

iletis.im

GALATASARAY UNIVERSİTESİ İLETİŞİM DERGİSİ
GALATASARAY UNIVERSITY JOURNAL OF COMMUNICATION
UNIVERSITÉ GALATASARAY REVUE DE COMMUNICATION



TEMMUZZ
JULY 2019
JUILLET

Özel Sayı: 4

Zaman, Mekân ve Mecra Gösterinin Gücü, Gücün Gösterisi

Özel Sayı Editörü: Serhat Güney

Açıl Sofra Açıl! Değişen Şölen Alışkanlıkları Üzerine
Ayşegül Boyalı

Bir İktidar Gösterisi Olarak Halka Açık İnfazlar
Ahmet Cevdet Aşkın

Amfityatro, Gösteri ve İktidar Oyunları
Fidan Terzioğlu

Kent Mekânının Politik Bir Meta Olarak Keşfi. Gösteriler ve Karşı-gösteriler
Deniz Zengin Çelik

Sokaktaki Müzik: Kapı Önünde Mayalanan Bir Halk Gösterisi
Bülent Kabaş

İleti-ş-im Özel Sayı: 4 • temmuz / july / juillet 2019

Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Bilimsel Hakemli Dergidir.

Bu esere ilişkin olarak Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndan doğan haklar saklıdır. Burada yer alan makalelerde ileri sürülen görüşler yazarlarına aittir. Yayın Kurulu, makalelerde ileri sürülen görüşlerden dolayı herhangi bir sorumluluk üstlenmemektedir.

İleti-ş-im, Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından, yılda iki kez Haziran ve Aralık aylarında yayınlanan, hakemli ve açık erişimli bir akademik dergidir. İleti-ş-im, ULAKBİM TR Dizin - Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı, Directory of Open Access Journals (DOAJ), EBSCO Communication & Mass Media Complete (CMMC) ve Index Copernicus tarafından taranmaktadır.

İleti-ş-im is a peer-reviewed open access journal published biannually every June and December by Galatasaray University Faculty of Communication. İleti-ş-im is indexed by ULAKBİM Social and Human Sciences Database, Directory of Open Access Journals (DOAJ), EBSCO Communication & Mass Media Complete (CMMC) and Index Copernicus.

İleti-ş-im est une revue scientifique en libre accès à comité de lecture, publiée semestriellement en juin et en décembre par la Faculté de Communication de l'Université Galatasaray. İleti-ş-im est indexé par ULAKBİM Base de données des sciences sociales et humaines, Directory of Open Access Journals (DOAJ), EBSCO Communication & Mass Media Complete (CMMC) et Index Copernicus.

Editör / Editor / Directeur de la publication

Halime Yücel

Editör Yardımcıları / Assistant Editors / Secrétariat d'édition

Gaye Aslı Sancar Demren

Betül Aydoğan

Edibe Betül Karbay Çilli

Özel Sayı Editörü

Serhat Güney

İleti-ş-im Dergisi Yayın Kurulu

Prof. Dr. İnci ÇINARLI (Başkan)

Doç. Dr. Halime YÜCEL (Editör)

Prof. Dr. Kerem RIZVANOĞLU

Doç. Dr. Nebahat AKGÜN ÇOMAK

Doç. Dr. Elgiz YILMAZ ALTUNTAŞ

Doç. Dr. Fülürya YUSUFOĞLU

Yayın Danışma Kurulu / Advisory Board / Comité Scientifique

Ümit ATABEK / Yaşar Üniversitesi

Oya Şaki AYDIN, İstanbul Ticaret Üniversitesi

Suavi AYDIN / Hacettepe Üniversitesi

Abdel BENCHENNA, Université Paris 13

Mutlu BINARK, Hacettepe Üniversitesi

Kadri BOUALEM, Université du Québec a Montréal

Michel BOURSE, Galatasaray Üniversitesi

Patrick BRUNETEAUX, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Seçil BÜKER, Gazi Üniversitesi

Mete ÇAMDERELİ, İstanbul Ticaret Üniversitesi

Özden ÇANKAYA, Aydın Üniversitesi

Dilruba ÇATALBAŞ URPER, Galatasaray Üniversitesi

Özlem DANACI YÜCE / Galatasaray Üniversitesi

Pierre DUMONT, Université Paul Valéry

Çiler DURSUN, Ankara Üniversitesi

Gino GRAMACCIA / Université Bordeaux Montaigne

Martine JOLY, Université Paris-Sorbonne

Raşit KAYA, Ortadoğu Teknik Üniversitesi

Şükran KUYUCAK ESEN, Marmara Üniversitesi

Thierry LANCINI, Université Bordeaux Montaigne

Yves LAVOINNE, Université Robert Schuman

Gül Rengin KÜÇÜKERDOĞAN, Hasan Kalyoncu Üniversitesi

Tristian MATTELART, Université Paris 8

Dominique MARCETTI, Centre Jacques Berque

Oğuzhan ÖZCAN, Koç Üniversitesi

Ruken ÖZTÜRK / Ankara Üniversitesi

Nil ÖZÇAĞLAR TOULOUSE / Université Lille Nord de France

Tarik SABRY, University of Westminster

Jean-François TETU, Université de Lyon 2

Nilüfer TİMİSİ, İstanbul Üniversitesi

Nurçay TÜRKÖĞLU, Arel Üniversitesi

Billur ÜLGER / Yeditepe Üniversitesi

Ayşegül YARAMAN, Marmara Üniversitesi

Helene-Marie-MONTAGNAC / Université Bordeaux Montaigne

ISSN 1305-2411

E-ISSN 2548-124X

Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi adına sahibi / Owner, in the name of Faculty of Communication / Propriétaire au nom de la Faculté de Communication

İnci Çınarlı, Dekan / Dean / Doyenne



İÇİNDEKİLER

5 Sunuş
Serhat Güney

9 Açıl Sofra Açıl! Değişen Şölen Alışkanlıkları Üzerine
Ayşegül Boyalı

35 Bir İktidar Gösterisi Olarak Halka Açık İnfazlar
Ahmet Cevdet Aşkın

49 Amfityatro, Gösteri ve İktidar Oyunları
Fidan Terzioğlu

77 Kent Mekânının Politik Bir Meta Olarak Keşfi.
Gösteriler ve Karşı-gösteriler
Deniz Zengin Çelik

93 Sokaktaki Müzik: Kapı Önünde Mayalanan Bir Halk Gösterisi
Bülent Kabaş

SUNUŞ

Nesli Çölgeçen'in kült filmi Zügürt Ağa'da (1985) feodal otoriteyi temsil eden ağa figürünün modern sosyo-politik denklemlerin alt üst ettiği güç ilişkilerinin çarkları arasında nasıl un ufak edildiği, kişiliğinin, kimliğinin ve otoritesinin nasıl parçalandığı anlatılır. Bu filmin bir sahnesi, bu özel sayının konusu olan geleneksel gösteri formlarının doğasını kavrayabilmek açısından özellikle önemlidir. Ağanın adamları, kendileri ve köylüler için büyük bir ziyafetle sonlanmasını istedikleri bir gösteride Ağa'yı genç bir delikanlıyla güreştirmek üzere er meydanına çıkmaya teşvik ederler. Ağa, daha önce defalarca yaptığı gibi güreşi kazanacak, gücünü perçinleyen bu zaferin hemen ardından da kendisinin tebaasına karşı hoşgörüsünü ve koruyucu büyüklüğünü gösteren bir şölen tertip edecektir. Gösterinin izleyicileri olan köylüler ağalarının ne yaman bir güreşçi olduğunu görmek ve tasdik etmek üzere meydana doluşurlar ve ağalarını yüreklendirmek için tezahüratlar yaparlar. Gözleri bir yandan da meydanın diğer köşesinde güreş biter bitmez başına çökecekleri, üzerinde bir kuş sütü noksan yer sofralarında. Fakat bu yaman müsabaka beklendiği gibi sonuçlanmaz; ağanın karşısına çıkarılan genç delikanlı kazanmanın anlamının muğlak bir biçimde dönüştüğü değişen bir toplumun simgeleriyle zehirlenmiş gibidir ve ağaya karşı güç sergilemenin imkansız sayıldığı feodal gerçekliğe isyan edercesine müsabakayı kazanır, ağayı tuş eder. Gösteri kirleniverir böylece, çünkü bu kapışmanın taşıdığı anlamların tümü birden ağayla birlikte yere serilmiş olur. Genç güreşçi otoritenin kendini yeniden üretebilmesi için kurgulanmış bir senaryodaki rolünü oynamayı reddederek geleneksel gösterinin doğasının yüreğine bir hançer saplamış olur. Zügürt Ağa'nın, ayağının altındaki otorite zemininin kaymaya başladığını ilk kez hissettiği dramatik bir andır bu. Ağa güreşin ardından vereceği şöleni iptal eder, köylüler de aylardır özlemle bekledikleri ziyafetten olurlar. Sonuçta, olan bitenden habersiz bir köşede kendi başına zaferini kutlayan genç güreşçi bir güzel pataklanır. Gücün görünür ve mutlak bir biçimde yeniden üretilmesine yaramayan bir geleneksel gösteri yok hükmünde olduğuna göre, sürdürülmesinin de bir anlamı kalmamış demektir. Bu sahne bir yandan da, geleneksel toplumla, kapitalist ilişkilerin sızmaya başladığı yeni toplum ve onun yeni düzeni arasındaki sınırların aşılmaya başladığı bir zamanı ve uzamı da işaretler. Köylüler, ağalarının yenilmesine değil, ziyafetin berbat edilmesine içlermişlerdir. Materyal isteklerin, arzuların,

dünya nimetlerinden nemalanmanın biat kültürüne karşı mevzi kazanmaya başladığı kapitalist gerçekliğin silik, mahcup, içgüdüsel dokunuşlarıdır bunlar. Bu yeni dünyada gösteri artık ağanın gösterisi olmaktan çıkacaktır. Herkesin kendi şovunun peşinden koştuğu, sahneye fırlamak için can attığı, kendisine bu materyal istekler boyunca çeşitli avantajlar kazandıracağını umduğu hayali rollerin peşinden koşturduğu yeni bir dünyadır bu, Züğürt Ağa gibilere dahi, kamyonet tepelerinde domates sattırarak bir dünya...

Bu yeni dünyada gösterinin neye benzediğini daha iyi anlamamızı sağlamak üzere Guy DeBord çeşitli pencereler açmıştır. Modern gösteriye dair bilgi birikimimizin temelini oluşturan anlatısında modern toplumun tüm düzeni ve kurumlarıyla katmer katmer açılan ve her bireyini her türlü eylemi ve faaliyeti boyunca kaçınılmaz bir biçimde bünyesine geçiren bir gösteriye dönüştüğünü iddia eder. Öyle bir dünyadır ki bu, gösteri olan şeylerle, gösteri olmayan şeyler arasındaki sınır neredeyse görünmez olmuştur. Neil Postman, gösterinin bu kapsayıcılığını tüm temaların eğlence biçiminde sunulduğu kültür endüstrilerinin, özellikle de televizyonun gücünü vurgulayarak analiz etmek ister. Gösteri olmayan şeylerin de gösteriye dönüşmüş olmasını ima etmenin yanı sıra, gösteri olmayan şeylerin gösteri olmadıklarının fark edilmesinin imkansızlaştığı daha geniş bir kültürel evren söz konusudur burada. Günümüzün gösterisi tüketim ve eğlence kültürü boyunca gündelik yaşantımızın en ücra uzam ve zamanlarına doğru sonsuz çeşitlilikte dağıtılmış roller boyunca kurulur ve kurgulanır. Sıradan insan bu soyut metaların dünyasında statü ve prestij kazanmak adına sürekli olarak bu hayali rolleri üstlenmeye talip olur. Gösteri herkesi kapsayacak şekilde her yere yayılmıştır; illa herhangi bir özgül ya da özel mesaja bağlı olmaksızın bizzat kendisi mesaja dönüşmüş bir ürün şeklinde zuhur etmektedir artık.

Sıradan bir hafta sonu yürüyüşünün bile gösteriye dönüşebildiği modern hayatın karmaşık toplumsal ve kültürel ilişkileri gösteri formlarının, etrafının keskin hatlarla çevrelendiği geleneksel toplumdaki bağlantılarını kaçınılmaz olarak gündeme getirmektedir. Sadece gösteri olan şeylerin gösteri olduğu bir dünyada gösteriye ev sahipliği yapan kent mekânlarının iktidar ilişkilerinin vazgeçilmez mecraları olarak nasıl kullanıldığına dair tarihsel bir perspektif bugünün gösteri toplumunun hangi toplumsalın bozulmuşluğunun bir ürünü olduğunu hatırlamak adına önemlidir. Geleneksel toplumlarda gösteri güçlü ve merkezi bir siyasi yapının otoritesini yansıtır ve bu güç etrafında organize olan hiyerarşi boyunca dağıtılmış bulunan rollere göre düzenlenir. Siyasi bir birim olan kentlerin kamusal alanları gücün sergilendiği mekânlar olarak çeşitli sahneler ve senaryolar üretir. Modernite öncesinin sıradan insanı bu gösterinin pasif bir izleyicisi olmaktan öteye geçemez. Kendisine güce tabiiyeti hatırlatan senaryolarda katılımcı bir rolü yoktur. Geleneksel gösteri, ancak kendine özgü koşullarda var olabilen, kendi özgül mesajı ve belirgin işlevleri bulunan, ayrıca yeniden üretimi mutlak biçimde bu öğelere bağlı bir kültürel yapı olarak kent mekânlarının kamusal örüntüleri boyunca toplumsala eklemlenir.

Dergimizin bu özel sayısına misafir olan beş makale, insan soyunun serüveni geleneksel toplumlardan modern kapitalizme doğru dümen kırarken gösterilerin geçirdiği evrimin izini sürmektedir. Tarih boyunca kalabalık nüfusları bünyesinde barındıran kentler, özel ya da kamusal alanlarda, otoritenin gösterişli senaryolarında veya sıradan insanların folklorik dramaturgilerinde hayat bulan çeşitli gösterilere sahne olmuştur. Gösteri formlarının kadim kaynaklarına tarihsel bir projeksiyon tutan bu serinin ilk makalesi Ayşegül Boyalı'nın kamusal yeme içme kültürünün gösterisel formu olan şölenleri irdeliyor. 'Açıl Sofra Açıl! Değişen Şölen Alışkanlıkları Üzerine' başlıklı makalesinde Boyalı, toplumsal eşitsizliklerin ve hiyerarşilerin sofraya başındaki organizasyonuna odaklanan bakış açısıyla, iktidarın servet birikimini kullanışlı bir biçimde paylaşmaya dönük stratejilerinin ürünü olan geleneksel bir gösteri formunun peşinden çeşitli tarihsel periyotlara ve coğrafyalara uzanan bir yolculuğa çıkarıyor okuru. Bu örgütlü ve büyük ölçekli gösteri formunun günümüzdeki versiyonlarına dönüşürken üstlendiği işlevler ve anlamlara odaklanan perspektifiyle de analiz çerçevesini tamamlayarak metni modern gösteri toplumunun kavram setlerinde inceltiyor.

Bu serinin ikinci makalesi, gösteri çalışmalarında pek az incelenen bir kamusal performans, halka açık infazlara odaklanıyor. Cevdet Yaşkın'ın 'Bir İktidar Gösterisi Olarak Halka Açık İnfazlar' başlıklı makalesi, toplumun gözü önünde planlı ve organize biçimde infaz edilen ölüm cezasının iktidarlar açısından taşıdığı anlamları ve üstlendiği işlevleri tarihi serüveni boyunca irdeliyor. Yaşkın, idam gösterilerini, çıplak şiddetin sergilendiği, muktedirin amansız gücünün geniş halk kesimlerine öğretildiği sınıfsal bir mesele olarak tartışırken halka açık infazlarda ölüme gönderilenin yalnızca suçlananlar olmadığını, izleyenlerin özgür iradesinin de sembolik olarak infaz edilmekte olduğunu ileri sürüyor.

Üçüncü makalemiz, geleneksel gösteri formlarının en kuşatıcı formlarından olan ve sanatsal niteliğiyle muhayyel toplumsallığın sürekli olarak ve her devirde kolaylıkla yeniden üretildiği yaratıcı bir temsil evrenini; tragedyalarla başlayan bir serüveni ve onlara ev sahipliği yapan devasa kamusal mekânları çerçeveye oturuyor. İnsanlık mirasına antik dünyanın bir armağanı olarak katılan amfi tiyatroların gelişimini anlatı formlarının evrimi ile paralel bir eksenle ele alan, 'Amfityatro, Gösteri ve İktidar Oyunları' başlıklı makalesinde Fidan Terzioğlu, iktidarın temsiller üzerindeki gözetimini ve güç ilişkilerinin kaynaklık ettiği anlatsal manipülasyonları tartışmaya açıyor.

Dördüncü makalemizde siyasal gösteriler meydana çıkıyor ve gücün kullanımına ve siyasal söylemin kitlelere ulaştırılmasına dair kentsel mekânların taşıdığı anlamlarla mekânın sahne olarak taşıdığı değer masaya yatırılıyor. Deniz Zengin Çelik, 'Kent Mekânının Politik Bir Meta Olarak Keşfi. Gösteriler ve Karşı-Gösteriler' başlıklı makalesinde kent mücadelesinin en etkili dışavurumu olarak tarih boyunca gündemde kalan bir gösteri formunu, politik gösterileri gündeme getiriyor. Sadece muktedirlerin değil, karşı kültürlerin ve muhalif söylemlerin de kaynaştığı bir kamusal alan olarak kent sokaklarına ve meydanlarına taşan po-

litik gösterileri ele alan çalışmasında Çelik, gösteri mekanizmalarının tek yönlü bir tahakküm ilişkisi olarak okunmasını sorgulayan örneklerle karşımıza çıkıyor ve imajlarla donatılmış modern kent mekânlarının tüketiminin karşısına mekân mücadelesi perspektifini yerleştiriyor.

Beşinci makalemiz tarih boyunca kent mekânlarını şenlendiren özgün ve sanatsal bir gösteri formunun, sokak sanatlarının ve müziğin izini sürüyor. Önceki dört makaleyi, otoritenin veya üst tabakanın gösteriler üzerindeki doğrudan denetimi problemi bağlamında bir anlamda tersten kat eden bu çalışmada Bülent Kabaş, gösterinin halk tabakalarından kaynaklanan folklorik öğelerine ışık tutarken, sanat yoluyla üretilen karşı söylemlerin özelliklerini ve tarih boyunca geçirdikleri evrimi irdeliyor. Kabaş'ın 'Sokaktaki Müzik: Kapı Önünde Mayalanan Bir Halk Gösterisi' başlıklı makalesi, modern kültürümüzde yep yeni anlamlar ve işlevler üreten kamusal mekânların dönüşümünde sokak gösterilerinin bıraktığı izleri takip ederek tamamladığı zamansal döngüde, modern gösteri toplumunun her şeyi olduğu gibi sokak sanatlarını da bünyesine taşıma girişimlerinin altını çiziyor.

Bu serideki makaleler bazı geleneksel gösteri formlarını tarihsel bir perspektife yerleştirerek geçmişten bugüne kentlerin ve kamusal mekânların ev sahipliği yaptığı performansları gücün kullanımı ve yeniden üretimi bağlamında ele almayı amaçlamaktadır. Bu genel yaklaşımdan hareketle, beş parçanın da çeşitli yönleriyle birbirleriyle konuştuklarını, birbirlerini tamamlamaya çalıştıklarını ve aralarında kurulan güçlü etkileşimi ve kavramsal bağlantıları okurların rahatlıkla takip edebileceğini umuyorum. Bu özel sayının katkısını ve değerini kent, mekân ve gösteri çalışmalarına rehberlik edebilecek geniş kapsamlı bir literatür sunabilme amacına erişebilmesiyle ölçmek gerektiğini düşünüyorum. Burada sunulan makalelerin etki alanı çeşitli düzeylerdeki örnek olay çalışmalarına, ampirik çalışmalara ve etnografik araştırmalara kaynak oluşturabilmesi kapasitesi açısından geniş olacaktır.

Prof. Dr. Serhat GÜNEY
Özel Sayı Editörü

Açıl Sofra Açıl! Değişen Şölen Alışkanlıkları Üzerine

Ayşegül Boyalı

Arş. Gör.
Sakarya Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı
aysegulboyali88@gmail.com

Öz

Sembolik ağlarla örülü birlikte yeme-içme pratiği olan şölenler, toplumsal eşitsizliğin üzerinin örtülerek yeniden üretildiği, simgesel sermayenin dolaşıma girdiği etkinliklerdir. Bu çerçevede, farklı tarihsel koşulların şekillendirdiği toplumsal yapı ve ilişkilere özgü şölen alışkanlıkları ve toplumda üstlendikleri işlevler çeşitli coğrafyalardan örneklerle tartışılacaktır. Makale; günümüzdeki şölenlerin değişim değerinin kullanım değerinin önüne geçtiğini, piyasada alınıp satılarak birer metaya dönüştüğünü, ancak çok devreli bir sistemde işleyerek hakim değerlerin sınındığı protesto biçimleri olarak da performans edildiğini ileri sürmektedir.

Anahtar kelimeler: Şölenler, birlikte yemek yeme, gösteri, simgesel sermaye, toplumsal eşitsizlik

Open Table! On the Changing Feasting Practices

Abstract

Being a type of commensality spun by symbolic webs, the feasts are activities in which social inequality is both concealed and reproduced and symbolic capital is put into circulation. Within this scope, different feasting habits and their functions will be examined with respect to the particular historical conditions and related social structures and relations, by demonstrating examples from various geographies. This article suggests that today feasts turn out to be commodities and their exchange value forestalls their use-value; yet, in a multiplicity of practices, they can also be performed as a medium of protest to dominant values.

Keywords: Feasts, commensality, spectacle, symbolic capital, social inequality

Sur le Changement des Pratiques de Festin

Résumé

Étant un type de commensalité tissée, Les festins qui sont des pratiques sociales tissés par des toiles symboliques sont des activités dans lesquelles l'inégalité sociale est à la fois dissimulée et reproduite et pour lesquelles le capital symbolique est mis en circulation. Cette étude vise à faire un tour d'horizon de la transformation historique de ces événements en tant que spectacles, à travers lesquels le pouvoir rend sa richesse utilisable, tout en prenant en considération la manière dont ils sont pratiqués aujourd'hui. Dans ce cadre, différentes habitudes de festin et leurs fonctions seront examinées en fonction des conditions historiques particulières, des structures et relations sociales, en proposant des exemples de différents lieux géographiques. Cet article suggère qu'aujourd'hui la valeur d'échange des festins devance leurs valeurs d'usage, ils peuvent être achetés et recherchés comme une marchandise et deviennent un moyen de consommation ostentatoire. Pourtant, dans une multiplicité de pratiques, ils peuvent également être utilisés comme un moyen de protestation contre les valeurs dominantes.

mots-clés: Le banquet, la commensalité, le spectacle, le capital symbolique, inégalité sociale

Giriş

Roland Barthes, yemeğin sadece bir besinler toplamına indirgenemeyeceğini, aynı zamanda "bir iletişim biçimi; bir imajlar bütünü; teamüllere, durumlara ve davranışlara dair bir protokol" (2008, s.29) olduğunu söyler. Bu düşünceye göre, yemeğin biyolojik olduğu kadar, toplumsal ilişkilere de dokunan bir yönü vardır. Yemeğin hammaddeleri, hazırlanma tekniği, servis edilişi, tüketim tarzı bir iletişim sistemi kurar ve bizler yemek yoluyla da kendimizi ifade ederiz. Bu çalışma da, belirli bir tür "yeme-içme" pratiği olan şöenler üzerine odaklanacak ve bunların sergilediği sembollere bakarak sofrasına taşıdığı toplumsal ilişkileri anlamaya çalışacaktır.

Şöenler; yemeğin bölünüp paylaşılarak birlikte tüketildiği törensel etkinliklerdir. Gündelik yemek yeme pratiğinden farklı olarak; yemeğin "geniş çapta katılımcı" ile beraber paylaşılmasıdır. Şöen sofrasında sunulan yemeklerin bolluğu, çeşitliliği, hazırlanışı ve yemeğin sunulduğu ile tüketilişi, normal öğünlerden çok daha karmaşık bir pratiğe denk düşer. Bu sebeple, şöenler, Christian Rohr'a (2002) göre, günlük ve monoton hayatı erteleyen, onu askıya alan etkinliklerdir. Özel, nadir, ulaşılması zor besinlerden hazırlanmış yemekler, devasa sofralar, oturma planının davetlilerin statülerine göre biçimlenmesi (yüksekte oturanlar, oturamayanlar, yiyenleri izleyenler), kimlerin davet edileceği, kimlerin dışarıda bırakılacağı, yemeklerin hazırlanışı ve sunulduğu, servis hiyerarşisi, sofrada adabı, çiğneme usulü, kılık-kıyafet; şöenin en önemli unsurları olarak, onu bir "gösteri"ye dönüştürürler. Tüm bu faktörler, önemli göstergeler olarak sahneye girer ve temsil talebinde bulunarak dilin ötesinde bir iletişim biçimi kurar (Rohr). Bu sebeple, şöenler; birer gösteri olmalarından bağımsız düşünülemezler.

Şöenler kim tarafından ve neden verilir, diye sorduğumuzda; bu etkinliklerin en can alıcı özelliği olan iktidar ilişkilerinin kapısını çalmış oluruz. Çünkü "şöeni veren" ile "şölene davet edilen" arasındaki ilişki, aynı zamanda, toplumsal eşitsizlikten doğan bir güç ilişkisidir. İktidar, her daim gücünün mutluluğunu sergiler ve toplumun yönetilen kesimleri tarafından bu gücün tanınmasını ister. Bu sebeple, kendini ötekilerden farklılaştırması ve bu ayrıcalığını ortaya koyabileceği tüm sembollerini toplumda seferber etmesi gerekir. Elinde biriken serveti ve onun tüketimini tek başına yapamaz. Bu ayrıcalığı, "mutfağını örgütleme ve en iyi aşçıları istihdam ederek hazırladığı yemeklerle bunları takdir edecek insanları sofralarında bulundurarak göster(ir)" (Beşirli, 2002, s.110). Yani, bir siyasi erk ya da üst zümre; kendi servetine hayran kalabilecek alt sınıfları sofrasına çağırarak üstünlüğünü ispatlayabilir. Bu noktada, Brian Hayden'ın (2001) ifade ettiği gibi şöenler, "stratejik etkinliklerdir"; iktidarın elindeki serveti, sosyal, ekonomik ve politik olarak kullanışlı hale getirme şeklidir. Böylece, aynı sofrada birleşme ve toplumsal statü açısından ayrışma yoluyla; üst zümreler ile alt kesimler arasındaki ve siyasi otorite ile yönetilenler arasındaki fark bir gösteri üzerinden yeniden üretilir.

Söz konusu fark, sadece şöen sahibi ve konuğu arasındaki ilişkide yer almaz. Davet sofralarında, katılımcılar da statülerine göre muamele görürler ve karşılığında

toplumsal rollerini yerine getirmeleri beklenir. Sofrada performans gösteren herkes kendisinin ve ötekini toplumsal konumunu ve sınırını bilerek hareket eder. Dolayısıyla, şöenler, ancak mevcut hiyerarşinin korunması ve yeniden üretilmesi şartıyla farklı kesimlerin bir araya gelebildiği, itme ve çekme kuvvetinin, dâhil etme ve dışlanmanın dinamik olarak sürdürdüğü etkinliklerdir. Bir yandan, güç ilişkilerinin doğurduğu toplumsal farklılıkların gündelik hayatta yarattığı tansiyon ve çatışma, birlikte yemek yeme ve doyma eylemi ile giderilmeye çalışılır. Diğer yandan, bu beraberlikte servet sahibi üst tabaka, farkını sergileme imkanı bularak prestijini tazeler. Davete iştirak eden katılımcılar şöeni düzenleyen erke olan bağlılığını ve diğer davetlilerin toplumsal konumlarını kabul etmiş olur. Böylece, sofraya, mevcut toplumsal eşitsizliğin yarattığı rollere ve statülere sahip çıkarak toplumsal düzeni bir arada tutabileceğimizi salık verir ve çelişkilerin üzerini örter. Dolayısıyla, şöenler, hiyerarşinin her zaman sağlama alınarak toplumsal birlikteliğin örüldüğü etkinliklerdir. Simgesel sermayenin ekonomik sermayeyi arkasına sakladığı, keyfi sömürü ilişkilerinin kendini doğal, kalıcı, verili sunan toplumsal ilişkilere döndüğü (Bourdieu, 1990, s.113, 119; Dietler 2001, s.73), iktidar alanının meşru ve makul kılındığı, servetin bir elde toplanmasının kabul edilebilir hale geldiği, doğallaştığı, olağanlaştığı ritüelleridir.

Roy Strong, "her dönemin bedensel ihtiyacını sosyal bir ihtiyaca dönüştürerek kendine has bir şöen alışkanlığı geliştirdiğini" (2002, s.7) söyler. Yani sofralar, toplumsal bedenin ihtiyacına göre kurulur. Tam da bu düşünceden yola çıkarak, bu metnin ziyaret etmek istediği sorular şöyle sıralanabilir: İnsanlar, farklı tarihsel koşullarda ve bu koşulların şekil vermekte olduğu toplumsal ilişkilerde hangi amaçlarla şöenler düzenlemişlerdir? Şöenleri deneyimleme biçimleri, gösteri esnasında dolaşıma sokulan semboller ve bu sembollerin işlevleri nelerdir? Zahmetle kurulan sofralar davetlilerine neyin mesajını vermek ister ve birlikte yemek yeme edimi bireyin toplumsal rolünü nasıl yeniden üretir? Bu meselelerin üzerine eğilirken belirli tarihsel dönemeçleri ve toplumsal yapıları temel alarak, şöenleri farklı coğrafyalardan örneklerle incelemeye çalışacağım. Avcı-toplayıcı topluluklar, tarıma dayalı toplumlar, şehir devletleri, imparatorluklar, savaşçı kabileler, feodal toplumlar, monarşiler, sömürgeler ve kapitalist toplumlardaki deneyimlenme biçimlerine "genel" tarihsel bir perspektiften bakarak, günümüz toplumlarında şöeni nasıl konumlandırabileceğimiz üzerine bir tartışma yürüterek çalışmayı tamamlamak istiyorum.

Eşitlikçi yapının çözülmesi ve şöenler

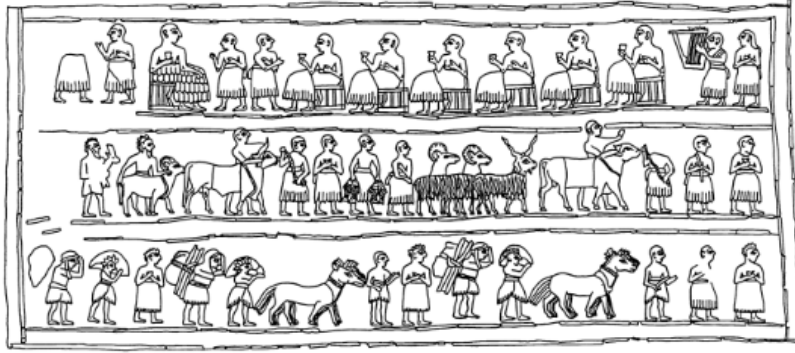
Hayden (2001), avcı toplayıcı topluluklarda; ittifak yapmak, dayanışma kurmak veya ritüellere katılmak için yenilen ortak yemekler olmasına rağmen, alışık olduğumuz şöen tiplerinden bahsetmenin zor olduğunu ileri sürer. Bu gruplar, sadece temel gereksinimlerini karşılayarak yaşadıkları için yiyeceklerin muhafaza edilmesi söz konusu değildir. Dolayısıyla, maddi servetin birikimi ve saklanması da gerçekleşmez. Bu tarz "eşitlikçi" bir yapıya sahip toplumlarda yemeğin paylaşımı zaten "mekanik" olarak yapılır; yemeğin bölüşülmesi toplumsal bir norm, yani, olması gerekenin kendisidir.

Tarımsal hayatın başladığı, tüketilebilecekten fazlasının üretildiği, eşitlikçi yapının çözüldüğü ve prestijin olduğu, şefler tarafından yönetilen ve toplumsal tabakalaşmanın filizlendiği toplumlarda ise şöenin serpilme ve çeşitlenmeye başladığı görülür. Bu tip toplumlar yeni bir evin inşası, yöneticinin ölümü, başka bir yöneticinin başa geçmesi, evlilik gibi olaylarda bir araya gelerek yemek yemek isterler. "Bugün ben, yarın sen" anlayışının hâkim olduğu bu önemli şöenlerde, bir kayıtçı bulundurularak ziyafette sunulanlar resmedilip kayıt altına alınır, yani şöenler yapılır (Hayden, 2001). Buradan yola çıkarak, şöenlerin, tarım toplumları için bir anlamda gruplar arasındaki "alışverişi" düzenlediğini söyleyebiliriz. Şöenlerin kayıt altına alınması, aynı zamanda, gücü elinde bulunduranın da sürekli olarak hatırlanması ve anılması anlamına gelmektedir. Susan Pollock (2012), Çatalhöyük örneği üzerinden, otoriteye dair nasıl bir hafıza oluşturulduğunu gösterir: Neolitik Çağ'ın sonunda, Çatalhöyük'te, şöende kesilen büyük vahşi boğaların kafatası ve boynuzları evin duvarına asılır. Böylece, konuk, her eve girdiğinde, kendisine geçmişte sunulan ziyafeti ve ziyafet için verilen zahmeti hatırlar ve ev sahibini tekrar yüceltir. Boğa boynuzları, aynı zamanda gündelik yemekten farklı olarak bir numaralı şöen malzemesi olan "et" in yenildiğinin de göstergesidir. Bu dramaturji sayesinde şöenler, gücü hatırlatma ve şöeni verenin prestijini ölüm-süzleştirme işlevi görür.

Homojen bir nüfusa sahip erken dönem şehir devletlerine (Sümer, Miken, Minos) bakıldığında, iktidarın "savaş zaferlerini" kutlaması ve gücünü halkın önünde de ispatlaması için savaş dönüşü büyük şöenler verdiği görülür. Bununla birlikte; elit grupların kendi aralarındaki iş birliğini geliştirmesi için verilen ziyafetler; ekmek ve bira ile kutlanan köy şöenleri, cenaze ve doğum sonrası düzenlenen toplu yemekler de vardır. Ancak, bu tip yönetimlerdeki en çarpıcı örnek tapınakların aynı anda hem şöen merkezleri hem de vergi toplama merkezleri olarak faaliyet göstermesidir (Hayden, 2014). Kutsal mekânlar olmaları sebebiyle, üst tabakalar köylerde biriken üretim fazlasını tapınağa teslim etmekle yükümlüdürler, aksi halde cezaya çarptırılırlar (Figür 1). Ancak, politik kurgunun bunu sadece zor kullanarak sağlaması mümkün değildir. Yılda bir kez, heybetli tapınağı arkasına alan kral, köylülerin ellerindeki ürünleri tapınağa devretmesini ister ve karşılığında şöen düzenler. Yemekle birlikte eğlence, drama ve müzik eşliğinde kutlamalar yapılır. Bu da tarımla geçinen toplulukların hayatında bir başkalık yaratır ve halkın devlete olan sorumluluk duygusunu güçlendirir (Hayden). Bu sebeple, erken dönem şehir devletlerinde tapınaklarda düzenlenen şöenler, cazip hale getirilmiş vergi toplama etkinlikleri olarak işlerler; iktidarın güç kullanımını örtük hale getirerek, halkın yönetime olan bağlılığını beslerler. Tapınağın içi her zaman yöneticilerin ve elit kesimin mekânı olurken, kalan nüfus tapınağın dışına doğru dağılarak etkinliğin parçası olur. Yani, ayrılmak üzere bir araya gelinir.

Figür 1. “Ur’un Sancağı”: Alt şeritte yer alan Sümerlilerin tapınağın yukarıdaki yönetime toprak mahsullerini ve hayvanlarını taşıması.

Arkeolog Brian Hayden bunun hem vergi toplama hem de şölen düzenleme etkinliği olduğunu söyler. (Kaynak: Brian Hayden, The Power of Feasts. From Prehistory to the Present, s. 303, figür 8.3, New York: Cambridge University Press, 2014).



Şehir devletlerindeki içleme-dışlama ilişkisinin en iyi görülebileceği örneklerden biri, birlikte yeme-içme geleneğinin toplumsal hayatla iyice iç içe geçtiği Antik Yunan şölenleridir. Denis E. Smith'e (2002) göre, Greko-Romen dönemdeki Akdeniz dünyasında, şölenler "sosyal bir kurum" olarak işler. Sempozyumlar, cenaze yemekleri, kurban şölenleri, bayram yemekleri; bir araya gelinen şölenlere örnektir. Bu etkinlikler çeşitli kamusal mekânlarda ya da evlerde yapılabilirler. Ama hepsinde ortak olan, ziyafetin verilebilmesi için 5, 7, 9 ya da 11 kişilik yemek odalarının bulunması gerektirir. Şölenlerin yapıldığı başlıca kamusal alanlar; şehir hayatının sembolü "prytaneion", ibadet yeri "temenos" ve genelde farklı şehirlerden gelen temsilcilerin buluşma yeri olan "panamara"dır (Smith). Bir nevi hükümet binası diyebileceğimiz, kentin kalbi olan "prytaneion" Agora'nın içinde yer alır (Figür 2). Hem önemli yöneticilerin toplandığı hem kutsal seremonilerin yapıldığı yerdir. Aile ve yuvanın koruyucu tanrıçası Hestia'nın kutsal ateşinin burada yandığına inanılır. Olimpiyat oyunlarını kazananlar ya da devletin ileri gelen kesimleri için burada şölen düzenlenir. Tapınaklarda (temenos) ise kurbanın kesildiği bir adak taşı vardır. Etin bir parçası, üzerinde ateş yanan bu taşın üzerine bırakılarak tanrılara adanır, etin yanması tanrıların kurbanı kabul edip yediği anlamını taşır. Bu seremonide Tanrılar misafirdir. Geriye kalan et, yemek odalarına getirilerek davetliler arasında paylaşılır ve şenlikli kutlamalar yapılır. Antik Yunan şölen geleneğindeki nihai hedef neşeli, eşitler arasında dostluğun pekiştirildiği bir deneyim yaratmaktır. Günümüzde bir örneği, Muğla'nın Bağyaka beldesinde kalıntıları bulunan, yine bir kutsal alan olan Zeus Panamara'da ise; diğer şehirlerden gelen yöneticilerin "ortak masa" etrafında toplanıp eşit muamele gördükleri politik şölenler düzenlenir. Buradaki ev sahibi ise Tanrılardır, din adamları tanrılar adına gelen konukları ağırlar. Böylece, hem farklı yöneticiler arasındaki politik bağ-

lar örülür (Smith, s.82) hem de kutsal olan ve seküler olan şölenlerde iç içe geçer (Smith, s.67).

