



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı

Siyaset Bilimi Bilim Dalı

**SAHNEYE SOKAKTAN BAKMAK: MEKÂN-POLİTİKA
İLİŞKİSİNİN SERENCAMI OLARAK ANKARA SANAT
TİYATROSU**

Safiye Sidar ÖZCAN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024

SAHNEYE SOKAKTAN BAKMAK: MEKÂN-POLİTİKA İLİŞKİSİNİN SERENCAMI
OLARAK ANKARA SANAT TİYATROSU

Safiye Sıdar ÖZCAN

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

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024

KABUL VE ONAY

Safiye Sidar Özcan tarafından hazırlanan “Sahneye Sokaktan Bakmak: Mekân-Politika İlişkisinin Serencamı Olarak Ankara Sanat Tiyatrosu” başlıklı bu çalışma, 07.06.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Funda GENÇOĞLU (Başkan)

Doç. Dr. Kadir DEDE (Danışman)

Dr. Öğr. Üyesi Pelin DİNÇER (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof.Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

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 açıktır.

- 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⁾

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

Safiye Sidar ÖZCAN

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 internette 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, sağlık 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. Kadir DEDE** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Safiye Sidar ÖZCAN

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans maceram boyunca engin bilgi birikimiyle ufkumu fazlasıyla açan, hayata bakış açısıyla bana çok şey katan ve sonsuz desteğiyle her konuda her zaman yanımda olan değerli hocam, danışmanım Doç. Dr. Kadir Dede'ye içten bir teşekkür borçluyum. 'Sokak' fikriyle kapısını çaldığım andan itibaren yoluma ışık tutmasının yanı sıra gerçek bir yoldaş olduğu için kendisine minnettarım. Ayrıca, lisans yıllarımdan bu yana yeri ve sevgisi bende çok ayrı olan değerli hocam Prof. Dr. Funda Gençoğlu'na ve kıymetli hocam Dr. Öğr. Üyesi Pelin Dinçer Boone'a tez jürisinde olmayı kabul ettikleri ve katkıları, görüşleri ve yapıcı eleştirileriyle tezimin daha sağlam bir zeminde şekillenmesini sağladıkları için çok teşekkür ederim.

Sahaya çıktığımda gösterdikleri içtenlikle kendimi rahatlıkla ifade edebilmeme olanak sağlayan, keyifli bir şekilde yürüttüğümüz bu süreci katkıları, samimi sohbetleri ve eşsiz hatıralarıyla anlamlı kılan kıymetli hocalarım Mehmet Ulusoy, Mahir İpek, Hakan Güven ve Yıldırım Şimşek başta olmak üzere; yolu Ankara Sanat Tiyatrosu'nun sahnesinden geçmiş ve 'AST'ı AST yapmış olan tüm oyuncularına, idari personeline, emekçilerine ve seyircilerine tek tek çok teşekkür ederim. 61 senelik bir geleneğin sahnesi ve Türk tiyatro tarihinin mihenk taşı olan Ankara Sanat Tiyatrosu'nun mekân-politika çerçevesinde dününü ve bugününü yazmak benim için çok kıymetliydi.

Resmî öğrencilik yıllarıma ilaveten çıktığım bu yolun artık sonu olmadığını kabul ettikleri ve her zamanki gibi yanımda oldukları için teşekkürün en minnetli hâli onlara. Ne zaman karanlıkta otursam yaktığı ışıkla etrafımı ve hayatımı aydınlatan daimî uzun yol arkadaşım anneme, her durum ve koşulda sevgisi ve desteğiyle bana arka çıkan babama ve benden bir kez bile şüphe duymadan her kararında ve anımda en büyük destekçim olan biricik ağabeyime sonsuz teşekkür ederim. İyi ki varlar.

Mekân, duygulara hitap eder. Besler, düşündürür, sorgulatır ve en önemlisi anımsatır. Mekâna değer atfeden, anımsattığı ve benimsettiği duyguları fazlasıyla içselleştiren biri olarak beni 'evimde' hissettiren, düşüğümü sandığım her anda yanımda olup sonsuz destekleriyle ayağa kaldıran, zamansız olarak ortaya çıkmayı huy edinmiş kaygılarımı hafifletip minimum seviyeye indiren, tek tek isimlerini yazamasam da bu satırları okuyunca tereddüt etmeden üzerine alınabilecek olan tüm dostlarıma ve sevdiklerime de

ayrıca teşekkür ederim. Bu anlamlı hisler bana geçmeseydi, onlar tarafından benim için bu denli kıymetli ve konforlu bir ‘düşünsel mekân’ yaratılmasaydı bu tez böyle bir rahatlıkla yazılamazdı. Hayatımdaki varlıkları çok kıymetli, sevgimiz ise her daim karşılıklı.

Mekânı odağına alan bir tezin yazarı olarak son teşekkürüm de elbette bir mekâna olmalıydı. Lise yıllarımdan bu yana mekânsal olarak müdavimi olduğum, disipline edici okuma salonlarıyla buralara gelmemde büyük etki sahibi, canımız Ankara’mızın göz bebeği, çok sevgili Millî Kütüphane; olmasaydın bu tez de olmayabilirdi. Rahatlıkla ikinci evim diyebileceğim Adnan Ötüken Okuma Salonu’na ve beni motive eden sarı ışıklarına minnetle.

ÖZET

ÖZCAN, Safiye Sidar. *Sahneye Sokaktan Bakmak: Mekân-Politika İlişkisinin Serencamı Olarak Ankara Sanat Tiyatrosu*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2024.

Bu çalışma, mekân, siyaset ve kolektif bellek kavramları üzerinden şekillenerek teorik ve pratikte gerçekleşen mekânsal dönüşümün sokak mekânı ve politik tiyatro üzerindeki etkilerinin izini sürmekte ve odağına mekân olarak Ankara Sanat Tiyatrosu'nu (AST) almaktadır.

Ankara Sanat Tiyatrosu, mekânsal olarak uzun seneler boyunca Ankara'nın Kızılay semtinde bulunan İzmir Caddesi İhlamur Sokak'ta konumlanmıştır. AST'ın mevcudiyetinin temel yapı taşlarından biri olan bu mekân, kentin kültürel ve kolektif belleğinde de önemli bir yere sahiptir. Pandemi koşulları ve ekonomik sebepler dolayısıyla 2020 yılında sokakta konumlanan mekânından ayrılıp bir alışveriş merkezine taşınması AST için önemli bir dönemeçtir.

Bu çalışmada AST'ın tarihinin incelenmesinden ziyade, AST'ın geçirdiği mekânsal değişimden yola çıkarak politik tiyatronun sokak mekânı ile ilişkisinin ele alınması, AST'ın mekânının kolektif bellekteki yerinin altı kazılarak gün yüzüne çıkarılması ve sokak-AVM hattında sanatın geçirdiği mekânsal ve siyasal dönüşümün etkilerinin ortaya konması hedeflenmiştir. Aynı zamanda AST oyuncularını, idari kadrosu, emekçileri ve seyircileriyle derinlemesine yapılacak olan mülakatlarla bir veri seti elde edilecektir. Elde edilen bu veri seti, tezin içeriğine uygun bir şekilde tezin son bölümünde değerlendirilecektir. Politik tiyatronun sokak ile ilişkisi bağlamında "Sokak bir bellek mekânı mıdır?" sorusunun yanıtı aranmaya çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler

Mekân, Sokak, Ankara Sanat Tiyatrosu, Politik Tiyatro, Kolektif Bellek, Alışveriş Merkezi

ABSTRACT

ÖZCAN, Safiye Sıdar . *Looking at the Stage from Street: Ankara Sanat Tiyatrosu as the Reflection of Space-Politics Relationship*, Master's Thesis, Ankara, 2024.

This study will trace the effects of theoretical and practical spatial transformation on street space and political theater, shaped through the concepts of space, politics and collective memory and the place it will focus on will be Ankara Sanat Tiyatrosu (AST).

Ankara Sanat Tiyatrosu has been spatially located on Izmir Street, especially Ihlamur Street, in the Kızılay district of Ankara for many years. This place, which is one of the fundamental building blocks of AST's existence, also has an important place in the cultural and collective memory of the city. Leaving its location on the street and moving to a shopping center in 2020 due to pandemic conditions and economic reasons is an important turning point for AST.

In this study, rather than examining the history of AST, it is aimed to discuss the relationship between political theater and street space based on the spatial change that AST has undergone, to look at the place of AST's space in the collective memory, and to reveal the effects of the spatial and political transformation that art has undergone in the street and shopping center. At the same time, a data set will be obtained through in-depth interviews with AST performers, administrative staff, workers and spectators. This obtained data set will be evaluated in the last part of the thesis. In the context of political theater's relationship with the street, "Is the street a place of memory?" an attempt will be made to find the answer to the question.

Keywords

Space, Street, Ankara Sanat Tiyatrosu, Political Theatre, Collective Memory, Shopping Mall

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	ii
ETİK BEYAN	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR DİZİNİ	x
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ	9
1.1. YÖNTEM	9
1.2. SAHA DENEYİMİ	11
2. BÖLÜM: KURAMSAL ÇERÇEVE	17
2.1. MEKÂN KAVRAMI ve MEKÂNIN ÜRETİMİ	17
2.2. MEKÂN ve POLİTİKA İLİŞKİSİ	24
2.3. MEKÂNIN BELLEĞİ: KOLEKTİF BELLEK ve MEKÂN KAVRAMLARINI BİRLİKTE DÜŞÜNMEK	28
2.3.1. Bellek Tanımlamaları.....	28
2.3.2. Mekân ve Bellek İlişkisi.....	33
3. BÖLÜM: SOKAK, ALIŞVERİŞ MERKEZİ ve BELLEK ÜÇGENİNDE POLİTİK TİYATRO	38
3.1. SOKAĞIN ZAMANSAL, MEKÂNSAL ve POLİTİK HALLERİ	38
3.1.1. Uğrak Yeri Olarak Sokak.....	339
3.1.2. Sembol Deposu Olarak Sokak.....	42
3.1.3. İmge ve Bellek Mekânı Olarak Sokak.....	45
3.1.4. Politik Sahne Olarak Sokak.....	47
3.2. POLİTİK TİYATRONUN MEKÂNSAL OLARAK DÖNÜŞÜMÜ	51

3.2.1. Türkiye’de Politik Tiyatronun Tarihsel Olarak Gelişimi.....	51
3.2.2. Ankara Sanat Tiyatrosu.....	56
3.2.3. Sokak ve AVM Hattında Politik Tiyatronun Mekânsal Olarak Konumu.....	65
4. BÖLÜM: ANKARA SANAT TİYATROSU’NUN SOKAK BELLEĞİYLE İLİŞKİSİ ve MEKÂNSAL DÖNÜŞÜMÜ	69
4.1. SOKAĞIN İZDÜŞÜMÜ OLARAK ANKARA SANAT TİYATROSU.....	69
4.1.1. İzmir Caddesi, Ihlamur Sokak.....	70
4.1.2. Sokağın Politik Tiyatro Üzerindeki İzdüşümü.....	78
4.1.3. Tiyatro Mekânının Dönüşümünün Ayak Sesleri.....	81
4.2. SANATIN AVM’LEŞMESİ ve TOPLUMSAL BELLEĞİN YIKIMI	86
4.2.1. “6 Aralık Doğum Günüydü...”: AST’ın Bilkent Center’a Geçişi	86
4.2.2. AVM’de Tiyatro Olur mu?: Aidiyet, Kimlik, Kopuş	90
4.2.3. Ankara’nın Merkezi Neresi?: Kızılay vs. Bilkent	103
4.2.4. Akademi AST.....	109
4.3. SOKAK BELLEĞİNE YENİ BİR ALTERNATİF: AVM BELLEĞİ	113
4.3.1. Bilkent Center’dan Ihlamur Sokak’a Bakış: Hatıralar, Yaşanmışlıklar, Özlemler.....	114
4.3.2. Mekânın Belleğe Etkisi: Sanat Sokağı.....	129
SONUÇ.....	133
KAYNAKÇA.....	139
EK-1: ARAŞTIRMA GÖNÜLLÜ KATILIM FORMU	145
EK-2: SORU LİSTESİ.....	146
EK-3: ANKARA SANAT TİYATROSU’NUN 1963-1977 YILLARI ARASINDA SAHNELEDİĞİ OYUNLARIN LİSTESİ	149
EK-4: ORJİNALLİK RAPORU	151
EK-5: ETİK KOMİSYON İZİNİ.....	153

KISALTMALAR DİZİNİ

AST: Ankara Sanat Tiyatrosu

AST: Ankara Sanat Topluluğu

AT: Ankara Tiyatrosu

AVM: Alışveriş Merkezi

DAST: Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun Ihlamur Sokak'taki sahnesi.....	72
Görsel 2. Ihlamur Sokak'ın girişinden AST'a bakış.....	76
Görsel 3. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun Ihlamur Sokak'taki sahnesinin geçmişten bir görüntüsü.....	79
Görsel 4. AST'ın Bilkent Sahne'ye geçtiğine dair gönderi.....	87
Görsel 5. AST'ın Bilkent Center'daki yeni sahnesinin girişi.....	94
Görsel 6. AST'ın Ihlamur Sokak'taki eski sahnesinin girişi.....	95
Görsel 7. Bilkent Sahne AST'ın sahnesi.....	102
Görsel 8. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun Ihlamur Sokak'taki sahnesinin iç mekânı..	116
Görsel 9. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun Ihlamur Sokak'taki sahnesinde bulunan kitap okuma köşesi.....	117
Görsel 10. Bilkent Sahne AST'ın fuaye bölümünde yer alan oturma alanları.....	118
Görsel 11. Bilkent Sahne AST'ta yer alan oturma köşesi.....	118
Görsel 12. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun Ihlamur Sokak'taki fuaye alanı.....	120
Görsel 13. Bilkent Sahne AST fuaye alanı.....	121
Görsel 14. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun Ihlamur Sokak'taki sahnesinin 30 Nisan 2024 tarihindeki görünümü.....	124

GİRİŞ

Bu çalışma, Ankara Sanat Tiyatrosu'nu (AST) odağına alarak mekânsal olarak sokağın dönüşümünün politik ve sanatsal çıktılarını incelemeyi ve aynı zamanda politik tiyatronun mekânlar arasındaki yerine göz atarak kolektif hafızanın ve mekân-politika ilişkisinin altını kazımayı hedefler. Mekân ve bellek mefhumlarını içeren kuramsal bir izlekte ilerleyen bu tez, Ankara Sanat Tiyatrosu'nun geçirdiği mekânsal değişim üzerinden sokak ve alışveriş merkezinin bireyler üzerinde hissettirdiklerine odaklanırken aynı zamanda AST'ın icra ettiği politik tiyatronun dönüşümünün çıktıklarını da yine söz konusu iki mekân üzerinden inceleyecektir.

2020 yılında Ihlamur Sokak'taki sahnesinden Bilkent Center'a taşınma kararı alan AST'ın geçirdiği bu mekânsal değişim, hem mekânın üretimi veçhesiyle incelenecek hem de kolektif bellek mefumu üzerinden geçmişten bugüne sahneler arası bir bakış sağlanacaktır. AST'ın 61 yıldır hiçbir dönem ödün vermeden kendisine has çizgisinden ilerlemesi ve Türk tiyatro tarihinde politik tiyatronun öncülerinden biri olması çalışmanın önemli sacayaklarından birini oluşturur. Böyle bir tiyatronun kuruluşu olan 1963 yılından 2020 yılına kadar İzmir Caddesi Ihlamur Sokak'ta var olması bir geçmişin, tarihi bir mekânsal dokunun ve dolayısıyla bir belleğin varlığına işaret eder. AST sahnesinin hem kentin kültürel belleğinde hem de bireysel ve kolektif bellekte önemli ölçüde yer tutması mekânı da bambaşka bir yere taşır.

Söz konusu bu sahne, Türkiye siyasal hayatının pek çok dönemine şahitlik etmiş, AST'ın benimsediği kimlikle yoğrularak bütünleşmiş ve dolayısıyla bir bellek mekânı haline gelmiştir. Bu sahnenin bellek mekânı olmasındaki en önemli paylardan biri de kentin işlek bir semtinde bulunan bir sokakta var olmasıdır. Dolayısıyla bu çalışma, bahsi geçen Ihlamur Sokak'ın içerisinde barındırdığı parametrelerle birlikte bir bellek taşıyıcısı olduğunu ispatlamayı hedefler. Ihlamur Sokak'ın AST sahnesini bir bellek mekânı haline getirmesinin en büyük öncüllerinden biri de tiyatronun sahibi olduğu politik kimliktir. Sanatını politik tiyatro aracılığıyla icra eden bu tiyatronun şu an Ankara'nın Bilkent semtinde bulunan Bilkent Center'da konumlanması politik

tiyatronun sokakla olan ilişkisinin sona erdiğinin ve bu doğrultuda var olan belleğin yıkıldığının da bir göstergesidir.

Varlığını seneler boyunca sokakta yeniden ve yeniden üreten Ankara Sanat Tiyatrosu'nun sokaktan kopuş hikâyesi onun kimliğini, sanatını, mekânını ve belleğini de yeniden üretmesine sebebiyet verir. Böylece çalışma, Ankara Sanat Tiyatrosu'nun geçirdiği mekânsal kopuşun arka planında kalan değişimleri mekân, politika ve bellek ekseninde açığa çıkarmayı hedefler. Aynı zamanda Ankara Sanat Tiyatrosu'nun kimliğini ve karakterini oluşturan ve icra ettiği sanatın en önemli ayaklarından biri olan politik tiyatronun sokak ve alışveriş merkezi arasında nasıl bir konuma yerleştiği üzerine tahlil yapabilme imkânı sunmayı da amaç edinir. Bahsi geçen amaçlar doğrultusunda yola çıkılarak söz konusu çalışma sahası olan Ankara Sanat Tiyatrosu'nun oyuncularını, idari kadrosunu, emekçilerini ve seyircileriyle yarı yapılandırılmış alan sorularıyla birlikte yüz yüze mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Bu mülakatların gerçekleştirilmesinin asıl amacı, tezin savunduğu temel savlarla bütünleşik olarak ilerleyen bir veri setini elde etmektir.

Mekân, yalnızca fiziksel olarak hayatımızı çevreleyen alan ve/ya alanlardan ibaret değildir. Her mekânın kendisine has bir aurası, hatırlanma biçimi ve toplumla bütünleşik bir şekilde yaşayış tarzı vardır. Dolayısıyla Lefebvre'in de değindiği üzere (2014), mekân toplumsaldır. Mekânın toplumsal oluşuyla birlikte, mekân yalnızca fiziksel olarak değil; ideolojik, politik ve sosyolojik bir bakış açısıyla incelenmeyi de hak eder. Mekân üretilirken içerisinde var olduğu toplumun karakterinden de izler taşır. Dolayısıyla mekânın üretim sürecinde mekân hem üretici hem de ürün olma özelliğine sahiptir. Mekânın politik olması da üretim süreciyle eş zamanlı ilerler. Mekân var olduğu toplumun karakterini yansıtırken aynı zamanda siyasetin araçsallaştırdığı bir yer haline gelerek belli başlı ideolojilerin ve kimliklerin de sahnesi haline gelir. Nitekim mekân, hem manipülatif hem de manipüle edilmeye açık bir mefhumdur. Bu çalışma da sokağın mekânsal olarak sahip olduğu özelliklerine ve bireylerin gündelik hayatlarında sokağı deneyimleme ve hatırlama tarzlarına odaklanır. Bunu yaparken mekân ve bellek ilişkisine sıklıkla başvurarak, bu iki mefhumun birbirlerine olan bağlılıklarını da sıklıkla vurgular.

Bellek, hatırlama eylemiyle iç içedir. Dolayısıyla zamanı kapsar. Geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir köprü işlevi gören hatırlama eylemi aynı zamanda geçmiş ve bugün arasındaki kopuşları gelecek zaman üzerinden şekillendirir. Bellek çalışmalarında hatırlama eylemi bireysel ve kolektif olarak incelenir. Hatırlarken zihnimizde canlanan anılar, hem kendi tecrübelerimiz hem de çevremizde var olan bireylerin varlıkları ve etkileriyle belleğimizde yer eder. Dolayısıyla bu haliyle bellek kişisel olmasının yanı sıra sosyal oluşuyla bireyin hatırlama pratiğinde ikircikli bir yapı sunar.

Mekân ve bellek mefhumlarının birbirleriyle iç içe olmaları da kaçınılmazdır. Hatırlama pratiğini kolaylaştıran ve bugünden düne bakarken zihinde kalan anıların canlanmasına aracı olan şey mekân(lar)dır. Hatırlanan mekânlar, anıların somut bir şekilde yaşatıcısı olurken silinen, yok olan ve artık yaşamayan mekânlar da bellek sayesinde kütleşerek bellek mekânı haline gelirler. Bellekte yer edinen anıların yaşandığı ancak günümüzde var olmayan ve/ya işlevini yitirip bambaşka bir görünüme kavuşan mekânlar, kolektif bellekte bellek mekânı haline gelerek semboller, nesnelere ve objelere aracılığıyla hatırlanmaya ve zihinlerde yaşatılmaya devam ederler.

Bu çalışmada da Ankara Sanat Tiyatrosu'nun 57 sene boyunca İhlamur Sokak'ta konumlanan mekânının kapanması ve tiyatronun Bilkent Center'a taşınmasıyla birlikte sahnenin işlevini yitirmesiyle birlikte, İhlamur Sokak'taki sahnenin bir bellek mekânı olarak kolektif bellekte yaşamaya devam ettiği ispatlanmaya çalışılacaktır. Keza aynı zamanda İhlamur Sokak'ın mekânsal olarak "sokak" olması itibarıyla, bireyler nezdinde farklı bir anlama ve yaşayış biçimine karşılık geldiği ve dolayısıyla sahnenin bellek mekânı olmasının en büyük taşıyıcılarından birinin sokak olduğu çalışmanın iddialarından birini oluşturur.

Sokak, kentin ana arterlerini birbirlerine bağlayan bir yol olmasının yanı sıra kent belleği ve kolektif bellek açısından da kritik bir role sahiptir. Mekân ve bellek ilişkisinin kent mekânında en çok görünür olduğu yer hiç şüphesiz sokaklardır. Sokakların gündelik hayat içerisinde çok fazla insan sirkülasyonuna sahip olması, birden çok amaca hizmet etmesi ve tüm bu hayat telaşesinin içerisinde bir şekilde bireylerin belleğinde yer

edinebiliyor olması sokağı kent özelinde farklı bir boyuta taşır. Dolayısıyla sokak, belirli imgeler, semboller ve nesnelere aracılığıyla kendi kültürünü yansıtmaya ve dinamizmini yine kendisinden alan bir mekân olması hasebiyle mekânsal olarak önemli bir yere sahiptir (Ross, J.I. vd., 2019: 527). Uzunluk olarak caddelerden kısa ve genişlik olarak da daha dar olması sokağı fiziksel olarak daha minimal ve spesifik bir hale büründürür. Bu durum sokağın bireyin belleğinde daha özel ve kompakt bir yere sahip olmasına sebebiyet verir. Gerek araç trafiğinden nispeten daha steril olması gerekse de yayaların hareket alanlarının caddeye kıyasla daha geniş olması sokağın bireyin belleğinde daha net bir görünümde konumlanmasına yardımcı olur.

Alışveriş merkezleri (AVM) de günümüzde farklı bir yerde konumlanırlar. AVM'ler günümüzde tüketim sahalarının olmazsa olmazlarıdır. 1990'lı yılların sonunda itibaren sayıları fazlasıyla artan bu yapılar bireylere tüketimi aşılar. Bünyelerinde farklı perakende zincirleri bulunur. Tüm bunların aynı yapı içerisinde var oluşu hem günlük ziyaretçi sirkülasyonunu artırır hem de gelen ziyaretçileri tüketime teşvik eder. Önceleri yalnızca alışverişi önceleyen bu yapılar, son zamanlarda kültür sanat faaliyetlerini de bünyelerine katarak gelen ziyaretçi sayısının artışı hedefler. Sinema, tiyatro, sanat atölyeleri bunlardan birkaçıdır.

Sokak, çeşitliliktir. Hem mekânsal hem de toplumsal olarak çeşitliliği bünyesinde barındırır. Sokak, uğrak yeridir. Kimi zaman soluklanma durağı kimi zaman ise flanörlük/flanözlük yapma alanıdır. Kalabalığı, sirkülasyonu ve sunduğu imkânlarıyla toplumun farklı kesimlerinin de karşılaşma zeminidir. AVM ise, daha çok bireyselliği ön planda tutan tüketim sahasıdır. İçerisinde konumlanan her mekân bireylere tüketimi aşılacak şekilde dizayn edilir. Çıkış noktası farklı mağazaları, perakendeleri ve yeme içme sektörünü bir araya getirmek iken yıllar içerisinde kültür sanat faaliyetleri de bu mekânların içerisine eklemlenir. Öncelik olarak sinemalar AVM ile bütünleşir ve sonraları AVM'ler tiyatrolar için de mekânsal olarak ev sahipliği yapmaya başlar.

AST'ın uzun seneler boyunca yalnızca bir mekânın içinde var olması orada bir tarihin oluşmasına sebebiyet verir. Dolayısıyla zaman içerisinde AST politik, eski ve özel bir

tiyatro olarak bilinmesinin yanı sıra İhlamur Sokak ve oradaki sahnesiyle de kolektif ve kent belleğinde yaşamaya devam eder. AST'ın varlığını, kimliğini ve ruhunu oluşturduğu bu sahne, içerisinde barındırdığı semboller, objeler ve nesnelere özdeşleşmesinin yanı sıra fiziksel özellikleriyle de kültleşir. AST'ın kuruluşundan bu güne kadar politik tiyatro yapması ve bu minvalde bir kimliğe sahip olması, bu ruhun mekâna yansımalarını da zorunlu kılar. Dolayısıyla kolektif bellekte AST, İhlamur Sokak ile politik kimliğiyle birlikte bütünleşik bir hale gelir. Sokağın kamusal bir mekân olarak kolektif hareket etmeye, örgütlenmeye ve dolayısıyla siyasal katılıma elverişli olması, AST'ın icra ettiği sanata ve sahip olduğu ideolojisine uygun bir mekân olmasına da olanak tanır.

AST'ın Bilkent Center'ın içinde konumlanan Bilkent Sahne'ye geçişi, tarihi için önemli bir dönemeçtir. Bahsi geçen bu mekânsal değişim birçok tartışmayı da beraberinde getirir. Alışveriş merkezi (AVM) gibi yapıların, AST'ın sahnesine taşıdığı oyunların ve kavgaların mekânsal olarak bir taşıyıcısı olamaması durumu AST ile AVM'nin birbirlerinden farklı iki yapı olarak değerlendirilmesine sebebiyet verir. AST'ın kuruluşundan bu yana ideolojik olarak sermayenin karşısında durarak emekçi sınıfın yanında yer alması ve bu şekilde tanınırlık kazanarak toplum nezdinde bir karşılık bulması tiyatroyu bu kimlikle özdeş hale getirir. Dolayısıyla bu şekilde bilinen bir tiyatronun kimliğine ters düşecek bir mekânda konumlanması her açıdan problemli görülür. Kimliğinin yanı sıra yeni sahnenin şehir merkezine uzaklığı ve bu uzaklığın beraberinde getirdiği seyirci profili değişimi de çalışma için önemli bir detaydır. Varlığını seyircileriyle daha güçlü ve anlamlı kılan AST'ın kemik seyirci kitlesinden kayıplar vermesi, tiyatronun kurumsal olarak zayıflayabilmesinin de önünü açar. Mekâna karşı kurulan bağın ve aidiyet hissinin bireyler üzerindeki etkileri de önemlidir. Mekânlar değişince kurulan bağlarda zayıflanma veyahut güçlenme görülmesi olasıdır. Keza AST'ın geçirdiği mekânsal değişimle birlikte de her iki sahneye karşı ayrı bir aidiyet bağı kurulduğu ve değişimin akabinde bu bağın kimi zaman güçlendiği kimi zaman zayıfladığı görülür.

Aradan dört yıl geçmesine rağmen AST'ın eski sahnesinin tabelası ile birlikte hâlâ İhlamur Sokak'ta yer alıyor olması, söz konusu sahnenin ve sokağın bellek mekânı

haline gelmesine daha çok katkı sağlar. Sahnenin bulunduğu binanın eski olmasına rağmen halen ayakta ve işlevsel oluşu, AST'ın mekânsal olarak varlığının kent belleğinde tamamen Bilkent Center ile özdeşleştirilmesine de engel olur. AST'ın kurumsal olarak oradan gitmesine rağmen tabelası aracılığıyla izinin ve gölgesinin hâlâ Ihlamur Sokak'ta var olması, gündelik hayatın içinde oradan geçen ve AST'ı bilen kişilerin belleklerinde hatıraların kolaylıkla canlanmasına da olanak tanır. Her ne kadar kapısı kilitli olsa da, yıllardır tiyatronun o sokaktaki varlığının bir sembolü olmuş olan tabelasının varlığı bile mekân ile bellek arasındaki etkileşimin gerçekleşmesine yardımcı olur. AST, dört senedir kurumsal olarak ve fiilen Bilkent Center'da Bilkent Sahne AST ismiyle varlığını sürdürse de, eski sahnesinin fiziken ayakta oluşu sebebiyle belleklerde mekânsal olarak Ihlamur Sokak ile anılmaya devam eder. Dolayısıyla kolektif bellek ve kent belleğinde AST, hem Ihlamur Sokak ile hem de Bilkent Center ile bağdaşık bir şekilde yer alır. Ancak her ne olursa olsun tarihe tanıklık etmesi ve dolayısıyla kent belleğinde önemli bir yere sahip olması sebebiyle Ihlamur Sokak'taki AST sahnesi her daim bellek mekânı olarak yaşamaya devam edecektir.

Tüm bu önermelerden yola çıkılarak bu araştırmada tiyatro mensupları ve seyirciler olmak üzere iki ayrı grup ile mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Araştırma, Ankara Sanat Tiyatrosu'nu ve dolayısıyla uzun yıllar orada sanatını icra etmiş oyuncularını, idari görevlerinde yer almış ve bünyesinde aktif olarak çalışmış kişileri ve Ankara Sanat Tiyatrosu'na belirli sıklıkla oyun izlemeye gitmiş seyircilerini kapsar.

Tiyatro mensubu olan kişilerin bir kısmı 1990'lı yıllardan beri orada olan tiyatro sanatçıları iken bir kısmı da 2009 senesinden itibaren aktif olarak AST'ta yer alan tiyatro sanatçılarından oluşmaktadır. Tiyatro mensubu görüşmecilerin uzun seneler boyunca Ihlamur Sokak'taki mekânı ve yaklaşık 4 senedir de Bilkent Center'daki mekânı deneyimlemiş olmaları çalışma için büyük bir önem taşır. Görüşmecilerin belleğinde eski mekânın nasıl konumlandığını ve o mekâna ve sokağa dair görüşlerini bugünden geçmişe dönük bir şekilde belirtmiş olmaları çalışma kapsamında mekânlar arasında karşılaştırma yapılabilmesine olanak sağlamıştır.

Seyirciler ise yalnızca AST'm eski sahnesini deneyimleyenler, yalnızca Bilkent Center'daki sahneyi deneyimleyenler ve her iki sahneyi deneyimlerden oluşur. Keza tiyatro mensuplarında olduğu gibi seyircilerden de mekânlar arası geçişin değerlendirilmesinin yapılması, hafızalarındaki Ihlamur Sokak'm ve oradaki sahnenin yerinin betimlenmesi ve alışveriş merkezi ve sokak arasında bir kıyas yapılması istenmiştir.

Yapılan bu mülakatlarla birlikte yukarıda bahsi geçen problemlerin iç yüzü aydınlatılmaya ve aynı zamanda mekânsal değişimin doğurduğu yeni belleğin varlığı da sorgulanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın nihayetinde ulaşmaya çalıştığı AST'm eski sahnesinin ve Ihlamur Sokak'm bir bellek mekânı olduğu ve politik tiyatronun kimliğini sokakta ürettiği tezi, görüşmecilerin cevapları doğrultusunda tartışılıp ispatlanacaktır.

Buradan hareketle, tezin ilk bölümünde mekân ve bellek mefhumlarının kuramsal olarak bir incelemesi yapılacak ve sonrasında her iki kavramın birbirleriyle olan ilişkisi yine kuramsal olarak incelenecektir. Çalışmanın ilk bölümünde mekân ve belleğin birbirleriyle ilişkisinin açıklanmasının sebebi, tezin pratikte ulaşmak istediği sonucu teoride de kuvvetlendirmektir.

Bu bağlamda, tezin ikinci bölümünde mekânsal olarak sokak ve sokağı hatırlama biçimleri ele alınacaktır. Bu bölümde gündelik hayatımızda sıklıkla deneyimlediğimiz mekân olan sokağın sahip olduğu çeşitlilikleri ve özellikleri ortaya çıkararak sıradan bir mekân olmadığını ispatlanacaktır. Buradan hareketle, çalışmanın odağına aldığı Ankara Sanat Tiyatrosu'nun (AST) icra ettiği politik tiyatronun mekân ve sokak ile olan ilişkisi incelenecektir. Politik tiyatro ve AST'm tarihsel gelişimi verilerek, AST'm geçirdiği mekânsal değişim ışığında sanatın mekânlar arasındaki konumu da irdelenecektir.

Çalışmanın son bölümünü ise saha deneyimleri oluşturacaktır. AST mensupları ve seyircileriyle yapılan mülakatlar, mekân ve bellek mefhumlarıyla birlikte incelenecek olup, mekânlar arası bir kıyasa gidilecektir. Bu kıyas, mekânların yalnızca fiziksel özellikleri üzerinden değil; aynı zamanda bireyler üzerinde yarattıkları etki, sahip

oldukları tarih, hatıralar, özlemler ve yaşanmışlıklar üzerinden de yapılacaktır. Böylelikle her iki mekânın görüşmeciler üzerinde nasıl ve ne şekillerde etkileri olduğu incelenecek ve çalışmanın ortaya koymayı hedeflediği “İhlamur Sokak’ın ve AST’ın eski sahnelerinin bir bellek mekânı olduğu ve politik tiyatrunun kimliğinin sokakta üretildiği” tezi ispatlanmaya çalışılacaktır.

1. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ

1.1. YÖNTEM

Bu çalışma, teoride ele alacağı mekân-politika ve mekân-bellek ilişkisini pratikte Ankara Sanat Tiyatrosu (AST) üzerinden somutlaştırmayı hedefler. AST, mekânsal olarak sahip olduğu tarihi geçmiş, Türkiye siyasal hayatının en kritik dönemlerine yaptığı tanıklık ve bu minvalde ürettiği kimliği ile birlikte; mekân, politika ve bellek üçgeninde sorgulanmayı ve üzerinde düşünülmeyi hak eden bir tiyatro statüsüne yükselir.

Çalışma, yalnızca AST'nin tarihi geçmişine odaklanmaz; bu çalışmanın esas odak noktasının mekân ve sokak olması sebebiyle AST, farklı perspektifler ve ilgi çekmeyi mümkün kılacak tartışmalar etrafında incelenecektir. Bu sebepten ötürü AST'nin mekânsal olarak deneyimlenme biçimleri, sıklığı ve nitelikleri çalışmanın gidişatı için altın değerindedir. Dolayısıyla çalışmanın sonucunda varılmayı öngörülen sonuçların ve çalışmanın ortaya attığı tezin ispat edilebilirliğini kolaylaştırmak amacıyla bu tezde yüz yüze derinlemesine mülakat yapılması yönünde bir yol izlendi.

Bu tezin yazarı ve çalışmanın araştırmacısı olarak Türk tiyatro tarihine varlığı ile ışık tutmuş ve mihenk taşı olmuş bir tiyatronun oyuncularını ve seyircileriyle konuşmak çalışma ve şahsım adına önemli bir kazanımdır. Mekânın deneyimlenme biçimlerinin, bireyler üzerinde yarattığı aidiyet hissinin ve bellekte yer edindiği hallerinin çeşitlilik göstermesi sebebiyle, bu çalışma için yalnızca AST mensupları ile görüşme yapmakla yetinilmedi. Seneler boyu AST'nin bugünün kolektif hafızasında AST olarak bilinmesine sebebiyet vermiş seyirciler de bu çalışma için önemli bir gruba karşılık geldi. Dolayısıyla çalışmanın örneklemini oluşturacak görüşmeciler, Ankara Sanat Tiyatrosu'nun sanatçıları ve topluluk mensubu çalışanları ve seyircileri olmak üzere iki farklı grup arasından belirlendi.

Bu çalışma için, Mart 2024 tarihinden itibaren, tiyatro mensubu 5 kişi ve Ankara Sanat Tiyatrosu'nun seyircisi olan 5 kişi olmak üzere toplam 10 kişiyle görüştim. Katılımcıların tamamı 1954-1999 yılları arasında doğmuş olan kadın ve erkeklerden oluştu. Dolayısıyla katılımcıların yaş aralığı 25-70 yaş aralığına tekabül etti. Çalışma için böyle bir yaş skalasının uygun görülmesinin pek çok sebebi vardı. Öncelikle oyuncular ve seyirciler arasında yaş farkı olabilirdi, bu detay göz önünde bulunduruldu. Bir diğer sebep ise Ankara Sanat Tiyatrosu'nun 1963 senesinden bu yana aktif bir şekilde tiyatro yapmış ve her daim var olabilmiş bir tiyatro olmasıydı. 61 senelik bir tiyatronun şimdiki oyuncuları arasında genç ve orta yaşlı oyuncular bulunacağı ön görülerek bu yaş aralığı belirlendi. Benzer şekilde hem genç hem de orta yaşlı seyircilerle yapılacak olan mülakatlarda, mekânlara karşı bakışın kuşaklar üzerinden karşılaştırmasının yapılması çalışma için önemli bir noktaydı. Dolayısıyla tüm bu sebeplerden ötürü kişi sayısı paralel olarak bahsi geçen yaş skalası bu çalışma için uygun görüldü.

Katılımcıların iki ayrı gruptan oluşmaları, görüşmeler sonucunda elde edilen çıktı ve verilerin ayrı şekillerde değerlendirilmesine sebebiyet verdi. Yapılan deşifrelerin çalışmanın kapsamını oluşturan farklı başlıklar altında değerlendirilmesi kaçınılmazdı ve tüm bu etkenlerden yola çıkarak görüşmecilerden elde edilen bulgular anlamsal tematik analiz yöntemiyle değerlendirildi. Anlamsal tematik analizde, araştırmacı katılımcıların söyledikleri ışığında bir olay örüntüsü takip eder ve bu şekilde bir anlatım yoluna gitmeyi tercih eder. Dolayısıyla elde edilen bulgular ışığında temalar yüzeysel anlamlar içerisinde tanımlanır (Çarıkçı vd., 2024: 130).

Tematik analiz, bireylerin deneyimleri ve hatıraları üzerinden şekillenen ve belli başlı birtakım bağlamlar aracılığıyla işlevsel hale gelen araştırma soruları ile çalışır (Çarıkçı vd., 2024: 131). Bu çalışmanın mülakat soruları da sokak ve alışveriş merkezi olarak iki farklı mekân üzerinden şekillenerek, her iki mekânın AST özelinde deneyimlenme tarzlarına ve kolektif bellekteki hallerine odaklanır. Bahsi geçen bu mekânları oluşturan sorular, mekân ve bellek mefhumlarını ön planda tutup farklı temaları içerecek şekillerde dizayn edilmiştir. Tiyatro mensuplarına sorulan 14 soru ve seyircilere sorulan 12 soru olmak üzere toplam 26 soru ve bu soruların cevapları üzerinden bir tematik

analiz yapılmıştır. Bu analizin yapılmasını elzem kılan bir diğer önemli husus ise, her iki mekânın ayrı ayrı değerlendirilmesinin yanı sıra ikisi arasında bir karşılaştırma yapılmasının istenmesi idi. Bu karşılaştırmanın farklı parametreler üzerinden yapılması da farklı temaların ortaya çıkmasına sebebiyet vermiş ve dolayısıyla katılımcıların verdikleri cevaplar anlamsal tematik analiz ile değerlendirilmiştir.

1.2. SAHA DENEYİMİ

Katılımcılara mülakat sorularını yöneltmeye başlamadan önce kendilerine belli başlı opsiyonlar sunabilmek adına açıklamalarda bulundum. İstedikleri takdirde tezde isimlerini açıkça belirtmek yerine anonim olarak kullanabileceğimi belirttim. Görüşme yapılan 10 kişiden yalnızca Ankara Sanat Tiyatrosu mensubu olan biri ad ve soyadının açıkça kullanılmasını istemediğini söyledi. Keza aynı şekilde görüşme başlamadan önce katılımcılara izinleri doğrultusunda ses kaydı alacağımı belirttim. Görüşmecilerin hiçbiri ses kaydı alınmasında bir mahsur görmedi. Fakat kimi görüşmelerde sohbet esnasında yer yer ses kaydının durdurulması istendi ve bu istek yerine getirildi. Keza aynı şekilde görüşmecilerin çalışmaya dâhil edilmesini istemediği bazı bölümler de dışarıda bırakıldı. Görüşmecilerin her biriyle olan görüşmeler ortalama 1 ila 1 buçuk saat aralığında sürdü. Bazı görüşmelerde yer yer ara verildi bazılarında ise hiç duraksama olmadan devam edildi.

Tiyatro mensuplarıyla olan görüşmelere ilk olarak, ortak tanıdıklarımızın aracı olması vesilesiyle, Ankara Sanat Tiyatrosu'nda uzun yıllar oynamış ve hâlâ da aktif bir şekilde oynamaya devam eden Mehmet Ulusoy ile başladım. Kendisi de böyle bir çalışma yapılmasından memnuniyet duyacaklarını söyleyerek Ankara Sanat Tiyatrosu'nun diğer oyuncularıyla, idari kadrosuyla ve çalışanlarıyla görüşmemin mümkün olabileceğini belirtti. Mehmet Ulusoy aracılığıyla diğer oyuncularla ve idarecilerle görüşme fırsatı yakaladım. Sırasıyla Yıldırım Şimşek, Mahir İpek, Hakan Güven, Ankara Sanat Tiyatrosu mensubu bir kişi ve tekrar Mehmet Ulusoy ile görüştim. Bu görüşmeler Ankara Sanat Tiyatrosu'nun Bilkent Center'da bulunan sahnesinde ve farklı zamanlarda gerçekleşti.

Mehmet Ulusoy'un yanı sıra Yıldırım Şimşek de uzun seneler boyunca Ankara Sanat Tiyatrosu'nda oynamış ve hâlâ da aktif bir şekilde oynayan bir oyuncuydu. Mahir İpek ve Hakan Güven ise 2009 yılında yönetim bayrağını Rutkay Aziz'den devralan ve dolayısıyla şu an Ankara Sanat Tiyatrosu'nun yönetiminde yer alan isimlerdi. Mahir İpek'in Ankara Sanat Tiyatrosu'nda oyuncu olmasının yanı sıra tiyatronun idari kadrosunda bulunuyor olması sebebiyle, kendisiyle yapılan görüşmede tiyatronun mekân ve bellek üzerinden dönüşüm sürecinin yanı sıra idari ve teknik konularda da uzun uzadıya konuşma fırsatı yakaladım. Benzer şekilde tiyatrodaki oyuncu olmasının yanı sıra sanat yönetmenliği yapan ve topluluğun yönetiminde yer alan Hakan Güven ile de hem mekânlar üzerinden bir değerlendirme yapabilme fırsatı buldum hem de Ankara Sanat Tiyatrosu'nun geçirdiği bu radikal mekânsal değişimin arka planına dair bilinmeyenleri öğrenme şansına eriştim.

Seyircilerle olan görüşmeler de tiyatro mensuplarıyla yapılan görüşmelerle eş zamanlı olarak gerçekleştirildi. Çalışma kapsamında mülakat yapılan seyirciler yalnızca İhlamur Sokak'taki sahneyi, yalnızca Bilkent Center'daki sahneyi ve her iki mekânı da deneyimlemiş kişilerden oluştu. Bu şekilde belirlenmesinin asıl amacı mekânsal olarak hem sokağa hem de alışveriş merkezine dair farklı perspektiflerden görüşlere başvurarak çalışmanın savunucusu olduğu tezin alt zeminini güçlendirmektir. Seyircilerle yapılan görüşmelere ilk olarak Pınar ile başladım. Sonrasında sırasıyla Şevra, Ahu, Gülin ve Nizam ile farklı zamanlarda ve mekânlarda görüştim. Her biriyle görüşmeler ortalama 1 ila 1 buçuk saat aralığında sürdü.

Görüşme soruları, yarı yapılandırılmış alan soruları olarak belirlendi. Ancak mülakatlar kimi zaman soruların sırasıyla ilerledi kimi zaman ise sohbetin akışına göre soruların sırası değişti. Öyle ki bazı noktalarda laf lafı açtı ve bazı soruların cevabı katılımcılar tarafından doğrudan ve/ya dolaylı olarak verilmiş oldu. Yarı yapılandırılmış alan sorularını Ankara Sanat Tiyatrosu'nu odağa alacak şekilde sokak ve alışveriş merkezi tandanslı sorular olarak belirledim. Dolayısıyla ilk yarısını İhlamur Sokak, diğer yarısını da alışveriş merkezi odaklı sorulara ayırdım.

Ankara Sanat Tiyatrosu'nun 1963-2020 seneleri arasında 57 sene boyunca aynı mekânda konumlanması çalışmanın amacı için oldukça kritiktir. Hem kentin kültürel belleğinde hem de bireysel ve kolektif bellekte önemli bir yere sahip olan bu sahnenin, geçmiş yıllarda görüşmecilerde hissettirdiği duygular ve görüşmecilerin hatırlarında kalan anılar çalışma için oldukça değerli anekdotların ortaya çıkmasına sebebiyet verdi. Keza aynı zamanda sahnenin 57 sene boyunca bir sokak mekânında konumlanması mekânsal olarak sokağın seneler içerisinde geçirdiği değişim ve dönüşümün çıktılarını elde etmeme vesile oldu. Sokağın katılımcılar üzerindeki etkisinin ne kadar olduğu da benim için önemli bir detaydı. Tahayyüllerindeki İhlamur Sokak tasviri onlar için sıradan bir mekân mıydı, Ankara Sanat Tiyatrosu'nun sahnesiyle özdeşleşen ve bu şekilde hatırlarında kalan bir mekân mıydı, yoksa gündelik hayatlarının içinde mütemadiyen uğrak yeri olabilecek statüde bir mekân mıydı? Bu soruların cevaplarını öğrenebilmek, çalışmanın ortaya attığı tezin işlevselliği için oldukça önemliydi. Dolayısıyla yarı yapılandırılmış alan sorularının ilk yarısının çerçevesini sokak ve sokağın belleğine dair sorular oluşturdu.

Çalışmanın bir diğer mekânı olan alışveriş merkezine dair sorular da yarı yapılandırılmış alan sorularının ikinci yarısını oluşturdu. Neoliberal tüketim dalgasıyla birlikte özellikle 90'lı yıllardan itibaren Türkiye'yi de etkisi altına alan alışveriş merkezleri, şu an Ankara dâhil olmak üzere pek çok şehirde bulunmaktadır. Bu tarz mekânların sokağa nazaran güvenli olmaları, her türden mağazayı bir araya getirmesiyle aktif bir tüketim sahasına karşılık gelmeleri, otopark sorununun olmaması ve son zamanlarda yelpazesini genişleterek bünyelerine kültür-sanat faaliyetlerini de dâhil etmeleri alışveriş merkezlerini incelemeyi haiz mekânlar haline getirmiştir. Keza kentin merkezinde konumlanan ve önceleri kentin çehresinde önemli bir yere sahip olan kimi cadde ve sokaklar, alışveriş merkezleri karşısında yenilgiye uğramıştır. Öyle ki önceleri kentin göz bebeği olan sokaklar şimdilerde yalnızca nostalji nesnesi haline gelen mekânlar olarak varlıklarını sürdürür olmuşlardır.

Her iki görüşme grubuna da ilk olarak kendilerini tanıtmalarını ve Ankara Sanat Tiyatrosu'yla yollarının ne zaman ve nasıl kesiştiğini betimlemelerini istedim. Bu soru her iki grubun da tiyatro ile olan bağlarının ne kadar güçlü olduğunu görebilmek ve bu

doğrultuda mekânları deneyimleme geçmişlerini analiz edebilmek için önem teşkil ediyordu. Görüşme yapılan oyuncuların ve çalışanların geneli uzun seneler boyunca Ankara Sanat Tiyatrosu'nda bulunmuş ve her iki mekânı da deneyimlemiş kişilerdi. Seyirci grubunda ise kimisi hem sokak hem de alışveriş merkezindeki sahneyi deneyimlemiş, kimisi sokaktan alışveriş merkezine taşınma sürecinden sonra yeni sahneye gitmemiş, kimisi de Ankara Sanat Tiyatrosu ile alışveriş merkezindeki sahne aracılığıyla tanışmış kişilerdi.

Ardından yine her iki gruba da Ihlamur Sokak'ın ve orada konumlanan AST sahnesinin hafızalarındaki yerinin nasıl olduğunu sordum. Bu soru da çalışmanın amacı ve çıktıları açısından oldukça önemli bir soruydu. Katılımcıların belleklerinde o sokağı ve oradaki sahneyi nasıl tahayyül ettiklerini öğrenmek, mekânsal açıdan geçmiş ile bugün arasında bir kıyas yapabilmek için elzemdi. Akabinde sokağın değişim ve dönüşümü üzerine bir soru yönelttim. Uzun seneler boyunca sürekli olarak o sokağa giden ve sokağın her halini deneyimleyen bir grubun sokağın ritmine ve ruhuna dair gözlemleri çalışma için altın değerindeydi.

Ihlamur Sokak ve oradaki Ankara Sanat Tiyatrosu sahnesi hakkındaki soruları tamamladıktan sonra tiyatro mensuplarına tiyatronun radikal bir şekilde gerçekleşen mekânsal değişimi hakkında sorular sordum. Bu sürecin nasıl ortaya çıktığını ve basına yansıyan tarafı dışında bilinmeyen herhangi bir sebep olup olmadığını öğrenmeye çalıştım. Özellikle tiyatronun idari kadrosunda yer alan Mahir İpek ve Hakan Güven bu konuda uzun ve tatmin edici cevaplar vererek bu mekânsal değişimin perde arkasıyla ilgili çıktıları benimle paylaştılar. Ardından tiyatro mensuplarına yaşanan mekânsal değişimin onlara nasıl hissettirdiğini, yeni mekâna uyum sağlayıp sağlayamadıklarını ve “ev”de hissedememe gibi sorunsalları yaşayıp yaşamadıklarını sordum. Yaşanan mekânsal değişimden sonra sokakla bütünleşmiş bir tiyatronun sahip olduğu politik kimlikten taviz verilip verilmediğini anlamak adına bu tarz soruları yöneltmeyi tercih ettim. Keza mekânsal değişimle birlikte yaşanan semt değişikliği de pek çok açıdan üzerinde düşünülmesi gereken ve incelemeyi haiz bir detaydı.

Yeni sahnenin içerisinde yer aldığı Bilkent Center, adını aynı isimli üniversiteden alan ve sonradan konut ve iş yerlerinin artmasıyla birlikte gelişim gösteren Bilkent'te konumlanır. Büyük bölümü 1998 yılında inşa edilen Bilkent Center, şehir merkezine 15 km uzaklıkta yer alır. Çevresinde yüksek gelirli konut yerleşiminin yanı sıra Bilkent Üniversitesi'nin yerleşkesi de bulunur (Erkip, 2005: 96). Kentin aksları her ne kadar gündün güne gelişim gösterse de, Bilkent bölgesine toplu taşımalar vasıtasıyla ulaşım sağlayabilmek Kızılay'a kıyasla halen güçtür. Kızılay'ın toplu taşıma ağının merkezi olması, orayı uğrak bir yer haline getirir. Böylelikle kentin farklı bölgelerinden Kızılay'a gelebilmek daha kolaydır. Bilkent ise toplu taşıma konusunda Kızılay ile kıyaslandığında daha farklı bir konumda yer alır. Hem çevre mahalleler hem de kendi özelinde konutların üst sınıflara ait olması orayı Kızılay gibi toplu taşımayla alelade geçilebilecek bir yer olmaktan çıkarır. Nitekim Bilkent, toplu taşımayla keyfi bir şekilde gidilmekten ziyade hususi olarak gidilmesi bir yer olarak konumlanır. Dolayısıyla AST'm kemikleşmiş seyirci kitlesi bu mesafeden dolayı tiyatroya gidip oyun izleme sıklıklarını azaltmış olabilirdi. Bu doğrultuda Kızılay'da tiyatronun müdavimi olan seyircilerin yerini Bilkent'te yaşayan ve/ya oturdukları semte yakınlığı sebebiyle sürekli olarak sahneye gelen seyirciler almış olabilirdi. Tüm bu ihtimaller göz önünde bulundurularak görüşme yapılan tiyatro mensuplarına seyirci profilinde eskiye kıyasla gözle görünür bir değişim olup olmadığını sordum. Görüşme yapılan kişilerden bu soruya dair net ve bütünlüklü bir yanıt alamadım. Kimisi seyirci profilinde keskin bir değişim olmadığını iddia ederken, kimisi de seyirci kitlesinin uzaklık sebebiyle değiştiğini, özellikle eski ve müdavim diyebileceğimiz seyircilerden semt değişikliği konusunda olumsuz geri dönütler aldıklarını bildirdi.

