



Sanatçıyı Alternatif Anlatım Araçlarına Yönlendiren Nedenler*

The Reasons That Artist to Alternative Means Of Expression

Ceren Olpak^a

Dr., İzmir, Türkiye.
cerenolpak@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7361-9902

MAKALE BİLGİSİ

Makale Geçmişi:

Başvuru tarihi: 02.05.2022

Düzeltilme tarihi: 27.12.2022

Kabul tarihi: 02.09.2022

Anahtar Kelimeler:

*Sanat,
Tiyatro,
Alternatif,
Sanatçı,
İfade.*

Öz

İnsan, yeryüzünde maddi olarak ölümsüz olamayacağını anladığında ruhunu ölümsüzleştirmek ister. Peki, bunun için mi sanat yapar? Yoksa bunun için mi sanatı takip eder? Bu çok kolay bir değerlendirme olurdu. İnsan sosyal hayatta bazı değerlere ihtiyaç duyar. Özgürlük gibi, iyi gibi, kötü gibi, cesaret gibi, bilgi gibi. Bütün bu değerler insan doğasını yaratır. Aynı zamanda bu değerlerin tamamı insan doğasının yarattığı değerlerdir. Yaşamını sürdürmek için diğerinin varlığına ihtiyaç duyan insan, diğerleriyle ilişkisini değerler üzerinden kurar. Öyleyse bu değerlerin tarihsel süreç içindeki dönüşümleri nedir? Peki, sanat özelinden hareketle bu değerleri nasıl anlamlandırmaya çalışıyoruz? Daha önemli bir soru, sanat yapıtı anlatımındaki alternatif araçları nasıl kullanır? Bu makale bu sorulara yanıt vermeyi amaçlamaktadır. Giriş bölümünde sanat eseri ve sanatçı tanımlamasında bulunduktan sonraki bölümde sanatın tarihsel sürecinde değinilecek, tiyatro sanatının tarihsel avangarte yönelişleri hakkında bilgi verilecektir. Toplumların üretim ve tüketim biçimleri değiştikçe, buna bağlı olarak sosyo-kültürel yaşamları da değişmektedir. Sanat kendini hangi formda ifade ederse etsin kendisini yaratan çağın koşullarının dışında değerlendirilmez. Çağında kendini ifade etme biçimi olarak sanatı kullanan sanatçının yenilik arzusu, sanatın biçimsel öğelerine yaslanırsa etkin araçlara dönüşemez. İçerik ve biçimin koşut olması, birbirini doğuran, birbirinin zorunlu neden-sonucu, sanatın kendini ifade ettiği formlarda alternatif olarak ortaya çıkan yönelişlerin yeni biçimler doğurmasına neden olur.

ARTICLE INFO

Article history:

Received: 02.05.2022

Received in revised form: 11.07.2022

Accepted: 02.09.2022

Keywords:

*Art,
Theatre,
Alternative,
Artist,
Expression.*

ABSTRACT

When a person realizes that person cannot be materially immortal on earth, wants to immortalize its soul. Well, do artists make art for that reason? Or is that why artist support or enjoy art? That would be an easy assessment. Humans needs some values in social life, like freedom, like good, like bad, like courage and knowledge... All these values create human nature. At the same time, all of these values are values generated by human nature. The person who needs the existence of the other in order to survive, establishes a relationship with others through values. So what are the transformations of these values in the historical process? How do we try to make sense of these values in reference to art? A more important question is how does the artwork use alternative means of expression? This article aims to explain these questions. After defining the work of art and the artist in the introduction, the historical process of art will be mentioned in the next section, and information will be given about the historical avant-garde orientation of theatre art. As the production and consumption patterns of my societies change, their socio-cultural lives change accordingly. In whatever form art expresses itself, it is not evaluated outside the conditions of the era that created it. If the artist's desire for innovation, who uses art as a way of expressing itself in its age, is based on the formal elements of art, it cannot turn into effective tools. The parallelism of content and form causes new forms of orientations that give birth to each other, necessary cause and effect of each other, and alternatively emerging in forms in which art expresses itself.

Atıf Bilgisi / Reference Information

Olpak, C. (2022). Sanatçıyı Alternatif Anlatım Araçlarına Yönlendiren Nedenler, *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 8 (2), Kış, s. 109-117.

* DOI: 10.46442/intjcss.1112124

** Sorumlu yazar: Ceren Olpak, cerenolpak@gmail.com



1. Giriş

Alternatif, sözcük tanımıyla “*seçenek: birinin yerine seçilebilecek başka bir yol, yöntem, tutum*” olarak Türkçe sözlükte yerini alır. 2014 yılında Türkiye’de 41 Tiyatro grubu tarafından “Alternatif Tiyatro’dan Açık Mektup” adıyla bir bildiri yayımlanır ve bu “alternatif” tanımlamasının altını çizerler:

“Alternatif” kelimesini sözlükler “seçenek, farklı, diğer, öteki” gibi kelimelerle ifade etmektedir. Bu tanımlama hiçbir zaman bu kurumların kendisi tarafından konulmamış, genellikle akademik çevreler veya yazılı/görsel medya tarafından tanımlanmıştır. Bizler hiçbir zaman bu sıfat için üretim yapmadık. Ürettiklerimiz ve yaptıklarımız bu sıfatı doğurmuştur! Bugün alternatif sahneler ve tiyatrolar geleceğin Türkiye tiyatrosunu doğuracak olan tiyatrolardır.”(<https://www.mimesis-dergi.org/2014/05/alternatif-tiyatrolardan-acik-mektup/>)

Tiyatro gruplarının ortak bir bildiri yayımlama ihtiyacı duymasından ve kendilerine yönelik yapılan tanımlamanın reddinden de anlaşılacağı üzere, “alternatif” sözcüğünün baskın/ genel tiyatro çevrelerinde kabul görmesi, değerlendirilmesi ve/veya onaylanmasında bir problem bulunmaktadır.

