T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SAHNE SANATLARI ANA SANAT DALI

1990 SONRASI TÜRKİYE TİYATROSUNDA ARAYIŞLAR VE 2000'Lİ YILLARDA IYF (IN-YER-FACE) ÜZERİNE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

M. Serdar SAATMAN

Danışman

Doç. Dr. Özlem BELKIS

İzmir / 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum *"1990 Sonrası Türkiye Tiyatrosunda Arayışlar ve 2000'li yıllarda IYF (In-Yer-Face) Üzerine Bir İnceleme"* adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

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

Serdar SAATMAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi Serdar Saatman'ın "*1990 Sonrası Türkiye Tiyatrosunda Arayışlar ve 2000'li yıllarda IYF (In-Yer-Face) Üzerine Bir İnceleme*" konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat .....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır. Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin..... olduğuna oy ..... ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE **ÜYE**

ÖZET

Tiyatro sanatı, diğer bütün sanat dalları gibi içinde bulunduğu zamanın koşullarına göre değişim ve gelişim göstermiştir. Tiyatro ana başlığı altında inceleyebileceğimiz performans sanatının 1980'li yıllara rastlaması tesadüf değildir. Bu yıllar, Avrupa'da bireyselleşme hareketinin ivme kazandığı, teknolojinin hızla geliştiği, televizyonun neredeyse her eve girdiği, internet kullanımının ortaya çıkıp yaygınlaştığı bir dönemdir. İnsanlar, dünyada olup bitenleri filtresiz bir şekilde, olduğu haliyle izlemişlerdir. Savaşların canlı yayında gösterilmesi buna iyi bir örnektir. Televizyon ve sinema sektörü şiddet ve cinselliği seyirciye olduğu haliyle sunmuştur. Dönemin sanatçıları, dünyada yaşanan savaş ve yıkımlara tepki olarak bireysel, kuraldışı, eleştirel, vahşi performanslar icra etmeye başlamışlardır. Daha sonra In Yer Face tiyatro gibi yeni türleri doğuracak bu deneysel hareketler, Avrupa tiyatrosu kadar Türkiye tiyatrosunu da etkilemiştir.

Türkiye tiyatrosunda deneysel hareketler ancak 1990'lı yıllarda başlamıştır. Şahika Tekand, Studio Oyuncuları ile; Naz Erayda, Kumpanya ile; Mahir Günşıray, Tiyatro Oyunevi ile; Emre Koyuncuoğlu, Yeşil Üzümler Hareketi ile 90'lı yıllardaki yenilikçi tiyatro hareketlerinin öncüleri olmuştur. Dönemin tiyatrosu araştırılırken hem adı geçen bu sanatçılarla hem de bu dönem yenilikçi oyun metinleriyle ismini duyuran Özen Yula, popüler tiyatro kulvarında yer alan Nedim Saban, eleştirmen bakışıyla dönem tiyatrosunu aydınlatan Selen Korad Birkiye ve günümüz deneysel tiyatrolarından Galata Perform'un kurucularından Yeşim Özsoy Gülan ile röportajlar yapılmış ve bu görüşmeler kuramsal bilgiler ışığında değerlendirilmiştir. Tezin bir diğer ayağı olan In Yer Face tiyatronun dünyada ve Türkiye'deki gelişimi bir yandan tarihsel olarak anlatılıp diğer yandan röportaj yapılan sanatçıların bu tiyatro türü ile ilgili görüşlerine başvurulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Performans, In Yer Face, Deneysel Tiyatro, Yenilikçi Sanat

ABSTRACT

Considering the developmental processes of the theater, it is seen that new movements and experimental works progress parallel to the changes in the era. For instance, when the political wind in the world blows through socialism, the political aesthetic of the theater (epic theater, etc.) has developed. Or the winds of freedom in the 1960s have led to the emergence of experimental and various theater approaches. The emergence of the performance coincides with the 1980s, the era that the individualization movement in Europe became intense. In these years, the development of technology has accelerated and internet usage has increased. The television and cinema sector presented violence and sexuality to the audience. The wars of that period were brought to the public with live broadcasts. Art producers were influenced by the current atmosphere and performed individual, illegal, critical and brutal performances in response to the world's war and destruction. These movements in the world theater has also influenced the theater in Turkey.

Experimental theater movement in Turkey didn't begin until 1990s. Şahika Tekand, with Studio Actors; Naz Erayda with Kumpanya; Mahir Günşıray, Theater Playhouse; Emre Koyuncuoğlu has been the pioneer of innovative theater movements in the 1990s with the Green Grapes Movement. Beside the exploration of the theaterof that period, interviews which are evaluated in the light of theoretical knowledge, have been made with the artists above and also with Özen Yula, who is known by the avangard theater scripts, Nedim Saban who is known in popular theater field, Selen Korad Birkiye, who has been gained a critical perspective in theater, and Yeşim Özsoy Gülan who is one of the founders of Galata Perform, which is a current experimental theater stage. In the thesis, on once hand, as another main issue, the place of In Yer Face theater in the world and Turkey has been explained in its historical progress and on the other hand, it is consulted the artist above about this type of theater.

Key Words: Theater, Performance, Face In, Experimental Theater, Innovative Art

ÖNSÖZ

Türkiye tiyatrosundaki deneysel hareketler 1990'lı yıllarda başlar. Değişen dünya dengelerinin, televizyon ve internet kullanımının bunda payı büyüktür. Başlangıçta mevcut sanat ve tiyatro kanonu tarafından "diğer" bir tür olarak tanımlanan deneysel çalışmalar, zamanla belli bir metot üzerinden giden oluşumlara dönüşür. Bugün yapılan In Yer Face oyunları ya da bedensel performansları anlamak; yani deneysel olanı keşfedebilmek için bu konudaki öncüllere bakmak gerekmektedir.

"1990 Sonrası Türkiye Tiyatrosunda Arayışlar ve 2000'li Yıllarda IYF (In – Yer – Face) Üzerine Bir İnceleme" başlıklı bu tez çalışmasında ilk olarak döneme ve türe ilişkin kuramsal bilgilere yer verilmiştir. Çalışmanın sonraki bölümünde ise 1990'lı yıllarda deneysel tiyatro çalışmaları gerçekleştiren sanatçılarla yapılan görüşmelerden elde edilen veriler ışığında bir değerlendirme sunulmuştur. Dönemi yaşayan ve deneyimleyen sanatçılarla birebir yapılan bu görüşmeler, hem bu tez çalışması hem de günümüz Türkiye tiyatrosu için önem arz etmektedir. Tiyatrodaki çığır açıcı değişimler, çoğu zaman "deneysel" olarak nitelendirilen çalışmalarla gerçekleştiği için bu alan araştırması, geleceğin tiyatrosundaki değişimlere katkısının olması umudu ile gerçekleştirilmiştir.

Bu araştırma yaklaşık yedi yıllık bir süreci kapsaması bakımından hayatımın neredeyse en uzun süren çalışması oldu. Bu uzun süreç boyunca her zaman yanımda olan, bilgi ve birikimini benimle paylaşan çok değerli hocam Doç. Dr. Özlem Belkıs' a teşekkür ederim. Bu araştırma nedeniyle benimle görüşmeyi kabul eden ve deneyimlerini aktaran Şahika Tekand, Naz Erayda, Mahir Günşıray, Emre Koyuncuoğlu, Özen Yula, Nedim Saban, Selen Korad Birkiye ve Yeşim Özsoy Gülan'a değerli katkılarından dolayı teşekkürü borç bilirim. Son olarak yazım sürecinde fikirlerini ve desteğini benden esirgemeyen sevgili arkadaşım Çağla Canbaz'a da sonsuz teşekkürlerimi iletiyorum.

M. Serdar SAATMAN

Ocak 2019/İZMİR

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ……ii

TUTANAK……...……...iii

ÖZET……iv

ABSTRACT……..v

ÖNSÖZ……vi

İÇİNDEKİLER……vii

FOTOĞRAF LİSTESİ…….....ix

GİRİŞ 1

Birinci Bölüm

IN YER FACE TİYATROSU, TÜRKİYE'DEKİ GELİŞİMİ 11

1.1. In-Yer-Face 12

1.1.1. Ortaya Çıkışı, Gelişimi, Tanımı, Performans Sanatı İle Bağları 12
1.1.2. Kışkırtıcı 90'lar 31
1.1.3. İçerik 38
1.1.4. Mekân 43

1.2. Avrupa'dan İstanbul'a In-Yer-Face 46

1.2.1. Türkiye'de Performans Sanatı, Deneysel Tiyatro ve In - Yer - Face ile Bağları..... 48

İkinci Bölüm

1990'DAN 2000'LERE TÜRKİYE TİYATROSUNDA ARAYIŞLAR ve IN-YER-FACE 57

2.1. Yöntem 57

2.2. Bulgular ve Yorum 62

2.2.1. Çerçeve Sahnenin Yıkılışı ve Performatif Oyunlar: 62
2.2.1.1. Sanatçı ve Topluluklar Bağlamında 62

2.2.1.1.1. 1990'lı Yıllarda Yenilikçi Tiyatro Anlayışının Ortaya Çıkışı ve Öncüler 62
2.2.1.2. Bugünden Bakıldığında 90'ların Değerlendirilmesi 66
2.2.1.3. Dönemin Tiyatro Yaşantısındaki Yenilikler 67
2.2.1.4. Çerçeve Sahne Dışına Taşan Gösteriler 68
2.2.1.5. Mevcut Tiyatro Teorilerine İtiraz, Yeni Arayışların Nedeni 71
2.2.1.6. Hem Karşıt Hem Bir Aradaki Kavramlar: Performans ve Tiyatro 75
2.2.1.7. Alternatif Tiyatrolar ve Kurumsal Destek İlişkisi 78
2.2.1.8. Dönemin Seyircisinin Eğilimi: Alternatif - Ana Akım 80
2.2.1.9. Sanatçının Alternatif Tiyatroya Yönelişinin Nedenleri 82
2.2.1.10. Tiyatro ve Performans Sanatının Ortak ve Ayrılan Yanları 84
2.2.1.11. Alternatif Tiyatroların Temel Ögesi Sahne 90
2.2.2. IYF ve Alternatif Tiyatrolar Arasındaki İlişki 97
2.2.2.1. Tiyatronun Politik Olma(ma) Sorunsalı 100
2.2.2.2. Alternatif Tiyatrolara Yöneltilen Eleştiriler 104
2.2.2.3. Dönemin Seyircisinin Yapılan İşleri Algılama Şekli 107
2.3.1. 2000'li yılların alternatif tiyatro biçimi IYF ve bir örnek olarak Dot 112

SONUÇ 118

KAYNAKÇA 123

ÖZGEÇMİŞ 127

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1: Onların İlk Cinayeti, Weegee (1936)…….…….……4

Fotoğraf 2: Epizoo, Antunez Roca (1995)……..……....……..4

Fotoğraf 3: Hipermembrana, Antunez Roca (1995)……..…….....…...5

Fotoğraf 4: Coriolanus Oyun Afişi, İngiltere (1994)……15

Fotoğraf 5: Cards of İdentity, Nigel Denniz, İngiltere (1956)…….....21

Fotoğraf 6: Living Theatre – Connection , USA – NY (1961)…….....22

Fotoğraf 7: John Osborn - The Entertainer (1957)……...…….…..23

Fotoğraf 8: Jerry Grotowski, Kordian (1962)……..…...24

Fotoğraf 9: Peter Brook Rejisi ile Peter Weiss'ın Marat Sade (1964)…….....25

Fotoğraf 10: Edward Bond – Saved, Royal Court Thetre, İngiltere (1956)……...…....26

Fotoğraf 11: Hair, London Shaftesbury Theatre (1968)……...……..…...27

Fotoğraf 12: Oh! Calcutta, Londra (1969)..…….....28

Fotoğraf 13: East oyunun broşürü ve East oyunundan bir sahne (1975)..……29

Fotoğraf 14: Howard Brenton, The Romans In Britain, National Theatre (1980)……..30

Fotoğraf 15: Ruanda Katliamı…….……...34

Fotoğraf 16: Bosna Hersek Katliamı……..…….....34

Fotoğraf 17: Kwai Tsing Theatre, Hong Kong……..…….....44

Fotoğraf 18: Cottesloe- National Theatre, London……..…….....44

Fotoğraf 19: Sahne Makyajı……...….....50

Fotoğraf 20: 2000'e Doğru dergisinden kesitler…….....53

Fotoğraf 21: Carl Fredrik Reutersward, Non-Violence, Malmö/İsveç (1985)…….102

Fotoğraf 22: Hannah Wilke, Starification Object Series (S.O.S.) 28 adet siyah-beyaz fotoğraf, 1974-8.....102

Yeterince iyi değilse yeterince yakın değilsin.
İyidir çünkü tam içindedir.

Nan Goldin

GİRİŞ

90'lı yılların öncesinde, farklı disiplinlerden gelen sanatçılar, yenilikçi arayışlara girmişlerdir. Resim sanatından fotoğrafa, sinemaya ve tiyatroya kadar o güne kadar denenmemiş olan her şey denenmiştir. Tüm bu denemeler, yepyeni sanat hareketlerinin doğmasına öncülük etmiştir. Yenilenmek, farklı olanı yaratmak sanatın doğasında vardır. Ancak kimi dönemlerin ismi, yeni arayışlarla birlikte anılır. 90'lı yılların öncesi ve sonrası göz önünde bulundurulduğunda yeni atılımların gündeme gelmesi son derece olağandır. Keza iki büyük dünya savaşını atlatan insanlık, yıkımın yarattığı dehşetin üstesinden gelebilmek için yeni bir sanat anlayışına yönelecektir.

Farklı kültür ve coğrafyaların değişen sanat anlayışlarında teknolojinin büyük etkisi vardır. Dünyanın çok uzak noktalarında yaşayan ve sanat yapan insanlar, bu dönemde birbirlerinin üretimlerini kolaylıkla takip edebilir hale gelmişlerdir. Bir başka deyişle sanatın evrenselliği ve ulaşılabilirliği, önceki yüzyıllara göre çok daha kolay bir hâl almıştır. Bu yeni dünya, yeni bir insan modeli oluşturmuştur: Tüketen, istediğine kolay ulaşabilen ve çok fazla seçeneği olan insan modelini.

Yeni dünyanın sanatı şekillenirken tiyatro da bundan kendi payına düşeni alır. Tiyatro sanatçıları, yeni çağın insanına göre eserler üretip yeni denemeler yapar. Tiyatroda farklı teknikler kullanılması, anlamsız kelime dizgelerinden oluşan repliklere yer verilmesi, şiddetin ve cinselliğin çok gerçekçi gösterilmesi, teknolojinin etkin olarak kullanılması yine bu döneme denk gelir. Diğer yandan 1980'lerde varlığını gösteren performans sanatı, pornografik unsurları bu dönemde kullanmaya başlamıştır. O güne kadar sanat olarak sunulmayan bu çalışmalar artık kabul edilir hale gelir. Pornografinin bu kadar ön plana gelmesinde televizyon ve internetin hızla gelişmesi ve yayılmasının

payı büyüktür. İnternet bir yandan sanatçının rakibi olurken diğer yandan ilham kaynağı olur. İnternet, videokasetler ve basılı magazinler pornoyu, kolay ulaşılabilir hale getirir. Kapital düzen ise bunların, kolayca ulaşılabilir ve herkesin alabileceği "şeyler" olmasını sağlar. Gelişen teknolojiyle birlikte şiddet filmleri aşırı gerçekçi sahnelerle çekilir. Terör ve savaşlar, romanlardaki ya da bilimkurgu filmlerinde olduğu gibi "yaratıcı" şekillerde insanlara sunulur. Gökdelene saldıran uçaklar, havada patlayan uçaklar, yer altına yerleştirilen ve eş zamanlı patlayan bombalar, yüzlerce çocuğun rehin alındığı okul saldırıları bu görüntülerden birkaçıdır. Kuşkusuz yaşanan savaşların, ölümlerin ve yıkımların medya üzerinden hızlı ve vahşi şekilde sunulmasının insanlığa olan etkisi de yıkıcı olmuştur. Bu görüntülere maruz kalan yeni dünya insanı, gitgide yalnızlaşmış ve içine kapanmış, böylece duyarsızlaşma ve hissizleşme baş gösterir hale gelmiştir.

> *"Kendi içine kapanmış her insan, bütün öteki insanların kaderlerine ilgisiz bir yabancı gibi davranır. O insan için tüm insan türü, çocukları ve yakın arkadaşlarından oluşur. Hemşerileriyle ilişkilerine gelince, aralarına katılır ama onları görmez; dokunur ama onları hissetmez; yalnız kendi başına ve kendisi için vardır. Ve bu şartlarda kafasında bir aile mefhumu kalmışsa bile artık bir toplum mefhumu yoktur" (Sennett, 2010: 13).*

Dünyanın aldığı bu yeni hâl şaşırmayı, yas tutmayı, acı çekmeyi, gülmeyi olağanca zor bir hâle getirir. Bu durum, tiyatro düşüncesinde de yepyeni bakış açılarının gerekliliğini zorunlu kılar. Önceki yüzyıllarda yaşamış olan insanların sorunlarının, yalnızca kendi küçük çevreleriyle etkileşimlerinden kaynaklanmasına karşılık, çağdaş insanın en önemli sorunlarından biri içinde bulunduğu topluma yabancılaşması ve dünyanın genel gidişi içinde sürüklenmesidir. İleri uygarlık düzeyine ulaşmış insanın, kendisi hakkındaki bilgisi; doğa, bilim ve teknoloji alanlarındaki bilgisine oranla eksik kaldığı ileri sürülmektedir. Buna karşılık, gelişmekte olan toplum insanı, kentleşme ve nüfus göçü nedeniyle, alışageldiğinden çok farklı koşullara uyum sağlamak zorunda kalır. Bu nedenle çağdaş insan, kendini mutlu edebilecek bir düzeni nasıl kurabileceğini bilmemenin şaşkınlığını yaşar. Yukarıda sayılan toplumsal etmenlerin yarattığı varoluş bunalımı, bireyin kişisel sorunlarına eklendiğinde, çağdaş insanın karşılaştığı zorlanmalar baş edilmesi güç boyutlara ulaşır. Bu yüzyılın insanı bir yandan bilimsel ve teknolojik

gelişmelerle ufkunu genişletirken diğer yandan da kendi küçük dünyasından uzaktaki bambaşka hayatların sorunlarıyla başa çıkmayı öğrenmeye çalışır (Geçtan, 1981: 9-15).

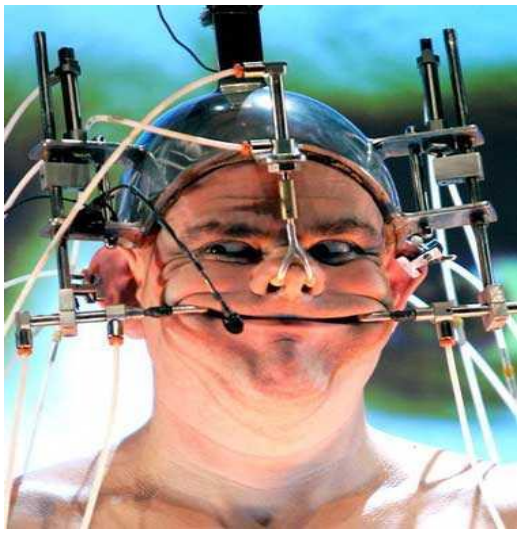
Yukarıda bahsedilen tüm bu sorunlar, tez çalışmasında bahsi geçen dönem olan 1980 sonrasındaki tiyatro sanatının da ana çizgilerini oluşturmaktadır. Tiyatro sanatı, ilkel insandan bu yana var olduğu tüm zamanlar boyunca, insana dair her şeyi içinde barındırır. Bunlardan en önemlileri belki de "şiddet ve cinsellik"tir. Bu iki tema, Antik Yunan'dan bu yana sanat yapıtlarında önemli yer tutar. İlkel insanın mağara resimlerinden Roma Dönemi sanat eserlerine, Shakespeare oyunlarından siyah beyaz filmlere kadar çeşitli alanlarda karşımıza çıkar. Ancak hiçbir zaman onu izleyeni ya da okuyanı rahatsız etmez, sadece "müstehcen" olarak nitelendirilir. Müstehcen olan ise pornografik olanın irrite ediciliğini taşımaz. Bu nedenle de 20. yüzyıla kadarki sanat eserlerindeki şiddet ve cinselliğin pornografik bir yanı bulunmamaktadır.

1900'lü yılların yarısından itibaren ise Marina Abramoviç, Ulay, Marcel-li Antunez Roca, Nan Goldin ya da diğer birçok performans sanatçısı, bu çizgiyi aşacaklardır. Örneğin Abramoviç'in performanslarında, kanın gerçekten aktığı, kurşunun bedeni gerçekten deldiği anlardan bahsetmek mümkündür. Yaşam gerçeği ile sanatı ileri bir noktada buluşturan hatta gerçeklik ile sanat arasındaki tüm duvarları yıkan örneklerden birisi Weegee'nin fotoğraf çalışmalarıdır. Asıl adı Usher Arthur Fellig olan fotoğraf sanatçısı Weegee, gizlice dinlediği polis telsizi sayesinde suç mahallerine çoğu zaman polisten önce giderek işlenen cinayetlerin, bar kavgalarının, yangınların, kazaların fotoğraflarını çekmiştir. Suzan Sontag, Weegee'nin fotoğrafları için "*gerçeğin işe yarar haritaları*" ifadesini kullanmıştır (Sontag, 1993: 52). Bu fotoğraflarda New York sokaklarının ve izleyicinin arasına hiçbir şey girmez. Her şey anlaşılır bir şekilde apaçık ortadadır. Sanatçının odak noktası insandır. Olayları yorumlamadan, yaşayanlar üzerinden ifade eder. İzleyiciyi de aynı yöntemlerle olaylara, olayı yaşayanlara yaklaştırır. Fotoğraflar son derece yalın olduklarından, seyirci acıma ya da şaşkınlık duymaz; şahit olur, anlamaya çalışır. Sansasyonel olanın ilgi çektiğini fark eden sanatçı, bu alandaki çalışmalarıyla kısa sürede ünlenmiştir (Şermet, 2015). Weegee'nin en ünlü fotoğrafı **Onların İlk Cinayeti** adlı eseridir. Bu fotoğraf, cinayeti işleyen kişiyi ya da

cesedi değil cinayet mahallini heyecanla izleyen insanları gösterir. Fotoğraf, vahşetin meraklı izleyicisinin portresi gibidir.

Fotoğraf 1: Onların İlk Cinayeti, Weegee (1936)

Sanat ile yaşam gerçeği arasındaki duvarı yıkan sanatçılara bir başka örnek Marcel il Antunez Roca'dır. Bedenin sınırlarını zorlayan performans sanatçısı Roca, performanslarında yağdan matkaba kadar sayısız zorlayıcı materyali kullanmıştır. Tiyatro sanatçısı ve müzisyen olan sanatçı, La Fura dels Baus tiyatrosunda ve operalarda çalışmıştır.



Fotoğraf 2: Epizoo, Antunez Roca (1995)

Epizoo adlı performansında sanatçı, bedenini bir robota dönüştürmüştür. Demirden bir iskeleti üzerine geçiren sanatçı, bedeninin yönetimini, kumandalar aracılığı ile seyirciye devreder. Bedenine sapladığı çiviler, demirler, elinin üzerine bağladığı mini kamera ile performansını sergiler. Sanatçının arkasında gösterilen animasyon videolar, şiddet oyunlarının kahramanlarından esinlenilerek oluşturulmuştur. Bu performansta sanatçı, doğada organik ve biyolojik olarak varlığını sürdüren beden ile; teknoloji ile birleşen bedeni incelemiştir.

Roca, kasap olan babasının yanında geçirdiği çocukluğuna atıflarda bulunan **Hipermembrana** adlı gösterisinde ise birçok oyuncuyla çalışmıştır.

Fotoğraf 3: Hipermembrana, Antunez Roca (1995)

Bu dönem sanatçılarına bir başka örnek, Nan Goldin'dir. Yakın çevresinin mahrem hayatını fotoğraflayan sanatçı, sanat çevrelerinde "Röntgencilik sanat mıdır?" konulu birçok tartışmanın başkahramanı olur. Goldin yakın arkadaşlarını, ailesini uyurken, yerken, sevişirken görüntülemiştir.

Dönemin performans sanatçıları yukarıdaki verilen örneklere benzer çeşitli deneysel işler üretip sahnelerler. Bu sanatçılar yaşam gerçeklerini sanatla ifade ederek hem çağdaşlarına ilham kaynağı olmuş ve hem de zamanla kült haline gelmişlerdir. Dünyada ve Türkiye'de birçok tiyatro sanatçısı da bu performansları izleyerek etkilenim yaşamışlardır.

1980 sonrası dönemde tiyatro kimilerine göre mevcut bir çıkmazın içindedir ve yine kimilerine göre tiyatronun performans sanatıyla kurduğu köprü kendi geleceği için bir açar sağlayacaktır. In Yer Face tiyatronun ortaya çıkışı deneysel çalışmaların tiyatro sanatını nasıl yeni bir aşamaya getirdiğine verilebilecek güzel bir örnektir. Şiddet görüntülerinin performans sanatında yer bulmaya başlaması, sonraki dönemlerde In Yer Face oyunlarını önemli ölçüde etkilemiştir. Yukarıda değinildiği üzere şiddet, sanatın tartışmalı bir konusudur. Ancak şiddetin sahnede yeniden ve çarpıcı bir şekilde yer alması performans sanatı ile başlayıp In Yer Face tiyatro ile en üst noktaya varmıştır. Bu yıllara denk gelmesi elbette tesadüf değildir. Çünkü bu yüzyılın insanları şiddeti televizyon, internet ve sinema gibi kitle iletişim araçlarından seyretmişlerdir. Şiddet, yıkıcı olmaktan öte uzaktan bakılan, dışında durulan, normalleşen bir "seyir halidir". İşte bu "şiddeti seyretme kültürü", In Yer Face oyunların itici gücü olmuştur.

Modern tiyatro sanatının 1960'lı yıllarda başlayan arayışlarına 1990'lı yıllarda bulduğu yanıtlardan biri olarak İngiltere'de ortaya çıkan In Yer Face hareketi, seyirciyi Peter Brook'un **Boş Alan** adlı kitabında bahsettiği, yapay ve gerçekçi olmayan, oyuncuların abartılı, sahte duygularla canlandırdığı "kötü tiyatro"nun – Brook bu tiyatroyu "ölümcül tiyatro" olarak adlandırır- tekelinden kurtarma umudunu taşıyan bir çözüm olarak çıkmıştır (Brook, 1990: 12-57). Süregelen piyasa işleri, ucuz komediler, aile dramları, bel altı esprileri ile sadece ticari amaç için güldürmeyi hedefleyen bulvar komedileri, kadın erkek ilişkisinin anlatıldığı bunaltıcı ve birbirini tekrarlayan dramlar tiyatroyu gerilemeye sürüklemiştir. Bu noktada bu oyunlara bir alternatif olarak In Yer Face tiyatro hareketi başlar. Sahnede gösterilenlerin gerçekten yapıldığı hissini veren In Yer Face oyunlarda öpüşme, mastürbasyon, cinsel birleşme, tecavüz, cinayet, linç, sinir krizleri, ağlama nöbetleri, gülme krizleri sahne üzerinde bütün çıplaklığıyla gösterilir. Tüm bunlar ölümcül tiyatro örneklerinde hakiki olmayan biçimlerde sunulurken bu

yepyeni tiyatro hareketi ile tiyatro oyunları; yönetmenin, oyuncunun, tasarımcının ustalığı ile sahnede gerçekmiş gibi vücut bulmaya başlar. Bu yeni tiyatro biçimiyle birlikte çerçeve sahneden çıkılarak "blackbox" adı verilen salonlara geçilir ve bu sahnelerde oyunlar seyirciyle yakın temas hâlinde oynanır. Bu yakınlık, seyircinin etkilenme sürecini hızlandırarak etkilenim derecesini arttıracaktır. Hareketin başlıca yazarları arasında, Sarah Kane, Antony Neilson, Mark Ravenhill, Philip Ridley, Martin Crimp, Martin McDonagh sayılabilir.

Dünyada şiddet eylemleri süregeldikçe tiyatroda da şiddet yer almaktadır. In Yer Face tiyatrosunda şiddetin önemli bir yeri vardır. Elbette tiyatro tarihi düşünüldüğünde Antik Yunan'dan günümüze birçok oyunda şiddet unsuru ile karşılaşmak mümkündür. Geçmişten günümüze tiyatroda kullanılan şiddet türleri şöyledir: "*Yazarın seyirciye karşı koyduğu şiddet, seyircinin sahnedeki oyun kişilerine yönelttiği şiddet, yazarın kendi oyun kişilerine uyguladığı şiddet"* (Tönel, 1996: 364). Şiddet unsurunun bilinçli olarak kullanılması II. Dünya Savaşı'ndan çok sonraki dönemlere denk gelir. Çünkü büyük savaş ve yıkımları atlatan insanlık, ancak koşullar iyileşmeye başladığında savaşın travmasını yaşayabilecektir:

> *"Yakın tarihte yapılan bazı gözlemlerde bireyleri, en ağır ruhsal ve bedensel zorlamaların yükü altında bırakmış olan 'İkinci Dünya Savaşı' süresinde, savaş yorgunluğu gibi geçici şok tepkileri dışında, 'nevrotik' ve 'psikotik' türde davranış bozukluklarında bir artış olmamıştır. Buna karşılık savaşı izleyen yıllarda toplumlar istenilen 'refah' düzeyine eriştikçe bedensel gereksinimler giderilip gerilimlerin boşalım bulmasına olanak sağlandıkça, varoluş nevrozu, yoğun bıkkınlık duyguları ve emeklilik nevrozu gibi kökenini yaşamın anlamsızlığından alan yeni tür ruhsal bozukluklar ortaya çıkmıştır. Son yıllarda şizofrenik tepkilerin sayısında görülen artışta çağdaş insanın toplumdan kopuşunun bir sonucu olarak yorumlanmaktadır"* (Geçtan, 1981: 17).

Bu çelişkiler genel olarak çağın sanat eserlerinde özel olarak da tiyatro oyunlarında sıklıkla işlenen konular arasındadır. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri, Antonin Artaud'nun **Vahşet Tiyatrosu'**dur. Artaud'nun **Vahşet Tiyatrosu**'nda şiddet kavramı, büyük bir özgürleşme düşüncesi olarak ele alınmış; bireye vahşet ve şiddetle arınılması önerilmiştir. Şiddet eyleminin uygulamacıları arasında Max Frisch, Samuel

Beckett, Eugène Ionesco, Harold Pinter, Edward Albee gibi yazarları, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba gibi yönetmenleri saymak mümkündür. Pek çok yönetmen için tiyatro, aynı Artaud'nun inandığı gibi seyirciyi rahat ettirme yeri değil, aksine rahatsız etme yeridir. Artaud, tiyatrosunda seyirciyi ortaya almış ve bilinçaltındaki gerçek benlikleriyle yüzleştirmek için şiddeti ve acı çekmeyi kullanmıştır (Ergün, 2013: 29-31). Artaud'dan yıllar sonra ortaya çıkan In Yer Face tiyatrosu ise şiddeti estetik bir kaygı söz konusu olmaksızın, kurgunun bir parçası olmaktan çıkarıp hayatta olduğu haliyle merkeze koyar.

1950'lere kadar iki büyük savaş atlatan insanlık, bu yıkıntının altından kolayca çıkamayacak hale gelir. İnsanlığın bunalımı giderek artar. Bu bunalım kendini farklı şekillerde gösterir. Şiddet, iyileştirilemez bir yara hâlini alır. Cinsel sapkınlıklar, tecavüz bir ticaret malzemesi hâline gelir. Her geçen gün anormallikler sıradanlaşır. Tiyatro sanatı da normlarının dışına çıkmak zorunda kalır. Statik ilerleyen bir tiyatro artık seyirciyi heyecanlandırmaz. Tiyatro bu sıradanlığını 20. yüzyılın sonunda aşabilecek hale gelir. Fütüristler, Dadacılar, Artaud'nun ve Grotowski'nin törensel tiyatrosu, Living Theatre, performans sanatçılarının işleri, happeningler vb., deneysel işler olarak karşımıza çıkar. Seyirciye farklı bir bakış açısı kazandırır (Ergün, 2013: 27). Tüm bu işleri reddedip klasik tiyatroyu savunanların yanında bu işlerden haz alan seyirci sayısı da azımsanamayacak kadar fazladır. Öte yandan tüm bu tiyatral etkinlikler, seyircide tam bir tiyatro izleme duygusu bir başka deyişle illüzyon yaratamadığı için deneysel gösteriler olarak kalırlar. Tiyatro sanatına katkısı yadsınamayacak bu işlerdeki belki de en büyük eksik, gösterilerin malzemesini ve içeriğini bütünüyle tiyatrodan almamalarıdır.

1960'da iyice gelişen absürt tiyatro ise bir önceki dönemin ve o anki toplumun tüm özelliklerini barındırmaktadır. Yok olmuşluk, hiçlik, umutsuzluk, yokluk ve yoksunluk tekrar eden temalar arasındadır. Her şeyin anlamını yitirdiği, hayata anlam vermenin zor olduğu bu dönemin ardından ortaya çıkan absürt tiyatro, daha sonra değişen toplumla birlikte, yenilenen dünyanın özelliklerini barındıracaktır şüphesiz (Şener, 2007:34-35). Kimi bilim insanları bu dönemi "Anksiyete Çağı" olarak adlandırmaktadır:

> *"(...) yüzyılımızda savaşlar ya da savaş tehditleri sürekli tedirginlik yaratmış, ekonomik dalgalanmalar işsizlik ve yoksulluk getirmiş, nüfus*

> *patlaması ve çevre kirlenmesi insanların yaşam desteği sistemini tehlikeye düşürmüştür. Kentsel toplumun getirdiği yıpratıcı ve tekdüze yaşam, çalışma alanındaki yarışmalar ve bürokrasinin bunaltıcı etkileri de çağdaş insanın anksiyetesini arttıran etmenler arasındadır. Toplumlardaki hızlı değişim insanların geleneksel değerlerinin ve inançlarının sarsılmasına yol açmıştır"* (Geçtan, 1981: 12-15).

Gelişen teknoloji ve hayata duyulan inancın azalması çeşitli şekillerde tiyatro sanatının da içine nüfuz etmiş zamanla tiyatro sanatının bir parçası haline gelmiştir. Aynı zamanda, teknolojinin insan üzerinde yarattığı psikolojik etkiler de bu yeni sanatın birincil konusu olmuştur. Değişen ve gelişen yaşam koşulları pek çok farklılığı, yeniliği getirmiştir. Bu yeniliklerden birisi gelişen iletişim olanakları ile dünyanın küçüldüğü düşüncesine inanılmasıdır. Okyanus ötesi canlı yayınlar, telefon teknolojisinin gelişmesi ve internetin sağladıklarıyla hızlanan yaşamın yepyeni bir insan modeli doğurduğu ileri sürülmektedir. Bu yeni toplumun sanatçılarının ele aldığı konuların, anlatım yöntemlerinin ve seyircisinin beklentisinin önceki dönemlere göre çok farklı olduğu açıktır (Ergün, 2013:22-23).

Dünyaya ve toplumlara baktığımızda şiddetin en küçük birimden en büyük birime kadar yoğun biçimde yaşandığını görürüz: Aile içi şiddet, cinsel istismar, kadına yönelik şiddet ya da erkek şiddeti, işkence, tacize maruz kalınması, ensest, dayak, töre cinayetleri, yazılı olmayan ve şiddet içeren kanunlar, gelenekler, kapkaç, yoksulluğun doğurduğu şiddet ve nefret, ailenin ve toplumun bireye uyguladığı baskı, terör. Tiyatro hem güncel olanı takip ettiği hem de toplumun ve insanlığın bir parçası olduğu için evrensel bir konu olan şiddeti geçmişten günümüze kadar konu edinmiştir. Ancak yukarıda odaklanılan dönemler göz önünde bulundurulduğunda şiddetin konu olmaktan öte biçim olarak da tiyatroya uygulandığı çalışmalar vardır. Tez çalışmasının odağı olan In Yer Face, şiddeti biçimsel olarak kullanan bir tiyatrodur. Günümüzde şiddetin gündelik hayatın bir parçası olması ve giderek vahşileşmesi göz önünde bulundurulduğunda In Yer Face tiyatro anlayışının öneminin bir kez daha tartışılması son derece gereklidir. Bu nedenledir ki çalışmanın amacı, In Yer Face tiyatronun yolculuğunu hem tarihsel verilerle aktarmak hem de yeni yapılacak çalışmalara/denemelere bir yol açmaktır.

Çalışmanın birinci bölümünde In Yer Face tiyatronun ortaya çıkış sürecindeki sosyo-politik süreçler incelenmiştir. Sonrasında bu tiyatro hareketinin nasıl geliştiği, hangi engellerle karşılaştığı araştırılmıştır. Oldukça sert bir üsluba sahip olmasının avantaj ve dezavatajları tartışılmıştır. Bu tiyatro anlayışının pazarlama stratejileri detaylı şekilde incelenmiştir. Ayrıca In Yer Face tiyatrosunun tanımı ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu tiyatro hareketi ile öncesinde gelişme gösteren performans sanatı arasında ne gibi benzerlikler olduğu üzerinde durulmuş ve sonuç olarak performans sanatının In Yer Face tiyatrosunu etkilediği gözlemlenmiş, bu etkiler üzerinde kimi saptamalar yapılmıştır.

Tarihsel açıdan ise In Yer Face tiyatronun ortaya çıktığı 90'lı yıllar mercek altına alınmıştır. Dönemin gelişmeleri, savaşları, sosyo-politik yaşamı incelenmiş, bunun dönemin tiyatrosuna nasıl etkilediği saptanmaya çalışılmıştır. Ardından In Yer Face tiyatrosunun mekân ile olan ilişkisinin önemi, bu ilişkinin performans sanatı ile bağları incelenmiştir. Çerçeve sahnenin yıkılışı ve blackbox sahnenin keşfi gibi yenilikler eşliğinde In Yer Face tiyatrosunun mekân ilişkileri saptanmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Avrupa'dan İstanbul'a performans sanatının gelişiyle, Türk Tiyatrosu'ndaki yenilenme hareketlerinin başladığı süreç incelenmiştir. 1990'lardan 2000'lere uzanan bu süreçte Türk Tiyatrosu bir arayış içindedir. Kuşkusuz bu arayış değişimi beraberinde getirecektir. Son olarak "Hangi sanatçılar ve tiyatrolar bu sürece öncülük etmişlerdir? Bu sanatçıları bu yöne iten ne olmuştur?" gibi soruların cevapları aranmıştır. Bu sanatçılarla görüşmeler yapılmış ve yapılan görüşmelerden ortaya çıkan veriler ortaya konulmuştur.

Birinci Bölüm: IN YER FACE TİYATROSU, TÜRKİYE'DEKİ GELİŞİMİ

Birinci Bölüm: IN YER FACE TİYATROSU, TÜRKİYE'DEKİ GELİŞİMİ

1.1. In-Yer-Face

1.1.1. Ortaya Çıkışı, Gelişimi, Tanımı, Performans Sanatı İle Bağları

Tecavüz, çocuk tacizi, cinsel sapkınlıklar içeren sıra dışı cinayetler, etkisi üç gün süren yeni uyuşturucular, sadece cinsel içerikli sıra dışı fetiş oyuncaklar satan büyük mağazalar, internet, Quentin Tarantino, Gregg Araki, Gaspar Noé filmleri, *underground* mekânlar, sıra dışı fanteziler için kurulmuş seks kulüpleri ve benzeri yüzlerce seçenek 2000'li yılların artık kimilerine göre sıradan olan, geri kalan kısım için ise şaşırtıcı olmayan göstergeleridir.

Günümüzde yaşamın çoğu alanı, şiddet ya da cinsellik içerirken tiyatronun da bundan etkilenmemesi neredeyse olanaksızdır. 1990'lı yılların başında İngiltere'de başlayan ve sonra kendini birçok tiyatro sahnesinde var eden In Yer Face tiyatro hareketinin artık kanıksanmış bir biçim aldığı görülmektedir. In Yer Face hareketi, ilk günlerinde oldukça sert eleştirilere maruz kalmıştır. Ancak kendi varlığını ortaya koyması, kendinden önce gelen başka akımlar ya da hareketler kadar uzun sürmemiştir. Akla 'bugünün izleyicisi sahnede izlediği ne şaşırtabilir? Sahnede sevişen, mastürbasyon yapan oyuncular mı, bıçaklandığında boğazından kan fışkırtan oyuncular mı yoksa iki erkeğin sevişmesi ya da lezbiyen bir çiftin kendi çocuklarını yetiştirmesi mi? gibi sorular gelebilir. Bu bağlamda Mark Ravenhill'in saptaması oldukça dikkat çekicidir:

> "*Günümüzün izleyicisinin sahnede gördüklerini ilk önce teknik olarak yorumlamayı tercih ettiğini görmekteyiz. Oyunun özü ya da oyunda yapılmak – anlatılmak isteneni düşünmek yerine, oyunun plastiğine dair kimi saptamalarda bulunuyor. Örneğin oyuncunun boğazını kesmesi sonucu akan kan, boğazını neden kestiğinden daha çok düşündürüyor izleyiciyi. Cinsellikle ilgili olan ise ayıplanıyor ya da oyuncunun cesareti övgü alıyor*." (Dot Söyleşileri, 2009a)

Mark Ravenhill gibi seyircinin duyarsızlaştığını ve bu seyirciyi etkilemenin kolay olmadığını düşünen diğer yazarlar, yönetmenler, oyuncular In Yer Face'in çıkış noktasında bulunmaktadırlar. 2009 yılında İstanbul'da düzenlenen In Yer Face tiyatrosu konulu söyleşide Philipp Ridley'in "*Seyirci artık hissetmiyor"* (Dot Söyleşileri, 2009b) sözleri de son derece çarpıcıdır. Çünkü seyircinin algısı ve dolayısıyla da beklentisi

değişmiştir. Günün koşullarında televizyon haberleri ve magazin programları, seyirciye sürekli olarak şiddet ve seksi sunduğu için seyirci de kafasına işlenen kodlardan yola çıkarak seks ve şiddeti tiyatro sahnesinde görmek istemektedir.

In Yer Face (IYF) bu iki unsuru içerirken seyirciye daha fazlasını vermeyi, psikolojik ya da politik unsurları ortaya sermeyi, seks ve şiddet unsurlarıyla seyirciyi şaşırtmayı amaçlar. İşte tam da bu noktada In Yer Face'in sarsıcı yönü devreye girer. Bu da gerçeklik algısıdır. IYF tiyatrosu yazarları ve yönetmenleri, sahne üzerinde bir gerçeklik elde etmek isterler. Aleks Sierz bu yaratılmak istenen gerçeklik ile ilgili olarak şunları söyler:

> *"Seyirci oyun mekânına geldiği zaman artık bir gözetleyen konumundadır. Oyun anında izledikleri seyirci için oldukça etkileyicidir. Çünkü sahnede gördüğünün gerçekliğine tamamen inanır. Böylece gerçek olduğuna inanarak izlediği bir tiyatro oyunu onu daha güçlü bir şekilde etkiler. Çünkü gerçeğin etkisi, "mış gibi yapmanın etkisinden daha kuvvetlidir"* (DOT Söyleşileri, 2009c) .

