



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı

Siyaset Bilimi Bilim Dalı

**POLİTİKA VE PERFORMANS: JACQUES RANCIÈRE'DE
SANAT, TİYATRO VE KAMUSAL OLAN**

Fevzi Can GÜRÜZ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022

POLİTİKA VE PERFORMANS: JACQUES RANCIÈRE'DE SANAT, TİYATRO VE
KAMUSAL OLAN

Fevzi Can GÜRÜZ

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı
Siyaset Bilimi Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022

KABUL VE ONAY

Fevzi Can Gürüz tarafından hazırlanan ‘‘Politika ve Performans: Jacques Ranciere’de Sanat, Tiyatro ve Kamusal Olan’’ başlıklı bu çalışma, 27.05.2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Aylin zman (Başkan)

Doç. Dr. Ruhtan Yalçıner (Danışman)

Doç. Dr. Kadir Dede (ye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen ğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof.Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŐEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

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

Fevzi Can Gürüz

¹“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Doç. Dr. Ruhtan YALÇINER** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Fevzi Can GÜRÜZ

TEŞEKKÜR

Öncelikle uzun süren yüksek lisans dönemi ve tez çalışma sürecimde maddi ve manevi desteklerini hiçbir zaman eksik etmeyen aileme ve varlıklarıyla tüm bu sürecin benim için daha keyifli geçmesini sağlayan dostlarıma, ekibime ve Rana'ya en içten teşekkürlerimi sunarım.

Benim için bir tez danışmanından çok daha fazlası olan Doç. Dr. Ruhtan YALÇINER ve çok değerli Doç. Dr. Kadir DEDE başta olmak üzere, üzerimde emeği olan tüm Hacettepe Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü hocalarına bir teşekkür borç bilirim.

Tez savunma jürimde bulunarak değerli görüşlerini benimle paylaşan Prof. Dr. Aylin ÖZMAN'a, ilgisini ve desteğini her daim hissettiğim Doç. Dr. Ali Rıza TAŞKALE'ye, bu süreçte her ihtiyaç duyduğumda bana yardımcı olan ve kütüphanesini benimle paylaşmaktan çekinmeyen Cem OTO'ya çok teşekkür ederim.

Bu süre zarfında gösterdikleri ilgi ve destekleri için çalıştığım kurum olan Abdullah Gül Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü hocalarına ve Prof. Dr. Rasim Özgür DÖNMEZ'e teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

GÜRÜZ, Fevzi Can. *Politika ve Performans: Jacques Rancière’de Sanat, Tiyatro ve Kamusal Olan* Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2022.

Yaratım süreci içerisinde sanat mekânın ve zamanın ötesine taşar. Üretim süreci açısından performatif bir sanatsal etkinlik olan tiyatro da sanat ve politika ilişkisinin üzerinden okunabileceği bir söylemsel çerçeve sunar. Kuşkusuz tiyatro icraya ve de bir devinime, dinamizme sahip olması yönüyle; resim, heykel ya da yazın gibi diğer sanat dallarından ayrılmaktadır. Bu çalışma sanat ve politika teorisi arasındaki ilişkiyi, Fransız filozof Jacques Rancière’nin tiyatroya ve tiyatronun potansiyel imkanlarına dair yaklaşımı üzerinden ele almayı amaçlamaktadır.

Rancière’nin tiyatro hakkındaki görüşleri genel olarak kendisinden önce gelen klasik tiyatro akımlarının eleştirisini barındırır. Çalışmada Rancière’nin kamusal ve tiyatro arasındaki ilişkiye dair yaklaşımı, çağdaş politik teoride öne çıkan temsil, faillik, katılım ve iktidar tartışmaları çerçevesinde ele alınmıştır. Bu bağlamda çalışmada Rancière’nin düşüncesinden hareketle, teatral temsil ve kolektiflik ilişkisi ile bir arada yaşam ve performans ilişkisinin anlaşılmasına özgün bir katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler

Sanat, politika, estetik, temsil, katılım, iktidar, yeni tiyatro.

ABSTRACT

GÜRÜZ, Fevzi Can. *Politics and Performance: Art, Theatre and the Public in Jacques Rancière* Master Thesis, Ankara, 2022.

In the creative process, art goes beyond space and time. The art of theatre is a performative activity in terms of its production process. It also offers a discursive framework through which the relationship between art and politics can be understood. Undoubtedly, in terms of its performative and dynamic character; it differs from painting, sculpture or literature. This study aims to discuss the relationship between art and political theory by particularly focusing on Jacques Rancière's perspective on the art of theatre and its potentials.

Rancière's views on theater generally include criticism of the classical theater movements that preceded him. In the study, Rancière's approach to the relationship between publicity and theater is being discussed within the framework of the debates on representation, agency, participation, and power that come to the fore in contemporary political theory. In this context, by going through Rancière's thought; it is aimed to make a particular contribution to the understanding of current debates on theatrical representation and collectivity, coexistence and performance.

Keywords

Art, politics, aesthetics, representation, participation, power, new theater.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	ii
ETİK BEYAN	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM : KAVRAMSAL ÇERÇEVE	7
1.1. SANAT VE POLİTİKA TEORİSİNİN İLİŞKİSİNE DAİR	7
1.2. SANAT, ESTETİK, PERFORMANS VE TİYATRO	10
1.2.1. Sanat.....	10
1.2.2. Estetik.....	16
1.2.3. Performans.....	19
1.2.4. Tiyatro.....	23
2. BÖLÜM : POLİTİKA TEORİSİNDE ESTETİK, SANAT VE TİYATROYU KONUMLANDIRMAK: JACQUES RANCIÈRE	30
2.1. YAŞAMIN ÖZERK BİR FORMU OLARAK SANATIN ESTETİK REJİMİ	30
2.1.1. Sanatların Çoğulluğundan Sanatın Kendi Tekilliliğine: Estetik.....	32

2.1.2. Görünmez Olanın Görünür Kılınması: Sanat.....	40
2.2. “HAREKETE GEÇİRİLECEK CANLI BEDENLER” İLE “HAREKET HALİNDEKİ BEDENLER” ARASINDA: TİYATRO”	50
2.2.1. Düşünsel Özgürleşme Alanı Olarak Epik Tiyatro: Rancière ve Bertolt Brecht.....	55
2.2.2. Rancière’de Seyirciyi Yeniden Konumlandırmak: Ezilenlerin Tiyatrosu ve Augusto Boal.....	58
2.2.3. Sahnede Eşitliğin Doğrulanması	61
3. BÖLÜM : TOPLUMSAL OLANI YENİDEN KONUMLANDIRMAK: RANCIÈRECİ BİR ÖZGÜRLÜK MESELESİ OLARAK TİYATRO, PERFORMANS VE “CONSENSUS/DISSENSUS” İLİŞKİSİ	67
3.1. BİR EŞİTLİĞİN DOĞRULANMASI PRATIĞI: ÖZGÜRLEŞME OYUNU	67
3.1.1. Dolaşma Mekanının Belirlenimi.....	67
3.1.2 Tahakküm Sisteminden Pay Alış.....	71
3.1.3. Çokluk Kavramı Ve Tiyatro.....	80
3.2. TEMSİL, BEDEN, KATILIM VE TİYATRO PERFORMANSI	83
3.2.1. Eşdeğer Sunma Faaliyeti	83
3.2.2. Var Olmanın, Görmenin ve Söylemenin Özgül Yolu.....	87
3.2.3. Katılım ve Özgürleşme.....	90
3.3. CONSENSUS / DISSENSUS	93
SONUÇ	101
KAYNAKÇA	104
EK 1: ORJİNALLİK RAPORU	109
EK 2: ETİK KOMİSYON MUAFİYET FORMU	111

GİRİŞ

“Tiyatro, harekete geçirilecek canlı bedenler önünde hareket halindeki bedenlerin bir eylemi tamamına erdirdikleri yerdir. Bu harekete geçirilecek canlı bedenler iktidarlarından vazgeçmiş olabilirler. Fakat bu iktidar hareket halindeki bedenlerin icrasıyla, bu icrayı oluşturan zekayla, bu icranın ürettiği enerjiyle yeniden ele geçirilip etkin hale getirilir” (Rancière, 2015, s.11). Jacques Rancière’nin tiyatroya dair yapmış olduğu bu kısa tanımlama; beden, iktidar, eylem, icra gibi kavramlar üzerinden sanat ile politika teorisinin birlikte okunabilirliğinin önemini net olarak ortaya koymaktadır.

Tiyatro özelinde sanatın kapsamında insan ve toplum bilimlerini dolayısıyla politika teorisini de ilgilendiren temsil, gerçeklik, faillik, katılım, eylem, iktidar, beden, özgürlük, otorite, estetik gibi önemli kavramlar bulunmaktadır. Bu bağlamda hem sanat hem de politika teorisine dair önemli yaklaşımları bulunan Jacques Rancière’nin yaklaşımları siyaset bilimi literatürü için önemli bir yer tutmaktadır. Siyaset bilimi literatüründe sanat ve politika teorisini birlikte ele alan çalışmalarda tartışmalar genellikle iktidar, medya ile sanatçı üzerinden yürütülmektedir. Fakat yukarıda bahsi geçen kavramlar üzerinden konuyu ele almak çağdaş politika teorisine yeni yorumlar katabilmek adına daha faydalı olmaktadır. Ayrıca sadece bahsi geçen kavramların yorumlanması dahi sanat ve siyaset ilişkisi açısından önemli tartışmalar sunmaktadır.

Hem politika teorisine hem de sanata dair yürütülen güncel tartışmalar birçok yeni konuyu ele alarak farklı alanlardaki değişimler ile birlikte yorumlanmaktadır. Öyle ki tiyatro sanatına dair çağdaş kuramlar da bu mahiyette ele alınabilmektedir. Bertolt Brecht ve Augusto Boal gibi tiyatro uygulayıcılarının kendi teorilerinde de görüldüğü gibi tiyatro sanatı; teknik ve uygulanış bakımından bir takım yenilik ve değişikliklere sahne olmaktadır. Bu akımlar içerisinde tiyatro performansının eylemi esnasında performansı seyreden seyirciyi düşünsel ve eylemsel olarak daha aktif kılacak, seyirciyi harekete geçirecek hatta seyircinin de katılımını mümkün kılacak metotlar bulunmaktadır. Bu metotlar performansın temsili, kamusal olan içerisinde eyleme katılım, ifade, faillik, kendini gerçekleştirme ve özgürlük gibi politika teorisi açısından da yeni tartışmalar sunmaktadır.

Politika teorisi ve sanata dair yazdığı eserleriyle önemli tartışmalar ortaya koyan Jacques Rancière'nin yaklaşımları bu tez çalışmasının ana hattını oluşturmaktadır. Öyle ki Rancière'nin performans sanatı düşüncelerinin temelinde performansı gerçekleştiren, performansı seyreden ve performansın gerçekleştiği mekân bağlamı birlikte bulunmaktadır. Buradan hareket ile bu tez çalışmasında estetik, sanat ve kamusal olan üzerine ortaya konulan tanımlamaların bu bağlamları ele alınarak birlikte okunabilmesinin politika teorisi açısından özgün tartışmalar yaratacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda bu tez çalışması politika teorisine dair düşünce ve tartışmaları ele alırken beraberinde tiyatro teorisi ve tiyatro kuramlarını da tartışmaya katarak ortaya konulan düşüncelerin hem sanatsal hem de politik bağlantılarını beraber sunmaktadır.

Tiyatro performansını eyleyen ile bu performansı seyreden arasındaki ilişkiye dair Rancière (2015), Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde çerçevesini çizdiği tragedyanan yola çıkarak gelişen klasik (Aristotelesçi) tiyatronun teorisinde seyircinin edilgen, olduğu gibi ve hareketsiz kalması üzerine konumlandırılmasına eleştirel bakış açısıyla yaklaşır. Bu eleştirel yaklaşımın odağında, özellikle Aristoteles'in *katharsis*¹ kavramı ile ilişkilendirilebilen edilgen konumda bulunarak imgeler ile birlikte baştan çıkarılan seyirciler yerine, bir şeyler öğrenebilen ve performansa etkin bir şekilde katılabilen seyirciler yer almaktadır.

Tiyatroya dair düşüncelerinde Jacques Rancière (2015, 2016, 2018, 2020) ile çağdaş tiyatro kuramcıları Bertolt Brecht (1993) ve Augusto Boal'in (2014) çalışmaları arasında bağ kurulabilmektedir. Bu bağ, tiyatro sanatı içerisinde seyirci yapısının yeniden inşası etrafında kurulmaktadır. Bu noktada ortaklaşılan durum ise seyircinin sorgulayan, fenomenleri inceleyen, nedenlerini araştıran, zorlayan ve de eyleme katılan bir konuma gelmesidir. Böylelikle yaşayan bir kolektifliği barındıran tiyatroda, eyleme katılan oyuncu ve seyirci etkileşimi kamusal olanın içerisinde aktif ve katılımcı bir yurttaş önermesi ile kesişmektedir. Örneğin, Rousseau'nun var olan ideal yurttaşlık

¹ Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir. (Aristoteles, 2009, s.22, s.102). (*Katharsis*) Sözcük anlamı arınma, temizlenme anlamına gelen *katharsis*, Aristoteles'e göre temizlenme tutkulardan arınma olarak tanımlanır. Bu tragedyanın daha çok psikolojik, duysal olan ile temellendirilmesi anlamına gelir. Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde çerçevesini çizdiği tragedya anlayışına göre seyirci pasif olarak konumlanır.

tarifi² ile bahsi geçen performans ve aktif katılım arasında bağ kurulabilmektedir. Bu bağ özelinde olduğu gibi tiyatro performansında oyuncu ve seyirci arasındaki ilişkiler, seyircinin performansa katılımı ve failliği, performansın sergilendiği mekânın konumu gibi tartışma konularını beraberinde getirerek politik düşünce ve teori odağından hareketle kamusal alan ve tiyatro ilişkisini bir arada ele almak önemlidir. Bu sebeple tiyatro özelinde sanatın kamusal ve toplumsal olan ile ilgili olan bağları incelenerek zaman içerisinde hem sanata hem de toplumsala ait olan yapıların değişimleri beraber ele alınmaktadır.

Ranci re'e (2015) göre Aristoteles'in *Poetika*'da çerçevesini çizdiği ve o dönemden itibaren süregelen klasik tiyatro anlayışında seyirci ile oyuncu arasında bir hiyerarşik bir ilişki söz konusudur. Var olan bu hiyerarşik ilişkinin yıkılıp yerine daha katılımcı, hiyerarşik bir ilişkiye sahip olmayan bir sanat anlayışının kurulması gerekmektedir. Tiyatro performansında seyirci ile oyuncu arasındaki var olan bu hiyerarşik ilişkinin yıkılmasına dair ve seyirciyi de bir anlamda performansa katmaya dair uygulamalar Bertolt Brecht, Augusto Boal gibi  ağdaş tiyatro kuramcıları arasında da kendisini var etmektedir.

Bertolt Brecht (2005) ve Augusto Boal'in (2014) eserlerinde çerçevesini çizdiği kendi tiyatro teorileri de bu ayrımın yıkılmasını temel almaktadır. Bu nokta Aristoteles'in tragedya tarifinden klasik tiyatro anlayışına günümüze kadar gelinesi noktada Brecht ve Boal birer basamak olarak yorumlanabilir. Ranci re'e (2015) göre insan yaşam içerisinde kapitalist sistem ve sermaye döngüsü içerisinde bir Şekilde izleyici olarak yer almaktadır. Ancak izleyicinin aktif hale getirilmesine yönelik çabaların eleştirisini sunan Ranci re'den yola çıkılarak, tiyatro ve kamusallık bağlamında siyasi bir aktivizmin d n Őm n  tartışmak ya da yeni toplumsal ilişki kiplerini icat etmek de mümkün olabilmektedir.

Jacques Ranci re (2015) '* zg rleŐen seyirci*' kavramı ile tiyatro performansında seyircinin performansa katılım durumunu ve failliğini sorgulamaktadır. Tiyatro seyircisinin buradaki failliği açısından ele alınışını sanat ve politika teorisini birlikte ele

² Rousseau, tüm vatandaşların içinde buldukları topluma aktif olarak katılımlarının sağlanması en doğru yol olduğunu savunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, vatandaşlara hukuk yaratmayı ve uygulamayı mümkün kılan, genel iradedir. Özgürlüğün ve medeni toplumun bir arada var olabilmemesinin tek yolu Rousseau'ya göre budur (Sarıpek, 2010, s.98).

alan tartışmalar açısından son derece besleyicidir. Rancière'e göre (2015) metafizik geleneğin ele aldığı şekliyle seyirci olmak hem bilmek kabiliyetinden hem de eylemek kudretinden kopmak demektir. Tiyatroda harekete geçirilecek bedenler iktidarlarından vazgeçmiş olabilirler. Lakin bu iktidar halindeki bedenlerin icrası ile birlikte; bu icrayı oluşturan zekâ, icranın ürettiği enerjiyle yeniden ele geçirilip etkin hale getirilir. Rancière'ye göre yeni tiyatroyu işte bu etkin iktidar üzerine kurmak gerekmektedir.

Politika teorisine dair Jacques Rancière'nin (2020) *consensus* ve onun karşısında konumlanan *dissensus* kavramları tiyatro performansları açısından ele alındığında tiyatro performanslarının *dissensus* kavramı ile ilişkilendirilmesi kamusal olanın içerisinde yeni imkanları ve tartışmaları sunabilmektedir. Öyle ki *consensus* kavramı uzlaşıya, tek gerçekliğe, farklı ve öteki olanın geri planda bırakılmasına karşılık gelirken; *dissensus* kavramı ise farklılıkların dile getirilmesine, görülür ve duyulur olmayanın görülür ve duyulur olmasına karşılık gelir. Bu noktada özellikle baskın-otoriter rejimlerin yönetimi altında, kriz anlarında kamusal olanın tek bir gerçekliğe dayalı olarak tasarlandığı aynı zamanda sanata ve estetiğe dair olanda tek bir gerçekliğin hüküm sürdüğü ortamda yeni tiyatro hareketinin bu teklife ve tahakküme karşı mücadeleci ve muhalif bir tavır takındığı düşünülebilir. Bu sebeple yeni tiyatro hareketlerinin *dissensus* kavramı ile beraber düşünülmesi politika teorisine dair yeni, özgün ve etkili düşünceler ortaya koymaktadır.

Tiyatro performansını politika teorisi ile kesiştiren kavramlardan bir diğeri de mekansallıktır. Performansın ve etkin kılınacak bedenleri harekete geçirecek eylemlerin nerede gerçekleştiği de önemli bir tartışma alanı yaratmaktadır. Öyle ki bahsi geçen performansların kamusal olanın içerisinde cereyan etmesi bir kamusal olan tartışmasını da beraberinde getirmektedir. Bu tarifler üzerinden tiyatro performansı; hem performansı eyleyenler açısından bir kolektif bütünlük vasfı taşımali hem de gerçekleştiği mekân açısından kamusalılığı kapsamalıdır. Politik olan bağlamında kamusal alanların ve kamusal olanın konumu halihazırda birçok tartışmayı barındırmakta iken günümüzde de dünyada ve Türkiye'de tiyatro performansları ve sahnelerini içerisinde barındıran cereyanları kapsamaktadır³. Bu tez içerisinde,

³ "Perdesiz Sahneler" Türkiye'de özellikle 1980 askeri darbesinden günümüze bağımsız ve alternatif tiyatro gruplarının verdiği mücadeleyi odak noktasına taşıyan sanat hareketinin aynı isimle bir de belgeseli mevcuttur. Belgesel için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=O84KREfdhAw>

performatif olan ve politik olan ilişkisini alternatif bir okumayla yeniden ele almayı mümkün kılacak benzer örneklerden de bahsedilmektedir. Temel alınan hipotez, tiyatro ve performatifliğin üzerinde kamusal tartışmalarını ele alma gerekliliğidir. Bu tartışmaya dayanarak, politika teorisi ve sanat tartışmaları çerçevesi altında tiyatro teorisi ve tartışmalarının değerlendirilmesi ile alternatif bir yaklaşım sunmak amaçlanmaktadır.

Tiyatro tarihi ve tiyatro kuramının günümüze kadar gelen gelişmelerini takiben Rancière'nin düşüncelerinin hem politika teorisi ve tiyatro ilişkisi için hem de bu tez çalışması için nerede konumlandığına dair tartışmalar yürütülmektedir. Bu bağlamda tiyatro tarihi ve tiyatro kuramına dair önemli isimlerin de görüşlerine yer verilmekte olup Bertolt Brecht (2005) ve Augusto Boal (2014) gibi önemli isimlerin teorileri ile Rancière arasında bağlantı kurulmaktadır. Bu bağ nihayetinde tiyatro performansını icra eden ile bu performansa seyirci kalan seyirci ve performansın gerçekleştiği mekân arasındaki üçlü ilişki üzerinden yorumlanmaktadır.

Rancière için sanatı siyasal kılan etken toplumsal anlamda iki karşıt öge; *consensus* (uzlaş) ve *dissensus* (uyuşmazlık) kavramlarının altında yatar. Toplum olgusu "çatışma"dan doğar. Toplumu yöneten iktidarın asal amacı ise bir *consensus* ortamı yaratmaktır. İlk bakışta *consensus* pozitif, *dissensus* negatif bir kavram olarak algılanabilir. Ancak Rancière, bu iki kavramı yapısökümsel bir yaklaşımla ele alır (Öztürk, 2012, s.2).

Bir sanatsal eylem olarak tiyatro performanslarının gerçekleştiği alanın kamusal alan bağlamında değerlendirilmesi politika teorisi ile tiyatronun ilişkisi bakımından önemli bir noktadır. Buradan hareketle performansa katılımın aktif yurttaşlık kavramı ile bağlantısı kurulmakta ve beraber icra edilen performansın kolektif bütünlük ve toplumsal hareketler ile siyasi aktivizmin bağlantısı tartışılmaktadır. Bu bağlamda performansın ve sanat hareketlerinin içerisinde bulunduğu kriz durumlarında sahip olduğu güç ve imkanlar ile değişime yol açıp açamayacağı sorgulanmaktadır. İktidar ya da siyasi gücü elinde bulduran devlet aygıtının sanat karşısında büründüğü haller incelenmektedir.

Tez sonunda varılan sonuç; politika teorisi ve tiyatro özelinde sanatı merkez olarak tezin temel aldığı kavramlar ve yukarıda belirtilen hipotezler arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktır. Varılan sonuç, günümüzün katılım, temsil, yurttaşlık, demokrasi ve faillik gibi temel tartışmalarının ele alınmasında Rancière'in estetik, sanat ve kamusalılık üzerinden yürüttüğü okumanın alternatif bir imkân yarattığını göstermektedir. Bu bağlamda bu tez çalışması bahsi geçen kavramların ve hipotezler ile birlikte performatif olan ve siyasal olan ilişkisinin anlaşılmasına da katkı sağlamaktadır.

1. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. SANAT VE POLİTİKA TEORİSİNİN İLİŞKİSİNE DAİR

Farklı rejimleri ve farklı paydaşları olan iki özerk alan arasında tehlikeli bir temas olarak görülen bir ilişkidir. Ortak bir yanları olabilir, yine de bunlar, iki farklı ilke ve iki ayrı mesele üzerine kurulu iki farklı güç yapısıdır ve belirli sınırları vardır. Kurallar ihlal edilmedikçe aşılamayacak sınırlardır bunlar. Sanatın 19. yüzyıldaki özerkleşme sürecinden sonra, öyle görülmektedir ki sanat ile siyaseti bir araya getirdiğimiz zaman birbirinden ayrılmış ve özerk iki farklı etkinlik alanı ortaya çıkmıştır. Siyasetin daha sıradan ve pratik olduğu, sanatın ise ekonominin her şey olduğu bu dünyada daha aşkın ve görünmez dünyaları temsil ettiği anlaşılmaktadır (Kreft, 2016, s.188).

Çoğunlukla iktidar, medya ve sanatı icra eden kişi olarak sanatçı üzerinden yürütülen sanat ve politika teorisi çalışmaları temas ettiği ortak kavramlar (faillik, katılım, eylem, kolektif üretim, temsil, ifade) sebebiyle bir arada düşünülmesi çok muhtemel iki disiplindir. Bir anlamda aynı bahçede iki farklı bitki olarak yetişen sanat ve politika teorisi disiplinlerinde zaman zaman dallarının birbirine sıkı sıkıya dolandığını kimi zaman da gövdeleri arasındaki mesafenin uzaklaştığını gözlemlemek mümkün olmuştur. Bu sebeple sanatı ve politika teorisini birlikte ele almak son derece elzemdir.

Tarihsel olarak incelendiğinde siyaset bilimi literatüründe sanatın ve siyasetin birlikteliği genelde 19. yüzyıl ve sonrası ele alınmaktadır. Öyle ki burada daha çok öne çıkan durum ise ulus devlet inşa sürecidir. “19. yüzyılda sanat ile siyaset arasındaki en önemli ilişki modeli ulus inşasıydı, ama bu modelin tohumları 17. yüzyıl mutlakiyetçiliğinde yatıyordu: Fransız Güzel Sanatlar Akademisi, bir ulus devletinin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk modern kurumdu” (Kreft, 2016, s.23).

Lev Kreft’in sanat ve siyaset arasındaki ilişki olarak örnek gösterdiği Fransız Güzel Sanatlar Akademisi’nin aracılığı ile devlet aygıtı ve sanat üzerine kurduğu tahakküm üzerinden şekillenmektedir. Bu gibi durumlar ile dünya üzerinde özellikle 19.yüzyıl ve

sonrasında sıklıkla karşılaşılmaktadır. Örnek olarak Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde (1923-1938) yeni kurulan bir ulus-devletin toplumu dizayn etme çabasını tiyatro ve diğer sanat dalları üzerinden okumak mümkündür. Politik olarak devletin sanat üzerinde kurmuş olduğu bu tahakküm sanat ve siyaset ilişkileri bakımından önemli bir yer tutmaktadır. Fakat burada altı çizilmesi gereken husus ise sanat ve siyaset arasındaki ilişkinin sadece devlet, toplum, iktidar gibi kavramlar ile sınırlı bir şekilde ele alınmaması gerektiğidir. Kreft'in (2016) sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi görünür kılınması açısından devlet ve birey arasında açıklayarak konumlandırması eksik bir yorumlama olarak değerlendirilebilir. Çünkü sanat ve siyaset arasındaki ilişki sadece devlet ve birey arasındaki formal ilişki bağlarından ibaret değildir.

Kreft'e göre (2016) sanatı insan hayatının diğer alanlarından bağımsız bir şekilde düşünmek, sanatın insana katacağı birçok şeyden vazgeçilmesi anlamına gelmektedir. "Bugün sanatı siyasete yaklaştıran şey, kurulu sanatların içsel yenilenmelerinden ziyade sözcük ve imgelerle, hareketlerle, zaman ve mekanlarla ve bu unsurların (performans, sahneye koyma, yerleştirme, sergi, vs.) oynak, muhtelif terkipleriyle ilgilenmektir" (Rancière ve Hazan, 2018, s.40). Günümüzde artan iletişim teknolojileri, tanıtım faaliyetleri ve yaygın haberleşme ağı ile beraber toplumsal ağın içerisine iyice nüfuz eden sanatsal performansların bu bağlamda toplumdan soyut kalmasını düşünmek oldukça zor olmaktadır. Geçmiş zamanlara göre sanatsal performansların nicelik olarak çokluğu ve bu performansların topluma ulaşmasındaki kolaylaşma gündelik hayat içerisinde sanatı ve toplumu beraber yorumlama konusunda önemli noktalar barındırmaktadır. Bu noktada bu tez çalışmasında bahsi geçen performansları yorumlamadan önce sanatın ve sanat eserinin ne olduğuna dair yürütülen tartışmalar hem sanat-politika teorisi çalışmaları hem de bu tezin bağlamının daha anlaşılabilir olması için önemlidir.

Jacques Rancière'de sanat ve siyaset arasındaki ilişki, kurgudan gerçeğe bir geçiş değil, kurgular arasındaki iki yolda kendisini var eden bir ilişkidir. Baskın kurgu, karakterini kurgu olarak reddeden uzlaşmacı kurgudur. Bu uzlaşmacı kurguda; küreselleşme, piyasa güçleri tarafından yönetilme, ulusun üzerinde hiçbir kontrole sahip olmadığı ve basitçe uyum sağlaması gereken homojen bir dünya imajını dayatılması ve herhangi bir "muhalif ufkun" tamamen gizlenmesi bulunur. Ama Rancière'e göre, "gerçeğin rızaya dayalı dokusu" yırtılabilir. Görünür, söylenebilir

ve yapılabilir yeni bir manzara çizmeye katkıda bulunan kurgular üretmenin başka yolları bulunur. Rancière için kurgu, gerçek dünyaya karşı olan yaratılış hayali dünyası değildir. Görülenin referans sistemini değiştirmeyi, görülmeyeni göstermeyi amaçlamaktadır. (Miller, 2017, s.109).

Miller'ın bakış açısıyla (2017) Rancière, sanatın etkinliğinin mesaj iletmek, modeller veya karşı davranış modelleri sunmak olduğunu kabul etmemektedir. Sanat içerisinde barındırdığı ruha istinaden muhalif, eleştirel bir tavır takınmalıdır fakat sanat faaliyetleri içerisinde direkt olarak bir siyasi propaganda faaliyeti yürütülmemelidir. Bu durum sanatın içerisinde barındırdığı görsel, işitsel zevkin önüne geçmemelidir. Bu düşünce tiyatro üzerinden açıklanıp örneklendirilecek olursa Erwin Piscator ve Bertolt Brecht ekolleri arasında karşılaştırma yapılarak açıklanabilir. Erwin Piscator'un öncüsü olduğu tiyatro ekolünde (politik tiyatro) tiyatro sahnesinde bir siyasi eylem gerçekleşir gibi bir siyasi hava hakimdir. Bertolt Brecht'in epik tiyatrosunda ise bu siyasi hava daha arka planda olup asıl amaç tiyatro seyircisini düşünsel bir sorgulama yolculuğuna çıkarmaktır. Erwin Piscator'da tiyatro performansı direkt olarak siyasi mesaj ileterek daha çok bir siyasi propaganda aracına dönüşebiliyorken Bertolt Brecht'te tiyatro performansının verebileceği mesaj sanatsal ve estetik kaygıların daha gerisindedir. Dolaylı yoldan seyirciye bu düşünceler ve sorgulamalar aktarılır. Yani sanatsal performanslar politik bir yapıya bürünseler dahi estetik ve sanatsal kaygılarını terk etmemelidir.

Sanatçının ortaya koyduğu performans, ürün, görsel, işitsel ileti ne olursa olsun içeriğinin konusuna, duygusuna, hislerine hâkim olup olmaması onu seyreden, izleyen, takip eden insanlar üzerindeki etkililiğini çeşitlendirmektedir. Öyle ki sanatçı vermek istediği yani sanatını takip eden ve sanatçı olmayan kimselere aktarmak istediği mesajını daha kuvvetlendirmek istiyor ise kendi yaşam süzgecinden geçen, duygusuna ve hissiyatına kendisinin bizzat sahip olduğu bir anlamda kendi derdini ya da vakıf olduğu derdi anlatmalıdır. Bunu yaptığı zaman karşı tarafın anlatılanı alımlama şansı yükselmektedir denilebilir. Başka bir ifade ile sanatı icra eden sanatçının içinde bulunduğu sosyo-politik koşullar onun yapıtlarının da politik bir şekilde tezahür etmesini etkilemektedir. Bu durum özellikle iktidar ve sanat ilişkisi içerisinde düşünüldüğünde sosyo-politik olarak öteki konumunda bulunan, iktidarın

şekillendirdiği kamusal olan içerisinde kendisine yer bulamayan sanatçı gruplarının alternatif uzamlar yarattığında ve bu uzamlarda dertlerini çeşitli performanslar ile başarılı bir şekilde ortaya koyduklarında performansı takip eden üzerindeki telkin kuvveti daha çok artmaktadır. Çünkü sergilenen performansın perde arkasında da güçlü bir hikaye barınmaktadır.

Agamben'e göre (2019) sanatçının ele aldığı konu ile yakınlığının bulunması o konu ile ilişkili olması ve onu yaşaması aynı zamanda o sanat eserini takip eden seyirci için de kendi yaşam sürecini, inançlarını ve varoluşunu düşünerek sanat eserinden en üst düzeyde etkilenebilmektedir. Sanatsal bir faaliyet durduğu yerden bir anlatı dile getirmez onun yaratılmasından önceki süregelen birikim, yaşamışlık ve tecrübe onun anlatısını kuvvetlendirmektedir.

Tiyatro özelinde sanatın, performansın politika teorisi ile birlikte okunması önemlidir. Çünkü bu bağlamı kurabilmek politika teorisi ile beraber okumanın yolunu açan toplumsal bir bakış açısı ile kamusal olanı tartışmaya olanak sağlamaktadır. Toplumsal olana, kamusal olana dair tartışma toplumsal hareketleri de içerdiğinden bu bağlamdaki performans ve sanat tartışmaları doğrudan politika teorisini ilgilendirmektedir. Performans ve tiyatro kamusal olanın içerisinde toplumsal olana dair birçok tartışma sunmaktadır. Sanat ve performans ile politika teorisi düşünceleri birlikte yürütülerek tiyatronun kamusal olanın içerisinde eyleme imkânı kılabileceği hatta bunu yaparken de toplumun tüm paydaşlarına bu imkânı sağlayabileceği unutulmamalıdır.

1.2. SANAT, ESTETİK, PERFORMANS, TİYATRO

1.2.1. Sanat

“Şimdiye kadar sanat güzel ve güzellikle uğraştı, hakikatle değil. Bu tür eser yaratan sanatlara, el zanaatlarına dayanan sanatın aksine güzel sanatlar deriz. Güzel sanatlarda güzel olan sanat değildir, bilakis sanat güzeli yaratır” (Heidegger, 2011, s. 30). “Sanatın yaptığı “iş” kesinlikle bizim “sanat eseri” dediğimiz obje (resim, heykel, çizim, baskı vs.) değildir. Bu değerlendirme müzik ve edebiyat eserleri için de geçerlidir.

Heidegger'e göre sanatın özünde, içinde "hakikat"ın (*aletheia*) doğabileceği bir açıklık biçimidir" (Bolt, 2020, s.52). Bu tez çalışmasında sanatın özünde hakikatin doğabileceği bir açıklık biçimi barındırdığını belirten Heidegger'in tanımından yola çıkılarak sanat ve hakikat tartışması yapılmamaktadır fakat buradaki hakikatin doğabileceği açıklık ifadesi önemlidir. Kamusal alanda katılım ve birlikte yaratım sürecinde performans özelinde tiyatrunun seyircisi ile birlikte bütün olarak beraber yaratım sürecine dahil olması bir anlamda hakikatin tartışılacağı alanlar yaratmaktadır.

Agamben'in sanat tarifi (2019) insanların, sanatçıların ve sanatçı olmayanların canlı bir birlik içinde buluştukları alan üzerine kuruludur. Sanat, sanatçıların ve sanatçı olmayanların, tiyatro performansını eyleyenin ve bu performansı seyredenlerin bulunduğu alandır. Fakat Agamben'e ayrı bir parantez açılması gereken konu da sanatçının konusu ile yakın birliktelik içinde bulunması durumudur.

Hegel'e göre sanat eseri, önceki çağlarda olduğu gibi, ruhun manevi ihtiyaçlarını karşılayamaz, çünkü bizde düşünme ve eleştirel ruh öyle güçlü hale gelmiştir ki, bir sanat eseri karşısında, onunla özdeşleşerek onun içindeki dirimselliğe nüfuz etmekten çok, onu estetik yargının bize verdiği eleştirel çerçeveye göre tasavvur etmeye çalışırız (Agamben, 2019, s.58).

Heidegger'in ifadesiyle (2011) sanatın ne olduğu eserin kendisinden hareketle açıklanabilir. Eserin ne olduğu ise sanatın özünden çıkarılır. Bu düşünce ile yola çıkıldığında eğer tiyatro performansı için sanat eserini ortaya konan ses, müzik, eylem, görüntü ve performansın toplamı olarak mı düşünmemiz gerekir? Burada interaktif oyunları yani seyirci ile etkileşime geçen performansla seyircisini de dahil eden tiyatro performanslarının nasıl konumlandırılması gerektiği önemli bir noktadır. Burada belirtmek istenilen seyircisini de sanat eserine dahil eden tiyatro performansının varlığıdır. O halde bu performanslar için seyircisiz bir sanat eseri olmayacağı ya da eksik kalacağı yorumu yapılabilmektedir.

Son yirmi yılı aşkın bir süredir madde de, uzam da ve zaman da artık çok eski devirlerdeki hallerinden kopmuş bir haldedirler. Öyleyse şimdi hepimiz büyük kapsamlı yeniliklerin sanatlardaki bütün teknikleri kökten değiştirmesini, buna bağlı olarak da sanatsal buluşları doğrudan etkilemesini, hatta belki de sanat anlayışımızın kendisinde muazzam bir değişim meydana getirmesini beklemek durumundayız (akt. Benjamin, 2017, 41).

