SANAT SOSYOLOJİSİ AÇISINDAN TİYATRODA SOSYAL İNŞÂ: OYUNCU – SEYİRCİ ETKİLEŞİMİ

Kerem TANİK
181154103

DOKTORA TEZİ
Sosyoloji Anabilim Dalı
Sosyoloji Doktora Programı
Danışman: Prof. Dr. Güncel ÖNKAL

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Ekim, 2024

SANAT SOSYOLOJİSİ AÇISINDAN TİYATRODA SOSYAL İNŞÂ: OYUNCU – SEYİRCİ ETKİLEŞİMİ

Kerem TANİK
181154103
Orcid: 0000-0001-6246-1855

DOKTORA TEZİ
Sosyoloji Anabilim Dalı
Sosyoloji Doktora Programı
Danışman: Prof. Dr. Güncel ÖNKAL

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Ekim, 2024

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

KEREM TANİK'ın "Sanat Sosyolojisi Açısından Tiyatroda Sosyal İnşâ: Oyuncu - Seyirci Etkileşimi" başlıklı tezi 02.10.2024 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği" nin ilgili maddeleri uyarınca Sosyoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik tezi oy birliğiyle/oy çokluğuyla, başarılı/başarısız olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı. Adı ve Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı)	Prof.Dr.Güncel ÖNKAL (Danışman) Maltepe Üniversitesi	.....
Üye	Doç.Dr.Zerrin YANIKKAYA Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	.....
Üye	Dr.Öğr.Üyesi Bahadır VURAL İstanbul AREL Üniversitesi	.....
Üye	Doç.Dr.Berfin VARIŞLI Maltepe Üniversitesi	.....
Üye	Dr.Öğr.Üyesi Ferhat DEĞER Maltepe Üniversitesi	.....

Enstitü Müdürü

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli "Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge" ile bildirilen 6698 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir.

TEŞEKKÜR

Doktora tez sürecim boyunca desteğini hiç eksik etmeyerek bana daima yol gösteren, çalışmama, bana ve mesleğime ilişkin bakış açılarıma anlam ve derinlik kazandıran başta çok değerli danışman hocam Sayın Prof. Dr. Güncel Önkal'a,

Süreç boyunca ilgisini ve desteğini daima hissettiren, bilgileri, deneyimleri ve önerileriyle çalışmamın son haline gelmesinde büyük katkıları olan kıymetli hocalarım Sayın Doç. Dr. Zerrin Yanıkkaya ve Sayın Dr. Öğr. Üyesi Bahadır Vural'a,

Tezimin savunma aşamasındaki yapıcı eleştirileri ve değerli katkıları için Sayın Doç. Dr. Berfin Varışlı ve Sayın Dr. Öğr. Üyesi Ferhat Değer hocalarıma,

Doktora eğitimi sürecimde engin bilgi ve birikimleriyle alana ilişkin gelişimimde büyük katkıları olan başta Sayın Prof. Dr. Bahattin Akşit ve Sayın Prof. Dr. Nurgün Oktik olmak üzere tüm kıymetli hocalarıma,

Saha çalışmamda bana provalarının kapılarını açan değerli dostum Dr. Öğr. Üyesi Sercan Özinan'a, Atlas Tiyatro Araştırmaları ekibine ve katkıları için tüm katılımcılarıma,

Desteği ve katkıları için kıymetli aile büyüğüm Doç. Dr. Ümit Demir'e,

Ve kalbinin tüm süreç boyunca benimle attığını çok iyi bildiğim canım aileme, eşime, biricik kızıma, anneme ve babama,

Yürekten teşekkür ediyorum.

Kerem TANİK

Ekim, 2024

ÖZET

SANAT SOSYOLOJİSİ AÇISINDAN TİYATRODA SOSYAL İNŞÂ: OYUNCU – SEYİRCİ ETKİLEŞİMİ

Kerem Tanik
Doktora Tezi
Sosyoloji Anabilim Dalı
Sosyoloji Doktora Programı
Danışman: Prof. Dr. Güncel Önkal
Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2024

Bu tez çalışması Heinich'in sanat sosyolojisi metodolojisine önerdiği "açıklamayı elden çıkarmadan sanatı içten kavramaya yönelmemiz gerektiği" ana belirlemesinden hareketle, sanat sosyolojisinin yeni kuşak çalışmalarına katkı vermek düşüncesiyle gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda Zolberg'in sanat sosyolojisini oluşturma çabasındaki eleştirisini de dikkate alan tez çalışmasında, Brecht'in tiyatro anlayışındaki "gestus" ve "yabancılaştırma" kavramları toplumsallık bağlamında sosyolojik olarak yeniden ele alınmış ve Pierre Bourdieu'nün düşünümsel ve ilişkisel sosyoloji perspektifinde, günümüz kültürel üretim alanında eserin maddi üretimi kadar anlamının üretimi birey, toplum, sanat, sanatçı, izlerkitle ve tahakküm ilişkileri ekseninde değerlendirilmiştir. Bu tezin Brechtyen tiyatrodaki "gestus" ve "yabancılaştırma" kavramlarına yönelmesi ve çağdaş sosyoloji kuramlarıyla bu kavramların yeni karşılıklarını araması, toplumsal olanın sahnede bedenselleşmesi anlamında sanatı içten kavramaya yönelik bir adımken, oyuncular ve seyirciler için bedenin ve zihnin toplumsal inşasının süreçlerine değinmesi de, sosyolojinin açıklamacı anlayışını koruması anlamına gelmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sanat Sosyolojisi, Tiyatro, Gestus, Yabancılaştırma, Pierre Bourdieu.

ABSTRACT

SOCIAL CONSTRUCTION IN THEATER IN TERMS OF SOCIOLOGY OF ART: ACTOR – AUDIENCE INTERACTION

Kerem Tanik
PhD Thesis
Department of Sociology
Sociology Doctoral Programme
Advisor: Prof. Dr. Güncel Önkal
Maltepe University Graduate School, 2024

This thesis study was carried out with the idea of contributing to the new generation studies of the sociology of art, based on the main determination that Heinich had proposed to the methodology of art sociology: "We should focus on understanding art staying inside without giving up the explanation". In this context, in this thesis, taking Zolberg's critique of the emergence of sociology of art the study into consideration, the concepts of "gestus" and "alienation" in Brecht's understanding of theater were re-examined in the context of sociality, and they were also re-evaluated in terms of Pierre Bourdieu's reflexive and relational sociological perspectives, as today's cultural production field, with the approaches and concepts of the production of the meaning of the work which are as important as the material production of the work. They have all been evaluated on the axis of individual, society, art, artist, audience and domination relations. While this thesis' focus on the concepts of "gestus" and "alienation-effect" in Brechtian theater and its search for new equivalents of these concepts with contemporary sociological theories is a step towards understanding art internally in the sense of the embodiment of the social on the stage, its touching on the processes of social construction of the body and mind for the actors and the audience means that sociology preserves its explanatory understanding.

Key Words: Sociology of Art, Theatre, Gestus, Alienation-effect, Pierre Bourdieu.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ..... İİ

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI ..... İİİ

TEŞEKKÜR ..... İV

ÖZET V

ABSTRACT ..... Vİ

İÇİNDEKİLER ..... Vİİ

KISALTMALAR X

1. GİRİŞ 1

1.1. Problem 5

1.2. Amaç 23

1.3. Önem 24

1.4. Varsayımlar 24

1.5. Sınırlılıklar 26

1.6. Tanımlar 26

2. SANAT SOSYOLOJİSİNİN DÜNÜ VE BUGÜNÜ 28

2.1. Sanat Sosyolojisinde Sosyolojik Özellik 35

2.2. Sanat Sosyolojisinde Sanatsal Özellik ve Sosyolojik Estetik 41

2.3. Sanat Sosyolojisinin Sınırları Sorunu 46

3. SOSYOLOJİK AÇIDAN TİYATRO SANATI 49

3.1. Stanislavski ve Grotowski'de Tiyatro Estetiği 53

3.2. "Organsız Beden" ve "Katmansızlaşma" 63

3.3. Bertolt Brecht'in Epik Tiyatrosu ve Bourdieucü Analizi 70

3.4. Bir Tiyatro Metninin Sahne Üzerindeki Sosyal İnşası 83

3.4.1. Bourdieucü bir sanat sosyolojisi bağlamında kültürel üretim, "alan" – "habitus" ve "pratikler"..... 84

3.4.2. Seyircide gerçekliğin eleştirel inşası, inşa sürecinde oyuncu ve benlik..... 99

4. BULGULAR VE TARTIŞMA 106

4.1. Yöntem 106

4.1.1. Araştırma modeli..... 106

4.1.2. Evren ve örneklem..... 107

4.1.3. Veriler ve toplanması..... 108

4.1.4. Verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması..... 108

4.2. Görüşmecilerin Sosyal Gerçekliklere İlişkin Farkındalıklarını Anlamaya Yönelik Bulgular 108

4.3. Kültürel Sermaye Olarak Tiyatro Sanatına Bakışa Yönelik Bulgular 117

4.4. Tiyatro Sanatının Toplumu Şekillendirme Gücüne Yönelik Bulgular 130

5. SONUÇ VE ÖNERİLER 153

KAYNAKÇA 164

EKLER 169

Ek 1. Oyuncu ve Yönetmen Soruları 169

Ek 2. Seyirci Soruları 171

Ek 3. Katılımcı Bilgileri 173

ÖZ GEÇMİŞ 175

KISALTMALAR

GK **:** Görüşülen Kişi

1. GİRİŞ

Bir sanat eserinin tek bir yaratıcı tarafından tasarlanan eşsiz bir nesne olduğu düşüncesi genel olarak sosyologların ve diğer araştırmacıların sanat anlayışına ters düşer. Onlara göre bu anlayış sosyal bilim gelenekleri ile çatışmaktadır. Sosyologlar sanatçıların çalışma biçimleri ve ortaya koydukları ürünlerin yayılma ve pazarlama süreçleri ile sanatın üretimini ilgilendiren daha geniş toplumsal, politik ve ekonomik bağlamlarla olan ilişkisine odaklanmışlardır. Bunun yanında sanatı verili kabul etmek yerine bir eserin nasıl sanat olarak tanımlandığını açıklamaya çalışmış, sanat nesnelerini yapı bozumuna uğratılacak nesneler olarak ele almış ve diğer toplumsal göstergelerle aynı şekilde değerlendirmişlerdir.

Sanat eserini toplumsal bağlamına oturtup parçalarına ayırarak gizemini çözme fikri Vera Zolberg'e göre birçok estetik uzmanını rahatsız eder. Sosyal bilimler her türden bulgunun geçici olduğunu ve sonrasında yapılacak çalışmalarla geçersiz kılınabileceğini varsayan bilimsel yaklaşıma bağlı kalırken, estetik geleneği kısmi olarak mitlere dayanan entelektüel fikirlere saplanmıştır. Estetikçiler için sanat eseri denen şey eşsiz bir nesnedir ve tek bir yaratıcının dehasının ürünüdür (Zolberg, 2011, s. 88). Sosyologlar ise dikkatlerini sanatçının ve sanat eserlerinin ideolojilerle, siyasi kurumlarla ve estetik dışı unsurlarla olan ilişkisine vererek, çalışma konularını tipik ve olağan görmüşlerdir. Sosyal bilimciler sanatın, yaratıcısının kendiliğinden ortaya çıkan dışavurumu olarak görülmesine şüpheyle bakmış, herhangi bir toplumsal rol oynamaktan ya da toplumsal bir işlevi yerine getirmekten kaçınan, sadece kendisi için var olması gerektiğine inanılan sanat anlayışlarını kabul etmemişlerdir.

Sosyolog Nathalie Heinich'e göre sosyoloji yeni bir disiplindir ve gelişimi çok hızlı olmuştur. Ona göre bu durum sanat sosyolojisi için daha da göze batıcıdır (Heinich, 2013, s. 15). Sanat sosyolojisi Heinich'in tanımıyla, sanatçı ile yapıtı arasındaki bağları inceleyen sanat tarihi geleneğiyle, seyreden ile yapıtı arasındaki bağları inceleyen estetik geleneği arasındadır (Heinich, 2013, s. 11). Sosyoloji kurucularının estetik meselesine fazla önem vermemelerinin yanında, sanat sosyolojisinin gelişiminde farklı düşünürler de

farklı görüşler ortaya atmışlardır. Donoghue'ye göre sanat mucizevi bir açığa çıkarmadır ve naturalist analizlerin bir nesnesi değildir. Sanat eserinin kalbindeki gizemi çözmemenin daha iyi olduğunu öne süren Donoghue, eğer bu gizem olmazsa sanat eserinin "aura" adı verilen gücü artık yayamayabileceğini iddia eder (Zolberg, 2011, s. 14). Pierre Bourdieu ve Howard Becker ise estetik fikir ve değerlerin toplumsal olarak nasıl "inşa edildiği"ni analiz eder (Zolberg, 2011, s. 16). Becker sanat dünyaları hakkında söylediklerinin her türlü sosyal dünya için geçerli olduğunu, sanat hakkında konuşma biçimlerinin toplum ve toplumsal süreçler hakkındaki genel konuşma biçimleri olduğunu öne sürmüştür (Becker, 1982, s. 369). Vera Zolberg'e göre ise sosyolojik açıdan bir sanat eseri, toplumsal kurumlar aracılığıyla çalışan ve tarihsel olarak gözlemlenebilen eğilimleri takip ederek iş birliği yapan birden çok aktörün bulunduğu bir sürecin içindeki andır. Sanat da diğer tüm toplumsal görüngüler gibi, toplumsal bağlamından ayrı olarak tam anlamıyla anlaşılamaz (Zolberg, 2011, s. 21).

Heinich'in deyimiyle sanatın yalnızca estetik olmadığı düşüncesiyle sanatın bağımsızlığı ve yaratısının eşsizliği düşüncesinden sıyrılmak ve sanatı idealize etmek, yani sanatın salt bir değer olmadığını belirtmek sanat sosyolojisinin iki kurucu olgusudur. Heinich'in bu noktada sanat sosyolojisinin işlevi olarak kastettiği, sanata geleneksel estetikçi yorumların yerine, sanat dışında bir nedensellikle açıklama getirmek isteğidir. Bu da Elias'ın değindiği gibi gruplar arasında etkileşime dayalıdır ve sosyal olana girmektedir (Heinich, 2013, s. 25). Sosyolojik fikirler estetikçi ve insan bilimleri alanındaki araştırmacıların fikirlerini zenginleştirip en ideal şekilde tamamlayabilir.

Adorno'ya göre sanat ve sanatla ilgili her şeyin sosyal olgular olup olmadığı bile kendi başına bir sosyolojik problemdir (Adorno, 2009). Bunun yanında neyin gerçek sanat eseri kabul edilip neyin edilmeyeceği de önemli bir başka problemdir. İster güzel sanatlar, isterse popüler sanat ürünü olsun, "sanat sanat için midir, yoksa toplum için mi" sorusunu geride bırakırsak, Vera Zolberg'in dediği gibi eğer bir sanat eserini sanatçı sadece kendi keyfi için yaratmadıysa, kişilik özellikleri, tipi, yeteneği ya da zekâ düzeyi her ne olursa olsun her bir sanatçı, doğrudan ya da dolaylı olarak kendisine destek veren toplumsal yapılara mutlaka bağlıdır. Modern toplumlarda varlığı giderek artan sanat meraklıları ve izler kitlesi de bu eserlerin toplumsal etkisinden payını alanlar arasındadır. Sanatçılar bu

konuları önemsemediklerini belirtseler de sonuçta bu çevrelerin gözüne girmek mecburiyetindedir.

Heinich'e göre, sanat sosyolojisinde alana duyulan ilginin ötesinde öncelikle neyin sosyoloji olabileceğinin net bir şekilde belirlenmesi gerekir (Heinich, 2004, s. 12). Bauman *Sosyolojik Düşünmek* adlı kitabında, bir şeyi ötekilerden farklı olarak sosyolojik yapan şeyin ne olduğu sorusunu sorar. Bauman'a göre hem tarih, hukuk ve ekonomi hem de siyasal bilimler ve sosyoloji, insan eylemlerini ve bunların sonuçlarını tartışır. Bu dalların hepsi insan ürünü olan dünyayla ve bu dünyanın insan etkinliklerinin izlerini taşıyan, insanların eylemleri olmaksızın var olamayacağı düşünülen parçası, ya da boyutlarıyla ilgilidir (Bauman, 1999, s. 11-12). Bauman'ın deyimiyle ise sosyolojiyi farklı kılan ve ona asıl karakterini veren şey, insan eylemlerini geniş çaplı oluşumların öğeleri olarak görmesidir. Bauman'a göre bu oluşumlar karşılıklı bir bağımlılık ağına takılan faillerin rastlantısal olmayan birlikteliğidir. Bauman bu bağımlılık ağını, bir eylemin başarı şansının hatta eyleme girişilme ihtimalinin öteki faillerin kim olduğuna ve neler yapabileceklerine göre değiştiği bir durum olarak tarif eder. Sosyologlar hep birlikte ağa takılmanın faillerin muhtemel ve fiili davranışları bakımından sonuçlarının neler olduğunu sorgulayacak ve bu şekilde de sosyolojik araştırmanın nesnesine biçim vermiş olacaktır (Bauman, 1999, s. 22).

Bauman'ın dediği gibi sosyoloji ilk önce insan dünyası ile ilgili bir düşünme biçimi ise, sanatın insan dünyasındaki yeri önemli bir sorunsalın ifadesidir. Summer ve Keller varlığı devam ettirme ve üremenin yanı sıra kendini tatmin olarak üçüncü bir doğal ihtiyacın varlığını öne sürer ve sanatı bu ihtiyaca bağlar. Malinowski ise günümüz toplumlarında sanatın yeni fonksiyonlar kazandığını, çağdaş endüstri toplumu yapısı içinde tedirginlik yaşayan birey için bir boşalma aracı bir kaçış ve savunma imkânı ya da gerilimleri giderme aracı olarak kabul edilmektedir (Güllülü, 1988, s. 17-18). Marcuse ise çağdaş toplum içinde sanatın temel aldığı değerlerin insanı yabancılaşmaya iten hâkim değerler karşısında başkaldırı niteliğinde bir alt kültür oluşturduğunu düşünmektedir (Güllülü, 1988, s. 19). Bourdieu'ye göre ise, insanların sanatı kullanma biçimleri, farklı sınıf kırılımlarının öğrenilmiş kültürel kodlardan oluşan sembolik sermayeye farklı seviyelerde ulaşabilmelerinin bir göstergesi olarak algılanabilir (Zolberg, 2011, s. 205).

Sanatın insan dünyasındaki yerinin ne olduğuna yönelik bu açıklamaların yanında, sanat sosyolojisinin sanat dünyasındaki ve sosyoloji alanındaki yerini anlamak da çok önemlidir. Sanat ve toplum ilişkisi uzun bir dönem felsefik açıdan ele alınmış, ahlaki ve dinsel önyargılarla açıklanmaya çalışılmıştır. Sanat sosyolojisinin gelişimi ile birlikte sosyolojinin kendi problem alanlarını belirlemesi neticesinde kendi toplumsal gerçekliği içinde araştırılmaya başlanmıştır. Zolberg insan bilimleri araştırmacılarının sanatı toplum içerisindeki işlevine indirgeme tehlikesinden, sosyal bilimcilerin de işlevi olmayan sadece biçime indirgenmiş bir sanat anlayışından çekindiklerini belirtir. Fakat ona göre iki alanın söylenenden çok daha fazla ortak noktası vardır ve bu iki taraf bir arada doğru bir şekilde harmanlanırsa birbirlerini bütünleyebilir (Zolberg, 2011, s.23). Zolberg'in belirlemeleri sanat sosyolojisinde sanatın ne olduğunu açıklamanın ötesinde sanatı anlayabilmemizin olanağını sorgulatmaktadır. İçerik ve biçim tartışlamalarının bir adım ötesine geçip, her ikisini de açıklamaya ve anlamaya çalışabileceği varsayımı sanat sosyolojisinin varması gereken bir sonuç olarak karşımıza çıkarılmaktadır. Böylelikle Zolberg'in temel sorusu sanat sosyolojisinin artık günümüzde bir uygulamalı sosyoloji alanı olarak kendisini kurabilmesi gereğine dikkatimizi çeker. Bu tez çalışmasının özellikle ikinci bölümünde bu bağlamda sanat sosyolojisinin dünü, bugünü, sınırlılıkları ve içinde barındırdığı estetik ve sosyolojik özellikler ile değerlendirilecektir.

Heinich'e göre sanat sosyolojisinin günümüzdeki ana sorunu, öz alanını estetiğin gelenek baskısından kurtarmak değildir. Sanat sosyolojisinin problemi sanat ve toplum arasındaki ilişkiyi açıklamak da değildir artık. Heinich'in deyimiyle sanat sosyolojisi, doğa bilimleri modeli üzerine kurulu bu açıklamacı anlayışını elden çıkarmadan araştırmalarına içten kavrama anlayışını katmalıdır. Bu yaklaşım içinde iki eğilim çatışmaz, birbirlerini bütünler. Bu yaklaşımda sosyoloji, yaklaşımını a priori olarak düşünülmüş bir hiyerarşiye göre değil, aktörlerdeki anlamına göre, kişileri, bağlamları veya objeleri ele alır ve aksiyonları ve tasarımları içerden anlamak amacıyla betimler (Heinich, 2013, s. 137-140).

Heinich'e göre sanat sosyolojisindeki kaçınılmaz bir başka güçlük ise sanat sosyolojisinin uğraş alanını belirlemekle ilgilidir. Bourdieu bir sanat yaratımı hakkında yapılacak sosyolojik çalışmanın geçerli olabilmesi için yaratıcıların hem üretimi hem de tüketimi içeren bir sahada rol alan aktörler olarak düşünülmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu araştırmada, sanatsal bir yaratımın hem üretiminin hem de tüketiminin, yani maddi

üretimin anlamın üretimi ile aynı anda, aynı sahada etkileşim içinde olduğu tiyatro sanatı, araştırmanın çalışma alanı olarak belirlenecektir.

Tiyatro sanatı taşıdığı tarihsel ve evrensel öz itibariyle önemli bir tartışma alanıdır. Resim, heykel, mimari ya da fotoğraf gibi dondurulmuş bir güzelliğin ürünü olmadığı için tekrar ele alınabilen, ama tazeliğini, güncelliğini ve gereksinimlere yanıt verme özelliğini kaybetmemesi gereken bir sanattır. Bu sebeple tiyatro sanatı yaratıcı, okuyan, inceleyen, araştırma alışkanlığına sahip, çağını yakalama becerisi taşıyan bir insan malzemesine ihtiyaç duyar, insanla var olur ve insanla yaşamını sürdürür (Nutku, 2017, s. 9). Tiyatro sanatının içinde barındırdığı seyirci ve sahne ikilisi, hiçbir sanat dalının barındırmadığı karşılıklı etkileme, değiştirme ve dönüştürmeye yönelik dinamik bir ilişki ağı içermektedir. Her bir tiyatro gösterisi bir yaratım sürecidir, icra edildiği anda o an içindir ve yinelenmesi mümkün değildir. Tiyatro işte bu özelliği sebebiyle özgündür. Sahneye aktarılan uygulama, izleyen kişilerde bir çatışma yaratır, onları sürükler, değindiği konulara tanıklık ettirir, onları değiştirir, etkiler, dönüştürür ve düşündürür. Üstelik bu etki birebir ortaklaşa yaşanır ve paylaşılır. Hülya Nutku'nun deyimiyle tiyatronun ayrıcalığı anında ve yerinde kazandırdığı yaşam deneyimi, Brecht'in tabiriyle en büyük sanat olan yaşam sanatına katkısıdır (Nutku, 2017, s. 16).

Tiyatro sanatının tüm aktörlerinin; yazarın, metnin, yönetmenin, oyuncunun ve seyircinin sosyolojik boyutlarının ele alınacağı bu sanat sosyolojisi çalışmasının üçüncü bölümünde öncelikle tiyatro sanatının sosyolojik olarak diğer sanat dallarından farkı ortaya konacaktır. Dramatik ve epik tiyatro anlayışlarının karşılaştırmasını da içerecek olan 3. bölümde hem Stanislavski hem de Grotowski tiyatro estetikleri değerlendirilecek ve karşılarına Brecht'in gücünü toplumbiliminden alan ve yine bu bölümün ikinci kısmında incelenecek olan epik tiyatro anlayışı konacaktır.

1.1. Problem

Bir tiyatro kuramcısı ve yönetmeni olan Jerzy Grotowski (1933 - 1999) tiyatro estetiğini iki ana soru üzerinden geliştirmiştir ki aslına bu tez çalışmasının ana problemi de bu iki ana sorunun birbirleriyle kesişimlerinin sosyolojik analizinden oluşmaktadır. Grotowski formülasyonlarının her ne kadar insan ve toplum biliminden türemediğini belirtse de tarif ettiği tiyatro ilişkisinin bir eyleyen ve izlerkitle arasında bir alanda gerçekleşiyor

olmasından dolayı hem içerik olarak hem de biçimsel anlamda sosyolojik bir inşayı çağrıştırmaktadır.

Grotowski'nin sorularından ilki, tiyatro sanatını diğer sanat dallarından ayıran ve tiyatroyu tiyatro yapan şeyin ne olduğudur. İkincisi ise oyuncu ile seyirci arasındaki ilişkinin nasıl bir ilişki olması gerektiğidir. Grotowski için tiyatronun iki temel ögesi oyuncu ve seyircidir. Tiyatroyu oyuncu ve seyirci arasındaki bir birliktelik olarak gören Grotowski'ye göre, kostüm, dekor, müzik, ışık ve hatta yazılı bir metin olmasa bile tiyatro yapılabilir (Özüaydın, 2006, s. 106-107). Buradan hareketle Grotowski'nin tiyatro dünyasına kattığı "*Yoksul tiyatro*" kavramını düşünürsek, bir şeyin tiyatro olabilmesi için bir eyleyen, bir izleyen ve bir de performansın yapılacağı alanın olması yeterlidir. Tiyatro alandaki bir karşılaşmadır. İnsanın itkileri ve tepkileriyle, insanların birbirleri arasındaki temaslarla üretilen, biyolojik ve tinsel bir edimdir (Grotowski, 2002, s. 59). Grotowski bir yandan oyuncunun eylemlerini, kendi bedenleriyle başarabileceklerini ön planda tutarken, bir yandan da seyircinin oyuna psikolojik olarak nasıl bir tepki vereceğini hesaplayarak, her oyun için farklı olacak şekilde, gerekli olan seyir-oyun ilişkisini yaratmaya çalışmıştır. Bu doğrultuda inşa edilen oyun anı oyuncu ve seyirci için bir tür ruhsal terapi niteliğinde olsa da Grotowski kendi formülasyonlarını açıklarken şu ifadeleri kullanır: "Köklerden ya da mitsel ruhtan söz ettiğimde bana Nietzsche sorulur, grup imgelemi dediğimde Durkheim karşıma çıkartılır, arketipler dediğimde ise Jung konu edilir. Ancak benim formülasyonlarım, her ne kadar onları çözümlemem için kullansam da insan bilimlerinin çeşitli dallarından türememişlerdir" (Grotowski, 2002, s. 25).

Grotowski'nin belirlemesinden hareketle baktığımızda, Erwing Goffman *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* kitabında -Shakespeare'in dile getirdiği gibi- "*Bütün dünya bir sahne midir gerçekten*" diye sorar ve bu soruya "*Elbette hayır*" diye yanıt verir. Çünkü ona göre tiyatro sahnesi yapmacık şeyler sunmaktadır. Oysaki yaşam daha gerçek şeyler sunar ve genelde pek de iyi prova edilmemiştir (Goffman, 2014, s. 13).

Bir tiyatro performans anı Goffman'ın deyimiyle gerçek yaşama göre yapmacık şeyler sunuyor olsa da Stanislavski ve Grotowski gibi tiyatro kuramcıları sahnede birbirlerinden farklı anlayışlarla da olsa kendi gerçekçi sahneleme anlayışlarını keşfetmeye çalışmışlardır. Sahnede oyuncu ve izleyici ilişkisi ne kadar gerçek olursa, yapıtın etkisinin o kadar büyük olacağını düşünmüşlerdir. Konstantin Stanislavski (1863 – 1938) insan

ruhunun bir sahne üzerindeki yaşamının inandırıcı olması gerektiğini belirtmiş, sahne üzerinde yapılan her bir eylemin psikolojik bir nedeni olması gerektiğini savunmuştur. Grotowski ise çalışmalarındaki temel noktanın bir oyuncuyu onu engelleyen bütün maskelerinden kurtarmak ve oyuncunun bedenen ve zihnen öze ulaştığı bu süreçte edilgen bir yapıya bürünmesini sağlamak, yani kendi tabiriyle "*Kutsal oyuncu*" kavramına ulaşmak olduğunu dile getirmiştir. Grotowski için tiyatronun özü oyuncu, oyuncunun eylemleri ve başarabilecekleridir (Özüaydın, 2006, s. 106). Konstantin Stanislavski'nin tiyatro estetiğinde ise metin ve söz önemlidir. Sahnedeki oyuncuda ve oyunlarda, onlar aracılığı ile de seyircilerde her duyguyu, isteği, düşünceyi, imgeyi yani tüm duygusal tepkileri uyandırma işlevi sözcüklerdedir. Stanislavski hem oyuncunun hem de yönetmenin metnin yaratıcısı olan yazarının hizmetinde olması gerektiğine inanır. Ona göre tiyatronun işlevi insan psikolojisinin derinliklerine inerek ve insanın ruhsal yaşayışını sahnede yeniden yaratarak seyirciyi duygulandırmak, böylece oyun yazarının sanatsal hedefine hizmet etmektir. Stanislavski tiyatro estetiği gerçekçilik akımı ile şekillenir ve Stanislavski'ye göre sanat oyuncunun rolü yaşamasından geçer (Özüaydın, 2006, s. 12-16).

Günümüzde sanat sosyolojisinin geldiği noktadan hareketle sanatsal yaratımlar incelendiğinde, Heinich'in de dediği gibi sosyalizasyonun, her bir bireyi yapıladığı gibi, sanatsal bir etkinliği de yapıladığı sonucuna varılır. Hem Stanislavski'nin kastettiği "eylemin ardındaki psikolojik neden" ve hatta sanatta yaratan olarak gördüğü duygular, hem de Grotowski'nin değindiği, "sahne üzerinde edilgen yapıya bürünmeye engel teşkil eden maskeler" sosyal inşa süreçlerinin sonuçlarıdır.

Peter Berger ve Thomas Luckmann'a göre bilinç daima yönelimseldir ve daima nesnelere yönelir veya yöneltilir. Farklı nesneler kendilerini bilince farklı gerçeklik alanlarının öğeleri olarak sunar ve bizler dünyanın çoklu gerçekliklerden oluştuğunun farkında oluruz. Tüm bu çoklu gerçeklikler arasında ise, kendini en üst gerçeklik olarak sunan bir gerçeklik vardır ve bu da gündelik hayat gerçekliğidir. Bu gerçeklik kendini bilince dayatarak, bizi de ona karşı maksimum dikkat ve özen göstermeye zorlar. Gündelik hayatın gerçekliğinin yanında tüm diğer gerçeklikler, kendilerini kuşatan asli gerçekliğin içinde bir iç bölge olarak görülür. Asli olan gerçeklik diğer gerçekliklerin etrafını öyle bir kuşatır ki, bilinç kısa bir yolculuk yapsa dahi, daima asli olan gerçeğe geri döner. Eğer

bizler bu asli gerçekliğe meydan okumak istiyorsak, bu asla kolay olmayan meşakatli bir çabayı gerektirmektedir. Çünkü gündelik hayat içinde problemsiz görülen ve problemli olduğu idrak edilemeyen bir gerçeklik sekteye uğramadığı müddetçe, gündelik rutin içinde bize problemsiz olarak görünmeye devam eder (Berger ve Luckmann, 2008, s. 35-39). Tiyatronun toplum içinde iyileştirici ve özgürleştirici bir etkisi olduğu kabul edilir. Buradan hareketle düşünülecek olursa, bu gücü ile tiyatronun sadece var olan bir gerçekliği izleyicilere taklit ederek sunmanın veya sadece anda kalarak bir katarsis yaratmanın ötesine geçip, az önce bahsedilen meşakkatli çabayı gösterebileceği, toplumsal olarak inşa edilmiş, nesneleşmiş, dayatılmış, çarpıtılmış, kanıksanmış, problemli olduğu hasıraltı edilmiş veya olumlu anlamda düşünülecek olursa topluma faydası olacak gerçeklikleri de izleyicilere sunabileceği ileri sürülebilir. Eylemlerin ve jestlerin ardındaki psikolojik sebepleri anlayabilmenin ve bizi baskılayan tüm maskelerimizden kurtulabilmenin önemli bir yolu da budur. Bu doğrultuda tarih sahnesinde yerini aldığı şekliyle gerçekçi tiyatro akımı, kendi "gerçek" anlayışını sorgulamalı, barındırdığı gerçekçiliğin tarzının değişmesi gerektiğinin farkında olmalıdır. Gerçekçi olmak sadece salt bir gözlem yapmak ve olanı olduğu gibi taklit etmek değil, dönemin doğru kavramlarıyla bakabilmek, dönemin aygıtlarının farkında olabilmek ve mevcut toplumsal çeşitliliği kapsayan etkin paradigmayı yakalayabilmektir. Bu doğrultuda konservatuvarlarda ve birçok tiyatro çalışmasında halen temel olarak kabul edilen tiyatro kuramcıları Stanislavski ve Grotowski'nin sanatsal yaklaşımları, toplumsal bağlamlarıyla sosyal inşa analizi çerçevesinde günümüzde tekrar ele alınmalı ve tekrar değerlendirilmelidir.

İşte tam bu noktada, gerçekçi tiyatro akımına yönelik eleştirileriyle Bertolt Brecht (1898 – 1956), gücünü toplum biliminden alan epik tiyatrosu ile çalışma için önemli bir veri kaynağıdır. Epik tiyatro verili, somut ve görünen dış gerçeğin ardında yatan gerçekliği arar. Bu sebeple de epik tiyatro, nesnel bakış açılarına sahip gerçekçi tiyatronun aksine, gerçekliği kuşkuyla ele alır ve onu yeni bir gözle değerlendirir. Epik tiyatronun amacı toplumun karmaşık yapısını ve toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü açıklamaktır. Bunu yaparken seyircinin de bu konularda düşünmesini ve bilinçlenmesini sağlama hedefindedir. Gerçekçi tiyatro fizyoloji, psikoloji ve doğa bilimlerinin verilerinden yararlanarak somut gerçekleri yansıtma yoluna giderken, epik tiyatro bu yüzden toplum

bilimi verilerinden yararlanır ve insan ilişkilerinin nedensellik ağını çözümlemeye çalışır (Şener, 2006, s. 271).

Brecht aynı yöne doğru çakılı koltukların yer aldığı, oyuna başlarken salonun karartıldığı, dikkatin doğrudan sahneye çevrildiği smokinli ve tuvaletli seyircilerin doldurduğu kırmızı perdeli tipik burjuva tiyatrosuna karşıdır (Nutku, 2017, s. 70). Brecht halk tiyatrosundan yanadır ve tiyatrosu burjuvazinin tam karşısında, işçi sınıfının yanındadır. Brecht' e göre oyuncu bir papağan ya da maymuna benzemek istemiyorsa, kendi çağının toplumsal yaşam hakkındaki bilgisine sahip olmak zorundadır. Bu bilinci sınıflar arasındaki savaşa kendini de katarak edinir. Kimi oyuncular bunu bir alçalma olarak görür, çünkü bu oyuncular aldıkları ücret onları mutlu ettiği sürece, sanatı alıp en yüce yerlere oturturlar. "*Fakat insan için en yüce kararlar gökyüzünde değil, yeryüzündeki savaşımların sonunda verilir*" (Brecht, 1993, s. 15).

Brecht'e göre tiyatronun işlevi seyircide insanın dünyayı değiştirebileceği bilincini uyandırarak seyirciyi ve toplumu değiştirmektir. Ona göre tiyatro sanatı, dünyayı değiştirebildiği ölçüde anlamlıdır. Tiyatro gerçekçi tiyatroda olduğu gibi gerçekliği sadece yansıtan bir ayna olarak kalmamalı, gerçeklik olarak sunulana karşı eleştirel ve diyalektik bir bakış getirmelidir (Özüaydın, 2006, s. 67-68). Bu yönüyle Brecht tiyatrosunu Aristotelesyen gerçekçi tiyatronun tam karşısında konumlandırır. Brecht'e göre seyirciler gerçekçi tiyatroda olduğu gibi, sahnedeki gerçekliğe kendilerini bırakıp bir yanılsama içine girmemelidir. Çünkü böyle bir tiyatronun sahnesinde yanlış olan bir düşünce inandırıcı şekilde sergilenirse, seyirci eleştirel bakma özelliğini kaybedecek, sunulan şeyi körü körüne kabullenecektir (Özüaydın, 2006, s. 67). Brecht seyircinin bir tiyatroda olduğunu unutmamasını ister. Seyirci oyundaki karakterlerle özdeşleşmemeli, izlediği oyun karşısında duygusal bir tavır takınmamalıdır. Bu sebeple de oyun sürekli olarak kesintiye uğratılır. İnsan sadece olduğu gibi değil, ilerde olabileceği gibi de görülmelidir. Bu da Brecht'e göre kendini onun yerine koymayıp, herkesin bir temsilcisi gibi onun karşısında yer alması demektir. Bunun için de tiyatro sahne üzerinde sergilediğini yabancılaştırmak mecburiyetindedir (Brecht, 1997, s. 28).

Yabancılaştırma kavramı Brecht'in tiyatro estetiğinde önemli bir yere sahiptir. Kavramın temeli Marx'ın yabancılaşma kuramına dayanır. Yabancılaşma işçinin ürettiği ürünlerden ve kendi doğasından kopuşunu, insanla ekonomik faaliyetleri arasındaki ilişkinin tersine

dönüşünü ve nesnenin özneyi tahakküm altına alışını ifade eder (Özçetin, 2019, s. 169). Brecht için yabancılaştırma tarihselleştirme demektir. Metindeki olayları ve kişileri kendi tarihselliğinde, yani geçici nesneler gibi, dolayısıyla değiştirilebilir nesneler gibi anlatmaktır. Bilimin eleştirel tutumu ve diyalektiğin yöntemi doğrultusundaki yabancılaştırma, çelişkileri ortaya çıkarıp gözler önüne serer ve böylelikle seyirciyi, görüp işittiklerini düşünmeye, müdahale etmeye yöneltir. Üretken kuşku ile bu diyalektik tutum, yabancılaştırmanın temel felsefi ilkesidir (Brecht, 1993, s. 42).

Seyircilerin sahnede izlediği olaylara yabancılaşmasını sağlayan etmenlere de yabancılaştırma efekti denir. Bu efektler seyircinin, izlediği kişi ve olaylarla arasına mesafe koyduğu için önemlidir. Çünkü bu sayede seyirci oyunu yansız bir şekilde seyredip, eleştirel bir tutum sergileyebilmektedir (Özüaydın, 2006, s. 75). Yabancılaştırmalar oyun metninin yapısında, sahne düzeninde ve üçüncü olarak da oyunculuktadır (Brecht, 1993, s. 31). Epik tiyatronun oyuncusu kendi ile ağzından çıkacak sözler arasına belli bir mesafe koyar. Oynadığı karakter ile özdeşleşme yaratmaz, seyirciye kendi bakışından oyun kişisini nasıl düşündüğünü gösterir, onunla ilgili görüşünü bildirir. Hakkında seyirciye bilgi sunduğu kişi aslında bir başkasıdır. Oyuncu rolü ile ilgili bildirimde bulunan bir anlatıcı konumundadır. Brecht'in düşüncesine göre yabancılaşma ve izlenildiğinin bilincinde olarak oynama, oyunculuk sanatının belirleyici özelliğidir (Özüaydın, 2006, s. 78-80).

Epik tiyatroda oyunculuk toplumsal jest ve tavır anlamına gelen “gestus” kavramından yararlanır. Brecht'in düşüncesine göre ses tonu, duruş, oturuş, mimik, tavır ve davranışlar toplumsal bir gestus tarafından belirlenir. Epik tiyatro oyuncusu duyguları yaşamaz, gestus sayesinde duyguları temsil eder (Özüaydın, 2006, s. 82). Gestus aynı zamanda Karl Marx'ın sınıfsal tabakalaşma analizini içerir ve karakterin sınıfsal konumunu belli eden tavırları temsil eder.

Epik tiyatronun öngördüğü diyalektik kendini, zaman içerisinde sahnelerin art arda dizilişine bağlı olmaktan ziyade, kendini zaman içerisinde sıralanan her bir sahnenin temelini oluşturan jestsel öğelerde gösterir (Benjamin, 2011, s. 26). Dramatik yapılı eserlerde olay örgüsünün güçlü halde merkezileştirilmesi söz konusudur. Bu da ayrı parçaların birbirine bağımlılığı ile oluşan organik bir yapı anlamına gelmektedir. Dramatik olanın aksine epik ise bir makasla pratik olarak kesilebilir ve her biri tek başına

var olabilen tek parçalar elde edilebilir (Martin & Bial, 2005, s.22). Müzik kullanımı oyun akışını keserek, olayları yabancılaştırmak amacı taşır. Şarkılar böylelikle seyirciye düşünme süresi kazandırır. Işık sahneyi eşit derecede aydınlatacak bir şekilde bol ve parlak olarak kullanılır. Dekor ise yalın ve sadedir. Kostümler ise karakterin toplumdaki sınıfını belli edecek şekilde tasarlanır (Özüaydın, 2006, s. 84-86).

Walter Benjamin'in deyimiyle Brecht'in oyunlarının konusu yoksulluktur ve yoksulluk onu bilinçli şekilde giymekte olanlara yüksek rütbe veren bir üniformadır. Bu yoksulluk insanın makine çağındaki ekonomik ve fizyolojik yoksulluğudur. Çalışmalarının teması da düşünürlerin az bir sayıdaki geçerli düşünceyle, yazarların sahip olunan az sayıdaki sağlam formülasyonla ve devlet adamlarının da insanların yetersiz miktardaki enerji ve zekâlarıyla yetinmek mecburiyetinde olmalarıdır. Devlet zengin, fakat insanlar fakir olmak zorundadır. Devletin pek çok şey yapma görevi varken, insanların ise az şey yapma hakkı bulunmalıdır. Bu, Brecht'e göre yoksulluğun genel insan hakkıdır (Benjamin, 2011, s. 13)

Karl Marx'ın sınıfsal tabakalaşma analizi ve burjuvazi ile işçi sınıfı arasında giderek şiddetlenen karşıtlık üzerine kurulan kültürel yapı tanımı, Bertolt Brecht'in epik tiyatrosunun anlamlandırılması açısından oldukça önemlidir. Kitleleri yönetmenin getireceği gücün farkına varan ve özellikle sanayi devrimi sonrası hız kazanan teknolojik gelişimlerin ışığında hızla gelişen kitle iletişim araçlarıyla kitleleri yönlendirmeyi amaçlayan iktidar sahibi burjuvazinin karşısında tiyatronun konumlanması gereken yeri belirten Brecht, önce “Epik tiyatrosu” ile, ardından tiyatrosunun teknik ve biçimsel yönlerinin yanında toplumsal ve politik işlevinin de göz önünde bulundurulması amacıyla adını yenileyip tekrardan oluşturduğu “Diyalektik tiyatro” ile doğal gibi sunulan ve içselleştirilen gerçekliklerin sahne sanatı yoluyla nasıl parçalanabileceğinin yolunu göstermeye çalışmış, ve kitlelerin bu sunulan verili gerçekliklere kuşkuyla yaklaşmasını sağlamak istemiştir. Çünkü ona göre tiyatronun işlevi, belirtildiği gibi insanın dünyayı değiştirebileceğini göstermek, seyircide bilinç uyandırarak, izleyiciyi ve toplumu değiştirmektir (Özüaydın, 2006, s. 67). Bertolt Brecht'in yakın arkadaşı olan Walter Benjamin'in de dediği gibi, Brecht'in epik tiyatrosu bir nedeni olmadıkça düşünmeyen ilgili kişilere yönelmektedir (Benjamin, 2011, s. 28).

Brecht'in tiyatro estetiği incelendiğinde, tiyatrosuna yön veren sınıfsal analizin Karl Marx'ın toplumsal tabakalaşma analizine dayandığı görülür. Kendi tiyatrosunun iki önemli kuramından biri olan "yabancılaştırma" kavramı, Marx'ın "yabancılaşma" kavramından türemiştir. Sahne rejilendirmesinde ise gestusu, yani bir karakterin toplumsal sınıfını belli eden jest, tavır, ses tonu ve duruşlarını içeren "gestus" kavramını özellikle kullanmıştır. Gestus toplumsal bir ilişki içerir ve hem oyuncunun hem de seyircinin toplumsal olaylar karşısında yargılara varmasını sağlar. Tiyatrosunu yazarlığının son zamanlarında diyalektik tiyatro olarak adlandıran Brecht, insanın sadece olduğu gibi değil, ilerde olması gerektiği gibi de görülmesi gerektiğini savunmuş ve sadece yanılsamalardan kendini kurtarabilenlerin kendi yaşamlarını yönetme şansına sahip olabileceğine inanmıştır. Bu yanılsamacı tiyatroya yapılan bir göndermedir. Brecht'e göre insanda çok şey saklıdır ve ondan çok şey yapılabilir. Bir insan her zaman olduğu gibi kalacaktır diye bir şey kesinlikle söylenemez. Unutulmamalıdır ki toplumun en küçük birimi tek değil, iki insandır ve sonunda bütün sanatlar, sanatların en büyüğü yaşam sanatına katkıda bulunur.

Araştırmanın üçüncü bölümünün ikinci kısmında Bertolt Brecht'in epik tiyatrosu hem kuramsal alt yapısıyla hem de sahne üstü uygulamaları ve tiyatro estetiğiyle incelenecek, Brecht'in fikirlerinden çok etkilendiği Karl Marx da toplumsal analizleri ve estetik anlayışı ile bu inceleme için önemli bir veri kaynağı olacaktır. Marx'ın felsefi ve estetik dünya görüşü diyalektik maddeciliktir ve Mikhali Lifshitz'e göre maddi etkinlik ve manevi kültür gelişmesinin de en zengin öğretisidir (Lifshitz, 2019, s. 141). Hegel için sanat eksik bir bilme şekliydi ve Marx'a göre idealizmden maddeciliğe geçiş, duyusal bir bilinçlilik şekli olarak sanatın kaçınılmaz olarak soyut düşünce boyunduruğundan kurtulmasına bağlıydı (Lifshitz, 2019, s. 103). Karl Marx'ın değindiği, Hegel'ci estetiğe ters düşmeyen diyalektik maddeci bir bakış açısıyla sanata yaklaşan ve tiyatroda, tarzını eleştirel gerçekçilik olarak belirleyen çağdaş bir sosyolojik estetiğe ulaşmak bu araştırmanın temel amaçlarından biridir.

Epik tiyatro ve daha sonraki adıyla diyalektik tiyatro, kendi döneminde etkili bir dil oluştursa da, gelinen noktada günlük hayatta daha çok performansa dayalı, hafızada yer tutmayan, söylenen ve geçen bir sanat anlayışının hakim olduğu görülmektedir. Brecht'ten sonraki dönemlerde ortaya çıkan ve giderek artan toplumsal çeşitlilik, gündelik

hayatın kazandığı önem, farklı mücadele alanlarının oluşumu, izlerkitle ve sanatın faillerinin dönüşümü gibi etkenler göz önünde bulundurulduğunda, Brecht'in epik tiyatrosu günümüzde artık başka bir toplumsal tabakalaşma analizi çerçevesinde, sanatın toplumsal hayat içindeki yeri, sanatçının ve izlerkitlenin toplumsal olanla ilişkisi bağlamında tekrar değerlendirilmelidir. Bu amaç doğrultusunda bu tez çalışması için Pierre Bourdieu, günümüzün toplumsal tabakalaşma analizi adına önemli bir referans noktasıdır.

Bourdieu toplumsal alanları ekonomik, sosyal, kültürel ve simgesel sermaye türlerinden ve bu sermayelerin sahip olunan miktarı ile konumlanmış eyleyici öznelerden oluşan özerk mekanlar olarak tanımlayarak, yapıya farklı mücadele ve ezilme biçimlerini dahil etmiş, özneye de kendini bu yapı içerisinde bir eyleyici olarak düşünerek, dönüşme fırsatı sunmuştur. Bourdieu'ya göre özne kendini inşa ederken, bakış açılarını da dönüştürebilir. Bu bakış açısıyla Bourdieu'nün yapmaya çalıştığı, içinde etkileşim halinde olan birçok değişkeni barındıran ve sürekli değişmekte olan ilişkiler ağında değişmeyen yapıyı kavramaktır. Bourdieu toplumsal sınıfları, Marx'ın analizindeki şekliyle üretim araçlarına sahip olmak veya olmamak ile ilgili olarak çözümlemez, toplumsal alanda benzer konumlanışlar sergileyen ve benzer sermayeleri olan eyleyicilerden oluşan gruplaşmalar olarak değerlendirir (Altun, 2007, s. 17). Araştırmanın bu noktasında Marx'ın toplumsal tabakalaşma analizinden doğan ve bir bireyin sınıfsal tahlilini içeren "gestus" kavramının karşısına Bourdieu'nün, "*toplumsal olanın bedenlerde inşa edilmesiyle ortaya çıkan, dayanıklı ve aktarılabilir algı, beğeni ve eylem şeması sistemleri*" olarak açıkladığı "habitus" kavramı gelir. Habitus toplumsallaşmış öznelliktir. Bireysel olanın, hatta kişisel öznel olanın bile toplumsal, kolektif olduğunu ortaya koymaktır (Bourdieu ve Wacquant, 2016, s. 116-117). Habitus kavramının temeli sosyolojiye ve toplumsal olana dayanan bir tiyatro anlayışına eklenmesi, oyun kişisinin, bir alanda fail olan bir özne olarak sahip olduğu sermaye türü ve miktarına göre, içselleştirdiği yapılar, beğeni ve eylem şemaları doğrultusunda toplumsal tavrını oluşturmasını sağlayacak ve oyun kişisinin sahne üzerindeki eylemlerini belirleyecektir. Bu düşünce ile değerlendirdiğimizde gestus epik-diyalektik tiyatro yapısı içinde ve Marksist bir dünya görüşü doğrultusunda anlam kazanmaktadır. "Gestus", belki kendi döneminin bir habitusu olsa da, günümüzdeki toplumsal çeşitlilik, ekonomik, siyasal ve toplumsal hayatta yaşanan değişim dönüşümler ve iktidar ilişkileri çerçevesinde artık bu çeşitliliğe karşılık gelmemektedir ve bu da yeni

bir kavram ihtiyacını doğurmaktadır. Ayrıca sanatın büyük bir hızla giderek metalaştığı ve katı olan her şeyin hızla buharlaştığı bir dönemde, estetiğin kendi geleneklerinin de buharlaşıp toplumsal değerini ve önemini yitirmesi, sanatın kendisini toplumsal bağlamları yönünde sorgulaması gerekliliğini doğurmaktadır.

Heinich'e göre bir tiyatro sosyoloğu Jean Duvignaud sanatın belirlenenden çok beliriyor olan olduğunu ifade eder (Heinich, 2013, s. 34). Eğer sanat toplumsal olandan beliriyorsa, sahnede yakalamak istenilen bir gerçeklik için, toplumsal gerçeklerden mi yola çıkılması gerekir sorusu sosyolojik olarak 'gerçek' nedir sorusuna bağlı olmaktadır. Tiyatro sanatı, Aristoteles'ten günümüze kadar gelen, doğanın bir taklidi olduğu (*mimesis*) yargısının yanına, zaman içerisinde tiyatroda sadece olanı değil, olması gerekeni de anlatmak hedefini koymuştur. Böylelikle tiyatro sanatı bir yanda gerçekliği "olan" olarak, diğer yanda "olması gereken"i de gerçekliği aşma çabası içinde kavramsallaştırma, anlama, açıklama ve değerlendirme faaliyeti olarak alanına dahil etmiştir. Sosyolojinin pozitivist temellerinden hareketle, eğer Durkheim'ın dediği gibi sosyoloji başka hiçbir bilim dalının ilgilenmediği ve araştırmadığı bir gerçeklik türü ile ilgileniyorsa, klasik sosyolojik tahayyül içerisinde tiyatronun bu ikili çabası sosyologlarca tam olarak aynı biçimde anlaşılamazdı. Dahası Brechtyen tiyatro gibi sanat örneklerinde tarihsel ve sosyolojik perspektif içerisinde şekillendirilen türde, tiyatro gerçeğin ardındaki gerçeğe ulaşmayı hedefliyorsa, tiyatrodaki bu gerçeklik kaygısı bir sosyal görüngü olarak sahne üstüne taşınır. Bu durumda sorulması gereken ana metodolojik kaygı, sanat sosyolojisinin sosyoloji içerisinde bir uygulama alanı olarak, sanatta bir biçimi yaratma, sanatı açıklama ve anlama gücüne yeterince sahip olup olamayacağıdır.

Bu tez çalışmasının varsayımlarından biri, tiyatro sanatının özüne dönebilmesi ve kendini tam olarak gerçekleştirebilmesi için kendini estetiğin geleneklerinden kurtarması ve tamamen bilimsel olarak ele alınması gerektiğidir. Dolayısıyla çalışma Bertolt Brecht'in tiyatronun toplum bilimcilerin uğrak yeri olması gerektiği düşüncesinden yola çıkarak, bir tiyatro eserini yönetecek olan yönetmenin esere, araştırma konusunu çalışacak bir toplum bilimci gibi yaklaşması gerektiğini varsaymaktadır.

Tiyatro sosyoloğu Jean Duvignaud'a göre sanat toplumda belirlenen değil, beliriyor olandır. Dolayısıyla hem kurmaya katıldığı kültürün bir göstereni hem de bu kültürün bir ürünüdür. Bir tiyatro metni de bir sanat eseri olarak, sanatın natüralist analizlerin nesnesi

olmadığını düşünenler için mucizevi bir açığa çıkarma ise de bu araştırma için toplumun ve kültürün içinden beliriyor olandır ve barındırdığı estetik ve fikirlerin toplumsal olarak nasıl inşa edildiklerine odaklanılır. Eserin sahne üstüne taşınması da yine farklı bir okuma eylemini gerektirir ve yine toplumsal olarak inşa edilir. İster doğa bilimlerinin pozitivist yönelimleriyle olsun, ister kültür bilimlerinin yorumlayıcı yaklaşımlarıyla olsun, bir tiyatro eserini ya da tiyatro performans anını, Heinich'in de sanat sosyolojisinin bir amacı olarak gördüğü şekilde idealize etmek bu araştırmanın esas hedeflerindendir. Ayrıca araştırma tiyatro sanatının ve Bertolt Brecht'in epik tiyatrosunun diyaletik bir bakış açısıyla, Bourdieu'nün toplumsal ve sınıfsal kavramsallaştırmaları üzerinden değerlendirilmesini amaç edindiği için, Bourdieu'nün özellikle "alan", "habitus" ve "sermaye" kavramları yine bu tez çalışmasında önemli bir yer teşkil edecektir. Bu kavramların bir yönetmen için sahne üstündeki dünyayı sosyal olarak inşa etmede temel sayılabilecek bakış açıları geliştirebileceği öngörülmektedir. Bourdieucü toplumsallık anlayışı doğrultusunda öngörülen sosyolojik estetik, toplumsal bedenlerin sosyal görüngülerini yaratma amacı taşıyacağı sahne üstünü tüm aktörleri ile "tiyatro alanı" olarak değerlendirecektir.

Bourdieu'nün oyun nosyonu özerk oyun alanları toplamından ibaret olan toplumsal alanlarda var olur. Toplumsal hayatı bölümlere ayıran iktisadi, siyasal, dinsel, estetik ve entelektüel hayat düzenleri, kendine has değerleri ile bireyleri oyuna zorunlu kılar ve kendi düzenleyici ilkelerine sahiptir. Alan Bourdieu'nün tabiriyle nesnel kuvvetlerin yapılanmış bir sistemidir ve alanda olan eyleyici ve nesnelere dayatabildiği bir türde ağırlık merkeziyle donanmış, "*bağıntısal bir konfigürasyondur*". Alan çatışma ve rekabet mekânı, bir savaş alanı anolojisidir. Bu savaşa katılanlar bir alanda etkili olan sermaye türü üzerinde tekel kurmak, iktidar alanında ve hiyerarşide karar verme gücüne sahip olmak için birbirleriyle rekabet ederler (Bourdieu ve Wacquant, 2016, s. 26). Oyunda oyuna yatırım yani "*Illusio*" söz konusudur ve oyuncular oyuna ve bahislerine olan inançları ölçüsünde katılır, rekabet içinde kıyasıya birbirlerinin karşısına çıkarlar. Güçleri oyunlara göre değişen temel kartlara sahiptirler ve tıpkı kartların güçlerinin değişmesi gibi farklı sermaye türlerinin hiyerarşisi de farklı alanlarda değişmektedir (Bourdieu ve Wacquant, 2016, s. 82).

Post-yapısalcı yaklaşımları ile Michel Foucault'un kavramsallaştırdığı oyun nosyonu ise daha çok bir doğru ve yanlış oyunu, bir hakikat oyunudur. Foucault'ya göre öznel deneyim biçimleri sorunsallaştırmalar yoluyla oluşturulurlar ve yine bu şekilde geliştirilir ve dönüştürülürler. Foucault kendi yapıtlarında, insanların özneye dönüştürülmesinde etkili bir yer tuttuğuna inandığı yaşam, emek, delilik, suç, hastalık ve cinsellik deneyimlerini, sorunsallaştırma söylemlerinin bir tarihi olarak yorumlar. Foucault'ya göre sorunsallaştırma, bir şeyi doğru ve yanlış oyununa sokan ve onu ahlaki, bilimsel ve siyasi analiz ile bir düşünce nesnesi olarak kuran söylemsel ya da söylemsel olamayan pratikler bütünüdür. Ona göre sorunsallaştırmanın tarihi düşüncenin tarihidir (Foucault, 2016, s. 13). Michel Foucault bireyin kendini özneleştirme pratiklerinde, özneleşmenin benlik teknolojilerinin uygulanmasının gerekliliğini dile getirir. Bu teknikler bireylere kendi araçları vasıtasıyla bedenleri, düşünceleri üstünde işlemler uygulayarak kendilerini değiştirip dönüştürme ve sonunda bir mükemmeliyete, mutluluğa ve üstün bir güce ulaşma imkânı tanırlar. Yani Foucault'a göre bireyler kendi benliklerine ilişkin geleneksel fikirlerini, bu fikirlerin oluşumunu sağlayan bireysel özneleşme pratikleri çerçevesinde gözden geçirmelidir.

Foucault 17. yüzyılın sonundan itibaren batı toplumlarına yeni bir iktidar biçiminin hakim olduğunu söyler. Bu biçim bedensel şiddeti dışlayan, yaşamı sınırlamaya değil aksine desteklemeye yönelik pozitif bir biçimdir. Foucault bu yeni iktidar biçimine "*Biyoiktidar*" adını verir. Biyoiktidar insan bedenini disipline edici, bedeni bir makine olarak gören bir iktidar biçimidir. İnsan bedeninin yeteneklerini geliştirmek, insanı daha verimli ve uysal kılmak ve onu ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirmek Foucault'un bedenin anatomo-politiği olarak adlandırdığı bu yeni biçimin amacıdır. Foucault'un görüşüne göre kapitalizmin gelişmesinde biyoiktidar burjuva toplumunun vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Biyoiktidarın gelişimiyle yasa sistemlerinin yerine normlar önem kazanmıştır. Yasaların sınırlandırıcılığının yanında biyoiktidarın nesnesi yaşamdır. Biyoiktidar bir normalizasyon toplumu oluşturur ve insanları da bu normlara uymaya zorlar ve onların toplumda normal bir birey olmalarını sağlar. Toplumda Foucault'un dispositif olarak adlandırıldığı somut düzenlemeler vardır. Bunlar söylemler, kurumlar, yasalar bilimsel, felsefi ve ahlaki önermelerden oluşan, söylemsel ve söylemsel olmayan öğelerin ilişkileri ile oluşturduğu sistemlerdir. Devlet merkezileştirici bir iktidarın siyasi biçimi ise Foucault'a göre bireyselleştirici iktidarın adı pastoralliktir. İktidar teknikleri giderek

bireylere yönelmiştir ve bireyleri kalıcı olarak sürekli bir biçimde yönetmeyi amaçlamaktadır. Tüm bu yapısal incelemelerinin neticesinde Foucault için temel önemdeki düşünce şudur: Günümüzün sorunu artık ne olduğumuzu keşfetmek değildir. Günümüzün sorunu olduğumuz şeyi reddetmektir.

Günümüzde tam olarak reddetmemiz gereken "olduğumuz şey", bedeni kapitalist üretim biçimine uygun bir üretim makinesi haline dönüştürmeyi amaç edinen biyoiktidar modelinin bizleri norma sokan normalleştirme eğilimi midir, yoksa post Foucaultcu bir yaklaşım geliştirip, artık internet ve sosyal medya aracılığı ile yalnızca bireyleri değil, bireylerin her bir anını, bilinçaltından öte bilinçdışını ve düşünce öncesi süreçleri yönetmeyi hedefleyen yeni bir iktidar modelinden bahsedebilir miyiz? Byung-Chul Han bu noktada biyopolitika kavramının karşısına neoliberalizmi ve psikopolitikayı koyar. Chul Han'a göre biyopolitika öncelikli olarak biyolojik olanla, bedensel olanla ilgilenir. Neoliberalizm ise bedensel, somatik ve biyolojik olanla öncelikli olarak ilgilenmeyerek üretici güç olarak "ruh" kavramının farkına varır. Bu bakış açısı günümüzdeki kapitalizmin maddi olmayan, yani bedensel olmayan üretim biçimleri ile uyumluluk gösterir. Beden bu üretim sisteminde merkezi bir konumda değildir. Dolayısıyla da verimliliği arttırmak için bedeni disipline etmek yerine, daha çok psişik veya zihinsel süreçler optimize edilir (Han, 2022, s. 32).

Chul Han'ın düşüncesine göre günümüz üretim sürecinde Foucault'nun "öğrenmeye yatkın beden"i yoktur. Disipline eden tekniklerin yerini estetik cerrahi ve spor salonları almıştır. Bu noktada "*bedensel optimizasyon salt estetik bir pratikten daha fazlasını ifade eder. Dinçlik ve seksilik, çoğaltılacak, pazarlanacak ve sömürülecek yeni ekonomik kaynaklar haline gelmiştir.*" Bu görüş bu tez çalışmasının üstünde durduğu bir konu olan, sanatın artık günümüz tüketim toplumlarında, verili "estetik" değerler tekelinde değil, sosyal bilimin kavramları ışığında bilimsel olarak ele alınması gerekliliği düşüncesini destekler görünmektedir. Neoliberal iktidar teknikleri bireyi doğrudan ele geçirmez. Birey tahakküm bağlamını kendi içine yansıtarak, bunu da özgürlük olarak yorumlayarak bu iktidar tekniklerinin kendisine etki etmesine kendiliğinden izin vermiş olur. Dolayısıyla da boyunduruk altına girme ve kendini optimize etme, kendini sömürme şeklinde özgürlük ve sömürü aynı şey haline gelir (Han, 2022, s. 33-35).

Chul Han'ın deyimiyle günümüzde kendimizi herhangi bir zorlama ya da talimat olmadan, gönüllü olarak gözler önüne süreriz. Hakkımızda kimin neyi bildiğini bilmeden kendi isteğimizle kendimizle ilgili tüm enformasyonu, verilerimizi internete koyarız. Bu Chul Han'a göre özgürlüğün büyük bir krizidir ve ciddiye alınmalıdır. Artık pasif bir gözetlemeden değil, pasiften aktif gözetlemeye giden bir süreçten bahsedilmesi gerekir. Bireyin özgür iradesi bu sürecin etkisi altındadır. Büyük veri anlamına gelen "Big data" psikopolitikanın etkin bir aracı olarak, toplumsal iletişim dinamiklerine ilişkin çok geniş kapsamlı bilgi edinme imkânı sağlar ve insan davranışlarının öngörülmesini olanaklı kılar. Bireyler "kendini niceliği saptanabilir, ölçülebilir ve yönlendirilebilir bir şey olarak olumlar." Bu sayede gelecek de hesaplanabilir ve yönlendirilebilir hale gelir. "*Bu bilgi, insan ruhuna nüfuz etme ve onu düşünce öncesi düzeyde etkilemeyi mümkün kılan bir iktidar bilgisidir.*" Ve bu da Chul Han için "*şahsın ve özgür iradenin sonu*" anlamı taşır (Han, 2022, s. 20-21).

"Neoliberal rejimin iktidar tekniği incelikli, kaygan, akıllı bir biçime bürünmüş olup hiçbir şekilde görünür değildir. Bu rejimde tabi durumdaki özne tabiiyetinin farkında bile değildir. Egemenlik ilişkileri tümüyle görüş alanı dışındadır. Bu yüzden de kendini özgür sanır" (Han, 2022, s. 24).

