaliyetinde en önemli hedef, oluşturulmak istenen evrensel sistemin dayattığı zorunlulukları karşılamak ve kentin bir başkent ve dünya

merkezi olarak dizaynını gerçekleştirmektir. Dinsel ve milliyetsel ayrımlara gidilmeyen bu iskân faaliyetinde gözetilen en önemli kıstas kentin ihtiyaçlarının doğru bir biçimde temin edilebilmesi için gerekli insan malzemesini doğru tespit etmek ve yerleştirmeleri bu kıstasa göre yapmaktır. Başkentte iskan edilen nüfus sadece belirli bir mesleği ve varlığı olan kimselerden oluşmamaktadır. Bunlara ek olarak sıradan halk, köle ve esirler de İstanbul’a yerleştirilmişlerdir(Çelik, 1999: 85-86).

“Kentlerde toplumsal farklılaşma doğal olarak kırdan olduğundan daha fazlaydı. Sınıf ve tabakalaşmanın yanı sıra, değişik inanç toplulukları da kırsal kesime göre çok daha iç içe bir hayat yaşıyordu. Kırsal kesimde köyler, dini ve etnik temellere göre kurulur; bir Müslüman (Türk) ve bir Rum köyü, bir Müslüman ve bir Ermeni köyü komşu olabilir, birbirleri ile “iyi komşuluk ilişkileri” içinde yaşayabilirdi. Kent hayatı ise, doğal olarak kentte yaşayan herkesin bir araya gelebileceği, bununla kıyaslanmayacak kadar çok fırsat yaratıyordu” (Belge, 2008: 250).

Bu dönemde siyasal otorite bir denge politikası izlemiş, farklı etnik gruplara ve dinlere mensup olan reayanın kendi varlıklarını koruyabilme ve kültürlerini yaşayabilmelerine imkan verilmiştir. Ancak yetkililer gayrimüslimlerin özellikle

“başkentin İslam görünümlü yapısını bozmamalarını sağlayacak bir iskân politikası takip etmiştir. Bu doğrultuda kent ve kasabalarda müslim ve gayri müslimler ayrı mahallelerde ikamet ettirilmiştir. Örneğin Dersaadet’te bulunan müslümanlar ile gayrimüslimlerin birbirlerinin mahallelerine iskân olmalarını engellemiştir. Çeşitli dönemlere ait bu doğrultuda yapılan düzenlemeler, ortaya çıkan olaylarla ilgili verilen kararlar bu uygulamanın sürekli olarak varolduğunu göstermektedir. Çünkü kurulan sistem bu bütün zümrelere biçilen roller çerçevesinde oluşmuştur. Yine Dersaat’e özgü bir politika olarak buraya yerleşmeye gelen gayrimüslim unsurların gelişlerini önleme çabaları olmuştur. Bu politikanın ardındaki endişe bu nüfus hareketlerinin varolan yapıyı bozacağı düşüncesidir. 18. Yüzyıl sonlarında Dersaadet’in müslüman mahallelerinden ev almakta olup kendi muhitlerinin dışındaki İslam mahallelerine yerleşmeye başlayan Ermeni ve çingene taifelerinin kendi mahallelerine iskân olunmaları istenmiş, İstanbul’a dışarıdan gelen veya meskun bölgelerinin dışında yerleşmeye çalışan bu gibi gruplar kayıtlı oldukları eski bölgelerine veya uygun bir yere gönderilmişlerdir. Örneğin 19. yüzyıl başlarında, dışarıdan gelerek Galata, Beyoğlu ve Boğaziçi çevresinde mülk edinmiş bulunan Ermeniler eski

bölgelerine, devletin belirlediği diğer yerlere ve Dersaadet'teki Ermeni mahallelerine iskân olunmuşlardır. İlave bir kararla da İstanbul'un mevcut yapısının değişmemesi için bu bölgelerde bunlara ait gayrimenkullerin ancak Müslümanlar tarafından satın alınabileceğine dair irade verilmiştir. İradeye göre Ermeniler ile diğer gayrimüslimlerin meskun oldukları bölgeden başka yerlere yerleşmelerini önlemek için söz konusu ev, yalı, bağ ve tatlı suların kendilerine kiraya bile verilmesi de yasaklanmıştır(Çelik, 1999:95).

İstanbul'un iskanına bakacak olursak;

“Kentlerin esas olarak yabancıardan oluşan egemen ve yönetici üyeleri ile yerli nüfustan uyruklar (reaya: "sürüler") arasında bölünmüşlüğü ve kent dışı toplumda seyrek rastlanan etnik ve dini unsurları bir araya getirme özelliği hiç kuşkusuz İstanbul için de geçerliydi. Başkent İstanbul, yönetim merkezi olmasının yanı sıra ticari merkez olmasıyla da önemliydi. Haliç'in güney kıyısının büyük bir bölümü ve buraya inen tepelerin etekleri tüccarlar, toptancılar ve zanaatkarlar tarafından kuşatılmıştı. İstanbul'a doluşan insanlar etnik kökenlerine ya da dinlerine göre, Anadolu'dan gelenlerse geldikleri yörelere göre yerleşirler. Franklar Pera-Galata'da, Ermeniler Marmara kıyılarında, Sulumanastır'da ve Samatya'da; Rumlar Fener, Galata, Boğaz kıyılarında; Yahudiler Altın Boynuz kıyılarında yerleşmişlerdir. Bu mahalle ya da semtler; şehirden soyutlanarak kendi varlıklarını sürdürmeye çalışan sakinlerinin niteliklerine ait özellikler taşır. Rum, Ermeni ve Yahudilerin varlığına rağmen İstanbul halkının çoğunluğu Türk'tür”(Bingöl,2013:14).

Mizrahi, nüfusun oranlarını da vermektedir.

“On dokuzuncu yüzyıl nüfus verilerine göre Müslümanlar nüfusun yüzde 44 ila 50'sini, Rumlar yüzde 21 ila 25'ini, Ermeniler yüzde 17 ila 23'ünü, Yahudiler yüzde 5-6'sını, Katolik, Protestan, İşitin ve Bulgarlar yüzde 1-2'sini oluşturuyordu. Aslında bu rakamlar gerçeğin tamamını söylemiyordu, çünkü Müslümanlar diye tek başlık altında toplanan insanlar etnik olarak çok çeşitliydi. Arnavut, Arap, Kürt, Acem, Laz, Türkmen gibi etnik ya da coğrafi tipler bir başlık altında toplanıyordu, ancak şehrin gündelik hayatında ve şehirlilerin hafızalarında birbirinden farklılaşmış olarak yer alıyordu. Bu farklılaşma tabii ki bölünme değildi. Bir kere, Evliya Çelebi'nin belirttiği gibi şehirde çeşitli etnik grupların bir arada yaşadığı mahalleler vardı (Hasköy, Tophane, Kadıköy, Kuruçeşme, Ortaköy, Arnavutköy, Yeniköy, Tarabya, Büyükdere, Sarıyer gibi). Müslüman ve

gayrimüslimlerin aynı binada oturması da vakiydi. Değişik etnik gruptaki insanların birbirleriyle karışmasının tek yolu evler değildi tabii ki. İş hayatında değişik insanlar loncalarda ve çarşılarda yan yana çalışıyordu. İstanbul gibi bir imparatorluk başkentinde tabii ki mal ve hizmet alışverişi önemli bir yer tutuyordu. Kimi zaman bir etnik grup, kimi zaman bir köy, belli bir mal ve hizmet tedarikinde uzmanlaşmış oluyordu. Dolayısıyla, İstanbul'da oturan ve çalışan biri, gündelik hayatın akışı içinde çok çeşitli insanlarla karşılaşılıyordu”(Mizrahi, 2013:49).

Kuruluş döneminde topoğrafik sınırlar mahalle üzerinden şekillenmiştir. Şehir ölçeğinde bakıldığında bu mekânsal düzenleme iki noktada biçimlenmiştir. Bunlardan ilki, günlük yaşamı “sosyal tabakalaşmaya paralel bir yaşam üslupları yelpazesine dönüştüren iktisadî kurumlar; diğeri de manevî kültür zemini üzerinde işlevsellik kazanan dinî kurumlardır. İstanbul'da birinci tür kurumlaşma biçiminin şehir hayatındaki somut sembolleri çarşı ve hanlar; ikincisi ise cami ve tekkelerdir. 16. yüzyıl ortalarına kadar sıradan bir İstanbullu'nun gündelik hayatı, bu sembollerin sınırladığı yaşam alanı içinde geçmektedir”(Işın, 2006: 23-23). Mahallenin güvenli dünyası, cemaatin ortak değerler sistemine dayanmaktadır. Bir İstanbul mahallesi demek, sınırları, topoğrafik sınırlamalardan daha çok, kültürel bütünlüğün desteklediği kadim bir toplumsal aidiyet ruhuyla oluşturulmuş bir dünya demektir. “Klasik dönem mahallesi, İstanbul'un mülki, beledi ve adli teşkilatının ilk basamağıdır. Nahiye ve kazaları oluşturan bu küçük ölçekli yerleşim birimi, organik bir bütünlüğe ve idari açıdan imama bağlı, merkeziyetçi bir yapılanma modeline göre şekillenmiştir. Organik bütünlüğün toplumsal çerçevesini dışarıdan din, içeriden ise yerel kültürler çizmektedir”(Işın, 2006: 22-37). Mahalle, hem ekonomik, kültürel ve dini pratikleri kapsaması, hem de şehir yaşamının kurucusu olması bakımından (Işın, 2006: 73) merkezi bir önemdedir.

“Mahalle, gözünü kendi merkezine çevirir, sırtını da kentin geri kalan kısmına döner. Dolayısıyla, eski Yunan-Roma kentinin saydamlığı ve kamusalılığı burada yok olur. Toplumsallık, aynı mahalle sakinleri arasında vardır. Kamusalığın yerini kişisel “üzlet” almıştır. Kadınlar zaten sokağa pek çıkmaz, uzağa gitmez, yani kamu hayatına karışmazlar. Erkekler de işten mahalleye döner, mahallede eve girer, evde hareme geçer ve böylece “Uzlet” in son korunaklı köşesine çekilmiş olur. Kapıda çıkarılan ayakkabıdaki çamurla birlikte

kamu, bütün “dış dünya”, dışarıda bırakılmış olur (Belge, 2008, 363).

İstanbul’da, meskenler geniş bahçeler içine oturtulmakta, şehir yukarıdan bakıldığı zaman bir ormanın içine gömülmüş gibi görünmektedir. Mahalle yerleşiminde statü farkı gözetilmez, zengin bir tüccarın veya bir devletlinin konağıyla fakir bir bekçinin, sıradan bir memurun evi yan yana olabilir. Zenginler, mahallenin fakirlerini kollar, camisinin, mescidinin ihtiyaçlarını karşılardı. “Genellikle bir cami, bazen de bir çeşmenin yahut ağaçlıklı bir meydanın etrafında oluşan mahalle, camii, mektebi, hamamı, küçük çarşısı vb. ile kendi kendine yeten bir bütünlüktü. Sakinleri, tek bir aileymiş gibi birbirlerine kenetlenirlerdi. Evler sokaklara birbirinin mahremiyetini ihlâl etmeksizin, fakat komşuluk ilişkilerinin kolayca yürütülmesini sağlayacak şekilde yerleştirilmişti(...)Mahallenin bütün sokakları, cami ve mahalleyi şehrin merkezine bağlayan ana yola çıkardı”(Ayvazoğlu, 2013:40-42).

Nüfusun neredeyse genele yakını kır toplumu özelliği gösterdiği bu yapıda ilişkiler dar görüşlü, istikrarlı ve "yüz yüze"dir. Statik yaşam koşullarında hısımlık ve kandaşlık bağlarıyla örülü insan ilişkileri kendini yeniden üretmektedir. Gelenek ve göreneğin merkezi davranış biçimi olduğu bu ortamda kişiler geleneksel ve muhafazakar bir hayat tarzını sürdürmekte, kente geçiş yaptığında bu yaşam tarzını da kendisiyle birlikte getirmektedir. Ancak dünyanın en kalabalık kenti 16. yüzyıl İstanbul’unda kişi, toplumsal yaşamını bir uzamlar/mekanlar çokluğunda paylaşmak durumundadır. Mekanların birinde çalışırken, öbüründe eğlenmekte, başkasında ibadet etmekte, bir başkasında yolculuk etmekte, kiminde konaklamakta, yemek yemekte ya da yıkanmakta, boş zamanında ise büsbütün değişik bir mekan olan kahvehaneye, meyhaneye, bozahaneye, kaymakçıya ya da mesireye gitmekteydi. İşlevleri nedeniyle ayrı ayrı bölgelere dağılmış olan bu mekanların çokluğu şehrin ekolojik yapısında belirleyici oluyordu. Şehrin demografik kalabalığı kendi içinde gruplara ayrılarak çoklu küçük kalabalıklar oluşturduğundan, kişi, bir kalabalıktan öbürüne geçtiğinde şehirde neler olup bittiği hakkında bilgi sahibi olabiliyordu. Kentin sunduğu bu minör dünyaların birinden bir öbürüne kolayca geçebilen insanlar, birbirleriyle fiziksel olarak yakın, ama toplumsal olarak mesafeliydiler. Bu homojen olmayan dünyada yaşayan kişi

güvenlikli ve istikrarlı bir topluluk ortamından sonra kesintili ve kaygan "kent" toplumuyla karşı karşıya kalıyordu(Bingöl, 2013: 40-41).

Göçebelikten yerleşikliğe geçiş ve kentlere yerleşmeyle birlikte beliren en önemli değişiklik, değişim olgusunu kolay kolay kabullenmeyen, bu anlamda toplumsal gelişmelere her zaman mesafeli duran aile kurumunda gerçekleşmiş, "çekirdek aile" Türklerin hayatına girmiştir.

“Siyasal hayattan toplumsal yaşama geçerken, kentlerde yerleşik yaşamın gelişmesi kabile duygusunun parçalanmasını ve ev yaşamının giderek çekirdek aile içinde örgütlenmesini zorunlu kıldı. Bizzat padişahlar Türk olmayan ırk veya ülkelerden karı alarak, kabile çemberinin kırılmasını teşvik etmişlerdir. Katı İslam ortodoksluğunu savunan Türkler, dinin bu kutsal yasalarına hiç değilse gündelik yaşamlarında ve toplum, aile ilişkilerinde değişiklik getirmekten kaçınmışlardır. Ancak Türklerin İslamiyeti benimserken "göçebe" atalarının geleneklerini bütünüyle unutmadıklarını göz önünde bulundurmalıyız. Bu anılar varlıklarını gündelik yaşamın kimi sıradan oluntularında sessiz sessiz sürdürürken, yerleşim mekanlarında (konutlarda) ve eğlencelerde su yüzüne çıkma eğilimi göstermektedir”(Mantran, 1991; 153-154).

İskan politikaları sonucunda oluşan demografik yapı, sadece şehrin iktisadi ve sosyal yapısını etkilemekle kalmamış, aynı zamanda kültürel dokuyu da biçimlendirip, çeşitlendirmiştir. Bu anlamda önemli bir etki de seyirci fenomenine yöneliktir. Bu dönem seyircisinin oluşumunda İstanbul’un iskan politikalarının da etkisi vardır. İskan politikaları ilk zamanlarda bölgesel olarak ayrılmışken ve cemaatlerin bir arada oturmasına izin verilmezken; sonrasında özellikle İstanbul’un dizaynı sırasında farklı cemaatlerin iç içe yaşamasına izin verilmiş, ulaşım ağlarının gelişmesiyle bu bölgeler karışmaya, seyirci de çeşitlilik göstermeye başlamıştır. Eskiden Karagöz ve Meddah gibi gösterimlerde lokal bir mahalle seyircisi varken, daha sonraki geniş dönemlerde kahvehanelerde oyun seyreden seyirci karışık bir seyircidir. Karagöz ya da Ortaoyunu, öncesinde belirli bir cemaatin karşısında oyununu oynarken; sonrasında seyirci çeşitlenmiş, kozmopolitleşmiş, oyunların çokkültürlü bir seyirci karşısında oynanması dönemin büyüleyici sahne-seyirci ilişkisini getirmiştir.

Türk insanının göçebe karakteri üzerine konuşurken, günümüzde artık Türk insanının neredeyse tamamen yerleşik hayata geçtiğini ifade etmek bir alışkanlık olmuştur. Oysaki bu ifadenin geçerliliği üzerinde durulması gerekmektedir. Türk toplumunun içinde yaşanılan zamana kadar süregelen hareketliliği, Türklerin gerçekten de yerleşik olup olmadıklarıyla ilgili sorular sorulmasına neden olmaktadır. Nermin Abadan- Unat'ın belirttiği gibi, bitmeyen bir göç olgusu cumhuriyet dönemi sonrasında da görülmekte, özellikle 1950'li yılların ikinci yarısından itibaren dışarılıklı anlamda konuk işçilikten, ulusötesi yurttaşlığa / Euro Türkler bağlamında sürmekte(Abadan-Unat,2002, 38), gerek ekonomik sebepler ve gerekse de terör olayları dolayısıyla gerçekleşen iç göçlerle bu göç hikayesi günümüzde de halen devam etmektedir. Türk seyircisi anlamında baktığımızda göç hareketlerindeki bu devamlılık kentli oluşumu engellemekte, kültürün gelişip serpilmesi, süzülüp billurlaşıp, bireyler bazında nitelikli bir gusto üretip, genelde sanatın ve özelde de tiyatronun yetişmiş seyircilerle buluşmasına engel olmaktadır.

2.2. Animizm / Şamanizmden Anadolu İslamına İnançsal / Dinsel Değişim

Göçebe- kandaş toplumun temel karakteristiklerinden birisi de kutsal ile olan ilişkisidir. Bu yaklaşımın kökeninde animizmi önceleyen ve alışılmamış yetileri evrende görünmez bir kuvvet anlamında manaya bağlayan animatizm vardır. Doğa-üstü bir kuvvete inanma biçiminde kendisini gösteren bu inanç dizgesine göre insanlarda, yerlerde ve canlı ya da cansız nesnelerde kutsal ya da ilahi bir kuvvet bulunmakta, bütün iyilikler bu kutsal kuvvetten gelmektedir(Bates, 2013:444). Animizm, inanç bağlamında öncülü Animatizm'i devam ettirmiştir. "Animizme göre, tabiat canlı idi. Yani bir ruha sahipti"(Eliade,1990: 45) Dağların, taşların, bitkilerin, göllerin, nehirlerin, ağaçların, güneşin, ayın, yıldızların, hepsinin canı vardı ve içlerinde bir ruh taşıyorlardı.

Eski Türkler de doğada bir takım gizli kuvvetlerin olduğuna inanmaktaydılar. Türkler, *yağız-yir* ve *ıduk yir-suv* (kutsal yer-su) ruhlarından başka, insanlara *kut* verdikleri ve bağlı oldukları kozmik aileleri belirlediklerine inanmaları nedeniyle tüm doğa unsurlarına saygı duymakta ve onlar için ayinler düzenlemekteydiler(Esin, 1979: 99). Orta Asya şamaniliğinin esasları Gök-Tanrı, güneş, ay, yer, su, ata, ateş (ocak) kültleriydi. Hunlardan sonra Orta Asya'da devlet kuran sülaleler, Gök-Tanrı'ya, yer-suya, güneşe ve aya kurban sunarlardı. Eski Türklerle göre evren ruhlarla doluydu. Dağlar, taşlar, ırmaklar (yer ve su) tümüyle can taşımaktaydı. Uğruna kurban adayıp, dua ettikleri Alaş, Tannau, Altay Dağları, Abakan ırmak ve gölleri şamanistler için sadece coğrafi tanımlamalar değil, tamamıyla insani edimlerle donatılı, konuşan, hisseden, duyan, evlenip, çocuklu çocuğa karışan canlı varlıklardı. Eski animistik inanç biçiminin yansımalarını taşıyan bu inanmalarda şamanistlere göre ruh ve dağ birbiri ile iç içeydi(İnan, 2006:50-51). Türklerde Yer-su kültleri de kutsal sayılmaktaydı. Kaya, vadi, ırmak, dağ, ağaç, orman, deniz, ruh taşımaktaydı. Bunların yanında güneş, ay, yıldız, yıldırım, gök gürültüsü, şimşek gibi dua ettikleri Tanrılar belirlemişlerdi. Doğadaki bu ruhlar iyi-kötü, diye ayrılmaktaydı. Asya Hunları ilkbaharda ve sonbaharda doğadaki manevi güçlere kurban sunarlardı. Hükümdar Tan-Hu, gündüz Güneş'e, gece Ay'a tapınırdı. Hunlar, Göktürkler, Uygurlar gündelik eylemlerini ayın ve yıldızların hareketleri ile düzenlemekteydiler. Tabgaçlar'da da ilk ve sonbaharlarda kayın ağaçları dikilmekte, bunlardan kutlu ormanlar meydana

getirilmekteydi(Kafesoğlu, 2015:290-291). Eski Türklerin inanma biçimlerinden bir tanesi de göçebe kandaş toplumun önemli bir yansıması olan Atalar Kültü'ydü.

“Atalar Kültü; "dünyada yaşarken ruhsal yönden kudretli kişilerin öldükten sonra da, ailelerini ve toplumlarını korumaya devam edeceği" inancına dayanmaktaydı. Bu kültürel inançtan da anlaşılabileceği gibi, Eski Türkler her insanın bir ruha sahip olduğuna inanmaktaydılar. Eski Türkler'e göre ruhsal kimlik ölümle yok olmuyor, varlığına ölümden sonra da devam ediyordu. Eski Türkler'deki bu ruhsallık inancı; son derece geniş bir spiritüel anlayışı da beraberinde getirmiştir. Ve daha sonraları Şamanizm'le de bütünleşen bu inançları, yaşamlarının her alanında "ruhlarla irtibat kurulmasına" da zemin hazırlamıştır. Baştan sona ruhsal irtibata dayanan Şamanizm'in, Türkler arasında kolaylıkla yer bulmasının en önemli nedenlerinden biri, daha önceki dönemde eski inançlarında yaşattıkları "Atalar Kültü" olmuştur”(Candan, 2008:30).

Öte Alem'e geçtiklerine inandıkları atalarına, Türkler çeşitli biçim ve zamanlarda kurban sunar, atalarına gerçekleştirmek istedikleri dileklerini bildirirlerdi. Eski Türkler'de Atalar'dan yardım istemek son derece yaygın bir inançtı. Atalar Kültü, "*Koruyucu Ruh*" kavramını da beraberinde getirmişti. Tarihin ilk dönemlerinden beri Eski Türklerde varlığını sürdüren "*Koruyucu Ruh*" olgusu; daha sonraları şamaniliğin Türkler arasında yayılmaya başlamasıyla daha da kökleşmiş ve Türkler'in günlük yaşamında çok önemli bir fonksiyon görmeye başlamıştır. Bu inancın etkileri; Türkler'in kültürleri'nde, geçmişten günümüze gelinceye kadar hiç bir zaman silinmemiştir. Türkler arasındaki bu inanç, aslında en eskisinden en yenisine kadar tüm dini inançların kökeninde olan bir olgudur. Tüm dinler için geçerli olan bu özellik, şamaniliğin Türkler arasında kabul görüşüyle en üst düzeye ulaşmıştır. Çünkü Şamanizm 'in özü, ruhlarla kurulan irtibata dayanmaktadır.

Kutsalla olan sürekli ilişki, Göçebe-kandaş topluluğun ana dinamiklerindendir ve göçebe- kandaş toplumun bütünlüğünü kutsalla olan bu ilişkisi sağlamaktadır. Bu bütünlüğün ayrışması, yer üstü ile yer, gök ile yeraltı birliğinin dağılmasına, kozmik düzenin bozulmasına yol açacağından, her evrede açığa çıkan bu bölümlemeler anlaşılır kılınmak zorundadır ve bu eylem için bir aracıya gereksinme duyulmuştur. Bu aracı şamandır. “Şamanlık, kandaş toplumun örgütselliğini açıklayan sosyal bir temeldir. Diğer bir ifade ile, örgütsellik ile onun kutsallık planındaki yansıması olan şamanlık, karşılıklı ve kaçınılmaz bir ilişki içerisinde. Şamanlığın işleyişi yoluyla sürdürülen

birliktelik ve kolektif eylem, toplumsal örgütlülüğün dayanağı olduğu gibi, bu örgütlülüğün sağladığı gelenek-görenek platformu da, şamanlığın işlevselliğini sürdürmesini mümkün kılmıştır”(Hassan,1985: 53-54).

Eski Türklerin, Bozkırlarda yaşayan eski toplulukların esas dininin Gök Tanrı dini olduğu bilinmektedir. Eski zamanlarda, başka hiçbir kavim ile ilişkisi olmayan bu inanç sisteminde Tengri olgusu, inancın merkezinde yer almaktadır. Gök- Tanrı inancı, toprakla ve yerleşiklik ile bir ilişki kurmadığı için de göçebe-çoban ve avcı topluluklara özgü bir inanma olduğu genel bir kabul görmektedir(Kafesoğlu, 2015:295). Gök tanrı bazen gökle özdeşleştirilmekte fakat genellikle evrenin gökte oturan yaratıcısı olarak algılanmaktadır. Yaradılıştan sonra göğe çekilmiş, temsilcilerini yeryüzüne göndermiştir. Bununla birlikte insanlara tamamen mesafeli durmamış, ona ihtiyaç duyduklarında yanlarında olmuştur. Her şeyi o yaratmıştır, ezeli ve ebedidir(Çoruhlu, 2002: 18). Hun dini olarak da bilinen bu din, zaman içinde Şamanilik ile adeta bütünleşmiş ve birbirlerinden ayrılmaz bir hale gelmişlerdir. Çünkü çeşitli Türk Boyları kendi öz inançlarıyla Şamaniliği birleştirerek ortaya Türkler'e has, kutsalla yoğun ilişkili bir inanç sistemi çıkartmışlardır(Candan, 2008: 32).

Cücenlerde şaman'a "büyücü" manasına gelen şan-man, Türk kavimlerinde kam, gam, ham denilmektedir. Buryatlar ve Kalmuklar erkek şamanlarına bö, böge, Yakutlar oyun, Çuvaşlar yum, Kırgız-Kazaklar bakşı, baksı veya bahşı demektedirler. Kadın şaman için ise Yakutlar ile Altaylılarda udugan (utagan, abahan, ıduan) tabirleri kullanılmaktadır. Yakutçada hamma (kamla-); "kamlık etmek" manasındadır. Kam genelde "kahin" anlamına gelmektedir. Ayrıca "tabip, alim, filozof" manalarına da gelir. Kimi zaman "putperest rahip", ya da "sihirbaz" manasında kullanıldığı da görülmektedir. Kırgızlarda şamana gan denilse de bu ifadenin kam olması daha olasıdır. IX. asırda Hakas-Kırgızlarda şamana "sihirbaz" manasında kan denildiği de bilinmektedir(Radloff, 2008:111-112).

Orta Asya şamanlığı, ilkel topluluklara özgü inançlarla uzlaşabilen, ibadet ile ilgili uygulamaları ilkel-kandaş topluluklarıinkiyle ters düşmeyen; geçim tarzı avcılık ve çobanlık olan ve kandaşlığın toplu eylemini benimsemiş temel bir inanç biçimi olarak gelişmiştir. İnsanların şamanlara ihtiyaç duymasının nedenini Eliade şöyle aktarmaktadır.

“Birinci sırada herhalde, insanların - şaman sayesinde - şeytanlarla ve "kötülük güçleriyle" kuşatılmış yabancı bir dünyada artık yalnız olmadıklarına dair kesin inanç gelir. Kendilerine yakarılan ve kurbanlar sunulan tanrılar ve doğa-üstü varlıkların yanı sıra, toplumda bir de "kutsallığın uzmanları" vardır: ruhları "görebilen", göğe çıkıp tanrılarla konuşabilen, yeraltına inebilen, şeytanları, hastalıkları ve ölümü yenebilen kişiler. Şamanın, toplumun psişik bütünlüğünü savunma işindeki temel rolü işte bu noktada belirir: İnsanlar, görünmez dünyanın varlıkları tarafından yaratılan kritik koşullarda, içlerinden birinin kendilerine yardım etme yeteneğinde olduğundan emindirler. Toplumun üyelerinden birinin, ötekilerden saklı ve görünmez şeyleri görebildiğini ve doğa-üstü dünyalardan dolaysız ve kesin bilgiler getirdiğini bilmek herkes için rahatlatıcı ve avutucudur. Şaman ölümün bilinip anlaşılmasına, doğa-üstü dünyalar dolaşıp insan-üstü varlıkları (tanrılar, şeytanlar, ölmüşlerin ruhları, vb.) görebilme yeteneği sayesinde, belirleyici katkılarda bulunabilmiştir”(Eliade, 1999: 554-555).

Şamanilerin tipik ve temel işlevi, göğe çıkış ve yeraltına inişin doğurduğu esriklik halini performe etmeleridir. İster sırra-erme töreni, ister rüya ya da hastalık, hangisi olursa olsun, şaman için ana eylem, şaman adayının simgesel olarak ölüp dirilmesidir. Doğranma, kesilme, karnın yarılması ya da vücudun parçalara ayrılmasını da kapsayan bu süreçte şaman, ölümler diyarının ve ölüme dair mitolojinin kimi yansımalarıyla karşı karşıya kalmaktadır. Bütün bu yolculuklarda yaşadığı olaylar ve karşılaştığı kimseler, esrime esnasında ya da sonrasında, detaylarıyla şaman tarafından dillendirilmektedir. Ölüme dair karanlık ve ürkütücü bu anlatı, böylelikle bir form edinmekte, içinde barındırdığı kişiler ete kemiğe bürünmekte ve zamanla bu tanışıklık aşinalığa dönüşerek, kişiler anlaşılır biçimde bir biyografi kazanmaktadır. Manevi aleme doğru bir geçiş riti olarak ifade edebileceğimiz bu törenle ölümlerin dünyası katılımcılar / seyirciler için yavaş yavaş anlaşılır ve fikir yürütülebilir hale gelmektedir. Ayinin bu ilerleyişi Altaylılarda da fazla değişmemektedir. Altaylılarda Tanrı Ülgen adına yapılan şaman ayini üç bölümden oluşur.

“Güneş battıktan sonra ayinin hazırlık bölümünü teşkil eden, birinci bölümü yapılır. Bu bölümde kam (şaman), ayin yapılacak yeri tayin eder, oraya özel çadır (sööliti) kurdurur. Bu çadırın tam orta yerine taze ve yeşil kayın ağacı dikilir; bu ağacın çadır içinde kalan dalları budanır, çadırın tepesine çıkan kısmındaki dallar, bir top halinde, bırakılır ve oraya bayrak bağlanır. Kayın ağacı dokuz yerinden kertilir,

bunlara "taptı" denir ki "basamak" yahut "merdiven" demektir. Bu çadır, bayağı çadırlara göre çok büyük olur; kapısı doğuya karşıdır. Kapının önünde ağıl ve ahırları temsil eden bir yuva kurulup kapısına at kılından bir tuzak konulur. Bu hazırlık tamam olduktan sonra birkaç ak-boz at getirilir. Bunlardan hangisinin Tanrı tarafından beğenildiğini anlamak için kam afsun söyleyerek elinde bulunan fincanı atın arkasına koyar, hayvanın kımıldamasıyla fincan yere düşerken başı aşağı gelirse Tanrının bu atı beğenmediği anlaşılır. Kurbanlık hayvan kısarak ise kam fincanını bunun sütüyle yıkar ve efsunu okur(...)Kurban olarak seçilen hayvanın dizgini halk arasından seçilen birinin eline verilir. Bu adama "baş tutkan kişi" denir. Bu adam Tanrı huzuruna kurbanın canını götürecektir olan ruhu temsil eder. Kam (şaman) kayın ağacının ince ve yapraklı dallarından bir demet yaparak kurbanın üzerinde, yelpaze gibi, sallar; cübbe ve külahını giyip eline davulunu ve tokmağını alır. Önce Ülgen'i, onun oğullarını ve onlara tabi ruhları çağırır(...)Şaman kurbanı yıkar(...)Şaman ayininde kurbanlığın kabul edilip edilmediğini anlamak için fincan atılır; çukur tarafı yukarı düşerse "alca düştü" denir ve kurbanın kabul edildiğine işarettir. Şaman birkaç ruha hitap ederek ilahiler okuduktan sonra tahnit edilmiş kaza binerek göklere doğru uçmayı temsil eder(...)Bu, kurbanlık hayvanın görünmeyen canını avlama törenidir. Epeyce uğraştıktan sonra hayvanın canı yakalanır. Şamana binek vazifesini gören kaz da uçup gider (yani uçtuğu temsil edilir). Kurbanlık at, boğmak ve belkemikleri kırılmak suretiyle öldürülür. Hayvanın canı çıkmaküzere iki kam elinde tuttuğu ekmeği hayvanın yanına getirerek "opkuruy, opkuruy" der ki bu kurbandan çıkan kut'u (talih ve saadet ruhunu) ekmeğe karıştırmaktır. Bu ekmeği kurbanın sahibi ve aile efradı yerler; başka kimseye vermezler. Kurbanın derisi, başı, ayağı ve kuyruğu ile beraber bir sırığa asılır. Buna "baydara" denir. Kurban Ülgen adına kesilmiş ise "baydara"ınbaşı doğuya karşı, Erlik namına ise batıya karşı yöneltilir. Kurbanın eti, kemikleri kırılmadan ayrılır ve "kazancı" denilen iki uzman adam tarafından pişirilir. Et pişirilen kazana "kazancılardan" başka kimse yanaşamaz. Kam, et suyundan alıp tös'lere efsunlar dualar okuyarak, saçı yapar; manzum duanın her mısraında "çok" diye bağırır. Bu kelime Sami dinlerin "amin" kelimesi yerinedir. Bu töreni müteakip ayine iştirak eden kimselere kurban etiyle ziyafet çekilir. Kemikler toplanıp "baydara" altına konulur ve çalı çırpı ile kaplanır. Şaman ilahilerini okumakta ve et parçalarını yemekte devam eder. Biraz sonra şaman istirahat eder”(Radloff, 2008: 319-321).

Şaman ayininin birinci bölümünde şamanın yolculuğunun ilk hazırlık evresi aktarılmakta, göğe çıkacağı merdiven, metaforik olarak kurulup hazırlanmakta, kurban hazırlanarak yolculuğun performe edilmesi bu bölümde gerçekleşmektedir. İkinci bölüm diyebileceğimiz canlandırma düzeni ise şöyledir.

“kurban sahibi dokuz elbise getirip sembolik ağılın kapısının yanına asar. Bunlar Ülgen'e armağandır. Buna "tolu" denir. Şaman dua eder (...) Şaman davulunu ateşe tutup kuruttuktan sonra cübbesini ve davulunu arcan denilen kokulu ot yakıp tütsüler ve sandalyaya oturur. Davulunu vurmağa ve ruhlarını çağırmağa başlar. Ruhlarda ona güya “hey, kam” diye cevap verirler. Şaman birdenbire yerinden fırlar, davulunu kaldırır. Bu, çağırdığı ruhların geldiklerine işarettir. Tekrar ruhlarını çağırmağa başlar. İlk önce Yayık Han denilen su ilahlarından birine başvurarak dua eder (...) Bazı şamanlara göre bu ruh, Ülgen ile şaman arasında vasıta ödevi görür. Şaman davuluna vurmakta ve manzum dualar okumakta devam eder; bildiği bütün ruhları adlarıyla çağırır. Bunlar arasında bürküt (kartal) de vardır. Kartalı "tanrı kuşu kartal, bakır tırnaklı müthiş kuş, sağ kanatı güneşi kaplar, sol kanatı ayı kaplar" diye tavsif eder. Bütün bu ruhlar şamana "hey, kam" diye cevap verirler. Bundan sonra her kabilenin büyük atası (hakiki veya efsanevi) çağırılır. Bu atalara hitaben ilahiler okunur. Ayin yaptıran kurban sahibini ve karısını, davulu ve tokmağıyla koçaklayıp, takdis eder, her türlü kötü tesirlerden temizler. Bunlardan çıkardığı kötü ruhlara geldikleri yoldan gitmelerini; geçtikleri suları geçmelerini, Altay dağlarını aşip defolmalarını emreder”(Radloff, 2008:322-323).

Şaman burada, yolculuğunun ikinci bölümü diyebileceğimiz süreçte artık göklere yükselmeye başlamıştır. Ruhlarla karşılaşır ve hünerlerini gösterir. Kötü ruhları kovmuştur. Üçüncü bölüm diyebileceğimiz son kesitte ise vazifesini yapmış, gerekli falları toplamıştır.

“Ayin yaptırana ve ailesine kut (saadet) diler; davulunu ev sahibinin kulağına yaklaştırıp vurur, bununla söyleyeceği falı iyi dinlemesini tembih eder. Ev sahibine, karısına ve çocuklarına temsili olarak zırh ve külah giydirir. Sonra ateş etrafında döner, davula hızla vurur, Ülgen için konulan armağanı davulu ve tokmağıyla beraber kucaklar; mütemadiyen manzum ilahiler söyler. Ülgen için hazırlanan armağanı alıp göklere doğru yükselmeğe başladığını temsile girer. Birinci kat göğe çıkıyor. Orada yıldırım, şimşek, gök gürültüsü ile karşılaşılıyor, ikinci kat göğe çıkıyor. Kurban kesilen hayvanın canı hep beraberindedir. Kurbanın dizginlerini tutan baştutkan da şamanla beraber göklere çıkmıştır, ikinci kat gökte şamanın bindiği "püra" baştutkanı takip edemiyor. Şaman onu bırakıp kaza biniyor. Kaz üzerinde göklere doğru uçtuğunu temsil ediyor. Biraz sonra kazı salıveriyor. Şimdi baştutkana "Benimle beraber gel!" diyor. "Baštutkan" ağlıyor, "Ben buradan döneceğim" diyor. Bundan sonra kam havanın ilerideki durumu hakkında kehanette bulunur. Göklerin her katında neler bulunduğunu anlatır. İlahiler söyleye' söyleye dördüncü kat göğe çıkar. Davulu ile yine gök gürlemesini temsil eder. Buradan beşinci kat göğe çıkar. Gök gürültüsü şiddetlenir. Bu gökte yayuçı (yaradıcı) denilen kudretli bir ruh

bulunur. Şaman bu ruhun huzuruna girerken davulunu yavaşça vurur, dualarını da yavaş sesle söyler. Yayıçı(...)tehdit eder. Şaman çok korkar, geri geri gider ve yalvarıp yakarır (...) Yayıçı Hatun! dilek dilenmeğe geldim, secde ediyorum." Yayıçı kamın ağzıyla kehanete başlar, "şu olacak, bu olacak"der, törene iştirak edenlerin hepsi külâhlarını kamın davulunun altına atarlar. Bu, iyi falları yakalamak içindir. Şaman altıncı kat göğe çıkarken herkes külâhını alır. Altına gökte şaman aya secde eder. Yedinci kat göğe çıkar. Burada güneşe secde eder. Böylece ta on ikinci kat göğe kadar çıkar. Burada Ülgen' e kurbanı takdim eder. Ona hitaben dualar söyler. Şaman yeryüzüne iniyor. Davulu atar, gözlerini açıp, güya uzak yoldan gelmiş gibi, herkesle selamlaşır”(Radloff, 2008:323-324).

Görüldüğü gibi, şamanların hastaları sağaltmak ve öte dünyaya gidişlerinde ölenlerin ruhlarına eşlik etmek gibi başlıca iki çeşit görevi vardır. Devlerin, cinlerin ya da kötü ruhların hastaların ruhunu alıp götürdüğü ya da cinlerin insanların içine girerek onları hasta ettiği inancı, şamanın bir şifacı gibi, bir doktor gibi algılanmasını sağlamıştır. Şamanın gerek tuhaf ruhsal yapısı, gerek öğrenimi ve gerekse bu iş için Tanrılar tarafından seçilmiş olduğu kabulü dolayısıyla her zaman için iyi ve kötü cinler ile ilişkili olduğuna inanılmaktadır. Şaman, kötü niyetli ve zararlı cinlerin etkisi ile bedeni bir süre için terk eden ruhu bularak, onu tekrar hastanın bedenine yerleştirmeye uğraşır ya da hastalığa sebep olan cinleri hastadan uzaklaştırmakla sorumludur. Kendisine atfedilen sorumluluğu transa geçip, doğaüstü varlıklarla ilişki kurarak yerine getirmeye çalışmaktadır. Bunlardan başka sihir, yağmur yağdırmak, doğadaki bitki ve hayvanların üremesini sağlamak, fal bakmak gibi şeyler de uğraşı alanlarındandır. Şamanlar sırasında ve ölü ruhuna eşlik ettikleri zaman gökyüzüne ya da yer altına yaptıkları yolculukları kurban hayvanının üstüne binerek yapmaktadırlar. Kimi zaman da canlı hayvan yerine onun sembolünü yiyen bir hayvan figürü kullanmaktadırlar. Şaman, zaman zaman bu yolculuklar sırasında kimi molalar vermektedir. Oyunun kesilmesiyle molanın verildiği anlaşılmakta, bir süre duran yolculuk yeniden başlamaktadır. Şaman, oyun sırasında yere düşüp kaldığında ise bu durum seyircilere ya da katılımcılara yolculuğun yeraltına geldiğini göstermektedir(Örnek, 1971: 54-58).

Kozmolojik açıdan, üç katlı bir yapı olarak tasarımılanan evren, tanrıların, insanların, yere hükmeden ilahın ve ölümlerin oturduğu Gök, Yer ve Yeraltı diye kabul edilmektedir. Bu üç katı birbirine bağlayan bir eksen vardır. Bu eksen, bir “delik”ten geçmektedir. Tanrılar bu deliklerden yere veya göğe, ölümler ise yeraltına yolculuk yapabilirlerken, bu delik aynı zamanda şamanlara da katlar arasında seyahat imkanı tanımaktadır. Gökyüzü, önemli bir figür olarak bu kavimlerin kozmolojisinde yer almakta, bir çadır veya bir “kapak” olarak hayal edilmektedir. Gökyüzü çadır olarak kabul gördüğünde, Samanyolu çadırın dikişleri, yıldızlar da yeryüzünün aydınlanması için açılmış “delikler”dir. Kutupyıldızı ise Gökyüzü’nün merkezinde, göksel çadırı sabitleyen kazık olarak tasarımılanmaktadır. Tanrılar; ara sıra yeryüzüne göz gezdirmek istediklerinde bu çadırı açmakta; bu sırada içeriye göktaşları yağmaktadır. Gökyüzünün bir kapak olduğu inancına göre, bu kapak yeryüzünün kenarlarına dengeli bir biçimde oturmadiğinden ara sıra biraz kaymakta ve ortaya çıkan boşluktan içeri güçlü rüzgarlar sızabilmektedir. Bunun yanında insanüstü kişiler de bu boşluktan faydalanıp, gökyüzüne geçebilmekte ve göksel yolculuğa çıkabilmektedirler. Bütün bu inanca dair kozmoloji, insanların yaşadığı makrokozmi evrende ifadesini bulmakta, çadır, yurt gibi barınaklara bu kozmolojinin simgeleri yansıtılmaktadır. Çadırlara dumanın çıkması için açılan tepe delikleri, dünyanın ekseni olarak kabul edilmekte, şamanların göğe tırmanarak, tanrılarla iletişim sağlamalarını mümkün kılmaktadır. Tanrılarla kurulan iletişim, makrokozmi düzeyde dünya ekseni, mikrokozmi düzeyde ise çadır direği ya da tepe deliği gibi yaşam mekanına ilişkin unsurlarla simgelenmektedir. Dünya ekseninin mitsel bağlamdaki en yaygın imgeleri ise, Kozmik Dağ ve Dünya ya da Yaşam Ağacı’dır. Ağaç, aynı zamanda kökleri aracılığıyla yeraltıyla dünyasıyla mesaj alışverişinin mitik vasıtasıdır. Yeraltıyla iletişimi sağlayan bir diğer unsur olan mağaralar, yeraltı dünyasını yeryüzüne bağlayan birer kapı olarak düşünülmektedir. İnsanların tahayyül ettikleri dünya ötesi varoluşu, kendi kavrayabilecekleri tanıdık bir alana, tasarlanmış bir çevre düzenine dönüştürür. Herkes gibi çocuğu çocuğu olan, konuşan, kızan, üzülen tanrılar ya da ruhlarla iletişim kurma olanağı da, tüm ibadete bu yolculuğun imlendiği bir performans, bir gösterim görünümü kazandırmaktadır (Eliade, 2003:15-17).

Bu performansa dayalı ilahi yolculuk süreci, yalnız şaman ayinlerinde değil, Yaratılış hikayelerinde de vardır. Yeryüzünün yaratılışı, tanrılar ve yaratılmış kişi arasındaki performatif yolculukla uyumaktadır. Temelde ortak öyküler içeren bu hikayelerden birisini gene Radloff aktarmaktadır.

“Yer ve gök yaratılmadan önce her şey sudur, yer yoktu, gök yoktu, güneş ile ay da henüz yoktular. O zaman, Tanrıların en yükseği, bütün varlıkların başlangıcı, insanoğullarının ata ve anası Tengere Kayra Kan kendisine benzer bir varlık yaratarak ona kişi (kiji) dedi. Kayra Kan ile kişi su üzerinde iki kara kaz gibi sakın sakın uçarak süzülürlerdi. Fakat kişi bu sonsuz sessizlikten hoşnut değildi, o, Kayra Kan' dan da fazla yükselmek istiyordu. Bu ölçüsüz hareketinden dolayı o, uçma özelliğini yitirdi ve derinliklere, dipsiz suya yuvarlandı. Boğulacak dereceye gelince, gereksinme karşısında Tengere Kayra Kan'ı (merhametli semayı) yardıma çağırdı. Kayra Kan, kişiye derinlikten kalkması için emir verdi, sonra kişinin üzerinde oturarak suya karşı korunabilmesi için denizden bir yıldızın yükselmesini emretti. Kişi artık uçamadığı için, Kayra Kan yeri yaratmak istedi, bunun için kişiye, suya dalarak derinliklerden toprak çıkarmasını söyledi ve bu toprağı suyun üzerine serpti. Kişi, sudan toprak çıkarırken kendisi için gizlice bir arazi yapmak amacıyla toprağın bir parçasını ağzında sakladı. Fakat, yukarıya çıktığı zaman ağzındaki toprak şişti ve soluk alamaz oldu, eğer Kayra Kan ağzındaki toprağı tükürmesini emretmemiş olsaydı, boğulacak dereceye gelecekti. Kayra Kan tarafından yaratılan yer düz ve engebesizdi, fakat kişinin ağzından fışkıran toprak her tarafa sıçradı ve birçok yerde bataklık tepecikler meydana getirdi. Kayra Kan kızgınlıkla kişiye Erlik adını taktı ve onu ışık diyarından kovdu; bunun üzerine yer üzerinde yerleşsinler diye başka kişiler yarattı. Yerden dokuz dallı bir ağaç büyüterek, her dalın altında bir kişi yarattı. Bu dokuz kişi, bugüne kadar yeryüzünde yaşayan dokuz boyun ataları olmuşlardır”(Radloff, 2008:18-19).

Yeryüzünün yaratılış, tanrılar ve yaratılmış kişi arasındaki bu yolculuğa dayalı performansta Erlik, ebedi kötü olarak üstüne düşeni yapacak, iyi insanları kandırarak onları kendi safına çekecektir.

Erlik, yer yüzünün yeni sakinleri olan insanlara bakıp bunların güzel ve iyi olduklarını görünce, Kayra Kan' dan, bu yaratıkları kendi eline vermesini rica etti. Kayra Kan onun bu ricasını kabul etmedi; bunun üzerine Erlik onları kötü yola sürükleyerek zorla kendi egemenliği altına geçirmesini bildi. Fakat Kayra Kan, Erlik tarafından böylece kolaylıkla kandırıldıkları için insanoğullarına kızdı. Bu yüzden, bu andan sonra kişioğullarını kendi hallerinde bırakmaya karar verdi. Erlik'e tekrar beddua okuyarak onu karanlıklar diyarının üçüncü katına sürdü; kendisi için ise on yedi kat gökle onun sakinlerini yarattı ve her zaman mesken

olarak en yüksekteki on yedinci katı seçti. Şimdi, yalnız kalan kişi oğullarının koruyucu ve öğreticisi olarak yüksek May-Tara'yı geride bıraktı. Güzel semayı gören Erlik de kendisi için bir sema yapmaya karar verdi ve Kayra Kan' dan izin aldıktan sonra orada kendi emrindekileri yerleştirdi, bunlar, onun yoldan çıkardığı insanlar, yani kötü ruhlardır. Oysa kötü ruhlar, Tanrının yeryüzünde yarattığı insanlardan çok daha iyi yaşıyorlardı. Bu durum Kayra Kan'ı öfkeliendirdi, bunun üzerine o, Erlik'in semasını yıkmak için Mandışira Bahadır'ı gönderdi. O zaman Mandışira'nın şiddetli darbeleri ile gök sarsıldı ve Erlik'in seması küçük parçalar halinde yere döküldü ve o zamana kadar düz olan yeryüzünün şekli bozuldu, çünkü, yıkılan enkazdan çok büyük dağlarla derin uçurumlar ve onların arasında geçilmesi olanaksız ormanlıklar çıktı. Kayra Kan ise Erlik'i, güneş ve ayın bulunmadığı, yıldız ışıklarının etkilemediği en alttaki arz katına sürdü ve dünyanın sonuna kadar orada kalmasını emretti”(Radloff,2008:20).

Radloff'un aktardığı bu yaratılış hikayesinde, Türklerin eski inanma biçimleriyle, şamani inanç biçiminin sıkıca kaynaştığı görülmektedir. Bu iki inanma biçimi, göçebe-kandaş toplum yapısından ve bozkır coğrafyasından çıkan, doğayla sıkı bağlarını kaybetmemiş toplulukların renkli ve bir o kadar büyümlü dünyasının bir özetini vermektedir. Gerek yaratılış hikayelerindeki büyümlü ilerleyiş gerekse öncesinde aktarılan ayin formu, böylesi bir kökensellik içinde üreyen ve bir birini besleyen bu iki inanma biçimi ya da kültürel örüntünün evreni algılama ve nesnelerle ilişki kurma alışkanlıklarını ne gibi özelliklerle donattığının ipucunu vermektedir. Türk kültürü, ölümlerin, cinlerin, ruhların inanma biçimlerinde etkili oldukları bu irrasyonel evrenden gelecekteki yaşamını düzenlerken kullanacağı kimi kültürel örüntüleri miras olarak almıştır. Gündelik hayatını düzenlerken bu büyümlü evrenin pratiklerini kullanarak kültürünü yaşatmaya devam etmiş, animistik inanç biçimi gibi özellikler ve doğaüstü ile kurulan ilişkide neredeyse bütün yabanıl topluluklarda kabul gören ve yaşama geçirilen şamani inanca ait algılama biçimleri; ölüp-dirilme, katlar arasında seyahat, sağaltım, gerçekte düşsel olanın iç içe geçmesi gibi olgular ya da zamanla ve mekanla ilişkilendirme biçimleri Türk seyircisinin sahneyle, oyunla ve oyuncuyla kurduğu ilişkisinde, algılama biçiminde her zaman etkili olmuştur. Türk tiyatro seyircisinin sahneyle kurduğu algılama ve anlamlandırma ilişkisindeki diğer önemli inanca dayalı etki Hint, Çin ve Tibet inanç sistemlerinden gelmektedir. Türkler “Anadolu ve Güneydoğu Avrupa'ya yerleşmeden ve İslam dinine geçmeden önce, Budizm, Maniheizm, Mazdaizm,

Nestoryan Hristiyanlığı gibi dinlerin biçimlendirdiği kültürlerin etkisi altında kalmışlardır”(Boratav, 2012: 9).

Türk kültürünü etkileyen önemli bağlantılardan birisi de çevresindeki inanç biçimleri olmuştur. Özellikle Hint düşüncesi ve Çin Felsefelerinin etkileri Türklerin evreni kullanma pratiklerinde, eylemlerini düzenleme biçimlerinde hala etkin bir biçimde devam etmektedir. Türklerin ve Türk kültürünün etkilendiği, derin bağlantılar kurduğu kültürlerden birisi olan Hint kültürü, Asya coğrafyasını biçimlendiren önemli bir inanç ve düşünce kaynağıdır. Merkezinde kurtuluşa yönelme vardır. Kurtuluş, ancak ölüm ve hayat çemberinden çıkışla mümkündür. Bu zinciri kırmamanın bir imkanı olmadığından, insanoğlunun çabaları boşunadır. Varlığın sırrına ermek, insanın ancak kendi içine dönmesiyle mümkündür. Hint düşüncesi, varlığın özünü bu dünyanın geçici şekillerinin ardında bulmaktadır. Varlık, ıstırap şeklinde insana yansımaktadır. İstırap bir biçimde dünyanın çıkmaz bir sokak olduğunu gösterirken, diğer taraftan da bu çıkmaz sokakta yolunu bulmanın, onu aşmanın imkanlarını sunmaktadır. İstıraptan haberdar olma, bir nevi anagnoristir. Gönül gözünün önüne çekilen perdenin kalkması, görülen serapların yok olması, bilgisizliğin yok edilişi ve hakikatin ortaya çıkışıdır. İnsanın acıya yazgılanmasının nedeni bilgisizliktir. Bilgisizlik ise benlik arzusundan kaynaklanmaktadır. Bilgisizliğin aşılması uyanışı getirecek ve uyanışla birlikte kurtuluş gelecek, böylelikle “Kendisi varlık sırrının bir ışığı olan insan cevherinin sırrının derinliklerinde bulunan bütün çokluklar, ayrılıklar, sınırlar silinir gider ve geriye yalnızca insanın yokluğun derinliklerine dalışı kalır”(Shayegan, 2008: 181). Shayegan’a göre soyutlara yöneliş, soyut olanın ne kadar genel olursa o kadar gerçek ve bir o kadar da sınırsız olduğu fikrini öne çıkarmaktadır. Dünya gerçekliğinin değil, göreceli olguların sahnesidir. Soyutlara yöneliş, kişisellik ve bireyselliği fazla dikkate almamaya neden olmaktadır. Hint düşüncesinde makbul olan, içsel hallerin müşahade ve murakabesi ile bu dünyanın görünümünün ardında var olanın aranmasıdır. Birey olma önemsiz sayıldığından, kişilik ve benlik de fazlaca gelişmemiştir. Düşünce, özdeşlik ve mutlak birlik arayışında olduğu için de toplumsal ilişkilerde katılımcılık ve birlik hep fazlasını isteyen nefsin çıkarlarına tercih edilmektedir. Sonuç olarak muteber ve kesin olan tek bilgi, kendini bilmektir. Dharma, insan davranışlarının tespitinde kullanılan ölçü ve

kural demektir. Bu inanç, varlığı bir bütün olarak kuşattığı için Hintlilerin dünya işlerine ilgisiz kalmalarına neden olmuştur.

Asya kültürlerinin ruhu Batı kültürünün ruhundan daha karmaşıktır. Kadim kültürlerin köklü birikimi, deneyimi getirmiştir. Deneyim ise içinde barındırdığı ezilmişliğe dair tecrübeyi içermektedir. Bu yüzden bu kültürlerin ürettiği insan malzemesine bakıldığında, ruhlarının belli bir denge içinde olduğu, keskin taraflarının törpülenip, pürüzsüz hale gelmiş olduğu gözlemlenmektedir. Sorunlar karşısında metanetle durmak, kendini telkin edip “bu da geçer” diyebilmek böylesi bir ruh olgunluğunun sonucudur. Bu yaklaşım, dünyanın boşunallığı, hiçliği düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Dünyanın düzenine müdahale edemeyen insan, olayları kendi haline bırakmayı, bir şeyleri değiştirmek için boşu boşuna çaba sarf etmemeyi alışkanlık haline getirmiştir. Evrenin sırlarını algılamak konusunda akıl yetersiz kalmaktadır, insanın gücü sınırlıdır. Dünya, zamanın akıp gittiği bir seyir mekanı, insanlar da bu gösterinin seyircileridirler. Diğer taraftan insan, evreni gizli alemlerin bir yansıması olarak algılamakta ve bu gizli alemleri geçici olguların kalıcı kaynağı saymaktadır. Geçici olguları asıl’a nispetle hiç kabul etmek, ona gönül bağlamamayı getirmektedir. Bu paradoks, anılan kültürlerin olguların değişmez eksenine bağlı oluşu nedeniyle ortaya çıkmakta, bu yüzden de bu kültürlerin dünya görüşlerinin tamamını oluşturan çeşitli görünüm, mistik görüş içinde şekillenmektedir. Kalender bir yapıya sahip olmak, ruhun rintlik yoluna yönelmek, dünya nimetlerinden uzak durmak, yaşamı ciddiye almamak, gündelik hayatında ironiyi ustaca kullanmak bu bireşimin sonuçlarındandır. Mistik görüş, “bu da geçer”in kökleri İslam öncesi dinlere uzanmakta, ahiret inancı, kendisini kıyamet düşüncesiyle terbiye etmek, yeryüzü gerçeğini öte dünyada diriliş olgusuyla ilişkilendirmek, Zerdüş, Mazdek, Mani, İsmaililik ve Babailik gibi düşüncelere kadar uzanan görüşün bağlantı noktasını teşkil etmektedir(Shayegan, 2008:154-156).

Hint düşüncesinin Türk kültürünü ve Türk insanını derinden etkilemiş öğretilerinden olan dünyanın boşunallığı, “bu da geçer” belirlemesinin farklı bir düzenlenişi Çin’de, Tao felsefesinde yansımaları bulunmaktadır. Evrenselci dünya görüşü, Çin’de Konfüçyus felsefesi ve Taoizm’i de içine alan iki koldan gelişmiş, her iki okul da Türkler üzerinde etkili olmuştur. Taoizm ile Türklerin karşılaşması daha önceden

başlamış olmakla beraber, kayıtlarda IV. yüzyıldan itibaren bu ilişkinin başladığı ifade edilmektedir. Gerçekte, evrenselci dikotomi denen evrensel iki ilke düşüncesi, doğanın her yönünü kutsal bilmekte, doğa güçleriyle uyum içinde yaşamak ve bu güçlerin rızasını kazanmakla iyilik haline varılacağına inanmaktaydı. Evrenselcilik, Taoizm yönüyle, kutsal sayılan kainatın genel ruhu kavramında, "bir tözlük olmak", panteizm, ya da vahdet-i vücud düşüncesine yakın bulunuyordu(Esin, 1979: 22). “Sema ve yerin arasındaki boşluk bir körük gibi değil midir? Bu boşluk kuvvetini kaybetmeden hareket ediyor ve durmadan çoğalıyor. İç hayatımızı keşfe çalışmak çok konuşmaktan daha iyidir!” (Lao-Tzu, 1963:25) diyen Lao Tzu, bütün kültürlerde karşımıza çıkan boşluk, geçicilik kavramını öne sürmekte, insanı kendi iç yolculuğuna rotalandırmaktadır. Lao Tzu, hükümdarın devlet işlerini ancak Tao yolunu, başka bir deyişle *yapmamak* veya *davranmamak* yöntemini izlerse başarıyla yönetilebileceğini iddia etmektedir. Mübarek kişi, eylemsizlik içine kapanır ve yaptığı hiçbir şey yoktur. Kamil İnsan, evrensel ölüm ve hayat ritminin boyunduruğundan kurtulmayı ummaktadır. Kendi varlığında boşluğu gerçekleştirerek akışın dışında kalmaktadır. Onun, mübarek kişinin içinde ölüme yer yoktur. Taocu esrime tekniğinin şamancıl kökenleri ve şamanın ruhunun bedeninden ayrışıp, kozmik bölgelerde dolaşması bilindik eylemler olsa da şeylerin kökenine yolculuk Taocu gizemcilik deneyiminin ana ifadesidir. Bu esrime yolculuğu, her şeyin başlangıcına dönüşü oluşturmakta; zamandan ve mekandan kurtulan ruh, ezeli-ebedi şimdiki zamana kavuşmaktadır. Nihai hakikatin iki tezahürü, yani madde ve ruh, hayat ve ölümü kendi kişiliklerinde birleştirmek amacındadır. Ruhunu her türlü koşullanmadan arındıran ve Tao’nun birlik ve bütünlüğüne ulaşan kişi, kesintisiz bir esrime içinde yaşamakta,. bu esrime gezintileri iç yolculuklara tekabül etmektedir(Eliade, 2003: 32-37). Evrenselci dünya görüşünün ferdci bir açıklaması olan Taoizm’de kamil insan, kainatın kemali ve ahengi önünde, doğanın her görünümünü, çeşitli acı eşiklerine göre değeri değişen bir hikmet sayarak, doğa kanunlarına uygun yaşamak yolunu, yani Tao denen yolu aramakla sorumludur. Tao, ilahi bir kadere inanan ve böylece dini mahiyet alanı, gök ve yer-su ibadetleri çevresinde şekillenmiş bir tür panteizme benzermektedir. Doğanın külli ve yaratıcı sayılan ruhuna tanrısal anlam yüklemesi nedeniyle Taoizm ile Vahdet-i Vucud inanışı arasında bir bağlantı vardır ve Türklerin de bu yaklaşıma katılmaları anlaşılır bir şeydir(Esin, 1978:47-48). “Tao'ya

teslim olanlar, ahlaksal fikirler hakkında hiçbir şey bilmezler; belirlenmiş inançlara gereksinimleri yoktur. Her şey erdemli iken, erdeme ulaşmak gereksizdir, her şey mükemmel iken, ayin ve törenler düzenlemenin gereği yoktur; şeytan yoksa, onu düşünmek gereksizdir(...)Mükemmel olan insanların dine ihtiyaçları yoktu”(Mackenzi, 1996:249). Tao, dini dışlarken, Türk kültürünün önemli bir bireşim kaynağı Buda, Tanrıyı dışlamaktaydı.

Eski bir Türk geleneğine göre; kabile, boy, aşiret gibi yapılanmalarda hükümdarın dini neyse ona tabi olan halkı da o dine girmekteydi. Göktürk Kağanı To-Po Han'ın Budizm'i kabul etmesiyle, Budizm Türkler arasında da yaygınlaşmıştır. En karakteristik özelliği, tapılacak bir üstün varlığa kendi bünyesinde yer vermemesi, öte dünyayı, ahiret, cennet, cehennem gibi metafizik olguları dışlamasıdır. Öğretisinin merkezinde ruh'un ölmezliği ilkesi yatan Budizm'de benlik, reddedilecek bir şeydir. Bu hedefi gerçekleştirmek için dört yüce yol, ya da gerçekle ilişkilenecek zorunludur. Bu gerçekler, ıstırap, yaşama arzusu, acıların yok edilmesi yani Nirvana ve acıların yok edilmesine giden yol olarak belirlenmiştir. Bireysel varlığın ötelenmesi ve ruhun kurtuluşu, benliğin reddedilmesini göze almayı gerektirmektedir(Turan, 2010:130). Bu inanma biçiminde kişiler ölüm sonrasında daha iyi bir yeniden bedenlenme hakkı elde etmektedirler. Tenasüh inancına denk düşen bu inanma biçiminde Buda'ya göre dünya, insanların iyi veya kötü davranışlarıyla sürekli olarak yeniden yaratılmaktadır(Eliade, 2003: 106-108).

Tao ve Budizm öğretilerinin bireşiminden oluşmuş olan Zen Budizm, Türk kültürünün etkilendiği kültürel formlardan bir diğeridir. Zen Budizm, içe yolculuk olgusunu öne çıkaran, kişinin simgesel olarak bir iç görü edinmesini, nesnelerin ve şeylerin özünü sezgi yoluyla kavramasını, simgesel anlamda kişiye üçüncü gözünü açmasını öneren bir öğretilerdir. Mantıksal kavrayışın karşıtı olan bu algılayışa, uyanışa ya da üçüncü gözün açılışına Zen Budizm öğretisi bağlamında satori denmektedir. “Zamanı gelince bir tetik göz açıp kapama süresinde ses çıkaran bütün vurgu düzenini işletiyor. Zihinde de buna benzer bir mekanizma olmalı; zamanı gelince şimdiye dek kapalı kalmış bir perde kalkıyor, yepyeni bir dünya çıkıyor ortaya. Yaşamın ezgisi, rengi değişiyor. İşte zihindeki bu oluşuma, ya da açılıma Zen ustaları satori diyorlar ve öğretilerinin asıl amacının bu olduğunda diyorlar”(Suzuki,1997: 80). Zen, ekstaz,

trans gibi kendinden geçmeyi işlev olarak kullanan bir form değildir, Zen'in merkezi yönelişi yaşam içinde kendini bilmek ya da yaşamı veya kendini keşfedebilmek için üçüncü gözü açabilmektir. Yansımasını özellikle tasavvuf geleneğinde gördüğümüz, dünyayı algılarken insanımızın kullandığı dizgelerin içinden geçtiği Zen Budizm; Türk kültürünün önemli bir bireşim kaynağıdır.

Türk kültürünü biçimlendiren bir diğer öğretisi olan Maniheizm, Uygur Türkleri'nin Kağanları Böğü'nün 763 yılında Mani dinini seçmesiyle Türkler arasında yayılmaya başlamıştır. Bu İrani inanç sistemi, Zerdüştlük ve Babilonya görüşlerinin karışımıyla, Budist ve Hristiyan inanma biçimlerinin etkileşimiyle oluşmuştur.

“Yayıncısından ötürü Maniheizm denen bu dinde, madde'yi ve ruhu esas alan bir ikilik öngörülmüştür. Ana düşüncesi de iyilik ile kötülük arasındaki zıtlıktır. İyilik aynı zamanda ışık ve ruh, kötülük de karanlık ve beden demektir. Evren, iyilik ile kötülüğün insan ise ruh ile beden'in karışımıdır. İnsanlar, “aşk, inanç, yetkinlik, sabır ve hikmet” gibi sahip olmaları gereken beş erdem sayesinde kötülüğe karşı durabilirler. Bütün ruhlar arınıp, ışık göğüne çıktıklarında da her şey altüst olacak, dünyanın sonu gelecektir. Maniye göre İsa, bir “ışık habercisi”, kendisi de onun eserini tamamlayacak olan ruhtur. Maniheizm' de Zerdüştlük'te olduğu gibi, ışık gönderen güneşe ve aya dua etmek ve Hristiyanlıktaki vaftiz ve komünyon gibi törenler de vardı. Ayrıca oruç da tutuluyordu”(Turan, 2010:130).

Işık göğü imgesinin karşılık bulduğu kültürel formlardan bir diğeri olan Mazdekizm, Mani dini ile aynı coğrafya kaynaklıdır. Doğaüstü ışık ve demonlarla mücadelenin öne çıktığı bu öğretilerde mistik ışık deneyimi ve müzik aracılığıyla esrimeye dayalı yaklaşımlar söz konusudur. Kötülüğün güçlerine karşı savaş bu inancın önemli bir motifidir. Gönüllere çile yolunun önerildiği bu öğretilerde insan iyiyi ve kötüyü seçmekte özgürdür. Kimse Allah'ın kölesi ya da hizmetçisi değildir. Karşıt bir tanrı söylemi barındırmayan öğretilerde öteki aleme giderken, Cinvat köprüsünden geçilecek, iyilerle kötüler burada seçilip ayrılacaktır. Zerdüş'tün kendisi de Ahura Mazda'ya tapanları götürürken alın yazılarının değerlendirildiği bu köprüden geçecektir. Herkes yeryüzünde yaptığı seçimlere göre yargılanacaktır. Doğrular cennete gidecek, günahkarlar ise sonsuza dek kötülük evinin misafirleri olacaklardır. Ateş ve erimiş maden ile ceza sisteminin amacı kötülerin ceza alması ve varoluşun yeniden yapılandırılmasıdır. Bu eskatolojik ateş, adalet dağıtıcı bir işlev taşımasının yanı sıra

aynı zamanda dünyayı arındırmaya yaramakta, insanlığı kurtarmanın yanı sıra bedenlere can vererek onları yeniden yaratmaktadır. Böylelikle maddi dünya süreklilik kazanırken, yalan ölmekte ve ölümsüzlük gerçekleşmektedir(Eliade, 2003: 375-404).

Orta Asya'daki bütün inançsal öğretilerle yakınlaşan Türkler, son olarak tektanrılı bir din olan İslam dinine katılmışlardır. Çoğunluğu Şamani inançta olan Türkler, Emeviler'e direnmişler, yenilince mecburen dinlerini de kabul etmek zorunda kalmışlardır. Fakat bu kabulleniş kimi sınırlılıklar içermektedir. Çünkü, "İslamiyet, Orta Asya Bozkırlarının özgürlükçü göçebe, kadının erkekle eşit haklara sahip olduğu toplumuna çok yabancıydı"(Şener, 2010:20). İslamın kendilerine uymayan, tahakkümü öne çıkaran kimi özelliklerini yaşamlarına katmamışlar, İslamiyet'in Emevi uygulamalarını dışlayıp, şamani gelenekleriyle uyuşan kimi özellikleri yapısında barındıran Emevi karşıtı Ali yandaşlığını seçmişlerdir.

Türklerin en çok etkilendikleri, etki süresi neredeyse bin yıla varan İslamiyet, hızla yayılım göstermiştir. Dinsel inancın insan üzerindeki etkisini kullanarak, Arap topraklarında tanrı olgusunda kişileşen bir otorite üzerinden örgütlediği toplulukları teokratik bir düzen ilkesiyle yönetmeye başlayan Hz. Muhammed, kısa bir süre sonra büyük kitlelere hakim olmaya başlamıştır. Egemenliğin yalnız Allaha ait olduğu, vahiy'in inancın ve devletin temeli olduğu İslam dininde devlet yapısı ve dinsel alan iç içedir. Şeriat, kutsal hukuk yani, dinin asıl temelidir ve Şer'i hükümler Kuran, Sünnet, İcma ve Kıyas üzerinden işleme konulmakta, gündelik hayatı ve özel alanları da düzenleyen bu emirler düzeninde insana öte dünyanın uhrevi sesiyle yaklaşılmaktadır(Sencer, 1968: 58-65).

"Allah" kelimesi, Mekke'nin en güçlü Tanrısının adı olarak Müslümanlıktan önce de biliniyordu; aslında Tanrı demekti; şimdi ise genel anlamda kesinlikle Tanrı oluyordu; niteliğinin başında biricik oluşu gelmekteydi, kudreti sonsuzdu; aynı zamanda adaletliydi. Dünyayı ve insanı yaratmıştı; bu yaratışın cereyan şekli Ahdiatik ve Ahdicedit'de anlatılan yaratılışın cereyan şekline çok benziyordu. İnsan hayatının üstünde günahına, sevabına göre yargılanma korkusunun ve cenneti kazanma kaygısının baskısı vardı. İnsan Tanrısal adaletin huzurunda eylemleriyle ruhunun kurtuluşunu kazanabilir mi, ya da her şeye gücü yeten bir Tanrı anlayışının zorunlu sonu olan alinyazısı gereği elinden bir şey gelmez mi, insan aklı bunları kestiremez. Tanrı insanlara bir yasa bildirmiştir; bu yasada insanların birbirlerine ve Tanrıya karşı yerine getirmekle yükümlü bulundukları görevler gösterilmiştir. Bize göre bu

yasa hem dinsel hem de toplumsal yapıdadır; ne var ki İslam anlayışına böylesine bir ayırım yabancıdır. Tanrıya karşı başlıca görev ona inanmak ve onun iradesine boyun eğmek, teslim olmaktır. Zaten "İslam" sözcüğünün anlamı da budur; ve boyun egen, teslim olan da "Müslim"dir. Allah insanlardan kesinlikle belirtilmiş bazı eylemlerin yapılmasını ister; ancak bunların içtenlikle yapılmasına niyet edilmesi zorunludur, böylesine bir niyet yoksa eylemin de değeri yoktur. Bunların sayıları peygamberin Mekke'ye dönüşünden sonra beş tane olarak saptanmıştır”(Cahen,2000: 19).

Şamani- animist Türk'ün doğa-yanlı / anacıl (matripetal) bilincinin, mutlak tinselliğin temsilcisi, babacıl (Patripetal) bilinçle, İslamiyetle karşılaşması ya da diğer bir deyişle Pagan-çoktanrılı ve anacıl Türk'ün, tektanrılı ve babacıl İslamiyet'le buluşması (Saydam, 2011: 24) sancılı olmuş, bu travma onun evren algısını da şekillendirmiştir.

“İslam öncesi göçebe, hatta talancı, pagan, şamanist Türklerin inancı İslam'la karşılaştırıldığında tamamen dünyevidir. Şamanlar doğaüstü güçlerle, ruhlarla, cinlerle, Tanrılarla hep dünyevi sorunları halletmek, örneğin hastalığı iyileştirmek için ilişkiye girdiklerinden, kurbanlar, adaklar hep bu dünyaya dönüktür. Oysa ki İslam'da kendi başına uhrevi olan ön plana çıkmaktadır. Uhreviyet araç değil, amaçtır. Dünyevilik yer yer aşılması gereken aşağı bir konum gibi düşünülür. Dünyeviliği aşıp, uhrevileşme yolunda gerçek ve temel bir aşamayı kısa yoldan geçmek zorunda kalmış olan Türkler, şüphe ve ruhsal inanma güçlüğü yaşamışlardır. Gerçek anlamda dünyevilik ötesine geçme, inanverme ile olup bitecek bir şey değildir. Uhrevileşme bir süreçtir; inanma veya inanmama süreci, inanma veya inanmama çabasıdır. Türkler, derinlemesine bir iç yaşantının, vicdani bir hakikat arayışının sancılarını taşıyan bir olgunlaşma sürecinin sonunda İslamı seçmemiş, Arap kılıcı korkusuyla İslamlaşmışlardır”(Tura, 2014:88-89).

İslam dininin bir dayatma sonucu kabullenilmesi, Türklerin bu inanç sistemi içindeyken farklı yorumlara ilgi göstermelerine imkan tanımıştır. İslam inanışının Tanrı kavramını merkeze alarak, insan üstünde kurduğu tahakkümün karşısına, komşulukları dolayısıyla edindikleri Asya ve Orta Doğu Mistik kültürlerinin bilgisiyle çıkan Türkler, özünde Tanrı ve insan ilişkisinin yeniden yorumlanması olan Tasavvuf öğretisinin önerdiği inançsal forma yakınlık göstermişlerdir. “İslam'ın Allah'ın her türlü yaratılardan tamamen ayrı ve benzersiz olduğuna vurgu yapan tek Tanrı inancı (Tevhid), tasavvufla insanın Tanrısal gerçekle ve özle birleşebileceğini savunan bir yoruma kapı”(Ocak, 2005: xiii-xiv) açmış, bu gelişme Türk halk kültürünün Heteredoks

sapmasına kadar ilerlemiştir.

Tasavvuf inancının kökenlerine bakıldığında, İslamın Zühd ve Takva kavramlarından hareketle ortaya çıkmış bir yönelimin etkilerini görmek mümkündür. İslamın ilk yüzyılında yaşanan Müslümanlık anlayışı ve yaşantısının farklılaşması sonucunda, eski nesillerin ilk zamanlara gıptayla bakmalarını öne çıkaran bu pasif hareket, bir süre sonra mistik bir nitelik kazanarak sosyal bir harekete evrilmiş, peygamberin son dönemlerini yaşamış Zahidler ve Nasiklerin peygamberin ölümünden sonra dünya nimetlerine ihtirasla tamah edilmesine gösterdikleri tepkiyle birleşerek dikkat çekmeye başlamıştır. Asıl Sufilik Akımı ise;

“(...) Abbasiler’in ilk yüz yılını takiben bu alt yapı üstünde eski İslam öncesi çevre mistik kültürlerle temas sonucu; çok tabii bir şekilde kendiliğinden oluşan bir sentez olarak doğdu. Bu sentezin oluşmasında Kur’an-ı Kerim’in pek çok ayeti ve pek çok kavramı kullanıldı; bu kavramların içi, bu mistik kültürlerden ödünç alınan muhtevalarla dolduruldu; ayrıca, başta peygamber’in bizzat kendisi olmak üzere, Ashab-ı Suffe tabir edilen bir kısım sahabe ile, bazı ilk dönem İslam büyüklerinin tarihsel hayatları deforme edilerek bu yeni kavramlara uygun hale getirildi. Bu çabada aynı zamanda ulema içinde tepkiye neden olmamak maksadıyla, Kur’an’a ve İslam’ın ilk yıllarına dayandırılan bir meşruiyet temeli bulma gibi çok önemli bir faktör de rol oynadı”(Ocak, 2005: xv).

Anadolu’ya zihinlerinde geçmişteki inanç izlerini de taşımış olan Türkler, beraberlerinde yalnızca "cihad"ın ve yağmanın şiddet evrenini değil, doğaya uyumlu uzlaştırmacı bir evrenin davranış kodlarını da taşımışlardı. Yeni Platonizmin etkin olduğu, heterodox inançlı Paulisyenlerin yaşadığı Bizans Anadolu'sunda yerleşik köylü halk da doğa yönelimli, uzlaşmacı bir evrenin parçasıydı. Bu durum her iki tarafın uzlaştırmacı bir evren çevresinde Anadolu'yu ve taşıdıkları değerleri paylaşmalarına neden olmuş, sünni islamın gelenekleriyle biçimlenmiş fakat geçmişten getirdiği doğacı yanlarıyla uzlaştırmacı evrenin bir parçası olan topluluklar, bu bireşimden faydalanarak Halk İslamı denilen bir olguyu varetmişlerdir. Halk İslamı ve resmi islam" arasında farklara değinen Reha Çamuroğlu’na göre bu farklardan ilki, resmi İslam’dan ayrılan Vahdet-i Vücut ve Vahdet’i Mevcut yönelimlerini kapsamaktadır.

“Vahdet - i vücud, varlık birliği anlamına gelir. Vahdet - i vücud kavramını savunanlara göre dünyada ve alemde var olan her şey, Allah'ın sıfatlarının ortaya çıkışı, onun her şeyin üzerindeki gücünün belirliği olduğu için ondan birleşir, ondan vücud bulur. Her şeyi vareden Allah'tır. Bu nedenle de o "Vücud - ı Mutlak" tır.(...) Vahdet- i vücud'daki "varlık birliği" Vahdet-i mevcut'ta "varlıkların birliği" anlamını alır. Buna göre Allah, varlıkların, doğanın, evrenin birliğidir, bütün varolanların birliğidir ve bu varoluşun başı ve sonu yoktur. Oysa bu, İslam'ın en temel inançlarından yaradılışa vurulan bir darbedir. Yaratmak ve yaratılmak bu inançta yok olmuştur. Vahdet - i vücud'çular "resmi islam"la belirli koşutluklar taşımalarına ve bazı anlaşma zeminleri yaratabilmelerine rağmen, Vahdet-i mevcut'çular "resmi islam için tanrı tanımaz maddecilerdir” (Çamuroğlu, 1990:126-127).

Çamuroğlu'na göre Allah sevgisi" ya da "İlahi aşk" kavramlarıyla "Allah korkusu" kavramlarının dengelenişi bağlamında da Sünni İslam ve Halk İslamı ayrılmaktadır. Sünni İslam'da, Allah korkusu, ödül-ceza formu, Sırat Köprüsü, Şeytan gibi kavramlarla öne çıkarılırken, Halk İslamı bu kavramları reddeder, saf bir birlik ve Aşk olgusunu öne çıkararak, Allah Sevgisi üzerinden kendini ifadelendirir. Diğer yaklaşım farkı ise Kur'an- Kerim'in Görünen (zahiri) ve İçrek (Batını) yorumlanışında ortaya çıkmaktadır. Sünni islam, Kur'anı olduğu gibi, şeriatın usullerine göre yorumlarken, Halk İslamına mensup olan Vahdet-i Mevcutçular istedikleri gibi yorumlamaktadırlar. Örneğin onlara göre namaz ve oruç tutulmayabilir. Önemli bir diğer ayrım ise devletle aralarına koydukları mesafedir. Resmi İslam, her zaman devlete yakın ve devlet hiyerarşisi içinde konumlanırken, Halk İslamı'nda devlete kulluk, en basit anlamıyla aşağılanma içermektedir. İnsan dışındaki canlıların algılanmasındaki bakış, bir diğer ayrım olarak tespit edilmektedir. Resmi İslam da, kimi zaman insandan başka canlılara kişiselilik atfetse de bu tutum Halk İslamı'nda bir genellik arz etmektedir. Animistik geçmişlerinden getirdikleri etkilerle bu düşünme biçiminde ister canlı olsun ister cansız bütün varlıklar can taşımaktadır. Vücutçular, bu canı Allahın bir tecellisi olarak kabul ederken, mevcutçulara göre bu can'lar bir'i, yani Allah'ı oluşturmaktadır. Şehir hayatı ile doğaya kapılanma, bir diğer farkı oluşturmaktadır. Sünni İslam, şehirlerde konumlanırken, Anadolu İslamı ve üyeleri doğadan kopmadan, doğanın içinde yaşamlarını sürdürmeye meyilli olmuşlardır. Dünya nimetleriyle girilen ilişki konusunda da farklılık kendisini gösterir. Halk İslamı dervişleri bir lokma bir hırka prensibiyle, dünya nimetlerine mahrumluk hissetmeden uzak dururlarken, Sünni

İslam'ın üyelerinin ticaret aracılığıyla mülk ve gelir edinme konusundaki iştahları geçmişten beri öne çıkan bir durumdur. Anadolu İslamındaki bu mülk edinmeye ve sahiplenmeye karşı tutum, kadın-erkek algısında da ortaya çıkmaktadır. Resmi İslam, kadını sosyal hayattan dışlarken ve inanç alanları içerisine sokmazken, Halk İslamı, kadınları törenlerinde yanı başında tutmuş, dışlamamıştır (Çamuroğlu, 1990:127-134).

Tasavvuf cereyanının bütün Anadolu'yu sarması zor olmamıştır. On üçüncü yüzyılda Anadolu karışıklıklar içindedir. Haçlı Seferleri'nin etkisi henüz sona eriyorken, Mogol istilası başlamıştır. Huzur ve güvenin olmadığı bu coğrafyada insanlar sığınacak bir yer aramaktadırlar. İnsanların ihtiyaç duydukları huzur, güven ve itimat telkin eden davranışları bünyesinde barındıran Fütüvvet ve Ahilik örgütleri insanların bu ihtiyaçlarını karşılayınca, toplumun neredeyse geneli bu iki kurumun üyesi durumuna gelmişlerdir(Adanır, 2003:29). Bir nevi kaza ve kader ortaklığının yarı hamasî, yarı dinî bağlarla birbirine bağlayıp pekiştirdiği bu iki topluluk, yani Fütüvvet ve Ahilik, çalkantılı zamanlar aşılınca siyasî faaliyetten çekilip fonksiyonlarını daha çok ekonomik olarak devam ettiren iki meslek örgütüdür ve bu örgütlenmeyle “(...) güdülen gaye, kaba ve umumî çizgilerile, hepsinde birdir; sanat erbabını müşterek bir iş ahlâkı ve disiplini altında topluca muhafaza etmek; göreneğe (olagelmiş) hakkını tanımak; zaruret olmadıkça iş güç ve sanat değiştirmemek; düşkünü gözetip kollamak; dışarıya doğru kapanıp beraberce savunmak”(Ülgener, 1981:33-34)şeklindedir. Geçimini devlet katı dışında sağlamak isteyenler ya mertlik, yiğitlik yolu Tarik-i Fütüvvet ya da Tarik-i Hirfet yolu diye adlandırılan bu topluluklara başvurmak zorundadırlar(Koçu,2016:11). “Fütüvvetler başından beri tarikat havasını sürdürdükleri için temsil ettikleri ahlak anlayışı da tasavvufun ve geniş ölçüde batınileşmiş haliyle tarikatların bir yan dalı ve belki tamamlayıcı bir cüz'ü görünümünü muhafaza etmiştir.(...) Dış dünyanın kahr ve zulmün karşısında safları sıkıştırarak tarikatlar halinde el ve gönül birliği etmek sahipsiz ve korumasız kütle için nasıl bir ihtiyaç halini almışsa aynı sebepler hiç şaşmadan meslek kadroları için de aynı sonucu doğurmuş olacaktı”(Ülgener,1981:89). Bu yapılanmadan kaynaklı geniş ölçekli cemaat ahlakı ve biz duygusu, bu örgütlenmelerin bütün hücrelerine sinmiştir. Bu yapılara kayıtlı meslek sahipleri içinde seyirlik sanatlarla uğraşanlar da vardır. Bu koyu etki, hem meslek sahiplerini hem aynı zamanda bu sanatların seyircisi olan diğer cemaat mensuplarını da biçimlendirmiştir.

Tasavvuf, bu dönem gerçekten de Anadolu'nun her yerini sarmıştır. Devlet adamları ve halk tarafından büyük kabul görmüştür. Devlet adamlarının teşvik etmesiyle tekkeler kurulmuş, bu tekkeler aracılığıyla tasavvuf, Anadolu'da ve Türkler arasında yaygınlık kazanmıştır(Türer, 2011: 2930). Bektaşilik, Kalenderilik, Melamilik gibi Heteredoksiler; İslamın dayattığı uhrevi, katı yaklaşımları yumuşatmaya çalışırken, Osmanlı gelenekselliği içerisinde kendini var etmiş bu dünyevi formlar; halk kültürünün oluşmasına büyük katkı sağlamışlardır. Avrasya şamanizminin güçlü etkisiyle birlikte *Anadolu'da yayılan* Kalenderîlik ve Haydarîlik akımlarında Avrasya halk kültür öğeleriyle yüksek tasavvuf teorilerinin (vahdet-i vücud) bağdaştırıldığı ve derviş kültüründe bu teorilerin basit formüller hâline indirgendiği (Abdal Musa, Yunus Emre, Kaygusuz Abdal) görülecektir. Özellikle şamanist cezbe (extase) ve semâ teknikleri devam ederek (Barak Baba, Mevlâna) Bektaşilik, Mevlevîlik, Halvetîlik gibi toplumun yüksek katmanlarında müritler toplamış, bu yapılanmalar yüksek kültürün bir halkası hâline gelmiştir(İnalcık, 2011:251). Bu etkiler, halk islamının uzlaşmacı evreni üzerinden dünyayı algılayan halkın kültürünün günümüze kadar ulaşmasını sağlamış, Türk tiyatro kültüründe seyircinin seyretme pratiklerine damgalarını vurmuşlardır.

2.3. Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Değişim

Türk Kültürü, geçmişten günümüze farklı farklı kültürel süreçlerden geçmiş, gündelik hayatı düzenleme biçimleri ve evren algısı, anlama, anlamlandırma ve kavrayış ölçekleri bu kültürlerin etkisi ile biçimlenmiştir. Sözlü ve Yazılı Kültür, Türk insanının algılama ve anlamlandırma kalıplarını biçimlendiren en önemli kültürel yapılardan ikisidir. Toplumun sözel ya da yazılı kültüre ait olması kültürel formların biçimini ve algılayıcısıyla kurduğu ilişkiyi derinden etkilerken, sözlü kültür veya yazılı kültür farkı, “her şeyden önce kişinin düşünme biçimini koşullandırır”(Ong, 2012: 8).

Türk insanının göçebe geçmişinden getirdiği sözlü kültür yapısı, tek tanrılı bir din olan İslamiyet ile karşılaşmasından sonra yazılı kültürün etkisi altına girmiştir. Türkler, uzun zamanlar yazılı kültürle etkileşim halinde olmalarına rağmen, sözlü kültür başat algılama biçimi olarak yaşamı değerlendirip dönüştürmelerinde etkili olmaya devam etmiştir. Türk insanının sözlü kültür dairesinin çeperleri içinden kavradığı yaşantı, onun evrenle ilişkilerini belirlerken, seyretmeye dair alışkanlıklarını da güçlü bir biçimde düzenlemiş, bu etki günümüze kadar ulaşmıştır. Meddah, Karagöz, Ortaoyunu, Tuluat gibi gösterim biçimleriyle sözel kültürü aracılığıyla kurduğu bağ, tiyatral formlara yönelirken seçimlerinde etkili olmaktadır.

Paranın, tekerleğin, yazının bulunması ya da bilgi akışını hızlandıran şeylerin dünyası, ilkel yapıyı bozarak geliştirmiş, ilkel ve feodal gelenekler hiyerarşisi mekanik, yenilenebilir sıcak teknoloji araçlarıyla karşılaştığında hızla çökmüştür. (Mc Luhan, 1994:24).

“Elektrik devresi, merkezi sinir sisteminin bir uzantısı gibi çalışıyor. Ortamımızı değişime uğratan medya, her durumda farklı oranlarda duyu algılaması yaratır. Bir duyunun değişmesi, düşünmede, eylemlerde değişmeye-dünyayı algılayışımızın değişmesine neden olur. Bu duyu, algı oranları değiştiğinde insan da değişir. İnsanları birbirine bağıntılayan günümüz elektroniği dünyamızı yeniden global bir köy olarak biçimlendiriyor. Elektrik devresi şimdi bizde tekrar “ilkelerin” çok boyutlu uzam kavrayışına (oryantasyonuna) geçişe yol açmaktadır. Alfabe öncesi toplumlarda başat duyum organı kulaktı. Fonetik alfabe, kulağın sihirli dünyasına gözün yansız dünyası karşısında boyun eğdirdi. Kitap, yeni bireysellik kültürüne büyük katkıda bulunmuş, kişinin kendine özgü, onun baktığı noktaya göre belirlenmiş, bakma biçimi bu yenilikten sonra oluşmuş, okuryazarlık toplumdan ayrı düşünebilmeyi, toplumun dışında kalabilmeyi sağlamıştır (McLuhan&Fiore, 2005: 86).

Günümüzde yeni iletişim teknolojileri ile yaşıntımıza giren nesnelerle birlikte ‘ikincil sözlü kültür çağının’ yaşandığı ileri süren Walter Ong, bu dönemin geçmişteki birinci sözlü kültür dönemindeki sözlü konuşma kalıplarını kullandığını, yazı ve metinden alınan sözlü niteliklerin, konuşma diline dönüştüğünü iddia etmektedir(Ong, 2012:23-24).

Görüldüğü gibi insan bilişini etkileyen kültürel formlar sadece yazılı ve sözlü kültür olgusu değildir. Eski ve yeni yan yana, aktif kullanılan iletişim araçlarıyla kültür yeniden biçimlenmekte ve hayata katılmaktadır. Devreye giren yeni anlatı araçlarıyla söylen yine sözel biçime oturtulmuştur. Her an imge bombardımanı altında yaşanan bu yüzyılla birlikte, algılama biçimleri değişmiş, hızlanmış ve çeşitlenmiştir.

Geçmişte, teknolojik devrim öncesi insanlık, genelleyecek olursak, iki kültürel evren üzerinden dünyayla ilişki kurmaktadır. Bunlardan biri olan yazılı kültür evreni, sözelliğin kesinlikten uzak, tahmini ifadelerinden oluşan inanışlarının yerine akıl aracılığıyla saptanmış bulguların kesinliğini koymakta, matematiksel mantık yürütme ve akıl yürütme aracılığıyla geliştirilen düşünceler, merkezinde inandırmayı amaç edinmiş sözün heyecanı ve yaratıcılığıyla oluşturulan yargılarla temelden ayrılmaktadır. Sözlü iletişim, konunun belirli bir çevrede kalmasına, bilginin sınırlı olarak erişimine yol açarken, yazılı kültürün materyalleri geniş çevrelere yayılmaktadır. Bu yeni kültür, algılamanın kalıplarını değiştirmiş, belirli bir mesafe olgusunun yaşama geçmesine neden olmuştur.

“Yazının genel özelliklerinden biri, onun okur-yazar olmayan toplumlara tanıtılması sürecinde belirgin olarak görülür; yazının konuşmayı koruma yeteneğidir bu ve böylece konuşma uzam ve zamanın ötesinde yapılabilir. Bu işlem, ulusal düzeyi olduğu kadar kişisel düzeyi de etkileyen bir mesafe koyma işlemidir”(Goody,2013:180).

Matbaanın aktif olarak kullanımı, yaygınlaşması yeni bir ilişki evreni doğurmuş, yeni cemaatler kurulmasını getirmiştir. Bu anlamda sanat, gerçeğin dili olurken, aydınlanmanın da aracı olmaya başlamıştır.

“her insanın sessizlik ve yalnızlık içinde kitaplardan alabileceği bilgi”, bir araya gelmiş insanların söyleyip dinledikleri sözlü anlatımın yarattığı coşkulu duyguların karşısına, mantık yürütmenin soğukluğunu, düşüncelerin eleştirel incelemelerini, yargıları koyar. Matbaa sayesinde daha durgun ama daha derin izlenimleri birbiriyle paylaşan yeni bir halk kitlesi oluşur; bu biçimde tutkular ve duygular üzerindeki baskının ağırlığı hafiflerken, akıl, daha kesin ve daha sürekli bir gücün etkisi altına girer; artık bütün her şey gerçekten yanadır, çünkü sanat, hoşla gitmek, eğlendirmek yerine aydınlanma aracına dönüşür. Tutkulara karşı akıl, beğeniye karşı aydınlanma”(Chartiere,1998: 199-200).