Öyleyse, sanata tiyatro formunda baktığımızda onu “alternatif” kategorisinde değerlendirmemizde baskın/genel tiyatro formunun dışında özelliklerine göre biçimlendiğini söyleyebiliriz. Nedir onlar?

Bir tiyatro eserine, tamamlanmış ve görev tanımları yapılmış; oyun yazarı, dramaturg, yönetmen, sahne tasarımcısı, oyuncu ekseninde yaklaşması ve yerleşik sahnelerinin bulunmasıdır. Sürekliliklerini sağlamak için, devlet tarafından maddi ödenekle desteklenmesi, mimesise sanatın tarihsel sürecinde kendisinden önce tanımlanmış estetik yaklaşımların tekrarıyla ulaşılır. Kabaca saydığımız bu özelliklerin dışında yer alan tiyatro grupları içinden çıktıkları çağda ‘alternatif’ yönelişler olarak değerlendirilir. Fakat alıntılanan bölümde de dikkat çekildiği üzere; tüm yeni arayışlar ve denemeler kültürün ve sanatsal normların doğmasına katkı sağlayan öncüllerdir ve böyle değerlendirilmelidirler.

Sözgelimi Batılı anlamda dramatik anlatımın yazılı ilk örneklerini oluşturan yazarlarından Euripides “Deus ex Machine”¹ kullandığı için çağının diğer yazarları tarafından tragedyanın katharsis etkisini yok ettiği için eleştirilir. Euripides’in kullandığı bu alternatif anlatım olanağı, dramatik malzemenin işlenişinde hem biçimselde hem de içerikte “iyi kurulu oyun” un dışında değerlendirilirken; kendisinden çağlar sonra Aydınlanmacı Spinoza ve ‘üstinsan’ düşüncesinin yaratıcısı Nietzsche’yi etkileyerek bireyin özgür iradesini açıklamada onlara bir materyal sunar. Ve yine sanata tiyatro formu özelinden baktığımızda; Euripides’in bu alternatif anlatım aracı; sahnede tekniğin kullanabileceğini kanıtlayarak, tekniğin günümüze değin kendisini geliştirerek kullanılmasını ve sahne tekniğinin bir anlatım aracı olmasının öncülü niteliğindedir.

Çağında tiyatronun alternatif anlatım araçlarını doğuran nedenleri anlayabilmemiz için; sanat eseri nedir, sanatçı nedir ve sanat; sanat için mi yoksa toplum için midir sorularını tekrar aramalı, yanıtlandırmalıyız.

2. Sanat Eseri ve Sanatçı

Sanat üzerine bugüne kadar sayısız tanımlama yapılmıştır, bu tanımlamalar kimi zaman birbirine eklemlenerek kimi zaman da birbirinden bağımsız yeni anlamlar kazanarak oluşturulmuştur. Buna paralel olarak sanat ya işlevselliği öne çıkarılarak ya da her toplumsal süreçte farklı kaygılar içererek yeni boyutlar kazanmıştır. En basit tanımıyla sanat hayatın estetize edilmiş biçimidir, sanatçı da estetize ettiği dünyayı topluma ileten kişi. Öyleyse bu tanımdan hareketle sanatın en belirleyici özelliğinin yaratıcılık olduğunu söyleyebiliriz. Henüz dilin gelişmediği ilk çağlarda insanoğlu kendi türüyle iletişime girebilmek

¹ Deus ex Machine: ‘Tanrı Arabaları’, ‘Makinadan çıkan tanrı.’ Tragedya sonunda, olayların çözümsüz kalması sonucunda kullanılan bir vinç tekniğiyle tanrılar sahneye iner ve olayların bir “son” a kavuşmasını sağlar. Oyun boyunca atılan düğümlerin, yaratılan krizlerin oyunun organik bütünlüğü içinde çözümlenmemiş olması, rolle kendisi arasında özdeşlik kuran izleyicide katharsis etkisini (arınma) sağlamadığı için eleştirilir.



yaratıcılığının olanaklarını keşfetmiş ve doğada duyduğu sesleri taklit ederek, çevresinde gördüklerini mağara duvarlarına çizerek sanatın evriminde ilk basamağı oluşturmuştur. Elbette ilkel sanatta estetik bir kaygıdan söz etmek mümkün değildir. Gündelik yaşamı kolaylaştırmak için, doğayı yansılayan insanoğlunun bu eylemi doğa karşısında güç kazanmak için; yani faydacı bir yaratıdır. (Ayrıntılı Bilgi için bkz: Thomson, 1976: 25-58; Örnek, 1971: 13-45.)