Bu yeni iktidar biçimi insanların kendiliğinden egemenlik ilişkilerine boyun eğmelerini sağlar. Bu anlamda disipline edici tekniklerden çok daha verimlidir. Bu verimlilik yasaklar veya yoksun bırakma yerine tatmin ve hoşnutluk sağlanmasıyla elde edilir. İnsanlara boyun eğdirilmez, onlarda bağımlılık yaratılır. Chul Han'ın akıllı iktidar olarak adlandırdığı bu iktidar bireyleri sürekli olarak katılmaya, paylaşmaya, isteklerimizi, ihtiyaçlarımızı, tercihlerimizi, fikirlerimizi yani hayatımızı anlatmaya davet eder. Bu iktidar baskıcı iktidardan daha güçlü ve etkilidir çünkü görünürlükten muaftır ve bizi sürekli olarak teşvik eder ve ayartır. Özgürlükçüdür ve dost görünümlüdür. "*Mührü "Like/beğendim" simgesidir. Tüketerek, iletişimde bulunarak, hatta Like'ı tıklayarak tabi oluruz tahakküm ilişkilerine. Neoliberalizm "beğendim" kapitalizmidir*" (Han, 2022, s. 24-25).

Chul Han'a göre kendini özgür zanneden performans öznesi aslında bir köledir. Neoliberal rejim bizleri özgürlük adı altında tümden bir tekilleşmeye, basitliğe ve anlamsızlığa iter. Özgür seçim aslında sunulanlardan birini alma özgürlüğüdür.

Günümüzde bireylerin "*kendini özgürce tasarlayan bir proje olarak, sınırsız bir öz üretim imkânına sahip olduğu yanılsaması yaygınlaşmaktadır.*" Chul Han için bugün sorulacak soru "*özgürlüğü yeniden tanımlamamızın, yeniden icat etmemizin gerekip gerekmediğidir*" (Han, 2022). Bu tez çalışmasına göre Grotowski'nin değindiği kutsal oyuncuya ulaşmak için oyuncunun günlük yaşantısındaki maskelerinden kurtulabilmesinin veya Brecht'in arzu ettiği gibi sahnede yabancılaşmanın yabancılaşmasını sağlayabilmenin temel adımı budur.

Dünyayı bir metin olarak algılamak kadar, her metni de bir dünya olarak algılamak gerekir. Ve dünya üzerinde bize sunulan "gerçeklik" denen şeyi görünüşlerden sadece birine indirgemek, tek bir anda kalıp, geleceği düşünmeden yalnızca geçmişe takılıp orda kalmak bu araştırmanın ısrarla üstünde durduğu diyalektiğe aykırıdır. Bu tez çalışması tiyatro sanatını bir uygulamalı sosyoloji alanı olarak görür. Bu bölümde bilimsel sosyolojik yaklaşımların üstünde durulmasının sebebi, içinde yaşanılan veya metnin içinde yaşanılacak ve yaşatılacak olan dünyanın sanatçılar ve serirciler tarafından en doğru şekilde algılanması ve çözümlenmesi gerekliliğindendir. Sosyoloji insan yaşamıyla ilgilenen oldukça geniş kapsamlı bir alandır. Toplumsal bağlar kurmayan çocuklar gelişemezler, yetişkinler de başkalarıyla bağ kurmadan varlıklarını sürdüremezler. Yani insanın var oluşunun en belirgin koşulu toplumdur. İnsanlar yaşadıkları topluma etkin şekilde biçim verirler. Sosyologlar bireylerin toplumdan nasıl etkilendiklerinin anlamaya çalışırken, toplumu eylemleriyle nasıl yapılandırdıklarıyla da ilgilenirler. Bu bağlamda sosyolog disiplinli imgelemden faydalanır ve kendisini bulunduğu andan uzaklaştırarak toplumların nasıl değişimler geçirdiğine ve gelecekte ne tür değişimler geçirebileceğine odaklanır. Disiplini de imgelemin olası yaratıcılığını kavramsal ve deneysel yaklaşımıyla sınırlandırmak amacıyla kullanır (Giddens, 2017, s. 11). Dolayısıyla bu tez çalışmasının sanatçıya ilişkin yaklaşımları ile sanatın sadece kuramsal olana indirgendiği ve sanatçının yaratıcılığının ve dehasının geri plana bırakıldığı düşünülmemelidir. Bir sanatçının yaratıcılığı, diyalektiğin bakış açıları ile verili bir gerçekliğin tüm parçalarını ve tarihselliğini çözümleyebilmesi, bu parçaların şu anki hallerine gelme aşamalarını doğru analiz ederek, kendi görüsü olan ayrıntı noktalarını, görünürde var olan ya da görünür olmayan parçaların alabilecekleri şekilleri keşfederek onları görünür kılmaktır. Araştırmanın varsayımına göre tiyatronun ve sanatın iyileştirici ve özgürleştirici gücü burada saklıdır.

Her birimiz karmaşık bir karışımın içerisinde yapılarla dolu bir dünyada yaşıyoruz. Eğer oyunculuk kendi hayatımızdan başka bir hayat tecrübesinin sahne üzerindeki inşası ve yaratılan bütün içindeki işleyişi ise, bir oyuncunun yapması gereken çevresini kuşatan yapısal katılaşmaları iyi analiz etmek ve prova sürecinde yersiz-yurtsuzlaşma hamleleri ile kendisini çevreleyen katışımlardan sıyrılıp, öncelikle organize edilmemiş bir oluşumun içine girmektir. Sonra metin içinde deneyimlenecek karakteri çevreleyen katmanları ve katılaşmış yapıları keşfetmek, daha doğru bir ifadeyle bu yeni oluşum içerisinde küçük miktarda bir arazi sahibi olmak ve onu giderek büyütmektir. Viola Spolin bir sanatçının nerede olduğunu daima bilmesi gerektiğinin altını çizerken, oyuncunun içinde yaşadığı dünyayı algılamasının önemini vurgulamış, sahnede bir gerçekçilik yaratılabilmesi için o dünyaya karşı açık olunması gerektiğini belirtmiştir. Oyuncu duyusal donanımını keskinleştirmelidir. Kendini ön yargılardan kurtarmalı, varsayımlarından ve yorumlarından uzaklaşmalıdır. Ancak böylelikle oyuncu çevresinde yaratılan dünya ile ve o dünyanın içerisindeki insanlar ve objelerle taze bir ilişki yaratabilecektir (Spolin, 2021, s. 65).

Aydınlanma dönemi tarihçilerinden Mascou'ya göre sahne düzeni farklı zamanlarda ve yerlerde değişmektedir. Aktörler de giysilerini ve görünümlerini değiştirmektedir. Ama içsel devinimlerinin sebebi insanların ortak arzuları ve tutkularıdır. Etkilerini ise krallıkların ve halkların değişiklikleri içinde üretirler (Geertz, 2010, s. 52). Modern antropolojide de yeri olduğu üzere Clifford Geertz'e göre geleneklerin veya belirli mekânların hiç değiştiremediği insan asla yoktur ve var da olamaz. Mascou insanların rollerini, oyunculuk biçimlerini, hatta oyunlarını değiştirebileceklerini ama Sheakspeare'in belirttiği gibi sergilemekten asla vazgeçmeyeceklerini belirtir (Geertz, 2010, s. 54). Sosyolog Erving Goffman'a göre bir kişinin başkalarına kendini sunduğu zamanki performansı, davranışlarından çok daha fazla, toplum tarafından resmi olarak onaylanmış değerleri içerir ve temsil eder. Bu yüzden günlük hayattaki bir performansı, içinde bulunduğu toplumun sahip olduğu ahlaki değerlerin ifadesel bir canlandırması ve onaylanması olarak görebiliriz (Goffman, 2014, s. 45). Her toplumsal konum, konumu işgal eden bireye itibar kazandıran ya da aksi şekilde itibar kaybettiren bir toplumsal değere uyum gösterme eğilimindedir. Bu açılardan rol kavramı, Goffman için sosyalleşmenin temel birimidir. Toplumdaki yükümlülükler roller aracılığıyla sağlanırken, onların icrası adına tertipler düzenlenir (Goffman, 2018, s. 91-92). Robert

Ezra Park'a göre kişi, yani "person" kelimesinin ilk anlamının maske olması bir raslantı değildir. Her zaman ve her yerde, az çok farkında olarak herkesin belli bir rolü oynadığının kabulüdür bu. İnsanlar birbirlerini bu roller içinde tanır ve bu rollerde kendilerini tanırlar (Goffman, 2014, s. 31).

Erving Goffman'a göre sahne yapmacık şeyler sunmaktadır. Yaşam ise muhtemelen daha çok gerçek ve genel olarak pek de iyi prova edilmemiş şeyleri sunmaktadır. Sahne üzerinde oyuncu oynadığı karakterin kılığına girerek kendini diğer oyuncuların sergilediği karakterlere sunar. İşte bu noktada "seyirci" etkileşimde oldukça önemli olan, gerçek yaşamda ise var olmayan üçüncü tarafı oluşturur. Gerçek yaşam içinde bu üç taraf ikiye inmiş durumdadır. Bir kişinin oynadığı rol diğerlerinin rolleriyle etkileşime girer ve bu diğer kişiler aynı zamanda seyirciyi oluşturur (Goffman, 2014, s. 13). Seyirci, tiyatro sanatına toplumsal etkileşim özelliğini yükleyen unsurdur. Araştırmanın varsayımına göre, günlük yaşam içerisinde organize edilmiş organizmaların, içinde yaşadıkları toplum tarafından onaylanmış değerlerin ve koşulların altında sahip oldukları statü ve roller aracılığıyla birbirlerine karşı bilinçli veya bilinçli olmasa bile genel olarak onay bekleyen hazırlıklı performanslarının barındırabileceği yapmacıklığın yanında, tiyatronun özgürleştirici gücü ile sahne üzerinde gerçeğin ardındaki gerçekleri sunma gibi bir imkânı vardır. Bu araştırma için tiyatro hayatın aynası değil, hayatın ta kendisi, gerçeği, özü, oyuncuların ve seyircilerin kendilerini gerçekleştirmelerine olanak tanıyan bir karşılaşma anıdır.

Seyirci daha önce de belirtildiği gibi tiyatro sanatına toplumsal etkileşim özelliğini yükleyen unsurdur ve sanat toplum ilişkisi tiyatro sanatçısının özellikle üstünde durması gereken bir husustur. Bourdieu'nün görüşüne göre izlerkitle sanatı göstergelere sahip kodlar olarak sembolik anlamı nedeniyle kullanmaktadır. Fakat eser ile temas kurarken bu temas sonucunda çeşitli şeyler kazanmayı umarlar. Örneğin entelektüel bir meydan okumayla karşılaşmak, ahlaki bir aydınlanma yaşamak, duygu dışavurumlarıyla karşılaşmak ya da eğlenmek beklentileri arasında bulunabilir (Zolberg, 2013, s. 162). İzlerkitlenin bir sanat eseri ile temas kurduğu andaki beklentileri, ya da bir sanatçı olarak izlerkitle ile kurulan etkileşimin niteliği sanatçı için keşfedilmesi önem arz eden konuların başında gelir. Her bir tiyatro anlayışı, seyirciyi farklı bir konumlama içine sokabilir. Etkileşimin niteliğinin ve amacının değişmesi, seyircinin performans anında

oyunla kuracağı ilişkiyi etkileyebilir. Kostüm, dekor, müzik ve oyunculuk biçimleri değişebilir. Kimi tiyatro anlayışları sahneyi çakılı koltukların karşısına alıp seyirci ile arasına soyut bir duvar çekerken, kimi anlayışlar sahneyi seyircilerin tam ortasına alıp, izleyici ile daha yakın bir etkileşimi tercih etmiştir. Farklı bir gerçeklik alanı olarak tiyatro performans anı, seyirci için kendi gündelik yaşam gerçeklerinden bir süreliğine kopuş anlamı taşımaktadır. İzlerkitlenin, bireyselleşmenin had safhada olduğu, katı olan her şeyin hızlıca buharlaştığı bir dönemde, tüm bu verili gerçekliklerden kopma noktası yine araştırmanın konularından biridir.

Türkiye'de sanat sosyolojisi alanında yapılan lisansüstü tezlerinin genel itibariyle Pierre Bourdieu'nün kavramsallaştırmaları çerçevesinde şekillendiği görülmektedir. Sanatın toplumsal bir inşa olduğu ve sanat eserlerinin içinde üretildikleri toplumun değerlerini ve normlarını taşıdığı varsayımı genel itibariyle tezlerin ana varsayımı durumundadır. Temel kuramlar ve yaklaşımların ele alndığı tezlerin yanında, tıpkı bu araştırmada olduğu gibi özellikle Bourdieu ve sonrasında Becker ve Lucacs'ın sanat anlayışları üzerinden şekillenen tezler de göze çapmaktadır. Lucacs'ın Marksizm doğrultusunda, sanat ve politika arasında kurmaya çalıştığı bağ ile şekillendirdiği gerçekçi sanat anlayışı, Mahmut Kubilay Akman'ın 2001 tarihli "*Lucacs'ın Sanat Anlayışı*" adlı tezinde, detaylı şekilde kendine yer bulmuştur. Aynı çalışma içinde Lucacs'ın toplumcu gerçekçilik kavramına ve Brecht'in bu kavrama yüklediği eleştirellik yaklaşımına değinilmiş, Lucacs'ın gerçekçiliği ile Brecht'in epik anlayışı karşılaştırılmıştır (Akman, 2001). Borabay Erbay ise 2018 tarihli tezinde, Bourdieu ve Becker'in sanat sosyolojisi yaklaşımlarını incelemiş, Bourdieu'nün "Sanat alanı" ve Becker'in "Sanat dünyaları" kavramsallaştırmalarını karşılaştırarak ikisi arasındaki benzerlikleri ve ayrılıkları ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Sanatsal üretimin yapıldığı alanda, sanatın üretimi sürecinde görülen ilişkilerin yapısı üzerine yoğunlaşmaları Erbay'a göre tezinin Becker ve Bourdieu odaklı olmasının temel nedenidir. Çalışmada Pierre Bourdieu'nün "Sanat alanı" kavramı analiz edilirken ise, bu çalışmada da üzerinde durulacak olan alan, habitus ve sermaye kavramları incelenmiştir (Erbay, 2018). Yine aynı kavramlar Cansu Karagül'ün 2014 tarihli tezine de konu olmuştur. Karagül Bourdieu'nün kavramları üzerinden Türkiye'deki tiyatro alanının diğer siyasi, ekonomik ve toplumsal alanlarla olan ilişkiselliğini incelemiş, Türkiye'deki alternatif tiyatrolara odaklanarak sanat anlayışlarını gözlemlemiş ve alternatif tiyatro mekânlarının, bulundukları kentin sınıfsal ve kültürel arka planı ile ilişkileri sosyolojik

açıdan analiz etmiştir (Karagül, 2014). Bunların dışında, sanat sosyolojisi çalışması olmayan, ama tiyatro kuramcısı Bertolt Brecht'i konu edinen tez çalışmaları da bulunmaktadır. Bu çalışmaların üzerinde durduğu temel konu; Brecht'in tiyatro estetiğinde bulunan, toplumsal olanın sahne üzerindeki eleştirel temsili ve Aristoteles'ten günümüze gelen gerçekçi akımın aksine, epik tiyatronun toplumu değiştirme ve dönüştürme hedefidir.

1.2. Amaç

Bu araştırmanın amacı, sanatın toplumda "beliren" bir şey olduğu düşüncesinden yola çıkarak, tiyatro sanatının üretim, tüketim ve alımlama süreçleriyle her aşamasında sosyolojik bir olgu olduğunu göstermek, Bertolt Brecht'in gücünü toplum biliminden alan epik tiyatrosunu hem kendi tarihselliğinde, hem de Bourdieucü bir toplumsal ve sınıfsal tabakalaşma analizi çerçevesinde değerlendirip, epik-diyalektik ilişkisini sanatın günümüzde insan doğasındaki yeri üzerinden analiz etmektir. Bu doğrultuda da bugüne kadar ki gerçekçi tiyatro kuramcılarına sahne estetiklerini oluşturan psikolojik ya da fiziksel öğelerin birer toplumsal inşa olduğunu göz ardı ettikleri veya yeterince değinmedikleri yönünden yapıcı ve tamamlayıcı bir eleştiri getirip, hem epik hem de dramatik tiyatro anlayışlarının kimi örneklerini sanat sosyolojisinin günümüzde gelmiş olduğu noktadan hareketle ve diyalektik bakış açısıyla tekrar değerlendirmektir. Ayrıca bir diğer amaç, sosyolojinin bir tiyatro metnine içerik çözümleme aracı olarak katkı verebileceği düşüncesinin yanında, bir oyuncunun en önemli enstrümanı olarak gösterilen "beden" kavramına sosyolojik bir bakış açısı kazandırarak, gestus – habitus karşılaştırması doğrultusunda sahne üstünde toplumsal bedenlerin sosyal görüngülerini yaratmanın ve Brecht'in tiyatro anlayışıyla hedeflediği şekilde sahne üstünde yabancılaşmanın yabancılaşmasını sağlayabilmenin, sanat sosyolojisinin biçime verebileceği katkıyı ortaya çıkaracağını iddia etmektir. Günümüzde her şeyin metalaştığı ve katı olan her şeyin hızla buharlaştığı bir dönemde, sanatsal estetiğin kökeninde bulunan temel kavramları sorgulamak, giderek bireyselleşen toplumlar içerisinde insanların sanat eserlerine bakış açısını analiz etmek, izlerkitlenin bir tiyatro eserini izlerken hissedebileceği duyguların ve ona verebileceği değerlerin, yani anlamın üretiminin toplumsal olandan ve anlık etkileşimlerden ne şekillerde etkilendiğini göstermek de araştırmanın diğer bir amacıdır.

1.3. Önem

Tiyatro sanatı üzerinden yapılacak bu sanat sosyolojisi çalışmasının hem sosyolojinin hem de sanatın sınırlarını genişletecek bir çalışma olması hedeflenmektedir. Araştırma, sanat sosyolojisinin doğa bilimleri modeli üzerine kurulu olan açıklamacı anlayışını, sanatı içten kavrama anlayışı ile bütünlemesi açısından önemlidir. Brecht'e göre insanda çok şey saklıdır ve ondan çok şey yapılabilir. Bir insan nasılsa öyle kalacaktır diye bir şey kesinlikle söylenemez. İnsan yalnız olduğu gibi değil, ilerde olabileceği gibi de görülmelidir. Gücünü toplumbiliminden alan tiyatro estetiği ile Bertolt Brecht, tarihselliğe her zaman önem vermiş ve bir oyuncunun öncelikle içinde yaşadığı çağın toplumsal gerçeklerinin farkında olması gerektiğini belirtmiştir. Toplumsal değişimlerin hem sanat sosyolojisindeki hem de tiyatro sanatındaki eğilimleri belirlediğini düşünecek olursak, değişimin kaçınılmaz olduğu düşüncesinde olan Bertolt Brecht'in epik tiyatrosunun Bourdieucü bir sınıf analizi çerçevesinde tekrar değerlendirilmesi hem sanat sosyolojisine hem de tiyatro sanatına, sınırlarını genişletme anlamında olumlu bir katkı yapacaktır. Epik tiyatronun yönetmen, oyuncu ve seyirci eksenindeki eğilimlerinin, Bertolt Brecht'den sonraki dönemde görüşlerini öne sürmüş olan çağdaş dönem sosyologlarının kavramlarıyla tekrar değerlendirilmesi sonucunda yaratılacak, estetiğin geleneklerinden sıyrılmış, kendini bir sosyal görüngü olarak kurmuş, sosyoloji temelli bir tiyatro anlayışı, sanat sosyolojisinin bir uygulamalı sosyoloji alanı olarak kendisini kurmasını sağlayabilir.

1.4. Varsayımlar

Araştırmanın temel varsayımı sanat sosyolojisinin özele karşı geneli, genele karşı özeli korumanın ötesine geçip, bir yapıta sadece açıklama getirmekle ya da ona karşı eleştirel bir tutum sergilemekle kalmayıp, açıklamayı elden bırakmadan, yapıt incelemesine Heinich'in deyimiyle bir "içten kavrama" anlayışı getirebileceğidir. Bertolt Brecht'in epik tiyatrosunu temele alan Bourdieucü bir sosyolojik analiz doğrultusunda, sanat sosyolojisinin kendisini estetiğin kaygısından kurtararak bir uygulamalı sosyoloji alanı olarak kurabileceği varsayılmaktadır. Tiyatro sanatı üzerinden yapılacak ve bu varsayım doğrultusunda gerçekleştirilecek araştırmada aşağıdaki sorulara yanıtlar aranacaktır:

1. Sanat sosyolojisi estetik fikir ve değerler ile nasıl bir ilişki içindedir?

2. Sanat sosyolojisinde sanatsal olan ve sosyolojik olan ilişkisi çağımızda nasıl bir değişikliğe uğramıştır?

3. Sanat sosyolojisindeki açıklamacı anlayış, sanatı içten anlama anlayışı ile bütünleşebilir mi?

4. Tiyatro sanatını diğer sanat dallarından ayıran özelliği nedir, bu sanatın sosyolojik okumasının diğer sanat dallarının sosyolojik okumasından farkları nelerdir?

5. Bertolt Brecht'in tiyatro estetiğinde epik-diyalektik ilişkisi nedir?

6. Karl Marx'ın toplumsal sınıf analizini temele alan epik tiyatronun, Bourdieucü sınıf analizi üzerinden yeniden yapılandırılması mümkün müdür? (Gestus – Habitus)

7. Diyalektik yöntemin bir çözümleme aracı olarak tiyatro metninin sahne üzerindeki sosyal inşasına etkileri nelerdir?

8. Çağdaş dönem sosyoloji kuramlarının tiyatro sanatına ve epik tiyatro estetiğine katkıları neler olabilir?

9. Sosyolojik olarak 'gerçek' nedir, toplumsal olarak nasıl inşa edilir ve bu gerçeklik sahne üstüne taşınırsa, sanat sosyolojisi bir biçimi yaratma, açıklama ve anlama gücüne sahip olabilir mi?

10. Yazar, rejisör, oyuncu ve izlerkitle, günümüz toplumsal gerçekleri ile nasıl bir etkileşim içindedir?

Araştırmada, Nathalie Heinich'in tanımıyla sanat eseri ile sanatçı arasındaki bağları inceleyen sanat tarihi geleneğiyle, seyredenle yapıtı arasındaki bağları inceleyen estetik geleneği arasında bulunan sanat sosyolojisinin dününe ve bugününe bakış atarken, yine Heinich'in tabiriyle alana duyulan ilginin ötesinde öncelikle sanat sosyolojisinde neyin sosyoloji olabileceği belirlenmeye çalışılacaktır. Sanat sosyolojisinin yaklaşımlarının içinde bulundurduğu sosyolojik ve sanatsal özellikler incelenerek, araştırmanın nihai hedefi doğrultusunda, Howard Becker ve Pierre Bourdieu'nün dile getirdiği sanat alanında çözülmemiş olan gizemleri çözümlemeye yardımcı olabilecek bir sosyolojik estetiğin tarifine ulaşılmaya çalışılacaktır. Ayrıca tiyatro sanatı için tasarlanan bu yeni

sosyolojik estetik tarifi ile sanat sosyolojisinin sınırlarının da tartışmaya açılması, genişlemesi ve bunun da sanat sosyolojisinde yeni bir kuşak anlamına gelmesi amaçlanmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu sanat sosyolojisi araştırması sosyoloji ve tiyatro alanlarında yapılacak olup, Brechtyen türde bir sahne uygulaması gerçekleştiren İstanbul ilinde bir özel tiyatro ekibi, bu ekibin yönetmeni, dramaturgu, oyuncuları ve izleyicileri, bunun yanında ekipten bağımsız olan, ancak araştırma sorunsalına ilişkin Brechtyen sahne uygulamaları deneyimlerine sahip olan yönetmenler, oyuncular ve izleyiciler ile gerçekleştirilecek derinlemesine görüşmeler ile sınırlı tutulacaktır. Türkçe literatürde sanat sosyolojisi çalışmalarından özellikle tiyatro sanatı üzerine odaklanmış çalışma çok az sayıda bulunmaktadır. Dolayısıyla bu alanda literatüre yapılacak olan tez çalışması katkıda bulunacaktır.

1.6. Tanımlar

İzlerkitle: Sanat sosyolojisi açısından Pierre Bourdieu'nün görüşleri doğrultusunda yorumlanacak olan *izlerkitle* kavramı bu araştırmada sanatın alımlayıcısı, anlamlandırıcısı ve tüketimcisi anlamında kullanılmıştır (Zolberg, 2011, s. 159). Tez içerisinde yer yer tiyatro kuramı ile ilgili kısımlarda "seyirci" olarak adlandırılacaktır. Ancak sanat sosyolojisinin eleştirel yaklaşımı bakımından izlerkitle (*audience*) kavramı seyircinin sosyolojik hazır bulunuşluğunu göstermek bakımından kullanılacaktır.

Diyalektik: *Diyalektik* bu tez çalışmasında sosyolojik mahiyetinde oyuncuyla seyirci arasındaki ilişkiyi tanımlamak bakımından ancak özellikle epik tiyatro anlayışının günümüzde değişimin kaçınılmazlığı bağlamında bir belirlemeye karşılık gelmesi çerçevesinde kullanılacaktır (Brecht, 1993, s. 42). Dolayısıyla bir olgu-durumu ifade etmesi ile sınırlandırılacaktır.

Kutsal Oyuncu: Grotowski için sahne üzerinde tüm maskelerinden kurtulmuş ve tamamen edilgen bir yapıya bürünmüş oyuncudur (Grotowski, 2002, s. 35-36). *Kutsal oyuncu* kavramının sosyolojik açımlanmasında sembolik ve sembolik-etkileşimci sosyologların kuramlarına da değinilecektir.

Sosyal İnşâ: Bu araştırmada tiyatroda *sosyal inşa*, sosyal yapıların, kurumların, ilişkilerin, yani sosyal düzenin, tiyatro metninin sahne üstü yorumunda görünür kılınması anlamına gelmektedir (Berger ve Luckmann, 2008, s. 6). Bilgi sosyolojisinin temel kavramlarından birisi olan ve özellikle Berger ile Luckmann'ın literatürde tartıştığı bu kavramsallaştırma, tez içerisinde daha çok sanat sosyolojisinin ikinci ve üçüncü kuşak çalışmalarında izlerkitle etkisi ile tarihsel -sosyal durumu bağdaştırma çabalarına karşılık gelmektedir.

2. SANAT SOSYOLOJİSİNİN DÜNÜ VE BUGÜNÜ

Bu bölümde sanat sosyolojisinin tarih arenasında ortaya çıkışı ve sosyolojinin, diğer bilimsel bakış açılarının tam olarak açıklığa kavuşturamadığına inandığı, sanatın sorunlu doğasına toplumsallık ve dolayısıyla da derinlik katma adına hangi aşamalardan geçtiği, bu aşamaların da beraberinde hangi yeni sorunları getirdiği, sanat sosyolojisinin dünü, gelişimi ve bugünü incelenecektir. Bu doğrultuda yapılacak kısa bir sanat ve sanatçı tarifi sonrasında, sanatın nesnesine ve yaratıcısına ilişkin bilimsel bakış açıları incelenecek, sosyolojinin sanata ilişkin diğer insan bilimleri yaklaşımlarından farkı ortaya konmaya çalışılacaktır.

"Sanat nedir" sorusunu sormak Tolstoy'a göre "yaşam nedir" sorusunu sormak demektir. Fakat tarihe baktığımız zaman sanat ve sanat eseri uzun yıllar yaşamdan bağımsız, tek bir yaratıcı dehanın ürünü olarak değerlendirilmiş ve alan içerisindeki ilişkisellik es geçilmiştir. Oysaki sanat alanı tüm aktörleri ile bir bireysel estetik kurulum değil, çoğul ilişkilerin özgün dünyasıdır (Önkal, 2019, s. 10). Sanat bir mücadele alanıdır, bir savaş alanıdır. Bu savaş Tolstoy için gerçeklikle savaştır, ölümle, insanoğlunun kendisiyle ve tarihiyle, aynı zamanda geleceğiyle bir savaştır. Sanat onun için bir yanıyla da abartıdır, duyguları yoğunlaştırarak insan ruhundan taşırmaktır.

Aristoteles'e göre insanlar diğer tüm canlılara göre olağanüstü derecede taklit etmeye yetilidir ve ilk bilgilerini de yine bu taklit yetenekleri ile elde ederler (Aristoteles, 1987, s. 16). Ona göre tragedya, komedya, müzik ve şiir genel olarak taklide yani *mimesise* dayanmaktadır. Bu sanat dalları kendi içinde, taklit edilen nesneler, taklit edilirken kullanılan araçlar ve taklidin tarzı bakımından birbirlerinden ayrılırlar (Aristoteles, 1987, s. 11). Aristoteles'in "*Poetika*" adlı eserinde yapılan sanat tanımında evrensel olana aykırı olmayan, onunla çelişmeyen bir gerçekçilik anlayışı bulunur. Evrensel gerçeğe uygun düşen ve inandırıcılığa önem veren bir üslup hakimdir. Yapmış olduğu tragedya tarifinde Aristoteles, tragedyanın ahlaksal olarak ağır başlı, belli bir başı sonu ve belli bir uzunluğu olan bir eylemin (öykünün) taklidi olduğunu belirtir. Bu eylem sanat aracılığıyla güzelleştirilmiş bir dile sahiptir, barındırdığı her bölüm için özel araçlar kullanır ve sanatçılar tarafından temsil edilir. Ona göre tragedyanın yapması gereken korku ve acıma

duyguları uyandıran eylemleri taklit etmektir, uyandırdığı bu duygularla bir katharsis yaratmak ve "*ruhu tutkularından temizlemektir"* (Aristoteles, 1987, s. 22).

Platon içinse sanat bir taklit olmaktan öte taklidin de taklididir. Ona göre evrenin başlıca gerçeği *idealar*dır ve sanat idealar dünyasını aydınlatamaz. Sanatçıyı bir taklitçi olarak taklit ettiği şey üzerinde bir bilgisi olmamakla suçlar ve sanatçıyı "gerçek" olandan uzak bir noktada konumlandırır. Ona göre dünyada her nesneyle alakalı üç sanat vardır. Bunlardan ilki "yapma sanatı", ikincisi "kullanma sanatı", üçüncüsü ise "taklit sanatı"dır. Fakat sanatçı bunlardan sadece taklit sanatı ile ilgilenmektedir, yapma ve kullanma aşamalarında bulunmadığı için, Platon sanatın konumunu epistemolojik açıdan yetersiz görür. Platon sanatın toplum üzerindeki etkilerini de incelemiş, ona göre topluma faydalı olan, doğru olanı taklit eden, ahlaka ve erdeme hizmet eden sanatın yararlarına da değinmeye çalışmıştır ve özellikle çocuklar ve gençler için sanatın, doğru kullanılırsa, onların ahlaki gelişimleri için yapabileceği katkılara değinmiştir (Şener, 2006, s. 20-23).

Martin Heidegger sanatın nesnesinin diğer nesnelerden farkının "insanı içine alan öğretici bir etkinlik" olması olduğunu belirtir. Eserin nasıl bir simge olduğunun ve neyi simgelediğinin önemine değinen Heidegger, sanatın ne olduğunun yalnızca eserden hareketle açıklanabileceğini belirtir (Önkal, 2019, s. 11-12). Heidegger'e göre mevcudun sanatla aktarımı, var olanla uyum içinde olmayı arzu eder. Var olan ile uyuşma önceki zamanlardan beri gerçeğin özü olarak kabul edilmiştir. Bu durum Aristoteles'te "taklit", ortaçağ anlayışında ise "benzeri" olarak adlandırılmıştır. Sanat mevcut olanın varlığını kendine göre açar ve var olanın gerçekliği eserde gerçekleşir (Heidegger, 2011, s. 30-32). Sanat, her sanat eserinde yeni bir dünya kurar ve bir yeryüzü üretir (Heidegger, 2011, s. 106) . Eserlerde yer alan, sanatın gerçek özünün ne olduğu sorusunu, yanıtı sadece eserlerde arayarak, ona sorular sorarak ve eserin ne ve nasıl olduğunu anlayarak yanıtlayabiliriz. Çünkü sanat eserleri "*her türlü siyasal, dinsel, ruhsal, toplumsal ve ekonomik ön koşulların dışında ve doğrudan doğruya kendi başına var olan (mutlak) doğruyu"* dile getirirler (Heidegger, 2011, s. 101- 102).

Sanat ve toplum arasındaki ilişki üzerine fikir üretme Platon'a kadar gitmektedir. Fakat Platon ve Aristoteles gibi filozoflar o dönem fikirlerini daha çok kural koyucu tarzda ve estetik etik bağlamında öne sürmüşlerdir. Nazan İpşiroğlu ve Mazhar İpşiroğlu'na göre özellikle Protestanlık akımı ile birlikte halk arasında özgürlük bilinci uyanmış, Tanrı

karşısında tüm insanlar eşit sayılmış ve sanatçıların ilgisi de daha önceleri çok da önemsemedikleri toplum yaşamına kaymıştır. Gündelik yaşam, ortak dertler, sefalet ve bayram eğlenceleri sanatın konusu haline gelmiştir ve kısaca sanat toplumu keşfetmiştir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009, s. 120). Sanatın toplumu keşfi ve sosyolojinin de bir toplum bilim olarak kendini kurması, kaçınılmaz olarak sanatın da sosyolojinin bir konu başlığı haline gelmesini sağlamıştır. Özellikle 19. yüzyılda doğa bilimlerindeki büyük ilerlemeler ışığında düşünürler, hızla gelişen bu bilimsel yöntemleri insan ve toplum bilimlerine de uygulamış ve bu bilimsel yaklaşımların bir sonucu olarak da sanat sosyolojisi ve bir konu başlığı olarak sanat, sosyolojinin ilgi alanlarından biri olmuştur (Soykan, 2019, s. 19). Tabi bu ilgi başlarda bir takım sorunları da beraberinde getirmiştir.

Sanatın ne olduğunun anlaşılmasında sorunlu olan doğası Vera Zolberg'e göre onun ele alınış biçimlerini de etkilemiştir. Sanat tarihi, estetik ya da eleştiri gibi insan bilimleri disiplinlerinden gelen bir araştırmacı hangi disipline bağlıysa, sosyal bilimlerin başka bir alanında çalışanınkinden daha farklı bir varsayımla yola çıkmaktadır. Örneğin Freudcu yaklaşıma sahip araştırmacılar için sanatçı insanlarda bulunan evrensel dürtülerle başa çıkmaya çalışan bir bireydir. Sosyal psikologlar içinse bir kabiliyete az ya da çok sahip olan, problem arama, çözme ve öğrenme için uğraş veren yaratıcı bir birey ya da entelektüeldir. Psikologlar estetikçiler kadar sanatsal özelliklerin eşsiz olduğu fikrinde değillerdir. Doğuştan gelen bir yeteneğin varlığını kabul etseler bile, devamında yaşanan tüm gelişmelere de açıklama getirmeye çalışmışlardır (Zolberg, 2011, s. 121).

Zolberg'in deyimiyle estetikçiler büyük olarak adlandırdıkları sanatın tüm insanlığı ve tüm çağları temsil ettiği kanısındadır. Bu sebeple toplumsal analizi de sanatı toplumsal, ekonomik ve siyasi süreçlerin bir yansımasına indirgediğini düşündükleri için eleştirirler. Zolberg estetikçilerin gözünde sanatçının doğuştan gelen bir yeteneğe sahip olduğunu belirtir. Sanatçı temelde rutin hayatın dışındadır, bu sebeple de herhangi bir türün örneği gibi analiz edilemezler (Zolberg, 2011, s. 120). Zolberg'e göre estetikçiler sanat ile ilgili yaratıcı ve akla yatkın savlarda bulunsalar da, onların içe dönük bakışı sanatı kavrama hususunda boşluklar bırakır. Her ne kadar estetik fikirler üstü kapalı da olsa sanat nesnesine ilişkin toplumsal bir oluşumdan izler taşıyor ise de, estetikçiler bu tarz kavramsallaştırmalardan özellikle uzak durmuşlardır.

Zolberg sanatı kavrama noktasındaki bu boşlukları doldurmak için sosyolojik sanat çalışmalarının *dışa dönük bakışı*nın çok faydalı olacağına inanmaktadır. Sosyolojinin bu *dışa dönük açıklamacı tavrı*, sanat ile toplum arasındaki sosyal bağları görünür kılar. Ayrıca diğer insan bilimlerinin ihmal ettiği kısımları açıklığa kavuşturmada çok etkilidir. Sanatı, açıklanamaz olduğu düşünülen görüşten tam tersi bir tutumla, toplumsal bir görüngü olarak değerlendirip çözümleyerek onu yarı din olmaktan da uzak tutar (Zolberg, 2011, s. 24).

Zolberg burada Weberyen bir sosyolojik açıklama tavrının açıklanmak istenen sanatın doğası bakımından yetersiz kaldığını iddia eder. Ona göre, Max Weber için estetik dine ve dinin ahlakla olan ilişkisine benzemesinin yanında, aynı zamanda din ile rekabet halinde olan bir kültürel yapıdır. Din ile estetik yaratımı birlikte işler. Estetik düşünce sanatı kendi başına var olan bir kozmosa dönüştürmüştür. Böylece rasyonelleşmenin üst düzey olduğu dönemlerde sanat din ile rekabet etmeye başlar. İşte bu koşullarda estetik beğeni ahlaki yargının da bir alternatifi haline gelir. Fakat bahsedilen kozmos analizi sanatın toplumsal olana ilişkin içerimlerini aydınlığa kavuşturamamıştır (Zolberg, 2011, s. 46).

Zolberg toplumsal bir bakış açısı ile insan davranışlarının anlaşılabileceği düşüncesini asıl Durkheim'ın savunduğunu belirtir. Durkheim'ın düşüncesine göre intihar ve suç gibi olgular, değerler, inançlar, estetik ya da din gibi konularla ilgili düşünce biçimleri yalnızca bireysel kavramsallaştırmalarla açıklanamazlar. Bireylerin kendilerine has yanlarının yanında toplumsal olan bir yanı da vardır. Hatta yaygın olarak kullanılan birey kavramının hatalı olduğuna inanır. Bu tarz yapısalcı sosyologlar bireylerin rollerinin gerektirdiklerini yerine getiren kişiler olduklarını öne sürer. Sanatçı da dolayısıyla toplumsal bir tiptir ve toplumsal rollerin oyuncusudur (Zolberg, 2011, s. 122-123).

İlk çağlarda primitif sanat olarak adlandırılabilecek kayaların üstüne çizilen figürler bile, sanatçısının gözünden o döneme ilişkin gerçekliklerin izlerini taşır (Ersoydan, 2012, s 32). Örneğin mağara insanı yaşamak için avlanırken, doğanın gücü karşısında da çaresiz kalıyordu. Dolayısıyla da hem bu güçlerden korkuyor, hem de onlara tapıyordu. Doğanın karşı koyamadığı bu gücüne karşı onu koruyan mağaralar, o devirde kutsal sayılıyordu. Bu sebeple o dönemde resimlere günışığının bulunmadığı, kuytu ve güç erişilen yerlerde rastlanıyordu. Nazan ve Mazhar İpşiroğlu'na göre ilkel insanlar resimlerde bir gücün

toplandığına ve bunun da bir türde büyü olduğuna inanıyordu. Tasvir ederek ve benzeterek avlarına bereket getirmek, düşmanı bu şekilde yok etmek istiyorlardı. Yani bir hayvanın ölümü resmedildiğinde, o hayvanın avlanmasının da kolaylaşacağına inanıyorlardı (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009, s. 17-18). Bu noktadan bakınca sanatın içinde bulunulan dönemin gerçeklerini yansıtmasının yanında, ilkel ve teolojik bir bakış açısıyla olsa bile, sanat aracılığı ile toplumun ve yaşamın şekillendirilmeye çalışılmasının ilk adımlarını görüyoruz. Paleolitik çağda hayvan resimlerin ana temasıyken, Mezolitik çağda ise resimlerin konusu insan ve insan eylemleri oluyor. İnsanlar bu çizimlerde savaşırken, avlanırken, koşarken ya da kaçarken diğer insanların içinde bulunacak şekilde resmediliyor. İpşiroğlu'na göre bu, ilkel insanların bile kendisini toplumun bir parçası olarak gördüğünü ve kendisini toplumdan ayrılmayan etkin bir varlık olarak tasvir ettiğini gösteriyor.

Ortaçağ Avrupa'sında sanatın yaratımı zanaat üretimi anlamına gelmektedir. Bu durum Zolberg'e göre sanatın bir meslek olarak özerk olmadığının bir ispatıdır. O dönemlerde gerekli eğitimi ve sertifikaları veren ve gerekli düzenlemeleri yapan yapı loncalardır. Akademilerin kurulmasının ardından doğan yenilik ise lonca eğitiminin getirdiği zanaat becerilerine felsefik, kuramsal ve edebi bir temel kazandırılmasıdır. Bu sayede sanat hümanist bir mesleğe dönüşmüştür (Zolberg, 2011, s. 182).

Ortaçağ'da sanatçıların teolojinin sınırları dışında bir anlam ve güzellik kavrayışları bulunmamaktadır. Fakat ilerleyen dönemlerde toplumsal yaşamı etkileyen özgür düşünce ve araştırmacı tutum, bilim ve sanat alanlarında etkisini göstermiş, kilisenin dini dogmalarının etkisini yitirmesine sebebiyet vermiştir (Ersoydan, 2012, s. 33). Daha önceleri kilise himayesinde bulunan sanatçılar artık soylu ailelerin yanındadır. 1789 Fransız ihtilali ile Avrupa'da yaşanan algı değişimi yönetim biçimlerine de sirayet etmiş, Machiavelli'nin tabiriyle kanunları ilahiyattan alan düşünce yerine akıldan alan düşünce öne çıkmıştır ve parlamenter seçime geçiş de burjuva sınıfını güçlendirmiştir. Değişen tüm bu dinamikler tabi ki sanat alanında da ağırlığını hissettirmiş ve sanatçının eser verdiği alanlar din dışına yönelmeye başlamıştır (Ersoydan, 2012, s 35).

Sanatçı kelimesi bir isim olarak 18. yüzyılın sonunda, önceleri zanaatkâr olarak adlandırılan, ressam ve heykeltıraşları kapsamıştır. 19. yüzyıldan itibaren de müzik, tiyatro ve 20. yüzyılda da sinema alanlarındaki yaratıcılar için kullanılmıştır (Heinich,

2013, s. 111). Heinich sanatçı statüsünün geçirdiği değişimleri açıklarken, ilk olarak zanaat düzeninin Rönesans'a kadar baskın olduğunu söyler. Mesleğin akademik düzeni ise krallıktan empresyonist döneme uzanmaktadır. Üçüncü düzen ise sanatsal yetenek düzenidir, 19. yüzyılda doğup 20. yüzyıl'da kendini bulmuştur (Heinich, 2013, s. 52).

Sosyolog gözüyle sanat ve toplum analizi yapılacaksa ve eğer sanat toplum olarak değerlendirilecekse, Heinich'e göre bu ikisi arasında aşılamaz sınırlar yerine kurumlar, kişiler, objeler, sözcükler arasında yani sanat alanının çoğul ilişkiler dünyasında bir bağlantılar sistemi olacaktır (Heinich, 2013, s. 86). Fakat sosyolojinin bu şekilde devreye girmesi mutlak suretle bir takım sorunları da beraberinde getirecektir. Heinich'e göre ilk sorun sosyolojinin hegemonyacı duruşudur. Çünkü sosyolojinin alana girmesinin temel sebebi sanat tarihi, estetik ve eleştiri gibi dalların uzmanlarına sanat hakkında bir şeyler söylemekten öte, başka türden bir öğreti göstermektir. Yani sanatın sadece estetik bakış açılarıyla açıklanamayacağını iddia etmek ve onun toplumsal bağlamına vurgu yapmaktır. Ayrıca sosyolojiye uzak olan bir alan, konu olarak sosyolojiye dahil edildiğinde sosyolog bu alana kaçma riski taşımaktadır. Bir sosyolog konu sanat olsa bile, demin belirttiğimiz gibi sanat hakkında bir şeyler söylemekten öte, kendi bireysel bakış açılarını da geride bırakarak, sanata sosyolojinin bilimsel yöntemleriyle yaklaşabilmelidir. Sosyolog için yapıt incelemek sadece bir paradigmadır fakat sosyolog farkında olmadan bunu epistemolojik bir duruş olarak algılayabilir. Bir diğer problem de yapıtları sosyolojik olarak betimleyen bir metodun olmayışıdır. "*Kişilerin, gruplar, kurumlar, tasavvurların istatistik analize, söyleşiye, gözleme alınmaları olağandır; sanat yapıtlarına eleştirmen, uzman ve sanat tarihçisiyle eskilere giden betimleme girişimleri dışında ampirik yaklaşım pek yoktur*" (Heinich, 2013, s. 113-114).

Nitekim Heinich sanat sosyolojisi çalışmaları yaptığını iddia eden ilk kişilerin sosyoloji ya da kültür alanlarından olmadığını belirtir. Sanat sosyolojisi ilk olarak sanatçı ve eser arasındaki geleneksel yorumların dışında bir yönelim sergilemek isteyen sanat tarihi ve estetik uzmanlarından çıkmıştır. Bu uzmanlar sanat analizlerine toplumu ekleyerek, alan içine yeni bir bakış açısı getirmişlerdir. Sanat ve toplum ile ilgilenmek, sanat sosyolojisini başlatan andır (Heinich, 2013, s. 22).

"Sanat" ve "Sanatçı" kelimelerinin tarihine bir bakış atıldığında, sanatçının öncelikle içinde yaşadığı toplumun bir parçası olduğu ve siyasal, ekonomik ve bilimsel

gelişmelerden her dönem etkilendiği görülür. Sanat ile toplum arasında bir bağ olduğu fikri yirminci yüzyılın ilk yarısı içinde estetikte, felsefede, Marksist düşüncede ve sanat tarihçilerinde ortaya çıkmıştır ve içinden çıktığı Alman geleneğine uyarak soyut düşünüş temelinde biçimlenmiştir.

İkinci dünya savaşı zamanına doğru beliren ikinci kuşak da daha çok İngiltere ve İtalya'da gelişerek daha çok ampirik bir gelenekten, sanat tarihçilerinden hareket eder. Bu ikinci kuşakta sanat ve toplum arasında bağlar kurmak çabası içine girilmez. Daha çok belgesel tarzı çalışma yanlısı olan bu araştırmacılar sanatı somut bir biçimde toplum içinde görmeye çalışmışlardır. Sosyolojik estetik olarak adlandırılabilecek birinci kuşaktan sonra gelen bu ikinci kuşak Heinich'e göre sanatın sosyal tarihi olarak adlandırılabilir.

Altmışlı yıllarda görülen bir üçüncü kuşak ise bambaşka bir gelenekten ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımda istatistik ve etnometodolojiden hareket eden modern metotların uygulandığı anket sosyolojisi söz konusudur. Fransa ve Amerika kuşağın merkezi konumundadır. Artık araştırmalar geçmiş zamana değil söyleşi, gözlem, istatistik ve ekonometri metotlarıyla şimdiki zaman üzerinedir. Bu üçüncü kuşakta birinci kuşaktaki gibi sanat ve toplumla ilgilenilmez, ikinci kuşaktaki gibi toplumda sanatla da uğraşılmaz. Burada mevzu bahis olan toplum açısından sanat, yani karşılıklı etkileşim, aktörler, kurumlar ve nesnellik olarak bir bütünün birlikte yarattığı sanat olgusudur.

Artık "sanat" sorgulayışın varış noktasıdır. Araştırmacı ne sanatın içsel yaklaşımına ne de sanatın dışında kalan dışsal yaklaşıma yönelir. Toplumun herhangi bir parçası gibi sanat sanatı kendi olarak üretmekte, yani kendinin ürettiği olmaktadır. Sanat bir sosyal aktivite formudur ve sanat ile toplum birlikte oluşurlar (Heinich, 2013, s. 22-24).

Sosyoloji insan topluluklarını anlamak için gerekli gibi görünen birçok yaklaşıma ve özellikle de sanata ve sanatsal davranışa karşı önyargılı olan bir disiplin olarak algılanmıştır (Zolberg, 2011, s. 54). Sosyologlar 1960'lı yıllarda güzel sanatlar, popüler sanatlar ve kitle sanatları kategorileri arasındaki farklılıkları sorgulamış, fakat daha sonraları, tıpkı eleştirmen ve sanatçılar gibi, gelenekselleşmiş kategorileri tartışmaya başlamıştır. Bu tartışmalarla birlikte yapılan yeni çalışmalarda sanat sadece yüksek ya da alçak diye değerlendirilmemiş, sanat ile toplumsal olarak inşa edilmiş sanat arasındaki karşıtlık ele alınmıştır. 1960'lı yılların sonlarından itibaren sosyoloji büyük değişimler

geçirmiş, diğer bazı dışlanmış konular gibi sanat da eski zamanlara oranla çok daha ön plana alınmaya başlamıştır. Sosyolojik araştırmaların kapsadığı sosyal alanların genişlemesi neticesinde, yeni alt sahalara doğru da büyük bir genişleme gözlenmiş, toplumsal çalışmalarda kullanılan geleneksel bilimsel paradigma sorgulanır bir hale gelmiştir.

Heinich son olarak bir dördüncü kuşağın belirip belirmediğini sorgular. Ona göre bu yeni gelecek kuşak özelci ya da normatif persfektiften öte, yaratıları içten anlamaya çalışan, yalnızca olguları açıklamaya çalışmayan, daha antropolojik ve pragmatik bir yönelim sergileyecektir. Bu sayede de araştırmacılar dikkatlerini "aktörlerin üretimi" olan sanat sosyolojisine verebileceklerdir (Heinich, 2013, s. 140).

2.1. Sanat Sosyolojisinde Sosyolojik Özellik

Sanatın sosyolojide ele alınışı sanatın sosyolojik özelliğini ifade etmek anlamına gelir. Bu durumda sanatın kolektif yapısı, toplum içerisinde açıklanabilir olup olmadığı, bütünselliği, ilişkiselliği, yorumlama, aydınlatma ve açıklama gücü burada sanat sosyolojisinin sosyolojik özelliği olarak kendisini bir problem alanı içerisinde bulur.

Ömer Naci Soykan'a göre eğer sanat sosyolojisi bir bilim olarak kurulacaksa, öncelikle sanat sosyolojisinin kendine özgü bir problem alanının olması gerekmektedir. Çünkü eğer yeni bir bilim insanın bilgi alanını genişletmiyorsa ortaya da çıkamaz. Yeni bir bilimin ortaya çıkması için, varlığına ilişkin bir ihtiyacın doğması gerekir. Bu düşüncelerinden hareketle Soykan, sanat sosyolojisinin insanın bilgi alanındaki hangi ihtiyaca karşılık geleceği ve sanatın sosyolojisine neden ihtiyaç duyulacağı sorularını sorar. Bir bütün olarak sanatı yorumlama ve görme olarak açıklanabilecek sanat felsefesinin, sanat yapıtlarını dönemi içinde akımlar ve üsluplar doğrultusunda analiz eden sanat tarihinin ve öteki sanat bilimlerinin yanında sanat sosyolojisinin konumunun ne olacağını sorgular (Soykan, 2019, s. 16).

Nathalie Heinich'e göre sosyolojinin yeni bir disiplin olması ve gelişiminin çok hızlı olması, aynı şekilde sanat sosyolojisi için de geçerli bir durumdur (Heinich, 2013, s. 15). Heinich, İtalya'da bir süre önce sürdürülmüş bir araştırmanın sosyoloji çalışmalarının yalnız binde 5'inin sanat sosyolojisine girebileceğini belirtir. Sanat sosyolojisinin ne

olduğunu belirlemenin zorluklarından biri, sanatın kökeninin aslen sosyoloji disiplininin tarihinde konumlanmamasıdır ve Heinich'e göre, sanat sosyolojisinde öncelikle neyin sosyoloji olabileceğinin net bir şekilde belirlenmesi gerekir (Heinich, 2013, s. 17).

Sanat sosyolojisi bütün ampirik çalışmalarda olduğu gibi sanatı bir olgu olarak ele alır ve bu olgunun çeşitli öğelerden oluşan bir bütün olduğunu düşünür. Bu bütünü kendi açılarıyla değerlendirip, öğelerinin neler olduğunu ve ne olduklarını yine kendi açılarıyla deneysel yöntemlerle araştırır. Sosyolojinin alt bir disiplini olarak, diğer sosyoloji alanları gibi sosyolojinin yöntemlerini kendi alanına uygular. Bir sanat yapıtının, bu bir müzik eseri de olabilir ya da resim, heykel de olabilir, mutlak suretle bir yaratıcısı vardır. Bir tiyatro eserinin ve sinema filminin de, kolektif bir çalışma da olsa, yaratıcıları vardır. Bu durumda Soykan'a göre sanat denilen olgunun yapıcı ilk öğesi sanatçı ve sanatçılardır. Toplumu oluşturan tüm diğer bireyler gibi, sanatçı da yaşadığı toplumun bir üyesi, bireyidir. Yani sanatçı bir toplumsal varlıktır. Soykan'ın tabiriyle, sahip olduğu bedeni ile fiziksel bir varlık, akıl sahibi bir varlık ve bir ruha, cana sahip "*Biyopsişik*" bir varlıktır. Sanat sosyolojisinin de bu bağlamda görevi sanatçının toplumsal bir varlık olarak toplum içindeki konumunu ve yaşadığı toplumla olan etkileşimlerini deneysel yollarla açıklamaktır. Toplumsal yapının sanatçının sanatına olan etkisi ve sanatçının da gerek kişiliği gerekse yarattığı eserlerle topluma olan etkisi de sanat sosyolojisinin bir başka inceleme konusudur (Soykan, 2019, s. 17).

Sanat yapıtı ise sanat olgusunun ikinci yapıcı öğesi konumundadır. Soykan bir sanat eserinin, diğer tüm insan başarıları gibi belli bir toplumda yaratılmış bir ürün olduğunu belirtir. Dolayısıyla toplumsal yapı içerisinde yaratılmış bu ürünün elbette ki toplumsal bir yanı olacaktır. Bu toplumsal yan da yine sanat sosyolojisinin inceleme alanındadır (Soykan, 2019, s. 17). Sanatçılar bu konuları önemsemediklerini belirtseler de sonuçta toplumsal yapı içindeki çevrelerin gözüne girmek mecburiyetindedir. Herşeyden önce Goffman'ın da belirttiği gibi, gündelik hayat içerisindeki herhangi bir performansın bile temelinde başkaları tarafından desteklenme ve takdir edilme arzusu yatar ve dolayısıyla da benlik dediğimiz şey kişisel bir mülk değildir (Turner ve Elliot, 2001, s. 144). Bu noktada sanat sosyolojisinin inceleme alanına giren üçüncü sanat olgusu öğesi, sanat eserinin iletilme olgusu olacaktır. Ve sanat eserinin iletildiği, Soykan'ın alımlayıcılar olarak adlandırdığı insan toplulukları da dördüncü bir öğe olarak sanat sosyolojisin

inceleme alanı içinde kendine yer bulacaktır. Sanat sosyolojisi sanat olgusunu oluşturan bu dört öğeyi, hem her bir öğeyi kendi başına bir bütün olarak inceleyerek, hem de diğer öğelerle ilişkilerini araştırarak inceleyecektir ve sanat olgusunu bir bütün olarak yeniden kuracaktır (Soykan, 2019, s. 17).

Sosyal bilimciler sanatın zaman ve mekân, kurumsal yapılar, mesleki eğitim, istihdam normları, ödül, destek ve hamilik bakımlarından bir bağlama oturtulması gerektiğini düşünür. Sanatçının ve eserinin ideoloji ve siyasi kurumlar ile estetiğin dışında kalan noktalarla olan ilişkisine dikkatini verir. Estetikçilerin kabulde zorlandığı, sanatçının eserini yaratırken aldığı yardımlar ya da satıştan amaçladığı kar gibi konulara açıklık getirmek isterler. İşlevsizleştirilmiş, sadece biçime dayanan bir sanat anlayışı sosyal bilimcileri korkutur. Zolberg'in düşüncesine göre dışa dönük bu sosyolojik yaklaşım sanat ve toplum arasındaki sosyal bağlantıları göstererek estetikçilerin ihmal ettiği birçok noktayı açıklığa kavuşturacaktır (Zolberg, 2011, s. 20-21).

Heinich sosyoloji kurucularının estetik meselesine çalışmalarında çok fazla önem vermediklerini belirtir. Emile Durkheim sanatın din bağlamından bir sapma olduğuna inanıyordu (Heinich, 2013, s. 17). Ona göre toplumu temsil etmekte olan ilk kurum dindir ve sanat da tüm kurumlar gibi dinden hareketle ortaya çıkmıştır. İlkel toplulukların düzenledikleri törenleri örnek gösteren Durkheim, bu temsillerde ortaya konan taklitlere, şiirlere ve musikilere değinir. Bu törenlerde şarkılar söylenir ve dramalar oynanır. Weber de yine aynı şekilde dinin sanatsal eylemlere zemin hazırladığını belirtir. Fakat yıllar içinde yaşanan gelişmelerle sanat otonomi kazanmış ve kendini inşa eder duruma gelmiştir (Ulusoy, 1993, s. 251-252).

Marx içinse sanat nesnesi maddi nesnelerden daha farklı olsa da yine de tıpkı maddi nesneler gibi hakim sınıfın üretim şekilleri tarafından belirlenir. Ona göre sanatın tarihi toplumsal hareketlilikteki ekonomik esaslara bağlı olarak, diğer tüm sosyal gelişmeler gibi, gelişir ve de değişir. Arnold Hauser'e göre bir sanat eserinin stili ve biçimsel tarzı sınıflararası mücadelelerin sonunda belirlenir (Ulusoy, 1993, s. 25). Simmel ise daha çok kültür tarihi olarak adlandırılabilecek bir alana yakın durarak, sanatın sosyal olarak koşullanışını, Hristiyanlık'la bağlarını ve felsefi yaklaşımların eserler üzerindeki etkilerini incelemiştir.

Sanat alanına sosyolojinin müdahalesi sonucunda doğan bir takım sorunların en önemlilerinden biri yapıtları sosyolojik olarak betimleyen bir metodun olmayışıdır. Heinich'e göre bugüne kadar sosyolojinin metodolojik anlamda yaptığı tek katkı iki öğeden oluşmaktadır. Bunların bir tanesi, Goldman ve Bourdieu'dan verdiği sosyal kategori örneği gibi, sosyal katmanların dikkate alınmasıdır. Bir diğeri ise incelenecek örnek alanın boyutudur. Karşılaştırmanın sosyal bilimlerin özgün metodu olmasından hareketle düşünecek olursak, karşılaştırmayı yapabilmek ancak boyutla mümkündür. Heinich'e göre "boyutlu bir corpus", eserleri bir tüm olarak analiz eder. Onları tek tek yorumlamaz, kurgusal ürünler çokluğunun ortak niteliklerini çıkarır. Heinich'in deyimiyle "*Sosyolojinin bir özelliği varsa, o da kolektif düzeyde çalışma yeteneğidir: en azından bireysel objeleri kolektif fenomenlerle ilintilendirir ve buradan kolektif corpuslar (incelenecek alan örnekleri) kurar*" (Heinich, 2013, s. 116).

Sosyoloji değerlendirmelerdeki geleneksel kıstasların yapısını bozar. Onların imgelemlerinin ardındaki yapıları üretme ve harekete geçirme şekillerini gösterir. Bunu yaparken eseri değeri ya da anlamı için değil, toplumsal yaşamdaki diğer tüm aktörler gibi, doğal objeler ve insanlarla aynı sosyalliğe sahip aktörler olarak değerlendirir (Heinich, 2013, s. 11).

İnsan bilimleri araştırmacıları ve eleştirmenleri sanatın geleneksel tanımını benimserken, sosyologlar sanatın toplumsal olarak inşa edilmiş yapısının farkındadır. Heinich'in deyimiyle toplumsal inşa analizi sosyolojik projenin bir parçasıdır ve sanatın yalnızca estetik olmadığını vurgulamak ve sanatı salt bir değer olarak görmeyip idealize etmek, sanat sosyolojisinin iki temel, kurucu olgusudur ve ikisi de bireyci, seçkinci ve maneviyatçı estetikçi geleneği eleştiriye dayanır (Heinich, 2013, s. 25). Bir eseri toplumsal açılardan değerlendirmek, eserin yaratıcısının anlatım stratejileri ve seçimleri, kurumlar ve ekonomik kısıtlamalar gibi süreçleri ortaya çıkararak sanatın gizemlerini aydınlatır.

Sosyal bilimciler eserin kendisine değil de onun toplumsal bağlamına odaklandıkları için, eserleri veya sanatçıları da estetik değerleri yerine dışsal niteliklerine göre seçerler. Popüler sanat ya da güzel sanat olarak ayırmaksızın her türlü sanat eserini analiz edebilirler. Bourdieu'nün deyimiyle sanatın toplumsal yerini anlayabilmek adına onu bileşenlerine ayırabilirler. İnsan bilimleri alanında çalışanlar büyük olarak gördükleri her

esere yaratıcısının eşsizliği olarak yaklaşsa da, sosyologlar bu tarz kutsal tabirli sanatçı ve sanat eseri anlayışlarına şüpheyle yaklaşırlar.

Sosyolojinin bir alt disiplini olarak sanat sosyolojisi, analizleri sırasında sanat tarihi, antropoloji ve edebiyat eleştirisi gibi diğer alanlarla iş birliği içindedir. Örgütlü haldeki insan topluluklarının mevcut kurumlar ve yaratılan ürün biçimleriyle karşılıklı etkileşimlerinin geniş bir bilgi altyapısıyla analiz edilmesi, tüm alanlardaki bağlantıları, kırılmaları ya da örtüşmeleri görünür kılar (Mülayim, 2012, s. 100). Bu şekilde sanatı sosyal bağları ile inceleyen çalışmalarda genelde 3 tip yaklaşım görülmektedir. Bunlar nedensel, anlatımcı ve hikâye edici yaklaşımlardır (Ulusoy, 1993, s. 248). Nedensel yaklaşımda eserlerin içinde bulunulan sosyal koşulların bir sonucu oldukları ya da o koşullar tarafından belirlendikleri öne sürülür. Marx, Weber, Durkheim ve Hauser bu gruba dahildir. Anlatımcı yaklaşımda ise sanat sosyal bir kurum olarak ele alınır. Bu yaklaşıma göre sanat eserleri içinde var olunan sosyal şartların bir yansıması, bu şartların anlatımcısıdır. Örneğin sanat eserlerinin yaratıcısının sosyal sınıfını yansıttığını iddia eden Marx aynı zamanda bu gruba da dahildir. Frederick Antal ise eserlerin biçiminin ve içeriğinin değişmesinin, sanat alanında hakim sosyal grupların taleplerinin yansıması olduğunu ileri sürer. Sorokin ise bu değişimlerin kültürel zihniyeti yansıttığını savunur. Bir üçüncü yaklaşım da hikaye edici yaklaşımdır. Bu yaklaşımda eserin, ilk etapta ekonomik ve sosyal koşulları ile başlayıp, sonunda yaratılışı ve ortaya çıkışı ile biten bir hikaye aktarılır. Bu yaklaşımda diğer iki yaklaşımdaki gibi bütüncül yaklaşımlar ve genellemeler bulunmaz. Daha çok küçük ölçekli çalışmalarda uygundur ve sanatçının sosyal statüsü, rolü, sosyalizasyonu, stil ve içeriğin sosyal olanla iletişimi gibi konular incelenir (Ulusoy, 1993, s. 252-255).

Heinich de sanat sosyolojisi yaklaşımlarında iki tutumdan bahseder. Bunlardan biri açıklamacı tutum, öteki anlamak ağırlıklı tutumdur. Açıklamacı tutumda istatistik kullanılarak incelenen olgular, objeler, eylemler, düşünüşler ile dış nedensellikler, yani maddesel ve ekonomik bağlamlar, sosyal kökenler arasında bağlar keşfetmektir. Anlamak ağırlıklı tutumda da aktörlerin yaşadığı deneyimlere tutarlılık sağlayan mantıktan, aktörlerin kendilerinden istenerek ve isteyerek sağladığı ya da sağlamadığı belgelere, raporlara bağlı olarak belirlemek söz konusudur (Heinich, 2013, s. 138).

Zolberg'e göre ise sosyologların bir kısmı sanatın varlığını verili kabul etmeyerek, bir eserin sanat olarak tanımlanmasını sağlayan nedenleri açıklamaya çalışır. Bir diğer yönelimdeki sosyologlar ise, sosyal yapının ve toplumsal sürecin çeşitli yönlerini ortaya çıkarmak düşüncesiyle mevcut gösterge kaynaklarını kullanıp, sanatı en önce yapıbozumuna uğratılacak nesneler olarak görür. Bu çalışmalarda sanat nesnesine genellikle diğer toplumsal göstergelerden farklı şekilde davranılmaz (Zolberg, 2011, s. 87). Pozitivist yaklaşımın yönelimleri, alana hakim olduğu 50'li ve 60'lı yıllan içeren yaklaşık yirmi yıllık zaman diliminde, Amerikalı sosyologlar tarafından da en çok kabul edilen yönelim olmuştur. Tam tersi bir tarafta ise, etnografya, sembolik etkileşimcilik veya sembol analizi veya gösterge bilim gibi bir dizi nitel yöntem kullanan yorumlayıcı yaklaşımlar bulunur. Bu yönelimleri bir araya getiren tarihsel ve ideolojik analizler de mevcuttur. Zolberg'e göre her yönelimin taşıdığı eksikliklerden ötürü, sanat sosyolojisinde toplumu genel olarak daha iyi anlayabilmek için bu yaklaşımlar bir araya getirilmelidir (Zolberg, 2011, s. 213). Bağlamsallaştırmalar daha geniş ve daha derin şekilde yorumlanmalıdır. Bunun için de toplumun mikro ve makro düzeylerine önem verilip yapı ve eylemlilik dikkate alınmalı, kültürel değerler de maddi çıkarlar gibi kapsama dahil edilmelidir. Sanatın üretim, dağıtım ve alımlama süreçleri ile ilgili ancak bu şekilde toplumsal sınırları aşacak verimli gözlemler yapılabilir (Zolberg, 2011, s. 218).

Araştırmanın tiyatro sanatının Bourdieu'nün kavramsallaştırmaları üzerinden Bourdieucü toplumsallık anlayışıyla değerlendirilmesini amaç edinmesi doğrultusunda "Alan", "Habitus" ve "Sermaye" kavramları bu çalışmada önemli bir yer teşkil edecektir. Heinich'e göre "Alan" kavramı bir etkinliğin "bağlamı" anlamında asla basite indirgenmemelidir. Burada Bourdieu'nün değindiği model sosyal pozisyonların tek boyutlu ölçeğini kırarak bunu iki boyutlu, ekonomik ve kültürel boyutlu bir ortama almaktadır. Böylece kolektif yaşamın farklı alanlarını hiyerarşik pozisyonlar, "sermaye" hacmi ve sermaye türleri, kıdem durumları, vb. gibi birçok farklı faktör tarafından belirlenen karmaşık bir düzende tasarlamak imkânı doğuyor. Bu sayede genel olarak sanatın alanı, yaratıcı bireyle geniş toplum arasında basit bir karşıtlığı değil, yayıncılar, yapımcılar, uzmanlar, okuyucular, eskiler ve eskiyi miras alanlar, yeni gelenler, ekonomik sermaye sahipleri ya da kültürel sermaye sahipleri arasındaki somut ilişkileri ortaya koyacaktır (Heinich, 2013, s. 89).

Bourdieu'ye göre bir eserin konusu, bir habitus ile bu habitusun konumlandığı yer, yani bir alandır. Eser yaratma denilen şey de sosyal olarak kurulmuş bir habitus ile bir kültürel üretim çalışmasının sosyal işbölümünde edindiği veya olası bir pozisyonun bir araya gelmesidir. Bir sanat yapıtının öznesi ne özgün bir sanatçıdır ne de bir sosyal gruptur. Özne bir bütün olarak sanatsal üretim alanıdır (Heinich, 2013, s. 102).

2.2. Sanat Sosyolojisinde Sanatsal Özellik ve Sosyolojik Estetik

Howard Gardner'ın deyimiyle edinilen deneyimlerin ayrıntı noktalarını ve bireyler arası etkileşimlerin gizli taraflarını hissedebilme yetisi yüksek, duyarlılığı gelişmiş olan kişiler sanat olarak adlandırılan alternatif yollardan gidebilirler (Zolberg, 2011, s. 127). Marksist açıdan bakılacak olursa, sanat birtakım gruplarla üretim araçları arasındaki ilişkinin ve dolayısıyla ekonomik gücün bir yan etkisidir. Üstyapının bir parçası olarak sanat yapıtları neticede ekonomik temel tarafından belirlenir (Zolberg, 2011, s. 55). Sorokin'e göre sanat bir çağın ruhunun yansımasıdır. Vytautis Kavolis'in yaklaşımında ise sanat toplumun bütünleşme ihtiyaçlarını ve bireylerin kişisel ihtiyaçlarını giderir ve olası gerilimleri azaltır. Ayrıca işlevselcilik anlayışına göre sanat kişilerin yabancılaşma hissiyatını aşabilmelerine yardımcı olur (Zolberg, 2011, s. 173).

Sanat Ömer Naci Soykan'a göre ise yaşam tarzının ifadesidir. Toplumların sanatlarına baktığınızda, bu toplumların nasıl yaşadıklarını, dünyayı, toplumu, insanı ve doğayı ne şekilde algıladıklarını sanatlarından çözümleyebilirsiniz. Her tür sanat kendi ifadesini kendi türünde, tarzında ve kendi araçlarıyla ortaya koyar ve bu ortaya çıkarış somut bir halde olur. Eğer bir sanat eserinden bahsediyorsak, adı soyut sanat bile olsa, algıladığımız şey somut bir nesnedir. İşte sanat sosyolojisi bu somut, bu algısal şeyin, sosyolojik yöntemler ile kavramsal olana dönüştürülmesidir. Sosyolojik bir kavramsallaştırmadır. Sanat olgusunda algısal olarak ifade edilenin, sosyolojik bir dille, sosyolojik kavramlarla ifade edilmesidir. Bu noktada Soykan sanatın algılanabilir ve kavranabilir bir şeyi ortaya koyduğu zaman, yani buna aracı olduğu zaman özerkliğini yitirmekte olup olmadığını sorgular. Her ne kadar postmodern tartışmalar buna evet yanıtını verse de, sanatın özerkliğini korumak adına hiçbir şeyi ifade etmeyeceği düşüncesi sanat denen şeyin ortadan kaybolmasına, sanat ile sanat olmayanın idrakının imkânsızlaşmasına sebebiyet

vermektedir. Bu kimi düşünürler için sanatın ölümü anlamına gelse de, Soykan'a göre sanat pek çok farklı tarzda var oluşunu devam ettirmektedir (Soykan, 2019, s. 15).

İnsan bilimleri araştırmacıları sanatın daha çok biçimsel taraflarıyla ilgilenirler. Kullandıkları iletişim araçları, görsel ve yazılı içerikler, estetik etkiler, teknikler bunların birkaçıdır. Büyük olarak adlandırdıkları yapıtların "yaratıcısının eşsizliği" olduklarını düşünürler. Bu yapıtlar onlar için sanatçının bireysel dehasının bir dışavurumudur. Estetikçiler büyük sanatın tüm çağları ve tüm insanlığı temsil ettiğini düşünürler. Toplumsal analizin sanatı toplumsal, siyasi veya ekonomik süreçlerin doğrudan bir yansımasına indirgediğine inandıkları için, sosyolojik analizi eleştirirler. Fakat Zolberg'in değindiği üzere güzellik ve mükemmellik açıklanması zor ve yalnızca kendi toplumsal konumları nezdinde anlamları olan kavramlardır. Bir yerde ve bir zaman içinde güzellik denen şey katıksız bir sadeliği, başka bir yerde ise şatafat içindeki bir inceliği duyumsatabilir. Mükemmellik ise bir yerde doğaya sadık olmayı diğerinde ise doğa dışı bir yapaylığı çağrıştırabilir (Zolberg, 2011, s. 19). İsmail Hakkı Baltacıoğlu'na göre ise sanat yapıtları toplum içinde var olan insanın estetik vicdanında yaşamaktadır. İyilik, güzellik ve doğruluk sosyal vicdana göre farklılık gösterir. Sanatsal yaratım toplumsal kişiliğin kazanılması ile gerçekleşir ve sanat zevki topluma bağlı ve görecelidir (Soykan, 2019, s. 27).

Estetik dışı bir yaklaşımla sanat eserlerini inceleme fikri ilk örneklerini felsefe alanında vermiştir. 1800 yılındaki "*Edebiyata Dair"* adlı kitabıyla Madame de Stael (1766-1817) edebiyatın toplum ile olan ilişkisini sosyolojik tarzda ele almış, yapıtında kanunların, dinin ve adetlerin edebiyat üzerinde, edebiyatın da kanunlar, adetler ve din üzerindeki etkilerini incelemiştir (Soykan, 2019, s. 20). 19. yüzyıl'dan itibaren ise Hippolyte Taine (1828-1893) bilimsel metodu sanat üzerinde uygulamış, sanatın çevreye, içinde bulunulan zamana ve ırka göre değiştiğini vurgulamak istemiştir. Yapıtları bir takım olgular ve ürünler olarak değerlendirmiş ve yapıtların karakterlerini keşfederek, nedenlerini araştırmaya çalışmıştır (Soykan, 2019, s. 21). Charles Lalo (1877-1953) ise estetik anlayış içerisinde, bir yapıtın konusu gibi estetik dışı olgular ile eserin estetik olgularını ayırarak sosyolojik estetiğin temelini atmıştır (Heinich, 2013, s. 26).

20. yüzyıl'da ise Marksist sanat kuramı ortaya çıkmış, Georgi Plehanov (1856-1918) sanat ve edebiyatın da dahil olduğu bütün ideolojilerin belli bir toplumun ya da belli bir

sınıfın eğilimlerini ve ruhsal durumunu belirteceğini öne sürmüştür (Soykan, 2019, s. 22). Ona göre bir eleştirmenin yapması gereken öncelikle bir eserdeki düşünceyi sanatın dilinden toplumbilimin diline dönüştürmek, edebiyat olgusunun toplum bilimsel karşılığını ortaya çıkarmaktır. Plehanov'dan sonra gelen G. Lukacs (1885-1971), E. Fisher (1899-1972), G. Thomson (1903-1987), T. Eagleton (1943) gibi Marksist sanat kuramı temsilcileri de genel olarak bir sanat yapıtını, belli bir toplumsal durumun bir şekilde yansıtıldığı bir alan olarak görür. Soykan ise buna bir eleştiri getirerek, bu tarz bir "yansıtma" fikrinin bizleri, sanatın toplumca belirlenmesi dışında başka bir varlığı olamayacağı kanısına götürdüğünü belirtir. Ona göre sanat sosyolojisi için "sanat olgusu" aynı zamanda kendine has gerçekliği de olan bir bütünlüktür. Bu bütünlük diğer bütünlüklerle bağı olmayan soyut bir yapı değildir, ama bu bağlar da onun kendi varlığını tehlikeye atmamalıdır. Sanat yapıtı dışında sanat olgusunun öteki öğeleri olan sanatçı, iletme araçları ve alımlayıcıların da toplumsal bağlarının önemi göz ardı edilmemeli, sanat olgusunu araştıran diğer sanat bilimlerinin varlığı yadsınmamalıdır (Soykan, 2019, s. 22-24).

Eserlerin nesnel özellikleri, sanatı algılayanların zihinsel yapısı, yer, zaman, etkileşim gibi kabul görmenin faydacı bağlamları, bir objeyi estetik kavramlarla niteleyebilmek için önemlidirler. Zolberg'e göre bu yolların betimlenmesi ve mantıklarına açıklık getirilmesi sosyoloji için zengin ihtimallerle dolu bir araştırma programıdır (Zolberg, 2011, s. 73).

Halkın gözünde sanat ve kültür hemen hemen eş anlamlıdır. Antropologlar kültüre sanattan daha kapsamlı yaklaşırlar. Kültürün, dini inançlar, etik değerler ve dil, estetik ve sanat gibi sembol sistemlerini de katarak, fikirleri ve düşünce biçimlerini yapılandıran bir sembolik anlamlar veya düşünce yapıları bütünü olduğunu düşünürler. Toplumun kültürel yapısını kavramak için, düşünce yapılarını, dünya görüşlerini anlamak için sembolleri ve ritüelleri analiz ederler ve bunun da kısmi olarak estetik bir tarafı vardır (Zolberg, 2011, s. 27-28).

Antropologlar genel olarak küçük, homojen, akrabalık bağlarına dayalı toplumlar hakkında açıklamalar getirmek isterken, sosyologlar dikkatlerini daha farklı geleneklere, sosyal statülere ve dünya görüşlerine sahip insanlardan oluşan büyük, heterojen toplumlara yöneltirler (Zolberg, 2011, s 28).

Becker sanat eserinin yapıldığı ve alımlayıcıları aracılığıyla yeniden üretildiği süreci bir bütün halinde analiz nesnesi olarak görür. Onun için izlerkitlenin sanat eserine yaptığı katkı büyük önem taşır. Yapıtları yeniden yorumlayan, eserin her alımlanışında anlamının değişmesine sebebiyet veren izlerkitle, sanatın en önemli desteklerindendir. Özellikle bu araştırmanın tiyatro sanatı alanında yapılacak olmasından ve tiyatro sanatının içinde barındırdığı seyirci ve sahne ikilisi hiçbir sanat dalının barındırmadığı karşılıklı etkileme, değiştirme ve dönüştürmeye yönelik dinamik bir ilişki ağı içermesinden ötürü, izlerkitlenin araştırma açısından önemi Becker'in düşüncesini destekler niteliktedir. Becker sanatın toplumsal inşa olan doğasını ve içerdiği mekanizmalarını ortaya çıkarır. Becker için herkes yaratım sürecinin bir katılımcısıdır ve üretim ile alımlama birlikte düşünülmelidir (Becker, 1982, s. 214).

Bourdieu sanatçı ve izlerkitlenin birlikte dahil olduğu, sanat ve sanatla birlikte anılan toplumsal pratiklerde var olan, toplumsal bir değere sahip sembolik sermaye yaratımı sürecinin bir bütün olarak ele alınması gerektiğini düşünür. Bourdieu'nün deyimiyle her sınıftan insan farklı tarzlara dolayısıyla da farklı sanat tercihlerine sahiptir. Sanat ve sanat beğenileri, statü denen arenada, hangi amaca hizmet ediyor olursa olsun, bir sembolik sermaye biçimi olarak kullanılmaktadır. Bourdieu'nün bu düşüncesi sanatın toplumdaki konumunu analiz eden kendi çalışmasının merkezinde bulunmaktadır. Bourdieu için bu arena az ya da çok bir donanıma sahip oyuncuların amaçlarına ulaşmak için uygun sermaye türlerini kullandıkları bir rekabet alanıdır (Zolberg, 2011, s. 166).

Adorno ise sanatın halkın yanlış bilincini pekiştiren bir unsur olarak bilinçli ve sinsice kullanıldığını belirtir. Kapitalist düzen adaletsizliklerine sanatı kullanarak gerekçeler gösterir. Halkın dikkatini başka taraflara çekmek için, yaşadıkları zulmü unutturacak bir eğlence olarak sanatı kullanır (Zolberg, 2011, s. 150). Adorno ayrıca toplumsal bilimlerin hiçbir değer yargısına bağlı olmaması gerektiği düşüncesine de karşı çıkar. Bir araştırmacının topluma adanan bir projede aktif olarak yer alması gerektiğini savunmaktadır. Ona göre sanat toplumun bir yansıması değildir ve toplumun ardından gitmek yerine toplumu belirleyen, biçimlendiren bir işleve sahip olmalıdır (Soykan, 2019, s. 25).

Adorno'nun bu düşünceleri Bertolt Brecht'in tiyatro sanatından, sahne üstündeki bir performanstan ve seyircinin sahnedekini alımlayışından beklentileriyle paralellik taşır.

Brecht burjuvazi tiyatrosu olarak adlandırdığı gerçekçi tiyatro akımının, halkın yanlış bilincini pekiştirdiğini düşünüyordu. İzleyicinin sahnede gördüğü gerçekliğe kendini kaptırmasını değil, onların tiyatro yoluyla düşünmelerini sağlayıp sunulan gerçekliklere şüpheyle bakmasını istiyordu. Bu amaçla hazırlanan reji ve sahneleme teknikleri elbette bambaşka bir estetik bilinç anlamına geliyordu. Brecht zaten metinleri güzelliğine ve iyiliğine göre değil, toplumsal faydası yönünde seçmeye gayret ediyordu.

Sosyolojik estetik hususunda bu araştırmada özellikle üstünde durulması gereken bir başka konu da eserin alımlayıcıları aracılığıyla yeniden üretilmesidir. Çünkü bir şeyin tiyatro olabilmesi gereken şey nedir sorusuna Jerzy Grotowski'nin yanıtı bir eyleyen, bir izleyen ve bir alandır. İster bir metne dayalı olsun ister olmasın, sahnede oynayan oyuncu (ki çoğu zaman yönetmenin direktifleri yönünde de bu oyunculuğu sergileyebilir) bir aktarım yapacak ve izleyen de bu aktarımı alımlarken bir anlam üretecek ve toplumun diğer üyelerine aktaracaktır.

Becker'in belirttiği gibi bütün sanatsal çalışmalar genellikle çok sayıda insanın müşterek faaliyetini içermektedir. Sanat eseri onların müşterek işbirliği aracılığıyla vücuda gelir, ardından da gelmeye devam eder. (Becker, 1982, s. 1). Bourdieu da sanat eserini tüm bu yeniden okumaların, yeniden görmelerin ve yeniden tanımlamaların meydana getirdiğini vurgular (Zolberg, 2011, s. 99). İcra edilen birçok eser sunumu sırasında tek bir yorumcudan daha fazlasını içerir. Performans anı için müzisyenler, yönetmen, yapımcı ve sahne ekibi gibi çok sayıda insandan oluşan tam kadro bir sahneleme topluluğu gerektirebilir.

Sanat sosyolojisi sanat ve sanat eserlerini toplumsal bağlamında sosyolojik bakış açılarıyla inceler fakat söz konusu tiyatro sanatı olduğunda bu bir yandan bir sanatsal icra anının sosyolojisidir. Burada eyleyen ve izleyenin kavuşma anı söz konusudur. Bu an içerisinde bir sanatsal aktarımı veya bir eserin sunuşunu ve onun alımlamasını barındırır. Bunun yanında her bir tiyatro gösterisi bir yaratım sürecidir, icra edildiği anda o an içindir ve yinelenmesi mümkün değildir. Tiyatro performans anı, seyirci için kendi gündelik yaşam gerçeklerinden bir süreliğine kopuş anlamı taşımaktadır. Aynı şey oyuncu grubu için de geçerlidir. Oyuncuların provalar sırasında canlandıracakları karakterlere bürünme süreçlerinin ve bu süreçler sonunda sahnede sergilenecek performansın seyirciler

tarafından alımlanışının sosyolojik bakış açılarıyla ele alınmasının, bu araştırmada hedeflenen sosyolojik estetiğin keşfini sağlayabileceği düşünülmektedir.

2.3. Sanat Sosyolojisinin Sınırları Sorunu

"*Farklı değer sosyolojileri arasında, sosyoloji anlatısının sınırlarına ilk toslayan sosyoloji, sanat sosyolojisidir*" diyordu Jean-Ciaude Passeron, ve sanat hakkında sosyolojik çalışmalar yapmanın sıkıntılarına vurgu yapıyordu. Zolberg'in de değindiği üzere sosyolojinin sanata yönelmesi beraberinde birçok sorunu getirir, çünkü araştırmacı değer yargıları yapmanın ve bunun sonucunda da önyargı hatalarına sebebiyet vermenin eşiğine gelebilir (Zolberg, 2011, s. 217). Toplum bilimlerinde değerlendirme yapmaya çalışmak sorunlu olarak kabul edilmiş, dolayısıyla da araştırmacılar genellikle bir sanat yapıtının niteliğini araştırma konusu yapmaktan çekinmişlerdir. Bu Zolberg'e göre bir yandan da sosyologların sosyoloji disiplini adına bir sınır çekme stratejisidir.

Bourdieu'ya göre yeteneklerinin doğuştan geldiğine ve özgün yaratıcının eşsizliğine inanan sanatçılar, sosyologları, anlamak ve açıklamak amacıyla kendi alanlarına zorla giren kişiler olarak görür ve bu durum onlarda büyük bir çatışma yaratır. Bourdieu'nün deyimiyle bir sosyolog, tıpkı Voltaire'nin tarihten kralları defettiği gibi, sanatın tarihinden sanatçıları atmaya çalışan kişidir (Bourdieu, 1993, s. 139). Fakat Diana Crane'in deyimiyle içerisinde bulunduğumuz bu dönemde, çok çeşitlilikte genel ve özel dünya görüşü bir arada yaşamaktadır. Bu da daha önce hiç görülmemiş bir kültürel çoğulculuk dönemi anlamına gelir. Sanat alanı bu çoğulculuğuyla zamanının kültürel bir parçalanmasını yansıtmaktadır ve birbiriyle çatışan bu görüşleri sentezleyecek bir araç sağlamadığı için de bazı çevrelerce eleştirilir. Zolberg'e göre insan bilimleri araştırmacıları ve yaratıcı sanatçıların birçoğu artık sosyolojik bir bakış açısı edinmektedir. Çünkü her ne kadar uzak durmaya çalışsalar da, artık onlar da yaratım sürecini çerçeveleyen toplumsal kısıtlamaların giderek daha çok farkına varmaktadır.

Zolberg bir eleştiriyi de sanat sosyologlarına yapar. Sanatın yalnızca toplumu yansıttığı görüşü, kültür ile toplum arasındaki bu çoğulcu karmaşık ilişkinin sadece küçük bir kısmını aydınlatmaya yarar. Yaklaşımlara bakıldığında sanat sosyologlarının bazıları pozitivist yaklaşımı, bazıları ise tam tersi olarak, bir dizi nitel yöntem kullanan yorumlayıcı yaklaşımları benimserler. Her birinin kendine ait eksiklikleri bulunduğu için

Zolberg'e göre sanat sosyolojisi alanında, toplumu genel anlamda daha iyi anlayabilmek için bu yaklaşımlar bir araya getirilmelidir (Zolberg, 2011, s. 213).

Heinich'e göre sanat sosyolojisinin görevi sanat olayları ve sanat deneyiminin yapısını iyi anlamaya çalışmak ise de, bunun sonucunda sosyolojiyi kendisi ve kendi sınırları üzerine düşünmeye de götürmektedir. Heinich sanat sosyolojisinin probleminin artık sanat ve toplum arasındaki ilişkiyi açıklamak olmadığını belirtir. Heinich'in değindiği sanatı içten kavrama anlayışını bu araştırmanın bir hedefidir. Tiyatro sanatı üzerinden yapılacak bu sanat sosyolojisi çalışmasının bu amaç doğrultusunda hem sosyolojinin hem de sanatın sınırlarını genişletecek bir çalışma olması hedeflenmektedir.

1950'lerden itibaren günümüze dek gelen süreçte hakim olan sanatsal bakış açısı, her şeyin bir sanat eseri değeri taşıyabileceği ve herkesin de sanatçı olarak addedilebileceği doğrultusundadır. Bu aynı zamanda sanat olanla olmayanın arasındaki sınırın kalkması ve sanatın bir nevi sınırsızlığı anlamına gelmektedir (Demirtaş, 2019, s. 1846). Adorno kültürün artık açıkça ve büyük bir ölçüde herhangi bir meta üretimi alanındaki üretimin koyduğu kurallara uyan bir sanayi haline geldiğini belirtir. Adorno'ya göre sanat bir meta türüdür: Adorno'nun deyimiyle "*Satılmak için var olan, fakat satılık olmayan bir meta türü olan sanat için ticaret bir amaç olmaktan çıkıp tek ilke haline geldiği zaman, sanat bütünüyle ikiyüzlü bir biçimde satılamaz olur*" (Horkheimer ve Adorno, 2014, s. 97). Bir meta olarak sanat endüstri üretimine göre uyarlanmış, tüketime uygun bir şekilde hazırlanmış, pazarlanabilir ve değiştirilebilir bir üründür (Horkheimer ve Adorno, 2014, s. 96). Adorno'ya göre kültür endüstrisi yüceltmez, tam tersi baskılar. Bütün tüketici gereksinimlerinin kendisi tarafından giderilebileceğini gösterirken, insanların bu gereksinimlerini de, onların her zaman için bir tüketici olarak bu endüstrinin nesnesi gibi yaşamalarını sağlayacak şekilde yapılandırır. Kültür endüstrisi işte bu aldatmacayı tüketiciye doyum diye yutturur ve tüketicilere ne sunuluyorsa onunla yetinmeleri gerektiğini aşılar (Horkheimer ve Adorno, 2014, s.73-75). Kültür artık kültür endüstrisi tarafından üretilen, düzenlenen ve piyasa üzerinden insanlara dayatılan bir şeydir. Kültürün sermayenin tahakkümü tarafından ele geçirilmesi doğal olarak sanatın toplumsal konumlanışını da büyük oranda belirlemektedir. Kültür endüstrisi ya da piyasası alımlayıcıya, uyması gereken kurallar ve yerine getirmesi zorunlu edimler dayatır (Demirtaş, 2019, s. 1846). Hegel *Estetiğe Giriş* adlı kitabında insanın aklına düşen

kötü bir düşlemin bile, her hangi bir doğa ürününden daha yüksekte olacağını belirtmiştir. Çünkü ona göre bu şekildeki bir düşlemde bile her zaman için özgürlük ve de tinsellik bulunmaktadır. Hegel'e göre sanat eserlerinin kaynağı düşlemin özgür etkinliğidir ve kendisi imgelemlerinde doğaya göre daha özgürdür (Hegel, 2011, s. 12). Tahakküm modellerinin sürekli değiştiği ve artık her bir bireyi ayrı ayrı yapıladığı bir zaman diliminde ise insan aklı sanıldığı kadar da özgür olamayabilir.

Bu tez çalışmasının amaçlarıyla paralel olarak, bu tarz bir kültürel tahakküm altındaki toplumsal gerçeklikler içinde sanatsal yaratım alternatif bir yaratımla, yani gerçeğin yeniden icadıyla ilişki içine sokulmalıdır. Bu tıpkı Adorno'nun da üstünde durduğu gibi sanata belli bir işlev yüklemek demektir. Piyasanın düzenleyici sisteminden çıkarak, yaşamın önemini vurgulayacak bir sanatsal yaratım sürecini gerçekleştirmektir. Günümüzde sanata böyle bir rol atfedilmesi gerekmektedir ve bu rol sadece estetiğe dayalı bir rol değil, politik de bir roldür. Sanat içinde barındırdığı toplumsal etkileşim gücü ile, biçim bakımından bu dünyanın mümkün olan tek dünya olmadığı düşüncesinden hareketle, başka gerçekliklerin kurulmasına ve anlamlı bir dünyanın inşasına katkı sağlayabilir. Sanat farklı dünyalara, gerçekliklere ve kişiliklere doğru gerçekleştirilen bir yolculuktur. Sanatçının rolü de bu farklı dünyaları ortaya çıkarmak olmalıdır. Bertolt Brecht'in epik tiyatrosuna değinirken, önem verdiği diyalektik kavramının devrimci gücüne vurgu yapar. Sanatın gerçekliği, daha iyi bir dünyayı üretebilecek hayal gücünün gerçekliğidir ve sanatın görevi, Brecht'in de özellikle üstünde durduğu gibi verili dünyayı sanat aracılığıyla aşmaktır. Aksi halde kapitalist tüketime dayalı izleyici kitlesiyle ve kültür endüstrisinin günümüzde dayattığı çizgi ile aynı paralellikte olan sanatının dünyayı özgürleştirici bir yönde dönüştürmesi mümkün değildir (Demirtaş, 2019, s. 1846-1848).

3. SOSYOLOJİK AÇIDAN TİYATRO SANATI

Tiyatro sanatının ortaya çıktığı ilk andan günümüze dek geçen süreçte, tiyatronun sergileniş biçimleri ve tiyatro ekolleri ile bulundukları dönemdeki toplumsal yaşam analiz edildiğinde, aralarında pek çok ilişki olduğu görülebilir. İlk sayılabilecek tiyatrolar izleyenlere belli başlı olayları, eylemin taklidi yoluyla aktarmaya çalışmıştır. Toplumsal bir eyleme katılmayanların, bu eylemin tüm ayrıntılarını öğrenebilmesini sağlayan ilk taklit ile tiyatronun başlangıcı gerçekleşmiştir. Yine eski toplumlarda tiyatro içinde bulunduğu dönemdeki toplumsal yaşamın içerisindeki pratik ve zihinsel ihtiyaçlara karşılık olarak doğmuştur (Soykan, 2019, s. 145-146). Her ne kadar tiyatronun ilk ortaya çıkışı Eski Mısır, Hindistan ve Çin'e dayansa da, tiyatronun halka inişi ve genel olarak başlangıcı Antik Yunan'dadır. Tiyatro ismi Yunanca'daki "*Theatron*" kelimesinden günümüze gelmiştir. Theatron görme yeri demektir, ve bu görme yerindeki seyirlik sanat tarih içinde toplumsal olandan her dönemde etkilenmiş, bir çok kez değişime uğramıştır.

Tiyatro alanındaki kuramsal sayılabilecek ilk görüşler Antik Yunan düşüncesinde doğmuştur. Antik Yunan uygarlığının İ.Ö. V. ve IV. yüzyıllarını kapsayan Klasik Çağ'ın düşünürleri öncelikle fizik ötesini, sonra insanı ve toplumu yöneten yasaları belli bir sistem içinde ele almış, sanata ve güzel kavramına değinmiş, sanatı toplumu eğitmesi açısından ve estetik duygu yaratması açısından değerlendirmişlerdir.

Tragedyanın İ.Ö. VII. ve VI. yüzyıllarda Tanrı Dionysos adına düzenlenen törenlerde söylenen şarkılardan doğduğu varsayılmaktadır. Koro şeklinde söylenen bu şarkılarda, şarkıları söyleyenler Dionysos'un kutsal hayvanı olan teke kılığına girmekte ve kaba saba danslar sergilemektedir. Yunancada "teke" anlamına gelen "*Tragos*" kelimesi ile "şarkı" anlamı taşıyan "*Aoide*" sözcüğünün birleşmesi sonucu konuşmalı şarkı anlamına gelen "*Tragoidia*" (tragedya) adını almıştır ve dinsel bir törenin ürünü olmaktan çıkıp bir sanat gösterisine dönüşmüştür (Şener, 2006, s. 15). Aristoteles için tragedya, belli bir uzunluğa sahip, başı ve sonu belli olan, ahlaki açıdan ağırbaşlı bir hareketin taklididir. Tragedya seyircilere korku ve acıma duygularını aşılar ve ulaşmak istediği şey ruhu tutkulardan arındırmaktır (Soykan, 2019, s. 148). Komedyanın ise Dionysos için düzenlenen bağbozumu törenlerinden doğduğu düşünülmektedir. Bolluğu ve üremeyi kutsayan ve

köylerde gerçekleştirilen eğlenceli halk geçit törenlerinde yapılan açık saçık kaba güldürü şeklindeki taklitlerin düzenli bir biçim kazanmasıyla oluştuğuna inanılmaktadır (Şener, 2006, s. 15-16). Komedya insanların gülünç ve coşkun yanlarını konu edinir ve ele aldığı her şeyi, örneğin toplumsal ve siyasal bir alayı da bir karikatür anlayışı içinde seyirciye sunar (Soykan, 2019, s. 148).

Tiyatro sanatının Atina'da ve İ.Ö. V. yüzyılda gelişmesinin bir nedeni Atina'nın o dönemde refaha kavuşması ve Yunan dünyasının kültür merkezi olmasıdır. Tragedya ve komedyanın böylesine olağanüstü bir atılım yapmasının nedenlerinden biri ise toplumda birbirinden farklı ve birbiri ile çelişen değer yargılarının bir arada bulunmasıdır. Tiyatro sanatına özgü olan ve karşıtların çatışmasından doğan hareket bu toplumsal çelişkilerden hız almıştır. Antik Yunan tiyatro düşüncesi, dönemin tiyatrosu, sanatı, felsefesi ve toplum yaşamı ile bir bütün oluşturur ve tiyatro düşüncesinin evrimi düşünüldüğünde ilk önemli aşamadır (Şener, 2006, s. 16-17). Yine bu dönemde komedya yazarları her şeyi ve herkesi alaya alabilecek özgürlüğe sahiptir. Atina'nın en güçlü kişileri bile isimleri verilerek alaya alınır. Devlet ise bu durumu desteklemiş ve yasak getirmek yerine ödenek ayırmıştır. Tabi Atina'daki demokrasi anlayışı gerileyince, bu tür komedya anlayışları da gerilemiştir (Soykan, 2019, s. 148).

Antik Yunan'da düşünce yeniyi arama, eleştiri ve özgün düşünce üretme doğrultusundadır (Şener, 2006, s. 69). Yazarlar toplumsal hayattaki zıtlıkları ve eleştirilebilecek yönleri ortaya serebilmek için çok gayret etmişler ve toplumu da her yönden derinlemesine etkilemişlerdir (Soykan, 2019, s. 148). Antik Yunan uygarlığının Arkaik Çağını ve bu çağın doğacı düşünürlerini izleyen Klasik Çağ'ın sanatı, hem doğalcı denilebilecek kadar gerçekçi, hem de diğer yandan kesin kurallar uygulayacak kadar biçimcidir. Poetika'da görüldüğü üzere bu biçimcilik, "gerçeğe benzerlik" ilkesi ile yan yana yer alan " birlik, bütünlük, uyum" ilkesinde de görülür. Aristoteles sağlam, mantıklı ve değişmez biçim kuralları saptamış, fakat yaratıcı düş gücüne de bir o kadar özgürlük tanımıştır. Bu aynı zamanda sanatta karşıt değerlerin bir sentezde birleşebileceğini de göstermektedir (Şener, 2006, s. 17).

Ortaçağ tiyatro sanat düşüncesi ise yeni bir görüş üretmemiş ve gelişime açık olamamıştır. Bunun bir nedeni Ortaçağ'da tiyatronun yasaklanması ve din adamlarının tiyatronun zararları üzerinde bildiriler yayınlamış olmalarıdır. Hıristiyan düşüncesi o

dönemde dinsel öğreti ile sınırlandırılmıştır. Bireyler bu öğretinin kurallarını bilmek zorundadır ve bu kurallara uymakla yükümlüdür. Özgür yaratma ve özgün düşünme o dönemdeki din adamlarına göre Hıristiyanlığın yaşam anlayışına aykırıdır. Onlar için sanat ancak dinsel öğretiyi desteklediğinde ve dinsel gerçeklere yöneldiği zaman geçerlidir (Şener, 2006, s. 69-72)

15. ve 16. yüzyıl döneminde ise Avrupa'da oldukça canlı bir tiyatro hareketliliği görülmektedir. Bu dönemde tiyatro, hem küçük esnafı, hem varlıklı orta sınıfı, hem de soyluları ilgilendirmektedir. Tiyatro her sınıfın isteğine yanıt verdiğinden ötürü farklı tarzlarda sanat ölçülerinin başarılı bir sentezini yapabilmiş, kendini canlı, hareketli, eğlenceli ve anlamlı bir sanat dalı olarak kabul ettirmiştir (Şener, 2006, s. 73).

Rönesans dönemi tiyatrosu sahnenin biçimlendirilmesi açısından Ortaçağ tiyatrosundan farklıdır. İlgiyi tek bir alana toplayan sahne düzeni hakimdir. Rolü olsa da olmasa da oyun alanında dolaşan, ilgiyi dağıtan oyuncular sahneden çekilmiştir. Oyunculuk, etkili ve gösterişlidir. Tiyatro yapısı, oyunculuk, sahne düzenlemesi ve yazarlık, her ülkede farklı bir gelişim gösterse de, Rönesans tiyatrosu en büyük gelişimine William Shakespeare ile ulaşmıştır. Shakespeare'in oyunlarında tiyatronun beslendiği toplum güçlerinin bir anatomisi yapılarak özeleştirisine gidilmiş, ilişkileri yeni gereksinmelere göre düzenleyecek değerler aranmıştır. Onun tiyatrosu, değişim içerisindeki toplum bünyesinin gizli gücünü yansıtmaktadır (Şener, 2006, s. 74-75).

Tiyatronun tarihsel gelişimi sürecinde önem taşıyan bir başka yönelim de romantik tiyatro kuramcılarının tiyatro düşünceleridir. Romantik tiyatro kuramcıları yansıtmacı anlayışı reddederler ve dış benzerliği yansıtmak adına yüzey benzetmeciliğinden vazgeçilmesi gerektiğini dile getirirler. Onlar için önemli olan yüzeydeki değil derindeki asal ve öz gerçeği kavramaktır. Bir sanatçı bu öze düş gücü ile ulaşır, duyarlılıkla onu kavrar ve yapıtında doğaya benzerliğini koruyarak dile getirir. Bu benzerlik de kopya etmek değil, ruhsal olanın, derinden olanın, somut gerçekler aracılığı ile ifade edilmesi anlamına gelmektedir (Şener, 2006, s. 150).

19. Yüzyılla beraber bilimdeki gelişmeler tiyatroyu da derinden etkilemiştir. Bir yanda teknolojik gelişmeler hız kazanırken, idealist felsefenin yerini giderek materyalist felsefe almaya başlamıştır. Bilim endüstrinin hizmetine girmeye başlamış, daha kapsayıcı ve

senteze yönelik bir hal kazanmıştır. Çeşitli bilimler birbirlerine yakınlaşırken, bilim de sanat düşüncesini ve sanatçıyı, onun dünya görüşünü, konu seçimini ve yöntemini etkilemiştir (Şener, 2006, s. 150).

Aydınlanma ile birlikte devrimlerin de etkisiyle toplumsal yaşamın her yönüyle değişimi ve eskiye ait geleneklerin terk edilmesi toplumsal değişimin geçiş döneminde siyasal ve toplumsal krizler yaratmıştır. Toplum üzerine düşünen kişiler de düzen nasıl sağlanır sorusunun yanıtını aramışlardır. Saint Simon toplumun çalışma ve işbirliği içinde bir dizi ahlaki değerle yeniden organize olabileceğine inanmış, Comte ise toplumun düştüğü bu krizden ancak pozitivizm ile kurtulabileceğini belirtmiştir. Auguste Comte doğa bilimlerinin pozitivist olduğunu dile getirmiş, sosyolojinin de pozitif bir bilim olduğunu ve pozitivist yöntemi kullanması gerektiğini söyleyerek sosyolojik pozitivizmi geliştirmiştir. Ona göre toplum deneyle, gözlemle, karşılaştırma ile doğa bilimlerinin kullandığı yöntemlerle incelenmelidir.

Auguste Comte sanatı da bir olgu olarak ele almış, bütün diğer olgular gibi sanatın da toplumun durumuna bağlı olduğunu öne sürmüştür. Ona göre sanatı bir bilim adamı gibi nesnel olarak incelemek gerekmektedir. Auguste Comte ayrıca sanatın toplum düzeninin gelişmesine katkıda bulunma gücüne değinmiş, sanatçının ulaşmaya çalıştığı hedeflerini gerçekleştirmek için kendine ve doğaya egemen olduğunu, idealindeki insan gibi hareket ettiğini, hem düşün, hem ahlak güdülerine dayandığını ileri sürmüştür. Sanatçıyı da bu özellikleri ile ilerideki uyumlu toplum yaşamının yaratıcılarından olarak görmüştür (Şener, 2006, s. 168).

Tarihte modern tiyatronun gerçekçi akım ile başladığı düşünülmektedir. Ama gerçekçilik de daha önceki akımlardan beslenmiş, hazırlığı 18. yüzyıl dramında ve romantik tiyatroda yapılmıştır. Gerçekçi tiyatro kuramcıları günlük yaşam gerçeklerine değinmek, bunları bilimsel yöntemle incelemek ve bulguları olduğu gibi, abartısız bir anlatımla seyirciye sergilemek isterler. Ayrıca gerçekçi tiyatro düşüncesinde tiyatronun topluma karşı sorumluluğu vurgulanmış, bilimsel yöntemin nasıl uygulanacağı açıklanarak yanılsama yaratma teknikleri üzerinde durulmuş, oyun yazarlığında, yönetmenlikte, oyunculukta biçimden daha çok öze ağırlık verilmiştir (Şener, 2006, s. 163-164).

3.1. Stanislavski ve Grotowski'de Tiyatro Estetiği

Tiyatroda gerçekçi akımın öncülerinden Konstantin Stanislavski gerçekçi tiyatronun oyunculuk kuramını kendi uygulamalarından hareketle oluşturmuştur. Oluşturmuş olduğu sistemle birçok tiyatro düşünürü için de temel sayılacak bir referans noktasıdır. Bu kısımda Stanislavski'nin gerçekçi tiyatrosu, "Sistem oyuncusu" olarak adlandırdığı oyunculuk sistemi üzerinden değerlendirilip, tiyatrosunun sahip olduğu gerçekçi anlayış özellikle Brecht'in toplumbiliminin ışığında şekillenen epik tiyatrosu ile sosyolojik açılardan yorumlanacaktır. Bunun yanında Grotowski'nin tiyatro anlayışı ve tiyatroya kazandırmış olduğu "*Kutsal oyuncu*" kavramı, yapı, birey ve beden kavramlarının sosyolojik boyutları aracılığıyla kavranmaya çalışılacaktır. Bir oyuncunun en önemli enstrümanı olarak görünen beden bağlamında, hem Stanislavski'nin hem Grotowski'nin ve de Brecht'in tiyatro yöntemlerini oluştururlarken varmak istedikleri "fiziksel özgürlüğe" ulaşabilme noktasındaki fikirleri değerlendirilerek, bedenin fiziksel özgürlüğünü toplumsal yaşam içerisinde engelleyebilecek ve kısıtlayabilecek toplumsal unsurlar Deleuze, Foucault, Chul Han ve sonrasında Bourdieu'nün görüşleri doğrultusunda değerlendirilecektir.

Kerem Karaboğa'nın deyimiyle insan kendisi dışındaki dünyayı, bu dünya ile bir empati ilişkisine girerek ve onu kendi içinde tekrar yansılayarak anlamlandırır. Aristoteles'in belirttiği üzere, ilk bilgilerin taklit yoluyla öğrenildiğini düşünecek olursak, taklit gerçekten de yaşamı anlamlandırma noktasında kaçınılmazdır. İnsan çevresini kuşatan, onda etki bırakan ve etrafında akıp giden tüm hayati unsurlarla taklit aracılığı ile iletişim kurar. Taklit insanın bu iletişim için kullanabileceği en doğal yöntemdir ve "oyun" denen olgunun da en temel öğesidir (Karaboğa, 2018, s. 20).

Oyunu oynama ve bir performansı sergileme eylemi sadece sahne üstüne ait bir olgu değil, toplumsal hayatın gündelik ilişkilerinde var olandır ve sosyolojinin inceleme konusudur. Bourdieu'nün "*Illusio*" kavramı da oyun anlamına gelen "*Ludus*" kelimesinden türetilmiştir. Oyuna yatırım anlamına gelmektedir. Oyuncular bir oyuna girdikleri anda oyunun oynanmaya değer olduğunu kabul etmiş olurlar. İktisadi, kültürel, toplumsal ve simgesel sermayelerin hiyerarşileri arasındaki oyuncular etkili oldukları

alanlarda bu alanı oluşturan kurallara ve düzenliliklere uyarak mücadele ederler. Oyuncunun oyundaki kuvveti, oyundaki konumu ve sermaye miktarına bağlıdır.

“ Oyun” Karaboğa’ya göre hayata can veren bir olgudur ve belki de hayatın tek anlamlı etkinliğidir. Oyun etrafımızdaki bütün kültürel olguların da kaynağıdır. Ayrıca gündelik hayatı sanatsal ve şiirsel biçimlerde yaşamanın tek olası aracıdır. Bu araç sayesinde insan yaşamı katlanabilir ve dönüştürülebilir kılmaktadır. Brecht’in tabiriyle bütün sanatlar sanatların en büyüğü yaşam sanatına katkıda bulunuyorsa, oyuncu da hem sanatın ve hem de yaşam sanatının bir hizmetlisidir. Bu noktada Karaboğa oyuncunun, gündelik yaşamında oyun oynayan bir çocuktan veya bir komşusunun ya da akrabasının taklidini yapan herhangi birinden ne farkı olduğunu sorar. Ona göre hiçbir fark yoktur çünkü taklitte bulunan kişinin veyahut da bir çocuğun oyun esnasında yaşadığı gerilimlerle bir oyuncunun gerilimleri ortaktır. Bu ortaklık Karaboğa tarafından şöyle özetlenir: Gündelik dışı olan bir başkalaşma, bu başkalaşım esnasında sağlanan konsantrasyon ve fiziki psikolojik zorlanma hissiyle yapılan icrayı etrafındakilere beğendirme arzusu (Karaboğa, 2018, s. 20-21) . Bourdieu’nün oyun nosyonuna bakıldığında da mücadele alanlarındaki performansın hiçbir kişi için kolayca ihmal edilemeyeceği sonucu çıkar. Oyun oynamak sadece sahnedeki oyuncuya değil herkesin yaşamına ait olandır. Sadece oyuncu değil her bir birey her seferinde oynamaya hazır olmak ve hangi mücadele alanında oyunu kurallarına göre oynuyorsa olsun hayatını o oyuna göre düzenlemek, bu oyunu sürekli kılmak ve sermayesi ölçüsünde hem başkalarına beğendirmek hem de oyun oynadığı alanda güç ve iktidar sahibi olmak zorundadır. Zaten Kerem Karaboğa’nın deyimiyle de bir drama oyuncusu gündelik hayatın doğal oyunculuğundan beslenmektedir. Bir oyuna temel oluşturan öğelerle oyunculuğa temel oluşturan öğeler ayrılmaz bir bütündür. Johan Huizinga’nın tabiriyle oyun, bireylerin tıpkı Bourdieu’nün *illisio* kavramında olduğu gibi özgürce razı olunan, emredici kurallara bağlı olarak belli bir amaç, zaman ve alan içinde gerçekleştirdiği, gerilim ve sevinme duygusu ile alışagelmiş olan hayattan başka türlü olmak bilincinin eşlik ettiği iradi bir eylem ve faaliyettir (Huizinga, 2006, s. 50). Bu tanımlamaya bakılacak olursa, yapılan oyun tarifinin Bourdieu’nün oyun tarifiyle ne kadar uyuştuğu görülür. Bu uyumdan çıkarılabilecek en önemli sonuç, her bireyin hayatlarının farklı mücadele alanlarında farklı hayatlara doğru yönelip bir başkalaşım yaşadığı, yani birer oyuncuya dönüştükleridir. Bu durum bir tiyatro sahnesi performans

anı üzerinden düşünülecek olursa, her oyuncu aynı zamanda bir seyirci, her seyirci de birer oyuncudur.

Kerem Karaboğa'ya göre her çağın toplumsal yapısı kendi tiyatro anlayışını üretirken, aynı zamanda bu anlayışın oyuncusunu da yaratır. Konstantin Stanislavski'nin tarih arenasında gerçekleştirmeye çalıştığı tiyatro ve oyunculuk anlayışı, kendi görüşüne göre, devrimci bir nitelik taşımaktadır ve eski biçimlerdeki oyunculuğa, duygunun ve konuşmanın yapmacıklığına, tiyatromsu oluşuna, sahne üstündeki abartılı oyun eğilimine ve gösterişçiliğe, değersiz yapıtlara ve takım oyununu bozan yıldız oyuncu kavramına karşı olan bir tutumdadır.

Stanislavski tiyatrosunun estetiği gerçekçilik akımı doğrultusunda şekillenmiştir. Stanislavski'ye göre tiyatrodaki gerçekçilik, insanın içsel yaşamının psikolojik olarak gerçek olana uygun bir şekilde yeniden yaratılması gerekliliğine dayanır. Bir rolü oluşturma süreci, gerçek bir karakter yaratma çalışmalarını içermiyorsa gerçek hayattakine benzeyemez, dolayısıyla da kötü olmaya mahkumdur. Oyuncu da eğer oynadığı roldeki karakterini doğru yansıtamıyorsa, o oyuncu kötü ve tekdüze bir oyuncudur. Bu sebeple oyuncu tam bir içsel ve dışsal başkalaşım süreci yaşamalıdır (Stanislavski, 2021, s. 89). Ona göre seyirciye sahnede bir oyun değil, yaşamdan gerçek bir kesit aktarılmaktadır ve sanat oyuncunun rolü yaşamasından geçer. Yani bir başka deyişle Stanislavski tiyatrosunda seyircide, tiyatroda olduğu unutturularak, sanki gerçek bir olay seyrediyormuş algısının yaratılması hedeflenmektedir (Özüaydın, 2006, s. 10). Stanislavski için sanatımızın temel olarak amaçladığı şey insan ruhunun hayatını yaratarak, bunun sanatsal bir form içindeki ifadesini bulmaktır (Stanislavski, 2021, s. 137-138). "*Sanatın sırrı, kurmaca olan bir şeyi güzel bir sanatsal gerçeğe çevirmesinde yatar*" (Stanislavski, 2021, s. 151).

Oyunculuk sanatında iki yüz elli yılı aşan bir süreçte iki ayrı fikir hep tartışma konusu yapılmıştır. Bu fikirlerden biri, oyuncunun sahne üzerinde oynadığı bir rolü yaşaması gerektiği düşüncesini savunurken, diğeri ise oyuncunun canlandırdığı bir insan yaşamını kendi bireysel taklit becerisiyle ve teknik yetisiyle göstermesi gerektiği inancını taşır. Burada sorulmak istenen asıl soru oyuncu rolünü yaşamalı mıdır, yoksa göstermeli midir sorusudur. İki yaklaşımı kısaca özetlemek istersek, yaşama sanatının oyuncuları sanatta içsel ve ruhen bir değişimle oyunculuklarını icra ederken, gösterme sanatının oyuncuları

dışsal değişime önem vermektedir (Mürseloğlu, 2014, s. 22). Stanislavski de bu iki düşünce arasında, göstermeci tiyatronun karşısına kendi sistematiği ile yanılsamacı tiyatro anlayışını koymak istemiştir.

Yanılsamacı anlayışa göre somutluk duygusu ile yaşamı sahnede canlandırmak, seyircinin yanılsama içine sokulmasına yardım etmektedir. Sahnede önem verilen bu gerçeğe benzerlik seyircide sahnede seyrettiği şeyler gerçekten oluyormuş algısı yaratır. Seyirci gerçek yaşamındakine benzer eşya ile çevrili, davranışları kendine benzeyen, kendi gibi konuşan ve günün yaşayan sorunları ile uğraşan oyun kişisinde kendini görür ve böylece onunla özdeşleşir. Özdeşleşme, oyun kişisini sevmekten, ona acımaktan daha yakın bir ilişki içinde olmak demektir (Şener, 2006, s. 210). Oyuncu da yanılsamanın gerçeği inandırıcı kılmak için gerekli olduğunu bilir ve bu gerçekle ilişkinin daha sağlam olması adına rolünü yaşayarak yansıtmaya çalışır.

Stanislavski kendi sistemini ifade ederken, gerçek denilen şeyin insanın gerçek hayatındaki olağan durumu olduğunu belirtir. Bir oyuncu hayatın içindeki gerçek olan olağan durumuna ulaşmak istiyorsa fiziksel olarak özgür olmalı, dikkatini her an açık tutmalı ve tetikte olmalı, tıpkı gerçek hayattaki şekliyle sahne üstünde ne varsa iyi gözlemleyebilmeli, diğer oyuncuları dinleyip temas halinde bulunmalı ve böylece de sahne üstünde yapılan, gerçekleşen her şeye inanmalıdır. Bu doğrultuda net görülür ki Stanislavski için sisteminin felsefesi bir sonuç değil, bir keşif yolu, bir süreçtir. Bu süreç süresince amaç yaratıcı ruh durumuna erişebilmek için gerekli ortamın sağlanması, ortamın zararlı ve doğru olmayan yönelimlerden temizlenmesi, çeşitli araçlarla kışkırtılıp harekete geçirilmesi ve ardından bu hareketin bir yön ve biçim kazanması ve karakterin yaşamının canlandırılmasında bundan faydalanılmasıdır (Karaboğa, 2018, s. 73). Stanislavski'ye göre sistem ile yürütülecek çalışmalar daima sarsıcı olacaktır ve sisteme uygun olarak oynamak sanatsal açıdan üstün bir performans gösterilmesini sağlayacaktır. Çünkü bu oyunculuk daima organik yaratıcılığın doğal yasalarına bağlı olacaktır (Karaboğa, 2018, s. 70-71). Sisteminin tekniği de bu yasalara ulaşabilmek için başvurulabilecek her şeydir. Sahne üzerinde bulunulan her fiziksel eylemde o eylemi doğuran iç psikolojik bir dürtü bulunur. Yine aynı şekilde her psikolojik, içsel eylemde hareketin psişik yapısını dışarı yansıtan fiziksel bir eylem vardır. Sahne üstündeki organik eylemi de bu iki eylemin birleşmesi oluşturur. Sahnedeki gerçek olan içsel yaratıcı hal,

his ve eylem oyundaki karakterlerden birinde görünen şekliyle sahne üstündeki doğal hayatı yaratır (Stanislavski, 2021, s. 9-10). "*Oyuncunun muhayyilesini, bir çocuk saflığıyla, ruhunda ve bedeninde gerçeğe karşı sanatsal duyarlılıkla, hayal gücünü en yoğun şekilde çalıştıracak şekilde geliştirmesi şarttır*" (Stanislavski, 2021, s. 147).

Stanislavski'nin oyunculuk metodu oyuncudan sahne üzerinde olduğunu unutarak oynamakta olduğu karakterin duyguları ile rolü yaşamasını ister. Ona göre gösterme sanatı güzeldir ama derin değildir. Efektli bir görünüşü olsa da, güçlü ve sarsıcı olmayı başaramaz. Göze ve kulağa hoş gelen yapısıyla anlamdan ziyade forma önem veren, daha çok hayranlık uyandıran bir metottur (Mürseloğlu, 2014, s. 32). Bu sebeple Stanislavski oyunculukta süslü ve tiyatral tavır yerine, gerçekçi bir yaklaşımla inandırıcılığa önem vermiştir (Nutku, 2017, s. 55).

Yaşama sanatının oyuncuları rollerini yaşamaya çalışmaktadır. Oyuncu rolünü canlandırdığı her bir anda duyguları yaşayarak yansıtmaya önem verir. Hatta bu anlayıştaki kimi tiyatro kuramcılarına göre bir oyuncu eğer bir karakteri canlandırmak istiyorsa kendi kişiliğini tamamen bırakarak bizzat yazarın ondan istediği kişiliğe dönüşmek zorundadır. Stanislavski'ye göre de "*kendini, bedenini ve ruhunu dönüştürebilme yeteneği, oyunculuğun ana şartlarındandır*." Bu dönüşümün nasıl sağlanabileceği ve toplumsal bağlamları bu tez çalışmasının temel araştırma sorularından biridir. Stanislavski'nin oyunculuk sisteminde yazar ve metin büyük bir önem taşır, ama sanat eserlerinin içindeki tini anlamak Karl Mannheim'ın da belirttiği gibi farklı bir okuma eylemini de gerektirir (Mannheim, 2018, s.11). Dolayısıyla bu farklı okumayı gerçekleştirmesi gereken yönetmen, oyuncuları ile birlikte sahneye neyin taşınacağı konusunda ciddi bir ön hazırlık yapmalıdır. Stanislavski ve dostu Dançenko da yönetmenin önemine vurgu yaparken bir yönetmenin iyi bir gözlemci olması gerektiğini dile getirmiş, yönetmenlerin hayatın içinde var olan, "dünyaya antenlerini açmış", düşünen ve geniş bir dünya görüşüne sahip kişiler olması gerektiğini savunmuşlardır. Ayrıca tiyatroya kazandırdıkları disiplinin yanında, iç monolog yolu ile oyuncuya sahnede gizlenen duygu ve düşünceleri yansıtabilecek bir ustalık kazandırma adına ayrıntılarla ilgilenmeleri, bir yönetmenin aynı zamanda bir dramaturg gibi incelemeci olması gerekliliğinin göstergesidir (Nutku, 2017, s. 56). Stanislavski'ye göre sanatsal bütünlüğün oluşturulması, ekip içinde toplu uyum yaratılması, temsilin bütün ifade

gücünü sağlama ve temsilin dış şeklinin verilmesi yükümlülüğü yönetmendedir. Yönetmen oyuncu ortaklığında yapılan çalışmalar öncelikle çözümleme ve oyunun özündeki çekirdeğin aranması ile başlar, ardından eylemin bütünsel çizgisinde yürür. Daha sonrasında ise her rolün ana çizgisinin karakterden doğal olarak türetileceği ve oyunun genel eylemi içine yerleştirileceği şekliyle her rolün ana dürtüsü belirlenir. Bu doğrultuda gerekli olan bir psikolog, bir sanatçı olan yönetmendir (Stanislavski, 2021, s. 190). Bu araştırmayla, gerekli olana bir de sosyolog olan yönetmenin eklenebileceği öngörülmektedir.

Stanislavski'nin değindiği "kendini, bedenini ve ruhunu dönüştürebilme yeteneği", bu araştırma için oyunculuğun toplumsal anlamda önemli bir özelliği olduğu gibi, toplumsal alanı oluşturan ve sermayesi ve gücü doğrultusunda oyuna dahil olan her bir bireyin de sahip olduğu bir özelliktir. Toplum içerisinde eyleyiciler yaşam süresince içselleştirdikleri toplumsal yapılar ile yapılandırılarak, organize edilmiş bedenleriyle toplumsal roller çerçevesinde ve kültürel faktörler doğrultusunda, organsız bedenlerini de çoğu zaman keşfetmedikleri bir hayat sürmektedirler. Bu noktadan bakıldığında her birimiz zaten günlük yaşam içerisinde farklı roller ve performanslar sergilemekteyiz. Eğer organsız bedenimizi keşfedebilirsek, belki kendimiz olduğunu düşündüğümüz biz, bir tiyatro metninde canlandırılmaya çalışılan bir karakter gibi üste giyilmeye çalışılan bir kıyafet haline gelebilir. Bu düşünce ile paralel olarak da, tiyatroda bir karakterin ya da metnin çözümleme süreci de, Deleuze ve Guattari'nin değindiği şekliyle, bir katmansızlaşma sürecini takiben, yeniden katmanlandırma yolu ile yeni hiyerarşik yapıların ortaya çıkarılması anlamını taşıyabilir.

Bu noktada değişim ve dönüşüm süreçlerinde yönetmene önemli bir görev düşmektedir. Realist tiyatro akımcıları bu kanıdadır. Stanislavski'ye göre bir yönetmenin en önemli görevlerinden biri oyuncusunun çok yönlü gelişimi için zemin hazırlamaktır. Bu doğrultuda Stanislavski geliştirmiş olduğu sistemle oyuncularını psikolojik – realist bir yol ile çalıştırmıştır (Nutku, 2017, s. 55). Ona göre bir tiyatro yönetmeni oyuncusunun yaşam öğretmenidir aynı zamanda. Oyuncuların düşünmesini sağlamak, sorulara yanıt vermek, oyunun fikrine ve amacına yönelik doğru analizlere yön vermek yönetmenin görevlerindendir. Oyuncu da yaşamdaki gerçeklerden yola çıkarak, bu gerçekleri sahne ile birleştirebilmelidir. Tiyatrodaki realist anlayış toplumbiliminin iyi kavranması

gerektiğine inanır ve toplumun sosyoekonomik durumunun ve ideolojik görüşlerinin iyi analiz edilmesi gerektiğini öne sürer. Sahnelenen oyunu toplumun düşünceleri ile en doğru şekilde bütünleştirmek, duyguları doğru anlatmak kadar önemlidir.

Stanislavski ise duygular konusunda biraz daha farklı bir fikre sahiptir. Ona göre oyunculuk önsel bir tasarı ile oluşturulamaz. Oyunculuk yaratılan bilinçaltı bir yaşayış ve onun doğal bir dışsallaştırılması ile oluşur. Bir oyundaki "gerçek" bilinçaltı ile hissedilirse eğer, ona doğal biçimde inanılır ve "O, benim" duygusuna geçilir. İşte o an duygulanımlar ve eylemler derin anlamlar kazanabilir (Stanislavski, 2021, s. 117). Duygulara, coşkulara ve bilinçaltına dayalı olmayan, sadece akıl ve bilinç ile oluşturulan bir rol yaratıcılıktan uzaktır. Stanislavski bu noktada "Duygu hafızası" diye bir kavramdan bahseder. Eski bir zamanda hissedilen duyguları kişiye tekrar yaşatan hafızayı duygu hafızası olarak adlandırır. Duygu hafızası daha önce deneyimlenen duyguları size tekrar yaşatır. Bir oyuncunun duygu hafızası ne kadar genişse, içsel yaratıcılık malzemesi o denli zengin olur (Stanislavski, 2021, s. 38-39). O içten oluşmayan dışa dönük oyunların biçimsel ve soğuk olduğunu düşünür. Akıl ve bilinç yalnızca bilinçaltını ve duyguları harekete geçirdiğinde yararlıdır (Özüaydın, 2006, s. 13). Stanislavski her ne kadar sanatta bilimin yerinin sadece yardımcı bir öğe olabileceğine inansa da, bu araştırmada özellikle Brecht'in gestus ve Bourdieu'nün habitus kavramlarıyla içsel olanın dışsallaşabilmesi için önce içselleşen dış yapıları keşfetmenin önceliği ve gerekliliği tartışılacaktır. Bu yaklaşım aynı zamanda Stanislavski'nin gerçekçilik anlayışına Brecht'in epik tiyatrosu ile bir karşıt eleştiri getirme ve sahnedeki fiziksel özgürleşme arayışında iki tiyatro adamının konuya ilişkin farklı yaklaşımlarını karşılaştırabilme imkânı sağlayacaktır.

Dışsal yapılar bireyler tarafından içselleştirildiğinde, bu yapıların onlar üzerinde dönüştürücü ve kısıtlayıcı etkileri olur. Bu düşünceyle paralel bir örnek Jerzy Grotowski'nin kutsal oyuncuya ulaşma çabasıdır. Grotowski oyuncusundan onu sahne üzerinde engelleyen bütün maskelerinden kurtulmasını istemektedir. Ancak bu sayede oyuncunun gerçek anlamda rol kişisiyle bütünleşebileceğine inanmaktadır.

Peter Brook'a göre Stanislavski'den beri kimse oyunculuk denen şeyin doğasını, anlamını, olgusunu ve bedensel, duygusal ve zihinsel sürecini Grotowski kadar derinlikli incelememiştir. Kendi tiyatro topluluğunda 2 hafta süre ile Grotowski ile çalışmalar yapan Brook, bu çalışmaların oyuncular üzerinde sarsıntılar yarattığını ifade etmiştir. Bu

sarsıntılar Brook'un deyimiyle, oyuncunun kendisiyle yüzleşmesi sırasında yaşadığı sarsıntı, kendi kaçışlarını ve basmakalıplıklarını fark etmenin yarattığı sarsıntı ki bu araştırmanın da önem verdiği bir noktadır, oyuncunun kendi kullanılmamış ve derin kaynaklarına dair bir şeyleri hissetmesinin yarattığı sarsıntı ve kişinin neden oyunculuğu seçtiğini sorgulamasına zorlanmasının yarattığı sarsıntıdır. Bir başka sarsıntı da oyunculuğun inziva ve bütünlük gerektiren mutlak bir kendini adama sanatı olduğunun farkına varmanın yarattığı sarsıntıdır, ama Grotowski için bu adayış bir amaç değil araçtır. Tiyatro onun için bir sığınak ya da kaçış değil, bir yaşama biçimi bir başka deyişle yaşama giden yoldur (Grotowski, 2002, s. 12-13).

Grotowski her ne kadar Stanislavski ile yetişmiş, hatta onu kahramanı olarak görmüşse de, kendi çözümlemelerinin onunkilerden epey farklı olduğunu ve çoğu zaman karşıt sonuçlara vardığını belirtmiştir. Stanislavski'nin oyunculuğa ilişkin sorduğu neyi hissedeceksin, neyi yaşayacaksın, neyi nasıl yapardın gibi sorulara vermiş olduğu yanıtlar kendi dönemindeki koşullar sebebiyle daha çok gündelik doğal davranış ile ilgilidir ve bu durum onun doğalı aradığı çalışmalarını kısıtlamıştır. Grotowski ise gündelik davranış kalıplarını kırma ve aşma arayışı içinde olmuştur (Karaboğa, 2018, s. 83). Fakat bu noktada Kerem Karaboğa Stanislavski'nin sistemindeki doğala olan benzerliğin gündelik gerçeğe bir benzeyiş değil, sahne üstünde oluşturulmak istenen yaratıcılığın organik, doğal davranış yasalarıyla benzeşmesi anlamına geldiğini belirtir. Bizler doğal tepkilerimizi gündelik hayat içerisinde etrafımızı saran koşullara göre uyarlayarak ortaya çıkarırız. Bir oyuncu da sahne üstünde oluşturmuş olduğu imgesel dünya içinde o dünyanın gerçekliğine dair taşıdığı inanç ile o koşullara göre uyarlayarak üretecektir. Stanislavski'nin düşüncesi bu yöndedir. Bu noktada Grotowski'nin karşı çıktığı şey, böylesi bir gerçekliğin sıradan insan eylemlerinin bir taklidi ile ve sıradan algılama kalıplarının seyirciye yinelenmesi dolayısıyla sıradan bir seyretme biçimi ile sonuçlanacağıdır. Grotowski'nin oyuncudan beklediği sahne üstünde sıradan insana imkânsız olarak gelen eylemlerin yapılması ve seyirci açısından alışılmış algı kalıplarını sarsmasıdır (Karaboğa, 2018, s. 89). Stanislavski'de yeni bir oyuncu yaratmak amaç iken, Grotowski'nin ideali yeni bir insan yaratmaktır (Karaboğa, 2018, s. 101).

