

TİYATRO VE MEKÂN



Editör

Doç. Dr. Bahar YILDIRIM SAĞLAM



BİDGE Yayınları

TİYATRO VE MEKÂN

Editör: Doç. Dr. Bahar YILDIRIM SAĞLAM

ISBN: 978-625-372-895-3

1. Baskı

Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL

Yayınlama Tarihi: 25.12.2025

BİDGE Yayınları

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374

Yayın hakları © BİDGE Yayınları

www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya /
Ankara



İÇİNDEKİLER

<i>On İkinci Ev</i> ve Ekofeminizm.....	6
Bahar YILDIRIM SAĞLAM.....	6
Gaston Bachelard'ın <i>Uzamın Poetikası</i> Çerçevesinde <i>Monologlar Müzesi</i> “ <i>Aşk</i> ” Oyunu	14
Ömer SAĞLAM.....	14
Tiyatroda Mekânın Dramaturjik İşlevi ve Monologlar Müzesi “ <i>Duo</i> ” Oyunu Üzerine Bir İnceleme	21
Ayça TURAN	21

Ön Söz

Mekân kelimesi, “olmak” anlamındaki Arapça “kevn” kelimesinden türetilmiştir. Olmak; bir yerde bulunmak, köklenmek, ikamet etmek, inşa etmek, oturmak gibi anlamlara açılır. Mekân; boş bir kap, bir köşe, küçük bir kapı, fasulye tanesi, ocak, uzay olarak tanımlanabilir. Küçücük ve sonsuza kadar çoğalan imgeleri etrafında toplar. Bir masalın, hikâyenin, oyunun çekirdeği olur.

Mekân, Penelope’nin örgüsü gibi sökülüp yeniden örülebilir, iskambil kâğıtlarından bir kule gibi yıkılıp yeniden inşa edilebilir. Bin bir çeşit yol ayırımına bizi götürür. Bin aynalı odalarda dolaştırır. Mekân imgesi, sonsuz düşü de beraberinde getirir. Okuru, seyirciyi bir anda bir masalın sırtında uzak diyarlara götürür.

Tiyatro ve Mekân kitabı, mekânın vadettiği yollara adım atmayı deniyor. Mekânın uçsuz bucaklığında dolaşarak tiyatronun mekânlarını sorguluyor. Bir camın arkasından anlatılan oyunların peşinden gidiyor. Tarihi bir apartmanın odalarında oynanan oyunların arasında dolaşıyor.

Tiyatro ve Mekân kitabı apartmanın, camın, odanın, koridorun anlamlarını, tiyatrodaki varlığını tartışır. Oyuncu ile seyircinin yer değiştirdiği, mekânın hiyerarşileri yıktığı tasarımları inceler. Mekânın dilini çözmeye çalışırken anlatının dilini görünürleştirir. Ekofeminizm, *Uzamnın Poetikası*, heterotopya, dramaturji gibi başlıklarda mekânın tiyatrodaki yarattığı çok sesli orkestrayı ortaya çıkarmaya çalışır.

Kitabın birinci bölümünde, bir camın arkasındaki anlatısıyla *On İkinci Ev* oyunu ekofeminizm odağında incelendi. Kitabın ikinci bölümünde *Monologlar Müzesi* “Aşk” oyunu Gaston Bachelard’ın *Uzamnın Poetikası* adlı kitabı çerçevesinde ele alındı. Kitabın üçüncü bölümünde ise *Monologlar Müzesi* “Duo” oyunu tiyatrodaki mekânın dramaturjik işlevi, başlığı merkezinde irdelendi.

Tiyatro ve Mekân kitabı okuru, mekânın labirentlerinde dolaşarak anlatının, oyunun, performansın hazzını keşfetmeye çağırır.

Doç. Dr. Bahar YILDIRIM SAĞLAM

Editör

BÖLÜM 1

On İkinci Ev ve Ekofeminizm

Bahar YILDIRIM SAĞLAM¹

Giriş

Ekofeminizm, doğa ve kadın arasındaki ilişkileri ele alır, erkek egemenliği ile doğanın ve kadının tahakküm altına alındığını dile getirir. İleri kapitalizmin doğayı ve hayvanları tahrip etmesinin sonuçlarını, çevresel felaketlere maruz kalan kadınları araştırır (Donovan, s. 351). Ekofeministler; ırksal, sınıfsal, cinsiyetçi sömürülere karşı çıkarak eylemci mücadeleye destek verir. Vandana Shiva, sömürgeleştirilmiş kadınların emeğinin doğaya dahil edilerek kadının da doğa gibi araçsallaştırıldığını vurgular (Plumwood, s. 13). Kadınların değersizleştirilmesini, kullanılabilir görülmesini eleştirir. İleri kapitalizm doğayı denetim altına alırken kadınları da kontrol altına almayı amaçlar:

“Sayısız araştırmanın da gösterdiği gibi üçüncü dünyada yüksek teknolojiye dayalı tarım ve ormancılık, ekolojiye

¹ Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü, ORCID: 0000-0002-3179-9498, e-posta: bhryldrms@gmail.com

duyarsız olmanın yanı sıra ayrıca, örneğin, erkeklerin iktisadi kontrolünü kadınların aleyhine artırarak seçkinlerin yönetimini güçlendirir, böylece toplumsal eşitsizliği çoğaltır ve bu bağlantı rastlantısal değildir” (Plumwood, s. 25).

Doğanın sömürülmesi, tahrip edilmesiyle birlikte ortak olarak kullanılan su, hava, toprak verimsiz, elverişsiz hale gelir. Teknolojik araçların kullanılmasıyla birlikte ormanlar, göller yok olur. Barajların açılması, nükleer faaliyetler, site alanlarının inşası, yeraltı kaynaklarının çıkarılması ile doğa tahakküm altına alınır. Kapitalizm, sanayileşme, ilerleme fikri ekolojik felaketlere neden olur:

“Hiroşima’ya atılan bomba her şeyi değiştirdi. Birdenbire, insanların gezegenin yaşanabilirliğini yok edebileceğini fark ettik. Çevre kirliliği, kitlesel yok oluşlar ve iklim değişikliği bu farkındalığı daha da arttırdı” (Tsing, s. 19).

Ekolojik düşünce, insan ile doğa arasında bir denge kurmayı amaçlar ve biyolojik çeşitliliğin önemine dikkat çeker. Kaynakların tüketilmesinin görmezden gelinmesine, ekosistemin tahrip edilmesine karşı çıkar. Kapitalizmin araçları; tüketim endüstrisini destekler, doğayı ve kadını sömürür.

Carol Adams *Etin Cinsel Politikası* adlı kitabında kadın ve hayvanın maruz kaldığı şiddetin ortaklığına dikkat çeker. Kadın bedeninin metalaşması, ete dönüştürülmesi ile hayvan vücudunun parçalanarak pırzola, bonfile, biftek adlarıyla satılması arasında bağ kurar (Adams, s. 14). Eril güç, kadını da hayvanı da nesneleştirir. Adams *Ne Adam Ne Hayvan* adlı kitabında ise et reklamları ile kadına ve hayvana uygulanan şiddet arasında bağ olduğunu dile getirir. Kadının ve hayvanın tüketilebilir görülmesine karşı çıkar.