Günümüze değin tarihsel süreçte belli akımlar dâhilinde anlamlandırılmaya çalışan sanatın nesnel ve öznel değerlendirmelere göre değişkenlik gösterdiğini görürüz. Nesnel yaklaşımda sanat, toplumsal etkilere, öznel yaklaşımda ise salt bireysellikle yansıtılır. Tolstoy sanatı; “İnsanın bir zamanlar yaşamış olduğu duyguyu kendinde canlandırdıktan sonra aynı duyguyu başkalarının da hissedebilmesi için hareket, ses, çizgi, renk veya kelimelerle belirlenen biçimlerde ifade etme ihtiyacından sanat ortaya çıkmıştır.” (Tolstoy, 2007: 65) olarak tanımlar.

Aslolan bir yapıtın sanat olarak nitelendirilebilmesindeki ölçüt ve sanat eseriyle-sanatçı- alımlayıcı arasında kurulan ilişkidir.

“Eğer bir sanat daha doğrusu bir sanat yapıtı aracılığı ile sanat, bir arz ortamı oluşturabiliyorsa, yani potansiyel alıcısını oluşturabiliyor ve ona/ onlara ulaşabiliyorsa toplumun önünde olarak o toplumu (potansiyel alıcı toplumunu) bir düşünme durumuna yönlendirebiliyor, yönetebiliyorsa o zaman yenidir, özgündür ve sanattır. İşte bir sanat yapıtının ilk değeri değersel niteliği de buradan kaynaklanır.” (Erinç, 1995:102.)

Bir sanat yapıtının insanın gündelik yaşamında gerekli ya da sıradan ihtiyaçlara cevap vermek için üretilmediğini; farklı seviyelerde algılanabileceğini ve farklı yorumlara açık olduğunu söyleyebiliriz. Buna ek olarak içerdiği fikirleri ortaya çıkartmak için yaratıcı algılama gerektirdiğini ve ortaya çıkışının ardında özgün ve sıra dışı bir düşüncenin yanı sıra beceri gerektiren bir çaba sonunda ortaya çıktığını söyleyebiliriz.

Goethe “Genç Werther’in Acıları” romanındaki kahramanı Werther’i intihar ettirerek kendisinin intihar psikozundan kurtulduğunu söylerken, kitabın çıkışından bir süre sonra gençler arasında adeta intihar çılgınlığının yaşanması üzerineyse kitabın ikinci basımının önsözünde okuyucusuna “İnsan ol, beni izleme. Kendin ol, kendin ol!” diye seslenir. Öyleyse bu örnek üzerinden sanat eseri-sanatçı, sanat eseri-alımlayıcı arasındaki ilişkide sanat eserinin sağaltıcı etki taşıdığı ve yaşadığı topluma karşı sorumluluk barındırdığına dair bir saptamada bulunmamız mümkündür.

Sanatçı gerçek dünya ile kendi duyumsadığı dünya arasında bir çatışma sonucu oluşturduğu eseri aracılığıyla okuruna/ izleyicisine/ dinleyicisine gündelik yaşamda ayırımına varamadığı ayrıntıları aslında ona çok tanıdık gelen olaylara bir de uzak açıdan bakabilmesini ve kendini yeniden var edebilmenin olanaklarını sağlamaktadır. Fakat biraz önce de sözünü ettiğimiz gibi sanatçı yaratım sürecinde edindiği birikimi, duygu ve düşüncelerini aktarırken her yeni eseriyle biraz daha yanılısma içine girdiğini ve dış dünyayı o sıradan kendiliğinden yaşayabilme yetisinden giderek uzaklaşarak yaşamaya başladığının ayırımına varınca sanatın kendisi için ne anlam ifade ettiğini bir kez daha sorgulamaktadır. Zaman zaman bu sorgulama süreci, sanatçının eserinden kaçmasına neden olsa da bundan tamamıyla uzaklaştığını söylememiz mümkün değildir. Çünkü gerçek sanatçı bu kaçışın kendini var etme, anlamlandırmadan kopmakla eş anlamda olduğunu bilir.

Sanatçıyla eseri arasındaki o gerilimli ilişkiye Sait Faik’in;

“Söz vermiştim kendi kendime: Yazı bile yazmayacaktım. Yazı yazmak da bir hürstan başka ne idi Burada namuslu insanların arasında sakin, ölümü bekleyecektim; hürs, hiddet neme gerekti? Yapamadım. Koştum tütüncüye, kalem, kâğıt aldım. Oturdum. Adanın tenha yollarında gezerken canım sıkılırsa küçük değnekler yontmak için cebimde taşıdığım çakımı çıkarttım. Kalemi yonttuktan sonra tuttum öptüm. Yazmasam deli olacaktım...” (Abasıyanık, 1992:56) örneğini verebiliriz.



3. Sanatın Tarihsel Süreci

Sanatı, kendini ürettiği çağın dışında, bilimsel gelişmelerden, felsefi açılımlardan, içinden çıktığı toplumun sosyo- ekonomik koşullarından ayrı bir olgu olarak ele almamız söz konusu değildir.