Sanat tartışmaları içerisinde politika teorisini de ilgilendiren bir diğer tartışma konusu da sanat eserinin sahip olduğu anallıktır. Tiyatroda ve diğer performans sanatlarında sanat eserini ortaya çıkaran eyleyen ile sanat eserini takip eden, izleyen, seyirci kalanın performansı ve eylemi aynı anda aynı yerde ortaya koyması durumu bu tez çalışmasında önemli bir yer tutmaktadır. Tiyatro ve performans sanatlarında her eylem her sanat eseri eylendiği anlarda tekrar tekrar üretim sürecine girer. Örneğin resim ya da heykel sanatında bu durum böyle değildir. Sanat eseri ortaya çıkar ve yok olana kadar aynı şekilde devam etmektedir. Burada örnek verilen resim ve heykel sanatı içerisinde interaktif eylemler hariç düşünülmektedir. Her bir performansı her sahnelenişi birbirinden farklı olan tiyatro oyunları için farklı farklı sanat eserleri yaratıldığından bahsedebiliriz. Bir de bahsi geçen tiyatro ya da performans sanatı interaktif bir biçime sahip ise seyircisinin de içine katıldığı farklı yaratma anları ile sanat eserleri var olmaktadır.

Heidegger'in (2011) sanat ve sanat eseri hakkındaki görüşünde sanatçının ve sanat eserinin çift yönlü olarak birbirine kaynaklık ettiği ve birisinin olmadan diğerinin de olmayacağı ortaya konur. Sanatın ne olduğuna dair sorgulamalar bir yandan da sanat eserinin sorgulanmasını, sanat eserinin var ise amacını, bu amacın ne olduğuna dair sorgulamaları da beraberinde getirmektedir. Sanat eserinin onu yaratan sanatçısından bağımsız düşünülmemesi gerekir. Tam da bu noktada tiyatroyu ve performansı diğer sanat dallarından ayrı tartışmak gerekmektedir. Çünkü diğer plastik sanatlara nazaran tiyatro ve performans için sanat eserinin ne olduğu tartışması için farklı pencereler açılabilir.

“Estetik yargı yetisinin kavradığı form ne bir bilgi nesnesinin ne de arzu nesnesinin formudur. İşte, güzelin deneyimini bir tür direniş deneyimi olarak tanımlayan tam da bu ne...ne de...dir. Güzel hem kavramsal belirlenime hem tüketim mallarının ayartısına

direnen şeydir” (Rancière, 2020, s.176). Hem sanat çalışmaları için hem de sanat ve politika teorisini birlikte ele alan çalışmalar için güzel sanatlar tanımının tartışılması da önemlidir. Ülkemizde de yaygınca kullanılan güzel sanatlar kavramının neden beraber kullanıldığı düşüncesi de sanat ve politika teorisi ilişkisine dair ipuçları vermektedir. Öyle ki güzel sanatların ya da bir kurum olarak güzel sanatları içerisinde barındıran bir enstitünün kuruluşunun altında toplumsal politik sebepler barınmaktadır. Gündelik hayatta sıklıkla karşılaşılan sanatın önünde bulunan güzel ön adı kime ya da neye göre güzelliği ifade etmekte olduğu ve buradaki güzel ile bağdaştırılan anlamın neyi çağrıştırdığı da belirli değildir.

Gadamer’in ifadesiyle, güzel herhangi bir amaç olmaksızın, bir şekilde kendi kendini belirlemede gerçekleşir ve kendisini sergilemenin verdiği mutlulukta yaşar (s. 25). Güzel olanı ve güzelliğin kökenini sorgulamak bir anlamda estetik kavramının da sorgulanmasına yol açmaktadır. Çünkü güzel olanın tanımlamasını yapabilmek estetik kaygıları ve tutumları içerisinde barındırıp insanın nesnelere karşı konumlanışını ifade etmektedir. Tam da bu noktada güzel sanatın ne ifade ettiği, hangi eserin ya da nesnenin sanat eseri sayılıp hangisinin sayılmayacağı, sanatın ya da sanat eserinin belirli bir form içerisinde sıkıştırılıp sıkıştırılmayacağı soruları büyük bir önem arz etmektedir.

“Modern sanatın temel nedenlerinden biri, izleyici kitlesinin veya tüketicilerin esere ilişkin sahip oldukları mesafeyi ortadan kaldırmak isteğidir. Son otuz yılda eser yaratan sanatçılar arasında en önemlilerinin bu mesafeyi yok etmeleri kuşku götürmez” (Gadamer, 2017, s. 43). Gadamer’in altını çizdiği bu durum özellikle tiyatro tarihi içerisinde kendisini göstermektedir. Öyle ki ortaya çıktığı andan itibaren sayısız gelişimi ve yeniliği içerisinde barındıran tiyatrodaki özellikle yeni ortaya çıkan akım ve ortaya konan kuramlardan seyircinin sahip olduğu mesafeyi ortadan kaldırmaya yönelik olanları mevcuttur. Bahsi geçen akımların da en iyi örneğini Augusto Boal (2014) sunmaktadır. Bu durum karşısında sorulabilen soru ise bu yeni hareketlerin veya yeni akımların da süregelen sanat anlayışı içerisinde yer alıp almadığı sorusudur. Öyle ki kendisinden önceki var olan sanat anlayışına büyük bir karşı çıkışı ve yeniliği barındıran bu kuramlar ve ortaya konan performanslar yine birer sanat eseri olarak yorumlanmaktadır.

“Bir sanat eseri, ilkesel olarak, her zaman yeniden üretilebilir (çoğaltılabilir) bir nitelik taşımıştır. İnsan elinden çıkmış olan şeyler (artefaktlar) her zaman başka insanlarca taklit edilebilir” (Benjamin, 2018, s. 45). Walter Benjamin’in de belirttiği üzere günümüz dünyasında sanat eserlerinin kopyalanması, çoğaltılması veya taklit edilmesi üzerinden sanat eserinin ne olduğu sorusu önemli bir yer tutmaktadır. Yeni gelişmiş teknolojilerle birlikte bir ressamın elinden çıkan sanat eserinin milyonlarca kopyası çıkabilmektedir. Örneğin, Leonardo da Vinci’nin ünlü ‘*Mona Lisa*’ tablosu ya da Edward Munch’un ‘*Çılgılık*’ tablosu orijinalinde tektir, biriciktir. Fakat dünyada aynı tabloların çoğaltılmışı ya da taklidi milyonlarca adet bulunmaktadır. Bu durumda farklı coğrafyalarda farklı bölgelerde sokaklarda, kafelerde, binaların içlerinde görülen bu tablolar sanat eseri olarak kabul edilmekte midir? Aynı şekilde bir tiyatro metninin bir tiyatrocuya ya da tiyatro grubu tarafından sahnelenmesi bir sanat eserini oluşturmaktadır. Aynı metnin başka bir tiyatrocuya ya da tiyatro grubu tarafından sergilenmesi de her biri ayrı ayrı sanat eserlerinin oluşması anlamına gelmektedir. Hatta ve hatta aynı oyunun aynı oyuncular tarafından birden fazla sahnelendiği esnada her sahneleniş yeni bir sanat eserini meydana çıkarmaktadır. Bu noktada sadece sanat çalışmaları için değil siyaset bilimi ve toplum bilimleri için de önemli olan konulardan prodüksiyon-reprodüksiyon tartışması bağlanmaktadır.

Benjamin’e göre (2018) “Sanatsal üretimin ‘hakikilik’ ölçütüne vurulma durumunun ortadan kalktığı an, sanatın total işlevi de kökten ve tersine değişmiş olur. Bundan böyle sanat eseri, törene, ritüele dayalı bir şey olmak yerine, başka bir pratiğe (siyaset) yaslanmaya başlayacaktır (s. 57). Sanat eserinin teknik araçlarla çoğaltılması durumu aslında sanat eserinin anlamlandırılan uzamın ve zamanın da reddi anlamına gelmektedir. Öyle ki sanat eseri ortaya çıkışında onu meydana getiren sanatçısının uzamda ve zamanda meydana getirdiği bir yaratım sürecini içerisinde barındırır. Çoğaltılma ya da yeniden üretiminde bu durum söz konusu değildir. Bu durum performans sanatları ve tiyatro için de böyledir. Sergilenen performansın her anı evrende bir anda gerçekleşir ve daha sonra yok olur. Bu performansın kaydının alınması, yeniden oynanması tıpa tıp aynısı olsa bile yine de bir önceki performansta farklı olacaktır. Benjamin’in aktarımıyla (2018) Brecht’in yaklaşımında sanat eseri kavramı artık eserin metaya dönüşmüş olduğu bir nesne için kullanılamayacaksa, bu kavramdan ihtiyatla fakat korkmadan (ve

gördüğü işlevi de ortadan kaldırmamaya gayret ikkat ederek) kurtulmakta fayda vardır. (s. 60).

“Bir sanat eserinin en kusursuz biçimde çoğaltılmış halinde bile bir öge eksiktir: o sanat eserinin zaman ve uzam içindeki buradalığı, eserin meydana getirilmiş bulunduğu yerdeki biricik varlığı. Sanat eserinin bu biricik varlığını belirleyen şey, onun var olduğu zaman dilimi boyunca tabi kaldığı tarihtir” (Benjamin, 2018, s. 48). Sanat eserinin tarihselliği ve zaman bağlamı bu noktada önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle performans sanatı için bu yorum düşünüldüğünde performansı özel ve büyümlü kılan eyleyenin ve eylemi izleyenin ya da seyredeninin aynı ansallığı paylaşması durumu da tarihsellik ve zaman bağlamında çok kritik bir yerden yakalamaktadır. Öyle ki bu kritik çok kısa bir zaman dilimi içerisinde performansın bileşenlerinin birlikte aynı anda ve aynı uzam bağlamında deneyim elde etmesinden kaynaklıdır. Aynı uzam içerisinde yer alınması ve aynı anda eylem içerisinde bulunmasıdır. Bu sebeptendir ki performans sanatlarının kayıtlarının tutulup sonradan izlenilmesi, araya teknolojik bir aygıt sokularak dolaylı yoldan izletilmesi gibi durumlar canlı olarak performans seyirci kalınmasındaki gibi olmayacaktır. Bu durum performans sanatlarının yerini plastik sanatlardan ayırmada en önemli etkenlerden birisidir. Örneğin tiyatro ile sinema arasındaki farklardan bir tanesi olarak bu etki ön plana çıkmaktadır.

Sanat eserinin çoğaltılması ya da yeniden üretilmesi veya uyarlanması sanat tartışmaları içerisinde daha çok olumsuz olarak düşünülse ve sanat eseri olarak yorumlanıp yorumlanamayacağı tartışılrsa da önemli bir nokta da yeniden üretilen bu eserlerin işlevsel yeni bir boyut kazandığıdır. Burada bahsi geçen nesnelere toplumsal ya da siyasal bir aksiyonda yepyeni bir rol üstlenerek başka bir uzamın parçası olabilmektedir. Hayatın tüm alanlarında meydana gelen ve devam eden gelişim, yenilik süreçleri kuşkusuz sanat disiplinleri için de geçerlidir. Öyle ki sanat ortaya çıktığı andan itibaren sürekli yenilikler ile birlikte gelmiş olup bugünün dünyasında çağdaş sanatlar gibi bir kavram bulunmaktadır. Günümüzde yenilikçi sanat akımları ile beraber çağdaş ötesi sanat akımlarının var olduğu söylenebilir. Post-modernizm etkisi ile beraber çağdaş sanat akımlarının da yenilikleri ile beraber güncel yenilikçi sanat akımları sanat alanının hemen hemen her disiplininde var olmaya devam etmektedir.

1.2.2. Estetik

Sanat ve politika teorisi çalışmalarının beraber yorumlandığı bu çalışmada estetik kavramı üzerine tartışmak önemli bir yer tutmaktadır. Öyle ki çalışmanın eksenini oluşturan Jacques Rancière'nin yaklaşımlarında da sanat ve estetik kavramlarının beraber yorumlandığını görmek mümkündür. Tıpkı sanat kavramı gibi estetik kavramı için de keskin bir tanımlama yapabilmek ve estetik kavramını az sayıda sayfa ile tartışabilmek oldukça zordur. Bu sebeple bu çalışmada kullanılan estetik kavramının ve tartışmalarının çalışmanın ana ekseninden çıkmadan ve çalışmanın amacını ortaya koymaya yardımcı olarak seçilmesi gerekmektedir.

Cömert'e (2008) göre; “estetik sözcüğünü ilk kez Alman düşünürü Alexander Gottlieb Baumgarten, 1753 yılında, ‘Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus’ adlı doktora tezinde kullanır” (s.21). Bu açıdan, “‘estetik-olan’ teriminin, 18.yüzyılın ortalarında, ilk kez yürürlüğe soktuğu ayrım ‘sanat’ ile ‘hayat’ arasında değil, maddi-olan ile maddi olmayan arasındaki ayrımdır” (Eagleton, 2010, s.31). Siyaset bilimi ve estetik tarihi literatürü için inceleme yapıldığında estetiğin tanımına dair düşünceler toplum yaşamı ile mutlak ilgilidir.

Rancière'nin (2016) ifadesiyle; “estetik ‘karışıklık’ bize ilk olarak şunu söylüyor: Genel olarak estetik duygular ve davranışlar olmadığı gibi, genel olarak da sanat diye bir şey de yoktur. Söylem olarak estetik dünyaya geleli iki yüzyıl oluyor” (s.12). Tıpkı sanat gibi estetik için de üzerinde kabul görmüş kesin bir tanım bulunmamaktadır. Fakat Rancière'e göre (2016) sanatı tanımlayabilmek için bir bakış ve düşünce olması gerekmektedir. Sanatçının becerisini zanaatçınıninkinden ve şovmeninkinden ayıran ve güzel sanatlara güzel denmesinin nedeni olan *mimesis* yasalarının tarzı bir ilişki tanımlamaktadır.

Rancière'ye göre (2016) “estetik, öncelikle güzel sanatlar düzeninin güvencesi olan bu üçlü (*poiesis*, *aisthesis*, *mimesis*) ilişkinin bozulduğunu dile getiren söylemdir. *Mimesis*'in sonu, figürasyonun sonu değildir. Üretici doğa ile duyarlı doğa arasındaki uyumu sağlayan mimetik yasama yetkisinin sonudur” (s.13). Buna göre; estetik kavramı

sonradan icat edilen yapay bir temele dayanmakla birlikte hem kurucu hem de bozucu bir yapıya sahiptir. Öyle ki güzel sanatların çoklu yapısını bozuntuya uğratan estetik kavramı aynı zamanda tekil bir sanat yapısı için de kurucu bir rol üstlenmektedir.

“Estetik var olan elle tutulur bir tanımlamadan uzak olarak yaratılan bir rejimdir. Sanatın yücelikleri ile bir su pompasının sesi arasındaki, yaylıların perdeli bir tınısı ile yeni bir insanlık vaadi arasındaki düşünülmesi zor tekil düğümü ifade eden, bundan iki yüzyıl önce oluşturulmuş kelimedir” (Ranci re, 2016, s.19). Ranci re’e göre (2016) estetik kavramı kendi başına bir anlam ifade etmekten ziyade sanatı ve sanata ait olanı anlamlandırmaya yarayan bu amaç için köprü vazifesi gören bir kavramdır. Estetik ile beraber sanata dair çıkarımlarda bulunulabilir. Bu anlamda estetik sanat için bir değer yargısı ya da bir beğeniler bütünü olarak yorumlanabilir. Estetik kavramının tek başına ifade ettiği anlamın yerine sanatı anlamlandırmaya ya da sanat ile birlikte yorumlanmaya bırakılması söz konusudur. Sanatın içerisinde güzelliğe, beğeniye ve yorumlamaya kapı aralayan estetik kavramı bir değerlendirme mefhumu olarak da yorumlanabilir.

Sanatı, yaratıcısının bakış açısından değerlendirmek için, “güzellik” kavramını *aisthesis*’ten, seyirci duyarlılığından arındırmak söz konusudur. Açmak gerekirse, bu arındırma, sanat yapıtı ile ilgili geleneksel perspektifin tersine çevrilmesi aracılığıyla gerçekleştirilir: Estetik boyut -güzel nesnenin seyirci tarafından duyumsal olarak algılanması-, yerini sanatçının, kendi yapıtında yalnızca bir “mutluluk vaadi” gören sanatçının yaratıcı deneyimine bırakır (Agamben, 2019, s.14).

Sanatı anlamlandırabilmek adına özellikle klasik bir değer halini alan klişeleşen estetik  n yargılardan kurtulmak gerekir. Çünkü bu estetiksel  n yargılar sanatçı ile sanat eseri, sanat eseri ile eserin karşısındaki birey ve sanatçı ile onu takip eden arasında set oluşturabilir. Bu durum aynı zamanda sanat eserinin taşıdığı mesajların ya da zevklerin uzağında kalma sebebiyeti verebilir. Bu yüzden de Agamben (2019) gibi estetiği sanat ile arasında bir duvar olarak gören yorumlar mevcuttur. “ ağımızda sanat sorununu gerçekten masaya yatırmak istiyorsak, belki de hiçbir Şey, estetiğin yok edilmesinden

daha acil değildir. Alanı alışılmış verilerden temizleyerek, sanat eserinin bilimi olarak estetiğin anlamını sorgulamamızı sağlayacak bir yok etme” (Agamben, 2019, s.19).

Rancière’e göre (2016) estetik kavramının da kendi içerisinde sahip olduğu kendi politik örüntüleri / kendi siyaseti vardır. Bu politik örüntü ise iki uç arasında gidip gelen bir gerilimden kaynaklıdır. Bunlardan birincisi sanat olma vasfını ortadan kaldırmak pahasına da olsa gerçek hayata dönüşen bir sanatın mantığıdır. İkincisi ise hiç siyaset yapmama koşuluyla siyaset yapmayı amaç edinen sanatın mantığıdır. Bu doğrultuda sanatı da sanat yapan aslında sanat olmadığı mefhumudur. Sanatın sanat olup olmadığına karar verecek olan estetik yargılama da sanatı bir yaşam biçimine dönüştürmek üzerine kurulu olabilir. Estetiğin kendi içerisinde politikası bulunduğu gibi politikamı da estetiği gibi bir yapı bulunmaktadır. Politikanın estetiği ise politik özneleştirme süreçlerindeki ortaklığın dağılımından doğmaktadır. Sanatın duyuşal deneyiminde ve bu deneyimin müşterekliğinde, görülür kılınmasında estetiğin pratiklerine rastlanır.

“Sanatın politikası” adıyla tanınan şeyde birden çok mantık birbirine geçmiştir. İlk başta, sanatsal niyet ve stratejileri önceleyen estetiğin politikası vardır; tiyatro, müze ve kitap kendilerinde ve kendilerinin “estetik” gerçeklikleridir. Başka bir deyişle onlar, uzamla zamanın, görülebilir ile görülmezin özgül dağıtımlarıdır; bu dağıtımlar, bir sanatçının iletmek istediği şu veya bu özel mesajdan ya da hizmet etmek istediği nedenden bağımsız olarak “ortak duyunun” özgül formlarını yaratır (Rancière, 2020, s.139).

Rancière’ye göre (2020) sanatı siyasal olan ile ilişkilendirecek durum taşıdığı, iletmek istediği mesaj değildir. Tam aksine sanat duyulabilir olanın müşterekliğini yansıtabilecek yeni ve özgün formlar sunması gerekmektedir. Bu sebeple herhangi bir sanat dalında gerçekleşen performansın, eylemin ya da ortaya çıkan sanat eserinin salt bir siyasi mesaj taşıması onu siyasal kılmaz aksine siyasal olandan uzaklaştırır.

1.2.3. Performans

Sanat ve estetik gibi performans kavramının da üzerinde ortaklaşılın kabul görmüş net bir tanımı yoktur. Hem sanat tarihi hem felsefe hem de siyaset bilimi literatürleri incelendiğinde oldukça çok sayıda performansın tanımı yapılmıştır. İnsanlık tarihi boyunca çeşitli evrimlerden ve değişim süreçlerinden geçen performans kavramı çeşitli coğrafyalarda ve çeşitli zaman dilimlerinde farklı şekillerde vücut bulmuştur.

“1970’li yıllarda, bir taraftan tanımlanmaya çalışılarak, destekçileri artarak ve sanatçıların sıklıkla kullandığı bir dil olarak var olan performans, diğer taraftan da bu coşkuyla birleşerek en marjinal örneklerini üretmeye başlamıştı” (Gürcan, 2015, s.44). Performansın tam olarak ne olduğuna dair tartışmalar ve performansa dair farklı tanımlamalar günümüzde dahi gelişmeye ve farklılaşmaya devam etmektedir. Ayrıca günümüzde yaygın olarak tartışılan performansın kayıt altına alınması gibi yeni teknolojik tartışmalar da bu tartışmalara eklenerek güncel tartışma konularından birini oluşturmaktadır.

‘Performans’ terimini daha ziyade kolayca tanınabilecek türde teatral bileşenlere (yani, seyirciyi, izleyici ya da katılanları sahnelenen şeyin düşünümsel yapısına karşı uyanık tutan, dikkatler onun kurulmuş doğasına ve az ya da çok bu kuruluşu sağlayan -toplumsal ve/veya politik ve/veya kültürel ve/veya felsefi, vs.- varsayımlara çeken çerçeveleyici araçlara) sahip kültürel sunumlar için kullanmak doğacak kuramsal uçurumdan kaçınmayı amaçlıyorum. Performatif toplumdaki bütün performanslar bu anlamda ‘performans’ olmamakla birlikte, ‘tiyatro’ dışında meydana gelen (içindeki bazı şeylerle) şeylerin büyük kısmı bu tanımın kapsamına girer (Kershaw, 2015, s.28).

Bir gösterim türü olarak performansın temelinde seyircisini harekete geçirecek onu etkileyecek bir damar bulunmaktadır. Var olan bu seyirciyi harekete geçirme ve etkileme durumu farklı performanslarda farklı şekillerde gerçekleşebilir. Fakat bu tez çalışması için ve de tiyatronun seyircisini ile etkileşime geçebileceği teatral performanslar için seyircisini duysal ya da düşünsel aktif hale getirmenin ötesinde fiziksel olarak da performansa onu katacak düzeyde bir etkileme düzeyi beklenir.

Candan'ın ifadesiyle (2020) performans; tiyatro, opera, dans, bale, resim, heykel, müzik, pandomim ve akla gelebilecek başka türlerin bir potada eriyip birbirine karışmasıdır. Hibrid bir oluşumdur. Konuşma tiyatrosunun, metne dayalı tiyatronun karşıtıdır (s.13). Performansın kendisi diğer sanat dallarında da olduğu gibi dinamik bir yapıya sahiptir. Aynı zaman ve mekân içerisinde bir birlik sağlanır. Ansellığa sahip olan performans bünyesinde sanatlar arası gezgin bir ruh barındırır. Politik düzlemi ve toplumsal olanı etkileyen bütün büyük aksiyonlar performans sanatını da etkilemiştir. Özellikle dünya savaşları, ekonomik krizler gibi sarsıcı, insanlığın kötü etkilendiği durumlarda performans sanatı gelişme göstermektedir.

“I. ve II. Dünya Savaşı, takip eden yıllardaki toplumsal açmazlar performans sanatının varoluşunu güçlendiren noktaları. Kadın hareketleri, sol hareket, özellikle Avrupa’da hükümetlere duyulan tepki gibi geniş kitleleri ilgilendiren olaylar, yayılmasını hızlandırdı” (Gürcan, 2015, s.9). Bu nokta çalışmanın önemi açısından ayrı bir parantez açmaya değerdir. Performans sanatı toplumsal kriz anlarından gelişme gösterip insanlığı çıkmazdan kurtaracak belki de onlara özgürlüklerini ve refahlarını geri kazandıracak bir mücadelenin bir dalı olarak görülmüştür. Bu sebeple performans sanatının içerisinde mücadeleciler bir ruh barındırdığı da söylenebilir. Bizzat kamusal olanın konu alındığı ve kamusal olan mekânda icra edilen performans sanatı diğer sanat dalları arasında gezilebileceği gibi mekanlar arasında da gezilebilecek birçok seçeneğe sahiptir. Bu durumu insanın hemen hemen her an karşısına çıkabilecek gündelik hayatın koşuşturması esnasında kendisine ilgi çekebilecek bir mobil yapıya büründürür. Böylelikle diğer sanat dalları için sahnelerden, atölyelerden, sergi salonlarından, gösteri merkezlerinden ziyade sokağa, meydanlara, otobüs duraklarına, kafelere vb. bir yayılma söz konusu olmuştur.

O anda ve orada var olma özelliğiyle gösterim, bir eylem gerçekleştirir. Oyun sanatlarının özünden fıskırmıştır, anlaktır, yinelenemez. Gelip geçici ve yakalanamaz olduğunu her yönüyle vurgular. Önceden tasarlanmış, yinelenemelerden oluşan bir prova sürecinden geçmiş bile olsa, gösterim, izleyenle bütünleşme kaygısı taşır. Gerçek anlamda yaşantı paylaşımı gözetir (Candan, 2010, s.13).

Performans sanatı doğası gereği karşısındaki alıcı için gerçekleştirilir. Bir diğer deyişle performansın takipçisi bir şekilde performansın karşısına geçerek alıcı konumunda bulunur. Çoğunlukla bu birliktelik zaman ve mekân birlikteliğini de beraberinde getirir. Bu ortaya çıkan birliktelik toplumsal bir hareketlenmeye de zemin hazırlayabilir. Kamusal alan faaliyetleri içerisinde performans icra edenler ile birlikte performansın takipçileri performans süresince buldukları mekân nerede olursa olsun birlikte kolektif bir eylem meydana getirirler. Bu eylem de zaman zaman içerisinde bulunulan kriz, çıkmaz ve bir ihtiyacı gündeme getirme isteğinden dolayı politik eleştirel bir üslup barındırabilir. Bu noktada etki kuvveti de diğer sanat dallarına göre daha fazla olmaktadır.

Çağdaş performans sanatının ilk tarihsel örnekleri İtalyan fütüristlerin 19.yüzyıl gösterim türlerinden “varyete”yi örnek almalarıyla başlar. Akımın öncüsü F. T. Marinetti, 1913 tarihli “varyete” başlıklı yazısında varyete türünün yerleşik tiyatrodan daha üstün olma gerekçelerini on dokuz maddede açıklar. Seyircinin konumuna ilişkin şu sözleri tarihsel öncü akımların ortak tutumunu gösterir: “Varyete, seyirci katkısını kullanan tek tiyatrodur. Seyirci budala gibi şaşkın ve hareketsiz durmaz, gürültülü bir şekilde eyleme katılır, birlikte şarkı söyler, orkestraya eşlik eder ve harika doğaçlama, laf atışmasıyla oyuncularla bağlantı kurar. Bunlar da müzisyenlerle zıtlaşarak eğlenir.” (Candan, 2010, s.17)

Fütürizm akımının etkisiyle gelişen performans sanatının ilk örneklerinde seyircinin aktif olarak eyleme katıldığı örneklerden bahsedilmektedir. Fütürist gösterimlerde örnekleri görülen seyircinin aktif olarak katıldığı performans gösterilerine dışavurumcu akımın gölgesinde gelişen performanslarda da rastlanılmaktadır. Dışavurumcu akım ile birlikte gelişen performans gösterilerinde de seyircinin aktif katılımı özellikle yaratıcı düşüncenin etkin kılınması amaçlanmaktadır. Öyle ki zaten ortaya çıkışında doğanın olduğu gibi taklit edilmesine karşıtlık barındıran dışavurumculuk akımında insanın duyguları ön plana çıktığından performans gösterileri seyircilerin beklenmedik ve ani tepkilerine açıktır. Bu yüzden bu tür performanslar doğallığında seyirciden katılım beklemektedir. Bu bağlamda bu tarz performans gösterilerinin Bertolt Brecht ve onun çerçevesini çizdiği tiyatro teorisini etkilediği düşünülmektedir. Bu sebeple fütürist ve dışavurumcu performans sanatının tarihteki örnekleri önemli yer tutmaktadır. Özellikle

20. yüzyıl başlarında Avrupa’da fütürist ve dışavurumcu akımların etkisinde sergilenen performans gösterilerinde seyirci katılımı beklendiğinden ve seyircinin duygularının da performansın içine dahil olmasından dolayı performans sanatlarının içerisinde dönemin sosyo-ekonomik koşullarının da yer alması çok mümkündür denilebilir. Bu nedenle içinde bulunulan durumların örneğin bir dramın, buhranın, krizin de performans sanatlarını etkilediği düşünülebilir.

“Performans sanatının öncü örnekleri, sanatçıların bedenlerinin ve/veya onların fikrini temsilen başka bedenlerin, sanatsal bir eylem anının içinde sunulduğu kesitlerdi. Plastik sanatlar ve edebiyat için yeni bir şeydi. Müzik, tiyatro ve dansa ise sanatçılar sınırlarını esnettiler, başka disiplinlere geçiş yaptılar” (Gürcan, 2015, s.15). Performans sanatı özellikle müzik, tiyatro ve dans ile birlikte sıkıştığı sahnelerden dışarı çıkıp geniş bir kamusal alan içerisinden kendisini ifade etmeye başlamıştır. Böylelikle topluma daha çok dokunan, toplum ile daha sıkı bir iletişim kurabilen ve seyircisini daha çok etkileyebilen, yönlendirebilen bir performans sanatının geliştiği yorumu yapılabilir. Performansın kabuğunu kırıp gündelik hayatın derinliklerine nüfuz etmeye başlaması sonucunda performansı icra eden ile performans seyirci kalan arasında kurulan bağın sayısı ve yoğunluğu fazlalaşır. Böylelikle performans esnasında seyreden ile icra eden arasında her iki tarafın da birbirinden beslenebileceği bir köprü oluşur.

Gürcan’a göre (2015) performans sanatının sokakta yapılması veya sanatın sanat izleyicisine sunulduğu “kendi” mekanlarının dışında yeni mekanlar bulması sanatı hem cüretkâr hem de mütevazî hale getirmiştir. Dolayısıyla sokak performansları kendi izleyicisini kendisi yaratmış olmaktadır (s.31). Performans sanatının çalışmada kullanılan ilk örnekleri içerdiği konular ve sahip olduğu katılım anlayışına ek olarak performansın gerçekleştiği mekanların kullanımı olarak da tiyatro performanslarını etkilemiştir. Öyle ki çalışmanın ana eksenine paralel şekilde ele aldığımız katılımcı, seyirciyi aktif kılan tiyatro performanslarının da klasik tiyatro sahnelerinden çok alternatif mekanlar ile daha sıkı bir bağ kurduğu söylenebilir. Bu bağlamda bahsi geçen performans sanatının örnekleri ile katılımcı, yeni akım tiyatro performansları arasında mekânsal olarak bağ kurulabilmektedir. Performans sanatının geçmişinde var olan *happening* gibi performans akımları seyircisini klasik sahnelerden sokağa ve alternatif

mekanlara taşıyıp seyircisiyle performansın gerçekleştiği anda zamansal anlığı da birlikte kurduğundan çalışmada ele alınan çağdaş tiyatro performansları ile paralellik göstermektedir.

Türü ne olursa olsun performans sanatı içerisinde barındırdığı hikâye, öykü ya da kurgu toplumsal olay ve durumlardan çok da farklı olmadığından insana ve yaşama dair olanı konu aldığından politika teorisi ile birlikte ele alınıp yorumlanması çok doğal ve olasıdır. Tarih boyunca çeşitli performans türlerinin içerisinde gündelik siyasete ya da politika teorisine dair izlere rastlamak mümkündür. Bu noktada bu durumun performansın görevi ya da sorumluluğu olduğunu söylenmemektedir. Fakat içerisinde barındırdığı sosyo-politik söylevin seyircisinin gözünün içine bakarak ona seslenerek ve bir de onu etkin katılım ile aktif kılarak gerçekleştiği göz önüne alındığında sahip olduğu telkin gücü ile beraber sahip olduğu gücün altı çizilmektedir. Ayrıca alternatif mekanlar içerisinde seyircisiyle beraber vücut bulan performansların bir anlamda bir kamusal alan etkinliğine dönüşmüş olduğu da unutulmamalıdır.

1.2.4. Tiyatro

“Bir tiyatro yapıtı, temel olarak iki tür insan ve eylemin taklidine dayanır: Önemli ve sıradan. Bu taklidi gerçekleştiren iki tür insan bulunur: İlki, taklit edilen nesneyi yüceltir, ikincisi ise alçaltır” (Rancière, 2011, s.30). Kendi içerisinde başlı başına bir tarihi, yenilikleri ve teorileri barındıran tiyatro sanatını diğer sanat dalları arasında ayırmak için birden fazla sebep bulunmaktadır. Bunların başında birden fazla duyu organına birden seslenebilmesi hem zamansal hem de mekânsal uzamı aynı anda seyircisiyle beraber yaşayabilmesi, telkin kuvvetinin yüksek olması ve hayata dair hayatın içinden bir ruh barındırması söylenebilir.

Rancière'nin ifadesiyle (2011) tiyatro, söz söyleme sanatının genel bir belagatin kalbini oluşturduğu, yazı ve resim sanatının ise onun başlıca yansımaları olduğu toplumda yaşama sanatının aynasıdır (s.35). Tiyatro sahip olduğu kendine has özellikleri ile hem diğer sanat dallarından ayrı bir yerde bulunur hem de politika teorisi ile birlikte

düşünme anlamında kendisini özel bir yerde konumlandırır. Tiyatroyu diğer sanat dallarından ayıran en önemli özelliği karşısındaki seyircinin hem görme duyusuna hem de işitme duyusuna aynı anda seslenebilmesidir. Bu durum tiyatroya muazzam ölçüde bir telkin kuvveti yüklemektedir. Böylece kendi dünyasına çekebildiği seyircisini etkileme kabiliyeti tiyatronun büyüdü dünyasının ellerine bırakılmaktadır. Tiyatro, çeşitli uygulamalar ve sahne performansları ile seyircisini istediği yöne çekebilen bir performans sanatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Hem literatürde hem de gündelik hayatta tiyatro ile sinema sanatının karşılaştırması sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Bir sahne oyuncusunun sanatsal performansı seyirciye kişi olarak oyuncunun kendisi tarafından sergilenir; oysa beyazperde oyuncusunun performansı bir kamera aracılığıyla sergilenir. (...) Sinema oyuncusu performansını seyirciye şahsen kendisi sunmadığı için, tiyatro oyuncusunun sahip olduğu temsil sırasında seyirciye uyum sağlama fırsatından yoksundur. Sinemadaki bu durum, seyircinin, oyuncuyla kişisel bir temas kurması söz konusu olmadan eleştirmen konumuna geçmesine imkân tanır (Benjamin, 2018, s.66).

Toplumsal noktaya temas ettiğinden tiyatronun kamusal alan faaliyetleri incelemesi barındıran bu tez çalışmasında sanat dalları içerisinde tiyatronun seçilmesi de bu sebeptedir. Çünkü diğer sanat dalları içerisinde seyircisi ile daha çok özdeşleşen, seyircisine dokunan ve bir kamusal alan faaliyeti olarak seyircisiyle zamanı ve mekânı biricik anda paylaşan sanat dalı tiyatrodur. Öyle ki yenilikçi akımlar ile beraber hemen hemen her yerin bir anda tiyatro sahnesine dönüşebilmesine ve performansın hemen her yerde karşımıza çıkması alışılmalıdır bir durum olmaya başlamıştır. Tiyatro tarihinde özellikle yenilikçi akımların kamusal alan ile bağdaştırılmasında önemli bir rolü olduğunu vurgulamak gerekmektedir.

Aristoteles, *Poetika*'nın birinci bölümünde sanatı *mimesis* kavramıyla bir taklit olarak nitelendirir (Aristoteles, 2009, s.10). Aristoteles sanata ve tiyatroya dair tarifini tragedya üzerinden şekillendirmektedir. Tragedya performansını gerçekleştiren ve temsili oluşturan eyleyenler tarafından bir taklitler bütünü olarak kurulmaktadır. Aristoteles'in *katharsis* tarifiyle bağlantılı olarak: "Tragedya'nın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir" (Aristoteles, 2009, s. 22).

Aristoteles'in tiyatroya dair tarifleri bir yandan tiyatro sanatının ve tarihinin başlangıcı olarak kabul edilirken diğer yandan da klasik, dramatik (Aristotelesçi) tiyatronun da ana hatlarını oluşturmaktadır. Bu çalışma Aristotelesçi yani klasikleşen dramatik tiyatro anlayışının bir ölçüde eleştirisini barındırmaktadır. Çünkü varılmak istenen noktada klasik tiyatro anlayışından çok yenilikçi akımlar ile meydana gelen tiyatro anlayışı çalışmanın amacına daha çok hizmet etmektedir. Eski Yunan dönemi tiyatro sanatı açısından hem bir başlangıç noktası hem de en heybetli dönemlerinden bir tanesi olarak kabul edilir. Bu düzendeki seyirci ve sahne ilişkisine yani performansı eyleyen ve bu eyleme seyirci kalan arasındaki ilişki de varılmak istenilen nokta için önemlidir. Burada seyirci kavramı çok önemlidir. Çünkü performansı eyleyen ve performansın gerçekleştiği mekân ne kadar önemli olsa da aslında bu uzama hayat veren seyircinin (*zoon politikon*) siyasallaşması ile bir siyasal meydana gelme kavramından bahsedilebilir.