Grotowski oyunculuk yöntemini "*Via negativa*" olarak adlandırır. Bu bir hünerler koleksiyonu değil, engellerin ortadan kalkması durumudur. Gerekli olan ruh durumu rolü

gerçekleştirmek için edilgen bir biçimde hazır olmalıdır. Bu ruh durumu oyuncunun "Şunu yapmak istiyorum" değil, "Onu yapmamaktan vazgeçiyorum" dediği bir ruh durumudur. Grotowski'ye göre kendi sistemi "*oyuncunun, uç noktaya yönelen bir gerilimle ve eksiksiz bir soyunuşla, kendi mahremiyetini çırılçıplak sergilemesiyle dışa vurulan olgunlaşması üzerine yoğunlaşmıştır.*" Bu sistemde oyuncu kendini tümüyle verir:

"*Bu bir trans tekniğidir ve oyuncunun varlığının ve içgüdüsünün en mahrem katmanlarından doğan bedensel ve ruhsal güçlerin bütünleşmesi ve bir tür aydınlanmaya geçişte ortaya çıkmasıdır*" (Grotowski, 2002, s. 16-17).

Grotowski kendi tiyatrosundaki oyuncuları eğitirken, onlara bir şeyler öğretme çabası içinde olmadığını belirtir. Onun asıl önem verdiği şey, değinmiş olduğu ruhsal süreçlere oyuncunun organizmasının gösterdiği direnci yok etmektir. Bu nedenle oyuncunun özellikle bedenini ve vokalini ile sıradan bir insanın yapamayacağı bir hünerle kullanmasına yönelik fiziksel çalışmalar yürütmüştür. Fiziksel, plastik ve vokal alıştırmaları olarak 3 düzeyde yürütülen bu çalışmalar ile oyuncunun, bedenini ve vokalini standart bir oyunculuk eğitiminin sağlayamayacağı bir ölçüde boyutlandırması ve gövdesini içsel itkileri engellenmeyecek şekilde ani uyaranlara açık tutması hedeflenmiştir (Karaboğa, 2018, s. 103). Grotowski dürtü ile tepki arasındaki zamanı yok etmek ister. Dürtü ve eylem aynı zamana denk gelmelidir. Bu şekilde beden yanar, yok olur ve seyirci sadece gözle görülebilir dürtülere tanıklık eder. Onun sahne tekniğinin biçimselliği işaretleri çoğaltmak ve biriktirmek üzerine değil, daha çok doğal denilen davranışın saf itkiyi gölgeleyen öğelerini ortadan kaldırmaya yöneliktir. Bu da işaretleri eksiltmek, kendi tabiriyle "Damıtmak" demektir (Grotowski, 2002, s. 18).

Grotowski çağdaş tiyatronun bir sentez tiyatrosu olduğunu düşünür ve onu zengin tiyatro olarak adlandırır. Bu ona göre kusurları bakımından bir zenginliktir. Çünkü zengin tiyatro diğer sanat dallarından birçok şey alır ve melez gösteriler sergiler. Bu sanatsal bir kleptomanidir. Grotowski'nin tiyatrosu tiyatroda yoksulluktan yanadır. Grotowski sahne ve seyir yeri donanımını önemsemez. Her yeni oyunda seyirciler ve oyuncular için yeni bir alan tasarlanır. Bu oyuncu ve seyirci ilişkisinde sonsuz çeşitlemeler yapma olanağı sağlar. Grotowski ışık efektlerinden de vazgeçmiştir. Oyuncu hem gölgelerle hem de aydınlık noktalarla serbest bir şekilde sabit ışıklar altında rolünü oynar. Seyircinin de

aydınlatılmış bir alana yerleştirilmesi ve görünür kılınması seyircinin de gösteride bir rol üstlenmeye başladığı anlamına gelir. Tüm bunların yanında Grotowski'nin tiyatro anlayışında makyajın, yastıkla şişirilmiş göbeklerin, takma burunların da yeri yoktur. Kendine özgü bir değer taşımayan kostüm dönüştürülebilir. Metin bile kendi başına tiyatro değildir, oyuncuların onu kullanımı neticesinde tiyatro haline gelir. Kısaca, oyuncu Grotowski'nin tabiriyle yoksul bir üslupla sadece kendi bedenini ve sanatını kullanarak tipten tipe ve karakterden karaktere dönüşür. Kendi kaslarını ve iç itkilerini kullanarak ortaya belli bir yüz ifadesi çıkarır ve bu da Grotowski'ye göre çarpıcı bir teatral dönüşüm etkisi yaratır (Grotowski, 2002, s. 20-22).

Grotowski çalışmalarındaki temel noktanın bir oyuncuyu onu engelleyen bütün maskelerinden kurtarmak ve oyuncunun bedenen ve zihnen öze ulaştığı bu süreçte edilgen bir yapıya bürünmesini sağlamak, yani kendi tabiriyle kutsal oyuncu kavramına ulaşmak olduğunu dile getirmiştir. Oyuncu kişiliğini meydana getiren gereksiz katmanlardan sıyrılıp ruhunun derinliklerine ulaşmak, kendiyle yüzleşmek, maskelerinden kurtulmak ve böylelikle kendini teşhir etmek için rolünü kullanır (Özüaydın, 2006, s. 118). Grotowski için önemli olan şey, rolün bir sıçrama tahtası gibi kullanılması, günlük maskelerin ardındaki kişiliğimizin en derin yerini sergilemek üzere yapılan araştırmada araç olarak rolden faydalanılmasıdır (Grotowski, 2002, s. 39).

Grotowski'nin düşüncesine göre, oyuncunun ruhsal ve fiziksel engelleri, insanın gündelik hayatı içerisinde iş aile ve arkadaş ortamında farklı kimlikler altında yaşadığı bölünmüşlükten kaynaklanır. İnsanlar birbirleriyle farklı toplumsal roller ve bu rollerin altında taşıdığı rol maskeleri aracılığı ile iletişime girerler. Fakat bu durum yapay ve gerçek olmayan ilişkiler doğurur (Karaboğa, 2018, s. 89). İnsan kendi yaşamında kendi bütünlüğünü yitirmiş olarak kendi arzu ve isteklerini bir takım maskelerle izlemek durumunda kalır. Grotowski tiyatronun görevinin insanlar üzerinde bir kışkırtma yaratmak ve bu sayede maskelerini atıp gerçek tözlerine kavuşmalarını sağlamak olduğunu düşünür. Onun için sanat evrimleşme, bir aydınlığa çıkma sürecidir. Dolayısıyla oyuncunun üstlendiği kendini ifşa süreci aynı zamanda oyunu izlemeye gelecek seyirci için de gündelik maskelerinden sıyrılmalarına yönelik bir çağrı ve kışkırtmadır (Özüaydın, 2006, s. 119). Bu sebeple Grotowski sahneyi aradan çıkarıp sınırları kaldırarak oyuncu ve seyirci arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmak ister. En

şiddetli sahnelerin seyirciyle yüz yüze yaşanması gerektiğini düşünür. Seyirci oyuncunun soluğunu hissedebilmeli, teninin kokusunu duyabilmelidir (Grotowski, 2002, s. 44). Oyuncu seyirciyi trans halinde bir yoğunlaşmayla büyülemek zorundadır. Bu yüzden bir şaman gibi sihirli bir aksiyon yaratarak seyirciyi de ona katılmaya itmelidir. Bu sayede seyirci toplumsal maskelerini düşürmeye ve eski değerlerinin parçalandığı bir dünyayla yüzleşmeye zorlanır (Karaboğa, 2018, s. 97). Oyuncu bedeni ile çalışmaktadır ve herkesin içinde bedenini alenen sunar. Eğer ki beden sadece ne olduğunu göstermekle kendini kısıtlarsa, bu bedenin tinsel bir edimi gerçekleştirmeye uygun olmadığını gösterir. Beden akla gelebilecek her sınırı aşma amacı ile rahatsız edici tüm öğeleri elemelidir. Kutsal oyuncunun tekniği bir eleme tekniğidir. Bu teknikle oyuncu bedenini teşhir etmek yerine tümüyle yok eder ve onu bütün dirençlerinden kurtararak yakar, kurban eder (Grotowski, 2002, s. 35-36). Oyuncu sahne üstünde sıradan bir insana imkânsız olarak görüneni yapacak, böylelikle de seyirci karşısına gündelik bölünmüşlüğü ortadan kaldırmış olarak çıkabilecektir. Grotowski'nin amacı kendimizden çıktığımız yolda, rolle ilgili hakikate ulamak değil, kendimizle alakalı diğer insanlardan gizli tuttuğumuz hakikate ulaşmaktır (Karaboğa, 2018, s. 90).

3.2. "Organsız Beden" ve "Katmansızlaşma"

Manuel De Landa'ya göre eğer konu insanlık tarihi ise, önem taşıyan her türlü yapı katmanlaşma derecesiyle tanımlanabilir. Deleuze ve Guattari için katmanlanma ve katmansızlaşma bakımından insanlık tarihine damgasını vuran, ilerlemenin aşamaları değil, çeşit çeşit malzeme birikimlerinin yan yana bulunmalarıdır. Yani birbirleriyle etkileşim halindeki bu birikimlerin geçirmiş olduğu katmanlanma ve katmansızlaşma süreçleridir. De Landa'nın deyimiyle günümüzde dünya o kadar katmanlı hale gelmiştir ki, tek çıkış yolu onu katmansızlaştırmaktır (De Landa, 2006, s. 346). Fakat Deleuze ve Guattari'ye göre kuvvetli ve ani bir katmansızlaşma vasıtasıyla organsız bedene ve organsız bedenin tutarlılık düzlemine öyle bir anda ulaşamazsınız. Şiddetli bir eylemle onu serbest bırakmak, önlem almadan katmanları parçalamak anlamına gelir. Bunun neticesinde bir kara deliğe sürüklenirsiniz ve felaketin içine çekilirsiniz. Bir anlam verilmişlik durumu, tabileştirilmişlik hali, örgütlülük, katmanlılık belki kötüdür; ama olabilecek en kötü şey, katmanların üzerinize daha önce olmadığı kadar ağır şekilde düşmelerine sebebiyet vermek, hatta intihara bile varabilecek bir çöküşe sürüklenmektir.

Yapılması gereken ise öncelikle bir katmana yerleşmek, sunduğu fırsatları deneyimlemek ve üzerinde avantajlı bir yer bulmaktır. Yani burada küçük bir miktar arazi sahibi olmak, potansiyel yersiz yurtsuzlaşma hamleleri, olası kaçış hatları bulmak, yoğunlukları parça parça denemek ve akış bağlantıları yaratmaktır (Deleuze ve Guattari, 1987, s. 162).

Deleuze için "*Yersiz – yurtsuzlaşma*" özgürleşme manasına gelir. O yeni bir varlık olmak, topraktan ayrılarak gökyüzüne uzanmak, hatta dünyadan çıkmaktır. Ama bu çıkış bir terk etme eylemi değil, yersiz yurtsuzlaşarak kendini yeniden konumlandırma, kaosa, bilinmezliğe ve kendine bir çizgi çekme eylemidir. İnsanın kaos ile olan ilişkisi 3 türden düşünce biçiminin ortaya çıkmasın sebebiyet vermiştir: Felsefe, bilim ve sanat. Felsefe kavramlarla, bilim fonksiyonlarla, sanat ise duyumlarla işini görür. Deleuze için bu üç yaklaşımın aralarında farklar olsa da, zannedildiği düzeyde değildir. Üç düşünce biçiminde de ortak olan, kaosu kendi yollarıyla alt etmeye çalışmalarıdır. Bu noktada düşünmek, kavramlarla, fonksiyonlarla ve duyumlarla düşünmektir ve düşünmek yeniden yurtlanmak anlamına gelir (Sütcü, 2005, s. 25-26).

Organsız beden kavramı tiyatro sanatı için yabancı bir kavram değildir. Deleuze tüm eklenmelerin ötesinde saf olan içkin bir yaşama ulaşabilmenin ve bu yaşamı gösterebilmenin en başarılı yolu olarak sanatı görmüştür. Dolayısıyla bu saf içkin yaşamı deneyimleyebilme çabası içinde olan sanatçılardan özellikle etkilenmiştir. Bunlardan biri de Antonin Artaud'dur. Artaud, Deleuze ve Guattari için kendini özgür bir adam olarak üreten adamdır (Crombez, 2008, s. 2). Deleuze'e göre Artaud bizlere "*Tanrı'nın, yerine o olmadan yargısının uygulanamayacağı organize edilmiş bedeni geçirmek için bizden çaldığı "Organsız bedeni" sunar*" (Deleuze, 2021, s.178-179). Toplum da dahil olmak üzere, edimsel bir gerçekliğe sahip herşey bir makine, yani bir düzenlemedir. Her katmanlaşma organize olmamış, Deleuze'ün tabiriyle organsız bedenine sahip olarak, değişim potansiyellikleri de içermektedir. Organsız bedene sahip olmak, organize edilmiş organizmanın dağıtılmasını mümkün kılarak her şeyin farklı bir şekilde edimselleşmesini sağlar ve bizlere yepyeni toplumsal ilişkiler içeren farklı bir yaşam imkânı sağlar. Artaud'ya göre bizlerden çalınan organsız bedenlerin keşfi, organizmanın parçalara ayrılması ve bedenin yok edilmesi anlamına gelmez, konu edilen bu yargı öğretisi ve organizasyonundan kaçmanın ve canlı, yaşayan bir bedenin keşfinin bir yolu olma anlamı taşır (Uzunlar, 2017, s. 199). Artaud için kişisel performans, kişinin kendi koşulları

içindeki yabancı benliklerini kendine mal ederek, benliğini yeniden biçimlendirmesidir (Crombez, 2008, s.14). Bu sayede bedenler yersiz-yurtsuzlaşma ve oluş içinde minör biçimler üretmek için yeni örgütlenmeler içinde olacak ve düzenlenmiş organizmaya sahip makine artık bunun yerine üretken bir makineye dönüşecektir. Artaud için organsız bedeni keşfetmek ve ona sahip olmak, aynı zamanda Tanrı kavramı üzerinden tüm iktidar biçimlerine bir başkaldırı anlamı taşır (Uzunlar, 2017, s. 199). Artaud'ya göre "*Gerçek bir tiyatro oyunu, duyuların dinginliğini sarsar, bastırılmış bilinçaltını özgür kılar ve ancak gücül kaldığında gercek değerini kazanan gücül bir başkaldırıya iter, seyircileri kahramanlara özgü, zor bir tutum takınmaya zorlar*" (Artaud, 1993, s. 26). Bu sebepledir ki, genel anlamda bakıldığında post yapısalcı yorumcular Artaud'yu sadece teatral bir yenilikçi olarak görmemiş, felsefi bir figür olarak da değerini vurgulamışlardır (Crombez, 2008, s.4).

Deleuze'ün Artaud'da etkilendiği bir başka nokta Artaud'nun şizofrenik hezeyanlarıdır. Bu hezeyanlar Artaud'nun acılar çekmesine sebep olmuşsa da temelde özgürleştirici işlevlere sahip olmuştur. Deleuze de Artaud'nun şizofrenliğini, klinik bir durum olma halinin ötesinde, organsız beden üzerinde katedilen bir yoğunluk ve hissedişler olarak organizmadan kaçış yoluculukları olarak görmüş, yarattığı yıkım ve boşluk duygusundan ziyade, onu olumlu bir süreç olarak yorumlamıştır (Uzunlar, 2017, s. 203). Psikozlu kişiler genel olarak bedenlerinin kimi parçalarını ayrı kendilikler olarak görürler. Bazen de bedenlerinin bu kısımlarını onlara saldıran ve zulüm eden makineler olarak deneyimlerler. Şizofrenler ise bir organa sahip olmayan bir beden içinde bulunuyormuş gibi göründükleri katatonik durumlar içine girerler. Hatta bazı şizofrenler değişebilen çoklu kişiliklere girerek önemli tarihi kişilerin kimliklerini üstlenebilirler. Şizofrenler Deleuze ve Guattari'ye göre "Oedipalleşme tuzağına" düşmemiş, fakat kendi arzularına uygun davranmak için bir olumlu araç da bulamamış ve boşlukta dönüp durmak zorunda kalmış kişilerdir (Bogue, 2013, s. 133-136). Deleuze ve Guattari bu noktalardan hareketle psikanalize de bir eleştiri getirmiştir. Onlara göre aile kapitalist toplumda öznelliğin ideal mekanı ve arzuyu denetleyen başat aktör haline gelmiştir. Psikanaliz arzu kuramının temeline aileyi ve ailevi ilişkileri koyarak ve insan öznelliğinin inşasında aileyi temel unsur olarak kılmıştır. Dolayısıyla da psikanaliz özgürleşmeye dahil olmak yerine burjuva bastırma mekanizmasının bir faaliyeti haline gelmektedir. Deleuze ve Guattari için gerçek özgürleşme ve üretici bilinçdışına erişebilme, psikanaliz yerine "*Şizoanaliz*"

ile mümkündür. Bilinçdışı arzu ve onun politik yatırımlarına yönelik şizoanalitik analiz, verili bir toplumsal alandaki yaratıcı veya şizo süreçleri özgürleştirmenin bir aracı olarak görmüştür (Turner ve Elliot, 2017, s. 299).

Deleuze ve Guattari'ye göre "arzu" elde edilen bir şey ya da eksiklik değil, bir üretim, başka deyişle arzulama üretimidir. Ve toplumsal alan baştan sona arzu tarafından kuşatılmış durumdadır. Bu arzulama üretimi kişisel bir eksiklikle veya toplumsal ihtiyaçla da doğrudan ilgili değildir. Kullanım değeri ve mübadele değeri, arzulama üretimi içerisinde eksiklik ve ihtiyaçların karşı üretimini yapan egemen güçlerin işlevleridir. Eksiklik toplumsal üretim içerisinde ve aynı zamanda toplumsal üretim sayesinde yaratılır, planlanır ve organize edilir. Eksikliğin kasıtlı olarak piyasa ekonomisinin bir işlevi olarak yaratılması, Deleuze ve Guattari'ye göre egemen sınıfın sanatıdır. Bu sanat içerisinde istek ve ihtiyaçların kasıtlı olarak organize edilmesini barındırır (Bogue, 2013, s. 135).

Deleuze ve Guattari'nin anti-Oidipus'u Freudyen ve Marksist düşünce arasında bir sentez sağlamıştır. Kapitalizm bilindiği üzere tüm toplumsal ilişkilerin ve kavramların içini boşaltarak, yerine para felsefesini koyar. Deleuze ve Guattari'ye göre bu süreçte kapitalizm sınıf yapılarını, dinsel inançları, halkın adetlerini ve göreneklerini, akrabalık sistemlerini ve üretimi sınırlayan ve organize eden geleneksel kodları yıkarak arzuyu yersiz-yurtsuzlaştırır. Fakat devamında eş zamanlı olarak bütün üretimi evrensel eşitliğin meta ilişkilerine kanalize ederek arzuyu yeniden yerli-yurtlulaştırır. İnsan arzusu, oedipus kompleksi ile çekirdek aileye yoğunlaşır ve böylece bireyselleşir, ardından metalaşan arzu sermayenin ekonomik ilişkileri tarafından düzenlenen bir toplumsal alana yatırım yapar. Yani bu noktada kapitalizm yeniden yerli-yurtlulaştıracağı insanlara, adetlere, inançlara, sözcüklere ait olan parçaların ve kırıntıların şizofrenik akımlarını organize eder, düzenler.

Michel Foucault'ya göre "*on dokuzuncu yüzyıl boyunca yeni ilke haline gelen şey, toplumun bedenidir*." Bu beden neredeyse tıbbi olarak koruma altına alınmalıdır. Çünkü Foucault için toplumsal beden, her ne kadar istençlerin evrensel bütünlüğüyle oluşturuluyormuş gibi görünse de, aslında toplumsal bir fikir birliğinden değil, doğrudan doğruya iktidarın bireyler üzerindeki maddiliğinden oluşmaktadır (Foucault, 2015, s. 39). Foucault iktidar kavramı söz konusu olduğunda veya iktidarın işleyişinden

bahsedildiğinde kendisi için konunun sadece yöneten sınıflardan, hegomonik kastlardan veya devlet aygıtının sorunlarından ibaret olmadığını belirtir. O daha çok bireylerin gündelik davranışlarında, bedenlere dek işleyen ve giderek incelen kendi deyimiyle "tüm mikroskobik iktidar" işleyişlerine gönderme yapar (Foucault, 2015, s. 48).

Foucault kendi düşüncesi için temel sorunun özne ve öznel deneyim sorunları olduğunu belirtir. Öznel deneyim biçimlerinin tarih içinde belli ihtiyaçlara yanıt vermek için, verili bir şekilde kurulduğunu ve bu anlamda tekil olduğunu savunur. Ayrıca tarihsel analizi de sadece ekonomik ve toplumsal bağlama ile alt yapı üst yapı modeliyle belirleyerek gerçekleştiren, dolayısıyla öznel deneyimi ekonomik alt yapının belirlediği ideolojik içeriklere indirgeyen pro-marksist geleneği reddeder (Foucault, 2016, s. 11-12). Foucault iktidarın etkilerini ideolojik düzeyle sınırlamaz. Bedeni ve iktidarın beden üzerindeki etkilerini incelemenin daha materyalist bakış açıları üretebileceğini düşünür. Foucault'ya göre iktidarın sadece bastırmak gibi bir işlevi bulunsaydı ve işleyişi sadece engelleme, sansür ve dışlamadan ibaret olsaydı, yani işleyiş biçimi negatif olsaydı, oldukça dayanıksız olurdu. İktidar, arzu ve bilgi düzeyinde pozitif etkiler ürettiği için güçlüdür. İktidar bilmeyi engellemez aksine üretir. Foucault'nun deyimiyle "*Fizyolojik, organik bir bilgi ancak beden üzerindeki iktidardan yola çıkarak mümkün olmuştur*" (Foucault, 2015, s. 41-42).

Foucault'un 1961 yılında yayımlanan *Deliliğin Tarihi* adlı kitabı Aydınlanmacı geleneğin olduğu kadar, liberal aklın beraberinde getirdiklerine ve klasik felsefe akımlarına yönelik bir eleştiridir (Foucault, 2006). Foucault bu çalışmasında hakikatin, bilginin ve iktidarın iç içe geçtiği alanları normal tanımının üzerinden çözümleme çabası içerisindedir. *Hapishanenin Doğuşu* eserinde ise yeni iktidar biçimlerinin şekillendirdiği disiplin toplumu kavramını incelemiştir (Foucault, 1992). Foucault 17. yüzyılın sonundan itibaren Batı toplumlarına yeni bir iktidar biçiminin hâkim olduğunu söyler. Bu biçim bedensel şiddeti dışlayan, yaşamı sınırlamaya değil aksine desteklemeye yönelik pozitif bir biçimdir. Foucault bu yeni iktidar biçimine "*Biyoiktidar*" adını verir. Biyoiktidar insan bedenini disipline edici, bedeni bir makine olarak gören bir iktidar biçimidir. İnsan bedeninin yeteneklerini geliştirmek, insanı daha verimli ve uysal kılmak ve onu ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirmek Foucault'un bedenin anatomo-politiği olarak adlandırdığı bu yeni biçimin amacıdır. Foucault'un görüşüne göre kapitalizmin

gelişmesinde biyoiktidar burjuva toplumunun vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Biyoiktidarın gelişimiyle yasa sistemlerinin yerine normlar önem kazanmıştır. Yasalar sınırlandırıcı olsa da, biyoiktidarın nesnesi yaşamdır. Foucault'ya göre iktidar toplumun her alanına yayılmıştır. Ona göre iktidarın işleyişi insanların eyleminin üzerine bir eylemdir. Bu işleyişi eylemi yönetmek üzerinden tanımlamak da özgürlüğü iktidar ilişkilerine katmak demektir. İktidarın sürekliliği özneler özgür olduğu müddetçe işleyebilir. Tahakkümün olduğu yerde iktidar ilişkisi de olmaz. İktidarın işlemesinin tek koşulu özgürlüktür (Foucault, 2016, s. 21).

Byung-Chul Han "özgürlük" kavramı ile alakalı yaptığı tanımlamada Marx'a atıfta bulunarak, üretim güçleri ve üretim ilişkileri diyalektiğinin bireyleri özgürlüğe götüremeyeceğini iddia eder. Ona göre bu durum bizleri yeni bir sömürü ilişkisine götürmektedir. Günümüzde boş zamanın artması aslında en büyük üretim gücüne dönüşmüştür. Başka bir deyişle boş zamanın artışı artık insan sermayesinin artışı anlamına gelmektedir (Han, 2022, s. 59). Yine Marx'ın düşündüğünün aksine, Chul Han'a göre endüstriyel kapitalizm mutasyon geçirerek post-endüstriyel, gayri maddi üretim tarzı ile finans kapitalizmine ve neoliberalizme dönüşmüştür. Neoliberal rejimlerdeki maddi olmayan üretimlerde herkes kendi üretim aracına sahiptir. Dolayısıyla üretim araçlarına sahip olanların sömürdüğü bir işçi sınıfından bahsedilemez. Neoliberal sistem bir sınıf sistemi değildir ve böylelikle de sınıflar arası uyuşmazlıklar yaşanmaz. Sistemin istikrarı da buradan gelir. Günümüzde "*herkes kendi şirketinin kendini sömüren işçisidir. Herkes birey olarak hem efendi hem köledir. Sınıf mücadelesi de insanın kendisiyle iç savaşı haline dönüşür*" (Han, 2022, s. 14-15).

Kendini özgürce tasarladığına inanan birey, sınırsız öz üretim gücüne sahip olduğu yanılgısıyla yaşamaktadır. Oysaki herkes sermayenin diktatörlüğü altındadır. Kendini özgür addeden performans öznesi aslında köledir. Efendisi olmaksızın kendini gönüllü olarak sömürür. Neoliberalizm doğrudan özgürlüğü sömürmeye yarayan zekice kurulmuş oldukça verimli bir sistemdir ve sistem içinde oyun, heyecan ve iletişim gibi "*özgürlüğün pratiğine ve dışavurum biçimlerine ait ne varsa sömürülür*." Bu noktada mühim olan, maksimum kazanca özgürlüğün sömürülüşü ile ulaşılmasıdır çünkü yabancı bir gücün insan iradesine karşı sömürüsü o denli kazanç sağlayamaz (Han, 2022, s. 12-13). Neoliberal rejimde "heyecanlar" verim ve performans artışı için kaynak olarak kullanılır.

Sistemde özgür olmak heyecanları serbest bırakmak anlamına gelir ve heyecanlar belirli davranışlara yol açmaları ölçüsünde edimseldir. "*Heyecan kapitalizmi, özgürlüğü kullanır. Heyecan özgür öznelliğin ifadesi olarak kabul görür. Neoliberal iktidar tekniği tam da işte bu özgür öznelliği sömürmektedir*" (Han, 2022, s. 53).

> Heyecanlar, dürtülerin de yer aldığı limbik sistem tarafından kontrol edilir. Davranışların, insanın çoğu zaman farkında olmadığı, düşünce-öncesi, yarı-bilinçli, bedensel-dürtüsel düzeyini oluştururlar. Neoliberal psikopolitika, eylemleri bu düşünce öncesi düzeyde etkilemek amacıyla ele geçirir heyecanları. Heyecan üzerinden kişiyi derinden yakalar. Heyecanın kişilerin psikopolitik yönlendirilişinde son derece etkili bir araç olması bu yüzdendir (Han, 2022, s. 55).

Heyecan kapitalizmi yine verimlilik artışı sağlamak amacıyla iş dünyasını ve yaşam alanını oyunlaştırır. Çünkü oyun işe heyecan katarak onu dramatikleştirir ve bu sayede de motivasyon yükselmiş olur. Başarının çabucak kazanılması ve elde edilen ödüller de performansı arttırmaktadır. Dolayısıyla heyecanlarıyla hareket etmekte olan bir oyuncu kendini işine daha çok vermektedir. İşte bu noktada insan oynadığı sırada kendini tahakküm ilişkilerine tabi kılmaktadır. İletişimin oyunlaştırılması ve homo-ludens'in sömürülmesi, ticarileşmesini de beraberinde getirir ve bu durum da insani iletişimi bozar (Han, 2022, s. 57-58).

İçinde yaşadığımız bu dijital çağda hayatın ölçülebilir ve nicelik olarak da ifade edilebilir olduğuna dair büyük bir inanç vardır. Dijital optik sayesinde her bakış açısından gözetlemek mümkün kılınır ve kör noktalar kaldırılarak optiğin bakışı ruha kadar iner (Han, 2022, s. 64). Vücut verileri otomatik olarak kaydeden alıcılarla donatılmıştır. "*Vücut sıcaklığı, kan şekeri, alınan ve tüketilen kalori miktarı, vücudun yağ oranı ölçülür, hareket profili çıkarılır*." Kalp hızı, ruh durumları, gündelik yapılan herşey, internetteki her adımımız, her tıklamamız gözlenir ve kayda geçirilir. Fakat bu noktada elde edilen yığınlarca veri, Chul Han'a göre insanın gerçekte kim olduğuna yönelik "ben kimim" sorusuna yanıt veremez çünkü sayılar kendilik noktasında hiçbir şey anlatmaz. Chul Han'ın deyimiyle "*Dataizm*" kendini izleme eyleminden ahlak ve hakikati alır ve eylem yalnızca kişinin kendini kontrol etmesi hatta kendini gözetlemesi haline gelir. Günümüzde özne artık "kendini sömüren bir kendilik girişimcisidir" (Han, 2022, s. 67-

68). Big data Chul Han'ın deyimiyle ruhtan ve kavramdan yoksundur ve vaad ettiği mutlak bilgi aslında mutlak cehaletle çakışmaktadır (Han, 2022, s. 76) Bunun yanında insani iletişimin bozulması, kendini benzerin benzere verdiği tepki biçiminde kendini belli etmektedir çünkü sistemde iletişim ancak bu durumda en yüksek hızına ulaşır. Enformasyonun ve sermayenin en yüksek hızda dolaşımı için ötekiliğin ve yabancılığın direnci mutlaka bastırılmalıdır. Dolayısıyla Chul Han'a göre aynılığın içinde giderek artan uyum baskısı altında artık günümüzde farklı olan, aykırı bir bilinç geliştirmek her zamankinden önemli ve acildir (Han, 2022, s. 86-87).

Flaubert, insan ruhunun fizik bilimlerin maddeyi incelerken gösterdiği yansızlık ile ele alındığında, çok büyük bir adım atılmış olacağını belirtir. Ona göre insanlığın kendini aşabilmesinin tek yolu budur. İnsanlık işte o zaman yapıtlarının aynasında kendini yanılgılara düşmeden, içtenlikle inceleyebilecektir. İşte o zaman tanrı gibi olacak ve kendini yukarıdan değerlendirecektir. Flaubert'e göre bu gerçekleştirilebilir (Bourdieu, 1999, s. 279).

3.3. Bertolt Brecht'in Epik Tiyatrosu ve Bourdieucü Analizi

Önceki bölümlerde üstünde durulan tiyatro düşünürleri arasında, kendi oyunculuk sistemiyle bilimsel yaklaşıma en çok önem veren kişi Bertolt Brecht'tir. Brecht'in oyunculuk anlayışında bilimsel bir keşfin yarattığı haz, sanat karşısında duyulan hazla eşit görülür. İnsanlar arasındaki ilişkilerin haz verecek şekilde sergilenebilmesi sanatçının çevresindeki olaylara karşı tıpkı bir bilim adamının tavrı ile yaklaşmasıyla sağlanabilir. Bu anlayışta tiyatro mikro düzeyde bir yaşam laboratuvarıdır ve sahne üstünde sergilenecek her eylem ve davranış sosyobilimsel bir analize tabi olur (Karaboğa, 2018, s. 217). Walter Benjamin'e göre bir tiyatro, sadece bilgi iletmekle kalmayıp aynı zamanda bilgiyi ürettiği zaman sahne ahlaki bir kurum özelliğine erişir. Epik tiyatroda bir oyuncu, bu şekilde bilgiye yönelecek bir oyunculuk sergilemek için eğitilir. Bilgi de bir rolün yalnızca içeriğini değil, tempo, vurgulamalar ve duraklamalar aracılığıyla tümünü belirler (Benjamin, 2011, s. 25). Brecht'in oyunculuk yöntemi rol analizinden sahnedeki davranış kurallarına ve bir oyuncunun seyirciye karşı takınacağı bireysel tavra kadar oyunculuğun her alanına nüfuz eder (Karaboğa, 2018, s. 232). Epik oyuncu siyasi bir bilinçlenme veya bilinç yükseltme anlayışı ile toplumun faydasına olacak bir bilgi edinmeyi amaçlar ve

kendini toplumu değiştirmek adına devrimci bir unsur olarak görerek sanatını icra eder (Karaboğa, 2018, s. 234).

Hem Karl Marx hem de Bertolt Brecht diyalektik materyalizmi dünya tarihini anlamanın bir yolu olarak kullanırken, Marx teoriyi ve felsefi düşünceyi inceleyen makaleler ve kitaplar yazmış, içerikleri tamamen aynı olmasa da Marx'ın üzerindeki etkisi ile Brecht, mevcut teorik kavramları sahneye çıkarmak istemiştir. Bunu yapmak isterken Brecht'in Marx'ın fikirlerine ilişkin yorumlaması, özellikle izleyicilerin ilgisini en iyi nasıl çekebileceğine ve çeşitli konularda anlamlı tartışmaların nasıl oluşturulabileceğine ilişkin kendi teorileri ve içgörüleriyle sonuçlanmıştır. Marx'ın görüşüne göre üretim araçlarına sahip olanlar, güce ve dolayısıyla önemli toplumsal etkiye sahip olan yönetici sınıfın ya da burjuvazinin bir parçası haline gelmekteydi. Sanat, hukuk, hükümet, din gibi maddi olmayan tüm bileşenlerden oluşan üstyapının tek amacı da burjuvazinin kontrolünü güçlendirmektir. Epik tiyatro ile Brecht, toplumsal değişim amacıyla seyircinin sahnede gördükleriyle entelektüel olarak ilgilenmesini sağlamak istemiş, kendi vizyonunu yaratabilmek adına Shakespeare'den, işçi sınıfından, halk sanatlarından ve köylülerden, Çin tiyatrosundan ve anti-Aristoteles tiyatrosundan ilham almıştır. Bu noktada Brecht'in bakışından Poetika'ya karşı duruşu ile özellikle katarsis fikri ve Aristoteles'in savunduğu teatral tekniklerle geleneksel dramatik tiyatroyu tez, Brecht'in epik tiyatrosunu ise antitez olarak görebiliriz (Anderson, 2020, s. 2-7).

Brecht gerçek değişimlerin her zaman insanları etkileyen toplumsal koşullarda gerçekleştiğini düşünür. Dolayısıyla da sistemini diğer oyunculuk yöntemlerinden ayıran en önemli özelliği, toplumsal bakış açısının sahneleme sürecine etkin şekilde nüfuz etmesidir. Brecht oyuncusuna merkezi bir rol atfetmeden, nesnel olmaya önem vererek, onu sanatsal kolektifin bir parçası olarak görür. Oyuncu oynayacağı rolü ve kendisini toplumsal yaşamın bir parçası olarak tanımlar ve role çalışırken kendi ile ilgili de bilgilenmeye yönlendirilir. Yani bir yandan gözlem yaparken, öğrenerek öğretir (Karaboğa, 2018, s. 231). Çalışmalar süresince oyuncu metin üzerinde çalışırken oynayacağı karaktere ilişkin özellikleri, metnin bütününden hareketle değil, her yeni gelen sahnede karaktere ilişkin yeni bir özelliği keşfedecek şekilde inşa eder. Bu inşa sürecinde oyuncu, "eylemlerinde tutarlı ve bütünlüklü olan karakter" tasarımını savunan Aristotelesyen görüşün aksine, oynanacak rolün birbiriyle çelişen karakter çizgilerini

keşfetmeye çalışıp, onları açığa çıkarmaya uğraşır. Bu karakter çizgileri rolün çevresinde var olanların perspektifinden, yani dıştan bir yaklaşımla, toplumun bakış açısından belirlenir. Bu sayede daha derinlikli bir analiz elde edilir ve oynanacak rolün her davranışının, eyleminin ardında yatan sebepler, oyuncunun karakterle çelişen düşünceleri de dahil, rolün yaratımının kapsamına alınmış olur. Brecht'in çalışma yöntemindeki bir diğer önemli husus, karakterin belli bir tarihsel dönemin ve toplumsal sınıfın temsilcisi olarak analiz edilmesidir. Bu şekilde de karakterin davranışlarının seyircilere karşı konulmaz veya başka türlüsü olamaz şekilde aktarılmasının önüne geçilmiş olur (Karaboğa, 2018, s. 193-194). Brecht'in kendi ifadesiyle:

> Bize gereken tiyatro, olayların olup bittiği alanı, belli bir dönemdeki insanlar arası ilişkilerin bu tarihsel arenasını seyircilere sunmakla kalmayıp, ilgili alanın değiştirilmesinde rol oynayacak duygu ve düşünceleri yansıtan ve üreten bir tiyatrodur. Bizim amacımız, geçmiş çağların toplum yapılarındaki farklılığa ilişmemek, onlardaki geçicilik karakterini göz önünde tutarak kendi toplum yapımıza da değişebilir bir gözle bakılabilmesini sağlamaktır (Brecht, 1993, s. 35-36).

Brecht'in düşüncesine göre insanda çok şey saklıdır ve ondan çok şey yapılabilir. İnsan nasılsa öyle kalacaktır diye bir şey asla söylenemez. Bu yüzden de bir insanı yalnız olduğu gibi değil, ileride olabileceği gibi de görmemiz gerekir (Brecht, 1993, s. 13). Onun hedefi hem bilim çağı insanının eğlenme ihtiyacını karşılayan, hem de insana dünya ile başa çıkma noktasında öğretici bir katkıda bulunan, yaşama sanatına hizmet eden bir tiyatrodur. Tiyatro estetiği bu yönüyle Aristotelesçi oyun sanatı olarak adlandırılan gerçekçi tiyatro akımının tam karşısında durur. Seyirciyi yanılsama içine sokan ve bu yüzden de gerçeklerin eleştirel açıdan görülmesini engelleyen gerçekçi tiyatronun aksine epik tiyatro, toplumsal gerçekler sahnede sergilenirken seyirciyi bu gerçekler üzerinde düşünmeye, onları eleştirmeye ve onlar hakkında yargı vermeye çağırır. Gerçek bir olayda hazır bulunulduğu yanılsamasını seyircide doğuran bir oynayış biçimi her şeyi öylesine bir doğallıkla donatır ki insan yargı ve hayal gücünü seyir dışında tutar, durumu benimseyerek salt kendisine sunulanı yaşar ve doğanın bir parçasına dönüşür (Özüaydın, 2006, s. 71). Oysa epik tiyatronun sanatını oluşturan özdeşleşme değil, şaşkınlık yaratmadır (Özüaydın, 2006, s. 67-68). Brecht oyuncunun rol ile özdeşleşmesinden

kaçınması gerektiğine inanmış, oyuncudan seyirci ile kurduğu ilişkide repliklerden daha fazlasını aktarma amacıyla rahat ve eleştirel bir tutum sergilemesini istemiştir. Buradaki rahatlıktan kasıt oyuncunun seyircilere bir durum veya bir olay hakkında bildirimde bulunurken, konu edilen olayları yaşamaktan ziyade onları göz önüne seren bir tavrın rahatlığıdır. Oyuncu sergilenen olaylar ile seyirci arasına girerek, duygu ve düşüncelerin dışavurumundan öte, kendi politik duruşunu rol kişisinin davranışlarında görünür kılar ve toplumsal politik açılardan öğretici olan öğeleri öne çıkararak oynar (Karaboğa, 2018, s. 196).

Marksist sosyalist bir sanatçı ve düşünür olan Brecht, oyuncularından bu dünya görüşü çerçevesinde bir bakış açısı talep eder. Sahne dışında geliştirilecek eleştirel ve devrimci tutumun, metin analizinde ve sahne üstünde devam etmesini sağlayan bir oyunculuk tekniğinin arayışındadır. Çünkü Brecht'e göre epik tiyatro yalnızca bu şekilde hem oyuncu hem de seyirciler için eğitici ve eğlendirici olabilir (Karaboğa, 2018, s. 182). Oyuncular gestus ilkesine bağlı olarak yola çıkarlar, çünkü Brecht'in tiyatrosu toplumsal bakış açısıyla hareket eder ve Stanislavski tiyatrosundan farklı olarak eleştirel tutum getirme yetilerini gestus ilkesine bağlılıklarıyla geliştirirler (Karaboğa, 2018, s. 214). "*Gestus*" terimi ilk olarak Brecht'in 1920'de yerel bir Augsburg gazetesi için yazdığı bir tiyatro eleştirisinde ortaya çıkmıştır ve söylenen sözün yerini alabilecek anlam ifade eden bir vücut jesti anlamı taşımaktadır. Brecht gestusu oyunlarında kullanmaya başladıktan sonra kavramı, oyuncunun bize karakterini ve sosyal iletişimlerini sahne üstünde gösterirken takındığı fiziksel davranış ve tutumlar bütünü olarak görmüştür. Bu bedene ilişkin bir bütünlüktür ve karakterin jestlerini, tavırlarını, mimiklerini, ses kullanımındaki tonlama, ritim ve dalgalanmaları, kostümle, makyajla ve dekor ile etkileşimiyle, bir oyuncunun sahnede bir imaj sunabilmek için kullanacağı her şeyi kapsamaktadır (Martin & Bial, 2005, s.41). Brecht için bir metni yorumlamak metnin içindeki toplumsal *gestus*ların deşifre edilmesidir. Oyuncu rol kişisinin içsel yaşantısına değil, *gestus*larına odaklanır. Burada önem verilen şey sosyal ve ideolojik arka planın, sahneleme yorumundaki oynama biçimini belirleyecek şekilde oyuncular tarafından netleştirilmesidir. Bertolt Brecht oyuncudan canlandıracağı rol kişisinin tipik tavrını saptarken dikkatli olmasını, rolün sınıfsal konumunu atlamamasını ve bu sınıfsal konumu belli eden tavrın anlamını da seyirciye biçimsel olarak abartarak iletmesini istemiştir. Bu tavır, toplumsal anlamı olan bir model olma anlamı taşır. Epik tiyatroda oyun kişisinin

tavrı, onun sınıfsal ve toplumsal niteliğini gösterirken aynı zamanda bu niteliğin eleştirisini de yapar (Şener, 2006, s. 293). Oyuncular, rol kişisinin en küçük davranışının bile ardında var olan sınıfsal özelliklerin veya ideolojik yönelimin belirlenebilmesi ve seyirciye gösterilmesi adına, yapacakları en küçük bir jest için bazen saatlerce çalışmaktadır (Karaboğa, 2018, s. 211). Aynı zamanda burada bir diğer önemli nokta deşifre edilen toplumsal *gestus*un olduğu gibi seyirciye sunulmasından ziyade seyirciye de yadırgatılması ve eleştirilmesidir (Karaboğa, 2018, s. 194).

Walter Benjamin'e göre sahne hala yüksektedir ama şimdi "dipsiz bir uçurumdan yükselmez", bir kürsü haline gelmiştir artık. Tiyatro şimdi kendine bu kürsünün üzerinde çeki düzen vermek zorundadır (Benjamin, 2011, s. 15). Gerçekçi sahnenin kürsü olmakla hiçbir ilgisi yoktur ve yanılsatmacıdır. Gerçeği sergileme hedefiyle seyircinin kendini tamamen oyuna kaptırmasını ister ve bu doğrultuda tiyatroda bulunulduğu bilincini bastırmak zorundadır. Fakat buna karşıt olarak epik tiyatro, seyircisinin bir tiyatro oyunu karşısında bulunulduğu bilincine sahip olmasını amaçladığı için canlı ve üretkendir (Özüaydın, 2006, s. 69). Brecht' e göre oyuncu kendi çağının toplumsal yaşam hakkındaki bilgisine sahip olmak zorundadır ve bu bilgiye sınıflar arasındaki savaşa kendini de katarak edinir. Brecht'in düşüncesine göre kimse savaşan sınıfların üzerinde olamaz, çünkü hiç kimse insanların üzerine çıkamaz. Savaşanlar sınıflara bölünmüş olduğu sürece, toplumun tümünün sözcülüğünü yapacak ortak bir nesne de yoktur. Bu yüzden tarafsız olmak Brecht'e göre sanatta "egemen taraftan yana olmak" anlamına gelir (Brecht, 1993, s. 15).

Karl Marx sınıf, sınıflar mücadelesi ve bu sınıfların arasındaki karşıtlığın toplumsal tarihin ilkel komunizm çağından sonraki bütün çağlarında mevcut olduğunu belirtir. Sanayi devrimi sonrası kapitalist işbölümünün gelişmesiyle modern şehirler kurulmuş, buralarda insan kalabalıkları oluşmaya başlamıştır. Meta üretimi, gelişen teknolojiler ışığında evrensel iletişim materyallerine ulaşımın kolaylaşması, karar alma süreçlerinin merkezileşmesi ve oy hakkının işçi sınıfını da içine alacak bir şekilde genişlemesine dayanan kitlesel siyasi hareketlerin büyümesi, büyük toplumsal değişimleri de beraberinde getirmiştir (Özçetin, 2019, s. 40). Sanayi çağında kapitalist toplum yapısı sınıfların arasındaki karşıtlığı basitleştirmiş ve bütün toplumu düşmanlığı giderek şiddetlenen iki düşman cepheye, karşı taraflarda duran iki büyük sınıfa, burjuvazi ve

proletarya sınıflarına ayırmıştır. Yani bir yanda sayısı az olmasına rağmen gücü elinde bulunduran ve çok güçlü olan kapitalistler, diğer yanda giderek kalabalıklaşan ama geliri azalan ve sürekli olarak mal mülk sahipliğinden mahrum olarak yaşamak zorunda kalan işçiler olmak üzere iki karşıt sınıf oluşturur (Freyer, 2015, s. 85-88). Marx iki sınıf arasındaki bu karşıtlığın, kapitalist ekonomik sistemin sürekli olarak gelişen ve giderek şiddetlenen bir iç zorunluluğu olduğunu düşünür. Marksizm denilen şey esasında kapitalist toplumda insani üretim etkinliğinin aldığı değişik biçimleri, bu biçimlerin uğradığı değişimleri, bu değişimlerin nasıl yanlış anlaşıldığını ve bu değişen ve yanlış anlaşılan biçimler üzerinden üretici etkinlikleri ile bizzat bu biçimleri meydana getiren insanlar üzerinde kullanılan gücün irdelenmesidir (Ollman, 2011, s. 77-78).

Marx'a göre bir insanın kendi kendini gerçekleştiren özü emektir. İşçi için çalışmak, kapitalist toplumda yaşamını sürdürebilmesi için bir araç haline gelmiştir. Fakat kapitalist üretim süreci baskıcı ve zorlayıcı içeriğiyle insanların yeteneklerini sınırlandırarak, içlerindeki umutsuzluk ve tükenmişlik duygusunu giderek güçlendirip, kendi kendilerini reddetmelerine ve özlerine yabancılaşmalarına sebebiyet vermektedir. Emeklerinin kapitalist piyasada alınıp satılan bir meta gibi alınıp satılması, insanın kendisini de üretim sürecindeki makinaların bir parçası haline getirmiş ve insanın kapitalist toplumun devamı için gerekli olan bir unsura dönüşmesi, onun kendine, emeğine, dünyaya, yaşama ve tüm ilişkilerine yabancılaşmasını sağlamıştır. İnsanlar akla ve toplumsal rollere sahip oldukları gibi aynı zamanda bir bedene de sahiptir. Ve bu üçü de yabancılaşmanın etkili altındadır, dolayısıyla da her birinin yabancılaşmış biçimi birbiriyle içsel bir ilişki içindedir (Ollman, 2011, s. 65).

Özellikle bedenin tahakküm altında olması Stanislavski'nin de, Grotowski'nin de, Brecht'in de önem verdiği bir konu olmuş, üç tiyatro düşünürü de kendi sistemleriyle sahne üstünde bedenin fiziksel özgürlüğünün sağlanabilmesi adına çaba göstermiş, bu doğrultuda çalışmalar yapmıştır. Grotowski'de bilincin zayıflatılması yoluna gidilmiş, fiziksel özgürlüğe oyuncuyu onu engelleyen bütün maskelerinden kurtararak ve oyuncunun bedenen ve zihnen öze ulaştığı bu süreçte edilgen bir yapıya bürünmesini sağlayarak ulaşılmaya çalışılmıştır. Stanislavski'nin sisteminde ise çıkış noktası ruh ve bedenin bütünlüğü ilkesidir. Oyuncunun fiziksel aksiyon yöntemini benimsemesi ve bedensel uyarıcılar aracılığı ile kendi coşkuları üzerinde bir hakimiyet kurması ile fiziksel

özgürlüğe ulaşılacağına inanılır. Brecht'in epik tiyatrosunda ise oyuncu fiziksel özgürlüğe beden ya da coşkular üzerine özelleşen çalışmalar ile değil, kendisini rol kişisi ve metin ile girmiş olduğu düşünsel hesaplaşmaya vermesiyle ulaşır. Oyuncu rolünü sergilerken, kendi duygularını, kişiliğini ya da düşüncelerini merkeze alıp onlar üzerine yoğunlaşarak çalışmaz, dolayısıyla da rolünü rahat ve keyfi yerinde ve eleştirel bir tavırla sergiler. Bu durum aynı zamanda seyirciler açısından da bir özgürleşmedir. Brecht'e göre oyuncu için her akşam sahnede ruh durumlarını ve duyguları kendi içinde yaratmaya çalışması oldukça yorucudur. Bu duygulara eşlik ederek, duyguları yansılaması ve belirtilerini seyircilere sunması daha kolaydır. Bu durum oyundan duyguların soyutlanması anlamına da gelmez. Esas önem verilen şey sahnede yansılanan rol kişisinin duyguları ile çakışması gerek olmayan duyguların oyunda var edilmesidir. İşte epik tiyatronun "yabancılaştırma efektleri" burada devreye girer (Brecht, 1981, s. 29). Yabancılaştırmalar oyun metninin yapısında, sahne düzeninde ve üçüncü olarak da oyunculuktadır (Brecht, 1993, s. 31). Sahne üstünde bir olayı veya bir karakteri yabancılaştırmak, onu bilinip tanınmışlığından, akla yatkın oluşundan, doğallığından sıyırmak, seyircide merak uyandıracak ve hayret ettirecek bir hale getirmek anlamı taşır (Brecht, 1981, s. 103). Toplumca etkilenebilir olaylara karşı takınılan aşinalık tavrını tersine çevirmek ve onları toplumca müdahale edilebilir bir duruma sokmak, Brecht'e göre toplumsal bir önlemdir. Görüldüğü üzere yabancılaştırma kavramı epik tiyatro için sadece yalnızca salt estetik bir öğe değildir, bunun yanında siyasal açıdan öğretici bir düşünme biçimi sunmaktadır (Karaboğa, 2018, s. 204-205). Kavramdaki bu siyasal öğretici düşünce biçimi temelini yine Brecht'in Marksist okumalarından alır.

Brecht'in "bilim çağının tiyatrosu" ile anlatmak istediği tiyatro, toplumbilimini ve insanlar arası ilişkileri maddeci diyalektik bir bakış açısıyla inceleyen bir tiyatrodur. Brecht insanların fen bilimleri konusunda fazlasıyla bilgili olduklarını, fakat kendi toplumlarını yöneten kuralları bilmediklerini belirtir. Bunun nedeni, orta sınıfın toplumsal ilişkilerin bilimsel olarak incelenmesinden tedirgin olması, böyle bir incelemenin kendi çıkarını zedeleyeceğinden endişe duymasıdır. Sanatın görevi de tıpkı biliminki gibi, bu engellemeyi aşmak ve insanın doğaya egemen olmasını, onu kullanmasını, yaşamını kolaylaştırmasını ve üretici olmasını sağlamaktır (Şener, 2006, s. 269). Çağdaş tiyatro seyircinin yapıtta yer alan rol kişileriyle özdeşleşmesi durumunda bir tiyatro yapıtının seyirciye iletilebileceğini varsayar. Fakat Brecht'e göre üretici

güçlerin hegemonyası altında, bireyin özgür olması bu güçlerin gelişimi açısından tehdit oluşturduğu için, burjuvazi kendi sanatında hep özdeşleşmeden yana olmuştur. Dolayısıyla da özdeşleşmeden kurtulursa sanat yeniden toplumsal işlevini kazanacak, seyircilere çıkarlarını nerede aramaları gerektiğini öğretecek, onlarda etki bırakıp, seyircinin sergilenen olaylara karşı bir tavır takınması sağlayarak, dünyayı anlama ve değiştirme gücüne kavuşmuş olacaktır (Brecht, 1981, s. 69-71).

Brecht bu düşünceleri doğrultusunda, bir sanat yapıtının seyirciye iletilmesinde yeni bir biçim geliştirmenin sahne sanatlarının zorunlu bir ödevi olduğuna inanmıştır. Tabi ki bu yeni biçim de tekniğin tümüyle yeniden ele alınması anlamına gelmiştir (Brecht, 1981, s. 70-71). Peki, Brecht'ten sonraki dönemlerde giderek artan toplumsal çeşitlilik düşünülecek olursa, gündelik hayatın kazandığı önem, farklı mücadele alanlarının oluşumu, izlerkitle ve sanatın faillerinin dönüşümü gibi etkenler göz önünde bulundurulduğunda acaba sahne sanatları günümüzde, tıpkı Brecht'in kendi döneminde belirttiği gibi, yeni bir biçim geliştirmek durumunda olabilir mi; Brecht'in epik tiyatrosu başka bir toplumsal tabakalaşma analizi çerçevesinde, sanatın toplumsal hayat içindeki yeri ve izlerkitlenin toplumsal olanla ilişkisi bağlamında tekrar değerlendirilirse yeni bir biçimin keşfine doğru yol alınabilir mi? Araştırmada farklı mücadele biçimlerini yapıya dahil eden ve özneye bu yapı içerisinde dönüşme fırsatı sunan toplumsallık modeliyle Bourdieu'nün toplum ve bilhassa toplumsal beden üzerine yapmış olduğu görüşleri doğrultusunda bu sorulara yanıtlar bulunabileceği varsayılmaktadır. Hem Stanislavski hem Grotowski, hem de Brecht sahne üstünde oyuncularla yaptıkları çalışmalarda, oyuncuların fiziksel özgürlük durumuna erişebilmelerine özellikle önem vermişlerdir. Çalışma, tiyatro sanatını sosyolojinin bir uygulama alanı olarak görebilmek mümkün ise, bunu mümkün kılacak şeyin sosyolojik olarak beden üzerine yoğunlaşmak olduğu inancını taşır. Brecht de toplumsal olanı tiyatrosuna katmak isterken, oyunlarının konusu olan o dönemki toplumsal sınıflar arasındaki çatışmayı sahne üzerinde gestus kavramı ile bedene bir biçim kazandırarak seyirciye yansıtmıştır. Bu noktada çağdaş bir yorumlamada yapılması gereken şey bu biçimin Bourdieucü bir analizini yapmak ve bu yeni Bourdieucü zeminde olası biçimsel değişimleri öngörmeye çalışmaktır.

Gestus kavramı ile bahsedilen şey el ve kol devinimleri değil toplu davranışlardır. Dolayısıyla her gestus toplumsal bir gestus değildir. Brecht'in deyimiyle "*Gestus,*

insanların birbirleriyle olan ilişkilerini açığa vurur. Örneğin, yapılacak bir iş, bir sömürü ya da işbirliği gibi toplumsal bir ilişkiyi içermiyorsa, gestus sayılamaz" (Brecht, 1987, s. 138). Sahne üstünde gestusa dayalı olan tutum, bir kimsenin başkalarına karşı takınacağı belirli tavırları gösteren ve ses tonundan, bedenin konumlanışına ve verilen tepkilere kadar çeşitli ögeleri bir arada barındıran bütünsel bir tutumdur. Gestus kendini Marksist kuramla açıklayan bir teatral yapının parçasıdır ve bu yapıya göre biçimlenmiştir. Gestus rol kişisinin sınıfsal tahlilini içerir ve Marx'ın sınıf teorisi bağlamında ait olduğu sınıfın özelliklerini diğerleri ile ilişkisi içinde sergiler. İlişkisellik kavramın önemli bir diğer özelliğidir, oyun kişileri ancak birbirleriyle kurdukları sınıfsal ilişkiler ve birbirlerine karşı almış oldukları tavır bağlamında değerlendirilebilirler (Altun, 2007, s. 15).

Bourdieu, ilişkisellik bağlamında toplumsal sınıflara değinirken toplum kavramı yerine toplumsal alan ve mekan kavramlarını kullanır. Toplumsal alanları da ekonomik, sosyal, kültürel ve simgesel sermaye türlerinden ve bu sermayelerin sahip olunan miktarı ile konumlanmış eyleyici öznelerden oluşan özerk mekanlar olarak tanımlar. Eyleyiciler toplumsal hayatı bölümlere ayıran iktisadi, entelektüel, siyasal, estetik ve dinsel hayat düzenleri içinde, düzenin kendine has değerleri ve düzenleyici ilkelerine tabii olarak, işgal ettikleri konum doğrultusunda alanda etkili olan sermaye türü üzerinde kazanılabilecek özgül faydaları ele geçirme amacıyla, farklı derecelerdeki kuvvetleriyle, farklı kazanma şanslarıyla birbirleriyle mücadele ederler. Bu yönüyle toplumsal alan, yapısında farklı mücadele ve ezilme biçimlerini barındıran bir rekabet ve çatışma mekânıdır (Bourdieu ve Wacquant, 2016, s. 26). Yapının temel kavramları bağıntısallık, ilişkisellik, dönüşümsellik ve düşünümselliktir. Eyleyicilerin toplumsal alanda kapladıkları yere ve sahip oldukları güce dayalı olarak bu yapı, birbirleriyle ilişki halinde yeniden konumlandıkları ve konumlanış sırasında da özne olarak kendilerini ve bakış açılarını dönüştürüp değiştirdikleri devingen bir yapıdır (Altun, 2007, s. 17). Fakat toplumsal yapıların bulunulan sınıf üzerinden bireylere dayatmış olduğu ve bireylerin de bunları doğal süreçlermiş gibi deneyimledikleri ve yeniden ürettikleri pratik bilgiler vardır. Bunlar Bourdieu'ya göre "*Toplumsal eyleyicilerin toplumsal dünyayı pratik bir biçimde tanımak için kullandıkları bilişsel yapılar, bedene işlemiş toplumsal yapılardır.*" Toplumsal dünya ile ilgili, makul olarak tanımlanan davranışın öngörmüş olduğu pratik bilgi, sınıflandırıcı kalıpları, zihinsel yapıları ve sembolik biçimleri nesnel bir biçimde sınıflara bölünmenin sonucu olan ve bilincin veya söylemin berisinde işlemekte olan

tarihsel algı ve değerlendirme kalıplarını devreye sokar. Temel sayılabilecek toplumsal yapıların bedene işlemiş hali olan bu bölme ilkeleri, toplumun eyleyicilerinin tamamına özgüdür ve hem ortak hem de anlamlı bir dünyanın, sağduyulu bir dünyanın üretimine olanak sağlar (Bourdieu, 2015, s. 677). Bourdieu'ya göre gerçeği oluşturmak, olguları art arda sıralayarak karmakarışıklık içinde körü körüne kopya etmek değil, bunların alışılagelmiş olarak görülen mantığı içinde gerçeğin yanılgısını ortaya çıkarmaktır (Bourdieu, 1999, s. 498). Bu düşünce Brecht'in tiyatro estetiğinin kurgusal düzenine ilişkin fikirleriyle ve sahne üzerindekinin yabancılaştırılması gerektiği düşüncesiyle paralellik taşır.

Brecht, Marksizm'den yararlanarak aktörlerden toplumsal yapıları oyunculuk süreçleriyle beraber açığa çıkarmalarını istemiş ve bu süreçte belirli kararların tahakküm sahibi grupların çıkarlarını nasıl desteklediğini değerlendirebilmek adına da eleştirel bir çerçeveye sahip olmalarına gayret etmiştir. Bu doğrultuda bir amaçla, oyuncu ve akademisyen Evi Stamatiou'ya göre oyunculuk çalışmalarında eleştirel yaklaşımları ön plana çıkarmak adına Bourdieu'nün teorilerini kullanmak, oyunculara önemli iç görüler üretebilir. Bourdieu'nün içselleşmiş dış yapılar teorisinden yola çıkıldığında, sosyal yapıların yapılandırdığı birey bağlamında oyuncu bilinci dışında gelişen ön yargılarını keşfedebilir. Özellikle dünyayı dönüştürme amacı taşıyan eleştirel teoriler arasında Bourdieu'nün teori ve fikirleri eleştirel çerçevesinin bedeni bir çatışma ve bilgi alanı olarak ele almasıyla, en önemli enstrümanı olarak bedeni gören oyuncu için büyük değer taşır (Stamatiou, 2022, s. 4-6). Bourdieu'nün kavramsallaştırmalarıyla bilincini harekete geçiren sanatçı bireyleri yapılandıran baskın dış yapıları, beden-zihin süreçlerinden ayrılamaz olarak değerlendirecektir. Oyuncular ya da oyuncu adayları mevcut alışkanlıklarına nasıl meydan okuyabileceklerini keşfetmelidir. Çünkü oyuncular, tıpkı Brecht'in yanılsamacı tiyatro anlayışına getirdiği eleştiride olduğu gibi, sesleriyle, bedenleriyle ve hayal güçleriyle tahakküm ve baskı araçları olarak işlev görebilecek tamamlayıcı tiyatro gösterilerinin yaratılmasında da önemli bir rol oynayabilirler. Bu noktada özellikle habitus kavramı ile oyuncu toplumsal etkiyi içsel bir yapı olarak nasıl somutlaştırdığıyla ilgilenmeye davet edilebilir (Stamatiou, 2022, s.8).

Bir diğer tiyatro eğitmeni, oyuncu ve yazar Eric Morris'e göre yaşamak ve oyunculuk yapmak birbirinden farksızdır. Her birey eleştiri ve yargılarla dolu bir toplumda, özellikle

yetişkinlikle beraber kural ve tabularla baskılanarak, korku ve engellemelere maruz kalarak büyümektedir. İnsanın kendi yaşamına etki eden bu engeller, ona göre oyunculuk yapmak istendiğinde daha da büyümektedir. Bu bağlamda bu engelleri ele alarak onlara bir çözüm üretmek, yani enstrümental özgürlüğe sahip olmak, Eric Morris için temel önemdedir. Tarihsel açıdan bakıldığında aktör eğitimlerinde enstrüman daima göz ardı edilmiştir ve bu şekilde enstrümental engeli daha az olan oyuncular iyi işler çıkarmış, fakat belki de onlardan daha yetenekli olanlar yeteneklerine onları bastıran bu engellerle ket vurmuşlardır. Enstrüman bir oyuncunun kendisidir; sesi, bedeni, zihni ve duygularıdır. Enstrüman bir sanatçı için yeteneğini ifade etme aracıdır ve kapasitesiyle doğru oranda bir performansla kullanılabilmelidir (Morris, 2019, s. 11-13).

Tiyatroda olduğu gibi toplumsal yaşamda da anlam, jestler, görüntüler ve seslerle inşa edilir. Dolayısıyla da teatral göstergeler her zaman toplumsal anlamla ilişkilendirilmelidir. Bu şekilde oyuncular çeşitli alanlardaki konumları, alışkanlıkları ve sermayeleri ile bağlantılı eğilimleriyle yüzleşmeye ve onları keşfetmeye davet edilebilir. Tiyatroda sergilenen göstergeleri toplumsal anlamından ayırmayan oyunculuk önerileriyle, oyuncuların bilinçdışı eğilimlerini hedef alan, onları bilinçlendiren oyuncu eğitimleri, hem seyirciler hem oyuncular hem de toplumsal yaşam adına dönüştürücü etkiye sahip olabilir (Stamatiou, 2022, s.14-15). Brechtyen uygulamayı değerlendirmek adına Bourdieu'den uyarlanan bir formülün kullanılması, çağdaş oyunculuk eğitmenlerine, öğretme ve öğrenme süreçlerini nasıl değerlendirecekleri ve oyunculara bilinçsiz içselleşen yapıları ile nasıl oynayacakları ve bunlara karşı nasıl oynayacakları konusunda daha derin bir anlayış sunar. Bu noktada Stamatiou'nun önerisi oyunculuk süreçlerinin sosyal uygulamalar olarak tanınması; belirli metinlerdeki kurgusal etkileşimlerin güç alışverişi olarak işlenmesi ve sosyal çağrışımlarla oyuncunun bedeninin ayrılmaz bir parça olarak benimsenmesidir. Brechtyen uygulamaya baktığımızda gestusun insan kimliğinin ve etkileşiminin sosyo-ekonomik ve ideolojik inşasının estetik jestsel temsili ve toplumsal açıdan anlamlı olanın dışsallaştırılması olduğunu görürüz (Stamatiou, 2022, s.17). Buradan bakıldığında Bourdieucü terimlerle konuşulacak olursak Brechtyen uygulama, oyunculuk süreci yoluyla habitusun keşfedilmesini önerir. Stamatiou'ya göre Brechtyen uygulamalar, Marksist bir toplumsal ilişkiler anlayışı aracılığıyla, verili senaryoların kurgusal etkileşimlerini güç alışverişi olarak değerlendirir. Fakat Marx toplumsal mücadeleyi öncelikli olarak ekonomik ve

maddi olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla jestsel aktörün toplumsal temsilleri maddi ve ekonomik mücadelelere odaklanabileceğinden, diğer mücadeleleri ve özellikle maddi olmayan mücadeleleri göz ardı edebilir. Bourdieucü anlayış kapitalizmin ötesindeki baskı eksenlerini de içerir ve toplumsal konumların ve alışverişlerin ikili değil ilişkisel olarak anlaşılmasını teşvik eder, üzerinde anlaşmaya varılan tek bir bakış açısına karşılık gelmeyen ancak incelikli toplumsal temsilleri hedefler ve karakter temsili için postmodern olasılıkları öne çıkarır. Bourdieucü mantık, Brecht'in jestsel aktör gelişimiyle örtüşür ve bunu postmodern olasılıkları ön plana çıkaran post-diyalektik bir bakış açısıyla zenginleştirir (Stamatiou, 2022, s.18-22).