Günümüz sanat anlayışına bakabilmek için kısa bir anımsamada bulunmamız gerekirse; 17. yy'a hâkim olana sanat akımının Klasisizm olduğunu; denge-simetri-uyum ve disiplin kavramlarıyla beslenir. Ortaçağ'da düşünsel ve toplumsal anlamda her şeye egemen olan kilise öğretilerine, gittikçe artan sınıfsal ayrılıklarına bir başkaldırı niteliği taşıdığını; pozitif bilimin önderliğinde idealist dünya görüşü, akıl ve sağduyuya yöneldiğini görürüz. 18. yy'da endüstriyel devrimin doğaya verdiği zarardan bıkip doğaya dönme arzusuyla ortaya çıkan Romantizmin bireye, öznelliğe, akıl dışına, düş gücüne kişiselliğe yer verir. 19. Yy'da Darwin'in türlerin kökeni, insanın evrimi, doğal seleksiyon kuramıyla Freud'un psikanaliz yöntemiyle şekillenen Realizm ve Doğalcı sanat anlayışının ise somut ve toplumsal olanı tüm yönleriyle anlatmayı hedeflediğini görürüz. 1848'de Karl Marx ve Friedrich Engels'in yazdığı Komünist Manifestonun ardından birçok ülkede ortaya çıkan devrim özlemi sanat anlayışını da belirlemiş burjuva zihniyetine düşman olan; iyi, doğru, güzeli kendine sorun etmeyen, Avant-garde sanat anlayışını yaratmıştır. 20.yy'ın ilk çeyreğinin sanat anlayışına geldiğimizde ise II. Dünya Savaşı'nın ardından insanlığın karamsarlığa, ümitsizliğe itildiğini, işsizlik, enflasyon ve politik sorunların yarattığı sıkıntıların baş gösterdiği bu ortamda Dada, Fütürizm, Pop-Art gibi sanatın artık hayattan koptuğunu ve kendine özgü bir nitelik kazandığını görürüz.

Modern ve modern sonrası sanat anlayışına geldiğimizde ise, sanatın işlevselliği tartışmalarının bir kenara bırakılıp sanat-meta, sanat-tüketim, sanat-medya açılımlarının yapıldığını görürüz. Modern sanat anlayışı hiçbir akımın etkisinde değil, tüm biçimsel saptamaları reddetmiş ama aynı zamanda bütün biçimlerinden yararlanarak daha çok kitleye hitap etmenin peşindedir. (Bknz: Artun: 1993) Bunu yaparken de enformasyon yığını yaratmakta, alıcısına algılama, yorumlama ve tepki gösterme süreci tanımadan kendisine sunulan gerçekliğin kabul edilmesini beklemektedir. Adeta zamanla yarışır duruma gelen teknoloji çağında sanat; *“Baudrillard için, tüketici kültürü devridir. Tüketici kültürü bütünüyle Postmodern bir kültürdür; bu kültürde, geleneksel ayrılıklar ve sıra düzenler çökmekte, çok kültürlülük onay görmekte, dolmuş edebiyatı, popüler ve ayırım göklere çıkartılmaktadır.”* (Madan,1995:198)

4. Kendine Yeni Mecralar Arayan Tiyatro

20.yy'a geldiğimizde tiyatronun izleyicisini edilgen kılan Aristoteles mantığından sıyrılmak istediğini görürüz. Bu yönelişin ilk temsilcisi Brecht ve Artaud olur. Üretim biçimlerinin değiştiği bu yenedünya düzeninde Marksist felsefeyle sanatını oluşturan Brecht, izleyicisini gözlemci yaparak hayatı anlamasını ve onu değiştirmesini hedefler:

“Hazır bulduğumuz tiyatro toplum yapısını toplum tarafından etkilenemez diye sergileyen bir tiyatro. Zamanın toplumunu ayakta tutan bazı ilkelere karşı günah işlemiş olan Oidipus cezanı bulur, Shakespeare'in kaderlerinin yıldızını göğsünde taşıyan yalnız kahramanları, sonuçsuz ve öldürücü amok koşullarını engellenemez biçimde gerçekleştirirler, kendi kendilerini yıkıma sürüklerler; onların yıkımından ölüm değil, yaşam tiksindirici olup çıkar, yıkımın eleştirilebilmesi ise olanaksızdır. Her yer kurban edilmiş insanlarla dolu! Barbarca eğlenceler! Biliyoruz ki barbarların da bir sanatları vardır. Gelin biz, başka bir sanat yapalım!”(Brecht,1993:57)

Brecht'in çağdaşı olan Artaud ise, metin yerine bir izlekten yola çıkarak oluşturduğu eserle seyirci-sahne ayrımını ortadan kaldırarak modern bir ritüel yaratma isteğindedir. Ona göre tiyatroda; *“Seyirci düşlere onların gerçeğe öykünmesi olarak değil de gerçekten düş olarak görmesi koşuluyla inanacaktır.”*(Artaud, 1993:76)