Figür 2. "Prytaneion". (Efes). Şehrin yönetildiği ve ayakta duran sütunlarda Hestia'nın ateşinin yandığı yer. (kaynak: <http://www.sahindogan.com/efes-antik-kenti>) (Erişim tarihi 1/3/2019)

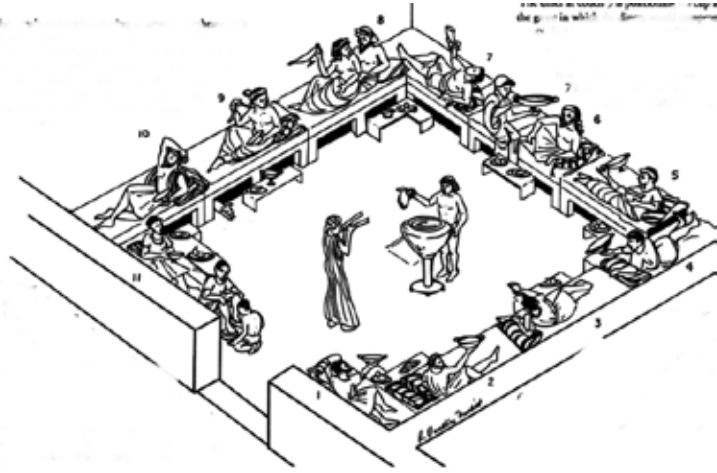


Tüm bu mekânlarda, şölenler "andron" (erkek odası) adı verilen ayrı yemek odalarında yapılırlar (Figür 3). Bu özel oda tasarımı, duvara dayanmış tahtadan koltuklar ve üzerlerine konulan minderler vardır. Koltuklar, bir statü göstergesi olarak misafirin "uzanarak yemek yeme"sine uygun olarak yapılmıştır (Smith, 2002, s.15). Hizmetkârlar misafiri kapıda karşılar, yemek odasına alır, ayakkabılarını çıkarıp ayaklarını yıkar ve son olarak yemeği servis eder. Misafirler, sosyal statülerine göre oturtulurlar. Şöleni veren kişinin konuksever olması çok önemlidir. Söz konusu misafirperverlik, ev sahibinin gelen konukları onların toplumsal statülerine yaraşır şekilde ağırlamasıyla doğru orantılıdır. Yani, ziyafete kimleri çağırması gerektiğini, davetlileri nereye oturtacağını, kime ne kadar şarap vereceğini iyi ayarlamalıdır. Buradaki ritüel iki aşamadan oluşur; öncelikle deipnon denilen ana yemek yenilir. Sonra masalar toplanır, yerler silinir ve ikinci aşama olan symposioma (içme partisi) geçilir (Figür 4). Törensel olarak, su katılmamış şarabın bir miktarı Dionysos ya da Zeus şerefine yere dökülür ve sonra neşeli şarkılar söylenerek içme partisine başlanır. Bu ritüelde, felsefi sohbetler yapmak, içmek ve keyif almak esastır.

Tapınaklardan hükümet binalarına özel yemek odalarının bulunması, şölenlerin Antik Yunan dönemindeki yaygınlığını gösterir. Bir kişinin böylesine zahmetli bir ziyafet verebilmesi için hem yeteri miktarda köleye hem de boş zamana sahip olması gerekir; bu sebeple şölenler üst sınıfların düzenleyebileceği etkinliklerdir. Konuklar açısından baktığımızda, bu odalar, sadece özgür olarak tanınan yurttaşlara açıktır; kadınlar, çocuklar ve köleler şölenlerden yararlanamazlar. Ancak, flüt çalan kadınlar ve fahişeler dâhil olabilirler. Dolayısıyla, şölenler sadece belli bir azınlığa hitap eder. Dışarıda bırakılanlar için

toplumsal farklılaşmanın altı çizilir ve sınırlar onaylanırken yemeğe iştirak edenler arasındaki toplumsal bağ kuvvetlenir ve aynı yemeği paylaşanlar birbirlerine karşı "etik" bir sorumluluk paylaşır (Smith, 2002). Yemeğe katılan herkese "eşit" davranılır. Ama burada esas olan, herkesin "göreceli konumuna" göre eşit pay almasıdır. Toplumsal hayatta birçok şöenin icra edilmesi sebebiyle bir ziyafette alt seviyede olan diğerinde üst konumda ve ayrıcalıklı olabilir. Zemininde eşitsizliğin olduğu bu toplumsal ağı yeniden üretmesi açısından şöenler "sosyal bir kurum" olarak işlerler (Smith).

Figür 3. Andron (Yemek Odası) (Kaynak: E. Smith, D. (2002). From Symposium to Eucharist. The Banquet in the Modern Ages, s.16 figür 3, Minneapolis: Fortress Press.



Figür 4. Sempozyum, Vazo Resmi M.Ö. 420 (Kaynak: Roy Strong. Feast. A History of Grand Eating. s.16. London: Jonathan Cape, 2002).



Genişleyen Sınırlar ve Huzurlarınızda Roma!

Daha geniş coğrafi bölgelere yayılmış, hiyerarşinin çok daha katmanlı olduğu, demografinin ise heterojen hale geldiği "imparatorluklarla" birlikte şöen alışkanlıkları da değişir. Yayılmacı politikaya sahip imparatorluklar, her zafer sonrasında ele geçirdikleri topraklardaki nüfusu da hesaba katmak zorundadırlar. Çözülen homojen yapı ile birlikte, "şöenler etnik kimliklere daha duyarlı hale gelerek dönüşürler" (Hayden, 2014, s.338). Burada önemli olan, farklı kimlikler arasındaki tansiyonunun düşürülmesidir. Bu sebeple, her birinin kendi şöenlerini düzenlemesine izin verilir. Ancak, imparatorlar sahip oldukları topraklar üzerindeki hâkimiyetlerini ve otoritelerini tüm halka hatırlatacak gösterilerden asla uzak kalmazlar. Örneğin, Romalı General Paullus, Makedonya zaferi sonrasında büyük bir zafer şöeni düzenler (Rawson, 2007). Böylece Roma'nın Akdeniz dünyasında elde ettiği hakimiyet bir ziyafetle taçlandırılır. Ama burada önemli olan nokta, şöenin Amphipolis'te, Yunan kültürünün kalbinde, Büyük İskender'in kıymetli şehrinde ve büyük bir abartı ve şaşa ile düzenleniyor olmasıdır. Gösteri için seçilen mekân oldukça stratejiktir ve şöenlerin mekânı politik olarak nasıl kullanışlı hale getirdiğini örnekler: Yunanlılar sadece savaşta değil, "kendi evinde ve aynı zamanda geleneksel oyunlarında da (şöen düzenlemekte) mağlup edilmiştir" (Rawson, s.16). Şöenin bir miras olarak devralındığı, böylece Romalıların sadece askeri güç açısından değil, kültürel boyutlarıyla da üstünlük sağladığı mesajı verilmiştir.

Antik Yunan geleneğine sahip çıkmaya devam eden Romalılar, günümüzde abartılı ve şaşalı şöen alışkanlıkları ile anılmaktadır. İmparatorluk, şenlik ve ziyafetin birlikte yapılması anlamına gelen "convivium" ile nerdeyse özdeşleşmiştir denilebilir (Strong, 2002). Hatta, şöenlerin yeni toplumsal tipler üretmede söz sahibi olduğu bile söylenebilir. Örneğin, yeteri kadar şöen düzenlemeyen kimselere *avarus* yani cimri denirken; haddinden fazla şöene katılan kişilere de *parasitus* yani parazit denir (Strong). Hikâye anlatıcıları, dansçılar, soytarılar bu etkinliklerde profesyonel olarak yer alırlar. Şöenler aynı zamanda uygarlığın bir parçası, onun zarif davranışlarla deneyimlenmesidir. Bir davetli kendi hakkında çok konuşmamalı; daha çok politikaya, bilime, sanata dair sözler söylemelidir. Şöen sırasında lector adı verilen bir okuyucu, Virgil ve Homer'den şiirler, tarihi pasajlar okuyarak yemeğe eşlik eder. Strong'un ifadesiyle, "Romalılar, antik Yunan geleneğini devam ettirerek bedeninin yemekle birlikte alacağı hazı, akli besleyecek hazdan ayrı tutmak istemezler" (s.37). Roma döneminde kadınların da şöenlere katılımı artmaya başlar (Rawson, 2007). Ziyafette, davetlilerin toplumsal statülerine göre yemek paylaşılır. Diğer yandan imparatorlar, tüm bu zenginlik çerçevesinde, halkın ayaklanma ihtimali korkusunu taşıdıkları için onları yatıştırmak adına, yeni yıllarını sokaklarda halk için şöenler düzenleyerek kutlarlar.

Servetin ve Suçun Paylaşılması: Toy Geleneği

Sınırsız genişleme ihtiyacı sadece imparatorlara özgü değildir. Örneğin, savaşçı bir boy olan Oğuzlar da dünya hâkimiyeti hayali ile genişlerken siyasi

erkin gücünü ve prestijini izah edebileceği şölen alışkanlıklarını üretmekten geri durmamışlardır. Buna örnek olarak, İslamiyet öncesi Türk kültüründeki “toy geleneği”nden bahsedebilir. Özellikle, Oğuz Kaan Destanı ve Dede Korkut hikâyelerinde çokça anlatılan bu toylar, Oğuzlarda yerin, göğün ve Tanrı'nın temsilcisi olan servet sahibi hükümdarın, varlık ve kudretini sergilemek için verdiği ziyafetlerdir (Duymaz, 2005). Bu toylar arasında, yılda bir kez yapılan “yağma toyları” dikkat çekicidir. Potlaç olarak geçen bu şölende, hükümdar, boylarının kendisine olan bağlılığını sürdürmek için yılda bir kez kendi malını ve savaş ganimetlerini halkına yağmalatarak servetini paylaşır. Ali Duymaz, toy geleneğinin simgesel anlamını şöyle açıklar: Bu şölenler “cihan hâkimiyeti ülküsü ve bu ülkü gerçekleşirse paylaşımın ne oranda ve nasıl yapılacağıyla ilgili ipuçları (verir)” (s.38). Ayrıca, burada sadece servet değil, ganimetlerin yağmalanmasındaki “suç” da sembolik olarak paylaşılır.

Savaşa çıkmadan önce akın toyu yapılır, savaş kazanılırsa da “zafer toyları” düzenlenir. Burada hükümdar, “otağ dikerek”, “altın evin kurulmasını buyurur” ve beyleri ve halkı davet ederek onlara ziyafet verir. Herkes bu davete iştirak eder, bu şölenlere katılmak sadakat göstergesidir. Ali Duymaz, Oğuzlarda “sofra çekme”nin bir erdem olduğunu söyler ve sofranın bolluğunu tarif etmek için Oğuz Kaan Destanı'ndan örnekler verir: “Oğuz Kaan kırk masa ve kırk sıra yaptırdı. Türlü yemekler, türlü şaraplar, tatlılar ve kızımlar yediler ve içtiler” (2005, s.42). Bu şölenler de sofraya hiyerarşiden eksik değildirler. Örneğin, Dede Korkut'taki bir hikâyede erkek çocuğu olana ak koyun, kız çocuğu olana kızıl koyun, çocuğu olmayan beye sofrada kara koyun eti düştüğü geçer (Duymaz, s.38). Bu örnekte aynı zamanda toplumsal cinsiyetler arasındaki farkın da şölenler üzerinden yeniden üretildiği görülür. Oğuzlarda geçiş dönemi şölenlerine de rastlarız. Bunlar, doğumla birlikte hemen düzenlenen şölenlerden ziyade “ilk av”, “ad koyma”, “erişkinliğe geçiş” gibi kişinin toplumsal hayatta tutunabileceğini hünerlerini sergileyerek ispatladıktan sonra isim almaya başlamasıyla birlikte organize edilen gösterilerdir.

Dağınık Feodal Düzen ve Çatallanan Şölenler

Tarımsal üretime dayanan, üreticilerin emek güçleriyle toprağa bağımlı olarak yaşadığı ama toprak üzerinde mülkiyet sahibi olmadıkları, toprak sahiplerinin köylülerin ürettiği fazlaya el koyduğu, ruhban sınıfının da toplumsal hayatı denetleme hakkına sahip olduğu, katmanlaşmanın iyice derinleştiği Orta Çağ Avrupası'ndaki feodal topluma bakacak olursak; birden fazla otorite sahibinin palazlanmasıyla birlikte şölenlerin de büyük bir çeşitlilik gösterdiği söylenebilir. Siyasi yapının dağınık ve çetrefilli hale geldiği bu politik örgütlenme biçiminde her kesim kendi şölen formunu yaratır.

Bir yandan, Hristiyanlığın da artık masaya kurulması sebebiyle, insanların neyi ne zaman yiyeceği Tanrı tarafından konulduğu düşünülen kurallara tabi olmaya ve kilisenin belirlenimine girmeye başlar. Tanrı, artık şölenin misafiri değildir (Strong, 2002). Buna göre, Pagan geleneğin terk edilmesi ile birlikte, şölenlerin bir kısmı tapınaklardan özel manastır yemekhanesine doğru bir geçiş yaşar; şaşa,

bolluk ve eğlenceden uzak, sükûnetin hâkim olduğu, iletişimin işaret diliyle kurulmaya çalışıldığı, sadece rahiplerin katılımıyla düzenlenen dini bir etkinlik biçiminde yeniden üretilir. Rahipler ellerini yıkayarak manastır yemekhanesine girer, kıdemlerine göre masadaki yerlerini alır, başrahabin elindeki çanı çalmasıyla sessizlik içinde yemeklerini yer ve ikinci kere çanı çalmasıyla da koroyu dinlemeye başlar. Hristiyanlıkla birlikte sade bir diyete geçilir; ekmek, şarap ve yemek olarak da balık ya da sebze tüketilir (Strong).

Ancak Orta Çağ Avrupası'ndaki şölenlere sadece Hristiyanlığın etkisi üzerinden yaklaşmak yanıltıcı olacaktır. Bahsedilen karmaşık politik yapı birbirinden çok farklı toplumsal roller ürettiği için sofraların sadece kilise güdümünde düzenlenmesi mümkün değildir. Örneğin, dönemin siyasi düzeninde bir o kadar etkili olan “barbar kabileler” de şölen üzerine söz sahibidir. Bu savaşçı topluluklar, savaş zaferlerini şatolardaki “şölen salonlarında” (feast-hall) kutlarlar. Özellikle Nordik ve Anglo Sakson geleneğe özgü bu “barbar şölenlerinde” yemekten ziyade içme ön plandadır (Strong, 2002). Hatta şölen alanı, beorsele veya ealusele (bira salonu) ve winsele (şarap salonu) olmak üzere ayrışır. Kral, halkını davet ederek ganimetlerini yağmalatır. Kendisi, ekmeğin bekçisi (bread guardian), halkı da ekmek yiyendir (bread eater). Bu şölendeki amaç, müzik ve şiirin eşliğinde tamamen sarhoş olmaktır.

Bahsettiğimiz iki yakası bir araya gelmeyen dağınık politik düzlem, 8. ve 9. yüzyıllarda Karolenj İmparatorluğu'nun Batı Avrupa'ya bir form ve belirli bir düzen verme çabasıyla değişmeye başlar. Örneğin, kralın lorduyla bir araya geldiği, lordun da hükümdarın sadık hizmetçisi olduğunu dile getirdiği taç giyme törenleri büyük bir ziyafetle kutlanarak Orta Çağ'daki şölen repertuarına girmeye başlar (Strong, 2002).

11 ve 12. yüzyıllarla birlikte, şölenler feodal hayatın temel bir parçası haline gelir ve çeşitlenmeye devam eder (Strong, 2002). Bir taraftan, Noel ve Paskalya bayramı için kilise tarafından düzenlenen “dini şölenler”; devasa miktarda açtığı sofralarla birlikte yemek alışkanlığı genelde çok cılız olan ve yetersiz beslenen çiftçiler için bulunmaz bir nimet haline gelir (Freedman, 2015). Diğer yandan, vaftiz, loğusa, evlilik, cenaze gibi “geçiş törenlerinin” yapıldığı, aile ve toplumsal hayat arasında yer alan şölenler de bulunmaktadır. Özellikle, çocuk doğumunun yüksek oranda risk taşıdığı modern öncesi toplumlarda, vaftiz ve loğusa şölenleri büyük önem taşımakta ve kadınların katılımıyla yapılmaktadır (Rohr, 2002). Bu şölenlerde, doğum yapan anne ve kadın arkadaşları bir araya gelerek birlikte yemekler yer ve bol miktarda alkol tüketirler. Kadının aynı zamanda toplumsal hayatına geri dönüşü kutlanarak eğlenilir. Rohr, Orta Çağ'ın sonlarına doğru, kilisenin kadın ebeleri azaltıp erkek doktorları doğum için görevlendirmek suretiyle bu şölenlerdeki kadın cemaatlerini azaltmaya çalıştığını söyler. Böylece, gösteride güç ilişkisi yeniden tesis edilmiş olur: Kadınlar, şölenin hazırlayıcısı olabilir ve şölenin mutfağında yer alabilirken, şölenin tüketicisi olmalarının önüne geçilir.

Halkın yüzde 90'ının kırdan yaşadığı bu toplumlarda “kır şölenleri” başka bir odak oluşturur (Rohr, 2002). Hasat ve ekim zamanında yapılan bu etkinliklere katı-

İm oldukça yüksektir; ruhban sınıfı ve aristokratlar bu şölede hazır bulunurlar. Kır şölenlerinde, büyük bir ziyafet düzenlenir, dans edilir, pis şakalar yapılır ve vahşi karpışmalar yaşanır; böylece günlük hayat askıya alınır. Burada, çiftçiler yaptıkları sembolik mücadelelerle vahşi, pis ve kirlili olarak toplumsal imajlarını yeniden üretirken, soylular da kibar ve asil olma imajlarını tazelemektedirler. Diğer yandan, Orta Çağ'da nadir olarak düzenlense de "kral şölenlerinin" de bahsi geçen dönemde büyük bir önemi vardır. Adem-i merkezîyetçi yapı sebebiyle, bu şölenler, hükümdarın halkı, halkın da hükümdarı görebildiği tek etkinliklerdir (Rohr). Kral bir şehirden başka bir şehre geçerken gücünü ve ihtişamını halka sergilemesi için düzenlenirler. Bu sebeple, gösterinin pürüzsüz olması gerekir. Halk da en güzel kıyafetlerini giyerek şölene iştirak eder. Nicelik açısından, katılan insan ve atın sayısı çok önemlidir. Bir şölenin hazırlığı aylarca sürebilir ve yiyecek dua ile takdim edilir.

Geç Orta Çağ döneminde, soylular tarafından verilen şölenler, sosyal farklılıkların vücut bulduğu, hiyerarşinin gözle görülür şekilde kristalleştiği ve yemekteki bolluğun normalin çok üstünde olduğu etkinliklerdir. Şölen sahibinden abartılı bir masraf yapması beklenir, çünkü şölenler sadece gücün temsili değil, toplumla bütünleşme, onlar için masraf yapma ve servetinden pay vererek diğer kesimleri de sahiplenmenin bir göstergesidir. Paul Freedman (2015), bu şölenlerin, soylular arasındaki rekabeti yansıması ve "kim daha fazlasını sunacak?" kaygısıyla düzenlenmesi sebebiyle herhangi bir şöleden çok daha fazlası olduğunu söyler. Örneğin 1430'da Savoy Dükü'nün verdiği iki gün süren bir şölenin hazırlığının yaklaşık iki ay sürmesi, 40 atıyla beraber ava çıkılıp her türlü kuşun ve memeli hayvanın avlanması, tahmin edilemeyecek miktarda et tüketilmesi ve tabakları süslemek için altın varak kullanılması şölenler için yapılan masraf ve zahmetin önemli bir göstergesidir (Freedman). Şölen sahibi dük, yemeğini diğerlerinden farklı bir sofrada yer; bu yemek farklı bir mutfakta pişirilmiş ve ona ayrılmıştır. Zehirlenme ihtimaline karşı güvenlik gerekçesiyle yapılmış bir ayırım gibi gözükse de, bu durum aslında egemenin gücünün ve ayrıksılığının sofrada bir kere daha gösterilmesi demektir. Şölen sahibinin çevresini saray mensupları sarar; kimin nerede oturacağı, kime ne servis edileceği ve merasimin nasıl gerçekleşeceği davetlilerin kendi arasındaki statü farkına göre belirlenir. Böylece zengin aristokrat sınıf içerisinde de toplumsal ayrışmanın sembolik hatları belirginleştirilir ve herkes statüsünü kabullenir.

Uygarlık ve Barbarlığın İnşası

Rönesans ile birlikte, Avrupa'da Antik Yunan ve Roma kültürünün şölen alışkanlıklarına geri dönüşmüş, şölenlerin entelektüel boyutu yine ön plana çıkarılarak Platon'dan, Homeros'tan parçalar okunmuş ve iyi bir sohbetin sağlanmasına gayret gösterilmiştir. Toplu yemeklerden iyice kaçınılarak, saray içinde tasarlanan özel yemek odaları ile izleyicisi bol ama katılımcısı az şölenler düzenlenmiştir (Strong, 2002, s.162). Şölen adeta profesyonel bir uğraş haline gelmiştir. Örneğin, dönemin ünlü İtalyan Ferrara ailesinde, "scalco" adı verilen; davetlerde pişirilecek yemekten giyilecek kostüme, masanın hazırlanma düzeninden konukların

yerleşimine kadar, şöleni tertip etmekle görevlendirilmiş profesyonel bir hizmetli tipinin doğduğu da görülür (Strong).

Feodal bağların iyice çözülmeye başladığı ve mutlakîyetin sahneye çıktığı 17. yüzyılda "saray" şölenlerin kalbi olmuştur (Figür 5). Yeni üst sınıf "saraylı kimliği" üzerinden kurularak eski feodal soylu şövalyeliğin önüne geçmiştir. Saray efradı özel locada yemek yerken, saraya davet edilmesine rağmen toplumsal statüsü diğer katılımcılara göre daha aşağıda olanlar "tieolla" isimli ayrı bir odaya alınmıştır (Strong, 2002, s.176). Davetlilere makamına göre sırayla altın, gümüş, kalay, bakır ve tahta tabakla servis yapılması şölenlerdeki abartılı davranışlardan biridir.

Figür 5. Parma Dükü Alexander Farnese'nin "saray" düğünü, 16. YY sonu (Kaynak: Roy Strong. Feast. A History of Grand Eating. s.175. London: Jonathan Cape, 2002).



Bu dönemdeki şölenlerin önemli bir noktası, "sofra adabının" da olabileceğince öne çıkarılmasıdır. Yemek esnasında, ev sahibi ve davetlilerin takip etmesi gereken hal ve davranışlar (çatal bıçağın kullanımı, kılık-kıyafet, kahkahanın ölçütleri, oturma-kalkma vb. konular) gittikçe kalıplaşmaya başlar. Naif gözükken bu adabı muaşeret kuralları, aslında, yavaş yavaş kendi varlığını göstermeye ve zenginleşmeye başlayan burjuva sınıfını kendine rakip olarak gören soylular için "saraylı kimliğini" ayırıştırma yöntemidir. Matbaa ile birlikte şölen sofralarının nasıl hazırlandığı ve görgü kuralları kitaplaştırılmış ve yeşeren burjuva sınıfı arasında

dolaşıma girmiştir (Strong, 2002, s.114). Böylece, “saraylı olmanın ayırt ediciliği değer kaybı”na uğramaya başlamış, “bu durum, üst tabakalar için davranışlarını daha da inceltme ve geliştirme konusunda zorlayıcı olmuştur” (Elias, 2016, s.194). Ancak, bu bir kısır döngü yaratır. Saray, görgü kuralları repertuarını çeşitlendirdikçe burjuva sınıfı da taklit etmeye devam eder ve şölene dair ritüellerin saray duvarlarından taşmasının önüne geçilemez. Kentlerin canlanması ve sanayi kapitalizmi ile birlikte meydan ilerde büyük ölçüde burjuva sınıfına kalacaktır.

Şölen alışkanlıkları Avrupa’daki saraylı kimliğini kurup adab-ı muaşeretini örgütlerken, sömürge coğrafyalarında Avrupa tarafından arzu edilmeyen, zapt edilmeye çalışılan etkinlikler olmuştur. Bu sebeple Yeni Çağ’daki şölenleri, sömürgecilik tarihinden ve tahakküm kurmaya çalıştığı toplumların ritüellerinin özellikle Hristiyan misyonerler tarafından bastırılmaya çalışılmasından bağımsız düşünemeyiz. Örneğin Brezilya’daki 16. yüzyıl Tupinambá şölenlerinde (cauinagens), birlikte yeme-içmenin, dans etmenin, şarkı söylemenin yanı sıra önemli savaşçılar ve atalar anılır, düşmanla nasıl mücadele edildiği dramatize edilerek yüksek sesle canlandırılır, övgüler yapılır, böylece toplumsal hafıza ve kimlik yeniden üretilir (Fernandes 2009). Özellikle alkolün tüketildiği şölenler o kadar güçlü bir etkiye sahiptir ki, Portekizliler, bu etkinlikler yüzünden kabile üzerinde istedikleri otoriteyi kuramadıklarını ve üyeler tarafından saygı göremediklerini ileri sürerek bu şölenleri yasaklamaya çalışırlar, önemli tarım aletlerini tedarik etmemek ve açıklıkla sömürge halkı tehdit ederler. Şölen sırasında alınan yüksek oranda alkol, sömürgeci gücün otoritesini sarsmaya yardımcı olur. Avrupalı gezgin ve misyonerlerin kayıtlarında “drunkard” (“istenileni yerine getirmeyen, otoritenin çizdiği sınırlarda hareket etmeyen, durmadan kahkaha atan, akli içkiyle bulanmış”) olarak geçen kabile üyeleri, şeytan, cani gibi insandışı figürler olarak resmedilir. (Fernandes, s.116) Burada, Avrupa tarafından şölenlere karşı üretilen bu ikili tavrın kolonyal söylemi üretmeye ve maddileştirmeye nasıl katkıda bulunduğu, sömürge halkı barbarlık ve ilkelik imajına sabitlerken, kendini uygar özne olarak kurduğu görülebilir.

At Meydanındaki Kudret Gösterilerinden Yemek Sofrasında Sınanmaya

Kapitalizmle birlikte gelişen burjuva kültürünün şölenleri nasıl şekillendirdiğine geçmeden önce, bu bölümde, feodal düzendeki dağılımı deneyimlemeyen Osmanlı İmparatorluğu’ndaki şölenlerden de örnekler vererek, sofradan ziyafet kurulan değişik iktidar ilişkilerine bakmak istiyorum.

Osmanlı İmparatorluğu’nun kudretini ve zenginliğini toplumsal dolaşıma soktuğu önemli gösterilerden biri “av şölenleri”dir. Avlanma ve şölen, Orta Çağ ve Yeni Çağ toplumlarında nerdeyse eş anlamlıdır (Artan, 2015). Bu toplumlardaki yöneticilerin (ister Avrupalı aristokratlar ister Osmanlı’daki asker sınıfı olsun) “savaşçı kökenli” olması, onların “yiğit kimliğini, savaşı temsil eden faaliyetler yoluyla barış zamanlarında da muhafaza etmesini gerektirmekteydi” (Artan, s.99). Avlanmak ve sonrasında şölen düzenlemek iktidarın sembolüydü. Osmanlı İmparatorluğu örneğine bakıldığında, sultanların genelde süre avına çıkıp sonrasında

güzel yiyecek ve tatlı şerbetlerle şölen verdiği görülür. Av devam ederken nakkaşlar da şahit oldukları gösteriyi resmederler.

Tülay Artan (2015), Sultan I. Ahmed’in 1611’de Edirne’deki av sefasını ve sonrasında gelen ziyafeti şöyle betimler: Bostancıbaşı önden köylülere seferber ederek, hayvanların sürülüp çembere alınmasını sağlar ve sultan için şaşalı bir çadır hazırlar. Sultan gelip süre avına başlayarak, hayvanları ok ve yay ile avlar. Sonra köylüler av meydanına gelerek avları toplayıp bahşiş karşılığında padişaha teslim eder. Sultan Kasr’a geçer ve ziyafetin hazırlanmasını bekler. Bu arada av eti, ava katılmayan devlet erbabına da bölüştürülür. Başta sadrazam, diğer vezirler, ardından kazaskerler hem geyik hem tavşan etinden yerler. Hazineciler, Kilerliler, Seferliler de yedikten sonra sofradan arta kalanları hizmetliler yer ve sohbet geçilir. Son olarak, ava yardımcı olan hizmetkârlara ve köylülere pilav, zerde ve yasak aş anlamına gelen “neh-yi perverde” dağıtılır. Yasak olarak geçmesinin sebebi, “şıra” ile tatlandırılan, yani gittikçe şaraba dönen meyvalı bir tatlı olmasıdır. Bu gösteride, hem yeme sırasındaki hiyerarşi hem de farklı toplumsal katmanlara farklı kalitede yemekler paylaşılması üzerinden toplumsal statü ve eşitsizlik yeniden üretilir.

Osmanlı İmparatorluğu’nda aynı zamanda “geçiş dönemi” şöleni olarak nitelendirilebilecek “sünnet şölenleri” de önemli bir yer tutar. “At meydanlarında” yapılan bu şölenler, sultanın halkla buluşması, kendisini tebaaya göstermesi ve iktidarını tazelemesi için esastır (Yerasimos, 2002). Kadın sultanların düğünleri ve yeniçeriler için yapılan çanak yağmaları da Osmanlı şölenlerinde önemli bir yere sahip olsa da; padişahın erkek çocukları, tahtın varisi ve hanedanlığın devamı olarak görüldüğü için onlar adına düzenlenen sünnet şölenleri imparatorluğun haşmetini halkın gözleri önüne serdiği en şatafatlı gösterilerdir. Diğer eyaletlerden gelen askeri ve dini liderlerin, loncaların ve milletlerin de katılımıyla gerçekleşen bu gösterişli şölenler bazen haftalarca sürer. Loncaların ve milletlerin resmî geçitle padişaha hünelerini göstermesi ve bağlılığını dile getirmesi karşısında sultan tüm konuklarına ziyafet vermeye başlar. Halkın çoğunlukla imarethanelerde gördüğünden çok daha şaşalı, bol, çeşitli ve masraflı olan bu ziyafetler, bir yüzyılda en fazla on kere yapılır (Yerasimos).

Merasim gereği halkın ziyafetle buluşmasından önce imparatorluğun üst kademelerindekiler sofradan nasibini alır. Örneğin, 1539’da Kanuni oğulları Bayezid ve Cihangir için verdiği sünnet şölenlerinde önce padişaha bir sofradan, beraberinde paşalar ve beyler için 14 sofradan, yeniçeriler için 600 sofradan, sipahiler, topçular, ulema için 2 bin 400 sofradan oluşur (Yerasimos, 2002). Sunulan yemek çeşitliliği masadan masaya değişiklik gösterir; bir grupta davetli sayısı ne kadar çoksa sunulan yiyecek çeşidi o kadar azalmaya başlar. Diğer yandan, halk için açılan sofralarda oyun ve ziyafet birbirinden ayıramaz haldedir. Örneğin, şeker alayı ve çanak yağması; taşkınlığın üst seviyede olduğu, erkek ve kadınların bir arada rahat hareket edebildiği, oyunları birlikte izlediği etkinliklerdir. Bu sebeple, Yerasimos’a göre sünnet düğünleri “yasakları aşma vesilesi”dir” (s.38). Bahsi geçen sünnet şöleninde horoz figürlerinden gergedanlara ve zürafalara, kaleden kiliselere, denizkızlarına veya papazlara varan

yaklaşık 15 ton şeker heykeli İstanbul halkına yağmalatılır. Tebaaya verilen ikinci ziyafet ise çanak yağmasıdır. Burada, önce çanaklar içinde üzeri pideyle kaplı pilavlar yağmalatılır. Aşçılar sığırları şişlere geçirip pişirir, sonra da halk görmeden içlerine dört ayaklı hayvanlar (tilki, tavşan, kurt, çakal, köpek, kedi, karga, tavuk, vb) doldurur, diker ve halka yağma komutu verir. Kalabalık birden büyükbaş hayvanlara hücum eder ve sığırları parçalayarak yemeye çalışırken ortalığa sığırların içine dikilen hayvanlar da saçılır, “ölü dirisine, dirisi ölüsüne karışır” (Yerasimos, s.40).

Hem Orta Çağ Avrupası feodal düzenindeki kral ve kır şölenlerinde hem Oğuz Türkleri’ndeki zafer şöleninde hem de Osmanlı İmparatorluğu’nda At Meydanı’nda düzenlenen bu şölenlerde yöneticinin takdir görmesi için servetini ve dağıtacağı yemekleri “yağmalatması” makalede örneklerle bahsedildi. Peki, farklı kültürel kodlarla ve siyasi erklerle işleyen bu toplumlarda halkın kolektif olarak ve coşkulu bir şekilde yemeğe saldırmaması davranışını nasıl anlayabiliriz? Mihail Bah-tin, şölenlerin insanın dünya ile olan ilişkisinde farklı bir iletişim ağı açtığını, hatta beden ve dünya arasındaki ayrımı ihlal etme işlevini üstlendiğini, insanın toplu yeme-içme edimindeki coşkusu sırasında aslında yemekten ziyade dünyayı tattığını, onu çiğnediğini, silip süpürdüğünü söyler:

“Burada, insan dünyayı tadar, onu bedeniyle tanıştırır, onu kendisinin bir parçası yapar... İnsanın, dünyayla, yeme edimi sırasında karşılaşması neşeli, muzafferane bir şeydir; insan o anda dünya karşısında bir zafer kazanır, kendi yutulmadan o dünyayı gövdeye indiriyordur. O anda dünya ile insan arasındaki tüm sınırlar, insanı gözetecek şekilde silinir” (2005, s.310).

Buradaki zafer, yani yenilmeden yutma, dünyadan bir şeylerin koparılıp alınması, insanların emeğiyle verdiği mücadelenin kolektif yemek ile taçlandırılmasıdır. Bu yüzden, şölenler oyun, eğlence ve aşırılığa açıktırlar, yasaklar şölenlerde askıya alınırlar.

Şölenlerde ikram edilen yiyecek ve içeceğin taşıdığı simgesel anlam, sadece bolluk ve kalitesi açısından sınırlı değildir. Daha küçük çaplı katılımcıyla, daha mütevazı sofralarda ama daha stratejik olarak ortaya konulmuş ve sembolik anlamını koruyan yiyecek ve içecekler de şölenlerdeki güç ilişkisine şekil verir. Örneğin, alkol ve domuz eti, 16. yüzyılda Anadolu’daki Ermeni şölenleri için elzemdir. Rachel Goshgarian (2015), bu dönemdeki Ermeni yazarların, edebi eserlerinde bu ziyafet alışkanlığını özellikle vurgulayarak kendi kimliklerini nasıl korumaya çalıştıklarından bahseder: “Erken modern Osmanlı imparatorluğunun Doğu Anadolu eyaletlerinde yaşamış Ermeni yazarlar aralarında yemek ve şarap tasvirleri, ziyafet ve şölenler olmak üzere gündelik yaşam faaliyetleri üzerinden ifade edildiği haliyle kültürel kimlik göstergeleriyle iştigal etmişlerdir” (s.72). Yani, şölende sunulan yemekler sadece servet gösterisi bağlamında değerlendirilemezler. Bu örnekte görüldüğü gibi, aynı zamanda egemen topluma karşı azınlıkların kendi kültürlerini var etme biçimlerinden biri olarak da okunabilirler.

Peki, sofraya yabancı bir misafir gelmesiyle şölenlerin seyri nasıl değişir? Sultan ve tebaanın arasına dışarıdan gelen konuk gösteriyi nasıl etkiler? Osmanlı döneminde padişahın huzuruna çıkan elçiler için düzenlenen yemekli merasimin de şölenlerde önemli bir yeri vardır. Elçilerin divana kabul edildiği gün, sarayda “yeniçerilere ulufenin dağıtıldığı ve ziyafet verildiği gün”e (Vroom, 2015, s.146) denk getirilir. Böylece, sultan tebaasını ödüllendirir, yeniçeriler de sultana bağlılığını ve sadakatini dile getirirken; elçiye sultanın kudreti ve cömertliği gösterilmeye çalışılır. Aynı şekilde, yemek süresinin uzunluğu sultanın elçi konuğuna verdiği kıymetle doğru orantılıdır. Burada, yemeğin getirilişi uzun bir merasimle yapılır: “Elçilere verilen ziyafetlerde, yemeklerin Matbah-ı Amireden Has Odaya ve Divana gümüş ve porselen kaplarda getirilişi kadım bir gelenektir” (Vroom, s.156). Merasim, mutfaktaki aşçının elinden alınan porselen bir çanağın sırayla hizmetkârların elden ele aktararak yemeği Sultan dairesindeki kahyalara, kahyaların da önce Sultan sofrasına sonra da yabancı elçilerin sofralarına kadar ulaştırmasıyla gerçekleşir.

Figür 6. Topkapı sarayı, sadrazamın elçi Cornelis için verdiği şölen. (Kaynak: Joanita Vroom. Cornelis Calkoen Türkiye’de: Bir 18. Yüzyıl Felemenk Diplomatının Topkapı Sarayı’ndaki Öğle Yemeği içinde “Haydi Sofraya! Mutfak Penceresinden Osmanlı Tarihi” s.147 Kitap Yayınevi: İstanbul, 2015).