Batı geleneği kadını doğa alanına, erkeği ise kültür alanına dahil eder (Plumwood, s. 34). Kadının tutarsız, değişken, tutkulu olduğunu erkeğin ise akıllı, rasyonaliteyi, bilimi temsil ettiğini öne sürer. Kadını ve doğayı arka plana iterek eril gücü yüceltir. Ekofeminizm, insan ve doğa arasındaki ortaklığı ve farklılıkları anlamaya çalışır (Garrard, s. 48). Kadının ve doğanın ikincil olarak nitelendirilmesini eleştirir. Kendisini merkezde konumlandıran erkek egemen düşünceyi yıkmaya çalışır.

On İkinci Ev: Ekofeminizm, Kadın ve Mekân

Ekofeminizm, ataerkil geleneğin erkeğe üstünlük addettiğini, kadını ise sömürdüğünü, araçsallaştırdığını öne sürer (Garrard, s. 45). Yönetmenliğini Salih Usta'nın, dramaturgluğunu Yaşam Özlem Gülseven'in yaptığı *On İkinci Ev* oyunu da kadının sömürülmesini, arka plana itilmesini, susturulmasını dile getirir. Oyunda Melek Ceylan'ın bir camın arkasından sergilediği performans mekânın dilini, dilsizliğini de sahneye taşır.

On İkinci Ev oyununda mekân; bir dil, kimlik ve şahsiyet kazanır. Oyunda seyircinin ilk karşılaştığı şey; sert, kalın, ses geçirmeyen bir camdır. Oyuncu bir camın arkasından anlatısını sergilerken seyirci, camın arkasından hikâyesini dile getirmeye çalışan kadının sesini duyamaz. Cam, kadının sesini keser, engeller ancak kadın bağırmaya başladığında sesi seyirciye ulaşır. Yine de seyirci, kadının söylediklerini kesik kesik anlayabilir. Camın arkasındaki kadın, uğradığı şiddeti, baskıyı, travmayı dilsiz bir anlatıya döker.

Oyunda anlatının dili, sözün yapısökümü üzerine kuruludur. Camın arkasından seyirciye sesi ulaşamayan kadın, başlangıçta hikâyesini camın üzerine yazmaya çalışır. Camın üzerine evde, okulda, iş yerinde, hayatın içinde uğradığı baskıyı, tahakkümü yazar. Sesi susturulan kadın, anlatısını kelimelerle yazıya dökmeye çalışır

ve o yazdıkça yazdıkları silinmeye başlar. Kelimeler camın üzerinden akar ve kelimelerin anlamsız, eksik, silik görüntüleri geriye kalır. Oyunda kelimeler, Penelope'nin örgüsü gibi sökülür. Ekofeminizm susturulanın sesini duyurmaya, sömürülenin anlatısını aktarmaya çalışır:

1960'lardan beri yazın eleştirmenleri geleneksel yaklaşımları bir tarafa bırakarak susturulmuş kesimlerin sesini duyurmaya çalışıyor. Kadınlar, azınlıklar ve sesleri bastırılmış diğer kesimler eleştirmenin odağına yerleşiyor (Özdağ, s. 30).

On İkinci Ev de bir camın arkasındaki anlatısıyla sömürülenin, susturulanın sesini seyirciye ulaştırır. Camın arkasındaki travma, seyirciye de geçer. Seyirci de oyuncu gibi camın arkasında kalmıştır, camın seyirci ile oyuncu arasında kurduğu tahakkümü hissederek. *On İkinci Ev* oyununda cam, çift taraflı bir tahakküm kurar. Seyirci ile oyuncuyu aynı şiddete, sömürü düzenine maruz bırakır.

Mekânın dilini, kadının dilsizliğini, eril gücün iktidarını anlatan cam; evi, sokağı, iş yerini, yolculuğu imgeler. Kadının kimliğini inşa eder. *On İkinci Ev*'de ev; kalın, sert bir cama dönüşür. Evdeki eril güç, kadının varlığını silmeye çalışır, kadını arka plana iterken nesneleştirir. Ekofeminizm; kadının değersizleştirilmesine, arka plana itilmesine, kullanılabilir görülmesine karşı çıkar. Ataerkil geleneğin, kadını kontrol altına almasını, metalaştırmasını eleştirir (Plumwood, s. 22).

Oyunda camın şeffaflığı; anlatının şeffaflığını, şiddetin görünürlüğünü, sömürünün yayılışını imgeler. Kanıksanan gerçekleri seyircinin gözünün önüne getirir. Politik bir söylem üretir, sessiz kalarak suça dahil olan toplumu açık eder. Oyuncu ile seyirciyi, anlatıcı ile dinleyiciyi yer değiştirir; efendi ile köle, erkek ile kadın, yazı ile söz arasındaki hiyerarşiyi yıkar.

On İkinci Ev oyununda mekân; dil ile dilsizlik, sessizlik ile çığlık, yalnızlık ve kalabalık, fert ve toplum arasında ikilikler yaratır. Kadının çığlığının toplumun çığlığına dönüşebileceğini, sessizliğin bir anlatı kurabileceğini, sessizliğin de bir dili olduğunu ortaya koyar. Boş bir mekânın bir camla bölünüp parçalanabileceğini, sökülüp yeniden örülebileceğini dile döker.

On İkinci Ev: Susturulanın Dili

Ekofeminizm; doğanın ve kadının, erkek kontrolündeki kurumlar tarafından baskı altına alındığını öne sürer. Ekolojik felaketlere, ataerkil düşüncenin neden olduğunu savunur (Heywood, s. 277). Hava kirliliği, bilimsel ve teknolojik faaliyetler, sanayileşme, ilerleme fikri, dünyayı yok olmanın eşiğine getiren tüketim endüstrisi; doğanın bozulmasına yol açar. Ataerkil gelenek doğa ile kadın arasında bağ kurar ve kadını da doğa gibi araçsallaştırılabilir görür. İleri kapitalizmin sürekliliği için kadını, metalaştırılır; göçmen, işçi, sekreter, düşük ücretli çalışan olarak konumlandırır (Braidotti, s. 13). Kadın, ev içinde de dışında da objeleştirilir, kimliksizleştirilir.

On İkinci Ev oyununda da camın arkasındaki kadın; evde, aile yanında, iş yerinde, sokakta kontrol altında tutulur, şiddete uğrar, sömürülür. Hem fiziksel hem cinsel hem psikolojik saldırılara maruz kalır. Evinde kimlik kazanamadığında evini terk ederek, başka bir şehre göçerek kimlik kazanmaya çalışır ama ötekileştirilmenin kısıracından kurtulamaz. Düşük ücretlerle çalıştırılır, işten çıkartılır, iş ararken eril iktidarın sömürüsüne ve tacizine uğrar:

“İrk üzerinden belirlenmiş, yaş, toplumsal cinsiyet ve gelir üzerinden damgalanmış veya marjinalleştirilmiş ötekilerin, kadınların, gençlerin ‘gözden çıkarılabilir’ bedenleri, bu iktidar rejiminde bilhassa şiddet dolayımında kaydedilmektedir. Yapısal açıdan zorla yerinden etmeye

dayalı bir politik ekonomi içerisinde tekrar ve tekrar bedenleşmiş ve bedene gömülü kendiliklerinden mülksüzleştirilmektedirler” (Braidotti, s. 13-14).

