



**1990 SONRASI TÜRKİYE'DE
ALTERNATİF TİYATRODA OYUNCULUK
ARAYIŞLARI**

Melike Durak ARAS

**Yüksek Lisans Tezi
Sahne Sanatları Anabilim Dalı
Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS**

2016

Her hakkı Saklıdır

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

1990 SONRASI TÜRKİYE’DE ALTERNATİF TİYATRODA
OYUNCULUK ARAYIŞLARI

Melike Durak ARAS

TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS

ERZURUM – 2016



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

21.04.2016

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “**1990 SONRASI TÜRKİYE’DE ALTERNATİF TİYATRODA OYUNCULUK ARAYIŞLARI**” adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Melike Durak ARAS



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. A. Pınar Aras danışmanlığında, *Melike Durak Aras* tarafından hazırlanan
bu çalışma *21 / 04 / 2016* tarihinde aşağıdaki jüri tarafından *Sahne Sanatları*....
Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Prof. Dr. A. Pınar Aras

İmza:

Jüri Üyesi

Yrd. Doç. Dr. Melahat Genç

İmza:

Jüri Üyesi

Yrd. Doç. Dr. Tamer Temel

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
SİMGELER ve KISALTMALAR DİZİNİ	V
RESİMLER DİZİNİ	VI
ÖNSÖZ.....	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ALTERNATİF TİYATRO KAVRAMI

1.1 ALTERNATİF TİYATRO’NUN DOĞUŞU VE TEMEL ÖZELLİKLERİ	8
1.2. DÜNYADAKİ ALTERNATİF TİYATRO HAREKETLERİNE GENEL BİR BAKIŞ	16
1.2.1. ‘Off-Broadway’ ve ‘Living Theatre’	17
1.2.2. ‘The Bread and Puppet Theatre’	18
1.2.3. Richard Schechner ve Çevresel Tiyatro ‘The Performance Garage’	18
1.2.4. Armand Gatti ve ‘Çöpçü’	22
1.2.5. Andre Benedetto ve ‘Nouvelle Compigne d’Avignon’	23
1.2.6. Dario Fo ve A.R.C.I	23
1.2.7. Jacques Lecoq Okulu.....	27
1.2.8. Peter Brook.....	33
1.2.9. Eugenio Barba ve Tiyatro Antropolojisi	43
1.2.10. Yeni Biçimselcilik ve Robert Wilson.....	50

İKİNCİ BÖLÜM

1990 SONRASI TÜRKİYE’DE TİYATRO YAŞANTISI

2.1. 1990’DAN SONRA TÜRK TİYATROSU’NDAKİ GELİŞMELERE GENEL BİR BAKIŞ	54
2.2. 1990 SONRASI TÜRK TİYATROSUNDA ALTERNATİF ARAYIŞLAR.....	77
2.3. 1990 SONRASI BAZI ALTERNATİF TİYATROLARDA OYUNCULUK ARAYIŞLARI	97
2.3.1. BİLSAK Tiyatro Atölyesi	97

2.3.2. Kumpanya	101
2.3.3. 5. Sokak Tiyatrosu.....	105
2.3.4. LCC	111
2.3.5. TAL	113
2.3.6. Stüdyo Oyuncuları.....	120
2.3.6.1. Performatif Oyunculuk ve Sahneleme Yöntemi.....	123
2.3.7. DOT.....	125
2.3.7.1. In Yer Face	129
2.3.8 Altıdan Sonra Tiyatro ve KUMBARACI 50.....	137
2.3.9. Tiyatro Yan Etki.....	149
SONUÇ.....	155
EKLER.....	158
EK 1. RÖPORTAJLAR	158
EK 2. RESİMLER.....	170
KAYNAKÇA	192
ÖZGEÇMİŞ.....	198

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

1990 SONRASI TÜRKİYE’DE ALTERNATİF TİYATRODA OYUNCULUK
ARAYIŞLARI

Melike Durak ARAS

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS

2016, 198 sayfa

Jüri: Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS

Yrd. Doç. Dr. Melahat ÇEVİK

Yrd. Doç. Dr. Tamer TEMEL

1990’ı takip eden yıllarda Türkiye ve Dünyada çok önemli gelişmeler ve değişimler olmuştur. Doksanlardaki bu değişim ve yenilik hız olarak seksenlerdeki değişim ve gelişimden çok daha öndedir. Dünya, yüzyılın son durağında tam anlamıyla ‘küresel bir köy’ haline gelmiştir. Değişim büyük bir hızla yaşanmıştır. İletişim teknolojisindeki gelişmeler uzağı yakın hale getirmiştir. Dolayısıyla tiyatro sanatında, tüm dünyada yaşanan gelişmeler ülkemizde de yakından hissedilmiştir.

Tüm dünyada olduğu gibi Ülkemizde de Alternatif Tiyatro kavramının ortaya çıkış sebebi, hali hazırda yapılan tiyatronun işlevini yerine getir(e)mediği ve çağın beklentilerine karşılık ver(e)memesi olarak karşımıza çıkıyor. Bu yetersizliğin bilincine varan tiyatro insanları (oyuncu, rejisör, yazar, sahne tasarımcısı, dramaturg) alternatif oluşturmak için bazı atılımlar yapmışlardır.

Çağdaş tiyatro, tiyatronun işlevini, biçimini, seyircisiyle olan ilişkisini, bir kez daha incelemek, bu sanatı yeni baştan tanımak ve tanımlamak ve hali hazırdaki tiyatroya alternatif bulmak niyetinde olmuştur. Bu düşüncenin dünyada ve ülkemizde yaygınlaşması 1990 sonrasına denk gelmektedir. *Peter Brook, Eugenio Barba, Armand Gatti, Andre Benedetto, Dario Fo ve Robert Wilson* gibi yönetmenlerin ortaya çıkardıkları yeni sanat anlayışıyla tiyatro, dünyada kendine yeni biçim ve öz bulmuştur. Türkiye’de bu çağdaş tiyatro anlayışını benimseyen birçok Alternatif topluluk oluşmuştur; *Kumpanya, 5.Sokak Tiyatrosu, Bilsak Tiyatro Atölyesi, LCC, Tiyatro Yan Etki, Dot Tiyatro, Stüdyo Oyuncuları, Kumbaracı 50* gibi.

Bu çalışma, işte bu ‘alternatif arayışlar’ içerisinde oyunculuk bağlamında yaşanan gelişmeleri, hem dünyada hem de ülkemizdeki yansımalarını inceliyor. Aynı zamanda çalışmanın içerisinde incelenen alternatif tiyatro topluluklarının tiyatro tanımlamalarını ve düşüncelerini ve arayışlarını sergiliyor.

Bu tez iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; alternatif tiyatro kavramını ve 1990 sonrası dünyadaki alternatif hareketleri çeşitli toplulukların ışığında anlatıyor. İkinci bölümde ise yine 1990 sonrası ülkemizdeki tiyatro yaşantısını özetleyip, sonrasında da alternatif arayışları inceliyor. Ekler bölümünde ise bazı alternatif tiyatro kurucuları ile yapılan röportajlarla okuyucuyu aydınlatmaya çalışıyor.

Bu çalışma oyunculuk arayışları bağlamında 1990 sonrası yaşanan alternatif hareketleri, dünyada ve ülkemizde çeşitli tiyatro topluluklarında (kurumsal, ödenekli ve özel tiyatrolar) sıçramalı olarak görmeye çalışır.

Anahtar Kelimeler: Alternatif Tiyatro, Oyunculuk, Tiyatro, Performatif Oyunculuk Yöntemi, In Yer Face

ABSTRACT**MASTER THESIS****1990 AFTER THE SEARCH FOR ALTERNATIVE THEATRE ACTING IN
TURKEY****Melike Durak ARAS****Advisor: Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS****2016, page: 198****Jury: Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS****Assist. Prof. Dr. Melahat ÇEVİK****Assist. Prof. Dr. Tamer TEMEL**

In the years following the 1990, both Turkey and the world has been very important developments and changes. In the nineties occurring rate change and innovation far beyond the experienced change and development took place in the eighties. World, literally at the last stop century a 'global village' has become. Change has been a dizzying pace. incredible advances in communication technology have made with people. Thus, in the theater arts, all the developments in the world has felt closely in our country.

As in all the world and in Turkey the reasons the emergence of alternative theater concept already fulfills the theater function held at the ready (e) responding to mean that the modern age and the expectation (e) emerges as the breast. theater people becoming conscious of this deficiency (actor, director, writer, stage designer, writer) have made some strides to create an alternative.

Contemporary theater thinking, the function of the theater, the format, the relationship with the audience, to examine once again, this art has tended to recognize anew and to identify and find an alternative to the theater already. This is thought to be widespread in the world and in Turkey is equivalent to the post-1990. Peter Brook, Eugenio Barba, Armand Gatti, Andre Benedetto, Dario Fo and Robert Wilson theater with a new understanding of art as they revealed the director, has found himself a new format in the world and self. Alternatively, many communities were formed by adopting this approach contemporary theater in Turkey; Kumpanya, 5 th Street Theatre, Bilsak Theatre Workshop, LCC Theatre Side Effects, Dot Theatre, Studio Players, such as Kumbaracı 50.

In this study, that 'alternative pursuits' in the context of developments in acting, both in the world is looking at reflections in our country. It also examined in the alternative theater community theater work showcases the ideas and the search for and identification.

This thesis consists of two main headings. First part; alternative theater concept and alternative movements in the world after 1990 explains in the light of the various communities. In the second part summarizes the theater still lives in the country after 1990, after studying in the search for alternatives. In the appendix, it is trying to enlighten readers with interviews with some of the founders of alternative theater.

This study alternative movement that occurred after 1990 in the context of the search for acting in the world and our country in various theater groups (corporate, private and subsidized theaters) tries to see in stride.

Keywords: Alternative theater, acting, theater, performative Acting Method, In Yer Face

SİMGELER ve KISALTMALAR DİZİNİ

TAL	Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı
MD	Melike Durak
ŞT	Şahika Tekand
GK	Gülhan Kadim
IYFT	In Yer Face Theatre



RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Stüdyo oyuncular, Anti Prometheus.....	170
Resim 2. Stüdyo oyuncular, Anti Prometheus.....	170
Resim 3. Stüdyo Oyuncuları, Apartman.....	171
Resim 4. Stüdyo oyuncular, Apartman.....	171
Resim 5. Stüdyo oyuncular, Beş kısa oyun	172
Resim 6. Stüdyo oyuncular, Beş kısa oyun	172
Resim 7. Stüdyo oyuncular, Beş kısa oyun	172
Resim 7. Stüdyo oyuncular, Evredike'nin Çılgılığı.....	173
Resim 8. stüdyo oyuncular, Evredike'nin Çılgılığı	173
Resim 9. Stüdyo oyuncular, Gergedanlaşma.....	173
Resim 10. Stüdyo oyuncular, Gergedanlaşma.....	174
Resim 11. Stüdyo oyuncular, Gergedanlaşma.....	174
Resim 12. Stüdyo oyuncular, Gergedanlaşma.....	174
Resim 13. Stüdyo oyuncular, Git Gel Dolap	175
Resim 14. Stüdyo oyuncular, Git Gel Dolap	175
Resim 15. Stüdyo oyuncular, Karanlık Korkusu.....	175
Resim 16. Stüdyo oyuncular, Karanlık Korkusu.....	176
Resim 17. Stüdyo oyuncular, Mutlu Günler.....	176
Resim 18. Stüdyo oyuncular, Mutlu Günler.....	176
Resim 19. Stüdyo oyuncular, Oidipus Nerede?.....	177
Resim 20. Stüdyo oyuncular, Oidipus Sürgünde.....	177
Resim 21. Stüdyo oyuncular, Oidipus Sürgünde.....	177
Resim 23. Stüdyo oyuncular, Oyun Sonu.....	178
Resim 24. Stüdyo oyuncular, Oyuncu	178
Resim 25. Stüdyo oyuncular, Oyuncu	179
Resim 26. Stüdyo oyuncular, Üç İki 1000.....	179
Resim 27. Stüdyo oyuncular, Üç İki 1000.....	179
Resim 28. Kumbaracı 50, 444	180
Resim 29. Kumbaracı 50, 444	180
Resim 30. Kumbaracı 50, Aç Köpekler.....	181
Resim 31. Kumbaracı 50, Barzo Kardeşler	181

Resim 32. Kumbaracı 50, Bekleme Odası.....	182
Resim 33. Kumbaracı 50, Cyrano de Bergerac	182
Resim 34. Kumbaracı 50, Dertsiz Oyun.....	183
Resim 35. Kumbaracı 50, Dertsiz Oyun.....	183
Resim 36. Kumbaracı 50, Evaristo	184
Resim 37. Kumbaracı 50, Fail-i Müşterek.....	184
Resim 38. Kumbaracı 50, Gerçek Hayattan Alınmıştır	185
Resim 39. Kumbaracı 50, İkiye Bölünen Vikont	185
Resim 40. Kumbaracı 50, Haz Makamı.....	186
Resim 41. Kumbaracı 50, Kabahatli Kardeşlerin Şen Güldürüsü	186
Resim 42: Kumbaracı 50, Kapıların Dışında	186
Resim 43. Kumbaracı 50, Katilcilik	187
Resim 44. Kumbaracı 50, Kimsenin Ölmediği Gün.....	187
Resim 45. Kumbaracı 50, OBEB.....	188
Resim 46. Kumbaracı 50, Öldün,Duydun mu?.....	188
Resim 47. Kumbaracı 50, Sorunlu İnsan Kaynağı	189
Resim 48. Kumbaracı 50, Tıkı Tıkı Tıkılap	189
Resim 49: Kumbaracı 50, Yalınayak Müzikhol	189
Resim 50. Kumbaracı 50, Yalınayak Müzikhol	190
Resim 51. Kumbaracı 50, Yokuşaşağı Emanetler	190
Resim 52. Kumbaracı 50, Yokuşaşağı Emanetler	191
Resim 53. Kumbaracı 50, Yokuşaşağı Emanetler	191

ÖNSÖZ

Öncelikle bir oyuncu olarak, böylesine önemli ve yenilikçi bir tarihsel sürece yayılmış, *oyunculuk* meselesini konu alan bir inceleme yapmak, buradan sonuçlar çıkarmak, oldukça zorlu ama bir o kadar da keyifli bir süreçti benim için.

Bir oyuncu ve aynı zamanda bir eğitmen olarak, son çeyrek asırdaki alternatif tiyatro hareketlerini ve oyunculuk arayışlarını irdelemenin şahsım için özellikle gerekli olduğu kanısındaydım. Buradan hareketle, hem sahnede hem de ders stüdyolarında pratik sonuçlar çıkarmak inanılmaz faydalı oldu açıkçası.

Bu süreçte başta, Atatürk Üniversitesi GSF Oyunculuk Bölümünde ‘hareket’ - ‘ritmik ve dans’ derslerini emanet ederek bana güvenini gösteren, aynı zamanda yüksek lisans öğrencilik dönemimde bana sonsuz anlayışla yaklaşan ve bu çalışmanın hangi yöntem ve doğrultuda sürdürülmesi konusundaki öneri ve düşünceleri ile yol gösteren, beni cesaretlendiren ve beni asla yalnız bırakmayan danışmanım sayın Prof.Dr. Ayşe Pınar Aras’a, zorlu tiyatro trafiğinde bana vakit ayırarak röportaj isteğimi geri çevirmeyen Stüdyo Oyuncuları kurucusu sayın Şahika Tekand’a, Kumbaracı 50 topluluğu kurucularından Gülhan Kadim’e, Tiyatro Yan Etki Kurucularından Faruk Barman’a, çocukluğumdan beri bana ‘eğitim’in önemini aşıl原因 ve iki kızını da en iyi şekilde okutan canım anne ve babama, varlıklarıyla ve duruşlarıyla bana örnek olan ablama ve Bülent abime, neşe kaynağım Duru’ya, bu çalışmamda emeği geçen herkese ve son olarak bu tezi yazarken sırtıma minder, masama sade filtre kahve ve desteğini göstermek için alnıma minik buseler koyan biricik eşim Levent ARAS’a sonsuz teşekkürlerimi ve şükranlarımı sunarım.

Erzurum – 2016

Melike Durak ARAS

GİRİŞ

Yirminci yüzyılın ilk yarısında siyasal ve ekonomik durum, bilimsel bulgular ve felsefi görüşler insanın düşünce alışkanlıklarını temelinden sarsmış ve onu durumuna, konumuna, işine, doğaya ve kendisine yabancılaştıracak biçimde bunalıma sürüklemiştir. Bu bunalımın tiyatroya yansımaları yazarlıkta, rejisörlükte, oyunculukta ve tiyatro gösterisine katılan bütün yardımcı sanatlarda yeni anlatım olanakları aramak ve bunları cesaretli bir şekilde denemek olmuştur. Bu deneylerin amacı, insanları düş kırıklığına uğratan toplumsal gelişmeler karşısında yaşamın derinliklerinde gizli duran güçleri ortaya çıkarıp, harekete geçirme ve buna dayanarak daha iyi bir dünya yaratmaktır. Birinci Dünya Savaşı'nı hazırlayan koşullar ve savaşın yarattığı sorunlar, sanattaki yeni arayışları ve yirminci yüzyılda öncü sanat akımlarını ateşleyen ortamı doğurmuştur. Savaş öncesindeki ulusal güçlenme, kendine güven ve iyimserlik duyguları, savaş sonrasında korku ve düş kırıklığına dönüşmüştür. Savaş şovanist duyguları kamçılarmış, savaş sonrası yıkımı ise insana ve uygarlığa dair inancın yitirilmesine yol açmıştır. İnsancıl değerlerin iflas edişinin görülmesinin şaşkınlığı sanatla dile gelmeye başlamıştır. Bu koşullarda oluşan yeni akımlar aynı zamanda endüstrileşmenin ve kapitalizmin ulaştığı bu aşama karşısında sanat camiasının şaşkın ve kararsız tutumunu dile getirmeye başlar hale gelmiştir.

Günümüz tiyatro düşüncesi, tiyatronun işlevini, biçimini, seyirci ile ilişkisini bir kez daha incelemek ve bu sanatı yeni baştan tanımak ve tanımlamak eğilimindedir. Tiyatrodan yeni sorumluluklar yüklenmesini isteyenler şöyle bir durum saptaması yapmışlardır: Toplumdaki yabancılaşmaya, parçalanmışlığa çare bulunamamaktadır. Toplumun kurulu düzeni haksızlığı, adaletsizliği yasallaştırmıştır. Ahlaki değerler, akıl ve mantık ölçüleri, din kuralları ve hatta estetik ölçüler; baskıya, sömürüye, ikiyüzlülüğe paravan olmuşlardır. İnsan yalnızlığa mahkûm edilmiştir ve güvensizlik içindedir. Kitle iletişim araçları insanın iç boyutunu yok ederek onu sığ bir düzeyde tutmaktadır. Tiyatro, yabancılaşmış, mutsuz ve güçsüz insana çıkış yolu göstermeli, onun eski sağlığına, iç uyumuna ve toplumsal dengesine kavuşmasına yardım etmelidir.

Tiyatronun bu çok yönlü işlevinin gerçekleşebilmesi için her şeyden önce eski tiyatro anlayışının yıkılması gerekir. Bu bakımdan günümüz tiyatrosu bir başkaldırı ve bir arayış tiyatrosu olarak nitelendirilebilir. Freud'un cinsel yaşam konusundaki

saptamaları, bilinçaltı öneminin vurgulanması, insan ve onun değerleri konusundaki yerleşmiş kanıyı derinden sarsmıştır. Gerçeğin karmaşıklığı şaşırtıcı ve korkutucu bir boyut kazanmıştır. Marksizmin toplumun tarihsel evrimi konusundaki açıklamaları bu bunalım ortamında devrim ülkülerini kamçılamaktadır. Einstein in ‘relative kuramı’ ile Newton’un ‘değişmez düzenli evren’ teorisi sarsılmış ve kesin gerçeklik bilincinin yerine, görecelik duygusunu getirmiştir. Bu durumda insan düşüncesi, değişken bir yapı içinde kalmıştır.¹

Tiyatro bu süreçteki değişime en çok görüntüsel yanı ile katılmıştır. Sahne ve seyirci ilişkisinin ele alınması, sözün öneminin azalması ve görsel iletişimin ön plana geçmesi, sahnenin plastik olanaklarının bir anlatım aracı olarak değerlendirilmesi, sahne mekânının ustalıkla kullanılması, görüntüde hareket ve çarpıcılık sağlanması, oyun yapısının parçalanması, oyuncunun fiziksel yapısı ile değerlendirilmesi, bu süreçteki gerçekleştirilen yeniliklerdir. 1990 sonrası dünya tiyatrosunda, ilkel ve törensel oyun anlayışına yönelişin en üstünde durulması gereken yanı, teatral yaşantının *şimdi ve burada* koşullarını öne çıkarmasıdır. Oyun anının temsilciliği bir gerçeklik yaşantısı değil de kendi adına yaşanan anlık bir gerçeklik olarak kurgulanması, tiyatro olayının niteliğini farklılaştırmıştır.²

Türkçede performans için önerilen *gösterim* deyiminden yararlanarak dünya sahnesinde 1990 sonrası belirginleşen alternatif anlayışına *gösterim tiyatrosu* da denebilir. Performans sanatının içerik biçim tarzı, eylemde bulunan kişileri belirgin, izleyiciyi ise edilgen kılar. Eylem zaman zaman kurgusal olabilir, yerine göre değişim gösterir, eylemci kişinin çok temalı geniş yelpazeye söylemine dayanır. Burada alımlama da gösterimin kendisi kadar öznelidir. Performans sanatı, sözsüz, doğaçlama, minimalist, indirgenmiş ve yenilenemez bir tarz olmuştur. Performans sanatında gerçeklik olarak algılananın yeri kendini canlandırma ve bedene dönük törensellik ve ses kolajlarıyla öznel olarak doldurulmaya çalışılmıştır. Performans sanatını başlatan sanatçılar, kavramsal sanat yolunda olmuşlardır. Malzemesi kavramlar olan bu sanat anlayışında yarat, zaman, uzan ve nesne ile anlık yaşantı düzeyinde gerçekleştiğinden, sanatın bitimine iyice işlevinden vazgeçilmesi söz konusu olmuştur. Hatta sanatçının anlatım araçları arasında çoğu kez kendi bedensel varlığı bulunmuştur. Ayrıca

¹ Sevdâ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi, Ankara 1998, 309.

² Aysin Candan, *20. Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2003, 139.

performans, bir oyun biçimi olarak kendini kolaylıkla kabul ettirmiştir. Bununla birlikte performans sanatı, mekânları; galeri ve müzelerin yanı sıra kafe, bar ve sokakta herhangi bir yer olabilmektedir. Hem de belli bir süreye ve yazılı bir metne bağlı kalmaksızın. Bazen doğaçlama, bazen de aylarca prova yapılarak. Yapılışı açısından tiyatro disiplininin ayrılmaktadır.³

Bu bağlamda; alternatif tiyatro toplulukları; şehrin merkezleri veya kenar mahallelerde, okullarda, terk edilmiş ambarlarda, atölyelerde, fabrikalarda, tarla veya sokaklarda temsiller veriyorlardı. Seyircisi değişik bir seyirci olduğu için tiyatronun niteliği de değişti. Yazınsal bir anlayışla kaleme alınmış oyunlar üzerinde çalışmaktansa uyarlama, kolaj, doğaçlama vb. yöntemlerle oyunlarını kendileri yaratıyorlar. Seyir ve oyun alanlarını, seyircinin bakışını değişken noktalarda odaklandıran düzende kuruyorlardı.

Tiyatronun bu denli günlük yaşam gerçeğine oturtulması, yaşama bu denli yaklaştırılması, bilinen '*oyuncu eğitimi*'nin yadsınmasına ve bu konuda değişik yöntemler aranmasına yol açmıştır. Çok kaba bir genellemeyle, bu yöntemin temel ilkesi için şöyle söylenebilir; *artık oyuncu, bir rolü benimsemek ve sahnede yaşatmak üzere değil, o rolle kendi içyapısı arasındaki bağlantıları keşfederek roldeki kendini yaşamak üzere eğitilecektir.*

Alternatif tiyatro özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde bütün yerleşik oyun yazımı ve sahnelenişine, burjuva tiyatrosu genellemesi içinde karşı çıkan tiyatroya verilen ad olmuştur. Bu tiyatronun en belirgin özelliği görsel olana ağırlık vermesidir. Oyun metni önemini yitirmiştir. Topluluklar, oyunu sahne üstünde gerçekleştirirken çoğu kez metni de birlikte oluşturur. Amaç; yaşanan somut gerçeğin sahnede yenide üretilmesi, seyircinin bu olaya tanıklık etmesi hatta onu paylaşmasıdır. Sahnede illüzyon yaratılmasına da aynı gerekçe ile karşı çıkmıştır. Somut, yadsınamaz gerçekler düşlerin yerini almıştır. ABD 'nin alternatif tiyatro hareketini başlatan oluşumlar *Off Broadway* ve *Living Theatre* olmuştur. Sonrasında Richard Schecner'in oluşturduğu Çevresel tiyatro ve *Performance Garage* bu alternatif arayışa öncülük etmiştir. Peter Schuman 'ın *The Bread and Puppet Theatre* topluluğu ise maskeler ve dev kuklalar kullanarak plastik alanında öncülük yapmıştır.

³ Candan, 20. Yüzyılda Öncü Tiyatro, 496.

Avrupa’da alternatif arayışlar daha çok sahnelemede görülüyor. Son sözün sahibi olarak yönetmen yerleşik tiyatro anlayışından farklı bir anlayışı tanıtmak, geçerliğini kanıtlamak için yeni ve öncü oyunları olduğu kadar, klasikleşmiş yapıtları da yeniden yorumlayıp, yeni biçimler içinde sahneliyorlar. Avrupadaki akımın öncülüğünü, bugün bile hala izlerini sürdüren; *Armand Gatti*, *Dario fo*, *Jacques Lecog*, *Peter Brook*, *Eugenio Barba* ve *Robert Wilson* gibi duayen tiyatro adamları yapmıştır.

Dünyadaki alternatif tiyatro hareketinin ülkemize ilk yansımalarını *Bilsak Tiyatro Atölyesi*’nde görürüz. Bilsak Tiyatro Atölyesi, (1984) yılında Ayla Algan, Beklan Algan’ın öncülük ettikleri, insanın psikolojik varlığını temel alan felsefe ağırlıklı alternatif bir oyunculuk eğitimi vermek üzere kurulmuş bir atölyedir. Bilsak tiyatro atölyesi kuruluş amacı itibari ile temeli oyuncuya dayanan bir tiyatrodur. Oldukça yetkin bir eğitici kadrosuna sahip olan atölye, 1986’ya dek eğitim vermiştir. Bu süre içinde eğitim çalışmalarının yanı sıra, laboratuvar çalışması olarak nitelenebilecek bazı projeler de üretilmiştir. Oyunda seyirciyle oldukça yakın ve interaktif bir ilişki kurulmuştur. Bu yüzden oyuncunun da düşünür olması gerektiğini, bir düşünür olarak oyunculuğun algılanması gerektiğini söyler. Oyuncunun gösteriye tüm varlığı ile düşünsel değil, duyguları, içindeki çatışmaları ve seyirci önünde ve içinde dönüşümü ile hayat vermenin yollarını arar. Bu arayış da yalnızca bedensel teknikleri, oyuncunun düşünsel, duygusal birikimini değil, dünyaya, insana, kendi bakışını, ettiğini de içerir. Günümüz Türkiye’inde alternatif tiyatro düşüncesi birçok sanatçıyı da etkisi altına almıştır. Örneğin, 1984 yılında bir “oyunculuk okulu” olarak İstanbul’da kurulan *Bilsak Tiyatro Atölyesi*, ‘Çağdaş Gösteri Sanatları Girişimi’ adı altında, hiçbir kurum tarafından desteklenmeyen ve hiçbir ödenekten yararlanmayan, bağımsız sanatçıların ürettikleri işleri desteklemiştir.

Tiyatro Araştırma Laboratuvarı (TAL), Şehir Tiyatrolarına kazandırdığı geleneğe sahip çıkma yolunda adımlar atmaktadır. TAL, Ayla-Beklan Algan, Erol Keskin gibi sanatçıların yönetiminde, zengin ve karmaşık Anadolu kültürünün içerdiği evrensel temalardan yola çıkarak, ‘oyun’arayışını ve yaratıcı oyunculuk biçimini kültürlerarası bir çağrışım zenginliği içinde oluşturma çalışmalarına ağırlık vermiştir.

Bir diğer yansımayı 1990 ların başında 5. *Sokak Tiyatrosu*’nda görüyoruz. Topluluk, temel yapı taşlarının olmazsa olmaz iki şeyinin oyuncu ve seyirci olduğu

düşüncesinde olmakla birlikte, her alanda, mekan anlamında, oyunculuk anlamında, metin anlamında, genel anlamda, tiyatro primitif olan şeyin peşindedir ve oyuncu, seyirci, sahne kodlamasını reddetme üzerine kurulu bir anlayışa sahiptir.⁴

Bir diğer alternatif arayış olan *Kumpanya* topluluğu, Kerem Kurdoğlu ve Naz Erayda tarafından 1991 yılında kurulmuştur. Toplulukta sıra dışı olan şey; yeni bir dil yaratmak ve farklı bir anlatım yolu geliştirmektir. Kumpanya topluluğu, Türkiye'deki yerleşik tiyatro anlayışına alternatif bir oluşumdur. Tiyatro mekanındaki hacmin oyunculara uyandırdığı duyguların, düşüncelerin, oyunculara sunduğu olanakların araştırıldığı çalışmalar yapıldı. Kumpanya'nın mekân kavramına yaklaşımları, merkezi bir önem taşımaktadır. Oyunculara, dördüncü duvarla bir ilüzyon sınırı çizen geleneksel tiyatro anlayışını değiştirdiler. İzleyiciyi ile oyuncu arasındaki iletişim konusunda yeni arayışlara girdiler.

In yer face hareketi alternatif tiyatrodaki oyunculuk arayışlarının en önünde geliyor ve bunun ülkemizdeki ilk temsilcisi *Dot Tiyatro*. In yer face'nin kısaca temel özelliklerini şöyle sıralayabiliyoruz; açık cinsellik ve şiddet sahnelerinin varlığı, tecavüz, çocuk istismarı, uyuşturucu kullanımı, yamyamlık ve kusma temsilleri, tabuların yıkılmasına duyulan ilgi gibi. Eklenebilecek başka özellikleri ise seyirciyi sarsması ve sahnede olan biten eylemler konusunda deneysel olması, politik olmasıdır. Dot tiyatro 'ın yer face' hareketini tercih etmesinin sebebini şöyle açıklıyor:

*'Bu metinleri hareket noktası olarak almamızın nedeni; çok kuvvetli olmasından, çok sert temalar taşımasından ve ayrıca çok sert bir söyleyiş tarzı olmasındandır. Oyunlarımızdaki genel tavır, Dot'un aslında çizgisini belirleyen bir tavidir. Ben tiyatronun artık büyük kitlelerle buluşmasından dolayı zaafiyetleri olduğunu düşünüyorum. Ben, daha ufak mekânlarda, daha az seyirci ile ilişki kurabilen bir tiyatronun başlaması gerektiğini düşünüyorum.'*⁵

Tiyatro Yan Etki'nin alternatif arayışının temel prensibi ise, günümüz insanının hikâyesini anlatmak, seyircisine düşünme ve sorgulama imkânı sağlamaktır. Bu anlamda topluluğun oyunları, rejisiyle, şiddet içeriğiyle, müstehcenliğiyle ve izleyeni şoke eden özellikleriyle seyirciyi sarsıyor. Bunun yanında, sert dili, cinselliğin abartılı

⁴ *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999, 171.

⁵ <http://arsiv.ntv.com.tr/news/342731.asp>

biçimde kullanımı ve yoğun şiddet olgusu sürekli tekrarlanmakta ve şiddeti sunarken kabul edilebilir olanın da sınırları zorlanmaktadır.

Alternatif arayışlar kapsamında, *Kumbaracı 50* adlı tiyatro topluluğu, kuruluş amacını; sanat ve bilimin ortasındaki köprüde, yaşadığı çağ ve topluma ileteceklerini sanatsal bir senteze dönüştürmek ve yazdığı özgün eserlerde, üyesi olduğu kuşağın gözüyle geleceği tiyatro eliyle biçimlendirmek olarak belirlemiştir. Topluluk ayrıca, geçen her sene ile birlikte, bu amaç doğrultusunda yol almak için çalışmış ve amatör ruhlarını koruyarak profesyonel bir tiyatroya dönüşmüştür. Bunun yanı sıra oyun mekânlarında çeşitli arayışlara girmişler ve klasik oyuncu seyirci ilişkisini bozarak, oyunculukta yeni arayışlara girmişlerdir.

Alternatif tiyatro anlayışı üzerine kendisini sürekli geliştiren, besleyen ve yenileyen bir diğer isim akademisyen, yönetmen, yazar ve oyuncu kimlikleriyle Türk tiyatrosu'nda adından söz ettiren sanatçı Şahika Tekand ve *Stüdyo oyuncular*'dır. Tekand, yaklaşık yirmi yıldır sürdürdüğü sanat çalışmalarıyla tiyatronun günümüzdeki yerini sorgulayarak ve bunun üzerine kendi yöntemini geliştirerek alternatif tiyatro düşüncesinin Türkiye temsilcilerinden biri olmaya başlamıştır. Tekand, tiyatronun - üzerine birçok tartışmanın yapıldığı- tam da “şimdi ve burada” olması ile ilgili geliştirdiği *Performatif Oyunculuk Yöntemi* ile günümüz Türkiye'sinde birçok klasik anlayıştaki tiyatrocudan farklı olarak çok daha çağdaş bir konuma sahip olmuştur.⁶

Bu çalışma, alternatif tiyatro anlayışının oluşumundan bugüne dek dünyada ve Türkiye' deki değişimlerini ve dönüşümlerini içermektedir. Dünyadaki Alternatif Tiyatronun öncüleri sayılan gruplardan ; '*Off-Broadway*' ve '*Living Theatre*', '*The Bread and Puppet Theatre*', '*The Performance Garage*', *Jacques Lecoq Okulu*'nu ve rejisörlerden; *Armand Gatti*, *Andre Benedetto*, *Dario Fo*, *Richard Schechner*, *Peter Brook*, *Eugenio Barba*, *Robert Wilson* gibi isimleri inceler.

Bununla birlikte Türkiye'de çağdaş tiyatro anlayışını benimsemiş ve bununla ilgili oyunculuk çalışmaları gerçekleştiren tiyatrolar olan; *Bilsak Tiyatro Atölyesi*, *LCC*, *Kumpanya*, *5. Sokak Tiyatrosu*, *Dot*, *TAL*, *Kumbaracı 50* ve *Tiyatro Yan Etki* gruplarını incelerken, bu alternatif oyunculuk anlayışın Türk sanatçılarıdaki yansımaları ve işleyişini görmek açısından da önem taşımaktadır.

⁶ Şahika Tekand, *Performatif Oyunculuk ve Sahneleme Yöntemi*, Basılmamış Notlar, İstanbul 2008.

İki bölümden oluşan bu çalışmanın birinci bölümünde; Alternatif tiyatro kavramı araştırılmış ve dünyadaki alternatif tiyatro hareketleri geniş kapsamlı olarak incelenmiştir. İkinci bölümde ise 1990 Sonrası Türkiye’deki tiyatro yaşantısına bakılmış, bunun yanı sıra kurumsal ve ödenekli tiyatrolar incelenmiş ve sonrasında Türkiye’deki alternatif tiyatro hareketleri ve bu bağlamdaki oyunculuk arayışları ayrıntılı şekilde irdelenmiştir.

Bu çalışma alternatif tiyatro anlayışını belirli bir çerçeve içerisinde ortaya koyabildiği ve bununla beraber yeni çalışmalara kaynak oluşturabildiği takdirde hedefine ulaşacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

ALTERNATİF TİYATRO KAVRAMI

1.1 ALTERNATİF TİYATRO’NUN DOĞUŞU VE TEMEL ÖZELLİKLERİ

1960 yıllarının başlarında, İngiltere’de kurumlaşmış tiyatroların alternatiflerine ‘underground’ yani, yer altı tiyatroları denmeye başlanmıştır. Bu deyim, yıkıcılık anlamını içermektedir. 1970’lerde ‘fringe’ toplulukları, kendilerini kurumlaşmış tiyatroların bir alternatifi olarak görmeye başlamışlardır.

Alternatif tiyatro ile kurulu düzenci, kurumlaşmış tiyatro kavramları arasındaki ayrım, 1968 olaylarından sonra kesinleşti. Bu yeni alternatif toplulukların ortak yönleri, bu kriz yıllarında ekonomik olarak alternatif olmalarıydı. Çünkü bir tiyatro binasını işletmek ve onun kurgusunu sürdürmek büyük harcamalar gerektiriyordu. Bu toplulukların diğer ortak özelliği ise tiyatro mekânı konusundaki yoksulluktu. Yetmişlerde alternatif tiyatrolar, geleceği belirsiz fakat imkânları heyecan verici bulunmuştu.⁷

‘Alternatif Tiyatro’ sözü iki ayrı kavramı akla getiriyor. Günümüzde ABD’nde ve Avrupa’da, gelenekleşmiş ve kurumsallaşmış tiyatro uygulamasına karşı 1960’lı yıllardan bu yana geliştirilen, görsel yanı baskın, deneysel tiyatro etkinlikleri ile mevcut tiyatro anlayışını sorgulayan ve günümüz kültürüne uygun tiyatroyu amaçlayan bir tiyatro anlayışı. Başarılı uygulamalarda bu iki kavramın çakıştığı, kendine içinde yaşadığı toplumun gerçeklerine ve karakterine uygun bir edinmiş, bu amacı gerçekleştirebilecek anlatım yolları deneyen ve farklı bir tiyatro anlayışının geçerliğini kanıtlayan yapıtlar üretildiği görülüyor. Modern sonrası da dediğimiz dönemde örneklerini gördüğümüz alternatif tiyatronun iddialarının başında, klasikleşmiş tiyatro yapısına ve biçimine bağlı kalmamak geliyor. Bu, kaba bir genelleme ile tiyatro yapıtında birlikli bütünün, organik yapının, mantıklı gelişimin, merak ögesinin, karakter özelliklerinin, sözlü anlatım ağırlığının, seyircinin konumunun, sahne ve seyirci

⁷ Sevinç Sokullu, “Alternatif Tiyatro Serüveni”, *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı:7, 1995, 6.

ilişkisinin, giderek seyir yerinin sorgulanması ve yeni öneriler getirilip uygulanması demektir.⁸

Alternatif olmak, tiyatrocuların en çok takıldığı kavramdır. Aslında bütün sanatçılar için ‘alternatif bir şey yapmak’ ya da ‘yeni bir şey yapmak’ en önemli takınlardandır. Üstelik bu, bütün bir insanlığın sanat serüveninde görülen bir olgudur. Her dönemde eskiye karşı, tutucu olana karşı ‘Yeni’yi savunanlar, alternatifi getirenler olmuşlardır. Sanatın bugüne büyük bir çeşitlilik ve değişkenlik içinde gelebilmesi de her dönemde ‘Yeni’nin kendini ‘riske ederek’ dayatması sonucu olmuştur. Bu süreç, sadece sanatın hem kendisine, hem de sözcülüğünü yaptığı iktidar anlayışına karşı geliştirilmiştir. Bu bağlamdan ilerlediğimizde ‘alternatif olan’ ın ‘*kendini riske etmek*’te boy verdiğini çıkarabiliriz. ‘Riske etmek’ ise, daha özgür, yeni bir dünyayı öneriyor olarak bunlar için verili (güncel) olanla çatışmak, iktidar olanla ve onun yaygın ideolojisiyle çatışmak... İnsanlığın zararına olan tüm değerleri, teorileri ve kurumları ile yıkmak için ‘silahlanmak’ anlamını taşımaktadır. İşte alternatif tiyatro da, alternatif toplum düşüncesinin ve eylemliliğinin şekillendirdiği bir sanatsal seçim durumudur. Bu anlamda alternatif tiyatro, ezilenlerin safından çıkacak ya da o safta yer alacak tiyatronun adıdır. Ancak bu yolla ‘yeni olan’ ı ‘özgür olan’ ı yakalayıp işleyerek alternatif bir karakter kazanabilir tiyatro.⁹

Yirminci yüzyılın kapanışında tiyatro sanatının ve tüm sanatların içinde bulunduğu durumu gözlemlediğimizde, birbiri içine geçmiş arayışların kesiştiğine tanık oluyoruz. Yüzyıl başının ‘modern’ diye adlandırılan yenilik hareketlerinin varlık nedenlerini ve bağlamlarını yitirmelerinden sonra modern-sonrası dönemi belirleyen tek ölçü, farklı arayışların kesişme noktalarında, sanatın anlamının yeniden sorgulanmasında, sanat ile yaşamın karşılıklı ilişkisinin yeniden gözden geçirilmesinde yatıyor. Yirmi birinci yüzyılın başında yaşanan dünyanın, mutlu ve huzurlu bir yer olmadığı kesin. Kitlel toplum birimleri içinde yaşam, insanca iletişim sıcaklığının yerini elektronik medyanın almasına ve bilinçlerde kopukluğa yol açıyor. Öte yandan politik-ekonomik sömürü düzeninin büyümesi, doğanın, insanın doymak bilmez hırsı karşısında giderek olması, halklar arasında süren anlamsız savaşlar, yeryüzünde tedirgin

⁸ Sevdâ Şener “Günümüz Tiyatrosunda Alternatif Arayışlar”, *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, 1995, 28.

⁹ İnönü Bayramoğlu, “Alternatif Tiyatro, Kendini Riske Eden Tiyatrodur”, *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, 1995, 21.

varoluşun göstergeleri... Derin, insanca özlemlerin gölgesinde sanat arayışları, parçalanmış bilincin bütünlüğüne doğru çırpınına dönüşüyor. Bir yandan ilkel yoğun yaşantı özlemi öte yandan yaşam ile sanatın iç içe geçmesiyle yaşamın sanattan, sanatın da yaşamdan ‘medet’ umması, çağdaş sanatın günümüze ulaştığı son dönemeci belirtiyor. Sanat ve yaşamı bütünleştirmeye yönelik tasarımlarını yansıtan topluluklar 1960’lardan bu yana yeryüzünün her köşesinde yeni arayışlarını sürdürüyor. Bu ‘Alternatif’ toplulukların bazı özellikleri var. Sanatsal üretimin ötesinde kolektif bir yaşam biçimi içinde var oluyor, oyunculuk eğitimlerini kendileri örgütleyiyorlar. Yazınsal bir anlayışla kaleme alınmış oyunlar üzerinde çalışmaktansa uyarılama, kolaj, doğaçlama vb. yöntemlerle oyunlarını kendileri yaratıyorlar. Seyir ve oyun alanlarını, seyircinin bakışını değişken noktalarda odaklandıran düzende kuruyorlar. Bu anlayışta tiyatro yapan topluluklara, farklı seçeneklere yönelişlerinden ötürü 1970’li,80’li yıllarda ‘alternatif’ ya da ‘öteki’ tiyatro toplulukları denildi.¹⁰

Her tiyatro topluluğunun, kendi dünya görüşü doğrultusunda biçimi, sanat anlayışı, repertuarı ve onun dilinden anlayan seyircisi vardır. Bu nedenle çağdaş tiyatrodaki kitle olarak seyirciden söz edilemez. Bir bütünün, mozağin parçalarıdır bunlar. Yan yana getirildiklerinde, oluşturdukları toplumun seyirci profili veya tiyatro eğilimi çıkar ortaya. Günümüzde seyirci, oyunun asal rollerinden birini üstlenmiş bulunmaktadır.¹¹

New York Üniversitesi’nde gösterim kuramı profesörü Richard Schechner, 1967’de ‘The Performance Group’u kurarken aynı zamanda editörlüğünü yaptığı *The Drama Review* dergisinde ‘çevresel tiyatro için 6 ilke’ yi yayımlamıştı. Schechner’in ileri sürdüğü ilkeler ‘öteki tiyatro’ yapanların çoğuna ortak bir çerçeve çiziyordu:

- 1- Yaşamla sanatın geleneksel ayrımı üzerine kurulu olmayan bir tiyatro tanımı kabul edilmelidir.
- 2- Uzamın bütünü gösterim içindir ve seyirci içindir.
- 3- Tiyatro olayı, ‘bütünüyle dönüştürülmüş bir alan’ da da gerçekleşebilir, ‘bulunmuş bir alan’ da da.
- 4- İlgi odağı esnek ve değişkendir. Çevresel tiyatrodaki, geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi tek bir ilgi odağı da olabilir, seyircinin hareket etmesini ve ilgisini yeniden

¹⁰ Candan, 20. Yüzyılda Öncü Tiyatro, 164.

¹¹ Esen Çamurdan, *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1996, 55.

odaklandırmasını gerektiren ya da seyirciyi gözleyeceği noktayı seçmeye zorlayan, aynı anda birden fazla olayın gerçekleştiği bir uzam düzeni de olabilir.

- 5- Bir öge başka bir ögeler adına geri itilemez. Oyuncu, görsel ya da işitsel ögelerden daha önemli değildir.
- 6- Metin, bir yapımın başlangıç noktası veya amacı değildir. Bir oyun, hiç metinsiz de oynanabilir.¹²

Alternatif tiyatro yapanların tiyatro dünyasına kattığı yenilikleri şöyle özetleyebiliriz:

- a. Öncelikle alışılmış ve geleneksel olan tiyatro seyircisinden farklı bir seyirciye yönelmek,
- b. Bu yeni seyirciye güncel gerçekliği içeren ve yaşamın güncel dertlerini dile getiren bir içeriği sunmaya özen göstermek,
- c. İçeriklere taşlama, kaba güldürü, maske, kukla ve açık biçim gibi seyirlik biçimlerin ilk öğretileri yerleştirerek, halk kaynaklarının ve halk sanatı biçimlerinin sokulmasıyla yeni bir dram yapısı ve türü elde etmek.
- d. İlk hedef olarak yeni yığınlara ulaşacak tiyatroda, yeni iletişim biçimleri denemek.
- e. Yeni seyirciyle yeni bir toplum yaratmak,
- f. Bu yeni yığınların tiyatrosunu yaratırken, hem yığınların çevresine ve niteliğine hem de etkinliğin işlevine uyumlu mekânlar seçmek. (fabrikalar, depolar, atölyeler, okullar, sokaklar, meydanlar vb. gibi)
- g. Tiyatronun bir yaşantı sanatı olma niteliğinden hareket ederek bu yaşantıyı gününü doldurmuş içerik, yapı ve ilişkilerin dışında yeni çevrelerde oluşturmaya çalışmak. Bu yaşantı ile insan-insan, insan-doğa arasındaki kopukluğu gidermeye çalışan etkinlik biçimleri yaratmak; tiyatroyu bir sanat değil de bir tören gibi ele almak, oyuncuyu eğlendiren oynayan değil de bir *ermiş* gibi görmek.¹³

¹² Candan, 20. *Yüzyılda Öncü Tiyatro*, 165.

¹³ Sokullu, "Alternatif Tiyatro Serüveni", 20.

‘*Alternatif*’ kavramını kullandığımız diğer alanları birlikte bir hatırlayalım; alternatif siyaset, alternatif parti, alternatif enerji, alternatif tıp, alternatif eğitim, hatta alternatif yaşama biçimi ve alternatif beslenme... Peki nedir bu yönelişlerin ortak yanı? Yaşamda kurulu ve yerleşik düzenlerin ya da yapıların dışında daha anlamlı daha rasyonel bir seçenek aramak ve uygulanır kılmak... Söz konusu sanat ya da tiyatro olunca buna iki açı daha ekleniyor; birincisi söylenecek sözü olmak ikincisi de sözünü estetik kategoriler içinde söylemek. İşte konuya bu temel anlamlandırma açısından girdiğimiz zaman tiyatrocuların bu alandaki çabalarına değerlendirmekte daha kolaylaşıyor. Önce bu doğrunun ışığında tiyatrodaki alternatif olma iddialarına ve yaklaşımlarına eğilelim; belli bir kurumsallığın ya da yapının karşısında ve dışında olduğunu düşünmek alternatif oluşturabilmek için bir çıkış noktası olabilir. İkincisi başka bir dünya görüşünün başka bir siyaset anlayışının başka bir aydın ahlakının önermesi ile tiyatro yapmak da bir yoldur. Bu alanda Siyasal öz'ün yeterli olamayacağını gördük nice değerli aydınımızın sanatçımızın yüreği alev alev yanarak atıldıkları tiyatro maceralarının Siyasal özüne rağmen gerçek bir alternatif olma durumuna gelemeden bölünüp parçalandığına göçüp gittiğine tanık olduk. Siyasi çizginin zaman zaman tek belirleyen sayılması ve sanatsal konuların üzerine gereksiz biçimde abanması bu alanda emek veren insanları da küstürdü ve bıktırdı ya da zaman zaman basit slogancılık düzeyinde kalındı. Alternatif bir tiyatro olmak için tiyatronun kuruluş, yönetim ve işleyiş biçiminde yeni yönelişleri yola çıkarmak düşünülebilir. Yeni yönelişlerle yola çık bak düşünülebilir doğrudur gereklidir ama yetmeyebilir tiyatronun varlığını bu doğrultuda sürdürmesi için başka bazı güvenceler sağlanmamışsa iyi niyetli olmaktan ötemeye gitmeyebilir. Diyelim ki bu güvenceleriniz var ama yaratıcı ekibiniz, oyuncu kadronuz, repertuarınız, estetik çözümlerinizi, seyirci kitleleriyle iletişiminiz yaya kalırsa alternatif olabilme ümidiniz de yine yolda kalır. Repertuarı ile beylik yapıların karşısına çıkmak başkaldıracı bir söylemi tutturmak da bir seçimdir evet sanat başkaldırıdır ama başkaldıran bir repertuarın içeri sahne nasıl doldurduğunuz seyircileri nasıl kucaklayabildiğinizde önemlidir. Salt oyun seçiminin bir tiyatroyu alternatif durumuna getirmediği açıktır. Sahneyeyleişlerde şablonlara karşı deneyci bir yaklaşımla ilerlemek de bir düşüncedir. Ama şurası açık ki deneysellik akşam çok yemek yiyince gördüğü kabusları hiçbir süzgeçten hiçbir elekten geçirmeden sahneye boca etmek de değildir. Pervasızca bunu yapıp deneysel tiyatro yaptığını sanan

rejisörler, moderncilik oynamayı modern olmak sananlar oldu. Bir de amatörlüğü ya da eğitimde drama psiko-drama gibi türevleri alternatif sanabiliriz. Bu da yararlı bir sanrı olmaktan öteye gitmez. Çünkü bunlar tiyatro sanatının kendisi değil yararlı türevleridir. Alternatif oluşturabilmek için; eleştirdiğiniz tiyatroların karşısına başka bir dünya görüşü, başka bir sanat siyasetiyle çıkıyorsanız bu çıkışınızda yeni ve daha ileri bir yapı getiriyorsanız bu yapıda seyirciye söyleyecek sözünüz varsa ve sözünüzü gerçekten özgün yaratıcı estetik kategoriler bütünü içinde sunarak seyircinizde de yeni ufuklar da kucaklaşılabiliyorsanız alternatif bir tiyatro yani alternatif bir yaşam biçimi oluşturabilmesiniz demektir.¹⁴

Burdanda anlaşılıyor ki bir şeye alternatif olabilmek için; karşı çıkılan meseleye oldukça hakim olmak gerekmektedir. Ancak böylelikle bir arayışa girilebilir.

‘Arayış’ insanların hayat ve sanat boyutlarında karşılıklarına en çok çıkan kavramdır. Batı kökenli arayış, en genel anlamıyla insanın birey kimliğine ulaşmak, bireyi bulmak yolunda atıldığı maceraları içerir. Bu çabanın semeresi aynı zamanda arayışı öğrenmektir ya da bilgiye ulaşmaktır. İnsansızlaşmanın egemen olmaya başladığı dönemlerde ise arayışın karşısına yabancılaşma dikilip arayışın sonuçlanmasını zorlaştırır engeller ya da imkânsızlaştırır. Bazen de yabancılaşma arayışına koşut olarak ilerleyip arayan kişi için hayatı ya bir işkenceye dönüştürür ya da bir hezeyanlar silsilesi olarak gülünçleştirir. Yabancılaşmanın önem kazandığı dönemlerde insanın kendi topraklarındaki arayışı devam etmekle birlikte ondan çok daha geniş bir biçimde kıtalararası arayışlar, onun da ötesinde gezegenler arası arayışlar ortaya çıkar. Çok sık olmamakla birlikte metafizik arayışlarda bu dönemde işin içine girer. Doğu kökenli arayışın genel olarak insanın metafizik olanı, tanrısal güzelliği kendi özünde bulmasıyla sonuçlandığı görülür. Kimi zaman da arayışın kendi önem kazanır. Yani aranan, arayışın kendisidir. Bunu algılayan kişi ise bir yol ayrımına gelmektedir. Ya arayış kavramını kendince farklı renkler katarak sürdürecektir ya da kendi birikimleri doğrultusunda ‘susku’nun egemenliğinde hayatı izleyecektir. Uzakdoğu’daki arayış ise en genel anlamıyla insanın sükûneti ve huzuru doğaya koşut bir biçimde ona yönelerek onun içinde bulma çabasından kaynaklanır. Genellemelerin yanılma payını da gözden kaçırmamak koşuluyla şöyle bir belirlemeye gitmemiz mümkündür; batıdaki

¹⁴ Yücel Erten, “Alternatif Tiyatro-Alternatif Yaşam”, *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, 1995, 56.

arayışı izleği, insanın kendini birey olarak dünyaca konumlandırma çabası iken doğuda bu izlek, insanın bir bütünün parçası olarak dünyayı kendinde konumlandırma çabası, uzak doğuda ise insanın kendini doğayla ve doğal olanla koşut olarak konumlandırma çabasıdır. Hayattaki arayışların izdüşümlerini farklılaştırılmış hatta bazen deforme edilmiş olarak sanatta da görmemiz mümkündür. Dram alanında da oyun kişilerinin şu ya da bu şekilde genel arayışlar içinde oldukları görülür. Özellikle dram ve tiyatro alanlarında genel olarak iki tür arayışla karşılaşırız:

- 1- Yapıttaki (oyundaki) arayış izleği,
- 2- Sanatçının yapıttaki (oyundaki veya uygulamadaki) arayış izleği.

Yerleşik, alışa gelinmiş yapıtlarda genelde birinci tür anlayış ön plandadır. Öncü yapıtlarda iki tür arayışın bir arada olduğu görülür. Deneysel denilen çalışmalarda ise ikinci tür arayış yani sanatçının yapıttaki arayışı daha ön plana çıkmış gibi görülmektedir. Natüralizmin temel taşlarından Emile Zola'nın 1880 tarihli *Deneysel Roman* adlı yapıtında romancının yerleşik moral değerlerin ya da önyargıya dayanan düşüncelerin ötesine geçerek, tıpkı bir deney gerçekleştiren bilim adamı gibi olması gerektiği ve romanında ayrıntılı çalışmalarla bir belgeselci titizliğiyle olayı yansıtmayı ve kesin sonuçlar ortaya koymayı gerekliliği üzerine kafa yormasının üzerinden yüzyıldan fazla bir zaman geçmiştir. Geçen bu zaman zarfında dünya, birbirinden çok farklı sanat akımlarının doğup gelişip çökmesine ya da sürmesine sahne oldu. Bir zaman dilimi içinde deneysel olarak kabul gören hatta yankılar uyandıran bir motif ya da teknik ve daha sonraki bir zaman dilimi içinde yerleşik bir motife ya da teknik öğeye dönüşmektedir. Bu konuda yapılabilecek en kaba ayırım, çalışmanın bir tekste dayalı olup olmamasıdır. Deneysel çalışmalar var olan bir metnin kurgusunun değiştirilmesi ya da neden sonuç ilişkisinin temel olduğu oyunlarda bağlamsal değişikliklerin gerçekleştirilmesi biçiminde karşımıza çıkabilir. Ancak bu değişikliklerin gerçekten işinin ehli kişiler tarafından yapılması gerekmektedir. Yani eldeki oyun bir nedenler toplamına ya da sonuçlar aktarımına dönüştürülmelidir. Aksi taktirde ilkinde sonuca ulaştırılmamış bir takım olayları bir araya getiren bir kargaşa, ikincisinde ise azgelişmişlik kaynaklı didaktik bir model sunulması gayet muhtemeldir. Bazı deneysel çalışmalarda grubu oluşturan insanların yaptıkları ortak araştırmalar sonucunda oynanacak oyunu, grubun yada grup içindeki birikimin yazmasıyla gerçekleştirilmektedir. Kut törensele yönelen çalışmalarda genelde bu yöntemin uygulanması söz konusudur.

Bir yazar tarafından yazılmış herhangi bir oyunda reji, oyunculuk ve teknik öğeleri açısından deneysel bir çalışmanın gerçekleştirilmesi de mümkündür. Diğer yandansa tekste dayanmayan deneysel çalışmalar karşımıza çıkar. Bu kimi zaman önceden belirlenen bir izleği destekleyen happeningler kimi zaman da anlık ve sezgisel hareketlerden kaynaklanan seyirciyle birebir bağlantılı bir ritim duygusunun egemen olduğu doğaçlamalar biçiminde ortaya konulmaktadır. Yapısı gereği organik bütünlüğü reddeden, tekste dayalı olmayan bazı gösterilerde oyuncuların yanı sıra video art düzenleme gibi birtakım birimlerden yararlanılarak gerçekleştirilmektedir. Görüleceği üzere belirgin bir deneysel tanımdan çok her sanatçının ya da bir grup sanatçının kendilerine uygun gelen deneysellik anlayışından söz etmek mümkündür. Bu aşamada batılı sanatçıların doğu ve uzakdoğu mitoslarına kayarak bu konuda araştırmalar yaptıklarını, doğulu sanatçıların ise batıdaki öncü çalışmaları gerek Batı gerekse Doğu mitoslara aracılığıyla vurgulamaya çalıştıklarını söylemek mümkündür. ncak burada üç noktanın vurgulanması gerekir; birincisi deneysel olmak günümüz entellektüel söyleminde sıkça kullanılan *sınırlarda gezinmek* ve *marjinal olmak* kavramlarından daha farklıdır. Karıştırılmaması daha iyi olacaktır. Deneysel çalışmalar toplum geneline yönelerek demek istediğini aktarmaya çabalarsa bundan daha kazançlı çıkacaktır. İkincisi; Deneysel çalışmaların güncel olanı da eytişimselliği içinde sunması gerekliliğidir. Deneysel çalışmalar güncel olanı popülerlik kaygısına düşmeden sundukları takdirde hem deneysel tiyatronun kanalları daha genişletilmiş olacak hem de daha geniş bir seyirci kitlesi ile kaynaşması sağlanmış olacaktır. Üçüncü nokta ise deneysel tanımıyla sahne üstündeki deneme tanımının ayrıştırılması gerekliliğidir. Çeşitli araştırmaların, sentezlerin söz konusu olduğu sanatçıların birikimlerinin ve deneyimlerinin ayrıntılarıyla değerlendirilebileceği deneysel çalışmalar genelde eklektik arayışların söz konusu olduğu birçok buluşun kimi zaman barok niteliğinde üst üste yıkıldığı tepkiden çok etkiye müsait deneme anlayışından daha farklı bir konumdadır. Özellikle günümüzde gerçek anlamda deneysel çalışmaların artması bir gereklilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Hele de deneysel tiyatronun sanat ile biliminin kesiştikleri alanda yer aldığını düşündüğümüzde durumun ivediliği daha da belirginleşmektedir.¹⁵

¹⁵ Özen Yula, “Deneysel Tiyatroyu Anlatma Denemesi”, *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, 1995, 61.

Bu çerçevede alternatif tiyatronun, kurulu ve yerleşik düzen ya da kurumsal tiyatro diye adlandırabileceğimiz tiyatroya karşı bir karşı çıkış olduğu görülmektedir. Bu yeni tiyatro yenilikçi olduğu kadar, yıkıcıdır da diyebiliriz.

Alternatif tiyatro, gelenekçiliğe, statükoculuğa bir meydan okumadır. Bir karşı çıkıştır. Ne ki salt karşı çıkmış olmak için karşı çıkılamaz. Böylesi bir tavır daha başından cılız dolma mahkumdur. Sanatta karşı çıkışın toplumsal temelleri vardır. Eylemin özünü felsefesini bu belirler. Biçim bu özle sarmallaşmak zorundadır. Üstelik sanat yalnızca felsefeyle yapılamaz, bilgi ve bilginin sanatsal eyleme dönüşmesi sürecinde artistik yaratımının gereksindiği diğer koşullarda girer devreye. Uzmanlaşma, tutku, uyum, hatta teknik, alternatif tiyatroyu geliştirecek temelleri oturtacak olanlar bunların yanı sıra deneme yanılma yöntemiyle bakıp usanmadan başvurulacak gönüllülüktür. Yine de sonuçta belirgin bir tehlike vardır; giriştiğiniz eylem kurumsallaşmaya ve kitlelerce benimsenmeye başladığı ölçüde alternatif olmaktan uzaklaşır ve bu kez de yeni alternatif hareketlerin çıkış noktasını oluşturursunuz. Eugenio Barba, bunu çok iyi anlamış ‘yaptıklarımı değişmez olarak kabul etmeyin’ derken. Demek istediğim şu; her toplum kendi alternatif tiyatrosunun yaratmak durumundadır. Evet sanat ulusallıkla evrenselliğin içiçe geçtiği bir süreçtir. Alternatif tiyatro olmalıdır, hem de çok sayıda. Ancak dileğim çıkış noktalarının yaşanılan toprağın yaşamından fışkırması ve evrenselliği ulaşabilmesidir. Tiyatro insan ve toplum için çok önemlidir. Sorgulayıcı düşündürücü dönüştürücü güç başka hiçbir sanat dalında tiyatrodaki denli etkin değildir. Kuşkusuz sanat devrim yapmaz ama sanatta devrimler yapılabilir. Alternatif tiyatronun göz ardı etmemesi gereken düşünce devrimlerin sosyolojik ve felsefi temellerini ulaşabilirliği olmalıdır.¹⁶

1.2. DÜNYADAKİ ALTERNATİF TİYATRO HAREKETLERİNE GENEL BİR BAKIŞ

Alternatif tiyatro özellikle Amerika Birleşik Devletleri’nde bütün yerleşik oyun yazımı ve sahnelenişine, burjuva tiyatrosu genellemesi içinde karşı çıkan tiyatroya verilen ad olmuştur. Bu tiyatronun en belirgin özelliği görsel olana ağırlık vermesidir. Oyun metni önemini yitirmiştir. Topluluk, oyunu sahne üstünde gerçekleştirirken çoğu

¹⁶ Erhan Gökgücü, “Alternatif Tiyatro”, *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, Tarih, 89.

kez metni de birlikte oluşturur. Amaç; yaşanan somut gerçeğin sahnede yenide üretilmesi, seyircinin bu olaya tanıklık etmesi hatta onu paylaşmasıdır. Bu durumda geleneksel tiyatronun, geçmiş olayları bu günü etkilemesi bakımından gündeme getiren, oyun kişilerinin iç gerçeklerini açıklayan, seyircinin düş gücüne seslenen sözlü anlatıma gerek kalmamaktadır. Sahnede illüzyon yaratılmasına da aynı gerekçe ile karşı çıkmıştır. Somut, yadsınamaz gerçekler düşlerin yerini almıştır. Gerçek dünyayı gerçek yeri ve zamanı içinde sunmak için yeni sahne mekânları aranmış, seyircinin seyir yerini çevrelediği sahne tasarımları yapılmış, ya da seyir yerini günlük yaşam alanlarına taşıyan kabare tiyatroları sokakta, kahvelerde, meydanlarda tiyatro yapan topluluklar oluşmuştur. Tiyatronun bu denli günlük yaşam gerçeğine oturtulması, yaşama bu denli yaklaştırılması bilinen ‘*oyuncu eğitimi*’nin yadsınmasına ve bu konuda değişik yöntemler aranmasına yol açmıştır. Çok kaba bir genellemeyle, bu yöntemin temel ilkesi için şöyle söylenebilir; artık **oyuncu**, bir rolü benimsemek ve sahnede yaşatmak üzere değil, o rolle kendi içyapısı arasındaki bağlantıları keşfederek roldeki kendini yaşamak üzere eğitilecektir.¹⁷

Avrupa’da alternatif arayışlar daha çok sahnelemede görülmektedir. Son sözün sahibi olarak yönetmen, yerleşik tiyatro anlayışından farklı bir anlayışı tanıtmak ve onun geçerliğini kanıtlamak için yeni ve öncü oyunları olduğu kadar, klasikleşmiş yapıtları da yeniden yorumlayıp, yeni biçimler içinde sahnelemişlerdir.

1.2.1. ‘Off-Broadway’ ve ‘Living Theatre’

Alternatif tiyatro hareketini doğuran sebeplerin hepsinde ortak olan düşünce şimdiki mekânların işlevsizliği, yetersizliği ve zamanını doldurmuş olduğu noktasında toplanmakta oluşudur. Geçmişin ve şimdinin kurumlaşmış tiyatrolarına alternatif arayan hareketin kökleri ‘*Off-Broadway*’ tiyatrosudur. *Living Theatre*, 1960’lı yıllarda hem Amerika’da hem de Avrupa’da en olay yaratan ve çok etki yapan bir topluluk olmuştur. Çoğu karşı tiyatrocular gibi metnin değerini azaltmış ve tanınmış oyunları ya değiştirerek oynamışlar ya da metinlerini kendileri üretmişlerdir. Genellikle ele aldıkları metinleri siyasal bir tartışma biçiminde geliştirmişlerdir. Üzerinde durdukları nokta, seyirci ile yüzleşme ve meydan okuma ve hakaret etmedir. Bu amaçla, gece kulüplerinin

¹⁷ Şener “Günümüz Tiyatrosunda Alternatif Arayışlar”, 30.

çıplaklığını tiyatroya sokmuşlardır. Topluluğun başlıca amacı, yaşam biçimleri arasındaki ayrımı kaldırmaktır. Çok önemli temsilleri arasında *Frenkenstein*, *Şimdiki Cennet* ve *Kabil'in Vasiyeti* gibi oyunlar vardır. Topluluk, seyirciyle yapılan işbirliğinin yanı sıra ona meydan okuyarak seyircinin alışkanlıklarındaki klişeyi kırmaya çalışmış ve bu yolda seyircide karşı koymayı uyandırarak onu etkinleştirmeyi amaçlamıştır.¹⁸

1.2.2. 'The Bread and Puppet Theatre'

Alternatif toplum ve alternatif seyirci arayışı ile birlikte, mevcut tiyatro mekânlarının da bu yeni arayışları karşılayamayacağı kanısında olan bir diğer tiyatro topluluğu '*The Bread and Puppet Theatre*' dir. 1952 yılında, tiyatro ekmek kadar asal olmalıdır kavramıyla ortaya çıkmıştır. Vermont'ta Goddard College atölyesinde, politik tiyatro üzerine ders veren Peter Schumann, koleje ait bir çiftlikte topluluk üyeleriyle birlikte çalışmakta ve yaşamaktadır. Çalışma yeri olarak kullandıkları bu çiftlikte temsillerini de hazırlamaktalar. Fakat provalar, oyunların oynanacağı mekanda, bir iki hafta süren ve seyircilerin de katıldığı ortak bir çalışmayla yapılıyor. Schumann, tiyatro sanatının, insandan insana olan özelliğini, ortaklaşa üretime giderek, yaratıcılığı uyandırma, işbirliğine özendirme ve birlikte bir yaşantı oluşturma yolunda kullanmıştır. Bu topluluğun, ritüellere özgü birlik ruhunu, halk kaynaklarından aldığı kukla, maske, geçit alayları gibi öğeleri ve halk tiyatrosunun gamsız, neşeli enerjisiyle birleştirmeye çalışması, en ilginç yönüdür.