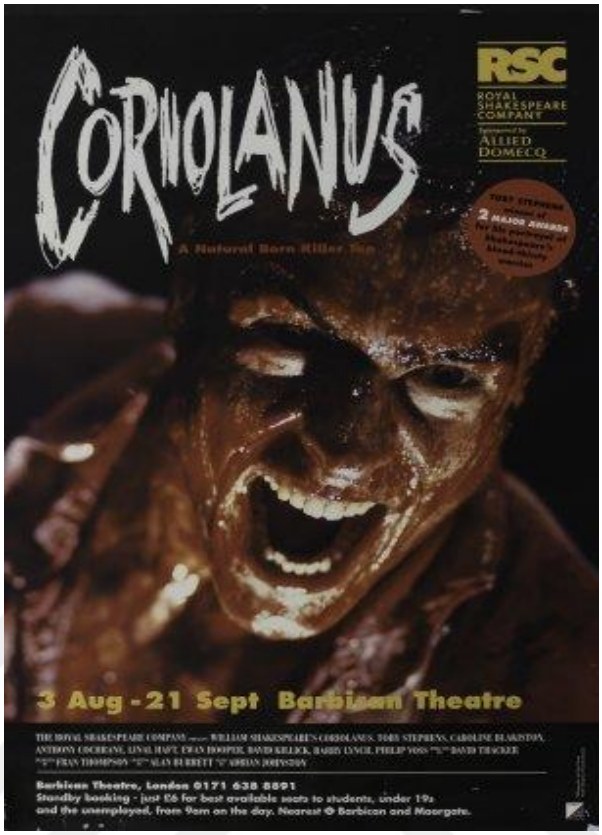
Yine adı geçen söyleşide Philipp Ridley şu açıklamayı getiriyor: "*Türün başarılı örnekleri izleyicisine 'derinden etki' vaat ediyor"* (DOT Söyleşileri, 2009b). Türü kapsamlı bir şekilde ele alıp hakkında kuramsal bir kitap yazan Aleks Sierz ise In Yer Face'i şu şekilde tanımlamaktadır:

> *"In Yer Face seyircisini ense kökünden yakalar verilen mesajı algılayana kadar onu sarsar. Hem oyuncuları hem seyircileri geleneksel kalıpların dışına iter. Sinir uçlarına dokunur. Alarma geçirir. Genellikle şok taktiklerine başvurur ya da şoke edicidir. Çünkü söyleminde ya da yapısında seyircinin alışık olduğu tiyatrodan çok daha cesur ve deneyseldir. Ahlaki normları sorgulayarak, sahnede neyin gösterilip gösterilmeyeceğine dair hakim kanıları aşağılar. Yasak olandan söz eder. Rahatsızlık yaratır. Sırtımızı koltuğa yaslayıp rahatça oyun izlememize olanak sağlayan tiyatroların aksine In Yer Face'in iyi örnekleri derimizin altına nüfuz ederek bizi içsel bir yolculuğa çıkarır. Kısaca, In Yer Face deneyseldir kuramsal değil" (Sierz, 2009: 18).*

Burada geçen deneysel kelimesi önemlidir. Bu ifade tiyatronun deneme üzerine kurulu olduğunu belirtir. Tıpkı dünyanın birçok yerinde 1970'lerde, Türkiye'de ise 1990'larda daha etkin bir şekilde denenen performanslar ve tiyatrolar gibi IYF de deneyseldir. Günümüzün hızlı yaşam koşulları düşünüldüğünde, internet ve televizyon

ile gündelik hayatta yaşanan gerçek olayları apaçık görebilirken şok edici olmanın pek de kolay olmadığı söylenebilir. IYF anlayışa göre tiyatronun görevi izleyici üzerinde sarsıcı etkiyi bırakabilmek olmalıdır. Bu çabalar İngiltere'de 90'lı yıllarda başlamıştır. Royal Court Tiyatrosu Genel Sanat Yönetmeni Stephen Daldry, Royal Court'un 1991'de sahnelenen **Lullaby** adlı gösterisinin oyun dergisinde, "*seyirciyi sıkıldığı tiyatrodan ve televizyondan kurtarmak istediğini"* söylemiştir. 1990'lı yıllarda o zamanlar için sadece deneysel birkaç çaba gibi görülen kimi oyunlar sahnelenmiştir. 1990 sonrasında Royal Court Tiyatrosu Genel Sanat Yönetmeni Stephen Daldry, genç kuşağın tamamen tiyatrodan uzaklaşmış olduğunu gözlemlemiştir. Oyunlara gelen seyircinin çoğunluğunu orta yaşlı seyircilerin oluşturduğunu fark eder. Daldry **Lullaby** adlı oyunun oyun dergisinde şu açıklamayı da getirir: "*Gençlerin tiyatroya yönelmeyişinin nedeni gençleri ilgilendiren hiçbir şeyin sahnede olmayışıdır. Hız çağında öpüşmek bilmeyen âşıkların kara sevdaları onları pek de cezbetmiyordu."* Daldry'e göre melodram biçiminde yavaş ilerleyen konular, sansürlenen sahneler, artık her şeye kolayca ulaşabilen genç nesli çok cezbetmemekte hatta tiyatrodan soğumalarına neden olmaktadır. Aleks Sierz'in In yer Face tiyatrosunun başlıca yöneticisi/savunucusu olduğunu söylediği S. Daldry genç yazarlara Royal Court'un kapılarını ardına kadar açar. Altmış kişilik Upstairs sahnesinde sıklıkla yeni oyunlar oynanmaya başlar. Bunun hemen arkasından, Bush Theatre, Gate Theatre, Hampstead Theatre da aynı yöntemi uygular. Tiyatrolar bir anda genç oyun yazarlarının mekânları haline dönüşür. Günün ruhu oyunlarda - sahnelerde belirmeye başlar. The Bush Tiyatrosu'nun yönetmeni Dominic Dromgoole ile Traverse Tiyatrosunun yönetmeni Ian Brown'un da yeni yazarlara olan yaklaşımları ve destekleriyle İngiliz tiyatrolarında bu yıllarda yepyeni bir coşku oluşur (Biçer, 2008: 6).

Bu dönem Royal Shakespeare Company'nin "Quentin Tarantino etkisiyle" **Coriolanus**'u (1994 - 1995) kanlar içinde şiddet unsurlarıyla sahnelediği bir dönem olarak adlandırılmıştır. Öyle ki oyunun afişlerinde kana bulanmış bir Toby Stephans'ı yer alır.



Fotoğraf 4: Coriolanus Oyun Afişi, İngiltere (1994)

Royal Shakespeare Tiyatrosu Pazarlama Müdürü Andrew Canham, **Independent**'a gönderdiği mektupta oyunun pazarlamasını yaparken, thriller (cinsellik ve şiddet içeren gerilim filmleri) türündeki filmlerde geliştirdikleri pazarlama yöntemlerini uyguladıklarını söylemiştir. Bu yöntemler sayesinde ise bilet alan öğrencilerin sayısının yüzde 1140 gibi şaşırtıcı bir oranda arttığına işaret etmiştir (Canham, 1995). Burada açıkça görülür ki köklü tiyatrolar da artık tiyatrolara gençleri kazandırmanın ne kadar önemli olduğunu fark etmişlerdir. Onları kazanmak için yeni tiyatroların, hatta gençlere yönelik sinema filmlerinin pazarlama yöntemlerini kullanmaya başlamışlardır. Bu da tiyatronun her alanına bir yenilik getirmeye önayak olacaktır.

90'lı yıllarda In Yer Face, yepyeni bir tür olarak seyirciyi tiyatro salonlarına getirmeyi, seyircinin duygu durumunda etki uyandırmayı başarmıştır. Elbette yepyeni görünen bu tiyatro hareketinin özüne baktığımız zaman geçmişten, iki bin yıllık tiyatro

birikiminden aldığı edinimleri görmek zor olmayacaktır. In Yer Face (IYF) türündeki oyunlara dikkatle bakıldığında, kimi teknik ya da içerik ayrıntılarında Antik Yunan tiyatrosunun özellikleri ve ögeleri görülmektedir. Sierzs bu özelliğe işaret ettikten sonra, bir IYF oyunu izleyen seyircinin oldukça yoğun duygular yaşayabileceğini belirtmiştir. Sierz'e göre, "*seyircinin yaşayacağı duygular aşırılıkla ifade edilebilir. Yani seyirci o güne kadar izlediği ya en iyi oyunu ya da en berbat oyunu izlemiş olduğunu düşünecektir."* (Sierz, 2009: 299).

Sierz'in sözünü ettiği seyircide yoğun duygular yaratan eylemlerin Antik Yunan tragedyalarında sıklıkla işlendiği görülmektedir. Sıra dışı cinayetler, ensestler, korkunç intiharlar bu eylemlerden birkaçıdır. Tragedyalarda ulaşılması istenen en önemli duygu durumu arınmadır. Seyirci, izledikleri karşısında içindeki tüm "şeytansı", "karanlık" duygulardan temizlenecek, tragedyanın ona verdiği eğitimle arınmış bir insan olarak tiyatro salonunu terk edecektir. Bu düşüncelerin kuramsal olarak ilk kez bir araya getirilmesi Aristoteles'in **Poetika** kitabı ile olur. Aristoteles, **Poetika**'da tragedya üzerine teori üretir. Ona göre *"tragedya, korku ve acıma duyguları uyandıran eylemleri taklit etmelidir" (Aristoteles, 2009: 36).* Aristoteles bu tanımda *mimesis* (taklit) kavramını kullanır. Ancak burada bahsi geçen "taklit", gerçeğin bir kopyası değildir; gerçeğin idealize edilmiş halidir. Aristoteles, *katharsis* (arınma) kavramı üzerinde ayrıntılı durur. Ona göre seyircide korku ve acıma uyandıran olayların sahnede anlatılması, bu olayların sahne üzerinde kanlı bir şekilde gösterilmesinden daha etkilidir, seyircinin *katharsis* yaşamasını sağlar ve *ozan* (yazar) bu yolu tercih edilmelidir. Antik tragedyalar göz önünde bulundurulduğunda ölüm, işkence, intihar gibi vahşet dolu sahnelerin sahne üzerinde gösterilmediği, bu kanlı olayların sahne dışında gerçekleştiği ve sahneye gelen bir ulağın bu olayı anlattığı görülmektedir. Seyirci gördükleri karşısında değil duydukları karşısında yaşadığı dehşet ile arınacaktır (Aristoteles, 2009: 39-42).

Poetika eserinden yola çıkarak Antik Yunan tragedyası ile IYF tiyatrosunun karşılaştırılması yapılabilir. İki tiyatro türünün seyircide uyandırmak istediği arınma duygusu benzerdir ancak bu amaca hizmet eden yöntemleri tamamen farklıdır. Aristoteles bir IYF oyununu "canavarca" şeklinde nitelendirecektir. Çünkü ona göre arınma duygusunu yaratacak etmenler, oyun metninde olmalı, oyuncu tarafından anlatılmalıdır;

canlandırılmamalıdır. Royal Court'tan Ian Rickson'ın şu sözleri belirtilen karşılaştırtırma için kullanılabilir:

> *"Canlı bir etkinliğin hitabetinde çok kuvvetli bir şey vardır. Bir şeylerin fiziksel olarak cereyan ettiği bir kazan içinde buluyorsunuz kendinizi. Metaforik ya da sahne dışı şiddet bile çok kuvvetli olabiliyor. Çünkü siz de işin içine dâhil edilmiş oluyorsunuz. Yunanlılardan bu yana tiyatronun üzerine düşen görevlerden biri, sizi hayatın en karanlık noktalarına taşımak ve böylece salondan değişim haykırışlarıyla çıkmanızı sağlamaktır"* (Rickson'dan aktaran: Sierz, 2009: 21).

Ian Rickson'ın bahsettiği şey, tam olarak Antik Yunan tragedyalarının olmazsa olmazı, katharsisi işaret eder. Rickson, başarılı bir IYF oyunundan çıkan seyirciyi şu şekilde tanımlamıştır: "*Tıpkı Antik Yunan'da olduğu gibi, Royal Court'tan çıkan izleyici de üzerindeki "sis"ten arınıyor, adeta yenilenmiş olarak binadan ayrılıyordu"* (Rickson'dan aktaran: Sierz: 2009; 21).

Roma Dönemi'nde ise halkın tiyatro anlayışı değişmiştir. O dönem yapılan araba yarışları ve gladyatör dövüşlerini izleyen seyirci, oyundan da aynı gösteriş ve kahramanlık hikayesini beklemişlerdir.

> *"Netekim, İ.Ö. 55'de Accius adlı bir yazarın Clytemnestra adlı oyunu Pompei tiyatrosunda oynandığında halkı tutabilmek için tragedyanın bir sahnesini uydurup sahneden beş yüz katır, üç bin araba, filler, zürafalar saatler süren bir geçit resmi içinde geçirilmiş, halk da bu sahneyi ellerini patlatırcasına alkışlamıştı"* (Nutku, 1971: 77)

Roma gösterişçiliği Orta Çağ'da sona ermiş, tiyatro da duraksamaya girmiştir. Rönesans dönemine gelindiğinde ise tiyatro bırakıldığı yerden daha canlı bir şekilde kalkmış ve devam etmiştir. Bu dönemki birçok tragedya kan, vahşet, müstehcenlik içermektedir. Özellikle Shakespeare oyunları, izleyicilerin dikkatini çekebilmek adına sahne üzerinde düellolara, kavgalara ve kana bolca yer vermiştir. Sierzs, Shakespeare sonrası şiddet içeren oyunları değerlendirirken bu oyunları, Madame Tussauds Müzesi'nde yer alan korku odasının bıraktığı etkiye benzetmiştir. Burada yer alan korkutma efektleri, ziyaretçinin belleğinde önceden yer eden kodlarla (hayalet, ölüm, kan vs.) birleşince ziyaretçide korku yaratmaktadır. Bunlar karşısında amaçlanan şey şudur: Ziyaretçi ilk önce gerçekten korkacak, daha sonra, bunun aslında bir illüzyon olduğunu

anlayacak; en sonunda korkusundan haz alacaktır. Bu yaşanan duygu değişimleri sonucunda ziyaretçi bir boşalım yaşar. Sierz, IYF seyircilerinin yaşadıklarını bu deneyimle kıyaslar: *"Seyirciler korkunç sahnelerden kötünün tasvirinden zevk alıyordu. Shakespeare'in* ***Macbett****'indeki cadılar,* ***Hamlet****'indeki hayalet, Webster'ın* ***Ak Şeytan****'ındaki kesilen uzuvlar gerçekten Tussaud'nun korku tüneline benziyordu"* (Sierz, 2009: 26).

Tiyatro tarihinde, Antonin Artaud'nun sahne üzerinde vahşeti sergilemesi ve apaçık göstermesi bir ilk sayılmıştır. Antik Yunan tiyatrosunda sahne üzerinde gösterilmeyen şiddet unsurları Artaud'nun tiyatrosunda ilk kez seyirci karşısında gösterilmiştir. Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nun In Yer Face tiyatrosu ile örtüşen yanlarını bulmak mümkündür. Artaud'nun oyunlarındaki kesik kollar, vücudu kanlarla kaplı oyun kişileri, sebepsiz şiddet gibi unsurlar çoğu zaman In Yer Face tiyatrosunda da görülmektedir. Sarah Kane'in **Blasted** oyunundaki kopan organlar, yenen ölü bebek, Tracy Letts'in **Böcek** oyununda kana bulanan oyun kişileri, Philipp Ridley'in **Kürklü Merkür** oyununda "Parti Konuğu" karakterinin gösterdiği sebepsiz şiddet vardır. Sadece oyunun içinde değil oyun için hazırlanılan broşürlerde de şiddet öğeleri bulunur. "***Blasted*** *adlı oyununun kapağında iki gözü oyulmuş bir erkeğin fotoğrafı vardır. Bu Oidipus da olabilir, Gloucester da Hamm de.* ***Trainspotting****'in broşüründe, T. S Elliot'un I. James Tiyatrosu'ndaki tasvirleri hatırlatırcasına kurukafa maskeleri içindeki adamlar görülür"* (Sierz, 2009: 21). Bütün bu şiddet öğeleri, Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu ile benzerlik göstermektedir.

In Yer Face yazarlarını etkileyen bir diğer yazar da yakın dönem yazarlarından Harold Pinter'dır. Pinter, **Git Gel Dolap, Aldatma, Oda** gibi oyunlarında şiddet öğelerini kullanmış ve bu eserleriyle kendinden sonra gelen İn Yer Face yazarları için esin kaynağı olmuştur. Birçok yazarın oyunlarında, onun etkisini görmek mümkündür:

> *Antony Neilson'ın* ***Penetrator*** *(1993) oyunu, erkek egemen dünyanın güç ilişkilerinde yaşanan değişimi ve eril kimlik sorununu, gerilimli biçimde yansıtışı açısından Pinter'ın* ***The Room*** *(1957) adlı oyununa yeni biçim verilmiş şeklidir. Mark Ravenhill'in* ***Shophing and Fucking*** *(1996) adlı oyunda sunduğu çok uluslu kapitalist kültürün ürünü olan iç karartıcı tüketim toplumu, değer yargıları, aile yaşantısı Pinter'ın*

> ***Homecoming*** *(1965) oyununun etkilerini taşır. Pinter'ın* ***Betrayel*** *(1978) oyununda olduğu gibi, Patrick Marber,* ***Closer****'da (1997) çağımız Londra'sında yaşanan bir aşk üçgenini, erkeklerin gerisinde kalmayan yetki sahibi kadın karakterler aracılığıyla işler"*(Shaw, 2008: 5-14).

90'lı yıllarda In Yer Face, yeni bir biçim olarak belirene kadar, özellikle İngiltere ve Amerika'da şiddet, cinsellik, çıplaklık içeren birçok performansa rastlamak mümkündür. 1900'lü yılların özellikle ikinci yarısından sonra daha da çoğalan birçok performans In Yer Face tiyatrosunun bir öncülüdür demek yerinde olacaktır. Bu performanslarda her şey gerçeklik üzerine kuruludur. Cinsellik ve şiddet unsurlarının ve hatta yer yer pornografik unsurların kullanılması, 1990'larda birçok sanatçıya cesaret vermiştir. Sanatın geleneksel atmosferinden sıyrılmasının ardından 1960-1970'li yıllardan itibaren performans sanatı, kavramsal sanat, yoksul sanat, fluxus vb. gibi sanatta biçimciliğe karşı çıkan, düşünceye önem veren anlayışlar ortaya çıkmıştır. Bu anlayışlarla birlikte, sanatlar arasındaki keskin çizgiler de yok olmaya başlamıştır. Nitekim bu yeni sanat anlayışları, farklı malzeme ve teknik olanaklardan yararlanmakla birlikte, disiplinlerarası bir yaklaşım sergilemekte ve izleyicilere de aktif bir rol veren alternatif eğilimler sunmaktadır. "*Bu çerçeve içerisinde yer alan ve 1970'lerde müzik, dans, şiir, tiyatro, video gibi diğer alanları da kapsayan, canlı olarak izleyiciye sunulan sanatçı eylemleri ise 'performans sanatı' olarak adlandırılmaktadır"* (Bolat, 2008: 4).

Tiyatro özelinde ise 1900'lü yılların başında Artaud ile başlayan şiddet, kan, cinsellik içeren performanslar In Yer Face adını alıncaya kadar özellikle İngiltere'de kendini göstermiştir. "*Artaud tiyatroyu bir ritüel olarak görmüştür. Yaptığı çalışmalarında seyircinin de bu ritüelin bir parçası olmasını istemiştir"* (Altun, 2010: 23). Artaud, yaşamın ve sanatın aynı düzlemde ilerlemesi düşüncesiyle yaptığı oyunlarda gerçeklik unsurunu ön planda tutmuş, her türlü sahne olanağını kullanarak yaratmış olduğu vahşet tiyatrosunda seyircinin de oyun kişilerinin yaşadığı deneyimi, bir başka deyişle zulmü yaşamasını hedeflemiş; tiyatronun sakınmasız, örtüsüz, olağanca gerçek görünmesini istemiştir.

> *"Her gerçek madalyanın, kendisini ikileştiren bir gölgesi vardır; nesneye biçim vermekte olan bir heykeltıraş, an olur, varlığı rahatını kaçıran bir gölgeyi ortadan kaldırabildiğini sanır, işte bu andan sonra*

> *da sanat diye bir şey kalmaz. Bugün artık çözüp kavradığımız hiyerogliflerin bize aktardığı o her büyüleyici kültür gibi, gerçek tiyatronun da gölgeleri vardır ve bütün diller ve sanatlar arasında, sınırlarını kırabilmiş gölgelere hala sahip kalabilmiş tek alan tiyatrodur"* (Artaud, 2001: 12).

Artaud'nun tiyatrosu dünyanın tüm çirkinliğini, vahşetini, o anki durumunu sınırları zorlayarak, seyirciyi rahatsız ederek sahnelemeyi önermiştir. Böylesi bir sahneleme yönteminde zaman zaman seyircinin üzerine kan sıçramış, kimi zaman ise seyircinin üzerine gerçeğine çok benzer şekilde yapılmış kesik kol ve bacak parçaları yağdırılmıştır. Artoud, Vahşet Tiyatrosu'nun amacını şu şekilde açıklar:

> *Vahşet Tiyatrosu tiyatroya tutkulu ve çırpınmalı bir hayat kavramını geri getirmek için oluşturuldu. Bu tiyatronun dayandığı vahşeti şöyle anlamak gerekiyor; şiddetli bir sertlik ve sahne elemanlarının aşırı derecede yoğunlaşması. Sistemli bir biçimde değilse de gerektiğinde kanlı olabilen bu vahşet, yaşama ödenmesi gereken bedeli ödemekten korkmayan kuru bir ahlaki safiyet kavramı ile karışıyor* (Artaud, 1989).

1900'lü yılların ikinci yarısından itibaren cinsellik ve şiddet konularını ilk defa işleyen In Yer Face tiyatrosunun öncülleri sayılabilecek bu oyunlar, yaşadıkları dönemde çığır açmaları açısından ayrıca değer teşkil ederler. Tiyatro sahnesinde, tiyatro metinlerinde gördüğümüz yenilikler seyirci açısından oldukça tuhaf olarak karşılanır. Durumu Sierz, Terrence Rattigan'ın anlatımlarıyla aktarır. Rattigan, Tenesse Williams'ın **Arzu Tramvayı** isimli oyunu sahnelendiğinde oyundaki gerçekçi öğelerin seyirci tarafından şoke edici olarak değerlendirildiğinden bahseder. 1949 yılı için bir tiyatro oyununda ev içinde yaşanan kavgaların ve tecavüz sahnesinin olması oldukça yeni bir durumdur. Seyirci gündelik hayatı bütün gerçekliği ile sahnede görmeye alışkın olmadığı için bu oyun tedirgin edici bulunmuştur. İlerleyen yıllarda, 1956'da, Royal Court'ta Nigel Dennis'in **Cards of Identity** isimli oyunu sahnelenmiş ve yine tepkiyle karşılanmıştır. Rahip karakterinin uzun tiradına *"Korkuyorum öyleyse varım"* cümlesi ile başlamasından kısa bir süre sonra seyirciler arasında sesler yükselmeye başlamış, bazı seyirciler sahnedekilere aşağı inmeleri konusunda bağırırken bazı seyirciler salonu terk ederek tepki göstermişlerdir. Royal Court aynı durumu daha sonrasında Sarah Kane'in **Blasted** oyununu sahnelerken de yaşar. Oyun tepkiyle karşılaşır. Ardından 1957 yılında Eugene

Ionesco'nun **Sandalyeler** oyununda seyirciler salonu terk ederler. *"Royal Court'ta skandallar bir süre sonra gelenek halini almıştır*." (Sierz: 2009: 30-32).

Fotoğraf 5: Cards of İdentity, Nigel Denniz, İngiltere (1956)

1951'de New York'ta oyuncu Judith Malina ile ressam ve şair olan Julian Beck tarafından kurulan The Living Theatre, Artaud'nun yöntemlerinden birçoğunu kullanmıştır. "*The Living Theatre'ı Zulüm Tiyatrosu'ndan ayıran dehşetin hayal gücüyle yaratılmasından çok gerçekliğin kendisi oluşu olmuştur"* (Candan, 1994: 56). Sierz'in örnek verdiği **Connection** oyunu son derece belirleyici bir örnek olacaktır: Jack Gelber'in doğalcı oyunu **Connection,** 1961'de İngiltere turnesinde yuhalamalara hatta salon dışında çıkan kavgalara sahne olmuştur. Oyuncular, uyuşturucu bağımlılarını çok doğal yöntemlerle sahnelemişler, kimi seyirciler onlarla aynı ortamda olmaktan çok rahatsız olmuş ya da korkmuş, hatta bir oyunda elli seyirci baygınlık geçirmiştir. Sierz bir temsili şöyle aktarır:

> "*Jackie McLean adlı aktör altınvuruş (Yüksek doz uyuşturucu alarak intihar etmek) yaptığı sahnede şırıngayı gerçekten koluna saplıyor, ölümü sırasında oynadığı karakterin gösterdiği tüm semptomları, vücut dilini birebir taklit ediyordu. Bu gerçeklik, seyircinin o zamanlar hiç de alışık olmadığı bir dozdaydı"* (Sierz, 2009: 45).

Fotoğraf 6: Living Theatre – Connection 1961 USA – NY (Tanıtım Filminden)

Royal Court'un 1958 yılında sahnelediği Samuel Beckett'in **Oyun Sonu** isimli oyununun sansürle karşılaşması tiyatroda sansür konusunu gündeme getirir. Oyundaki karakter Hamm'in Tanrıya gönderme yaparak "Alçak! Yok ki" demesi, dine zarar verdiği gerekçesiyle sansüre maruz kalmıştır (Sierz, 2009: 30- 31). 1990'lı yıllara kadar çok katı sansür kurallarıyla denetlenmektedir. Sansür kurallarına göre Britanya'da çıplaklığa ancak figürün hareketsiz olması koşuluyla izin verilmiştir.

> *"İngiliz oyun yazarı John Osborne'un 1957'de sahnelenen* ***The Entertainer*** *isimli oyununda bu nedenle hareketsiz bir çıplak bir kadın vardı. Britanya miğferi giymiş, bir buldog ve üç dişli mızrak tutan kadının bu kılıksız hali kaybolmuş imparatorluğu sembolize ediyordu"* (Saunders, 2009: 3).

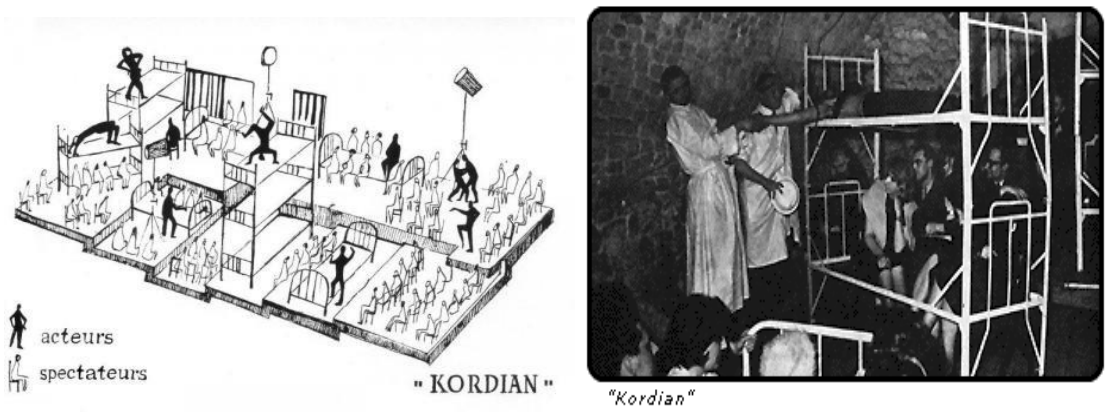
Fotoğraf 7: John Osborn - The Entertainer (1957)

Seyircilerin sahne üzerinde gördükleri şiddet ve cinsel içerikler ve bunun gerçekliğine duydukları korku ve öfke dolu tepkileri devam etmekle birlikte bu durum

kimi tiyatro eleştirmenlerinin de hedefi olmuştur. 1961 yılının Guardian gazetesi yazarlarından Morrison'ın makalesinden alıntı yapan Sierz şunları aktarmıştır:

> "*1961 yılında Stratford East'te sahnelenen Tom Murphy'nin ilk oyunu* ***Whistle in the Dark*** *eleştirmen Kenneth Tynan tarafından Londra sahnelerinin tanık olduğu bir gaddarlık gösterisi olarak tanımlandı. İlginç olan ise rahatsız eden gaddarlık hissinin oyun karakterlerinden Dada'nın oğullarını kontrol altında tutmak için kullandığı dilden ve duyduğumuz ancak tanık olmadığımız sahnelerden kaynaklanıyordu. 1962'de David Rudkin'in* ***Afore Night Come'****da yapmayı amaçladığı şey, aralıksız süren tiksindirici vahşet ile seyircinin duyarlılıklarına saldırarak bilinçaltındaki şeytanları yok etmekti. Oyun Royal Shakespeare Company tarafından sahneye konulduğunda Sunday Telegraph'dan Alan Brie, törenle kurban edilen yaşlı serserinin kesik başı yavaşça yuvarlanarak sahne ışıklarının önüne geldiğinde bir izleyicinin bayıldığını yazdı. Rudkin'in çalışmaları, hayvan çiftleşmeleri, gardiyanların mahkûmlarla girdiği ters ilişkileri, kol ve bacak kesilmeleri, kaçık ve sakat karakterler, kurt adamlar dolu bir kâbustu"* (Morrison'dan aktaran, Sierz, 2009: 33 - 36).

Artaud gibi yaşamın gerçeğini sahnenin gerçeğine taşımayı deneyen bir diğer yönetmen ise Jerry Grotowski'dir. Grotowski, özellikle sahneleme anlamında büyük yenilikler getirmiştir. Otuz-kırk seyircili gösterimler için küçük ve gerçek mekânları sahne olarak kullanması, gerçeklik duygusunu birebir uygulaması, seyirciyi izlediğinin bir parçası haline getirmesi dönemine göre oldukça önemli bazı yeniliklerdir. Bunun bir örneği 1962 yılında sahnelediği **Kordion** isimli oyunudur. Oyun, bir akıl hastanesinde geçmektedir. Grotowski, gerçekliği seyirciye yaşatmak amacı ile oyunu gerçek bir akıl hastanesinde, bir odada sergilemiştir. "*Kimi seyirciler ranzalarda oturuyordu. Hasta – oyuncu – seyirci ayrımı tamamıyla sıfıra indiriliyordu. İzleyiciler gördükleri olaya "şahit" konumuna getiriliyordu*" (Candan, 2010: 23). Grotowski bu yeni yöntemler ile, seyircinin seyretme eylemini, gözetleme, izleme eylemine dönüştürmüştür. Sonradan gelecek olan birçok yönetmene ise yeni ufuklar açmıştır.



Fotoğraf 8: Jerry Grotowski, Kordian (1962)

1964 yılında Artaud'nun en büyük savunucularından birisi olan Peter Brook "Vahşet Tiyatrosu Sezonu" adını verdiği bir dizi deneyde Artaud'nun kuramlarını kullanmış ve "Edepsiz Oyunlar" tartışmasını başlatmıştır. Peter Brook, Peter Weiss'ın **Marat/Sade'**ini sahneye koyduğunda kışkırtıcı tiyatronun klasik manifestolarından birini kaleme almıştır. Brook'a göre amaç seyircinin çenesine yumruk indirmek, sonra onu buz gibi soğuk suya daldırmak, sonra kendisine ne olduğunu değerlendirmeye zorlamak, sonra bir tekme indirmek, onu yine kendine getirmektir. Sahnelemelerinde bütünüyle gerçeklik duygusunu yakalamaya özen göstermiştir.

> *"İzleyici karşısında gerçekleşen olayların gerek oyunculuk gerekse sahneleme yöntemleri nedeniyle gerçek olduğunu imajını algılıyordu. P. Brook sergilediği oyunlarda, her temsilde oyun seyirci tarafından biliniyor bile olsa, beklenmeyeni, bir sahnenin ardından gelecek olanın bilinememesini sağlamaya çalışmıştır. Oyunda böylelikle gerçekliğe yaklaşılma hissi verilmiştir"* (Hunt, Reeves, 1995: 47).

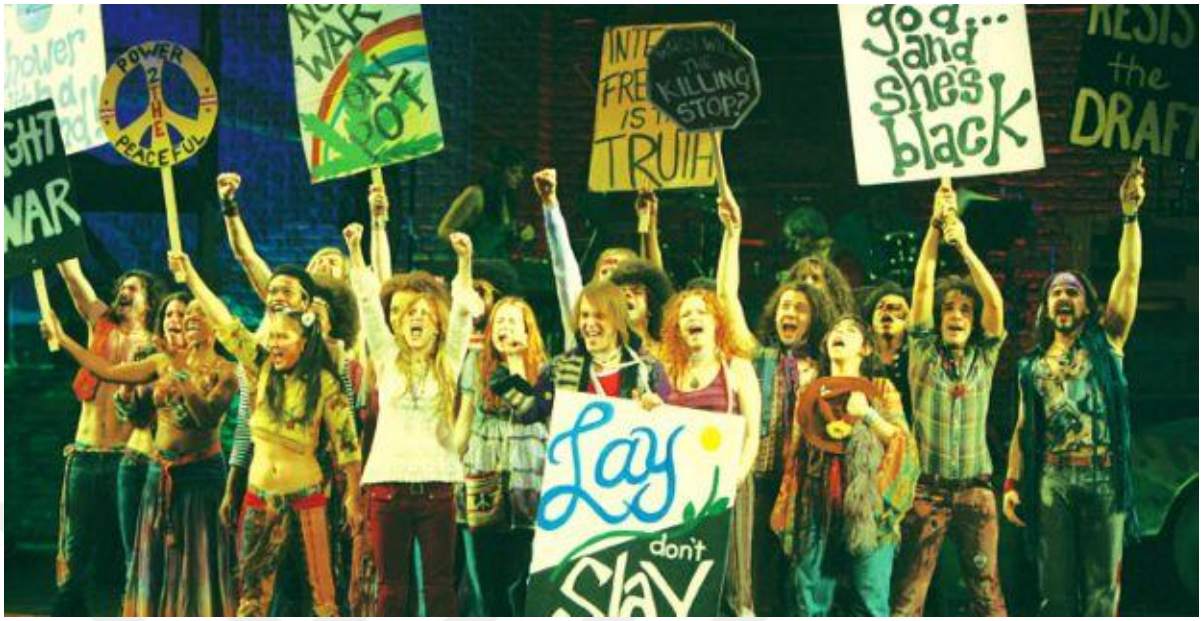
Brook'un yarattığı gerçekçilik hissi, sonradan oyunculuk biçimini önemli ölçüde etkileyecek olan bir unsur hâlini alacaktır. Nasıl ki **Marat/Sade'**de oyuncular tüm eylemlerini aşırı bir gerçekçilikle canlandırıyorlarsa, Sarah Kane'in ya da Anthony Neilson'ın oyunlarında da aynı gerçekçi - doğal oyunculuk, sahneleme yöntemleri gözetilmiştir. Bu gerçeklik hissi 90'lı yıllarda In Yer Face hareketinin temel taşlarından birisini oluşturacaktır.

Fotoğraf 9: Peter Brook Rejisi ile Peter Weiss'ın Marat Sade (1964)

1965 yılında Royal Court Tiyatrosu'nda Edward Bond'un ***Saved*** adlı oyununda bebek arabasındaki bir bebeğin, bir grup genç tarafından taşlanarak öldürüldüğü sahne - bebek arabasında oyuncak bebek olmamasına rağmen- seyircilerin büyük bölümünü aşırı derecede rahatsız etmiştir (Royal Court, , https://royalcourttheatre.com/).

Fotoğraf 10: Edward Bond – Saved, Royal Court Thetre, İngiltere (1956)

Saved oyunu hakkındaki binlerce tartışma, özellikle de sansür tartışması nedeniyle sembol bir oyun hâline gelmiştir. 1960'lı yıllardaki tiyatral gelişmeler, yenilikçi atılımlar ve bu atılımlara duyulan öfke şeklinde özetlenebilir. Özellikle 1965 yılındaki oyunlarda sanatçıların kışkırtıcı eylemleri döneme damgasını vurmuştur. Harold Pinter'in **The Homecoming** oyunu sahnelenirken seyirciler arasındaki bir kadın, izledikleri karşısında öfkelenmiş ve perde sonunda fuayeye giderek bağırmaya başlamıştır. Osborne'un **A Patriot for Me** oyunundaki balo sahnesinde erkek oyuncuların kadın kıyafetleti ile oynaması seyirciler tarafından tepkiyle karşılanmış ve oyun sansür kurulu tarafından reddedilmiştir. Yine aynı yıl Frank Marcus'un **The Killing of Sister George** oyunu sahnede lezbiyen ilişki konusunu gündeme getirdiği için seyirciler oyunu yuhalayıp kesmeye çalışmışlardır. Joe Orton'un bir oyununda oyun karakteri George'un sevgilisine zorla banyo suyunu içirmeye çalışması seyirciler arasındaki kadınların salonu terk etmesiyle sonuçlanmıştır. Buna benzer cesur, deneysel tiyatro hareketleri sadece tiyatro seyircileri arasında değil eleştirmenler arasında da tartışma konusu olmuştur. Times'ta birçok kez tiyatronun edep ya da edepsizliği üzerine yazılar yayımlanmıştır. Kısa bir süre sert çıkışlarda bulunmayan tiyatro hareketi 1967 yılında Bond'un **Early Morning** oyunuyla birlikte yeniden alevlenmiştir. Keza oyunda yazar hem yamyamlık konusuna değinmiş hem de "*Kraliçe Victoria ile Florence Nightingale arasında lezbiyen bir ilişkiyi de konu ederek müstehcen olanın sınırlarını zorlamıştır."* Oyun bu yönüyle eleştirilip müstehcen bulunmuş ve sansürle karşılaşmıştır. 1968 yılının politik rüzgarları da tiyatro oyunlarını etkilemiştir. Bu yıllarda sahnelenen **Harold Muggins is a Martyr** oyununda sahnede çırılçıplak bir şekilde hareket eden bir kadına yer verilmiştir. *"Askerlikten kaçmayı savunan ve "Kova Çağının Başlangıcı"nı müjdeleyen Amerikan müzikali **Hair** 28 Eylülde Shaftesbury Tiyatrosu'nda gösterimine başladığında, İngiltere'de sansürün kaldırılması kutlanmıştır"* (Sierz, 2009: 33-38).



Fotoğraf 11: Hair, London Shaftesbury Theatre (1968)

*"1969'da Tynan'ın **Oh! Calcutta'**sında ticarî bir Londra sahnesinde ilk kez cinsel birleşmenin canlandırıldığı skeçlere yer verilmiştir. Oyun, on yıl boyunca sahnelenmiş; 85 milyon seyirciye ulaşmıştır"* (Sierz, 2009). Gerek izleyicilerde, gerekse oyuncular ve oyun yazarlarında önemli bir etki yaratmıştır. Çünkü bu oyuna kadar hiçbir zaman, tiyatro sahnesinde cinsellik bu kadar rahat gösterilmemiştir. Bu oyun, muhafazakâr kesimin bile ilgisini çekmiş, onları "müstehcenlik içeren" bir oyun izlemeye yöneltmiştir.

Fotoğraf 11: Oh! Calcutta, Londra (1969)

Muhafazakar kesimin eleştirileri sadece bu oyuna değil turne ile gelen Café La Mama, Open Theatre, Living Theatre gibi topluluklara da yönelmiştir. Living Theatre'ın

sahnelediği Jack Gelber oyunu olan **The Connection** seyirciler tarafından yuhalanmış ve salon dışında kavga çıkmasına neden olmuştur. Living Theatre diğer turnelerinde de çıplaklığa yer vermiştir. Çünkü dönemin ruhuna göre çıplaklık, var olan bütün sistemleri reddedip buna karşı durma anlamına gelmektedir. Britanya'daki bir başka topluluk The People Show'un oyununda sahnede bir erkek oyuncunun mastürbasyon yapması ya da bir başka oyuncunun çiğ et kusması aynı seyirciler tarafından görece uysal bulunmuştur. 1970 yılına gelindiğinde sado-mazoşizmi konu edinen John Hopkins'in **Find Your Way Home** isimli oyunu herhangi bir skandala yol açmamıştır. Öte yandan Royal Court'ta sahnelenen Heathcote Williams'ın **AC/DC** oyunu seyirci tarafından yapay ve hantal bulunmuştur. Çünkü bu oyunda kadın ünlülerin fotoğraflarının olduğu ruloyla mastürbasyon yapan karakterler, daha sonra başka bir oyun kişisinin kafasını matkapla delmiş, oyun böylesi görüntüleri nedeniyle sansasyon yaratmıştır (www.theguardian.com/culture/1999/jun/16/artsfeatures3).

1975 yılında Militan Eşcinsel Tiyatrosu eşcinsel bireyleri kimliklerinden gurur duymaları için bir araya getirir ve toplumu önyargılarıyla yüzleştirir. Gay Sweatshop'un sahneye koyduğu tabuları yerle bir eden oyun **Mr X** dört oyuncunun mastürbasyon yapmalarıyla başlar. Kışkırtma ve propaganda (agitprop) tiyatrolarının örneği olan bu oyun büyülemeyi değil kışkırtmayı amaçlamıştır. Gay Sweatshop'un bu duruşu hayli etkili olmuştur. Steven Berkoff aynı yıl **East** adlı oyununun Edinburg Traverse prodüksiyonunda "amcık tiradı" yüzünden sorun yaşadığını söylemiştir. In Yer Face Tiyatronun kurucularından sayılan Berkoff bununla, tabu duvarını yıkmak istediğini anlatır:

> *"O günlerde bu kelimeyi çeşitli kesimlerden gelen bir seyirci topluluğunun önünde söylemek aşılması güç bir engel olarak görülüyordu. Sadece söylemek de değil, defalarca üst üste tekrar etmek; ta ki kelime ölümüne gidinceye, şok etkisini kaybedinceye kadar. Bu aşırılık süreciyle tabunun gücü de azaltılmış oluyor"* (Berkoff'dan aktaran; Sierz, 2001: 44).

Fotoğraf 13: East oyunun broşürü ve East oyunundan bir sahne (1975)

1978 yapımı biri Korkunç İvan Dönemi Rusya'sında, diğeri, Auschwitz'de geçen iki kara mizah örneği oyundan oluşan **Laughter!**, Royal Court'un liberal standartlarında dahi "aşırıya kaçmış" olarak nitelendirilmiştir. Gaz odaları hakkında şakalar yapmak tatsız bulunmuştur. Böylece bir kuşak için sahne üzerinde nelerin gösterileceğinin sınırları belirlenmiştir. 1979 yılında Martin Sherman'ın etkileyici ve mecazî oyunu **Bent** ticarî olarak daha büyük bir başarı yakalamıştır. Gay Sweatshop'un **As Tima Goes By**'ından esinlenen oyunda Max ve Hoyt adlı iki erkeğin birbirlerine hiç dokunmadan, bakmadan, kelimelerle sevişmelerini gösteren bir sahne vardır. Bu sahne yasak bir aşkı sembolize eder. Burada fantezi, eşcinsel tutkunun vazgeçilmez bir parçasıdır. Ancak oyunun ünü buradan gelmez. İlk on beş dakika sıradan bir oturma odasında geçer. Seyirciler ancak Naziler evi bastığı zaman oyunun Hitler Almanyası'nda geçtiğini anlar. Sherman'ın tasarladığı en büyük şok taktiği budur. 1980 yılında sahnelenen Howard Brenton'ın **The Romans In Britain** isimli oyunu, içinde barındırdığı "cinsel şiddet" nedeniyle daha büyük tartışmalara yol açmıştır. Oyunda Romalı bir askerin genç bir Kelt'e eşcinsel tecavüz girişimi ahlâkî bir panik havasının odağı olmuştur. Gösterilerden biri ahlâkî değerleri savunduğunu iddia eden "Güney Londra Eylem Grubu" tarafından sahneye yumurta, un ve maytap atılması sonucunda kesintiye uğramıştır. Tiyatronun yöneticilerinden Mary Whitehouse'a, Ulusal İzleyici ve Dinleyiciler Derneği'nin girişimiyle açılan dava çok ciddidir. Whitehouse, yapılan saldırıyı büyük bir ahlâksızlık olarak nitelendirmiştir.

Fotoğraf 14: Howard Brenton, The Romans In Britain, National Theatre (1980)

1982 yılında Fringe (Uç) tiyatroların yükselişi gözle görülür bir hâl almıştır. Bir seks sahnesinin yarattığı şokun yoğunlaştırılması için küçük salonlar kullanılmıştır. Kevin Elyot, 1982'de Bush Theatre'da sahnelenen ilk oyunu **Coming Clean** için *"Bazı sahneler yakın menzil erotizmi nedeniyle, yüklenmiş bir mahremiyete sahipti"* demiştir.

> *"Richard Zajdlic, aynı salonda izlediği Franz Xaver Kroetz'in* ***Trough the Leaves*** *isimli iki kişilik oyunu için, "Hayatımda gördüğüm en iyi oyunculuk oradaydı. Bush Tiyatrosunda seyirciler o kadar üst üsteydi ki duygusal enerji hemen tırmanabiliyordu. Seyirci uzansa sahnedeki cinselliğe dokunabilecek kadar yakındı." demiştir"* (Elyot'tan aktaran; Sierz, 2009: 40-44).

Aynı dönemlerde diğer ülkelerdeki tiyatro hareketlerine bakıldığında Alman ve Fransız tiyatrolarının içeriklerindeki değişimler göze çarpar. Almanca konuşan ülkelerde ise 1960'lar ve sonrasında Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Peter Weiss ve Peter Handke gibi yazarlar, karamsar bir dünya görüşünü ilerici bir siyaset anlayışıyla birleştirmeye çalışmışlardır. Fransız tiyatrosunda ise Bernarde Marie Koltes, Jean Genet, Jean Tardieu gibi yazarlar, yaptıkları çalışmalarla karanlık ve tuhaf bir dünya portresi çizmişlerdir.

1900'lü yılların ortasında başlayan yenilikçi öğelerin 1990'lı yıllarda nasıl bir gelişim gösterdiği bir sonraki başlığın konusunudur.

1.1.2. Kışkırtıcı 90'lar

İngiltere'de Margaret Thatcher gibi karanlık bir geçmişi atlatan tiyatrocular, kışkırtıcı, tahrik edici, dönemine göre cesur oyun metinleri yazmaya ve sahnelemeye 1990'larda başlamışlardır. IYF, tiyatronun doğuşu bu döneme denk gelir. Bu nedenle dönemi biraz olsun özetlemek gerekir: Bu yıllarda metropol yaşantısı, insanlara hız sunmakta ve bu hız önceki yıllara nazaran müthiş bir ivmeyle katbekat artar. İnsanlar böylesi bir hıza ayak uydurmak durumunda kalmışlardır. Japonya ve New York arasındaki mesafe webcam'in bağlanma süresi kadar Londra'dan Paris'e hızlı trenle gitmek iki saat on beş dakika olmuştur. Metropolün uyaranlarıyla yaşayan insan, sabah elektronik bir alarmla uyanıp hızlı trenle işine giden, sayılı olan dakikalarda çalışan ve yine ona kalan akşamları sınırlı bir zaman diliminde dinlenerek ya da eğlenerek geçiren bir modele dönüşmüştür. Dolayısıyla akşam saatinde dışarı çıkabilmesi için metropol yaşamının sıradan akışı içinde onu kışkırtan ve harekete geçiren bir etken olması gerekmektedir. Kendisini yenilemeyen bir tiyatro biçimi de bunca dinamik metropol yaşantısının içinde ilgi çekici olamayacaktır. Dinamik yaşamın içinde tiyatronun da seyircisini 'titretmesi' gerekmektedir. Bu 'titreme' benzer bir kanava üzerinden çeşitlemelerle yazılan, genelde yapay dekorlarla bezeli platolarda çekilen düşük bütçeli Hollywood filmleri ve benzerleri ile sağlanamamaktadır.

IYF tiyatro ile birlikte seyirci–oyun ilişkisi yeniden tartışılmaya başlanmıştır. Aslında IYF tıpkı Antik Yunan tragedyalarında da olan seyirciyi kötücül duygulardan arındırma istemi burada da kendini gösterir. Nasıl Antik Yunan tiyatrosunda seyircinin bulunduğu topluma ayak uydurması, gerçeklerle yüzleşmesi, çevresini kabullenmesi için acıma ve korku uyandıran konular aracılığıyla seyirci tedavi edilmeye çalışılıyorsa IYF tiyatro da sahnede aşırıya kaçan şiddet örnekleri, uçlarda gezinen seks sahneleri, günlük konuşma biçimindeki diyaloglar ve fazlasıyla argo kullanımıyla katharsisi sağlar. Sözü edilen katharsis öğelerini görebileceğimiz en iyi In Yer Face örneklerden biri Philip Ridley'in **Kürklü Merkür** oyunundaki Naz karakterinin tiradıdır:

> *Naz: Hah! Süpermarketteydik: ben, annem. Ve… Stacy. İsmi buydu. Stacy. Benden küçük. Şu boyda falan. Annem hala bebeğim derdi ama ona. Yiyecek çok bir şey kalmamış raflarda. Bir ses duyuyorum. Koridorlarda koşturan*

bir çete insan. Yaklaşık 10 kişi. Birkaçı benim yaşlarımda. Suratlarında boya mı ne var? Boyunlarına et parçaları sarılı. Bağıra bağıra bağıra şu bıçağa benzeyen şeylerden sallıyorlar ellerinde, şey?!...