Sözün kaydı, bir materyal üzerine dökülmesi, sözcükleri açık bir biçimde ayrıştırma ya da sözcük sistemleri kurma, karşılaştırmaya dayalı fikir yürütmeye imkan tanımaktadır.

“Sözlü etkileşimin normal seyrinde oluşan, sayısız kültür mutasyonları ya etkileşim içindeki grup tarafından benimsenir ya da kuşaktan kuşağa geçiş sürecinde yok olur gider. Eğer mutasyon benimsenirse bireysel imza (yazılı incelemeden kaçınılması zordur) silinir. Ancak zaman karşısında yok olup gitmeyen yazılı kültürlerin yarattığı bilgiler, ticari ve politik baskılara rağmen, yaratıcı süreci ve bireyselliğin farkına varılması sürecini güçlendirir”(Goody, 2011:29).

Sözlü kültürlerde bireysel edinimlerin gücü topluluk aracılığıyla ulaşılan edinimler karşısında tutunamaz. Bilgiye giden yol topluluğun kolektif deneyimlerinden geçerek süzülmüştür. Bu yüzden de hem kıymetlidir, hem de paylaşılarak hayata geçirilirken, topluluk duygusunu kolektif olarak yeniden kurar.

“Sözel kültürlerde, öyküler paylaşılan bilgi olarak herkesi bir araya getirir. Sözlü kültürde bilgi, bireysel bir deneyim değil toplumsal bir olgudur; o yüzden kimse bir diğerinden daha aptal ya da akıllı sayılmaz. Kabilede anlatılan söylenceler ve öyküler, çocuklara anlatılan masallar aracılığıyla, bilgi, herkesin çevresinden ayrı ayrı dokunan ortak bir bilinci oluşturur, bilgiye herkesle birlikte varılır”(Sanders, 1999: 22).

Yazılı kültüre bağımlı insanlar kelimelerin büyüsel olduklarını, birer olay olduklarını ve dolayısıyla güçlü olduklarını unuturlar. Kelimeler onlar için nesne görevi görmekte, orada bir yerde, düz anlamlarıyla, sade bir biçimde durmaktadırlar. Sözlü kültürlerde var olan ya da sonradan elde edilen bilginin unutulup yok olmaması için sürekli tekrara başvurulur(Ong, 2012:37).

“Sözel kültürlerin tamamen belleğe bağımlı kültürler oldukları için bilgiyi hafızada tutmak üzere kolaylık sağlayan bazı biçimsel ve kurgusal nitelikleri tercih ettikleri söylenebilir. Örneğin genellemeler yerine özel ve öyküsel örnekler kullanarak, sözleri ritmik, benzerlikleri ve uyumları olan seslerle kurgulayarak, bazı nitelikleri mecaz ve benzetmelerle tasvir ederek eklemlenen sözel anlatımlar belleğe yardımcı olmaktadır. Sözel kültürlerde belleğin çok güçlü olduğunu ve bu kültürlerin bireylerinin şiirsel dile yatkın olduklarını izliyoruz. Yakın zamana kadar Anadolu’da yaşayan halkların çoğunun sözel kültürler olduklarını, bu nedenle dillerinin mecaz dolu ve şiirsel olduğunu söylemek mümkün. Buna karşın bilgi aktarımının yazılı olduğu kültürlerde bu şiirsel niteliklere gereksinim yoktur ve anlatımlar giderek daha kavramsal, genel ve karmaşık cümlelerle yapılır. Cümlelerde ana fikir ve yardımcı fikirler yer alır; bir başka deyişle hiyerarşik, yani kademelenmiş bir sistem oluşmuştur, her şey aynı değerde değildir. Öte yandan sözel kültürlerde cümleler kısadır ve her cümlemin değeri, her fikrin ve anlatımın değeri eşittir. Buna “parataktik” diyoruz. Burada bütün, bir şekilde yan yana eklenen özerk parçalardan oluşmaktadır. Halbuki okuryazar kültürlerin anlatımlarında bütün birbirinden koparılamaz ve farklı değerde, farklı gruplamalarla birbirine eklemlenen parçalardan oluşur. ‘Sintaktik’ bir düzende hiçbir parçayı bütünden koparamazsınız”(Erzen,2011:39-40).

Sözel dünya, anonimlik üzerinden kurulmaktadır. Aktarılan söz, ortak yapının deneyimler dünyasından çekilip, alınmaktadır. Dinleyicisini bir duruma ortak kılmakta ya da bir eyleme yönlendirmektedir. Belli bir ağırlığı olan söz, ortak yapı tarafından fazlasıyla ciddiye alınmaktadır.

“Sözel dünyadaki kalıplaşmış anlatım, dinleyicisinin dile gelende kendisini bulabilmesi için de zorunludur. Modern yazılı dünyada, hem yazarın hem de okurun deneylere ve yeniliğe açıklığı sözel kültürde henüz ortaya çıkmamıştır. Sözlü dünyada konuşmanın değer kazanabilmesi için, mevzuyu dinleyicilerle paylaşılan ortak alana çekmek zorunludur(...) Sözel dünyada, düşünerek değil de daha çok ezberden dile gelen konuşmaların ana malzemesi deyişlerdir. Konuşmacı, deyişlerle yüklü bir retorik kullanarak dinleyicisini belli konularda eylemde bulunmaya çağırır. Yazısız kültürlerde nedensiz, keyfi bir iletişim aracı olmayan konuşmak, bir hasbıhalin, ayaküstü geçiştirmenin, nezaketen söylenmiş birkaç cümlemin, lakırdının, gevezeliğin ötesinde, sorumlulukla yürütülen bir eylem olmalıdır; tarafları belli görevlere çağırarak bir ağırlıkla yürütülmelidir. Söz, çağrısını yaptığı olayların, eylemlerin yükünü taşıyabilmelidir”(Taburoğlu,2013:132-133).

Sözün yüklendiği anlam, kültürel formun iletim biçimi ve bu formun algılatma düzenekleri üzerinde de etkilidir.

“Yazısız kültürlerde retorikğin amacı dinleyicileri harekete geçirmek ve dile gelene inandırmak olduğundan konuşmacı dinleyicisinde hazır bulunan kavrayış kalıplarını, bilişsel şemaları kullanır. Ong, sözlü kültürün biçimini “etkileyici, kümeleyici, bol sözlü, tekrarlı ve tutucu” gibi niteliklerle tanımlar. Bu türden konuşmalar sırasında dinleyicilere, yeni, bilmedikleri bir şeyler söyleme çabası yoktur. Harekete, edime çağıran sözün etkisi, tekrarın ve seslenme biçiminin etkinliğiyle de yaratılır. Her kullanılışında ortak bir simgeselliğe dokunan ve dolayısıyla eylem kalıplarını çağıran deyişler, atasözlerine başvurulur. Özellikle veciz ifadelerin, dinleyicinin vicdanıyla, kutsallık bilinciyle, gururuyla doğrudan iletişime geçmesi beklenir(...)Etkili şekillerde kullanılan retorik, dinleyici topluluğunun ön yargılarıyla sorgulamadan kabul ettikleriyle bağlantı kurmak için güçlü bir araç olur(...)Konuşmacı, dinleyicisine ait ve kendisinin de paylaştığı mitik bir dünyanın ilksel biçimleriyle, arketipleriyle buluşabilmek için dinleyicisinin sorgulamayacağı inandırıcı betimlemeler ortaya koymaya çalışır, sözleriyle türlü resimler çizer. Resim kalıcıdır ve ezberi çağırır. Yazılı olanın yoruma açıklığı ve sözün uçuculuğuna karşılık, resim kalıcılığıyla zihinlere nakşolabilir, takıntılı bağlılıklar yaratabilir. Konuşmacının bol sıfatlı, mecazlı eğretilmelerle, tekrarlarla destekleyerek çizdiği resim, dinleyicinin belleğine nakşolur. Bu resmi tasvir eden sözlerin unutulmaz olması ve yapılacaklar için bir taslak değeri kazanabilmesi için, içerisinde abartılar bulunmalı, garip, beklenmedik durumlara, varlıklara göndermeler taşınmalıdır”(Taburoğlu,2013:133-134).

Sözlü gelenek, Türklerin geldikleri Orta Asya ve yerleştikleri Anadolu bağlamında örf, adet ve tarihinin aktarıcısıdır. İslam dünyasında, dramının gelişemediği bir coğrafyada, tıpkı bir telafi unsuru gibi kültürel ortamda kendine uygun bir imkan bulmuştur(Kaim, 2006: 272). Önceleri Kam Ozanlarının Hikayeleri, Dede Korkut Masalları ve yiğitlik hikayeleri dinlenirken, sonra İslamiyet’in etkisiyle Meddah Hikayeleri, Muhammediye, Battalname, Hamzanâme ve öğünülecek güzel iş, hareket ve davranış manasına gelen ve evliyaların bu tür örnek sayılabilecek özelliklerini içeren Evliya Menakıbnameleri (Ocak, 2016:21) gibi dinsel içerikli anlatıların dinlenmesi neredeyse bir alışkanlık yaratmıştır. Sözlü kültürün içerisinde olan bütün o masalsı öğeler, zaman mekanın çokluğu, belirsizliği, dillerin çokluğu, bütün bu öğelere ek olarak olağanüstüye denk düşen eylem algısı seyirci bireyin alımlama kalıplarına yerleşmiş, onun hayal-gerçek sınırlarını belirlemiştir. Yalnız bu eylem algısı, batıdaki

gibi belli bir mantığı içinde barındıran, çizgisel, neden sonuç bağıyla ilerleyen bir biçimde değildir. Kuş kanadında yolculuk etmek, bir yerde kırk yıl geçirmek, hikaye içinde hikaye dinlemek gibi fantastik bir çerçevede sunulan bir eylem algısıyla karşılaşılın sözlü kültürde, bütün bu eylem algısına müsaade edilirken, böylesi çok renkli ve çok fantazili bir imajlar dünyasında anlatıcısının peşinden sürüklenen seyirci/dinleyicinin haz-yarar çizgisinin sınırları, kültüründen devşirdiği algılama kalıpları aracılığıyla oluşmaktadır.

“Göçebe toplumunun yaşam tarzıyla uyum içinde, Türkiye’de - meddah, Fars kültüründe - naqqal, Arap kültüründe ise kassas denilen “hikâyecî” geliştikçe, tiyatro ve drama unsurlarını benimseyerek, bir tiyatro haline dönüşmüştür. Oyuncu, fiziği, sesi, çok basit aksesuar ve geleneksel repertuarı ile donanmış bir sanatçı şeklini almıştır. Bu hikâyecî, seyircisinden etkilenerek ve geleneksel repertuardan bolca faydalanarak, anın getirdiği olayları anında zekice ele alıp çeşitli edebi seviyeler arasında köprü kurarak zengin ve “çevik” diliyle aktarırdı” (Kaim, 206: 271-272).

Selami İzzet’e göre Meddah, sanayi-i lafziyeye dayanan bir oyundur (İzzet, 1936: 44). Bu anlamda sözlü kültürün, sözlü halk geleneğinin imkan tanıdığı bütün varyasyonları da gösterim bağlamında bünyesinde taşımaktadır. En çok yetişkin erkek dinleyicilere seslenen bir anlatı türü olan Meddah Hikayeleri büyük konaklarda, özellikle uzun kış gecelerinde kurulan sohbetlerde dinlenilirken, orta sınıf halk ise Meddahları kahvehanelerde ve ramazan gecelerinde dinleyip, seyretmektedir.

“1) Hikâyeler olağanüstü öğelerden arınmıştır: devler, periler, ejderhalar, v.b. gibi tabiat-dışı yaratıklara, insan-üstü güçleri olan kahramanlara ve onların menkabelerdeki kerâmetlerine, ya da destanlarda olduğu üzere, olağan insan gücünün sınırlarını aşan eylemlerine meddah hikâyelerinde yer verilmez olmuştur; 2) bunun bir sonucu olarak da meddah salt şiir diliyle ya da şiirle katışık nesir diliyle değil, düz sözle, düpedüz konuşma diliyle anlatır; yerine göre taklitlere de girişerek, gerçeklik çabasını son sınırına götürmeye yönelir. Meddah, konularını hikâye kitaplarından, sözlü halk masallarından aldığı gibi, özellikle büyük şehirlerin günlük hayatıyla ilgili çeşitli olaylardan da esinlenir; kişileri ideal kahramanlar değil, toplum içinde her gün rastlanan insanlardır. Hikâyecî-meddah, anlatının mihverindeki eylemi, eğlendirici, oyalayıcı ve biteviyelikten kurtulmuş renklendirici öğelerle, çoğu kez temel eylemle ilgisiz, ikinci derecede kişiler, olaylar, fıkralar ve

şakalarla genişletip şişirir. Türkülü halk hikâyelerinin, âşık hikâyecilerin aracılığı ile köy çevrelerine kadar yayılmasına karşılık, meddah hikâyeleri şehirlerde oluşmuş, tutunmuş ve gelişmiştir; dinleyicilerini esnaf, tüccar, memur çevrelerinde, sarayda ve zengin konaklarında bulmuştur”(Boratav,1996:72-73).

Bütün bu eğlenceye dayalı gösteriler uzun yıllarca bu topraklarda seyirciler için gündelik hayatın keyifli zamanlarına kapı açmaya neden olsalar da, bir zaman sonra değişimin gerekliliği kendini hissettirmiştir. Seyirci için bir zaman sonra sadece masal, gazel, halk hikâyeleri ya da tek başına Keloğlan, Nasreddin Hoca, Bektaşî fıkraları, epik anlatılar ya da meddah hikâyeciliği yeterli olmamaya başlamıştır. Anlatıla söylene yinelene gelen yerleşik anlatı türleri tekdüzeleşmiş, şimdideş zamanın toplumsal hareketliliklerine katılan seyirciyi, dinleyiciyi heyecanlandırmaz olmuştur. Buna çare olarak, seyircinin seyretme ihtiyacını karşılamak üzere yazılı ya da sözlü kültüre dayalı geleneksel anlatı türlerinin bireşiminden oluşan yeni bir tür ortaya çıkmıştır. Bu yeni anlatı türü Karagöz'dür. Karagöz, mevcut anlatı türlerini tekdüzelikten kurtarmaya yönelik olarak eğretilme, alay, çarpıtma, söz oyunları, cinas, ikiz anlamlılık, benzeşleme, kakışma, çene yarışmaları, abartı, tersinleme, benzeşleme, ters deyi, çarpıcı deyişlere başvurarak, seyircinin dünyasında yer edinmeyi başaracaktır. Bu yabancılaştırma etmenleri, seyir geleneğinin yenileşmesine kapı aralamış, seyircinin seyir olgusuyla olan ilişkisini sarıp sarmalamıştır. Karagöz'ün yeni bir tür olarak perdeye yansıdığı bu süreçte, kullandığı bu yabancılaştırma taktikleri seyirciyi avucunun içine almıştır. Karagöz, yazılı ve sözlü anlatı gelenekleriyle kaynaşırken, masal türünden aldığı motifleri, kişileri; divan edebiyatından aldığı gazelleri perdede dönüşüme uğratarak kendi estetiği içinde eritmiştir. Masal dünyasının cadıları, tekerlemeleri, divan edebiyatının 'saray dili', halk hikâyeciliğinin Kerem'i, Aslı'sı geldikleri türün kendilerine özgü anlatı yapısından sıyrılıp, Karagöz'ün özelliklerine bürünmüştür. Karagöz yazılı, sözel ve de seyirlik bu 'rakip' türlerin dilini kullanırken, hiç birini tamamıyla benimsememiştir. Anlatı türleriyle kurduğu ilişkisine ironi, parodi, yergi, taşlama, grotesk, bürlesk gibi öğeleri katarken, seyirci ise bu yeni türe yabancı olmadiğı anlatı özellikleriyle yumuşak bir geçiş yapmış, böylelikle bu yeni türü benimsemesi zor olmamıştır (<http://ilyazbingul.blogspot.com.tr/2007/11/karagz-ve-roman-radikal-kitap-13122002.html>).

Bir insan topluluğunun geleneksel inançlarını, uygulamalarını ve söylencelerini bünyesinde barındıran halk kültürü; sözlü geleneğe dayanmaktadır. Geleneksel malzeme, halk kültürünü ve sözlü geleneği, kolayca anımsanan, dolayısıyla yinelenen kalıplar üzerinden şekillendirir. Ancak “Karagöz, “seçkin kültür”ün daha altında konumlandırılacak olan “halk kültürü” anlatılarında görülmeyen bambaşka ve kendinin de asal kurucularından olacak iki bileşenle ayağa kalkar, söz alır. Mizah ve eleştiridir bunlar”(Bingöl, 2004:48). Seyirci kendini Karagöz’de bazen masalların, atasözlerinin, gazel ve şarkının, çalgıyla desteklenen farklı bir kültür uzamında bulur. Sözlü gelenekte rastlanmayan bir alana, ‘eleştiri kültürü’ne yanaşan Karagöz, nesirleşmiş bir anlatı değil, toplum içinde çevrilen, diyalojik söyleme yakın diliyle canlanan sıradan tiplerin hayal perdesine çıkarılmasıdır. Gerçek ve şimdideş zamanda devinen bu suretler, ne epik kahramanların ne de “evvel zaman içinde” diye söz alan, hikayesi olmayan zamanın ve yok mekanın ötesine geçiş yapmış hayal kahramanlarıdır. Sıradan, gündelik insanların perdeye yansıtılmasıyla yaratılmış yeni bir dünyadılar.

“Karagöz, Osmanlı-Türk edebiyatında bir devrimdir. Despot, yazıyı icad eder: bürokrasi, savaş aygıtı, vergilerin toplanması, muhasebe, memurların etkinlikleri, tarih yazımı vb. devletin tek’eliyle yazılıp kayda geçer. Düz-halk devlet-yazısının karşısına kendi yazısını çıkarır. Bu yazı Karagöz’dür. Unutmamalı ki, sözlü toplumlarla yazılı toplumları ayıran şey, bir grafik sistemin yokluğu değil, konuşan sesle kaydeden el arasında sabit bir ilişkinin olmayışıdır. Masal, gazel, tekerleme, müzik, dans, göstermelikler vd. yerleşik konumlarıyla türlerarası Karagöz’de yazı ‘haline gelir’. Derrida’nın düşüncesini paylaşan Deleuze ve Guattari’nin “toprağın üzerindeki dans, duvardaki bir çizim, bedendeki bir işaret bir grafik sistemidir, bir geo-grafizm, bir coğrafya” demesinden el alarak bir Karagöz yazısından söz edebiliriz. Devlet elinde ses, yazının ölü mektubunda boğulurken Karagöz yazısında grafik sistem kağıt üzerinde dizilmez” (Bingöl, 2004:48).

Sözlü kültür tarafından biçimlendirilen seyirci/ dinleyici, bu yönüyle etkilenen iken, bir yönüyle de bu kültürün içinde etkileyendir de. Seyirci/dinleyicinin sözlü kültürle kurduğu ilişkinin bir diğer önemli çıktısı dinleyici /seyircinin gösterimin biçimlendirilmesine etkisidir.

İlhan Başgöz, Türkölü Aşk Hikayeleri: Bir Gösterim Olarak adlı etkileyici çalışmasında seyircinin / dinleyicinin halk anlatısının biçimlenişindeki konumuna odaklanmakta, anlatının yeniden biçimlendirilmesi, değıştirilmesi ve düzenlenmesinde seyirci / dinleyicinin rolünü aktarmaktadır. Macar anlatıcıların, dinleyicileri Müslüman ise, bir destan anlattıklarında savaşın gerçek galibi gayrimüslimler bile olsa, kazanan tarafı Müslümanlar şeklinde anlattıklarını bildiren Başgöz, dinleyicinin rolünün altını çizmektedir. Bu gösterimlerde dinleyici ilgisi, gösterimin süresini de etkileyebilmektedir. Ozan, eğer ilgi yoksa hikayeyi kısa bir zamanda anlatmakta, ilgi yoğunsa hikayeyi uzatabilmekte, destana bölümler ekleyebilmekte, aynı öyküyü ya da destanı bir yöneticinin önünde farklı, bir köylü topluluğunun önünde farklı anlatabilmektedir. Seyirci / dinleyicinin yaşlı veya genç olması ya da kadın veya erkek olmasının da hikayecinin destanı değıştirerek anlatmasına neden olabildiğini bildiren Başgöz, seyirci / dinleyici ilgisinin ozanı gösterime yenilikler katması için kışkırttığını, gerektiğinde hikayesini seyirci / dinleyicisinin ruh durumuna göre düzenleyebildiğini aktarmaktadır. Ozanların varlıklı Kırgız seyircilerin / dinleyicilerin önünde ailelerine methiyeler düzdüğünü, yoksulların karşısında ise zengin ve güçlü kişilerin kendilerini beğenmişlikleri, bencillikleri hakkında nefret dolu ifadelerle anlatılarını biçimlendirdiklerini aktaran ve tespitlerini Türkiye sınırlarına taşıyan Başgöz, Hayalilerin Karagöz gösterisi başlamadan önce seyirciye başvurdıklarını, Toramanlı mı yoksa Toramansız bir gösteri mi istediklerini sorduklarını belirtmektedir. Eğer seyirci Toramansız bir gösteri istemişse, gösterim boyunca müstehcen ifadelerle yer verilmediğini aktarmaktadır(Başgöz, 2012:148-149).

İlhan Başgöz, bir başka örneğini de Aşık Müdami üzerinden sunmaktadır. Müdami, kendi bölgesinde sonu acıklı biten hikayeleri halk sevmediği için, Kerem İle Aslı, Ferhad ile Şirin gibi ya da Leyla ile Mecnun gibi hikayelerin anlatılmadığını bildirmektedir. Seyirci / Dinleyicilerin hikaye gösterimi üzerine etkisini anlamak için Aşık Müdami'ye kendi memleketi olan Posof'ta, ard arda iki gece ayrı mekanda farklı iki farklı dinleyiciye Öksüz Bedir adlı hikayeyi anlattırır. Altmış beş kişinin geldiği gösterimde Müdami, her zamanki dinleyicileriyle, küçük esnaf, oduncular, çiftçiler ve çıraqlardan oluşan bir topluluğa hikayesini anlatır. Ertesi akşam aynı hikayeyi Öğretmenler Sendikası'nın şube binasında anlatır. Sendika salonu kahvehane gibi kent

merkezinde değil, kentin uzağında yeni bir binadır. Geçen geceki kahvehaneden daha büyük olan salon kırk beş kişiden oluşan dinleyici ile yarı yarıya dolmuştur. Seyirci / Dinleyiciler kasabanın irili ufaklı devlet memurlarıdır. Bunlar halktan insanlarla nadiren kaynaşan, vali yardımcısı, müdürler, öğretmen ve doktordan oluşmaktadır. Hikayenin gösterimi her iki akşam da saat 7'de başlamıştır. Kahvehanede 11.45 de, sendikada ise 10.30 da bitmiştir. İkinci anlatış, birinciden 1 saat 15 dakika daha kısa sürmüştür. İkinci gösterimde bazı giriş türküleri söylenmez. Müdami, çok gayret etse de, konuşanlar veya salondan çıkıp gidenler olmuştur. Salonun yarısı çıkmıştır. Gösterimini kısa kesmesinin birinci nedeni dinleyicinin ilgisizliği olmuştur. Kahvehanedeki dinleyici ile daha iyi bir iletişim kuran Müdami, burada çeşitli toplumsal ve siyasal değerlere ilişkin yorumlarda bulunmuş, hikayenin geleneksel unsurlarını süslemek için daha fazla sözlü formu kullanmıştır. Müstehcenliğe sıklıkla başvuran Müdami, hikayesini şakalarla bezemiştir. Dinleyiciyi daha fazla güldürmüştür. Hikayeyi daha fazla değiştirmiş, kendisini hikaye kahramanı ile kolayca özdeşleştirmiştir. İkinci gösterimde ise Müdami türkülerdeki bazı sözleri değiştirmiş, yerlerine aydınlarının hoşuna gidebilecek yeni Türkçe sözcükler kullanmıştır. Türkülerin sözlerinin değiştirilmesi pek uygun görülmediğinden bu şaşırtıcı bir durumdur. Aşık, bu gösterimde müstehcen sözcükler kullanmaktan çekinmiştir. Kısacası, devlet memurları hikaye gösterimini fazlasıyla etkilemiş, geriye sadece bir tek hikayenin ana konusu değişmeden kalmıştır. Bazen dinleyiciler arasında yeni bir yüze rastladığında anlatıcı, bu yeni dinleyicinin bir turist mi, bir sivil polis mi olduğunu anlamak için özel bir çaba göstermekte, dinleyiciler arasında önemli bir kişinin veya saygı duyulan bir şahsiyetin varlığı hikayenin değişmesine neden olabilmektedir. Başgöz'ün katılımı, birçok kez Aşıkların türkülerini değiştirmelerine, doğaçlama türküler söylemelerine neden olmuştur. Kars'ta, küçük bir kahvehanede Murat Çobanoğlu'nun bir türkü konserine katılan Başgöz, neşeli türküler çalınırken, birdenbire türkülerin acıklı bir hava aldığına şahit olmuştur. Kentin ileri gelen ailelerinden olan bir şahıs kahveye gelince, atmosfer birden değişmiştir. Karısını ve çocuklarını bir kazada kaybetmiş bu şahsın olduğu yerde neşeli türküler söylemek ona karşı terbiyesizlik, saygısızlık olacağından Aşık, neşeli türkülere son vermiştir. Dinleyiciler arasında bazen anlatılan hikayeyi iyi bilen insanlar da bulunduğunda, bu dinleyiciler hikayecinin yanlışları varsa onları düzeltici bir rol oynayarak, hikayeciyi

kontrol edebilmektedirler. Dinleyici / Seyircinin anlatıcıya müdahale ederek, hikayenin sonunu değiştirmesi, hikaye kişilerinin kaderleri üzerinde gerek iyi niyet ve cömertlikle gerekse tehdit yoluyla düzeltmeye gitmeleri ise çok sıklıkla karşılaşılan durumlardandır. Kerem ile Aslı hikayesinde seyircinin / dinleyicinin biri Aşığa, Kerem'i öldürürsen, ben de seni öldüreceğim diye tehdit savurunca, anlatıcı Kerem'i öldürmüş ancak Hızır Aleyhissalam gelip, Kerem'e yeniden can vermiştir. Gene bir Kerem ile Aslı hikayesinde, köyün ağası, Kerem öldüğü takdirde aşığı kurşunlamayı kafasına koymuştur. Aşık hikayeyi mutlu sonla bitirecek olursa, yüz altın verecektir. Aşık, altınları tercih etmiştir(Başgöz, 2012: 149-153).

Dinleyici / Seyircinin anlatıyı değiştirmesi ile ilgili diğer üzerinde durulması gereken örnek ise kadın dinleyici / seyirci ile alakalıdır. Başgöz, Aşık Pünhani ile röportajından aşağıdaki diyaloglara yer vermektedir.

S: Sen hiç kadın dinleyicilere hikaye anlattın mı?

C: Evet çok anlattım.

S: Kadınlara özel yazılmış hikayeler var mıdır?

C: Hayır yok. benim bildiğim aynı hikayelerdir bunlar. Yaralı Mahmut, Tahir Mirza, Eşref Bey, Köroğlu hikayeleri. Kadınlar en çok neyi beğenirse onu anlatırsın.

S: Kadınların en çok hangi hikayeler hoşuna gider.

C: Acıklı sonu olan, kederli duygularla dolu hikayeleri severler. Kadınlar daha ince ruhlu, daha hassas olduğu için, en sevdikleri Eşref Bey, Mirzayı Mahmut, özellikle de Tahir Mirza hikayeleridir.

S: Kadın dinleyicilere anlatmak istemeyeceğin hikayeler var mı?

C: Hayır yok. Bir kadın çıkar özel bir hikaye ister, sen de onu anlatırsın.

S: Diyelim ki Tahir Mirza hikayesini bir sefer erkek dinleyicilere, bir başka seferde kadın dinleyicileri anlattın. Hikaye aynı mı kalır?

C: Çok akıllıca bir soru! Hayır, kadınların huzurunda tek bir edepsiz, müstehcen sözcük kullanamazsın. Erkeklerin karşısında hayal edebilecek her türlü edepsiz şakayı yapabilirsin. Bunun birazını kadınların önünde yapsan, başında derde girer. Temiz, düzgün bir dil kullanmaya dikkat etmelisin”(Başgöz, 2012:155).

Seyircinin anlatımı etkilemesine, biçimi değiştirip, dönüştürmeye etkisi üzerine Meddah ve seyirci ilişkisi de önemli bir örnektir. Meddahın, seyircisiyle kurduğu etkileşime göre anlatıyı uzatması, kısaltması sıkça görülen bir şeydir. En basitinden kahveye gelen müşterinin değerlendirmesini yapar ve yoksul olduklarına karar verdiği ve para kazanamayacağını anladığı takdirde üç saatte anlatacağı hikayesini yarım saatte anlatıp, geçecektir. Yazılı kültürün ürünü kitap bitmiş bir üründür ve alımlayıcısıyla arasındaki ilişki sabittir. İster üç günde okunsun ister beş günde; metroda, evde okunsun isterse, kalınan yerden devam edilir, yazılı kültür ile alımlayıcısının ilişkisi değişmez. Sözlü kültürde ise dinleme şekli, hikayenin nerede anlatıldığı, seyirci/dinleyicinin kaç kişi olduğu, kim olduğu anlatıyı değiştirebilmektedir. Sözlü kültür, anlatan ve dinleyici arasındaki ilişki ile kurulmakta, seyircinin yapısı, kimliği, gösterimi tamamen etkilemektedir.

2.4. Batılılaşma Sonrası Kültürel Değişim

Dünya tarihinde, özellikle son iki yüz yıllık endüstrileşme evresinde, Batılı ülkeler önemli mesafeler kaydetmiş, coğrafi ve kültürel anlamda Batılı olmayan uluslar arasında önemli farklar açığa çıkmıştır. Batının yaratmış olduğu bütün bu sistematik evren ve kültürel yapılar birçok ulusa örnek oluşturmuş, birçok ulus, Batılı normlara kavuşabilmek için çabalamaya başlamıştır. Bu anlamda, Batılı olmayan ulusların, Batı ile aralarında oluşan mesafeyi kapatabilmek için uyguladıkları modernleşme projelerine, “Batı’yı son iki yüzyılda Batı yapan değerleri, fikir ve teknikleri benimseyip alma hareketlerine Batılılaşma”(Cevizci, 1999:103-104) adı verilmiştir. Batılı olmayan ulusların “geleneksel inanç, yerleşik düşünce ve kurumlardan vazgeçip, hakim uygarlık olarak görülen Batı’nın düşünce, kurum ve değerlerini benimseyip yerleştirme mücadelesi içinde olma tavrı” (Cevizci, 1999: 103-104) ya da “Batılı olmayan bir toplumun, kendi benliğinden vazgeçerek, kendi özünü dışlayıp bir başka şey olmaya çabası”(Tahir,1992:13) olarak da açıklanmaya çalışılan bu kavram, özünde “Batı Avrupa’nın düşünsel ve toplumsal bileşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak”(Mardin, 1991:11) görme yaklaşımının genel adıdır.

Batılı olmayan ülkelerin kendi tarihleri içerisinde mutlaka gündem oluşturmuş bir olgu olan Batılılaşma hareketleri, doğaldır ki Osmanlı-Türk toplumu bağlamında, yönetici sınıfların gündemine de oturmuş, geçmişten günümüze, özünde değişim, yenileşme ve reform olgusunun bulunduğu bu hareketler uygulanmaya çalışılmıştır. Türkiye tarihine bakıldığında ilk Batılılaşma hareketlerinin Osmanlılar zamanında uygulamaya sokulduğu görülmektedir. Tanzimat dönemi olarak adlandırılan bu süreçle birlikte, İmparatorluğun sosyal-kültürel-ekonomik dengeleri farklılaşmış, politikadan sanat alanına, görgü kurallarından, aile içi ilişkilere kadar tüm alanlarda radikal değişimler yaşanmıştır. Batılılaşma ideolojisi, sadece Tanzimat dönemine değil, sonrasında Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemine de damgasını vurmuştur. Meşrutiyet döneminde, özellikle eğitim alanında yapılan reformlar, Osmanlı İmparatorluğunun gelecekteki kaderini belirlemekte etkili olmuştur. Bu dönemin ürettiği devrimci oluşumlar, Türkiye Cumhuriyetini kurmuş, yeni Cumhuriyetin belirlediği hakim ideoloji gene Batılılaşma olmuştur. Bu süreçte toplum; kurumsal alt yapısı henüz hazır

olmasa da, geniş bir değişim sürecine tabi tutulmuş, alfabe'den şapkaya, kadın erkek ilişkilerinden, kişisel zevklere kadar birçok alanda yenileşmeye gidilmiş, Batılılaşma İdeolojisi, yaşamın her alanına yerleşmiştir.

Kemal Karpat, Batılılaşma ideolojisinin yürürlüğe sokulmasından önce, Osmanlının ekonomik sisteminde iki temel kurumsal yapıya dikkat çekmektedir. Osmanlı toplumsal düzeni, dini ve etnik sınırların iç içe geçtiği iki temel kurumsal yapıdan, Tabakalı Hiyerarşik Düzen ve Millet Sistemi'nden meydana gelmektedir. Asker, bürokrat, zanaatkar, tüccar ve reayalardan oluşan üretici sınıf Tabakalı Hiyerarşik Düzen'i oluştururken, Millet Sistemi ise halkın din ve inanç biçimlerine göre düzenlenmiştir. Bu düzenlemenin temelinde Hristiyanlar ile Musevileri dışlamayan, onları hoş görüp koruyan İslami bakış açısı vardır ve yöneticilerin başlıca hedefi, bu çok kültürlü yapının oluşturduğu sosyal düzeni devam ettirmektir. Kanunların yürütülmesi ve düzenli vergi elde edilebilmesi için etnik ve yerel cemaatlerin liderlerine sıkı bir güven beslenilmekte, Hristiyanlar, Timar sahibi yapılarak, askeri alanda kendilerinden faydalanılmaktadır. Kimi devlet görevlerine yükseltilen gayrimüslim toplulukların kimi üyeleri ise vergiye tabi tutulmamaktadır. Arapça konuşulan bölgelerdeki İktâ adı verilen topraklar ise yerel liderlerin sorumluluğu altındadır. On yedinci yüzyılda yürürlüğe giren İltizam Sistemi, hem Anadolu'da, hem de Arap eyaletlerinde uygulanmaktadır. Bütün sosyokültürel ve idari oluşumların ordu, timar ve vakıf sistemi üzerine kurulu olduğu Klasik Osmanlı Toplumu'nda ordu, Sipahilerden oluşmaktadır. Gelir getiren toprakların dağıtımından oluşan Timar Sistemi, hem askeri hem de sosyoekonomik sistemin merkezi odağındadır. Toprak parçalarından oluşan Timar arazilerinin mülkü devlete ait olsa da tasarruf hakkı Sipahilerdedir. Sipahiler, üretim sonucu oluşan artı değerden kaynaklanan vergilerin bir kısmını kendilerine ayırırken, savaşta devlete silahlı güç, hayvan ve yem vermek zorundadırlar. Devşirmelerden oluşturulan Yeniçeriler ise, Hass denilen, hükümdarın kişisel gelirinden beslenmekteydiler. Aslında, hayırsever, zengin bir kişinin mülkünün bir kısmını, ya da o mülkten sağlanan geliri toplum ve dinin faydasına bir iş için sunması anlamındaki vakıf ise, halkın eğitim, sağlık ve refah gibi ihtiyaçlarını karşılamak üzere yürürlükteydi. Klasik kurumlar ve toplumsal yapı, 1606 Zıttorok Barışı ile 1774 Küçük Kaynarca Barışı arasında geçen

168 yıllık dönemde dönüşmeye başlamıştır. Yerel ve bölgesel güçlerin yükselişi ve Avrupa'nın artan etkisiyle on yedinci yüzyılda merkezi yönetimin otoritesi zayıflamıştır. Klasik kurumlar biçimsel anlamda devam etmekle birlikte, işlevsel ve içeriksel anlamda oldukça geniş değişimler geçirmişlerdir. 1683 Viyana Bozgunu ve sonrasında gerçekleşen toprak kayıplarının psikolojik yansıması toplumsal dönüşüm üzerinde fazlasıyla etkili olmuş, merkezi iktidar, ülkeye ve yönetim anlayışına farklı bir gözle bakmaya başlamıştır. 1650'lerde klasik Osmanlı düzeninin merkezi organizasyonları olan cemaatler birleşerek daha geniş oluşumlar meydana getirirken, bu gelişme toplumsal kimlik değişimini de tetiklemiştir. On yedinci yüzyıla birlikte akın kültürü ve uç anlayışı gibi birçok geleneğin yerini, yerleşik tarım ve yerleşik yaşama bağlı toplumsal yaşayış biçimi ve şehirli bir kültür almaya başlamış, vakıflar, yerleşik hayatın ve şehirli yaşamın temeli olmuştur. Anılan yeni yaşam biçiminin köylü halka yansıması kimi sıkıntıları beraberinde getirmiş, ekonomik yetersizliğin gaza ruhuna bağlı göçebeler ve taşra askeri eliti tarafından kötüye kullanılmasıyla, merkezi otorite zayıflayarak güç kaybetmiştir(Karpat,2002:12-27). Bu gelişmeler karşısında, yöneticiler Batı'ya yönelmişler, Batının bilim ve teknolojisinin alınmasının önemine inanmışlardır. Özellikle Üçüncü Selim dönemi öncesinde ve Üçüncü Selim döneminde kimi yenilikleri almakta bir mahsur görmemişlerdir. Gerçi bu yenilikler sadece askeri alanda gerçekleşmiş, Nizam-ı Cedid adında bir ordu kurulmuş, halka yansıyan yenilik pek olmamıştır. Üçüncü Selim sonrası tahta çıkan II. Mahmut döneminde ise bürokratik yapı, biçimsel değişimlere uğramıştır. Aynı dönemde Yeniçeri ocağı kaldırılarak, yeni bir ordu kurulmuş, bürokratik kesimin kıyafetlerinde yenileşmeye gidilmiş, eğitim alanında önemli atılımlar yapılmış, birçok eğitim kurumu açılmıştır. Takvim-i Vekayi'nin ve Ceride-i Havadisın yayınlanması, nüfus sayımı ve posta hizmetleri gibi yenilikler gündelik hayata yerleşmiş, sarık yerine fes kullanılmaya başlanmıştır(Özer, 2005: 15-18).

Gündelik hayatın her alanında geleneksel işleyişin hakim olduğu bu dönemlerde iktisadi etkinliklerden kültüre, dinden estetiğe kadar geniş bir uygulama alanında, geleneksel kalıpların işaret ettiği normlar baskındır. "Kültürün belirleyici sembolü dini karakterli olduğu için gündelik hayatın insan ilişkileri, iktisadi etkinlikleri ve değerler sistemi bu manevi atmosferin içinde kolektif bir nitelik kazanmıştır. Bu durumda

gündelik hayatın tüm pratiklerine egemen olan bütünsellik duygusu, ayrıcalığı kabul etmeyen ve cemaat üzerinde tam bir kontrol sistemi kuran dini mekanizmanın dayanak noktasını oluşturmuştur. İnsan ögesinde bireyselleşme sürecini ortadan kaldıran, yaratıcılıktaki kişiselik önermelerini en asgari düzeyde tutan bu kontrol sistemi içindeki kültürel pratik, dini atmosferin dışında hurafe temeline dayalı yaygın bir inanış biçimini geliştirerek sistemin sınırlarını zorlamıştır. Mahalle çevresindeki gündelik hayatın, cami imamıyla tekke şeyhi arasında bölünen dini yaşantı biçimi,”(Işın.200676-77) dönem seyircisinin genel karakteristiğini oluşturmakta, yaşamı algılama ve nesnelerle ilişki kurma biçimini de belirlemektedir. Sabri Ülgener, dönem seyircisinin doğasını şöyle tanımlamaktadır.

“pre-kapitalist insan: Maddi eşyaya yerine göre haz ve tüketim aracı, gösteriş ve övünme vasıtası, kısaca öz malı olarak içten alabildiğine yakın, hatta biri öbüründen koparılıp ayrılması imkansız bir bütün içinde kaynaşmış görünmesine mukabil (...) sadece mübadele değeri taşıyan ruhsuz ve renksiz bir meta yığını olarak o derece dışında ve uzağındadır. Diğer taraftan, dar ve basit ölçüleri ile küçük şehir ve kasaba dünyasında adı ile sanı ile tanıdığı cemaat çevresinden ileri taşmayan bir toplum ilişkisi; ve nihayet bugünün acil ihtiyaçları dışında uzak geleceğe kapalı bir zaman şuuru” (Ülgener, 2006:29-30).

Ülgener’in yerinde tespitlerle tanımladığı bu dönem seyircisinin içinde yaşadığı Osmanlı kültürel yapısı, aralarında güçlü bağların olmadığı, birbirinden keskin farklılıklarla ayrılan iki ana gruptan oluşmaktadır. Aralarındaki bölünme ve çatışmanın keskin bir biçimde hissedildiği bu iki farklı toplumsal grup, Şerif Mardin tarafından merkez ve çevre olarak tanımlanmıştır(Mardin, 1991: 275). Merkez, Osmanlı devletinin işlemlerini mümkün kılan merkezî bürokratik aygıtı temsil ederken, çevre ise, bunun dışında kalan toplumsal yapıyı, merkezden uzak fakat pek de güçlü olmayan bağlarla merkezle ilişki içindeki kurumlara ve coğrafi alana denk düşmektedir.

“Gazi sisteminin ortadan kalkmasının ve bürokratlaşmasının sonucunda iki tip yaşantı billûrlaştı. Biri sultanın ve sarayın etrafında toplananların hayatı, diğeri de "çevre'nin hayatı. Burada "çevre" kelimesi aşiret kalıntılarını, köylüleri ve hattâ İstanbul'daki alt sınıfları bile kapsayabilecek bir genişlikte kullanılmıştır. Bu ikili grubun en belli başlı özelliği, birinin vergi toplayıcılarından, diğerrinin de vergi ödeyicilerinden meydana gelmesidir. Bu temel İktisadî fark nedeniyle metropolle çevrenin kültürü birbirlerinden ayrı olarak belirginleşti. Bir

yanda sarayın ve yönetici seçkinlerin kültürü, öte yanda "çevre'nin, yani kitlenin kültürü. Sarayın kültürü, askerî ve bürokratik görevlilerden oluşan dar bir çevreyle kısıtlanmıştı. Önemli din adamları da, biraz ayrı olmalarına rağmen, bu gruba dahildiler. Yöneticilerin kültürüne dahil olan bu iki grup da, Arapça ve Farsça'dan serbestçe yararlanan "Osmanlı" dilini kullanıyorlardı. "Çevre'nin dili ise sade Türkçe idi"(Mardin, 1991:57-58).

Geleneksel dönemde gündelik hayatın içindeki seyirci, iyi bir mümin olma amacıyla yaşamaktadır. Seyirci bütünü oluşturmuş müminler için yaşamın anlamı, haz ve zevk alınan işlerle uğraşmak yerine, zamanını Tanrı'ya yönelerek geçirmek, dünyevi zevklerle arasına olabildiğince mesafe koyarak, dünya nimetlerinden ve zevklerinden el etek çekmektir. Eğlenceye meyilli olanlar kınanmakta; hor görülmektedir. Evde müzik aleti bulunduranlar ya da bunları çalanlar, günahkar olmakla suçlanmakta, dinsel öğüt ve ahlak kitapları bu tip şeyleri yasaklayan yorumlarla dolup taşmaktadır. Osmanlı seyircisinin kendini bir mümin olarak kavraması, onun bu duruşu, bütün eylemlerini biçimlendirmektedir. İnsanın eğlenmeyle ilgili eylemleri genelde öznellik barındırabilir, sistemin işleyiş biçimi, bu biçimi düzenleyen dini kurallar, kendine özgü biçimlemeleri dayatmaktadır. Doğum gibi, ölüm gibi ya da düğün gibi yaşamın önemli geçiş zamanlarında dini ritüeller, üyelerine belirli bir davranış kalıbı önermekte ve bu davranış kalıplarına uymayı ilke olarak zorunlu kılmakta, seyirciye dair öznellik gibi aykırı edimlere imkan tanımamaktadır. Tıpkı esnaf teferrüçlerinde olduğu gibi, herhangi bir esnaf örgütünün, hem eğlence hem de mesleki hiyerarşi düzeni içerisinde bir üst basamağa çıkışını onaylamak amacıyla yapılan bu törenlerde, dini ritüel, seyircinin bağlı olduğu tarikat geleneği uyarınca öznelliği devre dışı bırakmaktadır. Halk mesirelerine katılan seyirci için de aynı yaklaşım geçerlidir. Toplu katılım gerektiren bu eğlence biçimi, kolektif bir deneyimi dayatmakta, öznelliği dışlamaktadır. Seyirci için burada hedef, kişisel bir haz almak değil, kendisiyle aynı türden dünya algısını paylaşan müminler grubu içinde zaman geçirmektir. Bayramlar ya da şehzadelerin sünnet düğünlerinde de aynı kolektif eğlence algısı vardır. Bu tür törenlerde seyirciler, kendilerini ortak bir idealin parçası olarak görüp, hissetmektedirler(Işın, 2006: 77-78).

Cemaat kültürünün doğal sonucu olan bu tip bir yaşam algısı, dünya ticaret yollarının değişmesiyle birlikte değişime uğrayacaktır. Bu gelişmeyle birlikte Osmanlı seyircisinin gündelik hayatında radikal değişimler olmaya başlayacaktır. Dünyanın her yerinden insanların bir araya geldiği bir merkez olmaya başlayan İstanbul, dolayısıyla da İmparatorluk, yenilenmeye ihtiyaç duyacak, II.Selim Islahat hareketlerini devreye sokacaktır. İşte tam da bu zamanda, On altıncı yüzyılda, Osmanlı seyircisinin yaşamında bir devrim gerçekleşmiş, eğlence ile ilişkisinin en gözde mekanı kahvehaneler açılmıştır. Öncesinde cami ve ibadet alanlarının dış kısımlarında kurulan sohbetin mekanı değiştirerek, büyük oranda kahvehanelere taşınmıştır. Kahvehanelerin özellikle Ramazan ayında dolup taşması, dinsel sembollerin yaşamı düzenlediği bu dönemde, bu mekanların toplumsal-dinsel işleyişte kendine bir ara alan edindiğini gösterirken, konuk ağırlamanın mekanı olarak da kullanılmaya başlanan kahvehaneler, esas çarpıcı işlevlerini Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu gibi geleneksel eğlence biçimlerinin seyircilere sunuldukları yer olmasıyla kazanmışlardır. Birkaç yüzyıl eğlence mekanı olarak hizmet vermiş, Osmanlı- Türk seyircisi bu mekanda eğlenmiştir(Hattox, 1988: 86-93). Osmanlı seyircisi, ilk zamanlar dini bayramlar, hükümdarların tahta çıkışı münasebetiyle yapılan Cülus Törenleri, mahya hazırlığı, şehzadelerin okula başlaması dolayısıyla düzenlenen Amin Alayları, Şehzadelerin Sünnet Merasimleri, düğünlerde bolluk bereket getirmesi amacıyla süslenen ağaçlardan oluşan Nahıllar gibi görsellik arz eden törenleri seyretmekte ve Mesireler aracılığıyla eğlenmektedir. Özellikle Mekke ve Medine'deki kutsal mekanlara gönderilen hediyeleri taşıyan Sürre Alayı, seyirciler için bu seyirlerin en renklilerindendir. Etrafı askerlerle çevrili, önde bir süvari takımı onun arkasında bir mızıkacı takımıyla desteklenen bu gösterim, “Renkli, eğlenceli, bayraklı, atlı, katırlı, tahtırevanlı, kılıç ve kalkanlı, sırmalı, yaldızlı bir alaydı (...) Caddeler baştan başa dolar, sokaklarda kalabalıktan geçilmezdi. Sürrenin geçeceği yollarda dükkanların, evlerin odaları, pencereleri tutulur, boş arsalara kahvelerin, gazinoların önlerine iskemleler dizilir, sedirler yapılırdı”(Sema, 1991:123). Sürre alayının dikkati çeken tarafı, gösterişi yanında müziğiydi. Müzik, Osmanlı seyircisinin hayatında her zaman önemli bir yer tutmuştur. Günde beş vakit okunan ezanla Osmanlı seyircisi saba, rast, hicaz, evc, ırak, neva, dilkeşhaveran, segah, ısfahan, hüseyini makamlarından biriyle etkileşir, “tekkelerin halka da açık ayinlerinden naat,

ayın, durak, ilahi, nefes, niyaz diye adlandırılan formları dinleyebilir”(Sezer-Özyalçın,2005:185-186), böylelikle ruhunu dinlendirebilirdi. Peştamal kuşatma ya da Şed Törenleri, Tulumbacı Kahveleri, Semai Kahveleri, Aşık Kahveleri eğlenmek ya da boş zaman geçirmek isteyen seyircileri memnun edebilmekteydi. Bu dönem, özellikle tekke edebiyatı, Osmanlı seyircisinin haz ve eğlence ihtiyaçlarını karşılamaktaydı. Özellikle “Benem ebed benem baka ol kaadir ü hak mutlaka / Hızır ola yarın saka onu kılan gufran benem” (Gölpınarlı, 1963: 65) diyen Alevi- Bektaşî nefesleri bu anlamda rindmeşrepliğin önemli bir aracısıydılar. Bütün bunlara ek olarak geleneksel dönemde Osmanlı seyircisi, Meddah, Karagöz, Ortaoyunu gösterilerinde, ayınlar, gülbanklar ve esnaf teferrüçlerinde eğlenir, ı ışık oyunlarını, curcunabazları, rakkasları, erkek köçekleri, çengi kadınları, şu’debazları, zorbazları, horoz, koç ve deve döğüşlerini seyredirdi. Toplum kültürünün bir yansıması olan eğlence, kitlesel olarak, geneli içine alacak şekilde ise, sosyal sınıf ve eğitim düzeyine bakılmaksızın halka padişah şenlikleri aracılığıyla ulaştırılırdı(Sevengil, 1990:37-124). Bu şenliklerin seyircileri sadece erkeklerden oluşmaktaydı. Dönemin geleneklerine göre, bir kadının, müslüman da olsa gayrimüslim de olsa, ulu orta dolaşması düşünülemezdi. Ancak Nurhan Atasoy, çeşitli surname ve minyatür incelemelerine dayanarak “Osmanlı gündelik hayatında önemli bir yeri olan kadın ve çocuklar, şenliklerde geri planda kalsalar da, izleyici olarak halkın arasındaki yerlerini almışlardır. Minyatürlerde kadın figürlerini, çoğunlukla başları beyaz bir örtü ile sıkıca sarılmış olarak görüyoruz. Genellikle erkek figürlerin önünde, birkaçı bir arada, yanlarında çocuklarıyla birlikte dirler”(Atasoy, 1997:305) demektedir. Atasoy’un belirttiği husus, dönemin sanatçıların kendi imgelemelerinden yola çıkarak minyatürlerdeki sahneleri tamamlama alışkanlıklarıyla açıklanabilir. Zaten Atasoy, bu yorumun ardından kadın seyirci yaşağını apaçık gösteren diğer bir bilgiyi paylaşmaktadır. “1582 şenliği esnasında bir kadın, erkek kıyafeti giyerek ortaya çıkma cesareti göstermiştir (...) tanıdığı bir erkek tarafından ihbar edilince yakalanıp hapse atılmıştır. Kapalı ve namuslu bir kadın olduğunu, üstelik şenlikte başka kadınların da bulunduğunu söyleyince serbest bırakılmıştır(Atasoy, 1997:306). Üçüncü Mustafa’nın kızı Hibetullah Sultanın doğumu öncesi yapılan donanma hazırlıkları sırasında ise kadın seyirciler için özel bir izin söz konusudur.

“Kadınların seyrü temaşaya öteden beri hırs ve düşkünlükleri haddinden fazla olduğundan ve çok gezip dolaşma yüzünden gebe kadınların çocuk doğurma haletleri de olabileceğinden, kadınların bedesten etrafında ve kalabalık olan yerlerde dolaşmaları yasak edildi. Amma, Sadırazam, kadınların donanmadan mahrum olmalarını reva görmeyip, Ketenciler çarşısı öteden beri erkek ayağından emin ve asude, ekser dükkan sahipleri de keten gibi ak sakallı Mısır bezirganı olduğundan kadınlara tahsis edildi. Bu suretle, sair çarşılarında serseri gezip keten gibi donmadılar ve bazı halet ile “İplikler pazara çıkmak” dağdağasından kurtuldular”(Haşmet, Tarihsiz:11-12).

Osmanlı insanının, özellikle de kadınların erkek toplumsallığıyla biçimlenmiş sosyal alanlarda belirli kısıtlamalar dahilinde de olsa, görülmeye daha fazla başlamaları ya da kadın erkek bir arada görünmeleri için epey zaman geçmesi gerekmiş, Lale Devri beklenmiştir denilebilir. Mesireye çıkmak, Lale Devri (1718-1730) ile başlamış, özellikle I.Meşrutiyet döneminde yaygınlaşmıştır.

“İstanbuluların kamusal alanda görünürlüklerinin başlangıcına gittiğimizde kadın erkek bir arada görünmeye başlamaları kır gezintileri ve mesire alanlarıyla başlar. Saray erkânı ve halk yaz ve güz aylarında buralara gider, özellikle kıyıları boyunca kuru ve bahçelerin uzandığı küçük tatlı su dereleri pek rağbet görürdü. İstanbul’dan gelenler, bu derelerde süslü kayıklara binip, kürek çekerler, ağaçların, pınarların ve çiçeklerin arasında eğlenip sohbet ederlerdi. Küçük Su ve Kağıthane bu yerlerin en rağbet görenlerindendi” (Lewis, 2006: 133).

Osmanlı tarihinde on iki yıllık bir dönemi kapsayan Lale Devri'nin (1718-1730), öne sürdüğü yeni yaşam tarzı, İstanbullulara içine kapandıkları uhrevi atmosferden sıyrılmaları imkanını sunmuştur. Lâle eğlenceleri ve lâle seyranına çıkmanın moda olduğu bu dönemde, Çerağan Alemleri ve Helva Sohbetleri başlıca eğlence biçimleri olarak gündemdedir. Her iki eğlence biçimi de eskiden beri uygulanmalarına rağmen, bahar, yaz ve kış mevsimlerinde farklı şekillerde ve genişletilmiş programlarla sunulmaları bu döneme özgü bir yeniliktir. Bütün bu çabaların arkasında siyasal ve ekonomik açmazların yanında, İstanbulluları sahip oldukları doğal güzelliklerle karşılaştırmak, Boğaziçi'ne ayaklarını alıştırmak amacı vardır. Bu dönemde, "hayattan kâm almanın" birçok pratiği uygulanarak, halk bu yeni yaşam tarzına alıştırmaya çalışılmaktadır. Kışın Helva Sohbetleri, ilkbahar zamanı Teferrüçler, seyrana çıkış,

akşam piyasa yapmak, sulara gidiş ve Çerağan Eğlenceleri, yazın Boğaz ve Haliç'in ısıltılı sularında Serv-i Simin (yakamoz) seyri, sonbaharda "Ab Alemleri", Ramazanda ise kandil ve mahyaların aydınlattığı gökyüzünün seyrine çıkılmaktadır. Doğada küme fasılları dinleniyor, ayı ve köpek döğüşleri, pehlivan güreşleri yapılıyor, kol oyunları düzenleniyor, renkli feraceleriyle kırlara çıkan kadın seyirciler, kendileri için düzenlenmiş taraçaların kafesleri ardından bu gösterileri izleyebiliyorlardı. Kentin çevresindeki fulya ve lale tarlaları, lâle küşayişi temaşasına çıkanlarla dolup taşıyordu. Çerağan eğlenceleri bu dönemin öne çıkan eğlence biçimlerindendi. Bu eğlencelerde amaç, yeme, içme ve eğlenmeden çok, Tanrının insanlara sunduğu doğal güzelliklerle insanoğlunun ürettiği estetiğin uyumunda ruhları dinlendirme sevdasıydı. Ancak, ilkbahar ve yazın ilk aylarında, sarayların bahçelerinde çerağ, kandil ve fanus yakılarak romantik bir ortam elde edilmesiyle oluşturulan bu eğlenceler, müzisyenlerin, şarkıcıların, ozanların, oyuncu tayfasının katılımıyla renklenerek sazlı sözlü suareler olarak ifade edilseler de, çiçekler arasına saklanan inci, elmas veya akide şekerlerinin çırılçıplak genç cariyeler tarafından kapışılmasının takip edilmesi, renk ve ışık oyunları içinde bu güzellerin cilve ve işvelerinin temaşa edilmesinden dolayı pek masum değillerdir. Bu eğlenceler üst düzey elit takımına, saraylılara ve üst düzey devlet adamlarına özeldi ve sıradan halk bu eğlencelere katılamıyordu (Sakaoğlu-Akbayar,1999: 92-114).

Ayrıcalıklı seçkinler sınıfına özgü eğlencelerden bir diğeri de Saray İşret Meclisleriydi. Yüksek saray kültürünün temsilcileri olan sultan ve ona bağlı nedimlerin, zariflerin yani zurefanın katıldığı bu eğlencelerde müzik ve şarap eksik olmaz, divan şiirinin seçilmiş örnekleriyle meclis şenlenirdi. Musahibleriyle meclise katılan ve bir havuz kenarında yerini alan padişah, gazeller dinler, meclisi şenlendiren gösterileri izlerdi. Lale Devri sonrasında, özellikle on dokuzuncu yüzyılda bile "köşk ve saraylarda ayş-u tarab meclisleriyle eski geleneğin devam etmekte olduğu görülmektedir. Bu dönem işret meclislerinin, Lale Devrini aratmayacak bir coşku ve zenginlikle sahnelendiği anlaşılmaktadır"(İnalçık, 2015: 336). Bu anlamda, sıradan halkı dışlamayan, her tür sosyal gruba açık eğlencelerin sunulduğu ve katılımcılarının daha çok halktan kişilerin oluşturduğu eğlenceleri Lale Devri'nden çok daha sonra, Beykoz taraflarında bulmak mümkün olacaktır.

“Hacegî Tahir Çelebi'nin Beykoz-Paşakapısı kıyılarının imara açılmasına öncülük etmekle kalmayarak orada, Direklerarası'ndan yüzyıl önce bir gece yaşamı başlatması, bugünkü anlamda her biri birer gösteri mahalli/sahnesi olan "dükkânlarda müzikallerin, hünerlerin sergilenmesi, İstanbul temaşa tarihinin olasılıkla en renkli ve ilginç fakat ne yazık ki en kısa ömürlü bir denemesi olarak gözükmektedir. Çerağan gecelerinin salt saray çevreleriyle sınırlı, dış dünyaya da kapalı olmasına, helva sohbetlerinin de yine bir oranda yüksek zümreleri ilgilendirmesi dikkate alındığında, Beykoz geceleri, Osmanlılar döneminde halka açık ilk temaşa girişimi sayılabilirdi”(Sakaoğlu&Akbar, 1999: 152-153).(Vurgu S.Ş).

Gündelik hayatın evin sınırları dışına çıkması, Osmanlı seyircisinin toplu olarak kendi aile ve yakınlarıyla sokağa çıkmaları sosyal yaşamı fazlasıyla etkilemiştir. “Bahçe ve mesirelerin tıpkı ticaret bölgeleri gibi şehir ölçeğinde yer almaya başlamaları, gündelik hayatın sivilleşmesi, başka bir deyişle İstanbul'un bir askeri garnizon görünümünden sıyrılıp, eğlence kültürüne dayalı kamu etkinliklerinin sergilenebildiği çoğulcu bir yapıya kavuşması”(Işın, 2006: 45- 46) kültürel dokunun belirlediği gruplar arası mesafelerin esnekleşmesini de beraberinde getirmiştir. Yeni imkanlar, yeni alanlar iktisadi ve kültürel anlamda farklı sosyal yapılara sahip seyircilerin aynı sınırlar içerisinde karşılaşmalarına, farklı yapıların arasındaki sınırlılıkların gevşeyip, esnekleşmesine fırsat tanımaktadır.

“Bahçeler “18. yüzyılda şehir kültürün ana mekânları olarak bütünüyle farklı anlam ve endişeler yumağının içinden çıkmışlardı. Bu bahçelerdeki eğlence, geleneksel ve sistemleştirilmiş seçkin eğlence biçimlerinin yeniden bir yaratımı değildi. Yeni mesireler de seçkinlerin özel ve kapalı bahçelerine duyulan bir öykünmenin eseri değildi. Aslında tam tersi: şehir yaşamının normatif sınırlarının biteviye müzakere edildiği ve yeni sosyalleşme biçimlerinin ve kanallarının beslendiği alanlardı. Farklı gruplar arasındaki sosyo-kültürel mesafelerin azaldığı ve seçkinlerle seçkin olmayanlar arasındaki sınırların yeni toplumsal modeller, alışkanlıklar ve özelemler aracılığıyla yeni seçkinlik biçimlerini arayan şehirli toplum tarafından sürekli olarak ihlal edildiği mekânlardı”(Hamadeh, 2010: 203).

Farklı sosyal gruplar arasındaki sosyo- kültürel mesafeler sürekli ihlal edilseler dahi kültür bakımından "küçük" ve "büyük" gelenekler bağlamında ayrılmış bir durumda olan İmparatorlukta bu mesafelerin kapandığı çok da söylenemez.

“İmparatorluk, Batı’nın geçirmiş olduğu ve sosyal yapısını yeniden yoğuran "âyanlık" inkılâbı, pazar inkılâbı ve sanayi inkılâbı gibi önemli tarihsel gelişmelerden uzak kalmış”(Mardin,1991:30), ekonomik, sosyal ve politik anlamda kendisini yenileyememiştir. Bu geç kalmışlığın sıkıntısını çekmekte olan İmparatorluk, büyük zorluklar içindedir. 1839 yılında Mustafa Reşit Paşa’nın okuduğu Gülhane Hattı Hümayunu ile Osmanlı devleti, uluslararası ekonomik sistemlerle uyumlanmaya karar verdiğini ve bundan böyle yönünü Batıya çevirdiğini dünya kamuoyuna açıklamıştır.

Osmanlı’nın Batı’yı model alan politikalarının başladığı 1839’dan 1876’ya kadar olan bu dönem, Türk tarih yazıcılığında Tanzimat Dönemi diye adlandırılmaktadır. “Tanzimat kelimesi, Türkçe’de düzenlemeler anlamına gelir ve Türk tarihinin Osmanlı İmparatorluğu’nda Batı’dan esinlenen çok sayıda siyasi ve sosyal reformların gerçekleştirildiği bir dönemini”(Mardin, 1996:9) karşılamaktadır. Bu dönemde Osmanlı ülkesinin Avrupa sermayesine açılmasıyla birlikte yabancılarla her alanda artarak genişleyen ilişkiler kurulmuş, bu ilişkiler sonucu Batı etkileri Türklerin yaşayışına sızmıştır. İstanbul’daki azınlıklar, Avrupalılarla daha kolay anlaşp kaynaşabildiklerinden onların hem temsilciliklerini elde etmiş, hem de eğlencelerinin, beğenilerinin Osmanlı ülkesine yayılmasında etkili olmuşlardır(Fuat,1984:268). Siyasi Tanzimat, Osmanlı devletine Batı medeniyeti esaslarına göre, yeni bir düzen vermek ihtiyacından doğmuş ve Osmanlı ülkesinde yaşamın her alanında bir yenileşmeye sebep olmuştur. Batılı anlamdaki yaşam anlayışı aynen alınıp getirilmiş ve uygulanmıştır(Mardin, 1995: 13).

“Ondokuzuncu yüzyıl Osmanlı modernleşmesi üç ana faktör etrafında gelişir. Birincisi (...) merkezileşme güdüsüdür ki, politik yapıyı yeniden şekillendirmiş ve siyasi elitler ile toplumsal gruplar arasındaki ilişkilerde mevcut olan ikilemi daha da derinleştirmiştir. Yönetim ve toplum organik olarak ayrılmıştır. İkinci faktör, Avrupalı güçlerin artan politik etkileriydi; bu, hükümeti Osmanlı politik kültürüne ve onun geleneksel toplum yapısına yabancı kurumlar açmaya ve uygulamalar başlatmaya mecbur etti. (...) Üçüncü faktör, ilk ikisinden türemedir ve modernleşmenin ideolojik boyutunu oluşturur. Önce ıslahat, daha sonra muasırlaşma, asrileşme ve garplılaşma olarak bilinen modernleşme, yönetici elitlerin hem ideolojisi, hem de güçlerinin kaynağı haline geldi”(Karpaz, 2002: 78).

Tanzimat döneminde gerçekleştirilen reformların ilk ve belki de en önemli sonucu politik anlamda Doğu despotizmi, dinsel anlamda Sünni halifeliği geleneği üzerinden işleyen devlet sisteminin dünyevileşmesidir. Eski sistemin bağlı olduğu felsefeye göre tanrısal bir düzen ilkesi işlemekteydi ve bu değiştirilemezdi. Bu ebedi biçimde işleyen bir düzen ilkesiydi. Kanun-i kadim kuramı ile desteklenen bu felsefeyle meşrulaştırılan ve yasalarını Tanrının belirlediği devlet düzeninde siyasal ilke ile dinsel ilke iç içeydi. Bu kaynaşma, tanrının, alemin düzenini kurduktan sonra, o düzeni işler kılmak için padişahı kendi gölgesi ve halifesi olarak belirlediği anlamına gelen Patrimonyalliğe de imkan tanımaktaydı. Bu ilkeler üzerinden yaşamını kurgulayan Osmanlı seyircisi için ideal toplum düzeni, her zaman denge prensibi ile ilişkiliydi. Onlara göre yaşamın ana prensibi değişim değil, düzendi. Değişim, ilerleme ve gelişmenin dışında kalınmalı, düzen sarsılmamalıydı. Kurulan denge, dolayısıyla adaleti de sağlayacaktır. Bu önermenin dışında bir oluşum, eylem ve tasavvur, dengeyi bozacak, dengesi bozulan toplum ise yok olacaktır. Tanzimat reformlarının başardığı en önemli şey, İmparatorluğun ana felsefesini oluşturan bu bakış açısının değişmesidir(Berkes,2003:24-31). Batılılaşma ideolojisiyle hayata geçirilen değişiklikler, evrensel değerlerin hızla yayılmasında etkili olmuş, reaya gibi bütünüyle iktidar sahiplerine kulluğu anlatan terimin yerini Osmanlı yurttaşı anlamına gelen ve bütün Osmanlı seyircisini de kapsayan teb'a almıştır(Mardin, 1991: 32). Tanzimat hareketiyle birlikte yaşanan değişimin ekonomiye dayalı niteliklerini algılayacak durumda olmayan seyirci, fermanın getirdiği yüzeysel değişimleri algılamış, giyim-kuşama dair, kadın-erkek ilişkileri ve hayat tarzına dair daha çok üst yapı kurumlarına ait olan yenilikleri hayatına taşımıştır(Cem, 1973:251-264).

Batılılaşma hareketinin sunduğu yeniliklerin hayata geçirildiği yer öncelikle Beyoğlu ve çevresi olmuştur. Yaşanan sosyal değişimle birlikte Osmanlı seyircisinin aile hayatı, yaşam tarzı ve ev içi ortamı farklılaşmıştır. Seyirci bütünü oluşturarak halkın varlıklı olanları, kendilerini yoksullardan ayırıştırarak, Boğaziçi gibi pastoral alanlara yönelmişler, köşklere ya da konaklara taşınmışlardır. Kimi imkanı olan seyirciler, ailelerine mürebbiye, hizmetçi, dadı gibi elemanlar dahil etmiş, ailenin iç işleyişi değişmiş, aile kalabalıklaşmıştır. Ferace ya da yaşmak gibi materyallerle kadın seyircinin örtünmeye dair yasakları ihlal edilmiş, yüzüne gerilen perde az da olsa

aralanır gibi olmuştur. Modern dünyanın isterlerine göre biçimlendirilmiş olan oteller devreye girince, özellikle Pera Palas, uygulanagelen konaklama mekanı algısını yıkarak, modern yaşantı biçimlerinin seyircinin hayatına yansımaya neden olmuştur. Batı'dan ithal imkanlarının artması, seyircilerin tüketim alışkanlıklarını değiştirmiş, özellikle piyano gibi müzik aletleri evlere girmiş, kerevet yerine sandalyeler kullanılırken, kahvehanelerdeki havuzlar artık seyircinin ilgisini çekmez olmuştur. İkinci Mahmut zamanında devreye sokulan kıyafet ıslahatıyla giyim tarzını yavaş yavaş değiştirmeye başlamış olan yönetici sınıflardan etkilenen sıradan seyirci, kaftan, cepken, cübbe gibi alışkın olduğu giysileri bir kenara koyarak alafranga tarza uygun setre kullanmaya, şalvar, çakşır, potur yerine ise pantolon giymeye başlamıştır. Kolalı gömlek ve boyun bağı moda haline gelmiştir. Bu tarz giyim, şıklık ve alafrangalığın simgesi sayılmaya başlanmıştır. Alafrangalık sadece kıyafette değil, seyircilerin saç sakal kesiminde de kendini göstermektedir. Ahşap evleri bırakıp, betonarme evlere ya da apartmanlara taşınma, yer sofrasından çatal bıçak kullanılan masalarda yemek yeme, spor ve jimnastik yapma, eşlerin kol kola sokaklarda gezmesi, birbiriyle akraba olmayan erkek ve kadınların diyalog kurabilmesi, kadınlar ve erkeklerin müzikli bir ortamda dans edebilmeleri, konsere ve baloya gitmek, Fransızca konuşmak, opera ve bale izlemek, erkeklerin Beyoğlu'nda açılan kafeşantanlara gitmesi, evdeki kadın nüfusu eğitmek için boyalı basının devreye sokulması, belediye bahçeleri, evi döşerken Avrupalı tarzı öne çıkarmak, şarkı, dans ve piyano öğrenmek, konuşmasını Fransızca kelimelerle süslemek, tiyatroya gitmek ve 1869'da çıkan ilk kadın gazetesi Terakki Muhaderat, Batılılaşma ideolojisinin etkisiyle Osmanlı seyircisinin dünyasına giren yeniliklerdendir(Özer, 2005:23-50). 1836'da yapılan ve Unkapanı ile Azapkapıyı birbirine bağlayan köprüden sonra 1845'te Eminönü ile Galata'yı birbirine bağlayan ikinci bir köprü yapılmış, bu köprü ile birlikte yüzyıllardır iki farklı dünyaymış gibi yaşayan İstanbul ile Galata-Pera birleştirilmiştir. Bu yeni durum kentteki dolaşımı kolaylaştırıp arttırırken, seyirciler arasındaki kültürel alışverişin hızlanmasına imkan tanımıştır. 1844'te Hazine-i Hassa Vapurlar İdaresinin kurulmasıyla Adalar ve Marmara kıyılarındaki yerleşim birimlerine, Şirket-i Hayriye'nin 1851 'de kurulmasıyla da Boğaziçi bölgesine düzenli vapur seferleri yapılmaya başlanmış, böylelikle seyircilerin dışa dönük bir sosyal hayata karışmalarının temelleri atılmıştır. Ulaşım ağlarındaki bu

gelişmelere karşın, İstanbul seyircisinin dış dünyaya açılması beklenen düzeyde olmamıştır. Suriçi İstanbul'un sakinleri olan Müslümanların yanı sıra Hıristiyan ve Musevi azınlık için bile Levanten kültürünün yaşam alanı olan Galata-Pera bölgesi gizeminden pek fazla bir şey kaybetmemiş, daha uzun yıllar seyirciler tarafından keşfedilmeyi bekleyen bir kültürel ara bölge olarak kalmıştır. Seyirciler, genelde alıştıkları biçimde yaşamaya devam etmekte, eğlence seçimlerinde geleneksel alışkanlıklarını sürdürmektedirler. Bahar ve yaz mevsimlerinde mesire yerlerine gitmekte, Göksu'ya, Kağıthane'ye ya da Çırpıcı Çayırı'na uğramakta, daha uzak alanlardaki su kaynaklarını ya da bentleri tercih etmektedirler. Bu mekanlarda genelde herkes kendi arasında eğlenirken, kır bahçeleri söz konusu olduğunda saz takımları devreye girmekte, ortaoyunu izlenerek gülünüp, eğlenilmektedir. Çocuklar bayram yerlerinde eğlenirken, kadın seyircilere özgü eğlencenin mekânı ise hamamlardır(Akbayar–Sakaoğlu, 1999: 159-160). Kişisel temizliğin yanı sıra hamamın bir özelliği de kadın seyircilerin gevezelik edebilecekleri, dedikodu ve fitne yapabilecekleri bir buluşma ve eğlence yeri olmasıdır. Kadın kahvehanesi de denilebilecek olan bu mekanlara kadınlar, haftada bir gitmekte ve dört-beş saatlerini orada geçirmektedirler(Goytisolo, 2004: 112).

Modern anlamda eğlence ya da gösterimin laikleşmesinin, kolektiflik algısının kırıldığı, daha bireysel algılamalara imkan tanıyan formların ortaya çıkışıyla gerçekleştiği söylenebilir. İlk kahvehanelerin açılmasıyla buralarda başlayan gösterimler, Batılılaşma etkisiyle değişip dönüşecek olan eğlence kültürünün öncülleridir ve bu mekanlardaki algılama biçimleri eğlence kültürü bağlamında geleneksel yapının aşılması yönünde ilk adımlardır denilebilir. Eğlencenin laikleşmesi, Batılılaşmanın önerdiği reformlar aracılığıyla büyük oranda gerçekleşmiş, bu dönem gelişen gece hayatı, Ramazan'ı da etkilemiş, Tanzimat reformlarının etkisiyle İstanbul, Ramazan gecelerinde, geleneksel eğlencelerin yanında sazlı sözlü, gösterili bir festival alanına dönüşmeye başlamıştır. Çalgılı Kahvehaneler, Kulüpler, Muzikayı Hümayun, Saray Tiyatrosu, Operet / Müzikli-Oyun, Tuluat, Kanto, Tiyatro gibi türler halkın hayatına girmiştir. Yaşanan yenileşme hareketleri sadece belli düzeyde teknolojik ve bilimsel ilerlemeyi gözetken ya da sadece askeri yenilikleri bünyesine katmayı amaçlamanın dışında daha bütüncül ve kültürel bir değişimi de hedeflemektedir.

“1840’tan sonra yabancı ögeler ele daha değişik alınmaya başlamıştır. Söz konusu olan işleyen sisteme şu ya da bu egzotik ögelerin- egzotik kültür ögelerinin eklenmesi değil, üst tabaka kültürünün tümünün yeniden yapılanmasıdır. Bu süreç roman, yağlı boya resim, tiyatro ve daha sonraları sinema gibi yeni sanat biçimlerinin ortaya çıkması ve halka ulaşmasıyla sonuçlanmıştır”(Faroqhi, 2002:22).

İlk tiyatrolar ve temsiller daha çok Türkler'in yaşadığı İstanbul Yakası'nda değil, Beyoğlu'nda başlamıştır. Ulaşım ağları henüz gelişmemiştir ve güvenlik sorunu vardır. Beyoğlu karışık ve tehlikelidir. Yöneticiler, Müslüman halkın gece oyun seyretmesi konusunda pek de hevesli değillerdir. Geç saatte tiyatrodan çıkanlar yaralama ve gasp gibi hoş olmayan sıkıntılar yaşayabilmektedirler. Gedikpaşa Tiyatrosu, seyircinin ayağına tiyatro götürmek için Dersaadet'te temsil vermeye başlamış, Naum Tiyatrosu ise gündüz temsil verme izni almıştır. Bunlar yabancı dilde oyunlardır(And,1972:82). Tanzimat Fermanı sonrası azınlıklara sağlanan can ve mal güvenliği hakkında devlet teminatı, girişimcileri cesaretlendirmiş, bu güven ve destek karşısında İtalyan sihirbaz Bosco, Pera sosyetesinin eğlence ihtiyaçlarını karşılamak için bir tiyatro yaptırmıştır. 1844-45 sezonuna kadar düzensiz bir biçimde işleyen gösteriler, Michel Naum tarafından bu tarihten sonra düzenli olarak devam ettirilmeye başlanmıştır. Naum Tiyatrosu adını alan sahne, İtalyan Operalarıyla İstanbul'da seyirci karşısına çıkmaya devam etmiştir. Doğaldır ki seyircileri önceleri Levantenlerden ve gayrimüslim azınlıklardan oluşmaktayken, sonrasında elit Müslüman kesim de bu mekana uğramaya başlamıştır. Bu durum Osmanlıca librettolardan anlaşılmaktadır. Ancak, müslüman seyircilerin mekana pek de uyum gösterdikleri söylenemez. Seyircilerden bazıları Norma Operasını bağdaş kurarak ve nargile içerek seyretmişler, fakat operada canlandırılan tapınak sahnesinden etkilenmişlerdir(Aracı,2010:61). Naum Tiyatrosundaki bu opera gösterilerine az da olsa Müslümanlar tarafından da ilgi gösterilmesi, Güllü Agop'un dikkatini çekmiş, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Batı sahnelerinde görücüye çıkan ve daha hafif bir form olan operetlerle ilgilenmesine neden olmuştur. Gedikpaşa Tiyatrosunda, Dikran Çuhacıyan ve Güllü Agop işbirliği ile Avrupa'da başarıya ulaşmış örnekleri hızla hazırlanarak seyircilere sunulan bu yapıtlar, hem sıradan halkı hem de elit kesimi aynı beğeni çizgisinde buluşturmuş, en yaygın eğlence biçimi olmuştur. Müzik ve tiyatronun imkanlarından yararlanan, kadın

bedeninin parçalı sunumlarının ortaya çıktığı, görüntüde ve sözlü ifadesinde hafif müstehcen, ahlaki, ilmi ya da fikirsel bir iletisi olmadan sadece eğlenceyi öne çıkaran yapısıyla operetler, Cumhuriyet dönemi eğlence kültürünü de içine alacak şekilde, çağdaş toplumun gösterime dair seçimlerinde daima etkili olmuştur. Bir süre büyük ilgiyle devam eden Gedikpaşa tiyatrosundaki bu gösteriler, usta oyuncu Bengliyan'ın Gedikpaşa tiyatrosundan ayrılmasıyla sekteye uğramış, meydan müzikli oyunun halk üzerindeki etkisini kullanmak isteyen Tuluat ve kanto gösterilerine kalmıştır(Tuncay, 2013:5-9). Batı tarzı eğlencelerin ilgi görmesi, diğer eğlence merkezlerini de aynı yönde gösteri yapmaya sevk etmiş, kantolar İstanbul gecelerini şenlendirmeye başlamıştır. İtalyanca, şarkı söyleme anlamına gelen 'Cantare'den türetilen Kanto, özellikle mahremiyetin yoğun olarak yaşandığı ve kadınların görünürlüğünün pek fazla olmadığı İstanbul tarafı halkı tarafından tutulmuştur. Çiftetellinin bozulmuş hali ile sahne dansının bireşimi olarak trompet, davul, keman gibi çalgıların eşliğinde icra edilen bu form, özellikle kafes arkası döneminin kadın mahremiyetinin çözülmesi anlamında seyircilerini cezbetmiştir. Dekolte bir biçimde, aşk motifleri ile süslenmiş omuz, göbek, kalça, baldır, bacak hareketleri ve çeşitli işvelerle erkek seyirciye yönelen bir çeşit 'Ballet Pantomime' olan kanto gösterilerinde, seyirciler, sahneye yakın bölümlerde boş yer bırakmamaktadırlar. Uzak olması nedeniyle üst kat locaların fiyat olarak daha ucuz olduğu bu gösterilerde, sahneye yakın mesafedeki localar daha pahalıydı diye düşünülebilir. Sahneye yakın hizadaki "loca müşterileri hem kıyafet, hem de tiplere olarak 'hali vakti yerinde' olan kesimi yansıtmaktadır. Kanto seyircilerinin bir diğer kesimi de 'hususî loca' müşterileridir. Bu locaların seyirciler boyunbağı takmış ve üst düzey kişiler olduklarını öne çıkaran 'Avusturya fesleri'ni özenle giymişlerdir. Kıyafet geceye mahsus ve münasip olup, Osmanlı burjuvazisini yansıtmaktadır"(Hiçyılmaz,1999:11).

Tanzimat'ın ekonomik ve sosyal alanlarda beklenen iyileşmeyi sağlayamaması, siyasal istikrarsızlık, dış müdahaleler ve yönetimde baskıcı tutum, anayasa ya da meşrutiyet kavramlarının öne çıkmasına neden olmuştur. Yurtdışındaki Namık Kemal ve arkadaşlarının yurda dönmeleriyle birlikte bu anlamda tartışmalar yeniden hız kazanmış, Osmanlı devletinin ilk anayasası olan Kanun-ı Esasi 1876 yılında yürürlüğe

konulmuştur. İnsan hakları ile ilgili maddeler taşıması ve ilk parlamento oluşumunu gerçekleştirmesi gibi nedenlerle önem arz eden bu anayasa ile birlikte bir hukuk devleti olma yolunda ciddi adımlar atılmış, o güne kadar Padişah tarafından kullanılan egemenlik yetkileri, yasama-yürütme-yargılama şeklinde pay edilmiştir. Kanun-i Esasi, halkın temsilciler aracılığıyla yönetimde söz sahibi olması anlamında önemli bir yenilik getirirse de(Tanör,1985:22) monark-siyasal elit dengesini kurmaya yönelik bir hareket olarak kalmış(Kılıçbay,1985:150), süreç yeterince etkili işletilemediğinden, Padişah keyfiyeti ile feshedilmiştir. Bu arada, önceki zamanlarda evrensel hukuk ilkelerine bağlılığını açıklayacak olan Osmanlı Devleti, müslüman ve gayrimüslim tebaayı hukuk önünde eşitlemiş, fırsat eşitliğini iyi kullanan gayrimüslimler, batının desteği ve ticari avantajlarını iyi kullanarak, statü kazanıp zenginleşmişlerdir. Müslüman tebaa ise bu gelişmelerin dışında kalmıştır. Bu durum, müslümanlar arasında sıkıntılara neden olmaktadır. On sekizinci yüzyıl boyunca devlet toplum ilişkileri bağlamında yaşanan değişimler, İmparatorluğun yapısını sarsmış, imparatorluk çok sayıda ulus devlete dönüşme yörüngesine yerleşmiştir. Balkanlar'daki çeşitli grupların değişim yönünde kışkırtmalara başladıkları on dokuzuncu yüzyıl başlarından itibaren ise imparatorlukta hava tamamen değişmiş, önce Sırp, sonra da Rumlar arasında özerklik ve bağımsızlık hesapları başlamıştır. Eğitim kurumlarının ayrılması, milliyetçilik fikirlerinin yayılması, yaşanan sıkıntıları daha da hissedilir kılmıştır. Balkanlar, Kafkaslar ve Kırım'dan gelen göçlerle birlikte rekabetçi ve cemaatçi sorunlar daha da artmaya başlamıştır. Balkanlardaki topraklarda yaşanan ve özerkliği öne çıkaran milliyetçi-ayrılıkçı hareketler, yenilgiler sonucu toprakların küçülmesi ve gelişen göç hareketi imparatorlukta yaşananı daha da zora sokmuştur. Geçmişte farklılıkların bileşikliği felsefesi üzerinden yaklaşılan sisteme, devletin merkezi birleştirici ideolojisi olarak İslamın seçilmesiyle birlikte, çok etnili çeşitlilik ve hoşgörü politikalarını dışlayan, çokulusluluğu değil ulusal bir içeriği hedefleyen yaklaşımlar hakim olmuştur. Çeşitliliği esneklikle yönetme politikasının terk edilmesi, imparatorluğu bir arada tutan tutkalı yok etmiş ve “nihayetinde geride, giderek birbirinden bağımsız biçimde yüzüp duran bir milliyetçilikler galaksisi” (Barkey, 2008: 384) kalmıştır. Bu durum, tiyatro seyircisini etkilemiş, geçmişteki kozmopolit ve çok etnili seyirci kalabalığı yavaş yavaş tarihe karışmıştır.

Birinci meşrutiyet sonrası Abdülhamit Han, ülkeyi uzun yıllar baskıyla yönetmiş, fakat Meşrutiyet hedefi gündemden hiç düşmemiştir. Bu dönemde Jöntürkler adı verilen bazı genç aydınlar halkın ulusal uyanışına önyak olmuşlar, 1876 anayasasının yeniden ilan edilmesini sağlayıp, II. Meşrutiyeti kurarak, Modern Türk Tarihinin ilk burjuva devrimini gerçekleştirmişlerdir(Petrosyan,1974: 328-336). İkinci defa ilan edilen Meşrutiyetle 1876 Kanuni Esasi metninin içinde barındırdığı halklara tanınan haklar bağlamındaki adaletsizlikler ve Padişahı güçlü kılan içerik yeniden düzenlenmiş, 1909 Anayasası oluşturulmuştur. Monarşi sınırlanmış, Hakimiyet-i Milliye anayasaya yerleştirilmiştir. Kişi hak ve özgürlükleri daha demokratikleştirilmiş, gerçek anlamda parlamenter anayasal sistem kurulmuştur. Hukuku laikleştirme çabalarıyla birlikte, yönetsel alanda düzenlemeler yapılmış, köylü politikaları oluşturulmuş, kuvvetler ayrılığı ilkesi ve parlamenter rejimle birlikte tebaa anlayışı yerini vatandaş kavramına bırakmıştır(Tanör, 1996: 148).

Meşrutiyet'in getirdiği özgürlük ortamıyla birlikte seyircinin gündelik hayatında önemli değişimler yaşanmaya devam etmiştir. Batıya dair yaşantı biçimlerinin Osmanlı sınırları içine taşınması hızlanmış, otomobillerin trafiğe çıkması ve elektrikli tramvaylarla teknolojik yeniliklerin gündelik hayata etkisi katlanmış, seyirciler daha rahat hareket etmeye ve yer değiştirmeye başlamışlardır. Meşrutiyet sonrası kullanıma sokulan telefon ve telgraf gibi araçlar, seyircinin yaşamını hızlandırmış, pratikleştirmiştir. Belediyelerin gündelik yaşamı hareketlendirme ve halkı sosyal yaşama yönlendirme çabaları hizmetleri de çeşitlendirmiş, İstanbul halkının ve seyircisinin tanımadığı yenilikler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu yeniliklerden biri de belediye bahçeleridir. Önceleri Taksim ve Tepebaşı'nda hizmete giren belediye bahçelerinde kadın ve erkek birlikte bulunmaya başlamışlardır. Bugünkü Sultanahmet Meydanı'nın Divanyolu'na bakan tarafı bu niyetle oluşturulmuş ve buraya Millet Bahçesi denilmiştir(Özer,2005:52-53). Bu dönemde İstanbul, eğlence anlamında iki farklı mekânsal ortama bölünmüş gibidir. Bir tarafta tiyatroları, gazinoları, kabare ve kafeşantlarıyla, elçilik binaları ve sosyal kulüpleriyle Beyoğlu, bir tarafta ise, Eski İstanbul olarak da geçen, 1880' den 1910 yılına kadar alaturka eğlenceleriyle İstanbul seyircisine kucak açan Direklerarası vardır. Çağın duyusuna cevap veren gelişim ise Türk seyircisi için Direklerarası'nda kendini göstermiştir.

“Direklerarası, Osmanlı toplumunun beğeni ve kültür düzeyine karşılık veren bir çevreydi. Birinci Dünya Savaşı yıllarının kapkaranlık İstanbul’unda Direklerarası hiç değil yılda bir ay ramazanda aydınlık, neşeli ve gözalıcıydı” (Arpad, 2007:49). Her dinden, her cemaatten, her meslekten insan, akın akın Direklerarasına uğramakta, piyasa yapmaktadır. Bunlar arasında “kimi sıska, kimi sırık gibi medrese çömezleri, koltuklarına kitaplarını sıkıştırmış öğrenciler, ketebeden diye anılan iki yüz kuruş aylıklı kalem efendileri ve vişneçürüğü fesli Abdülhamit hafiyeleri de vardır. Kalabalığın arasında zaman zaman beyaz sarıklı hoca efendilerle, göbekli imamlar da dikkati çekmektedir”(Birsell, 1983:100).(Vurgu S.Ş). Direklerarası’ndaki kalabalığın bir bölümünü de iftardan sonra geleceği eğlenceyi kararlaştırmaya çalışanlar oluşturmaktadır. Kalabalık, iftar topu patlar patlamaz evlerine çekilir, iftar sonrasında ise belirledikleri tiyatro, Karagöz ya da başka bir eğlenceye katılırlardı. Piyasacıların bir kısmı ise çok uzak yerlerden gelmiş kimselerdi. Bunlar, ramazan nedeniyle geçici bir biçimde lokantaya dönüştürülen kahvelerde oruç açıp, gece eğlenceleri seyrettikten sonra ya Köprü’ye, ya da vapurlara yönelirlerdi(Birsell, 1983:100). “Mütareke yıllarının kasvetli ve tedirgin havasıyla bunalmış İstanbullular, Direklerarası’nda biraz nefeslenmek, kaybedilmiş savaşın ve imparatorluğun acılarını birkaç saatliğine olsun unutmak ister gibi”(Arpad, 1974:100) Millet ve Ferah tiyatrolarına koşmaktadırlar. Seyirci için Karagöz artık hatırlanmak istenmeyen bir anı gibidir.

“Birinci Dünya Savaşı sonunda imparatorluğun parçalanması, kanlı ayaklanmalar, artık Karagöz perdesinde kardeşçe danseden çeşitli etnik grupları ve milletleri, İstanbul halkının gözünde buruk, hatta acı bir tada bürünmüş, eski neşe ve eğlenceyi veremez olmuştur. Bütün dünyayı bir tek cemaat durumuna getirmek isteyen Osmanlı öğretisinin bir kültür motifi olan Karagöz perdesinde kardeşçe dans eden çeşitli ulusları, beliren milliyetçilik akımları yüzünden, İstanbul halkı artık değişik bir gözle görüyordu. Karagöz perdesindeki bir Arnavut, bir Arap, bir Ermeni bunca savaştan sonra gülerik seyredilemezdi. En önemlisi, Osmanlı İstanbul halkında da beliren milliyetçilik belirtileri, Karagöz perdesinden kendisini soruyor ve Kastamonulu, Aydınlı tipleriyle yetinmek istemiyordu. Bütün dünya halklarının bir gün kardeşçe, barış içinde kucaklaşacağı gelecek bir günde, yeniden mumlarını yakmak üzere. Karagöz perdesini topladı diyelim”(Öngören, 1998:65).

Bu dönemlerde Ortaoyunu, kahvehanelerden çıkarak sahneler geçmiş, aktörler sahnelenen komedilerde tuluat yapmaya başlamışlardır. Kel Hasan ve Abdi'nin büyük ün ve seyirci kazandıkları bu gösteriler her gece değiştiği için seyirci defalarca bu gösterilere gelmektedir. Oyun öncesi, dekolte kıyafetlerle kantocular sahneye çıkmakta, çapkın bakışlar, ısıklık ve alkış tufanı içinde dans edip, şarkı söylemekteydiler. Seyircinin aktif katılımı kızların çıkmasıyla bitmemekte, müdahale ve tezahürat oyun boyunca devam etmektedir(Boyar&Fleet 2010: 309).

Yaşanan sosyal değişim, teknolojik gelişmeler ve İstanbul'un gittikçe karmaşıklaşan yapısı Direklerarası fenomenini bitirmiş, Şehzadebaşı, sinemaya ilgi duyanların yeni uğrak noktası olarak devreye girmiştir. Sesli film makinelerine hayran kalan bir zamanların tiyatro seyircisi, artık tiyatroya sırtını dönmüş, seyircinin bu seçimi Direklerarası tiyatrolarının ve Osmanlı 'Temaşa Hayatı'nın sonu olmuştur.

“Direklerarası, Şehzadebaşı olmuş, tiyatroların çoğuna sinema yerleşmişti. Ertuğrul, Ferah, Şark tiyatrolarında yalnız film gösteriliyordu. Millet tiyatrosunda bile arada bir film vardı. Sesli film, tiyatroyu vurmuştu. Şehzadebaşı tiyatrolarının seyircileri, sinema salonlarını dolduruyordu. Şehzadebaşı kiraathanelerinde çayhanelerinde, kaldırım dolaşmalarında: “Bu akşam Naşit'e gidelim!” diye konuşanlar, Greta Garbo'ya, Ronald Kolman'a, Komik Lui'ye ve Şarlo'ya gidiyorlardı. Kamelyalı Kadın'ın verem yatağında can vermesini Garbo'dan seyretmekten hoşlanır olmuşlardı. Lui ve Şarlo, “Naşit'e gidelim!” diyenleri çekiyordu. Hem yalnız sesli film değildi, “Naşit'e gidelim” diyenlerin sayısını azaltan. Tiyatro seyircisi de tuluattan gittikçe uzaklaşıyordu. Operetlere, Darülbedayiye, Şehir tiyatrosuna gitmeğe başlamıştılar” (Arpad, 1974:112).