Camin arkasındaki kadının kimlik kazanması, var olması, bir yere ait olması giderek zorlaşır. Göçebe olan, yersiz yurtsuz olan kadın; köklenmeye, arkasında bir iz bırakmaya çalıştıkça, kendini anlatmaya çabaladıkça baskı altına alınır, susturulur. Onun cama yazdığı kelimeler yok olmaya, silinmeye başlar. Kök salması, bir yere ait olması, kimlik kazanması engellenir.

Ekofeminizm; sömürgeleştirilmiş, ezilmiş, baskı altına alınmış kadınların sesini duyurmaya çalışır. Nükleer silahların, zirai ilaçların tahrip ettiği topraklarda çalışırken genetik hastalıklara uğrayan kadınların uğradığı sömürüyü dile getirir. Ataerkil geleneğe sahip evlerinden ayrılarak daha iyi şartlarda çalışma umuduyla yurt dışına göç eden kadınların yine eril iktidarın tahakkümü altında kaldığını vurgular (Braidotti, s. 78). Kadın seslerinin ataerkil geleneğin tahakkümü altında bastırıldığını ortaya koyar.

Sonuç

Ekofeminizm, kadının ve doğanın ataerkil düşünce tarafından sömürüldüğünü, gözden çıkarılabilir görüldüğünü, araçsallaştırıldığını dile getirir. Ötekileştirilen, nesneleştirilen, susturulan kadınların sesini duyurmaya çalışır. İleri kapitalizm, sanayileşme, bilim ve teknoloji, ilerleme fikri ekolojik felaketlere neden olur. Kadın ve doğa arasında bağ kuran ataerkil düşünce kadını da doğayı da tahakküm altına alır.

On İkinci Ev oyununda da bir camının arkasından yaşadığı travmayı, sömürüyü, baskıyı dile getirmeye çalışan kadın, susturulanın sesini duyurmaya çabalar. Kadının sert ve kalın camın arkasından sesi duyulmaz ama o, bağırarak, yüksek sesle konuşarak

hikâyesini seyirciye aktarmaya çalışır. Kadın camın üzerine yazarak anlatısını dile döker, o anlattıkça kelimeler silinmeye başlar. Kadının sesi de sözcükleri de yok edilir ama o yeniden yazarak anlatısını inşa eder.

Ataerkil gelenek tarafından tahakküm altında tutulan kadın, ait olduğu kökleri arar, camın üzerine iz bırakır, köklenmeyi ve kimlik kazanmayı arzular ancak evde, iş yerinde, kamusal mekânlarda baskı altında tutulur, şiddete uğrar, kimliksizleştirilir. Eril gücün baskısından kurtulmak için yer değiştirdikçe başka bir eril güç ile karşılaşır. Göçebe, işsiz ve yersiz yurtsuz olarak dolaşır.

On İkinci Ev oyununda, camın arkasındaki kadının travması seyirciye de geçer. Seyirci ile oyuncu, anlatıcı ile dinleyici, efendi ile köle, yazı ve söz yer değiştirir. Seyirci ile oyuncunun arasındaki cam hiyerarşileri alt üst eder. Camın şeffaflığı ve katılığı, toplumun kanıksadığı gerçekleri; eşitsizliği, ötekileştirmeyi, sömürüyü dile dökerken iktidarın, eril gücün baskısını da gözler önüne serer.

Kaynakça

Adams, C. (2013). Etin Cinsel Politikası: Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram. (G. Tezcan, M. Boyacıoğlu Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Adams, C. (2021). Ne Adam Ne Hayvan. (S. D. Karali, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Braidotti, R. (2017). Göçebe Özneler: Çağdaş Feminist Kuramda Bedenleşme ve Cinsiyet Farklılığı. (Ö. Karakaş, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.

Donovan, J. (2013). Feminist Teori. (A.Bora, M. A. Gevrek, F. Sayılan Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Garrard, G. (2020). Ekoeleştiri: Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar. (E. Genç, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.

Heywood, A. (2013). Siyasi İdeolojiler: Bir Giriş. (A. K. Bayram, Ö. Tüfekçi vd. Çev.) Ankara: Adres Yayınları.

Özdağ, U. (2017). Çevreci Eleştiriye Giriş: Doğa, Kültür, Edebiyat. Ankara: Ürün Yayınları.

Plumwood, V. (2017). Feminizm ve Doğaya Hükmetmek. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Tsing, A. L. (2023). Dünyanın Sonundaki Mantar: Kapitalizmin Enkazlarında Yaşam İmkânı Üzerine. (E. Gökyaran, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BÖLÜM II

Gaston Bachelard’ın *Uzamın Poetikası* Çerçevesinde *Monologlar Müzesi “Aşk” Oyunu*

Ömer SAĞLAM¹

Giriş

Monologlar Müzesi “Aşk”, Balat’ta eski bir apartmanın odalarında oynanan on beşer dakikalık altı oyundan oluşmaktadır. Seyirci bir odada izlediği oyunun ardından başka bir odaya girerek diğer oyunu izler. Apartmanın odalarındaki bütün oyunlar aynı anda başlar ve her odada hemen hemen aynı anda biter.

Gaston Bachelard *Uzamın Poetikası* adlı kitabında evi bir imgeler bütünü olarak nitelendirir. Evin korku ve kaygıları, geleceğin düşlerini yansıttığını belirtir. Evin yuva imgesini inşa ettiğini söyler (Bachelard, 2008, s. 55). Ev, belleği, hafızayı ören anılarla doludur (Eiguer, s. 35). İnsanın yeryüzünde köklenmesini,

¹ Dr. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Bölümü (Mezun), ORCID: 0000-0002-2601-246X, e-posta: omersaglam1@hotmail.com

bir yere ait olmasını sağlar (Erzen, s. 234). Heidegger, evin belli bir güce sahip olduğunu, böylece dağın yamacında bile durabildiğini dile getirir (Heidegger, s. 69).

Bachelard’a göre evin kapısı açılma ve kapanma imgelerini açığa çıkarır, kapı gücü simgeler. Ev insanı fırtınalardan, kasırgalardan, boradan korur. Evin varlığı, bir yerde oturma, bir yere köklenme anlamlarını taşır. Ev, insanı dağılmaktan korur ve bir kuşun yuva yapması gibi insanın varlığını şekillendirir (Bachelard, 2008, s. 316).

İnsan içeri ile dışarının, öte ile berinin ikiliği arasında kendi varlığını oluşturur (Başaran, s. 38). Bachelard’a göre ayna, su, gökyüzü sonsuzluğu imgeler (Bachelard, 2006, s. 60). Düş kurmak uçsuz bucaksızlığı sembolize eder (Bachelard, 2012, s. 109). Çöl, orman, salyangoz kabuğu sonsuzlukla ilgili imgelerdir.