Keza bu doğrultuda görüşme yapılan seyircilere de mekânsal olarak sokak ve alışveriş merkezine dair karşılaştırma yapabilecekleri ve bu semt değişikliği hakkında neler düşündükleri hakkında sorular yönelttim. Bu çalışma kapsamında görüşme yapılan seyircilerin çoğunluğu alışveriş merkezi yerine sokakta konumlanan bir tiyatronun ruhunun daha dinamik ve özgün olduğunu iddia etti. Söz konusu semt değişikliği de özellikle kendisine ait bir ulaşım aracı olmayan seyirciler tarafından sıklıkla eleştirildi. Bilkent'e her ne kadar toplu taşımayla ulaşım mümkün olsa da, günün her saati bunun mümkün olmadığı ve Kızılay'a ulaşımına kıyasla güç olduğunu belirttiler.

Yaşanan bu mekânsal değişimden sonra bu sefer her iki gruba birbirleriyle olan ilişkilerinin ne yönde seyrettiği hakkında sorular sordum. İkinci bölümde de sıklıkla tartışıldığı üzere, sokak mekânsal olarak hem karşılaştırma hem de kaynaştırma işlevi görmekteydi. Dolayısıyla bu konunun üzerine gidebilmek için hem tiyatro mensuplarına hem de seyircilere sokaktan alışveriş merkezine geçildikten sonra eski ve yeni mekânlardaki deneyim ışığında sanatçı-izleyici ilişkisinin niteliğinde bir değişim ya da fark olup olmadığını sordum. Oyuncuların çoğundan aldığım yanıt herhangi bir değişimin olmadığı yönündeydi. Hatta bu soru üzerine Mahir İpek, sahnenin Bilkent Center'ın en alt katında konumlanmasından dolayı tam olarak alışveriş merkezinde olmadığını, dışarı çıktıkları an hayata karıştıklarını belirtti. Ancak seyircilerin neredeyse tamamından gelen yanıt, mekânsal değişimle birlikte seyirciler ve oyuncular arasında bir uzaklaşma meydana geldiği yönündeydi. Önceden oyun öncesi veyahut oyun aralarında sokağın çevresinde ya da direkt olarak kapı önünde sıklıkla oyuncularla sohbet ettiklerini ve dolayısıyla sokağın bir kaynaştırma işlevi gördüğünü belirten seyirciler, yeni mekânda böyle bir şeye denk gelmediklerini ve dolayısıyla eski samimi ortamdan bir miktar uzaklaşıldığını belirttiler.

Tüm bu saha deneyiminden elde ettiğim bulguları, tezin kuramsal çerçevesine ve yöntemine uygun bir şekilde çalışmanın son bölümünde tartışacağım. Genel olarak mülakat sorularına verilen yanıtlar üzerinden şekillenen ve farklı temalar altında incelenecek olan son bölüm, tezin teoride aktardığı *bellek mekânı* iddiasını, pratikte Ankara Sanat Tiyatrosu ve Ihlamur Sokak üzerinden somutlaştırmaya ve ispatlamaya çalışacaktır.

2. BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. MEKÂN KAVRAMI ve MEKÂNIN ÜRETİMİ

Mekân, sözlük anlamıyla “bulunulan yer, ev ve uzay” kavramlarına karşılık gelir (TDK: 2024). Ancak mekân, her ne kadar fiziki, somut, maddi ve yerli yerinde duran bir yapı olarak zihinlerde canlansa da tek bir anlam kalıbına sığamayacak kadar çeşitli varyasyonlara sahip ve dolayısıyla soyut bazı karakteristikleri de içerisinde barındıran bir kavram setinden oluşur. Mekân; sosyolojik, ekonomik, politik ve ideolojik açılardan da değerlendirilerek çeşitliliği artırılır ve bu şekilde toplumsal bağlamıyla birlikte daha çok sorgulanır bir mefhum haline gelir.

Mekân, siyasal düşüncenin önemli tartışma konularından biridir. Mekânın kavramsal olarak bugünkü hâline gelişinin temelleri de felsefi bir geçmişe dayanır. Keza bu konuya eğilen düşünürlerin çeşitliliğinden de bu durum anlaşılabilir. İlk olarak Aristoteles’çi geleneğe göre mekân mefhumu, *topos* (yer) olarak adlandırılır. Mekân, hissedilebilen olguların isimlendirilmesi ve sınıflandırılmasını sağlayan bir araç olarak görülür. Bu durumda nesne olma konumunu yitiren mekânın mutlaklığından da söz edilemez. Bu geleneği sonlandıran René Descartes olmuştur. Descartes’ın felsefesinde *Kartezyen* düşünce olarak ifade ettiği duyular (zihin) ve beden (*res cogitans* ve *res extensa*) arasında bir ayırım yapar. Beden, mekânda yer kaplamaktadır. Dolayısıyla mekân ile beden arasında bir özdeşlik vardır. (Bozdoğan ve Benek, 2021: 183). Bu sayede mekân mutlak olanın alanına girer, özne karşısında nesne olur (Lefebvre, 2014: 33). Descartes’tan sonra ise mekân tanımlamaları Hegel’in felsefesinde mantıksal-epistemolojik soyutluğa; Kant’ta özne bilincinin *a priori*’sine yani içsel ve ideal olanın mutlaklığına; Öklidçi geometride ise koordinatlar ve çizgilerden oluşan boş bir alana karşılık gelir (Arslan Avar, 2009: 7).

Mekânsal olarak süregelmiş olan bu kavramsallaştırmalar mekân felsefesinin özünü oluşturur. Günümüz literatürüne yön veren mekân tartışmaları ise özellikle modern dönemde farklı bir yöne evrilir. Ulus devletlerin kurulmasından ve iki savaş arası

dönemden sonra, sosyal bilimler literatüründe makro konuların yanı sıra mikro konulara da ilgi artar. Mekân çalışmaları bunlardan biridir. Önceleri pejoratif bir bakış açısıyla görmezden gelinen mekân ve mekânın üretimi konusu artık özellikle neo-Marksist düşünürler tarafından tarihsel materyalizme ek olarak incelenmeye başlanır. Keza, 1960'lı yılların ortalarında bilimin başlıca ilgi odağının artık zaman ve tarihsellik olmadığı, aynı zamanda mekânın da spesifik olarak bilimin bir konusu olabileceği kabulü göze çarpar (Lefebvre, 2022: 47). Dolayısıyla Marksist felsefede yarım bırakılan veyahut görmezden gelinen mekân mefhumu, neo-Marksist düşünürler tarafından Marx'ın üretim ilişkilerine dair teorilerine mekân da dâhil edilerek bu eksik tamamlanmaya çalışılır.

Özellikle 1960'lı yılların sonu 1970'lerin başında mekân çalışmaları ve tartışmaları daha fazla görünür hale gelir ve milenyuma doğru hız kazanır. Mekân tanımlamaları ekoller ve ele alınış biçimlerine göre çeşitlilik gösterir. Literatüre mekân kavramsallaştırmalarıyla katkı yapan en önemli isimlerden biri Henri Lefebvre'dir. Lefebvre, mekân kavramsallaştırmalarını ve mekânın üretim sürecini neo-Marksist bir pencereden yorumlar ve dolayısıyla mekânın toplumsallığına vurgu yaparak açıklar:

“Mekân nedir? Ne “yaşantı”nın –bir tablonun çerçevesiyle karşılaştırılabilen- basit bir “çerçevesi”sidir, ne de sadece içine konulan şeyi neredeyse ilgisizce kabul etmek zorunda olan bir biçim ya da kapsayıcıdır. Mekân, toplumsal bir morfolojidir.” (Lefebvre, 2014: 118)

Buradan hareketle Lefebvre'ci düşüncede mekân toplumdan, toplum ise mekândan ayrı düşünülemez. Dolayısıyla mekân yalnızca boş bir alan olarak düşünüldüğünde eksik kalır. Mekân, ilişkiler bütünüdür (Arslan Avar, 2009: 8). Lefebvre'e göre (2014: 24), mekân sürekli devinim halindedir, sabit kalamaz; mekân hem ürün hem de üreticidir. Mekânın toplumsallığı da üretim ve insan ilişkilerinin varlığından kaynaklanır. Böylelikle, mekân incelemesi yapılırken mekânı yalnızca nesnel bütününden ibaret görmek bir yanılsamadan ibaret kalır ve mekân mefhumu özne(ler) ile bütünleşir.

Bir diğer mekân kuramcısı olan Edward Soja ise (2019: 111), mekânın kendisinin her ne kadar fiziksel, beşeri ve somut olarak tekil bir varlığı olsa da, mekânın örgütlenmesinin

toplumsal bir ayağı olduğunu ve dolayısıyla mekânın toplumsal bir dönüşümün ve deneyimin çıktısı olduğunu belirtir. Bu noktada Lefebvre ile hemfikirdir.¹

Mekânın toplumsal oluşu argümanı, başta Lefebvre olmak üzere sonrasında onu takip eden mekân kuramcılarının da bir ön kabulü olarak göze çarpar. Lefebvre, mekânsal üretim ilişkilerini teorik olarak Marksist geleneğin toplumsal üretim ilişkileri bağlamına hasrederek gerçekleştirir. Marx, üretilmiş olan metaların salt kendilerinden öte yine onlar aracılığıyla üretildikleri toplumsal ilişkilerin özüne inilebileceğini göstermişti. Lefebvre de bunu mekânın içerisinde var olan ve kendisinin de “şey” olarak bahsini geçirdiği nesnelere değil, yalnızca mekânın üretimine odaklanarak yapar (Arslan Avar, 2009: 8).

Lefebvre, mekânın kapitalizm koşullarındaki üretim şekliyle ilgilenir (Urry, 1999: 43). Ona göre mekân, içerisinde pek çok yaratımı ve olayı kapsayan geniş bir alandır. Üretim süreçleri ve toplumsal üretim de bu “alandan” ve dolayısıyla üretilmiş olan bir toplumsal mekânda gerçekleşir (Lefebvre, 2014: 24). Mekânın üretimine ve üretim sürecine dair çizdiği bu teorik çerçeveyi, pratikte yine kendisinin yarattığı mekân dönemselleştirmesini kapsayan bir izlek ve literatüre kazandırdığı “mekânsal üçlü” diyalektiği ile somutlaştırmaya çalışır.²

Lefebvre’in mekân dönemselleştirmesi esas olarak beş ayrı mekânı kapsayacak şekilde düzenlenmiştir. Bu mekânlar ve var oldukları dönemler; kendilerine has ideolojik yapıları, yönetim şekilleri ve çevre koşulları ile birlikte farklı tarzda mekânların üretilmesine sebebiyet verir. Bunlar sırasıyla; *mutlak mekân*, *kutsal mekân*, *tarihsel mekân*, *soyut mekân*, *çelişkili mekân* ve *diferansiyel mekândır* (Ghulyan, 2017: 4). Bu mekânlar, tarihsel bir çizgide ilerleyen ve döneminin farklılıklarına göre şekillenen mekânlardır.

¹ Soja, toplumsal, tarihsel, iktisadi gibi sıfatların arka planında insanın ve dolayısıyla insan edimlerinin var olduğunu vurgular. Bu görüşüyle birlikte mekânın insan ilişkilerine bağlı olarak kaçınılmaz bir şekilde politik ve ideolojik bir tarafı olduğunu da öne sürer (2019: 112).

² Lefebvre’in mekân dönemselleştirmesi ve mekânsal üçlü diyalektiği onun yarattığı mekân felsefesinin özünü oluşturur. İçerik olarak burada bahsi geçen kısmın daha detaylı okuması için bkz. (Lefebvre, 2014; Ghulyan, 2017)

Mutlak mekân, toplumsal tarihin başladığı mekândır ve doğaya dayanır. Dolayısıyla mutlak mekânda her şey en yalın haliyle var olur. *Kutsal mekân*, feodalizmin başladığı yıllara denk düşer. Doğal yani el değilmemiş olan mekân dini açıdan kutsal sayılırken, bir yandan da kentlerin siyasi merkez haline gelmeleri kutsal mekânda ikilik yaratır. Ruhban sınıfının hem dini hem de siyasi olarak güçlenmeleri, kutsal mekânların da bu doğrultuda şekillenmelerine sebebiyet verir. *Tarihsel mekân*, siyasi devletlerin ve imparatorlukların sahnesidir ve antik veya klasik üretim tarzı görülür. *Soyut mekân*, savaşın ve şiddetin bir ürünüdür. Bu sebeple siyasal ve kurumsaldır. Erken kapitalizmin nüvelerine soyut mekânda rastlanır. *Çelişkili mekânda* kapitalist toplumsal ilişkiler ve üretim şekilleri görülür ve dolayısıyla mekân da artık bir meta olarak değerlendirilir. *Diferansiyel mekân* ise komünizme ve onun toplumsal, siyasal ve ekonomik karşılıklarına denk düşer (Ghulyan, 2017: 5-21).

Yukarıdaki dönemselleştirmeler ışığında, Lefebvre'in her dönemin kendine has bir yapısı olduğunu ve bunların beraberinde farklı mekânlar yarattıklarını öne sürdüğü görülür. Buradaki en önemli noktalardan biri zaman mefhumudur. Zaman içerisinde farklı tipte mekânlar ortaya çıkarken, bu mekânlar birbirlerinin ardışığı haline gelir ve dolayısıyla her birinde bir öncekinin izine rastlanır. Lefebvre (2015: 140), zamanda geri dönüşün olmadığını vurgularken mekânda geri dönüşün olabileceğini ifade eder. Ancak yine de mekânsal olarak gerçekleşen bu dönüşün içerisinde zaman mefhumunun kendisini geçmişe yönelik birtakım nesnelere ve objelere aracılığıyla mekâna yansıttığını vurgular.

Bahsi geçen mekân dönemselleştirmesinden de görüldüğü üzere, tarihin akışı içerisinde gerçekleşen değişim ve dönüşümler beraberinde farklı mekânlar getirir fakat zamanın anımsatıcı özelliğiyle birlikte her birinde bir önceki dönemden nüvelere rastlamak kaçınılmaz olur. Ancak tüm bunlara karşılık başlangıçtaki doğal mekân giderek ele geçirilir ve toplumsal olandan dışlanır (Urry, 1999: 43). Dolayısıyla bu önermelerle birlikte mekânın salt toplumsal olanla değil aynı zamanda politikayla, ideolojiyle, bellekle ve zamanla da bir münasebeti olduğunu okuyabilmek mümkündür.

Benzer şekilde “mekânsal üçlü” diyalektiğine bakıldığında da mekânın üretim süreçlerinin farklı varyasyonlarının olduğu görülür. Lefebvre, her ne kadar Marx’ın felsefesinde eksik olarak gördüğü mekân konusunu politik ekonominin üretim veçhesiyle açıklamaya çalışsa da, mekânın toplumsal oluşundan yola çıkarak gündelik hayat pratiklerinde mekânın konumuna da göz atar. Öncelikle Lefebvre, felsefenin gelenekselleşmiş ikili diyalektiğinden ziyade üçlü bir diyalektik önerir. Bu diyalektik, mekânlar aracılığıyla gerçekleştiği için gelenekselden farklılaşırken Marx’ın toplumsal pratik kavramsallaştırmasından da izler taşır (Arslan Avar, 2009: 5). Burada zaman mefhumunun yanı sıra mekânın üretim sürecinde zihinsel ve fiziksel inşanın önemine de vurgu yapar (Elden, 2007: 109). Diyalektiğin üç önemli sacayağı vardır. Bunlar; *mekânsal pratikler*, *mekân temsilleri* ve *temsil mekânları* ve bu kavramsallaştırmaları tamamlayanlar da sırasıyla *algılanan (fiziksel mekân)*, *tasarlanan (zihinsel mekân)* ve *yaşanan (toplumsal mekân)* mekânlardır (Yurdadön Aslan ve Yavan, 2018: 305).

Mekânsal üçlü diyalektiğinin kapsamını oluşturan bu mekânlar sayesinde gündelik yaşam içerisinde mekânın nasıl ve ne şekillerde bireylerin hayatlarına tezahür ettiğini, birey-mekân ilişkisinin hem çatışmalar hem de birleşmeler bütünü olduğunu ve tüm bu ilişkiler yumağının mekânın üretim sürecine denk düştüğünü gözlemlemek mümkündür. Soja, toplumsal ve mekânsal ilişkilerin mekânın üretim sürecine yansımaları şu şekilde ifade eder:

“Toplumsal ve mekânsal ilişkiler diyalektik olarak tepkileşimli ve karşılıklı olarak bağımlıdır; üretimin toplumsal ilişkileri ise (hiç değilse, en başta, örgütlenmiş mekânı toplumsal olarak yapılandırılmış bir olgu olarak gördüğümüz ölçüde) hem mekân oluşturu hem de mekâna bağlıdır.” (Soja, 2019: 113)

Urry ise (1999: 42), karşılıklı ilerleyen ve toplumsal ilişkilerin mekânlar üzerindeki tezahürünü oluşturan bu sürecin aslında uzlaşım sal açıdan parçalı-disiplin anlayışına denk düştüğünü ve bunların birleşik kuramsal bir yapı çerçevesinde somut bir şekilde bir araya gelmeleri gerektiğini ifade eder. Bunu sağlayacak kuramsal yapı da Lefebvre’in *mekânsal üçlü* diyalektiğine karşılık gelir. Keza Lefebvre de kendi diyalektiğinin somutluğu hakkında şunları söyler:

“Üçlü: algılanan-tasarlanan-yaşanan (mekânsal olarak: mekân pratiği-mekân temsili-temsil mekânları), soyut bir “model” statüsü atfedilirse kapsamını yitirir. Ya somutu (“dolaysız”ı değil) ele geçirir ya da kısıtlı -diğer ideolojik dolayimlardan biri olmak gibi- bir önem taşır.” (Lefebvre, 2014: 69)

Bir diğer önemli mekân kuramcısı David Harvey ise (1997: 246), mekân ve zaman arasındaki ilişkinin yarattığı karmaşıklığın çözülebilmemesinin bir yolunun mekânın üretim sürecine bakmak olduğunu vurgular. Dolayısıyla, o da mekânın toplumsallığına ve toplumsal tarihe vurgu yapar. Ona göre, zaman ve mekân arasındaki bu karmaşıklığı daha anlaşılabilir hale getirecek olan önerme Lefebvre’in mekânsal üçlü diyalektiğidir.

Diyalektiğin ilk ayağı olan *mekânsal pratikler*, bireylerin gündelik hayatlarında içerisinde var oldukları mekânları deneyimleme biçimlerinden oluşur. Dolayısıyla mekân-toplum ilişkisinin birbirlerine girift bir şekilde ilerledikleri, toplumların birtakım yaşayış, inanış ve yönetim biçimlerinin bu mekânlarda somutlaştıkları görülür. Bu kavram *algılanan mekâna* denk düşer. Bireyler, gündelik hayat pratikleri³ çerçevesinde deneyimledikleri ve yeniden ve yeniden ürettikleri mekânlarda aslında toplumsal bir kimlik de yaratırlar (Arslan Avar, 2009: 11).

Mekân temsilleri yani *tasarlanmış mekân* da ise şehir planlamacılarının, mimarların ve “parçalayan” ve “düzenleyen” teknokratların mekânıdır. Bu mekânlar soyut mekânlardır (Lefebvre, 2014: 68). Bilgi ve ideoloji bu kavram setinde kendilerine yer bulurlar ve hakim ideolojik görüşle uyumlu olacak şekilde mekânlar yaratılır (Ghulyan, 2017: 23). Dolayısıyla bu mekân tasviri devlet aracılığıyla mekânı örgütleyen ve temsil eden pratiklere karşılık gelir (Urry, 2019: 43). Bu mekânlar ilk etapta soyut bir şekilde zihinsel bir süzgeçten geçerek tasarlanır. Dolayısıyla bu aşamayı, mekânların şehir planlamacıları ve tasarımcılar tarafından somutlaştırılan tasarım süreçleri olarak değerlendirmek mümkündür.

³ Gündelik hayat pratikleri ile açıklanmak istenen durum, bireylerin neredeyse her gün içerisinde var oldukları mekânları deneyimleme biçimlerine karşılık gelir. Bireyin gündelik yaşantısı, kentsel gerçeklik, ev, iş ve boş zamanlarda geçirilen vakitler aynı zamanda mekân ile iç içedir. Dolayısıyla gündelik hayat pratikleri algılanan mekânların içerisinde deneyimlenir.

Aslında yukarıda bahsi geçen iki paradigma, mekânın oluşum sürecini kavrayabilmek ve bireylerin yaratılan bu mekânlardaki yaşam tarzlarını incelemek için yeterlidir. Ancak Lefebvre (2014: 68), mekânı incelerken salt fiziksel ve tasarım boyutuna odaklanmanın eksik olduğu kanısındadır. Dolayısıyla bu diyalektiğine temsil mekânlarını yani yaşanan mekânı da eklemeler ve böylelikle mekânsal üçlü tasavvurunu tamamlamış olur.

Diyalektiğin son ayağı olan *temsil mekânları* yani *yaşanan mekânlar* içerisinde imge, sembol ve anı barındırır. Bu yönüyle, mekân ve bellek arasındaki ilişkinin somutlaştığı ve dolayısıyla mekânı bireyle özdeşleştiren toplumsal bir mekân tahayyülü olarak karşımıza çıkar. Sosyal bir mekâna karşılık gelen bu mekânda gündelik yaşama dair izler bulabilmek olasıdır (Yurdadön Aslan ve Yavan, 2018: 305).

Görüldüğü üzere, mekân tanımlamalarını ve mekânın üretim sürecini kavrayabilmek kimi zaman karmaşık kimi zaman ise oldukça yalındır. Tanımlamalar ve ortaya konan kavram setlerinden anlaşılan şudur ki, mekân bir yanıyla toplumsal iken mekânın üretim süreci de toplumsallığın bir çıktısıdır. Bu süreç, mekânın içerisinde yaşayan öznelere karşılıklı olarak ilerler. Bireylerin gündelik hayatlarından beslenerek oluşan karşılıklı etkileşim hâli, mekâna toplumun bir aynası olma görevi atar. Ancak mekân bu görevi üstlenirken aynı zamanda toplumun kendi varlığını da üretir hale gelir ve dolayısıyla ortak bir hafıza oluşmuş olur (Ayhan, 2022: 25). Buradan hareketle mekânın toplumsallığına ve toplumun mekânsallığına vurgu yaparken görülüyor ki, mekân tek başına bir “yer” veyahut soyut bir alan olarak tahayyül edilse de varlığını yalnızca bir özneye veyahut “şey”e değil toplumsal olana borçludur. Bu şekilde mekân(lar), kendi mekân(lar)ını üretir. Mekânın kendi mekânını üretmesi, söz konusu mekânın toplumsal bir ürün olmasından kaynaklanır. Dolayısıyla toplum yalnızca tarihsellik bağlamında süregelen yönetim biçimlerinin, iktidarların ve ideolojilerin bir tezahürü olmaktan çıkar ve içerisinde var olduğu mekân(lar) aracılığıyla varlığını, kimliğini, kültürünü ve belleğini tekrar ve tekrar üretir.

2.2. MEKÂN ve POLİTİKA İLİŞKİSİ

“Mekânın politikası vardır, zira mekân politiktir”

Henri Lefebvre⁴

Mekânın kavramsal olarak karşılık geldiği tanımlamalar önceki bölümde de görüldüğü üzere farklı dayanak noktalarına zerk edilmiş anlamlar taşır. Mekânın tek başına bir anlam ifade etmediği zamanlarda anlamsallığını ona atfeden öznel, gruplar veyahut toplumlar görürüz. Bu durumda da tekrar mekânın toplumsallığına başvurmak elzemdir. Tam da bu noktada mekân toplumsal iken bu toplumsallığın meşruiyetini sağlayan araca odaklanmak gerekir. Bu araç ise mekân-politika ilişkisinin ta kendisidir.

Mekân ve politika arasındaki ilişkiyi irdelemeden önce politikanın anlamsal ve kavramsal tanımlamalarını takip eden bir patikadan ilerlemek doğru ve yerinde olacaktır. Politika, Yunanca kent devleti anlamına gelen *Polis* kelimesinden türemiştir. İlk ortaya çıkış öyküsüne bakıldığında politikanın yani siyasetin anlamsal olarak yalnızca devlet ve devleti yöneten iktidarlar ile sınırlı kaldığı görülür. Bu tanımlamanın içerisinde toplum ve/ya sınıflar yer almaz. Ancak kent devletlerinde ortaya çıkan toplumsal hareketliliğin, sınıfsallığın ve özellikle yoksul vatandaşların da siyasete katılmaları ve yönetimde söz sahibi olmaları yönünde verilen uğraşların bir sonucu olarak politikanın tanımlaması farklı bir yöne evrilir (Taşkın, 2016: 25). Dolayısıyla politika artık toplumun her kesimini içerisinde barındıran, güç ve çatışmalarla özdeşleşen bir anlama karşılık gelir. Ancak güç ilişkileri ve çatışma ortamının egemen olduğu bir düzende bile bireylerin bir arada yaşamalarını organize edecek uygulamalar, kurumlar ve söylemlerin hayata geçirilmesi hâli politikanın özünü oluşturur (Dikeç, 2005: 183).

Politika, bir kavram seti olarak düşünüldüğünde ise yine tıpkı mekân gibi farklı ve çeşitli varyasyonları içerisinde barındırır. İktidar(lar)ın, toplumun, ekonominin,

⁴ Bu alıntı Lefebvre'in “Mekânın Politikası Üzerine Mütalalar” adlı çeviri makalesinden alınmıştır. Mekâna dair makalelerinin derlendiği kitap için de ayrıca bkz.

Lefebvre, H. (2020). *Şehir Hakkı II – Mekân ve Siyaset*. İstanbul: Sel Yayıncılık. s. 54

hukukun, gündelik hayatın, belleğin ve mekânın mutlak surette politik bir yanı olduğunu görürüz. Gündelik bireysel ve toplumsal hayatın pek çok noktasına zuhur eden politikanın mekândan azade düşünülmemesi ve tam tersi birbirlerine içkin oldukları kabulünden yola çıkılarak ilerlenmesi gerekir. Önceki bölümde de çok kez belirtildiği üzere mekân yalnızca fiziki bir yapı, yer veyahut tahayyüllerde canlanan müphem bir “şey” değildir. Mekân, sosyal ilişkilerin sahnesidir. Mekânda var olan bu sosyallik ise toplum, politika ve politikanın meşruiyetini sağladığı varyasyonlar aracılığıyla gerçekleşir.

Mekân çalışmaları revaçta olmadan önce mekâna karşı bakışın şimdikinden oldukça farklı olduğunu söyleyebilmek mümkün. Mekânın bilimselliğinin tek başına kabul edilmemesinin yanı sıra yalnızca şehircilik kapsamında nitelenmesi, mekânın anlamsal alanını kısıtlamaktaydı. Lefebvre, bilimin konusu olan şehircilik mekânlarının oldukça yalın, tarafsız ve nötr mekânlar olarak addedilmesinden rahatsızlık duyar ve bu kavramsal çerçevenin mekânı apolitikleştirdiğini iddia eder. Oysa ki, mekân politiktir ve kaçınılmaz olarak mekânın ideolojisi vardır. Çünkü mekân toplumsal bir üründür (Lefebvre, 2022: 48-49).

Lefebvre’ci mekân tahayyüllerinde, mekânın toplumsal olduğu kabulü önceki bölümde de tartışıldı. Lefebvre ve onu takip eden mekân kuramcılarının mekânın toplumsallığına dikkat çekmeleri onların da mekânın politik bir tarafı olduğunu kabul ettiklerini gösterir. Soja (2019: 112), bu noktada tekrar zaman ve mekân birlikteliğinden yola çıkarak, mekânın zaman içerisinde gerçekleşen toplumsal değişim ve dönüşümlerin sahnesi olduğunu iddia eder. Söz konusu olan bu değişim ve dönüşümler mekânın politik ve ideolojik bir yanı olması sebebiyle gerçekleşir.

Lefebvre ise mekân dönemselleştirmesinin ilk ayağı olan doğa üzerinden mekânın politikliğine atıf yapar (Lefebvre, 2022: 52). Önceki bölümde bahsedildiği üzere, Lefebvre’ci anlayışta toplumsal tarihin oluşmaya başladığı zemin doğa idi. Bu da mutlak mekâna karşılık geliyordu. Yine aynı minvalde Lefebvre, zaman içerisinde beşeri faktörlerin bir araya gelmesiyle doğanın değişim ve dönüşüme uğradığını ve

insan eli değmiş ikincil bir doğa oluştuğunu iddia eder. Ona göre doğa üzerinde yapılan bu değişim ve dönüşümler bir tahribat yaratmıştır. Bu tahribat, kaynağını ideolojilerden alır ve dolayısıyla mekânın politikliğinden bahsedilebileceğini öne sürer:

“Mekân ideolojiden ve politikadan azade bir bilimsel nesne değildir; her zaman politik ve stratejik olmuştur. Mekân, içerikleri bakımından nötr ve tarafsız bir hava taşıyor, rasyonel soyutlamanın ta kendisi gibi görünüyorsa, bunun sebebi peyzajda bıraktığı izlerin her zaman seçilemeyen geçmiş süreçler tarafından işgal edilmiş, kullanılmış ve çoktan odak haline getirilmiş olmasıdır. Mekân tarihsel ve doğal unsurlarla şekillendirilmiş ve meydana getirilmiştir, fakat bu politik bir süreçle gerçekleşmiştir. Mekân politik ve ideolojiktir. Adeta ağzına kadar ideolojilerle dolu bir üründür.” (Lefebvre, 1976: 31, akt. Soja, 2019: 112)

Mekânın politik ve ideolojik bir ürün olarak karşımıza çıktığı en önemli nokta mekânın toplumsal oluşundan dolayı gerçekleşen mekânın üretimi safhasıdır. Burada mekânsal ilişkileri ve üretimi kontrol eden bir mekanizma olarak iktidar yer alır ve dolayısıyla mekân güç ilişkilerinin de somutlaştığı bir alana karşılık gelir. Ancak mekânda yalnızca iktidar görünür kılınmaz. Mekân, toplumun her kesimini kapsar. Dolayısıyla, mekân-politika kapsamında düşünüldüğünde mekân toplumsal farklılıkları içerisinde barındırır ve bu doğrultuda hak mücadelelerinin ve çatışmaların sahnesi olarak mekânı kullanan farklı grupların da varlıklarından da söz edilebilir (Dikeç, 2005: 172).

Siyasallaşan mekânın üretim süreci de farklılık gösterir. Doğanın katledilişiyle birlikte doğanın da politikleştiği bir ortamda, doğayı ve dolayısıyla mekânı tekrar üretmek oldukça zor olacaktır (Lefebvre, 2022: 53). Çünkü artık üretim araçlarına iktidarlar müdahil olacaklar ve kendi ideolojileri doğrultusunda canhıraş bir şekilde yeni bir mekân üretmeye girişeceklerdir. Bu durum bir ikilik yaratır ve Lefebvre bu ikiliği mekân siyaseti hususunda *sağ eleştiri* ve *sol eleştiri* olmak üzere iki ayrı şekilde sıkça tartışır.

Lefebvre’ci düşüncede *sağ eleştiri*, genellikle nostaljiden beslenir ve geçmişe karşı bitimsiz bir hayranlık duyar. Neoliberal ideolojiyi ve onun beraberinde getirdiği özelleştirme girişimlerini fazlasıyla içselleştirdiği için bu ideolojiyi doğrudan ve dolaylı olarak meşrulaştırır. *Sol eleştiri* ise toplumda “solcu” olarak addedilen kişilerden, gruplardan, düşünce topluluklarından veyahut partilerden oluşan bir eleştiri değildir.

Var olanın önündeki engelleri kaldırmaya yönelik birtakım girişimlerin yer aldığı bir eleştiri türüdür. Solcu eleştiride mevcut ekonomik, siyasal ve toplumsal güçler tarafından işgal edilen bir alan reddedilir ve bu alan tüm bu güçlerden azade bir biçimde araştırılmaya çalışılır (Lefebvre, 2017: 12).

Tüm bunlardan yola çıkarak mekânın aslında farklılıkların bir bütünü olduğu düşünülür ve yukarıda Lefebvre'den yapılan alıntı daha fazla anlam kazanır. Mekân farklı ideolojiler ve kimliklerden müteşekkil bir yer tasavvuru olarak karşımıza çıkar. Bu tasavvur biçiminin ortaya çıkmasındaki en önemli etkenlerden biri de hiç şüphesiz tarihselliktir. Zamanın bir kolu olarak tarihin ortaya çıkmasıyla birlikte bu tarihselliğin içerisinde mekânın yer alması kaçınılmazdır. Dolayısıyla her iki nosyon bir arada düşünülünce mekânın tarihselliğinden bahsedebilmek mümkün olur.

Toplumsallığın, zamanın, mekânın ve tarihin bitimsiz kesişim hâli bizleri bir kez daha mekân ve politikanın bağdaşık olarak ilerleyen ilişkisine götürür. Lefebvre'in düşüncesine göre mekânın politikası vardır, zira mekân politiktir (Lefebvre, 2022: 54). Burada Lefebvre'in özellikle belirtmek istediği husus mekân siyasetinin mutlak olduğudur. Mekân siyasetinin mutlak ve görünür olduğu mekânlardan biri de hiç şüphesiz kentlerdir.

Politika, kent mekânına ideolojiler ve kurumlar aracılığıyla zuhur eder (Lefebvre, 2022: 56). Lefebvre'in sağ ve sol eleştiri tezleri de bu noktada anlam kazanır. Kentsel mekânda üretimin, kentin sorunlarının ve süregelen doğa tahribatlarının sorumluları iktidarlar ve onların ürettikleri kentsel politikalarıdır. Mevcut iktidarın ideolojisi ve kurumları üzerinden şekillenen bu politikalar mekân üzerinde somutluk kazanarak hayata geçer. Dolayısıyla kent mekânları mekân ve politika ilişkisinin en berrak ve en görünür olduğu sahalardır.

Mekân ve politika arasındaki ilişki sürekli devinim halindedir ve bu ilişkinin varlığını gündelik hayatlarımızın neredeyse her bölümünde bireyler ve gruplar olarak sıklıkla deneyimleriz. Bu deneyim bizi tekrar Lefebvre'in *mekân temsilleri* yani *tasarlanan*

mekân tezine götürür. Bilgi ve ideoloji aracılığıyla devletin varlığını sıklıkla hissettiğimiz bu mekânlar, geçmişte veyahut şimdi var olan iktidarların ideolojilerini yansıtmaya görevi üstlenirler. Dolayısıyla mekân üretime bağlı olarak toplumsallığını koruduğu sürece mekânın kendisi de politik olmaya devam edecektir.

2.3. MEKÂNIN BELLEĞİ: KOLEKTİF BELLEK ve MEKÂN KAVRAMLARINI BİRLİKTE DÜŞÜNMEK

2.3.1. Bellek Tanımlamaları

*“Şimdiki zaman ve geçmiş zaman
Belki birliktedir gelecek zamanda,
Ve gel-zamanı kapsar geçmiş zaman.”*
T. S. Eliot⁵

Bellek, hatırlama eylemiyle ilişkilidir. Anımsamak; geçmiş, şimdi ve geleceğin arasındaki kopuşları birleştiren bir köprü işlevi görür. Hatırda kalan ve geçmişin izini taşıyan hatıraları bellek sayesinde bugünümüze ve yarınımıza dâhil etme fırsatı yakalarız. Dolayısıyla bellek yalnızca geçmişle ilişkilendirilebilecek bir olgu değildir. Hatıralar her ne kadar dünün izini taşısa da bugünü şekillendirir ve yarının gidişatını belirlemede önemli bir rol oynar.

Bellek çalışmaları, günümüzde sosyal ve beşeri bilimlerde tarih, psikoloji, sosyoloji, antropoloji ve edebiyat gibi alanların ilgi odağı olan bir konu haline gelmiştir (Neyzi, 2014: 1). Bunun en önemli sebeplerinden biri bireyi odağına almasıdır. Fakat hatırlama pratiğinin tek odağı bireyler değildir. Aynı zamanda toplum, dil ve mekân gibi olgular belleğin çeşitliliğini besler ve bugünün içinde geçmişin hafızalarda daha iyi canlanabilmesinin bir aracı olur.

⁵ Eliot, T. S. (1990). Burnt Norton. Eliot, T. S. içinde, *Çorak Ülke Dört Kuartet ve Başka Şiirler*. (S. Aytimur Çev.) (s. 119) İstanbul: Adam Yayınları.

Bellek çalışmalarının bireysel ve kolektif (toplumsal) bellek olmak üzere iki ayrı kolu vardır. Bu şekilde bir ayırım yapılmasının temel sebebi, bireylerin hatırlama esnasında geçmişte yaşadıklarını çevrelerindeki insanlarla ve bugünlerindeki olaylarla harmanlamalarıdır. Bireysel bellek savlarının temeli kişinin kendi yaşam öyküsüne dayanır. Kişi, kendisine ait ve geçmişte kalan hatıralarını bugünden değerlendirir. Connerton (1999: 39), bu anımsama halinin kişilerin geçmişleri ve kendi benliklerindeki birtakım gerçekliklerin farkına varmaları açısından önemli olduğunu vurgular. Ona göre, kişilerin dünü ve bugünü arasında bir kopuş vardır. Bireylerin hayatlarından geçen zamanın yanı sıra çevrelerinin ve kendi kişisel kimliklerinin de değiştiği durumlar ortaya çıkar. Böyle bir hatırlama pratiği karşısında kişi yalnızca geçmişteki hatıralarını veyahut anımsadığı zamanın dinamiklerini değil; kendi hayatının ve kimliğinin de biricikliğinin farkına varma fırsatı bulur. Dolayısıyla geçmişte yaptıklarımız, kendimizle ilgili görüşümüzün şekillenmesinde oldukça önemli bir yere sahiptir (Connerton, 1999: 39).

Bellek çalışmalarında özellikle belleğin toplumsal olduğu teziyle öne çıkan Maurice Halbwachs ise bireysel belleğin kolektif belleğe göre zayıf olduğunu ve istisnai durumlarda ortaya çıktığını iddia ederek bellek tartışmalarında farklı bir perspektiften bireysel bellek analizi yapar:

“(...) bir grupta ilişkilendirilmeleri hiçbir şekilde mümkün olmaksızın yeniden ortaya çıkan ve yalnızca bize ait olabilecek bir görüş açısından bakarak anımsayacağımız hatıralar yok mudur? Yine de bu tür olgular çok ender hatta istisnai olduğu için, bunların bazılarını, kolektif hafızanın tüm hatıralarımızı açıklamadığını ve belki de herhangi bir hatıranın anımsanmasını tek başına açıklamadığını ortaya koymak adına doğrulayabilmek yeterli olacaktır.” (Halbwachs, 2017: 23)

Bellek, kişiseldir fakat aynı zamanda sosyaldir. Dolayısıyla bu haliyle, bellek ikircikli bir yapı sunar ve bizleri belleğin toplumsal olduğu kabulüne iter. Birey, geçmişe dair hatıralarını anımsamaya çalışırken ilk olarak geçmişte yanında olan kişilerden bağımsız bir şekilde kendi hissiyatlarına odaklanır. Ancak hatırlamanın bu hali geçmişin yekvücut bugüne aktarılmasını sağlamaz. Bu noktada bireyin ve dolayısıyla belleğin sosyal olduğu gerçeği göze çarpar. Eğer kişinin geçmişte içerisinde bulunduğu grupta iletişimi devam ediyorsa, o grubun içerisindeki bireylerin hatırladıkları “ortak” anılar

kişinin kendi hatıralarını yansıtan bir ayna olma işlevini görür. Böylelikle bellek, toplumsallığı içerisinde barındıran bir olgu haline gelir. Halbwachs bu durumu şöyle açıklar:

“Bir hatıra elde etmek için, geçmiş bir olayın imgesini parça parça oluşturmak yeterli değildir. Bu yeniden inşa işleminin, bizim zihnimizdekilerin yanı sıra diğerlerinin zihinlerinde de bulunan ortak veriler ya da kavramlardan yola çıkarak yapılması gerekir çünkü bu veriler ve kavramlar, bizim zihnimizden onlarınkiler, onlarınkilerden de bizimkine, karşılıklı ve aralıksız olarak geçmektedir ve bu da yalnızca, hafızamız aynı topluluğun bir parçası olmuş ve olmaya da devam ediyorsa olasıdır.” (Halbwachs, 2017: 20)

Bu tezle birlikte yapılması gereken çıkarım belleğin ortaya çıkabilmesi ve korunabilmesi için sosyal bir çerçevenin var olması gerektiğidir. Belleğin ve hatırlama pratiğinin öznesi her daim bireylerdir fakat söz konusu bireyler hatırlama pratiğini eyleme geçirirken çizilen bu sosyal çerçevenin dışına mutlak surette çıkmamalıdır. Ancak bu şekilde geliştirilen bir hatırlama pratiği unutma riskini de beraberinde getirir. Hatırlama ve unutma eylemleri birbirlerine bağlı bir şekilde ilerledikleri için hatırlamanın gelişemediği veyahut ortaya çıkmadığı anlarda unutma pratiği devreye girer.

Halbwachs’ın önerdiği ve iddia ettiği belleğin toplumsal olduğu tezi yalnızca çizilen sosyal çerçevenin öngördüğü belli başlı hatıraların anımsanmasına olanak sağlar (Halbwachs, 2016: 17). Olayları, durumları yani kısaca “şey”leri hafızamıza depolarken başvuru noktamız kaçınılmaz olarak içerisinde var olduğumuz sosyal grubun ta kendisidir (Özaloğlu, 2017: 16). Dolayısıyla var olan bu sosyal grubun dışında da akla gelen ve anımsanan hatıralar işlevlerini kaybederek yok olmaya mecbur kalacaklardır. (Assmann, 2015: 44-45). Bu yönüyle belleğin aslında çok yönlü bir hatırlama pratiğine sahip olduğu göze çarpar. Çünkü böyle durumlarda kendi kişisel hatıralarımız veyahut geçmişteki o ana dair çıkarımlarımıza ek ve daha baskın olarak ortak grubun ilgisini ve odağını kaydırıldığı o müşterek anları düşünürüz. Nitekim bu düşünce hali içerisinde kendi kişisel çıkarımlarımızdan ziyade grubun üzerinde hemfikir olduğu hatıralar dimağımızda daha baskın bir hale gelir. Dolayısıyla hatırlama pratiği, topluluk hissiyatı uyandıran bellekle girift bir şekilde ilerler (Assmann, 2015: 38).

Assmann'a göre (2015: 40) geçmişle ilişki halinde olabilmemiz ve bugünümüze kanalize edebilmemiz için geçmişe dair birtakım somut emareler olmalı ve bu emareler bugünün koşullarına ve işleyişine göre keskin ve karakteristik farklılıklar içermelidirler. Connerton'a göre ise, geçmişe ve bugüne dair olayları bellekte tutmanın en önemli yolu dil, tarih, zaman ve mekân gibi olgularda ortaklıktır. Bu durumu şu şekilde açıklar:

“Ne kadar kişisel olursa olsun, her bellek yoklama işi, her anımsama, hatta yalnızca bizim tanık olduğumuz olayları anımsamamız, hatta dile getirilmemiş olarak duran düşünceleri ve duyguları anımsamamız, başka birçok kimsenin de sahip olduğu bir düşünceler kümesiyle ilişki içinde olur; kişiler, yerler, tarihler, sözcükler, dil biçimleri gibi şeylerle olur; yani, bir parçası olduğumuz veya parçası edildiğimiz toplumların maddi ve manevi tüm yaşamlarıyla birlikte gerçekleşir.” (Connerton, 1999: 60)

Bireylerin ortaklıklarından beslenerek gün yüzüne çıkan hatıralar aynı zamanda içerisinde var olunan grubun ortak bir inşası haline gelir. Yeniden inşa edilen bu hatıraların arka planında grubun içinde olan her bireyden birer iz bulabilmek mümkündür. Böylelikle hatırlama eylemi eşgüdümlü olarak ilerler ve belleğin dinamizmi korunarak sürekliliği sağlanır. Dolayısıyla kolektif bellek pasif değildir; geçmiş olayların tekrar canlandırıldığı, yeniden inşa edildiği, sürdürüldüğü ve kimi zaman değiştirildiği bir faaliyet alanıdır (Said, 2000: 185).

Bellek aynı zamanda tarihle de bir birleşme ve kopuş içerisinde. Her iki olgu kaynağını geçmişten alarak beslenir fakat geçmişi tasavvur etme biçimlerinde farklılık gösterirler. Geçmişte yaşanmış toplumsal olayların değerlendirilmesi, geçmiş ile şimdinin kıyasının yapılması ve farklı perspektiflerden tarihyazımının gerçekleşmesi için bellek önemli bir yere sahiptir. Özaloğlu (2017: 18), tarihi korumanın ve nesilden nesile aktarımını kolaylaştırmanın en kıymetli araçlarından birinin bellek olduğunu iddia eder. Ona göre yeni tarihyazımı, kolektif belleği kullanarak yeni ve bilimsel bir tarih yaratmaya çalışmaktadır. Keza, Neyzi'nin de (2014: 2-3) belirttiği üzere, bellek çalışmaları özellikle İkinci Dünya Savaşı ve Holocaust gibi tarihsel olarak önemli olan gelişmelerden sonra ivme kazanırken; sosyal bilimlerde popüler bir konu haline gelmesi ise sözlü tarihin gelişimiyle başlar. Sözlü tarih, bireylerin yaşam öykülerinin kendi ağızlarından dinlenerek yazıya geçirilmesidir. Dolayısıyla bu sözlü kültürün

oluşmasındaki ve sözlü tarih çalışmasının meydana gelebilmesindeki en önemli dayanaklarından biri bellektir (Neyzi, 2014: 2-3).

Bellek ve tarihin birbirlerinden ayrıldığı ve kopuşa uğradıkları nokta ise tarihin daha keskin ve net olan olgulara eleştirel bir şekilde bakabilmesidir. Bellek çalışmalarında her ne kadar bireysel olan ötelenip toplumsal olan odağa alınsa da ister tek bir birey ister grup olsun kişilerin hatırlarında kalan anılar içerisinde fazlaca duygu barındırırlar. Halbwachs, tam bu noktada hatıraların önemine vurgu yapar. Ona göre hatıralar var olduğu sürece, geçmişe yönelik bir hatırlama pratiği gerçekleştirerek hafızayı yazmaya yöneltmek gereksizdir (Halbwachs, 2017: 76). Tarihi ve tarihyazımını eleştirdiği esas nokta belleğin yani hafızanın yazım yoluyla sabitlenmeye çalışılmasıdır. Fakat yukarıda da belirtildiği üzere hafıza dinamiktir, duygulardan beslenir ve sürekliliğini her daim koruyabilen bir olgudur. Dolayısıyla onun düşüncesinde tarih ve hafıza aynı şeyler değildir ve anlamsal olarak da benzerlik taşımazlar:

“Eğer hafızanın var olması için gereken koşul, hatırlayan öznenin, bireyin veya grubun sürekli bir devinimle hatıralarına geri gitme hissine sahip olması ise, tarihi okuyan ve orada anlatılan olayların geçmişteki tanık grupları veya aktörleri arasında bir kopukluk bulunduğuna göre, tarih nasıl bir hafıza olabilir?” (Halbwachs, 2017: 77)

Halbwachs, bu sözleriyle aslında evrensel bir hatırlama anlayışının olamayacağını altını çizer. Onun toplumsal bellek teorisinde, hatırlama yalnızca gruplara özgü ve ortak olarak gerçekleşen bir eylemdir. Dolayısıyla Halbwachs için de tarih ve bellek aynı anlamlara sahip olan kavramlar değildir (Assmann, 2015: 52).

Bellek; hatırlama ve unutma eylemlerini bir arada tutar. Tarih ise unutmaya kapalıdır. Keza tam da bu noktada Pierre Nora da Halbwachs ile hemfikirdir. Nora (2006: 17-19) tarih ve hafızanın aynı anlamlara sahip olmadıklarına ve hatta onları birbirleriyle zıtlaştıran faktörlerin sayıca fazla oluşlarına dikkat çeker. Hafızanın dinamik oluşu; yalnızca geçmişten beslenmemesi ve şimdiki zamanda yaşanan olgulara da yaslanmasından kaynaklanır. Ancak tarih geçmişin bir yansımasıdır. Bugün yaşanmış olan tarih olmaz, dün de kaldıysa tarihin kapsamına girer. Hafızanın hatırayı baş tacı ettiği yerde tarih hatırayı kapı dışarı eder. Dolayısıyla Nora'nın düşüncesine göre tarih,

hatıralardan beslenen hafızayı ele geçirmiştir ve yok olan hafızadan geriye spesifik olarak bir tek hafıza mekânları kalmıştır (Nora, 2006: 19).

Tüm bu bilgiler ışığında belleğin yalnızca hatırlama eylemine odaklanmadığını ve unutma eylemini de içerdiğini görmekteyiz. Bellek, çok yönlü olması hasebiyle kendi içerisinde ayrıma uğrar ve hatırlamanın aslında ne denli biricik olduğunu fakat kaçınılmaz bir şekilde toplumsal olarak ortak ve eşgüdümlü bir şekilde ilerlediğini de gözler önüne serer. Bellek, tarihle kimi zaman birleşme kimi zaman kopuş yaşasa da, tüm bu hatırlama pratiklerini gerçekleştirirken sürekli olarak kaynağını beslediği farklı disiplinlerle de sıkı bir ilişki içerisinde. Özaloğlu'nun da (2017: 16) bahsettiği gibi, tek başına arı bir bellek biçimi yoktur; bellek her daim algı, hareket ve mekân mefhumlarıyla birlikte kendisini yeniden ve yeniden üretir. Dolayısıyla belleğin birlikte düşünülmesi ve incelenmesi gereken disiplinlerden biri de mekân çalışmalarıdır.

2.3.2. Mekân ve Bellek İlişkisi

“Artık içine yerleşemediğimiz yarı resmî ve kurumsal, yarı dokunaklı ve duygusal hafızadan geriye kalan mekânlar.”

Pierre Nora⁶

Bellek çalışmalarında, bellek yalnızca tek bir olgu, kişi, grup veyahut hatıra üzerinden incelenmez. Hatırlama esnasında belleğe eşlik eden ve kimi zaman hatırlama sürecini kolaylaştıran kimi zaman ise unutmaya meylettiren belli başlı birtakım etkiler vardır. Bunlardan biri de hiç şüphesiz mekân(lar)dır.

Mekân(lar); toplumsal ve siyasal kabullerin, kimliğin, karakterin, değişim ve dönüşümün bir sahnesi iken bellek ise geçmişe dair hatırdaki kalanları yeniden inşa etmenin önemli bir aracıdır. Bellek, bu inşa etme sürecini mekânlar aracılığıyla gerçekleştirir, somutlaştırır. Dolayısıyla bu iki kavram beraber incelemeyi haiz ve birbirlerine içkin kavramlardır.

⁶ (Nora, 2006: 24). Kitabı daha detaylı incelemek için bkz. Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. (M. E. Özcan, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.

Mekân her zaman statik değildir, devinim halindedir. Yıllar içerisinde değişim ve dönüşüme uğrayabilir. Bu değişim ve dönüşüm yalnızca fiziksel olarak gerçekleşmez. Fiziksel değişimin yanı sıra zihinsel, ideolojik, politik ve toplumsal olarak da bir değişim gerçekleşir. Bu değişim bireyler ve gruplar üzerinde önemli bir etki yaratır. Aidiyet duygusu, geçmişe dair hatıraların zihinlerde belirmesi, yabancılaşma hissi ve nostalji gibi birtakım duygu durum değişiklikleri mekânın değişimi aracılığıyla ortaya çıkar. Mekânın geçirdiği bu değişim ve dönüşümle birlikte, kaçınılmaz olarak bireylerin geçmişe dair hatırlama pratikleri devreye girer. Mekân değişime uğradığı an, bireylerin mekân üzerinden geçmişi inşa etme süreçleri başlar.

Mekânın toplumsallığı ve politikliğine dair anekdotlar önceki bölümlerde sıkça tartışıldı ve şu kanıya varıldı: mekân doğası gereği toplumsaldır ve dinamizmini de toplumsal oluşundan alır. Bu toplumsallık ona bir yandan da politiklik atfeder. Bellek çalışmalarındaki toplumsallık nüvesi ise Marksist kuramda karşımıza çıkan üretim ilişkileriyle alakalı değildir. Burada toplumsallık ile açıklanmak istenen durum kişilerin gündelik hayat pratikleri, davranış biçimleri, tüketim alışkanlıkları yani kısacası yaşam biçimleridir (Özaloğlu, 2017: 16). Ancak üretim konusundan azade olarak mekân ve bellek ilişkisine bakınca benzer veçhelerle karşılaşmaktayız. Belleğin hem kişisel hem de kolektif bir yanı olması ve toplumsallığından kaynaklı olarak politikayı, ideolojiyi, aidiyeti ve yer yer tarihi içerisinde barındırması mekân mefhumuyla benzerlik gösterir. Nitekim spesifik bir döneme ait olan bireysel veyahut kolektif bellek, istemsiz bir şekilde o dönemin belli başlı birtakım kabullerini, ideolojisini ve söylemlerini açık veya örtük bir şekilde içerir (Özaloğlu, 2017: 14).

Öncelikle belleğin mekân ile ilişkisine bireyler ve gruplar üzerinden göz atmak bu ilişkinin gündelik hayattaki yansımalarını anlayabilmek açısından kıymetli olacaktır. Gündelik hayatın birinci dereceden tanıkları hiç şüphesiz mekânlardır. Dolayısıyla deneyimler mekânı, mekânlar da deneyimleri içerir. Deneyimlerin bir sahnesi haline gelen mekân ile hatıralar karşısında savunmasız kalan bellek arasında karşı konulamaz bir iletişim ve etkileşim hali vardır. İlk kez görülen ve içerisinde bulunulan mekânlar oradan ayrıldıktan sonra hep o ilk hali gibi hatırlanır. Bu hatırlama biçimi çok boyutludur. Mekânın fiziki özelliklerinin yanı sıra oraya birlikte gidilen kişiler,

oradayken kulağa çalınan bir müziğin tınısı, mekânın kendine has kokusu ve/ya geçirilen zamanın niteliği bu hatırlama pratiğine dahildir. Belli bir zaman sonra tekrar gidildiğinde ise mekân ilk deneyimlendiği haliyle hissedilir; mekânı geçmişteki ilk deneyimleme biçimi artık mekânla özdeşleşir ve şimdi ile geçmiş arasında bir kıyas içerisine girilir. Bu kıyasın en önemli sebebi bellektir. Bellek, geçmişe dair hatıraları depolarken bu hatıraların somutluk kazanabilmesi için mekânı da hatırlama sürecinin içine dahil eder. Dolayısıyla mekân anıların hafızalarda tekrar canlandığı bir yer haline gelir. Bu yönüyle bireyler ve gruplar mekânla bitimsiz bir etkileşim halindedir.