Brecht'in deneyimi diyalektik anlayışla ve dünyayı algılamaya yönelik özün kendi biçimini yaratması ile çağında başarıya ulaşırken seyircisini sosyo-politik konumdan uzaklaştıran ve tiyatronun uygulanamazlığı nedeniyle (Bknz: Birkiye, 2010: 72-77) Artaud için aynı şeyi söylememiz söz konusu değildir. Ancak Artaud, Grotowski ve Barba'yı etkiler.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra insanların içine düştükleri boşluğu ve saçmalıkları merkeze koyarak; iletişimsizlik, insansızlaşma, yabancılaşma konularını ele alan Absürd Tiyatro 1950'de Ionesco'nun Kel Şarkıcı ve 1953'te Beckett'in Godot'yu Beklerken oyunları ile biçimlenir. Her ne kadar Alfred Jarry'nin 1896'da sahnelenen "Kral Übü" oyunu absürd tiyatronun anlatım olanaklarından groteski ve anti kahramanı kullanmış olsa da Eren Buğlalılar'ın (Bknz: Buğlalılar 2011:104-105) belirttiği gibi; ilki entelektüellerin davetli olduğu kostümlü genel prova olan ve yalnızca iki kere gösterimi olan bu oyunun burjuva seyirciyi şok edip çağında yeni bir eğilimin habercisi olmaktan öte sanatın pazarlama taktiklerinin en parlak örneği olarak çağdaş tiyatro tarihinde yerini alır. Almalı, bu tanımlamayla anılmalıdır.

"Neyi beğendiği kadar, neyi beğenmediği de çok önemli olan küçük burjuva sanatçılar için artık eleştirebilecekleri, kendi sanat eserini alternatif olarak sergileyebilecekleri bir 'norm' kurgulanmış oluyordu. Onlar eskiler gibi değildi, yaratıcı ve yıkıcıydılar. Bu sanatçıların kitaplarını satın almak, oyunlarına gitmek, bu sanatçıları takip etmek de sıra dışı olmak, isyankâr olmak anlamına gelecekti." (Buğlalılar, 2011:105)

1960'lardan itibaren sanat-meta/sanat-gerçekliğin yansınması/ sanat- araç eleştirileri arasında tiyatro sahnelerinde çok çeşitli ve çok geniş bir eğilim yelpazesine tanık oluruz. Grotowski, tiyatroyu özünde bulunmayan tüm öğelerinden arındırır ve oyuncuyu merkeze oturtur, tiyatronun kökenindeki ritüel törenlerine dönerek oyuncu-seyirci ayrımını ortadan kaldırmayı hedefler. Çağdaşları Barba ve Peter Brook da aynı çıkış noktasından hareket ederler ve tiyatro antropolojisine dönerek kültürlerarası tiyatroyu oluştururlar. Barba, merkeze oyuncuyu koyar ve oyuncunun fiziksel özelliklerini kullanarak iletişimi vermeye çalışan oyunlarda genellikle dört-beş dil bir arada kullanılır. Umudun ve iyimserliğin son derece az olduğu oyunlarında saldırganlık ve nedensiz vahşet yer alır. Peter Brook'un tiyatrosunun yönelişi ise; *"yerel kaynaklardan yola çıkıp genel insanlık durumlarını yakalamaktır."* (Birkiye, 2010:165)

1960'ların bir diğer önemli tiyatro eğilimi ise 'happing'lerdir. Adından anlaşılacağı gibi anlık olanın peşindedir. Ve gösterilerinde önceden kurgulanmış bir şey barınmadığı gibi tekrarlanabilmesi de olanaksızdır. Gösteri ikinci kez yapılsa bile birincisinden farklı olacaktır. Tarihsel avangarde eğilimlerden Dada'nın kaynağından beslenen Fluxus üyeleri, sanatın ticari bir meta haline gelmesini reddeder ve kendilerini 'sanatçı' olarak nitelendirmekten sakınırlar. Onlara göre her insanda potansiyel olarak sanat yapma imkânı vardır. (Bknz: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-fluxus-movement-art-museums-galleries>)

Herkes sanatçı olabilir. Sanat yapıtı eylemin kendisidir ve Joseph Beuys'un imlediği gibi "ölümle tamamlanan hayat onun bir eseridir." Yani sanatçının eseri bir bakıma kendisidir. Joseph Beuys, 1965'te Düsseldorf'ta gerçekleştirdiği performansı "Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır" onun geliştirdiği "sosyal heykel" kavramını destekleyen bir örnek olmasının yanı sıra; sanatçının duyarlılığını yalnızca bireye ya da yalnızca topluma yöneltmemesi gerektiğini, bu duyarlılığın doğayı da kapsaması gerektiğinin altını çizmiştir. Dünyada "Alman Ekonomik Mucizesi" olarak anılan II. Dünya Savaşı'nın izlerini sanayideki atılımlarıyla silmeye çalışan Almanya'da Fluxusun bir diğer önemli temsilcilerinden olan George Maciunas; *"Sanatta devrimci bir tufanı yükseltin. Yaşayan sanatın karşı sanatın ilerlemesini sağlayın ki, sanatsal olmayan gerçeklik sadece eleştirmenler sanat meraklıları ve profesyonellerce değil, herkes tarafından kavranabilsin. Kültürel toplumsal ve politik devrimci kadroları birleşik cephe ve eylemde kaynaştırın"* (Maciunas, Çev: C.O: http://georgemaciunas.com/?page_id=42) sözleriyle Fluxus'un o ana



kadar yapmak istediklerini ve ondan sonra gelecekteki üyelerinin sahiplenmesi gereken özelliklerini manifestosunda vurgular.