Brecht, oyuncunun bedeninin performanslara toplumsal bakış açısı ve toplumsal çatışma getirmek açısından hayati önem taşıdığını ve eğer böyle bir kapasite öngörülmez ve kabul görmez ise oyuncunun bedeninin baskın ideolojileri sürdüreceğini anlamıştı. Bourdieucü yaklaşım da aktörleri sosyal gücün çok sayıda maddi ya da maddi olmayan, sembolik boyuta sahip olduğunu anlamaya davet ederek, gücü tartışmaya ve analize açık bir şey olarak gösterilecektir. Bu anlamda bireylerin yatkınlıkları içsel dünyalarında nasıl somutlaştırdığına ilişkin kavramsallaştırmayı ifade etmesi bakımından "dışsallığın içselleştirilmesi" ve "içselliğin dışsallaştırılması"na göre, bir bireyin *habitus*u pratikte oluşturulan ve her zaman pratik işlevlere yönelik olan yapılandırılmış, yapılandırıcı eğilimler sistemi olarak tanımlanabilir (Stamatiou, 2022, s.8-9).

Bu araştırma için bu pratik bilgilerin keşfi ve Bourdieu'nün tabiriyle "*Bilincin kendiliğinden oluş yanılsamasına karşı, ilk bilginin yanlış-tanıma olduğu, yani beyinlere zaten yerleşmiş olan bir düzenin kabul edilmesi*" olduğunun fark edilmesi, sahne üzerinde fiziksel özgürlüğe giden yolda Bourdieucü bir bilinçlenme anlamına gelecektir. Bu bir diğer yandan da Brecht tiyatrosunun temelini oluşturan ve toplumsal dünyayı değiştirmeyi amaçlayan Marksist kavramların yerini Bourdieucü kavramlara bırakmasına zemin hazırlayacaktır.

Bourdieu'ya göre her şey, toplumsal bir koşula eklemlenmiş toplumsal koşullanmaların, toplumsal dünyayla olan ilişkiyi kişinin kendi bedeniyle kalıcı ve genelleşmiş bir ilişki içine (yani bedenini hareket ettirme ve diğerlerine sunma biçimi, bedene toplumsal fızyonomisini veren bedenini taşıma biçimi, ona bir yer açma biçimi) kaydedilmesi şeklinde gerçekleşir.

> Bedeni üzerine hatırlatıcı notların alındığı bir defter gibi ele alan toplumsallaşmanın mantığını anlamak için, adeta bir tiyatro karakteri gibi, bedensel mimesisi anımsatan erdem aracılığıyla yeniden ortaya çıkmak üzere önceden hazırlanmış bir duygular ve deneyimler dünyasına girmenin yeterli olduğu bedensel duruşların, jestlerin ve kelimelerin karmaşıklığından daha iyisi yoktur (Bourdieu, 2015, s. 686).

Toplumsal yönelim duyusunun temel boyutu olan toplumsal olanın bedenselleşmesi durumu, kendi toplumsal değerinin bilincinde olmayı deneyimlemenin ve ifade etmenin pratik şeklidir (Bourdieu, 2015, s. 685). Bourdieu bu noktada tanımlamalarında "belli bir durumda yapılması gerekli olan şeye ilişkin bir tür pratiklik duygusu" anlamına gelen habitus kavramını kullanır (Altun, 2007, s. 20). Habitus Bourdieu için ne tam anlamıyla bireyseldir, ne de tek başına davranışları belirler, fakat eyleyicilerin içinde işleyen yapılandırıcı bir mekanizmadır. Habitus eyleyiciler için bir strateji üretme ilkesidir ve çok çeşitli durumlarla başa çıkmalarına olanak sağlamaktadır. Dış yapıların içselleştirilmesinin ürünü anlamına gelen habitus, alanın isteklerine hemen hemen tutarlı ve sistematik olarak yanıt verir. Habitus toplumsallaşmış bir öznelliktir. Toplumsal olanın beden üzerinde inşa edilmesiyle ortaya çıkmış, dayanıklı ve aktarılabilir algı, beğeni ve eylem şeması sistemleridir. Bourdieu'ya göre sosyal bilimin temel nesnesi de birey ya da bireyler kümesi gruplar değil, "*habituslar ile toplumsal olanın fiziksel nesnelerin yarı-gerçekliğine sahip olan mekanizmalarda ya da şeylerde kurulmasının ürünü olan, nesnel ilişki sistemleri olan alanlar arasındaki karanlık ikili ilişki*" ve bu ilişkiden doğan her şeydir. Alanlar, toplumsal temsiller ve pratikler, algılanan ve takdir edilen gerçeklikler şeklinde kendini gösterir. Alan habitusu yapılandırır, habitus da alanın bir değer taşıyan, enerji harcamaya değer, anlamlı bir dünya olarak kurulmasına katkıda bulunur (Bourdieu ve Wacquant, 2016, s. 116-118).

Bourdieu'ya göre bedenin karşılaştığı her psikolojik veya fizyolojik etki hatta bedenle ilgili pek çok şey, giyimden alışkanlıklara, bedenin fiziksel yapısına, beslenme alışkanlıklarına, yaşam tarzına kadar, habitus üzerinden şekillenir. Bedenine içkin olan sınıf, toplumsal cinsiyet, kişisel tarih gibi değişkenlerle kurulan ve kuran bir habitus üzerinden tavır alan ve konumlanan öznenin yaptığı her seçim içinde konumlandığı toplumsal ilişkiler ağı içinde şekillenerek oluşur. Dolayısıyla buradan hareketle beden,

almış olduğu tavırlar, beğeniler ve yatkınlıklar ile kurulan ve yeniden üretilen bir performans haline gelme anlamı taşır (Altun, 2007, s. 21). Bu noktada Bourdieu'nün habitus kavramını Brecht'in tiyatro estetiğinin temeline yerleştirilmek istendiğinde, gestus ve habitus teknik olarak yer değiştirir. Tüm noktalarla bağlantıları kurulduğunda habitus, sahip olduğu yatkınlık ve içselleştirdiği beğenilerle ve sermaye türüne ve bu sermayenin miktarına göre, olumsal, düşünümsel ve performatif bir süreç içinde, fail olan bir öznenin kapladığı alan, hareket ettiği yörünge ve katmanlaşmış baskılara vermiş olduğu çok yönlü ve çeşitli tepkilerdir. Bu tepkilerin toplamı habitus olarak toplumsal tavrı meydana getirir ve oyun kişileri üzerinden yansısa da bütün performansı kuşatır ve oyun kişisinin her bir eylemini belirler (Altun, 2007, s. 24).

Bourdieu'ya göre "*Sanat yapıtının anlam ve değeri sorunu, estetik yargının özgüllüğü sorunu gibi, çözümünü ancak özel bir estetik anlayışının oluşum koşullarını ele alan bir toplumbilime bağlı alanın toplumsal tarihi içinde bulabilir ve alan durumlarının her birinde bu toplumbilime başvurur*" (Bourdieu, 1999, s. 441). Estetik tutum, dikkatini çevresince algılanan nesneyi ayıracak şekilde yoğunlaştırıp, çözümleme etkinliğini askıya alarak ve toplum bilimsel ve tarihsel bağlamı göz ardı edip, geçmiş veya gelecek ile ilgili kaygıları da bir kenara bırakır. Bu anlamda aslında nesnenin varlığına aldırmayan bir tutumla kendini belli eder (Bourdieu, 1999, s. 436). Sanat yapıtının değerinin yanında anlamının da üretimine katkı sağlamak, yapıtın daha az bir oranda yalnızca sanatçının çalışmasına bağlı kalması anlamına gelir ve sadece nesneye yoğunlaşıp onu ayırmak yerine, giderek daha fazla bakışı kendi üzerinde toplar. Bu sayede yapıta yönelik yaklaşım, sanatsal, büyük veya küçük, ünlü ya da tanınmayan olarak sınıflandırılan tüm yapıt üreticilerini, kısacası sanatla bağı olan, ekonomik gelirini sanattan kazanan veya sanat için yaşayıp sanat yapıtının anlam ve değerinin tanımlanmasına katkıda bulunan herkesi işin içine katar (Bourdieu, 1999, s. 448).

3.4. Bir Tiyatro Metninin Sahne Üzerindeki Sosyal İnşası

Bir tiyatro metninin sahne üzerindeki sosyal inşası bu tez çalışmasının amacını oluşturan sahnedeki toplumsal varoluşun çözümlenmesini sosyolojik açıdan olanaklı kılabilir. Bu tez çalışmasında amaçlandığı üzere varılmak istenen nokta, sanat sosyolojisinin bakış açıları doğrultusunda Bertolt Brecht'in epik tiyatrosunu merkeze alarak toplumsal

yapıların beden üzerinden sahne üstünde nasıl görünür kılındığını göstermeye çalışmak, bedenin yabancılaşması ve organize edilmesi üzerine çalışmalar yapan çağdaş dönem sosyologlarının düşünceleri ile, tiyatro kuramcılarının özellikle üstünde durduğu fiziksel özgürlük arayışı arasında bir bağlantı kurabilmek ve Bourdieucü toplumsallık anlayışında, habitus ve alan kavramları ile epik tiyatroyu ve gestus kavramını yorumlamaktır. Çalışmada bu sayede de günümüzde epik tiyatronun alabileceği yeni biçimlere ilişkin bir yorumlama getirilebileceği ve bedenin bilimsel analizinin ve sahnedeki toplumsal varoluşunun sosyolojinin sanat alanında içerik çözümlemenin yanında biçime de verebileceği bir katkı olabileceği öngörülmektedir. Böylelikle tüm bu çalışmalarla toplumun ve toplumsallaşmanın bir göstergesi olarak ele alındığında, sanatın günümüzde felsefi estetik değerlerden ve değer hiyerarşisinden arınıp, sosyolojik olarak değerlendirilmesi gerektiği varsayımında bulunulacaktır.

Bu amaçlar doğrultusunda bu bölümde epik tiyatroyu Bourdieucü bir analizle ele almak adına, Bourdieu'nün kültürel üretim alanı hakkındaki fikirlerine değinilecek ve Bourdieucü bir sanat sosyolojisi çözümlemesi bağlamında, tiyatro sanatının öğeleri alan, habitus ve sermaye kavramları ile değerlendirilecek, tiyatro alanına ilişkin bir yazar, oyuncu ve seyirci habitusu tanım ve içeriklerine ulaşmaya çalışılacaktır.

3.4.1. Bourdieucü bir sanat sosyolojisi bağlamında kültürel üretim, "alan" – "habitus" ve "pratikler"

"*Sosyoloji, aynı zamanda, Bourdieu'nün terime verdiği anlamda bir siyasettir: Toplumu, sosyolojiyi, nihayet kendimizi inşa ederken kullandığımız bakış açısını dönüştürmeye, böylece bütün bunları akılcı ve insani bir şekilde yeniden şekillendirmeye yönelik bir girişim*" (Bourdieu ve Wacquant, 2016, s. 45).

Sosyolojide öznel ve nesnel ikiliğinin yarattığı karşıtlıklar, kimi zaman toplumsal gerçekliklere dair yorumcu yaklaşımlar ve pozitivist yaklaşımlar arasındaki karşıtlığı; kimi zaman mikro ve makro analiz düzeyleri arasındaki karşıtlığı, kimi zaman da katılımcı gözlemci ile dışarıdan gözlemci arasındaki karşıtlığı ifade eder. Bourdieu da nesnel ve öznel karşıtlığının sosyal bilimler tarihine bakıldığında farklı biçimlerde kendini gösterdiğini dile getirirken, söz konusu karşıtlığın iki ucunun da toplumsal hayatı önemli düzeyde aydınlattığını, ama birbirlerinden ayrı ele alındıklarında yanıltıcı

olduklarını belirtir. Bourdieu bu ikiliği aşmak için öznelci ve nesnelci bilgi biçimlerini daha çok kapsayıcı, "genel pratikler bilimi" olarak adlandırdığı üçüncü bir bilgi biçimi içinde onları bütünleştirecek, iki adımlı bir epistemolojik düşünüm modeli önerir. Bourdieu'ya göre bir sosyal bilimci ilk olarak pratiğin istatistiksel düzenliliklerini inşa etmek sureliyle, ortak duyuya dayanan gündelik temsillerden epistemolojik bir kopuş başlatmalıdır. Bu bahsedilen kopuş ilk adım olarak toplumsal pratiklere ilişkin öznelci bilgiden ve ikinci olarak da nesnelci açıklama biçiminden kopma çağrısıdır (Swartz, 2011, s. 80-83). Bu çağrı bu tez çalışması için, çalışmanın en başında Heinich ve Zolberg'den verilen örneklerde dile getirildiği gibi "sanat sosyolojisinde yeni bir kuşak mümkün mü" sorusunun yanıtının bulunabilmesine yardımcı olabilecek öğeler taşımaktadır. Zolberg'in belirttiği gibi sanat hakkında, her ne kadar yaratıcı ve akla yatkın savları bulunsa da, estetikçilerin içe dönük bakışı alanı kavrayışta boşluklar bırakır. Aslında fikirlerinin çoğu net ifadelerle olmasa da sanatın oluşumuna ilişkin toplumsal bir temele işaret eder, ama yine de bu tip kavramları kullanmaktan özellikle kaçınırlar. İşte bu noktada anlayıştaki boşlukları doldurmak adına sosyolojik sanat çalışmalarının alana katabileceği dışa dönük bakıştan faydalanmak gerekir (Zolberg, 2013, 20). Dışa dönük yönelim sanat ve toplum arasındaki sosyal bağlantıyı görünür kılar ve sanat eserlerinin estetikçi uzmanlarca ihmal edilen yanlarını aydınlatmak için temel teşkil eder. "*Sanatı toplumsal bir görüngü olarak ele almak sanatı açıklanamaz, betimlenemez dünyalardan ve aslında yarı-din olmaktan uzak tutar*" (Zolberg, 2013, 24). Bu bize bir yandan Brecht'in şu sözlerini hatırlatır:

"*Ne var ki insan soyu için en yüce kararlar gökyüzünde değil, yeryüzündeki savaşımların sonunda verilir, kafaların içinde değil, "dışarıda" belirlenir bu kararlar. Kimse savaşan sınıfların üstünde yer alamaz, çünkü kimse insanların üstüne çıkamaz*" (Brecht, 1993, s. 15).

Sanat sosyolojisinin bakış açıları doğrultusunda da değerlendirildiğinde, tiyatronun kutsallığına vurgu yapıp onu nerdeyse yarı bir din haline getirmenin, hele ki yüksek etkileşim gücü düşünüldüğünde, insanlığa ve topluma çok da bir faydası olacağı düşünülmemelidir. Artık yalnızca sosyologlar değil, insan bilimleri araştırmacıları ve yaratıcı sanatçılar da yaratım sürecini çerçeveleyen toplumsal koşulların gittikçe farkına varmaktadır. Dolayısıyla da "*analiz ve araştırmalarını sadece sanat erbablığına ve geleneksel yaratıcılık kavrayışlarına hapsetmek yerine, birçokları artık sosyolojik bir*

bakış açısı" edinmektedir. Zolberg'in deyimiyle diğer disiplinlerle ilişki kurmak, sanat sosyolojisinin kalbinde yatmaktadır. Bu çalışma için de tiyatro ve sosyoloji disiplinleri arasında yapılacak disiplinler arası çalışmanın, hem sanat sosyolojisi adına Bourdieu'nün arzu ettiği şekliyle bir ikiliği aşma anlamına geleceği, hem de sanat sosyolojisi bağlamında iki disiplinin birçok ortak noktası olduğunu ortaya koyacağı öngörülmektedir (Zolberg, 2013, 59).

Bourdieu için sosyolojinin başlıca görevi, tahakküm sistemlerinin, toplumun bireyleri tarafından bilincine varılmaksızın kendilerini dayatmasını sağlayan araçları açığa çıkarmak olduğundan, katılımcıların öznel algılarına başvurmak, açığa çıkarılması gereken tahakkümü sadece yeniden pekiştirme işlevi görebilir. Dolayısıyla da sosyoloji, aktörlerin gündelik sınıflandırmalarını ve temsillerini olduğu gibi kabul edemez. Bourdieu bu noktada gündelik pratik bilgi ile bilimsel bilgi arasında özellikle keskin bir ayrım yaparak, sosyal bilimsel bilgi inşasının ilk adımında faillerin kendileriyle ilgili anlayışlarından kesin biçimde kopmak gerektiğini iddia eder (Swartz, 2011, s. 84). Bourdieu'nün bu görüşleri çalışma için Bertolt Brecht'in epik tiyatrosunu, temellendirildiği Karl Marx'ın görüşlerinin ötesine götürüp, günümüz sınıf anlayışında Bourdieucü bir bakışla değerlendirebilme imkânını da taşır. Brecht'in tiyatrosuyla amaçladığı şeyin yabancılaşmanın yabancılaşmasını sağlamak olduğunu belirtmiştik. Brecht'e göre kapitalizmin baskın gücü ile burjuvazinin lehine işleyen yapının verili toplumsal gerçeklikleri, gerçekçi tiyatro akımının sanat yaklaşımı ile kendini yeniden var ederken, tiyatroda bireylerin verili gerçekler üzerine düşünebilmesine imkân sağlamıyor, dolayısıyla da onların gerçeğin ardındaki gerçekleri görmesini engelliyordu. Kapitalizm her kavramın içini boşaltıp yerine para felsefesini koyuyordu ve bu tabi ki sanat alanı için de geçerliydi. Dolayısıyla da barındırdığı yüksek etkileşim gücü ile Brecht'e göre tiyatronun yapması gereken, önce insanın kendisini değiştirebileceği düşüncesini bireylerde uyandırarak insanı ve dünyayı değiştirmekti. Çalışmada Brecht'in özellikle Marx'tan esinlenerek oluşturduğu tiyatro anlayışını, günümüz toplumsal çeşitliliğinde Bourdieucü toplumsallık bağlamında yeniden değerlendirebilmek adına, Marx'ın yanlış bilinci ile Bourdieu'nün yanlış tanıması arasında bir bağ kurabilmenin bunun ilk adımı olabileceği öngörülmektedir. Bourdieu'nün kendi tabiriyle:

> Elbette ki her tür mekanik yaklaşım biçimine karşı, toplumsal dünyanın sıradan deneyiminin bir bilgi olduğunu ısrarla yeniden ifade etmek gerekir; ancak

> "bilinçlenmeye" dair bunca kuramın indirgenegeldiği bilincin kendiliğinden oluş yanılsamasına karşı, ilk bilginin yanlış-tanıma olduğunu, yani beyinlere zaten yerleşmiş olan bir düzenin kabul edilmesi olduğunu fark etmek de oldukça önemlidir (Bourdieu, 2015, s. 256).

Brecht nasıl ki tiyatrosunda yabancılaşmanın yabancılaşmasını sağlamak istediyse, günümüzde var olabilecek bir epik tiyatro yorumu da, Bourdieucü bir sanat sosyolojisi bağlamında, toplumun bireyleri tarafından bilincine varılmaksızın kendilerini dayatmasını sağlayan araçları (ve pratikleri) açığa çıkarma noktasında insanlara yol gösterebilir. Tiyatro çoğu zaman farkında olunmayan yatkınlıkları insanlarda bir bilinç uyandırarak görünür kılabilir. Bourdieucü bir bakışla bu farkındalığın tiyatro aracılığıyla insanlarda yaratılması, çağdaş bir epik tiyatroda temel önemde ele alınabilir.

Bourdieu bilimsel kavramsallaştırmaların aktör anlatılarına dayalı olarak inşa edilmesi gerektiğini savunan epistemolojik tutumdaki yaklaşımlara karşı çıkar. Bunlar Bourdieu'nün düşüncesine göre yüz yüze etkileşim örüntüleri ve toplumsal olarak inşa edilmiş anlam sistemleriyle, toplumsal düzenlemelerdeki daha geniş çaplı hiyerarşi ve tahakküm sistemleri arasında bağ kuramazlar. Ona göre öznel aktör anlatılarına dayalı mikro yaklaşımlarda, "*faillerin, toplumsal dünyayla ilgili kavrayışlarını hiyerarşik biçimde yapılanmış bir toplumsal mekân içindeki belirli konumlardan sınıflandırıp inşa ettikleri olgusu*" göz ardı edilmektedir. Toplumsal bir gerçekliğin inşa edilmesinde kullanılan kaynaklar eşitsiz bir dağılım gösterir. Bu yüzden de aktörler, dünyayı anlama ve dünyada eylemde bulunma noktasında eşit konuma sahip olmadıklarından, benzer terimlere de başvuramazlar. Yapılara ilişkin yapılacak nesnelci açıklamalar da yapıların oluşumunu tam anlamıyla açıklayamaz. Aktörler pratik amaçlara ulaşabilmek adına eylemde bulunurlar ve bu amaçlar hem toplumsal hem ekonomik çıkarları ve iktidarı, hem de bunların simgesel temsillerini içerir. Bu sebeple Bourdieu'ya göre pratikler, nesnel yapıların kurucu unsurlarıdırlar ve toplumsal hayatla ilgili tamamen nesnelci açıklamalar bu noktayı gösteremezler (Swartz, 2011, s. 86-88). Bourdieu, bir bilimsel açıklamanın yeterli olabilmesi için, "*aktörlerin algısı ile biçimsel olarak inşa edilmiş yapılar arasındaki ilişkinin kavramsal bir dolayımdan geçmesinin*" bir gereklilik olduğunu belirtir. Nesnelcilik toplumsal gerçekliğin bir ölçüde de bireylerin dünyaya dair kavrayış ve temsilleriyle şekillendiğini göremezken, öznelcilik de bilinci şekillendiren toplumsal zemini kavramayı başaramaz (Bourdieu, 2023a, s. 13). Sosyal bilimcinin,

araştırmanın nesnelci bakış açısıyla saptadığı "toplumsal gerçeklik" aynı anda da bir algı nesnesidir ve aktörlerin algılarının da pratiklere dair kapsamlı bir açıklama çerçevesi içine dahil edilmeleri gerekir. Bourdieu pratiklerin yapılar tarafından belirlendiğini ama aynı zamanda da yapıları kurduğunu savunur. Tüm insan eylemleri, "*aktörlerin günlük hayatlarını sürdürürken bilincine varmadıkları, sosyal bilimci tarafından inşa edilmesi gereken belirleyici yapılar içinde gerçekleşir*." Söz konusu bu yapıların kendilerinin de, toplumsal olarak faillerin gündelik pratikleri aracılığıyla inşa edildiğinin altını çizer. Aktörler bilimsel bilginin kavramları çerçevesinde değil, toplumsal yaşam hakkındaki pratik bilgileri çerçevesinde eylemde bulunurlar. Bourdieu pratik bilgiler modellemesinde eylemin habitus, sermaye ve alan arasındaki ilişkinin bir sonucu olduğunu belirterek onu kavramsallaştırır. Pratikler "*onları teşvik etmiş gibi görünebilecek mevcut koşullardan ya da habitusu üretmiş olan geçmiş koşullardan değil, bunlar arasındaki ilişkiden*" çıkarsanmalıdır. Pratikler habitus veya alana indirgenemezler. İkisinin temsil ettiği ilişki kümeleriyle zaman içindeki her bir noktada kurulan karşılıklı bir ilişkiden doğarlar (Swartz, 2011, s. 84).

Bourdieu'nün teorilerine bakıldığında toplumsal hayatın sembolik öğelerinin maddi varoluş koşulları ile iç içe olduğu görülür. İkisi de birbirine indirgenemezler. Bourdieu "*hem öznelci açıklamaların iradeciliğinden ve idealizminden uzak bir eyleyici kavramı geliştirmeye, hem de nesnelci yaklaşımların çoğundaki determinist ve mekanik nedensellikten azade bir 'toplumsal mekan' kavramı geliştirmeye çalışır*" (Bourdieu, 2023a, s. 14). Failler eylemlerini boşlukta değil, nesnel bir toplumsal ilişki kümesinin tahakkümü altındaki somut toplumsal durumlarda gerçekleştirirler. Her toplumsal biçimlenme de, örneğin ekonomi alanı, siyaset alanı, eğitim alanı, kültür alanı gibi, hiyerarşik olarak düzenlenmiş alan dizeleriyle yapılandırılmıştır. Her alanın içsel yapısı faillerin alanda herhangi bir anda işgal ettiği konumlar arasındaki ilişkilerle belirlenir. Alanlar dinamik bir yapıdadır ve faillerin konumundaki bir değişikliğe göre zorunlu olarak alanın yapısında da değişimler olur (Bourdieu, 2023a, s. 17). Bir alana girmek ve o alana özgü oyunu oynamak için, o söz konusu alana girip o oyunu oynamaya daha önceden yatkın kılan bir habitusa sahip olunmalıdır. Ve alanda kabul gören meşru bir oyuncu olabilmek için de, asgari düzeyde bir beceriye, bilgiye ya da yeteneğe ihtiyaç vardır. Alanda oynamaya başlamak bu bilgi ve becerileri en kazanç getirecek şekilde kullanmaya çalışmak anlamına gelir. Yani alana dahil olmak, failin sermayesini en

yüksek faydayı ve karı getirecek yatırımlarda kullanarak oyuna katılması demektir (Bourdieu, 2023a, s. 20). Eyleyiciler bir alandaki mevcut konumlar dahilinde ve bazen de yeni konumları yaratarak, alana özgü çıkar ya da kaynakların denetimi üzerinde hak sahibi olmak için birbirleriyle rekabet ederler. Marx bir toplumdaki sanat edimlerini o toplumdaki tarihsel ve ekonomik bağlamın mekanik bir sonucu olarak değerlendirmekteydi. Ona göre üretim biçimlerindeki değişmeler toplumsal değişimin itici gücüydü. Toplumun her biriminde olduğu gibi, sanatsal değişmelerin ardında da ekonomik faktörler ve sınıf ilişkileri yatmaktaydı. Sanatsal tercihlerle toplumsal sınıflar arasında da doğrudan doğruya bir belirlenim vardı (Karagül, 2014, s. 28). Bourdieu ise nesnel yaklaşımların toplumsal dünyayı açıklarken bireysel deneyimi ve öznelliği bir paranteze alarak, pratiği insan bilincinden bağımsız şekilde yapılandırdığını düşünmektedir. Ona göre "*Bir sınıf varlığı kadar algılanan varlığıyla üretim ilişkilerindeki konumu kadar, tüketimiyle de tanımlanır. Dolayısıyla bireylerin ve grupların özellikleri ve pratikleri aracılığıyla kaçınılmaz şekilde yansıttıkları temsil toplumsal gerçekliğin ayrılmaz bir parçasıdır*" (Bourdieu, 2023a, s. 13-14).

Bourdieu'ya göre doxa, doğal yaşamın ve toplumsal dünyanın en açık şekilde ortaya çıktığı deneyimdir ve düşünülebilen ve söylenebilenin sınırları içinde kalanları kapsar. Dolayısıyla araştırmacı da bu alanda çalışırken genel kanıyı sorgulayamama ve doxanın kendisine dönüşüp, alandaki sembolik gücün dağılımının yeniden üretilmesine katkıda bulunma riskini taşır. Bu noktada Bourdieu'nün önerisi, düşünümsellik ve ilişkiselliktir (Royseng, 2010, s.68-69). Bourdieu için sosyal bilimlerde araştırmacının araştırmasına kendinden hiçbir şey katmaması gerektiği ilkesinden daha yanlış bir şey yoktur. Bu kanı genel olarak kabul görmüş olsa da, aksine araştırmacı kendi tecrübesinden, tabi ki bilinçli ve kontrollü olmak suretiyle, sürekli olarak bahsetmelidir. Bourdieu'nün önerisi olan düşünümsellik, bilinçli olarak bir bilince ulaşma işlemi değil, her bir bireyin sahip olduğu ve taşıdığı toplumsal bilinçdışına, sosyal belirlenimlerin farkındalık isteğiyle algılanması çok zor olan görünmez etkilerine, pratikte hakim olmak gayretidir. Belirleyicilerin sahip olduğu bu etki gücünü değiştirmek bu hakim olmayı başarabilmenin yollarından biridir. Bu noktada belirleyiciler hakkındaki soyut bir bilinç etkilerini sınırlamaya yetmeyecektir. Bir bilince varma özgürleştirici olsa da, özgürleşmenin reel şartlarını devreye sokmak gerekir (Bourdieu, 2023b, s. 16-17).

Bourdieu kültürel üretim alanını da pratiğe dair teorisinin ayrılmaz bir parçası olarak görür ve alan ve habitus kavramlarını bu alanı analiz ederken detaylandırarak geliştirir. Bourdieu'nün kültürel alan teorisi mevcut olanaklar mekânı ve bu olanakların tarihsel gelişimi içerisinde ilişkisel bağlamda ele alınan eserleri dikkate alırken, eserleri üretenleri sınıfsal ve bireysel habituslarına dayanarak belirledikleri güzergâh ve stratejiler çerçevesinde ve alandaki nesnel konumları çerçevesinde değerlendirir. Yazarların ve sanatçıların, yani üreticilerin, alan içindeki konumları kadar, kültürel ürünlere özgül nitelikler kazandıran izleyici, yayıncı, galeriler, akademiler ve eleştirmenler gibi takdis ve meşruluk kazandıran mercilerin konumlarını da analiz ederek bizzat alanın yapısını analiz etmiş olur. Bunların yanında Bourdieu kültürel alanın daha geniş iktidar alanı içerisindeki konumuna odaklanır. Bu noktalardan bakıldığında görülür ki Bourdieu'nün teorisi sembolik malların üretiminin, dolaşımının ve tüketiminin toplumsal koşullarını kapsayan analitik bir yöntemdir. Bu şekliyle Bourdieu'nün teorisi yine bir ikiliği daha aşarak, kültürel metinleri yalnızca kendi içinde değerlendiren yorumların, ya da tam olarak dış etkenlerle bağlantılı olarak yapılan analizlerin indirgemeciliğinden sıyrılmış olur. Bourdieu'ya göre kültürel bir eserle alakalı yapılacak bir açıklamanın eksiksiz olması için, ne sadece metnin kendisinden ne de belirleyici bir toplumsal yapıdan yola çıkılmalıdır. Sanat eseri, çeşitli bileşenleriyle beraber kültürel alanının tarihine, yapısına ve iktidar alanı ile ilişkisine bakılarak açıklanabilir (Bourdieu, 2023a, s. 22-23). Örnek olarak Bourdieu 19. yüzyıl Fransasındaki edebiyat alanını incelerken, özellikle tiyatro alanındaki burjuva sanatı üzerine analizler yapar ve burjuvazi sanatı, sanat için sanat ile toplum için sanat arasındaki karşıtlıkları inceler. Ona göre toplum için sanat düşüncesi çok daha muğlak bir durumdadır. Çünkü tıpkı burjuva sanatında olduğu gibi dışsal işlevleri önemserken, bir diğer yandan sanat için sanatta olduğu gibi iktidar alanındaki hakim hiyerarşi ilkesini reddeder. Bu görüş Brecht'in düşüncelerinde de mevcuttur. Brecht gerçekçi tiyatro akımı üzerine getirmiş olduğu eleştirilerde, toplum için sanat anlayışıyla diyalektik bir yaklaşımın tiyatro alanına getirilmesinin mevcut burjuvazi sanatı için büyük bir tehdit olacağını dile getirir. Brecht'e göre toplumunun sorunlarını konu edinen ve yaklaşık yüz yıl önce kurulan bu yeni bilim, aslında yönetenler ile yönetilenler arasındaki savaşımdan doğup çıkmıştır ortaya. Dolayısıyla da bu tarihten itibaren can damarı büyük üretim olan toplumun alt kesimindeki yeni işçi sınıfında bilimsel bir ruhun varlığı sezilmektedir.

"Kalkınmasını bilime borçlu olan ve bilimin nimetlerini tekeline alarak bu kalkınmayı egemenliğe dönüştüren kentsoylu sınıfı, kendi girişimlerine çevrilecek bilimsel bakışın egemenliğine son vereceğini iyi biliyor" (Brecht, 1993, s. 19).

Bourdieu'nün kültürel üretim alanı teorisi kültürel eserlerinin maddi ve aynı zamanda sembolik üretiminin incelenmesini içerir. Eserlerin anlamına katkısı olan ve kültürel alanın içinde konumlanan çok sayıda aracı da bu teoride dikkate alınır. Alan içerisinde kültürel eserler, farklı stratejiler ve güzergahlar doğrultusunda ilerleyen failler tarafından nesnel tarihsel durumlar ve kurumsal çerçeveler dahilinde üretilirler. Dolayısıyla da eserlerin alımlanışı, hangi düzeyde olursa olsun, tarihsel olarak oluşan özgül durumlar dahilinde gerçekleşir. Bu noktada Bourdieu'nün bakış açısı yeni tarihselcilik akımı ile de benzer izler taşır. Bourdieu yeni tarihselcilik akımında olduğu gibi biçimsel ve tarihsel kaygıların birbirlerinden ayrılamayacağını düşünür. İnsan düşüncesi ve bilinci tarihsel olarak oluşmaktadır ve eylem imkânları da tarihsel ve toplumsal olarak konumlanmış ve tanımlanmıştır. Yeni tarihselcilik başta İngiliz Rönesans edebiyatı olmak üzere edebiyat alanını yeni baştan düşünmeye çalışmış, eserleri yalnızca başka söylem tarzları veya türlerle değil toplumsal kurumları ve söylemsel olmayan pratikleriyle de ilişki içinde değerlendirmiştir (Bourdieu, 2023a, s. 39). Bu görüşler çalışmanın bilhassa gerçekçi tiyatroya getirmiş olduğu bir eleştiriyi destekler niteliktedir. Daha önceki bölümlerde belirtildiği gibi gerçekçi olmak sadece salt bir gözlem yapmak ve olanı olduğu gibi taklit etmek değil, dönemin doğru kavramlarıyla bakabilmek, dönemin aygıtlarının farkında olabilmek ve mevcut toplumsal çeşitliliği kapsayan etkin paradigmayı yakalayabilmektir.

Bertolt Brecht de tarihsellik anlayışıyla bunlara ek olarak tiyatrosunda bir de toplumsal yapılardaki "geçicilik" unsurunu ön plana çıkarmak ister. Ona göre topluma en gerekli olan tiyatro, "*olayların olup bittiği alanı, belli bir dönemdeki insanlar arası ilişkilerin bu tarihsel arenasını seyircilere sunmakla kalmayıp, ilgili alanın değiştirilmesinde rol oynayacak duygu ve düşünceleri yansıtan ve üreten bir tiyatrodur*". Çünkü tiyatrosunda amaçladığı şey, geçmiş çağların toplum yapılarındaki farklılığa dokunmadan, onlardaki "geçicilik" karakterini göz önünde tutup izleyicilere kendi toplum yapımızın da değişebileceğine yönelik bir bakış açısı kazandırmaktır. Böylelikle izleyici de sahnede kişilerin toplumsal çarklar içinden geçerken çarkların da değişen çağlara göre değişik olduğunu gördüğünde, sahnedeki kişilerle özdeşleşmesi güçleşecektir. Seyirci artık "ben de olsam öyle davranırdım" demeyecek, "bu koşullarda yaşasaydım, ben de öyle

davranırdım" diye düşünecektir. Bourdieu'ya göre de eserler üzerine yapılacak tüm değerlendirmelerde eserlere farklı tarihsel dönemlerde etkide bulunan değerlerin ve sınıflandırma sistemlerinin dikkate alınması gerekir ve alımlanış da bireylerin ya da grupların dönemsel olarak kültürel ihtiyaçlarına, nesnel konumlarına, sembolik özümseme kabiliyetlerine bağlıdır. Bourdieu bu tür sistemlerin kültür alanındaki sembolik mücadelenin bahsini oluşturduğunu ve genellikle tanınmadan kalan iktidar ilişkilerini somutlaştırdığını belirtir (Bourdieu, 2023a, s. 42-43).

Herhangi bir üretim alanında toplumsal olarak üretilmiş beğeni alanı ile alanda sunulan ürünler arasında geçerli olan karşılıklı olma durumu, alanlar arasındaki işlevsel ve yapısal benzeşimlerden kaynaklıdır. "*Alan analizi, arz ile talep, sanatçılarla izleyicileri, daha genel olarak da kültürel üretim alanı ile toplumsal sınıf alanı arasındaki ilişkilerin alan yapılarıyla ve süreçleriyle dolayımlandığı iddiasına dayanır.*" Kültürel üretim alanında mücadele eden üreticilerin ürünleri, mücadele alanının içindeki hâkim ya da ezilen konumlarını yansıtır. Tüketiciler de bu kültür ürünleri arasından, toplumsal sınıflar arasındaki üstün konuma erişme mücadelesinde işgal ettikleri hâkimi ya da tâbi konuma uyan seçimlerde bulunurlar. Bu noktada "kültürel alandaki mücadele, "toplumsal sınıflar arasındaki ideolojik mücadelelerin üstü kapalı biçimlerini" üretir. "*Aktörler, kendilerine açık olan fırsatlar ve engeller içerisinde kendi stratejilerini uygularken, farkında olmadan bu sınıfsal ayrımları yeniden üretir ya da değiştirirler. Kültür üreticileri alanlarda kendi özgül çıkarlarının/ilgilerinin peşinde koşarken, farkında olmadan, toplumsal sınıf yapısında benzeşik etkiler yaratırlar.*" İzleyiciler de uzun vadede yerine getirdiği toplumsal işlevin farkında değildir ve belirli bir sınıfın ya da sınıf kesiminin beklentilerine yanıt vermeye devam ederler (Swartz, 2011, s. 185). Bourdieu'ya göre yeme içmeden giyim tarzına, spor, müzik, sanat ve edebiyat tercihlerine kadar genel anlamda tüm beğeniler, yani kültürel pratiğin ve sembolik değiş tokuşun tüm alanları tahakküm sistemlerinden izler taşır. "*Beğeni sınıflandırır, sınıflandırıcıyı da sınıflandırır.*" Sınıflandırmaları ile sınıflanan özneler, seçkin ya da avam olarak değerlendirerek ya da güzel veya çirkin olarak yorumlayarak yaptıkları ayrımlar ile nesnel sınıflandırmalar içindeki konumlarını dışa vurmuş olurlar. Bourdieu'ya göre sanat ve kültürel tüketim, eşitsizliğin ve sınıfsal ayrımın sebebi olmasa da, bilinçli ya da bilinçli olmadan farklılıkları meşrulaştırarak toplumsal yeniden üretime katkıda bulunur (Bourdieu, 2023a, s. 42). Bourdieu eşitliksiz toplumsal düzenlemelerin hem hâkim

konumdakilere hem de tahakküm altındakilere mantıklı gelmesini açıklayabilmek adına habitus kavramını kullanmış ve sosyalleşmenin sınıf temelli niteliğini bu şekilde vurgulamıştır. Bireylerin en bilinçli görünen tercihlerinde dahi toplumsal arka planın görünmeyen yönlendirmeleri bulunmaktadır ve eyleyiciler genellikle çoğu zaman bunu fark etmeden kendi seçimlerinde özgür olduklarını düşünerek eylemlerini gerçekleştirirler (Karagül, 2014, s. 36). Bu noktada habitus, bireyleri düzene dolaysız itaate yönlendirerek toplumsal ve ekonomik zorunluluğu bir erdeme dönüştürür ve temel hayat koşullarının pratik düzeyde sorgusuz sualsiz kabullenilmesini sağlayarak ekonomik ve toplumsal eşitsizliği meşrulaştırır. Habitus, sınıf altyapısı fikrine yakındır ve bir toplumsal sınıfta ya da statü grubundaki yaygın nesnel olasılıkların, özellikle çocukluğun ilk yıllarında ve öncelikli olarak bilinçdışı bir şekilde içselleştirilmesinden doğar. Bourdieu benzer hayat olasılıklarını içselleştiren bireylerin aynı habitusu paylaştıklarının öne sürer ve ona göre bu ilk deneyimler aynı sınıftan insanlarda istatistiksel olarak ortak olur (Swartz, 2011, s. 148). Aynı zamanda "*bir sınıf için ortak olan başarı ve başarısızlık olasılıkları, bilişsel yatkınlıkların yanı sıra bedensel biçim alımda da cisimleştirilir*." Söylemsel ifadeler kadar, duruş ve yürüme şekli gibi fiziksel hal, tavır ve tarzlarda kendini gösterir (Swartz, 2011, s. 153). Çalışmada önceki bölümlerde tiyatro düşünürleri Stanislavski'nin de, Grotowski'nin de ve Brecht'in de bedenin tahakküm altına alınışı konusuna önem verdiğine ve bu doğrultuda sahne üstünde bedene fiziksel özgürlük kazandırma amacıyla çalışmalar yaptıklarına değinilmişti. Grotowski'de bedenin fiziksel özgürlüğünün sağlanabilmesi adına bilincin zayıflatılması yoluna gidilmiş, fiziksel özgürlüğe oyuncuyu onu engelleyen bütün maskelerinden kurtararak ve oyuncunun bedenen ve zihnen öze ulaştığı bu süreçte edilgen bir yapıya bürünmesini sağlayarak ulaşılmaya çalışılmıştı. Stanislavski'nin sisteminde ise çıkış noktası ruh ve bedenin bütünlüğü ilkesiydi ve oyuncunun fiziksel aksiyon yöntemini benimsemesi ve bedensel uyarıcılar aracılığı ile kendi coşkuları üzerinde bir hakimiyet kurması ile fiziksel özgürlüğe ulaşılacağına inanılmaktaydı. Brecht'in epik tiyatrosunda ise oyuncu fiziksel özgürlüğe beden ya da coşkular üzerine özelleşen çalışmalar ile değil, kendisini rol kişisi ve metin ile girmiş olduğu düşünsel hesaplaşmaya vermesiyle ulaşmaktaydı. Oyuncu rolünü sergilerken kendi duygularını, kişiliğini ya da düşüncelerini merkeze alıp onlar üzerine yoğunlaşarak çalışmadan, rolünü rahat ve keyfi yerinde ve eleştirel bir tavırla sergileyerek fiziksel özgürlüğünü sağlardı. Bu tez çalışması için de Bourdieucü bakışla

bu pratik bilgilerin ve yapılandırıcı yapıların keşfi ve Bourdieu'nün tabiriyle "*bilincin kendiliğinden oluş yanılsamasına karşı, ilk bilginin yanlış-tanıma olduğu, yani beyinlere zaten yerleşmiş olan bir düzenin kabul edilmesi*" olduğunun fark edilmesi, sahne üzerinde "fiziksel özgürlüğe" giden yolda Bourdieucü bir bilinçlenme anlamına gelecektir. Bu bir diğer yandan da Brecht tiyatrosunun temelini oluşturan ve toplumsal dünyayı değiştirmeyi amaçlayan Marksist kavramların yerini Bourdieucü kavramlara bırakmasına zemin hazırlayacaktır.

İnsan toplumsal dünyada kendini idare etmek amacıyla kültürü pratik bir araç olarak kullanır. Bourdieu kültürü yapısalcılıkta olduğu gibi ortak bir koddan, ya da Marksizm'de olduğu gibi inançların, fikirlerin ya da değerlerin oluşturduğu ideolojik bir sistemden veya Mannheim'ın "*Weltanschauung*" kavramıyla kastettiği genel dünya görüşünden daha fazla bir şey olarak kuramlaştırır. Tüm bu imgeler kuramsal kökenleri birbirinden farklı da olsa, faillik anlayışından yoksundurlar. Bourdieu kavramsallaştırmasında habitus kavramı ile bütün bu özellikleri kapsamasının yanında, "*eylemin toplumsal dünyada nasıl hareket edileceği hakkında pratik bir duyguyla yönetildiği*" yolundaki temel düşüncesine odaklanır (Swartz, 2011, s. 163). Bu düşünceden hareketle yine Bourdieucü bir bakışla Brecht değerlendirecek olursa, eylemin pratik bir duyguyla yönetilmesi fikriyle Brecht'in burjuva tiyatrosuna getirdiği eleştiriler arasında bir paralellik keşfedilebilir. Brecht'in deyimiyle eğer biri alışılmışın dışında bir şey denerse, bunu sadece bir istisna olarak yapmaktadır. "*Kaderin kendisi için öngördüğü şeyin toplumca öngörülen şey olduğunu anlasa bile, toplum, yani kendi gibilerin oluşturduğu bu güçlü yapı toplam parçalarından daha büyük bir bütün gibi ona düpedüz etkilenmez görünecek, öyleyken bu etkilenmez nesne kendisine aşina gelecektir*." Ona göre burjuva tiyatrosu çelişkileri ört bas etme yoluna giderek, seyircide bir uyum izlenimi uyandırma ve idealleştirme peşinde koşmaktadır. Epik tiyatro ise bahsi geçen aşinalığı kırmak adına seyircide bir bilinç uyandırma, insanı ve toplumu değiştirme hedefi taşımaktadır. Brecht'in bu yaklaşımında da Bourdieu'nün kavramsallaştırmalarında olduğu gibi bir faillik anlayışı göze çarpmaktadır. Bourdieu gerçekçilik, tözcülük ya da "kendiliğinden" bilgi kuramı olarak adlandırdığı yaklaşımların gerçek anlamda toplumsal yaşamla ilgili bilimsel bilgi geliştirmenin önündeki temel engeller olduklarını belirtir ve bir bilim olarak sosyolojiyle ilgili görüşlerinde ilişkisel düşünmeye merkezi bir önem addeder. Toplumsal gerçekliklere ilişkin tözcü yaklaşım, "sıradan deneyimin sezgisine doğrudan verilmiş olan

dışında hiçbir gerçeklik tanımayan" bir epistemoloji olma anlamı taşır. "Tözcü düşünce "tözlere" ilişkilerden daha fazla ağırlık verir, çünkü "faillere atfedilen -meslek, yaş, cinsiyet, vasıflar gibi- özelliklere, içerisinde 'eylemde bulundukları' ilişkilerden bağımsız güçler olarak muamele eder". Bourdieu bu yaklaşımlara karşılık "ilişkisel" ya da "yapısalcı" bir alternatifi vurgular ve toplumsal hayatın incelenmesine yönelik olarak "gerçeği tözlerle değil, ilişkilerle özdeşleştirir". Bu yaklaşımın her türlü bilimsel düşüncenin temeli olması gerektiğini öne sürer. Burada kastedilen ilişkiler, sıradan insanların gözüne görünmeyen ilişkilerdir, çünkü bu ilişkilerin sıradan duyu deneyiminin gerçeklikleriyle üzerleri örtülmüştür. Bilim işte bu görünmeyen ilişkileri, "birbirine dışsal ve birbirlerine olan görece uzaklıklarıyla tanımlanan konumların mekânı olarak" kurmalıdır. İlişkisel yöntemin, yapısalcılığın sosyal bilimlere yönelik en büyük katkısı olduğunu düşünen Bourdieu, ilişkisel düşünceyi ve kültürel ve toplumsal ilişkileri, sosyal bilimlerin tıpkı modern geometrinin kendi nesnesini ele aldığı gibi ele alması gerektiğini düşünür. Ona göre nasıl ki geometride doğrular ve noktalar anlamlarını, tek tek unsurların içkin özelliklerinden değil de onları birbirine bağlayan ilişkilerden devşiriyorsa, toplumsal yaşama dair modeller de bu şekilde inşa edilmelidir.

"*İlişkisel yöntem, gündelik varsayımların ve algıların bağlamından yola çıkarak, toplumsal hayatın pratik çıkarlarını yansıtan bir araştırma nesnesi oluşturur ve onu bilimsel bilginin nesnesi haline getirir*" (Swartz, 2011, s. 90-92).

İlişkisel düşünme yaklaşımının kültürel üretim alanına uygulanması, Bourdieucü yöntemde alan kavramının öne sürülmesi ile temsil edilir. İlişkisel yöntemde her öğe anlamını ve işlevini üretip devam ettirdiği sistem içindeki diğer tüm öğelerle olan ilişkileri çerçevesinde kavranır. Bourdieu'nün düşüncesine göre kültürel üretim alanının özgül ekonomisi, kültürel (edebi, sanatsal) bir eserin neyle tanımlanacağına ve esere estetik veya toplumsal değerini neyin verdiğine ilişkin "özel bir inanca" dayanır. Estetik değer toplumsal bir inşadır ve birçok kurumsal ve toplumsal etkenin işin içinde olduğu sürekli değişen karmaşık koşulların bir sonucudur. Edebiyat ve sanat alanlarında eser üreten kişiler, onlara güç veren, meşruiyet kazandıran, önlerini açan ve yetkilendiren karmaşık kurumsal çerçeveden ayrı düşünülemezler. Kültürel üretimlere ve pratiklere ilişkin derinlemesine bir açıklama getirebilmek için bu çerçeve göz önünde bulundurulmalıdır. Örneğin "*edebiyat eserlerinin tam olarak anlaşılabilmesi için, onlara dayanak oluşturan toplumsal ilişkiler sistemi içine yerleştirilmeleri gerekir*." Bu durum

Bourdieu'ya göre eserlerin estetik ya da biçimsel özelliklerini göz ardı etme anlamı da taşımaz. Bu "*parçası oldukları olanaklar evreniyle ilişkili konumlarını temel alan bir analiz*" ortaya koyma anlamı taşır. Bu noktada eserin maddi üretiminin yanında sembolik üretimi yani değerinin üretimi ve bu değere olan inancın da üretimi dikkate alınmalıdır. Eserin anlamını ve de değerini üreten sanatsal aracıların işlevini göz önünde bulundurmak, eserlerin, tek bir kişinin kişisel yaratımı ya da edebi bir numune olarak görülmesinden ziyade, bir bütün olarak sanat alanını ifade etmesini sağlar. Heinich'in deyimiyle bir objeyi estetik terimlerde niteleyebilmek için gerekli olan şey yapıtların nesnel özellikleri, sanatı algılayanların zihinsel yapısı ve kabul görmenin yer, zaman, etkileşim gibi pragmatik bağlamlarıdır. Sanat da her sosyal fenomen gibi doğanın bir verisi değil, tarih ve insan pratikleri içinde yapılanan bir fenomendir. Heinich'e göre Bourdieu'nün önermiş olduğu model sosyal konumların tek boyutlu ölçeğini kırar ve onu iki boyutlu, ekonomik ve kültürel boyutlu bir ortama alır. Bu şekilde de kolektif yaşamın farklı alanlarını hiyerarşik pozisyonlar, sermaye hacmi ve türleri, kıdem durumları, vb. gibi birçok faktörün belirlediği karmaşık bir düzende tasarlamak olasılığı doğar (Heinich, 2013, s. 73).

Bourdieu'nün toplumsal yapı ile eserlerin yapısı arasında ya da belirli bir sınıfın toplumsal çıkarları ile eser arasında homoloji varsayan "yansıma teorilerine" karşı çıktığını belirtmiştik. Bu teoriler yazarı bir grubun bilinçdışı sözcüsü haline getirir ve yazarı bir aracıya indirgemek anlamına gelir. Bourdieu'ya göre bir eseri yazarın değil de yazarın içinde konumlandığı bir toplumsal sınıfın ifadesi olarak düşünmek, eserleri toplumsal grupların kolektif bir ürünü olarak sunmak demektir ve bu yaklaşım sembolik malların üretiminin, tüketiminin ve dolaşımının nesnel koşullarını göz ardı eder. Bourdieu için sanat eserleri sadece bir toplumsal sınıf ile sınırlı olmayan nesnel toplumsal ilişki kümeleri içinde bulunan eyleyiciler tarafından üretilirler. Bu sebeple de analize eyleyiciler açısından belirli işlevleri yerine getiren bu ilişki kümeleri de katılmalıdır. Mihail Bakhtine'e göre ekonomik ve toplumsal etkenlerin eserler üzerinde elbette bir etkisi vardır, ama bu etkiler bir bütün olarak kültür üzerindeki etkileri aracılığı ile kendini belli eder. Bourdieu da sanat ile toplumsal yapılar arasında doğrudan doğruya dolaysız bir bağ kurmaya çalışan yaklaşımların aksine, bir toplumsal evren olarak kendine ait işleyiş ilkeleri olan alan kavramını geliştirmiştir. Dışarıdan gelen bir etken alanın üzerinde sadece alanın yapısındaki dönüşümler aracılığı ile etkide bulunabilir.

Bourdieu'nün karşı çıktığı bir diğer nokta ise, dışsal analizde eserlerin kendine özgü dillerinin dikkate alınmamasıdır. Ona göre eserlerdeki edebi dilin analizi, edebiyat incelemelerinin asli parçasıdır. Edebi dilin tam olarak anlamına kavuşabilmesi için, ilişkisel ve metinler arası düzeyde ele alınması ve parçası olarak içerisinden çıktığı nesnel toplumsal ilişkiler alanına yeniden yerleştirilmesi gerekir. Toplumsal failler ellerinde bulunan olanakları somut çıkarları için oyun içerisinde bahis olarak öne sürerler ve tüm bu olanaklar kümesinden birinin ya da diğerinin egemen duruma gelebilmesi adına çeşitli stratejilere başvururlar. Buna yazarlar, eleştirmenler vs. de dahildir ve birbirleri arasındaki güç dengeleri göz ardı edilmemelidir. Bourdieu'ya göre sanat eserlerine ilişkin yapılan içsel ve dışsal okumalar arasındaki ikilikleri aşabilecek bir yöntemin keşfi için, özgül toplumsal ilişkiler kümesinde, bilinçli ya da bilinçdışı şekilde hareket eden fail kavramını devreye sokmak gerekir. Bu doğrultuda alan ve habitus kavramlarıyla Bourdieu'nün amaçladığı şey tam olarak budur.

Bourdieu'nün kültürel alan hakkındaki görüşleri, sosyolojik bakışını sanatsal üretim alanına nasıl yansıttığının görülmesini sağlar. Bu bağlamda çalışmanın bu bölümünde Bourdieucü kavramsallaştırmalar doğrultusunda bir sanatçı habitusu yaratılmaya çalışılarak Bourdieucü temelde bir sanat sosyolojisi yaklaşımı belirlenmek istenmiştir. Ayrıca bu tez çalışmasında amaçlandığı üzere önemli bir nokta, sanat sosyolojisinin bakış açıları doğrultusunda Bertolt Brecht'in epik tiyatrosunu merkeze alarak toplumsal yapıların beden üzerinden sahne üstünde nasıl görünür kılındığını göstermeye çalışmak ve sahne üzerindeki bu inşa sürecini de Bourdieucü toplumsal anlayış ile yorumlamaktır. Bourdieu'nün görüşlerine bakıldığında öngörülebilir ki, eğer sosyolojinin temel görevi tahakküm sistemlerinin, toplumun bireyleri tarafından bilincine varılmaksızın kendilerini dayatmasını sağlayan araçları açığa çıkarmak ise, çağdaş bir epik tiyatro yorumu ile sahneye taşınacak bir tiyatro eserinde de bu araçlar açığa çıkarılmadan gerçekleştirilecek bir sahneleme sadece açığa çıkarılması gereken tahakkümü yeniden pekiştirme işlevi görecektir. Fakat bu noktada Heinich'in sormuş olduğu *"Sosyoloji, teamüldür ya da elitisttir diye baskın değerlerin karşısında aykırı değerleri mi seçmelidir ya da tavır almadan, aktörlerin değerlerle ilişkisini inceleme konusu mu yapmalıdır"* sorusu akla gelebilir (Heinich, 2013, s. 133). Bourdieu sosyolojisi bu sorudaki ikiliği de aşabilme imkânı tanır. Bourdieu şöyle der:

> Doğal bir şeyin ya da insana özgü bir yapıtın estetik niteliğini bilincin salt gözleme dayalı, ne kuramsal ne de uygulamalı olmayan bir tutumunun yalın bir bağlaşığına indirgeyen "estetik bilinç" kuramlarının öznelliğiyle *Vérité et Méthode*'da Gadamer'in önerdiği bir sanat yapıtı varlıkbilimi arasında bir seçim yapmak zorunda olmadığımız açıktır (Bourdieu, 1999, s. 441).

Bourdieu'nün deyimine göre, düzen ile bilgili katılımcının düzene yatırımı yani "Illusio" yaratılır. Düzence yaratıldığı için, illusionun anlamını bilen bilgili katılımcı, bu düzeni sürdürerek onu var eder. Daha önce de belirtildiği gibi bir "*sanat yapıtının anlam ve değeri sorunu, estetik yargının özgüllüğü sorunu gibi, çözümünü ancak özel bir estetik anlayışının oluşum koşullarını ele alan bir toplumbilime bağlı alanın toplumsal tarihi içinde bulabilir ve alan, durumlarının her birinde bu toplumbilime başvurur*" (Bourdieu, 1999, s. 441). Toplumbilimi ile epik tiyatronun Bourdieucü ele alınışında, sosyolojinin gerçeğin ardındaki gerçeği arayan bir bilim dalı olduğu düşünülürse, sahne üstündeki gerçeği oluşturabilmek, olguların art arda sıralanmasındaki tüm karmaşıklık içinde bunları olduğu gibi körü körüne kopya etmek değil, bunların alışılagelmiş mantığı içerisinde gerçeğin yanılgısını ortaya çıkarmak olacaktır. Çağdaş bir anlayışta Bourdieucü bir epik tiyatro yorumu, gerçekçi tiyatro akımı karşısındaki eleştirisini, gerçeğin oluşturulma şekli ile ortaya koymuş olur. Guy De Maupassant'tan verdiği örnekle gerçekçileri daha çok gözbağcı olarak yorumlayarak Bourdieu, her birimizin dünyaya ilişkin şiirsel, eğlenceli, melankolik, duygusal yapımıza göre iç karartıcı ve kirli bir yanılsama içinde olduğunu belirtir. Yazarların görevi de, düzene bağlılık içinde öğrendiği ve kullanabileceği tüm sanat yöntemleri aracılığıyla, bu yanılsamayı yinelemektir (Bourdieu, 1999, s. 498). Bertolt Brecht de yazarlara getirdiği eleştirilerde yazarların, insanlar kapitalizm yüzünden manevi açıdan yoksullaşırken ve hatta insanlıklarından çıkıp mekanikleşirken, bunu bilmelerine ve bununla savaşmalarına rağmen bu manevi yoksullaşma sürecine dahil olduklarını belirtir. Yazarlar yazılarında insanı birtakım olaylar içine onu yüceltme kaygısı taşımadan atarak, insanların iç dünyalarını önemsiz bir nicelik olarak gören bir tutum sergilerler ve bunu da makul ve akla yatkın gösterirler (Bloch, Lukacs, Brecht, Benjamin, Adorno, 2006, s. 139-140). Bu noktada Brecht gerçekçilik anlayışını değerlendirirken, kavramın kullanılmadan önce temizlenmesi gerektiğine dair inancını paylaşır. Halkın kültürel bir mirası edinebilmesi ancak bir mülksüzleştirme ile gerçekleşebilir. Ona göre edebi eserler bir fabrika gibi,

edebi anlatım biçimleri de patentler gibi ele geçirilemez veya el değiştiremezler. Birçok değişik örneği olan gerçekçi yazış tarzı bile hizmet ettiği amacın izlerini taşır. Hangi sınıf için yazıldığı ufak ayrıntılarda bile açıkça görülür. Bizlerin yapması gereken ise dışsal estetik yasalara, anlatının denenmiş kurallarına ve saygıdeğer edebi modellere bağlanıp kalmamak, halkın mücadele ederek gerçekliği değiştirebileceğini unutmamaktır. Gerçekçiliği insanlığa kendilerinin hakim olabileceği bir biçim içinde vermek için sanat dışından bir alandan bile elde edilse denenmiş denenmemiş her araç kullanılmalıdır. Gerçekçi bir yazış tarzından yalnızca kokusunu alabildiğimiz, tadına varabildiğimiz, atmosferlerin yaratıldığı ve her şeyi duyumlayabildiğimiz bir biçimde düzenlenen durumlar anlaşılmamalıdır. Gerçekçilik Brecht'e göre şu anlama gelir:

"Toplumun nedensel karmaşalarını keşfetmek, egemen olan bakış açısının aslında yönetenlerin bakış açısı olduğunu sergilemek, insan toplumunu sıkıştıran güçlüklere karşı en geniş çözümleri getiren sınıfın görüş açısından yazmak, gelişme öğesini vurgulamak, somut olanı mümkün kılmak ve bundan soyutlama yapmayı mümkün kılmak" (Bloch vd., 2006, s. 163).

Brecht bu kuralların genişletilebileceğini vurgular ama bu kurallara uyulması gerektiğini belirtirken, sanatçıya özgünlüğünü, mizacını, fantezisini ve yaratma yetisini kullanma hakkının tanınmasının öneminin de altını çizer. Burada açıkça görülür ki Brecht'in gerçekçilik anlayışı tüm göreneklere egemen, geniş ve siyasidir. Brecht'e göre giderek artan barbarlığa karşı tek dostumuz bu barbarlıktan en çok çeken halktır. Dolayısıyla halka dönmek ve onun dilini konuşabilmek bir zorunluluktur (Bloch vd., 2006, s. 160-163).

3.4.2. Seyircide gerçekliğin eleştirel inşası, inşa sürecinde oyuncu ve benlik

Bu bölümde alımlama süreci ve bu süreçte kültürün tüketicileri izleyicilerde gerçekliğin eleştirel inşası üstünde durulacaktır. Ayrıca söz konusu tiyatro olduğunda, andaki bir alımlama süreci içinde aktif bir rol alan oyuncu da yine bu bölümün çalışma konusudur.

Zolberg'in deyimiyle sanat nasıl ki boşlukta yaratılmıyorsa, yaratıldıktan sonra da boşlukta var olmamaktadır. Sanat bir izleyici olmadan var olamayacağından, Zolberg izlerkitle üzerinde özellikle durmuş ve izlerkitleyi toplumun daimi bir özelliği ve zevk peşinde bir varlık olarak gören genel geçer anlayışı kabul etmeyerek, izlerkitlenin tıpkı

yöneldikleri sanat biçimleri gibi toplumsal bir inşa olduğunu öne sürmüştür. İzlerkitle ile sanat ilişkisi sıradan bir zevk arayışı değildir. "*Statü gruplarının toplumsal yeniden üretimi için geliştirilen sembolik kültürü alma ve kullanma yollarını içeren*" karmaşık bir süreçtir (Zolberg, 2013, s. 38).

Bourdieu'nün çalışmalarında görülür ki bireyler, gruplar, aileler ve örgütler toplumsal düzen içindeki konumlarını korumak ya da yükseltmek için sürdürdükleri mücadelede kültürel veya ekonomik imkânlardan orantısız bir şekilde yararlanırlar. Bourdieu, iktidar alanının 19. yüzyılın sonlarında "sanatçılar" ile "burjuvalar" arasındaki karşıtlık biçiminde ortaya çıktığını belirtir, fakat bunun yanında bütün gelişmiş toplumlarda kültürel, siyasî ve toplumsal çatışmaların çoğunun bu temel karşıtlıkla yapılandığını düşünür. Bourdieu'ye göre toplumsal hayatın tamamının temel dinamiği çatışmadır. İktidar mücadelesi bütün toplumsal düzenlemelerin merkezinde yer alır. Bourdieu'nün temel savlarından biri de bu mücadelenin hem simgesel hem de maddî kaynaklar üzerinde yürütüldüğüdür. Eğitim vasıfları gibi kültürel olanaklar bir tür sermaye işlevi görmektedir ve böylelikle modern toplumlarda farklılaşmanın yeni ve ayrı bir kaynağı haline gelmektedir (Swartz, 2011, s. 192-193).

Eserlerin bireyler veya gruplar için taşımakta olduğu anlam bireylerin ve grupların kültürel ihtiyaçlarına, nesnel konumlarına veya analiz ve sembolik özümseme kabiliyetine bağlıdır. Bourdieu müzeye gitme alışkanlıklarına ilişkin yapmış olduğu araştırmada, müzeye gitme alışkanlığının eğitim düzeyine göre arttığını gözlemlemiş, sanat müzelerinin resmi anlamda herkese açık olsa da, fiilen sadece kültürlü sınıfların ayrıcalıklı alanı haline geldiğini belirlemiştir. Bourdieu'ya göre sanat eserlerine erişebilme durumu sadece fiziksel bir erişimle sınırlı değildir çünkü eserler yalnızca anlama araçlarına sahip olanlar için var olur. Anlamak meselesi özünde bir şifre çözme işlemi içermektedir ve sanat eserlerini sanat alanına yerleşmiş değerler doğrultusunda olması gerektiği şekliyle çözebilme yetisi herkeste doğal olarak bulunan ortak bir yeti değildir. Sanatsal yetkinlik Bourdieu'ya göre "*Seyircinin gördüğü bir eseri parçası olduğu sanatsal olanaklar evreninde ait olduğu konuma yerleştirmesini sağlayan bir bilgi türüdür.*" Bu durumda örneğin bir eserin gerçek manada estetik tarzda algılanması, zihinsel ve duygusal olarak kendinden başka bir şey ifade etmeyen bir ifade olarak, kendisi dışında herhangi bir şeyle bağlantılandırmadan algılanması anlamına değil, eserin konumlandığı sınıfı oluşturan eserlerin toplamıyla ve sadece o sınıftan eserlerle

ilişkilendirmek suretiyle o ayırt edici üslup özellikleriyle algılanması anlamına gelir. Yani buradan da anlaşılacağı üzere sanatsal yetkinlik ailede başlayan ya da başlamayan, akademik, ekonomik ve kültürel sermaye düzeyine göre değişen, eğitim sistemi ile pekiştirilen bir uzun telkin sürecinin sonucudur. Sanat eserleriyle uzun süreli temas sanatsal yetkinlik için bir zorunluluktur. Eserin şifrelenmiş olduğu dili bilmek eseri anlamak ile doğrudan bağlantılıdır ve bu bilgi doğuştan herkese eşit olarak dağıtılmamıştır. Bourdieu'nün "estetik yatkınlık" diye adlandırdığı bu özümseme süreci yetkinliği, tıpkı diğer sermaye biçimlerinde olduğu gibi eşitsiz birikim bir kültürel sermaye biçimidir (Bourdieu, 2023a, s. 42-46).

Estetik yatkınlığın örneğin eğitim sistemiyle aktarılabilir olması, akademik açıdan onaylanmış sanat eserlerini takdir etme eğiliminde bir kültürel yatkınlık aktarımı sağlarken, aynı zamanda sanatsal bir sınıflandırma eğilimi yaratır. Bu yatkınlıklar zaman içinde belirli toplumsal statü gruplarına ya da akademik gruplara bağlanır. Bu sayede de bilgi ve beğeninin eğitim düzeyiyle yakın ilişkide olan bir kümelenme ile düzenlenmesi sağlanır. Bu açıdan bakıldığında Bourdieu'nün deyimiyle görülür ki:

"Kültürel yetkinlik ve estetik yatkınlık, herkesin eşit biçimde sahip olabileceği doğal birer yetenek olarak görülüp, aslında herkes için erişebilir olmayan özgül bir kültürel aktarım ve terbiye sürecinin sonucu olarak kabul edilmedikçe, toplumsal farklılıkların devamında rol oynar" (Bourdieu, 2023a, s. 46-47).

Bu şartlar altında, oyuncuların fiziksel özgürlük arayışlarına değinmişken, aynı arayış seyircilere yöneltilirse, seyircilerin zihinsel ve fiziksel özgürlüğünün tiyatro sanatıyla nasıl sağlanabileceği de, bu tez çalışması için bir diğer önemli sorudur. Tiyatroda seyircilerden geleneksel olarak beklenen şey tiyatro performansı sırasında karanlıkta, hareketsiz şekilde oturması ve ses çıkarmamasıdır. Tiyatronun gerçek büyüsü ise aktörler ve seyirciler arasındaki karşılaşmada ortaya çıkar. Tiyatro canlı bir performanstır ve oyuncunun performansı izleyiciyi etkileyebildiği gibi, izleyicinin tepkileri de aktörleri etkileyebilmektedir. Aktörler sahnede nasıl ki bir farklı karakterlerin rollerini oynuyorsa aslında seyirci de kendi olarak bir seyirci rolü oynamaktadır. Tiyatroda tiyatro izleyicisi rolünü oynamayı sağlayan şey de, karşılaşma sırasında birlikte yaratım ile ortaya çıkan enerjidir (Heim, 2016, s. 2-7). Jacques Ranciere'ye göre bakmak denen şey bilmenin tam zıddıdır. Seyirci bir görünüşün karşısına geçerken, o görünüşün üretim sürecini veya

gizlediği gerçekliği bilmez ve çoğu zaman da düşünmez. Ayrıca bakmak, eylemenin de zıddıdır. Edilgen olan seyirci hareketsiz bir şekilde yerinde olduğu gibi durur. Yani seyirci olmak demek hem bilmek kabiliyetinden kopmak hem de eylemenin gücünden kopmak anlamına gelir (Ranciere, 2010, s. 10). İşte bu noktada bakma ile eylemde bulunma arasındaki karşıtlığı sorguladığımız an; "*yani söyleme, bakma ve yapma arasındaki ilişkileri kuran olguların tahakküm ve boyun eğdirme yapısına ait olduğunu anladığımız zaman*" özgürleşme başlar. Özgürleşme 'bakma' dediğimiz şeyin konumların dağılımını teyit eden ya da dönüştüren bir eylem olduğunu anladığımız an gerçekleşir. Seyirci de eylemde bulunur, seçer, gözlemler, gördüğünü diğer sahnelerde, başka yerlerde gördüğü başka şeylerle karşılaştırır, ilişkilendirir ve yorumlar. Ranciere'in deyimiyle "*Karşısında duran şiirin öğeleriyle kendi şiirini oluşturur*" (Ranciere, 2010, s. 18).

Drama Yunanca'da "eylem" anlamına gelir. Tiyatro, "*harekete geçirilecek canlı bedenler önünde hareket halindeki bedenlerin bir eylemi tamamına erdirdikleri yerdir*." Özgürleşme kavramının Ranciere'ye göre ifade ettiği şey, eylemde bulunan ile izleyenler arasındaki, birey ile kolektif bir yapının mensupları arasındaki sınırın belirsizleşmesidir (Ranciere, 2010, s. 23). Dramaturgların seyircilere toplumsal ilişkilerin hakikatini ve kapitalist tahakküme karşı savaşma yollarını açıklamak istediği zamanlarda yaşamıyoruzdur artık. Bir icra seyircileri edilgen tutum ve davranışlarından çıkarıp da ortak bir dünyanın etkin olan katılımcılarına dönüştürebilirse, işte o zaman seyirciler de ne yapılması gerektiğini öğrenebilirler (Ranciere, 2010, s. 17). Ayrıca eylemde bulunan ile izleyenler arasındaki sınır belirsizleşirken ve ortak bir dünyaya adım atılırken unutulmamalıdır ki, "*Her seyirci zaten kendi hikâyesinin oyuncusudur; her oyuncu, her eylem insanı da aynı hikâyenin seyircisidir*" (Ranciere, 2010, s. 22).

Jerzy Grotowski'nin öğrencisi Cieslak'a göre oyuncu, zamanının alışkanlıklarına, modasına ve teknolojisine bağımlı yaşıyorken, sahne üstünde içinde yaşadığı zamanın dünyasının tamamen dışında çok farklı bir gerçekliğin ve bu gerçekliği yeniden üretmesi için gerekli olan kuralların etkisi altındadır. Dolayısıyla bu açıdan bakıldığında oyuncunun yaşamı toplumsal açıdan şizofreniktir. Bu oyunculuk sanatı için karşı konulmaz bir niteliktir çünkü oyuncunun kimliği ile kendi gündelik kimliği arasında potansiyel bir çatışma vardır. Platon'un oyuncuyu güvenilmez bir varlık olarak tanımlamasının sebebi de işte bu çatışmalar neticesinde oyuncuyu toplumsal roller açısından kimliksiz ya da kimliğine güvenilmez olarak görmesidir (Karaboğa, 2018, s.

30-31). Grotowski'nin fiziksel özgürlük arayışında oyuncuyu onu engelleyen bütün maskelerinden kurtarmak istemesinin sebebi de yine bu toplumsal çatışmalar ve toplumsal roller çerçevesinde kurulan sahte ilişkilerdir. Bu bağlamda Grotowski'nin çıkış noktası Jung'dan aldığı "persona" ve "self" kavramlarıdır. "*Persona, insanoğlunun medenileşmesi sürecinde, herhangi bir insanın diğer insanlarla birlikte yaşayabilmek için, onlara nasıl görünmesi gerektiği konusunda, toplumsal uzlaşımlardan da faydalanarak şekillendirdiği maskesidir*." Kişiler toplum tarafından dışlanmamak adına personasını geliştirmek durumundadır ve asıl tehlike de kişinin personasının hakimiyeti ve boyunduruğu altına girmesidir. Çünkü tüm davranışlar bir maskenin görünümündedir artık bu durumda ve doğal hayattaki her şey yapaylığın ve tek tipleşmenin esareti altındadır (Karaboğa, 2018, s. 98-99). Bu noktada Kerem Karaboğa, "*Söz konusu şizofreni oyunculuk sanatının ateşleyicisi olarak harekete geçirilebilir mi"* sorusunu sorar. Karaboğa'ya göre bütün oyunculuk yöntemleri büyük ölçüde bu soruya karşılık verdikleri yanıtlar doğrultusunda biçimlenirler. Çalışmanın önceki bölümlerinde Deleuze'un "Şizo-analiz" kavramsallaştırması üzerinden Artaud'nun şizofrenik hezeyanlarına değinilme amacı da oyuncunun toplumsal açıdan bu şizofrenik durumuna vurgu yapmaktır. Tiyatro kuramcıları ve yönetmenleri kimi zaman bu şizofreniden kurtulma yönünde tavır alarak bir nevi gündelik gerçeklerden uzaklaşma eğiliminde olmuş, kimi zaman da şizofreniyi gizlemeyerek onu bir çatışma ile sahneye taşıyarak gündelik hayatı dönüştürmek istemişlerdir (Karaboğa, 2018, s. 30-31). Örneğin Brecht'in epik tiyatrosu ile Artaud'nun vahşet tiyatrosunu karşılaştırdığımızda birisinin seyirci ile arasına mesafe koyma amacı taşıdığını görürken, diğerinde ise bütün mesafenin ortadan kaldırılmak istendiğini görürüz. Birisi için bakan kişi bakışını keskinleştirmeli, diğeri içinse bakan kişi konumunu dahi terk etmelidir. Brecht için tiyatro, "*halktan insanların kendi durumlarının bilincine vardıkları ve menfaatlerini tartıştıkları bir meclis*" iken, Artaud için, "*kolektifliğin enerjisinin kendi eline bırakıldığı, arındırıcı bir ritüel*" alanıdır. Brechtyen paradigma, seyircileri bu tiyatro dolayımını hazırlayan zemin hakkında bilinçlendirir ve onu dönüştürmek için isteklendirir. Artaud'nun anlayışında ise "*tiyatro dolayımı, seyircileri seyirci konumundan çıkarır. Bir gösterinin karşısında olmak yerine icrayla kuşatılmışlardır, kolektif enerjilerini kendilerine iade eden eylem dairesine sürüklenmişlerdir*." Ama özünde her ikisi de, "*seyircilere seyirci olmayı bırakıp kolektif bir pratiğin faillerine dönüşmenin yollarını öğretmeyi*" amaçlamaktadır ki bu da

seyircinin özgürleşebilmesinin ve gerçekliğin seyircideki eleştirel inşasının önemli bir yoludur (Ranciere, 2010, s. 11-14).

Stanislavski tiyatrodaki bir sanatlı yaratımı, oyuncunun gündelik hayatında üzerinde uzunca düşünmeden sergilediği doğal davranışın, yani duygu, zihin ve eylem arasındaki organik bağlantının benzerini sahnede üretmesi olarak açıklamıştır (Karaboğa, 2018, s. 74). Kerem Karaboğa'nın deyimiyle de gündelik hayatın bizler için sıradan olan gerçekliği, doğal akış içinde kesintisiz olarak yerine getirdiğimiz davranışlar, otomatik şekilde düşünmeden gerçekleştirdiğimiz eylemler ve dikkatimizi çekmeden yaşanıp biten olgular, oyunculuk çalışması ile büyütülür ya da küçültülür, tartışılır, dondurulur ve gündelik olanın dışında bir kalıba dökülür. İşte bu gözlem çalışması tiyatronun en avantajlı ve çekici yanıdır (Karaboğa, 2018, s. 31). Bu çalışmanın da hedefi bu gözlem çalışmasını sosyal bilimin ışığında, Bourdieucü bir sanat sosyolojisi bağlamında alan ve habitus kavramları ile ele almaktır. Zaten Karaboğa'nın yukarda özetlediği gözlem çalışması da, çalışma için Bourdieu'nün kavramsallaştırdığı pratiklerin analizidir. Pratik bilginin analizi ve toplumun bireyleri tarafından bilincine varılmaksızın kendilerini dayatmasını sağlayan araçların keşfi, Grotowski'nin "İnsan kendisini nasıl kurtarır" sorusunun yanıtı olarak gördüğü persona hakimiyeti tehlikesinin içsel yapılandırıcı mekanizmalarını açığa çıkarma noktasında Grotowski'nin anlayışına katkı sağlarken, diğer yandan Stanislavski'nin "doğal" kavramına eleştiri getirerek, doğalın verili sorunlu doğası üzerine düşünülmesini sağlayacak ve Brecht'in toplum biliminden faydalanan epik tiyatrosunun çağdaş bir yorumu için bir fırsat verecektir. Her dönemin toplumsal yapısı kendi tiyatrosunu yaratırken, doğal olarak kendi oyuncusunu ve seyircisini de yaratır. Oyuncu sahneye içinden çıkarak geldiği dünyanın malzemesi ile gelir ve bu dünyanın dilini analizler yaparak yeniden yapılandırır. Eğlenme biçimlerindeki ve seyirci öğesindeki değişimler de oyuncuyu gündelik gerçekliğe yakınlaştıran diğer faktörlerdir. Oyunculuk adına her türden yöntem en nihayetinde içinde yer aldığı dönemin toplumsal yaşam koşullarına uygun düşecek bir eğlendirme biçimi bulmak durumundadır. Bu sebeple de Kerem Karaboğa'ya göre 20. yüzyıldaki oyunculuk yöntemleri önemli ölçüde kendi söylemlerini, "*oyuncu kimliğinin toplumsal hayatta taşıdığı ya da taşıması gereken rol ve işlev açısından tanımlamak durumunda kalacaklardır*" (Karaboğa, 2018, s. 32-33). Karaboğa bilimin evrenselliğinin Batı düşüncesi açısından tartışılmaz olduğunu ve araştırmalar sonucu elde edilen bilginin ilerletici ve yenileyici bir çalışma adına temel

kabul edildiğini belirtir. Oyunculuğun yöntemi üzerine çalışma yapanlar, alanlarına bir bilim insanının titizliği ve bilimsel verilere sık sık başvurma yoluyla eğilmişlerdir. Tiyatro artık bir laboratuvardır ve yanlışlamak ya da doğrulamak istedikleri şeyleri deney yoluyla çözümleyebilecekleri bir atölyedir (Karaboğa, 2018, s. 53-54). Bu tez çalışmasının toplumbilimi ile varmak istediği nokta da tam olarak budur.

"Sen oyuncu

Tüm sanatlardan önce doğru bir gözlem sanatçısı olmalısın.

Senin nasıl göründüğün değil, ne gördüğün

Ve ne gösterdiğin önemli bize.

Ne bildiğini bilmeliyiz.

Çünkü senin ne kadar iyi ve doğru gözlem yaptığını gözleyeceğiz" (aktaran Karaboğa, 2018).

4. BULGULAR VE TARTIŞMA

Bu bölümde araştırma kapsamında, Bertolt Brecht'in "Sezuan'ın İyi İnsanı" adlı oyununun Brechtyen türde bir sahne uygulamasını gerçekleştiren İstanbul ilindeki bir özel tiyatro ekibinin yönetmeni, dramaturgu, oyuncuları, oyunu izleyen seyircileri ve bunun yanında ekipten bağımsız olan, ancak araştırma sorunsalına ilişkin Brechtyen sahne uygulamaları deneyimlerine sahip olan yönetmenler, oyuncular ve seyirciler ile gerçekleştirilen derinlemesine görüşmelerde kişilere yöneltilen sorulardan elde edilen yanıtlar alt bölümlere ayrılarak sunulmuştur.

4.1. Yöntem

4.1.1. Araştırma modeli

Bu çalışmada nitel bir araştırma yöntemi olarak derinlemesine görüşme tekniği kullanılmıştır. Görüşme türleri araştırmanın konusuna amacına ve araştırılan alanın özelliklerine göre değişkenlik gösterir. Sayısallaştırılabilen ve kısa sürede veri toplanabilen bir konuda yüzeysel görüşme uygun olabilecekken, sosyal bir durumun, yaşanmışlıkların ve deneyimlerin irdelendiği bir araştırmada derinlemesine görüşme tekniğinin kullanımı daha doğru olacaktır (Dömbekçi ve Erişen, 2022, s. 160). Derinlemesine görüşme tekniği, sosyal dünyada bulunan "görünür" birçok olgu, süreç, ilişkinin görünümünden daha çok onların özüne inerek ayrıntılarını kavramayı ve bunları bütüncül bir biçimde anlamayı mümkün kılan bir veri oluşturma aracıdır (Kümbetoğlu, 2012, s.72). Derinlemesine görüşme, yüz yüze, internet ortamında, telefonla ve posta yoluyla olmak üzere farklı çeşitlerle uygulanabilen nitel sosyal bir veri toplama tekniğidir. Nitel çalışmalarda tercih edilen bu yöntem, araştırmacı ile görüşmeci arasındaki sosyal etkileşim ve iletişime bağlı olarak gerçekleşebilmektedir. Derinlemesine görüşmenin amacı, görüşmeci kişinin deneyimlerini, düşüncelerini ve algılarını ortaya çıkarabilmek, bilinmeyenleri gün yüzüne çıkarabilmek yeni şeyler keşfedebilmektir (Uslu ve Demir, 2022, s. 289). Yorumlamaya dayalı bir araştırma olan nitel araştırmada, araştırmacılar genellikle katılımcılarla yoğun bir deneyim ve süreklilik içinde olurlar ve doküman incelemesi, davranışları gözlemleme ya da katılımcılarla gerçekleştirilen mülakatlar yoluyla verileri toplarlar (Creswell, 2017, s. 185-187). Nitel

gözlemciler, katılımcı olmayan gözlemden tam katılımcı gözleme kadar çeşitli roller alabilirler ve gözlemleri, genel olarak, katılımcıların özgürce görüşlerini ifade etmelerini sağlayacak şekilde, araştırmacının yönelttiği genel soruları içeren açık-uçlu bir süreci içermektedir (Creswell, 2017, s.190). Araştırmada açık uçlu görüşme soruların hazırlanma sürecinde konu ile ilgili kitaplar, makaleler ve araştırmalar incelenmiştir. Oluşturulan sorulara yönelik uzman görüşü alınarak uygulamaya yönelik son haline getirilmiştir.

4.1.2. Evren ve örneklem

Nitel araştırmanın ardındaki düşünce, araştırmacının araştırma sorularını ve araştırmanın problemini en iyi şekilde anlamasına yardımcı olacak dökümanları, materyalleri, katılımcıları veya çalışma yerlerini amacına yönelik olarak seçmektir (Creswell, 2017, s.189). Sanat sosyolojisi disiplininin tartışmaları ışığında yapılacak olan bu araştırmanın evreni tiyatro oyuncuları, tiyatro yönetmenleri ve tiyatro seyircileridir. Örneklemi ise, bu tezin amacına uygun olarak, Brechtyen türde bir sahne uygulaması gerçekleştiren İstanbul ilinde bir özel tiyatro ekibi, bu ekibin yönetmeni, dramaturgu, oyuncuları ve seyircileridir. Bunun yanında ekipten bağımsız olan, ancak araştırma sorunsalına ilişkin Brechtyen sahne uygulamaları deneyimlerine sahip olan yönetmenler, oyuncular ve izleyicilerdir. Böylelikle oluşturulmuş amaçlı - örneklem hem araştırma sorusuna doğrudan muhatap olanlar ile konu hakkında görüşleri önceki deneyimlerine dayalı olarak bulunanlar biçiminde yapılandırılmıştır. Creswell pek çok nitel araştırma çalışmasını gözden geçirmiş, bu çalışmalarda anlatı araştırmasının bir veya iki, fenomenolojinin üç ila on, kuram oluşturmanın yirmi ila otuz kişiyi incelemeyi içerdiğini belirtmiştir (Creswell, 2017, s. 189). Araştırma kapsamında, Türkiye'de bu türde sahnelenen oyun sayısı oldukça kısıtlıdır. Bu nedenle İstanbul'da faaliyet gösteren bir özel tiyatro ekibinin 2023-2024 sezonunda sergilediği Bertolt Brecht'in "Sezuan'ın İyi İnsanı" adlı oyununun yönetmeni, dramaturgu, oyuncuları, oyunu izleyen seyircileri ve başka Bertolt Brecht oyunlarının sahne üstü uygulamalarını deneyimleyen yönetmen, oyuncu ve seyirciler olmak üzere iki statüde (oyunu ortaya koyanlar, oyunu izleyenler olmak üzere) toplam 20 kişi ile derinlemesine görüşmeler veri doygunluğuna ulaşılarak gerçekleştirilmiştir (Tablo – 1, Tablo – 2, Tablo – 3).

4.1.3. Veriler ve toplanması

Araştırmada nitel veri toplama teknikleri kullanılmıştır. Araştırma kapsamında veriler derinlemesine görüşmeye yönelik formlar (Ek-1 ve Ek-2) kullanılarak elde edilmiştir. Katılımcıların araştırmaya katılım süreçlerinde gönüllülük esası dikkate alınmıştır. İlgili formlar yüzyüze görüşme yoluyla ve çevrimiçi teknik - araçlar (e-posta, sosyal medya iletişim uygulamaları vb.) kullanılarak katılımcılardan veriler elde edilmiştir. Katılımcılardan alınan yanıtlar araştırma kapsamında belirlenen alt başlıklara göre değerlendirilmesi gerçekleştirilmiştir.

4.1.4. Verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması

Araştırma doğrultusunda elde edilen bulgular nitel veri analizi yöntemleri ile yorumlanmıştır. Konu ile ilgili kitaplar, makaleler, tezler ve araştırmalar incelenerek gerçekleştirilmiş literatür taraması ile oluşturulan kuramsal bölümün içerik ve metin analizlerinin ardından, derinlemesine görüşmeler neticesinde elde edilen bulgular yorumsamacı bir yaklaşımla değerlendirilmiştir.

4.2. Görüşmecilerin Sosyal Gerçekliklere İlişkin Farkındalıklarını Anlamaya Yönelik Bulgular

Oyuncular ve Yönetmenlere sorulan gündelik hayatın içerisinde kurulan ilişkilerde toplumsal kurumların (aile, meslek, siyasal, ekonomik, dinsel, hukuki vb.) ve bu kurumlar dahilinde üstlenilen toplumsal rollerin etkileri hakkındaki soruya görüşmeciler farklı unsurlara dikkat çekmişlerdir. Görüşmecilerin verdiği yanıtlarda oyuncu - yönetmenlerle izleyiciler arasında da farklılık görülmektedir. Oyuncu ve yönetmenler bu ilişkiyi kavramsal açıdan değerlendirmiş, izleyiciler ise kültür ve toplumsallığı bir ve aynı şey olarak değerlendirmişlerdir:

> Kurumlar içinde farklı bir personaya bürünme(…) Yani aile içinde farklı kurum içerisinde farklı, dışarıda arkadaşlarınla farklı. Yani gündelik hayatta zaten birçok persona içersinde bulunduğun için, tabi modern zamanlar da seni buna itiyor. Yani sistem seni buna itmek zorunda bırakıyor. Yani farklı personalarla yaşama haline dönüştürüyor (GK1).

> Gündelik hayatta hareket ederken bile polis imgesi ile karşılaşmak veya herhangi bir otorite ile yan yana bulunmak, kurumun getirdiği gereklilikler yüzünden benim bir rol almamı sağlamaktadır. Aynı şekilde herhangi bir yerde kurulan eşlenik ilişkiler biçimlerinde de toplumsal olarak bir rol aracılığı ile insanlarla ilişki kurduğumu, insanların da aynı şekilde benimle ilişki kurduğunu gözlemliyorum (GK9).

GK1'in "Persona" ve GK9'un "Rol" vurgusu ve rol aracılığı ile insanlarla kurdukları ilişkiler ve taşıdıkları farklı personalar tasviri, bizleri makro boyutta işlevselcilik yaklaşımına götürmektedir. Parsons'ın düşüncesine göre eylemler sosyal sistemler içerisinde rol temelinde örgütlenmektedir ve rol aktörlerin diğer aktörler ile etkileşime girmesini zorunlu kılarak bireysel eylemi eylem sistemi ile birleştirir. Yine Parsons'a göre eğer bir aktör eğer eylemde bulunurken toplumun değer ve normlarını dikkate alarak tercihte bulunuyorsa burada bir "değer" yönelimi söz konusudur. Bireyler toplumsallaşma süreçlerinde rollerinin gereği olarak kendilerinden bekleneni öğrenir ve bu beklentileri karşılayacak şekilde davranarak toplumsallaşırlar. Eğer bireyler rollerinin getirdiği beklentilere uymazlarsa o noktada toplumsal kontrol mekanizmaları devreye girer ve beklentileri karşılamayan bireyler cezalandırılarak düzen koruma altına alınmaya çalışılır. Toplum her zaman düzeni korumaya çalışır ve denge durumuna ulaşmaya gayret eder. Çünkü eğer bir toplum dengedeyse, bu denge durumu toplumun norm ve değerlerinin bireyler tarafından tam olarak içselleşmiş olduğu anlamını taşıyacaktır (Şavran, Suğur, Turhanoğlu, Gökalp ve Karkıner, 2011, s. 12-14). Hakim değerlerin bireyler üzerindeki tahakkümü ve bu tahakkümün farkında olan, bireyleri yönetme noktasında gücü elinde bulunduranların yönetim biçimlerinin ve disiplin mekanizmalarının dönemsel olarak değişip dönüştüğünden, hem Foucault'nun disiplin toplumunda, hem de Chul Han'ın dijital panoptikonunda değinmiştik. Bu tez çalışmasının Bourdieucü bir yaklaşım ile Brecht'in tiyatrosunu merkeze almasındaki temel çıkış noktası da, Stanislavski'deki içselleştirme tekniğinin karşısında yer alan ve Brechtyen tiyatronun temel amacı olan içselleşmiş olanın tiyatro aracılığı ile parçalanabilmesi düşüncesini Bourdieu'nün kavramlarıyla analiz edebilmektir.

Bir başka görüşmeci ise, toplumsal rollerin etkisini "etnik köken", "anne olmak", "çalışan olmak" ve tarihsel, toplumsal, "anlatısal", "tanıklık" olarak tanımlamıştır (GK2).

Bir diğer görüşmeci de bu toplumsal etkileri "kadın olmak" üzerinden tanımlarken, gündelik hayatında kurduğu her ilişkide nerede olduğuna göre üstlendiği toplumsal rollerin değiştiğini ve kadın olduğu için bu etkileri daha baskın hissettiğini belirtiyor (GK8).

> Özellikle kadın erkek farklılıkları günlük hayatımda hem iş, hem aile içinde ve en fazlada toplum içinde etkisini hissettirmektedir. Hayatım boyunca duyduğum en fazla cümle dur şimdi sen yapamazsın oldu. Her zaman bir erkeğe ya da bir başkasına ihtiyacım olması gerektiği bana dayatılmaya çalışıldı (GK14).

> (…) Uymamız gereken normlar, karşı karşıya kaldığımız, yaşamak zorunda olduğumuz, farklı ya da aynı düşüncede olduğumuz görüşler, süreçler, karakterimizde ister istemez bir persona/maske oluşumunu devreye sokuyor. Bu persona bütünselliğinde kişisel tavrımızı belirleyerek ekonomik özgürlüğümüzün mücadelesi içerisine giriyoruz. Bu döngü/değişim ister istemez siyasi, hukuki, dinsel durumlar içerisinde etkileşim kazanarak oluşumunu sürdürüyor (GK7).

"Her toplumsal kurumun iç dinamiklerinde varlığımızın tanımı farklı parametreler içinde değişkenlik gösterir. Örneğin aile içinde anne babamızın yanında yaşımız kaç olursa olsun onların çocuğu olarak yansıyan gerçeklik, öğrencilerimle iletişime geçtiğim bir ortamda hoca olarak kendi gerçekliğini yansıtmaktadır" (GK10).

Erving Goffman'ın Robert Ezra Park'dan yaptığı bir alıntıya göre, "Person" kelimesinin ilk anlamının maske olması asla bir tesadüf değildi ve bu herkesin az çok farkında olarak belli bir rolü oynadığının kabulüydü, yani insanlar birbirlerini bu roller içinde tanıyor ve bu rollerde kendilerini tanıyorlardı (Goffman, 2014, s. 31). Tiyatro kuramcısı Grotowski'nin de çıkış noktası Jung'dan aldığı "Persona" ve "Self" kavramlarıydı. Kerem Karaboğa'nın deyimiyle kişiler toplum tarafından dışlanmamak adına personasını geliştirmek durumundaydı ve asıl tehlike de kişinin personasının hakimiyeti ve boyunduruğu altına girmesiydi. Çünkü o noktada tüm davranışlar bir maskenin görünümündedir bu durumda ve doğal hayattaki her şey de yapaylığın ve tek tipleşmenin esareti altındadır (Karaboğa, 2018, s. 98-99). Görüşmeciler bu bağlamda yukarıda değinilen tez içerisindeki alıntıları destekler nitelikte konuşmuşlardır.

> Gündelik yaşamda edindiğimiz rollerin, kendi benliğimize etkilerini ayırt edebilmek çok mümkün değil sanırım. Bu kurumlar öyle dominant güce sahipler ki, kişinin kendisini, benliğini bu rollerden farklıymış gibi düşünmesi iyice zorlaşıyor. Roller ve benlik, bütünleşik bir şekilde, çoğu zamanda gerçeği yansıtmamakla birlikte temsil edilmeye devam ediyor (GK20).

> (…) Bu sefer öz benlik nerelerde. Yani nerde kalıyor? Yani nasıl tarif edeyim bunu yani sen olduğun anlar, günlük hayatında nerede duruyor? Onu mesela o süre gittikçe çok daralıyor… Zaten psikolojik problemler de biraz orada çıkıyor ya. Yani kendi benliğine zaman ayırmadığın için… Bir sürü persona ile yaşamaya alışıyorsun. O da sende problemler yaratıyor. E bireyde olan problem topluma yansıyor (GK1).

> Bu olumsuz durumla mücadele etmeniz ve bir duruş sergilemeniz sizin mesleğinizle olan bağınızı ve sanatsal anlamda edindiğiniz duruşunuzu ortaya koymanız beklentisini devreye sokabiliyor. Böyle durumlarda, temelinde içinde bulunduğunuz toplumsal rollerin üzerinizde oluşturduğu baskılarıyla yüzleşiyorsunuz. Böyle durumlarda sabretmeliyim, Bu olumsuz etkileşimle mücaele etmeliyim, bu sanatın gelişimi için, ayakta kalmak için gerekli bir faktör diyorsunuz (GK7).

GK20'nin "Gündelik yaşamda edindiğimiz rollerin, kendi benliğimize etkilerini ayırt edebilmek çok mümkün değil sanırım" cümlesi tez çalışması içerisindeki bir yaklaşımı doğrulamaktadır. Sosyal inşa olarak tarif ettiğimiz şey aslında çoğu birey için farkında olmadan edinilen bir süreçtir. Bu noktada Bourdieu için de sosyolojinin başlıca görevi, tahakküm sistemlerinin, toplumun bireyleri tarafından bilincine varılmaksızın kendilerini dayatmasını sağlayan araçları açığa çıkarmaktır. Dolayısıyla Bourdieu'nün önerisi olan düşünümsellik, bilinçli olarak bir bilince ulaşma işlemi değil, her bir bireyin sahip olduğu ve taşıdığı toplumsal bilinçdışına, sosyal belirlenimlerin farkındalık isteğiyle algılanması çok zor olan görünmez etkilerine, pratikte hakim olmak gayretidir. Belirleyicilerin sahip olduğu bu etki gücünü değiştirmek bu hakim olmayı başarabilmenin yollarından biridir. Evi Stamatiou'ya göre Brechtyen uygulamaya baktığımızda gestusun insan kimliğinin ve etkileşiminin sosyo-ekonomik ve ideolojik inşasının estetik jestsel temsili ve toplumsal açıdan anlamlı olanın dışsallaştırılması olduğunu görürüz (Stamatiou, 2022, s.17).

Buradan bakıldığında Bourdieucü terimlerle konuşulacak olursak Brechtyen uygulama, oyunculuk süreci yoluyla habitusun keşfedilmesini önerir. Bu tez çalışmasının düşünesine göre de habitusun keşfi, Brechtyen tiyatronun özellikle önem verdiği seyirciye gerçeğin ardındaki gerçekleri gösterme isteğinin Bourdieucü bir adımıdır.

Bir diğer görüşmeci de yukarıda değindiklerimize paralel olarak tiyatroyu ve sahnede olmayı, personanın hakimiyeti altına girme tehlikesinden bir sıyrılma yolu olarak yorumlamış, alanda kendini en özgür hissettiği yerin sadece tiyatro olduğunu belirtmiştir (GK2). Bir görüşmeci de siyaset, ekonomi, aile gibi kavramların insanların hayatlarını ve yaşama biçimlerini etkileyip sınırlandırdığını belirtmiştir (GK19).

Grotowski'nin de sahne çalışmaları sürecinde "İnsan kendisini nasıl kurtarır" sorusunun yanıtını aradığını da belirtmiştik. Bu doğrultuda bu tez çalışmasında, Adorno'nun düşüncesinde olduğu gibi, sanatın kişilerin yabancılaşma hissiyatını aşabilmelerine yardımcı olacağı öngörülmektedir.

Seyircilere baktığımızda ise toplumsal hayatın içerisinde kurulan ilişkileri yorumlarken kavramsal bir dil takınmadıklarını, daha çok tutum ve tavırlar üzerinden bir yorumlama yaptıklarını görüyoruz:

"İnsan davranışları bulundukları topluma göre şekillenir bunun en güzel örneği, farklı ülkelerde yaşamış insanların tamamen farklı değer yargılarının olmasıdır. Bir toplumda uygunsuz görünen davranışlar başka bir toplumda normal olabilir" (GK12).

"Günlük ilişkilerin ve medyanın beni ne kadar etkilemiş olabileceğini belirli aralıklarla değerlendirip sağlıksız bir akıma kapılmamaya çalışıyorum" (GK6).

Bir diğer görüşmeci kendiniz dışında biri gibi davranmak durumunda kaldığınız zamanlar olur mu sorusuna, karşısındaki karaktere göre bir tavır sergilediğini, kişiye göre yumuşak, sert, tutucu ya da temkinli davranabildiğini belirtmiştir (GK3). Bir başka görüşmeci tamamen bunun rüzgârına kapılıp savrulan insanlar kadar olmasa da, her birimizin bir şekilde şekillendirildiğine inandığını aktarmıştır (GK11).

"Toplumsal rolün, işteki halin, arkadaşlarınla olan halin ki yakın arkadaşlarımla ve uzak arkadaşlarla kurduğum iletişimde bile gerek tavır gerek hal ve hareket değişiyor,

şekilleniyor. Bu kaçınılmaz oluyor. Aslında sosyal iletişimde belli bir oranda farklı personal rollerde yer alırken buluyoruz" (GK13).

Bu yanıt da bize gösteriyor ki, Aydınlanma dönemi tarihçilerinden Mascou'dan yapmış olduğumuz alıntı da yer aldığı gibi, sahne düzeni farklı zamanlarda ve farklı yerlerde değişmektedir. Aktörler giysilerini ve görünümlerini değiştirmektedir. Ama içsel devinimlerinin sebebi insanların ortak arzuları ve tutkularıdır ve insanlar rollerini, oyunculuk biçimlerini, hatta oyunlarını değiştirseler de, Sheakspeare'in belirttiği gibi sergilemekten asla vazgeçmeyeceklerdir.

Seyircilere yönelttiğimiz soruda genel olarak beğeni ve tercihlerindeki toplumsal etkiler hakkında görüşmeciler farklı noktalara dikkat çekmişlerdir. Kimi görüşmeciler toplumla uyuma vurgu yapsa da kimi görüşmeciler toplumsal etkiyi "topluma uyumsuzluk göstermeleri" üzerinden tanımlamıştır. Fakat genel anlamda hepsi, kendi yaşamlarını çevreleyen gündelik hayat gerçeklerinin bilincinde gibi görünmektedir. Dolayısıyla da toplumsal dış yapıların yaşamları üzerinde etkileri olabileceğinin, toplumsallığın birey üzerindeki bu etki gücünün farkındadırlar. Bu da bu tez çalışmasında bizi tekrar Bourdieu'ya götürür. Bourdieu'ya göre yeme içmeden giyim tarzına, spor, müzik, sanat ve edebiyat tercihlerine kadar genel anlamda tüm beğeniler, yani kültürel pratiğin ve sembolik değiş tokuşun tüm alanları tahakküm sistemlerinden izler taşır.

> Tiyatro oyunlarında beğeni ve tercihlerimde toplumsal etki, mesleki açıdan yok sayamayacağım büyüklükte. Kamunun faydasına gerçekleştirilen her organizasyonda, yapılan yorumlara uzun süre maruz kalıyor olmak, kurumsal bakış açısının güncel takibi bireysel beğenilerden uzaklaşmayı meydana getiriyor. Sanata olduğu gibi bir kişisel görüşle değil, "iş" olarak bakıyor olmak süre uzadıkça bireysel beğenilerden uzaklaşmayı beraberinde getiriyor. Rağmen - bireysel bir değerlendirme yapmak gerekirse; alt metni iyi gizlenmiş, sert gerçekçi oyunların ilgimi çekmesiyle toplumsal etkiden sıyrıldığımı söyleyebilirim (GK15).
>
> Evet, toplumsal normlar giyim tarzına kadar her şeyde bireyi etkiler yani beğeni ve tercihlerimde de etkili olduğunu düşünüyorum. Ama ben biraz farklı biriyim

> herkes çok güzel bunu izlemeliyim der bende o ters etkiye sebep olur ben gitmem mesela; ama bu da bir toplumsal etkidir (GK5).

"Toplumun biraz üzerinde bulduğum için kendimi falan gibi bir yanıt versem bu çok mu kabalık olur bilmiyorum ama (gülüyor).(…) Kabalık etmeye çalıştığımdan değil ama öyle düşünüyorum" (GK3).

Bir başka görüşmeci ise toplumda kişisel prensiplere sahip olmanın önemli olduğunu ancak topluma kontrollü miktarda uyum sağlamanın zararı olmadığını aktarmıştır (GK6).

"Maalesef toplumsal beğeni kriterlerinden kaçmak güneşten kaçmak gibi biraz. Her ne kadar bunu için çok çabalasam da bir yerinde, biraz da olsa beni şekillendirdiğini hissediyorum" (GK11).

"Toplum hayatımızın her yönünü şekillendiren görünmez bir el gibidir" (GK12).

"İster istemez içinde bulunduğunuz toplumun bazı özelliklerini taşıyorsunuz. Yaşam biçimimiz belirli normlar üzerinden şekil alabiliyor. Çoğu zaman kendimizi bir fanusun içinde hissetsek de tiyatro ile yaşadığımız aydınlanma bizi bu durumdan ayrıştırabiliyor" (GK18).

> İnsanlar genellikle çevrelerindeki kişilerin ilgi ve tercihlerini şekillendiren davranışlarından etkilenirler. Toplumsal trendler, kültürel değerler, medya ve sosyal çevre gibi faktörler insanların giyim tarzından müzik tercihlerine, yaşam tarzı ve tüketim alışkanlıklarına kadar pek çok konuyu etkilemektedir. Elimden geldiğince bu durumdan kendimi soyutlamaya çalışsam da bilinçli ya da bilinçsiz etkilenmemek elde değil (GK16).

Günlük sosyal hayatlarında, tıpkı sahnede izledikleri bir oyuncu gibi, bir rol performansı sergilediklerini hissettikleri, yani kendileri dışında biri gibi davranmak durumunda kaldıkları anlar ve bu performans anlarının beden ve ses kullanımlarına etkileri hakkında kimi görüşmeciler "toplumsallık" bağlamında, kimi görüşmeciler ise soruyu sadece bireysel bir tavır olarak algılayarak yanıtlar vermiştir. Örneğin bir görüşmeci sosyal hayatında başka biri gibi davranmadığını belirtmiştir (GK4). Bu yanıtta görüldüğü üzere görüşmeci farkında olmadan bir sosyal inşa sürecine girmiş, içselleştirdiği toplumsal yapıların, yapıların yapılandırdığı konumlarının ve bu konumlar doğrultusundaki rollerinin ve rollerinin gerektirdiği performansların çok da farkında olamamamıştır.

"Farklı ortamlarda konuşma tarzımız, hareketlerimiz değişir, o ortama uyum sağlayana kadar, farklı bir karakteri sergiler gibi davranırız" (GK12).

> Evet çok, çok olur. Yani bir kere tabii bu karakterden de kaynaklanıyor ama karşındaki karaktere göre bir tavır sergiliyorsun aslında. Yani daha böyle tutucu mu duracaksın, daha güvenli mi davranacaksın, daha böyle kendini korumaya alıp mı bir tavır takacaksın. Daha sert misin, daha mı yumuşaksın, daha mı incesin? (GK3)

Bir diğer görüşmeci bireysel bir tavır olarak insanları güldürmek, bir şeye bahane bulmak, bazı konularda soğukkanlı davranabilmek adına kurduğu iletişimlerin konuşurken beden ve ses kullanımlarına etkisi olduğunu belirtmiştir (GK5).

> Toplumsal roller, aile içindeki roller, mesleki roller vs. roller her yerde ve rol olan her yerde bir oyunculuktan söz etmeliyiz de, bunu hissettiğim zaman veya böyle yapmam gerektiğini hissettiğim zaman bir oyuncu gibi kendi tavrımı estetize etmesem de bu karaktere en uygun ve en yakın bulduğum tavrı takınıyorum. Gerçeği değil doğruyu yapmaya gayret ediyorum (GK11).

"İş görüşmesi, hastane, bakkal vs. gibi kurumların ve kişilerin, ne ve kim olduğu net bir şekilde belliyken oradan veya o kişilerden alacağımız fayda sesimizi, tonlamalarımızı ve postürümüzü ister istemez ortama göre uyumlandırıyor" (GK16).

Bir görüşmeci soruyu toplumsal bir mücadele alanı bağlamında değerlendirmiştir:

"Bu bazen dürtüsel, bazen planlı gerçekleşiyor. Rutin beden ve ses kullanımlarından değişen miktarlarda farklılaşma gözlemliyorum. Elimden geldiğince bu tür durumlara düşmemeye çalışıyorum ancak ihtiyaç veya çıkar doğrultusunda zaman zaman başvurabiliyorum" (GK6).

> Günlük hayattaki çoğu rolümüzü kendimiz seçmemize rağmen pratikte sıkışmış hissediyor olmamız çok olağan. Bu sıkışmışlık duygusu, rollerin sekteye uğraması, sorun yaşanması ile sonuçlanabiliyor. Buna bir çözüm bulmak gerektiğinde; kendimi sahneyi daha dikkatli izlerken bulduğum zamanlar oluyor. Bir oyunda, oyuncuların farklı karakterlere ustaca bürünmesi çoğu zaman arzulanan bir durum haline gelebiliyor. Bu noktada; iş yaşamı, ortak kullanım

> alanlarındaki zaruri davranışlar ve benzeri rollerde tiyatro oyuncularından bilinçli bir feyz alınabileceğini düşünüyorum (GK15).

Yanıtlarda görülmektedir ki görüşmeciler gündelik hayatlarında kurdukları iletişimlerde, iletişimde bulunulan kişiye ve konumuna göre, mekâna göre, kendi konumlarına göre veya amaçlarına göre tıpkı sahnedeki bir oyuncu gibi ses ve beden kullanımlarına özen göstermeye çalışarak çeşitli performanslar sergilemektedir. Erving Goffman'a göre bir kişinin başkalarına kendini sunduğu zamanki performansı, davranışlarından çok daha fazla, toplum tarafından resmi olarak onaylanmış değerleri içerir ve temsil eder. Bu yüzden günlük hayattaki bir performansı, içinde bulunduğu toplumun sahip olduğu ahlaki değerlerin ifadesel bir canlandırması ve onaylanması olarak görebiliriz (Goffman, 2014, s. 45). Her toplumsal konum, konumu işgal eden bireye itibar kazandıran ya da aksi şekilde itibar kaybettiren bir toplumsal değere uyum gösterme eğilimindedir. Bu açılardan rol kavramı, Goffman için sosyalleşmenin temel birimidir. Toplumdaki yükümlülükler roller aracılığıyla sağlanırken, onların icrası adına tertipler düzenlenir (Goffman, 2018, s. 91-92).

Günümüz çağdaş dünyasında sınıf kavramının ne ifade ettiği hakkında oyuncular ve yönetmenler genel olarak, yaratılan sanal bilincin artık sınıfsal farklılıkları yok etme noktasına getirdiğini, sosyal medyanın global gücü ile insanların kendi gerçekliklerinden ziyade insanlara sundukları gerçeklik ile yaşamaya alıştıklarını belirttiler.

> Bir simülatif persona var tamam mı, bizim böyle yarattığımız bir de gerçek var, baktığında şimdi millet şu an o çağda. Kendi gibi görünmüyor. Sosyal medyada başka şekilde görünüyor ama realitede işçi… Ve işçinin gerçek, kendi koşullarıyla ilgilenmiyor mesela. Sanal olarak yarattığı personelin koşullarıyla ilgileniyor. Bilinci yok, sınıf bilinci dediğimiz mesele (GK1).

GK2 ise eskiden daha ara katmanlı farklı sınıfların bulunduğunu, ama şimdi ara katmanların giderek azaldığını ve ilerde ekonomi temelli bir sınıf modeli olarak sadece zengin ve fakir olarak iki sınıf olacağını düşündüğünü belirtti (GK2). Bir diğer görüşmeci günümüzde artık enflasyona bağlı olarak orta sınıfın yok olduğunu, bu sebeple de sınıf kavramının değişim ve dönüşüm geçirdiğini belirtiyor (GK13). Bir başka görüşmeci sınıf kavramının kişinin kendini geliştirebilme noktasında önüne sınırlar çıkardığını belirterek

kavramı "sınırlılık" olarak tanımlamıştır (GK10). Bir diğer görüşmeci de her şeyin bir sınıfa ait olduğunu belirterek, sınıf kavramını hep var olan ve de acımasızca daha da derinleşerek sınıflar arası farkın artacağı bir kavram olarak tanımlamıştır (GK8).

"Günümüz dünyasında sınıf kavramının etkileri kendisini en sert biçimde göstermektedir. Ekonomik eşitsizlik arttıkça sınıflar arsı uçurum artmakta, bununla birlikte sınıf kavramı daha fazla keskinleşmeye başlamıştır" (GK9).

"(…) Maddi bir güce sahipseniz diğerlerine göre daha ferah bir yaşam standardına sahip oluyorsunuz. Maalesef sınıfsal yapılar ekonomik ve siyasi gücün etkisiyle şekillenip karşımıza çıkıyor" (GK7).

4.3. Kültürel Sermaye Olarak Tiyatro Sanatına Bakışa Yönelik Bulgular

Oyuncular ve yönetmenlere yöneltilen seyirciyle kurdukları temasta önem verdikleri ve dikkate almaya çalıştıkları bir mesleki tutumları olup olmadığı yönündeki soruya görüşmeciler, kendi yaşamları, hayata ve mesleklerine bakış açıları doğrultusunda farklı yanıtlar vermişlerdir. Bu yanıtlar oyuncular ve yönetmenler arasında da farklılık göstermektedir:

> Tiyatroyla uğraştığımız için, ya seyirci tabi bunun bir parçası olduğundan ötürü şu noktada seyirci tepkisi benim için önemli… Seyirci tepkileri önemli. Nereye tepki veriyor mesela politik göndermeleri olan tepkileri veya işte duygusal yerlerdeki tepkileri ve yani daha katharsis yaşanan yerdeki dönüşümleri. Bunların hepsini ben gözlemliyorum o yüzden ben her oyunumu izlerim. (…) Eş dost akraba veya işte arkadaş kesimi geliyorsa, onları mesela darlayıp soru sorduğum çok olmuştur yani, ne düşünüyorsun, ne yapabiliriz, sence bir sorun var mı? (GK1)

"Amatör gruplara yönetmenlik de yapıyorum aynı zamanda. O yüzden, seyirciyle konuşmak benim. Konuşmak derken birebir konuşmak değil ama… Seyirciyle aynı hizada olmayı seviyorum ben anlatabiliyor muyum? … Yani seyircinin gözüne bakıp beni duyduğundan emin olmak" (GK2).

> Seyirciyi ön planda tutarak hareket ediyorum. Aslında bir oyuncu olarak bu ne kadar doğru ben de hala süreç içerisinde gözlemleme şansı buluyorum. Değerlendirme halim devam ediyor. Çünkü dönem dönem bile seyirci profili şekilleniyor, değişiyor. Ama tamamen seyirci odaklı bir şekilde hareket etmenin de zararlı olabileceğini düşünüyorum. Çünkü oynadığın oyundan, oynadığın rolden bağımsız bir şeyle de gittiğinde oradaki senin ortaya koymak istediğin şeyi çok majör bir şekilde etkilememesi gerektiğini düşünüyorum (GK13).

Bir diğer görüşmeci de tiyatro sanatını "anların sanatı" olarak tanımlarken, en önem verdiği noktanın seyirciyi yok saymamak olduğunu belirtmiş, seyircilerin orada o anda oyuncularla beraber olduklarını bilmelerinin ve hissetmelerin en büyük gayesi olduğunu aktarmıştır (GK8). Bir başka görüşmeci tiyatronun en temelinde hikâye anlatma sanatı olduğunu belirterek, seyirci ile olan temasta seyirciyi yok saymayı ve onlarla savaş halinde olmayı doğru bulmadığını söylemiştir (GK19). Bir diğer görüşmeci ise "samimiyet" vurgusu yapmıştır (GK17).

"Herşeyden önce şu cümleyi gönül rahatlığı ile belirtmeliyim: Seyirci velinimettir. Seyirci olmadan tiyatro olmaz. Seyircinin kutsiyetini önemsememek, kibire düşmek, seyirci seçmek- yargılamak, onlar üzerinde karar verici olmak herşeyden önce yaptığımız işe saygısızlıktır" (GK7).

"(...) Söyleyebileceğim şey samimiyettir. Dile kolay gelen ve birçoğumuzun diline toplum olarak pelesenk olmuş bu kelime üzerinden ne kadar derinlik sağlanabilirse seyirciyle oluşturulan bağın o kadar güçlü ve etkili olabileceğini söyleyebilirim" (GK10).

"En önem verdiğim şey seyircinin oynadığım karakterin kendisine duygusal yakınlık hissetmemesi, karakterimin veya oyunun genelinde kurmak istediğim eleştirel yapının farkında bir gözle izlemesi, savunduğumuz düşünceleri dikkate alması" (GK14).

Görüşmecilerin yorumlarına baktığımızda izleyici ile olan teması önemsedikleri, seyircilere bir şeyleri aktarabilmek ve onlar tarafından anlaşılabilmek istedikleri sonucunu çıkarıyoruz. Bu düşünceler tezin içinde yer alan, sosyolojinin *dışa dönük açıklamacı tavrının* sanat ile toplum arasındaki sosyal bağları görünür kılarak sanatı, açıklanamaz olduğu düşünülen görüşten tam tersi bir tutumla, toplumsal bir görüngü

olarak değerlendirip çözümleyerek onu yarı din olmaktan da uzak tutacağı yönündeki düşünceyi destekler gözükmektedir. Çünkü Brecht'in tiyatronun işlevi üzerinde belirttiği görüşlerine baktığımızda sanatı alıp en yüce yerlere oturtan sanatçı tavırlarını eleştirmiş, insan için en yüce kararların gökyüzünde değil, yeryüzündeki savaşımların sonunda verildiğini belirtmiştir. Görüşmecilerden biri tiyatro sanatını ne kadar kutsallaştırırsan anlamının o kadar küçüleceğini düşündüğünü belirtmiş, bu bakış açılarının tiyatroya zarar verdiğini dile getirmiştir (GK1). Yani bu noktadan baktığımızda bizim için sanatı açıklanamaz, betimlenemez dünyalardan ve yarı-din olmaktan uzak tutmak, sanatçıların seyirci ile aynı seviyede bulunarak onlara bir şeyleri gösterebilmelerine olanak sağlayacaktır. Çünkü unutulmamalıdır ki, Brecht'in de belirttiği gibi "kimse insanların üstüne çıkamaz."

Stanislavski'nin sistem oyuncusu, Grotowski'nin kutsal oyuncusu ve Brecht'in epik oyuncusu (ya da diğer oyunculuk ekolleri ve metotları) düşünüldüğünde, kendi tiyatro anlayışlarına hangisini yakın buldukları yönündeki soruda oyuncular ve yönetmenler genel olarak Türkiye'deki eğitim sistemi ve ülkedeki imkânlara ilişkin kimi eksiklikler üzerinde durmuşlardır. Kimi görüşmeciler de genel anlamda bir ekole bağlı olmadıklarını, edindikleri her deneyimle kendi tarzları ve yaklaşımlarını geliştirmeye çalıştıklarını aktarmıştır.

> Zamanla kendi tekniğinizi anlayışınızı oyunculuk tarzınızı oluşturduğunuzda metotların bir yol olduğunu anlıyorsunuz. Grotowski'nin kutsal oyuncu anlayışında, Brecht'in epik oyuncusunda ya da Stanistlavski metodu içerisinde ve diğer metotlarda bahsettiğim size yön veren bu yollardan ibaret. Öz ve biçim noktasında uyum oluşturacak ölçüde sözü edilen metotlar ile kendinize bir teknik oluşturup kendi yolunu çizmekten yanayım. Mezhep anlayışı gibi görmemek daha doğru olur. Ben oyunculukta kullanılan metottan ziyade, doğru sonuca varabilmekten yanayım (GK7).

"Çeşitli ekoller üzerinden çalışarak hepsini aslında cebime doldurup, çalıştığım işe, yaptığım işe göre cebimden farklı farklı çekiyorum. Biçimsel olarak farklı işler de yapıyorum. Bazen eylemin ön planda olduğu, bazen de sözün ön planda olduğu işler yapıyorum" (GK8).

"Mesleğime metot (sistem) olarak baktığımda birçok metodu çalışıp sonrasında kendiliğinden gelişen bir sistemim olduğunu fark ettim. Gerçeğe en yakın olan, absürt, epik, grotesk oyunlarda dahi o kurulan atmosferin en gerçeğini yansıtmak için çalışıyorum" (GK19).

Kimi görüşmeciler ise eğitim hayatlarında deneyimledikleri oyunculuk metotları arasından özellikle bir tanesine yönelik çalışmalara ilişkin yakınlıklarını dile getirmiştir. Örneğin görüşmecilerden biri Brecht'in epik anlayışını her zaman kendine daha yakın hissettiğini, seyirci ile kurulan dramatik bağdan ziyade seyircide eleştirel düşünme bakımından bir bilinç hali yaratmayı hedeflediğini belirtmiştir (GK14).

"Eğitim aldığım ve öğretmeye çalıştığım metotlar arasında Grotowski ve Barba yer alıyor. Bu metotlara yakın hissetmemin sebepleri arasında, prova sürecinde oyuncuya özgür alan açması ve oyunda hiçbir boşluk kalmadan her şeyi oyuncu için belirlemiş bir şekilde sunması bulunuyor" (GK20).

"Seyirci, oyuncu arkadaşlarım veya kendi içimde doğal olanı bulup iletişimi forse etmemek öncelikli hedefim. Bunun kaynağı olarak da sistem oyuncusu olmayı kendime yakın görmem sayılabilir" (GK17).

> Ben Ferhan Şensoy sayesinde tanıştım Brecht ve epik tiyatrosuyla. Başta hiçbir şey anlamadım. (…) Çin tiyatrosuna gitmesi ve aslında işte orta oyunumuzda da olan özellikleri tiyatrosunda kullanılması yakınlık durumu yaratıyor bence, bu topraklardaki tiyatroya bakış açısıyla Brecht'in oluşturduğu yapı. Başlangıçta öyle başladım, sonra konservatuar yıllarında tabi Stanislavski, Grotowski dıştan içe içten dışa bunlarla da bunlarla da tanışınca şekillendi değişti. Diğer taraflarımı da keşfettim. Şu an değişiyor dönüşüyor ve şekillenmeye devam ediyor. (...) Brecht'in tiyatro dünyası çok daha seyirciyle beraber yapılan bir şey havası veriyor… Revize günümüze odaklı daha şekilde olduğunda bana daha yakın geliyor (GK13).

Bir başka görüşmeci ise bir oyuncu olarak düşündüğünde, Grotowski ve Brecht'in konservatuarlarda zaten öğretilmediğini, temelde kurulduğundan beri Stanislavski'nin metotlarının öğretildiğini, epik dersinin seçmeli olarak bir tiyatro tarihi dersinde

vurgulanabildiğini belirtiyor (GK1). Görüşmecilerden bazıları bu yöndeki eksikliklerini yurt dışındaki çalışmalarla gidermeye çalışmışlar. GK2 Stanislavski sisteminin yanında Lecoq okulunun 6 aylık bir kursuna gittiğini söylemiş, GK1 ise Grotowski'nin öğrencisi Barba ile bir çalışma süreci geçirdiğini dile getirmiştir:

> Yani şimdi bir şimdi oyuncu olarak düşünecek olursak, bizim şeyimizde zaten öğretilmiyor Grotowski ve şey, Brecht. Yani konservatuarlarda zaten öğretilmiyor. Stanislavski öğretiliyor bizde. Yani en temelde, yani kurulduğundan beri. 36'da kurulan devlet konservatuarından beri bizde Stanislavski öğretilir. Yani epik dersi seçmeli olabiliyor bizim okulda olduğu gibi ya da işte bir tiyatro tarihi dersinde vurgulanabiliyor. Yani böyle araya sıkıştırılmış bir şey. Grotowski zaten yok (GK1).

Bu noktada görülüyor ki, genel olarak okullardaki oyunculuk eğitiminde Stanislavski'nin oyunculuk sistemi temel alınmaktadır. Brecht'in gerçekçi tiyatro anlayışını "yanılsamacı tiyatro anlayışı" olarak nitelendirdiğini düşünürsek oyunculuk eğitiminde dışa dönük yönelimin öğrenciler için sanat ve toplum arasındaki sosyal bağlantıyı görünür kılacağını öngörebilir, sanat eserlerinin estetikçi uzmanlarca ihmal edilen yanlarını aydınlatmak ve öğrencilerde içselleşmiş olanı parçalayabilmek noktasında temel teşkil edebileceğini dile getirebiliriz. Bu tez çalışmasının savunduğu şekliyle görülmektedir ki öğrencilerin toplumsallık bağlamında daha derinlikli düşünceler taşıyarak sanata yaklaşmalarına imkân tanıyan kuramsal derslerine önemli bir katkı olarak, sosyolojinin gerçeğin ardından gerçeği arayan yaklaşımları oldukça önem taşımaktadır. Brecht'in de üstünde durduğu gibi değişim ve dönüşüm kaçınılmazdır, dolayısıyla da tiyatro her zaman için gelişim içinde olmalı, çağını iyi tanımalı, diyalektik bakış açısıyla tiyatro sanatının ve seyirci ile kurulan iletişimin nereden gelip nereye gidebileceğini öngörebilmelidir.

> Stanislavski veya Brecht değilseniz onların sistemini kullandığınızda asıl olarak bulunmuş pedagojik bir yöntemi tekrar edersiniz. Ancak yeni bir estetik araç ve dil üretmek istiyorsak o sistemlerin kurucuları gibi yeni bir dil bulmak için kollarımızı sıvamamız gerekir. Bu nedenle herhangi bir sisteme bağlı kalmaktansa bu sistemlerin nasıl çalıştığını incelemek, nasıl bir araya geleceğine bakmak, bunlardan yeni bir dil oluşturmaya çalışmak bana tiyatroda daha fazla heyecan veriyor (GK9).

> Farklı ekollerin oluşmasının temelinde anlatımı kişinin özgün dünyasından yansıyan bir yorumla daha etkili ve daha iyi aktarabilmeye dair bir arayış vardır. (…) Tiyatro sanatında farklı ekoller o ekolü talep eden farklı seyircilerle daha organik bir bağın kurulması adına kendi yöntemlerini beraberinde getirmiştir. Bu bilgiler ışığında içinde bulunduğum projedeki görevimin ne olduğunun pek bir önemi olmuyor. Seyirciyle projenin buluşma anına kadar hangi ekolün hangi çalışması olduğunu gözetmeksizin o bağı güçlendirebilecek her şeyi kullanmayı tercih eden, bu arayışta ve merakta bir yerde görüyorum kendimi (GK10).

Hem yönetmenlere hem de oyunculara yöneltilen oyun seçerken kriterlerinin neler olduğu sorusuna özellikle yönetmenler toplumsallık vurgusu yaparak, kişisel seçimlerinin yanında toplumun ihtiyaçlarını da gözettiklerini belirtmiş, bu tez bağlamında savunulan tiyatronun toplumun ihtiyaçları doğrultusunda toplumsal hareketler ve toplumsal değişimler ile şekillendiğini ve tiyatronun toplumun ihtiyaçlarına cevap vermesi gerekliliğini destekler gözükmektedir:

> (…) Senin ihtiyaçların, toplumun ihtiyacı, ya da işte bilmiyorum. Değişkenlik iyidir bence ya(…) Mesela Sezuan yapmak istedim biraz da belki bir şeyler söylemek istediğim için yani biraz böyle politik duruş da olabilir bu, onla ona da yorabilir bir şeyler söyleme bir şeyler yapma ihtiyacı hissettim politik anlamda(…) O an o dönem tam böyle seçim arifeler bilmem ne, zaten her taraf siyaset konuşuluyor, nereyi açarsan aç falan artık böyle kusmak üzereydik falan (GK1).

"Oyun seçimlerinde genelde, topluluk olarak ihtiyaçlarımız, iyi veya eksik yönlerimiz üzerinde düşünerek hareket etmeye çalışıyoruz" (GK20).

Bu noktada GK1'nin halka bir şeyler söyleyebilmek istediğinde toplumbilimine önem veren bir yazarın metnini seçmiş olması bu tez açısından dikkate değerdir. GK14 de kriterini "seyircide düşünce farklılığı yaratabilmek" olarak tanımlamıştır (GK14). GK2 verdiği yanıtta ise etnik kökenine ilişkin bir vurgu yaparak, bu etnik kökene sahip izleyicilerin daha çok dramdan ziyade komedi oyunlarını arzu ettiğini fakat kendisinin yönetmen olarak minik de olsa bir mesajı olan oyunları tercih ettiğini söylüyor. Oyuncu olarak ise kendisini zorlayacak şeyleri çok sevdiğini belirtiyor (GK2).

"(...) Derdini ne şekilde aktardığını ve ne gibi ögelerle bunu doldurduğunu metin bazlı baktığımda önemsiyorum ve beni oyun oynama eğlencesine o araştırma sürecine nasıl çeker ona bakıyorum" (GK13).

"Kendi yazdığım oyunları sahneye koyabilmek gibi bir avantajım var. Oyunlarımda daha çok sosyolojik krizler, yoksulluk, aşk gibi çatışma unsuru oluşturan kavramların olmasına önem veriyorum. Daha içinden çıktığım topluma has özellikleri anlatmak daha samimi geliyor bana" (GK7).

Bu görüşlere bakılırsa görüşmecilerin toplumsal bağlama önem verdiği, kendi toplumsal hayatlarının ve sosyal çevrelerinin de sahnelemeye ilişkin seçimlerini etkilediği sonucu çıkıyor.

Bu araştırmada seyircilerle yapılan görüşmelerde ortaya çıkması amaçlanan şey, Zolberg'in de belirttiği gibi sanat nasıl ki boşlukta yaratılmıyorsa bir izleyici olmadan var olamayacağı düşüncesiyle, seyircileri zevk peşinde bir varlık olarak görmek yerine, yöneldikleri sanat biçimleri gibi toplumsal bir inşa olduğunu gösterebilmektir. Bu bağlamda gerçekleştirilen görüşmelerde tiyatro sanatıyla olan ilişkilerini tanımlarken görüşmeciler farklı unsurlara dikkat çekmişlerdir. Genel anlamda canlı bir performans olmasının yarattığı etkileşim, oyuncuların hissettirdiği duygular ve sahne üstünde aktarılan konuların kendilerine kattıkları doğrultusunda tiyatro sanatına verdikleri değerden ve hayatlarındaki öneminden bahsetmişlerdir.

> Sanatın, iletişimi en yalın ve güçlü olan alanlarından biri olan tiyatroyu; toplum ve birey arasındaki bağı kuvvetlendiren bir itici güç olarak ele alıyorum. Bu güç ile kitlelere ulaşmayı hızlandırırken sahneyi izlemenin büyülü deneyimiyle toplumdan geri bildirimi de en doğal biçimde almış alıyoruz. Tiyatro; kentsel, ulusal veya uluslararası sınırlardaki kültürel mirasın aktarımını ise pragmatik anlayışı ustaca gizleyerek hayatın akışı içinde gelecek nesillere sunuyor. Bireysel açıdan; sorgulama, düşündürme, tanıma, tartışma ve benzeri eylemleri açığa çıkarıyor (GK15).

Bir diğer görüşmeci kendisini iyi bir tiyatro sever olarak tanımlarken, tiyatro sanatını da bir "meditasyon aracı" olarak tanımlamıştır (GK5). Bir görüşmeci ise tiyatronun kendisine her zaman iyi geldiğini belirterek, gerek bir oyun izlerken gerekse sahne

üstünde olduğunda kendini özgür ve sınırsız bir alanda yenilenmiş gibi hissettiğini dile getirmiştir (GK18). Başka bir görüşmeci tiyatronun hayatı ve insan ilişkilerini insana anlatmanın en iyi ve başarılı yolu olduğunu belirtmiştir (GK12). Bir diğeri ise tiyatro sanatının kendinde bir bilinçlenme yarattığını belirterek, eserde işlenen konuları araştırmaya merak duyduğunu, ayrıca tiyatro sanatına ilişkin sanat alanından arkadaşlarıyla alan üzerinde bilgi edinme amaçlı sohbet ettiğini dile getirmiştir (GK6).

Bir başka görüşmeci sahne üstünde tiyatronun etkileşim gücüne değinmiş ve insanlara aktardıkları doğrultusunda tiyatronun kendindeki karşılığını "vicdan" olarak açıklamıştır:

"Tiyatro insanlık tarihi ile başlayan bir gösteri sanatı olması ve her çağda söyleyecek sözü olması bakımından, vicdanım olarak tanımlarım" (GK4).

Yukarıdaki yorumlara baktığımız zaman Ranciere'in seyircide uyanması gerektiğine inandığı "özgürleşmenin" izlerini görmekteyiz. Ranciere'in özgürleşme ile seyircide geçekleşeceğine inandığı eylemde bulunma, seçme, gözlemleme, gördüğünü diğer sahnelerde, başka yerlerde gördüğü başka şeylerle karşılaştırma, ilişkilendirme ve yorumlama halinin, görüşmeciler tarafından desteklenmiş ve amaç edinilmiş olduğu gözükmektedir. Tiyatro sanat dalları içinde o ana içkin performansa dayalı yanıyla diğer sanat dallarından ayrılırken, seyirciler ile karşılıklı güçlü etkileşim şansı ile hem kültürel mirası bireylere aktarabilen, hem de diyalektik bir tutumla seyircilerde bilinç yaratarak gelecek nesillerin toplumsal inşasına katkıda bulunabilen etkin bir yapıya sahiptir.

Karşıt bir görüş olarak GK11'in görüşüne bakıldığında tiyatro sanatının ve oyunculuğun kutsallık atfedilerek icra edilmesine karşı görüşmecinin bir hoşnutsuzluğu olduğu görülmüştür ve tiyatro sanatını barışık olmadığı bir sanat türü olarak açıklamıştır:

> Bir sinema meraklısı olarak bir yanımız tiyatroya dönük olsa da çok iyi örnekleri dışında takip edebildiğim ve keyif alabildiğim bir sanat dalı değil, bunda birazcık özellikle tiyatronun mutfağında yer alanlar tarafından kutsallaştırılıp mutlak bir referans noktası olarak kabul edilmesinden duyduğum rahatsızlığın da payı var (GK11).

GK3 ise GK11'in "sinema" vurgusuna karşı sinemaya başka bir görüşle yaklaşmıştır:

"(...) Çok değer veriyorum yani. Sinemadan ayrıldığı nokta, orada canlı bir performans ve her zaman aslında o kişinin yansıtmış olduğu enerji, o günkü oyunlara genel şartlarına göre değişebiliyor. Bayağı böyle içime işliyor diyebilirim" (GK3).

İzlemek için ne tür tiyatro oyunlarını tercih ettikleri ve oyun izlemeye giderken temel beklentilerinin neler olduğu hakkında görüşmeciler genel olarak bir tür ayırt etmediklerini söylemiş, beklentilerini "keyifli vakit geçirmek", "insani değerler elde etmek", "öğrenmek" ve "başka bir gerçekliğe dahil olmak" olarak tanımlamıştır. Ayrıca bazı görüşmeciler ekonomik sebeplerin de tercihlerini etkilediğini belirtmişlerdir.

"(...) Çıkışta insani olarak bana ne değer kattığı, yeni ne öğrendim soruları olur... Önemli olan bana neler ve diğer izleyicilere neler kattığıdır" (GK4).

"Oyun akışına önem veriyorum. Sahnelenme süresince ilgim aktif kaldığı sürece oyunun tarzına göre uyum sağlıyorum ve oyunun verdiğini almaya çalışıyorum" (GK6).

Bir başka görüşmeci temel beklentisinin tıpkı kitap okumada olduğu gibi orada anda kaybolup gitmek ve başka bir gerçekliğe ait olmak olduğunu belirtmiştir (GK3). Bir diğeri ise komedi oyunlarının kendisini rahatlattığını ama bununla beraber dram ve politik tiyatroları da sevdiğini, ekonomik durumu doğrultusunda daha çok ödenekli tiyatroları tercih ettiğini aktarmıştır (GK5). Bir diğer görüşmeci de temel olarak başka bir gerçekçilik içinde olabilmeyi sevdiğini belirterek, trajikomik oyunları daha çok sevdiğini ve daha çok devlet tiyatrosu oyunlarını tercih ettiğini dile getirmiştir (GK18).

"Duygu ve düşünce dünyamda yeni bir pencere açmama yardım edecek bir eser olması tercih sebebim oluyor. (...) Sadece deneysel oyunlar hiç ilgimi çekmediği için bunlar dışındaki türleri tercih ediyorum" (GK11).

> Çoğunlukla başka bir gerçekliğe dahil olmak ve günlük hayatımın dışına çıkmak için tercih ederim. Tabii ki bunun dışında bana verdiği birikim de tiyatroyu sevmemdeki bir diğer etken. Genellikle oyunun konusu benim için önemlidir, politik, dram veya başka bir tür fark etmez (GK12).

Bir diğer görüşmeci (GK16) ise bir tiyatro bölümü öğrencisi olarak tiyatroların kar amacı gütmesi ile ilgili kaygısını dile getirerek şöyle görüş bildirmiştir:

"Beğenilen şeylerin taklit edilerek tükenene kadar aynı şeyleri yapıp sonra bir yenisine geçmek tiyatroda da bir huy haline geldi maalesef ve bu özgün, yaratıcı ve şaşırtıcı tiyatro işlerini bulunmaz Hint kumaşı haline getirdi" (GK16).

Kültür sanat alanındaki bir sorumlu olarak bir şehre gelecek tiyatro oyunlarının seçicisi olan GK15, genel olarak tiyatroya bakış açısını, beklentilerini ve tercihlerini şu şekilde açıklamıştır:

> Günlük yaşamın ağırlığını bir kenara bırakarak birkaç saatliğine, aynı amaç ile aynı yere gelen insanların arasında tiyatronun atmosferini solumak/solutmaya vesile olmak kıymeti yadsınan bir durum. Ancak bizim gibi toplumsal faydayı gözeten kurumsal organizasyonlarda temel amaçlardan bir tanesi diyebiliriz. Buna ek olarak yerel düzeyde; kentsel kültüre katkı sunacak içerikler tercih edilirken daha önceki organizasyonların geri bildirimlerini de dikkate alıyoruz. Ulusal açıdan toplumun ruh hali düşünüldüğünde yerele yansıması ölçüldüğünde, geri bildirimlerin de etkisiyle genellikle komedi oyunlarını tercih ettiğimizi söyleyebiliriz. Dönemin gündemiyle örtüşen konu, kişi veya oyun tercihlerimiz ise sosyal mesaj kaygısı taşıyor. Sosyal mesajların çerçevesi ise yine kentsel geri bildirimler, kurumsal vizyon ve hedefler ışığında çiziliyor. Güncel seçimlerin yanı sıra; özel gün ve haftalarda mesaj kaygısı artarken günün/haftanın içeriğine bağlı olarak farklı türlere de yer veriliyor. Elbette teknik açıdan da değerlendirilen oyunların seçiminde ise; oyunculuğun kalitesi, ekibin profesyonelliği ve kurumun imkânlarının yeterliliği devreye giriyor (GK15).

Görüşmecinin yorumuna baktığımızda görülüyor ki, hangi oyunun kentte sergileneceği belirlenirken, eserin üreticilerinin sahne üstündeki performanslarının niteliğinin yanında, hatta bundan daha önemli bir etken olarak, kurumsal yapının getirdiği vizyon, toplumsal fayda ve tarihsel bağlamıyla eserin halka vereceği sosyal mesaj etkili olmaktadır. Bu noktada açıktır ki insan düşüncesi ve bilinci tarihsel olarak oluşmaktadır ve eylem imkânları da tarihsel ve toplumsal olarak konumlanmış ve tanımlanmıştır. Dolayısıyla estetik değer de toplumsal bir inşadır ve birçok kurumsal ve toplumsal etkenin işin içinde olduğu sürekli değişen karmaşık koşulların bir sonucudur. Ayrıca diğer görüşmeci yanıtları da bizi "başka bir gerçekliğe dahil olma" noktasında Berger ve Luckmann'ın

tiyatro örneklemesine götürmektedir. Berger ve Luckmann'a göre seyirci tiyatroda gündelik hayatın düzeniyle alakalı olan ya da alakası bulunmayan bir düzene, başka bir deyişle de kendine özgü anlamlara sahip 'başka bir dünyaya taşınmış' olmaktadır. "*Perde kapandığında ise seyirci, birkaç dakika öncesine kadar yapılan gösteri ne kadar canlı olursa olsun, şimdi temelsiz ve geçici görünen sahnedeki gerçeklikle karşılaştırarak gündelik hayatın asli gerçekliğine, yani 'gerçekliğe geri döner'*" (Berger ve Luckmann, 2008, s. 40).

İzledikleri bir tiyatro oyununun iyi bir oyun olduğunu, ya da oyundaki bir oyuncunun iyi bir oyuncu olduğunu, yani başarı kriterini, neyin belirlediğine ilişkin görüşmeciler farklı yanıtlar vermişlerdir: Oyun sırasında algılarının hep canlı ve diri tutulması, oyuncuların duygularının kendilerinde duygular yaratması, kendilerine derinlikli sorular sordurabilmesi vb.

"Bir oyun izlerken iki kişi olarak izlerim tiyatrocu kimliğim ve sıradan hiç tiyatro izlememiş ilk defa tiyatro oyunu izleyen kişi gibi izlerim. Eğer oyun her iki kişide de iyi duygular, sorular bırakmış ise benim için başarılı olmuş demektir" (GK4).

Bir diğer görüşmeci kendisi için en önemli olanın akış ve kurgunun ilgiyi canlı tutması olduğunu belirtmiş, bunun yanında yüzeysel konulara sahip bir komedi ya da entelektüel birikim sağlayabilecek derin bir konuya sahip olmasının kendisi için bir fark yaratmadığını belirtmiştir (GK6).

"Oyunun genel olarak basit anlaşılır olması gerektiğini düşünüyorum. Konu derin olsa bile seyirciye basit bir şekilde anlatmak mümkün. Oyuncunun performansı ile ilgili bana göre en önemli şey, oynadığı karaktere tamamen bürünmesi. Kendi karakterinin seyirciye belli edilmemesi gerektiğini düşünüyorum" (GK12).

GK12 gibi GK3 de yine çalışmanın konu başlıklarından olan oyuncunun karakter yaratımını, yani kendi gündelik hayatındaki kendinden tamamen sıyrılarak bambaşka bir toplumsal yapının bireyi olarak karakteri inşa etme noktasında, sahne üstü performansını "Organsız bedenin keşfi" ile ilişkilendiren savını destekler niteliktedir:

> Yani, oyuncunun o role kendini kaptırması, o rolü bana yansıtması yani benim için önemli olan mesela, başrol değil de, karakterin kendisi oluyor aslında…

> Oyunu gerçekleştirirken o karakterle özdeşleştiği zaman, o karakter öyle bir sivriliyor ki gerçekten birdenbire böyle inanılmaz bir enerji yayıyor (GK3).

"Bir insanın sahnede tamamen kendisini oynamasını seyre değer bulacağımı sanmıyorum. Sanırım yansıttığı karakteri bizim beğeni dünyamıza hitap edecek şekilde estetize etmesi de gerekli olacaktır, bunu yapabilen insanlar iyi bir oyuncu olabiliyor" (GK11).

"(...) Ses, ışık tasarımı, reji, oturma düzeni vs. gibi uzantıların düzgün altı dolu işlenerek yapılması oyunu iyi bir oyun haline getirir fakat bunları yaparken makineleşmeden o hissi kaçırmadan yapmak gerekir" (GK16).

"Benim için izlediğim bir tiyatro oyununun iyi olduğunu özellikle oyuncunun duygusunun bana geçmesi ve saate bakmamam belirler, su gibi geçmişse oyun, bir şekilde oyuncunun duygusu bende kahkaha ya da gözyaşı gibi yansımışsa iyi bir oyundur" (GK5).

Bir görüşmeci "akıcılık" ve "istikrar" vurgusu yaparken (GK18), GK15 ise bir oyunun ya da oyuncunun iyiliğini "profesyonellik" ve "kriz yönetimi" üzerinden tanımlamıştır:

> (…) Seyircinin enerjisinin oyun boyunca düşmemesi, olası tepki ve diğer reaksiyonların sahnede ustalıkla karşılanması belirleyici oluyor. Performans sırasında yaşanabilecek olumsuz durumların yönetilerek seyirciye pozitif yansıtılması, oyun sonrasında gelecek yorumlara etki ediyor. (…) Kurumsal bağlamda özetleyecek olursak; oyun boyunca performansın sekteye uğramadan akması, zamanında başlayıp sürenin uzatılmaması, teknik aksaklıkların istisnai dozda kalması başarılı olduğunu gösteriyor (GK15).

Karakterlerinizi sınıfsal bir düzene oturtur musunuz sorusuna oyuncular ve yönetmenler genel olarak evet yanıtını verirken, özellikle metnin dramaturgisinde toplumsal sınıfa, metnin içindeki öykünün geçtiği toplumun ve oradaki yapısal düzenin keşfine önem verdiklerini belirtmişlerdir.

> (…) Text var bir dünya var bir şey bir şey yazar onu bir anlama süreci var yani o anlama sürecinde de işin içerisine hangi sınıf olursa olsun proleter kesim mi anlatıyor, daha aristokrat mı, burjuva mı ne bileyim daha başka bir yerden mi

> alıyor? Yani bütün o şeyi bakıyorsun, yani tüm sınıfları varsa çözümlüyorsun (GK1).

> Nasıl ki karakterin analizinde psikolojik özelliklerini, fizyolojik özelliklerini inceliyorsak, yine aynı şekilde sosyolojik olarak da incelemek durumundayız. Küçük burjuva mı, büyük burjuva mı, ya da soylu biri mi? Bir asilzade mi, işçi mi? Karakterle alakalı yanıtlanması gereken sorulardan biri de o karakterin sınıfsal özelliğidir (GK7).

"Ait olduğu sınıf da, ait olmak istediği sınıf da karaktere dair bir şeyler söylüyor ve oyuncuya prova döneminde yardım ediyor" (GK17).

"Sınıf kavramı günümüz dünyasında her şeyi etkiler. Beslenmek, postür, eğitim. Birçok şey maalesef sınıfsal. Role de böyle bakmak zorundayım" (GK19).

> Karakterlerimi ekonomik ve kültürel olarak orta alt sınıf olarak tanımlıyorum. Pierre Bourdieu'ün ayrım kavramından yola çıkarak Hristiyan mistisizminin düşüş kavramını karakterlerin günümüz dramatik yazımında daha işlevsel olduğunu düşünüyorum. Günümüz toplumundaki sol ideolojik yok oluş yüzünden karakterlerin kendilerine yabancılaşmış bir mistisizm içinde daha iyiyi umdukları dünyanın çöküşüne şahitlik etmesindeki katartik etkinin oyunlardaki etkisini kurmaya çalışıyorum (GK9).

"Bir karakter form ve psikolojik tutum üzerine çalışırken, karakterin özellikleri dolaylı olarak sınıfsal bir konum belirlemeye başlar. Ancak bu karakter çalışmasında özellikle çalıştığım bir alan değildir. Karakterin fiziksel ve ruhsal yansıtılma biçimi ile daha çok ilgilenmekteyim" (GK20).

Günümüzün toplumsal öncelikleri dikkate alındığında sahneye konulan oyunla günümüz toplumsal gerçekliği arasındaki ilişki ile alakalı olarak GK1 ülkede bir liyakatsizlik olduğunu, herkesin çıkarının peşinde, Aynı oyundaki Sezuan'da yaşananlar gibi, herkesin birbirinin üzerine basarak adım atarak yukarıya çıkmaya çalıştığını belirtiyor ve bunu bir sosyal çürüme olarak nitelendiriyor (GK1).

> Bence birebir bir ilişki var. Yani Shen Te'nin oyundaki her bir bireyle kurduğu ilişkiyi toplumda herhangi birinin yerine koyarak size okuyabilirim yani. Tanrı'ya iktidar derim, çok basit olur ama öyledir yani… Kapitalist sistem derim yaşadığı şeye. Yani bence birebir hiçbir şey değişmemiş (GK2).

"(...) Paralel olduğunu düşünüyorum. Alt ve alt-orta sınıf özelinde, bireylerin olgulara yaklaşımı da bu düşünceden hareketle ekonomik sebep-sonuçlarla şekilleniyor ve bir tanrı dokunuşu olmadan değişemiyor" (GK17).

> Oyunun sonunda sorulan soru hala güncelliğini koruyor. İyi insan kötü insan kavramı mesela başlı başına hala yüzyıllardır süregelen bir soru. (…) Marxist olduğunu, komünist şair olduğunu, tiyatrosunda politikayı ne kadar ön planda tuttuğunu, direkt politik bir yerden tiyatroyu kullandığını biliyoruz. Günümüzde içinde yaşadığımız toplumda aslında hala bu dertleri taşıyan, hala bu dertleri farklı bir şekilde bakmaya çalışan, ama bir şekilde bu derdin içinde süre gelen bir yapı olduğunu düşünüyorum (GK13).

> Ben tiyatronun hayatın ta kendisi olduğunu düşünenlerdenim. Bu nedenle günümüzün sorunlarını geçmişle olan bağlantılarını eksiksiz bir biçimde sahneye aktarılmasından yanayım. Günümüz gerçeklik algısı başka bir seviyeye geldi artık. Daha keskin bir dilli ve üslubu var. Oyun sahne seyirci ilişkisi, toplumsal ilişkilerin iç içe yer aldığı bir alan olmalı. (…) Kendisiyle yüzleşmesini sağlamamız gerek. İçinde bulunduğu flu durumdan çıkmasını irkilerek adeta soğuk duş almışçasına ya da sokakta aniden önümüzden bir motor geçtiğinde irkildiğimizde hissettiğimiz o kendimizi hatırlama hissini devreye sokmak (GK7).

4.4. Tiyatro Sanatının Toplumu Şekillendirme Gücüne Yönelik Bulgular

Oyunculara ve yönetmenlere toplumsal anlamda sanat dalları arasında tiyatronun etkileşim gücü ve bu bağlamda tiyatro sanatının diğer sanat dallarından farkı sorulduğunda görüşmeciler tiyatronun yüksek etkileşim gücüne değinse de, izleyici sayısından ve kitlelere ulaşabilme imkânlarının kısıtlılığından söz etmişlerdir:

> 18. ve 19. yüzyıllar içerisinde tiyatro en güçlü kamusal alan olsa da bugün tiyatro bu işlevini yitirmeye yüz tutmuş bir haldedir. Bunun açıkça tiyatronun temelde seyirci ile kurduğu katarsis ilişkisinin artık sinema ve bilgisayar oyunları sayesinde deneyim haline getirilmeye en yakın biçimde uygulandığını görmekteyiz. Bunun için artık bu deneyimin kolektif bir biçimde alımlanmasının başka yolları oluşmuş durumdadır (GK9).

> Kültürel olarak gelişmiş ülke sınıfında yer alan ülkelerde sadece tiyatro değil tüm sanat dalları ihtiyaç addedilen bir çizgide seyrederken, maalesef ülkemizde eğlence sektörü gibi bir kalıba sıkıştırılmış bir alanda kendine yer bulmaktadır. Topluma bu yönde lanse edilen bir ortamda sanatın iyileştirici ve güzelleştirici gücünden belli bir sanatsever zümre dışında gerektiği kadar faydalanamıyoruz diye düşünüyorum (GK10).

Bir başka görüşmeci tiyatronun kitleler üzerindeki etkisini "ekonomik" ve "kültürel" olarak tanımlamıştır:

> Bir kere diğer sanat dallarından çok geride, Türkiye bazında söylüyorum. Yani eski şeyi yok, etkileyiciliği yok. Bunun bir sürü sebebi var. Birincisi ekonomik. Hani Devlet Tiyatroları, Şehir Tiyatroları daha uygun biletlerde satılıyor, orada daha çok izleme şansı oluyor insanların, ama diğer özel tiyatrolardaki gibi daha alternatif daha yenilikçi daha Çağdaş işlere ulaşma şansı yok (GK1).

> Tiyatronun etkileşim gücünün diğer daha görünür olan sanat dallarına kıyasla zayıf olduğu aşikar. Tiyatro toplulukları çok büyük ümitlerle oyun çıkarmak için vakit ve para harcıyorlar. Günümüzde prodüksiyonel bir tiyatro olmadıkça görünür olmanın pek imkânı yok. Oyun çıktıktan sonra umulduğu gibi geniş kitlelere ulaşmasa bile yeni bir oyun için tekrar şans deneniyor (GK20).

Bu noktada tez çalışmasında bu sorunun sorulması ile amaçlananın ve yanıt olarak öngörülenin dışında yanıtlarla karşılaşılmıştır. Genel olarak tiyatronun seyirci ile o ana içkin birebir bir etkileşim ortamı sağlamasından ötürü görüşmecilerden tiyatronun gücüne ilişkin olumlu yanıtlar alınacağı öngörülürken, görüşmeciler soruyu kendi toplumsallıkları bağlamında değerlendirerek oyunlara gelen seyirci sayısındaki azlığa

vurgu yapmış, ekonomik, tarihsel ve kültürel öğelerin etkilerini değerlendirerek, tiyatronun ülkedeki etkileşim gücünü oldukça düşük bulduklarını dile getirmişlerdir. Kimi görüşmeciler ise ülkedeki etkileşimi zayıf bulsa da, tiyatro sanatına ilişkin genel bir değerlendirmeye yaparak, tiyatronun gücüne olan inançlarını dile getirmişlerdir.

> Diğer sanat dallarına kıyasla tiyatronun etkileşim gücünü düşük hacimli ama yoğun buluyorum. Nicelik olarak az insana ulaşmasına rağmen ulaştığı insanlardaki etkisinin yüksek olduğunu düşünüyorum. (...) Tiyatronun izleyici için pahalı bir hale geldiği, dikkat süremizin de saniyelerle sınırlandığı bu yeni dünyada beklentimizi yükseltmek mantıklı gelmiyor (GK17).

> Tiyatro, çağlar boyunca pek çok kez insan ilgisinden uzaklaşmış veya tam merkezine oturmuştur. Bu yüzden bu beklentinin bugün azalması yarın yeni bir toplumsal koşul içinde daha çok ilgi gösterilmeyeceğini göstermez. Bu yüzden tiyatroya olan ilgi bugün beklenilenden daha düşük olsa da başka bir zamanda bu durumun değişeceğine inanıyorum (GK9).

> Yani etkileşim gücü bakmayın bizim tiyatro izleyicisinin sayısı az ama, bence gücü çok fazla aslında. Birebir bir temas olduğu için. Ya bizde biraz daha maalesef hani celebrity'ler nerede izleyici orada olduğu için, onların yaptığı işler sadece etkili olabiliyor ama bence tiyatro hani birebir karşımızda biri olduğu için daha etkili (GK2).

> Güçlü bir anlatı aracı olarak aracı olarak şu an günümüzde belki aynı gücünde değil belki ama hala bir söz söyleme bir hikaye anlatma kürsüsünün gücünü koruyor olması bile aslında bunu gösteriyor. (…) Biraz daha zor gibi geliyor eskiye nazaran Çünkü odaklanma konsantrasyon dağılma gibi noktalarda çok daha dağılmaya müsait bir yapıdayız artık geçmişe oranla (GK13).

Bir görüşmeci de tiyatronun gücüne değinirken, tiyatroyu yüzyıllardır var olan ve var olacak olan bir sanat dalı olarak tanımlarken, tiyatronun görsel sanatlar, hareket, müzik ve edebiyat ile doğrudan ilgili bir sanat olduğunu, tiyatronun farkının ise hepsini içinde barındırması olduğunu aktarmıştır (GK8). Bir diğer görüşmeci de GK8'i destekleyecek şekilde görüş bildirmiştir:

> Tiyatro, mevcut olan tüm sanatları içinde barındırır. Dekor anlamında ele alındığında mimari bir anlayışı ele alır, yine dekor üzerinden değerlendirdiğimizde heykel sanatını simgesel anlayışı görürüz. Kullanılan motifler, tüm renkler ifadeler bize resim sanatından faydalanıldığının kanıtıdır. Söylenilen cümlelerin edebi oluşu, kullanılan müziklerin anlamsallığı tiyatronun başlı başına bir sanat şöleni olduğu gerçeğini seyirciye yansıtır (GK7).

"Aristo poetika da tragedya bütün sanatlardan beslenir der. Tiyatro hayatın çok içindendir ve herkese ulaşır. Sosyolojik bir tespit yapacak olursam; kendi ülkemizde sabit tiyatroların olduğu şehirlerle hiç tiyatronun olmadığı şehirler arasında çok fazla fark olduğunu gözlemledim" (GK19).

> Bütün sanat dalları toplumsal bakış açısında baktığımızda aynı yöne farklı yapılarda seyirciye ulaştığını düşünüyorum. Bazen bir Bertolt Brecht oyunu izlerken bakış açımızın değişmesi ile başka bir gün Edward Hopper in bir tablosuna bakarken hissettiğimiz düşüncelerle aynı olabilir. Farklı sanat dalları ama aynı yöne giden düzlemde bağlar kurabiliriz (GK14).

Seyircilere döndüğümüz zaman tiyatronun etkisi ve diğer sanat dallarından farkı hakkında konuşurken özellikle tiyatronun "canlı" bir performans olmasına ve "o ana içkin" olmasına değindiklerini görüyoruz. GK3' e göre oyuncunun sahnede yansıtmış olduğu enerjinin, o günkü oyunlara genel şartlarına göre değişebilse de içine işlediğini belirtiyor (GK3). Bir başka görüşmeci de sanatın iletişimi en yalın ve güçlü olan alanlarından biri olan tiyatronun, toplum ve birey arasındaki bağı kuvvetlendiren, sorgulatan, düşündüren, tanıtan ve tartıştıran bir itici güç olduğunu düşünmektedir (GK15).

> Tiyatronun anlatım biçimi olarak seyirciyle her daim iç içe olması ve canlı bir buluşma yaşatması onu eşsizleştiren en önemli unsurlardan biri olsa gerek. Ayrıca kendi penceremden tiyatroya baktığım zaman, diğer 6 sanat dalının kesişim kümesinde varlığını resmederek kendini parlatan bir yerde olduğunu düşünüyorum. Biraz daha açacak olursak, oyun metinlerinin edebi yönü, dekor tasarımları, ışık oyunları, müzik kullanımları, koreografik dans düzenleri, teknolojinin hızlı gelişimiyle birlikte Türkiyede ve dünya üzerinde kullanılan hologramlar, barkovizyon gösterimleri v.b. gibi birlikte 7 sanat dalının tiyatro

> dışında kalanlarının tamamı tiyatronun varlığında eriyerek o hikâyenin etkin anlatımına çok büyük bir hizmet etmektedir (GK10).

Görüşmecilerin yorumlarına baktığımızda tiyatroyu ve tiyatronun etkileşim gücünü tarif edebilmek için sadece sanat eserinden veya maddi üretimden yola çıkılarak yapılacak yorumlamaların tam anlamıyla gerçeği yansıtamayacağını görüyoruz. Bu noktada eserin maddi üretiminin yanında sembolik üretimi yani değerinin üretimi ve bu değere olan inancın da üretimi dikkate alınmalıdır. "Sanat" ve "sanatçı" kelimelerinin tarihine bir bakış atıldığında, sanatçının öncelikle içinde yaşadığı toplumun bir parçası olduğuna ve siyasal, ekonomik ve bilimsel gelişmelerden her dönem etkilendiğine değinmiştik. Bu toplumsallık durumu eserin anlamının üretimine katkıda bulunacak seyirci ve kültürel alanın içinde konumlanan çok sayıda aracı için de geçerlidir. Tiyatronun etkileşim gücünü oyuncu ve yönetmenlerin ekonomik sıkıntılar, kültürel etkenler ve teknolojik gelişmeler çerçevesinde, yaşadıkları toplumun göstergeleri doğrultusunda değerlendirdiklerini görüyoruz. Bunun yanında tiyatronun diğer sanat dallarıyla ve yaşamın kendisiyle doğrudan ilgili ve bağlantılı olduğunu dile getiriyorlar. Seyirciler de aynı şekilde tiyatroya ve sanata ulaşım noktasında yine kültürel ve ekonomik sermayeleri doğrultusunda seçimlerde bulunuyorlar. Dolayısıyla görülüyor ki, Bourdieu'nün dediği gibi toplumsal hayatı bölümlere ayıran iktisadi, siyasal, dinsel, estetik ve entelektüel hayat düzenlerinin kendine has değerleri, bireyleri zorunlu kılmaktadır ve kendi düzenleyici ilkelerine sahiptir.

Tiyatronun toplumu şekillendirme gücüne ve toplumsal bir bilinçlenme yaratabileceğine ilişkin inançları hakkında seyirciler farklı unsurlara dikkat çekmişlerdir. Yine aynı soruda sorulan tiyatroda gördüğünüz şeylerde toplumsal ilişkilerin bir yansımasını görüyor musunuz sorusuna görüşmeciler olumlu yanıt vermiştir:

> Toplumun en küçük parçası olan birey, kendisi farkında olmadan da olsa izlediği her oyundan bireysel bir çıkarım yapmış olarak ayrılıyor. Bu bireysel etki, günlük iletişimine yansıdığında bir zincir etkisiyle yayılabiliyor. Çok daha önemlisi; toplumu derinden etkileyen veya popülaritesi yüksek olan konuları içeren oyunlar doğru zamanlama ile birçok insanda benzer etkiyi de ortaya çıkarabiliyor. Heyecan, sevinç, öfke gibi bireysel duyguların toplumsal yansımaları çok daha güçlü olduğundan tiyatro bu anlamda biçilmiş bir kaftan.

> Canlı olarak izlenen kurgusal veya gerçekçi bir metnin etkisi, kitlesel anlamda tepkiye çok daha fazla yaklaşıyor (GK15).

"İnsanları ve hayatı insanla anlatmanın en güzel yolu olduğu için toplumu şekillendirmede ve bilinçlendirmede çok önemli bir rol oynadığını düşünüyorum" (GK12).

"Tiyatronun mayası insan olduğu için tiyatroda toplumsal ilişkilerin bir yansımasını görüyorum. İster istemez insanlık var oldukça da toplumsal ilişkiler tiyatroda her zaman olacaktır yoksa tiyatro diye bir şey olmaz" (GK5).

Bir görüşmeci tiyatronun seyredenler için bir empati kaynağı oluşturduğunu söyleyerek bu noktada toplum bilinci oluşumuna katkısının çok fazla olduğunu belirtmiştir (GK18). Bir görüşmeci ise tiyatronun gücünü ve yaratabileceği bilinçlenmeyi "eğitim" olarak tanımlamıştır (GK3). Aynı görüşmeci tiyatronun daha çok insana ulaşabilmesi gerekliliğinin altını çizerken bir diğer görüşmeci belli bir bilinç eşiği aşıldığında tiyatroya olan ilginin de artacağını ve bu ilgi artışı ile topumun bilinçlenmesinin de artacağını vurgulamıştır (GK6). Bir başka görüşmeci ise tiyatronun toplumu bilinçlendirme ve şekillendirme gücü olsa da, diğer sanat dallarından bu noktada üstün olarak görmediğini belirtmiştir (GK11).

Bu noktada görüşmecilerin yanıtlarından, Bourdieu'nün de öne sürdüğü üzere insanların sanatı kullanma biçimlerinin, farklı sınıf kırılımlarının öğrenilmiş kültürel kodlardan oluşan sembolik sermayeye farklı seviyelerde ulaşabilmelerinin bir göstergesi olduğu algılanabilmektedir. Toplumsal bir gerçekliğin inşa edilmesinde kullanılan kaynaklar eşitsiz bir dağılım gösterir. Bu yüzden de aktörler, dünyayı anlama ve dünyada eylemde bulunma noktasında eşit konuma sahip olmadıklarından, benzer terimlere de başvuramazlar. Görüşmecilerin düşüncelerine göre bilinçlenme düzeyinin artışı, kültürel sermayenin artışına da olanak sağlayacak, bu da tiyatroya olan talebi ve tiyatronun algılanma noktasında etkisini ve gücünü arttıracaktır. Bourdieu'nün görüşüne göre aktörler bilimsel bilginin kavramları çerçevesinde değil, toplumsal yaşam hakkındaki pratik bilgileri çerçevesinde eylemde bulunurlar. Bourdieu'ya göre yeme içmeden giyim tarzına, spor, müzik, sanat ve edebiyat tercihlerine kadar genel anlamda tüm beğeniler, yani kültürel pratiğin ve sembolik değiş tokuşun tüm alanları tahakküm sistemlerinden izler taşımaktaydı. Dolayısıyla tıpkı oyuncular için karakter oluşturmada önem vermeleri

gerektiğini öngördüğümüz gibi, seyirciler için de tiyatro, toplumun bireyleri tarafından bilincine varılmaksızın kendilerini dayatmasını sağlayan araçları (ve pratikleri) açığa çıkarma noktasında yol gösterebilir.

"Tiyatronun dünyayı değiştirebileceğine inanlardanım. Toplumu elbette değiştirecek dönüştürecek güce sahiptir" (GK4).

"Doğru zamanda, doğru konuları doğru şekilde işleyerek tiyatro aracılığıyla topluma birçok şey anlatılabilir. İzleyiciler üzerinde güçlü etkiler bırakabilir ve onların düşünce tarzlarını, tutumlarını ve davranışlarını değiştirebilir" (GK16).

Tiyatronun toplum ve toplumsallıkla ilişkisi bağlamında Brecht'in sahneleme anlayışının gücü, etkisi ve işlevi hakkında oyuncular ve yönetmenler genel olarak politik gücüne vurgu yapmışlardır ve özellikle *katharsis*e izin vermeyen sahne uygulaması ile seyircide yarattığı farkındalığa değinmişlerdir.

Bir görüşmeci Brecht'in en büyük gücünün, tiyatronun çağın ihtiyaçlarına ayak uydurması gerektiğine ilişkin inancı olduğunu aktarmıştır. (GK8). Bir diğer görüşmeci ise Brecht metinlerinin hala oynanırken neredeyse aynı dertlere parmak bastığından bahsetmiştir (GK19). Bir başka görüşmeci tiyatronun olayların arka planında yatan toplumsal nedenleri ortaya koyup tartışmaya açmasını değerli bulduğunu belirtmiştir (GK20). Bir diğer görüşmeci de Brecht'in kendi parmak izini dünya tiyatrosuna mühürlediği tiyatro anlayışıyla, sadece yaşadığı toplumun gerçekliklerine ışık tutmakla kalmayıp birçok yazara ilham kaynağı olduğunu belirtmiştir (GK10).

> Birinci Dünya Savaşı ile başlayan ve Avrupa'yı etkisi altına alan faşizm, beraberinde doğurduğu Mussolini, Hitler gibi liderlere tepki olarak filizlenmiş, içerisinde birçok halk tiyatrosundan temel alınarak ortaya çıkartılan, sivri eleştiren, seyirciye eleştirici bir anlayışla bakması gerektiğinden içinde bulundurduğu sosyolojiye ait toplumsal karakterlerin ikili ve çoklu ilişkilerini ve toplumun doğru diye kabul edip sürdürdüğü yanlışları şarkılar ve danslar eşliğinde gözler önüne sermekten çekinmemiş bir tiyatro anlayışı (GK7).
>
> Brecht'in toplumsallığı estetik alanında kullandığı nokta tamamen güncel sorunlara ironik bir açıdan yaklaşarak onları ironiyi aşan bir yabancılaşma

> halinde metinlerinde ve performanslarında sunmasıdır. Brecht'in tiyatrosunda sadece epik-diyalektik bir yazım biçimi değil, aynı zamanda rol ve oyuncu kiplerini yeniden tanımlayacak güçlü estetik araçlar inşa etmiştir. Bu da Brecht'i salt bir yazar olmaktan çıkararak bir toplum bilimci gibi düşünmeye, sosyolojik ve antropolojik yaklaşımları sahne estetiğinde yeniden düşünmeye sevk etmiştir (GK9).

> Aslında gücü de çok fazla. Bir kere katharsis yaşamanıza izin vermiyor. Oyunun içine girmenize izin vermiyor. Yani hep böyle seyirciyi uyanık tutan bir yeri var. (…) Özellikle siyasal alanda seyircinin uyuyup gitmemesi için en etkili hala tiyatro yönteminin Brechtyen tiyatro olduğunu düşünüyorum ben (GK2).

"(…) Brecht'in ya da mahkeme sahneleri olur mesela oyunda genellikle, Sezuan'ın iyi insanından Kafkas tebeşir dairesine… Başka sorular, farklı sorular sorar ve gerçekten de seçenekli bir şekilde bırakır seyirci oradan oyun gücüne bağlı olarak tabi o sorgulamayla çıkar" (GK13).

Bir diğer görüşmeci, Brecht'in özel bir kitlesi olduğunu ve Brecht oyunlarına talebin yüksek olduğunu fakat gerek Brecht oyunlarının kalabalık kadrolardan oluşması, gerekse diğer oyunlardan farklı olarak taşıdığı sahne üstü estetiği sebebi ile çok fazla sergilenemediğini söylüyor (GK1). Bu durumda yine Bourdieucü bir bakışla ekonomik sermayenin sanatsal üretim alanını etkilediği görüyoruz, çünkü görüşmecilerin yorumlarına göre bir Brecht oyununu sahneye koymak ekonomik bir sermaye, yoğun bir emek ve zaman gerektiriyor. Fakat görüşmeciler toplumsallıkla ilişkisi bağlamında Brechtyen tiyatronun eleştirel gücüne yönelik inançlarını dile getirirken, değişen toplumsal koşullar karşısında bu etkisini hala koruduğunu belirtmekle yetinmişlerdir.

Bir görüşmeci ise ülkemizde Brecht oyunlarının günümüzdeki algılanış ve uygulanışı ile ilişkin olarak olumsuz bir görüş bildirmiştir:

"Dürüst olmak gerekirse, günümüzün parçalanmış gerçekliğinde Brechtyen metinlerin ek veya farklı bir fikir, yöntem olmaksızın sahnelendiği noktada fikirdaşları tatmin etmek dışında bir etkisi kaldığını düşünmüyorum" (GK17).

GK17'nin tespitinin genel anlamda ülkemizde Brechtyen metinlerin günümüzdeki uygulanma yöntemlerine ve sahnelenme biçimlerine yönelik bir eleştiri olduğu görülüyor. Bu çalışmanın bir önemli amacı kendi çağımızın toplumsal yaşam hakkındaki bilgisine daha derinlikli şekilde sahip olmaya çalışmak, Brecht'in yabancılaşmanın yabancılaşmasını sağlamak istediği sahne üstünde, günümüz tahakküm biçimlerinin bireyde yarattığı yabancılaşma durumu üzerinden sahnelemeye ilişkin yeni fikir ve yöntemler geliştirebilmektir.

Bertolt Brecht'in tiyatro anlayışının gücünü toplumbilimden aldığı düşünüldüğünde kendi tiyatro anlayışlarında toplum biliminden, yani sosyolojiden ne ölçüde faydalandıklarına ilişkin GK1, Brecht'in kendi dönemindeki sosyolojik yapıyı çok iyi çözümlediğini düşündüğünü ve o dönem yarattığı tiyatro estetiğini toplumun ihtiyaçlarına göre şekillendirdiğini belirtiyor.

"(...) Faşizm yükselişte Avrupa'da. 1 Dünya Savaşı'ndan zaten çıkılmış ekonomik problemler vesaire, bu durumda zaten yapılabilecek bir pencere ve yönelim gerektiriyordu" (GK1).

GK1'in yorumlarından Jean Devignaud'un da dediği gibi sanatın toplumda beliren bir şey olduğu ve içinden çıktığı toplumun bir göstereni olduğu sonucunu çıkarıyoruz. GK2'nin aktardıklarında ise yine etnik köken unsuru öne çıkıyor ve zaten azınlık kesim olarak farklı bir sosyolojik yapının içinde olduğunu, dolayısıyla bu yapının gündelik yaşam gerçeklerine göre ve ihtiyaçlarına göre hareket ettiğini belirtiyor (GK2). Bir diğer görüşmeci de dilinin döndüğü ölçüde toplumbilimci bir dil kullanımını tiyatro yaklaşımında yadsınamaz bir ölçüde ela almaya gayret ettiğini belirtiyor (GK7). Bir başka görüşmeci ise tiyatronun toplumbilimle doğrudan ilişkili olduğunu düşündüğünü aktarıyor (GK20).

> Ben mesela okurum inatla. Ne oluyor? Yani toplumda ne siyasi olarak politik olarak ne oluyor abi? Çünkü o bizim hayatımıza bir şekilde müdahale, sirayet ediyor yani. O yüzden çok uzakta kalmamalı diye düşünüyorum. Yani sanatçı insan kendini çok fazla soyutlayamaz gibi de hissediyorum ben açıkçası, soyutlayamazsın yani (GK1).

"Tiyatroda gözlem önemli bir noktadır. Biz aslında doğduğumuz andan itibaren nerede yaşıyor ve ne görüyorsak belleğimize onu atıyoruz. Toplumsal olarak belleğimize yerleşen birçok tipler/ motifler var. Dolayısıyla bundan yararlanmamak, bu toplumsal yapıları görmemek mümkün değil" (GK8).

"(...) Oynadığım karakterin duygusal ve dramatik yapısından çok karakterin kişisel özellikleri oyundaki toplumsal bakış açısına ve gestusa daha fazla önem veriyorum" (GK14).

Bir diğer görüşmeci özellikle "yabancılaştırma" kavramına değinerek, bugün bile bir role yaklaşımımız esnasında yabancılaştırma kavramının en etken kullanılan kavramlardan biri olduğunu belirtmiştir (GK9). Bir görüşmeci toplumsallık vurgusu yaparak tiyatro anlayışının toplumun dışına çıkamayacağını belirtmiştir (GK19). Bir diğer görüşmeci de karakteri inşa etme sürecinde kendisine birçok faydası olduğunu belirtmiştir (GK17).

Görüldüğü üzere bütün görüşmecilerin de özellikle değindiği, toplumun biliminden yani sosyolojiden bir şekilde yararlandıklarıdır. Bu durumda Brecht'in "Oyuncu bir papağan ya da maymuna benzemek istemiyorsa yaşadığı çağın ve toplumun gerçeklerinin farkında olmak zorundadır" savını destekler görünmektedirler. Brecht tiyatronun toplumbilimcilerin uğrak yeri olması gerektiğine inanıyordu, o sebeple de tiyatrosunda toplumbiliminden faydalanarak insan ilişkilerinin nedensellik ağını çözümlemeye çalışmıştı.

> Hem yaşadığım çevreyi, hem nasıl diyeyim mikro ve makro ölçüde, mikrodan başlayarak makroya yayılan, önce yakınımdaki insanların günümüz toplumsal hayatındaki konumları, dertleri, yaşam biçimleri, birbirine benzer benzemez yönleri, daha genele yaydığım da, aynı yaş skalasından insanların hayatı yaşayış şekli ya da ülkenin ekonomik şeklinden, politik olaylarından tutun, onun sonuçları olarak oluşan toplum gibi noktalardan faydalanıyorum aslında. Biraz da bu şekilde toplumu tanımaya çalışıyorum. Daha iyi okumalarla, daha gündemi takip ederek, dünyayı takip etmeye çalışarak, içinden geçtiğimiz dönemi iyi okumaya çalışarak (GK13).

Önceki çalışmalarına kıyasla bir Brecht karakteri üzerine çalışırken farklı olarak yaptıkları bir çalışma olup olmadığı ile ilgili görüşmeciler genel olarak özdeşleşme kavramına dikkat çekerken, oynadıkları karakterle özdeşleşmeden oynamanın zorluklarını yaşadıklarını belirttiler. Çünkü Brecht'in oyuncusundan talep ettiği bu tarz onlara biraz yabancıydı. Bu durum onlara göre biraz da eğitim sisteminden kaynaklanmaktaydı.

> Gestuslar meselesinde oturup baya bir düşündük… Toplumdaki karşılıklarının nasıl olacağı ile ilgili(…) Yabancılaştırma(…) Bilen kişi sayısı çok az, oyunculardа. Bir kere onları da anlatmak gerekir(…) Adamın dünya görüşü var neticede bir ideolojisi var. O ideolojiyi en azından anlattığımızda nasıl düşüneceklerine dair, role dair olan kısımlar(…) Yani diyorum ki rolünle aranda mesafe bırakman gerekiyor diyorum mesela ama anlamıyor ama onu anlatman gerekiyor. (…) Yani özdeşleşme yoksa nasıl olacak, işte orada başka bir algı seviyesi ortaya çıkıyor, ona ulaşmaları biraz zaten zaman alıyor (GK1).

"Hem karaktere girin, hem karaktere girmeyin. Bir yanıyla yabancılaştırın… Hiç böyle bir deneyimim olmamıştı daha önce. Daha önce bir karakteri alıyordum, sosyo-psikolojik geçmişine bakıyordum. Sahneye girer ya hani oyuncu, bu nereden gelmiş bu karakter nereye gidiyor, amacı ne?" (GK2)

Bir başka görüşmeci de Brecht çalışırken kendisi için farklı olarak en önemli olanın orada oyuncu olarak bir karakteri canlandırdığını seyircinin hiç unutmamasını sağlamak olduğunu aktarmıştır (GK8). Bir diğer görüşmeci ise bir Brecht karakteri üzerinde çalışırken karakterin hissettiği ve duygusal yaklaşımından çok fiziksel farklılıkları ve eğilimlerini önde tuttuğunu belirtmiştir (GK14). Bir görüşmeci de bir Brecht karakteri çalışmanın farklılığını dışsal olana daha çok önem verilmesi olarak açıklamıştır (GK17).

"Brecht karakteri koyarken kendi oynadığım rolü oynarken aynı zamanda izleyerek çalıştım. Oyun kişisi ve oyuncu kişisi olarak yaratmaya çalıştım. Diğer rol çalışmalarımdan en büyük farkı buydu" (GK19).

> Günümüz tiyatro anlayışı içerisinde halk tiyatrosu anlayışını salt ölçüde sahneye koymak sizi kısıtlı bir yapıya dahil edebilir. Ben bu türü çağdaş tiyatro anlayışı

ile harmanlamayı tercih ediyorum. Günümüz oyunları içerisinde kendi öz tiyatromuzun içerisinden gelen bir karakterin kostüm, kimlik gibi özelliklerini güncelleyerek günümüz sosyolojisiyle bağdaştırarak diriltmeyi tercih ediyorum (GK7).

Rol - Ben ilişkisi içinde belli bir kendini kaptırmışlık, canlandırmanın içinde kaybolma halini senden beklemediği için, aslında çok daha basit bir şekilde bir tavır ekleyerek bir gestus ekleyerek onu seyirciyle paylaşıyorsun. Seyirciye bakıyorsun, seyirciyi yok saymıyorsun. Oyunda kullandığın şarkılar bile aslında belli bir yabancılaştırma ya da epik dünya üzerinde, epik tiyatro üzerinde besteliyor. Onun bile ayrı, müzik oyundaki kullanımını ortaya sunuyor. Çünkü çok karışık bir yapı baktığında aslında bir yandan çok basit görülen bir yandan çok karışık bir yapı. Ama içinde bir karakter inşa etmek, tip demek istemiyorum, onu oluşturmak çok keyif veren bir araştırma süreci oldu (GK13).

Bir başka görüşmeci ise bir Brecht karakteri üzerine çalışma yapmanın farkını "gestus" üzerinden tanımlayarak, "sınıfsal ilişki içerisinde diyalektik bir biçimde düşünülen" bedene vurgu yapmıştır:

Brecht karakterleri üzerinde öncelikle farklı yaklaştığım nokta sınıfsal ilişki içerisinde diyalektik bir biçimde düşünülen bedenin aynı zamanda doğa diyalektiği içerisindeki yerini araştırmaktır. Örnek olarak Kafkas Tebeşir Dairesi oyunundaki Azdak karakterinin element olarak ele alındığında hangi elementlerden oluştuğunu, bunun doğa diyalektiği içerisinde hangi başka elementler ile doğrudan veya dolaylı ilişki kurduğunu ve bunu sınıfsal boyuta taşıdığımızda doğa diyalektiğinde kurduğumuz ilişkinin sınıflı toplumda kurulan diyalektik ilişkide nasıl bir yer edindiği sorularını sorarak karaktere yaklaşmaya çalışmıştım (GK9).

Görüşmecilerin yanıtlarından, Brecht karakterlerini çalışırken zorlansalar da, dışsal olana ağırlık vermeleri ve hayata ya da tiyatroya dair içselleştirdiklerini parçalamaya yönelik yaklaşımları ile Brecht'i anlama çabası içine girebildiklerini görüyoruz. Kimi zaman kendilerini sorgulatan, ya da daha önceki çalışmalarına göre kendilerine yabancılık hissi yaşatan şeyin, biraz da bu dönemin koşullarında ülkemizde epik tiyatronun popülaritesini

kaybediyor gibi görünmesinin ya da Brechtyen tiyatronun ve oyunculuğunun tam olarak anlaşılamamasının etkisi olabileceğini öngörebiliyoruz. Bu noktada tez çalışmamızda, epik tiyatro anlayışına ilişkin yeni çağdaş yönelimler, fikirler ve yöntemler üretebilmek için ön çalışma kaynağı olabileceğine inanarak, özellikle Brecht'in arzuladığı gibi içsel olanı parçalayabilmek adına, Bourdieu'nün toplumsal bilinçdışına, sosyal belirlenimlerin farkındalık isteğiyle algılanması çok zor olan görünmez etkilerine, pratikte hakim olmak gayretine önem veriyoruz.

Provalar sırasında metnin içinde keşfettikleri toplumsal yapıların (toplumsal ve kurumsal olgu ve ilişkilerin) inşa ettikleri oyun karakteri üzerindeki ve özellikle sahne üstünde beden ve ses kullanımları üzerindeki etkileriyle alakalı olarak oyunun yönetmeni (GK1) özellikle gestus kavramını oyunculara açıklayabilmek ve kavratabilmek için bir mesai harcadıklarını belirtiyor. Karakterlerin *gestus*larını oluşturdukları rejisel sürecin de biraz toplumsal öğelere bağlı olduğunu, Brecht'in de zaten karakterlerin kendi toplumumuzdaki karşılıklarını bulmaya çalışın dediğini aktarıyor.

"Özellikle halk tiyatrosunda sıkça karşımıza çıkan, daha çok gestus kavramının ön planda olduğu, yürüyüşü, konuşması, oturuşu, bakışı gibi tepeden tırnağa hareketlerinin bir yöreye ait olduğunu anlatan karakterleri tiyatro diliyle sahneye aktarıyoruz" (GK7).

"Karakterin yaşadığı yer, büyüdüğü ortam, sosyokültürel yapı, aile, yöre, dil, zaman vb. gibi durumlar göz önüne alınır. Buna bağlı araştırmalarla ve gözlemle oyuna en iyi hizmet edecek şekilde dönüşümler sağlanmaktadır" (GK10).

"Karakter jest çalışması için Brecht'in gestus kavramıyla ilgili çalışmalar yaptım. Karakter iyilik ve kötülük imgelerini oluşturabilmek için toplumda var olan klişelerden yararlandım. Bir kadın olarak aynı zamanda erkek karakteri oynayabilmek için otoriter bir erkek sesi bulmaya çalıştım" (GK20).

Bertolt Brecht'in "gestus" kavramının, toplumsal olanın sahnede karakterler aracılığıyla bedenselleşmesi bağlamıyla, bu çalışmadaki sosyolojik olanın temel referans noktası olduğunu dile getirmiştik. Oyunda 3 farklı karakteri canlandıran GK2, çalışmaya önce klişelerle başladığını sonrasında çalışmasının ister istemez toplumsal olana evrildiğini söylüyor:

"Fakir, sadece oğlunu düşünen çıkarcı bir kadın ve bedeni de ona döndü yavaş yavaş. İşte daha aşağıda bir kadın. Diğeri, o da yine çıkarcı. Oyundaki her şey çıkarcı olduğu için… Ama daha dik ve sesi daha yüksek bir kadın" (GK2).

"Karaktere hazırlanırken toplumsal karakter yapılarını kullanırım bu da toplum içinde karakterime benzer bulduğum olguları, karakterime yansıtmaya çalışırım. Kişilik yapısı hareketleri konuşma biçimi karakterime en uygun gestusu bulurum" (GK14).

> Toplumun içindeki karakterleri, berberden tutun ev sahibi, fahişe, böyle aslında çok toplumsal karakter, yani tipleri sunduğu bir oyun yapısı olduğu için, berber karakteri mesela benim oynadığım berber karakteri(…) O bir noktada parası olan, pislik, rahat böyle, işte kurnaz, parası olması, mesela bu bile yani, yani ekonomik durumunun nasıl olduğu bile oyuncu postunu, yani o karakterin, gibi yaptığımız şeyin duruşunu, konuşma şeklini şekillendiriyor ister istemez. İnşa ediyorsun çünkü. Çünkü bir amacı var gerçekten oyunda Shen Te ve Şui Ta üzerinden dönen hikâyede, berberin bir amacı var. Polisin, işsizin, diğer karakterlerin, hepsi bir amaç doğrultusunda hareket ediyorlar, ister istemez de bu tavrı doğuruyor. Hikâyeyi, yani hikâye akışında bedenini nasıl kullandığını şekillendiriyor (GK13).

Marcuse'a göre çağdaş toplum içinde sanatın temel aldığı değerler insanı yabancılaşmaya iten hakim değerler karşısında başkaldırı niteliğinde bir alt kültür oluşturmaktadır (Güllülü, 1988, s. 19). İnsanlar akla ve toplumsal rollere sahip oldukları gibi aynı zamanda bir bedene de sahiptir. Ve beden de diğer ikisi gibi yabancılaşmanın etkisi altındadır, dolayısıyla da her birinin yabancılaşmış biçimi birbiriyle içsel bir ilişki içindedir (Ollman, 2011, s. 65). Bu sebeple, toplumsal tavır anlamına gelen gestusun, sahnede bireylere topluma dair bir şeyler gösterme niyeti taşıdığını düşünürsek, biz de bu çalışmayla gestus kavramının karşısına içselleşmiş toplumsal yapılar bağlamında bedenin toplumsal tavrı olarak habitusu koyarak, insanı yabancılaşmaya iten hakim değerler karşısında tiyatro aracılığıyla gerçeğin ardındaki gerçeklerin gösterilebileceğini ortaya koymak istiyoruz.

Oyundaki sahneleme tekniklerinin, Brecht'in kendi tiyatrosunda uyguladığı yorum ve tekniklerden ne gibi farklılıklar ya da benzerlikler taşıdığına ilişkin soruda görüşmeciler

genel olarak kendi toplumlarındaki kültürel göstergelere göre hareket ettiklerine değinmişlerdir ve bu kültürel farklılığın da sahnelemeyi biraz daha bu topluma özgü kıldığını belirtmişlerdir. Bu açıdan görüşmecilerin yanıtları Brecht'in oyunculardan beklediği "kendi çağının toplumsal yaşam hakkındaki bilgisine sahip olma" durumuyla uyumlu görünmektedir.

> Sezuan diye bir kent var. Ama ne yaptık, seyirci kendinden de malzemeler bulsun yani, Türkiye'ye da şeyler bulsunlar diye de bazı ufak tefek dokunuşlar da oldu. (...) Kendi estetiğine bağlı kalarak bazı işte espriler falan eklemeye çalıştık. (…) Bizde bir kişi üç kişiyi oynuyor. Dönüşümler çok fazla var (GK1).

> Son 10 yılın tiyatrosunu göz önüne aldığımızda, özellikle dünyadaki çağın hızlanması ve teknoloji faktörü oldukça etkili bir şekilde hayatımıza girmiştir. Toplumsal olarak da Türk Tiyatrosu'nun kendi coğrafyasına, dertlerine ve isteklerine yönelik farklı biçimlerle, farklı hikâyeler anlattığını gözlemliyorum. Bu da çok hoşuma gidiyor açıkçası (GK8).

GK2 ise Brecht'in oyunculuk anlayışını tam manasıyla kavramak noktasında sıkıntı yaşadıklarını ve he ne kadar Brecht'in tekniklerini uygulama çabası içine girseler de, hala klasik oyunculuk anlayışından tam olarak kopamadıklarını dile getiriyor (GK2). Bu yanıttan anlaşılıyor ki ekip her ne kadar bir Brecht metni sahneye koysa da, yine de metnin sahneleme tekniği Aristotelyen tiyatrodan izler taşımaktadır. Fakat bu durum ekibin düşüncesine göre bir hata değil, seçimdir.

"Sezuan'ın provalarının daha başında, yönetmenimiz Sercan Özinan'la bunun üzerine konuştuğumuzda bir illüzyonu, yani illüzyonu reddeden Aristotelyen tiyatroyu tamamen reddeden bir yerden yaklaşmadığını konuştuk" (GK13).

"Brecht'i klasik çalıştık ve gestus üzerine gittik. (…) Bir postür yaratmak, bir ses bulmak gibi…" (GK19)

GK9 ise bu konu ile alakalı olarak Brecht'in bir rejisör için hala güncellik taşıyan temel bir problem miras bıraktığını düşünmektedir ve bu tez çalışmasının günümüz gerçeklerinden yola çıkan, tıpkı Brechtyen tiyatroda olduğu gibi toplumbilimine dayanan yeni bir yöntem arayışıyla paralel görülebilecek sözler sarf etmiştir:

> Rol nedir? Veya Oyuncu nasıl oynar? Soruları yerine oyuncuya sorduğum soru bu rol ile onun ne yapacağıdır. Bu yüzden Brecht'in teknikleriyle günümüzün performans araçlarını bir araya getiren, onların sahnedeki diyalektik ilişkisini kurmaya çalışan bir yöntem izlemeyi kendi işlerim adına daha doğru bulmaktayım. Bu noktada bedenin, sesin ve rolün birçok yönden ele alındığı bir yöntem oluşturmayı Brecht'i kullanmak bakımından daha yararlı buluyorum (GK9).

Bertolt Brecht oyununun, daha önce izlemiş oldukları diğer oyunlardan farkını ve oyundaki oyuncuların kostümlerinin, jest ve tavırlarının, ses/ dil/ tonlamalarının yani genel olarak beden kullanımlarının metnin içindeki toplumsal yapıya ilişkin veya günümüze dair bir fikir uyandırmasını seyirciler genel olarak "toplumsallık", "sömürü karşıtlığı" ve "değişim" olarak tanımlamıştır.

"İnsanın prensipleri ve kabullenmeleri arasında bir denge kurmak suretiyle kendine oluşturduğu konfor alanına saldırıyor. Toplumla değişen oranlarda uyum sağlamak adına edilen feragatleri kurcalıyor" (GK6).

Bir başka görüşmeci oyunun geçtiği dönemin iyi yansıtıldığını, yoksulluk ve sömürü, insan olma ve insan kalabilme gibi temaların ön plana çıktığını belirtmiş, değişim vurgusunun oyunda gayet açık bir şekilde görüldüğünü söylemiştir (GK4). Bir diğer görüşmeci oyunda kurulan üsluba bakıldığında, reji ve oyunculuk tercihlerinin, karakterlerin postürlerinin, kostümlerinin tavırlarıyla uyum içinde olduğunu belirterek, bu uyumun oyundaki toplumsal yapıyı basit bir şekilde gösterebildiğini ifade etmiştir (GK16). Bir başka görüşmeci de oyunu toplumsal anlamda "gerçekçi" olarak tanımlamıştır:

"Günümüze yakın buldum oyunun özünü. Teknolojik olarak gelişsek de özümüz pek değişmiyor çekirdeğinde insan zaafları çelişkileri hep benzer" (GK11).

"Shen Te karakterinde kullanılan farklı cinsiyet rolleri toplumdaki anlayışımıza bir ayna niteliği taşıyor. Kadınken yardımsever ve iyi kalpli olan karakter, erkek iken tamamen farklı davranıyor. Bu farklılık, toplumun bu cinsiyet rollerine nasıl baktığını anlatıyor bir yerde" (GK12).

Bir diğer görüşmeci ise oyunun uzun ve derinlikli bir oyun olmasından ötürü biraz ağır olduğunu, dolayısıyla oyun boyunca hem oyuncuların konsantrasyonunun hem de izleyicinin konsantrasyonunun önemli olduğu bir performans olduğunu aktarmıştır (GK3).

> Epik oyunlar; günceli ve toplumu kolayca içine alıyor. Oyun daha başlamadan oyunun içinde olan izleyici; verilen mesajı tüm çıktılarıyla yoğurarak kendi süzgecinden geçirmeye daha meyilli oluyor. Ayrıca; çeşitli yaş gruplarını tek bir salonda toplamayı epik oyunlarla başarabilirken dramatik oyunlardan izleyici, daha genç kitlelerden oluşuyor. Dramatik oyunlar, günün gerçeklerinden uzaklaştırma özelliğini daha fazla karşılamakla birlikte realistik bir çıktı sunmuyor (GK15).

Bir başka görüşmeci ise Bertolt Brecht oyunları ile ilgili düşüncesini Genco Erkal'dan izlediği bir oyun üzerinden dile getirirken oyunla ilgi şu ifadelerde bulunmuştur:

> Diğer oyunlarla kıyasladığımda, oyun bana daha sloganist ve halkçı gelmişti. Bertolt Brecht'in epik tiyatrosu anlayışıyla ortaya çıkan bu biçimde oyunculukların daha tavırsal ve tarz olarak açık biçim olduğunu söyleyebilirim. Günümüz siyasi yapısının eksikliğini ve iktidar yapının ezici baskıcı duruşunu dile getiren bir oyundu (GK18).

Tiyatronun görüşmecilerin kendi dönemleri ile sahnelenen oyunun geçtiği dönem arasında tarihsel toplumsal bir karşılaştırma imkânı yaratması ile alakalı olarak seyirciler genel olarak olumlu yanıtlar vermişlerdir:

> Tiyatro bende kendi dönemimiz ile sahnelenen oyunun geçtiği dönem arasında tarihsel toplumsal bir karşılaştırma imkânı yaratıyor elbette, örneğin Savaş ve Barış'ı izlediğimde o dönem ile güncel yapıyı karşılaştırabiliyorum ya da Lüküs Hayat'ı izleyince dönemin dili, yaşamını rahatlıkla gözlemleyebiliyorum (GK5).

Bir başka görüşmeci oyunlarda ele alınan dönem ile günümüz dönemi karşılaştırıldığında teknoloji vb. aletler değişiyor olsa bile, sosyal yapının işleyişindeki farklılığın az olduğunu düşündüğünü belirtmiştir (GK6).

> (…) Her karakter aslında toplumda da etrafımızda yani günlük yaşamımızda da gördüğümüz bir sürü bireyin karakter yansımasını veriyor bize… O anlamda

> kostümler de değerli, ses tonu da önemli, işte beden kullanımı vesaire… Oyun kendi döneminde hep, ama izleyici olarak ben onu hep kendi günüme uyarlamaya çalışıyorum. Belki bunu bilinçli ya da bilinçsizce yapıyorum (GK3).

Epik tiyatro anlayışının günümüzde popülerliğini kaybedip kaybetmediğine yönelik soruda yönetmen GK1:

> Bir dönem esmiş 80'ler dönemi(…) Politik tiyatro inanılmaz sükse yapan bir dönem geçiriyor biliyorsun Deve Kuşu Kabare'ler, Haldun Taner'ler, Ferhan Şensoy vesaire gibi böyle çok kült tiyatrolar var ve insanlar buna inanılmaz tepki yani şey olumlu anlamda tepki veriyor. Şimdi bu yok oldu mu, nasıl yok oldu? (…) Bence yok olmadı. Sadece Türkiye değil yani Avrupa'da da, bir 90'lar döneminde düşüşe geçiyor. Çünkü yerini televizyon çok fazla almaya başladı onun etkisi var… Ben karşılığının olmadığını düşünmüyorum asla. Yapılmadığı için insanlarda bir şey yok (GK1).