1.2.3. Richard Schechner ve Çevresel Tiyatro 'The Performance Garage'

Tiyatro mekânını; yanılsamayı kurmak yerine, içindekilerle birlikte işleyen ve yaşayan bir küçükevren yaratmak üzerine düşünen '*The Performance Garage*' topluluğu, Amerika'nın en tanınmış tiyatrosudur. The Drama Review yayıncılarından biri olan Richard Schechner, 1968 yılında bir garajda kurduğu tiyatrosu ile bu kavramı popülerleştirmiştir. Grotowski ve Peter Brook'un arkadaşı olan Schechner'e göre tiyatronun kendisi, tiyatronun dışındaki daha geniş çevrelerin bir uzantısıdır. Schechner'in tiyatro mekânı olarak kullandığı garajda oturma koltukları yoktur. Oraya buraya serpiştirilmiş olan yükseltilere seyirciler ilişir ve aksiyonun değişen odaklarına

¹⁸ Sokullu, "Alternatif Tiyatro Serüveni", 9.

göre yer değiştirirler. Seyircinin oturduğu kesim, sahne olarak da kullanıldığı gibi seyirci de yerinden kalkıp oyuna katılabilir. Temel hareket noktası, tüm mekânın hem seyirci hem oyuncular tarafından kullanılabilmesidir. Seyirciler, hem sahneyi yapanlardır hem de sahneyi seyredenlerdir. Bu durum, çevreselci tiyatrodaki, temsili en haz verici bölümü olmaktadır. Bunun için de tiyatro mimarisinin, bu tür iletişime elverişli ve olanakça zengin bir alan sunması gerekmektedir.¹⁹

1960'lı yıllarda, performans alanına dair yaptığı çalışmalarla, bu alanın ayrı bir disiplin olarak ortaya çıkmasını sağlayan Richard Schechner, üniversite eğitimi edebiyat alanında tamamladıktan sonra tiyatroya yönelmiştir. Tiyatro alanında yürüttüğü çalışmalarda, batılı tiyatroyla hesaplaşmış olduğunu söylemek gerekir. Bu yeniden hesaplaşma kaygısının altında dönemin sosyopolitik konjonktürü çok önemli bir yerde durmaktadır. 1960'lı yılların Amerika'sı; Vietnam Savaşı merkezinde örgütlenen güçlü bir savaş karşıtı hareketin var olduğu, sistem karşıtı hareketlerin bu ortamda ortaya çıktığı ve geliştiği bir dönem olarak tanımlanabilir. 1950'li yılların sonunda savaş sonrası yönetim ve muhalefet modellerine artık güven kalmamıştır. Savaşın hemen akabinde altkültür yapılanmaları içerisinde başlayan sistem eleştirisi, yeni bir yaşam ve dünya tasavvuruna ilişkin fikir yürütmeler, zamanla yeni modeller inşa etmeye yönelik argümanlar üretmeye başlar. Dönemin sistem karşıtı karakterinin tiyatro alanındaki yansımaları birkaç temel özellik altında toparlayan Theodore Shank'a göre, bu kitlenin oluşturduğu tiyatro grupları çıkardıkları oyunları, diğer ticari tiyatrolardan farklı olarak, eğlence için satılan bir ürün olarak değil, kendilerinin ve seyircilerinin hayat kalitesini artırma yolunda bir araç olarak görmekteydiler. Oynanan oyunlarda grup tarafından oluşturulan dramaturjik yorum seyirciye sunulan, seyircinin de edilgen bir biçimde algıladığı bir mesaj değildir. Schechner, seyircinin tiyatro grubunun dönüştürdüğü bir mekânda, sahnede yer alan tartışmaya nasıl katılabileceğinin yollarını aramıştır. Bunu yaparken teatral etkinliğin her ayağını yeniden ele almış, özellikle mekânın kullanımı üzerinde durmuştur ve buradan hareketle çevresel tiyatrodaki belirleyici olan altı önerme sunmuştur.

1. Teatral etkinlik birbiri ile ilişki birtakım eylemlerin birleşiminden oluşur. Teatral etkinlik seyirciyi, oyuncularını, senaryoyu veya dramatik metni, performans metnini, mimari tasarımı ya da mekânsal düzenlemeyi, yapım

¹⁹ Sokullu, "Alternatif Tiyatro Serüveni", 9.

malzemelerini, teknik ekibi ve gişe görevlilerini içerir. Bahsedilen teatral etkinlik, performanstan geleneksel tiyatroya, tesadüfî olaylardan önceden prova edilmiş yapımlara kadar uzanır

2. Performans sırasında mekân tümüyle kullanılmalıdır. Mekânın hem icracılar hem de seyirciler tarafından devamlı ve sistematik kullanımına dair bir örnek bulmak istiyorsak, ilk bakmamız gereken yer ritüelleridir. Örneğin bir kabile veya köyde performans grubu bazen tüm halk olabilir. İkincisi bu performanslar izole edilmiş gösteriler değildir, tam tersine döngüsel bir şekilde devam eden, hatta bazen aylarca süren etkinliklerdir. Ama mekânın kullanımına dair çevresel tiyatroyu etkileyen model birebir olarak bu değildir. Schechner'e göre tiyatroyu etkileyen model bize çok daha yakın bir şey olan sokak yaşamıdır. Gündelik hayatta da hareket ve mekan değişimi ile karşı karşıyayızdır. Sokakta gerçekleşen eylemler ve protestolar da sokak yaşamının teatral yanıdır. Vietnam Savaşı karşıtları, düzenledikleri eylemlerde sokakları sahne olarak kullanmışlardır, onları kaldırımdan veya televizyondan izleyenler ise seyircileri olmuştur. Dolayısıyla yaptıkları bir performans olmuştur. Ama izinli olsun olmasın, bütün eylemlerin kendine has kuralları, jargonu oluşmuştur. Dış mekânın ve kamusal alanın prova edilmiş bu etkinlikler için kullanılması salon tiyatrosunu da etkilemiştir.
3. Teatral etkinlik tamamen dönüştürülmüş bir mekânda da gerçekleşebilir, hali hazırda var olan bir mekânda da. Teatral anlamda çevre iki farklı şekilde anlaşılabilir. Birincisi, mekânla ve mekânın içerisinde neler yapılabileceği. İkincisi ise bir mekânın verili kabul edilmesidir. İlk durumda bu mekânı dönüştürerek kendi çevremizi yaratırız, ikincisinde ise var olan çevre ile uyumlu bir şekilde davranmış oluruz.
4. Performans sırasında vurgu noktaları esnek ve değişken olmalıdır. Sahne üzerinde tek bir vurgu noktası olması geleneksel tiyatronun en belirgin özelliklerinden biridir. O anda kocaman bir sahne üzerinde birçok farklı eylem de gerçekleşse seyirci tek bir yöne bakmaktadır. Çevresel tiyatro bu kullanımı tamamen reddetmez, faydalı olduğunu düşünür. Fakat bazı eklemeler yapmıştır. Bu ekleme, birden fazla vurgu noktasının mekâna dağıtılması ile gerçekleşir. Mekân bir seyircinin bulunduğu yerden olan biten her şeyi

görmesine olanak vermeyen bir biçimde düzenlenmiştir. Böylece seyirci performans boyunca sabit kalmaz, tercih ettiği vurgu noktasına gider ve seçer. Performans sırasında birden fazla vurgu noktasının kullanımı her seyircide aynı etkiyi bırakmayabilir. Bu iki farklı kullanımı bir arada bulundurmak ancak dönüştürülmüş bir mekânda mümkündür.

5. Bütün yapım öğeleri kendi dilini konuşur. Bu önerme diğer hepsini kapsamaktadır. Performans, prodüksiyonun bütün unsurlarının bir araya gelerek oluşturduğu bir bütündür. Çevresel tiyatrodaki prodüksiyonun herhangi bir unsuru diğerinin uğruna feda edilmez.
6. Yazılı bir metin bir prodüksiyonun ne başlangıç ne de bitiş noktasıdır. Hatta yazılı bir metin de olmayabilir. Tiyatronun en sabit klişelerinden biri, sürece bir oyun ile başlanması ve prodüksiyonun onun üzerinden şekillenmesidir. Oyun yazarı, yaratıcı olduğu için bir nevi otoritedir; oyunu yazma niyetleri prodüksiyon için yol gösterici olur. Fakat çevresel tiyatro için metin, belirli yolların bulunduğu bir haritadır; ama bu harita yeri geldiğinde tekrardan çizilebilir. Nereye gitmek istediğine grup karar verir. Atölyeler ve provalar sırasında grup yönünü değiştirebilir. Oyun çıktığı zaman ulaştığı yer oyun yazarının götürmeye niyetlendiği yer olmayabilir.

Sonuç olarak, Schechner 1980 sonrası çevresel tiyatro pratiğine devam etmemiştir. Başka tiyatro gruplarıyla çalışmış, yönetmenlik yapmış ve akademide çalışmalara devam etmiştir. Kendisi de Amerikan alternatif tiyatrosu üzerine verdiği derste, kendi deneyimini anlattığı bölümde çevresel tiyatro deneyimine devam etmenin günümüz Amerikası'nda anlamlı olmadığından çünkü artık 1970'li yılların güçlü sistem karşıtı hareketinin kalmadığından söz etmiştir. Dolayısıyla seyircisi ile birlikte mücadele etmek, seyircisini dönüştürmek gibi bir derdi olan tiyatro gruplarının varlığından da söz edilememektedir.²⁰

²⁰ http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-16/richard_schechner_ve_cenvresel_tiyatro/

1.2.4. Armand Gatti ve ‘Çöpçü’

Yeni bir toplum yaratmak adına yapılan tiyatro etkinliklerinde, günlük gerçeklerle ilgili yeni politik estetikler peşinde olan bir başka örnek de Fransız animatör Armand Gatti’dir. Armand Gatti, 1973 yılında Brabant Wallon’da ‘Institute des Arts de Diffusion of Louvain’ öğrencileriyle bir ay geçirdi. Tasarı, yerel halk ile ilişkiler kurup onlara kendilerini ifade etmek fırsatını vermektir. Köylü, yaşlı ve gençlerden oluşan bir kurul, skeç ve müzikaller yazıp prova edeceklerdi. Tüm temsil yirmi dört saatlik bir gösteri olarak düşünülüyordu. Gatti’nin ‘seyircisiz seyir’ dediği temsilde 3000 kişi, alanda şu ya da bu yolla gösteriye katılıyordu. Temsil alanı 125 araç ve gereçle donatılmıştı. İçlerinde platformlu traktörler vardı. Temsil süresince 25 milden fazla dolaşılıyordu. Birçok skeç, aynı zamanda temsil ediliyordu. Ortaklaşa yazılan bu bölümler oyun kahramanı Adelin’in yolculuğunu farklı yolla betimliyordu. Küçük kasabanın insanları ile birlikte Gatti ve arkadaşları oyuncular, dekorcular, müzisyenler bu bölümlerde kendilerini de ifade ediyorlardı. Farklı kasabalardaki karakterler çevresinde kurulan gösteriler ayrı perspektiflerle gerçeğe bakıyordu. Gatti, yeni bir dramatik yazı buldukları düşüncesideydi. Bir gerçekliğin karakteri ile bir başka gerçekliğin karakteri arasındaki diyalog, en önemli meseleydi. Bu durum, kişisel ve bireysel bir araştırma olmaktan çıkıyordu. Ortaklaşa bir yaşantıda, oyuncusu, dekorcusu, yazarı ile temsilde tüm katılanlar aynı düzeyde aynı yaratıcı serüveni paylaşıyorlardı. Amaç artık bir gerçekliği yorumlamak değil, gerçeklikle yüz yüze gelerek insanın kendini topyekûn değiştirebilmesi olanağını ortaya çıkıyordu.²¹

Armand Gatti, kaleme aldığı altmıştan fazla metinde, yönettiği onlarca oyunda, kimi zaman kamera arkasında, kimi zaman gazete sütunlarında, görsel sanatın hemen her alanında özgürlüğe, eşitliğe ve devrime olan tutkusunu yıllardır sergiler ve direnişini sürdürür. 1962 yılında yazdığı ‘Çöpçü’, Auguste G.’nin Düşe Çalan Yaşamı, devrimci tiyatronun en önemli ve en parlak örneklerinden biri olarak elli yılı aşkın süredir dünyanın birçok sahnesinde izleyiciyle buluşuyor. Çöpçü, devrime inanmış ve kendini devrime adanmış insanların direnişinin hikâyesidir. Aynı zamanda, Armand Gatti’nin kendi hayatının ayrılmaz bir parçasıdır. Çöpçünün hikâyesi gerçek ile düş arasında gidip gelen bir hikâyedir. İlk çöpçü grevine önderlik etmiş olan ve çıkan arbede sırasında

²¹ Sokullu, “Alternatif Tiyatro Serüveni”, 9.

aldığı cop darbeleriyle kendinden geçmiş olan Auguste, revirdeki yatağında hem kendi geçmişine, hem de bir neslin, bir dönemin devrim düşüne tanıklık ediyor. Oyun, kalabalık oyuncu kadrosu ve Gatti tarafından tasarlanmış sahne düzeniyle, yirminci yüzyıl muhalif ve özgürlükçü tiyatrosunun temel metinlerinden biridir.²²

1.2.5. Andre Benedetto ve ‘Nouvelle Compigne d’Avignon’

İşbirliğiyle yapılan tiyatroya bir başka örnek de; şair ve yazar Andre Benedetto’nun yaptığı Le Siege de Montauban’dır. 1961’de kurduğu ‘Nouvelle Compigne d’Avignon’ topluluğunun yönetmeni de olan Benedetto’nun yapmak istediği adeta bir kasaba psikodraması idi. Montauban kenti ve halkını konu alan bu oyun kent halkının da aylar süren işbirliği sonucu 1947 Haziranında Montauban Occitania şenliğinde temsil edildi. Temsilin temeli, yerel tarihte önemli bir olayın şimdi ile olan bağlantısına dayanıyordu. 1621’de Montaubanlılar 18.Luis’in ordularına kahramanca dayanmışlardı. 17.yy başında, Montauban, gerçekte Fransız Protestanlığının kalelerinden biri olan bağımsız bir kentti. Montauban halkı şimdi kentlerini nasıl görüyordu? Merkezileşme sorunu üzerinde bir düşüncüyü gündeme getirmekle birlikte bir öğüt ya da bir telkinle yola çıkılmıştı. Benedetto soruları açık bırakmayı ve halkı dinlemeyi amaçlamıştı. 1973 Kasımından 1974 Şubatına kadar, lise öğrencilerinden, işçilerden, psikiyatri kliniği hastalarından, bilginlerden, tarihçilere kadar kentin her kesimindeki kümelerden oluşan bir topluluk yarattı. Çalışmaya katılmak isteyen kent halkından 39 kişi ile birlikte yoğun hazırlıklara girişildi. Sonunda Güney Fransa’daki karnaval ve popüler panayırlar geleneğinde hazırlanan gösteri, Montauban’ın ulusal meydanında sergilendi. Temsil mekânı olarak seçilen alanda, variller ve üç vagon bulunuyordu. Çoğu mekân eş zamanlı olarak kullanılıyordu. Bu gösteri, seyirciler tarafından yaratılan bir tiyatro girişiminin ilk adımı sayıldı.²³

1.2.6. Dario Fo ve A.R.C.I

Alternatif tiyatro hareketi içindeki politik eylem tiyatrosunun, İtalya’daki en büyük temsilcisi Dario Fo’dur. 1968 yılında Fo ve arkadaşları bir tiyatro örgütü olan A.R.C.I’yı kurdular. A.R.C.I örgütüne üye olan topluluklar, tiyatro sanatını halka,

²² <http://mimesis-dergi.org/2011/02/devrimci-tiyatronun-ustalarindan-armand-gatti-turkcede/>

²³ Sokullu, “Alternatif Tiyatro Serüveni”, 11.

Kuzey İtalya'nın fabrikalarına, stadyumlarına, cimnazyumlara göturdüler. Temsillerde seyirci ile bütünleşmek için tüm engeller kaldırılıyordu. Katılanlar, çevre nüfusuna göre 3000 kişiye kadar değişmekteydi. Dario Fo, çağdaş toplumun çürümüşlüğünü, İtalyan hükümetinin yolsuzluğunu göstererek, toplumda kökenci bir değişikliğe gitme ihtiyacını hissetmekteydi. Mesajını, çoğunluğu tiyatroya hiç ayak basmamış çiftçi ve işçi olan geniş halk yığınlarına ulaştırmak için basitleştiriyordu. Bu kesimin biricik eğlencesi toplu iletişim araçları ile sınırlanmış olduğundan, karmaşık teknolojiden kaçınıyor ve arı tiyatroya yöneliyordu. Politik alegorik tiyatro ve çocuk tiyatrosu yöntemlerinden yararlanıyor, basit olaylar dizisinde açıkça hainliği belirtilmiş tipler ve kahramanlar çatıştırıyor ve iyi kötüye karşı zafer kazanıyordu. Temsillerin hepsi giysi, maske ve kukla ile zenginleştirilmiştir. Oyunlarında karakter yerine maske kullanılmasını da şöyle açıklıyor:

'Karakter, sentezleri içermeyen bir çatışmayı yürütür. Maske ise çatışmaların diyalektik bir sentezidir. Oyuncu; karakter olmak için kılık giymemeli bir maske olmalıdır. Oyuncu bireysel, maske ise kolektif bir varlıktır, öykünün sesidir. Kuklanın kuklacıya verdiği olanaklar, yabancılaştırmanın oyuncuya sunduğu olanakların aynısıdır'.²⁴

Dario Fo, 1926 yılında Varese'de San Giano kasabasında doğdu. Mimarlık öğrenimini yaparken yazdığı oyunları güldürü türündeki ustalığını ortaya koydu. Güldürülerinin güncel sorunlardan kaynaklanması ve kışkırtıcı bir nitelik taşıması sebebiyle sık sık resmi makamların kovuşturmasına uğradı. Dario Fo'nun tiyatro yaşantısını dört bölümde ele almak mümkündür.

Birinci bölüm, Dario Fo'nun eşi ile birlikte kurduğu topluluğun önceki yıllarını kapsamaktadır. Çocukluğundan 1958 yılına kadar olan bu dönemde, Franco Parenti, Giustuno Durano gibi yazar ve oyuncularla oluşturduğu bir toplulukla çalışmıştır. Bu dönem, inandığı tiyatronun pek çok ögesini biriktirdiği ve bir araya getirdiği hazırlık dönemi olmuştur. İkinci bölüm, 1958-1968 yılları arasındır. Eşi Franca Rame ile Dario Fo-Franca Rame topluluğunu kurmuştur. Bu yıllar, 'Burjuva Güldürüleri' adını verdiği çeşitli fars ve vodviller oynadığı, ustalığını geliştirip pekiştirdiği ve giderek kendini tiyatro çevrelerine ve seyircilerine tartışmasız bir şekilde kabul ettirdiği yıllar olmuştur.

²⁴ Sokullu, "Alternatif Tiyatro Serüveni", 12.

Üçüncü bölüm, Nuova Scena ve Colletivo Teatrole La Commune adlı tiyatro topluluklarıyla birlikte fabrikalarda ve işçi derneklerinde oyun çıkarttığı dönemdir. Daha çok politik nitelikli olan bu dönem 1968-1973 yılları arasını kapsar. Dördüncü bölüm, Colletive Teatrole La Commune topluluğunun bir anlaşmazlık sonucu ikiye ayrılmasıyla, kendi yönetimindeki bölümüyle sürdürdüğü çalışmalarıdır. Politik niteliği sürmesine rağmen, daha çok kendisi ve eşi Rame üzerine yazdığı oyunlar ön plana çıkmaya başlamıştır. Dario Fo Avrupa'nın öbür ülkelerinde de büyük ilgiyle karşılanarak 1997 yılında 'Nobel Edebiyat Ödülü' ne değer görülmüştür. Günümüzde de yaşayan en önemli tiyatro insanlarından biri durumuna gelmiştir.²⁵

Dario Fo kendisiyle yapılan pek çok söyleşide bizzat kaleme aldığı bir çok makale ve kitapta, tiyatroya bilmeden bir halk tiyatrosu oyuncu olarak başladığını sonra da zaman içinde yaptığı işin kökeninin çok eskilere kadar uzandığını fark ettiğini ve en sonunda da bu işin üzerine bilinçli bir şekilde eğilerek Halk Tiyatrosu'ndan yararlanmaya yöneldiğini belirtmiştir. Yararlandığını söyledi tür ve kişiler arasında Antik Fars Attelan Farsı, Ortaçağ Soyтарыsı, 2.Ruzzente, Comédia dell'arte, kaynağı 17. yüzyıla kadar giden öykü anlatıcılar, el kuklası, gezginci tiyatro toplulukları, Clown, Sportelli ve De Martino gibi İtalya'da ikinci Dünya Savaşı sırasında yaygın bir halk tiyatrosu türü olan ve sinemalarda film aralarında sunulan Avans-pettacolo ustaları, Jacques Lecog gibi bir pandomim ustası, Shakespeare, Moliere, Aristophanes, Plautus gibi halk tiyatrosunun sanatlaşmasına katkıda bulunmuş yazarlar, Labiche, Feydeau, Vodvil ustaları, De Flippo kardeşler, Toto ve Cesco Baseggio gibi İtalyan Halk Tiyatrosunun yaşayan büyük oyuncularını bulmaktadır.²⁶

Oyun yazarı, yönetmen, tasarımcı, oyuncu... Çok yönlü bir tiyatro adamı. Fakat denilebilir ki Fo'nun bütün öteki uğraşı alanları dönüp dolaşıp onun oyun yazarlığına hizmet etmiştir. Bugün Dario fo oyunları dünyanın pek çok ülkesinde geniş seyirci kitlelerine ulaşmayı başarmış bulunuyor. İlgili oyunlar ilk bakışta kolay anlaşılır, çarpıcı, gündelik ilişkileri sorgulayan oyunlar olarak algılanabilir. Ne var ki, Fo'nun oyunları bu gündelik kolay tanımlamasının çok ötesinde görünen kabullenilmiş, benimsenmiş, değerlerin gerçek olarak tanımlanmış durumları tersine çevirerek, bakılıp görünmeyen ilişkileri görünür kılarak seyircisini şaşırtmak ödevini üstlenmiştir. Neredeyse grotesk

²⁵ Balay Metin, *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*, Mitos Boyut/Tiyatro Kültür Dizisi, İstanbul 1995, 30.

²⁶ Metin, 28.

sınırına ulaşip geri çekilen ironiyi hep yandaş bir tutum olarak kullanan fakat bunu hemen somut bir ilişkiye yaslandırıan oyunlar bu tutumun kökleri kuşkusuz Fo'nun öncelikle halk tiyatrosu geleneğinden gelmesi ve halk kültürü üzerine ciddi araştırmalarda bulunmasında aranmalıdır. Kendisi de halk tiyatrosunun üstünlüklerinden ve işlevselliği ile seyirci açısından organik niteliklerinden söz ederek halk tiyatrosunun aykırı bakış açısının kullandığını belirtmiştir. Metin Balay bir yazısında ilgili kullanışı şöyle anlatıyor:

‘Bu bakış açısı alışa geldiğimiz olay ve olgulara farklı bir yönden bakabilmek anlamına gelmektedir. Şöyle ki ünlü Habil ile Kabil çatışmasında Fo’ya ve aslında yararlandığı geleneğine göre de Kabil suçlu değil kurbandır. Bu aykırı bakış açısı Fo tarafından hiçbir ayırım gözetilmeksizin her çevreye her olaya ve her kişiye uygulandığından ortaya çok ilginç bir Politiklik çıkmaktadır.’²⁷

Fo'nun Kukla tekniğine dayalı olan, Nouvu Scena'nın yazdığı ‘Grande Pantomima con Bandire e Pupazzi Piccoli e Medi’ adlı oyununun birinci perdesi, çeşitli boyutlardaki kuklalar ve gerçek oyuncuların karşılıklı oynadıkları alegorik bir oyundan oluşmaktadır. Bütün oyun, oyun içinde oyundur. Bir sokak gösterisinde oyun sunan oyuncular grubu İtalya'nın yakın tarihini böylesi bir dille anlatmaktadırlar. Oyun kısa skeçlerden oluşur. Başlarda bu skeçler aynı kişiler arasında geçmekteyken birinci perdenin ortasından sonra bağımsızlaşırlar. Bu bakımdan oyun Fo'nun Varyete deneyiminin bir uzantısıdır. Genel bir solcu yaklaşım görülse bile ele alınan konular ele alış biçimleri o dönemin solcularını da neredeyse kızdıracak özelliktedir. Fo, oyunda ortaya koyduğu her tezi, üslubuyla yalanlar. Yalanlanmayan tek şey Theodorakis'in müziğidir. Egemen güçlere yönelik kullanılan eleştirel bakış açısı işçi sınıfına da yöneltilmiş ve onların parçalanmışlığı sergilenmiştir. Yan tutmadan politik olaylara el atarken kullandığı yaklaşıma uygun düşmektedir. Ayrıca alegorik anlatım halk tiyatrosu fantezisinin ilginç bir biçimde bu oyuna da yansımaları sağlamıştır. Oyun, olay olaraktan bir halk tiyatrosu daha doğrusu bir deyişle folk tiyatrosu örneğidir. Fo, İtalya'nın yakın tarihini ikinci Dünya Savaşı sırasındaki direniş hareketleri ile yıkılan faşizmin yeniden canlandırılmaya çalışması olarak görmüştür. İkinci perde esas olarak işçi sorunlarının işlendiği, toplumun nasıl uyutulduğunu dile getiren kısa skeçlerden

²⁷ Ülkü Ayvaz, ‘Oyun Yazarı Dario Fo’, Varlık Dergisi, Ocak 2000, s.38

oluşmaktadır. Ve kuklalarından çok oyunculara dayalıdır. Kısaca tüm öykü, ölmüş olan kuklaların yeniden canlandırılmasıdır. Dario fo'un uzun oyunlar alt başlığında ele alınacak ilk oyunu Loperai Conosce 300 Perole il Padrone 1000 Per Questo lui e il Padrone'nin ana konusu, halkın bağımsız bir kültürün varlığı ve genel olarak halkın kültürsüzleştirilmeye çalışılmasıdır. Bütün oyun, komünist partiye bağlı halkevi okuma salonunda geçer ki burada Fo'nun bu sıralarda oyunlarını sergilediği gerçek gösterim mekânlarıdır. Okuma salonundaki kitaplar, kasalara konulup başka yerlere taşınacak ve salon bilardo salonu haline getirilecektir. İki işçi kitapları kasalara yerleştirirken bir mucize olur ve kasaların içindeki kitaplardan fıskıran kişiler kendi öykülerini oynamaya başlarlar. Bu öyküler hem sol'un o dönemdeki tartışmalarına ışık tutan hem de halk kültürüyle ilgili olan parçalarıdır.²⁸

1.2.7. Jacques Lecoq Okulu

Jacques Lecoq'u tiyatroya yönelten, spor ve daha kesin olarak sporun şiirselliğinin bulunuşu olmuştur. *Mim -Hareket-Tiyatro* okulunu 1956'da kurmuştur. Okul bundan 20 yıl önce 4 Aralık 1956'da Place Clichy yakınında Amsterdam sokağında küçük bir stüdyoda başladı. Orada bir ay kaldıktan sonra 12 yıl boyunca Bac sokağındaki stüdyolarda dans dersleriyle bir arada varlığını sürdürdü ve orada büyüdü. Sonra okulu onaylayan ve ona yeni bir boyut katan 1968 Mayıs'ı geldi. Sekiz yıl boyunca okul oradan oraya dolaştı. İki yıl Amerikan Merkezinde gayri resmi olarak çalıştı. Bugün okulun bir yeri var ve 20. yılını iki savaş arasının boks tapınağı olan bu merkezde kutlamaktadır. 20 yıl sonra Jacques Lecoq okulu, nihayet kendi binalarında yerleşik olarak duruyor. Hiç bir yardım görmeyen bu özel şirketin yine de uluslararası bir ünü vardır. Anlık düşüncelerin çoğunlukla bilmezden geldiği ve moda, zamana direnen temel değerlerde 60'a yakın ülke kendini bulmaktadır. Jacques Lecoq tarafından geliştirilen *oyuncu eğitimi sistemi* daha doğrusu bu sistemin bazı elemanları, tiyatro yapan yada yapmak isteyenlere referans kaynağı olmaktadır. okulda Jacques Lecoq'tan başka beş öğretmen daha vardır. Bunların hepsi eski öğrencilerdir. Okula her yıl değişik uluslardan 100 kadar öğrenci gelmektedir. Jacques Lecoq öğrencilerle kişisel olarak kontak sürdürülmek isteniyorsa bu sayının geçilmemesi gerektiği kanısındadır. Eğer okulun bir fabrika haline gelmesi istenmiyorsa bu sayı aşılmamalıdır. Okula giriş

²⁸ Metin, 61.

herkese açıktır. Adaylar için bir giriş sınavı yoktur. Ancak üç aylık bir deneme döneminden sonra seçilirler. Jacques Lecoq onlarda verilen eğitimden tam yararlanabilecek bir olgunluğu sorumlu tutar. Adayların askeri yaşı 20 olmalıdır. Önceden tiyatro dersi görmüş olmaları ya da tiyatroya bir deneyden geçmiş olmaları gerekir. Yabancılar için öğretmenlerinden de iyi bir tavsiye ve iyi bir Fransızca bilgisi istenmektedir. Eğitim iki yıl sürer ancak ikinci yıla sadece birinci yılda bir iş kalitesi ve zor olan eğitim ritmini fizik ve psişik kapasitesi kanıtına verenler geçebilirler. Genellikle ikinci yıla birinci yıldaki talebelerinin ancak üçte biri geçebilir. İki eğitim yılı birbirinden farklıdır. Birinci yıl bir anlamda bir düşünce ve sınav yılıdır. Aşağı yukarı 30 kişilik üç gruba ayrılmış öğrencilere hayatını dinamiğinin gözlemlenmesi aracılığıyla oyunculuk mesleğinin zorlukları gösterilir ve bir tercih yapabilmesini sağlar. Mesleğinin zorluklarıyla bu çatışma öğrencilerde kendi kapasitelerinin bilincine varış yaratır ve bu geleceğin oyuncu adayı için gereklidir. Bir tiyatro sanatı okulunda tiyatro yapmaya istekli öğrencilere çoğunlukla karışık bir kendini tanıma ve hayat arzusu olan şeyi formüle edebilmeleri için yardımcı olunmalıdır. Bu mesleği ve kendini tanıma yılıdır. İkinci yıl bir derinleşme ve uzmanlaşma yılıdır. Bu ikinci yılın programı yaratılışa öncelik verir. Text yaklaşımı, dramatik akrobasi, taktikler ve oyun düzeyleri öğrenci Commedia Dell'arte ve antik trajedi ile tanışır. Jacques Lecoq'a göre bu iki tiyatro sınırlıdır. Aşırı uçların bulunduğu oyunculuk stilinin sınırlarını kullanırlar. Acının kasılması içinde gülmek bir ağlama ağlamak bir gülmedir. Teatral jestin tarihi bu iki kutup arasına kazanmıştır. Bu iki tiyatro tipinin bilinmesi bir aktörün eğitimi için temeldir. Jacques Lecoq okulu, eğitim geleneğinin bir usta tarafından sürdürüldüğü nadir dramatik sanat okullarından biridir. Eğitim Jacques Lecoq'un kişiliğinin izlerini taşımaktadır. Ve Lecog da Copeau gibi bir oyuncunun profesyonel eğitiminin onun kişiliğinin eğitimi olduğunu düşünmektedir. Tiyatro için dramatik eğitim sadece oyuncunun biçimsel oyunuyla sınırlanamaz. Oyuncu insan olarak da söz konusudur ve Lecoq *okul bir süzgeçtir* der. Yani eğitim insanın kendisi hakkında düşünmesine ve kendini dünyada bir yere yerleştirilmesinde yardım etmelidir. Belki de bu yüzden Jacques Lecoq okulunu, yalnızca aktör okulu olarak tanımlamamaktadır. Öğrenci; oyuncu veya rejisör, yazar yada pedagog olmayı seçebilir. Eğitim, öğrencilerin kendilerine kişilikler olarak tanımlamalarını imkan sağlamalıdır. Lecoq, okulunda Copeau gibi tiyatro ve oyunculuk mesleği hakkında ahlaki bir bakış açısı vardır. Okulda

geçen dönemin tamamen adanmış bir dönem olmasını arzular. Bu tümünden eğitim konsantre olmak ve işin derinleştirilmesi için gereklidir. Onun eğitiminin amacı aktörlük eğitimi aracılığıyla öğrencilerinin kişiliğini geliştirmektir ancak bu gelişim okulda geçen saatlerin dışında kişisel çalışma yapma zamanları ve istekleri olmazsa mümkün olmaz. Bir tiyatro okulu ancak çok karmaşık çok parçalı bir şey olabilir. Burada gerçek tiyatro ancak son noktayı hedefi gösterir. Kuşkusuz ki bir tiyatro okulu her şeyden önce dünyada var olma okuludur. Tiyatro sonra gelir Jacques Lecoq için oyuncu olmak yalnızca mesleğini icra etmek değildir asıl dünyada bir varoluş biçimidir. Demek ki onun için oyuncu olmak tüm hayatını angaje etmek demektir. Oyuncu, oyuncudan fazla bir şey olmalıdır. Oynamak yetmez başka şeyler için tiyatro yapmak gerekir. Kurtarılacak bir hayat vardır. Bu tümünden Angajman sorumluluğunun ve oyunculuk mesleği hakkındaki bu ahlaki anlayışın herkes tarafından kabul edilebilmesi kolay değildir. Öğrencilerin de dünyaya karşı eleştirel bir tavır geliştirme amacıyla olan Jacques Lecoq'un pedagojisi, öğrencilere modern toplumun önerdiği değerlerin değer kaybetmesine neden olabilir. Okuldan çıktıklarında dünya karşısında elleri boştu. Belli ki Lecoq bunun bilincindedir. Yollarını bulmaları için aşağı yukarı beş yıla gereksinimleri olduğunu düşünmektedir. Öğrencilerinden zorunlu olarak istediği okula tümünden angajman, onlarda kişi ve oyuncu olarak dünyadaki yerleri konusunda derin bir düşünce üretmelidir. Bu olay Jacques Lecoq'un tiyatro hakkındaki anlayışına yakından bağlıdır. Tiyatro, insanın kendi varlığını her gün ki hayatta olduğundan daha geniş bir perspektif ve düşünebildiği bir yerdir. Tiyatro asıl özü içinde gösterilen gündelik hayatın insanın hayatına yeni bir boyut kalkmasının sağlandığı yerdir. Tiyatro bu varlığı dünya mekanı içinde gökyüzü ile yeryüzü arasında koyar. Okulun eğitiminin temelinde insan vücudunun kendisine çevreleyen uzayla ilişkisi vardır. Bu ilişki onun tiyatro düşüncesinin merkezidir. Kendisinin de tanımladığı gibi tiyatrosu; psikanalitik anlatıma zıt ve ona göreceli bir yerde bulunmaktadır. Bu anlatıma dayalı tiyatronun prensibi yüz yüze oyun; insanın kendisiyle yüz yüze olmasıdır. Bu tiyatronun alanı daralmıştır. İnsanın sadece kendisiyle ilişki kurabildiği bir iç alandır, bu insan kendisini dünya alanı içinde bir yere oturtamaz.

Lecoq'a göre tiyatronun rolü günümüzün kişiliklerinin tiplendirmesini kurmaktır. Ve böylelikle geçmiş ile bugün arasında bir bağ kurmak ve hem birinde hem öbüründe ortak olan öz olan şeyleri ortaya çıkarmak sağlanır. Lecoq'un bahsettiği kurtarılacak

hayat insanın maddeyle onun çalışarak dönüştürerek karşılaştığı bir hayattır. Dünya ile bütünleşme onun yaratılışına aktif olarak katılarak gerçekleşir. Maddeyle bu doğrudan ilişki geçmişin büyük jestleriyle kurulur. İnsan vücudunun tüm olanaklarını içeren bir sistem yaratan zanaatkâr çalışmanın jestleridir. Bu büyük jestler giderek kaybolmuşlardır. İnsan bütün vücudunu harekete geçirme büyük hareketler yapabilme olanağını bugün ancak sporda bulabilmektedir. Vücudun madde ile ilişkisi hayatta doğrudan bir ilişkidir. Bu doğrudan kontak, jestlere bugün bulunmayan bir anlam ve ağırlık veriyor. Modern insanın jestleri küçük, anlamsız, hafif ve ağırlıksızdır. Doğa ise ağırdır. İnsan varlığının da kendi ağırlığı vardır. Modern insanın zavallı jestleri tiyatroyu besleyemez. Oyuncu, çalışmasında hep zengin ifade araçları arar. Sürekli fakirleşen bugünün jestler çerçevesi ona bu zengin araçları sağlayamaz. Demek ki oyuncunun geçmişin büyük jestlerini bulması ya da sanatını oluşturmak için büyük spor hareketlerine başvurması gerekir. Lecoq, geçmişin jestlerini bularak oyuncunun aynı zamanda bu jestleri doğrudan duyarlılığında ulaşabileceğini düşünüyor. Bu şekilde elde edilen vücut duyarlılığıyla oyuncu sanatını zenginleştirir ve geçmişle bugün arasında bir bağ oluşturur.

Öğrencide naif bir merak uyandırmanın ve ona yeni bir bakış açısı kazandırmanın söz konusu olduğu birinci yılın günlük programında üç temel ders vardır:

- 1- vücut eğitimi
- 2- hareketin analizi
- 3- emprovizeasyon (ne tür maske, elemanlar, maddeler ve hayvanlar)²⁹

Görüldüğü üzere bu üç ders sırasında öğrenci Lecoq sisteminin temel verisini oluşturan şeyi keşfediyor. Hareket halindeki vücut hareket egzersizlerinde bile bu geleneksel iş hareketlerine başvurmaktadır. Oyuncuya kendi vücudunun olanaklarını ortaya çıkarma imkanı veren bu jestler vücudunu uzaya göre ilişkisini ortaya koymaktadırlar.

Bu egzersizler sırasında öğrenci jestlerinin ve bakışlarının farklı mekanlar farklı uzaylılar yaratabileceğinin bilincine varır. Vücudun ve vücudun mekanla ilişkisinin keşfedilmesi bir balıkçının, bir kürekçinin, bir oduncunun, klasik bir diskçinin

²⁹ Cathrine Skansberg, “Unutulmuş Jestleri Arayış-Jaques Lecoq Okulu”, (Çev.: Ali Berktaş), *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, 1995, 176.

hareketlerinin ekonomisi, çalışarak elde edilen bir temeldir. Bu sayılan insanların jestleri insan vücudunun hareket olanaklarının bir numunesini oluşturur. Hareket ekonomisi, hareketlerin fizik aksiyonlarının ekonomilerinin minimum çabayla maksimum randıman alma analizi öğrencilere bir dizi egzersiz de hareketin özünü öğretmektir. Yürüyüşü daha iyi anlamak için yürüyüşü incelemek gerekir. Ekonomik olması gereken oyun içinde bu hareketlerin biçimini değiştirmeyi bilmek için fizik aksiyonları analiz etmek gerekir. Verilmek istenen, resmi desteklenmeyen hareketlere ve parazit jestleri hayır! Hareket ekonomisi, oyun kesinliğini jestlerin kesinliğini oyuncunun vücudunun sahne üstünde çizdiği resmin niteliğini ister. Bu aynı zamanda Lecoq'un aksiyonu yaratmak için bir hareketten öbürüne geçiş olarak tanımladığı bir tiyatro yaklaşımıdır. Hareket ekonomisi net bir hareket elde etmek için bir tavırdan diğerine nasıl geçilebileceğini öğretir. Aynı zamanda verili bir dramatik duruma bağlı olarak hareketi ekonomize etmeyi öğretir. Hareket analizi egzersizlerinde, geçmişin büyük jestleri birçok tavra bölünürler. Vücudun farklı pozisyonlarının daha iyi yakalamak için klasik bir *diskçinin* hareketi ağır çekimde yeniden üretilir. Bu hareket, vücudun her pozisyonunun ilkel bir ünitesine oluşturduğu uzun bir safha olarak analiz edilir. Bu analiz bir dil bilgisi analizine benzer. Dilbilgisi analizinde metinler bölünerek temel üniteler çıkarılır ve bunlarla başka metinler oluşturulur. Bu, vücut dilinde de bir temel birim olan tavır, egzersizler sırasında hareketin değişik cümlelerini oluşturmaya yarar. Bu tavırlar sonraki improvizasyon derslerinde çeşitli dramatik niyetlerle kullanılırlar. Lecoq'un egzersizlerinde dinlenme zamanlarının, hareketlerinin ritminin adeste işleyişinin incelenmesi vücut çalışmasının temelidir. Fakat şiirsel bir tiyatro imajı doğurabilmek için oyuncunun eğitiminde vazgeçilmez olarak kabul edilen bu tekniğin sürekli aşılması gerekir. Meyerhold sisteminde oyuncu ve vücudu bir makine, dışardan itkiler alan bir motor gibi kabul ediliyordu. Biyomekanik prensipler, kesince bölümlenmiş her hareketin gerçekleştirilmesini tespit ederler. Jestin başlangıç ve bitiş noktalarını, yapılan bir hareketten sonraki arayı, yer değişimlerini, geometrizationunu tespit ederler. Çağdaş aktör sahne üzerinde gerçek bir motor olarak görünmelidir. Her hareketin bölümlenişi, her jestinin kesin belirlenişi, durma süresi, ara... İnsan vücudu hakkında mekanikçi bir anlayışa başvuran Meyerhold, çalışma sırasında oyuncunun vücuduna dışardan gelen kumandaya uyan bir makine olarak tanımlıyordu. Bu, neşeli bir temsil sırasında teknik olanaklarını göstermesi gereken harika bir vücut makinasıydı.

Oyuncunun şiirsel vücudu, ifade ve özellikle de dramatik ifade atılımları ve giderek dramatik yaratıcılık katılımları, insanın sessiz vücudunun içinde ve ondan yola çıkarak oluşurlar. Oyuncunun kazandığı teknik neredeyse görünmez olmalıdır. Tamamen kişiliğiyle bütünleşmiş olmalıdır. Öğrenci tarafından önceleri bir engelleme gibi hissedebilecek olan bir tekniğin öğrenilmesi, sonuçta onu özgürlüğünü bulmaya götürmelidir. Bu şekilde düşünülen tekniğin ucuz bir ustalığı yoktur. Lecoq'a göre vücut ve kişiliğin aynı zamanda mükemmelleşmesi gerekir. Nötr maske egzersizleri, aktörün okuldaki eğitim sisteminin bir başka temelini oluştururlar. Prensipleri Lecoq tarafından ele alınıp geliştirilen bu nötr maske egzersizlerinin çıkış noktaları, Vieux-Colombier okulundadır. Copeau, bunları öğrencinin sadece yüz mimikleriyle yetinmesini engellemek ve vücudun anlatım olanaklarını aramasını zorlamak için geliştirilmişti. Bu tür egzersiz düşüncesi yüzün vücut aleyhine oyuncunun tek anlatım aracı olduğu bir oyun geleneğinden kopuşma arzusundan doğmuştur. Zengin kostümler altına saklanan vücudunun varlığı neredeyse kaybolmuş ve statikleşmişti. Vücut unutulmuştu. Demek ki Copeau, oyuncuya vücudunu geri vermek istemişti. Lecoq bu geleneği geliştirerek sürdürür ve ona bir sistem geleneği kazandırır. Nötr maske ilk eğitim aylarında pedagojik bir çalışma alanıdır. Bu maske, çizgileri hiç bir psikolojik anlatım belirtmeyen yüz maskesidir. Sadece bir varoluş durumunu, gerilimden ve tutkudan uzak bir varoluşu, basit bir dünyaya açık ilk varoluş durumunu belirler. Nötr maske herkesin bir arada ve teker teker yüzüdür. Nötr maske egzersizleriyle Lecoq, varlığın ilkel, ebedi, evrensel bir elemanını, herkeste bulunan ve herkes tarafından bilinen bir elemanın yakalamak ister. Tutkuya zıt olan maskenin sükûneti tabiatın sükûnetidir. Bu sükûneti bulmak, kültürel bir varlık olmaktan doğal bir varlık olmaya geçiştir. Nötr maskenin pedagojik amacı, aktörün yüzüyle oynama olanağını ortadan kaldırıp onun varlığını ortaya çıkarmaktır. Maske vücuda sahne üstünde var olmayı öğretir. Egzersizler sırasında maske yaşamalıdır ve bunun için vücut –jest, onu hareketli kılmalıdır.

Öğrenci, su, ateş, hava, toprak, rüzgarla kontağın, kendisinde ne gibi etkiler uyandırdığını hatırlamaya çalışmalı ve bunları vücutsal olarak yeniden üretmelidir. Yüz oyununu yasaklayan nötr maske onun vücudunda dramatik anlatımlar bulmasını sağlamalıdır. Hareket analizi egzersizleri ritmi ve elemanların maddesini yakalamasına yardımcı olmalıdır. Önce vücudunu, suyun, ateşin içinde mimlemeye çalışır. Bu çalışma

bir sonraki çalışmaya geçmeye olanak sağlar. Su olmak, ateş olmak gibi. Maddenin direnciyle hayali çatışma, onun varlığı, gücü, vücudu uyandırır. Maddeyi hayal ederek vücut şiirselleşir, yaratıcı olur. Demek ki bu ilk çalışmalarda öğrenci, vücudu aracılığıyla maddeyi ve madde aracılığıyla vücudunu keşfetmelidir. Bu iki elemanın çatışmasından hareket ve jest çıkar. Bu egzersizler sırasında öğrenci vücudunun bilincine varır. Elemanları ve maddeleri *vücutsal mimleme* aracılığıyla inceleyerek farklı eğitimler ve hareketlerin zenginliğini bulur. Hayvan egzersizlerinde de yöntem buna benzer. Öğrencinin, hareketlerinin, dinamiğini daha iyi yakalaması için hayvanlar gruplara bölünür: büyükler ve küçükler, sürüngenler ve böcekler, kedi familyası ve kümes hayvanları gibi. Hayvanların gözlemlenmesi, onların hareketlerinin analizi, öğrenciyi kendi insan biçimini unutmaya götürmelidir. Bir hayvana mimlemeye ulaşmak için öğrenci tipik insani jestleri bırakmalıdır. Yani bütün vücudunu hareket ettirmeyi, genellikle hareketsiz olan bölümleri oynatmayı bilmelidir. Tam hareketsizlik ve çabuk ritim değişiklikleri, hayvan hareketinin iki niteliğidir. Öğrenci bunları egzersizler sırasında öğrenir. Lecoq sisteminde, dünyanın elemanları, hayvanları, renkleri mimplenerek dünya bilgisi edinilir. Lecoq okulunda söz konusu olan, mekan içinde vücutsal imajların yaratılmasıdır. Yazılı metni işlemek değildir. Kişiliklerin oluşturulmasında dört elemana başvurmak pedagoji de kişisel psikolojiye başvurulmasını engellemek içindir. Bu dört eleman, dört organik tamperamana denk düşer; hırçın, kanlı, melankolik, soğuk. Elemanlar aynı zamanda oyuncunun hayal gücüne destek teşkil ederler. Aktör gösterir, düşündürür ve sahne üstünde var olan tek gerçeklik onun sanatının gerçekliğidir.³⁰

1.2.8. Peter Brook

Eylem ile kuramın birbirini bütünlediği çizginin eylem yanında yer alan, ama bir kuramcı olarak da tiyatroya katkısı olan yönetmen Peter Brook'un yüzyılın ikinci yarısında tiyatrodan denenebilecek her şeyi denediği söylenebilir. Çağın en büyük ustalarıyla ve oyuncularıyla birlikte çalıştı. İğneyle kuyu kazarcasına işler yaptı, büyük kitle tiyatrosu projeleri de gerçekleştirdi. Bütün bunların ardından 1985 yılında Avignon Tiyatro Festivali'nde ilk kez sunulan *Mahabharata*, yönetmenin tiyatro görüşlerini ve deney sonuçlarını özetleyen bir yapım olarak ortaya çıktı. Mahabharata, yüzyıl sonunun

³⁰ Skansberg, "Unutulmuş Jestleri Arayış-Jaques Lecoq Okulu, 176.

‘kültürler arası kaynaşma’ özelliğini en iyi yansıtan bir yapıdır. Bir Hint destanından yola çıkması, uluslar arası bir oyuncu topluluğuyla oynanması ve şenliklerde, geniş çaplı turnelerde tüm dünya seyircisine ulaşmayı hedef alması, bu eğilimin belirtileridir. Mahabharat’ın, dünya seyircisine en yaygın olarak ulaşabilen, hakkında en çok yazılıp çizilen yapım olduğu kuşku götürmez. 1971’de Paris’te kurduğu ‘Centre Internationale de Recherches Theatrales’-CIRT (Uluslar arası Tiyatro Araştırmaları Merkezi) ile Peter Brook’un bir yönetmen olarak çalışmaları giderek deney yönünde gelişti. Çeşitli uluslardan sanatçılarla birlikte Paris’in kuzeyinde eski bir operet sahnesine yerleşerek, törenselliği araştıran, dilin işlevini sorgulayan denemeler yaptı. Sağır ve dilsizler okulunda, ruh hastalarının önünde, Afrika ve Avustralya’da Batı uygarlığıyla hiç karşılaşmamış yerliler arasında oyunlar oynamaları, topluluğun araştırmalarının bir parçasıydı. Brook’un Boş Alan’daki şu sözleri, araştırmacılığın temel nedenini açıklıyor:

‘Yüzyıllardır tiyatronun eğilimi, oyuncuyu uzak bir köşeye, çerçevelenmiş, döşenmiş, aydınlatılmış, boyanmış, yükseltilmiş bir sahanın üzerine koymak olageldi-onun kutsallığına, sanatın kutsallığına, bilmeyenleri inandırmak için. Ya da bunun gerisinde, acaba ışıklar çok parlak, rastlaşma çok yakın olursa birşeylerin foyası meydana çıkar korkusu mu vardı? Biz bugün yapmacığın foyasını meydana çıkardık. Ama gereksindiğimiz şeyin kutsal tiyatro olduğunu yeniden bulguluyoruz. Öyleyse onu nerede aramalıyız? Bulutlarda mı, terde mi?’³¹

Peter Brook, Grotowski gibi tiyatronun kutsal bir işlevi olduğu inancındadır. Tiyatro, insanın kendi özüne eğilme, kendini bulma aracıdır. Bu açıdan bakılınca oyunculuk bir yaşam eğitimidir. Oyuncu, provaların hiç durmadan değişen koşullarında adım adım kendi hakkındaki bilgisini genişletir. Rolün ondan istediği şey, kendini açmak ve olduğu gibi göstermektir. Böylece temsil eylemi, bir kurban etme eylemi olur. Grotowski’nin oyuncularını da, temsilleri hazır bulunanlara bir tören gibi sunardı. Oyuncu kendini değiştirirken tiyatro yaşantısını bütünleyen ve paylaşan seyircisinin de değişmesi olanağını sağlar. Peter Brook bu bakımdan bu gün toplumda tiyatroya kesin bir ihtiyaç olduğu düşüncesindedir. Yüzyılımızda tiyatro kiliselerin, kutsal tapınakların

³¹ Peter Brook, *Boş Alan*, (Çev.: Ülker İnce), Hayalbaz Yayınevi, İstanbul 2010, 81.

artık yanıtlayamadığı bir ihtiyaca cevap verebilir. Tiyatro mekânı, canlı bir yüzleşmenin yer aldığı kutsal bir alandır.³²

Peter Brook'un Paris'teki 'Bouffes du Nord' tiyatrosunda topluluğuyla birlikte sahnelediği oyunlar, Shakespeare'den *Atinalı Timon* (1974), Afrika'da bir kabilenin göç öyküsünü anlatan *İk'ler* (1975), *Kral Übü* uyarlaması, İran'lı tasavvuf ozanı Attar'ın *Kuşlar Kurultayı*(1979), Çehov'un *Vişne Bahçesi* (1981) ve *Carmen Trajedisi* idi. Bunların her birinde evrensel bir çıkış noktası bulunuyordu. Örneğin *Carmen*, yeryüzünde operalar içinde en bilineni olduğundan seçilmişti. 1985'te *Mahabharata*'yı sahne yapıtına dönüştürürken Brook, inandığı, 'insana bütünlüğü içinde seslenen' bir tiyatronun gerçekleşmesi adına hareket ediyordu. *Mahabharata* çok eski bir hint destanını konu alır. İnsanın insana kötülük ettiği, yıkıcı güçlerin egemen olduğu, ama her şeye karşın umudun yitmediği bir dünya görüntüsü çizer. Fransız yazar Jean-Claude Carriere ile birlikte bu dev destandan oluşturulan oyun metni, üç bölüm ve dokuz saatlik bir süreyi kapsıyordu. Tek bir günde ya da ardarda üç akşamda izlenebilen oyunun, daha sonraları dört saatlik bir film versiyonu gerçekleştirildi. Böylece zaten ilkin Avrupa turnelerinde, sonraları yıllarca süren kıtalararası turnelerde yeryüzünün pek çok yerinde izlenen oyun üzerine video kayıttan bir izlenim edinme olanağı bulundu. Bundan sonraki araştırması, 1993'te gerçekleştirdiği *Şapkasını Karısı Sanan Adam*, bir takım nörolojik buluşları konu alıyordu. 2001'de sahnelediği *Hamlet* ise yine çeşitli ırklardan oyuncular bu kez Shakespeare'in kültürler arası bağlamında kaynaştırıyor, Hamlet rolünü siyahi bir oyuncunun yorumlamasını sağlıyordu.

Brook'un oyuncular Hint Kathakali tiyatrosu tekniğinde bir süre eğitim görmüşler. Ancak burada amaç, farklı tekniklere doğru bilinçlenmeleri, bedenlerine esneklik kazandırmaları olduğundan, eğitimin ardından bu koşullanmaları bir kenara bırakmaları istenmiş.

Kostüm ve gereçlerde olağanüstü indirgemeci bir yaklaşım söz konusuydu. En gerekli olanın dışında hiçbir donanım ayrıntısı bulunmuyordu. Bu yalınlık, Brook'un amaçladığı anlatım saflığının bir parçasıydı. Oyunculukta da gösterim düzlemindeki açık seçiklik yansıyor, metni öne çıkarmaya hizmet ediyordu. Oyunculuk açısından en çarpıcı durum, Afrikalı, Fransız, Türk (Tuncel Kurtiz), İtalyan vb. çeşitli uluslardan

³² Sokullu, "Alternatif Tiyatro Serüveni", 13.

oyuncuların, her ne kadar dil birliği söz konusu olsa da, farklı aksanlarla seyirci karşısına çıkmalarında beliriyordu. Çeşitli ırk ve ulusların varlığı, oyun içeriğine denk düşüyor, oyunun bildirisini pekiştiriyordu. Bununla birlikte kültürler arası akımın olduğu kadar Brook'un *Mahabharata*'sının ciddiye alınacak eleştirmenleri oldu. Bunlar arasında en önde geleni Batı'da tiyatro eğitimi görmüş Hintli tiyatro adamı Rustom Bharucha'dır. Kendi kültürünün en köklü olgularından birinin içinden doğduğu ardalana pek izin verilmeksizin kullanılmış olması Barucha'yı öfkeliyor, Brook'un yaptığını 'kültür korsanlığı' olarak niteliyor. Burada yalnızca genel bir Hindistan ışığı altında kültür bulamacı sunulduğunu, tarihsel ve toplumsal boyutun bütünüyle yok sayıldığını, karakterlerin gelişim içermediğini, destanın içerdiği evrensel bilgeliğin aktarılamadığını ve bunları bütünleyen tek şeyin Brook'un Shakespeare sahneleme anlayışı olduğunu ileri sürüyordu. Kültürünün en köklü olgularından birinin içinden doğduğu ard alana pek izin verilmeksizin kullanılmış olması Barucha'yı öfkeliyor, Brook'un yaptığını 'kültür korsanlığı' olarak niteliyor. Burada yalnızca genel bir Hindistan ışığı altında kültür bulamacı sunulduğunu, tarihsel ve toplumsal boyutun bütünüyle yok sayıldığını, karakterlerin gelişim içermediğini, destanın içerdiği evrensel bilgeliğin aktarılamadığını ve bunları bütünleyen tek şeyin Brook'un Shakespeare sahneleme anlayışı olduğunu ileri sürüyordu.³³

Brook'un oyuncularla çalışırken her türlü ustalık gösterisinden kaçındığı biliniyor. Bundan ötürü yabancı kültürlerin biçim ve geleneklerine temkinle yaklaşan yönetmen 'biçimin kökeninde yatan ve onu canlı tutan şey'le ilgileniyor. Peter Brook'un *Boş Alan* ve başka yerlerde anlattığı tiyatro görüşünün temelinde 'görünmezi görünür kılmak' ve hırs ve kavga yumağına dönüşmüş çağdaş toplum insanı için yaşamsal bir gereklilik olan ve insanın bütünlüğüne seslenen bir tiyatro yatar. Burada Shakespeare, çağımızın bu önder yönetmenin öngördüğü yenilenme için önemli bir hesaplaşma noktasıdır. Brook, çağdaş bir sahneleme için Shakespeare'in anahtar yöntem olması gerektiğini şu sözlerle anlatıyor:

'Shakespeare hala modelimiz. Bu bakımdan Shakespeare yapımlarında işimiz, oyunları her zaman çağdaşlaştırmak olmalı, çünkü izleyici ancak oyunların izlekleriyle dolaysız ilişki kurarsa, zaman ve gelenekler yok olur.'

³³ Sokullu, "Alternatif Tiyatro Serüveni", 14.

*Çağdaş bir tiyatroya yaklaşırken sorun hep aynıdır. Elizabeth Tiyatrosunun güçlerinin eşitleri, kapsam ve erim olarak nerededir?*³⁴

Peter Brook'a göre ideal mekan, yani sürekli olarak bir illüzyon çerçevesi yaratmadan, gerçek bir iletişim kurabilecek bir mekan henüz bulunamamıştır. Brook bize bugün var olan biçimiyle tiyatronun üç tanımını verir: birincisine ölümcül tiyatro, burjuva tiyatrosu adını verir. Bu, Broadway'den bizim bulvar tiyatrolarımıza uzanan, yaşayan gerçekliğin yalnızca modanın kaprislerine tabi kılındığı tiyatrodur. Yarınsız, toplumun yalnızca küçük bir bölümünü ilgilendiren bir tiyatrodur. Ve toplumun saygı gösterilecek değerler konusunda hep yanıldığı bilinmektedir. Ancak ölümcül tiyatro özellikle de klasiklerin etrafını çevreleyen, ölüm kokulu sahte saygıdır. Ve korkarım ki Brook, bu noktada klasik tiyatronun canlı temsilden çok edebiyat olduğunu düşünen bir sürü insanı şoke edecektir. Peter Brook'un örneklerini özellikle Shakespeare'den aldığını göreceğiz. Shakespeare tam anlamıyla yazılı tiyatroya, yani dokunulmaz biçimde dondurulmuş tiyatroya ait olmadığı için Fransa'da iki yüz bilinmemiştir. Hem de bütün zamanların en büyük yazarı olmasına rağmen... Bir gün Peter Brook'a Racine hakkında ne düşündüğünü sordum. Racine'in kendisini ancak entelektüel anlamda etkilediğini söyledi. Zaten ona göre tiyatronun üç zirvesi vardır: Yunanlılar, Shakespeare, Çehov... Parantezi kapayalım. Yeniden Shakespeare' e ve ölümcül tiyatroya, açılımı reddeden burjuva tiyatrosuna dönelim. Peter Brook ilk rejilerini Shakespeareyen yerlerin en kutsalı olan Stratford'da yaptı. Aynı zamanda Peter Brook bir tiyatro biçimi bulunduğu zaman bunun sonsuza kadar sürekli tekrar edilemeyeceğini, edilmemesi gerektiğini söylüyor. Verdiği örnekler (Comedie-Francaise, Çin Operası, Moskova Sanat Tiyatrosu ya da Habimah Tiyatrosu) bu yeniden üretimlerin ancak ölüm ve can sıkıntısı ortaya çıkardıklarını kanıtlıyor. Peter Brook, tiyatronun geçici, ölümlü bir sanat olduğuna inanıyor. Her biçim doğar doğmaz ölmeye mahkûmdur, her biçimin yeniden düşünülmesi gerekir ve her yeni anlayış kaçınılmaz olarak etkilendiği şeylerin izini taşır. Bu, tiyatronun geçici bir sanat olduğu anlamına mı gelir? Bazı piyeslerin yapılışındaki sürat Peter Brook'a göre en az bazı Sovyet rejilerini karakterize eden yavaşlık kadar tehlikelidir. Kendisi yedi yıl boyunca Hamlet provası yapan ve sonra rejisör öldüğü için bu rolü oynayamayan bir aktör tanımıştır. Her halükarda, rejî sürekli dönüşümleri kaldırabilecek esneklikte bir sanat olmalıdır. Tiyatro temsili kendi kendine

³⁴ Candan, 20. Yüzyılda Öncü Tiyatro, 180.

bir şey değildir: her seyircide özel bir eko bulmalıdır. Aynı piyesin aynı rejisi İngiliz seyircisini etkilerken, Amerikan seyircisini soğuk bırakabilir. Rejinin, oyuncu çalışmasının bu sürekli yeniden adaptasyonu her saniyenin çalışmasına bağlıdır. Peter Brook bize bunun hepsi de teknik türden olmayan, bazı sırlarını veriyor. Peter Brook'un aktör hakkında söyledikleri bu asrın başından beri kullanılan belli başlı metodları sürdürme ve onları aşma anlamında özellikle kıymetlidir: 'Actor's Studio' tarafından yeniden ele alınan Stanislavski ekolü, Brechtyen yabancılaşma, Grotowski'nin çileciligi, sinema ve televizyonun getirdikleri vs. Bunların hepsi sanatı tehdit eden kireçlenmeye karşı mücadele etmek üzere ortaya konmuş araçlardır. Ve neyse ki Peter Brook gibi bu sanata can veren insanlar var. Çünkü kurtuluş onlardan, rejisörden gelmektedir. Dramatik yazar, eğer salt edebi değil yeni bir tiyatro görüşü de getiremezse, ölmeye mahkûmdur.³⁵

Peter Brook deneysel çalışan pragmatik bir yönetmendir. Bir yandan avangard tiyatro araştırmalarını sürdürürken, klasik materyallerle çalışmaya da devam etmiştir. Brook'un sahneyi 'boş alan' olarak kavramlaştırması oyuncunun tümel bir fiziksel dünya ve öznel deneyimi içinde, özgürce hareket edebileceği düşünsel yalınlık, sadece 'bütün açılardan simültan davranan insan'ı göstermekle kalmıyor aynı zamanda izleyiciyi de kollektif olarak total deneyimin parçası haline getirmesi dikkat çekici biçimde bütüncül tiyatroya benziyordu. Düzenle özdeşleştirilen bir biçim olarak doğalcılığı 'bütün rejimlerin resmin sanatı'nı reddediyordu. Bunun için 1964 vahşet tiyatrosu dönemi 'boş alan'da sık sık atıfta bulunmasından da anlaşılacağı gibi uygulanma düzeyinde elde edilen başarıdan bağımsız bir önem taşır. Başlangıçta Brook ve işbirliği yaptığı Charles Marowitz, amaçlarını tipik denebilecek bir abartmayla açıklıyorlardı: şiirsel durumu, yaşamın aşkın bir deneyimini, şok efektleri, haykırışlar, sihirli sözler, masklar, tasvirler ve ritüel kostümleri kullanarak yaratmak, ışık değişiklikleriyle sıcaklık ve soğukluk duygusuna canlandırmak, insan bilincinde eş zamanlı akanları gösterebilmek için bölünmüş mekanlarda farklı aksiyonlar sergilemek ve herkese tanıdık gelecek kalp atışlarının ritmindeki hareketle tam olarak uyacak bir fiziksel süreksizlik ritmi yakalamak ve çağdaş gerçekliğin pek çok insan tarafından kırık ve parçalı biçimde yaşanmasıyla ilişki kurabilmek bu simgeci ilişkilerin eklektik

³⁵ Guy Dumur, "Peter Brook Ne İstiyor?", (Çev.: Ali Berkay), *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, 1995, 137.

karışımı özgün yarı dinsel tiyatronun korkunçluğunu ve ürkünçlüğünü yeniden keşfetmek olarak etiketliyordu. Bu metafizik düzeyde, topluluğunun gösterileri fazla kendinden emin ve gösterişçi yanlarıyla başarısızlığa uğradı ama bunun arkasında pragmatik ve sınırlandırılmış bir amaç atıyordu. Royal Shakespeare Company'nin geleneksel biçimde eğitilmiş oyuncularını Paravanlar gösterisine hazırlama amacını taşıyan bir egzersiz olarak workshop, konvansiyonel dramatik değerleri özellikle de Stanislavski etiklerini yıkıma uğratacak bir dil kurma ve fiziksel anlatımının köklerine dönme arayışındaydı. Bu Peter Brook'un laboratuvarının sonradan kısa dönem prototip çalışmasına dönüşecek ve sonraki teatral yaklaşımını belirleyecekti. Deney her oyuncunun salt düşünce transferi yoluyla vokal sesler ve fiziksel ritimleri anlamının oluşmasından önce ihtiyaç duyacağı en azı keşfetmek ve fizyolojik ifadenin ve toplumsal davranışsalıcılığın 'gör ve taklit et'inin ötesinde bir beden dili geliştirmek amacıyla kullanarak içsel bir iletişim durumuna ulaşmaya çalışmasıyla başlar. Bu yeni bir yönelim geliştirmek için temel olana dönüş Grotowskinin oyunculuk yönteminin raporlarının İngiltere'de yayınlanmasından bir yıl ve Brook'un Grotowski'nin çalışmalarını ilk kez Paris'te görmesinden iki yıl önce gerçekleşmesine rağmen dikkat çekici biçimde Grotowskinin amacını yankılanmaktaydı.³⁶

Benzerlik hiç de rastlantısal değil gibi görünüyor. Avangart ilkelciliği oluşturan parçalardan biri olan fundamentalizmden beslendiği ortada.