Bachelard *Uzamın Poetikasi* adlı kitabında evi, insan ruhunu çözümleme aracı olarak ele alır (Bachelard, 2008, s. 30). Ev; çatısı, tavan arası, mahzeni, odaları koridorları ile bilinç dışının derinliklerini, mağaralarını, katmanlarını yansıtır. Bachelard; belleğin, anıların, unutulunanların, çocukluk düşlerinin yaşanılan evde barındığını dile getirir.

Monologlar Müzesi “Aşk” oyununda da ev; insan ruhunu deşifre eden, çözen, sağaltan, açığa çıkaran bir alan olarak varlık kazanır. Monologlar Müzesi’nin altı odasında altı farklı aşk hikâyesi oynanır. Her hikâye bir kadının bilinç dışının derinliklerindeki sancıları, ağrıları, korkuları ve kaygıları ortaya çıkarır.

Monologlar Müzesi ve Mekânın Dili

Erol Babaoğlu’nun yönettiği, Gizem Kaya’nın yazıp oynadığı *Ben Bu Oyunu Bozarım* adlı oyunun oynandığı odada üçlü koltuk, bir sandalye, bir ayna ve bir tartı bulunmaktadır. Kalın fon

perdelerinin örtülü olduğu oda “Benim suçum! Bu durumda olmak benim suçum!” diyen bir kadının kendi kendisiyle hesaplaştığı bir alana dönüşür. Kadın; yaşını, ilişkilerini, erkek arkadaşı karşısındaki tutumunu, tavrını düşünür. Kendisiyle uzlaşmaya, kendisine akıl vermeye, kendi kendisiyle konuşmaya çalışır. Erkek arkadaşı karşısında her şeyi alttan alışının nedenlerini sorgular.

Duygusal ilişkilerinde kendini güçsüz hisseden kadın, iş hayatında başka bir kadına dönüştüğünü, otoriter ve kendinden emin biri olduğunu düşünür. Zayıf ve güçlü ikiliği arasında gider gelir, kimliğini çözmeye, kendisiyle hesaplaşmaya çabalar. Bachelard’a göre ev; insanın kimliğini, anılarını, geçmişini, arzularını barındırır. Ev ile evin sahibi, kaplumbağa ve kabuk gibi iç içe geçer (Bachelard, 2008, s. 147).

İnsan kendi evinin duvarlarını örerken hayallerini, umutlarını, geleceğini ve köklerini inşa eder: “Yuveyı seyre daldığımızda, kendimizi dünyaya güvenmenin kökeninde buluruz, bir güvenin başladığını hissederiz, acunsal güven bizi çağırır” (Bachelard, 2008, s. 162). Bachelard’a göre ev; yuva, barınak, sığınak, geri dönülen yerdir.

Kapısı açık bir odada oynanan oyun diğer odalardan gelen oyunların sesleriyle, kadın sesleriyle, şarkılarıyla dolar. Bütün apartmana yayılan sesler çok sesli bir müzik oluşturur. Odalardan fışkıran hikâyeler iç içe geçer, bütün kadınların travmasını, yasını, sevincini, hüznünü anlatır.

Yan odada oynanan Başak Kıvılcım Ertanoğlu’nun yönettiği, Selin Canki Ceylan’ın yazdığı, Melis Öz’ün oynadığı *Taku* adlı oyunda sarı antiloba âşık olan bir balıkçının ve Bilge Zenga’nın hikâyesi anlatılır. Bir balıkçı kabilesinde yaşayan âşık olmuş bir kadının heyecanını, sevincini anlatan oyuncu, dar odada yan yana sandalyelere dizilmiş olarak oturan seyirci ile yakın bir temas kurar.

Oyunda alışıldık oyuncu-seyirci-sahne tasavvurunu yıkan oyuncu ile seyirci arasında bağ yaratan bir mekân tasarımı vardır.

Balık tutmaya çalışan kadın, âşık olduğu sarı antilobu gördüğünde yaşadığı hissi, heyecanı seyirciye de geçirir. Seyirciyle konuşarak, dertleşerek interaktif bir oyun kurar. Öte yandan oyun; beyaz adamların yerlilerin yaşadığı yerlere gelmesini, toprağı, kaynakları ve hayvanları sömürmesini ele alır. Bir kara taş için kavga eden beyaz adamlar, sarı antilobu yaralar. Sömürgeleştirmeyi konu edinen anlatı, anlatıcının sesindeki coşku, heyecan ve çocuksu ton ile bir aşk hikâyesine bürünür.

Bir diğer odada Emre Can Sancar'ın yazıp yönettiği, Özlem Yılmaz'ın oynadığı *Kararmasın Yeter Ki* adlı oyun oynanır. Oyun, Ayvalık'ta, 1957 yılında geçen bir hikâyeyi anlatır. Anlatıcı, İstanbul'daki günlerini, geçmişini anımsar. Hamileliğini, yeni bir hayatın başlangıcını hikâye eder. Kore'ye savaşa giden bir subayın karısı olmanın yasını, hüznünü dile döker. Dar bir odada pencerenin kenarında anlatısını aktaran oyuncunun, hareket alanının kısıtlılığı ile hikâyenin ağırlığı mekânın dilini de ağırlaştırır. Dışarıdaki odadan gelen türkünün sesindeki yas, *Kararmasın Yeter Ki* oyununa eklenir.

Üst kattaki bir odada Ahmet Sami Özbudak'ın yönettiği, Elif Özen'in yazdığı, Derya Yıldırım'ın oynadığı *Kozalak Çiçeği* adlı oyun oynanır. Oyun, Hulusi Bey ile Tamara Hanım'ın aşkını konu edinir. Tarih 27 Eylül 1995'tir; anlatıcı, otuz yıl öncesine tiyatrodan Hulusi Bey'le sahnede şarkı söylediği günlere, Hulusi Bey'den ayrılık mektubu aldığı zamana geri gider. Anlatıcının; şarkıları, mektubu, kemençesi oyunun ve mekânın nostaljik atmosferini kurar. Oda, geçmişin, hafızanın canlandığı bir alana dönüşür. Kemençe ve şarkı eşliğinde nostaljik bir aşk hikâyesinin yasını, sevincini, coşkusunu dile gelir.

Monologlar Müzesi’nde açık kapıların ardında oynanan oyunlardaki kadın sesleri; odalardan taşarak koridora, diğer odalara ulaşır. Odalardan fıskıran bütün hikâyeler birbiriyle birleşir. Seyirci, Monologlar Müzesi’nde sergilenen altı oyun arasından dört oyunu seçerek günün oyun süresini tamamlar. Bir apartmanın odalarında oynanan oyunlar; seyirciye seçme, tercih etme alanı açar.

Sonuç

Gaston Bachelard *Uzaman Poetikasi* adlı kitabında evin; sığınak, acun, köşe, yuva olduğunu söyler. İnsan psikolojisinin gizli yanlarını yansıttığını; odaların, koridorların, tavan arasının ve mahzenin bilinç dışını imgelediğini belirtir. *Monologlar Müzesi* “Aşk” oyunu da bir apartmanın odalarında oynanan oyunlardan oluşur. Her odada bir kadının travması, yası ve sevinci anlatılır. Monologlar Müzesi’ndeki odalar, bilinç dışının gizli köşelerini yansıtır. Hafızanın, geçmişin izlerini ortaya çıkarır.