Şölen merasimindeki yemek hiyerarşisi II. Mehmed ile birlikte başka bir boyut kazanır (Vroom, 2015): Öncesinde, Sultan ve konuklar ayrı sofralarda olsa da yine aynı odada yemek yerler. II. Mehmed ile Sultan artık yalnızca saltanat soyundan gelenlerle yemek yemeye başlar ve sadrazam elçileri divanda yemek için ağırlar (Figür 6). Yemek faslının sona ermesiyle elçi sultan huzuruna çıkmaya hazır hale gelir. Örneğin, 1727’de Felemenk Cumhuriyeti Babıali elçisi Cornelis Calkoen’e Topkapı Sarayı’nda verilen ziyafetten sonra “hem sultanın misafirperverliğinin simgesi olarak hem de sultanın huzurunda Batılı kıyafetleri örtmeleri amacıyla

kaftan hediye edilir" (Vroom, s.148). Bir anlamda, elçiye evin kuralları hatırlatılır ve elçiden buna uyması beklenir. Diğer yandan, elçinin getirdiği hediyeler sultana verilmeden önce sıkıca kontrol edilir ve elçi nedimler eşliğinde, III Ahmed'in huzuruna çıkmak için "Babüssaadeden geçerek Endrerun avlusundaki Arz Odasına alın(ıp), orada sultanın karşısında geç(erek) takdim edilir" (Vroom, s.148). Vroom, bu şöenlerin elçiler için bir nevi "kabul töreni" olduğunu belirtir. Elçinin sultana ulaşmasındaki yolun zahmetli ve dolambaçlı hale getirilmesi; kılık kıyafetinin misafir edildiği yere göre ayarlanması ve sultanla aynı anda yemek yiyememesi; siyasi erkin gücünü tanıması adına gösterinin bir parçasıdır.

Bu diplomatik sofralar sadece egemenin kendi otoritesini sergilediği tek taraflı bir güç gösterisi olarak ele alınamaz. Bir de, ev sahibinin de sınındığı durumlar olabilir. Örneğin, Osmanlı İmparatorluğu 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, "Batılılaşma" hikayesini sofraya üzerinden de ispatlamaya çalışır (Onaran, 2015). Yeni protokolde, "alafrangalaşma" eğilimi ile birlikte, Viyana'dan mutfak eğitiminin dönmüş aşçıların hazırladığı "Avrupa mutfağından yemekler", "basılmış mönüde", sini yerine "yemek masasında", gümüş yerine "porselen tabaklarla" servis edilir. El yerine çatal ve bıçak kullanılır ve kadınların da eşleriyle birlikte sofrada yer alması beklenir (Onaran, s.243, 246). Burak Onaran'a göre, söz konusu dönemde Avrupalı yabancı elçilere verilen ziyafetler, "birer kamu diplomasisi aracı olarak", Osmanlı'nın Batı kültürünün görgü kurallarını takip ettiğini gösterme işlevi üstlenirler. Böylece diplomasi sofraları, "Osmanlı politik elitinin ve onun temsil ettiği bürokrasinin, devletin (ve giderek milletin) Avrupa medeniyetinin, dolayısıyla uygar dünyanın bir parçası olduğunu ispata çabaladığı bir arena haline gelmiş olur" (Onaran, s.247). Burada, önceki örneklerden farklı olarak, ev sahibinin kendi sofrasında imtihana çekildiği ve protokoldeki güç dağılımında bir kırılma olduğu görülebilir. Daha çok, konuğun gücü tanınmış ve üstünlüğü kabul edilmiştir. Ziyafeti veren ise, onay ve takdir bekleyendir. Bu örnek, iktidarın her zaman ev sahibinin tekelinde olamayacağını, güç ilişkilerinin değişkenliğini, ama birlikte yeme-içmenin de bu güç gösterisi için yine bir aracı olduğunu gösterir.

Şölen Almak Şölen Satmak

Son olarak, burjuva kültürünün serpilmesi ve kapitalist üretim sistemi ile birlikte modern toplumlarda şöenlerin aldığı şekle, gösterinin nasıl devam ettiğine bakarak çalışmayı tamamlamak istiyorum. Ticaret burjuvazisiyle birlikte kentlerin de tekrar geliştiği, Reform, Endüstri Devrimi ve Fransız Devrimi gibi büyük tarihsel olaylar sonucu oluşan kent burjuvazisinin, feodal soyluların yerini aldığı, yeni siyasal düzenin ulus-devletlerin kontrolünde geliştiği, yurttaşların tekil ve eşit bireyler olarak tanınmaya başlandığı, kapitalist üretim biçiminin toplumu örgütlediği, metaları dolaşıma soktuğu ve bireye tüketici kimliğini hediye ettiği modern toplumlarda, şöen nasıl icra edilir ve bu şöenlerde nasıl bir gösteri sunulur?

17. ve 18. yüzyıllarda, Rönesans ile birlikte saraya kapanmış şöenler; 1789 Fransız Devrimi ile dümeni ters yöne çevirirler. Devrimin savunduğu "kardeşlik"

vurgusu ile "sokak"ta, "komünal" olarak ve herkesin "eşit" şekilde "yurttaş" olarak katıldığı şöenler düzenlemek hedeflenir (Strong, 2002). Daha önceki bölümde de vurgulandığı gibi, sahnede artık, yeni bir iktidar sınıfı, matbaa ve seri üretimin olanaklarına sarılmasını bilen ve serveti biriktirebilme hakkına sahip olan burjuvazi vardır. Dolayısıyla, bireyin şöenle arasındaki dolaylı yol aşılmıştır. Bu ilişkinin en iyi vücut bulduğu örnek 19. yüzyılda kamusal alanda yerini alan "restoranlar" olacaktır. Çözülen aristokrasinin aşçıları, artık restoranlarda istihdam edilmeye başlamış, restoranlar da şehir yaşamının önemli bir parçası haline gelerek, Endüstri Devrimi sonrası ortaya çıkan orta ve üst sınıfa göz kırpmıştır (Strong). Bu mekânlarda günlük hayattaki yemekten farklı olarak, yine özenle hazırlanmış, daha çeşitli yemekleri yeme şansı, bir açıdan şöenlerin toplum içindeki ayrıcalıklı konumuna gölge düşürmüştür denilebilir. Diğer yandan, seri üretimle birlikte toplumun değişik kesimlerine daha iyi ulaşan malzemeler ve yiyecekler, lüks ve abartının sadece şöen sofralarında bulunabileceği fikrini tedavülünden kaldırır, bir nevi bu etkinliği demokratikleştirir. Bu sofralardan yaralanmak için kişinin saray soyundan gelmesine gerek yoktur; artık mesele bireysel servetin biriktirilmesiyle alakalıdır.

Günümüzdeki örneklerine bakıldığında, evlilik, doğum günleri, sünnet gibi geçiş şöenlerinin, diplomasi yemeklerinin, yılbaşı ve dini bayramlarda verilen ziyafetlerin yine devam ettiği, ancak iyice tabana yayıldığı görülür. Geçiş şöenlerine, modern toplumların merkezinde kurumsallaşan eğitim ile birlikte "mezuniyet" in de eklendiği söylenebilir. Bu tür gösterilerin yaygınlaşması, "insan hayatı" nın Tanrı'nın bir lütfu olarak görülmesinin ötesinde, bireyin değerli bir özne olarak algılanmasının örneğini sunar. Feodal mülkiyetin yerini özel mülkiyete devretmesiyle birlikte servete duyulan salt hayranlığın yerini, sosyal hareketlilik ve sınıf atlamaya olan inanç almıştır. İnsanların çok çalışırlarsa servete ve güce sahip olabileceği fikrine inanması, Protestan Ahlâkı'nın "biriktirme" teşvikiyle yakından alakalıdır. Yani, servet yine asıl unsur olmakla birlikte, kapitalizmle birlikte, artık sadece siyasi erk ya da soylu zümre tarafından sahip olunan değil, aynı zamanda birey tarafından da elde edilebilir olan bir zenginliktir. Diğer yandan, kapitalist sistem, üretilen metaların satışı için tüketimin hazzını ön plana çıkarır ve bireyi "sınırsız ihtiyaçlara" cevap vermesi gereken "tüketiciler" olarak yeniden üretir. Böylece, kapitalist birikim ve tüketici bireyin serpilmesi, hem her hayatın kutlanmaya değer olduğunu hem de herkesin bu kutlamaların sahibi olabileceği fikrini verir. Birey serveti biriktirdikçe, kamusal alanda bunu harcayarak sergileyebileceği yerler de paralel olarak çoğalır. Üst sınıfın sunduğu yaşam tarzı kendinden alt sınıflar tarafından hızlıca özümseir ve taklit edilir: "Her katmanın üyeleri bir üst katmanda moda olan hayat şemasını kendi görgü ideali olarak kabullenir ve enerjilerini bu ideale göre yaşamaya yönlendirir." (Veblen, 2015, s.66). Şöenler de bu gösterişçi tüketimin ifade bulduğu araçlardan biri haline gelir. Bu sebeple, bugün istisnai ve tekil olma özelliklerini yitirmiş, daha ziyade, sıklıkla tekrarlanabilir kutlama etkinliklerine dönüşmüşlerdir (Rohr, 2002). Devasa ziyafetlerin ve kutlamaların yerini aşırılığın törpülediği kutlama biçimleri almıştır.

Ancak, günümüzde, özellikle tüketim toplumu perspektifinden düşünüldü-

günde, şölenlerin rutinleşmelerinin de ötesinde niteliksel bir değişme yaşadığı söylenebilir. Şölenlerin, belirli kamusal mekânları birer mecra olarak kullanarak hâlâ düzenlendiği ancak kullanım değerinin arka planda kalıp, soyutlanıp değişim değeri ile öne çıktığı, birlikte yeme-içme eyleminin ötesinde meta olarak alınıp satılan bir ürüne indirildiği öne sürülebilir. Bu tartışmayı günümüzdeki, evlilik ve sünnet düğünleri, şirketlerdeki “Happy Hours” buluşmaları¹ ve temalı yemekler üzerinden örnekendirerek yapmak istiyorum.

Artık bu tip performansların sabitlendiği ve kapatıldığı ünlü “düğün ve sünnet salonları” ve restoranlar, reklamlarının yapıldığı türlü billboardlar, dergiler, kataloglar, Instagram hesapları bulunmaktadır. Dolaşımında olan bu imgeler sayesinde, bahsi geçen şölenlerin gösterisi hiç bitmez. Birey, burada şölenini nerede ve nasıl icra etmek istediği konusunda serbesttir. Tüm bu arzuyu organize etmek, artık büyük firmaların işidir; onlar birtakım şölen paketleri hazırlar ve gösteriyi tasarlarlar, tüketici de onu satın alır. Örneğin İstanbul’da, Sarıyer’deki ormanlık arazide, “kır düğünü” konseptiyle kurulan düğün alanları ve düğün organizasyon şirketlerinin görmeye başladıkları rağbet, bu ilişkiyi anlamak için iyi bir örnek sunar: Bu mekânlar, “bahçeleri”, “yemek menülerini”, “canlı müzik etkinliğini”, “düğün merasimi ve provasını” tüketicilerine bir şölen paketi halinde sunarlar. Birey de şöleni bir “ürün” olarak satın alır ve tüketir.

Figür 7. Davut Heykeli karşısında ziyafet (Kaynak: <https://www.florentetown.com/private2/dinner-with-david.php>) (Erişim tarihi 10/8/2018)



¹ Günümüzde şölenlerin aldığı yeni formlar üzerine düşünürken “Happy Hours”ların da bu etkinliklerden biri olabileceğini öneren Ali Şahin’e fikri ve katkısı için çok teşekkür ederim.

Diğer yandan, günümüz toplumu, iş ve eğlenceyi iç içe geçirirken bunu yine bir paket olarak satın aldığı “Happy Hours” buluşması üzerinden yapar. Genelde, haftada ya da ayda bir kere olmak üzere düzenlenen bu etkinliklerde, Cuma günü mesai saatinden önce paydos edilerek birlikte yeme-içme etkinliği yapılır. Paydos saati çoğu zaman “1 saat” önce çıkmak gibi çok sembolik bir noktadadır. Şirket, ya organizasyonun hazırlığını bir catering firmasına devrederek ofis içinde etkinlik yapar ya da büyük ve şaşalı yeme içme mekânlarını kiralar (Örneğin, Big Chefs). Böylece, rutin çalışma ortamı askıya alınır ve şirket cömertliğini göstererek servetini paylaşır, “çalışma arkadaşı” tabiri yerini bularak, “biz bir aileyiz” düşüncesine dayanan beraber yeme deneyimiyle aidiyet ve birliktelik üretilmeye çalışılır.

Bir diğer örnek ise, lüks restoranlar tarafından verilen iftar menüleridir. Türkiye’de Ramazan ayında, çoğu insanın beraber oruç açmak için gidip “menü”yü bireysel olarak satın aldıkları modern dini şölenlerdir bunlar. Bu menüler, hurma ve zeytinden başlayarak, ara sıcak tabir edilen çeşitli atıştırmalıklarla, salatalarla, şerbetlerle, ağır kebaplarla ve son olarak tatlılarla kademeli olarak servis edilir ve devasa bir öğün içerir. Tüketici, bu dini şöleni, yine bir iftar menüsü formatında “satın alır”.

Bahsi geçen modern şölen biçimleri, piyasada alınıp satılan, değişim değerinin kullanım değerini unutturduğu şölenlerdir. Bireyin servet biriktirebilmesiyle beraber kendi şöleninde aktif rol alması ya da onu satın alması, hiyerarşinin ortadan kalktığını anlamına gelmez, burada sınıfsal farklılık yeni bir eşitsizliği filizler. Roy Strong’a (2002) göre, modern toplumlarda her ne kadar mutfak ve soyluluk arasındaki sarsılmaz görünen ilişki kırılrsa da, eşitsizlik bu sefer de kendini “parası olanın” mutfaktan yararlanabileceği bir düzende ifade eder. Halka açık, geniş katılımlı, sosyal tabakalaşmanın yoğun olduğu şölenler; birçok farklı statüden insanı bir arada toplayabiliyorken, günümüzde şölenler artık “özel etkinlikler” haline gelerek örtük bir eşitsizlik yaratır (Freedman, 2015). Örneğin, yukarıda bahsettiğimiz, orta ve üst sınıfa göz kırpan organizasyonlar karşısına, belediye tarafından ve iş adamları sponsorluğunda organize edilen “Toplu Sünnet” ve “Toplu Nikâh Şölenleri”ni örnek verebiliriz. Burada, yine iktidarı temsil eden belediyelerin ve burjuvazinin serveti dolaşıma sokulur. Aynı şekilde, lüks restoranlardaki iftarların karşısına belediyelerin kent meydanlarında kurduğu iftar çadırları örneği geçer.

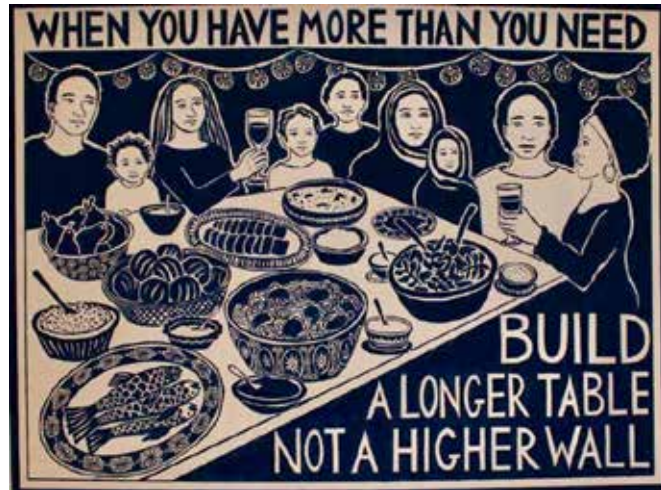
Diğer yandan, üst sınıf kendini orta sınıftan da ayıracağı şölen biçimlerini yaratmaya devam eder. Bourdieu’nun (2015) altını çizdiği gibi üst sınıfın, beğeni ve hayat tarzındaki farkı yeniden üretebilmek için kendini popüler olandan ayırması, “bol kepeçliliğin” aksine yeme edimini “estetikleştirmesi”, üsluplaştırması, “besine biçimin, görünümün kategorilerini dayatması” (s.296), işlev karşısında yüceltmesi gerekir. Antik Yunan, Roma ve Rönesans’taki şölen alışkanlıklarında ön plana çıkan yemeğin, müziğin, sanatın, edebiyatın, felsefi sohbetin birlikteliği düşüncesi, günümüzde meta haline dönüşen şölenlerle ayrı bir boyut kazanarak devam etmektedir. Örneğin, Floransa’daki bir tur şirketi bir catering firmasıyla anlaşmalı olarak, Accademia Galeri’de, Michelangelo’nun Davut Heykeli’nin et-

rafında kurduğu ziyafet sofralarıyla üst sınıfın yararlanabileceği şölenler düzenler (Figür 7). Müze gezilir, canlı keman müziği eşliğinde başyapıtlar tanıtılır ve nihayet altın şamdanlı ve çiçek demetleriyle kaplı sofraya varılır. 2-50 kişi kapasiteli, dört safhalı yemekten oluşan bu etkinlik “eşsiz bir deneyim” vaadiyle satılır.

Buradan yola çıkarak, günümüz toplumlarında, şölenlerin, kendi sınıfsal kitlelerine yoğunlaşan, kompartımanlara ayrılan etkinlikler haline gelmiş olduğu ve farklı sınıflar arasındaki toplumsal ayrışmayı açarak eşitsizliği yeniden ürettiği söylenebilir. Bahtın’ e göre şölenlerde dünyayı yalayıp yutan kolektif bedenin yerini; sınıflı toplumlarda kişisel keyfinin peşinde olan birey alır. Popüler şölen imgeleri kaybolur, cümbüşün ve coşkunun yerine durağan ve tekil bireyler oturur: “Böylesi bir imge dokusu, emek ve mücadele sürecinden koparılıp alınmış; Pazar meydanından uzaklaştırılmış, mahrem evlere, salonlara kapatılmıştır” (2005, s.331).

Ancak şenlikli, kolektif yemenin tamamen rafa kaldırıldığını söylemek hata olur. Farklı örneklerle bakarak, modern toplumun, kapitalist örgütlenmeye itirazı olan direniş pratiklerini de örgütlediği söylenebilir. Bu sebeple, çalışmayı bitirmeden, servet birikiminin kendisini karşısına alan (bireysel olsun ya da siyasi bir güçte toplanmış olsun) şölenlerden de bahsetmek istiyorum. Gösteriden bağımsız düşünemeyeceğimiz şölenler, günümüzde, bireyin kamusal alanla ilişkisini kullanarak kendi imaj ve sembollerini de devreye sokup görünür kıldığı bir mücadele biçimine dönüşebilirler. Bu şölenler, geniş katılımcıyla, yine bir gösteri etrafında beraber yemek yeme pratiğini icra ederken, bu pratiği aynı zamanda “stratejik” olarak muhalefet etme çerçevesinde kullanabilirler. Yani, iktidarın gölgesinin düştüğü değil, sınındığı etkinlikler haline gelebilirler.

Figür 8. “Bombalara Karşı Sofralar”. “İhtiyacın olandan daha fazlasına sahipsen, yüksek bir duvar değil, daha büyük bir sofraya kur”. (Kaynak: <https://tr-tr.facebook.com/sofralar/>) (Erişim tarihi 1/3/2019)



1980’lerde başlayan “Bombalara Karşı Sofralar” bunun bir örneği olarak okunabilir (Figür 8). Şölenin abartılı yemek hazırlama ve tüketme pratiğini ters yüz eden bu hareket, yemekte kullanılacak hammaddeleri lokal marketlerden elde ederek, kolektif üretim ve heterojen bir tüketimi hedefler. Burada esas olan, hammaddelerin parayla satın alınmaması ve tüketiciye satılmamasıdır. Marketin müşterilerine satamayacağı, kötü görünen ama henüz çürümemiş ve dolayısıyla tüketilebilecek olan besinlerden yararlanır ve sokakta bu yemekler tanınmayan kişilerle paylaşılır. Yemeği bölme işlemi esnasında, gıda krizi ve global kapitalizme dair itirazlar gündeme getirilir, dünya gündemindeki olaylara ses verilir ve yemekle birlikte bir eylem örgütlenmiş olur. Bu şölenler, aynı zamanda, vejetaryen etkinliklerdir, böylece şölenlerin “et” üzerine yaslanan, güç ve iktidarı imleyen meşhur sembolü bozguna uğratılır.

Diğer bir örnek ise, Türkiye’de lüks otellerdeki iftar yemeklerine ve iktidarın durmaksızın servet biriktirme ve kullanma kapasitesine karşı bir protesto olarak, 2011 yılı Ramazan ayında yere sofraya serilerek ve herkesin kendi hazırladığı yiyecekleri ortak sofraya getirerek birlikte iftar yaptığı “Yeryüzü Sofraları” olabilir. Bu sofralar, 2013 yılındaki Gezi Parkı protestoları ile siyasi talebini genişleterek, her yıl parklarda, meydanlarda ve farklı şekillerde icra edilen, birlikte yeme ve protestonun birleştiği, serveti dışarıda bırakan bir şölen biçimini üretmiştir. Her iki şölen de, temel besinler, tüketilecekleri kadar hazırlanarak sofraya konur ve şatafattan uzaklaşılır. Bir davetli listesine sahip değildiler, çoğulcu bir kitleyi hedeflerler. Sofrayı paylaşanlar arasında yemeğin dağılımı ya da oturma adabı gibi hiyerarşik düzenlemeler yoktur. Her ikisi de, yemeğin ve servetin ötesinde, gündemi kuşatmakta olan politik söylemlere birçok göndermede bulunur ve taleplerini bir protesto şeklinde iletir.

Kadim bir gelenek olmaları sebebiyle, şölenler, günümüzde “geleneğin yeniden çağırılması” gibi bir işlev de görebilirler. Diğer bir deyişle, toplumlar geçmişte yaptıkları şölenleri canlandırarak tarihleriyle süreklilik ilişkisi kurmak isteyebilirler. Örneğin, Mai Yamani (2000), Mekke mutfağının sınıfsal analizini yaptığı çalışmasında, 1980 sonrasında “Mekkeli kimliği”nin öne çıkarılması adına geleneksel adetlere geri dönüldüğünü ve bunu törensel yemekler olan şölenler üzerinden yapıldığını söyler. 1960’ların getirdiği iktisadi değişim, petrolle gelen zenginlikle sınıflar arasında farkın silikleşmesine karşılık olarak; 1980’ler bu devingenliğin icat edilmiş Mekkeli kimliğine tutunarak ve eski adetleri çağırarak alt edilmeye çalışıldığı bir dönem olur. Artık statü için zenginlikten daha fazlasına ihtiyaç duyulur. Yamani’ye göre şölenler tam da böyle bir atmosferde kültürel farkı ortaya koymak için yeni belirleyicidirler. Kına yakma, ad koyma, ölüm yıldönümünde yapılan anmalarla düzenlenen şölenlerde “geçen otuz yıl içinde yok olmuş bazı törenler, bazen değişime uğramış olarak geri gel(ir).” (s.178) Böylece servetin tamamlamadığı Mekkeli kimliği, şölen hazırlığına katılan manevi masraflar, zahmetler, konukseverlikle onarılıp yeniden üretilmeye çalışılır.

Geleneğin de ötesinde, şölenlerini tedavülden kaldırmayan, koloni döneminde dahi kendi kültürlerini korumak için ritüellerine devam eden bazı büyük ka-

bilelerde bu tarz etkinliklerin günümüzde hala hem kutsal alanı hem de toplumsal iş bölümünü düzenlemeye devam ettiğini söyleyebiliriz (Dietler, 2001). Burada, Batı Kenya’da cenaze şölenleri ile ünlü, ülkenin en büyük üçüncü kabilesi Luo örnek verilebilir. Birkaç günden bir aya kadar sürebilen bu şölenlerde bira içilir, biftek yenir, dans edilir ve şarkı söylenir. Ziyaretçilere sunmak için ev hanesinin sahip olduğu tüm büyükbaş hayvanlar sonuncusuna kadar kurban edilir. Ölen kişinin onurlu bir şekilde anılabilmesi; bu ritüelin uzunluğu, ihtişamı, yas tutmak için gelen konuklarının afiyetle doyurulmasına bağlıdır. Her üye etkileyici bir cenaze töreni arzular. Olivia Odhiambo’nun 2016’daki haberine göre, Luo ihtiyar meclisi kolera salgını ve abartılı masraflar sebebiyle şölenlerdeki ziyafeti yasaklamaya çalışan kilise liderleri ve sağlık personellerini büyü yapmakla tehdit ediyor. 77 yaşındaki bir kabile üyesi, “hukukun kendi kültürlerine, özellikle ölü arkasından yapılan törene müdahale etmemesi gerektiğini” dile getiriyor. Ölen kişinin masraflı bir ziyafetle uğurlanmazsa aslında gömülmüş sayılmadığına, yani musallat olabileceğine ve köye sefalet getirebileceğine inanılıyor. Yani, gizemini kaybetmiş bir dünyanın kutsal alan üzerinde yaptırımı olmasını kabul edemiyor. Dietler’in, Luo’da yaptığı etnografik çalışma, şölenin prestij için esas olması sebebiyle, birçok yaşlı insanın cenazelerine gerekli yardımı sağlayacağına inandığı dini gruplara üye olmaya başladığını gösteriyor. Şölenlerin işgal ettikleri bu kutsal alan, aynı zamanda toplumdaki “çok eşli” yapıyı üretiyor. Hem tarımsal üretimin hem de ziyafetlerin hazırlanmasından servis edilmesine kadar tüm iş yükünün kadınlar tarafından sırtlanılması, eş sayının ne kadar fazla olursa o kadar çok artı ürün elde edilebileceği ve gösterişli şölen düzenlenebileceği fikrini yayıyor (Dietler).

Sonuç

Bu çalışmada; şölenlerin tarih boyunca içinde bulunulan toplumsal bağlamın açıklığına göre hafıza, alışveriş, sosyal kurum, vergi toplama, prestij sağlama, servetin paylaşılması, toplumsal kimliğin ve statünün korunup yeniden üretilmesi, toplumsal eşitsizliğin üzerinin örtülmesi, iş bölümünün düzenlenmesi gibi işlevler üstlendiği tartışıldı. Modern toplumlarda icra edilen şölenlerdeki iktidar ilişkileri, servetin birikimi ve toplumsal statüyle “meselesi”, farklı mecralar ve gösteriler üzerinden devam etmektedir. Şölenler, günümüzde, özellikle üst ve orta sınıf tarafından piyasada birer meta olarak alınıp satılmakta ve gösterişçi tüketim aracı işlevi görmektedir. Üst sınıflar farkı koruyabilmek için şölenlerini daha fazla estetezmeye çalışırken, alt sınıflar ise, çoğunlukla, servet sahibi iktidar organları eliyle “geçiş şölenlerini” icra edebilmektedir. Diğer yandan, “Bombalara Karşı Sofralar” ve “Yeryüzü Sofraları” ise, gösterinin kodlarının ters yüz edildiği, birlikte yeme ve paylaşma pratiğinin bir “strateji” olarak “yönetilenler” tarafından otoriteye ve zenginliğe karşı kullanıldığı şölenler olarak okunabilir. Bu sebeple, meta olarak alınıp satılan şölenler günümüzün toplumsal koşullarına ait olmakla birlikte, var olan tek şölen biçimi değildirler. Sadece piyasanın ya da iktidarın, ya da zengin zümrenin kullanımıyla çevrili olmaksızın; farklı grupların stratejik kullanımlarına dâhil olabilir, direniş aracına dönüşebilir, gelenek olarak geri çağırabilir, kimlik oluşturabilir, egemen kimlikten sıyrılmanın aracı da olabilirler. Yani, çok devreli

bir sistemde işlerler. Kaldı ki, çalışmada verilmiş örneklerin dışında, bu metnin iskaladığı coğrafyalar ve toplumsal ilişkiler de bulunmaktadır. Bu çalışma, dünya tarihine yön veren belirli tarihsel dönemeçler üzerinden şölenleri okumaya çalışmıştır. Toplumsal bedenin ihtiyacına göre şekillenen şölenler, bir coğrafyadan diğerine çatallanarak devam eden, kültürden kültüre farklı kalıba girebilen ama her kültürde toplumsal eşitsizliğin ve farkın mantığını çok iyi kavrayıp bunu sofraya üzerinden gösteriye devşiren etkinliklerdir.

Kaynakça

- Artan, T. (2015). I. Ahmed’in Av Sefaları: Sıradanlığa Çeşni Katmak, Zahmetin Sofrasını Donatmak. (P. Tünaydın, Çev.). A. Singer, (Ed.), Haydi Sofraya! Mutfak Penceresinden Osmanlı Tarihi içinde (99-140). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Bahtin, M. (2005). Rabelias ve Dünyası. (Ç. Öztekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, R. (2008). Toward a Psychosociology of contemporary Food Consumption. C. Counihan and P. Van Esteri, (Ed.) Food and Culture içinde (28-35). New York: Routledge.
- Beşirli, H. (2012). Yemek Sosyolojisi: Yiyeceklere ve Mutfığa Sosyolojik Bir Bakış. İstanbul: Phoenix.
- Bourdieu, P. (1990). The Logic of Practice. California: Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (2015). Ayrım. Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi (D. F. Şannan, A. G. Berkurt, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- Dietler, M. (2001). Theorizing the Feast. Rituals of Consumption, Commensal Politics, and Power in African Contexts. M. Dietler and B. Hayden (Ed.). Archaeological and Ethnographic Perspectives on Food, Politics, and Power içinde (65-114). Smithsonian Institution Press.
- Elias, N. (2016). Uygarlık Süreci. Cilt:1. (E. Ateşman, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- E. Smith, D. (2002). From Symposium to Eucharist. The Banquet in the Modern Ages. Minneapolis: Fortress Press.
- Duymaz, A. (2005). Oğuz Kaan Destanı’ndan Dede Korkut’a Toy Geleneğinin Sembol Anlamı ve Türk Paylaşım Modeli. Karadeniz Araştırmaları, II/5, s. 37-60.
- Fernandes, JA. Feast and Sin: Catholic Missionaries and Native Celebrations in Early Colonial Brazil. Shad (Spring 2009), s. 111-127.
- Freedman, P. (2015). Medieval and Modern Banquets. Commensality and Social Categorization. S. Kerner, C. Chou and M. Warminde (Ed.). Commensality: From Everyday Food to Feast içinde (93-101) London: Bloomsbury Academics.
- Goshgarian, R. (2015). Kaynaşmak ve Ayrışmak: 16. Yüzyılda Anadolu’da Ermeni Yemek ve Ziyafetleri (P. Tünaydın, Çev.). A. Singer, (Ed.), Haydi Sofraya! Mutfak

Penceresinden Osmanlı Tarihi içinde (55-72). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Hayden, B. (2001). *Fabulous Feasts: A Prolegomenon to the Importance of Feasting*. M. Dietler and B. Hayden (Ed.). *Archaeological and Ethnographic Perspectives on Food, Politics, and Power* içinde (23-65). Smithsonian Institution Press.

Hayden, B. (2014). *The Power of Feasts. From Prehistory to the Present*. New York: Cambridge University Press.

Odhiambo, O. (2016). Luo elders to curse leaders who ban feasting at funerals. SDE. Erişim: 30 Ağustos, <https://www.sde.co.ke/thenairobi/article/2000193832/luo-elders-to-curse-leaders-who-ban-feasting-at-funerals>.

Onaran, B. (2015). *MutfakTarih, Yemeğin Politik Serüvenleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Pollock, S. (2012). *Towards an Archaeology of Commensal Spaces. An Introduction*. *Journal for Ancient Studies Special Volume 2* (1-20).

Rawson, B. (2007). *Banquets in Ancient Rome: Participation, Presentation and Perception*. D. Kirkby and T. Luckins (Ed.). *Dining on Turtles Food Feasts and Drinking in History* içinde (15-36) New York: Palgrave Macmillan.

Rohr, C. (22-25 Ekim 2002). *Feast and Daily Life in the Middle Ages*, Public lecture, Lecture at Novosibirsk State University. Erişim: Mart 2019, <https://www.sbg.ac.at/ges/people/rohr/nsk11.pdf>

Strong, R. (2002). *Feast. A History of Grand Eating*. London: Jonathan Cape.

Veblen, T. B. (2015). *Aylak Sınıfın Teorisi (Kurumların İktisadi İncelemesi)*. (E. Kırmızıaltın ve H. Bilir Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.

Vroom, J. (2015). *Cornelis Calkoen Türkiye’de: Bir 18. Yüzyıl Flemenk Diplomatının Topkapı Sarayı’ndaki Öğle Yemeği*. (P. Tünaydın, Çev.). A. Singer, (Ed.), *Haydi Sofraya! Mutfak Penceresinden Osmanlı Tarihi içinde (141-176)*. İstanbul: Kitap Yayınevi.

Yamani, M. (2000). *Bana Ne Yediğini Söyle, Sana Kim Olduğunu Söyleyeyim: Mekke Mutfağı ve Sınıflar*. S. Zubaida ve R. Tapper Ortadoğu Mutfak Kültürleri içinde (174-185) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Yerasimos, S. (2002). *Sultan Sofraları / 15.ve16. Yüzyılda Osmanlı Saray Mutfağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

“Prytaneion” (Görsel 2). (kaynak: <http://www.sahindogan.com/efes-antik-kenti>) Yıl, Erişilen İnternet Adresi (Erişim tarihi 10/8/2017)

“Davut Heykeli karşısında ziyafet” (Görsel 7) (Kaynak: <https://www.florence-town.com/private2/dinner-with-david.php>) (Erişim tarihi 10/8/2017)

“Bombalara Karşı Sofralar” (Görsel 8). (Kaynak: <https://tr-tr.facebook.com/sofralar/>) (Erişim tarihi 13/9/2018)

Bir İktidar Gösterisi Olarak Halka Açık İnfazlar

Ahmet Cevdet Aşkın

Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Medya ve İletişim Çalışmaları Doktora Programı
cevdetaskin@yahoo.com

Öz

Bu makalede, ölüm cezasının insanlık tarihinin büyük bir bölümünde kentsel mekânlarda ve halkın gözü önünde çeşitli biçimlerde gerçekleştirilen infazının, özünde iktidarın yeniden üretildiği gösteri biçimleri olduğu ileri sürülmektedir. Bu çerçevede halka açık infazlar, kentsel mekân, iktidar ve gösteri kavramları üzerinden incelenmektedir. Ölüm cezasının tarihine kısaca göz atıldıktan sonra bu cezanın yerine getirilişinin İngiltere, Fransa ve ABD'deki gelişim seyriinin yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye'de aldığı biçimlere değinilmekte ve bazı örneklere yer verilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ölüm cezası, halka açık infaz, kentsel mekân, iktidar, gösteri

DOI:10.16878/gsuilet.542277

Public Executions As a Form of Power Spectacle

Abstract

In this article, it is suggested that the execution of death penalty conducted publicly in urban spaces in different ways is essentially the spectacle form in which the power is reproduced. For this, public executions are studied conceptually in terms of urban space, spectacle and power. After a short review of the history of death penalty, the evolution of the execution forms of this punishment is studied and exemplified in France, England and the USA as well as in the Ottoman Empire and Turkey.

Key Words: *Death penalty, public execution, urban space, power, spectacle*

Les Exécutions Publiques comme une Forme de Spectacle de Pouvoir

Résumé

Cet article propose de considérer toute sorte de l'exécution de la peine de mort dans les espaces urbains essentiellement comme une forme de spectacle dans laquelle le pouvoir est reproduit. Dans cet objectif l'article étudie les exécutions publiques en termes d'espace urbain, de spectacle et de pouvoir. A la suite d'une brève revue de l'histoire de la peine de mort, l'évolution des formes d'exécution de cette peine en France, en Angle- terre et aux États-Unis, ainsi que dans l'Empire ottoman et en Turquie. est analysée .

Mots-clés: *Peine de mort, exécution publique, espace urbain, pouvoir, spectacle*

Giriş

Bir insanın işlediği ya da işlediği ileri sürülen suçlardan dolayı yaşamına son verilmesi, yani ölüm cezası, tarihsel olarak Mezopotamya uygarlığı kadar eski olmakla birlikte infazın hapisane duvarlarının ardında, çoğunlukla da şafak sökerken gerçekleştirilmesi geçen yüzyılın ortalarını bulmuştur. İnsanlık tarihinin büyük bölümünde ise infazlar halkın gözü önünde kentsel mekânlarda yapılmıştır ve ceza verenin gücünün zihinlerde kazınmasına, bir başka ifadeyle ibret olmasına hizmet eden gösteri biçimine bürünmüştür. Gösteriye katılanlar açısından kimi zaman adeta bir eğlence haline dönüşen infaz, özünde bir güç gösterisidir ve bu gösteri, infaz için seçilen mekânın merkeziliği ve taşıdığı sembolik anlamıyla da pekiştirilir.

Avrupa'da feodal dönemde suçluların cezalandırılmasında azap çektirme ön plandaydı. Kapitalizmin doğuşu ve ulus devletlerin kuruluşuyla birlikte bedensel eziyete dayanan eski cezalandırma tarzından kuralları belli ve merkezine suçluları hapisaneye kapatmayı koyan ceza sistemine geçildi (Foucault, 1992). Bununla birlikte ölüm cezasının gösterisel uygulanışı idam, giyotin, boğma ve kılıçla boynun vurulması gibi değişik biçimlerde birkaç yüzyıl daha devam etti. Halka açık infaz uygulamasının ortadan kalkmasında hümanizmanın, otoritenin rasyonelleşmesinin ya da demokratikleşmenin etkili olduğu ileri sürülebilir; ancak bu stratejik değişimde azınlıktaki muktedirlerin, iktidarlarını geniş kitlelere çıplak şiddet gösterisinin dışında kabul ettirecek ve benimsetecek aygıtlara yönelmesinin daha fazla rolünün olduğunu da düşünebiliriz. Günümüzde burjuva devlet hem hapisane, ordu, polis ve mahkeme gibi baskı aygıtları, hem de okul, aile, siyasi partiler ve iletişim araçları gibi ideolojik aygıtlarıyla toplumu kontrol altında tutabilmektedir (Althusser, 1970). Gramsci'yi izleyecek olursak, iktidarın halka açık infaz gibi "kaba" yöntemlerin yerine tahakkümü meşrulaştıran "rıza üretimi" gibi "ince" yöntemlerle benimsetilmesi söz konusudur.

Bu çalışmada halka açık infazlar, iktidar, kentsel mekân ve gösteri kavramları üzerinden incelenecektir. Bu çerçevede öncelikle ölüm cezasının tarihine kısaca göz atılacak, İngiltere, Fransa ve ABD'deki gelişim seyrinin yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye'de aldığı biçimlere değinildikten sonra bazı örneklerle yer verilecektir. Bu şekilde halka açık infazların kentsel mekânlarda iktidarın yeniden üretildiği gösterilere nasıl dönüştüğü gösterilmeye çalışılacaktır.