Rüya Oyunu'nun provalarında Brook, oyuncularını yoğun doğaçlama çalışmalarından geçirmiştir. Amaç fiziksel hareketin merkezinde yatan ilk dürtüyü değiştirmek ya da güçlendirmek ve akrobasi ile yeni bir söz dağları yaratmaktır. Bu yaklaşım yapının sirk metaforunun kaynağı olmuş, fiziksel ve göstermecî konvansiyonu söze dayalı şiirselliğin karşıtı olarak kullanılmıştır. Brook'un aşinalık nedeniyle klişeye dönüştüğünü düşündüğü şiirsel bölümlerde, sözcükler sese indirgenmiş ve fiziksel hareket dizgesinin içine yerleştirilmiştir. Oyundaki iki karşıt dünyanın birbirine özdeş olduğu var sayımı sahne ve seyir yerinin birbirinden ayrı dünyasını birleştirmeye çalışmıştır. *Pak* seyir yerini kuşatıyor, *Hermia* neredeyse seyircilerin kucağına atlıyor, oyun kişileri oyunun sonunda seyircilerin arasından geçerek salonu terk ediyor ve 'eğer dostsak elini uzat bana' yı seyircilerle el sıkışarak canlandırıyorlardı. Atina ile büyü

³⁶ Christopher Innes, *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992*, (Çev.: Beliz Güçbilmez-Aziz Kahraman), Dost Kitabevi, Ankara 2010, 180.

orman arasında çizilen koşutluklar her an her yerde olabilen perilerle birlikte düşünüldüğünde -bu periler sahne amirleri gibiydi; dekor değiştiriyor, sahne gereçlerini getiriyor, kendilerini ağaca dönüştürerek aşıklar için uygun ortam sağlıyor ve hatta oyun kişilerini sahnede bir yerden bir yere taşıyorlardı.- Her şeyin akrobatik hareketliliğinin içine gömülen mantıklı sözel iletişimle bağlantılı olduğu anlaşılıyordu. Shakespeare'in şiirinin ardında Brook, egemen anarşinin ve baş eğlencenin oluşturduğu bir gizil oyun görmüştü. Ormanın ve Orman sakinlerinin yansıttığı ilkel yabanilik, vahşilik, onlarla ilişkiye giren herkese bulaşıyordu.³⁷

Tiyatro nedir çatışmasının var olabilmesi için yalnızca yazarın ve onun yorumcuları olan rejisörlerle oyuncuların isteği yetmez. Tiyatro temsili sadece onların isteğinin değil kollektif heyecana ve bilinçlerin uyanmasına hizmet eden bir arzular demetinin ürünü olmalıdır. Bu amaca ulaşmak için bir temsilin hazırlanışı açık kalmalıdır. Dekorator rejisörle birlikte çalışmalı ancak ona provalar sırasında değişmeye hazır olmayan önceden oluşturulmuş bir görüş dayatmamalıdır. Dekorlar kostümler rejiye eklenmemeli onunla birlikte yürümeli ve ona hemen algılanabilecek bir anlam kazandırmalıdır. Oyuncuların tercihleri de açık olmalıdır. Peter Brook, şu ya da bu oyuncunun şu ya da bu rolü uygun olduğunun önceden bilinmesine imkan olduğuna inanmaz. Bu prova çalışmaları sırasında ve diğer oyuncularla ilişki içinde ortaya çıkacaktır, yani bir kişiliği canlandırmadan önce bir oyuncu bir erkek ya da bir kadındır. Bir projeye ise yalnızca mesleki bilgileri ve sanat nitelikleriyle değil, kişisel eğilimleri hem engel hem avantaj olabilecek problemleriyle de yaklaşır. Bu çoğunlukla ahenksiz topluluk karşısında rejisör onun kesin olmayan taraflarıyla olduğu kadar tercihlerinin kesinliğiyle de oynamalıdır. Peter Brook belki de biraz alçakgönüllülükle şöyle der: 'rejisör yalnızca oyuncunun çelişiklere hakim olmasını sağlamaya yardım için oradadır, saldırmak veya geri çekilmek, provoke etmek sonra da o tanımlanamaz maddenin akışı serbestçe çıkıncaya kadar ortadan silinmek için oradadır. Provalar ancak bu nihai serbest bırakışa yardım etmek içindir. Aktörün çalışması bir aletli çalacağına onu bütün vücuduyla kullanan müzisyeninkine benzer. Bu konuda Peter Brook'un Paua Scofiled'in oyunu hakkında yaptığı çok güzel bir tanım vardır: 'bilinmeze açılan etten ve kandan alet'. Söylediği sözcüklerin dış ve iç yankılarıyla Scofiled gibi büyük bir oyuncu oynadığı kişiliği her akşam yeniden yaratır. Ya diğerleri? Onları donmuş tiyatrodan

³⁷ Innes, 181.

nasıl kurtarmalı? Belki de Peter Brook'un takip edilmesi gereken en önemli yeri burasıdır. Verdiği hazırlık egzersizleri emprovizasyondan Shakespeare'in monologlarının kanon uygulamasına kadar uzanır ve birçok temel hedefleri vardır: Öncelikle aktörü edindiği alışkanlıklardan kurtarmak onu özgürleştirmek kendi hatıraları kendi çalışmaları aracılığıyla bir teksti ya da teatral bir durumu anlamasını sağlamak. Eskiden Gordon Craig, oyuncunun bir süper-mariyonet olması gerektiğini söylüyordu. Bugün Grotowski bir aziz olması gerektiğini söylüyor. Peter Brook, oyuncunun çalışmasını çok daha insanca bir düzeye koyuyor. Bunun olabilmesi için tiyatro adamlarının-yazarlar, oyuncular, rejisörler- kendilerinin ne olduklarıyla kendilerini aşan şeylerin arasındaki çelişkinin göbeğinde olduklarını bilmeleri gerekir. Tiyatro diyor Peter Brook bir kuvvetler oyunudur. Boş mekan doldurulacak mekan bir deney sahası bir çatışma ve diyalektik alanıdır. Subjektiveden (seyirciler de dahil olmak üzere herkesin tek tek hayatı) duyguların objektifleşmesine geçiş gerçek bir kollektif yaratımı beraberinde getirir. Bu yaratılış içinde ne yazarın ne de rejisörün ayrıcalıklı bir yeri yoktur. Onların var olan tarihi belli aksiyonları fanidir; dönemlerine içinde yaşadıkları ana bağlıdır. O zaman tiyatro, onu yapanlar için gerçek bir hayat biçimi haline gelir. Bu şartlarda Peter Brook'un giderek sanatından daha çok şeyler bekleme anlamında gelişmesinde şaşılacak bir şey yoktur. Hiç mistik değildir; kendisinininkine benzeyen başka deneyleri ve özellikle aktör stüdyoyu ağırlaştıran entellektüel çözümlere inanmayacak kadar Britanyalıdır. Ama kendi kendine verdiği misyonun sonucu Londra'dan Paris'e taşınmıştır ve bu misyonu sadece mesleğini sürdürmek ve birtakım parlak rejiler yapmak olarak değil küçük bir oyuncu grubuyla kaybolmuş saydığı bir sanatın sırlarını aramak olarak görmektedir. Kitabında söylemediklerini de deneyinden çıkartıp anlattıklarını tamamlamak için değil kendisine neler borçlu olduğumuzu belirtmek için almamız gerekir. 1968'den beri Paris'te bulunan Peter Brook, sadece Stratford'ta '*Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nı ve Şiraz-Persopolis Festivali'nde '*Orghast*'ı koymak için yerini değiştirdi. Bazılarına göre *Orghast* bu zamanların en büyük tiyatro başarısıdır. Bu temsili gösterileceği ve dünya tarihindeki en eski medeniyetlerden biri olan yere göre yapmak için Peter Brook, büyük bir İngiliz şairi ve oyun yazarı olan Ted Hughes'tan Prometheus'tan başlayıp antik Pers'e, ve mazdek ve Zoroastriyen dinlerine kadar uzanan tüm eski mitolojilerden esinlenecek bir metin yazmasını istedi. Antik çağın farklı lehçeleri içinden zorlu bir mezhep doktrinleri

birleşmesini sağlamak için, *Orghast* hayali bir dilde yazılmıştı. Bu hem antik Grekçe hem Latince hem de kutsal Avesta dilindeydi. Sentetik metin oyunculara temsil için seçilen ve asırların içinden çıkmış yerler ve uyum içinde seslere, hecelere, çılgınlara ya da fısıltılara dayanma olanağı veriyordu.³⁸

Tuncel Kurtiz, beraber çalıştığı tiyatro adamı Peter Brook'u şu sözlerle anlatıyor:

23 MART 1987 Paris, Rue de Tourin. Sabah yedide kalktım. Prova on birde. Yağmur yağıyor. Bozkır renkli bir sokak. Biraz heyecanlıyım. Yürüyorum. Metro. Ve işte tiyatronun karşısındayım. Bir kahvede oturuyorum. Sütlu bir kahve bir sigara. Norman Beaton giriyor. Konuşuyoruz. Bir kahve bir konyak. Londra'dan tanınmış bir oyuncu. Siyahi. Ve provaya. Hepimizi toprak sahnenin üstünde topladı. Büyük bir halı, Yakındoğu halısı bu, yayıldık. Bir çember yaratalım, dedi. El ele tutuştuk. Beğenmedi. İlerde daha mükemmelini yaratacağız dedi. Teker teker çemberin merkezine gelip kendimizi tanıttık. Yirmi beş oyuncu. İsimlerimizi öğrenmeye çabaladık. Bruce -ki bir Royal Shakespeare oyuncusudur- bir kelime söyleyecek ve ötekiler birer kelimeye söyleyerek bir anlama doğru yol alacağız. Bruce "good" dedi, öteki "deeds" ve böylece "good deeds are wonderful" diye bir cümle çıktı ortaya - ve yeni cümlelere doğru yola çıktık. Sonra Japon davullarına yaklaştık. Dans ettik -doğaçlamalar başaldı- ve yemek. Tiyatronun çok güzel bir lokantası ve barı var. Yoşi ve Toşi iki Japon onlar kendi yemeklerini yiyorlar genellikle, çubuklarıyla. Efendim Şiva evinden uzakta bir ağacın altında dinlenirken büyük bir heyecan yaşamış ve spermleri ağacın yapraklarına bulaşmış. Bir güvercin almış spermi götürmüş karısı Parvati'ye. Parvati gebe kalmış ve bir oğlan çocuğu doğurmuş. Oğlan büyümüş. Annesi bir gün yıkanırken oğlunu kapıya nöbetçi koymuş. Kimseyi içeri sokma, demiş. Tam o sırada Şiva gelmez mi! Tabii oğlunun tanıyamamış. Ve oğlan Şiva'yı eve sokmayınca çekmiş halasını Şiva ve uçurmuş oğlanın kafasını. Gürültüye koşan karısı Parvati durumu görünce kızmış pek kocasına "Çabuk" demiş, "Çabuk bir kafa bul oğlumuzu". Şiva oradan geçmekte olan bir filin kafasını kesip oğlunun gövdesine yerleştirmiş ve böylece fil kafalı tanrı olmuş ve aile mutlu olarak yaşamış. Peter bunu Türkçe oynamamı söyledi. Ben de bir ortaoyunu gibi sergiledim. Gülüp eğlendik. 24 Mart. Canımız çıkıyor. Ağır bir beden eğitimi. Davul çalışmaları. Yemek tatili bir saat.

³⁸ Dumur, 141.

Pestil gibi kıvrılıyoruz bi kenara. Miki - Underground filminin büyük oyuncusu ile zor kalkıyoruz ikinci bölüme. Peter Brook'un yaptırdığı doğaçlamaları hiçbir asistanı yaptıramıyor. Adam bir showman. İnanılmaz etkiliyor ve farkında olmadan yönetiliyorsun. Ama önceden hazırladı seni. Beden hazır. Profesyonel bir sporcu gibi hazırlıyor bizi. On iki saat sürecek bir maraton oyuna hazırlanıyoruz kolay mı. On iki saatlik oyun en az üç saat önce başlıyor zaten. Hiçbir zaman aynı fikirde olmadım. Ama ona hayranlık duydum. Varmak istediği yere vardı. Bir gün "Çok zor bir yola çıkıyoruz. Önümüzde engeller çok. Alkolü yasaklamak diye bir düşüncemiz olamaz. Fakat bazı arkadaşlarımın zayıflıkları vardır. Uzun bir yol var önümüzde" Ve Norman yola devam edemiyor. Üzgünüm. İnanılmaz bir oyuncu gidiyor. Norman ile oynamak başka bir keyifti. Akşam palette buluşuyoruz. İçiyoruz. Orası Peter Brook'un tiyatrosu diyorum "Micky"ye de. Unutmayın diyorum. Geminin kaptanı. Ben seviyorum Peter'i. Yaptığı doğrudu. Arayan, genç, yanılğuları olan ama. O "Mahabarata"yı yaratıyor. Kuşlarla uçuyor. "Vişne Bahçesi"nde arıyor. "KARMEN"de saf tiyatroyu doğuruyor. Ve oyuncu toprağın üzerinde ÖZGÜR. Beni ÖZGÜR KILDI. Beni çok iyi anladı. Ben bendim karşısında. Ben dedim başka bakıyorum. Bir kez daha bu maratona yaratabilir miyim bilmiyorum. Yok artık zannetmem, ben başka bir yerdeyim. Ben artık tiyatro oyuncusu değilim. O arkada kaldı. Ama genç Tiyatro Tanrısı Peter Brook yürüyor. Saygılar sevgiler ona. Onun tiyatrosu bir boş alan, devinim. O dur demeden durmamak hatta kıpırdamamak, bir duvarda tek kolla asılı durabilmek, bir ekmeği bölerken o sıcaklığı verebilmek. Nasıl oynadım diye soran oyuncuya, "Bilmiyorum sen ne düşünüyorsun" demek VE ÖZGÜRLÜĞÜ ARAMAK. SAĞOLASIN PETER BROOK.³⁹

1.2.9. Eugenio Barba ve Tiyatro Antropolojisi

Grotowski'nin yakın çevresini oluşturan Laboratuvar Tiyatrosu oyuncular arasında 'akademik' yaklaşımıyla bilinen biri vardı: Eugenio Barba adındaki İtalyan kökenli bu sanatçı, genç yaşta Norveç'e yerleşmiş, orada yükseköğrenim görmüş, Uzakdoğu yolculukları yapmış ve Varşova'daki Tiyatro Okulu'nda reji dalında eğitim gördükten sonra Jery Grotowski'nin yanında üç yıl çalışmıştı. Grotowski'nin Yoksul

³⁹ <http://www.milliyet.com.tr/genc-tiyatro-tanrısı-peter-brook-pembenar-detay-kultursanat-532453/>

Tiyatro derlemesine katkıda bulunmaktan başka topluluğun çalışmalarını dünya kamuoyuna anlatan yazılar kaleme almış, Laboratuvar Tiyatrosu'nun Polonya dışına açılması için çaba göstermişti. 1964'ten sonra Hindistan'da bir süre Dans Tiyatrosu inceledi. Oslo'ya dönüp, antropoloji ve Sanskrit okudu. Bu sırada Oslo'da 'Odin Tiyatrosu'nu kurdu. Topluluk bir yıl sonra kendilerine en uygun yer ve ödeneği sağlayan Danimarka'nın Holstebro kentine yerleşti. Burası 'Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı' oldu. Belli aralarda oyunlar da sergileyen Odin Tiyatrosu, genelde uzun bir hazırlık süresinde oluşturduğu yapımların metinlerini kendisi yaratıyordu. Turnelerle İskandinavya ve dış ülkelerde tanıtılan bu yapımların bazıları; *Kaspariana*, *Min Fars Hus*, *Brecht'in Külleri*, *Judiyh* başlıklı oyunlardı. Topluluk 1975 yılında Güney İtalya'da bir Sicilya köyünde birkaç aylık bir süre geçirmiş, yaşantı dağarına oradaki yerel halk ile sanatçı-toplum alışverişini katmıştı.

İlk dönemlerinde dünya kamuoyunun fazla ilgisini çekmeyen 'Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı', 1979'da 'Uluslar arası Tiyatro Antropolojisi Okulu' (ISTA) tanımıyla bir takım uluslararası olaylar örgütlemeye başladı. Barba'nın tanımına göre antropoloji sözcüğü burada da ilkel ya da farklı kültürlerin tiyatrosunun değil, örgütlü bir gösterim durumu içindeki insanın incelenmesi olarak anlaşılmalı. Bu eğitim yoluyla oyuncu ya da dansçıya gündelik yaşam davranışına karşıt hareketlerin benimsetilmesini anlatan bir deyim. Klasik Avrupa balesi ya da Doğu'nun geleneksel tiyatroları gibi çok özel bir disiplin gerektiren durumlarda eğitim, özellikle genç yaştaki dansçı ya da oyuncuyu koşullanmış olduğu gündelik beden tekniğinin karşıtına alıştırmakla başlar. Yeni tekniğin benimsetilmesi üç temel ilke üzerinden gerçekleşir. Birinci ilke, ağırlık merkezinin değiştirilerek beden dengesinin bozulmasıdır. Batılı bale dansçısı için bu, yukarı kalkışla olur. Bedende yaratılan yeni gerilim, 'uçarcasına' harekete yol açar. Öte yandan Japon Kabuki tiyatrosunda ve modern dansta ağırlık merkezi aşağı doğru çekilerek bedene güçlülük izlenimi kazandırılır. Doğal dengenin bozulması durumu, oyuncuda daha çok enerji, uyanıklık ve ilgi odaklanmasına olanak verir. İkinci olarak, hareketteki karşıtlıklara özen gösterme ilkesi gözetilir. Burada her hareket, kasların karşıt yöndeki gerilimi yoluyla oluşur. Üçüncü ilke olarak, enerji kullanımıyla ilgilidir. Dinamik hareketsizlik ilkesine göre sert ve yumuşak enerjiler, dışa dönük ve birikime dönük enerjiler arasındadır. ISTA'nın örgütlediği uluslar arası oturumlar, çeşitli uluslardan tiyatrocuların bir alış veriş ortamında bir araya gelmesini sağlar. Konusu ve

katılımcıları değişebilen bu toplantıların ortak amacı, oyuncunun bedeni ve bilincini yöneten ve seyirci ilgisini üzerine çekmesini sağlayan ilkeleri bulup anlatmaktır. ISTA, genel tiyatro estetiği araştırmalarıyla ilgilenmez. İlgi odağı yalnızca oyuncu ve tekniktir.⁴⁰

Barba, bunca deneyimlerden sonra tiyatroyu sürekli kan kaybeden vücuda benzettir. Kendi kanı ile yaşayamayan tiyatronun, başka vücutlardan gelen kana ihtiyacı vardır diye düşünür. Bir kan kaybeden tiyatro vardır ki kendi durumunu yadsır. Bir larva kadar beyaz kristal kulisinde, onun güçlü olduğunu savunan yorumcu ve yetkililerin kuramları ile yeniden canlandırma işlemini bekler. Kanamaları gidermek isteyen, kendini her engelin üstüne atanlarsa kendi duyularını kendi tepkilerini kullanarak yeni algılama biçimi ile çarpılmış gibidirler.⁴¹

Barba'nın Odin Tiyatrosu 1964'te kurulmuş ve 1966'da Oslo'dan Danimarka'ya taşınmıştı. Odin, bir yandan 'tiyatronun ölümü'nü retorik düzeyde ilan ederken, sahnenin çemberi içinde kalıyor ve deneysel tiyatroları bile 'bir hayaletin kafir karikatürü' olmakla suçluyordu. Barba'nın, Grotowski'nin psiko-fizyolojik temelli oyunculuğunu sürdürmesi, 'yeni bir teatral dil'e yönelimi sağladı; ya da kendi iddiası buydu. Uygulamada görülen ise, 'kendiliğinden' duyguları, 'saf' Korku, acı ya da arzu durumlarına dönüştürmek için kullandıkları arketipal jestlerin, tavırların ve mimik maskeleinin, erken dönem dışavurumcu sessiz filmlere çok fazla benzediği. 1980'lerde daha kuramsal bir dille ifade edildiği biçimiyle, duygusal iletişimin temellerine yönelik bu arayış, başka bir tiyatro laboratuvarını, ISTA'yı yaratmıştı. Gösterimin kültürler ötesi analizinde uzmanlaşan ISTA, doğunun geleneksel tekniklerini ve sanatsal yaklaşımını –Nö, Kyogen, Kabuki ve Kathakali, Bali ve Hint dansları- batı formu içinde fiziksel bir stilizasyona uyguluyordu. Oyunculukta Avrupa'da egemen olan psikolojik odağa (karakterizasyona yapılan geleneksel odaklanmadan, Grotowski'nin psikoterapisine kadar) karşı geliştirilen bilinçli muhalefetle, okulun çalışması, oyuncunun 'varlık'ının nörofizyolojik analizi ve günlük konuşmayla, 'gösterim' durumlarındaki konuşma arasındaki farkı saptamak için yapılan ses çalışmalarına odaklanıyordu. 'Kültürlerarası bedensel duygusal anlatım çalışması' için bir psikolog iş başına çağrılıyor, (Barba'nın daha önceki deneyleri

⁴⁰ Candan, 20. Yüzyılda Öncü Tiyatro, 173.

⁴¹ Sokullu, "Alternatif Tiyatro Serüveni", 12.

formülleştirilerek) pek çok ülkede doğaçlama teknikleri araştırılıyordu. ISTA'nın amacını, 'biyolojik' bir konumdan hareketle, 'anlatım öncesi'ni geliştirmek olarak betimleyen ve bu anlamda Grotowski'yle aynı terminolojiyi kullanan Barba, 'Tiyatro Antropolojisi'ni 'düzenlenmiş bir gösterim içinde, fiziksel ve zihinsel varlığını kullanan insanın davranışı üzerine yapılan çalışma' olarak tanımlamıştır. Yine de, nasıl bu, tiyatroyla pek az ilgisi olan bir terapi süreci haline gelmek yerine, oyuncu eğitiminde kullanılan bir teknik olarak kaldıysa; aynı biçimde, Barba'nın çalışmaları da, mitlerden doğan bir tiyatrodan, uluslar arası sirke doğru kaymasına karşın, sahne gösterisi boyutunu yitirmemiştir. İlk bakışta Barba'nın tiyatrosu, Polonya koşullarında, komünizm altında Grotowski'nin olabileceğinden çok daha doğrudan politikmiş gibi görünüyordu ve *Freaki* 1969 ya da *Kasparina* 1967 gibi yapımlarda, mitler 'bizim alışkanlığa bağlı toplumsal varlığımızı kuran, yıpranmış prototipler'in imgesi olarak, bu varlığın, kalıtsal olarak barındırdığı ilkel, baskıcı ve şiddet uygulayan yüzünü göstermek için kullanılıyordu. Bu sahte mitlere karşı, günlük yaşamda toplumsal olan tarafından koşullanmış davranışların, paradoksal biçimde 'ruhani bir işaret dili' de olan, 'doğal fiziksel' bir dile dönüştüğü 'ritülestik' davranış kalıpları, 'en uç durumlarda ortaya çıkan biyolojik tepkiler' geliştireliyordu. Pek çok avant-garde çalışmada olduğu gibi, Barba'nın, ateist bir ayin olarak da nitelendirilen *Kaspariana*'sı gibi bir yapının temel problemi, dine her tür meydan okumanın, batı toplumunda gittikçe daha ayrıksı kalan bir inanç ortamını öngerektirmesiydi. Üstelik Barba'nın niyeti 'izleyiciyi, toplumsal maskesini düşürmeye zorlayarak, eski değerlerin yerine yeni metafizik çözümler konulmaksızın yerle bir edildiği bir dünyayla yüzyüze getirmek' olsa da; varlığın, toplumsal olarak koşullanmış ve bu anlamda yıkıcı davranış kalıplarının karşısı olan ruhsal kutbu, tam da ölü olduğu için reddedilen dinin içinden türetilen imgelerle iletişim kurabilirdi. *Kaspariana*'daki eklektik arkaik diller karışımı ve topluluğun amaçlarını tanımlarken oryantal karşılaştırmalar yapmayı tercih etmesi, Barba'nın 1970'lerdeki yönelimine işaret etmektedir. Peter Brook'un açtığı yolu izleyen, ama sürece birkaç ayını değil beş yılını adayan Odin Tiyatrosu, kendi gösterilerini 'yerel halkın her tür performansı'yla değiş tokuş edecekleri bir 'takas' sistemi kurabilecekleri 'tiyatrosuz bölgeler' bulmak için İtalya'nın güneyine, Uzakdoğu'ya ve Güney Amerika'ya gitmiştir.⁴²

⁴² Innes, 227.

Oyuncular sanatlarının somut temellerini nasıl kuracaklarını nereden bilir? Tiyatro antropologlarının yanıtlamaya çalıştığı soru budur. Tiyatro antropolojisi ne oyuncunun dilinin neleri kapsadığının bilimsel çözümleme gereksinimine bir yanıt verir ne de tiyatro ile uğraşanların temel sorusu olan, kişi nasıl iyi bir oyuncu ya da dansçı olur. Tiyatro antropolojisi evrensel ilkelerden çok, kullanışlı öneriler arar. Bilim gibi alçak gönüllü değildir ama oyuncunun çalışmasına yararlı bilgileri bulup ortaya çıkartma konusunda karardır. Yasaları bulmaya çalışmaz, ama davranış kurallarını araştırır. En başta antropoloji, insan davranışının sadece sosyokültürel düzeyde değil, fizyolojik düzeyde de incelemesi olarak anlaşıldı. O halde tiyatro antropolojisi, insanın gösterim durumundaki sosyokültürel ve fizyolojik davranışının incelenmesidir.

Değişik zaman ve yerlerden değişik oyuncular, kendi geleneklerine özgü biçemlere karşın, ortak ilkeleri paylaşmışlardır. Tiyatro antropolojisinin ilk görevi bu hep yinelenen ilkelerin izini sürmektir. Bunlar bir 'tiyatro bilimi'nin ya da bir takım evrensel yasaların varlığının kanıtları değildir. Sadece özellikle işe yarar küçük öneriler, sahne uygulaması açısından yararlı bilgilerdir. 'Tiyatro antropolojisi' deyimiyle kıyaslandığında 'yararlı öneriler'den söz etmek, değeri az bir şeye yönelmek gibi gözükabilir. Ama tüm araştırma alanları da –örnek olarak retorik, ahlak ya da davranış araştırmalarını düşünebiliriz- aynı biçimde 'yararlı öneriler' toplamından oluşur. Bu yararlı öneriler de bu bakımdan çok özeldir. Bunlar uygulanabilir ya da görmezden gelinebilir. Dokunulmaz yasalar değildir. Kullanılıp daha ilerlemek adına unutulabilirler.

Çağdaş batılı gösterim sanatçılarının kendilerine destek olup yön verecek *organik* bir öneriler dağarı yoktur. Çeşitli görevlerinde onlara destek olurken bir yandan da sanatsal özgürlüklerini kısıtlamayan bir takım kurallardan yoksundurlar. Öte yandan Doğulu geleneksel gösterim sanatçısının iyi sınanmış organik bir temele dayanan 'mutlak öneriler'i vardır. Bunlar kapalı bir gösterim biçeminin simgeler dizgesini oluşturan ve belli bir türün tüm oyuncularının uymak zorunda olduğu sanat kurallarıdır. Kodlanmış bir takım kurallar ağı içinde çalışan oyuncuların, Batılı sanatçılar gibi kuralsızlık keyiflilik tutsağı olanlara kıyasla daha büyük özgürlük içinde bulunduklarını belirtmeye gerek yoktur. Ama tabii Doğulu gösterimciler daha fazla özgürlüğün bedeli olarak uzmanlaşmaya gerek duyar, bu da onların bildiklerinin sınırını aşma olanaklarını kısıtlar. Oyuncu için bir takım kesin, kullanışlı ve kestirme kuralların varlığı, ancak

mutlak olmakla, başka gelenek ve deneyimlere kapalı kalmakla sağlanabilirmiş gibidir. Doğu tiyatrosunun neredeyse tüm ustaları, öğrencilerine başka gösterim türleriyle ilgilenmemelerini öğütler. Bazen başka tiyatro ya da dans biçimlerini izlemelerini bile istemezler. Onlara göre sanatçı ancak bu yoldan biçim saflığını koruyabilir ve kendini sanatına nasıl adanmış olduğunu gösterebilir. Bu savunma mekanizması en azından kuralların göreceliğini fark etmekten kaynaklanan hastalıklı durumu, yani tam bir kuralsızlık ve keyiflik içine düşmeyi önler. Bir Kabuki oyuncusunun *No* sanatının en derin ‘sır’larını görmezlikten gelmesi gibi, Avrupalı ustalar için de Doğu gelenekleriyle kıyaslanabilecek belki de tek kurallar düzenini geliştirmiş olan Etienne Decroux’nun, öğrencilerini kendi düzeninden farklı sahne biçimlerine sıkı sıkıya kapalı tutması, bu yüzden tipik bir davranıştır. Doğulu ustalar gibi Decroux için de bu, bağınazlık ya da hoşgörüsüzlük anlamına gelmez. Oyuncunun çalışmasının temel çıkış noktalarının, yalnız kalma pahasına da olsa, en değerli mülkiyet olarak savunulması gerektiğinin bilincinde olmak anlamına gelir. Aksi halde çelişkiler tarafından onarılmaz biçimde bozulup yok edilebilirler. Yalnız kalmanın tehlikesi, saflığın bedeli olarak kısırlıkla baş başa kalmaktır. Öğrencilerini güçlülük adına görecelikten uzak bir kurallar kalesine tutsak ederek onları kıyaslamanın yararlarından yoksun bırakan ustalar, gerçi sanatlarının niteliğini korumasına korurlar, ama geleceği tehlikeye atarlar. Bununla birlikte bir tiyatro, başka tiyatroların deneyimlerine açık olabilir. Farklı gösterim yaratma yollarını birbiriyle karıştırmak için değil, ortak temel ilkelere ulaşmak ve bunları kendi deneyimleri üzerinden aktarabilmek için bunu yapabilir. Bu durumda çok çeşitliliğe açık olmak demek, çelişkiler ve dil karmaşası içine düşmek demek değildir. Hem kısırcasına yalnız kalma sakıncası atlatılmış olur, hem de her ne pahasına olursa olsun açılmaktan ötürü müstehcenliğe doğru çözünmekten korunulur. Soyut ve kuramsal biçimde bile olsa, ortak eğitsel bir temel olasılığı üzerinde durmak, aslında ortak bir tiyatro yapma yöntemi üzerinde durmak demek değildir. Decroux şöyle demişti: ‘Sanatlar birbirlerine ilkeleri yüzünden benzer, yapıtları yüzünden değil.’ İşte tiyatro antropolojisi bu ilkeleri incelemeyi amaç edinir. Kullanımlarıyla ilgilenir, yoksa nasıl olup da birbirlerine benzediklerinin derin, varsayımsal nedenleriyle değil. Bu ilkeleri bu yolla incelemenin hem Batılı hem Doğulu oyunculara, yani hem kodlanmış bir geleneğe sahip olanlara hem de bundan yoksun olanlara yararı olacaktır.⁴³

⁴³ Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı*, (Çev.: Ayşin Candan), Yky. Yayınları,

Barba, Agon Tiyatro dergisinin ‘Alternatif Tiyatro Dosyası’ özel sayısında, kendisine yöneltilen: ‘Varolan tiyatroya karşı çıkan, tiyatro konusunda alternatif adımlar atan tiyatrolar arasında siz de varsınız. Bu süreci nasıl değerlendiriyorsunuz? O günlerden bugüne değişen ne sorusuna şöyle cevap vermiştir:

‘Atmışlı yılların doksanlı yıllardan farklı olduğu kanısında değilim. Bana o yıllarda ateş veren unsurlar bugün de geçerli. Yeniden başlasam aynı şeyleri yapardım. Bir mücadele değil yaptığım. Objektif olarak mücadeleydi. Ama boğulmakta olan insan için soluk almak mücadele değil, o kişi açısından gereksinimdir, doğal, hayati bir gereksinim. Atmışlı yıllarda ortaya çıkan tiyatrolarda az sayıda kişi vardı ve soluk alma gereksinimi duyuyordu bu gruplar. Akciğerlerin değişmesi gerek. Dolayısıyla bugün tiyatronun var olabileceği özgürlük alanı daha az. Tiyatro için bir çok tanım öne sürülebilir. Olabilecek tanımlardan biri, ‘tiyatronun özgürlük zamanı ve mekanı’. O dönemde o yerde yaşamınızı organize edebilirsiniz. Toplumun geri kalan kısmında geçerli olan değer yargılarından farklı yargılar, değerlerle kurabileceğiniz bir yaşam parçasıdır tiyatro. Ben her şeyi paylaşan kişilerden oluşan gruplar tanıdım. Kadınların, erkeklerin, çocukların paylaştığı gruplar tanıdım. Bu bir özgürlük alanı. Toplumda küçük ölçekli evren yaratmanın çabası. Son derece politik bir karar. Ama görüldüğü kadarıyla bugün pek öyle bir gereksinim yok. Ama öyle görünüyor diye gereksinim yoktur da diyemeyiz. Çok garip bir gereksinim. Odin Tiyatrosu hakkında biraz daha fazla şey bilerseniz, antik olduğunu düşünebilirsiniz. Başka çağdan kaldığını düşünebilirsiniz. Yasal olarak maaş vermemiz gerekiyor. Herkes en düşük maaşı alıyor. Ortak maaş var. Otuz bir yıldır orada olanlar var. Genç delikanlı var, bize yardım etsin diye aldığımız bir engelli var. Ben de dahil herkes aynı ücreti alıyor. Bunun adaletle bağdaşmadığı kanısında olanlar var. Biz ise bu adil olmayan düzende yaşamayı tercih ediyoruz. Yani öyle haksızlıklar var ki, o tür haksızlıkların yanında bu haksızlık önemli değil.’⁴⁴

İsatanbul 2002, 125.

⁴⁴ Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı, Sayı: 7, Barba’ya Sorular, 1995, 107.

1.2.10. Yeni Biçimselcilik ve Robert Wilson

Bauhaus öğretisinin Black Mountain okulunda yankılanan ‘sanatta aslolan biçimdir’ tümcesi, 20. yüzyılın sonunun sanatında belirleyici olurken, minimalist resimden müziğe, post modern koreografiden reji sanatına, tüm sanatlarda biçim kaygısının öne çıkışına tanık olduk. Yaratıcılıklarında bu ortak kaygıya yer veren sanatçılar aynı zamanda sanatlar arasındaki sınırları ortadan kaldıran işler üretti. Bu gelişime örnek olarak inceleyeceğimiz yönetmen Robert Wilson yeni biçimselcilik tanımıyla bilinen akımın en önde gelen temsilcisidir. 1960 sonlarından başlayarak görsellik ve uzamsallığın ağır bastığı sahne yapıtlarında dansçı Lucinda Childs, besteci Philip Glass gibi sanatçılarla birlikte çalışarak kendine özgü bir okul oluşturdu. Benzer yaklaşıma sahip Richard Foreman, Peter Sellars gibi yönetmenler arasında sivrilerek büyük çaplı uluslararası yapıtlar yaratmasıyla ünlendi. Farklı kültürler ve farklı sanat dallarının olduğu kadar insanoğlunun farklı algılama mekanizmalarının buluşma noktasında yarattığı gösterimleriyle sanatçı, tiyatro sanatının son evrim aşamasına doğru yön gösteriyor. Wilson’un bugüne dek gerçekleştirdiği yapıtlarının çoğu opera olarak tanımlanıyor. Bunlar, görkemli teknik olanaklar ve uluslararası kimlik taşıyan dansçı ve oyuncularla gerçekleşiyor. Başka yapıtları ise indirgemeci özellikler taşıyan gösterim sanatı sınıflandırmasına giren işler. Sanatçının plastik sanatlar kapsamına giren yapıtları zaman zaman büyük galerilerde yada Paris'teki kültür merkezi Georges Pompidou gibi yerlerde sergileniyor. Wilson 1996'dan başlayarak İstanbul tiyatro Festivali'ne sıkça katılan bir konuk oldu. Robert Wilson'ın kimlik geçmişini araştırarak olursak; 1941'de Teksas'ta bir hukukcunun oğlu olarak dünyaya geldiğini, 12 yaşından sonra evlerinin garajında kendi yazdığı oyunları sahnelemeye başladığını görüyoruz. Hatta bu sırada sözsüz bir oyunla amatör bir tiyatro yarışmasına katılır. Ciddi kekemelik sorunundan 17 yaşındayken gördüğü psikiyatrik tedavi sayesinde kurtulur. Bundan böyle zihin özürllülere bedensel anlatım dersleri vermek, ilgi alanlardan biri olur. Sanatını önemli ölçüde etkileyen bu etkinliği New York'ta ki mimarlık eğitimi sırasında sürdürür. 1969 da birlikte çalıştığı zihin ve beden özürllülerle oluşturduğu ‘*İspanya Kralı*’ başlıklı oyunu geliştirerek ‘*Sigmund Freud un yaşamı ve çağı*’ başlıklı üç saatlik bir oyuna dönüştüren Wilson, 1970'te bu iki oyunu da kapsamına alan ‘*Sağır Adamın Bakışı*’ ile dünya kamuoyunun ilgisini çekti. Burada zenci bir sağır çocuk, annesi ve iki küçük kardeşinden oluşan oyun kişileri, esnek bir zaman anlayışı içinde günlük yaşamlarını

yneliyordu. Oyunun açılış tablosunda yarım saat süreyle yerde yatan kişiler son derece ağır bir tempoda yerlerinden doğruluyor. Anne, en küçük çocuğa bir bardak süt içiriyor, uykuya yatırıyor ve ağır hareketlerle çocuğu bıçaklıyordu. Bıçağı sildikten sonra aynı eylemi ikinci küçük çocukla yinelerken, sağıar oğlan onlara sessizce seyirci oluyordu. Bu ilk sahne 1 saat sürüyordu. Oyunun toplam süresi ise 12 saati buluyordu. Wilson'un düşüncesine göre herkes iki farklı düzeyde görür ve işitir. Dış ekran dediğı düzeyde dış dünyanın olayları izlenir, buna karşılık bir de iç ekran vardır. Burada düşler etkin olur. Kör ve sağır kimselerin algıları iç ekran düzeyinde açıktır. Yönetmenin ağır hareketlerle ve esnetilmiş zaman içinde gerçekleştirdiğı görüntü ve eylemler izleyicinin her iki düzeydeki algılarının örtüşmesine olanak verir. Normal algının ötesinde bir izlemenin, kişileri trans benzeri bir ruhsal duruma sokması söz konusudur. Oyun süresince salona giriş ve çıkışların da engellenmemesi sıkıntı etmeneni ortadan kaldırır. Yönetmen farklı algı süreçleri ile yaptığı denemeleri daha sonraki oyunlarında da sürdürdü. Basit hareketlerin yinelenmesinin, bazı kültürlerin törenlerinde, Mevlevi sema törenlerinde olduğu gibi insanları özel bir ruhsal duruma götürdüğünü buldu. Otistik Knowles'in, konuşulan dili, iletişim amacı dışında kullanması, yönetmene dildeki seslerin müziksel anlatım değerini öne çıkartma düşüncesini verdi. Dilin anlam iletme amacı dışında kullanımı üzerine bir oyun yarattı. Bu '*Kraliçe Victoria'ya bir Mektup*' oldu. Bu sıralarda oyuncularından biri, Wilson'a, Kraliçe Victoria yazılmış, 19. yüzyıla ait bir mektup göstermişti. Yönetmen 100 yıl öncesinin resmi ifadeli bu yazısındaki dilin bugün hiç anlam iletmeişinden yola çıkmaya karar verdi. Dört bölümlük bir opera olarak tasarlanan yapımında sahnede sürekli çalan bir yaylı çalgılar dörtlüsü bulunuyordu. Sahne biçimsel olarak bir mektup zarfını anımsatan çaprazlama bölümleri bölünmüştü. Wilson'un bu ve başka yapıtlarında olağanüstü titizlikle korunan bir biçim kaygısı ön plandadır. Söz, yazınsal bağlamından kopartılmış iletişimden çok işitsel bir bezeme üyesine dönüşmüştür. Görsel ve mimari öğelerin yanı sıra ışık, anlatım değeri olarak öne çıkar. Böyle bir biçimciliğın yarattığı tinsel uzam ile estetik uzaklık, Wilson'ın yapıtının sanatsal bildiriye dönüşen özellikleridir. Aynı özellikler onun Brecht'çi estetiğın bir uzantısı olarak değerlendirilmesine yol açar.⁴⁵

Robert Wilson görüldüğü üzere sanatçının bir sanatçının bir uyurgezer gibi yarattığı kanısındadır. Kendi kararlarında her zaman bilinçli olmadığını çoğu kez bir

⁴⁵ Candan, 20. *Yüzyılda Öncü Tiyatro*, 200.

biçim bir vurguyu bunun bütün içindeki anlamının farkında olmadan yarattığını söylemektedir. Shakespeare gibi büyük yaratıcılar için de aynı durumun geçerli olduğuna inanılmaktadır.

Wilson' un farklı ölçekte gerçekleştirdiği bir başka yapım 1977'de yarattığı '*Evimin Verandasında Oturuyorum*' idi. Kırkar dakikalık iki monologdan oluşan bu iki kişilik oyunda, monologlar aynı içerik üzerine kuruluydu. Kişilerin gündelik yaşam hesaplaşması biçiminde ve birinin bıraktığı yerden ötekinin alıp sürdürmesiyle geliyordu. İçedönük alçak sesli konuşmaların, telsiz mikrofonlarla büyütülmüş ses olarak yankılanması, izleyiciye sanki kişilerin kopuk ve sıçramalı bilinç akımına kulak veriyormuş duygusu yaşıtıyordu. Oyuncular geometrik tasarımlı bir sahne üzerinde hareket ederken konuşma içeriği ile uyumlu olmayan hatta bazen karşıt yönde eylemlerde bulunuyorlardı. Eylem ve sözcüklerin karşıtlığı, Brecht tiyatrosunda olduğu gibi burada da mikrofondan verilen gündelik konuşmanın yarattığı uzaklık duygusunu destekliyordu. Sonuç olarak bu yapımında Wilson'ın amaçladığı anılar gerçek imgeler ve izleyicide yaratılan uzaklık duygusu aracılığıyla iç ve dış ekranlardaki algı süreçlerinde bütünleşme yaratmaktı. 1976'da yarattığı '*Einstein Kumsalda*' yine imgeler üzerine kurulmuş bir yapıtı. Wilson'un Einstein'ın çağı ve sonrası üzerine çizdiği taslaklar, besteci Philip Glass'ın müziğini temel oluşturmuştu. Oyunun başından sonuna kesintisiz süren müzik, görsel izleği tam tamına karşılıyordu. Bu ritmin melodi ile armoninin önüne çıktığı tipik bir Glass bestesiyle yinelenen tümcelerin hafif bir değişikliğe uğradığı ardından yine yenilenmeyi sürdürdüğü müzikte sürecin belirginliğiyle biçim ortaya çıkıyor ve tüm yapıtı belirliyordu. Bu oyunda söz, yinelemelerle anlam içeriğinden boşalarak salt atmosfer yaratma amacına hizmet ediyordu. Yapıtı bütünüyle bir insanın zaman ve uzamı bağdaştırdığı dördüncü boyut üzerine özgür çağrışımlardan oluşuyordu. 1980 sonrasında Wilson'ın etkinliklerine daha çok paris berlin Hamburg madrit gibi Avrupa başkentlerinde sürdürmesi etki alanının bu kıtada giderek genişlemesine yol açtı. 1990 döneminde en sık olarak oyunların sahnelendiği kent Berlin oldu. 1993'ün sonbaharında Berlin Habbel tiyatrosunda '*Alice Yatakta*' Amerikalı deneme yazarı Susan Sontag'ın ilk sahne yapıtıydı. Bunu sahneye koyarken Wilson yine aynı oyuncularla çalışmıştı. Oyun iki yıl önce Bonn'daki ilk sahnelenişinde eleştirmenlerce kötü edebiyat olarak damgalanmış sorunlu bir metindi. Wilson'ın öncelikle görsel bir düzende kurduğu oyun metni öylesine bir uzaklığa

yerleştiriyordu ki, yazınsal sorunlar gündem dışı kalıyordu. Oyunun başkişisinin geçmişe ilişkin anı ve dışleri, çevresindekilere yönelik saldırıları, ağabeyine olan özel sevgisi, dışavurumcu bir anlatıma doğru yönlendirilirken yönetmen, Alice’e geometrik soyutlama ve monokrom aydınlanmanın egemen olduğu bir dünya kurmuştu. Işık, sahneyi gözleri açılacak kadar aydınlık ya da loş bir görüntüye dönüştürüyor. Boş alanı vurguluyordu. Sanrıları çoğaldığında üzerine japon futonları türünden şilteler serdiren Alice’ye metal kothornolar üzerinde dev boyutlara ulaşan üniformalı bir kadın bakıcı ile biri dev öteki cüce boyutlarında iki erkek hizmeti hizmet ediyordu. Bakıcı aliceli eğlendirmek için piyano almaya başladığında bu bir şerit üzerinde kayan oyuncak boyutlarda minik bir enstrüman olarak belirliyordu. Nesnelerin ve biçimlerin oyuncular kadar önemli varlık taşıdığı yapıtında, yönetmenin başka yapımlarında hep yinelenen, kıvrılarak yükselen fasulye ağacı dürüst ve ilk çizgilerden yapılan yatak, kitaplık, masa gibi arkitektonik ögeler oyunda yönetmenin imzası gibi tanınır bir biçem oluşturuyordu. Kendi yaratısında belirsizlik, farklı gerçeklerin yan yana gibi yoruma açık sunuştan yanadır. Hatta böyle bir çoğulcu gerçekliğe uzanmayı televizyon görüntüsüne uzaktan kumanda ile hükmetmeye benzer. Wilson, oyunlarını, tüm insanlığa özgü arketip ve söylencelere yönelmenin yanı sıra, çeşitli kaynaklardan birçok değişik yazarlardan yararlanarak oluşturur. 1988’de Berlin’in 750. kuruluş yıl dönümü için yarattığı ‘Orman’ın, Gılgamış destanı üzerine kurulu olması aynı zamanda Darwin, Poe, Fabre, Lichtenberg, Pessoa, Jahn gibi geniş yazarlar yelpazesinden kaynaklanması bu yaklaşıma örnektir. Ormandaki oyuncuların aynı sırada iki dilde Almanca ve İngilizce konuşarak oynamaları da kültürler arası noktada varlık gösteren post modern sanata ilişkin bir görünümdür.⁴⁶

⁴⁶ Candan, 20. Yüzyılda nc Tiyatro, 202.

İKİNCİ BÖLÜM

1990 SONRASI TÜRKİYE'DE TİYATRO YAŞANTISI

2.1. 1990'DAN SONRA TÜRK TİYATROSU'NDAKİ GELİŞMELERE GENEL BİR BAKIŞ

1990 sonrası süreç çeşitli tiyatro etkinliklerinin sürdürüldüğü ve başlatıldığı, hareketli görünen bereketi Seveda Şener'in tanımıyla '*bol hareketli, az bereketli*' olarak tersinlenen bir süreç olmuştur. 1973'te başlamış olan *Uluslararası Tiyatro Festivali* 1989'dan başlayarak her yıl İstanbul'da düzenlenmektedir. Bu festivale birçok ülkeden topluluklar katılır. Ne yazık ki, bu etkinlik 2000 yılından sonra iki yılda bir düzenlenmeye başlar. Merkezi Paris'te olan Uluslararası Tiyatro Eleştirmenler Birliği (AICT) 3-8 Temmuz 1987'de İstanbul'da toplanmıştır. Bu birliğin bireysel üyelerinin girişimleriye 1990 yılında ülkemizde Tiyatro Eleştirmenler Birliği (TEB) kurulmuştur.

11-13 Haziran 1990 tarihlerinde 1.Tiyatro kurultayı İstanbul'da toplanmıştır. İkincisi ise Mersin'de 1997'de toplanmıştır. Bu kurultayda ortaya çıkan sonuçlar ve değerlendirmeler sonucu; bugün yurdumuzda her akşam ödenekli ödeneksiz yaklaşık 50 sahnede perde açılmaktadır. Bu rakam Türkiye'nin 56 milyonluk nüfusuna oranlandığında zaman ortaya çıkan sonuç 1 milyon kişiye bir sahne ya da bir tiyatrodur. Üstelik bu tiyatrolar İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyükşehirlerle Türkiye'nin batı yarısına dağılmışlar, 60'ı aşkın ilimiz bir tiyatroya sahip olma onuruna ve lüksüne kavuşamamışlardır. 15.000 kişilik tiyatroların binlerce yıl önce toplumsal bir coşkuyu yaşadıkları bu topraklarda çağdaş anlamlarda gereksinimlere yanıt verebilecek bir tek tiyatro binasının bulunmayışı manzarayı biraz daha acıklı hale getirmektedir. İstanbul'da belediyenin, Ankara'da da devlet öncülüğünde kurulan iki büyük ödenekli tiyatromuz yapılaşmalarındaki tutarsızlık ve yaygınlaşmalarındaki plansızlık sonucu bir kısır döngünün içinde çabalar duruma düşmüşlerdir. Özel tiyatrolarda da destek yokluğu, altyapı eksikliği, akçasal sorunlar, siyasal baskılar ve nihayet nitelik yönünden kaygısızlık sonucu piyasa denilen deryada bir görünüp bir kaybolan çoğu zamanda batıp yiten ekmek tekneleri görünümünden kurtulamamışlardır. Bugün Türk tiyatrosunun dökülmüş bir envanteri bile yoktur. Ne çalışan sanatçı ne yazılmış ya da çevrilmiş oyunu ne salon ne koltuk ne yıllık temsil ne de bu konuda akla gelebilecek bir başka

faktörün sayısal dökümü yapılmıştı. Devlet Tiyatroları hala 1949 yılında çıkartılan, belki o günün koşullarına göre ama geçen zaman içinde büyük ölçüde yetersiz kalmış bir yasa ile yönetilmeye çalışılmaktadır. Tüm bu ve bunun gibi kurultaylarda hem devlet tiyatroları hem de özel tiyatrolar üzerine tartışmalar açılmış, tiyatro yasası üzerinde çok durulmuş demeçler ve bildiriler verilmiştir. Getirilen önerilerin kâğıtta kalmaması temenni edilmiştir. Nitekim devlet tiyatroları daha sonraki yıllarda bir döküm çalışması yapacaktır.⁴⁷

Tiyatromuzun bugünkü durumuna uzaktan baktığımızda bir ölçüde yaygınlık kazanmış fakat özellikle büyük kentlerde etkinliklerini sürdüren bir tiyatro yaşamından söz edebildiğini görüyoruz. Tiyatro konusunda toplantılar yapılıyor, festivaller düzenleniyor, yarışmalar açılıyor, ödüller veriliyor. Üniversitelerde tiyatro eğitimi veren bölümler, konservatuvarlar açılmış, yazarlık- oyunculuk- sahne tasarımı gibi dallarda bilgi ve beceri ile donatılmış mezunlar yetişmiş. Yetenekli oyuncularımız da var yazarlarımız da, dekor-kostüm tasarımcılarımız da, sahne müziği bestecilerimiz, koreograflarımız da var. Tiyatro konusunda araştırmalar yapılıyor, kitaplar yayınlanıyor, eleştiriler yazılıyor. Devlet de, yerel yönetimler de, özel sektör de tiyatroya bir ölçüde sahip çıkmış durumda. Tiyatro topluluklarına ödenek ayrılıyor, destek veriliyor, yardım sağlanıyor, tiyatro emekçilerinin haklarını kollayan koşullar adlarından söz ettiriyorlar. Bütün bunları göz önünde tutarak göğsümüzü gere gere ülkemizde layıkıyla tiyatro yapılıyor diyebiliyor muyuz? Yaşamımızda önemli bir yer tutan, ülke çapında varlık gösteren, kültürümüze ve sanatımıza damgasını vuran bizi biçimleyen bir tiyatro gerçeğinden söz edebiliyor muyuz? Yazık ki bu soruya olumlu yanıt veremiyoruz. Veremiyoruz çünkü tiyatro küçük bir çevrenin ilgi alanı dışına taşabilmiş değil. Çünkü yukarıda sayıp döktüğümüz işlerin hiçbirisi gereğince yerine getirilememiş. Tiyatro toplumda kendine sağlam bir yer yapamamış. İyiniyetli girişimlerle başlangıçta doğru adımlar atılmış olmasına karşın bazen yönetimlerin baskısı bazen sanat yaşamına genelde egemen olan ciddiyetsizlik bu alana en doğru en yürekli girişimlerin tamamlanmasına, amacına ulaşmasına izin vermemiş. Bunun temel nedeni tiyatroya sahip çıkmış gibi görünen kuruluşların, tiyatro sanatının toplum yaşamındaki işlevini içten inanmamış, genelde sanatın yaşamımızdaki yerinin önemini kavramamış olmalarıdır. Devlet tiyatrosunun günün koşullarına uygun yeni yasasının

⁴⁷ *Milliyet Sanat*, "Tiyatro Yönetimi ve İşletmecilik Sorunu", 1 Ekim 1991, sayı 272, 29-31.

bugüne kadar çıkarılmamış, yönetim reformu, salon yetersizliği gibi pek çok sorulara köklü bir çözüm getirilmemiş olması, tiyatro etkinliklerini kısıtlayan yasaların yönetmeliklerin yürürlükte olması başka nasıl açıklanabilir? Yasalarımız, yönetmeliklerimiz ve bunları uygulayanlar hiç bir sanata karşı tiyatroya karşı olduğu kadar kuşkucu değildir. Konu tiyatro olunca her fırsatta denetim mekanizması işletilmekte, özellikle tiyatronun gerçek işlevlerini yerine getirmeye, gerçeklerin görünmeyen yüzünü bilinmeyen nedenlerini kurcalamaya, seyircinin kafasında sorular üretmeye başladığı dönemlerde bu sanatın özgürce gelişmesini engelleyen kısıtlamalar uygulanmaktadır. Doğru tiyatronun gelişip yaygınlaşamamasında sanatçıların da payı olmuştur. Zaman zaman bu sanatın bir arada ve uyum içinde çalışmayla üretilebildiği unutulmuş sanatçılar arasında baskı, baş gösteren anlaşmazlıklar, çalışmaları aksatmış uyumu bozmuştur. Tiyatro topluluklarının en verimli dönemlerinde bu tür anlaşmazlıklar yüzünden parçalandığı, küçük birimlere ayrılarak güç yetirdiği görülür. Oyun yazarlarımıza gelince bir süre tiyatroya önemli yapıtlar kazandırmış olan yazarlarımız; ya başka yazın alanlarına yönelmiş ya da daha sonra yazdıkları oyunlarında kendilerini aşmaya çaba göstermemişlerdir. Yükseköğretim düzeyinde tiyatro eğitimi yapıldığı halde sanat alanında bilgi birikiminin değeri yeterince anlaşılmış değildir. Sanatçılar arasında yeteneğin bilgileri bulandırır olmaması gereken bir tanrı vergisi olduğu inancı hâlâ yaygındır. Tiyatro sanatının kendine toplumda sağlam bir yer yapamamasının, hoş fakat vazgeçilebilir bir ayrıntı olarak kalmasının başta gelen nedeni ise; düşünür olarak, eleştirmen olarak, yazar olarak, yönetmen, oyuncu, tasarımcı olarak tiyatroya emek verenlerin bu sanatın işlevi üzerinde yeterince durmamış olmalarıdır. Doğru tiyatronun nasıl olması gerektiği sorgulanmamış sosyal etik ve estetik niteliği aydınlatılmamış bir tiyatro felsefesi oluşturulmamıştır. Buna tiyatro politikası demek istemiyorum. Tiyatronun işlevini günün kültür politikasına göre sınırlayan bir anlayışla yönlendirilmesi değil, öncelikle doğru tiyatronun ne olduğunun tanımlanması gerekir. Tiyatro belli bir siyasal görüşte yapılsa bile yalnızca görüşe hizmet eden bir araçtan ibaret olmamalıdır. Çünkü bu sanat ancak kendi tiyatrosu kimliğini gerçekleştirdiği zaman ve kendine özgü özelliklerini koruyarak işlevsel olabilen bir sanattır. Tiyatro nasıl yapıldığı belli olmayan bir eğitim aracı ya da nasıl uygulandığı belli olmayan bir eğlence türü sayıldığı sürece kendine özgü bir sanat olma hakkını elde edemeyecek. Dolayısıyla doğru bir tiyatro kimliği ve o kimliğin gereği

olan işe fazla ilgi kazanamayacaktır. Burada kimlik sözcüğünün çağrıştırdığı ulusal kimlik kavramına karşı da uyanık olmak zorundayız. Tiyatro canlı insanlar tarafından yaşama canlandırma yoluyla oluşan bir sanat olarak öncelikle insanla ve onun yaşamı ile ilgilidir. Sahnede insanlar arası ilişkileri gündeme getirdiği için toplumsaldır. İnsanın toplumsal ilişkiler içindeki tavrı ve davranışı onun psikolojik ve etik kişiliğini yansıtır. Oyuncunun canlandığı oyun kişisi bu özellikleri ile anlam kazanır. Bu anlamı düşündürücü kılan ise bu psikolojik ve etik kişiliğin onun eylemine nasıl yansıdığı, başkalarının nasıl etkilediğidir. Onun için dram sanatı insanın çetin durumlara karşı sınavında bir sanattır. Tiyatromuzun kendi kimliğini kazanması bir tiyatro anlayışımız olması gerekir. Bu dediğimizde kastedilen, kendi yaşayan gerçeğimizin cesaretle ele alınması bireysel ve toplumsal boyutlarıyla irdelenmesi ve tiyatro sanatına özgü dramatik yoğunluk içinde yansıtılmasıdır.⁴⁸

Tiyatro başlangıçtan beri aydınlar için özel bir lezzet, sıradan halk içinse bir eğlence vesilesi sayılmıştır. Tiyatroyu halka götürme deyince akla gelen, ya seyirciyi günün genel geçer doğruları konusunda eğitmek ya da ona hoşça vakit geçirmek olmuştur. Öğüt verme alışkanlığı, eğitimimizin her alanında olduğu gibi tiyatrodan da halkla aydınların arasını açmış, tiyatroyu sevimsiz bir kürsü haline getirmiştir. Bu yüzden okul müsamerelerinde olduğu gibi sahnelerimizde de, sanat ve eğitim açısından değer taşımayan oyunlara yer verilmiştir. Aynı yanlış seyirci eğlendirmek konusunda da yapılmıştır ve yapılmaya devam etmektedir.

Doksanlı yıllara gelindiğinde kolay olanla yetinme eğiliminin ödenekli tiyatrolara da uzandığı görülür. Başlangıçtan beri sahne sanatını halka sevdirmenin yolunun, onun günlük yaşamdan alınan sıradan konularla oyalanmak, kaba şakalarla güldürmek olduğu gibi yanlış bir anlayışa saplanmış olan televizyon yapımları yeni yetişen tiyatro seyircisine bir türlü eğlence biçimine alıştırarak tiyatro için ciddi bir tehlike oluşturur. Kendini ve canlandığı oyun kişisini aşağılayarak ya da seyirciye karşı saldırgan bir tavır takınarak çarpık bir eğlence biçimi üreten güldürürler, sahnelerimizde doğru uzanmaya başlamıştır. Bugün kendine özgü bir kıvraklığı bir inceliği olan bulvar komediyalarını bile mumla aratan düzeysiz bir güldürü anlayışı yaygınlaşmaktadır. Günümüzde bu duruma tepki gösteren bilgili ve bilinçli genç sanatçıların iyi niyetlerini

⁴⁸ Sevdâ Şener, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999, 77.

ve özverili çabalarına rağmen tiyatroya bir çıkış yolu yaratmak için yaptıkları deneysel çalışmada doyurucu bir sanat düzeyi tutturabildikleri ve amaçladıkları gibi seyirciyi sarsıp onun bilincini ve düş gücünü yeni gerçekleri açığa bildikleri de söylenemez. Bununla beraber günümüzde ödenekli tiyatrolar da özel tiyatrolar da çabalarının sürdürüyorlar. Bugün (1998) tiyatrolarımızda az sayıda da olsa ara sıra şaşırtıcı güzellikte yapıtlar üretildiğini görüyoruz. Devlet tiyatrolarının Anadolu'da açtığı yeni tiyatrolarda genç sanatçılar zaman zaman ciddi başarılar elde ediyorlar. Kimi özel tiyatrolar ödenekli tiyatroların çok daha rahat koşullarda ürettiklerinden üstün nitelikte oyunlar üretiyorlar. En önemlisi yıllardan beri tiyatro sanatına emek vermiş olan en zor koşullara direnerek sahneye çıkan ve sanat yaşamlarını onurla sürdüren bir sahne sanatçısı kuşağımız var. Öte yandan altmışlı yıllarda Ankara'da başlayan akademik düzeyde tiyatro eğitimi başka üniversitelerde de konservatuvarlar sahne sanatları tiyatro bölümleri açılarak yaygınlaştırılmıştır. Devlet Tiyatroları , Ankara, İzmir, Bursa ve İstanbul'dan sonra Adana, Trabzon, Diyarbakır Antalya ve son yıllarda da Sivas, Erzurum, Van, Konya dahil 12 ilde tiyatro açmıştır. Özel tiyatrolara bir ölçüde de olsa destek sağlanmaktadır. Tiyatromuzun yaşamakta olduğu durgunluğunun bilincinde olan aydınlar, toplantılar, açık oturumlar, şenlikler düzenleyerek tiyatro ile çağımızın gereğine uygun tiyatro yapma arayışına girmişlerdir. Geçen yıllarda devlet tiyatrolarının oyunlarından pek bezmiştim. Diyordum ki Özeller daha iyi işler yapıyorlar. *Balkon* gibi, *Alacaklılar* gibi, Genco Erkal'ın oyunları gibi. Fakat bu yıl iki oyun beni çok umutlandırdı. Bir tanesi Ankara'da seyrettiğim Yücel Erten'in sahneye koyduğu Bertolt Brecht'in *Mutlu Son*'u, diğeri ise Nesrin Kazankaya'nın İstanbul'da sahneye koyduğu *Kısasa Kısas*. Bu yapımlar Devlet Tiyatrosu'nun günahlarına biraz arındırdılar. Ama bireysel çıkışlar, tiyatro teorisinden yoksun olduğumuzu, ne yapmak istediğimizi, gerçekten bilemediğimiz gerçeğini saklamaya yetmiyor. Özellikle ödenekli tiyatroların repertuvar saptarken, oyunları sahnelerken, biz ne yapmak istiyoruz sorusunu kendilerine sorması gerekiyor. Özellikle sahneleme aşamasındaki savrukluktan kurtulmak gerekiyor. Çünkü oyun yorumla parlar. Bugün gerçek tiyatroyu ayakta tutan ödenekli ve özel tiyatroların, rastlantısal kaygısını uyandıracak seyreklilikte ortaya koydukları mükemmel bazı yapımlardır. Bu yapımların sayısı az olmakla beraber tiyatromuzun geleceği için umudumuzu diri tutmaya yetiyor. Bununla beraber tiyatromuzun gelişiminin, hem yazarlık hem sahne uygulaması aşamalarında bir

duraklama dönemine girdiği gerçeğini göz ardı edemeyiz. Şimdi bize düşen, günümüzde tiyatro sanatının toplumdaki yerini bir daha gözden geçirmek, doğru tiyatronun nasıl olması gerektiği, bu tiyatronun halka nasıl mal edileceği konularını tartışmak. Tiyatromuza sanatın gereğine ve toplumun gereksinimlerine uygun bir tiyatro kimliği kazandırmak için çaba sarf etmek olmalıdır.⁴⁹

Bugünler yine tiyatrolarımızın sorunlarla boğuştuğu günler. Ödenekli tiyatrolar yıllardır aşılamayan devlet- tiyatro ilişkisinde yöneticilerinin atanmasında söz sahibi olmak, salonlarının yıkılıp yerine ticaret merkezi yapılmasını engellemek gibi konularda savaşıyor veriyorlar. Özel tiyatrolar ise hem olağan kamu desteği konusunda sorun yaşıyor hem de ödenekli tiyatroların bilet ücretleri nedeniyle haksız rekabet ile başa çıkmaya uğraşıyor. Bu arada rekabet şaşırtıcı bir boyuta taşıyor; İstanbul belediyesi seyirci bilet ücretini 1 TL'ye indiriyor. Uygar ülkelerde özel tiyatrolara salon açan, teknik destek veren, festivaller düzenleyerek bilgi görgü artırmayı amaçlayan, seyircinin bilet ücretinin bir kısmını tiyatroya ödeyen belediyeler duyulmuştur. Böylesi bir kamu yönetim hovardalığı hiç duyulmamış olsa gerek. Bir kentliye düşen koltuk sayısını arttırmak, kent yönetiminin başlıca görevlerinden biri olmalıdır. Bunun çeşitli yolları vardır. En kolay yolu da daha çok tiyatro salonu yani tiyatro koltuğu sunmaktır. Türkiye üniversiteleri son yıllarda hayli çok sayıda tiyatro insanı eğitiyor. Oyunculuk başta olmak üzere çeşitli alanlarda gençler eğitimlerini öğrenimlerini tamamlayıp mezun oluyor ve kendilerini televizyonların dizi filmlerinde yer kapaktan başka bir olanak beklemiyor. Çünkü ödenekli ve özel tiyatroların kadroları tümüyle dolu şekildedir. Zaten kendi nüfuslarını karşılamakta acınası bir oranda tiyatroya sahip olduğumuz da ayrı bir gerçek. İstanbul, Ankara ve İzmir'de tiyatro opera bale ve senfonik konserler için yeterli salon bulunmadığı biliniyor. Ankara'da 1937'lerin binasında tiyatroyla paylaşarak opera bale sahneleniyor. İzmir'de orkestranın konser verdiği salonunu kulisine geçmek için sokağa çıkmak gerekiyor ve orkestra şefi her konseri takiben akciğer hastalığından seçme yapıyor. Bir başka trajik olay da yani sahnelere gereksinimimiz boyunca açık olduğu halde tersine yıllardır tiyatro izlediğimiz salonlardan ayrılıyor olmamız. İstanbul Atatürk Kültür Merkezi, Muhsin Ertuğrul ve Harbiye sahnelerinde tiyatrocular örgütleriyle bu yapıları sahipleniyor, yıktırmayacaklarını dile getiriyor. Ancak demokrasi kültürü fazla gelişmemiş bir ülke

⁴⁹ Şener, 78.

olduğumuz için ülke yönetiminin bu karşı koyuşları önemseyeceğini olmak zor. Özel tiyatroların bu sıralarda başka bir sorunları da devlet desteğinin geciktirilmiş olması. Bir takım mevzuat düzenlemeleri nedeniyle ertelenen desteğin özellikle zihniyet anlamında gözden geçirilmesi ve doğru yere oturtulması gerekmektedir. Devlet desteği denilen ödemeler devletin olmazsa olmaz görevlerinden biridir. Lütuf değildir. Artırılarak tartışmasız bir düzenlemeyle ve zamanında tiyatrolara aktarılmalıdır. Desteğinin yalnızca prodüksiyon karşılığı para ödenmesi şeklinde sınırlandırılması asla yeterli değildir. Sağlam sahne temini, kira desteği, kadro desteği, vergi indirimi, bilet ücretinin bir kısmının üstlenilmesi desteği ve benzeri birçok yol vardır ve kamu desteğinin bu anlamda zenginleştirilmesi gerekir. Özel tiyatrolar dünyanın hiçbir yerinde gişe geliri ile yaşayamaz. Tiyatroyu yaşatmak ülkenin kamusunun görevidir. Kamu adına da kamu yönetimi bu görevi baştan bilerek işe başlamalıdır. Ülkemizde yerel yönetimlere örnek olacak bir kentimiz vardır; Eskişehir belediyesi. Opera, tiyatro, senfoni orkestrası gibi kurumları personel ve altyapılarıyla salonları ve sahneleriyle çoğalmış ve yaşama geçirmiştir. Başkan Yılmaz Büyükerşen eleştirmenler birliğimizce bu nedenle ödüle değer görülmüştür. Ödenekli tiyatroların bazıları Belediye Şehir Tiyatroları bir kısmı da Devlet Tiyatroları olarak yaşamını sürdürüyor. Belediye Şehir Tiyatroları, Devlet tiyatrolarının yasal düzenlenmesinden uyarlanan bir mevzuatla yönetiliyor ama görevlendirme ya da işten ayrılmalar belediye başkanı ve maiyetinin kararıyla oluşuyor. Başkanım kararı sanat yönetmenin mesleki yeterliliğinden çok Siyasal ya da ideolojik yandaşlık kriteriyle belirleniyor. Devlet tiyatrolarında ise bakan siyasi irade sahibi olarak kendi tercihleri doğrultusunda yönetici adayının seçip başbakan ve cumhurbaşkanının onayı ne sunuyor. Yeterlilik uygunluk ve başkaca birçok özellik atamanın tamamlanmasını gerekli değeridir. Şurası muhakkak ki hiçbir bakanın yönetimi paylaşmak istemediği genel müdürlüğe çalışmak zorunda değildir, nasıl ki genel müdür tiyatro yönetmeni paylaşmak istemediği bölge müdürüyle çalışmak zorunda değilse.⁵⁰

1990'lara damgasını vuran konulardan biri de *Devlet Sanatçılığı* unvanı olmuştur. Daha önceden başlatılan bir uygulama olmakla birlikte bu konu bu dönemde kamuoyunda çok tartışılmıştır. 13 Ekim 1991'de sekizinci cumhurbaşkanı Turgut

⁵⁰ Gülşen Karakadioğlu, Filiz Elmas, *Eleştirmen Gözüyle, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi-3 1990 Sonrası*, Arkadaş Yayınları, Ankara 2008, 11.