Yeni eğlence biçimleri Osmanlı insanının hayatına hızla yerleşmiş, geçmişin geleneksel eğlencelerine ilgi zayıflamıştır. Karmaşıklaşan nüfus hareketleri dolayısıyla seyirciler de çeşitlenmiştir. Artık semtler, mahalleler karışmış, İstanbul sakinleri gelişen ulaşım ağlarıyla kolaylıkla yer değiştirmeye başlamıştır. Bu sıralarda geleneksel sanatlarımızdan ortaoyununun, toplumsal taşlamaya mesafeli durmaya başlaması, bu boşlukta tuluat tiyatrolarının yozlaşmış biçim anlayışlarının seyirciyle içli dışlı olması sonucunu doğurmuş, 1914 tarihinde ise Batı tiyatro geleneğini Türk seyircisine aşlamak üzere Darülbedayi kurulmuştur. Çerçeve sahnede, Batılı seyir anlayışıyla seyircisine yönelen Darülbedayi, gerektiğinde operet ve vodviller de sahneye koymuş, seyircilerin eğlence mekanı seçenekleri arasında yerini almıştır. Darülbedayinin

kuruluşu, şanssız bir döneme rastlamış, aynı yıl içerisinde Birinci Dünya Savaşı patlak vermiştir. İlk temsilini 1916 yılında verse de, savaş yılları sıkıntılı zamanlar yaşanmasına neden olmuştur(Nutku,2015:5).

Birinci Dünya Savaşı sonrası yıllar, 1918 ve 1922 yılları, Mütareke ve İşgal dönemi olarak adlandırılmaktadır. Mütareke ve İşgal dönemi İstanbul’unda geleneksel yapı büyük bir değişime uğramıştır. 1920’de, İstanbul nüfusu 1 milyon kişiyi aşmıştır. Müslümanlar, 560.434, Rumlar 384. 689, Ermeniler 118.000, Yahudi 44.765 kişidirler ve nüfusun geri kalanı ise yabancılar ve Levantenlerden meydana gelmektedir. Bu farklı din ve milliyetlerden oluşan nüfus, birbirinden ayrı bölgelerde, etnik sınırlar gözetilerek yerleşmiş bulunmaktadır. Türkler ve Müslümanlar, Unkapanı, Aksaray, Fatih, Şehremini, Beyazıt, Eyüp ve Kasımpaşa’da, Yahudiler Hasköy ve Balat’ta, Ermeni nüfus Samatya ve Kumkapı’da yerleşmişlerdi. Rumlar ise Pera’da ve Haliç’teki Fener’de yaşamaktadırlar. Boğazda ise zengin Osmanlı aileleri oturmaktadır. Yenik sayılan İmparatorluk, birçok toprağını kaybetmiş, daralan sınırlar İstanbul’un göç almasına neden olmuştur. Bu nüfusa daha sonra Rus göçmenler de katılmışlardır. Şehrin bu karmaşık doğası, kozmopolit yapıyı daha da tetiklemiş, eğlence dünyası renklenmiştir. İstanbul sokakları her ırktan, her milletten insanlarla dolup taşmaktadır. Rus göçmen kadınların etkisiyle İstanbul’un geleneksel hayatı altüst olmuştur. Şehirde, Rus göçmenler dans ve tiyatro gösterileri, at ve böcek yarışları düzenleyerek eğlence seçeneklerini çeşitlendirmişlerdir. Rus kadın göçmenlerin yaşam tarzları, giyim kuşam tercihleri, İstanbul’a getirdikleri yeni anlayışlar, Cumhuriyet öncesi batılı tarzın gelişmesinde etkili olmuş, kadınlar üzerindeki geleneksel etkilerin esnemesini sağlamıştır. Rusların etkisiyle plajlara gidilmeye ve denize girilmeye başlanmış, kadın seyircinin mahremlik anlayışı ve giyim kuşam tarzları değişime uğramıştır. Galata’da barlar çoğalmış, halkın sinemaya ilgisi artmıştır. Bu dönem Fransız oyunları ve gösterileri tercih edilmekte, seyirci varyetelere ilgi göstermektedir. Rus kadınlarının eğlence sektörüne girmesi Beyoğlu’nu canlandırmış, alaturka eğlencelere büyük darbe vurmuştur. Seyircinin tombul, esmer ve kısa kantoculara olan ilgisi, zarif, beyaz tenli, mavi gözlü Rus kadınlara kaymış, seyircilerin sahnede görmek istedikleri yeni kadın tipi belli olmuştur. Eğlence yaşamı geleneksel doğasından çıkıp, bir sektör haline

gelmiştir. Bu dönem eğlence anlayışı, cumhuriyet dönemi eğlence anlayışını da etkilemiştir(Özer,2005:55-76).

Birinci Dünya Savaşı sonrasında yenik düşen Osmanlı İmparatorluğu, Sevr Anlaşması ile hukuken ve fiilen yok olmaya mahkum edilmiş, Türkler yeni bir devlet kurmuşlardır. Kurulan cumhuriyetin ana yönelimi, Atatürk tarafından “*medeni ve asri bir heyet-i içtimaiye olmak*”(Tunaya: 2004:96) şeklinde belirlenmiştir. Atatürk’ün fikir hocası olduğu bu yeni sürecin temelinde “1.Kişilerin otoritesi üzerine kurulu bir onur anlayışından kurallar ve yasalar üstüne kurulu bir onur anlayışına geçiş 2. Evren düzeni’ni anlamada, din’den, “pozitif bilim” anlayışına geçiş 3. “Avam-havas” ayrılıkları üstüne kurulmuş bir topluluktan “halkçı” bir topluluğa geçiş 4. Bir ümmet topluluğundan bir ulusal devlet’e geçiş”(Mardin, 2002: 177) düşüncesi vardır. Batılı bir yaşantının tüm ülkeye yayılabilmesi için öncelikle, siyasi alana hakim kurum ve bu kurumların işleyişlerinin düzenlenmesi, sonrasında ise yeni yaşam tarzının hukuk aracılığıyla korunmaya alınıp, yerleştirilmesi gerçekleştirilmiştir. Cumhuriyet dönemiyle devreye sokulan Batılılaşma hareketi, kendisinden önceki dönemlere göre radikal bir biçimde geniş ve yaşamın tüm alanlarına yansıyan bir değişimi gözetmektedir. Cumhuriyet Batılılaşması, aileden alfabeye, eğitimden eğlenceye gündelik hayatın bütün alanlarına dair bir değişimi öngörmüş, bu değişimin merkezine ise dinsel alanın dünyevileştirilmesine aracılık edecek laiklik anlayışını yerleştirmiştir. Gündelik hayatın görünür yüzünde dini referans ve işaretlerin geriye çekilmesiyle birlikte laikliğin zihinlere işlenmesi daha pratik bir hal almıştır.

Cumhuriyet dönemini Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinden ayıran en önemli özellik, geleneksel İslam Osmanlı anlayışı yerine ulus egemenliği ve bağımsızlık ilkesinin ön plana çıkarılmasıdır. Cumhuriyet dönemi Batılılaşma hareketlerinin özündeki amaç, geleneksel yapının ortadan kaldırılması, yerine ise uygun kurumları yerleştirerek, bu kurumlar aracılığıyla yeni nesiller yetiştirilmesi ve modern bir toplum yaratılmasıdır. Cumhuriyet dönemi Batılılaşma hareketlerini Tanzimat Dönemi değişim projesinden ayıran şey, özellikle yönelimini dini kaynaklı kurumlar üzerine odaklamasıdır. Cumhuriyet Devrimleri, özellikle dinsel kurum üzerine odaklanmıştır. Hilafet kaldırılmış, Diyanet İşleri Başkanlığı ve dinsel kurumun mali denetimi için

Vakıflar Genel Müdürlüğü kurulmuştur. İslami devlet fikrinin yansımalarını taşıyan 1924 anayasasının ikinci maddesi devre dışı bırakılmış, laiklik ilkesi anayasada hükme bağlanmıştır. Eğitimde Birlik (Tevhid-i Tedrisat) kanunuyla eğitim kurumlarının üzerinden dinsel bakış açısının yansımaları devre dışı bırakılmıştır. Arapça ve Farsça dillerinin öğretilmesi, Arap alfabesinin kullanımı yasaklanarak, orta ve yüksek eğitimde Fransız sistemi kullanıma sokulmuştur. Latin alfabesi ve Latince öğrenimi resmileştirilmiş, Tekke ve tarikatlar dağıtılmış, şeri hukuksal metinlerin yerine İsviçre Medeni Yasası, Fransız Ticaret Yasası, İtalyan Ceza Yasası kullanıma sokulmuştur. Kuran ve ezanın Türkçeleştirilmesine girişilmiştir. Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumu oluşturulmuştur. Bu değişimlerin yanı sıra gündelik alışkanlıklar, gelenek ve görenek kaynaklı öğretilerin dönüştürülmesi için çalışılmıştır. Uluslararası zaman ölçütü, cuma tatilinin pazar gününe kaydırılması, kimi dini bayram tatillerinin iptal edilmesi, kimi unvanların kaldırılması, ondalık sistemin dolaşıma sokulması, fesin yasaklanması, radyoda yerli müzik kısıtlamasına gidilerek, klasik Batı müziği sürelerinin arttırılması, resmi görevlilere şapka ve takım elbise zorunluluğu getirilmesi hep bu dönem Batılılaşma ideolojisinin sonuçlarıdır(Aktar, 1993:45-51). Ortaya çıkan yeni elektronik mecralarla Garbiyatçı fantazi milletin dönüştürülmesinin bir aracı kılınmış, yönetici seçkin sınıfın toplum mühendisliğini öne çıkaran yukarıdan dayatmacı ve biçimlendirici tavrı daha rahat yayılmaya başlamıştır. Bu dönemde Ankara radyosu milliyetçi ideolojiyle oluşturulmuş Garbiyatçı fantaziye yaşama geçirmiş, radyo aracılığıyla halk dönüştürülmeye çalışılmıştır(Ahıska, 2005:37). Kamusal alanda, kadın erkek birlikteliğinin görünürlüğünü önemseyen ve bu anlamda fırsatları sürekli tetikleyen Cumhuriyet felsefesinin temel odaklarından biri olan kültürün aktarıcısı kadın, her fırsatta öne çıkarılmaktadır. Gündelik hayatın iktisadi biçimlenişinde kendisine önem atfedildiği gibi, Cumhuriyetin önerdiği yeni eğlence anlayışı bağlamında da kendisine bir partner olarak önemli misyonlar yüklenmiştir.

“Cumhuriyet modernleşmesinde eğlence anlayışı da hem şekil hem de içerik açısından değişmiştir. Öncelikle “eğlence” toplumsal yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Bu gelişme eğlencenin Osmanlı döneminden farklı olarak pratik, herkese ait bir düzeye indirgenmesine neden olmuş ve dolayısıyla herkesin katılımına açık olması sürecini başlatmıştır. Batı tandanslı eğlenceler- balo, dans, kadın-erkek birlikteliği- Cumhuriyet’in

siyasal ve toplumsal değişiminin en güçlü gösterim alanıdır. Cumhuriyet baloları, siyasal elitlerin en medeni buluşma yerleridir. Okullara konan dans dersleri ise, toplum hayatının geleceğe dönük yüzünde Batılı eğlenme biçimlerine yapılan referansları gösterir”(Meriç, 2007:53).

Cumhuriyet balolarıyla sembolleşen yeni eğlence tarzı, görüldüğü gibi geleneksel mahremiyet anlayışının dışında şekillenmiştir. Kadın ve erkek, modern giysiler içerisinde, kaçgöç olmadan birbirleriyle yakın temasta bulunabilmekte, eğlenebilmektedirler. Kadın ve erkeğin hafif gülen yüzleri ve birbirleriyle temas etmeleri üzerinden çekilen fotoğraf, medeniliğin bir gösterimi olarak dış dünyaya sunulmaktadır. Bu sunum, yaşama geçen yeniliklerle daha çok pekişmiş ve gelişmiştir. Özellikle kimi teknolojik yenilikler, eğlencenin içeriğini, zamanını, ritmini ve duygusunu değiştirmiştir.

1927 yılından itibaren Türk eğlence kültüründe büyük bir yenilik yaşanacaktır. Sözlü kültürün dinleme temelli yapısını kullanan elektronik bir mecra olan Radyo, kısa sürede kamusal ve özel alanlarda başköşeye yerleşmiş, geleneksel eğlence anlayışını değiştirmiştir. Türk insanı, öncesinde dinleme temelli bir eğlence istediğinde aracıya ihtiyaç duyarken, zaman ve mekan kaygısı duymadan eğlenceyi bütün bir güne yayabilme, özgürce başlatıp, sonlandırabilme imkanına kavuşmuştur. Temsil dairesinin hayata geçirdiği radyofonik oyunlar aracılığıyla evlerin salonlarının “bir köşesine güldüren ve düşündürülen-muhayyilemizin genişliği, zenginliği nispetinde-rengarenk dekoru ve zengin aksesuarile modern bir sahne”(Ahıska,2005:264-265) kurulmuştur. Seyirci bireyler, gerçeklik ve fantazinin iç içe geçtiği bu oyun ve dramatik skeçleri dinlerken, tiyatrodaki dramatik süreçlerin algılanması ve yorumlanmasıyla ilgili algılama ve anlamlandırma süreçleri bağlamında tecrübe kazanmaya başlamışlardır.

27 Ekim 1947 yılında Küçük Tiyatro’da temsillere başlayan Devlet Tiyatroları, eğlence kültürüne kurumsal olarak yönelen ikinci büyük yapılaşma olarak devreye sokulmuş, daha sonraları bölge tiyatroları kurularak yurdun geneline yayılması sağlanmış ve kurulduğu günden günümüze Türkiye sınırları içerisinde eğlence hayatının en uzun soluklu ikinci oluşumu olarak hizmet vermeye başlamıştır. 1934 yılında kurulan ve eğlence dünyasına katkı sunan Millî Musikî ve Temsil Akademisi’nin

bünyesinden ayrılarak oluşturulan bu yapılanma, kitlesel seyirciye ulaşan ve yurt genelinde en yaygın kurumsal eğlence biçimidir(Konur, 1987: 322).

Anadolu insanı ise eğlence ihtiyacını hala geleneksel yöntemlerle karşılamakta, yaren sohbetleri, sıra geceleri düzenleyerek, köy meydanlarında oyun çıkarıp eğlenmektedir. Köy odaları, Cumhuriyetin ilk yıllarında eğlencenin kültürel alışverişiyle bir arada kurulduğu bir mekandır. Yaş sınırı olmadan bir araya geline bu ortamda deneyimli ve hünerli kişiler tecrübelerini aktarmakta diğerleri ise bu tecrübelerden faydalanmaktadırlar. Köye kıymetli bir insan gelmişse onu söyletir, dinlerler. Köyün gündeminin tartışılıp, sorunlara çözüm getirilmeye de çalışılan ve daha çok erkek merkezli olan bu odalarda sohbetlere oyunlar, masallar, türküler ve bilmeceler eşlik etmektedir(Özdemir,2005:101).

Anadolu insanının eğlence ihtiyacına dışardan bir çözüm ise Çadır Tiyatroları'nın devreye girmesiyle getirilmektedir. Bu eğlence biçimi, her ne kadar adı tiyatro olarak geçse de daha çok pornografik, avam bir şov olarak tanımlanabilir. Anadolu insanının yarım kalmış arzularının sahne üzerinde gerçekleşen çıplaklık ve bayağı davranışlarla manipüle edilmesine dayanan bu eğlence formu, Anadolu'daki en ücra kasabalara kadar ulaşmış, bir erkek eğlencesi olarak uzun yıllar dolaşımda kalmıştır(Onur, 1966: 16-17).

1960'larla birlikte Türk insanının eğlence seçenekleri arasına özel tiyatrolar da katılmıştır. Devlet politikasının ya da resmi bakış açısının etkisinin her zaman hissedildiği ödenekli kurumların sunduğu eğlence anlayışının dışında, daha sıcak, daha özgür, daha bireyin gündemine ve istelerine yakın eserlerle seyircilerini eğlendirmeye çalışan bu oluşumlara halk da ilgi göstermiştir. Bu dönemde Kenterler, Ankara Sanat Tiyatrosu, Gönül Ülkü- Gazanfer Özcan Tiyatrosu, Nejat Uygur Tiyatrosu, Dormenler gibi daha birçok tiyatro sahne almakta, halka eğlence sunmaktadırlar.

İzmir Fuarı, geçmişin kitlesel eğlencelerini sunan ortamlara benzer şekilde, çok amaçlı eğlence imkanlarını bünyesinde barındıran önemli bir seçenek olarak ortaya çıkmış, birçok özel tiyatronun halka ulaşmasına aracılık etmiştir. Yılın bir ayını kapsayan, tiyatrodan müziğe, sirklerden kabareye her türlü eğlencenin sunulduğu bu ortam, her sınıftan seyirciye eğlence sunmakta, zenginiyle fakiriyle aynı ortamda eğlenme imkanı tanımaktadır. Yalnızca yakın illerden ya da İstanbul'dan değil,

Anadolu'nun çeşitli yerlerinden sıradan vatandaşların da hayalini süsleyen İzmir Fuarı, hiç değilse bir kaç gün bu büyüğü dünyaya katılmanın hayalini kuranlarla dolup, taşmaktadır. Fuar döneminde İzmirliilerin evleri boş kalmamakta, Basmane otellerinde yer bulunamamaktadır. Kültürel yönüyle de ön planda olan Fuar, özellikle orta sınıf ve altı vatandaşlara ucuz eğlence imkanı tanımaktadır. Büyük gazinolara gidip, sanatçıları izleyemeyen halk, özellikle kadın matinelere aracılığıyla arzularına ulaşmakta, hiç değilse bir defa dünya gözüyle sevdiği sanatçılarla bir arada olabilmektedir. Manolya sahnesinde Zeki Müren, Göl gazinosunda Muazzez Abacı, Fuar Ekici Över'de Gönül Yazar, Çamlık Senar Gazinosunda Müzeyyen Senar, Ekici'de Bülent Ersoy, Lunapark Gazinosu'nda Emel Sayın çıkmaktadır. Safiye Ayla, Tanju Okan, Ferdi Tayfur ve İbrahim Tatlıses konserleri yapılmaktadır. Mogambo ve Kübana, Batı müziği sevenler için bir seçenek iken, tiyatroseverler İsmail Dümbüllü, Nejat Uygur Tiyatrosu, Sadri Alışık, Öztürk Serengil, Zeki- Metin, Levent Kırca, Gönül Ülkü -Gazanfer Özcan Tiyatrosu ile mutlu olmaktadırlar(http://www.musikidergisi.com/haber-4258-izmir_fuari%E2%80%99nin_ozlenen_eski_gunleri_ve_bitisi%E2%80%A6.html).

1968 yılında seyircinin hayatına bir başka elektronik araç girecek, Televizyon, 1968 yılında ilk deneme yayınlarına başlayacaktır. Deneme yayını sadece Ankaralılar tarafından izlenebilen televizyon yayınları, yetmişli yıllarda yaygınlaşmış, Türkiye geneline ulaşmaya başlamış, toplumun eğlence anlayışını derinden etkilenmiştir. Okur-yazarlık oranı düşük olan toplumda, bu kulağa ve göze seslenen iletişim aracı ailelerin eğlence anlayışının merkezine yerleşmiş, gerek sinema ve gerekse de tiyatro ve radyo eğlencesi televizyonun gölgesinde kalmaya başlamıştır. 1975 yılında televizyon, kırk bir saat on yedi dakika yayın yapmakta, seyirciler bu sürenin 2 saat 42 dakikasında Belgesel, 1 saat 3 dakikasında çizgi film, 3 saat 55 dakikasında Sinema filmi, 7 saat de dizi izlemektedirler(Şenyapılı,Aziz,Gürel, 1977: 69). 1990 yılıyla birlikte ilk özel televizyon Magic Box hayata geçirilmiştir. Doksanlı yıllar boyunca artarak yayın hayatına katılmaya devam eden özel televizyonlar devlet televizyonu TRT'nin tekeli kırarak eğlenceyi çeşitlendirip, renklendirmiştir. Diziler, yarışmalar ve erotik özellikler taşıyan yarışma programlarıyla ev içi eğlenceyi farklılaştırmışlardır. Eskiden “Pazar günleri börek açılır, çamaşır yıkanır, ütü yapılır, pazartesi günleri yeni bir hafta başlar

ve cumartesi geceleri eğlenilirdi. Televizyon hayatımıza girdikten sonra, eğlencenin adı televizyon olmuştur”(Tunç, 2001: 68 V.S.Ş).

Daha sonraları televizyon renklenmiş, kanal sayısı artmış, evlere girdiği tarihten itibaren toplumun en çok kullandığı eğlence mecrası olmuştur. Teknolojik gelişmenin eğlence formlarını değiştirip dönüştürmesi hızla devam etmektedir. Özel televizyonların çeşitlenmesinin yanında video teknolojileri evlere kadar girmiş, doksanlı yıllarda evinden çıkmadan halka sinema keyfi yaşatan video kasetler, Türk halkının eğlenceye ev içi ortamda, fazla çaba sarf etmeden, kendi mahremiyet sınırları içerisinde ulaşmasına imkan tanımıştır. Gerek bireysel ve gerekse de toplu olarak evin güvenli ve konforlu ortamında film izlemek oldukça yaygınlaşmıştır. Özellikle halkın ekonomik ya da coğrafi sınırlılıklar nedeniyle ulaşamadığı gösterimler, videokasetler aracılığıyla evlere girmiş, Zeki Metin ikilisi ve Deveküşü Kabare Tiyatrosu’nun işleri insanlara ulaşmıştır. Bu anlamda özellikle Yasaklar, Beyoğlu Beyoğlu gibi sahne gösterimleri ayrıca teyp kasetleriyle, sadece sözel aktarımla insanlara sunulmuş, büyük ilgi görmüş, uzun zamanlar halkı eğlendirmişlerdir.

Doksanlı yıllarla birlikte tiyatral eğlence anlamında kimi alternatif yapılanmalar meydana gelmiş, özellikle 2000’li yıllarla birlikte alternatif mekanlarda, alternatif konular, farklı yaklaşımlarla seyircilere sunulmaya başlanmıştır. Genelde alışıldık mekanlar dışında, yani bir tiyatro binası dışında, bir apartman dairesi, bir kafe ya da bir çatı katında gösterilerin yapıldığı, “pek çoğu Black Box (Kara Kutu) adı verilen küçük salonlar”(Karagül, 2015:20) özellikle genç kesimin tiyatral eğlence ihtiyacına cevap vermeye başlamışlardır.

Cd-Rom teknolojisinden sonra gelişen İnternetin imkanlarıyla oluşan yeni eğlence mecraları, İstagram, Facebook, hızla toplumun eğlence seçenekleri arasına yerleşmiş, bu mecralar geleneksel eğlence anlayışını değiştirmişlerdir. Sosyal Medya, Youtube ve özellikle genç neslin çok ilgi gösterdiği video oyunları, 3 D ve multimedya teknolojisi ile sanal eğlence alanına geçiş yapılmıştır. Son dönemlerde ise seyretmeyle ilgili eğlence biçimlerine internet dizileri, müzik yayını yapan video kanalları ve Reality Showlar katılmışlardır.

Görüldüğü gibi geleneksel zamanlarda Osmanlı insanı/seyircisi, bir mümin olarak yaşamını sürdürmekte, gündelik hayatını daha çok dinin sunduğu öte dünya imgesinin içine yerleşmeye çalışarak, ibadet ederek geçirmektedir. Eğlence anlayışı da doğaldır ki geleneksel biçimler taşımakta, kendi dünya algısını paylaşan diğer müminlerle beraber eğlenmektedir. Batılılaşma ideolojisi bağlamında yaşama geçirilen Tanzimat reformlarıyla birlikte, Osmanlı insanının algısı dünyevileşme bağlamında değişikliğe uğramış, Meşrutiyet dönemiyle genişleyen bu algı, Cumhuriyetle birlikte yepyeni ve Batılı bir algıyla yer değiştirmiştir. Değişen çağ ve gündelik hayatın yeniden dizaynı, Osmanlı insanını/seyircisini de etkilemiş, eğlence seçeneklerini farklılaştırmıştır. Geleneksel zamanlarda, özellikle temaşa kültürü bağlamında hayata geçen eğlence algısı, Tanzimat sonrası eğlence kültürünün laikleşmesiyle dünyevileşmeye başlamış, dinsel ibadetin uhrevi duygusuyla çeperlenen bu algı, modern dünyanın bakışı ve bu bakışın ürettiği yeniliklerin sınırladığı ya da zorladığı biçimler üzerinden şekillenmeye başlamıştır. Seyirci, önceleri geleneksel, sonrasında teknolojik eğlence seçeneklerine sahip iken, şimdilerde ise sanal eğlence seçenekleri ile karşı karşıyadır.

3.BÖLÜM

TÜRK KÜLTÜRÜNDE SEYRETMENİN KÜLTÜREL DİNAMİKLERİ

3.BÖLÜM

TÜRK KÜLTÜRÜNDE SEYRETMENİN KÜLTÜREL DİNAMİKLERİ

İnsanın gerek birey olarak dünyayı; gerek seyirci olarak sanatı algılayışı ve kavrayışında ortak payda ‘Kültür’dür. Kültür; tarih içerisinde yaratılan bir anlam sistemidir ve insan soyunun yaşamı kavrayışı bu sistem aracılığıyla gerçekleşmektedir. Taylor tarafından “İnsanın toplumun bir üyesi olarak edindiği bilgi, inanç, sanat, ahlak, yasa, görenek ve başka herhangi bir yetenek ya da alışkanlığı içeren o karmaşık bütün”(Burke, 2008:41) olarak tanımlanan Kültür; “Bireylerin çevrelerini yorumlamak için kullandıkları bir kodlar ve genel kurallar dizisidir”(Bates, 2013:50 V.S.Ş). İnsan davranışlarının, bu davranışların altındaki değerlerin, inançların ve algılamaların özlerinden oluşan(Haviland, 1990: 29), “lisani, bilgiyi, inançları, adetleri, sanatı, teknolojiyi ve kuralları bünyesinde toplayan” (Saran, 1993: 129) kültür; yaşamı anlayıp anlamlandırma; yorumlama ve yeniden düzenleme aracı olarak insan hayatı üzerinde geniş kapsamlı ve etkili bir olgudur.

İnsanı çevreleyen; donatan ve insan davranışlarını formatlayan etkisinden dolayı aynı zamanda bir hafıza, yaşamsal verilerin kodlandığı bir bagaj olarak nitelendirilen Kültür (Debuffet, 2010: 85), Malinowski tarafından “kullanım ve tüketim maddelerinden, çeşitli halk gruplarının yapısal hak ve görevlerinden, insan düşünce ve becerilerinden, inanç ve alışkanlıklardan oluşan tümel bütün”(Malinowski,1992:66) diye tanımlanmakta, kısmen maddi kısmen de manevi bir aygıt olarak ifade edilmektedir. Her toplumun ortak, olmazsa olmaz merkezi koşulu olarak gösterdiği beslenme, dışkılama, üreme, soluk alma gibi temel organik gereksinimlerini karşılama zorunluluğunu vurgulayan araştırmacı, kültürden kültüre değişen şeyin bu zorunluluklara getirilen çözümlerin biçimleri ve karmaşıklık düzeyi olduğunu; en basit fizyolojik faaliyetlere neden olan içtepilere bile gelenek tarafından biçim verildiğini; geleneklerin de kültür tarafından belirlenmiş olduğunu vurgulamakta; kültürün insan hayatı ve düşünce biçimi üzerindeki geniş ve ayrıntılara kadar inen etkisinin altını çizmektedir.

Kimi zaman ise yaşam içindeki tek bir olgu, tek bir etkinlik kültürün tamamını okumanın bir aracı olabilir. Örneğin, Lévi- Strauss, *The Raw and the Cooked* (Çiğ ve Pişmiş) isimli yapıtında kültürel süreçler olarak yiyecek ve yemek pişirmenin önemini çözümlemekte, bunu daha geniş bir alandaki kültürel dönüşümler için bir eğretilme olarak kullanmaktadır. Yiyecek oldukça güçlü bir kural dışı kategoridir, çünkü sürekli olarak doğa ve kültür, ben ve ben olmayan, içsel ve dışsal dünyalar arasındaki yaşamsal kategorik sınırları ihlal etmektedir. Önemli kültürel anlar genelde törensel yemeklerle kutlanıldığından, çiğ yiyeceğin pişmiş kültüre dönüştüğü yemek pişirme süreci, burada kültürel süreçlerin en önemlilerinden birisi olarak ele alınmaktadır. İnsan midesi hemen hemen her şeyi sindirebilme özelliğine sahip olsa da tüm kültürler doğayı “yenilebilir” ve “yenilemez” diye ikiye ayırırlar tespitinde bulunan Strauss, yenilebilir ve yenilemez arasındaki ayrımı, fizyolojik bir temelden çok kültürel bir temele dayandırır. Bu ayrımın önemi, bizim yenilemez olarak nitelediğimiz şeyleri başka / yabancı bir toplumun yenilebilir olarak belirlemesi kanıtlanmaktadır ki yemekleri pişirme davranışı maddi bir zorunluluk değil, kültürel bir dönüştürmedir (Fiske, 2014:228-230).

Kültür; yalnızca yeme içme gibi fizyolojik ihtiyaçlara verilen cevapları ya da toplumsal davranışları değil, düşünüş tarzlarını da belirlemektedir. Anlamı kültürel bağlam belirlediği ve bu türden bağlamlar farklılık gösterebildiği için, çeşitli toplumlar dünyayı çok farklı tarzlarda algılayabilmekte; farklı diller konuşan ve farklı dinsel geleneklere sahip toplumların mensupları, doğa ile doğaüstü arasında çok farklı ayrımlar yapabilmektedir (Bates, 2013: 48). Yaşamı algılama, yorumlama ve düzenleme aracı olarak kültür; toplumdaki topluma, coğrafyadan coğrafyaya değişmekte, dışsal değil daha çok içsel bir donanım; zihinsel bir olgu olarak kabul edilmektedir. Bir toplumdaki her kişi/seyirci, kendi kültürünün kod haritasına, zihinsel şablonuna sahiptir ve dünyayı bu şablon üzerinden yorumlayıp, düzenlemekte; yaşam bilgisini bu şablon üzerinden kategorize etmekte ve anılan süreçler üzerinden algılamasını gerçekleştirmektedir.

Yaşam bilgisini anlamlandırmanın bilişsel bir nitelik taşıdığı göz önüne alınırsa; bu süreçte seyirci bireye dair belli bir algılama eylemi söz konusudur ve bu eylemin merkezinde “çevresel bilginin nesneler, sesler, olaylar ve benzerlerinden oluşan bir deneyime dönüştürüldüğü süreç”(Cardwell, 2013:171) olan algı vardır. “En genel anlamıyla, duyu organları vasıtasıyla alınan uyarıcıların (duyusal bilgilerin) tutarlı, anlamlı bir bütünlük oluşturacak şekilde örgütlenmesiyle, analiziyle, yorumuyla ve senteziyle ilişkili -duyu uyarıcılarının duyu alıcılarına ulaşmasından, algılanan şeyin tanınmasına, farkına varılmasına, kavranmasına, vb. kadar geçen fiziksel, nörolojik, fizyolojik, bilişsel ve duygusal- süreçlerin tamamı” (Budak, 2003:43) olan algı; kültür ile belirlenimlidir. Duyusal olarak uyarılma sonucunda sıradan nesnelerle ilgili kavrayışı adlandırmak için de kullanılan algı; bir taraftan dış dünyayı duyular yoluyla, iç yaşantıları ise içbakışla kavrama yetisi olarak kabul edilirken; “insan varlığının kendisini çevreleyen dış dünyadan duyu organları aracılığıyla edindiği bilgilerin tümü” (Cevizci, 2002: 42) olarak da açıklanmaktadır. İnsanın duyuları aracılığıyla edindiği verilere bir düzen ve bütünlük sağlayan algı aracılığıyla, birçok farklı bileşenleri olan bu sürecin bilincinde ya da ayırdında olma anlamına geldiği kadar, duyumsal verilerin bir sentezine de karşılık gelmektedir. Yine algı, sezgisel kavrayış anlamında, bir şeyin doğruluğunun bilincine varmayı da ifade etmektedir. Duyumdan, yani yalıtlanmış duyusal nitelikleri idrakten ya da imgeleme, anımsama, kavram oluşturma ve akıl yürütme gibi daha yüksek zihinsel süreçlerden ayırt edilen algı, yalın duyu verilerinin düzenlenmesi ve yorumlanmasıdır. Duyumlar üzerine getirilen anlamlı yorumlar olarak bir tür girdiyi bir başka tür bilinçli çıktıya dönüştürmekte olan algılar; dışsal bir oluş süreci şeklinde açıklansa da dış algı’ya karşı bir de iç algı’nın sözünü eden ve duyumun algıya çevrilmesini ruhsal bir süreç olarak kabul eden Ruhbilimciler; bunun yanında algı sürecinin beyindeki etkinlikler aracılığıyla yerine getirildiğini ve bireyin öğrenim ve deneyim kapasitesine bağımlı olduğunu da kabul etmektedirler(Fancher, 1990:89). “Her tür gerçekliğin duyu organları aracılığıyla alınıp zihinde bilgiye dönüşmesi işlemi”(Sözen&Tanyeli, 1992:7) olarak algı, “salt görmeyi değil, bir şeyi bir şey olarak görmeyi de içerdiğinden” (Townsend, 2002: 223) aynı zamanda anlamlandırmaya da referans vermektedir. “Duyu verilerini örgütleyip, yorumlayarak çevredeki nesne ve olaylara anlam verme

sürecini”(İmer&Kocaman, 2001: 21 V.S.Ş) yaşayan; yani algı sürecini tamamlayarak alımlama eylemini gerçekleştiren algılayan; bu süreci kimi duyargalarını örgütleyerek başarmaktadır. Algıları örgütleme ve yorumlayış biçimi; ya da algılanan şeyler; sadece güdülenme süreçlerinin bir sonucu değildir. Bireyin herhangi bir andaki algısı; ister gündelik hayat içinde ister içsel bir süreç karşısında olsun, aynı zamanda inançlar, toplumsal idealler, ahlak kuralları, kültür çerçeveleri gibi unsurların meydana getirdikleri “yüksek seviyedeki” tanıma yapılarının bir fonksiyonudur (Krech&Crutchfield,1948:104) ve kültür çerçeveleri değiştikçe; algı değişebilmektedir.

Doğulu ve Batılı insanların algılama biçimleri arasında çarpıcı farklar olduğunu savunan Richard E. Nisbett’e göre “insanlar sahip oldukları inançlara düşünce tarzları nedeniyle bağlanırlar ve içinde yaşadıkları toplumun doğası nedeniyle o tarzda düşünürler” (Nisbett, 2013: 13-14). Bu anlamda toplumun sözel ya da yazılı kültür üzerinden işlemesi; o toplumun dünyaya bakışını, evreni algılama biçimini de belirlemektedir. Okuryazar olmayan toplumların yani evreni sözlü kültür üzerinden algılayan zihnin üçüncü boyutu ya da perspektifi kavrayamadığını iddia eden Marshall McLuhann; John Wilson’un bir aktarımını ileterek savını desteklemektedir. Sıradan bir Afrika köyünde, bir eğitim çalışması sırasında bir grup Afrikalıya eğitim amaçlı bir film gösterilmiş, filmin sonunda izleyenlere filmde neler gördükleri sorulduğunda, grup olarak sözbirliği etmişçesine sadece bir tavuk gördüklerini söylemişlerdir. Oysa okuryazar eğitimciler filmde bir tavuk olduğunun farkında bile değillerdir. Filmi dikkatlice taradıklarında bir karenin köşesinden bir tavuğun geçtiğini görürler. Oysaki beş dakikalık filmde tavuk sadece bir saniye görünmektedir (Mc Luhan, 1999: 54-55). Farklı kültürlerin algısal anlamda farklı duyarlık düzeyleri ürettiğine dair bir diğer örnek ise Batılı denekler ile Doğulu deneklerin ölçme ve değerlendirme biçimlerinde farklılıklar yaşayabildiklerine dairdir. Müller-Lyer Algi Yanılması bağlamında, eşit uzunlukta yatay ve dikey çizgiler kendilerine gösterildiğinde birçok Batılı denek, yatay çizginin dikey çizgiden daha uzun olduğunu düşünürken, birçok Doğulu denek dikey çizginin yataydan daha uzun olduğuna hükmetmektedir (Bock,2001: 34-35).

Kültürel farklılıklar, algıya dair farkların yanı sıra estetik farklılıklara da yol açmaktadırlar. Bu belirlemenin en rahat gözlemlenebileceği alanlardan birisi de seyirci bireyin seyretme ile ilişkisine dairdir. Kültür; duyguları, düşünceleri ve davranışları belirlediğinden; seyirci bireyin seyir eylemiyle olan ilişkisinin merkezinde yer almaktadır. Alımlama eylemini gerçekleştiren algılayan özne; mutlaka bir kültür ile ilişkili olarak algılamakta ve tek bir kültür olmadığından; birçok alımlayıcı tipolojisi bulunmaktadır. Kültürel ve sosyolojik öğelerle donanmış bireyler olan alımlayıcı kitle ile sanat yapıtları ve bu yapıtı yaratan sanatçı ya da sanatçılar arasında karmaşık bir ilişki vardır ve bu kaotik ortamda geçişliliği sağlayan olgu kültürdür. Kültür; insanın algısını şekillendirdiğinden, görmeyi ve seçmeyi de belirlemekte; bu yüzden farklı kültürler; dünyayı görmenin farklı kalıplarını üretmektedirler. Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkilediğinden, imgeleri algılayışımız ya da anlamlandırma biçimimiz görme biçimimize bağlıdır ve “her imgede bir görme biçimi” (Berger, 1995:10) bulunmaktadır.

Sahneyle kurduğu ilişkisini algılama / anlama ve anlamlandırma edimi üzerinden gerçekleştiren seyirci birey; bu anlamda ihtiyaç duyduğu verilere görme organlarından çok, kültürel sermayesi aracılığıyla ulaşmaktadır. Görme, fiziksel bir edim değil, zihinsel bir edimdir ve kültüre dairdir. “Görme sadece biyolojik ve fiziksel bir mesele, ışık dalgalarının retinadaki hareketi ile ilgili bir mesele değildir. Daha çok zihin ve düşünce süreçleri ile ilgili bir meseledir (...) Görme ve gözlemlemenin asıl enstrümanı zihindir; (...)Şurası apaçık bir gerçek ki, görebilmemiz için kısmen tarihe ve kültüre özgü kimi ‘beceriler’e sahip olmamız”(Leppert, 2009: 18-20) gerektiğinden, göstergeler ve semboller şeklinde şifrelenmiş içeriğin alımlayıcı / seyirci tarafından algılanıp, anlamlandırılabilmesi için bu gösterge ve sembollerin alımlayıcının / seyircinin kültürel evrenine uyum göstermesi gerekmektedir.

“Sanat eserlerinin alımlanmasını belirleyen yasalar aslında kültürün dağılımıyla ilgili yasaların özel bir alt kümesini oluşturur: Mesajın doğası ne olursa olsun, ister dinsel vahiy, ister siyasi söylem, reklam resmi, teknik nesne vb. alımlama, alımlayıcıya ait kavrama, düşünme ve değerlendirme şemalarının bir sonucudur ve farklılıklar içeren bir toplumda, ulaştırılan bildirilerin doğası ve niteliği ile kitlenin yapısı arasında yakın bir ilişki kurulur”(Bourdieu&Darbel, 2011:98).

Toplumlarda farklı kültür düzeylerinin varlığı, kitlelerin kendilerini ifade ediş, konumlanış ve nesneyle ilişkilerini kurma biçimleri üzerinden açıklanabilmektedir. Kültür olgusu, kitleyi kavrama biçimleri ve davranışları üzerinden tarif edebilmektedir.

"(...) kültür" teriminin, belli bir tarihsel dönemde tabi sınıfların tavırları, inançları, davranış biçimleri vb. 'den oluşan karmaşık toplam anlamında kullanılması, oldukça yeni ve kültürel antropolojiden alınmış bir terimdir. İlk başta himayeci bir tavırla "uygar toplumda sıradan halk" olarak betimlenen kesimin aslında kendine özgü bir kültüre sahip olduğunu yalnızca "ilkel kültür" kavramı sayesinde kabul ettik. Böylece sömürgeciliğin vicdan azabı, sınıf baskısının vicdan azabına eklendi; şimdiyse hem ilginç olguların toplanması anlamındaki eskimiş folklor tanımını, hem de tabi sınıfların fikirleri, inançları ve dünya görüşlerinde belki de yüzyıllar önce egemen sınıflar tarafından işlenmiş tutarsız parça parça bir kuramlar kitlesinden başka bir şey görmeyen tavrı, hiç değilse söz düzeyinde aştık" (Ginzburg,2011:14).

Araştırmacıların bu alana her zaman belirgin bir çekingenlikle yaklaştıkları görülmektedir. Tarihçilerin çekingenliği ise ideolojik olmaktan çok metodolojik kökenlidir. Katı bir pozitivist yaklaşımla suçlanma ve geçmişteki materyallerin oluşturulurken algılama, anlamlandırma süreçlerinde ideolojik kimi sapmalara düşülmüş olabileceği şüphesi çoğu çalışmacının halk kültürünü ve günümüze kadar ulaşan kaynakları dışlamasına neden olmuştur. Bu tür bir araştırma yapma olanağının, tabi sınıfların ve onların gündelik kültürlerinin akademik çalışmalara girmesinin "yalnızca "sayı ve anonimlik" sayesinde, yani demografi ve sosyoloji anlamında, "geçmiş toplumların niceliksel araştırması" aracılığıyla gerçekleştirilebileceği"(Ginzburg,2011:21) inancı halk kültürü alanına mesafeli durmayı getirmiştir. Suraiya Farouqi; aynı sıkıntılardan bahsetmekte ve konuyu Türkiye sınırlarına çekmektedir. Farouqi'ye göre "Tiyatrobilimciler, hem Osmanlı topraklarında köklü bir geleneği olan tuluat tiyatrosuyla, hem de 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da hızla popülerlik kazanan Avrupa kaynaklı repertuar tiyatrosuyla ilgilendiler. Ama bütün bu değişik sanat dallarını toplumsal çerçeveleri içinde bir arada inceleme denemesi neredeyse hiç yok. Bu eksiklik, kısmen birçok Yakındoğu ve Türkiye uzmanının yöntem konusundaki tutuculuğuyla açıklanabilir"(Farouqi, 2011: 2-4). Böylesi bir tutuculuk sonunda, özellikle tiyatro sanatı ve onun toplumsal çevresi ve

seyircisi ihmal edilmiştir. Bu tip bir çalışmada 16. yüzyıl Osmanlılarıyla konuşmak, o dönem hayata geçen performanslara katılmak ya da katılmış kişilerle seyircilik bağlamında konuşmak mümkün olamayacağına göre, hemen hemen tümüyle yazılı kaynaklara, bir de mümkünse etnografik bulgulara ya da dönemi aktaran kişisel tanıklıklara bağımlı kalmak zorunluluğu açıktır. Bunun yanında yeni yaklaşımlar, “geçmişin insanların algılama, tasavvur ve ussal özelliklerinin tanımlanması sayesinde bunların stratejilerini açıklayan, sınırlayan ve genelde bilinmeyen bağıntıların belirlenmesine”(Chartier, 1998:12) imkan tanımaktadırlar.

Dünyadaki tüm kültürlerin seyretmeye ilişkin edimlerinde değişmeyen ortak unsurlar olsa bile, seyretme olgusunun çeşitli toplumlarda kimi biçimsel değişimler gösterdiği bilinmektedir. Algılama, anlama ve anlamlandırma bağlamında öz ve biçime dair farklılıklara Chartier’in yukarıda altını çizdiği imkanlar dahilinde farklı bilimsel yaklaşımların geliştirilmesi mümkündür. Toplumların seyir adabı ve algılama mekanizmaları; beğeni ölçütleri ve haz alma potansiyelleri kültürün dikte ettiği farklılıklar üzerinden oluştuğundan, bu çalışmada öncelikle Türk tiyatro seyircisinin seyretmeye dair kültürel dinamiklerine odaklanılacaktır.

Göçebe bir halk olan Türkler, Animizm'den İslamiyete doğru inançsal bir değişim geçirmiş, bu arada yerleşik hayata geçmişlerdir. Geçmişte oba iken devlet kuran Türkler, Batılılaşma ideolojisi sonucunda Doğulu kimliklerini bir tarafa bırakarak, Batılı bir kimlik üzerinden kendilerini ifade etmeye başlamışlardır. Bütün bu değişim süreci; Türk insanının evren algısını ve kimliğini de biçimlendirmiştir. İnsan bilişinin her yerde aynı olmaması; farklı kültürlerin üyelerinin “metafizik”lerinde veya dünyanın doğasına ilişkin temel inançlarında farklılık göstermesi” (Nisbett, 23) özellikle nesnenin algılanışına dair alanlarda kendini gösterirken; görme ve algılama; seyir ve izleme davranışlarında da etkili olmaktadır. Sahneyle kurduğu ilişkisini anlama ve anlamlandırma edimi üzerinden gerçekleştiren seyirci; bu anlamda ihtiyaç duyduğu verilere kültürel sermayesi aracılığıyla ulaşmaktadır. Kültürel farklılıklar alımlama ile ilgili farklılıklara da yol açmaktadır ve bu belirlemenin en rahat gözlemlenebileceği alanlardan birisi seyirci bireyin seyretme ile ilişkisine dairdir. Doğulu ve Batılı iki kültürün seyircilerinin seyir algısı ve seyretme kalıpları oldukça farklıdır. Her iki kültürün görme biçimi, gerçeklik algısı, zamanı ve mekanı düzenleme ve algılama

biçimleri, nesne ile kurdukları ilişki farklıdır. Bu farklılık bireyin algısını farklı farklı biçimlendirmekte, dünyaya dair yorumlarının farklı olması sonucunu doğurmaktadır.

“Dünya Gerçekliği, bir görüntünün temsil edilmesi ve insanın şeyleri algılama biçimiyle ilişkilidir. Bakışı dünyanın sihiriyle biçim değiştiren, gönül gözüyle gören insan, şeyleri Gutenberg’in büyüsü bozulmuş galaksisinde yaşayan görsel insanla aynı biçimde görmez”(Shayegan,2010:115).

Dünya üzerinde yaşayan bütün toplumlar, yaşamı farklı gelenekler ve dinamikler üzerinden algılamaktadırlar. Bu genel yaklaşım, toplumların kendi iç dinamikleri söz konusu olduğunda da geçerlidir. Her toplumda bir tarafta muhafazakar güçler varken bir tarafta da daha liberal, yenilikçi güçler olması şaşırtıcı değildir. Toplumlar bazında bakıldığında genellikle bu iki eğilimden birisi gündelik hayatın akışında söz sahibidir. Kimi zamanlar da bu eğilimler birbirlerinin yerini alabilmektedir. Batıda efsaneler, Tanrı ve İnsan arasındaki ilişkiler ağına ilgi göstermişlerdir. Batı düşüncesini farklı kılan, insani ve ilahi olana yüklemiş olduğu roller arasındaki çatışmada ifadesini bulmaktadır. Bu roller statik değildir ancak bir dönemden diğerine ya da bir toplumdan ötekine değişebilmektedir. Kimi toplumlarda vurgu özünde dinsel bakış açısı olan tanrının üstün gücüne yönelik iken, kimi kültürlerde asal önemi birey kazanmıştır.

“(...) İlkel, eski Yakındoğu, Mısır ve ortaçağ halkları, dinsel görüşü vurgulama, dünyayı ebedi ve değişmez bir alemden yayılan tanrısal istencin denetlediği bir dünya gibi görmeye eğilimlidirler. İnsani olanın rolünü genişleten ve batı düşüncesine bunu başat bir çaba olarak yerleştiren Yunanlılara göre insanlık bazen tanrının bir vekili ama daha çok tamamıyla bağımsız olarak eylemde ve denetimde ana payı alırdı. Rönesanstan beri insancıl görüş açısı çoğalarak kabul gördü ve ilahi varlıkların işe karışması giderek azaldı. Böylece batı düşüncesinde dünya temelde insani bakış açısından görülmeye başlandı- bir çatışma, değişme ve gelişim yeri olarak-, yani (akılcılığıyla) iyi ve (bencilliğiyle) kötünün her ikisinin de başlıca öznesi olarak insanlık. Diğer yanda, doğu düşüncesinde, başat eğilim tanrı ve insanlık arasında asal bir çatallılığı tanıma yönündedir. Doğu mitoslarında insanlar, dünyasal sorumlulukları aşmayı, beşeri ve ilahi tüm bölünmelerin kaybolacağı bir varoluşun gizemi içinde bir olmayı gözetirler. Her ne kadar bu dünyada yüzeyde her şey çalkantılı ve daima değişmekte görünebilirse de, bu dış akışın ardında, onu tanımlama çabalarına meydan okur gibi, tam bir uyum yatar. Doğu bakış açısı, içinde bütün ödevlerin, rollerin, olanakların sabitlenmiş olduğu bir dünya düzeni kavramını barındırır. Doğu, gerçekliği batının gördüğü gibi, sürekli değişen ilişkiler dizisi gibi

görmez. Tersine varoluşun sabit bir durumu gibi algılar. İnsanlık, bu varoluşu etkileyemez yalnızca onunla bir olmaya çalışır. Sonuçta, geleneksel doğulu zihinde değişme ve ilerlemeye çoğunlukla yanılsama gibi bakılırken, batılı zihinde onlar hakikatin ve gerçekliğin özüdürler” (Brockett, 2000:20-21).

Doğulu bakış açısının değişime ve ilerlemeye yanılsama olarak bakması, Allah'tan başka yaratıcı tanımaması ve varoluşu sabit bir durum gibi algılaması, seyirciye birçok alanda kısıtlamalar, yasaklamalar dayatmasına neden olmuştur. İslam dini canlı varlıkları resim ve heykelle temsil etmeyi yasaklamıştır (İpşiroğlu, 2003:9). Gerçi Tevrat'ta olduğu gibi açıkça yasak koyan bir buyruk yoktur fakat o dönemler resim bir put olarak algılanmaktadır ve Kur'an putları kesin olarak yasaklamıştır. Louis Massignon, Nevevi'nin evde gölge veren her şekli kesin olarak yasakladığını bildirmektedir. Canlı bir varlığın alâmetini, hareketli figürler aksettiren bir "ecran" olmasında bulan bu kanaate göre, alemde şekil, figür ve suret bulunmasına imkan yoktur. Yalnızca belli bir zaman için geçici bir şekilde birleşmiş atomlar söz konusudur. Çizgi ise İslâm düşüncesine göre, yerini değiştiren bir noktadır. Bu yüzden seyircinin figürlere bağlanmaması, suretlere inanmaması gerekmektedir. Şayet bir hayvan resmi yapılacaksa, canlı izlenimi vermesin diye bir uzvunu farklı bir şekilde yapmalıdır. Canlı gibi hissedilmesin diye, örneğin, kafasının yerine bir çiçek yapmak gerekmektedir. Geçici şekillerin böylece cansızlaştırılması, seyirciye varlığın ve hayatın sürdüğünü ancak varlığını Allah'ın iradesinden ve soluğundan alan şekillere, suretlere hayat üflemeyi aklından geçirmemesi gerektiğini göstermektedir. Böylelikle Müslüman sanatında kullanılan irreal ya da fantezi aracılığıyla seyirci şekiller karşısında sarhoşa dönmeyecek, üretilen sanatın hayranı ya da esiri olmayacaktır. Yalnızca Allaha hayran olunabilir. İslam sanatının kaynağındaki bu düşünceden dolayı sanatçı tabiatı kabaca taklide yönelmez. Bu düşünceye göre şekiller ve formlar yoktur, seyircinin algıladığı formlar biteviye bir biçimde Allah tarafından sürekli yeniden yaratılmaktadırlar. İslâm sanatını yürüten düşünceye göre, seyirci şekilleri aşarak, şekillerin üstüne yükselip öyle algılamalı, putperestlik günahından uzak durmalıdır (Massignon, 1999:4-14). Massignon'a göre Müslüman bir seyircinin sanat eseri karşısındaki durumunda en göze çarpan özellik güvensizliktir. Sanat eseri, onun tarafından Allah'ı taklide kalkışan bir form olarak değerlendirilmektedir. İmanın yardımı ile önünde durduğu eserin yetersiz

ve zayıf olduğunu algılamaktadır. Çünkü Allah tarafından yaratılan bütün canlı ve cansız varlıklar, insanın şekil verdiği bir eşya gibidir, bir makinadır. Sanatın sunduğu tuzağa düşmemek adına dikkatle davranmalıdır. Bilir ki, kendisi için yaratılmış en büyüleyici sanat eseri olan kainat bile, sonuçta Allah'ın iplerini elinde tuttuğu ve ancak istediği zamanlarda işlettiği bir makinadır. “Bundan dolayı Müslüman'larda dram yoktur. Dram Batılılara göre şahısların yüreklerinde ve hürriyetlerindedir. Müslümanlar için bu hürriyet ilâhi irade ile sınırlandırılmıştır, insanlar ilâhi iradenin âletidir. Elbette Müslüman'larda da dram vardır. Fakat bu dram kukla oyununda olduğu gibi basit ve basit olduğu kadar da derindir”(Massignon, 1963: 4-5).

Beşir Ayvazoğlu, seyircinin gerçeklikle olan ilişkisini tartışırken, Batıya ait bir kavram olan trajik olan'a başvurmakta, bu arada Massignon'un ifade ettiği Müslüman seyircinin dram anlayışına da açıklık getirmektedir. Zorunlu bir biçimde zamanın ve mekanın maddi dünyası tarafından çevrelenmiş insan, bunun yanında üzerine 'Allahın emaneti' gibi büyük bir sorumluluk da almıştır. Bir taraftan ise büyük bir acz içindedir. Özgürleşip, kanatlanmak isteyen bir ruh ve sürekli kendisini dünyanın geçici güzelliklerini tatmaya davet eden şeytan arasında bocalamaktadır. Trajik olanın ifadesi olan bu durumun yanı sıra çatışan iki farklı değer daha vardır. İnsanın zorunlu olarak sahiplendiği emanet ve acz arasındaki çatışma da sürüp gitmektedir. Trajik olan, Müslüman seyircinin dünyasında emanet ile acz arasındaki gerilimden doğmaktadır. İnsan, bu dünyaya karşı zorunlu olarak bağlıdır ve Allah'ın karşısında kuklaların kuklacı karşısında sahip olduğu özgürlükten daha fazlasına sahip olmadığının farkındadır. Sanat eserine yansıyan gölge gerçek, kendi içinde bir iktidara sahip olmayan, boş ve zavallı bir haldir. Bu yüzden görünenin iç yüzüne ulaşmayı hedefleyen irade, bu zavallılığı bir kez daha ortaya koymaktansa, öncelikle dünyayı çelişkilerden arındırmalı ve böylelikle gerçeğe ulaşmalıdır. Bu yaklaşım dış gerçeklikle, maddi gerçekle arasına mesafe koymak anlamına da gelmektedir. Çelişkiler aracılığıyla anlamlandırılan maddi dünya, çelişkilerle insan arasına mesafe konduğunda, maddi dünyanın değerleri insanın ilgi alanının dışında kalacaktır. Böylelikle Müslüman seyirci ile trajik olanın ilişkisi, sanatta ise eserlere trajik biçim verme zorunluluğu ortadan kalkmaktadır. Müslüman seyirci için, maddilikten, dolayısıyla çatışmadan arındırılmış bir dünyada trajediden söz etmek olası değildir. Trajik olan, iki yüksek değer arasında

seçim yapmayı gerektirdiğinden, bu durum gerçekleştiğinde, diğer yüksek değer yok olacaktır. Müslüman sanatçı/seyirci için bu anlaşılmaz bir durumdur. İki yüce değerden birini yüceltmek, diğerini indirgemek Müslüman seyirci/sanatçı için kabul edilemez. Bu yüzden Müslüman seyirci/sanatçı için epik önkoşuldur ve insanın kaderiyle karşı karşıya gelmesi önlenmediği için trajik olanın ortaya çıkması mümkün olmayacaktır(Ayvazoğlu,1989: 91-95).

Türk tiyatro kültüründe trajik olanın yokluğu, sahne seyirci ilişkilerinde seyircinin sahneye yönelttiği bakışı da etkilemiştir. Seyirci, başka bir gerçeklik anlayışına sahip olduğundan dolayı, trajik olan Türk seyircisinin seyretmeye yönelik alışkanlıkları üzerinde estetik bir etki bırakmamış, sahip olunan farklı gerçeklik anlayışı seyircinin temaşa kavramı aracılığıyla seyir olgusuna katılmasına neden olmuştur. Türk Tiyatro kültüründe, seyircinin seyretme eylemi söz konusu olduğunda Batılılaşma öncesi dönemler itibarıyla seyir eylemi temaşa kavramıyla karşılanmıştır.

Türk-Osmanlı kültüründe bir sanat eserini zevk alarak seyretmekten söz ederken kullanılagelen sözcük, geleneksel dönemler boyunca temaşa olmuştur. Sözlükleri incelediğimizde genellikle “bakıp, seyretme” (Develioğlu, 2004: 968), “Hayranlıkla seyretmek ” (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986:11395) gibi manalarıyla karşılaştığımız temaşa; bunun yanında dinsel anlamlar da içermekte, “Duygusal bilgi aracılığıyla, tanrı ile birleşme” (Arseven, 1983:1963)” anlamına da gelmektedir. Temaşa kavramına ilişkin detaylı bilgiyi Hilmi Yavuz; Batı kültür bağlamını es geçmeden; aradaki farkın altını çizerek Osmanlı zihin dünyası ve bu dünyanın nesne ile olan ilişkisi üzerinden aktarmaktadır.

“Osmanlı kültürü, bu dünyayı, kullanılabilir bir dünya kılmayı amaçlayan bir kültür değildir. Dünyayı kullanılabilir kılmak, bu dünyayı enstrümantal aklın (yani, doğa bilimlerinin ve teknolojinin) bir nesnesi durumuna getirmeyi içeriyor. Doğayı bütünüyle temellük etmek, onu insanî amaçlar için ehli ve kullanılabilir kılmak, Osmanlı kültürünün değil, Batı (Avrupa) kültürünün ayırt edici özelliğidir. Bilim ve teknolojinin gelişmesi ile doğanın temellük edilmesi veya dünyanın kullanılabilir bir dünya haline getirilmesi arasındaki bağıntı, Osmanlı kültüründe kurulamaz. Osmanlı'da bilim ve teknolojinin, kendine özgü bir doğrultusu olmuştur ve bu dünyayı, kullanılabilir kılmakla ilgili değildir. Osmanlı kültürü, doğayı, kullanılabilir bir dünya olarak temellük edilecek bir şey olarak görmüyor; onun için (Osmanlı

insanı için) doğa, bir temâşa (Contemplation) nesnesidir(Yavuz, 2013: 14).

Yavuz, Osmanlı insanının doğa karşısındaki tavrını şu şekilde açıklamaktadır.

“Burada doğa, bir temâşa (*contemplation*) nesnesidir; ama temâşa edilen, doğanın kendisi değil, onun yüzündeki nakışlardır. Doğa, doğrudan değil, dolayimli verildiğinde ancak, bir temâşa nesnesi olabilir. Temâşa nesnesi, nesnenin kendisi değil, nesnelerin işaretleridir. Burada, seyretmekle temâşa etmek arasında, belirtilmemiş bir fark öngörülüyor. Seyretmek, doğayı, eşyayı dışından ve yüzeyden tanımaktır. Eşya, görüldüğü biçimi ve görüldüğü kadarıyla kendi hakikatini sunmaz bize. Önce onu görünüşünden soyutlamamız; geçici, fânî ve ilineksel olanı tasfiye etmemiz gerekir. Nakış, burada üsluplaştırmaya (*stilizasyon*) tekabül eder. Bir doğa nesnesi, örneğin bir çiçek, görünen yani (havass-ı hamse ile idrak edilen) doğanın bir reddiyesi, olumsuzlanmasıdır. Naili'nin beytindeki 'Temâşa', eşyanın anlamına, hakikate nüfuz etmeyi; 'mestâne' ise, bu anlama nüfuz etme hazzını dile getirir. Temâşa, 'kendinden geçme'yle; mestâne, hazdan mest olmakla gerçekleşmektedir(Yavuz, 2013:14-15).

Doğanın nesnesi olduğu Temâşa eyleminde amaç, doğanın sırrına ermek veya doğa hakkında elle tutulabilir verilere ulaşmak değildir. Osmanlı insanı, doğanın anlamını, onu kavramakta ya da zihninde doğayı canlandırmakta değil, kişisel yorumunda aramaktadır. Osmanlı, eşyayı pragmatik bir zemine çekmez, eşyanın özüne inmek için onu temâşâya girer. Yaşamı bağlı olduğu geleneklerden soyutlayarak, onun özüne inmek esas hedeftir. Yaşam, dünyanın seyrinden başka bir şey değildir. Doğrudan bakış aracılığıyla algılanan dünya, bir haz objesi olmaktan uzaktır. Dünya uyumsuzluklarla, çelişkilerle dolu bir bütündür ve ancak özel bir işlemle geçirildiğinde, ibret alınarak izlendiğinde bir haz objesi olmaktadır. Osmanlı insanı için yaşam, Allah'ın varlığını gösterdiği küçük işaretler aracılığıyla hakikate doğru, 'zevk-i temâşâ'dan geçerek yaşanan bir olgudur. Temâşâ'yı 'haz' ilkesinden ayrı kılmak imkansızdır. Buradaki 'zevk' kelimesi, tasavvufî anlamıyla vardır. Zevkin anlamı, bir şeyi tadararak öğrenmek demektir. İslam kültüründe ölüm de tadılan bir olgudur. Bütün nefisler bir gün ölümü tadacakları için, Osmanlı kültüründe ölümle hayat eşdeğerdir. Aralarında bir fark yoktur. Ölüm de hayat gibi zevkle tadılacak, bu zevkle Allah'ın

inayetine erilecektir. Osmanlı kültürünün felsefî yorumuna göre, ölüm bir öz, bu dünyaya ait bir hakikattir. Temâşâ ederken, hakikate ulaşmak adına zihin 'haz'la ilişkilenmekte ve bu andaki haz alma, Osmanlı seyir kültürünün merkezine yerleşmektedir.

Temaşa olgusunda belli bir bilme durumu oluşsa da, yani tanrının cemalini algılayıp, hakikatle yüzleşme olgusu var olsa da, bu algı pragmatik bir düzeye erişmemektedir. Sonrasında açığa çıkan hazla birlikte yaşanan uhrevi bir his aşamasıdır. İslam estetiği ve onun hakim olduğu kültürel dünyada “bakan” kişi, aidiyetini bir tarafa bırakıp, sanat eseriyle bütünleşmektedir. Sanat eserine yönelen kişi, eseri kendinin dışında bir olgu olarak kavramamakta; mesafeyi ortadan kaldırarak sanat eserini yaşamaya çalışmaktadır. Türk seyircisinin kültüründe, onun bakışını oluşturan bu yaklaşımın merkezinde ise keşf olgusu vardır.

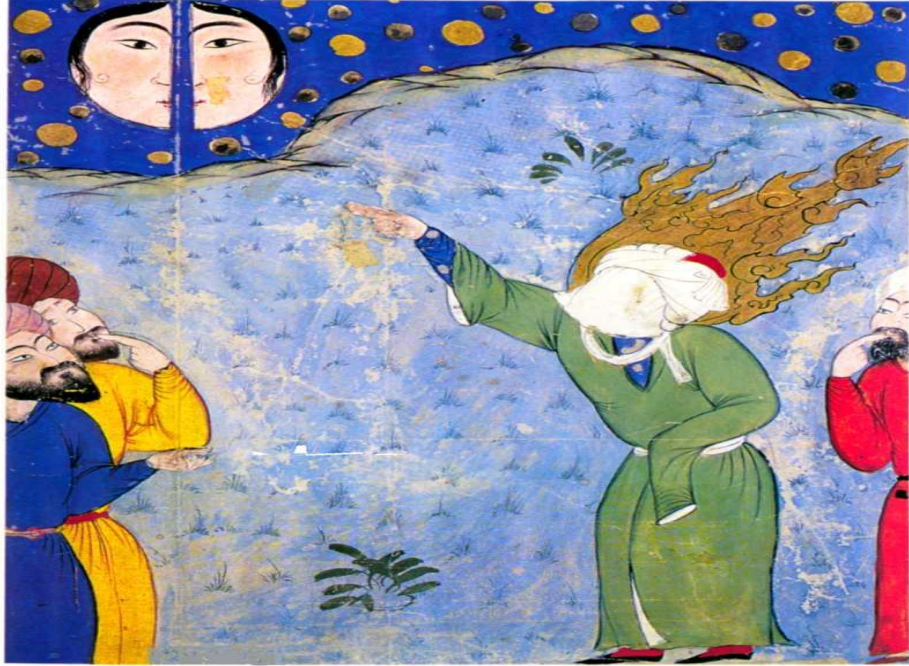
İslam estetiğini değerlendiren Beşir Ayvazoğlu, güzelin görünene içkin olduğunu belirterek soyutlama, şematizm ve çeşitleme ilişkisini açıcılarken keşf olgusuna da değinmektedir. Batı sanatında güzel yaratılması gereken bir şey iken; İslam estetiğinde keşfedilmesi gereken bir şeydir. İslam estetiğinde “güzel” görünene içkindir. Güzel görünenin içindedir. Kişinin gönül gözünü açması, onu algılaması beklenmektedir. Görünene içkin olan bir şeyi alımlamak için de soyutlamak gerekmektedir. Fakat soyutlama kendini tekrar eden bir şey olduğundan, soyutlamayı geliştirmek pek mümkün değildir. Bu, bir süre sonra kişiyi şematizme götürmekte, bir takım kalıpların oluşmasına neden olmaktadır. Bunun içinden çıkmak için de çeşitleme yapmak gerekecektir. İslam estetiğinde yaratıcılık, yoktan var etmekten değil, çeşitleme yöntemlerinden gelmektedir. Bunun da temelinde güzelin görünene içkin olması kabulü vardır. Güzelin yaratılmasına gerek yoktur; güzel zaten orada; seyircinin/sanatçının onu bulması için vardır. Böylelikle seyirci/sanatçı, görüneni ancak soyutlayarak hakikati ortaya çıkartabilecektir(Ayvazoğlu,1999: 191-192).

Soyutlamanın amacı görünenin ardındaki gerçeğe ulaşmaktır. Çıplak gözle görünen alelade görme duyusuyla kavranan dünya bir kesret, yani bir var olup bir yok olan, geçici bir dünyadır. Tasavvuf irfanında asıl olan bu gelip geçiciliği, görünüşteki kaosu aşmak, görünenin altındaki ilahi düzene erişmektir. Gelip geçicilik, kaos, ruhun huzursuzluğudur. Allah dünyayı mükemmel bir denge üzerine kurmuştur. Öyleyse

kişiyi yansıyan huzursuzluğu ve karmaşayı aşmak, duyularla kavranan yapının ardındaki armoniyi görebilmek için çıplak gözlerden daha farklı bir görme biçimine ihtiyaç vardır. Görünenin ardındaki Mutlak'a ulaşmak için mestane bir bakışla alemin nakışlarını temaşa edip geçmek gerekmektedir. Bu da kendinden geçmeyi, benliğini silmeyi gerekli kılmaktadır. Seyirci, böylelikle dış dünyanın sunduğu sıradan nesne ve biçimlerle fazla oyalanmadan, görünenin ardındaki gerçeğe odaklanarak mutlak olana, hakikate ulaşmaya çabalamalıdır(Ayvazoğlu, 1999:49-50).

Hakikatin kendini sunması farklı algı süreçlerinin gerçekleşmesini de gerekli kılmaktadır. Larousse da belirtildiği gibi; temaşa; hayranlıkla seyretmek manasına gelse de; geleneksel seyirci söz konusu olduğunda bu anlamda sadece hayranlık değil, aynı zamanda hayret kavramı da devreye girmekte; büyük bir hayrete düşüp, hayran olarak seyretme olgusu öne çıkmaktadır. Cemal Kafadar, seyircinin seyretme anında yaşantıladığı süreçlerden hayret olgusuna şöyle dikkat çekmektedir.

“bir ifade var, özellikle Farsça’da, Osmanlıların da çok iyi bildiği, “hayret parmağını ısırma” diye. (...) bazen “hayret parmağını dudağına vurma” denir (...) Buradaki “hayret kavramı çok önemli bence. Yani görsel sanatlara eğilirken ve özellikle oradan yola çıkarak daha önce bir yerde yazdığım gibi “Osmanlılarda görmenin ne anlama geldiğini düşüneceksek eğer, “hayret” kavramı üzerinde muhakkak duracağız demektir.(...) Bu hayretle dünyaya, olup bitenlere veya onların temsil edildiği sanatlara bakma hali, Osmanlı (da) sanatların alımlanışında çok önemli bir rol oynuyor. “Hayret,” üzerinde durulmuş, yer yer kültibe edilmiş, çok önemli bir kavram. Seyir kültürünün kritik bir parçası”(Kafadar, 2006: 18-19).



Şekil 1- Hz. Muhammed'in Ay'ı İkiye Bölerek Mucize Göstermesi
(And, 2008: s.131).

Hayret Parmağını ısırarak olgusu Hun kültüründe de yer bulmuştur. Bir çalışmada belirtildiğine göre “Hun devri resimlerinde fırtınalı bir hava eser. Kuklaya benzeyen bu şahısların kurtarıcı hükümdar-bodhisattva'nın fedakarca kabul ettiği işkenceler karşısında duydukları dehşeti ve hayranlığı, parmaklarını ısırarak”(Esin, 1978: 66) ifade ettikleri yazılmıştır.



ŞEKİL 2: Su Yaratığı: Acaib'ül Mahlukat (And, 2008: s.275).

Anadolu Türkçesinin ilk örneklerinde Osmanlı Edebiyatı'nda ve Divan, Halk Edebiyatı'nda hayret ve hayran kelimelerinin altını çizen Kafadar; daha çok görmek ile ilgili beyitlerde geçen “Kim ki hayrete vardı nura müsteağrak oldu”, “Hakk, bir gönül vermiş bana Ha demeden hayran olur” (Kafadar, 2006:12) gibi örnekler verirken, “Sanat Doğu için bütünleşmenin bir aracıdır. Sanata karşı takınılacak tavır “hayranlık” olabilir. Sufi, Konfüçyüs, Buda felsefeleri dünya ile bütünleşmiş insanın, doğadan, topraktan bağımsızlaşmamış insanın evrene karşı hayranlıkla yaklaştığını gösteriyor”(Erzen, 2011: 134) diyen Erzen'in; “hayranlık”ı “sanata karşı takınılacak tavır” ile ilişkilendirmesi dikkat çekicidir. Peter Bolla, batılı bir estetikçi olmasına rağmen hayranlık kavramına yaklaşımı, tasavvuf irfanının hayranlık kavramına yaklaşımıyla benzerdir.

“Hayranlık bazı şeyleri anlamak olanaksız hale geldiğinde sığınabileceğimiz boş bir delik gibidir. Hayranlık, çoğu kez bir belirti ya da başlangıç olarak kendisine eşlik eden şaşkınlıktan farklıdır. Hayranlık duygusunun içinde kalabilirim, içinde varolabilirim. Hayranlığın tanımlanabilir bir mimarisi vardır; içinde büyülenme ve meraktan çıkıp beğeni aracılığıyla en alt düzeylerdeki adeta uyuşukluk ya da sersemlik bölümlerine geçerek yaşadığımız, değişik odalardan oluşur. Hayranlık estetik bir durumdur, yalnızca dikkati bir şekilde dağıtabilmek için aklı tümüyle işgal eder. Hayranlıktan soluğu kesilmek, bir dikkatsizlik biçimidir. Kendimi hayran kalmış bir durumda bulduğumda, orada kalmaya, o durumda kıpırdamadan durmaya, beklentinin ya da rahatlama anının başlamasını bilerek ertelemeye çabalarım. Tüm dikkatimi verdiğim halde bu yoğunlaşmanın kaynağına dokunamadığımı, farkındalık ve yüksek bir algılama durumunda olduğum halde odaklanamadığımı duyumsarım. Sanki benliğim neredeyse tutarlılık ya da kesinlikten uzaklaşmıştır. Hayranlık durumu amaç veya nesneden yoksun bir tür derin düşünceyle izleme hali, dikkat eden dikkatsizlik durumunda kalıştır; aynı zamanda hem tüm dikkatimi veririm hem de dikkatim dağılır. Bu şekilde bir hayretten dilin tutulması durumu, hayranlığa yol açan nesnenin karşısında yetersizlik duygusuna neden olabilir, sanki algılama güçlerimin sınırlarını fark etmeye zorlanıyormuşum gibidir. Ancak bu duygu da çoğunlukla yerini, benliğin yoğunlaşan mevcudiyetine bırakır. (...) Hayranlık, bir çeşit dikkat dağınıklığıdır. Aynı zamanda, sanki bilgiden önce geliyormuş gibi duyumsanır, çünkü Sokrates'in belirttiği gibi hayranlığın birincil motivasyonu bilgisizliğin kabul edilmesidir” (Bolla, 2006: 142-145).

Hayranlığın tanımlanabilir mimarisi, sanatçı ve seyirci ya da sanat eseri ve seyirci arasındaki diyalog biçimine yakındır. Sanat eseri ile ona bakan seyircisi arasındaki ilişkinin sanatçıyla sanat eseri arasındaki ilişkiye benzediğini vurgulayan Ayvazoğlu'na göre; İslam estetiği ve onun hakim olduğu kültürel dünyada seyirci, kişiselliğini dışarda tutarak sanat eseriyle bütünleşmektedir. Sanat eserine yönelen kişi, eseri kendinin dışında bir olgu olarak kavramamakta; mesafeyi ortadan kaldırarak sanat eserini yaşamaya çalışmaktadır. Bu davranış; Batılı bireyin uzaktan, eleştirel bakışından ayrılmaktadır(Ayvazoğlu, 1992, 13). Ayvazoğlu'nun dikkat çektiği sanatların algılanmasına dair bu estetik tavrın göz önünde tutulmaması; özellikle Batılılaşma hareketleri sonrasında bu estetik tavra taban tabana zıt özelliklerle sanat ve ürünlerinin biçimlendirilmesi; seyircimizin tiyatro sanatı ve dolayısıyla da seyirci – sahne ilişkisine dair yaşadığı temel sorunsallardan biri olmuştur. Bu bakışın korunamaması; seyir estetiğine dair birçok problemi de beraberinde getirmiştir. Özellikle seyircinin mekanla olan ilişkisinde de açığa çıkacak olan bu sorunsal; seyretmenin Türk tiyatrosundaki temel dinamiklerini sarsmış, seyirci / tiyatro ilişkisinde derin bir travmaya sebep olmuştur. Batılı estetik değerlerle yaklaşılın Türk seyircisi; bir taraftan tiyatroyla arasına mesafe koyarken; diğer taraftan da estetik kültüründen gelen; alışkın olduğu seyretmeye dair davranış kalıplarını sahneyle olan ilişkisinde sahneye dayatmaya yeltenmiş, gerek sahneye müdahale ederek, gerek mekanın dayattığı seyretmeye dair kuralları ihlal ederek seyir eylemini gerçekleştirmiştir. Bu anlamda Türk tiyatro kültüründe seyircinin seyretmeye dair kültürel dinamiklerini inceleyerek, bu dinamikleri açığa çıkarıp, sunmak Türk tiyatrosunda sahne ve seyirci ilişkileri açısından gerçekleşen sorunsalların giderilmesi bağlamında yararlı olacaktır.

3.1.Hayal / Gerçek / Hakikat Algısının Seyirci – Oyun İlişkisine Yansımaları

Türk tiyatro kültüründe seyircinin sahneyle ilişkisini kuran bakışın önemli dinamiklerinden birisi de Hayal / Gerçek ve Hakikat algısıdır. Hayal-Gerçek ya da algılanan ile görülen arasındaki mesafe, illüzyon ve gerçeklik ilişkisi Türk tiyatrosunda seyirci fenomeni söz konusu olduğunda başlı başına bir bilgi alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Hayallerin yansımından açığa çıkan gerçekliğin birbirine karşıt doğasını doğru okumak, bu pratiklere yön veren somut algılama alanına kültür aracılığıyla nasıl nüfuz ve müdahale edildiğini gösteren daha geniş bir düşünsel haritayı göz önüne serme imkanı da vermektedir. Bu daha geniş kültürel haritaya başvurulduğunda Türk seyircisinin Animist, Şamanist dönemleri ve Budizm'den etkilendikleri zamanlara kadar ulaşılmaktadır.

Yaratılış söylenceleri, insanın nesne ve ruhtan oluştuğunu, kişileşmiş bir tanrının çamurdan bir imgeye ruh üflemesiyle insanın var olduğunu ifade etmişlerdir. Ancak yaratış süreklidir ve sonuçlanmamıştır. Bu insanın durumu için de söylenebilir. Bu anlamda konuya yaklaşan ezoterik ve mistik söylem olmak üzere iki söylem geliştirilmiştir. Mistiklerin amacı Tanrı ile birleşebilmektir. Ezoterik bilgiye ya da görüşe sahip olmayan insan için kökenleri üzerine bilgiye ancak atalarının izinde, onların aracılığına başvurarak, ibadet aracılığıyla ulaşılabilir. İlkel toplumlarda bu ibadet kimi tahta yontular aracılığıyla yapılırken, sonraki zamanlarda ataların gölgelerinin bu işe imgeden daha uygun olduğu düşünülerek, ibadet gölgeler üzerinden yapılmaya başlanmıştır(And,1977:18-19).

Gölge ile ilişki Budist ve Şamanist dinlerde ayinler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Ataların ruhlarına tapınma, onları anmanın bir yoludur. Ölmüş ataların sonraki kuşaklarıyla iletişim kurmak için dünyaya gölge halinde getirilmeleri geleneği, gölge oyununu var ederken, gölge oyunu Atalar ibadetine inanan bütün dinlerde, Şamanizm ve Budizm de dahil olmak üzere kendini göstermektedir. Bütün bu sistemlerde ataların gölgesinin temsil ettiği iyilik ve kötülük anlamında bir düalizm ilkesiyle karşılaşılır. Bu düalizm, sadece iyi-kötü düalizmi içerisinde değil, diğer birçok düalitenin yanında, hayal-gerçek bağlamında da varolmaktadır. Hayal- Gerçek algısı Türk tiyatro kültüründe seyircinin bütün dönemlerinde hep var olmuş, illüzyon ve

gerçek, düş ve gerçek ya da fantezi ve gerçek gibi alımlamayla ilgili olgularda hep kendisini göstermiştir.

Temel Türkçe Sözlük, Hayal ve Gerçek kavramlarını şöyle açıklamaktadır. “Hayal: 1.Gerçekte olmadığı halde insanın kafasında tasarlayıp canlandığı şey(eşan,düş,imge,hülya) 2.Daha önce görülmüş bir şeyin zihinde tasarlanan ve göz önünde canlandırılan şekli 3.Belli belirsiz görünen şekil, gölge”(Demiray, 1994:311), “Gerçek : 2.Bir durum, bir nesne yada nitelik olarak var olan, olgu durumunda olan 5.Varlığı deneyle, gözlemle, yada başka yollarla saptanmış, kabul edilmiş durum ya da şey”(Demiray,1994:311), “Hakikat: Bir şeyin doğrusu, aslı, 2: Gerçek, doğru”(Demiray, 1994:345). Felsefe sözlüğü ise bu kavramlara şöyle yaklaşmaktadır. “Hayal: Duyulur bir kaynaktan gelen tasarım(...) İnsan zihni, dış dünyanın varlık biçimlerini kendi kendinden çıkarmamış, dış dünyadan imgelemiştir.”(Hançerlioğlu, 1989:184), “Gerçek: Bilinçten bağımsız, somut ve nesnel olarak varolan”(Hançerlioğlu, 1989:131), “Hakikat: Nesnel gerçekliğin zihnimizdeki öznel yansıması(...) dinin dış yüzü anlamındaki şeriat’a karşı tutulur. Bu anlayışa göre şeriattan hakikata marifet (bilgi)’yle gidilir”(Hançerlioğlu, 1989:150-151).

Yukarda anılan kavramların konuyla ilişkisini kurmak için öncelikle gündelik hayat ve toplumla olan ilişkilerinin altını çizmek gereklidir. Geçmiş dönemlerde gündelik hayatın merkezinde fütüvvet ve ahi teşkilatı olarak da bilinen esnaf örgütlenmesi vardı ve anılan yapılanma bu dünya ötesine çevrili bir yaşam anlayışı olan tasavvuf ahlakı üzerinden işlemekteydi. Eğer, kişiler yüksek bir memuriyetle devlet katında çalışmıyorlarsa, mutlaka bir meslek örgütüne üye olmak zorundaydılar. Üye oldukları örgütlenme ise mutlaka bir tarikata bağlıydı. Böylelikle nüfusun geneline yakın bir kısmı lonca örgütlenmesinin bir üyesi ve tarikat ehli olarak yaşamını sürdürmekteydi(Ülgener, 1984:18). Halkın; inanç alemi aracılığıyla ilişkilendiği, Hayal kavramı; “ruh ve beden arasındaki berzahi alemi. Ruh ve beden, aydınlık ve karanlık, görünmeyen ve görünen, iç ve dış, Zahir ve Batın, yüksek ve alçak, latif ve kesif gibi zıt nitelikler taşımaktadır. Her durumda hayal, her iki alemin niteliklerini taşıyan ve bu iki alem arasında bulunan bir berzaktır” (Chittick, 1999: 98). İki şeyi birbirinden ayıran şey anlamında kullanılan berzah, ruhani ya da görülmeyen dünyayı, cismani ya da

görülür olan dünyadan ayırmaktadır. Tasavvuf irfanında hayal, cismani dünya ile ruhani alem arasındaki geçittir. Hayal, görülür olanla ruhani olan arasında köprü kuran, kendine özgü bir dinamiktir. Hayal, bir taraftan duyularla algılanan cismani şeyleri ruhanileştirir ve hafızada biriktirir; öte yandan da kalp ile algılanan şeylere bir şekil ve kalıp vererek cismanileştirir. Nefisteki 'hayal hazinesi', hem dış hem de iç dünyadan elde edilmiş hayallerin olduğu bir hazinedir. Misal alemi, aynı hayal aleminin olduğu gibi görünür alemin dışında, görünmeyen alemlerdendir. Hayalileştirilen dünya aracılığıyla ilahi gerçeklikler görünmektedir. Hayal, insanın görüp duyabildiği şeyleri, imajlar halinde algılaması ve bir soyutlama imkanına açılmasıdır. Burada öznel bir algıdan söz edildiği kadar, müşahade olgusundan da söz edilmektedir. “Hayal, ilahi belirtileri kavrama ve anlamlandırma sürecinde oldukça işlevsel bir rol yüklenirken, imaj dünyası olarak muhayyile, görünür alemin görünmeyen alemdeki arketiplerine ulaştırır. Böylelikle insan, muhayyilesini kullanarak Allah'ın isim ve sıfatlarının tecelli ettiği varlıkları temaşa eder” (Yalsızuçanlar, <http://www.sadikyalsizucanlar.net/eskisite/turkce/sirlitugla/ozdusunu/hayalvevakia.html> 02.02. 2016 00.35).

Tasavvuf irfanına göre Tanrı, kendisini hakikat olarak göstermektedir. Hakikat ise suretler aracılığıyla görünebilmekte, cisimleşmekte ve algılanabilir olmaktadır. Hakikat, hakkın kendisini görünür kıldığı, algılanır kıldığı yapıdır. Suretler ise hakikatin kendisinin bulunduğu görüngülerdir. Varlık alanı bulamayan hiçbir olgu, algılanabilir değildir. İnsanı hakikate ulaştıran yol, suretlerden geçmektedir. Hakikatin kendisini gösterdiği suretler, üç farklı anlam alanı arasında; Ruhani Alem, Cismani Alem ve Hayali Alem’de bulunmaktadırlar. Yüceden sıradana doğru değerlendirildiğinde, en yüce alem Ruhani Alem iken, geçici ve sıradan olan alem ise Cismani Alem olarak kabul edilmektedir. Ruhani Alem, parlak ve göz alıcıdır, Cismani Alem, soluk ve karanlıktır. Hayali alem ise bunların arasında, nötr bir alan olarak durmakta, her iki alan arasında geçiş yapabilmekte ve bütünüyle iki alemden biri olabilmektedir. Hayali olan, ruh ve bedenden de soyutlanmış değildir. Hayali alem, her iki alemin de özelliklerini kendinde taşımaktaysa da onlarla özdeş değildir. Ruhani olan ile cismani olan arasındaki ilişki mutlaka hayali olanı şart koşmaktadır. Hayali olan devreye girmeden, ne ruhani olan ne de cismani olan kendini var edememektedir. Hakikat, ancak hayal

alemi aracılığıyla tasarımlanabilen, ete kemiğe bürünen suretler aracılığıyla oluşmaktadır. Hayali Alemde Tanrı, hakikati ve varlığı suretlere üfleyerek var etmektedir. Çünkü Hayali Alem, berzahta oturmakta, kendisini ara bölgede yapılandırmaktadır. Suretlere üflenince, suretler kendilerini göstermekte, görünür olmaktadır. Algılandıklarında hayret geliştirmekte ve sonucunda da insan, hem kendini, hem evreni, hem de hakikati keşfetmektedir(Gülşen,2011:26-27). Hakikat, bir olgudur ve olgular ancak zihin ile olgu arasına sızmış kimi etkenler aradan çıktığı zaman algılanabilir. Hakikat kalıcı, dayanıklı, devamlı bir şey değildir. Her dakika, her saniye bulunması lazımdır. Bu yüzden olağanüstü bir dikkat ve zihni çeviklik gerektirir. Hakikati görmek için zihin ve kalp son derece esnek ve hazırlıklı olmalıdır. Ancak, zihnin bütün süreci anlaşıldığı zaman, başka bir deyişle çatışma olmadığı zaman hakikat algılanabilir. Hakikat “andan ana yaşayan bir şeydir- inanılacak, anılacak, kurallaştırılacak bir şey değil, keşfedilecek bir şeydir”(Krishnamurti, 2007:24). Keşf hali bir kurb, yani Allaha yakınlık derecesidir(Hucviri, 1982: 344). Keşf, bilgi ve hakikat elde etme yöntemi olarak devrededir. Akıl yoluyla idrak edilemeyen bilgi, keşf ve ilham ile elde edilmekte, tasavvuf irfanı keşf ve ilhamı gerçeği bilmenin yolu olarak kabul etmektedir(Uludağ, 1979:201).

İnsanın kendini, evreni ve hakikati keşfetmesinin önemli bir aracı da hayret ve hayranlık olgusudur. Hayret, her ne kadar şaşmak, şaşırmak gibi anlamlara gelse de tasavvufi anlamda farklı bir boyutta ele alınmaktadır. Süleyman Uludağ’ın aktardığına göre hayret ya delilde olur veya manada. Allahın varlığını ispatlayan delilde hayrete düşmek zındıklıktır. Medlül, yani delille varılan Hakk’ın tecellilerini temaşada hayrete düşmek ise siddıklıktır; yani gerçeğe ermiş, hakikate ulaşmış ve onu kabul eden, onaylayan kişi olmaktır. “Kalbe gelen bir tecelli(varit) sebebiyle salikin düşünemez ve muhakeme edemez hale gelmesi” (Uludag, 2001: 163) olarak açıklanan “Hayret: teemmül, tefekkür ve huzür sırasında ariflerin kalplerine gelen onları teemmül ve düşünmeden alakoyan”bedihet”, ya’ni aydınlanmadır”(Tusi, 1996:333). İçinde yaşadığımız “Dünya Algı yoluyla ve algı için bütün varlıkların sınırsız bir paylaşım içinde olduğu bir alandır. Sufi inancı dünyanın tanrının binlerce şekliyle beden bulması olduğuna inanır ve bundan dolayı dünyanın algılanması ve ona hayran olunması gerektiğini savunur”(Erzen,2015: 32). Aslında hayranlığın bir nevi Vecd hali olduğu

söylenebilir. İslamda hayranlık ve güzellik karşısındaki duygu ile ilgili en temel kavramlardan biri olan ve algılanan olgunun karşısında kendinden geçme ve şimdiki anın geçmişe ve geleceğe egemen olması anlamına gelen vecd sırasında zaman yok olmakta ya da maddi ilişkilerini yitirmektedir(Schimmel, 2001, 193-194). Bütün bu verilerden yola çıkarak geleneksel dönem insanının evreni algılama sürecinde fenomenlerle kurduğu ilişki biçiminin seyir olgusuyla kurduğu ilişkide de kendisini gösterdiği; her defasında fenomenlerin ardındaki hakikati, tanrısal varoluşu aramasından dolayı seyir anının bir yaşama biçimi sayılabileceği söylenebilir. Hakikate ulaşmanın basamakları olarak da anlaşılabilecek bu kavramlar, algılama süreçlerinde önemli rol oynamakta, kendine özgü bir gerçeklik anlayışını oluşturmaktadırlar.

İslam düşüncesi, Gerçek olgusuna da farklı yaklaşmıştır. Yakın olarak da dillendirilen Gerçek olgusu, üç farklı boyuttan oluşmaktadır. Gerçek'e görerek, öğrenerek ve yaşanarak sahip olunmaktadır. Üç tane Yakın vardır. İlme'l Yakın, akıl ve zihinle erişilebilen bilgi alanına, Aynel Yakın'de göz üzerinden kurulan ama görünür olanın ard alanına odaklanan fenomenolojik alana, Hakkal Yakın ise gönül ve kalple elde edilen bilgiyle kurulan ontolojik olana denk düşmektedir. İslam düşüncesine göre, akıl ve gözle gerçekliği kavramak olanaksızdır. Göz ile bir şeyin ancak dış gerçekliği hakkında bilgi sahibi olunabilmektedir. Kalp ve gönül gözünün devreye girmesiyle iç gerçeklik kavranırken, aynı zamanda bu iç gerçeklik yaşanabilir olmaktadır. İslam düşüncesinde görünür gerçek söz konusu olduğunda her zaman zahir, batın, iç-dış, görünür –görünmez gibi kavramlar devreye girmektedir. İslam geleneğine göre sadece akıl ile bilgiye ulaşılamaz. Akıl, göz ve kalp üçlüsü bir araya gelmeden, algılanan ve anlamlandırılan şeylerinin gerçekliğinin ortaya çıkması zordur. Üç aktör aynı anda işletildiği zaman ancak tek boyutluluğun tuzağından kurtulmak, görüntünün hapisanesinden çıkmak mümkündür. Ancak bu şekilde görme biçimlerinin çoğaldığı, çok yönlü bir mükâşefe (açığa çıkarma, sırra erme) alanına ulaşılarak, farklı gerçeklikler ile buluşma şansı elde edilebilecektir(Gülşen, 2011: 28-29). Herevi'de görmenin üç biçimde olduğunu aktarmaktadır. Birincisi gözlerin görmesidir. İkincisi kalp gözünün görmesidir. Bu görme biçimi bir şey gerçekte nasılsa onu öyle bilmektir. Böyle bir bilgi şüpheyi giderir. Ona hayret karışmaz. Üçüncü ise ruh gözünün görmesidir. Bu hakk'ı ayan beyan görmektir. Ruhlar zatın nuruyla kucaklaşmak, izzetin güzelliğini müşahade

etmek için temizlenmiş ve beka ile onurlandırılmışlardır(Herevi,2008:135). Hakikat, “ten gözüyle görülemez. Bunun için, basiret gözü dediğimiz kalp gözünün açılması gerekmektedir. Kalp gözü, Allah'ın nuruyla görür, bu nurun kaybolması, kalbin kör olmasına sebep olur. Kainat hakkın varlığını gösteren ilahi bir aynadır her neye bakılsa hakikatte görünen odur”(Dilaver, 2013:170). Seyyid Ahmed Arvasi, hakikati açığa çıkarma kabiliyetine sahip “içgöz” kavramını Gazali’ye başvurarak şöyle açıklamaktadır.

“İnsanoğlu, kendinin "bir ten kafesine" kapatıldığını ve "sınırlı bir idrake" mahkûm edildiğini, sahip kılındığı "otokritik kabiliyeti" ile anlamaktadır. Biz, insanın bu kaabiliyetine "şuur" adını veriyoruz. İmam-ı Gazali hazretlerine göre, bu "insanın iç gözü" dür. Görülüyor ki insanın organizmasına hâkim, keyfiyet hâlinde bulunan öyle bir değer vardır ki, yalnız organizmayı aşmakla kalmamakta, onu kontrol ve kritik de edebilmektedir. İslam dünyasında bu "kalitatif değer" adı "ruh"tur. Şuur ise, sanki bu "ruhun" insan idrakine açılmış penceresi veya organizmayı kontrol ve kritik eden bir "iç göz" dür. İmam-ı Gazali hazretlerinin buyurduğu gibi "İnsan dış gözü ile bakar, fakat iç gözü ile görür." Bu, insan, zihninin çalışma şeklidir. Nitekim İslamiyet, "diyalektiğini" bu mekanizma üzerine oturtmuştur. Bu mekanizmaya göre insan, "mahluka bakarak Hâlık'ı", "fâni olana bakarak Bâki olanı", "sınırlıya bakarak sonsuzluğu", "kesrete bakarak tevhidi", "esarete bakarak hürriyeti", "İllyete bakarak yaratmayı" düşünebilmelidir. Esasen insan, buna kabiliyetli yaratılmıştır”(Arvasi, 2006: 19).