Ölüm Cezasının Tarihsel Seyri

Ölüm cezasıyla ilgili kanunlara tarihte ilk kez MÖ. 18. yüzyılda rastlanmaktadır. Hamurabi Kanunları'nda 25 farklı suça ölüm cezası öngörülmüştür. Daha sonra MÖ. 14. yüzyılda Hitit Kanunları'nda ve MÖ. 7. yüzyılda Yunanistan'da Drakon Kanunları'nda ölüm cezası yer almıştır. Yunanistan'da ölüm

cezası tüm suçlara verilen tek ceza durumundaydı. Ölüm cezası genel olarak çarımha germe, boğma, döverek öldürme ve diri diri yakma biçiminde infaz edilmiştir. 1700'lerde İngiltere'de 222 suça ölüm cezası verilebilmekteydi. Ancak ölüm cezasının ağırlığı nedeniyle sanıklar nadiren ölüme mahkûm edilmiştir. Bu durum İngiltere'de ölüm cezası verilebilecek suçların sayısının 18. yüzyılın başlarında yüze kadar indirilmesine yol açmıştır. Halka açık olarak gerçekleştirilen idamlar 1868'de, ölüm cezası ise 1964'te kaldırılmıştır (Kudlac, 2007, s.15-16).

Fransa'da özellikle 1789 burjuva devrimiyle özdeşleşen ve giyotinle sembolleşen halka açık infazlara karşı 1870'den itibaren kamuoyu tepkisi oluşmaya başlamıştır. Daladier hükümeti, II. Dünya Savaşı'ndan hemen önce 24 Haziran 1939'da yayınladığı kararname ile halka açık infazlar dönemine son vermiştir. Böylelikle giyotin, ölüm cezasının kaldırıldığı 1981 yılına dek cezaevi duvarlarının arkasına çekilmiştir (Taieb, 2011, s. 9).

Amerika'da yerleşimcilerin gelişimiyle birlikte ilk kez 1608'de başlayan halka açık infazlar, 19. yüzyılın sonlarına dek standart uygulama durumundaydı. Bu yüzyıldan itibaren infazlara tepkilerin artması nedeniyle eyaletlerin çoğunda ölüm cezası cezaevlerinde infaz edilmiştir. Halka açık infazların sonuncusuna 14 Ağustos 1936'da Kentucky'de tanık olunmuştur (Kudlac, 2007, s.17).

Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Cumhuriyet Türkiye'sinde de uzun yıllar halka açık infazlar gerçekleştirilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda infaz için Sultanahmet'teki Hipodrom, Çarşıkapı, Beyazıt ve Eminönü gibi kalabalık ve merkezi yerler seçilmekteydi. Kuruluşundan itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nda suçluların asılarak idam edilmesi uygulaması, kementle boğma ve boyun vurmaktan farklı olarak daha çok adi suçlar, özellikle de cinayet işleyenler için kullanılmıştır. Ancak bu iki yöntem 18. ve 19. yüzyılda terk edilince, 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'dan esinlenen ve çok nadiren yalnızca orduda uygulanan kurşuna dizme dışındaki tek infaz şekli olmuştur. 19. yüzyılın sonuna kadar infaz için ağaçlardan yararlanılırken, bu dönemden sonra üçayaklı darağaçları kullanılmıştır (Eldem, 2005, s.194). Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra da 1957 yılına kadar halka açık infazlar devam etmiş, İstanbul'da Beyazıt, Eminönü, Sultanahmet ve Ayasofya, Ankara'da ise Samanpazarı meydanları bu uygulama için kullanılmıştır. Bu uygulama, idamların cezaevlerinde gizli olarak yapılmasını öngören 13 Temmuz 1965 tarihli 647 sayılı yasayla birlikte resmen kaldırılmıştır (Yıldırım, 2001, s.19). Aşağıdaki tablo bazı ülkelerde halka açık infazların ve ölüm cezasının kaldırılmasına ilişkin genel bir fikir vermektedir:

Figür 1. Çeşitli Ülkelerde Halka Açık İnfazların ve Ölüm Cezasının Kaldırılması
E. Taieb, 2011, La guillotine au secret, s.18.

ÜLKE	HALKA AÇIK İNFAZLARIN KALDIRILMASI	ÖLÜM CEZASININ KALDIRILMASI
Almanya	1851-1863 (Eyaletlere göre)	1949
İngiltere	1868	1964
Avusturya	1873	1950
Kanada	1869	1976
İspanya	1900	1978
ABD	1833-1937 (Eyaletlere göre)	1846-2009 (13 eyalette)
Hollanda	1860	1870
Portekiz	1867	1867
İsveç	1877	1921

Tablodan halka açık infaz uygulamasının insanlık tarihinin büyük bölümünü kapsadığı, uygulamaya son verilmesi ile ölüm cezasının kaldırılması arasında geçen sürenin ise en fazla bir yüzyılı bulduğu görülmektedir. Bu durum bize muktedirlerin iktidarlarını sürdürmek için halka açık infaz gibi çıplak güç gösterisine ihtiyaç duymadıkları noktada ölüm cezasının da fazla ömrünün kalmadığını düşündürmektedir. Çünkü böyle bir güç gösterisine duyulan ihtiyaç ortadan kalktığına, hapishane duvarlarının arkasında öldürme eyleminin de anlamını ve işlevini yitirdiği söylenebilir. Artık muktedirlerin iktidarlarına dönük tehdit ve tehlikelerin baskılanması ve bertaraf edilmesinde mahkemeler, hapishaneler, ceza mevzuatı gibi modern kurumlar devrededir.

İktidarın Yeniden Üretimi Olarak Halka Açık İnfazlar

Halka açık infaz, suçlunun hayatına hangi yöntemle son verilecek olursa olsun icra ediliş biçimi ve yeri, izleyicilerin katılımı ve desteğiyle birlikte cezalandırma gücüne sahip iktidarın sergilenişine dair önemli ipuçları sunmaktadır. Foucault bir ceza tiyatrosu olarak nitelendirdiği, asılan kişinin bedeninin sergilendiği darağacının hükümdarın ayinsel olarak dışa vurulan gücünü temsil ettiğini söylemektedir (1992, s.144). İnfaz gösterisinde izleyici rolünü oynayanlar, hatta icrayı hararetle destekleyenler farkında olmadan iktidarın yeniden üretiminin unsurlarına dönüşmektedir. Taieb'in halka açık infazlara ilişkin söyledikleri bu düşüncüyü destekler niteliktedir (2011, s.225):

Halka açık infaz, Pierre Clastres'in siyasi iktidar ile özneler arasındaki

“bölünme” olarak tarif ettiği siyasal farklılaşmayı bir hatırlatma ve sürdürme biçimidir. Jacques Lagroye’un anımsattığı gibi, darağacından sadece korku yaratmak için değil, halkın bir arada tutulması için de yararlanır; bu, cezalandırma gücünün itaat edenlerin çıkarına olduğu gösterilerek yapılır. İnfaz, bu özelliğiyle, meşru fiziksel şiddetin üzerinde devlet tekelinin bireysel olarak içselleştirilmesi amacıyla yönetenler ile yurttaşlar arasındaki ilişkinin sembolik inşasına katkıda bulunur. (...) İnfaz her şeyden önce adaletin tecelli ettiğini söylemeye ve kanıtlamaya dönük bir iktidar ritüelidir. Halka açıklık yeter şarttır ama zorunlu da değildir, iktidara itaati ve onun meşruluğunu sağlamadığında vazgeçilir.

O halde halka açık infazlardan vazgeçilerek ölüm cezasının cezaevi duvarlarının ardında gözlerden irak biçimde yapılması, eski uygulamanın artık iktidarın yeniden üretiminde işlevinin kalmamış olmasının bir işareti olarak değerlendirilebilir. Diğer bir ifadeyle yönetenler, meşruluğu krize sokan bir gelişme olmadığı sürece şiddetin çıplak sergilenişine de ihtiyaç duymazlar. Tıpkı satranç oyununda yeri geldiğinde tehdidin icradan üstün olduğu değerlendirmesinin yapıldığı gibi, zor kullanma tehdidinin varlığının da zorun uygulanmasından hem daha etkili hem daha az siyasal maliyetli olduğu düşünülebilir.

Halka açık infazların bir eza gösterisi olmasının, erken modern dönemde otoritenin gösterişsel biçimde sergilenmesine duyulan ihtiyaçtan kaynaklandığı ileri sürülmektedir. Çünkü devletler daha sonraki dönemlere kıyasla henüz istikrarsız durumdadır. O nedenle belli bir istikrar düzeyine ulaşılan dek eza gösterisi devam etmiştir. (Spierenburg, 1984). Bu durumda, halka açık infazların insanlığa uygunluğunun 19. yüzyıldan itibaren tartışılmaya başlaması ve giderek vazgeçilen bir uygulama olması, modern devletin belli bir istikrara kavuşmasına da işaret etmektedir.

Halka açık infazlar, belli ritüellerin tekrarlandığı güç gösterileridir. Michel Bée seçilen mekân, dekor ve yapılan hazırlıkların amacının bir yandan zaman, mekân ve günlük toplumsal ilişkilerde bir farklılık yaratmak, diğer taraftan da tüm katılımcılar için ortak davranış biçimlerini belirlemek olduğunu söylemektedir (1983, s.846). Yani gösterinin başından sonuna dek, cezalandırma yetkisine sahip olanın iktidarının hissettirilmesi ve davranış biçimlerinin formatlanmasının yanı sıra infazın adeta kolektif bir kutlama haline dönüşmesi de amaçlanmaktadır. Bée, Fransa’nın Caen şehrinde 1463’den 1792’ye kadar halka açık infazlarda ritüelin hemen hemen hiç değişmediğine dikkat çekerken şunları dile getirmektedir (1983, s. 846-847):

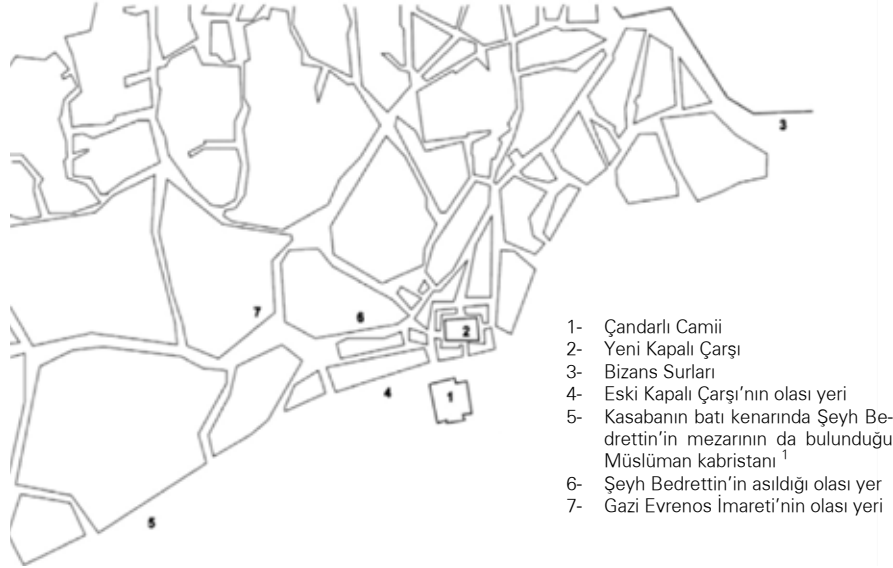
Mahkûm, üzerinde gömlek, ayakları çıplak ve elinde meşale olduğu halde Geôle Sokağı’ndan geçirilip, suçlu olduğunu kabul edip özür dilediği Saint-Pierre Kilisesi’nin önüne getirilir. Yürüyüş Saint-Pierre Sokağı’ndan devam eder ve Belle-Croix Meydanı’na gelindiğinde orada diz çöker. Ardından Monte-à-Regret Sokağı’na girer. Hakkın-

daki kararın okunmasından sonra eza çekmek üzere darağacına çıkar. Böylece ister izleyici ister mahkûm olsun herkes rolünü öğrenir ve bilir. Bu seremoninin bir numarası, meydanın orta yerinde yükseğe kurulmuş sahneye çıkandır.

Halka açık infazların yapıldığı kentsel mekânlar rastgele seçilen yerler değildir. Hem kalabalıkların gösteriyi izlemesine imkân verecek genişlikte olması, hem de cezalandırma gücüne sahip iktidarı duyumsatması ve temsil etmesi önemlidir. Taieb, infaz yerinin sembolik etkisine ilişkin olarak şunları belirtmektedir (2011, s.107-108):

Otoriteler tarafından tasavvur edildiği biçimde yerin sembolik etkisi, kentsel mekân ile orada gerçekleştirilecek infazın ilişkilendirilmesi arzusunda kendisini açığa vurur. Mekânın konumu, orada olan ya da onu çevreleyen nesnelere ve orada bulunanlar sınırlı bir infaz oyununun kurallarını oluştururlar. Bu kuralların amacı öldürme iktidarını uzamsallaştırmak ve ona geçici olarak kurumsallık vermektir.

Şeyh Bedrettin’in idamı, infaz yerinin sembolik etkisinin anlaşılması açısından iyi bir örnek teşkil etmektedir. Osmanlı İmparatorluğu tarihinde merkezi otoriteye karşı en büyük başkaldırlardan biri Simavna Kadıoğlu Şeyh Bedrettin isyanıdır. Osmanlı’daki tarımsal üretim ve bölüşüm sistemine karşı bir hareket olarak gelişen isyan bastırıldıktan sonra lideri Şeyh Bedrettin, 1416 kışında Yunanistan’ın kuzeyindeki Serez kasabasındaki meydanda idam edilmiştir. İdamın mimari anatomisini çözümlleyen Salgırlı, infazın yapıldığı meydanın günümüzde mevcut olmayan Çandarlı Camii (1385), Serez’in ilk kapalı çarşısı ve Evrenos imarethanesinin (14. yüzyılın sonları) oluşturduğu üçgen içinde yer aldığına dikkat çekmektedir. Bu yer seçimi Şeyh Bedrettin’in halka açık infazının arkasında yatan siyasal amaca da işaret etmektedir. Çünkü üç mekân da ayrı ayrı ideolojik anlamlar taşımaktadır: Müminlerin ibadet yeri olarak cami, esnaf ve müşterilerin buluşmasına imkân sağlayan bir mekân olarak kapalı çarşı ve yoksul ve muhtaçlara aş ve yatacak yer sağlayan imarethane. Bu mekânlar, tebaasına ihtimam gösteren iyiliksever bir Osmanlı devletini temsil etmektedir. Bu üç mekân da padişah ile tebaası arasında uzlaşmayı tesis etme yönelimine işaret etmektedir. İdeolojik anlamlar üzerinden uzlaşma tesis etme yönelimi, mekânların ikincil işlevlerini de kaçınılmaz biçimde kabul edilebilir kılmaktadır. Bu kurumlar kentsel fiefler gibi düşünülebilir. Osmanlı Sultanı bu kurumlar üzerinden yönetir ve egemenliğini icra eder. Merkezden atanan yerel yöneticilerin etkinliği, gündelik etkileşimin siyasal mikroplanı üzerinde bu kurumlar aracılığıyla oluşturulan uzlaşmanın işbirlikçi etkinliğine bağlıdır. Bu sayede kurumların ikincil işlevlerinin kabul görmesi kolaylaşır. Bu üç kurumun ikincil işlevlerinde cisimleşen antagonistik efendi-kiracı ilişkisine bir itiraz olduğu savunulan isyan, uzlaşmanın büyük çapta çökmüş olmasının işaretiydi. O nedenle isyanın liderinin infaz yerinin seçimi, sadece galibin otoritesinin sergilenişine işaret etmez, ama aynı zamanda ve belki de daha önemlisi, uzlaşmanın ideolojik olarak yeniden güçlendirilmesi düşüncesinin de dışı vurumu gibidir. Böylelikle padişah, infazı seyredenlerden isyanın yitirdiği varsayılan uzlaşmayı yeniden talep etmiş olur (2013, s. 301).

Figür 2. Şeyh Bedrettin'in Asıldığı Olası Yerin Konumu.S. Salgırlı, 2013, *Architectural Anatomy of an Ottoman Execution*, s.302.

O halde bir güç gösterisi olarak halka açık infazların gerçekleştirildiği mekânlar, gösterinin amacından bağımsız değildir ve yaratılmak istenilen etkinin sahnelendiği alanlardır. Hem infazın gerçekleştirildiği yerin, hem de bir gösteri biçimine bürünen infaz ritüelinin, beraberce, cezalandırma gücünün yeniden onaylanması ve müesse nizamın devam ettirilmesinin araçları olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Gösterinin Gücünde İzleyicilerin Rolü

J. A. Sharpe, halka açık infazların 1868 yılından itibaren son bulunduğu İngiltere'de infaz gösterisine bir örnek olarak kendisini aldattığına inandığı hamile eşini bıçaklayarak öldüren John Marketman'ın Essex West Ham'da 7 Nisan 1680'de asılarak idam edilmesini tarihi kayıtlara dayanarak anlatmaktadır. Hâkim tarafından suçlu bulunan ve geleneksel infaz mahalli Chemsford'da asılmasına karar verilen Marketman, diz çöküp, hâkime son isteği olarak orada değil kendi kasabasında asılmak istediğini söylemiştir. İsteği kabul edilen Marketman'ın West Ham'da infazı, özenle hazırlanmış bir sahneye dönüştürülmüştür. Gösteriye katılan binlerce kişi son derece üzgündür. Marketman'ın önünde yürüyen annesi darağacının önüne gelindiğinde artık daha fazla dayanamayıp bayılır. Vaiz Marketman'a dini telkinlerde bulunarak ilahi adaletin huzuruna çıkacağını söyler. Bunun ardından Marketman infazı izlemeye gelen kalabalığa pişmanlık dolu uzun bir konuşma yapar. Bu konuşmayı, ruhunu tanrıya emanet ettiğini ifade ederek bitirir. Ardından cellât infazı gerçekleştirir (1985, s. 144-145).

¹ Şeyh Bedrettin'in kemikleri 1924 yılında Türk-Yunan mübadelesinde Türkiye'ye getirilmiştir. Bugünkü mezarı İstanbul Çemberlitaş'taki II.Mahmut türbesinin yanındaki kabristandadır.

İnfaz edilenin baş aktör olduğu bu gösteride dini boyutun önemli bir yer tutmasına rağmen halka açık infazın devletin gücünü sergilediği temel yöntemlerden biri olduğuna dikkat çeken Sharpe şunları söylemektedir (1985, s. 161):

Aşağı tabakalardan birkaç yüz ya da birkaç bin kişinin bir araya gelişinin kural olarak teşvik edilmediği bir dönemde, yetkililerin bu infazlara tanıklık etmek üzere binlerce kişinin toplanmasına seve seve izin vermesi anlamlıdır. İnfaz gösterisinde örtük, ölüme gidenin son konuşmasında ise aleni olan dersin, popüler basın tarafından daha geniş biçimde yayımlanmasına seve seve izin vermeleri de aynı ölçüde anlamlıdır.

Sharpe'ı izleyecek olursak, bir iktidar gösterisi olarak halka açık infazların kamusal tanıklığı ve bilinirliği ne kadar fazla ise gösterinin amacına ulaşma gücünün o denli kuvvetli olduğunu ileri sürmek mümkündür. Çünkü günümüzden farklı kitle iletişim aracı olarak olsa olsa düşük tirajlı gazetelerin söz konusu olduğu tarihsel dönemlerde, halka açık infazların etkili bir güç gösterisi olması için izleyici sayısının mümkün olduğunca yüksek olması gerekir. Gösteri ancak o sayede kullaktan kulağa aktarılacak ve toplumsal hafızaya etkili bir şekilde kazınacaktır.

Diğer taraftan halka açık infazların kurucu unsuru olarak nitelendirilebilecek olan izleyicilerin infaz mekânında yer almaları ve tavırları infazın meşruluk kazanmasında rol oynar. O nedenle kalabalığın büyüklüğü kadar meşruluğu garanti edecek şekilde kontrol altında tutulması da önemlidir (Linders, 2002). Çünkü infaza halkın ilgisinin azlığı ya da infazın izleyicilerin protesto gösterisine dönüşmesi, dolaylı olarak otoritenin meşruluğunun zayıflamasının işareti olarak değerlendirilebilir.

Genç Burjuvazinin Güç Gösterisi

Fransa'da Ancien Régime'in (Eski Düzen) tüm olumsuzluklarının adeta sembolü haline gelen XVI. Louis'nin ihtilalciler tarafından 21 Ocak 1793'te giyotine gönderilmesi, halka açık infazların Fransa özelindeki en çarpıcı örneklerinden birisini teşkil etmektedir.

Hapsedildiği Tour du Temple'dan alınan kral, askerlerin eşlik ettiği kapalı bir atlı arabayla dükkânların kepenklerinin kapalı olduğu Paris sokaklarından geçirilerek eskiden XV. Louis Meydanı olarak bilinen Devrim Meydanı'na getirilir. Yol boyunca kiminin elinde kürek, kimisinin elinde silah olan yurttaşlar infaz alanının geçişini sessiz biçimde izlerler. Yüz bin kişinin beklediği meydana erişimi sağlayan köprü ve kavşaklarda topçu birlikleri konuşlandırılmıştır. Ulusal Muhafız taburlarının çevrelediği sehpa ve giyotin, alanın Champs Élysée girişiyle XV. Louis'nin kaldırılan heykelinin kaidesi arasında ve Brest heykeline yakın bir yere kurulmuştur. Giyotinin yanında Parisli cellât Yurttaş Charles-Henri Sanson, oğlu Henri Sanson ve yardımcıları durmaktadır. Devrimden sonra Yurttaş Capet diye hitap edilen eski kral XVI. Louis arabadan iner. Üzerindeki paltoyu çıkarır ve gömleğinin

yakasını açar. Elleri bağlanarak sehpaye çıkmasına yardım edilir. Bu sırada küçük bir tartışma yaşanır. Charles-Henri'ye göre kral bir konuşma yapmak istemiştir, ancak kendisine buna izin verilmeyeceği söylenir. Giyotinin altına bağlandıktan sonra sesi titremeden net biçimde "Halkım, masum ölüyorum" der ve sonra cellâtlarına "Beyefendiler, suçlandığım her konuda masumum. Umabildiğim tek şey, kanımın Fransızların mutluluğunu pekiştirmesidir" diyerek sözlerini tamamlar. Bu ana tanıklık eden kralın günah çıkardığı Başpapaz Edgeworth ise, kendisinin "Üstüme atılan hiçbir suçu işlemedim, masum ölüyorum. Ölümüne sebep olanları affediyorum ve Tanrı'ya kanımın Fransa üzerine düşmemesi için yakarıyorum" sözlerini duyduğunu söyleyecektir. Boynu, kalın olduğundan giyotinin yarım ay biçimindeki oyuğuna tam olarak oturmaz. Cellât Charles-Henri de bu işte deneyimli değildir. İnen giyotin, çenesi ile kafasının arka kısmını ayırır ama tam olarak koparamaz. Bu işlem ancak, cellâdın yardımcılarının giyotinin bıçağının üstüne hep birlikte abanmalarıyla tamamlanabilir. Kralın kanlı başı gelişi güzel bağırıp çağıran halka gösterilir. Bunun üzerine meydan kalabalığının hep bir ağızdan "Yaşasın Cumhuriyet!" haykırışlarıyla çınlar (Pearce, 2003, s. 49-50).

XVI. Louis'nin infazı, monarşiyi ilga eden ihtilalin gücünün sergilendiği güçlü bir gösteri niteliğindedir. Mekân olarak daha önce monarşiyi temsil eden ancak artık yeni Fransa'nın sembolü haline dönüşmüş bulunan Devrim Meydanı'nın seçilmesi, alınan askeri önlemler, yüz bin kişilik kalabalık ve "Yaşasın Cumhuriyet!" sloganları hep birlikte burjuva iktidarının gücünün etkileyici biçimde sergilendiğidir.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Gösteri Mirası

Osmanlı tarihinde kafa keserek ya da "kelle uçurarak" infaz şekli II. Mahmut devrine kadar sürmüştür. Daha çok askerler ve ihanetine inanılan İstanbul dışındaki görevliler için uygulanan bu cezalandırma biçimi 1828'de son bulmuştur. Bu dönemden sonra asılarak idam (salb) uygulamasına geçilmiştir. Osmanlı devletinin ilk zamanlarından beri kullanılsa da daha çok adi suçlara yönelik olan bu yöntem, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tek infaz biçimi haline gelmiştir. 9 Ağustos 1858'de kabul edilen Ceza Kanunu'na göre idam cezasının infazı ancak bu konudaki hükmün kamuya açık bir yerde alenen okumasından sonra mümkündür. Hamile kadınlar, doğuruncaya kadar idam edilemezdi. Ayrıca infaz ve teşhir, suçlunun mensup olduğu milletin özel ve bayram günlerinde yapılamazdı (Eldem, 2005, s. 188, 194).

Cumhuriyet döneminde ise halka açık infazlar 13 Temmuz 1965 tarih ve 647 sayılı yasayla kaldırılarak infazların gizli şekilde ve tüzükle belirlenen esaslar çerçevesinde yapılması uygulamasına geçilmiştir. Sinan Yıldırım'ın 18 Temmuz 1939'da Ali Ürkmer'in idamına ilişkin dönemin gazetelerine dayanarak yaptığı çalışma, Türkiye'de halka açık infazlar konusunda bir örnek oluşturmaktadır. İnfaz sabaha karşı 03.15'te gerçekleştirilmiştir. Son Posta gazetesi okuyucularına infaza halkın yoğun ilgisini Nusret Safa Coşkun'un kaleminden şöyle duyurmuştur (2001, s. 20):

Bu idam, on seneden beri meydanlarının hiçbirine sehpa kurulmayan

İstanbul'da binlerce halkın arasında geniş bir tecessüs uyandırmıştır. Katilin, evvela, Beyazıt Meydanı'nda, sonra da Eminönü'nde asılacağı şayi olmuş, binlerce halk bu meydanlarda birikmişti. Bilahare hükmün Ayasofya meydanında infaz edileceği anlaşılınca, buraları dolduran binlerce insan, bir çığ gibi geçtiği yerlerdeki halkın da katılımıyla mübalağasız 10.000'i bularak kütle halinde Ayasofya meydanını doldurmuştu.

Yeni Sabah gazetesinden Haluk Cemal ise meydandaki canlılığı şöyle betimlemiştir (2001, s. 20-21):

Her gece bu saatten çok evvel müşterilerini savıp kepenklerini kapayan meydanın iki tarafındaki bütün sıra kahveler pırıl pırıl yanan elektrikler altında tıklım tıklım insanla dolmuş, kaldırımlar, havuz başı ve ilerdeki caddeler kalabalık siyah kümelerle kaplanmıştı. Saatler ilerleyip iki buçuğa yaklaştığı halde, ortada hiçbir hazırlık görülmemesine rağmen meydandaki kalabalık eksilmiyor, bilakis gittikçe artıyordu. Sık sık gelen otobüsler, otomobiller bu saatte hâlâ Beyazıt meydanında meraklı kabileleri getiriyor, akşamdan beri beklemekten yorulmuş olanlar duvar diplerine, kaldırımlara artık çömelip otururlarken, yeni gelenler kalabalığın daha kesif olduğu büyük havuz başına merakla koşuyorlardı.

Vakit gazetesi ise infazla ilgili alınan güvenlik tedbirlerine şu satırlarla dikkat çekmiştir (2001, s. 21):

Meydanın etrafında daha çok erken saatlerden itibaren sıkı bir jandarma ve polis kordonu sarılmıştı. Mahşeri bir kalabalık kaynaşıp duruyordu: Bunlar arasında pijamalılar, gömlekliler de vardı.

Saat üçe doğru idam mahkûmu Ali Ürkmer, kırmızı renkli cezaevi aracının içinde darağacının kurulduğu yere getirilir ve hüküm yüzüne karşı okunur. Ürkmer'in masaya çıkarılmasından sonrasında yaşananlar Vakit gazetesinde şu şekilde aktarılmıştır (2001, s. 22):

İlmek iyi takılmamıştı. Bir defa boynuna geçirildikten sonra tekrar çıkarıldı ve bu hal birkaç defa tekerrür etti. Nihayet ilmeğin sağlam olduğuna kanaat getirilince cellât Mustafa darağacından yere atladı, darağacı etrafındakiler biraz gerilediler ve cellât masayı şiddetle çekti. Ali, birden bire boşluğa sallandı. Hemen yirmi otuz saniye kadar hiçbir harekette bulunmadı. Cellât ölümün daha çabuk vukua gelebilmesi için bacaklarına asıldı, birkaç defa çekti. İp tamamen gerilmişti. Mahkûmun gözleri biraz fırlamıştı. Nihayet kapakları yavaş yavaş kapandı. Bir iki debelendi. Artık ölmüştü.

İdam edilen Ali Ürkmer'in cansız bedeni, 18 Temmuz 1939 sabahı saat sekize kadar onu darağacında görmek isteyenler için bekletilmiştir (2001, s. 22).

Hayatın her alanında Osmanlı'dan radikal kopuşu hedefleyen ve adeta sürekli devrim anlayışıyla Anadolu'nun toplumsal yapısında peş peşe sarsıcı dönüşümlere imza atan genç Cumhuriyet'in kurucu kadrosunun halka açık infaz uygulamasını sürdürmesi, üzerinde düşünölmeye değer bir konudur. Geçmişle bağlar her alanda ve şiddetle koparılıp atılırken halka açık infazlara aynı kentsel mekânlarda devam edilmesi nasıl açıklanabilir? Bu durum yönetici sınıfın basit bir tercihi miydi? Yoksa yeni muktedirlerin iktidarın üretimi ve yeniden üretiminde şiddetin çıplak sergilenişine ihtiyacı mı vardı? Halka açık infazlar kentsel mekânlarda sergilenen bir güç gösterisi ise, Osmanlı'nın mirasının Cumhuriyet döneminde devam etmesine işlevsellik açısından bakılması yerinde olacaktır. Kurucu kadronun kendisine örnek aldığı Batı'nın büyük bölümünde halka açık infazlar çoktan tarihe karışmış olmasına rağmen uygulamayı sürdürmesi Spierenburg'un da işaret ettiği gibi yeni rejimin henüz tam olarak oturmamış olmasıyla açıklanabilir. Diğer bir ifadeyle, muhalefetin İzmir Suikastı davası gibi tartışmalı yöntemlerle tasfiye edildiği ve patlak veren Kürt isyanlarının kanlı şekilde bastırıldığı tarihsel kesitte halka açık infazların sürdürülmesinin, yeni muktedirlerin zihinsel dönüşümünü tamamlayamamasından ziyade yığınlara iktidarın kudretini gösterme ihtiyacından kaynaklandığı söylenebilir.

Sonuç: Cellâdın Kılıcı İzleyenlerin de Boynuna İner

Bu çalışmada tarihsel bir perspektif içinde ölüm cezası ve bu cezanın halka açık infazı, kentsel mekân, iktidar ve gösteri kavramları üzerinden değerlendirilmiş, halka açık infazların sonuç olarak bir güç gösterisi olduğuna, infaz mahallerinde cezalandırma gücüne sahip olan / olanların iktidarının yeniden üretildiğine ve infazı izleyenlerin de bu gösterinin aktörleri haline dönüştüğüne işaret edilmiştir.

Suçlunun ya da suçlu olduğu iddia edilenin öldürülmesi, beden üzerinde uygulanan çıplak bir şiddettir. Bu şiddetin ritüelleştirilmesi olarak da tarif edilebilecek olan halka açık infazları, cezalandırma gücüne sahip olmayanların gönüllü bir şekilde izlemesi ve böylelikle o gücün sahiplerinin iktidarlarının yeniden üretilmesine hizmet ediyor olması paradoksal bir durumdur. İnfazı gerçekleştiren iktidar, infazın gösteriye dönüşmesine katkıda bulunan izleyicileri de aynı şekilde infaz edebilecek tek merciidir. Rejimin monarşi ya da cumhuriyet olmasının burada bir önemi yoktur. Halka açık infaz, muktedirlerin toplumun geri kalan kısmı üzerindeki iktidarının pekiştirilmesi eylemi olarak sınıfsal öze sahiptir ve bu anlamda tarihin her döneminde halka karşı bir uygulama olmuştur.

İnfazın yığınların bir araya gelmesinden dolayı muktedirlerin memnuniyet duyduğu ender toplumsal anlardan biri olduğu söylenebilir. Kitle iletişim araçlarının bugünkü düzeyinde olmadığı tarihsel dönemlerde izleyicilerin sayısı ne kadar fazla ise gösteri de o denli güçlü olacaktır. Çünkü insan bedeni üzerinde sergilenen şiddetin canlı tanıkları gördüklerini her yerde anlatacak ve böylelikle kulaktan kulağa yayılan infaz gösterisi toplumsal hafızada yer edinecektir.

Halka açık infazların gerçekleştirildiği kentsel mekânlar, taşıdıkları sembolik özellikleriyle iktidarın yeniden üretilmesi eyleminin asli unsurlarıdır. Şeyh Bedrettin'in Serez'de asıldığı yerin Osmanlı iktidarının sembolik tezahürlerine göre konumunu ve XVI. Louis'nin giyotinin bıçağı altında vahşice öldürüldüğü Devrim Meydanı'nın rastgele seçilmediğini düşünmek yanlış olmaz. Birincisinde padişahın, ikincisinde genç burjuva iktidarının gücünün zihinlerde pekiştirilmesi ihtiyacı söz konusudur.

Guy Debord, gösterinin kökeninde iktidarın uzmanlaşmasının yattığını söyler (2016, s. 40). Halka açık infazları bir gösteriye dönüştüren faktörlere göz atıldığında, iktidarın uzmanlığının nasıl sergilendiğinin fark edilmesi zor değildir. İzleyiciler, sınıfsal çıkarlarına aykırı biçimde gösteriye katılırlar; seçilen mekânlar iktidarı yeniden üreten sembolik özellikler taşır ve cellât tecrübesini sergiler. O halde halka açık infaz, gösteri olma özelliğiyle gücün faaliyet alanlarından birisidir. Çıplak şiddet gösterisine iktidarın yeniden üretimi için ne zaman ihtiyaç hissedilmez ya da ne zaman bunun yarattığı tahribat sağladığı faydayı aşarsa, söz konusu faaliyetler işlev ve biçim değiştirebilir. Artık devletin gücü bir sonraki aşama olan ölüm cezasının kaldırılacağı tarihe kadar cezaevi duvarlarının arkasında acımasızca sergilenecektir.

Sonuç olarak düzenlenişi, yürütülüşü ve izleyicileriyle birlikte düşünüldüğünde halka açık infazlar, iktidarın yeniden üretilmesine hizmet eden kentsel mekânlardaki güç gösterileridir. Muktedirler, bu gösterilerle yığınlara cezalandırma gücüne sahip tek merci olduklarını hatırlatırlar ve biat etmenin yegâne hayatta kalma biçimi olduğu mesajını verirler. O nedenle cellâdın kılıcının fiilen suçlunun, simgesel olarak da gösteriyi izleyenlerin boynuna indiği söylenebilir. Çünkü infaz gösterisiyle ölüme gönderilen sadece suçlu değil, sembolik biçimde izleyicilerin özgür iradesidir de.

Kaynakça

- Althusser, L. (1976). *İdeologie et appareils idéologiques d'État*. Louis A., Positions (1964-1975) içinde (67-125). Paris: Les Éditions Social.
- Bée, M. (1983). *Le spectacle de l'exécution dans la France d'Ancien Régime*. Annales. Histoire, Sciences Sociales, no 4, Jul-Aug., 843-862.
- Debord, G. (2016). *Gösteri Toplumu* (A. Ekmekçi ve O. Taşkent, Çev.). (6. bs.). İstanbul: Ayrıntı.
- Eldem, E. (2005). *İstanbul'da Ölüm, Osmanlı-İslam Kültüründe Ölüm ve Ritüelleri*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu* (M. Ali Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge.
- Kudlac, S. C. (2007). *Public Executions: The Death Penalty and The Media*. London: Praeger.
- Linders, A. (2002). *The Execution Spectacle and State Legitimacy: The Changing*

Nature of the American Execution Audience, 1833-1937. *Law & Society Review*, Vol. 36, No.3, 607-656.

Pearce, F. (2003). 'Off with their heads': public executions with Klosowski, Caillois and Foucault. *Economy and Society*, 32:1, 48-73. doi: 10.1080/0308514032000045762

Salgırlı, S. (2013) Architectural Anatomy of an Ottoman Execution. *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 72, no. 3, September, 301-321

Sharpe, J.A. (1985). "Last Dying Speeches": Religion, Ideology and Public Execution in Seventeenth-Century England. *Past & Present*, no. 107, May, 144-167.

Spiereburg, C. P. (1984). *The Spectacle of Suffering*. Cambridge: Cambridge University Press.

Taieb, E. (2011). *La guillotine au secret*. Paris: Belin.

Yıldırım, S. (2001). Halka Açık Olarak Gerçekleştirilen Bir İdam. *Toplumsal Tarih*, Temmuz, 18-22.

Amfiteyatroy, Gösteri ve İktidar Oyunları

Fidan Terzioğlu

Doktora đrencisi
Galatasaray Üniversitesi Medya ve İletişim alışmaları Bölümü
fidanterzioglu@gmail.com

z

Bu makale, toplu anlatıların seyir mekânı olarak amfiteyatroyunun tarih boyunca geçirdiği dönüşümleri, “gösteri” kavramı ve bu kavramla etkileşen iktidar ilişkileri bağlamında incelemektedir. Bu amaçla, amfiteyatroyunun oluşumu ve dönüşümleri; bu mekânın her dönemde yüklendiği sosyal, kültürel ve siyasal işlevler bakımından ortaya konularak yorumlanmıştır. Her dönemdeki iktidar ilişkilerinin amfiteyatroy mekânını nasıl dnüşrdğ ve bu mekândaki gösterinin iktidar ilişkilerini nasıl etkilediği tartışmaya açılmıştır. Eleştirel teori geleneğinde “gösteriselleşme” olarak nitelenen, kapitalist toplumdaki her şeyin tüketime yönelik, içeriksiz bir imgeye dönüşmesi olgusunun kökenleri ve dinamikleri incelenmiştir. İnsanlık tarihinin en eski sanatlarından biri olan seyirlik anlatı sanatının, yüzyıllar boyunca gelişerek, derinleşerek, kişilerin özümsediği, içselleştirdiği bir dili nasıl oluşturduğu araştırılmıştır. Bütün bunlardan yola çıkılarak, “gösteriselleşme” olgusunun ötesine geçebilme imkânlarının ne yönde olabileceği işaretilmiştir.