Özal'ın şaşkınlık verici bir kararla 36 sanatçıya Devlet sanatçısı unvanı vermesi ardından yazar Yaşar Kemal, şair Fazıl Hüsni Dağlarca, heykeltıraş Hüseyin Gezer, Çiftci Müridoğlu, seramik sanatçısı Füreyâ Koral, yönetmen Ömer Lütfi Akad, bu unvanı çeşitli gerekçelerle reddettiler. Bu dönemde tiyatro sanatçılarından yalnızca Macide Tanır ve Bozkurt Kuruç bu ödüle layık görülenler arasındaydı. 1998'de Devlet sanatçılığına layık görülen 79 kişi arasında Zeki Alasya, Metin Akpınar, Dinçer Sümer, Recep Bilginer, Haldun Dormen, Orhan Asena, Ali Poyrazoğlu, Nejat Uygur, Dilek Türker, Gülriz Sururi, Gazanfer Özcan, Müşfik Kenter, Nedret Güvenç, Nurşen Girginkoç gibi tiyatro sanatçıları ve yazarları vardı.

1990 sonrasında sanatta yasaklamalar gündemdeydi. 80'in baskıcı ve sindirme girişimi hala işbaşındaydı. Politik vurguları olan oyunlar bu yasaklardan etkileniyordu. 1991 yılında Ankara Birlik sahnesinde sahnelenen Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal* oyunu pek çok ilde ve ilçede valilikçe yasaklanmıştır. Daha sonra valilik oyunun aklandığını açıkladı yeniden oynanmasına izin verdi. Ankara Halk Oyuncuları tiyatrosu yöneticileri sorgulanmışlar, ardından *Baba 12 Eylül'de Neredeydin* adlı oyun bazı ilçelerde yasaklanmıştır. 1997'de Ankara Sanat Tiyatrosu'nda Metin Balay'ın yazıp yönettiği Altan Erkekli'nin oynadığı *İnadına Yaşamak* oyunu güvenlik güçlerine hakaret ettiği polise karşı halkı kışkırttığı iddiasıyla Afyon sınırları içinde yasaklanmıştır. Samsun'da ise içinde içkili sahne olduğu gerekçesiyle oynatılmamıştır. 1997'de Haluk Işık'ın *Memleket Hikayeleri* Ekin Tiyatrosu'nda Rüştü Asyalı tarafından oynanmış, tüm yasaklamaların rağmen direnmiştir.⁵¹

Tüm olumsuzluklara karşın günümüz Türk tiyatrosunun yazarlık ya da uygulama alanındaki iyi ve başarılı örnekleri Dünya tiyatrolarından geride değildir. Ancak tiyatro sanatının bir üstyapı kurumu olarak toplumsal gelişmelere ve çalkantılara sıkı sıkıya bağlı olduğu gerçeğinden hareketle tiyatromuzun bugün bir takım açmazlar içinde olduğunu da göz ardı edemeyiz. Tiyatronun vazgeçilemeyecek bir gereksinim olduğu henüz yeterince anlaşılmış değildir. Tiyatronun bireylerin yetişmesindeki ve toplumun moral bütünlüğünü sağlamasındaki önemi yurt düzeyinde yaşanılır duruma giderilememiştir. Bunun nedenleri çeşitlidir. Halk çoğunluğunun tiyatroya yalnızca gazino kültürü içinde değerlendirip bir eğlence aracı olarak görmesi, bunun için de çoğunluğunun tiyatroya gitme ihtiyacını duymaması ve alışkanlığı edinmemesi buna

⁵¹ Şener, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, 319

örmek gösterilebilir. Ayrıca, tiyatronun eğitsel öneminin yaygın bir biçimde anlaşılamamış oluşu, okullarda tiyatronun yalnızca bir gösteriş olarak müsamereler vermek olduğu sanılması, pedagojik ağırlıklı çocuk tiyatrolarının azınlıkta oluşu, tiyatro eğitimindeki iyi niyete karşın gerekli reformların yapılmamış oluşu, yükseköğretim de sanat dolayısıyla tiyatro eğitiminin en sonunda düşünülmesi, durmadan yeni bölümler açılarak yeterli sayıda kadronun yetiştirici olmaması nedeniyle bu eğitimin yozlaştırıcı olması da eklenebilir. Tiyatro binalarının yetersiz oluşu ve yapılan yeni tiyatro binalarının gereksinimlerini karşılayacak bir anlayışta yapılmayıp, hastane okul ve tiyatro gibi binaların özellikleri olduğunun mimarların çoğunluğu tarafından bilinmemesi ve gösterişe önem verilip işlevsel binaların yapılmayıp, özellikle Anadolu kentlerinde sansür ve oto sansürün sürdürülmesi tiyatro endüstrisinin kurulamamış oluşu gibi durumlar oldukça can sıkıcıdır.

Devlet tiyatrosu; tarihinde bir ilk olan *Köşebaşı* oyunu, yalnızca bir ilk oyun olma özelliğinin dışında aynı zamanda tiyatro sanatının kurumsallaşması ve yaygınlaşması için de bir köşebaşı özelliği taşıyordu. Çünkü açılışını yaptığı küçük tiyatrodan sonra, süratle tiyatrolar açılmaya başlayacak, tiyatro sanatı yaygınlaşacak ve Devlet Tiyatroları, Anadolu'nun her yanında tiyatro yürütülecektir. Evet küçük tiyatro sahnesinde başlayan bu serüvende Devlet Tiyatroları bugün geldiği noktada 50'ye yakın sahne, yüzlerce oyuncu, binlerce oyundan oluşan repertuarıyla ve ayrıca gerek teknik altyapısı ve gerekse artistik birikimiyle dünyanın en saygın sanat kurumlarından biri haline gelmiştir.⁵²

Atatürk İnkılapları bitti anlayışıyla gelen duraklama birçok alanda olduğu gibi Türk Tiyatrosunun gelişimini de bir açıdan durdurmuş seyirci sayısı düşmese bile daha düşük bir beğeni düzeyi oluşmuştur. Bunda günümüzde bir kısım medyanın ve özellikle bir bölüm televizyonunda büyük rolü olmuştur. Cumhuriyetin 75. yılında tiyatromuzun sorunlarını iki ana bölümde ele alabiliriz:

- 1- Sosyoekonomik ve yönetsel sorunlar.
- 2- Estetik sorunlar.

⁵² Teoman Yazgan, *Örnek Bir Cumhuriyet Kurumu Devlet Tiyatrosu*, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Yayını, Ankara, 2009, 12.

Sosyoekonomik ve yönetsel sorunlar içine vergi sistemi, bina yetersizliği örgütlenme planlama ve bugün için artık işlevini yitirmiş olan devlet tiyatroları yasası gelmektedir. Estetik sorunların içinde çağdaş Türk Tiyatrosunun kimliği ve sentezi gelir. Öz biçim araştırmalarının sahne üzerinde denenmesi için yeterli sahneler araç ve gereçleri gereklidir. Bu sentez yazar yönetmen oyuncu üçgeniyle sağlanabilir. Yazar tiyatronun düşünürü, yönetmen düşünceyi bir estetik bütünlük içinde sahneye aktaran yol göstericisi, oyuncu da bu düşüncenin vücut bulmasını sağlayan atardamarıdır. Tiyatronun bu üç önemli üyesi üzerinde önemle durmak gerekir. Bunun içinde her şeyden önce çağdaş bir eğitim sisteminin bütün tiyatro eğitim kurumlarında gerçekleşmesi gerekir. Türk Tiyatrosunu her şeyden önce ödenekleri ödeneksiz ayırımı yapmadan bir bütün olarak düşünmek gereklidir. Eğitim kuruluşları, yazarları, sanatçıları, yöneticileri, yayınevleri, telif hakları birlikleri, dernekleri ve benzeri bir bütün olarak ele alınıp irdelemek doğru bir yoldur. Bunun için de bütün bunları kapsayan bir geniş kapsamlı bir tiyatro yasasına gereksinim vardır. Özdemir Nutku bir konuşmasında şöyle demektedir:

Şimdi kanımca yapılması gerekenleri burada özetleyeyim devlet tiyatrolarının her şeyden önce yerinde yönetime geçmesi gerekmektedir. Yerinde yönetim birçok yönden yararlıdır. Özerklik başta olmak üzere yönetim açısından büyük bir rahatlık sağlayacağı gibi sanatsal rekabete de özendirecektir. Ayrıca tiyatrolar işleyişlerinde büyük bir hız kazanacaklardır. Yerinde yönetilen her tiyatro ödeneğini önerdiği yapım ve projelere göre almalıdır. Bugün verilen ödeneğin % 95'i ancak sanatçı ve teknik elemanların ücretlerine karşılamaktadır. Oyunların hazırlanmasına ayrılan tutar da bütçenin % 5'i ile gerçekleştirilmeye çalışmaktadır. Ayrıca sanatçılar aydın memur olmaktan çıkarılmalı, birer yıllık sözleşmeli sanatçı olarak işe alınmalı ve gösterdikleri performans oranında ücretleri olmalıdır. Şu ya da bu nedenden sahneye çıkamayanların ise sözleşmeleri yenilenmemelidir. Buna karşılık işsiz sanatçılar için bir işsizlik sigortası sistemi getirilmelidir. Sanatçı istekli ve rekabete hazır duruma ancak böyle bir sistemle gelebilecektir. Sanatın gelişmesinde en büyük etken de bu alandaki daha iyi olma rekabetinde yerini alma çabasında izlenir. Aktörlük mesleğinin saygın ve ileri bir duruma getirmek için açık rekabete yer verilmelidir. Bu açıdan kurum özerk bir sanat kurumu kimliğini kazanmalıdır.

Demokratik oylamayla tiyatroya ilişkin kurumlardan seçilecek bağımsız ve tarafsız kişilerden kurulu bir sanat kurumuna gereksinim vardır. Ülkemizde ellili yıllardan bu yana özel tiyatrolar konusu güncelliğini koruduğu başka deyişle 40 yıldır özel tiyatrolar için hep aynı sorunlar gündeme geldi. Bina sorunu başta olmak üzere belediye, resmi vergiler, sanatçı ücretleri, stopaj ve benzeri sorunlar özel tiyatrolarımızı sürekli uğraştıran konular oldu. 1973 yılından sonra yoğun bir bunalımın içine giren özel tiyatrolar 10 yıl süreyle bata çıka seksenli yıllara geldiler. Bunların birçoğu kapandı. Bir bölümü de aç kalmamak için showlara yöneldi. Toplum arabeskleştikçe bu tiyatroların bir bölümü yalnızca halkın eğlendirmeyi amaçlayanları bu talebi karşılama yoluna gitti. 1982 yılının sonunda özel tiyatrolara devlet yardımı yapılması karar altına alındı. Bu karar özel tiyatrolar cephesinde bir canlanmaya neden oldu. Ancak bu arada yalnızca pastadan pay almayı düşünen derme çakma topluluklar da piyasada boy göstermeye başladı. Kendini yıllardır kanıtlamış olan özel tiyatrolar ise daha iyi bir kadro kurmaya, daha iyi bir bina arama yoluna gittiler. Devlet yardımı 1960'lı günler için bir hayaldi ama bugün de yeterli değil. Özellikle tiyatro binası diyeceğimiz yapıların çok az olduğu ülkemizde özel tiyatroların en büyük sorunu yetersiz uydurma binalarda çalışmak zorunda oluşlarıdır. Bu binaların bile kiralari astronomiktir. Örneğin Dostlar Tiyatrosu gibi başarılı bir topluluğun altmışlı yıllardan bu yana bir yetersiz binadan başka bir uydurma binaya göç etmesi hem çok yazık hem de çok yıpratıcı bir durumdur. Öte yandan bir başka güzel topluluk Ferhan Şensoy'un Ortaoyuncular topluluğunun bilet paralarını biriktirip eski ses tiyatrosuna onarması övünülecek bir şey ama bu devletin sanat politikası açısından utanılacak bir durumdur. Sanat zor bir iştir. Ülkemizde bu işi profesyonelce yürütmek ise daha zordur. Çünkü tiyatronun ne doğru dürüst bir altyapısı vardır ne de endüstrisi tiyatro için gerekli olan temel malzemeler ülkemizde imal edilmez. Ülkemizde her türlü alet yedek parça, motor, uçak, gemi ve benzeri endüstrisi montaj ya da taklit yoluyla da olsa var olmasına karşın, tiyatro için temel olan elektronik gereçler, ışıldaklar, efekt aygıtları, makyaj gereçleri ve benzeri hep dışardan getirilir. Eğer diskolar olmasaydı bugün piyasada tiyatro için de kullanılabilecek gereçler satılmazdı. Bugün yeni açılan sahnelerin

*tümünde tiyatro ışıldaklarından çok disko ışık gereçleri vardır. Yine diskolar olmasaydı sis makineleri, efekt görüntü aygıtları da olmayacaktı. Bunun için ülkemizde özel sanat girişimlerinin başarılı olanları çeşitli engellerle zorluklarla yokluklarla savaşıp bunları bir dereceye kadar yenenlerdir. Bu da alkışlanacak bir çabadır. Doğal olarak burada koşullara yenik düşük sanatsal kaygı bir yana bırakan ve yalnızca para kazanmanın yollarını arayan özel tiyatrolarda vardır. Bir de güldürmediği halde güldürdüğünü sanan tiyatroyla ilgisi olmadığı halde kendisine tiyatrocu gören ve amatör ve profesyonel olan bu otistik arabesk toplumun türettiği garibanlar ortaya çıkmıştır. Tiyatromuza yeni soluk getirerek onu dinamizme sokacak ve iyi aktöre prim getirecek bir sistem az önce de belirttiğim gibi devletin prodüksiyonlara düzenlemek vermesi ve sanatçıları sözleşmelerle bir sanat yarışına sokmasıdır. Özetle tiyatronun amacı bu yozlaşmayı engellemek, hiç olmazsa geciktirmek olmalıdır. Nükleer savaş tehlikesinden, çevre kirliliğinden, hatta bazı toplumlardaki açlık sorunlarından elbet bir gün kurtulabiliriz. Ancak dikkatli olmadığımız takdirde boşlukta kalmış insanların çoğalmasıyla yok olmaktan kurtulamayız. Tiyatro asla ölmediği için değil, sürekli yeniden doğduğundan dolayı ölümsüzdür. İnsanı insanla anlatan açıklayan ve değerlendiren tiyatro insanoğlu var oldukça yaşayacaktır. Bunda kimsenin kuşkusu olmasın.*⁵³

Türkiye'de devletin tiyatroyla ilişkisi nasıl gelişmişti? Bilindiği üzere bizde çağdaş anlamda ya da batılı anlamda tiyatroya devlet tarafından ya da bir kamu kuruluşu tarafından ilk yöneliş yeri şimdiki adıyla İstanbul Şehir Tiyatrolarıdır. O zamanki adıyla Darülbeyti. Darülbeyti, tabii doğrudan devlet tarafından değil ama bir kamu kurumu tarafından İstanbul Belediyesince kurulmuş bir tiyatro topluluğudur. Türkiye'de Cumhuriyet döneminde devlet, tiyatroya yönelik politikalarını belirlerken önce işe eğitime başladı. Çünkü yetişmiş insan gücü bu alanda yeterli değildi. Bu nedenle ilk yapılan, bir tiyatro kurmaktan önce tiyatrocu, tiyatro sanatçısı, yöneticisi, rejisörü ve diğer yardımcı alanlarda çalışacak düzeyli nitelikli insan gücü yetiştirmek amacını taşıdığı 1934'te Ankara'da konservatuar açıldı. Musiki muallim mektebi olarak Cumhuriyet döneminde çalışmaya başlayan bu eğitim kuruluşu 1934'te bir tiyatro ve

⁵³ Özdemir Nutku Konuşması, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999, 20.

müzik akademisi haline geldi ve konservatuara dönüştü. Bu bir hedef belirleme bir politik doğrultu, bir politik tercih belirtisidir. Sonradan dil devriminin de katkısıyla toplumumuzun çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkarma diye değerlendirdik. Bütün alanlarda olduğu gibi Cumhuriyet hep eğitime, iyi yetişmiş insan unsuruna önem vererek bu işi götürmüştür. Tiyatro ve müzik alanında bunun somut göstergesi Ankara'daki Devlet Konservatuarıdır. 1934'te çalışmaya başlayan kurumlaşan konservatuarın ilk mezunlarını 1940'lı yıllarda devlet konservatuarı tatbikat sahnesi adı altında Ankara'da temsiller veriyordu. Bunun sonucunda sürekli çalışan tiyatronun kurulması zamanının geldiği an belli oldu. Artık gerekli olan bu kurumsallaşmayı bir yasayla, yasal bir kuruluş haline getirmektir. 27 Aralık 1947'de Ankara'da küçük tiyatrodaki Devlet Konservatuarı'nın tatbikat sahnesi gösterileri sürekli hale gelmişti. Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı* adlı oyunu küçük tiyatrodaki oynayan ilk oyundur. Henüz yasa olmadığı için bizim hukuk sistemimize göre özellikle kamu alanında herhangi bir kuruluşu belirleyebilmek bir kuruluşu etkin hale getirmek işlete bilmek için mutlaka bir hukuk normunu bir yasaya ihtiyaç vardır. Beklenen yasa 1949'da çıkartılan devlet tiyatroları kuruluşu hakkında kanundur. 5441 sayılı bu kanun 16 Haziran 1949'da çıktı devlet tiyatrosu bu kanunla çalışmaya başladığı zaman iki sahnesi vardı. Sanatçı ve rejisör kadrosu kırkı geçmiyordu. Bu kuruluş çeşitli dönemlerde ki kanun değişiklikleri ile bazı ciddi yapısal dönüşümlerden geçerek bugüne kadar geldi. Ama hala 5441 sayılı kanun yürürlüktedir. Bu kanunun getirmiş olduğu bu kurum zamanla büyüyerek belli bir noktaya gelmiştir Bugün kadro 12 il merkezinde 29 sahnede aşağı yukarı 10.500 koltuğu olan bir tiyatro sunuşu yapıyor. Bu hizmetin geçen sene (1997) eriştiği seyirci 1.200.000 civarındadır. Gerçekten Devlet Tiyatroları kanunu 5441 sayılı kanunun çeşitli aşamalarda ve dönemlerde değişiklikler geçirdi. Bunlardan en önemlilerinden biri Opera ve Bale'nin tiyatrodan ayrılması için 1970'te yapılan değişikliktir. Ayrıca kadrolarla ilgili çalışma yöntemi ile ilgili bazı değişiklikler de yapıldı ama devlet tiyatroları genel müdürlüğü adını almasına rağmen devletin tiyatrosunun merkezi hala Ankara'dadır. Oradan bütün Türkiye'nin tiyatro Politikasının açılımını düzenlemek zorunda olan bir kurumdur. Devletin, tiyatroyu bir kamu hizmeti sayması gerektiğini belirttim. Bu belirtme Danıştay'ın bir kararına dayanıyor. Bir genel kurul kararı vardır, o da aynı saptamayı yapıyor. Deniyor ki Devlet, tiyatroyu bir kamu hizmeti saymıştır bu amaçla bir tiyatro kurmuştur. Bu oluşum değişen zaman içerisinde günün ihtiyaçlarına ayak

uyduramamaktadır. Bundan tiyatronun içinde bulunanlar yöneticiler olduğu gibi tiyatro etkinliğinden yararlanmak isteyen seyirciler de rahatsızdırlar. Toplum büyür, büyüyünce kural eski ihtiyaçlara göre yapılmış olduğu için yetersiz kalmaya başlar. Tıpkı bir çocuğa ilkokula giderken yaptırdığımız elbiseyi üniversiteyi bitirdiği yıl da giyilir mezuniyet zorladığımızda sırtında nasıl duruyorsa devlet tiyatrolarının bugünkü durumuna biraz buna benziyor. Devlet tiyatro politikalarını belirlemek ve uygulamak bakımından yeni bir kurum modeline ihtiyaç duyuyor. Bu devlet tiyatroları genel müdürlüğü eliyle olmuyor, çünkü Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü merkezci bir kurumdur. Devletin tüm tiyatro politikasını düzenleyecek yeni bir kuruluşa ihtiyaç vardır. Bunun içinde bir yasa gerekmektedir. Biraz önce de belirtmeye çalıştığım gibi Türkiye Cumhuriyeti bir hukuk devleti olduğu için yasa olmadan yeni bir kamu kuruluşu oluşturmak mümkün değil. Eylem ve çalışmalar bir noktaya geliyor yasa gereksinimine dayanıyor. Devlet Tiyatrosu kurulduğu zaman da Defacto kuruldu. Sonradan kanunu çıktı. Devlet, sanat özgürlüğünü sağlamak zorundadır. Ama devlet ödenek verirse acaba kendini devlete bir tutan bazı siyaset anlayışları hükümet erkinin yetkisini kullananlar tiyatro politikasını bütünlemeye kalkışır mı? Yani politika, tiyatroya yönlendirmeye kalkışır mı? Sanıyorum ki kuruluşun hükümetin politik çıkarlarından uzak tutulması faydalı olur. 1949'da Devlet tiyatrosu kurulduğunda dönemin siyasi iktidarının siyasi görüşlerini uygulaması düşünülmemişti. Sonradan iktidar değişikliği oldu. Yeni gelen iktidar, Devlet Tiyatrosu'nun yönetimine hatta repertuarına müdahale etmeye başladı. Biraz sakat, yanlış bir anlayışla müdahaleler başladı. O dönemde Devlet Tiyatroları Genel Müdürü'nü bir gecede görevden aldılar. Bu müdahaleyi tiyatronun çalışmasına oyun dağarcığını saptanmasını kadar etkili oldu bunun gibi çeşitli dönemlerde belli oyunlarda müdahaleler olmuştur.⁵⁴

Türkiye'de tiyatro deyince ilk akla gelen sorunlardan biri olan bina ve salon sorunu 1900'lerin başında da gündemi epey meşgul etmiştir. Tiyatroların oyunlarını oynayacak salon bulamaması, devletin elindeki eski sinemaları, operaları, salonları, sanat aktivitelerine tahsis etmiyor olması ya da onları da otopark gibi farklı biçimlerde yok ediyor olması uzun süre tartışmalara yol açmıştır. Doksanların başında özel tiyatrolar için salon sorununun olduğu ilk yıllarda Beşiktaş'ta Yumurcak Sineması'nın

⁵⁴ Atilla Sav Konuşması, *Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999, . 15.

tiyatro salonuna dönüştürme çabalarının başlaması sevindirici bir gelişme sayılmış, bu salonun ilk oyun da ; *Başa Bela Baştakiler* adlı oyun ile popüler tiyatro yapan Yasemin Yalçın Tiyatrosu olmuştur. 1991 yılında tiyatro alanında bir ilk de İzmir Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda gerçekleşmiştir. Bu dönemde Özdemir Nutku'nun önderliğinde uzun bir aradan sonra yeniden hayata geçirilen *kamyon tiyatro* mekânsal açıdan alternatif bir tiyatro arayış olarak doğmuştur. Tiyatroyu ilk oyunları ile çocukların ayağına götüren ve tiyatroyla hiç tanışmamış insanları kucaklayan bu anlayış ne yazık ki yerel yönetimlerle ilgili çeşitli nedenlerden ötürü sürdürememiştir.⁵⁵

1990 sonrasında sanatta yasaklamalar da gündemdeydi. İstanbul Şehir Tiyatroları bu yasaklamalara karşı 1994-1995 sezonunda *yasaklanmış oyunlar* başlığı ile bir alt repertuar oluşturdu. O güne dek yasaklanmış oyunlar bu yıl itibarıyla oynanacaktı. Bu çalışma kapsamında ilk olarak *Özgürlüğün Bedeli* sahneye taşındı. Müdürlüğü esnasında Tamer Levent'in 1994 yılında Devlet Tiyatroları'nda başlattığı ve TOBAV tarafından sürdürülen bir eylem olarak *sanata evet* kampanyası yurt genelinde çok büyük yankılar bulmuştur. Bir sanat kurumunun kendi kendine sanatı onaylıyor olması kamuoyunda çok tartışılmış olsa da, *sanata evet* süreç içinde kendine çok fazla destekçi bulmuştur. 1995'te sanata evet başlığı altında Uluslararası Amatör Tiyatrolar Birliği 22. Dünya Kongresi Ankara'da yapılmıştır. Bu bağlamda 86 ülkenin katıldığı Uluslararası Amatör Tiyatrolar Birliği 22. Dünya kongresi Ankara'da yapılmıştır. Daha sonra 1992'de Muhsin Ertuğrul'un 100. yılında yapılan anma etkinlikleri gelir. Aynı yıl Macit Koper'in dramaturgisini yaptığı, Genco Erkal ile Engin Uludağ'ın sahne düzenlemesini yaptığı *Bir Tutkunun Yüzyılı* adlı gösteriyle, Çağdaş Türk Tiyatrosunu oluşturma yolundaki çabalar yansıtılmıştır. 1996 yılında Tiyatro Oyuncuları Derneği, Türk Tiyatrosuna emek veren ve sahnede elli yılını doldurmuş atmış dört sanatçıya Yarım Asır Altın Rozet Ödülü'nü vermiştir. Bunların yanında doksanlı yıllarda amatör tiyatro şenlikleri yapılmış ve bunların birçoğu hala yapılmaya devam etmektedir.

1990'da başlatılan Kültürlerarası Troya Şenliği ,1995'ten başlayarak düzenlenen Assos Gösteri Sanatları Festivali , Devlet tiyatrolarının Adana'da düzenlediği Sabancı Uluslararası Tiyatro Festivali , Trabzon'daki Karadeniz'e Kıyısı Olan Ülkeler Tiyatro Buluşması , Diyarbakır'da Orhan Asena Tiyatro ve Sinema Festivali , Van'da Her Okul Bir Tiyatro teması çerçevesinde düzenlenen Akdamar Çocuk ve Gençlik Tiyatroları

⁵⁵ *Hürriyet Gösteri*, Temmuz 1991, sayı 128, s. 72.

Festivali ülkemizde uluslararası ve ulusal tiyatro etkinliklerinin çocuk tiyatroları ve amatör tiyatroları kapsayarak yaygınlaştığını gösteren belli başlı örneklerdir.⁵⁶

Türkiye’de ödeneği kamu tarafından sağlanan tiyatrolar arasında Kültür Bakanlığı’na bağlı Devlet Tiyatroları dışında İstanbul, Bakırköy Belediyesi, Kocaeli Belediyesi, Antalya Büyükşehir Belediyesi ve Eskişehir Belediyesi olmak üzere beş şehir tiyatrosu yer alır.

Ödenekli tiyatrolara tam ve kısmi ödenekli şehir Tiyatroları açısından bakarsak; bu dönemde İstanbul Şehir Tiyatroları’nın yanı sıra faaliyete geçen belediyelere bağlı yeni şehir tiyatroları olduğunu görürüz. Ancak bu tiyatrolar bazı zorluklarla mücadele etmektedir.

Şehir Tiyatroları; ödeneğinin bir bölümünün ya da tamamının yerel yönetimlerce karşılandığı profesyonel ya da amatör tiyatrolardır. Avrupa’daki pek çok ülkede, şehir tiyatroculuğunun, kent yönetimince veya merkezi yönetimce desteklenmesi geleneği oldukça gelişmiştir. İngiltere’de yerel yönetimler, şehir tiyatrolarının desteklenmesi için halka vergi koyma yetkileri vardır. Türkiye’de ise 1914 yılında kurulan Darülbeyazın bir devamı sayılan İstanbul Şehir tiyatroları buna örnek gösterilebilir. Bunun dışında, İzmir Şehir Tiyatrosu, Adana Şehir Tiyatrosu ve Eskişehir Belediye Tiyatrosu, önemli başka şehir tiyatrolarındadır. İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük kentlerin dışındaki bölgelerin seyircisi, uzun süre tiyatro sanatıyla, önce özel tiyatroların sonra ödenekli tiyatroların turne temsilleriyle tanışmıştır. 1940’lı yıllardan bu yana, tiyatronun bir gereksinim olduğunun farkına varan bazı yerel yönetimlerin kendi tiyatrolarını açma girişiminde bulunduklarını görüyoruz. Kimi uzun kimiye kısa vadeli olan bu girişimlerin sayısı, bugün bile giderek artmaktadır. Eskişehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu, Eskişehir’de Yılmaz Büyükerşen’in öncülüğünde 1959’da kurulmuştur. Akademi Tiyatrosu’nun ve sanatseverlerin kanlarını satarak destekledikleri Eskişehir Oda Tiyatrosunun devamı olarak büyük destek görmüş fakat 1965 yılında belediye meclisinin kararıyla kapanmıştır. Ordu Belediyesi Karadeniz Tiyatrosu, yarı amatör gençlik tiyatrosunun uzantısı olarak ve İstanbul Şehir tiyatrosunun katkılarıyla, 1969 yılında kurulmuştur. Gaziantep, Malatya, Balıkesir, Antalya, Diyarbakır, Samsun,

⁵⁶ Tiyatro Tiyatro, Sayı:42, Ekim 1994.

Konya, Bartın ve daha pek çok il ve ilçede belediye destekli ya da yarı amatör toplulukların bir tiyatro yaşantısı oluşturmaya çalıştığını biliyoruz.⁵⁷

Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, 1997 yılında kuruldu. Kocaeli 'ni kültür ve sanat alanında da Türkiye'deki özel bölgelerden biri haline getirmeyi hedeflemektedir. Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, bu amaca yönelik olarak repertuarını Türk ve dünya edebiyatının seçkin örnekleri ile oluşturmuştur. Anadolu'da ilk ödenekli tiyatro olarak kurulan Kocaeli Şehir Tiyatrolarının genel sanat yönetmenliğine ilk, Işıl Kasapoğlu getirildi. 11 Kasım 1997'de yedi saat süren Hamlet oyunu ile perdelerini açtı. 1998 yılında yaptırılan Süleyman Demirel Kültür Merkezi sahnesine kavuşan Şehir tiyatroları, kuruluşundan bu yana birçok farklı projeye imza attı. İlk projelerinden biri 1998 yılında gerçekleştirilen Uluslararası Sokak Tiyatro Festivalidir. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde ilk kez *Roberto Zukko* ile katılım gösterdi. Geleneksel Türk tiyatrosunun bir parçası olan kukla ve gölge oyunlarına yeniden hayat vermek amacıyla, workshop ve seminerler gerçekleştirmiştir. Marmara depreminin ardından Gökkuşluğu Projesi ile deprem bölgelerine gezici etkinlikler götürmüştür. Kuruluşundan bu yana 65 oyun sergileyen Kocaeli Şehir Tiyatrolarının yerli oyunlarından bazıları, *Töre, Bir Şehnaz Oyun, Azizname, Oyununu Oyunu, Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz* adlı oyunlardır.⁵⁸

Özel tiyatrolar, günümüzde dünyanın her yerinde olduğu gibi ülkemizde de yapısal problemler yaşıyor. Bu problemleri, ağırlıklı olarak onu gerçekleştiren tiyatro sanatçıları ve her türlü tiyatro yöneticileri yaşamaktalar. Dünyada ve Türkiye'de sanat yapma biçimleri hızla değişiyor. Günümüzde çağa uyan yeni tiyatronun tanımlamalarını yapan kişiler ve kurumlar, çoğunlukla bağımsız ve bireysel sanatçılardan oluşmaktadır. Herhangi bir iktidara ya da kuruma bağlı olmadan, özgürce düşünen ve üretebilen bu sanatçılar, aslında sağlıklı bir üretim alanına sahiptir. Bu yüzden esas olan, tiyatronun hızla değişen günümüz dünyasında kendisine ait bir yer bulabilmesidir. Türkiye'de özel tiyatro, sanat dalı olarak öncelikle var olmaya çalışıyor. Tiyatronun derdi, aslında, günümüzde tiyatronun insan hayatındaki rolü ve işlevi olmalıdır. Bir tarafta tiyatronun, çözüm bekleyen önemli yapısal ihtiyaçları sorunu ortaya çıkıyor, diğer tarafta sistemin

⁵⁷ Coşkun Irmak, "belediyelerde Tiyatro", www.kulturbakanligi.gov.tr

⁵⁸ www.kocaeli.bel.tr.

ürettiği, çoğunlukla onların ihtiyaçlarını karşılayamayan işlerle karşılaşmaları sorunu ortaya çıkıyor.

Devlet destekli kurumsal tiyatrolar, yapıları gereği tümüyle özgürlükçü tiyatro yapıları değildir. Tiyatronun günümüz seyircisi için nasıl değiştiğini ve nerelere geldiğini anlamak için yeterli sorumluluk ve riski alamazlar. Bu yüzden en az onların varlığı ile aynı büyüklükte, daha bağımsız ve yenilikçi tiyatro yapıların da bir toplumun kültür hayatında yer alması gereklidir. Türkiye’de Devlet ve Şehir Tiyatroları düşünüldüğünde, bunların kurumsal büyüklükleri ile tiyatroyu şekillendirme biçimleri arasında bir orantısızlık olduğu görülmektedir. Bir toplumda tiyatronun ağırlıklı olarak devlet tarafından, resmi bir kurum bünyesinde yapılmak üzere düzenlenmesi, yapısal gerekliliklerin çözümüne yeterli katkının oluşmasını engellemektedir.⁵⁹

1969 yılında kurulan Dostlar Tiyatrosu, ilerici ve toplumcu sanat doğrultusunda benimsediği ilkelerle, sürekli bir araştırma, deneme ve yaratma eylemi içinde seyircilerine otuz beş yılda elli yapım sunmuştur. Bunun yanı sıra, düzenlediği tiyatro kursları, koro çalışmaları, çağdaş halk dansları grubu gibi yan kuruluşlarla, bir kültür ve eğitim merkezi niteliğini kazanmıştır. 1970’li yıllarda topluluğun, belgesel tiyatroya özel bir önem verdiği görülmektedir. Dostlar Tiyatrosu, Rosenberglar Ölmemeli, Havana Duruşması ve Soruşturma adlı oyunların yanı sıra, Orhan Asena’nın Şili’de Av’ı nı da oynamıştır. Aynı dönemde Abdülcanbaz’ı, büyük gülmece ustası Aziz Nesin’in fıkra ve öykülerinden oluşan Azizname’yi, Kerem Gibi’yi, Yaşar Kemal’in romanından uyarlanan Ağrıdaki Efsanesi’ni oynamışlardır.⁶⁰

Oyun Atölyesi, Zuhall Olcay ve Haluk Bilginer tarafından 1999 yılında kuruldu. Steven Berkoff’un Dolu Düşün Boş Konuş oyunuyla, 6 Ekim 1999 tarihinde prömiyer yaptı. 2000-2001 sezonunda Tom Kempinski’nin Ayrılış oyununu sahneledi. Kemal Aydoğan’ın yazdığı Son Gülen İyi Gülermiş çocuk oyununu sahneledi. Oyun Atölyesi 2002 yılından itibaren kendi salonunda faaliyet gösterdi. Anthony Horowitz’in Ermişler ya da Günahkarlar oyununu 4 Nisan 2002 tarihinde prömiyer yaparak ilk kez kendi salonunda sahneledi. 17 Nisan 2002 tarihinde de Siyah Beyaz dinleti seyirciyle buluştu. Daha sonra 2002-2003 sezonunda Steven Berkoff’un Dolu Düşün Boş Konuş, 2003-2004 sezonunda Murat Taşkent’in Azrail’in Gözyaşları, 2003-2004 sezonunda Micheal

⁵⁹ <http://mimesis-dergi.org/2012/06/guncel-tiyatro-tartismalari-uzerine/>

⁶⁰ <http://www.dostlartiyatrosu.com/tiyatro.html>

Ende'nin Kesmeşeker sahnelendi. 2004-2005 sezonunda W. Shakespeare'in Othello, 2004-2005 sezonunda Molière'in Cimri, 2005-2006 sezonunda Stefan Tsanev'in Jeanne d'Arc'ın öteki ölümü, 2005-2006 sezonunda W. Shakespeare'in Atinalı Timon ve Hırçın Kız oyunları oynandı. 2007-2008 sezonunda Èric-Emmanuel Schmitt'in Evlilikte Ufak Tefek Cinayetler, 2008-2009 sezonunda Andrzej Saramonowicz'in Testosteron, 2010-2011 sezonunda W. Shakespeare'in Macbeth , 2011-2012 sezonunda Don Juan'ın Gecesi, 2011-2012 sezonunda Antonius ile Kleopatra, 2012-2013 sezonunda Pandaların Hikayesi , 2013-2014 sezonunda Edward Albee'nin Kim Korkar Hain Kurttan oyunları oynandı.⁶¹

Türkiye'nin en eski ve en köklü özel tiyatrosu olan Ankara Sanat Tiyatrosu, 6 Aralık 1963 tarihinde Asaf Çiyiltepe ve arkadaşları tarafından devrimci ilerici bir tiyatro olarak kurulmuştur. Takım oyunculuğuna dayanan ve öncü bir sanat tiyatrosu anlayışını bu güne dek koruyan tiyatronun genel sanat yönetmenliğini, Asaf Çiyiltepe'nin 1967 yılında yapılan doğu turnesi sırasında geçirilen bir kaza sonucu vefatı üzerine Güner Sümer üstlenmiştir. Güner Sümer'in yönetiminden sonra Sanat Yönetmenliği'ne Rutkay Aziz getirilmiştir. Uzun yıllar bu görevi devam ettiren Rutkay Aziz, birçok oyuna yönetmen ve oyuncu olarak imzasını atmıştır. 1960'lı yıllar Türkiye'sinden bu yana Türk Tiyatrosu tarihine bir mihenk taşı olarak yerleşen Ankara Sanat Tiyatrosu, yüzlerce oyuncu, yazar, yönetmen, sahne tasarımcısı, sahne müzikçisi ve teknisyenini yetiştirmiş bir okuldur. Kendi dönemi içinde, ödenekli ve ticari tiyatrolara karşı, ilerici gençlik ve deneme tiyatrolarının öncüsü olmuştur. Kurulduğundan beri defalarca kez kapatılmalarla ve yasaklanmalarla mücadele eden tiyatro çalışanları, 1971-1972 sezonunda Bertolt Brecht'in yazdığı, Yılmaz Onay'ın yönettiği □ Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti □ adlı oyunla, sıkıyönetim tarafından gözaltına alınmıştır. Bununla beraber 1974-1975 sezonunda Maksim Gorki'nin aynı isimli romanından Bertolt Brecht'in oyunlaştırdığı Ana adlı oyunu Rutkay Aziz rejisi ile sahneleyen tiyatro çalışanları, seyircisine ve Türkiye'ye yeni bir marş kazandırmıştır. Seyirci oyundan çıkarken az önce sahnede öğrendiği 1 Mayıs Marşı'nı, hep bir ağızdan söyleyerek, toplumsal bilinci tiyatro sahnesinde de kazanabileceğini öğrenmiştir.⁶²

⁶¹ <http://www.oyunatolyesi.com/hakkimizda/hakkimizda>

⁶² <http://ast.com.tr/Sayfa.aspx?Pid=1>

Semaver Kumpanya, 10 Ekim 2002 tarihinde Işıl Kasapoğlu'nun önderliğinde tiyatro dünyasına merhaba dedi. Şehrin merkezinde toplanan kültür sanat etkinliklerini, Kocamustafapaşa'daki Çevre Tiyatrosu'na taşıyarak, Haliç'in Öte Yanında Tiyatro projesini başlatmış oldu. 1972 yılından bu yana, bir çok tiyatrocuyu ve seyirciyi ağırlayan Çevre Tiyatrosu, kumpanyaya katılmak isteyen genç tiyatrocularının yoğun çabalarıyla yenilendi. İçinde barındırdığı değişik mekânların daha işlevli bir hale gelebilmesi için yeniden düzenlendi. Sahnesi genişletildi. Kulisleri yenilendi. Sahnenin hemen önünde bulunan reji odası, olması gerektiği gibi salonun arkasına taşındı ve düzenlendi. Daha önce depo olarak kullanılan mekân, provalar ve gerçekleştirilmesi planlanan dans, müzik ve ritim atölye çalışmaları için düzenlendi. Bir Semaver Kumpanya geleneği haline gelen toplu yemekler yemek için, bir mutfak yapıldı. Seyircilerini daha rahat ağırlamak için fuayesi yenilendi. Oyun öncesi oyuncularının birlikte zaman geçirebilmesi için oyuncu fuayesi hazırlandı. Gerçekleştirilecek oyunların dekorlarını koyabilmek ve oyun hazırlıklarını yapabilmek için depolar temizlendi. Tüm bu yenileme ve düzenleme çalışmaları, Işıl Kasapoğlu'nun ve bu yolculuğuna destek olmak isteyen arkadaşlarının maddi yardımları ile gerçekleştirildi. Yaptığı çağrıya cevap veren birçok genç tiyatrocuyu, tiyatroya geldi. İlk gelen kadro yaklaşık yüz oyuncuydu. Gelen oyuncularını tanımak ve yeni sezona hazırlamak için çeşitli atölye çalışmaları düzenlendi. Semaver Kumpanya perdelerini, Genel Sanat Yönetmeni Işıl Kasapoğlu'nun yönettiği, William Shakespeare'in Onikinci Gece adlı komedisi ile açtı. Semaver Kumpanya, bu oyunun dekoru ve kostümlerinin yapımını bünyesindeki oyuncularının özverili çabalarıyla gerçekleştirdi. Genç ve dinamik bir ekiple sahnelenen, kılık değiştiren insanların, karıştırılan ikizlerin, herkesin birbirine âşık olmasıyla karmaşıklaşan ilişkilerin komedyası olan oyunda, akrobasi ve müzikal öğeler ağırlıklı olarak kullanıldı. Oyunun müziklerini Fransız müzisyen Joel Simon yaptı. Türkiye'nin önde gelen tiyatro eleştirmenlerinden çok olumlu eleştiriler alan oyun, en önemli tiyatro eleştirmenlerinden Sevda Şener'in de belirttiği gibi yeni tiyatro yolculuğunun en önemli parçası oldu. Yurt içi ve yurt dışında birçok turne yapan oyun, 2003 yılında İtalya'nın başkenti Roma'da düzenlenen bir festivalde seyirci karşısına çıkarak İtalya'da Türkçe oynanan ilk Türk oyunu oldu. Kumpanya'nın ikinci oyunu, Ferudettin-i Attar'ın klasikleşmiş eseri Mantık-al Tayr'dan oyunlaştırılarak yapılan Kuşlar Meclisi adlı oyun oldu. Oyunda, özel bir ruh gücünü sembolize eden kuşlar

aracılığıyla, insanoğlunun kendi iç yolculuğunu anlatılıyordu. Büyük masklarla ve kostümlerle oynanan Kuşlar Meclisi nin yönetmenliği Işıl Kasapoğlu ile Fransa'nın önde gelen kuklacılarından biri olan Karina Chéres tarafından yapıldı. Kukla ve mask tasarımlarının da Karina Chéres tarafından yapılan oyunun hazırlık aşamasında, oyunda rol alan oyuncular oyun öncesi Karina Chéres tarafından düzenlenen bir kukla ve mask workshopuna katıldı. Oyun, kullandığı kukla ve mask teknikleri ve anlattığı hikayesiyle Türkiye'deki tiyatro hareketindeki ilklerden biri oldu.⁶³

İyi bir tiyatro seyircisi yaratmayı da hedefleyen Semaver Kumpanya, her sezonunda yeni bir çocuk oyunu yaparak minik seyircilerini da ihmal etmemiştir. Nasreddin Hoca adlı oyun Semaver Kumpanya'nın ilk çocuk oyunu olmuştur. El kuklası, ipli kukla, gölge kuklası gibi birçok kukla türünün ve kukla tekniğinin aynı mekânda kullanıldığı bir kukla gösterisi olan oyun, pratik dekoru ve yirmi beş kuklasıyla her yerde oynanabilen bir oyun olma özelliğine sahiptir.

Repertuarını belirlerken, ulusal ve evrensel tiyatro metinlerini seyirciye ulaştırılmayı hedefleyen Semaver Kumpanya, Murtaza oyununda, büyük kentleri, sınıf farklılıklarını, küçük dünyaları, avarelikleri, politikayı, aşkı, hırsı, onuru, riyaı ve ihaneti anlattı. Oyunun, yönetmenliğini Işıl Kasapoğlu ve Türkiye'nin en önemli tiyatro oyuncularından Bülent Emin Yarar yaptılar. Sahne ve dekor tasarımını Metin Deniz, müziklerini ise Türkiye'nin önde gelen müzisyenlerinden Nejat Yavaşoğulları yaptı. Oyun kişileri, eşine rastlanmayan çeşitlilik ve renk bolluğuna sahipti. Bu zengin ve kalabalık kadronun her üyesi, kendi nesnel ve toplumsal durumu ve öznel kişisel tutum ve davranışıyla 1940'lı yıllarda geçen bir hikâyeyi günümüze taşıdı. 2003- 2004 sezonunda sahnelenmeye başlayan oyun dört sezon boyunca sahnelendi. Aynı sezon Semaver Kumpanya, Türkiye'de bir ilke daha imza attı. Kendi imkânlarıyla ve birçok opera sanatçısının yer aldığı kalabalık kadrosuyla Henry Purcell'in Dido ve Eneas operasını Özcan Sönmez'in müzik yönetmenliğinde ve Işıl Kasapoğlu'nun rejisiyle sahneledi. 2003-2004 sezonunda oynanan Dido ve Eneas operası, özel bir tiyatrodan sahnelenmiş ilk opera özelliğini hala korumaktadır. 2005 – 2006 tiyatro sezonuna çok iddialı bir yapımla başlayan Semaver Kumpanya, dünyada kült bir film haline Trainspotting'i Işıl Kasapoğlu'nun rejisiyle sahneye taşıdı. Irvine Welsh'in aynı adlı

⁶³ Gülşen Karakadıoğlu, Filiz Elmas, *Eleştirmen Gözüyle, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi-3 1990 Sonrası*, Arkadaş Yayınları, Ankara 2008, 19.

romanından önce beyazperdeye ardından sahneye uyarlanan oyun, seyircilere bambaşka bir dünyanın kapılarını açtı. Müziklerini yurtiçinde ve yurtdışında başarı kazanmış Baba Zula'nın yaptığı oyun, toplumun kenarına itilmiş eroin bağımlılarının yaşamını, gençlerin sorunlarını, yaşadıkları uyumsuzluğu, şiddete ve ölüme yazgılı yaşamlarını gerçekçi bir tiyatro diliyle izleyiciye aktarmayı başardı. Dans ve resim gibi farklı disiplinlerin bir arada kullanıldığı Trainspotting, 2006 yılında birçok ödülün sahibi oldu. Semaver Kumpanya, 2006 yılında 15.si düzenlenen Uluslararası Tiyatro Festivali için William Shakespeare'in Fırtına adlı oyununu sahneledi. Shakespeare'in ünlü eseri Yavuz Pekman tarafından yeniden yazılarak, günümüze uyarlandı. Yönetmenliğini Işıl Kasapoğlu'nun yaptığı oyunun kostüm tasarımını Funda Çebi, müziklerini ise Alper Maral yaptı. Seksen kişilik oyuncu kadrosunun canlı olarak seslendirdiği şarkılara, Alper Maral'ın yönetimindeki mini bir orkestra eşlik etti.

Semaver Kumpanya'da, sahnelediği 11 oyun ve 6 çocuk oyunu dışında, açıldığı günden bugüne farklı atölye çalışmaları düzenlendi. Bunlardan ilki, Fransa'nın önemli tiyatrolarından Cumulus'ün oyuncularını ile gerçekleştirilen Mask Atölyesi oldu. Bu atölyeye katılan oyuncular, atölye sonunda Çevre Tiyatrosu'nda bir gösteri yaptılar. Fransa'nın önemli kuklacılarından biri olan Karina Chères ve Bulgaristan'da çok sayıda önemli yapıma imza atmış Magdalena Mitteva da, Semaver Kumpanya oyuncularıyla Kukla ve Mask Atölyesi gerçekleştirdi. Son olarak geçtiğimiz sene, Fransız oyuncu ve yönetmen Julien Bal, İtalyan Kültür Merkezi işbirliğiyle, Semaver Kumpanya oyuncularıyla bir Comedie Dell'arte atölye çalışması yaptı. Bir aylık çalışmanın ardından atölye çalışmasına katılan oyuncular İtalyan Kültür Merkezi'nde bir Comedie Dell'arte gösterisi yaptılar. Semaver Kumpanya; oyuncusu, yönetmeni, dramaturgu, oyun yazarı, çevirmeni, müzisyeni, organizasyon sorumlusu, ışık tasarımcısı, gişe sorumlusu, kantincisi ve onu çevreleyen seyircileriyle, tiyatronun kolektif bir sanat olduğu gerçekliğini kumpanya yaklaşımıyla net bir biçimde ortaya koymaktadır. Gerçekleştirdiği tüm projelerini elbirliğiyle gerçekleştiren Semaver Kumpanya, bünyesine dâhil ettiği usta tasarımcılarıyla yoluna devam etmektedir.⁶⁴

Tiyatro oyunevi, 1996 yılında İstanbul'da kuruldu. Topluluğun üyeleri bu oluşumdan önce ilk kez Mahir Günşiray enerjisiyle Bertolt Brecht'in Adam Adamdır oyununun sahnelenişi sırasında bir araya gelmişlerdi. Farklı disiplinlerden gelen grup

⁶⁴ <http://www.semaverkumpanya.com/AboutUs.aspx>

üyeleri arasında Mahir Günşiray, Taner Birsell, Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş gibi oyuncular, dramaturg Çetin Sarıkartal, plastik sanatçılar Selim Birsell ve Glaude Leon ile müzisyen Turgay Erdener vardı. 1996-1997 tiyatro sezonunda Mahir Günşiray'ın rejisinde üç erkek oyuncuyla Jean Genet'in Hizmetçiler adlı oyunu ve Ayşe Selin yazıp Şehsuvar Aktaş ve Taner Birsell in yönettiği Bir Avuç Hayvan Mayvan adlı çocuklar için gölge oyununu sergilediler. 1997-1998 tiyatro sezonunda ise Sofokles'in Antigone'sini yine Mahir Günşiray'ın rejisiyle sekiz kadın oyuncu tarafından oynandı. 1998-1999 tiyatro sezonu için planlanan Bir Sirk Çadırı ile Anadolu'yu Dolaşmak projesinin ilk ayağı olan etkinlik, Ankara'da çadırdaki Cumhuriyetimizin 75. yılı kutlama etkinlikleri kapsamında gerçekleştirildi. 2000-2001 tiyatro sezonunda Bernard Mari Coltes'in Ormanların Hemen Önündeki Gece oyunu 1 Aralık 2000 tarihinde ilk kez oynandı. Bu oyunla birlikte Ceza Kolonisi ve Hizmetçiler dönüşümlü olarak sergilendi. Ayrıca bir çocuk oyunu olan Bebek Fil oyununu sezon boyunca sergileyen Tiyatro Oyunevi, yeni bir oyunla tiyatro sezonu kapattı. 14 günlük bir çalışmanın ardından Gogol'ün Evlenme adlı oyunu sergilendi. 2001-2002 tiyatro sezonunda eski oyunların yanı sıra yeni bir oyun daha sahnelenmeye başlandı. Uluslararası af örgütünün 1996 yılında unutmaya karşı tiyatro temasıyla Fransız yazarlar ısmarladığı oyunlardan beş tanesi Unutmak adıyla sahnelendi. Bu oyun 13. İstanbul tiyatro festivaline katıldı. Ayrıca Claudio Leon'un Kasım ayından itibaren Tarlabası'nda yaşayan çocuklarla yürüttüğü atölyenin sonucu olarak 23 Nisan 2002'de Beyoğlu istiklal caddesinde bir karnaval yürüyüşü yapıldı. 2002-2003 tiyatro sezonu Unutmak ile açıldı. Aynı oyunlar Berlin diyalog festivali dışında, Van ve Hakkâri sanat köprüsü kapsamında bu şehirlerde sergilenen oyun, İzmir, Samsun, Trabzon ve Ankara'da oynandı. 2003 yılında sahneye konan Nihat Genç'in hikayelerinden sahneye uyarlanan Gavara adlı oyun ise İstanbul dışında Van, Hakkari, Samsun, İzmir, Kızıltepe, Hasankeyf, Viranşehir'de seyirciyle buluştu. Hakkari'de öğretmen evinin bahçesinde gerçekleştirilecek olan gösterim öncesinde dekorundaki sineklikte var olan renkler nedeniyle sinekliğe el konuldu ve Devlet Güvenlik Mahkemesi'nde dava açıldı. 2004 yılında Werner Schwab'ın Döne Döne (baştan çıkarma) oyunu 14. İstanbul tiyatro Festivali'nde seyirciyle buluşmasının ardından, 5 - 12 Mart tarihleri arasında Almanya'nın Köln kentinde gerçekleşen Türk Alman tiyatro festivaline katıldı. Oyun ayrıca aynı yıl tiyatro dergisinin en iyi yapımı ödülünü aldı. Murat Uyrkulak'ın aynı isimli romanından

sahneye konulan Tol, 2005 Nisan'ında Diyarbakır'da ilk gösterimini yaptı. Ardından Türkiye'de Viranşehir, İzmir, İstanbul, Ankara'da, Almanya'da ise Weisbaden Festivalinde, Berlinde Berlin diyalog festivalinde seyirci ile buluştu. Tiyatro Oyunevi, kuruluşunun 10. yılında 15. İstanbul tiyatro Festivali'nde beş ayrı etkinlikten oluşan Lorca projesiyle katıldı. Bu çalışma Avrupa'nın kapılarında Avrupa'nın pek çok kentinde, Festivali'nde perde açtı. 2006 yılında Hasan Ali Topbaş'ın Yalnızlıklar' ı Hollanda'nın Amsterdam ve Rotterdam kentlerinde ilk kez oynadıktan sonra Türkiye'de çeşitli kentlerde farklı sahnelerde gösterildi. 2008 yılında George Bühner'in Leonice ile Lena adlı oyununu İstanbul Uluslararası tiyatro Festivali'nde sergilenmeye başladı. Kuzey denizi ile Karadeniz ülkelerinin sanatçılarını ortak yapımlarla buluşturan SEAS projesi kapsamında Beklerken ise 23 Mart 2009'da ilk gösterimini gerçekleştirdi.⁶⁵

2.2. 1990 SONRASI TÜRK TİYATROSUNDA ALTERNATİF ARAYIŞLAR

Türkiye'de alternatif tiyatro arayışları deyince akla hemen ilk ve asal soru geliyor. Neden tiyatro yapıyoruz? Bir sanatçı ya da sanatçı kimliğiyle var olma çabası gösteren bir sosyal kimlik neden tiyatro yapar? Derdi nedir? Belki yıllardır söylediğimiz, belki içeriğini konuşmadan biraz fazla slogan gibi duracak bir cümle; bir derdi olduğu için, söyleyecek bir sözü olduğu için, insan tiyatro yapar! Ve ondan sonra alternatif arayışlar başladı. Sahne üstündeki tüm yaratıcıların oyuncusundan yönetmenine yazarına kadar bunu neden nasıl ve hangi kanalda anlatacağız sorusunun aslında tiyatro için asansör olduğunu düşünüyorum. Türkiye'de alternatif arayışlar dediğimiz zaman fevkalade acı, inat edilmesi gereken bir sıkıntılarla yüklü bir süreç olduğunu hepimiz biliyoruz. İnisiyatif çalışma adı altında bende bunu yıllardır yaşıyorum; alternatif bir çalışma olup olmadığını belirlemeden. Çünkü son çözümünde bunun kararı (biraz seyirci odaklı) tarihe kalmış bir şeydir. Türk tiyatrosu için geleceği açan tiyatronun önünü açan bir hareket olarak görmekteyim.⁶⁶

Cumhuriyetin 75. Yılı adına düzenlenen bir panelde Ayşin Candan, alternatif tiyatro ile ilgili şöyle diyordu:

⁶⁵ http://www.tiyatrooyunevi.com/index_tr.html

⁶⁶ Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu, Nesrin Kazankaya Söyleşisi, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, s.133.

Konuyla ilgili alternatif, öncü, öteki, kavramlarından hangisini kullanmam gerektiğine karar veremiyorum. Türk tiyatrosunun 75. yılındaki konumundan önce tiyatroya, tiyatromuzdaki öncülük kavramına genel bir bakışla başlamak istiyorum. Cumhuriyetin ilk yıllarında Letafet apartmanında, bir küçük grupta tiyatro yapmaya başlayan ekip, yani Muhsin Ertuğrul ve arkadaşları diye bilinen ekip ilk öncelerimiz oluyor. Eğer öncülük kavramını, alternatif kavramını, ana akıma karşı yada ana akımdan yolu ayrılan farklı yolu deneyen bir atılım olarak tanımlayacak olursak, o zaman ana akımı geleneksel türlerimizden beslenen Tuluat tiyatrosuydu. Bir de Ermeni tiyatro topluluklarının getirdikleri alafranga batılı bir tiyatro var ama oda belli bir Doğu sentezinden ortaya çıkmış tiyatrodur. Tuluat ve Ermeni batılı Tiyatroları'nın ortaklaşa ikisinin bir potada erimesinden oluşmuş bir anlayışta tiyatro var. Bu gelişime en iyi Haldun Taner'in Sersem Kocanın Kurnaz Karısı adlı oyunu ile izleyebiliyoruz. Muhsin Ertuğrul ve arkadaşlarının o dönemde başlattıkları hem kuramla beslenen hem de Batı Tiyatrosu'nu gerçekten kavrayıp uygulamaya yönelik çalışmaları Türk tiyatrosunun ilk öncü çalışmalarıdır. 20. yüzyıldaki bütün avangart akımların ortak özelliği, sanatın yaşamdan çok uzak olduğuna karşı çıkan bir tavır sergilemesidir. Bu aynı zamanda sanatın bitmiş bir yapıt bir ürün değil de bir süreç olarak algılanmasını beraberinde getiren bir tavidir. Bu tabii tiyatroya ve gösteri sanatlarına şöyle yansıyor; bir kere tiyatro için daha çok şimdi gösterim ya da gösteri sanatı deyimi kullanılmaya başlıyoruz. Bu yeni tiyatro anlayışı dans müzikli tiyatroyu ve bütün türleri içeren ve tiyatronun seyircinin de katılımıyla birlikte anlık bir yaşama dönüşmesi sonucunu zorunlu kılıyor. Ve seyirciye üretken yaratıcı bir pay biçiyor. Oyuncunun yaratıcılığını çok ön plana çıkartıyor. Oyuncu, yüzyılın başında yorumcu bile sayılmazken sadece yazarın sözlerini doğru dürüst güzel bir diksiyonla okuması gereken bir kişi olarak görülürken, artık oyuncunun sahne üstündeki yaratıcılığının, Stanislavski'nin de katkısıyla ortaya çıktığı görülüyor. Bu yeni anlayışla yüzyılın ikinci yarısında oyuncu yorumcu rejisör ve yazardan daha ön plana çıkıyor. Çünkü tiyatro eğer şimdi ve burada bir yaşantı olarak karşımıza çıkacaksa ve o an içindeki gerçekliğiyle var olacaksa, bir süreç olarak var olacaksa, seyirciyle karşılaşma anında gerçek anlamda var olacaksa, orada artık seyirciyle gerçekten karşılaşan kişi

oyuncudur. Artık oyuncunun ve seyircinin yaratıcılığı söz konusudur. Çok yakın bir geçmişte uluslararası tiyatro antropolojisinin İSTA oturumuna katıldım. Bu toplantıda uzun uzadıya **oyuncunun yaratıcılığının** odak noktaları üzerinde duruldu. Daha çok oyuncunun organikliği ve oyuncuda organik olan nedir kavramları üzerine tartışıldı. 1989'da Berlin de duvarın yıkılması ile Rusya'daki rahatlama hareketinin sonucunda birtakım arşivler ortaya çıktı ve bu bir film kayıtlarıyla birlikte Meyerhold'un egzersizleri gündeme geldi. Meyerhold'un öğrencisinin öğrencisi olan Gennady Bogdanoviç, bundan iki yıl önceki İSTA'ya katılmıştı. Onun bize gösterdiği hareketleri Eugenio Barba alıp yeni bir araştırmalar dizisine dönüştürerek Portekiz'de yapılan İSTA'nın son oturumunda bu çalışmaları sundu. İSTA toplantılarında genellikle öğlene kadar beden çalışmaları yapıyor, bu araştırmalar üzerinde fiziksel egzersizler yapıyor, öğleden sonra ise kuramsal çalışmalara ayrılıyor. Jeanne Marie bireylerin en son araştırmalarında dinledim oda performansının biyolojisi üzerine araştırma yapıyordu. Yani oyuncunun yarattığı hedeflediği etki için elinde tuttuğu fizyolojik bedensel organik olanakların araştırılmasına yönelik bir çalışma. Bütün bu oyunculuk üzerine yapılan araştırmalar batıda en çok tartışılan yoğunlaşılacak konular olmakta. Peki bu noktada biz neredeyiz? Bu gösterim kavramı henüz yeterince yerleşmedi bize. Avusturya'ya gittiğimde diyorlar ki çok cesur bir tiyatro hala yazar tiyatrosu yapıyor bunlar. Çünkü yazar tiyatrosu yapmak yani bir yazarın yarattığı tiyatronun yorumunu gerçekleştirmek güç bir iş. **Oysa tiyatronun ruhuna, özüne yakın olan şey, oyuncunun sanatından yola çıkılarak yapılan işlerdir.** Bizde 1980'lerden bu yana gelişen öncü, avangart işler genellikle, ödenekli tiyatroların, ticari özel tiyatroların, aklı başında derli toplu tiyatroların, konuya bakışları gişe kaygısı olan tiyatroların hiçbir zaman cüret edemeyeceği kadar güçlü tekstleri yorumlamak oldu. Bu tiyatroların bazıları kendi tekstlerini kendileri oluşturuyor. Genellikle bizim öncü tiyatromuz hala text yorumu ile çalışıyor. Bundan birkaç sene önce Kaybolma Üzerine Çeşitlemeler adında bir oyun izledim ve gördüklerime inanamadım. Çok yaşamsal bir içerik ve izlek oyuncuların kendi çalışmalarıyla kendi doğaçlama çalışmalarıyla gerçekleşmişti. Yoktan var edilmiş bir oyundu ve seyirciyle karşılaşıyordu. Çok anlık bir yaşantıydı ve güncel çağdaş tiyatronun bütün özelliklerine sahipti. O

*kadar güncel, o kadar yaşamsal bir sorun ele alınıyordu ki tiyatroyu her an polis basabilirdi. Gerçekten bunun olması gereken en son noktada yapılan bir iş olduğunu gördüğüm zaman büyük bir hayranlık duydum. Bu yönde gelişmelerimizde bir parça noksanlık var diye düşünüyorum.*⁶⁷

Alternatif tiyatro hareketinin başlamasına yönelik çok net olan bir şey vardır; o da 1980'ler sonrasında 12 Eylül ateşleyici bir hareket olması gerçeğidir. Sanat 12 Eylül'e kadar Türkiye'de sadece siyasi motorla yapılan bir şey halindeydi. 12 Eylül'den sonra özelde tiyatro, genelde bütün sanat, anlamını yapanların gözünde yitirdi ve çok somut olarak içinde Cevat Çapan'ın, Beklan Algan'ın, sonradan Müge Gürman'ın bulunduğu BİLSAK oluşumuyla birlikte siyasi sorumluluğu reddetmeyen fakat onun dışında da varlık nedenlerini hatırlamaya çalışan yeni bir sanat anlayışı yavaş yavaş harekete geçmeye başladı. Burada Bilsak tiyatro atölyesinden değil orjinal kurum olarak Bilsak'tan bahsediyorum ve bu oluşumun tezgahını kullanarak devam eden Bilsak tiyatro atölyesi sonradan kumpanyanın kökleri sayılabileceğim Selma Köksal ve Şerif Erol ile birlikte oluşturduğumuz *Tiyatro Devran, Stüdyo Oyuncuları* tam onlar kurulurken biz de onlardan oyuncu kaparak *Kumpanya*'yı kurduk. Bu üç tiyatro bu hareketin öncüleri sayılabilecek tiyatrolar. Neydi bunların derdi, yani sadece siyasi motorunu yitirmiş bir sanat ortamının yeni bir motivasyon ve anlam arayışı mıydı? Sadece siyasi çerçeveden bakabilir miyiz- hayır. Sonuçta tiyatro yapmak isteyen insanlar vardı. Niye birtakım insanlar hayatta var olabilmek için başka bir şey seçerdi? Birileri tiyatro gibi bir şeyi seçer o ayrı bir soru bir kişilik bozukluğu olsa gerek. Fakat bu insanlar tiyatro yapmak istiyorlardı. Yenilikçi tiyatronun şu anda iki sorunu var; birincisi maddi olanaklardan yani maddi derken sırf parayı kastetmiyorum, yer, mekan, zaman, enerji, desteksizlik gibi. Her şeyden dolayı çok seyrek ürün veren bir kulvar olması ve ürünlerini maalesef sahne üstünde ya da oyun alanında seyircisine kısa bir süre açması ve uzun süre ürünlerini görülebilir halde tutamamasıdır. İkincisi oyun kurma açısından giriştiği estetik yol nedir? Oyun kurma bu tiyatrolar iyi kurulmuş oyun peşinde değildir. Mevcut tiyatro eleştirisi alışık olduğu sağlam karizmatik oyunculuk, iyi kurulmuş oyun, iyi ışıklandırma, için bu tiyatroların yaptığı işlerdeki çok önemli özellikleri görememiştir. Doğaçlama tekniklerinden yararlanarak sahnede kendi metnini

⁶⁷ Ayşin Candan Söyleşi, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999, 135.

oluşturma daha çok gençlerce benimsenmiştir. Yaşımızdan dolayı buna uyamamaya başladık. Toplumun karşısında durmaktan çekinmeyen bu topluluklar yetersiz buldukları bir repertuar karşısında yeni arayışlara girme, seyirciyle yeni ilişki kurma yoluna gitmişlerdir. Değişik metin ve oyunculuğun peşine düşen söz konusu arayış, kendine biraz da zorunlu olarak bar, gece kulübü, diskotek benzeri, tiyatronun sınırlarını zorlayacak türden uzamlar seçmiş, tiyatro yaşamamıza belirli bir coşkuyla birlikte devinim de getirmiştir. Ne var ki çok geçmeden bu yeni uzam ve biçem arayışı gerektiğinden fazla ağırlık kazandı. Neredeyse temel ölçüte dönüştü. Birkaç umut veren örnek dışında sahnede belirli bir dramatik yapıya oturtulamayan oyunlar, biçimsel denemeler olmaktan bir türlü kurtulamadılar. Kanımca bunun nedenlerinden biri **profesyonel oyunculuk** gerektiren bir girişimin, yani yazılı metin olmadan sahnede bir anlam üretme işi tiyatroda yok denecek denli az deneyimleri olan kişilerce gerçekleştirilmeye kalkışılmasıdır. Yazarın boşluğunu oyunculuk gücü ve uzamın ilginçliğiyle doldurmaya kalkma durumu ancak her bakımdan donanımlı kültür deneyim oyunculuk bir topluluğun göze alabileceği bir şey olmalı. Bir başka nedenle söz konusu toplulukların kendilerine çoğunlukla postmodern olarak nitelendirilen yapıtları örnek olarak seçerken bunları oluşturan altyapıyı kültür birikim geçmiş gibi anlamaya çalışmaktansa doğrudan onun bir yansıması olan üstyapı ile ilgilenmeleri, yani sahnede yaşanan yoğunluğun kaynağını göz ardı etmeleridir. Bu da yazılı bir metne dayanmadan sahnede anlam üretme çabalarının yukarda da değindiğim gibi genelde biçimselliğin tuzağına düşmesine ve ortaya yapay zorlama ürünlerin çıkmasına neden olmuştur. Asıl tehlikede bu tür tiyatronun giderek kendi kendinin amacına dönüşmeye başlamasıdır. Bu yazının iyi bir yazı olduğunu söyleyemem sahte bir düşünce değildir. Burada *doğaçlama tekniklerinden yararlanarak sahnede kendi metnini oluşturma* tekniğiyle tanımlanıyor bu alternatif hareket. Halbuki bütün bu toplulukların yaptığı işlere baktığımızda doğaçlama tekniğinin hemen hemen hiç kullanılmadığını görüyoruz. Hani en çok doğaçlama tekniğinin kullanıldığını işler vardı dersek belki *Kumpanya*'nın yaptığı *Canlanan Mekan* ve *Kim* oyununu görebiliriz ki bu da doğru değil. Çünkü *Kumpanya* genel olarak doğaçlama tekniğini kullanmaz. Oyuncunun prova ederek getirdiği iş parçacıklarını kullanır. Genelde kullandığı teknik budur. Doğaçlamadan

farklı bir tekniktir, bir yerden örnek alınmamıştır. Belki benzerleri dünyada vardır fakat kendi içgüdüleriyle kendi ihtiyaçlarıyla geliştirdiği bir tekniktir.⁶⁸

Bilsak tiyatro atölyesinin *Burada ve Şimdi* adlı çalışması doğaçlamalardan çıkan parçalardan oluştuğu diyebiliriz. Bu gibi alternatif tiyatrolar, alıştığımız esas bildiğimiz tiyatronun Dramaturji anlayışından çok daha titiz, çok daha yoğun, çok daha uzun süreli, çok daha yıpratıcı, çok daha kendi kendini döven bir titizlikle, ele aldığı konuyu sorguluyor ve sahne üstüne seyirci karşısına çıkılan her anın çok yoğun bir çalışılmışlığı görülüyor.

Kerem Kurdoğlu İstanbul'da yapılan Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu söyleşisinde düşüncelerini şöyle dile getiriyordu:

Tabii ki hepimiz Eugenio Barba'dan, Grotowski'den, Peter Brook'tan, Bob Wilson'dan etkileniyoruz. Bu yüzyılda yaşayıp sanatçı olup da bu ustalardan etkilenmemek mümkün değil. Leonardo da Vinci'den de etkileniyorum. Geçmişimde sanat yapmış, ortaya iş koymuş herkesten etkileniyorum. Fakat tekrar söylüyorum bu hareketin içinde hiç bir tiyatro yabancı bir tiyatronun taklidini yapma eğiliminde değildir. Hepsi çok somut kendilerine ait ihtiyaçlar ihtiyaçlardan yola çıkmışlardır. Tüm dünyadaki tiyatro sanatının ve özelde Türkiye'deki tiyatro sanatının krizinden ve buna alternatif bir sahasının yerine geçecek güçlü bir tiyatro oluşturmak ihtiyacından harekete geçmiştir. Ve ben dilerdim ki dünya örneklerini iyi bilen teorisyenler neyin ona benzediğini tespit etmek ve ötesinde bu hareketin işlerinin özgün yanlarını bulup bunların estetik yaklaşım adına taşıdığı değerleri ortaya çıkarsınlar. Böyle bir eleştiri geleneği henüz yok ve bu hareketin en büyük eksiği de budur. Şimdi ilginç bir durum var ortada; benim iddiam odur ki sanat işi üç değişik kategoride anlam gösterge ilişkisi taşır.

- 1- Sanatçının bilinçli olarak belli bir anlamı ifade etmek için kullandığı göstergeler seyircinin de rahat anladığı göstergeler.
- 2- Sanatçının bilinçli bilerek neyin ifadesi olduğunu bilerek kullandığı fakat seyircisinden biri birlikte anlamasına istemediği ifadeler. Yani sahnede kendi

⁶⁸ Kerem Kurdoğlu Söyleşisi, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999, 146.

doğduğu ana ifade eden kırmızı bir leke vardır. Fakat her seyirci bunu farklı bir motivasyonla anlar.

3- Kategori sanatçının niye kullandığını bilmediği hatta kullandığını fark etmediği göstergeler

Ben iyi sanat eserinin gerçek değerinin bu üç kategorinin zenginliğinde yattığını düşünüyorum. Shakespeare de olduğu gibi. Bu üçüncü kategori öyle bir kategoridir ki belki gidip sanatçıya ya da yazara bunu niye yaptınız diye sordüğümüzde açıklayamayacağı bir kategoridir. Fakat farklı okuma biçimleriyle ortaya çıkar. Zaman içinde eseri orjinal halinden daha zengin bir hale getirir, çoğaltır. İşte eleştirinin önemi burada yatar. Yani bir sanat eserini yaratıcısının kast ettiğinden çok daha zengin çok daha anlamlı boyutlara açmada yatar. Bu nedenle bu hareketin içinde bazı işlerde çok önemli noktalar üzerinde durulmuştur. Bunlar yazıya geçmemiştir, değerlendirilmemiştir, kimse görmemiştir, görüp üstüne tartışmamıştır. Çünkü henüz bu hareketin teorisini yoktur. Böyle bir tiyatro eleştirisi yoktur. Bu hareketini iddiasını yerine getirebilmesi için yeni bir tiyatro eleştirisine ihtiyaç vardır ve bunu bu hareketle birlikte kendini hissetmeyen insanlardan beklemek haksızlıktır, doğru değildir. Yeni bir eleştirmen kuşağına ihtiyaç var ve o kuşak yok son olarak belki bu somut bir şey bir şeyden bir oluşumundan bahsetmek gerekiyor.⁶⁹

Alternatif olmak yada alternatif olma çabası önce var olan statükoya karşı durma çabası ile ortaya çıkar ve bu ciddi bir şeydir. Sadece sanata ilişkin bir şey değil. İnsan olarak bu sanatçıların yaşam içindeki duruşlarıyla alakalı bir şeydir. Bu düşünceden hareketle alternatif olanın kaynağı öncelikli olarak etik, ideolojik ya da politiktir. Biçimsel arayış her durumda bunun sonucunda ortaya çıkar. Başarılı olsun olmasın bu arayışa talip olmak da hayata karşı yeni bir tutum alma kararı ile ortaya çıkar. Bu da zaten öncelikle risk almadır. Etik, ideolojik ya da politik denilen şey de bir karşı çıkış, bir ileriye gidiş vardır ve bütün değişiklikler gerçek yeni düşüncenin hareketi yönünde ortaya çıkar. Düşünce hep ileriye doğru hareket eder. Bunun karşısında durmanın ya da bir şekilde engellemenin pratik olarak mümkün olmadığını düşünüyorum. Bu nedenle alternatif olma çabasının önce hayata ilişkin maddi sorumluluklardan kaynaklandığını düşünüyorum. Bu zorunluluklarının gerekçesinin yaşama ait bir gerekçe olması

⁶⁹ Kurdoğlu, 148.

gerektiğini, daha doğrusu böyle bir gerekçe yoksa alternatif olma durumunu olamayacağını düşünmekteyim. Eğer düşünsel anlamda etik ideolojik ve politik anlamda böyle bir çıkış noktası yoksa böyle bir zorunluluk ya da gereklilik yoksa ortaya çıkan biçimsel değişikliğinde bir alternatif biçimsel değişiklik olamayacağını düşünüyorum. Bizim (Stüdyo Oyuncuları) için alternatif, değiştirmeye talip olma durumudur. Bugün sistemin birinci talebi yeni, daha daha yeni, en çabuk yenidir. Çünkü yeni olan şey ortaya çıktığı anda sisteme karşı olma niteliği taşısa bile sistem bunu mükemmel bir şekilde çoğaltarak, seri üretime sokarak, demokratikleştirerek, kendi işine yarar hale getirmeyi son derece iyi beceriyor. Bu nedenle de tüketilmesini sağlıyor. Böyle olduğu zaman alternatif olma durumunun bu yeni olma durumuyla da tartışma ve çatışma içinde olması gerektiği kanaatini taşıyorum. Yani yeni ve farklı olanı yaparken sürekli neden bu yeni neden bu farklı tartışması içinde olduğumuzu söylemek istiyorum. Çünkü önemli olan yeni ve farklı olanı ararken yapılması gereken yeniliğin ve farklılığın neden gerektiğinin tespit edilmesi olduğunu düşünüyorum ve bunun maddi zorunluluktan ve gereklilikten kaynaklanan düşünsel bir sonuç olduğunu düşünüyorum. Şimdi bir kere resim, tiyatro, heykel, müzik alanında ne yapılırsa yapılsın neden o forumda yapıldığının da cevabının verilmesi gerektiğini düşünüyorum. Bütün bunlar nasıl bir tüketime sokuldu, bununla da yüzleşmek gerekiyor. Neden bu formda, neden bu yolla, sorusunun özellikle bilinmesi gerekiyor. Yoksa tiyatroya şöyle değiştirmek, tiyatroyu böyle yapmak, tartışmasıyla sınırlı kalabileceğine inanıyorum. Pratik içinde de öncelikle bu sorudan hareket etmeliyiz. Yenilik eğer bir gereklilik, düşünsel bir zorunluluk ile ortaya çıkmıyorsa, eskiye alternatif olması mümkün değildir. Aksi halde yapılan yenilik tam da sistemin arzuladığı, var olanı çeşitlendiren, var olanı kabul edilebilir ve çekici hale getiren, var olana karşı çıkmak yerine onunla uzlaşan bir şey haline gelir. Bunun karşısında da dikkatli bir duruşa sahip olmamız gerektiğine inanıyorum.⁷⁰

Stüdyo oyuncular ve diğer tiyatro toplulukları öncelikle tiyatronun insani olan ya da canlı olan özelliğiyle ilgilenmişlerdir. Stüdyo oyuncular her seferinde çerçeve sahneyi kullandıklarını tiyatro formatını kurduklarını bunu inatla yaptıklarını kendi içlerinde çalışırken bir şekilde kendilerini açıklamaya çalışıyorlar. Bir tekste yaklaşırken

⁷⁰ Şahika Tekand Söyleşisi, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999, 153.

neden özellikle tiyatro tekstiyle uğraşıldığının sorgulanması gerekmektedir. Çünkü bu da aranılan şey karşısında ve ortaya çıkan düşünce ile yeni bir şey olabilir. Bunun sadece tiyatro eleştirisi anlamında değil, pratik anlamında da önemsenmelidir. Sahne pratiği anlamında doğaçlama oyunculuk tekniği ile ilgili Stüdyo Oyuncuları kurucusu Şahika Tekand şöyle söylüyor:

Sahnede doğaçlama tekniğini reddedenlerdenim. Sahnede yapılan oyun kuralları açısından çizilmiş çerçevenin özellikle performans zamanı, performans kuralları ve performans alanıyla sınırlı olan herhangi bir performansın nasıl tesadüfler taşıyabileceği noktasında özellikle çalışan bir topluluk olduğumuz itibari ile bu konuda söyleyeceğim bir şeyler var. Doğaçlamanın sahne üstü tekniği olarak riskler taşıdığını, çoğu zaman da doğru olmadığına inanıyorum ve asıl önemlisi bu pratiğin içindeyken yaptığımız işi teorik olarak da ifade etmek zorunda bırakılmak korkunç bir şey. Çünkü bu aslında sanatı icra eden kişinin ya da yaratıcının görevi değildir. Ben şimdi şu akıma gireyim diye karar verilerek iş yapılmaz. İş yapılır, o bir akıma sokulur ya da sokulmaz. Benim tiyatrom nasıl postmodern olur diye hayal kurmuyorum. Acaba nasıl yeni olunur, bunun için ne bulacağız merakıyla, genel geçer rüzgârların dışında kalmayalım duygusuyla iş yapmıyoruz. Gerçekten tiyatro yapmamızın gerekçesi yaşamsal bir şey ve bütün biçimsel sonuçlar bunun sonunda ortaya çıkıyor. Şimdi de sanatçılardan ve düşüncelerden etkilenme sorununa değinmek istiyorum; diyelim ki yaptığımız iş için etkilenme söz konusudur ve hatta birebir taklit söz konusudur. Taklidin niye yapıldığının tartışılması gerekir. Çünkü bir sanatçı göstere göstere taklit yapabilir ve taklit yapma bir tutum haline gelebilir. Bir kere bu teorik bir tartışmadır. Önce bu düzeyde teoriyi ve sanatı tartışmak gerekir. Bir sanatçı yaptığım iş çalıntı diyorsa, bunun mutlaka tartışılması gerekiyor. Yetkin oyuncu arayışının hangi yetkinlikte ve hangi oyunculukla olduğunun yeniden tartışılması gerekir. Bütün bunlar tabi ki teorik bir şey gerektiriyor ve ne yazık ki bizlerin bir yandan iş yapmaya uğraşırken bir yandan da bunun için ne diyeceğiz acaba paniğiyle düzenli reji notları tutarak uygulamadan çok, düşünsel olarak ne anlama geldiğini açıklama çabasıyla yükümlü olduğumuzu fark ediyorum. Bu bir kapışma noktası değildir, bu bir var olma noktasıdır. İnsan eliyle yapılan şeyin sonsuz derecede değişime uğradığı bir dünyada yaşıyoruz. Sonuçta bir kişinin baktığı

*öbürünün yaptığı iş haline dönecektir. Bu noktada, insan adına neyin yaşatıldığı, insan olarak yaşamda nerede duruldu, alternatif olma çabasını nerede kurcalandığının teorik olarak da tartışılması gerekir ve bu konuda ciddi eksiklerimiz olduğu kanaatindeyim.*⁷¹

Yenilik, bir gereklilik, eğer maddi ya da düşünsel bir zorunluluksa eskiye alternatif olabilir. Devlet tiyatroları içinde alternatif olmak, 1993 yılından itibaren tartışılmaya başlanmıştı. Kurumun içinde birtakım sanatçılar alternatif olma hali oluşturdular. Bana da onlardan biri sıfatı yakıştırıyor. Ancak bizim bu anlamda alternatif olma halimiz zaten yok. Yani böylesi büyük ve tutucu bir kurumun senin alternatif olmanı istemesi sadece popüler bir kültüre hizmet olarak algılanabilir. Kısaca benim alternatif olma halim Devlet Tiyatrosu için iyi bir vitrin oluşturur düşüncesindeyim. O yüzden de bunun doğru olmadığına ve kandırıcı bir şey olduğuna inanıyorum. Bugün bütün alternatif tiyatro hareketine, tanımından eleştiri anlayışına, oyunculuk anlayışından dekor anlayışına, mekân anlayışına kadar, bütün tanımlamaların çok daha konservatif yapıların tanımlanması içinde olduğuna inanıyorum. Bütün oyunculuk araştırmalarının bu yapının doğrultusunda, bu yapının ışığında, olduğuna inanıyorum. Metin tiyatrosu ya da dekor mekân tanımlarını gerçekten son zamanlarda *Kumpanya* ve *Stüdyo Oyuncuları*'nda görüyorum. Bu gerçek tiyatroyu oluşturacak olan tiyatronun, bir işçilik gibi görülme halinde korkutucu ve rahatlatıcı olduğunu düşünüyorum. Yani alternatif tiyatrolar Türk tiyatrosunda bir işçilik gibi çıkan ve sönen şeyler olmamalı ve öyle olmadığını düşünüyorum. Çünkü bir süredir metin anlayışı, oyunculuk anlayışı, tiyatro anlayışı, eleştiri anlayışıyla gittikçe birileri tarafından değerlendirileceğini söylenen tiyatronun hiç değerlendirilmesi gereken hiç içinde olmaması gereken bir yapı tarafından değerlendirildiğini düşünüyorum. Burada çok doğru bir söz var: Samuel Beckett, *bir şey harekete geçti* diyor, oyunun sonunda. Artık Türkiye'de bir şey harekete geçmiştir. Bizim bu an onun içinde ya da dışında yer almamız gerçeği var. Sizde kabul edersiniz ya da etmezsiniz Türkiye'de alternatif tiyatro diye bir şey artık var. Ve bu tiyatro kendi emekleme halini aşmış. Bugün var olma halini oluşturmuştur. Tabii bu arada bir takım teknik sorunlar karşımıza çıkıyor. Şahika Tekand kendi stüdyosunda çözümünü bulduğu, kendi oyunculuk anlayışının kendi oyuncularıyla oluşturuyor. *Kumpanya* kendi mekânında kendi mekan tasarımı,

⁷¹ Tekand, 153.

kendi oyuncu anlayışını, kendi yapısı içinde oluşturuyor. Evet belki bu örnekler artacak, belki üç kişiyle sınırlı kalacak, ama sonunda tartışamayacağımız bir durum oluşmuştur diye düşünüyorum. Özel örnekler vermek ya da kendi yaptığım tiyatroyla ilgili konuşmak istemiyorum. Bugün Türkiye'deki alternatif hareket, önce teorik anlamda tartışılmalı ve çözümleri daha genel anlamda konuşulmalı. Gençlerin yaptığı bir eğlence olmama hali sanırım herkes tarafından biliniyor artık. Devlet tiyatrolarının ya da ödenekli tiyatroların alternatif tiyatro denen şeyin başlama noktası ya da 1960'lı yılların Kuran'ı Kerim'i olan *Boş Alan* kitabına baktığımızda orada olmazsa olmaz olan bir şey vardır. Bugün tiyatrodaki boş alana ihtiyaç var. Devlet tiyatrosu bulduğu ve tek alanı olan birim tiyatroyu boş alan olma halinden seyircinin stabil olduğu ve konservatif tiyatro bilgisiyle yüklenmiş seyircinin oturduğu bir tiyatro haline dönüştürdü. Yani zaten bütün bunlar ödenekli tiyatroların ne istediğini ve ne olması gerektiği ya da neyi nasıl istiyor ile ilgili bize çok net bilgiler veriyor. Bu alanda bu anlamda bunun polemiğini yaparız ya da bununla ilgili belki kendi aramızda tartışabiliriz ama çözümün ödenekli tiyatrolar içinde olamayacağına inanıyorum. Üç yıldır 5. *Sokak Tiyatrosu* adlı bir hareketin içindeyim. 5. *Sokak*'ın temel yapı taşlarının bence olmazsa olmaz iki şeyinin oyuncu ve seyirci olduğu düşüncesinde tiyatro yapıyoruz. Yani bir seyirci ve bir oyuncunun buluşma noktasında olan tiyatroya inanıyoruz. Bir tek şeyi önemsiyoruz tutucu olana karşı ama her alanda mekan anlamında, oyunculuk anlamında, metin anlamında, genel anlamda, tiyatro primitif olan şeyin peşindeyiz. Yani insanın insanla buluştuğu anlar ilgili primitif alandaki gücün peşindeyiz ve bunun gerçekten birileri tarafından yada bir takım yapılar tarafından engelleme haline karşı tiyatro yapıyoruz. Ve belki bu yüzden alternatif oluyor. Alternatif oluşu bu yüzden önemsiyorum. Asla yapılan yeniliğin sistemin arzuladığı bir şey olmaması halinde önemsiyorum. Belki de bu bir tehlikedir.⁷²

Tiyatrodaki alternatif arayışlar, tüm objektif belirlenimine karşın, sonuçta durumlara göre değişken göreceli çok genel anlamlar ve olgular bütünü taşıyor. Avangart, deneysel, yenilikçi, öteki tiyatro vs. gibi. Birçok tür ve adlandırmayı da içeren bu dörtlü genellemenin en temel ve yalın başlangıç noktası alternatif düşünce gerçeğidir ki toplumsal yaşamın her alanında olduğu gibi kültür ve sanat yaşamında da değişmeye ve ilerlemeye yönelik hayati bir unsurdur. Eğer alternatif düşünce, özünde yaratıcı düşünce

⁷² Mustafa Avkıran Söyleşi, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999, 155.

ile buluşabilmişse ki buluşamayabilir de, sanatsal değerini kazanır ve tıpkı bilimde olduğu gibi sanatsal gelişiminde de anlamlı ve önemli bir yer alır. Doğal ki burada bir düşüncenin alternatif olup olmamasından çok onun alternatif niteliği önemlidir. Yaşama dair gerçekliklerle ilişkisindeki hakikiliğe bağlıdır. Yoksa yalnızca sanatsal kaygılarla yola çıkmış gündemdeki akımların moda söylemlerin yanında ve karşısında duruşunu belirlemeye çalışırken girilmiş bir farklılık arayışı çabası değildir. Nitelikli alternatif düşünce ve akımların en temel özelliği, değerleri sorgulayıcı bir yaklaşımda olmaları ve özünde eleştirel düşünceyi taşımalarıdır. Dolayısıyla sanatın ya da tiyatronun içinde bulunduğu gerçekleri sorgulamadan konuyu yalnızca farklı arayışlar, yeni biçimler gibi özel bir alana bir tiyatro türüne indirgemek yetersiz ve anlamsız kalabileceği gibi gerçekçi de olmayacaktır. Türü ne olursa olsun bugün asal soru şudur; tiyatro, sürmesi zorunlu olan kültür yaşamının, işler görünen bir parçası, kölelerinden biri mi olacak yoksa gerçekten etken olup onu değiştirebilecek midir? İşte bu soruyu içten sorabilmiş ayrımına varabilmiş bir alternatif düşünce benim için anlam ve değer kazanmaya başlar. Bu değerdeki bir düşüncenin karşı karşıya olduğu ilk gerçekte şu varlığını sürdüren sanat ürünlerinin kültürel bir meta olma yolunu tutmakla oluşları. Bugün hangi dalı olursa olsun sanatının en büyük tehdit edici unsurudur bu durum. Daha baştan sanat yapıtlarını ticari anlamından bir yöneliş ve organizasyona teşvik edicidir. Günümüzde gerçek yaratıcı zekâ ve kültürel olgu, gelip geçici ilgilenmelere seslenen niteliksiz ürünlerin izleyici çoğunluğu karşısında boğulmaya terk edilmiş gibidir. Sanatsal mirasa ait tüm metaforların, imgelerin, kurguların, siyaset medya reklam gibi gündelik yaşamda baskın her alanda hunharca kullanıldığı, günümüzde insani değerlerin altüst olduğu gibi sanatsal ölçütlerinde değerlerin de altüst olması kimileri için yeni olanaklar rahatlar anlamına gelse de, gerçek sanatın ve sanatçının işini zorlaştırmaktadır. Üstelik bu karmaşa ve global büzülme ile her şeyin Show'a dönüştüğü günümüzde, aynı zamanda bir gösteri sanatı olan tiyatronun işi paradoksal biçimde bir kez daha güçleşir. Bu sorun benim için çok önemlidir ve kanımca tam da çağdaş tiyatro dediğimiz şeyin eksenini oluşturur. Ya bu paradoksun tuzağına düşecek ya da onu sürekli hücumda olan bir koz olarak kullanıp tersine çevireceksiniz. Benim Oyunları'nda yapmak istediğin şeyin temelinde ve sanatsal seçimlerimin yönelişinde bu sav önemli bir çıkış noktasıdır. Evet, bugün tiyatronun yaşamın her alanında sergilenip duran oyunlarında oyunu olmak kozunu çok iyi ve dikkatli kullanması gerekir. Başarılı ama yalnızca gösterilerin

görünenin çarpıcılığına yaslanmış biri bir çağdaş yansıma da yüzeyselliğe ve yaşamın tekrar olmaya düşmekten kurtulamayacaktır. Aynı anda görünenin altındaki, gizleneni, atılanı, unutulana, toplum bireylerinin kurabildiği bağların daha ötesinde bağlar kurup onlar için yeni olanaklar ve yeni deneyimleri kimi zaman tıpkı rüyalarda olduğu gibi gerçeği bir koku gibi en kısa ve keskin yoldan yaklaşıp estetik kavrayışlarla birlikte yaratıcı bir yetkinlikte gösterebilmesi, kısaca sanatsal farkına koyabilmesi gerekir. Yoksa yaşamdaki benzerleri arasında ayağını sürüye sürüye dolaşırken, giderek sanatsal prestijini bile kaybettiği fark etmeksizin acıklı bir duruma düşecektir. Ki bu onu bir kez daha sanatsal varoluşundan başka bir yere indirger, faaliyet alanına. Bu tür bir faaliyet alanını oluşturan çoğunluğun hangi yüzü takınırsa taksın ortak özelliği gerçek yaşamsallığını kaybetmiş olmasıdır. Taşlaşmış kurallar, doğmuş düşünceler ve biçimler önyargılar hatta kimi zaman entellektüel kategoriler, sınıflandırmalar, en çokta alışkanlıklarla beslenir. Varlığını kendisine karşı durabilmiş canlılığı ve yaşamsal etkinliğe ulaşmış sanat ürünlerine entegre ederek olmadı. Yok etme pahasına rahatlıkla sürdürebildiğinden acıklı olmaktan çok daha tehlikelidir. En kötüsüyse bu sıkıntıyı duyumsamaya karşın yine de kendine sığ suların güvenli kucağına bırakıp yosun tutmaya başlamaktır ki yalan ve garantilenmiş bir alternatifliğinde bu sularda dolaştığı sıkça görülür.⁷³

Alternatif tiyatro, öteki tiyatro, para tiyatro, karşı tiyatro, deneysel tiyatro kavramlarının algılanmasının ve uygulanışının Türkiye tiyatrosuna etkisi şimdi şöyle bir kere bu kavram nereden ortaya çıkıyor, neden bir alternatif tiyatro kavramı ortaya çıkıyor? Dünyanın birçok yerlerinde yapılagelen bir tiyatro türü var. Tabi bunların hepsinin birbirine benzediği söylenemez. Genel bir başlık altından bunları ele alabiliriz. İşte bir bölümü ödenekli tiyatrolar. Ülkeden ülkeye değişiyor bu ödenek verme biçimi de. Belki daha yaygın bir bölümünü de ticari tiyatrolar oluşturuyor; yani ekmeğini tiyatro yaparak kazanan sanatçıların oluşturduğu topluluklar. Türkiye'de de benzer bir yapılanma var. Ödenekli tiyatrolar var, ticari tiyatrolar, özgür girişimin tiyatrosu var. Bir de bunun dışında daha önce çoğumuzun amatör tiyatro dediği ama amatör tiyatro başlığı altında düşünülmemesi gereken, kavramının dışına taşan nitelikte topluluklar var. Şimdi bu, alternatif yabancı bir kavram olduğu için Türkçe karşılık olarak öteki

⁷³ Müge Gürman Söyleşi, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999, 169.

tiyatro diye bir söz çıktı. Belki benim de suçum var bu kavramın çıkmasını da. Çünkü alternatif hemen kolay bir karşılık bulmak güçtür. Oysa seçenek anlamını da yitirmemesi gerekir alternatifin. Yani bir seçenek sunması gerekir tiyatrodaki seyircisine yahut tiyatro ile uğraşan insanlara. Bu yüzden öteki tiyatro zaman zaman yeterince karşılayamaz duruma geldi bu anlamı. Alternatif tiyatro kavramının, alternatif tiyatro proteinin başka ülkelerde ortaya çıkış nedeni yapılan tiyatronun işlevini yerine getirmediğindendir. Bu yüzden tiyatro seyircisinin ne olması gerektiğini araştıran, alternatif yaşamı özleyen bir seçenek sunmasıydı alternatif tiyatro. Tabii bu yalnız tiyatro ile ilgili bir şey değil, daha geniş kapsamlı, içinde yaşanan toplumun özlenen bir toplum olmamasından kaynaklanıyordu. Ve sanıyorum alternatif toplum kavramı da buradan çıkıyor. Yani başka türlü bir toplum yaratma belki, hatta başka türlü bir dünya yaratma özleminden ortaya çıkan bir anlayış. Böyle olunca tabi ister istemez siyasal bir içeriği oluyor alternatif tiyatronun. Siyasal içerik de çoğu zaman devrimci bir tiyatro anlayışını ortaya çıkarıyor. Türkiye’de de böyle bir ortam var. Yani Türkiye’de yapılan tiyatronun işlevini yerine getiremediği rahatlıkla söylenebilir. Hem ödenekli tiyatroların hem de öbür tiyatroların. Ama bu söylenirken, bütün olumsuzluklara karşın eğer tarihsel bir açıdan bakacak olursak, Türkiye’de tiyatroların birtakım olumlu işler yaptığını da unutmamak gerekir. Yani tiyatro geleneği olmayan bir ülkede tiyatro seyircisinin yaratmak, yetiştirmek. Olumlu bir çizgide bu iş gelişirken, ondan sonra bu işlerde birtakım düşüşler görülmesi, yani bir yozlaşma yaşanması, gereken işlemi yerine getirememesi gibi nedenlerden tabi ağlar saldırılara uğruyor. Kurumsal tiyatro bu arada belki bazı iyi işler de yapıyor. Arada böyle bir takım parlak noktalar da yok değil. Ve bu yetersizliğin bilincine varan bazı sanatçılar, tiyatro insanları bu kurumların içinde de olumlu işler yapmak istiyorlar, yani bir çeşit, bir alternatif oluşturmak. Alternatif kavramının farkına vararak sanki o kurumların içinde de bir seçenek, daha olumlu seçenekler yaratmak istiyorlar. Ama tabi yapı çok sağlıklı olmadığı için bu olumlu gelişme pek orada kendini hissettiremiyor, gösteremiyor. İşte bu durumda Türkiye’de doğal olarak gençlerden gelen birtakım atılımlar var. Diğer yanda başka bir seçenek sunmak isteyen topluluklar var. Ama bu genel istek bu genel eğilim üzerinde yeterince düşünülmeyişi, tartışılmayışi için belki de çok somut başarılar elde edilmiş değil. Çünkü alternatif tiyatroyu öteki tiyatro olarak düşününce, yani başka türlü bir tiyatro

yapmak anlamıyla algılayınca, ödenekli tiyatrolar da yapılmayan türde tiyatro yapmak sanki alternatif tiyatroymuş gibi sanılıyor.⁷⁴

Gelişmeyi, yaratıcı çalışmayı, yeni atılımları engellemek, olmadı görmezden gelmek isteyen, kendisini tehlikeye atmadan, zora sokmadan, kolay okunabilir, sıradan ve genel geçer olanın peşine takılıp her zaman usulüne uygun oyunları var olan bir tiyatrodur bu ölümcül tiyatro gerçeği. Ne yazık ki sesini duyurabilmiş kimi umutlu çıkışlara ve yenilenme çabalarına karşın, oyuncusundan rejisörüne, hocasından eleştirmene pek çok kişi bu tuzaklara düşme tehlikesiyle karşı karşıyadır. İşte tiyatroda alternatif arayışlar derken, değinmeden geçemeyeceğimiz tüm bu gerçekler bağlamında neyin alternatif olup olmayacağı da açıkça ortadadır. Baştan beri dile getirmeye çalıştığım paradoksal tuzakların bilincinde olan ve ona düşmemeye çalışan Hegel'in karşıtlığını, zorluğu içinde olma bilinci dediği acıyı taşıyan her sanatçı ya da sanatçı adayı, doğal olarak radikal bir alternatif çizgidedir. Esas zorluk da buradan sonra başlar. Körü körüne karşı duruş, ille de farklı olma ya da egoistik bir orijinallik isteminden çok ayırdır. Sıradan ve ölümcül olanı kabullenişe karşı duruş özünü taşır ve bu artık ortaya seçenekler koymak bunun sanatsal dayatmalarına yapmak anlamını taşıyor. Bu öz, içtenliği ve gerçekliği ölçüsünde değerini bulur. Yaratıcılığı ve kendini formlara dönüştürmesindeki ustalığı ölçüsünde varoluşunu belirler ama yine sanatçının en doğal hakkı olan sanatında kendini var etme süreci söz konusu. Yetileri ve direnci elinde bulundurduğunda bile öncekilere bağlı ama çok daha asla olan bir varoluşsal paradoksla karşılaşır. Çağdaş felsefenin de en önemli konusu olan bu gerçek, bugünkü dünya düzeninde öznenin özne olma hakkından vazgeçmek zorunda bırakılmasıdır. Sanatçının da bir yandan üretime teşvik edilirken bir yandan da sanat yapma hakkından vaz geçer. Zorunda bırakılması gerçeği, sanat dünyasındaki karşılığı olur. İnsani ilişkilerin nesneler arasındaki ilişkiler gibi görünmesini sağlayan bu şeyselleşme, toplumsal ve sınıfsal çelişkileri de bulanıklaştırmak işlevini aynı anda yüklenir. O zaman günümüzün gereksindiği gerçekçiliğin asal olarak ne olacağı da açıkça görülebilir. Birebir canlı ilişkinin kalmadığı, her şeyin araçlara açık kapanan düğmelerle indirgendi, hızla insansızlaşmaya doğru gidildiği düşünülürse, tiyatroya önemli görevler düşüyor. Yaratıcı kuşaklar, yepyeni olanaklarla kendi küllerinden kendini bir kez daha yeniden

⁷⁴ Cevat Çapan, "Tiyatromuz Düşüncesizlikten, Düşünürsüzlükten...", *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, 1995, 33.

yaratabilecektir. Tabii ki bu yakınlığı seyircisiyle uzlaşan veya didişen bir cilveleşme tiyatrosu anlamında söylemiyorum. Aslında kimi avangart uygulamalarda görülen, seyirciyle kurulmuş görülebilir veya görülmese de hissedilebilir danişıklı dövüş ilişkisi ya da bunun tam tersi gözüken kabaca çizilmiş dayatmacı bir yabancılaştırma ilişkisi, hoşuma gitmeyen, kendimce tercih etmediğim anlatımlardır. Zaten sanatçının anlattığı şeyleri, kendisi arasında koyduğu mesafe, bu mesafenin niteliği benim için çok önemli bir konu. Bu mesafeyi koyamamış ya da özle görünümü arasındaki ilintiyi ihmal etmiş bir anlatım başarısız olmanın ötesinde, kendi kendisinin tuzağına düşer. Örneğin, şeyseleşmenin doğrudan konusu edilen ona belli bir uzaklıkta bakamadan olduğu gibi sergileyip duran bir anlattım, onu bir kez daha olağanlaştırmak tehlikesini taşır. Üstelik farkına oluşturmadığı için benzerlik ve yakınlık taşımaya başlar modern çağdaş sanatta çoğu kez bu tuzağın içine düşmekten kurtulamıyor. Baştan beri söylediklerim belki de hepimizin bildiği çok genel gerçeklermiş gibi gözükse de, pratiği de, sanatçıyı ve sanat ürünlerine en temel varoluşunda ve öz niteliklerinde ister istemez ilgilendiren ve konumuz bağlamında da ayak basabileceğimiz en temel çıkış noktalarını oluşturuyor. Bana göre bundan sonrasındaysa, alternatif arayışların ya da avangart sanatın ne olup olmayacağı veya nasıl yapılacağı hakkındaki konuşmak kanımca bir anlamda, beyhudedir. Çünkü eğer başarabilmişse o zaten sürpriz olandır. Önceden bilinmeyen yabancı olandır. Amaç ve tavrının kesin belirlenmiş olması, önceden kendini açıklamaya çalışması, onun ilkelerine ters düşer. Zaten bunu yaptığı için zaman içinde bir türe dönüşmüş, ilkelerine ters bir biçimde kurumlaşmıştır. Yine bu yüzden gerçekçilik mi, yoksa modernizm mi, yoksa postmodernizm mi, gibi konulara üzerinde hiç girmek istemiyorum, çünkü sonuçta bunlarda benzerlikleri ve karşıtlıklarıyla iç içe geçmiş, birbirlerinin tuzağına düşmüştür. Üstelik gerçekte tamamlanamadan söylem düzeyinde kendini tüketmiş tartışmalar durumundadırlar.

Görünürde hemen her türlü olanağın denendiği, sanki her şeyin söylendiği, didik didik edildiği sanatın ve söylemlerinin kendi kendiyile yüz göz edildiği gibi bir durum söz konusu günümüzde. Sanatçı adayları için hastalıklı ve takıntılı yaklaşımları doğurabilen bir engel de bu. Önceden söylenmiş her şeyi bir anlamda unutabilmeyi de becerebilmeli ve her seferinde sıfır noktasından başlayabilmeliyiz. Yavanlıktan uzak, yaratıcı ve yenileyici cesur çalışmalara bugün her zamankinden çok gereksinimiz var. Bu çok çetin ve zahmetli bir yoldur. Doğal ki, gerekli sanat ortamları somut destekler ve

maddi olanakların yardımını ister ve en çokta bağımsız olabilmeyi gereksinir. Sanat her zaman alışılmış duvarların anlaşıldığı yerde başlar ve avangart sözcüğünün içeriği ve anlamında sonuçta bu değil midir? Ama bizde hala avangart ya da deneysel gibi kavramlar bile yerini bulmuş değil. Biraz itici, daha çok da küçümseyici bir hoşgörüyü karşılanan bulanık sözcükler niteliğinde ya da bunlardan sanki tiyatronun fantazileriymiş, sahte bir hayranlık uyandıran yeni sahne formatlarıymış gibi söz edilmekte. Bir çeşit geçici türler gibi algılanmak istenmekte. Bu çok yönlü anlamlandırmaların amaçlı ya da amaçsız kullanım ve ilişkilendirme biçimleri de en az içerdikleri kadar önemlidir. Örneğin kimileri gerçekleşmiş kısık kıstaslarla alternatif oluşturabilmiş başarılı çıkışları asal ve has olduğu düşünülen duruma karşı aradan sokulmuş gibi fikirler parantez içi ilişkiler ilginçlikler ve karşı koyuşlar biçiminde algılamak ister. Nasıl algılandığının pek bir önemi yoktur ama bunun bir tutuma dönüştüğünde ki çoğunlukla da dönüşür, gelişmenin önüne somut engeller konmuş olur. Belli bir gücü de elinde bulunduruyorsa bu gücü yok etmek, gözden uzak tutmak için kullanılmaktan kaçınmaz. Üstelik parantez içi ilginçlikler kullanan bu yenilik sanan da yine kendileridir. Bu nedenlerle, avangart, yenilikçi, öteki, tiyatro ilgili olarak alternatif tiyatro türü oluşları bağlamında söz etmek yerine, zaten ilerleyen sanatın öz nitelikleri olan anlamlarını pratikte yaşadığımız gerçekler doğrultusundaki karşılıkları ile değerlendirmeyi yeğliyorum. Zaten bir tür olarak belirleniminden çok, içerikleri yüzünden önem kazanır veya tepki görürler. Avangardın ilk ve has anlamı, sınırları zorlayan, öncü ve yeni atılımlar, sanatın itici gücünü oluşturan asal niteliklerden biri değil midir? Dünyanın bütün nitelikli sanat yapıtları öncü olmuştur. Zaten bir de şu yönü var; pazara boyun eğmeyen sanat ürünleri sisteme entegre olmuş bir uzlaşmacılığı reddederken, özgün başarıyla özgün başarıyı elde etmişlerse ister istemez bu pazara ve var olan realiteye yönelmiş bir saldırı olmak durumundadır. Ve hemen hep olumsuz ve de olumlu iki uç bu tepkilere yol açar. Birçoklarının sonradan denemeye başlayacağı şeyi önceden gören ve yapan olduğu için de kolay anlaşılama riskini taşıdığı gibi karşılığı olan kriterlerle de hemen ulaşmaya bilir. Özgür bir yaratıcılık alanı gereksinen, atılımcı, yenilikçi çalışmalar, bu yadırgatıcı konumları yüzünden, neyi niçin ve nasıl yaptığını bilincini ve sorumluluğunu en çok taşımak durumundadır. Çünkü savsız-sapkın bir orjinallik, eğreti nedenlerle tutturulmuş, her ne yaparsan yap olumlu acayiplikler, sivrilikler akımı! Böyle sanılababilen avangardizm, var olanla

uğraşımlarını, kimsenin sarsılmayacağını düşünen yenilikçi sanatın anlaşılabilir olduğunu ileri süren öfkeli kişilerin ekmeğine yağ sürer. Böylece, gerçekte nitelikli bir çıkışta sırf bu ayıksı özelliği yüzünden, bir genellemenin, önyargının azizliğine uğrayabilir. Ama tüm bunlardan çok daha önemli sorun, bu tür ateşleyici çalışmaların yetersiz oluşudur ki yüksek potansiyele karşın yeşerecek ortam ve alana bulamamasından kaynaklanır. Ya önü kesilir ya da en somut ya da en somut maddi koşulların yokluğuna yenik düşer. Hiç olmadık sürpriz çalışmalar, kökleşmiş bir kurumdan da çıkabilmesine karşın, buralarda kolay barınmaz.

Her yeni buluş ve teknik, aynı zamanda yeni bir algılama biçimi doğurur. Sanatçı daha çok bu algılama biçimleri ile ilgili olmalı, onu olumlu ya da olumsuz erişebilme tekniklerini keşfetmelidir. Benim anladığım anlamda en temel çağdaş tiyatro tekniği budur. Bir de, yeni bir şey yaparken gerçekten eski ile yüzleşebilme konusu var. Tüm sanatlarda olduğu gibi tiyatrodaki bir gelenekler zinciri oluşturur. Sürekli birbirini inkâr ederek aşarak gelişmiştir. Bu anlamda gelenekler yadsınamaz. Yeniyi yapacak sanatçıya, çatışmaya gireceği normlarla forumlarda çarpışma yüz yüze gelme olanağı verir. O zaman bu gerçek bir ilerleme olacaktır. Bu diyalektik harekette kimi zaman suçlamalarda olur ama yine de hesaplaşması vardır. Hesaplaşmamız için de çok iyi bilmemiz özümsemiş olmamız gerekir. Eski diye bir yana atamayız. Örneğin eğer siz epik tiyatro savında, Brecht yeni bir oyunda, dramatik oyunculuğu doğru dürüst değerlendirmeden yüzleşemeseydiniz, bilmediğiniz şeyle yüzleşemezsiniz zaten, sadece onu uzaktan yargılar, çeker gidersiniz. Epik tiyatro yaptığınızı sandığınız bir anda kötü bir dramatik tiyatro yaparsınız. Bazen de eski ya da yeni kullanım ilişkileri anlam bağlamında değer kazanır. Modern gösterileri kullanarak demode bir sonuca ulaşabileceği gibi, çok eskimiş gözüken bir malzemeye de yepyeni soluklu bir şey yapılabilir. Ayrıca en yeni orijinalliklerin bile kimi tohumları eskilerde saklıdır. Her yeni ister istemez eskiden izler taşır ama hafızasını kaybetmiş bir yenilikçilik, çağdaşlık, kendi kendini asılsız kılar. Çoğu kez de karşı olduğu kalıplaşmış gelenekler gibi içi boş anlamsız ama modern kalıpların tuzağına düşer.

Uzun süredir devam edebilen çok az sayıdaki alternatif olabilmüş özel tiyatrolar ise belki de uzun süre istikrarla devam edebilmüş olmanın anlaşılabilir yıpranmışlığıyla, kendini yenilemeden, yenileyemeden, sürekli tekrar eden anlatımlarla, bir anlamda kendi çizgisinde kurumsallaşmışlardır. Yine de alternatif oluşlarını garantilenmiş bir

onaylanmışlık içinde sürdürürler. Kendi üzerlerinde açık değerlendirme ve eleştiri ölçüsünde bir tabu dokunulmaz alan oluşturmuşlardır. Sanki her zaman kabullenilmiş bir ayrıcalık olmayı görürler, bu onların başarıyla birlikte en çokta ne denli yoksun bir tiyatro çeşitliliği alternatifsiz içinde olduğumuzun bir göstergesidir. Sonuçta tiyatromuzda eskimiş ya da yüz değiştirmiş burjuva tiyatrosu kalıplara ve geleneğinin geniş bir yelpazede yaygınlaşmış ve kökleşmiş olduğunu görürüz. Buna karşın aynı ölçüde yaygın sağlıklı ve sürekli bir avangart geleneği oluşturamamıştır. Çağdaş tiyatronun çok önemli bir kavşağını oluşturan, diğer uyumsuz tiyatro örneklerinden de farklılık gösteren Beckett, birkaç oyununun bilinmesi dışında bir akım olarak gerçek anlamının karşılığını bulamamıştır. Bunun gibi örnekleri çoğalttığımızda sonuçta şunu görüyoruz; bugün alışılmamış farklılıklar gösteren avangart bir çalışma çoğunlukla eski gelenekle karşı karşıyadır. Dolayısıyla kendi örnekleriyle de yüzleşebilme olanaklarını, somut karşılıklarıyla bulamaz. Daha çok göze batmış olur. Ya batıyla karşılaştırılır ya da yalnız kalır. Kelime anlamı çok açık ama aynı zamanda kendine kilitli olduğundan tiyatronun bana göre en yalın anlamı, içinde bulunduğu her durumda yabancı olandır. Geneli olduğu gibi herhangi bir alternatif platformunda ayrıcalığına sığınmamış olan bir anlamda sistemin içinde, tüm diğerlerinin de ötesinde kalandır.⁷⁵

Müge Gürman rejisörlüğünü yaptığı oyunlar için şöyle açıklamalarda bulunuyor;

Benim için özel bir anlamı da öteki kavramının sahnelediğim tüm oyunlarda ana tema oluşudur. Örneğin Cadıların Macbeth'i oyununda merkezde yer alan cadılar, genel sistemin dışında olan itilmiş her fırsatta yargılanmış ve hatta yıkılmış olan öteki konumundadır. Burada fantastik anlamdaki marjinalliklerinden değil, karanlığın içinde kötülüğü açığa çıkaran, aldatılan, her özellikleriyle ve günah kişisi oluşlarıyla ötekidirler. Ankara'da sahnelediğin Woyzeck, tiyatro edebiyatında bile kendi zamanında kendi zamanını oturtulamayan çok sonra gelecek birçok akımın öncülüğünü yapan ilginç yapısıyla öteki konumundadır. İlk anti kahraman sayılır ve yine içeriği olarak Woyzeck, toplumun tüm genel geçerleri, sosyopolitik konumu açısından da ezilmiş, dışarda kalmış olan öteki konumundadır. Hamlet'te krallık içindeki ötekidir. İçinde bulunduğu gerçeklerle sürekli çatışma halindedir. Değerlerinin

⁷⁵ Gürman, 167.

dışında kalır. Sahnelediğim bu Hamlet de, Hamlet iki oyuncu tarafından oynanıyordu. Bu da içimizdeki öteki temasını amaçlıyordu. Değişen durumların çeşitliliğine göre bu Hamletlerden her biri için, Hamlet'in içindeki ötekinin oynuyordu. İç çatışmalar dışındaki sahnelerde Hamlet'e dair dışsal ve içsel olanın aynı anda gösterilebilmesi, farklı tiyatrosal olanaklar sağlıyordu. Ayrıca Hamlet'in kişilerin ikiyüzlülüğün ortaya çıkarmak istediği sahnelerde onlara ikili yüzlerini gösterebilme oyununu kurduruyordu. Gerçekten yeni anlatım biçimleri üretebilmek için öncesinde yeni düşünceler üretebilmek gerekir. Dolayısıyla yeniden yazmış olduğum cadıların oynadığı Macbeth oyunu, kendi düzenlememi yaptığım Woyzeck, belki de dünyada ilk kez iki oyuncuyla oynanan Hamlet , Roberto Ciulli ile Almanya'da birlikte sahnelediğim, yine ilk kez erkek oyuncularla oynanmış yorumuyla Lorca'nın Bernarda Alba'nın Evi gibi tüm oyunlarındaki farklı yaklaşımlar, beni benim için saat ilginçlik olsun diye yapılmış ya da tarzlar ve üslup kurallarıyla ilgili dışsal bir şey değildir. Her zaman Öznel esinlenmelerin doğurduğu bir içsellik sonucunda anlatımını bulmuş, zorunlu şekillenmelerde yönelmişlerdir. Bunun dışında alışılmışın zorlayan, farklı özellikleri yüzünden çalışmalarımın kendisinin de çoğu zaman öteki konumunda kalmış olduğunu görürüm. Gerçekten köklü alışkanlıkları ve düzeni olan kurumlarda bu tip çalışmalar yapmak çok zordur. Uzun zamandır bekleyen yeni devlet tiyatroları yasasının çıkması, tikanıklıkların aşılması, kendini yenileyebilmesi için büyük önem taşıyor. Bu değişim daha özgür bir ortamda birlikte yeni ve yaratıcı çalışmalarında önünü açacaktır. Son olarak bir de **doğaçlama** konusuna değinmek istiyorum. Çünkü gözlemlediğim kadarıyla, gerek gençler arasında, gerek okullarda ve birçok tiyatrodaki büyük bir yanlış anlaşılma içinde. Doğaçlama denilen alışkanlıklarda, yaklaşımlarda doğaçlama diye öğretilen ve yapılan işlerde bir yanlışlık var. Doğallık adı altında sahtecilikle yürüyen bir doğaçtanlık, oyununa dönüşmüş sanki. Bu da onun doğasına aykırı. Doğaçlama olgusu tiyatro için ihtimallerin keşif alanıdır, laboratuvarıdır. Zaten tiyatronun doğası gereği vardır. Çoğu kez sanıldığı üzere ilk akla gelenin yapıldığı ya da hezeyanlarını her fırsatta ortaya döküldü bir durum değildir. Spontan olanın inceleme alanı olan çok ciddi bir iştir. Yanlış ve sağlıksız uygulamalar, sahte sonuçlar ve sıkıntılar doğuracağından gerçekten tehlikeli

*olabilir. Oyuncuda saplantıları ve takıntılara yol açabilir ama sonuçta doğaçlama özellikle oyuncu için kaç kaçınılmaz bir yöntemdir. Ayrıca provalarda ne kadar saptanmış olsa da doğaçlama yapılır zaten. Bugün çok az çalışma var. Bugün Türkiye'nin sorunu budur. Onun için, kalanlar birbirleriyle uğraşıyorlar. Çok daha fazla tiyatro olması lazım. Gerçek doğal bir yarış ortamı olması lazım. Alanların açılması gerekir.*⁷⁶

2.3. 1990 SONRASI BAZI ALTERNATİF TİYATROLARDA OYUNCULUK ARAYIŞLARI

2.3.1. BİLSAK Tiyatro Atölyesi

Bilsak Tiyatro Atölyesi, (1984) yılında Ayla Algan, Beklan Algan'ın öncülük ettikleri, **insanın psikolojik varlığını temel alan felsefe ağırlıklı alternatif bir oyunculuk eğitimi vermek üzere kurulmuş bir atölyedir**. Oldukça yetkin bir eğitici kadrosuna sahip olan atölye, 1986'ya dek eğitim vermiştir. Bu süre içinde eğitim çalışmalarının yanı sıra, laboratuvar çalışması olarak nitelenebilecek bazı projeler de üretilmiştir. İlk yıl farklı tiyatro anlayışlarından gelen çok sayıda kişi kendi sistemleri doğrultusunda bir eğitim vermişlerdir. İkinci yıl ise birbirine yakın tiyatro anlayışında, daha çok Beklan Algan'ın anlayışına yakın, daha az sayıda kişi, kalan öğrencilerle eğitimi sürdürmüşlerdir. Bilsak Tiyatro Atölyesi'nin ilk oyunu olan "Cadıların Macbeth'i" Shakespeare'den uyarlanmıştır. Oyun bir kilisede sergilenmiştir. Bilsak Tiyatro Atölyesi seyirci ve sahne ilişkisinin her an ve her koşulda anlatılmak istenen şeye göre değişebilmesi ve yeniden kurulabilmesini savunur, bunun kendilerine özgürlük sağladığını anlatmak isterler. Bilsak topluluğunun ilk mekânı Bilsak binasındaki apartman dairesidir. Grubun ikinci oyunu "Burada ve Şimdi" Harbiye Şehir Tiyatrosu'nun fuayesinde sergilenmiştir. Oyun alanı olarak bir koridor belirlenmiş ve seyirciler bu koridorun iki yanına yerleştirilmiştir. Aynı oyun Bilsak Sahnesi'ne taşındığında da ölçek farkına rağmen aynı düzen korunmuştur. **Oyunda seyirciyle oldukça yakın ve interaktif bir ilişki kurulmuştur**. "İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar" adlı oyunda Bilsak Sahnesi'nde oynanmıştır. Seyirciler salonun bir köşesine üçgen biçiminde yerleştirilmişlerdir. Bu sayede oyun mekânına katılan, gerçekte kulis

⁷⁶ Gürman, 171.

olarak kullanılmakta olan oda da seyircilerin görüş alanına girmektedir. Ev ortamını yaratabilmek için oldukça az ışık ve gaz lambaları kullanılmıştır. Topluluğun bir diğer oyunu "Gitmeden Önce"dir. Bu oyun Talimhane'de küçük bir gece kulübünde sergilenmiştir. Seyirciler mekânın bir köşesindeki basamaklara yerleştirilmiştir. Her oyunu yaklaşık 25 kadar kişi izleyebilmektedir. Mekânın tüm olanaklarının kullanıldığı oyunda, oyun alanı seyir alanından çok daha geniştir. Çok sayıda farklı mekânda geçen oyun, ek bir dekora ihtiyaç duyulmadan mevcut mekânın sunduğu tüm olanaklardan faydalanılarak sergilenmiştir.⁷⁷

Bilsak Tiyatro Atölyesi'nde bir takım çalışmalar yapıldı, bir çeşit tiyatro okulu gibi bir okul oluşturuldu buna kurs da diyebiliriz. Bir iki yıl orada düzenli dersler verildi. Tiyatronun nasıl olması gerektiği tartışıldı. Tiyatroya oluşturan değişik yerler, işte yazar, yönetmen, oyuncu, teknisyenler açısından, hatta belki tiyatro seyircisi açısından sorunlar gündeme getirildi. Ama ağırlıklı sanıyorum oyuncu idi. Bu kurs sırasında bende katıldım eğitime. Ben daha çok tiyatroyu tarihsel açıdan, yani tiyatro tarihi gibi bir ders vermeye çalışıyordum. Ama tabii, bu dersin nasıl bir gruba, ne amaçla verildiğini hiç unutmamaya çalışıyordum. Bu arada çalışmalar daha çok oyunculuk eğitiminde yoğunlaşınca ertesi yıl benim işlerim de biraz azaldı. Yahut vaktim yoktu bir iki defa gidebildim. Oyunculuk üzerine bir konuşma yapmam istendi benden, o sırada oyunculuk konusunda da şöyle bir yaklaşımın gerekli olduğunu söyledim. Bu söylediğim çok özgün bir şey değil, yani kendi yarattığın bir görüş değil. Fleric Benclin'in modern tiyatro ile ilgili bir kitabı var, bu kitabın başlığı düşünür olarak oyun yazarı. Böyle bir başlık koymasının nedeni, tiyatro sanatının düşünce öylesine, tiyatronun zayıfladığı zamanlarda yer vermemesinden kaynaklanıyor. Yani tiyatro felsefeden yoksun olursa zayıflıyor ve çağın sanatı olamıyor. Bu, özellikle yazarlık alanında kendini gösteren bir şey. 19. yüzyılda tiyatronun yeniden çağdaş bir boyut kazanması Büchner gibi, İbsen gibi, Strindberg gibi, Wedekind gibi, Çehov gibi yazarların yetişmesiyle oluşuyor, bu bunların her biri aynı zamanda birer düşünür. Düşünce ögesini yeniden yakalayınca tiyatro birden çağdaş bir güç kazanıyor. Çağının sorunlarını gerçeklerinin yansıtabilen bir sanat oluyor. Bu oyun yazarı için geçerli olduğu kadar yönetmen için de geçerli, oyuncu için de geçerli, hatta seyirci için de geçerli. Bu yüzden **oyuncunun da düşünür olması gerektiğini, bir düşünür olarak**

⁷⁷ Süreyya Temel, *Sanatta Yeterlilik Eser Metni*, 81.

oyunculuğun algılanması gerektiğini söylemeye çalıştım. Sonra Bilsak tiyatro atölyesi bir takım işler yaptı, bir takım oyunlar sunduğu seyircisine ve bence öteki tiyatro başlığı altında baktığımız zaman benim en başarılı gördüğüm topluluk bu topluluk oldu. Belki koydukları oyunlar ilk bakışta siyasal içerikli oyunlar değildir. Topluluk, Sevim Burak'ın İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar oyununu sahneye koydu. Sonra Edvard Bond'dan bir oyun koydular. Sonra da Melih Cevdet Anday'dan Müfettiş'i koydular. İçerik bakımından siyasal olmamakla birlikte bir tiyatro politikaları vardı. Yani Türkiye'de nasıl bir tiyatro yapılmalı, nasıl çalışmalı, seyirciye nasıl ulaşılmalı, öyle iğneyle kuyu kaza gibi bir yaklaşımdı Bilsak Tiyatro Atölyesi.⁷⁸

Bilsak tiyatro atölyesi kuruluş amacı itibarı ile **temeli oyuncuya dayanan** bir tiyatro. Bu topluluğun bugünü kadarki üretiminde, metni, rejiyi, görselliği ikinci plana atan bir yaklaşımı olduğu anlamında değerlendirilmemeli. 1980 lerin ikinci yarısından bugüne varlığını sürdüren topluluk, her projesinde projesine katılan oyuncuların yaratıcılığını temel aldı. Bugün eğer varsa, ulaştığı tiyatro dilini de başlangıcından bugüne kadar sürdürdüğü çalışma anlayışı içinde aramak gerekir. Bugün tiyatrodaki alternatif arayışlardan söz ediliyorsa, bir tıkanmanın varlığından da söz ediliyor demektir. Tıkanma nerede? Seyirci de mi yoksa tiyatronun yapıcıları ile kendi sanat dalları arasındaki ilişki demi? Bugün salonlarına en çok dolduran tiyatrolar ödenekli tiyatrolar. Bu açıdan değerlendirildiğinde, söz konusu tıkanma bir talep azlığı ile ortaya çıktı deniyorsa, ödenekli tiyatrolar da alternatif arayışlar için geçerli bir gerekçe yok gibi görünüyor. Ama özellikle doksanlı yıllarda ödenekli tiyatrolar içinde kendi bünyelerinde tıkanmışları için bu bünyeyi zorlayan, ya da bünye dışına çıkıp üretimde bulunan tiyatrocuların sayısında da çoğalma var. O halde asıl tıkanma tiyatrocunun kendi dalı ile ilişkisinde mi? Bilsak tiyatro atölyesinde her yeni projeye başlamadan önce şu soru kaçınılmaz bir biçimde karşımıza dikiliyor. Ben neden tiyatro yapmak istiyorum? Biz neden burada tiyatro yapmak istiyoruz? Bu yanıtı her defasında yeniden bulmadan bir projeye başlama olmuyor. Yüzyıllar boyunca oynayan insanlar, sinema, televizyon, internet gibi çok daha yaygın çeşitli oynama alanlarına da geliştirdikten sonra hâlâ neden tiyatrodaki ısrar ediyorlar? Çoktan gömülmüş olması gereken bu sanat dalı neden hala ölünmüyor? Çünkü tiyatro bugün her zamankinden daha fazla gereksinimimiz var. İnsanların sanal değil gerçek anlamda düşünsel ve duygusal ilişki

⁷⁸ Çapan, 35.

kurabilmelerinin tek alanı artık tiyatro. Bu alandaki en önemli aracımız da oyuncu. Çünkü hala soluk alıp veren salona gerginliğini, enerjisini birebir yayabilen düşünselliğini ve duygularını eritebilen araç o. Arada hiç bir teknolojik aygıt olmadan burada ve şimdi olabilen tek araç oyuncu. Konser, dans, revü, performans, canlı kişilerin kullanıldığı kavramsal sanat gösterileri? Bunların hepsi de burada ve şimdi değil mi? Bütün bunlar tiyatro olabilir mi? Birsak tiyatro atölyesi bugüne kadar tüm çalışmalarında bunlar ister bir metinden yola çıksın, ister bir kavram ya da düşünceden ortaya koyduğu tiyatro üzerine çatışmayı temel aldı. Metnin içerdiği çatışma, oyuncunun kendi kendisiyle olan çatışması, oyuncular arasındaki çatışma ve seyirci ile sahne arasındaki çatışma. Oyuncunun tiyatro yapma nedeninden başlayarak, metin ile ilişkisi, rolü ile ilişkisi, sahnelerin birbiri ile ilişkisi, en basit doğaçlamadan başlayarak, projenin son noktasına kadar her adımda temel çatışma düzeltildi. İlk çalışmadan başlayarak tiyatronun formlarının zorlanması, yeni biçimsel arayışlar, yeni üsluplar gibi bir hedef hiçbir zaman gözetilmedi. Bir problemi ortaya koyduğumuzda tek hedef bu problemi seyirciye açabilmenin değerini aramak. Burada topluluk için çok önemli olan bu problemin gerçekten oyuncuların problemi haline gelmesi, oyuncuların yalnızca bedensel ve duygusal olarak değil, düşünsel olarak da bu problemi sahiplenebilmesi. Bu süreç oyunun provalarının ilk aşamalarında üzerine konuşulup bitirilecek bir Dramaturjik süreç değil. Bu sahnenin üzerine, her oyun yaşanacak, oyun öncesi ve sonrası oyuncuların oyunda, kendileriyle ve birbirleriyle yaşamaya devam edecekleri bir süreç. Birsak tiyatro atölyesinde oyuncu bugüne kadar bir dramaturg bakışı, yönetmen ve tasarımcı gözü ile çalıştı. Bu bir tercih mi yoksa zorunluluk muydu, bu tartışılabilir. Ama oyuncuya hem ağırlar yükler hem de zenginlik kazandırdığı kesin. Topluluğun 1987'den bu yana sahnelediği oyunlarda adım adım kendine özgü bir sahne dilini doğru gittiği söylenebilir. Böyle bir şey gerçekleşmezse, bu dışardan değil, içerden sadece, oyunculuğun her aşamada gereksinim duyduğu çatışmanın gerçek iletişimi gereksinmesinden doğmuştur. Rejimin ve sahnedeki görsellerin kullanımı yalnızca bu tek hedefe odaklanmıştır. Tiyatroda alternatif arayışlar ihtiyacı kapsamına binsak tiyatro atölyesinin çalışmalarının girdiği aşıkardır. Topluluğun sorunu tiyatronun hala sahip olduğu tek ve biricik araç olan **oyuncunun gösteriye tüm varlığı ile düşünsel değil, duyguları, içindeki çatışmaları ve seyirci önünde ve içinde dönüşümü ile hayat vermenin yollarının aranmasıdır.** Bu arayış da yalnızca bedensel teknikleri,

oyuncunun düşünsel, duygusal birikimini değil, dünyaya, insana, kendi bakışını, ettiğini de içerir.⁷⁹

2.3.2. Kumpanya

Kumpanya topluluğu, Kerem Kurdoğlu ve Naz Erayda tarafından tiyatro Devran'ın devamı olarak 1991 yılında kuruldu. Yeni bir dil üretmek, farklı bir anlatım yolu geliştirmek meselesi onlar da sıra dışı olan şeydi. Kumpanya, Türkiye'deki yerleşik tiyatro anlayışına alternatif bir oluşumdu. Ülkemizdeki tiyatro yayınlarında alternatif ve öteki tiyatronun ne olduğu meselesini tartıştığı günlerde, Kumpanya ilk sırada yer alıyordu. Ekip, türlerin iç içe geçtiği, denenmiş üslupların yenilerle buluştuğu ve kendisini İstanbul Sanat Merkezi'nde eski, taş, yüksek tabanlı bir apartman katında ifade eden bir ekipti. Türkiye'de yerleşik olana bir alternatifti. Varoluşları , yeni bir alternatif önermeydi. Topluluk, kurulduktan bu yana gerçekleştirdiği projelerle, Türk tiyatrosunun merkezdeki tıkanmışlığına, kalıplaşmış, kemikleşmiş varoluşuna karşı cesur alternatifler getirdi. Kumpanyanın alternatif alandaki önermeleri uluslararası sanatsal platformda, Türkiye'de olduğundan daha fazla ilgi gördü ve övgü aldı. Kumpanyanın Fayton Soruşturması oyunundan sonraki yeni projesi için Naz Erayda, 15 Temmuz 1993 tarihinde son mekan tasarımını gerçekleştirmeye başladı. Ancak alışılanın aksine, dramaturgi veya rejî tarafından kendisine sunulmuş hiç bir ön çalışma yoktu. Hatta ortada seçilmiş bir oyun veya saptanmış bir doğaçlama teması bile yoktu. Bu kez ortaya çıkacak olan oyunun başlangıç noktası Naz Erayda'nın mekan tasarımı olacaktı. *Canlanan Mekân* adındaki proje, tiyatrodaki alışılmış üretim aşamalarını tersyüz ederek yabancılaşmayı kırmayı, üretim sürecine dikkati çekerek, seyirciyle paylaşılan yeni bir içtenlik yakalamayı ve tiyatrodaki farklı üyeler arasındaki yaratıcılık ilişkilerini araştırmayı amaçlıyordu. Naz Erayda, Tarlabası'ndaki kumpanya sahnesini tamamen yeni baştan düzenleyerek, çeşitli şekiller, renkler ve malzemeler aracılığıyla kendi dışında hiçbir grup elemanının bilmediği bir temanın görsel karşılığını oluşturdu. Mekân tasarımının gerçekleşmeye başladığı tarihten itibaren, Nazlı Erayda dışında gruptan kimsenin mekana girmesine izin yoktu. Kadro için her şeyi, tümüyle bitmiş mekânın onlar üzerinde yaratacağı etki ile başladı. Ağustos sonunda grup elemanları bir

⁷⁹ Nihal Koldaş Söyleşi, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999, 171.

buçuk aydır merak ettikleri mekana törensi bir giriş yaptılar. **O hacmin oyunculara uyandırdığı duyguların, düşüncelerin, oyunculara sunduğu olanakların araştırıldığı çalışmalar yapıldı.** Ortaya çıkan malzeme belli bir aşamadan sonra Naz Erayda ve Kerem Kurdoğlu tarafından kurgulandı ve eylem akışı kesinleşmiş bir gösteri planı oluşturuldu. Son aşama olarak, kesinleşmiş kurgunun sabitleme çalışmaları yapıldı ve bu çalışmalar sonucunda seyircinin karşısına çıkmaya hazır bir gösteri oluştu.⁸⁰

Kumpanya tiyatrosunun kurucularından Kerem Kurdoğlu bu süreci şöyle açıklar:

*Bilsak, Stüdyo Oyuncuları ve Kumpanya seksenlerin ikinci yarısında ortaya çıkan doksanların bütününde sürekli üreten, iki binlerde seyrekleşen işlevi olmuştur. Seksenlerde tiyatrodaki dört kulvar vardı devlet tiyatrosu, şehir tiyatroları, solcu tiyatrolar ve ticari tiyatrolar. Sonra Bilsak, Stüdyo Oyuncuları, Kumpanya ile birlikte yeni bir alternatif kanal açıldı. Bu üç grup önemli bir kulvarı Türkiye’de açtı ve kalıcı hale getirdi. Yaptıkları işi şöyle özetlemektedir; eski bilinen çözümlere sloganca yaklaşmanın daha uzağında, bireysel sorumlulukları daha ince sorgulayan yeni bir tiyatro biçimi şekillenmeye başlamıştı. Yurt dışından hiçbir tiyatroyu örnek almadık tamamen bu topraklara ait orijinal bir dil yaratmaya çalıştık. Tiyatro belki de ilk defa kendi özgün biçimini icra ediyordu. Bizim mekân kullanımımız, oyunlarımız, tiyatro kavramına girip girmediği tartışılıyordu. Bir okulun sınıfında başlayan hikâyemizin bizden sonraki kuşaklara iyi bir örnek olduğunu düşünüyoruz.*⁸¹

Kumpanya’da oyunlar bir kutu tiyatrosunda oynanıyordu. Seyir ve oyun yeri değişken yapıdaydı. Kulis yok, friz yok, açık sahnede oynanıyordu. *Canlanan Mekân* adlı oyunda boş bir kutu sahneyi seyirci yerlerini tabandan yükselterek ve seyirciyi de karşılıklı iki tarafa koyarak oyunu aşağıda oynatmışlardır.⁸²

Kerem Kurdoğlu ve Naz Erayda tarafından 1991 yılında, Tarlabası Eski Çeşme Sokak’ta bulunan eski bir binanın birinci katında kurulan Kumpanya, 1990’lı yılların tiyatro hareketi içinde günümüz ‘yenilikçi’ tiyatro anlayışına yön vermiş başat oluşumlardan biridir. Kumpanya’nın çıkış noktasını, bu ülkede yapılmakta olan

⁸⁰ http://cenktelimen.com/?page_id=18

⁸¹ Kerem Kurdoğlu Söyleşi, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999, 140.