Halbwachs (2017: 142) mekânın da kişiler veyahut gruplarla etkileşim halinde olduğunu ve mekânda gerçekleşebilecek herhangi bir tahribatın kolektif bellek üzerinde de tahribat yaratacağını ileri sürer:

“Oysa mekân, grubun izini taşır ve grup da onunkini. Demek oluyor ki, grubun bütün hareketleri uzamsal terimlere tercüme edilebilir ve kapladığı mekân da bütün terimlerin bir araya toplanmasından ibarettir.” (Halbwachs, 2017: 142)

Bu haliyle görülüyor ki, mekân bireyler ve gruplarla karşılıklı bir etkileşim halindedir. Dolayısıyla her iki tarafta da meydana gelebilecek en ufak bir değişim, bu karşılıklı etkileşim halini sekteye uğratmaya yeterli olacaktır. Halbwachs (2017: 142), değişim sonrası artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını iddia eder. Ona göre gerçekleşen değişimler hatırlama pratiğini tamamen yıkar. Dolayısıyla kolektif hafıza aynı kalmaz; bireyler ve/ya grupların eski hallerinden eser kalmaz keza mekânlarda aynı kalmayacaktır.

Mekân ve bellek ilişkisinin bir diğer önemli tarafı, mekânlar üzerinden ideolojik ve politik hatırlama biçimlerinin şekillenmesidir. Bu noktada da Pierre Nora'nın *hafıza mekânları* savına geri dönmek gerekiyor. Önceki bölümde belirtildiği üzere, Nora (2006: 19) genel itibarıyla hafıza ve tarih arasında keskin kopuşların olduğunu, tarihin hafızayı ele geçirdiğini ve bunun sonucunda hafızadan geriye hafıza mekânlarının kaldığını ileri sürer. Dolayısıyla hafıza mekânları sadece adı üzerinde hafıza mekânıdır. Hafıza ile ilgisi kalmamıştır ve bu yönüyle tarih mekânları olma niteliği taşır. Keza, Lefebvre de (2020: 50) mekânın tarihin bir ürünü olduğunu iddia eder.

Nora'nın hafıza mekânlarından kastı ise ulusların, anıtların ve törenlerin geçmişlerine dair hatırlama pratiklerinin mekânlar aracılığıyla somut bir "yere" dönüşerek bugün var olabilmeleridir. Çünkü artık zaman hafıza mekânları zamanıdır (Nora, 2006: 24).

"Hafıza mekânları, kendiliğinden hafızanın olmadığı düşüncesinden doğarlar; arşivleri kurmanın gerektiği, yıldönümleri devam ettirmenin, ayinleri düzenlemenin, kasvetli cenaze söylevleri vermenin, belgeleri noterde onaylatmanın gerektiği duygusundan doğarlar ve yaşarlar, çünkü bu işlemler olağan değildirler." (Nora, 2006: 23)

Nora'nın bahsini geçirdiği hafıza mekânları, bir toplumun içinde var olan kişilerin ortak bir tarih anlatısını benimseyerek ortak bir geçmiş duygusunu paylaştıkları ve bu duyguları somutlaştırdıkları mekânlardır. Bu mekânlar yalnızca fiziksel bir mekân olarak düşünülmemelidir. Hafıza mekânları aynı zamanda sembol ve imgesel pratikler içermeleri hasebiyle ulusal hafızayı tarihsel bir gelenek olarak gözler önüne sererler (Yelsalı Parmaksız, 2019: 17).

Hafıza mekânlarının oluşmasında, tarihin hafızayı kendi potasında eritmesinin yanı sıra tarihin keskin mutlaklığının karşısında hafızanın hatırlama pratiklerinin araçlardan meydana gelmesi önemli bir rol oynar. Dolayısıyla kendiliğinden hafızanın olmadığı kabulünden yola çıkılarak müzeler, anıtkabirler, arşivler, törenler, koleksiyonlar, kutsal yerler gibi hafıza mekânları inşa edilirler (Özdemir, 2012: 159).

Tüm bu tartışmalardan varılabilecek sonuç, mekân ve bellek arasındaki ilişkinin sürekli olduğudur. Bellek, kimi düşüncelere göre tarih karşısında ister hâlâ işlevselliğini korusun ister yenilgiye uğrasın yine de mekânla etkileşim halindedir. Dolayısıyla bu iki kavram sürekli olarak birbirlerini besler ve bireylerin hatırlama pratiklerinin kıymetli parçaları haline gelirler. Hatırlamanın bir parçası olan mekân, bellekte canlanarak geçmişte kalan hatıraların hatırlanmasında kritik bir rol oynar. Bunun en temel sebebi ise mekân ve gruplar arasındaki ilişkinin daimî olmasıdır. Bu ilişki tek taraflı olmadığından dolayı da karşılıklıdır. Mekânda gerçekleşen herhangi bir değişim, yıkım veyahut tahribat grupların hatırlama pratiklerini ve mekâna karşı duyduğu aidiyet duygusunu sekteye uğratarken; gruplar özelinde gerçekleşen bir değişim ile de mekân eski anlamını yitirir ve bellek karşısında mekân işlevselliğini kaybeder.

Çizilen bu kuramsal çerçeveye birlikte, önce sokakta sonra ise alışveriş merkezinde (AVM) yer alan bir politik tiyatro topluluğunun bellekte yarattığı karmaşık duruma açıklama getirmek hedeflenmektedir. Dolayısıyla tezin sonraki bölümlerinde bellek mekânı tartışması önce sokak ve AVM gibi soyut, akabinde de Ihlamur Sokak ve Bilkent Center gibi daha somut örnekler üzerinden takip edilerek tezin bu minvaldeki tartışmaları çeşitlendirilecektir.

3. BÖLÜM

SOKAK, ALIŞVERİŞ MERKEZİ ve BELLEK ÜÇGENİNDE POLİTİK TİYATRO

3.1. SOKAĞIN ZAMANSAL, MEKÂNSAL ve POLİTİK HALLERİ

*“Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır...
Bu da gösterir ki, zaman ve mekân, insanla mevcuttur.”*
Ahmet Hamdi Tanpınar⁷

Bu bölümde, gündelik hayatımızda sıklıkla deneyimlediğimiz sokağın hem bireyler üzerine çağrıştırdığı anlamları hem de sahip olduğu özellikleri incelenecektir. Sokağın kendine içkin bu özellikleri ruhunu, ambiyansını ve aurasını farklı şekillerde üretmesine de sebebiyet verir. Bu üretim şekli, mekânın toplumsal olması sebebiyle mekânı deneyimleyen bireyler ile ortaklaşa gerçekleşir. Dolayısıyla sokak mekânsal olarak bireylerin gündelik hayatlarının bir parçası olurken; bir uğrak yeri, sahip olduğu kendisine has özellikleriyle bir sembol deposu, anıları canlandıran bir bellek mekânı ve siyasal katılımın bir aracı olarak politik bir sahne olabilmektedir.

Sokağı bu şekillerde deneyimlerken, sokağın kendisiyle özdeşleşen mekânlarda belleklerimizde farklı yerlerde konumlanırlar. Ankara Sanat Tiyatrosu’nun İhlamur Sokak’taki eski sahnesi de bunlardan biridir. Keza çalışmanın bu bölümüyle birlikte Ahmet Hamdi Tanpınar’ın (2014: 33) betimlediği insan(lar), Ankara Sanat Tiyatrosu üzerinden daha da çeşitlenir. Çünkü sahnenin dışındakilerin ve üzerindeki insanların aynı sokağa yaklaşım biçimleri, mekân ve zamanı birlikte yansıtır.

⁷ Tanpınar, A. H. (2014). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. (s. 33). İstanbul: Dergâh Yayınları.

3.1.1. Uğrak Yeri Olarak Sokak

Modern zamanla birlikte kent yapısında daha görünür olan sokaklara, gündelik hayat özelinde bireyleri özne kabul ederek kimi önemli roller atfedilir. Lefebvre, sokağı şu şekilde tanımlar:

“Sokak mı? Sokak, bir buluşma mekânıdır ve o olmadan belirlenmiş yerlerde (kafelerde, tiyatrolarda, çeşitli salonlarda) buluşmak imkânsızdır. Bu ayrıcalıklı mekânlar sokağı canlandırır ve bu canlanmadan yararlanır, aksi halde var olamazlar.” (Lefebvre, 2017: 22)

Sokağın dinamiği mekânların da otonom olduklarını gözler önüne serer. Sokak, çoğunlukla belirli bir amaca hizmet eden bir mekân olmasından ziyade gündelik hayatın telaşesi ve durağanlığında ister istemez kendimizi orada bulduğumuz “o yer” olma özelliğini taşır. Hem kendi öznelliğimizden hem de toplumun nesnelliğinden nüveler bulduğumuz bir mekân olan sokak, her sınıftan bireyi kendi potasında eritir. Lefebvre’in de (2013: 327) belirttiği gibi, sokak modern hayatın mikrokozmosudur. Ona göre, sokak işlevselliğini yitirdiğinde gündelik hayat da sekteye uğrar. Böylelikle sokak gündelik hayatın ve belleğin mekânsal olarak bir üreticisi haline gelir. Sokak; kentin, meydanların ve bulvarların görünür kıldığı telaşı dizginler ve kendine has havasıyla birlikte bu koşuşturmanın ambiyansını yeniden üretir. Dolayısıyla sokak yalnızca bağlı olduğu yolların kesişim noktası ve bireylerin karşılaşma alanı değildir. İnsanın kamusal olarak kendini var ettiği bir mekândır (Çalışkan, 2006: 163). Sokak, kentin ruhudur; gösteri sahnesidir, farklılığı ve çeşitliliği içerisinde barındıran küçük bir dünyadır. Bireyin gündelik hayatının sahnesi, uğrak yeri ve aynı zamanda soluklanma durağıdır. Lefebvre’in (2017: 22) yukarıda örnekleriyle temellendirdiği üzere sokağın en önemli rollerden biri uğrak yeri olmasıdır. Geçiş güzergâhlarını birbirlerine bağlaması mekânları da birbirlerine yakınlaştırması anlamına gelir. Dolayısıyla sokağın kendisi başlı başına bir mekân iken hâlihazırda var olan farklı mekânlar da sokak sayesinde ulaşılabilir hale gelirler.

Merkezi ve yerel otoritelerin yarattığı kentsel düzenin düzensizliği içerisinde kendisine bir alan açan, içinde bulunduğu konumdan memnun olmasa bile o lokasyonu kendi tercihleri ve zevklerine göre daha yaşanabilir bir hale getiren bireyler, bu doğrultuda özel güzergâhlar yaratabilirler (Mayol, 2009: 34). Böyle bir opsiyonun varlığı sokak ve

mahallelerde daha fazla görünürdür. Mayol (2009), yerleşim yeri olarak mahalleyi tanımlarken bireyin özne olarak özel ve kamusal alan⁸ arasındaki sıkışmışlığında mahallenin kamusal alan olarak konforlu bir yer olduğunu tartışır. Mahallenin birey üzerinde hissettirdiği aidiyet duygusu, kent veyahut dünya geneli gibi daha geniş ve uçsuz bucaksız mekânlara kıyasla mahallenin bireyler için sığınacak güvenli bir liman olmasına sebebiyet verir. Bu liman bilindik olması hasebiyle kamusal alanın bir nevi konfor alanına dönüşmesine sebebiyet verir. Nitekim sokaklar için de benzer durumlar geçerlidir. Bireylerin gün içerisinde sokakla olan ilişkileri incelendiğinde, evlerin kapılarının “bilindik” bir sokağa açılması, her gün rutin olarak gidilen yerlere varıncaya kadar yine bilindik sokaklardan geçilmesi, koşturmaca içerisinde soluklanmak için bilindik sokaklarda bulunan mekânlarda mola verilmesi gibi eylemler, bireyler için güvenli ve konforlu güvenli bir alana dönüşür. Aynı zamanda bu rutinin içerisinde istemsiz bir şekilde geçilen ve bilerek gidilen sokakların bir uğrak yeri olması sokağın canlılığını ve ruhunu her daim dinamik kılar.

Kent içinde yapılan yürüyüşler de sokağın uğrak yeri olmasının bir nedenidir. Kentin izini sürebilmek, gözün görmeyi atladığı kimi detayları daha net bir şekilde görebilmek ve mekân ile kurulan ilişkiyi deneyim boyutuna getirebilmek için çizilen yürüyüş rotaları, kentin keşfedilmesindeki en önemli araçlarından biridir (Harmanşah, 1997: 23). Bu deneyime eşlik eden sokaklar ise, kente ve kentin saklı kalan mekânlarına geçişin veyahut o mekânları direkt olarak gözlemlemenin bir sağlayıcısı olurlar. Yürüyüşçü, yer-mekânda saklı kalanları keşfetmek amacıyla yola çıkarken kendi tahayyülünde inşa ettiği veyahut arzuladığı mekânlarla karşılaşma içgüdüleriyle yola çıkar. Dolayısıyla yürüyüş sırasında geçilen sokaklara ve deneyimlenen mekânlara yepyeni anlamlar yüklenir ve böylelikle bu mekânlar özne olan bireyin nazarında kendisini yeniden üretir. Toplumsal olarak üretilen mekânlar bireysel olarak farklı anlamlar kazanırlar. Ancak bu yürüyüşlerde beklenen/arzulanan mekânların aslında tahayyülden öteye gidemediği durumlarda, bu mekânların gerçekte var olmadıkları gerçeğiyle yüzleşmek de

⁸ Kamusal alan, özellikle kentin gündelik hayatında önemli bir yere sahip olan ve bu minvalde kent ve mekân çalışmalarında da sıklıkla başvuru yapılan bir kavramdır. Kamusal alan, kentin içerisinde konumlanan ve strüktüründe oldukça fazla mekânı barındıracak nitelikte geniş bir alana karşılık gelir. Nitekim birbirinden farklı kimliklerin sosyal ve siyasal düzlemde karşı karşıya geldikleri ve etkileşime uğradıkları bir alandır (Arslan, 2013: 94). Dolayısıyla Demir’in de (2002: 109) bahsettiği gibi sokaklar, caddeler, geniş yollar, alışveriş merkezleri gibi ortak kullanım alanlarını kapsayan kamusal alan kentin büyüklüğüne dair ipuçları verirken aynı zamanda mekânların sosyal, kültürel ve politik biçimleriyle de temsil edilir.

çoğunlukla olasıdır (Harmanşah, 1997: 24). Dolayısıyla kent çevresinde yapılan yürüyüşler farklı amaç ve sonuçlara bağlı olarak mekânların bireylerin belleklerinde yeniden üretilmesine sebebiyet verir. Kimi zaman bilinçli, kimi zaman telaş içinde, kimi zaman ise aylaklık yapmak için yapılan bu yürüyüşler mekân ve bellek arasındaki bağı güçlendirirken geçilen sokakların da cazibe merkezi haline gelmelerine olanak tanır.

Uğrak yeri haline gelen sokaklar belirli bir zamandan sonra bireylerin sahiplenip içselleştirdikleri mekânlar haline gelirler. Öyle ki yalnızca bir geçiş güzergâhı veyahut ara yol tanımlamalarının çok daha ötesine geçerek bireylerin keşif yapabildikleri ve kendi zevklerine göre kullanabildikleri bir yol statüsüne yükselirler. Dolayısıyla sokağı uğrak yeri haline getirmek bireylere o sokak mekânı özelinde keşif yapabilme opsiyonu tanır. Sennett'e göre (2013: 182), sokak ve caddelere özgün bir değer atfeden asıl şey, gündelik rutin içinde mekânda saklı kalan bir şeyi keşfetmenin gücüdür. Sokakta keşfedilen herhangi bir "şey" ansızın gerçekleştiği için hep çok kıymetlidir ve bir anda söz konusu "şey" ile özdeşleşecek bir şekilde bireylerin belleklerinde yer alır. Her daim canlı kalabilen ve keşfe açık olan sokağın kentsel mekân özelinde diğer yerlerden farklı olması durumunu Sennett şu şekilde açıklar:

"Bu tür sokaklar tüm o hızla koşturan araçlarıyla hareketli trafik arterlerinin tersine, hep söylediğimiz gibi, yaşam dolu olmaları nedeniyle övülmüştür. "Sokak yaşamı" kentsel uyarının ve duygulanımın, büyük kısmı beklenmedik deneyimlerden gelen uyarının bir simgesidir." (Sennett, 2013: 182)

Sokağın deneyimlere yaslanması da mekânsal olarak farklı bir yerde konumlanmasına sebebiyet verir. Deneyimin ve keşfin sınırı yoktur fakat mekânın ve dolayısıyla sokağın da sınırı yoktur. Fiziki olarak sınırları belli olsa da gündelik hayatın içinde var olan dinamizmiyle sınırsız bir devinime sahiptir. Dolayısıyla karşılıklı ilerleyen bu sınırsızlık hâli bir noktada deneyim ve sokağı birbirlerine içkin hale getirir. Öyle ki, sokak her şekilde deneyimlemeye müsait bir mekândır. İster sakin bir yürüyüşle, ister gündelik hayatın koşturmasıyla, ister de sabit bir şekilde durarak sokak deneyimlenebilir. Keza sokağı deneyimleme biçimi yalnızca eylemsellikle sınırlı kalmaz. Sokağın içinde var olan bir mekân veyahut sembolle, imgeyle, politik ve sanatsal etkinliklerle, şiirle, hatıralarla, trafikle, sakinlikle ve daha sayısız pek çok unsurla sokak deneyimlenebilir.

Bu özellikleri sayesinde sokak kentsel mekân içerisinde uğrak yeri olarak kendisine her zaman ve her koşulda ayrı bir yer bulmayı başarır.

3.1.2. Sembol Deposu Olarak Sokak

Kent mekânında konumlanan her sokağın kendisine has bir atmosferi, kimliği ve belleği vardır. Kimi sokaklar var oldukları semtlerin yalnızca bir ara geçiş güzergâhı niteliğine sahipken kimileri ise içerisinde birbirinden farklı mekânlar barındırarak canlılığını her daim muhafaza eder. Dolayısıyla sokakların bazıları yalnızca kendisine verilen isimden ibaretken bazıları da kent yaşamı içerisinde uğrak yeri olmasının yanı sıra bireylerin gündelik yaşamlarının bir sahnesi, soluklanma durakları ve karşılaşma alanlarıdır. Sokakların bu denli çeşitlilik göstermeleri ve birbirlerinden farklı özelliklere sahip olmalarının en temel sebebi mekânsal üretilimdir. Çalışmanın kavramsal çerçevesinde de tartışıldığı üzere, mekân toplumsaldır. Bu toplumsallığın mekâna atfettiği misyonlar aynı zamanda dönemin şartlarına ve özellikle kentin ve/ya kentlilerin yaşayış biçimlerine paralel bir şekilde ilerler. İçerisinde bulunduğumuz modern zamanda önceki dönemlere kıyasla farklı bir kent yaşamı olduğu aşikâr. Artan nüfus, gelişen teknoloji ve altyapı hizmetleriyle birlikte geniş bulvarların, caddelerin ve sokakların varlığı kentin akslarını da genişletmiş ve “büyük şehir” olgusunu gündelik hayatımıza adapte etmiştir. Yalnızca bu teknik yönüyle de değil aynı zamanda kültürel olarak yaşanan dönemsel değişimler mekânlar üzerinde somut bir hâle gelir. Özellikle artık gündelik hayatın içerisinde iletişimin oldukça çeşitli ve farklı kanallardan sağlanabiliyor olması ve imge, sembol ve metaların kamusal alanlarda fazlasıyla görünür olmalarıyla birlikte mekânların da bu değişimden etkilenmeleri kaçınılmaz olur. Dolayısıyla kentin çehresi hem eskilerden kalan hem de günün şartlarına adapte edilmiş bir şekilde yeniden üretilen mekânlardan ibaret olur. Bu noktada Lefebvre’in *mekânsal üçlü* diyalektiğine geri dönmek gerekiyor. Diyalektiğin önemli sacayaklarından biri olan *temsil mekânları* mekân ve birey ilişkisi çerçevesinde sokağın önemini bir kez daha anımsatır. Temsil mekânlarının içerisinde birden fazla imge, sembol ve anı barındırması ve gündelik hayatın içinde bireylerin kendi hayatlarını farklı mekânlar ve anılarla yeniden üretmeleri mekân-birey ilişkisinin önemini bir kez daha gözler önüne serer. Dolayısıyla bu mekânlar direkt olarak bireyin deneyimleri ile ilişkilidir. Bireyler temsil mekânlarının

içinde var olan imge ve semboller aracılığıyla bu mekânları deneyimleyip içselleştirirler (Fırat, 2014: 16).

Sokak; sembollerin, imgelerin ve nesnelerin mekânsal olarak taşıyıcısı olma işlevini görür. Bireyin hatırlama pratiğiyle eşgüdümlü olarak ilerleyen bu süreçle birlikte sokak belleklerde bambaşka bir anlam kazanır. Her sokağın kendisini temsil eden bir adı olması bile o sokağı kendisine özgü kılar. İçerisinde yoğun bir şekilde sembol barındıran mekânlarda bireyler tahayyüllerinde imledikleri “imgelerle” mekân üzerinden bir bağ kurarak söz konusu mekânları kendilerine özgü bir şekilde belleklerinde ve dolayısıyla hatırlarında yeniden üretirler. Keza sokağın da çeşitli semboller, farklı ve değişik isimler ve imgeler barındırmaya elverişli bir mekân olması çeşitli bir kültür yelpazesine sahip olmasına sebebiyet verir.

Bu noktada imge ve sembollerin literatürdeki karşılıklarına bakmak ve bu tanımlamalar ışığında mekân ile ilişkilerinin yansımalarına odaklanmak gerekiyor. Her ne kadar bazı durumlarda sembol ve imge aynı anlamlara sahip iki kavram olarak düşünülse de her iki kavram farklı anlamlara karşılık gelir. Hatta öyle ki sembol kendi içerisinde de birden fazla anlama sahip olabilecek kadar çeşitlidir. Lefebvre (2013: 301) sembolün tükenmez olduğunu iddia eder. Bu iddianın arkasındaki temel motivasyon, grup veyahut bireyler nazarında akla gelebilecek her şeyin bir sembol olarak benimsenme içgüdüsünün yüksek oluşudur. Sembolün illaki somut bir nesne olması gerekmez. Sembol, yalnızca tekil bir eşya olabileceği gibi; büyük bir mekân, küçük bir obje, ağızdan çıkan alelade bir söz ve kulağa işen bir müzik olabilir. Semboller bir ülkenin, siyasi bir düşüncenin, ideolojinin veyahut dinlerin de bir taşıyıcısı olabilirler. Keza bu örneklerin sayısı da uzun uzadıya artırılabilir. Çünkü sembolün doğası budur. Sembol anlam bakımından zengindir ve bir sembole birden fazla anlam atfedilebilir. Bu doğrultuda, Erich Fromm (2017: 28) ise sembolü şu şekilde tanımlar:

“Sembol dediğimiz şey nedir? Sembolün tanımı, çoğunlukla, “Başka bir şeyin yerinde duran, onun yerini alan, onu temsil eden” olarak yapılmaktadır. Bu haliyle bu tanımı, pek anlayamayız. Fakat beş duyumuzu da bazı sembollerle temsil edebileceğimizi düşünür ve bu sembollerini inceleyecek olursak, konu biraz daha ilginçleşecektir. Bunu yapmak için, sözü edilen bu sembollerin bir tecrübenin, bir duygunun ya da bir düşüncenin yerine geçtiğini varsaymamız gerekecektir. Böyle

bir sembol, benliğimizin dışını yaratmaktadır. Sembolize ettiği şey ise içimizde saklıdır.” (Fromm, 2017: 28)

Bu sembol tanımı, özellikle bireylerin sembolleri tasvir etmeye, tanımlamaya ve içselleştirmeye yatkınlıklarını açıklamak amacıyla oldukça önemlidir. Çünkü geleneksel, herkesin kabul gördüğü sembollerin yanı sıra (kaleme “kalem” diye seslenmemiz veyahut bir ülkeyi temsil eden bayrağı gibi) gündelik hayatın içerisinde de farkında olmadan kendi iç dünyamızda pek çok nesneye, objeye, mekâna, duruma ve olaya anlam yükleyip onları “sembolleştirebiliyoruz”. Bu durum ise sıklıkla mekânlar özelinde yaşanır. Mekân üzerinden bir sembol tasviri yapıldığında, sembollerin mekânlar aracılığıyla somut bir hale büründüklerini görürüz. Bir mekânın içerisinde var olan bir sembol bireyler veyahut gruplar tarafından o mekânla özdeşleştirilir. Dolayısıyla bireylerin hafızasında o mekân, söz konusu sembol ve/ya sembollerle birlikte canlanmaya başlar. Bu durum, çoğu mekânın sembol deposu olduğunun da bir kanıtıdır. Fromm (2017: 30), bu sembolleştirme pratiğini rastlantısal sembol olarak adlandırır.

Bu çalışmanın sokak boyutunun var oluşu açısından rastlantısal sembol kritik bir önem taşır çünkü bakıldığında sokaklar da bireylerin anlam yükledikleri sembollerle doludur. Bir sokağın sınırları içerisinde sembolik değer taşıyan bir mekânın, anıtın, oturma bankasının veyahut bir elektrik direğinin bile (elbette bu örnekler çoğaltılabilir) bulunma ihtimali çok yüksektir.

Buradan varılması gereken sonuç; bireylerin nazarında bir mekânın kendisinin başlı başına bir sembol taşıyıcısı olabileceği gibi, içerisinde var olan farklı nesnelere, objelerin veyahut farklı mekânların da sembolleştirilebileceğidir. Bu semboller bazen kitlesel bazen de kişisel olarak anlam kazanır. Ancak her hâlükârda mekânlar sembol deposudur ve söz konusu sembollerle birlikte varlıklarını ve kimliklerini yeniden üretirken birey-mekân ilişkisi de bu doğrultuda yeniden şekillenir.

3.1.3. İmge ve Bellek Mekânı Olarak Sokak

Kent, zamansal olarak geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir sürekliliğe sahiptir. Bu sürekliliğin sağlanması ve görünür olması ise kentin sahip olduğu mekânları üretmesiyle gerçekleşir. Dolayısıyla zamanın ve mekânın birbirlerine olan içkin olma halleri kent mekânında somut bir hale bürünür. Bu mekânlardan biri de neredeyse her gün deneyimlediğimiz sokaktır. Bireylerin belleklerinde yer edinen sokak tasvirleri çeşitlilik gösterir. Hiç gidilmemiş sokaklara karşı bile tahayyüllerde bir mekân tasviri yapılır ve bu durum sokak ve bellek arasındaki ilişkinin bir aracısı olarak imgeyi ortaya koyar (Düzcan, 2014: 187). Dolayısıyla sokağa dair bellekte canlanan ve imlenen her olgu zamanlar arasında bir yolculuğa karşılık gelir. Bireyin geçmişten bugüne ve bugünden geçmişe doğru bakışını yönlendiren asıl itkiler; belleğin yanı sıra anlatılar, yazılı kaynaklar var olan mekânlar ve bu mekânların barındırdığı sembol ve imge çağrışımlarıdır.

Sembolün gözle görülür somut bir tarafı olması imge ile farklılaşmalarına sebebiyet verir. İmgenin bireyin zihninde canlanan ve aslında bireye özgü bir tahayyül biçimi olması onu hem soyutlaştırır hem de biricik kılar. Bir sokağı imgelemek ona bir değer ve kimlik atfetmektir. Genellikle bireysel olarak seyreden imgeleme süreci yine de kişiden kişiye aktarılabilir (Lefebvre, 2013: 304). İmgeler, bireylerin tahayyüllerinde canlandırdıkları kimi duyumsal hislerden meydana gelen göstergelerdir. Dolayısıyla imgelerin zihinlerde oluşması için temsillerin olması gerekir. Bir mekânın içerisinde temsil ettikleriyle var oluşu ve temsillerin kendi içinde farklı ve çeşitli göstergeler barındırması, bireyleri mekânla ilişkili olarak zihinlerinde imgelemeye teşvik eder. İmge ve sembolün ortak yanları ikisinin de duyumsallığa hitap etmeleridir. Dolayısıyla bu duyumsallık, duylara da hitap eder (Lefebvre, 2013: 304). İmgenin bu hâli, bireylerin mekân üzerinden geçmiş ve gelecek arasında bir köprü oluşturur. Hem bireyler hem de grupları tesir altına alması da kimi mekânların zamanlar arasında sembolleşmesine ve bu şekilde tahayyüllerde imgenlenmesine olanak tanır.

İmgenin bütün duylara hitap etmesi ve zamanlar arasında bir köprü işlevi göstermesini Lefebvre (2013: 35) şu şekilde açıklar:

“İmge, edimdir. Edim olarak, bir etkinin niyet ya da iradesini içerir: Kâh olasının gerçekleşmesine ya da olanaksızın betimlenişine katkıda bulunmak, kâh bir tercih projesi hazırlamak, kâh başka bir insan varlığını baştan çıkarmak ve ona dokunmak. İmge, toplumsal bir edim olarak, bir edimin imgesidir.” (Lefebvre: 2013, 305).

Sokak da mekânsal olarak tüm bu yönleriyle imgeyi kapsar. Tarihsel zamanı içselleştirip anlamamıza fayda sağlayan mekânları, gün içerisinde canlı kalabilen dinamizmi ve ruhu ile sokak, içerisinde pek çok imge ve sembol barındırır. İmge ve semboller, özellikle sokakta konumlanan mimari yapılar ve sokakla bütünleşen sanat ile kendisini gösterirler. Demir (2002: 110), kent sakinlerinin belleklerinde yer alan sembol, imge ve işaretlerin bir noktada kenti temsil etmeleri ve kente özgü, biricik olmaları nedeniyle tüm bu çağrışımları “kentsel imge alanı” olarak tanımlar. Zihinlerde ve söylemlerde bir alana karşılık gelecek kadar büyük bir yer teşkil eden imge ve semboller, sokakta var olmaları sebebiyle sokağı bir imge ve sembol deposuna dönüştürür. Batuman (2019: 12) mekânlarla bu şekilde bir ilişki veyahut bağ kurmanın bir sebebinin de “kentsel tahayyül” olduğunu iddia eder. Bellek ve mekânla kurulan ilişkinin kent mekânında daha fazla görünür olması kentsel tahayyülün bir parçası haline gelir.

Mekân ve belleğin birbirlerine içkin oluşları hem bireyin hatırlama pratiklerini mekânlar aracılığıyla somutlaştırmaya olanak sağlar hem de mekânların zihinlerde canlı kalabilmelerine sebebiyet verir. Bu durum sokak üzerinden incelendiği zaman sokağın kendisinin başlı başına bir imge olduğu ve bireylerin zihinlerinde nasılsa o şekilde kalmaya devam ettiği görülür. Herhangi bir sokağa alelade bir anlam yüklenmesi, o sokağın anıların sığınağı olmasına yol açar. Dolayısıyla belirli bir noktadan sonra kentsel tahayyül bireysel tahayyüle dönüşerek mekânlar kişiler üzerinden farklılaşmaya başlar.

Sokağı bir bellek mekânı haline getiren uyarıcılar hem toplum hem de bireyler tarafından sıklıkla tekrarlanır ve yenilenir. Bu uyarıcılar genellikle sokağa atfedilen anlamlar ve gündelik hayatın içinde sokakta deneyimlenen durumlardan oluşur. Bu anlamlar ve durumlar hiçbir zaman sabit kalmaz, zaman değiştikçe onlar da değişip

dönüşüme uğrarlar. Dolayısıyla sokağın da zamanın ritmine ayak uydurarak dönüşüme uğraması kaçınılmaz olur. Tam da bu noktada Pierre Nora'nın *hafıza mekânı* tanımlamasına yeniden dönmek gerekiyor. Hatırlama esnasında hafızalarda canlanan olayların herhangi bir mekâna atfedilmesiyle birlikte zaman durur ve hatırdaki kalanlar bahsi geçen mekâna hapsedilirler. Dolayısıyla artık orası sıradan bir mekân değil, hafıza mekânıdır. Sokağa doğrudan ve/ya dolaylı olarak sürekli bir biçimde zamanlar arasında bir anlam yüklenmesi, sokağı da bir hafıza mekânı haline getirir. Dil, sembol, imge ve anılar aracılığıyla sokak her daim bellekte canlı kalan bir mekân haline gelir.

3.1.4. Politik Sahne Olarak Sokak

Sokağın, mekânsal olarak bireylerin üzerinde yarattığı etkileri ve karşılık geldiği anlamları önceki bölümlerde tartışıldı. Bunlar, gündelik hayatın içinde neden kendimizi sokakta bulduğumuzun ve neden ister istemez sokağın müdavimi olduğumuzun sebepleriydi. Sokak; kimi zaman yürüyüşümüzün eşlikçisi, kimi zaman anılarımızın bekçisi, kimi zaman ise tahayyülümüzdeki sığınağımız idi. Bunların hepsi bizi sokağa iten, mekânsal olarak bağ kurduran ve en önemlisi belleğimizde anıları taze bir şekilde korumamıza imkân tanıyan sebeplerdi. Dolayısıyla sokak, kurduğumuz aidiyet bağıyla beraber kimliğimizi ait olduğumuz alanla bütünleştirmemize olanak tanıyan bir mekândır. Bireysel olarak sokakla geliştirilen bu aidiyet ise, sokağın içerisinde barındırdığı değerler bütünü sayesinde gerçekleşir (Ayhan, 2022: 55).

Sokak, tüm bu özellikleriyle duygulara ve anılara hitap ederken, toplumsal oluşu ile kolektif bir biçimde hareket edebilmenin de bir aracı olur. Mekân toplumsal ise, sokak da toplumsaldır ve toplumsallığın da bir aynasıdır. Sokağa karşı aidiyet hissi geliştiren bireyler, sokağa farklı anlamlar yükleyerek kimliklerini de bu mekânda yeniden üretirler. Dolayısıyla sokak yalnızca somut olarak bir araya gelme mekânı değil; aynı zamanda soyut anlamıyla ortak kimliğin yaratıldığı ve dayanışmanın görünür olduğu bir mekân olarak da göze çarpar (Çoban, 2015: 108). Mekânın toplumsal oluşu, mekânı hem ürün hem de üretici haline getiren en önemli özelliklerinden biridir. Bu şekilde mekânın kendisi toplumla birlikte kendisini yeniden inşa ederek kimlik kazanır. Bu

kimliğin mekânlar özelinde kazanılarak her seferinde yeniden üretilmesinin en önemli sebebi ise siyasal olanın gündelik hayat içerisinde mekânlarda var olmasıdır.

Mekânın politikliği sokakta daha görünürdür. Sokağın direnişin, mücadelenin ve dayanışmanın bir sahnesi haline gelmesi sokağı siyasi bir propaganda mekânı haline getirir. Sokağın protesto alanı olarak bellekte yer edinmesi, politik bir mazisi olduğuna işaret eder. Dünya genelinde ve Türkiye’de, sokak protestolarının örnekleri fazla ve çeşitlidir. Özellikle Türkiye’de 1970’li yıllardan itibaren toplumsal hareketlerin kamusal alanda görünür olmasıyla birlikte sokak kentsel mekânda bambaşka bir konuma evrilir. Vatandaşların siyasi katılımlarını yalnızca seçimden seçime oy vermenin ötesine taşıyan sokak, eylemsel olarak geniş bir repertuara sahip olan bir mekân halini alır (Uysal, 2017: 19). “Sokağa inmek”, “sokağın sesi”, “sokaklar bizimidir” gibi sokağa dair metaforlar ve sloganlar sokağın aynı zamanda bir temsil mekânı olduğunu gözler önüne serer. Bireysel ve toplumsal arzuların iktidar mekanizmalarına doğrudan iletilmesini sağlayan bu mekân; yalnızca sloganların yankılandığı bir alan olmaktan çıkar. Sokağın siyasal olarak mücadele alanına dönüşmesi aynı zamanda sokakta şiirin, sanatın, mizahın ve dövizlerin görünür olmasına ve mekânla girift bir şekilde konumlanmalarına sebebiyet verir. Sokağın vatandaş üzerinde her daim politik bir söylem yaratabilmenin ve bir duruş sergileyebilmenin aracı olması, bireylerin siyasi katılımlarının çeşitliliği açısından bir opsiyondur. Bu sebeple sokak hareketinin özneleri belli başlı kimi grupların temsilcileri veyahut seçilmiş kişiler değildir. Doğrudan sokağı örgütleme bilincine sahip ve eylemselliği içselleştirebilmiş hemen herkes sokak siyasetinin bir aktörü olabilir (Çoban, 2015: 114). Ancak iktidarlar açısından bakıldığında ise sokak her zaman tehlikelidir. Türkiye’de de özellikle sokağın fazlasıyla hareketli olduğu 1960’lı yılların sonları ve 1970’lerden sonra 1980 darbesi ile birlikte ilk önce sokağın susturulmaya, temizlenmeye ve apolitik bir mekân haline getirilmeye çalışıldığını görürüz. Apolitikleştirme ve pasifize etme eylemleri; sokakları fiziksel olarak dönüştürerek, isimlerini değiştirerek ve duvarlardan sloganları temizleyerek gerçekleşir (Fırat, 2014: 7). Dolayısıyla bakıldığında sokak kentsel tahayyülde yalnızca siyasi temsil alanı olmaktan çıkarılarak, bireylerin gündelik hayatlarını etkileyecek şekilde bir kent çehresi oluşturmaya çalışılmıştır. Bu şekilde bireyin politik anlamda sokakla bağı koparılarak, sokak yalnızca gündelik hayatta deneyimlenen sıradan bir yol üstü durağı

haline getirilmiştir. Türkiye’deki toplumsal hareketlerin mekânsal olarak sokakla bütünleşmesi ve ardından sıkıyönetim ve olağanüstü hâl ile sokağa devlet eliyle müdahale edilmesi mekân ve iktidar ilişkisinin önemini kavrayabilmek için de iyi bir örnektir. İktidarın cebren sokağı depolitizasyon sürecine sokması ve kendi ideolojisi çerçevesinde mekâna müdahale etmesi kent mekânının çehresini değiştirmekle kalmaz, aynı zamanda hâkim ideolojinin varlığını mekânlarda hem somut hem de işlevsel bir hale büründürür. Fakat bu tarz sınırlamaların dönemsel olduğunu da unutmamak gerekir. 90’lı yıllardan sonra sokağın işçi ve kadın hareketleriyle birlikte tekrar siyasetle bütünleşmeye başlaması ve yakın geçmişte Tekel Direnişi ve Gezi Parkı gibi eylemlerin mekânı toplumsal hareketin bir sahnesi ve doğrudan temsili hâline getirmeleri mekân ve siyaset ilişkisinin her daim bütünlüklü ilerleyeceğinin göstergesidir. Dolayısıyla her ne olursa olsun, sokağın deneyimlenen politik hâli bir temsil mekânına dönüşür ve kolektif bellekte de diriliğini ve canlılığını korur.

Sokaklar, gündelik hayatın içinde sıradanın istisnasını temsil eder. Sıradan olan bir sokağın sonradan istisnai bir şekilde siyaset yapma aracına dönüşmesi, mekânın temsil edilişi açısından kritik bir önem taşır. Bu noktada tekrar mekânın toplumsal oluşundan yola çıkarsak, mekânın üretim sürecinde bir amaç için hazırlandığını, şekillendirildiğini ve inşa edildiğini görürüz (Şenol Cantek, 2020: 13). Önceki bölümlerde değinildiği üzere, sokak fiziksel olarak ara yoldur, bağlayıcı bir işlev görür. Ancak mekânsal olarak bu durumun farklılaştığını görürüz. Bu da bizi Lefebvre’in *mekânsal üçlüsünün* önemli ayağı olan *mekân temsillerine* götürür. Mekânın temsil ettikleri birbirlerinden farklıdır ve çeşitlilik gösterirler. Sokak özelinde bakıldığında ise sokak pek çok şeyin temsilcisi olabilir. İçerisinde temsil mekânları bulundurabilir, herhangi bir “şey”i temsil edebilir veyahut kendisi başlı başına temsil mekânı olabilir. Sokakta siyaset yapmanın bir başka aracı da sokağı performans alanına dönüştürmektir. Temsil mekânı olan sokağın, sanat ile girift bir şekilde sanatı temsil eder hâle gelmesi aslında sanatın ve sokağın politika yapmanın iki farklı kolu olduklarını da gözler önüne serer. Bu yönüyle sokak performansın bir mekânı olurken, aynı zamanda politik ve estetik ilişkilerin bir sahnesi ve sanat ve politika alanı hâline gelir (Topaloğlu, 2014: 314-315). Dolayısıyla sokağın politik oluşu çerçevesinden bakıldığında, sokağın toplum üzerinde siyaset yapmanın bir

aracına dönüştüğünü ve bu durumun sokağın temsilini de farklı bir yöne çektiğini görürüz.

Çalışmanın kuramsal çerçevesinde bahsedildiği üzere mekân politiktir. Mekânın politik oluşunu kimi zaman mevcut iktidarların söylemleri ve ideolojilerinin kamusal alanda görünür olmasıyla da deneyimleriz. Gündelik hayatın bir sahnesi olan mekânlar, aynı zamanda toplumsal değişim ve dönüşümlerin de bir göstergesi olurlar. Dolayısıyla sokaklar için de benzer bir çıkarımda bulunmak mümkündür. Sokak; ideolojik, sosyolojik ve politik olarak toplumların geçirdiği değişim ve dönüşümü somut olarak görebilmenin de mekânsal olarak bir aracıdır. İdeolojilere göre değişen sokak isimleri buna bir örnektir. Sokağa dışsal yönden yapılan bu müdahaleler, aynı zamanda kolektif belleğin değişim ve dönüşüme uğramasına da sebebiyet verir. İktidarların kendilerini sokak üzerinden mekâna yansıtma arzuları, sokağın aslında politik olarak güçlü bir mekân olduğunu tekrar gözler önüne serer. İdeolojinin sürekliliğini sağlamak ve bu doğrultuda kolektif bellekte yeni bir mekânsal kimlik ve tarih yaratmak isteyen iktidarlar, mekânı bir silah olarak kullanabilirler. Lefebvre'in bahsettiği gibi, mekânda ideolojik olarak süreklilik sağlanmasının yegâne yolu, toplumsal bir mekân üretimi gerçekleştirerek sürekliliğini amaçladığı toplumu bu mekân aracılığıyla domine etmektir (Özkan ve Yoloğlu, 2005: 55). Keza erken Cumhuriyet döneminin Ankara'sı bu açıdan verimli bir örnektir.⁹ Yeni kurulan bir devletin ve devletin benimsediği ideolojinin mekânlarda görünür olmasının bir aracı, sokak ve caddelere bu doğrultuda isimler vermektir. Sokaklara ve caddelere isim verilmesi yalnızca mekâna değil, aynı zamanda topluma ve sınıflara da bir kimlik atfeder. Dolayısıyla hâkim ideoloji mekânlar üzerinden yeni bir tarihsel anlatı, topluluk bilinci, aidiyet duygusu ve kolektif bellek yaratmayı hedefler. Durgun (2011: 212), iktidarın kamusal mekânlarda isimlerle görünür olma gayesini *söylemsel mekân* kavramsallaştırmasıyla inceler. İktidar, sahibi olduğu ideolojiyi ve kimliği mekânlarda görünür kılabilme ve bu şekilde vatandaşa geçmesini sağlayabilmek için sokak, cadde, bulvar gibi kamusal mekânların isimlerini değiştirir. Böylelikle söylemler ve ideolojiler, mekân isimleriyle somutlaşarak *söylemsel mekân* halini alırlar (Durgun, 2011: 212).

⁹ Cumhuriyet döneminin mekân iskân politikalarını ve bu doğrultuda yapılan çalışmaları daha ayrıntılı okumak için bkz. Durgun, S. (2011).

Sokak uğrak yeri, sembol deposu, imge ve bellek mekânı olmasının yanı sıra mekân ve politika ilişkisi kapsamında ele alındığında, ilgi çekici bir tartışmayı da farklı kavramların bir araya geldiği bir vaka olarak politik tiyatronun Türkiye'deki evrimi üzerinden yapmak mümkündür. Keza bu tartışma, politik tiyatronun tarihi bir yönden sokağın politika ve politik tiyatro ile kronolojik olarak kısıtlanan tarihinin de bir öyküsü olacaktır. Ancak bunun için öncelikle politik tiyatronun ve Türkiye'de politik tiyatrodaki çığır açan Ankara Sanat Tiyatrosu'nun tarihsel gelişimine bakmak gerekir. Nitekim politik tiyatronun Türkiye'deki tarihinde önemli bir yer teşkil eden ve kendisine has mekânıyla bugünlere kadar gelen Ankara Sanat Tiyatrosu, bu kapsamda önemli bir vakaya karşılık gelir.

3.2. POLİTİK TİYATRONUN MEKÂNSAL OLARAK DÖNÜŞÜMÜ

3.2.1. Türkiye'de Politik Tiyatronun Tarihsel Olarak Gelişimi

Tiyatro, sahne sanatlarının en kapsamlı olan ve sahneye dair pek çok sanatı da içerisinde barındıran, hareket alanı geniş bir sanat dalıdır. Kendi içerisinde farklı türlere ayrılarak geçmişten günümüze kadar gelen tiyatro, etkisini her daim seyirciler üzerinde hissettirir. Sözün somutlaştığı ve düşüncenin pratiğe döküldüğü bir sanat dalı olan tiyatronun seyirci üzerinde bir seyir zevki yaratması da kaçınılmazdır. İzlerken aynı anda düşündürmeye teşvik etmesi tiyatronun kendisine has en önemli özelliklerinden biridir. Dolayısıyla tiyatro güldürü ve eğlencenin yanı sıra bilinçlendirici ve farkındalık yaratıcı özellikleriyle de seyirciler üzerinde etkisi olan bir sanat dalıdır.

Tiyatronun kökenleri Antik çağlara dayansa da¹⁰ politik tiyatro özellikle 1929 yılında Erwin Piscator'un yine aynı isimli *Politik Tiyatro* adlı eseriyle görünen ve bilinen kol olmaya başlar. Piscator'un belgesel tiyatroyu benimseyip kitabında işlemesi tiyatronun farklı kollara ayrılmasına sebebiyet verir. Aynı zamanda politik tiyatrodaki etkisini sıklıkla gördüğümüz Brecht tipi oyunlar da Bertolt Brecht'in öncülüğünde ortaya çıkan

¹⁰ Politik tiyatronun tarihsel gelişimi, politik tiyatronun mekân ve politikayla ilişkisi bağlamında bu çalışma için önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla çalışmada tiyatronun genel tarihi ve Türkiye'deki tarihsel gelişimine ayrıntılı yer verilmeyecektir.

Bu çalışma dışında tiyatronun tarihsel gelişimini okumak için bkz. Wiles, D.& Dymkowski, C. (Der.) (2019). Türk tiyatro tarihinin dönemsel incelemesini okumak için ayrıca bkz. And, M. (2014)

epik tiyatro örnekleridir (Özmen, 2015: 419). Dolayısıyla ilk etapta özellikle bu iki akım etrafında şekillenen bir politik tiyatro anlayışına rastlamak mümkündür.

Politik tiyatronun amacı, toplum ve toplumun yaşantısına dair konuları sahneye yansıtarak birtakım öğretilerin bireyler nezdinde benimsemesini sağlamaktır. Aynı zamanda politik oyunlarda mevcut dönemin kendisine has atmosferini sahneye taşınarak seyircilerin bilinçlenmesi hedeflenir. Yalnızca tek bir siyasi ideoloji çerçevesinde oyunlar sergilenmeyen politik tiyatrodaki, dönemin şartlarına bağlı olarak her ideolojiyi temsilen oyunlar sahnelenir.

Özmen'e göre (2015: 416) spesifik olarak herhangi bir ideolojinin etrafında şekillenen siyasi içerikli oyunlar sergilenmese de politik Türk tiyatrosunun kökenlerini 19. yüzyılda gelişim gösteren orta oyunlarındaki taşlama ve hicivlerde aramak mümkündür. And ise (2014: 67), geleneksel dönemden ayrı olarak Batı tiyatrosunu üç ayrı dönemde sınıflandırır. Bu dönemler sırasıyla; 1839-1908 yılları arası Tanzimat-İstibdat Dönemi Tiyatrosu, 1908-1923 arası Meşrutiyet Dönemi Tiyatrosu ve 1923'ten günümüze kadar gelen Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosu'dur. Politik tiyatronun esas olarak sahnelere yansımaya başladığı zamanlar ise Tanzimat ve İstibdat Dönemi tiyatrosu yıllarıdır. Tanzimat yıllarında her şeyin sıfırdan başlaması düşüncesi, toplum nezdinde yeni bir tiyatro anlayışının ortaya çıkmasına da sebebiyet verir. Bu dönemde tiyatro, eğlence ve güldürü amacıyla sergilenen oyunlardan ibaret olmaktan çıkar ve üzerine daha ciddi konuların eklenmesiyle ve dolayısıyla sahnede de bu tarz toplumsal konuların sergilendiği bir sanat dalı haline gelir. Özellikle Namık Kemal'in yazdığı oyunlarda toplumsal gerginliğin yansımaları görülür. Spesifik olarak politik tiyatro anlayışı benimsenmese de ilk nüveleri sahnede yeşermeye başlar (Özmen, 2015: 417). Meşrutiyet Dönemi'nde ise baskıların ve yasakların kaldırılması tiyatro sahnelerini de etkiler hale gelir. Meşrutiyet tiyatrosu, önceki döneme kıyasla daha fazla politik oyunların sergilendiği bir tiyatro anlayışına sahiptir. Özellikle baskılardan kurtulup hürriyete kavuşma sevincinin toplumun büyük bir kesimini ele geçirmesi sahneleri de oyunlarla dolup taşırır. Öyle ki bu sevincin yansımaları sergilenen her oyunda daha görünür hale gelir. Aynı dönemde 31 Mart Olayı'nın patlak vermesi ve iç ve dış politikanın yarattığı gerilimler de sahnede politik konu haline getirilir ve bu şekilde

toplum bilinçlendirilmeye çalışılır. Belgesel türde yazılan bu oyunlarda hem hürriyetin ilan sırasında hem de sonrasında yaşanan olaylar sergilenir (And, 2014: 116-143). Cumhuriyet tiyatrosu ise, önceki dönemlere kıyasla daha özgür ve esnek bir anlayışla sergilenen oyunların dönemi olur. Cumhuriyet'in ilanından sonra sergilenen oyunların birbirinden farklı amaçlara hizmet eden oyunlar olması da dikkat çekici unsurlardan biridir. Bir kesim Cumhuriyet ilanından sonra gerçekleşen inkılapların topluma benimsetilmesine yönelik oyunlar sergilerken, bir diğer kesim Osmanlı ve Osmanlı'nın değerlerini anımsatmaya ve yaşatmaya yönelik oyunlar sergiler. Cumhuriyet'in ilk dönemi sayılan 1923-1940 yılları arasında genel olarak Batılılaşmayı şiar edinen yönetim anlayışının bir gölgesi de tiyatro sahnelerine düşer. Dolayısıyla Batılılaşmayı değer haline getiren, Atatürk sevgisini topluma aşılarmayı hedefleyen ve Türklük kavramını öne çıkaran oyunlar sıklıkla sergilenir.¹¹ Keza tiyatronun bir kamu hizmeti olması ve daha iyi şartlarda oyunlar sergilenmesi adına devlet girişimlerinin olduğu da görülür (And, 2014: 158).

Tüm bu dönemlere bakıldığında mevcut yönetim anlayışının ve toplumsal atmosferin oyunlar üzerinde oldukça etkili olduğunu görürüz. Doğrudan ve dolaylı olarak dönem dönem politik oyunlar sergilenmeye çalışılsa da Türkiye'de politik tiyatronun görünür olduğu ve adından kalıcı bir şekilde söz ettirmeye başladığı dönem 1950'li yılların ortasıdır. 1950'de çok partili hayata geçilmesiyle birlikte Demokrat Parti'nin (DP) iktidara gelmesi ve Türkiye siyasal hayatının farklı bir yöne evrilmesi tiyatro sahnelerini etkisi altına alır. Bu yıllardan itibaren artık Atatürk öğretilerinin ve inkılaplarının sahnelenmesi bir kenara bırakılarak bireyden toplum sorunlarına yönelen bir çizgide ilerleyen tiyatro anlayışı hâkim olur (Özmen, 2015: 420). 1960 yılında Cumhuriyet tarihinin ilk darbesinin gerçekleşmesi ve ardından idam kararlarının uygulanmasıyla birlikte dönemin kasveti ve trajikliği sahnelere yansır. Fakat sonrasında 1961 Anayasası'nın toplumsal ve bireysel olarak özgürlüğü ve fikir hürriyetini sağlamasıyla birlikte politik tiyatronun "altın çağı" olarak nitelendirilen yıllar başlar. Her ne kadar Cumhuriyet sonrası dönemde politik içerikli tiyatrolar sergilense de, siyasi ideolojilerin

¹¹ Cumhuriyetin ilanından sonra tiyatro, yeni kurulan Cumhuriyetin kurucu kadrosunun ideolojisi ve zihniyetinin somutlaştığı sanat dalı olmuştur. Halkı bilinçlendirmek için sahnelerin devlet ve halk arasında bir köprü oluşu tiyatro sayesinde olur ve dolayısıyla oynanan oyunların konuları da bu minvalde şekillenir. Bu konuya dair daha ayrıntılı bir okuma yapmak için bkz. Başbuğ Dicle, E. (2013).

ve bu doğrultudaki fikirlerin doğrudan sahnelendiği yıllar 1960 darbesinden sonrasına tekabül eder. Yukarıda da bahsedildiği üzere Brecht'in epik tiyatrosu ve Piscador'un belgesel tiyatrosunun ortak amacı olan toplumsal değerlerin ve öğretilerin bireylere benimsetilmesi anlayışı, Türkiye'de 1960'lı yıllardan sonra daha görünür ve olası bir istek haline gelir.