Monologlar Müzesi “Aşk”, Balat’ta eski bir apartmanın odalarında oynanan altı oyundan oluşur. Her odada bir kadının hikâyesi dile getirilir. Kapısı açık odalardan taşan anlatılar, birbirine karışır. Koridorlardan geçerek odaları dolaşır. Kadın sesleri, türküleri iç içe geçer. Kahkaha, yas, sevinç, keder birleşir. Anlatılar, çok sesli bir orkestraya dönüşür. Mekânın dili, anlatıların dilini yaratır.

Monologlar Müzesi “Aşk”, dar odalarda seyirci ile oyuncunun birbirine yakın bir temas kurduğu bir tasarımla oynanır. Odadaki, seyirci sandalyeleri seyirciyi de oyunun içine davet eder. Oyuncu ile seyirci arasında interaktif bir oyun başlar. Monologlar Müzesi, seyirciye de oyunda yer açar. Böylece seyircinin performansı da oyunu dönüştürür.

Bachelard *Uzamın Poetikası* adlı kitabında dolapların, çekmecelerin, mahfazaların evdeki sırları sakladığını, mahrem olanı ortaya çıkardığını söyler. Evin, çocukluk düşlerini, anıları sakladığını belirtir. *Monologlar Müzesi* “Aşk” oyununun oynandığı odalarda da mektuplar, sırlar, geçmişin anıları, hafıza ortaya dökülür. Her odada başka bir sır, düş, umut görünürleşir.

Kaynakça

Bachelard, G. (2006). Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme. Çev. Olcay Kunal. Yapı Kredi Yayınları.

Bachelard, G. (2008). Uzamın Poetikasi. Çev. Alp Tümertekin. İthaki Yayınları.

Bachelard, G. (2012). Düşlemenin Poetikasi. Çev. Alp Tümertekin. İthaki Yayınları.

Başaran, A. (2021). “Neden Bachelard Okuruz? -Yeni Bir Mekân ve Mekunluk Anlayışına Doğru” Mimarlar Neden Bachelard Okur? Der. M. T. Tunç, S. Yıldız. Ketebe Yayınları. 37-59.

Eiguer, A. (2004). Evin Bilinçdışı. Çev. Perge Akgün. Bağlam Yayınları.

Erzen, J.N. (2015). Üç Habitus: Yeryüzü, Kent, Yapı. Yapı Kredi Yayınları.

Heidegger, M. (1996). “İnşa Etmek Oturmak Düşünmek” Çev. Olcay Kunal. Cogito. 67-70.

BÖLÜM III

Tiyatroda Mekânın Dramaturjik İşlevi ve Monologlar Müzesi “Duo” Oyunu Üzerine Bir İnceleme

Ayça TURAN¹

Giriş

Tiyatroda mekân, sadece fiziksel bir unsur olmanın ötesinde, hikâye üretiminin merkezinde yer alan dinamik ve seyirciyle temas eden bir kavramdır. Antik Yunan’da da günümüzde çağdaş performanslarda da mekânın kullanımı tiyatro için her zaman önemli bir yere sahip olmuştur. Tiyatroda mekân kullanımı Antik Yunan’dan bu yana değişmiş ve seyirciyle temas eden daha farklı noktalara odaklanarak gelişim göstermiştir. Seyircinin izleme deneyimini şekillendiren ve oyunun dramaturjik yapısına katkıda bulunan sahne; mekânının dramatik anlatı üzerindeki etkilerini, tiyatronun seyirciyle kurduğu iletişim biçimlerini ve estetik değerlerini yeniden tanımlama potansiyeline sahiptir.

¹ İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü (Mezun),
ORCID: 0009-0005-7566-1035, e-posta: aycaturan1@gmail.com

Bu çalışmada, tiyatroda mekânın kullanımını teorik bir ereve de Ahmet Sami Özbudak'ın yönettiği *Monologlar Müzesi* ‘‘Duo’’ adlı oyun üzerinden ele alacağım. Bu alışma, tiyatroda mekân kullanımına dair kuramsal çerçeveyi, mekânın seyirciye ve oyuncuya olan etkisini, zaman ve mekân kavramlarını, Michel Foucault'nun ‘‘heterotopya’’ kavramları gibi önemli teoriler ışığında irdelemeyi amaçlamaktadır. Ayrıca Erika Fischer-Lichte'nin performans estetiği, oyun analizine zemin hazırlayacaktır. Bu alışma, hem tiyatro sanatçıları hem de tiyatro öğrencileri için tiyatroda mekân dramaturjik potansiyelini anlamaya yönelik bir kaynak olmayı hedeflemektedir.

Monologlar Müzesi ‘‘Duo’’

Tiyatro; mekânı ve seyirci arasındaki ilişkinin teorik ve analitik bir bakış açısıyla ele alınması, mekânın tiyatroda nasıl bir ‘‘anlatıcı’’ya dönüştüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Apartman dairesi gibi gündelik yaşam mekanlarında oyunların sahnelenmesi, tiyatroda mekân-seyirci, mekân-zaman ve mekân-oyuncu gibi ilişkileri derinlemesine etkileyen bir unsurdur. Bu tür mekânsal dönüşümler, seyircinin duygusal ve fiziksel deneyimini derinleştirerek tiyatronun algılanış biçimini de dönüştürmektedir.

Monologlar Müzesi, geleneksel tiyatro sahnesinin sınırlarını aşarak Balat'ta bulunan aynı adlı bir apartmanın dairelerini farklı oyun alanlarına dönüştürüyor. Bu sayede mekânın anlamı ve bütünlüğü seyirci ve oyuncu için yeniden yorumlanıyor. Oyun boyunca seyirciler, her biri 15 dakika olacak şekildeki mini oyunları apartmanın farklı odalarında izleme fırsatı buluyor. Seyirci, bir oyunu izlerken yan odada farklı bir oyun oynanmaya devam ediyor. Oyunlar oynandığı esnada oyuncular bazı zamanlarda yan odalara atıfta bulunuyor ve yan odadan gelen sesler de oyuna bu şekilde dahil edilebiliyor. Seyirci duyduğu farklı sesleri, izlediği oyunla

birleştirme fırsatı buluyor. Bu sayede hem fiziksel hem de duygusal olarak farklı bir yolculuğa çıkıyor.

Dairede her oda kendi başına bir mini sahne olarak oyuna dahil oluyor ve her odada izleyicilere farklı bir hikâye sunuluyor. Böyle bir mekân kullanımı, izleyiciye oyun sırasında farklı bir gerçeklik sunmayı ve onları fiziksel ve duygusal bir yolculuğa çıkarmayı hedefliyor. Bu nedenle mekânın yalnızca arka plan veya dekor olarak değil, aynı zamanda oyunların anlatısına öncülük eden bir unsur olmasını sağlıyor.

Bununla birlikte, apartman odalarının her birinin farklı tasarımı, mekânın dramatik işlevine hizmet ediyor. Bir odadaki minimalist tasarım ile başka bir odadaki zengin dekor arasındaki farklar, seyirciyi farklı bir duygu durumuna sokmayı hedefliyor. Bu geçişler, oyunların içeriği ile uyumlu bir şekilde mekânın seyirci üzerindeki etkisini derinleştiriyor.