⁸² Süreyya Temel, *Sanatta Yeterlilik Eser Metni*, 83.

tiyatrodan çok sıkılan iki insanın böyle bir şey yapmak istememesi ve kendi izlemek istedikleri şeyleri, kendi ifade etmek istedikleri şeylerle yapmaya çalışan bir arayış oluşturmuştur. Bahsedilen bu ‘arayış’, topluluğun kuruluşundan itibaren ortaya koydukları toplam on yedi ‘iş’in üretim sürecinde karşımıza çıkan asli ögedir, Kurdoğlu’nun deyişiyle, Kumpanya’nın üretim tekniği bilinçli bir ‘tekniksizlik’ten oluşur. Söz konusu olan, her oyun için, o oyunun ihtiyacını araştıran ve sıfırdan başlayan bir yöntem arayışıdır. Kumpanya’nın kendine ait bir dili şüphesiz söz konusudur, ancak yapılmış işlerden geriye doğru bir incelemede görebildiğimiz bu dil tam da bu süreksizliğin sürekliliğinden oluşan parçalı bir dildir. Kumpanya’nın kurucularından Kerem Kurdoğlu ve Naz Erayda’nın aynı yapı içerisinde farklı yöntemlerle, birbirinden farklı duyarlıklar göstermeleri de bu çoğulcu anlayışın bir göstergesidir. Yazar ve oyuncu kökenli Kerem Kurdoğlu ile sanat tasarımcısı Naz Erayda, farklı disiplinlerden gelen bilgilerini oyunlarının üretim sürecinde bir yaratıcılık ve çeşitlilik malzemesi olarak kullanmışlardır. Kumpanyanın tiyatro dilini, bahsedilen farklılığın ve çeşitliliğin ‘bütünselliği’ oluşturmaktadır.⁸³

“Tiyatronun asal ögesi nedir” sorusuna karşılık; yazar, yönetmen, oyuncu gibi odaklar sıralanabilir. Kumpanya’nın bütünsellik anlayışına göre tiyatro öğelerinden hiçbirini diğerine nazaran daha önemli ya da daha önemsiz değildir. Bu anlamda her biri hem tek başına, hem de birbirlerini ifade edecek şekilde bir bütünlük oluştururlar. Çoğunlukla belli bir konseptten hareketle tasarım oluşturan topluluk, belirledikleri konsepti destekleyecek tüm malzemeye eşit mesafededir. Bu anlamda, dikey bir hiyerarşi yerine yatay algı söz konusudur. Kumpanya’nın ‘bütünsellik’ arayışında oyun mekânına yaklaşımları merkezi bir önem taşımaktadır. Kumpanya için oyun alanı da bütünsel bir uzam olarak sahneyi olduğu kadar, seyirciyi, mekânın sesini, boyutlarını, konumunu ve hatta yapısal unsurlarını da kapsar. Naz Erayda tarafından sahneye konulan Kim O adlı oyun, Kumpanya’nın perçeresinden görülen Tarlabası, Eski Çeşme Sokak’taki geçmiş ve bugünkü yaşantılardan yola çıkarak, azınlık olma hali, yalnızlık, korku, paranoya, ulusal, toplumsal, bireysel kimliklerimiz, zorunlu göç, ayrımcılık ve zamandan kaçış gibi olguların zihinlerimizde bıraktığı izlerin hareket, ses ve söz parçacıklarından oluşmuş bütünsel bir ifadesidir. Kumpanya’nın bulunduğu Eski Çeşme Sokak geçmişte çoğunlukla azınlıkların ikamet ettiği bir yer olup, konuşlandığı yer ise

⁸³ Dikmen Gürün, *Ne Bileyim Kafam Karıştı*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2002, 15.

eski bir Ermeni kilisesidir. Naz Erayda yaşanan mekânın gerçekliğinden hareket ederek sokağı, sokağın kozmopolitliğini, binanın geçmişten gelen dokusunu oyuna bir mevcudiyet olarak katmayı hedeflemiş. Bu yaklaşım, oyunun yapım sürecini de belirleyen ana etmenlerden biri olmuş. Projede, öncelikle oyuncuların dâhil olduğu yoğun bir saha araştırması ve konu dramaturjisine odaklanılmıştır. Oyunda bildik anlamda öyküsü bulunan bir metinden söz edemesek de, gösterim metni kollektif olarak yapılan bu araştırma sonucunda ‘biriktirilen’ anılar, hikâyeler ve görsel malzemenin biraraya getirilmesi ve Naz Erayda’nın oyunculara verdiği konsepte dair belirli kavramların oyuncularda oluşturduğu çağrışımlar ile tüm bunların proje sahibinin süzgecinden geçerek yaratılan doğaçlama parçacıklarından oluşturulmuştur.

Oyun, kefene benzer beyaz kostümler içinde üç oyuncunun cenin pozisyonunda sahneye yuvarlanması ile başlar. Sahneye yuvarlanan oyunculara daha sonra yenileri eklenir. Başlangıçta oyuncular arasında hiçbir iletişim yoktur; daha sonra bütün oyuncular Kürtçe bir şarkı eşliğinde halay çekmeye başlarlar, daha sonra tekrar dağılırlar. Oyun boyunca bu dağılma ve birleşme tekrar eder. Oyuncuların kim oldukları ya da hangi rol kişisini canlandırdıklarına ilişkin hiçbir veri verilmez. Aralarında belli bir diyalog oluştuğunda dahi aslında bildiğimiz anlamda bir iletişim oluşmaz. Sahnede bulunan oyuncular eşzamanlı olarak, oldukça kişisel birtakım parçalar sunarlar. Oyuncular yalnızca birbirleriyle değil, sokakla da eşzamanlı bir performans gösterirler. Oyun neredeyse birbirinden bağımsız monologlardan oluşur. Oyuncuların birbirinden kopukluğu yalnızca metin düzleminde değil, bedensellik düzleminde de görülür. Metin parçalanır, ses parçalanır, kimi zaman monolog iki oyuncuya söylenilerek beden parçalanır. Kim O oyununda, sahne neredeyse boş kullanılmıştır. Bir duvak, tavandan sarkan ipler, boş kutular gibi göstergeler oyunun ölüm, kimlik, göç konseptini destekleyecek biçimde kullanılmıştır. Göstergelerin simgesel anlamlar oluşturacak şekilde biraraya getirilmesi anlamında oyun, postdramatik tiyatronun dışında kalmaktadır. Ancak, göstergelerin azlığı, sahnenin ‘boşluğu’ gibi unsurlar aynı zamanda seyircinin oyuncu bedenine ve bahsedilen boşluğa yoğunlaşmasını ve bu boşluktan anlam üretmesini sağlayan unsurlar olarak karşımıza çıkar. Bu anlamda, mekânın sesi ve sessizliği, oyuncunun bedeni, sokağın gerçekliği seyircinin çağrışımına açılmış olmaktadır. Ayrıca oyuncuların monologlarında ve diyaloglarında kullanılan metnin,

bildiğimiz anlam dizgelerinin dışında kullanılması belli bir müzik oluşturmakta ve bu da başka bir çağrışım alanı yaratabilmektedir.

Metin odaklı, dikey bir hiyerarşinin hüküm sürdüğü geleneksel ‘anlatı’ formlarında, seyircinin de bu hiyerarşi içinde kaybolduğunu söylebiliriz. Seyirciler ve hatta oyuncular için dördüncü duvarla bir ilüzyon sınırı çizen geleneksel tiyatro izleyiciyi ile arasında belli bir mesafe koymakta ve doğrudan bir iletişime izin vermemektedir. Düşünsel olarak da, kendini bir son karar verici olarak konumlandırın bu tiyatro anlayışına göre, izleyici ‘bitmiş’ yapıt üzerinden söyleneni, söylendiği biçimiyle alandır. Bu algı bağlamında sanat üreticileri de doğruyu temsil edenlerdir.⁸⁴

2.3.3. 5. Sokak Tiyatrosu

5. Sokak Tiyatrosu, Mustafa Avkıran, Övül Avkıran ve Naz Erayda tarafından 1995’te Antalya’da beş yüz metrekaarelik bir otoparkta kurulmuş bir topluluktur. Tiyatro adını Antalya’da kendine mekân edindiği garaj yapısının bulunduğu sokaktan almaktadır. Mekân sadece tiyatro olarak değil, film gösterimleri, söyleşiler, konserler yapılan, aynı zamanda café-bar olarak hizmet veren bir alan olarak kullanılmıştır. Tiyatro, bu toprakların sorunlarını temel alan, bu coğrafyanın ve bu kültürün peşindedir. 5. Sokak Tiyatrosu’nun ilk oyunu *Moskova Petushki*’de izleyen ve izlenen ilişkisinin yeni bir boyut kazandığı, seyircinin kendini tren vagonundaki yolculardan biri olarak bulduğu minimal bir mekân tasarımı anlayışı seçilmiştir. **Sadece oyuncunun varlığı** ve seyircinin metrodaki insanlar haline dönüşmesi üzerine kurulan oyun metroda geçmektedir. Oyun aralıklı kolonların bulunduğu, dar, uzun bir alanda oynanmaktadır. Siyah yönetmen sandalyelerinde oturan seyirciler oyun alanını dört taraftan sarmaktaydılar. Oyunda dekor parçaları kullanılmamış, salon gemici lambalarıyla aydınlatılmıştır. Politik olarak nitelendirilen 5. Sokak Tiyatrosu 1997’de İstanbul’a İSM 2. kata taşınır. Hikâye anlatıcılığı önemlidir ama kronoloji bozulur. Tiyatronun temel ögesi olan dramatik yapıyı kırmak için uğraşılır. Yani batı tiyatro geleneğinden gelen **oyuncu**, seyirci, sahne kodlamasını reddetme üzerine kurulu bir anlayışa sahiptir.⁸⁵

5. Sokak Tiyatrosu kurucularından olan Mustafa Avkıran, İstanbulda düzenlenen Cumhuriyetin 75.yılında Türk Tiyatrosu adlı panelde şöyle diyor:

⁸⁴ Naz Erayda, *Ne Bileyim Kafam Karıştı*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2002, 489.

⁸⁵ Süreyya Temel, *Sanatta Yeterlilik Eser Metni*, 86.

*‘Üç yıldır 5. Sokak Tiyatrosu adlı bir hareketin içindeyim. 5. Sokak’ın temel yapı taşlarının bence olmazsa olmaz iki şeyinin **oyuncu ve seyirci** olduğu düşüncesinde tiyatro yapıyoruz. Yani bir seyirci ve bir oyuncunun buluşma noktasında olan tiyatroya inanıyoruz. Buna alternatif diyorsanız alternatif, çağdaş diyorsanız çağdaş, tutucu diyorsanız tutucu ama böyle. Bir tiyatro yapıyoruz, bir yerde olmak için tiyatro yapmıyoruz. Belli bir kalıba sokulmak düşüncesinde değiliz. Bir tek şeyi önemsiyoruz tutucu olana karşı ama her alanda mekân anlamında, oyunculuk anlamında, metin anlamında, genel anlamda, tiyatro primitif olan şeyin peşindeyiz. Yani insanın insanla buluştuğu anlar ilgili primitif alandaki gücün peşindeyiz ve bunun gerçekten birileri tarafından ya da bir takım yapılar tarafından engelleme haline karşı tiyatro yapıyoruz. Ve belki bu yüzden alternatif oluyor. Alternatif oluşu bu yüzden önemsiyorum. Asla yapılan yeniliğin sistemin arzuladığı bir şey olmaması halinde önemsiyorum. Belki de bu bir tehlikedir.*⁸⁶

1995 hareketli bir yıldır. 5. Sokak Tiyatrosu Antalya’da Mustafa Avkıran, Övül Avkıran ve Naz Erayda tarafından 5. Sokak’ta bir depoda kurulmuştur. Daha sonraları Naz Erayda topluluktan ayrılır. İlk oyunları Venedict Yerofev’in Moskova Petushki’sidir. Metni topluluğa Dikmen Gürün önermiştir. Oyunun yeraltında geçen bir göç ve yolculuk hikâyesi oluşu, Avkıran’ın tarihiyle örtüşmektedir. Seyircinin ortasında dar bir alanda tek bir oyuncu 33 metre gidip gelerek rolünü icra eder. Yalnızca bir bavulla, ışıksız ve seyirciyle doğrudan ilişki kurarak oynan oyun 2 saat 45 dakika sürer. Oyunun dördüncü duvarı yoktur. Seyirciler masa ve sandalyelerde oturur, bilet ücretine bir adet votka dâhildir ve oyuncu kimi zaman izleyiciyle içkisini paylaşır. Oyun 5. Sokak Tiyatrosu’nu festivallerle buluşturan ilk yapımdır. Moskova Petushki Mayıs 1996’daki VIII. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali ve Ekim 1994 VIII. Uluslararası Eskişehir Festivali’ne de katılmıştır. Bu oyunun dekoru ve sahneleme anlayışı bizzat 5. Sokak Tiyatrosu’nun var oluşunu belirler.⁸⁷

Aynı yıl Avkıran, Eugenio Barba’nın Odin Tiyatrosu geleneği başlıklı atölyesine katılır. Phaselis’teYaşam’da bu çalışmanın, Barba’nın bakışının, tiyatro antropolojisinin

⁸⁶ Mustafa Avkıran Söyleşi, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999, 155.

⁸⁷ Evren Erbatır, “1995’ten Bugüne 5. Sokak Tiyatrosu Anlatı Geleneğinde Yeni Bir Dil”, *Oyunu Bozun Gazetesi*, İstanbul Mayıs 2006, 1.

izlerini görmek mümkündür. Mustafa Tuncel'in metninden yola çıkarak Phaselis Antik Kenti'nde mekâna göre tasarımı yapılmıştır. Oyun 32. Altın Portakal Film Festivali sırasında 5. Sokak Tiyatrosu yapımı olarak sahnelenmiştir. Oyun Antik Yunan ve tragedya geleneği ile kurulan ilişkinin bir sonucu olarak da görülebilir. Üçlemeyi çalışırken izlenen yolun bir dönüşümüdür. Toprakla ilişkiyi birinci sıraya koymak ve derin geçmişi olan Akdeniz coğrafyasında Antalya'da Likya, Lidya ve Pamfilya'nın izlerini sürmek; bu toprakların bilgisine ermek, geçmişle hesaplaşmak gibi eğilimler oyunun biçimlenmesinde etkindir. Oyun aynı zamanda göçebe duygusunun da bir devamıdır. Denizden bir adam gelir, orada karşılaştığı bir kızla birlikte olur ve orada hayat başlar. Agora, antik tiyatro, tapınağın kullanımı, banyolarda yıkanma ve arınma gibi mekânın tüm olanaklarından yararlanılır. Seyirci mekânı oyuncuyla birlikte dolaşır. Oyunun sonunda oyuncular seyircilerin eşliğinde deniz kıyısına gidip bir tekneye biner ve mekânı terk eder. Seyirciler antik şehre geri döner, yaşantının sona erdiği antik şehri oyuncuların sunduğu yaşantı olanağından uzaklaşarak bir kez daha kat ederler. Tıpkı antik tragedyalardaki gibi günbatımında atmosfer yaratılır. Seyirci alacakaranlıkta çıkar. Daha sonra Olympos'un hikâyesi çalışılır ama gösterime dönüşmez.

1995'i takip eden dönemde Avkıranlar iki önemli atölye çalışmasına daha katılırlar. Ellen Lauren ile Suzuki Metodu; Theodoros Terzopulos ile Antik Tiyatroda ses ve beden kullanımı. Her iki yönetmen Avkıran'ın izlediği yolu sistematikleştirerek kendi dillerini bulmuştur. Ritüelden, gelenekselden yararlanarak evrensel konuları yerel olanla birleştirerek anlatabilmenin olanaklarını araştırmışlardır. Bu bağlamda söz konusu çalışmalar Avkıran'ın çizmiş olduğu yolla örtüşmektedir. Avkıran, Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'ne konuk olmuştur. Metin, Wolfgang Borchert'in 2. Dünya Savaşı'nda geçen Bu Salı hikâyesinin bir uyarlamasıdır. Oyun Zarifi'de sahnelenir. Zarifi bir depo, bir harabe durumundadır ve mekânın da tıpkı savaşın yıkımını yaşamış oyun kişileri gibi onarılmaya ihtiyacı vardır. Avkıran oyunu asker dönüşü, orada gözüne takılan bir karenin etkisiyle çalışmak ister. Gördüğü bir bot yığını, bu botların sahiplerinin durumunu düşündürür, o bot yığınındaki her bir nesneyi bir asker olarak kurgular. Savaş yaralarını sarmaya çalışan askerlerden söz eden metnin aktarımı için hayali bir alan oluşturulur ve o alan içinde hikâyeler anlatılmıştır. O gün, oyun süresi boyunca tamamlanan bir inşaat iskelesinin, sonunda tamamen yıkılması üzerine kuruludur. Seyirci, aynı mekânda, bir metnin ve bir düşüncenin geliştirilmesinin

aşamalarını izler. Sürekli bir devinimin söz konusu olduğu oyunda enerjiyi doğru kullanarak çalışmaya önem verilir. **Oyuncularla çok uzun bir süre beden çalışması yapılır. İnşaat işini rahatça yapar görünmeleri için kas yapmak, beden güçlendirmek için çalışırlar.** Koreografi ve beden dramaturgisi sorgulanmaya başlanır. Oyuncunun bedeninin ve oyunun metninin iki ayrı birim oluşturabilmesi ama aynı zamanda bir bütün olması önemlidir.

5. Sokak Tiyatrosu 1997 Assos Gösteri Sanatları Festivali'ne Bertolt Brecht'in yazdığı Sofokles'in Antigone'si ile katılır. Burada amaç, oyun tamamlandığında Antigone mitine bakmaktır. Assos'ta köy ihtiyarları yaşlılar korosu olarak kullanılır. Günbatımında bir yamaçta bir yol hikâyesi olarak oynanır. Bir keçi yolunda koro Antigone ve İsmene ile karşılaşır, konuşur ve yürümeye devam eder. Festivalin ruhuna uygun bir iştir. Çünkü festival ileri dönük projelerin araştırma laboratuvarı gibi bir işlev taşımaktadır. 3 haftalık sürede girilen deneme düşüncenin ve prodüksiyonun temelini atılmasını sağlar ve amacına ulaşır.

5. Sokak Tiyatrosu Mayıs 2001'de bir davet üzerine Erdoğan Kahyaoğlu'nun Suşa ile Kiki adlı kitabını oyunlaştırarak Viyana'daki Multikids Festival Für Kinder Die Theater Künstlerhaus'a katılır. Suşa ile Kiki, minik bir kaplumbağa ile minik bir kuşun hikâyesidir. Sırtında taşıdığı kabuğu ile ağır ağır yürüyen kaplumbağa Suşa ve kanatları ile özgürce uçan Kiki, iki arkadaşlardır. Bir gün yeryüzü ile gökyüzü arasındaki çizgiye ulaşmak için yola çıkarlar. Bir kuşla kaplumbağanın bir yolu birlikte yürümeye hikâyesinde iki oyuncu bu anlatımı paylaşır. Kuş ya da kaplumbağa taklidi yapmazlar. İki çocuk evde eşyalar karıştırıp bunları nasıl kaplumbağa ya da kuş yaparız diye düşünürken hikâyeyi anlatırlar. Birbirinin ötekisi olan iki varlığın aynı ütopya yürüyüşü olarak yapım, 5. Sokak'ın çizgisi dışına taşmayan bir çocuk oyunudur.

5. Sokak Tiyatrosu 2001'de müzikli tiyatronun ardından gitmeyi sürdürür ve Mustafa Avkıran ile Naz Erayda tasarımıyla Seven Kalp Böyle Yanar yine 2.Kat'da sahnelenir. Türkiye Cumhuriyeti'nin oluşumundaki kimi kilit konular üzerine konuşurken Sema'nın ve Cemal Ünlü'nün 1930'lu yıllar ile ilişkilerinin üzerine giderler ve ortaya yeni bir anlatı biçimi çıkar. Bu anlatının metnin üç adet taş plak okuyucusu, Seyyan Hanım, Afife Hanım ve Mürşide Hanım'ın seslendirmiş olduğu şarkılar ve o dönemde yazılmış makaleler oluşturur. Seyyan Hanım, Afife Hanım, Mürşide Hanım

benzer yaşamları paylaşırlar. Üçü de taş plaklara okur ve üçü de köklü musiki eğitimi alır. Üçü de sahneye çıkarlar ama sahnede kalmazlar, üçü de birer subayla evlenirler, üçü de müziği aileleri için bırakır, taş plakların gizine sığınır. Mustafa Avkıran, o kadınlar üzerinden Türkiye'deki müzik kültürünün, doğulu müzik anlayışının ve bir gecede batılı olmaya çalışmanın sancılı sürecini göstermek istemektedir. Övül Avkıran kadınların bir temsilidir, Sema şarkı söyler, proje asistanı Özgür Bolkan oyunda da bu iki kadına asistanlık yapmaktadır. Arkadaki üç erkek müzisyen bu üç kadının, üç erkeği gibi okunur. 1930'lu yılların İstanbul müzikhol atmosferi yaratılmıştır, seyirciler de şarap içmektedir. Çalışma yeni bir kabare anlayışına bir adımdır. Seven Kalp Böyle Yanar, Ağustos 2001'de Zürcher Theater Spektakel'e Kasım 2001'de Hebbel Theater Berlin'e gitmiştir.⁸⁸

Türk Tiyatrosunu uluslararası platformda en fazla temsil eden, dikkat çeken yapımlarıyla tartışılan 5. Sokak Tiyatrosu ve yönetmen Mustafa Avkıran kendine ait bir dil yaratma yolunda çağdaş tiyatronun çeşitli yönelimlerini deneyimleyerek arayışlarını sürdürmektedir. Bir hikâye anlatmayı, ancak bunu bildik yolları kırarak, dönüşüme uğratarak anlatmayı tercih etmekte, arayışını daha çok bu çerçevede yürütmektedir. 5. Sokak Tiyatrosu bu toprakların sorunlarını temel alan yapımlara imza atmaktadır. Özellikle son on yıldaki çalışmalarına bakıldığında tablo çarpıcı bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Örneğin Avrupa'daki pek çok festivale katılan topluluğun Dumrul ile Azrail prodüksiyonu köklerden gelen bir tiyatroyu arzulamaktadır. Ashura projesi, son derece güncel bir sorundan yola çıkmakta, genç cumhuriyetin tarihi içerisinde bir yolculuğu bu topraklarda konuşulan diller, rakamlar ve müzik aracılığıyla, çağdaş sahnenin olanaklarından yararlanarak ortaya koymaktadır.

5. Sokak Tiyatrosu'nun Dumrul ile Azrail'ine giden yolda önemli bir deneyimi Murathan Mungan'ın kaleme aldığı Mezopotamya Üçlemesi; Mahmud ile Yezida, Taziye, Geyikler Lanetler'dir. Törelere kurban ettiği insanlar, törelere kurban edilenler, insanların kendi dairelerini çizmesi, artan ırkçılığın altını çizmek, millet, milliyet nedir sorularına bakmaktadır. Üçleme, yaşam ve ölümü, sevdası ve kını sıkı sıkıya toprağa bağlı olan, ilk başlarda kendi yarattığı törelerin sonradan kurbanı haline gelen Güneydoğu insanının trajedisini yansıtır. Düşle gerçeğin, akıl ile akıldışı olanın iç içe

⁸⁸ Süha çalkıvık, "5. Sokak'ta Oyunu Bozun!, Mustafa ve Övül Avkıran İle Söyleşi", <http://atlas.cc.itu.edu.tr/~calkivik/>

geçtiği, birbirinin içinde eridiği şiirsel bir dille işlemiştir. Avkıran'ın sanat yaşamında bu üçleme önemli iddiaları da taşımaktadır. Zaman boyutuyla seyirciyi, sahne üstünde 45 kişiyi bulan oyuncu trafiğiyle rejinin pratik alanını, politik boyutuyla gelecekteki duruşunu sınamıştır. 1993 çatışmalarının bir iç savaş boyutuna ulaştığı bir dönemde Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenebilmesi önemli bir adımdır. Bu coğrafyaya ait büyük bir meseleyi tiyatronun tüm elemanlarını en iyi şekilde kullanarak yapmayı hedeflemiştir. Bu çalışma taşınan iddialara yanıt vererek Avkıran'ın yurtdışına adını duyurmasının ilk adımı olmuştur. Mezopotamya Üçlemesi sahne tasarımcısı Naz Erayda ile bir ikinci buluşmadır. On yıllık birlikteliğin başlangıcıdır. Müzikleri Hans Tschirich ve İhsan Kılavuz yapmıştır. Çalışmaların bir aşamasında Naz Erayda, İhsan Kılavuz, Mine Tüfekçioğlu, Övül ve Mustafa, Feldenkrais, **bedenin bir öğrenme aracı olarak kullanılması esasına dayanmaktadır.** Kişilerin farkındalık düzeyini devinim yoluyla arttırmayı hedefler. Avkıran malzeme toplamak için birlikte Urfa'ya gitme ihtiyacı duyarlar. Bu yolculuk oyunun taşlarının oturmasında önemli rol oynar, neredeyse yeni baştan yapılandırır.

Benzer bir yolculuk 5. Sokak yapımı olan Oyunu Bozun için de gerçekleştirilecektir. Yolculukları esnasında bir düğüne ve kan davasını sonlandıran bir barış yemeğine katılmışlardır. Geleneksele yaslanmanın tercih edildiği çalışmada, biriktirilmiş malzemelerin dönüştürülmesi yoluna gidilmiştir. Örneğin Mahmut ile Yezida'da olmazsa olmaz bir unsur olan dilek ağacını sahneye doğrudan yerleştirmek yerine, tüm sahne bir dilek ağacına dönüştürülür. Avkıran'ın bu topraklara olan tutkusu, sahne zeminin tonlarca toprakla kaplanmasıyla görselleştirilir. Üç ayrı oyun bu zemin üstünde oynanır. Ancak her oyuna özgülenmiş üç ayrı unsur tasarımın dramaturgisine merkezlenir. İlk oyunda dilek ağacı, ikinci oyunda kapı, üçüncü oyunda havuz asal unsurlar olarak saptanmıştır. Dramaturgi üç oyunda birden yer alan ana karakterlerin, kader ortaklığı yapanların arketipleştirilmesine odaklanmıştır. Örneğin Erdal Tosun olay örgüsünün bir üst basamağında yer alan bir kişi, bir tür korobaşı ve anlatıcı olarak ilk oyunda köyün delisi, ikinci oyunda baş ağıtçı, üçüncü oyunda anlatıcı rollerini üstlenir. Bu tür bir dramaturginin daha sonra 5. Sokak Tiyatrosu çatısı altında da gözetildiği

Dumrul ile Azrail’de sahne unsurların elenip azaltılması, oyun kişilerinin birden fazla işlevi üstlenmesinde görülür.⁸⁹

5. Sokak Tiyatrosu öncü tiyatronun içinden filizlenip kurumsallaşmaya giden bir çizgi takip etmiştir. Uluslararası festivallerle bağlantılarıyla, İstanbul’a deneylere açık bir mekân olarak kazandırdıkları Garajistanbul ile birlikte bu kurumsallaşmadan söz etmek yanlış olmaz. Çağdaş tiyatronun çeşitli olanaklarına açılarak kendi dilini oluşturmaya çalışan yukarıda da değinildiği gibi bu konuda en büyük engeli bir oyunculuk sistemi olarak görülen 5. Sokak Tiyatrosu’nun arayışları doğrultusunda postdramatik ya da postmodern tiyatronun araçlarını kullanan ancak bu kategorilerin içine kilitlenemeyecek devingen bir yapıda olduğu kesindir.⁹⁰

2.3.4. LCC

1968’de Beklan Algan ve Ayla Algan tarafından kurulan L.C.C. deneme sahnesi, alternatif bir tiyatro eğitimi, kendi değişleriyle "ileri bir konservatuar eğitimi" vermeyi hedefleyen bir kurstur. Kursta eğitim gören öğrencilerin gösteri yapacağı bir mekâna ihtiyaç duyulunca Beklan Algan ve kursun yöneticisi Muhsin Ertuğrul bina içinde bir tiyatro mekânı yapılmasına karar verirler. Beklan Algan’ın sınıf arkadaşı olan Mimar Tuncay Çavdar mimari projenin yapımını üstlenir. Tuncay Çavdar L.C.C. için dünyada bir benzeri olmayan değişken ve devingen bir sahne tasarlamıştır. Çok ucuza çıkmış olması ayrıca seyircilerin üstündeki çepeçevre galeriyi gösterim alanının bir parçası olarak kullanabilmesi ile bu tiyatro yapıldığı dönemde Batı için bile önemli bir yeniliktir. Dikdörtgen biçimli 280 kişilik mekânın köşelerindeki dairesel merdivenlerle üst kısımdaki galerilere ulaşılmaktadır. Zeminde üç adet daire bulunmaktadır. Bunlar normalde seyircinin oturduğu yerlerdir. Yanlardaki daireler dönebilir, ortadaki ise sabittir. Dairelerin döndürülmesi ile farklı sahne biçimleri oyun sırasında oluşturulabilmektedir.⁹¹

Sevilay Saray’ın 1999 yılında Boğaziçi Üniversitesi’nde 1999 yılında Ayla Algan ile yaptığı söyleşide, Ayla Algan şöyle bahsediyor LCC hakkında;

⁸⁹ Sevin Okyay, “Tekrarlardan Bir Büyü, Bir Büyüden Bir Hayat”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 21.05.1994.

⁹⁰ Erbatur, 1.

⁹¹ Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Yayınları, Ankara 1983, 302.

‘LCC, Viyana’da bulunan Reinhardt Enstitüsü’ne bağlı bir dil okulu idi. Hala da öyle. Mesut Üstünel’in kurduğu, Viyana ile ilişkili bir kuruluş. Orada hala Almanca dersleri veriliyor. Haldun Taner orada ne yapıyordu bilmiyorum, belki de Almanca ile ilgili bir şey yapıyordu. Bizi davet etti, burada bir tiyatro okulu kuralım diye. O sırada biz Şehir Tiyatrosu’ndan istifa etmiştik. Muhsin Ertuğrul, Beklan ve ben. Niye istifa ettik biliyor musunuz? Mezbahadan bir müdür geldi. Bu müdür habire Muhsin Hoca’ya gidip diyor ki, Baş kemancı var, baş bilmem ne var, o sopa sallayan adama biz niye bu kadar para veriyoruz? ‘Lazım efendim’ diyordu Muhsin Hoca. Birkaç gün sonra gelip Muhsin Hoca’ya diyor ki, O büyük davulları çalan adam niye arada bir çalıyor, iş kaçağı mı yani? Muhsin Hoca’nın cevabı şöyle: Ben ona izin verdim. Haa diyor müdür, bilmiyor ki timpani darbuka gibi mütemadiyen çalınamaz. Artık o son oldu, istifa etti Muhsin Hoca. Siz kalın dedi ama biz kalmadık. Onun peşinden istifa ettik, çıktık. O sıralar Küçük Sahne araştırılıyor. Ondan sonra Mücap bir grup kurdu, bizi çağırmadı oraya. Zaten biz tiyatro yapmak istemiyorduk, daha eğitimsel bir şey yapmak istiyorduk.

Haldun Taner, gelin dedi, ben artık uğraşamıyorum. Beklan başa geçti orada ve bütün eğitim sistemini Haldun Taner ve Muhsin Ertuğrul ile birlikte hazırladılar. Ben de vardım ama onların benden çok daha fazla katkısı vardır. Nurettin Sevin Bey daha önce Ankara’daydı, biz onu İstanbul’a taşıdık. Bir ev bulduk Nişantaşı’nda, Gerede Caddesi’nde. Nurettin Bey evini taşıdı, karısıyla İstanbul’a geldi, LCC’de diksiyon dersi vermeye başladı. Sonra radyoda birisi vardı, şimdi ismini hatırlamıyorum, adab-ı muaşeret dersi veriyordu. Shakespeare zamanında hangi bardak kullanılıyor, nasıl tutuluyor, çatal bıçak var mı, yok mu gibi şeyler öğretiyordu adab-ı muaşeret dersinde. Her hafta çocuklar bir lokantaya götürülüyor, orada yemek yediriliyor ve tatbiki olarak öğretiliyordu. Ondan sonra Reinhardt Enstitüsü’nden –zaten okulun bağlantıları vardı- Koblenzer’i getirdik. Koblenzer, o devrede ilk defa sesin sessizlikte gösterge ürettiği egzersizler öğretti bizlere. O da satıcılardan topluyormuş bu egzersizleri ve istediğin kadar bağır ses kısılmıyor o zaman. İtalya’dan bazı örnekler toplamış. Bizim ev LCC’ye yakındı, otel uzak diye bizde istirahat ediyordu öğlenleri. Pencereden duyulan “Bozacı, boza, boza!” ya da “Yoğurtçiii!” gibi

sesleri kaydedip, kodluyordu. Bu satıcıların neden sesleri kısılmıyor, çünkü satacakları yerle kontakt kuruyorlar. Sonra onun farklı egzersizleri vardı, mesela oyuncu birinci kata bağıyor, ya da diyelim eviniz dördüncü katta, oyuncu dördüncü kata bağıyor. Bağırıldığı zaman çocuk diyafram kullanıyor, şan sesinin altına giriyor. Ben o egzersize bir şey daha ekledim, diyelim pencere kapalı ve oyuncu “annee” diye sesleniyor, seslilerle, eurythmics’i çıkarmış oluyor, eurythmics yeni sanatlardan biri. Sesli ve sessizlerle doğaçlama yapmak. A-i-o-ü’ler, bir de p-r-s-ş... A-i-o-ü mekan açan sesler, p-r ise toprağa ve daha çok bastığın tabana ait sesler diye ikiye bölüyorsun. O doğaçlamalarda çıkarttığın temaları da daha sonra kodluyorsun, kelime koyuyorsun, sözcükler koyuyorsun, Pavis de kodladı onu... Max Reinhardt Enstitüsü’nde ses çalışmaları yapıyor ve bu kodlamayı bulan kişi. O egzersize ben bir de pencere ekledim. Örneğin oyuncu düşünüyor, annem mutfakta diyor, ona göre bağıyor. Önce “Anne, anne” diye normal bağıyor, o salonda yok. Sonra bir daha bağırdığı zaman “Anneee” diye daha uzağa bağıyor, imgesine bağıyor yani. O tiyatro nasıl bir tiyatrodur biliyor musunuz? Anlatmak mümkün değil en iyisi çizeyim size, Tuncay Çavdar’ın çizimiyle. Ve dünyada yok böyle bir tiyatro. O salonu yaptırdılar, kiraydı üstelik. Şöyleydi o sahne. (Çizerek anlatır.) İki tane yuvarlak vardı. Bu yuvarlaklar dönüyordu. Yarisına seyirci oturuyor, yarisı sahne. Şu şekilde olduğu zaman, ortaoyunu oluyordu bu sahne, böyle döndüğü zaman sırt sırta kalıyordu seyirci, burada Marat konuşuyordu, burada Sade konuşuyordu. Yukarıda küçük bir balkon vardı, deliler sarkıp aşağıya bakıyorlardı. Aşağıda seyirci oturuyordu bütün. Dolayısıyla ortaoyunu sahnesi oluyordu. Bir burada mekan oluyordu, bir de burada mekan oluyordu. Böyle yapıyordun İtalyan oluyordu, vs. muazzam bir olay. 4-5 sene sürdü. 65’te başladık. 69’un sonlarında devam ediyordu.⁹²

2.3.5. TAL

1988 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları bünyesinde kurulan Tiyatro Araştırma Laboratuvarı (TAL)’nın genelde amacı, tiyatroyu var eden değişik öğeler arasındaki yaratıcı ilişki ve dengeyi, bilim, düşün ve sanat dallarındaki gelişmelerin ışığında araştırmak ve denemektir. Beklan Algan’a göre TAL’nın

⁹² <http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=252>

kuruluşunun düşünsel ve estetik alt yapısı; geçmişte Tepebaşı Deneme Sahnesi, Bakırköy Halk Evi, LCC ve BİLSAK'da deneyimlenen süreçlerin sonucunda oluşmuştur. Kurucuları, Beklan Algan, Ayla Algan, Erol Keskin, Haluk Şevket Ataseven olan TAL, 2002 yılına dek çalışmalarını şehir tiyatroları kapsamında sürdürdü. Ardından Beklan Algan ve Ayla Algan çeşitli kurumlarda, gençlerle beraber Çağdaş Oyunculuk alanındaki eğitim çalışmalarına devam etti. Beklan Algan'ın vefatından önce yeniden yapılanma sürecine başlayan TAL, Aralık 2010'da Türk Tiyatrosu'nun geleceğe yönelik yaratıcı atılımlarına katkıda bulunma hedefiyle bir dernek tüzel kişiliği kazanmıştır.

TAL önceki yıllarda gerçekleştirdiği çağdaş tiyatro projeleri, eğitim çalışmaları, oyunculuk atölyeleri, çağdaş dans çalışmaları, Anadolu insanının kültürel kimliğinde oyun araştırmaları projelerini tekrar hayata geçirmektedir. Ayrıca Baltacıoğlu ve Öz Tiyatro projesi, çağdaş tiyatro sempozyumu, yaz tiyatro akademisi, kitap yayıncılığı, müfredat çalışmaları ve arşiv düzenlemeleriyle de Türk tiyatrosuna yeni bir bakış açısı ve derinlik kazandırmayı hedeflemiştir.⁹³

Tiyatro Araştırma Laboratuvarı (TAL) İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrolarına bağlı olarak kurulmuştur. 1988 yılının Nisan ayında çalışmalarına başlamıştır. Tiyatro Araştırma Laboratuvarı, batılı ülkelerde bile eksikliği duyulan, şimdiye kadar insan varlığı üzerine yapılan düşünsel, sanatsal, bilimsel disiplinlerin toplamı dışında, çağdaş insana özgü bir bakış açısı getirmeye çalışmıştır. Bu nedenle de insanın henüz ele alınmayan zengin varlıksal kaynaklarını düşünsel, sanatsal, bilimsel konumda, yaratıcılık açısından yeniden ele alarak ve günümüzde yaratıcı özbenliğini arayan tiyatronun geniş olanaklar alan içinde, çağdaş insanı, bütün zenginlikleriyle ortaya koymayı kendine uğraş edinmiştir. Bütünüyle eğitsel ve araştırmacı bir amaca yöneliktir.

Tiyatro Sanatı, her zaman insanı, tarihin 'doğrulanmış' olguları içinden çekip kurtarır ve sahne üzerinde kendi 'doğrularını' yaratır. Olguları kutsal kılan nokta, yorumdaki özgürlüktür. Tüm tarih, insan eylemlerinin öyküsüdür. Eylemler, zaman dışı ve evrenseldir. Tiyatro sanatı, eylemler yoluyla tarihsel olguları estetize eder, onlara biçim ve içerik katar ve her seferinde onları yeni baştan yorumlar.

⁹³ <http://www.tal.org.tr/tarihce.htm>

İletişim bilimci Mac Luhan, araç, mesajın kendisidir demektedir. İnsan varlığını kendine özge bir araç olarak düşünürsek, insanın vereceği mesaj içinde, bütün bir nesneler dünyasını, bütün bir evrenin insanda varolduğunu, insanda saklı olduğunu görürüz. Günümüzün bilimsel değerlendirmelerine göre, düşünme dünyasının merkezinde insan vardır. İnsan, bir duygu ve düşünce varlığıdır. Bu nedenle de trajik bir varlıktır. Evrensel, toplumsal ve bireysel boyutlarla yüklü olan insan, kendini ancak düşün, sanat ve bilim yoluyla açıklar. Bu tutum ve yaklaşım, onu içinde yaşadığı toplumun karşıt karakterlerin sultasından kurtarıp, evrensel kimliğini aramaya götürmüştür. Bu boyuttaki bir kimlik, kültürlerarası arenasında sınımadan geçmek zorundadır. Bu sınımanın yoluda, tiyatrodan geçer. Kimlik, dramatik bir giysi içine gizlenmiştir ve kültür birikimlerinin dozu kadar, içinde temsil edildiği toplumların yapısal özelliklerini de taşır. Ne var ki düşünen insan ve yapan insan boyutlarına oyuncu insan (homoludens) boyutunu getiren Jochen Huizinga, oyunun kültür'den daha eski olduğunu söyler. Ona göre oyun, kendi başına, yerel ve evrensel kültürlerin üstünde bir işlev yüklenir ve böylece kültürlerarası bağlayıcı bir nitelik kazanır.

Huizinga'nın oyun ve oyuncu insan üstüne düşüncelerini şöylece özetleyebiliriz: Oyunun varlığı, inkar edilemez niteliktedir. Adalet, güzellik, gerçek, zihin, tanrı ve ciddiyet inkar edilebilir ama oyun, asla! Coşku ve zarafet, daha kökünden itibaren, oyunun en ilkel formlarına eklenmektedir. Hareket halindeki insan vücudunun güzelliği, en yüksek ifadesini oyun içinde bulmaktadır. Oyun, üst gelişme formları içinde, insanın sahip olduğu estetik algılama yeteneğinin en soylu öğeleri olan 'ritim' ve 'armoni' ile ortaklık kurmaktadır. Oyun ile güzellik arasında çok sayıda ve sağlam bağlar vardır. Her oyun, ilk ağızda ve her şeyden önce, özgür bir eylemdir. Emirlerle bağlı olan oyun, oyun değildir. O, en fazlasından, bir oyunun zorunlu temsili olabilir. Oyun, bu özgürlük özelliğiyle bile, doğal evrim sürecinin dışına taşmaktadır. Oyun, 'gündelik' ya da 'asıl' hayat değildir. Bu hayattan kaçarak kendine özgü eğilimleri olan geçici bir uğraş kümesine girme bahanesini sunmaktadır. Huizinga, insandaki estetik algılama yeteneğinin soylu üyeleri olan 'ritim' ve armoni'den söz ediyor. Buna koşut olarak, ritim'in bütün bir evren olduğunu ve evrenin varoluş biçimi olduğunu söyleyebiliriz. 'Ritm','ses'i meydana getirir ve ikisi, zaman ve mekân arasındaki eşgüdümü sağlayan 'hız'ı, yaşam arenasına sokar. Böylece, oyunların sanatsallaşmış bir biçimi olan tiyatro, ritim akustik ve zamanlamanın oluşturduğu bir denge ve uyum durumu olarak evrensel

kimliği yaratır. Her toplumsal dönüşümlerde olduğu gibi, tiyatro sanatı, kendine özgü tarihsel sorumluluğu içinde, kendini yeni baştan örgütlemiştir. O zamana kadar Devlet Tiyatroları ile İstanbul Belediyesi Şehir tiyatrolarının yanı sıra var olan bir iki özel tiyatroya, kısa sürede onlarca özel tiyatro katılıvermiş ve oyun, bir üst düzeyde perde açıp perde kapamaya başlamıştır. Diyebiliriz ki Araştırma Laboratuvarı'nın kuruluş amacı, 1960'lı yıllardan bu yana, özellikle Beklan ve Ayla Algan'ın aşama, aşama geliştirdikleri, gerek Şehir Tiyatrolarının içinde ve gerekse dışındaki çalışmalarının, örneğin kuram, uygulama vb, bir sentezinde aranmalıdır.⁹⁴

Tiyatro Araştırma Laboratuvarı' mız İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu'na bağlı bir kuruluş olarak iki yıldan bu yana çalışmalarını sürdürmektedir. Beklan Algan'ın kuruluşunu gerçekleştirdiği laboratuvarın diğer kurucu ve yönlendiricileri arasında Ayla Algan, Haluk şevket Ataseven, Erol Keskin ve Çetin İpekkaya bulunmaktadır. Tiyatro Araştırma Laboratuvarı'nın (TAL), temelde amacı çağdaş Türk tiyatrosunu oluşturacak ilkeleri saptamak ve onu evrensel düzeyde değerlendirmektir. Bu açıdan bizim için Çağdaşlık, güncel olan ya da moda olan akım ve eğilimlere katılmak değildir. Bizim için çağdaşlık, şimdi ve buradaki evrensel oluşa, onun bütünlüğünü kurmak ereği ile katılmak bilincidir.(TAL) bunu üç ana bölümde ele almakta, araştırma ve deneylerini bu doğrultuda geliştirmektedir:

1. Oyuncu, yönetmen, yazar, besteci, çevre düzenleyicisi, kostümcü, ışık uzmanı, teknik elemanlar ve seyirci gibi aslında birbirlerinden bağımsız, ama bir araya geldiklerinde tiyatro sanatını var eden bu değişik öğeler arasındaki bütüne hizmet eden yaratıcı ilişki ve dengeyi, bilim, düşün ve sanat dallarındaki gelişmelerin ışığında araştırmak ve denemek,
2. Kùltürler içi kaynakları, kùltürlerarası ilişkiler yoluyla sentezlemek ve kùltürler üstü bir tiyatro dili oluşturabilmek,
3. Şimdiye kadar Konstrüktif düşünme biçimi doğrultusunda gelişen tiyatro sanatını, dinamik düşünme biçimi doğrultusunda yönlendirmek.

Şimdi de üç ana bölümde ele aldığımız bu yaklaşımlara kaynaklık edecek, onlara düşünsel ve sanatsal açıdan açıklık getirecek görüşlerimizi açıklamak istiyoruz:

⁹⁴ <http://www.tal.org.tr/talamac.htm>

KİMLİK SORUNU; Çağımız insanı kendini Ulusal sınırlarla çevrilmiş bir getto yaşamından, evrensel buluşmanın özgürleştirici dinamiğine doğru yöneltmiştir. İnsanın evrensel ren-gini, ritmini, sesini ve büyüsunü ortaya koyacak olan kültürlerarası ilişkileri hız-lanmıştır ve tiyatro sanatı insanla birlikte gelişen asal kimliğini arama evresine girmiştir. Bizce kısa tanımıyla kimlik:

- a. Nesnenin doğasıdır.
- b. İnsanın kimliği kendi varlığını oluşturan şeylerin bütünüdür.
- c. İnsan bu kimliksel bütünlüğünü, doğa karşısında varlığının gizlerini çözmeye çalışan aklın, işlevselliği ve yanılgıları sonucunda kaybetmiştir.
- d. Çağımız insanı, sonlu ile sonsuz (Mikro, makro) arasındaki kayıp birliğini Yaratma eylemi yoluyla gidermek bilinci içinde aramakta ve varlığını bütünlümeye çalışmaktadır.

TİYATRO VE KİMLİK İLİŞKİSİ; Çağımız tiyatro sanatı, insan kimliğini var eden ve insan varlığının bütünlüğünü meydana getiren tüm öğelerin, iç ve dış dinamikleri arasındaki dengeyi kurmak zorundadır. Şimdiye kadar Tiyatro sanatı, insan varlığını oluşturan öğeleri tek, tek ele alarak insanı açıklamak yanılgısına düştüğünden, kendi varlıksal bütünlüğünü görememiştir. Tiyatro sanatı, tarihsel sıralamanın yatay görünüşü üzerinde şu aşamalardan geçerek günümüze geliyordu:

1. Yazısız toplum öncesi insanı, temelinde görselliğin bulunduğu eylemleri dil-liyle konuşuyordu. Bu dil, doğa, toplum çatışmasının ortaya koyduğu büyüsellğin diliydi. Yapısında insanda evrensel bir cevher (öz) olan ritüelin estetiğini taşıyordu.
2. İnsanın sözlü ve yazılı dili bulmasıyla başlayan tarih, bir başka kültürü, geçmiş ve gelecek zaman kavramlarını oluşturan bir kültürü varediyordu.
3. İnsanı içinde bulunduğu mekanla, bütün mekanlar arasında 'Burada, şimdi' açıklayan ritüel, geçmiş ve gelecek zaman kavramlarının yaşama katılmasıyla birlikte insanın asal varlığını da parçalıyordu.
4. Bu büyük dönüşümleri izleyen çağlar sonrasında tarihselliğin oluşturduğu Kent-Devlet'lerin kurulması insanı 'Nasılsa öyle' ya da 'Olduğu gibi' yaşam düzeninden çekip kopararak 'Duygulanım kuramı' çerçevesinde algılamaya dönük bir yaşam düzeninin içine sokuyordu.

5. Böylece ortaya çıkan Antik tiyatro, Kaynak tiyatro'dan farklı ve güdümlü bir işlev kazanıyordu.
6. Sözlü ve yazılı bir kisveye bürünerek ortaya çıkan tiyatro, Kent-Devlet içinde yaratılan tanrıların onlara yakıştırılan dilleriyle, yönetilenlerin yönetenlere karşı koyduğu bir (savunma alanı) oluşturuyordu.
7. Artık Totemlerin eylemsel dinamiğinin yarattığı ilişkilerin yerini, insanı günlük yaşam biçimi içinde kodlayan 'Yazgı'sallık alıyordu.

Ortaya çıkan insan varlığının bu dinamik yapılanma görünümü içinde, Dinamik biçimi insanı aynı zamanda yaratma eylemi içinde bulunan canlı varlık olanlardır. İnsan real dünyada bütünleşmeyi, ya da çoklukta birliği gerçekleştiremez. Çünkü streten ölüme dek uzayan geniş bir spektrum içinde birçok omsuzluk etkeni, temel isteğe bağlı varoluşu engeller. Böylece insan sahip olması gereken bütünlükten yoksun kalır. Artık insan bir bütünleşememenin ya da parçalaşmışlığın, bir çöküşün içindedir. İşte real yaşamada bütünsellikten yoksun olan insan bir çöküntü varlığı olan insan ancak irreal bir dünyada, yani sanat dünyasında bu çözülmeden, ölümlü varlık olmaktan kurtulabilir. İnsan ölüme karşı bu Özgün bütünsel varlığını savunur, bu savunmanın biricik etkinlik alanı ise yaratma etkinliğidir. Yaratma basit bir psişik süreç değil, tersine ontolojik bir süreçtir. Bu on tolojik süreçte yeni ve yetkin bir varlık ortaya çıkar. Bu özgün varlığın adı sanat yapıtıdır. Yaratma sürecinin tamamlandığı yerde, bütünlük öğelerin toplamından fazla ve başka bir şey olur. Bütünlük dinamik bir nitelik kazanır, parçalar bütünlü, bütün parçalarla dinamik ve vazgeçilmez bir etkileşim içine girer. Prof. Dr. Süleyman Velioğlu'nun, ayrıntılarına girmeden çok kısa olarak özetlediğimiz Ontopsikiyatrisine özgü düşüncelerine dayanarak ele aldığımız Dinemik düşünme ve yaratma eylemi, bize çağdaş insanın belirleyici yanının Yaratma olduğunu göstermektedir. Artık bu aşamadan sonra, bütünüyle yaratıcılığa dönük bir Dinamik Tiyatro olgusundan söz etmemiz mümkündür.

Bize göre dinamik tiyatroya özgü yaratıcı **oyuncu**:

- a. İnsanı ve evreni etkileşimler içinde değerlendirir, algılar ve yansıtır.
- b. Bütün etkileşimler sonucunda algılanan ve yansıtılan şeylerin tümü, insan varlığının bütünleşmesine hizmet eder.

- c. Oyuncunun bir denge durumundan bir başka denge durumuna geçerek insan valığına bütünlük kazandırdığı her aşamada, bu bütünleşmeyi vareden tüm öğler, kendi aritmetik toplamlarını aşar.
- d. Oyuncunun ilişki kurduğu bu öğeler arasında hiyerarşi yoktur ve birini eksikliği, bütünü meydana getiren estetik düzenlemeyi yok eder.

Bu tanımlamadan sonra, konstrüktif düşünme biçimine özgü yerleşik tiyatronun oyuncu suyla, dinamik düşünme birimine özgü Dinamik tiyatro oyuncusunu birbirlerinden ayıran özelliklerine bir gözetmemiz gerekecek . Bu birbirinden çok farklı iki yapıyı, yerleşik tiyatro'da Oyuncu insan, Dinamik tiyatro'da İnsan oyuncu deyimleriyle açıklayabiliriz:

Oyuncu insan :

- a) Özgür olmayan insandır.
- b) Sezgileri benzeme ve benzetmenin buyurganlığı altına alınmıştır.
- c) Sözlü dille düşünür, sözlü dille kurgular, sözlü dille oynar.
- d) Temelinde görselliğin bulunduğu eylem diliyle yaratman henüz bilincine varamamıştır.

İnsan oyuncu:

- a) Özgür olan insandır.
- b) Biyolojik yapısının dışına çıkıp, sezgilerini eleştirel akıl yoluyla yöntemsel kılar.
- c) Benzeme ve benzetmenin sınırlarını aşıp bütün bir evreni etkileşimler içinde yorumlar ve onunla bütünleşir.
- d) Yaratıcılığı ile anlaşılır olanın kodlarını parçalar ve anlaşılmaz sanılanı anlaşılır kılar.
- e) Görsel dille düşünür, sözlü dille saptar, görsel dille kurgular, sözlü dille değerlendirir ve eylem diliyle oynar.

Her ikisinde de söz konusu olan özgürlük tanımı ise bize göre, insanın biyolojik yapısının dışına çıkarak bütün evren konusunda düşünmesi ve kendi dışında olan her şeyi değiştirip ona katkıda bulunmasıdır.

TAL da yapılan Reji Çalışmalarından bazıları:

1989 İstanbul'u Dinliyorum - Yönetmen : Karl Mayer

1991 Troya İçinde Vurdular Beni – Rejisör:Güngör Dilmen

1996 Sınırlar - Yönetmen: Ayla Algan

1999 Ölüm ve Oyun - Yönetmen : Mehmet Atak

2001 Hamlet, Yönetmen: Mehmet Atak

TAL da yapılan Atölye Çalışmalarından bazıları:

Faust Projesi Araştırmaları -1990-1999

Mask çalışmaları Atölye Yürütücüsü: Erol Babaoğlu (2001)

Yaratıcı Drama Semineri (İstanbul - 1993)

Ontik Oyunculuk Çalışmaları -1998/2001

Dans Tiyatrosu Araştırma ve Uygulama Birimi (1997)

Anadolu İnsanın Kültürel Kimliğinde Oyun geleneksel Türk Tiyatrosu Araştırma ve Uygulama Birimi (1996)⁹⁵

2.3.6. Stüdyo Oyuncuları

Studio Oyuncuları, 1988'de Şahika Tekand ve Esat Tekand tarafından oluşturulan Oyunculuk ve Sanat Stüdyosunun gösteri topluluğu olarak kurulmuştur. 1990 yılında profesyonel nitelik kazanan topluluk, gösterilerini yapılan stüdyo çalışmaları temelinde gerçekleştirmektedir. Gösteri sanatlarında, özellikle de oyunculuk sanatında çağdaş olanın araştırılması ve uygulanması ilkesi ile yola çıkan topluluk, Şahika Tekand'ın geliştirdiği 'Performatif Sahneleme ve Oyunculuk' yöntemi ile sahnelediği bütün oyunlarla dünyada özellikle de Avrupa'da en dikkat çekici tiyatro topluluklarından biri olmuştur. Studio Oyuncuları 1992-1993 tiyatro sezonunda ilk çalışması olan Samuel Beckett'in Mutlu Günler adlı oyunuyla günümüze kadar uzanacak olan çalışmalarına başlamıştır. Studio Oyuncularının sahnelediği oyunlar aşağıdaki tarihsel sıralamaya göre şu şekilde olmuştur:

⁹⁵ <http://www.tal.org.tr/tarihce.htm>

Mutlu Günler (1993),
 Beş Kısa Oyun (1994),
 GergedanlaÇma (1996),
 Oyun Sonu (1998),
 Gitgel Dolap (1998),
 (Oyun)cu (2000),
 Oidipus Nerede? (2002),
 Oidipus Sürgünde (2004),
 Evridike'nin Çılgılığı (2006),
 Apartman (2008),
 Karanlık Korkusu (2008),
 Üç...İki..1000 (2009),
 On Adımda Unutmak (Anti-Prometheus) (2010).

Studio Oyuncuları kurulduğu günden bu yana birçok oyuncu yetiştirmiş hala da Şahika Tekand ve Tekand'ın kendi yetiştirdiği eğitim kadrosuyla atölyesinde çalışmalarına devam etmektedir. Bu eğitim yine Tekand'ın kendi geliştirdiği Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi üzerinden ilerlemektedir. Bu topluluğun oluşmasındaki en önemli belirleyen, kadroda yer alan oyuncuların asıl mesleklerinin oyunculuk olmayıp tümüyle Şahika Tekand'ın oyunculuk yöntemiyle yetişmiş olmalarıdır. Tekand bunun tamamen seçili bir yaklaşım olduğunu şu sözleriyle belirtmektedir:

“Ben inat ettim böyle bir şeyin oluşması için. Özellikle de seçtim bunu çünkü gerçekten yöntemi kavrayabilen insanlarla çalıştım. Hatta bazen oyuncu olarak bazı teknik zafiyetlerini affederek çalıştım. Çünkü teknik olarak seneler içinde ilerliyor bir oyuncu. Elbette ki bir oyuncunun sesi, bir operacının sesi gibi değil; halbuki benim korolarımda keşke şancıların sesleri gibi sesleri olan oyuncular olsa da diyebilirdim. Ben de bunu özleyebilirdim ya da kulağı absolut olan sekiz tane oyuncum olsaydı... Tabii ki çok iyi olurdu ama ben oyuncularımın kendilerini yöntemin uygulaması içinde geliştirmelerine sabır göstermeye karar verdim çünkü oyunu anlamaları ve oynamaları çok daha önemliydi.”⁹⁶

⁹⁶ Zeynep Günsür, “Söyleşi”, *Gist Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, sayı: 3, Ocak – Haziran 2009

Oyuncuların bu eğitim sürecinin içerisinde kendilerini geliştirip kabuklarından sıyrılma anlarını sabırla bekleyen sanatçı, yapabilirliğin de zamanla geliştirilebilecek bir şey olduğunu vurgulamaktadır. Aynı zamanda oyuncuların eksik veya zayıf yönlerini avantaja çevirmenin de bir tasarımcı olarak kendi görevi olduğunu belirtmektedir:

*'Enstrüman olarak eksiklerini de zaman içinde mükemmelen tamamlıyorlar. Çünkü yapabilirlik geliştirilebilen bir şeydir. Kulak eğitimini bir yıl değil de iki yıl sürdürdüğü zaman adam bir absolut kulak olmuyor tabii ama çok ilerliyor ya da bir şancı kadar muhteşem büyümüyor sesi ama bir aktör için çok iyi denebilecek bir sesi oluyor. Eğer eksikler var idiyse ve bütün o dezavantajları da oyun içinde avantaj haline getirmek benim işimdi zaten. Yani ben de tasarımcıysam, elimdeki malzemeyi en verimli şekilde kullanmak zorundayım. Diyelim ki bir oyuncunun bir handikapı var, o zaman ben tasarımı, o handikapı avantaj haline getirmek üzerine kullandım. Ve böylece de birbirimizi destekler hale geldik. O oyuncu belki de geleneksel bir sahnede bu şansı hiç bulamayacaktı ama şu anda geleneksel sahnelerde, gelişmesine sabır gösterdiğim ve şu anda birlikte yıllardır sahne paylaştığım oyuncular gibi oyuncu da yok. Bu tamamen sabır.'*⁹⁷

Tekand'ın eğitim sürecinde izlediği yol bildiklerini ve araştırdıklarını paylaşmak üzere ilerlerken gelişmiş ve kendisine bir eğitim yöntemi oluşturmuştur. Bu yolda onunla yürüyen, günümüzde televizyon ve sinema sektöründe de boy göstermiş pek çok oyuncu bulunmaktadır. Günümüzde özellikle İstanbul'da olmakla birlikte bu tip yeni açılan özel tiyatroların kendilerini ayakta tutabilmelerinin gerekli ve neredeyse en önemli koşullarından biri de oyun sahneleme ve seyirciyle buluşma dışında dışarıdan gelen ve tiyatroyla ilgilenmek isteyen kişilere verilen eğitim seçeneğini tercih etmek olmuştur. Bu sayede tiyatronun finansmanını da bu öğrencilerin sayısı belirler.

Bu öğrenciler arasında Yiğit Özşener, Ece Uslu ve Ayşe Tolga gibi isimler bulunmaktadır. Studio Oyuncular'nın kadrosu zaman içerisinde değişime uğramış ve her projeyle eklenen ve ayrılan oyuncular da olmuştur. Şu ana kadar onunla çalışmış ve projedeki oyuncu seçimine göre hala çalışmaya devam eden oyuncular arasında, Şerif Erol, Kerem Karaboğa, Ulushan Ulusman, Ridade Tuncel, Ahmet Sarıcan, Arda Kurşunoğlu, Ozan Güzel, Tuluğ Ülgen, Utku Gündüz, Nedim Zakuto, Nilgün Kurtar,

⁹⁷ Zeynep Günsür, "Söyleşi", *Gist Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, sayı: 3, Ocak – Haziran 2009

Özlem Özhabes, Hakan Turutoğlu, Deniz Karaoğlu, Umut Kırçalı, Ali Soyer, Zeynep Papuçcuoğlu, İlksen Gözde Olgun, Şirin Parkan, Gizem Bilgen, Ersel Parlar gibi isimler bulunmaktadır.⁹⁸

2.3.6.1. Performatif Oyunculuk ve Sahneleme Yöntemi

1988'de Şahika Tekand ve Esat Tekand tarafından oluşturulan Oyunculuk ve Sanat Stüdyosu'nun gösteri topluluğu olarak kurulan Studio Oyuncuları, 1990 yılında profesyonel nitelik kazanır. Gösteri sanatlarında, özellikle de oyunculuk sanatında 'çağdaş olan'ın araştırılması ve uygulanması ilkesi ile yola çıkan topluluk, kurulduğu yıldan bu yana yapılan stüdyo çalışmaları temelinde gösterilerini gerçekleştirir. Topluluk, ilk yıllarında çağdaş sanatın ilkelerini ve çağdaş seyircinin değişen algısını temel alan gösteri biçimlerini araştırır ve performanslar gerçekleştirir. Çalışmalarında özellikle oyuncunun performansında dürüstlük ve gerçeklik kavramlarının araştırılması üzerine yoğunlaşan topluluğun bu kavramları uygulamalarında dünya görüşünü destekleyecek bir çağdaş biçim içerisine entegre etme çabası, Studio Oyuncularını performans sanatından uzaklaştırarak çağdaş olanı tiyatro disiplini içinde biçimlendirerek gösteriler tasarlamaya ve uygulamaya yöneltir. Topluluğun performans sanatına muhalefeti oyun oynama ile hayatı oyunlaştırma arasındaki ideolojik farktan beslenir.

Topluluğun kurucusu ve sanat yönetmeni Şahika Tekand'a göre performans sanatı, hayatı bir oyun olarak ele alır ve hayatla oyun arasındaki sınırı kaldırır. İletinin oyunun kendisi haline geldiği performans sanatına karşın Tekand, oyun kavramından yola çıkarak, sanat eserinin yaşamı taklit etmeyen ya da aynıyla tekrarlamayan, sanatçının elinden çıkmış sentetik bir gerçeklik olduğunu vurgulamaktan yanadır. Oyun, yaşama göre irrasyoneldir, belirli sınırlar içinde gerçekleşir ve tiyatro disiplini çerçevesinde tasarlanacak olan oyunun bütünselliği kendi içindeki koşulları çerçevesinde dürüstçe oynandığı takdirde inandırıcı, seyircinin anlayacağı ve kavrayacağı bir dil oluşturmaya yeterlidir. Bu yöneliş, Studio Oyuncularını Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi olarak adlandırdıkları yöntemlerinin ilkelerini belirlemeye götürür.

⁹⁸ <http://www.studiooyunculari.com>

1992-93 yıllarında Samuel Beckett'in *Mutlu Günler*'inin bu ilkelerle sahnelenmesiyle başlayan bu yöntemin serüveni doruk noktasına Studio Oyuncularına uluslar arası çapta da görünürlük kazandıran 2002 yılında ilki, 2006 yılında da sonuncusu prömiyer yapacak olan *Oidipus Üçlemesi* ile ulaşır. Bu tiyatronun amacı seyirciyi aktif bir hayal gücü ile ortak bir dilin bileşeni haline getirerek onun oyuncunun sahne üzerindeki yaşantısına fizikselliği ile değil, akli ve ruhsallığı ile ortak olmasının sağlanmasıdır.

Ancak, seyircinin ruhsal dünyasına, özdeşleştirme yolu ile değil, sahne üzerinde olan bitenin inandırıcılığı ile onun hayal gücünü aktif kılarak dokunulacaktır. Çünkü seyircinin performanstan haz alabilmesi için edebi olarak ifade edilebilene değil, sahnede olup bitene, o anda gerçekleşen performansın gerçekliğine inanması, bir başka deyişle maruz kalması gerekir.⁹⁹

Tekand tiyatronun kurgusallığını ve yapaylığını koruyarak aynı zamanda ona inandırıcılığını iade etmek için Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemini geliştirmiştir. Performatif Yöntemin temelinde sahneyi bir yaşam alanı haline getirmek değil, sahne üzerinde bir gerçeklik yaratacak koşulları yine sahnenin araçlarıyla oluşturmak ve oyuncunun bu koşullara maruz bırakılması yatar. Böylece kendini gönüllü olarak bu koşullara maruz bırakan oyuncu sahne üzerinde gerçek bir zorlukla karşı karşıya gelir. Oyuncunun karşı karşıya olduğu bu zorluk, onun tüm bedeniyle, aklıyla ve ruhuyla sahnede yaratılan oyuna teslim olmasını gerektirir ve sahnede oyuncunun performansı açısından inandırıcı olmayan hiçbir şey yoktur. Bu konuda Tekand şöyle demektedir:

'Ben sahnede gerçek olmayan hiçbir aksiyonu sahnelemekten yana değilim. Eğer oyuncu bir yerden bir yere giderken, sadece öyküyü anlatmak için bu hareketi yapıyorsa, ben bu hareketi yaptırmıyorum. Oyuncu duruyor ve lafını söylüyor, çünkü durması inanılabilir bir şey. Ama gitmediği bir yere gidiyormuş gibi yapması inanılır bir şey değil. Bir kere bu teknik nedeniyle oyuncuyu mümkün olduğu kadar sabit bir aksiyonda, ihtiyaç olmadıkça hareket ettirmeyerek kullanıyorum. Böyle olunca ses ve ışık hareketi sahnedeki aksiyonun esasını

⁹⁹ Şahika Tekand, *Performatif Oyunculuk ve Sahneleme Yöntemi*, Basılmamış Notlar, İstanbul 2008.

*oluşturuyor. Hiç inanamayacağınız bir performans, adeta bir sirk gibi inandırıcı hale geliyor. Beni ilgilendiren de bu.*¹⁰⁰

Çağdaş tiyatro açısından Studio Oyuncularının yönteminin ayırt ediciliği, oyuncunun performansındaki anıdalık, dürüstlük ve gerçeklik ile sahnelemenin kurgusallığının ve yapaylığının aynı anda gerçekleşen farklı katmanlar olarak üst üste gelerek performansın vazgeçilmez bir parçası olmasında yatar. Aksiyonun gerçekliği, kurulan oyunun (game) yapısına bağlı olarak gelişir. Böylece performansın öyküsü kendi dilini yaratırken, metnin tercüme edildiği aksiyon (görüntü, hareket ve ses) anlamın kendisi haline gelir. Böylece, çağdaş seyirciye inandırıcı gelen ama asla çağın ilkesizlik eğilimini içermeyen ve aynı zamanda bu günün insanına bir şeyler ifade edebilen bir oyun yaratılmaya çalışılmaktadır. Amaçlanan şey, sonucun sadece bir performanstan ibaret olmaması; tiyatro olmasıdır.

Tekand'ın tiyatrosunda değişim ve dönüşüm bilincinin uyandırılması motifini görmek mümkündür. Bu bakımdan Artaud'nun düşünceleriyle bir paralellik söz konusudur. Tekand'ın, hayata müdahale isteği onu muhalif bir tiyatroya yöneltir.

*“Artistik olarak yapılan şeyi değiştirmeyecek olsa bile, biz sanatçılar dünyaya muhalif olmakla yükümlüyük bence. Hayatla yetinseydik sanat yapmazdık zaten.”*¹⁰¹

2.3.7. DOT

DOT, gösteri sanatları alanında çalışan bir kurumdur. Kuruluş amacı, çağdaş tiyatronun seçkin oyunlarını İstanbul seyircisi ile buluşturmak, kültür sanat alanına eleştirel yaklaşımlı, tansiyonlu tiyatroyu katmak, seyircinin güncel ve toplumsal konular üzerinde düşünme ve sorgulama dinamiğini canlı kılmaktır. DOT, sanat yönetimi, prodüktörlük ve mekân yönetimi yapar. Sanat yönetimi, zamanın ruhu ile ilgilenir ve çağdaş tiyatro metinlerden repertuar oluşturur. Repertuar seçiminde temel prensip şehirli insanın hikâyesini anlatmaktır. Prodüksiyon, kendi repertuarı ve kendi mekânları için oyun prodüksiyonları yapar. Yurtiçi ve yurtdışı kurumsal ortaklık projeleri geliştirir

¹⁰⁰ Şahika Tekand, “Fotoğrafların Dili: [“Oyun”cu]”, *Tiyatro...Tiyatro... Dergisi*, sayı: 1, Şubat 1991, 42.

¹⁰¹ Tekand, “Fotoğrafların Dili: [“Oyun”cu]”, 42.

ve uygular. Mekân yönetimi, kendi sahnelediği oyunları, kendi yönettiği sahnelerde seyirci ile buluşturur.

DOT'un ana tiyatro mekânları ve mekan projeleri; 2005'de DOT'un ana mekanı, İstiklal Caddesi Mısır Apartmanı'nda açıldı. 2008'de DOTBİLSARDA projesi için Bilsar Binasında yeni bir sahne oluşturdu. Proje 2009'da tamamlandı. (1. Mobil Hareket) 2009'da DOTMARSTA projesi için Maçka G-Mall'da yeni bir sahne oluşturdu. Proje 2014'de tamamlandı (2. Mobil Hareket). 2010'da DOTKOLEKSİYONDA projesi için Sarıyer'deki Koleksiyon Kampüsünde yeni bir sahne oluşturdu. Proje 2011'de tamamlandı (3. Mobil Hareket). 2011'de DOT'un ana mekânı, Maçka G-Mall'a taşındı. 2015'te DOT'un ana mekân, Kanyon'a taşındı. Dot'un Kanyon'da hazırladığı yeni tiyatro mekanı projesi DOTKANYONDA olarak isimlendirildi.

DOT'un mekânsal yolculuğu hakkında Murat Daltaban şöyle diyordu:

*2005'te Mısır Apartmanı'nda başladık. Tiyatro tasarrufumuzda mekân çok önemli bir yer tutuyor. Oyun-mekân ilişkisini dikkate alarak ilerledik hep. O dönem Mısır Apartmanı'nun yeniden Doğuş dönemi idi. Orada olmak bize çok iyi geldi. Bilsar: Temeldeki fikir mobil bir tiyatro hareketi yaratmaktı. Göçebeliğin getirdiği esnekliği avantaj olarak gördük. Ama bu göçebeliğin yanında yerleşik olma fikrini de arka plana atmadık. 18 kısa oyundan oluşan *Vur, Yağmala, Yeniden* projemiz için yeni bir mekana ihtiyaç duyuyorduk. Bilsar'la bir yıllığına işbirliği yaptık. O 18 kısa oyun sezon sonunda birleşip 10 saatlik bir oyun oldu. Sabah 11'de başlayıp akşama kadar sürüyordu. Koleksiyon: Sarıyer'de Koleksiyon mağazasının indirimli ürünlerinin satıldığı bir çadır vardı. Bir sezon da orada “ Kutlama / Festen”i oynadık. Bahçe de oyun alanıydı. Seyirciyi yavaş yavaş çadıra alıyorduk. Oyun dışarıda devam ediyordu. Çadır şeffaf bir malzemedendi ve oyunun bahçede süren bölümleri içeriden de izlenebiliyordu. G-Mall: Başta alttaki küçük salondaydık. Ufak alanların büyümesi farklı oluyor. Seyirciyle daha sıcak ilişki kuruluyor. Mısır Apartmanı'nda da devam ediyorduk bir yandan. Ama gürültüyle baş edemez hale geldik. Mısır Apartmanı ve o bölge çok popüler hale geldi. Oradan çıkıp G-Mall'daki küçük salona ek olarak üst kattaki sinema salonunu tiyatro salonuna çevirdik. Süpernova / Beautiful Burnout*

*gibi büyük bir projeye başladık orada. İki sene oradaydık. G-Mall'un içinde yeniden yapılandırmaya gidildi. Üst kattaki salon elimizden gidince alttaki salon yetmemeye başladı. Tam o sırada Kanyon projesi gelişti. G-Mall'un alt katındaki salonu da bu sene teslim edeceğiz.*¹⁰²

Kuruluş Öyküsü ile ilgili Murat Daltaban bir röportajında şöyle söylüyor:

*"Küçük bir tiyatro mekânı kurmayı hep istiyordum. Çünkü bugün Türk tiyatrosunda tikanıklık ve sıkıntı var. Günümüzde hem tiyatro dilinde hem de tiyatronun seyirciyle ilişkisinde çok ciddi problemler yaşanıyor. Aynı şey 1990'lı yıllarda İngiliz tiyatrosunda söz konusuydu. O dönemde 'upstairs' diye adlandırılan 60-90 kişilik mekânlar kuruldu. Bu mekânlarda ufak bütçeli, ufak kadrolu oyunlar sahnelendi. Oyunların özelliği genç yazarların kaleminden çıkması ve sert bir dille sert temaları işliyor olmasıydı. Bu oluşum sayesinde kısa zamanda İngiliz tiyatrosunda büyük bir patlama yaşandı. Bryony Lavery, Martin McDonagh gibi yazarların oyunları 'upstairs'ten büyük sahneler taşındı. Tony Ödülleri kazandı. Ve 1990'lı yılların genç yazarları son 15 yılın en önemli tiyatro yazarları haline geldi. Bizim de amacımız 'upstairs' modeli bir tiyatro kurmaktır. Bu mekânda yapacağımız işlerle seyircinin ilgisini çekmeyi başarabilirsek gelecek 2-3 yıl içinde yeni bir tiyatro dili ortaya çıkmasını ümit ediyoruz. Aslında bizim seçtiğimiz oyunlardaki temalar sinema ve edebiyatta sıkça kullanılıyor. Devlet, şehir ve özel tiyatrolarının seçtiği, ehlilleştirdiği bir tiyatro dili var. Ve bu dilin günlük hayatta karşılığı yok. Sertlikten kasıt çok bilgiçe bir tavırla seyirciye bir şeyleri anlatmak yerine onları duygusal anlamda sınırlara taşıyacak metinlerle karşı karşıya getirmek. Seyirciyi yakasından tutup anlayana kadar sürüklemek isteriz. Bu oyunları ya sevecekler ya da nefret edecekler. Ama ben bugünkü hayatın, ritmin, dinamiklerin bu oyunlarda yaşandığına inanıyorum. Güncel metin tiyatrosunu buraya taşımaya çalışıyoruz"*¹⁰³

10 yıl bir tiyatronun gelenekleşmiş olduğu ülkelerde bile bir özel tiyatro için çok önemli bir zaman dilimi. Tiyatronun kurumsallaşmadaki sağlamlığının, çevresine sağladığı katkının, veriminin bir göstergesi. Dot, Türkiye gibi koşulları zor bir ülkede

¹⁰² <http://www.milliyet.com.tr/-bizi-zengin-goruyorlar-ama-/pazar/haberdetay/04.01.2015/1993676/default.htm>

¹⁰³ <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=160408>

10 sene boyunca varlığını aralıksız ve kendi düzeniyle sürdürmeyi başardı. Başından beri iddia etti zamanın ruhu fikrini ön planda tutmasının da etkisi var. Sadece oyun seçimlerinde değil, çalışma biçimi, seyircisiyle ilişki dinamiklerinin yeniden düşünülmesi, kaynak sağlamadaki çabaları, diğer tiyatrolara bakışı, medya ilişkileri, politik olanın çeşitliliği ile yakınlığı gibi. Ama dostun kollektif bir yapı olması başarısının en önemli sebebi. Çalışanlarıyla beraber seyircisinin de bu kollektifte de çok önemli rol oynadığı bir tiyatro dot. İn your face projesi yani suratına tiyatro, 1990 la yıllarda tasarlanmış DIY(do it yourself) ruhunda bir projeydi. Dot, bu rahatlıkla bir sanatsal yaratım alanı oluşturmak için kuruldu. Sanatsal sorumsuz, özgür dile yatkın, tiyatronun tüm araçlarını kurlsızca parçalayıp içine bakabilen sonra da birleştirirken hiçbir sorumluluk duymayan bir grup üretken insan tarafından kuruldu. Bu grubu, seyircinin de dahil olduğu, destekçilerinde dahil olduğu, sosyal medya takipçilerinin de dahil olduğu çok geniş bir kitle olarak tarif ediyorum in your face başlangıç için iyi bir referanstı.

Sahneledikleri cüretkâr oyunlarıyla, özel ve sadık bir seyirci yaratan DOT, bu yıl 10. yaşına giriyor. 10. yılında da yedinci tiyatro mekânına hazırlıyor. Mısır apartmanında başlayan hikâye bugün de devam ediyor. DOT, başlangıçtan beri her zaman sahne dedikleri projelerle birlikte mekânları hayal etti. Anlattıkları hikâyelerin seyirciyle ilişkisinde mekânların mimari seçimleri, konumları, taşıdıkları kültürel birikiminin önemli olduğunu düşünüyorlar hep. Tert ettikleri mekânları her zaman isteyerek terk etmediklerini, mekân değiştirmede mecburiyetin önemli rol oynadığını söylüyorlar. Murat Dalataban, mekân değişimi süreciyle ilgili olarak şöyle diyor:

*'Maddi ve manevi olarak çok külfetli olmasına rağmen, mekânsal hareket yeteneğine sahip bir tiyatro olmak bize çok şey kazandırdı. Hem bizim hem seyircinin bir dinamik kazanmasını sağladı. Ama en önemlisi hikaye anlatımını da deneyseleliğe açık olmamızı sağladı. Kazandığımız esneklik alanı hem bizim hem de seyircimiz için eğlenceli bir sınav alanına dönüştü.'*¹⁰⁴

¹⁰⁴ Ali Tufan Koç, Hürriyet Gazetesi, Cumartesi Eki, 6 Haziran 2015.

2.3.7.1. In Yer Face

Türkiye’deki tiyatro teorisinin gövdesini pratiksiz teoriler oluşturuyor. Eldeki son derece kısıtlı malzemenin büyük çoğunluğu, Batı tiyatrosunun yetiştirdiği uygulamacıların ve teorisyenlerin eserlerinden derlenmiş durumdadır. Dahası, güncel değildir. Oysa sanatsal ve politik gündem devamlı olarak değişiyor. Ülkede tiyatro peygamberlerine ilişkin metinlerin niceliğine denk bir pratik de olmadığından, teori bu pratiklerin çokça üretildiği kaynaklardan ithal edilmek durumunda kalıyor ve genellikle pratikten önce ülkeye geliyor. Ancak istisnalar da var. Brecht’in tiyatrosu Türkiye’de sınıf mücadelelerinin hız kazandığı bir dönemde, eksikli de olsa teori ve pratik düzeyinde ülkeye aktarılmış, yeni oyunların yazılmasına önayak olmuştur. Daha güncel bir örnekte ise işin seyri değişti, Türkçede hakkında pek çok bilgiye erişilebilen tiyatro akımlarına ilişkin tutarlı pratikler mevcut değilken, hakkında derinlikli teorik metinler bulmanın mümkün olmadığı ‘in-yer-face theatre’ ‘yüzünüze karşı tiyatro’ (IYFT) diye çevrilebilir.

IYFT muamması, Tiyatro DOT’la 2005 yılında ülkeye ithal edildi. Tabii, IYFT’nin İngiltere’deki zirve günleri çoktan sona ermiş, artık Almanya üzerinden Kıta Avrupa’sına pazarlanıyordu. Yukarıda da bahsettiğim üzere, ilginç olan IYFT’nin ithal edilmesi değil de, pratiğinin teorisinden önce ülkeye gelmesidir. Bu eğilimin geç de olsa aydınlatılması Türkiye’deki tiyatrocular için yeni sayılabilecek bilgilerin aktarılmasına imkân sunuyor. Başka bir mesele de, IYFT’nin ekonomik ve siyasi bir darbenin ardından sanatın seyrinin nasıl değiştiğine model olabilecek niteliğini tartışmaktır. Britanya tiyatrosunun 30 yıllık döneminde olup bitenler, Türkiye’de tiyatronun 12 Eylül faşist darbesinin ardından geçirdiği değişimle karşılaştırılabilecek bir örnek sunuyor. Ne var ki, daha en baştan işin teorik boyutunda vaziyetin biraz karışık olduğunu söylemekte fayda var. Tıpkı Aristoteles’in Poetika’sı yahut daha güncel bir örnek verecek olursak, Martin Esslin’in Absürd Tiyatro adlı eseri gibi, IYFT’ye ilişkin teorik çalışmalar da bu alanda belli başlı bazı tiyatro eserlerinin ortaya çıkışından sonra yazıldı. 1995 yılında Sarah Kane’in Blasted (Harap) adlı oyununun sahnelenmesiyle, yazarın 1999’da intihar etmesi arasındaki 4 yıl, IYFT’nin altın yılları olarak adlandırılıyor.

Performans, tiyatronun mış gibi yapan konumuna savaş açmışken ve yerine bedeni, süreci, oluşu, sahiçiliği ve seyirciyle birebir etkileşimi ikame etmeye çalışırken,

tiyatro cephesinde de önemli bir gelişme yaşanıyordu. Grotowski, Barba ve Brook gibi isimler Artaud'nun açtığı yoldan ilerleyerek yeni bir apolitik tiyatro yarattılar. Robert Wilson imgelere ve bedenlere dayalı, mesajsız bir tiyatro inşa etti. Performansın yolu 1980'ler ve 1990'larda tiyatroyla yavaş yavaş kesişirken, performans teorisinin kült isimlerinden olan Richard Schechner yeni paradigmanın artık tiyatro değil, performans olduğunu söylüyordu. Gerçekten de yeni eğilim bir oyun metninin sahnelenmesi değil, sahne için yazılmamış metinlerin ve Shakespeare gibi klasiklerin kes-yapıştır ya da uyarlama yöntemiyle sahne metni haline getirilmesiydi. Kimi örneklerde de ekip, provalar sırasında kendisi bir metin yaratıyordu. Burjuva sanatının hem teorisi hem de pratiği "postdramatik" tiyatrodan ve performansta taze bir soluk buldu. Ama daha da önemli ve konumuzla ilişkili olan olgu, oyun yazarlığının en azından Kıta Avrupası ve Amerika'da bildiğimiz biçimiyle geri plana düştüğüdür. Avrupa Tiyatro Ödülleri adıyla anılan en büyük tiyatro ödülleri 1986'dan 2000 yılına kadar (1994'te ödül alan Heiner Müller hariç) yalnızca yönetmenlere verilmesi de bunun kanıtlarından biri. Metne tabi olan yönetmenin yerini, yönetmene tabi olan metin alınca, sadece prova ve sahneleme süreçleri değil, oyunların yazılış süreci de değişime uğradı.

IYFT'yi daha iyi analiz edebilmemiz için, onun belli başlı kimi özelliklerini ortaya koymamız gerekiyor. Bu meseleye ilk kafa yoran yazar Aleks Sierz olduğu için, başlarken ona dönmek faydalı olabilir, IYFT'nin özelliklerini dört madde altında topluyor Sierz:

1. Açık cinsellik ve şiddet sahnelerinin varlığı. Anal tecavüz, çocuk istismarı, uyuşturucu kullanımı, yamyamlık ve kusma temsilleri,
2. Tabuların yıkılmasına duyulan ilgi,
3. Seyirciyi sarsma ve sahnede olan bitene kayıtsız kalamamasını sağlamaya çalıştığı için deneysel olması,
4. IYFT'nin içeriği ve biçimi farklı da olsa, selefleri gibi politik olduğu iddiası.

Alfred Jarry'den bu yana burjuva seyirciyi sarsma isteğinin en önemli aracı şiddet oldu. Sahneden seyirciye küfretmek, sövmek, seyirciyi aşağılamak marifetiyle onun oyuna kayıtsız kalmasını engellemek gibi amaçlar İkinci Paylaşım Savaşı'ndan sonra biçim değiştirdiler. Seyirciyi sarsma amacı yine aynı kaldı, fakat bu kez bedenleşti: Artaud'nun vahşet tiyatrosunun bedene ve kan dökmeye ilişkin bir şey olmadığını

vurgulamasına rağmen, onun müritleri giderek sözden bedene doğru yöneldiler. Performansın ve fiziksel tiyatronun sahnesi giderek çıplak bedenlerle, işkencelerle, kanla ve acıyla kaplanmaya başladı. Sanki seyirciyi etkilemenin tek yolu onun iğrenme, çekinme, korkma, şaşırma duyguları üzerinde spekülasyon yapılmasından, bunun yolu da oyuncu ya da performans sanatçısının kendine acı vererek rol yapmadığını kanıtlamasından geçiyordu.¹⁰⁵

İn Yer Face ile ilgili bir röportajda Murat Daltaban Şöyle diyor:

*'Metin tiyatrosunun en iyi örnekleri son 10 yılda İngiltere'den çıktı. 'In-yer-face' hareketinin oyunları benim özel ilgi alanıma girdiği için, özellikle İngiliz metinlerini başlangıç için referans aldık. Metin yazma geleneğinde çok kuvvetli olmasından dolayı ve 'in-yer-face' hareketinin metinlerinin çok sert temalar taşımasından, çok sert söyleyiş tarzı olmasından dolayı bu metinleri hareket noktası olarak aldık. Oyunlarımızdaki genel tavır, Dot'un aslında çizgisini belirleyen bir tavır. Ben büyük kitlelerle buluşan tiyatronun artık, zafiyetleri olduğunu düşünüyorum. Daha ufak mekânda, daha az seyirci ile ilişki kurabilen bir tiyatronun başlaması gerekiyor. Bunun öncesi var tabii. Küçük mekânlarda oyunlar, İstanbul'da uzun süredir oynanmış, oynanıyor, oynanacak da. Ama özellikle bu mekân, 'in-yer-face' hareketinin çizgisiyle beraber giden bir mimari tavır. 'in-yer-face'in özellikle gerilim yaratan yapısı mekândan geliyor. Metnin gücü ve sertliğinin yanı sıra taşıdığı gerilim, mekânla çok ilişkili. Seyirci ile çok yakın temas oyunculuk ve reji gerektiriyor. Küçük mekânlar için yazılmış metinler bunlar. Onun için bu büyüklükte bir mekânı seçtik ve bunun peşinden gidiyoruz.'*¹⁰⁶

DOT'da 2005 yılından bu yana sahnelenen oyunlar sırasıyla şöyledir:

¹⁰⁵ Eren Buğrahlr, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*'in Yer Face; Tarihsel ve Teorik Bir İnceleme', sayı:25, 2008.

¹⁰⁶ Ali Tufan Koç, *Hürriyet Gazetesi*, Cumartesi Eki, 6 Haziran 2015.

Donmuş / Frozen 22 Eylül 2005

Yazan: BRYONY LAVERY

Tasarlayan ve Yöneten: MUSTAFA AVKIRAN

Oyuncular: DERYA ALABORA, ÖVÜL AVKIRAN, MURAT DALTABAN,
ARDA AYDIN

Aşk ve Anlayış / Love and Understanding 11 Kasım 2005

Yazan: JOE PENHALL

Yöneten: MURAT DALTABAN

Oyuncular: ALMILA ULUER, ERDAL BEŞİKÇİOĞLU, MURAT DALTABAN

Sansürcü / The Censor 2 ŞUBAT 2006

Yazan: ANTHONY NEILSON

Konsept-Yöneten: NAZ ERAYDA

Oyuncular: GÜNEŞ BERBEROĞLU, UĞUR POLAT, ALMILA ULUER

Çok Uzak / Far Away 23 MART 2006

Yazan: CARLY CHURCHILL

Yöneten: EMRE KOYUNCUOĞLU

Oyuncular: TOMRİS İNCER, MİNE TUGAY, ONUR ÜNSAL

İki Kişilik Bir Oyun / A Play for Two 17 Mayıs 2006

Yazan: YEKTA KOPAN

Konsept, Tasarlayan ve Yöneten: BÜLENT ERKMEN

Böcek / Bug 22 Eylül 2006

Yazan: TRACY LETTS

Yöneten: MURAT DALTABAN

Oyuncular: TÜLAY GÜNAL, ALPER KUL, SERHAT KILIÇ, SELEN UÇER,
GÖKÇER GENÇ

Kürklü Merkür / Mercury Fury 18 Ekim 2007

Yazan: PHILIP RIDLEY

Yöneten: MURAT DALTABAN

Oyuncular: SERKAN ALTUNORAK, RIZA KOCAOĞLU, TUĞRUL TÜLEK, ENİS ARIKAN, ENGİN ALTAN DÜZYATAN, VEDA YURTSEVER İPEK, CEMİL BÜYÜKDÖĞERLİ, CEM ÖZEREN

Karatavuk / Blackbird 14 Şubat 2008

Yazan: DAVID HARROWER

Çeviren / Yöneten: EMRE KOYUNCUOĞLU

Oyuncular: CÜNEYT TÜREL, MİNE TUGAY

Hikayeci / The Storyteller 17 Mayıs 2008

Konsept ve Yöneten: MURAT DALTABAN

Film Metnini Çeviren: NERMİN SAATÇIOĞLU

Oyuncular: MELİKE GÜNER, ÖMER SARIGEDİK

Vur/Yağmala/Yeniden – Shoot/Get Treasure/Repeat 17 Mayıs 2009

Yazan: MARK RAVENHILL

Yönetmen: MURAT DALTABAN

Oyuncular: AYÇE ABANA, SAADET İŞİL AKSOY, SERKAN ALTUNORAK, ENİS ARIKAN, HATİCE ASLAN, ÖYKÜ BAŞAR, BESTE BEREKET, İPEK BİLGİN, ŞEBNEM BOZOKLU, CEMİL BÜYÜKDÖĞERLİ, ÇAĞ ÇALIŞKUR, MURAT DALTABAN, ECE DİZDAR, GİZEM ERDEM, TULAY GÜNAL, MELİKE GÜNER, VEDA YURTSEVER İPEK, SERHAT KILIÇ, RIZA KOCAOĞLU, ALPER KUL, MÜRÜVVET KURT, MARK LEVİTAS, HAKAN MERİÇLİLER, EZGİ MOLA, DEVRİM NAS, MERT ÖNER, CEM ÖZEREN, MELİNA ÖZPRODOMOS, UĞUR POLAT, İBRAHİM SELİM, PINAR TÖRE, MİNE TUGAY, TUĞRUL TÜLEK, GONCA VUSLATERİ

Pornografi / Pornography 19 Kasım 2009

Yazan: SIMON STEPHENS

Yöneten: MURAT DALTABAN

Oyuncular: BERRAK KUŞ, CEMİL BÜYÜKDÖĞERLİ, EMRE YETİM, GİZEM ERDEM, HAKAN MERİÇLİLER, HATİCE ASLAN / EMEL ÇÖLGEÇEN, İPEK BİLGİN, UMUT KURT

Malafa 28 Mayıs 2010

Yazan ve Oyunlaştıran: HAKAN GÜNDAY

Yöneten: MURAT DALTABAN

Oyuncular: BERRAK KUŞ, CEMİL BÜYÜKDÖĞERLİ, EMEL ÇÖLGEÇEN, ELVİN AYDOĞDU, İBRAHİM SELİM, MERT CAN SEVİMLİ, ONUR ÖZTAY, PINAR TÖRE, RIZA KOCAOĞLU, TUĞRUL TÜLEK, YUSUF AKGÜN

Alışveriş ve S*ş / Shopping & F***ing 19 Kasım 2009**

Yazan: MARK RAVENHILL

Yöneten: MURAT DALTABAN

Oyuncular: ECE DİZDAR, TUĞRUL TÜLEK, SERKAN ALTUNORAK, İBRAHİM SELİM, MERT CAN SEVİMLİ

Punk Rock 22 Nisan 2010

Yöneten: RIZA KOCAOĞLU

Oyuncular: HAKAN KURTAŞ, TUĞÇE ALTUĞ, GONCA VUSLATERİ, KAAN TURGUT, EMRE YETİM, GÖZDE KOCAOĞLU, MEHMETCAN MİNCİNOZLU

Kutlama / Festen 22 Ocak 2011

Thomas Vinterberg, Mogens Rukov ve Bo Hr. Hansen'in,

Festen adlı Dogma filmi ve oyunundan

Sahneye Uyarlayan: DAVID ELDRIDGE

Yöneten: MURAT DALTABAN

Öksüzler / Orphans 20 Ekim 2011

Yazan: DENNIS KELLY

Yöneten: TUĞRUL TÜLEK

Oyuncular: GİZEM ERDEM, İBRAHİM SELİM, YUSUF AKGÜN

Süpernova / Beautiful Burnout 6 Ocak 2012

Yazan: BRYONY LAVERY

Yöneten: MURAT DALTABAN

Oyuncular: CEMİL BÜYÜKDÖĞERLİ, HAKAN KURTAŞ, BERRAK KUŞ,
ÜNAL SİLVER, PINAR TÖRE, TUĞRUL TÜLEK, EMRE YETİM

Sarı Ay / Yellow Moon 26 Eylül 2012

Yazan: DAVID GREIG

Yöneten ve Çeviren: PINAR TÖRE

Oyuncular: GİZEM ERDEM, İBRAHİM SELİM, KAAAN TURGUT, SU
OLGAÇ, AYŞECAN TATARI

İki Kişilik Bir Oyun 12 Kasım 2012

Yazan: ASLI MERTAN ve BÜLENT ERKMEN

Konsept, Sahne Tasarımı ve Yöneten: BÜLENT ERKMEN

Oyuncular: ECE DİZDAR, PINAR TÖRE, TAN TEMEL, SERKAN
SALİHOĞLU

Altın Ejderha / Der Goldene Drache 8 Aralık 2012

Yazan: ROLAND SCHIMMELPFENNING

Çeviren ve Yöneten: SERKAN SALİHOĞLU

Oyuncular: DENİZ TÜRKALİ, KÖKSAL ENGÜR, ECE DİZDAR, ENİS
ARIKAN, SAİM KARAKALE

Yüksek / Overspill 27 Mart 2013

Yazan: ALI TAYLOR

Uyarlayan, Çeviren ve Yöneten: TUĞRUL TÜLEK

Oyuncular: MEHMETCAN MİNCİNOZLU, ONUR ÖZTAY, AYKUT AKDERE

Dövüş Gecesi / Fight Night 14 Mart 2014Konsept, tasarlayan ve yazar: ALEXANDER DEVRIENDT & FIGHT NIGHT
ORJİNAL PRODÜKSİYON OYUNCULARI

Yöneten: MURAT DALTABAN

Oyuncular: ECE DİZDAR, GİZEM ERDEM, İBRAHİM SELİM, MERT ÖNER,
PINAR TÖRE, SERKAN ALTUNORAK, TUĞRUL TÜLEK**İki Kişilik Yaz / Midsummer** 10 Aralık 2014

Yazan: DAVID GREIG & GORDON McINTYRE

Yöneten: SERKAN SALİHOĞLU

Oyuncular: GİZEM ERDEM, TUĞRUL TÜLEK, ÖZGEHAN ÖZTURAN

Midwinter/ Kışdönümü 3 Aralık 2015

Yazan: ZINNIE HARRIS

Yöneten: MURAT DALTABAN

Oyuncular: PINAR TÖRE, DENİZ TÜRKALİ / HÜLYA GÜLŞEN, CEM
SÜRGİT, CAN ŞIKYILDIZ**Bunu Ben De Yaparım / Nipplejesus** 11 Şubat 2016

Yazan: NICK HORNBY

Yöneten: SERKAN SALİHOĞLU

Oyuncu: İBRAHİM SELİM ¹⁰⁷

¹⁰⁷ http://go-dot.org/?page_id=36

2.3.8 Altıdan Sonra Tiyatro ve KUMBARACI 50

Kumbaracı50, Altıdan Sonra Tiyatro tarafından, kurumsal ve bireysel destekçilerinin de yardımıyla 2 Kasım 2009'da açılmıştır. Sahne, çeşitli sanat disiplinleri için bir üretim ve gösteri alanı olarak tasarlandı. Adını, Kumbaracı Yokuşu ve bulunduğu apartmanın numarasından almaktadır.

Sahne, kuruluşundan bu yana topluluğun kendi oyunlarının yanı sıra Dostlar Tiyatrosu, Tiyatro Gerçek, Semaver Kumpanya, Tiyatrotem, gibi toplulukların gösterimlerini ağırladı. Altıdan Sonra'nın 10. yılında açılan sahne, sergilenecek oyun veya performansa göre şekillendirilebilen, hareketli platform sistemine sahiptir.

Kumbaracı50 2010 yılında 17. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali kapsamındaki gösteri mekânlarından biri oldu. Sahne, 15-24 Eylül 2010 tarihleri arasında, Kumbaracı50'nin devamlılığına katkı sağlamak amacıyla Yokuş üstü Müzik adıyla düzenlenen bir dizi destek konserine ev sahipliği yaptı. Sema, Yeni Türkü, Vedat Sakman ve Kardeş Türküler sahne alarak destek veren isimlerden bazılarıdır.

Altıdan Sonra Tiyatro 2012 yılında Gerçek Hayattan Alınmıştır, *Barzo ile Konserve* ve İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında *Dertsiz Oyun* adlı oyunları *Kumbaracı50 Üçlemesi* adı altında sergiledi. Aynı yıl Altıdan Sonra Tiyatro ve Alman tiyatro topluluğu Lokstoff! ortak yapımı olan *Yokuş Aşağı Emanetler*, sahnenin bulunduğu semtin sokak ve caddelerinde, Kumbaracı50'de sona eren bir mekan kullanımıyla gerçekleştirildi. Oyun, kentsel dönüşüm kapsamında yaşadıkları mekânların anahtarlarını teslim edip İstanbul'dan ayrılan insanları anlatmaktadır.¹⁰⁸

Tünel'deki Kumbaracı yokuşundayız. Gideceğimiz yer 50 numara. Diğer bir değişle Kumbaracı50. Dar kapıdan içeri girip dik merdivenleri tırmanıyoruz. İçerisi inşaat halindedir. Mekân yaklaşık 200 metre kare. İnce uzun bir boş alandalar. Tabii içeride tek gözümüze çarpan bunlar değil. Özen Yula, Tomris İncir, Levent Üzümcü, Berkun Oya, Bennu Yıldırımlar, Serdar Orçin, Hasibe Eren gibi tanıdık birçok yüze de rastlıyoruz. Bu kadar tiyatrocunun bir araya geliş nedeni yeni bir tiyatro mekânı. Bu mekânın sahibiyse, 10. yılına giren ve '444', 'Öldün Duydun mu?', 'Kapıların Dışında' gibi oyunlarından tanıdığımız Altıdan Sonra Tiyatro. Grubun şimdiye kadar hayalini

¹⁰⁸ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kumbarac%C4%B150>

kurduğu, 10. yılda sahip olduğu mekân henüz inşaat halinde ama 1 Kasım'da açılacak. Tamamlandığında da öyle klasik bir tiyatro sahnesi olmayacak. Bir tiyatronun olmazsa olmazları kulis, dekor deposu, fuaye gibi bölümler ayrıldıktan sonra bir oyun alanı açılacak. Bu alanda kullanılacak hareketli platformlar sayesinde farklı oturma düzenleri yaratılacak ve her oyunda yeniden şekillendirilecek.

Mekânın tanıtımı için yapılan ve tiyatrocularla birlikte basın da katıldığı toplantıda İstanbul Teknik Üniversitesi yıllarından, yani 'çocukluktan' beri birlikte olduklarını söyleyen Yiğit Sertdemir mekan için şöyle diyor:

'Burası bizim misafir salonumuz. Bu salonda bazen biz oyun sahneleyeceğiz bazen de gerçekten misafirlerimiz olacak. Seyircinin ve oyuncunun nefesinin duyulduğu mekânlar daha özel oluyor. Mesele İstanbul gibi bir yerde böyle bir mekân yaratmak. Oyunlar da sahnelenecek film gösterimleri de olacak bazı eğitim çalışmaları da yapılacak. Burada, bizce hayatta rol kesmeden seyirciyle buluşmak istiyoruz. Burası her alanda bir buluşma noktası olacak.'

Altıdan Sonralılara destek olmak için gelen tiyatrocu dostları da umutlu. Konuklar arasında bulunan Özen Yula salonun hiç el değmeden bile kullanılabileceğini düşünüyor ve Tiyatro camiasından gerçekten tiyatroya gönül vermiş insanların çalışmalarını burada hayal edebildiğim için çok özel bir yer olacağını düşünüyorum. diyor. Altıdan Sonralıların güzel işler yapan bir topluluk olduğunu vurgulayan Sibel Aslan Yeşilay özel tiyatroların yeni mekânlara kavuşmasının çok sevindirici olduğunu söylerken Hasibe Eren, düşüncelerini şöyle özetliyor;

'Altıdan Sonra üyelerinin üniversite tiyatrosu geleneğinden geliyor oluşları, oyunlarını kendilerinin yazıyor olmaları ve politik görüşleri, söylemleri bakımından benim çok beğendiğim bir topluluk. Onların Beyoğlu gibi sanatsal hareketlilik içinde bir yerde mekan açacak olmaları çok umut verici.'

Ama bu işin elbette bir maddi yönü de var. Hayallerindeki gibi bir mekân yaratmak isteyen Altıdan Sonra'nın biraz desteğe ihtiyacı var. Bunun için de bir destek projesi yapmaya karar vermişler. Hem izleyicilerin hem tiyatrocuların hem de kuruluşların katılabileceği projenin adı 'Duvarda Çivin Olsun'. Projeye katılmak isteyenlerin yapması gerekense Altıdan Sonralıların sezon boyunca Kumbaracı50'de sahneleyeceği tüm oyunlar için geçerli olan 50 TL'lik oyun davetiyelerinden almak. Bu

davetiyelerden alanlar daha sonra düzenlenecek bir etkinlikle mekânın duvarına asılacak ve üzerinde destekçilerin isimleri olan panoya birer çivi çakacak. Altıdan Sonra Tiyatro, 1999 yılında, çoğunluğu İTÜ'den mezun mimar ve mühendislerin bir araya gelerek kurduğu bir gruptur. Öğrencilik yıllarında, İTÜ Güzel Sanatlar Bölümü Tiyatro Topluluğu'nda, yirmiyi aşkın oyunda; oyuncu, yönetmen, dekoratör gibi görevler alan grup üyeleri, yedi yıllık geçmişin sonunda oluşan bu 'üniversite tiyatrosu' birikimini 'yarı profesyonel' bir tiyatro kimliğine dönüştürmek için ilk adımı atar ve böylece grup da yapılanmış olur. Kuruluş amacını, sanat ve bilimin ortasındaki köprüde, yaşadığı çağ ve topluma ileteceklerini sanatsal bir senteze dönüştürmek ve yazdığı özgün eserlerde, üyesi olduğu kuşağın gözüyle geleceği tiyatro eliyle biçimlendirmek' olarak belirlemiştir.¹⁰⁹

Altıdan Sonra Tiyatro adıyla başlayan bir geçmişi var Yiğit Sertdemir'in. İlk oyununu daha 17 yaşında İTÜ'deki bu ekiple yönetmiş. O zamandan kendi metinlerini yazıp, kendi mekânlarında oynama arzusu varmış içlerinde. Ama henüz alternatif tiyatro diye bir şey yok ortada, bugünün bütün iyi tiyatrocuları Maya Sahnesi'ne sıkışıp kalmış. İşte böyle bir zamanda, ilk oyunlarının büyük bir hayal kırıklığı olduğunu söylediği, yılda sekiz oyun çıkardıkları üretken bir dönemlerinde, gece tiyatrosu yapma isteği ile birlikte gelmiş oyun yazma hikâyesi de.

Bir şey için, 'yapılamaz' dediği anda elini o işin altına koyduğunu söylüyor Sertdemir, hayatını hata yapmak üzerine, düşe kalka yürümek üzerine kurduğunu. İşte böyle bir süreçte, gece hikâyeleri için bir oyun yazmakla girmiş bu yola. Her Türk genci gibi karalamaları ya da şiir denemeleri olsa da asıl yazarlığı makine mühendisliğinde okuyor gibi görünürken, tüm zamanını tiyatro topluluğunda geçirdiği bu dönemlerde gelmiş. Zamanla da evrilmiş yazma süreci. Hatta kendisini de değiştirmiş. "O zaman, 2003'te yazmasaydım bugün yazıyor olmazdım." diyor gönül rahatlığıyla. Yazarken matematik formasyonunun da etkisiyle formüllere boğuluyor olması, bir de yaşadıklarını an be an yazısına aktarabiliyor oluşu ilgimi çekiyor. 'OBEB'İ yazdığı dönemde HSBC bombalaması, olduğu gün metne girmiş mesela. Bulunmadığı bir yerden yazmaya çalışmamış hiç, ahkâm kesen olmak istememiş. Kurgusal hikâyeleri olan metinlerde de, politik içerikli metinlerde de belli gözlem ve yaşanmışlıklar üzerinden yürümüş hep. Bir de fazla bilginin insanı kısırlaştırdığına inanıp, yazmaya

¹⁰⁹ <http://www.radikal.com.tr/kultur/beyoglunda-yeni-bir-tiyatro-acildi-954249/>

çalıştığı şeyin kurumsal geçmişi, tarihteki yeri nedir gibi sorularla boğmamış kendini hiç. Bu nedenle hayal gücü geniş metinler çıktığına inanıyor ortaya, hayal kurmayı da kurdurmayı da bunca seven birinin isteyeceği gibi tam da. Yazmaya başladığından beri süreci çok değişse de bu değişmemiş işte. Yazmak için oturduğu oyun yerine masadan başka oyunlarla kalktığı da oluyormuş, bol ödüllü bir oyunundan sonra uzun süre yazamadığı da. Ama yazmaktan hiç vazgeçmemiş, moda olan ya da siparişle gelen konulara yönelmekten, kısırlaşmaktan, kendine üstü kapalı bir sansür yaratmaktan kaçmış Sertdemir. Zamanla dilini de oluşturmuş yazılarında.

Yazılarında bir hikâye tadı bulduğumu söylediğimde, destekliyor Sertdemir. Hikâye okuyarak büyüdüğünü söylüyor, roman ya da kuramsal kitapların dışında. Bu yüzden hikâyesel bir dili olması kaçınılmaz tabii ki. Hikâyesi ne olursa olsun hiçbir oyun yazıldığı gibi sahnelenmiyor Kumbaracı 50’de. Olması gerektiği gibi. Hata yapmanın getirdiği iki sonuçtan, para ve umut kaybetmekten korkmuyorlar. “Kaybedecek bir paramız, umudumuzu kaybetmek gibi de bir lüksümüz yok.” diyor Sertdemir. Türkiye’de kendisi gibi tiyatro yazarı olup olmadığını sorduğumuzda ise bir yaraya parmak basıyoruz ve dolmuş bir şekilde yanıtlıyor, “Türkiye’de oyun yazarı yetişmiyor lafı koca bir yalandır, Türkiye’de yazılan oyunları yönetecek yönetmenler yetişmez. Yönetmenler genelde kendi kariyerlerinin peşindedir. Kurumların ve yönetmenlerin tercihi olmuyor yeni yazarlar. En çok da tiyatrocular okumuyorlar yeni yazarları, metinleri. Şimdi yetişiyor deniyor, çünkü artık sahneye konacak alternatif alanlar buldular kendilerine. Günümüzde yeniye kimse açık değil.. Avrupa doğuyu keşfetmeye çalışıyor, hikâye anlatıcısına yeni yeni bakıyor.” Bu aşamada yazar odaklı projeleri ‘Altı Üstü Oyun’u soruyoruz biz de. Bir şemsiyenin altında toplanan yazarlar fikrinden çıkmış, bir yazar oluşumu. Projenin içerisinde yer alanların desteğiyle çıkıyormuş oyunlar sahneye. Şimdilik daha önce birkaç oyun yazmış yazarlarla başlamışlar ama seneye büyüyerek çoğalsın istiyorlar, biraz eski, biraz da yeni yazarlarla. Açık Radyo’da da eski kuşak yazarların eserlerini radyoya uyarlıyorlarmış, ki Altı Üstü Oyun da buradan yola çıkmış bir fikir aslında.

Üretim sürecinde kendini dövmekten kaçınmayan, yazdığı ve konuştuğu her cümlenin altı çizilesi bir yazar Yiğit Sertdemir, sanatın dünyayı değiştireceğine inanan

romantiklerden. Son olarak diyor ki Sertdemir, ‘Ben yazabiliyorsam herkes yazar, tek yapmanız gereken yazmaya başlamak aslında...’¹¹⁰

Altıdan Sonra’nın, Yokuş Aşağı Emanetler oyunu, Alman tiyatro topluluğu Lokstoff ile ortaklaşa gerçekleştirdikleri deneysel bir oyun. Konu olarak gitmek, gönderilmek, ötekileştirilerek yok edilmek seçilmiş. Bir ganyan bayisinin önünde başlayan oyunda kentsel dönüşümle yerlerinden edilecek olan seyirciler, hikâyelerini emanet bırakıp kendilerine katılacak olan farklı karakterlerle karşılaşp onlarla beraber bir yolculuğa çıkarlar. İstiklal’den Kumbaracı50’ye kadar karakterlerin hikâyelerini dinleyerek, onların sahip oldukları anahtarları kendilerinden isteyen birine devretmek zorunda olduklarını görerek yürürler. Yolculuğun bitiminde karakterler ve seyirciler Kumbaracı50’ye sığınmış, bir bakıma kuşatılmışlardır. Oyunun sonunda ise var olana sahip çıkma, kendi yaşam alanını savunma ve bunu birlikte yapma tercihi ağır basarak bu yolculuk ertelenir. Dışarıdan gelen helikopter, buldozer, greyder sesleri, oyuncuların seyircileri davet ettikleri ve seyircilerden de yükselen şarkı sesleriyle bastırılmış, susturulmuştur. Beraber yaşama iradesi ortak söylenilen şarkının devam etmesiyle, güçlenmesiyle mümkündür. Böyle dramaturjik bir noktayı böylesine bir sanatsal estetikle vurgulayan gruplara hem toplumsal hem de teatral bağlamda teşekkür etmek gerekir. İrmige gelecek olursak; oyun, ailesi, tanıdıkları, yakınları göç etmek zorunda bırakılmış bir Rum kadının anlattığı hikâyeyle başlıyor. Seyirciler olarak kulaklıklarımızla bir üst kattaki restoranın balkonunda bize hikâyesini anlatan bu kadını dinliyoruz. Derdi, hikâyeleri olmadan yemek pişirememesi. Her gidenle beraber bir yemeğin, bir tadın hikâyesini unutmuş olması. Tek istisnası ise sadece ölenlerin, gidenlerin ardından yapa yapa unutmadığı, unutamadığı irmik tatlısının hikâyesi. Yapabildiği tek yemeğin, her acının üstüne ağızda bıraktığı yalancı tatla irmiğin hikâyesi... Bahsi mevzu olan gitmek, gönderilmek temaları içinde seyircilerin kentsel dönüşümle yerlerinden edilen kimseler olarak kodlanmaları anlayış ve kavram açısından yerli yerinde. Ancak, seyircide bu algının oluşmasını, güçlenmesini, hatırlanmasını sağlayacak vurgulara, buluşlara ihtiyaç var. Seyircilere oyun başında, eski anahtarlarının hükümsüz olduğunu bildiren bir anahtarlık dağıtılıyor. Bu kısmın oyunun içerisinde alınarak, anahtar toplamakla görevlendirilmiş karakter tarafından icra edilmesi hem

¹¹⁰ <http://www.timeoutistanbul.com/tiyatro/makale/3056/Tiyatronun-alt-metni/3>

seyircinin nereye konumlandığını vurgulayacak hem de bu buluşu oyunun içerisine yedirerek izleği güçlendirecektir.

Oyunun tanıtım yazısında, **her oyuncunun** hikâyelerini kendisinin yazdığı belirtiliyor, bu hikâyeler Ömer Yaman Erzurumlu Wilhelm Schneck rejisiyle seyirciyle buluşuyor. Hikâyeler, her biri kendi içerisinde tutarlı, yalın ve yoğun bir anlatımla kurgulanmış. **Seyircilerin bir sahne önüne gelmelerinin beklenmeyip bir bakıma seyirciye gidildiği göz önüne alınırsa bu anlatım tarzı** yerinde bir tercih olmuş. Hikâyeler bir konseptle, bir dış karakterle (anahtar toplayıcı) ki onun da hikâyesini öğreniyoruz, bağlanması yetersizlik arz edebiliyor. Kurgunun takip edilmesinde veya dramaturjik bağlamında izlenmesinde bir sorun yok. Bahsettiğim nokta, hikâyeler arası bağların hikâyelerinde içine sirayet etmesi ile ilgili. Hem hikâyeler arası metinsel bir kaç bağ kurulabilir hem de hikâyelerin anlatımı sırasında karakterler arası kurulan ilişki güçlendirilebilir. Böyle bir tercih oyunun sonunda bir araya gelen karakterler arasındaki ilişkiye de olumlu olarak yansıyacaktır.

Yokuş Aşağı Emanetler oyunu bir tiyatro oyunu mu yoksa çağdaş sanat anlayışıyla **bir performans** mı şeklinde değerlendirecek olursak, performatif bir etkinlikten ziyade bir tiyatro oyunu olarak nitelendirmek daha doğru olur. ALTIDAN SONRA TİYATRO VE LOKSTOFF! SOKAKTA! sloganıyla yola çıkan gruplar, böyle denemelerin seyirciyle çok fazla buluşamadığı Türkiye’de deneysel bir tiyatro için önemli bir işlev edinmişler. Tiyatro oyunu olarak nitelememin sebeplerinden biri seyircilerin aldıkları seyirci konumu ve **oyuncuların belirli bir izleği takip ederek seyirciyle kurdukları ilişkiyi kendi belirledikleri sınırlar içerisinde tutmaları**. Çok tartışmalı olan bir ayrım olsa da Richard Schechner’in performansla dair kuramsal üretimleri ve tanımlamaları yapımla ortaklık oluşturmuyor. Bunu olumsuz bir eleştiri olarak değil bir tespit olarak ele almak yerinde olacaktır. Eğer interaktif bir performans kurulmak isteniyorsa seyircinin sadece bir katılımcı olarak değil aynı zamanda bir üretici ve yönlendirici olarak kodlanması gerektiğini düşünüyorum. Gruplar Yokuş Aşağı Emanetler oyunun da seyircilere hem biçimsel olarak hem de dramaturjik olarak seyirci olduklarını, seyirci kaldıklarını vurgulama amacı gütmüşler.

Kurgunun, hikâyelerin, oldukça başarılı olan oyunculukların mekanla paslaşmasının ve bütünleşmesinin mükemmele yakın olduğunu söyleyebilirim. Kibritçi

kızın seyirciler arasında dolaşırken tesadüfen elinde küçük bir köpek yavrusuyla yanına gelen mendilci bir çocukla beraber oynaması, İstiklal Caddesi'nden gönderilmek istenen sokak sanatçılarının ifadesi olarak bütün seyircilerin ve caddeden katılan insanların kuliste yarasını saran bir soytarıyı izlemesi, kumbaracı yokuşunda gece gezinen bir kağıt toplayıcısının yokuşları hikaye etmesi, oyuncuların şehirde var olan tipler olarak o şehrin insanları ile kurdukları ilişkiler bahsettiğim bütünleşmeye birer örnek sayılabilir. Özetleyecek olursak, iş sokağa çıkmakta değil, sokağa çıkacaksan sokağın hakkını vermekte. Daha geniş bir perspektifle bakacak olursak Yokuş Aşağı Emanetler gibi bir deneyseelliği, 50-60 TL'lik biletlerle burjuva seyirciyi rahatsız etmeyi amaçlayan, içerikten yoksun, bireyin dar dünyasının sadece bireyden geldiğini varsayan, seyirciye tükürerek, küfrederek, ona kıcını göstererek ulaşılmaya çalışılan deneysellikten toplumsal ve politik bağlamda çok daha değerli görüyorum. Yokuş Aşağı Emanetler, Altıdan Sonra Topluluğu'nun geçen sezon, Kumbaracı50 Üçlemesi ile başladığı mekâna bağlı denemelerinde atılmış başarılı bir adım. Üç yanlışın bir doğruyu havada karada götürdüğü benimsetilen kuşakları, teatral alanda deneyerek hata yapma hakkından vazgeçmemeye çağıran bu hatasız deneme umarım mümkün olduğunca çok seyirciyle buluşur.¹¹¹

Yiğit Sertdemir'in tasarlayıp yönettiği 'Dertsiz Oyun' adlı gösteri, koltuğuna oturmuş bizleri ironiyle karışık eleştiriyor. Sahneye seyircileri izlemek için çıkan oyuncular, bir oyunun içinde değişim gösteren yüzleri yansıtıyor. Bedenin gerildiği, bazen aşırı rahatladığı, korkuyla karışık sabitlendiği anları yüzümüze çarpan 'Dertsiz Oyun'un tek derdi seyirciye ayna tutmak. Ayna öyle sıradan, basit geri dönüş değil. Aksine seyircideki duygu tanımlamalarını açık seçik ortaya döken bir yapıdır. Yiğit Sertdemir yönetim alanında inanılmaz başarılı. Kendisini yazar ve yönetmen ikileminde çok sevdiğimi belirtmeliyim. Öncelikle zekice işler gerçekleştiriyor. 'Dertsiz Oyun'u tasarlarlarken, izleyici koltuğunda huysuz, mutlu, şaşkın, meraklı, sinirli, umarsız, gergin, sıkılğan... Hatta biz eleştirmenlere dahi oyunun içinde yer vermiş. Oyunu seyreden seyirci kozmopolit yapısıyla bizi açık seçik göstermiş. Aslında sahneyi izleyenler toplumun küçük birer parçası. Kim kimi izliyor orası meçhul kalıyor. Karşılıklı iki tarafın sahneye bakan gözleri oyun esnasında değişen zihinlerin parçasına dönüşüyor. Gösteri anında hepimiz bir testin içindeyiz. 'Tiyatro oyunu insanı ne kadar

¹¹¹ <http://mimesis-dergi.org/2012/09/irmigin-hikayesi-yokus-asagi-emanetler/>

değiştirebilir?’ sorusunun cevabı konu ilerledikçe karşımıza çıkıyor. İç dünyanın dışı vurumu önce abartılı geliyor, fakat sonradan gördüklerimizi an be an yaşadığımızı anlıyoruz. Ekibi birbirinden ayırmak neredeyse imkânsız. Sahneye izlemek için çıkan oyuncuların enerjisi çok yüksek, yönetmenin söylemek istediğini net anlamışlar. Ayrıca seyirciye bakan seyircilerin performansı tek perdelik oyunu akıcı hale dönüştürmüş. Islanan, kriz geçiren, gösteriyi terk etmek isteyen, coşkuya kapılan, anlamsız hareketlerde bulunan seyirciler, yani bizler oyunun nirengi noktasıyız. Altıdan Sonra Tiyatro, Kumbaracı 50 Üçlemesi’nin son oyunu olan ‘Dertsiz Oyun’la sahnelerde bugüne dek yapılmayı gerçekleştiriyor. Yiğit Sertdemir’in başarılı çalışması sezonun iddialı işlerinden birisi. Eğer oyunu şimdiye dek izlemediyseniz, tiyatro oyunu izlerken kendinizle henüz yüzleşmemişsiniz.¹¹²

‘İkiye Bölünen Vikont’; sonsuz hayal gücü ve derin dil yetisi ile okurunu her zaman şaşırtmayı, yarattığı dünyaya çekmeyi ve sarsmayı başaran İtalyan yazar İtalo Calvino’nun ‘Atalarımız Üçlemesi’nin ilk kitabı. Yazarının 1952 yılında aslında oyun olsun diye yazmaya başladığı roman; savaşta bir gülle tarafından bedeni ikiye bölünen Vikont’un tuhaf hikâyesini anlatıyor. Bedeninin bir yarısında ‘iyi’ diğer yarısında ‘kötü’ kişiliğin uç noktalarını yaşayan Vikont’un, yaşadığı topraklara döndüğünde özellikle çevresiyle arasında olanlar üzerinden; insan doğasını, iyi ile kötü arasındaki süresiz savaşı ve aslında aralarında sanıldığı kadar büyük bir fark olmadığını işlerken, tüm bunların ‘savaş sonrası’ yaşanıyor olması da başka bir izleği önümüze getiriyor.

Oyunlaştırma ve sahneleme arayışı da bu izlek doğrultusunda; ‘savaş’ sonrası yaşanan ‘bireysel’ gözüken bölünme üzerinden bir toplumun nasıl ikiye bölünebileceği ve bu bölünmenin nasıl sonuçları olabileceği üstüne. Romanın içinde de var olan ‘masalsı gerçeklik’ duygusu; yazarın hayal gücünün olanaklarına yaklaşmaya çalışarak ve günümüze dair olan ‘bölünme kavramını’ da araştırarak sahnede kendine yer buluyor. **Ses-makyaj-beden gibi aktarım araçlarını kullanıp oluşturulan ortak dille** aktarımı gerçekleştiren ‘koro’ya, anlatıcı formundaki ‘günümüz’ insanı da dâhil oluyor. Böylece, romandaki ‘insanın kendisiyle çarpışması’ fikri, beraberinde ‘hayal ve gerçeğin çarpışması’nı da oluşturuyor.¹¹³

¹¹² <http://www.tiyatronline.com/yazarlar/17/haber/3793/yasam-kaya-elestiri-yorum-tiyatronun-tanrиси-seyircidir>

¹¹³ <http://www.altidansonra.com/304kiye-boumluumlnen-vikont.html>

Kumbaracı50' de sahnelenen oyunlar şöyledir:

Tıkı Tıkı Tıkılup 2013

Yazan: Ayşe Bayramoğlu

Yöneten: İlyas Odman

Oynayan: Nihal Koldaş

Evaristo 2014

Yazan: Civan Canova

Yöneten: Nihal Koldaş

Oynayan: Ayşenil Şamlıoğlu

Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi 2013

Yazan: Ebru Nihan Celkan

Yöneten ve Oynayan: Sumru Yavrucuk

Katilcilik 2014

Yazan-Yöneten: Yiğit Sertdemir

Oynayanlar: Aslı Can Kortan, Gülhan Kadim, Şirin Keskin, Ebru Gözdaşoğlu/Seda Özen Yürük, Erkan Kortan/Yaman Ömer Erzurumlu, Onur Tuna/İhsan Dehmen, Seyfi Erol

Yokuş Aşağı Emanetler 2012

Hikayeler; Oyuncular tarafından yazılmıştır

Yönetmenler: Yaman Ömer Erzurumlu – Wilhelm Schneck

Oyuncular: Gülşah Fırıncıoğlu, İsmail Sağır, Kathrin Hildebrand, Selen Şeşen, Sinem Öcalır, Yaman Ömer Erzurumlu

Dertsiz Oyun 2013

Yazan-Yöneten: Yiğit Sertdemir

Oynayan/Seyredenler: Candan Seda Balaban, Ebru Gözdaşoğlu, Gülhan Kadim, İlyas Odman, İsmail Sağır, Murat Kapu, Onur Tuna, Sabahattin Yakut, Seda Yürük, Selen Şeşen, Sinem Öcalır, Şirin Keskin

Barzo ile Konserve 2012

Tasarlayan: Yiğit Sertdemir

Yöneten: Gülhan Kadim

Oynayanlar: İsmail Sağır, Murat Kapu, Ömer Erzurumlu

Gerçek Hayattan Alınmıştır 2013

Yazan: Yiğit Sertdemir

Yöneten: Arif Akkaya

Oynayanlar: Tomris İncir, Yiğit Sertdemir

Haz Makamı 2013

Proje Tasarım: Candan Seda Balaban, Gülhan Kadim, Seda Özen Yürük

Kukla-Dekor Tasarım: Candan Seda Balaban

Kabahatli Kardeşlerin Bitmeyen Şen Gösterisi 2012

Proje Tasarım: Karabahtlı Kardeşler

Yazan: Yiğit Sertdemir

Yönetenler/ Oynayanlar: Yiğit Sertdemir, Yaman Ömer Erzurumlu

Fail-i Müşterek 2010

Yazan-Tasarlayan: Yiğit Sertdemir

Dış Gözler: Özgür Tanık, Semah Tuğsel, Gülhan Kadim, Yaman Ömer Erzurumlu

Oynayan: Yiğit Sertdemir

444 2008

Yazan: Yiğit Sertdemir

Yöneten: Y.Ömer Erzurumlu

Oynayanlar: Gülhan Kadim, Yiğit Sertdemir

O.B.E.B 2004

Yazan- Yöneten: Yiğit Sertdemir

Oynayanlar: Yiğit Sertdemir, Gülhan Kadim, Erkan Kortan, Seda Özen Yürük, Aslıcan Kortan, Ebru Gözdaşoğlu

Öldün, Duydun mu? 2006

Yazan-Yöneten: Yiğit Sertdemir

Oynayanlar: Erkan Kortan, Gülhan Kadim, Aslıcan Kortan

Kapıların Dışında 2007

Yazan: Wolfgang Borchert

Çeviren: Behçet Necatigil

Yöneten: Yiğit Sertdemir

Oynayanlar: Ebru Gözdaşoğlu, Onur Kahraman, Seda Özen Yürük, Y. Ömer Erzurumlu, Yiğit Sertdemir

İkiye Bölünen Vikont 2005

Yazan: Italo Calvino

Çeviren: Rekin Teksoy

Uyarlama ve Yönetim: Ekip çalışması

Oynayanlar:

Aslı Can Kortan, Ebru Gözdaşoğlu, Eraslan Sağlam, Erkan Kortan, Gülhan Kadim Sertdemir, İhsan Dehmen, İsmail Sağır, Murat Kapu, Onur Kahraman, Onur Tuna, Özgür Tanık, Seda Yürük, Seyfi Erol, Yaman Ömer Erzurumlu, Tomris İncir

Cyrano De Bergerac 2004

Yazan: Edmond Rostand

Çeviren: Sabri Esat Siyavuşgil

Yöneten: S.Bora Seçkin

Oynayanlar: Yiğit Sertdemir, Gülhan Kadim, Burak Üzümkesci, Erkan Kortan, Ata Özdemirci, Çağatay Özkan

Bekleme Salonu 2003

Yazan: Yiğit SERTDEMİR

Yöneten: Gülhan Kadim

Oyuncular: Onur Tuna, Sevi Orakoğlu/Selin Girit, Yiğit Sertdemir

Ver Elini Yeni Dünya 2002

Yazan: Brian Frial

Yöneten: S. Bora Seçkin

Oyuncular: Erkan Kortan, Gülhan Kadim, Işık İlhan, Mustafa Kolukırık, Selin Girit, Seda Özen Yürük, Onur Tuna, Onur Kahraman, Yiğit Sertdemir

Satıcının Ölümü 2001 ilk oyun!

Yazan: Arthur Miller

Yöneten: S. Buğra Güler

Oyuncular: Aslı Can Kortan, Ebru Gözdaşoğlu, Erkan Kortan, Gülhan Kadim, Selin Girit, Seda Özen Yürük, Seyfi Erol, Onur Tuna, Onur Kahraman, Yaman Ömer Erzurumlu, Yiğit Sertdemir ¹¹⁴

¹¹⁴ <http://www.altidansonra.com/oyunlar.html>

2.3.9. Tiyatro Yan Etki

YANETKİ, 2011 yılında Faruk Barman tarafından gösteri sanatları alanında çalışan, sanat yönetimi ve prodüktörlük yapan bir kurum olarak kurulmuştur. Sanat yönetmenliğini Serkan Üstüner'in üstlendiği ve 2014 yılında proje koordinatörü olarak Ömercan Güldal'ın katılımıyla yoluna devam eden YANETKİ, günümüz insanının yaşadığı güncel ve toplumsal konuların işlendiği çağdaş tiyatronun en iyi oyunlarını seyircisi ile buluşturmayı kendisine amaç edinmiştir. Temel prensip günümüz insanının hikâyesini anlatmak, seyircisine düşünme ve sorgulama imkânı sağlamaktır.

YANETKİ, yoluna İkincikat'ta ilk oyunu olan *Yalnız Batı* ile başlamış, 2012 yılında Beyoğlu Asmalımescit'te kendi sahnesi olan YanEtki Sahne'yi kurarak devam etmiştir. Bu tarihten itibaren oyunlarını kendi işlettiği mekânında sergilemekte, mekânını diğer tiyatro ekipleriyle paylaşmakta, sosyal sorumluluk projelerine ev sahipliği yapmaktadır.¹¹⁵

Yalnız Batı adlı oyun, “**In-Yer-Face**” tarzı tiyatro anlayışının ürünü olan “Yalnız Batı” sahnede, daha doğrusu “Black Box-Kara Kutu” olarak adlandırılan salonlardan Beyoğlu'daki İkincikat'a ait olan küçük salonda oynanmakta. Oyun rejiiyle, şiddet içeriğiyle, müstehcenliğe ve izleyeni şoke eden özellikleriyle seyirciyi sarsarken, yazarın tanıdığımız, alışageldiğimiz sert dili, cinselliğin abartılı kullanımı ve yoğun şiddet olgusu bu oyununda da tekrarlanmakta, şiddeti sunarken kabul edilebilir olanın da sınırları zorlanmakta. Oyunu sahneye hazırlayan Serkan Üstüner, yazılı metnin statüsünü iyi bellediğini kanıtlarken oyuncular tarafından boğumlanan, onların sesleriyle ve sahne yorumlarıyla renklenerek replikler, sahne üzerinde dile getirildiği ve yer aldığı biçimiyle çözümlenmiş olmaklıklarıyla alkışa hak kazanmakta. Murat Mahmutyazıcıoğlu yarattığı ve figür haline getirdiği Welsh'i, izleyicinin düşüncesine bedeninin katılımı ve kendini belli eden devinduyumsal ve duygulanımsal hareketleriyle ulaştırıyor. Damla Sönmez Girleen'de sanatsal şevk yaratma yeteneği olduğunu ve bu yeteneğini geliştirmek zorunda bulunduğunu sergiliyor. Beni dinlerse daha bir asılsın tiyatroya. İşine heyecan verici büyülenmesini sürdürdursun. Faruk Barman ve Deniz Karaoğlu, Valane'ı ve Coleman'ı iradelerinin ve duygularının görünmez ışımaları

¹¹⁵ http://yanetki.net/?page_id=2

aracılığıyla seyirciye ulaştırıyor, can verdikleri iki karakterin içsel varlıklarının her parçasını doygunlaştırıyor, karakterlere derinlemesine sahip çıkıyorlar.¹¹⁶

YAN ETKİ'nin ikinci oyunu olan *Cam Yapraklar*'da ışık masası neredeyse hiç kullanılmıyor. **Işıkları hep oyuncular yakıyor ve söndürüyorlar**; dolayısıyla sahne geçişlerini, kesintileri, parçaları onlar belirliyor; canlandırdıkları protagonistlerin zedelenmiş belleklerinin ne kadarını göstermek istediklerine, anıların onlar tarafından nasıl ve ne kadar hatırlamak istendiğine bağlı olarak. Oyun alanında kritik noktalara yerleştirilmiş çeşitli ışık kaynakları var: farklı boyutlarda sıcak renkli yumuşak ışıklı yerden aydınlatmalar... mumlar... ve tepedeki tek bir beyaz sert ışık kaynağı. Oyuncular tarafından yönetilen bütün bu ışık kaynakları arasız 110 dakikalık oyunun her bir sahnesinin atmosferini (sadece mekansal olarak değil, protagonistlerin psikolojik ve ruhsal atmosferini de) belirliyor, oluşturuyor, kuruyor. Oyunun özgün halinde ışıklara dair bu mizansenlerin olup olmadığını bilmiyorum; olduğunu sanmıyorum. yönetmen Sami Berat Marçalı'nın mizansenini bu şekilde kurduğunu zannediyorum ve doğrusu çok da iyi ettiğini düşünüyorum.

Sami Berat Marçalı'yı **oyuncu rejisi** anlamında da kutlamak lazım; şimdiye kadar seyrettiğim bütün oyunlarında, yönettiği her oyuncudan, canlandırdığı protagonistin doğasını ortaya çıkarmasını sağlama konusunda çok başarılı. "cam yapraklar"da da Faik Ergin steven'ı içerden oynarken, Ulaş Tuna Astepe kardeş barry'i daha dışavurumcu canlandırıyor. Abi steven'da Faik Ergin baştan sona sahnede. Oyun bir anlamda onun içsel yolculuğu; geçmişe dair hatırladıkları, şimdiki zamanda hesaplaşmaları. Faik Ergin, doğal, iyi bir oyun çıkarıyor. Kadın protagonistler (anne'de Şerif Sezer, debie'de Melike Güner ve adı oyunda durmadan geçen ama hiç görmediğimiz debie'nin kızkardeşi chloe) ise ikincil rollerde üstlerine düşeni yapıyorlar; ancak maalesef, oyuna artı bir değer kat-a-madan. philip ridley "cam yapraklar" ile aile kurumuna dair, dört kişi arasında gelişen, gerçeklerin masallarla beslendiği, düğümün sona saklandığı ama tek bir "gerçek" ile de kısıtlanmayan, yoruma açık olay kurgusuyla başarılı bir oyun yazmış. Rejisör ise Ridley'in oyununun özünü mükemmel bir şekilde -ve oldukça da

¹¹⁶ <http://mimesis-dergi.org/2012/08/tiyatro-yanetki%E2%80%99den-dogrudan-etkili-bir-oyun-E2%80%98yalniz-bati%E2%80%99/>

basit bir fikirle- tiyatral olarak ortaya çıkaran rejî çalışması ile, kanımca Ridley'den daha başarılı bir iş ortaya koyuyor.¹¹⁷

Romeo'yu Beklerken, Polonya asıllı İngiliz yazar Sarah Grochala'nın önemli eseri. Tiyatro Yan Etki'nin bu sezonki alamet-i farikası. Oyun, bilmediğimiz bir şehirde bir abla-kardeş ve sonradan davetsiz misafir diyebileceğimiz bir savaşı arasında yaşanan olaylara dayanıyor. Evin küçük kızı Talya, bir elinde cımbız bir elinde ayna, umurunda mı dünya havasında. Ablası Raneen ise abla olmanın bilinciyle hamile halini görmezden gelip bir lokma yiyecek bulma derdinde. İki uç karakter aynı evde olunca içerdeki çatışmalar dışarıdaki savaştan çok daha şiddetli yaşanıyor. Küçük kardeş, aslında hiç gelmeyecek beyaz atlı prensini bulma umuduyla kendi dünyasında yaşamaya devam ediyor ve bu dünyadan çıkmaya da niyeti yok. Abla-kardeş birbirlerini kendi dünyalarına çekmeye çalışıyor ama her ikisinin de çabası bir yere kadar... Ara ara ortada buluşmuyor değiller tabii. Ancak bu buluşma uzun sürmüyor çünkü davetsiz misafirin gelmesiyle oyunun seyri de ivmesi de değişiyor. Oyunun sonunu izlerken pek tahmin etmek mümkün değil, bir sonraki sahnede ne olacak diye bekliyoruz. Beklentilerimiz de bizi hayal kırıklığına uğratmıyor. Bir bakıma başladığımız yere geri dönüyor, bir bakıma oyun biterken biz de bambaşka bir yere savrulmuş buluyoruz kendimizi. Oyun aslında metin olarak beni çok fazla etkilemedi ya da oyunun kendisi müthiş gibi bir yorumda bulunamayacağım. Ancak verdiği mesajlar, altını çizdiği birtakım evrensel değerler ve durumlar, oyunu izledikten sonra hakkında konuşmaya devam etmemiz için yetiyor. Öncelikle savaşın ne kadar berbat bir şey olduğu, savaşan tarafların değil asıl bunların ortasında kalan masum halkın, yaşlıların, kadınların ve çocukların mağdur olduğu üstüne basa basa anlatılmış. Ayrıca nasıl savaşta mantık aramıyorsak aşkta hiç aramayız, tıpkı Raneen gibi. Abla-kardeş ilişkisi de sade ama etkili şekilde verilmiş. Tüm dünyada sanırım bu ilişki böyle. Ablalar her zaman abladır, kardeşin sorumluluğunu ölene kadar taşır. Annesi ve babasını yitirmiş bu iki kardeş için de durum, bunun bir tık üstünde. Abla, kendi derdiyle uğraşamayacak kadar kardeşini kurtarma peşinde. Kardeşler ise kendi hayal dünyasından bakabilir, gerçekleri göremeyebilir ama sorun değil. Ablalar ne günler içindir? Abla-kardeş zıtlığı, gerçekçi Raneen ile hayal prensesi Talya arasındaki ilişki de bu sorunun cevabını veriyor.

¹¹⁷ <http://mimesis-dergi.org/2012/03/cam-yapraklar-yanetki/>

İlişkileri beni öyle etkiledi ki, oyundan sonra ablama sarılmak istedim. Sonuç olarak oyun şöyle söyledi bize: Şu hayatta aslında herkes kendinden sorumludur.

Oyunculuktan bahsedecek olursam, oyunu beğenmemin, yanına yıldızlar koymamın, her gördüğüme ısrarla önermemin tek nedeni işte bu! Akasya Asiltürkmen, Irmak Örnek ve Faruk Barman tek kelimeyle müthişti. Akasya Asiltürkmen'i sahnede daha önce izlemiş biri olarak yine rolüne inanılmaz yakışmıştı. Özellikle oyun biterken son sahnede oyunculugunu da zirvede bıraktı. Irmak Örnek'e gelince, siz oyuna gidin kendisini sahnede görün diyorum başka da bir şey demiyorum. Daha önce Lysistrata-Kadınlar da Savaşırsa oyununda izlemiştim ve o kalabalık kadroda kendini öyle bir göstermişti ki, oyun bitince kim olduğunu araştırmıştım. Şimdi ise tamamen bambaşka bir rolde karşımıza çıktı ve yine kendini diğer oyuncularından bir adım öne çıkardı. Oyunda talihsiz bir durum yaşadık. Elektrikler kesildi ama bu krizi öyle başarıyla yönetti ki, hepimiz oyunun parçası sandık. Hatta 'içeriden başka fener getireyim' şeklindeki sözlerini bile repliğinin bir parçası olarak düşündüm. Oyunculuguna nasıl kendimi kaptırmışsam siz düşünün artık! Elektrikler geldiğinde ve kendisi itiraf ettiğinde öğrendik gerçeği. Sonunda da kriz yönetimini de oyunculugundan daha çok ayakta alkışladık. Faruk Barman ise yine aynı şekilde davetsiz misafir olarak oyunculugunu konuşturdu. Tiyatro Yan Etki'nin kurucusu Faruk Barman'ı sadece bu oyunda izlemek beni kesmedi. Oynadığı diğer oyunlar için planlarım çoktan yapıldı, takvimimde ilgili günler kırmızıyla işaretlendi.

Oyunun sanat yönetmenliğini üstlenen Serkan Üstüner ve tüm reji ekibinin çabaları da ayrıca takdire şayan. Tiyatro Yan Etki'nin temel prensibi, günümüz insanının hikayesini anlatmak, seyircisine düşünme ve sorgulama imkanı sağlamak. Oyunda bunu fazlasıyla başarmışlar. Oyunun tercümesi de Irmak Örnek'e aitmiş. Birkaç ifade biraz kulağıma tırmalasa da genel olarak gayet temiz bir dili vardı.¹¹⁸

¹¹⁸ <http://www.themaggar.com/romeoyu-beklerken-tiyatro-yan-etki/>

Tiyatro YAN ETKİ’de sahnelenen oyunlar:

Tavşan Deliği

Yazan: David Lindsay Abair

Yöneten: Serkan Üstüner

Oyuncular: Melike Güner, Faruk Barman, Yağız Can Konyalı, Öykü Başar, Füsün Erbulak

Şekersiz

Yazan-Yöneten: Murat Mahmutyazıcıoğlu

Oyuncular: Murat Mahmutyazıcıoğlu, Başak Ertanoğlu, Aslıhan Erguvan, Görkem Kasal

Cam Yapraklar

Yazan: Philip Ridley

Yöneten: Sami Berat Marçalı

Oyuncular: Faik Ergin, Ulaş Tuna Astepe, Şerif Sezer, Melike Güner

Yalnız Batı

Yazan: Martin McDonagh

Yöneten: Serkan Üstüner

Oyuncular: Deniz Karaoğlu, Faruk Barman, Damla Sönmez, Murat Mahmutyazıcıoğlu

Romeo’yu Beklerken

Yazan: Sarah Grochala

Yöneten: Serkan Üstüner

Oyuncular: Irmak Örnek, Akasya Asiltürkmen, Faruk Barman

Kurabiye Ev

Yazan: Mark Schultz

Yöneten: Serkan Üstüner

Oyuncular: Pınar Çağlar Gençtürk, Deniz Karaoğlu, FarukBarman, Barış Kıratioğlu, Özgür Özgencer, Sinem Reyhan Kiroğlu

Sonra

Yazan: Chad Beckim

Yöneten – ÇEVİREN: Elif Baş

Oyuncular: Deniz Karaoğlu, Gülce Oral, Barış Kıratioğlu, Tayfun Yılmaz, Sinem Burcu Kalaycı, Hakan Güner¹¹⁹

¹¹⁹ http://yanetki.net/?page_id=16

SONUÇ

Günümüz toplumu ilerleyen zamanla birlikte değişime uğramaktadır. Bu değişim zamanın akıcılığında büyük bir hızla olmakta ve sanat anlayışı da değişen toplum anlayışına ve dünya gündemini oluşturan unsurlara göre hızla kabuk değiştirmektedir. Sanatın, toplumdaki değişikliği, yenilenmeyi, toplumun estetik algısını, ideolojik algısını, siyaseti, medyayı, ilerici ve gerici konumlanmaları, bunların estetik algılarını kısaca ülkesindeki ve dünyadaki tüm kültür alanını ne kadar takip edebildiği onun başarısında önemli bir etkidir. Sanatçı, takip etmesi gereken alanın büyüklüğü ve bu alandaki enformasyon fazlalığına direnebilmek için sürekli değişimin izini sürmeye mahkûmdur. Sanatçı ancak bu yolla içinde yaşadığı toplumun ve dünyanın problemleri karşısında estetik tavır gösterebilir. Günümüzde Türkiye’de ve dünyada, bunun ve aksinin birçok örneğiyle karşılaşılabilir. Gündemi takip ederek toplumdan uzak kalmayan bir sanat anlayışı, toplumdaki değişimi aslında adına takip ettiği, aynı enformasyon fazlalığına maruz kalan alımlayanına doğruyu söylemekle yükümlüdür. Gündemle ve popüler olanla hem bu kadar iç içe olup hem de buna tavır geliştirememek iki sonuç verecektir. Ya sanatçı o popülerliğin içinde kaybolacaktır ya da yalan söyleyecektir. Seyircisine yalan söyleyecektir çünkü yaptığının çağa uygun olduğu savındadır. Popülerliğin içinde kaybolmamak için yeni gibi görünecektir. Ama aslında Ernst Fischer’in de dediği gibi toplumsal görevinden kaçmış olacaktır.

Sanatçının yeniyle olan mücadelesi günümüzde birçok biçimle karşımıza çıkmaktadır. Performans sanatı ve Happening gibi gösteriler farklı alternatif arayışlara örnek verilebilir. Kendisi bir gösteri sanatı olan tiyatronun ise yeni biçimlerle ilişki kurmaması ve onlardan etkilenmemesi ve alternatif olmaması mümkün değildir.

Alternatif ve çağdaş sanat anlayışıyla, çağımız insanı değişen zaman ve yaşam koşullarıyla birlikte tiyatro ve diğer sanat dallarıyla ilişkisini yeniden tanımlama fırsatını yakalamıştır. Tiyatronun yeni biçimlerle olan ilişkisinin bir ürünü olarak kendini var eden çağdaş tiyatro anlayışı çağdaş insanın günümüz koşullarındaki hayatı yeniden algılama, tanıma ve tanımlama sürecinden doğmuştur. Bu sürecin ilerleyişinde günümüz Türkiye’sine bakıldığı zaman alternatif tiyatro anlayışı Avrupa’nın merkez kabul edildiği bir düşünce yapısının içerisinde, yeni arayışlar izinde olan, zamanın hızına, toplumun ve gündemin değişkenliğine ayak uydurmak ve buna karşı estetik tavır

sergilemek çabasında olan bir anlayış olarak karşımıza çıkar. Sanatçının (oyuncunun), sanatsal sınırlarını ne kadar çizebileceği, bu konuda ne kadar özgür olduğu modern sanatçının (oyuncunun) temel açmazlarından biridir.

Bu alternatif arayışların temelinde içerikten kaynaklanan seyirlik köy oyunları ile çağdaş sahne istediğini buluşturma amacı yatmaktadır. Günümüzde ise insanların algısı artık giderek değişmekte, özellikle televizyon ve internet çağı insanın kontrolü altına almış bulunmaktadır. Kitle iletişim araçları ile yarışmak mümkün müdür? Tiyatronun seyircisiz asla varolmayacağı ön koşuluyla, günümüzde insanlarla gerçekleşen insanlara gerçekten ulaşabilmenin bir yolu var mıdır? Günümüz insanı teknolojinin kendisine sunduğu kolaylıkların, tembelliklerin ve sürekli kendini yenileyen sanal gerçeklik duygusunu peşinde koştururken, yeni tiyatro anlayışı canlı olan ve canlı olması zorunlu olan şeyi, canlı olanı reddetmiş olan seyirciye sunmanın yollarını aramıştır. Alternatif tiyatro düşüncesi bu sistem içerisinde yeni tiyatro arayışının yöntemini saptamaya çalışmaktadır. Fakat henüz tam bir kuramı oluşmamıştır. Bu çalışmaların biçimsel özellikleri şöyle özetlenebilir:

Yaşam ile sanatın geleneksel ayrımı üzerine kurulu olmayan bir tiyatro tanımı kabul edilmesi, uzamın bütününe gösterim için ve seyirci için oluşunun anlaşılması gerekmektedir. Ayrıca alternatif tiyatro olayı, ‘bütünüyle dönüştürülmüş bir alan’ da da gerçekleşebilir, ‘bulunmuş bir alan’ da da. İlgi odağı esnek ve değişkendir. Alternatif tiyatrodaki, geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi tek bir ilgi odağı da olabilir, seyircinin hareket etmesini ve ilgisini yeniden odaklandırmasını gerektiren ya da seyirciyi gözleyeceği noktayı seçmeye zorlayan, aynı anda birden fazla olayın gerçekleştiği bir uzam düzeni de olabilir. Bir öge başka bir öğeler adına geri itilemez. Oyuncu, öteki görsel ya da işitsel öğelerden daha önemli değildir. Oyuncular bazen kitle, oylum, renk, doku ve hareket olarak ele alınabilir. Metin, bir yapımın ne başlangıç noktası ne de amacıdır. Hiç metinsiz de oynanabilir.

20.yy’ın ikinci yarısında yaşanan dünyadaki gelişmelerin, rejî, mekan, ışık, sahne plastiği, seyirci-oyuncu ilişkisi ve oyunculuk bağlamında tiyatro sanatını da derinden etkilediğini söyleyebiliriz. Kuşkusuz, dünyada yaşanan bu değişim ve gelişimlerin, 1990 sonrası Türk Tiyatrosunda da yansımaları olmuştur.

Teknolojinin ve iletişimin bu denli hızlı geliştiği çağımızda, her sanat gibi oyunculuk anlayışı da tüm dünyaya paralel olarak gelişmeler gösterecektir. Stanislavski'den Meyerhold'a, Grotowski'den Artaud'a, Peter Brook'dan Eugenio Barba'ya, Eric Morris'den Robert Wilson'a kadar tüm tiyatro insanlarının '*oyuncu*'ya bakışları, yaklaşımları değişmiş, gelişmiş ve bu ilerleyen zamanla da devam edecektir kuşkusuz.

Alternatif tiyatro meselesine göz ardı edilmemesi gereken bir nokta da, bu tiyatroların ayakta kalabilme sorunudur. Günümüzde özellikle İstanbul'da olmakla birlikte yeni açılan alternatif tiyatroların kendilerini ayakta tutabilmelerinin gerekli ve neredeyse en önemli koşullarından biri de oyun sahneleme ve seyirciyle buluşma dışında dışarıdan gelen ve tiyatroyla ilgilenmek isteyen kişilere verilen eğitim seçeneğini tercih etmek olmuştur. Bu sayede tiyatronun finansmanını da bu öğrencilerin sayısı belirler. Bir eğitim sistemi oluşturarak izlenilen –ve belki de ihtiyaç duyulan- yol, bir takım soruları da beraberinde getirir. Oluşan sorular o tiyatronun ortaya çıkardığı işin niteliksel değeriyle ilgilidir. Bu günümüzde özel tiyatroların var olabilme sorunsalının da bir açmazı haline gelmiştir.

Bu çalışma asıl olarak 1990 sonrası Türkiye'de alternatif tiyatro hareketi içindeki oyunculuk arayışlarını, avrupada ve dünyadaki örnekleriyle karşılaştırmış, bu arayışlarının tümünün oyunculuk mesleğine yaptığı katkıyı gözler önüne sermeye çalışmıştır. Ayrıca bu çalışma içersinde Türkiye'deki alternatif topluluk kurucuları ile yapılan röportajlar, okuyucuya en yetkin ağızdan tanıklık etme fırsatı da sunmuştur.

Oyunculuk arayışlarına ilişkin analiz ve döküm, kuşkusuz ki değişen ve gelişen zamana göre, ileride daha kapsamlı ve farklı bir çalışmanın konusu olacaktır.

EKLER

EK 1. RÖPORTAJLAR

1- ŞAHİKA TEKAND İLE STÜDYO OYUNCULARI ÜZERİNE;

- **M.D:** Stüdyo oyuncularını nasıl kuruldu, sizi bir alternatif tiyatroya kurmaya iten sebepler neydi? Kuruluş hikayenizi kısaca anlatır mısınız?

- **Ş.T:** Aslında, okula bıraktıktan sonraki asıl niyetim üniversiteye devam etmektir. Çünkü babama verdiğim bir sözdür bu. Ama şartlar el vermedi ve sinemayla başladım. Pratik hayat daha yoğun hale geldi ve ben de üniversiteden ayrılmak zorunda kaldım, üstüne üstlük şehirde değiştirdiğinde böyle oldu. Doğrusu ben de geriye bakıp üniversiteyi özlemle andığımız zaman, beni teselli eden en önemli şey stüdyoyu kurmuş olmam. Zaten aynı özlemle kurmuştum stüdyoyu da. Üniversite mi yoksa başka bir yerim olmalıydı ve stüdyo kuruldu. Çok da gençtim kurarken. Sene 1988 şubat. Aslında ilk sene Beral Madra arkadaşım bize destek oldu. Beraliğin eski galerisi vali konağının sonunda küçük bir yerdi. İlk burayı verdi bize, birkaç ay sonra şimdiki yerimize geçtik.

- Bir tiyatroyu ayakta tutmanın çokta kolay olduğunu söyleyemem. Çünkü oraya sadece yöntemi bilerek gelmiyor insanlar, tiyatroya yapmaya geliyorlar yani tiyatroyu olmak istiyorlar, oyuncu olmak istiyorlar. Asıl zor kısım orada başlıyor zaten, yoksa ne finansal olarak ayakta tutunmak ne de imkansızlıklar. Öyle şeyler bana hiç koymamıştır. Daha gençken bile gittim sinema yaptım ve tiyatroya yatırdım. Hiçbir zaman bana ağır gelmedi. Ama insanlara gerçekten ne yapmak istediklerini bulundurma aşaması asıl zor olan taraf. Dolayısıyla zamanla, çok da doğal olarak çok büyük bir kalabalıktan, giderek küçülen bir gruba doğru hareket ediyorsunuz. Ama insan yarı yolda hep inat ediyor. Kolundan bacağından çekerek insanları bir şey yönlendirmeye çalışıyorsunuz. Asıl zor ve biraz yıpratıcı olan da bu. Bir de haftanın yedi günü sürekli çalışmak var. Bodrum katında ilk 10 sene herkes romatizma oldu. En azından şimdi İzelasyon sağlayabildik kimse romatizma olmuyor. Yılların hikayeleri ve yılların birikimi var bodrum katında şimdi sonuçları çok zevkli.

Benim için açılış tarihi çok önemli çünkü dokuz erkek oyuncu adayıyla küçücük bir yerde çalışmaya başladım. Hiç kadın oyuncu yoktu seni. Sonra yavaş yavaş kadın oyuncular gelmeye başladılar ve sonra giderek erkeklerin sayısı düştü, kadınların sayısı arttı. Dokuz genç oyuncu adayı, neredeyse dokuz oğlan çocuğuyla çalışmaya başladık ve onların gördüğü ve hala tiyatro yapmaya devam ediyorum. Tiyatroyu kurarken şu sorulardan yola çıktım: ben bugün hayatta nelerden rahatsızım. Kendimi ifade edecek şeyler bulmam lazım. İnsanların sorumluluk sınırlarının full ulaşmasından, dünyalarının sıkılaşmasından, insanların hayatını sorumluluğunu sırtlarına alamamasından rahatsızım. Tabii bu korkunç sloganvari ve de eşit oranda politik bir tiyatrodan olabilirdi stüdyo oyuncularını. Hayatta en nefret ettiğim şey başıma gelebilirdi. Orada başka bir soru geliyor işte şimdiki zamanda sahnede ne olacak? Bu insanlara ne yaptıracağım, ne istiyorum? Oyuncular bir şeyler yapacak ama ne yapacaklar? Küçük sorumluluk alanları o zaman dedim. Radikal denemelere giriştim. İtiraf etmek gerekirse, işin başına oturduğum zaman, öyle süslü şeyler geliyor ki aklıma hatta vazgeçemeyeceğim bir sürü şey. Hani kendimi tutmasam yapacağım. Eşzamanlı olarak kendimi sorgulamaya başlıyorum. Bu ne işe yarıyor, bunu yapabilirim ama peki olmazsa olmaz bir şey mi? Onu çıkardığın zaman oyun yine de olabiliyorsa onu oraya koymak vesaire. Seve seve bulduğum radikal fikirleri her seferinde bir imtihana tabi tutuyorum. Çok sınırlayıcı ve daha en başında gerçekten cendere gibi bir şey oluyor, fakat ben o buluş anlarının hep o cenderenin içinden çıktığına inanıyorum.

- M.D: Çalışma yönteminiz hakkında bana ne söyleyebilirsiniz?

- Ş.T: Çalışma yöntemim şöyle: Ben önce oyunu game i anlatmaya başlıyorum. Ve o an oyunun fikri açılmaya başlıyor. İyi ki bana böyle şeyler soruyorlar, söylüyorlar. Kurduğum oyunu, oyunun nasıl bir tiyatro oyunu olabileceğini, benim 10'u nasıl kurduğumu, önümüzdeki çalışma sürecinin ne olacağını, gerçekten her köşesine varana kadar hesabını vererek anlatmaya çalışıyorum. Bu kadar fedakarlıkla çalışan bir kadronun karşısına geçip de ben öyle istiyorum böyle olacak. Diyemezsiniz. Asla öyle bir Şımarıklığım olamaz benim. Her kelimenin hesabını veririm. Oraya yazdığım her sözcüğün hesabını veririm. Oraya yazdığım her şeyin. Ve tabi asıl önemlisi, bana bütün çalışma boyunca müdahale etme hakları vardır. Müdahale ederler, kafama yatıyorsa yaparım, yapmıyorsa neden yapmadığını muhakkak onları ikna ederim. Galiba

hocaların bir avantajını görüyorum. Sürekli anlatmaktan, ikna etmekten yorulmıyorum. O zaman yönetmenlik dedi ben böyle istiyorum deyip, kestirip atma yöntemini hiç benimsemedim. Baya derse dönüşür bizim bazı provalarımız. Hatta esat bize hep vakit kaybediyorsunuz dersinize evde çalışın burada prova yapın der ama bazı provalar, gerçekten çok zevkli derslere dönüşür. İtirazı olan da hazırlanıp gelir ve o çalışmalarda derse dönüşür. Galiba bütün bu çalışmaların bu kadar uzun süre devam etmesinin, bu kadar uzun soluklu olmasının tek nedeni bu. Sonuçta hiç kimse kendini baskılanmış hissetmiyor, herkes özgür, herkes sorumluluğunu yerine getiriyor. Öyle büyük kavga gürültü çıkmıyor. Kavga işin üzerinden çıkıyor her zaman. Hatta biraz fazla bir özen vardır. Bu gençlerde giderek iyice öyle oldular, biz biraz daha dayanıklıydı eskiden sanki. Şimdi birbirlerini sevip okşayıp oyundan önce heyecanlarına geçiriyorlar. Ben pek sevmem mesela oyundan önce heyecanım geçsin. O gerginliği severim. Onlar hiç gergin bırakmıyorlar birbirlerini, hemen konforlu bir hale geliyor külis. Ben buna çok zor alıştım. Bu kadar konfor bana göre değil diye. Ama öyle ciddi şahsiyet tartışmaları hiç olmaz. İşin dışında bir tartışma olmaz. Diğer profesyonel tiyatro krizlerini, setleri düşününce yalan bile gelebilir belki, ama samimi söylüyorum gelin görün demekten başka şansım yok. Hiç kişilik çatışması olmaz bizim grupta. Çünkü işin sorumluluğu kadar insanın içini alıyor ve başka bir şey düşünmez hale geliyorsunuz ki, şahsiyet tartışmaları, kişisel alanlar kimsenin taktığı bir şey olmuyor. O sırada gergedanlaşmak gibi bir oyun oynadığımızı farzedin, lastiklerin içinde koştururken eğer aklınızdan karşınızdaki oyuncu için anma gaddar, zil çalıyor, beni burada koşturuyor. Diye düşünüyorsanız, zaten o oyunu oynayamazsınız. Bu acıyı çekemezsiniz. Bu sebeple ben oyunculara saygı duyuyorum çünkü gerçekten sorduktan sonra çıkarmayı beceren üstelikte çok genç insanlar onlar.

- M.D: Oyunculuk meselesine bakış açınız nedir ve nasıl oyuncu seçimi yapıyor sunuz?

- Ş.T: Oyuncuya bakış önemli elbette. Aslında sadece Türkiye’de değil. Dünyada da bütün bu yeni gerçekçi yöntemlere bakın. Bir sürü ekol çıktı, bir sürü ünlü isim altında bir sürü yeni ekol var. Bu yeni gerçekçi yöntemlerin hepsine bakın, hepsi spontan, içtenlik, kendiliğindenlik ve esas olarak da oyuncunun düşünmemesi üzerine kuruluyor. Mümkün olduğu kadar duyguların, sezgilerin özgür bırakılmasına, bir çeşit

hayatın estetiğize edilmesine dayanan yöntemler. Halbuki duygular bes ezgiler 6:30 1 milyar insanda da var. Sadece bunlarla sanat yapılabilir olsaydı, herkese sanatçı adayı olarak koymamız gerekirdi. Halbuki dünyayı değiştirme ve var olanı muhalefetten kaynaklanır sanat yapma isteği hayata yönelik muhalefetten kaynaklanır. O zaman hayat olmayanı tasarlamak demektir oyuncunun yaptığı şey. Yoksa oyuncuyu sadece var olanı taklit eden olarak ele almak ve 10'u en doğal ve en inandırıcı şekilde taklit eden olarak ele almak, oyuncuya oyuncu olmaktan çıkaran şeydir. Hep söylerim, boynumuzunmdan aşağısı felç olsa bile, boynunuzdan yukarısı çalışıyorsa dans edebilirsiniz, oyunculuk yapabilirsiniz, şarkı söyleye bilirsiniz, şimdiki zamanda yapılabilecek her şeyi yapabilirsiniz. Bir tek başla dans etmenin yolu bulunabilir. Çünkü o dansın tanımıyla ya da oyunculüğün tanımıyla nasıl ilişki kurduğunuzda bağlı bu. Ben bu konuda bütün dünyada zaten bir safiyetin olduğu kanaatindeyim. Oyuncunun gerçeği taklit eden bir araç olarak görülmesi bir safiyet, oyuncunun bütün yaratıcılık imkânlarını elinden alan bir şey. Oyuncunun oyunu oynarken içtenliği önemlidir ama dürüstlüğü içtenliğinden çok daha önemlidir. Çünkü oyuncunun dürüstlüğü, oyunun gerçekleşme ilkelerine saygı göstermesiyle kendini gösterir. Seyirci, televizyon ve bilgisayarın uzaklaştırıcı etkisiyle çevresinde olup bitenlere karşı edindiği risksiz ve güvenli tanıklık hali yerine, gerçekten olup bitenlerle olup bittiği anda ve mekanda karşılaşarak, üstelik de bunların gerçekleşmesine neden olacak koşulları yaratan ve sahne yaşantısının kaderini belirleyen unsurlardan biri haline gelerek Oyuncu, oyun alanı içinde, oyun oynama maharetine sahip olmalı. Ben sahnede gerçek olmayan hiçbir aksiyonu sahnelemekten yana değilim. Eğer oyuncu bir yerden bir yere giderken, sadece öyküyü anlatmak için bu hareketi yapıyorsa, ben bu hareketi yaptırmıyorum. Oyuncu duruyor ve lafını söylüyor, çünkü durması inanılabilir bir şey. Ama gitmediği bir yere gidiyormuş gibi yapması inanılır bir şey değil. Bir kere bu teknik nedeniyle oyuncuyu mümkün olduğu kadar sabit bir aksiyonda, ihtiyaç olmadıkça hareket ettirmeyerek kullanıyorum. Böyle olunca ses ve ışık hareketi sahnedeki aksiyonun esasını oluşturuyor. Hiç inanamayacağınız bir performans, adeta bir sirk gibi inandırıcı hale geliyor. Beni ilgilendiren de bu. Oyuncunun tıpkı 1960'larda Grotowski'nin sözünü ettiği Şaman oyuncu temel prensibinde olduğu gibi yaptığı şeye kutsallık atfetmesi oldukça önemlidir.

Studio oyuncusu rolü aracılığıyla kendisiyle yüzleşmeyi amaçlamaz. O, rolü aracılığıyla oyunun bütününe hizmet ederek bütünsel anlamın bir parçası haline gelmeyi amaçlar. Ancak, bunun için kendisini oyuna feda etmesi gerekmektedir. Bireyselliğinin önüne kolektif bir anlamın parçası olmayı yerleştirerek, bu kolektif anlamın gerektirdiği her türlü zorunluluğa, kendi fizikselliği ve ruhsallığıyla mücadele etmek durumunda kalmak pahasına, kendini gönüllü olarak maruz bırakır.

Oyuncu seçimi meselesine gelirsek;

Bu mesele gerçekten şöyle bir seçim aslında: ben nasıl bir oyuncu istiyorum, buna sabrım var mı? Yoksa bir audition yapmak kolay. Senin sesin kötü git, senin bacağı kımıldamıyor git, senin spontan zayıf git. Böyle seçim yapmak kolay ama ensemble kuruyorsanız seçim bunlarla olmuyor. Prodüksiyon tiyatrosunda doğru olabilir ancak biz bir ensemble tiyatrosuyuz. Ensemble, gerçekten birbirimizi anlamayı ve birbirimizi geliştirmeyi gerektiriyor, yoksa ensembledan söz edilemez. Prodüksiyon yaparsanız, her oyun için tabii ki audition yaparsınız. İşte sesi iyi olanlarla koro yaparsınız, vücudu iyi olanlarla dans grubu yaparsınız gibi. Ama öyle olduğu zaman 20 yıl birlikte ihtiyarlanmıyor. Bu önemliydi ve studio oyuncular galiba bu uyumu sağladı. Benim için en önemli şey de bu. Mesela son senelerdir bütün yurtdışı turnelerinde bize gelen en temel soru da asıl şaşırdıkları şey de şu: nasıl oluyor da bir ensemble devam ediyor? Çünkü Avrupa'nın da kaybettiği bir şey ensemble. Avrupa'da artık çok az var. Ensemble olmak son 20 yıldır yaşadığımız dünya pratiğinde pek akla uygun değildi. Hatta biraz romantik ve geri kafalı bir şeydi. An İstanbul'a sahip çıkmaya birbirine kendini feda etmeye çalışmak aptallık gibiydi. Ama dünya yeniden oraya geldi ve ensemble'ın ne demek olduğunu yeniden merak edilmeye başlandı. Tabii ki de böyle olacaktı. Diğer yandan aslında prodüksiyonda kullandığımız oyuncu sayısı ya da gerekli olan oyuncu sayısı, sizin sahip olduğunuz oyuncu sayısına denk düşmüyor. Her zaman daha düşük oluyor. O yüzden ilk senelerde, ben bir senede üç oyundan falan çıkarmak gibi denemelere giriştim ki insanlar sahneye çıkma şansım olsunlar diye. Fakat bunun sürekliliği, hele şimdilerde, benim için neredeyse imkânsız. Çünkü büyük iş yaptığımız zaman, bir buçuk senede anca bir iş çıkabiliyor. Fakat müthiş bir şey oldu. Aramızdan yönetmenler yetişti ve o yüzden yapım sayımız arttı.

- **M.D: Performatif oyunculuk yönteminden biraz bahseder misiniz?**

- Ş.T: Performatif Yöntemin temelinde sahneyi bir yaşam alanı haline

getirmek değil, sahne üzerinde bir gerçeklik yaratacak koşulları yine sahnenin araçlarıyla oluşturmak ve oyuncunun bu koşullara maruz bırakılması yatar. Böylece kendini gönüllü olarak bu koşullara maruz bırakan oyuncu sahne üzerinde gerçek bir zorlukla karşı karşıya gelir. Oyuncunun karşı karşıya olduğu bu zorluk, onun tüm bedeniyle, aklıyla ve ruhuyla sahnede yaratılan oyuna teslim olmasını gerektirir ve sahnede oyuncunun performansı açısından inandırıcı olmayan hiçbir şey yoktur.

Performatif oyuncu, tekstin aktarmayı amaçladığı öyküyü, her performansta tam da o anda yeniden dinler ve algılar; ancak tekstin öyküsünü canlandırmaz. Yapması gerekenleri yapması gerektiği şekilde yaparken, tekstin öyküsünün kendiliğinden ifade edilmesini ve aktarılmasını sağlayacak olan performansın öyküsünü tam da o andaki aksiyonuyla şimdiki zamanda yeniden yaratır. Çünkü performansı, ancak yapıldığında var olabilenlerden müteşekkildir. Söze ya da yazıya tercüme edilememelidir. Canlandırmaya dayanan bir davranış(taklit) ezberlenebilir. Ama yapmaya dayanan bir davranış sadece yapıldığı zaman gerçekleşir ve her gerçekleşmesi kendisi olarak yeganedir. Özetle, sahne yapma alanıdır!

Oyun, yaşama göre irrasyoneldir, belirli sınırlar içinde gerçekleşir ve tiyatro disiplini çerçevesinde tasarlanacak olan oyunun bütünselliği kendi içindeki koşulları çerçevesinde dürüstçe oynandığı takdirde inandırıcı, seyircinin anlayacağı ve kavrayacağı bir dil oluşturmaya yeterlidir. Seyircinin ruhsal dünyasına, özdeşleştirme yolu ile değil, sahne üzerinde olan bitenin inandırıcılığı ile onun hayal gücünü aktif kılarak dokunulabilir. Çünkü seyircinin performanstan haz alabilmesi için edebi olarak ifade edilebilene değil, sahnede olup bitene, o anda gerçekleşen performansın gerçekliğine inanması, bir başka deyişle maruz kalması gerekir.

- M.D: Sizi diğer alternatif tiyatrolardan farklı kılan nedir; kullanılan araç ve gereçler bakımından? Zaman, mekan, plastik vs.?

- Ş.T: Çağdaş tiyatro açısından Studio Oyuncularının yönteminin ayırt ediciliği,oyuncunun performansındaki anındalık, dürüstlük ve gerçeklik ile sahnelemenin kurgusallığının ve yapaylığının aynı anda gerçekleşen farklı katmanlar olarak üstüste gelerek performansın vazgeçilmez bir parçası olmasında yatar.

Sahnede olup biten her şey, tam da olup bittiği anda gerçekleşmeli... Bu nedenle oyun kurarken sahnede gerçekleşmesi mümkün olmayan her şeyi elemeli ve oyunu gerçekten sahnede olabilecek olanlara dayandırmalı. Bu, hem oynayan hem de seyreden açısından tam da orada ve tam da şimdi olup bitenlerin gerçekliği konusundaki zorlamaları ve inandırıcılık dolayısıyla da haz sorununu kendiliğinden ortadan kaldırır.

Bir de Sahnede dili önemsiyorum mesela. Yani hangi dilde konuşuyorsam sahnede, o dili çok önemsiyorum. Sesini, müziğini önemseydiğim gibi, dilini de önemsiyorum. Yani anlamı hiç reddetmedim ben. Hatta anlamı reddetmek konusunda biraz direndim. O nedenle sahneden nasıl söylediğim kadar ne söylediğim de önemli oldu hep. Tiyatro, düşünce ile hareket arasındaki o kendine özgü dili yeniden elde etmelidir. Bu dil, konuşmanın ifade olanakları değil, uzamın dinamik ifade olanakları dikkate alınarak tamamlanabilir.

Mesela oyuncu; ne yapıyorsa şimdi yapıyor. Yapıyormuş gibi yapmıyor, yapıyor. Bütün gösteriyi o anın gerçekliğine oturturum. Ben bir oyun kuruyorum ve satranç gibi, pişti gibi, futbol gibi kuralları belli bir oyun. Ve oyuncuları sadece bu kurallara çalıştırıyorum. Bu kuralları da olabildiğince seyirciye anlatmaya çalışıyorum. Çünkü nasıl ofsaytı bilerseniz futbolu seyretmek ne kadar keyifli olur. Bu nedenle Tekand oyunlarında basitlik esastır. Aslında oyuncu için komplike bir aksiyonlar bütünü seyircinin kolay takip edebileceği, basit, okunabilir kurallarla biçime dönüştürülür. Metin ile sahne aksiyonu arasında reddedilemez yapısal bir çelişki doğal olarak vardır. Tekst sabittir ve bitmiştir. Gelişimini tamamlamıştır. Geçmiş zamana aittir. Oysa aksiyon, her seferinde tam da o anda yeniden ve yeni bir şekilde gerçekleşmektedir.

Sanata ve dünyaya bakış açısı olarak da farklı olmanız gerekiyor. Artistik olarak yapılan şeyi değiştirmeyecek olsa bile, biz sanatçılar dünyaya muhalif olmakla yükümlüyüz bence. Hayatla yetinseydik sanat yapmazdık zaten. Antik Yunan

tragedyalarında çok açık bir şey vardır. İşlediğiniz günahın cezasını ödersiniz. Çağdaş hayatta hepimizin unuttuğu şey bu. Eğer gözden kaçırmayı başarıyorsanız, başarılı sayılıyorsunuz. Halbuki bir günah işliyorsanız, hesabını vermek zorundasınız ve bunu bu dünyada vermek zorundasınız. Ben biraz bu değerleri hatırlatmak istiyorum, hatırlanmasının zorunlu olduğu kanaatindeyim. Günümüz insanı tragedyasını yitirdi. Büyük projelerini, ilkelerini, inançlarını, yüce erdemlerini terk etti. Yaşamı değiştirmekten, soru sormaktan, merak etmekten vazgeçti. Yaşamla uzlaşarak 'yaşamı oyun haline getirmeyi yeğledi. Çağdaş insanın görmezden geldiği tragedyası budur. Bunu değiştirmeli.

- **M.D: Vakit ayırdığınız ve bizleri aydınlattığınız için sonsuz teşekkürler.**

- Ş.T: Rica ederim, kolaylıklar dilerim..

2- GÜLHAN KADİM İLE KUMBARACI 50 ÜZERİNE

- **M.D: Kuruluş hikayenizden ve hedefinizden kısaca bahsedebilir misiniz?**

- G.K: İsmimizden başlayayım; Mekan ismi bazen tiyatronun ismi olabiliyor. Kumbaracı 50 ismi de biraz böyle oldu. Kumbaracı yokuşundaki 50 numara ismi altıdan sonra tiyatronun önüne geçti. Bir çatı oluşturduğu için isim öne çıkıyor. Grubun içinde mimarlarda olduğu için mekan dönüşümü ve mekan tasarımı çok daha verimli oldu. Her yerin ve her mekanın tiyatro olabileceği duygusunu burada yaşadık. Çeşitli hareket edebilen panellerle ışıklarla çeşitli mekanlar tasarlayıp oyunlarımızı o mekanlarda oynamaya başladık. Ev sahibi olduğumuz mekanda tiyatro yapabilmek bizim için çok faydalı oldu. Bizim kuruluşumuz ve başarımız diğer tüm özel ve amatör tiyatroları bir model bir motivasyon oldu. Üniversitelerin başka bölümlerinde okuyup ta saat 6:00'dan sonra buluşup tiyatro yapmak isteyen genç tiyatro gönüllüleriydik. Kendi tiyatromuz kendi metinlerimiz olur mu dedik kendi mekanımız olur mu dedik ve yola çıktık.

Birinci hedefimiz biz kendi metinlerimizi yazmayı istiyorduk. İkincisi ise biz kendi mekanımız olsun istiyorduk. Bunlar bizim iki büyük hedefimizdi. Altıdan sonra tiyatro topluluğu olarak oyun yazma atölyeleri kurduk kendi içimizde. Birtakım denemeler yaptık. İçimizden Yiğit Sertdemir sayıldı tabii ki şimdi hala oyunlarımızı o yazmakta birinci hedefimize böylelikle ulaşmış olduk. Bu anlamda ilk oyun bekleme salonu idi. Bunu Maya sahnesinde oynamıştık. Bu oyunla çok iyi tepkiler aldık hem

yiğit için hem tiyatromuz için bu iyi bir motivasyon kaynağı oldu. Ardından obeb oyununu yazdı ve bu da bizim duyulmamızı sağladı. Maya sahnesinde sayısız temsil yapan obeb bizim asıl ürünümüzü kazandıran oyun oldu. Ardından Maya sahnesi kapandı. Politik oyunlar yazmayı ve politik oyunlar oynamayı tercih ettik hep. Ama bunu hep kara mizahla yapmaya çalıştık. Maya sahnesi kapanınca Çağlayan'da küçük bir depo tutup provalarımızı ve oyunlarımızı orada yapmaya başladık. Kendi sahnemiz olmadığı için çeşitli sahneler kiralayarak oyunlarımızı orada oynamaya başladık. Sonra bir anda kumbaracı 50 mekanı ortaya çıktı. Bir yaz günü bir emlakçı bize kumbaracı yokuşunda bir mekan gösterdi olur mu olmaz mı tartışmaları yaşanırken sonra birden kumbaracı yokuşunda 50 numaralı yeri tuttuk. Burası bir tabela imalathanesiydi. Haydi deyip kuruluşumuzdan tam dokuz sene sonra artık bir mekanımız da vardı. 2009 yılında kuruluşumuzda hedeflediğimiz iki büyük hedefi gerçekleştirmiş olduk.

- M.D: Çıkış noktanız ve oyuncu kriterleriniz nedir?

- G.K: Bizim çıkış noktamız hep fikir oldu. Fikre göre hareket ediyoruz. Genel sanat yönetmenimiz Yiğit Serdemir bu fikir meselesini en ön planda tutuyor. Yiğit provaya geliyor ve diyor ki: bu oyun birmizi kol de geçmektedir. Ya da diyor ki: bu oyun oyun seyreden 12 kişi arasında geçmektedir. Sonra içini tüm ekip birlikte dolduruyoruz. Mesela Dörtüzkırkdört oyunu şöyle oluştu: Yiğit geldi bir oyun düşünüyorum bellek meselesini konu alan ve bu oyun bir çağrı merkezinde geçiyor dedi. Ya da tiyatrodaki toplantı yapıyor ve soruyor yeni bir oyun yazacağım kimler oynamak istiyor? El kaldıran kişilere psikolojilerine oyunculuklarına ve yetilerine göre bir oyun çıkıyor. Yazacağı ya da yöneteceği oyunun duvarlarını buna göre kuruyor. Yiğit eğer bir fikirle geliyorsa, ve oyun provalarda oluşacaksa, bu en zor ve en sancılı süreç oluyor bizim için. Oyuncular dahil tüm ekibin yaratıcılığına ihtiyaç duyuyoruz. Çünkü bu dönemde karakter, rol, oyunculuk yaklaşımı oluşuyor. Bu konuda artık deneyim sahibi olduk. Her zaman olduğu gibi oyuncu tekstil eline alıp ezberleyip alt metnini hazırlamıyor. Alt metniyle birlikte rolü o anda orada oluşturuyor. Bu da oyuncuda teslimiyet ve açık olmak ve samimiyeti gerektiriyor. İşte başından beri bahsettiğim uyum noktası bu. Kısacası oyuncu da saçmalayabilme potansiyelinin olması gerekiyor. Altıdan sonra isminden de anlaşılacağı gibi provalar akşam saatlerinde ve gece yarısı yapılıyor. Bu sebeple oyuncunun algılarının da açık olması gerekiyor. Ve

oyuncunun yazarla yönetmenle ve tasarımcıyla da çalışabiliyor olması gerekmektedir. Örneğin obeb oyununda, bize sürekli doğaçlamalar yaptırıyordu. Neredeyse aklınıza gelebilecek her konuda saçma saçma doğaçlamalar yapıyorduk. Yiğit buradan alması gerekeni alıyor ve oyunu yazıyordu. Son olarak son çıkan oyunumuz yalınayak Müzikholde şöyle oldu: Yiğit geldi ve bu oyun bir Müzikholde geçiyor dedikten sonra herkes kendi rolünü hazırlamaya başladı kendi yetenekleri doğrultusunda. Ve herkes kendi metnini kendi yazdı. Bu bizim tiyatromuzda bir ilkti. Oyunda 10 karakter var ve 10 bölüm var ve bu 10 bölüm 10 oyuncu tarafından yazıldı. Kimisi şarkı söylüyor, kimisi komedyenlik yapıyor, kimisi pandomim yapıyor, kimisi akrobasi yapıyor vesaire gibi. Böyle olunca tüm ekip tarafından sahipleniliyor oyun.

- M.D: bir projeye başlarken odak noktanız ne oluyor? Yani merkeze neyi koyuyorsunuz?

- G.K: Odak noktamız ve merkez noktamız her oyuna göre değişiyor. Kimi oyunda metin, kimi oyunda oyuncu, kimi oyunda mekan. Kimi oyunda koreografi kimi oyunda ışık. Ama hepsine baktığımızda Asal odak noktamızın mekan olduğunu görüyoruz. Önce mekanı koyuyoruz ortaya , biz mekanda biraz inat ediyoruz. Derdimiz biraz şuna dönüştü: bizim kumbaracı 50 de bir mekanımız var, ve biz bu mekanı nasıl dönüştürüp değiştirebiliriz. Bu küçüklükte, bu kolonlarla, bu panellerle, bu ışıklarla neler yapabiliriz sorusu bizi hep dürtüyor. Dolayısıyla bizim bütün oyunlarımız farklı seyirci konumlanmalarıyla oluyor. Seyircinin seyir hali de dolayısıyla ana odak noktalarımızdan biri oluyor. Seyirci bu oyunu nasıl, nereden seyretsin sorusu. Ne kadar yakın olsun ve neyi nereden görsün. 444 oyununda bu kadar sıcak bulunmasının sebebi iki kolon arasında seyirciyle neredeyse burun buruna oynuyor olmamız. Gelip seyretmiyormuşsunuz da tanıklık ediyormuşsunuz gibi. Örneğin katilcilik oyununda seyirciyi en uzak koyduk ve oyunu öyle başlattık sonra kademeli bir şekilde seyirciye yaklaşmaya başladık. Oyunun sonunda oyuncular ve mekan seyircinin dibine kadar gelmiş oluyordu. Bu daha sinematografik bir şeydi. Küçük bir alanda hareket eden bir oda düşünün. Yalınayak Müzikhol oyununda da ortaya bir podyum koyduk. Seyirci podyumun etrafında daire şeklinde bizi seyretti. Hatta bazen seyirci oyuncuları bazen de karşısındaki seyirciyi seyrederek pozisyondaydı.

- M.D: Kumbaracı 50 nasıl oyuncu seçer?

- G.K: İçimizde altıdan sonra tiyatro grubunu kurduğumuz bir çekirdek kadro var, onun dışında da bu süreçte emekleriyle aramıza organik şekilde katılan diğerk oyuncularımız var. Örneğın bir kukla oyunu bir mask oyunu çalışırken bir arkadaşla tanışılıyorsunuz ve o gruba katılmış oluyor. Bu süreç biraz kendiliğinden oluşuyor. Biz burada olmak istiyoruz deyip gelip bizimle tiyatronun her alanında çalışan arkadaşlarımızla çalışıyoruz. Bazen ışık köprüsünde bazen dekor akararak bazen tahta keserek bazen bilet satarak bazen de oynayarak. Kafamız uyuyorsa, aynı dili konuşuyorsak, aynı şeyleri dert ediyorsak biz birlikte çalışıyoruz. Tiyatro gönüllüsü olmak ve samimi olmak ana kriterimiz. Çekirdek kadromuz 11 kişi ama totalde 20 kişiyiz. Tabii ki çalışma şekliyle iş ahlakıyla ve arkadaş olabilmekle alakalı oyuncu seçimimiz. Arkadaşlıkla, samimiyetle kurulmuş bir tiyatro oyuncusunu da böyle seçiyor. Tiyatromuzun sanki bir mayası var. Bu maya tutarsa oluyor, tutmazsa olmuyor. Kimler olamıyor sorusuna cevabımız şu: sahnede ekip olamayan içimizde olamıyor. Sahnede beni seyret ben iyiyim ben en güzelim ben aktrm diyen bizde barınamaz. Ekip çalışmasına uygunluk en büyük kriterimiz.

- M.D: Sezonda kaç oyun alışılıyorsunuz ve hedef kitleniz nedir?

- G.K: Sezon boyunca çıkardığımız oyun sayısı aslında biraz maddiyata ve oyunculara göre değilişiyor. Hatta bazen sahnenin durumuna göre de değilişiyor. Bazen sezonda bir oyun çıkartıyoruz, bazen sezonda dört oyun çıkardığımız bile oluyor. Tabi bunu biraz Türkiye gündemi ve güncel sorunlarda belirliyor şyleki eğerk bir konuda bir derdimiz varsa ve bu dertten iimiz yanılırsa bir oyun yapma ihtiyaı, zorunluluğduyuyoruz ve yapıyoruz. Hedef kitlemizi aslında biraz bilet fiyatı belirliyor.45 TL bilet alabilen dolayısıyla hedef kitlemiz oluyor.45 TL'yi de belirlerken birçok maddi sorumluluk ve zorunluluk hâsıl oluyor. Sadece gişe geliri ile ayakta duran tüm tiyatroların sorunu bu. Belirlediğın veya belirleyebildiğın bilet fiyatı senin seyirci kitleni oluşturuyor. Mesela bir değilişlik yaptık: ayda bir gün bir Oyunumuzda istediğın kadar de kampanyası başlattık. Bu oyuna kişi geliyor ve istediğık kadar ödüyordu. Bazen iki TL bazen beş TL bazen 10 bazen 20 TL. Bir başka kampanyamız da arkadaşını getir

kampanyasıydı. Bir biletle iki kişi oyun seyredabiliyordu. Tabii bütün bunların sonucunda kumbaracı 50 tiyatrosunu izleyen seyirci sayısı da artıyordu.

- **M.D:** Röportaj için çok teşekkür ederim,sağolun..

- G.K: Asıl ben teşekkür ederim, kolaylıklar dilerim.



EK 2. RESİMLER**Resim 1.** Stüdyo oyuncular, Anti Prometheus**Resim 2.** Stüdyo oyuncular, Anti Prometheus



Resim 3. Stüdyo Oyuncuları, Apartman



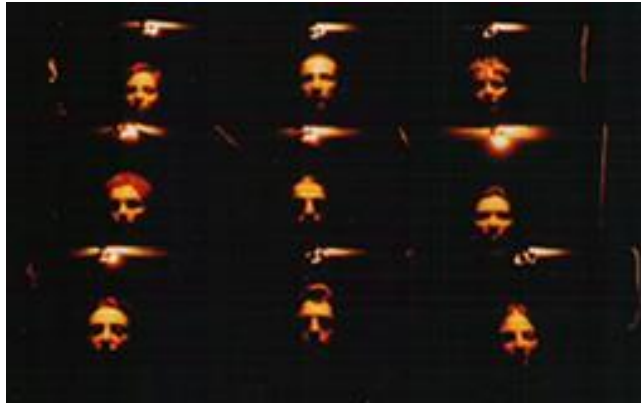
Resim 4. Stüdyo oyuncular, Apartman



Resim 5. Stüdyo oyuncular, Beş kısa oyun



Resim 6. Stüdyo oyuncular, Beş kısa oyun



Resim 7. Stüdyo oyuncular, Beş kısa oyun



Resim 7. Stüdyo oyuncular, Evredike'nin Çılgılığı



Resim 8. Stüdyo oyuncular, Evredike'nin Çılgılığı



Resim 9. Stüdyo oyuncular, Gergedanlaşma



Resim 10. Stüdyo oyuncular, Gergedanlaşma



Resim 11. Stüdyo oyuncular, Gergedanlaşma



Resim 12. Stüdyo oyuncular, Gergedanlaşma



Resim 13. Stüdyo oyuncular, Git Gel Dolap



Resim 14. Stüdyo oyuncular, Git Gel Dolap



Resim 15. Stüdyo oyuncular, Karanlık Korkusu



Resim 16. Stüdyo oyuncular, Karanlık Korkusu



Resim 17. Stüdyo oyuncular, Mutlu Günler



Resim 18. Stüdyo oyuncular, Mutlu Günler



Resim 19. Stüdyo oyuncuları, Oidipus Nerede?



Resim 20. Stüdyo oyuncuları, Oidipus Sürgünde



Resim 21. Stüdyo oyuncuları, Oidipus Sürgünde



Resim 22. Stüdyo oyuncular1, Oyun Sonu



Resim 23. Stüdyo oyuncular1, Oyun Sonu



Resim 24. Stüdyo oyuncular1, Oyuncu



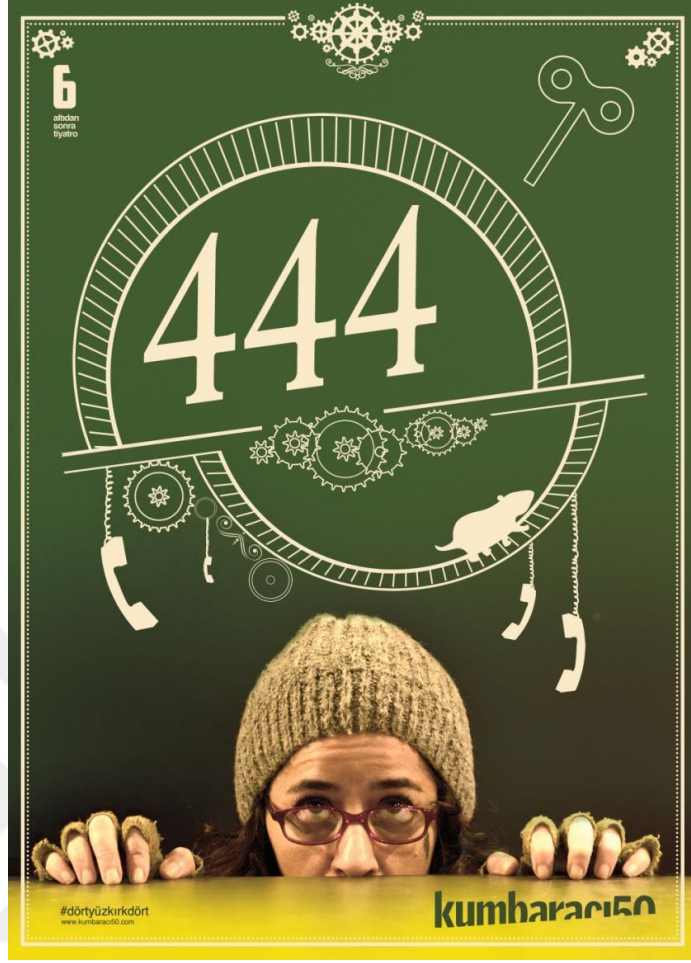
Resim 25. Stüdyo oyuncular, Oyuncu



Resim 26. Stüdyo oyuncular, Üç İki 1000



Resim 27. Stüdyo oyuncular, Üç İki 1000



Resim 28. Kumbaracı 50, 444



Resim 29. Kumbaracı 50, 444



Resim 30. Kumbaracı 50, Aç Köpekler



Resim 31. Kumbaracı 50, Barzo Kardeşler



Resim 32. Kumbaracı 50, Bekleme Odası



Resim 33. Kumbaracı 50, Cyrano de Bergerac



Resim 34. Kumbaracı 50, Dertsiz Oyun



Resim 35. Kumbaracı 50, Dertsiz Oyun



Resim 36. Kumbaracı 50, Evaristo



Resim 37. Kumbaracı 50, Fail-i Müşterek



Resim 38. Kumbaracı 50, Gerçek Hayattan Alınmıştır



Resim 39. Kumbaracı 50, İkiye Bölünen Vikont



Resim 40. Kumbaracı 50, Haz Makamı



Resim 41. Kumbaracı 50, Kabahatli Kardeşlerin Şen Güldürüsü



Resim 42: Kumbaracı 50, Kapıların Dışında



Resim 43. Kumbaracı 50, Katilcilik



Resim 44. Kumbaracı 50, Kimsenin Ölmediği Gün



Resim 45. Kumbaracı 50, OBEB



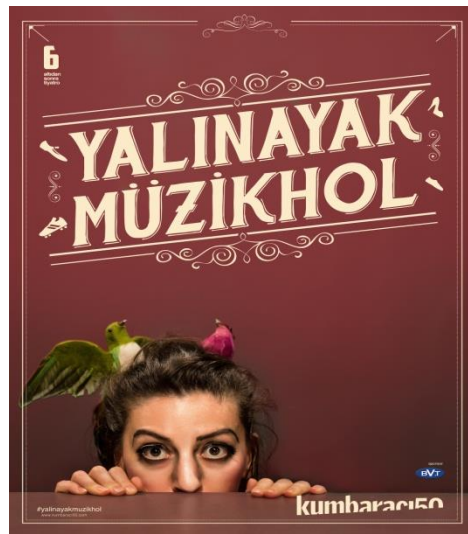
Resim 46. Kumbaracı 50, Öldün,Duydun mu?



Resim 47. Kumbaracı 50, Sorunlu İnsan Kaynağı



Resim 48. Kumbaracı 50, Tıkı Tıkı Tıkılap



Resim 49: Kumbaracı 50, Yalınayak Müzikhol



Resim 50. Kumbaracı 50, Yalınayak Müzikhol



Resim 51. Kumbaracı 50, Yokuşşığı Emanetler



Resim 52. Kumbaracı 50, Yokuşasağı Emanetler



Resim 53. Kumbaracı 50, Yokuşasağı Emanetler

KAYNAKÇA

Makale

- Avkıran, M., “Tiyatroda Alternatif Arayışlar”, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, 155-158.
- Candan, Ayşin, “Tiyatroda Alternatif Arayışlar”, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, 135-137.
- Gürman, M., “Türk Tiyatrosunda Alternatif Olan”, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, 169-170.
- Kazankaya, N., “Türk Tiyatrosunda Alternatif Olan”, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, 133-135.
- Koldaş, N. “Tiyatroda Alternatif Arayışlar”, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, 171-175.
- Kurdoğlu, K., “Türk Tiyatrosunda Alternatif Olan”, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, 146-148.
- Nutku, Ö., “Türk Tiyatrosunun 75. Yılı”, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999, 20-24.
- Sav, A., “Türk Tiyatrosunun 75. Yılı”, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, 15-17 s.
- Şener, S., “Tiyatroda Alternatif Arayışlar”, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999, 77-90.
- Tekand, Ş., “Türk Tiyatrosunda Alternatif Olan”, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, 153-155.

Kitaplar

- And. M., *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Yayınları, Ankara 1983.
- Ayvaz, Ü., *Oyun Yazarı Dario Fo*, Varlık yayınları, İstanbul 2000.
- Balay, M., *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*, Mitos Boyut/Tiyatro Kültür Dizisi, İstanbul 1995.

- Barba, E., Savarese, N., *Oyuncunun Gizli Sanatı*, (Çev.: Ayşin Candan), YKY, Yayınları, İstanbul 2002.
- Brook., P., *Boş Alan*, (Çev.: Ülker İnce), Hayalbaz Yayınevi, İstanbul 2010.
- Candan, A., *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2003.
- Çamurdan, E., *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1996
- Erayda, Naz., *Ne Bileyim Kafam Karıştı*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2002.
- Innes, C., *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992*, (Çev.: Beliz Güçbilmez-Aziz Kahraman), Dost Kitabevi, Ankara 2010.
- Karakadioğlu, G., Elmas F., *Eleştirmen Gözüyle, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi-3 1990 Sonrası*, Arkadaş Yayınları, Ankara 2008.
- Koldaş, N., *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999
- Şener, S., *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1998.
- Şener, S., *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1998
- Tekand, Ş., *Performatif Oyunculuk ve Sahneleme Yöntemi*, Basılmamış Notlar, İstanbul 2008
- Yazgan, T., *Örnek Bir Cumhuriyet Kurumu Devlet Tiyatrosu*, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Yayını, Ankara 2009.

Tezler

- Temel, S., *Yeni Bir Alternatif Mekan Önerisi Ve Bu Mekan İçinde Bir Oyun Tasarımı*, (Sanatta Yeterlilik Eser Metni), İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Dekorları ve Kostümü Anasanat Dalı, İstanbul 2010

İnternet Kaynağı

<http://arsiv.ntv.com.tr/news/342731.asp>

<http://mimesis-dergi.org/2012/03/cam-yapraklar-yanetki/>

<http://www.tiyatronline.com/yazarlar/17/haber/3793/yasam-kaya-elestiri-yorum-tiyatronun-tanrиси-seyircidir>

<http://www.milliyet.com.tr/genc-tiyatro-tanrиси-peter-brook-pembenar-detay-kultursanat-532453/>

Coşkun ırmak, ‘ belediyelerde Tiyatro’, www.kulturbakanligi.gov.tr

<http://mimesis-dergi.org/2012/06/guncel-tiyatro-tartismalari-uzerine/>

<http://www.dostlartiyatrosu.com/tiyatro.html>

<http://www.oyunatolyesi.com/hakkimizda/hakkimizda>

<http://ast.com.tr/Sayfa.aspx?Pid=1>

<http://www.semaverkumpanya.com/AboutUs.aspx>

http://www.tiyatrooyunevi.com/index_tr.html

http://cenktelimen.com/?page_id=18

<http://atlas.cc.itu.edu.tr/~calkivik/>

<http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=252>

<http://www.tal.org.tr/tarihce.htm>

<http://www.tal.org.tr/talamac.htm>

<http://www.studiooyunculari.com>

<http://www.milliyet.com.tr/-bizi-zengin-goruyorlar-ama-/pazar/haberdetay/04.01.2015/1993676/default.htm>

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=160408>

<http://arsiv.ntv.com.tr/news/342731.asp>

http://go-dot.org/?page_id=36

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Kumbarac%C4%B150>

<http://www.radikal.com.tr/kultur/beyoglunda-yeni-bir-tiyatro-acildi-954249/>

<http://www.altidansonra.com/alt305dan-sonral305lar.html>

<http://www.timeoutİstanbul.com/tyatro/makale/3056/Tiyatronun-alt-metni/3>

<http://mimesis-dergi.org/2012/09/irmigin-hikayesi-yokus-asagi-emanetler/>

<http://www.tiyatronline.com/yazarlar/17/haber/3793/yasam-kaya-elestiri-yorum-tiyatronun-tanrisi-seyircidir>

<http://www.altidansonra.com/304kiye-boumluunnen-vikont.html>

<http://www.altidansonra.com/oyunlar.html>

http://yanetki.net/?page_id=2

<http://mimesis-dergi.org/2012/08/tyatro-yanetki%E2%80%99den-dogrudan-etkili-bir-oyun-%E2%80%98yalniz-bati%E2%80%99/>

<http://mimesis-dergi.org/2012/03/cam-yapraklar-yanetki/>

<http://www.themagger.com/romeoyu-beklerken-tyatro-yan-etki/>

<http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-16/richard-schechner-ve-cevresel-tyatro/>

<http://mimesis-dergi.org/2011/02/devrimci-tyatronun-ustalarindan-armand-gatti-turkcede/>

Dergiler ve Gazeteler

Bayramoğlu, İ., “Alternatif Tiyatro,kendini riske eden tiyatrodur”, *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, Ankara 1995, 21.

Berktaş, A., “Unutulmuş Jestleri Arayış-Jaques Lecoq Okulu, Cathrine Skansberg”, *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, Ankara 1995, 176.

Berktaş, Ali., “Guy Dumur, Peter Brook Ne İstiyor?”, *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, Ankara 1995, 137.

Buğralılar, E., “Alternatif Tiyatro”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, İstanbul 2008, sayı: 25.

Çapan, C., “Alternatif Arayışlar”, *Hürriyet Gösteri*, İstanbul 1991, Sayı: 128, 72.

- Çapan, C., “Tiyatromuz Düşüncesizlikten, Düşünürsüzlükten”, *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, Ankara 1995, 33.
- Erbatur, E., “1995’ten Bugüne 5. Sokak Tiyatrosu Anlatı Geleneğinde Yeni Bir Dil”, *Oyunu Bozun Gazetesi*, İstanbul 2006, 1.
- Erten, Y., “Alternatif Tiyatro-Alternatif Yaşam”, *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, Ankara 1995, 56.
- Gökgücü, E., “Alternatif Tiyatro”, *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, Ankara 1995, 89.
- Günsür, Z., “Tiyatro Yönetimi ve İşletmecilik Sorunu”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 272, Ankara 1991, 29-31.
- Koç, Tufan, A., “İn Yer Face; Tarihsel ve Teorik Bir İnceleme”, *Hürriyet Gazetesi Cumartesi, Eki*, İstanbul 2015, 3.
- Oktay, Sevin, “Tekrarlardan Bir Büyü, Bir Büyüden Bir Hayat”, *Cumhuriyet Gazetesi*, İstanbul 1994, 2.
- Sokullu, S., “Alternatif Tiyatro Serüveni”, *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, Ankara 1995, 20.
- Sokullu, S., Alternatif Tiyatro Serüveni, *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, Ankara 1995, 12.
- Sokullu, Sevinç, “Alternatif Tiyatro Serüveni”, *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, Ankara 1995.
- Şener, S., “Günümüz Tiyatrosunda Alternatif Arayışlar”, *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, Ankara 1995, 28.
- Şener, S., “Günümüz Tiyatrosunda Alternatif Arayışlar”, *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, Ankara 1995, 30.
- Şener, S., “Tiyatro Büyüsü”, *Tiyatro...Tiyatro... Dergisi*, Sayı:42, İstanbul 1994, 14.
- Tekand, Ş., “Fotoğrafların Dili: [“Oyun”cu]”, *Tiyatro...Tiyatro... Dergisi*, Sayı: 1, İstanbul 1991, 42.

Yula, Ö., “Barba’ya Sorular”, *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, Ankara 1995, 107.

Yula, Ö., “Deneysel Tiyatroyu Anlatma Denemesi”, *Agon Tiyatro, Alternatif Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 7, Ankara 1995, 61.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Melike Durak ARAS
Doğum Yeri ve Tarihi	İzmir, 1985
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Bursa Devlet Tiyatrosu ve Erzurum Devlet Tiyatrosunda Mezun Sanatçı-Koreograf, Erzurum Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
İletişim	
E-Posta Adresi	melike.durak@yahoo.com
Tarih	