Yine bu yıllarda Amerika kıtasında da happeninglerin yanı sıra alternatif tiyatro deneyimleri çok geniş bir yelpazede sürmektedir. Özdemir Nutku bu tiyatroların özelliklerinin üç noktada birleştiğini vurgular : “1) doğaçlamaya dayanan yaratıcı bir yöntemin geliştirilmesi. 2) tiyatroyu sözlerin egemenliğinden kurtarıp görsel vurgunun artırılması. 3) seyirciye uydurma bir konunun yanılması vermek yerine gerçek dünyanın bilincinde olmasını sağlayacak estetik anlayışın getirilmesidir.” (Nutku, 2002:256)

Bu tiyatrolardan en önemlileri Living Theatre ve Open Theatre’dir. Bu iki tiyatro grubu yazar-oyuncu ve tasarımcının kolektif ruhuna önem verirken en önemli farkları ise Living Theatre’nin direkt yolla izleyicide siyasi bir bilinç yaratmak için estetik bir kaygı taşımamasıdır.

Amerika’da bir diğer önemli eğilim ise; Selen Korad Birkiye’nin deyiimiyle ‘elitist, rafine bir kitleye hitap eden’ (Birkiye, 2010:285) Özdemir Nutku’nun tabiriyle; ‘resimsel tiyatro’ (Nutku, 2002:317) yapan Robert Wilson’dur. Tiyatroda biçimi her şeyin üzerinde tutan Robert Wilson içeriği önemsizleştirirken; sanatı gündelik hayatla bağını koparan, içine kapalı, prodüksiyonları ciddi paralar gerektiren gösterişli bir tiyatronun peşindedir.

1990’lara geldiğimizde ise İngiltere’de In-Yer-Face eğilimi kendini gösterir. “İngilizce sözcüklere pervasızca saldırgan veya kışkırtıcı, görmezden gelinmesi ya da kaçınılması imkânsız olan” (Sierz, 2009:11) diye giren Türkçede ise “suratına tiyatro” olarak nitelendirdiğimiz bu eğilim black-box adı verilen sahnelerinde yirmi- otuz kişilik seyirciye hitap eder. Buradaki amaç, seyircinin kendini sahnenin bir parçası olarak hissedebilmesini sağlamaktır. “In-Yer-Face ahlaki normları sorgular, aşağılama yoluyla tabuların üzerine gider ve tabuların yıkılmasına yöneliktir. In-Yer-Face’in kimliksizleştirme, hedefi olmamak, mutlu olmayı becerememek temalarını ele aldığını söyleyebiliriz.” (Nutku, 2008:7)

Konularını daha önce tiyatro sahnelerinde izlemeye hiç de alışık olmadığımız tecavüz, ensest ilişki, çocuk istismarı, şiddet, uyuşturucu bağımlılığı gibi temalardan alan ve dilini argo ve küfürle ören bu eğilim üzerine Eren Buğlalılar’ın tespitleri son derece önemlidir:

“(1) Emekçi sınıfın siyasetine yönelik bir ilgisizlik, (2) Yalnız ve Yalnız patolojik ve adli vakalara, sapkınlıklara duyulan ilgi, (3) Şiddeti yaratan toplumsal ilişkilere değinmeksizin yapılan doğalcı şiddet temsili, (4) Anti-komünist tabular dışındaki tabuları yıkmaya yönelik heves, (5) Biçimcilik.” (Buğlalılar, 2008:25)

2010’lara geldiğimizde ise tiyatrodaki yeni bir eğilim görülür. “tek kişiye tiyatro” (Özlem, 2011: 86) Simultan sahne düzeniyle sergilenen bu tiyatrodaki seyirciler içeriye 15 dakikalık aralarla alınır ve odalara ayrılmış her sahneyi dolaşarak oyunu tamamlarlar. Oyuncular her 15 dakikada içeriye alınan yeni seyircilerle rolünü tekrar canlandırırlar.

İletişim sisteminin hayli geliştiği günümüzde cep telefonu ve internet kullanımıyla bir tarafta bireyin özel hayatının nerede başlayıp nerede bittiğini sorguladığımız bir taraftan da hakkında bilgi sahibi olmak istediğimiz kişinin her şeyine birkaç saniyede ulaşabildiğimiz dikizleme kültürünün gözetleme güdümüzü doyumlamak istemesi hiç şaşırtıcı değildir. Bu olgu Amerika’da kamusal alanın güvenliğini sağlamak adına insanların özel yaşamlarının kimler tarafından kayıt altına alındığının bilinmediği ve bu konuyu insanların sorgulaması gerektiğine dikkat çeken SCP “Surveillance Camera Players/ Gözetleme Kamerası Oyuncuları” alternatif bir tiyatro olarak doğar. Şehirde konumlandırılan herhangi bir MOBESE kamerasının önünde; “Bütün gün beni izliyorsun, ben unuttum, beni izleyen; söylesene; Ben Kimim?” yazılı pankartta gösterilerini sergiler. (Bknz: We Know You Are Watched Me, ss: 55-98, 110- 178) Yani alternatif tiyatro kendi alternatifini yaratmıştır.



5. Alternatif Kendi Alternatifini Doğurmaya Devam Edecektir

Sanatın günümüzde herhangi bir ticaret işletmesi gibi 'kariyer fırsatları', 'kârlı yatırımlar' ve 'yüceltilen tüketim nesnelere' (Bknz, Baudrillard, 2010: 12-38) sunduğunu ve sanatla ilgisi olmayan her şeyin sanata dönüştüğünü söyleyen Baudrillard'ın dikkat çektiği bir diğer önemli nokta ise imgenin artık hayal gücünden çıkartılmak için büyük çaba sarf edildiğidir. Bu da elbette sanat alımlayıcısının içinde bulunduğu dünyaya yazarın/ ressamın/ müzisyenin/ yönetmenin dünyasından bakmayı doğuracaktır. Oysa başta da belirttiğimiz gibi sanat eseri alımyanına içinde bulunduğu dünyayı yorumlama, sorgulama ve onunla mücadele edebilmesi için kışkırtıcı bir araçtır.

Sanata tiyatro ölçeğinde baktığımızda ise 20.yy'ın ikinci çeyreğinden günümüze değin süren alternatif tiyatro örneklerini eleştirmeden sahiplenmemiz ya da onları tümünden yadsınamız diyalektiğe aykırı olacaktır. Üretim ve tüketim biçimlerinin farklılaştığı bunun sonucunda sosyolojik yapısı değişen toplumlar kültürlerini yeniden üretirken sanat da bu kültürel yapıda kendini ifade etme biçimlerini yeniden doğuracaktır. Alternatif tiyatronun küçük burjuva ahlak kurallarına karşı çıkan ve idealize edilmiş steril bir dünyanın gerçekliği yansıtmadığı savı son derece haklı bir çıkış noktasıdır.

Alternatif tiyatro yapan grupların çoğunun tiyatral bir profesyonelliğe dayanmayan işçiler, kadınlar, sosyalistler, eşcinseller gibi toplumda kendini ifade edebilmek için kullanıldığını (Ayrıntılı bilgi için bknz: Çelenk, 2000:12-14) göz önüne aldığımızda 'sanatsal yaratı'daki sorun kendini göstermektedir. Çünkü Marx'ın da ifade ettiği gibi; "insanın özü tek tek bireyde var olan bir soyutlama değil, toplumsal ilişkiler toplamıdır." Tiyatro sanatı, yapım aşaması da dâhil olmak üzere insanın biricikliğini keşfetmesini diğer insanların varlığıyla sağlar. Ötekileştirmek ise insan algısının egemen ideolojilerce yönlendirilmesidir.

Bir diğer sorun ise, alternatif tiyatronun kendini biçimle ifade edebileceği düşüncesine emanet etmiş olmasıdır. Oysaki özün kendini doğurmadığı biçim her zaman eğreti ve sanatı seçkinci algı düzeyinde bırakmaktadır. Terayama'nın "Çağdaş tiyatro sahneyi sorgulamak yerine yalnızca tiyatronun araçlarından kuşkulanmaya başladığı için başarılı olamadı" (Çalışlar, 1993: 282) sözüne katılmamak olanaksız gibi görünmektedir.

Hayatın kendisi gibi özünde çatışmayı barındıran tiyatro insanı anlatırken her seferinde kendine alternatifler üretecektir ve bu alternatifler Çelenk'in deyimiyle "dünü yansılayan ya da yarını imleyen değil, bugünü bu anı yaşayan bir sanat olacaktır. Kendine bir seçkencilik, insanüstülük ve iktidar atfetmeyecektir." (Çelenk, 2007: 27) Fakat bunların içinde yeni bir şey yaptığını imlemek adına tiyatronun plastik anlatımına ağırlık veren biçimci, içerikten yoksun ya da en önemlisi yine yenilik adına kendi toplumsal yaşamının üretmediği farklı ülkelerden ihraç edilen tiyatro biçimleri tüketim nesnesi olarak kalıp bir geleneğe dönüşmeyecektir.

6. Sonuç

Sanat kendini ürettiği forma bakılmaksızın, mimesis kavramıyla zaten gündelik yaşamın bir alternatifi olarak hayatımızdaki yerini alır. Yaşamı duyumsayış ve algılama onu ifade etmede kullanılan araçlarla sanatın yalnızca türlerini belirlerler.

Sanatı, tıpsel olanın belirlenmesinde önemli bir yapı olarak gören Dilthey'le aynı noktada birleşen Eagleton, sanat eserinin yorumlanmasına, eleştirilmesine, açıklanmasına, değerlendirilmesine sanatçının benliği üzerinden ulaşamayacağımızı; bilinçli yaşamın bu "benlik" in çok uzağında olduğunu söyler. Değil bir başkasının kendinin dahi "Benliğe" ne ulaşamayan insan, bir anlamda kendine yabancıdır, kendine hâkim olmayan insan da kendi kimliğini başkasına dayatmanın ötesine geçemez. (Bknz: Eagleton: 2013: 77-79) Öyleyse, bir sanat yapıtı üzerinden yaptığımız değerlendirme, sanat yapıtının özüne ilişkin değil; onu ve bizi yaratan çağın değerleri üzerine saptadığımız gözlemlerimiz ve çıkarımlarımızdır. Beech, sanatsal yaratının bir meta ortaya koymak için üretilmediğini, insana sosyal anlamda özgürlük kazandırdığını ve toplumsal alanda değiştirmek istedikleri üzerine ona cesaret aşıladığını belirtir.



Kapitalizm, sanatı “şeyleştirememiştir”, aksine sanatı takip eden öznel/bireyler kapitalizmin etkisiyle zaman içinde “şeyleşmiştir.” Bu argümanını sanatçıların ücretli emekçilere dönüştürülebilmesiyle destekler. Çünkü sanat eseri istisna olarak, ekonomik yapıda yerini alır. Onu istisna olarak değerlendirilmemesinin nedeni, sanat eserinin bir ısmarlama sonucu değil; sanatçının doğasıyla ortaya koyduğu eserinin bir metaya dönüşmesinden kaynaklanır. Bu da sanatçının yaşamda kendi deneyimlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan eserinin, toplumsal yaşam dinamiklerine katkıda bulunduğunu göstermektedir. (Bknz: Beech: 2016: 209-240, 290-314 vd Rathus: 2006: 43-75.)

İnsana kendilik bilincini kazandırarak, diğerinin/ karşısındakinin kendilik alanını algılamasını ve anlık olanın tatminine -bunu mülkiyet kavramı, eşyalar, nesnelere ve paranın belirleyiciliği üzerinden bakabileceğimiz gibi, hipergerçeklik çağında nesneleştirdiğimiz bedenlerimiz ya da otorite karşısında güvenli olduğuna inandığımız için eylemsiz kalmayı kabullenip, otoritenin kendini kalıcılaştırmasına katkı sağlamamız üzerinden de okuyabiliriz- yöneltmeyen alternatif anlatım araçları; sanatın alımlayıcısına ulaşmasında etkili olacaktır.

Kaynakça

Kitaplar:

- Abasıyanık S. F. (1992) “Havuz başı- Son Kuşlar” , Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Acaroğlu A. (2003) Saçmanın Tiyatrosu, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Artaud A.(1993) Tiyatro ve İkizi (Çev: Bahadır Gülmez) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard J. (2010) Sanat Komplosu (Çev: Elçin Gen/ Işık Ergüden) İstanbul: İletişim Yay.
- Beech D. (2016) Art and Value, Haymarket Books, Chicago.
- Birkiye Korad S. (2017), Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim, Ankara: De ki Yayınları.
- Brecht B. (1993) Tiyatro İçin Küçük Organon (Çev: Ahmet Cemal) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Çalışlar A., (1993), 20. Yüzyılda Tiyatro, İstanbul: Mitos Boyut Yayın.
- Çelenk S.(2000.)Barbarlar Mutludur, İzmir: Etki Yayınları.
- Çelenk S. (2007) Postmodern Zamanlarda Tiyatro, İzmir: Etki Yayınları.
- Eagleton T. (2013) Edebiyat Nasıl Okunur, (Elif Ersavcı), İletişim, İstanbul.
- Erinç S. M. (1995) Kültür Sanat Sanat Kültür, Ankara: Çınar Yayınları.
- Fisher E. (1993) Sanatın Gerekliliği (Çev: Cevat Çapan) Ankara : V Yayınları.
- Thomson G. (1976) İnsanın Özü (Çev: Celal Üster) İstanbul: Payel Yayınları.
- Innes C., (1995) Avant-Garde Tiyatro (Çev: Beliz Güçbilmez/ Aziz V. Kahraman) Ankara: Dost Kitabevi.
- Madan S. (2004) Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm (Çev: Abdülkadir Güçlü) Ankara: Ark Yayınları.
- Nutku Özdemir Oyunculuk Tarihi Cilt 2, Dost Kitabevi, Ankara.
- Örnek S. V., (1971) 100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özüaydın N.U. (2006), 20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Rathus, Lois Fichner (2006), Understanding Art, Cengage Learning, US
- Sanat Manifestoları (2010) Derleyen: Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sierz A. (2009) Suratına Tiyatro (Çev: Selin Girit) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Tolstoy L. N. (2007) Sanat Nedir, (Çev: Mazlum Beyhan) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- We Know You Are Watching: Surveillance Camera Players, (2006) , Factory School California US.

Makaleler:

- Buğlalılar E. (2011) Kral Übü ve Avangarte Yalanlar Tarihi, Mimesis Dergisi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, sayı:18
- Buğlalılar E. (2008) In-Yer-Face: Tarihsel ve Teorik Bir İnceleme, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı: 25, Ankara : DTCF Yayınları.
- Nutku H., (2008) Günümüzde In-Yer-Face Tiyatro Anlayışı, Kocaeli: Yeni Tiyatro Dergisi, sayı:5,



Özdemir Ö.(2011) Bu Oyun Sadece Size Oynanacak, İstanbul: Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 632.

İnternet Siteleri

ULR 1- http://georgemaciunas.com/?page_id=42

ULR 3- <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-fluxus-movement-art-museums-galleries>