“Siyasal bir varlık (*zoon politikon*) olarak düşünülen Yunan insanı, kendisini özgür kılan bu niteliğini *polisteki* kamusal yaşantının gerekleri çerçevesinde belirlenen bir ‘yurttaş’ kimliğine bağlı olarak kazanıyorsa ‘seyirci’ kavramını da bu kimlikten ayrı olarak düşünmek olası değildir” (Paksoy, 2011, s.64). Eski Yunan döneminde tiyatro seyircisinin siyasal bir varlık halini almasında performansların sergilendiği sahnelerin de önemi vardır. Günümüze kadar gelen bazı tiyatro amfilerinin büyüklüğüne ve kapasitesi göz önüne alındığında ve bu sahnelerin doluluk oranının fazla olduğunu düşünüldüğünde buralarda gerçekleşen performans sanatlarının çok renkli ve kalabalık bir kamusal alan faaliyetine dönüştüğü yorumu yapılabilir. Öyle ki devasa büyüklükte ve kapasitede olan bu tiyatro sahneleri günümüzdeki gibi sadece tragedya, komedyaların sergilendiği mekanlar olmaktan ziyade gerçek anlamıyla yaşayan birer kamusal alan örnekleri olarak süregelmiştir. Bu kamusal alan meydanları sergilenen performans sonrasında performansın değerlendirildiği performans dışında da güncel siyasi, toplumsal meselelerin konuşulup tartışıldığı mekanlardır.

Bu dönemde (Antik Yunan Dönemi) tiyatro ve oyunculuk sanatı da giderek bütün siyasal mekanlarda kullanılan retoriğin gereklerine (söylenecek olanın; giriş,

gelişme, kanıt ve iknayı kapsayacak şekilde belli bir kompozisyon içerisinde verilmesi) uygun hale getirilir. Bir bakıma oyunculuk ve retorik, aynı sanatın iki farklı seyirci önünde gerçekleştirilmiş biçimleridir. Böylece, tiyatro ve diğer kamusal mekanlar arasında yeni bir ilişki kurulmuştur (Paksoy,2011:75).

Eski Yunan döneminin tragedyaları aynı zamanda sahip oldukları içerik itibariyle performansa siyasal bir boyut kazandırmaktadır. Öyle ki çoğu tragedya toplumsal eksiklikleri ya da yanlışlıkları eleştirel bir bakış açısı ile ele almaktadır. Toplumsal gerçeklikleri sorgulayan ve seyircisine sorgulatan tragedyalara rastlanılmaktadır. Böylelikle tiyatro oyunlarının merkezine insanın ve toplumun konulduğu yorumu yapılabilir. Eski Yunan döneminde ideolojik olarak demokrasi gibi önemli bağlamların da tiyatro sahnesi ile beraber canlandığı söylenebilir. Çünkü toplumdan dışlanarlara örneğin kölelere temsiliyet hakkı kazandırmıştır. Ayrıca performansı seyreden seyirciye kendi varlığını sorgulaması gibi bir takım ontolojik sorgulamalara götürür. Temsili seyreden seyirciler; kendisini, insan olma kavramını, yurttaş olma kavramını sorgulamakta ve bunun sonucu olarak düşünsel olarak zengin çıkarımlar elde edilmektedir. Bu sorgulamalar günümüze dair gelen tartışmalar içerisinde etik ve siyasal, sözel ve düşünsel katkılar sağlamıştır. Eski Yunan tragedyaları ve diğer sanat eserlerinin de etkisi altında insanın kendi dünyasını ve yaşadığı düzeni sorgulamasını ve kendi davranışlarından sorumlu olmasını kazandırmıştır. İnsanın kendi sınırlarını bilmesini yeri geldiğinde onunla mücadele etmesini öğretmiştir. Seyircilere bir tür uyarılma ve arınma olanağı tanıyan ve onları bir anlamda dengeleyen tragedya bir uzaktan bakış yetkisi kazandırdıklarından bilgi verici bir fayda sağladılar.

Eski Yunan döneminde tiyatro performanslarının oyuncu-seyirci ilişkisi bakımından çok aktif olmasa da sahenin kullanımı ve oyunların sahip olduğu söylem itibari ile kamusal alan faaliyetinin yoğun olduğu söylenebilir. Bu bağlam daha sonra da yenilikçi tiyatro akımları ile birlikte hem sahne hem oyununun sahip olduğu söylem hem de teknik olarak seyircisini de dahil eden bütünleşik bir kamusal alan faaliyetine dönen tiyatro performansları olarak vücut bulmaktadır.

Eski Yunan dönemi tragedyaalarının ve diğer sanat eserleri altında insanın kendi dünyasını ve yaşadığı düzeni sorgulamasını ve kendi davranışlarından sorumlu olma

yetisini kazandırmıştır. İnsanın kendi sınırlarını bilmesini ve yeri geldiğinde onunla mücadele etmesini öğretmiştir denilebilir. Genel olarak seyircilerine bir tür uyarılma ve arınma olanağı tanıyan ve onları bir anlamda dengeleyen tragedyaalar bir uzaktan bakış yetkisi kazandırdıklarından bilgi verici bir fayda sağlarlar. Genel anlamı ile tragedyaalar topluma bir şeyler öğretmek ve kazandırmakta etkili olduklarından kaçınılmaz bir şekilde siyasal-toplumsal mekanizmalar haline gelmiştir. İlk zamanlardan bugüne, ortaya çıktıkları ilk günden beri politika teorisi ve sanat ilişkisinin merkezinde yer almışlardır.

Antik Yunan tragedyaalarının hem politika teorisi çalışanları hem de tiyatro kuramcıları tarafından çok önemli bir konumda bulunmasının bir diğer önemi ise dönemin sahip olduğu demokratik ortamdır. Böyle bir ortamda gelişen sanat anlayışı pek tabii daha özgür düşüncelere yer verebilir, daha rahat bir şekilde topluma ulaşabilmektedir. Zaten tragedyaaların artık gözden düşmesi ve parlaklığının sönmesi de Atina'daki demokratik ortamın yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlaması ile başlamaktadır.

Eski Yunan dönemi hem sahip olduğu özellikler hem de başlangıç noktası olarak ele alınmıştır. Aynı zamanda kendisinden sonra gelen yenilikçi akımlar ile karşılaştırılma noktası olacağından bu çalışma için düşüncenin açığa çıkmasını kolaylaştırmaktadır. Tiyatro sanatı Aristoteles'in (2009) çerçevesini çizdiği tragedyalardan itibaren büyük ölçüde değişim süreci geçirmiştir. O zamandan beri tiyatro performansları hem teorik hem de pratik açıdan sayısız yeni düşünce ile karşılaşmış hemen hemen her alanda çeşitlilik içerisinde kendisini bulmuştur. Tiyatro performansları sadece performansın kendisi olarak değil performansın gerçekleştiği mekân ve performansa seyirci kalan seyircilerden oluşan üç ayaklı bileşenleri ile birlikte beraber bu değişimi ve yenilikçi süreçleri yaşamaktadır. Bu üç bölümde incelenmesindeki sebep ise tiyatro performansını eyleyen ve bu eyleme seyirci kalan seyirci arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır. İlk olarak Eski Yunan döneminde ortaya çıkan klasik dramatik tiyatro anlayışı, ikinci olarak Bertolt Brecht'in (2005) düşüncesinde şekillenen Epik Tiyatro ve üçüncü olarak da Augusto Boal'in (2014) ortaya koyduğu Ezilenlerin Tiyatrosu.

“Sanatın estetik rejimince çerçevesi yeniden çizilen “kurmaca” hayali bir dünyanın kurulumundan ve “eylemlerin sırayla düzenlenmesi” şeklindeki Aristotelesçi anlamından da çok daha fazlası demektir” (Rancière, 2020, s.139). Aristoteles’in (2009) *Poetika* adlı eserinde çerçevesini çizdiği tragedya, tiyatro performansı ve anlayışı ele alındığında performansı seyreden duygusal anlamda canlandırılan oyun karşısında özdeşlik bağı kurması beklenir ve böylelikle *katharsise* ulaşması amaçlanır. Bir anlamda performansı seyreden seyirci oyunun akışına kendisine kaptırır ve orada bir performans canlandırıldığı algısını unuttur. Bertolt Brecht’in (2005) epik tiyatro anlayışı ise tam da bu noktada klasik tiyatro anlayışından ayrılmaktadır. Brecht kullandığı yabancılaştırma efektleri ile birlikte seyircisine sahnede bir tiyatro performansının canlandırıldığının farkına vardırır. Böylelikle seyirci kendisini duygusal anlamda oyun akışına kaptırıp duygusal bağ kurmayacak bunun yerine düşünsel anlamda özgürlük kazanmış olup sorgulayan ve olan biteni yorumlamaya çalışan bir ruh halinde bulunacaktır. Üçüncü olarak ise Augusto Boal’in (2014) *Ezilenlerin Tiyatrosu*’nda seyirci bir adım daha öteye geçerek aktif şekilde performansa katılmaktadır. Oyunun kurgusunu, gidişatını etkileme gücüne sahip seyirci bilme kudretinden doğan hiyerarşik akımı da yıkararak bir anlamda özgürlüğe kavuşmaktadır.

Eski Yunan dönemi itibari ile şekillenen klasik dramatik tiyatro anlayışında ve Aristoteles’in (2009) *Poetika* adlı eserinde çerçevesini çizdiği tiyatro anlayışında oyuncu ile seyirci arasında bir hiyerarşik ilişki bulunmaktadır. Bu hiyerarşik ilişki bilme kudretinden doğmaktadır. Performansların sahnelendiği mekanlarda ise genelde çerçeve sahne olarak tabir edilen her iki yanı ve arkası kapalı olan sahne stili tercih edilmektedir. Tiyatro seyircisi bir ilüzyon içerisinde kendisini bulur ve bir sinema ya da televizyon izler gibi performansı izler. Burada ilk dönüm noktası Bertolt Brecht (2005) ile gelmiştir denilebilir. Çünkü Bertolt Brecht seyirci ile oyuncu arasında var olan duvarı⁴ (4.duvar) yıkararak seyirciye bir tiyatro oyunu izlendiğinin farkına vardırır. Üçüncü aşama olarak Boal (2014) ise seyirciyi de performansa katarak interaktif olarak

⁴ Tiyatro literatüründe sıklıkla rastlanılan bir kullanım olan ‘dördüncü duvar’ tanımlaması, tiyatro performansının gerçekleştiği sahne merkez alınarak sağ, sol ve arkanın kapalı olmasına ek olarak ön tarafta seyirci ile oyuncu arasında görünmez bir duvarın olduğu varsayılmaktadır. Böylelikle klasik dramatik ve gerçekçi tiyatro anlayışında seyirci ve oyuncu arasında etkileşim kurulmaz. Dördüncü duvar olarak tabir edilen bu uygulama gerçekçi tiyatro performanslarında özellikle istenilen bir teknik iken seyirci ve oyuncu arasında mesafe koyduğu için de Bertolt Brecht, Augusto Boal ve Rancière tarafından eleştirilmektedir. Dördüncü duvarı yıkmak tabiri de bu tekniğin uygulanmayarak seyirci ile fiziki iletişime geçebilme tekniği olarak uygulamayı karşılar.

tiyatro seyircisi ile beraber meydana getirdiği performansta seyirci ile oyuncu arasındaki hiyerarşik ilişkiyi tamamen ortadan kaldırır.

2. BÖLÜM

POLİTİKA TEORİSİNDE ESTETİK, SANAT VE TİYATROYU KONUMLANDIRMAK: JACQUES RANCIÈRE

2.1. YAŞAMIN ÖZERK BİR FORMU OLARAK SANATIN ESTETİK REJİMİ

Jacques Rancière'nin (2015, 2018, 2020) sanata dair yaklaşımlarının temelinde tiyatro performansını icra eden oyuncu ile bu performansa seyirci kalan seyirci arasında bu zamana kadar gelen temeli Eski Yunan döneminde atılan klasik tiyatro anlayışının sunmuş olduğu ve halen daha devam eden hiyerarşik yapı bulunmaktadır. Bu durum hem politika teorisi hem de sanat çalışmaları yürütenler için kesişen bir durum olmaktadır. Bu bağlamda politika teorisinin ve performansın, tiyatronun genel olarak da sanatın beraber çalışılması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Jacques Rancière'nin ortaya koyduğu düşünceler çağdaş tiyatro akımları ile paralellik göstermektedir.

Politika teorisi ile tiyatronun, performansın ve sanatın kesiştiği bu noktada kamusal olanın sorgulanması ve kamusal olana dair yürütülen tartışmalar bu çalışmanın nihayetinde yol gösterici olmaktadır. Bu bağlamda açılan kapılar ile insanlığın giderek dozunu arttıran kriz anlarında, sıkışmışlık içerisinde, performans aracılığıyla kamusal olanda var olma kabiliyeti ve kamusal olanı kolektif bir şekilde yaratabilme çabası sorgulanmaktadır. Tiyatro teorisi ve uygulamaları içerisinde yeni ortaya çıkanların, öncü ve popüler olanlarının tiyatro dünyasına sunduğu yenilikçi anlayışlar da tam bu noktada düşünülenler doğrultusunda imkân sağlamaktadır. Jacques Rancière'nin düşünceleri de bu bağlamda bir köprü vazifesi göreceğinden bu çalışmada onun düşüncelerinden yararlanılmaktadır.

Eski Yunan'dan itibaren süregelen dramatik tiyatro geleneğinin karşısında Bertolt Brecht, Epik-Diyalektik tiyatro kuramını ortaya atmıştır. Buradaki yenilik, farklılık ve amaç ise *katharsis* ve özdeşleşme ile kendisini kurguya kaptıran ve pasif bir şekilde

edilgen olarak olanı biteni seyreden tiyatro seyircisinin edilgenliğini sonlandırarak ona bir farkındalık, düşünsel yollu bir muhakeme yeteneği kazandırmaktır. Verili bir düşünceye hapsederek onu edilgen kılar. Augusto Boal'e göre (2014) de süregelen ve klasikleşen bu tiyatro anlayışı hakim ideolojilerin ve otoriter anlayışların toplumlara bastırıldığı, onları dışladığı bir sistemin farklı bir aracı olmaktadır. "Böylesi bir sanat yaklaşımını, Rancière'in sözünün ettiği *consensus* sürecinin bir parçası olarak yorumlamak yerinde olabilir. Köle-Efendi ilişkisinin bir yansıması (sahne-seyirci) olarak da kabul edilebilecek bu sindirici nitelik, tiyatronun dönüştürücü niteliğini de olanaksız kılmaktadır" (Öztürk, 2012, s.4).

"(...) tiyatro aygıtının burjuva kitleleri için yaratmış olduğu yerlere proleter kitleleri geçirmekten başka bir şey yapmadı. Sahne-izleyici; metin-gösteri; yönetmen-oyuncu arasındaki işlevlere dayalı ilişkiler hemen hiç değişmeden kaldı" (Benjamin, 2000, s.16). Marksist geleneği benimseyen Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro kuramı bir anlamda kendisinden önceki klasik-dramatik tiyatro anlayışını burjuvazinin hizmetinde olarak yorumlar. İstisnaları ve içeriği değişmekle beraber bu klasik tiyatro anlayışı kitleleri pasifize etmek ya da edilgen bir biçimde onlara bir şeyler sunma durumunu yaratarak bir anlamda toplumlar içerisinde hareketliliği de engellemektedir. Fakat seyircisini düşünsel bir yolculuğa çıkararak ya da seyircisi ile bilme kudretini paylaşım bir nevi forum tiyatrosuna dönüşen tiyatro teknikleri ve uzamları proleteryanın da sesini duyurabilmesi için iyi bir araç olabilmektedir.

Jacques Rancière'nin (2015) tiyatro seyircisini özgürleştirmek derken kastettiği bilme kudretinin paylaşımı ve sahne içerisindeki hiyerarşinin ortadan kaldırılması çağdaş tiyatro teorisyenlerinin kuramlarıyla (Bertolt Brecht, Augusto Boal) birlikte düşünüldüğünde tiyatro performansları için hem seyircinin hem de performansı eyleyenlerin toplumsal-kamusal olan içerisinde özgürleşmesi bir anlamda politik ve sosyal yaşantıya dair de yeni kipler icat edebilmektedir. Bu yüzden tiyatro özelinde sanat ve estetiği Jacques Rancière ile birlikte ele almak sadece sanat çalışması değil toplumsal ve politik çıkarımlar da doğurmaktadır.

2.1.1. Sanatların Çoğulluğundan Sanatın Kendi Tekilliğine: Estetik

Ranci re tanımlamasıyla (2018) estetik, iki yüzyıldan bu yana Batıda sanat adı verilen şeyin duyularla algılanabilen dokusunu ve zihinle kavranabilen biçimini ifade eden kategoriye verilen addır (s.15). Ranci re'nin bu tanımında altı çizilen önemli nokta başlangıç noktasıdır. Kendisi, estetik tartışmaları içerisinde sanat tarih lerinin başlangıç noktası olarak mağara resimlerinin temel alınmasına karşı eleştirel bir tutum barındırır. Jacques Ranci re (2018) estetik tartışmaları için Batı'yı ve 18.yüzyılı işaret etmektedir. Onun buradaki çıkış noktası ise insanların sahip olduğu statüler ile bağlantılıdır.

Güzel sanatlar, liberal tabir edilen sanatlardan doğmuşt . Berikini mekanik sanatlardan ayırt eden şey,  zg r kişilerin boş zaman uğraşları olmasıydı; bu kişilerin sahip oldukları vasıflar, onları maddi işlerde pek fazla mükemmellik aramaktan alıkoyuyordu zira bu tür işleri bir zanaatkar yahut k le pek ala yerine getirebilirdi. Batı'da sanatın başlı başına bir şey olarak ortaya çıkışı, yaşam biçimleri arasındaki bu hiyerarşinin oynak hale gelmesiyle birlikte olmuştur (Ranci re, 2018, s.15).

“Sanatın kendi tekilini güzel sanatların çoğulunun yerine koyduğu ve bu tekili düşünmeye yarayan ‘estetik’ adı verilecek söylemi doğurduğu an, bir üretici doğa, bir duyarlı doğa ve bir yasa koyucu doğanın oluşturduğu *mimesis* ya da temsil denen düğümün üzüldüğü andır” (Ranci re, 2016, s.13). Ranci re'e göre (2015, 2018) estetik kavramı başlı başına bir alan adı değildir. Onun düşüncesinde kavram sanat kavramını tanımlamaya ve açıklamaya yarayan bir düşünceler bütünüdür. Siyaset ve estetik arasındaki ilişki aslına inerek sanat mekanizmasının yani sanatın, sanatçının ve ortaya çıkan ürünlerin, pratiğin görünen formlarının duyular ile paylaşımında tekrardan bi imlendirilmesindeki süreçtir. Bu süreç sonunda duyular ile algılanan mekanlar, zamanlar, özneler ve nesnelere, ortak olanlar ve tekil olanlar ortaya çıkar. Nasılsa siyaset olmasa da iktidar biçimlerinin olabileceği gibi sanat olmasa da sanat biçimleri var olacaktır. Buradan yola çıkıldığında estetik kavramının ortaya çıkışı ve var oluşunda bir ikiliğin, iktidar kavramının ve hiyerarşinin var olduğu söylenebilir. Bu da aslında bir

tektipleşmenin var olduğunu söylemektedir. Jacques Rancière'nin (2015, 2018) estetik kavramına dair düşünceleri kendisinden önce gelen kavramsallaştırmalara karşı çıkış niteliğindedir.

Jacques Rancière (2015, 2018) estetik kavramını bir anlamda sanatı tanımlamaya yarayan özgül bir rejim olarak ortaya konmaktadır. Fakat ona göre estetik sadece sanat ile ilgili bir kavram değildir. Çünkü estetik aynı zamanda toplumsal bağları olan toplumun kendisini tasarlamasına yardımcı olan toplum inşasında görev alan toplumu harekete geçirebilen bir kavramdır. Bu bağlamda sanata ait olan bu özgül ve yeniden tanımlama biçiminin politika teorisi ile kesişmesi pek mümkündür.

Siyaset ile estetik arasındaki ilişki, siyasetin estetiği ile “estetiğin siyaseti” arasındaki ilişkidir; yani sanat pratiklerinin ve sanatın görünürlük formlarının, bizzat duyulurun paylaşımında ve yeniden biçimlendirilmesinde devreye girme tarzıdır; bu pratikler ve formlar, duyulur olanın mekanlarını ve zamanlarını öznelerini ve nesnelerini, ortak olanı ve tekil olanı belirler. Filozof tarafından soyut ressamın beyaz bir duvarda yalnız başına asılı “yüce” tuvaline, ya da sergi küratörü tarafından enstalasyona ya da ilişkiel sanatçının müdahalesine yüklenen görev, ütopya söz konusu olsa da olmasa da, aynı mantığın parçasıdır (Rancière, 2016, s.29).

Rancière'nin siyaset ve estetik arasında kurmuş olduğu ilişki iki yönlü bir ilişkidir. Bunlardan birincisi siyasetin estetiği, ikincisi ise estetiğin siyasetidir. Estetik ve siyaseti bir araya getiren ana unsur ise paylaşımın paylaşımdır. Çünkü onun da belirttiği gibi hem sanatta hem de politika teorisinde bir paylaşım söz konusudur. Siyasette ve sanatta görsel, işitsel, nesneye ait olanın paylaşımı ve tanımlaması ortaklığı bulunur. Bu paylaşımın doğan ortaklık ya da uyumsuzluk ise toplumsal olan içerisinde bizi iktidar kavramına götürmektedir. İktidar kavramının toplum içerisinde dağıtımını belirlediği düşünüldüğünde estetik kavramının da iktidar-birey-toplum kavramları ile beraber ele alınması son derece önemlidir.

“(…) şimdiye kadar ki sanatta, sadece hayallerin taklidini gören Platon ‘yüce ve büyük övgüler almış’ tragedyayı-kendisi böyle diyor- sadece hoş olanı, duyarlı, insanı pohpohlayan, hoş olmayanı değil ama gerekli olanı anlatmaya çalışan, gönül okşayan sanatlar arasında sayıyordu” (Nietzsche, 2005, s.29). Eski Yunan dönemine ait

çalışmalar incelendiğinde Platon'un sanatı ideal devlet düzeninden dışladığı yorumu görülmektedir. Nitekim bu düşüncenin doğruluk payı düşük olasılıklıdır. Aslında Platon sanatı toplumdan ayrı tutarken bir anlamda onun devletten, iktidardan ayrı bir şekilde gelişmesine de vesile olmaktadır. Öyle ki Jacques Rancière de bu konuda Platon'un tutumu hakkında olumlu görüş bildirir. Ona göre “sanat ve siyaset, kendi kendilerinin berisinde, tekil bedenlerin özgül bir zaman ve mekânda mevcut olma biçimleri birbirine bağlıdır. Platon, etik bir cemaat, siyasetsiz bir cemaat uğruna, demokrasi ve tiyatroyu birlikte dışlar” (Rancière, 2016, s.30). “Estetik sanat rejiminde, sanat olma özelliğini veren, artık sanat teknik ölçütler değil, belli bir duyusal alımlama biçimine aittir” (Rancière, 2016, s.33). Bu konuda Rancière'nin düşüncesinde estetik ile politika teorisi arasında bağ kurulabilmektedir. Onun da ifadesi ile sanat bir anlamda bir deneyim şekli olarak duyusal olanın ya da olabilenin bir siyasal payda olabilmesi noktasında kesişir. Sanata sanat diyebilmenin bir anlamda onu sanat olarak adlandırabilmenin yolu siyasal mekanizmalardan geçmektedir.

Estetik deneyime ve eğitime özgü bir siyaset vaat eder; bu siyaset, öznelere uzlaşmazlık (dissensuel) buluşlarıyla yarattıkları formların karşısına kendi formlarını koyar. Dolayısıyla bu “siyaset”i daha ziyade bir “metapolitika” olarak adlandırmak gerekir. Genel olarak metapolitika, sahne değiştirerek, demokrasinin görünümünden ve devletin biçimlerinden yeraltı hareketlerinin alt-sahnesine ve onlara temel olan somut enerjilere geçerek, siyasal uzlaşmazlığı sonlandırmayı hedefleyen düşüncedir (Rancière, 2018, s.37).

Metapolitika ve özellikle uzlaşmazlık (*dissensus*) kavramları estetik ve politika teorisini bir arada yorumlamak için iki önemli kesişme noktasıdır. Kamusal alan ve kamusal olanın belirlenmesi, toplumsal olanın tartışılması için; sanatsal performansların toplumsal olanın içerisinde hareketli, mobilize bir hal alması, iktidara yahut onun kurum ve kuruluşlarına ait binalardan sıyrılarak toplumun direkt olarak içerisinde yer alması, sesi çıkmayanların sesini duyurmalarına imkan verecek şekilde dışlananların ve ötekilerin de performansa katılımının sağlanması ve nihayetinde politik bir özne konumuna erişebilmesi *dissensus* kavramı içerisinde bir yeniden yaratım sürecini ortaya çıkarmaktadır. Bu yeniden yaratım süreci de estetik ve politika teorisinin kesişme noktasını belirlemektedir. Bir anlamda sanatı ve estetiği içine alan bu tartışma aslında

politik ve kamusal olana dair de çok şey barındırmaktadır. Bu tartışmalar içerisinde sanatın ve estetiğin sahip olduğu yeni akım, kuram ve teoriler doğal olarak beraberinde yeni toplumsal ilişki kiplerini de doğurmaktadır.

Rancière'e göre (2016, 2018) sanatın varlığından söz edilebilmesi için onu sanat olarak tanımlayan bir bakış ve bir düşüncenin olması gerekmektedir. Bu tanımlama ise karmaşık bir farklılaşma sürecini beraberinde getirir. Estetik ise bir anlamda sanatı anlamlandırmaya ve yorumlamaya olanak veren düşünce setlerinden oluşmaktadır. Dolayısıyla sanata dair olanı tartışmaya giden yol estetik üzerinden geçmektedir. Bu da sanat ve politika teorisi arasında bağlam kurarken estetik düşünce setlerine danışmayı gerektirmektedir.

Önce “estetik devrim” diye adlandırılan şey üzerinde bir anlaşmak lazım. Bu adla andığım çok uzun vadeli bir süreçtir, zaten bunun iki asli yönü vurgulamıştım: Bir yandan, sanat duyumsanabilir deneyim alanı olarak özerkleşirken, özneleri ve güzel sanatlar yapma tarzlarını sıradan deneyimin dönüşümü sorunu da düşüncenin ve devrimci pratiğin merkezine yerleşti (Rancière ve Hazan, 2018, s.36).

Estetik devrim olarak adlandırılan kavram bir anlamda sanat ve estetik alanındaki dönüşümü işaret eder. Bu dönüşüm tıpkı hayatın diğer alanlarında olduğu gibi sosyolojik bir dönüşü ifade etmektedir. Günümüz dünyasının içinde bulunduğu; neoliberalist yaklaşımlar, tüketim toplumu, hızlı ve yaygın kullanılan kitle iletişim araçları gibi somut görünenler ile birlikte estetik dünyasında farklı ve hızlı girişler var olmuştur ve olmaktadır. Sıradan konuların, popüler akımların sanat ve estetik dünyasına girişi ve bunun sonucunda ortaya çıkan sanatsal icraların farklı deneysel biçimleri denemesi gibi durumlar ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda sanatın estetik değeri yüksek eserler yaratma gayesinden daha çok somut dünyanın içeriklerine yönelmesi kaçınılmazdır. Bu noktada daha çok somut dünyaya, algılanabilir ve duyumsanan hayata ilişkin olarak nitelendirilir. Daha çok somut hayat koşullarına ve gündelik hayat pratiklerine yönelmiş olan estetik, bir anlamda sanatsal yönünden bir devrim niteliği de taşımaktadır.

Rancière'nin ifadesiyle (2020) estetik, yeni bir sanat dünyası kurmakla kalmayıp bireyler ve topluluklar için yeni bir yaşam ümidi vaat etmekte, özgül bir duyusal

deneyim sunmaktadır (s.109). “Sanatın estetik rejiminde sanat, sanattan başka bir şey olduğu ölçüde sanattır. O daima “estetikleştirilmiş”tir, yani her zaman bir “yaşam formu” olarak konmuştur. Sanatın estetik rejiminin anahtar kaidesine göre sanat yaşamın özerk bir formudur” (Rancière, 2020, s.113).

Sanatın estetik rejimi, imgelerin etik rejiminin zamanları ve uzamları, mahalleri ve işlevleri parçalara ayırışını reddeder, ama onun temel ilkesini kabul eder; sanatın mevzuları eğitimin mevzularıdır ... Öz-eğitim olarak sanat yeni bir duyuşsal algı merkezinin, fiilen yeni bir kolektif ethosu imleyen bu merkezin şekillendirilmesidir (Rancière, 2020, s.114).

“Şiirin işi -estetik eğitimin görevi- antik mitolojinin bir dengini yaratarak, seçkinlerin ve avamın paylaştığı ortak deneyim bünyesi olan böyle denk bir mitoloji yaratarak fikirleri, canlı imgelere dönüştürmek suretiyle algılanabilir kılmaktır” (Rancière, 2020, s.114). Estetik ve sanat tanımları için önemli bir nokta olan duyulur olan ve duyulur olanın paylaşımı mefhumu aynı zamanda siyaset ve estetik, siyaset ve sanat arasındaki ilişkiye dair de önemli bir nokta oluşturur. Çünkü bu noktada sanat ve estetik ile iktidarın ilişkisi kurulmaktadır. Duyulur olanın görünür kılınması ya da bu duyulur ya da görülürün kimler tarafından hissedilir, yaşanabilir olacağı iktidarın ve kurallarının uygulanması ile ilişkilidir. Buradaki iktidar kavramı devlet olabileceği gibi farklı muktadir yapılar olarak da vücut bulabilir.

Rancière’ye göre (2020) arayış sanat arayışı da olsa sanat aracılığıyla özgürleşme arayışı da olsa iki durum da aynılaşmaktadır. Çünkü ona göre sanat, estetikleştirilmiş yaşamın topraklarından kendini zorla ayırmalı ve geçilemeyecek bir sınır çizgisi çekmelidir (s.126). Dolayısıyla estetik sanat asla yerine getiremeyeceği bir politik başarı vadeder ve bu müphemlikte ilerleme kaydeder. Sanatı politikadan yalıtılmak isteyenlerin bir şekilde konunun dışında durmalarının nedeni budur. Sanatı, onun politik vaadini yerine getirmek için isteyenlerin belirli melankoliye mahkûm olmalarının nedeni de (s.130).

“Devrimci kuşaktan Sovyet sanatçılarından yenilgisinden beri, denilebilir ki estetik devrim, gerçekleşmemiş ama her zaman yeniden edimselleştirilebilir büyük olanaklar

rezervi gibi bir şey haline gelmiştir” (Ranci re ve Hazan, 2018, s.38). Ranci re’nin bu düşüncesinde eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşıldığında estetik devrimin gerçekleşme durumu tartışmalıdır. Estetik devrim gerçekleşmesi gereken bir kavram mıdır? Ya da kavram ne zaman gerçekleşme durumu kabul etmektedir? Sovyet dönemi için gerçekleşmeyen fakat bir başka yer ve zaman diliminde gerçekleşen / gerçekleşecek olan estetik devrimin farkları nelerdir? Belki de estetik devrimin amaçları yavaş yavaş gerçekleşmeye başlamıştır. Ya da küçük toplumlar arasında amacına ulaşan küçük estetik devrimler bulunabilmektedir.

Şayet hakim düzen reddinden kaynaklanan “estetik” biçimler son yirmi-otuz yıldır o bildiğimiz önemi kazandıysa, bunun bir sebebi de, öncülerinin, programlarının ve topluluklarının kendi anladıkları manada “toplumsal eleştiri” hep birlikte aynı anda yetim bırakmış olmasıdır. Dolayısıyla siyasal radikallik biçimleri araçsal mantıklarla aralarına estetik mesafe koyma veçhelerini yeniden kazandı (Ranci re ve Hazan, 2018, s.38).

Öyle anlaşılmaktadır ki Ranci re’e göre (2016, 2018) estetik algısı ile toplumsal duruş ya da toplumsal bakış açısı paralellik göstermektedir. Estetik olanı toplumsal gerçeklikten apayrı düşünmek doğru olmayacaktır. Bu bağlamda estetik devrimi meydana getiren sanatçının da klasik alışıl gelmiş olan estetik anlayışına bağlı sanatçı ile arasında farklar bulunmaktadır. Ranci re’e göre (2016, 2018) bu sanatçılar daha çok mikro-kolektif halde bulunurlar. Bilinen estetik yargılarının temsilcileri ise daha geniş yelpazede bulunur. Bu durum toplumsal hareketler bağlamında da özdeşlik gösterir. Tıpkı yaygın estetik kuramlara karşı eylem olarak ortaya çıkan estetik devrim öncüleri nasıl daha kısıtlı ve dar alanda çıkış gösteriyorsa toplumsal hareketlerde de yaygın toplumsal sosyo-politik koşullara karşı çıkan eylemler de daha küçük çaplı kamusal alanlar içerisinde var olmakta ve oradan yayılabilmektedir. Ranci re'nin yaklaşımı, estetik rejimi temel alsada yeni medya çalışmaları için de uygundur. Çünkü, zaman ve mekân — yani öznellik olasılığının koşullarının — deney nesnesi olarak alındığı uygulamaları kapsamaktadır. Ranci re, görülebilecek ve söylenebilecek şeylerden yola çıkararak aynı anda yeni yaşam biçimlerini denediğimizi iddia etmektedir. Sanat da bu anlayış ile birlikte yeniden icra ederek yeniden yapmanın yolunu  ğretir (Tanke, 2010, s. 15).

Birbirine geçme yeni bir müşterek deneyim dokusu, yeni bir görülebilir sahnesi ve yeni bir akledilebilir dramaturjisi şekillendirir. O, yeni bireysellik kipleri ve bu kipler arasında yeni bağlantılar, verilinin yeni algı formları ve yeni zamansallık hikayeleri yaratır; politik eyleme benzer şekilde, duyuyla algılanabilirin dağıtımında bir değişiklik gerçekleştirir. Politikanın estetiği yeni bireysellik formları ve yeni “neyse o”luklar (*haecceities*) yaratır. O, adsız olana kolektif bir ses vermez. Bunun yerine, müşterek deneyim dünyasını kişisel olmayan ortak deneyim dünyası olarak yeniden şekillendirir. Bu yolla, bir müşterek deneyim dokusu yaratmaya yardım eder; bu dokuda, müşterek nesnelere inşa etmenin yeni kipleri ve öznel sözlü ilanının yeni imkanlarını geliştirilebilir. Söz konusu kip ve imkanlar da “politikanın estetiği”nin kendine özgü nitelikleridir. (Rancière, 2020, s.140).

Rancière’ye göre (2020) estetik deneyim sanatsal olanın içerisinde sanatı icra eden ile sanatın alıcısının arasında yeni bir ortaklık ilişkisi kurmaktır. Bu ilişki hem sanatsal olanı hem de estetiği yeniden şekillendirmektedir. Tıpkı *consensus* ve *dissensus* kavramlarında olduğu gibi görülür/duyulur olanın paylaşımına göre şekillenen bu ilişki politik olan ile estetiğin kesişim noktasında yer almaktadır. Bu ilişki doğal olarak toplumsal olana dair yeni bir imkânın da kapısını aralamaktadır. Estetik deneyim bir başka benzeri bulunmayan duysal olanı merkezine alan bir tecrübedir. Böylesi bir deneyim ilişkisinde hiyerarşik bir yapının bulunması anlamsızdır. Onun doğasında yeni bir imkan, yeni bir toplumsal ilişki kipi, birlikte müşterek olma ama tahakkümün bulunmaması gibi insanlığın ideal durumları barınmalıdır.

Sanatın “direniş”i kendi iptalini, kendi mesafesinin veya insanlık dışılığının iptalini vadettiği ölçüde bir halk vadeder. Sanat böylece kendi bastırılışını, kendi formunun müşterek bir duyu dünyasına dönüştürülmesini kendi amacı olarak alır. Fransız Devrimi döneminden Sovyet Devrimi dönemine dek, estetik devrim sanatının yeni bir yaşamın inşasında kendini bu şekilde gerçekleştirmesini ve kendini bu şekilde bastırmasını imler; sözü edilen yeni yaşamda sanat, politika, ekonomi veya kültür bir ve aynı kolektif yaşam formunda çözünecektir (Rancière, 2020, s.182).

Rancière’nin (2020) sanatçıları özelinde bulunduğu tespitlerin gerçekler dünyasında karşılığı olmakla beraber günümüz dünyasında sıklıkla karşılaşılabileceğimiz sanat oluşumlarını ve kolektiflerini temsil etmektedir. İktidarı elinde bulunduran sosyo-ekonomik güçlerin karşısında nefes almaya çalışan ötekileştirilen gruplar gibi yaygın

estetik anlayışın egemen olduğu ve bu anlayışın diğer estetik anlayışları baskıladığı ortamlarda tıpkı küçük çaplı muhalif hareketler gibi sanatsal direnişler söz konusudur. Bu noktada sanatın ve politikanın benzerliği bir kez daha ortaya çıkmaktadır.

Günümüzün paradoksu, belki de kendi siyasetinden emin olmayan sanatın, tam da has anlamıyla siyasetin eksik olması dolayısıyla, daha çok müdahale etmeye davet ediliyor olmasıdır. Gerçekten de, görünen o ki, uzlaşma çağında kamusal mekanın geri çekilmesi ve siyasal yaratıcılığın sönmesi, sanatçıların mini eylemlerine, nesne ve iz koleksiyonlarına, etkileşim aygıtlarına, in situ (yerinde) ya da başka türlü kışkırtmalara yer açıyor ve onlara ikame bir siyasi işlev veriyor (Rancière, 2018, s.63).

Politika teorisi ve estetik arasındaki bu benzerlik iki kavramın sadece aynı noktalardan birbirlerini yakalaması ile tanımlanamaz. Aynı zamanda politika ile estetik arasında iç içe geçmiş olan bu bağlantılar birbirlerinin de yolunu kesebilmektedir. Öyle ki bir tanesini ilgilendirenler cereyanlar diğerinin de etkilenmesine sebep olmaktadır. Örneğin bir yerde politik meseleler estetik algısının içerisinde değişikliğe ya da deformasyona neden olabilirken tam tersine estetik algısının bozulması ya da değişmesi politik meseleleri de değiştirebilme kudretine sahiptir. Bahsi geçen estetik algısının içerisinde toplumsal olanın konu alındığı, toplumun içinde ve toplumla beraber hareket edildiği düşünüldüğünde politik meseleleri doğrudan ya da dolaylı olarak ilgilendiren estetik algısı o yüzdendir ki birçok iktidar odaklarının ve otoriter güç merkezlerinin yönlendirmeye çalıştığı bir kanal haline gelmiştir. Bu yüzden birçok ülkede estetik algısını ve sanatı himaye altına almaya çalışan, yönlendiren kamu kurum ve kuruluşları mevcuttur.

Siyasetin ve estetiğin kesiştiği önemli bir nokta bu yeni sanatsal eylemlerin ortaya çıktığı anlardır. Performansın ya da sanatsal herhangi bir eyleme kudretinin, kamusal alan içerisinde toplumların köşeye sıkıştığı dönemlerde toplumlara ve bireylere kendisini ifade etme olanağı bulamadığı anlarda yeni yollar çizbildiği söylenebilir. İşte bu bağlamda bireyin kendisine çizdiği yeni yollar hem estetik hem sanat açısından yenilikçi fikir ve uygulamaları beraberinde getirirken bir yandan da politika teorisine dair yeni bir araştırma alanı sunmaktadır. Politika teorisi, estetik ve sanat disiplinlerinin kesiştiği ve önemli bir araştırma konusu olan bu alan kamusal olana dair önemli

çıkarımlar sunabilmektedir. Böylelikle hem politika teorisine dair mekanların ya da kavramların yeniden okunabilmesi hem de sanatın ve estetiğin içerisinde yer alan kavramların ya da tanımlamaların politika teorisi bakışı ile okunabilmesi mümkün hale gelmektedir. Bu bağlam hem bu çalışmanın hem de günümüzün güncel tartışma konularından bir tanesidir.

2.1.2. Görünmez Olanın Görünür Kılınması: Sanat

Hem politika teorisi literatüründe hem de sanat literatürüne bakıldığında herkesçe kabul görmüş kesin bir sanat tanımının yapılmasının mümkün olmadığı, bu noktada birçok tanımın var olduğu söylenebilir. Jacques Rancière düşüncesinde (2015, 2016, 2018, 2020) sanatın, sanata ait olanın keskin sınırlarla çizildiğini ve sanatın, sanata ait olanın yeniden şekillenebilen bir dinamik bağlama sahip olduğu yorumu yapılabilir. Bu bağlamda Jacques Rancière'nin tanımlamaları ve tespitlerinden yola çıkılarak sanatı politika teorisi ile buluşturma noktasında daha geniş bir bağlantı sağladığı düşünülmektedir.

Sanat denen yapının temellerini atmak demek, sanata sanat kimliğinin verildiği bir rejimi tanımlamak demektir; yani birtakım pratikler, görünürlük formları ve anlaşılabilirlik kipleri arasında, bunların ürünlerinin sanat ya da bir sanata ait olduğunun belirlenebilmesini sağlayan özgül bir ilişki tanımlamak demektir. Aynı tanrıçanın aynı heykeli, hangi tanımlama rejiminde ele alındığına bağlı olarak, sanat olabilir de olmayabilir de; ya da farklı bir biçimde sanat olabilir (Rancière, 2016, s.32).

Tek ve biricik olan bir sanat kavramından bahsedilmesi oldukça zordur. Rancière'e göre (2016) farklı bölgelerde ve farklı zamanlarda sanata ait olanın farklılaşması gayet doğal bir durumdur. Fakat sanata dair olanın tartışması içerisinde var olan bir ortak geçerlilik ise sanatın yaratıcı kuvveti ve onun görünmez olanı görünür hale getirme imkanındır. Farklı zaman ve mekanlarda farklı sanat dallarının ortak özelliği sayılabilecek bu imkân görünür olanın altını çizme ya da görünmez kılma; görünmez olanı da göz önüne getirme gibi bir misyona sahip olmuştur. Bu imkânı kullanmaya çalışan sanatın hemen

hemen tüm farklı kolları zaman içerisinde farklı teknik ve uygulamaları içerisinde barındırmıştır. Hayatın hemen hemen her alanının değişime ve dönüşüme uğradığı günümüz dünyasında sanata dair olanın tartışılmasında da yeni düşüncelerin ve pratiklerin ele alınması son derece önemlidir.

Jacques Rancière'e göre (2016) sanat bireylerin arasında ortak olan yeri maddi ve simgesel biçimde yeniden şekillendirir ve bunu yapmak için mekanlar ve ilişkiler kurmaktadır. belirtildiği üzere sanatın hemen hemen her alanında sanat eylemi kendisini ve çevresini bir anlamda yeniden şekillendirir. Hem ortaya konan performanslar, eylemler hem de ortaya çıkan sanat eserinin gerçekleştiği ortamda bulunan ve kendisini gözleyen seyircisine ve bu mekân ve kişilerde bıraktığı etki ya da söyleme dayanarak sanatın aslında var olduğu mekânı ve çevresini de bir şekilde yeniden yapılandırma gücünün olduğunu söylenebilir. "Eleştirel sanat, yeni bir dünya algısı doğurmayı ve dolayısıyla dünyanın dönüştürülmesi işine yeni bir adanmışlık yaratmayı hedefleyen sanattır" (Rancière, 2020, s.140). Dünyanın dönüştürülmesi, dünyanın değişebilirliği gibi umuda dayalı kavramlar aynı zamanda Bertolt Brecht'in epik-diyalektik tiyatro anlayışında da bulunmaktadır.

Sanatın kendi içerisinde barındırdığı yaratım gücü ve şekillendirici yapısı aynı zamanda kendi sınırlarını aşarak bulunduğu mekânı, çevreyi ve seyircisi, takipçisi ile beraber toplumu da doğrudan ya da dolaylı bir şekilde değiştirebilme, etkileyebilme gücünü beraberinde getirmektedir. Sanatın sahip olduğu telkin kuvvetinin yanında bir de duygu ve düşünceleri ifade edebilme imkânı sunması gibi kritik öneme sahip bir noktası bulunmaktadır. Bu kritik nokta tam da politika teorisinin merkezinde yer almaktadır. Çünkü toplum içerisinde insanların fikirlerini ifade edebilmesi, duygu ve düşüncelerini paylaşabilmesi, sesi duyulmayanın sesini duyurabilmesi gibi durumlar sanatı politika teorisine yaklaştırır ve kesiştirir.

Kamusal olanın içerisinde performansın, tiyatronun ve sanatın yeniden yapılandığı mekân bir anlamda o an içerisinde farklı bir dünya gösterisi sunmaktadır. Bu güç belki de en baskıcı zamanlarda, kriz anlarında bir nefes alınabilen zamansallık ve mekansallıklar sunabilmektedir. İster istemez bu düşünce sanatın politik yönünde doğru bir yorumlamaya yol açabilir fakat burada altı çizilmesi gereken önemli nokta

performans ve sahip olduğu zamansallık, birliktelik ve mekansallıktır. Yani bahsi geçen gücün ortaya çıkmasında sanatın siyasal bir işlev yüklenmesi ya da siyasal bir söylem barındırması gerekmez.

Sanat pratiğini ortak olanla ilgili soruna bağlayan da, duyulur deneyimin sıradan formlarının askıya alındığı bir zaman-mekanın hem maddi hem de simgesel olarak kurulmasıdır. Sanatı siyasal kılan temel unsur, dünyanın düzenine dair aktardığı mesajlar ve duygular değildir. Toplumun yapılarını, toplumsal grupların çatışmalarını ve kimliklerini temsil etme tarzı da değildir. Tam da bu işlevlerle arasına koyduğu mesafe, tesis ettiği zaman ve mekan, bu zamanı şekillendirme ve bu mekanı doldurma tarzı, sanatı siyasal kılar (Ranci re, 2018, s.27).

Günümüzde bu algı büyük ölçüde değişime uğramış olsa da hem sanat hem de siyaset bilimi literatürü incelendiğinde sanat ve siyasal olan arasındaki ilişkinin çoğunlukla sanat eserinin takipçisine verdiği mesaj odaklı olduğu görülmektedir. Halbuki Ranci re'nin de belirttiği üzere sanatın siyasal olan içerisinde değerlendirilmesi ve yorumlanabilmesi için sanat eserinin bir siyasal mesaj taşımasına gerek yoktur. Tiyatro özelinde bu konu düşünüldüğünde, ortaya konulan tiyatro performansının sahip olduğu siyasal mesaj ya da oyun metninin içeriğinde yer alan seyirciye aktarılması düşünülen siyasal olana dair düşünce ya da söylemler o tiyatro performansını politik bir tiyatro sınıfına dahil edebilmektedir. Fakat performans politik bir mesaj içermeyen, herhangi bir politik düşünce kaygısı gütmeyen de yaratmış olduğu zaman ve mekândan ötürü ve bu yaratış şekli ile de zaten siyasal olanın bir parçası haline gelebilir.

“Ranci re için sanatı siyasal kılan etken toplumsal anlamda iki karşıt öge; *consensus* (uzlaş) ve *dissensus* (uyuşmazlık) kavramlarının altında yatar. Toplum olgusu ‘çatışma’dan doğar. Toplumu yöneten iktidarın asal amacı ise bir *consensus* ortamı yaratmaktır” (Öztürk, 2012, s.2). Sanatın siyasal olanın bir parçası haline gelme durumu uzlaşından çok uyuşmazlık kavramı ile ilgilidir. Çünkü uzlaş kavramı iktidar ile birey arasında kurulan farklılıkları minimize eden ve ortak paydada buluşmak amacıyla ödün verilen bir ilişki modeline dayanmaktadır. Uyuşmazlık kavramı ise beraberinde çok renkliliği ve çok sesliliği getirmektedir. Öyle ki sanat alanı gibi bir şölen ve sınırsız bir ifade biçimini kapsayan alanda farklılıkları ve çok seslilikleri törpülemek yerine dile

getirmek ve bu dile getirilen ifadeyi yansıtmak gerekmektedir. Bu sebeptendir ki uyuşmazlık kavramı sanat için çok daha fazla şey ifade etmektedir.

Rancieré'e göre (2016) sanatı siyasal kılmak için politik bir mesaj vermesi gerekmez. Ya da sanatçının sahip olduğu kimliğin de politik olması sanatı siyasal kılmaz. Aslında bu koşulları sağlamadığı için sanat siyasallık ile bağdaştırılmalıdır. Asıl önemli olan nokta bir mekân-zaman birlikteliğinin yaratımıdır. Çünkü sanat, ortak duyuların birleşmesini sağlayan yeni bir form sunar. Siyaset için de bu durum geçerlidir. Hem sanat hem siyaset duyulabilir olanın insanlar tarafından paylaşımını kendi içlerinde yeniden düzenlemektedir. Hem sanatta hem de siyasette yeni öznelerin göz önünde olması olasıdır.

“Duyumsanabilir olanın kendi kendisine mesafesi olarak uyuşmazlığın yok edilmesi, fazladan öznelerin yok edilmesi, halkın toplumsal bedeninin parçalarının toplamına ve politik cemaatin bu farklı kısımların çıkar ve ihtiras ilişkilerine indirgenmesidir” (Rancieré, 2007, s.156). Sanatı siyasete yaklaştıran aynı zamanda her ikisinin de ortak özelliği olan paylaşımın tesis edilmesidir. Hem sanat için hem de siyaset için öznelerin var olduğundan ve bu öznelerin bir şeyler ortaya koyduğundan bahsedilebilir. Burada önemli nokta ise özne ya da iktidar tarafından görmezden gelinen, baskılanan, sesi kısılanların bir şekilde sesini duyurma, temsil edilme imkânı bulabilmesi noktasıdır. Hem sanat hem de siyaset için bu durum geçerlidir. Sanatı siyasete yaklaştıran temel unsur da buradan kaynaklanır.

Rancieré'nin ifadesiyle (2018) sanata özgü olan şey, maddi ve simgesel mekânın yeniden şekillendirilmesidir. Sanat bu yolla birlikte siyasete temas etmektedir (s.28). Tiyatro özelinde bir sanat performansının hangi mekânda sergilendiği, seyircisinin ya da takipçisinin kimlerden oluştuğu ve seyircisi ve takipçisine ne gibi olanaklar sunduğu gibi çeşitli konular bir anlamda o ana ve mekâna politik bir işlev kazandırabilmektedir. Çağdaş tiyatro teorilerinin imkân sağladığı katılımlı, interaktif tiyatro performanslarının da tam da bu noktada politik bir eylemeye dönüştüğü yorumu yapılabilir. Öyle ki örneğin bir sokak tiyatrosunda ya da halka açık bir kamusal alanda sergilenen bir

performansın bir de interaktif olduğu düşünülürken orası bir sanat forumu haline gelebilmektedir.

Aynı zaman ve mekân içerisinde hem performansı gerçekleştiren sanatçının hem de seyircisinin duygu ve düşünce aktarımı içerisinde bulunduğu ortamda paylaşılan duygu ve düşüncenin politik olmasa da eylemin bir politik vasıf taşıdığı düşüncesi doğru olabilmektedir. Çünkü sanat bir anlamda paylaşılanın bireyler arasında somut ya da soyut bir şekilde temas ederek dolaşımını sağlamaktadır. Bu yönüyle özgün olan sanat, performansın süresi ya da mesajın ne olduğundan bağımsız olarak aynı anda birçok duygu ve düşüncenin birçok kişiye temasını sağlayarak beraber alışverişine de imkân sağlamaktadır.

Sanatın, tekdüze dünyanın bu müdahaleleri karşısında yıkılmak şöyle dursun, olay örgüsüne, biçime ve resme özgü ideal düzlemi hareket, ışık ve bakışla takas etmek suretiyle kendin, nasıl sürekli yeniden tarif ettiğini; her bir sanat dalını tanımlayan özellikleri ve sanatın bütünü tekdüze dünyadan ayıran sınırları muğlaklaştırmak suretiyle kendine ait alanı nasıl kurduğunu gösterir (Rancière, 2018a, s.17).

Rancière'ye göre (2018a) sanatın mekanının tasarlanması ve sanatçıların kendilerine has olan potansiyeli bireylere ve topluma öğretilmesi ve öğrenmesi zor olan şeyleri öğretebilme potansiyeline sahiptir. Daha önce de belirtildiği üzere sanatın siyasallaşması ya da bir başka ifade ile politikleşmesi durumundan söz edebilmek için sanat eserinin şart olarak siyasal, politik bir söylem barındırmasına gerek yoktur. Çalışmanın devamında değinildiği gibi bir tiyatro performansının kamuya açık bir alanda; sokak, otobüs durağı, park, koridor gibi alanları bir sanat icra edilen mekân haline getirmesi o mekânı başka bir şekilde yorumlayıp düzenlemesi dahi politik eyleme niteliği taşır. Jacques Rancière düşüncesinde durum çok değerlidir. Jacques Rancière düşüncesini haklı kılan birden fazla nokta mevcuttur. Bu noktalardan en önemlisi tiyatro özelinde sanatın telkin kuvvetidir. Tiyatro ki sanat dalları arasında telkin kuvveti en yüksek sanat dalıdır. Bu yorumun temellerine çalışmanın giriş kısmında yer verilmiştir. Bu kuvveti elinde bulunduran tiyatro performansının bir de gündelik hayatta kamuya açık yerlerde gösterimi seyircisine çok daha fazla etki etmektedir. Çünkü performansa seyirci kalan eylemi takip eden insan bir sanat gösterisi için bilet satın alarak akşam

planı yapmamıştır. Olanca çarpıcılığı ile performansı karşısında bulacaktır. Var olan bu düşüncelerin devamında bir de performansa katılabildiği, etkin rol alabildiği, interaktif bir performansın bir parçası olabildiği düşünüldüğünde bu kuvvetin etkisini çok daha fazla arttırdığı düşünülmektedir.

Sanatı yeniden politikleştirme isteği, çok çeşitli strateji ve uygulamalarla tezahür ediyor. Bu çeşitlilik aynı amaca ulaşmak için tercih edilen yolların çeşitliliğini yansıtmıyor sadece. Ulaşılmak istenen amaç ve hatta alanın yapısı konusunda, politikanın ne olduğunu ve sanatın ne yaptığı hususunda daha temel bir belirsizliği gösteriyor. Yine de bu farkı uygulamalarda ortak bir nokta var: Genellikle belli bir etkileme modeli benimsiyorlar (Ranci re, 2015, s.49).

Göründüğü gibi günümüz dünyasında sanatı politik kılabilen uygulama ve tezahürlerin niceliği ve niteliği zenginleşmektedir. Elbette bu durumun içinde yaşadığımız dünyanın koşullarının değişimiyle ilgisi vardır. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, insanların gündelik hayat pratiklerinin değişmesi gibi birçok etken bu durum ile ilgilidir. Aynı zamanda kitlelerin sanat ile olan münakaşası ve ilgisi de bu durumu ortaya çıkarmaktadır. Çünkü sanatta performanslar geliştikçe performans seyircisinin de ona paralel olarak zenginleştiği görülmektedir. Karşılıklı iki tarafında gelişmesi, insanların etkileşimi ve failliğini arttırması sonucunda kamusal alanda toplumsal olan içerisinde daha çok zenginlik görülmektedir.

Ranci re (2015) sanatın basitçe siyasi bir araç olarak tanımlanmasını ve toplumu yönlendirip toplumu muhalif ruh ile dolaşacağı gibi keskin yorumlara itiraz eder. Ona göre bu tarz bir yorumlamada bulunmak hem basit hem de sanata yapılacak olan bir haksızlıktır. Hal böyle olsa bile sanatçının başarısızlığı ya da seyircinin karşısındaki performanstan tam da istenildiği gibi ayrılmasını kabul gören ön şartları da es geçmekteyiz. Çok net ve açık gibi görünen bu yanılsamayı eleştiren Ranci re (2015) yeni bir imkânın yeni bir akımın altını çizmektedir. Öyle ki literatür incelendiğinde kimi düşünceler sanatı iktidar erki, otorite ya da baskı ortamının direkt olarak karşısında muhalif olarak konumladır. Buna karşıt olarak bir başka düşünce çevresi de sanatı tamamen bu konulardan ayrı tutarak bir güzelin, estetik algısının tezahürü olarak sanatı tanımlamaktadır. Ranci re'ye göre (2020) sanat kendi sınırlarını aşip toplumsal

müdahaleye dahil olduğunda ya da bir başka ifade ile “gerçek dünya” ya müdahil olması ile eleştirel ya da politik olarak nitelendirilmez. Çünkü sanatın dışında bir gerçek dünya kavramı yoktur. Onun yerine duyulabilir olanın ortaklığından kaynaklı bir ilişki söz konusudur. Bu da insanların algıları ve müdahalelerin toplamından oluşmaktadır.

Sanat yapmak sanatın sınırlarını yerinden etmek demektir, tıpkı politika yapmanın “politik” olarak görülenin sınırlarını yerinden etme anlamına gelmesi gibi. Sanat pratikleri politika için farkındalık formları veya kalkışmacı dürtüler tedarik etmez. (...) Onlar, “ihtilafı” olan bir ortak duyu formunun inşasına, ayrıca görülebilirin, denilebilirin ve yapılabilirin yeni bir manzarasına katkı sağlarlar (Rancière, 2020, s.149).

Rancière’ye göre (2020) sanata bir direniş alanı misyonu yüklemek kolaydır. Fakat sanatı basitçe bir direniş gücü olarak görmek eksilteli bir okuma ve düşünce olmaktadır. Çünkü bir anlamda direnişten gelen bu yaptırım gücü aynı zamanda bir pasifliği de beraberinde getirebilir. Fakat bu noktadan yola çıkarak sanatı bir mekanizmanın içinde değişim gücünü terk ederek düzenin içinde hiçbir etkisinin olmadan sönmüneceği düşüncesi de yanlıştır. Sanat ile politikayı bağdaştırırken basitçe sanat eserinin politik mesaj taşınması ile onu siyasal kılması gibi bir durumdan ziyade yeni bir inşa hareketinin var edilmesi gerekmektedir. Bunu sağladığında sanatın siyasal bir işlevi vardır denilebilir.

Sanatsal etkinlikte kolektif bir marjinal deneyimi deneyimleme şansı bulunur. - Rancière’de bahsi geçen sanatın sınırları- Sanat bir anlamda sınırlarıyla flört eder. Bu flört durumu onun sınırları eşiğinde gidip gelmesinden kaynaklanır. Bu sınırı hangi noktada aşması gerekmektedir? Politik olarak. Sanatın sınırlarını aştığı anda gideceği yer politik olma potansiyelidir (Manning ve Massumi, 2014)

Tiyatro performansı özelinde sanatın konumlandığı yerden ziyade sunabileceği imkanları ele almak önemlidir. Bu bağlamda tiyatro performansının sunabileceği imkanları ve politika teorisini beraber ele alırken sanatın konumu hakkında bir yargıya varılmamaktadır. Fakat Jacques Rancière (2015) bu noktada bu muhalif

konumlandırmanın boşa çıkışını performansı ortaya koyan sanatçının beceriksizliğine ya da performansa seyirci kalan seyircinin uslanmaz, inatçı oluşuna bağlamaktadır. Oysa sanatın bu muhalif konumlandırılmasını bozacak şeyden öte bu muhalif konumlandırma düşüncesi var olmadan da pek ala politika teorisi ve sanat arasında bağ kurulabilmektedir.

Aslolan sanatı muhalif olarak kategorileştirmeden de politik bir bağlamının var olduğunu belirtmektir. Bu bağlam özellikle çağdaş tiyatro akımları ve yeni metotlar ile tiyatro sanatında olduğu gibi, diğer sanat dalları açısından da zenginleşmiştir. Öyle olduğundan politika teorisi ve sanat ilişkisini ortaya koyan çalışmalara günümüzde daha çok ihtiyaç bulunmaktadır. Sanatın muhalif olarak konumlandırılması düşüncesinde ise bu yeni metot ve uygulamalar çok daha zengin tartışmaları beraberinde getirmektedir. Bu çalışma da bu tartışmaların çerçevesinde küçük bir örnek sunmaktadır. En nihayetinde bu çalışma da tiyatro performansının çağdaş teori ve uygulamalarıyla beraber toplum içerisinde bireylerin kendilerini gerçekleştirme imkanını arttıran, onların sesini kamusal olan içerisinde duyurmaya daha yetkin olan, baskı ve kriz ortamında nefes alınabilecek bir mekanlar yaratmayı olanaklı kılan bir yapı olduğunu tartışmaktadır. O sebeptendir ki sanatı muhalif bir kategoriye koyan düşüncenin de elini kuvvetlendirmektedir.

İşgal fabrikadan sokağa kayınca, ortak zaman ve mekanı yeniden yapılandırma veçhesini, özdeşleştiği biçimden -yani, kendini işçi kolektifinin üretim mekanizması üzerindeki iktidarı ele geçirmesi olarak gösteren biçimden- ayırmak mecburiyetinde kaldı. Tiyatrocu ve performansçıların halkın hizmetindeki sanatçılar olarak değil de mesafe yaratan jestlerin ve dramaturjilerin mucitleri olarak orada yer alabilmeleri bu şekilde açıklanabilir (Ranci re ve Hazan, 2018, s.39).

Eski Yunan döneminde tiyatronun (tragedya, komedy) bir kamusal alan etkinliği olarak cereyan ettiği ve özünde kamusal bir etkinlik olarak yer aldığı yorumu yapılabilir. Aslında tiyatronun özünde var olan bu barındırdığı kamusal ruhun kökenleri klasik dört duvar tiyatrosu ve düşüncesi ile bir anlamda kendisini seyreden seyirci ile arasına mesafeler örmüştür. Bu mesafenin örülmesinde klasik akımın yanında

modernizmin getirileri de olduğu söylenebilir. Öyle ki tiyatro performanslarının sergilendiği mekanların mimari tasarımı, ticarileşme, toplumsal alandaki özgürlüklerin ve ifadelerin kısıtlanması gibi çeşitli etkenlerle birleşerek bilinen klasik tiyatro akımı, seyirci ile arasına mesafe koyan tiyatro performanslarına zemin hazırlamıştır.

Tiyatro özelinde modern sanat anlayışının toplum ile arasına hiyerarşik bir mesafe koyduğu söylenebilir. Bu hiyerarşik mesafe yeni çağdaş tiyatro anlayışlarıyla beraber yıkılmaktadır. Bertolt Brecht ve nihayetinde Augusto Boal'in çerçevesini çizdiği akımlar bu hiyerarşik mesafeyi yıkmakta tiyatro performansının toplum ile beraber topluma sunulmasına katkı sağlamaktadır. Tabi ki bu mesafelerin aşılması ve kamusal olana seslenmesi sanat dallarının tek bir özelliği ile bağlantılı değildir. Bu noktada sanat performansının sergilendiği mekâna, kullandığı enstrümana, performansa seyirci kalanı dahil edip etmediğine göre çeşitli özellik ve teknikler ile bu mümkün kılınmaktadır.

Ranci re (2018)  zellikle tiyatro performansından yola çıkararak diğ er sanat dallarında da sanatçının performansını seyreden ya da dinleyen seyircisi ile arasındaki mesafeyi ve hiyerarşiyi yıkabilmesi için birtakım yeterliliklere sahip olması gerektiğinin altını çizer. Sanatçı bu pratikler ile bağ kurarak tekniğine bunu yansıtır. Sanatçı, sanatını icra ederken performans öncesi ya da performans anında klasik sınırlarını aşacak Şekilde teknik, imge, ses ve jest kullanımı kendisinden kaynaklı olacak Şekilde bir misyona sahip olmalıdır.

Kullanılan teknik metotlar, performansın sahnelendiği mek anı klasik sahne, galeri duvarlarından çıkarıp sokağa, alana taşımak bir anlamda sanat performansını kamuya açık toplumun ve bireylerin dahil olabileceği böylelikle ortak dertleri ve sorunları dile getirebileceği bir forumsal etkinliğe dönüştürülmektedir. Ranci re'e göre (2015) sanatçının bu durumu mümkün kılabilmesi için kullandığı enstrümanlar ile seyirci ile arasındaki mesafeyi kaldıracak olanları amaç edinmesi gerekmektedir. Fakat kullanılan enstrümandan, metnin sahip olduğu anlatıdan ziyade performansın sahnelenişindeki teknik ve mekân kullanımının daha önemli olduğu bu çalışma için söylenebilir. Örneğın bir sokak tiyatrosunun anlatısında, oyun metninde kullanılan kostüm ya da dekorlardan

ziyade onun toplum içindeki varoluşu kullandığı mekân ve seyircisini dahil edebileceği etkileşim çok daha önemlidir.

“Ortak olan”, siyasette olduğu gibi sanatta da bugün kendini -ister toplumsal sınıflar, ister uzmanlaşmış örgütler, ister tanımlanmış sanatlar söz konusu olsun- kurulu birliklere özgü kaynakları olumsuzlanması olarak değil, farklı türde malzeme ve biçimlerle kurulması gereken bir şey olarak sunar. Ortak olanın tertibine yönelik siyasal ve sanatsal süreçler arasındaki bu yakınlık karmaşalar yaratır. Sanat bazen kolektif eylemden daha çok istifade eder bu karmaşıklıklardan, oysa bunları kıldığını iddia eden “estetizm” eleştirisi ise hiçbir siyasal icat üretmez. Hakim biçimlere mesafeli duran ortak alanın biçimlerinin burada ve şimdi icat edilmesi, bugün hala özgürleşme pratiklerinin ve fikirlerinin canevinde yatmaktadır (Rancière ve Hazan, 2018, s.41).

Nihayetinde Rancière (2018) sanatın ve siyasetin birlikteliğini ortaklık üzerinden tanımlamaktadır. Bu ortak paylaşılabilir olanın duyumsanabilir olanın paylaşımından oluşmakta olup hem sanat hem de siyaset için geçerlidir. Hem sanat hem de siyaset için yeni bir imkânın yer bulması gerektiğini savunan Rancière sanattan örnek vererek yeni tekniklerin ve malzemelerin kullanımını işaret eder. Bu noktada yeni akım ve tekniklerin deneyimi tiyatro özelinde ele alınabilir. Tıpkı yeni tiyatro tekniklerinde olduğu gibi seyirci ile arasındaki hiyerarşiyi ve mesafeyi yıkan, seyircisini pasif durumdan aktif hale getiren yeni teknikler kullanımı bu duruma örnek oluşturmaktadır. Eğer ki klasik estetik algısına bağlı kalınarak yeni deneyimler ve teknikler denenmez ve ilgilenilmezse bu tür imkanların gelişiminden söz edilmeyecektir. Ayrıca bu yeniliklerin uygulanması hem sanat içerisinde performansları hem de toplumsal olan içerisinde bireyleri özgürleştirme adımları olarak kritik bir noktada yerini almaktadır.

2.2. “HAREKETE GEÇİRİLECEK CANLI BEDENLER ÖNÜNDE HAREKET HALİNDEKİ BEDENLER: TİYATRO”

“Rancière, tiyatroya düzenin ortaya çıkmasına meydan okuyarak siyasi güç kazandıran bir alan olarak bakmaktadır” (Hughes, 2015, s.4). Tiyatronun Rancière için politik tarafı bulunmaktadır fakat buradaki politik olma durumu tiyatral performansların sahip olduğu ya da olacağı siyasi söylemden çok teknik ve uygulama olarak içerisinde barındırdığı şeylerdir. Öyle ki tiyatronun eskiden beri süregelen sahip olduğu klasik dramatik anlayışın terk edilmesi gerektiği de yine bu yeni imkanların uygulanması açısından önemlidir.

Rancière'nin tiyatroya dair düşüncelerinin temelinde tiyatro performansını oluşturan tiyatro oyuncusu ve bu performansa seyirci kalan ya da seyirci bırakılan tiyatro seyircisi arasındaki ilişki bulunmaktadır. Rancière'ye göre (2015) bu ilişki hiyerarşik bir ilişkidir. Çünkü klasik tiyatro anlayışında oyuncu ile seyirci arasında bilme kudretinden kaynaklı bir hiyerarşik ilişki söz konusudur. Bu noktada var olan bu hiyerarşik yapıya sahip ilişki hem siyaset teorisi alanının hem de tiyatro ile sanat alanında çalışanlar için önemli bir mesele olmaktadır. Rancière'nin karşı çıktığı bu hiyerarşik ilişki bazı çağdaş tiyatro kuramcılarının görüşleri ile de paralellik göstermektedir. Kimi çağdaş, yeni tiyatro akımlarının öncüsü olan isimler tarafından da paylaşılan bu fikirler toplumsal olarak ele alındığında genel olarak insanlığın özellikle son dönemlerde içinde bulunduğu kriz ortamının ve yerleşik olan sistemin insanı soktuğu çıkmazın bir yansıması olarak okunabilmesini mümkün kılmaktadır. Çağdaş yenilikçi tiyatro kuramcılarının öncü ve popüler isimlerinin tiyatro dünyasına sunduğu yenilikçi anlayışlara göre de oyunun kendisi ve oyun dışı unsurları içinde bulunduğumuz çağın getirdiği koşullar bünyesinde değişmektedir. Değişime uğramak zorundadır.

Paolo Virno (2013) *poiesis* ve *praksis*in kesişiminden hareketle virtüözlük kavramını örnek olarak sunar. Virno'nun kullanmış olduğu bu kavram tiyatro ve politika teorisi tartışmaları için de önemli bir bağlam oluşturmaktadır. Virno virtüöz kavramını kullanırken sanatın icrasındaki icracı kişinin ya da kişilerin faaliyetinin tanımlanmasını ele almaktadır.

Virtüözlerin ya da icracı sanatçıların faaliyetini tanımlayan şeyin ne olduğunu dikkatle düşünelim. İlk olarak, onlarınki, kendini nihai bir üründe somutlaştırmaksızın, “hazır bir ürün” ya da icradan (performance) sonra da varlığını sürdüren bir nesnede sabitleşmeksizin, tamamlanışını (yani, kendi amacını) kendinde bulan bir faaliyettir. İkinci olarak, başkalarının mevcudiyetini gerektiren, sadece seyircilerin mevcudiyetinde var olan faaliyettir (Virno, 2013, s.57).

Virno'nun (2013) tanımlamasından yola çıkılarak Rancière düşüncesi ile birlikte tiyatro adına çıkarım yapıldığında tiyatro performansı duyulabilir olanı paylaştığında, yeni bir imkânı denediğinde ve yarattığında amacına ulaşabilir fakat aynı zamanda seyir kavramı asla göz ardı edilemez. Çünkü Virno'ya göre “İcra, eğer duyuluyorsa ya da izleniyorsa anlamlıdır” (Virno, 2013, s.57). Tıpkı Rancière gibi Virno da sanat ve siyaset bağlantısını kurar ve bu bağlantıyı virtüözlük üzerinden tanımlar. Ona göre de “her politik eylem virtüözseldir denilebilir” (Virno, 2013, s.58).

Dansçılar, oyuncular, müzisyenler vb. gibi icracı sanatçıların virtüözlüklerini sergileyebilecekleri biz izleyici topluluğuna ihtiyaçları vardır; aynı şekilde eylemde bulunanlar da kendilerini görececek olan başkalarının mevcudiyetine gerek duyarlar. Her iki grup da ‘iş’leri içim kamusal olarak örgütlenmiş bir alana ihtiyaç duyar ve her iki grup da icranın kendisi için başkalarının mevcudiyetine bağımlıdır (Arendt, 1996, s.209).

Rancière, seyirci paradoksu adını verdiği paradoksu gayet basit bir ifade ile: ‘Seyircisiz tiyatro olmaz.’ şeklinde tanımlamaktadır (Rancière, 2015, s.10). Hem Paolo Virno (2013) hem de Hannah Arendt (1996) virtüözlük üzerinden tanımladığı düşünceler tiyatro performansı olarak ele alınabilir. Her iki düşüncede de Jacques Rancière düşüncesinde olduğu gibi performansın var olmasının koşulu olarak o performansı takip eden, gerçekleşen eyleme seyirci kalan bir topluluğun olması gerektiği belirtilmektedir. Bu bağlamda tiyatro performansını da var eden onu takip eden seyircisidir. Tiyatro performansının seyircisi ile var olabilmesi durumu aslında onu seyircisine ulaşmada daha etkin bir hale bürünmesine sebep vermektedir. Böylelikle tiyatro performanslarının özellikle modernizm sonrası günümüz yaşantısında daha çok topluma hitap edebilmesi, topluluğun karşısına daha sık ve çok çıkması, çıktığında da seyircisine daha çok

dokunur olması gerekmektedir. Özellikle tiyatro alanında ortaya çıkan ve seyirciyi de bir şekilde ya da tamamen performansla, eylemeye davet eden tiyatro performansları için Heidegger'in tanımlaması (2011) üzerinden sanat tanımlaması yapmak eksik kalacaktır. Bu noktada sanat eserinin sanatçıya, sanatçının da sanat eserine bağlanması söz konusudur. Fakat performansla seyirci kalan seyircinin konumu ise eksik bırakılmıştır.

“Tiyatro oyunu eylem örgüsüne ve cehaletten bilgiye geçişe dayanan Aristotelesçi mantığın karşısına, bilinmeyenle karşılaşmanın saf sonucunu koyar. Ancak bu karşılaşma, metafizik bir aydınlanmayı içermez, yalnızca iki bakış arasındaki ilişkide özetlenir” (Ranci re, 2018, s.162). Aristotelesçi mantıkta tiyatro performansını meydana getiren oyuncu ve ekip  yeleri eylem örgüsüne ve oyunun bilgisine sahiptir. Oysa performansla seyirci kalan ise olup biteni bilmeyerek takip etmektedir. Bu da bilmek kudreti itibari ile ortaya bir hiyerarşik ilişki ortaya çıkarır. Seyirci izlediği performans karşısında bir görünüŐü takip eder, ama o görünüŐün üretim sürecini veya gizlediği gerçeğliği bilmez.