1960'lı yılların başında Türkiye'de devlet tiyatrolarının yanı sıra özel tiyatroların da sayılarında artış gözlemlenir (Öztürk, 2018: 11). Dönemin özel tiyatroları genel olarak politik oyunlar sergileyerek dönemin toplumsal ve siyasi krizlerini sahneye taşımayı hedefler. Bahsi geçen özel tiyatroların ilki İstanbul'da kurulan Arena Tiyatrosu'dur. Asaf Çiyiltepe, Atilla Tokatlı ve Ergun Köknar öncülüğünde kurulan bu tiyatro, Beyoğlu'nda oyunlarını sahnelemeye başlar. Tiyatronun yola çıkarken diğerlerinden farklı bir konumda olduğunu Asaf Çiyiltepe şu şekilde ifade eder:

“Evet, söylemesi bana düşmez ama ARENA “sezonu” yurdumuzun tiyatro yaşantısı içinde anılması gereken, bilinmesi yararlı olan bir deney olarak kalacaktır. Düşünün ki, deneysiz, öğretisiz gençler, verdikleri gerçek örneklerle nice yıllanmış sanatçıdan daha öntutuldukları, adlandırıldıkları ülkemizde.” (Çiyiltepe, 1963: 4)

Arena Tiyatrosu, yalnızca politik değil yani zamanda seyircileri eğlendirirken düşünmeye de teşvik edici oyunlar sahneler. Geçirdiği bir sene içinde özel tiyatrolar arasında iyi bir ivme yakalayan Arena Tiyatrosu, mülk sahibiyle anlaşmazlık yaşanması sonucu sahnesinden olur ve kapanmak zorunda kalır. Arena Tiyatrosu'nun kadrosu 1963 yılında tekrar Ankara'da bir araya gelerek Ankara Sanat Topluluğu'nu (AST) kurar. Böylelikle şiar edindikleri politik tiyatro anlayışını Ankara'da AST çatısı altında sürdürmeye devam ederler. Özellikle 1964 yılından sonra üniversite gençliğinin örgütlenmeye başlaması ve devrimci hareketlerin güçlenmesiyle birlikte ülkede siyasi olarak sol sosyalist bir atmosfer kendisini gösterir (Aydın ve Taşkın, 2020: 160). Sol tandanslı hareketin toplumsal ve siyasal olarak ivme kazanması politik tiyatronun da daha fazla ön plana çıkarak 'altın çağı'nı yaşamasına sebebiyet verir. Dolayısıyla 1960'lı yılların ortalarına gelindiğinde AST'ın yanı sıra diğer özel tiyatroların sayısında da artış meydana gelir. Bu özel tiyatrolar şu şekilde sıralanabilir: Yıldız Kenter ve Müşfik Kenter'in kurduğu Kent Tiyatroları, Genco Erkal'ın kurucusu olduğu Dostlar Tiyatrosu, Haldun Tamer'in kurucusu olduğu Devekuşu Kabare Tiyatrosu, Gazanfer

Özcan-Gönül Ülkü Topluluğu (And, 2014: 189). Fakat bu bahsi geçen tiyatroların tamamı politik tiyatro anlayışına sahip değildir. Oyunlarında sürekli olarak politik tiyatroyu epik ve belgesel oyun şeklinde işleyen tiyatrolar AST, Dostlar Tiyatrosu, İşçi Tiyatrosu, Tiyatro TÖS, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu olmuştur (Özmen, 2015: 423). Bahsi geçen bu tiyatrolar, politik tiyatronun daha fazla görünür olarak gelişim sağlamasına katkıda bulunmuşlardır.

1960'lı yılların özel tiyatrolar üzerindeki çeşitliliği ve politik tiyatronun görünürlüğü 1970'li yıllarda da hızla artar ve tiyatro sahneleri de politik çok sesliliğin bir yansıması haline gelen mekânlar olur. 1960'lı yılların başında toplumun bilinçlenmesine yönelik bir araç olarak kullanılan politik tiyatro, 1968 gençlik hareketlerinin de yükselişe geçmesiyle birlikte farklı bir yöne evrilir. 1970'li yıllara gelindiğinde artık devrimci mücadelelerin ve sınıf bilincinin geliştirilmesi politik tiyatronun yeni misyonları arasında yer alır. Görüldüğü üzere, politik tiyatro Türk tiyatrosunda her zaman siyasal ve sosyal hayatla girift bir şekilde ilerler. Mevcut döneminin şartlarını koruyarak, dönemin karakteristik özelliklerini sahneye kanalize eder ve toplumu bu konuda eğitmeyi ve farkındalık bilinci oluşturmayı hedefler. Böyle bir ortamda 12 Mart 1971 yılında ikinci bir darbe gerçekleştirilerek muhtıra yayımlanması hem tiyatroyu hem de politik tiyatroyu ülke genelinde sekteye uğratar. 1961 Anayasası'nın sunduğu özgürlük ortamının anayasal düzlemde tekrar kısıtlanması dönemin siyasal atmosferini farklı bir çizgiye sokar. Öyle ki tiyatro üzerinde de spesifik olarak bir devlet baskısı görmek mümkündür. fakat AST, Devrimci Sanat Tiyatrosu (DAST) ve Dostlar Tiyatrosu gibi özel tiyatrolar her ne olursa olsun sanatlarını icra etmeye devam etmişlerdir.

1980'li yıllar ise Türkiye'de genel olarak tiyatronun ve dolayısıyla politik tiyatronun gerilemeye başladığı yıllardır. 12 Eylül 1980 darbesiyle birlikte tiyatrolar da bu kriz ve kopuşlardan payına düşeni alır ve susturulmaya çalışılır. Darbenin getirdiği atmosferle birlikte hem ülke genelinde hem de tiyatrodaki apolitiklik vurgusu ön plana çıkar. Bu durumdan nasibini alan kimi tiyatrolar kapanır, kimileri de politik çizgisinden kayarak daha doğrusu bundan ödün vermek zorunda kalarak oyunlarına devam ederler. 80'li yıllar ve sonrasında politik tiyatroya yeni bir misyon kazandırılır. Bu misyonla birlikte özellikle savaş yıllarını, kurtuluş mücadelesini ve Osmanlı tarihini anlatan oyunlar

sergilenir. Bu şekilde dönemin karartısı biraz olsun tarih aracılığıyla aydınlatılmak istenmiş hem de bireysel bilinç yerine ortak bilinç sağlanmaya çalışılmıştır. Ancak yeni anayasanın ve devlet düzeninin getirdiği bu düzene rağmen o yıllardan günümüze hâlâ politik tiyatro yapmaya çalışarak kendi çizgisinde ilerleyen tiyatroların varlığı da yadsınamaz. Bunlardan biri çalışmanın odağı olan Ankara Sanat Tiyatrosu'dur.

3.2.2. Ankara Sanat Tiyatrosu

*“Bir tiyatro vardır, nice sevinç dolu günler, özlemler getirir birlikte.
İşte bizim tiyatromuz bu uzun süreli mutluluklar tiyatrosudur.”*
Asaf Çiyiltepe¹²

Türkiye’de politik tiyatronun öncülerinden sayılan ve Ankara’nın ilk özel tiyatrosu olan Ankara Sanat Tiyatrosu (AST), Türk tiyatro tarihinin mihenk taşlarından biridir. Önceki bölümde de bahsedildiği üzere, AST’ın doğuş hikâyesi Arena Tiyatrosu’yla başlar. Genco Erkal, 2011 yılında Umut Kol’un yönetmenliğini yaptığı *Ankara Sanat Tiyatrosu Belgeseli*’nde Arena Tiyatrosu’nu politik tiyatronun annesi olarak tanımlar. Ona göre, Ankara Birliği Sahnesi, AST, Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu (DAST) ve Dostlar Tiyatrosu bu annenin çocukları olarak ortaya çıkarlar (Kol, 2011). Arena Tiyatrosu, 1962 yılında faaliyete geçen ve oyunlarında politik devrimci yönü geliştirmeye çalışan bir topluluktur. Beyoğlu’nda sahnesi olan Arena Tiyatrosu, yalnızca bir sezon oyun çıkarır. Mülk sahibiyle yaşanan anlaşmazlıklar sonucu 1963 yılında topluluk Ankara’ya gelerek o dönemki adıyla Ankara Sanat Topluluğu’nu kurar.

Topluluğun o dönemin kültür başkenti olarak görülen İstanbul’dan Ankara’ya gelmesi ise radikal bir mekânsal değişim kararı olarak göze çarpar. Bu değişimin sebebini AST mensubu Nejat İlhan şu sözlerle açıklar:

“Ankara’yı seçtik, çünkü seyircinin kültür ortamına inandık. Sanat anlayışına, duyuşlarına inandık. Aydınlarla güvendik Ankara’yı seçerken. Yani, güven’i en olumlu biçimde içimize getiren çoğunluğa. Güvensizlik oluşamaz dedik aydınların çoğunlukta olduğu yerde. Bu sözü gerçek bilip, güven’i yerleştirdik içimize sadece.” (İlhan, 1963: 3)

¹² Çiyiltepe, A. (1963). Nice Sevinç Dolu Günler. *AST Tiyatro Dergisi*, 1, s. 3-4.

Nejat İlhan'ın sözlerinden anlaşılacağı üzere, dönemin Ankara'sı Cumhuriyet'in başkenti olmasının yanı sıra eğitimli ve kültürlü çevresiyle tiyatro topluluklarını etkileyen bir şehir halini almıştır. Keza, hem Arena Tiyatrosu'nun hem de Ankara Sanat Tiyatrosu'nun kurucusu olan Asaf Çiyiltepe de Ankara'nın kültürel ve sosyal olarak verimli bir saha olduğunu şu sözlerle dile getirir:

“Yaz turnemiz sırasında bize umulmayan bir ilgiyle akın akın gelen Ankaralı tiyatroseverlerin ne kadar özlenen bir anlayışla oyunlarımızı takip ettiklerini izledikten sonra bu kente gelip yerleşmek büyük bir istek olmuştur, bizim içimizde. Özellikle zor, özellikle ileri tiyatro eserleri için, Ankara çok değerli bir ortamdır.” (Çiyiltepe, 1963: 4)

Yeni kurulan Cumhuriyet'in başkenti olarak Ankara'nın seçilmesi, Cumhuriyet'in öğretileri ve ideolojisini mekânsal olarak somutlaştırması açısından kritik bir karardır. Lefebvre'in mekânın toplumdaki, toplumun ise mekândan ayrı düşünülemeyeceği tezinden yola çıkarak Ankara örneğinin ne kadar anlamlı olduğu bir kez daha belirtilmelidir. Zira, mekânın üretimi sürecinde var olan 'yer'e bir kimlik atfedilmesi ve bu doğrultuda bireyler nezdinde bir aidiyet hissi oluşması süreçlerinin hepsi birbiriyle bağlantılı bir şekilde ilerler (Ayhan Tarhan, 2020: 108). Dolayısıyla erken Cumhuriyet döneminin Ankara'sı da, Batılılaşma ve modernleşmenin karşılığı olmaya çalışan ve bunun için canhıraş bir şekilde kendisini ve mekânlarını yeniden üreten bir kent haline gelir. Hem mekânsal hem de toplumsal olarak gerçekleşen bu yeniden üretim sürecinin nihayetinde, özellikle 1960'lı yılların başında, görüyoruz ki Ankaralılar İstanbul'dan gelen tiyatrocuları kültürel anlamda etkilemeyi başarabilmiş. İlhan'ın ve Çiyiltepe'nin bahsettiği aydınların kimler olduğu ve aslen nereli oldukları bilinmese de, Ankara'nın kültür ve sanata en az İstanbul kadar karşılık verebiliyor olması kesinlikle kıymetli bir kazanımdır.

Asaf Çiyiltepe ve arkadaşlarının Ankara'ya geldikten sonra mekânsal olarak Yenişehir'de bulunan İhlamur Sokak'ı seçmeleri de manidardır. Şimdiki adıyla Kızılay, o dönemde ise Yenişehir olarak adlandırılan bu lokasyon, Ankara'nın şehir planında merkez olarak düşünülüp tasarlanmıştır. Özel bir tiyatronun ulaşım açısından merkezi bir yerde olması da hem maddi hem de manevi açıdan önemli bir tercih sebebidir. Tüm bu mekânsal değişim süreçlerinden sonra, 6 Aralık 1963 yılında, AST'ın İhlamur

Sokak'taki mekânında Samuel Beckett'in eseri olan *Godot'yu Beklerken* isimli oyunun sahnelenmesiyle birlikte günümüze kadar süregelen serüveninin ilk adımları atılmıştır.

Ankara'ya yeni bir soluk getiren AST, benimsediği politik tiyatro geleneğini hâlâ sürdüren nadir özel ve ödenekli tiyatrolardan biridir. 1960'lı yılların sonuna kadar seri olarak yeni oyunlar sergileyen AST'ın oyun repertuarı da oldukça geniş olmuştur. Türkiye'nin ilk tek kişilik oyunu olan *Bir Delinin Hatura Defteri*'nin yanı sıra *72. Koğuş*, *Küçük Burjuvalar* ve *Ayak Bacak Fabrikası* 1960'lı yılların sonuna kadar sahnelenen oyunlardan birkaçıdır. Bahsi geçen bu oyunların her biri sahnelendikleri andan itibaren fazlasıyla ses getirmiş gerek Ankara'da gerekse turnelerde sahneleri seyirciyle dolup taşmıştır. AST'ın dönemin özel tiyatroları arasında bu kadar parlamasının önemli birkaç sebebi vardır. Bunların başında Asaf Çiyiltepe ve onun sanat anlayışı gelir. AST, takım oyununu şiar edinen ve dolayısıyla içerisinde herhangi bir hiyerarşi bulundurmeyen bir tiyatro topluluğudur. Bülent Akkurt, benimsedikleri bu anlayışı AST Tiyatro Dergisi'nin özel sayısında şu şekilde ifade eder:

“AST, toplu çalışmanın eseridir. AST, müdüründen memuruna, sanat yöneticisinden figüranına, ışık teknisyeninden yer göstericisine, şirket müdüründen büfeciğine kadar herkesin içinde katkısı bulunan bir kolektif çalışmanın ortaya çıkardığı olumlu ve gerçek bir sanat olayıdır.” (Akkurt, 1998: 6).

Kendi içindeki yapılanmasında böyle bir anlayışa sahip olan bir tiyatronun bu özelliğini oyunlarına yansıtarak seyirciyle bütünleşmesi de kaçınılmazdır. Dolayısıyla seyirci-oyuncu ilişkisi bambaşka boyutlara taşınarak takım içindeki birlik havası sahnenin ötesine geçerek izleyicilere de sirayet etmiştir. Seyirciyle böyle bir yakın temas ve samimiyet halinin korunmasındaki en önemli etkenlerden biri de AST'ın tiyatro mekânı olmuştur. Koltuklarla sahne arasındaki yakınlık AST'ın sahnelerini diğer sahnelerden farklı kılan özelliklerden biridir. Nejat İlhan, sahnenin bu haliyle ilgili mekânsal olarak şu anekdotları düşer:

“Seyircimize yaraşır bir tiyatromuz var şimdi. Bu yepyeni mimari biçim yanında, bir gözlem rahatlığı ve sahne eylemine (action) bir yakınlık sağlamak istedik. Sahneye yakın, sahnenin içinde gibi; oyuna yakın, içinde gibi oyunun bulmalıdır seyirci kendini. İlgi ve tat almanın üretimine, oyuncu ile seyirci arasında bir ortak katılım meydana gelmelidir. Oyuncunun seyirci ile olan en yakın ilişkisi böyle bir tiyatrodaki daha kolay sağlanacaktır.” (İlhan, 1963: 3)

AST'n seyircilerle iç içe bir sahneye sahip olması avantaj ve dezavantajı beraberinde getirir. Sahnenin yakınlığı ile seyirci ile tiyatronun bütünleşmesi, AST'n benimsediği takım oyunu anlayışını da seyircilerle besler hale getirir. Öyle ki, geçmişten bugüne bakıldığında AST'n sahnelerinin seyircilere yakın bir şekilde konumlanması AST ile kütleleşen bir sembol haline gelir. Sahnenin dezavantajı ise, diğer tiyatro sahnelerine göre küçük olmasıdır. Bu dezavantaj, oyuncular nezdinde kimi zaman sıkıntılar yaratsa da genellikle seyirciyle bir bütün olmalarıyla birlikte oyunculuklarına katkı sağlar.

AST'n başarılı olmasının bir diğer sebebi de benimsediği politik tiyatro çizgisinden hiçbir zaman kopmamış olmasıdır. Asaf Çiyiltepe'nin politik tiyatro anlayışı, Arena Tiyatrosu'ndan AST'a uzanan sürede de değişime uğramamış tam tersi daha da kuvvetlenmiştir. Asaf Çiyiltepe, benimsedikleri sanat ve tiyatro anlayışını şu şekilde ifade eder:

“Bundan sonra yönümüz hep aynıdır. Tiyatromuz bir ‘eğlendirme’, ‘yemekten sonra geniş getirme’ tiyatrosu değildir ve olmayacaktır. Günün birinde bizi o yola zorlayacak etkenler çıkarsa, önce kendimizi savunacağız, sonra da o türde eserlere boyun eğmektense belki de geçici olarak seyircilerimizden izin isteyeceğiz” (Çiyiltepe, 1963)

Çiyiltepe'nin bu sözleri, AST'n sahip olduğu politik kimliğin oluşumunun ilk nüvelerini barındırır. Keza, AST'n kuruluşu olan 1963 yılından 1960'lı yılların sonlarına kadar olan sürede ülkedeki siyasi atmosferin değişmesi AST'n oyunlarına daha çok ivme kazandırır. Genco Erkal, AST'ı ‘günün olayı’ olarak nitelendirir ve devlet ve şehir tiyatrolarının AST'n yaptığı işlerin yanında çağ dışı kaldıklarını belirtir (Kol, 2011).

Mevcut siyasi krizler ve kopuşlara bağlı olarak oyunlarını sahneleyen AST, kendi içerisinde de krizler ve kopuşlara sahne olur. Gaziantep'e oyuna gidilen sırada meydana gelen trafik kazasında Asaf Çiyiltepe'nin hayatını kaybetmesiyle birlikte AST ilk sarsılmasını yaşar. Bu sarsıcı olaydan sonra Güner Sümer bayrağı devralır ve AST'n başına geçer. Fakat bu süreçlerden sonra AST'n içerisinde ister istemez gruplaşmalar ve bölünmeler yaşanır. Rana Cabbar, bu olayı tiyatronun içerisinde siyasal potansiyeller oluşuna bağlar. Çiyiltepe'nin adeta bir zamk görevi gördüğünü ve o hayatını

kaybettikten sonra AST'ın kendi içerisinde bölünmelerin kaçınılmaz olduğunu belirtir (Kol, 2011). Bu bölünmelerin ilk yansıması, oyun esnasında ilan edilen grevdir. Sendikal hak taleplerinin artması, toplu sözleşme yapılmaması, ücretlerin yetersizliği, gayri medeni çalışma koşulları ve harcanan emek ve zamanın bir karşılığı olmaması sebebiyle greve giden tiyatrocular, sokakla bütünleşerek tiyatronun önünde kurdukları çadırlarda mücadele verirler. Kurucu kadro ile sonradan gelen genç kadronun arasında hem siyasal hem de yönetsel açıdan fikir ayrılıklarının olması sonucunda da bu grev kaçınılmaz olmuştur (Kol, 2011). Yaklaşık 6 ay süren grevin sonucunda Bülent Akkurt'un başında olduğu mevcut yönetim kadrosu görevi bırakarak tiyatroyu oyunculara devreder. Aynı zamanda sanat yönetmenliği yapan Güner Sümer de görevini bırakır. Erol Demiröz, yaşanan bu istifaların ardından tiyatronun patronlarının oyuncular olduğunu ve dolayısıyla emek iktidarının olduğunu belirtir (Kol, 2011). Bülent Akkurt ve ekibinin yönetim kadrosunu bırakmalarıyla birlikte tiyatrodaki yeni bir dönem başlar. Dolayısıyla sürdürülen bu mücadelenin kazanılmasından sonra tiyatrodaki bambaşka bir vizyon, 17 kişinin ortak olduğu farklı bir yönetim kadrosu ve iddialı oyun repertuarıyla seyircilerin karşısına çıkan AST ekibi, siyasal çizgileri daha ağır basan bir tarzla yoluna devam eder. Bu değişimin sonucunda genel sanat yönetmeni ise Ergün Orbey olmuştur. Tam da bu yıllarda AST'ın benimsediği takım oyunu şiarı daha da görünür olmaya başlar. Tek bir genel sanat yönetmeni olmasına rağmen, grup çalışması anlayışı hem sahnede hem de yönetim kadrosunda oldukça belirgindir (Kol, 2011).

AST'ın 60'lı yılların sonuna kadar gösterdiği var oluş mücadelesi ve ortaya çıkan krizler aslında tiyatronun kimliğini oluştururken yaşanan sancılı sürecin bir yansımasıdır. O yıllarda alelade bir tiyatro olmayan ve bunu sahnelediği oyunlarla birlikte seyirciye de aksettiren AST'ın mevcudiyetini politik tiyatro üzerine kurma çabası önemli bir detaydır. Keza kurucusu, oyuncularını ve çalışanlarının da politik bir dünya görüşüne sahip olmaları ve bu doğrultuda tiyatro üzerinden bir var oluş mücadelesi vermeleri bu iddiayı kanıtlar niteliktedir. Önceki bölümde de bahsedildiği gibi, Türkiye'de politik tiyatro her zaman dönemin koşullarına ve atmosferine göre şekillenmiştir. Dolayısıyla AST'ın da her dönem ülkedeki siyasi olaylardan ve krizlerden beslenerek, doğrudan ve/ya dolaylı olarak etkilenecek oyunlar sahnelemesi kaçınılmaz olmuştur. Özellikle kuruluşundan 1960'lı yılların sonuna doğru oynadıkları oyunlarda

tiyatronun politik çizgisini de görmek mümkündür. Amerikan emperyalizminin ülkemize nasıl tezahür ettiğini anlatan *Ayak Bacak Fabrikası* dönemin kapalı gişe oynayan oyunlarından biridir (Kol, 2011). Keza benzer şekilde II. Dünya Savaşı sonrası Türkiye'nin toplumsal ve sosyal atmosferini cezaevindeki mahkûmların hayat hikâyeleri üzerinden anlatan *72. Koğuş* döneme damgasını vurur. *Küçük Burjuvalar* ve *Sarıpınar-1914* de o yılların öne çıkan politik oyunlarından¹³.

1970'li yılların da AST için karmaşık ve çalkantılı yıllar olduğu söylenebilir. Ülke genelinde yükselen sol sosyalist hareketlerin artması ve toplum nezdinde ciddi bir karşılık bulmaları kriz ortamını da tetikler hale gelir. Keza sol sosyalist hareketlerin yanı sıra işçi grevlerinin de artış göstermesi politik tiyatroyu da etkisi altına alır. Bakıldığında AST'nin kendi içinde 6 aylık bir grev süreci yaşaması, bu etkinin hem kurumsal hem de sanatsal boyutunu da gözler önüne sermektedir. Ülkenin siyasi atmosferinin, politik oluşuyla ön plana çıkan bir tiyatroyu bu şekilde etkilemesi kaçınılmazdır. Netice itibariyle AST, 1970'li yılların başında hem zaferle sonuçlanan bir grev atlattı hem de politik oyunlarına hız kesmeden devam etmiştir.

1970'li yılların politik ajandasını belirleyen önemli olaylardan biri şüphesiz 12 Mart 1971 Muhtırası'dır. Sıkıyönetimin getirdiği yasaklamalar özel tiyatroları da kapsar. Özellikle politik çizgisiyle ön plana çıkan AST'nin de bu yasaklamalardan nasibini alması kaçınılmaz olur. Henüz kendi içerisindeki grevi yeni atlatıp toparlanmaya çalışan tiyatronun, hemen ardından 12 Mart cuntasıyla mücadele içine girmesi hem maddi hem de manevi olarak AST'ı yıpratır. 1972 yılında Bertolt Brecht'in yazdığı *Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti* oyunu gerekçe gösterilerek tiyatro sıkıyönetim tarafından kapatılır ve oyuncular gözaltına alınır. Kol'un belgeselinde (2011) Erol Demiröz, AST'nin bu yıllarda verdiği mücadeleye karşı duydukları inancı, "Umutsuzluk küçük burjuva hastalığıdır, hapiste bile umutsuzluğa düşmedik" diyerek aktarır. AST kapatılma kararına rağmen, oyunlarını sergilemekten bir an olsun vazgeçmez ve Ankara Tiyatrosu (AT) adıyla tekrar turnelere çıkar ve bir nevi gezici tiyatro yaparak varlığını sürdürmeye çalışır. Kısa bir süre sonra tekrar eski ismine ve tiyatro sahnesine kavuşan AST,

¹³ AST'nin 1963-1980 yılları arasında oynanan oyunların listesi için bkz: EK-3: Ankara Sanat Tiyatrosu'nun 1963-1980 Yılları Arasında Sahnelediği Oyunların Listesi.

1970'lerin ortasında bayrağı Rutkay Aziz'in almasıyla birlikte daha canlı ve dinamik haliyle seyircilerin karşısına çıkar. Bu yıllarda AST için önemli olan bir detay da Maksim Gorki'nin romanından Brecht uyarlaması *Ana* oyunudur. Bu oyunun AST'ın tarihinde iki önemli karşılığı vardır. İlki, oyun esnasında söylenen 1 Mayıs Marşı'nın günümüzde hâlâ söylenen bir marş olmasıdır. Dolayısıyla bu marş, AST'ın Türkiye işçi sınıfına bir armağanıdır. Diğeri ise, oyun oynandığı esnada yine tüm kadronun tutuklanmasıdır. Tüm bu çalkantılı süreçler sırasında Rutkay Aziz ve Erkan Yücel arasında yaşanan fikir ayrılıkları neticesinde bir grup Erkan Yücel önderliğinde ayrılarak Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu'nu kurar. İlerleyen zamanlarda DAST, Halk Tiyatrosu adıyla çalışmalarına devam eder.

Grev, kapatılma kararları, hapis cezaları, iptal edilen oyunlar ve ayrılıklara rağmen 1970'lerin sonuna kadar hep bir mücadele halinde olan AST; kavgası sahnenin üstünde, sokakla bütünleşik bir şekilde, politik tiyatro yapma istenciyle her daim varlığını sürdürmeye devam eder. 1980'li yıllara kadar sokağın işlevselliği hem fiziksel hem de toplumsaldır. Dolayısıyla sanatın ve tiyatronun toplumla özdeşleşmesi önemli bir mesele haline gelir.

12 Eylül 1980 darbesi de tiyatroyu etkiler. Sıkıyönetim, önceleri oyunların oynanmasına izin verip, sonrasında yasaklar getirir. Buradaki amaç tiyatroyu maddi ve manevi yıpratmak ve tiyatroyu apolitikleştirmektir. Fakat yine de AST, tüm bu zorluklara rağmen dik kalarak bu süreci atlatma gayreti gösterir. Bu zorlu süreç esnasında oyun repertuarlarında da birtakım değişiklikler yaşanır. Kimi zamanlarda keskin devrimci çizgisinden bir nebze uzaklaşmak zorunda kalsa da, AST düzen ve sistem eleştirileriyle politik tiyatro yapmaya devam eder.

Bu yıllarda sokak her ne kadar apolitik bir mekân haline getirilmeye çalışılsa da sanat ile sokağın birleştiği kimi örnekler hâlâ belleklerde yaşamaya devam eder. Örneğin 1980'li yılların ikinci yarısında Ortaoyuncular ekibinin *İçinden Tramvay Geçen Şarkı* adlı oyunu öncesi Nazi uniformalarıyla İstiklal Caddesi'ne çıkıp vatandaşlara "kimlik bitte" diyerek kimliklerini göstermelerini istemeleri, sokağın işlevleri her ne kadar

kısıtlansa da, o dönem sanatın sokağa taşabildiğinin bir göstergesidir. Keza bazı çevrelerce sosyal deney bazıları içinse sanat ve sokağın buluşması olarak değerlendirilen bu olay¹⁴, Nazi üniformalarına rağmen kimlik gösteren vatandaşlarının sayısının çok olmasıyla birlikte darbe atmosferinin sokaklarda hâlâ çok yoğun ve hissedilir olduğunun da bir göstergesi olur. AST'ın sokak ile ilişkisi bağlamında böyle bir anısı olmasa da, önünde çadır kurularak grev yapılması ve bu grevin o dönem dünya tiyatrosunda da bir ilk olması sokak ile AST arasındaki mekânsal bağı kuvvetlendirir. Keza bu grevin neticesinde kolektif bir anlayışın AST'ın yönetimine geçmesi ve Türkiye'de ilk kez tiyatroların sendikalaşması tiyatronun sokakla kaynaşmasına sebebiyet verir. Yalnızca kendi içlerinde yaşanan olaylarda değil, aynı zamanda ülkede vuku bulan toplumsal hareketlerde de AST ve İhlamur Sokak bir sığınak haline gelir.

1990'lı yıllardan sonra tüketimin farklı boyutlara evrilmesi, teknolojik gelişmelerin hızlanması, televizyonların her eve sirayet etmesi ve özel kanalların yaygınlaşmasıyla birlikte tiyatroya olan ilgi de azalır. Ayrıca kentin akslarının genişlemesiyle birlikte araba kullanımının yaygınlaşması tiyatrodan uzaklaşılmasının bir nedenidir. Ancak politik tiyatro özelinde bunu değerlendirdiğimiz zaman sendikal ve öğrenci hareketlerinin zayıflamasıyla birlikte bu tiyatro türüne ilginin azaldığını görürüz. 1980 darbesi bu anlamda da kritiktir çünkü bu darbe diğerlerinden farklı olarak yeni bir toplum inşa eder. Apolitik, bu bağlamda sokakla ilişkisini kesen ve tüketimin sağladığı refahı toplumsal refah sayan bir toplum inşa edilir. Dolayısıyla bu durum AST'ı da derinden etkiler. Tiyatro salonlarının boşalması, AST oyuncularını İstanbul'da hızla gelişen ve maddi getirisi tiyatroya göre yüksek olan televizyon sektörüne iter. 2000'lerin sonunda Rutkay Aziz'in tamamen İstanbul'a taşınmasıyla birlikte AST'ın yönetim bayrağını Hakan Güven, Mahir İpek ve Vedat Çuhadar devralır. 2010-2020 yılları arasındaki süreçte maddi krizler, borçlar ve mekânsal koşulların zorlaşması gibi olumsuzlukların içinde yine de AST önemli bir ivme yakalar. Yeni kadrosuyla politik tiyatro anlayışından taviz vermeyerek bugünlere gelen AST, her daim yılmadan var oluş mücadelesi veren bir özel tiyatro olmuştur.

¹⁴ *Kimlik Bitte* eylemine dair ilgili gazete haberini okumak için bkz. <https://gercekgazete.com/ferhan-sensoydan-unutulmayan-bir-ani-kimlik-bitte/>

2020 yılı ve sonrası AST ve AST'ın tarihi için önemli bir dönemeçtir. 2020 yılında tüm dünyada etkisini gösteren pandemi, AST'ı da etkiler. Pandemi sebebiyle sokağa çıkma yasakları uygulanması ve sanat merkezlerinin kapatılması kararı sanatı ve sanatçıları olumsuz yönde etkiler. AST'm ödenekli, herhangi bir devlet desteği almayan ve kendi çabasıyla ayakta duran bir tiyatro olması bu süreci daha da zor bir hâle getirir. Mülk sahibi ile yaşanan gerilimlerin sonucu olarak 6 Aralık 2020 tarihinde, AST'm doğum gününde, sahne boşaltılmak zorunda kalır.¹⁵ Bu tarihten sonra AST, Bilkent Center'ın içerisinde bulunan Bilkent Sahne'ye geçer. AST'm varlığı orada kendi kurumsal ismiyle devam eder fakat Bilkent Sahne ile mekân ortaklığı olduğu için sahenin ismi *Bilkent Sahne AST* olur. Bu çerçeveden bakıldığında, yaptığı politik tiyatronun yanı sıra AST'ı bu çalışma için önemli ve anlamlı kılan bir diğer özelliği 58 sene boyunca aynı mekânda varlığını sürdürmesidir. AST'm mevcudiyetini, kimliğini ve politikliğini sağladığı yegâne unsur sokak olmuştur. 1963 yılından 1980 darbesine kadar olan süreçte, şiar edindiği geleneği sokakla bütünleşik bir şekilde yaşayarak bugünlere kadar taşıyan AST'm, mekânsal olarak taşıyıcısı da sokaktır. 1963 yılından 2020 yılına kadar İzmir Caddesi İhlamur Sokak'ta var olması 57 senelik bir geçmişin, tarihi bir mekânsal dokunun ve dolayısıyla bir belleğin varlığına işaret eder. AST saheninin hem kentin kültürel belleğinde hem de bireysel ve kolektif bellekte önemli ölçüde yer tutması, tiyatro mekânını bambaşka bir yere taşır. Söz konusu 57 yıllık bu sahne, Türkiye siyasal hayatının pek çok dönemine şahitlik etmiş, AST'm benimsediği kimlikle yoğrularak bütünleşmiş ve dolayısıyla bir bellek mekânı haline gelmiştir. Şimdilerde ise bir alışveriş merkezinde (AVM) sanat hayatına devam ediyor olması AST'm geldiği geleneğe aykırı düşmesinin yanı sıra politik tiyatronun bir AVM çatısı altında ne kadar işlevselliğini koruyabileceği kaygılarını da beraberinde getirir. Bu doğrultuda çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, AST'm mekânsal olarak sokak ile ilişkisi irdelenirken, sokağın AST özelinde bir bellek mekânı olup olmadığının izi sürülecek; bu doğrultuda politik tiyatronun sokak ve AVM arasında var olan kimliğini nasıl ve ne şekillerde yeniden ürettiği tartışılacaktır.

¹⁵ AST'm Bilkent Center'a geçişinin sebepleri ve bu sürecin perde arkasındaki olaylar çalışmanın bir sonraki bölümünde yapılan mülakatlar ve edinilen bilgiler ışığında daha detaylı tartışılacaktır.

3.2.3. Sokak ve AVM Hattında Politik Tiyatronun Mekânsal Olarak Konumu

Sokağın mekânsal olarak bireyler ve toplumlar üzerindeki etkileri ve anlamları önceki bölümlerde sıkça tartışıldı. Sokağın gündelik hayatın vazgeçilmez bir sahnesi oluşu, sokağa bireyler tarafından farklı ve çeşitli anlamlar yüklenmesine sebebiyet verir. Sokağın ister istemez kendimizi bulduğumuz ve içerisinde barındırdığı sembollerle belleğimizde farklı şekillerde imlediğimiz bir uğrak yeri olması, ona mekânsal olarak farklı bir anlam atfeder. Sokağın bireyler üzerinde bu denli çeşitli anlamlara sahip olması, kendisine has atmosferi ve dinamizmiyle alakalıdır. Üzüntünün ve sevincin, telaşın ve durağanlığın, sıradanlığın ve istisnanın, apolitikliğin ve politikliğin aynı anda sokakta yaşanıyor oluşu, bu mekânı bitimsiz bir devinime sürükler. Tüm bu karmaşanın içinde nefeslenme alanı oluşu da sokağı gündelik hayatın vazgeçilmez mekânlarından biri kılar.

Sokağın içinde kendisine temsil alanı bulabilen varyasyondan biri de hiç şüphesiz sanattır. Sanatın kendisini sokağa zerk ettiği durumlar çeşitlilik gösterir. Sanat, kendisini direkt olarak sokakta üretir. Yürüyüş esnasında kulağa çalınan canlı bir müzik, göze çarpan grafitiler ve duvarları dolduran dizeler sokakta karşımıza çıkan sanatın yansımalarıdır. Sanat, sokağa açılan bir kapıdır. Mekânsal olarak sokakta konumlanan opera binaları, tiyatro salonları, sinemalar ve çeşitli sahneler kapıları sokağa açılan sanatın ev sahipleridir. Günümüzde mekânların çeşitliliği ile birlikte, önceden sokakta var olan ve değerini sokak aracılığıyla üreten kimi ‘semboller’ artık farklı mekânlarda konumlanmaya başladılar. Önceden sokakla birlikte düşündüğümüz ve kolektif bellekte sokakla bağdaştırılan mekânlar, şimdilerde yine kamusal alanın içinde daha kompakt ve her şeyin bir arada olduğu mekânlarda var olur hâle geldiler. Sokağa karşı rakip olan ve sokağın sahip olduğu değerleri kendi bünyesine katan bu mekânlar hiç şüphesiz alışveriş merkezleridir.

1980’li yıllar toplumu ve mekânları depolitizasyon sürecine iterken, ülkeyi ekonomik olarak farklı bir anlayışa sürükler. Tüketimin temel insani ihtiyaçları karşılamının da ötesine geçerek; büyümlü vitrinler, reklam panoları ve televizyon kanalları sayesinde

farklı bir alışkanlık biçimine evrildiğini görürüz. Neoliberal politikaların ülke ekonomisinde başat rol oynamasıyla birlikte geliştirilen bu tüketim algısı, bireyleri her ihtiyacın zaruri olduğu düşüncesine sevk eder. Böyle bir tüketim anlayışının geliştirilmesi perakendelerin sayısının artmasına ve dolayısıyla yabancı sermayenin piyasaya sürülmesine zemin hazırlar. Bu sebeple 1970’lerde sloganlarla yankılanan sokaklar, 1990’lı yılların ortalarına kadar perakendecilerin dolup taşıdığı mekânlar hâline gelirler. Ancak sokaklar ve caddelerin yerleşim alanlarına bağlı olarak hem uzak hem de yetersiz kalmaları perakendecilik sektörünü mekânsal olarak farklı bir alana iter. Tüm bunların sonucunda, perakendelerin bir arada bulunduğu, geniş bir yelpazeye sahip ve kapalı bir mekân olarak dizayn edilen alışveriş merkezleri (AVM) büyükşehirlerde kendilerine yer bulmaya başlar (Erkip, 2019: 30).

Günümüz AVM’lerinin ülke genelinde sayıca fazla olduğu ve bireyin her türlü ihtiyacının çok daha fazlasını karşılamaya yönelik bir hizmet verdiğini görmekteyiz. Yeme içme ve giyim gibi temel ihtiyaçların karşılanmasının yanı sıra özellikle yeni kuşak AVM’lerin sinema salonlarına, tiyatro sahnelerine ve kültür-sanat faaliyetlerinin gerçekleştiği sanat merkezlerine ev sahipliği yaptıklarını görüyoruz. Sinemaların AVM’leşme süreci elbette yeni değil. 2000’li yılların ortalarına doğru sinemaların sokaktan AVM’ye geçişi mekânsal olarak avantaj ve dezavantajları beraberinde getirdi. Sokakla özdeşleşen ve kendisine ait özerk bir binada konumlanan sinemaların artık mekânsal olarak AVM’lerle bütünleştikleri aşikâr. Keza benzer şekillerde AVM’lerde artık tiyatro sahnelerinin var oluşu, bu mekânları daha işlevsel kılarken bir yandan da misyonlarının genişlemesine sebebiyet vererek günlük ziyaretçi sayısının artışı hedeflenir. Ancak bu durumu kârdan ziyade sanata indirgediğimizde zamanın ve mekânın sanat üzerinde ciddi bir etkisi olduğu gerçeğiyle karşı karşıya kalıyoruz.

Sanat ve sanat eserleri, biricik ve çok çeşitli olmalarının yanı sıra zamansal ve mekânsal değerleri de önem teşkil eder. Sanatın içine doğduğu zaman ve konumlandığı mekân, o sanatın ve ürettiği eserin değerinin de belirleyicisi olur. Dolayısıyla sanatın kendisini var ettiği mekânın, zaman ve bellek ile ilişkisi oldukça önemlidir. Geçmiş ile şimdi arasında bir köprü işlevi gören sanat eserleri, günümüzün teknolojik imkânları sayesinde kendilerini yeniden var edebilirler. Walter Benjamin (2002: 54), sanatın

teknik yolla yeniden üretilebilir bir hâle gelmesini ürünün hakikiliğinden yoksun olması bir yana, geçmişle keskin bir bağı olması sebebiyle şimdiki halinin ‘burada’lık niteliğinden mahrum olacağını belirtir. Dolayısıyla sanat eserleri zamansal açıdan düşünüldüğünde gerçekliğini ve hakikiliğini geçmişten alan ürünlerdir. Sanat eserlerinin mekânsal konumlarına bakıldığında da zaman mefhumunun önemli bir niteliği olduğu görülür. Sanatın ve ortaya çıkan eserin var olduğu mekânla ilişkisi zamanla ilişkisine de denktir. Dolayısıyla sanat eserinin belirli bir anda ve bu anda var olan bir mekânda bulunması ona has bir *aura*¹⁶ yaratımına sebebiyet verir (Ceran ve Kılıç, 2022: 59). Benjamin’e göre (2002: 53), sanat yapıtının biricik oluşu, bulunduğu yer ve zamanın atmosferi ile ilintilidir.

Benjamin’in *aura*’sı, günümüzde sokak ve AVM arasında sıkışıp kalan sanatın konumunu netleştirebilmek için de önemli bir kavramdır. Zamansal olarak düşünüldüğünde, sokağın AVM’lere göre bir hayli eski ve tarihi bir geçmişi olduğunu görüyoruz. Nitekim mekânsal olarak da sokağın yüzyıllar boyu dinamik bir şekilde kimliğini üretmesi ve AVM karşısında daha doğal ve özerk oluşu bu mekânın “kendiliğindenliğini” gösterir. Aynı zamanda yine yüzyıllar boyunca sanata ev sahipliği yapmış olması sokağa farklı bir anlamsallık atfeder. Yapılan sanat ve/ya ortaya çıkan sanat eseri *aurasını* zaman ve mekândan alıyor ise, sokak mekânsal olarak bu *auranın* bir taşıyıcısıdır. AST özelinde düşünüldüğünde ise *aura* kavramı bambaşka boyutlara uzanıyor. AST’ın benimsediği ve 61 yıldır bilfiil sahneye taşıdığı politik tiyatro anlayışı, hiç şüphesiz zaman ve mekân mefhumlarıyla doğrusal bir biçimde ilerler. Önceki bölümde aktarıldığı gibi, politik tiyatro dinamizmini var olduğu zamandan alır. Türkiye özelinde bu zaman diliminin 1960-1980 yıllarına tekabül etmesi, politik tiyatronun ve dolayısıyla AST’ın altın çağını yaşamasına sebebiyet verir. Ancak tüm bunlarla birlikte AST’ın mekânsal olarak da sokakla bütünleşmesi yaptığı sanatın içeriği açısından kaçınılmazdır. Yıllarca sokağa kulak vererek “sokağın sesi” olan ve sokağı sahneye taşıyan AST’ın şu anki kimliğinin mekânsal olarak taşıyıcısı da sokaktır. Dolayısıyla AST’ın gerçekleştirdiği politik tiyatronun kendisine has bir *aurasının*

¹⁶ *Aura* kavramı Walter Benjamin’in sanat ve sanat eserleri üzerinden tartıştığı bir kavramdır. Benjamin, bu kavramla birlikte sanat eserlerinin teknoloji sayesinde yeniden üretilebilirliğini tartışır. Ona göre, sanat eserinin hakiki ve biricik oluşu bulunduğu zaman ve mekân ile bağlantılıdır. O anın ve mekânın kendine has atmosferi sanat eserine de bir *aura* atfeder. Dolayısıyla bu atmosferle birlikte ortaya çıkan *aura*, sanat eserinin biricik olmasına sebebiyet verir.

oluşmasında zamanın yanı sıra sokağın da önemli mekânsal öncüllerden biri olduğunu görüyoruz. 2020 yılından bu yana AST'ın bir AVM bünyesinde sanatsal faaliyetlerini sürdürüyor olması, sokağın AVM karşısında aldığı yenilgilere de bir yenisini ekler. Ancak bu yalnızca fiziki bir yenilgi değildir. AST'ın politik ruhunun, 57 sene boyunca sokakla özdeşleşerek oluşması ve mekânsal aidiyetini sokağa yaslaması politik tiyatroya sokak üzerinden bir *aura* atfeder.

AST'ın yaklaşık dört yıldır AVM'de bulunduğunu ve sokağa dönüşünün de zor bir ihtimal olduğunu düşünürsek, artık politik tiyatronun *aurasının* mekânsal taşıyıcısı AVM'dir demek yanlış olmayacaktır. Keza, zamansal olarak da günümüzün ekonomik, politik ve sosyolojik açıdan politik tiyatronun altın çağı olan dönemlerden farklı olması, politik tiyatronun *aurasını* bambaşka bir noktaya taşır. Tüm bu önermelerden yola çıkıldığında şu soru ayrıca önem kazanır: İçinde bulunduğumuz zamanın şartlarına bağlı olarak AVM'lerin mekânsal bir *aurası* olabilir mi? Bu da tartışmaya açık bir konudur. Yukarıda belirtildiği üzere, günümüz AVM'lerinin ilk kuşak AVM'lere göre daha ulaşılabilir, çeşidi bol ve varyasyonları geniş bir hâle gelmeleri kolektif bellekte AVM'leri mekânsal olarak da farklı bir noktaya taşır.

Tüm bunlardan yola çıkarak, sanatın ve özellikle politik tiyatronun mekânsal değişiminin çıktılarını daha doğru inceleyebilmek ve birinci elden bir veri seti elde edebilmek adına çalışmanın üçüncü bölümünde AST mensupları ve seyircileriyle yapılan mülakatlar analiz edilecektir. Sokak ve AVM mekânlarının politik tiyatro üzerindeki etkilerinin izi sürülerek, sokağın bir bellek mekânı olup olmadığı görüşmecilerin fikirleri ışığında tartışılacak ve “AVM'lerin de mekânsal olarak bir *auraları* olabilir mi?” sorusunun yanıtı aranmaya çalışılacaktır.

4. BÖLÜM

ANKARA SANAT TİYATROSU'NUN SOKAK BELLEĞİYLE İLİŞKİSİ ve MEKÂNSAL DÖNÜŞÜMÜ

Ankara Sanat Tiyatrosu'nun (AST) 2020 yılında İhlamur Sokak'tan Bilkent Center'a geçişinin etkilerini anlayabilmek, bu değişimin mekân ve bellek özelinde bireysel ve toplumsal olarak tahlilini yapabilmek ve politik tiyatronun sokaktan AVM'ye geçişinin çıktılarını politik ve ideolojik olarak yorumlayabilmek için hem tiyatro mensupları hem de seyircileriyle mülakatlar yapıldı. Bu çalışmada mülakat yapılmasının amacı, AST'ın hem varlığının hem de geçirdiği mekânsal değişimin birinci dereceden tanıklarının ve doğrudan ve/ya dolaylı olarak bu süreci deneyimlemiş kişilerin anılarına ve deneyimlerine başvurarak bir veri seti elde etmektir. Böylelikle mülakatlar aracılığıyla bireysel ve kolektif hafızada AST'ın karşılığına bakılarak sokaktan AVM'ye geçişin yarattığı o mekânsal kopuşun bireyler üzerindeki etkilerine odaklanılması hedeflenir. Dolayısıyla yapılan bu mülakatlar, çalışmanın amacı, ortaya attığı tezi ve varmak istediği sonuç açısından kritik önem taşımaktadır.

Saha deneyiminden ve elde ettiğim verilerden yola çıkarak, tezin üçüncü bölümünde özellikle teorik olarak tartıştığım sokak ve alışveriş merkezi mekânlarını tezin bu bölümünde gündelik hayat pratiklerine dökerek ve Ankara Sanat Tiyatrosu'nu merkeze alarak irdeleyeceğim. Elde ettiğim verileri, tezin yöntem bölümünde belirttiğim tematik analiz aracılığıyla kullanarak bir tartışma yürüterek kullanacağım. Bu tartışmayı yaparken, tez kapsamında görüşme yaptığım her iki grubun ve tek tek kişilerin görüşlerinin de tartışmanın seyrini belirlemesine öncelik tanıyacağım.

4.1. SOKAĞIN İZDÜŞÜMÜ OLARAK ANKARA SANAT TİYATROSU

Ankara Sanat Tiyatrosu'nun (AST) 61 yıllık bir tiyatro olması, Türk tiyatro tarihinin kilometre taşlarından biri olmasına sebebiyet verir. Öyle ki, kuruluşundan bu yana politik tiyatro yapmayı şiar edinmiş ve bu duruşundan taviz vermemiş olan nadir özel tiyatrolardan da biridir. Her sene farklı politik oyunlarla seyircilerin karşısına çıkan

AST'ın oyunlarındaki repertuvarların genişliğini geçmiş yıllarla kıyasladığımızda da açık bir şekilde görürüz. Hem politik tiyatroyu bir kimlik haline getirmesi hem de hiyerarşi yerine dayanışma ruhuyla bezeli bir tiyatro olması AST'ı çok farklı ve anlamlı bir yere koyar.

AST'ın var oluşundan bu yana politik bir duruş sergileyerek bu duruşu oyunlarında somutlaştırması ve sahnesine taşıması, AST'ın belleği ve kimliği hakkında önemli ipuçlarını da yakalamayı sağlar. Özellikle bu belleğin ve kimliğin, tiyatronun kuruluşu olan 1963 yılından 2020 yılına kadar mekânsal olarak aynı sahnede konumlanmasıyla girift bir şekilde ilerlediklerini görürüz. Öyle ki, yaklaşık 57 sene boyunca AST'ın belleği ve kimliği var olduğu mekânla bütünleşmiş, mekân adeta bahsi geçen mefhumların üreticisi haline gelmiştir. 57 sene boyunca İzmir Caddesi İhlamur Sokak'ta konumlanan tiyatro, bu konuda da hiç şüphesiz özgün bir değere sahiptir. 1963'ten günümüze kadar olan bu süreçte, Türkiye siyasi hayatındaki keskin dönemeçlerin bir tanığı olan bu sokak ve sahneden kopuş hikâyesinin sıradan bir hikâye olmayacağı da aşikâr. Özellikle var oluşunun ve dolayısıyla kimliğinin bir parçası haline gelen sokaktan, günümüzün "trend" mekânı haline gelen alışveriş merkezine geçiş yapılmasının AST için radikal bir değişim olduğu da oldukça açıktır. Bu değişim görünüşte mekânsal bir değişim olsa da arka planında AST'ın geleneklerine aykırı düşen ve 57 sene boyunca sahip olduğu kolektif belleğin yıkımına da karşılık gelen bir değişimdir. Dolayısıyla bahsi geçen bu ayrılık, sıradan bir ayrılık değil. Bu çalışma da tüm bu gerekçelerden yola çıkarak, sokağın hâlâ bellek mekânı olduğu savıyla birlikte politik tiyatronun her iki mekân arasındaki sıkışmışlığını incelemeyi hedefler. Yaşanan bu değişim, iki farklı geleneğe sahip olan mekânların kıyasının yapılmasına ve mekân-politika ve bellek unsurlarıyla incelenmesine olanak sağlar. Söz konusu sahnenin hem kentin kültürel belleğinde önemli bir yere sahip olması hem de bireysel ve kolektif bellekte farklı bir yer edinmesi mekân ve bireyler açısından incelenmesini gerekli kılar.

4.1.1. İzmir Caddesi, İhlamur Sokak

Görüşme yaptığım grupların tiyatro mensupları ve seyirciler olarak ikiye ayrılması sokağa ve orada bulunan tiyatro sahnesine dair belleklerde kalan anıların daha farklı

şekillerde ve perspektiflerde aktarılmasına sebebiyet verdi. Ancak her iki gruptan da sokağın ve oradaki sahnenin mekânsal olarak bir kaynaştırma alanı olduklarına dair veriler elde ettim. Yaklaşık dört senedir sürekli olarak Bilkent Center'daki tiyatro mekânını deneyimleseler de, tiyatro mensuplarının burayla henüz tam anlamıyla mekânsal olarak bir aidiyet bağı oluşturamadıklarını, geçmiş mekâna özlemlerinin ağır bastığını ve belleklerinin bir köşesinde İhlamur Sokak'taki sahnenin yer aldığını gözlemledim. Keza oyunculuklarının yanı sıra tiyatronun idari kadrosunda da yer alan Mahir İpek ve Hakan Güven, İhlamur Sokak'taki sahne hakkında şunları söylediler:

O sahnenin müthiş bir büyüğü vardı aslında. Mesela baktığım zaman 300 kişilik bir salon ama 300 kişinin oraya sığabileceğini düşünmezsin. Çünkü sahne önünden arkadaki locaya kadar olan mesafe yaklaşık 12 metredir. 11-12 metrelik bir alanda 300 kişiyi oranın içerisine koymak ve oyunu oynarken de bu kadar seyirciyle iç içe oynamak müthiş bir duygu. Oyuncululuğuna da katkı sağlayan bir şey. Çünkü nefes sesiyle bile oynayabiliyordun orada. En arkadakinin duyabildiği ve seyircinin “Acaba önlerde mi otursam?” demeyeceği, her yerin neredeyse ön kadar, en fazla 10 metre, uzakta olduğu bir sahne (Mahir İpek).