Darren: Pala!

Naz: Heh pala! Annem, beni saçımdan tutuyor, Stacy'i de elinden. Süpermarketin arka kapsından kaçmaya çalışıyoruz. Çeteden birkaç kişi çoktan oraya varmış bile. Geldiğimiz gibi geri kaçıyoruz koridorun tekinden. Bir yerde ayağım kayıyor. Kıpkırmızı bir şey. Kornfleks kutularının arasından bakıyorum. Aşağı yukarı savrulan bir pala görüyorum. Ve palayı tutan eli. Sonra kimsenin eli kalmıyor. İşi bitiyor palaların. Her taraf kan, kıpkırmızı. Sonra bir anda farkına vardığım ilk şey çetenin etrafımızı sarmış olduğu. Kahkahalar atıyor hepsi birden. Annem yalvar yakar bağırıyor. Çocuklarıma zarar vermeyin. Havada dönen bıçaklar helikopter sesi gibi. Gözüme bir şeyler kaçıyor. Kan. Siliyorum. Kafamı kaldırıp annemin kellesini elinde tutan adamı görüyorum. Şak diye kestiği kafayı elinde tutuyor. Annemin saçımı tuttuğu gibi. "Şimdi nasıl bir his olduğunu biliyorsun" diye düşünüyorum kendi kendime. Ablamın ağlayışını duyuyorum ama göremiyorum. Yakınımdan bir yerden geliyor. Şuradaki parçalanmış meyveden geliyor olmalı. Evet, içi kıpkırmızı, sulu… Bir gözü var sadece. Bu o! O olmalı. Kafasının üstünde tepinmiş olmalı herifler. Kollarından biri kopmuş. Sürüyüp bir tarafa şortunu indiriyorlar sonra. Stacy işemeye başlıyor. Tam yukarı, diklemesine. Herifler kopuyor. Bir tanesi, sikini çıkartıp sızıntıyı durduracağını söylüyor. Şak diye sokuyor sonra. Bir diğeri ağzından geri kalanı sikmeye koyuluyor. Hepsi birden kola içiyorlar. Stayc'i sikip kola içiyorlar. Çoktan ölmüş olmalı Stacy diye düşünüyorum, hiç hareket etmiyor. Rafların arkasına geçiyorum ben de. Sanki asırlardır orada saklanıyorum. (Ridley, s.23)

IYF insanların içindeki şiddete meyilli yönün ortaya çıkmasında bir aracıdır. Bu tiyatro türünde seyirci, 'dikizleyen' konumundadır ve bu sayede hem olayların içinde hem de dışında hissetmektedir. Dönemin oyunlarında seyircinin dikizci olarak konumlandırılmasında, dikizciliği destekleyen birçok unsurun 90'larda artık legal bir hâle gelmesinin payı büyüktür. Öncelikle ekrana bağımlılık, bunun da getirisi olarak video pazarı ve internetin yaygınlaşması ile paylaşım siteleri artmıştır. Thriller - teenslasher - B sınıfı korku filmleri (çok düşük bütçeyle, korkutmaktan iğrençliğe uzanan, kimi zaman plastik makyaj malzemesi yerine ketçap, gerçek et, gerçek kan kullanılan çok ucuz bütçeli korku filmleri) - Snuff filmler (Gerçekten kesme, tecavüz hatta öldürme sahnelerinin kullanıldığı çok düşük bütçeli genellikle korku filmleri ya da porno içerikli filmler) legal olmasalar bile internet ya da el altından kolayca alıcısını bulabilmekteydi. Dogma serisi

filmler (Danimarkalı yönetmenler Lars Von Trier ve Thomas Vinteberg'in öncülüğünü yaptığı çok katı on kuralı olan, doğal ışık, gerçekçilik ve tamamen o anı yaşatan filmler serisi), uçlarda gezinen sakınmasız bağımsız sinema örnekleri, porno ve internet altın çağını yaşadığı şüphesizdir.

Bu dönemdeki film ve video çeşitliliğinin yanı sıra televizyon yayınlarının fazlalığı da insanları iyi ve/veya kötü etkileyen bir rol oynamıştır. Savaşlar, afetler, katliamlar, kazalar güçlenen teknoloji ve sosyal ağ ile hızla yayılmaya başlamıştır. Bir diğer deyişle yaşamın içindeki vahşet, şiddet içerikli haberler ile insanlara naklen sunulmaktadır. Sözgelimi dönemin insanları Bosna Savaşı görüntülerini sansürsüz görebilmiştir. Vahşet ve yıkım dolu bu savaş, medyada büyük oranda yer almıştır. Ruanda'da yüz gün süren katliam, IRA terör örgütünün şiddet eylemleri, Irak savaşı birçok ülkenin insanları tarafından izlenmiştir.

> "*Şiddetin toplum içinde, toplum tarafından nasıl sunulduğu, nasıl kabul gördüğü önemlidir. Çünkü kabul gören şiddet de meşrudur. Hatta şiddet genellikle bir yaşam biçimi olarak benimseniyorsa sorun olarak görülmez ve sorun çözmenin bir aracı olarak onay görür*" (Ergil, Tarihsiz: 40).

Fotoğraf 15: Ruanda Katliamı

Fotoğraf 16: Bosna Hersek Katliamı

Şiddet ve cinselliğin televizyon ve gazetelerde sansürsüz yayınlanmasıyla birlikte metropolde yaşayan insan için bu görüntüler artık sıradan bir durum olur. İnsanlar evlerinde emniyetli, huzurlu bir şekilde televizyondaki şiddeti izleyebilmektedir. "Reality show"larda birbirine karışan gerçek/kurgu durumu, şehirli insanı benzer durumlardan korkan ama böylesi durumları görmezden gelen kimselere dönüştürmüştür.

> *"Yirminci yüzyılın sonunda böyle bir barbarlık nasıl mümkündür? Sorusu yanlıştır. Geçmişten gelen bir şiddetin dirilmesi değildir bu. Bizim şiddetimiz, aşırı modernliğimizin ürettiği şiddet, terördür. Simülark bir şiddettir bu: tutkudan çok ekrandan doğar, görüntülerin doğasıyla aynı yapıdadır. Şiddet ekranın zihinsel evrende açtığı oyuk aracılığıyla, kuvvet halinde ekran boşluğundadır"* (Baudrillard, 2004: 79).

Televizyonun insanlara sunduğu şiddet görüntüleri izleyicide bir dönüşüm yaratmak yerine onları duyarsızlaştırır. Aslında In Yer Face de televizyon ile aynı şeyi yapmaktadır. Gerçekleri olduğu gibi göstermeyi hedefler. Ancak tiyatronun gerçekliği ve yaşamsallığı gösterilen olayların etkisini artırır ve bu etkiyle seyircisini düşünmeye sevk eder.

1990'lı yılların genç yazarları, onlara ızdırap veren acı gerçekleri hiçbir şeyi saklamadan yazmayı tercih etmişlerdir. "*12 Ocak 1995'te Sarah Kane'in **Blasted'**ı sahnelendiğinde, Kane, sönmekte olan tiyatro yıldızını çok sansasyonel bir biçimde yeniden parlatmayı başarmıştır. Oyun, Bosna Savaşı hakkındadır. Şok edici sahneler sıra dışı imgeler üst üste seyirciyi sarsmayı hedeflemektedir"* (Parlak, 2007: 36). Benzer oyunlar da farklı sahnelerde sahnelenmeye başlamıştır.

Michael Billington, **The Guardian**'daki yazısında umut vaat eden bu yazarlar ve başlamakta olan bu hareketli süreci şu sözleriyle müjdelemiştir: "*Yirmili yaşlarında böylesine heyecan uyandıran yazarlar grubunun ortaya çıktığı başka bir zamanı hatırlamıyorum. Daha da ötesi bu genç yazarlar kendi yaşıtlarına da hitap ediyorlar"* (Billington, 1993: 360). S. Kane, M. Ravenhill, A. Neilson gibi yazarlar, In Yer Face aracılığı ile vahşi imgeler, sokak argosu, taşkın müstehcen bir dil kullanmış ve özgün bir dil yakalamışlardır.

> *"Memleketin Hali" (State of the Nation) oyunlarına sırtını dönerek liberal imgelemde bir kriz olduğunu ileri sürüyorlardı. Ancak bu genç yazarların "nasıl olduğu" hakkında dogmatik düşünmek yanlış olurdu. Birçoğu benzer eğilimlere sahip olsa da, oyunlarındaki çeşitlilikten de anlaşılacağı üzere, hepsi son derece özgündü* (Sierz, 2001: 289).

In Yer Face bir yazın ekolü ya da akım olmaktan çok, bir hareket olmuştur. Ravenhill, Neilson, Kane gibi yazarların, geçici bir süreliğine içinde yer aldıkları

çalışmalar dizisi olmuştur. Sierz, In Yer Face için yapılabilecek en iyi benzetmeyi şu şekilde aktarmıştır:

> *"Ziyaret edilecek ya da uğranacak bir yer, bir yazarın yetişebileceği ya da diğer maceraların ardından geri döneceği bir alan. (...) Bazı yazarların bu alanı sahiplendikleri, bazılarının ise hızla uğrayıp geçtikleri görülmektedir. Ancak buradaki gelişmeler, 2000'lerin başındaki yeni yazının başlıca özelliklerinin oluşmasını sağlamıştır. Artan bir çeşitlilik, daha fazla deneysel olma isteği, uyumsuz seslerden oluşan bir karışım, Britanya tiyatrosuna dair geleneksel görüşlerin değişmesine ya da yıkılmasına yol açmıştır. Ticarî ya da Fringe, blackbox sahne ya da büyük (çerçeve) sahne, tiyatro ya da film, sanatsal ya da ticarî/popüler gibi farklılıklar, In Yer Face karşısında başka bir yer edinmiştir. Bir avuç yazarın kışkırtmaları ve buluşları sayesinde doksanlı yıllar; tiyatro için daha karmaşık ama bir o kadar da akıcı bir noktada kapanmıştır"* (Sierz, 2001: 243-302).

In Yer Face'in yapmaya çalıştığı şey alışılmış, görmezden gelinen, kaçınılan, saklanan her türlü düşünceyi apaçık bir şekilde, hatta seyirciyi rahatsız edecek bir biçimde ortaya sermektir. Böylece seyirci için kendini güvende hissettiği tiyatro salonları, rahat bir şekilde oturmaya izin vermeyen bir yer hâline gelmiştir. Aynı zamanda, salonda oturan ve oyuna bakan bu insanlar "seyirci" konumundan çıkıp izleyici konumuna gelmiştir. Bu, seyirci için iyi bir hayat provası niteliğinde olabilmektedir. Çünkü seyircinin günlük yaşamın içinde karşılaştığı, haberlerden öğrendiği ya da çevresinden duyduğu olaylar, sahnede apaçık gösterilmektedir. Seyircilerin tanık oldukları In Yer Face olayı için Sarah Kane şöyle demiştir: "*Aslında hiç gerçekleşmemiş bellek olaylarını – hiç gerçekleşmemeleri için – işlemek önemli. Tiyatrodaki aşırı dozu hayattaki aşırı doza yeğlerim"* (Kane'den aktaran; Sierz, 2001:302).

İnternet ağının gelişmesi ve insanlar arasında yaygınlaşması 90'larda başlamıştır. Bu yılların insanı giderek sanal yaşama kendini kaptırmış, kimileri ise gerçeklikten büsbütün uzaklaşmıştır. Çağın insanı internette sanal kimliklere bürünüp kendi içinde sakladığı ya da insanlardan gizlediği kimliklerini sergileyebilir, oluşturduğu sahte hesaplar ile özgürce küfredip porno izleyebilir, tanımadığı insanlarla sahte bir kimlikle sohbet edebilir durumdadır. Medyanın kendine sunduğu reklamlardaki 'mutlu aile' tablosuna inanarak güçlendiğini düşünüp sosyal medyada kurduğu dünyasında kamusallaşıp kendini popüler addedebilmektedir.

> *"Toplumsal gerçeklik ile temsil sistemleri arasındaki ilişkinin yönü, biçimi, yoğunluğu 19. yüzyıldan farklı olarak 20. yüzyılın başından itibaren görsel iletişim biçimlerinin gittikçe artan oranda yaşamımız içinde yer almasıyla birlikte değişmiş; elektronik medyaya ait simgesel temsil sistemleri, sanal eğilimlerin güçlendiği, gerçeklik duygusunun zayıfladığı yeni bir gerçeklik düzeninin örgütlenmesine zemin hazırlamış ve günümüzde sanallık, kültürün temel eğilimini ifade eden bir kavram haline gelmiştir*" (Çakır, 2007-2008: 163).

Kendini gerçeklikten uzak tutan insan için IYF tiyatro, gerçekliği sarsıcı ve kendine getirici bir şekilde sunup, bireyin kaçmak istediği gerçeklikle yüzleşmesini sağlamıştır. Siyasal otoritelerin toplumu sindirme politikalarına bir karşı duruş olarak yerini alan deneysel tiyatro hareketlerinin son ve "en cesur/sakınmasızı" olan In Yer Face tiyatrosu, toplumda 'göz ve akıl açma' görevini üstlenmiştir. İşlediği konularda, her ne kadar politik bir duruş yokmuş gibi gözükse de oynandığı tüm ülkelerde yasaklanmalara maruz kalmıştır. Çünkü oyunlarda işlenen seks, şiddet, seyirciyi başka bir hazza ulaştırmıştır. IYF, seyirciyi yeni yöntemlerle farklı bir şekilde uyarmıştır.

In Yer Face kullandığı araç ve yöntemlerle seyircisinin duygu ve düşünceleri üzerinde sağaltıcı bir görev üstlenmiştir. IYF izleyeni, içindeki tanımadığı ya da kaçtığı duygularla yüzleştirmek ve buradan kişinin arınmasını sağlamak ister. IYF'nin temelinde beklenen ve amaçlanan, seyirciyi bir nevi katarsise uğratmak ve daha iyi bir dünya için çabalama fikrini aşılamaktır.

1.1.3. İçerik

In Yer Face oyunları çoğunlukla, metropol insanını ve bu insanların yaşamlarını ele alır. Oyunlarda büyük şehirde yaşayan varoş kesim, ünlü ya da sıradan insanlar, politikacılar, çocuklar gibi farklı kesimlerden insanlar vardır. Ancak Martin Crimp'in oyunlarında kırsal mekânlar ve oralarda yaşayan karakterler vardır. Yine de bu oyunlarda ya kentten gelen biri ya da daha önce kentte yaşayıp artık dinlenmek için kırsal kesime giden insanlar yer alır. Dolayısıyla oyunların konuları da kentlerde yaşanan hikâyeleri kapsar.

In Yer Face'i diğer türlerden ayıran en temel özellik "sakınmasız" olmasıdır. Gerek dili gerek sahnelemesi, son derece cesur bir biçimi kapsamaktadır. Tiyatro böylece

tüm tabulara saldırmaktadır. Hep sahne arkalarında gösterilen şiddet ve cinsellik sahneye, seyircinin gözleri önüne taşınınca bu görseller seyircide soğuk duş etkisi yaratmıştır. 1993'de sahnelenen **Blasted'**da gösterilen 'aşırı uç' sahneler şok unsurları, seks ve şiddet içerdiği için seyircide bir kızgınlık yaratmıştır. Ancak seyirciler oyun bittikten sonra bu kızgınlığın, aslında yaşanan ızdırabı böylesine gerçekçi bir biçimde izlemiş olmanın sarsıcılığından kaynaklandığını anlamışlardır (http://www.inyerfacetheatre.com). Kimi zaman seyircinin oyuna gitme isteği, tıpkı sirkteki bir fili görmek gibi olsa da çıplak insan, sevişen insan, kanayan insan görmeye giden seyirci, izlediklerinin etkisi altına girmeden ayrılamamıştır.

IYF oyunlarda izleyici, sahnedeki olayı en az oyuncu kadar tecrübe eder. İzlerken tepkiler verir; çığlık atabilir, kusabilir, dayanamayıp salonu terk edebilir ya da gördüklerine ve hissettiklerine dayanamayıp oyunu durdurmak isteyebilir. Çünkü sahne, tüm olan biteniyle seyircisine bir gerçeklik sunar. Bununla ilgili Sarah Kane şunları söylemiştir: "*Bu tiyatro, sadece aşırı gerçekçi ve duygusal olmasından ötürü iyi değil IYF, size de oluyor gibi olmasından dolayı da çok iyi"* (Kane'den aktaran, Sierz 2001: 33).

Bu durumda ortaya çıkan görüntü bu oyunların bir 'reality show' olmadığını göstermektedir. Bir oyunun IYF olup olmadığını anlamak için o oyunun seyirci/izleyiciye ne şekilde nüfuz ettiğine bakılması gerekir. Eğer oyundan sonra oyunla ilgili tartışacak birçok konu varsa, oyun seyircinin bilinçaltında bir yer bulup onu uyarabildiyse, şok ettiyse o oyun bir In Yer Face oyunudur demek doğru olabilir.

Temele baktığımızda sansüre birçok sert eleştiriye, muhafazakâr tiyatrocuların tavırlarına karşı koyan IYF tarzındaki oyunlar, sansürlerle ve eleştirilerle başa çıkabilmek adına birçok farklı kanal yoluyla kendilerini ifade edecek yöntemler bulmuşlardır. Ancak yine de bu oyunların kimi ortak özelliklerinden bahsetmek mümkündür. Ken Urban, bu oyunları on maddede şu şekilde tanımlamıştır:

> *"1 - Dilde ve sahnelemede şok etkisinin önemi.*
>
> *2 - Konu seçiminde ve izleyiciye sunulan deneyimde gaddarlık boyutuna varan şiddet imgelerinin kullanımı.*

3 - Güncel ifade biçimiyle "erillik krizi"nin temsili olan baba tutkusunun ve baba düşüncesinin cinsel kimlik ve törel değerler bağlamında incelenmesi.

4 - Büyük çaplı politik oyunlar yerine bireysel savaşıma yönelen oyunlara eğilim.

5 - Oyunlarda suçlu/kurban – iyi/kötü kavramının yadsınması.

6 - 1970'li, 1980'li yıllarda yaygın olarak kullanılan belli bir politik ideolojiyi, ya da etik değerleri temsil eden halkın sözcüsü tiplerinin yadsınması.

7 - 1980'li yılların yazarlarından, tiyatrolarından kendilerini ayırmak için, bu dönemde ortaya atılan, "azınlık, feminist…" gibi sınıflandırmalardan duyulan rahatsızlık.

8 - Komünizmin çöküşü, sağ - sol ayrımının ortadan kalkışıyla herhangi bir politik yanlılığa kuşkulu yaklaşım.

9 - Yapı ve biçem yönünden Avrupa ve Amerikan tiyatrolarından esinlenilen geniş çaplı deneyim.

10 - Tiyatronun yararlı bir işlevinin olduğunun benimsenmesi, serinkanlılık tavrına verilen önem, tiyatroyu gerek popüler kültürün gerekse medyanın karşısında görmeyen anlayış" (Urban, 1996: 14-15).

Görülüyor ki IYF kendine göre geliştirdiği duruşuyla bir karşı koyma ve dünyayı değiştirme istenci içindedir. Bireyin sorunlarından yola çıkarak ideal dünyaya gitmeyi denemektedir. Yaratılan şok, coşku, kışkırtma unsurlarıyla izleyiciyi harekete geçirme isteği barındırmaktadır. Bu unsurlar üzerine Gülşen Sayın şunları söylemiştir:

"In Yer Face oyunları kim olduğumuz, neyi nasıl düşündüğümüz veya algıladığımız, bunun sonucunda günlük yaşantımızda şiddete ne kadar eğilimli olduğumuzla ilgili hoşa gitmeyeceği için bilincimizin bir kenarına attığımız gerçekleri yüzeye çıkarıp yüzleşmemizi isterler. Bu yüzden izleyiciyi oturduğu yerde sarsacak, şok edecek konulara ihtiyaç duyarlar. Oyunlardaki karakterler sahnede kaba saba küfürlü bir dil kullanırlar. Şiddet dolu duygular arasında gidip gelirken rahatça küfrederler, tabulu alanlara girerek bunlardan olağan konularmış gibi söz ederler, soyunur mastürbasyon yapar, seks yapar, kusar, ırza geçer, sürekli birilerini aşağılar, ırkçı veya cinsiyet ayrımı yapan fıkralar anlatır, işkence yapar adam öldürür ve ya çoğunlukla nedensiz yere şiddete başvururlar. Bu yüzden IYF türünün ortak temaları arasında cinayet, işkence, tecavüz gibi şiddet içeren olaylar, pornografik

> *cinsellik, cinsel tacize uğrayan çocuklar, uyuşturucu bağımlılığı başı çeker"* (Sayın, 2009: 32).

In Yer Face içerdiği unsurlar bakımından diğer sahneleme, oyunculuk ve oyun metinlerinden belirgin olarak farklıdır. Seyirciye izletilen oyun izleyicinin yaşamın gerçeğine tanık olma durumunu yaşatır. Tiyatro kaçınılan düşünce ve korkuları deneyimlemek için gerçek yaşamın aynası olduğundan kısmen güvenli bir alandır. In Yer Face tiyatrosu ise bu güvenli alanı tehdit eder; izleyicisini o anda olduğu hissi yaratılan bir gerçekliğin içine sokar. Gerçeklik bu türün olmazsa olmaz unsurlarından birisidir. Seyirci çoğunlukla, küçük bir mekânda bütünüyle gerçek görünen bir olayı izlemektedir. Bir In Yer Face oyunu izleyen kişi, "gerçeğin kendisi" ile yüzleşmiştir ve bu gerçeklikten kaçamaz. Dolayısıyla aynı zamanda da bir röntgenci olur. Çünkü hemen önünde, uzanıp dokunabileceği kadar yakın bir mesafede gerçekleşen olaylara tanıklık eder, üstelik bu olaylar kaçamayacağı kadar yakınındadır. Benzeri olaylar seyircinin önceki izleme deneyimlerinde, beyaz camın arkasından ya da sinema perdesinde olmuştur yahut kişi bir gazete sütununda okuyarak deneyimlemiştir. Seyirci bir şekilde duyduğu ya da uzaktan izlediği bu olayları, bir blackbox tiyatroda, bir In Yer Face oyununda izlemek durumunda kaldığında işler değişecektir. Artık seyirci ve oyun arasındaki mesafe olabildiğince yakınlaşmıştır. Sahne üzerinde gösterilen kan, seyirciye ulaşabilecek mesafededir. Hayata uzak açıyla ve mantıkla yaklaşan metropol insanı, blackbox sahnede yaşayacağı bu deneyimden uzaklaşamayacaktır. Gerçeklik bu yüzden çok önemlidir. Çünkü In Yer Face tiyatrosunun amacı seyirciyi umursamadığı ya da sakladığı gerçeklikle yüzleştirmektir. Kişi bu gerçekliği yaşamayı deneyimler. Bu tecrübe, sadece izlemekle gerçekleşmez. İzlediği olayı en etkili şekilde yaşar, zaman zaman gerçeklik boyutu rahatsız edebilir ve kaçmak isteyebilir. Küçük bir çocuğa tecavüz edilip iç organlarının çıkarılması (Philip Ridley – **Kürklü Merkür**); içinde bir mikroçip olduğunu sandığı dişini kerpetenle canlı canlı çeken paranoyak bir adam (Tracy Letts - **Böcek**); grup seks esnasında anüsüne bıçak sokulmasını isteyen 14 yaşındaki bir çocuk ve bunu uygulayan iki erkek (Mark Ravenhill – **Shopping and Fucking**) ve buna benzeyen daha birçok olay / sahne eklemek mümkündür. Bu son derece sert görüntüler karşısında seyirci kusabilir, salonu terk edebilir, panik atak geçirebilir ya da bildiği tüm küfürleri ederek durumu sansür kuruluna ya da gerekli mercilere şikâyet edebilir.

Seyirci bu olayların gerçekçi bir biçimde sahneye konulmasından dolayı, hemen gözlerinin önünde yaşananlara tanık olmaktadır. In Yer Face tiyatrosuna göre 'mış gibi' yapılması durumunda sahnede 'komik' görüntüler oluşabilir. Böyle bir duruma düşülmemesi için de sahne birçok açıdan düşünülmelidir. Örneğin bir sevişme sahnesi canlandırılırken rejisörün, oyuncunun, tasarımcının akıllıca bir sahneleme yöntemi geliştirmesi gerekecektir. Sevişmenin o anda gerçekten yapıldığı hissi yaratılacaktır. Bir diğer nokta da kan akacaksa bunu sağlayacak olan malzeme ustalıkla kamufle edilmelidir. Yani sahneyi gerçekçi kılmak için iyi bir teknik çalışma gereklidir. Böylece herhangi bir nedenden ötürü sahnenin gerçekliği yakalayamaması ve doğal olarak oyunun yapısına aykırı bir duruma düşmesi engellenmelidir.

Gerçekçi bir oyunculuğun kurulmasında oyun metninin büyük bir önemi vardır. Hem metinde işlenen konu hem de konunun nasıl bir dil ile işlendiği oyunculuğu etkileyecektir. IYF oyunlarının diline bakıldığında gündelik ve yalın bir dilin hakim olduğu görülür. Argo ifadelere sıklıkla yer verilir. Hakarete varan ifadeler, seyirciyi rahatsız etmek için özellikle seçilmiş gibidir ve kullanılan argo ile hakaretin sınırları yoktur. Boadcasting Standarts Commission (Yayın Standartları Komisyonu) konu ile ilgili araştırma yapmıştır. Yapılan araştırmaya göre dini hakaretler (*"kahrolası", "lanet"),* cinsel hakaretlerden (*"amcık", "anasikici", "sikmek")* daha az incitici değerlendirilmiştir. En güçlü hakaretlerin ise ırkçılık içeren ifadeler (*"zenci", "paki", "Yahudi")* olduğu tespit edilmiştir. Bu dönemde toplumdaki tabular cinsellikle ilgili ifadelerden çok ırkçı terimlerle ilgilidir (Sierz, 2001: 49).

Şiddet dili var olduğu her dönemde gündelik hayata sirayet etmiştir. Siyasetten gazete haberlerine, televizyondan tiyatro oyunlarına kadar her alanda üretilen dilde şiddet öğelerini görmek mümkündür. Türkiye'deki şiddetin dilini anlayabilmek açısından da aşağıdaki araştırma sonuçları önemlidir.

> *"Türkiye'de yayınlanan günlük spor gazetelerinin, bir yıl boyunca kullandığı başlıklardaki şiddet unsurları ve savaş metaforları içeren kelimelerin taraması yapılmıştır. Militarist ve şiddet içerikli anlam taşıyan 10 anahtar kelimenin (militarist: savaş, saldırı, silah, kurşun, imha; şiddet: kavga, kapışma, intikam, parçalamak ve öldürmek) Fanatik, Fotogol, Fotospor ve Pas Fotomaç gazetelerinin haber ve köşe*

> *yazarlarının başlıklarında 1 Haziran 2008 ile 31 Mayıs 2009 tarihleri arasındaki dönemde 576 kez kullanıldığı saptanmıştır. Taranan kelimeler içinde en fazla "savaş" ve "kavga" kelimelerinin geçtiği belirlenmiştir. Gazetelerin editörleri, anlaşmazlıkları "kavga", müsabakaları "kapışma", golü "kurşun", galibiyeti "imha" olarak nitelemiştir"* (Özsoy, 2001: 1).

Görüldüğü üzere şiddet dili, spor gazetelerini de etkilemiştir. Buradan gündelik hayatı etkileyecek dolayısıyla da IYF oyunlarında şiddetin dili gösterilerek, kullanılarak tartışılmaya devam edecektir.

Bir IYF oyununda oyuncu, oyun esnasında seyirci ile yakın temasta olduğu için canlandırdığı oyun karakterini ve onun hangi koşullar altında nasıl davranabileceğini çok iyi analiz etmelidir. Seyirci ona sunulan karakteri nasıl o an birebir tecrübe edip tepki gösteriyorsa bir In Yer Face oyununda oynayan oyuncu da tepkiye karşı o karaktere uygun bir tepki geliştirip durumu kotarmalı, her yeni grup seyirci ile yeni bir deneyimi yaşamaya hazır olmalıdır.

IYF'de oyuncu kadar seyircinin de rolü vardır denilebilir. Seyirci zaman zaman bir gözlemci, zaman zamansa röntgenci ve gizli bir suç ortağıdır adeta. Tiyatro Oyun Kutusu'nun **Phaedra'nın Aşkı** oyunun broşürü, seyircinin öneminin altını çizmektedir:

> *"…Seyirciler Phaedra'nın sarayının, röntgenci ziyaretçileri olacaklar. Seyircileri pasif izleyenler olmaktan çıkaran özel sahneleme tekniği ile sunulan bu deneyim, katılacak "suç ortakları" arıyor. Seyirciler sahne ile mesafeyi sıfırlayarak, oyunu sahnenin üzerinden izliyorlar. Oyuna sadece 30 izleyici alınabiliyor. Bu nedenle önceden rezervasyon yapılması gerekmektedir"* (Phaedra'nın Aşkı).

Oyun kişisinin ruh durumu, geçmiş yaşantısı her oyunda olduğu gibi bu türde de oyuncu için çok önemlidir. Ancak diğer oyun türlerinde farkla bazı ayrıntılar daha fazla ön plana çıkar. Örneğin tecavüze uğrayan bir kişinin ruhsal durumu, geçmiş yaşantısı ve anlık tepkileri, her akşam sahnelemek üzere anbean oyuncuda hem teknik hem de içsel olarak tamamlanmış olmalıdır. Çünkü IYF oyuncunun da 'mış gibi' yapmasına olanak tanımaz. Bir diğer ayrıntı ise oyuncuların oynadıkları karakterin geçmiş yaşantısına asla ihanet etmemeleri gerekliliğidir. Oyunlarda seyirci/izleyici karşısına çıkan oyun kişileri; oyuncu, dramaturg ve yönetmen tarafından bütünüyle tamamlanmış profillerdir. Oyuncu

oyunu süresince buna uygun davranmalıdır. Gerektiğinde sahnede gerçekten tokat yiyen, tüküren, geğiren, öpüşen, koca bir bardak kolayı oyun esnasında içen, bedeninden sakınmayan IYF oyuncusu, bu tarza uygun oyunculuk tekniklerini iyi bilmelidir.

1.1.4. Mekân

1960-1970'lerde Fringe Theatre adıyla da anılan, adına Blackbox denilen küçük bütçeli tiyatro çalışmalarının yürütüldüğü bilinmektedir. Sonradan IYF oyunları için tercih edilen bu mekanların belirgin şekilde ortaya çıkması ve kullanılması ise ancak 1990'lı yılllara denk gelmiştir. 90'lardan sonra ise blackbox sahneler büyük bir gelişme göstermiştir hatta İngiltere'de National Theatre, sahnelerinden birisini bu tarz bir tiyatro mekanına dönüştürmüştür.

Fringe Theatre dönemi ve sonrasındaki oyun yerlerine 'tiyatro sahnesi ya da sahne' demek yerine 'mekân' kelimesini kullanmak daha doğru olacaktır. Çünkü bu mekânlar, bütünüyle bir tiyatro salonunun imkânlarına sahip değildir. Çoğu zaman bir depo, bir garaj, eski bir kafe ya da kullanılmayan bir fabrika, oyun mekanı olarak kullanılmıştır. Fringe Theatre akımının başladığı dönemlerde buralarda, düşük bütçeli işlerin yapıldığı, yoğun insan gücünün kullanıldığı tiyatro oyunları sahnelenmiştir. Performans sanatçıları maddi imkânlar, işin gereksinimi gibi nedenlerle birbirinden farklı mekânlarda gösteriler sunmuş, bu mekânları bazen kendi evleri olarak da kullanmışlardır.

IYF için kullanılan bu mekânlar, rejiye ve tasarıma çok farklı sahneleme seçenekleri sunmaktadır. Seyirci koltuklarının ve oyun alanının istenilen şekilde düzenlenmesi, esnek bir yapıyı beraberinde getirmektedir. Bir mekânın Blackbox sayılabilmesi için seyirci ve oyun alanını yaratacak büyüklükte olması gerekmektedir. Bunun yanı sıra oyunun ihtiyaçlarına göre şekillenebilmelidir. Bunun için en temel teknik ekipmana (ışık-ses düzeni, seyirci oturma ya da durma yeri vb.) da ihtiyaç duyulmaktadır. Bu mekânlarda seyirci sayısı azdır. Seyircilerin oyuncularla iletişimi çok kuvvetlidir. Oyuncu, oyun kişisinin ruh durumunu birebir yansıtmak durumundadır ve izleyiciye bir

röntgenci gibi olup biteni izlettirmelidir. Hiçbir butafor kullanımı ya da yapaylık, bu sahnelemeye uygun değildir.

Fotoğraf 17: Kwai Tsing Theatre, Hong Kong

Fotoğraf 18: Cottesloe- National Theatre, London

Bu türün başarılı oyun metinleri, film yapımcılarının da dikkatini çekmeyi başarmıştır. Özellikle bağımsız sinema için elverişli olanaklar sağlayan In Yer Face oyun metinleri sinema salonlarında, bağımsız film festivallerinde kısa sürede yerini almıştır. Film uyarlamalarının başarısı, birbirinden farklı olmuştur. Örneğin Irvine Welsh'in yazdığı, Danny Boyle'un yönettiği 1995 yapımlı **Trainspotting**, bağımsız sinemanın kült filmleri arasında yerini almıştır. Bunun yanı sıra dünya çapında ünlü starlar da yaratmıştır. Yönetmenlerini yine dünya çapında bir platforma taşımıştır. Buna karşın **The Life of Stuff,** Simon Donald'ın yönetmenliğinde 1997'de çekilmiş ve hem ticarî açıdan hem de eleştirel açıdan büyük felaketlere uğramıştır. **Mojo**'nun yazarı, filmini kendi çekmeye karar vermiş ve filmin oyuncu kadrosu çok güçlü olmasına rağmen film, olay örgüsünün yetersizliği nedeniyle eleştirilmiştir. 2000'lere gelindiğinde Wallace'ın **The War Boys**'u, Penhall'ın **Some Voices'**ı, Eldridge'in **Serving It Up'**ı, Grosso'nun **Peaches**'ı, Upton'un **Ashes and Sand**'i, Hollywood yıldızlarına yer veren Marbel'ın **Closer'**ı ve Letts'in **Bug**'ı yazarların çok yönlülüklerini göstermektedir kuşkusuz diğer taraftan bu filmler, çok daha büyük kitlelere ulaşmalarına rağmen sahnedeki "deneyimin - gerçekliğin" yoğunluğunu da çok az yakalayabilmişlerdir.

Genel olarak değerlendirmek gerekirse In Yer Face tiyatrosu, Antik Yunan tiyatrosundan günümüze tiyatro oyunlarında anlatılan ve çoğu zaman görmekten sakınılan ya da seyirciye gösterilmeyen, sansürlenen, çekinilen, insanın en doğal, en gerçek yanlarını gösteren sahnelemeleri ve cesur yazım teknikleriyle tiyatro dünyasında yerini almıştır. In Yer Face, modern ve yeni bir biçimde cesaretini ön plana alarak, kışkırtarak, yaşamın gerçeğini hedefleyerek, şiddeti, seksi, kanı, insanın tüm gizli yanlarını cesurca göstererek yeni seyirci profilinin algısına uygun oyunlar geliştirmiştir. Tiyatro tarihinde cesur yenilikler getirmesi ve alternatif arayışlara bir isim vermesi açısından In Yer Face oldukça önemli ve dolayısıyla kaçınılmaz olarak dünya tiyatro tarihinde yerini alacak bir türdür.

1.2. Avrupa'dan İstanbul'a In-Yer-Face

1990'lı yıllar dünyada olduğu gibi Türkiye'de de tiyatroda yeni arayışların olduğu bir dönemdir. Ödenekli ve kurumsal tiyatrolar yanında özel ve alternatif tiyatro grupları bu yıllarla birlikte yeni bir ivme kazanmıştır. Bundan önce 'altın yıllar' olarak nitelenen (Şener, 1999: 24) 1960'lı yılların tiyatro ortamı da oldukça hareketli ve çeşitli bir manzaradır; bugünün özel ve alternatif tiyatrolarının yakın geçmişi bu yıllarda, özellikle ve çoğunlukla da İstanbul'da aranabilir (Belkıs, 2004). Aslında ödenekli olmayan özel tiyatroların geçmişi bilhassa İstanbul özelinde 19.yüzyılın ortalarına kadar uzanır. Özel tiyatrolar ilk olarak Tanzimat'ta açılmış ve seyirciler batılı anlamdaki tiyatrolar ile bu sayede tanışmışlardır. 20.yüzyılın ilk on yılı içinde, bir başka deyişle Meşrutiyet Dönemi'nde açılan özel tiyatrolar ise halka tiyatroya gitme alışkanlığı kazandırmıştır. Bu dönem açılan tiyatrolar "*Yeni Sahne, Mme Binemeciyan Topluluğu, orduya yardım için kurulan Osmanlı Donanma Cemiyeti Heyet-i Temsiliyesi, Milli Osmanlı Tiyatrosu,*

Heveskeran Cemiyeti, İstanbul Operet Heyeti'dir" (And, 1971: 285-290). Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemi'nde atılan bu adımlar, Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosu ile bir köprü oluşturması açısından, hem Türk Tiyatro tarihi hem de İstanbul'un tiyatro geleneği açısından oldukça önemlidir.

Cumhuriyet Dönemi'ndeki özel tiyatrolar yine İstanbul eksenlidir. Kısıtlı bir seyirciye ulaşabilmektedir. Ancak Sevda Şener'e göre özel tiyatrolar kendilerini Türk seyircisine gösterme fırsatını Anadolu'ya yaptıkları turneler aracılığıyla bulmuşlardır. "*Tiyatro toplulukları, metropollerdeki etkinlikleriyle sağlayamadıkları ekonomik güvenceyi, Anadolu turneleriyle sağlamaya çalışmışlardır"* (Şener, 1999: 92). Bu dönemki özel tiyatrolar günümüzde yaşanan sıkıntılara benzer sıkıntılarla karşı karşıya kalmışlardır. 1950'li yıllara kadar özel tiyatroların temel sorunu sürekliliklerinin olmayışlarıdır. Tiyatro grupları kısa zamanda dağılmakta ve istikrar sağlanamamaktadır. Dağılmaların sebebi grup içindeki anlaşmazlıklar ya da yöneticiler ile yaşanan gerginliklerdir. Ayrıca özel tiyatroların bir ödeneğinin olmaması, bu nedenle de topluluk sanatçılarına düzenli bir ödeme yapılamaması, yapım giderlerinin düşük olması hem disiplinsizliğe yol açmış hem de çıkan işlerin kalitesinin düşmesine neden olmuştur (Şener, 1999: 98).

Dönemin önemli tiyatro toplulukları İstanbul merkezlidir ve bu toplulukları anmak gerekir. 1942 yılında Avni Dilligil'in kurduğu Ses Opereti Topluluğu beş yıl sonra dağılır. 1948 yılında ise Yeni Ses adıyla yeniden bir araya gelinir ve etkinlikler 1955'e kadar sürdürülür. İstanbul Opereti, bu gruptan ayrılan sanatçıların atılımları ile kurulmuş ve 1959'da dağılan grup İstanbul Tiyatrosu olarak isim değiştirip müzikli komedi ve vodviller sahnelemiştir. Dağılan grubun diğer sanatçıları ise Şen Ses Opereti ismiyle operet ve müzikli komediler sahnelemişlerdir. Operet sergileyen bir diğer topluluk da Yeni Halk Opereti'dir. Bu dönemki diğer toplulukları, "*Atila Revü Topluluğu, İstanbul Vodvil Tiyatrosu, Doğu Tiyatrosu, Cevdet Güldürücü Tiyatrosu, Eti Tiyatrosu, Seniye Tepsi Tiyatrosu, Toto ve Sıtkı Akçatepe Tiyatrosu, Vahi Öz Opereti, Çığır Sahne ve Saat 6 Tiyatrosu, Tevhit Bilge Tiyatrosu"(*Şener, 1999:17 *)* olarak sıralamak mümkündür.

Ellili yıllar Türkiye için hala önemli olan kimi tiyatro gruplarının ilk nüvelerinin atıldığı bir dönem olmuştur. Amatör bir tiyatro grubu olan Genç Oyuncular, Erdek Şenliği düzenlemiş ve Dostlar Tiyatrosu'nun temelleri bu festivalde atılmıştır. Bu yıllarda varlığını sürdüren Cep Tiyatrosu ise yıllar sonra kurulacak Dormen Tiyatrosu'nun öncülüdür (Erkoç, 1993: 43). Dormen Tiyatrosu, başlangıçta farklı türlerde oyunlar sahnelerken zamanla vodvil türünde ustalaşmış ve bu çizgide devam ederek Türk Tiyatrosu tarihine ismini yazdırmıştır. 1955 yılında kurulan Muammer Karaca Tiyatrosu'nun kendi tiyatro binasına sahip olması bakımından Türk tiyatro tarihinde özel bir yeri vardır. 1959 yılında Devlet Tiyatroları'ndan ayrılan Yıldız Kenter ve Müşfik Kenter'in kurdukları Kent Oyuncuları, tiyatro tarihinin adı anılmadan geçilemeyecek topluluklarından biri olmayı başarmıştır (And, 1983: 210-217).

Türkiye tiyatrosunda 1960'lı yıllarda batının etkisi hissedilmeye başlanmıştır. 1960'lı yıllar dünyada değişim ve özgürlük rüzgârlarının estiği yıllardır. Türkiye de bu rüzgârdan etkilenmiştir. Özellikle 1961 Anayasası ile birlikte siyasî, sosyal ve kültürel alanlarda daha özgür yapılar ve çok seslilik kendini göstermiştir. Tiyatro da bu değişimden olumlu yönde etkilenmiştir. O dönem pek çok özel tiyatronun, seyircisine perdelerini açtığı yıllar olarak ülke tarihinde yerini almıştır. Sadece değişen siyasî atmosfer değil seyircinin sahne üzerindekinden beklentisinin değişmesi, kentlerin sosyolojik yapısının farklılaşması da özel tiyatroların çoğalmasının yolunu açmıştır (Belkıs, 2004).

Türkiye'deki özel tiyatro hareketinin Osmanlı'da başlayıp Cumhuriyet Dönemi'ne ulaştığı ve Cumhuriyet sonrasında ise kalıcı temellerini atttığı görülmüştür. 1960'lı yıllara kadar özetlediğimiz özel tiyatroların gelişimi bu dönem sonrasında da farklı kanallardan devam edecektir. 1980 askeri darbesi ise Türkiye'nin politik atmosferini etkilediği gibi tiyatro arayışlarını da etkilemiştir. 12 Eylül sonrası Türkiye Tiyatrosu bireysel konuların hakim olduğu, biçimsel denemelerin yapıldığı yıllar olarak tarihe geçmiştir. Bir sonraki bölümde özellikle 1990'lı yıllarda Türkiye'de alternatif tiyatro arayışları ve denemeleri detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

1.2.1. Türkiye'de Performans Sanatı, Deneysel Tiyatro ve In-Yer-Face ile Bağları

Türkiye'de deneysel-alternatif - yenilikçi ya da 90'lı yıllardaki ismiyle "öteki" tiyatronun, bugün geldiğini noktayı doğru okuyabilmek için 90'lı yıllarda gerçekleştirilen performans gösterilerine bakmak gerekir. Bu araştırma dolayısıyla görüşülen günümüz tiyatro sanatçıları, özellikle 90'lı yıllarda seyrettikleri performanslardan söz etmiş ve bunlardan yoğun şekilde etkilendiklerini vurgulamışlardır. Birçok tiyatro sanatçısının izlediğini belirttiği bu performanslar, çoğunlukla yurt dışında edinilen gözlemlerin, orada seyredilen gösterilerin ışığında sergilenen eserlerdir. Bunlara tiyatro, şov, gösteri demek tam olarak doğru olmaz. Bunlar kimi zaman bir resim sanatçısının kimi zaman bir edebiyat sanatçısının eserleri olarak karşımıza çıkar. 2011 İstanbul Bianeli'nde 1960-70 yılları arasında sergilenen birçok performans, enstalasyon bir araya getirilmiştir. Bienalin kitapçığında şunlar yazmaktadır:

> "*Günümüz güncel Türk sanatının temellerini oluşturan sanatçılarımızın dünya sanatı ile paralel zamanda nasıl bir üretim içinde olduklarını ortaya koymayı hedefleyen 'Kavramsal Bir Miras: Öncü Yerleştirmeler' sergisi 15 Eylül 7 Ekim tarihleri arasında Antik A.Ş. Artam Global Art salonunda gerçekleşecek. Türkiye'nin günümüzdeki sanat üretiminin belleğini oluşturan bu süreci, tanıma ve inceleme olanağını ilk kez bulacaksınız (Bienal kitapçığı, 2011).*

Burada değinildiği gibi bu eserler, günümüz sanat üretiminin belleğidir. Buralarda görülen birçok eser ve 1960'lı yılların başında görülmeye başlanan performanslar, bu tez çalışmasında adı geçen tiyatro sanatçılarına esin kaynağı ve onlar için cesaret örneği olmuştur.