Ranci re'ye göre (2015) bakma eylemi, eylemenin tam olarak karŐıttır.  nk n bakan seyirci edilgen bir biçimde yerinde olduğu gibi hareketsiz durur. Bu sebeple seyirci olmak hem bilmek kabiliyetinden hem de eylemek kudretinden kopmak demektir (s.10). Ranci re'nin eleŐtirdiĐi klasik-dramatik tiyatro anlayışında seyirci hiçbir zaman performatif bir eylemde bulunmaz. Oturduğu pozisyondan tamamen hareketsiz bir biçimde ya da eyleme katılmadan kendisine verileni takip etmek ile yetinir. Bu durum da kamusal alan faaliyetleri içerisinde tiyatroyu icra edeni aktif katılıma çağırırken seyircisini ise pasif durumda konumlandırır.

Yeni tiyatro böylece, formülü Aristoteles tarafından sunulan teatral olayın kadim mantığını, birbirine zıt iki yoldan geçersiz kılar. Dramatik Şiirin  z , Aristoteles'e göre, entrikadır; karşılıklı olarak birbirini belirleyen, bir bekleyiŐ yaratan ve bununla çeliŐen bir sonuç üreten ustalıklı bir eylem örgüsüdür. Soylu bir aileden gelmeleri nedeniyle ilgiye mahzar olan kişilerin, gafletten bilgiye, talihten bedbahtlığa, ya da dostluktan düŐmanlıĐa doğru bir dönüşüm geçirmesine neden olan tersyüz oluŐların oyunudur (Ranci re, 2018a, s.159).

Bilhassa Eski Yunan tragedyalarında var olan Aristoteles'in çerçevesini çizdiği ve günümüze klasik tiyatro anlayışı olarak gelen tiyatro anlayışını eleştiren Ranci re (2015) yeni bir tiyatro anlayışının gerekliliğinin altını çizmektedir. Buradaki gereklilik elbette estetik bir değerlendirme yargısından kaynaklı değildir. Burada altı çizilmesi gereken nokta daha çok topluma dokunan, toplumun kendisini bulup ifade edebilmesi ve belkide sesini duyurabilmesi amacına yeni tiyatro anlayışının daha çok hizmet etmesindedir. Kamusal olan içerisinde yeni tiyatro performanslarının ifade şeklinin ve seyircisini interaktif bir performans ile buluşturmasından mütevellit insanın kendisini gerçekleştirmesine ve ifade edebilmesine sağladığı olanağın altını çizmek gerekir.

Aristotelesçi tiyatro anlayışında (*Poetika*'da çerçevesini belirttiği tragedya anlayışında) ve Eski Yunan tragedyalarında genellikle işlenen konulardan olan kıskançlık, intikam ihtiras ve konusunu mitolojiden alan efsaneler gibi işlenen temaların günümüz toplumlarının dertlerinden uzak kaldığı yorumu yapılabilir. Sanayi devrimi sonrası kapitalist sistem içerisinde süregelen toplumların, otoriter rejimler altında baskı altında yaşayan toplumların dertleri ve bu konuda kendilerini ifade edebilmeleri açısından yeni çağdaş tiyatro akımlarının çok daha samimi ve efektif olduğu söylenebilir.

Ranci re'e göre (2018) yeni tiyatro anlayışında temanın ve performansta kullanılan söz sanatının da değişmesi gerektiğini belirtir. Bu noktada bahsedilen tema Eski Yunan tragedyalarındaki kıskançlık, aşk, intikam gibi seyircisini duygusal anlamda yakalayan ondan özdeşlik kurmasını ve nihayetinde arınmasını (*katharsis*) bekleyen anlayış yerine daha çok gerçekçi seyircisine dokunmayı ve gördüklerinin dışında da seyircisini etikeyci bir anlayışı benimsemesi gerektiğidir. Bu teorik anlayış pratikte de farklı tiyatro teknikleri ve uygulamaları ile kesişmektedir.

Tiyatroya dair yürütülen tartışma sadece oyuncu ve seyirci arasında kurulan hiyerarşik ilişkiden ibaret değildir. Aynı zamanda tiyatro tekniğinin içeriğine dair de düşünceleri de barındırmaktadır. Çünkü artık Aristotelesçi mantık ile kurulu geleneksel tiyatrodaki var olan duygulara seslenme ve katharsis temelli oyunlardan ziyade sözün bir hedef ve amaç için seyircisine mesaj vermek ve seyircisini harekete geçirmek için kullanıldığı bir tiyatro anlayışından söz edilmektedir. Bu bağlamda Eski Yunan dönemi tragedyalarının

sahip olduğu içerikten politik, epik tiyatroların içeriğine bir değişim söz konusu olmaktadır. Bu çalışmanın konusuna paralel bir şekilde insanı performansta daha etkin kılmayı amaçlayan tiyatro anlayışlarının, seyircisini harekete geçirmek isteyen tiyatro anlayışlarının popülerliği ile bu durum kesişmektedir.

Rancière (2015) tiyatro oyuncusu ve seyircisi arasındaki hiyerarşik ilişkiyi bir anlamda ukala bir mesafe olarak tanımlamaktadır. Var olan bu mesafeyi eleştirir ve hatta ortadan kaldırılması gerektiğini savunmaktadır. Seyirci bu aldatıcı efendilikten yoksun bırakılmalı, tiyatro eyleminin sihirli dairesi içine sürüklenmelidir. “O daire içinde akılcı gözlemci imtiyazı yerine kendi yekpare yaşam enerjisinin efendisi olma imtiyazını alacaktır” (Rancière, 2015, s.12). Rancière’nin eleştirel düşüncesindeki bu hiyerarşik ilişki tiyatro dünyasında da daha öncesinde tartışılan bir konu olmuştur. Öyle ki dünya tiyatro tarihinin öncü isimlerinden Bertolt Brecht ve özellikle Augusto Boal yine aynı şekilde hiyerarşik temele eleştirel yaklaşarak kendi geliştirdikleri tiyatro kuramlarında bu ilişkinin ortadan kaldırılmasına zemin hazırlamışlardır.

Klasik geleneksel tiyatro akımlarının kurallarına karşı çıkan veyahut yeni düşünceler ekleyen yenilikçi tiyatro anlayışlarını ortaya koyan kişilerin düşünceleri ile Rancière’nin düşünceleri paralellik göstermektedir. Bu bağlamda bu çalışmanın daha net bir şekilde anlaşılabilmesi için bazı çağdaş tiyatro teorilerinden ve düşünürlerinin görüşlerinden faydalanılmaktadır. Çalışmada Bertolt Brecht (2005) ve Augusto Boal’ın (2014) düşünceleri ve tiyatro literatürü için getirdikleri yenilikler tercih edilmektedir. Çünkü Aristotelesçi tiyatro anlayışından günümüze gelen süreçte Bertolt Brecht ve Augusto Boal’ın tiyatro sanatına ve performansa dair söyledikleri birer basamak olarak kullanılarak çalışmanın nihayetinde söyleyeceklerinin aracı olabilmektedir. Bütünüyle bir tiyatro tarihi anlatısı sunmayan çalışmada önemli noktaların altı çizilmektedir.

2.2.1. Düşünsel Özgürleşme Alanı Olarak Epik Tiyatro: Rancière ve Bertolt Brecht

Rancière'nin (2015, 2018, 2020) tiyatro adına dile getirdiği görüşler ile öncü tiyatro kuramcılarının düşüncelerini birlikte okumak mümkündür. Özellikle tiyatro tarihi içerisinde klasik-dramatik tiyatro anlayışının uygulama ve teknik yapısını sarsan ve tiyatro performansındaki seyircinin konumunu yeniden tasarlayan tiyatro uygulayıcılarının bakış açısı Rancière'nin tiyatroya dair yaklaşımları ile kesişme göstermektedir. Bu bağlamda bahsi geçen yeni tiyatro hareketinin öncülerinden olan Bertolt Brecht ve tiyatroya dair düşüncelerinin ele alınması bu çalışma için önemli bir noktadır.

Klasik gerçekçi tiyatro anlayışında tiyatro seyircisi kendisine sunulan performansı bir televizyon karşısında ya da sinemada bir kesit izler gibi edilgen bir şekilde izlemektedir. Performans boyunca edilgen bir şekilde kendisine sunulanı izlemekle yetinmektedir ve kendisinden beklenen rol de budur. Aynı zamanda Aristotelesçi tiyatro anlayışında seyirci bir performansı izlerken olayların akışına ve ilizyonuna kendisini kaptırır ve bir performans izlediğini unuttur. Sahnede yaşananlar ile duygusal bağlantı kurarak yaratılan illüzyon karşısında kendisini kaptırır. Kendisinden beklenen bu yödedir. Onun yerine epik tiyatrodaki yabancılaştırma efekti ile amaçlanan ise seyirciye bir performans, oyun seyrettiğini fark ettirmektir. Sahnedeki olaylarla ve karakterlerle kendisini özdeşleştirip duygusal haz almak yerine, aklın ve fikrin mantığının çatışması, düşünmek ve sorgulamak önemlidir.

Oidipus'la özdeşleşiyoruz, çünkü tabular bugün de var bilmemek, yasalar önünde bireyi cezaya çarptırılmaktan koruyamıyor. Othello ile özdeşleşiyoruz, çünkü kıskançlık duygusu bugün de karşımızda ve her şeye sahip olma tutkusuyla biçimlenmektedir. Wallenstein ile özdeşleşiyoruz, çünkü rekabet savaşı için özgür olmamız ve kurallara uymamız gerekli, yoksa savaşı sürdürmek olanaksızlaşır (Brecht, 2005).

Epik tiyatro kuramında amaçlanan ve bu amaçla kullanılan performans anında seyircinin bir oyun içerisinde olduğunun farkına varmasını sağlayacak, onu girmiş olduğu illüzyondan çıkaracak ve dördüncü duvarı yıkacak birçok teknik uygulama imkânı bulunmaktadır. Burada amaçlanan seyirciyi yapay bir merakla değil, gerçek bir ilgi ile sahneye bağlamak, onu edilgen ve uyuşuk bir alıcı olmaktan çıkarıp düşünen, kendine yeni eylem yolları arayan bir güç kaynağına dönüştürmektir.

En önemlisi tiyatro seyircisinin tiyatrodan aldığı zevkin Aristotelesçi tiyatrodaki olduğu gibi arınma değil, tanımaktan öğrenmekten doğan zevk olması gerektiğini göstermesi bakımından epik tiyatro, sahne-seyirci ilişkisine yeni bir boyut getirmiştir. Tiyatronun bir ‘ayna değil dinamo’ olması görüşü, Aristoteles’in ‘hareketin taklidi’ olması görüşüne karşı güçlü bir antitezdir (Şener, 2012, s. 296).

Brecht’in Aristotelesçi olmayan tiyatrosu, sanatın tabi kılınması denen düşünömsel unsurlar içinde birinci sınıf sanatsal bir buluştur. Sanatı dış kaynaklı hakikatin olanaklı öznelleşme biçimlerine odaklayarak yapmıştır bunu” (Badiou, 2013, s.16). Klasik tiyatro anlayışında olduğu gibi kendini duygusal olarak bir illüzyona kaptırmayan ve sürekli olarak bir performans izlendiğinin farkına varan ya da vardırılan seyircinin düşünsel aktivitesinin arttığını söylemek mümkündür. Böylelikle performansın icrası esnasında düşünsel olarak etkin bir rol oynayan seyircinin içinde bulunduğu performansa dair düşünme, sorgulama ve araştırma eylemlerini gerçekleştirmesi, performansı uzaktan izleyen ve edilgen bir konumda bulunan bir seyircinin bu eylemlerini gerçekleştirme durumuna göre daha yüksektir.

Devlet veya yasaların mekaniğini değil, insan tecrübesinin duygusal biçimlerini değiştirecek romantik bir estetik devrim fikriyle bütün sanatlar içinde en çok tiyatro ilişkilendirilmiştir. Tiyatro reformu, demek oluyor ki, tiyatronun meclis veya topluluk törenine uzanan doğasının yeniden canlandırılması anlamına geliyordu. Piscator’un izinden giden Brecht tiyatronun halktan insanların kendi durumlarının bilincine vardıkları ve menfaatlerini tartıştıkları bir meclis olduğunu söyler (Rancière, 2015, s.13).

Guy Debord'a göre (2014) performansın karşısında izleyicinin pasif bir şekilde izlemesi ne kadar artarsa performansı yaşaması da o miktarda zorlaşır. Kendisine verili setlerden oluşan bu performansı edilgen şekilde takip etmesi onun aslında ihtiyacı olan sorgulama, muhakeme ve varoluşsal meselelerini kurcalama güdüsünden yoksun kalır. "Gösterinin etkin insan karşısındaki dışsallığı, kendi davranışlarının artık bu insana değil, bu davranışları ona sunan bir başkasına ait olması gerçeğinde ortaya çıkar" (Debord, 2014, s.44).

Rancière'nin (2015) de bahsettiği gibi aslında seyirciyi düşünsel ve fiziki olarak aktif hale getirmek, onun performansa katılımını sağlamak bir anlamda tiyatronun doğasını tekrar canlandırma girişimi olduğunu söylemek mümkündür. Eski Yunan döneminde kökeninde kamusal alan faaliyeti olarak doğan tiyatronun yine ortak bir kamusal alan faaliyetine dönüşmesi için seyircisinin düşünsel ve fiziksel olarak performansa dahil olması gerekmektedir. Bu noktada o zamanlardaki gibi törensel ve festivali andıran havasına geri dönecek bir şekilde var olmaktadır. Brecht'in (1993) epik tiyatro kuramında seyirci kamusal alan faaliyetinde düşünsel olarak var olmaktadır. Erwin Piscator'un politik tiyatrosunun devamı olarak da düşünülen epik tiyatronun genel olarak seyirciye politik ve toplumsal meselelerde düşünceler aktarmaya çalışması bu tesadüf değildir.

Rancière'nin Brecht'i, Piscator'un izinde olarak nitelendirmesinde haklılık payı vardır. Çünkü Erwin Piscator tiyatroya bu amaçtan yola çıkarak bir politik işlev yüklemiştir. Ve onun öncüsü olduğu politik tiyatro da daha çok propaganda amacı taşıyan ve tiyatro seyircisine siyasete dair mesajlar iletmek isteyen bir tarzdadır. Guy Debord'un (2014) belirttiği düşünceye katılmak mümkündür. Bir performans seyircisi ne kadar çok izlerse yani ne kadar çok kendisini kaptırırsa o ölçüde performansa katılımdan uzaklaşmaktadır. Tıpkı epik tiyatrodaki yabancılaştırma efektinin amaçladığı gibi seyirci performans ile özdeşleşmeyi bırakıp bir oyun izlendiğinin farkına vardığında ve devamında orada anlatılanlara dair sorgulamalar içerisine girdiğinde işte o zaman bir tiyatro seyircisi rolünü üstlenmiş olmaktadır.

Brecht'in tiyatro dünyasına kattığı yenilik ile birlikte tiyatro seyircisi artık geleneksel tiyatro anlayışlarında olduğu gibi bir performansı takip edip o performans ve performanstaki karakter ile duygusal özdeşlik bağ kurarak edilgen bir şekilde performansı izlemek yerine performansa düşünsel olarak dahil olabilecek ve o performansın bir performans olduğunun farkına vararak bir parçası olabilecektir. Böylelikle mekandaki herkes performansa dahil olduğundan edilgen seyirci kavramı bir ölçüde ortadan kalkmakta ve Rancière'nin bahsettiği seyircisiz tiyatro ortamı sağlanmış olmaktadır. Bu noktada seyircinin performansa katılımı düşünsel bazda olmakta ve fiziki olarak yine belirli sınırların içerisinde kalmaktadır. Fiziki olarak bizzat kendisinin eylemin içerisinde bulunması ise Augusto Boal (2014) ile mümkün olmaktadır.

Öztürk'e göre (2012) klasik-dramatik tiyatro anlayışında Eski Yunan tiyatrolarından beri süregelen sahnede olup bitenler ile özdeşlik kurma ve karakterle empati kurabilme geleneğinin de ortadan kaldırılması tiyatro metninin yazarının seyirciye direkt olarak hazır mesajlar vermesi yerine hazır consensus yıkılmışken farklı yeni teknikler denemesi ile mümkün olabilmektedir. Seyirci bu sayede sahnedeki olana bitene subjektif bir şekilde acıma duygusu, üzülmeye, sempati besleme gibi objektifliğinin önüne geçecek hissiyatlardan sıyrılarak bakabilecektir.

2.2.2. Rancière'de Seyirciyi Yeniden Konumlandırmak: Ezilenlerin Tiyatrosu ve Augusto Boal

Rancière'nin tiyatroya dair düşüncelerinde (2015, 2018, 2020) tiyatro performansına dair bir hiyerarşik ilişkinin var olduğunun altı çizilir. Bu hiyerarşik ilişki tiyatro performansını eyleyen oyuncu ile bu eylemi seyreden seyirci arasındadır. Bilme kudretine dayalı olan bu hiyerarşik yapıya eleştirel biçimde yaklaşan Rancière gibi tiyatro kuramcıları içerisinde bahsi geçen yapıyı reddeden ve bu yapıyı yıkacak uygulama ile metotları kullanan Augusto Boal tiyatro tarihi içerisinde öncü bir isim olmuştur. Bu sebeple Rancière düşünce yapısının daha net bir biçimde ortaya

konulabilmesi için tiyatro tarihi içerisinde Augusto Boal'ın tiyatro performansına dair görüşleri önemli bir yer tutmaktadır.

Başlangıçta tiyatro ditrambik bir şarkıydı: Açık havada şarkı söyleyen özgür insanlar. Karnaval. Şenlik. Daha sonra egemen sınıflar tiyatronun mülkiyetini ele geçirdi ve kendilerine ait ayırım duvarları inşa ettiler. Birinci olarak, oyuncular seyircilerden ayırarak insanları böldüler. İkinci olarak, oyuncular arasında başkahramanları kitlelerden ayırdılar. Baskıcı fikir aşılama başladı (Boal, 2014, s. 109).

Tiyatroya dair görüşlerini '*Ezilenlerin Tiyatrosu*' adlı eserinde toplayan Brezilyalı tiyatro uygulayıcısı Augusto Boal, Antik Yunan döneminden itibaren süregelen klasik anlamda tiyatro uygulamalarını eleştiren ve bu geleneğe karşı çıkan tiyatro teorisyenlerinden birisidir. Onun düşüncesinin temelinde oyuncu ve seyirci arasında yaratılmış olan hiyerarşik ilişki olgusu Marksist bir bakış açısı ile eleştirilmektedir. Ve bu hiyerarşik ilişki ağının ortadan kaldırılmasına dair uygulamalar tiyatro dünyasına onun düşünceleri ile birlikte sunulmuştur. Boal bir anlamda performansa seyirci bırakılan seyircinin tiyatroyu ele geçirmesini ezilen halkların, öteki olanın özgürlüğü ile bağdaştırmaktadır. Ortaya koyduğu tiyatro uygulamalarının bütününe verdiği adın ezilenlerin tiyatrosu olması buradan gelmektedir.

Bu aşamaya kadar bu yazıda değerlendirilen tiyatro anlayışları üç aşama olarak sıralanabilir. Aristotelesçi tiyatro anlayışında seyirci eyleme kudretini onun yerine bu performansı gerçekleştirecek oyunculara devretmiştir. Bertolt Brecht ise bu durumu bir seviye aşmış seyirci eyleme kudretini ve performansını oyuncuya devretse dahi düşünce özgürlüğünü kendisinde tutmuştur. Kimi zaman bu düşünce karakterlerin ya da kurgunun tamamen zıttı dahi olabilmektedir. Genel olarak birincisinde daha çok duygulara yönelik bir durum söz konusu iken ikincisinde ise düşünce odaklı bir yapı bizi karşılar. Üçüncü olan Boal'ın *Ezilenlerin Tiyatrosu* ise eylemin kendisini merkeze alır ve ona odaklanır. Böylelikle seyirci eyleme kudretini ve eylemi kendisinden başka bir oyuncuya devretmez bizzat kendisi gerçekleştirir. Duygusal anlamda yolunu kendisi çizer, düşünsel açıdan kendi istediği gibi düşünür taşınır kısacası kendisini gerçekleştirir ve bunu yansıtır. Tam da bu noktada Boal'ın düşünceleri ile Rancière'nin (2015)

‘seyircinin özgürleşmesi’ kavramı ile kastettiği birbiri ile örtüşür. Zaten Boal de kendi görüşlerini yansıttığı ‘*Ezilenlerin Tiyatrosu*’ adlı kendi kitabında özgürleşen seyirci kavramını kullanmaktadır.

“Tiyatro kendi içinde devrimci değildir ancak kesinlikle devrimin provasıdır. Özgürleşen seyirci, bir bütün kişi olarak eyleme geçer. Eylemin kurgusal olması önemli değildir. Önemli olan onun eylem olmasıdır” (Boal, 2014, s. 111). Tiyatro sanatına bir anlamda daha Marksist perspektiften yaklaşan Boal’e göre (2014) tiyatro düşüncesinde tiyatro üretim araçlarının halkın kullanabileceği bir şekilde ve bu araçların nihayetinde halka devredilmesi durumundan bahsedilmektedir. Tiyatro sanatını bir nevi bir silah olarak gören Boal, bu silahın da halk tarafından kullanılmasının gerekliliğini ortaya koyar. Yani bu gücü halkın kendisinin elinde bulundurmasını belirtir.

“Seyirci kötü bir sözcüktür! Seyirci insandan daha eksik bir şeydir ve onu insanlaştırmak, eylemek kapasitesini tümünden yeniden ona yüklemek gerekir. O da bir özne, genelde oyuncu olarak kabul edilen ama aynı zamanda seyirci de olması gerekenlerle aynı düzlemde bir olmalıdır” (Boal, 2014, s. 151). “Verili bir deneyim alanı içerisinde önceden kimliklendirilebilir olmayan, bu nedenle de kimliklendirilmesi o alanın yeniden şekillendirilmesinin bir parçası olan bir beden ve bir söz söyleme yeterliliğinin bir dizi eylem aracılığıyla üretimidir” (Ranci re, 2005, s. 59).

Seyircisinin aktif hale geldiği yaşayan bir kolektif üretim sürecinin ortaya çıktığı tiyatro performanslarında, performansı gerçekleştiren, icra eden ile bu performansa seyirci kalan arasında var olan hiyerarşik ayrımının giderilmesi ve birlikte toplu bir icra eyleminin gerçekleşmesi fikri katılımcılık kavramı üzerinden aktif yurttaşlık önermesi ile kesişme göstermektedir. Rousseau’nun tarif ettiği ideal yurttaş kavramı ile bu çalışmada sözü edilen performans, katılım ve aktif seyirci bağlamları arasında bir bağ bulunur yorumu yapılabilir. Kurulan bu bağlamsal ilişki de politik düşünce ve teoriden hareketle kamusal alan tartışmalarında sanatın ve tiyatro performanslarının önemini ortaya çıkarmaktadır. İnsanın gündelik yaşamı içerisinde kapitalist sistem ve sermaye döngüsü içinde hayatına bir şekilde izleyici konumunda kalmaktadır. Tam da bu

noktada tiyatro ve kamusal olanın bağlamında siyasi aktivizmin dönüşümü tartışmak ya da yeni toplumsal ilişki kiplerini icat etmek de mümkün olabilmektedir.

2.2.3. Sahnede Eşitliğin Doğrulanması

Tiyatro görme ve işitme duyularına aynı anda seslenmesinden ve seyircisiyle aynı anda, aynı zamanda buluşabilme kabiliyeti gibi durumlardan dolayı diğer sanat dallarından farklı bir yerde konumlanır. Devlet veya yasaların mekânini değil, insan tecrübesinin duyusal biçimlerini değiştirecek romantik bir estetik devrim fikriyle bütün sanatlar içerisinde en çok da tiyatro ilişkilendirilmiştir (Rancière, 2015, s.13).

Tiyatroyu diğer sanat dallarından ayıran en önemli özelliği seyirciler karşısında canlı ve dinamik bir yapıya sahip olmasıdır. Zaman zaman sıkça rastlanılan tiyatro-sinema karşılaştırılmasında da yazılan ve söylenenler içerisinde direkt olarak bu farkın altı çizilir. Daha önce bahsedildiği üzere tiyatro sanatının diğer sanat dalları arasında telkin kuvvetini yükselten unsurlardan da en önemlisi bu dinamik ve canlıya yapıya sahip olması, seyircisiyle birebirde girdiği etkileşimdir. Bu yüzden tiyatro sanatının seyircisini etkileyebilme, yönlendirebilme kuvveti de oldukça fazladır.

Tiyatro sanatı sahip olduğu bu etkileyici ve yönlendirici güç sebebiyle tarih boyunca iktidar odaklarının, devletlerin, hükümetlerin ve otoriter güçlerin elinde tutmak istediği, bir şekilde hakim olmak istediği bir alan olmuştur. Bu sebeple sanat ve siyaset tartışmaları içerisinde sanat, sanatçı, iktidar, toplum, vb. kavramlarla beraber çokça yorumlanmıştır. Bu yorumlamalar da kavramsal olarak tiyatronun siyasallaşması başlığı altında şekillenmektedir. Rancière'nin de belirttiği üzere (2016) tiyatroyu siyasal kılan, tiyatro ve siyaset ilişkisini var eden sadece tiyatro metinleri içerisinde yer alan söylemler ve politik çerçeveler değildir. "Toplumun yapılarını, toplumsal grupların çatışmalarını ve kimliklerini temsil etme tarzı da değildir. Tam da bu işlevlerle koyduğu mesafe, tesis ettiği zaman ve mekân, bu zamanı şekillendirme ve bu mekânı doldurma tarzı, sanatı siyasal kılar" (Rancière, 2016, s. 27).

“Uzlaşma çağında kamusal mekânın geri çekilmesi ve siyasal yaratıcılığın sönmesi, sanatçıların mini eylemlerine, nesne ve iz koleksiyonlarına, etkileşim aygıtlarına *in situ* (yerinde) ya da başka türlü kışkırtmalara yer açıyor ve onlara ikame bir siyasi işlev veriyor” (Ranci re, 2016, s.63). Blanchot’a göre (1997) varlıkların temellerinde yetersizlik durumu bulunur. Bahsi geçen yetersiz varlıklar ise yeterlik tamamlamak bütünlüklü bir yapıya kavuşabilmek adına başka bir varlıkla birleşmez. Burada varlıkların kendilerini gerçekleştirebilmesi için öteki konumundaki bir varlığa ihtiyaç duyar. Bu ihtiya ın sorgulanması da varlığın kendisinden kaynaklanmaktadır.

Ranci re için (2016) demokrasi ve tiyatro iki heterojenlik formudur. Öyle ki bu iki form devletin cemaatin organik hayatı olarak biçimlendirmek üzere aynı anda dışladığı duyumsanabilir olanın paylaşımının parçalarıdır. Ranci re’nin ifade ettiği demokrasi ve tiyatro arasındaki ortaklığın paylaşımı noktası önemli bir noktadır. Öyle ki bu ortaklığın paylaşımlarından toplumlar bir araya gelir ve toplumsal olanı oluştururlar. Bu ortaklık üzerinden oluşan toplumsallıkta ise sanat iki biçime ayrılır. Birincisi daha yüce ve yüksek mertebede olan iken ikincisi ise daha halkla ilişki içinde bulunulan daha kamuya ait bir yerde konumlanır.

“Sanatı radikal bir ötekinin, farklılığın, isimsizliğin, temsil edilemezliğin yüce duyusal ifadesi olarak gören birinci tür sanat anlayışında söz konusu olan indirgenemez, ontolojik bir yabancılaşma biçimine tanıklık etmektir” (Fırat ve Bakçay, 2015, s.578). Blanchot’a göre (1997) toplumsal olanı var eden ana unsur ise dışlananın ya da ötekinin, ezilmişin, vb. baskın olan karşısında, ezen karşısında, öteki olmayan karşısında vereceği mücadelenin kendisidir. Bu mücadele toplumsalı oluşturur. Buradaki mücadeleyi tiyatro özelinde sanat ile bağdaştıran mesele ise tiyatro sanatı içerisinde böyle mücadele veren birlikte hareket eden kolektif mikro grupların var olmasıdır. Bu gruplar hem kendi sanat dünyalarında bir mücadele verebilirken hem de toplumsal olan içerisinde ötekinin sesi olabilirler. Bu grupların yarattığı ya da yaratacağı yeni imkanlar ile birlikte toplumsal olanın içerisinde bireylere muhakeme ve sorgulama becerisi, farklı bir imkânın var olabileceği gibi donanımlar kazandırılabilir.

“Devlet, alışlagelen işlerinin dışında o zamana dek özel ellere bırakılmış olan hizmetleri de üstlendi: Kimi durumda özel şahısları kamusal görevlerle yükümlendirerek, kimi zaman da özel iktisadi faaliyetleri çerçeve planlar yoluyla koordine ederek” (Habermas, 2017, s. 259). Özellikle tiyatro sanatı, sahip olduğu güç sebebiyle kamusal alanda ve toplumsal olanda kontrol edilmek istenilen bir sanat dalı olarak düşünülmüştür. Habermas’ın (2017) belirttiği üzere özellikle otoriter rejimlerin hüküm sürdüğü devletlerde, devlet aygıtı tiyatronun kamusal olanın içerisindeki bu faaliyetlerini kendi eline almak istemekle beraber kendi elinde olmayan toplumsal alandaki tiyatral faaliyetleri de denetim, kontrol gibi mekanizmaları ile gözetim altında tutmayı tercih etmektedir. Hem Türkiye’de hem de dünyanın çeşitli bölgelerinde bu durumun örnekleri bulunmakta iken buna karşılık olarak iktidar odaklarına karşı kendilerini var etmeye çalışan tiyatro inisiyatifleri de bulunmaktadır.

Var olma gayeleri ve bir şekilde toplumsal olanın içerisinde var olmalarını devam ettirme durumları sebebiyle birçok engel ve zorluklarla karşı karşıya kalan bu tiyatro inisiyatiflerinin doğal olarak ortaya çıkardıkları tiyatro performanslarında da bu durumu yansıtılmaları beklenir. Tabi ki bu durum onlar için bir zorunluluk olmamakla beraber tercih sebebidir. Özellikle politik ve sosyal anlamda yaşanan kriz anlarında baskılanmaya çalışılan, göz ardı edilen ve varlığı istenilmeyen bu tiyatro inisiyatiflerinin ortaya koymuş olduğu yaratıcı müdahale biçimleri ve yarattıkları imkanlar toplumsal olan içerisinde insanlar için örnek teşkil edebilmektedir. Bahsi geçen tiyatro grupları hem sanat içerisinde bir özgürleşme klasik estetik algılarından farklı bir yola yönelme durumuna tanıklık ederken hem de seyircileri için de alternatif bir dünya sunabilmekte ve onları da özgürleştirici fonksiyonlar yaratabilmektedirler.

Siyasetin kentlerin çeperlerine sürülmesinin; siyasetin, gerçek mekânı olan “site”den sürgün edilmesinin işaretleri bunlar. Şüphesiz tam da burada, yukarıda “özel”in işgali altında kaldığından söz edilen meydanlar, sokaklar ve benzerlerinin siyasetin geleneksel mekânları olduğu, oysa günümüz şartlarında yeni ve bambaşka “kamusal alan”lar açıldığı, bu nedenle bugün, özellikle de bugün “kamusal alan”ın daralmasından ziyade genişlemesinden söz etmenin daha doğru olacağı söylenebilir (Argın, 2009).

Siyasal ve sosyal yaşamdaki sesi duyulmayanların, sesi bastırılanların, ezilenlerin ve iktidar odakları tarafından gördükleri baskıya rağmen bir şekilde kendilerine alternatif bir yol çizebilenlerin hareketlerinde olduğu gibi tiyatro dünyası içerisinde de dışlanan ve ötekileştirilen tiyatro sanatçılarının muhalif hareketleri bulunmaktadır. Bu muhalif hareketler sadece sosyo-politik anlamda değil performansın gerçekleştiği mekân uzamının değişmesi, seyirci ile kurulan iletişimin değişmesi gibi pek çok farklı alanda yeni imkanlar ve yeni tarzlar ortaya çıkarmaktadır. Augusto Boal'in (2014) kitabında bahsettiği 1973 yılına ait örnekte Peru'daki Halk Tiyatrosu ya da ülkemizde yaklaşık beş yıl önce somut olarak girişimleri gösteren 'perdesiz sahneler' girişimi bunun en iyi örneklerindedir.

Bahsi geçen tiyatro inisiyatifleri aynı zamanda genel geçer estetik algılarının da dışına çıktıkları için Augusto Boal gibi yeni tiyatral teknik ve uygulamalarla seyirciyi de performanslarına dahil edip onu bir katılımcı, bir fail haline getirerek kolektif bir üretimin öznelereinden biri haline getirebilirler. Böylesi bir tiyatro performansında teorik olarak seyirciyi interaktif hale getirerek onu da performansa katmak için birçok uygulama cereyan ettirilir. Bu performansın içinde seyirci, kendisini ifade edebilme şansı bulacak bununla da kalmayıp performansın bir parçası olarak kendisini gerçekleştirip özne haline alacaktır. Fırat ve Bakçay'a göre (2015) estetik-politik eylemin kendisi sadece kendisini var ederek özgürleştirmez ama bu potansiyeli barındırırlar. Bu iki alanın özgürleştirme potansiyelinin ortaklığı ise her ikisinin de benzer uygulamaları yeni akımlarında bulundurmalarıdır.

Genel olarak hakim sistemin dışında bulunan ve ötekileştirilen tiyatral faaliyetlerin yeni akımları ve metotları denemesi çok daha mümkün olmaktadır. Çünkü yeni ve muhalif tiyatro inisiyatiflerini bir anlamda sanatsal yönden dışta bırakan genel klasik estetik anlayışıdır. Ayrıca bu gruplar sanatı ve tiyatroyu kendi dertlerini aktarma aracı olarak da kullanabilmektedirler. Özgürleşmeye çıkılan yolda sadece kendilerini değil seyircilerini de özgürleştirmeyi düşünmek çok mümkündür. Çünkü artık seyircilerinden elleri kolları bağlı bir şekilde durup performanslarını ses çıkarmadan takip edip oyun bittikten sonra da evlerine geri dönmelerini beklememektedirler. Seyircilerin de performansa dahil etmek, oyun sonrası eleştiri ve yorumlarını duymak, tanışmak gibi

sosyal etkileşim kurulabilecek etkinlikler planlarlar. Tabi ki bu etkinliklerin ayarlanması ya da performans anında seyircinin müdahalesinin miktarı tiyatro grubunun kendi elindedir. Grup tiyatro performansına seyircilerden sadece bir kısmını ya da tamamını dahil edebilir.

Seyirciye kendinde eksik olan bilme kudretini ve failliği sunarak onu insanlaştırmak gerekmektedir. Başkalarının onun duygu ve düşüncesini ifade etmesi yerine kendi duygu ve düşüncelerini bir sanatsal performansın içinde kolektif bir bütünlük ile toplumsal olanın içerisinde kendisi ifade edebilmelidir. “Seyirci de özne, genelde oyuncu olarak kabul edilen ama aynı zamanda seyirci de olması gerekenlerle aynı düzlemde bir oyuncu olmalıdır” (Boal, 2014, s.152). Seyirci ifade etmekten ziyade bizzat kendisi eyleme katılarak oyuncu-özne haline gelerek bir anlamda prangalarından kurtulmuş olmaktadır. Boal ile Rancière’i kesiştiren ve üzerine düşünülmesini sağlayan nokta tam da burasıdır.

Siyaset, basitçe toplumsal ve doğal yaşamın, iletişimin ve kültürün üzerinde yükselen bir ‘üstyapı’ değildir. Hakiki siyaset kavramı zaten insanlar arasında bir ortaklaşalık (community) olasılığını ilgilendirir; çeşitli kurucu parçalar ve gruplar arasındaki antagonizmaların ifade edilmesi ve diyalektik olarak çözümlenmesi için bir karşılaşma mekânının kurulması demektir (Akt. Özbek, 2015, s.181).

Kamusal alan, toplumsal antagonizmaların yer aldığı fakat insanların birbirleri ile arasında ortaklık kurabileceği bir karşılaşma mekânı olarak düşünüldüğünde tiyatro sahnesi de bu mekanlardan bir tanesidir. Çünkü tıpkı kamusal alan tartışmalarında olduğu gibi bir tiyatro performansı için insanlar belli bir mekân ve zaman içerisinde toplanarak bir ortaklık kurarlar. Kurulan bu ortaklık esnasında oyuncu ve seyirci arasındaki hiyerarşik yapının yıkılması haricinde seyirci bilinçli bir sorgulama anına mazhar olur. Böylelikle kendisine atfedilen edilgen konumu terk ederek etkin bir özne haline gelir. Nihayetinde tiyatro seyircisi özgürleşme adımlarını atmış olmaktadır.

Özgürleşme süreci, herhangi bir konuşan varlığın herhangi bir başkasıyla eşitliğinin doğrulanmasıdır. Bu süreç, daima kendilerine bu eşitliğin ilke olarak ya da sonuçları bakımından tanınmadığı bir kategori -emekçiler, kadınlar, siyahlar ya da başkaları- adına işleme konur. Ama eşitliğin işleme konması, bu yüzden söz konusu kategoriye has olanın ya da bu kategorinin vasıflarının dışavurumu değildir. Bir haksızlığın mağduru olan ve haklarını gündeme getiren bir kategorinin adı daima adsızın adıdır; kim-olduğunun-önemi-yok'un adıdır (Ranci re, 2016a, s.73).

Toplumlar içerisinde siyasal olarak yönetimden kaynaklı adaletsizlikler ya da eşitsizlikler var olabilmektedir. Yer yer bu adaletsizlik ya da eşitsizlik durumuna karşı gelinen toplumsal hareketler tiyatro sanatında da kendisini gösterebilir. Böylesi bir ortamda genel estetik algısının dayattığı hiyerarşi ve ayrımı yıkan tiyatro anlayışında seyircinin kendini ifade etme  ansı bulması, bir anlamda kendini yeniden var edip gerçekleştirmesi bir anlamda tiyatroya sesi duyulmayanların sesini duyurma, görünmeyenleri gösterme, eşitsizlikleri e itli e taşıma gibi misyonlar atfeder denilebilir.

Toplumsal olanın içinde bulunan tiyatro performanslarının ger ekleştığı sahneler ya da mekanlar sahip olduğu katılımlı ve kolektif failli bir eyleme neticesinde bir de yeni imkanları kullanarak (dördüncü duvarı yıkan, seyirciyi edilgen yerine etken konuma yerleştiren, oyuncu-seyirci hiyerarşisini reddeden) ile birlikte sahne uzamında seyircisine özgürleşme imkânı sağlarlar. Belki de bu uzamdan yola çıkılarak bireyin toplum içerisinde özgürleşmesinin yolu açılmaktadır. Sahneden toplumsal olanın diğer kısımlarına ya da toplumsal olanın sahne uzamına sirayet etmesi ile yeni toplumsal ilişki kipleri ortaya çıkmaktadır.

3. BÖLÜM

TOPLUMSAL OLANI YENİDEN KONUMLANDIRMAK: RANCIÈRECİ BİR ÖZGÜRLÜK MESELESİ OLARAK TİYATRO, PERFORMANS VE “CONSENSUS/DISSENSUS” İLİŞKİSİ

3.1. BİR EŞİTLİĞİN DOĞRULANMASI PRATIĞI: ÖZGÜRLEŞME OYUNU

3.1.1. Dolaşma Mekanının Belirlenimi

Siyasal olan, aynı türden iki sürecin karşılaşmasıdır. Birincisi hükümet sürecidir. Cemaat halindeki insanların bir araya gelişini ve rızalarını örgütlemekten ibarettir ve temelinde yerler ile görevlerin hiyerarşik dağılımı vardır. Bu sürece polis adını vereceğim. İkincisi eşitlik sürecidir. Herhangi birisinin herhangi bir başkasıyla eşit olduğunun varsayılması ve bu eşitliğin doğrulanması kaygısının kılavuzluk ettiği pratiklerin oyunundan ibarettir. Bu oyunu anlatacak en uygun ad, özgürleşmedir (Rancière, 2016a, s.71).

Jacques Rancière'nin (2016) siyasal olan üzerine yaptığı tanım üç kavram üzerinden şekillenmektedir. Bu kavramlar siyasal olan, özgürleşme ve siyasettir. Siyaset ise siyasal olan ile *polis*in karşı karşıya geldiği anlardır. Siyaset kavramı özgürleşme sürecini de beraberinde düşündürmektedir. *Polis* ile siyasal olan arasındaki çatışma ve gerilim de beraberinde toplumsal hareketlenmeleri ve toplumsal olanın içerisinde farklılıkların '*gürültü çıkarmasını*' sağlamaktadır. Bu noktada Rancière'nin (2016a) gürültü çıkarma tabiri bilinçli bir kullanım olarak *dissensus* kavramına işaret etmektedir. Öyle ki mutabakata dayalı ve aykırı seslerin törpülediği, görmezden geldiği bir ortamda gürültü çıkarabilmek bir anlamda bu duruma karşı gelen muhalif bir hareketi temsil etmektedir. Zaten Rancière'nin toplumsal olan içerisinde üzerine tartıştığı insan da kendi içerisinde kolektif ve muhalif bir ruh taşımaktadır.

Ranci re düşünce felsefesinin temeline sıradan insanların kolektif ve isyankar eylemlerini koymuştur. Aynı zamanda eşitlik tartişması en merkezde yer alır. Ona göre siyaset, dışlanmış grupların adaletsizlik ve eşitsizliklere karşı isyanı; g r nmeyenlerin kendilerini görünür kılabilmek becerisi sayesinde yerleşmiş klasik düzenin yıkılma durumudur (Hewlett, 2018, s.13).

Ranci re’ye göre (2020) siyasetin, politikanın temelinde kendine özgü ve uygun olan bir öznenin rasyonelliği bulunmaktadır. Ayrıca bu öznenin eyleyebilme kipi de kendisiyle beraber tanınmalıdır. Politik ilişki tam da bu öznenin düşünmesini olanaklı kılan bir ilişki üzerine kuruludur. Bu noktada kamusal olanın içerisindeki sanatsal performansların ve özellikle seyircisine kendisini gerçekleştirme şansı vererek bir anlamda onu özne kılabilen tiyatro performanslarının siyasal olan ile keşiştiği söylenbilir.

Polis, diğer her Şeyden evvel, orada olanın aşıkarlığını ya da daha ziyade orada olmayanın aşıkarlığını yeniden hatırlatmaktan ibarettir. Sloganı Őudur: “Uza! Burada göreceğin bir Şey yok!” *Polis*; “burada, bu sokakta görülecek bir Şey yok, yola devam etmekten başka yapılacak bir Şey de yok” diyendir. O, dolaşma mekanının dolaşım mek nından başka bir Şey olmadığını iddia eder (Ranci re, 2020, s.21).

Toplumlar içerisinde dışlanan grupların; eşitsizlik ve adaletsizliklere karşı giriştiği mücadelenin, başkaldırımın bir yolunun tiyatro performansları olduğu yorumu yapılabilir. Kamusal olan içerisinde ya da Ranci re tanımlamasıyla toplumsal olanın içerisindeki tiyatro performanslarının bu amaca hizmet edebileceği söylenbilir.  nk  tiyatro performansları sergilendiği mekân, katılan bireyler ve içerdiği söylem itibariyle kamusal olan içerisinde yürütülen faaliyetlerdir. Dolayısıyla burada gerçekleşen eylemler aynı zamanda toplumsal olanı da doğrudan ilgilendirmektedir. Tiyatro performansları sadece performans olarak değil ayrıca performansı seyreden seyircisini de performansa dahil eden bu eylemler içerisinde barındırdığı bu ruhu daha da k r klemetedir.

Hewlett’e göre (2018) Ranci re’nin siyasi düşünce sisteminde merkezde toplumlar içerisinde bireylerin halihazırda sahip oldukları rollerinden başka rol üstlenmeleri, zaten

yaşamış oldukları hayatlardan daha farklı bir hayat sürdürme umutlarına dair inançları bulunur. Ona göre siyaset “belli türde bir halk ayaklanması olduğunda, yani paysızlar başkaldırıp herkesle eşit olma hakkını talep ederek statükoyu kesintiye uğrattığında ortaya çıkar” (Hewlett, 2018, s.130). “Ranci re, başkaldırının ve statükonun o nadiren karşı karşıya kaldığı radikal kesintinin önemini vurgular; statüko, ancak baskı altındakilerin kararlı ve öznel eylemleriyle olumlu yönde değiştirilebilir” (Hewlett, 2018, s.131). Toplumsal olanın içerisinde var olması beklenen yaşanandan daha farklı bir hayat tasarımı, güzel günlerin geleceğine dair umut ve inanç Brecht’in epik tiyatrosunun da başlıca ilkelerinden birisidir. K tu olan bu dünyanın değişebilirliğine dair inanç ve umut Brecht’in oyun metinlerinde ve Brechtien tiyatro performanslarında kendisini gösterir. Statükoya ve yerleşik tahakküme karşı gelen bu anlayış d şunsel olarak siyasal olan içerisinde Ranci re yaklaşımı ile ortaklaşır. Yine toplumsal olanın içerisinde paysızların pay alması konusunda ise Augusto Boal’in seyircinin zaman ve mekândan payını alması konusunda bir ortaklık kurulmaktadır.

Ranci re, siyasetin ortaya çıkışını doğru düzgün anlayabilmek için siyasal olanın estetiğinin hesaba katılması gerektiğini öne sürer; siyasi müdahale sürecinin, önceden görünmez veya duyulmaz olanın görülmesi ve mümkün kıldığı yer bu estetik alanıdır. Normal Őartlarda neyin algılanabilir ve duyulabilir olduğunu, insanların ve grupların yerlerini ve işlevlerini, toplumsal ve siyasi hiyerarşiyi ve daha genel olarak toplumsal siyasi sistemi polis belirler. Görmüş olduğumuz üzere, Ranci re jargonunda siyasetin özü, hissedilir olanın paylaşımının, paysızların payının da hesaba katılmasıyla alt üst edilmesidir; böylece görülür ve duyulur olana dair algı da değişime uğrar (Hewlett, 2018, s.131).

Tanke’ye göre (2010) Yapılabileceklerin ve s ylenebileceklerin sınırını önceden belirleyen söylemlere karşı çıkan Ranci re, duyulabilir olanın bugünkü dağılımlı içinde yeni bir zamansal düzlem açar. Tıpkı siyasal kapasitesinin yüce olanın imk nsız bir etiğine saptırılmasına meydan okuduğu gibi, sanata hayatın tahakkümüne ironik bir yorum yapma rolünü yükleyen teorik anlatımları reddeder. Ranci re'nin tartışması, burada tiyatro ve neoliberalizmin incelenmesiyle ilgili ama aynı zamanda sorunlu olan mimesis'in emeğiyle karmaşık bir birliktelik kümesini ortaya koymaktadır (Hughes, 2015, s.5).

Ranci re'ye göre (1987)  zg rleŐmiŐ bireylerden oluşan toplum tahayyülünde sanatçılardan oluşan toplum temeli bulunur. Bu toplum yapısında ise zekaya dayalı ayırım reddedilmektedir.  nemli olan nokta zihinlerin iŐlemesidir. "Demokrasi, bir toplulukta bedenlerin daĐıtılıŐ düzeninin, alıŐılmadık bir kesintiye uĐratılıŐına verilen addır. AlıŐılmadık bir özneleştirme süreci aracılığıyla bu düzenin sorunsuz iŐleyiŐini kesintiye uğratan Şeye verilen addır" (Ranci re, 2005, s.139).

Hewlett'e göre (2018) Ranci re, özneye ve siyasi olarak aktif olmaya vurgu yapar. Praksis'ten doğan ve ilerlemeci bir ruha sahip olan özgürleşmeyi ideal estetik sınırlar arasında gidip geldiğinin altını çizer. Bu tartışmalar aynı zamanda demokrasi kavramını da ortaya atar. Demokrasi politik anlamda g cs z olanların, herhangi bir kuvveti bulunmayanların, ötekilerin, bastırılanların, toplumun hakkını aramak için, adaleti sağlamak için ve eŐitliĐi tesis etmek için hakim statükoya karşı mücadele verenlerin eylemidir. Bu noktada Ranci re (2005) ile Hewlett'in (2018) demokrasi düşünceleri keŐiŐir. Ranci re, düşünce sisteminin merkezine sıradan insanı koyar. Bu sıradan insan sistemin ve statükonun hemen her yönünde meydan okuyabilen bir birey olarak tanımlanır. Sıradan insanın kendisini var edebilmesinin, kendisini toplumsal olanın içerisinde gerçekleştirmesinin, edilgen bir nesneden ziyade etken bir özne olabilmesinin, evrensel bir Şekilde paydaŐ olabilmemesinin ve en önemlisi eŐitliĐi savunabilmesinin önemi çok kritiktir.

Siyaset, siyasi rejimler, yönetim biçimleri doğrudan sanatı, sanatçıların üretim biçimlerini ve nesne olarak bedenin sunuluŐ biçimlerini etkilemiştir. Bunun yanında siyaset kavramı doğrudan birinci anlamına işaret ettiği gibi politik anlamının yanında ilk bakışta daha spesifik olarak görülebilecek "birey"le ilgili bir anlamlar dizisiyle de ilişkilidir (Kılınç, 2017, s.163).

İktidarlar, devlet aygıtları, otoriteler ve bu erklerin sanat dünyası ile kurduğu ilişki tahakküme dayalı bir kontrol altına alma mekanizması Şeklinde var olmaktadır. Sanatın yaratıcı, etkileyici ve yönlendirici gücünün farkında olan bu yapılar elbette tiyatroyu kontrol altına almak için çok daha fazla gayret etmektedir.  nk  tiyatronun diğer sanat dallarına göre bireyi etkileme, yönlendirme kabiliyeti çok daha yüksektir. Tiyatro sanatı

bireye kendisini gerçekleştirme ve onu kendi hayatının öznesi yapabilme kabiliyetini sunmaktadır. Bu bağlamda iktidara sahip güç odakları için tiyatro her dönem için göz önünde bulundurulmuş bir sanat dalı olmaktadır.

3.1.2 Tahakküm Sisteminden Pay Alış

Tiyatro performansları ile birlikte yeni bir özneleşme tartışması açılan kamusal alan içerisinde sanatın hemen hemen her dalında bu özneleşme çabasını görmek mümkündür. Yeni tiyatro ile birlikte seyircinin kamusal alan içerisinde nesne konumu değişime uğratarak seyirciye özneleşme adımları sunulur. Böylelikle toplumsal olanın içerisinde siyasal olarak nesne durumuna sürüklenen, nesne durumunda edilgen ve pasif bırakılmaya zorlanan bireyin bu duruma karşı muhalif hareketlerinin doğması normaldir.

Tiyatro performanslarının gerçekleştiği mekanlar çeşitlilik gösterse de (ister dört başı mamur bir sahne, isterse bir kafe altı ya da terk edilmiş kullanılmayan bir depo) birer kamusal alan faaliyetleridir. “Özellikle tiyatro binasının dışında gerçekleşen çağdaş canlı performans, bu amacı gerçekleştirirken faydalanılabilecek son derece enerjik bir alandır; çünkü derinden halka açık bir tür olarak daha geniş kültürel bağlamın buraya bulaşmaması olanaksızdır” (Kershaw, 2015, s.19). Bu noktada toplumsal olanın içerisinde kamusal alan tartışmaları da politika teorisi ve tiyatroyu beraber ele almanın önemini ortaya çıkarmaktadır. Kamusal alan tartışmalarının literatürdeki öncü isimlerinden Jurgen Habermas’a göre (2012) kamusal alan kavramı Eski Yunan döneminden *agora* ile bağlantılı olarak mekânsal olarak keskin bir kuralları olmamakla birlikte bir meclis gibi görüşleri müzakere ya da çatışma olarak sunabilen alanlardan oluşmaktadır.

Şayet kapalı topluluklarınkinden farklı olarak herkese açık iseler toplantıları “kamusal” olarak adlandırıyoruz tıpkı kamusal yerlerden veya kamusal binalardan söz ettiğimiz gibi. Ancak salt bu “kamusal binalar” lafı bile, söz konusu binaların herkese açık oluşundan öte bir şeyi ifade ediyor; hatta bunların kamunun gidiş

gelişine açık olmaları bile zorunlu değildir; bunlar devletin kurumlarını barındırırlar ve bizzat bu nitelikleri gereği kamusaldirilar (Habermas, 2012, s.58).

Habermas'ın (2012) kamusal alan tarifi daha çok uzlaşmaya dayalıdır. Bu noktada Rancière kavramlarından *consensus* kavramı ile ilişkilendirilebilen kamusal alan anlayışı; uyuşmazlığı ve muhalif hareketleri konu almak yerine daha çok 'normali' ele almaktadır. Kamusal alan tarifi içerisinde Habermas'ın yaklaşımının daha 'formal' kalması onun hegemonik ve tahakküm kurmaya yönelik baskın girişimlerin çok da dışına çıkamamasına bağlanmaktadır. Oysa ki var olan hegemonik ve tahakküm kurucu yapıların içerisindeki kamusal alan anlayışı başından itibaren hatalı bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda kurulu bir devlet ya da iktidar yapısının içerisinde var olan bu özelliklere sahip bir kamusal alan tasarımı sahte bir kamusal alan anlayışının yansımasıdır.

Habermas'ın kamusal alan anlayışı, iletişimin formel koşullarına (yani, özgür dernekleşme, eşit katılım, müzakere ve kibar tartışmaya) dayanırken; Negt ve Kluge, kurucu öğeler, somut ihtiyaçlar, çıkarlar, çatışmalar, protesto ve iktidar meselelerini vurgularlar. Hegemonik ilkeler olarak dışlama ve sessizleşmenin mekanizmalarını Gramsci'gil terimler kullanmadan tarif ederler; ve bu ilkeler üzerinde sürdürülen mücadeleyi bağımlı(subaltern) sınıfların konumundan kalkarak formüleştirebilirler (Hansen, 2018, s.47).

Alexander Kluge ve Oskar Negt'in (2018) tarif ettiği kamusal alan anlayışı, Habermas'ın tarif ettiği anlayıştan daha farklıdır. Habermas'ın kamusal alan düşüncesi daha çok devlet politikaları üzerinden şekillenirken Kluge ve Negt daha geniş çapta devlet politikalarından bağımsız olarak toplumu temel almaktadır. Bu noktada kurulu bir devlet ya da iktidar düzeninin sahte kamusal alan çerçevesinden çok gerçekten özünde barındırdığı değerleri kaybetmemiş bir kamusal alan tarifi ortaya çıkmaktadır.

Sennett'e göre ise (2013) 18.yüzyıl sonrası değişime uğrayan kamusal kavramı aile ve yakın arkadaşlar dışında geçen yaşamı işaret etmektedir. Kahvehanelerin, ardından kafe ve hanların sosyal merkezlere dönüştüğü, tiyatro ve opera salonlarının eskiden olduğu gibi koltuklarını aristokrat hamilerin paylaştığı yerler olmaktan çıkıp açıktan yapılan

bilet satışlarıyla geniş kamu kesimine açıldığı bir devirdir. “Seyirci sorusuna yanıt olarak sahne ile sokak arasında köprü kurulunca, kamusal bir coğrafya ortaya çıkmış olur. Bu aşamadan sonra artık hem tanınmayan insanların hem de düşsel karakterlerin gerçekliğine sanki tek bir alan içindelermiş gibi inanmak mümkündür” (Sennett, 2013, s.64).

Yurttaşlar ancak, genel yarara ilişkin meseleler hakkında kısıtlanmamış bir tarzda, yani toplanma, örgütlenme, kanaatlerini ifade etme ve yayınlama özgürlükleri garantilenmiş olarak tartışabildiklerinde kamusal bir gövde biçiminde davranmış olurlar. Bu bir tür iletişimin daha genel bir kamusal gövde içinde gerçekleşmesi, bilginin muhataplarına aktarılmasını ve onların etkilenmesini mümkün kılacak özgül araçları gerektirir (Habermas, 2004, s.95).

Habermas’a göre (2002, 2004) kamusal alan bir konuşma alanıdır. Bu konuşma alanında önemli olan ortak faydanın gözetilmesi, eşitlikçi ve katılımcı bir şekilde var olanın dizayn edilmesidir. Buradaki kamusal alan kavramı bir müzakere niteliği taşımaktadır. Bu sebeple de Negt ve Kluge (2018) tarafından olduğu gibi Habermas’ın kamusal alan tanımı liberal politikanın tanımı olarak görülüp eleştirilmiştir.

Habermas’ın kamusal alan tanımı müzakere bağlamı Rancière’nin *consensus* tanımı ile beraber düşünüldüğünde buradaki kamusal alanın gerçekçi bir kamusal alan tanımı olarak uzaklaştırılması yorumu yapılabilir. Çünkü kamusal alanın çıkış noktası mücadeleci, gerçekten eşitlikçi ve de katılımcı ruhunu yansıtmıştır. Aynı zamanda kamusal alanın içerisinde bireylerin tek tek var olarak kendilerini konuşma hali ile var etmeleri gerekmektedir. Arendt’e göre (1994) Habermas’ın kamusal alan tanımı eksiktir çünkü Habermas kamusal alanı konuşma üzerinden tanımlamıştır. Fakat Arendt, konuşmanın yanına bir de eylemi ekler. Ona göre eyleme, insanı insan yapan özelliğidir.

Politikanın Çağrısı adlı kitabında daha çok Hannah Arendt düşüncesi üzerine yorumlamalarda bulunan Fatmagül Berktaş’ın (2012) düşüncelerinin aynı zamanda Arendt düşüncesinin kamusal alanın ve kamusal alanın içerisindeki vatandaşın durumu üzerine bulunduğu tespitler çok önemlidir. Bu noktada kamusal alan içerisinde var olan yurttaşın, bireyin eylemesi bu eyleminde var olan sorumluluğu ve eylemin ortaya çıkmasındaki kolektif bilinç politika teorisi açısından canlandırıcı ve etkin tartışmaları

ortaya koymaktadır. Öyle ki bu tartışmalar doğrudan demokrasi tartışmaları ile de ilgilidir. Performans ve tiyatronun kamusal alan faaliyeti olarak ele alınması, etkin ve katılımcı eyleyen yurttaşlar figürünün tiyatro sahnesinde gerçekleşmesi düşünüldüğünde bahsi geçen katılımcılık, etkin yurttaşlık ve kamusal olanda söz söyleme kolektif bir fikir yürütme hareketinin de birbirinden çok da ayrılmadığı görülmektedir. Hem Arendt düşüncesinde hem de Berktay düşüncesinde bu noktada sanata dair olanın rolü eksik bırakılmıştır.

Kamusal alan kendi içerisinde bir hiyerarşi ya da yasal sınırlama barındırmaması gerekmekte olup bağımsız bir yapıda var olması gerekir. Bu sebeple de tiyatro performansları ile bağlantılı olarak düşünüldüğünde oyuncu-seyirci hiyerarşisinin de kamusal alan faaliyeti içinde canlanması kamusal alanın ruhuna aykırı olarak yorumlanabilir. Çünkü bir kamusal alan faaliyeti olarak gerçekleşen tiyatro oyununda oyuncu ve seyirci arasında oturma düzeninden oyunun gidişatını bilme kudretine, sınırsız hareket ve devinim özgürlüğünden bir koltukta saatlerce sessizce oturmaya varan farklılıklar gibi bu farklılıklardan doğan hiyerarşiye yer olmaması gerekir. Bu sebeple Habermas yerine Hannah Arendt'in (1994) kamusal alan tanımı tiyatro performanslarının ve seyircilerin özgürlüğü ile daha çok ilgilidir. Çünkü Habermas'ın konuşma üzerinden tanımladığı kamusal alan tanımına eylemi ekleyen Arendt için tiyatro performanslarına katılımı yorumlamak daha olasıdır.

Arendt'in kamusal olana ve toplumsal olana dair söylemine değinilmeden önce *vita activa* kavramının altı çizilmesi gerekir. Arendt'e göre (1994) *vita activa* teriminin Aristocu ile sonraki ortaçağa ait olan anlamları arasındaki asıl fark; eylemi, *praxis*'i, onu kurmak ve sürdürmek gereğini öne çıkartan *bios politikos*'un, açık ve kesin bir biçimde sadece insani meseleler alanına işaret etmekte olmasıdır. “Ne emek ne de iş, tam bir bios; özerk ve sahici bir insanı yaşam tarzı oluşturabilecek yeterlikte itibara sahip görülmekteydi” (Arendt, 1994, s.26).

Vita activa, (yani) etkin olarak bir şeyler yapmaya yöneldiği ölçüde insani yaşam, köklerini her zaman, asla terkedemeyeceği veya tümüyle aşamayacağı bir insanlar ve insan yapısı şeyler dünyasından alır. Şeyler ve insanlar insanın her tür etkinliği için bir çevre oluştururlar; aksi halde bu etkinlikler yarıdamsız, ayakları havada kalırlardı. Hiçbir insan hayatı, hatta vahşi doğada yaşayan münzevinin hayatı da

dahil, başka insanların bulunuşuna doğrudan ya da dalaylı yoldan tanıklık eden bir dünya olmadan varolamaz. İnsanların birlikte yaşıyor olmaları gerçeği bütün insani etkinliklerin koşuludur, ama insan toplumu dışında tahayyülü bile mümkün olmayan yegâne insani etkinlik eylemdir (Arendt, 1994, s.39).

Arendt'in yaklaşımında Habermas'ın kamusal alan tarifinde yer alan konuşmanın yanına bir de hareket eklenmiştir. İnsanı bir şeyler yapmaya yönelten ve asla terk edemeyeceği bu güdünün ve şeylerin başlığı altında tiyatro performansları da yorumlanabilir. Öyle ki tiyatro performanslarının da insana her daim eşlik ettiği bilindiğinden böyle bir yorumun geçerliliği bulunmaktadır. Hannah Arendt hem *vita activa* kavramını hem de kamusal-toplumsal olanı açıklarken Eski Yunan şehir devletleri *polis*inden hareket eder. Tiyatro sanatının da konuşmanın yanında harekete ve performansa, eyleme dayalı olduğu düşünüldüğünde bir de bunun yanına kamusal olanın içerisinde aktifliği ve faillik eklendiğinde Arendt'in kamusal alan tarifinde altını çizdiği eylemin yeni tiyatro hareketleri ile bağlantısı ortaya çıkmaktadır. Böylelikle tiyatro performansları üzerinden yeni bir toplumsal hareketlenme imkânı sağlanmaktadır.

Yaşamın özel ve kamu alanları arasındaki ayrım, en azından Antik kent- devletinin ortaya çıkışından beridir ayrı, uzak kendilikler olarak varolmuş bulunan hane ile siyasi alanlara karşılık gelmektedir; ama ne özel ne de kamusal nitelikte olan toplumsal alanın tezahürü, tam söylersek, kökeni modern çağın doğuşuna dayanan ve siyasi biçimini milli-devlet'de bulan görece yeni bir görüngüdür (Arendt, 1994, s.47).

“Toplumun özgürlüğü, siyasi otoritenin engellenmesini gerektirmektedir: bu engellerneyi haklı kılan, özgürlüğün toplumsal alanda konumlandırılmış olmasıdır” (Arendt, 1994, s.50). Arendt'in kamusal alan tanımı ise daha çok politik, müdahaleci bir ruh barındırmaktadır. Eski Yunan dönemi *polis*lerde var olan toplumsallıktan yola çıkarak toplumsal olanı açıklayan Arendt'in kamusal olan tanımlamasında toplumda var olan kamusal eylemlerin söylemlerinin otoriteye ve iktidara karşı olması gerektiği yer almaktadır. Burada bahsi geçen muhaliflik kavramı ne pahasına olursa olsun iktidarın fiil ve eylemlerinin tersine hareket etmek gibi değil, daha çok kamusal olanın veya

toplumsal olanın ruhunda barındırdığı aktif, katılımcı ve eleştirel duruşu korumaktır. Peki bu kamusal ve toplumsal olanın tanımlarının içerisinde sanatın konumu nasıl şekillenmektedir? Rancière'ye göre (2020) sanatın içerisinde bir sorgulama, düşündürme ve bilinçlendirme görevi barındırmaktadır.

Yeni şiir sanatı, gündelik yaşamın mahrem gerçekliklerinde gizlenmiş muamma ve fantezileri ve fantezileri ifşa etmek adına politik iddia ve öğretilerin gürültülü sahnesini terk edip toplumsal olanın derinlerini eşelemek suretiyle kendine “toplumu öz sırlarının bilincinde kılma” görevi biçen yeni bir hermeneutik kurar (Rancière, 2020, s.123).

Rancière'ye göre (2020) sanat içerisinde politik imkanlar ve durumlar barındırmalıdır. Çünkü gündelik yaşamı konu alan sanat pratiklerinin bu gündelik yaşamda var olan politik-bürokratik ilişkilerden bağımsız bir söyleme sahip olması çok zordur. Aynı zamanda sanatın var oluş amacının da bu politik koşullanmaya bağlı olduğunu belirtir. Sanatın içerisinde barındırdığı bu imkân ve güç tiyatro özelinde çok daha belirgin bir şekilde kendisini gösterir. Çünkü tiyatro seyircisini harekete geçirecek telkin gücüne diğer sanatlardan çok daha fazla sahiptir. Fakat sanatın ve tiyatronun sahip olacağı politik durumlar bir mesajdan çok seyircisine, takipçisine katacağı eyleme güdüsüdür. Toplumun özünde bulunan fakat unutulmuş ya da unutturulmuş bu bilinç ve eyleme gücü kolektif bir şekilde ortaya çıkarılıp toplumsal olanın içerisinde eylenebilir kılınmalıdır.

Sanatın politik açıdan etkili olması gerektiği varsayılmıştır çünkü sanat tahakkümün emarelerini gözler önüne serer veya ana akım ikonların parodisini yapar ya da kendine ayrılmış yeri terk edip toplumsal bir pratik halini alır (...) sanat bizlere başkaldıran şeyleri gösterdiğinde bizleri de başkaldırmaya zorlar; bizzat sanat atölye veya müzeden dışarı çıktığında harekete geçirir; sanat, tahakküm sisteminden kendi pay alışı ifşa ederek bizleri bu sisteme karşı koymaya teşvik eder (Rancière, 2020, s.132).

Arendt'e göre (1994) insan farklılıklarıyla kamusal alanda kendisini var edebilmelidir. Bu farklılık ve çeşitlilik kamusal olanı daha zengin kılmaktadır. Kendisini kendisi

olarak var edebilen insanların her kesiminin de temsiliyeti şarttır. İnsan kendisini bir politik özne olarak var edebilmeli, edilgen bir nesne olarak kamusal alanda bulunmamalıdır. Arendt'in tanımladığı kamusal alanda özne olma kabiliyetini gerçekleştiren birey ile Rancière'nin bahsettiği (2005) tiyatro performansındaki özgürleşen seyirci kavramı paralellik göstermektedir. Aynı zamanda Augusto Boal (2014) seyirciyi aktif hale getirerek bir tiyatro performansında tiyatro seyircisini edilgen konumdan çıkarıp ona aktif bir özne olma yetkisi vermektedir. Rancière'e göre (2003) kamusal alanın içerisinde yönetim ve iktidar organları her türlü dağılımı tasarlamaktadır. Aynı zamanda mekanlar üzerinde de söz sahibi olan bu yapı mekanların dağılımını, hangi mekanlarda nelerin işleneceğine kadar hakim olmak istemektedir. Bu noktada iktidarın gündelik yaşamın hemen hemen her yerine sirayet ettiği yorumu yapılabilir.

Her iki yazar da (Rancière ve Arendt) kendi demokratik siyaset anlayışlarını formüle etmek için klasik Atina'ya yöneliyor; ve her ikisi de açıkça politik anti-Platonik kavramlar geliştiriyor. Arendt için siyaset, insan özgürlüğünün kullanılmasıdır. Belirleyici koşulu çoğulluktur ve amacı, siyasal aktörün kendisine ayırım sağlayacak şekilde kamuya açılmasıdır. Politika, bir anlamda temelde bireyci, hatta kahramancadır. Rancière Rancière için, aksine, politika paylaşılan bir söylemsel alanda olan şey değildir; daha ziyade, o alana kimin ait olduğu siyasi bir topluluğa kimin katıldığı konusunda bir dissensustur. Farklılıklara rağmen Rancière ve Arendt'in düşüncesini en yakından birbirine bağlayan şey, bir şeyin kamuya açık hale getirildiği bir alan olarak, görünüm veya tezahür süreci olarak paylaşılan bir politika anlayışıdır. Arendt için bu şey politik aktörün kendisidir. Rancière içinse polise karşı itiraz edilmesi gereken dışlanan demoların görünürlüğüdür (Halpern, 2011, s.564).

İnsanın kendisini kendi özellikleriyle değişmeden ya da kısıtlamadan kamusal/toplumsal olan içerisinde var edebilmesi ve bu alanlardaki eşitliğe ve herkesin temsiline önem veren nitelik ile Rancière'nin (2020) *dissensus* kavramı, Arendt'in (1994) *vita activa* kavramı ve Boal'in (2014) ezilenlerin tiyatrosu kavramı tiyatro performanslarında kesişim göstermektedir. Seyircinin klasik dramatik tiyatro anlayışındaki halinden sıyrılarak aktif bir şekilde performansa katılım göstermesi ve o performansın bir faili olabilmesi bu kesişimin en önemli noktasını oluşturmaktadır. Nihayetinde hem siyasal olanı hem de kamusal olanı bir arada tutan ve değişmez olan

faktör insanın, bireyin kendisinin gerçekleşmiş bir özne olması durumudur. Toplumsal olanın içerisinde bireyin kendi hayatında özne değil de kurulu bir düzenin, tahakküm içinde devlet ya da iktidarın nesnesi olarak bulunması orada ideal bir şekilde tahayyül edilen toplumsal olanın ve kamusal alanın, siyasal olanın zedelenmiş olduğunu göstermektedir.

Tiyatro ile politika teorisine ait *dissensus*, *vita activa* gibi kavramlar sadece tiyatro seyircileri için değil tiyatroyu eyleyen sanatçılar ve bu sanatçıların kullandığı mekanlar için de geçerlidir. Öyle ki tiyatroyu eyleyen sanatçıların bu kavramlar ile birlikte düşünüldüğünde tiyatro performansının anlatısının bir toplumsal içerik barındırması gerekmektedir. Sanatçının toplumdan kopuk, ayırık olması istenmediği bu durumlarda doğal olarak tiyatronun bir siyasi propaganda aracı gibi olmasa da en azından seyircisine bir sorgulama ya da düşündürme güdüsü aşılması gerekmektedir. Bu düşünme ve sorgulama güdüsünün illa ki tiyatro performansının gerçekleştiği anda olması beklenmez, oyun sonrası da seyirci bu güdüyü edinebilir. Burada çalışmanın daha önceki bölümlerine atıfla tiyatro performansının seyircisi iki farklı farkındalık kazanabilir. Birincisi Bertolt Brecht'in epik-diyalektik tiyatro kuramında bahsettiği düşünsel farkındalık diğeri ise Augusto Boal'in ezilenlerin tiyatrosu kuramında bahsettiği eylemsel aktifliktir. Her ikisi için de bu müzakere durumu için geçerlidir.

Tiyatro performanslarının gerçekleştiği mekân olarak kamusal alanların, hakim iktidardan ayrı ve bağımsız durması gerektiğinden, iktidarın sahip olduğu 'sahte kamusal alanlar'dan farklı yerlerde cereyan etmesi gerekmektedir. Çünkü iktidarın elinde bulunan sahte kamusal alanlar, Sennett'in (2013) sahte kamusal alan olarak tarif ettiği kamusal alan gibi görünen fakat Arendt'in (1994) bahsettiği özellikleri (muhalif olma, çeşitliliği sağlama, herkesi temsil etme vb.) barındırmadığından orada gerçekleşecek olan tiyatro performanslarının ya da diğer sanatsal faaliyetlerin bir toplumsal olan tarifine uymadığı yorumu yapılabilir. Bu sebeple günümüzde dünyanın çeşitli bölgelerinde gerçek toplumsal olana, kamusal alana çıkmak isteyen tiyatro gruplarının sokakları, eski depoları, kafe altlarını vb. dışlanmış ve iktidarın gölgesinden uzak mekanları sahneleştirmiş ve tiyatro performanslarını bu mekanlarda icra etmektedir.

Günümüzde dünyanın çeşitli bölgelerinde birçok etkin tiyatro ekibinin ekonomik-sosyal imkansızlıklar, siyasi-sosyal olarak gördükleri baskılar sebebi ile kamusal alanda tiyatro sanatını tiyatro sahnelerinde icra etmek yerine dönüştürülen mekanları kullandıkları görülmektedir. Aynı zamanda bu tiyatro eylemelerinin çeşitli yeni teknikler ile bilinen klasik tiyatro anlayışlarından farklı şekilde icra edildikleri görülmektedir. Pierre Bourdieu de tiyatroyu “farklı grupların -oyun yazarlarının, oyuncuların, eleştirmenlerin, izleyicilerin- hiyerarşik ilkelere göre yapılandığı, ‘kader kısmet mucizesi’ üreten (yerler) olarak görür” (Bourdieu, 2017, s.234).

Bir tiyatro binası, yaratıcı sanatçısını bekleyen boş bir mekan ya da özgür konuşmanın demokratik bir kurumu olmaktan çok, adaletsiz bir ayrıcalık sistemini sürdürmeye yardımcı olan bir tür toplumsal makinedir. Tiyatro bunu, her türden izleyiciyi, çoğu açıkça adı konmamış değerlerden, kendi denetimleri dışındaki güçlere örtük bağlılıklardan ve insanların çoğunu dışta bırakan dışlayıcılık mekanizmasından oluşan bir ağına içine düşürerek sağlar (Kershaw, 2015, s.45).