Mutasavvıflar, Tanrı / “Hak hariç diğer tüm varlıkların gerçek bir varlığının bulunmadığı, bunların birer hayal, akis ve gölge varlıklar olduğunu söylemektedirler. Özellikle Vahdet- i Vücut anlayışına bağlı olanlar bu görüştedirler”(Uludağ, 2002: 161). Onlara göre dünya üzerinde bulunan ne varsa Hakk'ın tecellileri, aksi, hayalidirler.

“Allaha dair kulda bulunan şey sadece bir surettir, işte insan taptığı ilahının suretini yarattığında bu ilah, başka bir ifadeyle suret, ilah-ı mutekad (inanılan ilah) diye isimlendirilir (...) Her suret hakkın bir tecelligahıdır. Hiçbir şey bu dairenin dışına çıkmaz. Başka bir ifadeyle sadece zat ve onun tecellileri vardır. Bir ağaca veya yıldıza veya puta tapan, gerçekte herhangi bir tecelligahda Allah'a ibadet etmiştir”(Almond, 2012:29).

Tanrının başka nesnelerde yerleşik olduğu fikri geçmişte birçok mutasavvuf tarafından dillendirilmiş, üzerinde durulmuş bir fikir olsa bile, İbn-i Arabi ile özdeşleşmiştir. İbn-i Arabi ile ilişkilendirilmesinin nedeni ise onun tanrı kategorisini bir bütüne oturtması, tek olanların ona koşarak, onu var ettiğini düşünmesidir. Önemli bir islam estetikçisi olan Leaman bu konuyu sade bir biçimde açıklamaktadır.

“Vahdet-i Vücut fikri, bizim sıradan dünya algımızdan oldukça farklıdır. Halbuki normalde şeyleri ayırma eğilimi taşıdığımız ve dünyayı birbirinden ayırsız nesneler serisi olarak deneyimlediğimizden bizim için dünyayı bir bütün, Tanrı’dan ayırt edilemez bir şey olarak görmek kolay değildir(...)Dünya hayatına ilişkin olan yaklaşımımızın Tanrı’yı tefekkür etmeyi zorlaştırdığını öne sürerek vurguyu Tanrı’yı hatırlama üzerine koymamız, bu dünyaya yeni ve farklı bir bakış açısıyla bakmamız gerektiğine işaret eder. Eylemlerimizin çoğu, kendimizden sorumlu olduğumuz ve davranışlarımızın sonuçlarının insani ve doğal sebepler tarafından belirlendiği ön-kabulü üzerine kuruludur. Tanrı’yı düşünmeye fırsat bulamayacak kadar meşgulüzdür genellikle. Yapmamız gereken şey olağan düşünme biçimimizi tersine çeviren merasimlere ve düşünme süreçlerine iştirak ederek, bunun sonucunda asıl önemli olanı yani Tanrı ile ilişkimizi düşünmektir”(Leaman,2000:238).

İbn-i Arabi’nin adıyla anılan bu fikir, özellikle islam tasavvuf düşüncesi bağlamında yaşamın pek çok alanında yansımaları bulmuştur. Bu alanlardan birisi de Gölge oyunlarıdır.

“Hak konuşan, hareket ettiren, durduran, var eden ve yok edendir. Bütün surederin -nispet edildikleri şeye göre- bir hayal sahibi olduklarını öğrenirsin. Varlığın hakikati ise Allah’a aittir. Bakınız! Gölge oyununda perdeyi çeken insan, bakan kişi varlığın bulunduğu durumu tam olarak öğrensin diye onu koymuştur. Bakan insan, perdede farklı suretler görür. Onların hareket eden, tasarrufları ve hükümleri, görünen suredere değil, tek bir hakikate aittir. Onları var eden, hareket ettiren, bizim ile çekilmiş perde arasında surederi durduran ise -ki bu perde bizim ile O’nun arasında ayırıcı sınırdır ve bu sayede ayırım gerçekleşir- Allah’tır(...)Böylelikle hayal mertebesinde manalar, bilginin süt şeklinde bedenlenmesi gibi bedenlenir”(İbn Arabi,2007: 140).

İbn-i Arabi'nin Fütühat-ı Mekkiyye adlı Arapça yapıtının on birinci cildinde - gerçeği öğrenmek isteyen kimselere, gölge oyununa, oradaki suretlere ve o suretlerin söylediklerine bakması önerilmektedir. Küçük çocuklar, bu perdenin anlamından ve onun arkasında durup o suretleri oynatan ve onların diliyle konuşan hayaliden habersizdirler, onu görmezler. Yeryüzünde de hakikatin işleyişi bu şekildedir.

“Gölge oyununda küçük çocuklar sevinir ve neşelenir. Gafiller ise, onu bir oyun ve eğlence edinirken alimler ondan ibret alarak Allah'ın o oyunu bir misal olarak ortaya koyduğunu bilirler. Bu nedenle işin başında ‘vassaf (anlatan)’ diye isimlendirilen şahıs ortaya çıkarak bir konuşma yapar. Konuşmasında Allah'ı yüceltir ve över, sonra perdenin ardından gözükecek her suretteki sınıflar hakkında konuşur. Böylelikle oradakiler Allah'ın bu örneği kulları için ortaya koyduğunu öğrenir. Allah Teala söz konusu örneği kulları ibret alsın ve şunu öğretilsinler diye ortaya koymuştur: Alemin Allah karşısındaki durumu, kendilerini hareket ettiren karşısındaki bu surederin durumu gibidir. Perde ise, yaratıklarda hüküm sahibi kader sırrının perdesidir. Bütün bunlara rağmen gafiller onu bir oyun ve eğlence edinir”(İbn Arabi, 2007:117-118).

İbn'i Arabi'ye göre alem, bütünüyle hayal ve gölgeden oluşmaktadır. Varlık aleminin bir ayna olarak kabul edilmelidir. Hakk'ın tecellisinin görmenin tek yolu basiretli gözlere sahip olmaktan geçmektedir. Varlıkların şekil ve suretleri hakikati görmeye imkan sunmamaktadırlar. Hayali suretlerin geçip gidişinin izlendiği, varlık aleminin denilen perdeye bakmak yerine ya da gölgelerin görüldüğü perdeye bakmak yerine, deyyara yani perdenin arkasındaki alemin sahibine yönelmek gerekmektedir(İbnü'l Arabi, 2013: 58-59).

“İslam mistisizmine göre ideler aleminin (alem-i misal) ruhların cesetleştirdiği, cesetlerinse ruhlaştırdığı bir alandır. Hayal aleminin bu iki varlık arasındaki dönüşümü sağlayan bir alan olduğunu ve bu dönüşümün sadece mükâşefe ve sezgi yoluyla gerçekleştiğinin düşünülmesi, düşüncenin misyonunu ne akli ne de içgüdüsel ve psikolojik bir görev olarak görüyor ve bu ikisini bunların tamamını kendisinde toplayan hem bunu hem onu tasarlayan aşkın bir güçte eritmeyi murat ediyordu”(Shayegan,2008:98).

Karagöz, bu düşünce siteminin yaşam bulduğu önemli bir seyirlik gösteridir. İbret perdesinde tanrının sözünü onun tecellisiyle veren büyük hakikat için Karagöz perdesine yönelen bakışa dikkat çekilmektedir.

“Evren bir düş, sanal bir ortamsa, perde de, bizler de birer gölgeyiz. Nasıl evrendeki varlıklar gizli bir yaratıcı tarafından yönetiliyorsa, perdedekileri de "hayalci" yönetmektedir. Genel söylem bu. Hayal perdesi. Düş perdesi, evrenin küçük boy bir modeli. Öyleyse perdeye bakıp orada olan bitenleri gözleyip ibret almalı. Ne demek ibret? İbret alıp kendine göre ders çıkaracaksın, evreni yöneten güç önünde eğileceksin, isyancı olmayacaksın, yaratıcıya kafa tutmayacaksın, onunla uyum sağlayacaksın. Olayın mistik ve metafizik yanı böyle” (Duru, 1999:153).

Kutsal ve din dışının madalyonun iki yüzünü oluşturduğu, estetik olarak ışık düşürülmüş olan perdede “Gölgeler, hayallerin muğlâk dünyasına, Sûfilerin mistik dünyasına aittir ”(Judetz,2013: 103). Gölge oyunu perdesi görünüşte hayal oyunu olsa bile, hakikatte bu dünyanın gerçeğini müşahade ve temaşanın bir aracıdır. Gölge oyunu perdesi, varlığın yalnızca dış yüzünü görebilen göz için suretlerin nakşından oluşturulmuştur. Varlık âlemindeki her nesneyi bir sembol ve işaret olarak algılayan kimselere göre bu oyun, Hak ile alem arasındaki ilişkinin hakikatini ortaya koyan bir temsil, bir sembolleştirmeden ibarettir(İbnu’l Arabi, 2013: 59).

“İslam dünyası’nda Gölge Oyunu için kullanılan Zıll-i Hayal ve benzeri tabirler, bu oyunun, tasavvuf inanışı için de bir ifade vasıtası olmasındandır. Buna göre, kainatta bizim bütün gördüklerimiz, yegane gerçek varlık olan Allah’ın, bir zuhur alemi olan bu alemdeki hayalleridir. Bu geçici varlıklar, tıpkı Karagöz perdesinde görünen hayaller gibi, Büyük Hakikat’in gölgeleridir. Büyük Hakikat ise bütün bu geçici hayallerin arkasında, onların vasıl olmaya çalıştıkları *ebedi alem*’ dedir. Karagöz oyunlarının,(...)meşhur *perde gazelleri*’nde, bu görüş, halk ruhunda ibretler uyandıran hikmetli söyleyişler halinde asırlarca aynı perdede yaşatılmıştır. Gösterir yüz bin hayal alemde suret perdesi / Şem-i siyretle ziyalandıkça hikmet perdesi”(Banarlı,1986:3).

Bu temsillerde seyirci, bir taraftan görünenin ardındaki ilahi gerçek üzerine algısını inşa ederken, bir taraftan da dile getirmeye cesaret edemediği ahlaki, siyasi ve toplumsal kaygıların bir ifadesinin perdede dillendirilmesi ile kendisine ait dünyevi bir gerçekliği deneyimlemektedir. Karagöz’ün başından geçen gündelik sıkıntılar oyunun gerçekliğini inşa ederken, Mukaddime bölümünde Hacivat’ın söylediği perde gazellerinde tasavvufi anlam vurgulanmaktadır. Tasavvufi içerik, bir anlamda oyunun

kendini gerçek dünya karşısında korumaya almasına yararken, bir taraftan da oyunların düşsel tarafını kurmaktadır.

“Gel ey zahid kenar-i bezm-i irfanda mekaal anla,
Hakikattir sözü ariflerin güş it meal anla.
Görünen perdedir amma verasin bilmede maksud
Cihana i'timad etme hemen zıll ü hayal anla.

Gel ey zahid! bilgililerin sohbetinde bulun, anla,
Kavrayanların sözü hakikattir, dinleyip sen de anla!
Dış görünüşe aldananlar perdenin sebebini anlayamazlar,
Sen ders çıkararak bak ki geçici dünyaya bir örnek anla!”
(Oral, 2012:91).

Seyri, hevadar'ı safaya neş'e bahş eyleyen bu temsilde kumaş üzerine iğnelenmiş bir ya da birkaç dekor (göstermelik) seyircilerin ilgisini çeker ve hayal gücünü kışkırtır (Nicolas, 2007: 67). Düşsellik, sadece tasavvufi algı üzerinden değil, oyundaki birçok yerde ve özellikle de muhavere bölümü aracılığıyla kurulmaktadır. Muhaverede genelde olmamış bir şey olmuş gibi anlatılmakta, daha sonra yaşananların bir faraziye olduğu anlaşılmaktadır. Seyirci, oyunların gerçeklik boyutu ile fasıl bölümü aracılığıyla karşılaşmaktadır. Temel yapısı bakımından gerçekçi özelliklere sahip bu gösteriler, kopyacı değillerdir. Seyircisinin hayal gücüne büyük imkan tanımaktadırlar. Seyircisinin hayal gücüne bu kadar geniş imkan tanımaları oyunların fantastik öğelerle iç içe bir yapı sergilemesini de beraberinde getirmiştir. Bu oyunlarda seyirci, her zaman düşle gerçeğin bir birine karıştığı, akıldışı olayların, gerçeküstü durumların gerçeğin bir parçası olarak ifadelendirildiği bir yapıyla karşı karşıyadır. Cinlerin insanları çarpmaları gibi, başı kopan eşeğin ayakta durması gibi, ikiye bölünen eşeğin yeniden birleştirilmesi gibi ya da ölen eşeğin ele alınıp, dürbün gibi kullanılması gibi fantastik öğeler seyircinin hayal gücüne bırakılmıştır(Kudret,2013: 25-26).

Seyirci, her iki düzey aracılığıyla bu temsillerde gündelik hayatın uhrevi ve dünyevi boyutlarıyla sarmalanmakta, düşsel olanın yanı sıra reel gerçekten ayrılmayan bu oyunlarda toplumsal bir problemin gerçekçi bir biçimde parodileştirilmesine tanık olmaktadır. Sürekli olarak gerçeğin ve doğrunun peşinde olan, insanlığın sahte bir dünya ile kuşatıldığına inanan bu oyunlarda seyirci, gerçekleri örten perdeyi aralamak, sunulu olan yapaylığın ardına nüfuz edip, gerçeği bulmak, evrenin anlamına ulaşmak ve

ibret almak gibi yaklaşımların yanı sıra eğlenmek, derdini sıkıntısını boşaltmak gibi sıradan bir gerçekliği de yaşamaktadır. Söylemi gerçeği ve doğruyu bulmak olan bu oyunlarda seyirci, kimi zaman da gerçeklerin sembolik manalar kazandığı bir durumu deneyimlemektedir. Dünyevi gerçeğin görüngüleriyle, tasavvufi gerçeği kendine konu edinen bu gösterilerde seyircilere hakikat olarak sunulan dünya, aslında tanrının bir tecellisinden başka bir şey değildir. Hakikat, aslında varlıkla perdelenmiştir. Seyircinin sıradan nesnelere yönlendirdiği gerçeklik anlamı, aslında hakikatin üzerini örten, onun algılanmasını güçleştiren özellikler taşımaktadır. Aslında gerçek sanrısıyla algılanan ve anlamlandırılan sıradan nesne, sadece hakikatin birer işaretidir(Aytaç, 2012:275).

Karagöz'ün düşsel olan tarafının oyunlarda yansımaları bulduğu örnekler az değildir. Aşçılık oyununun muhavere kısmında atışmaya başlayan Karagöz ve Hacivat, akıl alıp akıl satma konusunda farklı düşünmektedirler. Karagöz, eğlencenin, fantazinin sınırlarını zorlamaktadır.

“Hacivat-Seni anan doğurmadı mı?

Karagöz- Ne yalan söyleyeyim, beni komşunun kedisi doğurdu.

Hacivat- Hadi oradan terbiyesiz! Hiç kedi insan doğurur mu?

Karagöz- Darılma. Doğrusunu istersen ben, kendi kendimi doğurdum.

Hacivat- Amma münasebetsiz söz! Nasıl olur?

Karagöz- Nasıl olacak! Babamın ebeye verecek parası yokmuş. Cam feneri yaktım, kendi kendime çıkıverdim”(Kudret, 2013:105).

Yalova Sefası oyununda Zenne, onlarla beraber eğlenmeye gelmek isteyen yedi kişiyi bir kıl çuvalın içine yerleştirir.

“Karagöz- Ulan, içerisi millet bahçesi gibi oldu! Kuzum Hanım, ben de gireyim.

Zenne- Canım, sana vakit var.

Karagöz- İçeride yer kalmadı, hala ‘Vakit var’ diyor”(Kudret,2013: 1136).

Büyük Evlenme oyununda Karagöz, evlendiği gece baba olur. Oğlu doğar ve babasına küfür eder.

Çocuk-Baba, senin karnında ne var?
Karagöz- İşkembe bumar.
Çocuk- İşkembenin içinde ne var?
Karagöz- Bok var.
Çocuk-Sen o boku ne zaman yedin?
Karagöz-Anneni aldığım vakit yedim.
Çocuk- Baba sana bir şey söyleyeceğim
Karagöz- Nedir söyleyeceğin
Çocuk- Baba, bana bir göt versene”(Kudret,2013:260).

Oyunlardaki kimi mekan ya da aksesuarlar, seyircinin düşselliği algılama sınırlarına güvenilerek olanca abartılı bir biçimde kullanılmaktadır. Bu oluntular tamamen düşselliğin seyircinin algılama düzeyi içerisindeki yerine hitap edecek şekilde yansıtılmaktadır. Soyutlamanın olanaklarıyla oluşturulan bu algıda, gerçek değil soyutlanmış formlar vardır. Ferhat ile Şirin oyununda şarkı biter bitmez penceresinden atlayan Karagöz, yuvarlana yuvarlana hemen evinin önündeki Elmadağı'na düşmüştür. Koca Elmadağı boyutsal olarak Karagöz'ün evinden küçüktür(Kudret, 2013:406). Ama seyirci için bu yadırgatıcı değildir, o küçük yükseltiyi Elmadağı varsayar. Ferhad'ın Amasya'daki Elma Dağ'ı, Mecnun'un Arabistan'daki çölü, hem Amasya'da, hem Arabistan'da, hem de Karagöz'ün evinin önündedir. Serez ile Selanik arasında olduğu söylenen Kanlı Kavak(Kudret,2013:542), günün birinde Karagöz'ün evinin önünde yükselmiştir(Kudret,2013:541). Seyirci, kavağı hem Karagöz'ün evinin önünde hem de Serez-Selanik yolu üzerinde farz eder. Kanlı Kavak'ın içinden çıkan bir yılan, kavağın altında yatan Karagöz'ün burnunu diliyle yalamaktadır(Kudret,2013:549). Seyircinin hayal algısına yönelen yapılardan bir tanesi de deve tellal iken, pire hammal iken, ben babamın beşiğini tıngır mıngır salları iken gibi “günlük hayatımızın ölçülerine sığmayan”, gerçeküstü, gerçekdışı olayların”(Kudret,2013:31) anlatıldığı tekerlemelerdir.

Seyircinin gerçek ile kurduğu ilişki ise Fasıl bölümü aracılığıyla olmaktadır. Fasıllardaki ortak temanın çoğunlukla işsizlik, yoksulluk, cehalet ve ahlâki yozlaşma olduğu söylenebilir. “Karagöz imgesiyle yansıyan işsizlik, yoksulluk ve bilgisizlik, toplumu kemiren en büyük sorun olan zorbalık ve düzen bozukluğuyla sıkıca ilintilidir. Bütün Karagöz oyunlarında, perdeye yansıtılan “mahalle”nin renkli yaşantısı altında bir

zorbalık ve haksızlık ırmağının aktığı duyulur”(Sokullu, 1997:127). Karagöz, bütün oyunlarda işsizdir. Acem dışında seyircinin perdede izlediği imparatorluğun bütün unsurları yoksuldur, işsizdir. Seyirci, birçok yerde olmasa da, dertte ve tasada ya da yoksullukta eşit olduğunu algılamaktadır. Karagöz’ün karısı, yoksulluktan bıkmıştır, Karagöz’ü eve almayı reddetmektedir.

“Karagöz- Ne oldun gene, ne bağıırıyorsun?

Karagöz’ün Karısı- Neye bağıırmayım? Eti kasapta, yağı, pirinci bakkalda görüyorum.

Karagöz- Şükret haline şükret.

Karagöz’ün Karısı-Neme şükredeyim? Açlıktan ölmeye mi?” (Kudret,2013:563).

Seyircinin Hayal-gerçek algısının yerleşmesini sağlayan diğer önemli form ise Ortaoyunlarıdır. Ortaoyunlarındaki muhavere bölümü, seyircinin hayal-gerçek algısının yerleşmesini sağlayan önemli bir işlev yüklenmiştir. Muhavere, arzbar ile tekerleme kısımlarından oluşur ve seyircinin fantastik olanla kurduğu ilişkinin en canlı örneği tekerleme kısmında gerçekleşir. Tekerlemelerde “Kavuklu, olağandışı bir olayı kendi başından geçmiş gibi anlatır. Pişekar da bunu gerçekmiş gibi dinler, hatta merakını gidermek ve aydınlanmak isteğiyle ikide bir sorular sorar, sonunda bunun bir rüya olduğu anlaşılır”(Kudret, 2007: 61). Düş ile gerçeğin kaynaştığı tekerleme bölümü, seyirciyi bilinçdışı alanın kuytularına taşımaktadır. “Oyunun sunulmasıyla başlayan göstermecî nitelik, yani oyunu oyun olarak gösterme Arzbar’da söyleşinin gerçekçiliğiyle yaşama yaklaşır. Tekerlemede anlatılan düş ise seyirciyi yaşamdan hayal alanına götürür”(Sokullu, 1997: 216).

“Karagöz ve Orta oyununda da mantığın allak bullak edilişini, usdışıcılığı, bulaşıcılığı, gerçeküstücülüğü buluyoruz. Düşler, olmayacak işler, hiçbir açıklama gerektirmeden gerçeğin bir parçası oluyor. Gerçek düşlerin, düşler gerçeğin bir sürümcemesi gibidir(...) Fakat düşle gerçeğin kaynaşmasını en çok her Orta oyununda görülen ‘tekerleme’ler de buluyoruz. Tekerleme Kavuklu, Pişekar’a başından geçen bir olayı olmuş gibi anlatır, Pişekar’da bunu gerçekmiş gibi dinler. Sonra bunun bir düş olduğu anlaşılır. Düşten gerçeğe yakıştırmaca bir uyanışa geçilir”(And, 2013:63).

Bahçe oyununun tekerleme kısmında Kavuklu ile Pişekar karşılaşır. Pişekar Kavuklu'ya birbirlerini görmedikleri zamanda neler yaptığını sorunca, Kavuklu geçen kış başına gelen bir hikayeyi anlatmaya başlamıştır. Ayaklarına keçe terliklerini, üstüne de meslerini çeken Kavuklu, çarşıya gitmek için dışarı çıkınca olanlar olmuştur. Sokağın meyilli olmasından dolayı hızla kaymaya başlayan Kavuklu, şimendifer gibi yol almaya başlamıştır. Haliç'e doğru ilerleyen Kavuklu, buz tutan Haliç'i geçip, Otakçılar'dan inerek Sütlüce'ye doğru yıldırım hızıyla gelmiştir. Öyle bir hızla kayıyordur ki, kimse kendisini tutamaz. Etraftakilere yalvarmaktadır.

“Amanın, size çok yalvarırım! Tutturduğum istikameti görüyorsunuz; şöyle bir tahmin mi edersiniz, haritaya mı bakarsınız, telgrafhaneyi mi sorarsınız, beni karşılayacak bir yere telgrafla haber veriniz, bari karşılasınlar.” dedim(...)tahmin ettikleri istikametteki memleketlere”- Kayarak, dağdan tepeden bir Kavuklu geliyor, hemen karşılayınız.” demişler. İşte, İğneada ahalisi de benim yolda olduğumu öğrenmişler, Bir alay büyük balık ağları kurarak beklemişler”(Kudret, 2007:118).

Pişekar, Kavuklu'yu şaşkınlıkla dinlerken, Kavuklu, kedisi tekir'in yüzünü yalayıp, kendisini uyandırdığını aktarmaktadır. Pişekar daha da şaşkınlık içindedir, bu kadar süredir bir rüyayı gerçek diye dinlemiştir. Oyunlarda, Benzetmeci tiyatrodaki olduğu gibi dekor kullanılmaması, sahnede olan bitenin geçtiği ortam ve ayrıntılarının seyircinin hayal gücüne bırakılması, diyaloglarda usdışı sözler kullanılması gibi özellikleri dolayısıyla Ortaoyunu soyut bir yapı sergilerken, kostüm seçimlerinin çevredeki kişilerin giyim geleneklerini yansıtmaları dolayısıyla bir taraftan da gerçekçi bir yapı sergilemektedir. “Böylece, Ortaoyunu'nda, hayal gücüne dayanılarak ev ve dükkan sayılan iki paravana ile, hayale hiç yer vermeyen gerçekçi giysiler bir araya gelir; hayalle gerçek yan yana ve iç içe yürür”(Kudret, 2007:92-93).

Hayal olgusunun seyirciyle olan ilişkisinin bir benzeri benzetmeci tiyatrodaki ilüzyon/yanılsama kavramıyla tiyatro olayında yer bulmaktır. Ses, görüntü veya gerçek surete karşılık gelen bir obje ile sağlanan kuvvetli bir his olan ilüzyon, bir duyuusal deneyimin yanlış yorumlanması olarak kabul edilebilir. Tiyatroda ise gerçek olmayan fakat gerçeğe karşılık gelen bir şeyin seyirci tarafından istekli olarak kabul edilmesidir. Duyusal deneyimlerin yanlış algılanmasına gönüllü izin vermeyi içermektedir.

Tiyatro oyunlarının biçimlenişi geçmişten günümüze iki ana üslup üzerinden gelişmiştir. Bunlardan ilki Göstermecî, diğeri ise Benzetmecî Tiyatrodur. Bu iki üslup, anlatım araçları ve seyirci-oyuncu ilişkisi bağlamında yanılısma ya da ilüzyon kullanma bakımından farklıdır. Yanılısamaz tiyatro da denilebilecek olan Göstermecî Tiyatro, sahne üzerinde seyircinin ilüzyona uğratılmasına karşı çıkarken; Benzetmecî ya da Gerçekçi Tiyatro ise bu yanılısmanın peşindedir. Göstermecî tiyatrodaki oyuncu oyunculuk niteliğini yitirmez, seyirci onu, giyindiği rol kişiliği olarak değil, seyredildiğinin bilincinde biri olarak kavramaktadır. Göstermecî tiyatrodaki oyuncu, seyirci ve temsil aynı dünya içinde, birbirleriyle ilişkili olarak var olmaktadır. Bu yüzden oyuncu, seyircilerle doğrudan ilişkilenebilir, rolü biten oyuncu, gizlisiz saklısız seyircinin gözü önünde durabilir, ya da farklı bir yerde, seyircinin onu fark edebileceği bir biçimde konumlanabilir(And,1985:408-409). Göstermecî tiyatrodaki gerçeğin seyirci üzerindeki yanılısmasını yıkmak için eylemin akışı kesintiye uğratılır. Açık eser tek bir düzene sokulamayan, tek yönde gelişmeyen, seyircinin, dinleyicinin, oyuncunun istediği gibi değiştirilebilen eserdir. Kapalı ise tek bir biçim içinde kapalı kalan, seyircinin, dinleyicinin, oyuncunun isteğine göre değiştirilemeyen, yaratıcısının elinden çıktığı gibi dondurulmuş, kalıplaşmış eserdir. Açık eser- esnek, oynak, değişkendir. Parçalar, ögeler yer değiştirebilir. Açık eser kimi zaman sonsuz sayıda olanak sunarken; seyirci, dinleyici, okuyucu, kendisine sunulan bu çok yönlülük içinde seçimler yapabilmektedir. Alımlayıcı, sanki ikinci bir yaratıcı olmaktadır. Kapalı eserin tek bir merkezde, bir çekirdek çevresinde toplanmasına ve parçaların belli, değişmez bir sıra içinde, sınıksız birbirlerine bağlanmasına karşın, açık eserde- parçalar, ayrıntılar, bağımsızlık kazanmışçasına, kendi başlarına bir bütün özelliği taşımaktadır(And, 1985:421-422). Bu yapı, özellikle Türk-islam kültürü içerisinde sanatsal alımlama faaliyeti bakımından kültürel bir olanak olarak var olmaktadır.

“İslami inanışa göre hiçbir hadise kendinden evvel ve sonra gelen hadiselerle zaruri bağlarla bağlı değildir. Allah her saniye dünyayı baştan başa yeniden yaratmaktadır. Kainattaki tek devamlılık onun mutlak iradesidir. Tıpkı bunun gibi halk tiyatrosunda da sahnelerin birbirini takip etmesi oynatıcının keyfi heveslerinin bir neticesidir; ve o çenesinin kudretini göstermek hedefini güden durumları ortaya çıkarmaktan başka bir şey düşünmez. Modern piyes yazarı, aksine, sahneye koyduğu

hadiseleri bir sebepler ve psikolojik tercihler zinciri ile birbirine bağlamaya gayret eder”(Saussey, 1950: 102-103).

Açık biçim üzerine düşünüldüğünde, gerek seyircinin uyanıklığı, gerek gösterinin epizodik, parçalı yapısı sahne seyirci ilişkisini baştanbaşa farklılaştırmaktadır. Seyircinin algısı ve aklı, bu yaklaşımla daha merkezi bir noktaya çekilmiştir.

“Seyirciye genellemesine yönelik tipler, seyircide duygusal olmayan bir etkinlik yaratırlar. Seyirci, birtakım nitelikleri temsil eden tiplere psikolojik yoldan bağlanmadığı için, onlara yabancılaşır ve onları tarafsız bir gözlemlerle seyrederek. Böylece, duygu arka düzeyde tutularak seyircinin çeşitli nitelikleri gösteren tiplere akıl yoluyla tepkide bulunması sağlanır. Genellikle karakterin yapısında kendine özgü psikolojik bir gelişim olduğu için, seyirci seyrettiği karakterle kendini özdeş sayar, onun yazgısına katılır. Oysa "yabancılaştırma" ile ne duygu ortaklığı ne de algılama beklenir; "yabancılaştırma" da temel, uzaklık ve yansıtma yeteneğidir. "Oyuncu, bir kazayı anlatan yaya durumunda" ise, seyirci de o kazayı, onu gören yayadan dinleyen bir üçüncü kişi gibidir. "Yabancılaştırma" ile dünyanın olduğu gibi görünmesini sağlayan uzaklık yaratılır; seyirci, sahnedeki olaylardan ve kişilerden uzaklaştırılarak onun sahnedeki olaya tarafsız bir yolda yönelmesi ve bu olayı yargılaması istenir.³⁴(...)Bu tür oyunda, oyunun yapısı baştan sona doğru gelişen ruhsal devinimi değil, episod bölünmesi ile gösterilen sonuçları kapsar. Bunun için de, oyunun yapısını kuran bu episod'ları birbirine bağlayan açıklamalara ve anlatıma yer verilir. Bu açıklama ve anlatım tekniği ise "yabancılaştırma"nın önemli bir ögesidir; her an bir tiyatro seyredildiğini hissettiren bu açıklamalar sahne "iluzyonu" nu ortadan kaldırarak seyircinin sahne üzerindeki olaya salt duygusal yoldan katılmasını önler”(Nutku,1970: 34).

Göstermecî Tiyatroda kullanılan saymaca özelliği, Türk seyircisinin oyunla kurduğu ilişkinin zihni çeperini oluşturmaktadır. Sahne-seyirci-oyun üçgeninde oyunun iletme istediği doğaya seyircinin yerleşmesinin, katkıda bulunmasının en estetik hali olarak değerlendirilebilecek olan saymaca özelliği, aktif seyirciye de referans vermektedir. Özellikle Ortaoyunu bağlamında yeni dünya bir ev olarak kabul edilirken, örneğin bir kapının açılması sese dayalı taklit ile gerçekleştirilmekte, gerektiğinde ise imkansız mesafeler gene temsil ve saymaca yoluyla kat edilebilmektedir. Gerçekten

yapılabilecek hareketler bile temsili bir biçimde yapıldı. Örneğin birine para verirken, gerçekten para vermek yerine yalnızca para sayma hareketi ile yetinilir, kapı açılırken kapanırken bununla ilgisi olmayan çingır-ıngır sesi çıkarılırdı. Bir diğer üzerinde durulması gereken ise oyuncu; aynı zamanda bu sayıntı ile dalgasını geçip, seyircinin rahatlıkla yerleştiği bu oyun-gerçek; yokluk- varlık ilişkisine müdahale edebilmekteydi. Böylelikle seyirci, buradan kahkaha üretebilmekte, saymacanın bozulmasından haz duyarak, diğer oyuncunun düştüğü durumdan, bilgiye dair üstünlüğü aracılığıyla keyif almaktaydı(And, 1985: 409-412). Oyuncunun mim gücüyle her şeyi seyircinin hayalinde canlandırmasını sağlamak, Türk tiyatro gösterilerindeki başat amaçlardan birisiydi. Ortaoyunu'nda iki ya da üç kanatlı Yeni Dünya aksiyona göre ya bir ev, bir duvar, bir köşk ya da bir kule olarak ifadelendirilirdi. Dükkan ise, iş yeri olur, türbe olur, kahvehane ya da bakkal dükkanı gibi bir mekanı temsil ederdi. Orta Oyununda sanatçılar, kapı yokken kapı açmayı, herhangi bir merdiven yokken merdiven çıkmayı imleyerek gösterirdi (Nutku, 1995: 72).

“Pişekar- Bak, birader, tramvayda geldi. Azıcık hızlı yürüyelim de yetişelim. (*Sürükler.*) Hah! yetiştik. Atla, birader, atla! (*Sıçrayarak*) Hop! Haydi, birader, ne duruyorsun? Atlasan a!- Aman kondoktor efendi, sakın düdükleme.- Hop! (*Oldukları yerde tramvaya atlama taklidi yaparlar.*) Haydi, bindik, düdükle de gidelim! (*Düdük çalar gibi yapar.*) - Haydi, oğlum, varda! Destur, hemşire!- Bize iki bilet kes, Şehremini'ne.(*Kavuklunun elini tutarak.*) – Yoo! Vallahi verdirmem! Sen benim misafirimsin,(*Elini tutar.*) sana katiyen masraf ettirmem.- Haydi, oğlum, sen ona bakma, iki bilet kes. Al şu parayı da.

(*Muttasıl dönmekte devam ederler*)

Kavuklu- İsmail, tramvay beni pek sarsıyor. Ben ineceğim.(*Pişekarın elini bırakır.*) – Hop! (*Diyerek Tramvaydan atlar gibi yapar ve oturur*) Of!... Of!...

Pişekar- Aman, birader, iki adım kaldı. Bak, şuracığa geldik, kalk da gidelim.

Kavuklu- İsmail, böyle bir tramvaya hiç binmediğim için, çok yordu. Haydi sen yürü, ben biraz dinleneyim. Nasıl olsa sana yetişirim; çünkü senin buradan bir yere gideceğin yok. Sana yetişirim.

Pişekar- Canım, bak, şuracığa geldik. Haydi kalk. (*Tutar kaldırır.*)

Kavuklu- Haydi, İsmail şuradan Çekil Git de ben de kendime selamet bir yol bulayım gideyim yoksa İkimizi birden götürüp tıkacaklar.

Pişekar- Canım, ne haddine! Nereye tıkacaklar?

Kavuklu- Tımarhaneye, oğlum, tımarhaneye. Ulan bir saattir şurasını dört döndük, olduğumuz yerden bir karış bile ayrılmadık. Çıldırın mı, yoksa eğleniyor musun?”(Kudret, 2007:210-211).

Türk tiyatro kültüründe seyircinin geçmişten günümüze oyunla ilişkisinde kendini açığa vuran hayal-gerçek olgusu, tiyatro-seyirci ilişkisinin temel belirleyenlerindendir. Dünyanın durumunun hal diliyle hikayesi olan Hayal perdesi, seyirciye kimi hikmetler göstermektedir. Hakikat güneşinin ışığıyla yanan mum, suretleri gösterse de işin içyüzü ibret vericidir. Ancak seyirci perdeyi anlayabilmek için başka bir gözle bakmalı, perdeden yansıyanları kalp gözüyle tercüme etmelidir. Seyirci eğer dünyaya bu gözle bakmıyorsa kör demektir. Tasavvuf irfanına göre hayat ibret alınarak yaşanmalıdır. Bu dünya bir aynadır. Seyirci de diğer yaratılmış olan canlılar gibi Allah'ın aynası olma niteliğine sahiptir. Bu aynada hakkın tecellisinin görünebilmesi için basiretli bir göz gereklidir. Kalp aynası üzerindeki tozlara üflendiğinde ya da tozlar silkelendiğinde, seyirci kalp aynasını parlattığında kalbi, ilahi güzellikleri yansıtan bir aynaya dönüşecektir. Geleneksel dönemlerde Türk seyircisinin bakış açısına göre hakikat, varlıkla perdelenmiştir. Varlık, hakikatin üzerini örten, onun algılanmasını güçleştiren özellikler taşımaktadır. Bu yüzden seyirci, benliğini silmeli, hiç olmaya doğru yol almalıdır. Böylelikle artık sadece ilahi güzelliğin kendisinde yansıdığı bir aynaya dönüşecektir. Hikmet perdesi, insanın içinin mumuyla aydınlanınca hayal perdesi yüzlerce hayal gösterecektir. Seyirci, oyundan hisse almak isterse bu hayallere başvurabilir. Görünenin ardındaki gerçeğe ulaşmak için, haz dolu bir biçimde yöneldiği görüntünün genel özelliklerine yaklaşacak, bu özellikleri kendi durumlarından soyutlaya soyutlaya temaşa edecek, özündeki gerçekliğe ulaşacaktır.

Tanzimat dönemi ile birlikte Göstermecî Tiyatro'dan Benzetmecî Tiyatro'ya geçilmiş, Türk tiyatro kültüründe seyircinin oyunla kurduğu gerçeklik ilişkisi radikal bir değişime uğramıştır. Öncelikle seyircinin oyunla kurduğu ilişki sekülerleşmiştir. Oyunun zamanı belirli bir döngüsel çevrim üzerine değil, gündelik hayatın çalışma zamanı dışındaki boş zaman ya da dinlenme zamanına denk getirilmiş, seyircinin oyunla ilişkisi bütün bir yıla yayılmıştır. Ritüelistik zamandan koparılan seyir olgusu seyircinin coşkusunu hafifletmiş, var olan karnavalesk duygunun evcilleşmesi sonucunu doğurmuştur. Kollektif seyir algısı yok olmuş, cemaat toplumu içinde birlikte eğlenip,

birlikte gülmeye dayalı seyir algısının yerine belirli sıkı kurallar üzerinden şekillenen kişisel bir seyir algısı dayatılmış, seyirci oyunla tek başına ilişki kurmak üzere bir koltuğa oturtulmuştur. Sahne üzerine getirilen oyun, seyirciden tamamıyla farklı bir gerçeklik algısıyla sahneye yaklaşmasını beklemektedir.

Bu dönemde Batılılaşma ideolojisi ile birlikte seyirciye sunulan melodramlar seyirciyi farklı bir gerçeklik algısıyla yüz yüze getirmiştir. Bu oyunlarla birlikte psikolojik derinlik kavramıyla karşılaşan seyirci, oyunun ve karakterlerin taşıdığı psikolojik derinlikle yüz yüze kalmıştır. Oyunu ciddiyle takip etmesi, karakterleri çözümlemesi ve bir yargıya ulaşması gerekmektedir. Bu durum aynı zamanda farklı bir gerçeklik algısının işleyişini göstermektedir.

Benzetmeci Tiyatro’da bütün çabalar seyirciyi manüple etmeye, onu sahnede kurulan yaşantının gerçek olduğuna inandırmaya yöneliktir. Sürekli olarak seyirciye sahnenin sahne, oyuncunun oyuncu olmadığı hissettirilmeye çalışılmaktadır. Kurulan gerçekçi dekorla, seyirci, dekorun temsil ettiği yerde olduğuna inandırılmaya çalışılmaktadır. Sahne, özel ve gerçek bir yer gibi gösterilmek istenmektedir. Oysaki geleneksel Türk tiyatrosunun seyircisi için her şey “mış gibi”dir. Karagözdeki göstermelik, sadece temsildir. Seyircinin düş gücünü kışkırtır. Ortaoyununda paravana evdir, dükkandır. Bir önceki sahnedeki ağaç, bir sonraki sahnede farklı bir nesne olarak kullanılabilmekte, Pişekarın bir cümlesiyle uzun mesafelere yolculuğa çıkılabilmekte, fakat seyircinin gözü önünden bir metre bile uzaklaşmamaktadır. Seyirci bunu yadırgamamaktadır. Benzetmeci tiyatro ile birlikte seyircinin düş gücüne yaslanma olayı ortadan kalkmıştır. Sahne üzerindeki eylemler, neden sonuç ilişkileriyle kurulmaya başlanmıştır. Böylece seyirci belirli bir rasyonel algı çerçevesi içine oturtulmuş, sahne ve seyirci arasına fiziki bir mesafe konulmuştur. Oysaki Türk tiyatro seyircisi bu mesafeyi paranteze almakta, görünenin ardındaki hakikate ulaşmaya çalışmaktadır. Benzetmeci tiyatrodaki seyirciyi sahne ile salonun farklı alanlar olduğuna inandırmak için kimi teknik yollara başvurulmaktadır. Böylece sahne bir yanılsama uzamına, seyircilerin oturduğu salon ise gerçeğin bir parçasına dönüştürülmüş olmaktadır. Türk tiyatro seyircisi için sahne dışındaki yerler de bir düş uzamı, oyun alanıdır. Seyircinin toplandığı bölüm de oyunun uzamına dahildir. Benzetmeci tiyatrodaki oyuncu, kostümü, makyajı ve tavırlarıyla aslında bir oyuncu değil de, oynadığı rol

kişisinin kendisi olduğu izlenimini seyirciye geçirmeye çalışmaktadır. Oyuncular, sanki salonda seyirciler yokmuşçasına sahnede devinmekte, seyircilere doğrudan seslenmemektedirler(And,1985:409).Geleneksel tiyatrodan ise oyuncu seyirciyle sürekli olarak bir iletişim ortamı içindedir. Geleneksel oyunlarda oyuncu seyirciyle konuşur, bir sonraki oyunun yerini zamanını bildirir. Seyirci, oyuna istediği yerden müdahil olur. Oyuncu bu durumu olağan karşılar ve gereken cevabı verir. Arada bir ilüzyona yer vermez ya da ilüzyonun kırılması bir sıkıntı doğurmaz. Fuat Köprülü'nün, iyi meddahı “el şakasına gelir ve zatıyla eğlenilir bir güzel adam”(Köprülü, 1999: 409)olarak tanımladığı anlatımdan çıkarıldığı kadarıyla oyuncu ve seyirci arasında kurulan ilişkinin yaslandığı fiziki mesafe olgusunun neredeyse hiç olmayışı; ya da dinleyenin / seyredenin öykü ve anlatıcı/oyuncu üzerindeki etkisiyle biçimlenmeye açık gösterim olgusu bu anlamda Batılı formdan, kapalı biçim seyir estetiğinden farklıdır ve seyircinin gerçeklik algısı da bu yönde gelişmiştir.

Benzetmeci tiyatrodan ise seyirci röntgenci konumuna indirgenmiştir. Seyircinin kendi nesnesiyle ilişkisinin yokluğundan Seyircinin röntgencililiği doğmaktadır(Pezzella, 2006: 64). Benzetmeci Tiyatrodan da sayıntı olgusu yok değildir. Seyirci, intihar eden genç kızın kullandığı bıçağın gerçek bir bıçak olmadığını bilir, ya da Otello tarafından boğulan Desdemona'nın gerçekten ölmediğinin farkındadır. Kendi imgeleminde kurmacayı olağanlaştırır ve seyrederken bu psikolojik mesafe üzerinden seyretmektedir. Fakat Türk tiyatro kültüründe seyirci bu psikolojik mesafeyi pek kuramaz. Hayal ve gerçek algısı iç içe geçtiğinden kimi sıkıntılar yaşanmaktadır. Bir Anadolu turnesinde sinemanın kötü adamı Ahmet Tarık Tekçe, bir kahvehanenin önünden geçerken önünü bir genç keser. Ulan nedir şu kızla oğlanın senden çektiği deyip, belindeki silaha sarılan genç, çevredeki yetişene kadar iki el ateş etmiş, fakat Tekçe'ye isabet ettirememiştir. 1872 yılında ise bir seyircinin sahnedeki kıza portakal fırlatıp, isabet ettirmesiyle oyuncu yere düşmüş, oyun durmuştur(Dursun, 2002:7).

Benzetmeci tiyatrodan, seyircinin ilgi odağındaki en merkezi yer sahnedir. Salon ışıkları alınırken, kalabalık git gide kendi meşguliyetlerinden uzaklaşır, birbirleriyle iletişimi keser, konuşmaları mırıltıya dönüşür, seyirci yavaşça uyarıların etkisi altına girmeye başlar. Seyircinin beklentisi yükselmiş, tüm dikkati sahneye odaklanmıştır. Sahne ışıkları açıldığında sahneden gelen uyarılar da artmıştır. Bu durum kalabalığın

polarizasyon sürecine ek üç işlev getirmiştir. Birincisi, sahne-salon ışıklarının yarattığı karışıklık ile sadece sahneden gelen uyarıların algılanması sağlanmış, ikincisi salondaki tüm uyarılar görünmez kılınmıştır. Üçüncü ve en önemli işlev ise karanlık salonun seyirciyi daha anonim hale getirmesidir(Dietrich, 1953:45-48). Türk tiyatro seyircisinin ilgi odağı ise her zaman çok yönlü olmuştur. Bir taraftan oyuna odaklanırken bir taraftan da diğer seyircilerle temasını kesmez. Kahvehanedeysen yüksek sesle çay ister, nargilesinden bir nefes çeker, tekrar oyuna döner. Ortaoyunu izliyorsa, gündüz gözüyle izlemektedir. Oyuna harcadığı dikkat, Benzetmeci tiyatronun seyircisinden talep ettiği dikkat ölçütünün yanında çok azdır. Benzetmeci tiyatrodaki seyirci gerek kendi psikolojisi gerekse salonun atmosferi sayesinde gündelik gerçekliğinden sıyrılarak, oyunun dünyasına girmeye hazır hale gelirken, Türk tiyatro seyircisi ise gündelik hayatın bütün gerçekliğini yanında taşıyarak oyun izlemeye alışkındır ve kendi gerçeğini ara ara oyunun gerçeği ile birleştirmekten çekinmez. İlüzyon olgusu, seyirlik oyunlar söz konusu olduğunda da işlevsel değildir. Seyirlik oyunlar seyircisini illüzyona sokmaz. Benzetmeci türde bir yapı sergilemediği için, bu oyunlar anti ilüzyonisttir. Çerçeve sahne ya da benzetmeci oyunun kullandığı sahne yeri, köylünün imkanları dahilinde değildir. Dekor kullanılmadığı gibi, oyun yerinin aydınlatılması için de ayrıca ışık donanımına gerek duyulmaz. Gün ışığı ya da gece ay ışığı, lüks lambaları veya bir meydan ateşiyle gereken aydınlatma sağlanmaktadır(Karadağ,1978: 137).

Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerinin içinde seyircinin ilüzyonla manipüle edilmesini kullanan tek tür Meddah gösterileridir. Diğer türler göstermeci özellik gösterirken, Meddah, yanılsamacı, benzetmeci yapıyı zorlamaktadır. Meddah, seyircisinde “coşkunluk, üzüntü, merak, acıma duyguları yaratarak, kişileriyle seyirci arasında bir duygudaşlık bağı, bir özdeşleşme ilintisi” (And, 2013:4) kurabilmektedir. Tiyatroya hayal gücünü harekete geçirmek için geldiği kabul edilen seyirci sahnede yaratılan ilüzyondan pay almak istemektedir. Bir ilüzyonun varlığını kabul etmek, seyirciye sahnede gördüğü şeyleri belirli bir sistematik içinde değerlendirme imkanı tanımaktadır. Konvansiyonel tiyatrodaki, tiyatral prodüksiyon seyirciyi ilüzyona katılması için teşvik eder ve aynı zamanda onu tarafsız bırakmaya da çalışır. Ancak bu tarafsızlık öncelikle subjektif tepkilerle gerçekleştirilir. Seyirci objektif olmaya veya sahne performansına eleştirel yaklaşmaya başladığı an ilüzyon da bitecektir. Seyirci sahnede

gördüğü hareketlere ve duyduğu seslere empatik tepkiler verir. Sahnedeki karakterlerle özdeşlik kurar, yeni bir duygusal kimlik kazanır. Bu durum sahnede görülenlere ilişkin bir “duyguya girme” sürecidir.

Geleneksel tiyatronun seyircisi için ise oyun oyundur, oyuncu da oyuncu. Sahneyle duyguya dayalı bir iletişime geçmek onun seyir algısında yer etmemiştir. O, daha çok soyutlayarak algısını kurmaktadır. Benzetmeci tiyatrodaki kahramanın yerine kendisini koyarak, kötü adamı yendiğini varsayan seyirci, geleneksel tiyatrodaki bu ilişkiyi farklı yaşamaktadır. İzlediği sanatçı artist olmadığından, oyun öncesi birlikte çay içmiş, dama oynamıştır. Oyuncuyu gözünde farklı bir yere koymaz. Batılı tiyatro ile bu algı da değişmiştir. Oyuncu seyirci ilişkisi belli bir mesafeye oturtulunca, yıldız sistemi oluşmaya başlamış, seyirci velinimet işlevini kaybetmiş, sahne seyirci ilişkisinde oyuncunun konumlandığı merkez değişmiş, seyirci uzak, ulaşılmaz ikonlar ile yüz yüze kalmıştır.

Benzetmeci tiyatrodaki uyaranlar sahneden çok yoğun gelmeye başladığında, Türk tiyatro seyircisi bazen kendisine hakim olamayarak sahneye müdahale edebilmektedir. Böylesi bir tepki ile ilüzyon ve sanatsal tarafsızlık salonun geri kalanı için imha edilmiş olmaktadır. Artistik uzaklık en temel öge olmuştur. Çağdaş salonlarda bunun için seyir yeri ile sahne arasında bir boşluk yer alır, sahne bir fotoğrafmişçasına çerçeve içine alınır, salon karanlıkta bırakılarak sahne aydınlatılır. Tüm bunlar seyircinin psikolojik ve fiziksel uzaklık sağlamasına yardımcı olmak içindir. Oyunculunun ve yönetmenliğin bazı gelenekleri aynı zamanda sanatsal ilüzyonu da sürdürmeye yaramaktadır. Oyuncu dördüncü duvarı ihlal etmeden, seyirciyle doğrudan ilişkiye girmeden oynamaktadır. (Dietrich, 1953:45-53).

Türk tiyatro kültüründe seyircinin geçmişten günümüze oyunla ilişkisinde kendini açığa çıkaran hayal-gerçek ilişkisi, tiyatro-seyirci ilişkisinin temel belirleyicilerindendir. Bu belirleyeni kuran dinamiklerin başında da seyircinin kültürü gelmektedir. Türk tiyatro seyircisinin İslam, Tasavvuf, Animistik ve şamani inanç biçimleri gibi nitelikleri, seyircinin sahneye olan bakışını kuran, oyunla ilişkilendirilen algısını biçimlendiren özelliklerin başında gelmektedir. Özellikle gerçeğin deforme edilmesiyle, yabancılaşmayla ve usdışı biçimlerle kurulan bu algı, Türk tiyatro seyircisinin oyunla ilişkisini özgür ve geniş sınırlara taşımış, yaşamın düşsel ve masalsı

taraflarını yadırgamadan, sahne üzerindeki her türlü fantastik aktarıma açık olmasını sağlamıştır. Batılılaşma ideolojisiyle gelişen Türk tiyatrosuyla birlikte sahne seyirci ilişkisinde farklı bir gerçeklik algısı devreye girmiş, bu durum seyircinin sahneyle olan ilişkisinde büyük bir kırılma meydana getirmiştir. Öncesinde tasavvuf irfanının akıl, aşk, an ilkelerinin iç içe geçmesiyle kurulan ve sahneye yönlendirilen bakış devre dışı kalmış, bu durum seyircinin farklı bir gerçeklik algısıyla oyuna yaklaşmasına neden olmuştur. Seyirci, geçmişte sahne ile ilişkisini yaratarak değil, keşf ederek kurmaktaydı. Gönül gözünü açması, güzel olanı keşf etmesi gerekmektedir. Bu onun fantastik dinamiklere algısında yer açmasına sebep oluyordu. Batılılaşmanın yürütücüsü entellektüeller, Yeni Osmanlılar, farklı sebeplerden, sosyal ahlak, müstehcenlik gibi, bu dokuyu gereksiz ve ilkel bulup, oyun dünyasından çıkarmaya karar verince, Türk tiyatro seyircisinin hayal-gerçek algısı manüple edilmiştir.

3.2. Zaman-Mekan Algısının Seyircinin Oyunla İlişkileneşmesine Etkisi

Temelde insanın dünyayla olan ilişkisi zaman ve mekanın içinde belirlenmektedir. Zamanın nasıl düzenlendiğı, mekanın nasıl algılandığı, mekan içindeki olguların birbirleriyle olan ilişkilerinin hangi düzene göre kurulduğı temel nitelikleri oluşturmakta ve bu nitelikler insanların algılarını koşullandırmaktadır. Zaman ve mekan algısı, maddi ve kültürel süreçlerin etkisiyle biçimlenmekte, bir kültürden diğerine farklılık göstermektedir. İnsanların içinde varlık kazandığı mekanlarla olan ilişkisi öncelikle kültürel niteliktedir. İnsan, dış dünyayı kendi kültürel yapısının imkanları dahilinde kavramaktadır. Bu kişisel kavrayış potansiyeli, farklı toplumlarda, farklı kültürel algı ve anlatım pratikleri ve kalıplarıyla formatlanıp, dışa vurulmaktadır. Bu nedenle, aynı fiziksel gerçekliklerle yüz yüze kalan farklı toplumlar, sunulu dünyayı farklı algılamaktadırlar.

Türk toplumunun göçebe geçmişinden kaynaklanan hissetme ve eyleme biçimleri gerek kolektif bilinçdışında gerekse gündelik hayatı düzenleme biçimlerinde hala etkisini sürdürmekte, bu etki zaman ve mekanın kavranışında da kendisini göstermektedir. Zamanı ve mekanı kavrama biçiminin kendine özgü nitelikleri gündelik hayatın birçok alanında belirirken, kültürel geçmişin şekillendirdiğı bu iki kavramın seyirci-oyun ilişkisinde de önemli bir rol oynadıkları görülmektedir. Özellikle İslam düşüncesi ve Tasavvuf irfanının etkin olduğı bu biçimlendirmede zaman ve mekan kavramlarının kültürel formatlanışları sonucunda açığa çıkan etkilerin yoğun bir biçimde hissedildiğı yapılardan bir tanesi de Türk tiyatro seyircisidir. Türk tiyatro seyircisine karakterini veren kültürel etkilerin merkezinde yer alan göçebe-kandaş örgütlenme biçiminin yansımaları, Türk seyircisinin seyretme ölçütlerinde hala güçlü bir biçimde etkisini sürdürmektedir. Göçebe-kandaş topluluklarda öne çıkan kolektif yaşam şekli, gerçekliğı algılama ve anlamlandırma biçimleri, İslam ve Tasavvuf öğretisi zamanı ve mekanı kavrayış ve pratikte kullanış biçimlerini de düzenlemiştir.

Aydınlanma döneminin birincil ifadesi, ortaya koyduğı sonuç olan aklın kutsanmasıdır. Aydınlanmanın öne çıkardığı akıl, dünya üzerindeki her sürece etkidiğı gibi, zaman kavramının kabul edilmiş sınırları ve biçimleri üzerine de müdahalede bulunmaktan kaçınmamıştır. Çizgisel zaman anlayışını öne çıkaran akıl olgusu, dünyanın farklı kültürleri tarafından üretilmiş zaman deneyimlerinin gözardı edilmesine

neden olmuştur. Dünya tek zamanlı, tek biçimli bir küre olarak lanse edilmiş, diğer zamansal süreçlere ilgi gösterilmemiştir. Oysa ki Jay Griffiths'in aktardığına göre, "Karen insanları için tüm orman bir saatti"(Griffiths,1999:14). Kelantanlar bir oyuna süre tutmak için Hindistan cevizi kullanırlardı. Cevizi delip, suya bırakırlar, ceviz su dolup battığında oyunun saati de dolmuş olurdu. Doğu Hint Adalarında ayın büyüdüğü iki geceden birine Küçük Domuz Ayı, diğerine Büyük Domuz Ayı denmekteydi. Bu isimlerin verilmesinin nedeni ise bu gecelerde domuzların ay çarpmasına uğrayarak, ay ışığında eğlenmeleri, heyecanlanmaları, ağılları parçalayıp, kırlara eğlenmeye gitmeleriydi. Batılılar ise bu iki güne on birinci ve on ikinci gece diyerek, yaşamın şiirsel ritmine oldukça sıradan bir müdahalede bulunmuşlardır. Beatriz Sarlo, kuşaklar arası deneyimin Batılı aklın öne sürdüğü zaman algısının kutsadığı hız dolayısıyla sekteye uğradığından şikayet etmekte, Batılı ebeveynler ile gençlerin deneyim paylaşma sürecini yaşayamadıklarından bahsetmektedir(Sarlo, 2012:25). Emmanuel Levinas, Ölüm ve Zaman üzerine yazarken, "Zaman saf umuttur. Hatta umudun doğduğu yerdir. Tamamına ermiş bir dünyanın umududur bu; insan ve insan emeği meta olmayacaktır artık orada"(Levinas,2006:116)diyerek Batının gelecek ütopyalarına mesafe geliştirirken, Batı dışı toplumlar Batının ilerleme söylemi ve bu söylemin dinamikleri üzerinden yaşamı düzenlemeye devam etmektedirler. Özellikle zaman algısı üzerinden işleyen bu etkiye, Batı dışı toplumların birçok alanda yaşama katılırken yabancılaşmalarına neden olmaktadır. Bu anlamda yaşananlar, Türk tiyatro kültüründe seyirci bireyin oyunla ilişkisinde de etkili olmuştur. Çizgisel zaman anlayışının getirdiği algılama kalıpları, farklı kültürel algı kalıplarıyla şekillenmiş Türk tiyatro seyircisinin zaman algısında kimi sıkıntılar yaratmıştır. Bu anlamda Türk tiyatro kültüründe seyircinin zaman algısına odaklanmak uygun olacaktır.

Temel Türkçe Sözlük'te "1.Olayların içinden geçtiği, sürdüğü, sınırsız süre (...) 2.Sınırlı, belli an"(Demiray, 1994: 906), olarak tanımlanan Zaman olgusu, Felsefe Sözlüğü'nde "Tüm var olanların birbirlerinin yerini alarak zincirlendikleri sonsuz süre"(Hançerlioğlu, 1989:471)olarak tanımlanmaktadır. Ahmet Cevizci ise zamanı "tüm olayların bir dizi oluşturacak şekilde ortaya çıktığı, ard arda geldiği genel ortam, geçmiş, şimdi, gelecek gibi zaman dilimlerinin kendisinin parçaları olduğu sürekli bütün"(Cevizci, 1996:559) olarak ifade etmektedir. Osmanlıca Dehr, Devir, Müddet

sözcükleriyle de karşılanan zaman, vakit olarak da kullanılmaktadır. Türkçeye Arapça'dan geçen zaman, ayın bir birini takip eden biçimde kararması ve aydınlanması, günün gecenin yerine, gecenin de günün yerine geçmesi, yer değiştirmesidir. Zaman, sürekli akışın art zeminindeki bilinçte üretilmiş, doğa çevrimlerine yansıtılması mümkün olan zihni bir üründür(Peat, 1995: 154).

Doğanın çevrimleri üzerinden kurulan zaman anlayışı akla öncelikle göçebe kültürü ve zihniyetinin dünyayı algılama biçimlerinden biri olan kutsal zaman olgusunu getirmektedir. Türk tiyatro kültüründe seyircinin zaman algısı üzerine düşünüldüğünde Şaman, Göçebe-kandaş toplumlarda somut zaman dünyanın kuruluşunun gerçekleştiği mitsel zamana aktarılırken(Eliade, 1994:33), “Ayinler, hem bu iki dünyayı birbirinden ayırmaya, hem de birbirine geçişi sağlayarak, sürekliliği garantilemeye(S.Ş)”(Tuğrul,2010:139)yaramaktadır.

Zamanın doğa çevrimleri üzerinden okunması, döngüsel zaman algısının yürürlükte olduğunu gösterirken, Döngüsel Zaman ve Çizgisel Zaman'ın işlev ve yöntemleri üzerine odaklanan Aslıhan Ünlü'ye göre döngüsel zaman Doğu'ya, Çizgisel Zaman ise Batı'ya referans vermektedir. Mitsel ve geleneksel olanın merkeze alındığı bu zamanın algılama biçimi göçebelerin yaşamlarında, kırsal hayatta ifadesini bulmaktadır. Çizgisel zaman ise çoğunlukla Batı'ya özgü zamandır ve devletin, kentin, tek tanrılı dinlerin, akılcılığın ve kapitalizmin söylemlerinde kendini açığa vurmaktadır. Döngüsel zaman, kaostan kozmosa varan sonsuz geçişlerle sarmallanan, içinde hem geçmiş hem de geleceği taşıyan şimdinin zamanıdır. Çizgisel zaman ise belirli bir mesafe alma düşüncesine dayalı, ilerlemeci kutsayan, evrimci, arkasına bakmayan, geri döndürülemez başlangıçların, tarihin zamanıdır. Sözlü kültür evreninde konumlanan döngüsel zaman, doğanın ritimleri üzerinden belirlenimliken, çizgisel zamanı doğuran ve geliştiren ise yazılı kültürdür ve belirleyeni ise ilerleme ile hızdır(Ünlü, 2009:29).

Döngüsel zamanın ana karakteristiği, kutsal zamana geri dönüşlere imkan tanımasıdır. Bu dönüşün yaşanabilmesi için tanrıların ya da geçmiş ataların zamanın başlangıcında, mitsel zamanda gerçekleştirmiş oldukları davranışların taklit edilmesi gerekmektedir. İnsan yaşamının balık avlama ya da meyve toplama gibi sonradan din dışı olan etkinlikleri ya da çok önceden, tanrılar ya da atalar tarafından yapılmış kimi eylemler, tekrar edilerek ataların ya da tanrıların içinde devindikleri mitsel zamanın

yeniden yaratılması hedeflenmektedir. Örneğin, bir denizci denize açıldığında mit kahramanı ile özdeşleşmektedir. Onun mitte giyindiği gibi giyinmekte, onun gibi boyanmakta, onun taşıdığı aksesuarları taşımaktadır. Mitte anlatıldığı gibi dans etmektedir. Avının iyi geçmesi için mitin kahramanına yalvarmaz, çünkü kahramanla özdeşleşmiştir. Kahraman kendisidir. O kahramanla aynı zamanda yaşamaktadır(Eliade,1994: 45) Artık, kutsal şimdiki anda yaşamaktadır. Bu zaman dilimi, kesinlikle kutsal olmayan zaman dilimiyle aynı olmayan bir zamandır. Mitsel zaman, yalnızca geçmiş zaman değildir. Mitsel zaman, bugünü ve geleceği de kapsadığından ilkel insan herhangi bir eylemle mitsel zamana rahatlıkla dahil olabilmektedir. Mitsel zaman, yaratıcıdır ve bu nedenle kozmosun yaratıldığı, düzenlendiği uygarlığı oluşturan kahramanların/Tanrıların, ataların ilk eylemlerini gerçekleştirdikleri “In illo Tempore”dir. Tüm biçimlerin belirsiz olduğu, türlerin henüz belirlenmediği mitsel dönemde her şey mümkündür. Büyük zamanın, mitsel zamanın – o anın-oluşturulması eğilimi, hangi evresinde olursa olsun her toplumda gözlemlenebilen bir eğilimdir ve o güne kadar yapıla gelen tüm ayin ya da eylemlerin sonucudur(Eliade,2003: 378-379). Arketipsel eylemler, in illo tempore’de yani kaydedilmiş tarihin dışında kalan bir zamanda, mitsel zamanda gerçekleşmiştir. Bunlar ortaya çıktıklarında kutsal olmayan zamanı kırabilmektedirler. Eğer bir bayram belirli dönemlerde kutlanıyorsa, beraberinde kutsal olmayan eylemleri de dayatacaktır. Bunlar bir Illud Tempus’a oturtulduklarında herhangi bir zamanda meydana gelebilmektedirler(Eliade, 2003: 380). Yaradılışın belli olaylara bağlı olarak tekrarlanmasının ortak bir noktası vardır. O da evrenin doğumunun simgesel olarak tekrarlanmasıyla zamanın dönem dönem yenilenmesi düşüncesidir. Evrenin doğumu, yalnızca yeni yıl törenleriyle değil aynı zamanda yıl içinde de tekrarıyla tarihsel, kutsal olmayan eski zaman kırılabilir ve yenilenmiş yeni mitsel bir zaman oluşturulabilir. Zamanın döngüsel olduğuna olan inanç, ebedi dönüş, evrenin ve insanlığın dönem dönem yok olması, yeni bir evrenin ve yeni bir insanlığın “yeniden canlanması” inancı, akan zamanın, tarihin yenilenmesi umudunu ve arzusunu ortaya koymaktadır. En ilgi çekici nokta, kozmik döngülerle ilgili tüm mitlerde ve tüm öğretilerde zamanın mutlak olarak yenilenmesi umududur. Sonuç olarak, insan, tüm düzlemlerde, kutsal olmayan zamandan kurtulmak ve kutsal zamanda yaşamak istemektedir(Eliade, 2003: 388-389).

Eski Sümer ya da Babil’de tanrılar bütün şeylere hakimdiler. Zaman unsuru da bu şeylerdendi. Mitoslar, sadece onlarla ilişkiliydi ve bu da geçmişin tanrılara dair bir kavram olarak ortaya çıkmasına neden oluyordu. Geçmiş, bitmiş bir süreç değildi, sürekli devam etmekteydi. Hesap günü diye bir zamansallık yoktu. Eski Mısırda bu değişmiştir. Tanrısal merkezîyetçilik devam etse de bir hesap gününe inanılmaktadır. Eski Yunan da da benzer bir durum yaşanmaktaydı. Tanrılar panteonunun hakim olduğu bir fantazma dünyasında geçmiş-gelecek-şimdi üçlüsü etkin değildi. Ancak Antik Yunan dünyasında bütünüyle tanrılar hakim değildi, tanrılar insani özellikleriyle tanınmaktaydılar ve döngüsel zaman da bu insana dair özelliklerden pay almaktaydı. Zaman, Yunanlılarla birlikte laik özellikler kazanmaya başlamış, mitologya tanrılarının zamanını anlatırken, istoria ise insana dair zamanın, tarihsel zamanın anlatısı olarak gelişmeye başlamıştı. Musevilik ile başlayan kitaplı ve tek tanrılı dinler ise yeni bir zamansallığı öne çıkarmışlardır. Tevrat, Musevilere geçmişlerini anlatırken bir taraftan da gelecekteki yargı gününe dikkatleri çekmektedir. Tevrat ile birlikte zaman, artık çizgisel bir nitelik kazanmıştır. İslamiyet de Museviliğin zaman anlayışıyla uyuşmaktaydı. Fakat, gerek ilk günah olgusunun yokluğu ya da affedilmiş olması gerekse avd, zaman, dehr, eyyam (günler) ve asr gibi kavramlara yaklaşma biçimi İslamiyet’in zaman algısında kimi farklılıkları ortaya çıkarmıştır(Çamuroğlu, 2010:1-5).

Tek tanrılı dinlerin, yahudi-hristiyan geleneğinin kutsallaştırılmış söylemleriyle ilişkilendirilmesi ve doğanın çevrimsel yapısından uzaklaşılması çizgisel zamanı öne çıkarmış, doğa çevrimli zaman algısı etkinliğini kaybetmiştir. Güneş sistemi üzerinden zamanı kuran yaklaşım bir kenara bırakılmış, törenleri ay döngüsü üzerine yerleştiren, sabit bir takvim kabul edilmiştir. Grafik zaman ölçümü ve Keldani astronomisinden alınan gezegen döngüsüne ait bilgiler, kimi küçük birimleri, örneğin hafta kavramını kullanıma açarken, islam kültürü ile biçimlenen zaman algısında günlük zaman ölçekleri dinsel ibadetin dua ritüeli içerisinde, gündelik ibadet süreçlerini öne çıkararak soyut karakterli bir yapı ile biçimlenmiştir(Goody, 2013:168-169). İslam kültürünün hüküm sürdüğü Osmanlı coğrafyasında seyircinin zaman algısı da bu soyut yapı içinde, Osmanlı toplum yapısının, islam düşüncesinin ve tasavvuf irfanının yansımalarıyla biçimlenmiştir. Osmanlı coğrafyasında Ahi örgütlenmesi ve bu örgütlenmenin iç işleyişindeki etik kentteki, tasavvuf düşüncesi etrafında toplanmış Bektaşilerin tasavvuf

irfanını yansıtmaya biçimleri ise kırsal yaşamdaki zaman algısının oluşmasında etkili olmuştur.

Hakim zaman algısını kavramak açısından genel bir çerçeve çizmek faydalı olacaktır. İslâm felsefesinde beka, yani devamlılık, süreklilik yoktur. Sadece “an” vardır. Anların sıralanması bir çizgisellik takip etmez, düzensizdir. Müslümanlar, böylelikle İstidare-i zaman teorisine ulaşmışlardır. Zamanın sürekliliği yoktur. Zaman ve mekan bir arada ve nokta anlar şeklinde, her an yeniden yaratılmaktadır. An’lar birbirini takip etmektedir ve bu takip kesik kesiktir. Allah dilerse geri dönmeleri mümkündür. Yalnız an ele geçirilebilir. Çünkü an’dan başka bir şey yoktur. Sürüp giden, bir birini takip eden bir şey yoktur. Zaman denilen şey, “an” ların uydurma bir biçimde yan yana gelmesidir. “An” lar, Allah’ın iradesinde var olurlar. Öz düşünceye odaklanıp, aşk’ a sarılan bu algılama biçimi(Massignon, 1999: 4-14) seyircinin zaman algısını kurmuştur. İstidare-i zaman teorisi şu şekilde açıklanmaktadır.

“Bir ateşi havada hızla döndürürseniz ateşten bir daire görüntüsü(daire continuumu) oluşur. Halbuki gerçekte böyle bir daire yok, ateşle aydınlanmış noktalar var: bu bir göz aldanmasıdır ve zaman dahi böyle tek tek şimdiki anlardan meydana gelmekte ancak biz onu devamlı imiş gibi hissediyoruz; bu bir idrak hatasıdır”diyorlar. Böylece, bizzat zaman ve zaman continuumu/sürekli içinde yer alan maddi dünyanın deymûmeti bir galat-ı idrakten ibaret oluyor. Bu tabî, “zamanın deymûmeti yok müteakip zaman anları var”, demeye geliyor”(Uçar, 2010:148).

İstidare-i zaman teorisinin özü, aslında tasavvuf irfanındaki Aşk Felsefesi’ni işaret etmektedir. Aşk Felsefesi’ne göre insan, tanrının bir tecellisi, dünya üzerindeki görüntüsüdür. Yaşanılan dünya gerçek bir dünya değil, itibari bir alemdir ve Allah’ın gizleri Aşk olgusunda belirmektedir. Şeylerin içindeki derin anlama ulaşmak için akıl, aşk ve an birliği öne çıkmaktadır. Gerçekliği yorumlamak ve onu yaşamak için akıl gerekirken, gerçekliğin ötekinde bir hakikat olduğunu kavramak ve bu hakikate ulaşmanın coşkusunu taşımak için aşk gerekmektedir. An ise, bu atılımın tek imkanıdır(Çamuroğlu,1999: 77). An dışında, geçmiş ve gelecek algısı önem arz etmez, geçmiş de gelecek de anın içindedir. Bu algı, zamanı kullanma biçimini de belirlemektedir. Kentlerde kurulu Ahi örgütlenmesi, “Kendine uygun bir sanat seçmek, fakat bir kere oraya ayak bastıktan sonra sabır ve teenni ile tam bir olgunluğa”(Ülgener,

1981:85) erişene kadar sabırla çalışmak ilkesinin hakim olduğu, hız, ilerleme, kazanma hırsı gibi şeyleri dışlayan işleyişiyle kişinin zaman algısı üzerinde derin etkiler bırakmış, Tasavvuf irfanı, Esnaf Örgütlenmesi ve Ahilik'in kapsadığı, öne çıkardığı felsefe dönem seyircisinin evrenle, nesnelerle ve zamanla ilişkisini etkili bir biçimde şekillendirmiştir.

Geçmiş zamanlarda oyunla ilişkisini Şaman ayinleriyle kuran seyirci, şamanın gösterisini çok farklı bir zaman algısıyla seyretmekteydi. Sonradan bir gösteri olarak düzenlenen bir şaman ayininde de tespit edildiği gibi, bu gösterilerde/yolculuklarda “‘çevredeki seyirci’ ile ‘sahnedeki’ oyuncu, yaşayan ile ölümler dünyası, gerçek ile metafizik arasındaki sınır silinip kayboluyordu. Zaman ve mekan sınırları da mevcut değildi. Şaman, hem oba içinde hem de "yedinci gök"te, yurt içinde hem de uçurumun kenarında, hem oba içinde ve üzerinden geçerek ruhu Ölüler Diyarı'na götürdüğü تنها bir yerde aynı anda bulunuyordu”(Koechorowa, 1995: 83). Çok boyutlu mitsel bir zaman algısının işlediği bu ayinlerde seyirci, olağanın sınırlarını aşarak fantastik bir seyir algısı yaşarken, aynı anda hem içinde yaşadığı şimdiyi hem de anlatılan hikayenin mitsel zamanını deneyimlemekteydi.

Hikayenin mitsel zamanına geçiş yapılan gösterimlerden bir diğeri de Köy Seyirlik Oyunlarıdır. Seyirci açısından döngüsel zaman algısının hakim olduğu gösterilerden olan köy seyirlik oyunları, ayların, mevsimlerin düzenli geçişleri, bunlara bağlı olarak bitkilerin düzenli olarak yeşermesi ve sararması, hayvanların düzenli üremeleri gibi doğaya dair belli bir pratik takvimin işlediği, eğlence amacıyla yapılan etkinliklerdir. Köylünün kendi inisiyatifiyle kurulan ve tüm gün boyunca süren bu oyunlarda seyircinin zaman algısına döngüsel zamanın çevrimleri hakimdir. Seyirci, oyuna istediği gibi müdahil olabilir, alana girip, çıkabilir. Zaten bildiği bir hikayeyi izlediğinden, oyunun zamanı ile ilişki kurmakta zorlanmaz, sürekli bir şimdide ilerleyen seyirlik oyunlarda seyirci özgürce oyun izlemeye alışkındır.

Seyirci tarafından sürekli bir şimdinin deneyimlendiği diğer gösterim türü ise geçiş ritleri vesilesiyle yapılan Osmanlı Şenlikleridir. “Kişinin toplumsal olarak tanımlanmış bir grup koşullar dizisinden bir başkasına geçişini belirleyen ayinlere geçiş ritleri adı verilir. Doğum, erginlik, evlilik, ebeveynlik ve ölüm bu törenlerin vesileleridir(...)Bu ritlerin işlevi yalnızca bireyin yaşamındaki değişimleri kutlamak

değil, cemaat içindeki yeni rol ve ilişkiler dizisine kamusal onay verilmesidir”(Bates,2013:450-451). Osmanlı İmparatorluğunda Padişahın çocuğunun doğumu, bir yakınının evlenmesi, hanedandan birinin sünneti, cülus töreni, kılıç kuşanma bu ritlerdendir(And,2000:27) Geçiş ritleri dolayısıyla yapılan şenliklerde seyirci, gündelik hayatın ritminin dışına çıkmakta, zamanın donduğu hissini yaşamaktadır. Seyirci hem katılan hem seyredendir. Bu şenliklerde seyirciye hakim olan zaman algısı, döngüsel zaman algısıdır. Tüm ritüeller şimdi'de gerçekleşmekte, ritüelle kutlanan ya da yinelenen olayın gerçekleştiği zaman ne kadar eski bir tarihe ait olursa olsun şimdiki zamana taşınmakta, yeniden gerçekleştirilmektedir.

Seyircinin zaman algısını biçimlendiren önemli bir form da masallardır. Zamanın ve mekanın kırıldığı, toplumsal hiyerarşilerin alt üst edildiği, mantık çerçevelerinin delindiği, çizgisel zamanın dışında, tamamıyla döngüsel hatta kendi üzerine açılıp kapanan bir zaman algısının sürüp gittiği bu masallar, seyirciyi mitsel bir zaman algısıyla sarmalamış, geçmişin ve geleceğin sonsuz bir şimdide kurulduğu olağanüstü mümkünler dünyasında şaşkınlığa düşmeden algılama ve alımlamasına imkan tanımıştır.

“Zaman zamanda iken, kalbur samanda iken, sucu tellâl, keçi berber iken, tavşan bize çırak iken, ben on beş yaşında çocuk iken, samanlık tepesinde çelik çomak oynardım. Öteden doğru dedem geldi: "Oğlum müjde, baban dünyaya geldi" dedi. Samanlık saçağından kendimi attım yere, eve gittim, anam yarım oklavayla yarım yastağacı almış dizinde yufka açar. "Aman nine" dedim, "gözün aydın, babam dünyaya gelmiş. Nine, ver ben sallayayım da sen bize pide mi yapacaksın; ne yapacaksan yap." Anam da, "Hınzırın enceği, ben onun kırk yıldır hasretini çektim. Ya olmadık bir yerini ağrıtırın ya kırarsın ya da en lüzumlu yerini koparırsın. Ben de seni bir güzel oklavadan geçiririm”(Kunos, 1991:5).

Bektaşilikte Zaman Kavrayışı'nı incelediği kitabında yukarıdaki masal girişini veren Reha Çamuroğlu “İnsan böyle masallarla büyür de zaman kavramı sorunlu olmaz mı?”(Çamuroğlu, 2010: Başlarken) diye sorarken, kültürel coğrafyanın ve seyircinin zaman algısını biçimlendiren kültürel kodlara dair önemli açıklamalar getirmektedir. Heterodoksiler üzerinde açıklamaya giriştiği savında Çamuroğlu, heterodoksilerin karmaşık bir iletişim sistemi üzerinden tarihsel, dilsel ve kültürel koşullanmalardan

arınmış olan kutsal zamandaki özle iletişim kurmayı hedeflediklerini belirtirken, sözü Bektaşilikteki zaman algısına getirmekte ve hem Bektaşî düşüncesinin hem de zaman algısının merkezi belirleyeni olan “*Dem Bu Demdir Dem Bu Dem*” söylemine dikkat çekmektedir(Çamuroğlu, 2010:50).Dem’in Arapça kan, Farsça’da ise içki, an, vakit, zaman anlamlarına geldiğini belirten Çamuroğlu, an, aşk ve kan üzerinden insanı insan özellikleri vurguladığını söylediği bu cümlelin anılan kavramları alıp şimdiye bağladığını belirtir ve geçmiş ve geleceğin birer olanak olarak şimdide bulunduğunu ve şimdinin geçmiş ve geleceği kurduğunu ifade eder. Bu algılama biçimi dolayısıyla Bektaşîler içinde yaşadıkları zamanı gelecek planlarına ya da geçmişe bağlılığa kurban etmemektedirler. Bektaşî, ibnu’l Vakt (vaktin oğlu) olarak bir taraftan zamanın gereklerinin farkında olmayı dışlamadan kendi hakikatine doğru yönelmeyi öne çıkarırken, bir taraftan da ebu’l vakt (zamanın babası) olarak kendini kurup, zamanı kendine, aşk ‘a doğru yönlendirmeyi öne çıkarmaktadır. Böylelikle Dem, yani şimdi, ezeli bir anlam kazanmaktadır. Buna an-ı daim denmektedir ve kutsal zamanı içermektedir. An- ı daim, tarihsel zamanın dışında, sürekli dönen, farklı işleyene ulaşmayı sağlayan bir şimdidir. Bektaşî düşüncesine göre tüm insanlık, tarihsel şimdi ile an-ı daim arasındaki ara alanda konumlanmıştır. Bektaşîden beklenen bu iki farklı alanı sistematize ederek belirli bir bilinç seviyesinde birleştirmesidir. Arif olan bu iki boyutu cem edendir. An-ı daimin sonsuzluğunu ve döngüsellığı, tarihsel şimdiyi yaşamının ve onu bünyesinde eritmenin de bir olanağıdır. Akıl, aşk ve an birlikteliğinden doğan bu zaman algısı Bektaşîliğin temel dayanağını oluştururken, bu üç ilkenin şimdide kavranması, ölüm ve yargı günü ya da hesap verme gibi kimi tahakkümsel yaklaşımlardan da onu soyutlamakta, cennet, cehennem gibi sunumları dışarda bırakmaktadır. Bektaşî şimdi ve burada olgusuyla kendi üzerine düşünen insan olmaya zorlanırken, döngüsel zaman algısının eşitleyici çevriminde sabır, cömertlik, kendi özünü bilmek, turab olmak, dünya içinde yaratılmış andan emin olmak gibi özellikler edinmiş, bu kavrayış onun eylem algısını belirlemiş(Çamuroğlu,2010:50-69), bu zaman algısının yansımaları seyircinin oyunla kurduğu ilişkisinde merkezi belirleyenlerden biri olmuştur. Bektaşîlikten yansıyan algılama kalıpları, dünyanın düzeni ve tanrının dünya üzerindeki dengeye dair tasarrufuna yaklaşım, seyircinin bilinç anlamında eylemlilik/eylemsizlik seçimleri üzerinde etkili olmuştur.

Seyircinin zaman algısını biçimlendiren farklı gösterimlere devam edilecek olursa, Meddah, Karagöz ve Ortaoyunundan bahsetmek gerekecektir. Bu gösterimler özellikle Ramazan ayının ritüelleri dolayısıyla seyircinin seyretmeye dair gündeminin başköşesine oturmaktadır.

“Yılları ve mevsimleri kamusal törenlerle karşılamak bütün topluluklarda bir gelenektir. Bu törenler ne keyfi ve gelişi güzel şeyler ne de bir boş zaman etkinliği ya da eğlenceye dairdir. Tamamen işlevseldirler. Amaçları, canlı bir örgenlik olarak düşünülen belli bir yerin bütününi yani topokozmos’u dönemsel olarak canlandırmaktır. İlkel bir düzeyde toplumun dönemsel olarak kendi canlılığını tazeleme ve bu yolla sürekliliğini sağlama amacı güderler. İlkel toplumlarda yaşam, her yıl ya da belli dönemlerde yenilenen bir dizi antlaşmadır. Bu yenilenme aşkın bir güce bağlı değil, bütün toplumun ortak onayı ve katılımıyla ve bu uğurda savaşımlarıyla elde edilir. Bu etkinlikler dönemsel olarak yerine getirildiğinde, yaşamın ve canlanmanın gereksindiği arınmayı, yenileşmeyi ve tekrar yaşam enerjisiyle buluşmayı sağlamaktadırlar. Bu etkinlikler, Kenosis ya da boşalma ayinleri ile Plerosis ya da dolma ayinleri diyebileceğimiz iki ana bölüme ayrılır. Kenosis ayinleri, topokozmos’un askıya alınmasını gösteren oruçlar, perhizler gibi insanın kendini acı ve sıkıntıya sokmasına dair eylemleri içerirken ve anlaşma sonucunda yaşamın ve dirimselliğinin sönüşünü, yok oluşunu simgelerler. Plerosis ayinleri ise topokozmosun yeniden güçlenmesi için tasarlanmış sahte doğuşlar, toplu çiftleşme ayinleri, kötülükten, zararlı şeylerden temizlenme törenlerini, yağmur duasını içerir ve yeni antlaşmanın başlangıcıyla birlikte ortaya çıkan yeniden dolma, yeniden canlanmayı betimlemektedirler ve toplu şölenle kutlanırlar”(Gaster, 2000:23-24).

Ramazan ayı tam olarak böylesi bir ritüelistik işleve sahiptir. Dönemsel olarak yerine getirildiğinde, yaşamın ve canlanmanın gereksindiği arınmayı, yenileşmeyi ve tekrar yaşam enerjisiyle buluşmayı sağlamaktadır. Bu ay boyunca gündüz ibadet, gece eğlence toplumun her kesiminde en birincil vakit geçirme biçimidir.

“Yeni ay ile tövbe Ramazan başlamıştı. Dindar astrologların bekledikleri ay, Bitinyalı Olympe dağının üstünden çıkınca büyük Muhammedi jübilenin dönüşü bütün imparatorluğa ilân edilmişti. Herkesin bildiği gibi, Ramazan, hem bir perhiz, hem de bir «karnaval», bir şenlik devresidir; gündüz «imsâk»e, gece de zevke tahsis edilmiştir. Tövbe, istiğfar, sefahatla karışmıştır ve imsâki, sefahat kolaylaştırır. Güneşin doğuşundan top sesinin tam vaktinde haber verdiği batışına kadar, Kuran, ne kadar da hafif olsa her türlü besiyi yasak eder. Tütün bile içilmez ve bu, dudakları amber ağızlıktan ayrılmayan bir millet için çok

acı bir mahrumiyettir. En yakıcı susuzluğu bir yudum su ile gidermek günah sayılır ve imsâ'kin bütün sevabını ortadan kaldırır. Ama, akşamdan sabaha her şey serbesttir ve insanlar, gündüzün mahrumiyetlerinin acısını bol-bol çıkarırlar(Gautier, Tarihsiz:111)

Gündüzün mahrumiyetlerinin acısını çıkarmak, gündelik rutinin dışına çıkarak, nefisini eğlence formları üzerinden körletmek bu süreçte her kesimden insan için olağan karşılanmaktaydı. Bu dönemde yaşanan serbestliğin devletin işleyişine kadar yansımaları olurdu.

“Ramazan ayı gece-gündüz, kutsal-dindışı, itaat-yasak aşma gibi karşıtlıkların en keskin biçimde yaşandığı bir dönem olmasıyla dikkat çekicidir. Gündüz, işler azalmış, dükkan ve atölyelerin bir bölümü kapalı, devlet dairelerinde çalışanlar gevşemiş, okullar tatil edilmiştir. Geceleri, ziyaretler, iftar yemeği, halka açık yerlerde gösteriler, kalabalık, hareketlilik en yoğun biçimde yaşanır. Toplumsal yaşam ve eğlence ayı olan ramazan aynı zamanda buluşmalar, kötü niyetli gizli toplantılar, komplolar, gizli eylemler için de uygun bir dönem olmasıyla da, şehri yönetenler için hassas bir zamandır. Aylaklık, kalabalık, hareketlilik, geceleri her türden etkinliklerle harmanlanan oruç ayı, asayişin ve toplumsal kontrolün zorlaştığı bir dönemdir”(Bingöl, <https://sites.google.com/site/ilyazbingulyazilari/edebiyatincelemeleri/karnavalesk-karagoez>).

Aslında Ramazan bir tür kendine dönme zamanıdır. Gündelik hayatın kaosundan uzaklaşıp, içe dönme zamanıdır. İçselliği öne çıkaran bu tasavvufi eylemin yanına ise bütün gün yemek yemedikten sonra, akşamdan sabaha özgürce yemek gibi bir eğlence kültürü eklenmektedir. Karnavalesk’e denk gelen bu yaşantı, kutlama ve canlanma, gündelik yaşamın ritmini bozan çile çekme olgusunun karşılığı olmaktadır. Seyirci bu tip zamanlarda daha farklı beklentilere girmekte, normal rutin hayatında olmayan bir ıstırap ve kısıtlanmışlıkla karşı karşıya kaldığından, gene rutin hayatında olmayan bir kutlama, bir canlanma, bir coşku ile dolup boşalma hevesi içine girmektedir. Böylelikle Ramazan gecelerinin eğlencesi olarak bu gösterimler ön plana çıkmaktadır.

“Ramazan orucu bir nefis köreltme, kefarete ve arınma dönemidir. Oruç süresi pişmanlık ve dua zamanı iken, iftar topunun atılmasıyla din dışı bir kutlama başlar. Oruç bozulduktan sonra neşe ve gölge oyunlu eğlenceler başlar. Buradaki müstehcen öğeler, batını maksat ile sefahatçi ruh arasındaki zıtlığın altını

çizer. Dinî ritüel yoluyla yenilenme zamanında oyundaki kutsala saygısızlık vurgusu önem kazanır (Popescu-Judet, 2013:103).

Uzun ve kış mevsiminde, gecelerce anlatılan Meddah hikayelerinde ise seyirci geçmiş zamanda olan bir hikayeyi şimdiki zamanın algısıyla deneyimlemekte, şimdiki zamanda kıssadan hisse elde etmenin dayanılmaz hazzı ile uzak geçmişte yaşanmış bir hikayenin zamanını içinde bulunduğu ana tercüme etmeye çalışmaktadır. “Meddahın anlattığı yıllarca süren yolculuklarda bir köşeye yakılıp konulmuş mum olsa olsa bir parmak erir”(Ünlü:2006:357).Meddah, daha baştan seyircisine hikayenin zamanını ifade etmektedir.

“Hak Dostum hak
Sühansaz-ı gülistan-ı nezaket
Nihal-i gonca-i bağ-ı zerafet
Söyledikçe sergüzeşti, verir bezme letafet,
Dinle imdi bende-i acizden bir hoş hikayet
İdeyim meclise bir kıssa beyan
Kıssadan hisse ala arif olan
İsim isme, kisib kisibe, semt semte benzer
Geçmiş zaman söylenir, yalan-gerçek vakit geçer”
(Meddah Sururi, 2013:156).

Karagöz gösterilerinde seyircinin zamanı gösterinin zamanıyla her zaman bitişiktir, aynıdır. Şimdideş zamanda gerçekleşen gösterinin şimdisi, hem geçmişi hem geleceği içinde barındıran çoklu bir zaman algısını da beraberinde getirmektedir. Seyirci, şimdiki zamanın mekanı olan perdede, geçmişin ve geleceğin buluştuğu bir şimdiyi algılamaktadır. “Tiplerin hem gerçek dünyada hem de şimdideş zamanda hareket etmeleri ve baş rollere, ne uzak bir geçmişe ait destanların epik kahramanlarının ne de “evvel zaman içinde” diye başlayıp öyküsü, olmayan zamanın (...) ötesine taşınmış masal kahramanlarının değil, sıradan insanların taşınmasıyla” (Bingöl,2004:48) seyircinin direkt iletişim kurabildiği, zaman algısının hemen uyuştugu gösterilerdir.

Seyirci, Ortaoyunu gösterilerinde de şimdiki zamanı deneyimlemektedir. Seyircinin zaman algısını en çok şimdiye bağlayan tür Ortaoyunudur. Şimdi ve burada yaklaşımıyla kurulan oyun, seyircinin zaman algısını tekerlemeler aracılığıyla geçmişe taşıyabilmekte, sonra tekrar geri getirmektedir.

Sembolik dünyanın inşa edilme sürecinde gizli bir boyut olan zaman, bir özdeklik olarak gerçekliğe içkin değildir. Aksine gerçeklik üzerinde kültürel bir dayatmadır. Bir taraftan teknolojinin dili olarak işlev görürken diğer taraftan ise tahakkümün ruhunu da kurmuştur(Zerzan,2013:13-49). Anılan tahakküm ruhu Tanzimat sonrası Osmanlı coğrafyasında hüküm sürmeye başlamış, Osmanlı seyircisinin gündelik rutinini değişime uğratmıştır. Tanzimat dönemi de dahil olmak üzere Osmanlı coğrafyasında kullanılan zaman ölçütü islamidir ve bu ölçütler Hicrî, Malî ve Rumî takvim olarak belirlenmiştir. İslam uygarlığının takvimi ay takvimi, Batı uygarlığının takvimi ise güneş takvimidir. Dünyaya entegre olabilmek ve günlük hayatı daha verimli bir biçimde düzenlemek adına kutsal değer atfedilen Islâm geleneğinin ay hesabına dayanan Hicrî takvim yerine, Batı’da yerleşmiş Greguar (Gregoire) düzeltmeli güneş takvimine geçilmiştir(Berkes,2012:548). Ay’ın dünya çevresindeki döngüsünü esas alan Hicri takvim, aynı zamanda Hz. Muhammed’in Mekke’yi terk ediş zamanını da başlangıç olarak almaktadır. Belirli bir çevrimi yaşatması dolayısıyla ritüelistik bir zaman olarak tarif edilebilecek olan bu zaman ölçütü, alaturka zaman ölçütü olarak da bilinmektedir. Tanzimat döneminde Hicri takvimin yanı sıra güneşin çevrimini odak alan Rumi takvim de devreye sokulmuş, 1925 yılında Hicri ve ezani saat yürürlükten kaldırılmıştır. Döngüsel zaman çevrimi üzerinden işleyen bu zaman ölçütünün yerine, hızı, biriktirmeyi, tarihselciliği öne çıkaran çizgisel zaman algısı yerleşmiştir. Zernan’ın yukarıdaki tespiti, Osmanlı-Türk toplumunda yansımaları bulmuş, Batı medeniyetine eklemlenme sürecinde değişen zamanı ölçme biçimi, sıradan insanın kültürel alışkanlıklarından, seyircinin oyunla kurduğu ilişkisindeki zaman algısına kadar her şeyi etkilemeye başlamıştır.

Tanzimat sonrasında tiyatro sanatına hakim olmaya başlayan Batılılaşma ideolojisiyle birlikte, döngüsel zaman algısının çizgisel zaman algısı karşısında gerilediği, oyuna ve hayata çizgisel zaman algısının hükmetmeye başladığı görülmektedir. Buna rağmen döngüsel zaman algısının oyunlara farklı biçimlerde yansıdığı, bulunduğu her çatlaktan sızdığı hissedilecektir. Geçmişte günler süren şaman ayinleri, bütün güne yayılan köy seyirlik oyunları, geceden güne devreden ve saatlerce süren Karagöz muhavereleri seyreden, gecelerce süren Meddah anlatıları dinleyen bu

seyirci, artık Batılı formla birlikte oyunun zamanının dondurulduğu, belli bir saatte başlayan ve belli bir saatte biten gösterilerle karşı karşıyadır. Eskiden olduğu gibi oyunun zamanını uzatmak, değiştirmek gibi imkanları elinden alınmıştır. Oyunlar, belli bir tarihsellik içinde yazılmakta, seyirci de oyunu o tarih sınırlaması içinde algılamaktadır. Geçmişteki gibi, ‘günlerden bir gün’ ya da ‘geçmiş zaman söylenir’ gibi klişelerle, bilmeseyse bile o imgeyi rahatlıkla zihninde realize edebileceği bir zamandan bahsedilmemektedir. Sınırları çizilmiş, özel bir zaman algısı üzerinden oyunu algılaması beklenmektedir. Ahmet Haşim’in “Müslüman Saati” adlı yazısı Cumhuriyet modernleşmesiyle zamana yapılan müdahalenin seyirci üyeleri üzerindeki etkilerini çarpıcı bir biçimde anlatmaktadır.

“İstilâların en gizlisi ve en tesirlisi yabancı saatlerin hayatımıza girişi oldu. "Saat" ten kastımız, zamanı ölçen âlet değil, fakat bizzat zamandır. Eskiden kendimize göre yaşıyışımız, düşünüşümüz, giyinişimiz ve kendimize göre, dinden, ırktan ve ananeden hayat alan bir zevkimiz olduğu gibi, bu üslub-ı hayata göre de "saat" lerimiz ve "gün"lerimiz vardı. (...) Ziyada başlayıp ziyada biten, on iki saatlik, kısa, hafif, yaşanması kolay bir günümüz vardı. (...) Gerçi, felekî hesabâta göre bu "saat" iptidâî ve hatalı bir saatti, fakat bu saat hatıratın kudsî saatiydi. Zevalî saati âdât ve muamelâtımızda kabulü ve ezanî saatin geri safa düşüp camilere, türbelere ve muvakkıthanelere bırakılmış metruk bir "eski saat" haline gelişi, hayatı tarz-ı niyetimizin üzerinde vahîm bir tesiri hâiz olmamış değildir. Giden saatler babalarımızın öldüğü, annelerimizin evlendiği, bizim doğduğumuz, kervanların hareket ettiği ve orduların düşman şehirlerine girdiği saatlerdi. Bunlar, hayatı etrafımızda serbest bırakan geniş lâkayt dostlardı. Gelen yabancılar ise hayatımızı onu meçhul bir düstura göre yeniden tanzim ettiler ve ruhlarımız için onu tanınmaz bir hale getirdiler. Yeni "ölçü" bir zelzele gibi, zaman manzaralarını etrafımızda zîr ü zeber ederek, eski "gün"ün bütün sedlerini harap etti ve geceyi gündüze katarak saadeti az, meşakkati çok, uzun, bulanık renkte bir yeni "gün" vücuda getirdi” (Erdoğan, 2011:185).

Cumhuriyet, muasır medeniyetler seviyesine çıkmak, Batılılaşmak, medenileşmek hedefiyle çıktığı yolda geçmişin gölgesinin yeni zamana vurmasını hoş görmemiştir. Eskiye dair ne varsa yıkıp, yerine yenisini yapmak üzere yola çıkmıştır. İlerleme, gelişme, değişip dönüşme idealleri doğrultusunda hayatın ritmini düşürdüğüne inandığı, bireyi yavaşlatan, önüne sunduğu hedeflerden alıkoyan ne varsa bir bir devamına son vermiştir. Doğanın döngüsellliği üzerinden kavranan ve yüzyıllardan beridir toplumun yaşamı düzenleme ölçütü olan döngüsel zaman algısı bir tarafa

konulmuş, yerine çağın üzerinde birleştiği, biriktirmeci ve ilerlemeci çizgisel zaman algısını oturtan bir zaman ölçütü yerleştirilmiştir. Haşım'ın de ifade ettiği gibi, değişen ya da bir tarafa bırakılan sadece zamanı ölçen bir alet değildir. Zamanın o topluluğa öğretmiş olduğu bütün deneyimler, bütün bilgi, bütün algılama biçimleri de bir tarafa konmuştur. Doğanın döngüsüne göre işleyen fakat yeni algının söylemine göre kısa bulunan zaman, yani ziyadan ziyaya başlayıp biten zaman, sayılarla ifadelendirilip, uzatılmıştır. Gece, artık 12.00 da yeni güne dönmektedir. Halbuki öncesinde günbatımıyla gün bitmektedir. Böylelikle çalışmaya dair saatler genişletilmiş, seyircinin zihninde geceye daha fazla yer açılmıştır. Bu saatler, hem yeni çalışma zamanları hem de içinde eğlencenin de olduğu boş zaman olgusuyla çevrelenmiştir. Eskiden zamanı beş vakte bölen Osmanlı seyircisi, artık günü yirmi dört eşit parçaya bölmektedir. Uhrevi bir zaman algısından tamamen dünyevi bir zaman algısına geçilmiştir. Döngüsel zamanın içinde taşıdığı kutsal an önemsenmemiş, yerine ilerleme anlayışı geçirilmiş, bu anlayış günümüze kadar gelmiştir.

Zaman ile içiçe geçmiş bir şekilde mekan algısı da seyircinin oyunla ilişkisini belirlemektedir. “Peteklerinin binlerce gözünde zamanı sıkıştırılmış olarak tutan mekan”(Bachelard,2017:39) öncelikle “zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihsel olanı birbirine bağlar”(Lefebvre, 2016: 25), bu çoklu ard alanların kurduğu bir kimlik ortamı olarak insanı kapsar, biçimlendirir.

Geçmiş zamanlarda bir yere yerleşmek için yerine getirilmesi kimi gereken zorunluklar vardır. Bir yere yerleşmek bir inşa süreci olarak değerlendirilmektedir ve bu inşa olgusunun kalıcı ve gerçek olabilmesi için inşa ediminin tekrarı ve zeminin kutsallaştırılması yani merkezleştirilmesi gerekmektedir. Böylelikle, gerçeklik garanti altına alınmış olacaktır. İlahi kurban edilişin tekrarlanmasıyla inşa eylemi onaylanmaktadır. Ayinler aracılığıyla kutsallaştırılan mekan, böylelikle dünyanın merkezine dönüşür. Kozmogoninin yeniden kuruluşuyla insanın yapıldığı somut zaman, dünyanın kuruluşunun gerçekleştiği evvel zamana, mitsel zamana aktarılır ve din dışı mekan, gerçek ve kalıcı bir merkeze dönüştürülür. Kozmogoninin yeniden kurulması ve güncelleştirilmesi gerçekleştirilmiştir. Böylelikle, kozmos ve kişi sürekli olarak ve birçok farklı türde araçla yeniden doğurulmakta ve kutsanmaktadır. Böylelikle insan,

üzerine bastığı zeminin gücünden pay alabileceği bir kutsallıkla sarmalanmaktadır(Eliade, 1994: 85-86).

Eski Türklerde Cosmos, uzay ile dünyayı bir arada kavrayan bir olgudur. Bir Küçük Alem olan dünya Micro-cosmos, yıldızların asılı olduğu sonsuz uzay ise, Büyük Alem, yani Macro-Cosmos olarak düşünülmüştür. Akşam olunca kapısı doğuya bakan keçe bir çadır kurulmakta, ortasına da bir ağaç dikilmektedir. Kutup yıldızı, göğün direği olarak düşünülmekte, kutsal gök ile yeryüzünü birleştiren eşik olarak kabul görmektedir(Ögel, 1995:160). Eski Türkler, yeryüzünü, dikdörtgen ya da dörtgen olarak kabul etmekteydiler. Dikdörtgenin içine çizdikleri daire gökyüzünü göstermekteydi. Ortada ise Kutsal Dağ ve Dünya Ağacı katlara ayrılmış göğü ve yeri birleştirmektedir. Yeryüzü dört farklı yöne ayrılmıştır(Çoruhlu,2000:89). İslam kozmolojisinde ise evren zahir ve batın olarak ikiye bölünmüştür. Duyularla kavranabilen mekan alemini zahir, tinsellikte ya da zihin gücüyle kavranabilen mekansızlık alemi ise batını kapsar. Allah ise bu iki dünyanın üzerinde konumlanmıştır. Onun tecellisiyle yaratılmış olan dünya, Vahdet-i vücud öğretisi aracılığıyla Mikrokozmosda Makrokozmosu taşımaktadır. Kutsallık, sadece ibadet alanlarını veya dinsel toplantıları değil, allahın tecellisinin varlık bulduğu yeryüzünün her noktasını kapsamaktadır. Yeryüzünün her noktası, Allah'ın bir yansıması olduğu için bir kutsallık taşımaktadır. Varlığın farkında olma ve onun yapısını keşfetme isteği, ilk olarak onun farkında olma ve mekanın sonsuzluğunu kavrama ile başlamaktadır(Ünlü,2009:92).

Sonsuzluk ile ilişkilendirme biçimi ise hareketliliği öne çıkarır ve bu hareketlilik olgusu perspektifin önerdiği sabit bakışın dışındadır. Bu, bakış Batılı bireyin uzaktan, eleştirel bakışından ayrılmaktadır.

“Perspektif geleneğinde her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenir. Bu, tıpkı deniz fenerinden çıkan ışınlar benzer; ama dışarı doğru çıkan ışınlar yerine burada görünen şeyler sanki içeri doğru ilerler. Geleneklere uyularak bu görüşlere ‘gerçek’ denmiştir. Perspektif bir tek gözü, görünen nesneler dünyasının merkezi yapar. Her şey sonsuzluktaki kayma noktası gibi gözün üstünde toplanır. Görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrı ya göre düzenlendiği biçimde düzenlenmiştir”(Berger, 1995:16).

Batı estetiğinde perspektifin tek bir noktadan bakan, baktığı yerden kendisine göre gören bireyin algısı karşısında minyatürel algının çoğulcu, tepeden kuşbakışı gören yapısının kimi avantajlar taşıdığı, özgürleştiren bir yaklaşım sunduğu söylenebilir. Nesneleri büyük ya da küçük görmeyen bu form, düşünsellik açısından bakan göze ya da zihne farklı bir gerçeklik algısı sunmakta, hayatın statik değil akan bir yapısı olduğunu fark ettirmektedir. “Bu bakış açısı ayrıntıları, çeşitlilikleri daha çok algılatan bir bakış açısıdır. Çeşitlemeler, bireysellik düşüncesine bağlı olarak bir hüner gösterme, bir zanaat, bir nakış kaygısından çok, olayın anlatımıyla ilgili olan asıl minyatür yapısına doğru yöneldiğinden, göz bu değiştirmelerle rahatlamakta, bir yandan da minyatürü göz oyalayan, eğlendiren bir nakış olarak görmeyi bırakan bakışın sahibi, şematik bir üslup içinde gerçek duyarlığa, bir seyir coşkuluğuna katılmak mutluluğuna erişmektedir”(Tansuğ, 1993:35 V.S.Ş). Sanat eserinin dünyanın bir noktasından bakılarak anlaşılabilirliği inancı, Batı kültürünün son on asırlık Aristocu statik varlık görüşüne denk düşerken, buna karşılık, “doğu ve esas itibariyle İslâm- Türk- Asya kültürlerinin asli özelliklerinden birisi olan ve ona farklılığını kazandıran temel varlık telakkisi; varlığın dinamik bir süreç olduğu ve bir noktada durarak değil, var olanın içinde yer aldığı sonsuz mekanda onu her cephesi ile görecektir şekilde etrafında hareket ederek anlaşılabilirliği inancı”dır(Cansever,2013:31). Anne Marie Schimmel’in de tespit ettiği gibi “Gözün merkezi bir noktaya odaklanması yerine birbirlerine gizemli bir şekilde bağlanmış detaylar arasında gezinmesi, İslam minyatür sanatında karakteristiktir”(Schimmel, 2012:124).

“Batıdaki ideleştirme sanata verilmek istenen yönü de belirlemiş demektir. Yani seyircinin, sanatçının yorumlayış tarzına zorlanması söz konusudur orada. Bizde ise şematik özelliği içinde doğanın yorumlanması söz konusu değildir. Bundan da seyircinin (...) belli bir duyguya zorlanmaması, ona sadece bir şemanın verilmiş olmasını anlıyoruz. Dini mimari bile mümini bir dünya görüşünün yorumlanmasına zorlamaktan çok, ona bir biçimde sınırlandırılmış inancın ötesinde serbest bir tapınak vermektedir. Anadolu’daki namazgahlar, açık ibadet yerleri bu dini dünya görüşünün sınırsız niteliğine ayrıca dikkati çekerler. Burada mümin doğanın içindeyse, mimariye girdiği zaman da doğanın bir şeması içindedir.(...) Bu mimari şemalar, çeşitlenmeleriyle tek bir biçimde donmanın, tek bir düşün etrafında kalıplaşmanın karşısındadırlar. Bu yolda yapısal bütünlük ancak çeşitlenmeler ve şemaların tümünün görülmesiyle belirlenecektir”(Tansuğ, 1983: 22-23).

Minyatürlerde ele alınan temanın elverdiği koşullar içinde, zaman ve mekan bütünlüğüne ilişkin değerler yepyeni bir sistem bilincine kavuşturulmaktadır. “Eşzamanlılık (simultaneite) ve süreklilik (succession) ilkelerinin, birbirini çeşitlenerek izleyen aynı şema birimi içinde toplanması, bu özgün sistemin temel ilkesini oluşturmaktadır. Tasvir düzeninde Bizans şemasını izleyen bir yöntemle yapısal nitelikte geliştirilen süreklilik, eşzamanlılık birliği, bir yandan da İslami kavrayışın bir eseri olan, belli bir merkezden yoksunluk ilkesiyle klasik merkezi sistemin uzlaştırılması anlamına gelir ki, bu Türk Anadolu düzen kavrayışının evrensel dünyaya yaptığı benzersiz katkıdır”(Tansuğ, 1993:17).

“İslam mimarisi İslamdaki insanın Allah hakkındaki şuurunun, varlığın kutsal karakterinin çatısını oluşturur. Allah'ın iradesine teslim olmak insanın iki cihandaki saadetine giden tek yoldur. Bu tutum, onun, tabandan tavana, kainatta bakmasını mümkün kılar. İnsanın şuru, çevresine olan ilgisi islam'da temel olduğu için, mesken mimarisi hayatın bütün yönlerini kapsayacak şekilde geliştirilmiştir. Evler, gelecek nesillerin değişen ihtiyaçlarına ve arzularına hizmet edilmesini mümkün kılacak esneklikte tasarlanır, odaların çok amaçlı kullanımı genel bir tavır olarak belirirken; tahta veya kerpiç gibi kısa ömürlü ve yeniden kullanılabilen malzemelerle inşa edilmesiyle gerektiğinde şehirdeki değişim ihtiyacı da kolaylıkla karşılanırdı. Şehir dokusunun bu esnekliğini yeryüzünde hayatın fani olma özelliğini yansıtır”(Cansever, 1997: 29).

Yeryüzünde hayatın fani oluşuyla ilgili belli bir standardın olduğu izlenimine kapılmamak mümkün değildir. Cami, medrese, imaret, hamam gibi hayır vesilesiyle kurulan yapılar taştan yapılmaktadır. Bir anlamda bütün ölümlülerin evleri ahşap, Allah'ın evleri ise taştandır. Allaha olan saygı dolayısıyla taştan binalar yapmaktan uzak durulmuş, evler ve binaların yapımında küçük ölçekler kullanılmaya dikkat edilmiştir. Büyük ölçekli köşkler ve saraylar, dünyaya kazık kakma arzusunun, doğanın tanrısal düzenine müdahalenin bir yansıması olarak değerlendirilmiştir. Her neslin kendi şehrini yeniden inşa ettiğini söylemek mümkündür. Hiçbir nesil, kendisinden önceki neslin zevklerine ve ihtiyaçlarına göre belirlenmiş bir şehirde yaşamak zorunda değildir(Ayvazoğlu, 2013: 25-37). Belirli bir sonsuzluk alanı üzerine sürekli çeşitlemelerle ilerleyen bir yerleşme olgusu karakteristikleşmiştir denilebilir. Bu algı, seyircinin oyunla kurduğu ilişkisinde mekan özelinde kendisini göstermektedir.

Özellikle Köy Seyirlik Oyunları bu sonsuzluğu kullanmaktadırlar. Köy seyirlik oyunlarının oyun yeri, yazın meydanlar, kışın ise büyük odalardır. Seyirlik oyunlarda oyun yerinin yeterliliği, oyuncular ve seyircileri içine alabilme kapasitesiyle değerlendirilebilir. Bu anlamda her yer seyirlik oyunların oyun yeri olabilir; kapı önleri, damlar ev avluları, harman yerleri, tarlalar, su kenarları, düğün meydanları, kapalı odalar, her yer oyun yeridir. Neredeyse sonsuza açılan bir uzam vardır seyirlik oyunların doğasında. Hem oyuncu hem katılımcı aynı zamanda ritüelin içinde olduğundan dolayı fazlasıyla bu doğayı algırlar. Oyun yerinin en önemli özelliği, çevresine seyirci de alabilmesidir. Seyirciler, oyunu çepeçevre seyrederek. Oyun çıkartılan yer, kent tiyatrolarından alıştığımız çerçeve sahne şeklinde değildir, oyunun seyirci ile alışverişinin merkeze alındığı bu oyunlarda anılan yaklaşım gereklidir. Bu oyunların seyircileri ve seyir mekanı üzerine Nurhan Karadağ şu bilgileri vermektedir.

“Köy seyirlik oyunlarının seyircisi genelde tüm köylüdür, özel durumu olmayan herkes istediği zaman gelip oyun seyredebilir, ya da istediği zaman oyun seyretmeyi bırakıp gidebilir. Ancak bazı durumlarda seyircide yaş ve cinsiyet ayrımı gözetilir. Kadınlar, kendi çıkardıkları oyunlara çocuklar dışında erkek seyirci almazlar, ya da bazı yörelerde erkeklerin çıkardıkları oyunları kadınlar izleyemez. Bazan da cinsel oyunlara çocuk seyirci alınmaz. Çocuk oyunlarının seyircisi de kısıtlama olmamasına karşın genellikle çocuktur. Seyirci de oyunların türüne göre ayrıcalık gösterir. Töresel ya da büyüsel oyunların seyircisi genellikle yediden yetmişe kadınlı erkekli tüm köy halkıdır. Bu tip oyunların çıkarılış nedeni tüm köyü ilgilendirir çünkü. Hayvanların çoğalması, ürünün bol olması gibi. Ancak İslam'ın koyu etkisinin geçerli olduğu yerlerde, kadın, erkek ayrımı katı olduğundan, bu yörelerdeki kadınlar oyunları, ya ayrı bir grup olarak seyrederler erkeklere karışmadan, ya da pencere arkası, dam üstleri gibi, erkeklerin uzağındaki yerlerde izlerler. Bu durumda ister istemez de oyuna organik olarak katılamazlar (Karadağ, 1978:134-135).

Mekanın sonsuzluğu ve çokluğu şenliklerde de deneyimlenir. Şenlikler, geniş katılımlı, büyük gösteriler olduğundan, özellikle geniş kapsamlı ve büyük eğlenceli kutlamalarda bütün kent bir şenlik mekanına dönüşmektedir. Ritüellerin canlandığı simgeler sosyal gerçekliği yansılamaktan çok gösterilerdeki ritüelistik süreç aracılığıyla

ve imgelerin iktidar hırsıyla dramatik bir şekilde gösterime sokulmasıyla kendi simgesel özelliklerini tekrar üretirler. “Tiyatro devlet, edebi bir geçmişi ve sürekli bir geleceği olan daimi bir soyu, merasime katılan ve ölümsüz bir varlığın üyeleri olan bireylerin yaşamlarını aşan bir şey olarak gösteren imgeler uyandıran simge, mit ve alegorileri tekrar tekrar canlandırır”(Rahimi, 2014:126-127) Seyirci mekandan mekana geçerek gösterimi takip etmekte, gerektiğinde sırtında yorganını taşıyarak, şenlik mekanında uyuyabilmektedir.

“Ve mâh-ı Receb’in altıncı Çarşamba gece (21 Ağustos 1776), seher vaktinde vâsita-i intizâm-ı umûr-ı enâm, halîfetü’l-islâm hazretlerinin necl-i necibi ve bahar-ı saltanatın gonca-i bûyâsı ve sipihr-i şevket-i hilâfetin necm-i sa’âdeti şehzâde Sultan Mehmed vücûda geldikde, Vezîr ile Müftî, Yalıköşkü’nde tebrîk-i ebeviyyet ile şeref-i dâmen-bûsa nâil oldular. Nâs donanma tedârîki için, beş gün üçer fasıl top şenliği olunup, altıncı günden şehrâyine ibtidâ kılınup, yedi gün yedi gece esvâk ve ricâl konakları ve kışlalar tezyin ve envâ’ mülâ’abe ve esnâf-ı rakkâsân-ı hûbân ve nevcivânân temâşâ kılındı. Bâ-husûs Ağustos ayına tesâdüf etmekle, yorgan-döşek, yağmur-çamur kaydı olmamağla ziyâde zevk ve rahat olundu”(Şemdanizade, 1981:43).

Kimi şenliklerde denize açılmak ya da dekorların geçmediği sokaklarda gerekli müdahale ya da tamiri yaparak gösterimin devamlılığı sağlanmaktadır. Seyirci seyir alanıyla iç içe, bütünleşmektedir. Şenlik, yaşamla sanat tasarımını bir potada eritirken, sanatlar yaşamdan farklı bir biçimde alımlanmazlar. Seyirciler, şenliklerde yaşamın bir uzantısı olarak seyir alanı ile bütünleşmekte, böylelikle gözlemci olmaktan çok katılımcı olmaktadır. Şenlik, çoklu bir uzam olduğu için, hazır bulunanların her türlü algılamasına yönelinmektedir. Katılımcılar, her bir ayrıntıyı algılamasa bile şenlikle bütünleşmektedir. Seyirci, kaos ve çeşitlilik içinde her şeyi algılayamaz. İlgisini yoğunlaştıramaz. Bunun için seçimler yapmak zorundadır. Bu toplumun değişik katmanlarını farklı bakımlardan ilgilendirir. Tıpkı söz öncesi kut törenler gibi sonuçtan çok yaratma süreci ile ilişkilendirilir. Zamandaş eylemlerin, sürprizlerin beklenmedik bir biçimde sıralanması sonucu ne belirli bir odak noktası ne de bir süre duygusu algılamaya imkan vardır. Gerçekte bir kaos algılanmaktadır. Şenlik, nereye bakacağı, ne işiteceği konusunda seyircileri seçim yapmaya zorlarken, seyirciler de bu karmaşaya bir düzen vereceklerdir(And, 2015:142).

Seçimleriyle gösterimin kurgusunu kendi imgelemlerinde yeniden inşa etme imkanına sahip olan seyirciler, gösterimin akan, sürekli farklı imge ve sembollerle çeşitlenen yapısına seçimleriyle müdahalede bulunur, hangi sokakta ve hangi mahalledeki gösterime katılacağını belirleyerek, kendine göre bir akış ve kurgu bütünlüğüne ulaşabilirlerdi. Camilerin çevrelerinde günlük hayatın şartlarına göre kısa aralıklarla yenilenen sokaklar ve mahalleler, şenliğin doğası gereği her an farklı bir gösterimin mekanı olarak kullanılabilirlerdi.

Osmanlı toplumsal yapısının ana çekirdeğini oluşturan mahalle, seyircinin bireysel ve kamusal ilişkilerinin gündelik yaşamın sınırları içerisinde örgütlendiği toplumsal bir yaşam mekanıydı. “Kk ölçeklerde gerçekleştirilen ve sonuçları belirlenebilen ekonomik faaliyetlerle süregiden iktisadi yaşam, sosyal yapıda da yine kk ölçeklerde kendi kendine yeter(maddi ve manevi) ilişkileri içinde topluluk modelleri üretmiş olmasındır ki bu, şehir düzleminde mahallelerle somutlaşmaktadır”(Alada, 2008:125). Bünyesinde taşıdığı dayanışma duygusu, sorumluluk bilinci gibi nitelikleriyle günlük ilişkilerde kişiler arası mesafenin oldukça daraltılmış olduğu bu yapılanmayı, kişinin kendini dış dünyanın tehlikelerine karşı güvende hissettiği bir başka cemaat formu olarak da tarif etmek mümkündür. Bir Osmanlı tarihçisi olan İlber Ortaylı, mahalleyi içtimai kültürel bir birim olarak tarif etmiştir. Aynı dinden insanların, çoğunlukla da aynı sülale ya da aşiret mensuplarının veya sürgünle gelen hemşehrilerin bir arada oturduğu bu yapılanma, fark edilebileceği gibi birbirini tanıyan hanelerden oluşur. Aksi durumlarda ise bir hanenin dışardan mahalleye eklemelenmek isteyen yabancıya kefil olması gerekmektedir. Böylelikle mahallenin birbirine yabancılaşmış hanelerden oluşması önlenirken, bir taraftan da bir nevi n güvenlik işlemi gerçekleştirilmiş olmaktadır. Mahalle bir birimdir ve her kişi, ailesinin olduğu gibi, “yaşadığı mahalle sekenesinin de bir üyesidir”(Ortaylı: 2006: 18).

“(...) mahalle karşılıklı ilişkilerin oluşturduğu bir beraberlik zeminidir. Bu zemin bütün bir şehri de içermektedir. Mahalle, iğdsel değildir, dini ve kültürel unsurlar onun teşekkülünde rol oynar. Her bir evin diğer evlere erişimi ve beşeri seyyaliyeti kolaydır. Sosyal akışkanlık özel bir külfeti gerektirmiyor, mahalleler arasındaki iletişim, ulaşım ve beşeri seyyaliyet canlıdır. Bir mahalleden öbür mahalleye geçiş adacıklar arasında yolculuğa benzemez, sadece kültürel çizgi,

renk ve ton farkına işaret eder. İnsanın dünya hayatını, 'sükün' içinde geçirdiği evi mesken kılan ruhundaki sekinedir. Sekine(t) insanın müteal/aşkın olanla ilişkisinin yoğunluğu nispetinde tahakkuk eder, huzur verir. Her mesken, mahremini koruyarak ortak havluyla diğer meskenlerle ilişki içindedir. Mesken (ev) avluya, avlu sokaklara, sokaklar mahalleye, mahalle şehre, şehir tabiatta, tabiat kainata açılır. Şehir; mahalle, sokak ve avlu üzerinden meskenin kültürel açılımıdır”(Alver,2013:23).

Şehrin küçük bir modeli olan “Mahalle adeta Osmanlı’dan günümüze, değişmez bir biçimde bütün dramatik yapılar için belirleyici bir ‘başrol’dur”(Pekman,2007:). Mahalle ortamı ve yaşantısının yansıtıldığı bütün dramatik formlar büyük ilgi görmüştür. İster Karagöz gösterileri, ister Ortaoyunu ya da Meddah gösterisi olsun ya da sonraları çeşitlenen dramatik formlarda bile en önemli ortam hep mahalledir. Seyirciyi kavrayan, seyircinin bir şekilde dünyasına aldığı ve sahiplendiği bir ortam olan mahalle, herkesin iç işleyişini, doğasını iyi bilmesi ve gerçek yaşam kesitleri sunması dolayısıyla bu kadar ilgi gördüğü söylenebilir. Karagöz gösterilerinde de seyircinin perdede izlediği şeyler, perdede olup bitenler bir İstanbul mahallesinin gerçek yaşantısını içermektedir. Seyircinin şahit olduğu her şey bu perdeye mahalle gerçeğine bürünerek yansır. Toplumdaki bütün topluluk ve cemaatlerin başından geçen günlük olaylar, bu küçük ölçekli mahalleye kılık değiştirerek yansır. Bu yüzden ‘perde-mahalle’nin psiko-sosyal fizyonomisi seyircinin başından geçmiş durumları işlemektedir. Karagöz perdesi, İstanbul halk ruhunun bir yansıması olmuştur. Küşteri meydanı, İstanbul’un herhangi bir Türk mahallesi, muhavere ve fasıllar ise adeta mahallenin başından geçenler ya da mahallenin bakış açısından gündelik olayların seyirciye sunulmasıdır(Siyavuşgil, 1941:119). Küşteri meydanından seyirciye yansıdığı kadarıyla mahallenin sakinleri ve mahalleden gelip geçen kişiler, Türkler, Arnavud, Yahudi, Arap, Ermeni, Acem ve Kastamonulu hep bu mahalleden perdeye geçiş yapmaktadırlar.

Onaltıncı yüzyılın ortasında İstanbul mahalleleri artık iyiden iyiye oturmuştur. Mahalleyi oluşturan temel öğeler, evler, iktisadi ilişkilerin yürütüldüğü çarşı, cami ya da tekkedir. Cemaat ahlakının ilkeleriyle işleyen mahallenin sıradan yaşantısında başka bir sosyal ortam söz konusu değildir. Erkekler, kahvehanelerin açılmasıyla ilk kez ev, iş veya dinle ilişkili olmayan bir mekana girip çıkmaya başlamışlardır(Işın, 2006:234).

İlk iki kahvehane, İmparatorluğun merkezi alanı Dersaadet'te, ticaretin kalbi Tahtakale'de açılmıştır. Şehzadebaşı kahvehaneleri eşitleri arasında ün salmıştır. O dönemde Şehzadebaşı, Direklerarası demektir. Direklerarası ise Ramazan gecelerini ve eğlencelerini akla getirmektedir. Ramazan geceleri seyirci sokaklara dökülmekte, kahvehaneler sahura kadar eğlence ile dolmaktadır. Eğer Ramazan kışa rastlamışsa bu mekanlar daha fazla rağbet görmekte, seyirci daha canlı bir eğlence ortamına kavuşmaktadır. Adler ve Ramsay'ın Osman Nuri Ergin'den aktardıklarına göre, ilk başta namaz vakitlerinden önce camiye gelen ve ya iki namaz arasında vakit geçirmek isteyenlerin oturup beklemesi için kimi küçük mekanlar oluşturulmuş, sonradan kahvenin toplum hayatına dahil olmasıyla buralarda kahve içmek adet haline gelmiş, bu yüzden de adı kahvehane olarak kalmıştır(Adler-Ramsay, 2012:10-12).

Rus casus raporlarından oluşturduğu *The Struggle Over Space : Coffeehouses of Ottoman İstanbul 1780- 1845* adlı tezinde Cengiz Kırılı, o dönemde İstanbul'un çeşitli yerlerinde 235 farklı kahvenin adının geçtiğini, bu raporlara göre Müslümanların gayrimüslimlere oranla daha sık kahvelere gittiğini bildirmektedir. Raporlar, 235 kahvenin 170'inin (yaklaşık yüzde 72) Müslüman ismini aldığını ve ikisinin farsça olduklarını göstermektedir. Geri kalan 65 tanesi (yaklaşık yüzde 28) gayrimüslim isimler taşımaktadır. Gayrimüslimlerin neredeyse yarısı Ermeni ve Rum Osmanlıdır. İkinci kategori, Yunanlılar, Bulgarlar ve Arnavutlar gibi etnik ve dilsel topluluklardan oluşmaktadır. Kalan gayrimüslimler, diğerlerinin yanı sıra Levantenler, Yunanistan vatandaşları, Ruslar, Avusturya-Macaristan halkından olanlar ve İngilizler de dahil olmak üzere Osmanlı dışındaki kişilerdir(Kırılı, 2000:140-141). Kahvehaneler, daha çok göç ağlarının merkezinde konumlanmış, göçmenler tarafından bir buluşma, bilgi alışverişi ve oturup dinlenme noktası olarak geniş çapta kullanılmışlardır. Kahvehaneler aynı zamanda geçici nüfus tarafından da kullanılmaktadır. Bunlar arasında, tüccarlar, ister Müslüman olsun, ister Gayrimüslim olsun, en göze çarpan gruptur. Bazı kahveler Gayrimüslimler tarafından, bazıları ise yerli halk tarafından kullanılmaktadır. Örneğin, Galata'da mahalle kahvehaneleri yerel halka daha fazla hitap ederken, çoğunlukla tüccar gibi gelip geçici kimseler de buralara uğramaktadır. Kahvehanelerin ticari ve mesleki alanlar olarak kullanıldığı da görülmektedir. Altı çizilmesi gereken diğer bir nokta ise hem müslümanların hem de gayrimüslimlerin

kahvehaneye gitmesidir. Bazı kahvelerin belirli bir cemaate hitap ettiğini varsaymak yanlış olacaktır. Eyüp'teki kahveler, Müslümanlar tarafından daha çok kullanılmış olsa da, orada yaşayan Yahudilerin Hasköy'deki kahvehanelere değil de Müslümanların gittiği kahveye uğramaları şaşırtıcı değildir. Tabii ki, müşterilerinin inanç kompozisyonlarını yansıtan kahvehaneler olabilirdi. Fakat böyle bir düzeni belirleyen herhangi bir sosyal norm ya da herhangi bir yasal düzenleme yoktu. Bunun nedeni, kahvelerin sokakların bir uzantısı olarak işlev görmesiydi(Kırlı, 2000:179). Kahvehanelerin çoğu şehrin meydanına yakın yerlerde açılmıştır. Daha çok ana caddelerde faaliyet gösteren bu mekânlar, her tabakadan insanın uğradığı, kimi gedikli müşteri kimi ise gelgeç takımından müşterilerin gelip oturduğu dükkanlardır. Aile ve geniş akrabalık bağlarını çatısında toplayan eviyle gözlerden uzak toplumsallığını sürdüren Osmanlı kişisi için kahvehaneye gitmek, dış dünyaya açılmak demektir. Açılma ise kalabalıklar ve yabancılar arasında olmaktadır. Kahvehaneler çoğunlukla, tüccar, esnaf ya da altsınıf insanlarla dolup taşsa da kahvehanelerin müşterileri sadece altsınıf değildir. Kahvehaneler, aynı zamanda farklı statüdeki insanların yan yana geldikleri, tartışmalar düzenledikleri mekanlardı. Şairler, akademisyenler ya da amatörler şiir hakkında konuşmak için sık sık bu mekanlarda toplanırlardı.

“Ulema efendiler gelir, şeyh efendiler gelir, edipler ve şairler ve hattatlar gelir seyyahlar gelir, dervişler gelir, kalenderler gelir. Meclisler kurulurdu ki, kimi hünerini, kimi bilgisini, kimi görgüsünü, kimi şiirini ortaya koyar, döker, saçar; kahvehane bir sanat mahfili, akademi olurdu. Bir halk akademisi ki, cehlin pençesinde kalmış nasipsizlerin yüreklerine küçücük ışıklar saçılırdı”(Koçu, 2002:112).

Uydurma karışımlar veya otlar gibi değişik madde kullanımı vasıtasıyla kişinin temposunu ve ruh halini manipüle etme hevesinin modernleşmenin en belirgin özelliklerinden birisi olduğunu belirten İslam Tarihçisi Cemal Kafadar, tıpkı çikolata, koka, şeker ve çay gibi kahvenin de modernleşmenin yükselmesinde yukarıda anlatıldığı anlamda önemli bir paya sahip olduğunu bildirmektedir. Kafadar'a göre, Osmanlı İstanbul'unda meydana gelen gelişmeler özellikle Ortadoğu Orta Çağ'ının şehirlerinde yaşananlardan bağımsız değildir. Bunların hepsi etkili olmuşlar ve

İstanbul'lular tarafından yeni bir şehir yaşamı meydana getirmek amacıyla dikkate alınmışlardır. Zihni ve karakteri yeniden formatlayan bu ithal ürünün, erken Mogol devri İstanbul'unda kişinin yaratıcı zihninin ve karakterinin modern bir kavrayışla gelişmesine imkan tanıdığını düşünen Kafadar, dönem insanının bu yüzden popüler eğlence biçimleriyle ilişkiye geçmekte zorlanmadığını iddia etmektedir(Kafadar,2014:243-244).

Cemal Kafadar'ın sözünü ettiği bu popüler eğlence biçimleri Meddah, Karagöz, Aşık Hikayeleri ve Ortaoyunu'ndan başkası değildir. Kahvehaneler, bu popüler eğlence biçimleriyle ilişkiye geçmenin en pratik yolu olarak uzun yıllar seyirciye mekanlık etmişlerdir. Kahvehaneler, Meddah gösterilerinin ve Aşık performanslarının sunulduğu en önemli mekanlardır. Özellikle Aşık ve Meddah kahvehanelerinde, sanat icra ediciler, kahvehane müşterisini eğlendirirken, aynı zamanda kültürel birikime dair aktarmalar da yaptıklarından, bu eğitici rollerinden dolayı bir benzetme yoluyla kahvehaneler, "mekteb-i irfan", 'medresetü'l ulema' olarak adlandırılmışlardır. İşte tam bu tarihsel eşikte, sohbet ve buluşma mekanları olmanın ötesinde, döneminin 'eğlence merkezleri' olan kahvehaneler taşra şehirlerinin küçük yansımaları olan yerleşim bölgelerinin sıradan insanlarıyla çevrelenmekte ve onlar için çekim merkezi oluşturmaktaydılar. Şehir dışından gelenler için bir gösteri alanı rolünü üstlenen kahvehaneler, halka açık yeni bir ortam oluşturmakta ve giderek artan bir önem kazanmaktadırlar. Seyirciye / tüketiciye yönelik etkileyici 'eğlence' biçimlerine kolaylıkla ulaşılabilen kahvehaneler, fiziksel olarak ev ile işlik arasındaki farkı çok kalın bir çizgiyle çizmekte, işlik ve ev ortamı arasında ayırıcı bir bölme, bir yaşam alanı sunmaktadır. Bir süreliğine günlük yaşamdan sıyrılmayı sağlayan toplumsal mekanlar ve kültürel biçimler olarak kurumsallaşan kahvehaneler ve orada düzenlenen eğlenceler başlangıçta orta sınıf kitleye yönelmişse de kitlesel eğlencenin yayılmasıyla genele hitap eder hale gelmişlerdir. Yüzyıllarca gecenin karanlığıyla uyuyan İstanbul için kahvehane, hele hele bir de Ramazan'la birleşince, gece ve gündüzün sınırlarının aşılabileceğinin ilk müjdeleyicisidir. Tahtakale'den İstanbul'un tüm coğrafyasına yayılan kahvehanelerin ışığı, modernizm öncesi dünyada büyük şehrin kendini beğenmişliğinin, debdebesinin bir parçasını oluşturmaktadır. Zaten varolan harcama (potlaç) ideolojisinin siyasi ve kültürel alanlara uzanmasını sağlayan Osmanlı şenlikleri ve günlerce süren bu şenlik-

lerde yapılan gösteriler, toplu eğlencenin gelişmesine yardımcı olsa bile, kahvehaneler kentli yaşam biçimlerinin daha geniş kapsamlı bir parçası olmuştur (Bingöl: 2013:19).

Güncel olayların eleştirel bir biçimde kimi zaman doğaçlama performanslarla kimi zaman da bilinen gösterim biçimleriyle seyircinin beğenisine sunulduğu mekanlar olarak tutulmaya başlanan kahvehanelerde yapılan gösterimlerde sunulan hikayeler ve gölge oyunları, genellikle gündelik hayatın, sosyo-politik yapının ve iktisadi koşulların hicvini içermektedir(Karababa&Ger, 2010:41).

“Kahvehanenin gayrıresmi olarak organize edilmiş sosyal atmosferinde, gölge tiyatrosu, halkın günlük deneyimlerini aktardığı, resmi normatif kodlara meydan okuduğu, çarpıtılmış anlamlara ittiği ve sessiz konuştuğu bir cadde üretti. Bazen açıkça ama çoğunlukla ironik bir biçimde, sıradan, cahil ve dürüst insanın zaferini öngörüyordu. Başarının kahramanı olan kambur Karagöz, egemen, sinsî ve tavırlı Hacivat'a karşı yönlendirilen popüler bir şevkti; Yani, devletin elit kültürünün uygulanması. Başka bir deyişle, bütün performans sadece bir tiyatro gösterisi değil, sosyal yaşamın tiyatralleşmesiydi. Senaryo, izleyicilerin gündelik deneyimlerinden türetildiğinde, oyun Karagöz'ün her akşam Hacivat'ı dövdüğü ve çöpe attığı halkın arzularına göre şekillendirilmiş alternatif bir gerçek üretti”(Kırlı, 165-166).

Modernleşmenin yükselmesinde ve popüler eğlence biçimlerinin seyirciyle kurduğu sıcak ilişkide bu alternatif gerçeğin payı büyüktür. İstanbul'da kahvehanelerin ortaya çıkışı ve yaygınlaşması, kamu kültürünün yeniden şekillenmesini, yeni meşguliyet ve sosyalleşme biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sosyalleşme ve eğlence için gece vakti kullanımının artması ise yeni dünyevi yaşam şeklinin ortaya çıkışının bir parçası olarak boş vakit ve çalışma sahalarının tanımının tekrardan yapılmasına sebep olmuştur; Yeni Performatif sanatlar veya eğlence şekillerinin artışı, öncelikle Karagöz, Gölge Oyunu ve Meddah performansı gibi; gece vakti yapılan işleri değiştirmiş, yeni bir kamu eğlencesi formu oluşturmuştur. Tüm bunlar birbiriyle oldukça bağlantılı olup, yeni ortaya çıkan şehir toplumu dikkate alınmadığında anlaşılamayacağı açıktır (Kafadar, 2014:243-244). Din dışı şenliklerin dışında İslam dininin kutsal Ramazan ayı da bir ay boyunca geceleri yapılan eğlenceleriyle "karnavalesk" bir uzam sunmaktadır. Kutsal oruç dönemi yalnızca dinsel tapınç edimleriyle sınırlı değildir. Ramazan ayı boyunca karşılıklı ziyaretler ve ziyafetlerin

dışında, oruçlu günün ardından gece şenlikleri, eğlenceler ve çeşitli gösteriler düzenlenmektedir. Gündelik yaşamın kesintiye uğrayan akışıyla, halkın ortak psikolojisindeki belirgin değişikliklerle çevrimsel bir dönüşüm yaşanır gibidir. Hem toplumsal yaşam hem de eğlenceler ve gösteriler için boş zaman anlamına gelen Ramazan, herkes için bol eğlenceyle dolu akşamların ve gecelerin habercisidir. Ramazan ayında sergilenen geleneksel gösteriler arasında en önde geleni ve tanınanı Karagöz'dür. "Karagöz oynatıcılarının sünnet düğünleri, evlilik törenleri gibi vesileler ve şenlikler dışında, meydanlarda ve kahvehanelerde perde kurdukları iki dönem vardı: Ramazan ve yaz mevsimleri. Usta bir karagözcü, her ramazan akşamı başka bir oyun sergileyebilmek için klasik repertuvara geçmiş kırkı aşkın oyundan en az yirmi sekizini ezbere bilmek zorundaydı. Bütün tanıklar ısrarla, en büyük Karagöz sezonunun ramazan olduğunu söylerler" (Georgeon, 2000: 79). Hayalilerin repertuarlarında sahip oldukları yaklaşık yirmi dokuz oyun vardır. Her oyun otuz gün süren Ramazan'ın her akşamında, Allah'a bağlılık için dua etmekle geçirilecek olan Kadir gecesi hariç olmak üzere oynanırdı. Ramazanın son gecesi Meyhane adlı oyun oynanırdı ve izleyicilere, Ramazan ayı nedeniyle kapanan meyhanelerin ertesi gün tekrar açılacağını hatırlatırdı(Kırlı, 2000:152-153). Siyavuşgil ise oyunların oynanmasına Ramazanın 15 inde izin verildiğini bildirmektedir(Siyavuşgil, 1941:52). Bu anlamda takvimin nasıl işlediği ile ilgili farklı tarih ve yorumlara rastlanmaktadır. Verilen tarihler farklı olsa da kesin olan bir şey vardı ki bu zamanlarda bütün sosyal yapılar toplumsal statü farkı gözetilmeksizin mekanı ortak kullanabilmekte, birlikte eğlenebilmektedirler. Oysa ki Batı dünyasında büyük kentlerde mekan, sınıf temeline göre bölüşülmüştür. Onun için farklı gelir dilimlerinde yer alan veya farklı işleri yerine getiren insanların ortak mekanlarda bulunması pek söz konusu değildir. Oysa İstanbul'da ve genel olarak Osmanlı ya da Müslüman kentlerinde gerek dini bayram gibi kamusal günler, gerek düğün, sünnet gibi daha kişisel önemli günler, bütün sınıfları aynı mekanda bir araya getirmektedir. Örneğin, mahallenin zengini ya da bir Paşa çocuklarını sünnet ettiriyorsa, onların yaşıtı yoksul çocukların sünnetini de üstlenir, bu gibi törenler herkesin bir arada seyrettiği eğlencelerle kutlanırdı. Bu "hayırseverlik" her zaman uygulanmasa da, hayatın bir "ideal"iydi ve alışılmamış bir olay değildi. Onun için Osmanlı hayatında, Karagöz veya Ortaoyunu gibi eğlenceler bütün sınıflara açıktı. Elizabeth Çağı'nda

bütün sınıflar, Londra dışındaki tiyatrolara gidip orada buluşabilirken, burada eğlence için kent dışına çıkmak gerekmiyordu(Belge, 2008: 363). Bizdeki sıradan halk ve gösterim ilişkisi, dramatik sanatlar tarihinde batıyla kıyaslandığında öznel bir örnek olarak değerlendirilebilir. Batıda seyirci-gösterim ilişkisi öncelikle bir aristokrat eğlencesi formunda gelişmiş, sıradan seyirciyle gösterim ilişkisi çok sonradan başlamıştır. Yüksek beğeni sahibi seçkinler, aynı dönemlerde sıradan halkla aralarına mesafe koymakta, sıradan halkı bırakın din kardeşi olarak görmeyi aynı türden olduklarını düşünmek bile onları sarsmaktaydı. Elitler operaları doldururken, sıradan halk, Majestelerinin Ayı Bahçesi diye adlandırılan bir mekanda, kendi aralarında şenlikler düzenliyorlardı(Shiner, 2004: 158-159). Türklerde ise başından beri sıradan seyirciyle işleyen bir gösterim ortamı mevcuttur. Bir meddahın müşterileri memurlar, askerler, talebeler, hamallardı ve bir paşa ile bir bekçi aynı gösteride yan yana oturup, birlikte sosyalleşmesi(Georgeon, 2007: 83-84) çeşitli toplulukların üyelerinin özel ve mahrem alan dışında farklı bir ortamda bir araya gelebildiklerini kanıtlar ve sivil toplumun olmadığı tezini çürütür. Kamusal alanı ya da sivil toplumu, herhangi bir toplumsal grubun istediği zaman dahil olabileceği, toplumsallığın karnavalesk formları aracılığıyla tanınabileceği ve hatta bir siyasi ifade düzeyine erişebileceği bir arena olarak kavramlaştırmak daha anlamlıdır. Üstelik yukarıda sözü edilen tiyatral kahvehane performansları, seyircileri de sürece dahil etmek suretiyle sivil alanı hep talep etmişlerdir”(Kömeçoğlu,2012: 70-71). Kamusal Alanın Üretim Sürecinde Erken İstanbul Kahvehaneleri adlı makalesinde Selma Akyazıcı Özkoçak, sosyal statülerine bakmaksızın herkesi kabul eden kahvehanelerin bir kamusal mekan olduğunu iddia etmektedir. Dervişlerin, irfan ehli kimselerin birbirlerini görüp sohbet ettikleri, kahve içip keyif sürdükleri bu ortamda aynı zamanda gidecek bir yeri olmayan, parasız pulsuz, garip gureba ve fukara tayfasının da bulunmasının kahvehanelerde bir kamusal alanın varlığını ortaya koyduğunu düşünmektedir(Özkoçak, 2010:33). Uğur Kömeçoğlu, kamusal alanı gene kahvehaneler üzerinden tartıştığı bir diğer makalesinde, “kahvehaneler veya özellikle bu ve buna benzer alanlardaki dramaturji ve heterotopoloji, kamusal alanı meydana getiren toplumsallık biçimlerinin şekillenmesine imkan verir. Dışavurumun teatral ve heterotopik biçimlerinin kamusal alanın ayrılmaz bir parçası olduğunu iddia etmek, Habermas'ın kamusal alanın yaratılması için elzem

bulduğu koşul, yani, ‘eşit olmayan sosyal statülere sahip kimseler arasında birlikteliğe’ yol açıyor olma özelliği düşünüldüğünde, çok daha meşru hale gelir” demektedir. Osmanlı kahvehanelerinin, müdavimlerinin sosyal kompozisyonları ve oluşturdıkları melanj (karışım, iç içelik) aracılığıyla meydan okuyucu kamusal formaları ürettiğini düşünen Kömeçoğlu, ortaya çıkan değişik kamusal formu onaylamakta, zaten Avrupa’da da kamusallığın sorgulandığını ifade etmektedir. Kısaca, Osmanlı kahvehanelerindeki kamusallığın ilüzyonu farklı algılayan, farklı bir algı biçimine sahip kişilerden oluşan toplumsal yapıdan kaynaklandığını belirtmektedir. Bu kamusallığın Avrupa kamusallığından farkını, Osmanlıda tiyatro-kahvehanelerin olmasına bağlayan Kömeçoğlu, Avrupada tiyatral cafeler varken, Osmanlıda tiyatro-kahvehanelerin olduğunu, bu durumun da on yedinci yüzyıldan beri süregeldiğini dillendirmektedir. Kömeçoğlu, bu yüzden kahvehanelerdeki kamusallığın ve siyasi karşı koyuş biçimlerinin normal olduğunu belirtmekte, bu yapıya uzun on dokuzuncu yüzyılın da destek verdiğini düşünmektedir(Kömeçoğlu, 2010: 77-78). Osmanlı kahvehanelerine toplumsal cinsiyet üzerinden odaklanan ve tespitlerini kamusallık üzerine de yoğunlaştıran Alan Mikhail, Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde mekanları katı bir etiketleme ve kavramsallaştırma yaklaşımının uygun olmadığını, kamusal-özel ya da eril-dişil gibi sıradan adlandırmaların ötesine geçmek gerektiğini düşünmekte, Habermasçı yarılmanın bu anlamda Osmanlı kahvehanelerindeki kamusallığı doğru tartışmaya engel olduğunu ifade etmektedir. Osmanlı kahvehanesi “kimi zaman evsel mekan, kimi zaman iş yapma, kimi zaman boş zaman geçirme yeri, bir yarenlik mekanı, bir iletişim arenası, kiraathane ya da bir kafa dağıtma yeri oluyordu. Dolayısıyla, Osmanlı mekanlarını, ki kahvehanelerde bunun ayrılmaz bir parçasıydı, kavramsallaştırırken konuya çizgiler ve sınırlar açısından değil, katmanlar ve çokluk açısından yaklaşmamız gerekir”(Mikhail,2014:179) derken, bu mekanların aynı zamanda yoğun olarak evin ve dişil alanın bir uzantısı olduğunu, erkeklerin bu uzamda, eril bir nesneler dünyasından daha çok dişil bir nesneler dünyasıyla ilişkilendiklerini belirtmekte, dedikodu gibi kadına atfedilen bir olgunun, kahvehanelerde, erkek dünyası içinde sıklıkla yaşam bulduğundan bahsederek, çoğul bir toplumsal cinsiyet alanının kahvehanelerde süregeldiği tezini sunmaktadır.

Bütün bu yaklaşımların dışında, kahvehanelerin kamusal mekanlar olup olmadığına bir karar vermektan daha çok, Osmanlı ferdinin cemaat yapısı içinde farklı bir kamusalılık geliştirmiş olduğunu ifade etmek daha gerçekçi olacaktır. Gündelik yaşantıdan ve toplumsal yaşantının üretilme biçimlerinden türetilen algılama ve eyleme biçimleri bu karmaşık uzamın doğasını kendine özgü bir biçimde kurmuştur.

Bu konudaki yaklaşımlar ne denli farklı olursa olsun İstanbul'daki kahvehanelerin gündelik hayat içinde, toplumun her kesimine açık birer kültürel iletişim merkezi sayılabilecekleri kesindir. Kahvehaneler gündelik hayatın kültürel dolaşımı içinde toplumsal iletişimin çok yönlü gerçekleşmesini sağlarken, aynı zamanda bir takım aylak ve zevk düşkünü kişilerin ve hatta okumuş yazmış bazı uyanık kişilerin toplandığı yerler olarak bilinir olmuşlardır. Kimi kitap ve güzel yazılar okuyan, kimi tavlâ, satranç oynayan bu kişilerin kimi de yeni şiirler getirip edebiyattan söz açmaktadırlar. Birlikte eğlenip sohbet etmenin bedeli yemek şölenleri dolayısıyla eskiden daha yüksekken, kahveye ödedikleri bir iki akçe karşılığında dostlarıyla hoşça vakit geçirdiklerini görünce her tür işsiz, memur, eğlence arayan yargıçlar ve hocalar, işi gücü olmayan aylaklar, keyif çıkarmak ve dinlenmek için kahvehaneden daha iyi bir yer bulunamayacağını anlamışlar, oturacak, dikilecek yer kalmayınca dek bu dükkanları doldurmaya başlamışlardır. Kahvehaneler öylesine ün kazanmışlardır ki, yüksek memurlardan başka, yüksek devlet adamları bile buralara gelmekten kendilerini alıkoyamamışlardır(Lewis, 1975:154-155). Kahvehane kalabalığı bir "cemaat" olmakla birlikte, yeni olan, görünür olmasıdır. İşte tam bu tarihsel eşikte, sohbet ve buluşma mekanları olmanın ötesinde, döneminin 'eğlence merkezleri' olan kahvehaneler taşra şehirlerinin küçük yansımaları olan yerleşim bölgelerinin sıradan insanlarıyla çevrenlenmekte ve onlar için çekim merkezi oluşturmaktadırlar. “Hem sayı hem de itibar olarak önemi artan kahvehaneler zaman içerisinde mevcut kültürel ve toplumsal hayata dahil olmayı başardı. Kültürün üretildiği ve tüketildiği bir mekan haline geldi. Birçok değişikliklere uğrayarak hayatiyetini devam ettirdi. Her ne kadar sadece erkek sosyalliğini barındırsa da Osmanlı şehrindeki kamusal yaşamın önemli bir kesimini oluşturdu. İlk başlarda marjinal bir yenilik olarak görülen kahvehane, çok geçmeden normalleşti ve toplumun ekonomik, sosyal ve kültürel ihtiyaçlarını karşılayan merkezi bir konuma geldi”(Karababa&Ger, 2010:41).

“Köklü bir güven ve bağlılık duygusundan yoksun, belirsizlik içinde kavrulan kitlelerde taşarak içiçe geçen savunma ve arzu mekanizması çaresiz kaldığı hasmane (ekonomik) düzen karşısında duvarlar örmeye, bağlılık duygusunu başka yerlerde aramaya yönelir. Yer, politikaya sahne olan bir mekandır artık. İnsanlar ortak inanç ve değerlerini somut ve gündelik yaşama dökmeye, içinde yer tuttıkları mekanda “biz” zamirini kullanmaya başladıklarında toplumsal ve kişisel boyutların kesiştiği bir toplam, bir topluluk ‘haline gelirler’. Mekanın bir değer kazanması ve insanlarda topluluk/toplaşma arzusu yaratması kahvehanenin sonuçlarından biridir”(Bingöl, 2004).

Geleneksel Türk tiyatrosu, mekânsal alanda boş alanların tiyatrosudur. Seyirci ve oyun mekanı açısından bakıldığında Karagöz’ün gezici bir tiyatro olduğu, belirli bir mekandan daha çok karanlığa ihtiyaç duyduğu görülmektedir. Osmanlı sarayında, zengin evlerinde ya da konaklarında perde kurulup şem’a yakıldığı gibi, esas olarak kahvehanelerde, Hayali ve seyirci diyaloguyla biçimlenen bir gösteridir. Karagöz gösterileri için her zaman esnek mekan imkanları vardır. Gösteriler, seyirci tarafından kahvehane, konak, ev gibi kapalı yerlerde veya geçici olarak oluşturulan mekanlarda seyredilebilmektedir. Tayyî mekan yani mekanı atlarcasına geçmenin mümkün olduğu bu gösterim biçiminde “hayal perdesi, mekan ve mesafe tanımaz. Bu perde boştur; ama her yer her mesafedir. Bu perde üzerinde her şeyi kurabilir, her şeyi yok edebiliriz. ‘Karagöz’ perdesi bir olanaklar dünyasıdır(Nutku,2014:74). Seyirci bakışını yönelttiğinde olağanüstü bir mümkünler dünyasıyla karşı karşıya kalmaktadır.

Ortaoyunu ise, dört bir yanı firdolayı seyircilerle çevrilmiş, çevresi ve üstü açık bir meydanda oynanmaktadır. Bu meydan genellikle yumurta biçiminde ya da yuvarlak bir şekle sahiptir. İçinde bir Sandık Odası ya da Pusat Odası vardır. Burası oyuncuların giysilerinin bulunduğu çadırıdır. Bazen perde ile kapatılmış bir yerdir. Oyuncular burada giyinip, hazırlanırlar. Kapı diğer bir bölümdür. Oyuncular meydana bu kapıdan girmektedirler. Çalgıcıların yeri oyun alanındaki diğer bir noktadır. Dükkan ise Kavuklu’nun iş yeridir. Altmış sekiz santimetre yüksekliğindedir. İki kanatlı bir kafes ve bir paravana vardır. Meydan ise oyunun oynandığı yerdir. Uzunluğu yaklaşık yirmi metre, eni ise yaklaşık on üç metredir. Yeni Dünya, yaklaşık olarak bir buçuk metre yüksekliğinde, genelde iki, bazen üç hatta kimi zaman dört kanatlı bir kafes, bir

paravanadır. İçinde iki ya da üç iskemle bulunur. Genelde ev olarak kullanılsa da bazen hamam olarak kullanıldığı da olmaktadır. İçindeki oyuncular görünsünler diye etrafı açıktır. Görünmemeleri istendiğinde kağıtla kapatılır. Mevki erkek seyircilerin, Kafes ise kadın seyircilerin oturduğu bölümdür. Seyircilerle oyuncuları ayıran bölme ise parmaklık olarak adlandırılmaktadır. Genelde bu parmaklık, bir buçuk metrelik kazıklar arasına gerilen iple hazırlanmaktadır(Kudret, 2003:55-57). Ortaoyunu zaman zaman bir çayırılıkta da oynanabilmektedir. Oyuncular ellerindeki sopa ile izleyicinin girmemesi gereken bir alanı belirlemekte ve bu alan içinde oyunlarını sergileyebilmektedirler. Ortaoyunu ve Meddah için özel bir mekana gerek yoktur. Her mekanda, hazırlanan herhangi bir platoda oyunlar gösterilebilmektedir(Yalçın&Aytaş, 2002:17). Kahvede dinleyiciler yarım daire biçiminde oturmakta, öndeki sandalyeler saygın kişilere ayrılmaktadır. Yüksekçe bir yerde meddah için bir koltuk ve bunun yanında bir küçük masa bulunmaktadır. Meddah, tek kişilik dekorsuz bir tiyatrodur(Aksel, 2013:69).

Gülhane Hattı Hümayunu ile Osmanlı'nın Batı'yı model alan politikaları başlamış, Batılılaşma sürecine girilmiştir. Batılılaşma ideolojisiyle birlikte Osmanlı coğrafyasında hemen her alanda büyük değişimlere gidilmiştir. Aslına bakılırsa Osmanlı'nın Batılılaşma çabaları çok daha öncesine gitmektedir. Batı karşısında birçok alanda kendisini yetersiz görmeye başlayan Osmanlı, kimi değişimleri bu tarihten çok daha önce başlatmıştır. Yenileşme öngörülen alanlardan bir tanesi de dramatik sanatlar alanıdır. Yirmisekiz Mehmet Çelebi, yurtdışına bu alanda Batıdaki yenilikleri öğrenmesi için gönderilmiştir. Diğer taraftan İstanbul, İzmir gibi şehirlerde yerleşik bulunan Gayrimüslimler, Levantenler ve elçilikler aracılığıyla bu yeniliklerle tanışılmıştır. Özellikle yabancı elçiliklerin davet ettikleri grup ve sanatçılar sık sık İstanbul ve İzmir gibi Batı dünyasıyla ilişkili sosyete ve toplulukların yerleşik olduğu şehirlerde temsiller vermektedirler. Bu anlamda gelen sanatçılar için yeterli ve gelişkin salonların yapılması bu topluluklar tarafından talep edilmiş, hızla bu yapılar inşa edilmeye başlanmıştır.

İstanbul'un ilk tiyatrosu Palais de Crystal'dir(Fransız Tiyatrosu). Fransız tiyatrosu Elhamra Pasajının da bulunduğu Cadde-i Kebir 320 sokakta inşa edilmiştir. 1827 tarihinde yapıldığı düşünülmektedir(Pekman,2010:29). İstanbul'da kurulan ikinci

tiyatro salonu ise Naum Tiyatrosudur. Tanzimat Fermanı ile rahatlayan ve kendilerini güvende hisseden Levanten burjuvazi, Avrupa'yı daha yakından takip etmek isteyen Pera sosyetesinin ihtiyaçlarını karşılamak için Bosco Tiyatrosu'nu inşa ettirmişlerdir. 1941 yılında ilk temsil oynanmıştır. 1845-46 yıllarında ise Naum Duhani'ye devredilerek, Naum Tiyatrosu adıyla Pera seyircisine yeniden açılmıştır(Aracı, 2010:59). Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş çevresi tiyatrolarına odaklanılacak olursa, Dolmabahçe Saray Tiyatrosu üçüncü Batı tarzı tiyatrodur. Devlet bütçesiyle yaptırılan ilk tiyatro binasıdır ve Batılılaşmanın da sembolü olarak anılmıştır. Dolmabahçe Saray Tiyatrosunu Şark Tiyatrosu takip etmiş, ardından da ünlü Concordia Tiyatrosu inşa edilmiştir. 1871 yılında tiyatroya çevrilmiştir. Opera, Odeon, Ses, Tepebaşı Dram ve 1889 yılında yaptırılan Yılız Saray Tiyatrosu bu yapılardan sonra inşa edilmişlerdir(Pekman, 2010:45-125).

Suriçi İstanbul'u, Bakırköy ve Çevresine bakıldığında Batılı tarzda yapılan ilk tiyatro Gedikpaşa Tiyatrosu'dur. 1859 yılında yapılan Souillier Cambazhanesi, 1868'de yapılan tadilatla Gedikpaşa Tiyatrosu olarak hazırlanmıştır. Osmanlı Tiyatrosu olarak da bilinmektedir. Şehzadebaşı (Direklerarası) ise bu bölgedeki en önemli tiyatro uzamıdır(Karaboğa, 2010:17).

Anadolu Yakasındaki Batı tarzı tiyatrolar Kadıköy, Üsküdar ve Beylerbeyi çevresinde yoğunlaşmıştır. 1873 yılında yapılan Apollon Tiyatrosu, 1890 yılında yaptırılan Kuşdili tiyatrosu en önemli binalardandır. Özellikle Kuşdili tiyatrosu, Kuşdili Çayırında, kalaslarla yapılmış, tuluat oynanması için inşa edilmiştir. Bu mekanda haftada iki üç gösteri yapılmakta, seyircilerinin tümü erkeklerden oluşmaktadır. Kolay yanabilir ahşap kalaslardan yapılmasına rağmen herkes sigara içmektedir ve seyirci hazır olmadan perde açılmayan bu tiyatroda sadece gündüzleri temsil verilmektedir(Özsoysal-Balay, 2011:92).

Batılı tiyatro, mekanını dayattığı gibi, seyir estetiğini de dayatmıştır. Seyirlik oyunların esnek mekan ihtiyaçlarının yerine tiyatro, geniş, büyük kapalı alanlar istemiştir. Şehir Tiyatroları ve Devlet Tiyatrolarının faaliyete geçmesiyle birlikte tiyatro salonları ve İtalyan sahne bütün ülkeye yayılmış, tek seyir biçimi olarak tüketilmiştir. Seyirci, artık çerçeve sahnede seyir eylemini gerçekleştirmektedir. İtalyan sahne seyirciye alışık olmadığı bir seyir adabı dayatmaktadır. Uzun yıllar bu yabancı etkiyle

mücadele eden seyirci, kendi alışkanlıklarından bir anda vazgeçmemiştir. Öncelikle yeni bir mekanda oyun izlemektedir. Oyun alanı geçmişteki gibi ne bir kahvehane ne de bir mesire alanıdır. Dört tarafı kapalı bir salona alınmaktadır. Oturma yerleri iskemle ya da kürsü değildir. Koltuklarda ya da daracık localarda oturtulmaktadır. Oyuncular kendisiyle aynı hizada değil, yüksektedirler. Oyun ve dekor anlayışında gerçeğe benzerlik önemsenmekte, yanılsama olgusu öne çıkarılmaktadır. Oyun sırasında seyircilerin çoğu tütün içmekte, mekan kapalı olduğundan nefes almakta güçlük çekilmektedir. Kimi zaman sahnedeki oyunu görmek zorlaşmaktadır. Sahne ile arasına belli bir mesafe konmuştur. Öncesinde olduğu gibi oyuncuyla soluk soluğa olamayacaktır. Sessizce oyunu izlemelidir. Tiyatroya girerken gürültü çıkarmamalıdır. Oyuna saatinde gidilmeli, geç kalındığında bir sonraki perde beklenmeli ya da bir başka seansa gelinmelidir. Bu tip yenilikler seyircinin mekanla ilişkisindeki gerilimi had safhaya çıkarmışlardır. Sonraları seyir ile ilgili düzensizlikler yavaş yavaş son bulmuştur ama seyircinin dördüncü duvara alıştığı söylenilemez. Çünkü tiyatro izlemeye girdiği mekan kültürel kodlarıyla uyuşmamaktadır.

1960'lara kadar durum bu şekilde gelmiştir. 1960'larla birlikte bu konuda önemli gelişmeler yaşanacaktır. 1961 Anayasası ile garanti altına alınan özgürlükler, tiyatro alanına da hareket getirmiştir. Ekipler, kendi estetik görüşlerine göre salon yaptırmaya, seyirciler de bu amaca destek olmaya başlamışlardır. 1962 yılında Sıraselviler 75 numarayı kendi tiyatro anlayışları bağlamında düzenleyen Arena Tiyatrosu, Meydan Sahnesini oluşturmuştur. Bu dönemde Beyoğlu merkezden kenar semtlere doğru açılan özel tiyatrolar, Zincirlikuyu taraflarına doğru uzanan gruplar, hem yeni seyirci kitleleriyle buluşmuş, hem de üzerlerindeki elitist oldukları algısını yıkmışlardır. Yeni tiyatro dilleri üzerine çalışan ekipler, doğaldır ki yeni mimari biçimler oluşturmaya, yeni mekan düzenlemeleri yapmaya başlamışlardır. Merkezde uygun alanların olmaması, onları küçük fakat daha işlevsel uzamlar yaratmaya itmiştir. Buluntu mekanlara yönelenler de olmuştur. Apartman daireleri, barlar, gece klüpleri tiyatral mekanlara dönüştürülmeye başlanmıştır(Pekman, 2010:236-255).

Dönemin Batı dünyasında yaşanan özgürleşme hareketleri Türk insanını da sarmıştır. Alternatif tiyatrolar sokağı yeniden keşfetmişlerdir. Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, grevden greve koşuyor, seyircilerle birlikte eylem yapıyordu. Manifestolarını

şöyle açıklamışlardı. “Sömürülen halk kitleleri, sokakta, gecekonduda, toprakta, fabrika alanlarında yaşıyor. Ve devrimci düşünce bunlara sızmıştır. Gecekondu insanları, devrimci sınıflar sokaklara dökülüyor ve ortaya yeni bir olanak çıkıyor: Sokak. Eğer gerçekte onlar için onların tiyatrosu yapılacaksa, nerede yaşıyorlarsa orada yapılmalıdır”(Çelenk, 1992: 73-74). Oyunun seyirciyi bulduğu mekanlar farklılaşmıştı. Sokak, yani oyunun ve seyircinin gerçek mekanı, yeniden devreye girmişti.

Oyunun mekanı doğduğu yere doğru yaklaşmışken, gelişen toplumsal süreçlerden sonra gene geri çekilmek zorunda kalmıştır. Seksenlerle durağan zamanlar yaşandıktan sonra, 2000’li yıllara gelinmiş, tiyatrodaki görece durgunluk, sahne seyirci ilişkilerinde alternatif bir yaklaşımla önemli bir hareketlenme doğurmuştur. Dot, sözünü farklı bir şekilde, farklı bir mekanda söylemeye başlamış, algısı yüksek, çoğu öğrenci ve entelektüel yeni bir seyirci kalabalığı bu yaklaşımı ve mekânsal anlayışı tutmuştu. Murat Daltaban, bu süreçte yaşananlara şöyle dikkat çekmektedir.

“2005 senesinde Dot’u kurduğumuzda yapacaklarımızın geri dönüşünü çok merak ediyorduk: Oyunların seyirciyle ilişkisi ne olacaktı? Seyircinin alışık olmadığı tarzdaki bu mekan ve alışık olmadığı tarzdaki bu oyunlar nasıl sonuç verecekti? 2005’de tiyatro, geçmişten gelen problemlerle, sevilmeyen, küçümsenen bir sanat haline gelmişti. Tiyatroya karşı seyircinin karmaşık duygular içerisinde olduğu bir dönemde kurduk Dot’u. Seyirci seyirciye, sanatçı sanatçıya, hatta seyirci sanatçıya şüpheyile yaklaşıyordu(...) O kadar çok hikaye birikti ki aslında... Ama en doğru örnek Kürklü Merkür sırasında yaşadığımız sanırım. Oyunun tam orta yerinde çıkan bir grubun en öfkeli kişinin söyledikleri çok ilginçti; oyunun geriliminden elleri ve sesi titriyordu, öfkeden gözleri dışarı uğramıştı ve sürekli şöyle diyordu: “Cuma gecemi mahvetmeye ne hakkınız var sizin? Bu gecenin devamında eğlenecektik arkadaşlarımla. Ama şu halime bir bakın...” Oyunların etkisi seyircinin hiç beklemediği bir anda ortaya çıkıyordu. Seyirciyi şoke ediyordu. Büyü gibiydi. Bir rock konserinin etkisinden daha güçlü bir etki yaratıyordu. Bu yaşananlar yepyeniydi ve çok yüksek dozdaydı. Hem seyirci için hem de sanatçı için”(Daltaban,2009:9-10).

Genelde Beyoğlu / İstiklal caddesi ve civarında konumlanmış olan alternatif mekanların neredeyse tümü izbe apartman dairelerinin ya da yıkık dökük otoparkların dönüştürülmesiyle kullanıma açılmıştır. Çoğu ise Blackbox adı verilen küçük

salonlardan oluşmaktadır. Değişken, bağımsız, samimi ve kendine özgü bir sahne düzenlemesi olan bu mekanlarda oynayan topluluklar, uyguladıkları farklı oturma düzenleri ile konvansiyonel tiyatro düzeneğini kıran bir anlayışla çalışmaktadırlar. Bu sahnelerde oyuncu ve seyirci arasındaki mesafe büyük ölçüde daraltılmıştır. Böylece seyirciyi dördüncü duvar olarak kabul eden çerçeve sahne, İtalyan sahne anlayışı aşılmıştır. Bu topluluklar, bir yandan kendi tiyatro düşüncelerini üretirken bir yandan da bu düşünceye uygun bir mekan estetiği kurmaktadırlar. Bu mekanlar, konvansiyonel tiyatro yapılarının dayatmalarına direnen, değişken ve hareketli küçük salonlardır.

“Sözü edilen değişim, İtalyan (konvansiyonel) sahne olarak adlandırılan, seyirciyi “dördüncü duvar” olarak algılayan ve oyuncu ve seyirci arasında büyük mesafelerin olduğu sahne düzeninden, değişebilir sahne düzenine sahip alternatif mekanlarda (apartman dairesi, eski garajlar, hangarlar gibi), küçük ve karanlık odalarda oyuncuların seyirciyle iç içe, hatta kimi zaman seyirciye bir kol mesafesinde uzaklıkta, bazen seyirciyi de oyuna dahil ederek performanslar sergilenen, dolayısıyla seyir düzeni ve seyircinin algısını değiştirerek İtalyan sahne kalıplarını yıkan bir anlayışa geçilmesinden kaynaklanmaktadır”(Karagül, 2015: 9).

İki binli yıllarla birlikte sahne seyirci ilişkilerinin daha da farklılaştığı görülecektir. Alternatif mekanlar kurulmuş, bu mekanlar bir taraftan seyircisini üretirken, bir taraftan da kendi mekan estetiklerini konvansiyonel ve burjuva sahne biçimlenişini dışlayarak oluşturmaya başlamışlardır. Bu mekanlardan en radikallerinden bir tanesi Metin Zakoğlu’nun işlettiği Ev Tiyatrosu formudur. Gerçek bir evin salonunda, seyircinin kendi evindeymiş gibi rahat edebileceği, kırk kişi kapasiteli, sahnesi, ışıkları olmayan bu mekanda seyirci bir misafir gibi karşılanmakta, elinde içeceği oyuncuyla interaktif ilişki kurabilmekte, gösterinin bir parçası olabilmektedir. Bir apartmanın birinci katında, üç oda bir salonda yaşanan bu deneyim, tiyatro ortamına nazaran, geçmişin sıcak, samimi kahvehane ortamının küçük bir modülü gibidir. Sahne-seyirci ilişkisinin kültürel alanla uzlaşarak kurulmaya çalışıldığını gösteren diğer örnek ise Kafe Tiyatrolardır. Son zamanlarda kahvehanelerdeki seyir algısının seyirciye yeniden taşınmasına çaba sarf edilmekte, Kafe Tiyatrolar, her yerde perdelerini açmaktadır. Seyirci, geçmişten getirdiği kültürel algısına dair deneyimini sahnede gördüğünde, hiç düşünmeden o yapıyı sahiplenmektedir.

3.3.Seyircinin Mizah İle Sağaltılması

Türk Tiyatro kültüründe seyircinin sosyal sınıfı, entelektüel alt yapısı nereyi işaret ederse etsin, temel bir belirleyeni varsa o da mizah ile olan ilişkisidir. Türk tiyatro kültüründe seyircinin bu özelliği, geleneksel dönemlerden günümüze kadar değişmeden gelmiştir. Antik Yunandan günümüze insanın komik olanla kurduğu ilişkinin her zaman daha sıcak ve tercih edilir oluşu anlaşılır bir durum olsa da; komik olan ve dolayısıyla gülmeye ilişkisi bağlamında Türk seyircisinin bu alana gösterdiği ilgi dikkate değerdir. Bu ilginin merkezinde toplumun üyelerinin kültürü ve evren algısı vardır.

Türk seyircisi, toplumsal yapısının, sosyo-ekonomik biçimlenişinin, kültürel ve politik işleyişinin farklılığı nedeniyle Batılı seyirciden değişik bir mizah anlayışına sahip olmuştur. Batıda mizahın kökeni bolluk törenlerine, Antik Yunan'daki şenliklere dayanırken, bu mecralardaki ritüelistik yapıyla şekillenip, dinsel bir form alırken, göçebe olan ve aşiret düzenine dayanan Türk toplumunda mizah, biçimlenişindeki yoğun Arap ve İslam etkisine rağmen, dinsel bir karakter taşımamış, Türklerde bu yapı daha dünyevi bir ilerleyiş göstermiştir. Savaşlar, isyanlar, din ve devlet baskısı gibi insan psikolojisi üzerinde basınç yaratan durumların sık aralıklarla ortaya çıktığı Türk dünyasında halk, dünyaya katlanmanın, ruhsal ve zihinsel sağlığını korumanın bir yolu olarak mizaha sarılmıştır. Antik Yunanda gelişen komedya, kusurlu olanın altını çizip, seyircisini eğitmekle görevlendirilirken, özellikle Cumhuriyet öncesi lonca örgütlenmeleri içerisinde, Osmanlı kültür hayatını biçimlendiren tarikat ve tekke örgütlenmeleri bünyesinde gelişen mizah, bu dönemde cemaatler arasında iletişimi sağlamak ve eğlence sunmak amacıyla kullanılmış, daha çok yarar üretme amacıyla devreye sokularak, seyircinin mizah aracılığıyla sağaltılması yoluna gidilmiştir. Tarikat ve tekke örgütlenmeleri bünyesinde devam eden bu işleyiş, Cumhuriyet dönemine kadar sürmüştür, Cumhuriyet sonrası mizah ise birey odaklı Batılı dünya görüşünün öne çıkardığı yaklaşım biçimleriyle şekillenmiştir. Yeni süreç her ne kadar farklı bir alımlama biçimi dayatsa da, Cumhuriyet dönemi ve sonrasında da mizah ve gülme aracılığıyla sağaltım, Türk tiyatro seyircisinin tiyatro ile kurduğu ilişkisinde merkezi

eğilim olma özelliğini hiç kaybetmemiştir. Güçlü bir sağıltım aracı olarak devrede olan mizah, Köy seyirlik oyunlarının seyircisinden, Padişah şenliklerindeki seyirciye, Batılılaşma ideolojisiyle gelişen tiyatrodaki seyirciden, Cumhuriyet dönemi seyircisine ve günümüz seyircisine kadar Türk tiyatrosunda seyircinin seyretmeye dair yönelimlerinde merkezi bir belirleyen olmuştur. Bu anlamda mizah kavramına ve Türk seyircinin mizah ile olan ilişkisine daha ayrıntılı bir bakış getirmek üzere öncelikle bu ilişkinin tarihsel gelişimine odaklanmak yerinde olacaktır.

Türk tiyatro seyircisinin mizah ile olan tarihsel ilişkisine bakıldığında karşımıza Antik Anadolu çıkmakta, bu anlamda geçmişteki bolluk törenlerine kadar gidilebilmektedir. Hititlerdeki Purulli Ayinleri, Yunanlılardaki Dionysos Şenlikleri, seyircilerin topluca katıldığı, mizahın ve eğlencenin hoşgörü içerisinde sınırları zorladığı ortamlardır. Bu sınırlar içerisinde yaşamış olan Frigya Kralı Midas, Sinoplu Diyojen, Noel Baba, Ezop ve dünyada mizahla ilgili en eski motif olan Sabaz, dönemin öne çıkan, mizahla ilişkili kişilikleridir. Antik Anadolu mizahı, böylesi güçlü temsilcilere sahip olsa da, onlardan kalan miras, Selçuklular tarafından devir alınamamıştır. Antik Anadolu kültürü çiftçilik ve bağcılık gibi tarım altyapılı bir özellik sergilerken, aşiret kökenli Selçuklu'da üretim biçimi daha çok çobanlığa dayandığından, bağ bozumu ya da ilkbahardaki ürün kaldırma eğlencelerinin yerini koç katımı, mesire eğlencesi gibi etkinlikler almış, seyirci bu etkinlikler çerçevesi içinde biçimlenmiştir. Bir tek Hidrellez eğlenceleri Selçuklu'ya geçmiştir. Anadolu aşiret kültürünün bir yansıması olan Selçuklu mizahı, masal, tekerleme, bulmaca, fıkra, şiir, hikaye gibi oluntularla şekillenmiş, bu formların en önemli temsilcileri Dede Korkut Masalları, Keloğlan Masalları, Nasrettin Hoca Fıkraları olmuştur. Dönemin seyircisi/dinleyicisi adı geçen formlarla eğlenme ihtiyacını gidermiş ya da sağıltılmıştır. Dede Korkut masallarındaki mizah seyircinin kırdan kıra bakışının ürünleridir. Nasrettin Hoca Fıkraları ise Selçuklulardaki yerleşik yaşam içerisinde aşiret üyelerinin uğradığı haksızlıkları ve sürekli alt edilişlerini sergilerken, dönemin seyircisinin muhatap olmak zorunda kaldığı kandırma, kandırılma, saflık gibi motifleri konu edinmektedir. Bütün bu oluntular üzerinden bakıldığında dönem mizahının geleceğin seyircisinin algı süreçlerinde hangi özelliklerle etkili olduğunun ipuçları sezilmekte, eğlence, hoşgörü ve

sağaltım ilişkisi bu anlamda dikkat çekmektedir. Gerçekdışı görüntüler ile dolu Selçuklu mizahı, masalsı kimliğini Nasreddin Hocanın fıkralarında da korumuştur. Yunus'un ünlü, "Çıktım erik dalına, anda yedim üzümü" veya "Balık kavağa çıkmış" dizesi" dönemin seyirci algısının ne tip bir mantık üzerinden kurulduğunu göstermekte, seyircinin alımlama çerçevesinin boyutları hakkında fikir vermektedir(Öngören,1998: 48-49).

Selçuklu Dönemi Dede Korkut masallarını, eşik dönemi yazın ürünü olarak değerlendirmek mümkündür. İslam dininin kabul edildiği fakat boylarda henüz tam anlamıyla yerleşmediği zamanların anlatılarının toplandığı bu eserde eşikte olmanın karmaşıklığı, boy oba hayatının renkli tarafları ve tek tanrılı dinlerle karşılaşmanın göçebe toplum üyeleri üzerindeki yansımaları mizahi bir dille anlatılmaktadır. Deli Dumrul öyküsünde, yakınlarda ölen bir yiğit için ağlayıp sızlayan akrabalarına yetişen Deli Dumrul, Azrail'in bir yiğidin canını aldığı söylenmesi üzerine "Bre, Azrâil dediğiniz ne kişidir ki adamın canını alıyor, yâ kadir Allah, birliğin varlığın hakkı için Azrâili benim gözüme göster, savaşıyım, çekişeyim, mücadele edeyim, güzel yiğidin canını kurtarayım, bir daha güzel yiğidin canını almasın"(Ergin,1969:122) derken, mukaddime bölümünde aktarılan olumsuz kadın tipleri de bir diğer mizahi anlatım örneği olarak öne çıkmaktadır. İncitici bozkır kültürüne dayalı hayat koşullarının çevrelediği bir ortamda, ev içi hayatın temel dizgesi üzerine bir yergi içeren bu üç örnek kadın tipi sırasıyla, Solduran Sop, Dolduran Top ve Ne Kadar Desen Bayağı şeklinde adlandırılmıştır. Solduran Sop, sabah uyanır uyanmaz dokuz bazlama ile bir kova yoğurdu yedikten sonra memnuniyetsiz bir biçimde "Bu evi harap olası kocaya varalıdan beri daha karnım doymadı, yüzüm gülmedi, ayağım pabuç, yüzüm yaşmak görmedi der, ah nolaydı, bu öleydi, birine daha varaydım"(Ergin, 1969:5) diye sızlanır.

Selçuklu mizahının önde gelen masal kahramanı Keloğlan, fakir fukaranın umudunu ve önündeki yolların kendisine ne gibi zorluklar getireceğini düşünene düşünene maceraya atılan bir masal kişisidir. Haksızlığa uğrasa bile yılmamakta, dinsizin hakkından imansız gelir fikriyle bu haksızlığın üstüne gitmekte, kötünün karşısına geçip kötülüğünün hesabını sormakta ve onu zora sokmaktadır. Haksızlığa ortak olan Padişah bile olsa, Keloğlan'ın keskin zekasından kendini koruyamamaktadır. "Çift yanında çifte kanat'lı atları olmadığı için yalnız 'altı ay bir güz gitmek'le aşınmayan tabanlarına

güvenen, diyar diyar dolaşmaktan bezmeyen bu delikanlı, bir parça da gurbete çıkmış köylümüzün alın yazısını taşır”(Boratav, 2009:22). Köroğlu'nun kılıç, kalkan ve gürzü yerine Keloğlan, keskin dilini, sağduyusunu ve üstün aklını kullanmasını, becerikli elleriyle tuttuğunu koparmasını bilmekte, ezilen ya da ötelenen seyircinin / dinleyicinin güçlüden öç alma duygusunu tatmin etmektedir.

Selçuklu Mizahının en önemli motiflerinden bir diğeri ise Nasreddin Hoca'dır. Moğol istilasının en şiddetli zamanlarında, kargaşa ve otorite boşluğunun hakim olduğu bir dönemde yükselen bir değer olarak seyircinin gündemine yerleşen Nasreddin Hoca, alt sınıflar için önemli bir direniş ve rahatlama imkanı sağlamış(Cantek,2011:27), kollektif bilinçdışı ve sözel kültür aracılığıyla gelecek nesillere aktarılan Hoca'nın mizah duygusu, Türk seyircisinin mizah algısının biçimlenmesinde de etkili olmuştur.

“Hoca'nın fıkraları merkeze ve onun ürettiği değerlere karşı alt sınıflar nezdinde mevcut olan husumeti, laf düzeyinde dillendirmektedir. Öte yandan hemen şu söylenebilir; dillendirilen saldırılara karşı şartlarda herhangi bir değişme yaşanmadığı gibi, iktidar mevcudiyetini daima korumaktadır. O yüzdendir ki bu fıkralar, alt sınıflara fiziksel direniş gibi daha tehlikeli safhalara geçmeden rahatlama / boşalma imkanı tanıyan, iktidar onaylı emniyet supaplarıdır. Dikkat edilirse bu çerçevede, sıkça başvurulmuş Popüler Kültür tanımlamalarına denk düşmektedir. “Popüler kültür, gerçek yaşamı, belirli bir hayal dünyasında, aynı ile tekrarlayarak, gerçek yaşamın sürdürülmesini kolaylaştırmakta; gerçek yaşamın mevcut koşullarının dışında başka türlü bir yaşam olabileceğini düşünmenin yollarını tıkamakta, kırgınlıkları, var olanı benimsemenin acı ve utancını hafifletmektedir(Cantek, 2011:29).

Cantek'in vurgusu ikili algıya dikkati çekmektedir. Hoca'nın fıkralarından yansıyan mizah, hem bir direniş biçimi, hem de emniyet sübabıdır. Bu yapı bütün egemen sistemler tarafından popüler kültür aracılığıyla kullanılmakta, halk sisteme uyarlanıp, uyumlanmaktadır. Bu coğrafyada, topluluk içinde gülüp eğlenen kişi, daha sonra tevekkül ile zamanını geçirmektedir. Yaşamın incitici tarafları karşısında tevekkülü ön plana çıkaran bu yapı, kendi kendiyi dalga geçme, kendiyle alay etme gibi bir özellik edinmiştir. Süregiden yaşamın düzenine müdahale etmelerinin yasak olması sebebiyle, ortaya çıkan sıkıntıları mizahla aşmayı öğrenmişlerdir. Mizah ile

sağaltılan toplum, düzene müdahale etmeye ihtiyaç hissetmemektedir. Oysaki, Batılı bireyler için mizah, düz anlamıyla dile getiremeyecekleri isteklerini ifade ederken kullandıkları ikincil bir anlam alanı olarak kurulmuş, iktidarın despotizmine karşı kamusal senaryonun direnişe dair bir biçimi(Scott, 1995:199) olarak varolmuş, böylesi bir yönelim Osmanlıdan Türkiye Cumhuriyetine kadar seyircinin algısında yerini bulmamıştır.

Selçuklu dönemi mizah özellikleri ve kahramanları, Osmanlı Dönemi mizah ortamına da kaynaklık etmişlerdir. Osmanlı mizahı, ortaçağ mizahı özelliği gösterirken, benzer biçimde lonca örgütlenmesi içinde gelişmiştir. Loncalar belirli tarikatlara bağlı olduğundan, tarikatlar belirli bir dünya görüşünün aktarıcısı olarak Osmanlı kültür hayatını ve mizahını, dolayısıyla da seyircinin mizah algısını şekillendirmiştir. Karagöz, Nakşibendi tarikatının gözetimi ve biçimlendirmesiyle süreklilik gösterirken, Osmanlı seyircisi, kişisel ve rastgele bir yaklaşımın sonucu değil, daima bir öğreti çerçevesinde gelişen bir mizah ile karşı karşıya olmuştur. Bu dönemde lonca ve tarikat ortamında sanatçılar, tasavvuf öğretisinin kurallarına bağlı bir biçimde gelişim basamaklarını tamamlar, tasavvufun şeriat, tarikat, hakikat ve marifet süreçlerinde yetkinleşir, çile çeker, güç ve yetenekleri doğrultusunda yükselirlerdi. Bu ağır eğitim şartları sonucunda belirli bir kalıbı sürekli olarak yeniden tekrarlarla mükemmelleştirirler ve seyirci karşısına ancak o zaman çıkabilirlerdi. Dönemin seyircisinin muhatap olduğu Osmanlı mizahı, standart, değişmez bir akış sergilemekteydi. Çifte kültüre dayanan bu ortamda Halk Edebiyatı ve Divan Edebiyatı, Karagöz ve Hacivat, Kavuklu ve Pişekar gibi iki kültür tipinin çatışması mizahı doğurmaktaydı. Seyircinin karşı karşıya olduğu bu mizah, sözlü bir mizahtı. Dil yapısı bilinçli bir biçimde şartlandırılmıştı. Bir otomasyona bağlıydı. Bu otomasyon, seyircisine akıllı ve mantıklı konuşmakla bir gerçeğe ulaşamayacağını, hakikate ancak kalp yoluyla varılabileceğini işaret etmekteydi. Osmanlı mizahının diğer önemli özelliği ise seyirciye aşırı bir özgürlük içinde yaklaşmasıydı. Kullanılan politik dil, oldukça keskin ve sarsıcıydı. Etnik unsurlara yaklaşım, cemaatler hakkında kullanılan ifadeler oldukça özensiz olsa da, hoşgörü unsuru her zaman devreye girmekteydi. Son olarak ise açık saçıklık, bu mizahın gelişim ve aktarım çizgisinin en çarpıcı taraflarındandı. Açık saçıklık, seyirciyle kurulan ilişkinin merkezi özelliklerinden biri olmuş(Öngören, 1998:50-59)

toplumsal ve dinsel kökenli yasaklamalarla çevresi sarılı seyirci, açık saçıklığın gevşetici ve rahatlatıcı etkisiyle sağaltılmıştır.

“Türk halkı, sağduyusuyla bağdaşmayan işlemlere, tutumlara ve yasalara karşı tepkilerinin sözcülüğünü sözlü veya yazılı türlü sanat kollarında yarattığı örnek kişilere yüklemiştir. Her birinin ayrı bir hüneri, en çok ustalıkla konuşabileceği bir söz alanı vardır. Nasreddin Hoca, Keloğlan, Karagöz...Her biri kendine özgü konularda söz sahibidir. Türk düşününün oluşumunda dini bir akımın temsilcisi olarak Bektaşî'ye de din işlerinde sözcülük düşmüştür” (Boratav, 1991: 318).

On Altıncı Yüzyılda Hacı Bektaş Veli'nin menkıbeleri örnek alınarak Safevi yayılmasının önlenmesi amacıyla Osmanlı Devleti tarafından örgütlenmiş, sonrasında Anadolu ve Balkanlara yayılmış bir tasavvuf yolu olan Bektaşiliğin(Küçükdağ-Değerli-Şahin,2015:1),eski Budist ve Maniheizt mistik kültürün ve uygulama biçimlerinin hakim olduğu Orta Asya ve İran sınırlarında gelişen Kalenderi tarikatı içerisinde çıktığı kabul edilmektedir(Ocak, 1992:205). Bektaşiler, Osmanlıdaki Sünni tarikatların loncalar aracılığıyla seyir kültürüne olan etkileri karşısında ayrı bir üslup geliştirmişler, seyirciyi rahatlatacak, ruhsal olarak sağaltacak yaygın bir mizah ve taşlama geleneğinin oluşmasına aracılık etmişlerdir. Rıza Zelyut'un Alevi-Bektaşilerde Mizah adlı eserinde topladığı Bektaşî fıkralarına bakıldığında, bu fıkraların uhrevi içerik taşıdıkları gibi bir algı oluşsa da, fıkralar daha çok siyasaldır. Özellikle şeriatla ilgili yasalarla bu fıkralarda açıkça eğlenilmektedir. Genel toplumsal yapıyı dizayn etme hevesinden tanrıyla pazarlığa kadar ilerleyen bu fıkralarda, Tanrı ile insan ilişkisini efendi-kul ilişkisi yerine, birbirine sözü geçen iki dostun ilişkisi biçiminde kurmak isteyen Bektaşinin terminolojisi dinsel olsa da, hedefi politiktir. Bu fıkraların özünü sömürene karşı sömürülenin tepkisi oluşturmaktadır. Tasavvuf felsefesinin batını niteliği ile sünni felsefenin zahiri niteliği arasındaki gerilimi seyircinin algısında kuran bu fıkralar, seyircinin muhalif algısının ana damarından birini oluşturmuşlardır. Dinsel bağınazlığa karşı, özgür iradenin temsilcisi misyonuyla sahne seyirci ilişkisinde seyircinin eleştirel algısının gelişmesine ve yerleşmesine imkan tanımışlar, seyircinin sağaltılmasına, uyumlanmasına aracı olmuşlardır(Zelyut, 2016:35-48). Bu fıkralar, katı, kaba ve hoşgörüsüz yobazlığa karşılık aklın, ince zekanın, saldırgan olmayan, hikmetli hoş çıkışları olarak kabul edilmiş, seyirci/ dinleyici, bu hazırcevap ve nükteci kahramanı,

güler yüzlü, yaşlı, rind Bektaşî dedesinin bu yetkinliğini sahiplenmiştir. Seyirci, Batıl inancın veya işlevsel olmayan toplum kurallarının püf noktasını bularak güldüren Dede ile kendisine dayatılan yobazca tavrı gülümseyerek reddetmiştir. Bektaşî, karanlık düşüncelere akıl mantık ışığı tutarak mizahını yaparken, seyirci/dinleyici akıl karşısında cehaletin yenilgisiyle ya da kötü duruma düşmesiyle hem eğitilmiş hem de rahatlayarak sağaltılmıştır(Kabaklı, 2008:215). Sonraki zamanlarda ise toplumsal olarak yaşanan gelişmeler bu olguları farklılaştırmış, seyirciye yönelen mizahta özellikle Meşrutiyet dönemi ile birlikte radikal bir değişiklik yaşanmıştır.

Seyirci, Meşrutiyet döneminde, yazılı ve Batılı mizaha geçişin yaşandığı, mizahın laikleştiği bir ortamı deneyimlemiştir. Mizahı artık tarikatlar değil, partiler yönlendirmeye başlamıştır. Karagöz, Meşrutiyet ile birlikte halkın eğlencesi haline gelmiş, okumuş kesimler ise Batılı mizah dergileri ve Direktörlerarası eğlencelerine, Kanto ve komediye yönelmişlerdir. Savaş dönemi, acı ve buruk bir mizah ortamı ile karşı karşıya kalan seyirci, Diyojen, Hayal gibi dergilerde ifadesini bulan keskin hiciv veya tam karşıtını, Direktörlerarası eğlencelerinde ifadesini bulan boş vermenin, avunmanın mizahını yaşamıştır. İkinci Meşrutiyet döneminde ise basın yoluyla oluşan mizah ortamı çeşitlenmiş, seyirci bu dönemde kırkı geçen sayıda mizah dergisiyle ilişkilene şansını yakalamış, politik hicvin yetkin örnekleriyle sarmalanmıştır. Bu hicvin hedefi İttihat Terakki ve icraatlarıdır. Dönem seyircisinin duygularına tercüman olunan bu mizahın genel içeriği, yağmurdan kaçarken doluya tutulma üzerine yoğunlaşmıştır. Kurtuluş Savaşı döneminde ise seyirci, hükümetlerin biçimlendirdiği bir mizahla yüz yüze gelmiştir. Milli mücadele taraftarı Ankara Hükümeti'ni destekleyen Güler yüz Dergisi ile İstanbul hükümeti ve işgalciler ile işbirlikçilerini destekleyen Aydede dergisi arasındaki çatışma, bu dönem seyircisine ulaşan mizaha damgasını vurmuş, dönemin seyircisinin mizah algısında etkili olmuştur(Öngören,1998:50-71).

Cumhuriyetle birlikte geleneksel ve değişime elverişsiz mizah kalıpları ortadan kalkmış, batı etkili mizah daha etkili bir biçimde yerleşmiştir. Mizah, anonimlikten bireyselliğe evrilmiştir. Cumhuriyet, lonca sisteminin geride bırakılıp, laik topluma geçişi getirirken, basılı ve yazılı mizah bağlamında yaşanan büyük değişimler seyircinin mizah algısını da farklılaştırmıştır. Geleneksel mizah ile Batılı mizahın bir bireşimi yaşanmaya başlamıştır. Meşrutiyet dönemi sonrası yaşanan büyük durgunluktan sonra,

İkinci Dünya Savaşı sonrası, Marko Paşa dergisiyle başlayan özgün bir gülmece devri söz konusu olmuş(Nesin, 1973:45), halk gülmecesinin dinamikleriyle işleyen bu dönem, seyircinin kültürel dünyasında da yansımaları bulmuştur.

Bin dokuz yüz altmışlar, seyircinin mizahla ve tiyatroyla sıkı ilişkiler geliştirdiği bir dönemdir. Özellikle Kabare Tiyatroları, Bu dönemde geniş bir seyirci kitlesiyle buluşmuştur. Uzun zaman etkin olan bu dönemden sonra mizah anlamında yeniden durağan ve aktif dönemler yaşanmış, teknolojik gelişmeler sonucu oluşan yeni mecralarla mizahın yeri ve yönü yeniden formatlanmıştır. Bütün bu bilgiler ışığında artık Türk tiyatro kültüründe seyircinin mizah ile olan ilişkisine daha ayrıntılı bir biçimde odaklanmak mümkün olacaktır.

Temel Türkçe Sözlükte mizah, “Bir gerçeği nükteler, şaka ve takılmalarla anlatan söz ya da yazı” (Demiray,1994:579) şeklinde tanımlanmaktadır. Aziz Nesin, mizah kelimesinin aslının muzah, mizah şeklinde ifade edilmesinin ise galat, yani yanlış kullanım olduğunu belirtmektedir(Nesin,1973:15). Mizah, gülmecenin Arapça karşılığı olarak da açıklanmaktadır. Özünlü’nün aktardığına göre mizah, “Arapça “Hezliyyat” denilen eğlendirici fıkralar ile gene Arapça, şath’tan kaynaklanan ‘şathiyye’, yani şeriate aykırı sözler ve deyişlerden ortaya çıkmıştır”(Özünlü, 1999:61). Nesnelerin birbirleriyle arasındaki alışlagelmiş ilişki biçimlerini yıkıma uğratarak, dünyanın bambaşka bir açıdan görülmesine aracılık eden bir iletişim biçimi olan mizah, gerçeği zemininden kaydırarak, beklenmedik durumlar oluşturup, radikal yaklaşımlar üreterek düşünceyi özgürleştirmeye yaramakta, kişinin rahatlamasını sağlamaktadır(Hilav, 1994: 17-19). İnsanın zihnini uyanık tutmak gibi bir özelliği de olan mizahın gerçekliğin özünü insana göstermek gibi bir işlevi de bulunmaktadır. Mizah, yalnız olumsuzlukları işaret etmekle kalmayarak, sıradan insanı bu olumsuzlukların nedenlerini düşünmeye yöneltirken, “kayda değer etkide saldırı, savunma ve adalet sağlayan bir sosyal silah”(Smadja, 2013:21) yaratarak, sıradan insanın iç huzuruna katkı sunmakta, kendini güvende hissetmesini sağlamakta, sorunlarını çözmesine yardımcı olmaktadır. Ünsal Oskay, mizahın sıradan insana katkısını şu şekilde ifade etmektedir.

“Sıradan insanın içinde yaşadığı sorunların nedeni olarak yanlış yerler göstermez, sorunlarına onun dışında biri olarak çözüm de önermez. Sıradan insanın kendi sorunlarını kendisi açısından anlaması için gereken akıl yetisini canlı tutmaya çalışır. Sıradan insanın akıl yetisinin canlı

kalmasını en çok sıradan insanın yalnızlığına neden olan sorunlarının hangi etmenlerden oluştuğunu anlamasına yardımcı olarak gerçekleştirir. Sorunlarının nedenlerini kendisi gibi ezilmiş, örselenmiş insanlar değil içinde yaşadığı toplumsal sistemde bu sistemin varlığını sürdürmesinin de çok işe yarayan sıradan insanların yanlış bilinci olduğunu fark ettirerek gerçekleştirir. Mizahın sıradan insan'ı realite karşısında gülümsetebilmesi, bu nedenle onun sorunlarının kendisinin anlayamayacağı, gücünün hiçbir zaman yetmeyeceği kalıcı bir toplumsal realiteden bir "kaderden" değil; günün birinde kendisiyle aynı sorunları yaşayan insanlarla bir araya geldiğinde, başa çıkabileceği tarihsel (geçici) bir durumdan kaynaklandığını duyumsayıp, fark ettirebilmesindendir"(Oskay,1994, 38-39).

Mizah olgusunun sıradan insana realite karşısında destek olması, tüm zamanlarda ve tüm kültürlerde ortak bir özellik olarak süregelmiş, mizah olgusuna dikkat atfedilmiştir. İslam kültürü açısından da durum farklı değildir. Özdemir Nutku'nun İbnü'l Cevzi'nin Ahbaru'l Hamkave'l-Mugaffelin adlı eserinden aktardığına göre, İslam'ın ilk dönemlerinde "nekre(nükteci) kişilerin fıkraları, akıllı insanları, fıkradaki gibi olmadıkları için şükretmeye yöneltir, 2- bu fıkralar bazı insanları budalalık yapmaktan alıkoyar ve en önemlisi,3-mizah insanları dinlendirir, rahatlatır"(Nutku, 2014:16) düşüncesiyle mizah ve fıkra sanatına gündelik hayatın içinde çok önem verilmiştir. İslam'da Mizahı Mahmud, övülmüş mizah ve Mizahı Mezmum, kınanmış mizah olmak üzere iki tür mizah olduğu kabul edilmiştir. Mutluluk veren, dostlukları muhabbeti artıran mizah İslam tarafından övülmüş, insanları aşağılayan, yalan ve yıkıcı mizah kınanmıştır(Cantek-Gönenç, 2017:192). Kur'an, birçok yerde müminler için cennete gittiklerinde gülmece ve neşeyi vadetmiş; fakat "Allahın düşmanlarına ait" olduğu için dışlanan müstehzi, küçük düşürücü gülmeyi; dalga geçip, alay etmeyi olumsuzlamıştır. Kimi zamanlar gelenekler katı bir biçimde yorumlanmış, ağırbaşlılık, ciddiyet ve saygınlık kutsanarak mizah ve gülme kötülenmiştir. Diğer taraftan mümine hakikati bulduran iyi niyetli gülme kabul görmüş, insanı rahatlatan, ciddiyetin ağır havasından bir süre kurtarıp, nefes aldırın, ahlakça ileri taşıyan eğitici nadire / nevadir; nükte, fıkra ve eğlendirici öyküye olumlu bakılmıştır. İslam geleneğinin aracılığıyla gülmeye dair etik ve estetiği miras alan Osmanlı eğitimi; ağırbaşlı ve ciddi olmayı, gülmeyi abartmamayı nasihat etmiştir. Kahkahalarla ve yerli yersiz gülmemeyi önerse de gülmeyi yasaklamamıştır. İnsana neşe veren, dostlukları

pekiştirip, muhabbeti artıran mizahı onaylarken, kişiyi komik duruma düşüren, insanların birbirleriyle düşman olmasına sebep olan istihzayı reddetmiş, ılımlı olması, görgü kurallarına uyması koşuluyla mizahı olumlamıştır(Georgeon, 2007:89-90). Bazı kaynaklara göre ise eskiden kimi islam coğrafyalarında bir çocuğun gülmeyele arasına mesafe koyması, onun ilerde iyi bir dindar olacağını göstergesi olarak kabul edilmiştir(Rozenthal,1997:7).

İslam dininin doğayla insan arasında aracı tanımayan gerçekçiliği, her türlü acıya katlanmasını bilen, hatta acıya bedenini alıştıran mümine ulaşmak için mizahi anlatımı keşfetmiş, her türlü acının üzerine gidilirken müminlere bir taraftan da mizahın eşlik etmesi neredeyse bir öğretisi halini almıştır(Tansuğ, 1993: 41). Doğanın bir parçası olma duygusunu Osmanlı kültüründe görülen kismet anlayışı ve derin kader duygusunun bir açıklaması olarak gören Jale Erzen'e göre kaderin örgüsü açıldıkça hem doğa hem insan, üstüne düşeni yapmakta, kader itiraz edilmeden kabul edilirken, çoğu zaman zalim kadere büyük bir mizah duygusu eşlik etmektedir. “Kader, itiraz edilmeden kabul edilmek durumunda olduğuna göre, mizah, onu bozmanın tek yoludur”(Erzen, 2015: 81).

Dinin Türk seyircisinin mizah algısı üzerindeki etkisine odaklanıldığında, onun her zaman “her şeyi kendi üstünde ve dışındaki kuvvetlerle düzenlenmiş görme alışkanlığı”(Ülgener, 2006: 5-6) hem mizahla, hem gülmeyele hem de seyir estetiği ile ilişkisinde önemli bir rol üstlenmiştir. İpler, yüce yaratıcının elindedir ve bu dünya da tıpkı bir hayal perdesi gibi gelip geçicidir” (İpşiroğlu, 1998: 79-80). Kukla ve gölge oyunundaki işleyiş, hareketin şematik olarak ifadesi, ortaya komik bir etki çıkarmaktadır. Yalnız bu komik, Aristo'nun altını çizdiği anlamda, kusurdan, soylu olmayan davranıştan ya da kendinden daha aşağı karakterlerin taklidinden değil, kişiyi zorunlu olarak dünyaya bağlayan hürriyetsizlikten doğmaktadır. Maddi tarafıyla zaman-mekan dünyasına bağlı olan insanın gölge oyununda olduğu gibi herhangi bir inisiyatifinin olmamasından doğan saçma, mizahı öne çıkarmaktadır. Maddilikten, dolayısıyla çatışmadan arındırılmış böylesi bir dünyada trajediden bahsedilemeyeceği şaşırtıcı olmasa gerektir(Ayvazoğlu, 1989:90-93). Dünyanın gelip geçiciliği, bir anlamda onun yalan dünya olmasıyla ilişkilendirilmiştir. Dünya tasavvurlarıyla ilgili konuşmalarda geleneksel insan, sıklıkla “yalan dünya” söylemi üzerinden dünyayla

ilgili bakışını kurmakta, “Ah insan, şu yalan dünyanın, şu makbere-i fenanın, şu alem-i belanın zaman-ı baharını olsun bağ-ı irem derununda bir nefes oyalandıracak bir adem tasavvur edersen aldanırsın. O yalan bu yalan! İnsan ne ile oyalansın?”(Tefvik, 1995: 79) diyen Mehmet Tefvik’in altını çizdiği bu dünyanın gelip geçiciliği, gündelik hayatın bütün alanlarında Osmanlı seyircisinin eylemini biçimlendirmektedir. Dünyanın boş, yalan dünya olması, karşısında seyirci, tepkisini dünyayı ciddiye almama, dünyayla dalga geçme şeklinde oluşturmaya başlamıştır.

“Karagöz, Meddah, Ortaoyunu gibi geleneksel halk güldürülerine bugünün gözüyle baktığımızda, yer yer kökenlerini egemen güçlere karşı koymada, direnmede bulan bir yaklaşımı gözlemlese bile, bu yaklaşımın gerek Osmanlı dünyasının baskılı ortamında, gerek islam kültürünün sınırlandırıcı etkileriyle yeterince gelişemediğini görüyoruz. Bu nedenle de halk güldürülerinde güldürerek düşündürme, eğlendirerek eleştirmeden çok bu dünyayı ciddiye almama, önemsememe, bu dünyayla dalga geçme olguları ağır basıyor” (İpşiroğlu, 1998: 79-80).

Geleneksel seyirlik oyunların katılımcıları için amaç öncelikle eğlenmektir. Seyirlik oyunlar, eğlendirerek seyircisini eğitmeye değil, eğlendirerek onun ruh sağlığını korumayı sağlamaktadır. Bilindik imajı her ne kadar "ibret perdesi" olsa da Karagöz, değiştirip dönüştürmek, seyircisinin kusurlarını düzeltmek gibi bir hedef gözetmemektedir. Seçilmiş kimi hatalara odaklanıp, neşterini bu noktalara yönlendirmez. Aksine, ele aldığı her şeyle eğlenir, şeylerin bozuk, çarpık yanlarına ayna tutar, özel kusurları, kişisel zaafı bu genel dalga geçme havası içinde eriterek, yaşamı seyircisi için daha dayanılır kılar. Ortaya çıkan bu yarar, bir çeşit koruyuculuğu da beraberinde getirmektedir. Fakat bu yarar, klasik batı komedyasının yönelişinde olduğu gibi, düzenin kurallarını korumak bağlamında hangi davranışlardan kaçınılması gerektiğini göstererek değil, seyircisine yaşama sevincini koruması için tüm bozukluklara nasıl boş verebileceğini göstererek sağlanmaktadır. Seyir yeri, seyircinin kendini her türlü baskıdan, kısıtlamadan kurtulmuş hissettiği, gündelik hayatın içindeki olumsuzluklardan dolayı örselenen ruhsal sağlığını yeniden kazandığı bir rahatlama ortamıdır. Klasik batı komedyası ilkel dürtülerden, bireysel tutkulardan kaynaklı yönelimlere karşı toplumsal düzen bağını, geleneksel halk güldürüleri ise toplumun kişi üzerindeki hegemonyasına karşı kişinin doğal dürtülerini korumayı kendine amaç edinmiştir. Klasik komedya, korumaya çalıştığı toplumsal düzenle ilgili gerekler üzerine

odaklanıp, eleştirisini yöneticilere kadar yöneltebilirken, hedef olarak insanın ruhsal sağlığını önemseyen halk güldürüsü katı eleştiri mekanizmasından uzak durarak, seyircisini bunaltmadan eğlendirmeye çalışmaktadır. Gördüğü bir olumsuzluğa karşı taşlama yapacağına bile sitemini bir soytarıllık havası içine sıkıştırmaya çalışmaktadır. Düşünme odaklı değil, gülme odaklı bir etkinlik olan geleneksel halk güldürüsü, güldürerek seyircisinin acı gerçeklerden kaçmasını sağlamaktadır. Çığrından çıkmış bir dünyada seyircisine dayanıklılık kazandırmayı, onu, kendine zararı dokunacak çatışmalardan koruyarak yaşama gücüne katkıda bulunmayı amaçlamaktadır(Şener, 1974: 26-29). Bu amaç dahilinde gölge tiyatrosundaki kahkaha unsuru, Osmanlı dünyasının sert gerçekliğine ironik bir yaklaşım getirerek cemaatleri ya da dini toplulukları bu sert gerçeklik karşısında uyumlamak ve ortaya çıkabilecek sorunları aşmak üzere kullanılmıştır. Toplumu ayrıştırmadan, etnik ya da bölgesel bir bakış açısı gözetmeden neşterini bütün cemaatlerin üzerinde gezdiren Karagöz, her cemaati ya da mesleği, statüsü ne olursa olsun her kişiyi eşit katılımcı yaparken, kentli ya da köylü, Müslüman, Hıristiyan ya da Yahudi, fakir ya da zengin, herkes Karagöz'de kendine ya da diğerine hitap eden bir unsur buluyor, herkes gülerken aynı zamanda herkese gülünebiliyordu(Kırlı,2000:156-157). Böylelikle sosyal anlamda ortaya çıkabilecek kimi huzursuzlukların önü alınmakta, farklı cemaatlerden seyirciler eğlence aracılığıyla rahatlatılıp, sağaltılmakta, sisteme uyumlanmaktaydılar. Özellikle gölge oyunları, toplumsal sorunlara yönelse bile, bu sorunlarla nasıl baş edileceği ile ilgili yaklaşımlar sunmamaktaydı. Yalnızca çelişkileri gösterip, “sorunları tanıtip dile getirerek bilinçaltı boşalımı sağlıyor. Seyirciyi ruhsal ve biyolojik gerginlikten kurtararak katlanmayı ve sağlıklı kalmayı temin ediyor. Belli bir konu hakkında bilinçlendirme olasılığı sansürle Karagöz sanatçısının elinden alınınca bu oyunlar toplumsal dayanışmaya ve bireysel sağlığa”(Sokullu, 1997:170) yönelerek önemli bir işlevi yerine getiriyorlardı. Seyircinin yüksek onayı ve katılımıyla sahiplenilen, kültürel geleneklerle desteklenen halk güldürüsü, resmi söylemin dışında bir yönelimdi. Bu nedenle özgür, yıkıcı ve acımasız olabilmisti. O dönem topluca bir araya gelinen cami, kahvehane, pazar yeri gibi ortamlarda, halkın dil ve zihin biçimlendirmeleriyle oluşan ve sonrasında halkın, kimi özellikleriyle öne çıkan üyelerinde kişileştirilen bu form, geniş sınırlarla hareket etme özelliğini, yıkıcı samimiyetini ve özgürlük duyusunu Karagöz'e de pay etmiştir.

Karagöz gülmesi, halk kültürünün etkisiyle gelişirken, Padişahların pek de gözetmediği vatandaşın/seyircinin, “can ve mal güvenliği de dahil, temel haklarını koruyan şariat gibi Karagöz de, halkın arkasına saklanıp sopasını savurabileceği bir kalkan işlevi”(Bingöl, 2004:49)görmüş, seyirciler Karagöz eliyle bir koruma zırhına bürünerek, gündelik hayatın sarsıcı gerçekliği ve sistematığı karşısında sağlıklı bir biçimde durabilmişlerdir.

Osmanlıda gündelik hayatın içindeki sistematik, ikili bir yapıyı içermektedir. Avam- Havas ikiliği, Osmanlı seyircisinin gündelik hayatının birçok anında sıklıkla deneyimlenmek zorunda kaldığı bir gerçekliktir. Avam yani sıradan halk ile resmi kültürün sözcüsü, daha üst tabaka olan Havas arasındaki farklılıklar, sürekli bir gerilim yaratmaya açıktır. Avam, gündelik hayatın içinde sıklıkla karşılaştığı öteki olma duygusunu, yetersizliğin ruhu inciten yansımalarını, Karagöz aracılığıyla onarmakta, sağaltmaktadır. Karagöz’de; halktan, alt tabakalardan oluşan seyirci, kendisine dayatılan resmi kültürü ironi ve alay yoluyla yıkıma uğratmaktadır. Mantıklı çıkarımlara veya güçlü kanıtlara dayanmaksızın karşıdan gelen sözü çürütmeyi, resmi söylemi pragmatist yolla çözmeyi uygun gören Karagöz, kişiye ya da kişilere yönelik tavır sergilemesi, edepsizliği ve utanmazlığıyla kinik özellikler sergilemektedir. Egemen resmi ideolojinin sözcüsü Hacivat’ın ağdalı laflarının, ağırbaşlı ve ciddi havalarının karşısına gündelik sıradanlığı çıkaran Karagöz, onunla dalgasını geçmekte, böylelikle ideolojik lafların yüce soyluluğunun ardında gizlenen bencil çıkarların, şiddetin, kaba iktidar hırsının peçesini indirirken(Bingöl, 2004)sıradan seyirci de, kahkahalarıyla Hacivat’ın temsil ettiği bu yapıdan ve bu yapının üyelerinden intikamını almaktadır. Aynı zamanda seyircisinin duygularına tercüman olan gölge oyununda seyirci, Karagöz’ün Hacivat’a yönlendirdiği bu saldırgan tavır aracılığıyla suya sabuna dokunmadan zihinsel olarak boşalmakta, kahkaha yoluyla kendisinden üstün güçleri alaşağı etmekte, rahatlayıp, sağaltılmaktadır. Hacivat’ın münevverliği ile dalga geçme ya da Hacivat’ın oyununu bozma bu durumun en somut örneklerindendir.

“Hacivat: Efendim, bendeniz bu sabah hatır-ı şerifinizi nüvazişlere gark etmek istedim. **Karagöz:** O ne demek Hacivat? **Hacivat:** Ne demek olacak hatırlarınızı sormak istedim. **Karagöz:** Canım, şunu her zaman ki gibi sorsan a! **Hacivat:** Çeşm- i siyahım, zaman incelmek istiyor. **Karagöz:** “Siyah çeşme” ne demek? **Hacivat:** Şüün-i alemde pek bi-behresin. **Karagöz:** O ne demek, Hacivat? **Hacivat:**

Yani demek isterim ki bir şeyden çıktığın yok. **Karagöz:** Akşamları benimle beraber değilsin ki bileceksin. **Hacivat:** Akşamları ne olmuş Karagöz? **Karagöz:** Ne olacak? Ben her akşam çıkarım”(Kudret: 2013: 239-240).

Karagözde oyunbozma, oyunun bütünü üzerinden kurulan olaylar silsilesi sonucunda Karagözden Hacivat’a yönelen şiddet olarak yansımaları bulmaktadır. Hikayenin bütününde rahat, ukalaca bir kendini beğenmişlikle davranan kurnaz, işbilir ve düzen adamı Hacivat, oyun sonunda Karagözün başına patlayan durumların Karagözü kızdırmasıyla şiddetin hedefi olmaktadır. Hacivat’ın Karagöz tarafından darp edilmesiyle düzen bozulmuştur. Hacivat düzenin sahiplerine haber vermeye, yıkılan düzeni yeniden kurmaya giderken, bir sonraki gün gene Karagözü çağırana kadar düzen yenilenecektir(Ünlü,2007:39-40). Kişilerin, perdenin, olayların iç gerçeği, bütün bunların bir oyun olduğu vurgusuyla tekrar tekrar bozulurken, sadece oyun değil, seyircinin örselenmiş ruhu da ters-yüz edilmekte, seyirci rahatlayıp, sağaltılmaktadır.

Geleneksel zamanların seyircisinin mizah algısında Karagöz ve Ortaoyunu kadar olmasa da, Meddah anlatılarının da yer ettiği bilinmektedir. Türk mizahında basın devrinden önce göz ve kulak devrinin yaşandığını iddia eden Cemal Kutay’a göre “Meddah, bütün Doğu ve islam ülkelerinin ilk ve iptidai temaşası, ve mizah ustası idi. En ciddi mevzuları bile nüktelere sarardı(...)Meddahın değeri, anlattıklarının dinliyenleri, neşeli heyecana sürükleyebilmesi ile belirtilirdi. Meddah, Nasreddin Hoca, Tıflı ve Ebu Nevvas gibi mizah üstadlarının fıkralarını o günün şartları içinde değerlendirir, nüktelerini kendi anlattığı vak’aların sonunda, mükemmel taklit kabiliyeti ile tekrarlar, dinliyenleri güldürürdü. Böylelikle MEDDAH, sözlü-sesli-taklitli bir MİZAH DERGİSİ idi”(Kutay, 1970:14-15). Kutay’ın bahsettiği Tıflı, hikayeleri o dönemin önemli bir mizah aracıydı. Osmanlı düz yazı edebiyatının bir alt grubu olarak kabul edilen bu hikayeler IV.Murat zamanında yaşanan, aşk, macera, cinsellik ve para ile ilgili anlatılardan oluşmaktadır. Tıflı Hikayeleri, bir meddah anlatısı olarak değil, daha çok yüksek sesle okunup-dinlenerek seyirci/dinleyicinin macera ve mizah ihtiyacını karşılamışlardır(Sayers, 2013:113). Zamanın seyircisi, daha çok Karagöz ile mizahın nimetlerinden faydalanmaktadır. Karagöz ile sağaltılmakta, ferahlamakta ya da kendini üstün görmektedir.

Yaşam çatışmasında örselenen, yenilen insanın gülüşü, üstünlük elde etme anlamında bir silah olarak kabul edilmiştir. Egemen sınıfların yengisi karşında, ezilen, sömürülen insan, farklı ve gerçek bir üstünlük elde etmek amacıyla gülmeceyi bir silah olarak kullanmıştır. Bu tür bir gülmece, zayıfın, güçlü karşısında kullandığı sosyal ve politik bir üstünlük silahıdır(Nesin, 1973: 37-38). Seyirci “aklının, yeteneğinin, bilgisinin, kişiliğinin övülmesinden hoşlanır(...) Çünkü sahnede eksikli ve kusurlu olanın düştüğü gülünç durumu görerek eğlenmek seyirciye bir üstünlük duygusu verir. Seyirci kendini eksikli, kusurlu olanın yargılayıcısı durumunda görür; bundan hoşlanır. (...) güldürü kişiyi kendi kusurları konusunda uyarıcı değildir. Gülme kendine değil, komşusuna yönelmiştir”(Şener,1993:81). Mizah, baskının birey üzerindeki tahakkümünü devam ettirdiği bütün toplumlarda, halktan insanın her zaman tek zihinsel sığınağı olmuştur. Halk mizahı, bin yıllardır sıradan kişilerin toplumsal gerçeklik karşısında kendi benliğini korumasına yaramıştır. Yaşamının görünen yüzünde tahakkümcü düzenin dayatmalarına, değerlerine, imkanlarına, ciddiyetine inanır gibi görünen seyirci, kendi kültürel yetkinlik alanı olan halk mizahının sınırlarına çekildiğinde, toplumsal yaşamının onda açtığı derin yaraları, örselenmişlikleri sağıltmak için Nasreddin Hoca öykülerinde, Karagöz oyunlarında, Ortaoyunu’nda ya da masallarda olduğu gibi, gündelik hayatın değerlerini, kurallarını altüst ederek, gün ışığı altındaki hayatında doğrunun doğru değil, yanlış; yanlışların da yanlış değil, doğru olduğunu kendi kuytusunda kabullenmeye, unutmaya çalışmaktadır(Oskay, 1994: 39). Kendi kuytusuna çekilip, içine dönen seyirci iyileşmeye, uyumlanmaya çabalarken, harekete geçip, zihinsel bir yıkıma ya da eleştiriye kalkışmayı düşünmemektedir. Konularını halkın kültürel ve sosyal yaşamından toparlayan Karagöz, seyircinin geneli tarafından sevilmiş olmasına rağmen, daha çok sıradan halk, alt sınıf seyirci tarafından sahiplenilmiş ve izlenmiştir. Bunda Karagöz’ün ilk zamanlardaki sivri dilinin ve patavatsızlığının payı çoktur. Bu yüzden üst düzey devlet görevlileri ve ulema ondan uzak durmaya çalışmıştır. Havasla arasındaki uçurumu Karagöz ile dolduran Avam, hayal perdesinden yansıyan ışıkla gölgesini devletin üzerine düşürebilmekte, içinin acısını ve tepkisini Karagözün dilinden devlete yansıtabilmektedir. Karagöz’ün seyircisi, içinde bastırdığı sıkıntılarını, acılarını Karagöz’ün kişiliğinde, onun ölçü tutmaz ağzından duyup rahatlamakta, onarılmaktadır. Halkın, seyircinin sesi olan

Karagöz, bir anlamda sistemle halk arasında aracılık yapmakta, Karagözü bir nevi sözcüsü olarak gören seyirci, mizah ve Karagöz eliyle iktidarın kaba etine dokunabilmekte, dolaylı bir biçimde, kendini tehlikeye atmadan, sistemden ve yürütücülerinden intikamını alabilmektedir.

Mizah, ‘varsılın elinde kamçı, yoksulun sırtına kırbaç’ olan düzene karşı bir silahtır. Bu etkili silah, kötü düzenin koruyucu maskesini zedeler; gerçek “yüzünün ortaya çıkmasını sağlar. Ezenleri alaya alır. Kilelerin karşısında gülünç hale düşen; itibarından, gücünden bir şeyler kaybeder. İtibarını kaybeden, üstten halkın seviyesine, aşağıya iner. Böylece halk, eşitlendiği egemenler karşısında kendine güvenir(...)Bunu yapamazsa bile avunur; bunalımdan kurtulur”(Usta,2009:45).

Türk Tiyatro seyircisinin mizah ile ilişkisine bakıldığında, şaman ayinlerine kadar uzanmak gerekmektedir. Şamanistik ayinlerin vecd ve kendinden geçme üzerinden biçimlenen ve büyük ihtimalle sağaltımı amaçlayan törenleri yerlerini üreme ritüellerine ve bolluk törelerine bırakmış, ardından değişip dönüşen bu törenler işlevselliklerini kaybedince eğlence amaçlı köy seyirlik oyunlarına evrilmişlerdir. Kökeninde eğlenmenin amaç olarak yatmadığı bu oyunların sıradan doğası bile mizaha olanak tanımaktadır. Bu oyunların doğacı- katılımcı ortamında ölüp dirilme gibi, kız kaçırma, yaşama dönüşü kutsama gibi dramatik ifadeleri olan eylemler bile güldürme amaçlı olarak yansılanmaktadır. Uzun zamanlar sonra doğa üzerine hakimiyet kurulması ve doğanın ritminin çözülmesiyle birlikte korkular bir kenara bırakılmış, bu yapıp etmeler bir eğlence biçimi olarak kullanılmaya başlanmış, değişip, dönüşerek, şekil değiştirerek Osmanlı şenliklerine kadar taşınmıştır. Osmanlı Şenlikleri, karnavalesk kimi özellikler gösterse de Avrupa’nın ürettiği Karnaval ortamından tamamıyla ayrılmaktadır. “Gölge tiyatrosu ile karnaval arasındaki ortaklığı, Osmanlı popüler kültürü ve Avrupa popüler kültürünün sırasıyla ürettiği popüler şenlik biçimleri olarak aktarmanın ve bu iki formu birbirine daraltmanın yanlışlığı ortadadır. Bununla birlikte, itaatsizlik deneyimi hakim olduğu sürece benzerlikler mevcuttur”(Kırlı, 2000: 164-165). Yüksek, manevi ve ideal olan her şeyi ortak gündelik tecrübesiyle maddi ve erişilebilir bir düzeye getirmek, hem gölge tiyatrosunda hem de Avrupa’daki diğer popüler şenliklerde baskın unsur olmuştur. Dahası, gölge tiyatrosu resmi ve elit kültürün Karagöz ile Hacivat arasındaki çizgi roman diyalogları biçiminde bozulduğu gibi,

ikililerin benzer şekilde temsil edilmesi ortaçağda ve erken modern Avrupa'da da paralellik kazanmıştır. Örneğin, Kral Solomon ve palyaço Morolf'un durumu buna örnek olarak verilebilir. Burada resmi söylemin alaycı ifadelerle zedelendiği, bedensel olarak yiyecek, içecek ve cinsel yaşam seviyesine indirgendiği durumlar vardır. Sonuç olarak, Osmanlı gölge tiyatrosunun ortak özelliklerini andıran küfür, saygısızlık ve alay, Avrupa şenliklerinde elit kültürüne doğrudan karşı gelen resmi olmayan kültürün gerçek görünüşleridir. Popüler festival formlarında, farklı kültürlerin kahkaha, ironi, mizah ve hiciv gibi unsurları kullanarak farklı şekillerde olsa da hiyerarşik ilişkileri geçici olarak askıya aldıkları bilinmektedir. Bakhtin'in belirttiği gibi, karnaval dünyadaki hakim görüşten, mukaddeslikten, mevcut gerçeklerden, sıradan olandan, alışkın olunan ve genel kabul gören her şeyden kurtuluşu öne çıkarmaktadır.

Karnavallardaki ortamın şekilsel bir benzeri, Osmanlı şenliklerinde ve Karagöz gösterilerinde de yaşanmaktadır. Şenlik, toplumun tüm katmanları katıldığı için, toplumu sıkı bağlarla birbirine perçinlemektedir. O güne kadar “sosyal düzenden bezginliğe uğrayan bireylerin her an patlayabilme ihtimali karşısında bir güvenlik süpası işlevini”(And,1982:4) gören bu şenlikler seyircinin sağaltılması anlamında oldukça işlevseldirler. “Şenlikler oyunlar, müzik, geçit olayları ve eylentilerle halka birlikte hoşça zaman geçirme olanağı sağlar. Bu da sıkı kuralları olan bir toplumda bir çeşit güvenlik subabı yerine geçer. Çünkü şenlik sırasında kuralların dışına çıkılır”(And,2012:303). Bu şenliklerde toplumsal normlar askıya alınmakta, katılımcılar her türlü aşırılığı denemek üzere faaliyete geçebilmektedirler. Padişah dışında neredeyse her şey ve herkesle dalga geçilebilmektedir. İkinci Mahmut'un kızı Mihrimah Sultan'ın evlenmesi dolayısıyla 1836 da yapılan şenlikte sınırları aşma ile ilgili birçok olay yaşanmış, özellikle de sahne sanatları bağlamında devlet erkanına kadar ilerleyen bir alaşağı etme, normları yıkma faaliyeti oyuncular tarafından yürürlüğe konmuştur. Özdemir Nutku'nun aktardığına göre “Doğal olarak, dost ülkeleri, hatta kendi kadınlarını alaya almaktan çekinmeyen bu Türk oyuncular, elbet Kadı'yı da dev bir karikatür görünümünde getireceklerdi. Nitekim, Kadı'nın tabak kadar gözlükleri ve koyun postundan gülünç bir sakalı vardı. Aceleye getirilen bir duruşma yapıldı. Kadı, fırsatını buldu mu Zennelere çapkınca göz atıyordu. Kavuklu da Kadı'ya bakıp eğleniyordu”(Nutku, 1999: 612). Devlet ricaline yönelen bu tiyatral eylemler doğaldır

ki bu yönelimden canı yanan üst düzey yöneticilerin bir önlem almasını gerekli kılmıştır. Özellikle Karagöz'ün sivri dili büyük sorun yaratmaktadır. “Kırım Savaşı’na kadar kamuoyunun en güçlü bir sözcüsü olan, siyasal tenkidi sadrazama, padişaha kadar yöneltebilen Karagöz'ün gözüpekliği Abdülaziz çağında durdurulmuş, giderek bir çocuk eğlencesi, bir ramazan oyalanması durumuna düşmüştür”(Oral,1997:82). Karagöz'ün bu özelliği ortadan kalkınca, mizahı evcilleşince, seyirci de ilgisini Karagöz'den kesmiş, seyirci popüler kültür alanına yönelmiştir.

Tanzimat sonrasında da Türk Tiyatro seyircisine, mizah ve gülme üzerinden ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu dönem seyirciyi eğitmek hedeflendiğinden, seyircinin izlediği oyunların çoğu didaktiktir. Seyirci, daha ağırbaşlı komedylarla karşı karşıyadır. Bu komedylar, seyirciler için ahlakı, terbiyeyi ve vicdanı ön plana çıkarmaktadırlar. Seyirci, geleneksel tiyatrodaki toplumun alt katmanlarından, kendisi gibi olan kişileri izlerken, Tanzimat ve Meşrutiyet tiyatrosuyla birlikte, Moliere komedylarının da etkisiyle üst sınıf kişileri ve bunların aile hayatlarını izlemeye, kendi dünyasıyla çelişen, bu ilginç, tuhaf yaşam örüntülerine gülmeye başlamıştır. Seyirci, yeni kültür ve yeni değerler karşısında eskisini sorguya çeken ya da aksine yeni modalara öykünen, batılılaşma hareketinden olumsuz etkilenen bir kesimin çeşitli tepkilerinin eleştirilmesi ile karşı karşıyadır. Bu yapıtlarda düşünce ve sorun ön planda tutulduğu için, seyirci komedyanın neşeli ve kıvrak komikliğini bulamamaktadır. Tanzimat ve Meşrutiyetle birlikte yaşanan evrim, genelden özele, kolektiften bireysele, soyuttan somuta doğru kaymıştır. Tanzimat ideolojisiyle şekillenen tiyatro düşüncesi, seyirciyi ilüzyona sokmaya çalışmakta, yabancılaşmaya dair hiçbir etmene başvurmada, olaylar zincirinde kesintiye gitmeden, günlük yaşamın eleştirisini inandırıcı biçimde sunmaya çalışmaktadır. Geleneksel tiyatroların seyirciye yönelişindeki dağınık olaylar ve kesikli aksiyon, şarkı ve danslarla çeşitlendirerek renklilik ve eğlendiricilik sağlanması gibi olgular bırakılmış, Batılı komedinin hızlı ve gerilimli temposu bile yakalanamamıştır. Seyircinin izlediği oyunlarda olayların gelişimi ağır, bu olaylara bakış açısı ise duygusaldır. Seyircinin geleneksel tiyatrodan alışık olduğu uzaktan gözleme olgusunun yerini yakın gözlem almış, ayrıntılar daha iyi belirlenmiş, uzak bakışın yerine yakından bakınca karakterler ve olay hacim kazanmıştır. Bu gelişme, oyun kişinin ve yaşadığı durumun daha gerçekçi, daha canlı

belirmesini sağlamış fakat aynı gelişim komedyada güldürünün aleyhine işlemiştir. Uzak açıdan değerlendirme, gülünçlemeye daha elverişlidir. “Gülme aracılığıyla soyutlanan gerçeklik seyircinin sahnenin dışında tutulmasını, oyunu dışarıdan seyretmesini”(Çamurdan, 2010: 114) gerektirdiğinden, uzak açının korunmayı, oyunları ciddileştirmiş, seyircinin mizah ile olan ilişkisini sekteye uğratmıştır. Geleneksel tiyatrodaki acı gerçekler seyirciye neşeli bir biçimde verilirken, Batılılaşmayla birlikte yeni biçim seyircisine belirli bir belagati zorunlu kılmıştır. Eleştirel mizahi görüş yerini yergiye bırakmıştır. Seyircinin karşı karşıya olduğu gülünçlemenin genel karakteri artık yergisel oluşudur. Geleneksel tiyatronun seyirciye yöneliminden farklı olarak bu oyunlar mizah ve şaka duygusundan yoksundur. Oyunlarda eleştiri ve yergi öne çıkmış, taşlama önem kazanmıştır. Batı hayranlığı ve batı uygarlığının yanlış kopya edilmesi, gençlerin davranış veya işlerinde gözlenen sahtelik eleştirilmeye, taşlanmaya başlanmıştır. Halk tiyatrosuna özgü kabalık ve saflıkla birleşen şakacılıktan, hoşgörülü taşlamadaki sevecenlikten, hoyrat gerçeği örten neşe ve yaşam sevincinden yoksun bu oyunlarda seyirci, alafranga tiplerin düştüğü durumlara gülerek rahatlamakta, sağaltılmaktadır(Sokullu, 1997: 234-250).

Batılılaşma ideolojisiyle birlikte bir değerler değişimi meydana gelmiş, topluma yerleşen Batılı yaşam biçimi kimi uyumsuzlukları da beraberinde getirmiştir. Tiyatro aracılığıyla seyircinin dünyasına taşınan bu uyumsuzlukların ilk yansımaları şekilsel Batı taklitçiliğinin ürünü Alafranga ya da Turfanda denilen tipin sahneye, seyirci karşısına çıkarılmasıdır. Bu tip, seyircinin dünyasında, mizah aracılığıyla mahkum edilecektir. Batılı yaşantıya özenen ve tamamıyla Batıyı taklit eden bu zümre eleştirilmekte, bu tipler “skolastik espriyle yöneltlen bir yarı-kast toplumunun uluslararası kapitalizmle eşitsiz bir şekilde birleşmesinin ortaya çıkardığı yeni bir insan (“Alafranga Züppe”, “Turfanda”)(Timur, 1991:290) olarak tanımlanmaktadır. Değerler değişimiyle birlikte fertlerde gözlenen taklide ve özentiye dayalı şekilsel farklılaşma bu dönemde seyirciye taşlanarak sunulmuştur. Avrupa merakı olarak da nitelenen alafranga davranışlar sergileyen bu kişiler alaya alınıp, şiddetle eleştirilmeye başlanmış, seyirci de bu durum karşısında sağaltılmıştır. Alafranga tutum ve davranışlarıyla mahallelinin pek de sevmediği Şair Müştak Bey’in görücü usulüyle evlenirken başından geçenlerin öyküsü olan Şair Evlenmesi adlı komedide eski töreler

eleştirilmekte, seyircilere bir taraftan ibret dersi verilirken, “**Müştak Bey** - O bana can yoldaşı olacağına, canım çıksa daha canıma minnettir(Şinasi,1982:40) repliğinden de anlaşılabilceği gibi yaşlı ve çirkin ablanın oyunuyla seyirci, mizah aracılığı ile rahatlatılmaktadır.

Mustafa Fahri'nin İşte Alafranga oyunundaki Mustafa Bey, Batı taklitçisi, alafranga ve özentisi bir tiptir. Giyim kuşamı ve tavırları ile tam bir Fransız Mösyö gibidir.

“**Mustafa**-Doğru söyle beni bu kıyafette sokakta görmüş olsaydın kime benzetirdin. Bir Fransız beyzadesine benzetirdin değil mi?

Uşak-Gerçekten, efendimizi bir yakışıklı Fransız'a benzetir idim.

Mustafa - Öyle öyle! Siyantifikman jeografik, şimikman parlak, şimdi bir adama benzer oldum”(Fahri, 1974: 92).

Bu eleştirilere konu olan alafranga tiplerden biri de Ahmet Mithad Efendi'nin Açıkbaş oyunundaki, Hüsnü Bey'dir. Hüsnü Bey'in alafrangalık özentisi de oyunun geneline yayılan bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Altmış beş yaşında, kısa sakallı, dar pantolon, ceket, yüksek ökçeli potin, eldiven ve bastonuyla süslü bir ihtiyar olan Hüsnü Bey, giyim kuşamına ve bakımına gösterdiği özen ve alaka ile Batıyı taklidin ve alafrangalığın toplumdaki her yaş kesimine yayılmış olduğunun da kanıtıdır.

“**Hüsnü Bey**-Ey, mendilsiz mi gidelim? İşte beyaz mendilim yok.

Hesna Hanım - A beyim daha dün akşam vermiştim.

Hüsnü Bey - Dün akşam vermiştin ama cebimde ütüsü bozulmuş(...) Aldığım cımbızlar da bir şeye yaramadı. Kısa etekli setreler moda. Bir tanesine heves ettim. Vakit bulursan git de prova ettir” (Ahmet Mithad Efendi, 1974:93).

Takip eden zamanlarda seyircinin dünyasına bir de Tuluat Tiyatroları eklenmiştir. Tuluat Tiyatrosunda seyirci, kendini avutmak, uyumlanmak ve sağaltılmak üzere sahneleri doldurmaktadır. Geleneksel halk tiyatrosu ile Batı tiyatrosunun bir bireşimi olarak ortaya çıkan, önceden belirlenmiş bir kanava üzerine oyuncuların doğaçlamalar yaparak hikayeyi geliştirdikleri bir tür olan Tuluat tiyatrosu, Tanzimat sonrası eğlence kültürünün önemli bir biçimidir. Batı tiyatrosunun sahne tekniğini, sahne dekoru ve giysi düzenini Ortaoyununun doğaçlama güldürü teknikleriyle bir arada sunan bu tür, 1875 yılında Kavuklu Hamdi tarafından kurulmuş,

Hayalhane-i Osmani sahnesinde gösterime sokulmuştur. Başlıca tipleri, geleneksel halk tiyatrosu tiplerinden geliştirilmiş olan Tuluat tiyatroları, vazgeçilmez bir unsur olarak kantolarla birlikte sunulmuş, Türk tiyatro kültüründe seyircilerin eğlenceye dair hafızalarında büyük iz bırakmıştır(Çalışlar, 2004:198). Tuluat ortamında seyirci kaba sözlere, açık saçık hareket ve küfürlere gülmektedir. Toplumun ahlak algısı dar ve kısıtlıdır. Siyasal baskı ve yasaklar çok güçlüdür. “Örtünmenin ahlak sanıldığı bir çevre içinde tuluat sanatçısının açık saçık sözleri ve hareketleri, baskıları bir dereceye kadar kaldıran bir rahatlama aracı”(Nutku, 1975:17)olmaktadır. Kel Hasan Efendinin Hayalhane-i Osmani adlı tiyatrosu seyircinin en çok tuttuğu tiyatrolardandır. Buraya “Kadıköy yakasının konakları bile sökün eder. Gelenlerin topuyla da içli dışlıdır. Kalburüstü paşalardan birinin kayınvaldesi, hanımı, baldızı buyur etti mi hemen bilet gişesinden fırlayıp koltuğuna girer, onu locasına götürür. Karşılarındaki iskemleye ilişip, kalıp cigarası sunarak daha oracıkta komikliğini gösterir. Onlar da: ilahi ölme sen emi Hasan Efendiciğim”(Birsel, 1983:107) derlerdi. Tuluat yapanların kimi açık saçık sözler ve kaba hareketlerle seyircilere yaklaşımları ve onlar tarafından sempatiyle karşılanmaları anlaşılır bir şeydi. Seyirci, Hasan Efendi’nin kaba saba mizahına aldırış etmez, sonunda yakalayacağı bir kahkahaya odaklanırdı.

“Otelci kız sorar, ‘koman tallevu, biyen’ Kel Hasan karşılık verir, ‘Kimdi o Tarabya’da burnumu yiyen?’ El şakırtıları, yaşa bağırtiları, takdirler arasında kız yine sorardı: E parlato italano?’ Uşak, şöyle cevap verirdi: ‘Kim parlattı dalyanı?’ İşte bu konuşma böylece uzayıp, giderdi. Localardaki zengin beyler, devlet yöneten paşalar, birinci mevkilerdeki tabur kumandanları, müeyyizler, hulefalar, mektep muallimleri, medresenişinler, herkes memnun kalırdı. Bu oyundaki adamların milliyeti neydi? Olayın geçtiği yer neresiydi? Hangi tarihte geçiyordu? Kime ne? Elverir ki gülelimdi”(Tarık Dursun K, 2012, 11).

Hasan Efendi gidişattan ve seyirciyle yakaladığı sıcak ilişkiden memnun bir şekilde temaşa hayatını sürdürse de, işleyiştan memnun olmayan, kaba saba, kalın çizgili mizahla bir yerlere gidilemeyeceğini düşünenler de vardı. Seyircinin alışkanlıklarını kolay kolay terk etmediğini bilen Naşit, İbiş rolleri de oynamaktaydı fakat esas arzusu başkaydı. Operetlerde, Fransız vodvillerinde, melodramlarda rol alan Naşit, kompozisyon ölçeğinde taklitleriyle göz doldurmakta, seyircinin takdirini kazanmaktaydı. Osmanlı Dram kumpanyasının kurucusu ve baş aktörü Manakyan

Efendi, tuluatı bırakıp batılı komedilerde oynamasını önermişti. Ahmet Fehim Efendi de Manakyan ile aynı fikirdeydi. Fakat Naşit'in amacı bambaşkaydı. Tuluat tiyatrosunu temelinden değiştirmek, basmakalıp ve çoğu soğuk tekerlemeler yerine tipleri karikatürize eden ve gününe göre espriler bulan bir halk komedyeni geleneği kurmak istemekteydi(Arpad, 1974: 97). Bu uğurda gösterdiği çabalar yerini bulmuş, seyirci tarafından Komik-i Şehir Naşit Efendi olarak tanınmaya başlamıştı.

Naşit Efendiden sonra Türk tiyatrosunun seyirci tarafından sevilen ve tutulan en önemli mizahi kişiliklerinden birisi, İsmail Dümbüllü, uzun yıllar Türk seyircisiyle sıcak bir ilişki kurmayı becermiştir. Zehir gibi zekası, dile olan hakimiyetiyle tuluatın en önemli temsilcilerinden biri olarak sahnelerde uzun yıllar izlenmiş, hazırcevaplığı ve lafı gediğine koyan nükteleriyle Türk mizahının önemli bir duayeni olmuştur. Bir gün oyununu beğenmeyen bir seyircinin sahneye bir hıyar atmasıyla, Dümbüllü İsmail Efendi'nin 'içinizden biri kartvizitini düşürmüş' cevabını vermesi bir olmuştur. Kayda alınıp, sonrasında kitaplaştırılan bir oyununda gene Dümbüllü İsmail Efendi'nin hazırcevaplığı ve nükteleri karşımıza şöyle çıkmaktadır.

- Eee, peki söyle bakalım benim otobüsteki namusum nereye gidiyor?
- Sen meraklanma beyim, biletçiye sordum: Bizim İskender beyin namusu vardı, nereye gidiyor? dedim. Bu son arabadır garaja kadar gidiyor dedi.
- Benim namusumun garajda ne işi var be adam.
- Belki de tamire muhtaçtır beyim, bana ne soruyorsun?(Ataman, 1974:3).

Bu dönemlerde Güllü Agop'un tiyatrosunda ise farklı gelişmeler olmaktadır. Yönetimle olan kimi sıkıntıları aşmak üzere kimi yollar deneyen Agop ve arkadaşları, bu sıkıntıları mizahı güçlü bir operet ile aşmayı başarmışlardır. Bu dönem itibarıyla seyircinin mizah ile olan derin bağını en iyi yakalamış oyunlardan birisi Leblebici Horhor Ağa Opereti(Nalyan, 2016: 61-182) olmuştur. Türk tiyatro seyircisinin o dönem itibarıyla büyük ilgi gösterdiği bu sahne olayının Librettosunu Tekvor Nalyan, müziğini ise Dikran Çuhacıyan yapmıştır. Operet, seyirci tarafından fazlasıyla benimsenmiş, "Burada herkes Leblebici Horhor'dan parçalar söyler. Bütün bir gün Selamsız'da gezsen, Leblebici Horhor Operasının tamamını dinlemiş olursun"(Baronyan,2016:58-59) diyen Baronyan'a bakılırsa seyircinin gündelik hayatına kadar yansıttığı bir olay

olmuştur. 1912 yılında, İzmir Sporting Klüp’de sahnelenecek olan oyunun reklamında ”mevzuundaki letafet, bestesindeki şetaret, hasebiyle şimdiye kadar gerek payitahtta, gerek bilad-ı saire-yi Osmaniyye’de 5000 defadan ziyade oynandığı halde yine her oynanışında fevkalade rağbet ve takdir kazanan”(Sevinçli, 2016:41)şeklinde tanıtılan oyun bağlamında vurgulanan 5000 sayısı abartılı olsa da Türk tiyatro seyircisinin en çok ilgi gösterdiği oyunlardan biridir. Şile’de gezintiye çıkan Mirasyedi Hurşid Bey’in Leblebici Horhor’un kızı Fadime’ye aşık olmasıyla başlayan olayların değişerek çeşitlendiği oyunda Leblebici Horhor Ağa bu evliliğe izin vermeyince, Hurşit Bey Fadime’yi kaçırmış; konağında gizlice saklamıştır. Önce keskin zekasıyla kızını kurtarmayı deneyen Leblebici Horhor Ağa, kadın kılığına girmiş fakat yakalanıp, fena halde dövülmüştür. Bunun üzerine, Leblebici Horhor Ağa’ da İstanbul’un bütün leblebicilerini yanına alarak konağı basmıştır. Hurşit Bey’in adamları ile Leblebici Horhor Efendi’nin leblebicileri kapışınca, onları ayırmaya, düzeni yeniden kurmaya gelen yeniçeriler de kavgaya katılmışlardır. Dönemin Bostancıbaşı olaya müdahale etmiş, Bostancıbaşı’nın zorlaması ile Leblebici Horhor Efendi kızının Hurşit Bey ile evlenmesine onay vermiştir. Bu operetin bu denli sevilmesi, müziği ve şarkılarının yanı sıra içinde barındırdığı mizahi tadın Türk seyircisinin mizah anlayışıyla olan uyumundandır. Seyirci açısından bakıldığında halk mizahının öne çıkan tarafları oyuna hakimdir. Oyun kişileri tip olarak kurulmuş, kaba hatlarıyla çizilmiştir. Sözlü kültür dinamikleriyle şekillendirilmiş diyaloglara, sık sık komik unsurlara yer verilmektedir. Komik unsurlar söz oyunları ve nüktelerle öne çıkarılmakta, hareket komiğine sıklıkla başvurulmaktadır. Taklidin sıklıkla öne çıktığı bu oyunda, seyirci özellikle şiddetin oynusu ifadenmiş biçemleriyle gülüp eğlenmekte, sağaltılmaktadır. Hurşit Ağa’nın adamları ve Leblebici Horhor Efendinin Leblebicileri arasındaki kapışmaya Yeniçerilerin de karışmasıyla sahne karışmakta, seyirci gülüp eğlenip, rahatlamaktadır. Hurşit Bey’in temsil ettiği elit tabaka ile Leblebici Horhor Efendi’nin temsil ettiği sıradan halk arasındaki çatışma, Karagöz ve Hacivat ilişkisinin sahne üzerinde yeniden yaşam bulmasıdır. Seyirci, bir tarafıyla saf halk insanı Horhor Ağa’nın güçlüyü temsil eden Hurşit Ağa ile olan çatışmasında yenilgiye razı olmayıp, savaşım vermesini, kılık değiştirme ya da farklı kurnazlıklar üreterek amacına ulaşmaya çalışmasını sempatiyle karşılamaktadır. Dillendirdiği nüktelerle güçlüye karşı mizah aracılığıyla yengi

yaşamaya çalışmasını sıcak bulmakta, yarattığı komik durumlar ya da düştüğü acizliklere gülüp, rahatlamaktadır.

Hem Meşrutiyet döneminde hem de Cumhuriyet döneminde tiyatro alanında eser veren Müsahipzade Celal, mizah ve güldürü anlamında önemli bir boşluğu doldurmuştur. On yedinci ve on sekizinci yüzyıl İstanbul'unu ve bu dönem halk hayatını Ortaoyunu ve Batı tiyatrosunun dramatik gelenekleriyle sentezleyerek ele alan Müsahipzade Celal, bu ara dönemde seyircinin komik ile olan ilişkisini neredeyse tek başına kurmuştur(Tuncay, 2004: x).

Cumhuriyet dönemiyle birlikte seyircinin mizah ile ilişkisi tiyatral anlamda önemli bir değişiklik göstermemiştir. Mizah ile ilişkinin önceliği farklı yönlere kaydırılmıştır. “Tiyatro sanatı, bu dönemde yeni düzenin temellerinin, devrimlerin, yurttaşlık bilgisinin ve bilincinin aktarıldığı önemli bir ‘mass-media’dır”(Çelenk, 2003:154). Töre komedyalarıyla devam eden bu dönemde toplumsal değişimle ortaya çıkan yaşantı taşlanmakta, seyirci, geçmişin hareketli ve doyurucu mizahının çok uzağında bir komik anlayışıyla tiyatroya davet edilmektedir. Bu dönem seyircisini yakalamak için Muhsin Ertuğrul, operet geleneğini yeniden canlandırmaya girişmiş, fakat çağdaş batılı metinlere ilginin azaldığını görerek, yeniden modern metinlerle seyirciye yönelmeyi tercih etmiştir. Geleneksel Tiyatronun seyircisine yönelişindeki halk mizahının unsurlarının evrimleşmesiyle birlikte seyircinin coşkusu bastırılmıştır. Batılı bir humor anlayışı öne çıkarılmış, seyircinin gülmesi yeniden dizayn edilmeye çalışılmıştır. Salona girişiyle birlikte kurallara bağlanan seyir biçimi gibi, mizahın içerik ve formuna da müdahale edilmiştir. Bu dönemde “Yeni Cumhuriyet’in halkı eğitme tutkusunun Karagöz üzerinden işlediğini, bu politikanın Karagöz’ü belirgin bir şekilde araçsallaştırma gayreti içinde olduğunu”(Akşit, 2012: 69)özellikle vurgulamak gerekmektedir. Açık saçıklık ve grotesk anlatımın dışlandığı bu dönemde seyircinin mizahla ve tiyatroyla olan ilişkisi evcilleştirilmiş, bir sağaltım aracı olarak kullanılan mizah, bir eğitim aracı olarak kullanılmaya çalışılmıştır. Daha Osmanlı döneminde başlamış olan bu süreçte, Osmanlı aydınları günlük gazete yazılarını Karagöz-Hacivat muhaveresi formunda yazmışlardır. Bu yaklaşım İkinci Meşrutiyet ve Cumhuriyet döneminde de sürmüş, 1940’lı yıllarda İsmail Hakkı Baltacıoğlu ve çevresi yeni rejimin söylemleri doğrultusunda, halkı eğitmek amacıyla Karagöz metinleri üretmişlerdir. CHP

desteğiyle yürütülen bu süreç, Karagöz'e taşıyamayacağı bir yük bindirirken, Karagöz'ün silinip gitme sürecini hızlandırmış, seyircinin mizah ile olan ilişkisini kötü yönde etkilemiştir(Akşit, 2012: 70-71).

“Karagöz- Bu memleket için iyi, doğru, güzel bir iş yapılmışsa da bu köylü onu benimsememiş olsun, hiç olacak şey mi Hacivat. Atatürk'ün ardından yürüyen, senin gibi hacı vak vaklar değil, bu halktır Hacivat.

Hacivat- Doğru söylüyorsun ama Karagözüm, ne belli senin böyle işler yapacağın, diyelim ki yaptın ne belli bu halkın seni anlayacağı?

Karagöz- (...) Köylü de benim yaptığım işi anlar.

Hacivat- Var ne işin varsa gör herif!

Karagöz- Al ne malın varsa kör herif!(Vurur).

Hacivat- Yıktın perdeyi, eyledin viran, varayım sahibine haber vereyim heman.

Karagöz- Hay dilini eşek arısı soksun. Perdemiz yerli malıdır yırtılmaz, yurdumuza el uzanmaz, Türk ruhudur ruhumuz hiç bozulmaz”(Akşit, 2012:71).

Bin dokuz yüz ellili yıllarda Türk seyircisi mizah ile ilişkisini kuran önemli bir fenomenle karşı karşıyadır. Muammer Karaca, ellili yılların ortasından yetmişli yıllara kadar Türk seyircisini gerek mizahla, gerek taşlamayla ve gerekse de politik hicivle güldürüp, eğlendirmiştir. Güncel politik olayları kendine özgü bir yergi üslubu içinde sahneye taşıyan, taklit ve espri yeteneği sayesinde geniş kitlelere ulaşan Karaca, yaptığı güncel politik espri ve doğaçlamalarla tuluat geleneğini politik taşlamalarla kaynaştırmış tam bir halk mizahçısıdır. Menderes döneminde, özellikle gündemde olan sanatçı, Ednan Bey Duymasın adlı güldürüsüyle halkın büyük ilgisini kazanmış, büyük takdir görmüştür. Özellikle gündemdeki politik konuları, sığağı sığağına sahneye getirmesi, keskin zekasıyla olayları değerlendirip, korkusuzca diline dolması seyirci gözünde ona büyük saygınlık sağlamıştır.

“Muammer Karaca'nın «Sabık Bakan» da Ankara'da büyük başarı kazandı. Münekkidler bu eserin temsili için tek kelime ile müstesna» derken halk, san'atçılar, bilhassa Muammer Karaca'yı (...) sevgi tezahürüne boğuyordu. Bu sevgi tezahürü, bilhassa kendisini «Devlet Bakan» nın tiyatroya şeref verdiği gece göstermişti. Muammer Karaca, o gece de lâf arasında «İspat Hakkı»ndan, «Değiştirmelerden», «Nüfuz Ticareti»nden, Meclis'deki «Parmak sallamalar» dan bahisle çeşitli espriler yapmış; salon bu espriler karşısında «Bravo» seslerinden ve alkıştan inlemişti. Bu kadar tezahüratın belki bir sebebi daha olabilirdi. Çünkü Muammer Karaca sosyal ve idarî pek çok aksaklıkla usta ve zehir gibi bir dille, fakat çok tatlı bir ifade ile hicveder. O gün Büyük Millet Meclisi'nde Türk Basını için büyük ve bir acbe olan ve esasen daraltılmış

olan hürriyetleri biraz daha kısan “Basın Kanunu Tasarısı” kanunlaşmıştı. İşte, böyle bir günün gecesinde, yüzlerce kişi, Muammer Karacayı alkışlıyor, alkışlıyordu. O gecedan sonra, olanlar, duyulanlar ve görülenler, üç yüz (...) kişi tarafından binlerce kişiye söylendi ve Muammer Karaca (...) kendisini hayranlıkla dinleyen ve seyreden ve büyük sevgi tezahüratı gösteren seyirciler tarafından «Canlı Basın» sıfatıyla sıfatlandırıldı. Halk, artık aktüel bazı mes’elelerin, hâdiselerin (...) Karaca’nın elinde şekillenip hicvedilmesini görmekten büyük zevk alıyor ve bunun için O, halk tarafından tutulup, beğeniliyor ve takdir ediliyordu “(Akter, 2010:70).

Karaca, kendi yazıp, oynadığı Cibali Karakolu adlı oyunu tam on altı yıl oynamış, Komiser rolü ile Karaca, üç bin defadan fazla seyircisiyle buluşmuş, kendi adıyla anılan tekniği ile seyircinin dünyasında haklı bir yer edinmiştir.

“Muammer Karaca’nın tiyatroculuğu yarım yüzyıldan çok sürdü. Fakat onun Türk komedyeni olarak güçlü yeri, güldürülere politik yergiyi ustalıkla getirebildiği yıllardan başlar. Yüzlerce kez oynanmış adapte Fransız vodvillerini “Muammerleştirme” üslubuyla ele alırken, o günlerin en yaygın toplum yergilerini de konuşmalara serpiştiriveriyordu. Daha önceden düşünölüp yazılmış bir metni oynuyor gibi değil, hemen o anda dilinin ucuna gelivermiş gibi”(Arpad, 2007:82).

1961 Anayasasının sunduğu görece özgürlük ortamıyla birlikte, tiyatronun seyircisine yaklaşımında önemli değişimler olmuş, özellikle seyircinin kültürel ard alanı dikkate alınarak tiyatro olayı yaşama geçirilmeye çalışılmıştır. Doğaldır ki bu yaklaşım, seyircinin mizah ile olan ilişkisinin de dikkate alınmasını gerektirmiştir. Bu anlamda tiyatro sanatıyla uğraşanların yöneldikleri yapı, Popüler Tiyatro alanı olmuştur. Popüler kültür, Halk sanatının çocuksu içtenliği ve oyunsuluğundan yararlanmakta, sürekli seyircinin aklını övmeye yeltenmektedir. Kent orta sınıf kalabalığı kişisel özelliklerinin övölmesinden hoşlanmaktadır. Popüler tiyatro, onun bu arzusunu karşılamak için mizah ve güldürüden yararlanmaktadır. Dramatik ironinin işletilmesiyle seyirci sahne üzerinde oynayandan fazla şey bildiğinden, durumlardan doğan aksamalara gülmektedir. Tiyatro, güncel meselelerin, alışıldık olanın, kolay anlaşılanın sınırlarında eğlendirme işlevini üstüne almıştır. Onarma ve değiştirme gücü olmasa da, seyircisini eğlendirerek rahatlatıp, sağaltmaktadır(Şener, 1993:81-83). Bu alanda özellikle Nejat Uygur ve tiyatrosu en yaygın ve tutulan tiyatro grubu olarak geniş seyirci kitlelerine ulaşmıştır.

Özellikle turneler ile Anadolu seyircisinin tiyatro ile ilişkisinde önemli bir köprü olmuştur.

Altmışlılardan sonraki tiyatro yaşamında sahne-seyirci hiyerarşinin kırılmaya başladığı, geçmişin karnaval ortamlarını andıran o coşkulu seyir ortamına yeniden yaklaşıldığı söylenebilir. Seyirci, aynı kaderi paylaştığı oyuncuyla, aynı duygu durumu içinde var olmakta, sisteme birlikte karşı durmaktadır. Türk seyircisinin kırılan onuru, zedelenen kimliği ve eylem gücü, böylesi bir cemaat ortamında onarılmakta, kolektif deneyimlenen baskıya karşı ürettiği direnci, topluca katılımın verdiği güçle dışa vurulmaktadır. Seyirci, bu dönem artmış, güçlenmiş, artık sahneyi sözcüsü kılmıştır. Seyircinin mizah ve gülme ile ilişkili alışkanlıkları dikkat alınmış, özellikle sorunsal hoşgörüyü taşıyan fakat çözüm önermeyen güldürü biçimi yeniden öne çıkarılmış, seyircinin mizah ile olan ilişkisine Kabare tiyatrosuyla cevap vermeye çalışılmıştır. Bu anlamda önemli bir başarı da kazanılmıştır.

Bu dönem tiyatrosunda seyircinin mizah ile olan ilişkisine gösterilen dikkat, oyunların seyircilerle canlı bir bağ kurmasını da sağlamıştır. Komik unsur ve eleştiri unsurunun sahne üzerindeki çarpıcı bireşimini hayata geçiren iki önemli yazar bu döneme damgasını vurmuştur. Haldun Taner ve Aziz Nesin oyunlarında geleneksel Türk tiyatrosunun mizah unsurlarını batılı tiyatronun estetik kuruluşuyla sentezleyerek seyirci tarafından benimsenen işlere imza atmışlardır. Özellikle Aziz Nesin, mizah alanında Türk insanının başyapıtları arasına giren ürünler sunmuştur. Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz oyunu toplumsal taşlama aracılığıyla seyirciyi yakalayan, gerek özel tiyatrolarda gerekse de ödenekli tiyatrolarda önemli gişe başarılarına ulaşmış bir oyundur. Nüfus kütüğünde ölü olarak görünen köylü çocuğu Yaşar'ın devletin kendi iç işleyişinde yapılan ve düzeltilmeyen bir yanlıştan dolayı bütün hayatının nasıl alt üst olduğunun anlatıldığı oyunda edep yoksunu sistem mizah aracılığıyla taşlanmaktadır. Devlet, işine geldiğinde, Yaşar'ı askere çağırırken, Yaşar'dan vergi tahsil ederken ya da hapse atarken Yaşar'ı yaşıyor olarak kabul etmekte, okul kaydı, tezkere zamanı, evlilik zamanı ya da miras hakkı kazandığında ölü saymaktadır.

Yaşar- Ama emmi, nasıl olur? Ben nasıl, nerden borç öderim. Ben ayrı ayrı iki yerde birden çift ölmüş değil miyim? Dersim’de bir ölmüşüm, Çanakkale’de bir daha ölmüşüm. Ben yaşamıyorum ki emmi...İki kez ölmüş adam borç öder mi, hem de babasının borcunu?”(Nesin, 1992:45).

Yavaş yavaş sistemin işleyişini çözen Yaşar, hapishanede keşfettiği bir yöntemle işlerini yoluna koyacak, düzene uyumlanarak yaşayıp gidecektir. Devletin vatandaş algısı, devlet dairelerinde vatandaşa yaklaşım biçimi, bürokrasinin akıl almaz uygulama biçimleri, sistem içi yaşanan dejenerasyon ve bireyin devlet karşısında değersiz, önemsiz bir varlık olarak algılanması kısaca devletin vatandaşına yaklaşırken uyguladığı çifte standart bu oyunda mizahın güçlü etkisiyle seyirciye yansıtılmaktadır. Aslında seyirci üyelerinin her biri birer Yaşar’dır. Gündelik hayatlarında sürekli olarak Yaşar’ın kaderini yaşamaktadırlar. Sürekli irfandan, edepten söz edilen bir dünyada yaşamalarına rağmen, aslında çok edepsiz bir dünyadır yaşadıkları ve kişilerden bunu kabul etmeleri beklenilmektedir. Sahneye çıkarılan bütün bu sorunsalları gülerek karşılayan seyirci, sistemden intikamını bu şekilde almaktadır. Mizahla arınan ve bu hayata uyumlanan seyirci, oyundan çıkıp, ertesi gün işine, okuluna ve dairesine gidecektir. Oyunla gelenden gülme aracılığıyla arınmış, sağaltılmıştır.

Toplumsal ve siyasal taşlamayı mizah yaratma yöntemi olarak kullanan yazarlardan birisi de Haldun Taner’dir. Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım oyununda seyirci, aynı sokakta, aynı zamanda biri yoksul bir evde diğeri ise bir konakta doğan Vicdani ile Efruz’un dünyasına misafir edilmektedir. Örnek bir vatandaş olarak çizilen Vicdani’nin dürüst ve asil davranışları başına olmadık işler açarken, ikiyüzlü ve fırsatçı kişiliğiyle Efruz, hep paçasını kurtarmaktadır. Seyirci, düzenin hırpaladığı Vicdani kişiliğinde kendini bulurken, bir anlamda yaşadığı bütün açmazların sorumlularından biri olan Efruz kişiliğinde de kendisine yönelen bütüncül şiddetin vücut bulmuş halini görmektedir.

“Anlatan- Vicdani saçı bitmemiş yetim
Harp yılları, yoksulluk
Süpürge tohumu yer
Mısır unu geveler
Ya da bulgur”(Taner,1979:13).

Vicdani'nin bu üzüncü hikayesine rağmen seyirci, özellikle Vicdani'nin sistem karşısında ezilmiş, türlü haksızlıklarla örselenmiş taraflarına gülerek, rahatlamakta, Vicdani karşısında kendi konumuna şükrederek, bu acıklı duruma mizah duygusuyla eşlik etmeyi tercih etmektedir. Efruz'a gülerek sistemin ürünü bu yapıdan intikam alırken, Vicdani'ye gülerek kendi korunaklı konumundan dolayı haz almakta, bir nevi katarsis yaşamaktadır.

Haldun Taner'in Türk tiyatro seyircisi anlamında önemli bir köşe taşı olduğu kabul edilmektedir. Özellikle altmışlı yıllarda kurduğu Devekuşu Kabare tiyatrosuyla Türk tiyatro seyircilerinin dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Kabare Tiyatrosu, halk tiyatrosunda taşlama aracılığıyla üretilen eleştirinin, gülmecenin süzgecinden geçirilerek yani hoşgörü ve eğlenmenin sıcak taraflarıyla ilişkiye sokularak üretilmiş, popüler bir dikkat çekme aracıdır denilebilir. Bir söyleşisinde “Bizim millet gülmeye teşne, bizim millet balonları delmeye teşne, bizim millet içinde bir takım rofulmanları söz haline getirip ortaya boşaltacak birinin esprisine gülmeye hazır... Bunu verdiğiniz zaman rahatlıyor, bir nevi boşalıyor”(Gürün, 2006: 9) diyen Haldun Taner, gülmenin ve mizahın ruh haline faydasını “Kendi kendisi ile alay edebilmek, kendi kusurlarına karşı tarafsız bir uzaklık kazanabilmek, daha iyiyi özleyen, daha kusursuza yönelen bir ruh tutumunun ilk aşamasıdır”(Gürün, 2006: 9) şeklinde özetlemektedir.

Haldun Taner'in önderliğinde kurulan Devekuşu Kabare Tiyatrosu, Türk seyircisinin kültürel ard alanındaki kodlara yönelmeyi bilmiş, seyirciden uzun yıllar önemli bir geri dönüşüm almıştır. Özellikle İzmir Fuarı ile başlayan bu seyirci ilgisi şu şekilde aktarılmaktadır.

“İzmir Fuarı günleri geldi çattı. Açık Hava Tiyatrosu kiralandı, ilk gün bin kişi geldi, ikinci gün Taner ve bizimkilerin gözleri fal taşı gibi açıldı. 2 bin 870 kişilik tiyatro tıklım tıklımdı, bilet bulamayanlar vardı. Seyirci Zeki, Metin ve Ahmet'i piyes bittikten sonra 4-5 kez tekrar sahneye davet edip alkış yağmuruna tutmuştu”(GürkanErtay,<https://www.yeniasir.com.tr/izmir/2017/08/20/fuar-tiyatrolarin-da-yarisma-alaniydi>).

Seyirci Deve Kuşu Kabare ya da Zeki- Metin ikilisini o kadar tutmuştu ki, onları sahnelerde ziyaret etmekle kalmayıp, ses kasetleri, video kasetleri ve televizyon aracılığıyla evlerine, dükkanlarına ve arabalarına misafir etmekteydi. “Zeki Alasya-Metin Akpınar’lı Devekuşu Kabare, 80’li yıllarda efsaneydi. Bugünün Cem Yılmaz gösterileri neyse, Devekuşu Kabare’nin oyunları da o zaman öyleydi. Kapalı gişe oynardı Zeki-Metin...Esprileri dilden dile dolaşır, oyunun ses kasetleri (dikkat video falan değil, sadece oyunun sesinin kayıtlı olduğu kasetlerden bahsediyorum) kapış kapış giderdi”(Cengiz Semercioğlu, <http://www.hurriyet.com.tr/devekusu-kabare-tutar-mi-19613040>). Sadece aktif olarak sahne aldıkları zamanlarda değil, sonraki on yıllarda da seyirciyle ilişkileri devam etmişti.

“70’ler ve 80’lerde doğanların, ailelerinden sıkça duyduğu bir cümle vardır; *"Aman sen bulaşma evladım."* Bu sebeple, bu iki kuşağın temsilcilerinin, içinde yaşadıkları ülkenin gerçekleriyle tanışmaları hep çeşitli vesilelerle olmuştur. Bunların en başında da, hiç kuşkusuz Zeki Alasya ve Metin Akpınar’lı Devekuşu Kabare vardır. Kendi adıma konuşacak olursam: Erbakan’ı, Demirel’i, Özal’ı, daha nice siyasi figürü ve temsil ettikleri değerleri bana öğreten, sağdan soldan bin bir zahmetle edindiğimiz kabarelerin 'beta/vhs' videoları olmuştur. Bu söylediklerimden yola çıkarak, Devekuşu Kabare; mizahla yoğrulmuş, salt siyasi bir öğreti aracı gibi algılanmasın. Elbette değildi. Ben ve tanıdığım birçok insan, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Nevra Serezli, Selim Naşit, Cihat Tamer ve daha nice büyük oyuncu sayesinde, aslında, "Nasıl daha iyi bir insan oluruz" onu öğrendik. Bu yüzden üzerimizde hakları vardır”(Arslan Ural Karabağlı, <https://onedio.com/haber/-zeki-alasya-denilince-bir-kusagin-zihninde-o-dakika-canlanan-12-unutulmaz-devekusu-kabare-skeci-504147>).

Devekuşu Kabare’nin sahne aldığı dönemden çok sonra ortaya çıkan bazı popüler sitelerdeki yorumlar buna örnek gösterilebilir. Örneğin Ekşi Sözlük adlı sitede Devekuşu Kabare ile ilgili şu yorum yer almaktadır.

“Burada 90’lı yıllarda gösterilerini sahnede tamamlamış olmalarına rağmen 2005 yılında Devekuşu Kabare ile ilgili olarak, Devekuşu Kabareyle büyüyen bir nesil vardır ki, bunlar bir araya geldiklerinde sanki tamamen ayrı bir ırk ve dinden bir ülkede yaşıyorlarmış da eşlerini ya da hemşehrilerini bulmuş gibi diğer bütün konulara kulaklarına kapatıp "ay surda da söyle diyordu" vari bir helezon

sohbetine girerler. Bilmeyen ve anlamayan biri için onların sohbeti işkencedir”(Metin, 2008:107).

Aşk Olsun adlı kabare oyunda özellikle siyasal taşlamaya gidilmiş, bu seyirciden büyük ilgi görmüştür. Kendi küçük dünyasında yaşayan, kıt kanaat geçinen seyirci, kültür ve zihniyet dünyasının kendisine dayattığı biçimde aslında çelişkilerin olmadığı, belirli bir denge halinde düzenlenmiş bir dünya olduğu inancına sahip olduğundan, sisteme karşı her hangi bir direniş göstermenin gereğine de inanmamaktadır. Diğer taraftan, dünyevi anlamda, direnç göstermeye yeltendiği anda devletin kadife eldiven içindeki demir yumruğuyla karşılaşacağını bildiğinden, daha güvenli bir yola başvurmakta, gülerak rahatlayıp uyumlanmayı tercih etmektedir. Seyircinin bu dönemde kabare oyunlarını aslında bir isyan ve yeniden uyumlanma ortamı olarak kullandığı düşünülebilir. Dönem itibariyle Özal’ın ekonomik politikaları doğrultusunda sürekli kemer sıkın seyirci, bir şekilde dünyayı yaşanılır kılmak adına mizah duygusuna sarılmaktadır.

Kral: Krala bozulanlar var mı?

Prens: Olmaz mı tonlarca...

Kral: Niye ülkenizde işler bu kadar kötü mü gidiyo.

Prens: Hayır, her şey tozpembe. Ortalık güllük gülistanlık.

Derd üstü murat üstüyüz. Bi, özgürlük bi ucuzluk değme gitsin.

Kral :Niye bozuluyolar öyleyse

Prens: En çok bozulan orta sütun

Kral: O ne oğlum öyle

Prens: Bizim yüce kral hazretleri orta sütun orta sütun diye diye tahta geçti ve iki buçuk yıl içerisinde bütün sütunları hak ile yeksan etti.

Kral Anladığım kadarıyla ülkenizde sütun mütun kalmadı

Prens: Kalamadı bi ara ülke arena gibiydi şimdi agora gibi

Prens: Ama onun dışında ne istersen var

Kral: Ne gibi

Prens: Bastır parayı canının istediğini al

Kral: İyi ya işte

Prens: Ama para nerde

Kral : Kralın sağlığı nasıl peki

Prens: Fıstık gibi (Turgut Özal taklidi yapar yürüyüşle) Gece demiyor gündüz demiyor halkının geleceğini düşünüyor.

Kral : Peki, halk napıyor?

Prens: Onlarda krallarının geleceğini düşünüyor(Metin, 2008:83).

Yaşanan ekonomik daralma, bire bir seyircinin gündelik hayatına yansırken, o kul olarak yaşama bakmaya devam etmektedir. Devlet karşısında ya da politikacı karşısında; Tanrının gölgesi Padişah imgesinin hala sürdüğü, onu böylesine itaatkar kılan şeyin bu olduğu söylenebilir. Bu anlamda tiyatro, seyirci için bir uyumlanma ve arınıp sisteme yeniden eklemlenme aracı olarak düşünülebilir. Sokaktaki gerçeklik ile kağıt üzerindeki gerçeklik farklı farklı yaşanmaktadır. Seyirci kendi iç dünyasında yaşananlara tepki duysa da, bunu reel dünyaya geçirememekte, uyumlanma ortamları arayarak bulmaktadır. Dışarıdaki dünyada alamadığı intikamını, sahnede canlandırılan imaja kahkahalarını yönlendirerek almaktadır. Aşk Olsun'da politik düzenin yanlış, yoz ve kusurlu taraflarının eleştiriye tabi tutulmasından büyük haz alan seyirci, kahkahasını sahneye yönlendirerek üzerindeki yükü atıp, yaşama yeniden, rahatlamış bir biçimde katılmaktadır.

1980'li yıllarda, 12 Eylül askeri darbesi Türk tiyatro seyircisinin tiyatral yönelimlerini de etkilemiştir. Üç yıllık bir askeri yönetim sonrası sivil hayata geçilse de, askeri darbe, ülkenin bütün toplumsal ve kültürel kurumlarını kökten değişikliklere uğratmış, darbe ve darbenin getirisi olan suskunluk, tiyatroyu sanatsal-siyasal bir forum olma işlevinden soyutlamıştır. Militarist yapılanmanın bilinçli olarak kültürü politikadan dışlaması, tiyatro alanında seyircinin giderek depolitize olması sonucunu doğurmuştur. Tiyatroda her an aktif, algılayan, dönüştüren ve senteze giden bir varlık olması hedeflenen seyirci, yalnızca seyreden, eğlenen bir konuma indirgenmiştir.

Komedinin ışığı aslında tam da böylesi zamanlarda çevresini aydınlatmaktadır. Nitekim 1985 yılında Lüküs Hayat Opereti yeniden seyirci karşısına çıkarılmıştır. Türk tiyatro seyircisinin mizahla kurduğu ilişkinin en önemli gösterenlerinden bir tanesi olan Lüküs Hayat Opereti, Ekrem Reşid Rey tarafından yazılmış, müzikleri Cemal Reşid Rey tarafından yapılmıştır. İlk gösterimi 1933 yılında yapılan eser, 1985 yılında Şehir Tiyatrolarında yeniden gösterime sunulmuş, o tarihten beri de kimi zaman belirli aralıklar verilse de bu güne kadar sahnelenmiştir. Seyirci, toplumsal taşlamanın parlak bir örneği olan bu opereti on yıllardır bıkmadan usanmadan alkışlamaya devam etmektedir. Otuz yıldan fazla bir zamandır devam eden ve Türk tiyatrosunda en fazla seyirciye ulaşmış oyunlardan biri olarak kabul edilen Lüküs Hayat'ın hikayesi hırsız Rıza'nın, o dönem üst sınıflar arasında moda haline gelmiş kostümlü bir baloda

Zonguldaklı zengin Rıza Bey sanılması ve Rıza'nın kendisini lüks hayat cereyanına kaptırması üzerine kurulmuştur. Batı özentisi ve alafranga yaşam tarzı karşısında kendi kültürüne yabancılaşmış sosyetenin bu yaşama öykünmesi, “İrfan- Sana yüz defa tembih ettim, beni kimsenin önünde bey diye çağırma dedim! Alafrangada, lüks hayatta kadın kocasını Bey diye çağırılmaz!”(Rey, Tarihsiz: 2), görgüsüzlüğü seyirci için komik unsurlardan birisidir. Yaşadığı ekonomik olumsuzlukların ürettiği sıkıntılı yaşam karşısında seyirci, bir başka sınıfın savurgan yaşantısına, duyarsızlığına tepkisini kahkaha olarak dışa vurmaktadır. Seyirci, sıradan hayatında, belli saygınlık görünümüleri içinde yaşayan, fakat aslında düzenin boşluklarından faydalanarak haksız kazanç elde etmiş ve böylelikle de rahat bir hayata kavuşmuş büyük hırsızların maskesini küçük hırsızların nezdinde bir kez daha indirmekte, kahkahasıyla bu yoz yaşam biçiminin uygulayıcılarından intikamını almaktadır.

Bu dönemlerde Türk tiyatro seyircisinin mizahla ilişkisini kurarken başvurulacak önemli duraklardan birisi de Ferhan Şensoy'dur. Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Batılı sahnenin öz ve biçimsel taraflarını sentezleyip, seyircisine “Güncel olayları ele alarak taşlama yapan, bu arada seyirciyi hem söz, hem hareket komiğiyle güldüren,(...)düşündürmeyi ve düşündürürken güldürmeyi de amaçlayan”(Şener,1985:180) Şensoy, “Ortaoyunu'nda görülen sözcüklerle oynama geleneğini yepyeni bir biçimde geliştirerek güncel olaylara”(Şener, 1999:262) uygulayarak, seyirciyle sıcak bir iletişim yakalamıştır. Şahları da Vururlar oyunu Türk seyircisinin geleneksel tiyatral kodlarla modern zamanlarda kurduğu bir yeniden ilişkidir. İran Şahı Rıza'nın cumhuriyet adı altında kurduğu baskıcı yönetimin ve sonrasında şeriat devletine geçen İran'ın sosyal ve politik hayatına yönlendirilen parodik bir bakış olarak tarif edilebilecek olan oyun, Türk seyircisinin yaşamına paralel bakışlar sunmasından dolayı da tutulmuştur. Seyirci, oyunda aslında kendi yaşantısından bire bir izler bulmakta, kendi kendisine gülmektedir. Türk seyircisinin baskı karşısında her zamanki iki yüzlü tavrıdır bu aslında. “Güleriz Ağlanacak Halimize Vesselam” deyişinin bir örneği sergilenmektedir. Düzene müdahale etmeden, gülüp, sağaltılıp, kendi kabuğuna çekilmek, gülerek kendini onarmak alışkanlığının bir yansıması yeniden hayata geçmektedir.

Hüso- Rızadan gurtulduk da n' oldi? İşler mi acildi? Yoh! Eskiden üç penç oyakkabi var idi, şimdi o da yoh. Herkesin oyağında bir dövrimci pobici... Boyayacak gundura kalmadı.

Hasso- Ağzından çıkani gulağın duydun, oğacın altında khonişma, yapraklar duyar, gorşi devrimci diye güme gidersen.

Hüso- Rıza zamanında khonişma...Oyetullah zamanında khonişma, Miz ne zaman khonişicaz babo! (Şensoy, 1988: 88).

İki binli yıllar ve sonrasında Türk seyircisinin mizahla olan ilişkisi daha özgün, kökenlerine daha uygun bir mecrayla buluşmuştur. Tek kişilik gösteriler, geçmişin meddah anlatılarına referans veren biçimsel formlara yeni içerik eklenerek oluşturulan bu gösteriler büyük başarı kazanmıştır. Geçmişte Meddah Sururi ile eğlenen seyirci, onun devamını Erol Günaydın gibi meddahlık geleneğinden gelen bir komikte bulurken, Stand-up adı da verilen bu gösterilerde Cem Yılmaz, Yılmaz Erdoğan, Ata Demirer gibi popüler kültürün ürettiği kişiler, geçmişin bu önemli formunu günün söylemine oturtarak özellikle sahne-seyirci iletişiminin yeniden kurulmasına aracılık etmişlerdir. Önceleri Levent Kırca'nın televizyona taşıdığı, küçük skeçlerle, anlık kahkaha elde etmek, yergiyle göstermek gibi uygulamalar seyirci tarafından çok tutulmuştur. Yılmaz Erdoğan ise Bir Demet Tiyatro adlı televizyon programıyla seyirciye gene geleneksel tiyatrodan aldığı özelliklerle yaklaşmış, sözel mizah ile seyircinin ilgisini çekmiştir. Dile dayalı mizah ve interaktif iletişim, sahne seyirci ilişkisinin kuruluşunda önemli bir aracı olarak her zaman gündemde olmuş, geleneksel tiyatronun bir mirası olarak seyirci tarafından biriktirilmiş, gerektiği zamanlarda kahkaha ve mizahın önemli bir aracısı olarak devreye sokulmuştur.

3.4.Eğlenme –Eğitilme Bağlamında Seyirci Sahne İlişkisi

Batılılaşma hareketi ile birlikte sanatların en toplumsal olan tiyatronun kendi coğrafyasında yaşanan farklılaşmayı görüp, yaşanan sürece tepki vermemesi düşünülemezdi. Toplumsal alanda yaşanan değişimin yansımaları hızla sahneye getirilmiş, batılı anlamda tiyatro bir devlet politikası gibi geniş biçimde işleyişe sokulmuştur. Yüzyıllardan beridir Batılı bir sanat olan tiyatro, o güne kadar kullanımda olan geleneksel formlar bir kenara itilerek, Osmanlı-Türk toplumunun sanat alanına yerleşmiştir. Batılı tiyatronun topluma aktarılması, aydın sorumluluğu çerçevesinde, aydınlarca gerçekleştirilmiştir. Bu farklılaşma doğaldır ki öncelikle kendini gelenekten kopuş biçiminde gösterecektir. Tamamen farklı bir sosyolojik sürecin ürünü olan Batılı tiyatro sanatı, öncelikle geleneksel tiyatroyu dışlamış, ardından sentez söylemleri adı altında yeni oluşumlar halka sunulmaya başlanmıştır. Bu Batılı sanat, ilk zamanlar yoğun bir seyirci ilgisiyle karşılaşmış olsa da, bir süre sonra kimi sorunlar yaşanmaya başlanmıştır. Seyirci, gelenekten getirdiği seyir adabını sahneye dayatmakta, bu durum temsillerin sağlıksız geçmesine neden olmaktadır.

Seyir adabı üzerine odaklanıldığında, irfan ve edeb gibi iki kültürel kavramla karşılaşmaktadır. İrfan, Arapça bir kelime olup, a.r.f kökünden türetilmiştir. “doğuştan olan (fitri) yeteneklerin harekete geçirilmesiyle ve incelikle düşünüp bilme, eşyayı ve hakikati derunundan, hikmeti öngören manevi boyutundan tanıma yetisi demektir” (Bulaç, 2007: 150). Arefe fiili kısmen bilmeyi içerse de, büyük ölçüde tanıma eylemini ifade etmektedir. Allah hakkında sahip olduğumuz bilgilerin Arapçada “ilim” fiilinden çok, irfandan gelen arefe ve ma’rifetle ifade ediliyor olması bunun bir göstergesidir. İrfan’ın bilmekten daha çok, tanıma eylemini içermesi ona beşeri bir nitelik ve karakter kazandırır. O halde, gerek örf, gerekse marifet ve irfan; ilahi/vahyi bir bilgi kaynağı değil, tümüyle öğrenmeye dayalı bir çabanın ürünüdürler. İrfan ve marifet, bilmeyi ve tanımayı ifade etmekte, irfan; ilk bilgi kaynağından yola çıkarak yeni bilgiler edinme bağlamında temellendirilmektedir. Yani kişinin kendisine ya da kendini merkez kılarak ortaya çıkardığı bilgiler üzerine yeni bilgiler ekleyip, bilgi üretimine geçmesidir. Kaynağı ilahi ya da manevi olan bir bilgiden insani çabalarla yeni bilgiler üretmesi

bağlamında irfan; aynı zamanda “Marifet, keşf, hads, ilham, sezgi, manevi ve ruhi tecrübeyle elde edilen bilgi, tecrübi bilgi”(Uludag, 2001: 163) anlamına da gelmektedir. Türkçeye, Arapça edeb / adab’dan girmiş olan edeb ise “Edeb. ADAB (A.), gerek cahiliye devrinde ve gerek islamiyette, asil ve insani şeylere meyil etme hasleti ve bunun hayatta ve ictimai münasebetlerde belirmesi manasında kullanılır(...) Kelimenin ameli ahlak bakımından olan bu manasına muvazi olarak, bir de mecazi manada anlaşılması vardır ki, insanı yüksek kültüre erdiren ve irfan erbabı ile muaşerete layık mertebeye çıkaran tahsil”(İslam Ansiklopedisi, 105) anlamının yanı sıra; “Toplum töresine uygun davranma, iyi ahlak, incelik, terbiye” (TDK, Güncel Türkçe Sözlük) anlamına gelirken, bir diğer anlamıyla da bu alt başlık için işlevsel olacak; usul, yol, yordam, davranış kaideleri anlamıyla Türk seyircisinin seyir eylemi esnasında tercih ettiği, alışkın olduğu davranış kalıplarına ışık tutmaktadır.