Öte yandan IYF tiyatrosu, performans sanatı ile karşılaştırıldığında performans sanatından bazı izleri taşıdığı görülebilir. Performansların içeriğinin sınırsızlığı ve muhalif yapısı 1990'larda birçok sanatçıyı cezbetmiş ve yeni bir şey denemek isteyen sanatçılara yeni alanlar yaratarak yeni "şey"ler deneme imkânı tanımıştır. Performans, genel geçer kuralları reddederek topluma aykırı olmaktan çekinmediği gibi bilinen ve uygulanan

sanat anlayışını da bozmayı tercih eder. Kural dışı olmak, performansın doğasında vardır ve bu nedenle bu türün icracıları yeni bir söz söylemek, yeni bir akım yaratmak ister (Trencsenyi ve Cochrane, 2014, s. 4-6). Bu özellikleriyle performans sanatının IYF tiyatrosuna kaynaklık ettiği söylenebilir. Performans, yaşamın bir kesitini en gerçek hâliyle yansıtır. Kan akacaksa performe eden sanatçı, gerçekten bedenini kesebilir. IYF, bu gerçekliği formüle ederek, biçimlendirerek kendi yapısına katmıştır. Teknolojinin ilerlemesi, sahne elemanlarının zenginleşmesi, aktörün kendini gerçekten kesmeden, aynı etkiyi yaratmasını sağlamıştır.

Fotoğraf 19: Sahne Makyajı

IYF, gerçekliği bu denli canlı yansıtabildiği için seyirciyle arasına mesafe koymayı tercih etmez. Bu nedenle –sonradan Blackbox adı verilen- küçük mekânlarda oyunlarını sahnelemeyi tercih eder. Bu mekânlar seyirci ile mesafeyi ortadan kaldırır. Seyircide bir evin içini gözetliyormuş hissi yaratır. Bu his, performans sanatı ile benzer bir özelliktir. Her ikisinde de seyirciyi işe dâhil etme söz konusudur. Bir diğer benzeşen yön ise performans, gösteri için alternatif mekânları seçer. Barlar, bodrum katlar, depolar bu mekânların başlıcalarıdır. Tüm bunlar, doğaları gereği var olan sanat tutumuna karşıt yapılanmalardır. Bu açıdan incelendiğinde, politik bir yanları olduğu kuşkusuzdur. IYF'in tüm bu özellikleri onu alternatif mekanlar ve özel tiyatrolara yaklaştıran ve performe edilme olanaklarını sorgulatan konulardır.

Türkiye'de performans sanatının ilk örnekleri 1961-1966 yılları arasında verilmiştir. Bu yıllar henüz performans kelimesinin tiyatroda doğru karşılığı bulamadığı

yıllar olarak adlandırılabilir. O yıllardaki performans kelimesinin anlamı, sahnede yapılan her şeyi kapsamaktadır. İlerleyen yıllarda sahnede deneysel kimi çalışmalar yapılmaya başlanınca kelimenin anlamı yavaş yavaş yerini bulur. Bu bahsedilen yıllarda Adnan Çoker'in çeşitli disiplinlerde çalışan öğrencileri İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde kimi sanatsal çalışmalar gerçekleştirmiştir.

> *"O yıllarda Paris'ten dönen sanatçı, seyirci önünde, müzik eşliğinde resim gösterileri yapmış ayrıca mekâna serpiştirilmiş nesnelerin, gösterileri gerçekleştiren öğrencilere ilham vermesi beklenmiştir (18 Mayıs 1961). Daha sonra, her yıl tekrarlanan bu gösterilere, 12'den fazla öğrenci katılmıştır. 1970-1980 yılları arasında doğrudan performans sanatı olmasa da galericilerin arabuluculuğunu ortadan kaldıran ve halka yakınlaşmayı hedef alan, açık hava sergileri açılmıştır"* (Aydoğan, 2008: 11-12).

70'li yıllara gelindiğinde bu çalışmaların arttığı gözlenir. Dönemin değişen politik yapısı, siyasi içerikli gösteri ya da protestoların şeklini de değiştirmiştir. Örneğin 1978 yılında "Merhaba Gösteri Topluluğu" adındaki amatör tiyatro topluluğu, Türkiye Yazarlar Sendikası'nın 5. yıl kutlama şenlikleri kapsamında Taksim galerisinin içinde ve dışında Türk Ceza Yasası'nın 141. ve 142. maddelerini protesto eden, şarkılı ve danslı bir gösteri yapmışlardır. Bunlara örnek olarak 1973 yılında Hale Sontaş ve İbrahim Örs'ün, Ayasofya'nın önünde açtıkları sergi gösterilebilir. Yine bu dönemde seyirciyi çalışmalarına dâhil eden, müzik ve dans disiplinlerini kullanan, alternatif mekânlarda işlerini sergileyen deneysel tiyatro çalışmaları da olmuştur. 1980'li yılların politik baskılarına rağmen bu yıllarda çok sayıda performans gerçekleşmiştir. 80'lerin ortalarından başlayarak İstanbul'da genelde akademi öğrencilerinin yaptıkları etkinlikler, Brecht tiyatro anlayışından yola çıkılarak izleyiciyi sanatın içine katmayı, onu pasiflikten kurtarmayı amaçlamıştır. Akademi dışından da bazı gruplar tarafından benzer eylemler gerçekleşmiştir; tiyatrocu, müzisyen, avukat, rehber gibi farklı mesleklerden oluşan bir grup da Beyoğlu ve Kumkapı'da çeşitli gösteriler düzenlemiştir. Ferhan Şensoy ve ekibinin Nazi üniformaları içinde insanlara kimlik sorması bu performanslardan yalnızca biridir (Aydoğan, 2008: 11-12).

Bu dönemlerde performans sanatına katkıları olan önemli akademi içi grupların varlığı da dikkat çekmektedir. 1980'li yıllarda kurulan Fosseptik, Barbart, Akadeğilmi ve

Mim adlı gruplar, dönemin genel görümünü yansıtan çalışmalar yapmakla beraber Bizans ve Osmanlı tarihinden konuları da ele almışlardır. Bu öncü gruplar, tarihi ve kültürel belleğe dair performanslar gerçekleştirmiştir. Verilerden yola çıkarak ilk işlevini yitiren mekânı yeniden var etmek, mekânı yabancılaştırmak ya da mekâna yabancılaşmak gibi kavramlara değindikleri gibi plastik sanatlar, müzik, dans ve tiyatrodan yola çıktıkları performanslar da yapmışlardır (Gürcan, 2003: 61–68).

Akadeğilmi (Akademiden Üniversiteye Geçiş Sürecinde 1980-1990 Dönemindeki Öğrencilerin Deneysel Sanat Hareketleri) grubunun üyelerinden Caner Karavit **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü cilt 1 ve 2** adlı kitabında, yaptığı performans gösterilerinden de bahseder: Karavit şunları aktarır:

> "*1980'lerin değişimlere gebe olduğunu, tüm bunların dünyada yaşansa da özellikle Türkiye'nin ağır bir dönem geçirmesinden dolayı geleceğe dair düşlerin, tasarımların yapılamadığı, kaybolduğu ve bunun da bir tepkiyi beraberinde getirdiğini hem yaşanan olayların hem de Brecht'in tiyatro ve sinema estetiğinin etkisiyle bedeni malzeme olarak kullandıklarını, deneysel çalışmanın mekânı olarak ise kenti seçtiklerini ifade etmiştir"* (Karavit, 2008: 11).

Karavit; Erkmen Senan, Şafak Tavkul, Ömer Güney ile birlikte 1983'te İstanbul'da Kazancı Yokuşu'ndaki bir apartmanda **Dialog** adlı bir performans gerçekleştirmiştir. Bu performans, henüz herkesin uyumadığı gecenin geç bir saatinde gerçekleştirilmiştir. Pencereler, perdeler açılmış, karşıdaki apartman sakinlerine kısa bir performans sunulmuştur (Karavit, 21 Şubat 2016 tarihli görüşme kaydı).

Akademili seramik sanatçısı Kadir Demir'in, 1987'de İstanbul'daki Emlak Bank Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiği **Kırık Kalp** adlı performansında ise sanat ortamındaki ilişkilere gönderme yapılmış, sanat eserlerinin parayla satın alınmasına tepki olarak, 24 tane seramik sanat eseri, galeride bulunan kişiler tarafından, sanatçının isteği üzerine, seyircilere dağıtılan çekiçlerle parçalanmıştır.

Fotoğraf 20: 2000'e Doğru dergisinden kesitler

1988'de Mimar Sinan Üniversitesi'nde resim bölümü öğrencileri tarafından gerçekleştirilen **Çarmıh** performansında ise ahşap, haç, yangın hortumları, kumaş ve çeşitli kostümlerden oluşan malzemelerle Hz. İsa'nın çarmıhının taşınması canlandırılmıştır.

Tüm bu performanslar, bunları izleyen tiyatro sanatçıları tarafından tiyatro benzeri gösteriler olarak algılanmıştır. Çünkü bu gösterilerde bir reji fikri, oyuncu ve seyirci vardır ancak sahne yoktur. Performans sanatçısına göre ise olayın geçtiği yer sahnedir. Bu görüş, yepyeni bir sahneleme fikrini getirmiştir. Bu çalışma için gerçekleştirilen görüşmelerin sonucunda tiyatro sanatçılarının yanıtlarındaki belki de tek ortak yan, bu performansların çok zihin açıcı olduğuna ilişkin görüştür. Benzer başka performanslar, Aydoğan'ın "Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı" (2008) adlı makalesinde verdiği örneklerle incelenebilir.

1989'da Türkiye'deki Barbar't grubu ile İsviçre'den Ekg grupları bir araya gelerek gerçekleştirdikleri **Saka Projesi/Su Masalı** adındaki performanslarında, Osmanlı Dönemi'nde küplerle su taşıyan bir adamdan yola çıkmışlardır. Performans, Belgrad Ormanları'nda gerçekleştirilmiştir. Çeşitli malzemelere su doldurulmuştur. Su doldurulan malzemeler; hayvan bağırsağı, seramik kap, sünger, can simidi, bardak, musluklu su borusu ve kamıştır. Bu malzemeler Bizans ve Osmanlı'da kullanılan su hattı boyunca 35

kilometre yürüyerek taşınmış Yerebatan Sarnıcı'na dökülmüştür. Bundan önce ise deneysel müzik ve dans gösterisi yapılmıştır. (Karavit, 21 Şubat 2016 tarihli görüşme kaydı).

1990'da Asaf Zeki Yüksel tarafından "izinsiz" olarak yapılan **Ayasofya** performansı ise turistlerin yoğun olduğu bir saatte gerçekleştirilmiştir. Ayasofya'nın balkonuna çıkarak soyunan Yüksel, daha sonra üzerine kırmızı boya dökerek kendini iki sütun arasına iplerle bağlayarak sergilemiştir. (Karavit, 21 Şubat 2016 tarihli görüşme kaydı).

Aynı sene, yurt dışında Türk sanatçıların gerçekleştirdiği performanslar olmuştur. Bunlardan birisi Barbar't ekibinden Yılmaz Aslantürk tarafından Zürih'te gerçekleştirilmiştir. Arslantürk, **Yabancı** adlı performansında kırmızı kostümler giymiş, bedenini de kırmızıya boyamış şekilde, merkezî bir yerde iki saat gezmiş; bireyin yabancılaşmasını konu etmiştir. Yine Zürih'te gerçekleştirilen **Poşet** adlı performansta ise her şeyin poşetlenip doğallığını ve ruhunu yitirmesine tepki olarak, çıplak biri poşetlenip market arabası içinde iki saat gezdirilmiştir. (Karavit, 21 Şubat 2016 tarihli görüşme kaydı).

Akademi içi grupların yanı sıra bireysel olarak performans sergileyen sanatçılar da vardır. Örneğin 1986'da, Bedri Baykam, Amerika'da Club Mine'da gitarcı Barry Cleveland ile yaptığı performansında dev boyutlu resimler yapmış; aynı şekilde bir tiyatro oyununda da resim yaparak çeşitli disiplinleri bir araya getirmiştir. (Karavit, 21 Şubat 2016 tarihli görüşme kaydı)

Bu performanslara ek olarak farklı ülkelerden sanatçıların Türkiye'de gerçekleştirilen performanslar da söz konusu olmuştur. 1988 yılında Almanya'dan gelen, sanatçı Lorose Keller'in önderliğindeki bir grup, Göreme'de "oyun içinde oyun" olarak nitelendirilen çeşitli sanat dalları, ışık ve ses gösterilerinin yer aldığı bir oyun düzenlemişlerdir. Ayrıca performans sanatı başlığı altında yer almasa da katkılarından dolayı, 1990'larda ortaya çıkmaya başlayan deneysel tiyatro çalışmaları, Türkiye'deki performans sanatı tarihi içerisinde gösterilebilir. (Aydoğan, 2008:13)

1989 yılında Behçet Sefa İstanbul Bienalinde **Uçurtma** isimli projeyle çevre kirliliğine eleştiride bulunmuştur. *"Saygıdeğer Bay Çevre Pisleten", "Brezilya'daki Yanan Ormanların Planlamacısı"* isimlerini verdiği altı uçurtmayı izleyicilerine verip uçurmalarını söylemiştir. Aynı yıl Feshane'de **Serotonin** adında bir sergi açılmıştır. Sergide, Atilla Özdemiroğlu doğaçlama müzik yapmış, Gürol Yontan ölümle iç içe geçmek ve anlamak amacıyla kendini toprağa gömdürmüş, Komet dönemin siyasal yasaklarına gönderme yapmak için kafesin içinde Türkçe sözlük okumuştur (Aydoğan, 2008: 14-17).

1995 yılına gelindiğinde I. Assos Gösteri Sanatları Festivali, bir diğer adıyla Performans Günleri düzenlenmiştir. Festivale birçok tiyatro sanatçısı katılım göstermiştir. Festivalde sadece performans sanatına yer verilmesi *"bu sanatın tanınır ve anlaşılır olması açısından büyük önem taşımaktadır"* (Gürcan, 2003: 72-81). İkincisi 1996'da, üçüncüsü 2003'te gerçekleştirilen festival yeni katılımlarla giderek büyümüştür ve "*travmatik beden'den, 'kronik hastalıklar'a, 'cinsiyet ve cinsel kimlikler'den, 'siber bedenler'e kadar birçok farklı konuyu kapsayan çalışmalara ev sahipliği yapmıştır."* (Aydoğan, 2008:15)

2000'li yıllarda Türkiye'deki performanslarda teknoloji ve internet kullanılmaya başlanmıştır. Sözgelimi performans sanatçısı Genco Gülen performansını kaydedip internette yayımlar. 2003 yılında performansını canlı yayında kaydeden Yeşim Özsoy bu görüntüleri internete koyarak evrensel bir kanalla dolaşıma sokmuş olur.

> *"Özsoy, Irak savaşından önce, evini kimyasal silahlara karşı korumak için penceresini naylonla kaplayan Siirtli bir vatandaştan esinlenerek, Boğaziçi Üniversitesi'nin bir odasında duvarı naylonla kaplarken, performanstaki başka biri silah getirmiş, diğer bir kişi ise duyarsızlığı ifade etmek için cips yemiştir. Bu esnada Özsoy ise duvara 'savaşla ilgili performans yapmak pencereyi naylonla kaplamak gibi bir şey' yazmıştır"* (Gürcan, 2003: 86- 87).

2003 yılından itibaren, İstanbul Çağdaş Sanatlar Müzesi kapsamında İstanbul Performans Sanatı Merkezi diğer bir adıyla "Galata Perform" kurulmuştur. Bu oluşum, Türkiye'deki performans sanatının tarihi açısından son derece önem teşkil etmektedir.

Yeşim Özsoy önderliğinde bugün de çalışmalarını sürdüren mekân/grup tiyatro metinleri ve performans çerçevesinde çalışmaktadırlar (Belkıs ve Öz, 2017).

Kısaca belirtmek gerekirse IYF tiyatrosunun başlangıçta performans sanatı ile beslendiği göze çarpmıştır. Dolayısıyla bu bölümde IYF tiyatrosunun ortaya çıkış nedenleri ve bu tiyatro hareketinin ortaya çıkmasını sağlayan benzer tiyatro hareketleri ele alınmıştır. IYF tiyatrosunun içeriği ve onu etkileyen performans sanatının bu içeriğe ne gibi katkılarının olduğu araştırılmıştır. IYF tiyatrosunun doğuşunda 90'lı yılların öneminin altı çizilmişitr.

Avrupa'da "underground" olarak tabir edilen mekânlarda ortaya çıkan ve sonraları Royal Court gibi köklü bir tiyatronun sahip çıktığı bu tiyatro türünün Türkiye'de nasıl bir gelişim izlediği ise araştırmanın bir diğer önemli ayağıdır. Bu nedenle bunu anlayabilmek için, Türkiye'deki özel tiyatroların tarihsel gelişimi incelenmiştir. Bu incelemeden sonra, ülkemizde 90'lı yıllarda yapılan deneysel işler ele alınmıştır. Bu "iş"lerin 2005 yılından itibaren ortaya çıkan IYF tiyatrosu ve benzer yapıdaki tiyatroları ne şekilde etkiledikleri araştırılmıştır.

İkinci bölümde bu tarihsel süreçlere tanıklık eden tiyatro sanatçılarının anlattıklarından yola çıkılarak deneysel-yenilikçi tiyatronun Türkiye'deki karşılığı araştırılacaktır.

İkinci Bölüm: 1990'DAN 2000'LERE TÜRKİYE TİYATROSUNDA ARAYIŞLAR ve IN-YER-FACE

İkinci Bölüm: 1990'DAN 2000'LERE TÜRKİYE TİYATROSUNDA ARAYIŞLAR ve IN-YER-FACE

Bu çalışmanın temel amacı 1990 sonrası özellikle ödenekli olmayan tiyatrolarda örnekleri görülen yeni arayışlar ve deneysel çalışmaları araştırmaktır. Tiyatro tarihinin belgelere dayanan yazılı bölümünün, bu döneme kadar pek çok araştırmaya dayanarak ortaya konduğunu, bu tarihten sonraki çalışmaların ise henüz bir "tiyatro tarihi" biçiminde yazılmadığı söylenebilir. Bu nedenle 1990 sonrası Türkiye tiyatrosunun uygulama alanında görülen çalışmaları, tanıkları ve uygulayan sanatçıları aracılığıyla belgelemek, kişisel deneyim ve anılar/anlatılarla birleştirmek önemli ve gereklidir. Görece yakın bir dönemin uygulamalarını, yaklaşım ve görüşlerini tanıklıklarla ortaya koymak, tiyatro tarihimizin bu evresinin oluşturulması için bir katkı olacaktır.

2.1. Yöntem

Bu araştırma nitel araştırma yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma yönteminin temel veri toplama araçlarından konuyu deneyimleyen bireylerle görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bunları yarı yapılandırılmış görüşme olarak nitelemek mümkündür. Çalışma, 'alternatif tiyatro, IYF deneyimi' bağlamını ve bu deneyimi bir fenomen olarak ele almıştır. Bu bağlamda araştırmanın fenomenoloji deseninde çalışıldığı, alternatif tiyatro ve yeni arayışları, IYF tiyatro türünü oyuncu, seyirci, yazar olarak deneyimleyen, tanıklık eden farklı katılımcılardan veri toplanarak gerçekleştirildiği söylenebilir. Araştırma yöntemi için Creswell'in nitel araştırma yöntemine ilişkin sunduğu fenomenolojik izlek kullanılmıştır (Creswell, 2015).

Araştırmanın evrenini 1990 sonrasında İstanbul'da alternatif tiyatro ve / veya IYF deneyimi yaşayan (oyuncu, seyirci veya yazar olarak) sanatçılar oluşturmaktadır. Bu çalışma için örneklem olarak, sahne sanatlarının farklı alanlarında çalışmalar yapan dokuz tiyatro sanatçısı seçilmiş ve görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmelerde, IYF tiyatrosunun bugün tiyatro çevrelerinde neden tercih edildiği, seyircinin bu tiyatroyla tanışma süreci ve çerçeve sahne dışında oyun izleme alışkanlıklarını nasıl edindiği

araştırılmıştır. Bunu anlayabilmek için özel tiyatroların Türkiye'deki geçmişi, Türkiye'de performans sanatının gelişimi ve çerçeve sahne dışında yapılan ilk performanslar araştırılmış, konuya katkı sağlaması açısından günümüzdeki dokuz sanatçı ile görüşmeler yapılmıştır. Derinlemesine açık uçlu görüşme yapılan katılımcıların seçilme nedenleri aşağıda açıklanmıştır.

Naz Erayda, Şahika Tekand, Mahir Günşiray, Türkiye'de çerçeve sahne dışında ilk kez tiyatro yapan sanatçılardan olmaları bakımından seçilmişlerdir. Bu sanatçıların, neden çerçeve sahne dışında çeşitli mekânlarda tiyatro yaptıkları ve günümüzde bu yapıdaki tiyatrolara bakışları değerlendirilmiş; çerçeve sahne dışındaki tiyatroyu keşfedişleri araştırılmış, IYF tiyatrosu hakkındaki görüşleri alınmıştır.

Yeşim Özsoy (), günümüzde çerçeve sahne dışında, alternatif mekânlarda tiyatro yapan bir sanatçı olduğu için seçilmiş, Özsoy ile çerçeve sahne dışında yaptığı çalışmaların başlangıcından ve geçmişten gelen tiyatro bağlantılarından bahsedilmiş, IYF tiyatrosu hakkındaki görüşleri alınmıştır.

Özen Yula, alternatif metinler yazan bir tiyatro yazarı olduğu için seçilmiş, çerçeve sahne dışındaki çalışmaları ile çerçeve sahnede yaptığı çalışmaları karşılaştırılmıştır. Yula ile çerçeve sahne dışında yapılan tiyatroya bakışı hakkında görüşülmüş, günümüzün ve geçmişin tiyatroları karşılaştırılmış, IYF tiyatrosu hakkındaki görüşleri alınmıştır.

Bir dramaturg ve eleştirmen olan Selen Korad Birkiye uygulamacı ve akademisyen / yazar kimliği nedeniyle seçilmiştir. Birkiye genel olarak performans sanatına ve çerçeve tiyatro dışında yapılan tiyatrolar hakkında panoramik bir bilgi sunmuş, ayrıca bir akademisyen olarak da kendisinin konuyla ilgili gözlemleri sorulmuş, IYF tiyatrosu hakkındaki görüşleri alınmıştır.

Tüm bunların dışında popüler tiyatro yapan ve Tiyatro Kare'nin sahibi Nedim Saban ise dışarıdan bir göz olarak, alternatif tiyatrolara ve konuya yaklaşımının araştırılması açısından seçilmiştir. IYF hakkındaki görüşleri ve bu konuya yaklaşımı, farklı bir bakış açısı geliştirilmesi bakımından oldukça önemlidir. Kendisiyle Türkiye'de

özel tiyatro ve gelişimi üzerine görüşülmüş, popüler tiyatroyu, çerçeve sahne dışında yapılan tiyatrodan ayıran yönler hakkında konuşulmuştur.

Görüşmelerin her biri ortalama bir buçuk saat sürmüş, görüşmeler sonucunda yapılan belgelemelerden toplam 96 sayfalık bir doküman oluşturulmuştur. Bu deşifrelerden yapılan alıntılar, bundan sonra aktarılacak alan araştırmasının temelini oluşturacaktır.

Görüşmelerde belirli bir soru düzeni takip edilmiştir. Ancak görüşülen kişiye göre sorular, özelleştirilmiş, çeşitli değişiklikler göstermiş, fakat ana izlek, hiçbir şekilde değiştirilmemiştir. Görüşme soruları, araştırmanın temel sorunsalı çerçevesinde şöyle oluşturulmuştur:

GÖRÜŞME SORULARI / GÖRÜŞME FORMU

1. Tiyatro doğası gereği dönem dönem durgunluk yılları yaşar. 90'lı yıllar türk tiyatrosunun daha popülist, sanat değeri düşük üretimlerin yapıldığı yıllardı. Eski kuşağın yazarları zaman zaman eserler vermeye devam etseler de, yeni yazarların filizlenmesi için gereken ortam neredeyse yok olmuştur. Özal'lı yıllarla birlikte değişen iktisadi ve toplumsal düzenin ardından gelinen 1990'larda sanat alanı bir ölçüde baskıdan uzaklaşmış görünse de, oyun yazarlığının toparlanması ve yeni yazar kuşağının yetişmesi için neredeyse bir on yıl daha beklemek gerekmiştir.[1] Üretimin ve kalitenin büyük oranda düştüğü bu yıllarda STUDIO OYUNCULARI bir çığır açmıştı. Siz bu alternatif tiyatroya 90'lı yılların tam ortasında başladınız. Döneme ilişkin gözlemleriniz, yaklaşımız ve bakış açınız nasıldı? Sizin bakış açınızdan nasıl bir fotoğraf görünüyordu?
2. STUDIO OYUNCULARI'nın bu dönem içindeki kuruluş serüveninden bahseder misiniz? 1990'lı yıllara gelindiğinde sizi kışkırtan, bu yeni tiyatroya yönelten patlama neydi?
3. STUDIO OYUNCULARI'nın Kuruluş fikri nasıl ortaya çıktı. Karşı durduklarınız nelerdi? Başka özel tiyatrolara ya da ödenekli tiyatrolara

[1] Dr. Selen Korad Birkiye **İkibinli Yıllarda Türk Kadının Tiyatroda Temsili,** yayımlanmamış makale, İstanbul Devlet Tiyatrosu, Dramaturji Bölümü, İstanbul, Sf 4

yönelmeyip bu alternatif oluşumu yaratmak bir karşı duruş olarak nitelendirilebilir mi?

4. Türkiye'de çerçeve sahne dışında tiyatro yapma fikrini ilk olarak sizin tiyatronuzda görüyoruz. Bir "oda tiyatrosu" kurma fikri nasıl gelişti? Bu tercih bilinçli ve planlı bir tasarımın sonucunda mı gelişti?
5. Tiyatroların sahne bulma sıkıntıları düşünüldüğünde o günlerde size çerçeve sahnesi olan istediğiniz oyunları sahneleme şansınız olan bir kurum verilseydi o sahneyi tercih eder miydiniz?
6. Oyunlarınız son derece sıra dışı hatta şok ediciydi. Kimi zaman görülmemiş cesaret örnekleri gösteriyordunuz. Yepyeni bir estetik üzerinden oyunlarınızı kurguladınız. O zaman için neredeyse anarşik bir duruş olan bu tiyatro biçeminin seyirciden ve tiyatro çevrelerinden aldığı tepkiler nasıldı?
7. "Anşılma kaygısı" anlaşılırbilir olmak sizin için neleri ifade ediyor.
8. Kimilerince "sadece belli bir kesimin tiyatrosu, -elitist- tiyatro" olarak adlandırıldığını duydum ve bazı makalelerde bu gibi cümleler okudum. Bu konu hakkında Studio oyuncuları'nın düşüncesi nedir?
9. Sizin tiyatronuzda yapılanma ne şekildedir? Oyun seçimleri, sahneleme ve genel üsluba ilişkin kararlar sizin kararlanız, üretimlerinizle mi şekilleniyor?
10. Elbette ki ödenekli olmayan bir tiyatronun şematik bir yapılanmaya yönelmesi imkânsıza yakındır. Işıkçı sahneye de çıkabilir, oyuncu sahneyi kurabilir, toplayabilir. Tiyatronuzun işleyişinden bahseder misiniz? İlk günlerden son günlere kadar olan süreçte ne gibi değişimler ve gelişimler yaşandı?
11. Tiyatro sahnesinde siyaset ve politika kendini hangi ölçüde ve biçimlerde göstermelidir?
12. Tüm oyunlarınız seyirci için çok şaşırtıcı bir deneyimlerdi. Tüm bu oyunlar marjinal bir deneme olmanın çok ötesine vardılar. Türkiye sahnelerinde bir devrim niteliği taşıdılar. "Marjinal-sıradışı-aykırı-sanatsal"… olmak tiyatronuza neler kaybettirdi neler kazandırdı.
13. Oyunlarınızın geneline baktığımız zaman herbirisi birbirinden farklı da olsalar hepsinde aynı renkleri, benzer dokuları hissettiğimiz çok özel, size özgü bir atmosfer var. Bunun sebebini neye bağlıyorsunuz. Bu bilinçli bir çaba mı?
14. Oyunculuk üzerine yaptığımız çalışmalardan bahsedebilir miyiz? Yarattığınız oyunculuk yöntemlerinin kaynakları nelerdir? Vardığınız

sonuçta türk tiyatrosu içinde oyunculuk çalışmalarınızı nereye konumlandırabilirsiniz?

15. Günümüze geldiğimizde hangi tiyatroları takip ediyorsunuz?
16. Kat ve oda tiyatrolarından hangilerini beğeniyorsunuz?
17. Ülkemizde 2000'li yıllarda başlayan blackbox – in yer face tiyatroları hakkında ne düşünüyorsunuz? Yenilikçi tiyatroların öncüsü olarak sizin bakışınız herkesin değerlendirmelerin daha net olacaktır.
18. Sizin tiyatro anlayışınızla In Yer Face tiyatrosunun kesişen yönleri var mıdır? İngiltere'de bu tiyatronun başladığı dönemlerde kurulan STUDIO OYUNCULARI In Yer Face tiyatrosundan haberdar mıydı?
19. Türkiye ya da yurtdışında gözlemlediğiniz örnek aldığınız tiyatrolar nelerdi? Sanatçılar kimlerdi?
20. STUDIO OYUNCULARI şimdi neler yapıyor?
21. Geçmişten bugüne baktığınızda Türk tiyatrosu içinde STUDIO OYUNCULARI'nı nerede görüyorsunuz? Türk tiyatrosuna dünya tiyatrosuna neler kattı?

Görüşmeler için nitel araştırma yönteminin veri toplama yöntemlerinden birisi olan açık uçlu yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi ile yapılmıştır. Görüşme yapılacak sanatçılara, görüşmeye gitmeden önce görüşme soruları, konu başlıkları ve bu görüşmenin nedeni yazılı olarak gönderilmiştir. Bu, katılımcıların görüşmelere hazırlıklı gelmesini sağlamıştır. Mahir Günşiray, Şahika Tekand, Emre Koyuncuoğlu, Nedim Saban görüşmelere gelirken birçok dokümanı da beraberlerinde getirmişlerdir. Görüşülen kişilerden izin alınarak ses kayıtları alınmıştır. Verilen tüm bilgiler eksiksiz olarak kaydedilmiş, daha sonra MS Word dosyası olarak yazılı hale getirilmiştir.

Yapılan görüşmeler ışığında, çerçeve sahnelerin dışında yapılan tiyatroların 1990 – 2015 döneminde yaşanan gelişimleri irdelemeye geçebiliriz:

2.2. Bulgular ve Yorum

Çerçeve sahne dışında icra edilen alternatif tiyatro çalışmalarının gelişimi ve yapısını araştırmaya odaklanmış bu çalışmada görüşmelerden elde edilen veriler üç ana başlık altında sunulabilir:

- ÇERÇEVE SAHNENİN YIKILIŞI VE PERFORMATİF OYUNLAR
    - Sanatçı ve topluluklar bağlamında
        - Çerçeve sahne dışına taşan gösteriler
        - Sanatçının alternatif tiyatroya yönelişinin nedenleri
        - Alternatif tiyatrolar ve kurumsal destek ilişkisi
    - Seyirci bağlamında
        - Dönemin seyircisinin eğilimi: alternatif – ana akım
    - Tiyatro estetiği bağlamında
        - 1990'lı yıllarda yenilikçi tiyatro anlayışının ortaya çıkışı ve öncüler
        - Bugünden bakıldığında 90'ların değerlendirilmesi
        - Dönemin tiyatro yaşantısındaki yenilikler
        - Hem karşıt hem bir aradaki kavramlar: performans ve tiyatro
        - Tiyatro ve performans sanatının ortak ve ayrılan yanları
        - Mevcut tiyatro teorilerine itiraz, yeni arayışların nedeni
        - Alternatif tiyatroların karşılaştıkları sorunların en büyüğü, sahne bulma sıkıntısı
        - Alternatif tiyatroda mekân – uzam
- IYF VE ALTERNATİF TİYATROLAR ARASINDAKİ İLİŞKİ
- 2000'Lİ YILLARIN ALTERNATİF TİYATRO BİÇİMİ IYF VE BİR ÖRNEK OLARAK DOT

Görüşmelerden elde edilen veriler yukarıda belirtilen şekilde kategorize edilmiş, bulgular aktarılırken katılımcılara yöneltilen sorular da bulgularla birlikte aktarılacaktır.

2.2.1. Çerçeve Sahnenin Yıkılışı ve Performatif Oyunlar:

2.2.1.1. Sanatçı ve topluluklar bağlamında

2.2.1.1.1. 1990'lı yıllarda yenilikçi tiyatro anlayışının ortaya çıkışı ve öncüler

Araştırmanın katılımcılarının tümü 1990'lı yıllara gelindiğinde günlük yaşama

ilişkin pek çok şeyin tamamen değiştiğini, bu bağlamda performans gösterilerinin, yenilikçi ve deneysel tiyatro gruplarının ortaya çıktığını belirtmişlerdir. Gerçekten de Tevfik Çavdar'a göre (Çavdar, 2008) Türkiye'de 1990'lı yıllara gelindiğinde birçok şey tamamen değişmiştir. 80'li yıllar Türkiyesi, katılımcılar tarafndan sıkıyönetimin uygulandığı baskıcı bir dönem olarak hatırlanmaktadır. Katılımcıların hemen hepsi benzer deneyimler aktarmışlardır. Buna bağlı olarak tiyatroyla ilgili canlanmalar çok sınırlı kalmış, çoğunlukla bulvar komedileri, skeçlerden oluşan oyunlar görülmüştür. Popüler isimlerin rol aldığı müzikli oyunlar, 80'li yılların en çok oynanan oyun türleridir. 90'lı yıllara gelindiğinde ise daha farklı tiyatro türlerinin görülmeye başlandığı rahatlıkla söylenebilir. Performans gösterilerinin de birikimiyle bazı yenilikçi, deneysel tiyatro grupları kendini göstermeye başlamıştır. Katılımcıların tümünün öncü topluluk olarak imlediği ilk kurum Bilsak'tır. Hemen sonrasında Studio Oyuncuları, Kumpanya ve Tiyatro Oyunevi gelir. Bu grupların kimileri bugün halen çalışmalarına devam etmektedirler.

Bu tez için yapılan araştırmalarda, kaynak, belge ve görüşmelerde, çerçeve sahne dışında tiyatro uygulaması sunan ilk topluluk olarak Bilsak'ın adı geçmektedir. Bütün bu özel tiyatroların üretimleri yenilikçi çalışmalar olarak kabul edilir. Elde edilen verilere bakıldığında katılımcıların şu ortak görüşte buluştukları dikkati çekmektedir: dönem içinde izlenen tüm yenilikçi çalışmalar, bir anda oluşmamıştır, küçük atölyeler, az kişi katılımlı çalışmalar bu yenilikçi çalışmaların kaynağı olmuştur.

Tiyatro alanında yenilikçi dekor ve yönetmenlik anlayışı ile bilinen Naz Erayda'nın görüşleri bu noktada örnek olarak sunulabilir. Kendisi, yenilikleri zorunlu kılan 1980 sonrası dönemi ve bu dönemin tiyatro ortamını gören ve sorgulayan biri olarak şu değerlendirmeleri yapmıştır:

> *"90'lı yıllar genelde sanat, özelde tiyatro yapmanın amaç ve motivasyonlarının sorgulandığı bir dönemdi bence. 12 Eylül darbesiyle birlikte, politik tiyatro hem pratik olarak sürdürülmesi çok zor bir hale geldi hem de hızla apolitize edilen bir toplumda karşılık bulamamaya başladı. Dünyayla ilgili sorumluluk duyguları olan, estetik ve düşünsel derinlik ihtiyacı duyan tiyatrocular, yeni bir varoluş biçimi yaratmak zorundaydılar. Bana sorarsanız 90'lar, bu arayışın yılları olarak tanımlanmalı. Bu ortamda, tam da tarif ettiğim ihtiyaçtan yola çıkarak, kendi alternatif*

> *varoluş biçimlerini yaratan üç topluluk; Bilsak Tiyatro Atölyesi (1987), Studio Oyuncuları (1990) ve Kumpanya (1990), çok benzer koşullarda, çok benzer çevrelerden gelerek ve birçok ortak nokta içeren, aynı zamanda da birbirinden farklı işler üretiyorlardı." (N. Erayda görüşmesi, 29.03.2016)*

Naz Erayda 80'li yıllarda yaşanan sosyo-politik olayların sanatçıları etkilediğini, bu etkinin de yaratıcılığı ve yeni oluşumları tetiklediğini belirterek konuya iyimser bir açıdan yaklaşmıştır.

Dönem içinde adı geçen üç öncü grup dışında çok sayıda bağımsız genç topluluk araştırmanın katılımcıları tarafından anılmıştır. Bunlara Yeşil Üzümler Hareket Tiyatrosu, Asos Gösteri Sanatları, Tuğçe Aydın, Selçuk Gürışık, Dans Fabrikası örnek gösterileilir. Bu topluluklar birbirlerinden farklı mekânlarda, barlarda, kullanılmayan binalarda, sokaklarda, çok sayıda oyun sergilemişlerdir. Katılımcıların belirttiklerine göre bu üretimlerin sayısal çokluğu dikkat çeker. Ayrıcı alanda neyin işleyip işlemediğini anlamayı, alanın bir bütün olarak tecrübe kazanmasını ve sonraki yıllara daha farklı, daha üretken, daha dinamik bakış açılarıyla devam edilmesini sağlamıştır.

90'lı yıllarda kurduğu Studio Oyuncuları ile "performatif sahneleme ve oyunculuk yöntemi" adı altında kendi oyunculuk yöntemini geliştiren Şahika Tekand[2] doksanlı yılların politik yapısını anlatırken 1980 sonrasında isyan ve başkaldırı kültürünün ehlileştiğini, bunun gündelik hayata ve insanlara popülerleşme biçiminde yansıdığını belirtmiştir:

> *"90'larda, 70'lerdeki Rock starları gibi görünen ama Rock müziğinin otantik hâlinin içindeki bütün muhalif yapının boşaltıldığı, âdeta bir kuru kabuğa dönüştürüldüğü Rock grupları seyretmeye başladık! Arkasından Punk'ın da içi boşaltıldı. Şimdi hâlâ Avrupa'ya gittiğinizde saçları yeşile, pembeye boyanmış ama kuzu kuzu okula giden, kuzu kuzu akşam eve gidip annesinin kekini yiyen bir sürü çocuk görürsünüz. Bütün o karşı çıkışmış gibi, çok ileriymiş gibi, çok agresifmiş gibi görünen, orasını burasını jiletleyen, orasına burasına iğne takan, piercinglerle dolaşan insanların hepsine bakıyorsunuz; aslında hepsi de sistemin mükemmelen ihtiyacı olduğu ve sistemin bile isteye desteklediği kişiler. Hatta bunların dükkânlarının, süpermarketlerinin olduğu, yani o zincirin içinde yer alan*

[2] Çalışmalarının detayları için ayr. bkz. http://www.studiooyunculari.com/TR/Content/SAHIKA-TEKAND.html, son görüntüleme: 24.04.2018.

akımlara dönüştüler." (Ş. Tekand görüşmesi, 09.12.2013)

Tekand 90'lı yıllardan günümüze atıfta bulunarak, "çok sert" gibi görünen IYF tiyatrosunu da eleştirmiştir. Ona göre sert ve muhalif bir duruşu varmış gibi görünen bu tiyatro, aslında bir pazarlama ürünüdür. Tekand, kendi tiyatrosundan da yola çıkarak aslında tiyatro sanatının ticarî bir işletme olamayacağını belirtmiştir. Bu düşünce de akla "Böyle bir tiyatro, aslında sistemin bir parçası değil midir?" sorusunu getirmektedir.

90'lı yıllar bugünün belleğini oluşturur. "*Kentsel söylemler, kentsel mekânı yapısal olarak üretenlerin metinlerinden olduğu kadar, popüler kültürün yazılı araçlarındaki temsillerinden sıklıkla beslenir ve toplumun hafızasında mayalanır*" (Sönmez, 1999). Televizyon ve yazılı basın 90'larda çok etkin bir şekilde insanların yaşamına dâhil olmuştur. Bu elbette o yıllarda çocuk ya da genç olan günümüzün tiyatro uygulayıcıları için de bir bellek oluşturmuştur.

> "*Sabah Şekerleri, Televole gibi markalaşmış! programlar ortaya çıktı. "İnce İnce Yasemince", "Ateş Hattı", "Bir Başka Gece", "Parliament Sinema Gecesi" gibi programlar 90lı yılların en popülerleriydi. Bu dönemde, promosyon stratejileri giderek agresifleşmiştir. Hem yazılı basın hem görsel basının en yüksek büyüme oranlarına sahip olduğu dönemde, gazetelerin kuponla arabadan, bir şişe kolaya, çamaşır makinesine kadar farklı hediyeler verdiğine tanık olduk. 2000li yıllarda internetin yükselişi ile sarsılacak olan gazete ve televizyon reklamları, en parlak dönemini doksanlı yıllarda yaşadı"* (Ünel, 2012:17).

Popüler müziğin Türkiye'de çok etkin olduğu bir döneme girilmiştir. Bu dönem, Türk pop müziğinde yeni seslerin ortaya çıktığı yıllardır. Çeşitli radyolar, birbirinden farklı televizyon kanallarının çıkışı yine aynı dönemlere denk gelir. Tiyatro araştırmacısı Selen Korad Birkiye, o dönem lisans ve yüksek lisans eğitimini ODTÜ'de sosyoloji üzerine tamamlamasının da vermiş olduğu bakış açısıyla dönemin sosyo-psikolojik haritasını çıkarır:

> *"80'li yılların baskıcı tutumundan sonra, 90'larda, daha şizoid bir yapıya doğru gidildi. 80'ler daha paranoiddi denebilir. İnsanlar birbirinden korkuyordu, komşusundan korkuyordu. Dışarıda bir şey söylemeye korkuyordu. Ama 90'lı yıllarda herkes, daha içine kapanmaya başladı. 2000'li yılların öncülü olan davranış biçimleri belirmeye başladı. Teknolojinin de bunda katkısı büyüktür. Kulağına*

> *walkman takıp sokakta yürüyen gençler ve 3-5 tane video kaset kiralayıp odasına kapanan gençlik, tıpkı 2010'lu yılların gençliğinin bir öncülü gibidir. O dönemlerin giyim tarzına baktığımızda, saç yapılarına baktığımızda şunu görürüz: 80'lerde kitsch bir anlayış vardı. 90'larda bu kitsch'lik, popla karışarak devam etti. Dolayısıyla popun da kitschselleştirilmesi, çeşitli kavramların da kavram kargaşasıyla kitschselleştirilmesi sağlandı. Yani her şeyde bir karmaşa ve uyumsuzluk vardı. O yılların kimi gençlik fotoğraflarını araştırdığımız zaman, Doğu kültürüyle yetişen birinin Madonna gibi giyinmeye çalışması, bu karmaşayı en iyi tasvir eden manzara olacaktır. Bu karışıklık yeni arayışları doğurmuştu. Belki özenti gibi başlayan moda ya da müzik sektöründeki değişimler, yenilikleri de beraberinde getiriyordu" (S. K. Birkiye görüşmesi, 14.04.2014).*

Korad'ın belirttiği şekliyle bu dönem gelişen arabesk kültür Doğu-Batı karmaşasını en üst seviyeye taşımıştır. Ümit Besen'in **Ay Lav Yu** isimli şarkısı, Doğu-Batı karmaşasının nasıl yaşandığının belirgin örneklerinden biridir. Şarkının klibi ve sözleri, o dönem yaşanan Batı ve Doğu sanatının birleştirilmeye çalışılmasının absürt bir görüntüsüdür. Takım elbiseli bir şarkıcı, batılı kadın fotoğraf ve resimleri, oryantal müzik, dansöz ile sonlanan görüntüler hatırlanabilir. Bu örnekte olduğu gibi bu dönemde üretilen pek çok popüler kültür ürününde de kültür karmaşası ve biçim-içerik uyumsuzluğu izlenmiştir. Kısaca doksanlı yılların seksenlere uzanan kaotik yapısı ve ideolojik kaçışlarının performansa dayalı yenilikçi bir tiyatro anlayışını ürettiği katılımcılarca ortaya konmuştur.

2.2.1.2. Bugünden bakıldığında 90'ların değerlendirilmesi

Yapılan görüşmelerde katılımcıların Türkiye'de bireyselleşmenin ilk adımlarının 90'lı yıllarda başladığına dair ortak bir kanıları olduğu görülmüştür. Kuşkusuz o dönemki sanatçıların bireyselleşmenin hızlı gelişimini nasıl değerlendirdikleri önemli bir sorudur. Bir diğer önemli soru ise aynı sanatçıların konuyu bugünden nasıl değerlendirmiş olduklarıdır. 1990'lı yıllarda yenilikçi tiyatro metinleri üreten Özen Yula'ya o dönemlere ilişkin görüşleri sorulduğunda Yula, o dönemin yansımalarının kendi eserlerinde nasıl bir etki yarattığını ve dönemin tiyatro ruhunu şöyle özetlemiştir:

"Ben o dönemlerde Ankara'daydım. Benim oyunlarımın da ilki

> *90'larda yayınlanmaya başlandı. 94 ya da 95 sanırım.* ***Ay Tedirginliği, Dünyanın Ortasında Bir Yer*** *yayımlandı. Tiyatroda arayışlar sürüyordu. Yazar arayışları yoğun olarak sürüyordu. Çünkü Mehmet Baydur'un 80'leri doldurmasından sonra, bir yazar çıkmamıştı o zamanlar. Daha önceki dönemlerin yazarları devam ediyordu yazmaya. Eserleri, sahne üstüne getiriliyordu ama bir şekilde sokağın ruhu eksikti sahnede, başladığımda. Bunun farkındaydım. Nasıl dolduracağımı bilmiyordum ama el yordamıyla bir şeyler yapmaya çalışıyordum. Pop müzikte de sokağın ruhu gelmeye başlamıştı. Örneğin Nazan Öncel'in şarkılarından bir tanesinde sanatçı,* ***"Ben Sokak Kızıyım"*** *diyordu... İnsanlar ne yapacaklarını bilmiyorlardı. Hepimiz ayrı ayrı, el yordamıyla gidiyorduk" (Ö. Yula görüşmesi, 16.06.2014).*

Sadece Özen Yula değil görüşülen diğer tiyatro sanatçıları da konuyu benzer şekilde değerlendirmişlerdir. Bahsi geçen sanatçılar bu yenilikçi atmosfer içinde tıpkı Özen Yula gibi "el yordamı" ile yeniliklere gitmişlerdir. Popüler kültürün, kültürel ve sanatsal tüm alanları neredeyse kaplaması tiyatro sanatçılarında bir tepki oluşturmuş ve çok da planlı olmadan yeni ve farklı tiyatro biçimlerine, içeriklerine yönelmişlerdir. Bu bir tepki ile başlamış olsa da aslında da çok bir arayış süreci olarak da değerlendirilebilir.

2.2.1.3. Dönemin tiyatro yaşantısındaki yenilikler

Yapılan görüşmelerde katılımcılar, bahsi geçen bu dönem Türk tiyatrosunda önceki dönemlerden farklı olarak yeni biçemleri denediklerini aktarmışlardır. Sanatçılar üslûp ve içerik yenilikleri, sahne dışında oyunlar, farklı dekor anlayışları, marjinal oyun kişileri ile daha önce Türkiye sahnelerinde görülmemiş gösteriler yapmaya çalışmışlardır. Görüşme yapılan tiyatro oyun yazarları, özellikle de bu dönemde ve bu bilinmezlik içinde sokak dilini kullanmak, argoyu kullanmak, o güne kadar Türk tiyatrosunda görülmeyen marjinal oyun kişilerini (LGBTİ+ bireyler, filozof ayyaşlar, çöplüklerde yaşayan evsizler, kimliksizliği tercih eden park insanları, her türlüsünden seks işçisi, vb.) sahneye taşımak gibi yenilikler denemişlerdir. Sahneye pornografik unsurlar getirilmesi de yine bu döneme rastlamaktadır. Oyun yazarı ve yönetmen Özen Yula farklı karakterleri sahneye getiren, İstanbul'un 'arka sokaklarını', hatta eski

Tarlabaşı'nı mekan olarak ötekileştirmeden seçen öncü yazarlardandır. Dönemin yenilikçi tiyatro örneklerini şöyle özetlemiştir:

> *"Örneğin ben de İstanbul'un bu karışık ve renkli hayatından bir örnek seçtim; jigoloları anlatmaya başladım. O dönemin tiyatrolarına baktığımızda, Mustafa Avkıran'ın kurduğu 5. Sokak Tiyatrosu, İstanbul'da deneysel işler çıkarıyorlardı. Mahir Günşiray, Oyunevi'ni kurmuştu. Şimdi Tarlabaşı'nda yıkılan eski bir kilise vardı. Kilisenin yan tarafı travesti geneleviydi. Oyunevi tam da oradaydı. İnsanlar bunu bilirlerdi. Oyuna geldiklerinde yukarı kata çıkmadan önce travestilerin arasından geçip gelirlerdi. Beri yandan Nihal Koldaş, Maya Sahnesi'ni açtı. Farklı mekânlarda oyunlar yapmaya başladılar. Yerleşik tiyatro düzeninin içindeki genç ekipler de bu yenilikçi tiyatronun peşindeydiler. Kimisi bu işi başarıyor, kimisi ise çeşitli sebeplerle başaramıyordu" (Ö. Yula görüşmesi, 16.06.2014).*

Tiyatronun sınırlarının zorlanması ve yenilikçi yönleriyle bu dönemi, hem sanatçı hem de seyirci için heyecan verici bir dönem olarak değerlendirmek mümkündür. Başta Yula olmak üzere katılımcıların ifadeleri daha bu dönemin en önemli özelliklerinden birisinin 'yeni' olanın sahneye taşınması olduğunu gösteriyor. Burada yeni olandan kasıt, hem oyun kişileri hem de oyun mekânları bağlamındadır. Bunlar yaşam gerçeğinden alınmış, hatta mekân ve isim adlarıyla hiper gerçekçi bile denilebilecek ögelerdir. Bu gerçeklik şiirsel, sisli bir atmosferle yansıtılmış, böylece yaşam gerçeğinde ötekileştirilen, çoğunlukla görülmeyen, dışlanan kişi ve mekânların bu oyunlarda doğallıkla, hem de kendi yaşam doğallıklarıyla konu edinildikleri görülmektedir. Bu yenilik, 1980'lerin sonlarında tiyatromuza yansıyan bir özelliktir.

2.2.1.4. Çerçeve sahne dışına taşan gösteriler

Sanatçılar için kafa karışıklıklarıyla geçen bir dönemde, yenilikçi ve çerçeve sahnenin dışına taşan tiyatroları anlatırken, araştırılması gereken ilk konu, bu durumun bir ihtiyaçtan mı doğduğu, yoksa planlı bir tasarımın sonucunda mı ilerlediğidir. Bununla ilgili olarak, yapılan görüşmelerde varılan sonuç, bunun pek de planlı bir tasarım olmadığı yönündedir. Görüşülen sanatçılar kimi zaman maddi imkânsızlıklardan, kimi zaman da anlatmak istediklerini çerçeve sahnede anlatamayacaklarını düşündüklerinden çerçeve sahne dışında performanslar göstermeye başlamışlardır. Yani çerçeve sahnenin dışına

çıkmak, biraz da kazara, istem dışı, planlanmadan ve koşullara bağlı olarak gelişen bir durum şeklinde başlamıştır. Ortaya çıkan yeni ve cesur fikirler, farklı üretimler için alan yaratmaya ortam hazırlamıştır. Özen Yula'nın *"el yordamıyla yolumuzu arıyorduk"* sözlerinde olduğu gibi sanatçılar içten içe yeni bir tiyatral anlatım dilini aramışlardır; çünkü onlar da yeni anlatım yöntemlerinin gerekliliğinin farkına varmışlardır. O dönem yeni arayışlar içinde olan bir diğer isim de Mahir Günşiray'dır. Kendisiyle yapılan görüşmede Devlet Tiyatroları'ndan ayrılma sebebini anlatırken şunları dile getirmiştir.

> "*Tiyatro, köhnemiş bir yapı olma tehlikesiyle karşı karşıyaydı. 'Sıkıcı' oyunculuklar, birbirini tekrar eden rejiler, pano anlayışıyla sınırlı kalan dekor anlayışları tiyatro sanatını yok etmek üzereydi. Artık seyirci, bu anlayışın içinde Emel Sayın'ı ya da Sezen Aksu'yu izlemek de istemiyordu*" *(M. Günşıray görüşmesi, 11.03.2016).*

Sosyologlar 1970'lerin sonundan itibaren yayın süresi ve çeşitliliği gelişen televizyonun popüler kültürde ve günlük yaşamda pek çok şeyi değiştirdiğini belirtirler. Bunun bir sonucu olarak popüler kültürün öne çıkardığı isimlerin televizyondan izlenmesi, tiyatroya olan ilgiyi azaltmıştır. Bu dönemin tiyatro yaşamına bakıldığı zaman oyunlardaki yenilikler, televizyon ve renkli medyanın popüler kıldığı isimler tarafından değil Mahir Günşiray, Şahika Tekand ve Özen Yula gibi tiyatro uygulamacıları tarafından getirilmiştir. Bu çalışmalar bir yandan "her yer sahnedir" anlayışına, diğer yandan yukarıda değinilen "planlı tasarım" kavramına temellenmiştir. Yapılan görüşmelerde dile getirilen ortak bir içerik olarak bu konu, dönemin tiyatrosu açısından bir yapıtaşı olarak kabul edilebilir.

Tiyatro sanatçılarının oluşturdukları performatif mekânlar, yeni bir anlatım dilini kullanan tiyatro oyunları, çerçeve sahne dışında tiyatro gösterimi yapmak, bu mekânları tiyatro salonu hâline dönüştürmek planlı tasarımlar mıydı? Dönemin tiyatro sanatçıları, çerçeve sahne dışında bir alternatif sahne oluşturma fikrini bilinçli olarak mı edinmişlerdi, yoksa bu bir zorunluk muydu? Bu sorular çerçeve sahnenin dışına çıkmanın nedenlerini anlamak için, görüşme yapılan tiyatro sanatçılarına yöneltilmiştir. Mahir Günşiray kendi tiyatrosunu oluştururken planlı bir yöntem izlediğini belirtmiştir. Apolitik bir toplumun ardından, kendi politik bakış açısıyla bir yöntem geliştirerek, kendi yenilikçi tiyatrosunun başlangıç sürecini şöyle anlatmıştır:

> *"Her şeyden önce, Tiyatro Oyunevi'ni politik bir tiyatro olarak tanımlamamız gerekiyor. Bu dönemde bu tiyatronun başlamasının temel on nedeninden bir tanesi, esas nedeni olmasa da itici gücü şuydu: 'Bir düşünce olmaksızın, dünyaya bakış, yaklaşım, dünyayı sorgulamak, nasıl bu sorunların üstesinden gelebiliriz, bir çıkış yolu arayabiliriz?' Bu soru olmadan bizim için tiyatro yapmak mümkün değildi. 90'lı yıllar, bu soruların sorulması için çok uygun bir ortamdı. 12 Eylül sonrası apolitize bir ortam, yeniden küllerinden doğmaya çalışan bir dünya. Politik yaklaşımları, bu liberalizm ile post-kapitalizm ile tekrar tanımlamak zorunda kalan bir dünyaya, tiyatro olarak biz, politik bir düşünce ile nasıl bakabilirdik?" (M. Günşıray görüşmesi, 11.03.2016).*

Görülüyor ki Tiyatro Oyunevi, çalışmalarına bilinçli bir yöntem izleyerek başlamıştır. Burada Günşiray'ın izlediği yolun, aslında dönemin batı tiyatrosunda da izlenen yol olduğunu hatırlamak lazımdır. Aynı tarihlerde yönetmen Peter Stein'ın dramaturgu Dieter Sturm da Günşiray'ın imlediği tiyatro yapmak için yola çıkmanın politik, toplum ve güncel dünya konularıyla doğrudan ilişkili olduğunu vurgular (Becker, 1994). Kısaca söylenebilir ki doksanlarda tiyatro sanatçıları, aslında batıdaki tiyatro yaşantısı ve düşüncesini takip eden, dolaysıyla ve çok doğal olarak da kendi üretimini bu etki üzerine kuran sanatçılardır.

Günşiray politik bir söylemden hareketle, sahnenin yüksekliğinin kaldırılması gerektiğine, oyuncu ve seyircinin aynı düzlemde olması gerektiğine karar verdiklerini belirtmiştir. Kendi tiyatrosunu Kafkavari bir tiyatro olarak adlandıran Günşiray'ın, "Nasıl bir politik tiyatro?" sorusuna verdiği yanıt şöyledir:

> "*Önceki bir dönemin, 70'li yılların, hatta 12 Eylül'ün politik tiyatro yaklaşımında olamazdık. 90'lı yıllarda birçok şeyi yeniden ele almak, ezberleri bozmak, pratikte bir şeylere karşı çıkmak, hemen direkt politize olmak değildi amacımız. Esas nedenleri bulmaktan, özünü yakalamaktan, dolayısıyla işin felsefesinden söz etmemiz gerekiyordu. Bunlarla birlikte, biraz da oyuncu ile seyircinin ilişkisinin yeniden ele alınmasıyla, oyuncunun sahnedeki tavrının nasıl olması gerektiğinin araştırılmasıyla, aslında bir politik tiyatro oluşması gerektiği üzerinden başladık işe" (M. Günşıray görüşmesi, 11.03.2016).*

Sanatçı arayış ve çalışmalarının temelini bu cümlelerle belirtmiştir. Tiyatro Oyunevi'nin yapımlarına bir bütün olarak bakıldığında Günşiray'ın her oyun ile seyirciye bir sonucu işaret ettiği görülebilir. Bu, soruya dönüşebilen, tartışma üreten bir sonuçtur. Günşiray'ın oyunu çalışma yöntemi de bu düşünceyi destekler niteliktedir:

> "*Dolayısıyla bizim politik yaklaşımımız, oyuncuların sahnede bir işi nasıl yaratması gerektiğini, oyun öncesi, oyuncular öncesi nasıl bir dramaturgi ile oyuncuların karşısına çıkmamız gerektiğini ve oyuncularla süren dramaturgi çalışmalarının birebir provalarla ilerlemesini sağlayan bir süreci yaşamamızdı. Çalışırken hiçbir zaman kesin sonuç odaklı çalışmadık" (M. Günşıray görüşmesi, 11.03.2016).*

Özetlemek gerekirse bu dönem tiyatro yapan görüşmecilerin tiyatro serüvenleri göz önünde bulundurulduğunda tiyatro adına yaptıkları yeniliklerde hem dönemin ruhunun, hem de sanatçıların sahip oldukları yeni olanı üretme tutkusunun etkili olduğu söylenebilir. Unutulmamalıdır ki doksanlı yıllar sadece Türkiye'de değil tüm dünyada, özellikle Avrupa ve Amerika sanatında yeni, şaşırtıcı hatta şok edici olanın arandığı bir dönemdir.

2.2.1.5. Mevcut tiyatro teorilerine itiraz, yeni arayışların nedeni

Alternatif bir Türk tiyatrosunun başladığı bu dönemin sanatçılarıyla yapılan görüşmelerde Türkiye'de mevcut dört tiyatro kulvarının olduğu ortaya çıkmıştır: 1) Devlet Tiyatrosu ve Şehir Tiyatroları, 2) Kenterler gibi 'kaliteli çağdaş klasik tiyatro' yapmayı misyon edinmiş, az sayıda özel tiyatro, 3) Ticarî tiyatrolar, 4) Politik tiyatrolar. Peki araştırmaya katılan sanatçılar nasıl oluyor da bu kulvarların içinden bambaşka bir yöne saparak yeni bir kulvar oluşturmayı seçmektedirler? Naz Erayda bu başlangıcın aslında değişen kültürel yapının bünyesel bir ihtiyacı olduğunu dile getirmiştir. Kerem Kurdoğlu ile birlikte 1991 yılında kurdukları Kumpanya'nın o dönemki hedeflerinden örnekler vererek yine o dönemki mevcut tiyatro anlayışlarından neden ayrı bir yol çizdiklerini özetlemiştir:

> *"Kerem'le yapmayı hedeflediğimiz tiyatro, biçimsel açıdan da var olan seçeneklerden farklılaşıyordu. Yenilikçi, dinamik, alışılmamış, taze bir sahne estetiğinin peşindeydik. Kumpanya'nın kuruluşundaki temel estetik ilke, 'bütünsel bir tiyatro dili' kullanarak, kendi özgün gösterilerimizi yaratmaktı. Kerem'e en yakın duranı, politik tiyatro kulvarı olsa da onun sosyal, düşünsel, politik meseleleri ele alış biçiminin onlarla tam da benzeşmediğini düşünüyordu. Bense 'mekânın ışık, ışığın ses, sesin oyuncu, oyuncunun tekst, tekstin mekân' olduğu bütünsel bir tiyatro dilini oluşturmak istiyordum.*
>
> *Mekânı, çevreyi, kenti algılayışım; yerleşik görme/gösterme biçimleri üretenlerden farklıydı. Bu kavramlar üzerine ürettiğim sorular, başka bir mekân gerektirdi.*

Sözcüklerin anlamsal değerlerinden işitsel etkilerine, sahne üstündeki fiziksel devinimden 'toplumsal gestus'lara kadar, dekoru, kostümü, ışığı ve müziği dâhil tüm sahne üstü göstergelerin, birlikte ve birbirlerini etkileyerek kullanıldığı 'bütünsel bir tiyatro dili' oluşturmayı amaçlıyorduk.

Bu ve benzeri nedenlerle, var olan kulvarlardan birine katılmak yerine, yeni bir kulvar açma ihtiyacı duyduk. Aynı dönemde, demin de bahsettiğim gibi, bizden farklı, ama birçok açıdan benzeyen nedenlerle iki topluluk daha ürünler vermeye başlamıştı: Bilsak Tiyatro Atölyesi ve Şahika Tekand'ın kurduğu Studio Oyuncuları. Böylece, bizim kurduğumuz Kumpanya ile birlikte bu üç topluluk, Türkiye'nin tiyatro yelpazesinde yeni bir kulvarın doğuşuna öncülük yapmış oldu. Bu bir patlama değil, sanatsal ve kültürel ortama yavaş yavaş nüfuz eden bünyesel bir sonuçtu" (N. Erayda görüşmesi, 29.03.2016).

Naz Erayda yukarıda belirttiği nedenlerden dolayı o dönem mevcut tiyatro anlayışlarının dışına çıkmış, yeni bir yol aramaya başlamıştır. Aynı zamanda tasarım sanatçısı olan Erayda, bu oluşumun sanatsal olarak bir ihtiyaçtan doğduğunu ancak kültür yapısının da giderek bu oluşuma bir ortam hazırladığını belirtmiştir. Aynı dönemlerde Bilsak Tiyatro Atölyesi ve Şahika Tekand'ın kurduğu Studio Oyuncuları da benzer bir istençle tiyatrolarında deneysel çalışmalara yer vererek yeni bir kulvarın ortaya çıkmasına katkıda bulunmuşlardır.

Mahir Günşiray da "hakikilik" kavramının tiyatrosu için çok önemli bir temel olduğunu sıklıkla belirtmiş ve tiyatrosunun oluşum sürecinde bu kavramın tiyatro yapısını belirleyen önemli bir etken olduğunu vurgulamıştır. Bu oluşumun temelleri atılırken, çerçeve sahnenin, seyirci oyuncu ilişkisini uzak ve samimiyetsiz kıldığını savunan Günşiray sözlerine şu şekilde devam etmiştir:

> *"Bir başka önemsediğimiz şey, tabii ki seyirci ve oyuncu ilişkisini kurmaktı. Belki iki bin yıllık bir keşif aslında bu. Seyirci oyuncu arasındaki ilişki, uzunca bir süre iç içeydi. Ne zaman ki çerçeve sahne içinde, burjuva yaklaşımla 'bu seyredilen bir şeydir'e dönüşmeden önce, bu ikili ilişki çok farklıydı. Biz, yeniden bunu nasıl kurabiliriz diye düşündük. Elbette Türkiye koşullarını da düşünerek bunu yapmak gerekiyordu. Burada yaşıyoruz çünkü. Tiyatro Oyunevi, önce sokağa çıkmasa da sahnede hep seyirci ile oyuncunun yakın ilişkiler içinde olması gerektiğini savundu. Birbirini hissedebilecek bir yakınlık kurmaları gerektiğini düşündü. Yani biz burada size oynayanız, göstereniz; siz de orada izleyensinizden daha çok, biz burada bu metin ve bu hikâye -ki kimi zaman hikâye olmayabilir bu- üzerinden kendi yaşamımızla ilgili bazı soruları ve sorunları çözmek istiyoruz. Seyirci olarak siz buna bir katkıda bulunabilir misiniz, el atabilir*

misiniz, yardımda bulunabilir misiniz? Böyle söyleyen bir yaklaşımla sahnede oynamak için gerekli çalışmaları üstlendik. Bu gerçekten çok elle tutulur gibi gözükmese de provada hep bunun peşinde olduk" (M. Günşıray görüşmesi, 11.03.2016).

Günşiray'ın bu cümleleri, çerçeve sahne yerine farklı mekânlarda tiyatro yapmanın altında yatan birçok nedenin ortaya konması için bir açıklama niteliğindedir. Seyirci mesafesinin yakınlaşması, oyuncuyla aynı düzleme gelmesi, beraberinde birçok değişimi de getirecektir. Günşiray'ın "hakikilik" olarak adlandırdığı "gerçeklik" unsuru etkin olmaya başlayacaktır.

2000'li yıllara gelindiğinde ise her şey daha farklılaşmıştır. Oyun mekânı yaratma ya da "sahne" seçme şekli bu sefer seyirci profiline uygun olarak yapılmış, kar amacı güdülerek bir pazarlama stratejisi geliştirilmiştir. Bunun belki de en iyi örneği, 2005 yılında Murat Daltaban, Özlem Daltaban ve Süha Bilal'in kurduğu In Yer Face oyunlar sahneleyen tiyatro topluluğu Dot'tur. Dot'un kuruluş sürecini Murat Daltaban ile konuşan Selen Korad Birkiye, bu sohbeti, görüşmede şu şekilde anlatmıştır:

"Murat Daltaban, Dot'un başlangıcı ile ilgili olarak, kendi ağzından bana şunları anlatmıştı: 'Öncelikle mekânı buldum (Beyoğlu'nda, Mısır Apartmanı, 4. kat). Baktım burada ne olur? Ancak çok yakın mesafede oyunlar oynanabilir. Buna uygun ne yapılabilir? In Yer Face! Oyunları hangi kitleye satacağım? Mekân, 360'ın altında (360, yüksek gelirli kesimin yemek ve eğlenmek için gittiği, fiyatları çok yüksek olan restoran, eğlence mekânı. Mısır Apartmanının 7. katında). Demek ki a+ seyirciye hitap etmeli tiyatro.

Dot'un tam da böyle başladığını anlattı Murat Daltaban. In Yer Face'den haberdar olup başlattığı için değil, önce mekânı bulup ondan sonra, buna uygun hedef kitleyle yapılanmayı birleştirdiğini anlattı" (S. K. Birkiye görüşmesi, 14.04.2014).

90'lı yıllarda kabul görmeyen "öteki" olarak adlandırılan çalışmalar, sonuçlarını ancak on beş yıl içinde verebilmiştir. Bu deneysel, marjinal oyunlar, Dot örneğinde olduğu gibi stratejik bir pazarlama anlayışıyla 2005 yılında, yüksek ücrete bilet satılan tiyatrolara dönüşmüştür. 90'lı yıllarda, bu deneysel çalışmalar, adı konmadan deneysel, marjinal "iş"ler olarak adlandırılmıştır. O dönemin tiyatro sanatçıları, yurt dışında gördükleri ya da kendi kültürel deneyimleri doğrultusunda bazı şeyleri denemişlerdir.

Fakat klasik tiyatro seyircisi tarafından ve eleştirmenlerden, sadece "marjinal birtakım işler" eleştirisini almaktan öteye gidememişlerdir. Sözü edilen dönemde, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın (İKSV) düzenlediği Tiyatro Festivali'nin dergi ve broşürlerinde "buluntu mekân" ya da "kamusal alanda tiyatro" ifade ve uygulamalarının, yaygın olarak tanınmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca festival çerçevesinde sunulan bu türden çalışmaların, "marjinal işler" olarak adlandırıldığı, hatta "marjinal birtakım işler" ifadeleriyle de imalı şekilde eleştirildiği, görüşmelerdeki katılımcılar tarafından sıklıkla dile getirilmiştir.

"Marjinal birtakım işler" olarak nitelenen çalışmaları sunan sanatçılardan biri Şahika Tekand'dır. Performans sanatı ile tiyatro sanatını birbirinden ayıran, bunları farklı sanat alanları olarak yorumlayan Tekand'ın 1990'ların başındaki performans sanatı ve deneysel çalışmalarla ilgili görüşlerine burada yer vermek gerekir:

> *"Performans sanatı ve deneysel çalışmalar, 90'larda artık gerçekten meşrulaşmıştı; popüler olmuştu, iyice patlamıştı hatta sıradanlaşmıştı. 80 ortalarından itibaren, hem bu çağdaş sanat anlamındaki değişim hem de reklam sektörünün anormal yükselişi, aslında sanatın mantığını tamamen değiştirmişti. Bu dönemde benim serüvenim de bu sanatı araştırmaya ve anlamaya çalışarak başladı diyebilirim. Liberal kapitalizmin ne olduğunu okuyabilecek şekilde donanımlıydık hepimiz. Şunu açıkça görebilmiştim: Bu, reklam sektörünün patlaması ve postmodern sanatın ne kadar istila ederek ve sisteme entegre olarak, kapitalizme - sisteme karşı çıkıyormuş gibi görünüp aslında tam da sistemin sanatı olarak gelmeye başlamıştı bahsettiğimiz performans sanatı. Ben buna muhaliftim. Aslında bunun ne kadar samimiyetsiz, ne kadar sisteme entegre olmak üzere ortaya çıkarılmış olduğunu fark ettim. Âdeta bir düdüklü tencerenin sistemi gibi dumanı boşaltıp insanları uyutur gibi ve sisteme uygun hâle getirecek hijyenik ortamlarda muhalifçilik oyunu oynamak olduğunu çok kısa zamanda gördüm. O yüzden, tiyatro disiplinine geri dönmenin yolunu aradım. Kendim için" (Ş. Tekand görüşmesi, 09.12.2013).*

Araştırmadaki katılımcıların muhalif bir tavır sergiledikleri ve bu nedenle alternatif mekân arayışına yöneldikleri ortadır. Ancak bu politik tavır sonraki kendilerinden sonraki dönemde kapitalizmin boyunduruğu altına girmeye engel olmayacaktır. Şöyle ki, 1990'larda çerçeve sahnenin dışına çıkılması, alternatif oyun mekanları kullanılması ilk olarak "marjinal" olarak nitelendirilip eleştirilse de 2000'li yıllara gelindiğinde bu yeni mekanların hem düşük bütçeli olması hem de

"farklı" olması yönüyle bir pazarlama stratejisi oluşturulacak ve alternatif tiyatro, yüksek kar getiren bir sektöre dönüşecektir.

2.2.1.6. Hem karşıt hem bir aradaki kavramlar: performans ve tiyatro

Yapılan görüşmelerde katılımcıların üzerinde sıklıkla durduğu konu performans ve tiyatro kavramları idi. Örneğin katılımcılardan Şahika Tekand 90'lı yıllarda sayısı iyice artan performans sanatlarının, tiyatro disiplininden ayrı tutulmasının şart olduğunu, seyirciyle bu sanatın arasında bir ayrım olması gerektiğini savunmuş, türlerin ayrımı ve performansın tarihsel gelişimi üzerine şunları aktarmıştır:

> *"Seyirci ve sahne arasına sınır koymak istedim. Çünkü performans art şununla geldi; aslında performans art'tan önce, 1960'lardan itibaren Andy Warhol'un 'on beş dakika içinde herkes meşhur olacak' hikâyesi ve Andy Warhol'un aslında meşrulaştırdığı 'şey'in günahlarını ödüyoruz bugün. Tiyatroda da performans art ve plastik sanatlarda da... Ama asıl günah, Marcel Duchamp'ın* ***Pisuvar'****ıydı. Müthiş zekice, son derece devrimci bir buluş olmasına rağmen, bugün işlenen günahların temelidir bu eser. Zanaatı dışlayan, sanatı düşünceye indirgeyen, tasarımı sanatla aynı noktada ele alan anlayış... Ki DADA, yüzyıl başında bence hepimizin dünyaya bakışını değiştirecek bir buluşlar hareketiydi. Ama Marcel Duchamp'ın bu sanat tarihine attığı çizik, aslında şu anda yaşadığımız sistemin üzerimize yüklediği pek çok şeyin bir anlamda, sosyal ve kültürel anlamda meşrulaştırılmasını sağlamanın temeli hâline geldi" (Ş. Tekand görüşmesi, 09.12.2013).*

Tekand, herhangi bir seri üretim ürünün, bir sanat eserine dönüştürülmesini, düşünceden üremeyen ya da düşünce üretmeyen performanslara benzetmiştir. Buradan da günümüz tiyatrosuna göndermelerde bulunmuştur. Bir bisiklet tekerleğinin ya da kar küreğinin, öylece bir müzeye konmasıyla sanat üretilemeyeceğini şu sözlerle savunmuştur: "*Dünya bienallerden, kavramsallardan, performans art'tan ibaret şekilde yürümüyor. Bunun muhalifi olan sanatçılar da arayışlarına devam ediyor."*

Naz Erayda ise bu dönemde çeşitli performanslar sahnelemektedir. Bu performansların bazılarını şu şekilde aktarmıştır:

> *"Türkiye'deki alternatif tiyatronun ilk örneklerinin verildiği, eski Tepebaşı Deneme Sahnesi'nin bulunduğu yerde, 27 Mart 1999'da ölen J.*

*Grotowski'nin anısına **Duruş** adlı performansı gerçekleştirdik. Bu performansı birlikte gerçekleştirmek için, hocam Beklan Algan'ı ve bazı tiyatro sanatçısı arkadaşlarımı davet ettim. Hepimiz bir saat boyunca konuşmadan, daha önceden belirlediğim kırmızı işaretlerin üzerinde durduk. Başka zamanlardan esen rüzgârları hissettiğimiz çok ilginç bir deneyimdi.*

'Yine Ne Oldu?' adlı oyunumun başlama fikri ise şöyleydi: Aniden başlayan, aniden biten, nedeni bilinmeyen, konusu anlaşılmayan, hikâyesi olmayan bir kavganın izlenme hâli üzerine bir oyun yapmak istedim. 'Kavga' iki kişi arasında olacaktı, Kavga metninin yeri ve zamanı belli olmayacaktı. Metnin içinde, tartışanların kimliği ve cinsiyeti de belli olmayacaktı. Yazılacak metin, izlenen, tanık olunan bir tartışmanın içeriği değil, 'formu' olmalıydı. O iki kişiyi kim oynuyorsa oynayanların kimliği, metnin alt metnini oluşturmalıydı. 'Oyun', nerede oynanıyorsa (içeride, dışarıda, orada, burada) orası ve o an, metnin yeri ve zamanı olmalıydı. Bu oyun için mekân olarak, açık alanı seçtim. Bu kısa oyun, İstanbul Tiyatro Festivali süresince her gün, sekiz ayrı açık alanda, toplam on altı defa oynandı. Bu 'kavga', gelen izleyici ile oradan geçenlerin tanıklığında gerçekleşti" (N. Erayda görüşmesi, 29.03.2016).

Erayda'dan farklı olarak Tekand, kişisel tatminler ya da istekler uğruna bir performansın sahnelenmesinin yanlış olduğunu savunur. Ona göre tiyatro sahnesi olarak belirlenen alanda sahnelenen performansın, düşünsel zemini olması gerekmektedir. Aksi takdirde bu performans da kapitalizme hizmet eden bir gösteriye dönüşecektir. Tekand, performanslara dair izlenimlerini özetleyip bazı noktalarda eleştirmiştir:

"Bazı performansları, facebook ortamında yapılan protestolara benzetiyorum. Bir tür kişisel tatmin. İnsanların hijyenik alanlara ihtiyaçları var, tıpkı Facebook'ta aktivist olmak gibi. Ama bu, tiyatronun konusu olamaz. Ama ne yazık ki yeni kapitalist kültür, bunu böyle yapıyor" (Ş. Tekand görüşmesi, 09.12.2013).

Ancak yine de Şahika Tekand'ın performans sanatını tamamen dışladığı ve eleştirdiği söylenemez. O, bu ikisinin, hem birbirine tam olarak karışmamasını hem de yeri geldiğinde birbirinden beslenmesi gerektiğini savunur. Bunu, kendi ortaya koyduğu "Performatif Oyunculuk Yöntemi" ile anlatır:

"Performatif sahneleme ve oyunculuk yöntemi de aslında ilk başta, çok naif bir şekilde başlamış olmakla birlikte, yani performans art'ı yapıp, ona muhalefet edip tiyatroya geri dönmüş olmamla ve sonra kendi tekstinin, kendi reji yöntemini, kendi oyunculuk yöntemini kendi ortaya çıkarmaya başladı. Aslında şu anda da tamamlandığı söylenemeyecek, hâlâ devam

eden bir şey. Çünkü dediğim gibi, bu yöntem, düşmanını silahıyla vurur. Düşmanı ne olur tırnak içine alalım; muhalefet ettiği her şeyi kendi silahıyla vurur. Ve muhalefet ettiği şeyle, esas olarak, liberal kapitalizmin ideolojisi ise; yeni kapitalizmin kültürü ve ideolojisi ise, yeni kapitalizmin ve kültürünün en belirgin özelliği de kendi muhaliflerini hemen, bir an içinde kendi içine alıp, içine entegre edip onu kendi silahı ile yok etmektir. Kendi yöntemi budur.

Tiyatro hâlbuki varlığı itibarıyla muhaliftir ve muhalif olmak zorundadır. O nedenle hiçbir şekilde sisteme entegre olamaz. Galiba ben, bu yolu biraz buldum ki son on yıldır, uluslararası alanda da akademik alanda da yüksek tiyatro tartışmalarının olduğu alanda da ciddi bir demir leblebi olarak tartışılmaya devam ediyoruz" (Ş. Tekand görüşmesi, 09.12.2013).

Şahika Tekand ile tiyatro ve performans anlayışına gelen yenilik, başka tiyatro uygulayıcılarını etkileyecektir şüphesiz. Bu performanslar, ilk olarak izleyen sanatçıların belleklerinde yer edinmeye başlayacak ve 80'li ve 90'lı yıllardaki performansları izleyen bu sanatçılar, geleceğin sanatını kuracaklardır. Bugünden bakıldığında 1990'ların tiyatro sanatçılarının, o dönem iyi birer tiyatro seyircisi olduğu görülür. Günümüz tiyatro yönetmenlerinden Emre Koyuncuoğlu'nun, o dönemin seyircisi olarak döneme ilişkin gözlemleri şu şekildedir:

"80 döneminin arkasında apolitikleşmiş bir tiyatro vardı. Sansürlenmişti, açıkçası biraz da darbe almıştı. Genelleyerek söylemek gerekirse, daha çok kurumsal tiyatrolarda müzikallere, komedilere, eğlencelere yönelim vardı. O tür, o tarz oyunlar oynanıyordu sıklıkla. Tabii bu tiyatro sanatçısını çok tatmin edecek bir çevre değildi" (E. Koyuncuoğlu görüşmesi, 09.10.2014).

Yine günümüz oyuncu ve yönetmenlerinden Yeşim Özsoy aynı dönemi, dönemin yenilikçi tiyatrolarını, yapılan deneysel oyunları kendi tiyatro serüveni ile birlikte şu şekilde anlatmıştır:

"90'lar benim tiyatroya başladığım zamandı. (...) O dönemde en yoğun olarak takip ettiğim tiyatrolar, alternatif tiyatrolardı. Bu ilgim Studio Oyuncuları'nın alternatif duruşundan da kaynaklanıyordu. Takip ettiğim başlıca tiyatrolar; İstanbul Sanat Merkezi'nde yer alan Kumpanya Tiyatrosu, Oyuncular Tiyatrosu, Mahir Günşiray'ın Tiyatro Oyunevi. Özellikle Kumpanya Tiyatrosu'nun çalışmaları dikkatimi çekiyordu. Mustafa Avkıran da orada çalışmalar yapıyordu. Bunların dışında Bilsak Tiyatrosu, Bilsak Atölyesi, bunlar çok önemliydi bizim için. O dönemde ilk defa, klasik sahnelerin dışında Bilsak Tiyatrosu'nun ***Müfettişler'****ini hatırlarım. Oyun bir odada geçer. İki yanda iki tane oda vardır. O odalar*

kullanılır sahne olarak. Ya da kafede oyun yaptıklarını gördük. Evlerin salonlarında yaptıklarını gördük. Kumpanya'da şöyle bir şey vardı: 'Enstalasyon' olarak tiyatro. Naz Erayda'nın etkisiyle, dekor tasarımı içinde tiyatro. Dekorun içinde yer alan performans. İstanbul Sanat Merkezi aslında başlı başına incelenebilecek bir olaydı. Orada prova odaları vardı. Mesela ben, ilk defa bir oyun çalışmaya başladığımda orada prova yapardık. Isıtmanın dahi olmadığı koşullarda çalışmalar yapılırdı. Hep deniyor ya, 2000'lerde küçük mekânlarda oyun sahnelemek apartmanlarda başladı. Böyle bir şey yok! Yani 90'lar olmasaydı biz böyle şeyleri düşünemezdik. Şu anın bir öncesi var ve bunun da öncesinin göz ardı edilmesi aslında vahşi bir şey diye düşünüyorum" (Y. G. Özsoy görüşmesi, 16.03.2015).

Özetle, görüşme yapılan dönem sanatçıları yeni gelişen performans kavramının tiyatro ile olan ilişkisini ele alırken titiz davranmışlardır. Onlar için tiyatro ve performans iki ayrı kavram olmakla birlikte birbirlerini içeren bir yapısı da vardır.

2.2.1.7. Alternatif tiyatrolar ve kurumsal destek ilişkisi

Performans sanatında mekan koşullarının yetersizliği, çalışma boyunca yapılan tüm görüşmelerde ortaya çıkan ortak sorunlardan birisi olarak tespit edilmiştir. Genel olarak, herhangi bir kurum ya da kuruluş desteği alamayan / almayan topluluklar için bu, çoğunlukla kendileri tercihleridir. Seyircinin bu tiyatroları desteklemediği zaman ise topluluklar, kapanma raddesine gelmişlerdir. Türk tiyatro tarihinde çok önemli bir yeri olan bu yapılanmalar için "Acaba kurumlarca desteklenip sınırsız üretme imkânı verilse sonuç ne olurdu?" sorusu sorulabilir. Naz Erayda'nın şu sözleri sorunun cevabı için çarpıcı ipuçları veriyor:

"Bizim modelimiz, yapmak istediğimiz tiyatronun para getirme şansının sıfıra yakın olduğu gerçeği üzerine kurulmuş bir modeldi. Kerem ve ben, başka alanlarda para kazanıp Kumpanya'yı finanse ediyorduk. Gruptaki diğer arkadaşlarımız ise tamamen gönüllü olarak, hiç para almadan katkıda bulunuyorlardı. Her biri gündüzleri başka işlerde çalışıyor; geceleri provalara ve oyunlara geliyordu. Projeleri yazan ve yönetenlerin ya ben, ya Kerem olduğumuz düşünülürse Kumpanya aslında, ikimizin her konuda nihai karar verici olduğu bir yapıydı. Ancak aynı zamanda, tüm ekibin, inandıkları için varolmayı seçtiği gönüllü bir yapı da olduğundan, hiyerarşik bir yapının hiç hissedilmediği, elele verip birlikte inandıkları, bir şeyi gerçekleştiren ve bundan gurur duyan bir arkadaş topluluğu

havasının tüm atmosfere hâkim olduğu bir ortamdı. Sonuç olarak, ürün kalitesi ve seyirciyle ilişkileri açısından son derece titiz, mükemmeliyetçi ve profesyonel, ama kendi iç örgütlenmesi açısından tamamen gönüllü ve kelimenin parasal anlamıyla 'amatör' bir model söz konusuydu" (N. Erayda görüşmesi, 29.03.2016).

Yeşim Özsoy o dönem, yenilikçi tiyatroları deneyimleyen bir göz olarak, bu tiyatroların seyirci ile kurdukları bağ üzerine gözlemlerini aktarmış, bu toplulukların pazarlama/ma stratejilerini samimi bir dille aktarmıştır:

> *"Bu tiyatroların finansmanları yoktu. Bir yandan müthiş bir seyirci problemi vardı. Ama bir yandan da seyirci karşıtı bir durum vardı. Yani bizim tiyatroya başladığımız dönemde Şahika Tekand, Mahir Günşiray, Bilsak Tiyatrosu olsun, seyirci geliştirmek üzerine çalışmanın, kendini pazarlamanın, kendiyle ilgili reklam yapmanın, kendiyle ilgili bir şeyleri ön plana çıkarmanın kötü olduğuna inanırlardı.*
>
> *Oyunları dört kişi seyrettiğimiz de olurdu. Ama bu, onurlu bir şeydi onlar için. Mesela sahnede dört kişi olurdu, biz, seyirci alanında dört kişi olurduk. Ya da Studio Oyuncuları'nda oyun sahnelediğimiz dönemde, sahnede on beş kişi olurduk, bir ay geçtiği için seyirci tükenmiş olurdu ve o gösterimde üç kişi gelirdi oyuna. Oynasak mı, diye düşünürdük" (Y. G. Özsoy görüşmesi, 16.03.2015).*

Yukarıda bahsedilen oyunların diğer bir ortak yanı da bu işlerin çok düşük bütçelerle ortaya çıkmasıdır. S.K. Birkiye bu konuda şunu dile getirmiştir; "*Sanatçılar sanatsal bir doyum arıyordu, bunun için para almadan odalarda, bodrum katlarda yapılan bu oyunlarda rol aldılar, kostüm dekor yaptılar".* Birkiye'ye göre bunun sebebi bu oyunların seyirci kitlesinin sınırlı sayıda olmasıdır. Emre Koyuncuoğlu'na göre ise;

> *"Tiyatronun tam anlamıyla underground olduğu bir dönemdi. Sonuç olarak para yoktu işin içinde. Para konusu başka yerlerden aktarılırdı; kişisel olarak oluşturulurdu. Şahika Tekand'ın kursu vardı, kursla bağlantılı oluşturuldu. Bakış açısı da 'tiyatrodan para kazanmak da ayıp bir şey'di. Kimi tiyatrocular çeviri yaparlardı. Bauhaus geleneği gibi. Bauhaus'ta da sanatçılar, sanattan para kazanmayı amaçlamazlar; başka şeylerden para kazanıp sanata para aktarırlar. Biraz ona benziyordu. Tiyatroyu hiçbir şekilde kirletmemek istiyorlardı" (E. Koyuncuoğlu görüşmesi, 09.10.2014).*

Döneme genel olarak bakıldığında görüşme yapılan sanatçıların ortak düşüncelerini şöyle özetlemek mümkündür; birçok oyunun birçok unsuru bilabedel

yapılmakta, oyunlar çok fazla gösterim yapmamaktadır. Haftada bir hatta bazen ayda bir gösterim olmaktadır. Kimi zaman sadece birkaç kez oynayan oyunlar vardır. Doksanlı yıllarda tiyatronun sanatsal yönü ile ticari bir işletme olarak gerçekleri sanatçılarca bir çelişki olarak algılanmış görünüyor. Sanatın maddi karşılığı ve kazanç ilişkisinin idealist bir yaklaşımla ele alındığı ve para kazanmak ile tiyatronun 'ticarileşmesi' arasında bir bağlantı kurulduğu çıkarılan bir sonuç olarak vurgulanmalı. Buradaki kaygı, tiyatronun ticari olması, yani gişe kaygısı taşıyarak popüler olana, talebe uygun bir estetik biçim ve içeriğe kendisini uydurmasıdır. Dönemin tiyatro sanatçılarındaki temel kaygı tiyatronun popüler, ticari ve böyle olunca da sanattan, sanatsal olandan uzaklaşılacağı kaygısıdır. Bu, sanat üretiminde başlıbaşına incelenmesi, araştırılması gereken bir konudur.

2.2.1.8. Dönemin seyircisinin eğilimi: alternatif - ana akım

90'lı yıllarda tiyatroda bir taraftan yenilikler aranırken diğer yanda yeniliği benimsemeyen ve mevcut tiyatro gruplarını takip eden kitleyi de göz ardı etmemek gerekir. Dönemin ana akım tiyatrosu, kendi seyircisinin beklentileri üzerine oyunlar çıkarmaktadır. Yeşim Özsoy, o dönemin seyirci kitlesi hakkında şunları söylemiştir: "*Onlarla hiç ilgilenmiyordum açıkçası. Ama daha çok komedi, fars üzerine giden bir ekol var diyebiliriz popüler tiyatroda." (Y. Özsoy görüşmesi, 16.03.2015)*

Alternatif tiyatroların karşısındaki popüler tiyatro gruplarını Kenter Tiyatrosu, Dormen Tiyatrosu, Ali Poyrazoğlu, vb diye sıralamak mümkündür. Bu tiyatroları "patron ya da star tiyatrosu" olarak nitelemek yanlış olmayacaktır. Star tiyatrosu denmesinin sebebi, seyircilerin oyuna oyundaki ünlü oyuncu için gelmesidir. Bu dönem sıklıkla ünlü şarkıcı ve sinema oyuncularının oynadığı komedi oyunlar sahnelenmektedir. (**Hisseli Harikalar Kumpanyası, Bin yıl Önce Bin Yıl Sonra Müzikali, Aşk Olsun…**) Bu yapımlar araştımamın konusu olan alternetif sanatın tam zıttını oluşturan yüksek bütçeli pop işlerdir. Dönemin popüler tiyatrosunu, o yıllarda bu tür tiyatronun bir uygulayıcısı da olan Nedim Saban şu şekilde anlatır.