Kershaw (2015) düşüncelerini aktardığı kitabı *Radikal Performans* kitabında üç aşamada ele aldığı tiyatrodan üçüncü aşamada normatif toplumsal değerleri seyircisine aşılama çalışan bir doktrinasyon olarak bahsetmektedir. Hatta tiyatro binaları ile Foucault düşüncesindeki *panoptikon* kavramı arasında bağlantı kurmaktadır. Burada iktidar, otorite ve tiyatro sahneleri bakımından kurulan düşüncenin doğruluğu söylenebilir. Çünkü böylesine bir ortamda kamusal alan hakimiyeti kuvvetli olan iktidar erki bu denli tiyatro mekanlarını (devlet aygıtının, yerel yönetimlerin, iktidara yakın kurum ve kuruluşların sahip olup dizayn edebildiği) kendi politikalarına göre şekillendirebilir, kendi politik görüşlerine göre tiyatro performansını eyleyecek kişi ya da grupları seçebilir ve kendi politik düşüncesi doğrultusunda sergilenecek sanat eserinin içeriğine yön verebilmektedir. Konuya bu açıdan yaklaşıldığında bu tiyatro sahnelerinin birer ideolojik düşünce yayma merkezleri haline geldiği söylenebilir. Aynı zamanda bu sahnelerin kullanımı da her kesimden tiyatrocuya ve sanatçıya açılmayacağı gibi toplumun öteki kesiminin ya da ana akım düşünceden farklı bir düşüncenin dile gelmesi de mümkün olmayacaktır.

Kamusal olanın daha çok içerisinde, seyircisine daha çok dokunabilen ve onu da performansa katabilen tiyatro performanslarının öneminin altı çizilmektedir. Böylesine ortamlarda ötekinin, dile getirilmeyenin sesinin sahne alabilmesi için alternatif mekanlara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu alternatif mekanlar da dört başı mamur tiyatro binaları olmamaktadır. Hem bu durum hem de politik, ekonomik, sosyal sınırlılıkların çizdiği çerçeve sebebi ile günümüzde artık tiyatro sahnelerinin sokaklara, kafelere, depolara taşığını söylemek doğru olmaktadır. Bu tiyatro performanslarının aynı zamanda daha mobilize bir tavra büründüğü görülmektedir. Mobilize olmak bu tiyatro sanatçıları ve grupları için avantajlı durumdur. Burada kastedilen durum tiyatro sanatçısının ya da ekibinin tiyatro performansı için sahip olduğu dekor, kostüm ve diğer malzemelerin minimal ya da kısa süre içerisinde bir yerden bir yere taşınabilir ve kolayca depolanabilir olması durumudur. Böyle mobilize olmayı tercih eden tiyatro grupları için kamusal olan içerisinde kendilerini daha çok ve daha etkin bir şekilde gerçekleştirebilecekleri yorumu yapılabilir. Aynı zamanda politik ve ekonomik olarak da var olan tiyatro sahnelerinin yükünden kurtuldukları söylenebilir.

Rancière'ye göre (2003) toplumsal olan tanımı toplum içerisindeki tüm kavramların ortaklaştığı ve birbirine karıştığı bir yapı üzerinden şekillenmektedir. Toplumsal olan tek bir bakış açısından ya da tek bir gerçeklikten yola çıkılarak tanımlanamaz. Birçok gerçekliğin ve de farklılığın, çeşitliliklerin üzerinde baskı ya da tahakküm kurulmadan dışlanmadan bütünlüklü bir şekilde ele alınması gerekmektedir. Bu bütünlüklü ele alış toplumsal olanın içerisinde 'çokluk' kavramı ile ilişkili düşünülebilir.

3.1.3. Çokluk Kavramı ve Tiyatro

"Çokluk" kavramının çağdaş kamu alanına dair her özenli analiz için, tanıdık "halk kavramına karşıt olarak, çok daha önemli bir araç olduğunu ileri sürüyorum. Unutulmamalıdır ki, "halk" ve "çokluk" kavramları arasındaki seçim, on yedinci yüzyıldaki pratik çekişmelerin (merkezi modern devletlerin kuruluş, dini savaşlar vb.) ve teorik -felsefî tartışmaların merkezinde yer alıyordu (Virno, 2013, s.25).

Kamusal olanın ya da toplumsal olanın tartışmalarının daha net açıklanması adına “çokluk” kavramının üzerinde durmanın faydalı olacağı düşünülmektedir. Çünkü çokluk kavramı kamusal olanın içerisindeki tiyatro performanslarını ve performansçıların eylemlerini çok daha iyi ifade etmektedir. Spinoza üzerinden ifade edilirse; “*multitudo* (çokluk) tam anlamıyla kamu sahnesinde, kolektif eylemlerde, komünal ilişkilerin idaresinde, merkezci bir hareket etme biçimi içinde buharlaşmadan, Bir’le bir bütün oluşturmadan varlığını sürdüren bir çoğulluğa işaret eder” (akt. Virno, 2013, s.26). Paolo Virno’nun aktarımı ile Spinoza düşüncesindeki *multitudo* (çokluk) kavramında tanım içerisinde yer alan olguların, çalışmanın ekseninde yer alan performansın sahnelenişi ve seyircisinin de aktif kılınması, kamusal olan içerisinde bir kolektif bilinç ile forumsal bir sanat aktivitesinin gerçekleşmesi gibi temel düşünceler ile ortaklık gösterdiği söylenebilir. Öyle ki kamu sahnesinden burada kastedilen klasik tiyatro salonları olduğu gibi bunun dışında sahneye dönüştürülen mekanları da kapsamaktadır. Nihayetinde bahsi geçen çokluk kavramı ile birlikte tiyatro performanslarının ele alınması sanat ve kamusal alan için, toplumsal olan için yeni imkanların sorgulanmasını da beraberinde getirebilir.

Tiyatroyu icra eden tiyatro inisiyatiflerinin ya da toplulukların hakim olan normların ve hegemonik yapıların karşısında çokluk kavramının dışında azınlık olarak kendilerini konumlandırması hem sanat dünyası için hem de politik olan için iki türlü bir konumlanmayı işaret etmektedir. Öyle ki bahsi geçen tiyatro uygulayıcıları baskın estetik yargıların ve sanatsal çoğunluk kabullerinin dışına çıkabilen yeni bir imkânı ve yeni bir tekniği performanslarına yansıtıklarında doğrudan çokluk kavramının dışında hatta karşısında azlık olarak görünmektedirler. Bu sebeple çokluk kavramı ile tiyatro ele alınırken birden fazla yönüyle ele alınabilmektedir. Bunlar tiyatro performansını eyleyenler, tiyatro performanslarının gerçekleştiği mekanlar ve performansı seyreden seyirciler olarak sıralanmaktadır.

Tiyatro performanslarının sergilendiği mevcut kamusal alanlar haricinde, özel teşebbüslerin klasik alanlarının da dışında var olan; eski atıl binaların, depoların, kafelerin bir şekilde dönüştürülerek bir sahne haline getirilmesi ve aynı zamanda bu dönüşümün hızlı ve mobilize olabilmesi performansı eyleyen için kamusal olanda hareket edebilme ve kamu sahnesini oluşturabilme imkanını arttırmaktadır. Özellikle

baskın ve otoriter rejimlerin iktidarının tahakkümünün bulunduğu kamusal alanlardan uzaklaşmak bu tarz bağımsız tiyatro inisiyatiflerinin daha özgür hareket edebilmesini sağlamaktadır.

İktidarın tahakkümünden uzak bir şekilde tiyatro gösterilerini sunan ekibin ya da ekiplerin kolektif bir biçimde hareket etmesi de ortaya bir kolektif bilincin yansımını beraberinde getirmektedir. Amacının toplumsal bir derdi dile getirme, bir konuda topluma ışık tutma ya da bir duyguyu karşı tarafa hissettirmek için anlatma olan bu kolektif sanat inisiyatifleri herhangi bir maddi gelir elde etme amacı taşımadığından ve genelde hiyerarşik bir idare düzeni ile yönetilmediklerinden dolayı kolektif bir bütünlük oluşturabilmektedir. Ayrıca çalışmanın önceki kısımlarında değinildiği üzere klasik tiyatro anlayışında olduğu gibi seyircisi ile arasındaki duvarı yıkan bu performanslar aynı zamanda seyircisi ile de kolektif bir bütünlük oluşturmaktadır. Seyircinin de interaktif bir şekilde katıldığı performans ile kolektif bütünlüğe dahil olan seyirci de kendi perspektifini ve ruh halini kamusal olanın içerisinde ifade etme olanağı bulabilmektedir. Kamusal olan içerisinde ortaya çıkan bu yeni performans ve çevresi o an ve mekânı paylaşarak merkezden bağımsız bir halde kendi hallerinde tezahür bulmaktadır. Bu merkezden genel-geçer, hakim, baskın politik ve sosyal olandan bağımsız bir uzamda buluşabilme ihtimali sisteme karşıtlık bir ruh halini otomatik olarak beraberinde getirmektedir.

Hobbes'a göre nihai politik çatışma, çoklukla halk arasında gerçekleşir. Modern kamusal alan ya birini ya da ötekini ağırlık merkezi olarak alabilir. Devletten önce "çok" vardı: Devletin kuruluşundan sonra, tek bir amaçla donatılmış Tek-halk ortaya çıktı. Hobbes'a göre çokluk politik birlikten kaçınır, otoriteye direnir, süreklilik arz eden anlaşmaların tarafı olmaz, asla yasal kişinin statüsüne ulaşamaz (Virno, 2013, s.27).

"Hobbes çokluğun nasıl devlet-karşıtı olduğunu, bununla birlikte tam olarak bu sebepten dolayı nasıl halk-karşıtı olduğunu hayranlık uyandırıcı bir incelikle vurgular: 'Vatandaşları Siteye karşı kışkırtan Halk, başka bir deyişle Halk'a karşı Çokluk' (Virno, 2013, s.28) Hobbes'a göre çokluk kavramı tamamen olumsuz bir noktaya yerleştirilir. Devlet karşıtı ve anarşist olarak nitelendirilir. Bir anlamda doğa durumu ruh halini

barındırır. Bu çalışmada ise çokluk kavramından bahsedilmesinin amacı daha önce bahsedildiği üzere bir kamu sahnesinde kolektif bir eylem yaratabilme gücüdür. Bu güç tiyatro performansı ile birlikte yorumlandığında (özellikle çağdaş tiyatro kuramları) ortaya kamusal olan içerisinde seyircisini özgürleştirebilen bir performans deneyimi ortaya çıkmaktadır.

Tiyatro sahnesinde ve kamusal alanda seyircinin özgürleşmesine yol açan bu yeni deneyimlerin çokluk kavramı üzerinden ele alınması sadece mekânsal bir analizden kaynaklanmamaktadır. Aynı zamanda bahsi geçen performansları eyleyen tiyatro ekiplerinin, tiyatro topluluklarının da çokluk kavramı üzerinden bir anlamda çokluk kavramı içerisinde yer bulamayan konumu da önemli bir nokta oluşturmaktadır. Bu bağlamda çokluk kavramının tiyatro performansları ve tiyatroyu icra edenler ile kamusal alan bağlantısı politika teorisi ve sanat çalışması için önemli bir bağlam ortaya koymaktadır. Öyle ki çokluk kavramının tekliğin karşısında, biricik gerçeğin tahakkümünden farklılaşarak farklı renk ve sesleri dile getirmeyi savunması; baskılananın, görülmeyenin ve duyulmayanın kendisini gösterebildiği düşünüldüğünde bu durumun yeni tiyatro hareketleri ile ve Jacques Rancière'in *dissensus* kavramı ile birlikte ele alınabilir. Çünkü *dissensus* kavramı da bir şekilde farklı olanı dile getirmeyi, ses çıkarabilmeyi ve eşitliğin doğrulanmasını sağlamaktadır.

3.2. TEMSİL, BEDEN, KATILIM VE TİYATRO PERFORMANSI

3.2.1. Eşdeğer Sunma Faaliyeti

Sanatın, performansın ve tiyatronun üzerine toplumsal olanın ve kamusal olan bağlamı ile birlikte düşünüldüğünde bu noktada temsil kavramının ele alınması çok önemli bir yer tutar. Öyle ki sanat dallarının çoğunda olduğu gibi tiyatro sanatında ve ortaya konan performansın kendisi bir temsil barındırır. Bu temsil sosyal olan ve toplum içerisinde kendisini var eden bireyin temsilinden doğmaktadır. Sadece kişi odaklı olmayan temsiller pek ala içerisinde bulunduğu topluma ait politik, sosyal, ekonomik durum ya

da olguları da temsil edebilirler. Bir anlamda temsilin sınırlarının olmadığını söylemek doğru bir yorum olabilir. Temsilin içeriğinde ise temsili gerçekleştiren ile temsile seyirci kalan arasında iki yönlü bir ilişkinin olması gereklidir. Bu ilişki Jacques Rancière'nin (2015) tiyatro için söylemiş olduğu seyircisiz tiyatronun olamayacağı görüşü ile aynı bağlamda yer alır.

Temsil mantığı, yapıtın anlamı ile seyircide yarattığı etki arasında süreklilik içeren bir bağ olduğunu varsayarak işler. Buna göre; seyircilerin düşünsel yapıları ve beklentileri farklı bile olsa, aynı şeyi algıladıkları ve aynı anlama ulaştıkları varsayılır. Temsili anlam rejiminde, bir yerlerde bizi bekleyen tek bir anlam ve hakikat olduğu ön kabulü söz konusudur. Seyircinin eserle özgürce karşılaşma hakkı adeta elinden alınmıştır. Gösterenlerin karşılık geldiği gösterilenler, öncesinde varılan tarihî ve politik bir uzlaşmayla zaten belirlenmiştir (Sayar, 2015, s.2).

Jacques Rancière'nin (2015) altını çizdiği seyircinin özgürleşmesi kavramı temsil kavramının bağlamında belirleyici olmaktadır. Temsili rejimde var olan bu ön kabul seyircinin farkında olma halini engellemektedir. Seyircinin özdeşleşmesini sağlamak da bu özdeşleşme de çok daha önceden belirlenmiş kalıpların içerebilmektedir. Bu bakımdan performansı ve tiyatroyu seyreden seyircinin algı dünyasının ya da düşünsel evreninin zorlanmadığını söylemek doğru olabilir. Bir anlamda sahnelenen performansa karşı bir eylem gerçekleştirmesi yerine onu kabul edip karşısında direnmemesi beklenir. Aynı zamanda performansı ortaya koyan tiyatro sanatını icra eden ile ona seyirci kalan arasındaki var olan hiyerarşik ayrım da temsili bir anlamda katı ve kuralcı bir hale büründürür. Bu noktada politika teorisi ile bağlantı kurulduğunda seyircinin özgürleşmesini sağlayacak onu kamusal alanda var edecek bir temsile başvurmak, bu imkânı sorgulamak düşünüldüğünde performans-tiyatro-politika teorisi birlikteliği direkt olarak ele alınmış olmaktadır. “Deneyimlenmiş haz, duyumları doğru tanıklıklar olarak alınabilecek kişilerin; yani zevk adamlarının, kültürsüz mizaçlılarından farklı ince bir mizaca sahip olanların gerçekleştirdiği doğrulama olarak görüldü. Bu da temsil düzeninin çift katmanlı bir hiyerarşi barındırması demektir(...)” (Rancière, 2020, s.179). Tıpkı klasik dramatik tiyatro anlayışında var olan oyuncu ve seyirci arasındaki ilişki gibi temsil düzeninde de bir hiyerarşinin bulunması iki kat hiyerarşik bir yapıyla

karşılaşılmasına neden olur. Rancière için, sanatın ‘estetik rejimi’ zamansal olarak spesifik değildir, ancak modernizmin ve on dokuzuncu yüzyıl edebiyatının yükselişiyle baskın hale gelmiştir. Bu özel sanat rejimi, bir tür hiyerarşi kodlayan, belirli üretim ve alım normlarını öngören ve toplumu tamamen hiyerarşik bir vizyona sahip oluşunu temsil eden rejim kurallarına karşıdır (Lewis, 2013, s.54). O sebeple tiyatro için düşünüldüğünde Rancière tiyatro performansı esnasında kurulan bu oyuncu ve seyirci arasındaki hiyerarşik ilişkiye karşıdır ve yıkılması gerektiğini savunur.

Bugün başka bir dünyanın olanaklılık kapısını açık tutan söz, meşruluğu ve etkililiği hakkında yalan söylemeyi bırakan, sözden ibaret olma statüsünü, başka vahaların yanı başında bir vaha ya da başka adalardan ayrı bir ada olma statüsünü kabul eden sözdür. Bunların arasında gidilecek yollar her zaman bulunabilir. En azından zihinsel özgürleşme düşüncesinin girdiği iddia budur. İçinde yaşadığımız zaman üzerine bir şeyler söylemeyi denememe müsaade eden inanç da budur (Rancière ve Hazan, 2018, s.58).

Rancière’e göre (2019) kurmacanın siyaseti bulunduğu toplumsal olanın içerisindeki yapıdan ve bu toplumun sahip olduğu çatışmalardan temsil kuvveti alır ve onları resmederek temsil etme tarzı benimser. Fakat buradaki temsil düz bir şekilde hak arama mücadelesi ya da politik anlamda eleştirel bir mesaj verme kaygısından ibaret değildir. Buradaki önemli nokta etrafta gelişen olayları ve olguları kavrayıp süzgecinden geçirerek birbirleriyle bağlantılı şekilde açıklayarak ilişkiler kurmasıdır. Rancière’ye göre (2020) gerçek bir inşa ve kurmaca meselesidir. “Polis düzeninin ana akım kurmacasının kendine özgü niteliği onun kendine gerçek süsü vermesidir; gerçeğin kendinden açıklığına ait olanla görünüşler, temsiller, kanaatler ve ütopyalar alanına ait olan arasına belirgin bir çizgi çekişmiş numarası yapmasıdır” (Rancière, 2020, s.148).

Pujante’ye göre (2019) Rancière’de bir oyuna katılmanın gerçeği ne seyircide ne de aktörlerde bir topluluk duygusunu otomatik olarak harekete geçirmemektedir. Çağdaş sahne yaratıcıları da bunun farkındadır çünkü onların insan ilişkilerine yenilikçi bakış açılarından yaklaşımlarını ve keşfetmelerini sağlayan kolektif temsil için yeni alanlar

inşa etmeye giderek daha isteklidirler. Rancière'nin bakış açısı, tiyatronun ne olduğu ve günümüzde nasıl işlediğine dair ana akım algıya meydan okumaya devam etmektedir.

Temsil kavramı polis tanımıyla bağımsız düşünülemez. Rancière'ye göre "polis, duyumsanabilir olanın paylaşımıdır; bu paylaşımın ilkesi boşluğun ve eklentinin yokluğudur" (Rancière, 2016a, s.149). Toplum "kendini özgül eylem tarzlarına adanmış gruplardan, bu meşgalelerin uygulandığı yerlerden, bu meşgale ve yerlere tekabül eden varlık tarzlarından oluşmaktadır. İşlevlerin, yerlerin ve varlık tarzlarının bu tam uyuşumu içerisinde hiçbir boşluğa yer yoktur" (Rancière, 2016a, s.149). Toplumun içerisinde var olan meşgale ve yerlere tekabül eden varlık tarzları aslında bir temsil tanımıdır. Bu sebeple *polis* içerisinde bir temsil sistemi ağının olduğunu söylemek mümkündür. Rancière'e göre (2015) temsil sıfırdan üretme yerine bir anlamda eşdeğer sunma faaliyetlerinden oluşur. Temsilin gerçekleşmesi görülür olmayanın görülür kılınması ile bir ilişki kurmaktadır. Bu ilişki için sıfırdan var olmak ya da yaratılmak gibi üretim terimleri kullanılmaz. Çünkü tarih boyunca bu tarz ilişkiler daha önce de denenmiş ve kurgulanmıştır. Var olan *polis* düzeninde de tekrar ederek süregelen bir temsil eylemi mevcuttur.

Schiller üzerinden tariflenilen Rancière, (2020) insanın ancak oynarken tam anlamıyla insan olabileceği durumda bu çelişkinin hem güzelin sanatının hem de bir kat daha zorlu olan şu yaşama sanatının zorluklarının üstesinden gelmede kolaylık sağlayacağını belirtmektedir. (s.109). Politikanın içerisinde var olan temsil sistemi ağı aslında hayatın kendisinde gündelik hayatın akışında da tezahür etmektedir. Öyle ki klişeleşmiş bir tabirle dünyayı bir sahne ve insanları da bu sahnede yaşamdan ölüme giden süreçte oyuncu olarak düşündüğümüzde bu süre zarfı içerisinde birbirinden farklı temsiliyet alanları oluşmaktadır. Tiyatro sahnesinde gerçekleşen temsil etkinliklerine katılım gösteren tiyatro seyircisi hem kendisini direkt olarak temsil etme şansı bulabilmekte hem de daha önce temsil edilmeyenleri temsil etme fırsatı yakalamaktadır.

3.2.2. Var Olmanın, Görmenin ve Söylemenin Özgül Yolu

Politika “doğal” düzenin; belirli birey ve gruplara kişisel veya kamusal yaşamlar tahsis etmek, onları belirli bir uzam ve zamana, belirli “bedenler”e yani var olmanın, görme ve söylemenin özgül yollarına sıkıştırmak suretiyle bu birey ve grupların hükmetme ve hükmedilme mevkilerinden hangisini işgal edeceğini önceden belirleyen “doğal” düzenin duysal kendinden açıklığıyla bağı koparır. Bu doğal mantık, yani görülebilir olanla olmayanın, konuşmayla gürültünün bu dağıtımını bedenleri “kendi” yerlerine çiviler ve kişisel olanla kamusal olanı birbirinden seçik “parçalar”a ayırır -bu, polis düzenidir. Dolayısıyla politika da buna karşıtlık yoluyla, yeni özneler icat ederek polis düzeniyle bağı koparan etkinlik şeklinde tanımlanabilir (Rancière, 2020, s.137).

“Beden hakkında konuşmak için her şeyden önce bedenin nasıl hareket ettiğine dair bilgi sahibi olmak gerekir. Dokunmak beden hareketi düşüncesinin önemli bir eylemidir. Dokunma dünyaya karşı bir algılama, uzay ve kavramları yeniden düzenleme biçimidir” (Manning, 2006, s.14). “Siyaset icatla çalışmalıdır. Dokunma, bir bedenin neler yapabileceğini tam olarak icat etmek için bir anlaşma yapar. Dokunma, siyasetin yanında “öteki”ni ilişki içine çekerek bedenlerin sınırlarını niteliksel olarak değiştirir” (Manning, 2006, s.15).

Butler’a göre (2018) dünya üzerinde varlığını devam ettiren insan edimsel olarak, yani başkalarına ve yaşama süreçlerine bağımlılığı bizatihi eylem yetisini doğuran biri olarak var olmaktadır. Yaşamak ve eylemde bulunmak öyle birbirine bağlıdır ki, herhangi biri için yaşamayı mümkün kılan koşullar, siyasi düşünüm ve eylemin hedefinin bizatihi parçasıdır. İnsanlık tarafından sergilenen ve görülen kitle gösterileri (eylem, protesto vb.) ve direniş tarzlarının çoğu, bir arz-ı endam etme uzamı üretmekle gerçekleşir. Ayrıca bu tarz gösteri ve direnişler uzamı üretmekle kalmaz; aynı zamanda buldukları bölgede mevcut iktidarların zaten önceden sızıp yerleştiği bir uzam olan kamusal uzama çökerler ve mevcut rejim arasındaki ilişkileri koparmaya çalışırlar.

Basitçe ifade etmek gerekirse, sokaktaki bedenler siyasal meşruiyetin mevcut biçimlerine karşı çıkıp bunları yadsımak için, arz-ı endam etme uzamını yeniden kullanırlar; bu bedenler, kimi zaman kamusal uzamı doldurdukları ya da devraldıkları gibi, bu yapıların maddi tarihi de onların üzerinde etkide bulunur ve

eylemlerin parçası haline gelerek, en somut ve katmanlı kurguların orta yerinde bir tarihi yeniden yaratır (Butler, 2018, s.81).

Butler (2018) beden ve kamusal uzam arasındaki bağlamı cinsiyet üzerinden kurmaktadır. Fakat bu noktadaki beden ve kamusal uzam arasındaki bağ performans, tiyatro ve sanat üzerinden de kurulabilmektedir. Öyle ki bir kamusal uzam içerisinde eyllenen performanslar anlatmak ya da göstermek istediğini doğrudan toplum içerisinde kendisini sınırlayan ya da özgürlüğünü kısıtlayan engelleri ortadan kaldırarak hem kendi özgürlüğüne hem de seyredeninin eyleme ve harekete katılmasını sağlayarak onun özgürleşmesine olanak sağlamaktadır.

“Bu tür mücadele iktidarın uzamsal örgütlenmesine müdahale eder; bu örgütlenme herhangi bir nüfusun arz-ı endam ettiği ve etmesini sağlayan uzamsal mevkilerin tahsisini ve kısıtlanmasını kapsar ve bu da “halk iradesi”nin ne zaman ve nasıl arz-ı endam edebileceğine dair uzamsal bir düzenlemeyi ima eder” (Butler, 2018, s.82). Rancière’ye göre (2020) politik olanın içerisinde bedenler üzerinde kurulmuş tahakkümler bulunmaktadır. Bu tahakküm iktidarların kategorileştirdiği ya da kutuplaştırdığı alanlar içerisinde var olan bedenlerden oluşmaktadır. Bu tahakküm anormal bir yapıya sahiptir. Çünkü doğal olan içerisinde bu tarz bir tahakküm bulunmamaktadır. Bu durum sanatın kendisine de zıt bir yapıya sahiptir. Çünkü sanatın ruhunda bulunan görülmeyeni gördürebilme sesi duyulmayanın sesi olabilme gibi kategorileştirmeye ve tahakküme muhalif yapı, bedenlerden yeni özneler yaratabilme ve bu öznelerin kendilerini gerçekleştirme imkanına sahip olma gücüne sahiptir.

Politika kolektif “sözlü ilan”ın yeni formlarını icar eder; duyuyla algılanabilirli anlamlandırmanın yeni yollarını, görülebilirle görülemez ve dinlenebilirle dinlenemez arasındaki yeni yapılandırmaları, uzamın ve zamanın yeni dağıtımlarını -kısacası, yeni bedensel yeterlilikler- icat ederek veriliyi yeniden şekillendirir (Rancière, 2020, s.137).

Tiyatro ve politika teorisini bir araya getiren bir çalışmada ‘beden’ kavramına değinmek önemli bir nokta oluşturmaktadır. Öyle ki nihayetinde bedesel bir performans dizisinden

meydana gelen tiyatro sanatında sanatçının bedeni ve bedenini kullanarak gerçekleştirdiği eylemesi beden ve politika konusunda bir düşünce alanı ortaya çıkarmaktadır. Hegel'e göre "oyunculuk ilke olarak jestlerin, haykırışların, müziğin, dansın yardımını istemekte fakat konuşma ve şiirsel ifadeye ise ağırlık vermekten geçer" (Hegel, 1975, s.1158). Bu sebeple de tiyatro performansı ile beden politikaları doğrudan bağlantılıdır.

Foucault'nun biyopolitiğinden hareketle Rancière (2020) söz konusu olan insan bedeninin iktidarın nesnesi olarak tanımlandığını ve dolayısıyla bedenlerin ve beden topluşmalarının *polisçe* gerçekleştirilmiş dağıtımında bir konuma yerleştirildiğini belirtir (s.85). Politika teorisi literatüründe beden iktidar ile birey arasındaki ilişkide konumlanmaktadır. İktidarların bireylerin bedenleri üzerinde kurmaya çalıştığı tahakküm kendi iktidarlarının devamlılığı için elzemdir. O yüzden Rancière bedeni iktidar nesnesi olarak tanımlamaktadır.

"Devlet egemenliği ile beden arasında bir ilişki bulunur. Bedenleri nasıl hareket ettiğine dair bir taahhüt barındıran bu ilişki vatandaş, mülteci, erkek, kadın, evli, evsiz gibi önceden belirlenmiş formları ulusal kategoriler halinde istikrarlı bir biçimde sunar" (Manning, 2006, s.16) "Beden' iktidarın yaptırımlarının en açık biçimde gözlemlenebileceği bir 'mekan'dır. İktidar, bir mekân olan bedenler üzerindeki tahakkümünü yarattığı kategorileştirmelerle de görünür kılar" (Kılınç, 2017, s.168).

Hasılı işte oradaydık, ABD'de ve diğer birkaç ülkede insanlar despotik yönetim ve ekonomik adaletsizlik dahil olmak üzere çeşitli meselelere karşı çıkmak, kimi zaman kapitalizmin kendisine ya da çağdaş biçimlerinden birine kafa tutmak amacıyla bir araya toplandığı sırada, biz de akademik bir ortamda toplanmıştık. Başka zamanlarda ve eş zamanlı olarak insanlar, çoğul bir siyasal mevcudiyet ve kuvvet olarak görülüp işitilmek için kamusal alanda bir araya geliyordu (Butler, 2018, s.27).

İnsanların kendi buldukları ortamlarından ayrılıp kamusal alanda bir araya gelmesine neden olan ya da kamusal alanda bir araya gelmesini sağlayan birçok sebep bulunmaktadır. Bunların başında insanın sosyal bir varlık olması gelmektedir. Sosyal bir varlık olan insan bir şekilde paylaşmaya ve ortaklıklar kurmaya ihtiyaç duyar. Bu

noktada insanın politik olarak kamusal alanda aktif olma durumu önemli bir tartışma noktası yaratır. Berktaş'a göre (2012) Hannah Arendt'in politika kavramı ile açıkladığı şey sivil cumhuriyetçilik anlayışına çok şey borçludur. Çünkü bu noktada vatandaşın eylemlerinin ve sorumluluklarının kısıtlanmamış bir kolektif tartışmasının ön plana çıktığı görülür. Bu da politikanın ruhunun tekrardan canlanmasına ve bireyin etkin bir yurttaşlık ile demokratik bir kendi kaderini tayin edebilme olanağının koşulları ile kesişim gösterir.

3.2.3. Katılım ve Özgürleşme

Baz Kershaw (2015) performans ve tiyatro kavramları arasındaki ayrımın sınırlarını çizerken tiyatroyu daha sınırlı bir çerçevede tutmuş performansı ise daha özgür bırakmıştır. Ona göre daha sınırlı kurallar içerisinde kalan tiyatroya göre özgür bir ruh barındıran kuralları çok daha geniş ve özgür olan performans toplum içerisinde çok daha etkili bir güce sahip olmaktadır. Politik ve sosyolojik olarak performansın elinin çok daha güçlü olduğunu vurgulayan Kershaw bir anlamda tiyatroyun politik-politik olmayan arasındaki çatışmasından performansın sıyrıldığını belirtmektedir. Kershaw'ın performans için yaptığı tanımlamalar doğru olarak yorumlanabilir fakat burada eleştirel yaklaşımın tiyatroyun daha çok sınırlı bir çerçevede ele alınmış olmasıdır. Özellikle çağdaş tiyatro teorileri ve teknikleri ile birlikte tiyatroyun da duvarlarından dışarı çıkabildiği bir düzlem mevcuttur. Tiyatro politik olsun ya da olmasın içinde bulunduğumuz çağın çıkmazları, verdiği/veremediği imkanlar boyutunda klasik dört duvar sahnelerinden dışarı taşan tiyatro performanslarını dışarıda bırakmak yanlış olarak düşünülebilir. Bu durum yine tiyatro performansının seyreden performans dahil olmasının, performansa katılabilmesinin ve kendisini gerçekleştirmesinin yolunu açmaktadır. Çünkü dört başı mamur büyük bir klasik tiyatro sahnesinden ziyade bir sokakta, köşebaşı ya da cafede cereyan eden performansa katılım ve bu performansta aktif rol alabilme güdüsü daha fazla olacaktır. Aynı zamanda sahnelenen tiyatro performansının da biçim olarak interaktif bir tarz benimsemesi ile birleştiğinde ortaya kamusal alanda kendilerini ifade etme şansı bulabilen ve performans eylemine

katılabilme şansı elde eden oyuncu-seyirci hiyerarşisini yıkan bir grup insan ortaya çıkarmaktadır.

Genel amacım, ‘her performansın politik olduğu’ (iddiasını) inkar etmek değil, belli performans türlerinin özellikle demokrasiyi teşvik etmek bağlamında post-modernite içinde az ya da çok bir radikallikle etkili olduğu biçim ve dereceleri ayırt etmeyi teşvik etmektir. Bunu sağlamak için performansın aşırılıklarına odaklanmamız, örneğin performansta göstermenin-gösterimin zenginliğinin kendi bağlamının disiplinleştirici güçlerini nasıl yıktığını göstermemiz gerekecektir (Kershaw, 2015, s.79).

Baz Kershaw’ın (2015) bu konuda daha çok ‘aşırı’ performansları ele alır fakat burada yeni tiyatro kuramlarından çalışmanın önceki kısımlarında yer alan Boal’in (2014) ‘Ezilenlerin Tiyatrosu’ kuramı da kullanılabilir. Burada demokrasi kavramı katılım üzerinden okunduğunda yani herkese eşit katılım hakkı tanınması üzerinden bir okuma yapıldığında Boal’in tiyatro teorisinden ortaya koyduğu oyuncu-seyirci ayrımını ortadan kaldıran ve seyirciye de oyunun gidişatını etkileyebilme değiştirebilme hakkı tanıyan ona söz hakkı veren bu çağdaş tiyatro biçimi de pek ala demokrasi ile bağdaştırılabilir.

Bu bağlamda Kershaw (2015) tiyatro ile performans arasında bir ayrım gözetse de düşünce olarak bu ayrımı desteklemeyen bu çalışma için hem tiyatronun hem de performans sanatının tiyatro dışında bırakılan gösterileri için radikal olarak amacının ötekini sesini dile getirmek, seyircisini aktif kılabilmek ve seyirci oyuncu arasındaki hiyerarşiyi yıkabilmek olması bir anlamda o gösterinin seyircisinin özgürleşmesine imkan vermektedir. Jacques Rancière yaklaşımında (2015) daha önce de bahsedilen seyirci özgürleşmesi kavramı bu durum ile açıklanabilir. Seyircinin özgürleşmesine gidecek olan yol bu anlamda, insanların daha kolay ulaşabileceği, mekânsal anlamda daha çok dokunduğu yerlerde sergilenen ve teknik-biçem anlamında da kendisini gerçekleştirebileceği performanslardan geçmektedir.

Rancière’e göre özgürleşme (emancipation) siyaset sürecinin ta kendisidir. Bu durum siyasetin arkhe’sinin olmamasından, aksine onun anarşik olmasından kaynağını alır. Çünkü polis düzeni gibi ortak varlığın yaşamına dair ilke koyan bir

hükmetme zihniyetinin olduğu yerde özgürleşme mümkün değildir (Esgün, 2012, s.22).

“Sanatın farklılığı yalnızca, sanatçıların kendine özgü stratejilerinde adım adım, her duruma göre tek tek inşa edildiği ölçüde vardır. Sanatçı, bile isteye, bir esere kendini kişisellik dışının ve insanlık dışının kudreti olarak özgürleştirme kabiliyeti vermelidir” (Ranci re, 2020, s.183). “Ranci re’nin azınlık olma durumundan çıkış olarak tanımladığı özgürleşmeyi, çoğunluk olma arzusu ile karıştırmamak gerekir” (Bingham ve Biesta, 2010, s.33). Ranci re için hem tiyatro sahnesinde seyircinin hem de toplumsal olan içerisinde bireyin özgürleşmesi demek onun sistemin içerisinde güçsüzlerin gücü elinde bulunduranların yerine geçerek aynı anlayış ve metotları sürdürmesi demek değildir. Ona göre yeni bir imkân ve alternatifin gerekli olduğu düzlemde bir tiyatro seyircisinin özgürleşme eylemi sonrası sahneye geçip oyuncu olduktan sonra oyuncuyu sahneden indirip edilgen bir seyirci haline getirmesi değil kolektif bir bütünlüğün yaratımı beklenir.

Eşitlik ve adalet gibi kavramların toplumsal olan üzerindeki mevcudiyeti ve mücadelesini ikili hiyerarşik ilişkiler örüntüsü üzerinden okumak mümkündür. Öyle ki bu ikilikler iktidar-birey ilişkisi üzerinden Schmittyen bir siyaset teorisi okumasıyla (dost-düşman) karar alıcı mekanizma ile karar alıcı konumda bulunmayanın arasındaki ilişki ile de okunabilir. Nihayetinde çalışmanın önceki kısımlarında da değinildiği üzere bu hiyerarşi üzerine kurulmuş ikiliğin tiyatro alanındaki yansıması da oyuncu-seyirci şeklinde vücut bulmaktadır. Çünkü Augusto Boal’in (2014) tiyatro düşüncesinde dile getirildiği gibi oyuncu ve seyirci arasında hiyerarşik bir ilişki bulunur ve bu ilişki de bilme kudretinden ileri gelmektedir.

Bilme kudretinden doğan hiyerarşik ikilik ister tiyatro sahnesinde olsun isterse karar alıcı mekanizma (iktidar) ile birey arasında toplumsal yaşam içerisinde olsun içerisinde her daim eşitlik ve özgürlük mücadelesi minvalinde ortak amaç barındırmaktadır. Ranci re’nin (2015) kullandığı tabir ile seyirci özgürleşmesi kavramındaki özgürleşme de buradan gelmektedir. Tiyatro performansının toplumsal olan içerisinde bir mücadele olarak ortaya koyduğu eylem hem kendi içerisinde seyircisine açtığı özgürlük deneyimi

hem de toplum içerisinde kendisini meydana getiren bireylerin kamusal olan içerisindeki özgürlük mücadelesini barındırmaktadır.