AST'ın o salonu... Seyirci hemen şurada, dibinizde yani. Buradaki gibi 100 metre mesafe yok arada. Seyirci bütün suratınızı görüyor. Beraber yaşıyorsunuz oyunu. Oranın farkı oydu yani. Küçük bir salonda ama öyleydi. Başka hiçbir salonda o zevki o tadı alamıyordunuz (Hakan Güven).

İkinci bölümde de bahsedildiği üzere, sahnenin küçüklüğü kimi zaman dezavantajlı olsa da aslında oyuncuların kendilerini geliştirmeleri için de verimli bir saha olmuştur. Eskilerden, anılardan ve dolayısıyla sahnedeki bahsedince, Mahir İpek sahnenin fiziki koşulları hakkında şunları söyler:

Aslında şöyle bir şey var. Rutkay ağabey söylemişti bunu yıllar evvel konuşurken. Bir yönetmen olarak bu kadar iyi oyunlar çıkarabiliysem bunun en büyük nedenlerinden biri de benim bu kadar dezavantajlı bir sahnede çalışmamdır demişti. 5 metre derinliği olan bir sahne. Sahne 5 metre, kenarları 3 metreye kadar düşüyor. Dünyanın başka yerlerinde de böyle sahneler vardır muhtemelen ama buralarda genellikle tek kişilik ya da iki kişilik oyunlar oynanır. Orada 45 kişilik oyunlar oynandı (Mahir İpek).

Görüşme yaptığım diğer tiyatro mensuplarının da sahneye dair benzer anekdotlarda bulunmalarından anlaşılıyor ki, AST'ı AST yapan en önemli faktörlerinden biri de İhlamur Sokak'ta bulunan sahnenin fiziki koşullarıdır. Sahnenin fiziki olarak seyircilere yakın bir şekilde inşa edilmesi, seyirci ve oyuncu arasındaki bağı kuvvetlenmesine ve AST'ın benimsediği “takım oyunu” şiarını bütünüyle seyirciyle de yaşamasına sebep

olmuştur. Tarihinde hiçbir zaman as üst ilişkisi olmadan, kolektif bir şekilde sanatını icra eden AST'nin seyirci ile de aynı takımda olması tiyatroyu farklı kılan etkenlerden biridir ve bu ilişkinin sağlandığı yer olarak sahne olarak göze çarpar. Oyuncuların hissettiği bu yakınlık seyircilere de sirayet etmiş olacak ki, araştırma kapsamında yapılan görüşmelerde o sahneyi deneyimlemiş seyircilerin de belleklerinde tiyatro mekânına dair yer edinen en önemli detaylardan biri sahnedir. 2000'lerin başından beri AST'nin müdavimlerinden olan Pınar ve çocukluk ve lise yıllarını AST'nin oyunlarında geçirmiş olan Şevra sahneye dair belleklerinde kalan hatıraları şu şekilde aktarmışlardır:

Oradaki mekânda tiyatro izlemek bir başkaydı. AST'nin bilirsiniz öyle bir koltuk yerleşimi vardı ki, nerede otursanız oturun çok yakındı sahneye. Hatta eğer en öndeyseniz sahnenin içinde gibiydiniz, böyle bir his verirdi. O küçük alan bence tiyatronun en önemli tarafıydı. O canlı ilişki... Sahnedekilerin yüzünü görmek, o etkileşimi hissetmek ve içinde oyunla beraber o iki saatlik süreci yaşamak. O sahne ve AST onu çok güzel bir şekilde veriyordu (Pınar).

Eski sahne belki küçüktü, oyuncuları zorlayabilen bir sahneydi. Fakat oyuncularla daha içli dışıydınız. Tiyatronun içine girebiliyordunuz. Günümüzde de birçok şeyle birlikte tiyatrodaki bu aranan bir özellik zaten. AST bunu karşılıyordu (Şevra).



Görsel 1. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun Ihlamur Sokak'taki sahnesi. (Kaynak: VOA Türkçe)

Tiyatro mensuplarının ve seyircilerin anlatılarından her ne kadar fiziki olarak dezavantajlı olsa da sahnenin oyunculuğun gelişmesinde katkısı büyüktür. Aynı zamanda sahnenin küçük olması sebebiyle kaynaşmanın birinci öncülü olduğu çıkarımı yapılabilir. Her iki tarafın da seyirci-oyuncu yakınlığını sahne üzerinden içselleştirdikleri ve sahne üzerinden ayrı bir bağ kurdukları görülür. Kurulan bu bağ da

mekâna karşı duyulan aidiyet hissini her iki tarafta kuvvetlendirir. Keza mekânda yapılan en ufak bir değişim bu bağın kopmasına ve/ya aşınmasına sebep olabilir. O mekânı sürdürülebilir ve anlamlı kılan aurasıdır. Mekânsal olarak yaratılan aura o mekâna sirayet etmekle kalmaz, mekânı deneyimleyen kişiler üzerinde de etkisini gösterir. AST'ın eski ve küçük sahnesi; AST'ın ürettiği sanat, bu sanatı icra eden sanatçılar ve sahip olduğu seyirciler açısından düşünöldüğünde, mekânın sahip olduğu auranın etkisinin fazla olduğunu görmekteyiz. Bu bağlamda da sokağın ve sahnenin kendisi üzerinde yarattığı etkileri Pınar şu şekilde anlatmaktadır:

Benim için sokaktaki bağımsız bir sahnenin içindeki düzen bile her zaman tiyatro izlemeye daha uygun olmuştur. Mesela AST'ın eski sahnesi, Şinasi Sahnesi, Akün Sahnesi. Bunlar sahneyle çok bir arada ve bütün olan yerler. Yoksa yeni mekânlarda o sıcaklık, o küçük durum yok. O şey büyödükçe, değiştikçe, "Daha büyük bir salon yapalım, ses düzeni daha iyi olsun" dedikçe seyirci-tiyatro ilişkisini yavaş yavaş koparmaya ve uzaklaştırmaya başlıyor ikisini birbirinden (Pınar).

Bir mekânı aynı anda, aynı koşullarda ve/ya benzer şekillerde deneyimlemek o mekânı deneyimleyen kişiler arasında bir ortaklığa sebebiyet verir. Bu ortaklığı kuran mekânsal parametreler de çeşitlidir. Kimlik, koku, sembol veyahut duygular o mekân ile bağ kurabilmenin bir aracıdır (Ayhan, 2022: 186). Dolayısıyla burada AST'ın sahip olduğu eski ve küçük sahnenin tiyatro mekânının bir sembolü olduğunu, oyuncuların ve seyircilerin sahneyi deneyimleme şekillerinin benzerlik gösterdiğini ve sahnenin mekânsal olarak bağ kurmanın bir aracı haline geldiğini görüyoruz.

Sahnenin yanı sıra İzmir Caddesi İhlamur Sokak da görüşmecilerin belleğinde tiyatro ile özdeşleşmiş bir mekân olarak görülür. Öyle ki bu sokak kimi zaman bir uğrak yeri, kimi zaman ise AST aracılığıyla bir soluklanma durağına dönüşür. AST'a oyun izlemeye gelmeden önce sokağı deneyimleme şeklini ve sokağa dair anılarını Şevra şu şekilde aktarmıştır:

İzmir Caddesi'nde dolanarak AST'a gelmenin de bir güzelliği vardı. Oyun için Kızılay'a inilir, yavaş yavaş İzmir Caddesi'ne doğru yürünür, orada köşedeki simitçiden simit alınırdı. O saatlerde Kızılay'da bir işporta kültürü de vardı. Onlar sayesinde sokak canlanırdı. İzmir Caddesi cıvıl cıvıl olurdu. Çehresi de farklıydı. Oyun çıkışında biraz yürüdükten sonra Selanik Caddesi'ne gelirdin, yemek yerdin. Bir çocuk zihninde de benim çocukluğumun en kıymetli anılarını AST ve oyuna gidiş-çıkış anları oluşturur (Şevra).

AST'n seyirciler üzerindeki etkisine bakıldığında yalnızca oyun izlemek için gelinen bir mekân değil, aynı zamanda şehri deneyimleyip hissedebilmenin de bir aracı olduğu çıkarımında bulunulabilir. Görüşme yapılan seyircilerden Ahu ve Nizam da Şevra'ya benzer şekilde AST'n kent mekânlarıyla bütünleşmeye imkân tanıdığını şu şekilde ifade ederler:

Ulaşımı rahattı, rahat bir şekilde toplu olarak buluşup gidebiliyorduk. Oyun öncesinde Sakarya Caddesi'nde oturup sonra gidip oyunumuzu seyrediyorduk. AST bizim için çok şeye de vesile oluyordu bu açıdan bakıldığında. Yalnızca oyun izlemeye gitmezdik yani. Oyun öncesi ve çıkışları geçirilen vakitler anlamlı olurdu. AST'n mekânsal olarak içi salaş ve esprisi olan bir yerdı, gerçekten güzeldi ambiyansı (Nizam).

Daha sıcak ve daha samimiydi. Yani işten çıkıp sokak lezzetlerinden atıştırıp oradan alelacele oyuna yetişmek... Bunlar çok keyifliydi. Çıktıktan sonra yine oradaki mekânlardan birinde oturup arkadaşlarla oyunu değerlendirirdik. Tiyatrocu arkadaşlarımız da çok olduğu için oyun çıkışı onlarla birlikte Sakarya Caddesi'ne giderdik, birer tane bira içip sohbet edip oyunu değerlendirirdik. Sokağa karşı özlem var kesinlikle. Ben onu çok arıyorum (Ahu).

Görüşmecilerin AST ve Ihlamur Sokak'a dair anılarına bakıldığında, AST'n sıradan bir tiyatro olmadığını oyun öncesi ve sonrası geçirdikleri zamandan da anlayabilmek mümkündür. Keza seyirciler için Ihlamur Sokak'taki AST hiçbir zaman yalnızca oyun izlemeye gelinen bir yer değildir. Günü ve saati çok fark etmeksizin gündelik hayatın telaşesinde mola verilen bir yerdir. Pınar, AST'ı mekânsal olarak tiyatro ve sahne dışında da deneyimleyebildiğini şu şekilde aktarır:

Ben mesela yalnızca tiyatro izlemek için gitmezdim AST'a. İş yerim Kızılay'da konumlanıyor. Öğle aralarında oradaki kafede oturup bir kahve içip tost yiyebiliyorduk. AST benim için sadece tiyatro alanı gibi değildi. Önünden geçmek, orada varlığını sürdürmesini bilmek, hangi oyun ne zamanmış sormak... Bilet almayı çoğu zaman gişesinden yapardık. Böyle bağları kurabildiğimiz nadir sahnelerden biriydi (Pınar).

AST'n İzmir Caddesi Ihlamur Sokak'ın bir sembolü haline gelmesi, söz konusu sokağı kent belleği ve kolektif bellekte farklı bir yere taşır. Sıradan bir mekândan, istisna olan bir mekân hâline getirir. Bu doğrultuda, AST'n Ihlamur Sokak'ın bir sembolü olduğunu ve Ihlamur Sokak ile AST arasındaki ilişkinin görüşmecilerin belleğinde girift bir şekilde yer aldığını gözlemledim. Şevra, AST'n sokağın bir sembolü oluşunu şu şekilde açıklar:

AST o sokakta elbette bir sembol. Arada gideyim bakınayım olayı olurdu çünkü. Oyun programına gidip bakmak vs. Hâlâ da bu hissiyat gelir. Yıllar geçmiş ve orada olmadığını bildiğim halde. Şimdi çoğunlukla İzmir Caddesi'ne oralarda işin varsa onu halletmeye gidiyorsun sadece. Eskiden öyle değilmiş ama. Annemden dolayı da biliyorum. Üniversite yıllarında ders çıkışlarında arkadaşlarıyla AST'a giderlermiş. Dolayısıyla İzmir Caddesi taraflarına gitmenin bir amacıymış AST (Şevra).

Bir sokağın veyahut caddenin kendisi başlı başına kent belleğinde mekânsal bir sembol olarak nitelendirilebilir. Ancak Ihlamur Sokak, mekânsal olarak AST'ın bir taşıyıcısı ve oraya ev sahipliği yapan bir mekândır. Dolayısıyla Ihlamur Sokak'ın hem kent belleğinde hem de kolektif bellekte AST ile ilişkilendirildiğini ve hatta orayı var eden unsurun AST olduğunu görüyoruz. Tiyatro sanatçısı Mehmet Ulusoy ve Mahir İpek, bu minvalde AST'ın sahnesi ve Ihlamur Sokak arasındaki ilişkiyi şöyle ifade ederler:

Ankara Sanat'ın orada çok önemli bir damgası var. Orada tiyatronun olması sokağa ayrı bir değer katıyor. Eskiden orada biz varken bambaşka bir hava vardı. Menekşe Sokak'ta da tiyatro olduğu için oralara gelip gidenler de farklıydı. Ama Ankara Sanat'ın havası da farklıydı. Kökenden gelen bir kültür ve seyirci olması orayı farklı bir yere çeviriyordu (Mehmet Ulusoy).

90'larda o sokak bana daha büyük ve geniş gelirdi. Oysaki orası daracık bir yoldur ama geniş hatta çok geniş gelirdi. Oranın farklı bir havası vardı. Ankara Sanat Tiyatrosu Ihlamur Sokak'ı var etti (Mahir İpek).



Görsel 2. Ihlamur Sokak'ın girişinden AST'a bakış. (Kaynak: Kişisel Arşiv, 2024)

AST mı Ihlamur Sokak'ı var etti yoksa Ihlamur Sokak mı AST'ı var etti? Görüşmecilerin çoğunluğundan doğrudan ve/ya dolaylı şekillerde aldığım cevaplar neticesinde AST'ın Ihlamur Sokak'ı var ettiği kanısına vardım. Bir tiyatro sahnesinin kentin merkezinde yer alan bir sokağı var etmesi belki ilk bakışta büyük bir laf veyahut iddia olabilir. Ancak söz konusu sahne AST olunca bu durumun biraz bu çerçeveye kaydığını gözlemledim. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun 1963'ten 2020'ye kadar yaklaşık 57 sene boyunca aynı sokakta yer alması, toplumda bir karşılığı olması ve Ankara'nın ilk özel tiyatrosu olması bu sahnenin kuşakta kuşağa miras kalan bir mekâna dönüşmesine sebep olur. İlk etapta Ihlamur Sokak AST'ı var ederken, eski ve tarihi bir geçmişi olmasından dolayı zamanla AST Ihlamur Sokak'ı var eder hale gelmiştir. Hatta öyle ki AST müdavimlerinin Ihlamur Sokak'ta bulunurken "AST'ın oradayım" dedikleri ve mekânı aslında AST ile bütünleştirdikleri görülür.

Ihlamur Sokak denilince aklıma AST geldiğine göre AST olduğu için Ihlamur Sokak. Yoksa İzmir Caddesi'nde bir sürü düğmeciler, takı toka satan yerler var. Hatta İzmir Caddesi'nde Ihlamur'dan hariç bir sürü sokak var. Fakat o sokakların çoğunun adını bilmiyorum. Burada da benzer şey. Ben mesela AST'ın oralardayım

derdim hep. Ama işin ilginç tarafı şu zamanda bile o çevredeysen eğer arayan eş dostu AST'ın oradayım diyorum hâlâ ve herkes Ihlamur Sokak olduğunu biliyor, Bilkent değil (Şevra).

AST şu an Ihlamur Sokak'ta olmasa bile "AST'ın oradayım" denince akıllara şu anki konumu Bilkent yerine Ihlamur Sokak gelmesi, AST'ın oradaki sahnesiyle birlikte kolektif bellekte hâlâ yaşamaya devam ettiğinin bir göstergesidir. Keza Hakan Güven de Ihlamur Sokak'ı var eden ve bu kadar bilinmesini sağlayan sebebin AST olduğunu söyler:

63'ten beri orada. O sokağı sokak yapan veya İzmir Caddesi'ni İzmir Caddesi yapan AST. Başka bir yerde olsa aynı etkiyi yaratır mıydı onu da bilemiyorum, böyle bir istatistik yok. O zaman öyleydi. Çünkü orada oyunlar dolu dolu geçiyor hafta sonları. Hafta içi de benzer şekillerde. Perşembe, cuma, cumartesi, pazar. Cumartesi belki iki oyun arka arkaya. Oraya binlerce insan geliyor. O binlerce insan karşıdan sandviç alıyor, yandan simit alıyor, öbür taraftan çorba alayım bir de üstüne tişört alayım diyor. Bir de gidiyor ayakkabı alıyor mesela alttaki mağazadan. Esnaf için de bir gelir kaynağıydı orası. Şimdi hepsi yok oldu, yok oldu yani (Hakan Güven).

Çalışmanın ikinci bölümünde bahsedildiği üzere sokağın sembol deposu olması, sokağın birden çok ve çeşitli sembolü içerisinde barındırma gücünden kaynaklıdır. AST özelinde bu savı düşündüğümüzde, görüşmecilerin anlatıları ışığında AST'ın o sokağın bir sembolü olduğunu gözlemliyoruz. Ancak yukarıda da belirtildiği üzere AST'ın mekânsal ve tarihsel olarak eski ve köklü bir geçmişe sahip olması bu durumu Ihlamur Sokak özelinde bir miktar değişime uğratmış ve AST orada bir sembol olmaktan çıkarak oraya bir ruh atfeden ve orayı var eden mekân haline gelmiştir. Dolayısıyla bu çalışmada AST, özellikle sokak konusunda önemli bir vakaya karşılık gelir. 57 sene boyunca aynı sokakta var olması mekânla kurulan bağı kuvvetlendirirken, mekânsal aidiyeti de farklı bir boyuta taşır. O sokağı AST aracılığıyla deneyimlemiş olan tiyatro mensupları ve seyircilerin belleklerinde sokak hep AST ile ilgili anıların bekçisi olarak kalır.

4.1.2. Sokağın Politik Tiyatro Üzerindeki İzdüşümü

Sokak, kamusal bir mekân olarak sosyalleşmenin ve kaynaşmanın yanı sıra örgütlenmenin ve dayanışmanın da mekânıdır. Sokağa politiklik atfeden şey, bir arada olabilmeye imkân tanınmasıdır. Dolayısıyla sokak, meydan ve cadde gibi kamusal mekânlarda ortak bir kimlik yaratımı ve kolektif bir şekilde hareket edebilme durumu kolaylaşır. AST'ın tarihsel geçmişi üzerinden ise sokağı hem mekânsal hem de metaforik olarak düşünmek gerekiyor. Kurulduğu 1963 yılından bugüne kadar toplumun ve siyasetin birbirinden farklı hallerine şahit olan bu tiyatro, politik tiyatro kimliğinden ötürü her dönemin sesi olur. Dönemin sesi olurken, ağırlıklı olarak toplumun ve "sokağın" da sesi olan AST, bu bağlamda kavgasını sahne üstüne taşıyarak halkı bilinçlendirmeyi hedefler. Böyle bir tiyatronun mekânsal olarak sokakta oluşu da, ürettiği sanatın ve kimliğin doğabileceği en elverişli yerde olmasına sebebiyet verir. AST'ın kimliği için verimli bir saha olan sokakta yeri gelir grev yapılır, yeri gelir o sokak bir sığınak haline gelir. Dolayısıyla orası politik olarak da yaşanmışlıkların mekânıdır. Böyle bir mekânda büyüyen ve gelişen AST'ın, sanatsal çizgisi de ait olduğu mekânla paraleldir.

AST'ın politik anlamda sokak ile ilişkisini sorduğumda Yıldırım Şimşek, AST'ın özeti olabilecek bir tarihsel geçmiş sunarak tiyatronun sokak ile ilişkisini anlatır:

Tiyatronun kurulduğu 1963 yılından itibaren dönemselsel düşünmek lazım aslında. 63 yılı toplumsal muhalefetin çok yaygın olduğu, sol fraksiyonların çok fazla olduğu, sokak çatışmalarının olduğu dönemler ve 1971'deki askeri ihtilal. 60 ihtilali ve sonrası. Ülkenin tamamen karışık olduğu bir dönem ve bakıldığında o dönemlerde insanlar hep sokakta. O toplumsal ve siyasi muhalefetin sonunda yani tiyatroların siyasi politik tavırlarının olduğu dönemde AST bir çığır açmıştır politik tiyatro adına. *Godot'yu Beklerken, Ana, Bir Ceza Avukatı'nın Anıları, Bir Halk Düşmanı*'yle 90'larda *Yolcu*'yla, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'yla daha geri gidelim. *Tersine Dünya, Resimli Osmanlı Tarihi* gibi oyunlarla tiyatro çığır açtı. Politik tiyatro anlamında çığır açtı ve bu çığır açmasının en büyük işçilerinden ve önderlerinden biri Rutkay Aziz'dir. Öncesinde Asaf Çiyiltepe'dir, Güner Sümer'dir, Ergün Orbey'dir. Bu insanların çok büyük emekleri vardır ve çok büyük oyuncu kadrosu var. Altan Erkekli, Cezmi Baskın, Ali Erkazan, Rana Cabbar, Erol Demiröz, Şener Kökkaya, Meral Niron, Savaş Yurttaş, Rutkay Aziz, Jale Aylanç aklıma gelen büyük oyuncular. Onların da katkılarıyla tiyatro çok politik bir tiyatro oldu ve hatta bütün sendikaların el verdiği, destek verdiği bir tiyatro oldu orası. Hatta miting alanına döndüğü söylenir. Erkan Yücel çok büyük bir oyuncudur rahmetli. Mesela orada bir oyun esnasında Erkan ağabey içeri alınmıştır, cezaevine alınmıştır. Büyük ihtimalle Ana oyunundan sonra içeri alınmıştır. Yani öyle toplumsal muhalefetle birlikte hareket eden devrimci bir

tiyatroymuş. O dönem öyleydi. Tiyatronun kapısı sokağa açılıyor ama sokakta da muhalefet vardı (Yıldırım Şimşek).

AST'ın tam olarak kendisini var ettiği dönemlerde ülkede iç karışıklık yaşanması ve toplumsal muhalefetin güç kazanmasıyla birlikte AST da bu minvalde oyunlar üretmeye devam eder. En başında çıkış amacı politik tiyatro yapmak olan AST'ın geliştiği dönemlerinde de sokak muhalefetinin güçlü olması, üretkenlik ve sokak ile ilişki kurabilmek açısından ayrı bir önem teşkil eder. Yıldırım Şimşek'in sözünü ettiği, tiyatronun “miting alanına dönmesi” örneği AST'ın mekânsal olarak sokak ile bütünleştiğini de gözler önüne serer. Sendikaların çoğalması ve işçi sınıfının güç kazanmaya başladığı 70'li yıllar, hiç şüphe yoktur ki AST'ın sokakla en çok bağ kurduğu yıllardır.



Görsel 3. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun Ihlamur Sokak'taki sahnesinin geçmişten bir görüntüsü. (Kaynak: <https://www.mimesis-dergi.org/2020/12/ankara-sanat-tiyatrosunun-ayak-sesleri/>)

Yukarıdaki görselde de sokağın bir dayanışma, birleşme ve kaynaşma mekânı olduğu görülür. Dönemin politik bir iklime sahip olması, AST'ın da kimliğine katkıda bulunur ve sokak ile bütünleşmesine sebebiyet verir. 1980 sonrası hâkim olmaya başlayan apolitik iklim AST'ı mekânsal ve ekonomik olarak etkilese de, AST herhangi bir düzenin tiyatrosu olmadan her daim kendi çizgisinde ilerleyerek politik tiyatro yapmaya

devam eder. O dönemlere ait kendi belleğinde kalanları Yıldırım Şimşek şu şekilde ifade eder:

Darbeden sonra tiyatro kapandı. Erol ağabeylerin ifade vermeye gittiklerini biliyorum ben o dönemde duymuştum ve şunu çok iyi anımsıyorum. 87 yılında tiyatro yine dar boğazdaydı ve billboardlarda şu ilanlar vardı: “AST’a destek olun, herkes bir bilet alsın” gibi bir şey. Ve AST o dönemler 1987, 1988 ve 1989 yıllarında film gösteriyordu. Tiyatroyu mali dar boğazdan kurtarmak için film gösteriyordu. 90’lı yıllarda aslında iyi gitti. Benim hatırladıklarım *Yolcu*, *Memleketimden İnsan Manzaraları* bunlar 90’lı yıllarda oynanan oyunlardı. O dönem iyi gitti, tiyatro toparlanmaya başladı yani. Ta ki benim hatırladığım 2000’li yılların başına kadar tiyatro iyiydi. Ne zaman ki televizyon ön plana çıktı ve diziler başladı oyuncu ağabeylerimiz yavaş yavaş İstanbul’a gitmeye başladılar tiyatronun durumu da zayıflamaya başladı. Rutkay ağabey tüm zorluklara rağmen İstanbul’dan gidip geliyordu. Oyun yönetiyordu, Ankara’da kalıyordu, Bizimkiler’de oynuyordu ama adamcağızın gücü kalmadı (Yıldırım Şimşek).

Günün koşullarının değişmesi mekânların da dönüşüm yaşamasına sebebiyet verir. Bu dönüşüm ideolojiler etrafında şekillenerek fiziksel ve zihinsel olarak gerçekleşir. AST’ın Ihlamur Sokak’taki sahnesine baktığımızda ise benimsediği çizgiden bir an olsun şaşmadan, fiziksel ve zihinsel olarak aynı şekilde günümüze kadar geldiğini görüyoruz. Bu da bir tiyatro için kıymetli bir kazanımdır. Tiyatronun bu duruşu seyircilerine de tesir eder. AST’ın sokaktaki mekânı ve politik tiyatrosu hakkında Şevra şunları söyler:

Toplum ve sokak olarak düşündüğümüzde toplumu sokak ve sanatla şekillendirdi AST. Bunun için kesinlikle sokakta olmalıydı, sokakla bütünleşmişti. Kimliğini sokaktan alır 1963’ten beri. Dönemsel olarak düşününce de politik bir tiyatro olarak çok badireler atlattı. 1996 doğumlu bana kadar geldi bu hissiyat. Bu çizgi bana bile sirayet etti. Ben teyzeme AST’a gidiyorum dediğimde “Aferin, kültür adına bir şeyler yapıyorsun” derdi, oyunun hangisi olduğuna bakmaksızın. AST adı yeterliydi. Hepimizin zihninde AST, İzmir Caddesi Ihlamur Sokak olarak canlanıyor. Aynı şekilde İzmir Caddesi Ihlamur Sokak ise AST olarak (Şevra).

Keza Şevra’ya ek olarak Pınar da sokak ile politik tiyatro arasındaki ilişkiyi şu sözlerle betimler:

Sokak tamamen yaşayan bir kültür, yaşayan bir mekân. Politik tiyatro ve tiyatronun kendisi de bu değil midir? Sahnede bir şey yaşatırız iki saat boyunca ve bu canlılığı da en çok yaşatacak yer sokaktır. Sokaktan içeri girebilmektir, sonra oyunu izlemiş bir şekilde oradan dışarı çıkabilmektir. Bunları yaşamak çok farklı deneyimler. Bir AVM gibi kutu gibi her şeyi bir arada sunan, daha yapay, daha ışıltılı, daha belki size göre ya da onlara göre böyle iş gören pratik bir şey. Bir ruhu almış oluyorsunuz (Pınar).

Seyircilerin anlatısı ışığında, sokak ile tiyatronun ve özellikle politik tiyatronun bireylerle nasıl bir bağ kurduğu net bir şekilde görünmektedir. Sokağın yaşayan, hisleri ve dürtüleri harekete geçiren bir mekân olması tiyatro ile birleşince ayrı bir anlam kazanır. Politik tiyatro ile birleştiğinde ise, dayanışma ve kolektif olabilme halinin bireyde tamamen zuhur etmesine aracı olur. Dolayısıyla AST çerçevesinden bu duruma bakıldığında, AST'm politik ruhunu sokakla harmanlayarak kolektif bellekte ayrı bir yerde durduğunu gözleyebilmek mümkün olur.

4.1.3. Tiyatro Mekânının Dönüşümünün Ayak Sesleri

Katılımcıların AST'm bahsi geçen Ihlamur Sokak'taki sahneyi deneyimleme şekilleri, mekâna karşı hisleri ve belleklerinde mekâna dair yer edinen hatıralar orada geçirilen zamanın azlığı veyahut çokluğuyla paralel bir şekilde farklılık göstermektedir. Tiyatro mensupları, sahnenin her hâlini deneyimleyip gündelik hayatlarının önemli bir kısmını o sahnede geçirirken; seyircilerin bazıları yalnızca oyundan oyuna, bazıları AST'm sokakta olmasından dolayı o sahneyi uğrak yeri haline getirerek durup soluklandığı yer olarak, bazıları da yalnızca Bilkent Center'daki sahneyi deneyimlemiştir. Dolayısıyla bu görüşmelerde Ihlamur Sokak'ı ve tiyatro sahnesini deneyimleme şekillerindeki farklılıkların ne yönde olduğunu daha detaylı bir şekilde anlama fırsatı buldum. Böylelikle AST'm Ihlamur Sokak'tan Bilkent Center'a geçişinin arka planındaki sebepleri öğrenebilmem kolaylaştı.

AST'm mekânsal olarak kopuş sürecine girmesinin aslında birden çok sebebi vardır. Bunların bir kısmını binanın ve sahnenin fiziki yetersizlikleri, bir kısmını da mülk sahibiyle yaşanan anlaşmazlıklar oluşturur. Tiyatro mensupları orada sürekli olarak buldukları için sahnenin teknik olarak yetersiz olduğunu ve sahnenin bulunduğu binanın eski olması sebebiyle çok fazla sıkıntı yaşadıklarını aktardılar. Örneğin, Ankara Sanat Tiyatrosu'nda 2009'dan bu yana aktif bir şekilde oynayan Yıldırım Şimşek ve Mehmet Ulusoy, sahnenin ve binanın fiziki koşulları hakkında şunları söylediler:

Biz o binada çalışmaya başladığımızda, 2009 yılında, benim ve birçok oyuncu arkadaşımızın şahit olduğumuz durumlar vardı. Bir kere salon çok soğuktu. Seyirci çok üşüdük diyordu oyunda. Tabii kaloriferler yanıyordu ama yetmiyordu. O sahnenin üstü boştu, boş bir alan yani teras gibi bir yerdi. Sahnenin üstü boş olduğu

için üstten de akıtıyordu. O yüzden çok soğuktu. Geçici çözümlerle klima vs. takıldı ama bir türlü olmadı. En büyük sıkıntılardan biri buydu (Yıldırım Şimşek).

Havalandırma tesisatının yenilenmesi gerekiyordu. Onun dışında kanalizasyon sıkıntısı vardı çok ciddi bir şekilde. Sonra bir yağmur yağdı, içeriye tüm salon ve sahneye kadar gelen su basardı. O yüzden kaç kez oyun iptal oldu. E sonra elektrikler kesilirdi, eski bir jeneratör var onunla idare ediliyordu. Sık sık kesilince oyun kalıyordu. Yani bu tür sıkıntıların ve sorunların olduğu bir binaydı (Mehmet Ulusoy).

Görüşmelerde Yıldırım Şimşek ve Mehmet Ulusoy'un yanı sıra çok daha uzun zamandır orada olan oyuncuların da benzer sıkıntılardan yakındıklarını ve bu fiziki koşulların onları zorladıklarını gözlemledim. 2009 yılından sonra tiyatronun idari yönetimini Rutkay Aziz ve ekibinden devralan Mahir İpek ve Hakan Güven de söz konusu sıkıntılar konusunda şunları ifade ettiler:

O binanın artık koşulları inanılmaz zorluydu. Sürekli bir kanalizasyon patlaması. Kulis ve sahne koşulları zordu. Oldukça dezavantajlı bir yerdi. Sonuçta evet AST deyince Ihlamur Sokak akla geliyor ama bir de içeridekilere sormak lazım. İçeridekilere sorsan o salonun zorluğunu (Mahir İpek).

Bina AST'tan da önce yapılmış çok eski bir bina. Belki 70-80 yıllık bir bina. Çürüdü artık yani. Elektrik tesisatı patlar, affedersin logar taşar. Bir de alttaydı ya orası. Ondan sonra lağım suları yayılır. Biz o şekilde yaşamaya alışmıştık. Millet içeride oyun oynarken kostümlerin paçalarını sıyırp paspaslarla pis su çektik yani seyirciye yansımam diye. Koku da var tabii. Yani öyle yaşamaya alıştık, bu böyle oluyor diyorduk (Hakan Güven).

Tiyatro mensuplarının anlatılarından anlaşılıyor ki, bahsi geçen tiyatro mekânının fiziki koşullarının zorlayışı, teknik olarak yetersizliği ve binanın eski oluşu hepsi için zorlayıcı bir durum haline gelmiştir. Ancak bu duruma seyircilerin anlatılarından bakıldığında farklı bir çıktı elde ettiğimi de vurgulamam gerekiyor. Bir önceki bölümde Ihlamur Sokak ve oradaki sahnenin seyircilerin belleğinde ne şekilde yer edindiğini analiz etmeye çalıştım ve şu kaniya vardım: AST'ın kendisinin, politik kimliğinin ve seyirciye yansıttığı ruhunun yanı sıra sahnesinin de seyirci üzerinde karşı konulamaz bir etkisi olmuştur. Mekânsal olarak taşıdığı o tarihi doku, kendisine has kokusu ve mekânla özdeşleşen objeleri bile seyircilerin belleğinde yer edinen detaylardan birkaçıydı. Ancak en çok dikkatimi çeken nokta, hepsinin fiziki yetersizliklerin farkında olmalarına rağmen bundan tiyatro mensupları kadar şikâyetçi olmayışlarıydı. Dolayısıyla her ne kadar eski, yıkık dökük ve havalandırma ve kanalizasyon problemlerine sahip olsa da orası yılların AST'ıydı ve onların açısından bu değişmeyecekti. Bu çerçeveden bakıldığında, AST'ın Ihlamur Sokak'taki sahnesinin

seyirciler için aynı zamanda bir nostalji nesnesi hâline geldiğini görürüz. Bugünden geçmişe bakıldığında bu sıkıntılar mekâna has ve küçük problemler olarak görülse de, belki o yıllarda diğer salonlarla kıyaslandığında giden izleyici kitlesini rahatsız ediyordu. Mekânın kaybı oraya olan bağı koparır ve mekâna karşı duyulan aidiyet hissiyatını zedeler. Ancak bir yandan da orayı bugünden bakıldığında çok daha kıymetli ve her şeyiyle kabul edilebilir bir hale getirir. AST'ın İhlamur Sokak'taki sahnesinin seyircilerin belleğindeki varlığının bir hali de bu şekildedir.

Dolayısıyla yapılan görüşmelerde seneler içerisinde oluşan bu mekânsal tahribatın seyircilerden ziyade tiyatro mensupları açısından fazlasıyla zorlayıcı bir duruma dönüştüğünü gözlemledim. Fakat tüm bunların yanı sıra AST'ın tarihinin her döneminde bir borç yükü altında olduğu gerçeği de tiyatro mensuplarının aktardıkları arasında önemli bir yer tutuyordu. Özellikle Hakan Güven, Mahir İpek ve Vedat Çuhadar'ın 2009 yılında yalnızca topluluğun yönetimini değil, aynı zamanda yüklü bir borcu da üstlendiklerini öğrendim. Bu maddi zararı düzeltmek için o dönem yeni oyuncu kadrosuyla yeni oyunlar oynanmaya başlamış ve tiyatronun maddi ve manevi olarak düzlüğe çıkarılması hedeflenmiştir. Bu zorlukları ve yönetimi devralma sürecini yine Hakan Güven şu şekilde anlattı:

1992 yılında *Sakıncalı Piyade* oyunuyla AST kadrosuna girdim. Yılların verdiği birikim ve tecrübeyle AST'ın 2009 yılındaki bayrak değişiminde de bize güvendiler ağabeylerimiz ablalarımız. Rutkay ağabey olsun (Rutkay Aziz), Altan Erkekli olsun. Onların bıraktıkları dönem de artık tam da böyle Ankara'dan İstanbul'a sanatçı göçünün başladığı dönemlerdi. Tabii yani yaş da ilerledi onlar için, Ankara biraz sıkıntılı olmaya başlamıştı. Bizim ayrılma şansımız pek yoktu Ankara'dan dolayısıyla onlar ayrılınca bayrağı biz devraldık. Sorumluluklar da arttı haliyle. Sonuçta burası mali kayıtlar üzerinde anonim şirket olarak gözüküyor fakat bir şirketle alakası olmayan belki de Türkiye'de tek kurumdur. Öyle bir esnafılık kültürümüz yok, iş yerimiz olmamış. Biz geldiğimizde ben fatura kesmeyi, KDV hesaplamayı bilmiyordum. Tiyatronun parayla olan ilişkisi de borç ödemektir. Şu kadar borç, şu kadar vergi, şu kadar kira var. Bunun için ne yapmalıyız, o zaman turne yapmalıyız ki açığı kapatmalıyız, oyuncuların parasını ödemeliyiz. Hayatımız böyle geçti (Hakan Güven).

Onlarla birlikte 2009 yılında AST'ın oyuncu kadrosuna dâhil olan Yıldırım Şimşek, tiyatronun 2009'dan sonra geçirdiği değişimler ve var olan maddi zorluklarla ilgili şunları paylaştı:

Biz geldiğimiz zaman yönetim ve oyuncu kadrosunda değişimler olunca üzerimizde başarılı olmak, iyi oyunlar çıkarmak gibi gerginlikler de vardı. Keza iyi oyunlar çıkarmaya başlamıştık. 2009’da tiyatroyu ilk devraldıklarında ilk oynadığımız oyun *Kod Adı Keklik* isimli bir oyundu. İlk oynamaya başladığımızda da 30 kişi 40 kişi 50 kişi vardı. Fakat bir gün 90 kişi oldu. Yavaş yavaş arttı. Derken *Giderayak* ve *Zübük*’ü oynamaya başladık. Seyirci sayısı da yukarıya doğru bir ivme kazandı. “Tamam” dedik Asaf Çiyiltepe gibi “oldu bu iş” dedik. Sonra da hep iyi bir ivmeyle devam ettik. Fakat gerginliklerin biri de tiyatronun o dönem çok borcu olmasıydı. Vergi borçları vardı, kira borçları vardı. Mülk sahibi de klasik bir mülk sahibi. Çok fazla kira almak ister, kiracıyı zorlamak ister ki hepsini yaptılar sağ olsunlar (Yıldırım Şimşek).

2020 yılıyla birlikte işlerin daha karmaşık bir hale gelmesi de kaçınılmaz olmuştur. Covid-19 pandemisinin Türkiye’yi de etkisi altına almasıyla birlikte ülke genelinde alınan salgınla mücadele tedbirleri kapsamında AST’ın da bu durumdan etkilenmesi kaçınılmazdır. AST’ı ilgilendiren ve oradaki mekânın sonunu getiren tedbir ise tiyatroların geçici bir süreliğine kapatılması olmuştur. O zorlu günleri Hakan Güven şu şekilde anlatır:

Pandemi dönemi gelince zaten her yer kapandı. Pandemi başlayınca çöküş dönemi de başladı. Tiyatro kapandı. İnsanlar dağıldı ve İhlamur’daki sahnenin sahibi hiç acımadan kira aldı. Biz kredi çektik, o şekilde kirasını ödeyebildik. Bir de öyle çaresizsiniz ki ne olacağını bilmiyorsunuz ülkede. Pandemi ne kadar sürecek o da belirsiz. Ya 5 sene sürseydi, o zaman ne olacaktı? (Hakan Güven)

Tüm dünya ve Türkiye için zorlu geçen bu süreçte, AST için bu durumu daha katlanılmaz ve zor hale getiren mülk sahibinin kim ve/ya kimler olduğunu ve AST’ın bunca yıl orada olup da sahneyi neden satın alamadığını da bu vesileyle öğrenmiş oldum. Yine tiyatronun yöneticilerinden olan Hakan Güven bu konuya dair şunları paylaştı:

Tiyatronun sahibi önceden İstanbul’da yaşayan çok zengin bir kadındı. Çok yaşlıydı, ben anımsıyorum. Hatta bizim geldiğimiz dönemde o hayattaydı. Her neyse kendisi orayı AST’a verdiği için yani 60’lı yıllarda “Ben ölene kadar bu tiyatroyu buradan kimse çıkaramaz” demiş. Mahir’le bizim yönetimi devraldığımız günlerde tiyatronun çok fazla borcu vardı, neredeyse kapanmanın eşiğindedi. O zamanlarda Mahir kendisine bir ziyarette bulundu. Kendisi de bizi çıkarmayacağını garantisini o şekilde vermiş. Ancak arkasında da çocukları var. Hepsi yetişkin ve onlar da zengin. İstanbul’da yaşadıkları için Ankara ile olan ilişkilerini de kesmek istiyorlar. AST’ın yanı sıra İzmir Caddesi’nde de birden fazla evleri vardı. Mülk sahibi olan kadının ölmesiyle birlikte o dönem başlamıştı dairelerin satılması. Bir AST kalmıştı geriye. Burayı da hemen elden çıkarıp Asrın Kürk Deri’ye satmışlar. Onlar aldılar ve hemen kira kontratı yapıldı (Hakan Güven).

Hakan Güven'in anlatılarından tiyatronun uzun seneler boyunca borç batağında olduğu ve sürekli olarak bu borçları kapatmaya çalışmaktan İhlamur Sokak'taki sahnenin de satın alınmadığı çıkarımını yapmak mümkündür. Ancak AST'nin günün sonunda özel ve ödenekli bir tiyatro olduğunu da unutmamak gerekiyor. Özel tiyatrolara devlet tiyatroları kadar yatırım yapılmasa da yine de Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından yıllık bir ödenek verilmesi gerekiyor. Tiyatro mensuplarının dediğine göre AST, 2013 yılından beri ödenek alamıyormuş. İlk kez 2024 yılında alabilmiş. Bunun birden çok sebebi olduğunu da öğrendim. Ödenegin kesilmesinin sebeplerinin gerek hukuki bir çerçeveye yaslandırılarak gerekse de siyasi/ideolojik tarafa çekilerek meşrulaştırılmaya çalışıldığını da görüşmecilerin anlatılarından anladım. Mahir İpek ve Hakan Güven, ödenegin kesilmesinin tiyatro için önemli bir gelir kaybı olduğunu ve kendilerine yöneltilen hukuki gerekçeleri şu şekilde anlatır:

Niye verilmediğini biz de bilmiyoruz. Sana bir gerekçe sunuyor ama o gerekçenin akla mantığa uyan bir tarafı yok. 9. maddeden dolayı diyor. O maddeye bakıyorsun, Türkiye'de o maddeyi yerine getirebilen iki üç tiyatrodan biri biziz. Salon sahibi olmak, personel çalıştırmak, sigortalı eleman çalıştırmak... (Mahir İpek).

Ödenegi de bu sene verdiler yıllar sonra. Ama sonradan duyduk ki en az alanlardan biriymişiz biz. Ya öyle bir şey ki her sene şöyle yazı gelirdi: 9. madde kriterlerine uymadığı için bu sene yardım almaya hak kazanmamıştır. Neymiş bu 9. madde? Salonu olmak, düzenli oyun oynamak, sezon boyunca oynamak, personel çalıştırmak, turne yapmak. Hepsi var bizde. Bir de kaç tane özel tiyatro var bunları yapan Türkiye'de? Kimin salonu var? İstanbul'da bile herkes bir orada oynuyor bir burada (Hakan Güven).

Tiyatronun kendi borçlarının ve pandeminin getirdiği zor şartların yanı sıra bir de devletten ödenek alamamak, AST'nin İhlamur Sokak'taki sahnesinin sonunu getiren sebeplerden biri olmuştur. Tüm bunlara ek olarak yöneticiliğin veyahut yapılan ticaretin özellikle bir meslek olarak oyuncularında bir karşılığı olmadığını da gözlemleme fırsatı buldum. Yıllarca sahne üstünde performans sergilerken, kağıt üzerinde anonim şirket olarak gözükken bir kurumun idareciliğini yapmak elbette zor olsa gerek. Ancak 2020'de yaşanan durum birikmiş borçların veya ödenek alamamanın verdiği yükten ibaret değil, bunu da atlamamak gerekiyor. Kimsenin aklında yokken gelişen pandemi sürecinin ülkede en çok sanatta ve sanatını icra eden sanatçılarda yara açtığı aşikâr. Dolayısıyla böyle ekstrem bir durum karşısında durumu iyice zorlaştıran bir mülk sahibi ile karşı

karşıya kalınması talihsizlik olmuştur. Ancak seyirciler açısından bakıldığında da AST kimliğini 57 senedir içinde var olduğu mekânla üreten bir tiyatrodur. Toplumun genelinin ve özellikle Ankaralıların sevgisini ve güvenini kazanmış olan tiyatronun bir anda evinden ayrılmasının infial yaratması kadar doğal bir durum olamazdı. Hatta yaratılan bu infial sayesinde, AST'ın aslında toplumdaki karşılığını da net bir şekilde görmüş olduk. Pandemi zamanında yine benzer sebeplerden ötürü İstanbul Kadıköy'de sahnelerini kapatarak çalışmalarına son veren pek çok tiyatro oldu ancak hiçbiri AST kadar ses getirmedi. Bu durum AST'ın tarihi bir geçmişi, politik kimliği ve AST'ı büyütmüş bir sahnesi olmasından kaynaklanır.

4.2. SANATIN AVM'LEŞMESİ ve TOPLUMSAL BELLEĞİN YIKIMI

4.2.1. “6 Aralık Doğum Günüydü...”: AST'ın Bilkent Center'a Geçişi

AST'ın Bilkent Center'a geçişine sebep olan ve aslında bu durumu kolaylaştıran etkenleri önceki bölümde tartıştım. Binanın ve sahnenin fiziki olarak yetersizlikleri, tiyatronun yaklaşık 10 yıl boyunca devletten ödenek alamaması, biriken borçları ve pandemi koşulları AST'ı her açıdan çıkmaza sokmuştur. Tam da bu zamanlarda AST'ın Bilkent Center'ın bünyesinde bulunan Bilkent Sahne'de de oynamaya başladığı görülür. Bu süreç genel kamuoyunda sanılanın aksine AST'ın doğum günü olan 6 Aralık 2020 tarihinde değil, 8 Ekim 2020 tarihinde başlayan bir süreçtir. Tiyatronun resmî Instagram sayfasından yayımladığı 8 Ekim 2020 tarihli gönderide AST Bilkent Sahne'nin 6 Kasım 2020 tarihinde açılacağını ve “pandemi süresince” orada faaliyetlerini sürdüreceklerini bildirdikleri göze çarpar.



262 beğenme

astkurumsal "AST Bilkent Sahne", 6 Kasım'da perdelerini açıyor!

.

#ast #ankarasanattiyatrosu #akademiast #ankara #sanat #tiyatro #ankarasanat #bilkent #bilkentcenter #bilkentsahne #astbilkentsahne #tiyatroidir #tiyatroidiyleştirir 🙌 #tiyatrodeğiştirir

8 Ekim 2020

Görsel 4. AST'ın Bilkent Sahne'ye geçtiğine dair gönderi. (Kaynak: Ankara Sanat Tiyatrosu @astkurumsal, 2020)

Kamuoyunda infiale sebep olan asıl gönderi 6 Aralık 2020 yılında paylaşılan “6 Aralık doğum günüydü...” başlıklı yazıdır. Resmî Instagram hesapları olan @astkurumsal aracılığıyla AST'ın İhlamur Sokak'taki sahnelerini boşaltmak zorunda olduklarını ve onları bu sürece getiren durumları açıkladıkları bu yazı, ülkedeki pek çok sanatsever ve Ankaralılar tarafından büyük tepki toplamıştır. Bahsi geçen yazının “6 Aralık doğum günüydü...” başlığı taşıması ve yazıda şu paragrafın yer alması yaşanan bu mekânsal değişimin toplum nezdinde karşılık bulmasını tetikleyen sebeplerden biri olmuştur:

“Bu salonu doğduğu gün boşaltmak zorunda kalmanın, bu salona emek vermiş şimdi hayatta olmayan tiyatro emekçilerinin kemiklerini sızlattığını hissediyoruz, çok üzgünüz. Son dört sezondur kapalı gişe oynadığımız Yeşim Dorman'a ait oyunun replikleri geliyor aklımıza: “Neyi götürseydik ha!”

Sabahlara kadar dekor yaptığımız geceleri mi? Erkan Yücel'in, Yaman Okay'ın, Kerim Afşar'ın, Meral Niron'un oyunculuklarını mi? Timur Selçuk'un eşsiz oyun müziklerini mi? Rutkay Aziz'in sayısız oyun rejilerini mi? Uğur Mumcu'nun Sakıncalı Piyade'sini mi? Maksim Gorki'nin Ana'sını mi? Osman Şengezer'in

harika dekor tasarımlarını mı? Onların kulislerde yankılanan seslerini mi? Bunca yıldır tiyatroyu yaşatan seyircilerini mi? Neyi alaydık ha? “Bir valize ne sığar ki!”” (@astkurumsal, 2020).

Hakan Güven, yukarıda alıntılanan yazının hazırlanma sürecini ve yayımlandıktan sonra tepkilerin nasıl çığ gibi büyüdüğünü şu şekilde anlattı:

Mülk sahibi icraya vermiş yağmur gibi avukatlar arıyor. Ne yapacağız? Sokakta kaldık yani. Mülk sahibinin derdi orayı yıkıp otel yapmak. Yıllardan beri o bizim kamburumuzdu. Tüm binayı alıp ele geçirdi. Neyse ondan sonra tam böyle “Bitti haydi arkadaşlar herkes evine” derken bu tam da böyle çok romantik oldu 6 Aralık doğum günü. 6 Aralık gecesi ben “Bugün doğum günüydü...” yazdım. Doğum günüydü cümlesini görünce insanlar AST öldü sandı, tabii ortalık bir anda ayağa kalktı. Biz uzaktan bakıp ne oluyor diyoruz. Meclisten milletvekilleri arıyor, meclise soru önergeleri veriliyor vs. Türkiye tarihinde hangi tiyatroda var? Öyle bir dönem geçti (Hakan Güven).

AST’ın geçirdiği bu mekânsal değişimin perde arkasını öğrenebilmek adına tiyatronun hem oyuncularına hem de yönetim kadrosuna Bilkent Center ile olan bu sürecin nasıl başladığını sordum. Hepsi bu konuda bütünlüklü cevaplar verdiler. Tiyatronun yönetiminden Mahir İpek ve oyuncularından Mehmet Ulusoy, Bilkent Sahne’ye geçişin 6 Aralık 2020’den önce başladığını şu sözlerle ifade ettiler:

Biz sanki tiyatro olarak bilinçli bir ayrılık yaşamışız gibi bir algı oluştu anladığım kadarıyla. Öyle bir şey yok. Biz pandemi yasaklarından önce Bilkent Center ile görüşmüştük. Biz buraya gelirken AST’ın tarihinde aslında daha önce gerçekleşmemiş bir şeyi gerçekleştirmek amacıyla yola çıkmıştık. Yani AST’ın aynı anda iki salonda sahne açabileceği, yani bir Bilkent şubesi bir de Kızılay İhlamur Sokak’taki sahnesinde aynı günde iki tane oyunu oynayabileceği bir alan olarak düşündük. Bizi heyecanlandıran şey iki şubesi olmasıydı aslında. Çünkü özel tiyatrolarda çok karşılaşabileceğimiz bir şey değil bu. Bizim hayalimiz buydu ama evdeki hesap çarşıya uymadı. Yani pandemi süreci ve sonrasında da mülk sahibiyle anlaşamama kaynaklı bir nedenle zaten burayla anlaşmıştık (Mahir İpek).

AVM’ye geçiş süreci de önce başladı zaten. İlk başta iki yerde de oynayacağız diye ikna olduk biz. Sonrasında Kızılay’da mülk sahibiyle olan anlaşmazlıklar ve içeriye çok fazla masraf gerekiyor olması nedeniyle tamamen buraya taşındı. Bilkent’te biz prova alınırken baktık eşyalar taşınmaya başladı. Hakan’a sordum ne oluyor diye, ‘Taşınıyoruz’ dedi. Biz Kızılay’da da oynayacaktık dedim, ‘Olmadı ağabey’ dedi. Tabii bunun oranın sahibinden kaynaklanan da birçok nedeni var. En büyük nedeni de tiyatro işine çok sıcak bakmayan bir kişilik olmasıydı (Mehmet Ulusoy).

AST'ın sahnesinden ayrılması yukarıda da belirtildiği üzere toplum genelinde bir infiale sebep oldu. Bu konu hakkında çok fazla yazılıp çizildi, televizyon kanallarında haberler yapıldı.¹⁷ O dönem özellikle Çankaya Belediyesi ve Ankara Büyükşehir Belediyesi'nin destekleriyle tiyatronun kullanımında kalacağı tartışılıyordu fakat günün sonunda AST yayımladığı yazının ardından Bilkent Center'a taşındı. Bu süreci Yıldırım Şimşek ve Mehmet Ulusoy şu şekilde anlattılar:

Ankara Büyükşehir Belediyesi, Çankaya Belediyesi binayı alacaklardı. Mülkiyetini alıp AST'a kiralayacaklardı. Fakat bunların hiçbiri gerçekleşmedi bizim bildiğimiz ve şahit olduğumuz kadarıyla. Dolayısıyla tiyatro kendi sorunlarıyla baş başa kalmaya devam etti. Aslında tiyatro çok bir şey beklemedi belediyelerden. Öyle olunca o bina öylece kaldı. Bina çok işlevsiz hale gelmişti, çok bakıma ihtiyacı vardı. O yüzden Bilkent Sahne'ye taşınmak elzem oldu, zorunlu oldu (Yıldırım Şimşek).