> *"Mesela Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Haldun Dormen Tiyatrosu, Kenter Tiyatrosu… Bu tiyatrolara, zaten o oyuncuları izlemek için gidersin. (...) Oyunu seçmezler, oyuncu seçilir. (...) alınan oyuncuya rol yoktur, onun için bir rol yazarlar. Kadın vardır ellerinde, erkek alırlar, onu kadına çevirirler. Bunlar, aşağı yukarı bir yıl boyunca o tiyatroda çalışırlar. Maaşlı olarak işe alınıyorlardı on iki ay. Hatta öyle bir anlaşır ki oyuncular, on iki ay boyunca sen bendesin, yazın yarım maaş (Yazın da yaz turneleri yapılırdı. Sadece oyuncuların maaşlarını ödemek için). oyuncuların tiyatro gelirleri vardı. Oyuncular da ellerini taşın altına koyuyordu. Öğleden sonraları, herkes, yapacak bir işi olmadığından, prova olmasa bile tiyatronun fuayesine geliyorlar, fuayede oturuyorlardı oyuncular. Böylece burada meslekî alışverişler oluyordu. Bu da çok önemliydi" (N. Saban görüşmesi, 25.05.2015).*

Burada görülüyor ki popüler tiyatro isminin gerektirdiği gibi popüler olanı kullanmaktadır. Yapılan iş, yıldız oyuncunun yanında ikinci planda kalmaktadır. Oyuncuların tiyatrodan para kazanması bu tiyatroda olağandır. Ancak alternatif oyunlarda oyuncunun para kazanması, en son akla gelen hatta akla bile gelmeyen bir düşüncedir demek yanlış olmaz. Popüler tiyatroları alternatif yapıdaki tiyatrolarla karşılaştırmak için, o dönem popüler tiyatrolarının sahne - mekân düşüncesine de göz atmak gerekir. Bu noktada dönemin uygulayıcılarından Nedim Saban'ın aktardıklarına yeniden dönmek gerekir:

> *"Herkesin bir sahnesi vardı. Gazanfer Özcan, Yıldız Kenter vesaire... O kadar ilginçti ki seyirci der ki "Hadi bu akşam Nejat Uygur'a gidelim". Hangi oyun var, o bile bilinmezdi bazen. Bilirdin ki bütün yıl Tevfik Gelenbe, pazar günleri 18.00'de perde açar ama Gazanfer Bey 15.00'de. Sadece, böyle küçük saat değişiklikleri olurdu. Bilirdin ki çarşambadan pazara kadar, her salonda, her tiyatroda perde açarlar. Hatta şöyle olurdu: Mayıs ayında Kenterler, AST'a turneye giderlerdi. Salon değiştirirlerdi; AST, İstanbul'a Kenterler'e gelirdi. AST'ın, mayıs ayı boyunca, İstanbul'da, Kenterler'de olduğunu bilirdin" (N. Saban görüşmesi, 25.05.2015).*

Oysa çerçeve sahneden tamamen bağımsız olan alternatif tiyatro, seyircisini sürekli değişen mekanlara çağırmaktadır. Yerleşik olmamak; gerçeklik düşüncesini en üst düzeye taşımak için farklı arayışlara girilmesine, çerçeve sahnenin yıkılıp yeniden farklı biçimlerde inşa edilmesine yol açmıştır. Bunun karşında yer alan gelenekçi yapı ise yerleşik olma düşüncesini savunur. Hatta buna örnek olarak İstanbul'daki semt tiyatrolarından söz etmek mümkündür. Semt tiyatroları da o dönemde adından söz ettirmeye başlamıştır. Nedim Saban durumu şu şekilde özetler:

"Semt tiyatrosu fikrini de aslında Altan Erbulak ve Metin Serezli başlattı. 70'lerde aslında tiyatro, Beyoğlu ya da Kadıköy'de odaklanmış durumda. Yan yana tiyatrolar ki bu da güzel bir şeydi. Çünkü bilet bulamıyorum, ötekine gidiyorum. Mesela Kadıköy'de dört tane tiyatro vardı. İnsanlar şöyle yapardı: Saat 12.00'de Kadıköy'e çıkarlardı, bir tiyatroya bilet alırlardı. Hadi Çaman'a mı gittiler, ertesi hafta Tevfik Gelenbe'ye giderlerdi. Böyleydi sistem. Bu dönemi Metin Serezliler değiştirdi. Kocamustafapaşa'ya tiyatrolarını taşıyarak bir devrim yaptılar. Kocamustafapaşa Çevre Tiyatrosu'nu sekiz yıl boyunca sürdürdüler. Kocamustafapaşa Çevre Tiyatrosu gelip Kenterler'de oynamazdı. Sen Kocamustafapaşa'ya giderdin. Üşenilmezdi. Ercan Yazgan'ın tiyatrosu Bakırköy'deydi. Bakırköy'e onu izlemeye giderdik" (N. Saban görüşmesi, 25.05.2015).

Araştırmanın konusu olan alternatif tiyatrolarla karşılaştırıldığında, birbirinden oldukça farklı özellikler gösteren bu iki yapılanmanın kendine has amaçlar taşıdığı görülmektedir. Tiyatroların sahneyle olan ilişkisini de bu "kendine has amaçlar" belirlemektedir. Şaşaa ve ticarî beklenti taşıyan tiyatrolar, "belli bir kesime hitap eden" bir iş yapamaz ya da on kişilik bir seyirci grubu, bir "star tiyatrosu"nun var olabilmesi için yeterli değildir.

2.2.1.9. Sanatçının alternatif tiyatroya yönelişinin nedenleri

90'lı yıllarda, çerçeve sahnelerin dışına çıkma eğilimi gösteren tiyatroların kuruluş ve varoluş süreçlerini incelemek için yapılan görüşmeler değerlendirildiğinde alternatif çalışmaların bir ihtiyaç sonucu ortaya çıktığı kanısına varılmıştır. Bu ihtiyaçları şu şekilde sıralamak mümkündür: "Tiyatro yapma ihtiyacı", "mekân ihtiyacı", "kendini ifade etme ihtiyacı", "eski tiyatronun karşısına yeni bir şey koyma ihtiyacı". Ebru Arıcı'nun **İstanbul'daki Alternatif Tiyatroların psiko sosyal açıdan sözlü tarih yöntemiyle değerlendirilmesi** başlıklı doktora çalışması İstanbul'da alternatif tiyatro yapma nedenlerini araştırmaya yönelik niteliksel bir saha araştırmasıdır. Arıcı'nın yaptığı derinlemesine görüşmelerde elde edilen bulgular ile çalışmamızın bulguları uyumludur, örtüşmektedir. Arıcı alternatif tiyatro yapma nedenleri olarak şu başlıkları ortaya koymuştur: *Kendi fırsatlarını yaratmak, dönüştürülmiş mekânlar, ekonomik zorluklar ve işletmeciliğin zorlukları, oyun seçimleri, sahneleme, seyirci oyuncu ilişkisi.* (Arıcı, 2018).

Ülkemizde görülen alternatif tiyatro hareketlerinin, üç dalga halinde ilerlediği çalışmanın ikinci bölümünde ayrıntılarıyla değerlendirilmişti. İlk dalgadaki hareketler; üniversite tiyatro yapısından ortaya çıkan gruplardır ve politik bir söylem içermektedir. İkinci dalga olarak ortaya çıkan alternatif tiyatro gruplar ise daha çok biçimsel bir karakteristik arayış ile ortaya çıkmıştır. Biçim ve içerikle ilgili deneysellikten yola çıkan II. Dalga Alternatif tiyatrolar, alternatif mekânlarda tiyatro yapmayı deneyselliklerinin bir sonucu olarak tercih etmişlerdir. Bu dönemden günümüze sadece Şahika Tekand'ın grubu kalmıştır. O da biçimsel olarak yaptığı tiyatroya uygun olarak kurduğu kendi atölyesinde çalışmalarını sürdürmektedir.

Son dönemde, daha belirgin bir ifadeyle 2000'li yıllardan itibaren ortaya çıkan gruplar ise daha önceki bölümlerde açıklanan kendilerinin en çabuk ulaşabilecekleri, yönetmenlik yapabilecekleri, istedikleri rolleri oynayabilecekleri, istedikleri metni seçebilecek ya da oluşturabilecek bir yapı kurmak istemişlerdir. Emre Koyuncuoğlu, bu duruma benzer bir yorum getirir:

> *"O dönemde alternatif, şöyle bir şeydi: Çaresi olmayanlar, başka çaresi olmayanlarla bir araya geliyor, kafalarındaki gerçekliği birleştiriyorlardı. Yoksa alternatif, baştan, böyle çok kuramsal bir şey değildi.*
>
> *Şöyle de ifade edebilirim: Ben dans etmek istiyorum ve kafamdaki gerçeği sahnelemek istiyorum. Biraz tekst kullanıyorum, biraz dans kullanıyorum, biraz da müzik var kafamda. Düşünüyorum, Murat var, -Babazula değildiler o zaman- "Zen"diler; "Zen" gelip bize canlı müzik yapsın. Şu anda biraz rüya gibi gözüken bu durum, gerçekti o zaman. Babazula'nın ilk takımı bize gelip stüdyoda müzik yapıyordu. Biz doğaç yapıyorduk ve seyirciye açıyorduk. Yeni bir şey üretmenin heyecanını birlikte yaşıyorduk" (E. Koyuncuoğlu görüşmesi, 09.10.2014).*

Naz Erayda kurdukları Kumpanya topluluğundaki yeniliklerin "çaresiz"likten kaynaklanmadığını söyledikten sonra esas amaçlarından bahsetmiştir:

> "*Kumpanya topluluğunu ve Kumpanya Sahnesi mekânını oluşturmamızla sonuçlanan arayışımız, hiçbir zaman 'oynayacak tiyatro salonu bulmakta zorlanmak' gibi pratik bir nedene dayanmıyordu. Tam tersine, yapmak istediğimiz tiyatronun, o tiyatro salonlarının değiştirilemez formatında gerçekleştirilemeyecek olmasından ve bünyesel bir ihtiyaçtan kaynaklanıyordu" (N. Erayda görüşmesi, 29.03.2016).*

Birbirine çok yakın yıllarda kurulan Studio Oyuncuları'nın başlangıcına ilişkin ise Şahika Tekand şunları aktarmıştır:

> *"Studio Oyuncuları'nın başlangıç serüveni, masum bir şekilde ilerledi. Kimsenin, bana stüdyo yaptırmaya falan niyeti yoktu. Sinemayı bırakmayı düşündüğüm sıralarda, Meral Madra, eşim Esad Tekand'a kendi galerisinde bir atölye yapmayı önerdi. (...) Kimse beni çok ciddiye almıyordu. Sinema yapan genç bir kız diye bakıyorlardı. Ben de dedim ki "Haftada iki gün bir atölye çalışması başlatabilir miyim?". (...) Ertesi sene, performans grubunu kurdum. 89 Kasımı'nda biz performanslarımızı yapmaya başladık. En son 90 Aralığı'nda, yine Galeri Beem'de, Akkavak Sokak'ta (Nişantaşı - Şişli) büyük bir performans yaptık. 250 kişi alan bir yerdi ama dediklerine göre, Akkavak Sokak'ta, yüzlerce insan kapıda kalmıştı. O performanstır ki ertesi sene, hemen oyun çıkarmaya karar verdim. Zaten bahsettiğim kuşkular ve araştırmalarım devam ediyordu. 90 senesinde stüdyo burada[3] devam etmeye başladı" (Ş. Tekand görüşmesi, 09.12.2013).*

Özetlemek gerekirse görüşme yapılan sanatçıların birçoğunun alternatif olana yönelme nedeni maddi imkansızlık ve çaresizliklerden kaynaklı olduğu gibi yeni bir şey yaratma isteği de olmuştur.

2.2.1.10. Tiyatro ve performans sanatının ortak ve ayrılan yanları

Ana akım tiyatronun bir başka deyişle popüler tiyatronun seyirciyi oyuncudan, sahneden yani bir anlamda tiyatrodan uzaklaştırdığını düşünen yenilikçi sanatçılar, seyir ve oyun yerinin klasik çerçeve sahnede olduğu gibi birbirinden uzak olmasını, oyun dilinin didaktik ve kalıplı olmasını eleştirmişlerdir. Dönemin performans sanatçılarının ve tiyatrocularının ortak isteği "köhnemiş" bir tiyatronun yerine yenisini koymaktır. Bu istek aslında Peter Brook'un ilk kez 1968'de yayınlanan fakat sonraki yıllarda gittikçe daha çok okunan *Boş Alan* (Brook, 1990) adlı kitabında sözünü ettiği kurumsal tiyatrolardaki köhneleşme fikrine dayanmaktadır. 2000'li yılların tiyatro sanatçılarının elinden düşmeyen *Boş Alan*'da Brook, geleneksel kurumsal tiyatro yapılarında tiyatronun özündeki etkileşim, dönüşüm gücünün yok olduğunu, bu bağlamda hem tiyatroyu üreten sanatçı için, hem de izleyen seyirci için faydasız bir sosyal aktivitenin ötesine

[3] Tekand, burada, Akkirman Sokak'ta yer alan tiyatroyu kastetmektedir.

geçemediğini belirtir ve bu tür tiyatroyu ölümcül tiyatro olarak niteler. 2000'li yıllarda alternatif tiyatroya yönelen sanatçıların bu yöneliş ve arayışlarının temelinde Brook'un ölümcül tiyatro fikrinin etkisi yoğundur.

Brook ile 2000'li yılların yenilikçi tiyatro sanatçıları arasında kurulan bağlantıya bir örnek olarak Mahir Günşiray gösterilebilir. Günşiray neden yeni bir biçeme yöneldiğini ve bununla birlikte kendi tiyatrosunu nasıl kurduğunu şu sözlerle anlatır. Bu anlatımda bildik kurumsal tiyatro kalıplarının nasıl kırıldığı görülebilir:

> *"(...) aradığımız temel şey sahicilikti. Bunun sağlanması için, teknik olarak sadece ve sadece -yüzde seksen- doğaçlama ile çalıştık. Her şeye aslında sıfırdan başladık. Her zaman metinden önce, sahnede doğaçlama vardı. Kullanılacak metinler vardı elbette. Doğaçlamalar ile ilerleyen prova sürecinde metin, gerekirse elendi; dramaturgi ile tekrar kuruldu" (M. Günşıray görüşmesi, 11.03.2016).*

Bu anlayışı benimseyen sanatçılar, belli bir gerçeklik duygusunu yakalamayı hedeflemektedirler. Elbette her bir gruba göre değişiklik gösteren kimi ayrıntılar vardır. Ancak bu toplukların ortaklaştığı nokta, seyirciye ticarî ve yapay olanın sunulmasını istememeleridir. Bu nedenle de ortaya konulan işin özü ve kalitesi, sahne özelliklerinden ya da seyirci sayısında daha önemlidir. Mahir Günşıray, performansı oyuncu ve tüm sahne-mekân elemanlarıyla anlatmak isteğindedir. Günşiray, ısrarla gerçeklik kavramını reddederek **"***Hakikilik! Gerçekçilik demeyelim de hakikilik!" (M. Günşıray görüşmesi, 11.03.2016)* demiştir. Ona göre "hakiki" olan, işin özünü kapsar. In Yer Face Performanslarda görülen, sanatçıların "gerçeklik" olarak nitelendirdikleri yaklaşım onun için pornografiktir.

İzleme eylemi ve seyretmek eylemi, birbirinden farklı kavramlardır. Performans sanatlarında seyirci "izleyen" konumundadır. Bir olayı gözetleyendir. Bu nedenle de performanslarda sahnedeki gerçekliğin sınırları zorlanmıştır. Bu sanat alanında belki de en tartışılan isim olan Chris Burden'in *Atış* adlı performansı gerçeklik kavramını zorlayan bir çalışma olarak oldukça çarpıcıdır. Sanatçı, bu performansında 22 kalibrelik bir silahla kendini bir arkadaşına vurdurmuştur (Özayten, 1997:701). Çalışmayı, internet ortamında izlemek mümkündür[4]. Sanatçı, iki dakika otuz saniyelik videoda seyirciye "hazır

[4] Bkz. https://www.youtube.com/watch?v=26R9KFdt5aY , son görüntüleme: 11.03.2018.

mısınız?" sorusunu sorar. Onun dışında kalan sürede, karanlık bir ekran vardır. Tiyatral olan hiçbir şey amaçlanmamıştır. Ancak *A Woman For Sale* (New York City / Performance Art / 2013) adlı gösteri, tiyatral unsurlar içermektedir. Burada performans sanatçısını izleyen bir grup izleyici bir metin, bir oyuncu hatta kostüm ve dekor vardır. Peki ama böyle bir gösterinin tiyatrodan farkı nedir? Performans ve tiyatral estetik konusuyla ilgili olarak Tekand'ın aktardıklarına dönmekte fayda var:

> *"Performansla tiyatroyu, şimdiki zaman gerçekliği üzerinde birleştirecek şekilde okumaya, araştırmaya ve uygulamaya başlamıştım. Aslında kilit şey; şimdiki zaman gerçekliğinin niteliğine karar vermek, bunun pornografik olmamasını sağlamaktı. Performans art'ın asıl problemi, şimdiki zaman gerçekliğini pornografik hâle dönüştürmesiydi. Bu, sadece cinsellikle ya da insan bedeniyle alakalı değil, bütün meseleler hakkında pornografik bir yaklaşımının olmasıyla alakalıydı. O nedenle bununla mücadele etmeye başlamıştım" (Ş. Tekand görüşmesi, 09.12.2013).*

Şahika Tekand o dönem ve sonrasında yapılan performansları "gerçeklik" başlığı üzerinden tartışmıştır. Avrupa'daki örnekleri de yakından izlediği anlaşılan Tekand sürekli olarak performans-tiyatro ilişkisini sorgulamaktadır. Ona göre performanslardaki gerçeklik, pornografiye kaçmakta ve tam da kapitalizmin isteklerini yerine getirmektedir:

> *"Mesela bu küçük oda tiyatrolarında da çok görüyorsunuz. Müthiş teşhircilik var. Doğrudan doğruya bedene yönelen; kusmuk, tükürük, meni gibi vücut sıvılarıyla kendini gösteren o teşhirci hâl… Daha ilerisinde, sahnede çiğ et yemeler, üstüne başına kan sürmeler… Burada, reklamın şok edici yönlerini kullanıyorlar. Aslında tüm bu yapı, şoklar üzerine oturuyor. Bunların hepsi, hiper gerçekçi. Dünyanın 'kataloge sanatçıları'ndan biri sayılan Abromoviç kendini jiletliyor, elini bıçaklıyor… Bunların hepsine de büyük sanat eserleri olarak bakılıyor. Hâlbuki bunlar pornografik, sisteme entegre olan, New York'ta, Moma'da kolaylıkla yer alabilecek, kimsenin muhalefet etmediği, şoklara dayanan ve aslında sistemin, tam o reklamı, sanatın yerine geçiren yeni kapitalist kültürüdür. Reklamı, sanatın yerine geçiren o şaşırtıcılık üzerine, pahalılık üzerine, pornografi üzerine oturan sanatın örnekleri olarak karşımıza çıkıyor. Tabii ki bunlar, çok kolay mesaj veriyor. Bu yüzden de aslında 'edebî'ler. Teatral açıdan bakarsak sahne üzerinde kendini jiletlemek ve kanını akıtmak çok performatif görünmekle birlikte, sonuna kadar edebî bir tutumdur. Hiçbir soyutlaması yoktur. Aslında sanatsal hiçbir özelliği de yoktur. Sanatı belki yeniden dönüp Picasso'da aramakta fayda var. Mesela dönüp*

Adorno'yu bir daha okumakta fayda var" (Ş. Tekand görüşmesi, 09.12.2013).

Birçok performans sanatçısı bahsi geçen dönemlerde çeşitli arayışlar içindedir ve zamanla kendi kuramlarını ya da kendi tiyatro anlayışlarını üretmiş ve uygulamışlardır. Gerçek olanı pornografik olandan ayırmak, sahnede pornografik olanı sunmak, sahnede kanı göstermek üzerine düşünüp tartışmışlardır. Tüm bu deneysel çalışmalar, sonuçlarını yavaş yavaş vermeye başlayacaktır. Aynı dönemlerde, farklı kulvardan gelen ve tamamen performans sanatına yönelen Emre Koyuncuoğlu'nun, kendine ait bir sahnesi yoktur. Ancak o da konumuz olan diğer sanatçılar gibi, bir arayış içindir. Amaçladığı tiyatroyu hayata geçirebilmek adına, bulabildiği her türlü ortamı bir laboratuvar gibi kulanarak, kendine ait olacak dili yakalamaya çalışır:

"Ben o zamanlar, tiyatro sanatçısı da değildim. Ben edebiyat mezunuyum. Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili Edebiyatı mezunuyum. Dans ediyordum. Üniversitede çıldırmak üzereydim. 'Bir şey yapmam lâzım, bir şey yapmam lâzım'. Bunu biliyordum. Boğaziçi Üniversitesi'nde kulüpler vardı. Geyvan Mcmillen'ın öncülüğünde kurulmuş bir modern dans kulübünde çalışmalara başladım. Dört yıl orada bir tür "alternatif" atölyede çağdaş dans eğitimi aldım. Dört sene, dans kulübü ile tiyatro kulübünün arasında çalıştım.

Okul bittikten sonra, tiyatro ve dansı bir arada kullandığımız bir grup oluşturduk: 'Yeşil Üzümler Dans Tiyatrosu'. Amatör bir gruptuk. O dönem, İstanbul'da birçok sanatçı, farklı mekân arıyordu. İstanbul Sanat Merkezi'nin çok önemli bir yeri vardır. Bizim, orada atölyemiz ve küçük bir prova mekânımız vardı. Akademik bir eğitim almadığımız için dansta ve tiyatroda bir sürü yöntemi deneyerek buluyorduk" (E. Koyuncuoğlu görüşmesi, 09.10.2014).

Bahsedilen denemelerin ilk örneklerini Stüdyo Oyuncuları'nın ilk işleriyle örneklemek mümkündür. Şahika Tekand bu oyunların oluşum süreçlerini şu şekilde aktarır;

*"İlk önce Samuel Becket'in **Mutlu Günler'**ini aldım. Tekst üzerinde çalıştım. Cem Bender ile çok detaylı bir çalışma yaptık. Birlikte bir buçuk sene prova ettik. Beckett'in tekstlerinin, aslında performatik bir tekste dönüştürmek için ne kadar müsait olduğunu keşfettim. Bu düşünce üzerinden performatif bir **Mutlu Günler** teksti ortaya çıkardım. O sırada dersler devam ediyordu. Nüfusumuz giderek artıyordu. O nedenle onun, hemen ertesi sene, Beckett'in beş kısa oyununu bu sefer tek bir performans içinde birleştirdim. Bu oyunların hepsi, yurt dışı festivallere gitmeye başladı. Fakat ilk patlama **Gergedanlaşma** ile oldu. **Gergedanlaşma,***

> *Ienesco'dan sadece konseptini ödünç almış bir oyundur. Onun dışında, performatif olarak özgün bir teksttir. Yoksa içinde bir sürü alıntılar var. Hayvanlar ansiklopedisinden var, fizik kitabından var, trafik kitabından var. **Gergedanlaşma'**nın o zamanki oyun metni, tam anlamıyla düşmanı silahıyla vuran performatik bir teksttı diyebilirim. Sahne üzerinde, performatif sahne ve tiyatro disiplini olarak birleştirilmişti, benim artık ne yapacağıma aşağı yukarı karar verdiğim ilk iş oldu" (Ş. Tekand görüşmesi, 09.12.2013).*

Emre Koyuncuoğlu'nun ilk işlerinde farklı meslek gruplarında çalışan insanlar (mimarlar, bankacılar, dansçılar, beden eğitimi öğretmenleri) bir araya gelmiştir. Bu durum, dönemin tiyatro düşüncesine iyi bir örnek olabilir. Çalışma boyunca görüşülen kişlerden, bu dönem farklı meslek gruplarından insanların ortak bir disiplin olarak tiyatro yaptıkları öğrenilmiştir. Koyuncuoğlu ilk işlerinin oluşum aşamalarını şu şekilde aktarmıştır:

> *"(...) çeşitli meslek gruplarından sanatçılarla bir araya gelmiştik. Çok ilginç bir şekilde, o dönem Christina Brodback diye İsviçreli bir modern dansçı, Türkiye'de kalıyordu. Dansçı olduğu için para kazanmak için ders veriyordu. Uzun bir süre onunla birlikte çalıştık. Yurt dışında Barba'nın atölyesine katılma şansım oldu. Ayrıca ben, İKSV'nin tiyatro festivalinde sahne arkasında çalışıyordum. Mesela Robert Wilson'un ışık kuruluşunu, sabahtan akşama, ekiple birlikte seyrettim. Böyle bir eğitimden geldik diyebilirim. Alaylı ama uluslararası alaylı" (E. Koyuncuoğlu görüşmesi, 09.10.2014).*

Performans sanatı birçok disiplinden yararlanmakta, bunları bir potada eritmektedir; enstalasyondan pantomime kadar birçok sanatı bir araya getirebilmektedir. Koyuncuoğlu'nun örnekleri, bu anlamda fikir vericidir. Farklı disiplinlerden gelen kişilerin -bunlar sadece sanatçı da olmayabilirler-, birlikte ürettikleri alternatif bir sanat ürünü, tiyatral gösterilere fikir vermiştir. O dönem görülen bu oluşumlara genel bir bakışı Selen Korad Birkiye'nin değerlendirmesiyle aktarmak yararlı olacaktır:

> *"Şahika Tekand, Mustafa Avkıran, Emre Koyuncuoğlu, Naz Erayda… Hepsi avangart işler açısından çok önemli adımlar attılar. Ancak genel oyun yazımı ve tiyatro açısından bakıldığında, bunlar tâlî işler olarak görünüyorlardı. Bir ana akım tiyatro vardı. Bu ana akım içinde, ana akım yazarlar, yine hâlâ etliye sütlüye dokunmuyorlardı. Ama sonuç itibarıyla deneysel ya da o dönem "öteki" diye adlandırdığımız tiyatroya baktığımızda, belli başlı olanlar dışında, tiyatro camiasını sürükleyen bir eğilimden bahsedebilmek kolay değil. Bunlar, kendi başlarına, kendi çizgileri doğrultusunda önemli adımlar attılar. Tabii ki esas görevleri, denemekti. 80'lerden itibaren Beklan Algan'la başlayıp 2000'li yıllara*

kadar giderek artan bir "yeni" tiyatrodan söz edebiliriz" (S. K. Birkiye görüşmesi, 14.04.2014).

Bu süreçte yapılan çalışmalardan ve kurulan topluluklardan yalnızca birkaç isim günümüze ulaşabilmiştir. Ancak yine de bu yıllarda atılan temeller; Emre Koyuncuoğlu, Yeşim Özsoy, Murat Daltaban gibi isimlerin 2000'li yıllarda daha cesur olmalarına ön ayak olmuştur. Dramaturg S.K. Birkiye 1990'larda görülen o dönem "öteki" diye adlandırılan tiyatroları "*gerçekten avangartlardı"* diye nitelendirir. Dönemi yaşayan birisi olarak 90'lardan 2000'lere uzanan süreçte bu tiyatroların üzerine bir ölü toprağı serpildiğini söyler. Yine de bu süreçte Kenter Tiyatrosu ve Devlet Tiyatroları'nda deneysel sayılabilecek işler yapıldığını ekler. Örnek olarak **Inishmorlu Yüzbaşı** oyununu gösterir. Bu oyun, ona göre, 2003 yılında Kenterler'de oynanan Türkiye'nin ilk IYF oyundur. 2004 senesinde ise Devlet Tiyatroları'nda **Leanne'in Güzellik Kraliçesi** adlı oyun, yine yenilikçi bir çalışma olarak görülebileceğini söyler. Birkiye, alternatif tiyatroların sayılarındaki artışın nedenlerini şöyle özetler:

"Tiyatro mekânı sorununun, artık küçük mekânlar vasıtasıyla çözülmesi için alternatif arayışlara gidilmesi, devlet yardımına illa ki bağlı kalınmaması gerektiği düşüncesi, 'mutlaka büyük prodüksiyon yapacağız' diye değil, 'bizim kafamızdaki tiyatro neyse, ona uyan tiyatronun peşinde olacağız' diyen insanların ortaya çıkması ve tabii ki çok fazla tiyatro bölümünün açılıp, çok fazla insanın tiyatro yapmak istemesi gibi durumların hepsi bir araya gelince alternatif tiyatro dediğimiz patlama yaşanmış oldu.

Günümüzdeki tiyatrolara bakıldığında, 'neyin alternatifi' sorusu son zamanlarda gündeme geldi. İlk önce orta çizgideki ana akım tiyatroların, Devlet Tiyatroları'nın, Kenterler gibi repertuvar tiyatroların alternatifiymiş gibi davranan tiyatrolar vardı. Farklı şeyler söylüyormuş gibi ortaya çıkan bu tiyatrolar, zaman içinde bir kısır döngünün içine girdiler. Şimdi birçoğu, hep aynı şeyleri söylediklerinin farkına vardılar. Hâlâ yeni arayışlar içinde olanlar var, farklı durumları yaratmaya çalışanlar var" (S. K. Birkiye görüşmesi, 14.04.2014).

Özetlemek gerekirse, araştırmaya katılan sanatçılar araştırmanın odağı olan dönemin tiyatro uygulamaları çerçevesinde sahnedeki gerçeklik üzerine bolca tartışmışlar, düşünmüşlerdir. Bu tartışmalarda gerçekliğin olduğu gibi aktarılmasını, bugünkü ifadesiyle hiper gerçekliğin sahnede temsiliyetini bir çeşit pornografi olarak nitelemişlerdir. Gerek Günşiray'ın, gerekse Tekand'ın bu konudaki yaklaşım ve yorumları son derece net ve keskindir. Çoğuna göre performans sanatı hiper gerçekliği

beden ile ilişkilendirerek zaten yapmaktadır ve yapabilir. Alternatif tiyatro ise bu yönüyle hem performansı kapsamakta hem de yeni arayışlarıyla performanstan çok daha fazlasını işaret etmektedir. Dönem sanatçıları hem tiyatrodaki "gerçeklik" algısının sınırlarını tartışmış hem de performansa nasıl bir yenilik getireceklerine ilişkin deneysel çalışmalarda bulunmuşlardır. Kimi sanatçılar farklı meslek gruplarındaki oyuncularla çalışırken kimi sanatçılar farklı tiyatro metinlerine yönelerek bu metinleri yapıbozuma uğratmışlardır. Alternatif bir tiyatro arayışındaki bu sanatçılara getirilen eleştiri de yaptıkları deneysel çalışmaların giderek birbirine benzediği ve yeniliklerinin birbirini tekrar ettiği yönündedir.

2.2.1.11. Alternatif tiyatroların temel ögesi sahne

Sahne, bir tiyatro topluluğu için hem bir mekan hem de estetiği belirleyendir. Bu bölümde görüşmelerden elde edilen bulguların sahne ortak paydasındakiler ortaya konulacaktır. Burada iki temel nokta halinde bulguların çözümlendiği söylenebilir. Birincisi sahne / oyun mekanı bulma sorunu, ikincisi ise tiyatro estetiği bağlamında mekanın kullanılması meselesidir. Her ikisi de alternatif tiyatroların ortaya çıkışlarında zorlayıcı, belirleyici temel konuların ilk sıralarında gelir.

Görüşme yapılan katılımcılara göre 1985-2000 yılları tiyatro anlamında bir yenilenme çabasının olduğu bir dönemdir. Özellikle 1990'lar birçok deneysel işin sahnelendiği bir laboratuvar gibidir. Bugünden geçmişe bakıldığında her şey bilinçli bir yönelişin parçası olarak görülse de kabul edilmelidir ki bahsedilen ihtiyaç ve imkânsızlıklar, zamanın kimi tiyatrocularını alternatif tiyatroya yöneltmiştir.

Mekân, tiyatromuzun tarihi boyunca temel sorunlarından birisidir (And, 1983, Şener, 1999). Çerçeve sahnenin bulunması, bu sahnenin olanaklarının sinema, konferans ve konser salonu olmaktan öteye geçerek kulis, ışıklama ve akustik özelliklerinin yeterliliği bakımından bir tiyatro sahnesi olması önemli bir problemdir. Çerçeve sahne problemi yanında, kurumsal ve ödenekli olmayan tiyatro topluluklarının kullanabilecekleri sahne bulmaları gerçekten sorundur. Bu, tiyatromuzun çerçeve sahne bulmadaki temel sorunudur.

Sahne, oyun mekânı konusundaki bir başka mesele, alternatif toplulukların maddi olanaksızlıklardan dolayı bu sahneleri kiralayamama, buralarda düzenli olarak çalışabilmek, prova yapabilmek için maddi yetersizlikler yaşamalarıdır. Çerçeve sahnelerde çalışma imkânını maddi koşulların yetersizliği nedeniyle bulamayan pek çok topluluk, estetik ve tiyatral anlatım kaygılarından çok bir anlamda da zorunlu olarak alternatif mekânlara, black-box denilen çerçeve sahnesi, sahne yüksekliği olmayan küçük salonlara zorunlu olarak yönelmişlerdir. Yapılan görüşmelerden elde edilen bulgular bir yandan zorunlu, diğer yandan estetik olarak da tercih edilen, heyecan uyandıran bu mekânların alternatif tiyatronun oluşumunda, yeni biçimlerin denenmesinde çok önemli bir etkisi olduğunu göstermektedir. Açıkça söylenmelidir ki alternatif tiyatro topluluklarının mekân değişimi hem maddi yetersizlikler hem de yeni arayışlara dayanmaktadır.

Çerçeve sahneden çıkarak alternatif oyun mekânlarına yönelmede bir başka dile getirilmesi gereken konu, bu mekânları oyuncu, yönetmen, tasarımcılar için yeni olduğu kadar seyirciler için de seyir alışkanlığı bakımından yeni olmasıdır. Dönemin seyircileri, hangi sosyal, ekonomik ve kültürel gruptan olursa olsunlar sahne yüksekliği olmayan, oyun yerinin zaman zaman içinde yer alan, kimi zaman diyagonal yerleştirilmiş, belki başka seyircilerle karşılıklı oturdukları, oyun alanının içinde oldukları bu farklı mekânları yadırgamışlardır. Kısaca oyun mekânlarındaki yeni olma durumu sadece tiyatro uygulayıcıları için değil, seyirciler için de yeni ve farklı bir deneyimdir.

Maddi imkânsızlıklar ve Türk seyircisinin alternatif tiyatro deneyimiyle yeni yeni tanışıyor olması, tiyatronun yenilenme mücadelesinin hızını yavaşlattığı düşünülebilir. Bu geçişin kolaylıkla ve hızlı şekilde olmaması doğaldır, makul bir kabul etme sürecine ihtiyaç vardır. Çerçeve sahneyi kırıp alternatif bir sahne yaratmak, oldukça cesur bir girişimdir. O dönemde, alternatif mekânlarda oyun oynayan gruplar, çalışmalarını geliştirebildikleri, çeşitlendirebildikleri oranda ilerleme kaydedebilmişlerdir. Kendilerine ait bir çalışma mekânları varsa yapılan işler uzun soluklu olup sonuç verebilmiştir. Bununla ilgili olarak, Mahir Günşiray şunları aktarır:

> *"Kuruluş yıllarında en büyük hayalimiz, alternatif bir sahne üretmekti. Ama başlangıçta imkân yoktu. İmkânımız olduğu anda Tiyatro Oyunevi*

> *gerçek kimliğini buldu. İSM 2. kata girdiğimiz zaman -Tiyatro Oyunevi'nin yaşantısının orta dönemidir ama gerçek dönemi odur-. O dönem bittikten sonra, Tiyatro Oyunevi, yavaş yavaş eski tadını bulamamaya başladı. (...) Biraz seferi olma başlayınca mecburen, gidilen yerin şartlarına uymak zorunda kalıyorduk. Prova yaptığımız yerde oynayamıyorduk. Ama İSM öyle değildi. Oyundu, provaydı, her şeydi. Dans stüdyomuz vardı, her şeyimiz vardı. Oda tiyatrosu dediğin o şey, yani o fikir, bizim için üretimimizin en can alıcı şeyiydi. Tam da yapmayı istediğimiz şeydi" (M. Günşıray görüşmesi, 11.03.2016).*

Günümüzde de birçok tiyatronun sorunu olan sahne / mekân sorununu aşabilen sanatçılar, laboratuvara dönüştürdükleri bu mekânlarda oyunlarını sahneleyebilmiştir. Tiyatroda sahne / mekân sorunu, sadece oyunu seyirciye oynayacağı mekânın varlığı olarak ele alınmaz. Bu, provaların sürdürüleceği süreç boyunca kullanılacak, prova dışında oyuncuların kullanmaları gereken çalışma mekânları, vb alanlara sahip olma ihtiyacı meselesidir. Bir oyunun çalışma sürecinde kullanılan mekân ile sahnelendiği mekânın farklı olması, estetik kalite ve beklentide önemli aksaklıklar oluşturur. Kısaca mesele sadece maddi bir mesele olmanın ötesinde tiyatro estetiği bakımından da temel bir sorundur.

Görüşme yapılan katılımcıların çoğunun üzerinde durduğu konu, kendi tiyatrolarındaki mekân sorunsalı olmuştur. Alternatif tiyatro üreticilerinin bir kısmı kendi mekânlarında ürettikleri oyunları sahnelerken bir kısmı da oyunlarını sahnelemek için mekân arayışlarına girmiştir. Kuşkusuz böyle bir arayışta olan tiyatrolarda yaşanan mekânsızlık sanatçıyı sınırlandırabildiği gibi sabit seyirci kitlesinin oluşumunu da etkiler. Bu sorunlara ilişkin Günşiray şunları söylemiştir:

> *"Bir oda tiyatrosu yoksa Tiyatro Oyunevi olmaz değil. Çünkü dışarılara da çok taştık. Örneğin* ***Beklerken*** *adlı projemiz, 'side spesific' bir projeydi. Yani mekâna göre tekrardan düzenlenen proje. Önce, Bulgaristan'da Balçik adlı Varna'ya yakın bir deniz kasabasında, kayıkların çekildiği limanda bu oyunu sahneledik. İngiltere, Norveç ve İsveç'te belli yerlerde oynadık. Ardından Türkiye'ye geldik, İstanbul'dan Batum'a kadar, bütün Karadeniz boyunca belli mekânlara gidip oralarda, sokaklarda oynadık" (M. Günşıray görüşmesi, 11.03.2016).*

Burada önemli olan nokta, alternatif olanın ne olduğu sorusudur. Bu sadece mekânla ilişkili değil, yapılan işle, ortaya çıkarılan ürünle ilgilidir. Bu yeni tiyatro

anlayışında tiyatronun çerçeve sahne dışında oynanıyor olması, seyirciye farklı bir deneyim sunmaktadır. Özellikle günümüzde barlarda, kiliselerde, mahzenlerde yapılan tiyatro, herhangi bir oyunu, bu gibi mekânlara taşıyarak "alternatif" bir iş olarak göstermektedir. Mekân ile oyunun içiçeliği, birbirini var etmesi önemlidir. Oyunun turne ya da başka nedenlerle mekân değiştirmesi, bu tür bir ilişkiye yaslanan oyunların anlamını doğal olarak değiştirmektedir. Günşiray'ın konuyla ilgili olarak verdiği örnekler bu bakımdan önemlidir:

> ***"Gavara** adlı oyunumuz. Bir anlamda, hikâye anlatıcılığı üzerine bir oyundu. İki müzisyen vardı. Ben hikâye anlatıyorum. Bir de çaycımız vardı. Ayça Damgacı. Bu oyun için, İSM'yi bir kahvehaneye çevirmiştik. İzleyiciler, kahvehane sandalyelerinde, o yerleştirme düzeni içinde oyunu izliyorlardı. Seyirci bir kahvehanede oturuyor. Biz onun içinde oynuyoruz. Bu işe baktığınızda ilginç bir mekân vardı. Seyirci farklı hissediyordu. Ancak oyunun alternatif olan yanı, bu mekân değildi. Bunu kanıtlamak için de farklı yerlerde oynamak istedik. Tamam, bu sahnede başka bir anlamı var oyunun. Çok etkili. Ama başka bir yere gittiği zaman bu kadar etkili değil. Taviz veriyoruz. Ama sonuçta bunu Mersin'de, Ankara'da, İzmir'de klasik bir sahnede oynadık. Artı, bu projeyi Hasankeyf'e taşıdık. Orada, tamamen oranın dekorunu, duvarlarını kullanarak oynadık. Dolayısıyla birtakım tavizler vererek, çok farklı yerlerde, farklı seyircilere ulaşmak için çaba sarf ettik. Sonuç olarak yaptığımız iş aynı sonucu verdi" (M. Günşıray görüşmesi, 11.03.2016).*

Çerçeve sahnenin yıkılmasının, tamamıyla sahnelenen oyunla ilgili olduğunu belirten Günşiray, gerçek anlamda alternatif olan bir oyunun sahnelendiği her sahnede ya da mekânda, aynı sonucu seyirciye ulaştıracağını belirtmiştir. Bu nedenle de çerçeve sahne dışında oyun sahnelemiştir. Emre Koyuncuoğlu, oyun - mekân ilişkisine ve çerçeve sahne dışında tiyatro yapma fikrine bakışı daha kişiseldir. Koyuncuoğlu, farklı bir bakış açısı sunarak tiyatro estetiğinde sahne biçimi üzerine kişisel entelektüel birikim ve eğitimin yönlendirici olduğunu vurgulamıştır:

> *"Biz çerçeve sahneden gelmiyorduk, öyle bir eğitimden gelmiyorduk. Öyle bir eğitimden gelirsin, hep o sahneye bakıp hayal edersin, ben öyle bir eğitimden gelmedim. Ama şöyle de bir şey var ki benim için, edebiyat okurken de çağdaş şiir okurdum... Ben kendi derdimdeydim, yani biraz kendi kendimi anlamak ve tanımak derdindeydim" (E. Koyuncuoğlu görüşmesi, 09.10.2014).*

Koyuncuoğlu akademik bir tiyatro eğitimi almaması, dolayısıyla çerçeve sahneden yetişmemiş olmasına ek olarak kendi kişisel eğilimleri doğrultusunda tiyatro

yapmıştır. Bu yaklaşım, daha hayalci algılanabilir. Her şeyin bir temele oturtulması gerektiğini savunan Şahika Tekand, çerçeve sahne dışında mekânlarda tiyatro yapmanın, şartların getirisi olduğunu belirtmiştir:

> *"Bu mekân, Türkiye'nin tiyatro yapılan ilk küçük mekânıdır (Akkirman Sokak'taki Tiyatro Stüdyosu) Eski bir demirhaneyi, kendi ellerimizle tiyatro hâline getirdik. Ben bir oda tiyatrosu yapacağım inadıyla yola çıkmadım, şöyle yola çıktım: Param yok, sermayem yok, kimseden sponsorluk almayacağım. Devletten yardım istemiyorum. 'Para olmadığı için tiyatro yapmıyorum' lafına da yenilmeyeceğim. O nedenle, bu demirhanede **Mutlu Günler'**i yapmaya başladık ve **Mutlu Günler** muhteşemdi. Küçücük bir demirhanede bu iş yapılır mıydı? Yapılırdı. O çıktı ortaya. Pek çok arkadaşıma sonradan çok cesaret verdi. Kumpanya, İSM'deki yerini tuttu. Sonra arkasından, Mahir Günşiray yine küçük bir sahne yaptı. Şimdi gördüğünüz gibi her apartmanda bir tiyatromuz var" (Ş. Tekand görüşmesi, 09.12.2013).*

Tiyatro Stüdyosu'nun maddi yetersizlikler ve günün koşullarının sonucu olarak kurulduğu anlaşılmaktadır. Bunun üzerine Tekand'a "O dönemde size bir çerçeve sahne verilseydi, ne yapardınız?" sorusu yöneltilmiştir. Tekand soruya şu yanıtı vermiştir:

> *"O zaman istemezdim. Yapmak istediğim tiyatro için büyük sahne kullanma fikrine, ben ancak 2001 senesinde gelebildim. Hiç öyle bir niyetim yoktu başlangıçta. Çünkü tam bir laboratuvar olarak çalışıyorduk bu hap kadar sahnede. **Gergedanlaşma,** 34 kişiydi oyuncu kadrosu... Seyirci sayımız 39'du. Oturabilir seyirci sayısını, yere oturanlarla, sandalye ekleriyle 50'ye çıkıyorduk. O zamanki düşüncem şuydu: öncelikle meseleyi çözmek istiyordum, ne yapacağımı bulmak istiyordum. İkincisi, öyle hiç de büyük sahnelerde konvansiyonel bir tiyatro yapayım istemedim" (Ş. Tekand görüşmesi, 09.12.2013).*

Tekand'ın bu yanıtı, o dönemde yapılmak istenenleri, yapılamayanları ve yapılanları içermektedir. Tiyatro toplulukları için sahne, üretilen tiyatronun biçimi, seyircisi, oyunun türü ve estetik yapısı, oyunculuk tarzı, dekor, vb akla gelebilecek tüm tiyatro ögelerini belirleyen, yönlendiren, etkileyen bir unsurdur. Bu bağlamda mekân Tekand'ın da belirttiği gibi oyunları farklı bir düzleme taşımıştır. Tiyatro sanatçılarının sunduğu gösteriler ve oyunlar çoğunlukla bir çözüm arayışının sonucudur. Kimi zaman parasal yetersizliklere, kimi zaman çalışma mekânı kısıtlılıklarına, kimi zaman oyun dili ve oyunculuk üslubu arayışlarına, kimi zaman reji ve seyirci ilişkisine dair meselelerin çözümü için bu arayışlara yönelinmiştir. Çözüme ulaştırılmak istenen konu her ne olursa

olsun alternatif tiyatro serüveni için sahne/mekân arayışı büyük ve önemli bir estetik dönüşümü getirmiştir.

2.2.2. IYF ve alternatif tiyatrolar arasındaki ilişki

1990ların sonlarından itibaren İKSV Tiyatro Festivallerinde ismi "ötekiler" olan tiyatro gruplarına, bu isimleri o dönemin tiyatro sanatçıları vermiştir. Mevcut tiyatro kanonu, deneysel çalışmalar üreten grupları 'kendisinin ötekisi' olarak konumlandırmıştır. Bu tanımlamayı Emre Koyuncuoğlu şöyle anlatır: *"Devlet Tiyatroları sanatçıları, dönemin popüler tiyatro sanatçıları, bizim oyunlarımıza gelmezlerdi, beğenmez küçümserlerdi. Onlara göre, onların oyunları doğruyu yansıtıyordu, biz ise, böyle diyebilirim sanırım; 'deli saçması işler' yapıyorduk" (E. Koyuncuoğlu görüşmesi, 09.10.2014).*

Popüler tiyatro dışında kalan performans sanatı, alternatif tiyatro anlayışı ve IYF bahsi geçen "öteki"yi oluşturan tiyatro dışı oluşumlardır. Burada mevcut tiyatro anlayışının "öteki"ne nasıl baktığını bilmek kadar öteki içinde konumlanan diğer tiyatro anlayışlarının birbirleri ile olan ilişkilerini de incelemek gerekir. Bu nedenle de incelemeye ilk olarak performans ve tiyatro karşılaştırması yaparak başlayıp ardından konuyu IYF tiyatroya getirmek yerinde olacaktır.