3.3. CONSENSUS / DISSENSUS

Tiyatro özelinde sanatsal olanın toplumsal olanla ve kamusal alana dair olanla ilgili çıkarımlarını kurabilmek için Rancière'nin tarif ettiği (2020) *consensus* ve *dissensus* kavramlarını kullanmak önemlidir. Çünkü bu kavramlar toplumsal olana dair sanatı ve politika teorisini içerisinde barındırmaktadır.

Mutabakat (*consensus*), çatışmaları bertaraf etmek için uzmanlık, arabuluculuk ve uzlaşmadan yararlanan bir yönetim biçimi değildir sadece. Duyu ile anlam uyuşması demektir: Algıladığımız şey ve o şeyin anlamı üzerine uzlaşma. Mutabakat verili bir durumun beraberinde getirdiği olanak ve olanaksızlıklar konusundaki uzlaşma demektir. Bir yönetim tarzı olarak mutabakat yaşadığımız toplumda ve toplumlar arasında ilgi, istek ve değerlerin olabileceğini, ama algılayabileceğimiz tek verili gerçeklik olduğunu bu gerçeklikten de tek bir anlam çıkarılabileceğini söyler (Rancière, 2012, 91).

Esgün'e göre (2012) *consensus* kavramı insanların beraber hareket ederek birlikte hissedilmesi duyulabilir olanı duyması anlamına gelir. Bu durum aslında siyasetin sonunu değil siyasetin dönüşü olarak yansıtılır. Çünkü siyasetin sonu söylentileri sağ ve sol görüşlerin kalmadığı, siyasal olanın içerisinde çatışmaların sona erdiği bir ortama dayanmaktadır. Rancière için (2020) *consensus*, siyasal olanın yani politik olanın toplum içerisine karışması toplumsal olan içerisinde yerini almasına dayanır. Dışlayıcı olarak tanımlanan iktidar erkinin (devlet aygıtı) görevi olanın düzenin sağlanması adına şiddeti de kullanabildiği bir düzlemde toplum ile bu güç arasında yapılan bir anlaşma bu *consensus* düzeninin tanımlanmasıdır. Buradaki düzenin gerçekliği iktidar aygıtına hizmet etmesidir ve onun kurduğu tahakküme uyulmasını gerektirir.

Consensus'un karşısında konumlanan *dissensus* ise kelime anlamı olarak anlaşmazlık, uzlaşmazlık ve uyuşmazlık anlamlarına gelir. Yani *polis*'in belirlediği görülebilen ve

duyulabilenlerin sınırını dağıtmaktadır. Tez çalışmasının önceki bölümlerinde bahsedilen ‘gürültü çıkarmayı’ anlaşılır ve görünür kılmaktadır. Görülmeyeni ise yine görülür kılar. Bu yüzden *consensus*’un tersine, tek bir verili gerçekliğe, tek bir *arkheye* dayanmaz. Zira mevcut gerçekliğin tek bir perspektiften, tek bir tanımı yapılamaz. Ne var ki, *polis*’in karşısına konulan siyaset, bir kaos ya da kuralsızlık anlamına da gelmemektedir. “Yine bununla alakalı olarak *polis*’in ve düzenin kendi başına kötü olması gibi bir yargıda da bulunmamaktadır Ranciére” (Bingham ve Biesta, 2010, s.37).

Siyaset, nefrete ve dışlamaya dayanmaz, şiddete başvurmaz, o, kendiliğinden ve barışçıldır. Bu açıdan siyasetin bir düzensizliği savunduğu söylenemez, gerçek siyaset için uyumsuzluk üzerinden beraber yaşamının olanağını arayan bir *demos*’un kolektif eylemine ihtiyaç vardır. Bu noktada *demos*’un kolektif eylemi toplumsal olanın içerisinde tiyatro toplulukları ve onların performansı üzerinden okunabilmektedir. Kamusal alan içerisinde sanatlarını icra eden tiyatro toplulukları kendi içlerinde bir kolektif barındırdıkları gibi aynı zamanda seyircileriyle etkileşime girerek onlarla birlikte hareket ederek kolektif bir çalışmanın öncüsü ve parçası olabilmektedirler. Bu birliktelik performans anında çeşitli tiyatro teknikleri ile birlikte (seyirciye fikrini sorma, fikrini dillendirmesine fırsat verme, kendi kendisini temsil etme, fiili olarak performansın parçası olabilme şansı verme vb.) gerçekleştirilebileceği gibi performans öncesi ve sonrası (çeşitli atölyeler, forumlar, oyun sonrası söyleşiler vb.) çeşitli teknik ve uygulamalarla gündelik hayatın akışında sağlanabilir.

Esgün’e göre (2012) Ranciére *dissensus* kavramını tanımlarken dışlayıcı olan ve bir olanın (devlet aygıtı gibi herhangi bir iktidar yapısının) kurmuş olduğu tahakküm sisteminde çok olanın ortaya çıkışının önemini vurgular. *Consensus* ile var olan tahakküm sistemi kurulu bir düzene yerleşmiştir fakat bu kurulu tahakküm düzenindeki uyumsuzluk siyasal olanın yaratımı demektir. Bu yaratım da siyasetin sonu ya da değişimi değil aslında siyasetin özüdür. Bu açıdan düşünüldüğünde politika teorisi, toplumsal olan ve kamusal alana dair *dissensus* kavramı çok daha geniş bir yelpazeden tartışma alanı sağlar. Bu sebeple tiyatro sanatı *dissensus* kavramı ile birlikte ele alınmaktadır. Öyle ki Jacques Ranciére de (2020) iki kavram arasında *dissensus*un daha çok altını çizmektedir. “*Dissensus* çıkarlar veya kanaatler arasındaki karşılıklı meydan okuma değildir. O, duyuyla algılanabilirdeki bir boşluğun tezahürüdür. Politik tezahür,

önceden görülmesi için bir neden olmayı görülebilir kılar; bir dünyanın içine diğerini koyar” (Rancière, 2020, s.22).

Politikanın özü, toplumu tam da kendine farklılaşmasında teşhir eden, dissensusa ait özneleştirme kiplerinde bulunur. Tersine *konsensusun* özü ise çatışmaya ve şiddete zıt olarak makul anlaşmadan ve barışçıl müzakereden oluşmaz. Onun özü, duyuyu algılanabilir olanın kendisinden ayrışması olarak dissensusun feshindedir, fazlalık öznelerin hükümsüz kılınmasındadır; halkın, toplumsal bünyenin parçaları toplamına indirgenmesinde ve politik topluluğun bu farklı parçaların çıkar ve emelleri arasındaki ilişkilere indirgenmesindedir (Rancière, 2020, s.27).

Rancière’ye göre (2020) *dissensus* kavramı politik olanı belirlemede ve politik olanın şekillenmesinde *consensus*’a göre daha kritik bir öneme sahiptir. Çünkü *dissensus* toplumsal olanın içerisinde farklılıkları dile getirme, eşitliğin sağlanması ve zenginliğin sürdürülebilmesi için gerekli olanıdır. Toplum içerisinde farklılıkların dile getirilmesi ve politik anlamda çatışma zenginlik doğurmaktadır. Bu sebeple kamusal alanlar içerisinde sindirilen, göz ardı edilen, görmezden gelinen eylemler yerine tam tersine cesurca fikirlerin ifade edildiği yeni eylemlerin sahne alması gerekir. İktidar ile bir şekilde uzlaşmaya varılarak sahte kamusal alanlar içerisinde icra edilen sanat faaliyetlerinin bu amaca katkı sağlamayacağından dolayı uzlaşma yerine çatışma, ayrışma eylemler çok daha önemlidir. “Politikanın esas işi kendi uzamını şekillendirmedi; politik özneler ve onların işlemleri dünyasını görünür kılmaktır. Politikanın özü *dissensusun*, iki dünyanın birde bulunuşu olarak tezahürüdür” (Rancière, 2020, s.20). Toplumsal olanın hemen hemen her yerine sirayet etmiş bir iktidar yapısının içerisinde yapılan her eylemin de toplumsal olma durumu mevcuttur. Rancière için böylesine bir toplumsal ilişki örüntüsünde her şey politik olarak adlandırılmaz. Onun yerine her şey *polis* kavramı ile ilgilidir.

Dissensus bir duyusal temsille onu anlamlandırma yolu arasındaki veya birden çok duyusal algı rejimleri ve/veya “bedenler” arasındaki çatışmadır. Politika esasında ortak nesnelere belirlendiği çerçeveyi yeniden düzenleyen bir etkinlikten ibaret olduğuna göre dissensusun tam da onun kalbinde durduğunu söylememizi sağlayan yol budur (Rancière, 2020, s.137).

Rancière için (2020) politikanın kendisi yeni imkanlar ve yeni pratikler üretmektedir. O yüzden politikanın kendisi *dissensus* kavramı ile doğrudan ilişkilidir. Politika, *dissensusa* ait olan ortak bir paylaşılabilir olanın yeni formlarını sunar (Rancière, 2020, s.138). Hem bu tez çalışması için hem de sanat ve siyaset arasındaki ilişkinin yorumlanması için *dissensus* kavramı önemli bir yer tutmaktadır. Öyle ki Jacques Rancière de (2020) politika ile sanat arasındaki bağlantıyı *dissensus* kavramı üzerinden yorumlamaktadır. Sanatı içerisinde barındıracağı siyasi söylem ya da siyasi mesaj politik bir unsur haline getirmez. Aynı şekilde siyasi mesaj içermesi onun *dissensus* ile ilgili bağlantısını kurmaz. Tam tersine sanat eserleri böyle bir kaygı taşımadığında üzerinde *dissensus* etkisi taşır ve bu etkiyi üretebilir. Hem sanat hem de politika duyuyla algılanabilir olanı ortak kılacak bir *dissensus* formunu yeniden yaratabilir. Var olanı ise değiştirerek asıl özgü *dissensus* formu haline getirebilir.

Consensus kavramını toplum açısından indirgeyici ve karşıt olanın reddedilmesi bakımından negatif bir olgu olarak gören Rancière'e göre siyaset pratiğinin temelini de *consensus* değil; tam tersine uyumsuzluğun ve farklılığın kabulü olan *dissensus* kavramı oluşturur. Dolayısıyla siyaseti siyaset yapan, uyumsuzlukların ortadan kaldırılması yerine, uyumsuzlukların meşrulaştırılması ve görünür tutulmasıdır. Bu noktada siyaset ve sanat arasında organik bir bağlantı bulunmaktadır, çünkü sanatın da asal işlevi, tıpkı siyaset gibi, uyumsuzluğun ve farklılığın görünür kılınmasıdır (Öztürk, 2012, s.13).

Sanatın kimi zaman üzerinde taşıdığı düşünülen ya da taşınması gereken siyaseten farkındalık taşıma misyonu ya da takipçisini harekete geçirme görevi doğal olarak *dissensus* ile ilişkilendirilmektedir. Peki *consensus* ile ilişkilendirildiğinde eleştirel bir ruha sahip eleştirel sanat kavramı nasıl yorumlanmaktadır? “*Consensus* sırf yeni bir yönetim tarzından; çatışmaları önlemek için uzmanlığa, arabulucukla halletmeye ve nüfusun ayrı ayrı kesimlerinin mutabakatına başvuran, yeni bir yönetim tarzından çok daha fazlası demektir” (Rancière, 2020, s.142). Rancière'ye göre (2020) *consensus* sadece bir yönetim tarzı olarak ele alınacak bir kavram değildir. Aynı zamanda sanat için değerlendirildiğinde temsilin anlam ile arasındaki bağ olarak da nitelendirilebilir. Bu nitelendirmenin amacı gerçeklik bağının kurulup kurulmama imkanından ileri gelir.

Aslında *dissensus* sanat için daha uygun ve kapsayıcı bir bölgedir. Çünkü *dissensus* kavramı içerisinde anlamı ve duyulabilir olanı, duyusu ve aralarındaki ilişkiyi sorgulatan ve bu sorgulama sonucunda yeni bir imkânın ortaya çıkmasını sağlatan bir yapısı bulunur. Burada önemli olan nokta ise sanatın işlevi hakkındaki sorgulamalardan kaynaklıdır. Sanatı tanımlarken kendi alanından çıkarıp onu gerçeklik bağlamında müdahaleci bir tarafa konumlandırmak isteyenler için artık bir fikre dönüşen bu nokta; sanatı kendi duvarları arasında tutmayı yeğleyen onun müdahaleci tarzından ziyade sanatı sanat olarak yorumlayanlar için de bir eleştiri noktası oluşturmaktadır.

Konsensus tam anlamıyla, duyuyla algılanabilenin tek anlamlı olarak verili olması demektir. Politik ve sanatsal kurmacalar bu “gerçek”i oyarak ve onu ihtlaflı bir yolda çoklaştırarak dissensuslar sunarlar. Kurmaca pratiği, gerçekliğin belirli bir anlamını, belirli bir “ortak duyu”yu şekillendirerek simgelerle imgeler, imgelerle zamanlar, simgelerle uzamlar arasındaki bağlantıları önce çözer sonra yeniden izah eder. Bu pratik görülebilir olan, söylenebilir olan ve yapılabilir olan arasında yeni yönergeler icat eden pratiktir (Rancière, 2020, s.149).

Hem politika teorisi içerisinde hem de sanat disiplini *consensusa* göre *dissensus* kavramı daha çok imkân vaat etmektedir. Öyle ki *dissensus* kavramı daha çok sorgulamayı, kurcalamayı, farklı olanı denemeyi ve farklı olanı dile getirmeyi taahhüt eder. Böylelikle kamusal alan faaliyetleri içerisinde dışlananın, ötekinin ve duyulur-görülür olmayanın kendisini gerçekleştirme ve fail olup katılımını sağlaması sağlanır. Sanat dünyası içerisinde ise gelmiş geçmiş klasikleşmiş estetik yargıların değişmesi, sorgulanması ve yeni imkanların ortaya çıkışı *dissensusun* vermiş olduğu var olanı kurcalama güdüsü ile mümkün kılınmaktadır.

Deleuze’e göre sanatsal dissensusun kudreti poiesis ile aisthesis arasındaki sıradan boşlukta ifade edilemez. Bu kudret bir aisthesisin aşırı kudreti tarafından ki bu da özünde iki gerçeklik düzeni arasındaki ontolojik farkın kudreti demektir, iletilen kudret olsa gerektir. Sanatçı, kendini saf “duyuyla algılanılır”ın, insanlık dışı doğanın aşırı kudretine maruz kalmış biri olarak bulan kişidir (Rancière, 2020, s.185).

Rancière’ye göre (2020) estetik kavramını politika teorisi ve sanat arasındaki çeşitli formlardan biri olarak yorumlamak eksik bir yorum olmaktadır. Aynı zamanda basitçe konsensus düzenini reddetmek ya da ona basitçe karşı çıkış olarak estetiği konumlandırmak da doğru değildir. Ona göre estetik aslında bir anlamda *dissensusu* sağlamlaştırmak ve onu daha görünür mutlak kılmak amacıyla bulunan bir bütünleşik formdur. “*Dissensusa* ait belirli bir felsefe pratiğini şöyle tanımlamak mümkündür; alan ve tarifleri polise ait kılan tüm tutumların altını oyan bir “sınıflamanın bozulması etkinliği” (Rancière, 2020, s.228). Manning *dissensus* kavramı için tango dansını örnek verir. “Tango, bedenlerin garip istikrarsızlığını düşünmenin yolunu hazırlar. Bu da Rancière’nin bahsettiği *dissensus* kavramı ile ilişkilendirilir. Siyaset teorisinde anlaşmazlığı düşünmek uzlaşmacı bir yaklaşımın reddi anlamına gelir. Aynı fikirde olmamak bir karara varma sürecinde önemli bir noktadır” (Manning, 2006, s.18).

Duyulur olanın yeniden dağılımının olurluğu ya da “estetiğin etkin kılınması” için açıkça bir şekilde altı çizilmiş, gösterilen bir siyasi mesajın olmaması gerekir. Sanat performansını bu anlamda etkili kılabilecek unsur seyircisine özgürleşme fikrini duyusal bir bağlamda kazandırması ve ona mesaj vermekten ziyade saklı tutarak deneyim yaşatmasıdır” (Fişek, 2018, s.358).

Politik olanın, estetik olanın, kamusal olanın ve de toplumsal olanın klasikleşmiş katılaştırmış normlarına karşı gelen *dissensus* kavramı aynı zamanda bütün yerleşik kategorileşmenin de yerinden oynamasını, yıkılmasını beraberinde getirmektedir. Hem Rancière (2020) hem de Fişek (2018) *dissensus* için duyulur olanın yeniden dağıtılmasını mümkün kılabilecek bir estetik anlayışının net bir politik mesaj taşımaması gerektiğini belirtir. Çalışmanın daha önceki kısımlarında da belirtildiği üzere sanatı ve siyaseti birbirine yakınlaştıran şey sanat faaliyetlerinin politik mesajlar taşımaması değildir bilakis ondan arınmış olarak açıkça bir mesaj taşımaması onu politik kılmaktadır. Öyle ki net bir mesaj kaygısı gütmeyen *dissensus* olarak var olan sanat faaliyetleri; seyircisine özgürlüğü vererek var olan kuralları, hiyerarşiyi, uzlaşıları ortadan kaldırarak bir politik deneyim yaşatmaktadır.

Politika, fikir ayrılığıdır; burada fikir ayrılığı, çıkarlar veya görüşler arasındaki çatışma değil, yaratıcı bir katılımın tezahürüdür. Fikir ayrılığı, ifademizin gerçekleşmesine izin veren üretken unsurdur: size dokunmak için uzandığımda, jestim unutulmuş bir ortaklığı eski haline getirmeyecektir. Birlikte nüfuzu müzakere ediyoruz. Dissensus, önceden oluşturulmuş iletişimsel öznelliği reddeder (Manning, 2006, s.39).

Politika teorisi ile sanatı birleştiren *dissensus* kavramının Manning'e göre (2006) kesişim noktası fikir ayrılığı ilkesidir. Politik olan kendi başına düşünüldüğünde içerisinde farklı fikirlerin, farklı seslerin, farklı görünüm ve duyumun barınıyor olması kaçınılmazdır. Bu sebeple politik olanın içerisinde var olan bu farklılıkların sadece bir çatışma yaratması ve bu çatışmanın sonuçlanması yerine var olan farklılıkların yaratıcılıkla birleşerek çatışmadan bir imkana sahip olup olmamasının sorgulanmasıdır. Bu durumu olanaklı kılacak olan şey ise katılımı ve eşitliğin doğrulanmasını sağlamaktır. Hem politika teorisinde hem de tiyatro özelinde sanat uygulamalarında eşitliğin doğrulanması kısmı çatışma yerine yeni bir katılımın, failliğin kurgulanmasını öne çıkarmaktadır. Manning'e göre de (2006) *dissensus* kavramı kendisinden önceki klasik normları reddetmektedir. “Uzlaşmacı politika modelinde, vatandaşın durağan olmayan bir bedene sahip olması istenmez. Çünkü bu beden devlet politikalarını tedirgin edicidir. Öteki, evsiz, mülteci, yabancı gibi bedenlerin toplumsal *consensus* içerisinde yeri yoktur. Rancière'nin belirttiği gibi bu gruplar dışlanan sayılmayan topluluklardır” (Manning, 2006, s.95).

Rancière'nin iddia ettiği gibi, toplumlar belirli bir duyulabilir olanın paylaşımına göre yapılandırılmıştır. Bu dağılım, eylemlerin gerçekleştirildiği zaman ve mekana göre topluluk için ortak olan şeyde kimin pay sahibi olabileceğini ortaya koymaktadır. Başka bir deyişle, sosyal yaşamın temelinde alanları, yerleri ve modaliteleri tanımlayan estetik bir organizasyon vardır. Bu dağılımda, bazı seslerin uygulanabilir siyasi anlaşmazlıkları ifade ettiği, diğerlerinin ise sadece gürültü olarak duyulduğu ve bazı bedenlerin özne, diğerlerinin ise nesne olarak görülmesi mevcuttur. Başka bir deyişle, duyulanın ve duyulmayanın, görülenin ve görünmeyenin sağduyulu hiyerarşisi, herhangi bir toplumsal bedenin kurucusudur (Lewis, 2013, s.51).

Rancière'e göre (2020) toplumlar içerisinde duyulabilir olan ile birlikte bölünmeler oluşmaktadır. "Başka yerlerde Rancière bu bölünmeyi algılanabilir olanın ya da duyulabilir olanın paylaşılması olan '*partage du sensible*' olarak adlandırmıştır. Bu sadece bir tanıma meselesi değil, tanımının mümkün olması konusudur" (Robson, 2005, s.82). Toplumsal olanın içerisinde var olan bu bölünmeler hem sanatsal estetik alanına hem de politik alana sirayet etmektedir. En nihayetinde *consensusa* dayalı bir uzlaşma formu ile baskın olanın tahakkümü ile sonuçlanan bu oluşumlar tek bir özne formuna bağlı kalırlar ve başka, farklı öznelerin var olmasını engellerler. Burada var olan hiyerarşik ilişki tiyatro sahnelerinde ve kamusal alanda gerçekleşen tiyatro performansları ile yıkıldığında belki de toplumsalın diğer kısımları için de yeni bir imkan yeni bir özneleşme sürecini beraberinde getirebilecektir.

SONUÇ

Politika teorisi ile sanatın birlikte ele alınarak düşünülmesi, interdisipliner bir şekilde tartışılması hem sanat çalışmaları için hem de politika teorisi tartışmaları için son derece önemli ve zenginleştiricidir. Öyle ki hem politika teorisi hem de sanat bizatihi hayatın içinden hayatı yansıtan iki alandır. Sanata dair tartışılan konular politika teorisinden, politika teorisine dair tartışılan konular ise sanattan bağımsız değildir. Nihayetinde doğrudan ya da dolaylı mutlaka bir temasları bulunmaktadır.

Sanatların içerisinde tiyatro kendine has özellikleriyle diğer sanat dallarından daha ön plana çıkmaktadır. Aynı zamanda şimdi ve burada olmayı birlikte sunması ile bir ansallık yaratmaktadır. Dinamik ve canlı olarak seyircisinin gözünün önünde performansını gerçekleştirir. Aynı anda birden fazla duyuya seslenebilir. İşte bu özellikler ile birlikte tiyatro kendisini seyreden bireye daha çok dokunup daha samimi yaklaşabilmekte ve kendisini takip edeni çok daha güçlü bir şekilde etkileyebilmektedir. Bu sebeple de kimi zaman korkulan kimi zaman ise kullanılan bir araç olmaktan kurtulamamıştır. Öyle ki sanatı tahakküm altına almak isteyen iktidarlar ilk durağı tiyatro olmuştur.

Tiyatro sanatı mekânsal olarak kamusal alanları kullanır. Fakat burada dikkat edilmesi gereken ‘sahte kamusal alanlar’ın da varlığıdır. Öyle ki otoriter rejimler altında baskıcı ya da kontrol altında tutulmak istenen tiyatro sanatının sahip olduğu mekanlar iktidar gücünün elinin altında ya da kontrolünde gerçekleşerek kamusal alan vasfını yitirmiş ama görünürde öyle görünen dört başı mamur süslü ve büyük sahnelerde kendisini devam ettiriyormuş gibi görünür. Fakat asıl önemli nokta ise tüm bu şatafatı, belki ekonomik sosyal avantajları reddedip hem sanatsal hem de toplumsal olarak eleştirel bir duruşa sahip olabilenlerin icra ettiği performanslardır.

Çalışmada varılan sonuçlar olarak iki türlü özgürleşme hareketi söz konusudur. Birincisi tiyatro inisiyatiflerinin hem iktidar erklerinden hem de estetik algı olarak üzerlerinde bulunan tahakkümden kurtularak özgürleşmeleri; ikincisi ise tiyatro seyircisinin kendisini gerçekleştirerek kamusal alan içerisinde failliğinin ve katılımının artmasıyla

özneleşme hareketinin parçası olarak özgürleşmedir. Bir anlamda var olan tahakküm ve baskı özneleşme hareketini kısıtlayıcıdır.

Hem politika teorisinde hem de tiyatrodaki yüzyıllardan beri süregelen klasikleşmiş alanlarında kalıplaşmış ve başka bir alternatif reddeden bir tahakküm mevcuttur. İşte yeni tiyatro akımları ile beraber sahnede tiyatro seyircisinin failliğinin artırılması katılımın sağlanması ve kamusal alanda bireyin kendisini gerçekleştirmesine fırsat verilmesi sosyal ve toplumsal olanın içerisinde de insana özgürlük şansı tanıyabilecek bir imkan yaratılabilir. Tiyatro sahnesine daha önceden edilgen bir şekilde gelip sahnede canlanan oyuna empati ve özdeşlik besleyip sessizce oyunu izleyip giden tiyatro seyircisinin yerini yavaş yavaş etken olan performansın öznesi olabilen bilme kudretinden doğan eksikliğini ve bu eksiklikten doğan hiyerarşiyi yıkan yeni bir özne söz konusudur.

Jacques Rancière'nin (2020) *consensus* ve *dissensus* kavramlarından hareketle günümüzde tiyatro seyircisinin yeni tiyatro akımlarıyla birlikte konumunun değişmesi artık edilgen koltuğunu terk edip etkin bir özne haline gelebilmesi özellikle Augusto Boal'in 'Ezilenlerin Tiyatrosu' ile mümkün hale gelebilmektedir. Bu noktada seyirci kavramı üzerinden yeni bir kamusal alan tartışması ve yeni bir imkan, alternatif yaratımı ortaya çıkmaktadır. Artık tiyatro seyircisi kendisinden beklenenden çok daha fazlasını işaret edebilmektedir. Seyircinin özgürleşmesine çıkan yol da buradan geçmektedir.

Jacques Rancière (2015) kendisinden önceki bu klasik tiyatro anlayışını eleştirerek seyircinin özgürleşmesi gerektiğini savunmuştur. Bu özgürleşme deneyimi aynı zamanda toplumsal olan için de yeni bir alternatif şansıdır. Çünkü günümüzde otoriter rejimlerin, ekonomik sosyal baskıların altında kamusal alan içerisinde toplumların sıkışmışlığı çoğunlukla hissedilir. Bu sıkışmışlık ve bastırılmışlıkların altında yani kriz durumunda alternatif tiyatro inisiyatifleri ile beraber hiç değilse bu krizde birer nefes alınacak deliklerin yaratılması mümkündür. Çünkü hem sanat hem de siyaset alanında yeni imkanlar ve alternatifler yaratmakla yükümlüdür.

Nihayetinde kamusal alanda gerçekleşen tiyatro performanslarının içerisinde tiyatro seyircisinin kendi gerçekliğini sağlayıp özgürleşebilmesi, özneleşebilmesi toplumsal ilişki kipleri için de çok şey vaat etmektedir. Öyle ki Rancière'nin *dissensus* kavramına

atıfla bir 'gürültü' çıkaran, yaramaz çocuk konumundaki tiyatro seyircisi yeni bir çıkış noktası, baskı ve kriz ortamında nefes alınabilecek bir delik oluşturabilmektedir. Bu durum tiyatro sahnelerini aşp devlet-birey ilişkilerine de yeni bir bakış açısı kazandırmaktadır. Nihayetinde insanı, bireyi; sorgulamaya, düşünmeye ve katılıma teşvik eden bu yeni tiyatro hareketi insanın kendisini özgürleştirmeye yöneliktir. Bu özgürleşme sağlandığında toplumsal ilişki kipleri için de önemli bir adım olarak bireyin toplumsal olan içerisinde özgürleşmesine de kapı aralanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Agamben, G. (2019). *İçeriksiz Adam* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: MonoKL.
- Arendt, H. (1994). *İnsanlık Durumu* (B. S. Şener, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Argın, Ş. (2009). *Daralan Kamu, Buharlaştan Siyaset ve Çıkış İmkanları*, Erişim: 01 Nisan 2022, Red Thread, s.1, <http://red-thread.org/daralan-kamu-buharlasan-siyaset-ve-cikis-imkanlari/>.
- Aristoteles. (2009). *Poetika* (5.bs.). (İ.Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Artun, A. (2016). *Sanat/Siyaset* İstanbul: İletişim.
- Badiou, A. (2004). 'Theses on Theater', in Handbook of Inaesthetics, (trans. A. Toscano), Stanford: Stanford University Press.
- Badiou, A. (2008) Rhapsody for the Theatre, *Theatre Survey*, 49(2), 187–238.
- Badiou, A. (2013). *Başka Bir Estetik* (A. U. Kılıç (Çev.). İstanbul: Metis.
- Bayly, S. (2011). *A Pathognomy of Performance* New York: Palgrave.
- Benjamin, W. (2000). *Brecht'i Anlamak* (2.bs.) (H. Barışcan, G. Işısağ, Çev.). İstanbul: Metis.
- Benjamin, W. (2018). *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (4.bs.) (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora.
- Bingham, C. ve Biesta, G. (2010). *Jacques Rancière: Education, Truth, Emancipation* New York: Bloomsbury Publishing.
- Blanchot, M. (1997). *İtiraf Edilemeyen Cemaat* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bloch, E., Lukács, G., Brecht, B., Benjamin, W., Adorno, T. (2016). *Estetik ve Politika* (E.Gen, T. Belge, B. Aksoy, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Boal, A. (2014). *Ezilenlerin Tiyatrosu* (4. bs.). (N. Hasgül, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. (1974).
- Bolt, B. (2020). *Yeni Bir Bakışla Heidegger* (M. Özbank, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Brecht, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon* (A. Cemal, (Çev.). İstanbul: Mitos Boyut.
- Brecht, B. (2005). *Tiyatro İçin Küçük Organon* (2. bs.) (A. Cemal, Çev.). İstanbul: MitosBoyut Yayınları.

- Butler, J. (2018). *Biziz, Halk!: Toplanma Özgürlüğü Üzerine Düşünceler* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Candan, A. (2010) *Oyun Tören Gösterim* İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Cömert, B. (2008). *Estetik*. Ankara: De Ki.
- Debord, G. (2014). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar* (5.bs.) (A. Ekmekçi, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi* (B. Gözkan, Çev.). İstanbul: Doruk.
- Fırat, B. Ö. ve Bakçay, E. (2015). Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik-Politik Eylem. M. Özbek (Der.), *Kamusal Alan* (s.575-600). İstanbul: Hil.
- Fişek, E. (2018). Palimpsests of Violence: Urban Dispossession and Political Theatre in İstanbul *Comparative Drama*, 52(3/4), 349-372.
- Gadamer, H.-G. (2017). *Güzelin Güncelliği* (2.bs.) (F. Tepebaşılı, Çev.). Konya: Çizgi.
- Güneş-Esgün, T. (2012). Jacques Rancière’de Siyasetin Olanığı ve Demokrasi *Felsefe Arkivi*, 36,17-28.
- Gürcan, A. G. (2015). *Performans Sanatı* İstanbul: Tekhne.
- Habermas, J. (2015). Kamusal Alan. M. Özbek (Der. ve Çev.), *Kamusal Alan* (s.95-102). İstanbul Hil.
- Habermas, J. (2017). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* (T. Bora ve M. Sancar, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Halpern, R. (2011). Theater and Democratic Thought: Arendt to Rancière *Critical Inquiry*, 37(3), 545-572.
- Hansen, M. (2015). Yirmi Yılın Ardından Negt ve Kluge’nin Kamusal Alan ve Tecrübe’si: Değişken Karışımlar ve Genişlemiş Alanlar. M. Özbek (Der.), *Kamusal Alan* (s.141-181). İstanbul: Hil.
- Rancière, J. ve Hazan, E. (2018). *Nasıl Bir Zamanda Yaşıyoruz?* (M. Erşen, Çev.). İstanbul: Metis. (2017).
- Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics Lectures on Fine Art* (T. M. Know Çev.). Oxford: Clarendon Press.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni* (2.bs.) (F. Tepebaşılı, Çev.). Ankara: De Ki. (2007).

Hewlett, N. (2018). *Badiou, Balibar, Rancière* (H. İ. Mavituna, Çev.). İstanbul: Metropolis.

Hughes, J. (2015). The Theatre and Its Poor: Neoliberal Economies of Waste and Gold in "Les Misérables" (1985) and "Road" (1986). *Theatre Journal*, 67(1), 1-19.

Kershaw, B. (2015). Radikal Performans: Brecht Ve Baudrillard Arasında (B. S. Şener, Çev.). Ankara: Dost.

Kılınç, G. M. (2017). The Reflections of Power on Body in Western Art *İnönü University Journal of Art and Design*, 7(15), 153-169.

Kluge, A. ve Negt, O. (2018). Kamusal ve Tecrübe (M. Atala, Çev.). İstanbul: NotaBene.

Kreft, L. (2016). Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı. A. Artun (Der.), içinde, *Sanat/Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. (s.9-39). İstanbul: İletişim.

Lewis, T. E. (2013). Jacques Rancière's Aesthetic Regime and Democratic Education *The Journal of Aesthetic Education*, 47(2), 49-70.

Manning, E. (2006). *Politics of Touch* London: University of Minnesota Press.

Manning, E. ve Massumi, B. (2014). *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience* London: University of Minnesota Press.

Miller, A. (2017). Consensus and Dissensus in "Bande Dessinée" *Yale French Studies*, 131(132), 109-137.

Nietzsche, F. (2005). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* (7.bs.) (İ. Z. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Say.

Özbek, M. (2015). Giriş: Politik Kamusal Alan ve Kolektif Yaratıcılık. M. Özbek (Der.), *Kamusal Alan* (s.179-s.261) İstanbul Hil.

Öztürk, A. (2012). Sanat-Siyaset İlişkisi Açısından Vasıf Öngören'in "Oyun Nasıl Oynanmalı?" Metnine Bakış. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 21(2), 1-16.

Paksoy, B.K. (2011) *Tragedya ve Siyaset* İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Philips, J.W.P. (2010). Art, Politics and Philosophy: Alan Badiou and Jacques Rancière *Theory, Culture & Society*, 27-146.

Pujante, B. T. (2019). Performative Contexts in Contemporary Theatre: Towards the Emancipation of the Relational Sphere. J. Ladegaard ve J. G. Nielsen (Ed.) *Context in Literary and Cultural Studies* (s.156-171). London: UCL Press.

- Rancière, J. (2003). Politics and Aesthetics. *Angelaki Journal of the Theoretical Humanities*, 8(2), Oxford: Routledge, 191-211.
- Rancière, J. (2005). *Uyuşmazlık Politika ve Felsefe* (H. Hünler, Çev.). İzmir: Ara-lık.
- Rancière, J. (2007). *Siyasalın Kıyısında* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis (1998).
- Rancière, J. (2009). *The Aesthetic Unconscious* Cambridge: Polity Press.
- Rancière, J. (2011). *Suskun Söz* (A. D. Temiz, Çev.). İstanbul: MonoKL.
- Rancière, J. (2015). *Özgürleşen Seyirci* (3. bs.) (E. B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis. (2008).
- Rancière, J. (2016). *Estetiğin Huzursuzluğu* (3.bs.) (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Rancière, J. (2016a). *Siyasalın Kıyısında* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis (1998).
- Rancière, J. (2016b). *Sinematografik Masal* (T. Ertuğrul, Çev.). İstanbul: Küre.
- Rancière, J. (2017). *Demokrasi Nefreti* (U. Özmakas, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Rancière, J. (2017a). *Filozof ve Yoksulları* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis.
- Rancière, J. (2018). *Aisthesis* (A. D. Temiz, Çev.). İstanbul: MonoKL.
- Rancière, J. (2019). *Cahil Hoca* (S. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis.
- Rancière, J. (2019a). *Kurmacanın Kıyıları* (Y. Çetin, Çev.). İstanbul: Metis.
- Rancière, J. (2020). *Dissensus Politika ve Estetik Üzerine* (M. Yalçinkaya, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Robson, M. (2005). Jacques Rancière's Aesthetic Communities *Paragraph* 28(1), 77-95.
- Sarıpek, D. Y. (2010). Rousseau'nun Vatandaşlık Fikirlerinin Yirminci Yüzyıl Vatandaşlık Algısıyla Karşılaştırılması. *Kafkas Üniversitesi İİBF Dergisi*, 1(1), 93.
- Sayar, M. (2015). *Jacques Rancière'de Politik Sanat ve Temsil Sorunu*, Erişim: 01 Nisan 2022, e-skop, <https://www.e-skop.com/skopbulten/jacques-ranci%C3%A8rede-politik-sanat-ve-temsil-sorunu/2578>.
- Sennett, R. (2013). *Kamusal İnsanın Çöküşü* (S. Durak ve A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Şener, S. (2012). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Tanke, J. J. (2010). Why Ranci re Now? *The Journal of Aesthetic Education*, 44(2), 1-17.

Virno, P. (2013). *Çokluğun Grameri* (V. Kocag l, M. elik, ev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

EK 1. Orijinallik Raporu

EK 2. Etik Kurul/Komisyon İzni ya da Muafiyet Formu