1. Seyircinin Mekânsal Algısının Yeniden Şekillenmesi

Edward Gordon Craig 1901’de Londra’da sahneye koyduğu operayla sahne tasarımında yeni bir çığır açmış, post-realist denebilecek bir tasarım ortaya koymuştur. Geleneksel sahne arka perdesinin yerine alttan koyu mavi başlayıp yukarı doğru mora dönüşen gölgeli, geniş şerit kumaşlar asmıştır. Proscenium çerçevesinin dışından bakıldığında seyirciler için sahnenin sonsuza doğru uzandığı hissini yaratmıştır (Nihan, 2013). Craig’in sahne tasarımındaki bu yenilikçi yaklaşım, seyirciye mekânın sadece bir arka plan değil, hikâyenin bir parçası olduğunu hissettirerek onların algısını yeniden şekillendirmiştir. Tıpkı Craig’in tasarımında olduğu gibi, modern tiyatrodaki mekânın kullanım şekli, izleyicinin sahneye olan bakış açısını, içsel bir yolculuğa dönüşmesini sağlamak için güçlü bir araç haline gelmiştir.

Monologlar Müzesi gibi, fiziksel gerçeklikle bütünleşen mekânlarda oynanan oyunlar, seyirciye dramatik anlatıyı daha doğrudan ve kişisel bir düzeyde deneyimleme fırsatı sunar. Erika Fischer-Lichte'nin *Performatif Estetik* adlı eserinde ele aldığı temel kavramlardan biri, tiyatronun dönüşümsel doğasıdır. Sahnelemenin gerçekleştiği mekân bir taraftan geometrik bir mekân olarak kavranabilir. Bu şekilde algılanan mekân, sahneleme başlamadan önce de vardır ve sahneleme bittikten sonra da varlığını sürdürür (Fischer-Lichte, 2016).

Fischer-Lichte, tiyatrodaki mekânın sabit bir arka plan olmanın ötesine geçerek, seyircinin algısını ve deneyimini doğrudan etkileyen bir bileşen hâline geldiğini vurgular. Apartman dairesi gibi gündelik yaşam mekânlarının tiyatro sahnesine dönüşmesi, Fischer-Lichte'nin performatif estetik çerçevesinde öne sürdüğü bazı temel kavramlarla ilişkilendirilebilir.

2. Antik Yunan'dan Roma'ya Sahne Tasarımının Gelişimi

Roma Dönemi tiyatroları yapısal olarak Antik Yunan dönemine göre oldukça farklılaşmış, tiyatro mekânları açık alanlardan binaya dönüşmeye başlamıştır. Tiyatro binalarının yapımında kullanılan taş gibi dayanıklı malzemeler de bu dönem inşa edilmiş birçok yapının günümüze ulaşmasını sağlamıştır (Nihan, 2013).

Antik Yunan'dan Roma'ya tiyatro sahnesinin evrimi, hem mekânın yapısal özelliklerinde hem de performansın izleyici üzerindeki etkisinde önemli değişikliklere yol açmıştır. Antik Yunan tiyatrosu, açık hava amfi tiyatrolarında büyük alanlarda gerçekleşen, doğayla iç içe olan performansları barındırırken, Roma Dönemi ile sahne tasarımı daha kapalı ve yapısal bir biçim almaya başlamıştır. Yunan tiyatrolarında, doğal manzara ve çevre unsurları oyunla

birleşerek seyircinin mekanla etkileşimini sağlarken, Roma tiyatrolarında sahne, yapısal olarak daha ayrılmış ve izleyiciyle daha doğrudan bir bağ kurmayı amaçlayan bir tasarıma dönüşmüştür.

Roma Dönemi'nde oyunlar zaman zaman saray eğlencelerinin de bir parçası olmuştur. Ayrıca bazı oyunlar akşam vakitlerinde de oynanmıştır. Bu gibi durumlarda çok sayıda mum, yağ lambaları ve fenerler mekânı aydınlatmak için kullanılmışsa da sahne aydınlatması için özel bir kullanımdan söz edilemez (Keller, 2010, aktaran Nihan, 2013).

Roma Dönemi'nde tiyatro binalarının iç mekânlarında kullanılan taş gibi dayanıklı malzemeler, tiyatro sahnelerinin kalıcı ve sağlam olmasını sağlamış, bu da Roma tiyatrolarının günümüze kadar ulaşan birçok yapısının temelini oluşturmuştur. Roma tiyatrosunda sahnenin yükseltilmesi ve *proscenium* (sahne çerçevesi) gibi yapısal öğelerin kullanılması, seyirci ile sahne arasındaki sınırı belirginleştirirken, aynı zamanda sahneyi görsel açıdan daha estetik bir hale getirmiştir. Bu yapısal değişiklik, oyuncuların daha belirgin bir şekilde görsel bir odak haline gelmesini sağlarken, seyircinin de daha derin bir dikkatle performansı izlemesine olanak tanımıştır. Bu değişim, hem oyuncuların performansları üzerinde hem de seyircilerin oyunla kurduğu ilişkiler üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Sahnenin yapısal olarak daha ayrılmış olması, oyuncuların hareket alanlarını ve performans biçimlerini dönüştürmüş, seyircilerin de tiyatrodaki varlıklarını bir gözlemci olarak algılamalarına neden olmuştur. Antik Yunan'dan Roma'ya geçişle birlikte tiyatrodaki mekânın rolü daha belirgin hale gelmiş, oyuncu ve seyirci arasındaki etkileşim, mekânın sunduğu yeni olanaklarla yeniden şekillenmiştir.

3. Gerçeklik Algısının Güçlenmesi ve Anlatıya Katılım

Apartman dairesi gibi gündelik ve doğal mekanlarda oynanan tiyatro oyunları, seyircinin sahneye olan mesafesini ortadan kaldırır ve seyircinin anlatıya daha doğrudan-yakın bir şekilde katılmasını sağlar. Stanislavski'nin "dördüncü duvar" kavramına meydan okuyan bu tür mekânsal düzenlemeler, seyircinin olayların yalnızca tanığı değil, aynı zamanda onun bir parçası gibi hissetmesine olanak tanır.

Monologlar Müzesi ‘‘Duo’’ oyununda da bunun bir örneğini görürüz. Seyirci, apartmanın küçük odaları içerisinde, oyun ve oyuncuyla yakın temasta bulunarak oyunu izler ve bu şekildeki seyircinin katılımı sahnedeki olayların ‘‘kurmaca’’ olduğu bilincini azaltır. Bu da anlatımın etkileyciliğini artırır. Seyirci, kendi varlığıyla oyunun içine dahil edilerek, duygusal ve fiziksel bir şekilde oyunu deneyimler. İnsanların, nesnelerin, ışığın her bir hareketi, sesin her bir tınısı bu mekânı değiştirebilir. O sabit değildir ve durmadan dalgalanmalar gösterir (Fischer-Lichte, 2016).

Fischer-Lichte’ye göre performans sanatları, seyircinin algısını dönüşüme uğratma kapasitesine sahiptir. Apartman dairesi gibi yerlerde tiyatro yapmak, mekânın alışılmış işlevini değiştirerek seyirciyi farklı bir algısal duruma sokar. Günlük hayatta sıradan bir konut olarak görülen bir alan, performans süresince sahneye dönüşerek seyircinin mekâna yüklediği anlamları sorgulamasına yol açar. Bu, performatif estetiğin temel dinamiklerinden biri olan ‘‘algısal dönüşüm’’ü (*perceptual shift*) doğurur.

Fischer-Lichte, tiyatro performanslarını "olay" (*Ereignis*) olarak değerlendirir ve performansın bir kez gerçekleştiğinde geri döndürülemez olduğunu belirtir. Apartman dairesi gibi gündelik yaşam mekanlarında sahnelenen oyunlar, tam da bu olay karakterini

güçlendirir çünkü oyun, yalnızca sahneleme anında var olur ve mekânın rastlantısal unsurları (gün ışığı, sokaktan gelen sesler, mekânın fiziksel yapısı) performansın dinamik bir parçası hâline gelir.

Buna bir örnek olarak *Monologlar Müzesi* “*Duo*” oyununun bir bölümünde seyirci evli bir çifti, arkadaşlarının düğününe hazırlanırken görür. Bu esnada kadın oyuncu dairenin camını açar ve dışarıdaki arkadaşına seslenerek sokaktaki korna seslerini oyunun içerisine dahil eder.

Bu örnek, oyundaki mekânın nasıl bir anlatıcıya dönüştüğünü ve fiziksel çevrenin performansla nasıl bütünleştiğini gösteriyor. Oyun boyunca mekânın doğal unsurlarının, özellikle de sokaktan gelen seslerin, oyunla entegre edilmesi, seyircinin duygusal ve fiziksel deneyimini daha katmanlı hale getirmeyi hedefliyor. Bu tür müdahaleler, izleyicinin oyunun içindeki gerçeklik algısını güçlendiriyor ve tiyatro ile gerçek dünya arasındaki sınırları bulanıklaştırıyor.

Bu tür ses unsurları, izleyiciyi yalnızca gözlemci pozisyonuna yerleştirmez; aynı zamanda sahnedeki atmosferin bir parçası olmasını sağlar. Dışarıdaki seslerin içeri girmesi, mekânın dış dünyayla nasıl bir bağlantıya sahip olduğunu da vurgular ve böylece seyircinin yalnızca görsel değil, işitsel olarak da mekânın içinde var olmasına olanak tanır.

4. Dionysos in 69 Etkisinin Günümüze Yansıması

Richard Schechner tarafından yönetilen ve 1968 yılında The Performance Group tarafından sahnelenen *Dionysos in 69*’da, Euripides’in *Bacchae*’sinin çığır açan bir uyarlamasıdır. Yapım, özellikle mekânın radikal kullanımı ve geleneksel seyirci-oyuncu

ilişisini yeniden tanımlamasıyla deneysel tiyatrodaki bir dönüm noktasıdır.

Schechner'in “çevresel tiyatro” kavramı *Dionysos in 69*'un merkezinde yer alıyordu. Performans, geleneksel bir sahne yerine, oyuncular ve seyirciler arasındaki sınırların kasıtlı olarak bulanıklaştırıldığı açık, esnek bir alanda gerçekleşti. Seyirciler sabit oturma yerlerine hapsedilmemişti; performans alanında serbestçe hareket edebiliyor, oyuncularla etkileşime girebiliyor ve hatta aksiyonun bir parçası olabiliyorlardı. Bu mekânsal düzenleme, “dördüncü duvarı” ortadan kaldırarak, teatral katılımı yeniden tanımlayan sürükleyici, katılımcı bir deneyimi teşvik etti.

Kucaklaşma sahnesinde (“*caress-scene*”) sanatçıların mekânın bir ucundan rafların altına “gizlenmiş” seyircilerin bulunduğu diğer ucuna kadar her tarafa dağıldılar. Benzer şekilde, seyirciler de sahneleme boyunca mekânda hareket etme hakkına ve şansına sahip olmuşlardır. Onlar kendilerine durmadan daha iyi bir konum ve görüş açısı aramışlar, sanatçılara ve diğer seyircilere olan mesafelerini diledikleri gibi düzenlemişler ve merkez alanı doldurarak “hikâyeye ortak olmuşlardır” (Fischer-Lichte, 2016).

Dionysos in 69, mekânsal konvansiyonlara meydan okuyan çağdaş tiyatro uygulamaları için bir emsal oluşturdu. Yıllar önceki bu sıra dışı oyunun etkisi; günümüzde bir apartman dairesindeki birden fazla odanın kullanımının, parçalanmış ancak birbirine bağlı tiyatro deneyimleri yarattığı *Monologlar Müzesi* gibi performanslarda izlenebilir. Her iki prodüksiyon da geleneksel tiyatro mekânlarının statik doğasını bozarak, çevrenin anlatı ve seyirci algısını şekillendirmedeki aktif rolünü vurguluyor.

5. Mekânın Anlamsal Dönüşümü ve Dramatik İşlevi

Gündelik yaşam mekânlarının tiyatro sahnesine dönüşmesi, mekânın dramatik bir öge olarak kullanımını da yeniden şekillendirir. Michel Foucault'nun *heterotopya* kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, apartman dairesi gibi mekânlar hem gerçek dünyaya ait olup hem de tiyatro bağlamında yeni bir anlam kazanarak, gerçeklik ile kurmaca arasında bir geçiş alanı oluştururlar. *Heterotopyalar*, mekânsal yaşam alanına karışarak tecrit edebilir ve nüfuz edebilir niteliğiyle, kapatma ve kapanma pratiklerinde toplumsal bir karşılaşma imkânı sunarak ötekiliğe açılan geçitleri yaratır (Özgenç & Ertop, 2021).

Monologlar Müzesi bu bağlamda değerlendirildiğinde, apartman daireleri yalnızca performans alanları değil, aynı zamanda *heterotopik* mekanlara dönüşür. İzleyiciler, gündelik hayatta sıradan kabul edilen bir apartman dairesine adım attıklarında, mekânın tanıdık yapısı içinde yabancılaştırıcı bir deneyim yaşarlar. Bu durum, gerçeklik ile kurmaca arasında bir geçiş alanı yaratır.

Örneğin, bir oturma odasında sergilenen bir monolog, izleyiciye hem kendi kişisel deneyimlerinden izler sunar hem de karakterin kurmaca dünyasında kaybolmalarına neden olur. Mekân, böylece yalnızca fiziksel bir zemin değil, anlatının duygusal ve düşünsel derinliğini güçlendiren bir aktöre dönüşür. *Monologlar Müzesi* 'ndeki her bir odanın farklı bir hikâyeye ev sahipliği yapması, izleyiciyi hem fiziksel hem de zihinsel olarak bir sınırdan diğerine taşır. Örneğin, dar bir koridordan geçerek ulaşılan bir yatak odasında anlatılan hikâye, izleyiciyi daha mahrem bir atmosfere sokar. Bu geçişler, izleyicinin sadece mekânsal değil, aynı zamanda zamansal bir yolculuk yapmasına da olanak tanır. Her oda, farklı bir zaman dilimine veya karakterin kişisel tarihine açılan bir pencere gibi işlev görür.

Oyunun gizil gücü, onun her insan için çekici ve kışkırtıcı olmasından kaynaklanır. Her ne kadar kendisini gündelik hayattan soyutlasa da, oyunun davranışsal ögesi olan ‘*mimetik tavır*’, ‘-mış gibi yapma’ niteliği, en azından kendi alanı içinde kalarak da olsa, kendi gerçekliğini gündelik gerçekliğin yerine ikame ettirmesine, etkileri gündelik hayatta da sürebilecek bir gerçeklik ilkesi yaratmasına olanak tanır (Karaboğa, 2011).

6. Seyirciyi Tetikleyen Unsurlar

Monologlar Müzesi’ndeki performanslar, izleyicinin mekânsal hafızasını tetikleyen unsurlar barındırır. Bir odada görülen eski bir koltuk, dar bir koridorun sıkışmışlığı ya da bir pencereden süzülen ışık, yalnızca dekoratif öğeler değil, aynı zamanda seyircinin kişisel anılarıyla etkileşime giren sembolik göstergelere dönüşür. Bu tür mekânsal dönüşümler, mekân yalnızca fiziksel bir alan değil, aynı zamanda duygusal ve bilişsel bir sahne haline gelmesini sağlar. İzleyicinin mekanla kurduğu ilişki, pasif bir gözlemci olmanın ötesine geçerek, aktif bir katılımcı rolüne evrilir. Böylece mekân, anlatının bir parçası olmaktan çıkarak, anlatının kendisi haline gelir.

Monologlar Müzesi’nde mekânın dramatik işlevi, zaman kavramıyla da iç içe geçer. Seyirciler, bir odadan diğerine geçerken yalnızca fiziksel bir mekânsal değişim yaşamaz; aynı zamanda anlatının farklı zaman katmanları arasında da yolculuk yaparlar. Bu süreklilik, Bergson’un ‘süre’ (*durée*) kavramıyla ilişkilendirilebilir. Bergson’a göre süre, mekanik zamandan farklı olarak, bireyin bilinç akışında deneyimlediği sürekli bir akış halidir. Bergson hayatı özgürlük temelinde açıklamaktadır. Varlık sürekli olarak özgürleşmeyi gerçekleştirmeye çabalayarak şekillenmektedir. Varlığı maddeyle değil, süreyle, bellekle, bilinçle izah etmektedir. Maddi alanın zorunluluğuna karşı gelmek için hareketi tinsel bir alanda değerlendiren Bergson hayata egemen olan evrimin önceden

belirlenmiş olmadığını ve maddi bir temelde açıklanamayacağını göstermek için bu kavramsal yapıyı kullanmıştır (Cengiz, 2017).

Bu çerçevede, *Monologlar Müzesi*'nde her bir odadaki performans, zamansal bir fragman olarak değil, seyircinin bilinç akışında kesintisiz bir bütünlük oluşturur. Oyunlar arasında fiziksel geçişler, seyircinin zihinsel ve duygusal sürekliliğini destekler. Bu durum, performansın hem mekânsal hem de zamansal olarak çok katmanlı bir yapı oluşturmasını sağlar.

Apartman dairesi gibi gündelik mekanlar, tiyatronun anlatı gücünü ve seyirciyle kurduğu bağı yeniden tanımlama potansiyeline sahiptir. Bu tür performanslar, mekânın dramatik bir aktöre dönüşebileceğini ve seyirci deneyimini dönüştürücü bir güce sahip olduğunu ortaya koyar. Bu gibi gündelik ortamlarda sahnelenen oyunlar, seyirci ve oyuncu arasındaki geleneksel hiyerarşiyi de sarsar.

Richard Schechner'in "çevresel tiyatro" (*environmental theatre*) anlayışı çerçevesinde değerlendirildiğinde, bu tür oyunlarda seyirci belirli bir oturma düzenine tabi olmayabilir, hatta zaman zaman oyunun akışına doğrudan dâhil olabilir. Bu durum, tiyatro deneyimini pasif bir izleyicilikten çıkararak, seyirciyi anlatının organik bir bileşeni hâline getirebilir. Fischer-Lichte'nin *Performatif Estetik* eserinde vurguladığı en önemli kavramlardan biri, performansın yalnızca sanatçılar tarafından değil, aynı zamanda seyircinin varlığı ve tepkileriyle birlikte üretilmesidir. Bu bağlamda, mekânsal yakınlık ve izole edilmiş bir sahne düzeninin olmaması, seyircinin deneyimini doğrudan etkileyerek onun fiziksel ve duygusal katılımını artırır.

Sonuç

Tiyatroda mekân, yalnızca fiziksel bir arka plan olmanın ötesine geçerek, dramaturjik yapının ve seyirci deneyiminin ayrılmaz bir parçası haline gelir. *Monologlar Müzesi* “*Duo*” gibi eserler, mekânın estetik ve dramatik potansiyelini kullanarak, seyirciyi fiziksel ve duygusal olarak etkileyen bir deneyim sunar. Apartman dairesi gibi gündelik yaşam alanlarının tiyatro sahnesine dönüşmesi, seyircinin mekânsal algısını yeniden şekillendirir ve tiyatro ile gerçeklik arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Bu dönüşüm, seyircinin daha aktif bir katılımı bulmasına ve oyunun kurmaca doğasını sorgulamasına olanak tanır.

Fischer-Lichte’nin performatif estetik anlayışından hareketle, mekânın performansla entegrasyonu, seyirciye sadece gözlemci olmanın ötesinde, bir katılımcı olma fırsatı sunar. *Monologlar Müzesi*, bu noktada mekânsal algıyı güçlendirerek, tiyatrodaki mekânın anlatıcı olarak işlev gördüğünü somutlaştırır. Bu tür inovatif kullanımlar, tiyatronun dönüşüm gücünü ve mekânın anlatıya kattığı derinliği gözler önüne serer. Sonuç olarak, tiyatrodaki mekânın dramaturjik işlevi, izleyicinin algısını dönüştürerek, oyunları daha kişisel ve etkileyici bir deneyim haline getirmektedir.

Kaynakça

Cengiz, C. A. (2017). Bergson felsefesinde bilinç, süre, madde ve evrim ilişkisi bağlamında hayat. *Mütefekkir Dergisi*, 4(7).

Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif estetik* (1. baskı). Ayrıntı Yayınları.

Karaboğa, K. (2011). *Oyunculuk sanatında yöntem ve paradoks* (3. baskı). Habitus Yayıncılık.

Keller, M. (2010). *Light fantastic: The art and design of stage lighting* (2nd ed.). Prestel Verlag. (Aktaran: Nihan, 2013).

Nihan, O. (2013). *Tiyatro salonlarında sahne aydınlatması ile salon ve sahne biçiminin ilişkisi* (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özgenç, E. N., & Ertop, S. (2021). Foucault'nun heterotopyaları: Kapatma ve kapanma pratiklerinin çağdaş sanata yansıması. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*.