Anahtar sözcükler: gösteri, gösteriselleşme, kentsel mekân, amfiteyatroy, iktidar, tiyatroy, sinema

Amphitheatre, Spectacle and Plays of Power

Abstract

This paper examines the transformations of the amphitheatre as the site of collective narratives, within the context of the "spectacle" and its interaction with complex relations of power. For this purpose, the emergence and the transfigurations of the amphitheatre are traced through their various phases and interpreted in terms of their social, cultural and political functions. The ways in which the spectacle in the amphitheatre interacts with the power relations in the society is investigated through their multivarious faces. This study examines the roots and dynamics of the "spectacle" as a symptom of the capitalist society in which everything is reduced into an image of meaningless commodity. This is an investigation of the process in which the language of the narrative spectacle is internalized through its complex evolutionary adventure within several centuries of power relations. In conclusion of this investigation, we attempt to point towards a direction that may lead to ways in which to transcend the black hole of the "spectacle" may be possible.

Keywords: *Spectacle, the society of spectacle, urban space, amphitheatre, power, theatre, cinema*

L'Amphithéâtre, le spectacle et les jeux de pouvoir

Résumé

Cet article analyse la transformation de l'amphithéâtre comme un espace de contemplation des narratifs anonymes, dans le contexte du concept de "spectacle" et des relations de pouvoir en interaction avec celui-ci. Pour cet objectif, on a essayé de préciser et d'interpréter la construction et les transformations des étapes de la transformation de l'amphithéâtre dans ses fonctions sociales, culturelles et politiques. On a essayé de discuter comment les relations de pouvoir de différentes é périodes de l'histoire ont transformé l'amphithéâtre comme espace et comment le spectacle dans ce même espace a influencé les relations du pouvoir. On a taché d'examiner les origines et les dynamiques en se basant sur l'idée que la transformation de tout ce qui existe dans la société capitaliste a un image sans consistance; d'où le fait qu'on nomme comme "spectacularisation" dans la tradition de la théorie critique. On a recherché comment, étant un des plus anciens de l'histoire humaine l'art de narrative spectaculaire a réussi pendant des siècles à construire une langue ap-propriée et assimilée Avec ces points de repère, on a attiré l'attention sur l'orientation possible d'aller au-delà du fait de "spectacularisation".

Mot clés: *Spectacle, société du spectacle, espace urbain, amphithéâtre, pouvoir, théâtre, cinéma*

Gösteri ve "Gösteriselleşme"

"Gösteri" kavramı, 20. yüzyılda oluşturulan toplum ve kültür eleştirilerinde anahtar konumda yer alır. Ancak bu kavram, birbirinden öylesine farklı anlam ve bağlamlar içinde kullanılmıştır ki, "gösteri" dediğimizde neyi işaret ettiğimizi önce biraz belirlememiz gerekir.

Gösteri, en temel anlamıyla, bir topluluk veya kişinin izlemesi veya katılması için sergilenen bir olguyu işaret eder. Biz bu yazıda "gösteri" dediğimizde, bir topluluğun izlemesi için sergilenen anlatsal bir seyirlikten söz ediyor olacağız.

Ancak eleştirel teoride, Marksizm ve Frankfurt Okulu çizgisinde oluşan ve Guy Debord tarafından vurgulanan "gösteriselleşme" kavramı ayrı bir yer tutar. Debord'un işaret ettiği bu gösteriselleşmede, "gösteri" görünür bir olgu değil, her an deneyimlenen, ancak görünmeyen bir yaşama halidir. Bu yaşama halinde, her şey değiş-tokuş edilebilir imgelere indirgenmiştir. İmgelerin değiş-tokuş edilebilirlik değeri öylesine baskın hale gelmiştir ki, bunun ötesinde anlamlı ve sahici bir insan ilişkisi kurma olasılığı kalmamış gibidir. Bu anlamıyla "gösteri", anlam olasılığını yutup yok eden bir kör nokta, bir kara deliktir (Debord, 1994). Debord'un bu tarifi, iki dünya savaşından sonra oluşan biçimiyle tüketim kültürünün metaforik bir teşhisidir.

Bu yazıda, gösteriselleşme durumunun içerdiği ilişkileri anlayabilmek üzere, anlatsal seyirliklerin tarihsel mekânına, amfityatrona doğru bir yolculuk yapacağız. Amfityatronun tarih boyunca geçirdiği dönüşümü incelerken, bu dönüşümün yansıttığı kültürel ve siyasî ilişkileri tartışacağız. Son bölümde ise, gösteriselleşme olgusunun ötesine geçmenin imkânlarını araştıracağız.

Amfityatro: Seyir Mekânı

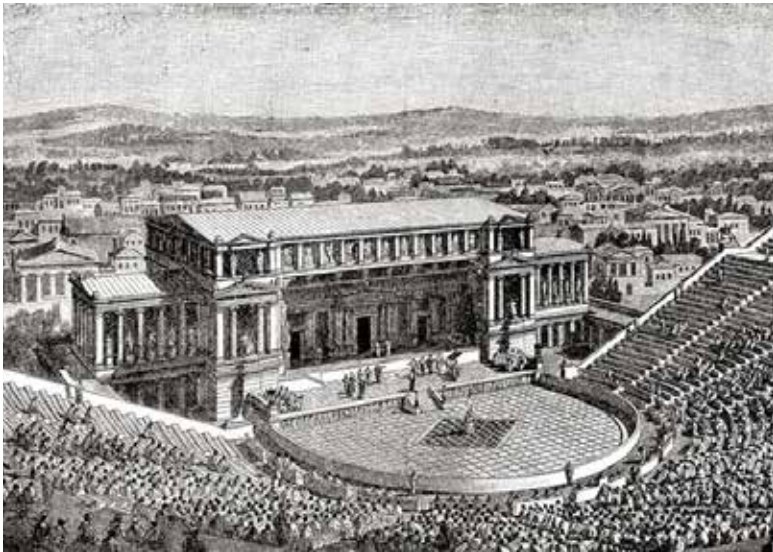
Amfityatronun etimolojik kökenine bakarak işe başlayalım. Yunanca amphi (çift yönlü, çevresel) ve theatron (seyir mekânı) sözcüklerinden oluşan amfityatro, bir seyirlik merkez çevresinde kalabalık bir seyirci topluluğunun yerleşmesine izin veren geniş bir mekândır (Bomgardner, 2001, s. 36-39). İlk çağlarda, ateşin çevresinde toplanıp bir şamanın, bir avcının ya da bir bilgenin hikâye anlatmasını izleyen kabileyi düşünelim. Bu seyirlik, kabile için duygusal, bedensel ve ruhsal bir paylaşımdır. Ortada yanan ateşin çevresinde farklı gözleri, akılları ve bedenleri aynı deneyimde buluşturan bir beraberlik yaşanır. Sadece bu mekânda bulunan kişiler arasında değil, geçmiş kuşaklardan yeni kuşaklara aktarılan bir tecrübe de söz konusudur bu arkaik gösteri formunda. Kabildeki dayanışmanın ve birliğin sürmesi açısından, bu geleneğin yaşamsal bir önemi vardır. Göçebe hayattan şehir yerleşimine geçilmeye başlandığında, bu geleneğin sürdürüleceği mekân giderek daha sabit bir şekle bürünür ve tarihsel anlamda theatron ortaya çıkar (Wiles, 2000, s. 26-48).

Amfiteyatroya formundaki ilk mekânlar, bir tepenin yamacında sıralanan oturma yerlerini tamamlayan merkezî, küçük bir sahneden ibarettir. Burada önem arz eden unsur, şehir halkının herhangi bir toplu seyirlik için, hep burada, aynı mekânda toplanmasıdır (Storey ve Allan, s. 34-46). Theatron, topluluğun beraberliğini görsel olarak simgeleyen ve bu beraberliğe yuva oluşturan bir ana rahmi biçimindedir.

Bugün kavradığımız şekliyle drama sanatının gelişmesi, bu amfiteyatro biçimselliğinin tarihsel dönüşümüyle paralel bir eksenle incelenebilir (Walton, 2015, s. 1-57).

Milattan önce 6. yüzyıl sonları, Yunan halklarının Perslerle yaşanan çok uzun bir savaş döneminden dayanışma içinde çıktığı dönem olarak kabul edilir. Bu dönemde, bugün anladığımız şekliyle demokrasi kavramının ilk denemeleri ortaya çıkar (Bonnard, 1962). Tarihte bilinen ilk (ve en uzun ömürlü) tiyatro festivali City Dionysia, bu dönemde oluşmuştur. Atina'da, yılda bir kez, bahar mevsimine girilirken düzenlenen bu tiyatro festivali bereket, yaşam ve ölüm tanrısı olarak bilinen Dionysos onuruna gerçekleştirilmiştir. (Rehm, 2005, s. 2-75) Milattan önce 5. yüzyıl, Atina halkının siyasal ve hukuksal düzeni demokratik oylama yöntemiyle yürüttüğü bir dönemdir. Bu yüzyıl boyunca tiyatro festivalleri, yılda üç kez gerçekleştirilmek üzere yaygınlaşır ve kent yaşamının en önemli etkinliği haline gelir. Bu süreçte, tiyatro mekânı giderek amfiteyatro biçimini alır ve dönemin ihtiyaçlarına göre değişikliklere uğrayarak genişler (Beacham, 2007, s. 201-227).

Figür 1. M.Ö. 4. yüzyılda Atina'daki amfiteyatroyu temsil eden bir gravür. (Kaynak: <https://www.istockphoto.com/tr/vektör/dionysos-antik-tiyatro-atina-yeniden-inşası-gm1015474676-273281632>)



Tiyatro, bu dönemin şehir düzeninde yaşamsal bir işlev üstlenmiştir. Devletin resmî bir eğitim sisteminin bulunmadığı bu düzende, şehir yönetiminde söz sahibi olan vatandaşların iletişim, mücadele ve uzlaşma mekânı tiyatrodur. Tiyatro temsillerini izlemek, bu etkinlik sırasında amfiteyatroya bulunmak, bir vatandaşlık görevidir. Devlet, zengin vatandaşlar arasından seçtiği kişileri, tiyatro mekânlarını ve temsillerini finanse etmek üzere sorumlu kılmıştır. Tiyatro festivalinde sergilecek oyunlar, önceden seçilerek belirlenir. Seçilen oyunların aylarca süren hazırlık ve temsillerinde görev almak da vatandaşlık görevleri arasındadır (Roselli, 2011).

Sahneye koyulan oyunlar, topluluğun o dönemdeki değer yargılarını, ahlâki kaygılarını, siyasal çatışmalarını, uzlaşma arayışlarını ortaya getirir. Toplumun çok çeşitli kesimlerinin ve meselelerinin sahnede ifade bulmasına ve dolaşıma girmesine imkân sağlar. Şehirdeki amfiteyatro, şehrin kültürel merkezi konumundadır. Bu dönemde ekonomik ve kültürel açıdan giderek zenginleşen Atina, tiyatro festivalleri kanalıyla ekonomik, toplumsal ve siyasî varlığını vatandaşlarına ve ziyaretçilerine sergileme imkânını bulur (Arnott, 2003).

Oyunların temsiliyi seyirci olarak binlerce kişi izler. Sahneye en yakın sıralarda din adamları, komutanlar, yabancı şehirlerden gelen nüfuzlu elçiler, savaşta ölen askerlerin çocukları, şehrin zengin vergi mükellefleri oturur. Köklü ailelerin temsilcileri ve önemli ziyaretçiler ayrı bir bölümde yer bulur. Sıradan vatandaşlar sahneye daha uzak sıralara yerleşir. Kadınlar, çocuklar ve köleler ancak sahneye en uzak sıralarda yer alabilir (Roselli, 2011). Demokrasinin bu uygulamasında kadınlar, çocuklar ve köleler oy hakkına sahip değildir. Ancak oyunların içeriğindeki tarihsel değişim incelendiğinde, kadınların, çocukların, kölelerin giderek görünür-lük kazanan biçimlerde temsil edildiği söylenebilir (Hall, 2006).

M.Ö. 5. yüzyılda tiyatro ve drama sürekli gelişerek, Yunan şehir devletlerindeki toplumsal yapının vazgeçilmez unsuru haline gelmiştir. Şehir hayatının merkezindeki mekân, amfiteyatrodur. Bu yüzyıldan önceki amfiteyatro yapıları tahtadan inşa edilirken, bu dönemde amfiteyatro mekânlarında taş ve mermer kullanılmaya başlanır. Amfiteyatroyun sahnesi, büyük bir koroya ve hareketli eyleme izin veren şekilde, devasa boyuttadır. Seyircilerin oturduğu bölüm yaklaşık 15 bin kişiyi alacak şekilde büyütülür. Ses sistemi, bugünün standartlarıyla bile mükemmel bir matematiksel hesapla ayarlanmıştır. Sahnenin arka planında skene adı verilen uzun, düz bir yapı yer alır. Bu yapı, sahnedeki oyuna dekor ve arka plan oluşturma, aynı zamanda ses sistemini dengeleme işlevlerini görür. Tiyatro mekânı geliştikçe ve büyüdükçe, skene aktörlerin kostüm değiştirmesine, içinden sahneye girip çıkmasına izin veren bir forma kavuşur. Öyle ki, M.Ö. 4. yüzyıl başına gelindiğinde, skene iki katlı, çok kapılı, her oyunda farklı biçimlerde kullanılan çok işlevli bir yapı olmuştur (Wiles, 1997; Powers, 2014).

M.Ö. 4. yüzyılda Yunan kültürü ağırlık kazanarak, Yunan yarımadasının doğusuna ve batısına doğru alabildiğine genişler. Helenistik dönem olarak bilinen bu dönemde, her şehrin merkezinde bir amfiteyatro inşa edilir (Moretti, 2014). Tiyat-

ro temsilleri, şehir hayatını düzenleyen ilişkilerin merkezinde yer alır. Bir önceki yüzyılda tragedya ve komedy formlarının son derece yetkin bir düzeye ulaştığı, bugün elimize ulaşan eserlerde görülmektedir (Oates ve O'Neill, 1938). Helenistik döneme kadar, tragedya temsilinde dinsel ve ahlâkî nitelik baskın konumdadır. Öyle ki, tragedya kelimesi tragos (keçi) ve odie (ağıt) kelimelerinden oluşur: Bu isim, temsillerin sonunda ilâhi kudret onuruna kurban edilen hayvanlarla ilişkilendirilir (Adrados, 2017, s. 3-15). Helenistik dönem, tiyatro temsillerinin sadece dinsel birer âyin olarak değil, her türlü toplumsal buluşmayı onurlandıran bir ritüel olarak gerçekleştirilmeye başladığı dönemdir. Nüfuzlu ve varlıklı kişiler, nüfuzlarını devamlı kılmak ve halkın gözünde değerli olabilmek için tiyatro temsillerinin ve amfiteyatroların devamlılığını sağlamaktadır. Ancak bu durum, tiyatro oyunlarının içeriğini ve formunu etkileyecektir. Kahramanın ağır sonuçları yüklenerek ahlâkî bir örnek oluşturduğu tragedya formu, her dönemde aşılacak istenen değerleri yüceltmek üzere kullanılır. Komedy formu da dönüşüme uğrayarak, halkın hoş vakit geçirmesini ve kadere hoşça boyun eğmesini destekleyen anlatılar ortaya koyar (Csapo vd., 2014).

Figür 2. Atina'daki Herodes Atticus tiyatrosunun restore edilmiş durumu. (Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Athens_cityscape_from_the_Odeon_of_Herodes_Atticus,_Athens,_Greece.jpg)



M.Ö. 509'da kurulan Roma Cumhuriyeti, Yunan kültürünü kendi koşullarına ve Latinceye uyarlayarak büyük ölçüde sürdürmüştür. Şehir yaşamının amfiteyatro çevresinde şekillendiği bir kültür Roma'da da söz konusudur; ancak yöneticiler tiyatro temsillerinin ağırlık kazanmasına karşı çıktıkları için, taş ve mermerle inşa edilen ilk sabit tiyatro mekânı ancak M.Ö. 70 civarında, Pompey'de kurulmuştur. (Bomgardner, 2001, s. 36-42). Bu tarihte Roma artık bir cumhuriyet değil, baskıcı

generallerin yönettiği bir imparatorluktur. Pompey amfiteyatrosu, 20 bin seyirci alabilen, sahnede haşmetli bir skene ile donatılmış, hükmedicilerin heykelleriyle süslü, generallerin kudretini ezici bir şekilde halka temâşa ettiren bir güç abidesidir. Bu tarihten itibaren Roma şehirlerinde çok sayıda sabit amfiteyatro inşa edilecek; her biri, yöneticilerin gücünü, dünyevî kudreti, aşırılığı ve abartıyı kutlayan birer anıt olacaktır. Yarım daire biçimindeki amfiteyatrodan, tam daire biçiminde amfiteyatrolara geçiş bu dönemde olur. Tam daire, Roma devletinin tüm dünyaya hâkim olduğu düşünülen gücünü daha iyi yansıtmaktadır (Sear, 2006, s. 1-118). Amfiteyatro mekânındaki bu dönüşüm, tiyatro temsillerindeki dönüşümle birlikte incelenmelidir. Roma tiyatrosunda, düşünmeyi ve ahlâkî temellere dayalı bir yaşam biçimini destekleyen oyunlar, M.Ö. 4. yüzyılda, sadece eğitilmiş, elit, sınırlı sayıda seyirciye yönelik bir ortamda gerçekleşir. Bunun dışında, Roma tiyatrosunda giderek ağırlık kazanan tercihler, abartılı bir eğlenceyi yücelten, incelikten yoksun, gösterişli ve gösterişçi oyunlara yöneliktir. (Manuwald, 2011) Bu eğilim giderek kuvvetlenecek; amfiteyatrolarda izlenen drama temsilleri yerini sirk gösterilerine, abartılı savaş oyunlarına, hayvanların ve insanların gösteriş için katledildiği gladyatör müsabakalarına bırakacaktır (Beacham, 1991).

Figür 3. M.S. 72'de yapımı tamamlanan Colosseum, Roma. Yaklaşık 80 kapıdan elli bin seyircinin girip çıkabildiği, dünyanın en büyük dairesel amfiteyatrosu. (Kaynak: <https://www.touropia.com/roman-amphitheaters/>)



Antik Dönemden Orta Çağa...

Hristiyanlık öğretisinin Roma şehirlerinin yaşantısına girmeye başlamasıyla, tiyatro alanında yeni bir mücadele baş gösterir. Alçakgönüllülüğü, aza kanaat etmeyi,

dürüst davranmayı, günahlardan arınmak üzere erdemli yaşamayı öğütleyen Hristiyan öğretisi, her türlü aşırılığı, şiddeti ve dünyevî gösterişi yücelten amfiteyatrosu gösterilerinin karşısında durur. Bu kavganın ilk aşamalarında tiyatro gösterileri, Hristiyan keşiflerini aşağılamak ve gülünç göstermek için tüm silâhlarını kullanır. (Scullard, 1981; Graf, 2015). Ancak Roma İmparatoru Konstantin'in 312 yılında Hristiyanlığı Roma'nın resmî dini ilân etmesiyle işler değişmeye başlar. 410 yılında Vizigot'ların Roma şehrini ele geçirmesiyle de, Roma İmparatorluğunun şaşaalı günleri sona erer ve bütün amfiteyatrolar gösterilere kapatılır (Bomgardner, 2001, s. 197-220).

Hristiyan öğretisinin ağırlık kazanması, Pagan geleneklerin uyarlanarak yeni görünümüne bürünmesine yol açacaktır. Ancak bu yüzyıllarda amfiteyatrosu gösterileri tarih sahnesinden bir süreliğine yok olacaktır. Bu yok oluşun temel nedenleri, dinsel alanda değil, ekonomik koşullarda aranmalıdır. Eski Roma İmparatorluğu'nun topraklarında, hayatta kalmayı son derece zor kılan bir yoksulluk, savaş ve göçebelik hali hüküm sürmektedir. Hristiyan Kilisesi denetimindeki bu bölgede tiyatro kültürünün yeniden canlanması, ancak 10. ve 11. yüzyıllarda mümkün olacaktır (Graf, 2015, s. 239-320).

Bu döneme gelindiğinde, eski tiyatro kültürünün izleri, birkaç mecranın aktarım imkânları sayesinde canlı kalmıştır. Bunlardan birincisi, şehirden şehre gezerek meydanlarda gösteri yapan göçebe oyuncu topluluklarıdır. İkincisi, en yoksul dönemlerde bile halkın ihtiyaç duyduğu ve sürdürdüğü, mevsim dönüşlerinde gerçekleşen karnaval geleneğidir. Üçüncüsü, antik dönemden kalan ve tercüme edilerek okunan Yunanca ve Latince tragedya ve komedyâ metinleridir. Bir diğeri de, soylu sınıfın şölen sofralarında ve salonlarında gerçekleştirilen temsillerdir. 11. yüzyıla gelindiğinde, tüm bunların Kilise'nin otoritesi ve yönetiminde yeni bir tiyatro kültürü oluşturmaya başladığı gözlenebilir (Wickham, 1992, s. 68-80).

Hristiyan din adamları, o güne kadar kilise duvarlarındaki mozaik ve fresklerle, rahiplerin vaazlarıyla aktarılan İncil mesajlarını birer tiyatro temsili biçiminde sergilemenin çok daha etkili olduğunu keşfetmiştir. Bu iş için eğitim alan genç rahipler kasaba, köy ve şehirler arasında gezerek bu temsilleri sergileme misyonunu üstlenirler. Şehirlerde en büyük gösteriler, yılda beş kez gerçekleşen dini bayramlar sırasında gerçekleşir. Bu bayramlarda, içeriği ve icrâsı Kilise tarafından denetlenen, hazırlığı aylar süren, maliyetinin Kilise denetimindeki şehir meslek gruplarıncâ karşılandığı oyunlar sergilenir. İncil mesellerini, azizlerin hayatlarından kesitleri, öğretici ve ibret verici hikâyeleri tiyatro metinlerine dönüştürmek, manastırdaki öğrencilerin ve rahiplerin görevidir. Oyunculuk görevinin de aynı kişilerce üstlenildiği anlaşılmaktadır (Wickham, 1992, s. 80-96).

Oyunların sahnelenmesi için bu dönemde mekân olarak manastır ve kilise avluları, pazar yerlerinde ve meydanlarda geçici olarak kurulan yapılar kullanılır. Şehir halkının bu oyunları izlemesi, kültürel bir ihtiyaç olmaktan öte, toplumsal ve dinsel bir vazifedir. 14. yüzyıla gelindiğinde, Katolik Kilisesi'nin kontrolündeki tiyatro, şehir hayatındaki başlıca eğitim kurumu olarak etkili bir denetim mekanizmasına dönüşmüştür (Fischer-Lichte, 2002, s. 33-50).

Figür 4. Ortaçağdaki dinsel bir dramayı temsil eden gravür.
(Kaynak: <https://historicinterpreter.wordpress.com/2015/03/16/theatre-in-georgian-england/>)



14. yüzyılda tiyatro, Romanesk tarzdan Gotik tarza doğru bir dönüşüm geçirir. Tiyatro oyunları yine tamamen dinsel içerikli olmayı sürdürür, ancak hikâyelere getirilen bakış açısı değişmiştir: Romanesk tarzda ilâhi kudretin görünmez ve bilinmez boyutuna vurgu yapılırken, Gotik tarzdaki gösteriler, peygamberin ve azizlerin dünyada çektiği acıları, eziyeti ve çileyi öne çıkarır. Tanrının insanlarla hangi yollardan, ne şekilde ilişki kurduğunu seyircilere öğretmek için tiyatrodâ, eskisine göre çok daha detaylı ve günlük hayatın her türlü unsuruyla zenginleştirilen bir anlatı tarzı kullanılmaktadır. Çarpıcı kontrastlar, fantezinin sert bir gerçekçilikle iç içe kullanılması, günlük hayatı zengin metaforlarla yorumlayabilmek, bu tiyatro yaklaşımının ifade imkânlarını genişletir (Scherb, 2001).

Bu temsiller, şehirdeki sosyal hayatın temel bir unsuru haline geldiği için, her türden kent mekânı kolaylıkla bir gösteri yerine dönüşebilmektedir. Meydanlar, yol kavşakları, ortak yapıların avlu ve salonları ihtiyaca göre geçici birer tiyatro mekânı oluşturur. Dinsel bayramlarda bu mekânların boyutu alabildiğine geniş tutulur ve mekân hazırlığında halkın büyük bölümü seferber edilir (Sturges, 2015).

16. yüzyıldan önce tiyatrosunun, her türlü eğitim ve ifade imkânını bünyesine taşımış olan Katolik Kilisesi'nin denetiminde bulunduğunu unutmamak gerekir. Ancak, 16. yüzyıl başından itibaren önce Almanya ve İsviçre bölgesinde, daha sonra Britanya'da gelişen dinsel reform hareketi, bu durumu değiştirecektir. Bu tarihten itibaren tiyatro, Protestan hareketin Katolik otoriteyle mücadelesinin en önemli arenalarından birisi haline gelir (Fischer-Lichte, 2002, s. 50-97).

Aristokrasinin Kiliseyle Mücadelesi

Reform hareketiyle eş zamanlı yürüyen diğer bir gelişme de, milliyetçi aristokrasinin güç kazanmasıdır. Denizaşırı keşiflerin ve ticaretin getirdiği ilişkilerle zenginleşen aristokrasi, artık kilisenin otoritesinde tek merkezden yönetilmeye boyun eğmeyecektir. Protestan ve Katolik kiliseleri arasındaki çekişmeyi besleyen ekonomik ve siyasî arka planda yeni bir iktidar mücadelesi şekillenmektedir (Wickham, 1992, s. 68-96).

Figür 5. Theatrum Vitae Humanae isimli ve 1596 tarihli gravür.
(Kaynak: <https://archive.org/details/theatrumvitaeum00bois/page/n4>)



Bu dönemde tiyatro gösterilerinde temel olarak şöyle bir dönüşüm gerçekleşecektir: Hristiyan öğretisinin rehberliğinde 16. yüzyıla kadar olgunlaşan dünya

görüşüne göre kişi, dairesel bir amfiteyatrodada, hiyerarşik düzende göğe doğru yükselen ilâhi güçler huzurunda izlenmekte ve bu dünyanın sahnesinde, bir mahkemede bulunmaktadır. Kişi, bu dünyadaki hareketlerine, ilâhi amfiteyatrodaki seyircilerin huzurunda olduğunun bilinciyle yön vermelidir. Dünyanın bir tiyatro olduğunu söyleyen bu görüş, 4. yüzyıldan itibaren Theatrum Mundi metaforuyla ifade bulunmuştur. 16. yüzyıldan sonra Theatrum Mundi metaforu, tam tersi yönü işaret edecek şekilde dönüşür. Yeni dönemde sahnede, milliyetçi devletin hükümdarı, kral yer alır. Onun çevresinde de hiyerarşik ve dairesel bir düzende, devletin diğer yöneticileri sıralanır. Sahneye en uzak bulunanlar, devlet için en önemsiz ve en güçsüz vatandaşlar olacaktır. Burada ilâhi bir mahkeme değil, merkezdeki dünyevi bir güce tapınma ritüeli söz konusudur (Bernheimer, 1956; Egginton, 2003, s. 33-67).

Tiyatro mekânlarında da, bu dönüşümü bire bir yansıtan bir değişim gerçekleşmektedir. Dönemin mimar ve sanatçı ustaları, kralın ve çevresindekilerin dünyevi kudretini sergileyecek tiyatro salonlarını inşa etmekle görevlidir. Matbaanın etkinleşmesi, antik tragedya ve komedyâ metinlerinin Yunanca ve Latince asıllardan tercüme edilerek çoğaltılmasını mümkün kılmıştır. Bu metinlerden esinlenen yeni tiyatro oyunlarını, dönemin aristokrasisini onurlandıracak içeriklerle oluşturma görevi, yeni dönemin eğitimci yazarlarına verilir (Postlewate ve Hüsken, 2007).

Kilisenin otoritesinden çıkarak gelişmeye devam eden tiyatro kültürünün iki koldan ilerlediği görülür: Sadece aristokrasinin girebildiği tiyatro salonları için yazılan oyunlar ve sadece halk için, meydanlarda ve açık alanlarda sergilenen oyunlar. Ancak bir süre sonra iki kolun birbiriyle buluşmasını sağlayan durumlar ortaya çıkar. Öncelikle, aristokrasi zenginliğini ve gücünü sadece kendisi için sergilemekle yetinmeyecek ve bu ayrıcalığı, topluluğun hayranlığını ve saygısını uyandıracak biçimde gösterişe dönüştürmek isteyecektir. Bu yüzden, saray halkının kendisini halk tarafından izlenmeye sunduğu halka açık geçit törenleri, düğünler ve şölenler düzenlenecektir. Bu gösterilerin anlâtsallık ve dramatisasyon açısından, birer tiyatro gösterisinden fazla farkı olmayacaktır. Bu gösterilerde tüm kent alanının ve böylece dünyasal arenanın, aristokrasinin iktidarını destekleyen bir tiyatro mekânına dönüştürüldüğü söylenebilir. (Fischer-Lichte, 2002, s. 97-129; Wickham, 1992, s. 68-96).

16. yüzyılda İngiltere, olağanüstü bir tiyatro kültürünün gelişimine sahne olur. Kraliyet ve çevresindeki aristokrasi, Katolik kilisesinden bağımsızlığını ilan ettikten sonra, çoğunluğu okuryazar olmayan halkı yönlendirme, eğitme, korkutma ve denetleme işini tiyatro üzerinden gerçekleştirir. Tiyatro mekânlarını, işletmecilerini ve sanatçıları sıkı bir denetim altında tutar. Oyunlara sansür uygulama ve müdahale hakkı kralın elindedir. Dolayısıyla, susturulması gereken zümreler hain, kötü ve gülünç; alkışlanması gereken kesimler de güçlü, akıllı ve hayran olunması gereken karakterler olarak temsil edilir (Leggatt, 1992).

Bu dönemde ortalama büyüklükte bir şehir tiyatrosunun iki bin seyirci alması beklenir. Sahne, en az kırk metre kare genişliğinde olmalıdır. Sahne gerisinde, aktörlerin içine girip çıkacağı, giysi değiştireceği, aynı zamanda dekora arka plan

oluşturan yapı bulunur. Dairesel formda, yukarıya doğru yükselen seyirci koltukları, antik tiyatro mekânlarının planını mümkün olduğunca tekrarlamaktadır. Hal-ka açık tiyatrolarda bilet fiyatları ve sosyal statü, üst sıralara doğru yükselir. Öte yandan, sadece aristokrasinin girebildiği tiyatrolarda, soyluluk rütbesi üst sıralara doğru azalır (Low ve Myhill, 2011; Leggatt, 1992, s. 9-47).

Figür 6. Aslına sadık biçimde restore edilerek günümüzde de kullanılan Shakespeare'in Globe Tiyatrosu. Londra'nın sadece tiyatro oyunları için inşa edilen ilk mekânı olarak, 1576'da açılmıştı. (Kaynak: İKİ<https://www.thestage.co.uk/opinion/2016/editors-view-next-shakespeares-globe/>)



Bu ortamda, birbiriyle kıyasıya rekabete giren tiyatro grupları ve bu grupların kendilerine ait tiyatro salonları mevcuttur. Bilet fiyatları sahneye uzaklık konumuna göre değişir ancak şu kesindir ki, halkın her kesimi bu tiyatro salonlarını doldurmakta ve dönemin mücadelelerini, tiyatro oyunlarında bire bir izlemektedir (Lopez, 2003). Bu dönemde seyircilerin sesli yorumlarla oyuna katılması hiç yadırganan bir durum değildir. Seyirci büyük bir dikkatle sahneyi izler; beğenisini, hayranlığını ya da sıkıntısını derhal yüksek sesle ifade eder. Kolay aldatılan ve azla yetinen bir seyirci kitlesi söz konusu değildir (Fitzpatrick, 2011; Arnold, 2015). William Shakespeare gibi bir yazarın yetkinliği bu eserlerin hangi koşullarda, hangi kaynaklardan beslenerek ortaya çıktığını düşündüğümüzde daha derin bir anlam kazanır (Greenblatt, 2014).

Kilise ve tiyatro arasındaki, Katolik ve Protestan mezheplerinin çekişmesini yansıtan mücadele 16. Yüzyıl boyunca artarak sürer ve iç savaşın şiddetlenmesi, İngiltere'de 1642'de bütün tiyatroların kapatılmasına yol açar. (Wickham, 1992, s. 113-115).

Figür 7. XIV. Louis tarafından yaptırılarak 1669'da açılan Paris Operası'nın günümüzdeki restore edilmiş durumu. (Kaynak: <https://en.parisinfo.com/paris-museum-monument/71227/Opera-National-de-Paris-Palais-Garnier>)



Figür 8. Yapımı 1737'de tamamlanan ve günümüzde opera salonu olarak kullanılan San Carlo Tiyatrosu (Napoli). (Kaynak: <https://www.pandotrip.com/top-10-opera-houses-in-the-world-17123/>)



Öte yandan, Fransa'da mezhebe dayalı iç savaş dönemi 16. yüzyılda yaşanmıştır. Bu dönemde tiyatrunun oluşturabileceği tehdit, aristokrasinin Kilise ile iş-

birliği yaparak tiyatro gösterilerini tümüyle yasaklamasına yol açmıştır. Ancak 17. yüzyıl başında, aristokrasi tiyatroyu denetimine alacak güveni kendinde bulmaya başlar. 1634 yılında kraliyetin emriyle kurulan Académie Française, dönemin entelektüellerini bünyesinde toplar ve tiyatronun nasıl olması gerektiğini belirleme görevini üstlenir. Bu yüzyıl boyunca Corneille, Molière, Racine başta olmak üzere dönemin düşünürleri ve sanatçıları, aristokrasinin denetiminde kapsamlı ve otoriter bir tiyatro kuramı oluşturacaktır (Kadler, 1969, s. 1-68). Öyle ki, 17. Yüzyıl sonunda tiyatro, şehirde sürdürülmesi gereken yaşam tarzının ve bakış açısının kurallarını yazan ve sergileyen en önemli kurum haline gelir (Wickham, 1992, s. 145-158; Auchincloss, 1996).

Bu tiyatro yaklaşımında abartı, duygusallık ve romantizm küçümsenir. İnsan, aklıyla insanlığını kazanan bir varlık olmalıdır. Bu yüzden de insan doğası büyük bir gerçekçilikle, aklın muhakemesinden geçerek yansıtılmalıdır. Bu tiyatrodaki aşırı duygu iniş çıkışları, mucizevi olaylar, sebebi anlaşılmayan tutumlar, şiddetli davranışlar, abartılı hareketler, keskin hikâye dönüşleri olmamalıdır. İzleyiciyi akla ve sağduyuya davet eden karakter ve tutumlar sergilenmelidir (Jondorf, 1990; Greenberg, 2010).

17. yüzyılda Fransa'da gelişen bu tiyatro yaklaşımı, Avrupa'nın diğer coğrafyalarında da aristokrasi ve entelektüeller kanalıyla saygınlık kazanır. Öyle ki, İngiltere'de dahi, monarşinin tekrar yönetimi ele geçirdiği ve tiyatroların yeniden açılmaya başladığı 1660 yılından itibaren, eski tiyatro anlayışının yeni kurallara uyumlanarak dönüşüme uğradığı görülür. Kadınların da sahnede oyunculuk yapması, ilk kez bu dönemde mümkün olacaktır (Cordner, 2007). Tiyatro yaklaşımlarındaki bu gerçekçilik arayışı sırasında, aristokratik tiyatro mekânlarında farklı bir tarz yükselişe geçmiştir: Müzikal tiyatro oyunları; yani, opera. Tiyatro oyunlarındaki sadeleşme ve akılcılaştırma baskısı yüzünden fantezi, abartı ve romantizm bütün enerjisiyle opera mekânlarında ifade bulmuş gibidir (Wickham, 1992, s. 173-176).

Sınıf Mücadelesinde Yeni Oyuncular

Bu dönemde müzikli ya da müziksiz tüm tiyatro oyunlarındaki ortak eğilim, yükselmekte olan burjuvazinin hırsını, özentiliğini, gülünçlüklerini sergilemek yönündedir. Zira, Avrupa'da maddi zenginliğin artması ve servetin el değiştirebilir olması sayesinde şehirlerde yeni bir sınıf, yani burjuvazi ortaya çıkmaktadır. Toplumsal planda gücünün bu yeni sınıfın eline geçmesini istemeyen aristokrasi ve entelektüel kesim de, mücadelesini sahnede vermektedir (Prest, 2014).

Bu mücadelenin karşı hareketi de oluşmakta gecikmeyecektir. Burjuvazinin sürekli zenginlik ve güç kazandığı 18. yüzyıldaki tiyatro mekânlarında melodram, en sevilen tarz olarak bütün cesametiyle yükselir. İnanırcılık ve gerçekçiliğe ihtiyaç yoktur; mucizeler, hoş sürprizler, felâketler, olağanüstü zaferler birbiri ardına sıralanabilir. Böyle olması tercih edilir. Sevinç, üzüntü, korku, şehvet, intikam tüm haşmetleriyle sahnede yer almalı; faziletli kahramanlar ne olursa olsun ödüllendi-

riilmeli, alçak ve hainler de aynı anda cezalarını bulmalıdır (Fischer-Lichte, 2002, s. 202-284; Greenberg 1992).

Avrupa'da burjuvazinin ve maddî zenginliğin yükselmesi, tiyatro mekânlarının sayısında hızlı bir artışa yol açarken, bu mekânlardaki teknik imkânlar da önemli ölçüde gelişir. Bu mekân ve imkânlar, burjuvazinin arzularını yansıtan ah-lâkçı ve romantik bir tiyatronun hizmetindedir. Ancak dönemin saygın düşünür ve yazarları tiyatrodaki ilkelerin ne olması gerektiğini tartışırken, mevcut tiyatro oyunlarını kıyasıya eleştirmekten geri durmazlar. Bu eleştirileri destekleyen aristokrasi de, gösteri ve mekânlara yasaklar getirir, müdahale eder ve bunu gerektiğinde zor kullanarak yapar (Carles, 2016; Wiles, 2014).