Performans sanatını tiyatrodan ayıran önemli bir özellik, performansın "anlık" olmasıdır. "*Performans yalnızca bir an için var olur. Yaşamın en yüksek derecesini ifade ederken ölüme çok yakındır. Unutma belleğin bir parçasıdır, performans sanatı yalnızca seyircinin belleğinde varlığını sürdürür"* (Germaner, 1997:60). Herhangi bir performans, gösterim öncesi, çoğu zaman prova edilmez. Örneğin Chris Burden'in 1971'de gerçekleştirdiği **Shoot** adlı performansta sanatçı gerçekten kolundan vurulacaktır ve bu gösteriyi önceden prova etmesi mümkün değildir. **"***Tekrarlansa bile bu tekrar bir farklılık*

taşıyacaktır ve dolayısıyla bu performans öncekinden başka bir performans olacaktır. Performans sanatı bu özelliği ile provası ve tekrarı olmayan, yaşama en yakın sanat biçimlerinden biridir" (Bolat, 2008; 8). Performans, bir fikri anlatmak için seçilen bir yöntemi içerir ve bunu, çok gerçekçi bir biçimde yapar. Performansların gerçekçilik etkisinin, deneysel tiyatrolarda sıkça görüldüğünü söyleyen Selen Korad Birkiye, "*Oyunlar isterlerse absürt yapıya sahip olsunlar, her zaman bir gerçekçilik unsuru vardı. Bu belki de seyirci oyuncu mesafesinin yakınlığından kaynaklanıyordu*" (S. K. Birkiye görüşmesi, 14.04.2014) şeklinde açıklamıştır. Bu gerçekliğin temelleri, bahsedilen performanslarda atılmıştır demek yanlış olmaz. Oyunlarında gerçek üstü atmosferlere sık rastlanan Şahika Tekand'ın konuya yaklaşımı şu şekildedir:

> *"Performanstaki gerçekliğin, çağdaş sanat alıcısıyla olan ilişkisini de irdelediğim için, bir cins, düşmanı silahıyla vuracak bir yolun peşine düştüm. Performatif sahneleme ve oyunculuk yönteminin temeli, tam da karşı çıktığım şeyi kendi silahıyla vurmak üzerine oluştu. Yani hem tiyatro disiplini içinde gerçekleşecek ve tiyatro değildir, denemeyecek; performansa indirgenemeyecek bir iş çıkarmaktı hedefim. Hem de performans art'ın içindeki gerçeklik meselesini, vazgeçilmez bir unsur olarak tiyatral bir unsura dönüştürmekti. Yani ben, aslında tiyatronun 'mış' gibisiyle ve seyir yeri ile sahne arasındaki ilişkiyle uğraştım hep" (Ş. Tekand görüşmesi, 09.12.2013).*

Tekand, sahne ve seyirci ilişkisini irdelerken, seyirci ile arasına uzak mesafeler koymayı reddetmiştir. Tıpkı IYF oyunlarda olduğu gibi yakın temasta bulunmayı tercih etmiştir. Sanatçı, performanslarda görülen gerçekçilik unsurunu, yani tiyatral olmayanı oyunculuk yönteminde kullanmıştır. Bu yöntem IYF tiyatrosunda reddedilen bir unsurdur. Aleks Sierz, "*tiyatral bir unsurun sahnede oyunu yok edecek kanserojen bir tehdit olarak betimlemiştir. Hayatın gerçeğinin birebir sahneye yansımasının seyircide bir etki uyandıracağını"* (Sierz, 2009) savunmuştur. Oysa bu düşüncenin tamamen karşısında olan Mahir Günşiray, bu yaşam gerçeğini sahnedeki "hakikilik" olarak adlandırmıştır. Günşıray'ın hakikilik ile kastettiği, ne IYF tiyatrosundaki gerçeklik anlayışıyla ne de performans sanatının kullandığı gerçeklik anlayışıyla benzerlik gösterir. Sanatçının kastettiği; sahnede, sahne elemanlarının yarattığı tiyatral bir gerçekliktir. Görüşmede yöneltilen "Peki bu gerçeklik, IYF tiyatrosunda bahsedilen gerçeklik kavramından hangi anlamda farklıdır?" sorusuna Günşıray'ın cevabı şu şekildedir:

> *"Oyuncunun hakikiliği üstünde çok durduk biz. Ama bu hani, suratına mı poposuna mı, o tiyatroda olduğu gibi bir şey değil. Oradaki bence, biraz uydurukçuluk düzeyinde bir şey. Kastettiğim şey, gerçekten hakiki olanı bulmak. Hakikiymiş gibi yapılan bir tiyatrodan bahsediliyor In Yer Face tiyatrosunda. Bu hakikiliğe inanmıyorum.*
>
> *Sahne, bizim için kutsal bir alandır. Sahneye gündelik kostümle çıkamazsın. Orası, sahne çünkü. Gündelik olamazsın. Tiyatroda her zaman gündelik olandan kaçtık. Uzak durduk. Gündelik hakikilikten uzak durduk, her zaman tiyatral bir hakikiliğin peşinde olduk" (M. Günşıray görüşmesi, 11.03.2016).*

In Yer Face tiyatrosundaki gerçeklik ile burada anlatılan hakikilik arasındaki farkı, Mahir Günşiray, estetik farklılıkla açıklamıştır. In Yer Face tiyatrosunun pornografik olduğunu, o sahnedeki doğallığın içten olmadığını; bunun da oyuncu için alçaltıcı bir durum olduğunu belirtmiştir.

Konuyla ilgili görüşü istenen Özen Yula ise hayat gerçeğinin birebir sahneye taşınmasının, hiçbir sanatsal anlam ifade etmediğini, sahnede tiyatral olan bir şey yoksa tiyatronun bir anlam ifade etmeyeceğini söylemiştir (Ö. Yula görüşmesi). Bu bakış açısının karşısına Aleks Sierz'ın söylemleri konulabilir. Çünkü Sierz'e göre, In Yer Face tiyatrosunun gerçekçiliğinin şok ediciliği, seyirci için çok değerlidir, seyirci ancak bu yolla harekete geçecektir. Tiyatral olan ya da performatif kimi anlatım yollarını kullanan tiyatro biçemlerinin, artık seyirciyi uyutmaktan ya da seyirciye eski moda bir şey izletmekten fazla bir işe yaramadığını savunmuştur (Sierz, 2009).

Tiyatroda gerçeklik, birçok tiyatro kuramcısı tarafından tartışmaya açılmış bir konudur. Politik bir yaklaşımla sahnedeki gerçekliği tiyatral olandan ayıran bir başka tiyatro uygulayıcısı Bertolt Brecht'e göre sahnedeki gerçeklik, illüzyonun kırılması ile ortaya çıkacaktır. Sahnedeki yabancılaştırma unsurlarıyla seyirci harekete geçecektir. Brecht'e göre bu yaklaşım, seyirciyi aktif hâle getirip onu eleştirel bir bakışa yönlendirecektir. Althusser'e göre, Brecht'in yabancılaştırması, diyalektik materyalizm felsefesi ile doğrudan ilişkilidir. Brecht insanı, olayları bitmiş / tamamlanmış olarak ele almaz. Somut durumların irdelenmesine yardımcı olur. Brecht, yabancılaştırmanın önemini şu sözleriyle vurgular: *"Hiç düşünmeden, öylece, zaten anlaşılıyor sanılan bir şey, - yabancılaştırmayla- özellikle anlaşılmaz duruma getirilebilir. Ama bir koşulla,*

böylece sonunda, gerçekten anlaşılmasını sağlamak amacıyla" (Brecht'en akt. Althusser, 1962: 3). Bu Althusser'e göre diyalektik bir bakıştır: Bildiğini sanan seyircinin yabancılaştırmayla gerçek bilgiye ulaşmasını sağlamak. Brecht; canlandıran, taklit eden, seyirciyi yanılsamaya sokan gerçekçi tiyatro düşüncesinin karşısına, yanılsamacı yönü yok edilmiş, anlatımcı bir tavrı olan epik tiyatroyu koyar. Oysa In Yer Face tiyatrosunda anlatım değil, olayların gerçekçi biçimde canlandırılması vardır. IYF oyunlar, Shakespeare'de olduğu gibi, duygu yoğunluğu ile sahnede birebir "gerçek gibi" canlandırılır.

Brecht'e göre görünenin ardındaki gerçeği göstermek, burjuva gerçekçiliği ile ve bütünlüklü bir tiyatro algısı ile mümkün değildir. Tam tersine, bu algıyı kıracak, seyirciyi neden - sonuç ilişkisinin cenderesinden kurtaracak ve böylece, yanılsamayı kıracak bir tiyatroya ihtiyacı vardır. Yazarın siyasal amaçlı tiyatrosunu, Piscatorunkinden ayıran, seyirciyi üstlenmeye çağırdığı bu aktif tutumdur. Epik tiyatro, seyirciyi bir gözlemci yapar; ondan bir yargıya varmasını ister. İşte bu yönüyle, In Yer Face tiyatronun, bir evin içini gözlemliyormuş hissi cümlesiyle örtüşen bir yanı olduğu söylenebilir. İki tiyatronun seyircide yaratmak istediği his aynı olsa da yöntemleri farklıdır. Brecht tiyatrosunda bilimsel bir gözlem; In Yer Face tiyatrosunda ise pornografik bir gözetleme vardır. Epik tiyatroda yazar, bilişsel bir gözlemi sağlamak için çeşitli araçlar kullanır. Oyunlar, episodik olarak bölümlenmiştir ve bu episodlar arasındaki neden sonuç bağı olabildiğince gevşek tutulur. In Yer Face ise bir olayı neden - sonuç ilişkisiyle sahneye taşımakta ve her fırsatta seyirciyi sahneye dahil etmektedir.

Brecht, seyircinin oyuna olan mesafesini korumak için tarihselleştirme kullanır. Böylece seyirci, oyunla özdeşlik kuramaz ve aktif eleştirel tutumunu kaybetmez. Sahnedekinin bir oyun olduğu yabancılaştırma ile sürekli olarak seyirciye hatırlatılır. Böylece seyirci, oyuna kapılmaz; akla dayanan eleştirel tutumunu bırakarak duygularının esiri olmaz. Bu, In Yer Face tiyatrosunda ölümcül bir hatadır. Çünkü IYF tiyatro, seyircinin, kendisini oyuna kaptırmasını ister. Sahnede izlediği gerçek karşısında dehşete düşmesini, gülmesini ya da korkmasını ister. Çünkü bu dönemin insanı Brecht dönemindeki seyirciden farklıdır. Günümüz seyircisi, teknoloji ve televizyonun yaygınlığı ve kullanımı nedeniyle kolay kolay hiçbir şeye aldanmamaktadır. Böyle bir

seyirci tiyatroya gittiğinde aldanmak değil, inanmak istemektedir. Sahnedekinin bir oyun olduğunu hissetmesi, onun oyuna inanmamasına sebebiyet verecektir. Erkan Karali, "Tehlikesiz Hakikatler Tiyatrosu - In Yer Face" adlı makalesinde, IYF tiyatronun kullandığı gerçeklik unsurları hakkında şunları yazmıştır:

> *"In Yer Face" hayatın dürüst bir temsili olmakla yahut kimi eleştirmenlerin dediği üzere 'hissiz toplumun yüzünü solcu bir darbe' vurmakla meşgul olduğunu düşünebilir, oysa hayat gerçekliğinin büyük bir kısmını dışarıda bırakarak çizdiği lümpen ve sapkın 'Avrupalı gençliğin dünyası' tablosu, hakikatin pek az bir kesimini oluşturur. Sierz'in bahsettiği 'kültür turizmi' (yani sapkın gençliğin dünyasına tiyatro bileti parasıyla yapılan tehlikesiz bir yolculuk) gibi riskler bir yana, 'In Yer Face'in yıktığı söylenen tabular, kapitalist sistemin asla umursamadığı ve hatta çabucak paraya dönüştürebildiği varoluş biçimleridir. IYFT devrimler çağının ve politik tiyatronun vaktinin geçtiği tabusuna saldırmaz; bu akım ancak yazarlarının ait olduğu sınıfın ezberlerini tekrarlayabilir: hal ve gidiş kötüdür, durum çok umutsuzdur, bakın gençlik ne hale gelmiştir"* (Karali, 2008: 5).

Bu görüşün perspektifiyle In Yer Face tiyatrosunu sadece şiddet, cinsellik ve küfür ile anlatmak, bu oyunlardaki düşünceyi es geçmek olacaktır. Bu oyunlar, politik olmadıkları konusunda, yukarıda bahsedilen eleştirileri sıkça almaktadır. Ancak oyun metinlerinde son derece güçlü politik detaylar, mesajlar vardır. Tracy Letts'in **Böcek,** Philip Ridley'in **Kürklü Merkür, Alışveriş ve Sikiş,** Moira Buffini'nin **Şölen,** Sarah Kane'in **Phaedra'nın Aşkı, Blasted** gibi, daha birçok oyunda çok belirgin politik söylemler vardır. Bununla birlikte, hemen hemen tüm In Yer Face oyunlarında görülen psikolojik derinlik, karakterizasyonlar, bu oyunların sadece küfür, seks ve çıplaklıktan ibaret olmadığını göstermektedir.

Özetlemek gerekirse bahsi geçen dönemdeki tiyatro tartışmalarında alternatif tiyatrolar (performans, IYF) mevcut tiyatro kanonu tarafından "öteki"leştirildiği gibi kendi içlerinde de eleştirilere maruz kalmışlardır. Bu dönemki alternatif gruplar tiyatrodaki "gerçek"lik anlayışını tartışmışlardır. Sahnedeki unsurların (oyunculuk, dekor, kostüm vs.) ne derece gerçeğe benzer olacağı ve nederece tiyatral olacağı görüşmecilerin anlayışında farklılık göstermiştir. Kimisi sahnede tiyatral olanın yansımasını görmek isterken kimisi gerçeğin birebir kendisini tiyatral yanlarıyla birlikte görmek istemektedir. IYF tiyatro ise, gerçeği pornografik şekilde sahneye taşıdığı

gerekçe gösterilerek eleştirilmiştir. Bu gösterimin burjuva anlayışa hizmet edildiği söylenerek politik olmama ile eleştirilmiştir. Buradan devam ederek tiyatronun politika ile olan ilişkisi bir sonraki başlıkta ele alınacaktır.

2.2.2.1. Tiyatronun politik olma(ma) sorunsalı

Postmodernist sanatçılar, sanat ve politika ilişkisini "temsiliyet" kavramı üzerinden ele alırlar. Onlara göre "*Temsilin kendisi bir tahakküm sorunuyken, bir de politik sanatın ifade aracı olarak kullanılması, sanatı etkisizleştirir"* (Sayar, 2005: 9). Durumu felsefi bir düzlemde tartışmak adına Fransız düşünür Jacques Ranciere'in görüşlerine yer vermekte yarar vardır. Ranciere'e göre gerçek dünya diye bir şey yoktur. Gerçek dünya, konsensüs rejiminin -yani polisin- dünyayı yeniden şekillendirmesinden ibarettir. Buna göre sanatın, gerçek dünyaya müdahalesi mümkün değildir. Gerçek, kurmacanın inşasıdır. Görülen, söylenen ve yapılanın birbirine bağlandığı bir mekân inşaatıdır. Bu demektir ki sanat ve siyaset, iki sabit ve ayrı gerçeklik değildir. Sanat ve siyaset, duyulur olanın birer paylaşılma biçimidir ve özgül bir tanımlama rejimine bağlıdır. Siyaset her zaman olmasa da, iktidar biçimleri her zaman vardır. Aynı şekilde, sanat her zaman yoktur; ama şiir, resim, heykel, müzik, tiyatro ve dans her zaman vardır (Rancière, 2002: 74).

Günümüzde sanat, sanat tarihinin hiçbir döneminde olmadığı kadar politik olma iddiasındadır. Çoğu "muhalif" sanatçı, modernizmin kapattığı "temsilî estetik" defterini yeniden açmış durumdadır. Carl Fredrik Reutersward'un namlusu düğümlenmiş silah heykeli, He Xiangyu'nun galeri mekânına yığdığı ezilmiş tank, Tony Cragg'in kapitalizmin tüketim ve atık döngüsünü ortaya koymak üzere bağırsak formunda birleştirdiği devasa atık boruları ya da Hannah Wilke'nin cinsiyetçiliğe vurgu yapmak üzere kendi imgelerinden oluşturduğu fotoğraf serisi, sistemin karşısına eleştirel bir ifade olarak çıkmaktadır (Sayar, 2015). Pek çok sanatçı, seyircide "farkındalık yaratma", toplumsal çelişkilere "dikkat çekme", seyircinin algısını "ters yüz etme" gibi formüllerle ifade ettikleri muhalif olma iddiasını, bizzat kendileri dile getirerek, tekrar tekrar dolaşıma sokmaktadır.

Fotoğraf 21: Carl Fredrik Reutersward, Non-Violence, Malmö/İsveç (1985)

Fotoğraf 22: Hannah Wilke, Starification Object Series (S.O.S.), 28 adet siyah-beyaz fotoğraf, 1974-8

Sanat ve temsiliyet üzerine olan tartışmalarda, sanatın politik olması gerektiğini ve zaten öyle olduğunu savunan sanatçıların görüşlerine de yer vermek gerekir. Ezilenlerin Tiyatrosu'nun kurucusu Augusto Boal sanatın, özellikle de tiyatronun doğası gereği politik olduğunu savunmuştur: *"Tiyatro eylemi, zorunlu olarak politiktir, çünkü insanların bütün eylemleri politiktir ve tiyatro da bu eylemlerden yalnızca biridir…*

Tiyatroyu politikadan soyutlamaya çalışanlar, bizi temel bir yanlışa sürüklemek istiyorlar ki, bu da politik bir tutumdur" (Boal, 1974: 45).

Tiyatronun politik olup olmaması, her dönem sıklıkla tartışılan bir konu olagelmiştir. Piscator ve onun ardılı Brecht, tiyatroyu politik bir araç olarak kullanmışlardır. Ancak değişen dünya dengeleriyle birlikte politika giderek hayatın dışına çıkmıştır. Hayatın bir aynası olan tiyatroda da durum aynı olmuştur. Politik olma kavramının anlamı değişmiştir. Çalışmaya katılan sanatçılar, sanatın politik yönü üzerinde sıklıkla durmuşlardır. Katılımcılardan Şahika Tekand şunları aktarmıştır:

> *"Bir oyunda, politik duruşun bizatihi kendisinin artistik olanda bulunması gerektiği kanaatindeyim. Sahneden mesaj vermek ve bunu sözlü olarak yapmanın etkili olmadığını düşünüyorum. Soyut olanın kendisinin, hayata muhalif olduğu kanaatindeyim. Aslında performatif yöntem için yazdığım notlarda, en başında söylediğim şey, belki bunun için çok açıcı olacaktır: 'Sanat hiç hayat olmayandır sanatın içine hayat sızarsa oyun bozulur.*
>
> *Bunu açıklamak gerekirse sanat, hiçbir şekilde hayat olmamalı. Sanatın kendisi hayata muhaliftir. O nedenle sanatı doğru tanımlamak lâzım. Sanat, bir kere soyutun içinde; soyutun duygusunu, soyutun düşünceyi aktarma gücünü yakalamakla ortaya çıkabilir. O nedenle, politik duruş dediğiniz şeyin kendisi zaten, soyutun içinde vardır" (Ş. Tekand görüşmesi, 09.12.2013).*

Tekand soyut görünümlerin, dolayısıyla kendi tiyatrosunun nasıl politik olduğundan bu şekilde bahsetmiştir. Oysa **Politik Tiyatro** adlı kitabında Piscator şunları söyler: "*Tiyatro, siyasal bir görüşü savunan, ortaya koyan bir araç olduğuna göre, konusunu da güncel olaylardan almalı ve seyircisine gerçek belgeler sunmalıdır"* (Piscator, 1974: 52). IYF tiyatrosu, Piscator'un söylemine göre bir yanıyla daha politiktir. Çünkü konusu, her zaman, güncel olaylardır. Ancak ne Şahika Tekand'ın tiyatrosu ne IYF oyunlar seyircisine gerçek belgeler sunmaz. Mahir Günşiray'ın Tiyatro Oyunevi'nde, politik duruş, oyunlara daha çok bireyler üzerinden yansımaktadır. Günşiray, insan ilişkileri üzerinden, toplumsal ilişkiler üzerinden; klasik burjuva ilişkilerine, toplumsal cinsiyet rollerine, toplumun birimlerine karşı eleştiriler getirmektedir. Günşiray, politik duruş ve siyasî fikirlerin sahneye yansıtılması hakkındaki düşüncelerini şu şekilde belirtmiştir:

"İki şeyle çok ilgilendik. İki tane basit şey ama içerikleri yayılabildikçe anlamlanacak, bizi çok besleyen şeyler. Birincisi İKTİDAR. ***Hizmetçiler****'de de benzer bir şeyi yaptık. Hep iktidarı anlamak, iktidarla nasıl karşı karşıya gelebiliriz, sonuçları ne olur? Hizmetçilerde efendi köle ilişkisi,* ***Antigone****'de yine Kreon - Antigone, İsmene üçgeni Bu iktidara karşı, Kreon'a karşı ne yapılır? Bir şey yapılabilir mi? Teresias mı olmak lâzım, yoksa Antigone mi olmak lâzım? Antigone olursak ne olur? Kreonlar'ı daha çok mu geliştiririz, yoksa onları yok mu ederiz? İçinde bulunduğumuz politik ortam için de bu çok önemli. Bu iktidarla nasıl hesaplaşacağız? Pencere cam kırarak mı, gaz yiyerek, molotof atarak mı? Ya da ne? Nasıl! Nasıl! Nasıl? En önemli şeylerden bir tanesi, yine bu iktidarı açtığımızda, sanatın nasıl bir iktidar sahibi olma arzusu içinde olduğudur? Oyuncunun iktidarı… Bütün bu meseleler, iktidar lafının altında çoğaltılarak tüm oyunlarımızda incelenmeye çalışıldı.*

İkincisi de yine çok basit bir şey FAŞİZM. ***Adam Adamdır****'dan başlayarak* ***Unutmak*** *oyununa kadar uzanan skalada faşizm ortamının incelenmesi.* ***Unutmak*** *oyununda iki şey üzerinde duruldu: Bir; unutmak, yani unutturulmaya çalışılan bir dünyadayız, toplumdayız. Öyle hızlı bir hayat sunuyorlar ki, o kadar imaj bombardımanı altındayız ki her şeyi unutmaya hazırlanıyoruz. Dolayısıyla iktidar, bundan beslenerek süreklilik kazanabiliyor. İki; bugün artık iktidarın -şeytanın- nerede olduğu konusunda emin değiliz. Belki de aynadadır. Bakmak lâzım, nerede? Evet, şu an gösteriyoruz. Bir ülkenin başbakanıdır, bilmem nedir. Emin misiniz? Nerede? Peki onu yapan şey ne? Dolayısıyla bizim için iktidar ve faşizm kavramları buralara kadar geldi.*

Politika olmadan, tiyatro olmayacağına inanıyorum ben. Bu olmadan, bir tiyatronun eğlencelik olacağını düşünüyorum" (M. Günşıray görüşmesi, 11.03.2016).

Piscator'a göre siyasal olmayan tiyatro, büyük toplumsal çatışmaların, tehlikeli alanların ve güç dengelerini örtbas etmek isteyen bir dönemin fazlasıyla siyasal bir istemidir (Piscator, 1985: 46). Bu düşünceden yola çıkarak katılımcılardan Emre Koyuncuoğlu'na politika ve tiyatronun ilişkisi sorulmuştur. Ona göre;

"Politika, tiyatroda kesinlikle olmalı. Politika derken, politikanın kendisinden bahsetmiyorum. Zaten belli bir duruşu ve belli bir bakışı olan her şey bir politik duruştur. 'Şunu söylemek istiyorum' dediğiniz anda, politiksiniz. Sahneye çıkıp hiçbir şey söylemiyorsan politik değilsindir"(E. Koyuncuoğlu görüşmesi, 09.10.2014).

Koyuncuoğlu'nun bu yaklaşımı, sanatın her hâlükârda politik olacağına ilişkindir. Dramaturg Birkiye, deneysel tiyatroların politikliği üzerine sorulan soruyu kuramsal

boyutu ile ele alıp yanıtlamıştır:

> *"Aslına bakarsanız, feminist teori açısından bakarsak, kişisel olan politiktir. Her kişisel duruş, politik bir şeye tekabül eder. Yani seçime tekabül eder. Dolayısıyla aslında, çok postmodern bir bakıştan bahsediyoruz. Kendileri modernist olmalarına rağmen, tiyatro açısından, bakış açısından postmodernler. Ben de aynı fikirdeyim. İlla sol eller havada, yumruklar havada, 'devrim yapacağız' diye çıkmaya gerek olmayabilir. Var olan sistemin, var olan kalıplarını sorgulamakta başlı başına bir politikadır. Çünkü o zaman, ezber bozmaya yönelik bir şeyden bahsediyor oluruz. O noktada, tüm tiyatroların, tüm çalışmaların çok önemli olduğunu düşünüyorum" (S. K. Birkiye görüşmesi, 14.04.2014).*

Araştırma süreci boyunca görüşülen sanatçılar, özetle, tiyatronun özü gereği zaten politik olduğunu savunmuş, kendi oyunlarını da politik olarak nitelendirmişlerdir. Politika yapmanın anlam değiştirdiği günümüzde, tiyatrodaki politiklik de şekil değiştirmiştir. Politik kavramlar, alternatif oyunlarda "alternatif" bakış açılarıyla sunulmuştur. Alternatif tiyatrolara yöneltilen eleştiriler ise bir sonraki başlığın konusu olacaktır.

2.2.2.2. Alternatif tiyatrolara yöneltilen eleştiriler

Türkiye'de alternatif tiyatro tarihine bakıldığında, alternatif tiyatroların çoğu kez ön yargı ile karşılandığı ve birçok eleştirinin hedefinde olduğu gözlemlenmiştir. Eleştiriler çoğu zaman, seyircilerden, eleştirmenlerden, farklı dünya görüşlerine sahip (muhafazakar, sosyalist vs.) insanlardan gelmiştir ve yıkıcı boyutlardadır. Bu noktada, bu tiyatroya yöneltilen eleştirileri özetlemek gerekmektedir. Alternatif tiyatrolar var olduğundan beri, "ahlâksızlıkla, kapitalist düşüncenin yandaşlığıyla ve sadece para amaçlı iş yapmasıyla" suçlanmıştır. Belli bir kesime (zenginlere / burjuvaya) yapılan tiyatro olarak adlandırılmıştır. Bu belli kesim ise sanata harcayacak bolca parası olan, "sanatseviciler" olarak adlandırılmıştır. Konuyla ilgili dergi yazıları ve eleştiriler mevcuttur. Aşağıdaki alıntı, IYF tiyatro üzerine yazılan bir makalenin girişidir. Yazar, IYF tiyatrosunu politik atmosfer altına inceleyip eleştirilerini sunmuştur:

> *"Bu makalede, 90'lı yılların ortasında Britanya'da In Yer Face Theatre (IYFT) adıyla anılan ortaya çıkan tiyatro eğilimini tarihsel bağlamına oturtuyor, Britanya dramındaki bu eğilimin neoliberal projeyle ve Britanya'daki sınıf mücadelesinin ve sınıf bilincinin azalmasıyla yakın ilişkili olduğunu söylüyorum. Oyun yazarlarının sınıf siyasetiyle yaşadığı kopuşun ve şiddete karşı duydukları hevesin, güçlü bir apolitikleştirme sürecinin yarattığı küçük-burjuva dünya görüşünün bir sonucu olduğunu ileri sürüyorum. Makalenin ikinci bölümünde IYFT'nin teorisine eğiliyorum ve şimdiye kadar iddia edilenlerin aksine, yazarlarının küçük-burjuva eğilimleriyle uyumlu olarak, şiddeti estetikleştirdiklerini ve onun siyasi içerimlerini gizlediklerini iddia ediyorum"* (Buğlalılar, 2008:1).

Bununla birlikte, akademik ortamda ya da forum sitelerinde, birçok benzer eleştirel başlıkları okumak mümkündür. Benzer yorumlar, 1990'lı yıllarda da yapılmıştır. Gelen eleştirilerin bir kısmı da bu tiyatroların sadece mekânları ile sınırlı kaldıkları yönündedir. Oysa bu eleştirilerin yöneltiği bir topluluk olarak Tiyatro Oyunevi arşivlerine bakıldığında, ekibin, oyunlarını Türkiye'nin birçok yerinde oynadıkları görülmüştür. İSM sahnesi dışında, oyunların oynandığı iller Hakkâri, Van, Trabzon, Samsun, Kars, Antep, Mardin Kızıltepe, Urfa Viranşehir, Antalya, Mersin, Adana, Ankara, İzmir, Eskişehir, Bursa ve İzmit olarak sıralanabilir. Bunların dışında birçok yurt dışı turnesi de yapılmıştır. Bu oyunların her alandan, her fikirden seyirciyle buluştuğu söylenebilir. Tiyatronun kurcusu Koyuncuoğlu konuyla ilgili görüşlerini, "*Çok farklı yerlerde, farklı seyircilere ulaşmak için çaba sarf ettik. Bu Tiyatro Oyunevi'nin hedeflerinden bir tanesiydi"* şeklinde dile getirmiştir. Sadece kendi semtlerinde, belli kesimlere gösteriler yapan tiyatrolar oldukları yönündeki eleştirinin karşısında duran ve gerçekten alternatif sahnelemelerin, oyunun ya da gösterinin sadece farklı bir mekânda yapılmasıyla ilgili olmadığını savunan Koyuncuoğlu, bu cümlesi ile yapmak istediklerini özetlemiştir. 90'lı yıllarda, ilk bakışta tam olarak nereye konulacağı kestirilemeyen bu tiyatrolar benzer sıkıntıları yaşamışlardır. Naz Erayda, kurdukları tiyatronun seyirci ile olan etkileşimini şu sözlerle aktarmıştır:

> "*Yaptığımız oyunları çok beğenen, ilham verici, ufuk açıcı bulan, çok etkilendiklerini yıllar sonra bile ifade eden seyircilerimiz olduğu gibi, yaptığımız şeylerden neredeyse nefret eden seyircilerimiz de olmadı değil. Bu, bizim her zaman çok onur duyduğumuz bir gerçek oldu. Eğer yaptığınız şey, gerçekten de alışılmış kalıpları yıkma iddiasını taşıyorsa, birilerinin de bundan hiç*

hoşlanmayacağını bilmek ve kabullenmek, hatta belki de amaçlamak gerekir. Kumpanya tabii ki herkesin hayranlıkla karşıladığı bir tiyatro olmadı ama tiyatro çevresinden olsun ya da olmasın, bütün seyircilerin tartışmak gereği duyduğu bir tiyatro oldu" (N. Erayda görüşmesi, 29.03.2016).

Bir diğer grup Tiyatro Oyunevi ise bu tepkileri öğrenebilmek için, o güne kadar Türkiye'de yapılmadığını belirttikleri bir uygulama getirmiştir: Oyunlardan sonra yapılan söyleşiler. Bu konuşmalarda deneysel işler yapan, deneyen, araştıran, öğrenen, bir sonuca varmaya çalışan tiyatrocuların, oldukları yeri belirleme çabası, seyircide bıraktığı etkinin ne olduğunu araştırma amacı vardır. Tarafımca katılınan birçok söyleşide, Günşiray'ın seyirciye ısrarla soru sorduğu gözlemlenmiştir. Neredeyse seyirciden çok, sanatçıların soru sorması, bu araştırma isteğinin bir kanıtı gibidir. Günşiray, bu söyleşiler ve seyirci yorumları hakkında şunları aktarmıştır:

"Tiyatro Oyunevi'nin oyunlarından sonra, her birinde söyleşi yaptık. İki elimiz kanda olsa bunu her zaman yaptık. Bu, bize yararı olan bir şeydi. Yapılan, seyirciye değer vermek taktiği falan değildi. Tamamen bencil bir şeyden kaynaklanıyordu. Bir şeyler söylerlerse biz buradan bir şey öğreniriz. 'Acaba yanlış mı yapıyoruz? Neyi doğru yapıyoruz? Bir eksiğimizi bize söyleyen biri olur mu' gibi bir düşünce vardı."

"Ama bu sayede, on yıl sonra gelen bir seyirci, 'Ben on yıl boyunca sizin tüm oyunlarınızı seyrettim' demeden, 'Siz şurada, şu oyunu oynarken, şurada şöyle şöyle bir şey yapmıştınız. Oradaki aslında, buradaki oyunun şu durumuna benziyor, bugün de bunu yapmışsınız' gibi eleştiren bir seyirci kitlesi oluştu zamanla" (M. Günşıray görüşmesi, 11.03.2016).

Bu gibi uygulamalar, sanatçıların yollarını bulma çabaları olarak değerlendirilebilir. Karşılığının ne olacağını bilmedikleri, "riskli" görünen bu oyunların, seyirciden nasıl tepki alacağı bu topluluklar için oldukça önemli ve heyecanlı bir süreçtir. Bu karşılaşmalar, sadece topluluklar açısından değil seyirciler açısından da oldukça önemlidir. Yenilikçi oyunlarla ilk kez karşılaşan seyirci, bu söyleşiler ile birlikte oyunlar üzerine tartışabilecek ve fikir alış verişinde bulunabileceklerdir. Tüm bu olanlar, seyircinin de dramaturgi yapabilmesi gereken bir tiyatro çağının ilk adımlarıdır. Benzer bir uygulamayı Naz Erayda, Kumpanya'da yapmıştı.

"Yaptığımız oyunlar, gerçekten de kayda değer bir etki yarattı. Bunu, hem bize ulaşan dolaylı ve dolaysız sözlü yorumlardan hem oyunlarımızla ilgili yazılardan ama en çok da çok özel bir önem verdiğimiz seyirci anketlerinden

biliyoruz. Kumpanya, seyirci dramaturjisine çok önem veren bir topluluktu. Seyircilerimizin, oyundan sonra on beş dakika daha kalarak, başta dağıttığımız anketleri doldurmalarını sağlayacak her türlü düzenlemeyi yapıyorduk, karşılığını da alıyoruk. Anketlerimizdeki soruların en önemli özelliği de 'beğenip beğenmeme' odaklı olmamasıydı. Seyircilerimizin olumlu ya da olumsuz, 'seyir deneyimlerini' bizimle paylaşmalarını teşvik ediyorduk. Bu yaklaşım, seyircimizden çok güzel karşılık buldu. Birçok seyircimiz en olumsuz görüşlerini bile bizimle arkadaşça paylaşabileceğini hissetti ve öyle de yaptı. Sonuç olarak elimizde, yaptığımız işlerin yarattığı etkiyi çok dürüst bir açıklıkla gözlemleyebileceğimiz iyi bir veri tabanı oluştu. Bu bilgiler, ***Ne Bileyim Kafam Karıştı*** *isimli kitabımızda da yer alıyor" (N. Erayda görüşmesi, 29.03.2016).*

Sonuç olarak, katılımcıların da belirttiği gibi 1990'lı yıllardaki alternatif tiyatro birçok kesim tarafından eleştirilmiştir. Eleştiriler, yıkıcı boyutlara ulaşmıştır. Ancak katılımcıların çoğu kendilerini bu eleştiriler doğrultusunda geliştirdiklerini, hatta özellikle fikir alış verişine girdiklerini söylemişlerdir. Katılımcılar, yeni olan bir şeyi denediklerinin bilincinde olarak seyircileriyle iletişime girmeyi tercih etmişler ve seyircinin fikirlerine değer vermişlerdir. Böyle bir yöntem hem alternatif tiyatro arayışındaki sanatçıların yaptıkları işleri muhakeme etmelerini sağlamış hem de seyircilerin, oyun hakkında düşünüp eleştirmesini ve belki de bir sonraki oyun dramaturgisine katkı sağlamasına vesile olmuştur. Alternatif tiyatroya, tiyatro çevrelerinin yönelttikleri eleştiriler kadar bu tiyatronun seyircilerinin ne düşündükleri de önemlidir. Bir sonraki bölüm tartışması bunun üzerinedir.

2.2.2.3. Dönemin seyircisinin yapılan işleri algılama şekli

Seyircinin sunulan işi anlaması için önce onun ne olduğunu bilmesi gerekmektedir. İlk kez izlediği iş için, seyircinin öncelikle "performans nedir?" sorusunu yanıtlayabilmesi gerekmektedir. Yoksa performansla anlatılan düşüncenin, seyirciye geçmesini sağlamak beyhude bir çaba olarak kalabilir. Ancak görüşme yapılan dönemin sanatçıları, pek de bu fikre katılmamışlardır. Onlara göre, doğru bir şekilde yapılan "iş", her şekilde seyircide karşılığını bulacak ve anlaşılır olacaktır. Katılımcılardan Şahika

Tekand'ın oyunları da tüm çevrelerden, "marjinal", "sıradışı", "anlamsız" gibi değerlendirmeler almış ancak Tekand, konuyla ilgili şu saptamaları yapmıştır:

> *"Benim oyunlarımda, bir, herkes çok eğleniyordu; iki, herkes muhakkak ikinci kere geliyordu; üç, herkes oyunu anlıyordu ve seviyordu. Çok basit bir örnek anlatayım:* ***Gergedanlaşma****'yı oynadığımız gün, Norveçli tiyatro eleştirmeni akademisyen, Lions Kulübü üyeleri ve kömür işçileri aynı oyunu seyrettiler. Hepsi ayakta alkışladılar. Hepsi çok eğlendiler ve oyun sonrasında gelen yorumlar, dili itibariyle tabii farklıydı ama özü itibariyle aynıydı.*
>
> *Ben 'seyirci tiyatroyu anlamaz' fikrini hiçbir zaman kabul etmiyorum. Futbolu nasıl anlıyorsa tiyatroyu da anlar" (Ş. Tekand görüşmesi, 09.12.2013).*

Katılımcılara göre bütün topluluklarda varılmak istenilen sonuç, aslında oynanan oyunun, tüm seyirci için bir anlam ifade etmesidir. Seyirci gideceği oyunu seçme hakkına sahip olduğu gibi sanatçılar da oyunlarını sergileyecekleri kitleyi seçme şansına sahiptirler. Selen Korad Birkiye eleştirmen - dramaturg olarak meseleye şöyle yaklaşmıştır:

> *"Bu tiyatrolar, belli kesimedir. Sonuç itibarıyla var olan tiyatro, diline rağbet etmeyen, farklı arayışlarda olan seyirciye ulaşmaya çalışan kesimdir. Bu da entelektüel, okumuş, sanat bilgisi diğerlerinden daha fazla olan seyirci kesimidir. Zaten modernizmin temeli de bu değil midir? En büyük çelişkisi de!"*
>
> *"Bu tiyatroların herkese hitap etme durumuna gelince, az önce onların herkese hitap ettiklerini belirttiklerini söylediniz. Niyet ile akıbet arasındaki farka dikkatinizi çekerim. Böyle bir niyette olabilirler ama öyle bir niyettelerse o zaman niye, o insanlar oyunlarına gelmemişler. Mesela marangozlar, kömür işçileri… Hasbelkader bir kişi düşerse içlerine" (S. K. Birkiye görüşmesi, 14.04.2014).*

Birkiye'nin niyet ile akıbet arasındaki farkın altını çizdiği söylem, son derece açıklayıcıdır. Elbette tiyatro sanatı, seyircisi için bir anlam oluşturabilmelidir. Ancak sanatçılar, arayış süreçlerinde bazı şeyleri gözardı etmek ya da yok saymak zorunda kalabilirler. Bu nedenle görüşmede anlatılanlar, oyunların çeşitli seyirciler üzerinde nasıl etki ettiğinin birer örneği olması açısından önemlidir. Benzer bir örneği Mahir Günşiray da aktarmıştır:

> *"**Hizmetçiler** oyununu Mersin'de oynadık. 'Ben anlayamadım bu oyunu', diyen insanların olduğu bir yerdeyiz. Organizatör iki oyun aldı bizden. Birinci oyunu Lions'a satmış. Mahir Günşiray ismi olduğu için -televizyon işlerinden bir ünüm olduğu için-, Mahir Günşiray'ı görmeye gelen kürklü hanımlar var. **Hizmetçiler** denince komedi zannettiler. Bulaşıklar yıkanacak, 'Ay hayatım' falan diyeceğiz. Öyle bir şey göremeyince tabii organizatör de sarsıldı. İşin iyi yanı şuydu: O iki matine ve suare arasında, bizim oyun oynadığımız kültür merkezinin yerlerini süpüren bir çocuk vardı. Bir Kürt çocuk, 14 yaşlarında. Dedi ki: Abe, tebrik ederim, dedi. 'Aa' dedim, 'sen oyunu mu seyrettin?'. 'Evet' dedi. 'Beğendin mi?', 'çok beğendim' dedi. 'Peki' dedim, "ne düşüyorsun, oyun ne hakkında?'. 'Pörförmansınız çok iyi' dedi. Biraz daha deştim. 'Peki' dedim, 'ne anlatıyor bu?'. 'Abi' dedi, 'çok basit' dedi. 'Siz' dedi, 'hizmetçisisiniz, hanımefendiyi bekliyorsunuz. Onu öldürmek için planlar kuruyorsunuz. Fakat o gelince hiçbir şey yapamıyorsunuz. Öylece kalıyorsunuz. Sizi öylece bırakıp gidiyor' dedi. Şimdi bunu anlattığım ya da düşündüğüm zaman, her zaman gözlerim dolar. Çok etkili bir an. Aslında **Hizmetçiler**'de yaptığımız, tamamen buydu. Başka hiçbir şey yoktu. İstanbul'daki birtakım insanlar, 'anlamadım hiç, ne yapıyorsunuz' diyenler var. Bir de belki ilkokul bile bitirmemiş bir temizlik işçisi, oyunu seyrettikten sonra, sana bunu anlatabiliyor. Demek ki biz doğru bir iş yapmışız. Yani 'doğru bir şey' derken, önyargısız, bizi olduğu gibi seyreden bir seyircinin anlayabileceği bir şey yapmışız" (M. Günşıray görüşmesi, 11.03.2016).*

Emre Koyuncuoğlu, seyirci ile kurduğu ilişki ve deneysel oyunlarının farklı kesimlerden anlaşılabilir olması konusunda benzer şeyleri söylemiştir. Günşiray ve Tekand'a göre "daha saldırgan" davrandığını belirten Koyuncuoğlu, deneyimlerine ilişkin şu örnekleri vermiştir:

> *"**Home Sweet Home** Diyarbakır'a gittiğinde, köylerinden gelmiş göçmen Kürtler, köylü Kürtler, şehirli Diyarbakırlılar, İstanbul'dan gelmiş sanatseverler vardı. Katman katman seyirci var. O zaman işi üç katman olarak görmeye başlıyorsun: 1- Çok basit bir hikâyen olacak. 2- Toplumsal sorunlar, psikolojik sorunlar, sosyolojik olaylar gibi etmenler. 3- Daha soyut ve kavramsal olan... Böylece her kesimden seyirci, kendi algısı doğrultusunda oyunu seyredebiliyordu. Bir de farklı yerlerde oynanan oyunlara, oraya ait yerellikler koyuyorum. Böylece seyirci, daha çok sahipleniyor oyunu" (E. Koyuncuoğlu görüşmesi, 09.10.2014).*

Koyuncuoğlu'nun oyunlarında gözettiği üç katman, tiyatro tarihi boyunca kullanılan pratik bir tekniktir. "Bu gibi teknikler, diğer sanatçıların oyunlarında ne şekilde kullanılmışlardır? Performans sanatı için farklı tekniklere ihtiyaç var mıdır?" sorusuna iyi bir yanıt olarak Şahika Tekand'ın yöntemi gösterilebilir. O, seyirciye ulaşabilmek ve

herkesin seyrettiği oyunu anlayabilmesi için bir yöntem geliştirmiştir. Amaç, hem anlaşılabilir hem eğlenceli hem de performatif bir oyun ortaya çıkarmaktır.

Şahika Tekand, entellüktüel düzeyi yüksek olan oyunlarının herkes tarafından anlaşılabileceğini iddia ederken Emre Koyuncuoğlu, anlaşılabilirlik konusuna genel bir açıdan bakmayı tercih etmiştir:

> *"Ben hep anlaşılır olduğumu düşünüyorum. Anlamak istemeyen bir kafa var. Onunla hiçbir şey yapamam. Bakan kör. Gerçekten soru soran bir insanın anlayabileceği bir iş yapıyorum. Nereden gelirse gelsin, hangi kültürden, hangi ortamdan, hayatta bir sorusu varsa benim işimi anlar. Ama bakan körler anlamaz, onlara hiçbir şey anlatmam.(...). İnsana dair bir hikâyeyi her yerde, her şekilde, herkese anlatırsın" (E. Koyuncuoğlu görüşmesi, 09.10.2014).*

Emre Koyuncuoğlu, yaptığı işlerin anlaşılabilir olduğunun altını çizerken kendisini anlamayan insanları da "ne yaparsan yapsın anlamayacak bir grup" olarak nitelendirmiştir. Birkiye, bu noktada, tiyatronun herkese hitap etmesi gerekmediğini belirtir: "*Herkese hitap eden tiyatro diye bir şey olmaz. Varsa da yanlıştır. Ya da müthiş bir şeydir. Ortası olamaz" (S. K. Birkiye görüşmesi, 14.04.2014).* Günşiray da Tiyatro Oyunevi'nde çalıştıkları oyunlarını kurgularken anlaşılabilir olma kaygısını yaşamış ve anlaşılır olma amacıyla çeşitli güncelleştirme ve düzenlemeler yapmışlarıdır.