> Günümüz tiyatrosunda da halen toplumsal gerçeklikle büyük bir bağ bulunuyor ancak bu gerçekliğe ayna tutacak nitelikte estetiğe sahip bir tiyatrodan nedense genel olarak uzak duruluyor. Belki günümüzde toplumsal olayların hayatımızın fazlasıyla merkezinde yer alması sebebiyle ona bir de tiyatroda rastlamak artık eskisi kadar çekici gelmiyor olabilir (GK20).

GK7'de günümüzde artık epik tiyatronun olmadığını, Genco Erkal dışında epik tarzı benimseyen bir anlayışla oynayan kimseyi görmediğini belirtiyor ve tiyatronun biçimsel değişimi ya da yeni siyasi akımların baskılamaları gibi etkenlerin etkisine değiniyor (GK7).

> Mesela teknoloji şu an deli gibi ileride. O yüzden epik tiyatronun biraz geride kalması çok normal. Hani bunu böyle illa da Brecht gibi yapacağız her şeyi, dedim ya biraz önce biz seçimlerimizi bazen başka yönlerde yaptık. Çünkü dünya değişti. Adam da diyor zaten değiştirebilirsiniz beni diyor. Yani farklı okuyun, çünkü o zaman ne gerekecek bilmiyoruz. Şu an belki de epik bir tiyatroya çok da ihtiyacımız yok, ama önemli olan onun ne anlattığını anlamak (GK2).

> Sanatçılar için Brecht'i iyi anlamak ve anlatmak çok önemli. Maalesef ülkemizde Brecht çalışan ve onu iyi anlatacak sanatçı sayısı çok az. Aksi takdirde epik tiyatronun yanlış anlaşılmasına ön ayak olunuyor. Daha gerçek gerçek, dramatik oyun ve oyunculuk üslüpları daha çok karşılık buluyor (GK19).

Jean Devignaud tiyatro sosyolojisi üzerine yaptığı çalışmasında tiyatronun toplumsal süreçlerle birlikte değişimler yaşadığını ortaya koymaya çalışmıştı. Görüşmecilerden alınan yanıtlarda da genel olarak tarihsellik vurgusu göze çarparken, görüşmeciler toplumdaki yapısal değişimlerin ve teknolojik gelişmelerin tiyatro alanında kaçınılmaz olarak farklılaşmalar yarattığını belirtiyor. Çünkü her çağa göre toplumun ihtiyaçları değişiyor ve tiyatro da bu ihtiyaçlar doğrultusunda şekilleniyor. Örneğin bir görüşmeci Brecht'in kendi döneminin çok daha politik bir dönem olduğunu, günümüzde ise aynı gücünde olmadığını, Brecht'in yazdığı dönemdeki politik dünyanın ya da ideolojilerin şu andaki döneme göre gücünü kaybettiğini düşündüğünü belirtiyor (GK13). Bourdieu'nün deyimiyle insan düşüncesi ve bilinci tarihsel olarak oluşmaktadır ve eylem imkânları da tarihsel ve toplumsal olarak konumlanmış ve tanımlanmıştır. Dolayısıyla kültürel alan içerisinde kültürel eserler de, farklı stratejiler ve güzergahlar doğrultusunda ilerleyen failler tarafından nesnel tarihsel durumlar ve kurumsal çerçeveler dahilinde üretilirler. Dolayısıyla da eserlerin alımlanışı, hangi düzeyde olursa olsun, tarihsel olarak oluşan özgül durumlar dahilinde gerçekleşmektedir.

> Epik tiyatro anlayışı günümüz estetiğinin ve politiğinin dinamiğini yakalayamamaktadır. Bunun sebebi ise 1930'ların politik ve toplumsal atmosferi ile bugünün dinamiklerinin birbiri ile uyuşmamasıdır. Ancak Bu Epik tiyatronun öldüğü anlamına gelemez. Bağlamın değiştirilip yöntemin doğru tahlil edilmesi ile Epik tiyatro elbette yeni estetik biçimler içinde yerini bulacaktır (GK9).

"Epik tiyatro anlayışının günümüzde değerini kaybettiğini düşünmüyorum. Evet, bazı zamanlarda içinde bulunduğumuz toplumun eğitim seviyesinin değişmesi farklı komedi yapıların epik tiyatro ile karıştırılması olabiliyor ama bu da Brecht'i ve epik tiyatroyu tanımayan bilinçsiz seyirciden kaynaklı" (GK14).

Şu an günümüzde yaşasaydı Brecht'in epik sahneleme anlayışında neleri değiştirebileceğine dair oyuncular ve yönetmenler yine tarihsel bir bakış açısıyla, geçen zamana ve değişen ekonomik ve toplumsal düzene vurgu yapmışlardır.

> 50 sene önceki insanla şimdiki 50'ye bile gitmeye gerek yok yani, biz daha 90'lar çocuklarına bak, şimdiki Z kuşağına bak. Bir önceki kuşak hiç benzemez. Algılarımız farklı yaşam şekillerimiz farklı dünya görüşlerimiz farklı. Demek ki insan dönüşen ve değişen bir varlık. Dolayısıyla estetiği de değişirdi belki… Çünkü kendi koşullarına göre yarat diyor. Dünyayı uyarla diyor, kendi koşullarına göre uyarla… Sınıf bilincinin yok olması ve oradaki o mücadele herkesin kendisini daha farklı göstermeye çalışması, belki buna yönelik daha farklı bir anlayış getirebilirdi (GK1).

"Toplumsal koşullar artık daha sertleştiği için belki tartışılması gereken konuları daha doğrudan ve kaotik bir epik sahnelemeyle deneyebildirdi diye düşünüyorum. Çünkü artık güncel olayları, dolaylı ve edebi, seyirciyi düşünmeye sevk eden bir estetik anlayışla iletmek eskisi kadar etkili olmayabilir" (GK20).

Bir görüşmeci Brecht'in çok fazla değişiklik yapmayacağına inandığını belirterek "*Çünkü dünya hala aynı maalesef*" şeklinde bir görüş belirtmiştir (GK19). GK2 ise sahneleme anlayışında olabilecek bir değişimin teknolojik gelişmelerin ışığında olacağını teknolojinin kullanıldığı oyunlarda özellikle yabancılaşma kavramı üzerinde mutlaka durulacağını belirtmiştir (GK2). Bir görüşmeci Brecht'in düşüncelerini daha iyi aktarabilmek adına mutlaka döneme uygun yeni bir yöntem geliştireceğini, belki de bunun epik olarak adlandırılmayacak yeni bir yöntem olabileceğini düşündüğünü belirtmiştir (GK17). Bir başka görüşmeci de Brecht'in şu anda yaşaması durumunda, seyirciyi daha da oyunun içine alarak onu rahatsız etmek adına her şeyi yapacağına inandığını belirtmiştir (GK8). Bir görüşmeci Brecht şu an yaşasaydı teknolojik sahneleme yöntemlerini daha fazla kullanırdı diye görüş bildirmiştir (GK13). Bir diğer görüşmeci de yine "teknoloji" vurgusu yaparken, özellikle son 20 yıldaki teknolojik gelişmeler düşünüldüğünde teknolojik ögelerin Brecht tarafından daha ön planda tutulabileceği inancı taşıdığını belirtiyor (GK13).

> Brecht'in oyunlarında teknolojiden pek çok alanda yararlandığı görülmüştür. Bu bağlamda Brecht teknolojiyi Freud'un uygarlığın huzursuzluğu olarak teknolojinin insan psikolojisindeki bilinç dışı tedirginliği aktif ettiğini ve bununla karşılaşan seyircinin doğrudan tekinsiz (un-heimlich) hissedeceği ve yabancılaşma efektini devreye sokacağı estetik biçimler aramıştır. Günümüzün teknolojisi içinde Brecht'in bu bağlamda teknolojiyi sınırlarına kadar kullanacağını düşünmekteyim (GK9).

> Günümüz sanat anlayışı çağın gereksinimleri üzerinden ele alınmakta teknolojik olanaklar teknik olarak etkisini göstermekte. Bu da yeni seyirci anlayışını yakalayabilmek adına yapılıyor. Günümüz tiyatro seyircisi eski seyirci ile kıyaslanamaz ölçüde değişti. Beklentiler çok daha fazla. Sinema ve tiyatronun eş zamanlı ve iç içe olduğu, dekorun artık başka bir anlayışla sahneye aktarıldığı, post dramatik yaklaşımın ve Amerikan gerçekçiliğinin öncülüğü söz konusu (GK7).

> Çağa ayak uydurarak oyunlarını sahnelerdi diye düşünüyorum. Yabancılaştırma kavramının ve postdramatik gerçekliğin hayatımızın ortasında oluşu ve sosyolojimizi alt üst edişi, onun gözünden çağa uygun bir biçimde aktarılışı, yani mesela sosyal medyanın, değişen demografinin, küçük burjuvanın yükselişinin, özellikle futbol gibi afyon niteliği barındıran birçok meziyetsel anlayışın Brecht'in tiyatro anlayışında çok önemli bir malzeme oluşturabileceğini söyleyebilirim (GK7).

Görüşmecilerin soruya ilişkin yorumlamalarına bakıldığında yabancılaşma kavramının altını çizdikleri görülürken, tezin Brecht'in epik tiyatrosunu Bourdieucü bir bakış açsıyla ele alma noktasında, yabancılaşmayı açıklama amacıyla Bourdieu'nün değindiği bireyleri içten yapılandırma mekanizmalarının analizinin hedeflenmesinin, görüşmecilerin fikirlerini destekleyecek bir Bourdieucü zemin oluşturulabileceği görülebilmektedir. Brecht'e göre kapitalizmin baskın gücü ile burjuvazinin lehine işleyen yapının verili toplumsal gerçeklikleri, gerçekçi tiyatro akımının sanat yaklaşımı ile kendini yeniden var ederken, tiyatroda bireylerin verili gerçekler üzerine düşünebilmesine imkân sağlamıyor, dolayısıyla da onların gerçeğin ardındaki gerçekleri görmesini engelliyordu. Bourdieu'nün yaklaşımıyla, tahakküm sistemlerinin toplumun bireyleri tarafından

bilincine varılmaksızın kendilerini dayatmasını sağlayan araçları açığa çıkarma görevini üstlenen sosyolojik bakış, açığa çıkarılması gereken tahakkümün yeniden pekiştirmesine de engel olacaktır.

Yapılan görüşmelerde verilen yanıtlara göre, katılımcılar kendi yaşamlarını çevreleyen gündelik hayat gerçeklerinin bilincinde görünmektedirler. Dolayısıyla da toplumsal dış yapıların yaşamları üzerinde etkileri olabileceğinin, yani toplumsallığın birey üzerindeki etki gücünün farkındadırlar. Ayrıca gündelik hayatlarında kurdukları iletişimlerde, iletişimde bulunulan kişiye ve konumuna göre, mekana göre, kendi konumlarına göre veya amaçlarına göre tıpkı sahnedeki bir oyuncu gibi ses ve beden kullanımlarına özen göstermeye çalışarak çeşitli performanslar sergilemektedirler. Bu durum bizlere çalışmada değindiğimiz, her seyircinin aslında kendi hikâyesinin oyuncusu; her oyuncunun ve her eylem insanının da aynı hikâyenin seyircisi olduğu düşüncesini hatırlatmaktadır.

Gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen bir diğer sonuç; oyuncu ve yönetmenlerin yorumlarına baktığımızda izleyici ile olan teması önemsedikleri, seyircilere bir şeyleri aktarabilmeyi ve onlar tarafından anlaşılabilmeyi istemeleridir. Seyirciler de tiyatro sanatıyla olan ilişkilerini tanımlarken, genel anlamda canlı bir performans olmasının yarattığı karşılıklı etkileşim, oyuncuların hissettirdiği duygular ve sahne üstünde aktarılan konuların kendilerine kattıkları doğrultusunda tiyatro sanatına verdikleri değerden ve hayatlarındaki öneminden bahsetmişlerdir. Grotowki algısal, dolaysız, "canlı" bir katılıma dayalı oyuncu-seyirci ilişkisi olmadan tiyatronun var olamayacağına vurgu yapmaktadır. Bu doğrultuda baktığımızda gösterim sürecinde seyirciden gelecek tepkiler oyuncu ve yönetmen açısından da vermek istedikleri mesajın algılanmasına yönelik ipuçları verecektir.

Oyuncuların ve yönetmenlerin yanıtlarında toplumsal bağlama önem verdikleri, kendi toplumsal hayatlarının ve sosyal çevrelerinin de sahnelemeye ilişkin seçimlerini etkilediği görülmüştür. Bunun yanında seyirciler de tiyatronun toplumsal bir bilinçlenme yaratabileceğine dair inançlarını dile getirmişlerdir. Bu noktada tekrar belirtilmelidir ki, tiyatro toplumun bir ürünü olmasının yanında aynı zamanda kaçınılmaz olarak doğrudan toplumu etkileme özelliği taşımaktadır (Kongar, 1976, s. 41). Bu nedenle tiyatronun toplumla bağlantısının kuvvetli olması gerekmektedir. Oyuncu ve yönetmenlerin bu

bağlamda tiyatronun toplumsal bağına vurgu yapmaları sanata ilişkin sosyolojik çalışmaların önemini arttırmaktadır.

Seyirciler bir tiyatro oyunu seyrederken temel beklentilerini "keyifli vakit geçirmek", "insani değerler elde etmek", "öğrenmek" ve "başka bir gerçekliğe dahil olmak" olarak tanımlamıştır. Yanıtlara baktığımızda sahnede bir oyuncunun "başarılı" olma kriteri ise, görüşmecilerin çoğuna göre, oyuncunun sahne üstünde kendinden çok daha farklı birine dönüşebilmesi olarak görülmüştür. Bu nokta yine çalışmanın konu başlıklarından olan oyuncunun karakter yaratımını, yani kendi gündelik hayatındaki kendinden tamamen sıyrılarak bambaşka bir toplumsal yapının bireyi olarak karakteri inşa etme noktasında, sahne üstü performansını "organsız bedenin keşfi" ile ilişkilendiren savını destekler niteliktedir. Deleuze'ün deyimiyle kendi organsız bedenine sahip olmak değişimini mümkün kılan potansiyellikleri de içerme anlamı taşır. Bu durumda organsız bedene sahip olmak, her türlü organizasyon sonucu oluşturulan organizmanın dağıtılmasını mümkün kılarak her şeyin farklı biçimde edimselleşmesini sağlayarak bize yeni toplumsal ilişkiler ve farklı bir yaşam olanağı sunmaktadır (Deleuze ve Guattari, 2012, s. 9-10).

Oyunculara ve yönetmenlere toplumsal anlamda sanat dalları arasında tiyatronun etkileşim gücü sorulduğunda görüşmecilerden tiyatronun etki gücüne dair olumlu yanıtlar alınacağı öngörülürken, görüşmeciler çoğunlukla soruyu kendi toplumsallıkları bağlamında değerlendirerek oyunlara gelen seyirci sayısındaki azlığa vurgu yapmış, ekonomik, tarihsel ve kültürel öğelerin etkilerini değerlendirerek, tiyatronun ülkedeki etkileşim gücünü oldukça düşük bulduklarını dile getirmişlerdir. Seyirciler de bu yanıtları destekler şekilde ekonomik sebeplerin oyun seçme tercihlerini olumsuz yönde etkilediğini belirtmişlerdir.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Tiyatro sanatı uygulamalarının sahne üstündeki sosyal inşa süreçlerinin ve performans anlarındaki oyuncu - seyirci ekileşimlerinin sanat sosyolojisi açısından sorgulandığı bu çalışmada katılımcılar ile yapılan görüşmeler sonucunda alanyazına yönelik önemli sonuçlar elde edilmiştir. Bu noktada eserin maddi üretiminin yanında sembolik üretimi yani değerinin üretimi ve bu değere olan inancın da üretimi dikkate alınmalıdır. Bourdieu sanatın önemli amaçlarından birisinin de kültür üretmek olduğunu ve habitusu şekillendiren ve kültürel sermayeyi belirleyen en güçlü kurumun sanat olduğunu belirtmektedir. Bu tez çalışması kapsamında yapılan görüşmelerde, yönetmenler ve oyuncular Bertolt Brecht'in sahneleme anlayışının gücü, etkisi ve işlevi hakkında politik gücünü vurgularken, Brechtyen tiyatronun eleştirel gücüne yönelik inançlarını dile getirmiş, tiyatronun toplumsal olayların arka planında yatan toplumsal nedenleri ortaya koyup tartışmaya açmasını değerli bulduklarını belirtmişlerdir. Seyirciler de genel olarak izledikleri Brechtyen sahne uygulamalarında toplumsallık, yoksulluk, sömürü, insan olma ve insan kalabilme gibi temaların ön plana çıktığını belirtmiş, değişim vurgusunun gayet açık bir şekilde izledikleri oyunda görünür kılındığını dile getirmiştir. Ayrıca reji ve oyunculuk tercihlerinin, karakterlerin postürlerinin, kostümlerinin ve tavırlarının oyundaki toplumsal yapıyı basit bir şekilde gösterebildiğini ifade etmiştir. Bu bağlamda görüşmecilerin Brechtyen tiyatronun diğer tiyatro ekollerine göre farklı olan ideolojik bakış açılarının farkında oldukları görülmüştür. Fakat oyuncu ve yönetmenlerin verdikleri yanıtlarda, gerek eğitim sisteminde Brechtyen uygulamaya az yer verilmesinden kaynaklı gerekse Brecht oyunlarının kalabalık kadro, ekonomik sermaye, yoğun bir emek ve farklı bir oyunculuk biçimi gerektirmesi sebebiyle çok da fazla sahnelenmemesinden kaynaklı, oyuncuların, Brecht'in ideolojik duruşunun farkında olsalar da, Brechtyen oyunculuk biçimini kavrama noktasında eksikleri olduğunu düşündükleri, gestus ve yabancılaştırma kavramlarının sahnede uygulanışını ya da rol ile özdeşleşmeden oynama durumunu tam olarak anlamakta zorluk yaşadıkları görülmüştür.

Bu tez çalışmasında kullanılan özel anlamı ve bağlamı bakımından "İzlerkitle" ile "Sanat" olgusunun ilişkisi sıradan bir zevk arayışı değil, statü gruplarının toplumsal

yeniden üretimi için geliştirilen sembolik kültürü alma ve kullanma yollarını içeren karmaşık bir süreçtir diyebiliriz. Bourdieu da sanat ile toplumsal yapılar arasında doğrudan doğruya dolaysız bir bağ kurmaya çalışan yaklaşımların aksine, bir toplumsal evren olarak kendine ait işleyiş ilkeleri olan alan kavramını geliştirmiştir. Kültürel bir eserle alakalı yapılacak bir açıklamanın eksiksiz olması için, ne sadece metnin kendisinden ne de belirleyici bir toplumsal yapıdan yola çıkılmalıdır. Sanat eseri, çeşitli bileşenleriyle beraber kültürel alanının tarihine, yapısına ve iktidar alanı ile ilişkisine bakılarak açıklanabilir. Estetik değer toplumsal bir inşadır ve birçok kurumsal ve toplumsal etkenin işin içinde olduğu, sürekli değişen karmaşık koşulların bir sonucudur. Bourdieu'nün "Kültürel üretim alanı teorisi" kültürel eserlerinin maddi ve aynı zamanda sembolik üretiminin incelenmesini içerir. Bourdieucü bakış çerçevesinde eserin anlamını ve de değerini üreten sanatsal aracıların işlevini göz önünde bulundurmak, eserlerin, tek bir kişinin kişisel yaratımı ya da edebi bir numune olarak görülmesinden daha çok, bir bütün olarak sanat alanını ifade etmesini sağlar. Edebiyat ve sanat alanlarında eser üreten kişiler, onlara güç veren, meşruiyet kazandıran, önlerini açan ve yetkilendiren karmaşık kurumsal çerçeveden ayrı düşünülemezler. Dolayısıyla da Bourdieu'nün ilişkisel sosyolojisi bağlamında gerçekleştirilecek bir sanat alanı çalışmasında eksiksiz bir analiz ve açıklama elde edebilmek için, yazarların ve sanatçıların, yani üreticilerin, alan içindeki konumları kadar, kültürel ürünlere özgül nitelikler kazandıran izleyici, yayıncı, galeriler, akademiler ve eleştirmenler gibi takdis ve meşruluk kazandıran mercilerin konumlarını da analiz ederek bizzat alanın yapısını analiz etmek gerekir.

Sanat sosyolojisinde artık amaç sanat ile toplum ilişkisini açıklamak ya da "*sanatın toplumlardaki genel siyasi ve sosyoekonomik eğilimleri açığa çıkardığını veya yalnızca yansıttığını kabul etmek*" değildir. Bu çalışmalar zaten önceki kuşaklarda sanat sosyolojisi adına yürütülen çalışmalarda ortaya konmuştur. Sanat sosyolojisinde yeni bir kuşak arayışımızın ne yönde olması gerektiğine bu tez çalışmasında yanıt ve bir öneri bulunmak istenmiştir. Bu bağlamda çıkış noktamız Heinich'in dile getirdiği "*Doğa bilimleri modeli üzerine kurulu açıklamacı anlayış, araştırmaları yöneltmeyi sürdürmeli midir, yoksa buna bir de insan bilimlerinin –açıklamayı elden çıkarmadan- içten kavrama yaklaşımı mı katılmalıdır*" sorusu üzerinden olmuştur. Natalie Heinich hümanistlerin sosyologlardan öğreneceği şeyler olduğu gibi, sosyologların da hümanistlerden öğreneceği şeyler olduğuna inanıyordu ve birbirlerinin yaklaşımları arasında geçici

sentezlere izin veren yorumlayıcı bir çerçeveye ulaşmak için çaba harcanması gerektiğini düşünüyordu, çünkü iki saha aslında birbirine düşünüldüğünden daha bağımlıydı.

Bu noktada özellikle tiyatro alanında Bourdieu'nün düşünümsel sosyolojisi ile yapılacak bir sanat sosyolojisi çalışmasının, sosyolojideki tüm ikilikleri aşan ve değer yargısı üretmeden, sosyolojinin gerçeğin ardındaki gerçeği arayan yaklaşımının, sanatı içten de anlamaya çalışan bir anlayış ile bütünleşebileceği sosyolojik bir çalışma elde edilebileceğini öngördük. Tiyatro diğer sanat dalları arasında özgün bir yerdedir. Çünkü tiyatro sanatının içinde barındırdığı seyirci ve sahne ikilisi, hiçbir sanat dalının barındırmadığı karşılıklı etkileme, değiştirme ve dönüştürmeye yönelik dinamik bir ilişki ağı içermektedir. Sahneye aktarılan uygulama, izleyen kişilerde bir çatışma yaratır, onları sürükler, değindiği konulara tanıklık ettirir, onları değiştirir, etkiler, dönüştürür ve düşündürür. Dolayısıyla bu durum tiyatro sanatı ile yapılacak bir çalışmada, sanatçı ve sanat eseri dışında, izleyiciyi de araştırma nesnesi konumuna getirmek anlamı taşır. Hem yazar, hem eser, hem aktörler, hem de izleyiciler doğrudan araştırma nesnesidir. Zaten sanat sosyolojisi gözünden düşünecek olursak, Zolberg'in belirttiği gibi sanat ile izlerkitlesi arasındaki ilişkiler çok önemli olduğundan, tıpkı sanatçının toplumsal bir inşa olduğunu düşündüğümüz gibi, izlerkitleye de aynı şekilde bir toplumsal inşa gözüyle bakmamız gerekir. İzlerçevreler Zolberg'e göre "zaman içinde tıpkı sanat gibi karakter ve bileşim açılarından değişiklikler" göstermektedir. Tarih arenasına baktığımızda da tiyatro sanatının her zaman diliminde toplumsal gelişmelerden, kültürel, sosyoekonomik ve toplumsal yapılardan, sosyolojik gerçeklerden ve iktidar ilişkilerinden etkilenerek değişim ve dönüşümler gösterdiğini, hatta yeni eğilimler içinde kendisini bulduğunu görüyoruz. Çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümünde değinildiği üzere sanatın ve tiyatro akımlarının tarihsel bir kronolojisi yapılarak, tiyatronun tarihte toplumsal değişimlerle ne gibi anlamsal ve biçimsel değişimler yaşadığının altı çizilmiştir. Tiyatro sanatının ortaya çıktığı ilk andan günümüze dek geçen süreçte, tiyatronun sergileniş biçimleri ve tiyatro ekolleri ile bulundukları dönemdeki toplumsal yaşam analiz edildiğinde, aralarında pek çok ilişki olduğu görülebilir. Bu doğrultuda bu tez çalışmasında tiyatro düşünürlerinden ve oyunculukta sistem kurucularından Stanislavski, Grotowski ve Brecht'e yer verirken, çalışmanın tiyatro sanatı ile olan kısmını Brecht merkezinde ilerletmeye çalıştık. Pozitivizm akımı ile temellenen gerçekçi oyunculuk anlayışına ve bu anlayışın sistemleşmesine öncülük eden, şu an günümüzde sanat okullarında temel olarak eğitimi

verilen Konstantin Stanislavski'nin oyunculuk sistemine detaylıca değinerek, Brecht'in gerçekçi tiyatroya ilişkin eleştirel bakışının sebeplerini anlamlandırmak istedik.

Aydınlanma sonrası sürecin insanlığa büyük eşitlikler, bolluk ve bereket getireceği düşünülürken, süreç Aydınlanmanın çöküşü ile sonuçlanmıştı. İnsanlar arasındaki sınıfsal ve sosyoekonomik fark giderek açılmış, dünya ahlaken ileri gidebilecekken gidememişti. Şiddetle güçlenen kapitalizm her kavramın içini boşaltıp yerine para felsefesini koyuyordu ve tahakküm güçlerinin bireyler üzerindeki etkisi giderek birçok alt sahaya yayılıyordu. İşte bu noktada toplumsal hareketlerin ve toplumsal gelişmelerin sıkı bir takipçisi olan Bertolt Brecht, gerçekçi oyunluk anlayışına eleştiriler getirerek, bu anlayışın verili toplumsal gerçeklikleri, yani eşitsizlikleri, tekrar meşrulaştırdığını belirterek, kendisini ve tiyatrosunu işçi sınıfının yanında addediyordu. Ona göre gerçekçi tiyatro burjuvazinin toplum üzerindeki bir etki aygıtıydı. Halk tiyatroda yanılsama içine girmemeli, özdeşleşmemeli, oyunda aktarılan toplumsal durumlar hakkında düşünmeli, bir sebebi yokken çalıştırmaya uğraşmadığı zihnini çalıştırarak toplumsal meseleler hakkında bilinç sahibi olmalıydı. Buradan açıkça görülüyor ki, tiyatro sanatın barındırdığı dinamik karşılıklı etkileme, değiştirme ve dönüştürme gücüne paralel olarak, Brecht de tiyatrosunda eser kadar anlamının üretimine de büyük bir önem veriyordu. Brecht derinlikli düşünmeye merkezi bir önem atfettiği için tiyatrosunu toplumbiliminden hareketle oluşturuyor ve tiyatronun toplumbilimcilerin uğrak yeri olması gerektiğine inanıyordu.

Çalışmada yer alan önemli oyunculuk kuramcılarından bir diğeri, Jerzy Grotowski de, gündelik hayatımızdaki toplumsal rollerimiz çerçevesinde kurduğumuz ilişlkilerdeki yapaylığı olabildiğince tiyatro sahnesinden uzakta tutmak istiyor, çalışmalarında oyuncuları sahnede sanatlarını sergileme noktasında onları geride tutan, alıkoyan bedensel ve zihinsel kalıpları yıkmaya çalışıyor, kendi deyimiyle kutsal oyuncuya ulaşmaya çalışıyordu. Bu aynı zamanda sahne üstündeki bir fiziksel özgürlük arayışıydı ve diğer iki düşünürün de hedefinde olan bir durumdu. Sadece bunu farklı şekillerde yapıyorlardı.

Tiyatro bir karşılaşma anıydı. Gündelik hayat gerçeklerini geride bırakıp sahneye gelen, belki bambaşka bir toplumsallık içindeki karakteri, başka bir yaşam deneyimini deneyimleyen oyuncu ile yine kendi gündelik gerçekliklerini performans anı boyunca

geride bırakarak bir oyun izlemeye gelen seyirci arasındaki bir karşılaşma. Bu karşılama anı tez çalışmasında, eserin sadece maddi üretimiyle değil, anlamın üretimi ile ilgilenme noktasında, sahnedeki oyuncuların olduğu kadar seyircilerin de özgürleşmesini içeriyordu. Çünkü sosyalizasyon sanatçıyı yapıladığı gibi, her bireyi, yani seyircileri de yapılıyordu.

Brecht'in tiyatro anlayışında iki kavram özellikle ön plana çıkıyordu: Gestus ve yabancılaştırma. Araştırmanın üçüncü bölümünde bu iki kavram detaylıca incelendi. Ayrıca oyuncu ve yönetmenlere yöneltilen sorularda Bechtyen uygulamaların oyuncuların oyunculuk metotlarına, ses ve beden kullanımlarına olan etkileri ve katkıları da alınan yanıtlarla ortaya kondu. Gestus bu noktada sahneye çıkan oyun kişisinin oturuşundan kalkışından, her bir tavrından, giyiminden kuşamından onun hangi sınıfa ait olduğunu anlamamızı sağlıyordu. Toplumsal tavır, toplumsal duruş demekti. Brecht tiyatrosunu Karl Marx'ın sınıfsal analizi üzerine oturtmuştu ve üretim ilişkileri çerçevesinde şekillenen bir toplumsal yapı modelini benimseyerek, gerçekçi tiyatrodaki özdeşleşmeyi hem oyuncuda hem seyircilerde kırmak istemişti. Bu doğrultuda da yabancılaştırma kavramı ile sahnede ve seyircide Marx'ın değindiği yabancılaşmanın bir yabancılaşmasını sağlamak istedi. Kapitalizm sonrası giderek güçlenen burjuva ve bu gücün sömürdüğü proletarya arasındaki şiddetli geçimsizlik hali o dönemin bir toplumsal gerçekliğiydi. Brecht de bu duruma hem eleştirel, hem de yeniden inşacı bir yaklaşım modeli ile cevap vermek istedi.

Bu tez çalışmasıyla önce sanat sosyolojisine ilişkin tartışmanın tarihsel temellerini özetlemeyi, sonrasında sanat sosyolojisinin, sanatın ve tiyatronun tarihsel gelişimine odaklanarak toplumsal değişim ve dönüşümlerin her dönem sanatsal yaklaşımları ve tiyatro oyunculuk metotlarını etkilediğini göstermeyi, bu doğrultuda da epik tiyatro gibi toplumbilimini merkeze alan bir tiyatro anlayışının günümüz toplumsal yapısı ve gerçeklikleri doğrultusunda ne gibi değişim ve dönüşümler yaşayabileceğini öngörebilmek hedeflenmişti. Bu doğrultuda Brecht'ten sonraki dönemlerde ortaya çıkan ve giderek artan toplumsal çeşitlilik, gündelik hayatın kazandığı önem, farklı mücadele alanlarının oluşumu, izlerkitle ve sanatın faillerinin dönüşümü gibi etkenler göz önünde bulundurulduğunda, Brecht'in epik tiyatrosu günümüzde artık başka bir toplumsal tabakalaşma analizi çerçevesinde, sanatın toplumsal hayat içindeki yeri ve izlerkitlenin toplumsal olanla ilişkisi bağlamında tekrar değerlendirilebilirdi. Bu bir başka deyişle

Marx'ın sınıfsal analizinin karşısına, günümüz dünyasını daha yakın olarak yansıtan, farklı mücadele alanlarını yapıya dahil eden, bu yapı içerisinde de özneye değişim ve dönüşüm imkânı taşıyan bir sınıf modeli koymak ve tiyatroyu bu farklı yapı üzerine oturtmak gerekliliği anlamına geldi. Bourdieu toplumsal alanları ekonomik, sosyal, kültürel ve simgesel sermaye türlerinden ve bu sermayelerin sahip olunan miktarı ile konumlanmış eyleyici öznelerden oluşan özerk mekanlar olarak tanımlayarak, yapıya farklı mücadele ve ezilme biçimlerini dahil etmiş, özneye de kendini bu yapı içerisinde bir eyleyici olarak düşünerek, dönüşme fırsatı sunmuştu. Bourdieu'nün "ilişkisel" ya da "yapısalcı" bir alternatifi vurgulayarak, toplumsal hayatın incelenmesine yönelik olarak gerçeği tözlerle değil de ilişkilerle özdeşleştirdiği yaklaşımları bu tez çalışmasında ulaşılmaya çalışılan sanatı içten kavrama noktasında araştırma için temel referans noktasıydı.

Brechtyen tiyatroya baktığımızda gestusun insan kimliğinin ve etkileşiminin sosyo-ekonomik ve ideolojik inşasının estetik jestsel temsili ve toplumsal açıdan anlamlı olanın dışsallaştırılması olduğunu görmekteyiz. Tez çalışmasında epik tiyatronun Bourdieucü yorumlamasında gestus ve habitusun teknik olarak yer değiştireceğini belirtmiştik. Çeşitli makalelerde ve özellikle Evi Stamatiou'nun çalışmasında da gördüğümüz üzere, Bourdieucü terimlerle konuşulacak olursak Brechtyen uygulama, oyunculuk süreci yoluyla habitusun keşfedilmesini önermektedir. Stamatiou'ya göre Brechtyen uygulamalar, Marksist bir toplumsal ilişkiler anlayışı aracılığıyla, verili senaryoların kurgusal etkileşimlerini güç alışverişi olarak değerlendirir. Fakat Marx toplumsal mücadeleyi öncelikli olarak ekonomik ve maddi olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla jestsel aktörün toplumsal temsilleri maddi ve ekonomik mücadelelere odaklanabileceğinden, diğer mücadeleleri ve özellikle maddi olmayan mücadeleleri göz ardı edebilir. Bourdieucü anlayış kapitalizmin ötesindeki baskı eksenlerini de içerir ve toplumsal konumların ve alışverişlerin ikili değil ilişkisel olarak anlaşılmasını teşvik eder, üzerinde anlaşmaya varılan tek bir bakış açısına karşılık gelmeyen ancak incelikli toplumsal temsilleri hedefler ve karakter temsili için postmodern olasılıkları öne çıkarır. Bourdieu'nün teori ve fikirleri eleştirel çerçevesinin bedeni bir çatışma ve bilgi alanı olarak ele almasıyla, en önemli enstrümanı olarak bedeni gören oyuncu için büyük değer taşımaktadır. Bourdieu'nün kavramsallaştırmalarıyla bilincini harekete geçiren sanatçı

bireyleri yapılandıran baskın dış yapıları, beden-zihin süreçlerinden ayrılamaz olarak değerlendirecektir.

Marx'ın toplumsal tabakalaşma analizinden doğan ve bir bireyin sınıfsal tahlilini içeren "gestus" kavramının yerine bu noktada Bourdieu'nün, "*toplumsal olanın bedenlerde inşa edilmesiyle ortaya çıkan, dayanıklı ve aktarılabilir algı, beğeni ve eylem şeması sistemleri*" olarak açıkladığı "habitus" kavramı gelir. Habitus toplumsallaşmış öznelliktir. Bireysel olanın, hatta kişisel öznel olanın bile toplumsal, kolektif olduğunu ortaya koymaktır (Bourdieu ve Wacquant, 2016, s. 116-117). Habitus kavramının temeli sosyolojiye ve toplumsal olana dayanan bir tiyatro anlayışına eklenmesi, oyun kişisinin, bir alanda fail olan bir özne olarak sahip olduğu sermaye türü ve miktarına göre, içselleştirdiği yapılar, beğeni ve eylem şemaları doğrultusunda toplumsal tavrını oluşturmasını sağlayacak ve oyun kişisinin sahne üzerindeki eylemlerini belirleyecektir.

Bu tez çalışması tıpkı Brechtyen tiyatroda olduğu şekliyle, sahne üstü uygulamalarda oyuncu gibi seyircilerin de mevcut alışkanlıklarına, yatkınlıklarına, içselleştirdikleri dış yapılara ışık tutacak bir bakış açısı geliştirmek istiyordu, fakat bunu bir meydan okuma olarak görmüyordu. Çünkü bu sosyoloji için bir tehlikeydi ve bu tehlike de özellikle Heinich'in "*Sosyoloji, teamüldür ya da elitisttir diye baskın değerlerin karşısında aykırı değerleri mi seçmelidir, ya da tavır almadan, aktörlerin değerlerle ilişkisini inceleme konusu mu yapmalıdır*" sorusunda kendini belli ediyordu. Bu çalışmayla ikinci yolu seçmeyi daha doğru bularak tavır almadan ve değer yargısı üretmeden aktörlerin değerlerle ve anlamın üretimi noktasında iktidar ve tahakküm ilişkileriyle ilişkisine odaklanmayı tercih ettik. Bu noktada baskın değerlerin günümüzdeki tahakküm mekanizmalarını ve değişen dönüşen tahakküm biçimlerini analiz etmek, Brechtyen tiyatroda arzulanan yabancılaşmanın yabancılaşmasını sağlama noktasında, günümüz toplumbilimine dayanan bir tiyatro anlayışında epik tiyatronun yabancılaştırma kavramının karşısına yeni bir kavram çıkarabilirdi.

Epik tiyatrodaki yabancılaştırma unsurunun Karl Marx'ın yabancılaşma kavramından türetildiğini belirtmiştik. Emeklerinin kapitalist piyasada alınıp satılan bir meta gibi alınıp satılmasının, insanın kendisini de üretim sürecindeki makinaların bir parçası haline getirdiğini ve insanın kapitalist toplumun devamı için gerekli olan bir unsura dönüşmesinin, onun kendine, emeğine, dünyaya, yaşama ve tüm ilişkilerine

yabancılaşmasını sağladığını görmüştük. Tıpkı gestus gibi yabancılaştırma da epik-diyalektik tiyatro yapısı içinde ve maddi üretim ilişkilerine odaklanan Marksist bir dünya görüşü doğrultusunda anlam kazanmaktadır. Dolayısıyla günümüz tahakküm biçimlerini ve mekanizmalarını düşünecek olursak yabancılaşmanın günümüzdeki kavramsal karşılığını bulabilmek adına, değişen ve dönüşen iktidar biçimlerini ve bu biçimlerin insan bedeni ve zihinsel süreçleri üzerindeki etkilerini temele alarak, hem Foucault, hem Deleuze, hem de Chul Han'dan örnekler vermeye çalıştık. Bu noktada Foucault'un biyoiktidarı, Deleuz'ün arzu makinaları ve Chul Han'ın psikopolitikası bizler için önemliydi. Özellikle Chul Han'ın, hem Marksist yaklaşımların hem de Foucault'nun yaklaşımlarının ötesine geçen yorumlamaları, bizleri epik tiyatronun Bourdieucü yorumuna götüren çok önemli bir veri kaynağı oldu. Chul Han'ın deyimiyle neoliberalizm bedensel, somatik ve biyolojik olanla öncelikli olarak ilgilenmeyerek üretici güç olarak "ruh" kavramının farkına varır. Bu bakış açısı günümüzdeki kapitalizmin maddi olmayan, yani bedensel olmayan üretim biçimleri ile uyumluluk gösterir. Beden bu üretim sisteminde merkezi bir konumda değildir. Dolayısıyla da verimliliği arttırmak için bedeni disipline etmek yerine, daha çok psişik veya zihinsel süreçler optimize edilir. Neoliberal iktidar teknikleri bireyi doğrudan ele geçirmez. Birey tahakküm bağlamını kendi içine yansıtarak, bunu da özgürlük olarak yorumlayarak bu iktidar tekniklerinin kendisine etki etmesine kendiliğinden izin vermiş olur. Dolayısıyla da boyunduruk altına girme ve kendini sisteme en uygun hale getirme, kendini sömürme şeklinde özgürlük ve sömürü aynı şey haline gelir. Tiyatro sanatının toplumun ve toplumsallaşmanın bir göstergesi olarak ele alınıp, günümüzde felsefi estetik değerlerden ve değer hiyerarşisinden arınıp, sosyolojik olarak değerlendirilmesi gerektiği yönündeki düşüncemizi, Chul Han'ın bireyi düşünce öncesi süreçte yöneten iktidar düzenindeki özgürlüğün aslında birey için kölelik olduğu bağlamında "*İstediğim şeyden koru beni*" sözü tez çalışmasının görüşünü destekler görünmektedir.

Bu noktada Bourdieu, Chul Han'ın düşünceleriyle paralellik göstererek, yeme içmeden giyim tarzına, spor, müzik, sanat ve edebiyat tercihlerine kadar genel anlamda tüm beğeniler, yani kültürel pratiğin ve sembolik değiş tokuşun tüm alanları tahakküm sistemlerinden izler taşıdığını belirtmiştir. Bourdieucü bir epik tiyatro yorumunda tahakküm sistemlerinin toplumun bireyleri tarafından bilincine varılmaksızın kendilerini dayatmasını sağlayan araçları açığa çıkarma görevini üstlenen sosyolojik bakış, açığa

çıkarılması gereken tahakkümün yeniden pekiştirmesine de engel olacaktır. Bourdieu'nün önerisi olan düşünümsellik, bilinçli olarak bir bilince ulaşma işlemi değil, her bir bireyin sahip olduğu ve taşıdığı toplumsal bilinçdışına, sosyal belirlenimlerin farkındalık isteğiyle algılanması çok zor olan görünmez etkilerine, pratikte hakim olmak gayretidir. Belirleyicilerin sahip olduğu bu etki gücünü değiştirmek bu hakim olmayı başarabilmenin yollarından biridir. Brecht nasıl ki tiyatrosunda yabancılaşmanın yabancılaşmasını sağlamak istediyse, günümüzde var olabilecek bir epik tiyatro yorumu da, Bourdieucü bir sanat sosyolojisi bağlamında, toplumun bireyleri tarafından bilincine varılmaksızın kendilerini dayatmasını sağlayan araçları (ve pratikleri) açığa çıkarma noktasında insanlara yol gösterebilir. Bu tez çalışması için de Bourdieucü bakışla bu pratik bilgilerin ve yapılandırıcı yapıların keşfi ve Bourdieu'nün tabiriyle "*bilincin kendiliğinden oluş yanılsamasına karşı, ilk bilginin yanlış-tanıma olduğu, yani beyinlere zaten yerleşmiş olan bir düzenin kabul edilmesi*" olduğunun fark edilmesi, sahne üzerinde "fiziksel özgürlüğe" giden yolda Bourdieucü bir bilinçlenme anlamına gelecektir. Bu bir diğer yandan da Brecht tiyatrosunun temelini oluşturan ve toplumsal dünyayı değiştirmeyi amaçlayan Marksist belirlemenin yerine ilişkisel bir açıklamanın olanağını önermiş olacaktır.

Sonuç olarak "toplum", tiyatroyu hem besleyen hem de tiyatrodan beslenen bir öğe olarak, hem seyirciler için hem de özellikle yönetmen ve oyuncular tarafında çift taraflı bir ilişki beklentisi yaratmaktadır. Bu tez çalışmasında ulaşılan bulguların da bize gösterdiği gibi tiyatro sanatçılarının toplumla etkileşim içerisinde olmaya yönelik beklentileri yüksektir. Bu bağlamda "toplumsallık" ve bireyler üzerindeki etkileri gerek oyunculuk eğitimlerinde, gerek metin çözümlemeleri ve sahne uygulamalarında göz ardı edilmemelidir. Tiyatronun toplumla buluşmasını sağlayacak ve karşılıklı sanatsal ve kültürel beslenmelerine olanak sağlayacak etkinliklerin artması da önemlidir. Bu doğrultuda karşılıklı etkileşim içinde bilinçlenme düzeyinin artışı, kültürel sermayenin de artışına olanak sağlayacak, tiyatroya olan talebi ve tiyatro sanatının içeriğinin, etkisinin, anlamının hatta ufkunun alımlanmasını olumlu yönde etkileyecektir. Elde edilen sonuçlar doğrultusunda aşağıda belirtilen öneriler sunulmuştur:

Sanat sosyolojisi çalışmaları daha çok edebiyat, müzik ve mimari ile ilgilidir. Tiyatro sanatı, sanat çalışan sosyologlar için sanatın hem maddi üretimini hem de anlamının üretimini aynı anda aynı sahada görebilecekleri bir gözlem anı barındırır. Tiyatro

sanatının sahip olduğu oyuncu - seyir ilişkisi, hiçbir sanat dalının barındırmadığı karşılıklı etkileme, bilinçlendirme, değiştirme ve dönüştürme gücüne sahiptir. Bu özgünlüğü ile tiyatro sanatı sosyologlarca önemli ve verimli bir ampirik çalışma sahası olarak görülmelidir. Bu bağlamda tiyatro sanatı ile ilgili daha fazla sayıda sosyolojik çalışma gerçekleştirilmesi, sanat sosyolojisinin sınırlarını daha da genişletebilir.

Sanat sosyologları tiyatro sanatını içten anlamaya yönelik deneysel saha çalışmaları gerçekleştirebilir. Bu çalışmalarda sahnede sergilenecek bir oyunun provalarına katılıp, oyuncuların metnin içindeki dünyaya nasıl baktıkları, metni çözümleme süreçleri, metin içindeki toplumsal yapıyı ve toplumsal ilişkileri sahnede nasıl görünür kıldıkları, oyuncuların gündelik yaşamlarından sıyrılarak sahne üstünde zihinlerini ve bedenlerini nasıl dönüştürdükleri, yönetmenin katkısı ve sergilenen oyunun seyirciler üzerindeki etkisi gibi sanatsal olana ait gözüken bu süreçlerde sosyolojik olanın ne olduğuna ilişkin araştırma soruları geliştirilebilir ve bu doğrultuda gerçekleştirilecek çalışmalarla bu sorulara yanıtlar aranabilir. Bu bağlamda doğrudan sosyolojinin konusu olmayan bazı konu başlıkları da disiplinler arası çalışmalarda konu edilebilir.

Estetik geleneğinden gelen ve tiyatro alanı ile ilgili çalışma gerçekleştirecek araştırmacılar da, alana kutsallık atfeden öznel yorumlarından öncelikle uzak durarak, tahakküm sistemlerinin izlerini taşıyan sanat estetiği anlayışlarını içselleştirmek yerine, sanatı yapıbozuma uğratılabilir bir nesne olarak görebilir. Böylece "yanlış tanıma"ları farkederek içselleşmiş olanı parçalayabilir ve alana ilişkin yeni yorumlamalara ve kavramsallaştırmalara olanak sağlayabilir. Bu tez çalışmasının kapsamında gestus ve yabancılaştırma gibi kavramların çağdaş karşılıklarının kullanılması gibi, yeni çalışmalarda yeni kavramsallaştırmalar, bağlamlar kullanılabilir. Bu doğrultuda toplumsal süreçlerin göz ardı edilmemesi ve toplumsal değişimlerin tarihler boyunca alana olan etkisinin farkında olunması araştırmacıya fayda sağlayabilir.

Oyunculuk okullarındaki eğitimlerde temel olarak alınan Stanislavski sisteminin yanında, Brechtyen tiyatroda olduğu gibi sosyolojinin dışa dönük yönelimine önem verilmesi ve bu yönelimin sanatı içten de anlayan bir yaklaşım ile bütünlenmesi, öğrenciler için sanat ve toplum arasındaki sosyal bağlantıyı görünür kılarak, öğrencilerin kendilerinde içselleşmiş olanı parçalayabilme noktasında önemli bir işlev görebilir. Bu bağlamda tiyatro sanatına Bourdieucü bir yaklaşım ile bakmak ve oyunculardaki habitusun keşfini

sağlamak, sosyal yapıların yapılandırdığı birey bağlamında oyuncuların bilinci dışında gelişen yatkınlıklarını, aşinalıklarını, alışkanlıklarını ve ön yargılarını keşfetmelerini sağlayabilir. Oyuncuların toplumsallık bağlamında daha derinlikli düşünceler taşıyarak sanata yaklaşmaları, karşılıklı etkileme gücü taşıyan tiyatro sanatında seyircilerin de daha derinkli bakış açıları kazanmasına ve oyunun mesajının seyircilere en doğru şekilde iletilmesine katkıda bulunabilir. Tiyatro sanatının ve sanat sosyolojisinin sınırlarını genişletmeyi hedefleyen bu tez çalışması gibi sanat sosyolojisinde yeni bir kuşağın yolunu açacak ampirik yaklaşımlı, yapıtları ve sanatsal faaliyetleri sosyolojik betimleyen bir metod oluşturmaya yönelik çalışmalar yürütülebilir.

KAYNAKÇA

Adorno, T., W. (2009). *Minima Moralia*. İstanbul: Metis Yayınları.

Akman, M. K. (2001). *Lukacs'ın Sanat Anlayışı, Sanat Sosyolojisi Açısından Bir Değerlendirme* (Yayın No. 101808) [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi].https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Altun, H. (2007). Brecht'ten Bourdieu'ya Otonom Tiyatroya Doğru: Habitus/Gestus. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 24 (24), 1-26. DOI: 10.1501/TAD_0000000082.

Anderson, W. (2020). Revolutionary Artistry-- Brecht, Marx, and the Evolution of Epic Theatre. *Honors Capstone Projects*, 15, 1-37.

Aristoteles. (1987). *Poetika.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Artaud, A. (1993). *Tiyatro Ve İkizi.* İstanbul: Yapı KrediYayınları.

Bauman, Z. (1999). *Sosyolojik Düşünmek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Becker, H. S. (1982). *Art Worlds.* London: University of California Press.

Benjamin, W. (2011). *Brecht'i Anlamak*. İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, P., ve Luckmann, T. (2008). *Gerçekliğin Sosyal İnşası*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Bloch, E., Lukacs, G., Brecht, B., Benjamin, W., ve Adorno, T. (2006). *Estetik Ve Politika*. İstanbul: Alkım Yayınevi.

Bogue, R. (2013). *Deleuze ve Guattari*. İstanbul: Otonom Felsefe.

Bourdieu, P. (1993). *Sociology in Question.* London: Sage Publications.

Bourdieu, P. (1999). Sanatın Kuralları - *Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bourdieu, P., ve Wacquant, L. (2016). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. İstanbul: İletişim yayınları.

Bourdieu, P. (2015). *Ayrım*. Ankara: Heretik Yayınları.

Bourdieu, P. (2023a). *Kültür Üretimi Sembolik Ürünler Sembolik Sermaye*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bourdieu, P. (2023b). *Sosyolojiyi Düşünmek: Düşünümselliğe Dönüş*. İstanbul: Metis Yayınları.

Brecht, B. (1981). *Epik Tiyatro*. İstanbul: Say Kitap Pazarlama.

Brecht, B. (1987). *Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Brecht, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Creswell, J. W. (2017). *Araştırma Deseni; Nitel, Nice ve Karma Yöntem Yaklaşımları*. Ankara: Eğiten Kitap Yayıncılık.

Crombez, T. (2008). The Dismembered Body In Antonin Artaud's Surrealist Plays. Newcastle: *CambriGKe Scholars Press*, 27-43.

De Landa, M. (2006). *Çizgisel Olmayan Tarih*. İstanbul: Metis Yayınları.

Deleuze, G. (2021). *Kritik Ve Klinik*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, G., ve F. Guattari (2012). *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1*. Ankara: Bilim ve Sosyalizm.

Demirtaş, M. (2019). Sanat Sosyolojisi Bağlamında Sanatın Sınırsızlığı ve Toplumsal Konumu Üzerine. *Opus - Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 10 (17), 1836-1852.

Dömbekci, H. A., ve Erişen, M. A. (2022). Nitel araştırmalarda görüşme tekniği. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 22* (Özel Sayı 2), 141-160.

Erbay, B. (2018). *Howard S. Becker ve Pierre Bourdieu'nün Sanat Sosyolojisi Yaklaşımları: Karşılaştırmalı Bir Çalışma* (Yayın No. 512580) [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=ZjcDnu-byqLcHxXzs0ps6w&no=uAbpKGhbRwvg9zd0v-5E6A

Ersoydan, M. Y. (2012). Tarihsel Süreçte Batı Toplumunda Sosyolojik olgular ve Sanatçı. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 3, 31-39.

Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. Ankara: İmge Kitabevi.

Foucault, M. (2006). *Deliliğin Tarihi*. Ankara: İmge Kitabevi.

Foucault, M. (2015). *İktidarın Gözü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2016). *Özne ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Freyer, H. (2015). *Sosyoloji Kuramları Tarihi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Geertz, C. (2010). *Kültürlerin Yorumlanması*. Ankara: Dost Kitabevi.

Giddens, A. (2017). *Sosyoloji Başlangıç Okumaları*. İstanbul: Say Yayınları.

Goffman, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. İstanbul: Metis Yayınları.

Goffman, E. (2018). *Karşılaşmalar Etkileşim Sosyolojisinde İki Çalışma*. Ankara: Heretik Basın Yayın.

Grotowski, J. (2002). *Yoksul Tiyatroya Doğru*. İstanbul: Tavanarası Yayıncılık.

Güllülü, S. (1988). *Sanat ve Edebiyat Sosyolojisi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Han, B. C. (2022). *Psikopolitika*. İstanbul: Metis Yayınları.

Hegel, G. W. F. (2011). *Estetiğe Giriş*. İstanbul: İdea Yayınevi.

Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni.* Ankara: De Ki Basım Yayım.

Heim, C. (2016). *Audience As Performer*. New York: RoutleGKe.

Heinich, N. (2013). *Sanat Sosyolojisi*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Horkheimer, M., ve Adorno, T. W. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık

Huizinga, J. (2006). *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İpşiroğlu, N., ve İpşiroğlu, M. (2010). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Haylabaz Kitap.

Karaboğa, K. (2018). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Karagül, C. (2014). *Bourdieucü sanat sosyolojisi bağlamında 2000'li yıllarda İstanbul'da alternatif tiyatrolar* (Yayın no. 370628) [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp

Kongar, E. (1976). Toplumbilim açısından tiyatro. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 7*(7), 33-43.

Kümbetoğlu, B. (2012). *Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma.* İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Lifshitz, M. (1998). *Marx'ın Sanat Felsefesi*. İstanbul: Ararat Yayınevi.

Mannheim, K. (2018). *Bilgi Sosyolojisi*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Martin, C., & Bial, H. (2000) *Brecht Sourcebook*. New York: RoutleGKe

Morris, E. (2019). *Aktörü Özgürleştirmek: Aktörün Başucu Kitabı*. İstanbul: Alfa Kitap.

Mülayim, S. (2012). Sanat Sosyolojisi Girişimleri. *Sanat Tarihi Dergisi*, 21, 7-109.

Mürseloğlu, R. (2014). *Stanislavski Okulunda Oyunculuk Eğitimi*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Nutku, H. (2017). *Dramaturgi*. İstanbul: Ekisik Parça Yayınları.

Ollman, B. (2019). *Diyalektiğin Dansı*. İstanbul: Yordam Kitap.

Önkal, G. (2019). İlişkisel Bir Dünya Olarak Sanat ve Nesnenin Yeni Estetik Deneyimde Bozulumu. *Felsefe Arşivi*, 50, 9-16.

Özçetin, B. (2018). *Kitle İletişim Kuramları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özüaydın, N. U. (2006). *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Ranciere, J. (2010). *Özgürleşen Seyirci*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Royseng, S. (2010) Pierre Bourdieu, The Field Of Cultural Production: Essays On Art And Literature. *International Journal of Cultural Policy*, 16:1, 68-69, DOI:10.1080/10286630902980547

Sütcü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.

Soykan, Ö. N. (2019). *Sanat Sosyolojisi*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Spolin, V. (2021). *Tiyatro İçin Doğaçlama*. İstanbul: Alfa Kitap.

Stamatiou, E. (2022). Pierre Bourdieu And Actor Training: Towards Decolonising And Decentering Actor Training Pedagogies. *In Theatre, Dance and Performance Training*. DOI: 10.1080/19443927.2021.1943509

Stanislavski, K. (2021). *Oyuncunun El Kitabı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Swartz, D. (2011). *Kültür Ve İktidar Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Şavran T. G., Suğur S., Turhanoğlu F. A. K., Gökalp E., ve Karkıner N. (2011). *Modern Sosyoloji Tarihi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Turner, B., ve Elliot, A. (2017). *Çağdaş Toplum Kuramından Portreler*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ulusoy, D. (1993). Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1, 247-259.

Uslu, F., ve Demir, E. (2023). Nitel Bir Veri Toplama Tekniği: Derinlemesine Görüşme. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 40*(1), 289-299.

Uzunlar, B. (2017). Deleuze'ün Artaud Okumasında İçkin Yaşam Arayışı. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi*, 29, 195-214.

Zolberg, V. (2011). *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

EKLER

Derinlemesine Görüşme Soru Formları:

Ek 1. Oyuncu ve Yönetmen Soruları

Katılımcının;

Adı-Soyadı (belirtmek isteğe bağlıdır):

Yaşı:

Cinsiyeti (belirtmek isteğe bağlıdır):

Eğitim Düzeyi:

Mesleği:

EK: Derinlemesine Görüşme Soru Formu

1. Gündelik hayatınızda kurduğunuz ilişkilerde toplumsal kurumların (aile, meslek, siyasal, ekonomik, dinsel, hukuki vb.) ve bu kurumlar dahilinde üstlendiğiniz toplumsal rollerin etkilerini hissediyor musunuz? Nasıl?
2. Seyirci ile kurduğunuz temasta önem verdiğiniz ve dikkat etmeye çalıştığınız bir mesleki tutumunuz var mı? (Tiyatro ekolleri göz önüne alındığında, siz tiyatro anlayışınızı nasıl konumlandırıyorsunuz?) (Stanislavski'nin sistem oyuncusunu, Grotowski'nin kutsal oyuncusunu ve Brecht'in epik oyuncusunu (ya da diğer ekol ve metotları) düşündüğünüzde, kendi tiyatro anlayışınıza hangisini yakın buluyorsunuz, neden?) (Bir yönetmen olarak/ bir oyuncu olarak oyun seçerken kriterleriniz nelerdir?)
3. Toplumsal anlamda sanat dalları arasında tiyatronun etkileşim gücü sizce nedir, ve bu bağlamda tiyatro sanatının diğer sanat dallarından farkı nedir? [Günümüzde bu etkileşimin yeterli düzeyde sağlanabildiğini düşünüyor musunuz? (Beklenti ile gerçekleşen arasındaki ilişki nedir?)]
4. Tiyatronun toplum ve toplumsallıkla ilişkisini düşündüğünüzde, örneğin Brecht'in sahneleme anlayışının gücü, etkisi ve işlevi hakkında neler diyebilirsiniz? (Bertolt

Brecht'in tiyatro anlayışının gücünü toplumbilimden aldığını düşünürsek, siz tiyatro anlayışınızda toplumbiliminden ne ölçüde faydalanırsınız?)

5. Metnin içinde keşfettiğiniz toplumsal yapıların (toplumsal ve kurumsal olgu ve ilişkilerin) inşa ettiğiniz oyun karakteri üzerinde ve özellikle sahne üstündeki beden ve ses kullanımlarınız üzerinde etkileri oldu mu? (Sizin reji veya sahneleme yorumlarınız, Brecht'in kendi tiyatrosunda uyguladığı yorum ve tekniklerden sizce hangi yönlerde farklılık ya da benzerlik gösteriyor?)
6. Günümüzün toplumsal önceliklerini dikkate aldığınızda sahneye konulan oyunla günümüz toplumsal gerçekliği arasında nasıl bir ilişki görürsünüz? (örneğin sınıfsallık, birey-ideoloji ilişkisi, insanlar arası ilişkiler, sanatın kurumsallaşması, ekonomik etmenler gibi…) (Epik tiyatro anlayışının günümüzde popülerliğini kaybettiğini düşünüyor musunuz? Sizce bunun sebepleri nelerdir?)

Ek 2. Seyirci Soruları

Katılımcının;
Adı-Soyadı (belirtmek isteğe bağlıdır):
Yaşı:
Cinsiyeti (belirtmek isteğe bağlıdır):
Eğitim Düzeyi:
Mesleği:

EK: Derinlemesine Görüşme Soru Formu

1. Tiyatro sanatıyla olan ilişkinizi nasıl tanımlarsınız? (Tiyatro sizin için ne ifade eder?)
2. Bir tiyatro oyununu izlemeye giderken temel beklentiniz nedir? (Sadece seyir zevki, günlük dertlerden bir süreliğine uzaklaşmak, başka bir gerçekliğe dahil olmak, entelektüel bir birikim sağlamak, bir şeyler öğrenmek, bilinçlenme vb.) İzlemek için ne tür tiyatro oyunlarını tercih edersiniz? (Komedi, dram, politik içerikli, dans tiyatrosu ya da müzikal tiyatro, alternatif sahneler, şehir ve devlet tiyatrosu, vb.)
3. İzlediğiniz bir tiyatro oyununun iyi bir oyun olduğunu, yani başarı kriterini, sizin için ne belirler? (Bir oyuncunun iyi bir oyuncu olması bir izleyici olarak sizce nelere bağlıdır?)
4. Tiyatronun toplumsal bir bilinçlenme yaratabileceğine inanıyor musunuz? Tiyatronun toplumu şekillendirme gücü olduğunu düşünüyor musunuz? (Tiyatroda gördüğünüz şeylerde toplumsal ilişkilerin bir yansımasını görüyor musunuz?)
5. İzlemiş olduğunuz Bertolt Brecht oyununun, daha önce izlemiş olduğunuz diğer oyunlardan sizce bir farkı var mıydı? Oyuncuların beden kullanımları sizde metnin içindeki toplumsal yapıya dair veya günümüze dair bir fikir uyandırdı mı? (Kostüm, jest ve tavırlar, ses/dil/tonlama kullanımı gibi…) (Tiyatro sizde kendi döneminiz ile sahnelenen oyunun geçtiği dönem arasında tarihsel toplumsal bir karşılaştırma imkânı yaratıyor mu?)

6. Genel olarak beğeni ve tercihlerinizde toplumsal bir etki olduğunu düşünüyor musunuz? (Duruş ve yürüme şekli gibi fiziksel hal, tavır ve tutumlarınızda da aynı etkiyi gözlemler misiniz?) Gündelik hayatınızda kurduğunuz ilişkilerde toplumsal kurumların (aile, meslek, siyasal, ekonomik, dinsel, hukuki vb.) ve bu kurumlar dahilinde üstlendiğiniz toplumsal rollerin etkilerini hissediyor musunuz? Nasıl?

Ek 3. Katılımcı Bilgileri

Tablo 1. Yönetmenler

Sıra No:	Ad – Soyad:	Meslek:	Yaş:	Cinsiyet:	Eğitim:	Görüşmedeki Rolü:
GK1	S.Ö.	Yönetmen/ Akademisyen	36	Erkek	Doktora	Yönetmen
GK7	E.Y.	Yönetmen/ Oyuncu	44	Erkek	Yüksek Lisans	Yönetmen
GK9	Ç.T.	Dramaturg/ Yazar	28	Erkek	Yüksek Lisans	Yönetmen/ Dramaturg

Tablo 2. Oyuncular

Sıra No:	Ad – Soyad:	Meslek:	Yaş:	Cinsiyet:	Eğitim:	Görüşmedeki Rolü:
GK2	B.T.	Oyuncu/ Yönetmen	43	Kadın	Yüksek Lisans	Oyuncu
GK8	K.A.	Oyuncu	26	Kadın	Lisans	Oyuncu
GK10	M.T.	Oyuncu	37	Erkek	Yüksek Lisans	Oyuncu
GK13	E.Y.	Oyuncu	27	Erkek	Lisans	Oyuncu
GK14	G.Y.	Oyuncu	33	Kadın	Yüksek Lisans	Oyuncu
GK17	K.K.	Oyuncu	26	Erkek	Lisans	Oyuncu
GK19	A.M.	Oyuncu	27	Erkek	Lisans	Oyuncu
GK20	E.Ö.	Akademisyen/ Oyuncu	37	Kadın	Doktora	Oyuncu

Tablo 3. Seyirciler

Sıra No:	Ad – Soyad:	Meslek:	Yaş:	Cinsiyet:	Eğitim:	Görüşmedeki Rolü:
GK3	I.B.	Satış Pazarlama	41	Kadın	Lisans	Seyirci
GK4	H.A.Y	Yazar/ Oyuncu	40	Erkek	Yüksek Lisans	Seyirci
GK5	S.U.	Sosyolog	34	Erkek	Lisans	Seyirci
GK6	C.K.	Mühendis	38	Erkek	Lisans	Seyirci
GK11	A.A.	Fotoğrafçı	41	Erkek	Lisans	Seyirci
GK12	U.A.	Finans Sorumlusu	29	Erkek	Yüksek Lisans	Seyirci
GK15	Y.S.K.	Kamu Personeli	30	Kadın	Yüksek Lisans	Seyirci/ Kültürel Alan Çalışanı
GK16	A.Ç.	Öğrenci	25	Erkek	Lisans	Seyirci/ Tiyatro Öğrencisi
GK18	D.Y.	Ev Hanımı	36	Kadın	Lise	Seyirci

ÖZ GEÇMİŞ

KEREM TANİK

Eğitim

Derece	*Yıl*	*Üniversite, Enstitü, Anabilim/Anasanat Dalı*
Yüksek Lisans	2014	Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anasanat Dalı
Lisans	2008	Marmara Üniversitesi, Fen - Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji (İngilizce) Anabilim Dalı
Lise	2004	Kadıköy Anadolu Lisesi