Figür 9. 1810 tarihli bir resimde Londra'daki Royal Circus Tiyatrosu. (Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Microcosm_of_London_Plate_066_-_Royal_Circus.jpg)



19. yüzyıl kavşağında, Fransa'daki kraliyet yönetimi sona ermiştir ve İngiltere başta olmak üzere tüm Avrupa kentlerinde, yaşamı tümüyle dönüştürecek yeni bir dalga belirlemektedir: Endüstrileşme hareketi. Kırsal bölgeleri terk ederek şehre yerleşen insanlar, şehir hayatına tam anlamıyla dahil olmayı ve vatandaşlıkta eşit haklara sahip olmayı istemekte gecikmeyecektir. Bir yüzyıl önce tiyatro mekânlarında söz sahibi olmak için burjuvazinin verdiği mücadele, şimdi de şehre yeni gelenlerin mücadelesi olmuştur. Bu kez eski düzeni sürdürmek isteyen cephede aristokrasi değil, burjuvazi yer almaktadır; zira aristokrasinin denetiminde işleyen bir tiyatro mekânı yoktur artık (Davis ve Holland, 2007; Bloemendal vd., 2008).

Önceki yüzyılda temelleri atılan melodram tarzı, şehrin yeni sakinlerini tatmin edecek yeni ifadeler kazanır. Rousseau'nun yücelttiği "vahşi ama özünde asil ve erdemli insan karakteri" bu dönemin edebiyat ve tiyatro eserlerine dam-

gasını vurur. Immanuel Kant ve onun izindeki 19. yüzyıl düşünürleri, insan aklına ve özgür iradesine büyük görevler biçmektedir. Tüm insanlar eşit haklara sahip olmalıdır; kötülük, bu eşitlik hakkına karşı çıkmakla eş tutulur. Erdemli ve iyi insan, er geç ödülünü kazanacaktır; kötülüğün nihaî olarak galip gelmesi asla mümkün olmayacaktır (Kadler, 1969, s. 69-126; Wiles, 2014, s. 111-186). Bu görüşler, matbaa teknolojisinin de gelişmesi sayesinde, gazete ve romanlar yoluyla modern şehir anlatısına işlenir. Bu bakış açısının tiyatrodaki ifadelerinde, akli ve iradesiyle her türlü zorluğa karşı durarak erdemli olmaya çalışan sıradan kişilerin kahramanlık hikâyeleri izlenir (Pearson, 2015; Charnow, 2005).

Tiyatronun Avrupa topraklarında yaşadığı dönüşümler, bu yüzyıldan itibaren okyanusun diğer yakasını, Kuzey Amerika şehirlerini de kapsayacak şekilde düşünülmelidir. Zira Kuzey Amerika'da yeni yeni oluşmaya başlayan kentlerde, gösterinin ve seyirliklerin her biçimine karşı büyük bir merak ve iştah söz konusudur (Brown, 2015; Saxon, 2011).

Bu dönemde tiyatro mekânlarının teknolojik imkânlarında çarpıcı gelişmeler olmuştur. Her şeyden önce, eskiden sadece mumla aydınlatılabilen, daha sonra gaz lambalarına kavuşan tiyatro salonları, artık elektrikle aydınlatılabilmektedir. Sahnedeki dramatisasyon için kullanılan mekanizmalar, görsel ve işitsel etkiler, dönemin en kârlı keşif alanlarından birini oluşturur. Öyle ki, tiyatro metninin içeriği ve biçimi, oyunculuğun kalitesi giderek en önemsiz unsur haline gelir. Böyle bir ortamda, düşüncelerini ciddiye alan hiçbir yazar tiyatro oyunları yazmayı aklına getirmez. (McCormick, 1993; Worrall, 2007) Yazara ödenen telif hakkı da giderek azaldığından, bu dönemdeki tiyatro gösterilerinin büyük bölümü, klişe bir hikâyenin eğlence ve duygu boşalmasına yönelik müzikli, danslı, şaşırtmacalı birer sunumundan ibarettir. Bu dönemde en çok sayıda seyirci sirk ve vodvil gösterilerine gittiği için, bazı gösteri salonları sadece ve özellikle sirk gösterileri için inşa edilir (Shimko, 2012).

Tiyatrodan Sinemaya Yeni Yüzyıl...

Ancak teknolojik gelişimin tiyatro mekânlarında yarattığı asıl dönüşüm, o günün seyircileri için hiç beklemedikleri bir yönden gelir: Hareketin kaydedilmesine olanak sağlayan, filmin toplu olarak izlenmesini de mümkün kılan projeksiyon mekanizmasıdır bu.

28 Aralık 1895'te Lumière kardeşlerin Paris Grand Café'de gerçekleştirdiği ilk film gösterisinden itibaren sinema, teknolojinin tüm yeniliklerini seferber ederek, tiyatro salonlarındaki tüm gösterilerden daha fazla seyirci çeken bir ilgi odağı haline gelir. Toplu bir izleme mekânının bulunabildiği her şehirde artık bir sinema olgusu da vardır (Nowell-Smith, 1996, s. 7-61).

20. yüzyıl başında sinema, anlatım olanakları açısından tiyatroyla boy ölçüşebilecek bir olgunlukta değildir elbette. Ancak şu da bir gerçektir ki, sinema, binlerce senede oluşmuş tiyatro kültürünü ve bilgisini, teknolojik imkânların sınırlarını zorlayan bir yaratıcılığı da devreye sokarak kullanacaktır. Seyirci, toplu bir seyirliği nasıl izleye-

ceğini tiyatrodan öğrenmiştir. Film kamerası ve montaj teknikleriyle anlatılacak olan her seyirlikte de, tiyatrodan edinilmiş tüm anlatım olanakları kullanılacaktır (Butsch, 2008).

Klasik tiyatro, 19. yüzyılda burjuvazinin kendini diğer sınıflardan ayırmak üzere kullandığı ve kendine mal ettiği küçük bir alana dönüşmüştür. Bu ortamda kendine yer bulamayan tüm seyircileri kucaklayan sinema ise eskiden tiyatronun üstlendiği önemli sosyal işlevleri devralacaktır (Hansen, 1991). Endüstriyel kapitalist toplumun çocuğu sinema, teknolojideki her türlü yeniliği kendine mal etmeye yatkındır. Başlangıçta popüler kahvehanelerde, müzikhollerde gerçekleşen film gösterimleri, çok geçmeden izleyiciden bilet ücreti isteyebilecek özel mekânlara taşınır. 1914'te New York'ta açılan üç bin kişilik Strand tiyatrosu, sadece film gösterimleri için inşa edilen, amfityatro biçiminde büyük bir mekândır. "Film Sarayı" olarak isimlendiren bu konforlu salon büyük bir ilgiyle karşılanır ve sonraki iki sene içinde sadece Amerika'da 21 bin "film sarayı" açılır (Welling, 2007, s. 1-99).

Figür 10. 1918'de Pittsburgh'daki bir tiyatro salonunun dönüştürülmesiyle kullanıma açılan iki bin kişilik Warner sinema salonu. 1983 yılına kadar sinema salonu olarak kalan mekân, 1983'te yıkılacak ve yerine Warner Center alışveriş merkezi açılacaktır. (Kaynak:https://lancasteronline.com/features/entertainment/unscripted-an-unforgettable-trip-to-a-movie-palace/article_420c1fd8-6585-11e6-8175-273da3500435.html)



Bu dönemde tüm dünyadaki büyük kentlerde aynı durumu izlemek mümkündür. İstanbul'da halka açık ilk film gösterimi, 1897'de Sponeck Birahanesi'nde gerçekleşmiştir. Burada, Lumière kardeşlerin Paris Grand Café'de gösterdiği kısa filmler, aynı sırayla gösterilmiştir. Daha sonra film gösterileri çeşitli mekânlarda devam eder. 1908'de ilk sabit sinema salonu olarak bilinen Pathé Sineması açılır. 1915

yılına kadar İstanbul'da yaklaşık yirmi sinema salonu açılmıştır ve bu sayı, sonraki yıllarda hızla artmaya devam edecektir (Bulunmaz ve Osmanoglu, 2016, s. 16-39).

1915'ten önceki sinema salonlarında, birbirinden bağımsız kısa filmler; canlı müzik performansları, dansçı ve komedyen gösterileri ile birlikte seyredilir. Ancak bu tarihten sonra, sinemada klâsik dönem olarak bilinen ve 1950'lerin sonuna kadar sürecek olan Amerikan stüdyo sistemi dönemi başlar. İzleyici sinemada, karanlık ve kalabalık bir salonda, sessiz bir şekilde perdeye odaklanarak, birkaç saat süren kurgusal bir anlatı izlemektedir artık (Hall ve Neale, 2010).

Bir filmin kopyalanarak sınırsız sayıda çoğaltılma imkânı ve film çekimlerinin yüksek bütçelere ihtiyaç duyması, çok geçmeden film prodüksiyonunun tekelleşmesine ve Amerikan stüdyolarının olağanüstü güç merkezleri haline gelmesine yol açar. Film salonlarının, bilet parasını ödeyebilen herkese eşit bir katılımlı ortamı sunmasındaki "demokratik" imkânı gölgeleyen, hatta tersine çeviren bir durumdur bu (Belton, 2012).

Figür 11-12. "Dünyanın en büyük sineması" olarak lanse edilen altı bin kişilik Gaumont Palace, Paris'teki Hippodrome Tiyatrosu'nun sinema salonuna dönüştürülmesiyle, 14 Aralık 1907'de açılmıştı. 1972'de yıkılarak yerine otel inşa edildi. (Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_-_Gaumont_Palace_-_1912-1.jpg)



Stüdyo sistemiyle birlikte yerleşen koşullarda, tüm dünyadaki sinema izleyicileri, Amerikan film endüstrisinin üretim bandından çıkan filmleri izlemekte ve kapitalist tüketimi sürdüreceği olan değerleri hayranlıkla özümsemektedir. Bu filmlerde izlenen hayatlar, üstün ve özenilecek standartlar olarak kabul edilir. Bu tüketim çarkına dahil olmak üzere çalışılacak, konuşulacak ve ilişki kurulacaktır. İki dünya savaşından sonra Amerikan ekonomisinin olağanüstü güç kazanması, hem stüdyo sisteminin daha da güçlenmesine, hem de bu filmlerde yüceltilen değerlerin tek kurtuluş vaadi olarak benimsenmesine yol açar. Dünya savaşlarından sonra çöken karanlık ve yoksulluktan sıyrılmak isteyen insanların önündeki kırmızı elma, Amerikan rüyasının güzelce parlatılarak sunulduğu iştah uyandırıcı, baştan çıkarıcı filmlerdir.

Sinemanın bu dönemde hayatın içindeki yerini anlamak için, bazı rakamlara bakmak yeterlidir: 1920'lerin sonunda, sadece Amerika'da haftada 80 milyon sinema bileti satılmaktadır. 1940'lara gelindiğinde, her büyük şehirde beş bin kişilik çok sayıda sinema salonu mevcuttur. Beş film stüdyosu (MGM, Paramount, RKO, Warner Bros, Twentieth Century Fox) Amerika'daki binlerce sinema salonunun işletmesini zincir olarak tekelinde bulundurur. Ancak daha önemlisi, bu salonlarda izlenen filmlerin aynı anda tüm dünyadaki şehir ve kasabalarda da izlenmekte oluşudur. Zira bu filmlerin gösterimi için tek gereken, bir film projektörü ve bir film perdesi içeren geniş bir mekândır. Sıcak iklimlerde bu mekân, duvarı ve çatısı dahi olmayan büyükçe bir alan olabilir. Yazlık ve kışlık sinemalar, şehir hayatının en sevilen toplanma mekânlarıdır (Welling, 2007).

Figür 13. 1927'de New York'ta açılan Warners' Theatre. İlk sesli film *The Jazz Singer*'in ilk toplu gösterimi (1927) burada yapılmıştı. (Kaynak: <http://www.boweryboyshistory.com/2009/10/all-that-jazz-cinema-history-on.html>)



Seyircinin bilet için gözden çıkarabildiği ücret, salonun konfor düzeyini bire bir yansıtabilir. Kadife koltuklar, kristal avizeler ve baş döndürücü hoş kokular içinde izlenen bir film, aynı anda başka bir salonda buz gibi tahta sandalyeler üstünde, havasız, tozlu, sıkışık bir ortamda da izlenebilir. Sinema mekânları boyut, konfor, dekor, atmosfer, teknik imkânlar, işletme ve bilet ücretleri açısından olağanüstü bir çeşitlilik gösterir; ancak şu bir gerçektir ki hepsi, seyirciye o sırada ait olduğu sosyal çevreyi ve buradaki kendi yerini bedensel, zihinsel ve duygusal olarak tecrübe ettirmektedir.

Kapitalist tüketim kültürünün sinemayla birlikte tarihsel gelişimi, sinema mekânlarının şehirde yerleştiği konumlar üzerinden de izlenebilir. Film gösterimleri için ilk yıllarda alışveriş bölgelerindeki dükkânlar arasına sıkışmış mekânlar kullanılmıştır. Daha sonra inşa edilen "film sarayı" formundaki teatral binalar, şehrin en nüfuzlu, en ışıklı bölgelerine yerleşir. Amerika'da 1940'lardan itibaren çok sayıda mağazayı içinde toplayan, birkaç katlı, "eğlence için alışveriş" arzusunun propagandasını yapan alışveriş merkezleri açılacaktır. Her alışveriş merkezinin içinde ya da yanında, aynı tarzda inşa edilen bir ya da birkaç sinema salonu bulunur. (Welling, 2007, s. 251-265). Film izlemek, alışveriş yapma ritüelinin ve eğlencesinin bir uzantısıdır. Filmlerin beslediği fantezi dünyası alışveriş ve tüketimi arttıracak, alışveriş yapmanın insanı tatmin etmediği noktada film izlemeye koşacaktır. Bu etkileşim, dünya sahnesinde görünür olmanın, ancak alışveriş yapmakla mümkün olduğu yönünde bir yanılsama oluşturacaktır.

Figür 14. New York'taki Kings Theatre. Bugün çok amaçlı bir gösteri merkezi olarak kullanılan salon, 7 Eylül 1929'da yaklaşık dört bin kişilik bir "film sarayı" olarak açılmıştı. (Kaynak: <https://www.newyorklatinculture.com/kings-theatre/>)



Figür 15. 1931'de bir "film sarayı" olarak açılan Oakland'daki Paramount Theatre bugün, aslına uygun bir tarzda restore edilmekle birlikte, teknolojik yeniliklerin üst düzeyde kullanıldığı bir gösteri merkezi. (Kaynak: <https://www.oaklandgrown.org/paramount-theatre-of-the-arts/>)



Toplu hayatın merkezinde yer alan "alışveriş artı sinema" ritüeli, 1950'lerde televizyonun ortaya çıkmasıyla eski popülaritesini yitirmiş görünür. 1970'lerde vi-

deo kasetçaların piyasaya sunulması da bu eğilimi arttıracak gibidir (Butsch, 2000). Ancak bu koşullarda, ilk anda öngörülemez bir gelişme olacaktır: Televizyon ve video kaset, sinema tarihinde çekilmiş tüm filmlere erişim sağladığı için, film izleme tutkusunu hafiflemek bir yana, daha baskın bir hale gelir (Rosenbaum, 2010). Bu durumda, seyirciyi evinin konforundan, sinema salonuna çekecek olan nedir?

Figür 16. Singapur'daki Golden Village VivoCity Multiplex. 22.4 metre genişliğinde bir GV Max sinema perdesi. Aynı binada onbeş farklı sinema salonunda film gösterimi yapılıyor. (Kaynak: <https://www.thebestsingapore.com/best-place/golden-village-vivocity/>)



Bu sorunun yanıtı birkaç yönde bulunabilir. Öncelikle, sinema salonlarındaki ses ve görüntü teknolojisi, film yapımında kullanılan olanaklarla birlikte, sürekli gelişmektedir. Bu olanaklarla çekilen bir filmi izlemek için ev ortamı, elbette sinema salonuyla boy ölçüşemez (Hall ve Neale, 2010, s. 235-264). İkincisi ve daha önemlisi, film izleme deneyimini yüzlerce kişiyle beraber yaşamak, aynı filmi evde izlemekten çok daha farklı ve zengin bir deneyimdir. Duyuları ve duyguları maksimum derecede harekete geçirmek üzere çekilmiş bir filmi, benzer duyular ve duygularla dolu insanlarla bir arada deneyimlemek, insanın paylaşma ve beraberlik ihtiyacını üst düzeyde tatmin eder. Bu ihtiyacın yarattığı ilginç bir oluşum da, özellikle büyük şehirlerde, eğitilmiş ve kültürel sermayesi yüksek kesimlerin bulunduğu yerlerde açılan "sinematek" benzeri sinema kulüpleridir. Burada, "ticari" olarak nitelenen filmlere karşı durarak çekilmiş filmler izlenir, konuşulur, tartışılır (Belton, 2012, s.364-385).

Bu çizgideki başka bir önemli oluşum da, film festivalleridir. Bugün dünyanın tüm büyük şehirlerinde yılda en az bir, genellikle çok daha fazla film festivali düzenlenmektedir. Bu festivallerin en geniş bütçeli olanları, şehirden şehre gezen bir "festival halkı" oluşturmuştur (Wong, 2011). Bunların dışında, özellikle tek bir tema ya da film türü üzerine odaklanan çok sayıda film festivali düzenlenir. Bu festivaller, aynı konu ve meraklar çevresinde toplanan yüzlerce insanı bir araya getiren, tanıştıran, konuşuran ve birlik duygusu sağlayan canlı ve enerjik birer ritüeldir. Bu ritüeller de kent mekânlarına yayılarak modern gösterinin bileşenlerinden birine dönüşür.

Figür 17. Üsküp'te her yıl düzenlenen MakeDox Belgesel Film Festivali. Gösterimler, fotoğrafta görülen Kurşunlu Han'da yapılıyor. (Kaynak: <https://contestwatchers.com/makedox-creative-documentary-film-festival-2014/>)



Figür 18-19. M.S. 1.Yüzyıl'da inşa edilen 26 bin kişilik Pula Amfityatrosu (Hırvatistan). Bu amfityatro bugün toplu etkinlikler için, film gösterimleri için kullanılıyor. (Kaynak: <https://www.touropia.com/roman-amphitheaters/> ve https://www.boredpanda.com/arena-pula-croatia/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic)





Gösteriselleşmek ve Ötesi...

“Bütün dünya bir sahnedir,
İçindeki tüm erkekler ve kadınlar da birer oyuncu...”

Bu satırlar, William Shakespeare imzalı “As You Like It” (Size Nasıl Geliyorsa) oyununun en tanınmış dizeleri (Shakespeare, 2006, s. 227).

Dünyanın bir sahne, üzerindeki yaşantının da bir gösteri olduğu düşüncesi hiç yeni bir fikir değil; bu bakış açısı antik çağlardan bu yana devam eden bir düşüncenin izlerini taşıyor. İnsanlık tarihinin en eski sanatlarından olan seyirlik anlatı sanatı, yüzyıllar boyunca incelenerek, gelişerek, derinleşerek her insanın özümsemişi, içselleştirdiği bir dil oluşturmuş durumda. Fiziksel bir mekân olarak amfityatro, içerdiği sosyal ve siyasî ilişkilerle bu dilin oluşmasına her dönemde zemin oluşturdu.

21. yüzyılda dünyanın çok hızlı bir dijitalleşme süreciyle bir “ağ toplumu” haline gelmiş olması, bu dilin her türlü ilişkiye sirayet etmesini kolaylaştırdı ve onu fiziksel mekândan neredeyse bağımsız bir hale getirdi. Bir önceki yüzyılda teşhisi konmuş olan “gösteriselleşme” sendromu, daha da derinleşerek yayılmış gibi görünüyor. Görsel imgelerin çokluğu ve dolaşım hızı, insanda bir sürüklenme ve uyuşma haline yol açabiliyor. Tüketimi ve maddî varlığı yücelten hayat görüşü, “izleniyorum, o halde varım” yanılması derinleştiriyor. Bu yanılısma içindeki kişi, kendi düşüncelerinin etkisini ve seçim özgürlüğünü fark edemez durumda.

Bu gösteriselleşme halinde insan, tüketilmek üzere karşısına çıkan imgele-ri taklit etmekle yetiniyor. Her an yaptığı seçimlerin, düşüncelerinin ve eylemlerinin etkisini hiç hesaba almıyor. Seçim özgürlüğünün sorumluluğunu üstlenmiyor.

Hayatındaki neden-sonuç ilişkiseliliğini gözetemediği bir duruma düşüyor.

Oysa, deneyimsel bilginin her dönemde işaret ettiği üzere, her insan bir mikrokozmostur. Bu mikrokozmosta hem izlenen, hem de izleyici konumundadır. Hayatı, bu dünya sahnesinde an be an oynadığı rollerle sınırlı değildir; yaşam deneyimi, ömrü boyunca yaptığı bilinçli seçimlerin toplamıyla oluşur. İnsan böylece kendi seçimlerinin deneyimiyle oluşurken, dünyayı da dönüştürür. Evet; dünya bir sahnedir, ancak üzerindeki oyunun anlamlı ve değerli olması için, oynadığımız rollerin sorumluluğunu üstlenmemiz de gerekmektedir.

Kaynakça

- Adrados, F. R. (2017). Cult, lyric and komos: The origins of tragedy and comedy, once again. (S Fountoulakis, A., Markantonatos, A., Vasilaros, G., ve Xanthake-Karamanou, (Ed.) G. Theatre world: Critical perspectives on Greek tragedy and comedy içinde (s. 3-14). Berlin: De Gruyter.
- Arnold, C. (2015). Globe: Life in Shakespeare’s London. London: Simon & Schuster.
- Arnott, P. D. (2003). Public and performance in the Greek theatre. London: Routledge.
- Auchincloss, L. (1996). La gloire: The Roman Empire of Corneille and Racine. Columbia, SC: University of South Carolina Press.
- Beacham, R. C. (1991). The Roman theatre and its audience. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Beacham, R. C. (2007). Playing places: The temporary and the permanent. McDonald, M. ve Walton, J. M. (Ed.). The Cambridge companion to Greek and Roman theatre içinde (s. 202-226). Cambridge: Cambridge University Press.
- Belton, J. (2012). American cinema/American culture. New York: McGraw-Hill.
- Bernheimer, R. (1956). Theatrum Mundi. The Art Bulletin, 38(4), s. 225.-247. doi:10.2307/3047670.
- Bloemendal, J., Eversmann, P. G. F. ve Strietman E. (2008). Drama, performance and debate: Theatre and public opinion in the early modern period. Leiden: Brill.
- Bomgardner, D. L. (2001). The story of the Roman amphitheatre. London: Taylor and Francis.
- Bonnard, A. (1962). Greek civilization: From the Iliad to the Parthenon. (L. Sells, Çev.). New York, NY: Macmillan Press.
- Brown, J. (1995). The theatre in America during the revolution. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bulunmaz, B. ve Osmanoglu, Ö. (2016). İstanbul’un 100 sinema salonu. İstanbul:

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Butsch, R. (2000). *The making of American audiences: From stage to television, 1750-1990*. Cambridge: Cambridge University Press.

Butsch, R. (2008). *The citizen audience: Crowds, publics, and individuals*. New York: Routledge.

Carles, N. R. (2016). *Early modern diplomacy, theatre and soft power: The making of peace*. London: Palgrave Macmillan.

Charnow, S. D. (2005). *Theatre, politics, and markets in fin-de-siècle Paris: Staging modernity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Cordner, M. (2007). *Players, playwrights, playhouses: Investigating performance, 1660-1800*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Csapo, E., Goette H. R., Green J. R. ve Wilson P. (Ed.). *Greek Theatre in the fourth century BC*. (2014). Berlin: Walter de Gruyter.

Davis T. C. ve Holland P. (2007). *The performing century: Nineteenth-century theatre's history*. Basingstoke Palgrave Macmillan.

Debord, G. (1994). *The society of the spectacle*. (D. Nicholson-Smith, Çev.). New York, NY: Zone Books.

Egginton, W. (2003). *How the world became a stage: Presence, theatricality, and the question of modernity*. Albany, NY: State University of New York Press.

Fischer-Lichte, E. (2002). *History of European drama and theatre*. London: Routledge.

Fitzpatrick, T. (2011). *Playwright, space and place in early modern performance: Shakespeare and Company*. London: Routledge.

Graf, F. (2015). *Roman festivals in the Greek East from the early empire to the Middle Byzantine Era*. Cambridge: Cambridge University Press.

Greenberg, M. (1992). *Subjectivity and subjugation in seventeenth-century drama and prose*. Cambridge University Press.

Greenberg, M. (2010). *Racine: From ancient myth to tragic modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Greenblatt, S. (2014). *Will in the world: How Shakespeare became Shakespeare*. London: The Bodley Head.

Hall, E. (2006). *The theatrical cast of Athens*. Oxford: Oxford University Press.

Hall, S. ve Neale, S. (2010). *Epics, spectacles, and blockbusters: A Hollywood history*. Detroit, MI: Wayne State University Press.

Hansen, M. B. (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American silent film*. Cambridge, MA, etc.: Harvard University Press.

Jondorf, G. (1990). *French Renaissance tragedy: The dramatic word*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kadler, E. H. (1969). *Literary figures in French drama 1784-1834*. Den Haag: Nijhoff.

Leggatt, A. (1992). *Jacobean public theatre*. London: Routledge.

Lopez, J. (2003). *Theatrical convention and audience response in early modern drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

Low J. A. ve Myhill N. (2011). *Imagining the audience in early modern drama 1558-1642*. New York, NY: Palgrave Macmillan.

Manuwald, G. (2011). *Roman republican theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

Marshall, C. W. (2006). *The stagecraft and performance of Roman comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

McCormick, J. (1993). *Popular theatres of nineteenth-century France*. London: Routledge.

McDonald, M. ve Walton, J. M. (Ed.). (2015). *The Cambridge companion to Greek and Roman theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

Moretti, J. C. (2014). *The evolution of theatre architecture outside Athens in the fourth century*. Csapo, E., Goette H. R., Green J. R. ve Wilson P. (Ed.). *Greek theatre in the fourth century BC*. İçinde (s. 107-140). Berlin: Walter de Gruyter.

Mortensen, L. B., Lehtonen, T. M. ve Bergholm, A. (2013). *The performance of Christian and pagan storyworlds: Non-canonical chapters of the history of Nordic medieval literature*. Turnhout: Brepols.

Nowell-Smith, G. (1997). *The Oxford history of world cinema*. Oxford: Oxford University Press.

Oates, W. J. ve O'Neill E. Jr. (1938). *The complete Greek drama; All the extant tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides, and the comedies of Aristophanes and Menander*. New York, NY: Random House.

Pearson, R. (2015). *Victorian writers and the stage: The plays of Dickens, Browning, Collins and Tennyson*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Postlewaite, L. ve Hüsken, W. N. (2007). *Acts and texts: Performance and ritual in the Middle Ages and the Renaissance*. Amsterdam: Rodopi.

Powers, M. (2014). *Athenian tragedy in performance*. Iowa City: University of Iowa Press.

Prest, J. (2014). *Controversy in French drama: Moliere's Tartuffe and the struggle for influence*. New York, NY: Palgrave Macmillan.

- Rehm, R. (2005). *Greek tragic theatre*. London: Routledge.
- Roselli, D. K. (2011). *Theater of the people: Spectators and society in ancient Athens*. Austin: University of Texas Press.
- Rosenbaum, J. (2010). *Goodbye cinema, hello cinephilia: Film culture in transition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Scherb, V. I. (2001). *Staging faith: East Anglian drama in the later Middle Ages*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Scullard, H. H. (1981). *Festivals and ceremonies of the Roman Republic*. London: Thames and Hudson.
- Sear, F. (2006). *Roman theatres: An architectural study*. Oxford: Oxford University Press.
- Shakespeare, W. ve Dusinger, J. (2006). *The Arden Shakespeare: As You Like It*. London: AS.
- Shimko, R. B. (2012). *Public theatres and theatre publics*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Storey, I. C. ve Allan, A. (2005). *A guide to ancient greek drama*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Sturges, R. S. (2015). *The circulation of power in Medieval Biblical drama: Theaters of authority*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Walton, J. M. (2015). *Greek sense of theatre: Tragedy and comedy*. London: Routledge.
- Welling, D. (2007). *Cinema Houston: From nickelodeon to megaplex*. Austin: University of Texas Press.
- Wickham, G. (1992). *A history of the theatre*. London: Phaidon Press.
- Wiles, D. (1997). *Tragedy in Athens: Performance space and theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wiles, D. (2000). *Greek theatre performance: An introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wiles, D. (2014). *Theatre and citizenship: The history of a practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wong, C. H. (2011). *Film festivals culture, people, and power on the global screen*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Worrall, D. (2007). *Politics of romantic theatricality 1787-1832: The road to the stage*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Kent Mekânının Politik Bir Meta Olarak Keşfi. Gösteriler ve Karşı-gösteriler

Deniz Zengin Çelik

Galatasaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi,
Medya ve İletişim Çalışmaları Doktora Programı, Doktora Öğrencisi
denizzengincelik@gmail.com

Öz

Tarih öncesi dönemlerden günümüze uzanan süreç boyunca kent mekânının şekillenmesindeki en önemli etkenlerden biri güç odakları olmuştur. Hem iktidar çevreleri hem de başta proletarya olmak üzere muhalif kitleler, gerçekleştirdikleri politik gösteriler ile kent mekânının şekillenmesi sürecinde başat rol üstlenmiştir. Bu bağlamda bu çalışma kentlerin gösteri kavramı etrafında nasıl şekillendiğini tarihsel bir bakış açısından ve iki farklı eksenin incelemeye çalışmaktadır: iktidarların düzenledikleri politik gösteriler ve muhalif kitlelerin gerçekleştirdikleri karşı-gösteriler. Tüm bu tarihsel süreç boyunca, kent mekânı politik çatışmaların ana hattını oluşturan bir sahne olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar kelimeler: Kent mekânı, gösteri toplumu, politik gösteriler

Discovery of Urban Space As a Political Commodity. Spectacles and Counter-spectacles

Abstract

From prehistoric times to the present, one of the most important factors in shaping the urban space has been the power groups. Both the ruling groups and the opposing masses, especially the proletariat, played a leading role in the process of shaping the urban space with the political spectacles they carried out. In this context, this study tries to examine how the cities are shaped around the concept of spectacle from an historical point of view and from two different axes: the political spectacles organized by the governments and the counter-spectacles of the opposing masses. Throughout this historical process, the urban space appears as a scene that forms the main line of political conflicts.

Keywords: Urban space, society of the spectacle, political spectacles

La découverte de l'espace urbain comme marchandise : des spectacles et des contre-spectacles

Résumé

De la préhistoire à nos jours, l'un des facteurs les plus importants dans l'aménagement de l'espace urbain sont les groupes de pouvoir. Les groupes de pouvoir et les Opposants -en particulier le prolétariat-, ont joué un rôle critique dans le processus de développement de l'espace urbain avec les spectacles politiques qu'ils ont réalisés. Dans ce contexte, cette étude tente d'examiner comment les villes sont structurées autour de la notion de spectacle d'un point de vue historique et sous deux angles différents: les politiques spectacles qui sont organisés par les gouvernements et les politiques de spectacle des Opposants. Tout au long de ce processus historique, l'espace urbain apparaît comme une scène qui forme la principale ligne de conflit politique.

Mots-clés: Espace urbain, la société du spectacle, spectacles politiques

Kent mekânı altı bin yıl önce ilk şekillenmeye başladığı andan beri değişim geçirmektedir. Bu değişimi yürüten temel mekanizma, genellikle gücü elinde tutan iktidarlardır. Gücü elinde bulunduranların, çıkarları ve bu çıkarları taşıyan ideolojiler çerçevesinde kent mekânı ve kentte yaşayan bireyler üzerinde söz sahibi oldukları söylenebilir. Guy Debord'a göre "gösteri", modern kentlerin merkezi organizasyon ilkesidir (1996, s. 1). Güç odaklarının kentsel mekânlara taşınan gösterileri, bu söz sahibi olma halinin bir tezahürü olarak da okunabilir. Bu çerçevede, bu makalede öncelikle kent ve iktidar arasındaki ilişkinin tarihsel süreç içerisinde gösterisellik etrafında nasıl şekillendiği ve bu bağlamı tamamlar nitelikte olan iktidarların düzenledikleri politik gösterilerin yapıları incelenmeye çalışılmıştır. Makalenin ikinci önemli eksenini olarak, özellikle sanayi devrimiyle birlikte çehresi oldukça değişen kentsel mekânlarda düzenlenen muhalif gösterilerin yapısı irdelenmiştir. Bu çizgide başta sanayi devriminin ürünü olan proletarya olmak üzere muhalif kitleler açısından kent mekânının nasıl kullanıldığı ve gösteri toplumu içinde kendine alan açma mücadelesi olarak karşı-gösterilerin nasıl oluştuğu anlaşılmaya çalışılmıştır.

Kent ve İktidar İlişisine Tarihsel Bir Bakış

İnsan, biyolojik tarihi göz önüne alındığında görece geç bir tarihte -M.Ö. 6000-4000 yılları arasında- ilk kentleri oluşturmuştur (Hatt ve Reiss, 2002, s. 29). Maden Çağı'nda, metal silah kullanabilen insanlar taştan yapılmış silahları olanlar karşısında üstün konuma geçmiştir. Silah teknolojisindeki bu sıçrama, taş silah kullananların demir, bakır ve tunç gibi madenlerden yapılan silahları kullananlar karşısında savunmasız konuma düşmesine sebep olmuş ve köleleştirilmelerini kolaylaştırmıştır. Toprakları silah zoruyla ele geçirenler hem o toprakları ekip biçenler üzerinde denetimlerini sürdürmek, hem de dışarıdan gelecek saldırılara karşı topraklarını koruyabilmek için bölgeye hâkim, yüksek ya da stratejik öneme sahip alanlara yerleşmişlerdir. Gücü elinde bulunduranların yüksek yerlere yerleşmesinin bir diğer sebebinin, kendilerini ilahi güçlere denk göstererek kurdukları korku düzeninin devamlılığını sağlamak olduğu söylenmektedir (Begel, 1996, s. 8). Diğer bir ifadeyle, gücü elinde bulunduranlar, sahip oldukları metal silahların onlara getirdiği fiziksel üstünlüğü ilahi güç illüzyonu ile pekiştirerek kentin en yüksek ve stratejik alanını mesken tutmuş ve egemenliklerini meşrulaştırmıştır.

Bu tarihsel perspektiften bakıldığında kentlerin ortaya çıkmasında daha güçlü olan grupların güçsüzler üzerinde kurduğu tahakkümün tetikleyici olduğu görülse de kentlerin varlığını sürdürmesinde etkili olan asıl faktör kentin bir pazar yerine dönüşmesidir. İlk başlarda ordu karargâhı olarak kurulan kentlerde zamanla zanaatkârlık gelişmiştir. Bu yeni toplumsal kategori yönetici ve ruhban sınıfının ihtiyaçlarından fazlasını üretir duruma geldiğinde, kentler sözü edilen fazla ürünler ile kırsal ürünlerin değiş tokuşunun yapıldığı pazarlar haline gelmiştir. (Begel, 1996, s. 10). Bu yapı sınıfsal düzenlemeleri de beraberinde getirmiştir. Yönetenler, din adamları, askerler ve zanaatkârlar arasındaki ayrım artık daha belirgindir (Sjoberg, 2002, s. 45). Diğer bir ifadeyle, kentlerin oluşumu ve sürekliliği toplumsal ve kültürel yapıdaki değişimleri beraberinde getirmiş, özellikle sınıfsal farkların belirginleşmesine önayak olmuştur.

Orta Çağ'a gelindiğinde kentler yapısal, kültürel ve toplumsal açıdan değişmeye devam etmiştir. Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşünün ve tarımsal üretim temelli bir sosyoekonomik düzen olarak feodalizmin kurulmasının bu değişimin temel itici gücü olduğu görülmektedir. Feodal dönemde, yeni kent devletleri kurulmadığı gibi mevcut kentler ve kent uygarlığı da yıkılıp, yok edilmiştir (Begel, 1996, s. 11). Kentlerin yok edilmesi ve yeni kentlerin kurulmamasına bağlı olarak bu dönemde yaşam alanlarının geniş kırlara yayıldığı görülmektedir. Bu değişim, toplumsal sınıfların ayırımını netleştirmiştir. Keleş'in aktardığına göre, bu dönemde varlıklı ve seçkin bireylerin başlı başına bir siyasal güce sahip olmayan kent merkezlerinde, yoksul veya azınlıkların ise kent çeperinde yaşadıkları bir yapı mevcuttur (2005, s. 9).

Kentlerin yeniden şekillenmesi ve iktidar-kent ilişkisinin güçlenmesi bağlamında Rönesans ve Barok dönemlerine bakmak yerinde olacaktır. Rönesans döneminde kentsel mekânın estetik ve işlevsel açıdan şekillendirilmesine özel önem verilmiş, İtalya başta olmak üzere tüm Avrupa coğrafyasında eski kentler restore edilerek yeni ve büyük meydanlar, uzun caddeler ve simetrik yapılar inşa edilmiştir (Ellis, 2011, para. 24).