Özetle, her sanat eserinin olduğu gibi tiyatronun da anlaşılma kaygısı vardır. Görüşmelerde "anlaşılabilir" olmakla ilgili sorulan sorulara katılımcıların verdiği yanıtlar göz önünde bulundurulduğunda alternatif tiyatroda bu kaygının farklı bir şekilde olduğu görülür. Katılımcılar, seyircinin his ve düşüncelerine bir şekilde dokunabildiklerini aktarmış ve farklı anlatım tarzları ile seyirciye ulaşmak istediklerini savunmuşlardır. Üstelik eğitim seviyesi ve entelektüel düzeyi farklı seyirci tiplerinin, oyunlarını anlaşılır bulduklarını iddia ederek aslında her seyirci tipine hitap ettiklerini örneklemişlerdir. Selen Korad Birkiye ise bu yaklaşımı doğru bulmamıştır: *"Tiyatro yapacak insan ilk önce hedef kitlesini seçer. İş stratejisi diye bir strateji vardır. Dot'un yaptığı oydu işte. Tiyatro pazarlamasını Türkiye'de en profesyonel yapan tiyatroların belki başında gelir." (S. K. Birkiye görüşmesi, 14.04.2014)* Birkiye'nin sözünü ettiği, alternatif tiyatrolar arasında deneysel işlere

imza atmasıyla bilinen Dot, oyunlardaki başarısı kadar oyun pazarlaması ve reklam konusundaki başarıları ile de anılmaktadır. Bir sonraki başlıkta Dot Tiyatrosu ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

2.3.1. 2000'li yılların alternatif tiyatro biçimi IYF ve bir örnek olarak Dot

2005 yılında Türkiye'de alternatif tiyatro Dot Tiyatrosu'nun çıkışı ile çok farklı bir deneyimle tanışmıştır. Bu tiyatro, İngiltere çıkışlı In Yer Face tiyatrosunu Türk seyircisiyle buluşturmuştur. Türk tiyatro tarihine bakıldığı zaman bu adımın çığır açtığı ortadadır. Daha önce In Yer Face'e yakın denemeler yapılmış, ancak hiç birisi Dot kadar etkili bir çıkış yakalayamamıştır. Dot'ta sahnelenen Murat Daltaban'ın **Donmuş** oyunu bu etkili çıkışın örneklerinden yalnızca biridir. Oyunda, In Yer Face tiyatrosunun ögelerini korkusuzca sahneye getirilmiştir. Oyun, seyircilerin karşısında ayakta durup küçük bir kızı izleyerek mastürbasyon yapan oyuncu (M. Daltaban) ile başlar. Sadece bu sahne bile sahne üzerinde pedofilinin açıkça gösterilmesine alışkın olmayan bir seyirci için şok edicidir. Türün gereği olarak oyunda öpüşme sahneleri ve argo konuşmalar, küfürler hiçbir şekilde sansürlenmemiştir. 2006 senesinde **Böcek** oyununda bıçaklanma sahnesinde bıçaklanan karakterden kanlar akması, yine aynı oyunda oyuncuların birbirine gerçekten tükürmesi, tokat atması, sahnede o güne kadar pek de görülmeyen çıplaklığın pornografik bir şekilde ortaya konulması IYF türüne işaret eder. Tüm bunlar Dot'un başarılı tanıtım yöntemleriyle birleşince bu topluluğa olan rağbet artmıştır. Öte yandan diğer tüm tiyatro platformlarında ise bu durum tartışma konusu hâline gelmiştir. Birçok tiyatrocu bu türe "şiddetle" karşı çıkmış, birçoğu bu oyunları izlemeyi reddederek bunun bir tiyatro olmadığını savunmuştur. Tüm bu tartışmalarla birlikte Dot, gitgide tanınmıştır.

Önceki tüm çabaların (performans, deneysel tiyatro vb.) başarılı bir sonucu olarak değerlendirilebilecek Dot'u, diğerlerinden ayıran temel özellik, sistemli bir yapılanma ve profesyonel bir ekiple yapılan PR çalışmalarıdır. Daha önceki alternatif tiyatronun karşı koyduğu ya da imkânsızlıklarından ötürü yapamadığı bu çalışma yöntemi sayesinde Dot, hızlı bir ilerleme kaydetmiştir. 2005-2016 yılları arasında yayımlanan tiyatro dergilerinde, İstanbul out dergilerinde, Radikal, Cumhuriyet gazeteleri başta olmak üzere birçok gazetede, Dot'un oyunlarından bahsedildiğini görmek mümkündür.

Dot, başladığı yıllarda mekân olarak küçük oda tiyatrosunu tercih ederken 2010 yılının kasım ayında **Pornografi** oyunuyla Gmall Alışveriş Merkezi'nde açılan yeni sahnesine geçmiştir. Bu büyümedeki etkenlerden biri, tiyatronun felsefesinden

kaynaklanmaktadır. Dot'un 'Zamanın ruhunu yansıtan, şehirli insanın dertlerini anlatan bir tiyatro yapmak' isteği bu insanlara en kolay ulaşılabilir yer olan AVM içini tercih etmesini açıklayabilir. İlerleyen yıllarda Dot, sadece popüler hâle getirdiği In Yer Face tiyatrosu ile yetinmeyip kendi tarzını yaratmış ve kendi içinde bir akademiye dönüşmüştür. Oyuncular, tiyatro salonlarının bulunduğu Gmall'daki bir spor merkezinde düzenli olarak sporlarını yapıp Türkiye'nin en iyi dans hocalarından, dövüş hocalarından ders alırlar. Ayrıca yine her oyuncu, en az bir müzik aleti çalmayı öğrenmek için ders almaktadır. Kendi içinde oluşturduğu bu yapılanma, Dot'un kendi tarzını yaratan bir tiyatro olmasına zemin hazırlamıştır.

Bu araşırma kapsamında yapılan derinlemesine görüşmelerde katılımcılar In Yer Face tiyatrosuna ilişkin sorulan soruların cevaplarının büyük kısmında genel olarak bu tiyatro türüne, özel olarak ise Dot'a birtakım eleştiriler getirmişlerdir[5]. Bu noktada, 1990'lı yılların yenilikçi sanatçılardan gelen bu yorum ve eleştirilere yer vermekte yarar vardır. Mahir Günşiray'ın ve Selen Korad Birkiye'nin konuyla ilgili aktardıkları şunlardır:

> *"In Yer Face tiyatrosunda hakiki 'miş' gibi yapılıyor. In Yer Face denilen tiyatrodaki hakikiliğe inanmıyorum. Benimle In Yer Face'in kesişen hiçbir yanı yok. Hakikilik anlayışlarımız çok farklı. Orada gerçekmiş gibi yapılıyor. Biraz da psikolojik. Mesela ben psikolojik tiyatrodan hep uzak durdum. Psikolojik olan, benim için, tiyatroda hiç düşünmemem gereken bir şey. Bunların hepsi çok psikolojik şeyler. Bireylerin psikolojileri. Onların anlamları ve sonuçları üstünden oyun kurmalar, bana tamamen ters ve tehlikeli şeyler" (M. Günşıray görüşmesi, 11.03.2016).*

> *"Bu oyunlar; oyuncu, tiyatro, seyirci açısından da tehlikeli. Tiyatronun böyle olmadığını düşünüyorum. Tiyatro da bireyin - karakterin psikolojisinin neden-sonuçları üzerinden oyun kurmak, anlatmak benim için tiyatro değil. Başka bir şeyin alanı. Psikolojinin alanı. Psikodramanın alanı. Seyirciyi kandırmak gibi geliyor bana. Çok temel bir şey var bizim oyunlarımızda, hakikilik. Ama seyirci hiçbir zaman kendini röntgenci gibi hissetmez. Ama bu gerçek-'miş' gibi olan tiyatroda seyirci, röntgenci hissediyor. Bu çok aşağılık bir şey. Bir oyuncuya, röntgenci gibi bakan bir seyirciyi sağlamak ve bu*

[5] Tez araştırmaları ve görüşmeler sırasında, Dot Tiyatrosu'na ulaşmak ve görüşmek mümkün olmadığı için bu çalışmadaki görüşmeler arasında Dot'la doğrudan yapılmış bir görüşme bulunmamaktadır.

> *işi öyle yapmak çok aşağılık bir şey" (S. K. Birkiye görüşmesi, 14.04.2014).*

Mahir Günşiray, In Yer Face tiyatrosundaki gerçekliği pornografik bulmaktadır. Oysa Murat Daltaban, bu pornografik olanın sahneye hizmet ettiğini çünkü gerçek olanın seyircide etki yaratacağını söylemiştir (DOT söyleşileri, 2009). Şahika Tekand ise konuya şu şekilde yaklaşmıştır:

> *"In Yer Face tiyatrosunu ben, derslerde 'In Yer Ass' olarak anlatıyorum. Çünkü bu tiyatro anlayışı, tam bir kapitalist sanat türüdür.Hiçbir sanatsal özelliği yok. Gerçekçi tiyatronun biraz daha cesur olanını yapıyorlar. Sahne üzerinde, rejide mi yenilik var? Tekstte mi var? Sahnelemede mi yenilik var? Benim bahsettiğim gerçeklikle hiç kesişmiyor bu. Abromoviç'in işlerini bu bağlamda incelemek gerekir. Performans art'taki işler de aynı şekilde. 'Gay Art yapılıyor' denilerek, kıçına iki kilo Virginia patatesi sokan bir adam 'gay artist' oluyor. O zaman, tüm Guinness Rekorlar Kitabı'ndaki her şeyin, sanat olarak sayılması gerekir. Yapabilmek ya da bunu düşünebilmek kişiyi sanatçı yapmaz. Bu post-modern düşüncenin, yani modern sonrası düşüncenin kabul ettirdiği bir şey. Tartışma, böyle basit bir şey değil tabii ancak kesin bir ideolojinin ayrım noktası olduğunu iyi anlamak lâzım. Mesele, sahnede yapılan eylemlerin estetize edildiğini savunmaları. Hayatın estetize edilmesinin en yüksek noktası faşizmdir. Hayat estetizasyonunun en yüksek noktasını faşizm noktasında yaşadık. Zaten asıl mesele, hayatın estetize edilmesinde, allandırılıp pullandırılmasında. Bu, durumu kabul edilebilir hale getiriyor. Örneğin Facebook'ta, IŞİD'in kıtır kıtır kafa kestiği videolarını seyrediyorsun ve hâlâ onun altına yorum yazabiliyorsun. Hayatın estetize edilmesini eğer meşrulaştırırsak bu iş, faşizme kadar gider. Örneğin üç sene önce The Human Body adında bir sergi gelmişti ülkemize; bu faşizm değil de nedir? Yani insan bedenini, ölüyü böyle sergilemek faşizmin en yüksek noktasıdır. Ölümün estetize edilmesi faşizm değil de nedir? Hikâye bu, böyle, bir tiyatro tartışmasıymış gibi geçiyor ama hayır. Bu, insanın hayatta nerede durduğuna karar vermek meselesidir. Kimden yanasın? Mazlumdan yana mısın? Yoksa sistemle birleşecek misin? Şimdi Dot, doluyor taşıyor. Bütün Nişantaşı, Dot'a gidiyor. Peki, çoğunlukla Nişantaşı'nın gitmesinden, hiçbir kuşku duymuyor muyuz? Belki bunu büyük bir inançla yapıyor olabilir ama umrumda değil. Çünkü artistik olan ile hiçbir işleri yok. Artistik olan ile devrimci gücün hiçbir bağlantısı yok. Sadece pornografi aracılığıyla şoklar yaratarak değişim yaratmaya çalışıyor. Mesela seyir yeri ile oyun alanı sınırını tamamen kaldırdık yani kim oyuncu, kim seyirci, belli değil. Peki, oyuncunun sorumluluğu nerede başlıyor ve nerede bitiyor? Seyircinin sorumluluğu nerede başlıyor ve nerede bitiyor? Böyle bir ilişki biçiminde, bunu tanımlayabilir miyiz? İşte post-modern düşünce bunu yapmaktadır. Sorumluluk alanlarını flulaştırır ve ilkeler üzerinden hareket etmeyi ortadan*

kaldırır. Giderek ilkesizleşme başlar ve ilkesizleştikçe sisteme entegre olmak kolaylaşır" (Ş. Tekand görüşmesi, 09.12.2013).

Şahika Tekand, politik bir çerçeveden bakarak performans sanatının seyircilerde bir değişim-dönüşüm yaratmamasını eleştirmektedir. Ona göre sanatın bir sorumluluğu vardır ve bu sorumluluklardan uzaklaştıkça ilkelliğe gidilmektedir. Emre Koyuncuoğlu, yurt dışında denenmiş, beğeniyle karşılanmış In Yer Face oyunlarının Tükiye'de uygulanma sürecine bakarak değerlendirme yapmıştır:

"Türkiye'ye baktığımızda, biz oradaki -İngiltere'de- tutmuş oyunu, buraya getiriyoruz. Bu, güzel bir şey. Tamam, ilişki kuruyoruz. Oradaki problematiği burada sorguluyoruz. Getirmeyin demiyorum. Ama şunu unutmamak gerek, bizim seyircimizin birebir sorunu o değil. Yakınından geçebilir belki" (E. Koyuncuoğlu görüşmesi, 09.10.2014).

Özen Yula ise In Yer Face oyunları değerlendirirken tiyatrallik ve doğallık kavramları üzerinde durmuş IYF'nin özünde ne olduğuna dair düşünmemesini eleştirmiş ve sözü Dot'a getirmiştir.

"In Yer Face tiyatrolarında, özellikle karşı evin içini izlemek gibi, yan masayı izlemek gibi, bir şeyi izletme mantığı var. Bu çok yanlış. Çok alelâde. Çünkü bütün öğrencilerime, bütün oyuncularıma, hepsine verdiğim derslerde aynı şeyi anlatırım: Şimdi bizim şu konuşmamızı, biri dinlese sıkıntıdan patlar. Sıkıntıdan patlamaması için teatral bir şeyin olması gerekir. Bu, sadece olayla olmaz. Sahnede, bu doğallık içinde konuşursak işi berbat ederiz. Türkiye'de IYF, Dot'ta başladı. IYF özgürleşmeyi sağladı. Türkiye'de yapılan IYF, turistik ziyaret gibi oluyor. Oradaki ise o özelliği barındıran bir şey. O özellik, onun şiddetini, özündeki şiddeti anlatan ve bunu zorlamadan yapan bir şey. Bizdeki; şiddeti de gösterelim, kanı da gösterelim… Biraz şovuna vardırdığınızda tadı kaçıyor işin. Çünkü özündeki felsefe o değil. Özellikle kanı göreyim vesaire gibi şeyler değil. Özündeki felsefe, onu yaratan düzenin eleştirisi, sistemin eleştirisi" (Ö. Yula görüşmesi, 16.06.2014).

Yeşim Özsoy'a yönetilen In Yer Face oyunlara dair sorulara cevaben Özsoy, bu oyunların artık eskidiğini, çıkış yeri olan ülkelerde de artık yapılmadığını, bir dönem IYF yazarı olarak kendini tanımlayan sanatçıların, artık farklı ekollerle kendilerini ifade ettiklerini anlatmış, çalıştığı sanatçılardan örnek vererek devam etmiştir:

"Geçtiğimiz yıl çalıştığım yazarlardan birisinin arkadaşı olan Mark Ravenhill, kendini o şekilde değerlendirmiyor. Sarah Kane, post dramatik

tiyatroyla da örnekleniyor. Bu türün, Türkiye'de bu kadar popüler olmasını, yurt dışından gelen yazarlar anlayamıyorlar. Bunu ben de anlayamıyorum aslında. (...) Mesela Linda Mclyn ile de konuştuk. Ulaştığımız sonuç, bu tür tiyatronun belirli bir ülkede yükselmesinin sebebi baskıyla bağlantılı, baskı sistemleriyle bağlantılı olduğunu düşünmüştük. In Yer Face tiyatrosuyla yaptığınız tiyatronun kesişen yönlerini sorarsanız, yakınlık belki. Ancak yakında oynanan her şey, In Yer Face olmak zorunda değil. İlk ortaya çıktığı dönemde, gerçekten seyircinin midesinin kalktığı, seyrederken İngiliz milliyetçiliğiyle yüzleştiği, kendi kapitalist bakış açısıyla yüzleştiği bir yapıydı. Bu noktada da gerçekten seyirci üzerinde etkili. Baktığınızda, aktif olarak işçi tiyatrosu da aynı zamanda. Çünkü üniversitelerden mezun yazarların değil, tam tersine sokaktan gelen oyun yazarlarının yazdığı oyunlar çoğunlukta. Rahatsız eden bir tiyatro tabii ki. Hepimiz, belirli noktalarda seyirciyi rahatsız edebiliyoruz" (Y. G. Özsoy görüşmesi, 16.03.2015).

Özsoy, günümüz In Yer Face tiyatrosunu ele alarak değerlendirmiş ve kendi tiyatrosunun bu tür içinde sayılıp sayılmayacağını sorusunu ise şöyle cevaplandırmıştır:

"Ben, kendimi, In Yer Face ile bağlantılandırıyor muyum, hayır! 'In Yer Face yapıyorum' demem kesinlikle. Hele 'Türk In Yer Face'i yapıyorum' asla demem. O da zavallı bir şey. Şu anda kimsenin umurunda olmayan bir ekolü getiriyorsun, burada bir de Türk'ünü yapıyorum! Cumhuriyetin başında, Molière'leri alıp adapte etmekten bunun ne farkı var? Biraz daha cool, biraz daha modern" (Y. G. Özsoy görüşmesi, 16.03.2015).

Kısaca, tüm eleştiri ve tepkilere karşın Türkiye'de In Yer Face tiyatrosunun tür olarak ismini duyurması ve belli bir disiplin haline gelmesi Dot'un öncülüğü ile olmuştur. In Yer Face tiyatrosu yapan kimi gruplar küçük oda tiyatrolarını tercih ederken PR çalışmalarına ve stratejilerine önem veren Dot gibi topluluklar AVM içindeki donanımlı sahneleri kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu tercih de grubun sıklıkla eleştiriye uğramasına neden olmuştur. Tarafımca görüşme yapılan sanatçıların ortaklaştığı nadir görüşlerden biri, IYF tiyatrosunun pornografik olduğu ve bunun da tiyatro sanatını apolitize ettiği yönündedir. Bir diğer ortak görüş de Dot'un oyunlarının kısıtlı bir çevreye hitap ettiği ve bunun da eleştirilecek bir durum olduğudur.

Kısaca şunu söylemek mümkündür: Bu çalışma dolayısıyla görüşme yapılan 1990'lı yılların yenilikçi sanatçıları In Yer Face oyunlarını sert bir şekilde

eleştirmişlerdir; tıpkı 90'lı yıllardaki bu genç sanatçıların kendilerinden önceki kuşak tarafından eleştirilmesi gibi onlar da günümüz In Yer Face oyunlarını eleştirmişlerdir.

SONUÇ

Tiyatro, hep yeniyi aramıştır. Seyircisi ile değişip gelişerek, içinde bulunduğu topluma ve döneme ayak uydurmuştur. Bununla birlikte sanatçının ileri görüşlülüğü; yenilenme ve yeni bir söz söyleme istenci ile toplumlara yön de vermiştir. Tiyatro sanatı her zaman, "başka ne yapabilirim, bir öncekini nasıl aşabilirim, yeni ne söyleyebilirim?" sorularının peşinden koşar. Tiyatro tarihi incelendiğinde görülür ki tiyatro sanatçıları, kendinden önceki tiyatro disiplinlerini reddetmiş olsalar da kendilerine miras kalan binlerce yıllık tiyatro geleneğinden edindikleri birikimle yepyeni biçimler yaratmaya devam etmişlerdir. Bununla birlikte, yaşadıkları toplum ve içinde bulundukları dönem, oluşturdukları tiyatroyu şekle sokan başlıca etmenlerdendir.

Araştırmanın konuları içinde olan performans sanatının gelişimi, In Yer Face tiyatrosunun ortaya çıkışı ve tiyatro tarihi içindeki yeri, tüm bunların ışığında Türk tiyatrosunun 90'lı yıllarda içine girdiği yeni arayışlar ve sonuçları değerlendirildiğinde bütün bu gelişme ve yeniliklerin hem Türkiye tarihine ışık tuttuğu hem de binlerce yıllık tiyatro geleneğinin, özünü, yeni yollarla devam ettirdiği göstermiştir. Bu araştırma için önemli bir kavram olan "şiddet"in tiyatrodaki yeri sorgulandığında tiyatro sanatının kendine açtığı yeni yolların olduğu görülmüştür. Bu dönem insanlarının şiddeti algılayış şekilleri, başlangıçta performanslarda kendine yer bularak tartışılmış ardından şiddet tiyatronun özü ve biçimi olarak In Yer Face oyunlarda karşımıza çıkmıştır. Bu yeni dönemde sadece tiyatro metinlerinin özü değil, oyunların biçimi ve seyir yerleri de değişmiştir. Yeni gelişim gösteren In Yer Face oyunlarının metinleri son on yıllık süreçte sayıca artış gösterse de metnin, sahnelemenin geri planında kaldığı söylenebilir. Sahnede yaratılan şok etkisi, sözün önüne geçmiştir. Bu nedenle konu hakkındaki saptamalarımız, biçim üzerine yoğunlaşmıştır. Metin üzerine yapılacak tespitler, başka bir araştırmanın konusu olduğu gibi ilerleyen dönemlerde daha objektif bir şekilde tartışılacak bir başlıktır. Bu nedenle biçimsel yeniliklerin sindirilip, şok edici etkinin bir kenara itildiği bir gelecekte, salt metin odaklı bir eleştiri yapmak daha olası gözükmektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde In Yer Face tiyatrosunun ortaya çıkışı, gelişimi ve ulaştığı nokta ele alınmıştır. Bu tiyatro hareketinin çıkış sebepleri tartışıldığında en güçlü

etkenin, yaşanılan dönem ve bu dönemin değişen insan profili olduğu saptanmıştır. İletişim ağlarının büyümesi, hızın artması, insanların bakış açılarını ve tiyatrodan beklentilerini değiştirmiştir. Önceki dönemlerde sahnede gösterilmeyen eylemlerin artık sahnede temsil edilebilmesi, televizyon ile evlere naklen girebilen "şiddet" kültürü ile açıklanmıştır. Yine buna bağlı olarak şiddeti seyretme kültürü oluşmuş ve özellikle In Yer Face oyunlarda güçlü şiddet öğeleri kullanıldığı örneklerle aktarılmıştır.

In Yer Face tiyatro hareketinin içeriğine, içerdiği anlamlara, eylemlere bakıldığı zaman, gündelik hayatta olup bitenin dışında çok da farklı konular işlenmediği görülmüştür. Bunun nedeni insanın duygularının evrensel olması ile yorumlanmıştır. Çoğunlukla bireylerin psikolojisi üzerinden yazılan oyunlardan oluşan bu tiyatro oyunlarının günümüzde 90'lı ve 2000'li yıllardaki kadar popüler olmasalar da bir çığır açtığını söylemek gerekir. Oyunlar, In Yer Face başlığı altında anılmamaktadır; ancak In Yer Face oyunlardan aldığı cesarete ve ilhama çok şey borçlu olduğu ortadadır. Öte yandan bu oyunları diğer türlerden ayıran başlıca özellik, bu türle gelen biçimsel yeniliklerdir. Değişen mekan ve reji anlayışı, özellikle çalışmanın diğer bölümlerinde röportajlardan örnek verilen pasajlarla desteklenerek aktarılmıştır.

Birinci bölümde, Türkiye'de tiyatro sanatının kendini tekrar ettiği ve seyirci kaybettiği, tiyatro sanatçılarının da yeni üretimlere ihtiyaç duyduğu, 80'li yıllara kadar olan süreci örnekleriyle birlikte ele alarak incelenmiştir. Böylece bugünün tiyatrosuna, hangi yollardan gelindiğinin altı çizilmek istenmiştir. Görüşme yapılan kimi tiyatro sanatçıları, o dönem revaçta olan bulvar komedilerinden ve müzikli skeçlerden oluşan gösterileri izlemekten ve bu yapımların içinde yer almaktan hoşnut olmadıklarını ifade etmişlerdir. Bahsi geçen sanatçılar, tiyatro sanatına ilişkin olarak, Avrupa ve Amerika'da yaşanan gelişmeler ve yeniliklerden dolayı heyecanlanmış ve kendi ülkelerinde benzer projeleri geliştirmek için neler yapabileceklerini araştırmaya, bu konu üzerine düşünmeye başlamışlardır. Tez çalışmasında, bu dönemki yenilikçi hareketler sonradan gelen In Yer Face gibi tiyatro hareketlerinin bir öncülü olarak değerlendirilmiştir. Nasıl 2010 sonrası tiyatro oyunları, In Yer Face hareketine çok şey borçluysa In Yer Face de kendinden önce gelişen performans sanatına çok şey borçlu olduğu sonucu çıkarılmıştır. Bu nedenle de

çalışmadaki bölümler boyunca, performans sanatçılarının In Yer Face üzerindeki etkisi sebepleriyle birlikte incelenmiştir. Bu etkileşim, en yalın haliyle şu şekilde özetlenebilir:

- Performans sanatçısı, izleyicisine gerçeklik hissini en üst düzeyde yaşatabilmek için birebir kan, tükürük, gerçek tokat, gerçek kurşun kullanır. Cinsellik ve şiddet, gerçek hâliyle sahnelenir. Bu yanıyla pornografiktir. In Yer Face ise aynı gerçekliği, tiyatronun özel efektleriyle, teknik imkânlarıyla en gerçekçi hâliyle gösterir. Bu nedenle, pornografik olduğu söylenemez. Bununla amaçlanan; onu izleyeni şok ederek etkilemek ve kışkırtmaktır.

- Performans sanatçısı, göstermek istediğini en gerçekçi ve sansürsüz hâliyle ortaya koyar. Fotoğrafçı Nan Goldin, eserlerinde çıplaklığı ya da kanı sansürlememiştir. Damarına eroin enjekte eden arkadaşını fotoğrafladığında kan, iğnenin girdiği yer ve iğneyi yapanın yüz ifadesi birebir görünmektedir. Aynı şekilde, fotoğraf sanatçısı Weegee, bir cinayet kurbanını izleyen kalabalığı çektiğinde, izleyenlerin yüzündeki hazzı sansürlememiş ya da kurbanı fotoğrafladığında kanı ve yarayı göstermekten çekinmemiştir. In Yer Face de aynı etkiyi sağlama amacındadır. Bu nedenle butafor kullanmamaktadır. Ayrıca gerçekçi görünen plastik makyaj ve efektlerden faydalanır. Çünkü In Yer Face anlayışa göre sahnede izlenen her ne ise o an, orada yaşanıyor gibi olması gerekmektedir.

- Performans sanatçıları, gösterilerini çeşitli mekânlarda sahnelemişlerdir. Bu bir park, bir evin içi, küçük bir bar, hatta bir tuvalet dahi olabilmektedir. Farklı mekânlar kimi zaman anlatılan konuya ve performansın sözüne hizmet etmesi için, kimi zaman sahneleyecek yer bulma sorunları nedeniyle, kimi zaman ise protest bir duruş sergileme amacıyla seçilmiştir. In Yer Face'in en önemli özelliklerinden biri, çerçeve sahneyi kaldırmak olduğu için IYF oyunlar için kullanılan mekanlar performans mekanları ile benzerlik göstermektedir. Bilindiği gibi 90'lı yıllara kadar tiyatro, hep bir yükseltiye ya da sahneye ihtiyaç duymuştur. In Yer Face hareketi, çerçeve sahneyi yıkarak oyuncu ve seyirci - oyun ve seyirci ilişkisine yepyeni bir boyut kazandırmıştır. Bunda, kendinden önce izlediği birçok performans gösterisinin etkisinin olduğunu söylemek hiç de yanlış olmayacaktır.

- Bunlarla birlikte tiyatronun mekân sorunu da önemli bir rol oynar. Mekân, tiyatromuz ve özellikle de 2000' li yılların alternatif tiyatrosu için çok temel bir konudur. Bugünün alternatif tiyatrosundaki farklı mekânlar, kullanılan farklı oturma düzenleri, 2000' li yılların yokluk ve arayışlarına, o yılların sanatçı ve topluluklarına çok şey borçludur.

Tüm bunlar, farklı disiplinlerin birbirini etkilemesiyle ortaya çıkan In Yer Face hareketine önemli bir hizmette bulunmuşlardır. 2005 yılına kadar, Türkiye'de de birçok performans sahnelenmiştir. Çalışmada, bu performanslara dair görüşler, ayrıntılı bir şekilde yer verilmiş ve bu performansların başlangıçta "öteki" olarak görülse de sonrasındaki alternatif tiyatro hareketleri için önem arz ettiği görülmüştür. Bunlar, ülkemizdeki yenilikçi tiyatro hareketleri için bir "geçmiş" hikâyesi oluşturması bakımından ayrıca değerlidir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, 90'lı yıllardaki tiyatro girişimlerinin başlangıç ve gelişme süreçleri, tiyatro sanatçılarının yeniyi arama ve uygulama çabaları görüşmelerden aktarılan pasajlarla verilmiştir. Görüşmelerdeki sorular belli bir şablon içinde tutulmaya çalışılmış, öncelikle sanatçıların, 90'lı yıllara ilişkin gözlemleri sorulmuştur. O yıllara, onların bakış açılarıyla bir giriş yapılıp sanatçıların o yıllarda neler yaptıkları incelenmiştir. Görüşme yapılan her sanatçının bu yeni tiyatro hareketine yaptıkları katkılar aktarılmıştır: Şahika Tekand, Naz Erayda, Mahir Günşiray, Emre Koyuncuoğlu gibi isimler, o dönemlerde kendi tiyatro anlayışlarını oluşturdukları bir tiyatro yolcuğu başlatmış; Özen Yula, o dönemlerde yeni soluk alanları yaratabilecek oyunlar yazmaya başlamıştır. Yeşim Özsoy, o dönemin seyircisi, bugünün tiyatro sanatçı olarak görüşmelere katılmıştır. Nedim Saban, tüm bu oluşumların diğer tarafında, popüler tiyatro yapmayı seçmiş bir sanatçı olarak farklı bir bakış açısı sunmuştur. Selen Korad Birkiye ise bir kuramcı bakışıyla bu oluşumların nedenlerini, dönemle ilişkilendirerek aktarmıştır.

Görüşmelere yön veren sorular şöyle özetlenebilir: "Çerçeve sahne dışında oyun sergilemek bilinçli bir çabanın nihai sonucu mudur? Yoksa sahnelerin kira ücretlerinin yüksekliği, istedikleri sansürsüz ve "yeni tiyatro" oyunlarını

sahneleyecek mekân olmaması sorunları mı onları bu seçime götürmüştür? Eğer kendilerine bir çerçeve sahne verilseydi ne yaparlardı? Kendi tiyatro mekânlarında ya da çeşitli mekânlarda (kumsal, bar, sokak, apartman dairesi vs.) sahnelenen bu oyunlar, seyircilerden ne gibi tepkiler almıştı? Bu performanslar, halka ne kadar ulaşabilmişti? Oyunlar, sadece belli zümrelere mi hitap ediyordu? Tiyatro bilgisi olmayan bir izleyici, bu oyunları anlayabilir miydi? Anlaşılır olmak ne kadar değerliydi? Tüm bu süreçlerin sonunda beliren In Yer Face tiyatrosunu, bu sanatçılar nasıl değerlendiriyordu? Bu oyunlar, onların yaptıkları oyunlara benziyor muydu? Günümüzde Türk Tiyatrosu neredeydi?" Tüm bu soruların yanıtları karşılaştırmalı olarak değerlendirilip kuramsal bilgiler ışığında yorumlanmıştır. Burada yeniden özetlemek gerekirse:

- Katılımcılar, Türkiye'de bireyselleşme hareketinin 90'lı yıllarda başladığını, bunun o dönemin politik yapısıyla ilgili bir durum olduğunu aktarmışlardır. Böyle bir zemin, yenilikçi bir tiyatro anlayışına ön ayak olmuştur.
- Popüler kültürün yayılmacı tavrı karşısında bu dönem sanatçıları kendileri için yeni yollar aramışlardır. Başlangıçta bir tepki olarak doğan bu çalışmalar, zamanla yeni bir tiyatro anlayışına dönüşmüştür.
- Katılımcılar, bu dönemde, daha önce tiyatromuzda denenmemiş yeni biçemler denediklerini örnekler vererek anlatmışlardır. Oyunların sahne dışında başlaması, dekorun farklı olması, oyun kişilerinin marjinal karakterlerden seçilmesi bu yenilikler arasındadır.
- Katılımcılar, bahsi geçen dönemlerde çerçeve sahne dışında yeni sahne arayışları olduklarını aktarmışlardır. Onlara göre bu, planlanmış bir gelişim değil, mecburiyet sonucu olan bir değişimdir. Çoğu zaman maddi imkânsızlıklardan kaynaklı olarak yeni mekân arayışlarına girmişlerdir. Ancak bunun yanında "yeni bir deneyim" isteğinin de payı büyüktür.
- Alternatif mekân arayışına girmelerinin bir diğer önemli sebebini ise muhalif tavırları olarak görmektedirler.
- Bu dönem sanatçılarına göre performans ve tiyatro kavramları, zaman zaman birbirini içerse de iki farklı kavram olarak ele alınmalıdır.

- Katılımcıların tiyatroda gerçeklik olgusu üzerine düşüncelerini tek bir çatı altında toplamak mümkündür. Onlara göre, tiyatroda tiyatral bir gerçeklik olmalıdır. In Yer Face tiyatrodaki gibi bir gerçekliği pornografi olarak değerlendirmişlerdir.
- Araştırmaya katılan sanatçılar, tiyatronun özü gereği politik olduğunu, alternatif oyunların da politik olanı alternatif şekillerde sahnelemesi gerektiğini savunmuşlardır.
- Yeni biçimler deneyen bu sanatçılar, eleştiriye açık oldukları, eleştiriler doğrultusunda kendilerini geliştirdikleri konusunda hemfikirdirler.
- Katılımcı sanatçılar yaptıkları oyunlarda farklı seyirci kitleleri tarafından "anlaşılabilir" olduklarını iddia etmişlerdir.
- Dot Tiyatrosu'nun, 2005 yılında İstanbul'da açılması, kendinden önce gelen alternatif tiyatroların ve performans gösterilerinin bir sonucu olarak değerlendirilmiştir.
- Yenilikçi olarak tanımlanabilecek bu tiyatrolar belki kendilerine koydukları çizgileri nedeniyle, belki de seyirci henüz hazır olmadığı için sadece tiyatro camiası ve sanat çevrelerince takip edilmiştir. Ancak kendi deyimleriyle "attıkları devrimci adımlarla" kendilerinden sonra gelen tiyatrolara yol açarak onlara ilham kaynağı olmuşlardır.

Yapılan görüşmeler ve kuramsal okumalar sonucunda Türk Tiyatrosu'nun gelişimi ve büyümesi açısından performans sanatı ve In Yer Face hareketinin oldukça önemli olduğu kanısına varılmıştır. Tüm bu gelişmeler ister bir sıçrama tahtası olarak görülsün, ister kalıcı tiyatro hareketleri olarak görülsün tiyatronun her koşulda ve her ortamda yapılabileceğinin kanıtı niteliğindedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

AND, M. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923-1983),* Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları

ARİSTOTELES (2009). *Poetika (çev: İ. Tunalı),* İstanbul: Remzi Kitabevi

ARTAUD, A. (2009). *Tiyatro ve ikizi* (çev: İsmail Gülmez), İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.

BAUDRİLLARD, Jean (2004). *Tüketim Toplumu* (çev: Hazal Deliceçaylı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

BRECHT, B. (2005). *Tiyatro İçin Küçük Organon* (çev: Ahmet Cemal), İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları

BROOK, P. (1990). *Boş Alan* (çev:Ülker İnce), İstanbul: Afa Yayınları

CANDAN, A. (1994). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları

CANDAN, Ayşın, (2013), *Öncü Tiyatro Ve Dijital Çağda Gösterim*, İstanbul:Arsanat

CAMPBELL, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu,* İstanbul: Kabalcı Yayıncılık

DİXON, Steven (2007). *Digital Performance: A history of New Media in Theatre Dance Performance Art İnstalation,* Cambridge: MIT Pres.

ERGÜN, S. (2013). *Çağdaş Doğaçlama,* İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları

ESSLİN, M. (1999). Absürd Tiyatro, Çev: Güler Siper, Ankara: Dost Yayınları

GEÇTAN, E. (1981). *Psikanaliz ve Sonrası, İstanbul: Hür Yayın*

KARAGÜL, C. (2015), *Alternatif Tiyatrolar*, İstanbul: Habitus

NUTKU, Ö. (1971). *Dünya Tiyatro Tarihi,* Cilt:1, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil-Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları

SAUNDERS, Graham (2009). *About Kane: The Playwright and the Work,* Faber&Faber.

SENNET, R. *(2010). Kamusal İnsanın Çöküşü, (çev: Serpil Durak, Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları*

SEZGİN, Bülent (2015) . *Oyun Tiyatro Drama İlişkisi*, İstanbul: BGST Yayınları
SIERZ, A (2009). *Suratına Tiyatro* (Çev: Selin Girit) İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
SONTAG, S. (2011). *Fotoğraf Üzerine* (çev: Osman Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı

ŞENER, S. (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
ŞENER, S. (2010). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi,* Ankara: Dost Yayınevi
ŞENER, S. (2007). *Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı,* Ankara: Dost Yayınevi
WİNİCOTTT, D.W , (2014) *Oyun Ve Gerçeklik*, Çev: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis
YÜKSEL, Ayşegül (2013). *Dram Sanatında Sınırları Zorlamak*, İstanbul: Mitos Boyut Yay.

Makaleler ve Süreli Yayınlar

ALTUN (2010). Tiyatro Dergisi, Sayı: 11, s.12

BOLAT, Kibar Evren (2008). "Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Sayı: 1, Cilt:1, s.4

BUĞLALILAR, Eren (2008). "In-Yer-Face: Tarihsel ve Teorik Bir İnceleme", Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 25, s.75-99

BECKER, Peter Von; "Peter Stein Ile Bir Söyleşi - I", Çeviren: Yılmaz Onay, Evrensel Kültür, Ekim 1994, s. 18.

DOT Söyleşileri (2009a). "Mark Ravenhill ile Söyleşi", *DOT Tiyatrosunun Yazar Söyleşileri Serisi,* İstanbul

DOT Söyleşileri (2009b). "Philip Ridley ile Söyleşi", *DOT Tiyatrosunun Yazar Söyleşileri Serisi,* İstanbul

DOT Söyleşileri (2009c). "Aleks Sierz ile Söyleşi", *DOT Tiyatrosunun Yazar Söyleşileri Serisi,* İstanbul

Erdinç Parlak, A.Gökan Biçer, Savaş Yeşilyurt (2007). "Yüzleştirmeci Tiyatro, Sarah Kane Ve Blasted", Sanat Dergisi, 36 - 40

ERGİL, Doğu (2001),"Şiddetin Kültürel Kökenleri", Bilim ve Teknik Dergisi, Sayı: 399. s.40- 41

NUTKU, Hülya (2008). "Günümüzde In Yer Face Tiyatro Anlayışı", Yeni Tiyatro Dergisi, sayı: 5, ss. 4-15.

ORAL, Zeynep (1993). " Tiyatroda Yeni Arayışlar", Milliyet Sanat Dergisi, 15. Ocak . sayı :304 s:10

ÖZSOY, Selami (2001). "Spor Gazetelerinin Başlıklarında Militarist ve Şiddet İçerikli Metaforlar", Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 1 (1), . Retrieved from http://dergipark.gov.tr/e-gifder/issue/7474/98418

Phaedra'nın Aşkı (2007). Phaedra'nın Aşkı Oyun Broşürü, Tiyatro Oyun Kutusu, İzmir.

SAYIN, Gülşen (2009). "Kelt Kaplanı İrlanda, Yeni Kültürel Kimliği ve Çağdaş İrlanda Tiyatrosundan Bir Örnek: Martin McDonagh'nın Leenane'in Güzellik Kraliçesi", İstanbul Üniversitesi, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı, Yazında ve Çeviride Kimlik, ss.59-74.

SOKULLU, S. (1988). Alternatif Tiyatro Serüveni. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi,* 8(8), 051-076.

TÖNEL, Adnan (1996). "Sanatçı Refleksi "Happening" ve Şiddet", Cogito: Şiddet sayısı, Yapı Kredi Yayınları

Basılmamış Kaynaklar

HUNT, Reeves (1995). Lunds Universitet akademik yayınları, yayınlanmamış makale.

RİDLEY, Philip. Kürklü Merkür, DOT arşivi, yayınlanmamış oyun metni.

URBAN, (Ken 1996), Yayınlanmamış doktora tezi.

İnternet Kaynakları

CANHAM; https://cdn2.rsc.org.uk/sitefinity/corporate/rsc-annualreport2012-13.pdf?sfvrsn=97535f21_2%201995 (Son görüntüleme: 17.07.2015)

Royal Court; https://royalcourttheatre.com/ (Son görüntüleme: 22. 11.2015)

KARALİ, Erkan (2008). "Tehlikesiz Hakikatler Tiyatrosu - In Yer Face", *Göçeri Dergisi, https://proleteren.wordpress.com/2008/09/29/tehlikesiz-hakikatler-tiyatrosu-in-yer-face/* (Son görüntüleme: 18. 07.2016)

SAYAR, M. (2015). "Jaques Ranciere'de Politik Sanat ve Temsil Sorunu", https://www.academia.edu/29223319/Jacques_Ranci%C3%A8rede_Politik_Sanat_ve_Temsil_Sorunu_e-skop_17_08_2015 (Son görüntüleme: 3.10.2015)

ŞERMET, Erhan (2015). "Fotoğraf Yazıları", http://erhansermet.blogspot.com/2014/12/august-sander-20-yuzyl-insan-neye-benzer.html (Son görüntüleme: 11.9.2017)

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Serdar Saatman

Doğum yeri ve yılı: İzmir – 01.03.1982

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim

Lisans: 2005-2009, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı

Lise: 1999, İzmir Selma Yiğitalp Lisesi

İş Tecrübesi:

Yönetmen

2017 Çarpıntı 2047 / Serdar Saatman
Tiyatro Oyun Kutusu

2016 Son Zenne / Serdar Saatman
Tiyatro Oyun Kutusu

2015 Kısa Oyunlar / Mekanlar 2 / Cana Gedik – Eylül İdiman – Özlem Erben – Aysu Keskin
Tiyatro Oyun Kutusu / Buluntu Mekan Projesi

2012 Kırmızı Dükkan / Serdar Saatman
Tiyatro Oyun Kutusu

2012 That Face / Polly Stenham
Tiyatro Oyun Kutusu

2012 Gecenin Güneşi / Serdar Saatman
Antalya Bölge Tiyatrosu

2012 Şeyh Bedrettin Destanı – Deliorman / Nazım Hikmet
Antalya Bölge Tiyatrosu

2012 4.48 Psikoz – Intihar Notu / Sarah Kane
Tiyatro Oyun Kutusu

2012 Pank ile Jana / Serdar Saatman
Tiyatro Oyun Kutusu / Çocuk Oyunu

2011 Arabesk / Serdar Saatman
Tiyatro Oyun Kutusu

2011 Rüzgarla Yolculuk / Yarkın Ünsal
Tiyatro Oyun Kutusu / Çocuk Oyunu

2010 Bay Sloane'u Eğlendirmek / Joe Orton – Serdar Saatman
Tiyatro Oyun Kutusu

2010 Kısa Oyunlar – Mekanlar 1 / C. Gedik –E. İdiman – B. Akpınar – G. Eraslan
Tiyatro Oyun Kutusu / Buluntu Mekan Projesi

2009 Aslan Şekspir / Serdar Saatman
Tiyatro Oyun Kutusu / Gençlik Komedisi

2008 Misery Öldü / Stephen King / Uyarlayan: Serdar Saatman
Tiyatro Oyun Kutusu
2008 Oyunda Sınır Yok! / Serdar Saatman
Tiyatro Oyun Kutusu / Çocuk Müzikali
2006 Phedra'nin Aşkı / Sarah Kane
Tiyatro Oyun Kutusu / In-Yer-Face tiyatrosu
2005 Şeker'den Kraliçe Olur Mu? / Serdar Saatman
Tiyatro Oyun Kutusu / Çocuk Oyunu
2003 Beckett Kısa Oyunlar / Samuel Beckett
Tiyatro Oyun Kutusu / Absürt
2002 Bir Yaz Gecesi Dönümü Rüyası / William Shakespeare
Tiyatro Beya / Komedi

Yazar (Sahnelenen)
2017 Çarpıntı 2047
Tiyatro Oyun Kutusu
2017 Karton Şehir
Zorlu Çocuk Tiyatrosu
2016 Son Zenne
Tiyatro Oyun Kutusu
2016 Lunapark Gezegeni
Zorlu Çocuk Tiyatrosu
2015 Sen Ağlama
BASİSEN Tiyatrosu / Müzikal
2012 Kırmızı Dükkan
In-Yer-Face tiyatrosu - Müzikal
2012 MEVLANA GECESI
Tragedya
2012 Pank ile Jana
Çocuk Oyunu
2011 Arabesk / Serdar Saatman
In-Yer-Face tiyatrosu - Gerilim
2010 Bay Sloane'u Eğlendirmek / Uyarlayan: Serdar Saatman
In-Yer-Face tiyatrosu - Gerilim
2009 Aslan Şekspir
Gençlik Komedisi
2008 Misery Öldü . Stephen King . Uyarlayan: Serdar Saatman
In-Yer-Face tiyatrosu - Gerilim
2008 Oyunda Sınır Yok
Çocuk Müzikali
2005 Şekerden Kraliçe Olur mu?
Çocuk Oyunu

Oyuncu:
2012 Pank ile Jana / Serdar Saatman
2009 Aslan Şekspir / Serdar Saatman
2008 Oyunda Sınır Yok! / Serdar Saatman
2006 Pheadra'nın Aşkı / Sarah Kane

2005 Şeker'den Kraliçe Olur Mu? / Serdar Saatman
2004 7 Köyün Yargıcı Oyun / Sönmez Atasoy
TOBAV / Çocuk Oyunu / Yön.: Gürol Tonbul
2003 Sömürge / Charles Proust
TOBAV / Dram / Yön.: Bülent Arın
2003 Kısa Oyunlar / Samuel Beckett
Tiyatro Oyun Kutusu / Absürt / Yön.: Serdar Saatman
2003 Othello / William Shakespeare
2002 Bir Yaz Gecesi Dönümü Rüyası / William Shakespeare
Tiyatro Beya / Komedi / Yön.: Serdar Saatman
2001 Hayvan Çiftliği / George Orwel / Uyarlayan: Çetin Pehlivan
Tiyatro Oluşum (Özel Tiyatro – İzmir) / Absürt / Yön.: Çetin Pehlivan
2000 Atam / Nazım Hikmet / Uyarlayan: Çetin Pehlivan
Tiyatro Oluşum (Özel Tiyatro – İzmir) / Oratoryo/ Yön.: Çetin Pehlivan
2000 Bir Kampanya Başlatalım / Adalet Ağaoğlu
Tiyatro Oluşum (Özel Tiyatro – İzmir) / Çocuk Oyunu / Yön.: Çetin Pehlivan

Alınan Ödüller:

2016 Yeni Tiyatro Dergisi 4. Emek ve Başarı Ödülü, Yılın En İyi yazarı – Son Zenne,
2008 VIII. Lions Tiyatro Ödülleri, En İyi Erkek Oyuncu Ödülü – Phaedra'nın Aşkı / Rol: Hippolytus
2010 XI. Lions Tiyatro Ödülleri, En İyi Prodüksiyon – Arabesk
2010 X. Lions Tiyatro Ödülleri, Özgün Yeni Oyun – Kısa Oyunlar/Mekânlar