Belediyenin desteği de şöyle oldu: 1 yıl boyunca destek verildi ve kiraya da destek verdiler bildiğim kadarıyla. Sonra yine sonuçta anlaşma olmadı, bir de mülk sahibi kirayı artırdı. Onun üzerine taşınmak zorunda kaldık ama tabii ki şimdi eski bina olduğu için oraya epey bir masraf gerekiyordu. Sanıyorum o masraf da göz önüne alınmadı. Belediyenin bu konuda nasıl bir katkısı oldu onu hiç bilemiyorum (Mehmet Ulusoy).

Görüşmecilerin belediyelerin yardımı konusunda verdikleri cevaplarından anladığım kadarıyla belediyelerin yalnızca bir yıl boyunca destek vermiş olmaları sorunu yalnızca o anlık çözmüş, uzun vadede kalıcı bir çözüm olmamış. Fakat her iki tiyatro mensubunun anlatısında dikkat çeken nokta, tiyatro sahnesinin ve binasının fiziki olarak eski ve yetersiz olmasıdır. Vakitlerinin çoğunluğunu orada geçirmelerinden dolayı bu koşullara maruz kalmak onları yıpratmış ve yormuş olabilir fakat söz konusu mekânın bir tarihe karşılık gelmesi kent belleği açısından önemlidir. Dolayısıyla Ihlamur Sokak'taki tiyatro mekânının bırakılarak Bilkent'e geçilmesi hem kent belleğinin hem de kolektif belleğin yıkımına karşılık gelir. Halihazırda Bilkent ile bir anlaşma yoluna gidilmiş olursa da, her iki mekânın AST çatısı altında kalmaya devam etmesi veyahut en azından müze olarak kalması bir mekânın, tarihin ve belleğin kaybını önleyebilecek

¹⁷ 6 Aralık 2020 tarihinden sonra basında ve sosyal medyada sıklıkla paylaşılan haberlerden bazıları şunlardır:

<https://www.sozcu.com.tr/ast-ankaradir-sahip-cikin-wp6159135>

<https://anlatilaninotesi.com.tr/20201207/ankara-sanat-tiyatrosu-son-7-yildir-kultur-ve-turizm-bakanligindan-destek-alamadik-1043355052.html>

<https://susma24.com/ast-sarsilirken-giderek-kuru-bir-ulke-haline-geliyoruz/>

bir karar olabileceği kanısındayım. Keza Mehmet Ulusoy da her ne olursa olsun AST'ın Ihlamur Sokak'taki sahnesinin kalması gerektiğini şu şekilde ifade eder:

Tüm bunlara rağmen ben o binanın bir düzenlemeden geçip o sahnenin kullanılmasından yanaydım. Hatta son zamanlarda bir de müze olma gibi bir durum söz konusuydu. Bu işi müze yapmak için uğraşan bir kızcağız vardı ama sonradan olmadı. O bina kalacaksa müze olmalı. Kent belleğinde önemli bir yere sahip AST. Dolayısıyla o mekân da kent belleğinde varlığını sürdürmeliydi en azından müze olarak (Mehmet Ulusoy).

AST'ın eski müdavim seyircisi olan Pınar da eski sahnenin müze olması gerektiği konusunda şunları belirtti:

AST tiyatro müzesini bence Ankara da hak ediyor. Tiyatronun 60 yıllık geçmişinde o sokaktaki o sahne her türlü şeye rağmen bir şekilde müze olarak yaşatılmayı hak ediyor. Çünkü eski oyuncuların ve bütün eski oyunların yeri orasıydı (Pınar).

AST'ın Ihlamur Sokak'taki sahnesinin AST tarihinin canlı bir tanığı, Ankara'nın kültürel hafızasının bir parçası ve aslında bir bellek mekânı olmasından ötürü en azından müze olması toplumsal hafızanın yaşayabilmesine olanak sağlayacaktır. Dolayısıyla erken Cumhuriyet döneminden bu yana Ankara'ya dair ve Ankara'yı Ankara yapan, kent hafızasında önem teşkil eden mekânlara sahip çıkmak Ankaralıları olarak hepimizin bir sorumluluğudur.

4.2.2. AVM'de Tiyatro Olur mu?: Aidiyet, Kimlik, Kopuş

Önceki bölümde AST'ın Bilkent Center'a geçişinin sebeplerini ve bu mekânsal değişimin yalnızca tiyatro mensuplarındaki etkilerini aktarmaya çalıştım. Sadece tiyatro mensuplarının anlatılarına yer vermemin sebebi sürece en çok hâkim olan kişilerin onlar olmasıydı. Fakat AST'ı AST yapan en önemli faktörlerden biri de AST'ın müdavimi olan seyircileridir. Yıllardır AST'ı Ihlamur Sokak ile belleklerinde bütünleştirmiş olan seyircilerin, radikal sayılabilecek bu mekânsal değişim hakkındaki düşünceleri de benim için oldukça önemliydi. Keza ben de AST'ın bir seyircisi olarak, geçirdiği bu mekânsal değişimin sıradan bir değişim olduğu kanısında değilim. Çünkü varlığını, kimliğini ve güvenilirliğini sokaktaki mekân aracılığıyla korumuş olan tiyatronun, şu an alışveriş merkezi (AVM) formunda bir yapının içine taşınması pek çok açıdan problemlili bir durumdur. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, AST 1963 yılında politik tiyatro şiarıyla

yola çıkan ve hâlâ bu geleneği sürdürebilen nadir özel tiyatrolardan biridir. Dolayısıyla AST'ın kimliği politik tiyatrodur. AST'ın sokaktan AVM'ye geçişinin birden çok tartışmalı ve problemlili sebepleri vardır. Bunlardan ilki, AST'ın 57 sene boyunca mekânsal olarak sokakta konumlanmasıdır. Sokaktan AVM'ye geçiş sürecinin seyirciler üzerinde yarattığı etki görüşme yapılan kişilerde farklılık göstermiştir. Örneğin Pınar, tiyatro ve/ya sinema gibi etkinliklerde neden sokağı tercih ettiğini şu sözlerle anlatır:

Bir şeyi sokakta, yerinde izlemek insanın o içindeki gitme arzusunu da besleyen bir şey bence. Çünkü daha önceden beri o sokakla ya da mekânla birlikte yoğrulmuş bir mekânda bir şeyler izlemek her zaman daha fazla dönüşüm etkisi yaratıyor diye düşünüyorum. Şinasi, Akün gibi tiyatrolar neyse ki hâlâ sokaktan olan yerler. Ben her zaman onlara gitmeyi özellikle tercih ediyorum. Yalnızca tiyatrodaki değil, sinemada da AVM yerine Büyülü Fener'e gidiyorum. Kişisel tercih olarak ben sokağı daha avantajlı ve tercih edilebilir buluyorum (Pınar).

Pınar'ın sözlerinden aslında bir birey olarak sokağın “kendiliğinden” oluşunun onu cezbediğini görebiliyoruz. Sokağın gündelik yaşam içerisinde pek çok duygunun, hareketliliğin ve/ya durağanlığın sahnesi olması bireylerin bu tarz mekânları kendi hayatlarıyla bütünleştirmelerine olanak tanır. Dolayısıyla kapısı sokağa açılan sanat mekânlarının içerideki duyguyu dışarıya yani sokağa yansıtılabildiklerinden dolayı bireylerin buraları daha çok tercih ettikleri görülür. AVM'lerde her şeyin bir arada yer aldığı kapalı bir paket olarak bireylere sunulması beraberinde bir yapaylığı getirir.

Dolayısıyla sokak ve AVM arasında mekânsal olarak kendiliğindenlik ve yapaylık zıtlığı meydana gelir. Pınar, gündelik hayatında yalnızca sanat için değil aynı zamanda temel yaşam ihtiyaçlarını temin edip karşılayabileceği bir alan olarak da sokağı tercih ettiğini belirtir. Mekânsal olarak AVM hakkında ise şunları söyler:

Sokağın dezavantajı her şeyi bir arada bulamamak olabilir. Belki zaman ve ulaşım açısından daha özel olarak gitmenizi gerektiren şeyler bunlar. AVM gibi yerler işi biraz kolaylaştırıyor. Ama AVM'de her şey bir arada sunulduğu zaman da farklı bir yere dönüşüyor ve ben onun kimliğini yitirmeye başladığının ve o eski heyecanı ve coşkuyu vermediğini düşünüyorum. O yüzden hiçbir zaman beni AVM'de tiyatro veya sinema izlemek çekmiyor. Büyük salonlar, abartılı ses düzeni, yorucu atmosferi... Bunları dezavantajlı buluyorum (Pınar).

Pınar'a benzer şekilde Şevra da AVM'nin AST özelinde kendisinde bir karşılığı olmadığını, oranın yapay geldiğini, AST'ın henüz AVM'de bir kimliği oluşmadığını şu sözlerle aktarır:

Benim kardeşim bir dönem Akademi AST'a gitti, drama kursuna. Ben de kardeşimin provalarına gidip bekledim ama sanki değişik bir mekâna girmişim gibiydi. Eskiden biz AST'a gidince AST'a gidiyorduk. Şimdi gitmişken AVM gezeriz diye gidiyoruz. Mesela kardeşim için en son gittiğimde Migros'a uğradım, birkaç mağaza gezindim. Önceden tek odağım AST'a gitmekti. Şimdi ise AVM gezerken uğranılan bir yere dönüştü. Halbuki eskiden AST'a gittiğinde kişisel olarak kendi varlığını da hissediyordun. Ben şu an kendimle ilgili bir şey yapıyorum, gelişip sosyalleşeceğim hissiyatıyla orada bulunuyordun. Ama şimdi gittiğinde tam tersi. Atılmış gibi hissettim ben (Şevra).

Pınar ve Şevra'nın anlatılarından AST'ın mekânsal özerkliğinin oraya giden eski seyircilere sirayet etmediği ve ne olursa olsun AST'ın bir AVM içinde konumlandığı gerçeğinden dolayı eski doğallığını da yitirdiği ortaya çıkıyor. AVM'yi yapay kılan ve orayı sokak kadar doğal yap(a)mayan şey, birden çok perakende zincirinin bir arada bulunması ve mekânın oraya giden bireyleri tüketime teşvik etmesidir. Sürekli kâr amacı güden AVM'ler, son yıllarda kültür sanat etkinliklerini ve sanat icra eden kurumları da bünyesine katmaktadırlar. Dolayısıyla kendisi başlı başına yapay gözükken bir mekânın içindeki kültür sanat faaliyetleri yürüten mekânlar da sanatseverlerin gözünde yapay gözükmemektedir.

Ancak görüşme yaptığım tiyatro mensupları günün şartlarından dolayı AVM'lerin de "doğal olarak" kültür sanat faaliyetlerine dâhil olduklarını ve aslında Bilkent Center'ın bir AVM olmadığını iddia ettiler:

Hayat o kadar değişti ki. Sadece tiyatro özelinde düşünmeyin. Konser veya sinema dediğin şeyde de benzer. Butik sinema kalmadı. Tamamı neredeyse AVM içerisine girdi. Aslında bu biraz da seyircinin bilet alırken gelip biraz daha konforlu bir alanda aktiviteyi izlemesiyle ilgili bir şey. Dünyanın her yerinde de böyle aslında. Sanat tüketicisi de değişti. Artık bir de araba bir zorunluluk oldu. E şimdi Kızılay'a gelip oyun izlemek mümkün değil. Park sorunu var. Sinema da aynı şekilde. O yüzden AVM'ler bu durumu çok iyi fark edip bunun üzerine gittiler. Ama mesela bu Bilkent'in bizim buradaki salonun bulunduğu yeri ben bir AVM olarak düşünmüyorum. Burası bir AVM değil, daha bağımsız bir yer. Yani tiyatrodan bağımsız genel yapısal olarak da söylüyorum. Yani turnelerde de çok AVM içindeki salonlarda oynadık, mağazaların içinde sahne var gibi. Burası öyle değil (Mahir İpek).

Kesinlikle daha bağımsızız. Kızılay’da olsak şimdi gürültüden konuşamazdık. Bakın bir tek ses var mı ve AVM içinde değiliz (Katılımcı-1).

Bilkent Center’ın AVM olup olmadığı tartışmasının yaşanmasındaki önemli faktör söz konusu yapının çok katlı olmamasıdır. Bilkent Center’ın çok katlı olmamasının nedeni, orijinal imar planının çıkış noktasının alışveriş merkezi olmamasıdır. Dolayısıyla orası da çevresindeki konutlar gibi etaplar halinde tamamlanarak bugünkü görünümüne kavuşmuştur. (Erkip, 2005: 97). Ancak günün sonunda bakıldığında Bilkent Center bugünkü haliyle bir alışveriş merkezi formuna girmiştir. Kendisine ait bir otoparkı, kafe zincirleri, perakende mağazalar, sinema ve tiyatro salonlarının oluşu bir AVM’nin sahip olacağı her şeyi karşılar. Keza, Şevra ve Gülin Bilkent Center hakkında şunları söyler:

Mağazaların, zincirlerin olduğu bir yer orası. AVM denilince illa çok katlı bir yer olmasına gerek yok. Bir AVM’nin içinde olan her şeyi karşılıyor zaten Bilkent Center. Markalar çok, kafeler çok, zincirler çok. Sineması var. Birden çok tüketim ürününün olduğu yer (Şevra).

Bilkent Center’a Ankara Sanat Tiyatrosu taşınmadan önce de gidiyordum. Evime yakın oluşu ve ihtiyaçlarımı karşılayabileceğim mağazalara sahip olması sebebiyle orayı tercih ediyorum (Gülin).

Şevra ve Gülin’in anlatılarından tipik bir alışveriş merkezinin sunabileceği pek çok şeyi Bilkent Center’ın da onlara sunduğunu görüyoruz. Yukarıda Mahir İpek’in bahsini geçirdiği çok katlı olmaması hali, şehrin diğer yerlerinde konumlanan AVM’lerden Bilkent Center’ı yalnızca mimari olarak farklı kılıyor. Ancak yine de seyircilerin anlatılarından her ne kadar çok katlı olmasa da oranın bir AVM hissiyatı yarattığı ve dolayısıyla AST’ın kültürünün orayla çok uyum içerisinde olmadığı savları ön plana çıkıyor.

Mahir İpek’in “Burada daha bağımsızız” demesi üzerine özerklik konusunu hem mekânsal açıdan hem de idari yönetim açısından daha çok açıp, tiyatro mensuplarına bu minvalde sorular yönelttim. Bilkent Center’ın ve Tepe Grubu’nun kendilerine nasıl yaklaştıklarını ve tiyatro ile AVM yönetimi arasındaki ilişkiyi sordum. Aldığım cevaplar, tiyatro sahnesi AVM’ye ait iken idari yönetimin yine kendilerinde olduğu yönündeydi:

İlk toplantılarda paranoyaklıktan olmayacak şeyleri olacakmış gibi söyledik karşı tarafa. Yok sakın olun diye onlar telkin etti. Ekonomik anlamda çok yardımcı oldular. Zaten buraya salon açıldı, her şey dört dörtlük. Ses ve ışık sistemi ve diğer olanaklar yani. Hangi oyuncuya bu nasip olabilir? Köyden indim şehire oldu. Anahtarı bıraktılar, çekip gittiler. İki üç ayda bir toplantı, merhaba merhaba (Hakan Güven).

Burada eskisi gibi özerk değil tabii. Gerçi önce de değildi ama eski binasında daha özerkti, kiraydı ama en azından kendi adını tek başına kullanıyordu. Şimdi Bilkent’le isim olarak ortak götürülen bir iş. Bilkent’e de yine kira veriliyor, tam olarak bilmiyorum o prosedürleri. Ama oranın yönetimi vs. her şey AST’ın, her şeyi AST götürüyor (Mehmet Ulusoy).

Mehmet Ulusoy’un bahsettiği isim ortaklığı AST’ın yeni sahnesinin isminin *Bilkent Sahne AST* olarak geçmesidir. Önceki sahnede bu isim yalnızca *Ankara Sanat Tiyatrosu* idi.



Görsel 5. AST’ın Bilkent Center’deki yeni sahnesinin girişi. (Kaynak: Kişisel Arşiv, 2024)



Görsel 6. AST'ın Ihlamur Sokak'taki eski sahnesinin girişi. (Kaynak: Kişisel Arşiv, 2024)

Keza tiyatronun sosyal medya hesaplarında da bu ikilik görülür. Bir yanda Bilkent Center'ın yönettiği *@bilkentsahneast* isimli Instagram hesabı, diğer yanda da AST'ın hâlâ yönetmeye devam ettiği *@astkurumsal* isimli hesap vardır. Dolayısıyla her ne kadar tiyatronun yönetimi ayrı olsa da, günün sonunda Bilkent ile bir ortaklık olduğu görülür.

Özerklik konusu mekânın konumlandığı yer açısından değerlendirildiğinde ise görüşme yapılan tiyatro mensuplarının tamamı alt katta olmaları sebebiyle tam olarak AVM içerisinde yer almadıklarını belirttiler. Seyircilerin ise kimileri tiyatro mensuplarıyla aynı görüşü paylaşırken kimileri farklı anekdotlar düştü. Gülin ve Ahu tiyatronun tam olarak AVM içinde yer almadığını belirttiler:

Ankara Sanat Tiyatrosu'nun Bilkent Center'a gelindiğinde hemen göze çarpan bir yer olmadığını düşünüyorum. Oraya gitmek için merdivenlerden aşağı inmek gerekiyor. AVM'nin içinde gibi değil yani mağazaların arasında değil. Aşağıda kalıyor, daha bağımsız gibi (Gülin).

Şu anki konumu itibarıyla çok AVM içinde değil bence. Arabayı otoparka bırakıp hemen AST'a geçebiliyorsunuz. Mağazaların arasında değil. Yan tarafında sinema var, onun yanında bir resim atölyesi var. O açıdan sanata uygun bir yer (Ahu).

Gülin ve Ahu'dan farklı olarak Pınar ve Şevra AST'nin en alt katta olmasının bir avantaj olmadığını ileri sürdüler:

AST'nin yeni yerine gitmedim ama Bilkent Center'a gittim. Buraya gittiğimde AST'ı göremiyorum ben. Kaç kez Bilkent Senfoni'nin konserlerine gittik. Ondan önce vaktimiz varsa Bilkent Center'da oturuyoruz bir yerde veya dolaşıp öyle gidiyoruz. Daha hiçbir zaman ben AST'nin tam olarak nerede olduğunu göremedim (Pınar).

AST görünür değil orada. Direkt göremiyorsunuz gidince. Kenarda köşede kalıyor. Bu iyi mi bilemedim açıkçası, yani evet mağazaların arasında değil ama görünürde de yok. Bir kültür merkezi de değil ki hani çok fazla atölyesi, sahnesi olsa neyse tamam orası kültür merkeziydi AST da oraya gitti dersin. Öyle de değil, tipik bir AVM. Tiyatrosu da oraya birileri gelsin diye var, AST olsun diye değil. Orada hep bir sinema ve tiyatro olur zaten (Şevra).

Ancak her ne olursa olsun AST'ı AVM sayesinde içselleştiren ve bu şekilde oyunlarına gitmiş olan yeni seyircileri de vardır. Gülin, AST'nin Bilkent Center'da bulunması hakkında şöyle söylemektedir:

Ankara Sanat Tiyatrosu'nu önceden beri biliyordum ancak evim Kızılay çevresine uzak olduğu için gitme fırsatı bulamamıştım. Bilkent'e gelmeleriyle uzaklık meselesi ortadan kalktı ve geçen sene bir oyunlarına gittim. AVM içerisinde tiyatro olmasının avantajları ve dezavantajları var elbette. Tiyatro veya sanat hissini AVM içinde çok alamazsınız belki. Fakat AST gibi önemli bir tiyatronun konum olarak evimin yakınlığında olması benim için bir avantaj (Gülin).

AST'nin mekânsal özerkliği konusunun yanı sıra mekânsal aidiyet ve kimlik konusu da mekânsal değişimle birlikte sorgulanması gereken konuların başında gelir. Yıllar boyunca belirli bir mekânda olmak ister istemez kişi ve/ya grupları o mekânla bütünleştirir. Dolayısıyla mekân ve kişiler arasında karşılıklı bir etkileşim meydana gelir. Bu etkileşim yalnızca kişiden mekâna değil, mekândan kişiye de aktarabilecek belli başlı özellikleri beraberinde getirir. Yıllarını AST'nin İhlamur Sokak'taki sahnesinde geçirmiş, orada büyümüş ve ister istemez mekânın kimliğinin oluşmasında oraya katkıda bulunmuş tiyatro mensuplarının mekânsal değişimden sonra hissettiklerini öğrenebilmek benim için oldukça önemliydi. Çünkü AST'nin taşınmasının basit ve alelade bir taşınma olmaması ve sokak geleneğini bırakıp AVM gibi farklı bir kültürün mekânına geçilmesi, mekânsal aidiyetin bulanıklaşmasına ve mekânın kimliğinin bambaşka bir hale bürünmesine sebebiyet verir.

Görüşme yaptığım tiyatro mensuplarından Hakan Güven ve Mehmet Ulusoy ilk başta alışveriş merkezine geçmeye karşı çıktıklarını belirttiler. Bu karar alınırken kendi içlerinde de sancılı bir süreç yaşadıklarını gözlemledim. AST’ın hem manevi olarak onlarda bir sorumluluk hissiyatı yaratması hem de sahnenin mekânsal olarak bunca yıl en ufak bir değişime uğramadan ayakta kalmış olması üzerlerinde epey bir baskı yaratmış. Keza Hakan Güven bu durumu şöyle açıklar:

Tepe Grubu bize ulaştı. Burası yan tarafla birmiş, normalde sinemaymış. Biz bu sinemayı böyleceğiz tiyatro yapacağız gelir misiniz dediler. Ben ilk defans yapan adamdım tiyatrodaki. Hayır dedim. Burada doğdu burada ölsün dedik. Burası bizim ev. İnsan evinden nasıl çıkar? Çıkamaz yani. Sonuna kadar ölene kadar orada yaşamak ister. Doğduğunuz yeri nasıl terk edersiniz? Yani şimdi hamaset de yapmak istemiyorum. Diyelim ki evden atıldınız ve başınızı sokacak bir yer aramak zorundasınız. En basit örneğiyle. Ama ne yapalım, sokakta mı kalsaydık? Parkta mı yatsaydık, orada mı oynayacağız? Öyle bir gençliğimiz kalmadı ki sokak tiyatrosu yapalım (Hakan Güven).

AST’ın doğduğu yerde ölmesi fikri mekân ile tiyatronun birbirlerine girift olduklarını gözler önüne seriyor. Mekâna ruhunu veren AST ise, AST’a ruhunu veren de Ihlamur Sokak’taki sahnesi olmuş olmalı ki yıllarını o mekânda geçiren tiyatro mensuplarının belleklerinde de “ev” olarak kalmasına sebebiyet vermiş. Aradan dört yıl geçmesine rağmen Hakan Güven’in bahsini geçirdiği “ev” metaforu, mekân ile kurduğu bağı ve mekâna karşı duyduğu aidiyet hissini ön plana çıkarıyor. Bir mekândan “ev” olarak bahsedince kişinin kendisini rahat hissettiği bir yer olarak düşünürüz. Ancak bu durum yalnızca bu tanımlamadan ibaret değildir. Bir mekâna ev diyebilmenin en önemli sebebi, o mekânla arada kurulan aidiyet ilişkisidir. Ayhan (2022: 185), mekânsal aidiyetin bir kimlik kurma süreci olduğundan bahseder. Kişi, mekân ile yakın bir ilişki kurup o mekânı içselleştirdiğinde kendisini de o mekân üzerinden tanımlamaya başlar. Kişinin kimliği, yaşayış biçimi ve kültürü söz konusu aidiyet ile paralel bir şekilde ilerler. Ayrıca yalnızca kişilerin değil, grupların da ortak olarak paylaştıkları mekâna benzer şekilde mekânsal bir aidiyet geliştirdikleri görülür. Nitekim AST’ın sokaktan AVM’ye geçiş sürecinde tiyatro mensuplarının eski sahneye karşı hissettikleri mekânsal aidiyet birbirleriyle benzerlik gösterir.

Tabii başta alışamadık. Gidiyorsun geliyorsun, alışamıyorsun. O eski sıcaklık yok. Bunu arıyorsun. Sahnenin kendisi başlı başına bir şeydi. O bina ve sokak başlı başına tiyatro kokan bir yerdi. O yüzden ben o salonun kalmasından yanaydım, o salon olmalıydı. Yani öyle duygular var (Mehmet Ulusoy).

Mehmet Ulusoy'un anlatısında bahsi geçen duyguların bir kısmının eski tiyatro sahnesine karşı duyulan mekânsal bir özlem olduğunu okuyabilmek mümkün. Kişiler ve/ya gruplar mekânı her deneyimlediklerinde kendilerine ait bir parça bırakırken, söz konusu mekândan da hayat tarzlarına yönelik bir nüve bulurlar. Tiyatro mensupları için de İhlamur Sokak'taki sahne öyle bir yerdir. Orası yalnızca bir sahne değildir, evdir. Evden ayrılınca da o ev ulaşılması imkânsız olduğundan dolayı bellekte en güzel anların yaşandığı yer olarak kalır.

Mekânsal özerklik ve aidiyet tartışmalarından sonra "AVM'de tiyatro olur mu?" sorusunu sormaya iten bir diğer sebep AST'ın politik kimliğidir. Kuruluşundan bu yana işçi sınıfının ve ötekileştirilen her kesimin sesi olan AST'ın şu an mekânsal olarak sermayenin içinde bulunması, doğasına aykırı gözükmektedir. AST'ın politik kimliğine ve benimsediği sanat anlayışı olan politik tiyatroya da ters düşen bu durum pek çok açıdan tartışmayı da beraberinde getirir.

Bence AST'ı AVM'ye taşımak AST'ın kuruluş türüne çok aykırı bir şeydi. Yani politik tiyatroyu AVM gibi kapitalist düzenin doğurduğu ya da kapitalizmin birçok simgesinin bir arada bulunduğu bir yerin içine taşımak ve onun içinde var etmeye çalışmak, yeniden kurmaya çalışmak bence ilk mantığına çok aykırı bir şeydi. Bunun çok büyük bir kopuş olduğunu düşünüyorum. Ben seyirci olarak da bunu sadece mekânsal dönüşüm olmadığını düşünüyorum. Yani bütün bir ideolojiyi öyle bir yere taşımak çok doğru bir karar değildi bence. Dolayısıyla sadece mekân uzaklığı değil, beni bunlar da yeni sahneye gitmekten alıkoyuyor açıkçası. Ama tabii elbette orada da çabaları var, orayı da bir yer haline getirmeye çalışıyorlar. Şu zamanda özel tiyatro olarak ayakta durmak hiç kolay değil (Pınar).

Seyircilerden Şevra da politik tiyatronun mekânsal olarak AVM'de eski ruhunu yakalamasının zor olduğunu düşünmektedir. Şevra, Pınar ve Ahu AST Bilkent'e geçtiğinden beri herhangi bir oyunlarına gitmemiş olan seyircilerdir. Dolayısıyla AST'ın politik tiyatro geleneği AVM'de devam etse bile eski sahnedeki ruhunun yakalanamayacağı varsayımında bulunurlar:

O eski sert politik oyunlar var mı hâlâ bilmiyorum. Bir oyunda mesela hatırlıyorum bir sahnede sol yumruklar havaya kalktı seyircilerden de. Öyle bir havası vardı. Şu

an sadece kardeşimi ara sıra Akademi AST'a götürürken orada bulunuyorum. O haliyle bile bana eski havası var gibi gelmiyor. Bu arada oyunlar elbette içerik olarak politiktir hâlâ ama keskin değil gibi geliyor bana orada gördüğüm afişlerde (Şevra).

Hangi oyundu onu unuttum ama oyunun içinde Gündoğdu Marşı söyleniyor oyuncular tarafından. Marş bir yerde kesildi ve seyirci devam etti. Birbirimize baktık ve Gündoğdu Marşı'nı sonuna kadar söyledik birlikte. Öyle anları o küçük salonda yaşayabilirsiniz veya yanınızdaki seyirciyle daha rahat bağ kurabilirsiniz ama o büyük AVM'de, o sahnede böyle bir şey yaşanabileceğini çok düşünmüyorum. O hissi hâlâ hatırlıyorum ve o hissi ben AVM'de yaşayabileceğimi düşünmüyorum. Çok daha soğuk. O eski ruhu yaşatabilecek bir şey göremiyorum AVM'de (Pınar).

Kızımı Akademi AST için oraya götürüyorum, orada oyun izleme fırsatım olmadı. Daha doğrusu tercih etmedim diyelim. Orada artık sürekli çocuk sesi olunca tiyatronun havası değişmiş gibi. Tiyatronun politik kimliğini de zedeliyor tabii bu durum. Daha AVM'ye uygun bir profil çünkü. Oyun izlemeyi tercih etmeme sebepim de bu. Belki de eski sahnedeki samimiyet bana geçmediği içindir, hatta kesinlikle böyle olduğunu düşünüyorum çünkü İhlamur'dayken AST'ın müdavimi olan bir seyirciydim. Demek ki ben hâlâ AST konusunda bu psikolojiden kurtulamamışım mekânsal değişimden dolayı (Ahu).

AST'ın sahip olduğu keskin politik geçmişi ve ruhu ile AVM'nin sahip olduğu gelenek ve ruh birbirlerine ilk bakışta uyum sağlamazlar. Biri senelerce sermayeye karşı direnen emekçilerin sesi iken, diğeri sermayenin ta kendisidir. Dolayısıyla bu iki zıtlık, AST'ın eski müdavim seyircileri tarafından içselleştirilememiştir. Ancak yukarıda belirtildiği üzere, Şevra, Pınar ve Ahu Bilkent'teki sahnede herhangi bir oyun izlememişlerdir. Yeni mekânı tercih etmemeleri de anlaşılabilir bir durumdur. Bahsedildiği üzere her iki gelenek birbirlerinden farklı iken aynı mekânı paylaşmaları seyirciler açısından problemlili bulunması doğaldır.

AST'ın yeni sahnesinde oyuna giden seyircileriyle konuştuğumda ise AST'ın oyunlarında politik çizgisinin devam ettiği cevabını aldım.

AST'ın kimliği çok değişmedi bu mekânsal değişimle birlikte. Politik tiyatro onlar için bir gelenek ve bu değişmez. AVM'ye geçmelerinin dezavantajı ters köşede kalmaları oldu. Ayrıca AST'ın ciddi bir potansiyeli de var ve gittiği her yere o potansiyeli götürür. Ben mesela oğlumu drama dersine bıraktıktan sonra gidip Bilkent Center'daki mağazalardan alışveriş yapıyorum veya oradaki kafelerde çay kahve içiyorum. Dolayısıyla bir kazan-kazan ilkesi de var. AST oradaki hareketliliği artırıyor (Nizam).

AST'ın tarihini ve politik tiyatro geçmişini biliyorum. Eski sahnese gitme fırsatım olmamıştı fakat yeni sahnede mekânsal olarak yarattıkları düzen de hoşuma gitti. Eski oyunlarını bilemiyorum tabii ama benim Bilkent'te gittiğim oyunları politikti. O yüzden geleneklerinin burada da devam ettiğini düşünüyorum (Gülin).

Seyircilerden aldığım ikircikli cevaplar doğrultusunda, tiyatro mensuplarıyla konuşurken en çok merak ettiğim konulardan biri geçen bu dört senelik süreç içerisinde AST'ın benimsediği politik tiyatro anlayışından taviz verip vermediği oldu. Seyircilerin söylemlerinden bağımsız, kişisel olarak bunu merak etmemin sebepleri arasında AVM gibi farklı bir yapının içerisine taşınmaları vardı fakat benim açımdan en önemlisi sahnenin semt olarak Bilkent'te bulunmasıydı. Bu durum ister istemez şehir merkezine uzaklık sorununu doğurur ve dolayısıyla seyirci profilinde değişim yaşanması kaçınılmazdır. Nitekim Bilkent'in orta üst seviyede olan bir çevreye sahip olması AST'ın hem kimliğinde hem de misyonunda birtakım değişimleri meydana getirebilir. Dolayısıyla bu merakım ve seyircilerden aldığım dönütler doğrultusunda tiyatro mensuplarına hem seyirci profilinde bir değişim olup olmadığını hem de politik tiyatrodan taviz verip vermediklerini sordum. Seyirci profilinin değişimi hususunda Mahir İpek seyircinin zaten sürekli değiştiğini belirtirken, Hakan Güven ve Mehmet Ulusoy gözle görünür bir değişim olduğunu belirttiler:

Bence gözle görülür bir değişim yok. Seyirci zaten sürekli değişiyor. Aşağı yukarı aynı kitle. Yani sonuçta sürekli aynı kitlenin olması iyi bir şey değil. (Mahir İpek)

AST'ın seyircisinin %50'si kayıp şu anda. Bambaşka bir profile girdik çünkü. Hep artıları eksileri var say say bitmiyor. İyi ki geldik diyorsun bu sefer seyircini kaybediyorsun. O salon kötüydü iyi bir salona geldik diyorsun, burada oyunları ona göre şekillendirmeye çalışıyorsun (Hakan Güven).

Yani seyirci profilinde de değişim oldu. Eski AST seyircisi entelektüel açıdan dolu dolu, bilgi donanımı yüksek olan insanlardı. Böyle bu profile seyircisi olan bir tiyatrodan biraz daha burjuva kültürünün olduğu bir yere dönüştük (Mehmet Ulusoy).

Mahir İpek'in anlatısından çıkardığım sonuç, AST'ın Bilkent'e gelerek her kesimden seyirci kitlesine hitap etme şansı yakaladığı oldu. Ancak ne olursa olsun Hakan Güven ve Mehmet Ulusoy'un anlatılarından AST'ın hem eski seyircisini büyük ölçüde kaybettiğini hem de oyunlar konusunda biraz da olsa değişim yaşadığını anladım. Özellikle Hakan Güven'in "Bambaşka bir profile girdik" ve "Burada oyunları ona göre

şekillendirmeye çalışıyorsun” demesinin ardından AST’ın geleneğinden ciddi anlamda taviz verilip verilmediğini sordum. Kendisi bu durumu şöyle açıkladı:

Buraya geldiğimizde yaptığımız oyunlarda Nejat Uygur gibi oyunlar oynamadık tabii. AST’ın bir çizgisi var. Ama o geçiş süreci insanları buraya getirene kadar zor oldu. Şimdi şöyle bir örnek vereyim. Siz bir oyun yapıyorsunuz. *Bir Anarşist’in Kaza Sonucu Ölümü* diyelim, şu an oynanan oyun. Politik bir oyun. Gelen seyirciye bakıyorsunuz 200 adet bilet satılmış. Tamam diyorsun iyi sayı. Buna iyi diyorsun. Adını sanını duymadığım bir adam gelip stand-up yapıyor. Etkinlik yani, salonu kiralyor. Full dolu oluyor. Nasıl ya diyorsun. Dekor yok, kostüm yok, ışık yok. Konuşup gidiyor, politik bir şey yok (Hakan Güven).

Hakan Güven’in anlatısından, AST sahnesinin çok amaçlı bir şekilde kullanıldığı gözlenebilir. Keza AST’ın Bilkent’teki sahnesinin eski sahneye göre daha kullanışlı olması dışarıdan gelen misafir oyunların sayısının artmasına da sebep olmuş.

Tiyatro mensuplarının bu sahneyi önceki sahnede olduğu gibi seyircilerden daha fazla deneyimledikleri ve vakitlerinin çoğunu bu mekânda geçirdikleri aşikâr. Dolayısıyla mekâna karşı geliştirdikleri aidiyet ve mekânı deneyimleme şekilleri seyircilere nazaran daha farklıdır. Önceki bölümlerde, tiyatro mensuplarının eski sahneye karşı farklı bir bağları olduğunu fakat bunun yanı sıra sahne ve binadaki mekânsal yetersizliklere çok fazla maruz kaldıklarını anlatmıştım. Burada da deneyimleme ve bağ kurma şekli benzerlik gösterirken bunların sonucu farklılık göstermektedir. Bilkent Sahne AST, İhlamur Sokak AST’taki mekânsal problemleri tiyatro mensuplarına yaşatmaz. Günümüz şartlarına uygun, sahne ve düzen açısından daha nizamidir. Her şeyin yeni olması, eskinin yarattığı problemlerin de tamamen ortadan kalkmasına sebebiyet verir. Mehmet Ulusoy ve Mahir İpek yeni sahne hakkında şunları söylerler:

Sahne tabii daha iyi, kullanışlı. Öbürü eski olduğu için zorluyordu. Olanakları da var, arabayla gelip kapalı garajdan direkt tiyatronun önüne çıkabiliyorsun. Kızılay’daki binadan daha farklı ve avantajları olan bir yer. Otopark sorunu yok (Mehmet Ulusoy).

Oyuncu olarak düşününce sahneyi kullanma rahatlığı, kulisler, dinlenme alanlarını düşündüğün zaman bir oyuncunun da aslında baktığın zaman hak ettiği bir rahatlık. Bunu hak ediyorsun çünkü ağır da bir iş yapıyorsun (Mahir İpek).

Sahnenin yeni ve kullanışlı oluşu hakkında diğer tiyatro mensuplarından da benzer cevapları aldım. Keza AST'ın yeni sahnesinin teknik özelliklerini ve yeni oluşunu beğenen seyirciler de benzer cevapları verdiler. Ahu ve Nizam da, sahne ve tiyatro mekânı hakkında şunları söyledi:

Buraya giren çıkan kesim belli. Oradaki kafeteryadaki düzeni de farklı oturtmuşlar. Hijyen ve temizlik açısından, konfor açısından. Bu şartlarda orası daha güzel imkân olarak (Ahu).

Sahneleri güzel. Ses, kalite ve dizayn olarak çok iyi. Tabii ki eski mekâna göre daha iyi. Daha günümüze uygun sahne olanakları var (Nizam).



Görsel 7. Bilkent Sahne AST'ın sahnesi. (Kaynak: @bilkentsahneast)

Mekânsal olarak sahenin daha kullanışlı olması, mekânın yeni ve konforlu olmasının yanı sıra güvenlik açısından da buranın tiyatro mensupları açısından olumlu bir tarafı olduğunu gözlemledim. İhlamur Sokak'a kıyasla buranın güvenli olması da AVM'ye geçişin olumlu olarak yansıdığı durumlardan biri olmuş. Yıldırım Şimşek ve tiyatro mensubu katılımcı bu konu hakkında şunları belirtir:

Bazen hırsızlıklar oluyordu. Çünkü gelen çıkan belli olmuyordu sahneye. Kimseye niye girdin sen kimsin diyemezsiniz. Dolayısıyla orada güvenlik de yoktu. Güvenlik sorunumuz vardı orada. İsteyen herkes elini kolunu sallayarak giriyordu içeri. Seyirci mi, kursiyer mi, kursiyerin ailesi mi bilemiyorduk biz (Yıldırım Şimşek).

Burada girdiğin an her yerde kamera var. Burası bizim için çok büyük bir şans oldu pandemi ve parasızlık varken. Böyle bir şeyin olması AST'ın yaşaması için iyi bir şey oldu çünkü hiç gelirimiz yoktu (Katılımcı-1).

Mekânın kameralı ve güvenli olması günün şartlarının getirdiği bir gereklilik ve avantajdır. Ancak sokaktaki sahneye de bir kamera takılabilir veya daha güvenli bir hale de getirilebilirdi. Dolayısıyla bu tarz kıstaslar, genellikle mekânın içerisinde var olan kişilerin inisiyatifine bağlıdır. Tüm bu tartışmalardan çıkan sonuç, AST'ın AVM'ye geçiş sürecinin aslında her yönden zor ve sancılı geçtiğidir. Aidiyet, özerklik ve kimlik gibi konular beraberinde mekân ve bellek mefhumlarını tartışmaya açık hale getirir.

4.2.3. Ankara'nın Merkezi Neresi?: Kızılay vs. Bilkent

Ankara'nın kent merkezi tartışmaları erken Cumhuriyet dönemine kadar uzanır. Yeni kurulan Cumhuriyetin yeni bir başkenti ve bu başkentinde bir merkezi olması elzemdir. Cumhuriyetin ilk yıllarında başkent Ankara'nın merkezi olarak Ulus göze çarpar. Hem bürokratik hem de kültürel olarak tasarlanan bu merkez, bakanlık binalarının yanı sıra bireylerin sosyalleşeceği mekânları da içerisinde barındırır. Dolayısıyla Ulus, politikacılar, aydınlar ve sanatçılar tarafından yoğun olarak kullanılan bir merkez haline gelir (Bayraktar, 2013: 22). Ancak 1950'li yıllara gelindiğinde kentin akslarının Yenışehir'e doğru genişlemesiyle birlikte, bürokratik ve kültürel mekânlar da o tarafa doğru kayar ve Ulus'un sahip olduğu merkeziliği karşılayan büyük ölçüde Yenışehir olur. Günümüzde Kızılay Meydanı olarak bilinen bu meydanda, şehrin aydınlarının ve politikacılarının yaşadıkları apartmanlar ve bakanlık binaları yer alır. Kent hayatının Yenışehir'e kaymasıyla birlikte yalnızca yaşam ve politika değil aynı zamanda kültürel faaliyetlerin gerçekleşebileceği mekânlar da ekseriyetle burada görünür. Dolayısıyla 1960'lı yıllara gelindiğinde Ulus politik, kültürel ve ticari bir merkez olma niteliğini Yenışehir'e devreder. Batuman (2002: 56), bu sürecin tüketim alışkanlıklarının değişmesinin mekâna yansıyan bir görüntüsü olduğunu iddia eder. Bulvar üzerinde

ticari faaliyetlerin hızlanmasını sağlayacak pasajlar ve iş yerlerinin yapımına izin verilerek, erken Cumhuriyet döneminin mekânsal olarak kurguladığı modern Yenişehir imajı bozulmaya başlar. Bayraktar'a göre (2013: 30), 1980'li yıllara gelindiğinde ise Kızılay, kentin akslarının Kavaklıdere'ye doğru genişlemesiyle birlikte üst gelir grubu kullanıcılarını kaybederek orta gelir grubuna hitap eden bir yer haline gelir. Kentin dışına inşa edilen alışveriş merkezlerinin açılmasıyla birlikte kültürel mekân olarak işlevini yitirmeye başlar.¹⁸ Günümüzde ise bu ayrımı çok daha net bir şekilde görebiliyoruz. Kentin akslarının artık yalnızca Kızılay ve Kavaklıdere gibi Çankaya semtinde konumlanan yerlerin aksine özellikle şehrin pek çok farklı yönünde gelişim göstermesiyle birlikte buralar da birer merkez haline gelmiştir.

Ankara Sanat Tiyatrosu'nun 1963 yılında Kızılay'da bir sahnesi olması o yıllar için mekânsal olarak kesinlikle merkezi olma niteliği taşır. Keza 1990'lara uzanan süreçte de Kızılay'ın merkez olma özelliğini koruduğu söylenebilir. Ancak önceki bölümlerde de tartışıldığı üzere 90'lı yılların sonuna doğru tüketim anlayışında gözle görünür bir değişim meydana gelmesi ve kentin gelişiminin hızlanmasıyla birlikte alışveriş merkezleri de şehrin farklı ve Kızılay'a görece uzak olan semtlerine inşa edilir. Alışveriş merkezlerinin buldukları bölgelerin de kalkınması hedeflenir ve dolayısıyla AVM'lerin çevrelerine siteler inşa edilir. Bilkent de şehir merkezine uzak olan mahallelerden biridir. Bu bölge, ekonomik gelir seviyesi açısından bakıldığında orta üst bir sınıfa hitap eder. Bilkent için asıl hedef kendi kendine yeterliliği sağlamak, bölge sakinlerinin eğitim, eğlence, alışveriş ve kültür-sanat faaliyetlerini karşılayabilecekleri mekânlar yaratmaktır (Erkip, 2005: 96). Bu çerçeveden bakıldığında Bilkent Center'ın da bunlardan biri olduğu söylenebilir. Bilkent Center'ın kuruluş amacı, sitelerin ve üniversitenin şehir merkezine uzak olmasından dolayı Bilkent sakinlerine bir yaşam alanı sağlayabilmektir. Nitekim günümüzden Bilkent'e ve Bilkent Center'a mesafe açısından bakıldığında, özel araç olmadığı sürece ulaşımın yine zor olduğunu görebilmek mümkün. Dolayısıyla bu durumun yıllarca Kızılay'da konumlanmış olan AST için de zor olduğunu söylemek gerekir.

¹⁸ Erken Cumhuriyet döneminden günümüze kadar Kızılay'ın bir kamusal mekân olarak geçirdiği siyasal, toplumsal ve mekânsal değişim ve dönüşümü daha detaylı okumak için bkz. Batuman, 2002.

Ankara'nın günümüz itibariyle tek bir merkezi olmadığı aşikâr. Başkent ve büyükşehir olması, nüfusun çoğalması ve dolayısıyla 90'lı yılların sonuyla birlikte kent akslarının genişlemesiyle birlikte erken Cumhuriyet dönemindeki tek merkezlilik anlayışı ister istemez ortadan kalkmıştır. Keza Mahir İpek ile bu konuyu konuşurken, kendisi Ankara'nın artık birden çok merkeze sahip bir kent olduğunu belirtir:

Ankaralılar ulaşım konusunda İstanbul'a kıyasla şanslı aslında ama uzaklık araya girince defans yapıyorlar burası uzak diyerek. Neresi yakın? Ankara'da artık Kızılay merkez mi? Bence merkez değil artık. Yani Ankara büyük bir kent olduğu için pek çok yer merkez sayılabilir. Gaziosmanpaşa da bir merkez, Çayyolu da bir merkez, Bilkent de bir merkez, Eryaman da bir merkez. Çok merkezli bir yer haline geldi kent doğal olarak. Nüfus çoğaldı. Eskiden öyle değildi. 90'larda Kızılay merkezdi (Mahir İpek).

Mahir İpek'in bahsettiği çok merkezli olma durumu Ankara özelinde doğru ve yerinde bir tespittir. Ancak AST özelinde düşünüldüğünde durum biraz değişiyor. AST'ın 57 sene boyunca Kızılay'da konumlanması belli başlı çevrelerde oturan kişilerden oluşan kemik bir seyirci kitlesine sahip olmasına sebebiyet verir. Ancak bu yalnızca Kızılay ve çevresine yakın yerlerden gelen seyircileri olduğu anlamına gelmez. Ankara'nın toplu taşıma ağının merkezi hâlâ Kızılay olduğu için Ankara'nın pek çok semtinden seyirci kazandıkları da bir gerçekliktir. Mehmet Ulusoy ve Hakan Güven bu konuda şunları söylediler:

Yer uzaklaşmış durumda. Seyircilerin gelmesi, hele eski Ankara Sanat seyircisinin gelmesi zorlaştı. Tamam metro var ama bizim izleyicimiz Çankaya'nın yanı sıra Mamak'tan da geliyordu. Yani Mamak ve Cebeci tarafından çok seyircimiz vardı. Ulaşım da kolaylaşmadı Ankara'da. E haliyle bu çevrelerde oturan seyircilerimiz ulaşımımız çok zorlaştı diyorlar. Araba olmadığı sürece sıkıntı (Mehmet Ulusoy).

Ulaşım sorunundan dolayı insanların gelip gitmesi seyirciyi zorladı. Çünkü eskiden de bizim seyircimiz genelde Batıkent, Ayrancı, Çankaya çevrelerinde oturan kişilerdi. Otobüse atlıyorsun Kızılay'dasın, alt geçitten geçiyorsun tiyatrodasın. Akşam dönüşte de aynı şekilde. Hatta Ayrancı'da oturanlar yürüyordu. Burada böyle bir şey yok. Ama ne yapabiliriz ki? Kayıp yaşandı, yaşanıyor. Nereye gidersek gidelim yine aynı kayıp olacaktı (Hakan Güven).

Keza seyircilerden Nizam, evinin Bilkent'e yakın olmasına rağmen AST'ın şu anki konumunun AST'ın kemik seyirci kitlesine uzak olduğunu belirtir:

Çok iyi lokasyonda Kızılay. Zaten Kızılay Ankara'nın kalbidir, kolay kolay değişmez. Ulaşımı gençler için kolay. Gençlerin sanata ulaşması da çok önemli. Dershaneler ve eğlence mekânlarının orada oluşu Kızılay'ı hâlâ mekânsal olarak farklı bir yere koyuyor. Eskiden de Gençlik Parkı vardı mesela o da bir kültürdü.

Ulus da bir merkez, Kızılay da bir merkez. Buralar Cumhuriyet'in ve Ankara'nın hafızasının olduğu yerler. AST'ın Bilkent'e taşınması benim için olumlu. Arabayla 5-6 dakika mesafesinde benim için. Ama bu bölgede olmasaydım beni zorlardı. Benim için avantaj ama çoğunluk için değil (Nizam).

AST'ın seyircilerinin tamamından aldığım dönüt, özel araç olmadan Bilkent'e gelmenin zor olduğu ve bunun belirli bir maliyet gerektirdiği oldu. AST gibi köklü bir tiyatrun kemik bir seyirci kitlesinin olması, tiyatrun olası herhangi bir lokasyon değişiminde bu kitlenin kaybına sebep olur. Çünkü bakıldığında Kızılay, her ne kadar kentin merkezleri çoğalsa da, şehrin pek çok bölgesi için merkez niteliği taşır ve kentlilerin tahayyülü ve yaşayış biçimlerinde de Ankara'nın bir merkezi varsa orası Kızılay'dır. Bunun en büyük sebebi ise toplu taşımının merkezinin Kızılay olmasıdır. Bu durumu seyircilerden Pınar şu şekilde açıklamaktadır:

Ankara'nın en merkezi yeri aslında bakarsanız. Herkesin önünden geçtiği, bildiği. 1963'ten beri bize kadar uzanan ve birçok üniversite öğrencisinin veya bizlerin hayatında bir şekilde yer etmiş ve mutlaka uğranmış bir yeri. Bilkent gerçekten çok uzak. Arabam yok, toplu taşıma kullanıyorum. Bilkent'in güzel yönü, senfoni konserleri için bu zamana kadar Tunus Caddesi'nden servisi olmasıydı. Bu sezon açıklama yapmadan servisi kaldırdılar ve ben mesela gitmiyorum. Benim bağımyı kopardı. Şimdi böyle olunca da Bilkent yalnızca oyun için gidilen bir yer olamaz, çok zor. Hele ki merkezde oturan seyirci için. AST'ın seyirci kitlesinin çoğu buralarda. Kızılay ve Tunalı civarları oturanlar ve öğrencilerdi. E şimdi kim oraya gidiyor öğrenci olarak Bilkent'e, AVM'ye? Orası çok kopuk zaten, metroyla da ulaşım yok. Ring kullanılması lazım. Kaç kişi ne kadar zamanda yapar onu. Öyle bir düzenli şeyleri yok. Eskiden İzmir Caddesi'ne gider, oyunu izler ve akşam hemen Kızılay'a çıkıp rahatlıkla istediğiniz yere dönerdiniz. Bu bir avantaj olarak konuşulmayacak bir şey ama o kadar uzağa taşınınca zor oldu herkes için (Pınar).

AST'ın mekânsal değişimden sonra kaybolan seyircilerini unutmadıklarını ve onlarla tekrar buluşabilmeyi arzuladıklarını Mahir İpek şu şekilde belirtir:

Şehrin merkezini veya orayı unutmuş değiliz. Bu pandemiden sonra anca toparlanıyorsun. Biz mesela kentin içindeki salonlara da gideceğiz, buradaki oyunlarımızı oynayacağız. Daha önce de yaptık zaten. Oradan buraya gelemeyen kitle ile buluşacağız Çankaya Sahnesi'nde veya Yılmaz Güney Sahnesi'nde (Mahir İpek).

Mahir İpek'in anlatısından anlaşılan, eski seyirciyle araya bir mesafe girdiği ve lokasyon olarak eski merkeziyetliğin kaybedildiğidir. Ancak yine de AST'ın eski

seyircisini unutmaması ve bir an önce buluşmak istemesi, aradaki bağı her iki taraf için de kolaylıkla kopamayacak kadar güçlü olduğunu gösterir.

Tiyatro mensuplarıyla yaptığım görüşmeler sonrası, mekânsal değişimin yalnızca kemik seyirci kitlesinde değil çalışanlarda da bir kopmaya neden olduğunu öğrendim. Yıllar boyu Ihlamur Sokak'ta tiyatroya emek vermiş kişiler uzaklıktan dolayı işi bırakmak zorunda kalmışlar. AST'nin kadrosundaki bu kayıplar ise aynı zamanda pek çok işin tek kişiye yüklenmesine sebep olmuş.

Biz nasıl gidip geleceğiz diyenler oldu. Dekorcuların çoğu bıraktı işi. Burası da özel tiyatro. Yüksek maaşlar talep ettiler. O da verilemez ki yani. Bakanlıktan destek yok, eskisi gibi turne olmuyor. Tek dayanağımız seyirci ve akademiden gelen cüzi bir şey. O da öğrenci paraları burayı ayakta tutan. Yoksa akademi olmasa burası da bitecek (Hakan Güven).

Yol ve yemek kısmını düşününce Bilkent'e gelmek zorlaştı ve çalışanların çoğu gidince işin büyük kısmı tek kişiye kaldı. Halbuki Ihlamur'da herkesin bir görevi vardı. Işıkçı ayrı, aksesuarcı ayrı, dekorcu ayrı, kostümcü ayrı. Başlarda bu açıdan da zorlandık (Mehmet Ulusoy).

Burada yine ulaşım sorununun beraberinde getirdiği zorluklar sebebiyle AST'nin yaşadığı kopuşları görüyoruz. Günümüz şartlarında artık her şeyin maliyetinin artması, tiyatrodaki mekânsal uzaklığa bağlı olarak kopuşlara ve bu kopuşların beraberinde getirdiği maddi ve manevi sıkıntılara sebep olmuştur.