Benzer şekilde 1600'lü yıllardan sanayi devrimine kadar olan dönemde, kent mekânı bir gösteri alanı olarak şekillenmeye Barok mimari etkisi altında devam etmiştir. Bu zaman diliminde monarşiler, özellikle yeni ve gösterişli saraylar, bahçeler ve bürokrasinin hâkim olduğu devlet binaları inşa etmiştir (Ellis, 2011, para. 25). Bu dönemde kent mekânı monarşinin gücünün temsili olarak, normalden büyük devasa denilebilecek yapılarla kuşatılmış, uzun caddeler, anıtsal meydanlar ve parklar inşa edilmiştir. Bu mimari anlayışın izleri sanayi devrimi sonrasına dek uzanmaktadır. 1800'lerin sonlarına doğru çalışmaları ile dönemin Paris'ini yeniden şekillendiren Haussmann'ın kentsel düzenlemelerinin asıl amacının özellikle halkın daha iyi koşullarda yaşamasına elverişli bir Paris yaratmak olduğu ileri sürülmektedir (Eroyan, 2013, para. 5). Ancak, kentin özellikle III. Napolyon'un kent mekânı üzerindeki hâkimiyetinin ve askeri gücünün bir göstergesi olarak devasa yapıları ve onları birbirine bağlayan geniş caddeleri barındıracak şekilde düzenlendiği de gözden kaçmamalıdır. Haussman'ın çalışmaları Paris'in sınıf çatışmaları boyunca içine sürüklendiği kaotik ortamdan işçi sınıfını ve kent yoksullarını merkezden sürerek kurtulabileceğine dair ideolojik bir bakış açısının dışı vurumu olarak da okunmalıdır (Bektaş, 2017, para. 3). Bu dönemde, 550 bin Parisli kent merkezindeki inşaatlar sebebiyle merkezden uzak yerleşim alanlarına taşınmak zorunda kalmıştır (Pinder, 2000, s.366). Pinder'in aktardığına göre, Fransız şair Charles Baudelaire 1859'da kaleme aldığı şiirinde Haussman'ın Paris'i bir şantiyeye çevirdiği 20 yıllık zaman dilimine gönderme yaparak, kentin geçirdiği değişimden hüznle bahsetmektedir (Pinder, 2000, s.359). Çünkü Paris'in geçirdiği değişim, beraberinde kente yabancılaşmayı da getirmiş, insanların gündelik yaşamlarında bir araya geldikleri park ve bahçelerin yok oluşu veya her gün yürüdükleri yolların artık yürünemez hale gelişi toplumsal ilişkileri de olumsuz yönde etkilemiştir.

Figür 1: 1860'lı yıllar Paris'inde Haussmann'ın emri ile yıkılan yapıları gösteren illüstrasyon. www.theguardian.com



Kentlerin çehresi sanayi devrimi ile birlikte çok daha köklü değişimler geçirmiştir. Burjuvazinin politik arenadaki gücünün artışı kent dokusunun sosyo-kültürel açıdan sıkılaşmasına neden olmuş, kentler burjuva kültürünün kodlarına göre yeniden şekillenmeye başlamıştır. Bankalar, özel işletmeler, küçük fabrikalar ve ofislerin varlığı hızla artmış, buna eklenen toplu taşıma olanakları ile iletişim ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle nüfusta hızlı bir artış yaşanmıştır (Lampard, 1955, s. 106). Özellikle işçi sınıfı -kelimenin gerçek anlamıyla- kentte barınamaz hale gelmiş, bu süreç gettoların oluşumunu hızlandırmıştır. Sanayi devriminin üretim araçlarının dönüşmesi ve el değiştirmesi üzerindeki etkisi, toplumsal, kültürel ve kentsel yapıdaki değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Bu dönemde kapitalizm ivme kazanmış, Fransız Devrimi'nin de etkisiyle burjuva demokrasisi olgunlaşmaya başlamıştır. Günümüzdeki formuna sanayi devrimi ile kavuşan kentler, kırsal nüfusu kitleler halinde kendisine çeken birer endüstri merkezine dönüşmüştür (Tekin, 2012, s. 77).

Görülmektedir ki, güç odakları tarihin tüm dönemlerinde kent mekânını kendi çıkarları doğrultusunda şekillendirmektedir. Günümüzde de kent mekânı özellikle sanayi devriminden bu yana hız kazanan kapitalizmin ve burjuvazinin çıkarları çerçevesinde yeniden yaratılmaktadır. Kapitalizm, üretim ve tüketim ilişkilerini metalaştırmanın yanında, mekânı da bir meta olarak yeniden üretebileceğini keşfetmiş ve mekân üzerindeki tahakkümünü artırmıştır (Lefebvre, 1976, s. 21).

Değişimi genel hatlarıyla özetlenen kent mekânı, günümüzde de kapitalizm ve burjuva kültürü etrafında şekillenmektedir. Debord'a göre, kentlerin tarihi devletin ve egemen güçlerin kent mekânı üzerindeki tahakkümünün ve hem kırı hem de kenti denetleyen mekanizmaların oluşmasının tarihidir (1996, s. 132). Bu bağ-

lamda hem tarihsel süreç içerisinde hem de kapitalizmin de ivme kazanmasıyla ulaşılan günümüzde gösteriselliğin, hem gücü elinde tutanlar hem de muhalifler tarafından nasıl kullanıldığına, kent mekânının bu çatışmaya nasıl "sahne" olduğuna ve bu durumun nasıl bir manzara oluşturduğuna bakmak yerinde olacaktır.

Otoriter Rejimlerde Gösteri

Gösteri, kimlik ve mekân üzerine çalışan araştırmacılar, bir coğrafi bölgedeki doğal ve kültürel çevreyi manzara (landscape) olarak tanımlar. Bu kavram aynı zamanda, kentler gibi insanoğlunun kendi ihtiyaçları doğrultusunda şekillendirdiği toprak parçalarındaki insan ilişkilerini açıklamak için de kullanılır (Antrop, 2000, s. 1). Bir başka deyişle, manzara kavramı belirli bir alandaki insan ve mekân ilişkilerinin doğurduğu genel görüntüyü ifade etmektedir. Manzara kavramının mekân ile ilişkisi üzerine çalışan araştırmacıların vurguladığı üzere, manzaralar okunacak birer metne benzetilebilir (Johnson, 2003, s. 9). Ancak son zamanlarda araştırmacılar, manzaralar ve metin arasında kurulan bu analoginin, manzara kavramını pasifleştirdiğini ve insan-mekân etkileşiminin dinamizmini yansıtmadığını belirtmektedir (Hagen ve Ostergren, 2006, s. 158). Bu sebeple, manzaraları okunacak birer metin olarak görmek yerine birer tiyatro sahnesi olarak tarif etmenin mümkün olduğunu belirtirler (Johnson, 2003, s. 10). Bir sahneye benzetilen manzarada, mekân ve insan arasındaki ilişkinin dinamizmi daha görünürdür ve mekân da en az insan kadar önemli bir gösteri unsurudur (Hagen ve Ostergren, 2006, s. 158). Hatta, bu benzetmede mekân sadece üzerinde gerçekleşen gösteriye ev sahipliği yapmaz, gösteri için bir bağlam oluşturmaktan çok daha öteye giderek, gösterinin tam da kendisine dönüşür (Johnson, 2003, s. 10).

Bu bağlamda politik gösterilerin düzenlendiği mekanlar sadece iktidarların politik gösterilerinin bir sahnesi olmakla kalmaz, kendileri başlı başına bir gösteriye, bir performansa dönüşür. Diğer yandan, mimari, müzik, sanat gibi gösteri unsurları ve ideolojinin bir arada sunulduğu bu politik gösteriler, mekân ve insan ilişkisinin yoğunlaşarak vücut bulduğu bir alan ve zaman dilimi olarak karşımıza çıkar. Böylelikle, bir güç patlaması biçiminde gösteriye başvuran otoriter rejimler düşünüldüğünde; gösteri unsurlarının kullanımı ile hem gösteriselliğin nasıl yaratıldığı hem de mekânın kendisinin nasıl gösteriye dönüştüğü meselesi gündeme gelir.

Otoriter rejimlerin politik gösterilere verdiği önemin belki de ilk örneklerinden biri İngiltere'de VIII. Henry'nin tahtta olduğu 1536 yılında görülür. Bu dönem özellikle, VIII. Henry reformlarıyla Katolik Kilisesi'nin kökünden kazınarak devlet işlerinden kovulduğu bir dönemdir (Taylor, 2013, s. 102). İngiltere'nin yönetim biçimini derinden etkileyen bu siyasi kararın çeşitli propaganda araçlarıyla desteklenmesi gerektiğini düşünen VIII. Henry matbaayı etkin bir propaganda aracı olarak kullanmıştır. Kralın sağ kolu olan Thomas Cromwell, alınan kararların meşrulaştırılması sürecinde özellikle kitleler için materyal üretilmesi gerektiğini savunmuştur. Cromwell'in başyazarlarından olan Richard Morison ise, A Persuasion to the King that the laws of the realm should be in Latin adlı eserinde, çok

daha yoğun bir propaganda aracı olarak gösterilerin devreye girmesini önermiştir. Yıllık ritüeller şeklinde yapılması önerilen bu gösterilerde, yakılan meydan ateşleri, şölenler, ziyafetler, tören alayları aracılığıyla halka verilmek istenen mesaj çok net bir şekilde verilebilecektir: Kralın halkı ve İngiltere'yi Roma'nın boyunduruğundan kurtarması her yıl düzenli olarak kutlanacak; bu sayede halk her gösteride Henry'ye olan bağlılığını bir kez daha yeniden ve derinden hissedecek, duydukları hayranlıkla krallarının gücüne güç katacaklardır. Taylor, Morison'un kitlelere verilecek mesajın kulaklardan ziyade gözler aracılığıyla nasıl daha hızlı aktarıldığına vurgu yaptığını işaret etmektedir (2013, s. 106). Bu durum Morison'un, tören alayları, ziyafetler, şenlik ateşi gibi gösteri bileşenlerini temel propaganda aracı olarak gördüğünü göstermektedir. Bir başka deyişle iktidarın icraatlarını geniş halk kitlelerine ulaştırmanın en etkili aracı olarak gösteriler ön plana çıkarılmaktadır.

Tarihte bilinen en otoriter liderlerden olan Adolf Hitler'in Nazi Almanya'sı da bu türden sayısız propaganda gösterisine sahne olmuştur. Bunlardan en çarpıcı olanı Nasyonal Sosyalist Parti'nin Nürnberg'de 1923 ve 1938 yılları arasında düzenlediği Reich Parti Kongreleri'dir. Nürnberg, Nazi Almanya'sı için Orta Çağ Avrupa'sının ve Roma-Germen İmparatorluğu'nun önemli bir kenti olması sebebiyle sembolik bir öneme sahiptir. Burada düzenlenen gösteriler, hem kent çekirdeğinin gösterilerle uyumlu ideolojik bir perspektifle -Nazi birliğini, gücünü ve fanatizmini teatral ve abartılı bir gösteri biçimine çevirme süreci- yeniden düzenlenmesi, hem de insanları belirli bir ideoloji çerçevesinde bir araya getirmeyi amaçlayan yeni kongre alanlarının inşası üzerinden incelenebilir.

Figür 2: Nürnberg'in 1493 yılına ait bir çizimi. [www. skyscrapercity.com](http://www.skyscrapercity.com)



Reich Kongreleri yıllık ritüeller şeklinde gerçekleşen, binlerce insanın, asker ve parti yetkilisinin bir araya geldiği, sekiz gün kadar süren ve Nazi rejiminin halk desteğini alma çabasıyla gerçekleştirdiği politik gösteriler olarak karşımıza çıkar (Hagen ve Ostergren, 2006, s. 159). Parti kongreleri bu temel hedefler çerçevesinde hem mimarinin, hem çeşitli gösteri unsurlarının hem de mekânın dönüşümünün nasıl ustaca bir araya getirildiğinin bir örneğidir. Bu dönemde, gösterilerin ana mekânı olacak ve Nürnberg'in "dünyanın en büyük şantiyesi" olarak nitelenmesine vesile olan devasa nitelikte yapıların inşasına başlanmıştır (Hagen ve Ostergren, 2006, s. 160). Hitler'in özel olarak ilgilendiği ve büyük önem verdiği bu kongreler için, gösteriselliğin tüm bileşenleri ustaca kullanılarak, gösteriye katılan her bireyin kendisini özel hissetmesi ve "büyülenmesi" sağlanmıştır; bu amaçla mimarinin, ışık ve ses gösterilerinin, bayrak, flama ve afişlerin kullanımı inceliklerle hesaplanarak gösteriye dâhil edilmiştir. Gösteri bileşenlerini inceliklerle kullanan Nazi iktidarı, bir yandan büyük politik gösterileri düzenlediği kongre alanlarının inşası ile diğer yandan da kent mekânını yeniden şekillendirerek otoriter rejimlerin düzenledikleri gösterilerin en iyi örneklerden birini ortaya koymuştur. Benjamin'e atıfla söyleyecek olursak "konstrüksiyon, bilinç altının rolünü üstlenmiştir." (2001, s. 88). Bu çerçevede, kent çekirdeğinde yapılan değişikliklerin Nazi otoritesini ve meşruiyetini pekiştirmeyi amaçladığı açıktır.

Bu bağlamda günümüz Türkiye'sinden Yenikapı Miting Alanı iyi bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Yenikapı Miting alanı özellikle Türkiye'nin politik arenadaki iç çalkantılarının yoğun olduğu 2016 yılında düzenlenen "Demokrasi ve Şehitler Mitingi" ile gündeme gelmiştir. Bu miting, 2002'den beri iktidarda olan Adalet ve Kalkınma Partisi tarafından düzenlenen en gösterişli politik gösterilerden birisi olarak okunabilir. Yenikapı gösteri ve miting alanının konumu hem kent çekirdeği ile ilişkiselliği, hem de sahne olduğu ideolojik bağlamlar açısından da önemlidir.

Miting alanının inşa edildiği yer, İstanbul'un tarihi yarımadasının güney kesiminde, Theodosius Limanı olarak bilinen 8000 yıllık bir tarihe ev sahipliği yapan bir bölgedir ("İstanbul Tarihçe", t.y.). İstanbul'un kurucusu olarak nitelenen Konstantin'in, İstanbul'u büyük bir kent olarak planlamasıyla beraber Yenikapı bölgesinin de önemi artmış ve o dönemde kente giriş yapan göçmenlerin ilk uğrak noktası Theodosius Limanı olmuştur (Asal, 2010, s. 22). Bu bölge, aynı zamanda Samatya ve Kumkapı semtlerine komşu olması açısından da önemlidir. Samatya Antik dönemde mezarlık olarak kullanılan, daha sonrasında balıkçılıkların yoğun olarak yaşadığı, Bizans ve Osmanlı'da ise özellikle Ermenilerin ikamet ettiği bir semt olmuştur (Koptaş, 2013, para. 12).

Bu bölgenin Ermeniler başta olmak üzere, azınlıklar ve Bizans için kültürel, dini, toplumsal önemi vardır. Bu kültürel ve tarihsel kodları yıkmak istercesine, Yenikapı miting alanı kentte yaşayanların algılarında iktidarın gösteri mekânı olarak kodlanarak tarihsel bağlamından koparılmış ve mekâna yeni bir bağlam kazandırılmıştır. Bu bağlam, bölgenin geçirdiği kentsel dönüşümlerin sebep olduğu bir çehre değişimi sürecini de barındırmakta ve hem o bölgenin kendine has kentsel

dokusunun değiştirilmesine hem de inşa edilen yeni gösteri alanı ile yeni bir kimliğin oluşmasına ön ayak olmaktadır.

Özetlenecek olursa, Yenikapı miting alanı iktidarın söylemlerini yeniden ürettiği ve propaganda aracı olarak kullandığı yeni bir gösteri alanı olarak kurgulanmıştır. Burada planlanan mitingler veya politik gösteriler de iktidarın bir aynası niteliğinde, bir güç temsili olarak onun söylemlerini yeniden üretme amacı taşımaktadır.

İktidarların düzenledikleri politik gösterilere verilebilecek en iyi örneklerden biri de demokratik yönetimlerde seçim dönemlerinin birer politik gösteri şeklinde organize edilmesidir. Bu gösteriler günümüz gösteri toplumlarında siyasetin de gösteriselleşme sürecine dâhil oluşunu ifade etmektedir. Türkiye özelinde bakıldığında, siyasal reklamcılığın gelişmesinin ve politik partilerin radikal söylemlerden kaçınarak merkezi politikalara yakınlık duymaya başlamasının siyasetin gösteriselleşmesini tetikleyen temel dinamikler olduğu söylenebilir. Ayrıca, özellikle televizyon gibi kitle iletişim araçlarının yaygınlık kazanarak siyasal hayatın sergilendiği alanlara dönüşmesi de bu süreci hızlandırmıştır. Bu bağlamda, siyasi partiler tüm kesimlerin desteğini alma kaygısı ile akılda kalıcılığı yüksek imajlar üreterek siyasetin gösteriselleşmesine katkı sağlamışlardır (Akıncı ve Akın, 2013, s. 334). Akıncı ve Akın'ın da ifade ettiği gibi "İmaj yaratma üzerine kurgulanan bu yeni siyaset anlayışının pazarlama tekniklerini ve medyayı etkin kullanmasının zaman içinde siyaseti başrol oyuncusu lider olan bir gösteri sahnesine dönüştürdüğü açıktır." (2013, s. 335).

Muhafif Gösterilerin Kısa Tarihi

Tarih boyunca iktidarı elinde bulunduranlar, kent mekânını bir "sahne" gibi şekillendirmiştir. Ancak, bu sahneler aynı zamanda ezilen sınıfların ve muhaliflerin iktidara karşı kendilerini gösterdikleri, kendilerini kuşatan ve sömüren üretim ve tüketim ilişkilerine karşı tepkilerini ortaya koydukları alanlardır. Muhafif kitleler ve kent mekânı arasındaki ilişkiyi ve bu kitlelerin gerçekleştirdikleri karşı gösterilerin yapısını anlamak adına İngiltere'de sanayi devrimi sonrasında işçi sınıfının burjuvazi ve sanayi kapitalizmine karşı ilk muhalif tepkilerine ve bu tepkilerin nasıl evrildiğine bakmak yerinde olacaktır.

Sanayi devrimi sonrasında kapitalizmin toplumsal, kültürel ve ekonomik yapı üzerindeki etkileri derinleşmiş ve özellikle işçi sınıfı üzerindeki tahakkümü artmıştır. O dönemde kadın, erkek ve çocuk işçiler fabrikalarda ağır koşullar altında çalışmakta, günün 20 saatini fabrikalarda geçirmekteydi. Bu koşullar altında gerçekleştirilen ilk muhalif gösteriler, makinelerin üretimde kullanılmasının da yaygınlaşmasıyla makine kırma eylemleri olarak tarihe geçmiştir. Ludizm olarak da adlandırılan bu eylem biçiminde, işçiler ve mülksüzleştirilen halk çalıştıkları fabrikalara, makinelere, yollara, köprülere zarar vererek gelişen kapitalizme karşı tepkilerini ortaya koymuşlardır. Politik açıdan bakıldığında bunlar ilkel ve şiddet içeren eylemler olarak görülebilir. Ancak bunlar savaşılan düşmanın, makinelerin

ya da fabrikaların fiziksel varlığından ziyade üretim araçlarının sahipleri olduğu bilincinin yerleşmesine de önyak olmuştur. Ayrıca bu protestolar, politik arenada dile getirilemeyen, henüz olgunlaşmamış taleplerin bir ifade şekli olarak da değerlendirilebilir (Çakır, 2005, para. 6). O nedenle, bu hareket işçi sınıfının burjuvazi ve sanayi kapitalizmine karşı ilk muhalif tepkileri olarak görülebilir. Daha sonra, -18. yüzyılın sonlarından itibaren- hızla büyüyen işçi sınıfı birleşerek sendikalar kurmaya, kapitalizmin ezici gücü karşısında kendisini ifade etme yollarını keşfetmeye başlamıştır. Sendikalar, ilk politik ve örgütlü gösterilerin yolunun açılması sürecinde önemli bir adımdır.

İşçi hareketlerinin kent ve gösteri kavramları ile nasıl ilişkilendiğini anlamak adına Marx ve Engels'in düşüncelerine bakılabilir. Marx ve Engels için kent mekânı, kapitalizmin üretim ilişkilerine karşı devrimci bir dik duruşu somutlaştırması adına önemlidir (Şengül, 2001, s. 9; Tekin, 2012, s. 77). Şengül'e göre, Engels için kent ilk politik gösterilerin oluşma potansiyelini bünyesinde barındırmaktadır (2001, s. 11).

Kent mekânı Engels'in öngördüğü üzere, tarih boyunca pek çok kez kapitalizmin gösteriselliğine karşı ezilen sınıfların ve muhaliflerin yaşam alanlarını savundukları birer sahneye dönüşmüştür. Bu sahne çoğu zaman bir kent meydanı olmaktadır. Kent meydanları, vatandaşların gündelik hayatlarını yaşamalarını engelleyen, onları kuşatan üretim ve tüketim ilişkilerine ve siyasi iktidarlara karşı varlıklarını ve güçlerini gösterebilecekleri en kullanışlı mecralar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, aynı kent meydanları siyasi iktidarların ve gücü elinde bulunduranların da kitleleri etkilemek, meşruiyetlerini ilan etmek ya da güçlerini sergilemek için kullandıkları alanlardır. Bunlara, Paris'teki Concorde, İstanbul'daki Taksim, Mısır'daki Tahrir ve Pekin'deki Tiananmen meydanları örnek verilebilir. Kentlerin ana arterlerinin birleşme noktası ve kentin en büyük sahneleri konumundaki meydanlar kapitalizmin otoriter ya da burjuva demokratik rejimlerine karşı toplumsal birlikteliğin icra edildiği, insanların kendi yaşam alanlarını ve haklarını savunmak için tercih ettikleri ve kalabalıklar halinde kendilerini gösterdikleri kamusal alanlardır.

Her ne kadar Marx ve Engels için kent devrimci bir nitelik taşısa da Marksist düşünür ve kuramcı Henri Lefebvre bu perspektife yeni unsurlar ekler. Lefebvre, kapitalizmin kentteki üretim ve tüketim ilişkilerini metalaştırmasının yanı sıra kenti de bir meta olarak yeniden ürettiğini belirtmektedir (1976, s. 21), ve mekânı somut ve soyut mekân şeklinde sınıflandırmaktadır. Bu sınıflandırmada somut mekân gündelik hayatın sürdüğü, ihtiyaçların karşılandığı yeri işaret ederken; soyut mekân ise mekânın kullanım değerinin gerileyerek daha çok bir rant aracına dönüşmesi sürecini tanımlamaktadır. Lefebvre, bu bağlamda soyut mekân üzerinden, kapitalist sistemin mekânı bir meta haline getirerek yeniden ürettiğini belirtir (2014, Bölüm 4).

Lefebvre, devletin ve iktidarın mekân üzerindeki egemenliğinin, bir diğer ifadeyle kentin bir meta olarak keşfinin kapitalizmin devamlılığı için taşıdığı öneme değinmektedir. Ona göre mekân devlet ve iktidarlar tarafından üzerinde

tahakküm kurulacak bir alandır. Devlet bu amaç doğrultusunda polis, asker gibi güvenlik güçleri ve diğer kurumlarıyla stratejik önemi olan noktalara yerleşerek kent mekânında toplumsal düzeni sağlar ve böylece iktidarı güvence altına alır (Gottdiener ve Hutchison, 2010, s. 81).

Bu noktada, Lefebvre'nin gündelik hayatın yaşandığı somut mekân kavramından ve mekânın metalaştırılmasına dair analizlerinden etkilenen Guy Debord'un, gösteri toplumu kavramına ve karşı-gösterilerin devrimsel yöntemlerine dair düşüncelerine bakmak yerinde olacaktır (Gotham ve Krier, 2008, s. 168).

Debord'a göre, günümüz gösteri toplumunda kapitalizm kent mekanını, yani doğal ve beşeri çevreyi ele geçirmekte ve bu çevreyi kendi dekoru gibi şekillendirmektedir (1996, s. 129). İktidarı elinde bulunduranlar mekânı görsel olarak illüzyonlarla dolu, gösteri formlarının ve zamanlarının yaratıldığı bir projeksiyona çevirerek kitlelerin algılarını sosyal olandan uzaklaştırırlar (Woodworth, 2015, s. 415). İmajlarla donatılan modern kentlerde insan kendine, emeğine, çevresine ve arzularına yabancılaşmıştır (Pinder, 2000, s. 361). Debord'a göre, günümüz kapitalizminde egemen güçlerin sokağa hâkim olma çabasının bir uzantısı olarak düzeni sağlamada kullandıkları araçlar artmış ve artık sokak yok olmaya başlamıştır. Ona göre, kapitalizm ve egemen güçler bir yandan işçilerin yaşam alanlarını yok etmekte diğer yandan onların üretim ve tüketim sistemi içerisinde kalmalarını sağlayacak düzenlemeleri yapmaya devam etmektedir (1996, s. 130). Bir başka ifadeyle, iktidar tüm toplumsal alanları işgal ederek herhangi bir formda ve herhangi bir ilişki tarzında karşımıza çıkabilmektedir.

Debord'a göre "Proleter devrimi, beşeri coğrafyanın eleştirisidir." (1996, s. 133). Ona göre, gösteri toplumuna dönüşen dünyada yaşayan ve iktidar karşısında gündelik hayatın koruyucusu konumundaki halk kitleleri sadece emeğini dönüştürecek yer ve olaylara sahip olmakla yetinmemelidir (1996, s. 134). Gösteri toplumu koşullarının olgunlaştırdığı bu yabancılaşmadan kurtulmak için, bütün çevre yeniden oluşturulmalı ve mevcut koşullar tamamen değiştirilmelidir (Debord, 1996, s. 134).

Debord ve bağlı bulunduğu Durumcu Enternasyonal üyeleri, mevcut koşulların tamamen değiştirilmesinin kamusal alanlarda gerçekleştirilen teatral etkinliklerle, gösterinin kullandığı metinsel ve görsel tekniklerin tersine çevrilmesi ile olacağını düşünüyorlardı (Woodworth, 2015; Pinder, 2000; Puchner, 2004). Bu bağlamda, gündelik hayatın yeniden inşasına ön ayak olma niteliği taşıyan mimari düzenin yeniden oluşturulması ve kentsel hayatın yeniden düzenlenmesi gerekmektedir. Ertaş'ın (2011, s. 37) aktardığına göre, Durumcu Enternasyonal için gündelik hayat bir başlangıç noktası olarak alınıp mevcut üretim ve tüketim ilişkileri aşağı edilmeden bireylerin kendi yaşamlarını ve çevrelerini sarmalayan toplumu fark etmeleri imkansızdır. Doğaldır ki, mevcut üretim ve tüketim mekanizmalarının aşağı edilmesi sınıfsız bir toplumu gerektirir. Bu haliyle, Durumcu Enternasyonal esneklik ve değiştirilebilirlik temelinde bir mimari düzen öngörmektedir. Kent mekânının bir iktidar eliyle şekillendirilmesi yerine, halkın kendi

mekânlarını kendisinin tasarladığı ve şekillendirebildiği bir kent tahayyül edilir. Bu kentte, "kendi kendini üreten kent sahnesi kitlelerin yeni 'durumlar' inşa etmesine zemin oluşturur. Bir başka ifadeyle, kent mekânı onun kullanıcısı ve aynı zamanda yaratıcısı olanlara yeni deneyimler sunar." (2011, s. 37).

Kent mekânı, gösteri ve iktidar ilişkileri üzerine çalışan çağdaş bilim insanları Debord'un tanımladığı gösteri ve gösteri toplumu kavramlarında çelişkilerin olduğunu ileri sürmektedir (Woodworth, 2015; Pinder, 2000; Swynedouw, 2002; Gotham, 2005, 2011; Gotham ve Krier, 2008; Angelini, 2015). Woodworth'e göre, gösteri toplumu koşullarında gerçekleşen direniş gösterileri süreçlerini anlamak, onu güçlü olanın eliyle dikte edilen bir yapı olarak görmek yerine, gösterinin çoğulcu ve dinamik yapısını ortaya çıkarmaya yardım edecektir. Bir başka ifadeyle Woodworth gösteri mekanizmalarının tek yönlü bir tahakküm ilişkisi olarak okunmasına alternatif olarak gösterinin içinde mücadeleyi de barındırdığı, radikal direniş olasılıklarına zemin hazırladığı, devrimsel eyleme bir kapı araladığı görüşünü öne sürmektedir.

Her ne kadar gösteri baskınlığını hissettirse, kent mekânını şekillendirerek ele geçirse de muhalif gösteriler iktidarın ve kapitalizmin gösterisinin taktiklerini kendi karşı gösterisini yaratmak için kullanmaktadır (Mayer, 2013, s. 12). Mercer ve Mayfield (2015, s. 511), karşı-gösteri kavramını gösteri formlarının önce kabul edilmesi, benimsenmesi sonrasında ise yıkılması ve tahrip edilmesi olarak tanımlamaktadırlar. Buna göre, karşı-gösteri kavramı ile hem muhalif kitlesele politik gösteriler hem de meydanlar ve büyük modern yapıların üzerini kaplayan grafiti gibi sanatlar, kent merkezinde ve meydanlarında gerçekleştirilen kaykay gibi sporlar, hem de "gerilla bahçeciliği" gibi kent mekânının dönüşümüne zemin hazırlayan eylemler birer karşı-gösteri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Max Woodworth (2015), bir karşı-gösteri örneği olarak Zhang Dali'nin Pekin'deki grafiti eserlerinden biri olan "Dialogue"nin 1995-2005 yılları arasındaki gelişim sürecini ele alır. Woodworth makalesinde Çin'in bu dönemde geçirdiği kentsel dönüşümleri, mega yapıların inşasını, büyük çaplı fiziksel ve sosyal değişiklikleri yani aslında kent mekânının gösteri bağlamında geçirdiği değişiklikleri ele alır. Ona göre, Zhang Dali'nin grafiti projesi Pekin'in geçirdiği büyük kentsel dönüşüm karşısında bir karşı-gösteridir. Woodworth, bu dönemde gerçekleştirilen kitlesele (geleneksel) muhalif gösterilerin de olduğunu, ancak Zhang Dali'nin grafitilerinin özellikle yıkık dökük binalar ve dönüşümün yoğun olduğu alanlarda yer alarak muhalif bir tepkiye dönüştüğünü, sanatın da bu vesileyle bir karşı-gösteri olarak kendini konumlandığını dile getirmektedir (2015, s. 419).

Sonuç Yerine

Bu makalede, kent mekânı ve güç odakları arasındaki ilişkiler gösteri kavramı bağlamında tarihsel bir perspektiften değerlendirilmiştir. İktidarların ve güç odaklarının tarihin tüm dönemlerinde hem üretim ve tüketim ilişkilerini hem de

kent mekânını kendi çıkarları doğrultusunda bir meta olarak yeniden ürettikleri ve bu sayede varlıklarını ve devamlılıklarını sağladıkları görülmektedir.

İktidarlar tarih boyunca mimari ve şehir planlama unsurlarını kullanarak kentleri kendi güçlerini sergiledikleri bir mecraya dönüştürürler. Bunun en iyi örneklerinden biri, 1800'lü yılların Paris'inde Haussman'ın kent çekirdeğinde yaptığı değişikliklerdir. Haussman'ın III. Napolyon'un emriyle yaptığı bu değişiklikler, Parislilerin kent merkezinden dışlanmasına, kent ile kurdukları ilişkinin bozulmasına ve onların sosyal ve kültürel ilişkilerinin zedelenmesine sebep olmuştur. Diğer yandan, yeni Paris'in büyük ve gösterişli yapıları ile kentsel düzenlemesi, devletin ve III. Napolyon'un gücünün ve otoritesinin bir göstergesi niteliğindedir.

İktidarlar, bir yandan kentleri mimari açıdan şekillendirerek diğer yandan kentlerde düzenledikleri politik gösterilerle gündelik hayat üzerindeki baskılarını artırmaktadır. İnsanın sosyal, kültürel ve toplumsal tüm aktivitelerinin gerçekleştiği kentleri bir tiyatro sahnesine benzetecek olursak, iktidarlar kent mekânında düzenledikleri gösterilerde mimari, sanat, ses ve imaj gibi gösteri bileşenlerini kullanarak o mekanları doğrudan performansın kendisine çevirirler. Diğer bir deyişle, kentsel mekân bir yandan şehircilik faaliyetleri ve kentsel planlamalar ile düzenlenirken diğer yandan üzerinde gerçekleştirilen politik gösteriler ile özellikle sanayi devriminden bu yana hız kazanan kapitalizmin çıkarları çerçevesinde bütünüyle bir gösteriye dönüşmektedir. Guy Debord mekânın gösteri toplumu çerçevesinde kapitalist tüketimin hizmetine girdiğine işaret eder ve "gösteri"yi modern kentlerin merkezi organizasyon ilkesi olarak görür (1996, s. 1). Gösteri bağlamında organize olan ve imajlarla donatılan modern kentlerde ise, artık insan kendine ve çevresine yabancılaşmıştır.

Bunun yanı sıra, muhalif gösteriler de iktidarın ve kapitalizmin gösterisinin taktiklerini kendi karşı gösterilerini yaratmak için kullanmaktan geri durmazlar. Bu bağlamda, Debord'un gösteri toplumuna dair sunduğu karamsar çerçevenin resmedildiği madalyonun tersini çevirerek, gösterinin çoğulcu ve dinamik yapısına da bakmak gerekir (Woodworth, 2015). Gösteri mekanizmalarının tek yönlü bir tahakküm ilişkisi olarak okunmasına alternatif olarak gösterilerin içinde mücadeleyi barındırdığı ve devrimsel eyleme bir kapı araladığı da mutlaka hatırlanmalıdır.

Kaynakça

- Akıncı, M., & Akın, E. (2013). Siyasetin Gösterileşmesi, Lider Olgusu ve Seçmen Tercihi. *AİBÜ-İİBF Ekonomik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(9), 329-352.
- Angelini, A. (2015). Ludic maps and capitalist spectacle in Rio de Janeiro. *Geoforum*, 65, 421-430.
- Antrop, M. (2000). Geography and landscape science. *Belgeo. Revue belge de géographie*, (1-2-3-4), 9-36. doi:10.4000/belgeo.13975
- Asal, R. (2010). Yenikapı Marmaray ve metro kurtarma kazıları buluntuları ışığında

İstanbul'un Roma ve Bizans Dönemi deniz ticareti (Yüksek lisans tezi). Erişim adresi: <http://dspace.trakya.edu.tr/xmlui/handle/1/1281#sthash.pcyG6Yh8.dpbs>

Begel, E. E. (1996). Kentlerin doğuşu. Cogito Kent ve Kültür. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Bektaş, L. (2017). Şehirciliğin Soyut Mekânı ve Gündelik Hayatın Toplumsal Mekânı. XXI Dergisi, Erişim adresi: <https://xxi.com.tr/i/sehirciligin-soyut-mekani-vs-gundelik-hayatin-toplumsal-mekani>

Benjamin, W, (2001). Pasajlar, (Ahmet Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Çakır, M. (2005). İşçilerin İlkel Tepki Biçimi Olarak Makine Kırıcılık. Erişim adresi: <http://sendika63.org/2005/07/iscilerin-ikel-tepki-bicimi-olarak-makine-kiricilik-s-murat-cakir-4098/>

Debord, G. (1996). Gösteri toplumu (6. bs.). (Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ellis, C. (2011). History of cities and city planning. Ders Notları. Erişim adresi: <http://www.art.net/~hopkins/Don/simcity/manual/history.html>

Eroyan, A. (2013). Haussmann'ın Paris'i Gerçekten Haussmann'ın Eseri mi? Erişim adresi: http://www.mimarizm.com/haberler/haussmann-in-paris-i-gerçekten-haussmann-in-eseri-mi_117518?PageNo=1

Ertaş, H. (2011). The situationist international on the 1960's radical architecture: an overview (Doktora tezi).

Gottdiener, M., Hutchison, R., (2010). The new urban sociology (4. bs.). Erişim adresi: <https://ebookcentral.proquest.com>

Gotham, K. F. (2005). Theorizing urban spectacles. City, 9(2), 225-246. doi:10.1080/13604810500197020

Gotham, K. F. ve Krier, D. A. (2008). From the culture industry to the society of the spectacle: critical theory and the Situationist International. Harry F. Dahms (Ed.), No Social Science without Critical Theory (s. 155-192) içinde. Emerald Group Publishing Limited.

Gotham, K. F. (2011). Resisting urban spectacle: The 1984 Louisiana World Exposition and the contradictions of mega events. Urban Studies, 48(1), 197-214.

Hagen, J. ve Ostergren, R. (2006). Spectacle, architecture and place at the Nuremberg Party Rallies: projecting a Nazi vision of past, present and future. Cultural geographies, 13(2), 157-181.

Hatt, P. K. ve Reiss, A. J. (2002). Kentsel Yerleşimlerin Tarihi. B. Duru ve A. Alkan (Ed. ve Çev.). 20. Yüzyıl Kenti (s. 27-36) içinde. Ankara: İmge Kitabevi.

İstanbul Tarihçe. (t.y.). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. İstanbul İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. Erişim adresi: <http://www.istanbulkulturturizm.gov.tr/TR,165066/tarihce.html>

Johnson, N. C. (2003). Ireland, the Great War and the geography of remembrance. Vol. 35. Cambridge University Press.

Keleş, R. (2005). Kent ve kültür üzerine. Mülkiye Dergisi, 29(246), 9-18.

Koptaş, R. (2013). Göç, sürgün, ölüm vız geldi... Samatya'da umut hep yeniden doğdu. Agos. Erişim adresi: <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/4118/goc-surgun-olum-viz-geldi-samatyada-umut-hep-yeniden-dogdu>

Lampard, E. E. (1955). The history of cities in the economically advanced areas. Economic Development and Cultural Change, 3(2), 81-136.

Lefebvre, H. (1976). The survival of capitalism: reproduction of the relations of production. (Frank Bryant Çev.). New York: St. Martin's Press.

Lefebvre, H. (2014). Mekânın üretimi. (Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Mayer, M. (2013). First world urban activism: Beyond austerity urbanism and creative city politics. City, 17(1), 5-19.

Mercer, D. ve Mayfield, P. (2015). City of the Spectacle: White Night Melbourne and the politics of public space. Australian Geographer, 46(4), 507-534.

Pinder, D. (2000). "Old Paris Is No More": Geographies of Spectacle and Anti Spectacle. Antipode, 32(4), 357-386.

Sjöberg, G. (2002). Sanayi Öncesi Kenti. B. Duru ve A. Alkan (Ed. ve Çev.). 20. Yüzyıl Kenti (s. 37-54) içinde. Ankara: İmge Kitabevi.

Swyngedouw, E. (2002). The strange respectability of the situationist city in the society of the spectacle. International Journal of Urban and Regional Research, 26(1), 153-165.

Şekil 1 [Dijital fotoğraf], (2018), Erişim adresi: <https://www.theguardian.com/cities/2016/mar/31/story-cities-12-paris-baron-haussmann-france-urban-planner-napoleon>

Şekil 2 [Dijital fotoğraf], (2018), Erişim adresi: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=580109>

Şengül, T. (2001). Sınıf mücadelesi ve kent mekânı. Praksis Dergisi, Bahar, (2), 9-31.

Taylor, P. M. (2013). Munitions of the mind: A history of propaganda. Oxford University Press.

Tekin, N. (2012). Tüketim Temelli Hayat Tarzları ve Gösteri Mekânı Olarak Kentler. İLETİ-Ş-İM, 68-84.