Seyir adabı ve öne çıkan özellikler anlamında seyirci ve seyretme ilişkisine Karagöz ile başlamak uygun olacaktır. Doğası gereği bir alt sınıf eğlencesi olan Karagöz, seyircilerle Hayali arasında perdenin önünden ve arkasından kurulan özel bir iletişim tarzıyla biçimlenmektedir. Karagöz estetiğinde belirleyicilik seyircinin elindedir. Hayali seyirciye alternatifler sunmakta, seyirci ise alkışlarıyla ya da bağırarak tepkisini belli etmektedir. Hayali de geniş söz ve musiki dağarcığıyla uygun sözleri bulmakta, oyununu bu tepkilere göre ayarlamaktadır (Akşit, 2012: 65).

“Bir oyun olarak(...)özellği sözlü aktarım ve sözlü kompozisyondur ve başarısı hayalinin seyircisine ulaşmasına bağlıdır. Oyundaki karakterler, konular, sahneler, şakalar, olay örgüsünde kullanılan araçlar, görsellik ve dil, bunların hepsi seyirci tepkisine ve o andaki seyirci topluluğuna bağlıdır; geleneğin tarihi boyunca yaratılan malzeme dağarı her gösteriye, her seyirci topluluğuna ve her mekana göre anında uyarlanıyordu. Bu modele sürekli değişkenlik denebilir. Üretim ve icrada düzen ve düzensizliğin bir araya getirilmesi, bir çelişkidir çok gösterinin değişimini geçmişte sürekliliği kaybetmeksizin sürdürmenin yoluydu. Hayali, gösteriyi canlı tutabilmek için doğaçlama yaparken bildik malzemeye farklı bileşimler içinde başvuruyordu; seyirci ise oyunun yelkenlerinin nereye çevrileceğini gösteren bir rüzgargölüydü” (Spatharis, 2015: xxiii).

Karagöz, oynatıcısının seyircinin tepkisine göre yönlendirdiği, yani seyircinin müdahalesine daima açık olan, farklı ortamlarda farklı bir üslupla oynanması yadırganmayacak, tam tersine bunun kural olduğu bir türdür. Bu gösterim türü özel bir alan olmadığı sürece, ilk zamanlarda, tek cinsiyetlidir. Bu özelliğinden dolayı edep ile ilgili sınırlamalara pek uymamaktadır. Kadının seyir alanında olmaması, mühtecenliği, açık saçıklığı öne çıkarmış, geleneksel tiyatrodaki ilk zamanlar seyircilerinin yalnız erkeklerden oluşması, cinselliğin seyircinin oyunla olan ilişkisinde önemli bir yer tutması sonucunu doğurmuştur. Karagöz'ün en çok tutulanı, kahvehanelerde, erkek kültürü içinde biçimlenmiş tomruklu halidir. Karagöz, erkeklerin, kadınların yokluğunu fırsat bilip, kendi aralarında üretip tükettikleri oldukça edepsiz bir gösteridir. Sarayda ve konaklarda oynanan, kadınların da seyrettiği Karagöz ise daha edep sınırları içinde biçimlendirilmektedir ve tomruksuzdur.

Cinselliğin fazlasıyla öne çıktığı gölge oyunları, yöneticilerin farklı yaptırım ve kısıtlamalarla şehir halkını, onların cinsel ve dinsel dünyasını yönlendirmeye çalıştığı İstanbul'da en yaygın eğlencelerden biridir. Seyirciler, hayal perdesinde gündelik hayatla ilişkili norm, alışkanlık ve beklentilerin tersine çevrildiği bir dünyayla karşılaşmaktadırlar. Kuklaların devindiği hayal dünyasında cinsellik baskı altında değildir. Oyunlar malzemesini daha çok İstanbul yaşamının iki özelliğinden, konuşulan dillerin çeşitliliği ve kadınlarla erkekler arasında yaşanan ilişkilerden almaktadırlar(Mizrahi,2013:48). Son derece müstehcendirler. Her ne kadar oyunların başındaki perde gazelleri, tasavvufi bir özellik gösterse de içerik başlangıçla pek uyuşmamaktadır.

“Diğer senaryolar, hatta heterodoks tasavvuf senaryoları, serbest cinsel davranışları nasıl tanımlarlarsa tanımlasınlar, açıkça eleştirirler. Oysa gölge oyunu, konusunun dışında olan ahlak anlayışını genellikle sadece perde gazeline dile getirir. Gazel, oyunun kısa ömürlü olduğunu anlatırken, Tanrının ezeli ve ebedi varlığının tersine insan yaşamının kırılgan yapısını hatırlatır; dolayısıyla alçak gönüllülüğe, ahlaki erdemlere ve ibadete ihtiyaç duyulmaktadır. Ancak okur ve seyirci baştan itibaren bilir ki bu beklenen bir müdahale, özgürlükçü metni örtmeyi beceremeyen bir incir yaprağıdır(...)Karagöz kadın kılığına girip kadınlar gününde hamama girerken, bir pencereden içeriye gözetlemek amacıyla duvara tırmanmaya çalışırken ve güzel Zenne kendisini eğlendirirken seyirciler onunla tam anlamıyla özdeşleşirler”(Ze’evi, 2008:164).

Cinsel içerikli eylem ve sözlerle dolu olan ve bunların özgürce ifade edildiği bu oyunlarda “İzleyiciler konuşmanın iletişimsizliği artırdığı ve cinselliğin artık bastırılmadığı bir kuklalar dünyasına katılırlar”(Mizrahi, 2014: 275). Karagöz’ün sözcüklere eklediği figüratif anlamların hepsi cinsel çağrışımlara sahiptir. Örneğin aylıkların ödenmesinde ayın ilk gününü ifade etmek için kullanılan "aybaşı" kelimesi, Karagöz tarafından menstrüasyon olarak anlaşılırken, "kaldırmak" fiili ereksiyonu çağrıştırmaktadır. Gösterilerden soyutlanan en belirgin şey, Karagöz’ün phallus'unun perdedeki görüntüsüdür. Seyirci kitlesine bağlı olarak, Karagöz bazen phallus'uyla birlikte perdede görünmektedir. Daha önce yapılan gösterilerin özellikle görsel cinsellik açısından çok daha zengin olduğu söylenmektedir. Perdede kadınların Karagöz’ün erkeklik organını veya Türk’ün sünnet olup olmadığını bir balta ile kontrol etmeleri sıradan bir şey sayılmaktadır. Hamam adlı oyunda sarhoş, bir hamam basmakta ve Karagöz’ün fallusunu bir ipe bağlayarak çekmektedir. Bu örnekler, gölge oyunundaki cinsel içeriğin küçük bir kısmını vermektedir, çünkü mevcut metinler, elitlere hitap eden mekanlarda gösteri yapan Nazif Bey tarafından yazılmıştır(Kırlı, 2000: 159-161).

Çoğunlukla seyyahların anılarından öğrenildiğine göre ise halka hitap eden kahvehanelerde yapılan gösterilerde, gösterinin mevcut içeriğinden çok daha fazla müstehcen olduğu anlaşılmaktadır. Bir evde Karagöz izleyen ve evin hanımının oda kapısına bir halı gererek gösteriyi izlediğini bildiren Thevenot, “şarkılar müstehcenlik ile doludur ve bu hoş gitmektedir. Bu hanım, üç saatten fazla bir zamanın geçmesine rağmen oyun bitmeden buradan ayrılmadı, Karagöz'e yaptırılan edepsizlikleri seyretmekten utanmadığına hayret ettim”(Thevenot, 1978: 95-96) demektedir. İffetsizliğin en korkunç boyutlara vardığı sahneler, sapkın ve ahlak dışı tasvirlerle hayal perdesinde dolaşan Karagöz, en çok da çocuk yaşta kız ve erkek seyircilere sahip olmasıyla seyyahları şaşırtmıştır. Nitekim Edmundo De Amicis, “Türk, kız olsun erkek olsun çocuklarını Karagözün, duyguları uyanmadan evvel, akıllarını karıştıran utanç verici edepsizliklerini dinlemeye gönderir”(Amicis, 2006:138) derken, buna bir türlü anlam verememiştir. Nerval ise “Her yerde ve her zaman çok açık saçık konuşan bu kişiyi, yaratacağı ahlaki tehlikeden hiçbir endişe duymaksızın gençlerin eline bol bol vermek pek akıl almaz gibi görünüyor. Ama, doğuluların ahlak ve eğitim hakkında

bizlerden çok daha değişik fikirleri vardır. Onlarda duygunun ve anlayışın geliştirilmesi aranır, bizde ise maalesef söndürülmesi” (Nerval, 2002:47) derken aslında seyretmeye dair farklı bir adabın farkına varmıştır. Mizrahi, bu adabın altını daha kalın çizmektedir.

“Hayali ve izleyiciler arasında paylaşılan ahlaki değerler sebebiyle Karagöz için ahlaksız diyemeyiz. Çerçevesi bellidir ama ritüelistik değildir; şoke edencesine eğlendiricidir ama anarşist değildir; gayri-resmidir ama olağanın dışındadır. Sınırların farkına, onları iyi tanımlanmış sanatsal bir bağlamda ortadan kaldırarak varırsınız. Günlük eylemler çözülmesi imkânsız veya baskıcı kurallar dünyası olmaktan çıkar, geri-alınabilir eylemlerin ve gülünebilir kelimelerin var olduğu bir oyun parkına dönüşür. Kendi toplumunuza gülersiniz ve aynı zamanda çocuklarınıza o toplumu öğretirsiniz”(Mizrahi, 2014:285).

Kadın seyircinin olmaması, ikiyüzlü bir tavırla yıllarca hastalık olarak adlandırılıp, ötekileştirilen Homoerotizm’i de tetiklemiştir.

“Eşcinselliğin bir hastalık olduğu yaklaşımı 40 yıl önce terk edildi ve psikiyatrik hastalık tanı listelerinden çıkarıldı. Kaldı ki, galiba bilmediğimiz, bilmek istemediğimiz veya herkeslerden saklamak istediğimiz bir şey var. Biz bu ‘hastalıkla’ asırlardır içe içe yoğrula yoğrula yuvarlanıp gelmiş, bunu pop kültürümüzde bile klasikleştirmiş bir toplumuz. Karagöz-Hacivat gölge oyunu ve ondan günümüze gelen sahne geleneğine bakalım yeter. Yani bu illa bir ‘hastalıksa’, 500 yıllık kronikleşmiş bir hastalıktan bahsediyoruz demektir. Bu demektir ki biz bu ‘illete’, kurtulamamak üzere bulaşmışız. Geleneksel Osmanlı-Türk popüler sahne sanatı bu ‘hastalık’ denen şeyin estetiği ile dopdolu. Adına homoerotizm deniyor. Sanat toplumsal teyidsiz gelenekleşebilir mi, sanatsal diskurs ile ahlaksal diskurs arasında ortak bir kod olmasa?”(Beier,2010)<http://www.radikal.com.tr/yorum/homoerotizm-a-la-turca-987959/>

Gölge Oyunlarında edepsiz bir algı işlemektedir. Bu ortam, küfür, edebe aykırı hareketler, cinsel çarpıtmalar, benzeşmelerle ilerleyen kendine dair bir seyir anlayışı üretmiştir. Tek cinsiyetli ortam olması ve kadın seyircinin yokluğu, Karagöz seyreden erkek seyircinin rahatlığını ve cinselliğin radikal bir biçimde dolaşımını getirmiştir. İlginç olan ise her cemaatten ve her dünya görüşünden seyircinin, bu gösterimlerdeki yoğun cinselliği yadırgamadan, ortak bir seyir olgusu gerçekleştirmeleridir.

“Cinselliğin aslında ideolojiler ötesinde buluşabildiğimiz tek ateşkes alanı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Osmanlı- Türk toplumuna bakıldığında; ister muhafazakar ister laik olsun cinselliğin biçimlendirilmesi konusunda ortak haz ilgisi kurdukları söylenebilir. Cinselliğin normal sınırlarının aşılması Karagöz seyircilerinin sürekli karşı karşıya kaldığı bir durumdur. Karagöz’ün kulamparalık yapması, Hacivat’a ve diğer erkek karakterlere oğlancılık şakalarla yaklaşması, kendini şaka yollu onlara seks partneri olarak sunması veya en alelade kelimeleri tepe taklak edip, içerdikleri cinsel çağrışımları ortaya çıkarması, en masumane söylemlerde bile cinselliğe dokunan bir alt anlam yaratmak için hiçbir fırsatı kaçırmaması her ideolojiden seyirciyi rahatsız etmez. Seyirciler, oyundaki homoerotik zaafıya ya da söylemlere utanç ve yasak gözüyle değil, ‘normal’ cinselliğin bir parçası gözüyle bakarlar. Bu erotik aura oyunun kurgusunu aşar, gelir seyircileri sarar sarmalar. Cinsiyetin sınırlarındaki bu pseudo-geçirgenliğin zaman içinde değiştiği söylenemez. Gautier’i irkilten, Osmanlı seyircisine haz verir. İki taraf arasında, vizüel estetik ve erotik sinyalleri kavrayıştaki farklılık, onların, kendi sosyal kodları ile içselleştirdikleri cinsiyet ve cinsellik anlayışlarına ışık tutar. Homoerotik referanslar ön plandadır. Seyirci bunlardan tedirgin olmaz, yüzü buruşmaz, kahkahalar atar, kahvehane neşeli alkışlarla inler. Burada sanatsal estetik ile toplumsal estetiğibirbirindensoyutlamakolanaksızdır”(http://www.radikal.com.tr/yorum/homoerotizm-a-la-turca-987959/).

Osmanlı dünyası, seyir estetiği ve sanat algısı gibi konularda yazan İlyaz Bingöl, bu anlamda ilginç bir yaklaşım sunmaktadır. Bingöl’e göre “Ne Karagöz ne de sergilendiği ortamlar ‘sahne’ değildi (...) Karagöz’ün gösterildiği padişah huzuru, kır, mahalle kahvehaneleri, esnaf teferrüç eğlenceleri, mesireler ‘sahne’ değildi; ‘sahne’de gösterilmediği, ‘sahne’si olmadığı içindir de, kolaylıkla müstehcenliğe kapı aralayan” (Bingöl, 2013:198 V.S.Ş) Karagöz, ‘sahne’ yada sahne arkasına dair bir bilinci öne çıkarmadığından, seyirci tarafından normalize edilmekte, müstehcen olarak algılanmamaktadır. Bingöl’e göre sahne, her zaman için belirli bir denetim olgusuyla birlikte varolduğundan, vahşi, gaddar dürtülerden anlık zevklere kadar hayatın tüm korku ve sevinçlerinin dizginlendiği, başkalarına bağımlılıkları nedeniyle, sürekli bir düzenlenme baskısının, dışsal zorunluluklara katlanmanın deneyimlendiği, bir başka deyişle üst-benin kurulduğu alandır. Sahne, bedeninin kendisini ayartma nesnesi gibi sunduğu yerdir. Sahne yoksa bilinçaltı da yoktur. Sahnenin ya da diğer bir söyleyişle üst-benin, iç denetimin olmaması müstehcenin, içgüdüsel olanın kendisini göstermesine imkan tanımaktadır.

Kadın seyircinin yokluğunun Edeb'e yansıması bu şekildeyken, adab'a yansıması ise rahatlık ve umursamazlık biçiminde gerçekleşmiştir. Seyircinin herhangi bir biçimde kendine dikkat etmesine, üstüne başına özen göstermesine gerek kalmamıştır. Gerekirse uzun geceliğiyle, pijamasıyla oyun izlemeye gidebilmektedir. Esnek seyir yeri - oyun yeri ilişkisi içinde açık biçim özelliği ile verilen temsillerden dolayı oldukça rahat bir seyir alışkanlığı yerleşmiştir. Seyirci, arzu ettiği biçimde, ister ayakta isterse de oturarak oyun izleyebilmektedir. Canı sıkıldığında ya da bir iş çıktığında oyunu terk etmekte özgürdür. Seyir esnasında yemek veya içmek serbesttir. Nargile özellikle bu gösterilerde seyircilere eşlik eden bir keyif unsurudur. Bu gösterilerde seyircinin karşısına çıkan ilişkiler ağı bildiktir, seyirci öyküye yabancı değildir. Oyun kişileri tanıdık bir yapı göstermektedirler. Kalıp kişilerdir. Kişisel özellikler göstermezler. Herhangi bir doktor ya da Sarhoş'turlar. Seyircinin sahnede yaşanan durumlara ya da öyküye inanmasına gerek yoktur. İstedğinde sözle müdahale etmekte özgürdür. Oyuna istediği yerden müdahil olabilmektedir. Mutlaka oyundan önce gelip oturması gerekmemektedir. Güldürü amacı güdülmektedir. Oyundan mesaj çıkarma kaygısı yoktur, ibret alması tercih edilmektedir. Karagöz insanlar için mahallenin kahvehanesinde seyrettikleri, her zamanki kıyafetleri içinde, özel bir hazırlık yapmadan gittikleri alaturka bir seyirliktir.

“Kahvehanede kendini evinde gibi rahat hisseden karagöz izleyicisi taburesinin üzerinde yada kah bir ayağını altına alıp kah bağdaş kurup oturduğu sedirde oyun boyunca kaskatı kesilmez. Yana döner, gerinir, öksürür, kaşınır, yanındakine laf yetiştirir, bir öbürü çıkınından çıkardığı böreği çöreği tıktırır, bir başkası ufak ufak kestirirken gördüğü düş karagöz perdesine karışır, çiş gelen marpucunu oracığa bırakır kaba etlerini kasıp koştura koştura, "destur"u çeke çeke helanın yolunu tutar, geri geldiğinde de gülmesini kaldığı yerden sürdürür, çünkü bir önceki sahnede ne konuşulduğunu önceden bilir, bir sonraki sahnede ne olacağını da pek merak ettiği söylenemez, bir öbürü Karagöz'e laf atar, oynatıcı da oyunu kesintiye uğratıp ağzının payını verir, "ateeeeş", "bize iki kallavi", "az şekerli olsun Osman", "usta, çek bi demli"... Kahvehanenin karnavalesk ve grotesk curcunasına katılan izleyici saatlerce süren bu oyunlarda, konser yada tiyatro salonunda öksürmemek için bile bedenine işkence eden salon adamının tersine, edilgin değildir”(Bingöl, 2013:190).

Bir taraftan karnaval mizahı varken, bir taraftan da edep olgusu vardır. Kökeninde din büyüklerini methetmek bulunan meddah anlatılarında adap ve içerik dinsel bir renge bürünmektedir. Meddahın çevresinde halka oluşturan seyirciler de sadece erkeklerden oluşmaktadır. Çünkü han, gezginlerden, tüccarlardan, zanaatkârlardan, yabancılardan ve küçük seyyar satıcılar kalabalığından, dolayısıyla sadece erkeklerden oluşan bir müşteri kitlesinin uğrak yeridir. Burada erkek erkeğe gülünmektedir. “Manastır'daki handa etnik, dinsel ve dilsel bir çeşitlilik vardır. Şair ve meddah Süleyman'ı oturup dikkatle dinleyenler Türk, Arnavut, Rum, Bulgar, Eflaklı, Sırp, Yahudi'dir; bu çeşitlilik, Osmanlı'nın ve Balkanlar'ın sıra dışı melting-pot'u olan bu Makedon şehrinin de çeşitliliğini yansıtmaktadır”(Georgeon, 2007: 83-84). Halkın gören gözü, işiten kulağı, konuşan dili olan Meddah, eğer işini gerçekten ve yürekten yapıyorsa, ona üç çeşit yüceltme ve saygı yakışmaktadır. “Dua” “sena” ve “ata”. Dua, meddahları dinleyenlerin hayır dualarıdır. Sena, meddahların övülmesi ve beğenilmesidir. Ata ise onlara armağanların verilmesi gerektiğidir. Hediye verilmesi, potlaç kültüründen gelen bir iradedir. Meddah, ahalinin gözünden düşmemesi için ahenkli ve tesirli okumalı, okuduktan sonra açıklama yapmalı, yemin ve mübalağa etmemeli, eserin sahibini başta ya da sonda dualar okuyarak anmalı ve yalan söylememelidir(Beyazıt, Tarihsiz:7-8). Dinleyenleriyle arasında büyük bir hürmet ilişkisi vardır. Dinleyiciler, Meddah tarafından velinimet olarak görülmektedirler. Belli bir edep anlayışıyla hareket edilen bu gösterimlerde Meddah, kendini ve haddini bilen insandır ve dinleyene saygı her zaman önem arz etmektedir.

Ortaoyunu gibi açık havada ya da çayırılık alanlarda da seyredilebilen gösterilerde seyirciler dört yönden seyir gerçekleştirebilmektedirler. Geleneksel tiyatrodaki seyirci başkasına sıkıntı vermemesi ve oyun düzenine müdahale etmemesi şartıyla olabildiğince özgürdür. Sahneler kendi başlarına işlevseldir. Oyuncularla aynı hizadadır. Bir eğlence olarak seyirciye yönelinmektedir. Kılık kıyafetine özen göstermesi gerekmemektedir. Ortaoyununda sorunların eleştirisine yönelinmemiştir. Bilinçlendirmeye yönelik bir eleştiri tarzı görünmemektedir. Fakat seyirciyi her an uyanık tutan bir işleyiş vardır. Eğlendirme, zevk verme niteliğinin yanında, yaşamla, çevreyle ilişkiyi sürdürme, “oyunu yaşama dönüştürerek yabancılaşmayı engelleme” gibi bir marifeti vardır. Toplumsal tavır ve toplumsal değerler sergilenirken, bunların

üstü dans, şarkı, şaka, fantezi ve oyunbazlık ile örtülmektedir. Şarkı, dans ve görüntü ile sağlanan hazlar; cinsel göndermeler, şiddet gibi ilkel doyumlar; söz ustalığı, çene yarıştırmanın yöneldiği zihinsel doygunluk seyirciyi ruhsal ve bedensel sıkıntılardan uzaklaştırıp, boşalmasına sebep olmaktadır (Sokullu, 1997: 216-218).

3 Kasım 1839'de Gülhane Hatt-ı Hümayunu ya da Hatt-ı Şerif'in Osmanlı Devletinin Batıyı hedef alan yenileşme politikalarını bütün dünyaya duyurmasıyla birlikte Osmanlı ülkesinde bütün dengeler değişmiştir. Hatt-ı Hümayun'un öne sürdüğü değişim politikaları ekonomik ve yönetsel alanlar dışında, sanatsal alana da yansıtılmıştır. Bu anlamda en çarpıcı değişimlerden birinin tiyatro alanında gerçekleştiğini ifade etmek gerekmektedir. Yeni Osmanlılar olarak bilinen, yurtdışında eğitim görmüş bir grup genç aydın, bu değişimin sorumluluğunu üstlenmiştir. Halkı Batılılaşma ideolojisinin öngördüğü biçimde eğitmek ve değiştirmek konusunda harekete geçen bu genç aydınlar, okuma yazma oranının düşüklüğü karşısında en pratik çözümü bu görevi tiyatroya yüklemekle bulmuşlardır.

“Tiyatro, belki bir eğlenceydi ama, eğlendirerek öğretmesini ve eğitmesini de biliyordu. O halde, ondan da -imkanlar oranında- elbette yararlanacaklardı. Hele ki basınla elde etmek istedikleri sonuç ikide bir de engelleniyor, köstekleniyordu. Öyle zaman oluyordu ki iş sadece tiyatroya bel bağlamaya kalıyordu. Sonra, tiyatronun basına göre bazı üstün tarafları vardı: Eğlendiriyor, görerek eğitiyor ve etki altında bırakıyordu. Gazete ve dergileri sadece okuma yazma bilenler izleyebilirken, tiyatroyu hiç okuma yazması olmayan bir kimse de rahatlıkla izleyebilir ve ondan etkilenebilirdi. Dahası da vardı. Toplum bilinci tiyatrodan daha yaygın ve daha birinden birine geçici bir hal kazanıyordu”(Ebuzziya Tevfik, 1973:496).

Tiyatronun okuma yazma bilmeyenleri de içine alacak şekilde derin etkisi yanında, sürece yayıldığına çok daha hızlı bir biçimde, daha fazla kişiye ulaşmanın bir yolu olduğu da reddedilemez bir gerçektir. Basın yoluyla ulaşılacak kişi sayısı, tiyatroyla ulaşılacak sayının yanında pek önemli sayılmamaktadır.

“Halk ilerlemesi ve medeniyetin ödünç verdiği ders, yalnız ciddi kitaplar okuyarak sağlanmak istenirse bu çok zaman alır. Çünkü içindeki bilgilere rağbet edilen bir kitap ancak bin beş yüz ya da çok çok iki bin beş yüz tane satılabilmektedir. Bu da beş yılda ancak satılıp biter. Kitaba gösterilen bu ilgi yüzbinlerce nüfus için hiç denilecek kadar azdır. Şimdi biz okuma yazma bilmeyen nüfusu tiyatrodaki ders alacakları oyunlar aracılığıyla terbiye etmeye ciddi bir şekilde çalışacak olursak tıp sanatından çok tiyatro sanatıyla başarılı olabiliriz. Çünkü her defasında yedişer sekizer yüz nüfus tiyatrodaki bulunmak şartıyla on beş yirmi defa izlenilen bir oyunu on, on beş bin nüfusa göstermiş oluruz.”(Ahmet Mithat Efendi, 1990: 3).

Ülkelerine hizmet ateşiyle dolu bu genç ülkücüler hızla işe koyulsalar da bazı sıkıntıların karşılaşmaları uzun sürmeyecektir. Geleneksel tiyatronun genel durumu tiyatroya yükledikleri misyonun hayata geçirilmesini olanaklı kılacak gibi görünmemektedir. Geleneksel tiyatro baştanbaşa müstehcen ve edep dışı bir içeriğe sahiptir. Karagöz ve Ortaoyunu, Batılılaşma ideolojisiyle nesillerin dönüştürülebilmesine imkan tanıyacak niteliklere sahip değildir. İçerik, genel ahlaka uygun değildir. Geleneksel tiyatronun “su-i ahlak mektebi ve bunca rezaletler meksebi (kazanma yeri) olduğu belirtilerek ahlak-ı umumiye’yi ‘ifsad eylediği’ için ‘Hükümet-i Seniyyece men’i istirham edilmiştir”(Kudret,2003:94). Geleneksel tiyatroyu faydasız ve müstehcen bulan bu aydınlar, tiyatrodaki yenileşme hareketlerini öne çıkarmışlar, halkın eğitiminde Batılı tiyatroya görev biçmişlerdir. Özellikle Namık Kemal ile özdeşleşen tiyatrodaki yenileşme hareketi, neredeyse eskiye karşı düşmanlığa varacak bir niteliktedir. Diyojen dergisinin kırkıncı sayısında “Memleketimizin şayeste-i takbih bulunan eski adetlerimizin en büyüğü Ortaoyunu rezaletidir. Doğrusu ya ifsad-ı ahlak hakkındaki mazarratı aşıkardır. Biz bunun ortadan kaldırılmasını arzu edip dururken” (And, 1969, 206) içerikli bir yazı kaleme almıştır. Özellikle Ortaoyununa odaklanan Namık Kemal, büyük ihtimalle Karagöz oyunlarının ıslah edilemeyeceğini düşündüğünden olsa gerek eleştirisini daha çok Ortaoyunu üzerine yapmıştır. “Ortaoyunu en budalaca evza’ı en bi-edeb-ane sözleri, en çetrefil, en galiz lafızları gösterir”(Sevinçli,1985:26) gibi eleştirilerinin merkezinde Ortaoyununun seyirciye yönelişinde kullandığı müstehcen dil ve içerik vardır. Bu içerik ve dil’in seyirci üzerinde ahlaki açıdan kimi zararları olduğunu, Osmanlı kültürünün ve aile hayatının bu

içerik ve dil ile uyuşmadığını düşünmektedir. Olması gereken tiyatro adabını geleneksel formların karşılaması imkansızdır.

“Ortaoyunları’nın halini bilirsiniz. Bunlar olsa olsa halkın fesad-ı ahlak da haiz olduğu dereceye numune olabilir. Vakı’a tuhaflığı inkar olunmaz; fakat ne derece mugayir-i edep olduğu da meydandadır (...) Ekserisinin teması intibah ve tehzib-i ahlaka hizmet eder (...) Bizim oyunların (...) tabirâtı o derece şeni’dir ki kibar meclisinde değil, belki tulumbacı kahvesinde bile tefevvüh olunamaz. Hayal’lerin hali keza. Ma’luminuzdur ki bu Ortaoyunları yaz mevsiminde bazı mesirelerde oynar ve ta’rif ettiğim haliyle beraber, seyrine kadınlar ve belki mu’teber haremeler bile gelir. Aceba bundan eşna’ bir adet olabilir mi?”(Sevinçli, 1985:43).

Ahmed Mithat Efendi ise bu konudaki düşüncelerini Namık Kemal’den daha naiv bir şekilde iletse de onunla aynı fikir etrafında buluşmaktadır. Sürgünde yazdığı Menfa adlı eserinde konuya şu şekilde yaklaşmaktadır.

“Gerçi tiyatro sanatının bir de kınama ve kötülenmeye layık yönleri vardır. Bunu hiç kimse inkar edemez ki ben de inkar edebileyim. Bu yön ise ahlaki güzelleştirmeye değil bozmaya hizmet edecek olan rezilce ve muzır şeyleri sahneye koymaktan ibarettir. Benim onayladığım şey devlet, millet, memleket ve aile sevgisini genişletecek ve bizden önce yaşayanların yaptıkları iyi işleri ve güzel hareketleri gözler önüne serecek oyunlar hazırlayıp sahneleyerek halkın insaniyet ve milliyet hislerini geliştirmektir”(Ahmet Mithad Efendi, 2002, 174).

Geleneksel tiyatroya karşı girişilen saldırılar karşısında Teodor Kasap, Hayal ve Diyojen gazetelerinde bir nevi müdafaya geçmiştir. Tiyatronun seyirci için bir ahlak mektebi, oynanan oyunların da ahlaki düzeltmek için verilen dersler olduğunu belirten Teodor Kasap, Batılı tiyatrodan medet umulmasını eleştirmiştir. Fransız ahlakını düzeltmek için yazılmış bir oyunun Osmanlı seyircisinin ahlakını düzeltmeye yardımcı olamayacağını hatta belki de bozacağını ifade eden Teodor Kasap, bir Fransız ve onun halleri için yazılan oyundan Osmanlı seyircisinin ibret alamayacağını belirtmiştir. Uygarlığın bir ülkeye dışarıdan girmeyip, kendi içinden çıktığını, tiyatronun da dışarıdan alınmasının uygun olmadığını, içerden çıkması gerektiğini ifade eden Kasap, dışarıdan, başka kültürlerden tiyatro alınmasına ihtiyaç olmadığını, seyircide eskiden beri bir tiyatro fikri bulunduğunu düşünmektedir. Elde Zuhuri adında bir tiyatro bulunduğunu, Zuhuri denilen bu tiyatronun zamanın yenilikleri karşısında nispeten

geride kalmış ya da şimdiki ihtiyacı karşılamıyor olabileceğini, onu günün ihtiyaçlarına cevap verecek bir seviyeye ulaştırmak gerektiğini ifade eden Kasap, alay edilen Ortaoyununun ıslah edildiğinde asıl Osmanlı Tiyatrosu olacağını, bu gibi şeylerin ıslahının kalem sahiplerinin ilgisine muhtaç olduğunu, hükümetten yasaklanmasını isteyeceklerine, kalem sahiplerinden ıslahını istemeleri gerektiğini belirtmiştir(Kudret,2003:95).

Yeni Osmanlılar Hareketinin önemli özelliklerinden birisi de eli kalem tutan, entellektüeller ve yazarlardan meydana gelmesidir. Geleneksel tiyatronun ıslahının imkansızlığı üzerinde neredeyse ortak bir kanı taşıyan bu genç aydın grubu, amaçladıkları tiyatro ülküsünü gerçekleştirebilmek için kendileri oyun yazmaya soyunmuşlardır. Namık Kemal, Ebu Ziya Tevfik, Ahmet Mithat Efendi, Direktör Ali Bey ve Şinasi gibi bu hareketin eli kalem tutan üyeleri Batılı biçimdeki oyunları kendileri yazmışlardır. Şinasi'nin Şair Evlenmesi oyunu bu anlamda ilk ve başarılı bir örnek olarak kabul görmüştür. Namık Kemal'in Vatan Yahut Silistre oyunu halk tarafından sahiplenilmiştir. Direktör Ali Bey oyunlarında Avrupa ailesinin yaşantısını işlemiştir. Şinasi, Şair Evlenmesi oyunu ile Osmanlı insanının eskinin töre ve alışkanlıkları dolayısıyla yaşadığı sıkıntıyı anlatarak, geleneksel anlayışa eleştiri getirmiştir. Dönemin yazarları, yazdıkları oyunlarla, yaptıkları uyarlamalarla seyirciye başka bir edep anlayışı önermişler, Batılı yaşantının, Batılı adabın Osmanlı seyircisine taşınmasına öncülük etmişlerdir.

Gedikpaşa Tiyatrosunda konuşlanan bu hareketin bazı üyeleri, Batılı estetikle yazılan oyunlar üzerine çalışırken “Komedide olsun, dramda olsun Tanzimat tiyatrosuna bakıldığında genel anlamda bir didaktizm olgusuyla karşılaşılır. Toplumsal hayata yönelimin başladığı bu dönemin başlıca amacı eğitmek, bu amacın başlıca aracı ise tiyatrodur”(Sokullu, 1997:224).

“Her şey sıfırdan başlamıştı. Oyuncusu, yöneticisi, oyun yazarı nasıl yeni bir pencereyi aralıyorsa, seyirci de onlarla birlikte bu yeni yaşantıyla tanışmak, onu sevmek için bir başlangıç yapmak zorundaydı. Bunun ne bilinmedik bir dünya olduğunu (...) Sefaretnamelerdeki, gördükleri tiyatroları ve temsilleri anlatırken Türk elçilik ilişkilerinin çocuksu tanıklamalarından anlayabiliriz. Karagöz, Meddah, Ortaoyunu ile koşullanmış Türk seyircisi için bu yepyeni seyir türünü birden anlayıp değerlendirmesi beklenemezdi”(And, 1972: 82).

Batılılaşma ideolojisiyle gelişen Türk tiyatrosunun ilk zamanlarında gerek altyapı eksiklikleri ve gerekse de seyircilerin acemilikleri kimi kaotik durumların sıkça ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Seyircilerin içinde bulunduğu kültürel ikilemin etkileri yalnız sokakta değil, tiyatro salonlarında yansımaları bulmaktadır. Yaşama geçirilen yeni estetik ilkelerin seyircinin kültürel arka planıyla bir ilişkisi yoktur. Geleneginden devşirdiği deneyimleri açısından ölçüye vurulduğunda bu yeni dünya, seyirciye oldukça yabancıdır.

Batılı anlamda tiyatro belli bir yazarın kaleminden çıkma, yönetmeni önceden ilan edilen, dolayısıyla değişiklik yapılsa bile bunu kimin yaptığı belli olan bir eserdir, tasarımı esnek olmayan bir türdür. Eserin bir yazarı ve oyunu sahneye koyan bir yönetmeni vardır. Seyirci tiyatroyu çerçeve sahnede, sadece tiyatroya özgü binalarda seyredebilmektedir. Bu gösteriler dikkat odaklı gösterimlerdir ve seyirciden bu anlamda yüksek dikkat talep etmektedirler. Seyirciye sunulan öykülerde üç birlik kuralı gözetilmektedir. Seyirci, çizgisel bir mantık üzerinden, doğrusal olarak ilerleyen bir hikaye ile karşı karşıyadır. Belli bir gelişim çizgisi olunca da olaylar birbirine neden-sonuç bağıyla bağlanmakta ve bu durum, seyirciye bir sorumluluk yüklemektedir. Geleneksel tiyatrodaki gibi istediği an oyuna dahil olup, istediği an ayrılmasına sadece mekan değil, oyun algısı da izin vermemektedir. Seyirci, birey'lerle karşı karşıyadır. Oyun kişileri Bekçi, Sarhoş gibi stereotipler değil, adı sanı olan, gerçekçi karakterlerdir. Oyunlar bir dünya görüşüne bağlı olarak bir mesaj taşımakta, bu mesajın seyirciye geçmesi için birçok dinamik devreye sokulmaktadır. İçeriksel yapı oyundan oyuna farklılık göstermektedir. Oyunlar, belli bir eleştirel öz taşımakta, bireysel çıkışlara imkan tanıyıp, bu çıkışları tetiklemektedirler. Kadın erkek bir arada oyun seyretilmektedir. Bir ahlak mektebi olarak seyirciye yönelinmekte, öncesinde kimi törensel eylemler devreye girmektedir. Traş olunmalı, koyu renk giysiler giyilmelidir.

Bütün bu adaba dair mecburiyetler doğaldır ki seyircinin dünyasında kimi sıkıntılara yol açmıştır. Bu yeni, tiyatro adabı seyircileri sıkıştırır. Oyun esnasında kavgalar yaşanmakta, gürültü, yüksek sesle konuşma, sahneye laf atma, ıslık çalma gibi sakıncalı hareketler ortaya çıkmaktadır. Seyirci bütün uyarılara omuz silmekte, bildiğini okumaktadır. Alkollü bir biçimde tiyatroya gelmekte, yasak olmasına rağmen yanında çocuk getirmektedir. Üst kattaki localar, aşağıdakileri düşünmemekte,

ellerindeki izmaritleri aşağı atmakta, üstlerine su dökmektedirler. Seyirci, canını sıkın bir durumu hemen protesto etmekte, ayaklarını sıkıntıyla yere vurmakta, trajik sahnelerde kahkaha atmakta, olmadık yerde alkışlamaktadır. Oyun esnasında çay kahve içmekte, sigara tütürmekte, fındık fıstık yemektedir. Bu sıkıntı Türk tiyatrosunda uzun yıllar aşılamamıştır.

“Geleneksel toplum, eğlence kavramının ön koşulunu rahatlama olarak görmüştü. Bu rahatlama’nın içine bir şeyler yiyip içmek, sıkıntıya girmemek de girmektedir. Çay, sigara, yemiş, meyve, yerine göre meşrubat hatta nargile keyfi seyir anlayışının ayrılmaz bir parçasıydı Böyle olunca geleneksel temaşa anlayışımızın haz duygusu, işitme, görme ve damak zevkiyle bütünleşen bir özellik göstermektedir. Modern tiyatro yaşamın gerektirdiği seyir göreneğinin yerleşmesi için en çok uğraş verilen konulardan biri, bu mide ve damak zevkini, görme ve işitme zevkinden ayırma sorunu olarak gündeme gelmiştir”(Tuncay, 2011: 25).

Kadın erkek bir arada oyun izlenmesi büyük sıkıntı getirmektedir. Kadınlar, kaç göç’e yeltenmekte, kafes arkasında bile rahat etmemektedirler. Özel localarda bile rahat ettikleri söylenemez. Erkek seyirciler, burayı o zamanların ifadesiyle mekteb-i edep olarak görmek yerine, bir sosyalleşme alanı olarak görmektedirler. Bir dürbün edinen kimse, sahne yerine seyircilere bakmakta, sıkıntı yaratmaktadır. Ahmet Mithat Efendi, Vah adlı romanında Üsküdar da, Bağlarbaşı’nda bir tiyatrodaki tiyatro adabını bilmeyen, daha oyun bitmeden kadınlar çıkışına yönelip oyundan çıkan kadınlara laf atan üç çapkın şık bey ile tartışıp hapse düşen Necati’nin ağzından bu şık ama tiyatro görgüsünden yoksun beyleri ve olayı şu şekilde aktarmaktadır.

“Çalgıcılar hizasında birer koltuk sandalye almışlar. Elleri birer dürbün. Mil üzerinde imişler gibi fırıl fırıl dönerek kadınların kafesli localarına dürbün doğrultarak bakışlar! Birbirlerinin kulaklarına birer şey fısıldayıp, arsız arsız gülüşler! Hele birisinin, tamam sahne karşısındaki locaya sık sık dönerek attığı aşıkane bakışlar! Mendilini gözleri üzerine tutarak güya ağlayışlar!”(Ahmet Mithat Efendi, 2007: 51).

Kadın erkek bir arada tiyatro izlemenin adabına pek kolay uyum gösterilememiştir. Tiyatro her ne kadar bir eğitim aracı olarak kullanılmaya çalışılsa da ilk zamanlar bunun pek imkanı yoktur. Seyirci kendi bildiğini okumaya devam

etmektedir. Agop Vartovyan, seyircisini eğitmeye ne kadar çabalarsa çabalasın, seyirci tiyatroya sadece oyun izlemeye değil, seyircileri de izlemeye gelmektedir. Hagop Baronyan, dönemin Gedikpaşa seyircisini çeşitli özellikleri, ilginç tutum ve davranışlarıyla anlatmaktadır.

“Gedikpaşa’dadır Vartovyan Tiyatrosu. Kış mevsiminde gösterileriyle halkı eğitir. Son zamanlarda Babıali tarafından Ermenice temsiller yasaklandığından yalnız Türkçe temsiller verilir. Mahalleli de korkusundan Ermenice konuşmaz ki buradan bir ihtar gelmesin kendilerine.(...) Vartovyan’ın çok çalışması sayesinde tiyatrodaki muhteşem gösteriler yapılmıştır ama tiyatro dışında, localarda da gösteriler eksik olmamıştır. Azdır tiyatrodaki oyun izleyen, çoğu localara bakar aradıkları kişileri bulmak için. Perde açıldığında seyirciler kuvvetli alkışlarla selamlar artistleri ve yüzlerini localara çevirir. Zaman zaman gereksiz bir alkış duyulur, hiç zamanı değilken. Seyircilerden kimileri, “Ne terbiyesiz insanlar var, şimdi alkışlanacak ne var?” der. Zavallılar bilmez ki, alkışlayanlar oyunu değil de sevgilisinden bir tebessüm, bir işaret aldığından alkışlar. Genellikle başka mahallelerden yöneticiler gelir tiyatroya. Gedikpaşalılar yılda bir kez bile tiyatroya gitmeyi müsriflik sayar. Zaten burada oturanların çoğunun taptıkları tek şey altındır. Birkaç kişi yılda bir kez tiyatroya girebilir, biletçiye mağşuş altınları yutturabilirse. Biletçi fark edip itiraz ederse şu cevabı alır. “Bizim altın mağşuşa sizin gösterdiğiniz oyun da tam değil.” Diğerleri de tasarruf için aileleriyle sokakta sahnenin arkasında durup dinler gösteriyi. Bir kısmı da bir görevliyle anlaşıp biletsiz girer içeri”(Baronyan, 2016:69).

Tiyatro Seyircisi için her şey çok yenidir. Eski alışkanlıklarından vazgeçmesi, yeni görgüyü edinebilmesi için daha zamana ihtiyaç vardır. Üstelik bu acemilik, yalnız sıradan seyircinin yaşadığı bir şey değildir. Zamanın tiyatroya aşına, yabancı temsilciliklerde oyun izlemiş, okumuş kesiminde de aynı acemilikler mevcuttur.

“O günlerde Ressam Muazzez Beyin başkanlığı altındaki Sahne-i Heves tiyatro topluluğu da Beykoz'da bir olaya neden olmuştur. Toplulukta Behzat Butak ile Komik Naşit Bey de vardır. «Beyimin Tiyatro Merakı» adında bir güldürüyü Beykoz'da — belki Ahmet Mithat Efendi'nin yalısındaki salonda — oynayacaklardır. Yalıdan başka bir yerde oynanmış olsa bile oyun Ahmet Mithat Efendi'nin koruyuculuğundadır. «Beykoz İttihat ve Teavün Cemiyeti» de oyunun ilanlarında kendi adının kullanılmasına izin vermiştir. İşin tuhafı, oyunun

konusu tiyatronun iç yaşamını dile getirmektedir. Bir oyun nasıl prova edilir, oyuncular sahnede nasıl ezberini şaşırırlar, suflör ve perdecı nasıl dalga geçer? Bunlar bir bir didikleniyordur. Gün gelip de oyun seyircilerin karşısına çıkarıldığı vakit, Beykozlular şabanlaşmış ve «Bu ne biçim oyun?» demeye başlamışlardır. Ahmet Mithat Efendi de, oyunun konusu üzerine hiçbir şey bilmediğinden, iyisinden bozulmuş ve sahneye koşarak, sakalı titreye titreye, Ressam Muazzez Beye şu zılgıtı toka etmiştir: A oğlum, beni rezil ettiniz! İnsaf yok mu sizde! Oyunu prova etmeden, ezberlemeden hiç halk önüne çıkılır mı? Beni mahvettiniz. Ressam Muazzez Beyle arkadaşları oyunun anlaşılamadığını çakmışlardır. Mithat Efendiye gerekli açıklamayı yaparak, aklını düzlüğe çıkarırlar. Bu kez yazarımız perde önüne çıkarak Beykozlulara bu yolda bir söylev çeker, işin içyüzünü anlatır. Beykozlular da bu açıklamadan sonra güldürüye katıla katıla gülmeye başlarlar(Birsel, 1980: 423-424).

Meşrutiyetle birlikte seyirci ve tiyatro adabı bağlamında ilginçlikler yaşanmaya devam edecektir. İstibdat sonrası seyirci rahatlamış, tiyatro ile seyirci arasında değişik bir bağ kurulmaya başlanmıştır. Menfaati Milliye adına oyunlar halkı tiyatroya çekmekte, sahne seyirci ilişkisi kimi zaman interaktif bir hal almaktadır. Temsiller müsamere niteliği taşımaktadır. Marşlar söylenmekte, açıklamalar yapılmakta, halka tiyatro öğretilmeye çalışılmaktadır. El ilanları bastırılmakta, sık sık tiyatro adabı vurgulanmaktadır(And,1971: 15-22).

“Henüz daha potansiyel bir tiyatro seyircisi mevcut değildir. Bir tarafından seyircileri tiyatroya çekmek ve memnun edebilmek için – kadınları da tiyatroya çekebilmek için gündüz özel kadın matineleri tertiplenmiştir- oyunlara, şarkılar, danslar hatta mukallitler ekleniyor; diğer taraftan tiyatro seyir adabı öğretilmeye çalışılıyor. Nitekim devrin gazete ve mecmualarında seyircilerle ilgili tenkitler yoğunudur. Seyirciler oyun seyretme adabından yoksundurlar. Oyunlara ve oyunlara karşı saygısız bir türlü davranışlarda bulunurlar. Temsil esnasındaki kargaşa ve gürültüleri, kuruyemiş yemeleri, galeyana gelip oyunlara müdahale etmeleri en çok tenkit edilen yönleridir. Devrin ünlü oyuncusu Raşit Rıza’nın anlattıkları, seyircinin durumu hakkında çarpıcı bir örnektir. Raşit Rıza; İttihat ve Terakki Cemiyeti menfaatına oynadıkları Namık Kemal’in Vatan piyesine atıfta bulunarak şunları söyler: ben sahnede bir söz söylüyordum, seyircilerden bir zabıt sözlerimi kesiyor, kılıcını çekiyor, o da bir nutuk atmaya başlıyordu. Böylece eseri seyredenlerle beraber temsil ediyorduk”(Töre, 2006:8).

Bu dönemde siyasal yapıyla yoğun bir iç içelik ve kaynaşma gösteren tiyatro sanatı, bir süre sonra seyircinin tepkisiyle karşılaşmış, siyasal söylevlerden ve sahne ile salon arasında yaşanan karmaşadan bıkip kaçan seyirciyi yeniden tiyatroya çekmek için Muhsin Ertuğrul ve arkadaşları oldukça zorlanacaklardır(Sevinçli, 1989:44).

Cumhuriyetle birlikte seyirciye bir başka adab dayatılmıştır. Dayatılan adabın merkezinde gene batılılaşma ideolojisi olsa da, bu defa daha bütünsel ve milli bir yöneliş söz konusudur. İlk yılların öne çıkan ismi Muhsin Ertuğrul iken, daha sonra bayrağı Halk Evleri devralacak, resmi ideoloji sahneye taşınacaktır. Muhsin Ertuğrul, bu dönemde seyirci yetiştirme konusundaki çalışmalarıyla büyük övgüler toplasa da Metin And, onun seyirciye yaklaşımını eleştirmekte, seyircinin tiyatroyla ilişkisinin sorunlu olmasında Muhsin Ertuğrul’u sorumlu tutmaktadır.

“Cumhuriyet seyircisi başlangıçtan beri koşullandırılmıştır. Cumhuriyet döneminde tiyatronun her alanında olduğu gibi, seyirciyi koşullandırmada da Muhsin Ertuğrul öncülük yapmıştır. 1924’te 6 maddelik, tiyatrodaki nasıl davranılacağını gösteren bir duyuru yayınlamıştır(...)Muhsin Ertuğrul bu görüşlerini yazılarında sık sık yinelemiş, kimi kez yönettiği tiyatrolarda önlemler almıştır. Tiyatro görgüsünü ve kültürünü böyle biçimsel gören, seyircinin eleştirici ve kalıcı etkin gücünü hiçe sayan bu yanlış anlayış giderek yerleşmiştir. Oysa, halka sunulan eserler ya özentidir, eldeki olanak ve yeteneklerin üstesinden gelemeyeceği yüksek düzeyli eserlerdir ya da halkın beğeni gücünü artırmayan, onu büsbütün köreltecek sudan eserlerdir. Halktan oyun esnasında fındık fıstık yememesini isteyen tiyatro, halka bu eğlenceliği sahneden kendisi veriyordu. Üstelik bozuk bir sahne düzenini, yeterince hazırlanmamış gösterimler, sesleri işitilmeyen ve sahne diline ulaşamamış oyuncularla sunuyordu. Bu sakat anlayış, yanlış yönde bir seyirci kuşağı yetiştirdi. İyi seyirci edilgin değil, etkin olanıdır. Canlı, olumlu ve olumsuz yargılarını tepkileriyle gösteren gerçek seyircidir”(And,2004:162-163).

Metin And’ın bahsettiği, Muhsin Ertuğrul’un seyirciyi eğitmek için yazdığı altı maddelik bildiride seyirciye gene bir adab dayatılmaktadır. Bundan böyle tiyatro büyüklerin mektebi olacaktır.

“1.Tiyatro eğlence yeri değil büyüklerin mektebidir. 2.Tiyatroya mümkün mertebe temiz giyinilip gidilir ve gürültüsüzce bir mevkiye oturulur. 3. Perdenin açılacağını ihbar eden işaretten sonra perde, kapanıncaya kadar artık bir kelime bile konuşulmadan yalnız eser dinlenir. Bir milletin bilgi ve anlayış seviyesi, san' at eserlerine ve sanatkarlarına gösterdiği alaka ile ölçülür. 4. Tiyatroda sigara içmek doğru değildir. 5. Perde aralarındaki istirahat müddetleri evvelce tayin ve ilan edilmiştir. Sabırsızlanmak bu müddeti kısaltamaz. 6. Islık çalmak, ayaklarını yere vurmak (lüzumsuz yerde) alkışlamak takdir etmek demek değildir”(Zobu, 1960: 9).

Seyircinin oyun süresince seyir biçimi baştan dizayn edilmekte, eğitilecek bir çocuk yerine konulmaktadır. Seyircide tiyatroya bir şey öğrenmeye gelinir algısı yaratılmıştır. Meddahın töresinde, Karagöz ya da Ortaoyunu'nda seyirciye duyulan saygı, hürmet ve ciddiye alma kaybolmuş, tersine Cumhuriyetle birlikte seyircinin eğitilecek bir çocuğa dönüştürülmesi süreci başlamıştır. Seyirci öğrenci, tiyatroyu yapanlar ise kendilerini cumhuriyetin başöğretmeni yerine koymaya başlamışlardır. Seyircinin böylesine aşağılanması, tiyatronun elitist bir sanat dalı olarak algılanmasına, tiyatrodan seyircinin uzaklaşmasına neden olmuştur. Oysaki tiyatronun böyle bir işlevi yoktur. Geçmişten beri tiyatro, Türk seyircisi tarafından bir eğlence olarak algılanmıştır. Karagöz seyircisi, gösteriyi hiçbir zaman edep ve irfân bağlamı üzerinden alımlamamıştır. Bu yaklaşım, onun kültürel birikimiyle taban tabana zıttır. Tiyatronun yalnızca bir eğitim kurumu olarak algılanması, seyirciyle ortak bir dil kurulamamasına neden olmuştur. Bu anlamda, tiyatronun eğitim işlevini gözetten yapılar oluşturulması çok uzun zaman almayacaktır.

Önceleri kültürel bir kurum olsa da, sonrasında milliyetçi politikalar güden Türk ocakları bu tip bir kurumdur. Türk Ocakları kültürel bir kurum olarak oluşturulmuştur. Balkanlardaki gelişmeler ve ayrılıkçı hareketler sonucunda milliyetçi dalgalanmadan etkilenmiş, sonrasında politik bir yapıya evrilmiştir. “Türk Ocağı kurulduğunda, bir tür öncü güç, belli bir toplumsal yenilik kaynağıydı. Örneğin, Türk kadınına halka açık kültürel etkinliklere katılma şansı vererek, tiyatro temsillerinde yer almasını sağlayarak, vb onun özgürleşmesinde tartışılmaz bir rol”(Georgeon, 2006: 64) oynayan Ocak sayesinde, belki de “Artık kadınların, ilk defa olarak, arka kapıdan girip çıkmak şartı ile tiyatroya gitmelerine izin veriliyor, üst kat localar ışıltı yakılmaksızın ve önüne tül

gerilerek kadınlara ayrılıyor” (Şener, 1963:5), özellikle müzikli oyunlar kadın seyircilerle rağbet görüyordu.

1919 yılında, Şehzadebaşındaki Ferah Tiyatrosu bünyesinde kurulan İstanbul Operet Heyeti; seyirciye şarkılı oyunlar hazırlamış, Kaptanzade Ali Rıza Bey’in besteleriyle Müsahipzade Celal’in Macun Hokkası oyunu oynanmıştır. Ertesi yıl müzikli oyunlar devam etmiştir. Bu dönemde müzikli oyunlar aslında seyirciyi yakalamak için bir ara çözüm olarak kullanılmıştır denilebilir. Geleneksel tiyatrodan müzik kullanımına alışkın olan seyirci, bu oyunları dramlardan daha yakın bulmaktadır. Ayrıca bu durum sadece Türk seyircisi için geçerli değildir. 19.yüzyıl yüzyıl romantizmi karşısında yükselen melodram geleneğinde de benzer bir durumun yaşandığı görülecektir.

Muhsin Ertuğrul ise, Ferah Dönemi denen, Ferah Tiyatrosu çalışmalarıyla düzenli seyirci oluşturma işini becermiştir. Türk tiyatrosu Ferah Dönemi ile olağanüstü bir sahne-seyirci ilişkisi yakalamış, Muhsin Ertuğrul ve arkadaşları, seyirci yetiştirme ve özellikle de Batılı yüksek kültür ürünü eserlerle seyircinin karşılaşmasını sağlama konusunda büyük başarı elde etmişlerdir. Bir yandan müzikli oyunlarla seyirciye yönelinirken, bir yandan da dram seyircisi yetiştirilmeye çalışılmaktadır.

“öncelikle, oyunlarımız alışlagelmiş beğenilerin dışına taşmıştı. O güne kadar Fransız romantik melodramlarıyla, alışılmış vodvillerden başka bir şey oynamamış bulunan eski tiyatronun karşısına, biz şimdiye dek Türk sahnesini çıkmamış İskandinav, Rus, Alman, Macar yazarlarından seçilmiş bir dağarcıkla çıkıyorduk. Eski ağza verilen bu yeni tat hoşuna gitmeyebilirdi. Her yerde olduğu gibi, yılların seyircisi yine alıştığını arayabilirdi. Ama hiç de öyle olmadı. Hiç yadırganmadı. Türk tiyatro seyircisi, aile kucağından sahneye kaçan bu üç beş çocuğun serüvenlerini biliyor; onların içtenlikle sarıldıkları bu sanatta ciddi çalışarak, bir sınav verme isteklerini coşkuyla karşılıyordu”(Ertuğrul, 2007:343).

Ne var ki, seyirci sayısı çok azdır. Seyirciler, tiyatroyu ancak üç beş seans dolduracak kadardır. Böyle olunca da büyük emeklerle hazırlanan bir başyapıt bile ancak üç beş defa oynanabilmektedir. Bu durum oyuncuların çok fazla mesai harcamasını, çok sık sık oyun değişmesini gerektirmektedir. Yeni bir seyirci oluşturmaktan başka çıkar yol kalmamıştır. Böylelikle genç seyirciler için ayrıca gündüz matineleleri düzenlenmiş, öğrenciler ve öğretmenler tiyatroya davet edilmiştir.

Amaç, bu kesime tiyatro alışkanlığı kazandırmaktır. Tatil günü olan cuma günleri yapılan bu matinelere öğleden önce yirmi kuruş karşılığında oyunlar düzenlenmeye başlanmıştır. Bu uygulamanın duyulmasıyla Ferah Tiyatrosu cıvıl cıvıl gençlerle tıklım tıklım dolmaya başlamıştır. Bir tiyatroyu değil, on tiyatroyu dolduracak kadar seyirci sayısı artmıştır. Sahne-seyirci alışverişi, tiyatroyu dolduran bu gençlerle daha da içtenlikle kurulmaya başlanmıştır.

1932 yılında ise Türk Seyirci Tarihinde önemli bir süreç başlayacaktır. Tiyatro, Cumhuriyet devrimleri doğrultusunda halkın ideolojik eğitiminin bir aracı kılınacak, Halk evleri, devrimleri halka benimsetmek için bir eğitim kurumu olarak işe koyulacaktır. Bu dönem, yeni Cumhuriyetin milli karakterinin, dilden mimariye, eğitimden tarihe yeniden üretildiği bir zaman dilimidir. Tek parti iktidarının ideolojisinin sarmaladığı bu oluşum, toplumdaki tüm kimlikleri Kemalist ideallerle donatarak, tek bir ulus-devlet çatısı altında eritmeyi, vatandaşlık bağı ve Türklük bilinciyle dizayn etmeyi hedeflemektedir. Bu anlamda tiyatro, en işlevsel sanattır. Mektep Temsilleri, Onuncu Yıl Kutlama Oyunları, Türk Tarih Tezi ve Köy Oyunları başlığı altında oyunlar yazdırılır ve okullarda temsil ettirilir. Amaç bellidir.

“Bu çerçevede tiyatronun telkin kuvvetinden öğrencilerin vatandaşlık eğitimi projesinde de faydalanılır ve tiyatro oyunları Kemalist ideolojinin temel unsurlarını tekrar üretip ve pekiştirir. Oyunlar; muhatapları olan çocuk ve gençlerin kendi güçlü ve köklü kimliklerini tanıyarak bu kimlikle gurur duymaları, Türk’ü ve tarihini anlamaları, Osmanlı’nın dünya görüşünü, kültürünü, değerlerini reddederek, bilimin önderliğinde sürekli gelişim ve ilerlemeye inanmaları, liderlerine ve onun belirlediği ilkelere sadık kalmayı, bu doğrultuda ülkeyi koruyup, yükseltip, canları pahasına savunmaları konusunda rehberlik ederler”(Başbuğ, 2013:290).

Halk Evleri, belirlenen milli eğitim politikaları dahilinde okullarla beraber yürüyen bir kurum gibi görünmektedir. Bu yüzden de yazdırılan oyunların okullarda problemsiz bir biçimde temsil edilmesi sağlanmıştır. Halk Evleri, aynı zamanda CHP’nin bir yan kolu olarak da işlemektedir. Bu yüzden Parti, bu temsillerle yakinen ilgilenmektedir. Temsillerde düzen bağının sağlanması için klavuz bile yayınlamıştır.

“Seyircilerin ve salonun düzenliği bakımından dikkat edilecek hususlar:” 1. Temsillere tam ilan edilen saatte başlanır.2. Bu saati geçiren seyirciler asla salona alınmaz. Ancak, perde arasında içeri girebilirler.3. Temsil sırasında konuşmak, gürültü etmek, fındık fıstık yemek gibi, oyunu sekteye uğratacak hallerin önüne geçmek için gerekli tedbirler alınır”(CHP Halkevleri Temsil Kolları için Klavuz,1945:12).

Bütün bu çabalar boşa gitmemiştir. Buradaki ana hedef “yüzyıllarca kul olarak kendi gücünü görmezden gelmeye zorlanmış olan halka özgüven aşlamak, ulusal değerleri öne çıkarmak olmuştur. Didaktik denilen türden olan bu oyunların konuları ve kişileri, yaşanan gerçeklerden çok, resmi olarak benimsenmiş olan doğrulardan yola çıkılarak kurgulanmıştır”(Şener, 1998:126). Türklük bilinciyle dolan ve ülküsel bağlarla devrimlere olan inançları perçinlenen genç insanlar, mektep temsilleriyle Cumhuriyeti bir kez daha kutsuyorlar, ulus devletle olan bağlarının sadece vatandaşlıkla sınırlı olmadığını hissettiriyorlardı. İzledikleri temsillerin metinleri didaktik olabilirdi ama buradaki asıl kazanç ruhlarına yansıyan ülküsellikti.

“reformasyon hareketleriyle birlikte ve cumhuriyet'in kuruluş yılları da buna eklenirse batılı bir gösteri sanatının bu topraklara yerleştirilmesi çabaları içinde hep bu topraklara ait olan “gelenek” yok sayıldı, üstü çizildi(...) toplumsal örgütlenmenin yaratıcı bir biçimi olarak seyir sanatının toplum içinde yaygınlaşması, doğru kelimeyle kitleselleşmesi bir hayal oldu. Cumhuriyet modernleşmesi, “teba” bir toplumdan, “yurttaşlar” toplumu yaratma çabasını sürdürürken, halkevleriyle ve türk ocaklarıyla, buralarda inşa edilen güzelim sahnelerle, didaktik de olsa, bir derdi olan yeni yeni tiyatro metinleriyle, kendi hayalini kitleselleştirmek için tiyatroyu da kitleselleştirme uğraşındaydı(Çelenk, 2007:34).

Tiyatroyu kitleselleştirme çabaları, farklı bir yaklaşımla Muhsin Ertuğrul tarafından da yakalanmaya çalışılmaktadır. Resmi İdeoloji kadar olmasa da, seyirci yaratılması nihayetinde Ferah Dönemiyle başlayan önemli bir ivme kazanmıştır. Şimdi sıra, seyirci yetiştirme işini büyüklerden, daha küçük yaşlara yaymaktadır.

“Tepebaşı’nda her piyesin ilk temsilini kendilerine ayırdığımız talebe temsilcileriyle birkaç kuşak süresince geniş seyirci kitlesini hazırlanmamıza yaradı. 1934’de öğrenciyi ilkokul çağından itibaren tiyatroya alıştırmayı düşündüm ve ilk Çocuk Tiyatrosu’nu 1935 yılının 3 Ekim cumartesi günü başlattım. Bu temsile bütün büyük sanatçılarımız katılıyordu. Giriş parası almıyorduk, yalnız tiyatroya! Nasıl girileceğini, nasıl oturulacağını, nasıl seyredileceğini ve tiyatronun ne olduğunu

Öğreten ‘Çocuk Tiyatrosu’ adında bir dergi çıkarmıştık”(Ertuğrul, 1990: 160-161)

Muhsin Ertuğrul için yeni tiyatro seyircileri yaratmak her zaman önde gelen amaçlardan olmuştur. Bu arada tatmin edici seyirci sayılarına da ulaşmıştır. Ancak, bir şeyi fark etmiştir ki, seyirci sayısının yanında seyirci niteliği de çok önemlidir. Eğitimsiz bir seyirciyle, tiyatro adabı bilmeyen kalabalıklarla tiyatro olayını yürütmek pek olası değildir. Bu yüzden göreve geldiği zamanlarda öncelikle seyircinin eğitime yönelmiştir. Bu yöneliş, başlangıçta, biçimsel özelliklerin öne çıkartıldığı, oyun izleme terbiyesinin öğretilmesini amaçlamış, bu anlamda Türk seyircisi oldukça aşama kaydetmiş, temsilleri sorunsuz atlatarak kadar gelişme göstermiştir. Batılı seyir biçimi artık işlemektedir.

İkinci Dünya Savaşının gelip çatmasıyla ülke sınırları ve eğlence kültürü de etkilenecektir. Halk Evleri ile kitleselleştirilmeye çalışılan seyirci kalabalığı, bir biçimde sahneyle olan ilişkisini devam ettirmiştir. Devlet Tiyatrosu’nun kurulmasıyla beraber seyirci sorunu gene kendisini gösterecektir. Seyirci sayısından daha çok, seyirci niteliği daha fazla kendini dayatacaktır. Anayasa, halkın manevi kalkınmasını ve eğitimi görevini devlete verdiğinden, devlet de bu görevini tiyatro kurumuna devretmekte bir sakınca görmemiştir. Tiyatro bir kez daha devlet eliyle toplumu dizayn etmeye başlayacaktır. Bölge tiyatroları açılmış, tiyatro ve doğal olarak da resmi ideoloji bir kez daha sahneye çıkmıştır.

Altmışlı yıllarla birlikte, toplum büyük bir değişim geçirecektir. 1961 Anayasası geniş özgürlükler sunmuştur. Özel Tiyatrolar kurulmaya başlanmış, daha halkçı, seyirciyi ve onun kültürünü daha fazla merkeze alan topluluklar kurulmuştur.

“1960’lı ve 70’li yılların başında, seyirciyi sürekli olarak yeni olan bir şeyle yüz yüze getirme eğilimi vardı. İster bulvar komedileri olsun, ister çeşitli politik konular doğrultusunda yazılmış oyunlar olsun yüzünü ister tragedyaya, ister klasik komedyaya dönen, ister köy ya da gecekondu gerçeklerine odaklanmış metinler olsun, seyirciyi hep “yeni” olanla karşı karşıya getiren tiyatro olayları vardı. Kendisini şaşırtan metinlerle karşı karşıya gelince seyircide tiyatroya karşı bir merak oluştu. “yeni” yi sunan oyunlar seyirciyi ayakta tuttu. Seyirci, farklı olan her tiyatro olayını seyretmeye hevesliydi. Sonuç olarak, özellikle İstanbul’da ve Ankara’da tiyatrolar seyirci buldular, seyirciyi memnun etmek gibi bir çaba içine girdiler(Yüksel, 2009: 5).

Devletin tiyatroyu eğitimin bir aracı kılması sonucunda sahne ve seyirci arasında oluşan mesafe, devrimci tiyatro toplulukları tarafından kapatılmaya çalışılmıştır. Devrimci tiyatronun kırmaya çalıştığı bu elitist algı, bu defa da devrimci ideolojik bir mesafenin ortaya çıkmasına neden olmuş, böylelikle bu ideolojik formasyon elitist sayılmıştır. Her ne kadar niyet iyiye de, yaklaşım pek de uygun değildir. Tiyatronun devrimci topluluklar tarafından bir estetik haz aracı olarak değil de bir eğitim aracı olarak görülmesi, tiyatronun Antik Yunandaki işlevine denk düşmekte, yakın zamanlara doğru taşındığında Burjuva estetik anlayışıyla örtüşmektedir. Sokak tiyatrosu ya da fabrikalara taşınan tiyatro bundan ayrı değerlendirilebilirse de, aslında aynı melodramatik yapı orada da, oradaki sahne-seyirci ilişkilerinde de devam etmektedir.

Ayşegül Yüksel sormaktadır. “Tiyatromuz adına ne yapmışız elli yıldır? Ülkeye Batı’lı anlamda tiyatroyu benimsetmeyi ilke edinmişiz; ve kurduğumuz tiyatro örgütüyle tiyatromuzun seyircisini de belirlemiştir: kentsoylu aydın” (Yüksel, 1978: 137). Oysaki sokaktaki insana seslenen ve sosyalist dünya görüşüne inanmış insanlardan meydana gelen Devrim İçin Hareket Tiyatrosu (DİHT), 12 Mart döneminde kapanmasına kadar olan dönemde farklı toplumsal kesimlerdeki toplulukları seyircisi olarak belirlemiştir.

(...) seyircisi çok farklı bir topluluktur bu. Grev alanlarında, bir sokağın köşesinde, bir sendika toplantısında, bir düğün evinde, dört duvarlı tiyatro sahnesinde, protesto mitinginde hepsinde DİHT vardı. «Kanlı Pazar»daki DİHT ile, Değirmenköyü'ndeki DİHT arasında çok fark vardır. Çünkü deneyin en önemli özelliği, sokaktaki insanın oyunu, oyuncuyu ve yazarı belirleyebilme şansıdır. Ve bir şans daha vardır: Oyuncu, oyun yazarı ve oyun ile o seyirciyi değiştirme şansına sahiptir. Yani bir ortaklık bu. Sokaktaki insanın belli bir dünya görüşü içinde (Kendisi de değişerek) değiştirmeye çalışan oyuncuların ortak bir eylemidir (Özgentürk, 1979:19).

1960’lar da tiyatroya ve seyircisi üzerine gösterilen ilgi ve deneysel yaklaşımlar, seyircinin kültürüne daha çok odaklanması şansını doğurmuştur. Kendini bir öğretmen yerine koyup, seyirciyi, eğitilmesi gereken, terbiye edilmesi gereken bir öğrenci gibi görmeyen bu yaklaşım iyi sonuçlar doğurmuştur. Geçmişte, geleneksel tiyatronun kahvehanelerde ya da meydanlarda oyun izleyip eğlenen seyircisi gibi, bu seyirci de kendisi ile kurulan diyaloga olumlu yanıt vermiştir. Türk seyircisi, oyuncu ve seyirci arasında bir mesafe olmasından yana değildir. Oyununu izledikten ya da hikayesini

dinledikten sonra anlatıcısıyla kahve içip, el şakası yapabildiği bir gelenekten gelmektedir. Gündelik hayatına dokunulması, onunla iletişime geçilmesi her zaman olumlu sonuç vermiştir. İdeolojik olarak ortaya çıkan elitizmi bu yaklaşım kırmaktadır denilebilir. Edep ve irfan kurgusuyla hareket edilmediğinde, Türk seyircisiyle önemli bireşimler yakalanması her zaman olasıdır.

1980'lerle birlikte yaşanan depolitizasyon süreci, seyirciyi televizyona, elektronik mecralara yönlendirmiş, tembelleştirmiştir. Bu dönemde yaşanan depolitizasyon süreci, sanatçılar tarafından devam ettirilmiştir denilebilir. Politik tavırdan uzak durmayı yeğleyen dönemin tiyatro çevresi, göze batmamak için gündemlerine tarihsel oyunları, müzikalleri almışlardır. Bu dönemde seyirciler çok sayıda tarihsel oyun ve müzikal seyretmişlerdir. Bu süreç doksanlara kadar sürmüştür. Doksanlar ve İkibin'lerle birlikte Türk seyircisinde yeniden bir hareketlenme görülmüştür. Özellikle yeni dönem tiyatrolarının sıklıkla sahneye getirdikleri bir tür olan İn Your Face, bu hareketlenmeyi tetiklemiştir. Bu oyunların merkezi ilerleyişi şiddet üzerinden kurulmaktadır. Edep-İrfan kurgusuyla hareket etmeyen bu oyunlar, yeniden oynayan insanı içinde keşfedecek olan seyirciyi hedeflemektedirler. Seyirci, daha önceleri teslim etmek zorunda kaldığı ludik yanıyla bu oyunlar aracılığıyla yeniden birleşmektedir. Seyirci sırf içindeki oynayan insanın ruhu ortaya çıkıyor diye bu oyunlara gitmektedir denilebilir. Sahnedeki edepsiz ve irfansız öyküye, eyleme odaklanan gözün işlevsel olduğu bu oyunlarda geçmişten gelen seyir alışkanlıklarının yansımaları söz konusudur. Seyirci, konvansiyonel tiyatronun aksine buluntu mekanlara ya da Black Box ortamlara taşınan oyunlarla daha sıcak bir ilişki geliştirmiştir. Bu durum ise geçmişten getirdiği kültürel birikimi ve zihniyeti ile ilişkilidir. Bu yönelimde hala içten içe süregelen bir geçişkenlik, melezlik söz konusudur. Her ne kadar postmodernizmin bireyi sarsan tarafları söz konusuysa da, modernizme karşı üretilen bir karşı duruştan, bir isyan etme halinden de söz etmek mümkündür.

Geleneksel tiyatroda amaç mesaj kaygısı olmadan eğlenmek olmuştur. Eğlence aracılığıyla insanları eğitmeyi değil, eğlence aracılığıyla onların ruhsal sağlığını korumayı, yaşama uyumlamayı hedeflemiştir geleneksel tiyatro. Böylesi şenlikli bir doğanın içinden kopup gelmiş olan Türk seyircisine tersine bir uygulamayla yaklaşmanın anlamsızlığı açıktır. Batılılaşma ideolojisiyle birlikte, seyircinin gündemi

değişmiştir. Seyirciye dışarıdan, kültürüyle uyuşmayan bir müdahalede bulunulmuştur. Tiyatroya seyirciyi eğitmek görevi verilmiştir. Özellikle de Cumhuriyet dönemiyle birlikte, sahneden seyirciye yönelen bakış, üstten bir bakıştır. Seyirciyi çocuk, kendilerini eğitmen yerine koyan sistemin erk sahipleri, seyirciyi ve onun kültürünü hesaba katmadan, üstten bir bakış açısıyla tiyatroyu eğitimin bir aracı kılmaya çalışmışlardır. Jacques Ranciere'nin "Cahil Hoca Paradoksu"(Ranciere,2014:22), bu anlamda önemli bir reddedişi içeriğinde taşımaktadır. Özgürleştirmeksizin eğiten aptallaştırır söylemini öne çıkaran Ranciere'nin tersine bu dönem erk sahipleri seyirciye yönelirken kendilerini bir öğretmen olarak konumlandırmışlar ve seyirciyi eğitmeye çalışmışlardır. Oysaki, cahil bir hoca olarak kendilerini algılamaları, yani aslında seyircilerden bir şeyler öğrenmeye çalışmaları, merkezi konuları dolayısıyla onları ciddiye almaları çok daha verimli sonuçlar alınmasına neden olabilecektir. Kültürel alışkanlıklarını dikkatle incelemek ve seyirci ile ortak kesişim noktaları yakalamaya çalışmak sahne seyirci ilişkisinin en önemli adımı olarak kendisini göstermektedir.

“Türklerdeki geleneksel “halk tiyatrosu” tam anlamıyla laikleşebilmiş ve bir “sanat” haline gelebilmiş bir tiyatro değildir. Bunun için de bahsedilen yeni yaşam biçimine uygun değildir. Tüm diğer geleneksel öğeler gibi, geleneksel tiyatro da “ikameci” anlayışın doğurduğu “yeniyi olduğu gibi kabullenme ve topluma da kabullendirme çabasıyla, toplumun o konuda yarattığı değerleri “yok sayma” anlayışının kurbanı olmuştur”(Çelenk,2000:144).

Türk Tiyatrosu, anılan ikameci anlayışı yirmi birinci yüzyılda da sürdürecektir gibi görünmektedir. Kültür ve seyirci yan yana geldiğinde ortaya çıkan çarpanların önemi ve değeri artık reddedilemez bir gerçekliktir. Tiyatro, seyircisiyle olan ilişkisini daha derinden irdelemek zorundadır.



SONUÇ

Christopher Colombus, Yeni Dünya'yı keşfettiğinde bir başka şeyi daha keşfetmişti. Yerliler, görüş açıları içinde olmasına rağmen kaşiflerin gemilerini fark edememişlerdi. Suyun kıyısında duran bir yerli Şaman; gemilerin kıyıya vurduğu dalgaları fark etmiş, ama gemileri görememişti. Açıkta demirlemiş gemileri göremiyorlardı çünkü büyük gemi imajı onların kültürel referans çerçevelerinde bulunmuyordu; başlangıçta onları ufkun birleşik bir parçası olarak görmüşlerdi. Colombus'un mürettebatı, kabilenin ileri gelenlerinden bazılarını açıkta demirlemiş gemilerin yakınına getirdiklerinde, kendi benzetmelerini kullanarak gemilerin varlığını açıklamaya çalışmışlar ama yerliler o güne kadar yelkenli gemilerin varlığına dair hiçbir bilgi ve deneyime sahip olmadıklarından ve bu gemiler daha önce gördükleri hiçbir şeye benzemediğinden, bu nesneleri anlamlandıramamışlardı.

Yaşam bilgisini anlamlandırmanın pratik bir aracı olarak belirli bir kültürel referans çerçevesine ve deneyime ihtiyaç duyduğumuz gerçeğinin altını çizen bu giriş; aynı zamanda çok karmaşık ifade edilebilecek; felsefi yorum dizilerinin arkasına gizlenen bir fikri basitçe aktarmanın bir aracısı olarak da değerlendirilebilir. İnsanın dünyayı kavrayışında temel payda kültürdür. Kültür, bir algılama, ilişkilendirme ve yorumlama modelidir. Kültür, duyguyu, düşüncüyü ve anlamlandırma yetisini düzenlemekte ve görünür olanın ya da onun ardındaki bilgisine ulaşılmasını sağlamaktadır. Kültür olmadan yaşamı doğru okumak, nesneleri anlamlandırmak ya da anlaşılır kılmak imkansızdır. Bütün yaşam, kişi tarafından kültür ve zihniyet yapısının referans çerçeveleri bağlamında algılanır ve anlamlandırılır. Tüm bu yorumlar Türk kültürü ve bu kültür çevresine bağlı bireyler için de geçerlidir.

Türk Kültürü; yayıldığı geniş alan ve beslendiği kültürel çeşitlilik göz önüne alındığında diğer birçok kültüre göre oldukça zengindir ve yaşamı değerlendirme aşamasında bu zenginlik ve çeşitlilik onu özgün kılmaktadır. Göçebe geçmişi dolayısıyla, Orta Asya'dan başlayarak, Çin ve Hint etkisiyle Taoizm, Budizm, Zen Budizm gibi öğretilerle ilişki kurmuş, doğuda Arap ve İran etkisiyle Maniheizm, Zerdüştizm ve İslam kültürlerinden etkilenmiştir. Anadolu'ya geldiğinde Akdeniz ve

Bizans kültürleriyle karşılaşmış, bir süreliğine Yahudilikle de diyaloga geçmiş olan Türk kültürü, çok çerçeveli bir kültürel dizge üzerinden şekillenmiştir. Türk insanının kültürel arka planını kuran bu çeşitlilik, Türk tiyatro kültüründe seyirci bireyin seyretme pratiklerini de etkilemiştir

Türkler, geçmişte uzun yıllar göçebe olarak yaşamışlardır. İslam dinini seçtikten sonra yerleşik hayata geçtikleri kabul edilse de; bu geçiş sürecinin tamamlandığını iddia etmek pek doğru olmayacaktır. Bugün hala Anadolu’da ya da şehir merkezlerinde göçebe yaşam biçiminin yansımaları canlı bir biçimde görülebilmektedir. Tek tanrılı bir din olan İslam’ı kabul edişleri ve sonrasında Batılılaşma ideolojisiyle dizayn edilmeleri, Türk toplumunu radikal bir biçimde değişime uğratmış olsa da, göçebe geçmişlerinden kaynaklanan hissetme ve eyleme biçimleri gerek kolektif bilinç dışında, gerekse gündelik hayatı düzenleme alışkanlıklarında etkisini sürdürmeye devam etmiştir. Göçebe-kandaş topluluklarda öne çıkan kolektif yaşam biçimi, dertte ve tasada ortaklık, özneliği dışarda bırakarak biz bilinciyle hareket etme gibi örüntüler bugün hala Türk toplumunda etkisini sürdürmektedir. Bu etkinin fazlasıyla hissedildiği yapılardan bir tanesi de Türk tiyatro seyircisidir. Türk tiyatro seyircisine karakterini veren kültürel olguların merkezinde göçebe-kandaş örgütlenme biçimi, onun evreni algılama ve bu algıyı gündelik yaşama yansıtırma biçimleri vardır. Göçebe-kandaş örgütlenme biçiminin yansımaları, Türk seyircisinin seyretme ölçütlerinde hala güçlü bir biçimde etkisini sürdürmekte, sahneyle ve oyunla kurduğu ilişkisinde etkili olmaya devam etmektedir.

İnsanın tiyatroya yönelimi, genelde öznel bir seçimi barındırsa da, Türk seyircisinde bu algı farklı işlemektedir. Geçmişten getirdiği kültürel alışkanlıkları dolayısıyla her hangi bir eğlenceye ya da gösteriye toplu olarak katılmayı tercih etmekte, kolektif bir deneyimi önemsemektedir. Kişisel bir haz almak yerine, kendisiyle aynı türden bir dünya algısını paylaşan aile, arkadaş grubu, meslek örgütü ya da mahalleden insanlarla bu ortamda olmayı, birlikte eğlenip, birlikte tasalanmayı tercih etmektedir. Bu tür bir tercihin nedeni, geçmişin ritüelistik etkilerinin Türk seyircisinde hala devam etmesidir. Kendisini, ortak bir idealin parçası olarak hissedip, güven içinde eğlenmek, yaşadığı hazzı paylaşmak, ortak bir ritüelin parçası olmaktan duyduğu hoşlanmadır. Ortak deneyimden aldığı payla güçlenmekte, yaşamın acı taraflarına göğüs gerebilmektedir. Tek başına zevk almak modern bireye hitap ederken, geçmişin cemaat

toplumunun mirasçısı bu seyirci, hala geleneksel kalıpların içten içe devam ettiği sınırlar içinde birlikte gülüp, birlikte tasalanmayı tercih etmektedir. Böylesi bir kültürün bireyleri için bu tercihler şaşırtıcı olmasa gerektir. Türk tiyatro seyircisi; kolektif bir algıya sahiptir ve bunun kökeninde kuttörenlerdeki seyir algısı, cemaat içinde kendini var etmiş ferdiyet anlayışı ve günümüze kadar etkilendiği kültürlerden gelen biçimlerin melezlenmesini vardır.

Göçebe-kandaş toplulukların kültürleri ile yerleşik toplulukların kültürleri önemli farklar taşımaktadır. Göçebe ve yerleşik kültürlerin tarihle ilişkilene biçimleri farklılık göstermekte, yerleşik kültürler yazılı kültürün çizgisel evreni aracılığıyla dünya ile ilişkilerini kurarken, göçebeler sözlü kültür üzerinden bu iletişimi sağlamaktadırlar. Türk toplumu, Tek tanrılı bir din olan İslam'a geçişle birlikte yazılı kültür alanına geçse de, Sözlü Kültür, Türk kültür çevresinde egemen kültür olarak yaşamın her alanında hissedilmektedir. Türkler, uzun zamanlar yazılı kültürle etkileşim halinde olmalarına rağmen, sözlü kültür başat algılama biçimi olarak yaşamı değerlendirip, dönüştürmelerinde etkili olmaya devam etmiştir. Türk insanının sözlü kültür dairesinin çeperleri içinden kavradığı yaşantı, onun evrenle ilişkilerini belirlerken, seyretmeye dair alışkanlıklarını da güçlü bir biçimde düzenlemiş, bu etki günümüze kadar ulaşmıştır.

Türk seyircisinin Sözel Kültür ile olan ilişkisinde özellikle tasavvuf kültürü çok etkili olmuştur. Heterodoks İslam'ın öne çıkan figürleri olan Babalar ve Abdallar hakkında dilden dile dolaşan efsaneler, kahramanlık hikayeleri ve tekke edebiyatı bu ilişkiyi ve alakayı tetiklemiştir. İstanbul'da ortaya çıkan Meddah, Ortaoyunu, Karagöz ve Tuluat tiyatrosu gibi formlar dönemin performans merkezleri sayılabilecek olan kahvehanelerde, konaklarda, açık alanlarda seyircilerine hep sözlü kültür üzerinden yönelmişlerdir. Meddah, Karagöz, Ortaoyunu, Tuluat gibi gösterim biçimleriyle sözel kültürü aracılığıyla kurduğu bağ, Türk seyircisinin tiyatral formlara yönelirken seçimlerinde hala etkili olmaktadır. Önceleri Kam Ozanlarının Hikayeleri, Dede Korkut Masalları ve yiğitlik hikayeleri dinlenirken, sonra İslamiyet'in etkisiyle Binbir Gece Masalları, Meddah Hikayeleri, Muhammediye, Saltukname, Battalname, Hamzanâme ve Evliya Menakıbnameleri gibi dinsel içerikli anlatıların dinlenmesi bu kültürün üyeleri üzerinde neredeyse bir alışkanlık yaratmıştır. Daha sonraları bu anlatılara eklenen, Keloğlan, Nasreddin Hoca, Tıfli Hikayeleri hayatına yerleşmiştir. Bu

hikayelerin başat özelliği olağanüstü öğeler taşıyor olmalarıdır. Bu hikayeler devler, periler, ejderhalar gibi tabiat-dışı yaratıklarla, insan-üstü güçleri olan kahramanlarla doludur. Menkabelerde olduğu gibi kerametlerle ya da destanlarda olduğu üzere, olağan insan gücünün sınırlarını aşan eylemlerle karşılaşmaktadır. Sözlü kültürün içerisinde olan bütün o masalsı öğeler, zamanın ve mekanın çokluğu, belirsizliği, dillerin çokluğu, bütün bu öğelere ek olarak olağanüstüye denk düşen eylem algısı, Türk seyircisinin alımlama kalıplarına yerleşmiş, onun hayal ve gerçekliği algılama sınırlarını genişletmiştir. Yalnız bu eylem algısı, batıdaki gibi belli bir mantığı içinde barındıran, çizgisel, neden sonuç bağıyla ilerleyen bir biçimde değildir. Kuş kanadında yolculuk etmek, bir yerde kırk yıl geçirmek, hikaye içinde hikaye dinlemek gibi fantastik bir çerçevede sunulan bu eylem algısıyla donatılı sözlü kültür, dolayısıyla Türk seyircisinin fantastik olanla ilişkisinin sınırlarını da genişletmiş, grotesk olana yaklaşmasını sağlamıştır. Meddah anlatılarında karşılaştığı, özellikle nesiller arası diyaloglar ve sohbet ortamlarında ifadesini bulan Küssadan Hisse alma olgusu, sonraki zamanlarda dramatik olanla kurduğu ilişkide öncelikli beklentileri arasına girmiştir. Ferec ba'de's-şidde' anlatıları ise bünyesinde barındırdığı “yağmurdan sonra güneş ışığı parlar” felsefesiyle, mutlu son olgusunu alımlama kriterlerine yerleştirmiştir denilebilir. Türk seyircisinin melodramlarla olan sıkı ilişkisi ise, Türk kültüründe Hristiyanlıktaki gibi günah çıkarma eyleminin bulunmamasıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Sözel kültürün ve İslam dininin etkisiyle parçalı yapıya olan ilgisi oluşmuş, anlatıcı formu sonraki zamanlarda da önem kazanmıştır. Karagöz oyunlarında dilin poetik işlevi, ilginin sözcüklere odaklanmasını getirmiş, uyumsuzluk ve beklentinin boşa çıkarılması gibi, mecaz ve şiir, eğretileme, alay, cinas gibi söz oyunlarına başvurulması, fonetik ve semantik çağrışımlar yoluyla yeni cümleler oluşturulması Türk seyircisinin algılama alanlarına yerleşmiştir. Orta Oyunu, bu söze dayalı özellikleri devam ettirmiş, meydan-ı sühan olarak adlandırılmıştır. Bütün bu dilsel algılamaya yönelik örüntüler, Türk seyircisinin kültürel kodlarında melezlenerek gelişmiş, bugünkü algılama formunu kurmuştur. Tuluat tiyatrosu ise dil ve algı ikilisine görselliğin de eklenmesiyle seyirciye yönelmiştir. Döngüsel zamanı içinde barındıran sözel kültürlerde, öykü dinlemek ya da öykü paylaşmak, bilgi paylaşma aktivitesi olarak algılanmaktadır. Öykü dinlemek, topluluğu bir araya getiren bir aktivitedir. Sözlü kültürde bilgi, kişiye özel değil,

toplumsal bir olgudur; topluluk içinde dolaşıma sokulan anlatı ve hikayeler, ya da anlatılan masallar aracılığıyla bilgi, herkesin deneyiminden ayrı ayrı süzölmüş ortak bir bilinç ürünüdür. Yakın zamana kadar Anadolu'da yaşayan halkların çoğu sözel kültürlerden oluşmaktadır. Köy meydanları ya da köy odaları, kültürün aktarıldığı eğlence uzamları olarak hizmet görmektedir. Buralarda yaşlılar, ortak kültür üzerinden damıttıkları bilgiyi genç nesle aktarmakta, bir taraftan eğlenilirken, bir taraftan da kültürün devamlılığı sağlanmaktaydı. Sözlü kültür elemanları üzerinden gelişen bu ortamlarda, dil üzerinden üretilen yabancılaştırma, sanat geleneğinin yenileşmesine de imkan tanırırdı. Sözlü kültürün anlatıcı ve dinleyici üzerinden kurulduğu bu tip ortamlarda seyirci anlatımı biçimlendiren en başat öğeydi.

Göçebe-kandaş toplulukların en önemli belirleyenlerinden birisi de kutsal ile olan ilişkileridir. Kutsal atalar tarafından korunduklarına inanan eski Türklere göre evren ruhlarla doluydu. Doğadaki her şey canlıydı. Dağlar, nehirler onlar için sadece doğanın bir parçası değil, tamamıyla insani edimlerle donatılı, canlı varlıklardı. Şamanların hastaları sağalttığına ve öte dünyaya gidişlerinde ölenlerin ruhlarına eşlik ettiklerine inanan bu insanlar, aynı zamanda devlerin, cinlerin ya da kötü ruhların hastaların ruhunu kaçırdığına ya da cinlerin insanların içine girerek onları hasta ettiğine de inanmaktaydılar. Geçmişte birçok inanç dairesinden geçmiş olan Türk seyircisi, eskiye dair bu inanç biçimlerinden kimi örüntüleri hala zihninde taşımakta, özellikle tiyatral alımlama söz konusu olduğunda, bu örüntülerin etkisiyle sahnedeki öyküyü algılamakta ve anlamlandırmaktadır. Eski Türk Dini, Atalar Kültü, Animizm gibi doğa kökenli inançların örüntüleri Türk seyircisinin evren algısı üzerinde hala etkisini sürdürmektedir. Tek Tanrılı bir din olan İslam inancına geçseler bile, gündelik hayatlarında geçmişin çok tanrılı inanç sistemlerindeki örüntüler etkili olmaya devam etmiştir. Türk seyircisinin evren algısı, son derece geniş bir spiritüel anlayışla şekillenmiştir. Bu yüzden de Türk seyircisi sahnede yaşanan gerçekdışı öğeleri rahatlıkla kabullenmekte, yadırgamamaktadır. Karagöz oyunlarındaki ölüp-dirilme, absürd oyunlardaki gerçekliğin parçalanması, meddah anlatılarındaki kuşun kanadında yolculuk gibi trükleri ya da grotesk sahne yorumlarını zevkle kabullenmekte, izlemektedir. Türk seyircisi, kültürel geçmişinin kendisine sağladığı bu olanaklarla tiyatral anlatı ve uzamın farklı kurgulamalarıyla rahatlıkla uzlaşabilmekte ve bundan

haz alabilmektedir. Türk seyircisinin geçmişten getirdiği bu kültürel algısı, son derece yaratıcı bir alımlama zihnine sahip olmasına neden olmuştur. Gerçekliğin bozulması, parçalanması, biçimlerin farklı düzen bağlarıyla kurulması, yabancılaşma efektleri gibi sahneye dair olgular, Türk seyircisinde seyir coşkusu yaratmaktadır.

Türk tiyatro kültüründe seyircinin fantastik olanla kurduğu rahat ilişkinin bir diğer nedeni de tasavvuf kültürüdür. Tasavvuf kültüründeki Heterodoksi'ye dair yönelim, görünenin ardındaki gerçeğe ulaşma, büyük hakikate nail olmayı öne çıkarmaktadır. Bu felsefeye göre, yeryüzünde insanın bütün gördükleri, tek gerçek varlık olan Allah'ın, bir zuhur alemi olan bu dünyadaki hayalleridir. Bu geçici varlıklar, Karagöz perdesine yansıyan hayaller gibi, Büyük Hakikat'in gölgeleridir. Bu felsefenin seyir estetiğindeki karşılığı temaşa kavramıdır. Türk seyircisi, geçmişten günümüze görünenin ardındaki gerçeğe dair bir yönelimle zihni şekillenmiş, bunun sonucunda gelişkin bir fantezi dünyasına sahip olmuştur. Sahne üzerinde gerçekleşen olaya şaşırmayan, belirli bir zihni faaliyet göstererek, görüneni soyutlayarak fenomenlerin özüne inmeye çabalayan algısıyla yaratıcı bir seyircidir. Onun bu özellikleriyle ilişkiye geçmek, sahnenin yürütücü dinamikleri olan rejisör, yazar ve oyuncu için gayet verimli olacaktır.

Türk seyircisinin temaşa kültürüyle olan ilişkisinin yansımasını bulduğu bir diğer olguya, Türk seyircisinin evren algısını kuran dinamiklerin kaynağındaki Hint düşüncesi aracılığıyla ulaşılmaktadır. Hint düşüncesinde hayat bulan varlığın özünü, bu dünyadaki geçici şekillerinin ardında bulma, gönül gözüne inen perdenin kalkması, görülen serapların yok olması, bilgiyle dolma ve hakikatin ortaya çıkışı gibi olgular, tasavvuf felsefesinin de merkezi olgularıdır. Sorunlar karşısında metanetle durmak, kendini telkin edip “bu da geçer” diyebilmek gibi bir ruh olgunluğu dünyanın boşunallığı ve hiçliği düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Türk seyircisinin evren algısını şekillendiren tasavvuf düşüncesine göre, insan acizdir. Dünyanın düzenine müdahale edemez. Olayları kendi haline bırakmayı, bir şeyleri değiştirmek için boşu boşuna çaba sarf etmemeyi alışkanlık haline getirmiş Türk seyircisine göre evrenin sırlarını algılamak konusunda akıl yetersizdir, insanın gücü sınırlıdır.

Dünyanın gelip geçiciliği, yalan dünya olması karşısında Türk seyircisi, oyunla entelektüel ilişki kurmamakta, eleştirel bir pozisyon almaktansa, sağaltılıp, uyumlanmayı ve hayatına kaldığı yerden devam etmeyi tercih etmektedir. Tanrısal düzene müdahale etmenin dinen yasak olduğu; statik bir dünya görüşünün kutsandığı bu dünya algısında Türk seyircisi, düzene müdahalenin yasak olduğu bilinciyle oyunla ilişkisini uyumlanma biçiminde kurmakta, Türk tiyatro seyircisinde dünyayı dönüştürmeye dair; düzeni sorgulayıp; müdahale etmeye dair bir eylemle algısıyla karşılaşmamaktadır. Onun dünyanın gidişatına karşı eylemsiz olması, tasavvuf felsefesinin kişi üzerindeki yansımalarıyla ilişkilidir. Bütün karşıtlıklar dünya üzerinde hallolacağından, bütün karşıtlıklar Tanrı kavramı içinde eriyip, bir dengeye oturacağından kendisinin eyleme geçmesine gerek yoktur.

Göçebe- Kandaş toplumun evren algısının şekillendirdiği bir diğer önemli olgu ise Türk Tiyatro seyircisinin zaman-mekan algısıdır. Temelde insanın dünyayla ilişkisi zaman ve mekanın şekillendirmesiyle oluştuğundan, zamanın ya da mekanın düzenlenme biçimi, içindeki insanın algılama biçiminin temel niteliklerini de belirlemektedir. İnsanın içinde devindiği mekanlarla olan ilişkisinin öncelikle psikolojik nitelikte olduğu düşünülürse, kültürel bir ürün olan mekanla ilişkinin önemi de daha çok kavranacaktır. Her kültür, kendi doğasına uygun mekanı üretmekte ve dünyayı bu algı üzerinden kavramaktadır. Türk seyircisinin zamanı ve mekanı algılama biçiminde geçmişindeki ritüelistik yapı ve kültürel olarak mekanla ve zamanla kurduğu değişken ilişki hakimdir. Döngüsel zaman anlayışıyla biçimlenmiş olan Türk seyircisinin zaman algısı, küçük ve değiştirilebilir, sıcak ve samimi mekan anlayışı, günümüzde de seyir mekanlarının seçiminde ya da seyretmenin zamanı anlamında; kutsal zamanlarda kendini yenilemenin bir aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk kültüründe mimarının temel birimi olan evin küçük ölçüsü ve değişmeye imkan veren yapısı, mekana dair tasarımların ve algılama biçimlerinin merkezine yerleşmiştir. Ailenin değişen ihtiyaçlarına cevap verebilmek için oluşturulan bu estetik form, Türk insanının estetik ölçütlerinin doğasıyla ilişkilidir. Osmanlı toplumunun göçebe geçmişi, mekanın kuruluşu ve toplanışı gibi eylemleri içerdiğinden, bu anlamda belli pratiklerin devreye sokulmuş olması anlaşılmalıdır. Türk tiyatro seyircisinin mekanla olan ilişkisi, Türk insanının evle olan ilişkisinden pek de farklı değildir. Doğayla uyumlu olması,

betonarme yerine kolay dönüştürülebilir malzemeden inşa edilmesi seyircinin mekanla ilişkisini daha rahat kurmasını sağlamaktadır. Küçük ölçülü yapının içinde seyirci, çevresini daha rahat algılamakta, istediği biçimde çevresiyle ilişki kurabilmektedir. Tam bir performans seyircisi olan Türk seyircisi, oyunun kurulması ve ilerleyişi anlamında aktif bir partner olarak kendini konumladığından, küçük ölçekli mekanlarda suç ortağı olma şansını daha çok yakalayabilmektedir. Mekan anlamında, bildiği, tanıdığı mekanları, hem oyunun uzamı olarak, hem de reel mekan olarak kullanabildiği yerleri tercih etmeye meyilli olan Türk seyircisinin geleneksel tiyatrodan aşına olduğu bu form, günümüzde de haz alışında etkin bir biçimde kendini göstermektedir. Kafe Tiyatrolar ya da küçük, rahat apartman dairelerinden tiyatroya dönüştürülmüş seyir alanları ilgisini çekmektedir. Bu anlamda son yıllarda gittikçe çoğalan Kafe Tiyatrolar, Black Box ortamlar tam da Türk seyircisinin mekanla kurduğu kültürel ilişkinin merkezine yerleşmişlerdir. Özellikle Kafe Tiyatrolar, geçmişin kahvehaneleri gibi seyircilerine sıcak, samimi bir seyir ortam sağlamakta, gündelik hayatında bu mekanda yiyip, içen, sohbet eden seyirci, oyun zamanı mekanın oyun için düzen almasından sonra bu defa da oyun izlemektedir. Oyunun bitişiyile, mekan yeniden kafe düzeni almakta, seyirciler az önce sahnede izledikleri oyuncuyla yakın temas yaşayabilmekte, ya da ulaşılabilir mesafelerle aynı mekan içerisinde bulunabilmektedirler. Geleneksel Türk tiyatrosunda tiyatro yapısı olmaması, tek bir biçimde donmanın, tek bir düşün etrafında kalıplaşmanın reddedilmesi alışkanlığıyla bireşim sağlamaktadır.

Türk seyircisinin zaman algısı, gündelik hayatın farklı bir sistematik ve algılama çeperi içerisinde üretildiği, mitsel zamanların algısıyla özdeşlik göstermektedir. Doğanın ritminin zamanın akışını ve anlamını belirlediği bu algılama biçiminin merkezi ifadesi döngüselliştir. İçinde hem şimdiyi, hem geçmişi hem de geleceği barındıran döngüsellik, doğanın yenilenme anlarıyla, kaostan kozmosa geçişlerin yaşandığı, ilkel bir düzeyde toplumun dönemsel olarak kendi canlılığını tazelemesine ve bu yolla sürekliliğini sağlamasına yarayan bir işlevselliği barındırmaktadır. Türk seyircisinin zaman algısı, çizgisel zamanı dışlayan, toplumsal hiyerarşilerin alt üst edildiği, mantık çerçevelerinin delindiği, zamanın ve mekanın kırıldığı bir algılama formunu öne çıkarmakta ve onaylamaktadır. Tasavvuf irfanının an'ı kutsayan, geçmişi ve geleceği an'a yerleştiren ve yaptığı bu yerleştirmeye büyük hakikatin peşine düşen bu algılama

biçimiyle Türk seyircisi, hem yaratıcı karakterine yeni imkanlar tanımakta hem de oyunsu bir özgürlüğe ulaşmaktadır. Bu oyunsu özgürlüğün merkezi belirleyenlerinden birisi ise mizahtır.

Türk tiyatro kültüründe seyircinin mizahla olan ilişkisi seyretme dinamikleri bağlamında merkezi belirleyen olarak geçmişten günümüze değişmeden gelen bir özelliktir. Mizah ile kurulan ilişki, büyük oranda, Türk seyircisinin kültürel dünyasında anlamını bulan zalim kadere karşı, yaşam enerjisinin savunulması ilkesiyle özdeşir. Yaşam ve ölüm arasındaki mesafede gidip gelen insana büyük bir mizah duygusu eşlik etmektedir. Tasavvuf ve tarikat ahlakının yansımalarının görüldüğü bu bakış açısına göre kadere karşı gelinemez ve mizah, bu katılığı esnetmenin tek yoludur. Bu nedenle de Türk seyircisinin mizah anlayışında gülerек düşünme, eğlenirken eleştirme yoktur. Daha çok bu dünyayı ciddiye almama, önemsememe, bu dünyayla dalga geçme yönelimi ağır basmaktadır. Kısacası gülme olgusu, belli bir amaca hizmet etmekten çok, seyirci için kendi başına bir önem kazanmaktadır. Bu dünya da tıpkı bir hayal perdesi gibi gelip geçici olduğundan, üzerinde düşünmeye fazlaca gerek yoktur. Türk seyircisinin mizahla olan ilişkisinin temelinde, kendini sorgulamamak, kendinden kuşulanmamak, eleştirmemek vardır. İslam dininin iç gözleme dayalı, doğayla insan arasında aracıya gerek duymayan gerçekçiliği, acıya katlanmasını bilen, hatta acıya bedenini alıştıran mümine ulaşmak için mizahın aracılığına ihtiyaç duymuş, seyirci de bu yaklaşıma uyumlanmıştır. Baskının hüküm sürdüğü bütün toplumlarda, sıradan insanın zihinsel sığınağı olan mizah, tarih boyunca sıradan insanın toplumsal realite karşısında kendi benliğini savunma biçimi olmuştur. Hakim sınıflara karşı bir nevi direniş olarak kullanılan gülme, gerek taşlama, gerek nükte ile olsun Türk seyircisinin dünyayla uyumlanmasının bir aracı olmuştur. Diğer taraftan, gülerек sağaltılma ve uyumlanma seyircimizin ritüeller ve bolluk törenleriyle başlayan pagan dönemlerinden günümüze kadar uzayan ve seyretme pratiklerinde devam eden en önemli özelliklerden biridir. Kültürel olarak trajik olana mesafeli olan Türk seyircisi, özellikle farklı cemaatler arasında yaşam sürmenin kolaylaştırıcı bir aracı olarak gülmeyi önemsemiş, mizah bu çok kültürlü yapıya uyumlanmasına yardımcı olmuştur.

Tanzimat Dönemi ile Osmanlı devletinde doruğa çıkan Batılılaşma ideolojisi, yönetimden, gündelik hayata kadar her şeyin yeniden yapılanmasını gerektirmiş, sahne-seyirci ilişkileri de bu yeniden yapılanma hedefinden payını almıştır. Yazılı metin, çerçeve sahne, makyaj, ilüzyon gibi Batı dünyasının sahne araçları Türk seyircisinin dünyasına eklenmiştir. Özellikle Yeni Osmanlılar eliyle gerçekleştirilmeye çalışılan bu değişim, Türk tiyatrosunun işleyişini farklılaştırırken, sahne seyirci ilişkilerinde radikal değişiklikler önermiş, bu öneriler ilk zamanlar büyük sıkıntılara neden olmuştur. Batılılaşma kültürünün etkisiyle mekana ve ortama dair değişimler de gerçekleşmiş, oyunlar çerçeve sahnede izlenmeye başlanmıştır. Oysaki Türk seyircisinin geçmişten günümüze getirdiği bir seyir adabı vardır. Bu ritüellerden ve Anadolu kültüründen kaynaklanan seyir adabı, belirli bir rahatlığı öne çıkarmakta, eğlenme üzerinden gelişmektedir. Batılılaşma projesi ile birlikte bu adaba müdahalede bulunulmuş, tiyatro Mekteb-i edep, Mekteb-i İrfan olarak tarif edilmeye başlanmıştır.

Oysa tiyatronun bir şey öğretiyor olması, bir eğitim kurumu olarak algılanması Türk seyircisinin kültürüne terstir. Geleneksel seyirlik oyunların amacı öncelikle seyircisini eğlendirmek olmuştur. Eğlence seyirciyi eğitmeye yönelik değil, seyircisinin ruh sağlığını korumaya yöneliktir. Her ne kadar Karagöz, bir "ibret perdesi" olarak ifade edilse de, belirli bir öğrenek amacı gütmemektedir. Seyircisinin kusurlarını düzeltmeye kalkışmaz, seyircilerine yol yordam göstermez. Aksine yakaladığı kusurun bozuk, çarpık yanına odaklanmaktadır. Genel bir alay havası içinde bu kusura yönelerek, yaşamı daha katlanılır kılmaya çalışmaktadır. Bu da aslında bir çeşit yarar gözetimidir, bir tür korumacılıktır. Fakat bu yarar, asla düzenin kurallarını öne çıkaran, onu korumak için hangi davranışlardan kaçınılması gerektiğini öğreten bir biçimde değil, doğal güdülerini korumak için ortaya çıkan sapmalara nasıl boş verilebileceğini göstererek sağlanmaktadır. Seyir yeri, seyircinin kendini özgürleşmiş hissettiği, ruhsal sağlığını yeniden kazandığı bir rahatlama alanıdır.

Özellikle Cumhuriyet devrimleri sonrası Türk seyircisinin maruz kaldığı eğitim olgusu, resmi ideolojinin halkı eğitme, doğru yola sevk etme, Kemalist ilkeleri yerleştirme ideali çerçevesinde tezli oyunlarla sahneye taşınmıştır. Halk evleri ve Türk Ocakları aracılığıyla seyirciye dayatılan didaktik dünya, onu ileriye taşımayı, değiştirip,

düzeltilmeyi, eğiterek yeniden dizayn etmeyi amaçlamıştır. Kısmen de olsa İnkılap temsilleri ile bir yüceltme mekanizmasının dayatıldığı seyircilerden bir kısmı, özellikle sıradan halk bu yaklaşımlara karşı durmuş, tepki vermiş, ayağını tiyatrodan çekmiş, daha eğitilmiş bir kısım seyirci ise ülküsel bağlar kurduğu bu hareketin sözünü ve inandığı ideallerin sahnede yansımaları gördüğü için tiyatroya daha sıkı bağlarla bağlanmıştır.

Türk tiyatro seyircisinin kültürel kodları aracılığıyla seyir alışkanlıklarına taşıdığı ancak Batılılaşma ideolojisi sonucunda bastırılan bir diğer özelliği ise cinsellik olgusuyla sahnede kurduğu ilişkidir. Bu dönemde mekteb-i edep algısıyla şekillenen sahne seyirci ilişkilerinde cinsellik baskılanmış, reddedilmiştir. Cinselliğin reddi, seyirci açısından önemli bir sapma olarak durmaktadır. Hakim ideolojiye göre, rasyonel olmayan toplumlarda irrasyonel düşünce yaygın olduğundan, aklın egemenliği hüküm sürmemektedir. Akli değil, güdülerini öne çıkaran bu algı biçiminde cinsellik çekici hale gelmektedir ancak bu kabul edilemez. Oysaki geçmişte, ritüellerden başlayıp süregiden cinsel olgulara olan yakın ilgi, günümüz toplumu ahlak değerleri bunu yasaklasa da hala kılık değiştirerek Türk tiyatro seyircisinin sahneye ilişkin dünyasında etkili olmaktadır. Seyircinin dünyasında küfür gibi, cinas gibi ya da hareket üzerinden gelişen, genel ahlaka uygun olmayan davranışlar beğeni kazanmaktadır. Geleneksel tiyatrodaki, orta oyununda özellikle, bu ilginin önü alınmaya çalışılsa da, belden aşağı espriler ve küfür baskılansa da, yutturmaca formu altında sürekli kullanılagelmıştır. Bu durum özellikle seyircinin geçmişten beri süregelen kültürel ve davranışsal kodlarıyla ilişkilidir. Geçmişte doğayla iç içe yaşamış bu toplum, cinselliği de doğal bir eylem olarak algılamakta, yeni nesillerin cinsel eğitime bir katkısı olacağı anlamında önemsemektedir. Cinsel ifadeleri hoşgörünün bir parçası olarak kabul etmekte, ruhunu terbiye aracı olarak görmekte ya da bu formu otoritenin alaşağı edilmesinin bir aracı olarak kutsamaktadır.

Mistik olan da, ritüelistik olan da halen ciddi olarak Türk seyircisinin gündelik hayatında devam etmekte, gösterime, zaman- mekan algısına, eylem dizgesini algılayış biçimine yansımakta; oyunla olan ilişkisi bu süregelen kültürel örüntülerle karşılaştığında daha tatmin edici bir etki tepki mekanizmasının işlemesine yol açmaktadır. Türk seyircisinin kültürel alışkanlıkları ve zaman içerisinde yeni kültürel

biçimlerle yakaladığı uzlaşımlar, onun hem mistik hem de ritüelistik içerikleriyle birlikte günümüze kadar uzanmış bulunan kültürel mirasıyla ilişkilidir.

Türkiye Toplumunu, gündelik hayatın sıradan anlarında bile kültürel vurgunun eylem ve davranışlarında etkin olduğu bir toplum olmasına rağmen, seyirci fenomeni söz konusu olduğunda, araştırmacıların ya da tiyatro üzerine teoride veya pratikte söz söyleyen sanat insanlarının çoğu, seyirci kavramına genel bir yaklaşım getirmekte; özellikle Türkiye bağlamında seyircinin kültüre dair belirleyenlerini göz ardı edip; seyirciye ve seyretmeye dair olguları sadece Batılı perspektifle değerlendirmektedirler. Oysaki her iki yapının kültürü farklı, seyircilerinin seyir algısı ve seyretmeye dair kalıpları başka başkadır. Her iki kültürün gerçeklik algısı, zamanı ve mekanı düzenleme ve algılama biçimleri, nesne ile kurdukları ilişki arasında derin uyumsuzluklar vardır. Anılan farklılıklar, bireyin algısını da farklı farklı biçimlendirmiştir. Bu anlamda; Türk tiyatro seyircisinin Türk kültürüyle biçimlenmiş algılama kalıpları doğaldır ki Batılı bireyden farklıdır. Bu belirlemeye göre, Türk tiyatro seyircisinin oyunla kurduğu ilişki, alımlamaya dair ölçütleri batılı bir bireyin alımlama ölçütlerinden farklı olacaktır. Türk tiyatro seyircisine sunulacak bir çalışma, mutlaka ve mutlaka bu seyircinin kültürü gözetilerek oluşturulmalı; Türk seyircisinin geçmişten günümüze gelen ve onun kültürünü biçimlendiren temel varyasyonlarıyla ilişkilendirilmelidir.

Ülkemizde gelişen sahne-seyirci pratiği içinde seyircinin kimi kalıplarının kullanıldığı görülmektedir. Oyun yapanlar, seyirciyle bir buluşma tasarlayacaklarına bu ilişkiyi seyirciyi kullanmak üzere işletmektedirler. Seyirciyi çocuk, kendilerini eğitmen yerine koymaktadırlar. Jacques Ranciere'nin "Cahil Hoca Paradoksu" Türk tiyatrosunun merkezi sorunsallarından birine cevap niteliği taşımaktadır. Tiyatrodaki erk sahibi her kesimin seyirciye yönelirken kendilerini bir üst akıl olarak görmek yerine; cahil bir hoca olarak kendilerini algılamaları, yani aslında onlardan bir şeyler öğrenme ya da sahne olayındaki merkezi konuları dolayısıyla onları ciddiye alma, kültürel alışkanlıklarını dikkatle inceleme ve seyirci ile ortak kesişim noktaları yakalamaya çabalama gibi sahne seyirci ilişkisinde önemli süreçleri hayata geçirmeleri daha verimli sonuçlar alınmasına neden olacaktır.

Geçmişte, Orta Asya bozkırları, katı, acımasız, incitici doğasıyla göçebe Türklerin bütün eylemlerini belirlemişti. Göçebe yaşam, kalıcı bir kültür oluşturmaya izin vermediğinden, doğadan bağımlılığı azaltmaya, hatta teknolojinin yardımıyla denetleme ve yönlendirmeye, geleceği planlamaya olanak vermemekteydi. Bu kültürel belirlemenin Türk seyircisinin izleme alışkanlıkları üzerinde önemli bir etkisi vardır. Geçmişteki günlerde geleceği planlama gibi bir alışkanlık edinmemiş, anı yaşamaya, günü kurtarmaya odaklı bir yapı sergileyen bu kültürün üyeleri, kültürel birikim yapma konusunda eylemsiz kalmaya meyilli olmuşlardır. Böylesi bir kültürden gelen bireylerin oyun izlerken, oyunun sözünü alıp, estetik bir haz üreterek bu sözü gündelik hayatına uygulaması pek olası değildir. Türk tiyatro seyircisinin sağaltılıp, uyumlanma gibi bir anlayışının olması da bu özelliğiyle ilgilidir. Türk tiyatrosundaki erk sahipleri bu önemli sıkıntı üzerine ne kadar düşünseler de; seyirciyi muhatap alıp, onu ciddi bir eksene oturttukları söylenemez. Türk tiyatrosunda belirli dönemlerde seyircinin kültürel kodlarına odaklanıldığı; bu dönemlerde canlı ve verimli bir sahne seyirci ilişkisi kurulduğu gözlemlenmiştir. Bu dönemlerde seyircinin seyretme kalıplarına hassasiyet gösterildiği, alışkanlıklarının göz önüne alındığı görülmektedir. Bu canlı ilişkinin merkezinde Türk seyircisinin dünyayı algılama biçimi, evren algısı gibi yönelimlerin tümünü içinde barındıran kültürü vardır. Türk tiyatrosunda erk sahipleri, oyun yapanlar, tiyatro olayını kurgularken, göçebe toplum ve onun zihniyet örüntüleri ile ortaya çıkaracakları yapıtlarını uzlaştırmak ya da ilişkilendirmek zorundadırlar. Aksi taktirde seyirciyle kurulmak istenen ilişkiye ulaşabilmeleri mümkün görünmemektedir.

KAYNAKÇA

SÖZLÜK VE ANSİKLOPEDİLER

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi (1986). Cilt 22, İstanbul, Milliyet Yayınları,

Meydan Larousse, (Tarih), (Yayınevi) Cilt 11

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük (1983). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Türkçe Sözlük (1991). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları

Tiyatro Terimleri Sözlüğü (1966). Ankara: TDK Yayınları.

İslam Ansiklopedisi.

ARSEVEN, Celal Esad (1963, 1983). *Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul, MEB

BUDAK, Selçuk (2003). *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

CARDWELL, Mike (2013). *Dictionary of Psychology*, USA: Routledge.

CEVİZCİ, Ahmet (2002). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.

CEVİZCİ Ahmet(1999). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Paradigma Yayınları.

CEVİZCİ, Ahmet (1996). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Paradigma Yayınları.

ÇALIŞLAR, Aziz (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

DEVELİOĞLU, Ferit (2000). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara: Aydın Kitabevi.

DEVELİOĞLU, Ferit (2004). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara: Aydın Kitabevi

DEMİRAY, Kemal (1994). *Temel Türkçe Sözlük*, İstanbul, İnkılap Yayınevi.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1989). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi.

İMER, Kamile-KOCAMAN, Ahmet – ÖZSOY, A. Sumru (2011). *Dilbilim Sözlüğü*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

KANAR, Mehmet (2010) *Etimolojik Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul: Derin Yay.

KANAR, Mehmet (2005). *Etimolojik Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul, Derin Yay.

KANAR, Mehmet (2009). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul, Say Yayınları

MAHMÜD, El Kâşgari (2007). *Divanü Lügati 't Türk*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

NUTKU, Özdemir (1998). *Gösterim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

SAMİ, Şemsettin (1985). *Kamus-i Türki*, İstanbul, Cilt: 3, Tercüman Yayınları.

SENCER, Muzaffer (1981). *Yöntembilim Terimleri Sözlüğü*, Ankara: TDK.

TANYELİ Uğur-SÖZEN Metin (1992). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

TDK Güncel Türkçe Sözlük

ULUDAĞ, Süleyman (2001). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

ULUDAĞ, Süleyman (2002). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.



KİTAPLAR:

ABERCROMBIE, Nicholas - LONGHURST, Brian (1998). *Audiences*, London: Sage Publication.

AND, Metin (1971). *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923*, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

AND, Metin (1972). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

AND, Metin (1973). *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

AND, Metin (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

AND, Metin (1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Ankara, Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları.

AND, Metin, (1983). *Geleneksel Tiyatro Karagöz*, Ankara, Başbakanlık Basımevi.

AND, Metin (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

AND, Metin (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Ankara, Turhan Kitabevi.

AND, Metin (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul, İnkılap Kitapevi.

AND, Metin (2000). *Kırk Gün Kırk Gece*, İstanbul, Toprakbank Yayınları

AND, Metin (2004). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul, İletişim Yayınları.

AND, Metin (2015). *16.Yüzyılda İstanbul*, İstanbul, YKY.

AND, METİN (2008). *Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası*, İstanbul, YKY.

AVCIOĞLU, Doğan (1978). *Türklerin Tarihi*, İstanbul, Tekin Yayınevi.

ATAMAN, SADİ Yaver(1974).*Dümbüllü İsmail Efendi*, İstanbul, YKY.

ARNOTT, Peter (1991). *Public and Performance in The Greek Theatre*, New York: Routledge.

AMİCİS, Edmundo de (2006). *İstanbul*, Çev: Beynun Akyavaş, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

ARTAUD, Antonin (2009). *Tiyatro ve İkizi*, Çev. Bahadır Gülmez, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ADLER Cyrus-RAMSAY Allan (2012). *İstanbul 1898 Kahvehane Hikayeleri*, Çev: Sabri Kalıç, İstanbul, Maya Kitap.

AYTAŞ–YALÇIN Gıyasettin Alemdar (2002). *Tiyatro ve Canlandırma*, Ankara, Akçağ Yayınları.

ARPAD, Burhan (2007). *Bir İstanbul Var İdi*, İstanbul, Remzi Kitabevi.

ARPAD, Burhan (1974). *Direklerarası*, İstanbul, May Yayınları,

AKTER, Turgut (2010). *İstanbulda Tiyatro*, Hawaii, World Public Library Association.

AYVAZOĞLU, Beşir (1999). *Aşk Estetiği*, İstanbul, Ötüken Yayınları.

AYVAZOĞLU, Beşir (1989). *İslam Estetiği ve İnsan*, İstanbul, Çağ Yayınları.

AYVAZOĞLU, Beşir (1992). *İslam Estetiği*, İstanbul, Ağaç Yayıncılık.

ALADA, Adalet Bayramoğlu (2008). *Osmanlı Şehrinde Mahalle*, İstanbul, Sümer Kitabevi Yayınları.

ALVER, Köksal (2013). *Mahalle*, İstanbul, Hece Yayınları.

AHİSKA, Meltem (2005). *Radyonun Sihirli Kapısı*, İstanbul, Metis Yayınları.

ARACI, Emre (2010). *Naum Tiyatrosu*, İstanbul, YKY.

ALMOND İan (2012). *İbni Arabi ve Derrida*, Çev: Kadir Filiz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

ARVASI Seyyid Ahmet (2006). *Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz*, İstanbul, Babıali Kültür Yayıncılık.

ADANIR, Oğuz (2010). *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış*, İstanbul, DoğuBatı Yayınları.

AKTAR, Cengiz (1993). *Türkiye'nin Batılılaştırılması*, Çev: Temel Keşoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

AHMET MİDHAT EFENDİ (1998). *Açıkbaş*, Bütün Oyunları, İstanbul, Dergah Yayınları.

AHMET MİTHAT EFENDİ (1990). “Ahmet Mithat Efendi’nin Tiyatrolarına Dair”, *Ahmet Mithat Efendi’nin Tiyatroları*, İnci Enginün, İstanbul, Marmara Üniversitesi Yayınları.

AHMET MİTHAT EFENDİ (2007). *Vah*, İstanbul, Sel Yayıncılık.

BAHTİN, Mihail (2016). *François Rabelais ve Ortaçağ-Rönesans Halk Kültürü*, Çev: Sabri Gürses, İstanbul, Alfa Yayınları.

BOAL, Augusto (2011). *Ezilenlerin Tiyatrosu*, Çev: Necdet Hasgöl, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

BAYKARA, Tuncer (1988). *Anadolu'nun Tarihi Coğrafyasına Giriş I*, Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

BELGE, Murat (2008). *Osmanlı'da Kurumlar ve Kültür*, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları.

BARONYAN, Hagop (2016). *İstanbul Mahallelerinde Bir Gezinti*, Çev: Paris Hilda Teller Babek, İstanbul, Can Yayınları.

BOURRIAUD, Nicolas (2005). *İlişkisel Estetik*, Çev: Saadet Özen, İstanbul, Bağlam Yayınları.

BATES, Daniel G. (2013). *21. Yüzyılda Kültürel Antropoloji*, Çev: Süavi Aydın- Serpil Altuntek vd., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

BAUMOL, J. – BOWEN, William G. (1966). *Performing Arts The Economic Dilemma*, New York: Twentieth Century Fund.

BEACHAM, Richard C. (1996) *The Roman Theatre and Its Audience*, USA: Harvard University Press.

BENNET, Susan (1997). *Theatre Audiences*, Routledge, London and New York.

BROOK, Peter (1990). *Boş Alan*, (Çev: Ülker İnce), İstanbul: Afa Yayınları.

BROWN, Bill (2008). *Sitüasyonist Enternasyonal*, Çev: Melis Oflas, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.

- BERGER, John (2014). *Görme Duyusu*, Çev. Osman Akinhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- BERGER, John (1995). *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- BİRSEL, Salah (1983). *Kahveler Kitabı*, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- BİRSEL, Salah (1980). *Boğaziçi Şingir Mingir*, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- BİNGÜL, İlyaz (2013). *Osmanlı'da Kahvehane*, İstanbul, Gram Yayınları.
- BİSHOP, Claire (2012). *Arthifical Hell : Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso Press.
- BLAU, Herbert (1990). *The Audience*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- BROCKETT, Oscar (2000). *Tiyatro Tarihi* Çev: Sokullu vd, Ankara: Dost Yayınları.
- BOCK, Philip K. (2001), *İnsan Davranışının Kültürel Temelleri*, Çev:N.Serpil Altuntek, Ankara: İmge Kitabevi.
- BRAUN, Edward (2013). *Yönetmen ve Sahne*, Çev: Bahadır Sina Şener, İstanbul: MitosBoyut.
- BOZER, Deniz (2016). *Postdramatik Tiyatro ve İngiliz Tiyatrosu*, İstanbul: MitosBoyut.
- BOLLA, Peter de (2006). *Sanat ve Estetik*, Çev. Kubilay Koş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BULAÇ, Ali (2007). *Tarih, Toplum ve Gelenek*, İstanbul, Yeni Akademi Yayınları.
- BAŞBUĞ, Esra Dicle (2013). *Resmi İdeoloji Sahnedeki*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- BARKEY, Karen (2008). *Farklılıklar İmparatorluğu Osmanlılar*, Çev: Ebru Kılıç, İstanbul, Versus Yayınları.
- BORATAV, Pertev Naili, (2012). *Türk Mitolojisi*, Çev.Recep Özbay, Ankara, BilgeSu Yayın
- BORATAV, Pertev Naili (2009). *Zaman Zaman İçinde*, İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları.

BORATAV, Pertev Naili (1969). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul, Gerçek Yayınevi.

BEYAZIT, Mehmet (Tarihsiz), *Dünden Bugüne Meddah Geleneğimiz*, İskenderun, Tiyatro Hasbıhal Derki'si.

BOURDIEU, Pierre & Darbel, Alain (2011). *Sanat Sevdası*, Çev. Sertaç Canpolat, İstanbul: Metis Yayınları.

BOYAR Ebru & FLEET, Kate (2010) *Osmanlı İstanbul'unun Toplumsal Tarihi*, Çev: Serpil Çağlayan, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.

BRECHT, Bertolt (1997). *Epik Tiyatro*, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi.

BURKE, Peter (2008). *Kültür Tarihi*, Çev. Mete Tunçay, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

BEHAN, Tom (2000). *Dario Fo Revolutionary Theater*, London: Pluto Press.

BÜRGER, Peter (2003). *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek, İstanbul : İletişim Yayınları.

BACHELARD Gaston (2017). *Mekanın Poetikası*, Çev: Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları.

BERKES, Niyazi(2003). *Çağdaşlaşma*, İstanbul, YKY

BERKES, Niyazi (2012). *Çağdaşlaşma*, İstanbul, YKY.

BENNEFOY, Yves (2000). *Mitolojiler Sözlüğü*, (Çev: Levent Yılmaz), Ankara, Dost Kitabevi.

CANSEVER, Turgut (2013). *İstanbul'u Anlamak*, İstanbul: Timaş Yayınları.

CANSEVER, Turgut (1997). *İslam'da Şehir ve Mimari*, İstanbul, İz Yayıncılık.

CARLSON, Marvin(1990). *Theatre Semiotics Signs of Life*, USA: İndiana University Press.

CARLSON, Marvin (2007). *Tiyatro Teorileri*, Ankara: De ki Yayınları.

- CANDAN, Ergun (2008). *Türklerin Kültür Kökenleri*, İstanbul, Sınır Ötesi Yayınları.
- CANTEK, Levent (2011). *Şehre Göçen Eşek*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- CANTEK, Levent- GÖNENÇ Levent (2017). *Muhalefet Defteri*, İstanbul, YKY.
- CAHEN, Claude (2008). *Osmanlılardan Önce Anadolu*, Çev: Erol Üyepazarcı, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- CAHEN, Claude (2000). *İslamiyet*, Çev: Esat Nermi Erendor, Ankara, Bilgi Yayınevi.
- CHATMAN, Seymour, (2008). *Öykü ve Söylem* Çev: Özgür Yaren, İstanbul, De ki Yayınları.
- CASE, Sue Ellen (2010) *Feminist Tiyatro*, Çev. Ayşan Sönmez, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- CEM, İsmail (1973). *Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi*, İstanbul, Cem Yayınevi.
- CHİTTİCH, William (1999). *Hayal Alemleri*, Çev: Mehmet Demirkaya, İstanbul, Kaknüs Yayınları.
- CHARTIER Roger (1998) *Yeniden Geçmiş*, Çev: Lale Arslan, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- CHAIM, Daphne Ben (1984). *Distance In the Theatre, The Esthetics of Audience Response*, London: UMI.
- COOK, Ann Jennalie (1981). *The Privileged Playgoers of Shakespeare’s London 1576–1642*, USA: Princeton University Press.
- COUNCELL Colin & WOLF Laurie (2001). *Performance Analysis*, London / N.Y, Routledge.
- CRARY, Jonathan (2010). *Gözlemcinin Teknikleri*, Çev. Elif Daldeniz, İstanbul: Metis Yayınları.
- ÇALIŞLAR, Aziz (2004), *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, İstanbul: Mitoş-Boyut Yayınları.
- ÇAMUROĞLU, REHA (1990). *Tarih, Heterodoksi ve Babailer*, İstanbul, Der Yayınevi.
- ÇAMUROĞLU, Reha (2010). *Dönüyordu*, İstanbul, Kapı Yayınları.

ÇAMURDAN, Esen (2010). *Gülmenin Oyunsu Özgürlüğü*, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları.

ÇELENK, Semih (2000). *Barbarlar Mutludur*, İzmir, Etki Yayınları.

ÇELENK, Semih (2003). *Kalemden Sahneye, 1946'dan Günümüze Oyun Yazarlığında Eğilimler, 1970-1980, 3.Cilt, İstanbul, Yazı-Görüntü-Ses Yayınları*.

ÇELENK, Semih (2007). *Postmodern Zamanlarda Tiyatro*, İzmir, Etki Yayınları.

ÇELENK, Semih (1992). *Sokaktaki Tiyatro*, İzmir, Altinkent Matbaacılık.

CANETTİ, Elias (2010). *Kitle ve İktidar*, Çev: Gülşat Aygen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

CEYHUN, Demirtaş (2000). *Ah Şu Biz "KaraBıyıklı" Türkler*, İstanbul, Sis Çanı Yayınları.

DAVIS, J. - EMELJANOV, V. (2001). *Reflecting the Audience, London Theatregoing 1840-1880*, Iowa, University of Iowa Press.

DE MARİNİS, Marco (1993). *The Semiotics Of Performance*, From İtaliano to English Translated by: Aine O'Healy, USA, İndiana University Press.

DOLAN Jill (2013). *The Feminist Spectator in Action*, New York, Palgrave Macmillan.

DEBUFFET, Jean (2010). *Boğucu Kültür*, Çev. İsmet Berkan, Ankara: Dost Kitabevi.

DEBORD, Guy (1996). *Gösteri Toplumu*, Çev: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

DIETRICH, John E, (1953). *Play Direction*, New York: Perentice Hall Inc.

DİLLİGİL, Turhan (1953). *Tarih Boyunca Tiyatro*, Ankara: Seçilmiş Hikayeler Dergisi Kitapları.

DİVİTÇİOĞLU, Sencer (2000). *Kök Türkler*, İstanbul, YKY.

DİVİTÇİOĞLU, Sencer (2000). *Oğuz'dan Selçuklu'ya*, İstanbul, YKY.

DOLAN, Jill (2012). *The Feminist Spectator As Critic*, USA: The University of Michigan Press.

DEMİRDAĞ, Refika Altıkulaç (2016). *Tiyatroda Seyirci Fikri ve Tanzimat Tiyatrosu*, Adana, Karahan Kitabevi.

DAIGLE Lennet J. Daigle (1988). Playgoing in Shakespeare's London by Andrew Gurr, "South Atlantic Review", Vol. 53, No. 3, Convention Program Issue (Sep., 1988), pp. 108-110. South Atlantic Modern Language Association.

DİLAVER, Faruk (2013). *Hakikat*, İstanbul, Destek Yayınları.

DIETRICH, John E (1953). *Play Direction*, New Jersey, Perentice Hall Inc.

DURSUN, Tarık K (2002). *O Şehir Senin Bu Şehir Benim*, İstanbul, Literatür&Arka Pencere.

ECO, Umberto (1984). *The Role of The Reader*, Bloomington, Indiana University Press.

ECO, Umberto (1992). *Açık Yapıt*, Çev: Yakup Şahan, İstanbul, Kabalcı Yayınları

EAGLETON, Terry (1990). *Edebiyat Kuramı*, Çev: Esen Tarım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

ELİADE, Mircea(1999). *Şamanizm*, Çev: İsmet Birkan, Ankara, İmge Kitabevi.

ELİADE, Mircea (1990). *Dinin Anlamı ve Sosyal Fonksiyonu*, Çev: Mehmet Aydın, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

ELİADE, Mircea (2003). *Dinler Tarihine Giriş*, Çev: Lale Arslan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

ELİADE, Mircea (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*, Çev: Ümit Altuğ, Ankara, İmge Kitabevi.

ELİADE, Mircea (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi, Cilt I*, Çev: Ali Berktaş, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

ELİADE, Mircea (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi, Cilt II*, Çev: Ali Berktaş, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

ELİADE, Mircea (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi, Cilt III*, Çev: Ali Berktaş, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

ELAM, Keir, (2005), *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York, Methuen & Co. Ltd

ERZEN, Jale Nejdet (2011). *Çoğul Estetik*, İstanbul, Metis.

ERZEN, Jale Nejdett (2015). *Üç Habitus*, İstanbul, YKY.

ERTUĞRUL, Muhsin (2007). *Benden Sonra Tufan Olmasın*, İstanbul, Remzi Kitabevi.

EBUZZIYA TEVFİK (1973). *Yeni Osmanlılar*, Çev: Şemsettin Kutlu, İstanbul, Hürriyet Yayınları.

ERGIN, Muharrem (1969). *Dede Korkut Kitabı*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.

ESİN, Emel, (1978). *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslamiyete Giriş*, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Matbaası.

ESİN, Emel, (1979). *Türk Kozmolojisine Giriş*, İstanbul, Kabacı Yayınları.

FANCHER, Raymond E. (1990). *Ruhbilimin Öncüleri*, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.

FARAGO, France (2013). *Sanat*, Çev. Özcan Doğan, Ankara: DoğuBatı Yayınları.

FAROQHİ, Suraiya (2011). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*, Çev: Elif Kılıç, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları

FISH, Stanley (1980). *Is There a Text In This Class?*, USA, Harward University Press.

FRIED, Michael (1998). *Art and Objecthood*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

FİSKE John (2014). *İletişim Süreçleri*, Çev: Süleyman İrvan-Ümit Hüsrev Yolsal, Ankara, Pharmakon Yayınevi.

FRESHWATER, Helen (2009). *Theatre&Audience*, England: Macmillan Press.

FREUD, Sigmund (1999). *Sanat ve Edebiyat*, Çev. Emre Kapkın-Ayşe Tekşen Kapkın, İstanbul: Payel Yayınevi.

FUAT, Memet (1984). *Tiyatro Tarihi*, İstanbul, Varlık Yayınevi.

FAHY Thomas- KING Kimbal (2003). *Captive Audience*, New York and London, Routledge.

FAHRİ, Mustafa (1974). *İşte Alafranga Aktaran: Niyazi Akı, XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Yayınları.

FİCHER-LICHTE, Erica (2016). *Performatif Estetik*, Çev: Tufan Acil, İstanbul: Ayrıntı

GRAVER, David (1995). *The Aesthetics of Disturbance: Anti-art in Avant-garde Drama*, USA, The University of Michigan Press.

GOYTİSOLO, Juan (2004). *Osmanlı'nın İstanbulu*, Çev: Neyyire Gül Işık, İstanbul, YKY.

GOURDON, Anne-Marie (1982). *Théâtre, Public, Perception*, Çev. Mustafa Öztürk, Paris: Editions du CNRS.

GÖKA, Erol (2010). *Türkün Göçebe Ruhu*, İstanbul, Timaş Yayınları.

GROTOWSKI, Jerzy (1980). *Towards a Poor Theatre*, (ed. Eugenio Barba, London: Eyre Methuen Drama Books.

GROTOWSKI, Jerzy(2002). *Yoksul Tiyatroya Doğru*, Çev: Hatice Yetişkin, İstanbul:Tavanarası Yayıncılık

GOFF, Jacques Le (2015). *Ortaçağ Batı Uygarlığı*, Çev: Hanife Güven-Ugur Güven, İstanbul: DoğuBatı Yayınları.

GURR, Andrew (2004). *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge: Cambridge University Press.

GERÇEK, Selim Nüzhet (2013). “Meddah”, *Meddah Kitabı*, Ünver Oral, İstanbul, Kitabevi Yayınları.

GÜVENÇ, Bozkurt (1995). *Türk Kimliği*, Ankara, Remzi Kitabevi.

GÜLŞEN, ENVER (2011). *Hakikatin Sineması*, İstanbul, Külliyyat Yayınları.

GRIFFITHS, Jay (1999). *Tik Tak*, Çev:Ertuğ Altınay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları

GOODY, Jack (2011). *Yaban Aklın Evcilleştirilmesi*, Çev: Koray Değirmenci, İstanbul, Pinhan Yayıncılık.

GOODY, Jack (2013). *Yazılı ve Sözel Arasındaki Etkileşim*, Çev: Osman Bulut, İstanbul, Pinhan Yayıncılık.

GAUTIER, Theophile (Tarihsiz). *İstanbul*, Çev: Nurullah Berk, İstanbul, Yenilik Basımevi.

GİNZBURG, Carlo (2011). *Peynir ve Kurtlar*, Çev: Ayşen Gür, Metis Yayınları.

GASTER, Theodor H. (2000). *Thespis*, Çev: Mehmet H. Doğan, İstanbul, Kabalıcı Yayınevi.

GEORGEON François -FENOGLİO İrene (2007). *Doğuda Mizah*, (Çev: Ali Berktaş), İstanbul, YKY.

GEORGEON, François, (2006). *Osmanlı- Türk Modernleşmesi 1900-1930*, Çev: Ali Berktaş, İstanbul, YKY.

GÖLPINARLI, Abdülbaki (1963). *Alevi Bektaşî Nefesleri*, İstanbul, Remzi Kitabevi.

HARBAGE, Alfred (1941). *Shakespeare's Audience*, New York: Columbia University Press.

HAVILAND, William A. (1990). *Cultural Anthropology*, USA: University of Vermont-Harcourtbrace Jovanovich College Publishers.

HAŞMET, *Viladetname* (Tarihsiz) Der: Reşad Ekrem Koçu, İstanbul, Çığır Kitabevi.

HEINICH, Nathalie (2013). *Sanat Sosyolojisi*, (Çev: Turgut Arnas), İstanbul, Bağlam Yayıncılık.

HEİM, Caroline (2016). *Audience as Performer : The Changing Role of Theatre Audiences In The Twenty-First Century*, New York, Routledge.

HASSAN, Ümit (1985). *Eski Türk Toplumu Üzerine İncelemeler*, İstanbul, Kaynak Yayınları.

HUIZINGA, Johan (2006). *Homo Ludens*, (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay), İstanbul: Ayrıntı.

HUIZINGA, Johan (1997). *Ortaçağın Günbatımı*, (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara, İmge Kitabevi.

HEREVİ, Hacı Abdullah El Ensari El (2008). *Menazilü's-Sairin*, (Çev: Abdürrezak Tek), Bursa, Emin Yayınları.

HUCVİRİ, Ali i Osman Cüllabi (1982). *Keşfü'l-Mahcüb*, (Haz: Süleyman Uludağ), İstanbul, Dergah Yayınları.

HAUSER, Arnold (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev: Yıldız Gülönü), İstanbul: Remzi Kitabevi.

HAMADEH Shirine (2010). *Şehr i Sefa*, (Çev: İlknur Güzel), İstanbul, İletişim Yayınları.

HATTOX, Ralph S. (1988). *Kahve ve Kahvehaneler*, (Çev: Nurettin Elhüseyni), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

HİÇYILMAZ, Ergun (2008). *İstanbul Geceleri ve Kantolar*, İstanbul, Sabah Yayınları.

INNES, Christopher (2004). *Avant-Garde Tiyatro*, (Çev. B. Güçbilmez - A.Kahraman), Ankara: Dost Kitabevi.

ISER, Wolfgang (1980). *The Implied Rieder*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press..

IRMAK, Coşkun(2006). *Ulusal Tiyatro ve Ulus Devlet*, İstanbul, MitosBoyut.

IŞIN, Ekrem (2006). *İstanbul'da Gündelik Hayat*, İstanbul, YKY.

İBNU'L ARABİ, Muhhiyiddin (2013). *Muhyiddin İbnu'l Arabi Fususu'l - Hikem Tercüme ve Şerhi III*, (Ed) Mustafa Tahralı Selçuk Eraydın, (Tercüme ve Şerh: Ahmed Avni Konuk), İstanbul, M.U İlahiyat Fakültesi Yayınları.

İBN ARABİ, Muhyiddin (2007). *Fütühat-ı Mekkiye*, Çev: Ekrem Demirli, Litera Yayıncılık.

İNAN, Abdulkadir (2006). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, İstanbul, Türk Tarih Kurumu.

İPŞİROĞLU, Zehra (1998). *2000'li Yıllara Doğru Tiyatro*, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları.

İPŞİROĞLU, Mazhar Ş (2003). *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*, İstanbul, YKY.

İNALCIK, Halil (2011). *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600)*, (Çev:Ruşen Sezer), İstanbul, YKY.

İNALCIK, Halil (2015). *Has- Bağçede 'Ayş u Tarab*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İZZET, Selami (1936). *Tiyatro Konuşmaları*, İstanbul, Akşam Matbaası.

JAUSS, Hans Robert (1982). *Toward an Aesthetic of Reception*, (translate: Timothy Bahti) Minneapolis, University of Minnesotha Press.

JUSDANİS, Gregory (2012). *Kurgu Hedef Tahtasında* (Çev: Çiçek Öztek), İstanbul : Koç Üniversitesi Yayınları.

KAFADAR, Cemal (2006). “Sinema ve Tarih”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5*, Ed: Deniz Bayrakdar, Bağlam Yayınları, İstanbul.

KÖPRÜLÜ FUAD (1999). “Meddahlar”, *Edebiyat Araştırmaları I*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

KENNEDY, Dennis (2009). *The Spectator and The Spectacle: Audiences in Modernity and Postmodernity*, Cambridge: Cambridge University Press.

KRİSHNAMURTI, Jiddu (2007). *Hakikat Üzerine*, (Çev:Deniz Demirdöven), İstanbul, Ayna Yayınevi.

KARADAĞ, Nurhan (1978). *Köy Seyirlik Oyunları*, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

KAFESOĞLU, İbrahim (2015). *Türk Milli Kültürü*, İstanbul, Ötüken Neşriyat.

KATTWINKEL, Susan (2003). Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance, Contributions in Drama and Theatre Studies, Number 101, Westport, Connecticut, London, Praeger.

KERSAW, Baz (1999). *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, London: Routledge.

KUDRET, Cevdet (2013). *Karagöz*, Cilt 1, İstanbul, YKY.

KUDRET, Cevdet (2013). *Karagöz*, Cilt 2, İstanbul, YKY.

KUDRET, Cevdet (2013). *Karagöz*, Cilt 3, İstanbul, YKY.

KUDRET, Cevdet(2007).*Ortaoyunu*, Cilt 1, İstanbul, YKY.

KUDRET, Cevdet(2007).*Ortaoyunu*, Cilt 2, İstanbul, YKY.

KUDRET, Cevdet(2007).*Ortaoyunu*, Cilt 3, İstanbul, YKY.

KABAKLI, Ahmet (2008). *Türk Edebiyatı I*, İstanbul, Hiperlink

KOÇU, Reşad Ekrem (2016). *Tarihte İstanbul Esnafı*, İstanbul, Doğan Kitap.

KOÇU, Reşad Ekrem (2002). *Aşk Yolunda İstanbul'da Neler Olmuş*, İstanbul: Doğan Kitapçılık.

KARABOĞA, Kerem (2010). *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I*, İSTANBUL, YKY.

KARAGÜL, Cansu (2015). *Alternatif Tiyatrolar*, İstanbul, Habitus Kitap.

KUTAY, Cemal (1970). *Ağlamamak İçin Nelere Gülerlerdi*, İstanbul, Sile Matbaası.

KÖMEÇOĞLU, Uğur (2012). *Kimlik, Mekan ve Gündelik Hayat*, İstanbul, Ufuk Kitapları.

KÜÇÜKDAĞ Yusuf- DEĞERLİ Ayşe- ŞAHİN Bekir (2015). *Osmanlı Devletinde Bektaşî Tekkeleri*, Konya, Çizgi Kitabevi.

KARPAT, Kemal (2002). *Osmanlı Modernleşmesi*, İstanbul, İmge Kitabevi.

KUNOS, Ignacz (1991). *Türk Masalları*, İstanbul, Engin Yayıncılık.

KRECH, David – CRUTCHFIELD, Richard S. (1948). *Sosyal Psikoloji Teori ve Önergeler*, (Çev. Erdoğan Güçbilmez - Oğuz Onaran), İstanbul, Türk Siyasi İlimler Derneği Yayınları.

LAO-TZU (1963). *Taoizm*, (Çev: Muhadder N.Özerdim), Ankara, Milli Eğitim Basımevi.

LENTRICCHIA, F. – MCAULIFFE, J. (2004). *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler*, (Çev. Barış Yıldırım), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

LEPPERT, Richard (2009). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü*, (Çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

LEAMAN Oliver (2000). *İslam Estetiğine Giriş*, Çev: Nuh Yılmaz. İstanbul, Küre Yayınları.

LICHTE, Erica Fischer (2002). *History of European Drama and Theatre*, London: Routledge.

LICHTE, Erica Fischer (2016). *Performatif Estetik*, Çev: Tufan Acil, İstanbul: Ayrıntı.

LEWIS, Bernard (2006). *İstanbul ve Osmanlı İmparatorluğu Medeniyeti*, Çev: Ömer F. Birpınar, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.

LEWIS, Bernard (1975). *İstanbul ve Osmanlı Uygarlığı*, Çev: Nihal Önal, İstanbul, Varlık Yayınevi.

LOPEZ, Jeremy (2003). *Theatrical Convention and Audience Responce in Early Modern Drama*, United Kingdom: Cambridge University Press.

LOUGH, John (1957). *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth & Eighteenth Centuries*, Londra: Oxford University Press.

LEVİNAS, Emmanuel (2006). *Ölüm ve Zaman*, (Çev:Nami Başer), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

LYOTARD, Jean-François (1990). *Postmodern Durum*, Çev: Ahmet Çiğdem, İstanbul: Ara Yayıncılık.

LATACZ, Joachim (2006). *Antik Yunan Tragedyaları*, (Çev:Yılmaz Onay), İstanbul: Mitos Boyut.

LEHMANN, Hans Thies (2006). *Postdramatic Theatre*, London Newyork: Routhledge.

LEFEBVRE, Henri (2016). *Mekanın Üretimi*, (Çev:Işık Ergüden), İstanbul, Sel Yayıncılık.

MALINOWSKI, Bronislaw (1992). *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*, (Çev. Saadet Özkal), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

MCLUHAN, Marshall (1999). *Gutenberg Galaksisi*, (Çev. Gül Gagalı Güven), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

MCLUHAN, Marshall (1994). *Understanding Media Extension of Man*, USA: Mit Press.

MC LUHAN-FİORE, Marshall, Quentin (2005). *Yaradığımız Medya*, (Çev: Ünsal Oskay) İstanbul, Merkez Kitapları.

MARDİN, Şerif (1991) *Türk Modernleşmesi*, İstanbul, İletişim Yayınları.

MARDİN, Şerif (2002). *Türkiye’de Toplum ve Siyaset*, İstanbul, İletişim Yayınları.

MARDİN, Şerif (1996). *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*, İstanbul, İletişim Yayınları.

MERİÇ, Nevin (2007). *Adab-ı Muaşeret*, İstanbul, Kapı Yayınları.

MALINOWSKI, Bronislaw (1992). *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

MACKENZIE A. Donald (1996). *Çin ve Japon Mitolojisi*, (Çev: Koray Akten), Ankara, İm Yayınları.

MACKINTOSH, Ian (1993). *Architecture, Actor and Audience*, London and New York, Routledge.

MUESSIG, Carolyn (2002). *Preacher, Sermon and Audience*, Leiden, Brill Publishing.

MACHON, Josephine (2013). *Immersive Theatre*, Usa: MacMillan Education

MCCONACHIE Bruce (2008). *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, **New York, Palgrave Macmillan.**

MANTRAN, Robert (1991). *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi*, (Server Tanilli), İstanbul, Say Yayınları.

MEYERHOLD, Vsevolod (1997). *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, (Çev:Ali Berkay), İstanbul: MitosBoyut.

MASSIGNON, Louis (1963) *İslam Sanatlarının Felsefesi*, (Çev: Burhan Toprak) İstanbul, Güzel Sanatlar Akademisi Türk San'atı Tarihi Enstitüsü Yayınları.

NERVAL, Gerard (2002). *Doğuya Seyahat*, (Çev: Muharrem Taşcıoğlu), Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

NIETZSCHE, Friedrich (2003). *Şen Bilim*,(Çev: Levent Özşar), İstanbul, Bursa, Asa Yayınevi.

NISBETT, Richard E. (2013). *Düşüncenin Coğrafyası*, (Çev. Gül Çağalı Güven), İstanbul: Varlık Yayınları.

NESİN, Aziz (1973). *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı*, İstanbul: Akbaba Yayınları.

NESİN, Aziz(1992).“*Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*”, Bütün Oyunları, İstanbul, Adam Yayınları.

NUTKU, Özdemir(1985). *Dünya Tiyatro Tarihi I*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

NUTKU, Özdemir(2014). *Zaman İçinde Zaman*, İstanbul, OpusKitap.

NUTKU, Özdemir(2015). *Darülbeydi'den Şehir Tiyatrosu'na*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ONG, Walter (2012). *Sözlü ve Yazılı Kültür*, (Çev: Sema Postacıoğlu Banon), İstanbul: Metis Yayıncılık.

ORAL, Ünver (1977). *Karagözname*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ORAL, Ünver (2012). *Karagöz Perde Gazelleri ve Tasavvuf*, İstanbul, Kitabevi Yayınları.

OCAK, Ahmet Yaşar(2005). *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler*, Ankara, Türk Tarih Kurumu.

OCAK, Ahmet Yaşar (1992). *Kalenderiler*, Ankara, Türk Tarih Kurumu.

OCAK, Ahmet Yaşar (2016). *Evliya Menakıbnameleri*, İstanbul, Timaş Yayınları.

ORTAYLI, İlber (2006). *Osmanlı Toplumunda Aile*, İstanbul, Pan Yayıncılık.

ONUR, Necmi (1966). *Çadır Tiyatrosu*, İstanbul, Kurul Yayınları.

OZANSOY, Halit Fahri (1968). *Eski İstanbul Ramazanları*, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri

ÖRNEK, Sedat Veyis (1971). *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*, İstanbul, Gerçek Yayınevi.

ÖGEL, Bahaettin (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

ÖNGÖREN, Ferit (1998). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ÖZSOYSAL, Fakiye – BALAY, Metin (2011). *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları III*, İstanbul, YKY.

ÖZÜNLÜ, Ünsal (1999). *Gülmecenin Dilleri*, İstanbul, Doruk Yayınları.

ÖZDEMİR, Nebi (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*, Ankara, Akçağ Yayınları.

PİSCATOR, Erwing (2012). *Politik Tiyatro*, (Çev: Mustafa Ünlü-Süavi Güney), İstanbul, Agora Kitaplığı.

PETROSYAN, Yuriy Aşatoviç (1974). *Sovyet Gözüyle Jöntürkler*, (Çev: M.Beyhan,A.Hacıhasanoğlu), Ankara, Bilgi Yayınevi.

PEZZELLA, Mario (2006). *Sinemada Estetik*, (Çev: Fisun Demir), Ankara, Dost Kitabevi.

- PEKMAN, Yavuz(2010). *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II*, İstanbul, YKY.
- PEAT, David F (1995). *Eş-Zamanlılık*, (Çev:İ.Boz), İstanbul, İnsan Yayınları.
- ROZENTHAL, Franz (1997). *Erken İslamda Mizah*, Çev: Ahmet Arslan, İstanbul, İris Yayınevi.
- RASİM, Ahmet(1970). *Ramazan Sohbetleri*, İstanbul, Kervan Yayınları.
- RADLOFF, Wilhelm (2008). *Türklük ve Şamanlık*, (Çev: A. Temir, T. Andaç, N. Uğurlu İstanbul, Örgün Yayınevi.
- RANCIERE Jacques (2014). *Cahil Hoca*, (Çev: Savaş Kılıç), İstanbul, Metis Yayınevi.
- RANCIERE, Jacques (2010). *Özgürleşen Seyirci*, (Çev. E.Burak Şaman) İstanbul: Metis Yayınları.
- RICCEUR, Paul (2013). *Zaman ve Anlatı: Dört*, (Çev: Umut Öksüzan, Atakan Altınörs İstanbul, YKY.
- ROSELLI, Dawid Kawalko (2011). *Theater Of People : Spectators and Society in Ancient Athens*, USA: University of Texas Press.
- ROUX, Jean-Paul (1994). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*,(Çev: Aykut Kazancıgil), İstanbul, İşaret Yayınları.
- ROUX, Jean-Paul (2008). *Türklerin Tarihi*, İstanbul, Kabalcı Yayınları.
- RAZ, Jacob (1983). *Actor and Audience*, Netherlands, Leiden E.J. Brill
- RADBOURNE, Jennifer & GLOW, Hilary & JOHANSON, Katya (2013). *Audience Experience : Audience Experience: A Critical Analysis Of Audiences In The Performing Arts*, UK, Bristoll Press.
- SARAN, Nephan (1993). *Antropoloji*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- SAUTER, Willmar (2000), *Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa: University of Iowa.
- SAUSSEY, Edmond (1950). *Türk Halk Edebiyatı*, (Çev: İlhan Başgöz) Emek Yayınevi, Ankara.
- SCHECHNER, Richard (1994). *Environmental Theatre*, New York- London: Applause

- SCHİMMELE, Annemarie (2001) *İslamın Mistik Boyutları*, (Çev: Ergun Kocabıyık) Kabalcı, İstanbul.
- SCHİMMELE, Annemarie (2012) *Doğu Batı Yakınlaşmaları* (Çev: Hüseyin Aguiçenoğlu), İstanbul, Avesta.
- SAYDAM, Bilgin (2011) *Deli Dumrul'un Bilinci*, İstanbul, Metis.
- SOKULLU, Sevinç (1997). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- SEMA, Sadri (1991). *Eski İstanbul'dan Hatıralar*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- SENNET, Richard (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü*, (Çev: Serpil Durak-Abdullah Yılmaz) İstanbul: Ayrıntı.
- SAKAOĞLU, Necdet-AKBAYAR, Nuri (1999). *Binbir Gün Binbir Gece : Osmanlı'dan Günümüze İstanbul'da Eğlence Yaşamı*, İstanbul, Denizbank Yayınları.
- SPATHARIS, Sotiris (2015). *Hayali Sotiris Spataris'in Anıları*, (Çev: Peri Efe) İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları
- SEVİNÇLİ, EFDAL (2016). *Leblebici Horhor Ağa Operetinin 140 Yıllık Serüveni*, İstanbul, OpusKitap.
- STATES, Bert O. (1985). *Great Reckonings in Little Rooms On The Phenomenology of Theater*, USA: University of California Press.
- STEINER, George (2011). *Tragedyanın Ölümü*, (Çev. Burç İdem Dinçel), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- SUZUKİ D.T (1997). *Zen Budizm*, (Çev: İlhan Güngören), İstanbul, Yol Yayınları.
- SIERZ, Aleks (2009). *Suratına Tiyatro*, (Çev: Selin Girit), İstanbul: MitosBoyut.
- SHİNER, Larry (2004). *Sanatın İcadı*, (Çev: İsmail Türkmen), İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- SARLO, Beatriz (2012). *Geçmiş Zaman*, (Çev: Peral Bayaz Charum), İstanbul, Metis.
- SMAJDA, E (2013). *Gülmek*, (Çev: S.N Arım), İstanbul, Bağlam Yayınları.
- SANDERS, Barry (1999). *Kahkahanın Zaferi*, (Çev: Kemal Atakay), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

- SİYAVUŞGİL, Sabri Esad (1941). *Karagöz Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*, İstanbul, Maarif Vekaleti Yayınları.
- SCOTT, J.C (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları*, (Çev: Alev Türker), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- SAYERS, David Selim (2013). *Tıfli Hikayeleri*, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- SENCER, Muzaffer(1968). *Dinin Türk Toplumuna Etkileri*, İstanbul, Geda Yayınları.
- SEZER Sennur-ÖZYALÇINER Adnan (2005). *Bir Zamanların İstanbulu*, İstanbul, İnkılap Kitabevi.
- SEVENGİL, Refik Ahmet (1990). *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*, İstanbul, İletişim Yayıncılık.
- SHAYEGAN, Daryush (2010). *Yaralı Bilinç*, (Çev.Haldun Bayrı), İstanbul: Metis Yayınları.
- ŞAYEGAN, Daryush (2008). *Batı Karşısında Asya*, (Çev: Derya Örs), İstanbul, Ağaç Kitabevi Yayınları.
- ŞİNASI, İbrahim (1982). *Şair Evlenmesi*, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- ŞENYAPILI, Önder- Aziz Aysel, Gürel İnci (1977). *Tv'nin Türk Toplumuna Etkileri*, İstanbul, Milliyet Yayınları.
- ŞENER, Sevda (2008). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi.
- ŞENER, Sevda (1963). *Müsahipzade Celal Ve Tiyatrosu*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- ŞENER, Sevda (2003). *Dram Sanatı*, İstanbul: Mitos- Boyut Yayınevi.
- ŞENER, Sevda (1993). *Oyundan Düşünceye*, Ankara, Gündoğan Yayınları.
- ŞENER, Sevda (1999). *Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Tiyatrosu*, Ankara, İşbank Kültür Yayınları.
- ŞENSOY, Ferhan (1988). *Şahları Da Vururlar*, İstanbul, Ortaoyuncuları Yayınları.
- STYAN, J.L. (1975). *Drama, Stage and Audience*, USA: Cambridge University Press
- ŞEM'DÂNİ-ZÂDE FINDIKLILI SÜLEYMAN EFENDİ (1981). *Şem'Dâni-Zâde Findıklılı Süleyman Efendi Târihi*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

ŞENER, Cemal (2010). *Şamanizm*, İstanbul, Etik Yayınları.

TANER, Haldun (1979). *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, İstanbul, Cem Yayınevi.

THROSBY, C.David – WITHERS, G.Withers (1979). *The Economics of the Performing Arts*, Australia, Gregg Revivals.

TYTELL John (1995). *The Living Theatre, Art, Exile, and Outrage*, New York: Grove Press.

TOWNSEND, Dabney (2002). *Estetiğe Giriş*, (Çev. Sabri Büyükdüvenci), Ankara: İmge Kitabevi.

TANJU, İsmail (1989). *12 Eylül Sonrası Teatral Yapı Teatral Seyircinin Estetik Çözümlemeleri Anket ve Sonuçları*, İstanbul, Gökçem Tiyatro Sinema Yayınları.

TUNÇ, Ayfer (2001). *Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek*, İstanbul, Altıkitap.

TÜRER Osman(2011). *Osmanlılarda Tasavvufi Hayat*, İstanbul, İnsan Yayınları.

THORAU, Henry (2017). *Görünmez Tiyatro*, (Çev: Hülya Karcı), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

TRIBBLE Evelyn B (2011). *Cognition in the Globe*, New York, PalgraveMacmillan

TANSUĞ, Sezer (1983). *Karşıtını Aramak*, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

TANSUĞ, Sezer (1993). *Şenlikname Düzeni*, İstanbul, YKY.

TÖRE, Enver (2006). *II.Meşrutiyet Tiyatrosu*, İstanbul, Duyap Yayın

TAHİR, Kemal (1992). *Notlar/Batılama*, İstanbul, Bağlam Yayınları.

TEVFİK Mehmed (1995). *İstanbulda Bir Sene*, İstanbul, İletişim Yayınları.

TANYELİ Uğur & TAPTIK Ali (2009). *Türkiye'nin Görsellik Tarihine Giriş: İstanbul'u Resmetmek*, İstanbul, Akın Nalça Kitapları,

TURA, Saffet Murat (2014). *Şeyh ve Arzu*, İstanbul, Metis Yayınları.

TELLO Nerio & RAVASSİ Alejandro (2012). *Yeni Başlayanlar İçin Tiyatro Tarihi*, (Çev: Deniz Eyüce) İstanbul, Habitus.

TUNCAY, Murat (2011). *Sahneye Bakmak 2*, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları

TUNCAY, Murat(2013). *Sahneye Bakmak 3*, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları.

TUNCAY, Murat (2004). *Müsahipzade Celal Tiyatrosunda Osmanlı Tavrı*, İstanbul, Büro Yayınları.

TURAN, Şerafettin (2010). *Türk Kültür Tarihi*, Ankara, Bilgi Yayınevi.

TİMUR, Taner (1991). *Osmanlı -Türk Toplumunda Tarih, Toplum ve Kimlik*, İstanbul, Afa Yayınları.

THEVENOT, Jean (1978). *1655-1656'da Türkiye*, (Çev: Nuray Yıldız), İstanbul, Tercüman Yayınları.

TABUROĞLU Özgür (2013). *Resim Söz ve Yazı*, Ankara-İstanbul, DoğuBatı Yayınları.

TANÖR, Bülent (1996). *Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri*, İstanbul, Afa Yayınları.

TÖRE, Enver (2006). *Meşrutiyet Tiyatrosu*, İstanbul, Duyap Yayınları.

TUSİ, Ebu Nasr Serrac (1996). *İslam Tasavvufu*, (Çev: Kamil Yılmaz), İstanbul, Altınoluk Yayınları.

TUNAYA, Tarık Zafer (2004). *Türkiyenin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri*, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

UBERSFELD, Anne (1981). *L'école de Spectateur: Lire Le Theatre 2*, (Çev. Mustafa Öztürk), Paris: Les Edision Sociales.

UBERSFELD, Anne (1982). *Lire Le Theatre* (Çev. Mustafa Öztürk), Paris: Messidor / Les Editions Sociales.

USTA, Çiğdem (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*, Ankara, Akçağ Yayınları.

UÇAR, Şahin (2010). *Varlığın Anlamı*, İstanbul, Şule Yayınları.

ULUDAG, Süleyman(1979). *İslam Düşüncesinin Yapısı*, İstanbul, Dergah Yayınları.

UNAT, Nermin Abadan (2002). *Bitmeyen Göç*, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

ÜLGENER, Sabri F. (1981). *Zihniyet ve Din, İslam Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlakı*, İstanbul, Derin Yayınevi.

ÜLGENER, Sabri F. (1981). *İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası*, İstanbul, Der Yayınları.

ÜLGENER, Sabri F. (2006). *Zihniyet Aydınlar ve İzm'ler*, İstanbul, Derin Yayınları.

ÜLGENER, Sabri F. (1984). *Darlık Buhranları ve İslam İktisat Siyaseti*, İstanbul, Mayaş Yayınları.

ÜNLÜ, Aslıhan (2006). *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları.

ÜNLÜ, Aslıhan (2009). *Merkeze Dönmek*, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları.

ÜNLÜ, Aslıhan (2015). *Biyografi ve Biyografik Dram*, Ankara, NotaBene Yayınları.

WALTON, J.Michael (1984). *The Greek Sense of Theatre*, Londra: Methuen.

WHITE, Gareth (2013). *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*, New York, Palgrave Macmillan.

WOHL, David (2014). "Sight-Specific Theatre" *Southern Theatre Magazine*, Usa: Winter, Vol: 54, p.28

WRIGHT, Elisabeth (1998). *Postmodern Brecht*, (Çev: Ayşegül Bahçıvan), Ankara: Dost Kitabevi.

YALÇIN Alemdar - AYTAŞ Gıyasettin (2002). *Tiyatro ve Canlandırma*, Ankara, Akçağ Yayınları.

YAVUZ, Hilmi (2013). *Türkiye'nin Zihin Tarihi*, İstanbul, Timaş Yayınları.

ZELYUT, Rıza (2016). *Alevi Bektaşilerde Mizah*, İstanbul, Kaynak Yayınları.

ZERZAN, John (2013). *Gelecekteki İlkel*, (Çev:Cemal Atila) İstanbul, Kaos Yayınevi.

ZE'EVİ, Dror (2008). *Müslüman Osmanlı Toplumunda Arzu ve Aşk 1500-1900*, (Çev: Fethi Aytuna), İstanbul, Kitap Yurdu Yayınları.

MAKALELER

AND, Metin (2013). “Meddah, Meddahlık, Meddahlar”, *Meddah Kitabı*, Ünver Oral, İstanbul, Kitabevi Yayınları, s.3-17

AND, Metin (2013). “İonesco ve Karagöz”, *Karagöz Kitabı*, Haz: Sevgül Sönmez, İstanbul, Kitabevi Yayınları, s.59-65

AYTAÇ, Pakize (2012). “Karagöz’ün Perde Gazellerinde Tasavvuf”, *Karagöz Perde Gazelleri ve Tasavvuf*, Ünver Oral, İstanbul, Kitabevi Yayınları, s.255-282

AYVAZOĞLU, Beşir (2013). “İstanbul’un Oluş Ve Bozuluş Tarihi”, *İstanbul Tarih ve Kültür*, Ed: Recep Bozdoğan& Nail Yılmaz & Müslüm Yılmaz, İstanbul, T.C. Marmara Belediyeler Birliği Yayını.

AKŞİT, Ahmet(2012). “Modernleşme Sürecinde Karagöz”, *Toplumsal Tarih*, Sayı: 228, Aralık, İstanbul, 64-71.

BANARLI, Nihad Sami (1986). “Karagöze Dair”, *Karagöz*, Muhittin Sevilen, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

BARKAN, Ömer Lütfi (Ekim 1949-Temmuz 1950). “Osmanlı İmparatorluğunda Bir İskan ve Kolonizasyon Metodu Olarak Sürgünler”, 11.Cilt, No: 1-4, İstanbul, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası.

BENNETT, Susan (2012). “Making Up The Audience: Spectatorship in Historical Context”, *The Theatre Symposium a Publication of The Southeastern Theatre Conference Gods and Groundlings: Historical Audiences*, (ed: Bert Edward Wallace), USA: University Alabama Press.

BENNETT, Susan (2006). “Theatre Audience Redux ”, *Theatre Survey*, Volume Null / Issue 02 November, Cambridge, 2006, ss. 225-230.

BARTHES, Roland (2013). “Yazarın Ölümü” *Dilin Çalışma Sesi*, (Çev: Ayşe Ece) İstanbul, YKY.

BİNGÜL, İlyaz (2006), “Resim Yasağı ve Roman”, *Kitap-lık*, Sayı:95, Haziran, İstanbul, ss.120-124

BİNGÜL, İlyaz (2004). “Osmanlı Türk Edebiyatında Bir Devrim: Karagöz”, *Yıkın Perdeyi Eyledin Viran*, İstanbul, YKY.

BORATAV Pertev Naili (1991). “Bektaşilik ve Bektaşî Fıkraları Üzerine Birkaç Söz”, *Folklor ve Edebiyat*, İstanbul, BilgeSu Yayınları.

ÇEVİK Adnan & ERTEN, İsmail Hakkı & ÖZTÜRK, Özlem (2012). “Seyirci Alımlaması Üzerine Ampirik Çalışmalar: Jerry ve Tom, Oleanna”, *Prof. Dr Özdemir Nutku’ya Armağan*, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir s.409-423.

DE MARINIS, Marco – DWYER Paul (1987) “Dramaturgy of the Spectator”, *TDR*, The Mitt Press, Sayı: 31, No:2, Yaz 1987.

DALATABAN, Murat (2009). “Önsöz”, *Suratına Tiyatro*, Aleks Sierz, (Çev: Selin Girit), İstanbul: MitosBoyut, s.9-10

ERDOĞAN, Nezih (2011). “Bir Seyirci Yapmak: 1896-1928 arası İstanbul’da Sinema ve Modernlik”, *İstanbul Nereye?*, Ed: Deniz Göktürk, Levent Soysal, İpek Türel, İstanbul, Metis Yayınları, s..175-190.

ENGİNÜN, İnci (1990). “Ahmet Mithat Efendi’nin Tiyatrolarına Dair”, *Ahmet Mithat Efendi’nin Tiyatroları*, İstanbul, Marmara Üniversitesi Yayınları.

FENOGLİO, İrene & GEORGEON, François (2007). “Sunuş”, *Doğu’da Mizah*, (Çev: Ali Berktaş), İstanbul, YKY, s. 7-14

FOUCOULT, Michel (1993). “Yazar Nedir”, *Edebiyat Eleştirisi*, Güz Sayı:4, (Çev: Hikmet Çetinkaya), İstanbul.

GEORGEON, François (2007) “Osmanlı İmparatorluğu’nda Gülmek Mi?” *Doğu’da Mizah*, Çev: Ali Berktaş, İstanbul, YKY, 79-101

GÜRÜN, Dikmen (2006). “Kabare Tiyatrosu ve Haldun Taner”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, Sayı:8, İstanbul, s.5-18.

HİLAV, Selahattin (1994). “Mizahın Evrimi ve Karikatür”, *Gül Diken*, Sayı: 5, İstanbul, İris Yayınevi.

İŞİN, Ekrem (2006). “Sohbet Mekanı Olarak Kahvehaneler”, *Soframız Nur Hanemiz Mamur*, Suraiya Faroqhi-Christoph K.Neumann, İstanbul, Kitap Yayınevi, s.229-238.

KARABABA Eminegül & GER Güliz, “Early Modern Ottoman Coffehouse Culture and the Formation of the Consumer Subject”, *Journal of Consumer Research*, 2010

KAFADAR, Cemal (2006). “Sinema ve Tarih”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5*, Ed: Deniz Bayrakdar, İstanbul, Bağlam Yayınları.

KAFADAR, Cemal (2014). “How Dark Is The History Of The Night, How Black The Story Of Coffee, How Bitter The Tale Of Love: The Changing Measure Of Leisure And Pleasure In Early Modern İstanbul”, *Medieval And Early Modern Performance In The Eastern Mediterranean*” Ed. By Arzu Öztürkmen And Ewelyn Birge Vitz, Lmems 20, Turnhout, Prepols Publishers, p.243-269.

KOECHEROVA, Malgorzata- Labecka (1995). “Şaman Ayini-Yeniden Yapılanma Deneyi”, Ankara, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı:12, s.77-98.

KAİM, Agnieszka Ayşen (2006). “Sözlü Edebiyat ve Gösteri Kültürünün Buluşma Noktası: “Meddah” Tek Kişilik Tiyatro”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 46,1,Ankara, s.271-282

KONUR, Tahsin (1982). “Cumhuriyet Döneminde Devlet-Tiyatro İlişkisi”, *Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt:31, Sayı:1-2, Ankara, s.307-359.

KÖMEÇOĞLU, Uğur (2010). “Homo Ludens ve Homo Sapiens Arasında Kamusal ve Toplumsal: Osmanlı Kahvehaneleri”, *Osmanlı Kahvehaneleri, Mekân, Sosyalleşme, İktidar*. (Editör Ahmet Yaşar), İstanbul: Kitap Yayınevi, s.49-84.

KILIÇBAY, Mehmet Ali(1985). “Osmanlı Batılaşması”, *TCTA*, Cilt.1, İstanbul, İletişim Yayınları.

MASSIGNON, Louis (1999). “İslam Halklarının Sanatsal Yaratım Yöntemleri”, *Sanat Dünyamız*, (Çev: Ali Berktaş) Sayı :73, İstanbul, s.43.

MEDDAH SURURİ (2013).“ Kumaşçı Güzeli“, *Meddah Kitabı*, Ünver Oral, İstanbul, Kitabevi Yayınları.

MİKHAİL, ALAN (2014). “Gönül Arzu Eder Ki: Toplumsal Cinsiyet, Kentsel Mekan ve Osmanlı Kahvehaneleri”, *Osmanlı Laleleri, Osmanlı Kahvehaneleri*, (Der: Dana Sajdi), Çev: Aylin Onacak, İstanbul, s.175-226

MARDİN, Şerif (1995). “Tanzimat Ve Aydınlar”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Tarih Ansiklopedisi*, İstanbul, İletişim Yayınları.

MİZRAHİ, Daryo, (2013). “Ciddi Hayatın Komik Gölgeleeri: Osmanlı’da Karagöz Oyunları”, *Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Gelenğin İcadı*, (Ed: Peri Efe) Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

MİZRAHİ, Dario (2014). “One Man and His Audience: Comedy in Ottoman Shadow Puppet Performance”, *Late Medieval and Early Modern Studies: Medieval and Early Modern Performance in the Eastern Mediterranean*, Edited By: Arzu Öztürkmen and Evelyn Birge Vitz, Volume 20, Belgium, Brepols Publishers, p. 271-286,

MİZRAHİ, Dario (2014). “Language and Sexuality in Ottoman Shadow-Puppet Performances”, *Celebration, Entertainment and Theatre in the Ottoman World*, Edited By Suraiya Faroqhi and Arzu Öztürkmen, Calcutta / İndia, Seagull Books, p.275-292.

NİCOLAS, Michéle (2007) “Karagöz’de İnsanlık Komedyası”, *Doğu’da Mizah*, (Çev: Ali Berktaş), İstanbul, YKY, s.65-77

NUTKU, Özdemir (1975). “Tuluat”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 118, İstanbul, s.17

NUTKU, Özdemir(2014). “Karagöz Üzerine Düşünceler”, *Hayalden Gerçeğe Karagöz*, Ünver Oral, İstanbul, Kitabevi Yayınları, s.70-78.

NUTKU, Özdemir (1970). “Orta Oyunu’nda ‘Yabancılaştırma’ Kavramı”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Ankara, Sayı:1, s.33-47

NUTKU, Özdemir (1999). “2.Mahmut Döneminde Düzenlenen Önemli Şenlikler”, *Osmanlı Ansiklopedisi*, Cilt: 10, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları.s.605-614

OCAK, Ahmet Yaşar (2005). “Osmanlı Kahvehaneleri: Sivil Eğitim Kurumları”, *ÇerÇeve*, Sayı: 37, Aralık, İstanbul,

OSKAY, Ünsal (1994). “Bir Tebessüm İçin”, *Gül Diken*, Sayı: 5, İstanbul, İris Yayınevi.

ÖZKOÇAK, Selma Akyazıcı (2010). “Kamusal Alanın Üretim Sürecinde Osmanlı Kahvehaneleri”, *Osmanlı Kahvehaneleri*, İstanbul, Kitap Yayınevi, s.17-35

ÖZGENTÜRK, Işıl (1979). “Sokak Tiyatrosu Üstüne Bir Söyleşi”, *Oyun*, Sayı: 1, Mart, İstanbul.

QUAINE, Michael (1999), “Audiences for Live Theatre in Britain: The Present Situation and Some Implications”, *Cultural Trends*, Routledge, Vol: 9, Issue: 34, p.1-24

POPESCU-JUDETZ, Eugenia (2013). “Rumen Kültüründe Karagöz Oyununun Araçları”, *Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Gelenğin İcadı* (Ed: Peri Efe) İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

RAHİMİ, Babak (2014). “Nahl, Sünnet Törenleri ve Tiyatro Devlet”, *Osmanlı Laleleri Osmanlı Kahvehaneleri*, Der: Dana Sajdi, (Çev: Aylin Onacak), İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, s.123-150.

SATO, Suzanne M. (2005). “The Audience As Art”, *American Theatre*, January, p.50-58

SEVİNÇLİ, Efdal (1985).“Namık Kemal’in Tiyatro Görüşleri 1”, *Çağdaş Eleştiri*, Ocak, Sayı: 1, İstanbul, s.39-48

SEVİNÇLİ, Efdal (1985).“Namık Kemal’in Tiyatro Görüşleri 3”, *Çağdaş Eleştiri*, Mart, Sayı: 3, İstanbul, s.20-28

SEVİNÇLİ, Efdal (1989). “Tanzimat Tiyatromuzu Da Değiştirdi”, *Hürriyet Gösteri*, Kasım, Sayı 108, İstanbul, s.43-44.

SOKULLU, Sevinç (1988). “Alternatif Tiyatro Serüveni”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 8, Ankara, Ankara Üniversitesi Yayınları, s.51-76,

SPOONER, Brian (1984). “Nomads in a Wider Society”, *Cultural Survival Quarterly*, Usa, p.1-8

SOKULLU, Sevinç (1988). “Alternatif Tiyatro Serüveni”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 8, Sayfa: 51-76, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.

ŞENER, Sevdâ (1985). “Türkiye’de Sanatın Bugünü Ve Yarını”, Ankara HÜGSFYAYINLARI, NO1 Aktaran: Nurhan Tekerek, Yayınlanmamış Doktora Tezi,

ŞENER, Sevdâ (1974). “Moliere ve Türk Komedyası”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 5, Ankara, s.25-31.

TANÖR, Bülent (1985). “Anayasal Gelişmelere Toplu Bir Bakış”, TCTA, Cilt.1, İletişim Yayınları.

ÜNLÜ, Aslıhan (2006). “Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zaman Algısı”, *Folklor / Edebiyat*, Cilt: 12, Sayı:48, 341-358.

ÜNLÜ, Aslıhan (2007). “Şiddete Gülmek: Geleneksel Türk Tiyatrosunda Şiddet ve Mizah”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Ankara, s.27-41

YÜKSEL, Ayşegül (1978). “Tiyatro ve Devlet”, *Ulusal Kültür*, Yıl:1, Sayı:1, Temmuz 1978, Ankara, s.137-147

YARICI, Doğan (1993). “Mizahın İzahı Mizahın Mizacı”, *Güldiken*, Sayı:2, İstanbul, İris Yayınevi.

YÜKSEL, Ayşegül (2009). “Tiyatro Dün Neredeydi, Bugün nerede?”, *Kavuklu*, Röportaj: Filiz Tanya & Mehmet Esatoğlu, Sayı:4, 15 Mayıs-12 Haziran, İstanbul, 2009, s.5

ZOBU, Vasfi Rıza (1960). "Tiyatro Hatıraları: Seyirci Yetiştirmek İçin", *Türk Tiyatrosu* Sayı 323, Ocak, İstanbul, s.6-9.

BASILMAMIŞ KAYNAKLAR

AKAL, Doğu Yaşar (2013). *Ezilenlerin Tiyatrosunda Seyircinin Yeniden Özneleşmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

BOZ, Ceren (2010). *Tiyatroların Reklâm Faaliyetleri ve Özel Tiyatrolardaki İzleyici Davranışları Üzerine Bir Araştırma*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul,

ÇAVUŞ, Fakiye Özsoysal (2010). *İzleyici - Sahne İlişkisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul,

GÜRKAN, Nagihan (2011). *Sahnenin Seyircide Açtığı Alan Sorunsalı: Meyerhold, Grotowski ve Studio Oyuncuları'nın Yöntemi Üzerinden Bir İnceleme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

KILIÇ, Deniz(2011) *Sosyolojik İzlekte Tiyatro-Seyir İlişkisi Örnek Bir Çalışma Olarak Semaver Kumpanya*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

METİN, Ezgi (2008). *Kent Kültürünün Geleneği Yansıtan Mizahı Eleştirisi: Devekuşu Kabare*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Nebi Özdemir, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

SEVDİ, Fatih Hüdaî (2010) “*Çağdaş Tiyatroda Seyircinin Oyuna Doğrudan Katılımı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

ACAR, Yasin (2007). “*Tiyatro Talebini Belirleyen Verilerin Analizi*, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Aydın.

KIRLI, Cengiz (2000). *The Struggle Over Space : Coffeehouses of Ottoman İstanbul 1780- 1845*, State University, New York / Usa.

İNTERNET

<http://www.bardstage.org/globe-theatre-audience.htm> (12.10.2017)

<http://www.bardstage.org/globe-theatre-groundlings.htm> (12.10.2017).

DEMİRCAN, Aynur (2013). Peter Handke, <http://tiyatronline.com/peter-handke-3682>),(1 Ocak 2018).

BEIER, (2010). *Homoerotizm a la Turca*, 27.03.2010 / Radikal

<http://www.radikal.com.tr/yorum/homoerotizm-a-la-turca-987959/> 09.02.2016 :20:12

KANNGİESER, Anya (2013). “Uzman “Getto”sundan Çıkmak: Radikal Politikada Performatif Karşılaşmalar”, *e-skopdergi* - Sayı 5 [Çev: ElçinGen http://www.e-skop.com/skopdergi/uzman-%E2%80%9Cgetto%E2%80%9Dsundan-cikmak-radikal-politikada-performatif-karsilasmalar/1589](http://www.e-skop.com/skopdergi/uzman-%E2%80%9Cgetto%E2%80%9Dsundan-cikmak-radikal-politikada-performatif-karsilasmalar/1589), (8 Ocak 2018).

Gürkan Ertaç, <https://www.yeniasir.com.tr/izmir/2017/08/20/fuar-tiyatrolarin-da-yarisma-alaniydi>),(18.03.2018).

Cengiz Semercioğlu, <http://www.hurriyet.com.tr/devekusu-kabare-tutar-mi-19613040>),(20.03.2018)

Arslan Ural Karabağlı, <https://onedio.com/haber/-zeki-alasya-denilince-bir-kusagin-zihninde-o-dakika-canlanan-12-unutulmaz-devekusu-kabare-skeci-504147>.(20.03.2018)

İlyaz Bingül, <http://ilyazbingul.blogspot.com.tr/2007/11/karagz-ve-roman-radikal-kitap-13122002.html>),(16.08.2016).

(<http://www.musikidergisi.com/haber-4258>

[izmir_fuari%E2%80%99nin_ozlenen_eski_gunleri_ve_bitisi%E2%80%A6.html](http://www.musikidergisi.com/haber-4258)).

(16.08.2017)

İlyaz Bingül, <https://sites.google.com/site/ilyazbingulyazilari/edebiyat-incelemeleri/karnavalesk-karagoez> (12.10.2017).

ÇELİK, Gülfettin (1991). “Osmanlı Devleti’nin Nüfus ve İskân Politikası”, *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, s.49-110. <http://dergipark.gov.tr/divan/issue/25935/273229>(11.

ÖZGEÇMİŞ

21.06.1970 tarihinde Diyarbakır da doğdu. Tiyatro yaşamına lise son sınıftayken, Cevat Fehmi Başkut'un *Göç* adlı oyununda rol alarak başladı. Daha sonra Diyarbakır Devlet Tiyatrosu'nun açmış olduğu "*Gençlik Birimi*" sınavını kazanarak, bu birimde iki yıl Sahne, Rol, Konuşma Sanatı Tekniği, Doğaçlama ve Tiyatro Tarihi derslerini içeren oyunculuk eğitimi aldı. Ardından Diyarbakır Devlet Tiyatrosu'nda *Yunus Emre*, *Kurban*, *Ayça'nın Masalı* adlı oyunlarda oynadı. Devlet Tiyatrosu ile birlikte yurtiçinde ve Kuzey Kıbrıs da turnelere katıldı.

Ziya Demirel ve Orhan Asena yönetimindeki Orhan Asena Şehir Tiyatrosuna kabul edildi. Bir süre sonra açılan Oyunculuk Sınavını kazanarak "Kadrolu Sanatçı" ünvanını aldı. Bu bünyede 4 yıl süresince, *Atçalı Kel Mehmet*, *Midasın Kulakları*, *Monserrat*, *Kural ve Kuraldışı*, *Ölümü Yaşamak*, *Yalan*, *Köşebaşı*, *Adem'in Kavuğu* gibi oyunlarda rol aldı. *Ayının Zaferi* adlı çocuk oyununun müziklerini yaptı.

TRT Gap Radyosu Çocuk Saati Programlarını yazıp, yönetti. TRT Gap Radyosu Karpuz Çekirdeği Çocuk Tiyatrosu'nu kurdu ve Ahmet Önel'in "*Becerikli Kangru*" adlı oyununu yönetti.

Askere alındı. Askerlik görevini tamamladıktan sonra Diyarbakır Kültür Tanıtma Vakfı bünyesinde oluşturduğu bir ekiple Berdel adlı oyunu yönetti ve oynadı. Ardından Şehir Tiyatrosundan arkadaşı Mehmet Polat ile birlikte Tiyatro Mesken'i kurdu. Barış Dönmez yönetiminde *Sığıntılar* adlı oyunda oynadı. Sonrasında tiyatronun adı Düş Oyuncuları olarak değişti. Düş Oyuncuları bünyesinde Yetkin Diki yönettiği *Örümcek Kadının Öpücüğü* oyununda oynadı. Birçok Kreş ve Okul Eğitim Kurumlarında Yaratıcı Drama çalışmaları yaptı. Lise ve Ortaokullarda oyunlar yönetti.

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Ana Sanat Dalı'nda Dramatik Yazarlık eğitimine başladı. 2001 yılında Diyarbakır Devlet Tiyatrosunda oynanan *Barış* oyununda dramaturg olarak çalıştı. BBC Yazarlarından Jennifer Farmer'in Yaratıcı Yazarlık Atölyesine katıldı ve Yaratıcı Yazarlık Teknikleri üstüne deneysel çalışmalarda bulundu. Tevfik Başer ve Fehmi Yaşar'ın düzenledikleri Senaryo

Yazımı ve Film Analizi Atölyesine katıldı. 2002 yılında Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Ana Sanat Dalı, Dramatik Yazarlık Sanat Dalından mezun oldu.

Mezun olduktan sonra Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Yüksek Lisans Programına yerleşti. Yüksek Lisans eğitimi sürerken Yüzüncüyıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesine; Araştırma Görevlisi kadrosuna alındı. Ardından Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsüne ataması yapıldı. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsündeki Yüksek Lisans Programından “*Batılılaşma Etkisiyle Gelişen Türk Tiyatrosunda Aile Dramı*” başlıklı teziyle mezun oldu. Prof.Dr Hülya Nutku' yu *Yazarlık*, Prof.Dr Özdemir Nutku' yu *Sahne Uygulaması* dersinde asiste etti ve Shakespeare Kolajı "Geceler ve Gündüzler" de Prof.Dr Özdemir Nutku ile çalıştı. 2011-2012 Eğitim Yılı Güz Döneminde *Sahne Uygulaması III* dersine girdi ve bu ders kapsamında *Altı Şahıs Yazarını Arıyor* oyununun Dramaturgisini yönetti. Tiyatro yazıları, tanıtım ve eleştirileri *Yaratım, Tiyatro Tiyatro, Sahne ve Yeni Tiyatro* dergilerinde yayınlanan akademisyen, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsünde, Prof. Dr Aslıhan Ünlü'nün danışmanlığında "*Kültürel Açından Türk Tiyatrosunda Seyirci*" konulu Doktorasını 2018 yılında tamamladı. Halen Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