Seyirciler açısından ise gözüme çarpan husus, AST'nin önceki sahnesinden daha uzak bir yere taşınması konusunun onların nazarında bu kadar tepki çekmesinin bir nedeninin yine AST'nin köklü bir geleneğe sahip olması oldu. Başka bir tiyatro benzer bir değişim geçirse, şehrin merkezinden uzak bir alışveriş merkezine taşınsa, bu durum bu kadar su götürür müydü? Bu da ayrı bir tartışma konusudur. Ancak Mahir İpek hariç görüştüğüm diğer tiyatro mensupları ve seyircilere göre, bu taşınma AST'nin seyirci profilinde gözle görünür bir değişim yaşanmasına sebebiyet vermiştir. Bu zamana kadar AST'ı AST yapmış olan faktörlerden birinin seyirci kitlesi olduğu düşünülürse, söz konusu değişimin AST'nin eski politik seyirci kitlesi yerine bambaşka bir profile hitap etmesine yol açtığını gösterir. Bu durum da AST'nin kendi yarattığı çizgisinde, her ne kadar bunu

korumaya çalışsalar da, ister istemez bir bozulma olmasına neden olur. Bu durumu eski bir seyirci olarak Şevra şu şekilde anlatmaktadır:

Yine de AST sokaktı, bir toplumdü. Çok uzak bir sahne oldu şimdi. Belki AST mücadelesini topluma da yansıtmaya yolunu seçebilirdi. Çünkü ekonomik durumu çok iyi olan seyircileri de vardı AST'ın. Destek olurdu herkes eminim ki. Yine sokaktan kopmayabilirdi. Ankara'nın da günümüzde merkezleri taşındı. Artık Bilkent, Çayyolu, Bağlıca, Yaşamkent gibi yerler de kendi içinde bir merkez sayılabilir ama Ankara'nın merkezi Kızılay'dır. Ankara Kızılay ve Ulus'tur. Cumhuriyet döneminden beri şehrin planlaması bu şekilde. Dolayısıyla Bilkent'e taşınmasıyla o sokak ruhundan da koptu (Şevra).

Şevra'nın bahsini geçirdiği sokağın, hem mekân hem de bir metafor olarak AST ile bütünleştiğini görüyoruz. AST'ı senelerdir tanıyıp bilenlerin belleğinde AST, her dönem siyasi ve toplumsal olarak mücadeleleri sahnesine taşıyan ve bunları somut olarak oyunları aracılığıyla halka gösteren bir tiyatro olmuştur. AST'ın ruhu mücadeledir, isyandır, başkaldırıdır. AST'ın ana damarı toplum olmuştur. Kendi içerisinde de böyle bir yapısının olması ve bu yapının seyirciye bütünüyle geçmesi AST'ı diğer tiyatrolardan ayırarak belleklerde farklı bir profilde yer almasına sebebiyet verir. Dolayısıyla AST'ın geçirdiği bu mekânsal değişimin eski seyircilerdeki karşılığı yalnızca mesafe veyahut uzaklık değildir; zihniyettir, kimliktir, aidiyettir. Keza görüşmelerde en az tiyatro mensupları kadar seyircilerin de tiyatroya bir aidiyet geliştirdiklerini gözlemledim.

AST şu an Bilkent Center'da farklı bir kesime hitap ediyor. Orta üst diyebileceğimiz bir sınıfa hitap ediyor. Güncel şu anki yeri aracı olanlar için de güzel ama ben hâlâ bir sokakta, düzayak gidebileceğim bir yerde olmasını isterdim açıkçası. Eski sahnesinde bir tarih vardı (Ahu).

Mekânın bir hikâyesi olması gerekiyor kesinlikle. AST'ın İhlamur Sokak'taki sahnesi de böyleydi. Ancak her ne olursa olsun AST'ı seviyoruz. Mekân olarak, dört duvar eleştirmiyorum. Onlar sokakta da herhangi bir yere çadır kursalar sonuçta orası AST (Nizam).

Heyecanı kaybettik. AVM'ye taşınmakla seyircinin o heyecanını da aldılar. Orada o duyguyu yeniden yaşamak yaşatmak zor. Yeniden olsa keşke. Ben hâlâ bakıyorum geçtiğim zaman, AST tabelası kalmış mı gelirler mi diye. Keşke yeniden gelseler, ben kesinlikle tercih ederdim ve eminim ki aynı heyecanla koşu koşu gider oyunları kaldığı yerden izlemeye devam ederdim. O kitle tekrar gelirdi (Pınar).

Seyircilerin anlatılarında AST'a karşı olan aidiyetlerinde herhangi bir zedelenme olmadığı görülüyor fakat eski sahneye dönülmesi umudunu içlerinde yaşatarak bu aidiyet hissiyatını korumaya çalışıyorlar. Bunun en temel sebebi, belleklerinde AST'ın Ihlamur Sokak ve oradaki sahne ile girift bir şekilde yer alıyor olmasıdır. Mekânın bellek ile ilişkisini inceleyen Halbwachs (2017: 142), mekânın grubun izini, grubun da mekânın izini taşıdığını belirtir. Ona göre, kişilerin mekânla olan ilişkilerinde değişim yaşandığı an mekânı yaşamış olan grup aynı grup olamaz çünkü mekânın her bir vechesinin yalnızca mekânı deneyimleyen grup üyelerinin anlayabileceği bir anlamı vardır (Halbwachs, 2017: 142). Dolayısıyla mekân değişime uğradığı an eski mekân yalnızca eski haliyle, içinde var olan grup da o zamanlardaki haliyle kolektif bellekte yer edinecektir. AST'ın mekânsal değişiminde de benzer şeyi görmekteyiz. Ihlamur Sokak'taki sahneden taşındığı anda grupta ve grubun kolektif hafızadaki yerinde bir değişim olması kaçınılmazdır, keza görüşmecilerin anlatılarında da bu değişimin gerçekleştiği ve fark edilebilir olduğu bariz bir şekilde görünmektedir.

4.2.4. Akademi AST

Görüşmecilerle tiyatronun AVM içindeki faaliyetleri hakkında konuştuğumda çok fazla 'Akademi AST' vurgusu ile karşılaştım. Bu durum, hem tiyatro mensuplarında hem de seyircilerde bu şekildeydi. Özellikle görüşme yaptığım seyircilerden Ahu'nun 9 yaşındaki kızının, Nizam'ın 10 yaşındaki oğlunun ve Şevra'nın 10 yaşındaki kardeşinin Akademi AST bünyesinde drama kursuna gittiklerini öğrendim. Seyirciler açısından Akademi AST her ne kadar çocuklar için faydalı olsa da, önceki bölümde de çok kez bahsini geçirdiğim AST'ın politik tiyatro kimliği ve bu şekildeki tanınırlığı açısından biraz problemliydi. Çünkü Akademi AST'ı çocuğu ve kardeşi aracılığıyla deneyimleyen seyircilerin AST'ın bambaşka bir profile girdiğini, oyunlardan çok Akademi AST ile tanınırlığının arttığını ve Akademi AST'ın aslında "AVM işi" olduğunu belirttiler.

Belirtilen bu ayrıntılar önemliydi çünkü AST'ın AVM geleneğinden farklı bir kimliği olması, AVM'ye taşındıktan sonra bu kimliğin doğrudan ve/ya dolaylı olarak bir değişime uğrayacağına göstergesiydi. Mekânsal değişimlerde genellikle gidilen çevreye uyum sağlanmaya çalışılır. Bunun en temel sebebi, mekânın bireyler ve/ya

gruplar üzerinde güçlü bir etkisi olmasıdır. AST örneğinde de semt olarak Bilkent'in ve mekân olarak Bilkent Center'ın AST üzerindeki ağırlığı net bir şekilde görünmektedir. Her ne kadar mekânın içindeki kişilerin ve/ya grupların kimliğinin mekânı şekillendirebilme gücü olsa da, bu durum mekânın hacmi ve gücüne bağlı olarak değişim gösterir. Bilkent'in semt olarak büyük ve merkeze uzak oluşu sebebiyle oradaki gündelik hayatı oranın sakinleri şekillendirir. Dolayısıyla Bilkent'in kimliğini, Bilkent sakinleri oluşturur. Ulaşımın toplu taşımayla güç olması ve uzaklığı, orayı mekânsal olarak deneyimleyenlerin genel olarak Bilkent ve yakın çevrelerinde oturan kişilerin olmasına sebebiyet verir. AST'ın böyle bir lokasyona farklı bir kimlikle gitmesi ne yazık ki AST'ı İhlamur Sokak'ta olduğu kadar Bilkent'te eski ruhuyla var edemez. Çünkü mekân toplumsal ilişkilerin bir ürünüdür.

Tiyatro mensuplarıyla Akademi AST hakkında konuştuğumda bu kursun Kızılay'da da var olduğunu öğrendim.

Bu salon derslikleriyle, küçük sahnesiyle bir okul gibi. İnsan ister böyle bir alanda çalışmayı. Kızılay'da da bu kurslar vardı ama en fazla iki sınıf alabiliyorduk (Mahir İpek).

Mahir İpek'in anlatısında da aslında AST'ın kurslarla daha çok ön plana çıkmış olduğu görünüyor. Keza kızını Akademi AST'a götüren Ahu, oradaki değişimi şu sözlerle aktarır:

Şu an orası biraz bana sadece eğitime yönelik bir yer havası da veriyor. Eğitim kurumu gibi olmuş. Genelde oyunları takip ediyorum, hep aynı oyunlar. Tiyatrodan öte bir özel okul gibi düşünün. Aidatını veriyorsun, çocuğunu getirip götürüyorsun onun gibi. AVM profiline daha uygun gibi. Kızılay'da da böyle miydi bilgim yok ama oraya gittiğimde bu hissiyat olmazdı. Tiyatroya gitmişim gibiydi. Eski yerde sadece tiyatrocuları görürdük ve oyun izlerdik. Bilkent'te sürekli bir çocuk sesi olunca tiyatronun havası da değişmiş gibi (Ahu).

Ahu'nun aktardıklarından yukarıda bahsettiğim durumun AST özelinde gerçekleştiği ortaya çıkıyor. AST'ın geleneğine aykırı, sahip olduğu kimliğine uzak ve 57 yıldır var olduğu mekânın koşullarından farklı bir yerde konumlanması, AST'ın işlevini ister istemez farklı bir yöne kaydırır. İhlamur Sokak'ta Akademi AST olmasına rağmen buradaki kadar göze batmaması yine mekândan ve konumlandığı semttten kaynaklıdır. İhlamur Sokak'taki Akademi AST'a dair Mehmet Ulusoy şunları anlattı:

Bir okul veya dersane gibi olursa o zaman tiyatro başka bir şeye dönüşür. Bilkent'te ekonomik olarak yüksek bir çevre var. Öyle olunca iki çocuğunu da verebiliyor orada. 4'e kadar indi yaş grubu. 18'den sonra da yetişkin grubu başlıyor. İhlamur'da da çocuk grubu vardı ama daha büyüklerdi ve yetişkin ağırlıklıydı. Orada da ismi Akademi AST idi. Orada yer sığmıyordu, karşı tarafta yeni bir yer kiralamışlardı. Orada dersler devam ederken Cema'daki sahnede de çalışmalar oluyordu (Mehmet Ulusoy).

İhlamur Sokak'taki sahnenin koşullarının yetersiz oluşundan dolayı Akademi AST etkinliklerinin Kızılay'daki sahnenin yanı sıra kiralanmış farklı sahnelerde de yürütüldüğü için Kızılay'da bu kadar göze batmamış olabilir fakat burada drama kurslarının yaş grupları çeşitlilik göstermektedir. Dolayısıyla kursiyerlerin sayısında Kızılay'a oranla büyük bir artış yaşanmıştır. Bu da tiyatronun büyük ölçüde Akademi AST'a yoğunlaştığını gösterir. Keza Hakan Güven'in söyledikleri de bu durumu doğrular niteliktedir:

Yani madem Akademi kaynaklı bir ticari ilişki var o zaman Akademi AST dört dörtlük olmalı. Hocalar seçme hocalar olmalı. Gerçekten işin diplomalı, bu işin ehli olan insanlar olmalı. Nitekim hocalarımız da öyle olunca üçüncü sene, dördüncü sene gelen öğrenciler var mesela. Velilerle de ayrı bir atmosfer haline geliyor, doğal olarak (Hakan Güven).

Mekânsal değişim ile birlikte AST'ın eski mekânsal atmosferinin kaybolacağı zaten olası bir durumdur çünkü her mekânın kendisine has bir aurası vardır. Benjamin'in *aura* tartışmasına geri dönecek olursak, AST'ın yeni mekânının bambaşka bir auraya sahip olduğunu ve dolayısıyla burada icra edilen sanatın da dönüşüme uğrayabileceğini söyleyebiliriz. Her ne kadar hâlâ konuları itibariyle politik tiyatro yapılıyor olsa da, mekânın yeni konumunun farklı bir çevre ve yaşam tarzına sahip olan kişilerden oluşması tiyatroyu da ister istemez o çevreye ayak durmaya iter. Bilkent Akademi AST'ın Kızılay'dakinden farklı olmasının sebebi de budur. Gelen profilin değişmesi, AST'ı yıllardır bilinen AST'ın aksi bir profile geçmesine sebebiyet verir. Mekânın yeni bir aura kazanmasıyla birlikte kolektif bellekte de yeni bir AST yaratımının gerçekleşmesi kaçınılmazdır. Keza Şevra ve Nizam, Akademi AST'a dair gözlemleri hakkında şunları söylerler:

Akademi AST'ta da iyi bir eğitim veriliyor. Pandemi döneminin sonuna doğru başladı oğlum. Çocuklara karşı da çok sabırlı ve ilgili kadroları vardı. Çok destek oldular bize pandemi döneminde. Kızılay'da olsaydı da AST'a götürürdüm bu arada, orası bilinçli bir tercihti. Ancak orada gözlemlediğim bölgesel bir profil

değişimi olmasıydı. Çocuğunu oraya getirip götüren kitle Kızılay'daki seyirci kitlesinden çok ayrı. Hiç AST'ı bilmeyen kişiler vardı. Geçmişini ve tarihini bilmiyorlar. Hep o taraflarda yaşayınca Kızılay'ın o sokak kültürünü de öğrenmemişler gibi hissettim ben. Öyle olunca AST'ı da bilmiyorlar (Nizam).

Bilkent tarafında oturan insanların ekonomik geliri de fazla. Orada oturan kesimle Kızılay'a erişebilecek kesim farklı. Bunun için Bilkent'e taşınmakla birlikte AST bir akademiye dönüştü. Artık üst kesime hitap eden bir tiyatroya dönüştü. Benim kuzenim de Akademi AST'a gitti ama o zaman tiyatro Kızılay'da idi. Oraya çocuğunu getiren veliyle Bilkent'teki veli arasında büyük fark var. Kardeşimin gösterisi için Bilkent AST'a gittiğimde bunu daha iyi analiz edebildim. Mekân çok önemli gerçektir. AST bir vitrindi açıkçası. Vitrin değişti, insanlar değişti. Araya mesafe ve soğukluk girdi. Her şey yapay gibi AVM'de. Tiyatro bile bir süre sonra buna dönüşüyor (Şevra).

AST, Kızılay'da tek başına bir vitrin iken şimdi AVM içerisinde, pek de görünmeyen bir yerde, vitrin olması AST'ın geçirdiği mekânsal değişimin sıradan bir değişim olmadığını gözler önüne seriyor. Yıllarca kendi ideolojisi ve kavgasını topluma yansıtabilmiş ve halkın sesi olmuş bir tiyatronun şimdi bir AVM'nin çatısı altında oyunlarından ziyade daha çok kurs ile ön plana çıkması AST'ın bir zihniyet değişimi içerisinde olduğunu gösterir. Bu zihniyet değişiminin başlıca sebebi mekândır. Mekân değişir dönüşür fakat bu değişim ve dönüşüm mekânın içinde yaşayan bireylerin yaşayış biçimiyle ilintilidir. Bireyler ve toplumlar mekânı şekillendirir çünkü mekân toplumsaldır. AST'ın yaşadığı bu durumda da bunu gözleyebilmek mümkün. Belli bir yaşayış biçimine sahip ve sermayenin elinde tuttuğu bir mekân içerisinde kendi benliğini koruma savaşı verirken, o mekânın yaşam tarzına uyum sağlamaya çalışmak da kaçınılmaz olur. Keza Nizam'ın anlatısında öne çıkan "AST'ı bilmiyorlar" detayı da bu durumun vahametini ortaya koyar niteliktedir. AST'ın belirgin bir şekilde geçirdiği profil değişimi, AST'ı yeni tanıyan insanların orayı yalnızca bir AVM tiyatrosu olarak bilmelerine yol açar. Böylelikle AST, tarihi ve geçmişi bir kenara bırakılarak yalnızca o sahneye geçtiği andan itibaren bilinen, AVM çatısı altında konumlanan bir tiyatro haline gelir. Dolayısıyla kolektif bellekte AST, yalnızca İhlamur Sokak'taki haliyle kalmaz. Bilkent'te var olmaya devam ettiği sürece oradaki yeni imajı ve kimliğiyle birlikte hafızalarda yaşamaya başlar. Mekânsal değişimin getirdiği tüm bu sonuçlar karşısında AST özelinde edilecek tek temenni, kimliğinin ve tarihinin her daim korunabilmesi ve AST'ın 61 senedir benimsediği duruş ile hayatta kalabilmesidir.

4.3. SOKAK BELLEĞİNE YENİ BİR ALTERNATİF: AVM BELLEĞİ

Mekân ve bellek arasındaki ilişkinin kuramsal tartışmasını çalışmanın ilk bölümünde yaptım. Belleğin hatırlamaya çalıştığı “şey”lerin somut bir hale bürünmelerinin aracıları genellikle mekânlardır. Geçmişte yaşadığımız bir anı anımsamak, aynı duyguları ve deneyimleri tekrar yaşamak istediğimiz zamanlarda bu ihtiyacımızı mekânlar ile karşılarız. Önceden gidilen bir mekâna yıllar sonra tekrar gidilmesi, o mekân ile ilişkinin devamına ve geçmişle bugün arasında kolaylıkla kıyaslama yapılabilmesine olanak sağlar. Aynı zamanda geçmişte deneyimlenen bir mekân veyahut o mekânın içerisinde konumlanan nesnelere, orayı deneyimleyen birçok insan için ortak olmanın bir yolunu bizlere anımsatır (Halbwachs, 2017: 140). Mekân ve gruplar arasındaki ilişki kolektif belleğe yaslanır. Mekânın içerisinde yıllarca var olan bir grubun kolektif bellekte o mekân ile hatırlanmaları kaçınılmazdır. Bunun en temel sebebi, her ne kadar sürekli içinde olduğumuz için bize doğal veyahut hiç yok gibi gelse de mekân ile insan arasında kurulan bağı koparmanın çok zor olduğudur (Halbwachs, 2017: 145).

O mekânda geçirilen zaman beraberinde yaşanmışlıkların, hatıraların ve geçmişe dair izlerin var olmasını getirir. Dolayısıyla mekânda yapılacak herhangi bir değişim, grupların direnmelerine yol açar. Eşyalar, nesnelere, semboller değiştirilebilir, direniş göstermez bu değişime karşı itaat ederler. Ancak o mekânı deneyimlemiş, özümsemiş ve belleğine bu şekilde yerleştirmiş kişiler bu değişime karşı direneceklerdir, değişim her ne kadar kaçınılmaz olsa da.

AST’ın geçirdiği mekânsal değişimle birlikte kolektif bellekte artık iki farklı AST vardır. Bunlardan biri 57 sene boyunca aynı mekânda varlığını sürdürmüş ve dolayısıyla bir tarihe karşılık gelen, bulunduğu lokasyondan dolayı halk ile daha iç içe ve politikliğiyle ön plana çıkan bir sokak tiyatrosudur. Diğeri ise zorluklar sebebiyle hiç alışkın olmadığı bir çevreye geçiş yapmış, günümüz olanaklarına ayak uydurmuş, daha modern, insan kalabalığını teğet geçtiği için daha steril ve dolayısıyla halktan kopmak zorunda kalmış bir AVM tiyatrosudur. Her iki çerçeveden bakıldığında bambaşka iki profil ve kimlik görüyoruz. Bu durum da birbirinden farklı iki ayrı anımsanma şeklinin olduğunu göstermektedir: sokak belleği ve AVM belleği.

AST'ın sokaktaki halinin anımsanma şekilleri, AVM'deki haline göre çeşitlilik gösterir. Uzun yıllar sokakta olması AST'ın kolektif bellekte de Ihlamur Sokak'la bütünleşmesine sebep olur. Dolayısıyla orada geçirilen zamanın fazlalığı anıların da bir noktadan sonra sayılamayacak kadar çoğalmasına ve oranın artık bir bellek mekânı olmasına yol açar. Ancak artık AST'ın sokak ile ilişkisinin kesildiği ve yaklaşık dört senedir Bilkent Center'da bulunduğu düşünülürse, her ne kadar bellekte sokak ile yaşasa da sokağa ek olarak AVM belleğinin bir parçası olunmasını da zorunlu kılar. Çalışmanın ikinci bölümünde sokağın farklı varyasyonlar aracılığıyla bellekte yer aldığını tartıştım. Sokak bir uğrak yeri, sembol deposu, imge ve bellek mekânı ve politik bir sahne olarak hatırdaki kalabilirdi. Ancak AVM'yi nasıl ve ne şekillerde hatırlıyoruz? Günümüzde şehrin farklı noktalarında bulunan ve sayıca fazla olan AVM'leri, gündelik hayatımızda sokak kadar sık deneyimlemesek de bir şekilde deneyimliyoruz ve buralara her gittiğimizde belleğimizde mekânlara dair bir şeyler yer ediniyor. Bunlar yalnızca orada alışveriş yapmak, kafelerinde oturmak, sinemasına veya tiyatrosuna gitmek mi? Eğer böyleyse deneyim sıklığıımıza göre tahayyülümüzde AVM nasıl bir yere sahip? Bu sorular ışığında, AVM belleğinin sokak belleği kadar güçlü olup olmadığını; verilen cevaplar, özlemler, hatıralar ve AVM'de sanat üzerinden tartışacağım.

4.3.1. Bilkent Center'dan Ihlamur Sokak'a Bakış: Hatıralar, Yaşanmışlıklar, Özlemler

“Bir Valize Ne Sığar Ki...”¹⁹

AST, Bilkent Center'a taşındığından bu yana yaklaşık dört yıl geçti. Geçen bu dört yıl içerisinde hem tiyatro mensupları hem de seyirciler AST'ın yeni sahnesini bir ve/ya birden çok kez deneyimleme fırsatı buldular. Bu deneyimlemenin sonucunda da onlardan birbirinden farklı çıktılar alabilmem mümkün oldu. Öncelikle belirtmek gerekir ki, yeni var olan mekânı deneyimledikçe eskisi ile kıyas kaçınılmaz olur. Kıyas her şekilde gerçekleşebilir. Mekân, atmosfer, aura ve çevre başta olmak üzere, deneyimleyenleri dürtüsel olarak harekete geçirecek ve şimdiki zamanda geçmiş ile bağ kurmalarını kolaylaştıracak pek çok etken olabilir. Keza her iki grupla olan

¹⁹ *Bir Valize Ne Sığar ki*. Yeşim Dorman. Yön. Yeşim Dorman. Oy. Yeşim Dorman, Hakan Güven, Bülent Yıldırım, Mehmet Ulusoy, Yıldırım Şimşek, Çağlar Deniz, Nalan Güreş Demirel, Sinem İslamoğlu. Ankara Sanat Tiyatrosu Sahnesi. Ankara. 2018. Tiyatro Oyunu.

görüşmelerimde, bu kıyasın yapıldığını ve şimdi ile geçmiş arasında bir arafta kalma durumunun yaşandığını gözlemledim.

Görüşmecilerin belleğinde yer edinen ve neredeyse hepsinin dile getirdiği husus AST'ın eski sahnesindeki mekânsal ayrıntılar oldu. AST'ın girişindeki merdiven detayı, her iki grupta yer alan görüşmeciler için mekânsal açıdan oldukça önemli bir ayrıntı olarak gözüme çarptı. Hatta öyle ki, AST'ın eski sahnesinden bahsedildiğinde eski sahneyi deneyimlemiş olan herkes bu detaydan özlemle bahsetti:

Ihlamur'da bir kere o merdivenlerden aşağı ineceksiniz. Yer altına iner gibi iniyorsun, onun bir özelliği var. Tahta cam kapısı ayrı bir simge zaten. Bir de ilk başta tiyatronun içinde yan tarafta kafe yoktu. O yanda kafe haline gelen bölüm o apartmanın kapıcı dairesiydi. Sonradan orası kiralanarak alındı, yapıldı ve kafe haline getirildi. Öyle bir hava da yaratıldı ve iyi oldu yani. Seyirci en azından gidip orada oturabiliyordu, kitap okuyordu. Kitap köşesi vardı (Mehmet Ulusoy).

İçeriden girip aşağı doğru dikkatle yürümek... Merdivenlerden aşağı inerdiniz. Bir müze veya korunaklı bir yer gibi atmosferi vardı (Pınar).

Tahta camlı kapı anımsıyorum. Merdivenlerden inerdiniz, kırmızı bir halı vardı. Eski ve yeni oyuncuların çerçevelerde fotoğrafları vardı (Şevra).

Mekânın bir sembolü haline gelen merdivenler, şimdiki zamandan geçmişe doğru bakınca adeta bir nostalji nesnesi haline de gelir. Dolayısıyla şimdiki mekân ile kıyas yapıldığında merdiven detayı belleklerde çok daha önemli bir hale gelerek ve AST ile özdeşleşerek yer almaya devam eder. Bu durum mekânın tahta camlı kapısı, fotoğrafların yer aldığı çerçeve bölümü, tahta sahnesi ve kırmızı koltukları için de geçerlidir. Buralar AST'ın Ihlamur Sokak'taki sahnesinin kendisine has bir aura oluşmasında rol oynayan en önemli sembollerdir. Tiyatro mekânı yalnızca tek bir mekân olarak hatırlanmaz, içerisinde barındırdığı objelerle, sembollerle hatırlanır.



Görsel 8. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun Ihlamur Sokak'taki sahnesinin iç mekânı. (Kaynak: <https://mekanlar.com/mekan/ankara-sanat-tiyatrosu/fotograflar>)

Bilkent Center'da bulunan Bilkent Sahne ile kıyaslandığında aynı havayı yakalamanın mümkün olamayacağı aşikâr. Önceki bölümlerde tartışıldığı üzere, her mekânın kendisine has farklı bir aurası vardır. Dolayısıyla her ne kadar bambaşka bir kimlik ve profille o mekânın içine girseniz de mekân bir süre sonra sizi sahip olduklarınızdan alıkoyabilme gücüne sahiptir. Keza Mehmet Ulusoy da Bilkent'teki sahne ile Ihlamur Sokak'taki sahne arasında kıyas yaparken mekânlar arasındaki farkı şu şekilde değerlendirir:

Belki o koşullarda daha iyiydi. Ama koşullar içinde söylüyorum. O koşullarda daha sıcak bir tiyatro ortamı vardı. Şimdi burada o yok. Aynı havayı yakalayamıyorsun. Burada bir kere girdiğinde tamamen sen günümüz dijital dünyanın içinde gibisin. O hava yaratalım dendi, eski mekândaki objeler ve resimler asıldı ama eski Ankara Sanat'taki o havayı bulamıyorsun. Afişlerimizin asıldığı o güzel camlı çerçeveler vardı, oyunların afişleri ve fotoğraflardan oluşan. Mesela onlar ayrı bir havaydı. Mekânsal olarak 57 sene boyunca aynı yerde olması Ankara Sanat'ın en önemli özelliğinden biridir. Yarım asrı geçmiş dile kolay. Ihlamur'u Ihlamur yapan AST'tı. Orası bir kültür merkeziydi (Mehmet Ulusoy).



Görsel 9. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun Ihlamur Sokak'taki sahnesinde bulunan kitap okuma köşesi. (Kaynak: <https://mekanlar.com/mekan/ankara-sanat-tiyatrosu/fotograflar>)



Görsel 10. Bilkent Sahne AST’ın fuaye bölümünde yer alan oturma alanları. (Kaynak: Kişisel Arşiv, 2024)



Görsel 11. Bilkent Sahne AST’ta yer alan oturma köşesi. (Kaynak: Kişisel Arşiv, 2024)

Yukarıdaki görsellerden anlaşılacağı üzere, AST’ın yeni mekânına eski mekândan objeler, koltuklar ve fotoğraflar getirilerek mekâna hem nostaljik bir hava katılmış hem de AST’ın ruhu korunmaya çalışılmıştır. Mekân her şeyiyle yeni iken objelerin ve

eşyaların eski olması bir tezatlık oluştursa da, AST'ın mekânın üzerinde bir hakimiyet kurmaya çalışması da takdire şayandır. Her ne kadar gelinen semt, ortam ve mekân bambaşka olsa da, gösterilen bu çabayla birlikte AST'ın her zaman tarihi bir geleneği olduğu ve olmaya devam edeceği hissiyatının gelen seyircilerin çoğunluğuna geçtiğini düşünmekteyim.

Mekânı sıcak hale getiren ve aradan geçen dört seneye rağmen hâlâ kolektif bellekte yer edinmeye devam eden bu sembollerin yanı sıra Ihlamur Sokak'taki sahnenin bugünden özlemlerle anılmasına vesile olan bir yönü de kaynaşma mekânı olmasıdır. Pınar, Şevra ve Nizam eski sahnenin dezavantajlarının olmasının yanı sıra oyuncularını ve seyircilerini kaynaştırabilme potansiyelinin yüksek bir mekân olduğunu şu şekilde anlatırlar:

Sahnenin küçük ve eski olmasının getirdiği daha yoğun bir izleme kültürü ve samimiyet ilişkisi vardı bence Ihlamur Sokak'ta. Oyuncuları fuayede ya da dışarıda bir arada görürdünüz. Sahneden çıkarken ben Nezaket Erden'le başka bir ortamda tanışma fırsatı yakalamıştım. Yani oyuncularla da oraya gelen seyircilerle de ayaküstü konuştuğunuz ve oyuncularla bağ kurabildiğiniz bir mekândı eski sahne (Pınar).

AST benim için politik, halkla iç içe olan bir tiyatro. Yani AST halkı da bilinçlendirmek için oluşturulmuş bir tiyatro. AST'ı sokakla bütünleştiren belleğimdeki kalan bu. Sokak bir kaynaştırma alanıydı. Lise sondayken AST'a gittiğimde mesela kapıya çıkılırdı, orada hep birlikte sigara içilirdi, sohbet edilirdi. Kültür mekânıydı orası. AST, sokakta olmalıydı çünkü o sokağa aitti aslında. O, İzmir Caddesi'nin bir kültürüydü (Şevra).

Bilet kuyruğunda beklemek bile bir başkaydı o sokakta. Orada oyun aralarındaki sigara molalarının bile sokaktaki hissi başkaydı. Şimdi burada da AVM önüne çıkıp aynısını yapsan o tadı alamazsın, vermiyor da zaten. Ama hafızalarda kalır Ihlamur Sokak. Belki bir gün dönerler. Belli olmaz, umudu yitirmemek lazım (Nizam).

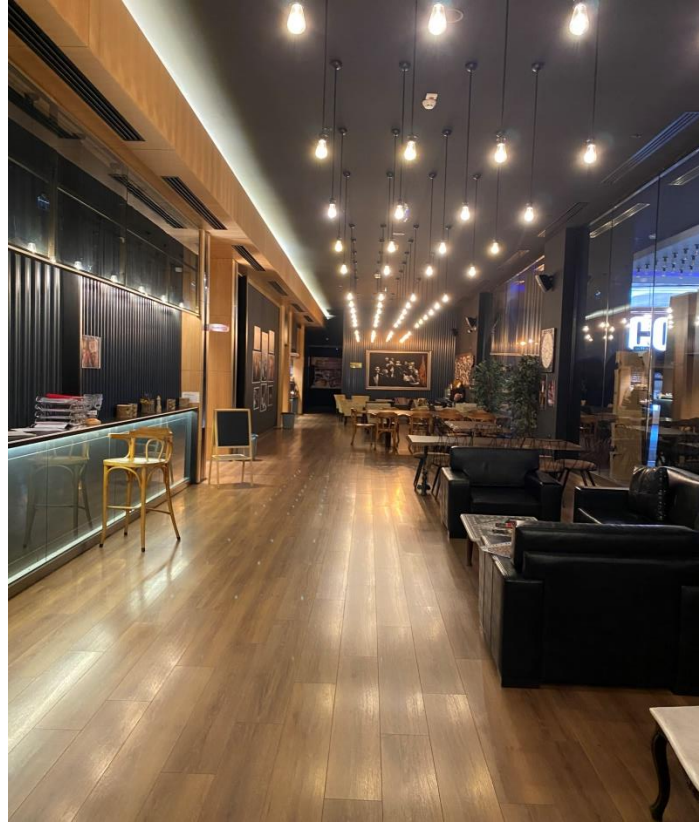
Pınar, Şevra ve Nizam'ın bahsettiği bu yakınlığı tiyatro mensuplarından Mehmet Ulusoy da doğrular:

Seyirciyle bizim oyun sonrası bir muhabbetimiz vardı. İç içeydik onlarla. Gelen seyirci de gerçekten arkadaşımız, dostumuz gibiydi. Tanımasak da böyle. Yani Ankara Sanat'a o kadar gidip gelmişler ki ister istemez arkadaş olmuşuz. Öyle bir ortam vardı. Bir de binanın yapısından dolayı da hemen görüşüyorsunuz. Burada da bekleyen seyircilerimiz oluyor ama oradaki o sıcaklığı göremiyorsunuz yapıdan dolayı. Tiyatro binasının yapısı farklı. Kulisten gelişine kadar seyirci ya bekliyor ya da beklemiyor. Orada belki bekleyeceği alan ve koşullar daha iyi gibi ama Ihlamur'da o daracık alanda bile biz iç içeydik. Seyirci tiyatrodaki kafede otururdu,

biz de gider onlarla otururduk. Bir de orası AVM, burası sokak. Sokaktan geçen bile Ankara Sanat'a uğruyordu. Oradaki tiyatroyu AVM'ye gelirse görüyor (Mehmet Ulusoy).



Görsel 12. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun Ihlamur Sokak'taki fuaye alanı. (Kaynak: <https://www.ankarayigeziyorum.com/ankara-sanat-tiyatrosu-118.html>)



Görsel 13. Bilkent Sahne AST fuaye alanı. (Kaynak: Kişisel Arşiv, 2024)

Mehmet Ulusoy'un anlatısından, mekânın yapısal özelliklerinin de insan ilişkilerini şekillendirme noktasında önemli bir işlevi olduğu görülür. Ona göre AST'm bulunduğu mekânın küçük ve dar olması oradaki ilişkilerin samimiyetini de artırıyor. Böylelikle oraya gelen kişiler mekân aracılığıyla farklı bir çevre edinirken aynı zamanda mekânı deneyimleme biçimleri de bir ortaklığa dayanıyordu. Bilkent'teki sahneye bakıldığında, görselden de anlaşılacağı üzere, fuaye alanının eskisine göre uzun ve geniş olduğunu görmekteyiz. Yine oturma alanlarına geniş bir yer ayrılrsa da, Mehmet Ulusoy'un anlatısına göre bu pek işe yaramamış. En azından eski samimi hava oluşamamış. Buradaki anlatı doğrultusunda "Büyük mekânlarda insan ilişkileri sekteye uğrar" gibi büyük bir çıkarım yapmak yersiz ve eksik olur, keza ispat edilebilirliği de zorlaşır. Fakat yalnızca AST özelinde baktığımda, her iki mekânı deneyimlemiş olan görüşmecilerin çoğunluğundan bu konu hakkında benzer yorumlar aldım ve tekrar şu sonuca vardım: Bu uzaklaşmanın asıl sebebi, bulunulan lokasyonda AST'm eski karşılığı olmaması ve mekânsal olarak da AVM'de konumlanmasıdır. Keza, yukarıdaki

anlatılarda bireyler arasındaki ilişkiyi geliştiren faktörlerin eski sahnenin iç mekânı ve bulunduğu sokak olduğunu görebilmek mümkündür. Oyundan önce, oyun arasında ve bitiminden sonra sokağa çıkarak insanların kapı önünde sohbet etmeleri ve İzmir Caddesi'nin farklı yönlerine evrilen bilet sırasında yine mekânsal olarak sokakta bulunmaları sokağın kolektif bellekte farklı bir yerde konumlanmasına sebebiyet verir. Kaynaştıran, bütünleştiren, resmiyetten uzaklaştıran ve aslında orada bulunan neredeyse herkesi bir yapan şey sokağın ta kendisidir.

Her ne kadar eski sahnenin fiziksel olarak yetersizlikleri, dezavantajları ve kira konusunda sıkıntıları olsa da, bugünden geçmişe bakınca tiyatro mensuplarının o sahneden ve orada yaşanan hatıralardan özlemle bahsettikleri görülür:

Taşındıktan sonra önünden geçemedim. Güzel günlerimiz vardı ya bizim. Hafta sonu çift oyunlarımız olurdu, o iki oyun arasında mutlaka Altan ağabey, ben, Levent, öbür arkadaşlar falan hemen Sakarya'ya giderdik. Balıkçımız vardı orada, hamsilerimizi söyledik o temizlerdi ikinci oyunun sonunda herkesin poşetlerini getirirdi. Esnafla da öyle bir şey vardı. Tavukçu Lokantası vardı, sen bilmezsin belki. 70'lerden beri Tavukçu Lokantası AST'm yemek sponsoru gibiydi. Tek gittiğimiz mekân orasıydı (Hakan Güven).

Ben yıllardır gönlüm el vermediği için gidemiyorum İhlamur Sokak'a. Gidemiyorum, kapısının önünden geçemiyorum. Anılar canlanıyor. Yıllar oldu oraya gideli. Bak ben her zaman anlatırım bunu. Avrupa'da inanılmaz iyi sahnelerde oynadım, Londra'da da çok büyük tiyatroların olduğu sahnelerde oynadım. Hiçbir yerde Kızılay'daki sahnede aldığım hazzı almadım. Hiçbir yerde. Gerçekten tuhaf bir yerdi. Tarif edilemezdi yani (Mahir İpek).

Hakan Güven ve Mahir İpek'in ikisinin de uzun zamandır İhlamur Sokak'a gitmemeleri mekân ile bellek arasındaki ilişkinin ne denli kuvvetli ve bireyi etkisi altına alan bir hali olduğunu gözler önüne sermektedir. Çalışmanın kuramsal çerçevesinde tartışıldığı üzere, mekân ve bellek birbirlerine içkindir. Hatıraları somutlaştırmanın ve en az eskisi kadar etkili bir şekilde tekrar yaşayabilmenin yolu, hatıraların deneyimlendiği mekâna gitmektir. Görüntüsü değişmiş, eskiden orada bulunan herkes dağılıp gitmiş, mekân eski aurasını yitirmiş ve aradan uzun zaman geçmiş olsa bile bahsi geçen mekâna tekrar gitmek her ne olursa olsun bellekteki anıların tekrar canlanmasına yol açar. Bu anılar kimi zaman mutluluk, kimi zaman ise üzüntü verir. Hakan Güven ve Mahir İpek'in anlatılarından oraya gidildiği an mekân aracılığıyla "mazi"nin dehlizlerine dalınacağı ve yaşanan anıların hatırlanmasının ister istemez hüznü vereceği anlaşılıyor. Dolayısıyla

bireyin mekâna karşı bir kaçınma mekanizma geliştirmesinin sebebi de budur. Özaloğlu'na göre (2017: 17), hatırlama sürecinin gerçekleşmesi için her grubun kendi yaşam tarzlarını yansıtan özel mekânlara ihtiyaçları vardır. Çünkü hatırlama esnasında, belleğimizde yer alan imgeleri belli başlı mekânların içine yerleştiririz. Dolayısıyla o mekân yıkılıp yok olsa bile bellekte bu şekilde yaşamaya devam edecektir. Keza AST örneğinde, Ihlamur Sokak'taki AST sahnesinin aradan dört yıl geçmesine rağmen hâlâ aynı şekilde, tabelasının bile sökülmeden yerinde durduğunu görürüz. Bu durumda mekânda fiziki anlamda da bir yıkım ve yok oluş gerçekleşmediği için oraya tekrar gitmek, anıların daha çabuk ve daha gerçekçi bir şekilde bellekte canlanmasına sebep olacaktır. Benzer durum eski seyirciler için de geçerlidir. Ne zaman yolları İzmir Caddesi'ne veyahut direkt olarak Ihlamur Sokak'a düşse AST'ın son haline bakmadan edemediklerini ve mekânın son halini görmenin onlarda bir boşluk hissi yarattığını belirttiler:

Ben hâlâ bakıyorum geçtiğim zaman AST tabelası kalmış mı, gelirler mi, dönerler mi, böyle bir ihtimal olur mu, yeniden o sahne yeniden Akün gibi mesela açılır mı? AST da şu an öyle bir boşluk. Oranın kapalı olup sadece tabelasının orada durması insanın içini sızlatan ve orada yaşadığımız birkaç aynığı, eski oyunları ya da gidip geldiğiniz zamanları düşününce hani böyle insanın içini sızlatan bir şey (Pınar).

Taşındık yazısını görmüştüm ilk. AST'ı ilk defa o zaman boş bir mekân olarak görmüş ve çok üzül müştüm. Toplumunu şekillendiren önemli bir detay AST. Bir sürü tiyatro sahnesi var hâlâ kuruluyorlar birçoğu. Ama oralara oyunu beğenirsek gidiyoruz. AST'a gitmenin heyecanı başkaydı (Şevra).



Görsel 14. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun Ihlamur Sokak'taki sahnesinin 30 Nisan 2024 tarihindeki görünümü. (Kaynak: Kişisel Arşiv, 2024)

Yaptığım görüşmelerde sokak ve eski mekâna dair aldığım cevaplar ışığında Ihlamur Sokak'ın, AST sahnesinin ve o binanın uzun seneler boyunca yaşanmışlıklara mekânsal olarak bir sahne olmalarından dolayı Pierre Nora'nın (2006) deyişiyle *hafıza mekânı* yani bir bellek mekânı işlevi kazandıkları kanısına vardım.

Turnelerimiz olurdu. Turnelerimiz çok güzel geçirdi, yorucu geçirdi ama çok zevkli olurdu. Yani zevkli hale getirirdik. Biraz da böyle tesadüfen mi diyelim ekip kafa dengi olunca. Birbirimizin özel sorunlarıyla ilgilenirdik. Bir derdin mi var, biz elimizden geldiğince destek olmaya çalışırdık. O dönemde ekip böyle bir ekipti. E şimdi bunlardan da uzaklaşıldı biraz. Tamam şimdiki ekip öyle değil demek istemiyorum ama o ekip ruhu da köreldi. İstanbul'a gittiler. Bütün arkadaşlarımız orada Rutkay ağabey, Altan ağabey. Görüşüyoruz hâlâ. Altan ağabey, AST'ın doğum gününde, her 6 Aralık'ta arar (Hakan Güven).

Binanın kendisi başlı başına bir şey. Bir de seyircisiyle bütünleşmiş bir AST'tı. Yani izleyiciler o kadar sahiplendiler ki orayı. Örneğin kuyruk oluşuyordu. Yani seyircinin oraya ilgisini çektiren ve o döneme damgasını vuran bir AST var. Neden? Seyircisiyle bütünleşmiş çünkü. Sokakla bütünleşme nedeni bu. O köşeden dönerdi o seyirci, uzun bir kuyruk... O derece bir sahiplenme bu bence. Bir de her şeyiyle güven veren bir tiyatro var. Çünkü devrimci bir hava var, hem AST'ın hem de o dönemin havası buydu (Mehmet Ulusoy).

Hafıza mekânları, tarih ile hafızanın kopuş gösterdiği anda hafızayı temsilen somutlaşan mekânlardır. Bu mekânlar bir geleneğe dayanırlar ve bu geleneğin yok olmaması için hafıza işlevi görerek mekânsal olarak varlıklarını sürdürmeye çalışırlar. Pierre Nora'ya göre (2006: 23), hafıza yani bellek mekânları üzerine dayandığımız kalelerdir. Şimdiki zamandan bakıldığında geçmişte bir bağ kurduğumuz, anılarımızın canlanmasına aracılık eden ve dünün anlamını bugünde aradığımız mekânlardır. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun Ihlamur Sokak'taki mekânı da, eski seyircilerinin ve sanatçıların belleğinde bu şekilde yer edinen ve 61 senelik tarihi ile bugünden bakıldığında dünü anlamlı kılan bir bellek mekânıdır. Dolayısıyla yalnızca içerisinde sayısız imge ve sembol bulunduran sahnesi değil; bu sahnenin deneyimlenip paylaşılmasına aracılık eden ve orada bulunan grupların birbirleriyle kaynaşmasına olanak tanıyan Ihlamur Sokak da AST'm bir bellek mekânıdır.

Bilkent Center'dan Ihlamur Sokak'a bugünün koşullarıyla bakıldığında önemli olan bir diğer husus ise sokağın artık eskisi gibi olmadığı düşüncesi idi. Görüşmecilerin çoğu eskiden sokakların daha güvenli, daha steril ve daha korunaklı bölgeler olduğunu belirttiler. Tarih ve günün koşulları değiştiğinde, mekânın da değişime uğradığını ve dolayısıyla geçmişteki sokak profiliyle şimdikininkin farklılık gösterdiğini söylediler. Bilkent'e taşındıktan sonra Ihlamur Sokak'taki birkaç esnafla konuşan tiyatro mensupları, esnaflardan "İyi ki gittiniz" yorumu aldıklarını belirttiler:

Kızılay'da da ilişkide olduğumuz esnaflar, arkadaşlar, oradan geçenler var. Soruyorum ne durumda diye. İyi ki gittiniz buradan diyorlar. Bozulma biz oradayken başladı zaten. Mesela diyelim oyun akşam 20.00'de başlıyor 22.30'da bitiyor. Hazırlan çık derken saat gece yarısını buluyor. Park yeri yok yakınlarda. Eskiden biz Necatibey'deki Atatürk Lisesi'nin bahçesine bırakırdık arabaları. Tabii orada da yer bulursan. Bizim tiyatrodan Necatibey'e gidene kadar korkuyordum ben bu yaşımda ta o dönemde. Orada saat 20.00-21.00'den sonra bambaşka bir grup çıkıyor ortaya. Pavyonlar bilmem neler, bambaşka bir kültür çıkıyor ortaya (Hakan Güven).

Bizim oynadığımız dönemde de tiyatro ile bütünleşmiş sokak vardı ama şimdi 2015'ten itibaren o civarlar yani İzmir Caddesi İhlamur Sokak farklı bir profile dönüştü. Esnaf arkadaşımız vardı orada, siz bilmiyorsunuz geceleri burada çatışmalar çıkıyordu dedi. Birbirlerini kovalayanlar, kavga dövüş (Yıldırım Şimşek).

Tiyatro mensuplarının bahsettikleri bu durum kendilerinin ve seyircilerin güvenlikleri için önem teşkil eder. Özellikle akşamları geç saatlerde biten oyunlar olduğu düşünüldüğünde tehlikeli olabilir. Keza yakınlarda otopark olmaması ve akşam tiyatrodan çıktıktan sonra ıssız veyahut kavgaların yaşandığı bölgelerden geçmek bireyler için de risk teşkil eder. Ancak bu durumun şehrin her yeri için risk teşkil ettiğini de düşünmek gerekiyor. Bilkent'teki oyundan akşam 22.30'da çıkan ve toplu taşımayla evine dönecek olan kişiler için de sokaklar güvenli değildir. Dolayısıyla her iki mekân arasında bu durum düşünüldüğünde, her iki mekânın da bu riske sahip olduğu kanısındayım. Ancak Kızılay'ın çehresinin eskiye oranla değiştiği üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur. Günün ve ülkenin şartlarına göre mekânın da bu değişimden pay alması kaçınılmazdır. Önceki merkez tartıştığım bölümde de görüldüğü üzere, erken Cumhuriyet döneminin Ulus'unda aydınlar, siyasetçiler, sanatçılar yani toplumun üst kesimleri yaşarken 2024 yılının Ulus'unda bu durum hiç de böyle değildir. Dolayısıyla zamanın, koşulların, yaşayış biçiminin ve değişen iktidarların etkisiyle mekânın ve o mekânda yaşayan insan profiline de değişim göstermesi kaçınılmazdır.

Bugünün Kızılay'ına baktığımızda da eski değerini yitirdiğini ve kent belleğinde de farklı bir yere dönüştüğünü gözleyebilmek mümkün. Artan göç dalgasıyla birlikte değişen insan profili, alışveriş mekânlarının AVM'lere kayması, günlük hayatta oturup vakit geçirilebilecek yerlerin de farklı bölgelerde çoğalmalarıyla birlikte Kızılay cazibesini yitirmeye başlayan bir mekân haline gelmiştir. Ancak şunu da unutmamak gerekiyor; Kızılay'da konumlanan ve kent hafızasında önemli yerlere sahip olan mekânların kapanmaları veyahut taşınmaları da Kızılay'ın profiline de değişmesi sürecinin hızlanmasına katkı sağlar. AST özelinde de bu durumun öyle olduğu kanısındayım. AST gibi kentin hafızasında, kültürel ve kolektif bellekte önemli bir yere sahip olan mekânların Kızılay'dan yitimi, geride kalan mekânların da değişim geçirme sürecini hızlandırırken oradaki hafızanın yok olmasına da sebebiyet verir. Önceki bölümlerde de tartıştığım ve İhlamur Sokak'ı var eden AST'tı sonucuna vardığım konu

şimdi yine karşımıza çıkıyor. İhlamur Sokak'tan AST'ı alınca, orada AST'a, hafızaya ve kültüre dair herhangi bir şey kalmıyor. Keza görüşmecilerde bu konuda hemfikirdir.

İşim olmasa veya zorunlu olmasam Kızılay'a incek çok az sebep kaldı. Ama kalsalardı o sebeplerden biri de bu olurdu. Siz tiyatroyu tamamen oradan alırsanız ne kalır? Kimin gelmesini beklersiniz veya profilin nasıl değişmemesini beklersiniz? O demografiyi değiştiren şeylerden birine katkıda bulunmuş oluyorsunuz aslında (Pınar).

AST'ı mekânsal değişime iten sebepleri önceki bölümlerde ortaya koymaya çalıştım. Hepsi de kendi içerisinde tutarlı ve makul sebeplerdi. Keza tiyatro mensuplarıyla olan görüşmelerimde de kendilerinin bir yanlarının İhlamur'da kaldığını ve dolayısıyla bile isteye gelmediklerini gözlemledim. Ancak kentin kültürel ve sosyal mekânlarıyla iç içe olan, bu mekânların korunması ve kaybedilmemesi için çaba gösteren ve dolayısıyla bu konuda farkındalık geliştiren bir Ankaralı olarak AST'ın İhlamur Sokak'ta, esas 'ait olduğu' yerde de devam edebilmesini dilerdim. Keza eski seyircilerden de bu şekilde cevaplar aldım.

Tiyatro sokak oyunu aslında. Bu yüzden AST'ın kapılarının sokağa açılmasının en büyük keyfi oydu. Oranın sokak bütünlüğü vardı. Ulaşımı, insanın kendisini oranın bir parçası olarak görmesi... Keyifli ve anlamlı oluyordu. AVM'ye taşınması başlı başına bir olay. O keyfi veriyorlar mı? Kadro olarak yine veriyorlar ama mekânsal olarak veremezler. Evet daha şık, daha kaliteli, daha konforlu ve modern bir görüntüye sahip olsalar da yine eski mekânın hafızalarda kalan önemli bir yer olması sebebiyle farklı bir yerde benim için. Hafızamızın kaybolmaması önemli. Çok önemli hem de. Çünkü insanın en önemli özelliklerinden biri de kültürü biriktiriyor olmasıdır. Onun kaybolması kötü oluyor (Nizam).

Orada bir tarih vardı. Biz tiyatro için özenli giyinip hazırlanıp "Bu akşam tiyatroya gideceğiz" keyfiyle oyunlara giderdik. Her şey güncellendi, çok değişti. Günün koşulları da değişti haliyle. Bu yine kabul edilebilir bir şey ama biraz soğuk. Ticaret kokuyor sanki, sanat koksun isterim ben. İhlamur Sokak'ta sanat kokusu vardı. Orada sanat, sanatçı, oyun ve o oyunun 2-3 saat performansı bambaşkaydı. Yeni mekânlarına gittiğimde sanki her şey rutinleşmiş gibi. Bu bana itici geldiği için hiç orada oyun izlemeyi düşünmedim (Ahu).

Mesela şunu belirteyim. İhlamur'daki sahnenin kokusu başkaydı, AVM kokusu bambaşka. O aura çok farklı. Benim çocukluğumdaki AST kapandı, maziye gömüldü. Bellek ve o eski mekânda yaşayan bir yer olarak kaldı, tabii mazide (Şevra).

Seyircilerin bahsettikleri hatıralar ve özlemler; kentin, eski sahnenin ve sokağın belleği için oldukça önemli detaylardır. Seyirci ile kurulan bağın ne denli içten ve gerçek olduğunu da bu anlatılardan çıkarabilmek mümkündür. Ancak kurulan bağın sağlayıcısı olan mekânı ortadan kaldırıncaya aradaki bağda da ister istemez gevşemeler veyahut kopmalar meydana gelmesi de oldukça olağan bir durumdur. Çünkü mekân, aidiyet kurmanın, içselleştirmenin ve aslında müdavimliğin bir aracıdır. Mekânlar sayesinde hatıralara tutunurken, yine mekânlar sayesinde unutmaya yüz tutmuş değerleri yaşatmaya çalışırız. AST da bunlardan biridir ancak farklı olarak aradan geçen dört yıla rağmen AST'ın unutulmadığını ve her zaman bir şekilde kent belleğinde, kolektif ve kültürel bellekte yaşayacağını görebiliyoruz. Her ne kadar bu mekânsal değişimden sonra sokağın belleği AST üzerinden kendisini başka bir mekânın belleğinin yaratımına bıraksa da AST'ın seyircileri için AST İhlamur Sokak'tır ve o geçmiş unutulmayacaktır.