Woodworth, M. D. (2015). From the shadows of the spectacular city: Zhang Dali's Dialogue and counter-spectacle in globalizing Beijing, 1995-2005. Geoforum, 65, 413-420.

Sokaktaki Müzik: Kapı Önünde Mayalanan Bir Halk Gösterisi

Bülent Kabaş

Dr. Öğr. Üyesi
Sakarya Üniversitesi
Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Orcid:0000-0002-7623-9275

Öz

Sokak sanatı kamusal mekânlarda gönüllü olarak gerçekleştirilen performansları tanımlayan bir terimdir. Günümüzde tüm dünyada yaygın bir biçimde icra edilen bir iş olan sokak sanatçılığı ise oyunculuk, şarkıcılık, ressamlık, şairlik, müzisyenlik, hokkabazlık gibi çok çeşitli yeteneğin sergilenmesine dayalıdır. Kamusal alanda en görünür biçimi sokak müzisyenliği olan bu performans sanatlarına bugün özellikle sokaklar, meydanlar, metro istasyonları gibi çeşitli kent mekânlarında sıkça rastlamak mümkündür. Sokak müziği, geçtiğimiz on yıllar boyunca sosyoloji, hukuk, medya ve kültürel çalışmalar, kentsel tasarım, turizm, toplumsal tarih gibi birçok disiplin içinde akademik ilgiyle karşılanmış bir konu olmuştur. Bu çalışmada, sokak müziği pratiklerinde zaman içinde yaşanan dönüşümler gündelik hayat, kamusal alan ve kent mekânları ile ilişkisi bağlamında ve toplumsal değişimler ekseninde incelenmektedir. Bu bağlamda, tarih boyunca çok çeşitli toplumsal, siyasal ve kültürel işlevlerle donatılmış olan sokak müziğinin özellikle 60'lı yıllarla birlikte kültürel ve yaratıcı endüstriler tarafından keşfedilmesi ile başlayan süreçte, gösteri toplumunun bünyesine geçirdiği bir tüketim ve eğlence ortamına dönüşmesi irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sokak müziği, sokak sanatı, troubadour, busking

Music on the Street: A Folk Spectacle in front of the Door

Abstract

Street art is a term used to define the voluntary performances that take place within the public sphere. This kind of art, which takes place globally mainly, consists of acting, singing, painting, poetry, music and juggling. Street music, most widely witnessed kind of street art is to be found on streets, squares and subway stations of big cities. For the past decades, street music has been a focus of interest in various academic disciplines such as sociology, law, media, cultural studies, urban design, tourism and social history. Throughout this article, changes in the performing practices of street music are analyzed by keeping perspective of daily life, public sphere, urban structures and social changes. In this context, a transformation of street music endowed by various social, political and cultural functions that are discovered by the creative industry especially during the 60s, before turning into an entertainment and consumption space is the center of discussion.

Key Words: *Street music, Street art, troubadour, busking*

Musique dans la Rue: Un Spectacle de Folk devant la Port

Resumé

L'art urbain est un terme qui décrit les performances effectuées volontairement dans des espaces publics. Aujourd'hui, l'art urbain, qui est largement pratiqué dans le monde entier, comprend exposition d'un large éventail de talents tels que le théâtre, le chant, la peinture, la poésie, la musicalité, la jonglerie. Les musiciens de rue qui sont visible dans l'espace public sont fréquemment rencontrés en particulier dans divers lieux urbains tels que les rues, les places et les stations de métro. Dans les dernières dix années, la musique de rue a fait l'objet d'un intérêt académique dans de nombreuses disciplines telles que la sociologie, le droit, les sciences des médias et de la culture, le design urbain, le tourisme et l'histoire sociale. Dans cette étude, les transformations vécues au fil du temps dans les pratiques de la musique de rue sont examinées dans le contexte de la vie quotidienne, de l'espace public et des relations avec les espaces urbains et dans le contexte des mutations sociales. Dans ce contexte, la musique de rue, qui a été dotée de nombreuses fonctions sociales, politiques et culturelles tout au long de son histoire, qui a commencé avec la découverte des industries culturelles et créatives dans les années 60, la transformation de la société du spectacle en un environnement de consommation et de divertissement a été examinée.

Les Mots-cles: *Le musique de Rue, art urbain, troubadour, busking*

Giriş

Sokak müziğinin kalitesi ve sanatsal içeriği tartışılmasına rağmen tüm dünyada hızla gelişmeye devam etmektedir. Sokak müzisyenliği ise, modern bir şehir uğraşı ve ifade biçimidir. Sokakta, herkesin görmesini istemekten başka hiçbir şey beklenmeden yapılan bu sanat, izleyici ile üreticiyi aracsız bir şekilde bir araya getiren özel bir gösteridir.

Tiyatro ve konser salonlarının mekânsal özellikleri (akustiği, ışıklandırılmış sahnesi ve bu sahnedeki gösteriyi en iyi görecektir şekilde konumlandırılmış koltuklarıyla) sokaktan çok daha farklı bir tasarıma sahiptir. Bu anlamda kapalı salonlar performansı destekleyici bir ortam sağlar; teatral illüzyona izin verir, ayrıca daha büyük incelik ve duygusal derinliği mümkün kılan bir odak üretirler. Oysa ki, sokak bu bağlamda bildiğimiz anlamdaki konvansiyonel gösterilere uygun bir mekân değildir. Sahnesi sokak olan sanatçının başarısı kentsel mekânı tüm zorluklarına rağmen (sokaktaki gürültüler, sabırsız izleyici, hava şartları, güvenlik tehditleri, vb.) bir gösteri alanına / mecraya dönüştürebilmesiyle doğru orantılıdır (Harrison-Pepper, 1990,140). Bunun için eylemlerinin çoğunu şehrin ve ortamın genel ritmine göre farklılık oluşturacak şekilde belirleyen sokak sanatçısının izleyicisiyle kurduğu yakın temas ve etkileşim onun lehine olabilmektedir. Dış mekânda değişen koşullar ve kesintiler, her bir performansın benzersiz bir olay olduğu anlamına gelir. İç ortam performansları ise daha kolay bir şekilde tekrarlanabilir olma eğilimindedir. Fakat bu tekrara dayalı performanslarda esnekliğin olmayışı sunumu mekanikleştiren bir unsundur (Mason, 1992, ss.86-87). Bu bağlamda, açık havada gerçekleştirilen performans, izleyiciler üzerinde daha büyük bir etkiye sahip olabilir; farklı insanları bir araya getirir, onları kuşatabilir, düşsel yolculuklara çıkarabilir, beklenmedik yerlerde ortaya çıkarak izleyenleri şaşırtabilir, hatta onları gösterinin seyreyleyeni olmanın ötesine taşıyarak katılımcı aktörlere de dönüştürebilir. Olasılıkların genişlemesi sokak sanatçılarına duyulan ilgiyi arttırmaktadır. Sokak sanatının, sınırların yıkılması ve insanlar arasındaki mesafelerin aşılması noktasında bir eşitleyici gücü olduğu da düşünülmektedir. Fatih Akın'ın İstanbul Hatırası (Crossing The Bridges) belgeselinde sokak müziği yapan Siya Siyabend adlı grubun üyelerinden Dede Murat'ın söylediği sözler bu anlamda dikkat çekicidir: "Sokak hemzemin olduğundan dolayı insanları birleştirir. Hangi sınıfsal temelden olursan ol, bütün insanları aynı hizaya getirebilir; böyle bir özelliği vardır sokağın..."

Bu çalışmada, sokak sanatlarının tarihsel serüveni içinde sokak müziğinin özgün yeri irdelenmekte ve geleneksel gösteri formları karşısındaki konumu ele alınmaktadır. Sokak müziği pratiklerinde zaman içinde yaşanan dönüşümlerin izini sürerken, gösterinin gündelik hayat, kamusal alan ve kent mekânları ile ilişkisini denkleme yerleştirmek ve toplumsal değişimler ile bağını sorgulamaksa kaçınılmazdır. Bu bağlamda, tarih boyunca çok çeşitli toplumsal, siyasal ve kültürel işlevlerle donatılmış olan sokak müziğinin özellikle 60'lı yıllarla birlikte kültürel ve yaratıcı endüstriler tarafından keşfedilmesi ile başlayan süreçte, gösteri toplumunun bünyesine geçirdiği bir tüketim ve eğlence ortamına dönüşmesiyle tamamlanan bir zaman mekânsal döngünün serimleyici analizine girilmektedir.

Tarihin Çemberinde Sokak Müziği: 'Troubadour'dan 'Busker'a

İlk sokak performansının nerede ve nasıl gerçekleştiğini bilebilmek imkân-sız olsa da, sokak sanatının kökeni birçok kaynakta XI. yüzyılda orta Fransa'da rastlanan 'troubadour' adı verilen şövalye-saz şairleri ve gezgin şarkıcılara dayandırılmaktadır. Çoğu erkek olan erken dönem 'troubadour'lar şair ve besteci asillerdir ve çoğu icracı değildir. Bilindiği kadarıyla 'troubadour'lar 'minstrel' adı verilen müzisyenlerle birlikte gösteri yaparlardı. O dönemden günümüze çoğu soylu kadına duyulan aşkı konu edinen 4000'e yakın şiir ve 1600 civarında melodi ulaştırılmıştır (Hoffer, 2012, s. 64). Ezgi ve şiir yaratıcısı olan 'troubadour'ların performansları söze ve müziğe dayalıdır; bu bağlamda sözlü kültür aktarıcısı konumundaki âşıklar ve ozanlarla da benzerlik göstermektedirler.

Figür 1: Ortaçağ'da Fransa'da ortaya çıkan troubadour'ların tasviri

(Kaynak: <http://www.medievalists.net/2012/02/troubadours-and-their-heritage-in-the-edges-of-europe-singing-and-rapping-experiences-of-being-in-a-minority-in-southern-france-and-in-samiland/>) (Erişim Tarihi 15/4/2019)



XI. yüzyılla XIII. yüzyıl arasında Avrupa derebeylerinin şatolarında, kalelerinde şarkı söyleyen 'troubadour'lar yavaş yavaş kilise baskısından kurtularak, dünyasal konulu ve yaşama sevinciyle yüklü ezgiler ortaya çıkarmışlardır. İnsanların henüz kentten kente gidip gezmeye olanağı yokken, ortaçağın gezgin ozanları, bir anlamda bugünün medya gücüne sahiptirler. Bu çağın gezgin şarkıcılarının dünyasını zenginleştiren olay, Haçlı Seferleri'yle Avrupa'ya taşınan Arap müziği ve çalgılarının etkisidir (İlyasoğlu, 2008, ss. 24-25). Zamanla tüm Avrupa'ya yayılan gezgin halk ozanları, çeşitli adlarla anılmışlardır. Fransa'da 'troubadour' ve 'trouvère', Almanya'da 'minnesinger', İtalya'da 'travatore',

İngiltere'de 'harper', İspanya'da 'trovador', doğuda 'skomorokhi' ve 'barot', kültürümüzde de 'ozan' veya 'âşık' olarak tanınmışlardır. (Selanik, 1996, ss. 46-47).

Takip eden yüzyıllarda gezgin şarkıcılar tarafından sürdürülen bu gelenek sadece müziğe değil, şiire de yeni bir soluk getirmiştir. Şiir, ağır dinsel havasından büyük ölçüde kurtulmuş ve yaşamı çok yönlü biçimde ele almaya başlamıştır (Say, 1997, ss.86-87). Zaman zaman danışmanlık, şifacılık gibi görevler de üstlenmiş bu kişiler, şehir şehir, sokak sokak gezmiş, müziklerini icra etmiş, sözlü kültürü aktarmak, gerektiğinde hükümdarı eleştirmek, halkı eğitmek benzeri işlev veya görevlere de sahip olmuşlardır (Malkoç, 2018, s.8). Bir başka deyişle, başlangıçta kilisenin üstünlüğüne boyun eğen bu gelenek özellikle gezgin şarkıcıların etkisiyle zaman içinde şiir ve müzik dolayısıyla yeni bir halk kültürünün filizlenmesine katkıda bulunmuştur. Bu dönüşümün tetikleyici niteliği, sanatın mekânla ilişkisinde yaşanan köklü değişimdir. Müzisyenin egemen zümrenin mutlak denetimindeki mekânlardan ayrılması, gezgin sanatçılar olarak halkın arasına karışması ve performanslarını halka ait gündelik mekânlara taşıyabilmesi gösterinin doğasını derinden etkilemiş, ona yeni bir yön ve söylem gücü kazandırmıştır.

XIX. yüzyıla kadar geçen süre içinde sokakta gösteri yapanlara yönelik bakış onların düşkün, aylak, dilenci ve muhatap olunmaması gereken insanlar olduğu yönündedir. Örneğin İngiltere'de sokak müzisyenleri, Roma döneminden itibaren kent kültürünün bir parçası olmasına rağmen dilenci yerine konularak sürekli baskı altında tutulmuş ve fırsat ortaya çıktığında da cezalandırılmışlardır (Harrison-Pepper, 1990: 23). Bir başka deyişle, sokak sanatçıları egemen değer ölçütlerinin çizdiği çerçevelere sığmadığı, potansiyel bir karşı söylem üreticisi oldukları ölçüde otoritenin kuşkuyla yaklaştığı bir zümre olarak dışlanmış, ötekileştirilmişlerdir.

Figür 2: 1741'de İngiliz sanatçı William Hogarth tarafından tasvir edilen 'Öfkeli Müzisyen (Enraged Musician)' adlı gravür.

(Kaynak: <http://historyandotherthoughts.blogspot.com/2013/03/the-distressed-poet-and-enraged-musician.html>) (Erişim Tarihi 15/4/2019)



XIX. yüzyılda tüm dünyada, tarihin en büyük nüfus hareketlerinden biri yaşanmıştır. Sanayileşmenin yükselişi, tarımsal krizler, taşımacılıktaki gelişmeler ve fabrika işçiliğine yönelik güçlü ve sürekli talep, İkinci Dünya Savaşı'na kadar geçen yüzyıl boyunca elli beş milyona yakın insanın sanayi şehirlerine göç etmesine ve kentlerdeki nüfusun ölçüsüz yoğunlaşmasına yol açmıştır. Nüfusun hızla arttığı şehirlerin sokakları ise; gezginler, dilenciler, tezgâhtarlar, dolandırıcılar gibi, sahip-siz toplumun geri kalan kesimleri için çeşitli fırsatlar sunmuştur. Sokak müzisyenliği de bu anlamda günlük ihtiyaçları karşılayabilmenin temel yollarından biri haline gelmiştir (Zucchi, 1992, ss.4-5). Bu dönemde kentlerde yaşanan toplumsal dönüşümler sokak müzisyenliğinin işçi sınıfının eğlence ihtiyacını karşılayan bir boş zaman aktivitesi olarak profesyonel bir işe veya mesleğe dönüşmeye başlamasının yolunu açmıştır. Örneğin, XIX. yüzyılın ilk yarısında Avrupa'dan göçün artmasına paralel olarak, Amerika'nın New York ve Philadelphia gibi birçok şehrinde sokak müzisyenleri ortaya çıkmıştır. Çoğu İtalyan göçmeni olan bu müzisyenlerin varlığı bu dönemde bazı hoşnutsuzluklar yaratmıştır. Takip eden yıllarda halkı rahatsız ettikleri gerekçesiyle sokak müziği Amerika'nın birçok eyaletinde yasaklanmıştır.

Figür 3: Mulberry Caddesi'nde bir sokak müzisyeni ve polis, 1897.
(Kaynak: <http://www.boweryboyshistory.com/2015/02/the-big-history-of-little-italy.html>) (Erişim Tarihi 15/4/2019)



Bu gelişmelerin aksine, aynı dönemde Almanya'da köylerden kentlere göçün sonucunda ternalarda, kiliselerde, pazarlarda, festivallerde görünür hale gelen sokak müziği halk tarafından memnuniyetle karşılanmış ve bir kültürel zenginlik olarak benimsenmiştir. İlk olarak Güney Bavyera ve Baden eyaletlerinde or-

taya çıkan 'sokak koroları' 1800'lü yılların ikinci yarısından itibaren yaygınlaşmaya başlamıştır. James Garratt'a göre, birçok şehirde politik temelleri olan ve ulusal birlik ve siyasi özgürlük temalı şarkılar söyleyen bu topluluklar, aynı zamanda siyasi tartışma için odak noktası mahiyetindedirler. Alman göçmenler tarafından Amerika'ya taşınan bu müzik kültürü Amerikan yaşam tarzını önemli ölçüde etkileyerek on yıllar içerisinde organize, eğlenceli ve canlı bir halk müziği kültürünün gelişimine katkı sunmuştur. Yükselen halk müziği kültürünün en belirgin işaretleri ise gün geçtikçe çoğalan açık hava konserleri ve müzik festivalleri olmuştur (Wiltse, 2015, ss. 5-8).

XX. yüzyılın başlarında sokak müzisyenleri kent yaşantısının bir parçası olmakla birlikte sanayileşmenin ürettiği meslekler zinciri ve tabakalaşma içinde ayrıksı bir konumda kalmışlardır. XIX. yüzyılın isyan, kaos ve yoksulluk üreten kentleri modern üretim ve yaşam tarzının standartlarıyla yeniden düzenlenirken ve daha stabil bir hal alırken, buna uyum sağlayamayan farklı kesimler gibi sokak müzisyenlerinin konumu da muğlaklaşmıştır. Modern kent insanı için işliklerin ve fabrikaların veya servisler sektörünün düzenlenmiş kalıpları dışında kalarak sokakta faaliyete devam eden bu kişiler acıma nesnesine dönüşmüştür. Sokaklarda birkaç kuruş para için çalan müzisyenlerin en düşkün olanlarına tolerans gösterilmiştir (Campbell, 1981, s.11). Yaygın bir deyim olarak kullanılan 'sing for your supper' (akşam yemeği için şarkı söyle) deyiimi bu dönemki sokak müziği pratikleri dolaşımıyla ortaya çıkmıştır. Sokak müziği için günümüzde kullanılan 'busking' (sokak sanatçılığı) kavramı da ilk olarak bu dönemde kullanılmaya başlanmıştır.

Sokakta Doğan Karşı Sanat: Mücadele ve Müzik

Markoff (2005, s.9) 1950'li yıllarla birlikte batıda 'konforlu orta sınıf hayat tarzı'na karşı kitlesel siyasal ve toplumsal ayaklanmalarla paralel olarak gelişen dönüşümlerin Amerika'nın savaş sonrası ideallerini reddeden ve siyasal haklar, ekoloji, kadın hakları, savaş karşıtı hareket gibi temalar çerçevesinde bir karşı kültürün oluşmasını tetiklediğini belirtir. 'Tarihteki ilk sembolik savaş' olarak da nitelendirilen 1960'lı yılların gençlik ayaklanması güç ilişkilerinden değil, aksine yaşamdan keyif alma ilişkilerinden kaynaklanmaktadır. Savaş karşıtlığı ve yurttaş hakları gibi politik temalar ön planda olmasına karşın, itirazların asıl hedefini hayata ve sevince düşman olan bir rasyonalizm oluşturmaktadır ve bu rasyonalizm dokunduğu her şeyi ekonomik ve teknokratik amaçlara uygun biçimde şekillendirmektedir. (Gans, 2007, s. 132). Bir önceki kuşağın ve ebeveynlerinin gerçeği olan bu yaşam biçimini değiştirerek bireyin kendi yaşamını keyif alınır bir şekilde sokabilmesinde gençler için müzik hayati bir rol oynamıştır. Toplumsal protestolarda birçoğu evsiz, parasız ya da işsiz olan genç nüfus sokaklara çıkmaya başlamış ve bu gençler yeni bir amatör sokak müzisyeni neslinin nüvesini oluşturmuşlardır (Campbell, 1981, s. 12).

Sokağın, yapısal ve kurumsal dışlanmaya maruz her türden ötekinin karşı kültürler, hayali cemaatler ve sembolik aidiyetler yoluyla kimlik oluşturmalarının

da merkezi bir rolü vardır. Gençler açısından vakitlerinin çoğunu geçirdikleri bu kentsel mekânlar, güvenli bir sığınak olduğu kadar, mücadelenin ve çatışmanın yaşandığı ve değişik yerel siyasal kültürlerin yeşerdiği yerlerdir. Bir mücadele alanı olarak sokak ve sanat 1960'lı yıllarda sanatçılar ve eylemciler için, savaş sonrası dönemde kültürel ve siyasal alanlarda karşılaştıkları kısıtlamaların ötesine geçilmesi noktasında kamusal alanların aktif kullanımıyla ilişkilendirilen önemli bir tema oldu. Oldenburg gibi dönemin önde gelen birçok sanatçısı, sanatın hayata dokunması için müze ve gösteri salonlarının dışına çıkarak kamusal alanlara taşması gerektiğini ileri sürerken birtakım yaratıcı fikirler etrafında birleşiyorlardı (Martin, 2004, s.4). Bu yıllarda kamuya açık yerlerde gerçekleştirilen birçok performans insanların başka hiçbir yerde karşılaşmamış olabilecekleri toplumsal ve politik konuları içermektedir. Bu hareket çevresinde yeni nesil sokak sanatçıları yer almaktaydı. Örneğin; Janis Joplin, Bob Dylan, Joan Baez ve Jimi Hendrix gibi birçok müzisyen toplumsal muhalefetin ve karşı kültürün yükselmesinde öncü konumundaydılar. Sonuç olarak 1960'lı yıllarda sanat ve siyaset gündelik hayata nüfuz etti. Sokaklardaki kamu performansı ise bu gelişmenin ana forumunu oluşturdu ve kamusal alanı toplumsallaştırmaya dönük bir mekân stratejisi ile bütünlük şerek dönemin karşı söylemlerinin ana arterlerinden birisine evrildi.

Figür 4: Phil Ochs, New York'taki Birleşmiş Milletler Binası önünde Vietnam Savaşı'nı protesto ederken, 1967.
(Kaynak: <https://folkworks.org/reviews/folkworks-film-theater-reviews/40102-phil-ochs-there-but-for-fortune>) (Erişim Tarihi 15/4/2019)



1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren daha da görünür hale gelen bu sokak kültürü Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan bohem kültürünü çağ-

rıştırmasının yanı sıra daha önce yaşanmış olan avangart yüksek kültürünü de anımsatmaktadır. Ancak burada yeni olan, sokak sanatları ve aktif kamusal performanslar sayesinde bu yüksek kültür biçimlerinin daha aşağı beğeni kültürlerine yayılmış olması, kamusunun genişliği ve desteklediği kültürel yelpazenin içerdiği çeşitliliğidir. (Gans, ss. 128-129)

Bu dönemle birlikte sokak sanatı kamusal alanda hakimiyetini arttırmak suretiyle gündelik hayatın rutinine müdahale ederken seyircisiyle dinamik ve deneysel bir ilişki kurarak gerçeğe ilişkin fikirleri yeniden yorumlamakta ve biçimlendirmektedir. Bu anlamda sokak müziği de, kamusal alanda eğlence sunmanın dışında işlevler edinerek kamuoyuna gündelik yaşamı ve kentsel mekânı bir sanat merceği aracılığıyla görme fırsatı sunmaktadır. Böylece potansiyel olarak protesto aktivitelerinin ve kentsel alanların anlamını ve işlevini yeniden değerlendirmenin sanatsal bir aracı haline dönüşmüştür (Haedicke, 2013, s. 1). Bu nedenle sokakta serpilip gelişen karşı söylemlerin taşıyıcı öğelerinden olan sokak sanatları, tarih boyunca olduğu gibi egemen güçler tarafından tehdit olarak algılanmıştır. Sokak aktivizmini ve onun söylem taşıyıcılarını bir karşı hegemonya arayışı olarak tanımlarsak, kamu otoritesinin 60'lı yıllardaki sert tedbirlerinin ve müdahalelerinin nedenini daha iyi kavrayabiliriz.

Günümüz Sokak Müziği

1970'li yılların sonlarından itibaren egemen güçlerin sokak sanatına ilişkin olumsuz bakış açısının Batı'dan başlayarak tüm dünyada yavaş yavaş değişmeye başladığı görülmektedir. Her ne kadar yerel makamlar hâlâ sokak performanslarının özellikle yeri konusunda sıkı bir kontrol sağlamaya çalışsalar da, sokak gösterilerine birçok şehirde, özellikle de yoğun tüketimin, nüfus hareketlerinin ve eğlence olanaklarının geniş olduğu metropollerde sıklıkla rastlamak mümkündür. Bu gelişme, yirminci yüzyılda meydana gelen iki büyük dönüşümün sonucu olarak görülebilir. Bunlardan ilki, Birinci Dünya Savaşı'ndan bu yana yaşanan siyasi ve ekonomik değişimler sonucunda sanatın demokratikleşmesi; ikincisi ise iletişim teknolojilerinde yaşanan muazzam dönüşümdür. Fakat, daha da önemlisi canlı, sıra dışı ve renkli gösterilerle şık alışveriş merkezlerinin atmosferinin iyileştirilebileceğinin ve küresel kapitalizmin hızla dönüştürdüğü kent mekânlarının seçici tüketime uygun yeni ve özgün gösteri formlarıyla donatılmasının ekonomik faydalarının anlaşılması sonucu yatırımcılar sokak müziğini yeniden keşfetmişlerdir. Bu amaçla, önceden düzenlenmiş dış mekân performansları aktif olarak teşvik edilmeye ve hatta yerel makamlarca maddi olarak desteklenmeye başlamıştır. Paris'te sokak eğlenceleri için özel olarak tasarlanmış olan 'Pompidou Merkezi' bu anlamda bir dönüm noktasıdır ve diğer şehirler bu örneği takip etmişlerdir. Günümüzde, özellikle Avrupa'da sadece sokak sanatının icra edildiği birçok uluslararası sokak festivali düzenlenmektedir. Bazı önyargılar hala devam etse de, sokak sanatına ilişkin talep gün geçtikçe artmaktadır. (Mason, 1992, ss. 8-9). Günümüzün küresel metropollerinin bir çoğunda sokak sanatları etkinliği kentin marka değerinin bir bileşeni olarak pazarlanmakta ve kentteki potansiyel tüketiciye

meta olarak sunulmaktadır. Egemen güçlerin sokak sanatı üzerinde kurduğu bu tahakküm iki aşamalı olarak gerçekleşmektedir. Kamu otoritesi sokak etkinlikleri ve aktivist sanatsal eylemler için halk tarafından geleneksel olarak kullanılagelen veya özerkleştirilmiş ya da işgal edilmiş, yahut da önceki işlevlerini kaybetmiş (işlikler, fabrikalar, antrepolar, askeri tesisler, vb.) kamusal mekânları önce kendi kontrolüne geçirmekte, ardından da bu mekânları sermayeye devrederek şirketler üzerinden mutenalaştırma yoluna gitmektedir. İlk bakışta bu mekânların çoğunun hâlâ bağımsız sanatsal aktiviteler için kullanıldığı düşünülebilirse de, kamusal alanlara yayılan sokak gösterilerinin tüketim ve eğlence alışkanlıklarının önemli bir parçası olarak sponsorluklarla ve reklamlarla desteklenerek sömürgeleştirildiği (ehlileştirildiği) unutulmamalıdır.

Figür 5: Pompidou Merkezi Bölgesi'ndeki Sokak Müzisyenleri, Paris, 2010

(Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guitar_busking_outside_the_Pompidou_centre,_Paris,_France.jpg) (Erişim Tarihi: 15/4/2019)



Bu bağlamda, Baudrillard'ın 'hipergerçeklik' kavramı önemli bir açılım sağlamaktadır. Bu kavramın temelinde, günümüz medya doyumsuz kültürünün özgün gerçeklik temsillerinin yerini alan gerçek dünya simülasyonları yarattığı düşüncesi yatar. Bir fantezinin ürünü olan 'Disneyland' Baudrillard'a göre 'hipergerçek ve simülasyon düzleminde, bizi geri kalan her şeyin gerçek olduğuna inandırmak' gibi başka bir işleve daha sahiptir (Laughey, 2010, ss.101-102). Günümüzün kentsel yerler dokusuna işlenen kamusal fantezi mekânları da benzer işlevlerle donatılmış gibidir. Seçici tüketim mekanlarından farklı olarak, Berlin'deki Tachales, Budapeş-

tede'ki Simplakert veya Ljubliana'daki Metelkova gibi sıra dışı mekanlar da tıpkı Disneyland'da olduğu gibi yoğun bir fantazmagori üretirler. Disneyland'ı ziyaret eden turistler artık var olmayan ama sürekli özlem duyulan bir geçmişin anılarını metalaştıran bu mekânı yalnızca tüketici olarak deneyimleyebilmektedirler. Geçmişin parlak aktivizm ve isyan günlerinin düşleriyle dolu kamusal mekânların evrimi de Disneyland hipergerçekliğini hatırlatmaktadır. İnsanları bu mekânlara çeken şey, memnun olmadıkları dünyayı dönüştürmek yerine onun kabul edilebilir bir versiyonu olarak üretilmiş bir fanteziyi satın alabilme fırsatının kendilerine sunulmuş olmasıdır. Böylelikle, bu mekânlarda vuku bulan faaliyetler kamusal alanı kucaklayan etkin ve anlamlı sokak gösterisinin yerini alarak onu gerçekte var olmayan yeni bir bünyeye taşımaktadır.

Kültür endüstrisi eninde sonunda direnişi tüketim ve kar amaçlı olarak pazarlamayı başarır. Hebdige'in (2004, s. 96) ifade ettiği gibi, 'kültürel tarzlar sembolik mücadeleler vererek başlayabilir, ancak bunlar yeni değerler ve tarzlar oluşturarak yeni ürünler, sanayiler yaratarak ya da eskileri ile tekrar canlandırılarak sona ererler.' Ted Polhemus'un 'Streetstyle' adlı kitabı (özellikle de 'From Sidewalk to Catwalk' alt başlığı), günümüz gençlik kültürünün yaşadığı değişimi gözler önünde serecek nitelikte olması açısından önemlidir. Polhemus bu bağlamda, moda'nın sokakta, gösterilerde, festivallerde, diskolarda, revülerde nasıl oluştuğunu ve bunun ticari olarak moda fikrine nasıl dönüştüğünü dile getirmektedir (Barnard, 2002, s. 46-244). Kültürel bağlamda gençlere sunulan en önemli seçenek müziktir. Müziğin tüketimi, gençlerin kendini diğer toplum üyelerinden ayırarak kimliğini geliştirdiği ve kültürel olarak kendini yenilediği araçlardan biridir. Riesman'a (2000, s. 8-10) göre bir topluluğun gerçek ya da hayali olmasından ziyade müziğin bir topluluk hissi yaratıyor olması durumu önemlidir. Bu, tüketim eylemi içerisinde oluşturulmuş bir topluluktur ve dinleyici müziği dinlerken yanında kimse olmasa bile tükettiği müzik bağlamında aralarında hayali bir bağ kurulmuştur.

Gençlerin kendilerine özgü gereksinimlerinin ve tüketim alışkanlıklarının olduğunun keşfi, sanatsal ve sosyal-politik beklentilere cevap veren müzikal ve kültürel bir hareket haline dönüşerek kabul görmeye başlayan sokak müziğinin de zaman içinde 'temiz ve zararsız' alternatif semboller yaratılarak herkes tarafından dinlenebilecek yeni bir biçime sokulması sonucunu beraberinde getirmiştir. (Wicke, 2006, ss. 256-259). Bu noktadan itibaren çelişkiliymiş gibi görünen bir şekilde sokak müziğinin de, muhalif olma özelliklerini yitirerek çeşitli mecralar aracılığıyla karşısında oldukları sistemin bir parçası haline gelmeye başladığını söylemek mümkündür.

Sonuç

Geleneksel gösteriler tarih boyunca egemenlerin uhdesinde gelişmiş ve iktidar sahiplerinin kültürel ve toplumsal referansları doğrultusunda biçimlenmiştir. Halk kesimlerini gösterilerin seyreyleyeni halinde hareketsiz tutan büyük gösteriler mecra olarak kimi zaman kamusal alanları kullansa da otoritenin söylem

gücüyü donatılmış anlatılar genellikle ayrıcalıklı mekânlarda icra edilmiştir. Sokak bu bağlamda, kamusal alanın devlet gücü veya otorite tarafından denetlenmeyen parçasını, gücün bakışlarından azade tutulan bir zamansal mekânsal boyutu temsil eder. Saraylar, tapınaklar, stadyumlar veya amfi tiyatrolar egemenlerin mekânıyken, sokaklar halka aittir. Sokak sanatları ve müziği bu nedenle tarih boyunca folklorik anlatılar olarak gelişmiştir. Fakat bundan da önemlisi, özgün bir anlatı olarak egemen güçlerin biçimlendirdiği söylem karşısında halkın duygu ve düşüncelerini, kendine özgü yanıtlarını içinde barındıran özgün bir gösteri formu olmasıdır.

Tarihsel perspektifte ele alacak olursak, sokak sanatının toplumlara etkileyebilme, örgütleyebilme, hareketlendirebilme ve böylece değiştirebilme gücüne sahip olduğu söylenebilir. Fakat sokak sanatının modern kültürümüzdeki evrimsel yolculuğu, içinde biçimlendiği tarihsellikten farklı yerlere doğru savrulmasıyla sonuçlanmıştır. Sokak sanatları ve müziği modern gösteri toplumunun temelini oluşturan tüketim ve eğlence kültürünün bünyesine taşındığı ölçüde işlev ve biçim değiştirmektedir. Bu bağlamda özgün bir ifade biçimi olarak sokak müziğinin çerçevesi orta sınıf değerleri etrafında oluşmakta, hegemonik yapıların yeniden üretilmesinde git gide daha fazla anahtar rol oynamaktadır. Bu bağlamda, özellikle sokak gösterileri, farklılıklarıyla bu çok kültürlü yapının zengin ve renkli dokusuna katkı sağlasalar da, esasen orta sınıfın değerleri etrafında şekillenen popüler kültürün bir ögesine dönüşmenin ötesine gidememektedirler. Günümüzde dünya çapında tanınmış birçok sanatçının kariyerine sokak müzisyeni olarak başlamış olması bu tespiti doğrular niteliktedir.

Gün geçtikçe, ana akım kültürün içine dâhil edilen sokak müziği artık sadece bir boş zaman pratiği olarak sunulmakta, böylece eğlenceli bir tüketim nesnesi olarak gösteriler evreninin içindeki yerini almaktadır. Sokak müziğinin muhalif tavırı ve yıkıcı gücü tüketiciye sunulan reklâm ve paketleme içinde kaybolmakta, ticari oluşumları kapsayan bir yapının ihtiyacını karşılayacak modalara oluşturulması noktasında önem kazanmaktadır. 'Öteki', kültür endüstrileri tarafından evcilleştirilerek devamlı olarak merkez kültüre katılmakta ve bir 'çok kültürlülük' iklimi olarak sunulan toplumsal kimlik kazanma dinamiklerine ve tarz arayışlarına bağımlı hale gelmektedir. Yeni hâkim kültürel ortamda, farklılık bir tehdit oluşturmanın ötesinde değişim değeri üretme potansiyeli çerçevesinde kurgulanmaktadır. Sokak müziği de, kültürel hegemonyanın sürekli yeniden üretildiği kültür endüstrilerinin çarklarından birisine dönüşmektedir.

Kaynakça

- Akın, F. (2005), *Crossing The Bridge: The Sound of İstanbul* (Film).
- Barnard, M. (2002) *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, (G. Korkmaz, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Bradford D. M. (2004), *The Theater is in the Street: Politics and Performance in Sixties America*, Boston: University of Massachusetts Press.

- Campbell, J. P. (1981), *Passing the Hat: Street Performers in America*, New York: Delacorte Press.
- Gans, H. J. (2007), *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, (E. Onaran İncioğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Haedicke, S. C. (2013), *Contemporary Street Arts in Europe Aesthetics and Politics*, London: Palgrave MacMillan.
- Harrison-Pepper, S. (1990), *Drawing a Circle in the Square: Street Performing in New York's Washington Square Park*, London: University Press of Mississippi.
- Hebdige, D. (2004), *Altkültür: Tarzın Anlamı*, İstanbul: Babil Yayınları.
- Hoffer C. (2012), *Music Listening Today*, Boston: Schirmer Cengage Learning.
- İlyasoğlu E. (2008), *Zaman İçinde Müzik*, Ankara: Remzi Kitabevi.
- Laughey, D. (2010), *Medya Çalışmaları: Teoriler ve Yaklaşımlar*, (A.Toprak, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Malkoç İ.B. (2018), *Sokak Müzisyenlerinin Müzik Yapma Amaçları ve Mekân Seçimleri Arasındaki İlişki: İstanbul, Kadıköy Örneği*, *Online Journal of Music Sciences*, 3 (1), 06-31.
- Markoff, J. (2005), *What the Dormouse Said: How the Sixties Counterculture Shaped the Personal Computer Industry*, London: Penguin Books.
- Mason, B. (1992), *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, London and New York: Routledge.
- Riesman, D. (2000), "Listening to Popular Music", Frith, A. Goodwin (eds), *On Record : Rock, Pop, and The Written Word*, New York , Pantheon Books, 4-11.
- Say A. (1997), *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selanik C. (1996), *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Wicke, P. (2006), *Mozart'tan Madonna'ya: Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wiltse, J. (2015), *Cities are Alive with the Sound of Music: Saengerfest and the Transformation of Urban Public Music in Nineteenth-Century America*, *American Nineteenth Century History*, Routledge, 16(3), 269-296.
- Zucchi, J. E. (1992), *The Little Slaves of the Harp*, London: McGill-Queen's University Press.
- Figür 1. <http://www.medievalists.net/2012/02/troubadours-and-their-heritage-in-the-edges-of-europe-singing-and-rapping-experiences-of-being-in-a-minority-in-southern-france-and-in-samiland/> (Erişim Tarihi 15/4/2019)
- Figür 2. <http://historyandotherthoughts.blogspot.com/2013/03/the-distressed-poet-and-enraged-musician.html> (Erişim Tarihi 15/4/2019)

Figür 3. <http://www.boweryboyshistory.com/2015/02/the-big-history-of-little-italy.html> (EriŖim Tarihi 15/4/2019)

Figür 4. <https://folkworks.org/reviews/folkworks-film-theater-reviews/40102-phil-ochs-there-but-for-fortune> (EriŖim Tarihi 15/4/2019)

Figür 5. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guitar_busking_outside_the_Pompidou_centre,_Paris,_France.jpg (EriŖim Tarihi 15/4/2019)