Keşke dönseler, çok isterdim. Ben hâlâ o umudu taşıyorum yani belki gerçekleşmeyecek. Onu bile bile. Acaba olur mu, açılır mı ya da bir AST tiyatro müzesi. Bence Ankara da bunu hak ediyor. Tiyatronun 60 yıllık geçmişinde o sokaktaki o sahne her türlü şeye rağmen bir şekilde bir müze olarak yaşatılmayı hak ediyor (Pınar).

Tekrar sokakta olsalar AST'ı kalkındırırım diyemem, günün şartları da ortada onları da anlıyorum o yüzden. Ama geliş sıklığım artar kesinlikle. Gönül ister ki eski yerine gelsin açıkçası. Benim güzel günlerden anılarım canlanır, hepimizin canlanır. Kendimi güvende hissettiğim bir konfor alanıydı orası. Çocukluk hatıralarımızdan geriye kalan mekânlar da kalmadı. Cidden bu açıdan hep önemli benim için (Şevra).

Eski yerine gelse keşke tabii. O İhlamur Sokak ayrı bir yerd AST sayesinde. İzmir Caddesi'nin de 2000'lere kadar kültürü çok farklıydı. Oturup vakit geçirebildiğimiz mekânlar fazlaydı bugüne göre. Oradan simit alıp İhlamur'a doğru yürüyüp AST'ın oyun afişlerine bakardık. Güzel zamanlardı. İhlamur'un yeri ayrıydı. Ama ne olursa olsun AST kaybolmaz (Nizam).

İhlamur Sokak'ın ve sahnenin bir bellek mekânı haline gelmeleri, kendilerine özgü bir bellek yaratımına da sebep olur. Sokak belleği, işlevselliğini pek çok şeyden alır. Sokağı deneyimleme şekilleri, sokakta var olan semboller, sokağın ismi, kimliği ve gündelik hayatın sirkülasyonu ile birlikte şekillenen karakteri ile pek çok şekillerde sokak tahayyüllerde yer alabilir. İhlamur Sokak'a bakıldığında ise görüşmecilerin belleğinde yer edindiği şekliyle AST ile bütünleştiğini görmekteyiz. AST'ın varlığı sayesinde sokaktaki kuyruk, insan kalabalığı ve kişiler arası kurulan iletişim AST'ın İhlamur

Sokak'a bir armağandır. İhlamur Sokak'ın bir sembolü olan ve sokağı kendisiyle var eden AST, geçirdiği mekânsal değişimle birlikte artık tek bir mekânın belleğine sahip değildir. Dört senedir Bilkent Center'ın içinde olmasıyla birlikte oraya dair de bir bellek gelişir ve AST o mekânla da hatırlanır hale gelir. Peki, sanatın AVM belleği ile ilişkisi nedir? Bu konuyu bir sonraki başlıkta, yine AST'ı odağa alarak ve görüşmecilerin söylemleri ışığında tartışacağım.

4.3.2. Mekânın Belleğe Etkisi: Sanat Sokağı

Önceki bölümlerde tartıştığım üzere, günümüz AVM'leri artık yalnızca alışveriş veya vakit geçirmek için değil, aynı zamanda farklı etkinliklere bünyesine yer veren mekânlar haline gelmişlerdir. Bu etkinlikler de kendi içinde farklılık gösterirler. Konser, sergi, tiyatro, sinema ve sanat atölyeleri bunlardan birkaçıdır. Sinemaların AVM'leşmesi süreci 2000'li yılların ortasına dayansa da, diğer etkinliklerin AVM içinde görünür olmaları çok da eski değildir. Özellikle sanat ve sanata dair etkinliklerin AVM'lerde yer almasıyla birlikte oraya giden insan sirkülasyonunun artması hedeflenirken aynı zamanda bu tip mekânlarda da sanatın var olabileceğine dair bir ispat söz konusudur. Bu durumu Bilkent Center özelinde düşündüğümüzde de benzer bir durum görmekteyiz. 2020 yılında bünyesine Ankara Sanat Tiyatrosu'nu dâhil etmesi, açık otoparkında çeşitli festivallere ev sahipliği yapması ve içerisinde bir sanat sokağına sahip olması bunlardan birkaçıdır. Bilkent Center AVM müdürü Ayhan Aytekin, AVM olarak benimsedikleri misyonlarının, yenilikçi bir bakış açısıyla ziyaretçilerin alışveriş ve sosyal ihtiyaçlarını keyifli bir ortamda karşılamak olduğunu ifade eder (Mall Report, 2022). Keza AST'ın Bilkent'e geçişi de "sanata bir köprü" olarak değerlendirilir.

AVM'lerin bireylerin sanata ulaşmalarında bir aracı rolü üstlenmelerinin hikayesi 2010 senesine dayanır.²⁰ Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın da teşvikleriyle, AVM'lerde kültür sanat faaliyetlerine yer verilmesi zorunlu hale getirilmiştir. Burada söz konusu kararın birden çok amaca hizmet ettiğini de görürüz. Sanat galerisi kiralamanın ve/ya sanata

²⁰ 2010 yılı itibarıyla AVM'lerin kültür sanat faaliyetleri için ayrı bir alan ayrılmaları zorunlu hâle getirilmiştir. İlgili haberi incelemek için bkz.

<https://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/alisveris-merkezlerine-kultur-ve-sanat-alani-zorunlulugu-getiriliyor-13515628>

dair bir mekân açmanın maliyeti yüksek olurken, bu tarz mekânlara bilinçli olarak gelen ziyaretçilerin sayısı da AVM'lere giden ziyaretçilerin sayısına nazaran oldukça düşük olabilirdi.²¹ Dolayısıyla sanata dair etkinliklerin AVM'lere taşınması, bu tarz mekânlarda insan sirkülasyonunun oldukça fazla olması sebebiyle sanatın toplum geneline ulaşmasına da olanak sağlar. AVM açısından düşünüldüğünde ise böyle etkinliklerin bünyelerinde yer almasıyla birlikte günlük cirolarına katkı sağlanması kaçınılmazdır. Çalışmanın Akademi AST bölümünde de tartışıldığı üzere, sanata dair açılan herhangi bir kurs, yapılan bir etkinlik veyahut sergi aracılığıyla oradaki insan sirkülasyonunda bir artış meydana gelir ve AVM içerisinde yer alan perakende zincirlerinde tüketim de kaçınılmaz olur. Böylelikle her iki taraf için de bir kazan-kazan ilkesi olduğunu da gözleyebilmek mümkündür.

Bilkent Center'ın kendi içerisinde bir sanat sokağına sahip olması, sanat aracılığıyla sokak mekânının ve hissiyatının AVM'de canlandırılmasına karşılık gelir. Her ne kadar AVM'ler karşısında sokakların bir yenilgi aldıkları düşünülse de, sokağın bireylerde hissettirdiği aidiyet duygusu ve yarattığı belleği AVM'ler de kendi bünyelerinde yaratmak isterler. Dolayısıyla AVM'lerde sokak isimli yerler oluşturulmasından anlıyoruz ki (sanat sokağı, hayat sokağı gibi), sokak AVM'den mekânsal olarak güçlü ve farklı bir yerde durmaya devam eder.

AVM'lerin yaratmaya çalıştıkları sokak konseptli alanlarla birlikte AVM belleğinin de çeşitlenmeye başladığını görürüz. Nitekim önceki bölümlerde bahsettiğim, AST'ın Bilkent'e geçmesiyle birlikte artık yeni bir belleğe de sahip olması örneğinde olduğu gibi. AVM belleğine bir aracı olan ve katkı sunan bu tarz mekânların mekânsal olarak AVM'lerle içselleştirilmesi ve yeni bir bellek yaratımına sebebiyet vermeleri konusu ise tartışmalıdır. Görüşmecilerden Pınar, bu girişimlerin sonradan yapıldıkları için içselleştirebilmenin zor olduğunu ifade eder:

AVM mantığını içselleştirebileceğimi düşünmüyorum. Sanat sokağını oraya koyarsınız, evet tiyatroyu taşırsınız ve oraya bir mekân ve bellek yeri yaparsınız. Ama işte hepsi sonradan yapıldığı için onları içselleştirmek zor. AVM'de böyle 60 yıllık bir AST kültürünü de dolayısıyla bir anda içselleştirmek çok zor. Belki iki

²¹ İlgili habere ulaşmak için bkz.

<https://www.milliyet.com.tr/pazar/sanat-galerisi-acan-alisveris-merkezinin-ziyaretci-sayisi-artar-1189821>

mekân devam etseydi öyle bir bağ benim için de devam ederdi. AST kapanmış da yepyeni başka bir AST açılmış, sadece ismi aynı gibi. Benim için böyle bir kopuş. İçselleştirme yok ama kopuş (Pınar).

Sanat sokağını mekânsal olarak gerçek bir sokakta deneyimlemek ve yaşamının bambaşka hissettirmesi, sokağın aurası ve gerçekliğiyle alakalıdır. Aynı zamanda sokakların gündelik hayat içinde her zaman bir şekilde uğrak yeri olmaları bu durumu daha gerçekçi bir hale sokar. AVM'lere yalnızca belirli amaçlar doğrultusunda gidilmesi karşısında mekânsal olarak sokağın gündelik hayatta rutin bir şekilde deneyimlenmesi bile sanat sokağı fikrini bu mekânlarda canlı ve içselleştirebilir kılar. Keza Mahir İpek ve Mehmet Ulusoy, AST Ihlamur Sokak'ta iken böyle bir fikir olduğunu şu şekilde anlatır:

Mesela biz Kızılay'dayken bizim yukarıımızda Menekşe Sokak'ta Ekin Sahnesi vardı, sonra Yeni Sahne oldu. Ekin Tiyatrosu oradan çıktıktan sonra ben Devlet Tiyatrosu'nun Ankara müdürüyle konuştum, burası alınsın ve tiyatro olsun diye. Çünkü Devlet Tiyatrosu'nun ekonomik açıdan daha uygun bilet satma özgürlüğü ve standart bir seyircisi olduğu için bu sokağı bırakmayalım, bu sokak kalabalıklaşsın istedim. Yoksa orada o sokakta üstteki sinemayı da tiyatro yapsak ve o sokakta ve civarlarında 3-4 tane tiyatro olsa müthiş olurdu (Mahir İpek).

Orası bir kültür merkeziydi. Orada bir ara Menekşe Sokak'ta Ekin Tiyatrosu vardı. O zamanlar o sokağı sanat sokağı yapmak düşüncesi vardı ama o da olmadı. Oralarda tiyatro olması sokağa ayrı bir değer katıyor. Eskiden bambaşka bir hava vardı. Menekşe Sokak'ta da tiyatro olduğu için oralara gelip gidenler farklıydı (Mehmet Ulusoy).

Kızılay gibi kentin ulaşılabilir bölgesinde böyle bir girişim olmuş olması bile takdire şayandır. Eğer bahsedilen girişim sonuç verseydi, orası bugün çok farklı bir kültür merkezi olabilir ve kentin kültürel açıdan gelişmesine de katkı sağlayabilirdi. Ancak her ne olursa olsun bu tarz girişimler için ciddi anlamda bir devlet desteği gerektiği de aşikâr. Keza ödenekli tiyatrolar tek başlarına kendilerini zor idare ederken, böyle bir girişimi tek başlarına yürütmeleri de imkânsızdır.

AVM'lerin bu konuda özerk olmaları, sanat açısından bu tarz girişimleri rahatlıkla gerçekleştirmelerine sebebiyet verir. Nitekim bu girişimlerin en azından AVM'yi ziyaret eden kişilerin sanatla ilgilenmeleri ve sanata erişebilmeleri açısından da kıymetlidir. Ancak mekânın bu konuda bir problematik haline gelmesi ve bellek

açısından yine sokağın önde olması AVM'lerin bu tarz girişimlerinin gölgede kalmasına sebep olur.

SONUÇ

Mekân, başlı başına üzerine düşünmeye değer bir konudur. Mekânın sahip olduğu anlamların çeşitliliği de bizleri bu noktada düşünmeye iter. Kendi içinde farklı varyasyonlara ayrılması, benliğini toplumdan üretmesi ve dolayısıyla politik oluşuyla birlikte yaşam alanlarımızın da bir sahnesi haline gelmesi mekânı farklı ve önemli bir yere koyar. Mekânın tüm bu karmaşık görünen fakat bir o kadar yalın anlamlara sahip oluşu, hem zamanla içli dışlı olması hem de belleğe yaslanan bir hali olmasından kaynaklanır. Gündelik hayatın telaşesinde içerisinde bulunduğumuz her bir alanın birer mekâna karşılık geliyor oluşu bizleri pek çok şekilde etkiler.

Özellikle tarihsellik bağlamında bellek ve tarihin keskin biçimlerde ayrıldıkları noktalarda mekânlar bu ayrılığın bir birleşim noktası haline gelirler. Öyle ki mekânlar aracılığıyla belli başlı ideolojileri ve kimlikleri deneyimlerken aynı zamanda geçmişe dair birtakım nüveler buluruz. Dolayısıyla mekân bu haliyle geçmişle gelecek arasında somutlaşan yerlerin karşılığı haline gelir. Mekânların, hatırlama pratiklerine dâhil olmaları, tarih ve bellek arasında kaynaştırıcı bir hizada konumlanmaları tüm bu mefhumların hep birlikte ve karma bir şekilde incelenmelerini zorunlu kılar.

Bu çalışmanın özünü oluşturan mekânlardan biri olan sokağın da kendisine has belli özellikleri vardır. Gündelik hayatın bir sahnesi ve her daim canlı kalabilen mekânı olan sokakların dinamizmi, ritmi ve canlılığı bireyleri hep cezbetmiştir. Sokak, hem geçmişin hem de bugünün bir sahnesi olması sebebiyle kimi zaman uğrak yeri ve sembol dolu bir depo, kimi zaman ise imge ve bellek mekânı olur. Sakinliğin, karmaşanın, düzenin ve düzensizliğin yekvücut olduğu sokak mekânı, karşılaşmaların ve kaynaşmaların bir aracısı olma rolünü üstlenir. Aynı zamanda politikliği de içerisinde barındırması sebebiyle politik bir sahne olabilen sokağın bu çeşitliliği her daim süregelir, gelmeye de devam edecektir.

Çalışmanın odağına aldığı Ankara Sanat Tiyatrosu (AST) bu minvalde düşünülmesi gereken bir vakaya karşılık gelir. 57 senelik bir mekânsal aidiyetin ardından Ihlamur Sokak'tan Bilkent Center'a taşınması, AST'nin kimliğini ve bugüne kadar var olan mekânının gidişatının da sorgulanmasını gerekli kılar. Uzun seneler aynı mekânda bir sanatın icra edilmesi var olunan sokakla da girift bir şekilde ilerleyen ilişki olduğunu da ispatlar niteliktedir. İzmir Caddesi Ihlamur Sokak'ın AST ile bütünleşmesi ve AST'nin o sokağın bir sembolü haline gelmesi kaçınılmazdır. Keza çalışma kapsamında yapılan mülakatlarda da görüşmecilerin çoğu bu konuda hemfikir olmaları bu iddiayı ispatlar niteliktedir. AST sahnesinin Ihlamur Sokak ile bütünleştiğini ve dolayısıyla Ihlamur Sokak denilince akıllara ilk olarak AST sahnesinin gelmesi bireylerin o mekânı düşün dünyalarında bir imge haline getirdiklerini gözler önüne serer. Mekân ile belleğin kavuşum yaşadığı şu noktada, AST'nin hem kentin kültürel belleğinde hem de bireysel ve kolektif bellekte önemli bir yere sahip olması çalışmanın ortaya çıkmasındaki en önemli etkenlerin de başında gelir.

Çalışmanın en önemli noktalarından biri de AST'nin kuruluşundan bu yana tam 61 senedir politik tiyatro yapıyor olmasıdır. Ankara'nın ilk özel tiyatrosu olan bu tiyatronun Ihlamur Sokak ile olan bağlantısı ve geçmişi incelediğimizde politikliğin sokağa yansıdığını gördük. Özellikle darbeler ve hareketli geçen 70'li yıllarla birlikte AST'nin pek çok siyasi anıya bir sahne olması bu tiyatronun bulunduğu sokağın da politikleşmesine sebebiyet vermiştir. Yeri gelir tiyatro greve giderek o sokağın önünde protesto yapılır, yeri gelir yine o sokakta aylarca çadırlar kurulur. Böyle bir belleği olan mekânın içerisindeki tiyatronun politik oluşu ve böyle bir duruş sergilemesi mekânı da etkiler. AST'nin, günümüzde tüketimin ve kendi kimliğinden farklı olarak bambaşka bir kimliğin sahibi olan AVM'de yer alması bu açıdan da incelemeyi haiz bir konudur. Politik tiyatronun her iki mekân arasında sıkışması hangi mekânda var olmasının kıymetli olacağı sorusunu da akıllara getirir. Yapılan mülakatlarla birlikte bu sorunun da yanıtı aranmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın iddia ettiği Ihlamur Sokak'ın ve dolayısıyla AST sahnesinin bir bellek mekânı olduğu tezi, yapılan mülakatlardan elde edilen bulgular ve literatür taramasıyla birlikte ispatlanmaya çalışılmıştır.

Yapılan görüşmelerden ve sunulan tartışmalardan çıkarılan sonuçlardan biri, AST'ın mekânsal olarak bir vakaya karşılık geldiği ve eski mekânının bir bellek mekânı olduğudur. AST'ın kimliğini ve benliğini oluşturduğu mekândan ayrılıp AVM'ye taşınması bu kimliğe aykırıdır. Aradan dört yıl geçmesine rağmen görüşme yapılan her iki grup da Ihlamur Sokak ve eski AST sahnesi hep birlikte anılır ve dolayısıyla eski mekân ile politik tiyatro her ne olursa olsun özdeşleşmiş durumdadır. Eski sahne bir bellek mekânıdır.

Görüşmeler ışığında varılan bir diğer sonuç, AVM'lerin yalnızca alışverişe yönelik değil, sanat açısından da bir "tüketim alanı" olmalarının eski AST izleyicisinin nazarında ilgi çekici olmadığıdır. AST'ın Bilkent Center'daki sahnesinde eski mekânını çağrıştıran objelerin, sembollerin ve eşyaların oluşu oraya dair bir direniş mekanizması yaratsa da, kolektif bellekte eskinin yerini yeni alamamıştır. Dolayısıyla bu durumda AST özelinde iki ayrı bellek oluştuğu da gözlenebilir. Bu iki ayrı belleğe bakıldığında ise görüşme yapılan her iki grubun hatıralarını sokak belleğinin beslediği görülür. Her ne kadar zaman içerisinde yeni mekâna dair anılar ve anlamlar oluşmuş olsa da, tarihi bir geçmişi ve tiyatronun kimliğini orada üretmiş olması sebebiyle AST halen eski mekân ile kolektif bellekte yaşamaya devam eder.

Her ne kadar oyunlarının içeriği, oyuncularını ve mekânda konumlanan objeler aynı olsa da Ihlamur Sokak'taki AST ile Bilkent Center'daki AST farklıdır. Zihinlerde böyle bir farklılığın oluşmasına sebebiyet veren etkenlerden biri, AST'ın orta üst kesime hitap eden bir bölgede konumlanarak AVM formundaki bir yapının içinde bulunmasıdır. Varlığını ve kimliğini şehrin merkezi konumunda olan Kızılay semtinde üretirken, şimdi Bilkent'te var olması beraberinde pek çok sorunu getirir. Şehir içinden ulaşımın zor olması, Bilkent'in farklı bir çevreye hitap etmesi ve AST'ın orada bir AVM içerisinde yer alması eski seyircileri için problemleri bir durumdur. Önceden kolaylıkla ulaşabilmeleri, daha kolay bağ kurabilmeleri ve yalnızca sahne olarak değil gündelik hayatın her saatinde orada olabilmeleri sebebiyle Ihlamur Sokak'taki AST sahnesi belleklerde farklı bir yerde kalır.

Mekânsal açıdan sokak ile AST arasındaki ilişki düşünüldüğünde ise, mülakatlarda verilen cevaplar ışığında ve yaşanmışlıkların gün yüzüne çıkmasıyla birlikte AST'ın Ihlamur Sokak'ı var ettiği görülür. AST'ı kuruluş yıllarında kendi çeperinde buyur eden Ihlamur Sokak'ın yıllar geçtikçe AST'ın gölgesi altında bir sokağa dönüşmesi, mekânlar arasındaki rollerin ve ilişkiler sarmalının zamanla farklı yönlere evrilebileceğinin de bir göstergesi olur. Mekân(lar) bir ilişkiler bütünü ise, bu ilişkilerin sağlayıcısı olan bireyler yine mekânlar üzerinden bahsi geçen toplumsal ilişkileri üretime sokarlar. Dolayısıyla AST'ın Bilkent Center'da Ihlamur Sokak'ta olduğu kadar mekâna karşı hüküm sürememesi oradaki ilişkiler bütünü'nün farklı bir yönde seyrettiğini de gözler önüne serer. Bilkent'in bir mahalle olarak farklı yaşayış biçimlerine, toplumsal ilişkilere ve tarzlara sahip olması, AST'ı orada daha minimal ve steril bir vitrine sığdırır. Böylelikle Ihlamur Sokak'ı var eden AST, Bilkent'in var olmasının başrolü değil yalnızca taşıyıcılarından biri haline gelir.

Mülakatlar sonucundaki değerlendirmelerimde ise eski sahnede bulunmuş her görüşmecide mekâna karşı bir özlem olduğunu fark ettim. Mekâna dair en küçük bir detaydan gözleri parlayarak ve heyecanla bahsetmeleri de bu hislerin dışavurumundaki ince detayları oluşturdu. Yılların geçtiği bir mekândan ayrılmak, o mekânı deneyimlemiş kişilerde üzüntü ve kayıp hissiyatı oluşturur. Keza tiyatro mensupları ve seyircilerde bu hissin yansıması fazlasıyla aşikârdı. Bugünden bakıldığında mekânın eski, yaşlı ve teknik bakımdan yetersiz oluşu her ne kadar bir teselli olsa da, bu kayba karşı verilen duygusal reaksiyonlar özlemin halen devam ettiğini gösterdi. Özellikle tiyatro mensupları açısından yeni mekânın her şeyiyle “yeni” oluşunun bir avuntu, seyirciler açısından ise Ihlamur Sokak'taki sahneyi değerli yapan yegâne unsurun o eskilik olduğunu gözlemledim.

Her iki mekân açısından bir kıyas yapıldığında Bilkent Sahne AST'ın mekânsal olarak büyük, geniş ve fonksiyonel olması tiyatro sanatçılarının hak ettiği bir konforu sunarken bu durum seyirciler açısından farklılık gösterdi. Ihlamur Sokak'taki sahneyi deneyimlemiş olan seyircilerin anlatılarından şu sonucu çıkardım: Eski sahnenin içerisinde yaşanmışlıkların, samimiyetin ve tarihin var oluşu sebebiyle, çok daha anlamlı ve bugünden bakılınca her şeyiyle dört dörtlük bir mekân olarak

algılanmaktaydı. Bugünden yani mekânın yitiminden sonra bu söylemlerin yapılmasını oldukça doğal karşıladım. Çünkü bir mekânın kaybıyla birlikte o mekân ile kurulan aidiyet hissi devam ederken aynı zamanda mekân içerisindeki kusurlar göz ardı edilebilir. Geçmişten bugüne bakıldığında her şeyin dijitalleştiğini, mekânların ve yaşayış biçimlerinin farklılaştığını söyleyebiliriz. Ancak bugünden geçmişe bakarken içinde bulunduğumuz avantajlı görünen koşullara rağmen eskinin güzelliğine kapılabilir ve o şartlara öykünebiliriz. AST ve saha deneyimlerim özelinde görüşmeciler her iki grubun nostaljinin yarattığı bu büyüün tesiri altında olduklarını da gözlemleyebildim. Onlar açısından zor olan geçmişten bugüne değil, bugünden geçmişe bakmaktı. Dolayısıyla tüm yaşanmışlıkları, eskiliği, yetersizliği ve zorluklarına rağmen İhlamur Sokak'taki sahne onların nazarında bir bellek mekânıydı ve bu değişmeyecekti.

Sahaya dair çıkardığım bir diğer önemli sonuç ise AST'ın politik tiyatro kimliğini eski mekânda üretmiş olması sebebiyle yeni sahnede bu kimliğin eski seyirciler açısından bir karşılığı olmamasıydı. Bilkent Sahne'de her ne kadar hâlâ politik tiyatro yapılıyor olsa da, onların gözünde bu kimlik henüz o mekân ile özdeşleşmez ve AST ile mekân arasında bir uyumsuzluk vardır. Dolayısıyla sanat aracılığıyla yaratılmaya çalışılan AVM belleği zaten var olan sokak belleği karşısında yenilgiye uğrar. Ayrıca semt değişikliği ile birlikte, her ne kadar dirense de, AST'ın yeni mekânın koşullarına ayak durması da problemlidir. Çünkü AST orada politik tiyatro vasfının yanı sıra misyonlarını genişleterek farklı aktivitelere de hizmet eder hale gelir.

Tüm bu saha deneyimlerimden bana artakalan ise, gündelik hayatımızda mekânı deneyimlerken bu deneyimin rutinleşmesi sebebiyle mekâna dair düşünmekten kaçındığımız noktaları fark edebilmek oldu. Bu kişisel çıkarımı, Ankara'nın kent hafızasında ve kolektif bellekte oldukça önemli bir yere sahip olan Ankara Sanat Tiyatrosu aracılığıyla yapmış olmak da benim için ayrıca önemliydi. Sanatın, belleğin ve mekânın yaşayan ruhunu deneyimlemek adına çıktığım bu saha macerasından elim, kolum ve zihnim dolu bir şekilde ayrılmanın kişisel ve akademik olarak elde ettiğim en büyük kazanımlarımdan biri olduğunu ayrıca vurgulamam gerekir.

Nihayetinde çalışmanın bölümlerinde yer alan tartışmalardan ve mülakatlardan elde edilen bulgulardan görülmüyor ki, Ihlamur Sokak mekânsal olarak AST sahnesinin bir taşıyıcısı iken zamanla AST sahnesi Ihlamur Sokak'ı var eder hale gelmiştir. Mekânsal değişimin üzerinden dört sene geçmesine rağmen bahsi geçen eski sahne tarihle bütünleşen, kendisine has aurası ve teknik olanakları sayesinde bugünden geçmişi düşününce dürtüsel olarak bireyleri özlem duygusuna iten ve her daim anların bekçisi olabilen bir mekândır. Politik tiyatronun 57 sene boyunca bu sahne ve Ihlamur Sokak ile özdeşleşmesi sayesinde, eski mekândaki politik tiyatro bireylerin zihninde daha gerçekçi ve amacına uygun bir sanat dalı olarak göze çarpar. Dolayısıyla oyunların içeriği benzer olsa bile mekân değiştiği takdirde yapılan sanatın işlevi de bireylerin nezdinde değişime uğramış veyahut uğramaya açık olarak görülür.

Yukarıdaki aktarımlardan yola çıkılarak çalışmada çizilen kuramsal çerçeve ve yapılan mülakatlar doğrultusunda, Ankara Sanat Tiyatrosu'nun tarihsel geçmişinin ortaya konulmasının yanı sıra mekân, bellek ve politika ilişkisi bağlamında ilgi çekici bir tartışma yürütülmüştür. Ortaya çıkan bu çalışma ışığında, politik tiyatronun mekânlar arası duruşu incelenirken sokağın ve senelerce sokağın içinde var olmuş sahnenin de bir bellek mekânı olduğu ispatlanmaya çalışılmıştır. Bu çalışma AST'nin tarihine, eski mekânına ve şimdiki varlığına bir armağan olmasının yanı sıra mevcut literatüre de mekân ve bellek mefhumları üzerinden katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Acanerler, A. (2020, 17 Aralık). AST sarsılırken: “Giderek belleksiz kuru bir ülke haline geliyoruz”. *Susma* 24. 24 Mayıs 2024 tarihinde <https://susma24.com/ast-sarsilirken-giderek-kuru-bir-ulke-haline-geliyoruz/> adresinden erişilmiştir.
- Akkurt, B. (1968). AST’a Çağrı. *AST Tiyatro Dergisi Özel Sayı*, 1, s. 5-7.
- And, M. (2014). *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arslan, A. S. (2013). Kent Hakkı Bağlamında Kamusal Alanın Yeniden Talebi ve Kamusal Alanda Sanat, *İdealkent*, 10, s. 86-107.
- Arslan Avar, A. (2009). Lefebvre’in Üçlü –Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân-Diyalektiği. *Dosya Dergisi*, 17, s. 7-16. Ankara: Mimarlar Odası Yayını.
- Arslan, A. S. (2013). Kent Hakkı Bağlamında Kamusal Alanın Yeniden Talebi ve Kamusal Alanda Sanat, *İdealkent*, 10, s. 86-107.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek*. (A. Tekin Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aydın S. ve Taşkın, Y. (2020). *1960’dan Günümüze Türkiye Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ayhan, D. (2022). *Mekânsal Aidiyet Mekân Sosyolojisine Yeni Bir Bakış*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Babacan, N. (2010, 19 Ocak). “Alışveriş merkezlerine ‘kültür ve sanat alanı’ zorunluluğu getiriliyor”. *Hürriyet*. 16 Mayıs 2024 tarihinde <https://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/alisveris-merkezlerine-kultur-ve-sanat-alani-zorunlulugu-getiriliyor-13515628> adresinden erişilmiştir.
- Başbuğ Dicle, E. (2013). *Resmî İdeoloji Sahnede Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi ve Tiyatro Oyunlarının Etkisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Batuman, B. (2002). Mekân, Kimlik ve Sosyal Çatışma: Cumhuriyet’in Kamusal Mekânı Olarak Kızılay Meydanı. *Ankara’nın Kamusal Yüzleri: Başkent Üzerine Mekân-Politik Tezler* içinde (ss. 40-76). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Batuman, B. (2019). *Kentin Suretleri Mekân ve Görsel Politika*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Bay, Y. (2010, 24 Ocak). Sanat galerisi açan alışveriş merkezinin ziyaretçi sayısı artar. *Milliyet*. 20 Mayıs 2024 tarihinde <https://www.milliyet.com.tr/pazar/sanat-galerisi-acan-alisveris-merkezinin-ziyaretci-sayisi-artar-1189821> adresinden erişilmiştir.
- Bayraktar, N. (2013). Tarihe Eş Zamanlı Tanıklık: Ulus ve Kızılay Meydanlarının Değişim Süreci. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 1(1), s. 20-35.
- Benjamin, W. (2002). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (A. Celal Çev.) (s. 50-86). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bir Valize Ne Sığar ki*. Yeşim Dorman. Yön. Yeşim Dorman. Oy. Yeşim Dorman, Hakan Güven, Bülent Yıldırım, Mehmet Ulusoy, Yıldırım Şimşek, Çağlar Deniz, Nalan Güreş Demirel, Sinem İslamoğlu. Ankara Sanat Tiyatrosu Sahnesi. Ankara. 2018. Tiyatro Oyunu.
- Bozdoğan, S. ve Benek, S. (2021). Modern Coğrafi Düşüncede Mekân ve Yer Kavramlarının Teorik Temelleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Coğrafya Dergisi*, 43, s. 177-195.
- Ceran, M. ve Kılıç, L. (2022). Walter Benjamin'in Aura Kavramı ve Koleksiyonere Bakışının "Ruben Brandt, Collector" Filmi Üzerinden İncelenmesi. *Art and Interpretation*, 39(1), s. 58-66.
- Connerton, P. (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (A. Şenel Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Çalışkan, O. (2006). Sokağı Anlamak ya da Toplumsal Ben'in Yeniden Keşfi: Kentsel Sokaklar ve Kentsel Ritüeller. *Planlama* (2), s. 163-168.
- Çarıkçı, K., Meral, H., Berkil, S., Çalışır, A., Önala, L. ve Arslan, Ö. (2024). Nitel Araştırmalarda Tematik Analiz. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies*, 10(37), s. 127-140.
- Çiyiltepe, A. (1963). Nice Sevinç Dolu Günler. *AST Tiyatro Dergisi*, 1, s. 4-5.
- Çiyiltepe, A. (1963). Özlemler Tiyatro. *Arena Tiyatrosu Dergisi*, 1(3).

- Çoban, F. (2015). *Sokak Siyaseti Siyasalın Gündelik Kuruluşu Bağlamında Bir İnceleme*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Demir, E. (2002). Kamusal mekân ve imge: Gençlik Parkı'nın değişen anlamı. *Toplum ve Bilim*, (94), s. 109-142.
- Dikeç, M. (2005). Space, Politics and the Political. *Environment and Planning D: Society and Space*, 23(2), pp. 171-188.
- Durgun, S. (2011). *Memalik-i Şahane'den Vatan'a*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Elden, S. (2007). There is a Politics of Space because Space is Political: Henri Lefebvre and the Production of Space. *Radical Philosophy Review*, 10(2), pp. 101–116.
- Eliot, T. S. (1990). Burnt Norton. Eliot, T. S. içinde, *Çorak Ülke Dört Kuartet ve Başka Şiirler*. (S. Aytimur Çev.) (s. 119) İstanbul: Adam Yayınları.
- Erkip, F. (2005). The rise of the shopping mall in Turkey: the use and appeal of a mall in Ankara. *Cities*, 22(2), pp. 89-108.
- Erkip, F. (2019). *Piyasa Yapmanın Yeni Yüzleri AVM'ler, Sokaklar, Kentler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fırat, D. (2014). Sunuş: Bellek, Uzam, Mücadele. Fırat, D. içinde, *Sokağın Belleği I Mayıs 1977'den Gezi Direnişi'ne Toplumsal Hareketler ve Kent Mekânı* (s. 7-42). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Fromm, E. (2017). *Rüyalar, Masallar, Mitler Sembol Dilinin Çözümlemesi*. (A. Arıtan ve K.H. Ökten Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Gerçek Gazete (2021, 31 Ağustos). Ferhan Şensoy'dan Unutulmayan Bir Anı: Kimlik Bitte. *Gerçek Gazete*. 20. 05. 2024 tarihinde <https://gercekgazete.com/ferhan-sensoydan-unutulmayan-bir-ani-kimlik-bitte/> adresinden erişilmiştir.
- Ghulyan, H. (2017). Lefebvre'nin Mekân Kuramının Yapısal ve Kavramsal Çerçevesine Dair Bir Okuma. *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi*, 26(3), s. 1-29.
- Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim 01.02.2024. <https://sozluk.gov.tr/>
- Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*. (B. Uçar Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.

- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif Hafıza*. (B. Barış Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- Harmanşah, Ö. (1997). Mekânsal Hikayeler Kentin Kalbine Bir Yürüyüş. *Mimarlık*, 35(2), s. 22-25.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. (S. Savran Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- İlhan, N. (1963). Neden Ankarayı Seçtik. *AST Tiyatro Dergisi*, 1, s. 3.
- Kol, U. (Yapımcı-Yönetmen) (2011). *Ankara Sanat Tiyatrosu Belgeseli*. https://www.youtube.com/watch?v=H_sECt18W60&t=2922s
- Lefebvre, H. (2013). *Gündelik Hayatın Eleştirisi II*. (I. Ergüden Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2015). *Gündelik Hayatın Eleştirisi III*. (I. Ergüden Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2017). *Kentsel Devrim*. (S. Sezer Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2022). *Şehir Hakkı II – Mekân ve Siyaset*. (M. Yetkin Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Mall Report. (2022, 1 Eylül). Bilkent Center, Yaşamın Merkezi Olmaya Devam Edecek. 20 Mayıs 2024 tarihinde <https://mallreport.com.tr/2022/09/22/bilkent-center-yasamin-merkezi-olmaya-devam-edecek/> adresinden erişilmiştir.
- Mayol, P. (2009). Mahalle. De Certeau, M., Giard, L. ve Mayol, P. içinde, *Gündelik Hayatın Keşfi – II: Konut, Mutfak İşleri* (s. 29-38). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Neyzi, L. (2014). Giriş. L. Neyzi içinde, *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları* (s. 1-12). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. (M. E. Özcan Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.

- Özaloğlu, S. (2017). Hatırlamanın Yapıtışı Mekânın Bellek İle İlişkisi Üzerine. T. Erman, & Ö. Serpil içinde, *Bir Varmış Bir Yokmuş: Toplumsal Bellek, Mekân ve Kimlik Üzerine Araştırmalar* (s. 13-20). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Özdemir, Ö. (2012). Geçmişe Mazi Diyebildik mi? Bir Bellek Mekânı Olarak Sinema. P. M. Yelsalı Parmaksız içinde, *Neye Yarar Hatıralar? Bellek ve Siyaset Tartışmaları* (s. 151-219). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Özkan, M. ve Yoloğlu, C. A. (2005). Bir Bellek Projesi Olarak Sokak İsimlendirmesi: Ankara Örneği. *Planlama*, 4, s. 54-60.
- Özmen, Ö. (2015). Türkiye’de Politik Tiyatro’nun Gelişimi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 55(1), s. 415-429.
- Öztürk, A. (2018). *Türkiye’de 1960 Sonrası Politik Tiyatronun Gelişimi*. Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Ross, I. J. and et al. (2019). Claryfying street culture: interating a diversity of opinions and voices. *Urban Research&Practice*, 13(5), s. 525-539.
- Said, E. (2000). Invention, Memory and Place. *Critical Inquiry*, 26(2), pp. 175-192.
- Salcı, T. (2020, 7 Aralık). Ankara Sanat Tiyatrosu: Son 7 yıldır Kültür ve Turizm Bakanlığı’ndan destek alamadık. *Sputnik Türkiye*. 24 Mayıs 2024 tarihinde [Ankara Sanat Tiyatrosu: Son 7 yıldır Kültür ve Turizm Bakanlığı’ndan destek alamadık - 07.12.2020, Sputnik Türkiye \(anlatilaninotesi.com.tr\)](https://www.sputnikturkiye.com.tr/ankara-sanat-tiyatrosu-son-7-yildir-kultur-ve-turizm-bakanligi-ndan-destek-alamadik-07.12.2020) adresinden erişildi.
- Soja, E. W. (2019). *Postmodern Coğrafyalar Eleştirel Toplumsal Teoride Mekânın Yeniden İleri Sürülmesi*. (Y. Çetin Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sennett, R. (2013). *Gözün Vicdanı*. (S. Sertabiboğlu ve C. Kurultay Çev.). İstanbul: Ayrintı Yayınları.
- Şenol Cantek, F. (2020). “Yabanlar” ve Yerliler Başkent Olma Sürecinde Ankara. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2014). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan Ayhan, B. (2020). Ankara, kent ve modernleşme. F. Şenol Cantek içinde, *Sanki Viran Ankara* (s. 107-148). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Taşkın, Y. (Ed.). (2016). *Siyaset Kavramlar, Kurumlar, Süreçler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Topaloğlu, H. (2014). Mekânın Performatifliği: Sokakta Performans. D. Fırat içinde, *Sokağın Belleği 1 Mayıs 1977'den Gezi Direnişi'ne Toplumsal Hareketler ve Kent Mekânı* (s. 299-332). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Urry, J. (1999). *Mekânları Tüketmek*. (R. G. Ögdül Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Uysal, A. (2017). *Sokakta Siyaset Türkiye'de Protesto Eylemleri, Protestocular ve Polis*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yelsalı Parmaksız, P. M. (2019). Belleğin Mekânından Mekânın Belleğine: Kavramsal Bir Tartışma. *İlef Dergisi*, 6(1), s. 7-26.
- Yurdadön Aslan, P. ve Yavan, N. (2018). Mekân Üretimi ve Lefebvre'in Mekânsal Üçlü Kavramsallaştırmasının Görünürlüğü: Taksim Gezi Parkı Örneği. *Planlama*, 28(3), s. 302-314.
- Wiles, D ve Dymkowski, C. (Der.) (2019). *Tiyatro Tarihi*. (S. Sertabiboğlu Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Zeyrek, D. (2020, 9 Aralık). AST Ankara'dır, sahip çıkın! *Sözcü*. 20 Mayıs 2024 tarihinde <https://www.sozcu.com.tr/ast-ankaradir-sahip-cikin-wp6159135> adresinden erişilmiştir.

EK-1: ARAŞTIRMA GÖNÜLLÜ KATILIM FORMU

Bu çalışma, *Sahneye Sokaktan Bakmak: Mekân-Politika İlişkisinin Serencamı Olarak Ankara Sanat Tiyatrosu* başlıklı yüksek lisans tezi olup, yapılacak olan mülakatlar ışığında Ankara Sanat Tiyatrosu'nun mekânsal dönüşümünü mekân-politika ve kolektif bellek ekseninde analiz etme amacını taşımaktadır. *Safiye Sidar Özcan* tarafından *Doç. Dr. Kadir Dede* danışmanlığında yürütülecek olan bu çalışma, sonuçları ile Ankara Sanat Tiyatrosu'nun mekânsal dönüşümünün çıktılarının politik tiyatronun dönüşümünün de bir yansıması olduğunu ortaya koyacak ve literatür taramasının dışında Ankara Sanat Tiyatrosu mensupları ve seyircilerinin anlatılarından faydalanılarak mevcut literatürün gelişimine katkı sağlamayı amaçlayacaktır.

- Bu çalışma için Etik Kurul İzni alınmıştır.
- Bu çalışmaya katılımınız gönüllülük esasına dayanmaktadır.
- Çalışmanın amacı doğrultusunda, mülakat yapılarak sizden veriler toplanacaktır.
- Sizin onayınıza bağlı olmak koşuluyla; ses kaydı aracılığıyla sizden toplanan veriler, sadece mevcut çalışmanın amacı doğrultusunda kullanılacaktır.
- Görüşme esnasında isminizi beyan etmek veyahut kimliğinizi açığa çıkaracak bir bilgi vermek zorunda değilsiniz. İsimleriniz yerine rumuz kullanma kararı tamamen size bırakılmaktadır.
- Araştırma kapsamında elde edilecek olan bulgular yalnızca akademik çalışma amacıyla kullanılacak, verilere başka herhangi bir çalışmada yer verilmeyecek ve gerekmesi halinde sizin yazılı izniniz olmadan başkalarıyla paylaşılmayacaktır.
- İstemeniz halinde sizden toplanan verileri inceleme hakkınız bulunmaktadır.
- Sizden toplanan veriler bilgisayar ortamında yazılı olarak korunacak ve araştırma bitiminde arşivlenecektir.
- Veri toplama süreçlerinde size rahatsızlık verecek herhangi bir soru ya da talep olmayacaktır. Ancak katılımınız esnasında herhangi bir sebepten rahatsızlık duymanız durumunda istediğiniz zamanda ayrılabilirsiniz. Araştırmadan ayrılmanız halinde sizden elde edilen veriler çalışmadan çıkarılacak ve imha edilecektir.
- Çalışma tamamlandıktan sonra araştırmacıya telefon ya da e-posta aracılığıyla ulaşabilir, soru sorabilir veyahut sonuçlar hakkında bilgi alabilirsiniz.

Gönüllü katılım formunu okumak ve değerlendirme üzere ayırdığınız zaman için teşekkür ederim.

Araştırmacı Adı : Safiye Sidar Özcan

Bu çalışmaya tamamen kendi rızamla, istediğim takdirde çalışmadan ayrılabileceğimi bilerek verdiğim bilgilerin bilimsel amaçlarla kullanılmasını kabul ediyorum.

(Lütfen bu formu doldurup imzaladıktan sonra veri toplayan kişiye veriniz.)

Katılımcı Ad ve Soyadı:

İmza:

Tarih:

EK-2: SORU LİSTESİ

YARI YAPILANDIRILMIŞ ALAN SORULARI

Sorular araştırmacı tarafından hazırlanmıştır. Bu sorular görüşmelerin ana yapısına işaret eder nitelikte olmakla birlikte, alan çalışması sırasında kişilere göre değişiklikler gösterebilir. Ankara Sanat Tiyatrosu mensupları ve seyircilerine ayrı sorular sorulacak olup, bu sorular ekte belirtilecektir.

Kişisel sorular:

İsim / Soyisim:

Yaş:

Meslek:

Eğitim:

Cinsiyet:

Medeni Hal:

Tiyatro Mensuplarına Yöneltilen Sorular:

1. Kendinizden bahseder misiniz? Kaç yaşındasınız, nereden mezun oldunuz?
2. Ankara Sanat Tiyatrosu (AST) ile yollarınız ne zaman ve nasıl kesişti?
3. İzmir Caddesi İhlamur Sokak'taki AST binasının sizin hafızanızdaki yeri nasıldır?
4. Tiyatronun direkt olarak sokağa açılan bir mekânda konumlanmasını nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu durumun avantajları ve dezavantajları var mıdır? Varsa bu avantajlar ve dezavantajlar nelerdir?
5. İzmir Caddesi İhlamur Sokak sizce tiyatro sahnesi için uygun bir konum muydu?
6. Sokağın yıllar içerisinde geçirdiği değişim ve dönüşümler hakkında gözlemlerinizi oldu mu? Varsa nelerdir?
7. AST'ın mekânsal olarak değişim süreci tam olarak nasıl ve ne zaman başladı?
8. Şu an alışveriş merkezinde (AVM) bulunan sahneden mekânsal olarak memnun musunuz? Eski bina ile karşılaştırıldığında avantajları ve dezavantajları nelerdir?
9. 57 sene sonra yapılan bu mekânsal değişime alışma süreciniz hakkında neler söylemek istersiniz? Yabancılaşma ya da yadırgama gibi olumsuz duygular söz konusu oldu mu?

10. Yıllardır sokakta özerk bir halde konumlanan tiyatro sahnesinin şu an bir alışveriş merkezi içerisinde olması sizin için ne anlam ifade ediyor?
11. AST'm, şu an yeni mekânında da eski mekânsal özerkliğine sahip olduğunu düşünüyor musunuz?
12. AST sahnesinin yeni konumu ulaşım açısından nasıl bir değişiklik yarattı?
13. Mekânsal değişimden sonra seyirci profilinde gözle görünür bir değişim oldu mu?
14. AST'm AVM yerine sokakta konumlanan sahnesine dönmesini ister miydiniz?

Seyircilere Yöneltilcek Sorular:

1. Kendinizden bahseder misiniz? Kaç yaşındasınız, mesleğiniz nedir?
2. Ankara Sanat Tiyatrosu (AST) ile ilişkinizi, oyun izleme sıklığınızı ve deneyiminizi betimler misiniz?
3. İzmir Caddesi İhlamur Sokak'taki AST sahnesinde bulunmuş muydunuz? Bulduysanız bu sahnenin hafızanızdaki yeri nasıldır?
4. Tiyatronun direkt olarak sokağa açılan bir mekânda konumlanmasını nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu durumun avantajları ve dezavantajları var mıdır? Varsa bunlar nelerdir?
5. İzmir Caddesi İhlamur Sokak sizce tiyatro sahnesi için uygun bir konum muydu?
6. AST'm mekânsal olarak geçirdiği değişimi nasıl değerlendiriyorsunuz?
7. Şu an alışveriş merkezinde (AVM) bulunan sahneden mekânsal olarak memnun musunuz?
8. Tiyatro mekânını odağa alarak sokak ve AVM karşılaştırması yapabilir misiniz? Hangi mekân sizin için daha avantajlı oldu?
9. AST'm oyunlarına gelen bir seyirci olarak AST'm geçirdiği mekânsal değişimi içselleştirebildiniz mi? Tiyatro sahnesinin şu an bir alışveriş merkezi içerisinde olması sizin için ne anlam ifade ediyor?
10. Seyirci-oyuncu ilişkisi çerçevesinde sokak mekânı bir kaynaşma alanı olarak değerlendirilebilir mi? Alışveriş merkezine geçtikten sonra bu ilişkide resmiyet ve uzaklaşma meydana geldi mi?

11. AST sahnesinin yeni konumu ulaşım açısından nasıl bir değişiklik yarattı?
12. AST'ın AVM yerine tekrar sokakta konumlanan sahnesine dönmesini ister miydiniz?

EK-3: ANKARA SANAT TİYATROSU'NUN 1963-1977 YILLARI ARASINDA SAHNELEDİĞİ OYUNLARIN LİSTESİ

1963	1964	1965	1966
Godot'yu Beklerken	Ölü Canlar	Cehennem Dansı	Arturo-Ui'nin Yükselişi
Gizli Ordu	Mezarsız Ölüler	Ayak Bacak Fabrikası	Kuyruklu Yıldız Altında
	Yosma	Bozuk Düzen	Alis Harikalar Diyarında
	Sultan Gelin	Keloğlan	Pazar Gezintisi
		Bir Delinin Hatıra Defteri	
		Saf Adam ve Kundakçılar	
1967	1968	1969	1970
72. Koğuş	Müfettiş	Durand Bulvarı	Linç
Durdurun Dünyayı İnecek Var	Sarıpınar- 1914	Otlak	Birinci Kurtuluş'dan
Küçük Burjuvalar	Mayın	Eskici Dükkânı	Tozlu Çizmeler
Zengin'in Maceraları		Simavnalı Şeyh Bedreddin	Başkomser Ramazan'ın Nafile Dünyası
		Viktor	

1971	1972	1973	1974
Hamdi	Evler... Evler...	403. Kilometre	Ana
Nafile Dünya	403. Kilometre	Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti	
Gol Kralı Sait Hopsait	El Kapısı	Ana	
Meddah			
Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti			
1975	1976	1977	
Ana	Aladağlı Miho	Zengin Mutfağı	
Nereye Payidar?	1871 Komün Günleri	Sakıncalı Piyade	
Dimitrof'un Savunması	1975'te 804 İşçi	Akıllı Hayvanlar	
Bir Şeftali Bin Şeftali	Zengin Mutfağı	Tak-Tik (Yuvarlak Kafalarla Sivri Kafalar)	
	Sakıncalı Piyade		

EK-4: ORJİNALLİK RAPORU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-YL-15
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.12.2023
	FRM-YL-15 Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu <i>Master's Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev. Date	25.01.2024

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ SİYASET BİLİMİ ve KAMU YÖNETİMİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA	
Tarih: 1/7/2024	
Tez Başlığı: Sahneye Sokaktan Bakmak: Mekân-Politika İlişkisinin Serencamı Olarak Ankara Sanat Tiyatrosu	
Yukarıda başlığı verilen tezinin a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 164 sayfalık kısmına ilişkin, 1/7/2024 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezinin benzerlik oranı % 3'tür.	
Uygulanan filtrelemeler*:	
1. <input type="checkbox"/> Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç	
2. <input checked="" type="checkbox"/> Kaynakça hariç	
3. <input checked="" type="checkbox"/> Alıntılar hariç	
4. <input type="checkbox"/> Alıntılar dâhil	
5. <input checked="" type="checkbox"/> 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç	
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tezinin herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.	
Gereğini saygılarımla arz ederim.	
Safiye Sidar Özcan	

Öğrenci Bilgileri	Ad-Soyad	Safiye Sidar Özcan
	Öğrenci No	N21137147
	Enstitü Anabilim Dalı	Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi
	Programı	Siyaset Bilimi

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
(Doç. Dr. Kadir Dede)

* Tez Almanca veya Fransızca yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

**Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları İkinci bölüm madde (4)/3'te de belirtildiği üzere: Kaynakça hariç, Alıntılar hariç/dahil, 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 5 words) filtreleme yapılmalıdır.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-YL-15
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.12.2023
	FRM-YL-15 Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu <i>Master's Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

TO HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF POLITICAL SCIENCE AND PUBLIC ADMINISTRATION

Date: 1/7/2024

Thesis Title (In English): Looking at the Stage from Street: Ankara Sanat Tiyatrosu as the Reflection of Space-Politics Relationship

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 1/7/2024 for the total of 164 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled above, the similarity index of my thesis is 3%.

Filtering options applied**:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. References cited excluded
3. Quotes excluded
4. Quotes included
5. Match size up to 5 words excluded

I hereby declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

Kindly submitted for the necessary actions.

Safiye Sidar Özcan

Student Information	Name-Surname	Safiye Sidar Özcan
	Student Number	N21137147
	Department	Political Science and Public Administration
	Programme	Political Science

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
(Assoc. Prof. Dr. Kadir Dede)

EK-5: ETİK KOMİSYON İZİNİ

T.C.
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Etik Kurulu

Sayı : E-66777842-300-00003397184
Konu : Etik Kurulu İzni (Safiye Sidar ÖZCAN)

22/02/2024

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi : 06.02.2024 tarihli ve E-12908312-301.10-00003359572 sayılı yazınız.

Enstitünüz Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı öğrencilerinden **Safiye Sidar ÖZCAN**'ın, **Doç. Dr. Kadir DEDE** danışmanlığında yürüttüğü "**Sahneye Sokaktan Bakmak: Mekân-Politika İlişkisinin Serencamı Olarak Ankara Sanat Tiyatrosu**" başlıklı tez çalışması Üniversitemiz Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Etik Kurulunun **20 Şubat 2024** tarihinde yapmış olduğu toplantıda incelenmiş olup, etik açıdan uygun bulunmuştur.

Bilgilerinizi ve gereğini rica ederim.

Prof. Dr. İsmet KOÇ
Kurul Başkanı

Bu belge güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Belge Doğrulama Kodu: 5B0B3B03-BD2C-4500-8D2C-1D6B1D1E40A5

Belge Doğrulama Adresi: <https://www.turkiye.gov.tr/hu-ebys>

Adres:

Bilgi için: Burak ÇİHAN

E-posta: Elektronik Ağ: www.hacettepe.edu.tr

Bilgisayar İşletmeni

Telefon: Faks:

Telefon: 03123051082

Keç:

