

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**2000’Lİ YILLARDA TÜRKİYE’DE ALTERNATİF TİYATRO
HAREKETİ VE ALTERNATİF TİYATRO MEKANLARI**

Hazırlayan
MÜŞERREF GÖKSEVER

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi
Levent BERBER

İZMİR/2019

YEMİN METNİ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **“2000’li Yıllarda Türkiye’de Alternatif Tiyatro Hareketi ve Alternatif Tiyatro Mekanları”** 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.

Tarih

.../ ... / ...

Müşerref GÖKSEVER

İmza

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 **Müşerref Göksever**'in **"2000'li Yıllarda Türkiye'de Alternatif Tiyatro Hareketi Ve Alternatif Tiyatro Mekanları"**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 üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

“2000’li Yıllarda Türkiye’de Alternatif Tiyatro Hareketi ve Alternatif Tiyatro Mekanları” başlıklı bu çalışma, Türkiye’deki alternatif tiyatro hareketlerinin gelişimini geçmişten bugüne yapılan inceleme ve değerlendirmeler ışığında ele alarak, tarihsel biçimde incelemek amacıyla hazırlanmıştır.

Üç bölümde ele alınan bu çalışmanın ilk kısmında; alternatif tiyatronun terimsel anlamı araştırılmış, ardından dünyada alternatif tiyatro hareketlerini oluşturan koşullar ile ilk örnekleri incelenmiştir. İkinci kısımda ise; Türkiye’de alternatif tiyatro hareketlerini oluşturan koşullar ile ilk örnekleri temsil eden tiyatro toplulukları günümüze kadarki yolculuğu detaylı olarak incelenmiştir. Çalışmanın son bölümü olan üçüncü bölümde ise 2000’li yıllarda sayıları giderek artan alternatif tiyatrolar ve alternatif mekan kullanımları etraflıca incelenerek bugünün tiyatrosunun yönelimleri değerlendirilmeye tabii tutulmuştur.

Sonuç bölümünde ise yerli ve yabancı alternatif toplulukların tarihsel süreçte birbirleriyle ve geçmişteki temsilcileri buluştuğu ve ayrıldığı noktalar ele alınarak; topluluk sanatçılarıyla yapılan görüşmelerle, şahsi saptamalarla ve bu alanda kuramsal çalışmalar yapmış olan akademisyenlerin görüşleri ışığında bugünün alternatif tiyatro hareketi ve alternatif mekan kullanımı için bir değerlendirme sunulmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, daha öncesinde yapılmış olan tüm akademik çalışmaların incelenip kimi noktaların düzeltilmesi, kimi noktalarinsa altının çizilmesi neticesinde, daha sonrasında yapılacak olan çeşitli çalışma ve araştırmalara kolaylıkla kaynaklık edebilecek bir derleme niteliği taşımaktadır.

Anahtar kelimeler: Alternatif tiyatro, Alternatif Mekan, Bağımsız Tiyatro

ABSTRACT

The present study of which headline is "Alternative Theater Movement and Alternative Theater Spaces in Turkey in 2000s" has been prepared to historically examine and evaluate developments of alternative theater movements in the light of assessments from past until today.

The first section of the study composed of three sections has examined terminological meaning of Alternative Theater and conditions of alternative theater movements and their related early examples. The second section has comprehensively studied circumstances under which alternative theater movements emerged and early examples of such theater groups through their journey until the present time. The last and the third section has assessed gradually increased alternative theaters in 2000s to finally examine their alternative uses of spaces in detail and the current theatretical trends.

The conclusion section presents differences and similarities of domestic and foreign alternative alternative theater groups and examine their representatives in historical process and current alternative theater movement and alternative uses of spaces in the light of views by scholars who created theoretical approaches to the issues concerned. In conclusion, the present study is of quality as a compilation to easily guide further various studies and research following all previous academic works by underlining and correcting part of their sections.

Key words: Alternative Theater, Alternative Space, Independent Theater

ÖNSÖZ

Tiyatroda yeni arayışların ön plana çıktığı deneysel çalışmaları ve özellikle farklı mekan kullanımına yer veren tiyatro topluluklarını her zaman heyecan verici buldum. Bu nedenle tez çalışmamın kapsamını Türkiye’de alternatif mekanlarda yer alan toplulukları ve alternatif tiyatronun kaynağını ele alacak biçimde oluşturmayı tercih ettim. Alternatif tiyatro kavramının muğlak yapısı ve Türkçe’ye çevrilmiş kaynakların sayıca az olması bu çalışmanın en zorlayıcı kısmı oldu. Fakat bu kısıntı pek çok yabancı kaynağa erişmemi ve onları çevirerek bu alanda bilgi dağarcığımın çeşitlenmesini de sağlayarak, motivasyon nedeni oldu. Yapılan sözlü görüşmeler de, takip ettiğim tiyatroların işleyişleri ve sanat anlayışları hakkında detaylı fikir sahibi olmamı sağladı.

Öncelikle bu yolculukta her daim bilgisi, desteği ve sevgisiyle yanımda olan, kısa süre önce aramızdan ayrılışı nedeniyle, tüm sevenlerini kendisine hasret bırakmış olup, bu çalışmadaki ilk danışmanım biricik hocam **Dr. Öğr. Üyesi Selda ERGÜN’e** şükranlarımı sunmayı borç bilirim. Çalışmanın tamamlanmasına kısa süre kala danışmanım olarak görevlendirilen ve yolculuğuma eşlik eden **Dr. Öğr. Üyesi Levent BERBER’e**, ışığını hep üzerimde hissettiğim değerli hocam **Prof. Dr. Murat TUNCAY’a**, tüm samimiyeti ve engin bilgileriyle yönlendirmede bulunan kıymetli hocam **Prof. Dr. Semih ÇELENK’e**, çalışmanın oluşmasına katkı sağlayan tiyatro topluluklarına ve temsilcilerine, enstitümüzde bizi hep güleryüzle karşılayan öğrenci işleri birim sorumlusu **Filiz AVCI’ya** ve ekibine, manevi desteklerini esirgemeyen yakın dostlarıma, her daim varlıklarından ve sevgilerinden güç aldığım anneme, babama ve kardeşime verdikleri destek ve gösterdikleri sabır için teşekkür ederim.

MÜŞERREF GÖKSEVER

İZMİR-2019

İÇİNDEKİLER

2000'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE ALTERNATİF TİYATRO HAREKETİ VE ALTERNATİF TİYATRO MEKANLARI

Sayfa

YEMİN METNİ.....	i
TUTANAK.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
GÖRSEL LİSTESİ.....	viii
KISALTMALAR.....	ix
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

ALTERNATİF TİYATRO HAREKETİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1 Alternatif Tiyatroyu Tanımlamak.....	15
1.2 Off Off Broadway ve Fringe Doğrultusunda Alternatif Tiyatroyu Oluşturan Etmenler.....	22
1.3 Living Theatre	32
1.4 Open Theatre	42

2. BÖLÜM

TÜRKİYE’DE İLK ALTERNATİF TİYATRO HAREKETLERİ

2.1 Türkiye’de Alternatif Tiyatro Oluşturan Etmenler.....	47
2.1.1 Birinci Dalga Alternatif Arayışlar	55
2.1.1.1 Ankara Sanat Tiyatrosu.....	58
2.1.1.2 LCC.....	62
2.1.2 İkinci Dalga Alternatif Arayışlar.....	68
2.1.2.1 Bilsak.....	75
2.1.2.2 TAL.....	82
2.1.2.3 Kumpanya.....	90
2.1.2.4 Birim Tiyatro.....	98
2.1.2.5 Stüdyo Oyuncuları.....	101

3. BÖLÜM

2000’Lİ YILLARDA TÜRKİYE’DE ALTERNATİF TİYATRO MEKANLARI

3.1 2000’li Yıllarda Alternatif Tiyatro Hareketleri ve Bağımsız Tiyatro Toplulukları.....	107
3.2 Tiyatrolarını Tanımlamaları ve Alternatif Tiyatroya Bakışları.....	118
3.3 Alternatif Tiyatro Mekanı Anlayışları.....	126
SONUÇ	143
KAYNAKÇA.....	148

GÖRSEL LİSTESİ

Fotoğraf 1: The Connection (Living Theatre Arşivi)

Fotoğraf 2: Frankenstein (Saul Gottlieb Arşivi)

Fotoğraf 3: Ana (Metin Deniz Arşivi)

Fotoğraf 4: LCC Salonu (Metin And, 1983)

Fotoğraf 5: İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar (Bilsak Arşivi)

Fotoğraf 6: Canlanan Mekan (Youtube)

Fotoğraf 7: Haritadan Naklen Yayın (Erayda,2002:146)

Fotoğraf 8: Hamlet (Müge Gürman Arşivi)

Fotoğraf 9: Altfest Afişi

Fotoğraf 10: Ev Kakafonik Bir Oyun (Galata Perform Arşivi)

Fotoğraf 11: Vur Yağmala Yeniden (Dot Arşivi)

Fotoğraf 12: Maraton (Moda Sahnesi Arşivi)

Fotoğraf 13: Dünyanın En Güzel Arabistanı (Cem Uslu Arşivi)

Fotoğraf 14: Tatyana (Biriken Arşivi)

Şekil 1: LCC Salonu Farklı Kullanım Şemaları (Arın,2003)

Şekil 2: Marat Sade Oyun Şeması (And,1983)

KISALTMALAR

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

AST : Ankara Sanat Tiyatrosu

Bkz. : Bakınız

ed. : Editör

IRS : Internal Revenue Service

İKSV : İstanbul Kültür Sanat Vakfı

İSM : İstanbul Sanat Merkezi

LCC : Language an Cultere Center

KK : Kerem Kurdoğlu

OOB : Off Off Broadway

vb. : ve benzri

vs : vesaire

GİRİŞ

İçinde bulunduğu çağın bilinci ve toplumsal koşullarıyla her dönem öz ve biçim değiştirmiş olan tiyatro sanatı, ilkel toplumlarda tapınma nesnesi, sarayda yaşayan seçkin toplulukların yönetimi altında gerçekliği betimleme unsuru, orta sınıfın egemenliği ele aldığı dönemde ise bireysel bilincin ön planda olduğu eserler ile karşımıza çıkmaktadır. 20. yüzyılda ise avangard akımlar önderliğinde kalıplaşmış tiyatro anlayışının yıkılmaya başlamasıyla, deneysel arayışların ağırlık kazandığı yeni bir tiyatro anlayışı ortaya çıkmaktadır. Avangard akımlar farklı bir tiyatro anlayışının temellerini atarak bir dizi yeni yönelimin önünü açmıştır. Bu yeni yönelimlerden biri de alternatif tiyatro hareketidir. Alternatif tiyatro hareketinin oluşumuna dek geçen süreçte toplumsal, siyasal ve ekonomik koşullar, sosyolojik unsurlar tiyatro sanatını besleyerek yeni alanın zeminini oluşturmuştur.

I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı gibi tarihsel iki önemli olayı içinde barındıran 20. yüzyılda tiyatro sanatı, savaşın bireyde yarattığı düş kırıklığı ve ekonomik bunalımları ele alarak, yer yer bireyin toplumla ve yaşamla uyumsuzluğunu konu edinmiş, yer yer de siyasal sorunları tartışmayı kendine görev bilmiştir. 20. yüzyılda sanat, kendini sorgular hale gelmiştir. Gelenekselin reddedilişi ile başlayan modernist süreçte tiyatro kendi yapısını araştıran, anlam ve doğasını çözümlemeye çalışan bir sanat dalı olmuştur.

20. yüzyılın ilk yarısı geçmişle hesaplaşmanın alanı olarak yeni arayışların ön planda tutulduğu sanat anlayışıyla perçinlenmiş bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Batı kültüründe köklü değişimler görülmüş, sanatta gelenekler temelden sarsılmış ve keskinleşmiş kalıplar yıkılmaya çalışılmıştır. Sanatın hemen hemen her dalında olduğu gibi tiyatro sanatında da naturalizmden kopuş görülmüştür. Bu kopuşun izleri avangard akımı oluşturan sanatçıların ve kuramcılarının gerçekleştirdikleri çalışmalarda görülmektedir. Avangard akımlar neo avangard ve tarihsel avangard olarak karşımıza çıkmaktadır. Pop up, fluxus, happening gibi neo avangard sanatların performatif özelliklerinden ve fütürizm, dadacılık, gerçeküstücülük, dışavurumculuk gibi tarihsel avangardın başkaldırı hareketinden beslenen, yönetmen

tiyatrosunun ön plana çıktığı bir tiyatro anlayışı oluşmaktadır. Tarihsel avangard akımlarla, tiyatro ile ilgili tüm yerleşik kodlara, anlam birimlerine ve kalıplaşmış uygulamalara karşı saldırılar gerçekleşmiş, metin/yazar merkezli tiyatro karşısında sahnelemeyi ön plana geçirecek kırılmalar görülmüştür.

20. yüzyılın ilk yarısında dışavurumculuk, dadacılık, gerçeküstücülük gibi avangard akımların öncüleri, bilinen kalıpları yıkarak tiyatro sanatında çığır niteliği taşıyan çalışmalara yer vermiştir. Tiyatroyu bir vakit geçirme ve eğlenme aracı olmaktan çıkaran deneysel oyunlar, seyircide şaşkınlık yaratmış ve zaman zaman da skandallara yol açmıştır. Seyirciyle etkileşim, metnin amacı ve önemi, oyun alanı, 4. duvar gibi birçok konu, yeniden tartışılmış ve değerlendirilmiştir. Değerlendirmeler ve tartışmalar neticesinde radikal değişimler meydana gelmiştir. Tiyatroyu ritüelistik yapısındaki ilkel köklerine döndürmek, tiyatroyu diğer sanat dallarıyla biraraya getirerek ortak bir sanat yapıtı yaratmak, tiyatroyu hayatla aynı düzeye getirmek, tiyatrodaki teknolojiyi dışlayarak onu yoksullaştırmak gibi eğilimler geliştirilmiştir.

“Fütürizm, dadacılık, gerçeküstücülük ve dışavurumculuk, sanat yapıtında bölümlerin bütüne olan bağımlılığını ortadan kaldırmakla, sanat ile yaşam arasındaki ilişkiyi yeniden düzenlenmeyi, sanatın kurumsallaşmasıyla beliren kopukluğu gidermeyi amaçlamaktadır”(Candan,2013:213).

Avangard akımlar önderliğinde sanat, geleneksel zincirlerinden kurtularak, daha özgür bir alana doğru yönelim göstermiştir. Peter Bürger, avangardın eleştirdiği sanat-yaşam ayrımının burjuva sanatından kaynaklandığını iddia etmektedir (Bürger,2003:62). Konvansiyonel tiyatrodaki öteki konumuna indirgenen ve şekillendirilen seyirci edilgen konumdur. Seyircinin ilkel tiyatrodaki sahip olduğu konumunu yeniden kazanması hedefiyle, deneysel tiyatro çalışmalarında oyuncu ve seyirci ilişkisi de yeniden değerlendirilmiştir.

Avangard akımların yaşam ile sanatı birleştirme yönündeki eylemleri, hem icracıları değişime uğratmış hem de alımlayıcıların tiyatro algısında yeni bakış açıları geliştirmesinde etkili olmuştur. Oyuncu- seyirci arasındaki ilişkinin değişmesi, tek tip bir gelenekçi sanatın saltanatına son vermeye yönelik denenen yeni türler aracılığıyla

gerçekleşmiş, icracı ve alımlayıcı arasındaki uçurum kapatılmaya çalışılmıştır. Sanatçıların geçmiş dönemlerdeki anlayışa başkaldırdıkları görülmektedir.

Sanatçıların tiyatroya bakışlarında değişimler meydana gelmiştir. “Sanatçı, artık fildişi kulesinden çıkmış, toplumsal olguların içinde, toplumsal gerçeklerle savaşılmaya başlamıştır. Çünkü kendini bundan sorumlu tutmuştur”(İpşiroğlu a, 1998: 29).

“20.yüzyıl tiyatrosunun en belirgin eğilimi yazarlıkta, sahneye koyuculukta, oyunculukta ve tiyatro sanatına katılan bütün yardımcı sanatlarda yeni anlatım olanakları aramak ve bunları cesaretle denemek olmuştur. Bu deneylerin amacı, insanı düş kırıklığına uğratan toplumsal gelişimler karşısında yaşamın derinliklerinde gizli duran güçleri ortaya çıkarıp, harekete geçirmek ve bu güçlere dayanarak daha iyi bir dünya yaratmaktır”(Şener,1998:236).

Christopher Innes 1892-1992 yıllarını ele aldığı “Avant-Garde Tiyatro” kitabında, avangardı, “kimi zaman en basit şekliyle belli bir zaman dilimi içinde yeni olanı; belki bir adım öteye gidildiğinde demode olacak, sanatsal deneyimin öncü çizgisini” anlatmak için kullanılmıştır (Innes, 2010:13). Avangard olmanın belirli bir zaman ve belirli bir paylaşım gerektirdiği, zamanla paylaşımın artışı nedeniyle de konvansiyonel oluşu bu demodeliğin temel sebebidir.

Ayşın Candan yirminci yüzyılda tiyatro sahnesinin geçirdiği evrimi ve tiyatro sanatındaki belli başlı dönemeçleri ele aldığı çalışmasında, Peter Bürger’in “avangard”ı, “Geleneğe karşı bir başkaldırı oluşturan modernizmden farklı olarak tarihsel avangard akımların ortaya çıkışını, sanatın, kendi kurumsallaşmasına karşı gelme anı”(Candan, 2013: xii.) olarak gördüğüne dikkat çekmektedir .

“Avrupa Avangard hareketleri, burjuva toplumunda sanatın statüsüne yönelik bir saldırı olarak tanımlanabilir. Bu hareketler önceki bir sanat formunu (bir stili) değil, insanların hayat pratiği ile ilgisi kalmamış sanat kurumunu olumsuzlar. Avangardistlerin, sanatın tekrar pratik hale gelmesi yönündeki talebi, sanat eserlerinin içeriğinin toplumsal bir anlam taşımasını istedikleri anlamına gelmez.”(Bürger, 2003:104).

1960'lardan sonra Britanya ve Amerika’da tiyatronun dokunulmazlığını parçalamaya, seyirciyle oyuncu arasındaki mesafeyi kaldırmaya yönelik alternatif tiyatro hareketleri yaygınlaşmıştır (Yıldız, 2005: 438). Avangard akımların dışında,

alternatif tiyatro hareketinin oluşumunda etkili tiyatro insanları Antonin Artaud, Eugenio Barba, Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Richard Schechner ve Peter Brook'tur. Artaud'nun "Vahşet Tiyatrosu" ya da Grotowski'nin "Yoksul Tiyatro" biçimi ele alındığında, kendi yıllarında kalıplaşmış biçimlerin dışına çıkan bir tiyatro anlayışlarının olduğu görülmektedir. Artaud ve Grotowski'nin deneyleri günümüz tiyatro anlayışının şekillenmesinde de oldukça etkilidir.

Artaud, I. Dünya Savaşı öncesi öncü tiyatro anlayışı ile günümüz modern tiyatro anlayışını birbirine bağlayan önemli bir halka olarak değerlendirilir. Antonin Artaud tiyatro sanatının toplumu değiştirebilme gücüne inanmış ve yeni bir tiyatro anlayışı sunmuştur. Artaud tiyatrosuna "Kıyııcı Tiyatro" adını vermiştir (Birkiye, 2007:75).

"Çağdaş tiyatronun yaşamın gerçekliğinden koparılmış olması nedeniyle, tiyatro yeniden özünde yer alan canlılığa kavuşmalıdır. Yani, tiyatro bir oyun değil, hem izleyici hem oyuncu için gerçek bir yaşantı haline gelebilmelidir. Bunun yolu da ilkel büyü ritüellerine, insanın içindeki gizli güçlere ulaşmaktan geçer. Ritüellerin asal niteliğini taşıyan tiyatro, acılı bir yaşantı olup, paylaşıma da acı çektireceği için Vahşet Tiyatrosu"dur" (Birkiye, 2007:75).

Artaud'nun tiyatrosundaki "vahşet" yalnızca tepki sağlamak için kullandığı bir araçtır. Buradaki temel amaç şiddet ve seyircisine acı çektirmek, ya da dramatik yöntemlerle bir çeşit katharsis yaratmak değildir; seyirciyi sarsarak gösterinin içine çekmektir. Artaud'nun savunduğu "vahşet", herşeyden önce fiziksel anlamda değil, ahlaksal ve ruhsal anlamda bir şiddeti içermektedir (Şener,1998: 246).

Artaud'nun bildirgelerinde de açıkça belirttiği gibi, çağdaş arayışlarda, tiyatrodan ikincil öğeler dışlanmaya çalışılmış, tiyatro için vazgeçilmez olanın öne çıkarılması istenmiştir. Seyirci ile oyuncuyu birbirinden ayıran çerçeve sahnelerin yerine, devingen olan yeni düzenlemelere gidilmiştir. Bir platformda oynama, seyircinin dört yandan izlemesi, seyircinin merkezde olduğu, aksiyonun köşelerde gerçekleştirildiği gibi yeni düzenlemeler, tiyatro gösterilerinin her yerde; sokakta, depoda vb. yerlerde sergilendiği yeni denemeler başlamıştır (Ergün,2013:32). 1960'lardan sonra ortaya çıkan Britanya ve Amerika'da seyirciyle oyuncu arasındaki mesafeyi kaldırmaya, tiyatronun dokunulmazlığını parçalamaya yönelik "alternatif tiyatro" hareketlerinin temellerini de bu yönelimlere dayanmaktadır.

“Antonin Artaud’un uzamı bozmak ve parçalamak düşüncesi modern tiyatro için yeni mekan arayışının da habercisi olmuştur. “İzleyici oyun yerinin ortasında oturur, oyun, çevresinde, arkasında, sağında, solunda, sofitada devam eder. Oyuncu kadar seyirci de kendini yaşamsal bir durum içinde bulmalıdır. Klasik tiyatro binaları yerini hangarlara, depolara, fabrikalara, alternatif mekanlara bırakmıştır”(Birkiye, 2007: 76).

Alternatif tiyatro hareketi oyunların içeriğini ve oyunculuğu etkilemekle kalmayıp oyun alanını da değiştirecek bir dizi yönelimin yolunu açmaktadır. Bu yönelimler konvansiyonel tiyatrodaki görülen çerçeve sahnenin reddi ile yeni sahne biçimlerine ve mekanlarına yönelime neden olmaktadır. Alternatif mekanlarda çerçeve sahne yerini yeni sahne biçimlerine bırakmaktadır. Seyirci için tiyatronun görünmez duvarı ortadan kalkmakta ve tiyatro seyircinin güvenli alanında izlediği bir eğlence gösterisi olmaktan çıkmaktadır. Böylece seyirciyi 360° saran bir uzam haline gelen sahne biçimi oluşmuştur.

Seyirciyle oyuncu arasındaki mesafeyi kaldırmaya, tiyatronun dokunulmazlığını parçalamaya yönelik atılımlar, sahne tasarımında da yeni yönelimlerin önü açılmıştır. Çerçeve sahne formu dışında sahne biçimleri kullanılmış ya da çerçeve sahne değişik biçimlerde kullanılmaya başlanmıştır. Seyirciyle bire bir bütünleşen ve iç içe yer alan bir zemin meydana gelmiştir. Sahne dekoru, başta resim ve mimari olmak üzere, bütün plastik sanat dallarını bünyesinde toplayan, işlevsel görevler yüklenen, sahnede gerekli aksiyonu sağlayacak mekanları yaratmak üzerine kurulmuştur veya dekor gerektirmeyecek hazır mekanlar kullanılmaya başlamıştır (Yıldız,2005:439). Hazır bir mekan olgusu Peter Brook’un “Boş Alan” kullanımı ile hayata geçmiştir.

“Eğer tiyatro sanatının özneliliği oyuncu-seyirci ilişkisinde bulunmaktaysa, o zaman görsel alanın rolü bu ilişkiyi söz konusu olan oyunun yapısına göre şekillendirerek değiştirmektir. Bu amaçla yeni tiyatro binaları inşa etmek gerekmez: her yeni oyun sunumunda oyuncu ve seyircilerin ayrı yerleri yeniden düzenlenen boş bir salon yeterlidir” (Aliyazıcıoğlu,2011:130).

Alternatif tiyatro hareketlerine etki eden Peter Brook’un “Herhangi boş bir alanı alıp, işte bir sahnedir diyebilirim” (Brook,1990:7) sözü, Artaud’dan ne derece etkilendiğini ortaya koymaktadır. Artaud ve Brook’un gerçekleştirdiği deneysel çalışmalar “her yer tiyatro olabilir” düşüncesini ortaya çıkarmıştır. “Belki de "Her yer

tiyatrodur" sloganı, teatral mekan oluşturabilecek alanları yaşamla bütünleştirme de en önemli girişimdir" (Nutku, 2001: 14). Her yer tiyatrodur düşüncesi ile oyun-seyirci bağına özerklik ve özgürlük kazandıran yapılanmalara gidilmektedir. Yeniden ele almanın getirdiği dinamizm tiyatronun tüm öğelerini kapsamak ve tiyatronun düşünsel boyutunun, içi boşaltılmış kavramlardan arındırılarak soylu ve arı yapısına kavuşmasını da sağlamaktadır (Nutku, 2001: 14).

Peter Brook'un araştırmaları tiyatronun eski canlılığına kavuşmasını sağlamaya yönelik olup aynı zamanda tiyatronun işlevselliğinin sorgulanmasını da sağlamıştır. Sahne yaşamdan kopmuş bir gösterim alanı haline gelmiştir ve Brook sahne ile yaşamın birleştirilmesinin öngörüldüğü deneysel çalışmalara yer vermiştir. İçinde canlılığı ve törenselliği barındıran dolaysız tiyatrosunda seyirciyle doğrudan bir ilişkisinin kurulması söz konusudur. Brook'a göre, konvansiyonel tiyatro, ölümcüldür (Nutku, 2002: 342). Konvansiyonel tiyatro geleneksel kalıpların durmadan tekrar ettiği, seyircinin pasif bir ilgiyle sahnede olup biteni izlediği bir gösterimdir ve seyirciyi harekete geçiremeyen bir tiyatrodur. Dolayısıyla konvansiyonel tiyatronun kalıplaşmış araçları yeniden ele alınmalı ve düzenlenmelidir.

Peter Brook, "**Boş Alan**" adlı kitabında "Ölümcül Tiyatro" olarak adlandırdığı geleneksel tiyatro biçimini bu nedenle eleştirmekte ve tiyatronun asıl özünü yok ettiğini belirtmektedir. "Ölümcül tiyatro, asıl işlevinden uzaklaşan seyirciden aldığı para ile ticarileşen, geleneksel kalıpları tekrarlayan bir tiyatrodur" (Nutku, 2002: 342).

Brook sahne elemanlarından biri olan dekorun sahneyi ele geçirmemesi gerektiğini belirterek dekorla doldurulmuş bir sahne yerine boş bir uzamı yeğlemektedir. Boş bir alanda varolacak oyuncular, oyunculukta alışlagelmiş ses, söz, jest, mimik gibi unsurları kullanmamalıdır. Tiyatro oyuncusuyla yaşam-sanat pratiğini ortaya koyacak olanaklar üzerine çalışılmalıdır.

Alternatif tiyatro hareketine etki eden bir diğer tiyatro insanı ise Eugenio Barba'dır. Barba 1976'da Belgrad'da katıldığı tiyatro buluşmasında Üçüncü Tiyatro kavramından bahseder (Kocabay, 2001:98). Farklı ülkelerden katılımcıların bulunduğu, farklı kültürlerle çeşitlenmiş bu buluşmada anlaşılır ki bu gruplar ne Birinci Tiyatro'ya

benzer kurumsal/ticari bir yapılanma ve üretim içindedir, ne de ona karşı durduğu iddiasında olan avangard ile benzeşirler. Üçüncü Tiyatro “her biri kendi yolunda anlam inşa eden tiyatroların toplamıdır.” (Barba, 1994; 90).

Agon Tiyatro dergisinin Alternatif Tiyatro Dosyası Özel Sayısı’nda, Barba ile röportaj gerçekleştirilir ve kendisine yöneltilen: “Varolan tiyatroya karşı çıkan, tiyatro konusunda alternatif adımlar atan tiyatrolar arasında siz de varsınız. Bu süreci nasıl değerlendiriyorsunuz? O günlerden bugüne değişen nedir?” sorusuna, Barba 60’lı yıllarla 90’lı yılları kıyaslayarak aslında alternatif hareketin devam ettiğini, tiyatronun özgür alanını ve mekanını yaratmaya çalışıldığını, bu alanın toplumla bütünleşecek yapısıyla bir yaşam-sanat birlikteliği oluşturduğunu ifade etmiştir.

“Atmışlı yılların doksanlı yıllardan farklı olduğu kanısında değilim. Bana o yıllarda ateş veren unsurlar bugün de geçerli. Yeniden başlasam aynı şeyleri yapardım. Bir mücadele değil yaptığım. Objektif olarak mücadeleleydi. Ama boğulmakta olan insan için soluk almak mücadele değil, o kişi açısından gereksinimdir, doğal, hayati bir gereksinim. Atmışlı yıllarda ortaya çıkan tiyatrolarda az sayıda kişi vardı ve soluk alma gereksinimi duyuyordu bu gruplar. Akciğerlerin değişmesi gerek. Dolayısıyla bugün tiyatronun var olabileceği özgürlük alanı daha az. Tiyatro için birçok tanım öne sürülebilir. Olabilecek tanımlardan biri tiyatronun özgürlük zamanı ve mekanı. O dönemde o yerde yaşamınızı organize edebilirsiniz. Toplumun geri kalan kısmında geçerli olan değer yargılarından farklı yargılar, değerlerle kurabileceğiniz bir yaşam parçasıdır tiyatro. Ben her şeyi paylaşan kişilerden oluşan gruplar tanıdım. Kadınların, erkeklerin, çocukların paylaştığı gruplar tanıdım. Bu bir özgürlük alanı.”(Barba, 1995:107).

Artaud’dan etkilenen Grotowski’ de, “yoksul tiyatro” olarak adlandırdığı, oyuncuyu tiyatro deneyiminin odağına yerleştiren bir anlayışı önermektedir (Şener,2006:312). Seyircisine şimdi ve burada deneyimi yaşatarak tiyatroyu ilkel köklerine ulaştırmayı, sanat-yaşam pratiğini sağlamayı hedeflemiştir. Grotowski, sahne ve izleyici yeri ayrımını yaratan çerçeve sahneyi kullanmayarak, her oyun için mekanı yeniden düzenlemeyi uygun bulmaktadır. Oyuncu ve seyirci arasındaki ilişki, bu kullanım şekliyle pek çok varyasyona erişebilmektedir. İzleyicilerin oyunculardan yüksek bir çitle ayrılarak, kafalarını uzatarak seyrettiği oyunlar, ya da oyuncunun seyirciler arasında dolaşarak oynadığı oyunlarla konvansiyonel oyun düzeninin dışına çıkmaktadır.

Törensellik ilkesine dayandırdığı Yoksul Tiyatro anlayışı ile Grotowski, ritüelistik çalışmalarını kimi zaman toplumsal yaşam alanlarının dışına taşıyarak kasaba gibi ücra alanlarda gerçekleştirmiştir. Törensellik olgusu aynı zamanda alternatif tiyatro hareketlerinin temel dayanağı olarak görülmüş, alternatif tiyatro düşüncesini geliştiren topluluklar da deneysel çalışmalarında Grotowski'nin egzersizlerinden faydalanmıştır (Çelenk,2000:126).

Kimi zaman politik görüşleri sanat yoluyla iletme, kimi zaman da tiyatro yapma biçimini yeniden ele alarak, yeni estetik değerler üretme hedefiyle Artaud, Grotowski, Brook ve Barba'dan etkilenen sanatçılardan oluşan gruplar, özgürlük alanlarını yaratma arzusu ile yaşam ve sanatın kopmuş bağlarını yeniden kurmak için, alternatif tiyatro hareketinin temellerini oluşturmuşlardır.

Alternatif tiyatro hareketleri ilk meyvelerini 1960'lı yıllarda ortaya koymuştur. 1960'lardan sonra alternatif tiyatro arayış ve yönelişi temelde iki eksende yürümüştür. "Bu alternatif yönelimlerin bir ayağını Artaud ile başlayan ve devamında Grotowski, Barba ve Peter Brook'la devam eden köklere dönüş ve ilkel tiyatro arayışları oluştururken, diğer bir ayağını 1960'larda ortaya çıkan ve "performans", "happening" ya da "in yer face" olarak adlandırılan; araç olarak bedensel olanakları kullandığı için "body art" da diyebileceğimiz yönelim oluşturmaktadır." (Yıldız,2016:2).

1960'lı yıllarda ortaya çıkan hareketlerde Amerika'da The Open Theatre, Living Theatre The Performance Group, Environmental Theatre, Bread and Puppet Theatre görülürken; Avrupa'da Le Theatre du Soleil, Le Grand Magic Circus gibi gruplar ortaya çıkmıştır.

Türkiye'de ise alternatif tiyatro tıpkı yurtdışında olduğu gibi 1960'lı yıllarda ortaya çıkmış, alternatif hareketler 1.Dalga (Başar, 2014:31) olarak tanımlanan LCC (Language Culture Center) ve Ankara Sanat Tiyatrosu ile ilk örneklerini vermiştir. Ardından 2. Dalga (Başar,20014: 31) olarak tanımlanan Bilsak Tiyatro Atölyesi, Stüdyo Oyuncuları, Kumpanya, Tal, Birim Tiyatro ile zenginleşmiştir.

Türkiye’de tiyatro tanzimat dönemi ile batılı geleneği benimsemeyi yeğleyip; Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra gerek metin, gerek reji, gerek oyunculuk gibi tiyatro yapı taşlarında da batılı geleneği benimsemeyi sürdürmüştür. Aynı zamanda tiyatro mimarisi ve tiyatro eğitimi için de batılı tiyatro anlayışını kendine rol model almıştır. Coğrafyamızın en eski tiyatro türü olan ve anlatı geleneğine dayanan Geleneksel Türk Tiyatrosu ithal tiyatro anlayışı birlikte gelişmemiş ve gün geçtikçe etkisini kaybetmiştir. Batılı tarzda oyunların çokça yer aldığı ödenekli bir kurum olarak Devlet Tiyatrosu’na tiyatro aracılığıyla toplumu inşa etmesi için uzun yıllar boyunca devlet desteği sağlanmıştır. Devlet Tiyatrosu’na yüklenen en mühim misyon toplumun inşasıdır ve öğretmen rolüdür. Bu nedenle uzun yıllar boyu tiyatro sanatı Türkiye’de ahlak dersi veren, temel değerleri öğreten bir öğretmen gibi algılanmıştır. 1981 yılında Devlet Tiyatrosu Mali Bütçesi’nin Amaç ve Planlanan Hizmetler bölümünde yer alan maddeler bu yargıya açıklık getirmektedir.

“1- Yerli ve yabancı eserlerle halkın genel eğitimini, yurt ve güzellik sevgisini, dil ve kültürünü yükseltmek. 2- Devlet Tiyatrosu çalışmalarını daha da genişletmek, yaygınlaştırmak. 3- Türk sahne sanatlarını yurt içinde ve yurt dışında gelişmesini ve yayılmasını sağlayarak Türk dilini yerleştirmek ve şive birliğini meydana getirmek. 4- Türk halkının kültürünü besleyerek temel değerler üzerinde doğru yargılara varmasını sağlamak ve estetik duygusunu geliştirmektir.” (Konur, 1987: 327).

Semih Çelenk Türk Tiyatrosu’nun tiyatroyu bir “ahlak mektebi” ve “mabed” gibi gören sanatçılarının, tiyatronun sanat hayat pratiğinden kopması ve hayatla tüm organik bağlarının yok olmasında etken olduğunu belirtmiştir. Hayattan koparılan ve seçkinleştirilen tiyatro, kutsal bir olgu gibi göğe çıkarılmakta ve bu nedenle toplumsallığını da yitirmektedir (Çelenk,2007:25).

“Ülkemizde tiyatro sanatı tanzimattan, meşrutiyetten bu yana toplumsallığı bir borazanlık olarak algıladığı için, bu yeni dönemde ne didaktik anlamda fonksiyonel tiyatro anlayışının ne de kurumsal tiyatroların ölgün müsamerelerinin hiçbir şansı olmadı.” (Çelenk,2007:16).

Değişen iktidar doğrultusunda ödenekli tiyatroların yöneticileri gibi, oyun tercihleri ve işleyiş biçimleri de değişikliğe uğramıştır. Bu nedenle tiyatro aracılığı ile yaratılmak istenen toplumun planı ve programını yapan devlet eli olmuştur. Tiyatro sanatının ülkemizde kurumsallaşmasının pozitif yanını da görmezden gelmek mümkün değildir. Merkez yönetime bağlı bölge tiyatroları sayesinde Türkiye'nin pek çok bölgesinde tiyatro oyunları cüzi miktarlara satışa sunulan biletler sayesinde izlenebilmiştir. Ancak, kurumsallaşma ve merkezden yönetim Türkiye tiyatrosunda da bazı soru işaretlerine sebep olmuştur.

“Ödenekli tiyatrolar (Devlet Tiyatrosu ve Belediye Şehir Tiyatroları), kamu tiyatrolarıdır ve halkın vergileriyle işlerler. Çalışanları, kamu adına ve onlar için görev yaparlar. Birçok bakımdan olduğu gibi repertuar bakımından da kamuya karşı sorumludurlar. Kamu tiyatroları, özel tiyatrolar gibi kimsenin özel mülkiyeti ve özel tiyatroları değildir ve öyle yönetilmelidir.”(Konur,1984:1).

Alternatif hareketlerin Türkiye’de görülmeye başladığı yıllar olan 1960’larda artan sayısız eleştiri, araştırma yazısı ve tartışmalar, ödenekli bir kurum olan Şehir Tiyatroları’na yönetilmektedir. İktidar partilerinin seçimleriyle değiştirilen Genel Sanat Yönetmenleri ve Devlet Tiyatroları’nda yaşanan aynı problemler son yılların da sıkça tartışılan konuları olmaktadır (Yılmaz, 2012: 61).

“Şehir Tiyatroları batıyor... Yaklaşık yirmi yıldır tiyatro üstüne düşünen hemen herkesin sık sık yinelediği bir sözdür bu. ...Tiyatroyu, tiyatro sanatçıları yapar. Tiyatroyu çağdaş kafalı, toplumsal sorumlulukların bilincinde, yaratıcı sanatçılar üretir. Yöneticilerin göreviyse, olsa olsa, onlara işlerinin rahatça yapabilecekleri özgür ortamı sağlamaktır. Ülkemizde tiyatro deyince, öncelikle Devlet Tiyatroları gerçeğiyle karşılaşıyoruz. 12 ilde 31 sahnesi olan, sanatçısı, idari ve teknik kadrosuyla bir tek genel müdüre bağlı, merkeziyetçi bir yapı. Tek elden yönetiliyor. Önemli olan hedefi görmektir. Sonuçta hedef şudur: Siyasi iktidarlardan etkilenmeyen, özerk Devlet Tiyatroları, bir şemsiye altında toplanmayan, herbiri bağımsız, özgün, yaratıcı, yerinden yönetilen, katılımcı kurumlar” (Erkal, 1981: 379)

1980 sonrasında ödenekli kurumlara ayrılan destek azaltılmış ve kaderine terkedilmiştir. Bir yandan ticari tiyatroların sayısı artarken televizyon izleme alışkanlığını edinmiş toplumun tiyatroya bakış açısı da değişmiştir.

90'lı yıllara gelindiğinde tiyatro alanında eskiler ve yeniler, ticari kaygılar ve sanatsal kaygılar, popüler işler ve rafine beğeniye hitap eden işler, büyük prodüksiyonlu ve dar bütçeli, konvansiyonel ve alternatifler gibi karşıtlıklarla ifade bulan (Karagül, 2015:140) tiyatrolar mevcuttur. Tiyatro sanatında tıkanmaların söz konusu olduğu dönemlerde tiyatro yine kendini yeniden ayağa kaldıracak hamleleri bir kez daha bulmuştur. 60'lı-80'li yıllarda kesintili olarak varolmuş alternatif hareketlerin bir nevi devamı sayılabilecek, kuruluşu 90'lı yıllara dayanan veya 2000'li yıllarda kurulan günümüz alternatif tiyatro mekanlarında oyunlarını sahneleyen ekiplerin sayısı 60'lı 80'li yıllara göre artış göstermiştir.

Candan'ın 1990'ların sonunda belirttiği görüşüne göre, Türkiye'de 1980'lerden bu yana gelişen öncü, avangard işler genellikle ödenekli tiyatroların, ticari özel tiyatroların, aklı başında derli toplu tiyatroların konuya bakışları, gişe kaygısı olan tiyatroların hiç bir zaman cüret edemeyeceği kadar güç tekstleri yorumlamak olmuştur. Bu tiyatroların bazıları kendi tekstlerini kendileri oluşturmaktadır. Candan'a göre genellikle bizim öncü tiyatromuz, hala tekst yorumu ile çalışmaktadır (Akt Yalgın,2016: 37).

90'lı yıllarda ilk örnekleri Britanya'da görülen "blackbox" (kara kutu) sahne formu (Nutku:2008), 2000'li yılların başında Türkiye'deki bağımsız toplulukların sıklıkla kullandıkları bir form haline dönüşmüştür. Topluluklar açtıkları yeni alternatif mekanların sahnelerini siyah düz bir zeminden oluşan, genellikle seyircinin oyuncu ile aynı zemini paylaştığı oturma düzeninin ve sahne yerinin değiştirilebilir olduğu blackbox form biçiminde düzenledikleri görülmektedir.

Konvansiyonel sahne biçimine uymayan, blackbox sahne formunu kullanan tiyatroda oyunculuk, reji, metin gibi temel yapı taşları üzerine yeni denemeler yapan toplulukların kuruluş amacını saptamak gerekmektedir. Salt eğlence ve güldürü üzerine oyunlar sahneleyen ticari tiyatrolardan farklı olan ve ödenekli tiyatrolardan da ayrı duran bu toplulukları, alternatif mekanlarda sahneledikleri oyunlar nedeniyle alternatif tiyatro kategorisine dahil etmek veya etmemek kuramcılar ve eleştirmen açısından da tartışma konusu olmuştur. 26-28 Ekim 1998 tarihinde Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu panelinde "Tiyatroda Alternatif Arayışlar" oturumunda, panelin açılış konuşmasını

yapan Ayşın Candan, “konuyla ilgili alternatif, öncü, öteki kavramlarından hangisini kullanmam gerektiğine karar veremiyorum” (Şener 1999: 134) diyerek kavramların muğlaklığına dikkat çekmiştir.

İKSV’nin 1995 yılında düzenlediği 7. Uluslararası Tiyatro Festivali’nde “Öteki Tiyatro” başlığı altında yer verilen topluluklarla, alternatif arayışlara dair uygulama ve tartışma ortamı oluşmuştur. Festivalde bu başlık altında Kumpanya, Tiyatro Fil ve diğer alternatif tiyatro arayışlarının çalışmalarına yer verilmiştir. İstanbul Sanat Merkezi ile Eski Yeşil gibi, tiyatro olarak tasarlanmamış mekanları kullanan toplulukların “biz farklıyız” mesajını vermeye çalışmaları tartışma konusu olmuştur. Bu topluluklara alışlagelmişin dışında oyun biçimi ve konvansiyonel sahne dışında mekan kullanımı nedeniyle, daha sonraları 'alternatif tiyatro' ya da “postmodern tiyatro” da denmiştir (Kocabay, 2007: 9).

Eleştirmen Lyn Gardner, The Guardian Gazetesi’nde 2013 yılında yayımladığı. “Alternatif Tiyatro İçin Yeni İsimlere mi İhtiyacımız Var?” yazısında “Herhangi bir gösteriyi nasıl kategorize etmemiz gerektiğinden emin değiliz. Sınırları kaldıran işlerin belki de yeni terimlere ihtiyacı var.” önerisiyle kavramın kullanımına dikkat çekmiştir. Burada “sınırları kaldıran” ifadesi ile bu tür tiyatro oluşumlarının alışlagelmiş konvansiyonel tiyatrodan farklı bir tiyatro olarak görüldüğü bir kez daha açığa çıkmaktadır. Gardner, dans mı, tiyatro mu, görsel sanatlar mı olduğu karar verilemeyen, tüm sanat dallarından yararlanan gösterilerin alternatif yerine “performatif diyaloglar” olarak adlandırılabilceğini ifade etmiştir (Gardner,2013).

Terimsel yaklaşıma güçlü bir eleştiri her ne kadar Semih Çelenk “Alternatif Yanlış Bir Sözcük mü?” adlı yazısında ortaya koysa da, bu toplulukların uzun yıllar boyu alternatif tiyatrolar olarak anıldıkları görülmektedir.

“Acaba, göreneksel tiyatroya ait bir kıyaslama ve yarışma içgüdüleriyle bulunan alternatif nitelemesi yanlış seçilmiş bir sözcük müydü? Bugün, böylesi yaklaşımın yerine göreneksel tiyatro ile anlamsal, konumsal ve düşünsel olarak kendini ayıran; göreneksel tiyatro ile aynı zemini paylaşmayan, ama gelenek anlamında da göreneksel tiyatro ile benzer araçları, mekanları ve yöntemleri kullanabilen bir farklı tiyatronun mümkün olup olmayacağı tartışılıyor. Bu tartışma noktası bugün sanatta olduğu kadar politikada, toplumsal ve kültürel

yaşantıda da sorgulanıyor. Farklı ve daha iyi bir dünya isteyenler, egemen anlayışa ait bir kavram olan alternatif ile mi kendilerini tarif edecekler, yoksa hayatın hiçbir alanını reddetmeden tümünü kavrayan ve alabildiğince geniş bir spektruma sahip, farklı bir zemin ve dil mi oluşturacaklar?” (Çelenk, 2000:114).

60’lı yıllarda ortaya çıkan ve günümüzde de alternatif, öteki, bağımsız gibi kavramlarla adlandırılmaya çalışılan, konvansiyonel tiyatro ile kıyaslanan bu tür tiyatroların pek çoğunun 70’li yıllarla beraber politiklik eserlerden uzaklaştığı görülmektedir.

“Alternatif tiyatro diye adlandırdığımız hareketin çıkışındaki politikliğini ve tüm fiziksel imkansızlıklara karşın yürümesini sağlayan, daha iyi bir dünya özleminin beslediği idealin bugün iyiden iyiye yitirildiği görülüyor. Bugün, daha çok tiyatroyu kendi etnik, kültürel, estetik ya da toplumsal özgüllüğün çevresinde küçük ama yaşamsal bir etkinlik olarak görme eğilimi artıyor. 60’lı ve 70’li yılların tiyatrosunu rengini belirleyen toplumcu yaklaşımın globalliği yerine kendini grupsal ama daha etkin ve devinen bir biçimde tarif eden bir yerelliğe terk etmiş görünüyor.” (Çelenk, 2000:114)

Agon’un yedinci sayısında bulunan “Alternatif Tiyatro Kendini Riske Eden Tiyatrodur” makalesinde İnönü Bayramoğlu’u da şöyle belirtir: “sanatın bugüne büyük bir çeşitlilik ve değişkenlik içinde gelebilmesinde, her dönemde yeni ile eskinin çatışması; eskinin bütün baskıcılığına karşı yeninin kendini riske ederek dayatması” vardır (Bayramoğlu, 1995: 21). Alternatif tiyatro “sanatın kendi kurumsallaşmasına karşı gelme” (Candan, 2003 : xii) biçimidir.

Üzerinde durulması gereken bir başka husus ise; toplulukların tiyatro mekanı olarak da seçtikleri alanların depolar, garajlar, apartman daireleri olmasından dolayı alternatif tiyatro alanına dahil edilip edilemeyeceğidir.

Bu nedenle 2000’li yıllarda kurulan toplulukları daha iyi anlayabilmek için belirlenen 7 maddenin içeriği çözümlenmeye çalışılmıştır.

- 1) Tiyatro anlayışları ve yaptıkları tiyatroyu nasıl tanımladıkları
- 2) Tiyatro topluluklarını kurma nedenleri
- 3) Alternatif tiyatro tanımının ne anlama geldiği

- 4) Alternatif tiyatro hareketlerine bakışları
- 5) Alternatif mekan açma nedenleri ve sahneleme estetikleri
- 6) Ödenekli tiyatroya bakışları
- 7) Kurulum sürecinden bugüne pratikleri
- 8) Örgütlenme modelleri

Bu çalışma alternatif tiyatronun tanımı ve doğuşu, yurtdışındaki ilk örnekleri, yurtiçindeki ilk örnekleri ile 2000’li yıllarda kurulmuş en az beş yıllık geçmişe sahip olan ve yer aldıkları alan olarak İstanbul özelinde günümüz alternatif mekanlarında prodüksiyon üreten toplulukları ele almaktadır. İstanbul’da ardı ardına kurulan toplulukları ve açılan blackbox formundaki alternatif sahneleri ortaya çıkaran etmen, toplulukların arayışlarının ve sahne tercihlerinin temelini ortaya koymaktadır. Henüz kısa bir geçmişi olan toplulukları ve önceki toplulukları derinlemesine incelemek çağın tiyatro anlayışını da algılamayı sağlayacaktır. Bu nedenle çalışmanın ilk bölümünde alternatif tiyatro kavramı araştırılarak; 1960’lı yıllarda ortaya çıkan alternatif tiyatro örnekleri ile yurtdışındaki alternatif tiyatro hareketleri ve alternatif tiyatro mekanları incelenmekte, ikinci bölümde ise alternatif tiyatronun Türkiye’de varoluşu ve geçirdiği süreç, örnekleri ile ele alınmaktadır. Üçüncü bölümle bugünün tiyatrosunda blackbox sahne formunda mekan açan veya bu mekanlarda yer alan 2000’li yıllarda kurulmuş, ödenekli ve kurumsallaşmış bir yapıya sahip olmayan toplulukların sosyal, ekonomik ve siyasal değişimler doğrultusunda varoluş süreçleri ve işleyiş biçimleri incelenmektedir. Yer verilen bölümler ve alt başlıklar yardımıyla çalışmada, 2000’li yıllardaki alternatif mekanlar ve bu mekanlarda yer alan toplulukların, hem yurtiçi hem de yurtdışında bulunan kendinden önceki alternatif hareketlerle benzer ve farklı yönleri ortaya konmakta, tarihsel süreçte alternatif hareketlerin geldiği nokta değerlendirilmektedir.

1. BÖLÜM

ALTERNATİF TİYATRO HAREKETİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1 Alternatif Tiyatro'nun Tanımı

Latince “alter” sözcüğü ile, “öbür, öteki, başka” sözcüğünden türetilmiş “alternare,” “sırayla değişmek, bir o, bir öbürü olmak” anlamındadır. Alternare fiili Fransızca’da alternatif olarak isimleşmiştir. Fransızca kökenli “Alternatif” sözcüğü Türkçe’ye geçerek dilimizde yer almıştır. Türk Dil Kurumu Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü’nde alternatifi şu tanımlamayla belirtilmiştir:

“Seçilebilecek bir başka yol, yöntem; seçenek” (Türk Dil Kurumu, 2005:83)

Bu seçilebilecek başka yol, yöntem ve seçenek, 1960’lı yıllarda tiyatrodaki kendini göstermiş ve yeni arayışlar içinde olan tiyatro dünyasında “alternatif tiyatro” terimi ile ifade edilmektedir.

James Fisher’ın **Historical Dictionary of Contemporary American Theater: 1930-2010** adlı tiyatro sözlüğünde alternatif tiyatro tanımı; Amerika’da ana akım tiyatroya karşı olan Off Off Broadway tiyatroları ile Britanya’da II. Dünya Savaşı sonrasında kabul gören Fringe tiyatrolarını kapsamaktadır. Bu terim aynı zamanda etnik köken, radikal düşünce, cinsiyet gibi konuları ele alan, küçük deneysel tiyatro toplulukları için de kullanılmaktadır (Fisher, 2011:46) .

Colin Chambers’ın **The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre** tiyatro sözlüğünde ise Colin Chambers “Alternatif Tiyatro” kavramını şöyle tanımlamıştır:

“Alternatif tiyatro geniş anlamıyla ana akım karşısında değer üreten tüm tiyatro yapma pratiklerini karşılayan bir terimdir. 1960’ların sonu ve 1970’ler Britanya’ında “Fringe” terimi ile birlikte ana akım öncelikle özel tiyatrolara ve sonrasında devlet destekli kurum tiyatrolarına zıt değerler sunan çeşitli tiyatral

fikirler çevresinde ortaya çıkan sanatçılar, topluluklar ve sahneler için kullanılmıştır. Genellikle estetik açıdan ilham verici olduğu kadar politik olarak da çoğu zaman bir ensemble idealini benimsemişlerdir.” (Chambers, 2006:19-20).

Aziz Çalışlar da **Tiyatro Ansiklopedisi**’nde alternatif tiyatroları “Serbest Tiyatrolar” olarak adlandırmıştır:

“1960’lardan sonra gerek topluluk çalışması, gerek dramaturjik yaratıcılık anlayışı bakımından özel tiyatrolardan olduğu kadar, şehir ve devlet tiyatroları gibi ödenekli tiyatrolardan ayrılan topluluklardır. 1968 öğrenci olaylarıyla birlikte, ayrı bir siyasal ve kültürel gelişim bağlamı içinde yer alma uğraşı veren bu tiyatrolar sanatın güncel işlevi ve sorunundan yola çıkarak, göreneksel dramaturji, yönetim, sahneleme ve çalışma anlayışı kuralları dışına çıkmaya çalıştıkları kadar, ekonomik koşullar ve örgütlenme açısından da bağımsızca davranmaya çalışırlar.(...) burjuva tiyatrosuna köktenci bir “alternative” tiyatro etkinliği olarak ortaya çıkan uyarma ve propaganda tiyatroları, 1960-70’lerde çeşitli eylem tiyatrosu toplulukları biçimini almıştır”(Çalışlar,1995:573).

Sevinç Sokullu “Alternatif Tiyatro Serüveni” adlı makalesinde alternatif tiyatroyu ve ortak yönlerini ele almıştır:

“Alternatif tiyatro ile kurulu düzenci, kurumlaşmış tiyatro kavramları arasındaki ayrım, 1968 olaylarından sonra kesinleşti. Bu yeni alternatif toplulukların ortak yönleri, bu kriz yıllarında ekonomik olarak alternatif olmalarıydı. Çünkü bir tiyatro binasını işletmek ve onun kurgusunu sürdürmek büyük harcamalar gerektiriyordu. Bu toplulukların diğer ortak özelliği ise tiyatro mekanı konusundaki yoksulluktu. Yetmişlerde alternatif tiyatrolar, geleceği belirsiz fakat imkanları heyecan verici bulunmuştu.” (Sokullu,1995: 6) .

Sara Freeman’da “Towards a Genealogy and Taxonomy of British Alternative Theatre” adlı makalesinde alternatif tiyatro kurum tiyatrolarından ayrı bir kategoride değerlendirilip, “öteki” formunda tüm tiyatro yapma biçimlerini içerdiğini ve alternatifliğin çeşitli etmenlere bağlı olabildiğini belirtmektedir.

“Alternatif tiyatro sözcüğü gösterim sözcüğünden ayrı tutulmuş; kurum tiyatrolarından, özel tiyatrolardan ve devlet tiyatrolarından “ötede” bir şeyi temsil ederken, bu ötekiliğe dair tüm olası tiyatro yapma biçimlerine ait detayları da içerir. Bir tiyatroyu alternatif olarak niteleyen yaptıkları işlerdeki toplumsal bakış açısı olabileceği gibi, grubun ekonomik tavrı, hedeflediği seyirci, seçtiği oyunlar, sahnelemenin gerçekleştiği mekanlar ve yapımların tarzı da olabilir. Bu nedenle alternatif şeritteki tüm sanatçılar, kendilerini en iyi ifade eden sözcük olarak alternatif sözcüğün seçiyorlar” (Freeman,2006:374).

Britanya’da bulunan kurumlaşmış tiyatroların alternatifi haline gelen bazı tiyatrolar, yeraltı anlamındaki önceleri “underground” sözcüğü ile tanımlanmaktadır. John Elson “Fringe Alternatives” kitabında, “Fringe” topluluklarını oluşturan bu tiyatroların, 1970’li yıllarda kendilerini kurumlaşmış tiyatroların alternatifi olarak görmeye başladığını ve bu tiyatroların bir çeşit yıkıcılık anlamı da içerdiğini belirtmiştir (Elsom, 1976:142-3).

Maria DiCenzo’da **The Politics of Alternative Theatre in Britain, 1968-1990** kitabında, 1970’lerde Britanya’da alternatif tiyatronun ana akım dışında işler yapan tüm tiyatro gruplarını kapsadığını belirtirken, tıpkı Freeman gibi alternatif tiyatronun eserlerin politik yaklaşımı, grubun ekonomik tavrı, hedeflediği seyirci, seçtiği oyunlar, sahnelemenin gerçekleştiği mekanlar gibi farklı unsurları da içerdiğini ifade etmiştir.

“Önce alternatif sözcüğünün Fringe tiyatrolarını imleyen underground tiyatrolar için kullanılmıştır. Çünkü alternatif tiyatroların oluşumu, ana akım tiyatro yanında bir Fringe oluşumu olarak değil ana akım tiyatroya karşı bir duruş sergilemiştir. Ve Fringe tanımın göre daha büyük bir ölçek içeriyordu. Ayrıca alternatif sözcüğü ile yalnızca mekan tanımlanmıyor, bunun dışında alternatif tiyatro bir çok unsuru da içinde barındırıyor; eserin politik duruşu, kumpanyanın organizasyon biçimi, yaratıcı süreç, hedeflenen seyirci kitlesi ve performansın gerçekleşeceği sahneler gibi.” (DiCenzo, 1996:24-25).

Örneğin 1960 Edinburg Festivali’ne “Beyond The Fringe Revüsü” ile katılan bir topluluk, adını festivalin resmi programı dışında kalan topluluklardan almıştır. Bu gibi küçük toplulukların çoğu amatör ya da öğrenci topluluklarından oluşmaktadır. Hiçbir yerden destek almadan bağımsızca etkinliklerini sürdürmektedirler. 1960’ların sonlarına doğru “fringe” tiyatro kavramı “alternatif toplum” isteğiyle özdeşleşmeye başlar ve yeni bir dünya ülküsü de hedefler (Elsom, 1976:142-3).

Tiyatro her dönemde olduğu gibi çağın insanından ve sorunlarından etkilenmiştir. 1960’larda varolan alternatif tiyatroları anlamak için yine aynı dönemde ortaya çıkan alternatif toplum, alternatif kültür ve alternatif yaşam kavramlarını da ele almak gerekmektedir.

“Alternatif Toplum” kavramı 1968 Paris öğrenci olayları ve Amerika Birleşik Devletleri’nde Vietnam Savaşı’na karşı çıkış gibi olguların ön planda olduğu dönemde ortaya çıkmıştır. 1960’lar ve 1970’lerin ilk yıllarında Amerika Birleşik Devletler’inde gerçekleşen sosyal ayaklanma egemen kültürün dışındaki yeni bir kültürel hareketin oluşmasına neden olmakla birlikte, alternatif tiyatroyu da varetmiştir. Bu yeni tiyatro, kendilerini zamanın farklı sosyal hareketleriyle tanımlayan; sivil haklar savunucuları, konuşma özgürlüğü savunucuları, hippiler, nükleer karşıtları, Vietnam Savaşı’ı karşıtları, ekoloji destekçileri, feminisit-gay gruplar gibi pek çok çeşitliliğe sahip ve mevcut düzene karşı alternatif düşünce sunan kesimlerin ifadecisi olmuştur. Aynı zamanda alternatif tiyatro, toplumda egemen ve halinden memnun orta sınıfın estetik-politik anlayışına, çalışma ve teknik alanlardaki statükoyu sürdüren tiyatrosuna, bir alternatif sunmuştur. Alternatif tiyatro grupları kendilerini yeni seyircilere, çoğunlukla entelektüellerin, sanatçıların, politik radikallerin, işçilerin, siyahların, Chicanoların (Amerika’da doğan Meksika kökenliler), kadınların ve gaylerin bulunduğu bölgelere yönlendirirler. Bu gruplar oluşturdukları yeni tiyatro konseptini ifade etme amacıyla, inançlarıyla uyumlu, yeni çalışma yöntemleri, yeni teknikler ve yeni estetik prensipler keşfetmişlerdir (Shank,1982:1).

Alternatif tiyatro çalışmaları büyük çeşitlilik göstermiştir. Bir tiyatro binasını işletmek ciddi maliyet içerdiği için topluluklar kolektif tiyatro işletmesine yönelmiştir. Hiyerarşik sistemin olmadığı, demokratik örgütlenme sayesinde konvansiyonel kurumlardan daha ekonomik biçimde varlıklarını sürdürebilmişlerdir. Fakat kolektif çalışma örneği veren bu toplulukların çoğu ideolojik ve estetik aşırılıklara düştüklerinden dolayı kuşku ile karşılanmışlardır. Bu toplulukların önemli bir ortak özelliği tiyatro mekanı yoksunluğu, donatımındaki eksiklik ve yoksulluktur. Alternatif topluluklar herhangi bir yerde, şehrin merkezi mahallerinde veya gettolarda, okullarda, terk edilmiş ambarlarda, atölyelerde, fabrikalarda, tarla, depolarda veya sokaklarda temsiller verirler. Tiyatronun mekanı gibi niteliği ve içeriğindeki değişimler, seyircinin tiyatro beklentisinde ve beğenisinde gerçekleşen değişimlerle paralellik göstermektedir (Sokullu,1995: 52).

Ana akım tiyatro dışında topluluk tiyatrosu ya da alternatif mekan oyunlarına giden ve gitmeye devam eden seyircilerin analizi, ana akım tiyatro seyircilerinin analizi ile karşılaştırıldığında alternatif tiyatroları tercih eden seyircinin çağdaş tiyatro pratiklerini daha fazla geliştirebildiği düşüncesi ortaya çıkmıştır (Bennett, 1990: 89-90).

Alternatif tiyatroyla doğrudan bağlantılı başka bir kavram ise alternatif kültürdür. Alternatif kültür ve yaşam tarzı 60'ların ortalarına doğru şekil almaya başladıkça farklı türde bir tiyatro da hayata geçmiş olur. Bir anlamda, bazı katılımcılarının tiyatro kökeninden gelmediği fakat sosyal ve politik görüşlerini yansıtmak için tiyatroyu kullandıkları, kendiliğinden gelişen bir taban hareketidir. Böylece tiyatro eyleyicileri de çeşitlenmiştir (Shank,1982:3).

Amerika'da alternatif toplum ve alternatif kültür kavramları yeni kuşağın yönelimleri doğrultusunda değişime uğramıştır. Kültür burjuvazinin ve yöneticilerin görüşlerinden çok halkın ve kitlelerin ihtiyaçlarına göre şekillenen sanat politikalarıyla ilerlemektedir. Çağdaş kültür politikasına karşı oluşan alternatifte sanatsal ifadeler azınlıkların toplumsallaşması gibi yeni alanlara yönelmektedir.

Kersaw, politik devrim dışında anlamı düşünülürse, alternatif tiyatro örneklerini barındıran Fringe'in alternatif kültüre dayandığını belirtmektedir. Alternatif tiyatroyu, hiçbir zaman tek bir konuya ya da kimliğe bağlı kalmayan feminizm, ekoloji, topluluk sanatı gibi değişim stratejilerinin bir parçası olmuş bir tiyatro olarak görmektedir (Kersaw,2002:15, Hewison 1986:225).

Sevinç Sokullu, 70'li yılların alternatif kültür politikasını ve sanat anlayışını, yığınlara ulaşma çabasında olan, yığın kültürünü hedefleyen burjuvazi kültürü dışındaki yeni kuşağın bir dizi yönelimi olarak ifade etmektedir.

“70'li yılların başlarında, Amerika'da “subculture” (alt kültür) Avrupa'da ise “anti-culture” (kültür karşıtı), “workingclass culture” (işçi sınıfı kültürü) kavramlarıyla, yüzyıllardır sanat üretiminin dışında bırakılan yeni bir kuşak, çağdaş kültür politikasına karşı bir alternatif istemekteydiler. Bu yeni kuşağa göre kültür, kentsoylu ve yönetici sınıfının yapı ve araçlarını ifade etmekten çok yığınların yapı ve araçlarını ifade etmeye yönelmeliydi. Bu bağlamda yığın

kültürünü amaç edinen bu alternatif kültür politikasının başarıya ulaşması için şu etkinlikler öngörülmemeliydi;

1)Yığınlara yönelik çalışmalarda içeriği ve yapısı yeniden saptanan, sınıranan iletişim kavramları bulmak. 2)Toplumsal, politik ve etnik azınlıklara toplumsallaşma olanaklarını sunan yeni iş birliği biçimlerini uygulamak 3)Yaratıcılığı etkinleştirecek alternatif gerçekleri sınamak, esnekliği ve değişebilirliği özendirmek. 4)Günlük gerçeklikten ayrılmayan yeni politik estetikler bulmak. 5) Hem sanatsal hem de politik olarak daha dinamik çalışmalar yapmak.” (Sokullu: 1998,52).

Alternatif topluluklar bu düşüncelerle geleneksel tiyatro yapılarının dışında üretimlerde bulunarak yeni bir seyirciye ulaşmaya çalışmışlardır. Kendi yazdıkları oyunları yeni ve çarpıcı teknikler kullanarak sahnelemeleri, seyirciyle yeni bir ilişkiyi geliştirecek uygulamalara kadar ilerlemesini sağlayan unsur olmuştur.

Ana akım tiyatrolar büyük prodüksiyonları desteklemek için para ödemeyi gönüllü bir biçimde kabul eden orta sınıf seyirci kitlesini göz önünde bulundururken, daha az bütçeli alternatif tiyatrolar oyunlarını daha dikkatli seçmeyi hedeflerine koymuşlardır. Hızla sayıları artan alternatif tiyatro grupları geleneksel olmayan mekanlar aramakta, lokasyonlarını da buna göre seçmektedirler. Kent merkezinin dışında, zor ulaşım koşullarına rağmen seçilen bu mekanlar seyircinin tiyatro tekniklerine olan duyarlılığını da değiştirmiştir. Tıpkı mekanlar gibi artık sahne-seyirci ilişkisi gösterim alanı, oyun süresi, oyun içeriği de merkezsizleşmiştir. Alternatif topluluklar mekan seçimleri, konvansiyonel tiyatro yapılanmalarından, gösterim biçimlerinden ve gösterim alanlarından daha farklı olduğu açıktır. Oyunlar süslü ve alışıldık değildir. Tiyatro fikrine bakışları çeşitlilik gösterir ve bu yaklaşımlarıyla yeni nesil seyircinin dikkatini çekmeyi başarmaktadırlar.

Alternatif tiyatroların ortak özellikleri, “sanatsal üretimin ötesinde kolektif bir yaşam biçimi içinde var olup, oyunculuk eğitimlerini kendileri örgütlemeleri, yazınsal bir anlayışla kaleme alınmış oyunlar üzerinde çalışmaktansa uyarılama, kolaj, doğaçlama vb. gibi yöntemlerle oyunlarını kendileri yaratmaları, seyir ve oyun alanlarını, seyircinin bakışını değişken noktalarda odaklandıran düzende kurmaları”dır (Candan, 2013: 144).

Bu ortak özelliklerden de anlaşılacağı üzere alternatif tiyatro kurum tiyatrosunun işleyiş biçiminden uzaktır. Alternatiflere göre kurumsal tiyatro, toplumsal yaşam gerçeğinin ifade edilmediği, toplumun beklentilerinin karşılanmadığı bir marjinallikte kendi varlığını sürdürmeye çalışmaktadır ve devlet tarafından, yerel yönetimler tarafından desteklense de modası geçmiş bir geleneğin devamı ya da ayrıcalıklı bir sınıfın ayrıcalığını belirten bir eyleme dönüşmüştür.

Sevinç Sokullu'da alternatif tiyatronun getirisini 7 maddede özetlemektedir:

- “1) Herşeyden önce alışılmış, geleneksel tiyatro seyircisinden ayrı olan bir seyirciye yönelmek,
- 2) Bu yeni seyirciye güncel gerçekliği içeren; bazılarında güncel gerçekliği politik sorunlarla dokuyan, bazılarında toplumsal yaşamın güncel dertlerini dile getiren bir içeriği sunmaya özen göstermek,
- 3) İçeriklere halk kaynaklarının ve halk sanatı biçimlerinin sokulmasıyla yeni bir dram yapısı ve türü elde etmek (taşlama, kaba güldürü, maske, kukla, açık biçim gibi seyirlik biçimlerin ilk ögeleri).
- 4) İlk erek olarak yeni yığınlara ulaşacak tiyatroda yeni iletişim biçimleri denemek (çevreselcilik, Happenings, Piscator'un kullandığı gibi çeşitli iletişim araçlarının bir arada kullanılması vb. gibi).
- 5) Yeni seyirciye yeni içerik ile yönelen tiyatronun yeni işlevi; şimdiye değin kültür etkinliğinde hesaba alınmamışların kültürünü ve sanatını yaratmak, yani yeni bir toplum yaratmak,
- 6) Bu yığınların tiyatrosunu yaratırken hem yığınların çevresine ve niteliğine hem de etkinliğin işlevine uyumlu mekanlar seçmek; fabrikalar, depolar, atelyeler, okullar, sokaklar, meydanlar,
- 7) Tiyatronun bir “yaşantı” sanatı olma niteliğinden hareket ederek bu "yaşantı"yı gününü doldurmuş içerik, yapı ve ilişkilerin dışında yeni çevrelerde oluşturmaya çalışmak. Bu yaşantı ile insan-insan, insan-doğa arasındaki kopukluğu gidermeğe çalışan etkinlik biçimleri yaratmak; tiyatroyu bir sanat değil de bir tören gibi ele almak, oyuncuyu eğlendiren oynayan değil de bir ermiş gibi görmek” olduğunu belirtmektedir (Sokullu: 1995:75).

Alternatif tiyatronun çıkışı, Off Broadway'den gelen ve terim olarak deneyellik ve bohemlik içeren bir hareket olarak düşünülmektedir. Off Broadway'in tarihi yolculuğu, bu hareketi bir ruh durumu, bir dizi üretim koşulu, tiyatronun her noktasından Broadway ile ters noktada bakmak olarak tanımlanmıştır (Aronson 2000:42). Alternatif tiyatro yapılanmalarını daha iyi anlayabilmek için olduğu dönemin siyasal, ekonomik ve sosyal unsurları incelenerek toplumsal olaylar çerçevesinde yeni bir tiyatro türünün hangi etmenlerle ortaya çıktığı göz önünde bulundurulmalıdır.

1.2 Off Broadway ve Fringe Doğrultusunda Alternatif Tiyatroyu Oluşturan Etmenler

II. Dünya Savaşı'nın ardından kapitalizmin yeniden yapılanma sürecine girmesiyle Batı Avrupa ülkelerine ABD'den ciddi bir ekonomik yardım aktarılmış ve böylece Avrupa ülkelerinde ekonomik canlanma ve büyüme yaşanmıştır. Sermaye aktarımıyla dünya pazarı güçlenmiş ve bütünleşmiştir. Teknolojik gelişmeler sayesinde tarımda ve pek çok alanda makineleşme süreci başlamıştır. Köyden kente göç sayısı artmış, şehirleşme oranı ile işçi sayısı artışı görülmüştür. Bu nedenle de refah düzeyi yükselmiştir. Büyümeler yerini 1960'ların ortalarında ekonomik durgunluğa, siyasi ve ideolojik tıkanmalara bırakmıştır. ABD'nin aşıladığı "Amerikan tarzı hayat" saygınlığını yitirmiş ABD demokrasisine güven azalmış, artan askeri müdahalelerle ABD'nin baskıcı yönetimi tartışmalara neden olmuştur. (Ergün,2003:18).

Genç nüfusun artması üniversite okuyan kişi sayısını da artırmış, genç ve dinamik beyinlerin mevcut siyasete eleştirilerde bulunmasına neden olmuştur. Böylece siyasal, kültürel ve toplumsal taleplerde bulunan, boyun eğmeyen ve radikal kararlar almaktan çekinmeyen, sınırları zorlayabilen bir nesil ortaya çıkmıştır.

ABD ile Sovyetler Birliği arasındaki mevcut soğuk savaş başta olmak üzere, Kore Savaşı ile gelen nükleer silahlanma, beraberinde hırs, rekabet gibi duyguları tetiklemiş, kitleler ülkeler arası anlaşmazlıklardan düşünsel ve duygusal olarak etkilenmiştir. Bu dönemin ortaya çıkardığı ve uzun yıllar etkisini gösterecek olan Hipp

akımı, özgürlük yanlısı ve savaş karşıtı söylemleriyle eylemlerde ve sanatta da yerini almıştır.

Amerika Birleşik Devletleri'nde bu yıllarda uç noktalarda yer alan muhalif bir atmosfer doğmuştur. Muhalifler toplumsal düzeni suçlamakta, pazar ekonomisi eleştirilmekte ve çıkar düşüncesi reddetmektedir (Farago,2006:262). Modern toplumların tüm yaşamı bir gösteri formu olarak formatlanmış gibidir. Kapitalist üretimin hakim olduğu toplumlarda asıl, yerini temsile bırakmış gibidir. Guy Debord, kapitalist toplumun üretim odaklı olmaktan tüketim odaklı olmaya geçtiğini, bu süreçte kitlelerin manipüle edildiğini, onları şuursuz, edilgen tüketicileri olmaya dönüştürme araçlarının kusursuzlaştırdığını ileri sürmektedir (Debord, 1996:13-23). Bu fikirler sanat alıcısının “düşünmeyen seyirci olma rolünü” kabullenmesini sarsmak üzere tasarlanmış devrimci sitüasyonlar (durumlar) yaratmayı hedefleyen ve alımlayıcının seyirci olmaktan çok; sanat olayına katılımını öne çıkaran fikirleri daha güçlü bir biçimde benimsenmeye başlamasına neden olan Sitüasyonist Enternasyonal'e¹ kadar ilerletmiştir (Brown, 2008:149).

Küreselleşen ve çokkültürlü yeni dünya sistemi, ülkeler ve uluslar arasındaki sınırları kendi sermayesinin rahatça dolaşabilmesi için kaldırmıştır. Kapital sistem, her zaman bir alternatifin olduğunu söyleyen ve bu söylemle toplumsal dinamikleri harekete geçirmeye çalışan muhalif düşünceyi önündeki en büyük engeli görmüş ve bu düşünce sistemini ortadan sessizce kaldırmak gerekliliğinin bilinciyle hareket etmiştir (Gürel, 1999 :383). Küreselleşmenin pozitif etkisiyle farklı kültürler bir araya gelerek birbirlerinden kültürel ve sanatsal anlamda etkilenmiştir ve yeni eserlerde, yaratımlarda bu olgunun meyveleri görülmüştür.

¹ Sitüasyonist Enternasyonal :kökleri 50'lere dayanan Fransa'da Mayıs '68'de kurulmuş, Marksizm ile Dadaizm ve Sürrealizm gibi avangard sanat akımlarını buluşturan, Guy Debord öncülüğünde bir araya gelen Paris merkezli küçük bir entelektüel gruptur. Grubun amacı, gerçekleştirdikleri etkinlikler aracılığıyla bağımsız, kendiliğinden ve anlık bir yaratıcılığı olanaklı kılan “durum”lar (situation) yaratarak gündelik hayatın devrimci dönüşümünü gerçekleştirmektir (Sözer 2011: 30).

Türel Ezici, “Çağdaş Tiyatro Uygulamalarımızda Çokkültürlülük” adlı makalesinde küreselleşmenin getirilerini şu sözlerle ifade etmiştir:

“Çokkültürlülük ve kültürlerarasılık, küreselleşme olgusunun tiyatro literatürüne hediye ettiği sosyolojik iki kavram. Kriz kavramının da, yine kapitalist süreçlerin ürettiği negatiflerden biri olduğu söylenebilir. Benlik krizi, kimlik krizi, sosyal kriz, siyasi kriz, ekonomik kriz ve daha niceleri... Özellikle 1970’li yıllarla birlikte, I. Dünya ülkeleri karşısında, II. ve III. Dünya bireylerinin, toplumlarının asal sorunsalı olarak beliren kimlik krizi’nin, çoğu kez çokkültürlülük olgusu ile doğrudan bağlantılı olarak incelendiğini; sanatsal çalışmaların, özellikle tiyatro alanındaki çalışma ve araştırmaların ilgi odağı haline geldiğini görüyoruz. 1980’li yıllardan itibaren politik, ekonomik, kültürel bağlamıyla çokkültürlü ve kültürlerarası çağdaş sahne uygulamalarının incelenmesi, bütün dünyada tiyatro eleştirisine de farklı bir eleştiri perspektifi açmış bulunuyor”(Ezici,2010:29).

Sermayenin dolaşıma açılmasının yanı sıra tiyatro bir araç olarak küreselleşmeyi pozitif anlamda kullanabilmiştir. Çokkültürlülük farklı tiyatro anlayışlarını biraraya getirdiği gibi, ayrılan ya da benzeşen dertlerin sanat aracılığıyla anlatma biçimini de sentezlemiştir. Tiyatroya hizmet eden performans sanatı gibi disiplinler de daha etkin hale gelmiştir. Bu anlamıyla da küreselleşme etkileşimde olan topluluklar açısından alternatif tiyatroya da hizmet etmiştir.

Alternatif tiyatronun 1960’lardaki doğuşunun kültürel bir baskı olduğu da iddia edilmektedir (Sell,2008: 15). Büyük küresel sorunların daha geniş bir adresinin temeli olarak yerel eylem ile oluşan performans uygulamalarının, stratejinin aksine, taktiklerle ilgili genel bir endişeyi yansıttığı bilinmektedir. Aynı zamanda, performans, radikallerin dil, ekonomi, politika, sosyal kurumlar, kültürel tarih ve beden yapılarını aynı anda ele alabilecek eylemler geliştirmelerini sağlayan bir yöntemdir (Sell,2008:16). Hem uygulama hem de söylem olarak, kültürlerarası tiyatronun işlevini Mike Sell **Avangarde Performans and Limits of Criticism** adlı kitabında dört maddede özetlemektedir.

“1) mevcut sosyal, kültürel ve ekonomik sınırları belirlemek ve bozmak,

2) mevcut deneyim söylemlerini, günlük yaşamı ve kültür politikalarını sistematik olarak sorgulamak,

3) sistematik olarak ana akımdan dışlanan tecrübe, günlük yaşam ve kültür yönlerini etkili bir şekilde değerlendiren yeni düşünme ve davranış biçimleri üretmek

4) tüm bunları belirli sosyal ve kültürel durumlarda toplamak”(Sell,2008: 16).

Pek çok kültür ve toplumbilimci modernizmden postmodernizme geçişi, sanatta gerçekleşen radikal kopuşları ve postmodern sanat biçimlerinin ortaya çıkışını, 1960’lı ve 1970’li yıllarda değerlendirmeye başlamıştır. Bu dönemdeki bilim ve teknolojiadaki gelişmeler devrimci direnişle karşılanan yeni bir emperyalizm, bireycilikten kitle toplumuna geçiş ve dünyaya ilişkin yeni bir bakış ile yeni bir kültür biçiminin oluşumunu göstermektedir (Cahoone,1996:5).

Susan Sontag, Leslie Fiedler ve Ihab Hassan’a göre postmodern kültür, modernizmin ve modernitenin baskıcı yanlarına karşı çıkan olumlu bir gelişmedir (Hassan,1982:265). Sontag ve Fiedler’e göre 1960’larda ortaya çıkan sanat biçimleri modernizmin bakışına göre daha kitlesel ve daha az ahlakçıdır. Bu sanat biçimleri popüler kültürü kendi estetiklerine katmayı başarmakla beraber yeni duyarlılıklar getirmiş ve sanatçı-izleyici, eleştirmen -sıradan insan arasındaki boşluğun kapanmasına yol açan yeni bir anlayışın meydana gelmesini sağlamıştır. Bir bakıma sanat-hayat pratiği sağlanmış ve sanat yaşamda daha etkin bir işlev görmüştür (Kızıler,2008:35).

Kitle iletişim aracı televizyonun sürpriz bir araç olarak varoluşu ve kültür alanında halkın üzerindeki büyük etkisi ile tiyatro sarsılmaya başlamıştır. Her ne kadar tarih boyunca tiyatro popüler eğlence alanı olarak canlılığını korusa da televizyon tiyatronun tahtını sallamaya başlar. Ana akım ya da resmi olarak onaylanmış performanslarda her ne oluyorsa, popüler eğlence-şarkı söyleme, dans, sirk yetenekleri, komedi, yerel skeçler neredeyse değişmez kalmıştır. Ana akımın bocaladığı ya da çöktüğü dönemlerde ise tiyatro kendine popüler formlardan başka bir form doğurmuştur. Teoriye göre, savaş sonrası dönemde Amerikan tiyatrosu yolunu kaybetmiştir. Televizyon canlı popüler performansın yerini almıştır. Broadway sahnesini oluşturan drama ve komedinin çoğu ürünü artık izleyicilerin evden çıkmalarına gerek kalmadan televizyonlarda izlenebilmektedir. Ancak bir diğer açıdan bakıldığında, yeni ortamın

homojenleştirici etkisi altında çeşitlilik ve büyüme tamamen parçalanır. Arnold Aronson bu durumu şu sözleriyle açıklamaktadır:

“Belki de ihtiyaç duyulan değişimi etkileyen en büyük araç sürpriz bir şekilde televizyondur. Televizyonun kültür ve genel olarak Amerikan halkı üzerindeki büyük etkisi ve 1948 civarında uygulanabilir kitle iletişim aracı haline geldikten sonra (filmlerin hiçbir zaman gelemedikleri seviyede) tiyatro üzerindeki sarsıcı etkisi göz ardı edilemez. (...) Örneğin, haftalık Ed Sullivan Show’un – varyete’nin televizyon versiyonu- evlere birçok kişinin daha önce karşılaşmadığı bir eğlence melanjı getirmiş, ancak şu anda tüm Amerikan nüfusu tek bir menü ile sunulmaktadır.” (Aronson, 2000:46).

1960’larda, televizyon izleyicilerin büyük bir kısmını ele geçirmiş ve hakimiyeti olan tiyatral türleri absorbe etmiştir. “Kültürel çekişmenin kazanı ve yerel kimliğin aynası” olarak hizmet veren canlı tiyatro, nüfusun çok dar bir kesimine hitap eden elitist bir eğlence haline gelmiştir; en iyi ihtimalle turistlerin ilgisini çekmiştir (Aronson,2000:46).

Televizyonun bir başka etkisi daha bulunmaktadır. İçeriği başlıca dramatik türleri özetlemek gibi görünse de, hızlıca değişen görüntüler içeren kısa segmentlerinin yapısı, özellikle hikaye anlatımının tekrarlanan reklamların müdahalesiyle bozulması ve sonucunda oluşan değişken gösterim, tüm bir kuşağın dünya görüşünde ve gerçeği farkedenden bilincinde büyük etki sahibi olmuştur. Televizyonun el altından ve dikkatsizce, tiyatronun Aristoteles’çi yapısını sarsmasında yüzyıllık dramatik teori ve uygulamadan daha fazla etkisi olmuştur (Aronson,2000:46).

Görsel kültürün öne çıkışı ile yayınlanan kısa anlık görüntüler, insanın düşüncesi yerine duygularına hitap etmekte ve bireyi etki altına almaktadır. Televizyon, insanın iç boyutunu yok eden ve onu sığlaştıran bir dönemin de başlangıcı olmuştur. İnsanları ilgisiz, dikkatsiz, yorum yapmaktan çekinen ve içerikten yoksun bir varlık haline getiren bir araç olmuştur televizyon. İlgisiz ve dikkatsiz insan kendi yaşamında ve toplum yaşamında olan bitenden habersiz yahut umursamaz bir tavır takınmaktadır. Bireyler aynışmakta ve düşünsel yetiden yoksun tepkisiz varlıklar olarak yaşamını sürdürmektedir. Bu durumda çatlak ses olmak tehdit unsuru haline gelmiştir ve bir yandan da varoluşsal soruların yöneltmesine de sebep olmuştur (Ergün,2003:22-23).

1970'lere gelindiğinde insanlık Dünya'nın uydusu Ay'ın üzerindeki astronotun adımlarını televizyonlarının başında sıcacık evlerinde zahmetsizce izlerken, tiyatro gelişmiş ülkelerde, yirminci yüzyılın altın çağıının insanının gün geçtikçe artan refah toplumu rahatlığına cevap veremez hale gelmiştir. Sanatsal ve politik anlamda değişen çağa uyum göstermek gerekmektedir. Bu yıllarda tiyatro sanatı Avrupa'da iki farklı yol izlemiştir. Merkez ve alternatif tiyatro alanları olarak adlandırılacak olan bu iki yolun birbirinden en belirgin şekilde ayrıldığı nokta; kültürel, toplumsal, politik alanlarda sistem dışı bir muhalefet veya sistemle eş söylem içinde olan merkez şeklinde kulvarlara ayrılmasıdır. Sistemle eş söylem içinde olan tiyatrolar kurum tiyatroları iken muhalefet alanını alternatif tiyatro üstlenmiştir.

John Elsom, **Fringe Alternatives** adlı kitabında alternatif akımın başlangıç noktasını ve muhalefet alanının Fringe tiyatroları olduğunu belirterek, alternatif mekanlarda ortaya çıkan ilk örneklerden söz etmiştir.

"Fringe" tiyatrolarını başlatan iki örnekten biri 1969 yılında Edinburgh'da Jim Haynes'in eski bir genelev binasında açtığı Traverse Theatre Club'dır. Jim Haynes'in mekan seçimi akımın yeraltı kökenini yansıtıyordu. Altı-yedi yıl içinde tiyatronun kazandığı rağbet ile devletin ve yerel yönetimin ödenek bağlaması Jim Haynes'in tiyatrosundan, kurumlaştığı bahanesiyle ayrılmasını doğurdu. Jim Haynes, Londra'da Drury Lane'de Londra yeraltı dünyasının merkezi olan "Sanat Laboratuvarını" açtı. İkinci örnek 1964'de Charles Marowitz'in London Academy For Music And The Dramatic Arts içinde "Kıyıcı Tiyatro" yapmak üzere açtığı Open Space Theatre'dır. Fringe tiyatrolarına egemen olacak bir çok tema olanak ve perspektifler bu yeraltı tiyatrosunda ortaya atılmıştır" (Elsom,1976:142-3).

Freeman, Joint Stock Company'den oyuncu Paul Jesson ile yaptığı röportajda Fringe'i yalnızca küçük çaplı tiyatrolar olarak tanımlamaktadır. Ayrıca tanımına oyunculara geçimini sağlayacak kadar para ödeyemeyen, kazanılan meblağın bölüşüldüğü tiyatro yapılanması olarak nitelemektedir. Joint Stock Company diğer Fringe topluluklarından farklı olarak oyuncularına cüzi ödemeler yapabilmektedir. Joint Stock Company'nin yöneticisi aynı zamanda da oyuncusu olan Carl Proctor ise Fringe tiyatroyu hiç ücret almadan gönüllülük esaslı yönetmenler ve oyuncuların prodüksiyon ürettiği ve bu oyunları barların üst katlarında kira bedeli ödemeksizin gerçekleştiren

tiyatrolar olarak ifade etmiştir. Bu oyunlar bazen kaliteli bazen de kalitesiz olabilmekte, iyi olan oyunlara seyirci daha fazla ilgi göstermektedir. Ona göre işsiz oyuncular Fringe tiyatrosu yaparlar. Aslında Fringe tiyatrosu yaptıkları için işsizdirler. Ve Fringe tiyatrosu tam olarak budur. Yani gönüllülük esasına dayalı, tiyatro mekanı olarak tasarlanmamış alanlarda, tiyatro prodüksiyonları ortaya koyan ekiplerin kolektif yapılanmalarıdır (Freeman,2006:369). Dolayısıyla Fringe tiyatroları ticari tiyatrolardan ayrı bir yerde durmaktadır.

Tiyatro kuramcısı ve dramaturg Lynn Sobieski Britanya tiyatrosunu genellikle metne dayalı yapısının, 1960’larda görülen yeni tiyatro anlayışı ile yerini kolektif yaratıma bıraktığını ve bunun Yeni Amerikan Tiyatrosu’nun etkisiyle oluştuğunu belirtmiştir.

“Britanya tiyatro kültüründe çoğunlukla ‘güçlü bir yazınsal eğilim’ vardır ve yazılmış bir oyunu veya metni yorumun merkezine yerleştirme vurgusu, çoğunlukla temsili olay örgüsü, mekan zaman ve karakter gelişimi kavramlarını üretmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan ve kolektif bir yaratıma yakın şekilde çalışan topluluklarda ise Yeni Amerikan Tiyatrosu etkisi görülür.” (Uğurlu 2014: 80)

Amerikan tiyatrosu etkisi altında Britanya’daki tiyatro hareketi, geniş bir ideolojik çevre ve siyasi duruşu kapsamaktadır. Alternatif tiyatro iki ana yol çerçevesinde şekillenmektedir:

“Bir yanda alternatif tiyatroyu bir siyasi değişim ve propaganda aracı olarak görenler varken diğer tarafta ise kültürle ilgili estetik algıları ve fikirlerin radikal keşfi olarak gören bir kısım bulunuyordu. Anarşist bir tavırla tabuları yıkan “The People Show” da ikinci grupta yer alıyordu. The People Show; 1966 senesinde ressam, şair ve heykeltıraş Jeff Nuttall’ın; Mark Long, John Darling ve Sid Palmer’ı Notting Hill Gate’deki Powys Bahçeleri’nde bir performans sahnelemek için çağırmasıyla kurulmuştur. Bu ilk çalışmanın hemen ardından daha somut bir arayışın içine giren topluluk, Charing Cross Road’da Better Brooks’un bodrum katında ilk metinlerini sahnelemeye girişirler. The People Show, kuruluşundan itibaren pek çok alandan sanatçıyla kolektif çalışmalarda bulunmuş ve demokratik süreçlere yaptığı vurgu, topluluğun artistik köklerinin de bir göstergesi olmuştur.” (Uğurlu, 2014:79).

ABD’de ise Broadway tiyatrolarının artık geçerliliğini yitirdiğini düşünen, bu tiyatroları müsamere olarak gören ve yine ana akım tiyatroya karşı çıkararak yeni arayışlar içinde olan topluluklar Off Off Broadway oluşumları görülmektedir.

Arnold Aranson **American Avangarde Theatre** adlı kitabında Off Off Broadway oluşumundan bahsederken dönemin mevcut tiyatrosunda gittikçe artan ve yayılan bir engellenmenin mevcut olduğunu belirtir. İkonoklazm’ın yeni ruhu ve hızla artan ücretler birleşerek tiyatro doğasında ve icra etme yolunda önemli değişikliklere sebep olmuştur. Sonuç; bir an önce alternatif bir tiyatro yapısının oluşması ihtiyacıdır ve popüler hayal gücü, önerilen bohem hayatı ve deneme için kapsamlı terim olan Off Off Broadway olarak ortaya çıkar. Böylece Off Broadway’in 1972 tarihi hareketi “ruhsal durum, bir takım üretim şartları, tiyatroya Broadway modellerine zıt olarak her noktadan bakabilme yolu” (Aronson, 2000 :42) olarak tanımlanmıştır, ancak aslında bunlardan hiçbirisi değildir. Off Broadway, sözleşmeli ve ekonomik bir kuruluştur. (Aronson, 2000 :42)

Off Broadway Circle in the Square’in ortak kurucusu Jose Quintero, “Broadway ve Off-Broadway arasındaki esas fark ekonomiktir” (Aranson, 2000:43) şeklinde söylemi ile alternatif olmanın ekonomik koşuluna dikkat çekmiştir.

Aslında 1940’lar ve 1950’ler döneminde tiyatrodaki iki eş zamanlı gelişme mevcuttur. Bunlardan biri ekonomik kısıtlamaya cevaben yaratılan Off Broadway hareketi, bir diğeri de Broadway’in gittikçe azalan repertuarı sebebiyle görsel ve plastik sanatlar, yeni müzik, Beat kuşağındaki birleşim, tiyatrodaki tarihsel ve modern Avrupalı metod trendinden gelişen avangart harekettir. Bu ikisi, estetik olarak çok az ortak noktaları olmasına rağmen sonuçta birbirlerine ayrılmaz bir şekilde bağlıdırlar. (Aranson, 2000 :42)

Elenore Lester Off Broadway oluşumlarını anlattığı makalesinde şu ifadelere yer vermektedir:

“İki "Off" ile başlayan Broadway dışı tiyatro (Off-Off-Broadway) ile normal Off-Broadway tiyatrosu arasındaki farkı merak edenler için 19.980 dolar gibi bir farkın ve derin bir sanatsal uçurumun bu ikisini ayırdığının bilinmesi

yeterli. Bir Off-Broadway gösterisi bir tiyatroya kira ödemeli (ne kadar eski ve pis olduğu önemli değil), teknisyenler kiralamalı ve oyunculara ödeme yapabilecek minimum bir bütçeye sahip olmalı. Ayrıca reklam yapmalı, satışını arttırmalı ve bilet satmalıdır. Sonuç olarak birkaç Off-Broadway oyunu dışında 20.000 doların altında masrafı olan yoktur. Eğer oyun masrafları karşılanırsa, kritiklere başvurmalı ve belli bir miktarda izleyici kitlesini kendine çekmelidir. İşte bu nedenlerle ortak kaniya göre Off-Broadway ümitsiz bir girişim olarak görülmektedir. Yükselen prodüksiyon masrafları ana amaç olan yeni veya deneme oyunlarını gişe kaygısı olmadan sunmayı engellemektedir. Buna karşılık bir OOB oyunu, bunu 20 dolara gerçekleştirebilir ve bu parayı verenler dışında kimseyi memnun etme kaygısı taşımamaktadır. (Cornelia Caddesi'ndeki kafede, Joe Gino "Biz oda için oynuyoruz" demişti). Bu kesin olarak ticari olmayan tiyatrodur. Kafeler ve kiliseler gerekli mekan, ısıtmayı ve ışığı sağlar. Kimse bundan bir kar elde etmez. Kimse herhangi bir ödeme almaz; tamamen profesyonel olan oyuncular, yetenekli teknisyenler, kabiliyetli yazarlar dahil. İşin içindeki herkes bunu severek yapar. Bu, OOB içindeki insanların güzel, ilginç, gerçek tiyatro veya bir meydan okuma olarak düşündükleri herşeyi yapabilecekleri anlamına gelir. OOB oyunlarının hazırlığı oyunun karmaşıklığına ve işin içindeki insanların sahip olduğu zamana göre 1 ile 6 hafta arasında değişir. Kısıtlı prova zamanına karşılık dil sürçmeleri asgari düzeydedir." (Lester, 1965:98)

Alternatif tiyatroların, prodüksiyon maliyetlerine ekonomik bir alternatif olmaları kurumlaşmış tiyatroların sorunlarına kısa ve uzun vadeli çözümlerde esin kaynağı ve örnek olmalarını sağlamıştır. Ticari kaygı gütmenden yapılan tiyatro hem eyleyen hem de izleyen için yaşamsal doyum sağlamaktadır Yetmişlerde alternatif tiyatrolar geleceği belirsiz fakat imkanları heyecan verici bulunmuştur. Çünkü bu yıllarda kendini çok güçlü olarak duyuran bir toplumsal değişim ihtiyacı gönüllerde taht kurmuştur (Sokullu, 1995:52).

Off-Broadway, Broadway'e göre ekonomik ve yapısal olarak hızlı çoğalabilen bir duruma gelmiştir. Broadway bilet satın alan patronlar var olduğu sürece işleyen bireysel gösterilerin sergilendiği bir yer olarak kalmıştır. Büyük oranda daha düşük kiralara sahip oldukları kadar ekip birliği ve sözleşmelerden azade oluşları sebebiyle Off Broadway oluşumları hepsi olmamakla birlikte daha düşük ücretle daha egzotik muhitlerde konumlanmışlardır. Çoğu zamanında bohemlere ayrılan bir bölge olarak adlandırılan Greenwich Village bölgesinde bulunmaktadır. Konum seçimleri de Off-Broadway'i Broadway'den ayıran etkenlerdir (Aronson,2000:45).

Bununla birlikte Broadway ve Off Broadway arasındaki estetik özellik farkları, televizyonun yazar ve okurlarıyla birlikte dramanın büyük bir payına el koymasıyla daha kötü bir hal almış, parçalara ayrılmış seçim bölgesi yaratmış ve tiyatronun gettolaştırılmasıyla sonuçlanmıştır. Algı, söz konusu tiyatro olduğunda sanat ve eğlencenin birbirlerinden tamamen ayrı mevcudiyetler olması doğrultusunda yaratılmıştır ve bu tiyatro oyuncuları daha öncesinde yerel tiyatronun canlanmasında payları olsa dahi, artık alternatif tiyatro ya da medya için bu alanı reddetmektedir. Gittikçe belirginleşen sınır çizgileri iki kamp arasında belirgin düşmanlığa sebebiyet vermiştir. Agitprop tiyatrosunda 1960’larda kurulan Teatro Capesino’nun kurucusu Luis Valdes “Tennessee Williams ya da Arthur Miller’ı yerden yere vurarak kim karşılık verir?” (Aronson,2000 :45) diye sormuştur ve Valdes, “Böyle bir saçmalığa karşılık veremezsin” (Aronson,2000 :45) diyerek sorusunu kendi yanıtlamıştır. Eleştiriler nedeniyle ana akım tiyatro ve temsilcileri ilgisiz, çoğunlukla kötü niyetli olarak görülmüşlerdir. Bu iki katmanlı sanat sisteminde, her biri diğerini toplumsal duyarlılığa tehdit olarak gördüğü noktada alternatif ve ana akım birleşmişlerdir (Aronson,2000 :45).

Sonuç olarak, Amerika’da popüler, ana akım ve deneysel arasındaki üretici gerilim ve düşünce akışı kopmuş bir hal almıştır. Zamanında kabul görmüş ve hatta büyük tiyatro makinesinin dış muhitlerinde dahi başarılı olan alışılmışın dışında ve yerleşmiş geleneklere karşı çıkan performanslar artık büyüyen ücra alanlara kaybolmuştur (Aronson,2000:46).

Brenton’ın sözleri, alternatif tiyatronun Avrupa’da etkisini kaybetmesini, konvansiyonun alternatif olanı bir şekilde günün birinde kendi içine aldığını ortaya koyar niteliktedir:

“Fringe tarihi bir şeydi. Yanlış gittiği yer seyircilerin sofistike hale geldiği zamandı...Fringe izleyicileri sahte bir şekilde sofistike hale geldi, “gösterişli” hale geldi. Sanırım Fringe başarısız oldu. Başarısızlığı, “alternatif kültürün” bütün rüyasındaydı; toplumda var olduğu gibi başka bir yaşam biçimini büyütebileceğiniz düşüncesi... “alternatif toplumun” hava geçirmez bir şekilde mühürlenip çevrelendiği düşüncesi. Bir getto benzeri zihniyet gelişti. Etrafı sarıldı ve sonunda ölüme boğuldu.” (Brenton, 1981:91-92)

Farklı görüşlere göre de Off Broadway, hiçbir zaman Broadway'a karşı esaslı bir mücadeleyi temsil etmemiştir. Bunları yapmak yerine, Broadway tiyatrosunda eksik olan tiyatral tat, samimiyet içeren yeni oyunları ve farklı teknikleri denemeye arzusu gibi yeni düşünceleri tekrar konvansiyonel tiyatronun içine dahil etmeye çalışmıştır. Fakat Broadway tiyatrosunun yeni estetik arayışlara gösterdiği sahte bağlılık sayesinde bir Off Broadway oyunun Broadway'de sahnelenmesi veya tam tersinin yapılması hiç de zor olmamıştır. Başka bir yönelim ise, Off Broadway'deki eğitilmiş oyuncu ve yönetmenlerin Off Broadway'i basamak olarak kullanarak buralardan ısıtılı Broadway veya Hollywood sahnelerine geçmek için kullanmasıdır (Lester, 1965,111).

Bir yandan alternatif kültür ve alternatif toplum rüyasını, kendi özgür alanını yaratma mücadelesiyle, inandığı tiyatroyu yapmaya devam eden topluluk üyeleri kadar, alternatif tiyatroyu bir basamak olarak görüp büyük Broadway prodüksiyonlarına geçiş yapan sanatçılar da bulunmaktadır. Broadway'e karşıt duruşu uzun yıllar devam eden tiyatrolardan biri de Living Theatre olmuştur.

1.3 Living Theatre

ABD'nin ilk alternatif topluluğu olarak bilinen Living Theatre'ın kuruluş yılı 1951 olarak pek çok kaynakta yer alsa da topluluğun tohumları 1940 yılında Julien Beck ve politik tiyatronun öncüsü kabul edilen Erwin Piscator'un öğrencisi olan Judith Malina'nın tanışma hikayesine dayanmaktadır. Haftada 4 günden fazla buluşarak tiyatro estetiği üzerine çalışmalar yapan Beck ve Malina, Living Theatre 'ın aynı zamanda çiftin evlenme tarihi olan 1948'de New York'un -Soho olarak bilinen- Wooster Sokağı'nda bir bodrum katında ilk prodüksiyonlarını başlatmıştır. Fakat bu küçük bodrum katı, yangın gibi afet protokollerine uygun değildir. Ayrıca ekiplerine ilk etapda oyuncu bulmakta zorlanırlar. Bu nedenle ilk oyunlarını sergilemeleri, resmi kuruluş tarihi olarak bilinen 1951'de gerçekleşir; bu prodüksiyonla naturalizme ve Stanislavski'nin Amerikan versiyonuna karşı çıkmışlardır (Aranson, 2000: 50).

Malina'nın, Sosyal Araştırmalar Yeni Dramatik Atölye'de okuması ve Alman yönetmen Erwin Piscator'la çalışması, Living Theatre'nın estetiğini şekillendirmiştir. Piscator, dağılmakta olan Weimar Cumhuriyeti'nin arka planına dayanan yenilikçi klasik oyun sahneleriyle ünlü olduğu Almanya'dan göç etmiştir. 1940'da Piscator New York'a gelmiş; oyuncularını, yönetmenlerini, oyun yazarlarını, tasarımcılarını eğitmek ve avangard tiyatro hareketini teşvik etmek için Dramatik Atölye'yi kurmuştur. Living Theatre bu çabanın en önemli ürünü olarak ortaya çıkmıştır. (Bradford,2004:53).

Living Theatre'nın ilk çalışması politik sorunları ele almaz; bunun yerine tiyatro işleyişini yeniden icat etmeye yoğunlaşmıştır. Bu süreçte izleyicinin tiyatro gösterileri deneyimini değiştirmeye odaklanırlar. Kuruluşundan bu yana, Living Theatre aktif olarak tiyatro konvansiyonunu yıkmıştır.

Beck ve Malina Living Theatre için salon arayışında uygun bir yer bulamaz. Mekan yoksunluğu, “Odadaki Tiyatro”nun doğuşunu sağlar. Radikal politika henüz Living Theatre'nın programının bir parçası olmasa da, “Odadaki Tiyatro”, izleyicinin dönüşümüne yönelik birçok girişimin ilkinin temsil etmektedir. Bilindik tiyatronun dışındaki tiyatroyu uygun bir şekilde sahneye koyma isteği ile şirket, altmışların sonlarında gösterilerini sokaklara taşımayı öngörürler (Harding, 2001 :27).

1948'de oyuncu bulmak için Daily News gazetesine ilan vermek istediklerinde, gazete bunun bir fahişeler için teşebbüs olduğunu belirterek reddeder ve bu red üzerine Beck ve Malina polisle karşı karşıya gelir. 1951 Ağustos ayında Beck ve Malina'nın West And Avenue Apartmanı'ndaki evlerinin salonunda “Childish Joke, Ladies Voice, He Who Say Yes an He Who Say No, The Dialogue of Mannequin and The Young Man” olmak üzere 4 kısa oyunun prömiyeri gerçekleşmiştir (Aronson,2000: 52).

Topluluğun ilk yıllarındaki oyunları daha sonrakilerle kıyaslandığında politik radikallikten daha ziyade tiyatral açıdan yenilik arayışının ön planda olduğu görülmektedir. Beck “Öncelikli derdimiz biçemleydi” (Aronson,2000: 52) diyerek topluluğun ilk yıllarındaki yoğunlaşma alanından bahseder. Aronson, topluluğun ilk yıllarında oyunların iki ana motifinin olduğundan bahseder; birincisi şiirsel dile yapılan vurgu, ikincisi de oyun içinde oyun gibi yöntemlerle konvansiyonel tiyatronun ötesinde

bir yapı inşa etmektir (Aronson,2000:53). Malina ve Beck'in amacı şiirsel olanı tiyatroya geri getirerek ticari tiyatroya meydan okumaktır (Harding, 2001: 27). Burada bahsedilen şiirsel olma, tiyatronun özünde yatan törenselliştir. Artaud'dan etkilenen Living Theatre'nın bu düşüncesinin temelleri Artaud'un söze dayalı anlatım biçimleriyle metne dayalı anlayış karşısında ilkel ve törensel bir estetiğe verdiği öneme dayanmaktadır. Çünkü Malina ve Beck müsamere olarak gördükleri Broadway tiyatrolarının, gerçekten, uzak ve yetersiz olduğunu, hayatı yansıtmadığını iddia etmekte ve ana akım tiyatronun karşısında durmaktadır. Beck, Broadway tiyatrolarını şaşalı, süslü ve sahte bulmaktadır:

“Broadway tiyatrolarını sevmiyorum, çünkü nasıl sesleneceklerini bilmiyorlar. Yanlış tonlamalarıyla, sahte sevişmeleriyle temiz ve prezantıbl hareketleriyle, kokusuz temizlenmiş popolarıyla insan olmayan Hollywood'un aktörleri yani Broadway'in starları, Hollywood mükemmellikleri ile sahte ve samimiyetsiz. Bu yüzden Broadway derine inemeyen berbat bir taklitten ibarettir.”(Beck, 1972:7)

Ticari tiyatro ya da bir diğer söylemle müsamere tiyatrosunun kalıplaşmış sahneleme ve oyunculuk biçimlerine bir alternatif yaratma ideali topluluğun kuruluşundaki etmenlere dayanmaktadır. Malina ve Beck sahnelemedeki yanılsamacı estetiği, sahteliği ve oyunculuktaki ikiyüzlülüğü sahicilikle değiştirmek istemektedir.

Living Theatre önem verdiği kişisel özgürlükler, otorite kontrolü karşıtlığı, altmışlı karşı kültürlerini karakterize eden serbestleştirilmiş cinsellik, uyuşturucu deneme özgürlüğü ve çeşitli özgürlükler içeren gündemler ile farkındalığın da artmasına sebep olmuştur (Bradford,2004:48). Living Theatre kişisel, psişik, genellikle manevi olan karşı kültürün, toplumsal değişime ulaşmak için öneme sahip olma endişesini yansıtmaktadır (Bradford,2004:70).

Beck'e 6 bin dolar miras kalınca Cherry Lane Tiyatrosu'nu kiralamışlardır, ancak bu tiyatro 8 ay sonra İtfaiye Departmanı tarafından kapatılmıştır. 1954'ten 1956 yılına kadar Broadway ve 100. Sokağın köşesinde bir çatı katında oyunlarını sergilerler ancak burası da Bina Departmanı tarafından 65 koltuklu dairenin tehlike arz edeceği gerekçesiyle kapatılır. Yeniden gösteri yapacak bir yer bulana kadar 3 yıldan fazla

geçmiştir. 1959 Ocağında, 6. Cadde ve 14. Sokağın köşesinde 162 koltukla eski bir dükkanı kendi tiyatroları için kullanmışlardır (Shank,1982:3).

1959'da en çok ses getiren prodüksiyonu olan The Connection'ı hayata geçirirler. Oyun içinde oyun tekniğini kullanan metin, Jack Gelber aittir ve en önemli yapımları olarak görülür. Beck ve Malina 1958 yazında bu oyunu okumuşlardır. Aynı zamanda Antonin Artaud'un Tiyatro ve İkizi'ni okurlar. Artaud gibi, Beck ve Malina da seyirciyi sırf eğlendirmek değil aynı zamanda düşündürmek ve arındırmak istemektedirler. Beck, problemin barbarizmin eritmek istediği kanun ve düzenin dünyasından, izleyiciyi sarsacak onları harekete geçirecek bir oyun yaratmak arzusunda olduğunu belirtmiştir. Beck şu sözlerle durumu aktarır: "Bu gerekliydi çünkü kanun ve düzenin dünyası bizi gerçek duygulardan ayırıyordu." (Shank, 1982:10).

Living Theatre, The Connection'un bu duyguları uyandırmada başarılı olduğunu keşfetmiştir. İddialarına göre oyun boyunca 50 kişi bağımlılık geçirmiştir. Seyirciler salona girdiğinde sahnede birkaç uyuşturucu bağımlısı hazır bulunmaktadır, bir başka adam sahneden inerek kendisinin yapımcı olduğunu anlatır. Bu kişi, Jaybird'i yazar olarak tanıtır ve birkaç gerçek uyuşturucu bağımlısını oyununa gelmeye ikna ederek burada doğaçlama yapmalarını ve Jaybird'in belgeseli için mevcut iki kamerayla çekim yapılacağına ikna etmiştir. Bağımlılar belli bir gelir karşılığında bunu kabul etmektedir. Oyun kişisi olan Kovboy'un, eroinle gelmesini beklemektedirler. Mola sırasında bağımlılar seyircilere gidip dilenirler ve ikinci perdede Kovboy eroinle gelerek bağımlıların ödülünü verir.

Teodor Shank, **American Alternative Theatre** kitabında The Connection oyunu sırasında yaşananlardan ve seyircinin şok olduğu anlardan bahseder:

"Oyun içinde oyun olduğunu anlamayan seyirciler o an sahnede yaşananların gerçek olduklarını varsaydılar. Oyun öykü, gerilim ve dramatik yapı bakımından geleneksel olarak şekillendirilmemişti. Karakterler basitçe Kovboy'un gelmesini bekler, Charlie Parker şarkısı açarlar, doğaçlama caz çalarlar ve paylarını alırlar. İçlerinden birinin aşırı doz alıp şiddetli tepki vermesi ile hayatın gerçek temposu bir anda gözler önüne serilir." (Shank,1982:9-10)

The Connection oyununda, oyuncular sahne üzerinde ve kendi aralarında seyirci ile doğrudan etkileşimde bulunmaktadır. Bağımlılardan birinin aşırı doz yüzünden krize girdiği kısımda varolan şiddet ve bu şiddetin gerçekliği açısından Artaud'dan izler taşımaktadır. Oyun seyirciyi sahnede şahit olduğu gerçeklik ve şiddetle sarsmayı amaçlamaktadır.

The Connection ile, dördüncü duvar, sahnenin izleyicilerin hayatlarına nüfuz etmesini sağlamak için yıkılmıştır. Living Theatre, hayal kırıklığı duygusu yaratma ve bu farkındalık eyleminden kurtulmak için farklı ifade biçimi kullanmaya çalışmaktadır (Delano,2012:27).



Fotograf 1: The Connection (Living Theatre Arşivi)

Living Theatre'ın yaptığı çalışmaların türü ne olursa olsun, izleyicileri içinde değişime yol açacak tiyatro yaratmaya odaklanılmıştır. Sadece sanat icra etmekle değil, “izleyicinin ahlakı” ile ilgilenmişlerdir (Harding,2001:36).

Topluluk tiyatroyu yalnızca sahne üzerinde icra etmekle kalmayıp kuramsal olarak da katkı da bulunmaya çalışarak, “tiyatro tarafından yenilenen bir yaşam hissi”ne duyulan ihtiyacı ele alan, gerçek bir tiyatro hakkında demeçler yazmaktadır. Living

Hapis cezasıyla birlikte Living Theatre bir sürgün niteliği taşıyan yolculuğuna başlar. 1965'ten 1968'e kadar yalnızca Avrupa'da gösterimler gerçekleşir. Amerika'da mevcut olan baskıcı toplum düzeninin psikolojik ve fiziksel şiddetini eleştiren bir oyunu sergiledikleri sırada vergi borçları nedeniyle tiyatro kapatılmış ve Living Theatre tam da eleştirdikleri düzenin yıkıcılığıyla doğrudan karşılaşmıştır. Bu nedenle sistem karşıtı siyasi görüşleri ile tiyatro anlayışını revize etmeye yönelirler.

Topluluk, Avrupa turnesinde gittikleri her şehirde birkaç gösterim gerçekleştirmiş ve toplamda 12 ülke gezmiştir. Komün yaşama sahip olan topluluk üyelerinin bu birlikteliği, üretimi de arttırmış ve *Mysteries and Smaller Pieces*(1964), *Antigone*(1967), *Paradise Now* (1968) olmak üzere yeni üç prodüksiyon gerçekleştirmelerini sağlamıştır. Brecht, Meyerhold ve Artaud üzerine yaptıkları araştırmalarla, savaş karşıtı duruşları ve anarşizm sempatileri bu oyunlarında şekillenmiştir. Artık tiyatrolarının politik bir amaca hizmet etmesi gerektiğine düşünmektedirler. Yaşam tarzlarını, politik görüşlerini ve yaptıkları sanata yansıtırlar (Shank,1982: 13).

Living Theatre, tıpkı Artaud gibi tiyatro yapılarının terk edilmesini uygun görmektedir. Özellikle de Avrupa'da yaptığı turneler boyunca tiyatronun sokakta olması inancı nedeniyle de sokakta birçok gösterim gerçekleştirmiştir. Kamu performansını açığa çıkarmak, pasif seyirciyi etkin hale getirmek ve kitleleri tiyatroya dahil etmek için yeni yollar oluşturma mücadelesi yaklaşık iki yıl sürmüştür. Living Theatre'nin anarşist ve pasifist ideolojilere yakınlık gösteren “Sokak halka aittir” şeklindeki iddiaları, demokrasi ve özgürlük söylemleri, dünya çapında Hippi akımı, ABD'de Yeni Sol ile paralel gitmiştir. “Özgür sokak” “özgür tiyatro” söylemleri ile kamu tarafından benimsenmiş ve kültürel hayatın bir parçası olmuştur (Bradford, 2004: 48).

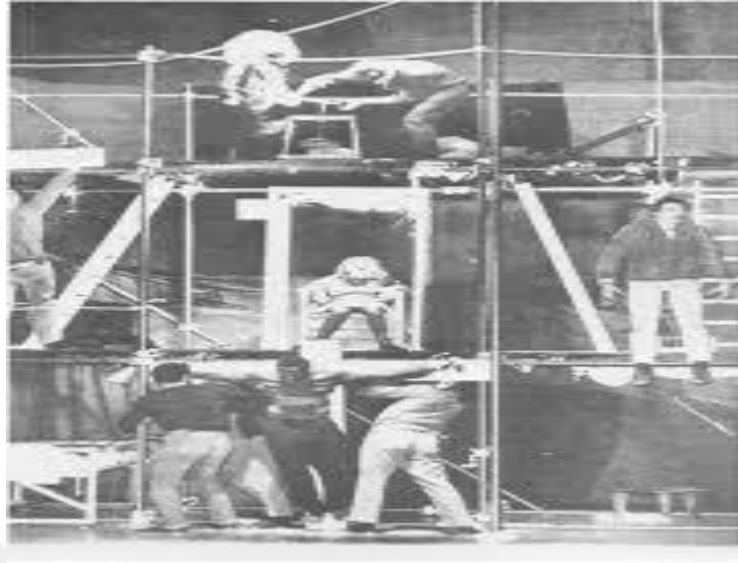
Mysteries and Smaller Pieces, Living Theatre'ın Avrupa'da ilk sergilediği oyun olarak, dokuz sahne ve iki bölümden oluşmaktadır. Bir oyuncunun yaklaşık altı dakika boyunca konuşmadan sahnede durmasıyla başlar. Seyircilerin sıkılmaya başladığı sırada diğer oyuncular doların üzerindeki “God we trust” sözlerinden oluşan bir şarkı söyleyerek seyircilerin arasında dolaşır ve anlaşılması güç komutlar verirler. Tüm

sahnelerde amaç seyirciyi huzursuz ederek, gerilimi artırmaktır. Gerilimin zirve noktasında Julian Beck sahneye gelir ve “Vietnam’daki Savaşı Durdurun”, “Dünyayı değiştirin”, “Özgürlük, hemen şimdi” gibi özgürlükçü ve barışçıl sloganlar atarak seyircinin kendisine eşlik etmesini sağlamıştır. Artaud’un “Tiyatro ve Veba” yazısından esinlenerek yaratılan son sahnede bir veba sahnesi canlandırılır, oyuncular acı içinde kıvranıp sürünerek seyirci ile bir bütün olur ve seyirci ortasında ölü vaziyette yığılır. Oyunun sonunda sahnede bir ölü yığınının piramit oluşturulur ve oyun son bulur (Gottlieb,1966:137-152).

Mysteries and Smaller Pieces’tan sonra topluluk Avrupa turnesinde ikinci oyun olarak Frankenstein’i sergilemiştir. Mary Shelley’in romanına dayanan hikaye, Fritz Lang’ın “Metropolis” filminden Golem efsanesi ve Charlie Chaplin’in “Modern Zamanlar”ına kadar farklı kaynaklar kullanılarak oluşan ve topluluğun kolektif çalışması haline gelen Frankenstein oyunu; Mao, Lenin,Marx, Russel gibi düşünürlerden pasajlar ve güncel gazete haberlerini de içermektedir. Oyunun temel düşüncesi, şiddetin hüküm sürdüğü günümüz toplumunu oluşturan bireylerin her birinin içinde bir Frankenstein yattığıdır (Shank,1982:17).

Saul Gottlieb, The Tulane Drama Rewiew dergisinde Frankenstein oyunu için şunları söylemiştir:

“Dekor bir apartman dairesinin çerçevesi, gemi, televizyon ekranı, işkence odası, mezarlık, beyinden oluşmaktadır. Sahne, toplum ve bütün dünyayı temsil edecek şekilde mükemmel bir işlevsellğe sahip olmanın ötesinde kendi başına var olmakta; başlı başına bir yapıttır (...) Oyun ve dekor organik bir bütündür, oyuncular aynı vücudun -ortaya çıkan yapıtın-birbirlerinden ayrılmaz organlarıdır.” (Gottlieb,1966:137).



Fotoğraf 2: Frankenstein (Saul Gottlieb Arşivi)

Bir başka yapımları olan *Antigone*'de ise oyuncular kendi kıyafetleriyle oynamıştır ve sahnede herhangi bir ışık, dekor ya da efekt kullanılmamıştır. Dekor görevi olarak oyuncunun bedeni ön plana çıkmış Kreon'un tahtı, *Antigone*'nin hücresinin duvarları ve savaş makineleri oyuncuların birleşerek bedenleriyle yarattığı dekorlardır. Julien Beck, "Oyuncunun fiziksel varlığının herşeyi anlatmasını istiyordum." (Phelps, 1967:128) diyerek teknik olanakları kullanmadan oyuncunun yaratımını hedeflediğini göstermektedir.

Living Theatre, 1968 kışında, Sicilya Cefalu'da *Paradise Now*'ı sahnelemiştir. Yapım, grubun anarşist politikalarını tiyatro gösterisiyle birleştirir. Oyunun "Hazırlık" bölümü, "devrimi doruğa çıkan, anarşist sosyal yeniden yapılandırmanın başlangıcını, kapitalizmin ve devletin sonunu işaret eden adımlar" (Bradford, 2004:70) olarak ortaya koyarak bu politik niyeti açıkça ortaya koymaktadır.

Paradise Now siyasi görünümünün bazı unsurları, Beck ve Malina'nın şiddetsizliği benimseme, kapitalist devletin halkının yaşamları üzerindeki güçlerini vurgulama ve eleştirme gibi uzun zamandır süren kaygılarını somutlaştırmıştır. Şirket on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın başlarından itibaren mevcut anarşizm, şiddet, kaos ve kargaşa ile olan ilişkilerini, ilk kez kamuya açık protestolarda belirtmiştir.

Bu barışçıl duyarlılığı pekiştirmek için oyunun Hazırlık bölümünde, oyuncuların şiddetin boşluğunu göstermeye ve şiddet içermeyen eylemin kalitesini ortaya koymaya çalışmaları gerektiğini vurgulamışlardır. Paradise Now'ın temel unsurları, şiddet içermeyen eylemin neşeli kalitesini ortaya koymaktır. Paradise Now oyunu, Living Theatre'nın geçmiş politik eğilimlerinin sürekliliğini sağlamakla birlikte, altmışların politik kültürel dinamikleri ile yansıttığı devrimi temsil etmektedir (Bradfort, 2004:69).

Living Theatre, Paradise Now'u alternatif bir toplum için bir plan oluşturacak, şiddetsiz bir anarşist devrime başlamayı amaçlayan doğrudan bir eylemin resmi olarak görür. Devrim, oyuncular ve izleyiciler için hem toplumsal anarşist dönüşüm, hem de içsel bireysel dönüşüm içermektedir. (Biggsby, 2004:241)

Living Theatre, Paradies Now'ı 1968'de Avignon Tiyatro Festivali'nde sergilediğinde büyük ilgi çeker ve sansasyon yaratır. Paradise Now ilerleyen yıllarda topluluğun en çok tartışılan oyunu olmuştur. Stefan Brecht Living Theatre oyunları için bir çıkarımda bulunur. Ona göre Antigone, topluluğun devlet yapılanmasına karşı anarşist düşünceyi, Mysteries and Smaller Pieces güncel yaşamın iyi ve kötü yanlarına ilişkin eleştirileri, Frankenstein tarihe bakış açısını, Paradise Now ise anarşist devrim düşüncesini yansıtmaktadır (Beck,1972:31).

Living Theatre tiyatro hareketi içerisinde avangard tiyatro topluluklarıyla özdeşleştirilen neredeyse bütün deneysel kavramları bizzat keşfetmiş ve uygulamış bir topluluk olarak önemli bir yer edinmiştir. Topluluğun birçok yapımında farklı tiyatro türlerinin yapısını görmek mümkündür. Arnold Aronson, Living Theatre'nın bazı oyunlarının toplumsal ve ekonomik meselerle doğrudan ilişkili olduğu için politik tiyatro örneği sayılabileceği gibi, açık alanlarda sergilemeleri bakımından sokak tiyatrosu özelliklerini de içerdiğini, yasal izni olmayan ve önceden haber verilmeden gerçekleştirdikleri oyunlar ile gerilla tiyatrosu kapsamında da örnekler verdiğini, Richard Schechner'in çevresel tiyatrosundan da özellikler barındırdığını ve genelde oyunlarında Happening unsurlarına da yer verdiğini belirtmektedir (Aronson,2000:80). Living Theatre'dan ayrılarak yeni tiyatro estetiklerini keşfetmek amacıyla kendi

topluluğunu kuran Joseph Chaikin'nin Open Theatre'ı alternatif kulvardaki önemli bir diğer topluluk olmuştur.

1.4 Open Theatre

Joseph Chaikin 1963 yılında Open Theatre'ı kurmuştur. 1959'dan 1963'e kadar Chaikin, New York'taki tek alternatif tiyatro olan Living Theatre'da oyuncudur. Kendi gibi Living Theatre'da oyuncu olan ve daha önce aynı Chaikin ile aynı eğitmenlerden ders almış Peter Feldraan'nın da yardımıyla Open Theatre'ın ilk temelleri atılmıştır. Chaikin eğitmeni olan Nolan Chilton'ın İsrail'e taşınma kararıyla bünyesindeki öğrencilere çağrıda bulunur. Öğrenciler deneysel araştırmalara devam etme arzusundadır ve büyük bir hevesle Open Theatre'a dahil olurlar. Böylece Open Theatre 17 oyuncu ve 4 yazardan oluşan bir topluluk haline gelmiştir. Peter Feldraan, Open Theatre'ın kuruluş serüveninin oyunculuk arayışlarını temel aldığını ifade etmektedir:

“Chaikin ve ben birkaç öğretmenle çalıştık. Bazıları oldukça iyidi ve bizi kabul ettiler. Ancak, eğitimlerimiz boyunca oyunculuk derslerimizde ve yapımlarda gördüğümüz oyunlara bakınca bazı çalışma alanlarının eksik olduğunu hissettik. Aslında, Amerikalı oyuncuların yetersizliği konusunda farkındalığa ulaştık. Bu nedenle 1963'te Open Theatre'ın kuruluşu bazı oyunculuk problemlerini çözmede temel motivasyondur.” (Herman,1986: 10)

Chaikin, Grotowski'nin Amerika şubesi olarak değerlendirilmektedir (Şenocak,2008:31). Aronson da Grotowski, Brook ve Chaikin arasında benzer bir ilişki kurar ve onların birbirlerinden habersiz ama eş zamanlı olarak tiyatroya dair benzer sorular sorduklarını ve yakın cevaplar verdiklerini belirtmektedir (Aronson,2000:85).

Chaikin lise yıllarından beri tiyatronun içinde olan çeşitli kurslara katılmış ve Stanislavski yöntemini bu kurslardan öğrenmiştir. Stanislavski'nin oluşturduğu tekniğe körü körüne bağlı kalınmasında her zaman endişe duymuştur. “Çalıştığım her koç Stanislavski metodunu kendi tarzında öğretiyordu ve öğrencilerine, sadece onun yöntemine bağlı kalarak içsel olana varabileceğini öğütlüyordu.”(Chakin, 2001: 42) Chakin'de her eğitmenin kendi tekniğine sadık kalınmasını öğütlemesinden ve dogmatik

bir anlayış benimsenmesinden rahatsızlık duymaktadır. Chaikin yaz aylarında tatil beldesinde gösterimler düzenleyen bir ekibe katıldığında, yönetmenin tek beklentisinin seyirciyi olabildiğince güldürmek olduğunu fark eder. Yönetmenlerin oyuncular için öngördüğü temel derdin bu olması, Chaikin’i büyük hayal kırıklığına uğratmıştır. Seyirci ile hiçbir etkileşim imkanının olmaması ve oyunculuk değerinin, oyuncunun seyirciyi ne oranda güldürdüğü kıstasıyla ölçülmesi, Chaikin’in kendi tiyatro düşüncesini oluşturmada büyük etken olmuştur (Chakin, 2001: 45-46).

Gerçekçilikten başka bir tiyatro ifadesi bulmak ve televizyon ve sinemadan farklı canlı tiyatronun eşsiz olanaklarını araştırmakla ilgilenmiştir. Sonunda bu Chaikin’i “varlık” kavramını geliştirmeye yönlendirmiştir. Open Theatre’ın çalışmasında oyuncu odaktadır. Open Theatre, Living Theatre’dan aldığı kolektif yaratma kavramını daha da ileri götürmüştür. Joseph Chaikin yönetimindeki topluluk, malzeme yaratmanın temel aracı olarak işlev gören psiko-fiziksel egzersizleri icat etmiş ve her seferinde yeni çalışmalara uyarlamıştır (Shank,1982 :38). Bu anlamda Chaikin’in, Living Theatre’dan ayrıldıktan sonra oyunculuk yöntemlerine ve rejî denemelerine ağırlık verdiğini söylemek mümkündür. Gerçekleştirdiği önemli deneysel çalışmalar nedeniyle oyunculuk üzerine yaratıcı fikirlerini incelemek gerekmektedir. Alternatif bir tiyatro yaratmak için alternatif bir oyunculuk yöntemi geliştirmek gerektiğini öngörmüştür.

Open Theatre’ı dönemin diğer öncü topluluklarından ayıran en mühim özelliği oyunculuk araştırmalarına, diğer topluluklardan çok daha fazla eğiliyor olmasıdır. Theodore Shank’a göre Open Theatre Amerika’daki topluluklar arasında Grotowski’nin Laboratuar Tiyatrosu ile en çok paralellik gösteren topluluktur (Shank,1982:49).

Aronson’a göre Open Theatre, 1930’larda Stanislavski yöntemi olan metot oyunculuğundan faydalanan Group Theatre kadar, büyük etki yaratmış bir diğer topluluktur (Aronson,2000:85). Ancak Chaikin’in duruşu Group Theatre’dan tamamen farklıdır. Hatta tiyatro görüşünü, Group Theatre’ın Metot Oyunculuğu anlayışının reddi üzerine kurar. Chaikin oyunculuğun karaktere çalışan oyuncunun karakterle tanışmada yeniden keşfettiği “Ben” kavramında olduğunu ifade eder.

“Karakter nedir Karakterle ne demek istiyorum? Oyuncunun tek bir kişiyle ilgili çalışmasını kastediyorum. Karakter çalışması, "ben" in "kim" çalışmasıdır. Karakter çalışabilmek için oyuncu genellikle kendini diğerlerinden ayırır. Bu ilk hata. Karakter çalışması, bize katılan güçlerle ilgili “Ben” çalışmasıdır” (Chaikin, 2001:11).

Chaikin, Open Theatre’da topluluk üyeleri arasında uyum ve birlikteliğin gelişmesine yönelik egzersizler geliştirmiştir. Örneğin ses ve harekete dayalı bir doğaçlama egzersizinde oyuncular bir çember oluşturacak biçimde otururlar, bir oyuncu ortaya gelerek bir ses çıkarır ve buna uygun bir hareket doğaçlaması yapar. Başka bir oyuncu bu doğaçlamaya katılır ve iki kişi birbirine uyumlanana kadar egzersiz devam eder. Topluluktaki tüm oyuncular birbirleriyle bu etkileşime girerler. Bu alıştırmaya ile imgelerde ve dil de bir ortaklık yakamış olur (Blumenthal,1984:56).



Fotoğraf 4: Open Theatre’ın Cafe Cino’da gerçekleştirdiği atölye (Cafe Cino Arşivi)

Topluluğun bir oyun tanıtımında yer alan şu sözlerle sanatsal ilkelerini yansıttıkları düşünülebilir:

“Oyuncu, müzisyen, oyun yazarı ve yönetmen olarak bizleri bir araya getiren, çağdaş tiyatrunun yerleşik eğilimine karşı duyduğumuz hoşnutsuzluktur. Bugünün tiyatrosunu arıyoruz. Bir prodüksiyon tiyatrosu olarak değil, kendi sesini arayan bir topluluk olarak sahnenin belirli özelliklerini araştırıyoruz. Bu atölye çalışmasının özellikleri:

1)oyuncuların bir topluluk olmanın gerektirdiği birbirlerine karşı duyarlılıkla birlikte oynayabilecekleri bir ortam yaratmak

- 2)sadece canlı tiyatronun sahip olduğu belirli özellikleri araştırmak
- 3)davranışsal ya da psikolojik motivasyonlu oyunculuk anlayışının karşısında soyutlama ve ilüzyona dayalı olmayan bir tiyatroya yoğunlaşmak
- 4)sanatçının belirleyici faktörünün para olmadığını bilmek ve kendi ifade yollarını keşfetmek” (Hulton, 2000 :163).

Tiyatrosunu sanat-yaşam paylaşımı üzerine kuran Chaikin, tiyatrosunda deneysel arayışları temel almış ve burjuva tiyatrosuna hizmet eden abartılı oyunculığa karşı çıkmıştır. Open Theatre ticari ve ödenekli tiyatroların alışkanlıklarından uzak durarak alternatif bir yönelim izlemiştir.

Avrupa’da avangard akımlardan etkilenen Britanya ve Amerikan Tiyatrosu, burjuva sanatı olarak görülen ana akım tiyatro prodüksiyonlarına karşı çıkışla alternatif tiyatroyu doğurmuştur. Alternatif tiyatro hareketleri, halk sanatından faydalanan, güncel dertleri konu edinerek, kimi zaman politik bir eser ortaya koyarak, tiyatroda yeni estetik biçimler sağlayan, konvansiyonel tiyatrodan farklı sahneleme teknikleri ve mekanlarıyla kültür yığınları hedefleyerek ve yeni bir kültürün inşasını oluşturmaya çalışmaktadır. Tiyatroda güncel olanı yakalamak ve tiyatroyu ilkel köklerine döndürerek yaşam -sanat birlikteliğinde yer almasını sağlamak alternatif tiyatronun hedeflerinden biri olmuştur. Hareketler Britanya’da Fringe topluluklarında kendini gösterirken Amerika’da Off Broadway oluşumları olarak karşımıza çıkmaktadır. Alternatif tiyatronun öncülerinden olan Living Theatre ilk etapta metin, oyunculuk, rejî gibi tiyatronun temel unsurları üzerine arayışlara yönelirken, daha sonraları alternatif toplum kavramıyla özdeşleşerek, tiyatroda politik olana da yer vermeye başlamıştır. Bu nedenle bir kültür yığını yaratma ve politik görüşlerini kamuyla paylaşma düşüncesiyle bir binanın odasında başlattıkları Living Theatre’ı sokağa taşımışlardır. Living Theatre için, tiyatro kırmızı perdeli, lüks koltuklara sahip burjuva sanatı değil, halk sanatı olarak toplumla bütünleşmeye çalışan bir sanat dalı olarak görülmelidir. Mekansal olarak tiyatronun kalıpları yıkılmıştır, çerçeve sahne yerini alternatif mekanlara bırakmıştır. Her yerin tiyatro olabileceği düşüncesiyle çerçeve sahne gibi tüm konvansiyonel tiyatro eğilimleri reddedilmiştir. Living Theatre’dan ayrılarak kendi topluluğu Open Theatre’ı kuran Chaikin ise tıpkı Living Theatre gibi Artaud, Brook ve Grotowski başta olmak üzere etkilendiği tiyatro

insanlarının çalışmalarından yola çıkmış, fakat Living Theatre'dan farklı bir yönelim izlemiştir. Open Theatre politik tiyatrodan ziyade oyuncunun merkezde olduğu deneysel çalışmalara yer vermiştir. Broadway tiyatrolarına karşı çıkışla, tüm imkansızlıklara rağmen giderek yaygınlaşan ve hızla prodüksiyon üreten Off Broadway ve Off Off Broadway toplulukları, bir dizi yeni yönelimin yolunu açmakla birlikte, küreselleşen dünyada tiyatro anlayışlarını diğer dünya ülkeler ile de paylaşmışlardır. Fakat giderek yerelden, genele doğru giden bu yolculukta kimi zaman karşı durdukları tiyatro yapısına benzemekle eleştirilmişlerdir. Kimi zamanda toplulukların bazı üyeleri topluluklarını terk ederek Broadway tiyatrolarında yer almaya devam etmiştir. Dolayısıyla alternatif tiyatro hareketi başlangıçtaki parlaklığını her daim koruyamamıştır.

2. BÖLÜM

TÜRKİYE’DE İLK ALTERNATİF TİYATRO HAREKETLERİ

2.1 Türkiye’de Alternatif Tiyatro Oluşturan Etmenler

1960’lı yıllar dünya ülkelerinde olduğu gibi Türkiye’de de büyük değişimlerin başladığı yıllar olmuştur. Gelişmiş batı toplumları kadar üçüncü dünya ülkeleri de sosyal, ekonomik, politik ve sanatsal pek çok farklı dinamikte yeniliği içinde barındırmıştır. Ulusal kurtuluş, bağımsızlık mücadelesi ve özgürlük kavramı adına yapılan mücadeleler gibi toplumsal hayata yön veren unsurlar ile ilkelerin değişim geçirmesi bu dönemde etkin rol almıştır. Siyasal dengelerin değişmesi, aynı zamanda kültürel hayatı da etkilemiştir. Bu bağlamda uluslar, mücadelelerini ve düşüncelerini sanata daha etkin biçimde yansıtmış ve sanatın toplumsal işlevi modernize olmuştur.

Türkiye’ye bakıldığında, 1960’lı yıllarda önceki yıllara nazaran sanatın etki gücünü artıran birçok dışsal etmen göze çarpmaktadır. Başta kapitalizmin ekonomiye güçlü ve istikrarlı nüfuz edişi olmak üzere, siyasi, ideolojik ve felsefi alanlar da dahil birçok alanda değişikliğe neden olacak bir hareketlilik söz konusudur. Türkiye’de altmışların ekonomik yapısı incelendiğinde, sanayileşme ve hızlı büyüme söz konusudur. Liberal ekonomiden planlı ekonomiye geçildiği, yatırım ve gelirlerin ticaretten sanayiye kaydığı, özel teşebbüse olağanüstü destek verildiği, devletin baraj, fabrika ve enerji kaynakları gibi büyük yatırımlar yaparak göz doldurduğu bir dönemdir. Montaj sanayinin gelişimi piyasadaki mal bollaşması ve malın pazarlanma taktiklerinin geliştirilmesiyle birlikte, kapitalist ilişkilerin güçlenerek yeni tüketim alışkanlıklarının yaratılmasını söz konusudur. Ekonomik yapıya temellenen sınıfsal dengesizlikler, günlük yaşamda yapay üretimlere, gelir dağılımındaki adaletsizlik ve toplumsal huzursuzluğa, giderek kültürün yozlaşmasına uzanacaktır (Belkıs, 2013:152).

1960’lı yıllardan itibaren Türkiye’de gündelik yaşam, ani bir değişim geçirir. Tüketim kültürü imajlarının hızla gelişmesi ve yayılması, gelişen teknolojiyle birlikte

ülke, lüks yaşam koşullarıyla kapitalizmin etkisi altına girmiştir. Kapitalizm, büyük Truman Doktrini ve Marshall Planı gibi maddi desteklerle birlikte, 1950’li yıllarda Türkiye’ye etkili bir giriş yapmıştır. Bu yardımlar aracılığıyla Türkiye’de tüketilmeyen süt tozu, margarin, kola, blue-jean, sakız, konserve yiyecekler, radyo, el feneri gibi tüketim maddeleri Türkiye piyasasına girmiştir (Kaynar,2015:596). Günlük hayatta Amerikan propagandası yapan radyo yayınları, gazeteler, dergiler yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu yayınlar aracılığı ile kapitalist tüketim biçimine hitap eden tüketim nesnelerinin sürekli reklamları yapılmıştır (Kayacan ,2018:30).

Toplumsal yaşamı büyük ölçüde etkileyen unsurlardan biri de siyasettir. Türkiye’de Demokrat Partinin iktidar olması, tek partili yönetimin değişmesi ve kapitalizmin temsilcisi niteliğindeki Amerika Birleşik Devletleri’ne olan ilginin artması, siyasal, sosyal ve ekonomik nedenler gündelik yaşamda önemli ölçüde değişimler meydana getirmiştir. 1950’li yılların sonlarına doğru öğrenci ve gençlik hareketleri Demokrat Parti hükümetine muhalif bir yaklaşım sergilemektedir. Dünya kapitalizmine entegre olmaya çalışan “Demokrat Parti hükümetinin baskıcı tutumlarına ve Halkevleri’ni kapatmak gibi uygulamalarına karşı muhalif bir tutum alan gençlik kesiminin” (Karaboğa, 2002:37) üstlendiği aydınlanmacı misyon, tiyatro alanına da doğrudan yansımıştır.

1950’lerde demokrasi kavramının yanlış yorumlanması ve özgürlük düşüncesinin tek yanlı olarak hayata geçirilmesi dengeleri bozar ve çalkantılara yol açar. Ekonomik sıkıntıların yanı sıra düşünce özgürlüğüne kısıtlama getiren olayların tırmanması ile kriz dönemi yaşanır. Kriz bastırılmaya çalışıldıkça tepkiler oluşur ve 27 Mayıs 1960’da toplumdaki aydın ve ilerici kanadın desteğini alan ordu, yönetime el koyar (Erkoç,1995:18). 27 Mayıs 1960 darbesi, toprak ağaları ve ticaret sermayesi ile arası iyi olan Demokrat Parti’yi iktidardan etmiştir. Darbeyle yeniden saflaşan sanayi burjuvazisi çareyi ordu, üniversite, bürokrasi ve yargı içindeki unsurlarla ittifaka girmekte bulmaktadır. Bunlardan bazıları daha solda ve halktan yana dururken, kimisi de daha muhafazakar bir yerden, milliyetçiliğin veya Amerikancılığın ağır bastığı bir yerden konuşmaktadır. Bu burjuvazi nedeniyle de sol-Kemalistler CHP’den ve devlet

kurumlarından ya toplu olarak istifa etmişler ya da tasfiye edilmişlerdir (Buğlalılar, 2011).

“Siyasal gerilimin sonuçlarından biri olarak altmışlı yıllardan itibaren toplumun daha kavgacı bir hale geldiği, genel anlamda daha fazla silahlandığı, şiddete başvurma eğiliminin arttığı gözlenmiştir. İdeolojik farklılıkların ve ülke yönetimi için bulunan çözümlerin akılcı bir yolda ifade edilmemesi giderek artan gerilim ve öğrenci eylemlerindeki şiddet, yeni bir askeri müdahale beklentisini yaratmıştır.” (Belkıs,2013:152).

Büyük oranda okumuş gençliğin siyasette söz sahibi olması, toplumsal muhalefet zemininde siyasileşme yönelimiyle bağlantılı bir olgu sayılabilir. Demokrat Parti hükümetinin baskıcı tutumlarına ve Halkevleri’ni kapatmak gibi uygulamalarına karşı muhalif bir tutum alan genç kesimin tavrı, 1960 darbesini de hazırlayan üniversite eylemlerinde dışavurur. Türkiye’de gerçekleşen sonraki darbelerin tersine, 27 Mayıs 1960 darbesinde ordu, gençlerin de büyük desteğini alır (Sarı, 1999:467). “Ordu-Millet elele” ve benzeri sloganlar o dönemin atmosferi içerisinde ortaya çıkarlar (Karaboğa:2002:38). Aynı yıl içinde yeni parlamento çalışmaya başlar. 1961’de çeşitli alanlarda hak ve özgürlükleri koruma altına alan yeni bir anayasa oluşturulur. Azınlıkta kalan görüşler ve eğilimler varolma, örgütlenme ve gelişme olanağı elde eder. 1961 Anayasası’nın sağladığı özgürlük ortamı sanat bakımından da üretmeye ve yaratmaya hazır bir ortamın zeminini hazırlar. Önceden sansür uygulanmış olan eserler yeniden izleyicisiyle, okuyucusuyla buluşur (Erkoç ,1995: 18).

1968, tıpkı dünyada gibi Türkiye’de de gençlik hareketlerinin dönüm noktasıdır. Üniversite gençliğinin eğitim konusundaki taleplerinden yola çıkan hareketler gençlik eylemlerinin başlangıcı olarak görülmektedir. Ülke genelinde oluşan geçici özgürlük ortamından yararlanan üniversite gençliği, örgütlenmeye başlamış ve eğitimle ilgili taleplerini öğrenci gruplarının da desteğini alarak protesto gösterileriyle dile getirmeye çalışmışlardır. Öğrencilerin başlarda eğitim ile ilgili olan bu talepleri, hükümet yetkilileri tarafından kabul görmeyince, öğrenciler bu kez ülkedeki yönetim anlayışını ve ülkenin siyasal sistemini sorgulamaya başlamışlardır. Ancak eylemler, 1965’ten sonra siyasal bir kimlik kazanarak şiddet içermeye başlayınca toplumun desteğini yitirmiştir (Belkıs,2013:152-154 ; Koca, 2108:87).

İletişim ve medya araçlarının kullanımının yaygınlaşması nedeniyle gündelik yaşam da takip edilebilen, herkes tarafından görülebilen bir yaşam biçimi haline gelmiştir. Bu teknoloji gündelik yaşamda sosyalleşme olgusunda da değişimlere yol açmıştır. Ülkemizde kırsal kesimlerden kentlere yapılan göçler ve şehir yaşamının ve kültür yapısını değiştirici etkenler olmuştur. Kapitalizme, değişen şehir hayatına ilgi artmıştır. Yeni şehir kültürü kendisini gerçekleştirmeye çalışırken eğlence hayatı da değişimler geçirmektedir. Gazino ve eğlence mekanları, dans kulüpleri bu dönemde çoğalmaya başlamıştır. Kadınların ve erkeklerin bir arada eğlenebildiği, dans edebildikleri bir eğlence anlayışı görülmektedir. Özellikle genç kitlelerin başı çektiği bu tür eğlenceler dikkat çekmeye başlamış ve bazı tepkilere dahi neden olmuştur. İletişim araçlarının kullanımının artmasıyla, küresel bir ekonominin oluşması, pop kültürün yaygınlaşması gibi etmenler Türkiye’de etkisi silinemeyecek sonuçlara yol açar (Kayacan,2018:30-32).

1960-71 döneminin temel tartışmalarından biri de olumlu ve olumsuz yönleriyle gündemde tutulan batılılaşmadır. Avrupa ülkelerine yapılan çiftçi göçü ve bu yolla kurulan doğrudan etkileşim, batılı yaşam tarzı tartışmalarına farklı bir boyut katmıştır. Örneğin salon eğlencelerinde tam bir batılı gibi davranıp düşündüğünü iddia edenlerin, iş yaşamında ve çalışma hukukunda, sözgelimi grev ve toplu sözleşme hakkı konusunda batılı gibi düşünüp davranmadıkları izlenir. Kadın, batılı görünümüyle çalışma yaşamında daha fazla yer almaktadır ama aile ilişkilerindeki geleneksel görevleri de kendisinden beklenmektedir (Belkıs,2013:153).

Değişen toplum, sanatta da değişimlere yön vermiştir. Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu üzerine incelemeler yapan birçok araştırmacı 1960’ların Türk tiyatrosunun en parlak dönemi olduğu düşüncesinde hemfikirdir. Bu dönemde, ödenekli tiyatrolar dışında özel tiyatrolardaki hızlı artış göze çarpmaktadır. “Tiyatroların artmasına koşut çeviri oyunlar da artmıştır.” (Maral,2010:16) Özellikle dönemin yeni nesil tiyatrocuları tarafından ard arda kurulan, çoğunlukla da konvansiyonel batı tiyatrosu, bulvar tiyatrosu, halk tiyatrosu, vodvil vb. türünde eserlere ağırlık veren yeni özel tiyatroların içerisinde, toplumcu misyon üstlenen tiyatrolar da görülmektedir (Erkoç, 2002).

Kendileri de muhalif eylemlerin içerisinde yer almış ve Cumhuriyetin aydınlanmacı ideolojisi içerisinde yetişmiş genç kuşak tiyatrocular kültürel hayatı yenileyecek, sanatı geniş halk kitlelerine taşıyacak, sanatta öncülüğü ve deneyselliği savunacak toplumcu bir misyonla, “toplumun aydınlanmacı neferleri” olarak hareket etmeye yönelirler. Dolayısıyla, tiyatrodaki gerçekleşen gençlik hamlesi, özellikle de başlangıç yıllarında, tiyatroya taze kan getirmek üzere varolan yapıya eklemlemeye çalışmaktan çok, alternatif olanı denemek suretiyle eskinin yerine yenisini koymak üzere yola koyulmuştur (Karaboğa,2002:37).

1960'lı yılların toplulukları çoğunlukla batı tiyatrosunu model almışlardır. Bu topluluklardan bir kısmı hem tiyatro tarihinin belli başlı yapıtlarını, hem öncü akımların ürünlerini hem de telif eserleri sergileyen yenilikçi sanat tiyatrolarıdır. Bir başka kategoride ise oyun dağarcığında daha çok bulvar komedisi ve müzikal türündeki eserlere yer veren topluluklar vardır. İlerici-toplumcu tiyatro toplulukları ve politik tiyatro toplulukları bu dönemin yenilikleri arasında yer alır. Bu dönemde bir sendika tarafından desteklenen ve sendikaya bağlı olarak etkinlik gösteren tiyatro toplulukları da bulunmaktadır (Erkoç, 1995 :19).

1960'lı yıllar politik tiyatronun yanı sıra amatör tiyatroların da arttığı bir dönemdir. Gülayşe Erkoç makalesinde bu dönemi şöyle aktarır:

“Bertolt Brecht'in bir eseri, Türkiye'de ilk kez, İstanbul'da faaliyet gösteren amatör Grup 6 Topluluğunun sahnesinde düzenli olarak sahnelenmiştir. Topluluk Carrar Ana'nın Silahları adlı oyunu sergiler. Brecht'in bir başka oyunu olan Sezuan'ın İyi İnsanı, daha önceki bir tarihte İstanbul Şehir Tiyatroları'nda çalışılmış, ancak tiyatroya yapılan saldırı sonucunda repertuardan çıkarılmıştır. Ankara'da ilk Brecht oyunu, yine bir amatör topluluk olan Ankara Deneme Sahnesi'nde sahnelenir. Önde gelen amatör topluluklar ise Ankara Deneme Sahnesi, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, İşçinin Tiyatrosu, Tarsus Meydan Oyuncuları, İstanbul Teknik Üniversitesi Tiyatrosudur “(Erkoç 2002: 15).

Sanatı ve tiyatroyu siyasi mücadelenin bir aracı olarak gören genç tiyatrocular, 1960 sonrasında kurulacak olan toplulukların da bir anlamda öncüsü olmuştur. Örneğin, 1950'lerin başında kurulmuş olan İstanbul Üniversitesi Talebe Birliği Gençlik Tiyatrosu, “nitelikli oyunlar sahneleyerek halkla buluşmayı hedefleyen ve bu doğrultuda Türkiye'nin dört bir yanına turneler gerçekleştiren” (Üzümkesici, 2017) bir topluluk

olarak dikkat çekmektedir. Ayrıca Gençlik Tiyatrosu, Türkiye Milli Talebe Federasyonu'nun da desteği ile uluslararası bir tiyatro festivalinin gerçekleşmesine öncülük ederek, Türkiye'de önemli bir etkinliğin de mimarı olmuştur (Üzümkesici, 2017). Gençlik Tiyatrosu'na benzer bir şekilde, 1957 yılında Ergün Köknar, Genco Erkal, Atilla Alpöge, Arif Erkin, Mehmet Akan gibi üniversite öğrencilerinin bir araya gelerek kurdukları Genç Oyuncular da Türk Tiyatrosu'nun gelişimi için öncü atılımlar gerçekleştirmiştir. Genç Oyuncular geleneksel olmayan sahneleme biçimleri ve özgün metinler üretme konusunda oldukça yoğun çalışmalar gerçekleştirmiş ayrıca “geniş halk kitlelerine tiyatroyu tanıtmak” (Erkoç, 1993: 537) misyonu ile Erdek'te 5 kez (1957-1962) tiyatro şenliği düzenlemişlerdir.

Gençlik Tiyatrosu ve Genç Oyuncular'ın faaliyetlerinden de anlaşılacağı üzere, 1960 öncesi yükselen gençlik hareketinin toplumsal duyarlılığı ve aydınlanmacı yaklaşımının sanatsal faaliyetlerde kendini göstermeye başlaması, Kerem Karaboğa'nın da aşağıda belirttiği gibi, tiyatronun 1960 sonrası gelişiminin de belirleyicilerinden birisi olmuştur:

“Böylesi bir ortamda, kendileri de muhalif eylemlerin içerisinde yer almış ve Cumhuriyetin aydınlanmacı ideolojisi içerisinde yetişmiş genç kuşak tiyatrocular kültürel hayatı yenileyecek, sanatı geniş halk kitlelerine taşıyacak ve sanatta öncülüğü ve deneyselliği savunacak toplumcu bir misyonla, “toplumun aydınlanmacı neferleri” olarak hareket ederler.” (Karaboğa, 2002:36).

Ödenekli kurumların devlet kanalı olduğu bir ülkede tüm bu siyasi olayların neticesinde elbette ideolojilerini özgürce sanat yoluyla aktarabilecek alternatif bir tiyatroya ihtiyaç duyulmuştur. Bu nedenle ödeneksiz tiyatroların sayısı da giderek artmıştır. Fakat zamanla ödeneksiz tiyatroların birçoğu eğlence odaklı gösterimlere yer vermiş, seyirciye ideolojik düşünce üretme alanı tanımamıştır.

Özel tiyatroların bölünerek çoğalmasıyla, tiyatro ve oyun sayısı 1970'li yıllarda hızla artmıştır. Özdemir Nutku bölünmenin ve hızlı büyümenin getirdiği kalite sorununa ve nitelik kaybına değinmektedir:

“60'larda özel tiyatrolarda görülen “bölünerek çoğalma” eğilimi ve tiyatro enflasyonu bu dönem de devam etmiştir. Bazı sanatçılar, topluluklarından

ayrılarak kendi tiyatro gruplarını kurmaya yönelmişlerdir. Bu dağınıklar bir yandan tiyatro topluluklarının kadrolarında nitelik kaybına yol açarken, bir yandan da oyunların estetik açıdan yetersiz düzeyde kalmasına sebep olmuştur” (Nutku,1999:347).

Kendi gruplarını kurmaya başlayan tiyatrocü sanatçıları arasında yeni estetik arayışlara yönelen topluluklar da mevcuttur. Yavuz Pekman dönemin tiyatro anlayışının yalnızca tiyatro dilinde değil, tiyatro mekanı ve tiyatro sahnesi için de gerçekleştirdiğini belirtmiştir:

“Bu dönemde yeni ve özgün tiyatro dilleri arayan topluluklar, bu arayışları gerçekleştirebilecekleri, yenilikçi tiyatro mimarilerine ya da tasarımlarına da yönelmişlerdir. Bu deneysel tasarımlar tiyatromuzun önünde farklı ufuklar açılmasına önemli katkıda bulunmuştur (Pekman 2011: 236).

Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi'nde, Metin ödenekli tiyatrolar ile özel tiyatroları, tiyatro estetiği ve arayışları bakımından karşılaştırmıştır:

“Özel tiyatroların pek çoğu bir amatör ruhu ve coşkusu ile sahneye koyacak metin üzerinde inceleme, araştırma yapıyor, bir takım birlikteliği ve anlayışıyla çalışılıyor, çoğu kez yazarla işbirliği yapılıyor ve sonuç da buna göre iyi oluyor. Buna karşılık ödenekli tiyatrolarda genellikle sahneyekorların bir memur gibi çalışması, inceleme, araştırma, bir yorum kaygısı yerine daha çok bir oyuncu içgüdüğü ile hareket edildiğinden, alınan sonuçta bir pırıltı, bir özgünlük izi bulunmuyor.” (And 2010: 178- 179).

And, ödenekli bir tiyatro olan devlet tiyatrosunun sanata bakışına eleştiri de bulunarak, devlet tiyatrosunun çağı yakalayamamakta olduğunu belirtmiştir. Pahalı dekor ve kostümlerle gösterişli tiyatronun güncel tiyatroya uzak kaldığını ifade etmiştir. Bu durumda devlet tiyatrosu, bir anlamda dünyada burjuva tiyatrosu olarak eleştirilen konvansiyonel tiyatronun devlet destekli kurumsal versiyonu olarak görülebilir.

“Devlet Tiyatrosu çağdaş eğilimlere, deneme ve yaratıcı tiyatrocülüğe çok uzaktır; bu nedenle yalnız yorumcu kalmış, bunun sonucu sanatçıları gelişme göstermemiştir. Bugün dünya tiyatrosu artık yazarın hizmetinde olmak yerine yazarı ya tiyatronun birçok ögesinden biri, gibi kullanmakta ya da yazarı tümünden kaldırıp onun yerini tiyatrocü yaratıcılığı almaktadır. Tiyatronun tüm anlatım olanaklarını kullanabilen bu anlayışta sahneye koyucunun ve oyuncunun gerçek yaratıcılığı ortaya konulabilmektedir. Devlet Tiyatrosu sanatçıları bedensel eğitimden geçmedikleri için yalnızca düzgün konuşan bir sözcüden öteye

gitmemektedirler. Bu görünüşü ile Devlet Tiyatrosu, gösterimleri bir çeşit okuma tiyatrosu gibidir. Pahalı dekorlar, pahalı giysiler bu okuma tiyatrosunun görünümüne bütüncül bir anlatım katamamaktadır. Tiyatrocu, yalnızca yazarın hizmetinde bir yorumcu olarak kaldıkça, tiyatro sanatı o ölçüde kısırlaşmaktadır” (And 1993:10).

İlk etapta ödenekli tiyatroların olanakları, düzenli temsilleri, eğitim görmüş oyuncularını, oyun yazarlarını yüreklendirmiş, yaratıcı çabalarını, alternatif alana yöneltmeye başlamıştır. Öte yandan, ödenekli tiyatro sahnelerinde toplumsal eleştiriye karşı fazla hassas davranılması, yazarın yaratma özgürlüğünü sınırlandırma tehlikesi doğurmuş, tiyatro eserlerinde toplum gerçeklerinin çok yüzeysel olarak ele alınmasına, her konuda denenmiş kalıpların yinelenmesine yol açmıştır. Yazarların derindeki nedenlere inmekten çekinmeleri, ilginç ilişkileri, acı gerçekleri sergileyememeleri, yeni biçim denemeleri yapmalarını da engellemiştir (Şener, 1993:119).

Devingen bir yapıya sahip olan tiyatro, hayat gibi akışta ve değişime, yeniliğe ve güncellenmeye ihtiyaç duyan bir sanat yapısıdır. Ödenekli tiyatronun sahip olduğu maddi olanaklar eserin kaliteli olacağı anlamına gelmemektedir. Ödenekli tiyatroların, rejî ve oyunculuk açısından çağın gerisinde kalmış olmasını, Metin And Cumhuriyetin 50. yıldönümü nedeniyle Devlet Tiyatrosu’nun gerçekleştirdiği prodüksiyondan verdiği örnekle açıklamaktadır:

“Buna iki örnek verebiliriz. 1973 yılında Cumhuriyetimizin 50. yıldönümü kutlanırken Devlet Tiyatrosu Atatürk’ün doğrudan doğruya ilgilendiği Akın’ı sahneye koymakla yetinmiş, buna karşın ne oyuncu ne de parasal olanakları olmayan Ankara Üniversitesi Tiyatro Bölümü öğrencileri Atatürk’ün Söylev’ini başarıyla oyunlaştırmışlardır. 1981’de ise Atatürk’ün doğumunun 100. yıldönümünde eskiden sahnelemiş olduğu Akın ve iyi bir çocuk oyunu niteliğinde bile olmayan İsa Coşkuner’in Hep Vatan İçin oyunlarını sıra savmaca sahnelemiştir. Öte yandan Ankara Üniversitesi Tiyatro Bölümü elinde oyuncu ve tek kuruluşluk parasal olanakları olmadan ve hiçbir oyun yazarından yararlanmadan Belgelerle Kurtuluş Savaşı’nı sahnelemiş, oyunu başta Devlet Başkanı olmak üzere devlet ileri gelenleri büyük bir beğeniyle seyretmişler, oyun ayrıca İstanbul Sanat Festivali’nde de oynandığında basının büyük övgüsünü kazanmıştır. Demek oluyor ki milyonu aşkın bütçesiyle koskoca bir Devlet Tiyatroları, Atatürk’ün bütün dünyada kutlanan 100. doğum yıldönümünde eline uygun bir oyun metni verilmediği için, bunca olanağıyla yaratıcı tiyatroculukla bu yıldönümüne yaraşır bir olay ortaya koymayacak denli kısırlaşmıştır.”(And,1993:10).

Devlet destekli kurumsal tiyatrolar, kuralları gereği tümüyle özgürlükçü tiyatro yapıları olarak görülmezler. Tiyatro eseri üretiminde ve sahnelemede günümüz seyircisinin nasıl değiştiğini ve nerelere geldiğini anlamak için yeterli sorumluluk ve riski alamazlar. Bu yüzden en az onların varlığı ile aynı büyüklükte, daha bağımsız ve yenilikçi tiyatro yapılarının da bir toplumun kültür hayatında yer alması gereklidir Türkiye’de Devlet ve Şehir Tiyatroları düşünüldüğünde, bunların kurumsal büyüklükleri ile tiyatroyu şekillendirme biçimleri arasında bir orantısızlık olduğu görülmektedir. Bir toplumda tiyatronun ağırlıklı olarak devlet tarafından, resmi bir kurum bünyesinde yapılmak üzere düzenlenmesi, yapısal gerekliliklerin çözümüne yeterli katkının oluşmasını engellemektedir (Karaoğlu, 2012). Bu nedenle tiyatromuzda yeni arayışların, biçimlerin oluşması ve kurumsal tiyatroya bir alternatif geliştirme düşüncesi 1950’li yıllarda küçük girişimlerle atılan temelleri iyiden iyiye filizlenmeye başlamıştır. Bu dönemde yer alan topluluklar, Türkiye’de alternatif tiyatroların birinci dalgası olarak anılmaktadır.

2.1.1 Birinci Dalga Alternatif Arayışlar

1960’lara kadar gerçekçi oyunları benimseyen tiyatromuzda, özgürlükçü ortam ve tüm kültürel alanlarda olduğu gibi “yeni olanı” üretme arzusu, o döneme kadar Türkçe’ye çevrilmemiş pekçok oyunun çevrilmesine neden olmuştur. Çevrilen oyun sayısının artışı ve yazılan yeni oyunları, sahnelemek isteyen ödeneksiz topluluklar alternatif salon arayışına başlarlar. Çok partili döneme geçiş ve siyasi çalkantıların mevcut olduğu bu dönemde politik tiyatroya yönelen toplulukları da ortaya çıkmıştır. Öyle ki epik tiyatro, ülkemize yurtdışından ancak 20 yıl sonra bu dönemde gelebilmiştir. Bertolt Brecht’in oyunları bu dönemde sahnelenmiştir. Çevrilen oyun sayısının artışı ve yazarların yeni oyun yazarak ortaya koydukları eserler, oyun türlerinde çeşitlilik ve nitelikli gelişme sağlamış, özel tiyatroların oyun oynayacak sahne arayışları da artmıştır.

“1960’lardan sonra tiyatromuzda hem nicelik hem nitelik bakımından büyük bir gelişme görüldü. Tiyatrolar sayıca arttı, bunun sonucu, seyirci sayısında da artma oldu. Yerli oyunların çeviri oyunlara oranı değişti ve yükseldi. Bu artış nicelik bakımından olduğu kadar, nitelikte de görüldü. Sağlam oyunlar yazıldı, bunların gösterimleri çeviri oyunlara göre bir artış gösterdi.” (Akarsu, 1970:3)

Batılı anlamda tiyatro biçimini yakından takip eden Türk Tiyatrosu, batıdaki yeniliklerden ve dünyada gelişen tiyatrodan haberdar olmuştur. Bunun sonucu olarak alternatif topluluklar oluşmakla birlikte, bu topluluklar içerik ve biçim açısından deneysel çalışmalara yönelmiştir. Cumhuriyet dönemi Türk Tiyatrosu’nda batı etkisini araştıran Müzeyyen Buttanrı, makalesinde dönemin tiyatrosunda görülen felsefi ve ideolojik gelişime yer vermiştir.

“Bu yıllarda Türk tiyatrosunda bir ideoloji doğrultusunda seyirciyi kışkırtan oyunlara yer verilir, tiyatro sanatının içi boş bir eğlence türü olmadığı, düşünsel felsefi bir boyutunun olması gerektiği düşüncesi verilmeye çalışılır. Piscator’un politik tiyatro anlayışı bu yıllarda pek çok Türk oyun yazarını etkiler. Tiyatro sanatının, ideolojilerin savunulduğu bir arena olarak kullanılması, eleştirilmesi gereken bir durum olmakla beraber politik ortamdaki coşkunun tiyatroya yeni bir hareket kazandırdığı da gerçektir.” (Buttanrı 2010: 64).

1960/70’lerin siyasi odaklı ortamında, tiyatrodan da bazen politik ayrışmalar nedeniyle kopmalar yaşanmıştır. Sözelimi 12 Mart döneminde tutuklanan Erkan Yücel, Ankara Sanat Tiyatrosu’ndan ayrılarak, Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu (DAST)’ı kurmuştur. Propaganda tiyatrosunun sanatsal düzey bakımından yetersizliği bir süre sonra Erkan Yücel için de tartışma konusu olmaya başlamıştır (Gündoğan,2017). “Formüllere bağlı kalmamız bizi dışımızdaki sanatçılardan uzaklaştırdı. Kendi kabuğumuza çekildik ve dışımızda gelişen sanat hayatından uzaklaştırıldık.” (Yücel, 2012: 150).

Öte yandan, Mehmet Ulusoy gibi yönetmenler “devrimci tiyatro yapabiliyoruz demek ancak devrimci sınıfların yanında, onun kavgasında yer almakla olanaklıdır. Bu insanları da ancak gecekonducularda, fabrika kapılarında, çamurlu sokaklarda bulabiliriz, ücreti 10-15 lira olan kadife koltuklarda değil” (Akarsu, 1970: 3) diyerek bir sokak

tiyatrosu hareketi başlatır. Göç meselesini anlatan Amele oyunu, amele pazarlarında oynanır. 1. Boğaziçi Köprüsü'nün yapımını protesto etmek için, “Köprü” oyunu İstanbul'un çeşitli sokaklarında oynanmıştır, seyirciye “bizi polise ihbar ederseniz, bir daha burada oynayamayız” (Saban,Tarihsiz) açıklamasını yaparak, dayanışma daveti yapmışlardır. Böyle bir tiyatroda yönetmenin işlevi, tutarlı bir ideolojik çizgide, hiçbir ideolojik yanlış yapmadan, seyirciyi ajite etmektir. Bir grev meydanında oynanan oyunda işçilerin ayaklanarak, oyunda patron rolünü oynayan kişiyi linç etmeye çabalamaları, rejisörün bu anlamda doğru bir iş yaptığının göstergesi olmuştur. Bu tiyatroda seyirci-oyuncu sınırları da aşılmış, interaktivite sağlanmıştır (Saban,Tarihsiz).

Oyun yazarlığı açısından da Türk Tiyatrosunun büyük gelişim gösterdiği 1960'lı yıllarda, ödenekli tiyatroların sahne sayısının artması, çok sayıda özel tiyatronun açılmasıyla hareketlenen tiyatro yaşantısı, oyun yazarlığının içerik ve biçimsel gelişimindeki etkenlerden biri olarak değerlendirilmektedir. Aynı zamanda bu yıllarda birbirini ardına açılan özel tiyatroların ekonomik sıkıntıları ve mekan sorunları ortaya çıkmıştır (Belkis, 2004:77). Bu nedenle o yıllarda mevcut tiyatro yapılarına uygun olmayan fakat oyun oynanabilir alanlar olarak sergi alanları, depolar, apartman daireleri tiyatro olarak kullanılmıştır.

“Özellikle merkezde boş alan bulmanın giderek zorlaşmasıyla, küçük ama işlevli salonlar oluşturulmasının yolu da açılmıştır. Bu dönemde apartman katları, barlar, gece kulüpleri, dükkanlar tiyatro salonuna dönüştürülmeye, bu dönüştürme sırasında da tiyatronun olanaklarına ve anlayışına göre gayet yaratıcı çözümler üretilmeye başlanmıştır.” (Pekman, 2002 :236).

Alternatif tiyatrolar mekan olarak tiyatro salonları dışındaki alanları kullanırken, kurumsal bir tiyatro olan Devlet Tiyatrosu tiyatro mekanı kullanımında konvansiyonel kalıplar dışına çıkamamıştır.

“Devlet Tiyatrosu'nun çağdaş anlamda tiyatro binaları yoktur, bu konuda hiçbir çalışma da yapılmamıştır. Aslında bu tüm Türkiye'nin sorunudur. 19. Yüzyıldan beri tiyatro mimarisinde çerçeve sahneyle koşullanmışız, bunun dışına çıkan, çağdaş anlayışa uygun bir tek örnek gösterilemez. En iyi tiyatro diye bilinen sergi salonundan bozma Büyük Tiyatro'da hem bale, hem opera hem de tiyatro gösterimleri verilir, ancak bu sahne ağzının darlığı, seyirciye uzaklığıyla her üç sahne sanatına da elverişsizdir. Yandıktan sonra ikinci kez yaptırılan İstanbul'da bulunan Atatürk Kültür Merkezi salonları da çağdaş

tiyatro anlayışından uzaktır. Oysa zengin Avrupa ülkelerinde bile bugün ucuza çıkan çok amaçlı ve çok biçimli yepyeni bir tiyatro mimarisi gelişmiştir. Tiyatrocularımız yeni gelişimleri izlemedikleri, izlediklerinde de alışkanlıklarından kolayca vazgeçemediklerinden hep bildiklerinde direnmektedirler.” (And,1993:12).

Dönemin en bilindik ve alternatif olarak adlandırılan tiyatroları: Arena Topluluğu, AST, Dostlar Tiyatrosu, Halk Oyuncuları Birliği, Yeni-şehir Tiyatrosu Topluluğu, Halk Oyuncuları, Ankara Birliği Sahnesi, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, İşçi Tiyatrosu Tiyatro TÖS ‘dür. Halk Oyuncuları, Ankara Birliği Sahnesi, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, İşçi Tiyatrosu politik tiyatro topluluklardan olmamakla birlikte, Tiyatro TÖS sendikaya bağlı tiyatro topluluklardandır. Ülkemizde işçiye yönelen sokak tiyatrosu denemeleri bu yıllarda ilk kez gerçekleştirilir. Miting ve yürüyüşlerde gösteriler yapılmaktadır (Buttanrı,2010: 65). Bu tiyatrolardan günümüze dek çalışmalarını sürdüren yalnızca Ankara Sanat Tiyatrosu ve Dostlar Tiyatrosu olmuştur. Bu bağlamda yurtdışında aynı dönemde varolmuş Living Theatre gibi, ülkemizde oluşan dönemin alternatif toplulukları kendilerini çerçeve sahne dışında oyunlar oynayan, eleştirel bakış açılarıyla tiyatroyu sokağa taşıyan topluluklar olmuştur.

2.1.1 Ankara Sanat Tiyatrosu (AST)

Türkiye'nin en eski ve en köklü özel tiyatrosu olan Ankara Sanat Tiyatrosu, 6 Aralık 1963 tarihinde Asaf Çiyiltepe ve arkadaşları tarafından devrimci ilerici bir tiyatro olarak kurulmuştur. Takım oyunculuğuna dayanan ve öncü bir sanat tiyatrosu anlayışını bugüne dek koruyan tiyatronun genel sanat yönetmenliğini, Asaf Çiyiltepe’nin 1967 yılında yapılan doğu turnesi sırasında geçirdiği bir kaza sonucu vefatı üzerine Güner Sümer üstlenmiştir. Güner Sümer'in yönetiminden sonra sanat yönetmenliğine Rutkay Aziz getirilmiştir. Uzun yıllar bu görevi devam ettiren Rutkay Aziz, birçok oyuna yönetmen ve oyuncu olarak imzasını atmıştır. 1960'lı yıllar Türkiye'sinden bu yana Türk Tiyatrosu tarihine bir mihenk taşı olarak yerleşen Ankara Sanat Tiyatrosu, yüzlerce oyuncu, yazar, yönetmen, sahne tasarımcısı, sahne müzikçisi ve teknisyenini yetiştirmiş

bir okuldur. Kendi dönemi içinde, ödenekli ve ticari tiyatrolara karşı, ilerici gençlik ve deneme tiyatrolarının öncüsü olmuştur (Ast)

Sevda Şener **Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Tiyatrosu** adlı kitabında, AST'ın kuruluş amacına yer vermektedir: “Küçük çıkarlara alet olmayan özverili sanatçılarla bir ekip çalışması içinde ilerici, toplumcu sanat yapmak, bunu bir bilim adamı ciddiyetiyle ve bilimsel verilerin ışığında gerçekleştirmek” (Şener,1999: 154).

AST bu amaçla, politikacıların maşası olmayı ve hükümet yanlısı tavrı redderek, sanatın bilim gibi araştırmacı, yenilikçi, deneysel olana yer vermesi gerektiğini öne sürmüştür. Araştırmacı kimliği ile AST, seyirciye sunulan belgelerle Brecht esintileri içermekte ve belgesel nitelikli oyunlar ortaya koymaktadır. Sanatın toplumu aydınlatıcı ve toplum düzeyini ileri taşıyıcı görevini üstlenici bir bilinçle yola çıkmıştır.

Kurulduğundan beri defalarca kez kapatılmalarla ve yasaklanmalarla mücadele eden tiyatro çalışanları, 1971-1972 sezonunda Bertolt Brecht'in yazdığı, Yılmaz Onay'ın yönettiği “Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti” adlı oyunla, sıkıyönetim tarafından gözaltına alınmıştır. Bununla beraber 1974-1975 sezonunda Maksim Gorki'nin aynı isimli romanından Bertolt Brecht'in oyunlaştırdığı Ana adlı oyununu Rutkay Aziz rejisi ile sahneleyen tiyatro ekip, seyircisine ve Türkiye'ye yeni bir marş kazandırmıştır. Seyirci oyundan çıkarken az önce sahnede öğrendiği 1 Mayıs Marşı'nı, hep bir ağızdan söyleyerek, toplumsal bilinci tiyatro sahnesinde de kazanılabileceğinin göstergesi olmuştur (Ast).

AST'ın politik tavrı muhalif taraf ve özellikle çoğunluğunu üniversite öğrencilerinin oluşturduğu genç kesim tarafından ilgiyle takip edilmektedir. Bu nedenle topluluğun 1975'te sahnelediği Brecht'in “Ana” oyununda kullanmak üzere bestelenen “1 Mayıs Marşı” yaygınlık kazanmış ve bugün bile 1 Mayıs gösterilerinin vazgeçilmez marşı olarak söylenmektedir. Mehmet Fuat' a göre AST, devrimci niteliği dolayısıyla varlıklı sınıfa yönelik oyunlar sergileyen toplulukların karşısında yer alan halk tiyatrosu olarak görülmelidir (Fuat, 1997 :63).

Ankara Sanat Tiyatrosu’nun sahnesi üç buçuk metreye on bir metre, yüksekliği ise yedi metredir ve son derece dezavantajlı bir sahnedir. Tasarımcı Osman Şengezer sahnenin ölçülerinin giriş ve çıkış yerlerinin dekor tasarımını doğrudan etkilediğini belirtmiştir. “Ankara Devlet Opera ve Balesi gibi yalnızca tek bir yanında yan sahnesi olup öbür iki tarafı duvarla çevrili olan bir sahne dekor değişimlerini, dolaylı olarak da dekor tasarımını etkiler” (Şengezer, 1999 :12)

“Ana” adlı oyunun sahne tasarımcısı Metin Deniz, sade bir sahne tasarımı ile sahnede sadece işlevi olan birkaç eleman kullanmıştır. Oyunun farklı bölümleri, sahne de yer değiştirebilen hareketli parçalardan oluşmaktadır ve anlatılan sahneyi destekleyecek aksesuar parçalarıyla oluşturulmuştur. Tüm oyun süresince sahne fonunda oyunun genel mesajını destekleyen bir cümle yer almaktadır (Koldaş, 2003:32).



Fotoğraf 4: Ana (Metin Deniz Arşivi)

Ankara Sanat Tiyatrosu’nun ilk sergilediği oyun “Godot’u Beklerken” dir. İlk oyunu ile birlikte 1980’e kadar geçen süreçte toplamda 58 oyun sahnelenmiştir. Bu oyunlardan 28’i yabancı yazarlara aittir. Öyle ki AST kendinin de belirttiği gibi “Brecht tiyatrosu” olarak anılmaktadır (Ast).

“Ülkemize girmemiş, sokulmamış, varlığı duyurulmamış bir tiyatro türünün örneklerini vermek istediğimiz biraz da gelecek günler içindir. İstiyoruz ki böyle bir tiyatronun varlığı bilinsin, kabul edilsin. İstiyoruz ki düzme tiyatro

biçimleri ile halkı oyalamak artık geçer akçe olmaktan kurtulsun (...) Savaşta vatan sevgisiyle birlikte, silah kullanmayı iyice öğrenmeye inanırım ben. Tiyatro adı verilen aracın iyi kullanılınca ne güçlü bir silah olduğunu batıda bilmeyen kalmamıştır. Aslında sanatın gücü bütün savaş araçlarının elde edeceği sonuçlardan daha da etkin sonuçlar verir.” (Çiyiltepe, 1963: 5)

Topluluk kuruluşunun üçüncü yılında “Tiyatro Dergisi” adında bir dergi de çıkarmaya başlar. Bu dergide topluluğun geçmiş sezonlarda sergilediği oyunların değerlendirilmesi, karşılaştıkları sorunlar ve benimsedikleri ilkelere ait yazılar bulmak mümkündür. Ankara Sanat Tiyatrosu, 1968’de kadrosunu gençlerle güçlendirmek amacıyla tiyatronun ana kadrosundan tamamen ayrı bir kadrodan oluşan bir “Deneme Stüdyosu” kurar (Kol,2011). Bu birimde çalışan oyuncuların bir kısmı daha sonra ana kadroya dahil olur.

Uğur Mumcu, Faruk Erem, Eşber Yağmurdereli, Yaşar Kemal, Turgut Özakman, Sabahattin Ali, Yılmaz Güney, Samed Behrengi gibi yazarların oyunlarını oynamış bir sanat kurumu olan AST, 1973-1974 sezonundan bu yana kendi dünya görüşü ve oyunculuk anlayışına uygun olmak üzere 40 yıldır Geleneksel Amatör Tiyatro Kursu açarak hem kendi kadrosuna hem de Türk tiyatrosuna genç oyuncular yetiştirmektedir. Topluluk, 1963 yılından beri toplam 161 oyun sahnelemiştir ve 53 yıllık serüveniyle kendini Türk ve Dünya tiyatrosundaki yerini koruyan ilerici, devrimci bir tiyatro olarak tanımlamaktadır. “Yaşama Sanatı”na hizmet etmek AST’ın kuruluşundan bugüne temel sanat anlayışı olmuştur. Ankara Sanat Tiyatrosu, politik tiyatro yapmanın tüm zorluklarına, yeni dünya düzeninin yarattığı apolitik iklime, sanatı tümüyle boş eğlenceye indirgeyen "kültür piyasasına" karşı, toplumcu çizgisinden ve insanı merkezi alan kuruluş poetikasıyla ödün vermeden, perdelerini açmaya devam etmektedir (Ast).

Fakat 2009 yılında ekip, AST ‘ı geçirilen ekonomik zorluklar, mekan sıkıntısı ve oyuncu eksikliği nedeniyle İstanbul’a taşınmayı düşünmüştür. Dizi ve sinema piyasasına yönelen oyuncuların artışıyla, AST Ankara’da oyuncu bulmakta zorlanmıştır. Bu kısa süreli düşünce sonrası AST ekibi tiyatroyu Ankara’da devam ettirmeye karar verir. 2009 yılında bitme noktasındaki Tiyatro’yu Mahir İpek, Hakan Güven ve Vedat Çuhadar devralır. Maalesef üçlü AST’ı devraldığında durum hiç de iç açıcı değildir. Ödenmesi

gereken vergileri, sigorta primleri ve kirası bulunmaktadır Büyük bir borcun içinde olan Tiyatro’da yeniden yoğun bir üretim süreci içine girilmiştir (NTV, 2009).

AST bugüne dek repertuarında ağırlıklı olarak politik oyunlara yer vermiştir. Sahne kullanımında çerçeve sahneyi tercih etmiştir, AST’ın alternatifliği dönemi için oyun tercihleri ve rejisinde görülmekle beraber, ilerleyen yıllarda açtığı akademisiyle kendi tiyatro anlayışında öğrenciler yetiştirmesindedir.

2.1.1.2 LCC

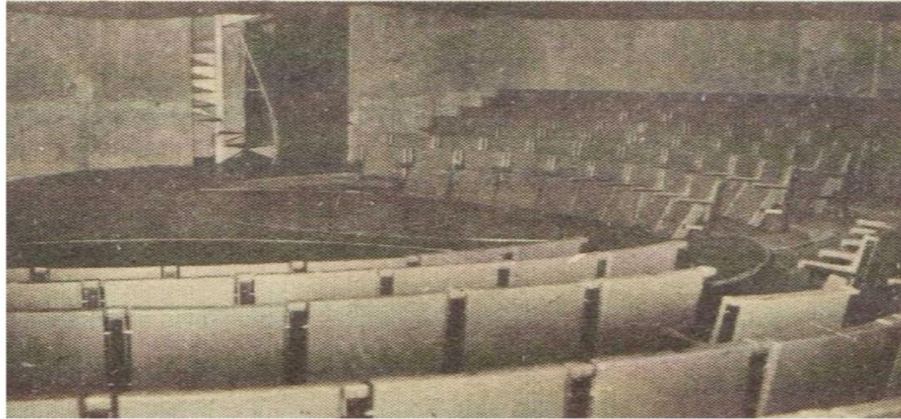
LCC (Language and Culture Center), 1966’da Şehir Tiyatrosu’nda görevine son verilen Muhsin Ertuğrul ve onunla birlikte tiyatrodan ayrılan Ayla ve Beklan Algan çiftinin girişimleri ile kurulmuştur. Alternatif bir tiyatro eğitimi, kendi değişleriyle “ileri bir konservatuvar eğitimi” vermeyi hedefleyen bir kurstur. O günün ileri tiyatro örneklerini kendine özgü eğitim anlayışıyla oluşturduğu bir ekiple sunma iddiasını taşımaktadır. Kursta eğitim gören öğrencilerin yapacağı gösteri için bir mekana ihtiyaç duyulmasıyla, Beklan Algan ve kursun yöneticisi Muhsin Ertuğrul bina içinde bir tiyatro mekanı yapılmasına karar verirler. Beklan Algan'ın sınıf arkadaşı olan Mimar Tuncay Çavdar mimari projenin yapımını üstlenmiştir. Genelde tiyatroya, özelde Muhsin Ertuğrul’a düşkünlüğüyle tanınan bir işadaminin Türk tiyatro dünyasına armağan ettiği ilginç bir tiyatro mimarisidir. Bu yapı yalnızca hareketli bir sahneden değil, aynı zamanda hareketli bir koltuklar sisteminden oluşmaktadır. (Türel,1996 :6; And, 1983:302).

Bu ilginç mimarinin ve kolektif oluşumun temelleri, kurucularının Şehir Tiyatrosu’ndan istifasıyla gerçekleşmiştir. 1960’lı yıllarda Şehir Tiyatrosu’nun yönetimine atanan memurların sanat konusunda yetersizlikleri tiyatro sanatçılarınin mağduriyetine yol açmıştır. Ayla Algan, aslında bir dil okulu olan LCC’nin bir tiyatro alanına dönüşüm serüveninin Şehir Tiyatrosu’ndan ayrıldıkları döneme denk geldiğini ifade etmiştir:

“ LCC, Viyana'da bulunan Reinhardt Enstitüsü'ne bağlı bir dil okulu idi, hala da öyle. Mesut Üstünel'in kurduğu, Viyana ile ilişkili bir kuruluş. Hala Almanca dersleri veriliyor orada. Haldun Taner orada ne yapıyordu bilmiyorum, belki de Almanca ile ilgili bir şey yapıyordu. Bizi davet etti, "burada bir tiyatro okulu kuralım" diye. O sırada biz Şehir Tiyatrosu'ndan istifa etmiştik, Muhsin Ertuğrul, Beklan ve ben. Niye istifa ettik biliyor musunuz? Mezbahadan bir müdür geldi. Bu müdür habire Muhsin Hoca'ya gidip diyor ki, "Baş kemancı var, baş bilmem ne var, o sopa sallayan adama biz niye bu kadar para veriyoruz?" "Lazım efendim" diyor Muhsin Hoca. Birkaç gün sonra gelip Muhsin Hoca'ya diyor ki, "O büyük davulları çalan adam niye arada bir çalıyor, iş kaçığı mı yani?"

Muhsin Hoca'nın cevabı şöyle: "Ben ona izin verdim." "Haa" diyor müdür, bilmiyor ki timpani darbuka gibi mütemadiyen çalınamaz. Artık o son oldu, istifa etti Muhsin Hoca. "Siz kalın" dedi ama biz kalmadık. Onun peşinden istifa ettik, çıktık. O sıralar Küçük Sahne araştırılıyor. Ondan sonra Mücap bir grup kurdu, bizi çağırmadı oraya. Zaten biz tiyatro yapmak istemiyorduk, daha eğitimsel bir şey yapmak istiyorduk” (Sarı, 1999).

Tuncay Çavdar L.C. C. için dünyada bir benzeri olmayan değişken ve devingen bir sahne tasarlamıştır. Tuncay Çavdar'ın tasarladığı sahnenin çok ucuza çıkmış olması ayrıca seyircilerin üstündeki çepeçevre galeriyi gösterim alanının bir parçası olarak kullanabilmesi ile bu tiyatro yapıldığı dönemde Batı için bile önemli bir yeniliktir. Dikdörtgen biçimli 280 kişilik mekanın köşelerindeki dairesel merdivenlerle üst kısımdaki galerilere ulaşılmaktadır. Zeminde üç adet daire bulunmaktadır. Bunlar normalde seyircinin oturduğu yerlerdir. Yanlardaki daireler dönebilir, ortadaki ise sabittir. Dairelerin döndürülmesi ile farklı sahne biçimleri oyun sırasında oluşturulabilmektedir (And, 1983: 302).

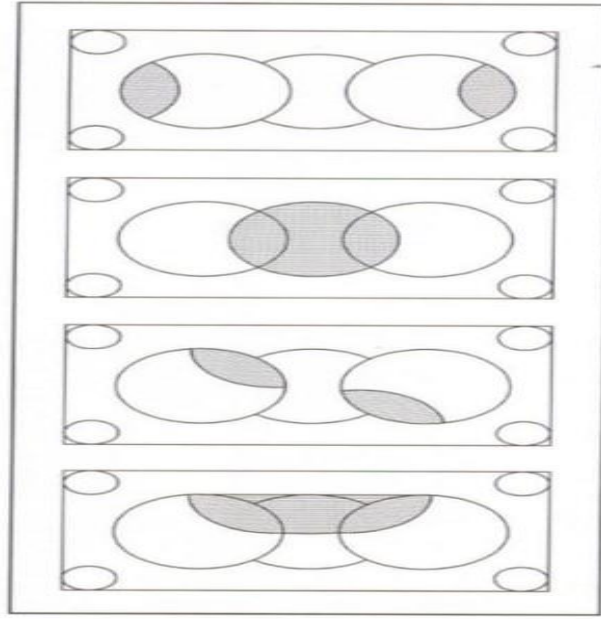


Fotoğraf 5: LCC Salonu (Metin And, 1983)

Türk Tiyatrosu'nda yaratıcı mekan kullanımının kökleri LCC' ye gider. Ancak ne yazık ki çağına öncülük eden bu tiyatro laboratuvarı, kısa süre hayatta kalmıştır. Aslında, yanan Tepebaşı Dram Sahnesi'nin kostüm atölyesi olan Tepebaşı Deneme Sahnesi'nde de bu yönde pek çok deney yapılmış, tiyatro sıkıyönetim döneminde Vasfi Rıza Zobu tarafından İtalyan sahneye dönüştürülmüştür (Saban, tarihsiz).

O yıllarda bir cazibe merkezi haline gelen LCC'de sahneye konan oyunlar büyük beğeni kazanmaktadır, bunun yanı sıra pek çok topluluk için hem yeni hem de deneysel bir sahne açılmıştır. Sahne değişebilen konstrüksiyonlar sayesinde hem İtalyan sahne hem de meydan sahne formunda kullanılabilmektedir. Ayla Algan LCC'nin mimarisinin dünya çapında önemini ve Türkiye içinde oluşturduğu alternatif mekan durumunu şu ifadelerle aktarmaktadır:

“ O tiyatro nasıl bir tiyatrodur biliyor musunuz? Anlatmak mümkün değil en iyisi çizeyim size, Tuncay Çavdar'ın çizimiyle. Ve dünyada yok böyle bir tiyatro. O salonu yaptırılar, kiraydı üstelik. Şöyleydi o sahne. (Çizerek anlatır.) İki tane yuvarlak vardı. Bu yuvarlaklar dönüyordu. Yarısına seyirci oturuyor, yarısı sahne. Şu şekilde olduğu zaman, ortaoyunu oluyordu bu sahne, böyle döndüğü zaman sırt sırta kalıyordu seyirci, burada Marat konuşuyordu, burada Sade konuşuyordu. Yukarıda küçük bir balkon vardı, deliler sarkıp aşağıya bakıyorlardı. Aşağıda seyirci oturuyordu bütün. Dolayısıyla ortaoyunu sahnesi oluyordu. Bir burada mekan oluyordu, bir de burada mekan oluyordu. Böyle yapıyordun İtalyan oluyordu, vs. muazzam bir olay. Tuncay Çavdar'dan alın ve onu kayıtlayın” (Sarı,1999).



Şekil 1: LCC Salonu Farklı Kullanım Şemaları (Arın,2003)

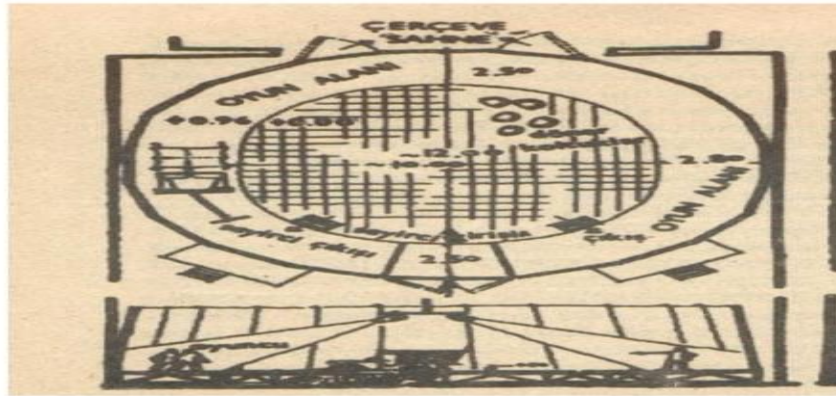
Uzun süre birlikte çalışmak Beklan Algan'ın çok önem verdiği “...tiyatronun kulisinden tuvaletine varana dek, oyuncu tarafından benimsenmesi”ni de beraberinde getiren, ortak bir tiyatro etiğinin benimsenmesini sağlamıştır. Provalardan sonra eğitmenler ve oyuncular birlikte o günkü çalışmayı değerlendirmekte ve ertesi gün provadan önce de tekrar değerlendirme yapılmaktadır. “Böylece herkes kendince oyunun otokritiğini yapardı çünkü tiyatronun ancak bu şekilde yapılması gerektiğine inanıyorduk.” (Algan, 1995).

“LCC eğitim planlı olarak temelde kendi içinde oyunculuk araştırmasına yönelme ve yeni bir dil oluşturma kaygısı taşımamaktadır, ama bugün geriye bakıldığında LCC kanalıyla yeni bir tiyatro anlayışını, çalışma yönteminin ve merkezinde oyuncunun olduğu farklı bir sahne pratiğinin kapıları açılmıştır.” (Pekman, 2011; 289)

Hazır tiyatro metinleri dışında farklı bir çalışma daha LCC'de ilk kez uygulanmıştır. Beklan Algan, Ferit Edgü'den “bireysel, toplumsal kurtuluşlar, alternatifler” üzerine malzemeler ister. Ferit Edgü'den gelenler bir yazı, çizim veya ansiklopedik bir araştırma gibi herhangi bir malzemeden oluşmaktadır. Oyuncular bu malzemeyi doğaçlamalarla sahneye taşırlar ve biçimlendirmeye çalışırlar. Bu çalışma aylarca sürmüştür. Yazarla bire bir çalışma olanağı bulmak büyük bir kazanımdır.

Sahnede ortaya çıkan malzeme gelen orijinal malzemeden farklı bir noktaya da gider, artık yazarın ürettiğinin dışında da bir hal alır. “...Çıkan ürün sonuçta Ferit Edgü’den de uzaklaşmıştı. Ve tiyatro falan da değildi. Zaten böyle bir iddia ile başlamamıştık en başta çalışmaya.” (Karakoç, 2015: 31). LCC deneysel arayışlarında yazarı ve metni değil, oyuncunun odakta olduğu bir yeniden keşif alanı oluşturmuştur.

LCC’nin en önemli gösterisi, Peter Weiss’ın Marat-Sade”sidir. Ne yazık ki, bu girişim de uzun ömürlü olmamıştır. Sonraları aynı kuruluşa Haldun Taner’in de katılmasıyla, Haldun Taner’in Sersem Koca’nın Kurnaz Karısı oyununu ilk kez LLC’nin salonunda farklı bir kadroyla oynanmıştır (Türel,1996:6). Günümüzde, başka alanlarda eğitim vermeyi sürdüren LCC’deki tiyatro bölümü, ödenmeyen kurs ücretleri nedeniyle kapanınca; tiyatro kurmaya karar verirler. Fakat Algan çifti beklediği desteği görememiştir. “Muhsin Hoca ve Haldun Hoca’ya danışmaya gidince: “Siz çocuk tiyatrosu yapın” diye yol gösterdiler bize.” (Denizer, 2011).



Şekil 2: Marat Sade Oyun Şeması (And,1983)

Ekim 1968'de LCC'de eğitim alan 4 öğrenci Milli Eğitim Bakanlığına bir dilekçe ile başvurup LCC tiyatro okulunun izinsiz olarak çalıştığını ve kuruma kazanç sağlanması için öğrencilerin zorla çalıştırılmak istendiğini ihbar ederler. Cumhuriyet Senatosu Tabii üyesi Mehmet Özgüneş Milli Eğitim Bakanının cevaplaması talebiyle LCC hakkında soru önergesi verir. Milli eğitim müfettişlerinin kararıyla, LCC tiyatro okulu derslikleri ve stüdyosu 1969'da kapatılır. Müfettişlerin raporlarından anlaşıldığı üzere, LCC dil okulu kurucusu Mesut Üstünel kurs açma izni almış fakat sonrasında

Milli eğitimden tekrar başvurup tamamlaması gereken izinleri tamamlamamıştır (TBMM, 1969).

LCC'nin kapanmasında ve zamanla kullanışsız hale gelmesinde başka bir etkende tiyatro mekanının mekanikliğidir.

“Dönen sahnenin yükünün hareket eden tekerleklerle verilışı ve dönen sahnelerde olduğu gibi yük taşıyan tekerleklerin yanı sıra harekete imkan veren gücün birbirinden ayrılması sağlanamadığından tiyatro devingenliğini kaybetti ve sadece gösteri alanı olarak belirli bir süre hizmet etti.” (Çavdar, 2008: 119)

Beklan Algan'da 1995 yılında kendisiyle yapılan söyleşide, LCC'de kurdukları devingen sahnenin çalışmalarını sınırladığını ve boş bir alanın aslında tiyatro yapmak için yeterli olduğunu ifade etmiştir.

“Bugün öyle bir yer olmuş olsaydı, aynı şekilde mekanik bir tiyatro kurmazdık. Tepebaşı Deneme Sahnesindeki gibi gayet rahat bomboş bir yapılanmaya giderdik. Oysa LCC'deki mekanik bizi daraltıyordu. Mekanik imkanlar bir noktadan sonra bizi sınırlıyordu. Halbuki biz orayı heyecanımıza kapılmayıp, biraz olsun ayağımızı yere basarak düşünseydik, boş bir alan şeklinde tasarlardık. Sadece ısıtılması ve yalıtılması yeterliydi. Ve belki de böyle yapılsaydı bugün LCC tiyatro yaşıyor olacaktı. Bu da hatalarımızdan biridir. Altını çizelim.” (Akt:Karakoç,2015:32, Algan, yayınlanmamış söyleşi, söy. yapan Koper, 1995)

Temelde, ödenekli tiyatronun yönetsel sıkıntılarının sanat icrasını olumsuz etkilemesiyle kendi alanını yaratmak üzerine kurulan LCC alternatif oyunculuk ve sahneleme anlayışı üzerine deneysel çalışmalara yer vermiş, bu anlamda Türkiye’de ilk kez görülen oldukça kullanışlı dönüştürülebilir bir alternatif sahne kullanmıştır. Fakat bir tiyatro oluşumu için destek bulamadığından çalışmalarına devam edememiştir.

Özetle, birinci dalga alternatif tiyatro oluşumlarının yer aldığı 60’lı 70’li yıllarda alternatif tiyatro hareketi temelde iki eksenle ilerlemiştir. Bunlarda ilki, oyun çevirilerin hızla artışıyla Brecht’in epik tiyatrosu örneklerinin de Türkiye’de ilk uygulayıcısı olan, siyasi iklimin oldukça ateşleyici olduğu yıllarda kurulmasının da etkisiyle tiyatrodaki politik olanı öne çıkaran Ast iken, ikincisi de oyunculuk araştırmalarını yapma ve ekolünü yaratma hedefli, konvansiyonel sahneyi çevreleyen 3 taraflı seyir biçimi ile

tiyatro sahnesini yeniden düzenleyen, çağdaş tiyatrodaki estetik biçim denemeleriyle öne çıkan bir kuruluş olarak LCC'dir.

2.1.2 İkinci Dalga Alternatif Arayışlar

60'lı ve 70'li yıllarda baş gösteren çağdaş dram sanatı bakımından yaşanan hareketlilik ve yeni çabalar, 80'lerde kültür hayatının kesintiye uğramasıyla da uzun soluklu olamamıştır. Kitlesele bir etkinlik olan tiyatroya olan ilgi azalmıştır. Seyir sanatının toplumsallaşması ve yaygınlaşması yani kitleseleleşmesi tam anlamıyla mümkün değildir, bunun gerekçesi de Semih Çelenk'in deyimi ile, "80'lerde yaşananların, toplumsal hayatta ve örgütlenmenin her alanında yarattığı kesintilerdir." (Çelenk, 2007: 34).

27 Mayıs darbesinden sonra Türkiye, 12 Eylül askeri darbesi ile ikinci bir darbeye maruz kalmıştır. 12 Eylül toplumda artan şiddet olaylarına son vermek iddiasıyla yapılmışsa da, memleketin kültür, sanat ve düşün hayatına da ağır bir darbe indirmiştir. 1960-70 arasında tiyatronun altın dönemi olarak bilinen dönem bitmiş, 70'lerde sinemanın yaygınlaşmasıyla tiyatro izleyicisinin oranı büyük ölçüde düşmüştür. 12 Eylül sonrası toplumsal travma sanatı etkilemiştir ve tiyatro alanında üretim zayıflamıştır. Yazarlar uzun süre yeni oyun yazamamış, bir önceki dönemden yazmaya devam eden birkaç yazar dışında yeni yazar yetişmesi çok uzun zaman almış, yazılan oyunların pek çoğu ise iç dünyasıyla hesaplaşan yabancılaşmış aydınların sorunları, etliye sütlüye karışmayan mitsel konular ve kırsal konular etrafında dönmüştür. Politik içerikli oyunlar oynayan tiyatrolar kapatılmıştır. 12 Eylül sonrası tiyatro salonlarını dolduramayan seyirciler güvenli buldukları evlerine gömülmüştür. Her hanenin evinde renkli televizyonlar vardır ve tiyatro seyircisi artık vaktini akşamları evde televizyon başında geçirmektedir, toplumun tiyatro seyretme alışkanlıkları da erozyona uğramaktadır. Tam da bu dönemde çok ilginç iki gelişme olmuştur; Devlet Tiyatroları tarafından sanatçıların ücretlerine o güne kadar görülmedik oranda bir zam yapılmıştır. 1982 yılında özel tiyatrolara devlet desteği verilmeye başlanmıştır. Hatta tiyatro sanatçıları zamanın Cumhurbaşkanı Kenan Evren'in resepsiyonlarının ayrılmaz davetlileri konumuna gelmişlerdir. Devlet uzun bir aradan sonra gerçek anlamda ilk defa

elini tiyatroya uzatmış, yapılan yardımlar cüzi bile olsa pek çok sorunu halledecek bir reçeteye dönüşmüştür. Fakat bir yandan özgür sanat üretimine de sessizce el uzanmıştır. Bu nedenle yavaş yavaş devlet yardımının ideolojik olarak sakınca yaratmayan oyunlara verildiği anlaşılmaya başlanmıştır. Bunun bilinen ilk örneği 1986 yılında AST'ın sahnelemek istediği Ibsen'in "Bir Halk Düşmanı" adlı oyunudur. AST, oyununa destek alamamıştır. Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu'nun projesi olan "Oğlum Çiçek Açtı" da ahlaka aykırı bir konu işlediği düşünüldüğü için yardımdan pay verilmemiştir (Birkiye, 2007).

Başbakan Özal dönemi (1983-1989) ile birlikte toplumun alışkanlıkları da değişikliğe uğramıştır. Tiyatronun sayıca en aktif kitlesi olan orta sınıfın, yeni ekonomik sistemin getirdiği faydacı anlayışla, günlük yaşamı ve gündelik pratikleri hızla değiştirmektedir. Radikal ve muhalif düşünceler, toplum arasında kabul görülmediği gibi, sinemada, televizyonda ve tiyatrodan politik konular rahatsızlık vermekte, korku yaratmaktadır. Tiyatro eleştirel ve politik olduğu sürece zararlı görülmektedir; orta sınıfın ailesi ile izleyebileceği yegane şey zararsız ve eğlenceli televizyon programlarıdır. İçi boş güldürüden ibaret tiyatro beklentisi içindeki seyirciye, özel tiyatrolar cevap vermekte gecikmezler. Dönemin özel tiyatroları repertuarlarını vodviller seçmektedir. Çünkü, "seyircinin tiyatrodan gitgide uzaklaşması, popüler oyunlar dışında, büyük salonların dolmasını imkansız hale getirmiştir." (Pekman,2011:321). Darbe sonrası yasakçı zihniyet ve toplumda varolan baskının izleri, sanata müdahaleler nedeniyle de kültürel yaşam geriye gitmektedir. Özel tiyatrolar için, devletle karşı karşıya gelmeden salonlara seyirci doldurmanın tek yolu politik olmayan, salt güldürü odaklı oyunlar üretmek olmuştur.

Ülke çapında mevcut ekonomik zorluklar, sanatsal faaliyetleri de etkilemiş, nitelikli tiyatro yapmanın koşulları sağlanamamıştır. Toplumsal düzenin büyük ölçüde sekteye uğraması, sanat üretiminin de yavaşlamasına neden olmuştur. Tiyatrodan geçimini sağlayamayan oyuncular ekonomik zorluklar altında ezilerek, ek gelir arayışına yönelmiştir; seslendirme, televizyon oyunculuğu, sahne şovu, şarkıcılık gibi gelir getiren işler yapmak zorunda kalmıştır. 1980 darbesi etkileri apolitik ortam yaratmakla beraber, vodvil, kaba güldürü ve düşünmeye yöneltmeyen oyunları tercih eden burjuva seyircisinin beğenisini ön plana çıkarmış ve özel tiyatrolar bu talebe

yönelik oyunlarının sayısını artırmıştır. Bazı özel tiyatrolar politik anlamda hiçbir amacı ya da hedefi olmayan oyunlarıyla bu dönemin yükselen tiyatro anlayışı haline gelmişlerdir. Öyle ki, 1980 sonrası ülkenin durumu için söyleyecek sözü olan, politik tiyatrolar tepki toplamakta ve engellemektedir. Böylece eleştirel tiyatronun yerini sadece eğlenme aracı olarak görülen tiyatrolar doldurmaktadır.

Ödenekli tiyatrolara bakıldığında, Cumhuriyet döneminde tiyatronun kurumlaşma çabalarının sonucu olan ve Cumhuriyet döneminden bu yana gelişmesine önem verilen iki ödenekli tiyatro bulunmaktadır; bunlar İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları ve Devlet Tiyatroları'dır. Şehir Tiyatroları etkinlik alanı olarak İstanbul'la sınırlı kalmış, fakat Cumhuriyet döneminde Darülbeyti zamanından itibaren kurumlaşma açısından çok önemsenmiştir. Devlet Tiyatrosu ise farklı şehirlerde de tiyatro alanı sağlamıştır. Bu kurumsal tiyatrolar zaten devlet destekli olmaları nedeniyle ekonomik sıkıntı çekmemekte ve devletle uyum içinde yollarına devam etmektedirler. (Kataloğlu ve Akşin,1989: 464).

İstanbul Şehir Tiyatrosuna bağlı olarak çalışan Tepebaşı Deneme Sahnesi gibi alternatif mekanlar kapatılmaktadır. Sebep olarak 1980'de patlak veren 12 Eylül darbesi gösterilmektedir. Cunta her alanda olduğu gibi Şehir Tiyatroları'nın içindeki muhalif örgütlenmeyi dağıtmak niyetindedir. Bu amaçla Deneme Sahnesi lağvedilerek, buradan önemli bir sanatçı tasfiyesi başlatılır. Deneme Sahnesi, 1983 yılının Aralık ayında boşaltılır, tiyatro binası ise Ocak 1984'te yıkılır. Bugün Tepebaşı'nın yerinde TRT stüdyoları bulunmaktadır (Pekman,2011:237).

Kumpanya'nın kurucularından Kerem Kurdoğlu, darbenin toplumda ve sanatçılarda ciddi psikolojik sorunlar yarattığını, 80'lerin ikinci yarısından sonra toplumsal sorumluluk anlayışına sahip sanatçıların, siyasi baskılar nedeniyle daha dikkatli davranarak sanat icra ettiklerini ifade etmiştir:

“Türkiye’de sanatın ve tiyatronun motorunun siyaset olduğu bir dönem zorla, 12 Eylül’le kesintiye uğradı. Bu kesintiden sonra Türkiye’de toplumsal sorumluluk hisseden sanatçılar, sanat yapmanın motivasyonunu bulmakta çok zorlandıkları psikolojik bir dönem geçirdiler. Seksenlerin ortalarından sonra yavaş yavaş tüm Türkiye’deki entelektüel ortamda siyasetin, toplumsal ve

tarihsel sorumluluğun tek yolunun birinci anlamda, düpedüz siyasi iş yapmak olmayabileceği; gündelik hayata dair birçok işin, eserin de siyasi etkileri, sonuçları, kaynakları olabileceğini yeniden keşfettikleri bir süreç işlemeye başladı: daha ince, daha derin bir siyaset ve toplumsal sorumluluk anlayışı gelişmeye başladı.” (Akay, 2005:7).

Siyasal ve toplumsal baskıların yanı sıra ekonomik zorluklar da tiyatroları sarsmaktadır. Bir yanda devletten destek alamayan tiyatrolar bulunurken, diğer yandan devlet desteği alan sanatçılar tiyatro alanında bir canlanma yaratmaya çalışsa da, bu kez kadro ve bina sorunlarıyla karşı karşıya gelmektedirler. Özdemir Nutku ise dönemin tiyatro anlayışını ve yaşanan sıkıntıları şu ifadelerle anlatmaktadır:

“1973 yılından sonra yoğun bir bunalımın içine giren özel tiyatrolar 10 yıl süreyle bata çıka seksenli yıllara gelmiştir. Bunların birçoğu kapandı. Bir bölümü de aç kalmamak için showlara yöneldi. Toplum arabeskleştikçe bu tiyatroların bir bölümü yalnızca halkı eğlendirmeyi amaçlayanları bu talebi karşılama yoluna gitti. 1982 yılının sonunda özel tiyatrolara devlet yardımı yapılması karar altına alındı. Bu karar özel tiyatrolar cephesinde bir canlanmaya neden oldu. Ancak bu arada yalnızca pastadan pay almayı düşünen derme çatma topluluklar da piyasada boy göstermeye başladı. Kendini yıllardır kanıtlamış olan özel tiyatrolar ise daha iyi bir kadro kurmaya, daha iyi bir bina arama yoluna gittiler. Devlet yardımı 1960’lı günler için bir hayaldi ama bugün de yeterli değil. Özellikle tiyatro binası diyeceğimiz yapıların çok az olduğu ülkemizde özel tiyatroların en büyük sorunu yetersiz uydurma binalarda çalışmak zorunda oluşlarıdır. Bu binaların bile kiralari astronomiktir.” (Nutku,1999: 20).

Astronomik kiralar ve bina yetersizlikleri, dönemin özel tiyatroları için mekan arayışına yöneltmeye başlar. Alternatif topluluklar oyunlarını tiyatro binası olarak inşa edilmemiş binalarda oynamak durumunda kalırlar. Bu alanlar yalnızca yoksunluktan gidilen bir yer değildir; aynı zamanda tiyatro estetiğinde denemeler yapmaya çalışan toplulukların özellikle seçtiği mekanlar olurlar. Yer yer binaların bodrum katı, garajlar, çatı katları, eski yapıların daireleri tercih edilmektedir. Yavuz Pekman dönemin alternatif tiyatroları sayılabilen, İstanbul’da Beyoğlu’nda açılan İstanbul Sanat Merkezi (İSM) ve Aziz Nesin Sahnesi’ni, alternatif mekanlar olarak nitelendirmiştir.

“Egemen sahne anlayışına alternatif bir ortam sunan ilk “birim sahne” sayılan Aziz Nesin Sahnesi ile yine Beyoğlu’ndaki, İstanbul Sanat Merkezi (İSM), dönem boyu ağırlığını hissettiren yenilikçi ve alternatif tiyatro ruhunu mekan bağlamında yansıtan örneklerdir” (Pekman,2011:35).

Alternatif işler yapan tiyatrolar Özdemir Nutku'nun yukarıda bahsettiği apartman dairesi, garaj gibi binalarda varlığını ortaya koymaktadır. 1980'lerin ikinci yarısından sonra ortaya çıkan topluluklar ikinci dalga alternatif tiyatrolar olarak bilinmektedir. Bu tiyatroların birçoğu 1990'lı yılların başında kurulmuş; Türk tiyatrosuna ciddi bir ivme kazandırmıştır ve bazıları 2000'li yıllara dek varlığını sürdürmüştür. Bunlar; Bilsak Tiyatro Atölyesi, Stüdyo Oyuncuları, Kumpanya, Grup Kafka, Tiyatro Ti, Beşinci Sokak Tiyatrosu, Tiyatro Oyun Evi, İstanbul Tiyatro Araştırma Laboratuvarı'dır.

12 Eylül Darbesi'nden kalan izlerin, toplumdaki baskının ve sanattaki cansızlığın yeni yeni atlatılmaya çalışıldığı 90'lı yılların ilk yarısı, her alanda canlanmanın hakim olduğu yıllar olmuştur. Siyasi alanın ekonomik alana göre daha az çalkantılı olduğu bu yıllarda, devlet tekelindeki medyaya ek olarak özel medya kuruluşlarının yeni radyo ve televizyon kanalları açması ile medya alanı da çeşitlenmiştir. Gündem medya aracılığı ile takip edilmeye başlanmıştır. Televizyonun her eve girişi ile medya, yaygınlaştırılmak istenen ideolojileri halka yayma aracı olarak kullanılmış ve toplum hayatına yeni bir yön verilmeye çalışılmıştır.

1993 yılında, tarım, turizm, eğitim, sağlık gibi ekonomik ve sosyal altyapı yatırımlarına öncelik veren, özelleştirmenin artırılmasına yönelik, Demirel Hükümeti tarafından hazırlanan Beş Yıllık Kalkınma Planı yürürlüğe konulmuştur. Aynı dönemde kimliği belirlenemeyen kişi ya da örgütler tarafından, aydın kesimi hedef alan suikastler, ülkenin ekonomik ve toplumsal dengesini bozmaktadır. Aydın gazeteci -yazar Uğur Mumcu bu suikastlerden birine kurban gitmiştir. Aynı yıl Cumhurbaşkanı Turgut Özal da kalp krizi sonucu vefat etmiştir. 1994 yılında ise ekonomik kriz yaşanmıştır (Kataloğlu ve Akşin, 1989: 356)

1997 yılına gelindiğinde dış borç, dış açık ve cari açık artmıştır. Tüm bu ekonomik göstergelerin yanı sıra Erbakan Hükümeti ile ordu sürtüşme halindedir. İrticai faaliyetlerin artması, İmam Hatip Okulları, sekiz yıllık eğitim, PKK gibi ülkenin eğitim ve güvenlik konuları sürekli gündemdedir. 28 Şubat 1997'de yapılan Milli Güvenlik Kurulu toplantısı sonucu açıklanan kararlarla ve irticaya karşı, ordu ve bürokrasi

merkezli bir süreç yaşanmıştır. Necmettin Erbakan'ın başbakan, Tansu Çiller'in ise dışişleri bakanı olduğu bu süreçte, siyasi, idari, hukuki ve toplumsal alanlarda yaşanan değişimler post-modern darbe olarak da adlandırılmıştır. (Sabah Gazetesi,2019)

Ülkedeki sivil toplum kuruluşları ve ordu, laikliğe vurgu yapmakta ve hükümeti uyarmaktadır. Sonunda sivil darbe olarak nitelendiren olaylar, 28 Şubat kararları etkisiyle de temmuz ayında gerçekleşir ve hükümet düşürülür. Yerine gelen Mesut Yılmaz- Bülent Ecevit iktidarı ekonomi alanında anti-enflasyonist kararlar uyguladılar fakat başarılı olamazlar. 1998' de ikinci büyük ekonomik kriz yaşanır. Sonuç olarak 90'lı yıllarda siyasi partilerin kurduğu koalisyonlar ülkeye faydalı hizmetler verememişlerdir. Kurulan koalisyon hükümetleri pek uyumlu çalışmamışlar ve ülkenin kalkınması için ciddi atılımlar yapamamışlardır. Ayrıca hedefler ve ekonomik düşünce yönünden uyumlu olmayan partilerin koalisyon kurmalarıyla, ülkenin ihtiyaç duyduğu ekonomik düzenlemeler gerçekleşememiştir (Toruk, 2005: 494-507).

Ekonomik sıkıntılar içinde geçen bu yıllarda, ülke başıboş eğlence kültürünün etkisi altındadır ve sanat alanında da değişimler görülmektedir. Sevda Şener “Bol Hareketli, Az Bereketli Yıllar” (Şener, 1998: 103) olarak tanımladığı 1980/1998 yılları arasını, siyasi baskılara maruz kalan tiyatronun toplumsal olaylar karşısında çıkmaza düştüğünü belirtmiştir.

“Tiyatro sanatı toplumsal olaylar karşısında suskunlaşmış, kendi içine kapanmış gibidir. Siyasal baskılarla medyanın etkisindeki seyircinin gittikçe yavanlaşan beklentisi bu içe kapanışın görünen nedenidir. Alta yatan nedense, sanatçının giderek karmaşıklaşan toplumsal olayları yorumlayamaması, aydın hüviyetini yitirmeye başlaması, kendisinin de medyanın etkisine teslim olması olarak özetlenebilir. Bu etki tiyatro yapıtlarında, müzikli, danslı, kolay anlaşılır, kolay eğlenilir düzenlemelerle yetinme biçiminde ortaya çıkmıştır. Bu oluşuma tepki gösteren, farklı olanı arama iddiasında olan tiyatro topluluklarının da görsel çarpıcılığın çekiminden kolay kurtulamadıkları görülmektedir.” (Şener,1998:103)

Türk Tiyatrosu görsel çarpıcılığın, özün önüne geçmesi tehlikesi ile karşı karşıyadır. Tiyatro estetiği görsel şölen ve şovun baskısı altında yavanlaşmaktadır. Farklılık yaratma iddiası alternatif olanı yaratma yönelişini de simgelemektedir.

90'lı yılların özel tiyatrolarına bakıldığında daha önceden faaliyet gösteren toplulukların bu yıllarda ayakta kalma mücadelesi verdikleri de görülmektedir. Bu topluluklara Kent Oyuncuları, Nisa Serezli-Tolga Aşkner Tiyatrosu, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu, İstanbul Sanat Tiyatrosu, Tiyatro İstanbul, Stüdyo Tiyatrosu, Aksanat Prodüksiyon Tiyatrosu, Sadri Alışık Sahnesi, Müjdat Gezen Sanat Merkezi, Dostlar Tiyatrosu, Dormen Tiyatrosu, Ortaoyuncular Tiyatrosu'nu örnek vermek mümkündür. Daha popüler bir çizgiye sahip olan Yasemin Yalçın Tiyatrosu, Levent Kırca Oya Başar Tiyatrosu, Enis Fosforoğlu Tiyatrosu, Nejat Uygur Tiyatrosu, BKM Oyuncuları gibi topluluklar da dönemin özel tiyatro topluluklarındandır ve birçoğunun gösterimleri televizyonda da yayınlanmaktadır.

90'lı yıllarda televizyonla yarışa girmek zorunda kalan tiyatromuz, sanat kaygısı gütmek yerine gişe kaygısı ile yoluna devam etmek zorunda kalmıştır. Oyun içerikleri salt güldürüye odaklı özel tiyatrolar, sayıca fazla olmaları nedeniyle de kendi aralarında ticari bir rekabet ortamı içindedirler. “Kendini ve canlandığı oyun kişisini aşağılayarak ya da seyircisine karşı saldırgan bir tavır takınarak çarpık bir eğlence biçimi üreten güldürüler.” (Şener,1999: 77) sayıca artış göstermektedir ve üretilen oyunlar sanatsal nitelikten yoksun yapıdadır.

90'lardan itibaren, İstanbul'da gelişmeye ve giderek seyirci toplamaya başlayan konser, müzikal ve büyük varyete gösterileri için oluşturulmaya başlanan büyük kapasiteli ve yüksek teknolojik olanaklarla donatılmış çok amaçlı salonlar, 90'lı yıllar boyunca tiyatronun bina sorununa alternatif bir çözüm sunmuştur (Pekman,2011:323). Fakat 90'lardan itibaren alternatif ya da deneysel oyunlar üreten ve sahneye koyan topluluklar, özel tiyatrolar içerisinde de farklı bir konuma yerleşmeye başlayacaktır. Tiyatro sanatçılarının pratiklerinde dikkat çeken farklılaşma seyircilerin tiyatro tercihleri üzerinden gözlemlenebilecek bir ayrımı da ortaya çıkarmıştır.

Zehra İpşiroğlu, tiyatro ortamında örneklerine rastlanan bu tür deneysel çalışmaların Avrupa ve Amerika'da uzun yıllardır zaten yapıldığından, hatta yüzyılın başında da yapılmış olduğundan bahsetse de Türkiye için bu durum, 90'lı yıllarda yeni

olma vasfını korumaktadır. Üstelik tiyatro alanındaki bu yeni arayışlar yalnızca topluluklar için değil, seyirci açısından da yeni bir deneyimdir. İpşiroğlu'nun, 1996 yılında Milliyet Sanat Dergisi'nde, Kumpanya'nın saydam bir camın içinde geçen "Haritadan Naklen Yayın" oyunu üzerine yazdığı eleştiri yazısı, tiyatro alanında var olmaya başlayan alternatif anlayış karşısındaki seyirci tutumunu ortaya koymaktadır:

"Önemli bir nokta da bu tür deneysel çalışmaların, izleyicinin de etkin katılımını beklemesi. İzleyici kendi klasik tiyatro anlayışının koşullanmışlığıyla 'hiçbir şey anlamadım'la yetiniyor ve oyun üzerine düşünme çabasına katlanmıyorsa, ya da 'Amerika'da bu tür deneysel çalışmalar çoktan yapılmış, biz bunları biliyoruz' ile yetiniyorsa, bu Kumpanya'nın değil, oyunla arasına bilinçli ya da bilinçsizce set çeken izleyicinin sorunudur." (İpşiroğlu, 1998a: 71).

İzleme alışkanlıkları deneysel tiyatroya uzak olan seyirci için de aslında yeni bir deneyimin yolu açılmıştır. Fakat seyircinin de bu deneysel oyunlara ilk başlarda şaşkınlık göstermesi doğaldır. Yine İpşiroğlu tiyatro eleştirisi yönünden dönemin zayıf kaldığını belirtmektedir. İpşiroğlu **Eleştirinin Eleştirisi** adlı kitabından basın ve yayın kuruluşlarının tiyatro eleştirisi olarak yayınlarının magazin boyutunda kaldığını görüşlerine yer vermiştir. Eleştirmenlerin, güncel tiyatro olaylarına yüzeysel bir biçimde değinmesi nedeniyle, tiyatro eleştirisinin yapısı bozulma tehdidi altındadır. İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali gibi festivaller, seyirciye ve sanatçılara çeşitli pek çok oyunla buluşma imkanı sağlamakta, eleştiri alanında da yeni bakış açılarının kazandırılmasını gerekli kılmaktadır. Yapılan festivallerle de çeşitlenen oyun türleri sayesinde, ülkemizde giderek pazarlama aracına dönüşen tiyatro anlayışına karşı olarak deneysel ve alternatif tiyatroya yönelen toplulukların oluşması ve sayılarının artması söz konusudur. (İpşiroğlu, 1998b: 11). Bu yıllarda alternatif arayışlarda başı çeken tiyatrolar, Bilsak, Kumpanya, Tal, Stüdyo Oyuncuları ve Birim Tiyatro olmuştur.

2.1.2.1 Bilsak

Dünyadaki deneysel çalışmalara ve alternatif tiyatro hareketine benzer uygulamalar ülkemizde, özellikle mekan kullanımı anlamıyla ve farklı oyunculuk arayışlarıyla Bilsak Tiyatro Atölyesi'nde görülmüştür. Bilsak Tiyatro Atölyesi, 1984 yılında psikoloji ağırlıklı alternatif bir oyunculuk eğitimi vermek üzere kurulmuş bir atölyedir. Beklan Algan tarafından kurulan ve oldukça yetkin bir eğitici kadrosuna sahip

olan atölye, 1986' ya dek eğitim vermiştir. Bu süre içinde eğitim çalışmalarının yanısıra, laboratuvar çalışması olarak nitelendirilebilecek bazı projeler de üretilmiştir (Korukçu, 1999: 63).

Kurucusu Beklan Algan'ın 1952 yılında NewYork Actor Studio'da eğitimine başlaması, 1960 yılına dek ABD 'de oyuncu olarak çalışması, 1966-1969 yılları arasında LCC'de gerçekleştirdiği denemeler, 1980'de Almanya'ya giderek oyunculuk araştırmaları yapması Bilsak'ı oluşturan etmenlerdendir. Bilsak Tiyatro Atölyesi kurulduğu ilk yıllarda bir eğitim merkezi olarak işlev görmüştür. Beklan Algan yönetiminde gerçekleşen derslerde tiyatral arayışlar yapılmıştır. Bilsak, bir prodüksiyon tiyatrosu olmaktan çok laboratuvar görevi üstlenmiştir. Perdesiz Sahneler Belgeseli'nde Bilsak Tiyatro Atölyesi'nin öğrencisi olan Nihal Koldaş, Cihangir'de 5 katlı bir binanın 3. Katında kurulan Bilsak'ın kendi bulundukları alanda istedikleri gibi özgürce sanatlarını icra edemeyen Beklan Algan, Ayla Algan, Ahmet Levendoğlu, Tamer Barlas, Cevat Çapan, Metin Deniz gibi sanatçıların bir araya gelip yepyeni bir sanat okulu açma arzusu ile oluştuğunu belirtmektedir (Dursun, 2016). Bilsak'ın 2 yıl süren eğitim faaliyeti sonucunda ortaya bir tiyatro topluluğu çıkmıştır. Cihangir'deki apartman dairesi dışında, topluluğun gösterim yapacak alanının olmayışı vb gibi yoksunluklar dezavantaj olarak düşünülse de, Bilsak Topluluğu'nun aldığı eğitim tiyatroya bakış açısını değiştirmiştir. Yaşadıkları kısıntı ve yoksunlukları, Nihal Koldaş şu sözleriyle özetlemektedir:

“Yerimiz orasıydı, gidebileceğimiz hiçbir yer yoktu, bir sahnemiz yoktu. Dolayısıyla bu yoksunluklar bir avantaja dönüştü çünkü öyle bir eğitimden geçmiştik ki, tiyatro heryer olabilir, siz herşey olabilirsiniz özgüveni verilmişti bize. Biz sıfır noktadan metinsiz de olsa kendimizi sahne üzerinde oyuncu olarak var edebileceğimize ve seyirciyle iletişim kurabileceğimize inandırılarak eğitim gördük.” (Dursun,2016).

Bilsak varlığını ve nedenini ortaya koyan manifestoya sahip bir oluşumdur.

Açıklama (Kendi deyimleriyle; “*Manifesto*”) :

“1- “Tiyatrodaki klasik anlayış” ile neyin kastedildiğini bilmiyoruz. Tiyatro için yazılmış metinler dışında yaptığımız çalışmalar, bütünüyle kendimizi ifade edebilecek bir araç, bir dil bulma ihtiyacından

kaynaklanıyor. Hayat hızla değişiyor. Bütün diller hızla aşınıp anlamını yitiriyor. Eskimiş sandığımız diller yeniden anlam kazanıyor. Tiyatroda kullandığımız araçlar (oyunculuk, rejî, mekan vb.) gerçekten anlaşılacak ve seyirci ile sahte değil gerçek bir bağ kurma isteğindedir.

2-Türkiye’de yalnızca tiyatro ya da sanat alanında değil her alanda, yapılan her şey, önce yapan kişi tarafından kendine yönelik olan gerekçelendirilmelidir. En hayati soru insanın kendisine soracağı "Ben bunu niye yapıyorum?" sorusu. Bütün tercihlerin önce kişinin kendince sorgulanması gerekiyor.

3- Arayış bir süreç. Yeterli düzeyde olması olanaksız. İhtiyaçlar sürekli yeni hedefler ve yönler gösterecek ve kurulan yapılar yıkılacak. Önemli olan bu değişimin ve hareketliliğin hayatımızı yansıtması, ve ona daha çok zenginlikler katabilmesi. Sanatımız hayatımızı zenginleştirmek için var. Ve onun kaynağı da hayatımız.

4- Gerçekten anlaşılmaya çalışmak, anlaşılmamayı da göze almak demek. Hiçbir ticari ya da sanatsal formüle dayanmadan üretim yapmanın zorluklarını yaşıyoruz. Kendimizi hayatımızın dayattıklarına karşı nasırlaşmadan korumaya çalışırken seyircimizin de bazen nasırına basıyoruz.

5-Bizim ilişki kurabildiğimiz seyirci kitlesi, kendi vicdanı ile hesaplaşmasını sürdüren, bu ülkede yaşayıp da hala kendine ihanet etmemek için direnen küçük bir kitle. Hala tiyatro yapıyorsak kendimiz ve onlar için yapıyoruz.” (Bilsak,2016) .

Bu manifestodan Bilsak’ın tiyatrodaki yeni arayışları gerçekleştirmek, sınırlandırılmış tiyatro algısını ve çalışma yöntemini geliştirmek, yeni dil arayışı ile seyirciyle daha yakın, gerçek ilişkiler sağlamak amacıyla kurulduğunu anlıyoruz. Eğer mevcut tiyatro sanatı, oynanan eserler ve mevcut tiyatro eğitimi yeterli görülseydi elbette böyle bir girişimde bulunulmazdı. Açıkça bunun bir arayış olduğunu ve arayışında süreçle şekilleneceğini belirtmişlerdir. Manifestonun 3. Maddesinde yer alan “Önemli olan bu değişimin ve hareketliliğin hayatımızı yansıtması, ve ona daha çok zenginlikler katabilmesi. Sanatımız hayatımızı zenginleştirmek için var. Ve onun kaynağı da hayatımız.” ifadeleri de Bilsak’ın sanat-hayat birlikteliğine önem vermesi olarak yorumlanabilir. Nihal Koldaş Bilsak Tiyatro Atölyesi’nin temel hedefini tanımlarken, topluluğun bireyselden evrensele uzanacak bir tüme varım izlediğini de açıklamaktadır :

“Topluluğun sorunu tiyatronun hala sahip olduğu tek ve biricik araç olan oyuncunun gösteriye tüm varlığı ile (düşünselliği, duyguları, içindeki çatışmaları ve seyirci önünde ve içinde dönüşümü ile) hayat vermenin yollarının aranmasıdır. Bu arayış da yalnızca bedensel teknikleri, oyuncunun düşünsel, duygusal birikimini değil, dünyaya, insana, kendine bakışını, etiğini de içerir.” (Koldaş, 1999: 134).

Cüneyt Yalaz, 2010'da vefat eden Algan'ın ardından yazdığı yazıda Algan'ın avangard bir yönetmen olarak dikkat çektiğini belirtmiştir. Algan 60'lı 70'mişli yıllardan bu yana Türk Tiyatrosu için yeni biçim ve içerki arayışlarına yönelmiştir. Tıpkı LCC gibi Bilsak Atölyesi de alternatif bir oyunculuk okulu olmuştur. “Her oyununda kalıpları kıran, Türkiye tiyatrosuna yeni bir soluk getiren Beklan Algan'ın sahnelemeleri aynı zamanda birer “okul” olmuşlardı” (Yalaz 2012: 133). Bilsak aynı zamanda “siyasi sorumluluğu reddetmeyen fakat onun dışında da varlık nedenini hatırlamaya çalışan yeni bir sanat” (Şener 1999: 140) anlayışını da sağlamıştır.

Bilsak Tiyatro'nun hayata geçirdiği oyunlar listesi:

1987- Cadıların Macbehti -Müge Gürman

1987 - Savaş Oyunları - Edward Bond

1988 - Burda Ve Şimdi - Topluluk Üyeleri Tarafından Yazılan Metin

1998-1991 - İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar - Sevim Burak

1992-1993 - Gitmeden Önce - Stephen Poliakoff

1992-1993 - Müfettişler - Melih Cevdet Anday

1996 - Savaş Oyunları-(farklı sahneleme)

1997 - Park Yapılmaz - Heiner Müller'in "Hamlet Makinesi" adlı metninden esinlenerek topluluğun yazdığı metin

1999 - Kurbağa Öyküleri - Arnold Lobel'in öykülerinden uyarlama

2000 - İyi Hava Kötü Hava - A. Çehov'un Öykülerinden Topluluk Tarafından Yapılan Uyarlama

2002 - Doğum Günü - Ludmila Petrushevskaya

2002 - Yolcu -Nazım Hikmet

2004 - Mut - Sevim Burak

2004 - Mach 1 Palyaço Ruşen Ve Kadın - Sevim Burak

2005 - Evcimen Kabil - Tony Kushner

2006 - Beckett Grimavi -Samuel Beckett (Bilsak, 2016)

Bilsak'ın oyuncu odaklı çalışmalar yürüttüğünü, oyuncunun yalnızca sahnede eylem arzeden değil, aynı zamanda çok yönlü bakış açısıyla tiyatronun diğer temel yapı taşlarını da yerine getirebilecek donanıma sahip olduklarını çıkarabiliriz. Bunun bir zorunluluk mu yoksa tercih mi olduğu elbette tartışılabilir. Fakat, oyuncuya kattığı değer açısından göz ardı edilemez bir kazanımdır. “Oyuncu dış gözü ne kadar gelişmiş olursa olsun zaman zaman dışardan yönlendirilmeye, itilmeye, açılmaya ihtiyaç duyar ki kendini tekrarlama tuzaklarından kaçabilsin. Bilsak Tiyatro Atölyesi'nde bugüne dek oyuncu bir dramaturg bakışı, yönetmen ve tasarımcı gözüyle çalışmıştır.” (Koldaş, 1999: 134).

Bilsak bir laboratuvar olarak tiyatronun rejisör, yazar, yönetmen, oyuncu, seyirci gibi temel organlarının eser sahnelemeye kadar olan süreçteki ilişkisi üzerine düşünmüştür. Konvansiyonel tiyatroda kolektif yaratım yerine görev usulü ile çalışılmakta bu da yaratım sürecine balta vurmaktadır. Bu bakış açısını metne dayalı tiyatro anlayışından ayıran en önemli fark oyuncunun aynı zamanda metnin de yaratıcısı olabilir bir yapı taşına dönüşmesi fikrine dayanmaktadır, bu da Bilsak'ın alternatif yönelimlerinden biridir. Beklan Algan 2012 yılında Mimesis Dergisi'ne verdiği röportajda, konvansiyonel tiyatronun ve kurumlaşmanın yaratım sürecini olumsuz etkilediğini, asıl olanın seyirci ve oyuncu etkileşimi olduğunu ifade etmiştir.

“Tiyatronun yaratıcısı kimdir? Yaratıcılık diye bir laf ediyoruz, bu ne demektir? Peki toplu olarak yapılan sanatlarda - tiyatro ya da sahne sanatlarında-yaratıcı kimdir? Birden fazla insanın bir araya gelip bir şey ürettiği bir sanattan bahsediyoruz. Bireysel sanatlarda bu sorunun cevabı daha net. (...) Bu kolektif, herkesin katkıda bulunduğu bir sanat dalıdır. Oyuncusu da vardır, yazarı da vardır. Aslında konvansiyonel tiyatroya baktığında hiç öyle değil. Hiç değil. Yani Avrupa klasik tiyatrosunun 400 senelik macerasına baktığın vakit, o kurumlaşma hikayesinde hala sürdürülen şey nedir? Yazar “benim” diyor, “eseri ben getiriyorum, ortaya koyuyorum” diyor; bugün de hala iddiasını sürdürüyor. Hatta öyle sürdürüyor ki “bir kelime bile değiştiremezsiniz”e kadar getiriyor. Ondan sonra ortaya rejisör denen adam, yönetmen çıkıyor, “ben bu oyunu sevdim” diyor. Ama kimse, neye hizmet ediyor? O oyuna hizmet ediyor; tamam kendi görüşü ile yapıyor bunu ama o oyuna hizmet ediyor sonuçta, o haritayı bozamazsın. (...) Yönetmen ne yapıyor, sekiz-on tane oyuncuyu seçiyor, “gelin” diyor, “beraber yapacağız bu oyunu” diyor. Dekoratörü geliyor, ışıkçısı geliyor. Bildiğimiz kadarıyla neredeyse 80-100 seneye yakın bir süredir bir de rejisör kendi hakkını korumaya kalkıyor. Yazar diyor ki “benim oyunumu allak bullak edersen, defol git kendin yaz” veya “ne uğraşıyorsun” diyor. Bir yerde haklı olabilir, kendi bakış açısından. Ama tarih içinde rejisörün ağırlığı daha fazla ortaya çıkmaya başlıyor. (...)Tiyatroyu diğer iletişim organlarından - ki tiyatro da bir iletişim organı, iletiyorsun birilerine-ayırın nedir? (...) Canlı bir insan veya insanlarla, canlı insan veya insanların bir süreç içinde karşı karşıya gelmeleri - ki hiç birinde, ne sinemada, ne televizyonda bu özellik yok. Eğer bu analiz bu noktaya geldiyse iki unsur ortaya çıkıyor: Seyirci ile oyuncu. Bunlar olmazsa olmaz. Metin çıkıyor ortaya, tamam. Rejisör diye birisi çıkıyor ortaya, tamam...Aslında rejisör teriminin de değişmesi lazım bence. Rejisörün veya yönetmenin fonksiyonu nedir, bugün ne olmalıdır, yeniden düşünmek lazım. Ben rejisörü yaratıcılığı tetikleyen organizatör olarak görüyorum, böyle bir çerçeve içinde kendimce anlamaya çalışıyorum” (Algan 2012: 159-160).

Bilsak Tiyatro Atölyesi' nin ilk oyunu olan Cadıların Macbeth'i Shakespeare'den uyarlanmıştır ve cadıların (ötekilerin) kendi aralarında Macbeth'i sergilemesi konusunu taşımaktadır. Oyunun yönetmeni Müge Gürman oyunu sergilemek için Aya Nikola Türk Ortadoks Kilisesi'ni tercih etmiştir. Gürman bu proje için böyle bir mekan seçilmesinin nedeni olarak kiliselerin zamanında cadıların yakılma kararı alınan yer olmasını göstermektedir.

“İlk defa bir kilisede sergilenen oyun, çevre halkının tepkisi nedeniyle de ilginçtir. Karaköy'de civar mahallelerde oturan halk gelip provaları seyretmekte, çocuklar sokakta oyun oynarken oyundan replikler söylemekteydiler” (Akt: Arın 2003: 113 Gürman, sözlü görüşme).

Bu ifadelerle Bilsak'ın mekan seçiminin oyun metninde geçen hikaye ile bütünlük sağlamasına önem verdiğini de anlamaktayız. Elbette bugün bile çerçeve sahnede Shakespeare oyunları gerek kurumsal tiyatrolar gerekse alternatif mekanlarda sahnelenmektedir. Bilsak, çerçeve sahnede bir kilise dekoru kurularak da oynanabilecek olan oyunu, gerçek mekanın atmosferinden ve tarihsel geçmişten faydalanarak alternatif bir mekanda yoruma gitmeyi seçmiştir.

Grubun ikinci oyunu “Burada ve Şimdi”, Harbiye Şehir Tiyatrosu'nun fuayesinde sergilenmiştir. Oyun alanı olarak bir koridor belirlenmiş ve seyirciler bu koridorun iki yanına yerleştirilmiştir. Aynı oyun Bilsak Sahnesi'ne taşındığında da ölçek farkına rağmen aynı düzen korunmuştur. Oyunda seyirciyle oldukça yakın ve interaktif bir ilişki kurulmuştur.

“İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar” oyunu Bilsak Sahnesi'nde oynanmıştır. Seyirciler salonun bir köşesine üçgen biçiminde yerleştirilmişlerdir. Bu sayede oyun mekanına katılan, gerçekte kulis olarak kullanılmakta olan oda da seyircilerin görüş alanına girmektedir. Ev ortamını yaratabilmek için oldukça az ışık ve gaz lambaları kullanılmıştır. Topluluğun bir diğer oyunu “Gitmeden Önce”dir. Bu oyun Talimhane'de küçük bir gece kulübünde sergilenmiştir. Seyirciler mekanın bir köşesindeki basamaklara yerleştirilmiştir. Her oyunu yaklaşık 25 kadar kişi izleyebilmektedir. Mekanın tüm olanaklarının kullanıldığı oyunda, oyun alanı seyir alanından çok daha geniştir. Çok sayıda farklı mekanda geçen oyun, ek bir dekora ihtiyaç duyulmadan mevcut mekanın sunduğu tüm olanaklardan faydalanılarak sergilenmiştir (Temel,2010:83).



Fotoğraf 6: İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar (Bilsak Arşivi)

Bir tiyatro yapısı yerine alternatif olarak kilise, apartman dairesi ve gece kulübü gibi mekanların kullanımı Bilsak Topluluğu ile gerçekleşmiştir. Sahnelediği oyunlar, sahneleme biçimleri, oyunculuk anlayışları nedeniyle Bilsak'ın dönemin ana akım alışlagelmiş tiyatro anlayışının gerek mekan kullanımı, gerek oyunların yaratım süreci, gerekse oyuncunun sahneye çıkana dek mevcut hazırlık sürecinde alternatif yöntemler geliştirdiği kadar konservatuar eğitimlerinden de farklı olarak öğrencilerine verdikleri eğitimler de arayışları ön planda tutmuştur.

2.1.2.2 TAL (Tiyatro Araştırma Laboratuvarı)

TAL'in kuruluşu için resmi izin 23.10.1987 tarihinde çıkmıştır ve öncelikle TAL'e laborant oyuncular alınacağına dair ilanlar yayınlanmıştır. Yüksek okul düzeyinde, tiyatro sanatına yatkın, formal tiyatro eğitimi almamış gençlerden oluşacak bir ekip kurmak niyeti ile harekete geçilmiştir. (Algan,2012: 183)

Beklan Algan'a göre TAL'in kuruluşunun düşünsel ve estetik alt yapısı; geçmişte Tepebaşı Deneme Sahnesi, Bakırköy Halk Evi, LCC ve Bilsak'da

deneyimlenen süreçlerin sonucunda oluşmuştur. TAL, ödenekli bir kurum olan İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nun bir koludur. Kurucuları, Beklan Algan, Ayla Algan, Erol Keskin, Haluk Şevket Ataseven olan TAL, 2002 yılına dek çalışmalarını İ.B.Ş.T. kapsamında sürdürmüştür. (Tal,1998)

TAL'in hedefi yerleşik tiyatronun (konstrüktif tiyatro) çerçevesi içinde "Oyuncu İnsan" olmak için eğitim almamış, Dinamik Tiyatro'nun ihtiyaçları açısından "kirlenmemiş" (Algan,2012:183) adayları seçmektir. Konstrüktif düşünme biçimine özgü tiyatro Yerleşik Tiyatro'nun oyuncusunu; "özgür olmayan (yani evrenle bütünleşemeyen), sezgileri benzeme ve benzetmenin buyurganlığı altına alınmış, sözlü dille düşünen, kurgulayan ve oynayan, temelinde görselliğin bulunduğu eylem diliyle yaratmanın henüz bilincine varamamış oyuncu" olarak tanımlarlar. Dinamik Tiyatro'da yaratıcı oyuncu; "insanı ve evreni etkileşimler içinde değerlendirir, algılar ve yansıtır, algılanan ve yansıtılan şeylerin tümü insan varlığının bütünleşmesine hizmet eder. Oyuncunun bir denge durumundan bir başka denge durumuna geçerek insan varlığına bütünlük kazandırdığı her aşamada, bu bütünleşmeyi var eden tüm öğeler, kendi aritmetik toplamalarını aşarlar. Oyuncunun ilişki kurduğu bu öğeler arasında hiyerarşi yoktur ve birinin eksikliği, bütünü meydana getiren estetik düzenlemeyi yok eder." (TAL, 1998)

TAL'in en uzun süreli laborantlarından Nadi Güler, Beklan Algan'ın TAL'e oyuncu alt yapısını sağlarken, konservatuarda okumuş, bu konuda uzman olmuş oyuncuların ziyade, mümkünse hiç eğitim almamış ancak sezgileri güçlü, yaratıcılığını farklı tekniklerle çıkartabileceklerine inandıkları gençleri seçtiklerini söylemiştir. Beklan Algan'a göre Grotowski ve Barba'nın da belirttiği gibi artık ana akım tiyatronun ve prodüksiyonların içinde yapılacak bir oyunculuk araştırması mümkün değildir, biraz daha kapalı ortamlarda, sadece o araştırmayı yapmaya kafa yoran, olabildiğince derinlemesine bir çalışma programı için bu kişiler seçilmiştir (Akt:Karakoç,2015:79 Nadi Güler, sözlü görüşme, Şubat 2015).

Beklan Algan'ın bu düşüncesi bir binayı yıkıp yerine yenisini yapmak yerine boş arsaya bir bina dikmeye benzemektedir. Kirlenmemişten kasıt belirli bir tiyatral anlayış

kalıbına girmemiş olmaktır. Melih Korukçu “Türk Tiyatrosunda DeneySEL Çalışmalar” başlıklı tezinde, Beklan Algan’ın, o günün Türkiye’inde alternatif işler yapmanın sıkıntısı ile ilgili açıklamalarını şöyle aktarmıştır: “Hala toplumsal ve bireysel kimliğimizi aramada, araştırma ve deneyin kaçınılmazlığını onaylatamadık ve resmi bir statü kazandıramadık” (Akt Korukçu, Oral,1993:10)

TAL’in oluşturduğu yönergede açıkça oluşumun hedefleri belirtilmiştir. Yapılmak istenen, kurumsal bir tiyatroya bağlı olsa da özerk çalışma alanı yaratmak, kurum için prodüksiyon üretmekten ziyade, tiyatral arayışları temel alan bir laboratuvar ortamı oluşturmak ve bu arayışları bilim ışığında diğer disiplinlerle birleştirerek gerçekleştirmektir.

TAL’in çalışma yönergesi I. bölümünde şu ifadeler bulunmaktadır:

“İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Yönetmeliğinin 2 numaralı Amaç maddesindeki “Türk Tiyatrosu’nun geleceğe yönelik yaratıcı atılımlarına önderlik etmek amacını güden Tiyatro Araştırma Laboratuvarı; İşlerliği konusunda İBŞT’ye bağlı, tiyatroyu var eden değişik öğeler (Yazar – yönetmen – sahne tasarımcısı – eleştirmen – oyuncu – SEYİRCİ) arasındaki YARATICI ilişki ve dengeyi bilim, düşün, ve diğer sanat dallarındaki çağdaş verilerin ışığında araştırmak ve ortaya çıkan tiyatrosal ürünleri sergilemek için eğitim ve denemeler yapan bir kuruluştur. Tiyatro Araştırma Laboratuvarı, İBŞT Yönetim Kurulunca sağlanan, laboratuvar için gerekli çalışma yeri, laboratuvarla görevlendirilecek, yevmiyeli çalışan 10 laborant oyuncu, çalışmaları yürütecek hocalar ve konferansçılarla, yönergemizin amaç ve ilkeler maddelerindeki esaslar doğrultusunda çalışır.” (Tal, 1998) “ Madde 1: (...) Türk tiyatrosunun geleceğe yönelik yaratıcı atılımlarına önderlik etmek”, (...) tiyatroyu var eden değişik öğeler (yazar-yönetmen-sahne tasarımcısı-kuramcı-eleştirmen – oyuncu seyirci) arasındaki ilişki ve dengeyi bilim, düşün ve diğer sanat dallarındaki çağdaş verilerin içinde araştırmak ve ortaya çıkan ürünleri sahnelemek için eğitim ve denemeler yapan bir kuruluştur.

Madde 2(...) çağdaş insana özgü bir bakış açısı getirmeye çalışan bu nedenle de insanın henüz ele alınmayan zengin ve varlıksal kaynaklarını düşünsel- sanatsal-bilimsel konumda “yaratıcılık” açısından yeniden ele alarak ve günümüze gerçek özbenliğini arayan tiyatronun geniş olanaklar alanı içinde, çağdaş insanı bütün zenginlikleriyle ortaya koymayı kendine uğraş edinen bütününü eğitsel bir amaca yöneliktir.” (TAL,1998).

TAL, Ayla-Beklan Algan, Erol Keskin gibi sanatçıların yönetiminde, zengin ve karmaşık Anadolu kültürünün içerdği evrensel temalardan yola çıkarak, oyun arayışını ve yaratıcı oyunculuk biçimini kültürlerarası bir çağrışım zenginliği içinde oluşturma çalışmalarına ağırlık vermiştir. (Yüksel, 2011:34). Bu bir anlamda Tal'in kendi coğrafyasından elde edilecek bir oyunculuk tavrı ve ekolü ile evrensel boyutlara ulaşabilecek bir çalışmanın temelidir. Yönergede TAL'in ilkeleri şöyle özetlenir;

“Çağdaş insanın yaratıcılık gücünü harekete geçiren bir drama anlayışına yönelmek, bunu alternatif tiyatrunun olanaklarında aramak ve buradan özgün bir boyut yaratmayı hedeflemek, “bireyin “yaratıcı” işlevselliğinden yola çıkarak, çağdaş tiyatrunun gerçek yaratıcılık kaynağını” araştırmak, “yazılı metnin tasarımsal dünyasından, “Burada, şimdi” oluşan çağdaş insana yönelerek, onu iletişimsizlik ve etkileşimsizlik kısılacından kendi yaratıcı varlığına döndürecek yeni bir dramatik yapının eğitimini gerçekleştirmeye” çalışmak, toplumda eksikliği duyulan düşünsel alt-yapıyı oluşturmak, bunun sonucu olarak estetik düşünceyi ve ondan kaynaklanan tiyatro anlayışını belirlemeye çalışmak (Tal, 1988).

TAL’de yapılan çalışmalardan bazıları;

1989 İstanbul’u Dinliyorum - Yönetmen : Karl Mayer

1991 Troya İçinde Vurdular Beni – Rejisör:Güngör Dilmen

1996 Sınırlar - Yönetmen: Ayla Algan

1999 Ölüm ve Oyun - Yönetmen : Mehmet Atak

2001 Hamlet, Yönetmen: Mehmet Atak

TAL da yapılan Atölye Çalışmalarından bazıları;

Faust Projesi Araştırmaları -1990-1999

Mask çalışmaları Atölye Yürütücüsü: Erol Babaoğlu (2001)

Yaratıcı Drama Semineri (İstanbul - 1993)

Ontik Oyunculuk Çalışmaları -1998/2001

Dans Tiyatrosu Araştırma ve Uygulama Birimi (1997)

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

Beklan Algan, 1962’de “Tecrübe Tiyatrosu” adı altında tiyatro ile ilgili ilk arayışlarını yansıttığı makaleden, 1980’ler sonunda TAL’in düşünsel alt yapısını kurgulama sürecinde, konvansiyonel tiyatrodan niçin kopmak istediğini araştırırken bulduğu cevaplar ve ürettiği yeni sorular, onu seyirci ve oyuncunun organik temasının herşeyin önünde olduğu, mekan, metin, ışık, dekor vb. tiyatroyu oluşturan diğer öğelerin sadece bu ilişkinin organik olmasına hizmet etmesini aramak aşamasına getirir. TAL, çalışmalarının temel amacını “Yaratıcı Oyuncu ve Yaratıcı Seyirci”yi araştırmak, çağdaş Türk tiyatrosunu oluşturacak ilkeleri saptamak ve onu evrensel düzeyde değerlendirmek olarak saptar.

“Bugün kabul olunan tiyatro, çağımızı ifade etmekten çok uzaktır. Hiç olmazsa öteki sanat kollarında yapılan ilerlemelere ayak uydurabilmek için tiyatronun da kullandığı unsurları denemelere tabi tutarak birleştirme imkan ve zeminine ihtiyaç vardır. Fenin bir keşif veya teorisi umuma arz edilmeden önce, laboratuvarı uzun uzun hazırlanıp kontrol edildiği gibi tiyatroyu da alakadar eden buluş ve fikirlerin aynı safhalardan geçmesine hak tanınmalıdır. Tiyatro san'atıyla meşgul olmak isteyen genç bir istidadın herhangi bir gruba dahil olmadan evvel kendi kendini hazırlama imkanı çok dar ve verimsizdir... Akademik öğretim sistemi müstakbel bir tiyatro san'atkarına çalışacağı hususları işaret etmekten ileri gidemez. Yetiyecek bir tiyatro san'atkarı için lazım olan atmosfer; tecrübe ve denemelerle keşfetme imkanı; yazılı söz, oyun ve seyirci üçgeni içerisinde her zaman değişen ve her seferinde yeni formlar izhar eden, zapt edilmesi imkansız bir ritim ve armoni birliğinin hissettirilmesi Üniversite, Konservatuar ve Akademilerin kabiliyetleri haricindedir. İşte tecrübe ve öncü tiyatro çalışmalarının rolü burada başlar.

Başlangıçta tecrübe tiyatrosu, maddeten basit ve belki de yalnızca bir platformdan ibaret sahnesi ve bir küçük ışık tertibatı ile seksen, doksan kişilik bir salonu ve topluluktaki kişilerin muhtelif fakat devamlı tiyatro kurs ve egzersizleri için kullanacakları bir kaç odayı ihtiva eden bir yerdir. ” (Algan, 1962; 72-73).

Beklan Algan mevcut konservatuar eğitimlerinin de yetersizliğine dikkat çekerek, oluşturduğu Tecrübe Tiyatro’sunda tiyatro eğitimine de bir alternatif sunmak istemiştir. Öğrencilerin çalışma alanı olarak da çerçeve sahne yerine “bir platformdan

ibaret oda” tercih etmesi de konvansiyonel kalıpları red ederek yeni bir egzersiz alanı oluşturma çabasına işaretir.

“Artık ikinci tiyatrocı mikrokozmos sfer'in (insan) dikey çizgisine, onun yazılı dile dayanan tek boyutuna karşı, makrokozmos sfer'in (evren) yatay çizgisini katarak insanı bütünleyecek yaratıcı gücü devreye sokmak gerekmektedir.” (Tal,1996).

Algan, ikinci tiyatroyu, gişe-oyun-oyuncu-seyirci olarak tanımlamakta ve artık üçüncü tiyatroya yani yönetmen-oyuncu-seyirci-yaratım sürecine geçiş gerektiğini ifade etmektedir. Algan'ın üçüncü tiyatroya verdiği önem, 1981'de Volterra İtalya'da yapılan ikinci ISTA toplantısına (Karakoç, 2015:60) katıldığı dönemde Barba'dan ne derece etkilendiğini ortaya koymaktadır.

“Bu oluşumun neresinden bakarsak bakalım üçüncü tiyatro, burjuva ahlakının yarattığı tiyatro anlayışının yerleşik değerlerini de ister istemez ters yüz etmektedir. Günlük yaşam, süreç içinde tasarlanmış durumların oyunu ise; tiyatro asla yaşamın taklidi değildir. Bireyin bütünleşememesini ortadan kaldıracak yaratma potansiyelini, her durumda işler kılacak görsel bir dildir. Yazılı dil- oyun yazarı- birey toplum çatışmasının meydana getirdiği olaylar dizisinin tanığı olarak devreye girer ve sözlü dilin yaratıcılığını, ele aldığı konunun içine kilitleyerek onu bırakır. Oysa yazılı dilin getirmiş olduğu olay, sahnede sözlü dile dönüştüğü anda artık başka bir olaydır. Ne var ki yaratıcı potansiyelin süreç içinde getirmiş olduğu görsel dil, yaratıcılık anında kendi sözlü dilinde birlikte var etmelidir. Bu durumda ikinci tiyatronun önemle üzerinde durduğu karakter yaratmak boşlukta kalmaktadır. Karakter, toplumsal otoritenin yazılı dil aracılığıyla ortaya getirdiği yasa dilinin koymuş olduğu ilkelere bağlı olan ve değişmeyen bir yapıdır. Kendi içinde değiştiği halde, yaşadığı topluma karşı değişmez görünmenin hastalığını da içinde taşımaktadır. Tiyatro artık bir eğlence değildir. Çünkü yaratıcılığın eğlenceye, gülüp ağlamakla hiçbir ilgisi yoktur. Bu durumda üçüncü tiyatro, bir ticari meta olma özelliğinden uzaklaşmaktadır. İkinci tiyatrodaki gişe-oyun-oyuncu-seyirci (kare göstergenin) yerini, yönetmen-oyuncu-seyirci-yaratım (kare göstergesi) almaktadır. Üçüncü tiyatrodaki yazılı olayların yerini yaratıcı durumlar aldığı için, ister istemez üçüncü tiyatro toplumu yaratıcı bilinç yapısına oturtan bir eğitim ve kültür olayı olarak karşımıza çıkmaktadır. Üçüncü tiyatro bir bilinç araştırmasıdır ve kendi varlığını var edene kadar, yaratıcı deneylere açık alanlarda, insanın bağımlı koşullanmışlığının yazgısını kırmaya çalışacaktır. Bir bakıma çağdaş insanın varlık nedeninin oluşmasında asıl etkin olacak öğe, ondaki algısal değişimdir. Bu değişim elbette sanatın alışılmış anlamlarını da değiştirecektir. Öyle sanıyoruz ki bu yaratıcı süreç, insanın insanlaşmasını gerçekleştirecek bir süreç olacaktır.” (Tal,2011)

TAL açıkça tiyatronun bir eğlence malzemesi olarak görülmesine karşı çıkmış onu bireyin içsel dönüşümü ile bütünleştirecek, toplumda yaratıcı bilinci tetikleyecek, böylece evrenle insanı bütünleştirecek bir sanat dalı olarak görmüştür.

TAL'in ifadeleri, Sevinç Sokullu'nun Üçüncü Tiyatro için ifadelerini anımsatmaktadır. Sokullu'da üçüncü tiyatro için kültürlerarasılıkla dünyanın farklı yerlerinde tiyatroyu bir köprü haline getirerek buluşma yaratmak, fazla insan ilişkilerini daha fazla ön planda tutarak yakınlıklar kurmak olarak görmüştür. Konvansiyonel tiyatro penceresinden bakıldığında üçüncü tiyatro anlamsız olarak görülürken aslında toplumbilimi açısından önemli bir buluştur (Sokullu ,1998:76).

Beklan Algan verdiği bir röportajda konvansiyonel tiyatro ve alternatif tiyatronun karşılaştırmasını yaparak konvansiyonel tiyatronun insanı ve ihtiyaçlarını yeterli düzeyde ele alarak anlatamadığını belirtmiştir. Fakat alternatif bir tiyatro yapmak için de hangi amaçla yola çıkıldığının bilinmesi gerekliliğini de ileri sürmüştür.

“Konvansiyonel tiyatro, insanı gerek makro, gerekse mikro planda kavramakta zorlanıyor. Meyerhold'da bunu söylüyordu. Daha etkili, daha kuvvetli bir araç, biçim bulmam gerekiyor insanı anlatabilmek için diyordu. İşte alternatif tiyatro bunun anahtarını verebilecek bir alandır. Ama hangi amaçla yola girdiğini bilemezsen alternatif olamazsın. Yetmiyor demek için kafanda başka bir dünyanın olması gerekir. Disiplinlerarası, kültürlerarası bakışa geçtiğimiz zaman halihazırda var olanın yetersizliği çıkıyor ortaya. Tiyatronun bir iletişim aracı olarak dilin ötesindeki varlığını araştırmamız gerekiyor.”(Algan 2008; 129) .

TAL'in amaçlarından biri kültürlerarası tiyatro alanındaki çağdaş gelişmeleri değerlendirmektir (Şener,1998: 249). Disiplinlerarası ve kültürlerarası paylaşım TAL için önem arz etmektedir. TAL, varlığını oluşturan çalışma birimleri ve bunların çalışma yöntemleri doğrultusunda ürettiği tiyatrosal öze değin düşünce ve uygulamaları gerçekleştirmek amacıyla 6 maddelik bir çerçeve oluşturmaktadır.

a) Yurt içindeki bilim ve sanat kurumlarıyla üniversiteler ve bunlara bağlı kuruluşlarla ilişkiler kurar,

b) Yurt dışında çağdaş tiyatro araştırmalarına dönük çalışmaları yürüten topluluk, kurum ve kişilerle karşılıklı kültürel- sanatsal ilişkilerde bulunur,

c) Laboratuvarın kendi çalışma alanlarını ilgilendiren ve bu çalışmalara katkıda bulunacağına inandığı sanatsal ve düşünsel yaklaşımlara araştırma olanağı tanır,

d) Diğer sanat dallarıyla ilişkiler kurar, bütün bu sanatların tiyatro sanatıyla olan ortak noktaları konusunda onlarla düşünce alışverişinde bulunur,

e) Tiyatro sanatıyla ilgili kültürel ve sanatsal araştırma ve uygulamalarını kamuya iletmek üzere ulusal ve Uluslararası bazda konferanslar, açık oturumlar, seminerler düzenler ya da başka kuruluşlar tarafından düzenlenen aynı türdeki etkinliklere katılır,

f) Özellikle üniversiteler ve diğer okulların genç sanat topluluklarına ya da çağdaş insanı ve onun sanat gereksinimini bilinçli olarak algılayabilme olanağından yoksun kalan genç izleyicilere, belli süreler içerisinde oluşturulacak söyleşi ve gösteri günleri hazırlar ve bunları kendi sanatsal amaç ve ilkeleri doğrultusunda onlara sunar. (Tal,1998)

Bu ilkeler ve yönelişler altında TAL'in çalışmaları 2012 yılına dek sürmüştür. 2002 yılı sezonun sonunda bir akşamüstü TAL, stüdyosunun kapısının kilinin değiştirilmesi suretiyle, lağvedilir. O sırada TAL stüdyosunda prova sonrası son yapılacaklarını bitirip çıkmak üzere olan Erol Babaoğlu'na "Ayla Abla ve Beklan Bey'e söyle, eşyalarını alıp gitsinler" (Babaoğlu, 2008; 146) mesajı iletilir. O zamanki genel sanat yönetmeninin Ankara'ya gitmesini fırsat bilen yetkili memur TAL'i kapatmıştır (Babaoğlu, 2008; 146).

03.07.2002 tarihinde Milliyet gazetesinde "Orada Neler Oluyor" başlıklı haberde konuyla ilgili bir açıklama yapan, yeni göreve getirilmiş Genel Sanat Yönetmeni Nurullah Tuncer, durumu "TAL kapandı deniyor... TAL de açık. O birimdeki sanatçılar emekliydi ve yevmiyeyle çalışıyorlardı. Biz onların yerine imza yetkisi olan, kadrolu sanatçı Mustafa Arslan'ı getirdik. Kapatmak ayrı bir şeydir, oraya başka birilerini görevlendirmek ayrı..." (Milliyet, 2007) olarak açıklamıştır. Dolayısıyla Beklan Algan ve ekibinin TAL'de gerçekleştirdiği arayışlar Şehir Tiyatroları'ndan gönderilmeleriyle son bulmuştur.

2.1.2.3 Kumpanya Tiyatrosu

Kumpanya, Kerem Kurdoğlu ve Naz Erayda tarafından 1991 yılında, Tarlabası Eski Çeşme Sokak'ta bulunan eski bir manastırın birinci katında kurulmuştur, Naz Erayda bu mekanı bir film çekiminde asistanlık yaparken keşfetmiştir. Kumpanya, 2006'da İstanbul Sanat Merkezi'nin kapanışına kadar çalışmalarına devam etmiştir. 90'lı yılların tiyatro hareketi için de yenilikçi anlayışlarıyla mevcut kurumsal ve ticari tiyatro topluluklarına bir alternatif oluşturmuş, başat oluşumlardan biridir.

Kumpanya'nın çıkış noktasını kendi ifadeleriyle; "bu ülkede yapılmakta olan tiyatrodan çok sıkılan iki insanın (Naz Erayda ve Kerem Kurdoğlu) böyle bir şey yapmak istememesi ve kendi izlemek istedikleri şeyleri, kendi ifade etmek istedikleri şeylerle yapmaya çalışan bir arayış" (Ovalı,2007: 14) oluşturmaktadır.

Kerem Kurdoğlu Dot Tiyatro'nun kurucusu olan Murat Daltaban'ın ana akım medyaya alternatif bir internet mecrasında sunduğu Şeyler ve Şeytanlar programında, Kumpanya'dan mevcut tiyatro yapma pratiklerini aşan, siyasi içeriğin de yer alabildiği, dilin ve beden bütünlüştüğü bir tiyatro arzusu ile farklı mekan denemelerine yer veren oluşum olarak söz etmiştir. Kurdoğlu aynı zamanda Grotowski gibi dünyadan tiyatro adamlarından da etkilenmiştir.

"Kumpanya niye varoldu dersek; o sırada varolan tiyatro modellerinin hiçbirini yapmak istemediğimiz için varoldu. Bir nedeni farklı bir siyasi içeriği vardı kumpanyanın, diğeri nedeni de biçimle ilgiliydi. O yıllara baktığımızda retorik yani güzel söz söyleme sanatı Türkiye'de tiyatro sanatına hakimdi. Ağız çalışıyor beden ona biraz eşlik ediyor, tiyatro denilince bu anlaşıyordu. Halbuki tiyatronun tüm öğeleriyle özel bir sanat olması gerektiğini düşünüyorduk, ez kaza bunun varolduğu ve dünyadaki örnekleri bizi çok heyecanlandırırdı, bana lise öğretmenimin Grotowski'nin Yoksul Tiyatro kitabı beni, içindeki resimlerle etkiledi. (...) mekan alıştığımız gibi kullanılmamış, oyuncuların sahne düzeni alıştığımız gibi değil, ve biz her oyunda mekanı yeniden tasarlama konseptini ele aldık." (Şeyler & Şeytanlar-2, 2016)

27 Mart 1991'de Kumpanya ilk oyununu tiyatro alanı olarak düzenlediği Manastır'ın 1. katında oynamıştır. Manastırın üst katları aynı zamanda Ezel Akay ve Zeynep Günsür'ın da çalışma alanıdır.12 Eylül'den sonra başlayan tiyatrodaki eski tarz

siyasi tiyatroyu sürdürmek istemeyen sanatçıların tiyatral arayışları hem içerik hem de biçim olarak denemeleri farklı mekan arayışlarını da beraberinde getirmiştir.

KK: “Türkiye’deki tiyatro sanatında 12 Eylül’den sonra farklı bir arayış başladı. Ondan önce özel tiyatroları, şehir tiyatrosu, devlet tiyatrosu ve Ankara Sanat, Dostlar Tiyatrosu gibi solcu tiyatrolar var iken 12 Eylül’den sonraki siyasi ve kültürel iklim farklı arayışı olan, evet siyasi duyarlılıkları olan ama eski tarz siyasi tiyatroyu sürdürmek istemeyen insanların yeni bir şeyleri yapmaya başladığı dönemdir.” (Açık Radyo,23.02.2018)

Benzer bir ifadeye Kurdoğlu **Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu** kitabında da yer vermiştir. Kumpanya, tiyatroyu siyasal bir eylem olarak görmekten ziyade daha ince, insani sorumlulukları sorgulayan bir amaç olarak görmüştür.

“Eski bilinen çözümlere sloganca yaklaşmanın daha uzağında, bireysel sorumlulukları daha ince sorgulayan yeni bir tiyatro biçimi şekillenmeye başlamıştı. Yurt dışından hiçbir tiyatroyu örnek almadık tamamen bu topraklara ait orijinal bir dil yaratmaya çalıştık. Tiyatro belki de ilk defa kendi özgün biçimini icra ediyordu. Bizim mekan kullanımımız, oyunlarımız, tiyatro kavramına girip girmediği tartışılıyordu. Bir okulun sınıfında başlayan hikayemizin bizden sonraki kuşaklara iyi bir örnek olduğunu düşünüyoruz.” (Kurdoğlu,1999:140)

Yeni bir yönelimle karşılan Türk Tiyatrosu, bu denemeleri öncelikle hangi kategoride değerlendireceğini saptayamamıştır. Ancak alternatif tiyatroların dünyanın her yerinde deneysel olana ve kendi toplumunun sorunlarına ve geleneğine işaret ederek arayışlarda bulunması Türkiye’de hem dil hem de mekan kullanımıyla, Kumpanya topluluğunda apaçık görülmektedir. Türkiye’de yeni bir tiyatro mimarisi anlayışını da oluşturmaktadır.

“O dönemdeki 3 önemli tiyatro, yani Şahika’nın stüdyosu, Bilsak Tiyatro Atölyesi ve biz Kum-Pan-Ya, üçümüz de tiyatro salonu olarak yapılmamış yerlerde tiyatro yapmak gibi bir tercihte bulunduk. Manastır’da oluşturduğumuz mekan da bir sahnesi olmayan, sahne yükseltisi olmayan, her oyunda farklı bir şekilde düzenleyebildiğimiz, seyirci-oyun ilişkisini farklı kurabildiğimiz bir mekan, yani Türkiye için yeni bir tiyatro mimarisinin hayata geçirildiği bir şeydi. Dolayısıyla bu mekanlar, yani Bilsak’ın 3. katı, Şahika’nın Nişantaşı Valikonağı’nın dibindeki yeri ve Manastır’ın 1. katı bizim için bu farklı tiyatro anlayışının hayata geçirildiği bir anlama sahip.” (Açıkradyo,2018)

Zehra İpşiroğlu'na göre, topluluğun en belirgin özelliği, “tiyatronun oyunculuktan sahne tasarımına, yazarlıktan yönetmenliğe değin tüm öğelerini ve olanaklarını bütüncül bir tiyatro anlayışı içinde kullanması”dır. (İpşiroğlu, 2002).

Kumpanya aktif olduğu yıllar içerisinde, pekçoğu Kerem Kurdoğlu ve Naz Erayda tasarımı olan projelerin yanı sıra farklı yönetmenleri de sahnesine konuk ettiği projelere yer vermiştir; bunlar: Fayton Soruşturması, Canlanan Mekan, Kim O?, Haritadan Naklen Yayın, Everest My Lord, Vınlamanın Binbir Yolu, Yedi , Ayşegül Kanada'da, Sahte Kimlikler , Yine Ne Oldu?, Massin'in Kel Şarkıcısı oyunlarıdır.

Kumpanya'nın on yıllık tarihini anlatan **Ne Bileyim Kafam Karıştı** kitabında, Dikmen Gürün Kumpanya'nın oyunlarında görülen farklılıklara dikkat çekmiştir. Kurucularının tiyatroya bakış açılarındaki çelişkilerden doğan çeşitlilik, kullanılan imgelerle bezenen performatif yapı ve oyunun içinde yaratılan zaman -mekan bütünlüğü Kumpanya'nın bir oyunlarında göze çarpan unsurlar olmuştur.

“(...) Kumpanya, bugün kendi içinde de farklı arayışların izlerini taşımaktadır. Gerek Naz Erayda gerekse Kerem Kurdoğlu metinle, oyuncuyla, mekanla ilişkilerinde birbirleriyle çelişen bakış açıları sergilemektedir. Sanırım Kumpanya'yı özel kılan da bu farklılıklarla oluşan bütünlüktür. (...) ‘Kum,pan,ya.’ Bu bilinçli parçalanmışlığın kendine özgü bütünlüğünü oluşturmuyor mu? Kurdoğlu'nun yazdığı ve yönettiği oyunlarda öne çıkan özelliklerden biri bu oyunların performatif bir yapıya sahip olmasıdır. Düşünceler, tartışmalar, hesaplaşmalar bu yapı içinde gelişirken aksiyon öne çıkmakta ve ‘karakter’ ya da ‘kişi’ yerini ‘oyuncu’ ve ‘oyuna’ bırakmaktadır. Böylelikle çokseslilik bütünselliği yok eder ve parçalar, bölünmeler önem kazanır. (...)Naz Erayda'nın çalışmaları incelendiğinde sanatçının çağrışımlar, imgeler üzerinde duran ve bir olayın içine girmekten çok sanki onu dışarıdan izleyerek o halleri, o mekanları, o zamanları irdeleyen mesafeli bir anlatım biçimine sahip olduğu görülür. (...)Naz Erayda'nın çalışmalarında bakmak, görmek, duymak olgusu sessizlik içinde zaman ve mekan olgusuyla buluşur.”(Gürün,2002:15).

Kumpanya topluluğu, önceleri atölye ve prova mekanı olarak öngördükleri İSM'yi bir tiyatroya dönüştürmeye kararıyla tiyatroda mekan kullanımı açısından önceki yıllarda görülen diğer alternatif arayışlarla benzerlik göstermektedir. Genellikle alt

kültürün yerleşim yeri olarak Tarlabası'nda bir tiyatro mekanı açarak şehrin kültürel değişimine de katkı sağlamıştır.

“Kumpanya Sahnesi 16 yıl boyunca hem mekanın yapısı, hem içinde meydana getirilen ürünlerle, tiyatro sanatımızda (o dönem “Öteki tiyatro” diye adlandırılan) öncü ve alternatif bir etki de yarattı. Burası, Tepebaşı Deneme Sahnesi, LCC, Arena gibi yapılardan sonra, benzer bir anlayışı yeniden gündeme getiren az sayıdaki mekandan biri olarak örnek teşkil etti, gösteri sanatları alanında yetişmekte olan genç bir kuşak üzerinde de ilham verici bir etki yarattı. Tarlabası gibi ‘marjinal’ sayılabilecek bir bölgede sanat yapma pratiğiyle, İstanbul’un sanat coğrafyasının gelişmesine de katkıda bulundu” (Pekman,2011:334).

Kumpanya çerçeve sahne yerine boş alanı değerlendirerek yükseltiyi sahneye değil seyirci alanına yerleştirir. Kumpanyada oyunlar bir kutu tiyatrosunda oynanmaktadır. Seyir ve oyun yeri değişken yapıdadır. Kulis ve friz bulunmamakla birlikte oyunlar açık sahnede oynanmaktadır. Canlanan Mekan adlı oyunda boş bir kutu sahneyi seyirci yerlerini tabandan yükselterek ve seyirciyi de karşılıklı iki tarafa koyarak oyunu aşağıda oynatmışlardır (Temel,2010:83).

Kumpanya'nın 2. Oyunu olan “Canlanan Mekan” projesi dönemin klasikleşmiş tiyatro algısını yıkıcı nitelikte olmuştur. Mekan tasarımının ön plana alındığı projede mekana oyuncular birkaç ay boyunca alınmamış ve mekanın tasarımı oyuncu ile bütünleşecek şekilde Naz Erayda tarafından tasarlanmıştır. Oyunun oyuncularla birlikte doğaçlama tekniğinden faydalanılarak oluşturulması, mekan tasarımında ve oyunun oluşumunda büyük etki yaratmıştır.



Fotoğraf 7: Canlanan Mekan (Youtube)

Kumpanya, mekanı her oyuna göre yeniden dizayn etmektedir. Konvansiyonel tiyatro anlayışında görülen yükselti yerine oyunculara rahat görmeleri açısından seyirci koltuklarının kademe kademe yükseltiye yerleştirmiştir. Değişebilir koltuk düzeni bazı oyunları sağ ve sol kanat olarak her iki taraftan seyretmeyi bazı oyunları ise 360 derecelik bir açıyla yerleştirilen seyirci koltuklarından izlemeyi mümkün kılmıştır. Benzer örnekleri yurtdışında da bulunan boş mekan ve blackbox kullanımı Kumpanya’da için de geçerlidir. İlginç olan ise Kumpanya’nın bunu bir öykünme ile değil, akıl yordamıyla keşfetmiş olmasıdır. (Açıkradyo,23.02.2018)

“Bizim için aslında Amerika’yı yeniden keşfetmekti, yani tiyatro mimarisinde aslında siyah kutu dediğimiz bir anlayış zaten var, bu sadece siyah değildi. Biz ama çok yurtdışındaki örnekleri görüp inceleyip onun gibi bir şey yapan birileri değildik, biz kendimizce akıl yürüterek buna ulaşmıştık. Sonradan bunun benzeri bir sürü şey yapılmış zaten dünya tiyatrosunda! (...)Tabii ki hepimiz Eugenio Barba’dan, Grotowski’dan, Peter Brook’tan, Robert Wilson’dan etkileniyoruz. Bu yüzyılda yaşayıp sanatçı olup da bu ustalardan etkilenmemek mümkün değil. Leonardo da Vinci’den de etkileniyorum. Geçmişimde sanat yapmış, ortaya iş koymuş herkesten etkileniyorum. Fakat tekrar söylüyorum bu hareketin içinde hiçbir tiyatro yabancı bir tiyatronun

taklidini yapma eğiliminde değildir. Hepsi çok somut kendilerine ait ihtiyaçlar ihtiyaçlardan yola çıkmışlardır. Tüm dünyadaki tiyatro sanatının ve özelde Türkiye’deki tiyatro sanatının krizinden ve buna alternatif bir sahasının yerine güçlü bir tiyatro oluşturmak ihtiyacından harekete geçmiştir. Ve ben dilerdim ki dünya örneklerini iyi bilen teorisyenler neyin ona benzediğini tespit etmek ve ötesinde bu hareketin işlerinin özgün yanlarını bulup bunların estetik yaklaşım adına taşıdığı değerleri ortaya çıkarsınlar. Böyle bir eleştiri geleneği henüz yok ve bu hareketin en büyük eksikliği de budur.” (Kurdoğlu,1999)

Kumpanya, alternatif mekan kullanımını bir alternatiflik yaratmak nedeniyle değil, daha iyi bir tiyatro yapma isteğiyle kullanmıştır. Konvansiyonel kalıpların yetersizliği, daha iyi bir tiyatro rüyası alternatif kullanımı kendiliğinden doğurmuştur. Hedef bir hareketin parçası olma değil seyirci ile daha iyi bağlar kurabilecek yaşayan bir tiyatro oluşturmaktır. Kurdoğlu’na göre sanat üç değişik kategoride anlam gösterge ilişkisi taşımaktadır:

“1-Sanatçının bilinçli olarak belli bir anlamı ifade etmek için kullandığı göstergeler seyircinin de rahat anladığı göstergeler.

2- Sanatçının bilinçli bilerek neyin ifadesi olduğunu bilerek kullandığı fakat seyircisinden bir birlikte anlamasına istemediği ifadeler. Yani sahnede kendi doğduğu an ifade eden kırmızı bir leke vardır. Fakat her seyirci bunu farklı bir motivasyonla anlar.

3- Kategori sanatçının niye kullandığını bilmediği hatta kullandığını fark etmediği göstergeler” (Kurdoğlu,1999)

Kurdoğlu için iyi bir sanat eseri, bu üç kategorinin zenginliğinden geçmektedir. Üçüncü kategoride sanatçının yaratıcı ruhunun, tabiri caizse ilham perilerinin sanatına yansıdı anlardır. Eserin, zamanla farklı okuma biçimleriyle orijinal halinden daha da zenginleşmesi ve yorumlanması tiyatro estetiği kadar tiyatronun kategorilerinin de çeşitlendirmesini sağlamaktadır. Fakat Kurdoğlu’na göre tiyatromuzda zayıf kalan eleştiri, eleştirmenlik ve teorisyenlik, alternatif hareketlerin yorumlanamaması sorununu da beraberinde getirmiştir.

“Ben iyi sanat eserinin gerçek değerinin bu üç kategorinin zenginliğinde yattığını düşünüyorum. Shakespeare de olduğu gibi. Bu üçüncü kategori öyle bir kategoridir ki belki gidip sanatçıya ya da yazara bunu niye yaptınız diye

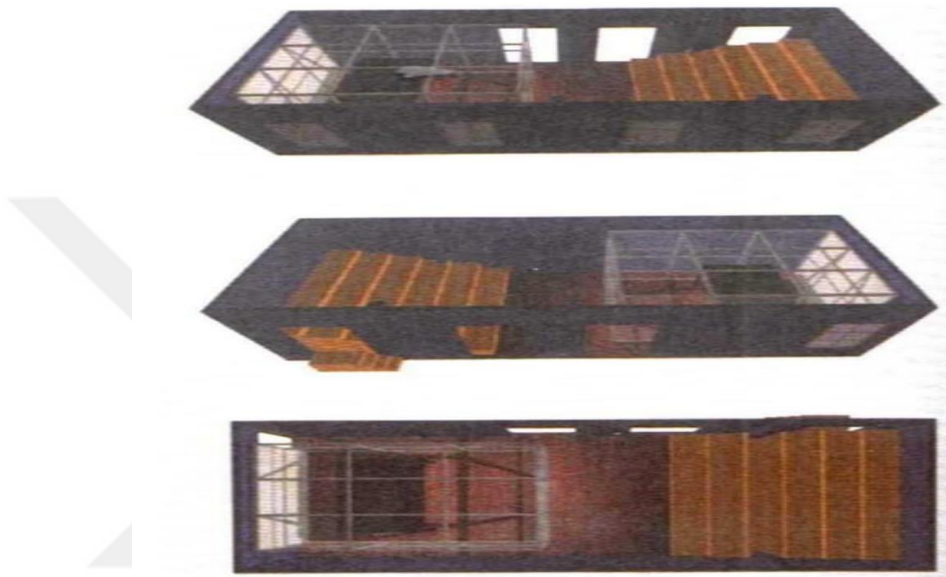
sorduğumuzda açıklayamayacağı bir kategoridir. Fakat farklı okuma biçimleriyle ortaya çıkar. Zaman içinde eseri orjinal halinden daha zengin bir hale getirir, çoğaltır. İşte eleştirinin önemi burada yatar. Yani bir sanat eserini yaratıcısının kast ettiğinden çok daha zengin çok daha anlamlı boyutlara açmada yatar. Bu nedenle bu hareketin içinde bazı işlerde çok önemli noktalar üzerinde durulmuştur. Bunlar yazıya geçmemiştir, değerlendirilmemiştir, kimse görmemiştir, görüp üstüne tartışmamıştır. Çünkü henüz bu hareketin teorisini yoktur. Böyle bir tiyatro eleştirisi yoktur. Bu hareketini iddiasını yerine getirebilmesi için yeni bir tiyatro eleştirisine ihtiyaç vardır ve bunu bu hareketle birlikte kendini hissetmeyen insanlardan beklemek haksızlıktır, doğru değildir. Yeni bir eleştirmen kuşağına ihtiyaç var ve o kuşak yok, son olarak belki bu somut birşeyden bir oluşumdan bahsetmek gerekiyor.” (Kurdoğlu,1999:148)

Kurdoğlu'na göre sanat pratiğinde olup bitenleri, yapılan deneysel çalışmaları eleştirecek avangard eleştirmenler de olması gerekmektedir. Ancak bu yolla deneysel çalışmalar hareket sürecini tamamlayabilecektir. Kerem Kurdoğlu “Kumpanya'nın Gösterim Üretim Tekniklerine Dair” notlarında alternatif tiyatro kulvarındaki yerlerini oyunu ele alış biçimleri üzerinden anlatmaya çalışmıştır. Kumpanya her oyunu sıfırdan ele alarak, sanki ilk defa sahnelenecekmişcesine, oyuna özel teknikler geliştirmektedir. Provalar zorluklarla dolu, oyunu nasıl ele alacaklarına dair problemlere yaklaşım modelleri geliştirmekle geçmektedir (Telimen,2018).

Topluluğun bir diğer oyunu olan “Haritadan Naklen Yayın” Türkiye'deki ilk playback tiyatrosu olma özelliği taşır (Milliyet,1996). Konuşmaların dijital ses olarak aktarıldığı cam bir kutunun içinde oynanmakta, bireyin korku dolu dünyasını ve kimlik arayışını ele almaktadır.

“Haritadan Naklen Yayın'da tüketim dünyası çılgınlığı içinde kimlik parçalanması ya da yitimi teması gene görselliğin ağır bastığı tümsel bir tiyatro anlayışı içinde sergileniyor. Cam bir kutunun içindeki iki kişinin zaman ve uzam ötesi bir labirentin içinde kutuya kapatılmış böcekler gibi bocalamaları, çılgın bir reklam dünyasının renk, ses ve görüntü bombardımanı altında giderek yollarını şaşırarak yok olmaları, konuşmaların playbackle verildiği bir sahne tasarımıyla aktarılıyor. Her iki oyunda da ortak olan politik baskı, otoriter polis devleti, tüketim çılgınlığı vb. etkenlerle kuşatılan günümüz insanın korkularını, ezilmişliğini ve parçalanmışlığını görselleştirerek dilsel anlatımın ötesinde bir arayışı dile getirmeleri. Bu arayış kimlik parçalanmışlığını tüm yoğunluğuyla yaşayan günümüz insanının duygularını dile getirdiğinden, her iki oyunda da tam bir öz biçim bütünlüğünden söz edilebilir. Deneysel türdeki bu oyunlarda izleyicinin de etkin katılımı bekleniyor. Haritadan Naklen Yayın'da oyunun

canlandırıldığı cam kutu aynı zamanda bir aynadır ve izleyici oyun boyu bu aynada kendi yansımasını görür. Böylece oyunda dile getirilen sorgulamaya “Ben kimim?”, “Ne derecede ben ben'im?”, “Ne derecede dış güçler tarafından yönlendiriliyorum? vb. sorulara izleyicinin de katılımı sağlanır.” (İpşiroğlu,2012).



Fotoğraf 8: Haritadan Naklen Yayın (Erayda,2002:146)

“Haritadan Naklen Yayın”da olduğu gibi “Kim O?” oyununda da Kumpanya, tiyatronun her ögesinden faydalanmakla birlikte dönemin teknolojisini de tiyatro sahnesine uyarlamıştır. Kumpanya için tiyatrodaki bütünsellik anlayışı her daim ön planda olmuş, yazar, yönetmen, oyuncu, dekor, müzik gibi odak sırası olabilecek pek çok öge bir diğerinden üstün tutulmamıştır. Bütünsellik anlayışında oyun mekanı merkeze alınarak diğer öğeler yerleştirilmiştir. Ağırlıklı olarak klasikleşmiş metin okumaları ve dramaturji çalışmaları yerine tüm öğeleri aynı uzamda içinde barındıran prova çalışmaları sonucu oyunlar tamamlanmış ve sahnelenmiştir. Bu nedenle oyun hazırlığından sahnelemeye kadar geçen süreçte dönemin alışlagelmiş tiyatro yapma pratiğine meydan okuyan biçimde olmuştur.

Kumpanya ve TAL'in ortak yapımı olan "Everest My Lord" 1997 yılında 9. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında Cihangir Parkı'nda sergilenmiştir.

Yine TAL'in 1999' daki Oyun ve Ölüm adlı oyunu Darphane-i Amire'de açık alanda oynanmıştır (Korukçu, 1999:55).

Seksenlerde devlet tiyatrosu, şehir tiyatrosu, solcu tiyatrolar ve ticari tiyatrolar olmak üzere dört kulvar (Kurdoğlu, 1999:139) mevcuttan ayrılan tıpkı Bilsak, gibi Kumpanya ile de yeni bir alternatif kanal açılmıştır. Seksenlerin ikinci yarısından sonra Bilsak, Kumpanya ve Stüdyo Oyuncuları ortaya çıkarak doksanların bütününde sürekli üreten ve 2000'lerde seyrekleşen işlevi görülmektedir. Bu üç grup ile Türkiye'de gerçekleştirdiği arayışlarla, Türk Tiyatrosu'nda önemli bir kulvar oluşturmuşlardır. Kumpanya konvansiyonel tiyatroya bilinçli-bilinçsiz bir alternatif oluşturarak Türk tiyatrosuna önemli bir miras bırakmış ve sonraki nesiller için de ilham kaynağı olmuştur.

2.1.2.4 Birim Tiyatro

Devlet Tiyatroları Genel Müdürü Yücel Erten'in 8 Mart 1993'te pilot bölge çalışmasının İstanbul'da yapılacağını bildirmesiyle Birim Tiyatro kurulmuştur. Bu yapılaşmanın temel hedefi Devlet Tiyatrosu'nun bir anlamda hantallaşmış yapısına alternatif olacak, daha dinamik, araştırmacı, kendi kararlarını verebilen, memuriyet psikolojisinden kurtulmuş, farklı işler yapmayı ve tekdüzelikten kurtulmayı amaçlayan, esas olarak bir "ensemble" ruhu ve fikriyle buluşmuş insanlardan oluşan bir yapı kurmaktır. Bu oluşumda yer alacak sanatçılar belli bir seçimle belirlenmemiş, kendi bireysel tercihleriyle bir araya gelmiştir (Arın,2003:138). İşleyiş bakımından, ilk örneği Şehir Tiyatroları bünyesinde var olmuş özerk yapı TAL'e benzese de, hedefler yönünden farklılık gösteren Birim Tiyatro özellikle Devlet Tiyatrosu'na yeni bir kan ve değer katma açısından önem arz etmektedir.

Müge Gürman, Birim Tiyatro'nun manifestosunu oluştururken, tiyatronun yaşamdaki anlamına dikkat çekmiştir. Tiyatroyu sanat yapan asal özellikler, göz ardı edildiğinde, tiyatro bir vakit geçirme, eğlenme aracına dönüşmektedir. Tiyatro bir pazarlanacak ürüne dönüşmüştür. Kapitalizmin satış odaklı sisteminde eriyip giden sanat- hayat birlikteliği, tiyatroya olan ilgiyi de azaltmaktadır.

“Tiyatronun günümüz insanı ve kültür yaşamındaki anlamı nedir? Düşünülen ve özlenenler bir yana, bugün hangi gerçeklerle karşı karşıyadır. Soruları cesur bir özeleştirici ve özenle ortaya koyabilme temelinden başladığımızda ve yansız baktığımızda yüz yüze kaldığımız gerçek, tiyatronun gerçek yaşamsallığını ve etkinliği kaybetme tehlikesi içinde olduğudur”. Tiyatro insanı çeken ve yok edilmez özü gereği bir yandan vazgeçilmez olmaktadır. Bir yandan da gerçek önemini ve “özgün kişiliğini” bir türlü bulamamaktadır. Genelde, kendisini, “sanat yapan asal özellikleri ve incelikleri göz ardı ederek, ortamı bulunduğu kolayca yapılabilecek bir “gösteri” niteliğinde görülen “tiyatro”, sanki ayağını sürüyerek ortalarda dolaşıp durmakta ne yok olmakta ne de tam anlamıyla var olabilmektedir. Çoğunlukla da –durumu görünüşte ve geçici olarak kurtarmak üzere- içi boşaltılmış ve hayatini kaybetmiş bir tiyatro, profesyonel dünyanın bir cilvesi olarak, büyük paralar karşılığında yeniden allanıp pullanıp süslenerek piyasaya sürülmekte, bu kez de bir “mal” durumuna indirgenmektedir. Bugün, meraklı, zeki, araştırmacı ve sanattan gerçekten bir şeyler bekleyen insanların çoğu tiyatrodan uzak durmayı yeğliyor, çünkü ne yazık ki, bir oyun sırasında seyircinin de “yaratıcı” kılınması gerektiği unutulmuştur ve çoğu kez sahne seyircinin altında kalmaktadır. Oysa sahnedeki bir sanat yapıtı yaşamı ve kendini gözleyen toplum bireylerinin kurabildiği bağların daha ötesinde bağlar kurup, onlar için yeni olanaklar ve yeni deneyimleri “estetik” kavrayışlarla birlikte oluşturur. Seyircide çok sayıda ve çok yönlü çağrışımları yaratabilen bir tiyatro yapıtı başarılı sayılabilir.”(Gürman,1993).



Fotoğraf 9: Hamlet (Müge Gürman Arşivi)

Müge Gürman'ın hazırladığı Birim Tiyatro'nun kuruluş manifestosunda "ateşleyici olan araştırma ve denemelerin yapılabileceği deneme ve atölye sahneleri

oluşturmanın önemi vurgulanır” (Korukçu, 1999: 60). Birim Tiyatro ile yakalanmak istenen seyirciyi yaratımın sürecine dahil edecek uygulamalarla tiyatrodan yeniden interaktif bir paylaşım alanı oluşturmaktır. 2007 yılında kapatılan Atatürk Kültür Merkezi ile Birim Tiyatro’un bulunduğu Aziz Nesin Sahnesi de kullanıma kapatılmıştır.

2.1.2.5 Studio Oyuncuları

Studio Oyuncuları, 1988'de Şahika Tekand ve Esat Tekand tarafından oluşturulan Oyunculuk ve Sanat Stüdyosu'nun gösteri topluluğu olarak kurulur ve 1990 yılında profesyonel nitelik kazanmıştır. Topluluk, gösterilerini yapılan stüdyo çalışmaları temelinde gerçekleştirmektedir. Gösteri sanatlarında, özellikle de oyunculuk sanatında çağdaş olanın araştırılması ve uygulanması ilkesi ile yola çıkan topluluk, Şahika Tekand'ın geliştirdiği “Performatif Sahneleme ve Oyunculuk” yöntemiyle sahnelediği oyunlarla, dünyada özellikle de Avrupa'da en dikkat çekici tiyatro topluluklarından biri olmuştur. Stüdio'nun kuruluş amacı öncelikli olarak performans grubu olmaktır. Fakat kurulduktan 1 sene sonra Şahika Tekand performans çalışırken tiyatroya karşı değişen bakış açısıyla, tiyatroyu performans sanatıyla birlikte ele alarak tiyatroya yansıtır. Böylece Studio geçen bir sene de yavaş yavaş bir tiyatro grubuna dönüşür (Günsür,2009:55).

Studio Oyuncuları'nın sahnelediği oyunlar aşağıdaki tarihsel sıralamaya göre şu şekildedir:

- Mutlu Günler (1993)
- Beş Kısa Oyun (1994)
- Gergedanlaşma (1996)
- Oyun Sonu (1998)
- Gitgel Dolap (1998)

- (Oyun)cu (2000)
- Oidipus Nerede? (2002)
- Oidipus Sürgünde (2004)
- Evridike'nin Çılgılığı (2006)
- Apartman (2008)
- Karanlık Korkusu (2008)
- Üç...İki..1000 (2009)
- On Adımda Unutmak (Anti-Prometheus) (2010)
- Gergedanlaşma (2014)
- Godot'u Beklerken(2016)
- Oyun (2017) www.studiooyunculari.com

Tekand tiyatronun kurgusallığını ve yapaylığını koruyarak aynı zamanda ona inandırıcılığını iade etmek için, Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi'ni geliştirmiştir. Performatif Yöntemin temelinde sahneyi bir yaşam alanı haline getirmek değil, sahne üzerinde bir gerçeklik yaratacak koşulları yine sahnenin araçlarıyla oluşturmak ve oyuncunun bu koşullara maruz bırakılması yatmaktadır. Böylece kendini gönüllü olarak bu koşullara maruz bırakan oyuncu sahne üzerinde gerçek bir zorlukla karşı karşıya gelmektedir. Oyuncunun karşı karşıya olduğu bu zorluk, onun tüm bedeniyle, aklıyla ve ruhuyla sahnede yaratılan oyuna teslim olmasını gerektirir ve sahnede oyuncunun performansı alabildiğine inandırıcılıkla ve samimiyetle bezenmiştir (Sünnetçioğlu,2015:44).

Şahika Tekand’a göre, sahnede gerçek olanın peşindedir, yapılan her hareketin ve jestin bir amaca hizmet etmesi gerekmektedir. Bu nedenle rejisinde harekette tasarrufa gitmektedir.

“Ben sahnede gerçek olmayan hiçbir aksiyonu sahnelemekten yana değilim. Eğer oyuncu bir yerden bir yere giderken, sadece öyküyü anlatmak için bu hareketi yapıyorsa, ben bu hareketi yaptırmıyorum. Oyuncu duruyor ve lafını söylüyor, çünkü durması inanılabilir bir şey. Ama gitmediği bir yere gidiyormuş gibi yapması inanılır bir şey değil. Bir kere bu teknik nedeniyle oyuncuyu mümkün olduğu kadar sabit bir aksiyonda, ihtiyaç olmadıkça hareket ettirmeyerek kullanıyorum. Böyle olunca ses ve ışık hareketi sahnedeki aksiyonun esasını oluşturuyor. Hiç inanamayacağınız bir performans, adeta bir sirk gibi inandırıcı hale geliyor. Beni ilgilendiren de bu.” (Tekand,1991:42).

Tekand oyunculuk atölyesinde yetişen oyuncuların en önemli özelliği esasında oyuncu olmayıp, oyunculuğu Şahika Tekand’ın yöntemi ile öğrenmiş olmalarıdır. Bu bir tesadüf değil seçili bir yöntemdir, Şahika Tekand bu yöntemi tercih etmesinin nedenini şu sözlerle açıklamaktadır:

“Ben inat ettim böyle bir şeyin oluşması için. Özellikle de seçtim bunu çünkü gerçekten yöntemi kavrayabilen insanlarla çalıştım. Hatta bazen oyuncu olarak bazı teknik zafiyetlerini affederek çalıştım. Çünkü teknik olarak seneler içinde ilerliyor bir oyuncu. Elbette ki bir oyuncunun sesi, bir operacının sesi gibi değil; halbuki benim korolarımda keşke şancıların sesleri gibi sesleri olan oyuncular olsa da diyebilirdim. Ben de bunu özleyebilirdim ya da kulağı absolut olan sekiz tane oyuncum olsaydı... Tabii ki çok iyi olurdu ama ben oyuncularımın kendilerini yöntemin uygulaması içinde geliştirmelerine sabır göstermeye karar verdim çünkü oyunu anlamaları ve oynamaları çok daha önemliydi.”(Günsür, 2009).

Uzun yıllar devam eden “tiyatro öldü mü ?” tartışmalarına Tekand, dijital çağın getirisi olan araçların seyirciyi edilgen konuma sürüklediğini ifade etmekle birlikte asal nedenin tiyatrodaki inandırıcılık sorunu olduğuna dikkat çekmiştir. “Tiyatronun seyredilmemesinin nedeni tiyatronun ölmüş bir sanat dalı olması değil, inandırıcılığını yitirmiş olması” (Tekand, Kargül, Meyveci, 2004) dır.

“Seyirci, televizyon ve bilgisayarın uzaklaştırıcı etkisiyle çevresinde olup bitenlere karşı edindiği risksiz ve güvenli tanıklık hali yerine, gerçekten olup bitenlerle olup bittiği anda ve mekanda karşılaşarak, üstelik de bunların gerçekleşmesine neden olacak koşulları yaratan ve sahne yaşantısının kaderini

belirleyen unsurlardan biri haline gelerek oyun alanı içinde, oyun oynama maharetine sahip olmalı” (Tekand, 1991:42).

Seyirci tiyatrodaki yaşadığı paylaşımı “şimdi ve buradan”nın hazzını ne televizyonda ne de sinemada hissedebilmektedir. Tekand’ın tiyatrosu seyircinin ruhsal dünyasına, özdeşleştirme yolu ile değil, sahne üzerinde olan bitenin inandırıcılığı ile onun hayal gücünü aktif kılarak dokunulabilmektedir. Çünkü seyircinin performanstan haz alabilmesi için edebi olarak ifade edilebilene değil, sahnede olup bitene, o anda gerçekleşen performansın gerçekliğine inanması, bir başka deyişle maruz kalması gerekmektedir (Akt,Sünnetçioğlu,Tekand,2008:72).

Bütün yöntemini bu düşünceler üzerine kuran Tekand’ın şu sözleri oluşturduğu tiyatro düşüncesinin yapı taşları gibidir:

“Sadece insanla yapılması mümkün olan ve canlı olması zorunlu olan bir sanat dalı olarak tiyatronun, başka hiçbir ifade aracına tercüme edilemez olan bu özelliğinin bizatihi kendisinin sisteme ve sistemin taleplerine karşı bir alternatif durum teşkil ettiğine ve sistemin insana sunduğu rasyonel dünya karşısındaki bu irrasyonel var oluşun tiyatroya yeniden bakarken özellikle önemsenmesi gereken en önemli yanı olduğunu düşünüyorum.” (Akt,Sünnetçioğlu,Tekand,2008).

Tekand oyunlarında, sahnelemenin hiçbir ögesinin tek başına bir anlam ifade etmediği göze çarpmaktadır. Ögelerin ancak birbiriyle anlam kazandığı bu düzen, çağdaş insanın bireysel alanındaki yaşamının dünya için bir anlam ifade etmediğini ancak kolektif bir çabayla anlamlı bir değişim yaratabileceği görüşünü ifade eder. Mekan, günlük yaşamın tanıdık kesitlerinden birine benzetilmekten çok pekçok anlama gelecek çağrışımlara açıktır, özdeşleşmeyi önlemektedir (Habif, 2008: 99).

Tekand’a göre sanat, yaşamı taklit eden veya sürekli tekrarlanan bir olgu değildir. Sanat sanatçının ürettiği sentetik bir gerçekliktir ve oyun kavramı yaşamı taklit etmeyen bir unsur olarak, belirli bir sınır içinde, kendi koşulları doğrultusunda seyircinin de anlayabileceği dille dürüstçe oynandığında iyi icra edilmiş olmaktadır. Oyun yaşama göre irrasyoneldir ve Tekand yaşamı bir oyun olarak ele alır, performans sanatı da yaşam ile oyun arasındaki sınırları kaldırmaktadır (Sünnetçioğlu,2015: 103).

Şahika Tekand, nasıl bir dönemde yaşıyoruz ve bunun düşüncesi ne olabilir, sorusuyla yola çıkarak çağdaş hayatı ve sanatı okuyup oyunlarını ona göre tasarlayan bir yönetmen olarak, çağdaş insan kavramıyla hesaplaşmaya başlayınca insanın, belirli bir coğrafyaya değil evrensele ulaşabileceğini düşünmektedir. Bugün alternatif tiyatro adı altındaki tiyatroların aslında idealist tiyatroya geri dönen hiper doğalcı tiyatro olduklarını ve Shakespeare oyunları, Antik Yunan oyunları gibi metinlerin evrilemeyeceğini fakat dönemin sahneleme biçimleriyle oynandığında seyirciye ulaşabileceğini belirtmektedir. (NTV Bidiğiniz Gibi Değil Programı, 13.03.2016).

Tekand, tiyatroda alternatif arayışlarının düşünsel alt yapısı ve yeniliğe karşı bilinçli duruşu şu sözlerle özetlemektedir:

“Yenilik, bir gereklilik, maddi ya da düşünsel bir zorunluluksa eskiye alternatif olabilir. Aksi halde yenilik tam da sistemin arzuladığı, var olanı çeşitlendiren, var olanı kabul edilebilir ve çekici hale getiren, var olana karşı çıkmak yerine onunla uzlaşan bir şey haline gelir.” (Şener,1999:153).

Tekand’ın tiyatrosunda değişim ve dönüşüm bilincinin uyandırılması motifini görmek mümkündür. Bu bakımdan Artaud’nun düşünceleriyle bir paralellik söz konusudur. Tekand’ın, hayata müdahale isteği onu muhalif bir tiyatroya yöneltir ve onu alternatif yapan da bu muhalif duruşudur. “Artistik olarak yapılan şeyi değiştirmeyecek olsa bile, biz sanatçılar dünyaya muhalif olmakla yükümlüyüz bence. Hayatla yetinseydik sanat yapmazdık zaten.”(Tekand, 1991: 42).

Çerçeve sahne dışında mekanlarda tiyatro yapmak aynı zamanda şartların getirisidir. Ekonomik zorlukların ve tiyatro yapma tutkusunun çarpışmasından yeni bir olanak doğmuştur. Kendi alanını eski bir demirhaneyi dönüştürerek yaratan Tekand ile benzer uygulamaları hayata geçiren dönemin sanatçıları aslında 2000’li yıllarda açılan alternatif sahnelerin öncüsü olmuştur. Tekand, Akkirman Sokak’taki stüdyosunun oluşum serüvenini şu ifadelerle anlatmaktadır:

“Bu mekan, Türkiye’nin tiyatro yapılan ilk küçük mekanıdır (Akkirman Sokak’taki Tiyatro Stüdyosu) Eski bir demirhaneyi, kendi ellerimizle tiyatro haline 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. Küçük bir demirhanede bu iş yapılır mıydı? Yapılırdı. O çıktı ortaya. Pek çok arkadaşına 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” (Saatman, 2019 :94)

Tekand'a yöneltilen, “O dönemde size bir çerçeve sahne verilseydi, ne yapardınız?” sorusuna ise:

“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” cevabını vermiştir. (Akt Saatman, 2019 :94).

Özetle; alternatif hareketlerin ikinci dalgası olarak bilinen Bilsak, Kumpanya, Studio Oyuncuları gibi topluluklar, alternatif mekanlarda farklı disiplinlerle de buluşarak 80'li 90'lı yılların sahneleme, üretilen tiyatronun biçimi, oyun-sayır yeri, oyunun türü, farklı oyunculuk tarzı, dekor vb gibi akla gelebilecek tüm tiyatro unsurlarını belirleyen ve yeniden şekillendiren öncüler olmuşlardır. Bu unsurlardan en çok göze çarpan oyunculuk üzerine yapılan denemelerdir. Studio Oyuncuları için hem mekan, hem reji hem de oyunculuk anlamında konvansiyonel bir tiyatro yapmak hiçbir zaman bir hedef olmamıştır. Şahika Tekand'ın performatif sahneleme üzerine gerçekleştirdiği denemeler kendi oyunculuk yöntemini ortaya koymasını ve topluluğunda yer alacak oyunlara da alternatif bir eğitim sunmasını sağlamıştır. Bu nedenle Studio Oyuncuları, mekan kullanımı, reji çalışmaları, oyunculuk yöntemleri ve tiyatro estetiği açısından gerçekleştirdiği arayışlar ve denemelerle Türkiye'de konvansiyonel tiyatro karşısında alternatif bir tiyatro anlayışı sunmuştur. Bilsak Atölye de kendi oyunculuk okulunu kurarak, oyunculukta psikoloji üzerine yaptığı çalışmalarla, bir laboratuvar olarak tiyatronun rejisör, yazar, yönetmen, oyuncu, seyirci gibi temel organlarının eser sahnelemeye kadar olan süreçteki ilişkisi üzerine düşünmüştür.

Konvansiyonel tiyatronun ve kurumlaşmanın yaratım sürecini olumsuz etkilediği düşüncesinden yola çıkarak, tiyatroda alternatif yönelimler göstermiştir. Bu yönelimlerden biri de konvansiyonel tiyatro mekanı yerine gece klübü, kilise, apartman dairesi gibi alanları kullanarak oluşturduğu alternatif mekan denemeleridir. Kumpanya da konvansiyonel tiyatro da dahil olmak üzere mevcut tiyatro türlerini reddederek, oyunculuktan sahne tasarımına, yazarlıktan yönetmenliğe değin tüm öğelerini ve olanaklarını bütüncül bir tiyatro anlayışı içinde kullanmıştır. Aynı şekilde manastır, sokak oyunları ve dönüştürülmüş mekanları tercih ederek Bilsak'a benzer şekilde alternatif mekan tercihleriyle döneminin öncü projelerine imza atmıştır. Tiyatroyu bir prodüksiyon üreten değil de bir laboratuvar olarak gören Tal, mekan, metin, ışık, dekor vb.gibi tiyatroyu oluşturan diğer öğelerin sadece oyuncu-seyirci ilişkisinin organik bağına hizmet edecek şekilde gerçekleştirdiği çalışmalarla yerelden, evrensele ulaşacak bir oyunculuk ekolü geliştirmeye çalışarak, oyuncunun tanımını ve yerini yeniden saptamaya çalışmış, hayat-sanat bağını güçlendirecek denemeleri gerçekleştirmiştir. Ödenekli bir tiyatroya bağlı olarak Birim Tiyatro uygulamasıyla da mekânsal açıdan alternatif bir alan yaratılmıştır. Tüm bu eylemlere ve eyleyicilere bakıldığında, totalinde tiyatroda yeniye, yaratıcı olana, hayatla bütünleşene ve çağdaş olana erişme yönelimi görülmektedir. Alternatif tiyatroların amacına hizmet eden başlıca araçları da, seyirciyle oyuncunun, seyirciyle oyunun buluştuğu mekanlar olur.

3.BÖLÜM

2000'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE ALTERNATİF TİYATRO MEKANLARI

3.1 2000'li Yıllarda Alternatif Tiyatro Hareketleri ve Bağımsız Tiyatro Toplulukları

2000'li yıllarda mevcut ödenekli tiyatro kurumlarının yanı sıra, tiyatro sanatında yeni anlatım biçimleri arayan, farklı estetikler deneyen ve farklı mekanları tiyatro mekanına dönüştüren yeni tiyatro toplulukları ortaya çıkmıştır. Bir nevi 80 ve 90'lı yıllardaki kısa süreli arayışların da devamı niteliğini taşıyan bu topluluklar yer yer biçim denemeleri amacıyla, yer yer de İstanbul'daki mevcut sahnelerin ödenekli tiyatrolara tahsis edilememesinden dolayı, alternatif tiyatro mekanları açarak varolmaya çalışmışlardır. Alternatif tiyatro mekanları 2000'li yıllardaki ilk örneklerini tıpkı 80'li yıllardaki örnekler gibi Taksim- Beyoğlu hattında vermiştir. İlerleyen yıllarda Taksim'deki İstiklal Caddesi civarındaki terör eylemlerinin artışı ile kültür hayatı da Anadolu Yakası'ndaki Kadıköy semtine geçmiştir. Kadıköy'deki Şehir Tiyatro'sunun sahnesi olan Haldun Taner Sahnesi dışında alternatif mekanların sayısı her geçen gün artmaktadır. 2010 yılından itibaren Kadıköy'de 21 adet ödeneksiz tiyatro sahnesi bulunmakta, bunlardan 5'i italyan sahne formunda diğerleri ise blackbox sahne formundadır. Bu gruplar apartman daireleri, garajlar, depolar gibi alanları tiyatro mekanına dönüştürerek Black Box sahnelerde prodüksiyonlar üretmiş ve alternatif tiyatroların 3. Dalgası konumuna gelmişlerdir (Aracı,2018:81).

Avrupa Yakası'nda Beyoğlu- Mecidiyeköy hattında tiyatro yapan başlıca ekipler: Altıdan Sonra Tiyatro, Sahne Hal, İkinci Kat, Galata Perform, Tiyatro Boyalı Kuş, DOT, Bulu Tiyatro, Gri Sahne, Bereze, Asmalı Sahne, Tiyatro Artı, Karakutu, Tiyatro Yanetki, Siyah Beyaz ve Renkli, Kabile Sahne, Bi Tiyatro, B Planı, Kast Tiyatro, Tatbikat Sahnesi, Toy'dur. Anadolu Yakası'nda Kadıköy hattında ise Entropi, Emek Sahnesi, Craft, Moda Sahnesi, Kadıköy Theatron, Emek Sahnesi, D22, Öykü Sahne, Küçük Salon, Moda Sanat, Altkat Sanat, İstanbul Impro'dur. Kendine ait sahnesi

olmayan ve her iki yakada da oyunlarını sahneleyen topluluklar: Tiyatro Oyun Kutusu, Talimhane Tiyatrosu, Bam, Krek, Ekip Tiyatrosu, Gnlev, Merve Engin Tiyatrosu, Biriken, Destar Tiyatro'dur.

Fringe topluluklarında ilk örnekleri görülen blackbox sahne biçimi ülkemizde İstanbul Avrupa ve Anadolu Yakası'ndaki alternatif sahneler olarak karşımıza çıkmaktadır. Alışıl gelmiş konvansiyonel sahne biçimi olan çerçeve sahne yerine blackbox sahneleri tercih eden topluluklar, bu tür alternatif mekanlarda oyunlarını sahnelemelerinden dolayı uzun süre alternatif tiyatrolar olarak anılmıştır. Blackbox sahneleri tercih eden ekiplerin sayısı artıkça ekiplerin tiyatro yapma pratikleri ele alınmaya başlanmıştır. Beraberinde ödenekli kurumla kıyaslanmalara gidilmiş ve tiyatro anlayışları anlamlandırmaya çalışılmıştır. Özdemir Nutku, Ayşegül Yüksel, Semih Çelenk, Hasibe Kocabay gibi akademisyenlerin yaptığı bazı çalışmalar yanında, ağırlıklı olarak gazetelerin veya dergilerin kültür-sanat köşelerinde toplulukların sahneledikleri oyunlara dair eleştiri ve yorumlarla karşılaşmak mümkündür. Yapılan yorumlar ve söylemler neticesinde, 2014 yılında 41 sahne ve tiyatro grubu bir açık mektup yazarak "Alternatif Sahneler ve Tiyatrolar" üzerine bir manifesto yayımlamışlardır.

Alternatif Sahneler olarak altına imza atılan açık mektubun tam metni:

"Aşağıda imzası bulunan sahneler ve tiyatrolar olarak son dönemde "Alternatif Sahneler ve Tiyatrolar" üzerine yapılan çeşitli yorumlar ve söylemler üzerine bu bildiriye yayınlama kararı aldık. "Alternatif tiyatro yoktur" demek Türkiye tiyatro tarihinde özellikle 1980 sonrası yapılan her türlü yenilikçi, deneysel çalışmayı yok saymak demektir! Bu durum, bugünün politik yapısı gibi kendinden farklı olanı ve "yeni" olanı yok etmesinden ve kabul etmemesinden farklı değildir. Tiyatro Araştırma Laboratuvarı'nın, 5. Sokak Tiyatrosu'nun, Bilsak'ın, Assos Tiyatro Festivali'nin, Kumpanya'nın, Studio Oyuncuları'nın... v.b. tiyatroların faaliyetlerinin ve bıraktıkları mirasın reddedilmesi demektir.

Türkiye tiyatro tarihinde onlarca yıldır çeşitli dönemlerde ödenekli tiyatroların, prodüksiyon tiyatrolarının kabullenememe durumunun, son yıllarda gelişim gösteren yeni tiyatrolarımıza ve sahnelere uzandığını görüyoruz ve çeşitli suçlamalara maruz kalıyoruz!

"Alternatif" kelimesini sözlükler "seçenek, farklı, diğer, öteki" gibi kelimelerle ifade etmektedir. Bu tanımlama hiçbir zaman bu kurumların kendisi

tarafından konulmamış, genellikle akademik çevreler veya yazılı/görsel medya tarafından tanımlanmıştır. Bizler hiçbir zaman bu sıfat için üretim yapmadık. Ürettiklerimiz ve yaptıklarımız bu sıfatı doğurmuştur! Bugün alternatif sahneler ve tiyatrolar geleceğin Türkiye tiyatrosunu doğuracak olan tiyatrolardır.

Tiyatrolarımız son yıllarda yazılı ve görsel basın tarafından özenle takip edilmekte, desteklenmektedir. Seyirci algısında öne yerleşmiş olduğu da son yıllardaki akademik çalışmalardan da öğrenilebilir.

Tiyatrolarımız son yıllarda her sezon içinde 200'den fazla oyunun üretimini sağlamış ve sezon boyunca her gün aralıksız temsiller vermiş, yurtiçi-yurtdışı turneler yapmıştır. Çok sayıda jüri tarafından değerlendirilmiş ve çok sayıda ödül almıştır. Ancak bu tiyatrolar hiçbir zaman ödül için tiyatro yapmamışlar, ödül sistemlerini eleştiren ve tavsiyelerde bulunan kurumlar olmuşlardır.

Evet, bizler öteki olmaktan mutluyuz! Ancak farklı kulvarların tiyatroları olduğumuzu bilerek bunun sınıfsal bir ayrım taşımadığını biliyoruz! Bugün oyunlarımızı oynarken koltuk sayısının bir oyunun kalitesini etkilemediğini biliyoruz!

Ana akım olmadığımız için mutluyuz! Yıllardır sponsorluklar olmadan, ticari kaygı gütmekten sadece tiyatrolarımızı yaşattığımız ve sadece tiyatro yapmak için uğraştığımızı biliyoruz!

Tiyatroyu bir ticari ürün olarak görmediğimiz için mutluyuz! Sahnelerimizde bize destek veren, bizimle beraber oyunlar üreten usta oyuncularımızla ve hocalarımızla ilerlediğimiz için mutluyuz!

Mahalle aralarına genelde bireysel destekçilerin katkılarıyla açtığımız ve “deliklerden” dönüştürdüğümüz mekanlarımızı, salonların devlet tarafından kapatıldığı veya “çok amaçlı salonlara” kurban edildiği bir dönemde yaşatabildiğimiz için mutluyuz! Bu deliklerde tiyatro yapmamızın çıkış noktası, alternatif işler üretmekten ziyade alternatif sahne/mezan ve seyir biçimleri yaratmak/araştırmak oldu.

Bizler de vergisini veren, oyunculara istihdam sağlayan salonlar ve tiyatrolar olarak popüler ve sabun köpüğü söylemler içinde prim sağlama yoluna gitmeyeceğimizi; bu zor dönemlerde birbirimize saldırmak ve yıkıcı olmak yerine yol gösterici olunması gerektiğini belirterek herkese sahnede onurlu, üretken ve ahlaki yıllar diliyoruz!” (Evrensel Gazetesi,2014)

Manifestoda yer alan “...tiyatro yapmamızın çıkış noktası, alternatif işler üretmekten ziyade alternatif sahne/mezan ve seyir biçimleri yaratmak/araştırmak oldu.” söyleminden de açıkça anlaşılacağı gibi bu toplulukların amacı yeni biçimler yaratma ve araştırma temeline dayanmaktadır. 1960’larda ortaya çıkan alternatif tiyatrolar kurumsal tiyatronun işlevsizliğine atıfta bulunarak özgür sanat anlayışı üzerine kurulu, yeni biçim, estetik ve teknikler aramak üzerine oluşumlardır. Ana akımı ülkemizde ödenekli tiyatrolar olarak ele alırsak, manifestoda yer alan grupların manifesto metni içinde açıkça belirtilmediği için ödenekli kuruma karşı çıkış noktası oluşturmadığını söylemek mümkündür, fakat yapılan mülakatlarda detaylı sorular karşısında bazı toplulukların temsilcileri ödenekli tiyatronun, atıl ve işlevini yerine getiremediklerini, hayat-sanat pratiğini ve güncelliğini kaybettiklerini, özgür sanat yaratımından mahrum olduğu düşüncesini öne sürmüştür. “Ana akım olmadığımız için mutluyuz! Yıllardır sponsorluklar olmadan, ticari kaygı gütmekten sadece tiyatrolarımızı yaşattığımız ve sadece tiyatro yapmak için uğraştığımızı biliyoruz!” ifadesiyle yaptıkları tiyatroyu ana akımdan ve ticari tiyatrolardan ayırdıkları görülmektedir. Manifestoda yer alan bir diğer ifade “popüler ve sabun köpüğü söylemler içinde prim sağlama yoluna gitmemek” üzerinedir; bu da tiyatro oluşumların inandıkları tiyatroyu icra etme dışında bir amaç gütmedikleri açıkça ortaya koymaktadır.

Bu ekiplerden bazılarının kuruluş serüveni ve sahneledikleri oyunlar şunlardır:

Dot, İstiklal Caddesi’ndeki tarihi Mısır Apartmanı’nda 2005 yılında çalışmalarına başlayan Dot, oyun-mekan ilişkisini dikkate alarak ilk prodüksiyonunu sahnelemiştir. Kurucuları Murat Daltaban, Özlem Daltaban ve Süha Bilal’dir. Temelde hedef mobil bir tiyatro hareketi yaratmaktır fakat 18 kısa oyundan oluşan “Vur, Yağmala, Yeniden” oyunu için yeni bir mekana ihtiyaç duyurarak Bilsar’la bir yılığına işbirliği yaparlar. Sansürcü, Böcek ve 18 kısa oyunun sezon sonunda birleşimiyle 10 saatlik bir oyun ortaya çıkmış ve sabah 11’de başlayıp akşama kadar süren oyun Bilsar’da oynanmıştır. Bir sonraki prodüksiyonları Sarıyer’de Koleksiyon mağazasının indirimli ürünlerinin satıldığı bir çadırda “Kutlama / Festen” oyunudur. Oyun mağazanın bahçesi ve çadırında oynanmaktadır. Oyunun bahçede geçen bölümleri de şeffaf çadırda oturan seyirciler tarafından da izlenmektedir. Maçka’daki G-Mall binasına geçerek önce

altkattaki küçük salonu daha sonra da üst kattaki alanı tiyatro sahnesine dönüştürmüştür. Süpernova, Dövüş Gecesi, Sarı Ay, Alışveriş ve Sikiş, İki Kişilik Yaz gibi prodüksiyonlarını Maçka'da ortak kullanımlı bir mekan olan içinde sinema, spor salonu, toplantı odalarının bulunduğu G-Mall binasında, sinema salonunu tiyatroya dönüştürerek sahnelemişler. Gmall binasında bulunan iki sahnelerinden birini iptal ederek bir sene daha kalırlar ve 2016 yılında Kanyon AVM'ye taşınırlar. Yine bir sinema salonunun üst katında oyunlarını sahnelemeye bugün de devam etmektedirler. Kanyon AVM'de sahnelenmiş bazı oyunları; Kış Dönümü, Limon Limon Limon, Şafakta Buluş Benimle, Bunu Bende Yaparım, Çıkışa Gel'dir.

İkincikat; ilk adı 0.2 /Sıfır Nokta İki olan tiyatro İstiklal Caddesi'nde bulunan Olivia Han'ının ikinci katında kurulmuştur. Sonrasında tiyatronun konumu nedeniyle de İkincikat ismini kullanmışlardır. İlk isimleri olan 0.2 ise, ekibin başarılı olma ihtimalinin ekip tarafından belirlenmiş istatistiğidir. Kurucuları Eyüp Emre Uçaray ve Sami Berat Marçalıdır. Han'ın ikinci katındaki tiyatroya ek sahne olarak, yine İstiklal Caddesi'ndeki Anzavur Pasajı'nın sekizinci katında bir tiyatro mekanı daha kurarlar ve mekana Sekizincikat adını verirler. Olivia Han'ından ayrılarak prodüksiyonlarını Sekizincikat'ta sahnelemeye ve biryandan tiyatro mekanını kendi gibi diğer bağımsız ekiplere kiralamaya başlar. Ancak Sekizincikat'taki yolculuk uzun sürmez ve Karaköy'de hırdavatçılar çarşısındaki bir arka sokağa, daha özerk bir binaya taşınarak prodüksiyonlarını sürdürmeye devam ederler. Ekibe Heves Duygu Tüzün dahil olur. Bir süre sonra Sami Berat Marçalı ekipten ayrılır. 2017 yılında ortaklar arasına Elit Andaç Çam ve Fehmi Besler katılır. Topluluk kurulduğu günden bu yana Açık Saçık Birkaç Polaroid, Korku Tüneli, 17.31, Bazı Sesler, Kainatın En Hızlı Saati, Limonata, Aut , Bulanık, Disosya Harikalar Dünyası, Yalnızlar Kulübü, Barselo, Sürpriz, Küçük, Altı Buçuk, Şapkalı O***** Çocuğu, Üst Kattaki Terörist, Fü, Altı Buçuk, Cambazın Cenazesi, Poz, Park, Kar Küresinde Bir Tavşan, Kasap, Kabileler, Yan Odada ya da Vibratör Oyunu, Işıltılı Haşereleler, Yan Rol oyunlarını sahnelemiştir.

Ekip Tiyatrosu; Cem Uslu ve Simel Aksünger tarafından Ekip Tiyatrosu'nun ilk adımları atılmıştır. Uludağ Üniversitesi'nde tiyatro yaparak tanışan ikili sonrasında oyunculuk eğitimi almaya karar verir ve Haliç Üniversitesi'nde oyunculuk bölümünde

eğitim alırlar. Eğitim sürecinde sınıf arkadaşları olan Duygu Tanış, Ayşegül Uraz, Ömer Fırat Köker ekibe dahil olur ve 2010 yılında topluluğun kuruluşu gerçekleşir. Kumbaracı50 sahnesinde ilk oyunları Beckett'in Oyunun Sonu olur. Sonrasında genellikle yeni metinler yazarak yola devam ederler. İlerleyen yıllarda Parti, Kara Sohbet, Arap Gecesi, Öğüt, İki Kapılı Ev, Macbeth, Avrupa, Popüler Gerçek oyunları sahnelenmiştir. Ekip'in en son ve hala devam eden oyunu Cem Uslu'nun Turgut Uyar'ın şiirlerinden derlediği ve oynadığı Dünyanın En Güzel Arabistan'ı isimli tek kişilik performanstır. Ekip Tiyatrosu'nun kendine ait bir sahnesi bulunmamaktadır.

Galata Perform; Yeşim Özsoy tarafından kurulmuştur. Boğaziçi Sosyoloji bölümünden mezun olan Özsoy, Şahika Tekand'ın Studio'suna katılarak tiyatro ile buluşmuştur ve Beckett'in "Beş Kısa Oyun"u ile ilk kez sahneye çıkmıştır. Amerika'ya eğitim almak için gitmiş ve orada oyunculuk, yönetmenlik, tiyatro teorisi dersleri almıştır. Böylece NewYork'ta bir tiyatro topluluğu kurmuştur. 2001 yılında Türkiye'ye döner ve İstanbul'da 2003 yılında Galata Kuledibi'nde tarihi bir apartmanın birinci katında alternatif bir tiyatro mekanı olan GalataPerform'u kurar. Performans sanatı ile tiyatronun birarada gerçekleştiği oyunlar üzerine çalışmalar gerçekleştirmektedir. GalataPerform, bugüne kadar Görünürlük Projesi (1-8), Yeni Metin Yeni Tiyatro Projesi ve Festivali gibi pek çok projeyi hayata geçirmiştir. 2012 yılından itibaren yeni metinlere, yönetmenlere açık bağımsız bir alan oluşturma misyonunu geliştirir ve bu yolla hem kendi oyunlarını, projelerini üretmeye devam eden hem de bir prodüksiyon ve yayınevi olarak işleyen yeni bir yapıya kavuşmuştur. Galata Perform'da ağırlıklı olarak Yeşim Özsoy'un yazdığı metinler oynanmıştır, sonraki prodüksiyonlarda yerli metin olarak Ahmet Sami Özbudak 'ın İz ve Şenay Tanrıvermiş'in yazdığı Dil oyunu ile yabancı yazar Artur Palyga'nın Tato Babo oyunu da sahnelenmiştir. Yeşim Özsoy'un 2001 yılından bugüne kadar yönettiği oyunlar: Son Dünya, Sene 2084, Oyun Alaturka, Aksak İstanbul Hikayeleri, Kakofonik Bir Oyun, Yüzyılın Aşkı, Playback Noter, Yola Çıktığım Gün Sakin Serin Bir Sabahtı, 3. Evren ve Yaşlı Çocuk'tur. Bu oyunların yanı sıra İz, Tato Babo, When in Rome, Yüzyılın Evi'dir.

Biriken, 2006 yılından beri beraber çalışan Melis Tezkan ve Okan Urun'un oluşturduğu sanat topluluğudur. Kişisel birikimlerini, ayrı veya beraber deneyimlerini yaratım sürecine dönüşme misyonu taşıyan topluluk bu nedenle Biriken İsmi seçmiştir. Okan Urun 2001-2007 yılları arasında Fransa'da Paris Sorbonne Nouvelle Üniversitesi Tiyatro bölümünde lisans ve yüksek lisans eğitimi almıştır. Okulda okurken Paris'teki Jean-Louis Bihoreau ve Michele Garay ile oyunculuk üzerine çalışmış, Claire Heggen, Yves Marc'le atölye çalışmaları yapmıştır. Melis Tezkan da Paris Sorbonne Nouvelle Üniversitesinde lisans ve yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Disiplinlerarası ve uluslararası çalışmalara önem veren ekip müzik, videoart, performans ve dans gibi farklı disiplinleri tiyatro rejilerinde de ön planda tutmaktadır. Tasarımlar genellikle Melis Tezkan tarafından yapılmakta, rejî ve metin yazımı alanı ise genellikle Okan Urun tarafından gerçekleştirilmektedir. Bugüne dek gerçekleştirdiği prodüksiyonlar: Yakınoğu'da Cinayet, Yala Ama Yutma, Şimdi Bizim Evin Yerinde Çukur Var, Beraberce Ölmek ve Kıyamete Kadar Kapattım Kalbimi, Ormanlardan Önceki Gece, Tatyana'dır.

Moda Sahnesi; Kemal Aydoğan, Mert Fırat, İlksen Başarır, Timur Acar, Onur Ünsal, İnan Ulaş Torun, İrfan Varlı, Bengi Günay, Selçuk Aydoğan, Orhan Tozkoparan, Barış Yaman ve Erdal Çifçi olmak üzere 12 kişi ile kurulmuştur. Yönetmen, oyuncu, tasarımcı, ışık teknisyeni, fotoğrafçı, gişe görevlisi, işletmeci, gibi tiyatronun temel ekibinin bir arada olduğu bir oluşum olarak Moda Sahnesi ekibi, 1969 yılından beri sinema olarak kullanılmış fakat son yıllarda atıl duruma gelmiş Bahariye Caddesindeki eski adıyla Kafkas Sineması olan, 1984 yılından itibaren Moda Sineması olarak bilinen alanın bodrum katını, 2013 yılında tiyatro sahnesine dönüştürmüştür. Moda Sahnesi değişik boyutta ve işlevde 3 salondan oluşmaktadır. Biri modüler yapıya sahip atölye mekanı, bir diğeri konserler için de kullanılan tiyatro mekanı, üçüncüsü ise 46 kişilik sinema salonudur. Ekip bu mekanla; kültür ve sanatın nitelikli ürünlerinin sergilenebileceği mekanların sınırlı sayıda olmasının getirdiği sıkıntıları aşabilmek; tiyatro, müzik, sinema, dans vb. alanlarda üretimler veren sanatçılara ve sanat eserlerine kendi ürünlerini sergileme olanağı yaratmak; çeşitli sanat dallarının bir mekânın çatısı altında sergilenerek seyirci-katılımcı kesime sanatlar arası etkileşim olanağı yaratmak;

sanat ve kültür alanında teorik bilginin gelişmesine destek vermek; çocuk ve gençlerle çeşitli sanat atölyeleri düzenleyerek onların sanat dallarıyla tanışmalarını sağlamak; yurt dışından gelecek sanatçılarla yerli sanatçıları buluşturup kültürler arası etkileşimleri sağlamak; yurt dışından gelecek sanat eğitmenleri ile sanat öğrencilerini eğitim amacıyla buluşturmak; İstanbul'da düzenlenen tiyatro, müzik, sinema festivallerine mekan ve salon desteği sağlama amacı gütmektedir. Moda Sahnesi'nin kendi prodüksiyonu olarak bugüne dek sahneye koyduğu oyunları; Parkta Güzel Birgün, Bir Başkadır, Akıllı, Fırtına, Köpek Kadın Erkek, Köleler Adası, Hamlet, Roberto Zucco, Seviyoruz ve Hiçbirşey Bilmiyoruz, Torun İstiyorum,6 Oyuncu Yönetmenini Arıyor, En Kısa Gecenin Rüyası, Kıyı, Ağaçların Kokusu, Bütün Çılgınlar Sever Beni, Bira Fabrikası, Maraton'dur.

D22, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı mezunlarından Berkay Ateş, Can Kulan ve Emir Çubukçu, eğitimleri sırasında geliştirdikleri ortak bakış açısıyla, tiyatro alanında beraber üretmeye devam etmeye karar verirler ve D22'yi kurarlar. Topluluğun ismi ise, henüz ulaşamadıkları ama ulaşmak istedikleri seyircinin koltuk numarasını ifade etmektedir. D22 kolektivizmden aldığı güçle, sokaktaki insandan yola çıkan bir tiyatro hedeflemiştir ve bu nedenle her türlü metne, sanatçıya ve seyirciye açık olduklarını ifade etmektedir. İlk prodüksiyonları Galata'daki Hamursuz Fırını'nda gerçekleşmiştir ve projelerini Ocak 2013'ten Haziran 2016'ya kadar bu mekanda oyunlarını sahnelemeye devam etmiştir. Mekan aynı zamanda konserlere ve konuk ekiplerin etkinliklerine ev sahipliği yapmıştır. D22'nin bugüne dek sahnelediği oyunları: Bent, 25, Kuş Öpücüğü, Karabatak, Dünyaya Benim Gözlerimden Bak ve Hayvan Çiftliği'dir. 2016 yılında Hamursuz Fırını'ndaki sabit sahnelerini kapatarak Hasan Paşa'daki D Köşk geçmişlerdir. D Köşk'te Dünyaya Benim Gözlerimden Bak oyununu sahnelemiş ve son oyunları olan Hayvan Çiftliği'ni Kumbaracı⁵⁰ sahnesinde seyirci ile buluşturmışlardır.

Craft, Çağ Çalışkur'un annesi de olan, oyuncu İpek Bilgin'in verdiği bir okul açma önerisi üzerine, 2011 yılında Fındıklı'da bir binanın çatı katında Çağ Çalışkur ve Bahar Erkal tarafından kurulmuştur. İlk önce bir atölye mekanı ve çalışma alanı olarak düşünülen Craft, kuruluşundan kısa süre sonra bir yandan oyunculuk atölyeleri

düzenlerken tiyatro oyunu da sahnelemeye başlamıştır. Craft'ın ilk oyunları üç tarafı terasla çevirili çatı katında bulunan bir odada sahnelenmiştir. Craft, çağdaş tiyatro araştırmaları yapan ve ağırlıklı olarak çağdaş yabancı metinlerin sahnelendiği bir tiyatro haline gelmiştir. 2014 yılında Kadıköy Yoğurtçu Parkı yakınındaki eski bir köşke taşınmıştır, tiyatro ve atölye faaliyetlerini burada sürdürmektedir. Köşkün binası atölye mekanı olarak kullanılmaktadır ve bodrum katı da blackbox tiyatro sahnesi olarak düzenlenmiştir. Craft Tiyatro'da sahnelenen oyunlar: Uğrak Yeri, Kayıp, Kabin, Garaj, Enkaz, Kalp Düğümü, Personel, Hepimizin Öyküsü Aynı, Yen, 10 11 12, Killology, Yutmak, Kalp, Fotoğraf51, Kızlar ve Oğlanlar'dır.

B Planı, 2016 yılında İkincikat'tan ayrılan Sami Berat Marçalı tarafından kurulmuştur. 2018 yılından itibaren tiyatro mekanı olan Toy Sahne'de genel sanat yönetmeni olarak çalışan Sami Berat Marçalı B Planı'nın ilk prodüksiyon olarak İstila'yı yönetmiştir. B Planı, oyun alanının daraldığı düşüncesinden yola çıkarak, kitlesini ve sınırlarını geniş tutmak isteyen bireylerden oluşan bir ekibe sahip bağımsız, göçebe bir tiyatro olarak kendini nitelendirmiştir. Tiyatro araştırmalarına önem veren ve isminden de yola çıkarak işlevsizlik halinde yeni bir plan ve işleyiş oluşturmayı ve yaratmayı hedefleyen topluluktur. B Planı oyunları: İstila, Tac'ın Nöbetçileri, Kabileler, Yuva, Yalnızlar Kulübü, Benimle Gelir misin?'dir.

Krek, 1998 yılında aynı yıl Mimar Sinan Üniversitesini Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nden mezun olan Berkun Oya tarafından kurulmuştur. Farklı sahnelerde oyunlarını sergileyen ekip, 2010 yılında İstanbul'un eski bir endüstri bölgesi olan sonrasında İstanbul Bilgi Üniversitesi'nin kampüsü olarak kullanılmaya başlayan Santralistanbul'da kendi tiyatro mekanını oluşturmuştur. Santalistanbul'da 100 yıllık tarihi bir depo binasından dönüştürülerek oluşturulan sahne, seyir algısını değiştirerek, içinde konser, tiyatro ve diğer aktiviteler için tasarlanmış özel cam kutudan oluşan alternatif bir tiyatro mekanıdır. Bilindik tiyatro kalıplarını yıkan prodüksiyonlar ile çağdaş tiyatronun bayrağını elde tutan bir ekip haline gelmiştir. İlk prodüksiyonu 2004 yılında Berkun Oya'nın yazıp yönettiği Bayrak oyunudur. İkinci prodüksiyonları, içinde barkovizyon teknolojisiyle, video yerleştirmesi bulunan seyirci ile sahne arasında camekanın bulunduğu, seyircinin kulaklık ile oyunu dinlediği 15 dakikalık Bomba

oyunudur ve İKSV'nin salonunda sahnelenmiştir. Krek Tiyatro'nun oyunları: Bayrak, Bomba, Güzel Şeyler Bizim Tarafta, Hoop Gitti Kafa, Babamın Cesetleri, Iska, Dünyada Karşılaşmış Gibi'dir.

Tiyatro Hal, tiyatro literatürüne daha çok sayıda özgün ve nitelikli oyunlar ekleyebilmek hedefiyle 2008 yılında kurulmuştur. Sahneleri Mecidiyeköy'de eski bilardo salonundan dönüştürülen bir apartman katıdır. 2015 yılı itibarıyla tiyatro sahnesi kapanmıştır. Oyunları, Sabır Taşı, Kırmızı, Canavar Cafer, Soytarılar, Örümcek Kadının Öpücüğü, Kırk Merdiven, Cadılar, Turnike, Adiller, A4, CTRL-ALT-DEL, Yaka Beyaz, Eksik'tir.

Giderek sayısı artan alternatif topluluklar, artık festivallerin de kendilerine yer verdiği önemli tiyatrolar olmaya başlamıştır. Her yıl olduğu gibi İKSV tarafından gerçekleştirilen İstanbul Tiyatro Festivali'nin 18.yılında programa “Yeni Dalga” adı verilen bir bölümle bağımsız tiyatrolar davet edilmiştir ve 9 topluluk oyunlarını sahnelemek üzere festival programında yer almıştır. Yirminin üzerinde mekanda sahnelenecek oyunlar için, Caddebostan Kültür Merkezi, Haldun Taner Sahnesi, Harbiye Muhsin Ertuğrul Sahnesi, Kenter Tiyatrosu, Lütfi Kırdar Kongre ve Sergi Sarayı, Üsküdar Tekel Sahnesi, Tiyatro Pera, Oyun Atölyesi gibi konvansiyonel sahneler dışında, Ali Paşa Han, Sahne Beşiktaş, Galata Rum İlköğretim Okulu, Garajistanbul, Hamursuz Fırını, Hasköy İplik Fabrikası, İkinci Kat, Kumbaracı50, Küçük Sahne, Salt Galata, Üsküdar Stüdyo Sahnesi, Tiyatro Hal, Mekan Artı gibi alternatif sahneler belirlenmiştir. Türkiye’de en köklü tiyatro festivallerinden biri olan İKSV İstanbul Tiyatro Festivali’nin bünyesinde yer almak bağımsız tiyatro yapan ekipler ve alternatif sahneler için, kendilerini ifade edebilmeleri açısından önemli bir gelişme olmuştur.

Bu toplulukların tıpkı bir zincirin irili ufaklı parçaları gibi birbirlerine eklenerek aslında bir kolektif de oluşturmaya çalıştıklarını söylemek mümkündür. Bunun en geçerli örneği, 2011 yılında kurdukları Alternatif Tiyatro Mekanları Ortak Girişimi'dir. İki yıl süren çalışmalar sonucunda 2013 yılında kendi festivallerini ortaya koymuşlar ve AltFest'13 adıyla 5-13 Ekim tarihleri arasında 7 günlük bir festival programı

hazırlamışlardır. Fakat festival ne yazık ki yalnızca bir kez gerçekleşmiştir. İKSV’de tiyatro festivali direktörü olarak görev yaptığı 20 yıl boyunca 14 festival yöneten Dikmen Gürün ise şu ifadelerle alternatif sahnelerin girişimlerini ve festivaldeki yerlerini ortaya koymaktadır:

“Topluluklar, içinde bulundukları mekanlardan yola çıkarak hem devamlılığa katkı sağlamak hem de tiyatro adına projeler üretmek, yeni alanlar açmak için, 2010-2011 sezonunda “Alternatif Sahneler” adı altında bir girişim oluşturdular. Doğru bir girişimdi bu. Doğruydı, sürekliliği vardı ve de sonuçta alternatif sahneler buluşması AltFest’13’ü doğurdu... Bu arada bakıyorum, 18. İstanbul Tiyatro Festivali’nin “Yeni Dalga” bölümüne bu mekanlarda yer alan bağımsız tiyatro gruplarının çoğunu davet etmişiz ve bütün oyunlar dolu oynamış, ilave seanslar konmuş.” (Gürün,2013)



Fotoğraf: 10 Altfest Afişi

Dikmen Gürün’ün ifadelerinden anlaşılacağı üzere 2000’li yıllardan itibaren alternatif sahnelere ve tiyatro ekiplerine seyircinin de ilgisi oldukça fazladır. Seyircinin de ilgisi çeken, sayıları giderek artan alternatif tiyatro mekanlarının ve bu mekanlarda yer alan toplulukları daha iyi tanımak için işlevi ve işleyişini incelemek gerekmektedir. Bu nedenle, eyleyicilere yaptıkları tiyatroyu nasıl tanımladıkları, alternatif tiyatro kavramını ele alışları, mekan seçimlerinin nedenleri, yaşadıkları sorunlar, bu tiyatroyu yapmadaki amaç ve motivasyonları gibi unsurları ele alan, sorular sorma gereksinimi doğmuştur. Yarı yapılandırılmış mülakat yöntemiyle eyleyicilerle mülakatlar yapılmış ve bu soruların cevapları ışığında 2000’li yıllarda var olan bu tür topluluklar incelemeye alınmıştır. Mülakatlarda sorular ağırlıklı olarak tiyatro ekiplerinin kurucularına ya da sabit yönetmenlerinden seçilen temsilcilerine yöneltilmiştir.

3.2 Tiyatrolarını Tanımlamaları Ve Alternatif Tiyatroya Bakışları

Mülakatlarda algı yönetimi olmaması adına ilk soru olarak “Yaptığınız tiyatroyu nasıl tanımlarsınız?” sorusu yöneltlmıştır. Gruplara alternatif tiyatro oldukları düşüncesiyle yaklaşılmamış ve kendi tanımlarını yapmaları beklenmiştir. Toplulukların yaptıkları tiyatroyu tanımlama şekilleri aslında tiyatro yapma amaçlarını ve mevcut tiyatro toplulukları arasında kendilerini konumlandıkları alanı da ortaya koymaktadır. Topluluk temsilcileri ilk etapta birbirlerinden farklı cevaplar verseler de, mülakatın ilerleyen kısımlarında ortak paydada buluşabilecek cevaplar vermişlerdir.

Dot’tan Murat Daltaban tiyatrosunu tanımlarken, 2005 yılında ödenekli tiyatroların yaşadığı tıkanıklığa dikkat çekerek, bu tıkanıklığı daha özgür bir mecrada gidermek adına yeni metin ve arayışların peşinde olan bir tiyatro düşüncesiyle “öncü tiyatro” ifadesini tercih etmiştir. Bu ifadeyi kullanmasındaki etkenlerden biri de “alternatif tiyatro” kavramının içinin boşaltıldığı görüşüdür:

“Dot öncü bir tiyatro oldu, bunu da korumaya çalıştık, yeniyi arayan bir tiyatro olduk. Ödenekli tiyatrolar 2005’te baya tıkanıklık yaşıyordu hem oyuncu alımında hem de oyun seçiminde. Yavaş yavaş o tıkanıklığı açabilir miyiz diye düşünüyorduk, hem de yeni metinleri tanıtmaya başladık. İnsanların bu anlamda da yeni metinlere bakışı değişti ve üretimlerinde de farklı bir bakış açısı oluştu. Yavaş yavaş o tıkanıklığı açabilir miyiz diye başladık hem de yeni metinleri tanıtmaya başladık. O dönemde çok az yazar vardı, Mehmet Baydur yazıyordu; en iyi yazarlardan biriydi ama yazma işine çok meraklı insan yoktu. Konservatuar mezunu yeni arkadaşlar bana geldiğinde, kendi metinlerinizi yazın yönetin ancak böylece yeni bir tiyatro dili oluşturabiliriz diyordum, bu anlamda da öncü demek aslında bana daha uygun geliyor. Bir süre sonra alternatif olmanın da içi boşaldı çünkü.” (Daltaban, Sözlü Görüşme, 2019)

Moda Sahnesi’nden Kemal Aydoğan ise tiyatrosunu, motivasyon kaynağını ticari kaygılar yerine politiklikten alan, seyirci ve sanatçıyla birlikte inşa edilebilecek alternatif kültür hedefi olan, oyuncuyla yaratım sürecine girilen alternatif bir yapılanma olmakla birlikte geniş kitlelere de ulaşabilen popüler tiyatro olarak tanımlamıştır.

“Popüler tiyatroyuz. Çünkü nüfusun büyük bir bölümünün katılabileceği bir tiyatroyuz. Klasmanlara ayırıp sadece şudur, şu kesim

seyircidir demiyoruz. Fakat endüstriyel bir popülerlikten bahsetmiyorum, yani kapitalizmin üretme motivasyonlarını para gibi şöhret gibi motivasyonlarını kenarda bırakıp daha toplumla birlikte ortak iyi ve ortak kötünün peşine düşmenin yollarını arayan, fikir ve duygu birliğinin olduğu ve bunu bir sanatla birlikte aktaran bir tiyatroyuz. Moda Sahne’sinin bir hedefi de burada bir kültür politikası yaratmak ve bir kolektif alana dönüştürmek. Burada gerçekleştirdiğimiz tiyatro ile toplumsal dönüşüme dair isteklerimiz var, temelde bir devrimi hayal ediyoruz. Politiksen popüler olmak zorundasın, bu ulaşma açısından gerekli de. Popülerlik halktan bir toplumsallığı öngörür, daha çok temasta olmayı, öngörür. Shakespeare’in Globe Tiyatrosu da halk tiyatrosudur bunun en iyi örneklerinden biridir de. Aynı zamanda alternatif olarak oyuncuyla bir arada üretim yaratım sürecinde bulunmak, ortakla katılım ortak bir fikrin oluşmasına dair ve ekip olmaya dair çalışmalar yapıyoruz. Tek tek ilişkilerimizde de alternatif olma neyse insani ilişkilerimizde de aşmanın yollarını da arayıp buluyoruz” (Aydoğan, Sözlü Görüşme,2019).

Tiyatro Hal’den Iraz Yöntem de tiyatrosunu, Kemal Aydoğan’la benzer şekilde tiyatrosunun politikliğine vurgu yaparak, güncel politik tiyatroyu ortaya koyan bağımsız bir tiyatro olarak tanımlamıştır.

“Biz bağımsız bir tiyatroyuz, bir sponsorumuz da yok. Kendimizi ifade etmenin yollarını her zaman bulduk ama genellikle seçtiğimiz metinler derdi olan metinler oldu ve politik tiyatro yaptık. Ama bunu bizim bildiğimiz anlamda bugüne gelmiş o köhne anlamı ile politik tiyatro yapmak gibi nitelendirmek çok doğru olmayabilir.”(Yöntem, Sözlü Görüşme, 2019)

Bağımsızlık bakımından B Planı’ndan Sami Marçalı’da tiyatrosunda bağımsızlık kavramına vurgu yapmaktadır. “Bağımsız, sadece seyirci biletiyle ve yapanın tutkusuyla gerçekleşen tiyatro cinsi.”(Marçalı, Sözlü Görüşme, 2019)

GalataPerfom’dan Yeşim Özsoy yaptığı tiyatroyu “yeni metinler, yeni teknolojiler deneyen disiplinlerarası iletişime önem veren çağdaş tiyatro olarak” (Özsoy, Sözlü Görüşme,2019) olarak tanımlamıştır.

Biriken’den Okan Urun’de Yeşim Özsoy’la benzer şekilde çağdaş tiyatro ifadesini kullanmış, tiyatrosunu, anlatılmak istenen hikayeye uygun tiyatral ya da performatif formlara yer vererek estetik arayışları olan, günceli takip eden ve aktaran bir oluşum olarak nitelendirmiştir.

“Melis ve ben 2006’dan beri birlikte çalışıyoruz. Dolayısıyla bir ikili üretimden yola çıkan, iki kişi olmanın getirisi olarak da kendi içinde eleştirel bakışa sahip, kişisel olanın içindeki sosyal ve politik olana ulaşmaya çalışan bir tiyatro serüveni. İsmimizde Biriken, ne başında ne sonunda tiyatro gibi bir tanım kullanmadık. Tam da o nedenle anlatmak istediğimiz hikayeleri, işlemek istediğimiz konuları estetik dertleri diyelim o an hangi beden ona uyuyorsa onunla yapıyoruz. Bağımsız da diyebiliriz, bağımsızlık biraz mecburi bağımsızlık. Zaten bütçe alabildiğimiz destek alabildiğin kurumlar çok belli ve sınırlı. Bir devletin sinemaya destek verdiği gibi bir destek almadık. Ama özel kurumlarla yeri geldiğinde iletişimde bulunduk neyse ki onlar bizim bağımsızlığımızı çok etkilemedi. Yaptığımız işi çağdaş tiyatro topluluğu tiyatro grubu olarak da adlandırabiliriz. Çağdaş kelimesinin kullanırdım. Çünkü o günün izinde ve gün içinde olmak aynı zamanda estetik bir arayışı ifade eden bir şey.” (Urun, Sözlü Görüşme, 2019)

Craft’tan Çağ Çalışkur ise, sürekli arayış ve denemeler içinde olan bu nedenle de bir tanımlama yapmaktan uzak duran tiyatrosuna en uygun terimi keşif alanı olarak görmüştür ve bir kategoriye dahil olmamayı tercih etmemiştir.

“Craft sürekli değişime uğrayan bazen kişilerin kendi değişimlerinden dolayı, bazen dünyanın değişiminden dolayı, bazen de edebiyatın değişiminden dolayı değişime uğrayan adını inatla koymaya çalışmadığımız, hiçbir zamanda koymayacağımız bir keşif alanı olarak tanımlayabiliriz. Bir tiyatro olmanın yanı sıra atölyemiz var ve kendi oyuncularımızı yetiştiriyoruz.” (Çalışkur, Sözlü Görüşme, 2019)

Çalışkur’a benzer bir ifade de Ekip Tiyatrosu’ndan Cem Uslu tarafından yapılmıştır. Cem Uslu tanımların yaratıcı ve deneysel olanı kısıtladığına dikkat çekerek, Ekip Tiyatrosu’nun özgür alanda prodüksiyon üretimi gerçekleştiren ana akım tiyatrodan farklı bir tiyatro olduğundan söz etmiştir.

“Canımızın istediği oyunları, canımızın istediği gibi yapma lüksüne sahip olduğumuz, samimi ve dürüst bir tiyatro. Tanımlar beni çok ilgilendirmiyor, bizim işimiz tanım koymak değil bence ve birşeyi tanımlamanın onu körelttiğini düşünüyorum. Ana akım iş yapmadığımı biliyorum ama yola çıkarken de ana akım dışında bir şey yapacağım diye de yola çıkmıyorum.” (Uslu, Sözlü Görüşme, 2019)

Tanımlamalar yapılırken görüşmecilerin neredeyse tamamının “alternatif” sözcüğünden uzak durdukları görülmüştür. Fakat toplulukların aktardığı ifadeler ile

kuramcılarının alternatif tiyatroyu tanımlarken ve betimlerken belirttiği görüşler -totalinde olmasa da- kayda değer benzerlikler göstermektedir. Örneğin, eni seyirciye güncel gerçekliği içeren; bazılarında güncel gerçekliği politik sorunlarla dokuyan, bazılarında toplumsal yaşamın güncel dertlerini dile getiren bir içeriği sunmaya özen göstermek (Sokullu, 1995:75) açısından Tiyatro Hal, yaratıcılığı etkinleştirecek alternatif gerçekleri sinama, esnekliği ve değişebilirliği öncül alma (Sokullu, 1995:75) ve sanatsal üretimin ötesinde kolektif bir yaşam biçimi içinde var olup, oyunculuk eğitimlerini kendileri örgütlemeleri (Candan, 2013: 144) açısından Craft, ana akım tiyatrolara zıt değerler sunma ve çeşitli tiyatral fikirler ortaya koyma (Chambers, 2006:19-20) açısından Ekip Tiyatrosu, günlük yaşamı ve kültür politikalarını sistematik olarak sorgulama (Sell,2008: 16) ve yığınlara ulaşacak tiyatroda yeni iletişim biçimleri deneme (Sokullu, 1995:75) açısından Moda Sahnesi, kurum tiyatrosu modellerine zıt olarak her noktadan bakabilme ve avangardlık açısından Dot, performans kullanımı gibi yeni tiyatro konseptini ifade etme amacıyla, inançlarıyla uyumlu, yeni çalışma yöntemleri, yeni teknikler ve yeni estetik prensipler keşfetme bakımından (Shank,1982:1) Biriken ve Galata Perform geçmiş yıllarda görülen diğer alternatif topluluklarla benzeşmektedir. Değişen çağda çağdaş tiyatro arayışları gösteren bu toplulukların geçmişteki örneklerle tümüyle bir benzerlik ve bütünlük göstermesi elbette söz konusu olmamıştır. Çünkü değişen dünya ve tiyatro algısı bu toplulukların arayışlarında farklı tiyatral unsurlara yönelmelerini de sağlamakla birlikte yer yer ana akımla buluşan noktalara da taşımıştır. Bir tiyatro binasını işletmek ciddi maliyet içerdiği için topluluklar kolektif yapılanmalarıyla, hiyerarşik sistemin olmadığı, demokratiktik sayesinde konvansiyonel kurumlardan daha ekonomik biçimde varlıklarını sürdürebilmeleri bakımından ödenekli tiyatroya bir alternatif oluşturmuşlardır. Toplulukların ortak olarak gösterlikleri alternatiflik, konvansiyonel sahne ve sahneleme bakımından ana akımla ayrılan nokta olarak mekan kullanımında görülmektedir. Bu nedenle toplulukların alternatif tiyatroya bakışları ve alternatif mekan kullanımlarının incelenmesi gereksinimi doğmuştur.

Alternatif tiyatronun en yalın tanımıyla; ana akım tiyatrodan bir kopuşla varolan, estetik biçim veya içerik olarak yeniyi yönelen bir oluşum olarak, tiyatro sanatına taze

kan ve bir canlılık getirdiği açıktır. “Alternatif tiyatro nedir?” sorusu yöneltilen görüşmecilerden Dot’un kurucusu Murat Daltaban,, farklı disiplinlerde de aynı ilişkinin mevcut olduğunu ortaya koyarak, alternatif tiyatronun ana akımla olan ilişkisi üzerinden alternatif tiyatroyu tanımlamaktadır.

“Belki alternatifin ne olduğunu ana akım belirliyor, birbirlerini dengede tutan yapılar bunlar. Müzikte de böyle ticari ve ana akım birarada anılır. Birsüre sonra alternatif olan ana akımla ya birleşir ya da ana akımı dönüştürür. Bu yüzden alternatif dediğimiz şeyin bence en önemli tarafı ana akımla olan ilişkisinde, onu yenileme ve dönüştürme gücünde. O yüzden alternatif ana akım olur ona bir alternatif gelir.”(Daltaban, Sözlü Görüşme, 2019)

Geçmiş yıllarda görülen alternatif tiyatroların işlemiş olduğu gay-lezbiyen, trans sorunları gibi, radikal yönelimlerin hikayelerini ortaya koyan ya da etnik konulara değinerek belli bir kitleye ait sorunları ele alan grupların sayısı, yurtdışında oldukça fazla iken, ülkemizde neredeyse yok denecek kadar azdır. Moda Sahnesi’nden Kemal Aydoğan da alternatif tiyatroyu tanımlarken bu eksikliği ele almakta, aynı zamanda yaşam-sanat birlikteliğini göz önünde bulundurarak konvansiyonel yaşama itirazın sanata da yansımaları gerektiğini, alternatifliğin tiyatrodaki böyle var olabileceğini öne sürmektedir.

“Alternatif tiyatro henüz benim hissedemediğim, örneğin gayler diyelim ya da trans bireyler gibi çok kendine ait veya sadece o alana ait bir problemi ya da etiği göstermek üzere ana aklımdan iyice kopan ve belirgin bir şeyi bence öfkeli de söyleyen bir şey. Bence böyle şeylere çok ihtiyaç var. Çünkü bazı şeylerin bu kadar bir kopuşla kendini gösteriyor olması gerekir. Aynı zamanda konvansiyonel tiyatro kalıplarına itiraz etmek de var işin içinde. Biçim dediğin bir şey aslında bir problemimizi söylemenin aynı zamanda içeriğini gösteren şey bence. Dolayısıyla konvansiyonel hayata itiraz ediyorsan konvansiyonel tiyatroya da itiraz ediyorsun demektir. Ana akımdan kopmak alternatifin temeli sanırım, popülerlikle de yapabilirsin bunu; popülerlikle alternatifin buluşacağı alanlar da var. Çok net çok kesin ayrımlar değil de birbirleriyle buluşan da alanlar. Ana akım olandan kopmak genel fikirler kopmak yani egemen fikirden kopmak, galiba genel olandan ticari olandan kapitalist olandan da kopmak. Geçmişte örnekleri vardı mesela Kumpanya vardı Bilsak vardı, alternatif tiyatroydu bunlar. Başka tiyatro dillerini peşinde koşan dolayısıyla içerikleri ona göre belirleyen ve politik ama angajmanlı politik olmayan, dünyanın problemini anlamaya çalışan insanın krizini anlamaya çalışan. Bu ilk örnekler çoğaldı, bu örneklerden yola çıkanlar da çoğaldı aslında. Ana akımlaşmasa da görünür oldular ve dolaşıma girdiler.” (Aydoğan, Sözlü Görüşme, 2019)

Aydoğan'ın ifadelerinden yola çıkarak geçmişte görülen alternatif tiyatroların çoğaldığını ana akıma dahil olmasalar da piyasada dolaşıma girerek alternatifliklerini bir nebze de olsa yitirdiklerini söylemek mümkün olabilir. Tarihte neo avangardlarda görülen sanat eserinin piyasada dolaşıma girmesiyle avangardlığını yitirmesi -tıpkı Duchamp'ın pisuvarının dolaşımla ticari bir malzemeye dönüşerek konvansiyonel sayılması- gibi tiyatro sanatı için de Aydoğan, dolaşıma giren alternatif tiyatronun ana akımlaşmasa da ana akıma yaklaştığı düşüncesindedir..

Ekip Tiyatrosu'ndan Cem Uslu ise alternatif tiyatronun geçmişteki işlevselliğini yitirdiğini belirterek, alternatif tiyatronun ithal bir kavram olarak coğrafyamızda net tanımlamadığını vurgulamakla beraber, alternatif tiyatroyu ana akımdan ekonomik ve sosyal açıdan bütünüyle bağımsız bir tiyatro olarak tanımlamıştır. Biçimin özden kopuklaşarak popülist bir şekilciliğe dönüşmesine de eleştiri de bulunmaktadır..

“Biz başladığımızda alternatif olduğumuzu söylediler ve zamanla bu kavramlar bana manasız gelmeye başladı ve tanımların içinin boşaltıldığını gördüm. 40 tane Ikea sandalyesini siyah bir odaya koyunca alternatif olmuyordur herhalde. Zamanında alternatif olduğunu söyleyen tiyatrolar şuan gayet ana akım işler yapıyorlar. Bu iş biçimsel bir iş olarak el alınmaya başladı. Özellikle bugün batılı anlamda yaptığımız tiyatro bu coğrafyayı tanımlamadığı için ithal olduğu için böyle tanımlar getiriliyor ve çabuk içi boşaltılıyor. Tarihe baktığımız zaman bize alternatif olarak tanımlanan tiyatro zamanla ana akımın içinde yer aldı. Ödenekli tiyatro ile bağımsız tiyatroyu ayıracaksak bağımsızlığını iddia etmesi gerekiyor. Ama bu sistemin içinde pek de bağımsız değiliz bence. Alternatif tiyatrolarında ana akım haline gelmesi kesinlikle kapitalizmin etkisi.” (Uslu, Sözlü Görüşme, 2019)

B Planı'ndan Sami Berat Marçalı, birbirlerine karşıtlıkları kadar, birbirlerini dengede tutan yapılanmalar olan alternatif tiyatro ve ana akım tiyatronun arasındaki ayrımı bakarak, alternatif tiyatroyu “sıradan olmayan” tiyatro olarak tanımlamakla birlikte dramatik yapı dışında kalan performans gibi yakın disiplinlerin alternatif olabileceğini belirtmektedir.

“Her dönem birilerine alternatif bir şeyler çıkıyor. Alternatif olanlar da zaman gelince ana akım olacak. Sahnelerde oynamayanlara belki alternatif denecek, belki tek kişi oynayana, belki gezici olana alternatif denecek yarın

birgün. Yani sıradan olmayan bir şey alternatif tiyatro her yerde karşılaşmadığımız türde oyunlar oynayanlara diyebiliriz. Performans yapanlar daha alternatif geliyor bana dramatik yapı kurmaya çalışmayanlar, söylediği sözü çok başka türlü umursayanlar” (Marçalı, Sözlü Görüşme, 2019)

Döneme ve coğrafyaya bakıldığında bugünün konvansiyonel olarak görülen tiyatroları önceki dönemin alternatif tiyatroları olabilmektedir ve coğrafyaya göre değişkenlik göstermektedir. Biriken’den Okan Urun ise Marçalı’ya yakın ama farklı bir bakış açısıyla, bu hususa dikkat çekerek alternatif tiyatroyu her koşulda estetik ve işleyiş bakımından yenilik içeren bir tiyatro olarak tanımlamaktadır. Aynı zamanda yurtdışında varolmuş alternatif tiyatrolardan örnek vererek, bir Türkiye Amerika karşılaştırması üzerinden alternatif tiyatronun coğrafi yönden gösterdiği farklılıkları betimlemektedir.

“Brecht de döneminde ilk başta yaptığı tiyatro ile döneminde alternatifti. Sanırım yerleşik sistemi içindeki, yapısal olarak işleme biçimi bakımından yenilik barındırmak gerekiyor alternatif olmak için. Bir konuyu ele alsa bile işleyiş ve estetik bakımından yenilik yapılması gerekiyor. Söyle de o zaman yani üretimin tanımı bu sanatsal öğretimin tanımı bu yani bunun için birincil kuralı Thomas Ostermeier burada izlediğimizde alternatif duruyor.

Off Off Broadway başka bir dil işletiş i ile ele alınmayan konuları anlatma isteği üzerine kurulan bir şey. Konvansiyonel tiyatrodaki yerini bulamayan yazarların alanı olmuş. Batı tarihi üst üste koyarak ilerliyor, biz de hep kesintili ve sanki hiç üst üste binmiyor gibi. Mahir Günşiray’lardan bahsettin ya onun genele yayılması gerekiyordu. Belki kurumsal tiyatroyu etkilemesi gerekiyordu ama işleyiş ona izin vermediği için küçük de kalmak zorunda. Sarah Kane’in oyunlarının alternatifken şimdi her yerde dünyada sahneye konabiliyor olması buna bir örnektir. İn yer face’in klasik yapı içinde kabullenmiş ve kanıksanmış birşeye dönüşmesi gibi mesela. O bir ihtiyaçtan doğan bir şey ve sonra bir direnç oluşuyor sonra bu genele yayılıyor bizde böyle bir durum söz konusu değildir.”(Urun, Sözlü Görüşme, 2019)

Tiyatro Hal’den Iraz Yöntem ise alternatif tiyatro kavramını reddederek Türkiye’de bulunmadığını öne sürmüştür. Yöntem de Urun gibi Türkiye ve Amerika tiyatrosunda bir karşılaştırmaya girmektedir ve Yöntem için alternatif tiyatro başka bir coğrafyanın tiyatro türüdür.

“Alternatif tiyatroyu tanımlamıyorum çünkü alternatif tiyatro diye birşey olduğuna inanmıyorum. Tiyatro birşeye alternatif değildir tiyatro kendi başına olgudur. Amerika’da bunun karşılığı Off Off Broadway olarak var ama Türkiye’de bunu karşılığı yok.” (Yöntem, Sözlü Görüşme, 2019)

Galata Perform'dan Yeşim Özsoy, alternatif tiyatro kavramının uzun süren bir tartışma olduğunu önceden tiyatro festivalinin kendilerini öteki tiyatro olarak ele aldığını, 5-6 sene önce bir Alternatif Tiyatro Birliği'nin kurulduğu, 3-4 sene önce Bağımsız Tiyatrolar Birliği'nin kurulduğunu, bunun yanı sıra farklı isimlerde pek çok benzer girişimin gerçekleştiğini belirtmekle beraber alternatif tiyatronun farklı disiplinlerle de buluşabilen bir yapı da olduğuna değinmektedir.

“Alternatif tiyatro kuramcılarının, akademisyenlerin koyduğu bir isim. Biz, Bağımsız Tiyatrolar Birliği kurmuştuk 4 sene önce, öyle başladı aslında pek çok şey. Sonra devamı gelmedi. Bağımsız tiyatro demiştik ve bu bağımsızlığı yöneticilik anlamında kullanmıştık. Her tiyatro bir kurumdur fakat Devlet Tiyatrosu Şehir Tiyatrosu gibi devletten ödenek almayan tiyatroların bağımsız tiyatro olabileceğini düşünüyorum. Onları da kendi içinde ticari olanlar ve ticari olmayanlar olarak ayırıyorum. Performans başlı başına bir sanat, ama performans da, fiziksel tiyatro da, dans tiyatrosu da zaman zaman alternatif kavramı altına girebilir” (Özsoy, Sözlü Görüşme, 2019).

Craft'tan Çağ Çalışkur da aslında her daim tiyatroların birbirine alternatiflik gösterebileceğini belirterek, bütçelendirme açısından kategorize etmenin doğruluk payı olmadığını öne sürmüştür.

“Alternatifin ne demek olduğunu bilmiyorum ben, A B nin alternatifidir, kurum tiyatrosundan ayırmaksa bütçelendirme açısından mı isim takacağız, olmaz ki. İçerik açısından da her ikisi de yaratıcılığını ortaya koyuyor imkanlar dahilinde” (Çalışkur, Sözlü Görüşme, 2019).

“Alternatif tiyatroyu nasıl tanımlarsınız?” sorusuna görüşmecilerin verdiği cevaplar alternatif tiyatronun literatürdeki tanımlarıyla benzerlik göstermektedir. Toplulukları temsil eden bazı görüşmeciler alternatif tiyatro kavramını kabul etmezken, bazıları alternatif tiyatroyu ana akımdan tamamen kopmak olarak nitelendirmiş, bazıları radikallerin ve etnik grupların tiyatrosu olduğuna dikkat çekmiş, büyük bir kısmı da alternatif tiyatronun öncülüğüne vurgu yaparak her türlü yeni arayışta bulunmak olarak nitelendirmiştir. Alternatif tiyatro kavramının Amerika ve Britanya'da doğması nedeniyle, görüşmeciler bu coğrafyalarla Türkiye arasında bir karşılaştırma yapma gereksinimi duymuştur. İlk örneği ABD ve Britanya'da görülen blackbox sahneler ile dönüştürülmüş mekanları tercih eden 2000'li yıllardaki toplulukların, bu tercihlerinin

temel sebeplerini açığa çıkarmak adına, topluluk temsilcilerine alternatif mekan kavramını ve alternatif mekan anlayışlarını ele alacak sorular sorulmuştur.

3.3 Alternatif Tiyatro Mekanı Anlayışları

Günümüzde sayıları hızla artan bağımsız tiyatroların alternatif mekanlarda blackbox formunda sahneler açtıkları, sahnesi olmayan ekiplerin de bu sahnelerde oyunlarını oynamayı tercih ettiklerini görmekteyiz. İstanbul'da Gösteri Sanatları Sektör Araştırma Raporu incelendiğinde, 2000'li yıllarda Türkiye'de de tüm konvansiyonel tiyatro sahnesindeki üretim ve gösterimler varlığını sürdürse de, özellikle İstanbul'da farklı mekanlarda, farklı sahneleme yöntemleri ve yeni oyunculuk teknikleriyle öncü çalışmaların daha çok görülmeye başlamıştır (Ertürk, 2010:10). Bu mekanlar genellikle garajlardan, depolardan, işhanlarındaki geniş dükkanlardan, çatı katındaki dairelerden veya alışveriş merkezlerindeki sinema salonlarından dönüştürülerek tiyatro mekanı haline getirilmiştir. Bu tür tiyatro mekanları genellikle ana akımdan farklı prodüksiyonlar üreten tiyatro ekiplerinin alanları olması ve geleneksel çerçeve sahne formu gibi alışlagelmiş tiyatro yapılarından farklılıkları nedeniyle de alternatif tiyatro mekanları olarak adlandırılmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın bu bölümünde alternatif mekanlarda oyunlarını sahneleyen topluluklara “Alternatif tiyatro mekanı nedir?”, “Bir alternatif mekan olarak blackbox sahnede tiyatro yapmanızın sebebi nedir?” soruları yöneltilmiştir.

Bağımsız tiyatrolar kendi ortak bildirileriyle alternatif tiyatro mekanlarını şöyle açıklamaktadır:

“İstanbul'da bağımsız tiyatro gruplarının sayısı giderek artıyor. Bu grupların ürettiklerini sahneleme alanları ise yetersiz kalmakta. Ancak son yıllarda özellikle Beyoğlu ve çevresinde yeni bağımsız tiyatro mekanlarının varlığından söz edilebiliyor. Mekanların varoluş biçimi ve varolma mücadelesi, sahnelerin dönüşebilir olması, farklı disiplinlerden gruplarla paylaşımları ve paylaşım şekli, mekanlarda sahnelenen çağdaş oyunlar ve performanslar, gerçekleştirilen sorumluluk projeleri ve uluslararası projeler mekanları ‘alternatif’ yapıyor.”(Gürün,2013)

Öyleyse İstanbul özelinde bir tiyatro mekanını alternatif mekan yapan, tiyatroda çağdaş olana yer veriyor olmasıyla birlikte farklı disiplinlerle çalışma imkanı sağlaması, sorumluluk projeleri ile uluslararası projeleri gerçekleştirebilecek alanlar olması ve belki de en önemlisi sahnelerin dönüştürülebilir olmasıdır. Bu mekanların oluşumun da bir başka önemli etken de sahneleme alanlarının yetersiz oluşudur. Bu yetersizliği istatistiki olarak da görmek mümkündür. 2001 yılında 10 milyon nüfusa sahip İstanbul'da alternatif mekanlar hariç kültür merkezleri sahneleri, halk eğitim merkezleri sahneleri, üniversite ve kolej sahneleri, bazı özel ticari tiyatroların sahneleri ile ödenekli tiyatroların sahnelerinden oluşan toplam konvansiyonel tiyatro sahnesi sayısı 54, toplam koltuk sayısı ise 25.000'dir (Tiyatro Yapımcıları Derneği Verileri). TÜİK 2001 yılı verilerine göre tiyatro salonu sayısı 32 iken, 2018 yılı verilerine göre, nüfusu 15,07 milyon olan İstanbul'da 211 salon, 80.781 koltuk bulunmakla birlikte, seyirci sayısı 3.003.641'dir (TÜİK, 2018 Verileri). 2001 yılında her 312 kişiye 1 koltuk düşerken, 2018 yılında her 187 kişiye 1 koltuk düşmektedir. Bu da geçen 18 yılda tiyatro sayısında artış olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Fakat astronomik kiralariyla kültür merkezleri dışında program yoğunluğundan dolayı ne üniversite veya kolej sahneleri, ne de kanunlar gereği yalnızca ödenekli tiyatrolara tahsis edilen ödenekli tiyatroların sahneleri kiralanamamaktadır. Ayrıca bu sahneler, yapılmak istenen tiyatro prodüksiyonuna da konvansiyonel sahneler olması nedeniyle hitap etmemektedir.

Alternatif mekan kullanımına ilişkin 2000'li yıllarda öncü olmuş ekiplerden biri Dot'tur. Dot'tan Murat Daltaban alternatif bir mekan olarak Mısır Apartmanı'nda oluşturdukları blackbox sahneyi mimari bilgisiyle kullanılabilir bir tiyatro sahnesine dönüştürmüştür.

“Dot, tiyatro mekanı açısından alternatifti, blackbox tiyatronun pratiği yoktu ve onu biçim olarak tercih ettik ve apartman dairesini tiyatroya dönüştürdük. Apartman dairesi tercihi önceden de vardı bildiğim kadarıyla. Orada da iddiamız her mekanı tiyatroya dönüştürebiliriz demektir. Blackbox tiyatrodaki oyun seyretmemiştim açtığımızda, mimari bilgim vardı sadece ve böyle bir mimari var kullanabiliriz diye düşündüm.” (Daltaban, Sözlü Görüşme, 2019)

İstanbul'da yeterli sahne bulunmayışı dolayısıyla ve her yer tiyatro olabilir düşüncesiyle, kısıtlı imkanlarla kendi sahnelerini dönüştürülmüş mekanlarda açan ekipler, ekonomik zorluklar ve alanların yetersiz kapasitesinden dolayı da bazı engellerle karşılaşmaktadır. Bu engeller zorlayıcı oluğu kadar sanatçının yaratıcılığını da geliştirmektedir. Yaratıcılık, soruna çözüm olacak öneriyle, bilinmeyene doğru bir uzanış, bir cesaretle denenmemişi denemektir (İnam, 1993:6). Tıpkı Daltaban gibi apartman dairesini tercih eden Galata Perform'dan Yeşim Özsoy, alternatif mekanı oluştururken engellerin de ilham kaynağı olduğunu ortaya koymuştur. Fakat alternatif bir mekan olarak apartman dairesi yalnızca zorunlu değil, aksine bilinçli ve seçili bir tercihtir. Bu seçili tercihe bir örnek de Ev-Kakafonik Bir Oyun oyunudur.

“İnsanların yani sanatçıların önünde olan engeller onları besler ve bunu pozitifte döndürmek de onun yaratıcılığı ile alakalı olduğunu düşünüyorum O engeller dolayısıyla da bir yaratıcılık çıkar ortaya. Aslında engeliniz size bir yaratıcılık alanı da sunuyor. Önceden sahnemiz de yoktu mekanımız da yoktu bir sahne yapalım falan diye düşünürken prova yaptığımız bu Babylon'nun karışı apartmanında, küçük 25 metrekarelik bir yerde oyun yapmaya karar verdik. Ama bir yerimiz olsaydı yani büyük bir sahnemiz yapar mıydık o oyunu orada, yapmazdık. Kakafoni çok yaratıcı güzel bir proje oldu bizim için iyi bir deneyim oldu mesela. Bir oyunu tasarladığınız da yani o oyunun gereklilikleri üzerinden ilerlemeniz daha doğru.”(Özsoy, Sözlü Görüşme, 2019)

Ev Kakafonik Bir Oyun, bir apartmanın iki ayrı dairesinde oturanların, miras kalan evi yıkıp, yıkmama tartışması üzerine kuruludur. Duvar saatinin zeminde, sehpanın tavanda, çoğu resmin baş aşağı asılı olduğu, avizelerin yerden yukarı yükseldiği ve halının tavanı süslediği oyunda seyirci farklı bir perspektifle eve bakmakta aynı zamanda evin içinde aynı atmosferi karakterlerle solumaktadır. Dairelerin birinde modern evli bir çift diğlerinde ise geleneklere ve anılara bağlı iki evlenmemiş kadın bulunmakta ve oyunun çatışması farklı hayat görüşü ile bezenmiş karakter üzerinden olduğu kadar, diyalogların düzensizliği ve mekanın çizdiği kargaşa atmosferi ile de yaratılmıştır. Böylece seyirci "eski-yeni", "gelenek-gelecek", "feodal-çağdaş" gibi kavramlarla da hesaplaşmaya oyunun tam merkezinde yani evin içinde girmektedir.



Fotoğraf: 11 Ev Kakafonik Bir Oyun (Galataperform arşivi)

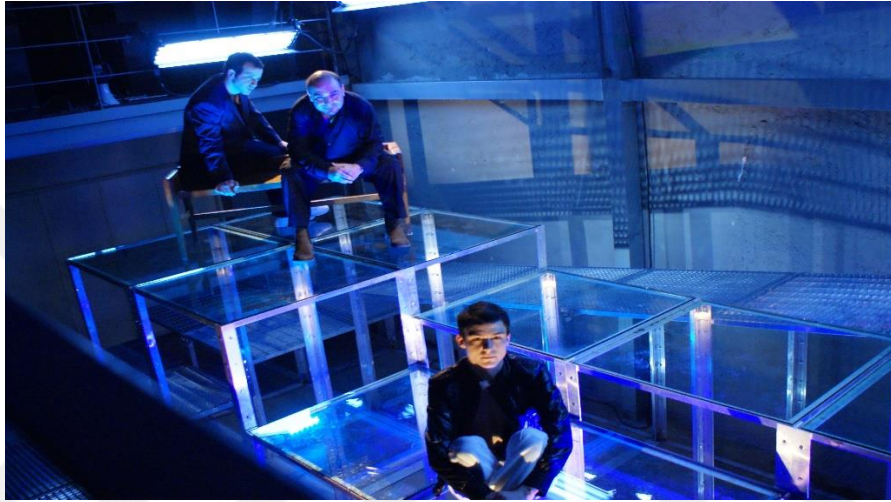
Yeşim Özsoy mekana özgü proje tasarımlarıyla Türkiye’de bilinen önemli isimlerden biridir ve oyunlarını sahneleyeceği alanları gerçek mekanlardan seçtiği görülmektedir. Sevda Şener, sahnede illüzyon yaratmak istemeyen bu toplulukların “gerçek dünyayı yeri ve zamanı sunmak için yeni sahne mekanları aradığını” (Şener,1995: 29) belirtmiştir. Bu anlamda 2000’li yıllardaki alternatif topluluklar dünyada da görülen örnekleriyle ortak noktada buluşmaktadır.

Yeni sahne biçimi, yeni rejî ve oyunculuk denemelerini de beraberinde getirmektedir. Murat Daltaban’ın konvansiyonel sahne yerine alternatif sahneleri tercih etmesinin sebeplerinden biri de illüzyona yatkın bir sahnenin yaratıcılığı kısıtlamasıdır.

“Çerçeve sahneden hiç hoşlanmadım ama illa blackbox da değil, çerçeve dışındaki her mekanı tercih edebilirim. Çerçeve sahne daha ilüzyona yatkın ve oyuncuyu da yönetmeni de kendi tekniğine zorluyor. Dışına çıktığınızda daha yaratıcı olmak zorundasınız, daha özgürsünüz, oyunculuk tekniği değişiyor, rejide de değişiklik yapmak zorundasınız. O yüzden daha yaratıcı buluyorum.” (Daltaban, Sözlü Görüşme, 2019)

Genellikle monologlardan oluşan, sert ve müstehcen dil kullanılan, tekrarlanan ve tamamlanmayan cümleleriyle, taciz ve tecavüz gibi konularının işlendiği (Lavery: 2010) Britanya’da 90’lı yıllarda ortaya çıkan ‘in-yer-face’ olarak tanımlanan akımın Türkiye’de ilk uygulayıcısı Dot olmuştur. Savaş, otorite, özgürlük, suç, ceza, hastalık kavramlarını kullanarak bugünü anlatıldığı 18 kısa oyundan oluşan, Vur Yağmala Yeniden oyunuyla Dot, oyunun provakatifliği, seyirci ile iç içe geçen yapısıyla, etkileycilik, gerçeklik algısında seyirciyi sarsan bir proje gerçekleştirmiştir. Proje oyuncu ve seyirci için yeni bir deneyimin de yolunu açmaktadır. Oyuncu pratiği

açısından bakıldığında karaktere yaklaşımda neden sonuç ilişkisi yerine yeni çalışma yöntemleri denenmiştir. Kısa oyunlar genellikle camekan platformun üzerinde seyirciye oldukça yakın mesafede oynanmış, platform kısa oyunlarda farklı şeklide dekore edilmiştir. Daltaban, in yer face için “bir balondur, patladı.” (Daltaban, sözlü görüşme, 2019) ifadelerini kullanarak türün, bir dönemin modası olduğunu, alternatif mekan kullanımıyla da öne çıktığını belirtmiştir.



Fotoğraf 12: Vur Yağmala Yeniden (Dot Arşivi)

Moda Sahnesi’nden Kemal Aydoğan ise mekanın, tüm tiyatro unsurlarına ilişkin farklılığa yol açtığını belirterek, biçimin özü etkilediğini ifade etmiştir. Konvansiyonel sahne ile alternatif sahne anlayışını karşılaştırıldığında, mekanın oyuncunun yönelimini değiştirdiği kadar seyircinin oyuncuyla olan ilişkisini dolayısıyla da seyircinin tiyatro ile olan ilişkisini de değiştirmektedir.

“Bence herşey mekanla başlıyor, diyelim konvansiyonel sahneyi ele alalım; orada ilişkilerin hepsi belirlenmiş, ne yaparsanız yapın oyuncunun ve sahnenin yeri belli. Bu biçim üzerinden anlaşılacak her şey kendi anlamını doğuran mekan zaten. Ne oldu Avrupa’da hangarlar farklı mekan kullanımı vs derken, bu şu demektir: ben o pırlıtlı salonlardan çıkayım bundan 10 sene önce tiyatro izlenebilirliğine inanılmayan bir mekana gireyim, seyirci de benimle gelsin, o mekanların bize önerdiği fikirleri anlayalım. Bu bildiğimiz anlamda tiyatro yapma pratiğimizi zorlasın, yeniyi arayalım deneyelim, dolayısıyla seyirciyle yeni bağların peşinde koşalım. Kısacası mekan yoksa bunların hiçbiri yoktur.

Oyun Atölyesi'nde çalışırken mesela, bildiğimiz konvansiyonel sahne vardı, seyir yeri ve sahne sabitti. Moda Sahnesi'ni kurarken oyun ve seyir alanının değişebilir olmasını istedik. Sahnemizi büyütüp küçültebiliyoruz, dolayısıyla 2-3-4 taraflı seyir gibi seyirciyi ve oyunu değişik mekan anlayışlarına göre yapabiliyoruz. Bu seyircinin de ezberini bozmaya başladı, oyun yönetenin de. Ben mesela iki taraftan seyredilen bir oyunu nasıl yapacağıma dair düşünürken nasıl olacak bu diye düşündüm. Bugüne kadar yaptığım rejisörlük ezberlerim bozuldu. Dolayısıyla rejisörün yeri de hareketlenmeye başladı. Fikirsiz olarak da, sahnenin merkezde olup herkesin oyunculara bakması tavrını değiştirmeye başladı. Oyuncu içinde böyle oldu, oyuncu soruyor "Ne tarafa döneceğim?" "İki tarafta da seyirci var her yere döneceksin." Seyircilerden "kendimi olayın içinde hissettim", "daha yakın bir atmosferde izledim" gibi yorumlar aldık. Karşıda seyirci görmenin kendi seyrini gösterdiğini ve seyirci pozisyonun aktifleştirdiğini söyleyen de oldu. Oyunculardan da, "seyircinin varlığını görmek ve hissetmenin kendi üzerinde iletişimini güçlendirdiğini" söyleyen oldu. Çünkü tüm okul eğitimi neredeyse seyirciyi görmemek üzerine kurulu. Seyircinin verdiği tepkileri görmek oyuncunun yaptığı işi bir kez daha fark etmesine de sebep oluyor." (Aydoğan, Sözlü Görüşme, 2019)

Buna bir örnek olarak Maraton oyununu vermek mümkündür. Moda Sahnesi'nin, yarışmada finale kalan bir çiftin 40 gün - 40 gece boyunca 2 saatte bir yalnızca 10 dakika dinlenerek sürekli dans ettiği bir maratonunu konu aldığı Maraton oyununda, medyanın ve kapital sistemin yarattığı tüketim ve çarpık eğlencesi anlayışı ele alınmaktadır. Oyun dans tiyatrosu olabilecek kadar, dans öğelerini içinde yoğun şekilde barındırmaktadır. Maraton oyunu sahnenin dönüştürülebilir olması nedeniyle seyircilerin arena gibi her iki yandan kurulmuş seyirci platformunda, oyuncuların meydan sahne formunda ortada yer alan platformun üzerinde ve dört kenarında oynayabildiği bir alan la hem seyirci hem de oyuncu için konvansiyonel kalıpların dışına çıkarak yeni bir paylaşım olanağı sunmaktadır.



Fotoğraf 13: Maraton (Moda Sahnesi Arşivi)

Alternatif mekan kullanımı “şimdi ve burada”nın olgusunu hissettiren alanlar olmuştur. Konvansiyonel sahne biçiminde yapılan oyunlarda “hayatın sürprizi ve gelişiminden ilerleyen organik bir bağ yoktur”(Çelenk, 2007: 22). Tiyatro bir paylaşım alanıdır ve içinde bulunan tüm bireylerin sanat yoluyla iletişimde olduğu bir merkez yaratmıştır. Konvansiyonel sahne biçimi ile alanda oyuncunun ve seyircinin yeri bellidir ve bir sürprizle karşılaşmak mümkün olmayacaktır. Bu da tiyatrodaki sürpriz olgusunu yok etmektedir.

Peter Brook, sahne mekanını, oyuncunun tümel bir fiziksel dünya ve öznel deneyimi içinde, özgürce hareket edebileceği bir boş alan olarak kavramsallaştırmıştır. Sahne mekanını bu şekilde özgür bırakmak bütün açılardan simultan davranan insanı göstermekle kalmamış, aynı zamanda izleyiciyi de kolektif olarak total deneyimin parçası haline getirmiştir (Innes,2010:43). Alternatif mekanlarda blackbox sahne kullanımı ile seyirci-oyuncu arasındaki dördüncü duvar ortadan kalkmış ve seyirci ile daha yakın ilişkiler kurma olanağı sağlanmıştır. Cem Uslu oyuna göre seçili bir tercih olarak kullandığı blackbox sahnenin sağladığı olanakları ve şu ifadeler ile değerlendirmiştir:

“Alternatif mekandan bahsedebilmek için alternatif işlerin oynandığı bir alan olması gerekiyor. Öz biçimden önce gelir, ama bu mekana göre oyun

yapılmışsa iş özünü biçimden alıyor olabilir. Dünyanın En Güzel Arabistanı oyununu blackbox sahnede oynanması üzerine yaptım. Bu oyunda seyirci ile gözgöze iletişim kurmak istiyorum, italyan sahnede oynamam. Aynı zamanda seyirci ile interaktif bir iletişim de kuruyorum. Ama Popüler Gerçek diye bir oyun oynuyorduk Profilo Avm’de oynuyorduk” (Uslu, Sözlü Görüşme, 2019).



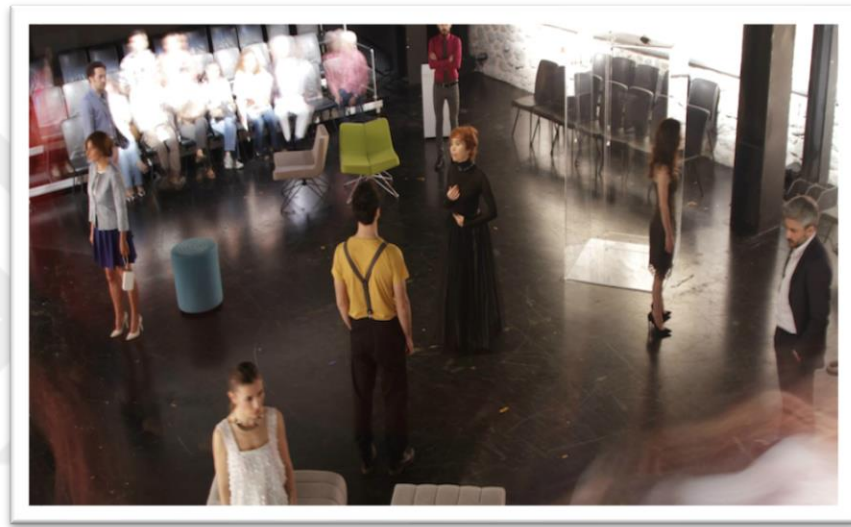
Fotoğraf 14: Dünyanın En Güzel Arabistanı (Cem Uslu Arşivi)

Turgut Uyar şiirlerinin kitaplaştırıldığı ve bu şiirlerden yola çıkarak oluşturan kolaj çalışması olarak, Ekip Tiyatrosu’nun aynı isimle sahnelediği Dünyanın En Güzel Arabistanı oyunu, yine blackbox sahne formundaki seyirciyle oyuncu arasında yaklaşık 50 cm metrelik bir mesafeye sahip Moda Sahnesi’nin küçük salonunda oynanmaktadır. Cem Uslu bu oyun için küçük bir blackbox sahneyi tercih ederken, başka bir oyunu için yüksek seyirci kapasiteli başka bir sahneyi tercih etmektedir.

Blackbox sahnelerin oyuncunun oynama biçiminde de farklılıklar yarattığı ortadadır. İtalyan sahne oyuncuyu, tüm seyircilerin görebileceği ve duyabileceği büyük jest ve mimikleri zorunlu kılarken, blackbox sahne oyuncunun hareket alanını ve sesini kullanımını minimize etmektedir. Okan Urun ise kimi zaman bu mesafelerin oyunculukta bıraktığı olumsuz etkilere değinerek, her blackbox sahne kullanımının her oyun için uygun olmadığı görüşüyle Cem Uslu’yla benzer bir yaklaşımda bulunmuştur. Tiyatronun televizyon gibi diğer medya araçları ve internet gibi dijital sosyal mecralardan farklı olarak icra edilmesi görüşündedir. Urun, blackbox sahne formunun oyuncu -seyirci ilişkisinde avantajı olduğu kadar bazı dezavantajlarının da bulunduğunu

belirtmiştir ve tiyatro mekanının çağdaş bir prodüksiyon üretmede tek başına yeterli olmayacağını öne sürmüştür.

“Aslında sanılanın aksine bazen o yakın mesafedeki oyunculuk anlayışı televizyon oyunculuğundan bazen çok öteye gitmiyor. Yakın planda aşırı doğal olup, kamera varmış gibi oynamakta doğru değil. O zaman tiyatro bunun neresinde? Açıp televizyon izlerim hatta onu da izlemem Instagram story’si izlerim. Yani bu kadar röntgenci olmaya da gerek var mı? O yüzden her blackbox prodüksiyonu da çağdaş olmuyor” (Urun, Sözlü Görüşme, 2019).



Fotoğraf 15: Tatyana (Biriken Arşivi)

Biriken’in prodüksiyonu olan sanatçıyı intihara sürükleyen ilişkiler ağını anlatıldığı Tatyana oyununda disiplinlerarası bir çalışma görülmekte; tiyatronun belirlenmiş kalıp ve sınırların dışına taşan performatif olgular bulunmaktadır. Oyun blackbox formundaki sahnede, seyircinin sahneyle aynı zemini paylaştığı ve seyirci alanın üç köşeye dağıtıldığı mekan düzenlemesiyle oynanmaktadır. Tatyana için blackbox sahne seçili bir tercih olmuştur. Urun’a benzer bir ifadeye Özsoy’da yer vermektedir:

“Büyük sahnede oynamak bambaşka bir ilişki kuruyor seyirciyle. Küçük sahnede oynadığınız zaman intim bir ilişki kuruyorsunuz, neredeyse sinematografik diyebileceğimiz çok yakın sanki zoomlamış gibi. Etkileşimli bir oyun olduğunda tabi başka bir şey oluyor. Yani aslında her oyunun ve alanının kendine göre bir seyirci oyun ilişkisi denklemi var” (Özsoy, sözlü görüşme, 2019).

Oyunculuk ve reji anlayışında deneysel alanlar açmasının yanı sıra seyir alanı ile oyun alanının dönüştürülebilir olması tiyatroların bu mekanları tercih etmesinde büyük etkindir. Tiyatro Hal'den Iraz Yöntem mekanı alternatif yapanın dönüştürülebilir olmasına dikkat çekerek aslında işlevselliğin ön planda olduğunu vurgulamış ve alternatif tiyatro kavramının yerine alternatif mekan kavramının kullanılması gerektiği öne sürmüştür.

“Oyunun rejisine göre, kurgulamak istediğimiz dünyaya göre seyir alanı ile oyun alanını sürekli dönüştürebildiğimiz alanlar alternatif mekanlar. Tiyatro olarak inşa edilmemiş mekanları tiyatro yapmak zaten o mekana otomatikman alternatif mekan yapıyor. Artık blackbox çok fazla kullanılan biçim, çünkü orada seyir alanı ile oyun alanı sürekli dönüştürülebilir olduğu için. Fakat sıfırdan tasarlanmış bir tiyatro binası da sahnenin kullanım şeklinin dönüşmesi üzerine alternatif mekan olarak da tanımlanabilir. Alternatif tiyatro yoktur, alternatif mekanlar vardır. Bizim tiyatromuz eskiden bir bardo salonuydu, orayı bir tiyatro salonuna dönüştürdük. Sonra biz oradan taşındık Şimdi mesela orası bir spor salonu oldu.” (Yöntem, Sözlü Görüşme, 2019)

Alternatif mekanlarda yer alan topluluklar bağımsızlıkları nedeniyle dilekleri tiyatroyu yapabilmeleri açısından özgürlük alanına da sahip olmuştur. Yeşim Özsoy yurtdışındaki alternatif mekanlara da değinerek, Türkiye'deki alternatif mekan anlayışının bir karşılaştırmasını yapmaktadır. Alternatif tiyatro mekanı özgür tiyatro alanını oluşturmuştur.

“Yurtdışında 100 kişinin altındaki bütün sahneler yani Off Off Broadway, 100-500 arası galiba Off Broadway, orada öyle gibi bir kategorizasyon vardır orada. Bizde daha çok farklı mekanları dönüştüren bir sürü tiyatrolar oldu. 2000'lerden sonra, apartman daireleri bardo salonları garajlar vesaire gibi. Ondan sonra böyle bir alternatif mekanları tiyatro mekanına dönüştürme başladı. Ödenekli kurumlarda çalışan Mustafa Avkıran gibi Murat Daltaban gibi, söylemek istedikleri şeyleri söyleyebildikleri özgür alan yarattılar. Yazarlar da kendi alanlarını yarattılar, Sami Berat Marçalı, Yiğit Sertdemir'de buna örnektir” (Özsoy, Sözlü Görüşme, 2019)

Okan Urun'da italyan sahne formunu ve alternatif sahneyi yurtdışındaki örneklerle karşılaştırarak açıklamıştır. Blackbox sahnelerin artık alternatif kulvardan çıktığını bu sahnelere bir alternatif oluşturulması gerektiğini öne sürmüştür.

“Çerçeve sahneden çerçeve sahneye fark var. İtalyan sahne, Avrupa'da da var. Her ne kadar seyirci yükseltisi olsa da yükseltisi rahatsız etmiyor. Onlar

hani bildiğimiz Zorlu'da gördüğünüz gibi büyük bir sahne ama onun yükseltisi başka türlü yükselti oluyor. Seyirciden üstte değil. O bence her işin ruhu ile ilgili bir şey daha derinlik ve büyük bir alana ihtiyaç duyduğu zaman orada da prodüksiyon olabilir. Ama apartman dairesi gibi bozma mekanlardaki blackboxların en büyük sıkıntısı metrekaresi ve tavan yüksekliği. Blackbox'tan blackbox a da fark var, Garajistanbul da bir blackbox İkincikat da, mekanın ölçüleri tabi ki üslubu da değiştiriyor. Sanırım tiyatro sahnelerinin yapılırken düşünülmesi gerekiyor. Tiyatro sahnelerini sahne yapan günün sonunda içinde yapılan işlerdir de. Eğer bir mekana alternatif denilmesi gerekiyorsa aslında artık blackbox'tan da çıkılması gerekiyor. Üretimin devam etmesi için de teknolojinin gelişkin olması gerekiyor.” (Urun, Sözlü Görüşme, 2019)

Ödenekli tiyatrolarda çerçeve sahne formunun getirisi olarak seyirci karanlıkta, sahne yükseltisinin altında kalarak odağını sahneye yöneltmekte ve diğer seyircileri de görememektedir. Alternatif sahnelerde ise seyirci daha aydınlıkta, oyuncunun da seyirciyi görebileceği hatta seyirci ile göz kontağı kurabileceği veya sözlü iletişimde bulunabileceği yükseltisiz bir zemini paylaşmaktadır. Bu biçim, oyun yeri –seyir yeri ilişkisinde her iki tarafında paylaşımda bulunduğu bir alan olarak nitelenir. Mekanların küçüklüğü nedeniyle de oyun yeri –seyir yeri mesafesi eşitlenmiş durumdadır, bu nedenle oyuncu ve seyirci aynı havayı soluma imkanı bulur ve sahne biçimi oyuncu-seyirci etkileşimini değiştirdiği gibi oyunculuk ve sahneleme kriterini de değiştirir.

Sami Berat Marçalı alternatif tiyatro sahnesi için, konvansiyonel tiyatro sahnesiyle karşılaştırmada bulunarak tercihini konvansiyonel sahnede var olan yükselti yerine daha alçak bir sahne olarak belirtmiştir. Avrupa’da var olan yükseltisi düşük sahnelerin daha kullanışlı bulan Urun ile Marçalı’nın düşüncesi benzerlik göstermektedir. Henüz kısa geçmişi olan Dasdas, Zorlu gibi Avm’de bulunan sahneler bu sahnelere sahne yükseltisi bakımından yakın görülmektedir. Marçalı aynı zamanda alternatif olarak görülenin bugün ana akımlaştığı düşüncesindedir.

“Sahnenin çok yüksek olması ve seyircinin alttan bakmasını sevmiyorum, köhne buluyorum. Ama bugün Dasdas gibi Zorlu gibi Toy gibi tiyatrolar ve yüksek olmayan sahneler var. Zamanında alternatif gibi göründüğümüz ve sonra ana akımlaştığımız dönemle her birimizin farklı farklı tiyatrolarla iş yapmasıyla bu algı kırıldı zaten. Aynı performansı gösteren bir oyuncu ozaman okadar değer görmezken şimdi çok değer görüyor” (Marçalı, Sözlü Görüşme, 2019).

Tiyatro sanatında mekan kavramının bir okuması yapılmaya çalışıldığında, ilk akla gelen gösterimin yer alacağı sahnenin olanaklarıdır. Bu olanaklar tiyatro binasının ve sahnenin yapımı sırasında, oyunların sahneleneceği sosyal ortam, seyirci ve seçilen metinlerin özellikleri dikkate alınarak sağlanmaktadır(Şener,1998:105). Görüşmecilerin çoğu, dönüştürülebilir mekanlarda küçük blackbox sahnelerde olmaktan mutluysen, seyirciye ayrılan alanın yetersizliği ve teknolojik imkanlarının kısıtlı olması ya da metne uygunsuzluğu nedeniyle sıkıntılar yaşadıklarını da ifade etmiştir. O halde blackbox sahne bazı durumlarda yapılmak istenen prodüksiyona tamamen hitap edememektedir. Blackbox sahne kullanımı genellikle seçili bir tercih iken bazı durumlarda da zorunlu bir tercihten kaynaklanmaktadır.

Ekiplerin daha fazla seyirciye ulaşma ve daha fazla teknik olanaklardan faydalanma isteğinde bulunduğu -Zorlu Avm’de bulunan Zorlu Sahnesi, Metropol Avm’de bulunan Dasdas Sahne- gibi seyirci kapasitesi yüksek ve teknik donanımları güçlü alanlarda prodüksiyonlarını ortaya koydukları görülmektedir. Bu sahnelerin Avm’lerde bulunuşla, kültür alanı ister istemez kapitalist bir düzen içine çekilmektedir. Olumlu yönden ise tiyatrolara bir gecelik performansla daha fazla seyirciye ulaşma imkanı sağlamaktadır. Bu yönelimler aynı zamanda kapital sistemin bir getirisi olarak görülen Avm’lerde, tiyatro yapılanmalarının kültür alanına olumlu ya da olumsuz olarak nasıl bir etki bırakacağına dair soruları da akla getirmektedir. “Kültürel bir kurum olarak tiyatro yapısı, bir işaret taşıdır. Egemen ideolojileri hem üreten hem de geliştiren sanatın maddi temsilcisidir.” (Bennett, 1990: 136) Kapitalist sistemin ve tüketim kültürünün en etkin alanlarından biri olan alışveriş merkezlerinde tiyatro sahnesinin bulunması, sosyo-kültürel alanda oluşturduğu etkiyi tartmak adına eyleycilere “AVM’de tiyatro olur mu?” sorusu yöneltilmiştir. Öyle ki “Teatral mekanlar toplumsal yapının tezahürlerini yansıtan, tahakkümün ve direnişin izini taşıyan; halihazırda üzerinde mücadelenin sürdüğü mimari olduğu kadar, simgesel ve ideolojik da olarak inşa edilen alanlardır.” (Bennett, 1990: 136).

Konuya ilişkin Yeşim Özsoy Avm’lerdeki tiyatro sahnelerinin teknik olanaklar bakımından daha donanımlı olması nedeniyle bir tercih sebebi olabileceği gibi, verilen

sponsorluklar üzerinden tiyatrosunun ayakta tutmak isteyen ekiplerinde Avm'leri tercih ettiğini belirtmiştir.

“AVM ‘ler için hiç iyi şeyler düşünmüyorum, ama Gmall’da oyun yapmak için Gmall’a gelmiyoruz aslında. Kendine mekan arıyorsun, oyunda video müzik tasarımı var belli bir boyut gerekiyor olan imkanlar arasında nereye kullandırabilirsin diye düşünüyorsun ve teknik özelliklerini bakıyorsunuz. Sahneleri seni, politik duruş olarak ekonomik duruş olarak isteyip istemeyeceğine bakıyorsun. Gönül ister ki alışveriş merkezlerine sıkışmayalım. Ben eminim Dot’da Kanyon’a gittiğinde, illaki böyle bir alışveriş merkezinde olayım diye gitmemiştir. Dot ‘da yurtdışına gidiyor bir sürü yere gidiyor ve deneyimliyor. Yani tiyatrolarında kendine ait alanları olması gerekiyor. Kendi alanı yaratan Moda Sahnesi gibi ya da Baba Sahne gibi... Devletin hiçbir desteği hiçbir teşviki olmadığı için insanlar, nerede teşvik var deyip o çaresizlikten kafasını nereye sokacağını araştırıyor bu nedenle böyle bir durum ortaya çıkıyor.”(Özsoy, sözlü görüşme, 2019)

Sahnesi Kanyon Avm’de bulunan Dot’tan Murat Daltaban ise alışveriş merkezinin bir kültür etkileşimi için de tıpkı, -eski Pazar yerleri gibi- uygun olduğunu belirterek, seyircinin bir bilinçle tiyatroya geldiğini, alışverişe gelen kitle ile tiyatroya gelen kitlenin farklı olduğunu, kültür alanı olarak tiyatronun Avm’leri dönüştürebilmesi gerektiğini öne sürmüştür.

“Benim tiyatroma dokunmadığı sürece sorun yok, ona da çok muhalif oldular ama nerede yapacağız. Avm Türkiye’de cılkı çıkmış bir şey. Avm pazar yeri aslında pazar yeri tarihin en eski alanlarından biri, yanında bir tapınak vardır tapınağın yanında tiyatro kurulur, agora alanı vardır vs eskiden böyleymiş. Bu anlamda bir kültür etkileşim alanı aslında Avm, sadece ticari bir alan olarak görmekte hatalı ama ekonomi politiğin getirdiği bir pislik bu. Bu ticari alanı bir kültür alanına dönüştürme iyi bir yönelim. Alışveriş merkezinde bir tiyatro olması sizi belirleyen birşey olmamalı, sizin alışveriş merkezini belirliyor olmanız lazım. Sizin çektiğiniz seyircinin alışveriş merkezi tarafından cazip bulunuyor olması lazım. O yüzden güçlü durmanız ve bir şekilde sizin Avm’yi yönlendirmeniz gerekiyor. Alışverişe gelen adam bir de tiyatro seyredeyim demiyor, benim seyircim bana geliyor isterse alışveriş de yapıyor.” (Daltaban, sözlü görüşme, 2019)

Tiyatronun kendisine mekan olarak seçtiği yerde sanatsal, idari ve sosyal tercihleri de ortaya çıkmaktadır. Benimsediği sanat anlayışı sanatını icra ettiği alan ile de ilişkilanmaktadır. Çünkü tiyatro, seyircisiyle buluştuğu temsil anları kadar, çevresiyle olan ilişkisiyle de bir anlam ifade eder. Tiyatroların Avm’yi tercih etmelerinin en büyük

sebebi insan yoğunluğunun olduğu alanlar olması kadar verilen sponsorluklar olabilir. Bu da tiyatroyu kitlelere ulaştırma ve kitlelerin haberdar olmasını sağlama gibi avantajların yanı sıra işletmecilik bakımından tiyatronun maliyetlerini düşürmektedir.

Çağ Çalışkur ise Avm’lerdeki insan yoğunluğuna vurgu yaparak, seyirciye ulaşma bakımından Avm’de tiyatronun faydalı bir araç olarak da görülebileceğine işaret etmiştir.

“Avm’de çok fazla insan sirkülasyonu var bu iyi birşey. Sadece marka tanınırlığı üzerine değil yer tanınırlığı üzerinden de insan kitlesine de ulaşıyorlar. Dolayısıyla yer değişiklikleri bu anlamda seyirciden mahrum bırakmak anlamına da geliyor.” (Çalışkur, Sözlü Görüşme, 2019)

Tiyatronun tanınırlığını artırması açısından pozitif bir alan olarak görülebilse de ticari bir şirketin binasının kültürel alanda kullanılması bazı sansür ve otosansür uygulamalarına sebep olduğu iddia edilmektedir. Okan Urun ise, bir ticaret alanı olarak Avm’nin tiyatro alanını kısıtlayabileceğine dair kaygı duymaktadır.

“Bu bir politika neticede. İnsanların hobi alanları yaptılar Avm’yi vakit geçirmesi gereken yer olarak belirlendi. Şuan mecburi bir durum İstanbul gibi dokusu ve tarihi olan bir şehre haksızlık Avm’de tiyatro tabi. Avm’ler paranın döndüğü yerler; çünkü oradaki para söz konusu. Holdingin adı bulunan bir yerde herhangi bir yapının, işin içeriği ile ilgili bir spekülasyon çıktığında o sahnede devam edebilirliğiniz tartışılır. O nedenle biraz oralara göre oyunlar yapılıyor gibi geliyor bana, ya da yabancı yazarın yabancıların hikayesi bu demek zorunda kalınıyor gibi geliyor bana.”(Urun, Sözlü Görüşme, 2019)

Kemal Aydoğan ise Avm’deki tiyatro yapılarını kaçınılmaz son olarak görmektedir.

“Bence Avm de olmamalı ama, Türkiye’de kentleşmenin bu haldeki seyrinden dolayı ister istemez Avm’lerde tiyatro sanatına duyulan ilgiyle bir popülerleşti. Hayırlı sonuçlar vereceğini düşünmüyorum ama kimsede boş bir alanı tiyatroya çevirmeyi düşünmüyor. Müstakil tiyatro neredeyse yok gibi artık. Hepimizin hazin sonu bu olabilir.”(Aydoğan, Sözlü Görüşme, 2019)

Iraz Yöntem ise AVM’de tiyatro salonunu pozitif yanlarıyla ele alarak, asıl arzu müstakil tiyatro binası olsa da, Avm’lerin, tiyatro salonu sayısındaki artışındaki etkisinin iyi bir işlevi olduğunu ifade etmiştir. Yöntem’e göre mühim olan tiyatronun varlığı ve teknik donanımıyla yeterli düzeyde olmasıdır.

“Aslında bence iyi bir şey, neden mesela, Ankara'da çok fazla tiyatro yok Ankara'daki hemen hemen her Avm'de bir salon var. Hayal kurmaktan vazgeçmemek lazım ama henüz bu hayallerimizi gerçekleştiriyorsak tiyatroyu nereye sokarsan sokalım var olması gerektiğini düşünüyorum. Ama artık bunun biraz profesyonelce değişmesi gerekiyor. Konferans salonu yapmayalım, akustiği ile tasarımıyla duygusuyla teknik donanımıyla Avm'nin içinde yapılacaksa tiyatro salonu, bunlar gözetilerek yapılsın. Olması gereken müstakil bir tiyatro yapısıdır. Kültürel bir alan inşa ettiğiniz zaman siz oraya bir katma değer yaratıyorsunuz, insanın yaşamını değiştirmiş oluyorsunuz gelen kitleyi değiştirmiş dönüştürmüş oluyorsunuz. Hatta dünyada örnekleri var, seyirci yoğunluğu o kadar artıyor ki ulaşım sistemleri ve seferlerde değişiyor. Bunun aslında ne kadar büyük bir kelebek etkisi olduğunu artık anlamak lazım, yöneticileri özellikle yerel yöneticileri en çok iş onlara düşüyor. Birçok atıl arazi ve atıl bina var, dönüştürülmesi talebini dile getirmemiz gerekiyor veya nasıl dönüştürmek gerektiğini de onlarla konuşmamız gerekiyor.” (Yöntem, Sözlü Görüşme, 2019)

Konuya ilişkin Sami Berat Marçalı Avm'lerin sağladığı sponsorlukların, devlet desteği alamayan tiyatrolar için bir alan oluşturduğuna vurgu yapmıştır.

“Bizim belediyelerimizin yönetmeliklerinde tiyatro salonu ruhsatı alabilmek için hala italyan sahne koşulları var, bunlar çok eski yönetmelikler ve değiştirilmesi gerekiyor. Avm'de artık zaten tiyatrolar. Zorlu'da, Uniq' de, Dasdas 'da bir alışveriş merkezinde. Devlet Tiyatrosu Avm'lerde. Yani bu İstanbul'un yeni yaşam biçimi. Evet olmasa daha iyi olurdu ama şu an devlet desteklemiyorsa, o Avm'ler kendi görünürlük değerini arttırmak için kar marjını düşürüp sahneleri yapımlarında gönüllü insanlar olduğuna göre, şuan sektörü para yönetiyorsa, onlar da tiyatro destekliyoruz seviyor diyorlarsa ne güzel, para onlarda.” (Marçalı, Sözlü Görüşme, 2019)

Blackbox sahnelerde yer alan ekiplerin mekanları için ruhsat alırken, belediyelerde türlü zorluklarla uğraştığı bilinmektedir. Türkiye'de belediye yönetmelikleri, tiyatro ruhsatı verebilmek için ön gördüğü koşulları, İtalyan sahne formuna göre düzenlemiştir. Bu anlamda ruhsatlı bir tiyatro binası konvansiyonel sahne biçimi ile mümkün olacaktır. Tiyatro, sinema, düğün salonları, sirk, lunapark ve gösteri merkezleri için belirlenen ortak hükümlere ilave olarak aşağıdaki şartlar aranmaktadır:

- “1- İlk koltuk sırasının perdeye uzaklığı en az yedi metre, her bir koltuk genişliği en az 50 cm, koltukların arka arkaya olan mesafesi en az 90 cm, sahneye paralel olan yollar en az bir metre ve sahneye dik olan yollar en az 150 cm olacaktır.
- 2- Salon ve balkon için ayrı ayrı her 400 koltuk için iki bay ve iki bayan olmak üzere az dört tuvalet bulunacak, tuvalet sayısı kadar lavabo bulunacaktır.

- 3- Bekleme salonunun ve balkonun tuvaletler ile doğrudan doğruya irtibatı yok ise, bu bölümde en az bir bayan ve bay tuvaleti bulunacaktır.
- 4- Salon, birinci, hususi ve balkon olarak üç bölüme ayrılacak ve bu bölümlerin her birinin en az 90 cm genişliğinde dışarıya doğru açılan en az iki giriş ve çıkış kapısı bulunacaktır.
- 5- Çıkış ve acil çıkış kapıları kırmızı uyarma ışık tertibatı ile belirlenecektir.
- 6- Şehir cereyanı kesildiğinde aydınlatma sağlamak üzere ve derhal devreye girebilecek yeter güçte jeneratör bulunacaktır.
- 7- Isıtma ve havalandırma merkezi sistem kalorifer veya klima ile yapılacaktır.
- 8- Giriş holü;
- 8.1- Zemini mozaik, üst tarafı dahil en az yağlı boya olacaktır.
- 8.2- Giriş ve çıkış kapıları ayrı olacak ve alanın kapasitesine göre artırılacaktır.
- 9- Bekleme salonunda yeteri kadar oturulacak yer bulunacaktır.
- 10- Salonda bir büfe bulunacaktır.
- 11- Salon ve balkon;
- 11.1- Duvarlar ses geçirmez ve akustiği sağlayacak, giriş ve çıkışlar ise ses ve ışık geçirmeyecek şekilde olacaktır.
- 11.2- Koltuklar ortopedik, deri veya kumaştan iyi cins malzeme ile kaplı olacak ve ayrıca kol dayama yerleri bulunacaktır” (Resmi Gazete, 2005)

Bu şartları sağlamak konvansiyonel tiyatro oluşturulduğundan, bir tiyatro işletmesinin maliyetini oldukça yükseltmektedir. Ekonomik gerekçeler, oluşturulmaya çalışılan tiyatro estetiği gibi unsurlar nedeniyle ve yönetmelikte geçen mekânların var edeceği sahnenin dönüştürebilir olmamasından dolayı, toplulukları belediye yönetmeliklerine uygun bir tiyatro binası inşası oluşturma gayretine girmemektedirler. Henüz alternatif mekanlar için belediyelerde blackbox sahneler için uygun yönetmelikler bulunmamaktadır. Toplulukların ruhsat alırken belediyelerle yaşadığı sorunlar da bu yönetmeliklerin bulunmayışındandır.

2000’li yıllarda görülen alternatif tiyatro mekanlarında prodüksiyonlarını sahneleyen, yukarıda adı anılan tiyatro topluluklarının özelinde gerçekleştirilen çalışmalarının totalinde ulaşılan noktada, toplulukların bu mekanları tercih etmesinde benzer yönler bulunmaktadır. Özetlemek gerekirse; İstanbul’da bu toplulukların dönüştürülmüş blackbox sahnelerde yer almalarının sebepleri; yeterli sahne ya da mekanın olmayışı, konvansiyonel sahnenin estetik biçim olarak yetersiz olduğu düşüncesinden yola çıkarak alternatif mekanları tercih etmeleri, ekonomik koşullar bakımından dönüştürülmüş mekanların maliyetinin konvansiyonel sahneye göre düşük olması, mekana göre oyun tasarlanabilmesi böylece bazı oyunların özünü biçimden

almasıyla oluşan yeni yaratım olanağına sahip olabilmeleri, sansür uygulamalarının en aza indirgenebildiği özgür alan oluşturma arzuları ve oyuncuyla seyirciyi “şimdi ve burada” aktif hale getirme isteğidir.



SONUÇ

Alternatif tiyatrolar 1960'lerden bugüne dek konvansiyonel tiyatro pratiklerinin dışında tüm olası tiyatro yapma biçimlerine sahip olan, kurum tiyatrolarından, ticari tiyatrolardan ve ödenekli tiyatrolardan ayrı duran bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tiyatrolar, tiyatro estetiğine getirdiği yeniliklerle ve alternatif mekan kullanımlarıyla da diğer tiyatrolardan ayrılmaktadır. Bunun yanı sıra alternatif tiyatrolar toplumsal bakış açılarıyla, örgütlenme modelleriyle, yapılarının tarzıyla ve hedeflediği seyirci kitlesiyle de konvansiyonel tiyatrodan ayrı duran oluşumlardır. Alternatif tiyatrolar ilk örneklerini Amerika ve Avrupa'da, Living Theatre ve Open Theatre'ında bulunduğu Fringe ve Off Off Broadway topluluklarıyla göstermiştir. Alternatif tiyatro kavramının dünyaya yayılması da politik söylemi merkezine alan Living Theatre ve yeni tiyatral arayışlar da bulunan Open Theatre'ın çalışmalarıyla gerçeklemiştir.

Dünya'da alternatif tiyatro hareketleri ana akımdan bütünüyle bir kopuş sergilerken, Türkiye'deki alternatif tiyatro hareketleri bazen ana akımdan kopmuş, bazen de ana akımın kıyısında var olmuştur. Yurtdışında alternatif tiyatro mekanlarını belirleyen unsurlardan biri seyirci alanı ve koltuk sayısı iken ülkemizde alternatif tiyatroları bu tür sayısal verilerle kategorize etmek mümkün olmamıştır. Çünkü Türkiye'de alternatif mekanların koltuk sayısı çok fazla çeşitlilik göstermektedir. Bu nedenle Off Broadway ve Off Off Broadway'de görüldüğü gibi, Türkiye'de sayısal verilere dayalı isimlendirmeye bir ayrıma henüz gidilmemiştir.

Ülkemizde görülen alternatif tiyatro hareketleri 3 dalga halinde ilerlemiştir. Birinci Dalga ile 60'lı yıllarda Türk Tiyatrosu'nda varolan alternatif tavrın politik bir tavır olarak baskın olduğu görülmektedir. İdeolojik görüşleri doğrultusunda politik söylemleri olan oyunlar sahneleyen AST buna bir örnektir. İlerleyen yıllarda birinci dalgada, oyunculuk eğitimini kendi düzenleyen ve tiyatro estetiği açısından denemeler yapan LCC gibi oluşumlar bulunmaktadır. İkinci dalga olarak ortaya çıkan grup ise daha çok öze ve biçime dair özellikleri tartışan ve deneysel çalışmalarıyla tiyatrodaki yeni biçimsel özelliklerin peşine düşen Bilsak, Kumpanya, Studio Oyuncuları gibi topluluklardan oluşmaktadır. 2000'li yıllarda görülen ve üçüncü dalgayı oluşturan

toplulukların temelinde ise tıpkı diğer topluluklar gibi yaratıcı olana yönelmeleri ve kendi özgür alanlarını yaratma arzuları yatmaktadır. Bu gruplara çalışmanın son bölümünde adı geçen tüm tiyatro ekipleri dahil edilebilir. Üçüncü dalga alternatif tiyatroların ana akımdan kopmuş ya da ana akımın kıyısında yer alan topluluklar olarak iki farklı yönelim geliştirdiğini söylemek mümkündür.

Bu yönelimlerden biri ödenekli tiyatrolarda çalışan/çalışmış kişilerin ortak dertlerden yola çıkarak özgürce tiyatro yapabilmek için kendi alanını oluşturmasıdır. Bir diğeri ise ödenekli kurumlarda çalışmak istemeyenlerle, ödenekli kurumların istihdam alanının yetersizliğinden dolayı içinde yer almayan kişilerin, meslek hayatını sürdürebilmek adına kendi tiyatro alanını oluşturmasıdır.

Devlet Tiyatrosu ve Şehir Tiyatroları'nın kadro açmayarak sözleşmeli personel statüsünde oyuncu ve yönetmenlere yer vermesi, bu personel için belirtilen istihdamın sınırlı sayıda olması ve kurum tiyatrolarının hiyerarşik yapılanması, genç kuşak sanatçıları kendi alanını yaratmaya yönelten etkenlerdendir. Kurum tiyatrosundan ayrılmış olan sanatçıların ise dilediği rolü oynayabilmek ve dilediği rejiyi sahneleyebilmek için, özgür tiyatro alanı yaratma çabasına girdiği görülmektedir. Oyuncular, yönetmenler ve yazarlar ödenekli tiyatrolarda sansür nedeniyle sahneleyemeyeceği oyunları, hayata geçirebilmek için de alternatif alanları tercih etmektedirler.

Böylece temel olarak 2000'li yıllarda alternatif tiyatro mekanlarının doğuşu bu gereksinimlerden ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte bir tiyatro binası inşa etmenin maliyetinin yüksek olması, konvansiyonel tiyatronun yetersizliği ve yeni biçim denemeleri, toplulukları dönüştürülmüş mekanlar kullanmaya yöneltmiştir. Bu anlamda 3. Dalgada yer alan toplulukların kimi zaman ekonomik yetersizlikten dolayı, kimi zaman da estetik kaygılarla, alternatif mekanları tercih ettiklerini söylemek mümkündür. Günümüzdeki alternatif tiyatro mekanları Fringe tiyatro yapısıyla ile benzerlik göstermektedir. Bunun bir nedeni de 2000'li yılların başında ülkemizde in-yer-face gibi Britanya kökenli tiyatro akımlarının öne çıkmasıdır.

Fringe ve Off Off Broadway'e benzeyen bu toplulukların her biri kendi özelinde, alternatif tiyatronun gerekliliklerini barındırmaktadır. Örneğin, Moda Sahnesi kültür yığınlarına ulaşma ve yeni bir kültür inşası çabasıyla tiyatral arayışlarda bulunmaktadır. Craft, oyunculuk eğitimi verdiği okulu ile kendi oyuncularını yetiştirmekte ve oyunculuk üzerine method çalışmaları sürdürmektedir. Galataperform yeni metin ve yerli atılımlarıyla, performans olgusunu öne çıkaran tiyatral arayışlara eğilmektedir. Tiyatro Hal güncel politik oyunlarda, estetik biçim denemeleri gerçekleştirmektedir. Biriken pek çok disiplini birleştirici bütünsel tiyatro çalışmalarıyla öne çıkmaktadır. Topluluklardan bazıları kendilerini alternatif tiyatro olarak tanımlamasalar dahi 80'li 90'lı yıllarda atılan öncü çalışmalarla aynı ülküde, benzer yönelimlerle hareket etmektedirler. Çünkü tiyatro sanatında bir önceki dönem, her zaman kendinden sonraki dönemin tiyatrosunun yolunu açmıştır. Bu yolda bazen karşıtlıklar bazen de benzerlikler görülebilmektedir. Craft oyuncularını kendi yetiştirmekle ve konservatuar eğitimlerinde yer almayan oyunculuk tekniklerine yer vermekle Bilsak ve LCC ile benzer yönelimler göstermektedir. Tiyatro Hal, AST gibi tiyatrodaki politik olana yer vermekte ve bunu güncel tiyatro estetiği ile sürdürmektedir. Moda Sahnesi hiçbir ticari formüle bağlı kalmayarak güçlü kolektif üretim alanı oluşturması bakımından Bilsak'la; politik tiyatro bakımından çağdaş yönelimler göstererek, bir dönem çağdaş politik tiyatro olarak görülen AST'la aynı çizgiyi paylaşabilmektedir. Galata Perform, Studio Oyuncuları'nda görüldüğü gibi performans olgusunu öne çıkarmakta ve mekana özgü projeler gerçekleştirmesiyle de Kumpanya ile benzer yönelimleri izlemiştir. Üçüncü dalga topluluklar örneklerde olduğu gibi farklı parametrelerde ve olgularda birinci ve ikinci dalgada yer alan topluluklarla benzerlik göstermektedirler. Her bir topluluğun öne çıkan hedefi ve arayışları kendi dönemindekilerle benzerlik ya da farklılık gösterse de, totalinde ortak yönelimleri daha iyi, özgün, güncel ve çağdaş bir tiyatro estetiği yaratmaktır. Bu estetiği yaratırken de sanat ve hayatından organik bağını güçlendirmeyi, seyirci ile oyuncuyu "burada ve şimdi" aktif hale getirmeyi hedeflemektedirler. Diğer etkenlere ek olarak bu etkenle de, oyuncu ve seyirciyi aynı zeminde buluşturarak bir paylaşım alanı yaratan alternatif mekanları tercih etmektedirler.

Günümüz alternatif mekanlarında prodüksiyon üreten toplulukların çerçeve sahne ve blackbox sahne kullanımı kimi zaman oyun tercihlerine göre değişkenlik göstermektedir. Topluluklar oynanacak oyunların gereksinimleri doğrultusunda nadir de olsa çerçeve sahne kullanabileceklerini ifade etmişlerdir. Fakat topluluklar oyun alanını dönüştürebilmek ve tiyatro estetiğinde farklılıklar yaratma amacıyla alternatif tiyatro mekanlarını ağırlıklı olarak tercih etmektedirler. Bu nedenle çerçeve sahnede oynanan bir oyunun alternatiflik göstermeyeceği, blackbox sahnede oynanan bir oyunun da mutlak alternatif olacağı düşüncesinin bir yanılgı olduğu açıktır. Çünkü bir tiyatroyu diğerine alternatif olarak gösteren pek çok sebep olabilmektedir. Alternatif olmak, içerik yönünden, tiyatro estetiği açısından, ekonomik olarak, mekan kullanımı olarak, işletmecilik açısından, yeni rejî ve oyunculuk yöntemleri arayışları bakımından vb gibi farklı kategorilerle çeşitlenebilir. Bu yüzden alternatiflik ele alınan kategori içinde değerlendirilmelidir. Günümüz toplulukları için bir değerlendirmede bulunmak gerekirse toplulukların ortak alternatif yönelimleri baskın olarak, konvansiyonel tiyatro mekanı anlayışı dışında kalan tiyatro alanı seçmeleridir. Topluluklar, oyun-seyir alanının dönüştürülebilir olması üzerinden de yaptığı çalışmalarla yarattığı estetik ve biçimsel arayışları ortaya koymaktadır.

Bir başka önemli husus ise alternatif tiyatro olmanın gerekliliklerinden yola çıkarak değinilmesi gereken terminolojik kavramdır. Kavram karmaşasının kökleri 1960'lara kadar uzanmaktadır. Amerika ve Avrupa tiyatrosundan yayılan etkilerle, Türkiye'de Brecht'in geç tanınması, ülkemizde tiyatro çevirilerinin birden hızla artması gibi unsurlar, Türk tiyatrosunda gerçekleşen yeniliklerin ve ithal tiyatronun okunmasında sıkıntılar yaratmıştır. Yurtdışından gelen kavramlar karşılıkları henüz netleşmeden birden tiyatromuzda yer almıştır. Aslında klasik dramatik yapıya aykırı bir tavır olarak görülmesi gerekirken, Brecht oyunları bile Türkiye'de ilk etapta alternatif olarak düşünülmüştür. Bu unsurların etkisiyle ülkemize alternatif kavramı birden varolmuştur.

Alternatif tiyatro herşeyden önce kendi içinde avangardlığı gerektirmektedir. Bir kalıp ve keskin kurallar içinde değerlendirilemeyecek bir kavram olarak alternatif olmak, koşulları ve dönemi içinde değerlendirildiğinde değişkenlik göstermektedir.

Kavram içinde bulunduğu coğrafya, diğer tiyatro yapılanmaları ve döneminde tiyatroyu etkileyen sosyolojik unsurlar ile değerlendirilmelidir. Bir topluluğu ya da prodüksiyonu alternatif yapacak olan o günün ekonomik, siyasi, sosyolojik konjonktürü içindeki yeri ve diğer topluluklarla ilişkisidir. Alternatiflik sürdürülebilir bir olgu değildir. Bu nedenle zamanında alternatif tiyatro olarak anılan tiyatrolar bir süre sonra konvansiyonel sayılabilir. Bir başka örnek ise alternatif olarak tanımlanan bir tiyatronun, alternatif bir prodüksiyon üretirken aynı yıl içerisinde konvansiyonel bir prodüksiyon da ortaya koyabildiğidir. Alternatif tiyatro mekanlarını tercih eden tiyatro sayısının artması, alternatif olanı gelenekselleştirmiş gibi görünse de alternatifin asıl farkı söylemindedir.

Tiyatro yaşanan sürecin çabucak okunması zor olan bir sanattır. Bazen sanat yapımcıları tavır belirlerken, bazen sanatın eleştirmenleri ve yorumcuları tiyatroyu bir kategoriye sokar. Dolayısıyla alternatif sözcüğünden çekinmemek gerekir. Toplulukları alternatif tiyatro kavramıyla incelemek; oluşumu, totalindeki eylemi ve süreci bir sonraki nesle doğru aktarabilmek için tarihsel örneklerden faydalanılarak gösterilen çabadır. Çünkü bir sonraki 10 yıl bu kavramın hatalı ya da işler olduğunu gösterecektir. Alternatif tiyatrodan bugün de sarsıcı, sürprizli hamleler beklendiği görülmektedir. Ülkemizde ödenekli kurumlarda farklı disiplinlerle tiyatroyu buluşturma denemeleri henüz pek sık rastlamadığımız bir hadisedir. Bu anlamda Türkiye’de disiplinlerarası ve kültürlerarası çalışmaları üstlenerek yeni arayışlara yer veren alanın bu tiyatrolar olduklarını söylemek mümkündür. Genellikle alternatif tiyatro kavramıyla anılan fakat her biri kendi özelinde anlam inşa eden 2000’li yılların topluluklar için, son dönemde “bağımsız” nitelemesinin daha fazla kullanıldığı görülmektedir. Bir üst organa bağlı olmamakla birlikte, kendi yasalarını ortaya koyarak kendi kendini yönetme yetkisi olan ve özgürce yönetilen bu toplulukların, davranışlarını, tutumunu ve girişimlerini herhangi bir gücün etkisinde kalmadan düzenlemeleri de bağımsızlıklarını açıkça ortaya koymaktadır. Hangi adla anılırlarsa anılsınlar, bu toplulukların desteklenmesi ve arayışlarını sürdürebilmeleri Türk Tiyatrosu’nun gelişimini sağlamaları adına önem arz eden bir gerekliliktir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

AKAY, Ali (2005). *Postmodernizm* İstanbul: L&M Yayınları

AND, Metin (2010). *Başlangıcından 1983 'e Türk Tiyatro Tarihi* İstanbul: İletişim Yay

AND, Metin. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

ARONSON, Arnold (2000). *American Avant-Garde Theatre: A History*, New York: Routledge

ATAKAN, Nancy (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar (1. Baskı)*. İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları

ATILGAN, Gökhan (2008). *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Siyasal Hayat* Yordam Yay.

AYDIN, Süavi ve TAŞKIN, Yüksel (2015). *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi* İstanbul: İletişim Yayınları

BECK, Jullian (1972). *The Life of The Theatre*, San Fransisco: City Lights Books

BELKIS, Özlem. (2013). *Türk Tiyatrosu* Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını

BENNETT, Susan (1997). *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception* 1990, Rountledge yay.

BIGSBY, Christopher (2004). *Bigsby Modern American Drama* ,Cambridge University Press

BİRKİYE KORAD, Selen (2007a). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*. Ankara: De Ki Basım Yayın.

BLUMENTHAL, Elieen (1984) Joseph Chaikin :Exploring at The Boundaries of Theatre

BRADFORD, Martin (2004) *Theater Is in The Street: Politics and Public Performance in 1960s America* :Massachusetts Press

BRENTON, Howard (1981). ‘*Petrol Bombs Through the Proscenium Arch*’, in *Simon Trussler (ed.), New Theatre Voices of the Seventies*, London: Eyre Methuen.

BROOK, Peter (1990). *Boş Alan* Çev:. Ülker İnce, Ata Yayınları İstanbul

BROWN, Bill (2008). *Sitüasyonist Enternasyonal*, Çev: Melis Oflas, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.

BÜRGER, Peter (2003). *Avangard Kuramı* İletişim Yay.

CAHOONE, Lawrence (1996). *From Modernizm to Postmodernizm*, Cambridge Massachusetts, Blackweel Publisher

CANDAN, Ayşin (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim* İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları

CHAIKIN, Joseph (2001). *The Presence of The Actor* NewYork, Theatre Communuciations Group

CHAMBERS, Colin (2006). *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre* Discontinued on Oro

ÇALIŞLAR,Aziz (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

ÇELENK, Semih (2000). *Barbarlar Mutludur Çünkü Tiyatroları Yoktur* İzmir:Etki Yay.

- ÇELENK, Semih (2007). *Postmodern Zamanlarda Tiyatro İzmir: Etki Yayınları*
- DEBORD, Guy (1996). *Gösteri Toplumu*, Çev: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- DICENZO, M. (1996). *The Politics of Alternative Theatre in Britain, 1968–1990*. Cambridge Studies in Cambridge: Blackwell Publishers
- ELSOM, John (1976). *"Fringe Alternatives", Post-war, British Drama* New York: Routledge Ltd
- ERAYDA, Naz (2002). *Ne Bileyim Kafam Karıştı*, Boyut Yay. İstanbul
- ERGÜN, Selda (2003). *Çağdaş Doğaçlama*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- FARAGO, France (2013). *Sanat*, Çev. Özcan Doğan, Ankara: DoğuBatı Yayınları
- FISHER, James (2011) *Historical Dictionary of Contemporary American Theater: 1930-2010* Rowman & Littlefield
- FREEMAN, Sara (2006). "Towards a Genealogy and Taxonomy of British Alternative Theatre." *New Theatre Quarterly* (22)
- FUAT, Mehmet (1997). *Heryer Tiyatrodur: Eleştiriler İzlenimler* İstanbul: Yapıkredi Yayınları
- GILMAN, Richard (2005). *The Drama is Coming Now: The Theatre Criticism of Richard Gilman*. New Haven: Yale University Press
- GÜRÜN, Dikmen (2002). *Ne Bileyim Kafam Karıştı* İstanbul : Boyut Yay.
- GOTTLIEB, Saul (1966). *The Living Theatre in Exile: Mystries, Frankenstein* , the Tulane Drama Review, The MIT Press

HARDING, Jamer M. (2001). *Restaging the Sixties Radical Theatres and Their Legacies*, Ann Arbor, The University of Michigan Press

HARVEY, David. (1999). *Postmodernliğin Durumu*, çev: Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları

HASSAN, Ihab Habib (1982). *This Memeberment of Orpheus*, Newyork Oxford Universtypress

HELPS, Lyon (1967). *Brecht's Antigone at Living Theatre, The Tulane Drama Review*, Cilt : 12 The MIT Press

HEWISON, Robert (1986). *Too Much: Art and Society in the Sixties 1960–75* London: Methuen

HULTON, Dorinda (2000). *Joseph Chaikin and Aspects of Actor Training: Possibilities Rendered Present, Twentieth Century Actor Training*, Ed Alison Hodge, NewYork, Routledge,

İNAM, Ahmet (1993). *Yaratıcılık [Temel Kavramlar ve Kuramlar]* Ankara :Ted Eğitim Yayınları

İNNES, Christopher (2010). *Avant-Garde Tiyatro (1892-1992)* Dost Kitabevi

İPŞİROĞLU, Zehra (2002). *Özgürlük Adacıkları, Ne Bileyim Kafam Karıştı* İstanbul : Boyut Yay.

İPŞİROĞLU, Zehra (1998a). *2000'li Yıllara Doğru Tiyatro* İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

İPŞİROĞLU, Zehra (1998b). *Eleştirinin Eleştirisi* İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

JOUBE, Emeline (1972). *The Living Theatre and the French 1968 Revolution: Of Political and Theatrical Crises The Life Of The Theatre Bölüm :7* San Fransisco: City Light Books

KALKAN KOCABAY, Hasibe (2007). *Dosya: Tiyatroda Yeni Arayışlar*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi (11).

KALKAN KOCABAY, Hasibe (2003). *Gerçeklik Yüzleşmek: Belgesel ve Politik Tiyatro Geleneği* İstanbul: Papirüs Yayınları

KATOĞLU, Murat (1999). *Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür, Sanat* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

KATALOĞLU Murat, AKŞİN, Sina (1989). *Yakınçağ Türkiye Tarihi* İstanbul: Milliyet Kitaplığı Yayınları

KAYNAR, Mete Kaan (2015). *Türkiye'nin 1950'li Yılları* İstanbul: İletişim Yayınları

KERSHAW, Baz (2002). *Radical theatre as cultural intervention London and New York* Routledge

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

KOLDAŞ, Nihal (2003). *Metin Deniz Tiyatroda Mekan ve İnsan* , İstanbul: Maya Yayınları

KOLDAŞ Nihal, (1999). *Tiyatro' da Alternatif Arayışlar, Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

KONUR, Tahsin (1984). *Devlet-Tiyatro İlişkisinde Belli Başlı Sistemler Cilt:1* Ankara: Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi

KURDOĞLU, Kerem (1999). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu* İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

NUTKU, Özdemir (1999). *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu* İstanbul: Özgür Yayınları

NUTKU, Özdemir (1999). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu* İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

NUTKU, Özdemir (2002). *Dünya Tiyatrosu Tarihi* Mitos Boyut Yayınları

NUTKU, Hülya (2001). *Dramaturji* Mitos Boyut Yayınları

ÖZDEMİR, Hikmet (2000). *Siyasal Tarih 1960-1980, Türkiye Tarihi- Çağdaş Türkiye 1908-1980* İstanbul: Cem Yayınları

PEKMAN, Yavuz (2002). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik* İstanbul: Mitos Boyut

PEKMAN, Yavuz (2011). *Geleceğe Perde Açan Gelenek: Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları 2* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

SELL, Mike (2008). *Avangarde Performans and Limits of Criticism* University of Michigan Press

SHANK, Theodor (1982). *American Alternative Theatre* London: The Macmillan Press

ŞENER, Sevda (1993). *Oyundan Düşünceye* İstanbul: Gündoğan Yayınları

ŞENER, Sevda (1999). *Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Tiyatrosu* İstanbul: İşbankası Yayınları

ŞENER, Sevda (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* Dost Kitapevi Ankara

ŞENGİZER, Osman (1999) “*Bence Dekor ve Kostüm*”, Papirüs Yayınları, İstanbul,

TÜRK DİL KURUMU (2005). *Türkçe Sözlük* Ankara

TYTELL, John (1995). *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage* NewYork: GrovePress

YÜCEL, Erkan (2012). *Dünyanın Her yeri Sahne* İstanbul: Kibele Yayınları

YÜKSEL Ayşegül (2011). *Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar Uzun Yolda Bir Mola* İstanbul: Cumhuriyet Kitapları

MAKALELER

AKARSU, Günay (1970). “İlerici Tiyatroların Çıkması”, Tiyatro 70, Sayı: 11. İzlem Yayınevi, İstanbul 1970, s:3

AKKAYA, Gülşah (2015) *Arap Baharı Sonrası Katar Dış Politikası ve Körfez Siyaseti* Siyaset, Ekonomi ve Toplum Araştırmaları Vakfı’ yayınları İstanbul

ALGAN, Beklan (2008). “Kimlik, Risk, Yaratıcılık”, *Göstere Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi* 2, ss:72-127

ALGAN, Beklan (2012). “Beklan Algan’la Söyleşi-2: Çağın Estetiğini Yakalamak”, *Mimesis Dergi* (19). Ss:155- 170.

AND, Metin (1993). “Cumhuriyet 70. Yıl Dönümünde Kimliğini Bulamamış Türk Tiyatrosu ve Kültür Bakanlığı” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 10

BABAOĞLU, Erol (2008). “Yıkılmış Labirentin Fener Bekçisi”, *Göstere Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi* 2 ss: 144-147

BARBA, Eugenio (1995) “Barba Röportajı” *Agon*,7.sayı

BAYRAMOĞLU, İnönü (1995) “Alternatif Tiyatro Kendini Riske Eden Tiyatrodur” *Agon*,7.sayı

BECK, Jullian (1972). “The Life of The Theatre”, San Fransisco: City Lights Books

BENNETT, Susan (1997). “*Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception 1990*”, Rountledge Yay.

BELGE, Murat (2007). “Türkiye’de Sosyalizm Tarihinin Ana Çizgileri”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Sol*, İstanbul İletişim Yayınları s. 19-48

BELKIS,Özlem (2004). “1960’tan 1970’e Oyun Yazarlığımızın Genel Görünümü”,*Sanat Dergisi* sayı:6

Hakan Gürel,, “*Peter Brook: Bir Başarı Öyküsü*” *Mimesis* Sayı:7 s.383

BUTTANRI, Müzeyyen (2010). “*Cumhuriyet Devri Türk Tiyatrosunda Batı Etkisi*”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi Sayı: 5/2 Spring s.54*

ÇAVDAR, Tuncay (2008). *Sanatsal Dayanışmanın Ürünü LCC Devingen Tiyatrosu*, Gist, Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi, 2, 119

ERKOÇ, Gülayşe (2002). “1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi Sayı:13*

ERKAL, Genco (1981) “*Şehir Tiyatroları Nereye Gidiyor?*” *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı:19

EZİCİ, Türel (2010) “*Çağdaş Tiyatro Uygulamalarımızda Çokkültürlülük/Kültürlerarasılık Kavramlarına Yaklaşım Paradigmalar ve Paradokslar*”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*

GÜNSÜR, Zeynep (2009). “*Söyleşi*”, *Gist Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi* sayı: 3 ss.55

HELPS, Lyon (1967). “*Brecht’s Antigone at Living Theatre*”, *The Tulane Drama Review*, Cilt : 12 The MIT Press ss:128

KARABOĞA, Kerem (2002). “*Absürd’den Geleneksel’e Genç Oyuncular Deneyimi: Tavatı Kütüpatı ve Vatandas Oyunu*” *Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi Cilt 13, Sayı 13,S:37*

KIZILER, Funda(2008). “*Postmodernist Bir Yaklaşımla Yabancı Dil Öğretiminde Yazının Yeri*” Akademik İncelemeler Dergisi Sayı :2 Sayfa:27-42

KOCA, Mehmet(2018). “68 Öğrenci Olayları ve Üniversitede Politik Şiddet” ,Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi Arşniv Cilt:8, Sayı:1 S:87-107

BİRKİYE KORAD, Selen (2007). “*Kültür Politikaları, Türk Tiyatrosu ve DT Örneği*”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirisi ve Dramaturji Bölümü Dergisi Sayı:10, İstanbul

LESTER, Elenore (1965) “*Off Off Broadway*” Newyork Times Magazine S:98

MEYVECİ, Yavuz (2004). “*Oidipus Şimdi Sürgünde*”, TurkishTime

NUTKU, Hüya (2008) *Günümüzde “In-Yer-Face” Tiyatro Anlayışı* , Yeni Tiyatro Dergisi

OVALI, Özlem (2007). “*KUM,PAN,YA: Parçaların Kendine Özgü Bütünlüğü*” Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi sayı :11

PHELPS, William (1967). “*Brecht's Antigone at the Living Theatre,*” Drama Review 37

SARAL, Sevilay (1999). “*Ali Taygun’la Söylesi*”, Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi, İstanbul, Bogaziçi Üniversitesi Yayınları No : 7, ss. 467

SOKULLU, Sevinç (1995). “*Alternatif Tiyatro Serüveni*”, Agon,7.sayı, ss 6-20

SOKULLU, Sevinç (1988). *Alternatif Tiyatro Serüveni*”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 8, Ankara, Ankara Üniversitesi Yayınları, s.51-76.

ŞENER, Sevdâ (1998). “*Tiyatro Türünde Ürün Veren Yazarlar (1923–1940)*”, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu, Ankara: Edebiyatçılar Derneği s.103-246

TEKAND, Şahika (1991). “*Fotoğrafların Dili: [“Oyun”cu]*”, Tiyatro Dergisi sayı: 1

TEKAND, Şahika; KARGÜL Erem ve MEYVECİ Yavuz, (2004) “*Oidipus şimdi Sürgünde*” TurkishTime Dergisi

TÜREL, Cüneyt (1996). Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı: 6

YALAZ, Cüneyt (2012). "Beklan Algan'ın Ardından" *Mimesis* (19).

YILDIZ, Pelin (2005). *Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Göstergebilimsel Açıdan Bir Analiz* Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı:13 s:439

BASILMAMIŞ KAYNAKLAR

ALİYAZICIOĞLU, Özlem (2011). 20.Yy Sonrası Tiyatrosunu Biçimlendiren Tasarım Dinamikleri Işığında Modern Sahneleme Gereksinimlerine Yanıt Verebilecek Bir Sahne Modeli Önerisi Doktora Tezi Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir

ARIN, Sebla (2003). *Tiyatroda Çağdaş Mekan*.Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

ARACI, Ebru (2018). *İstanbuldaki Alternatif Tiyatroların Psiko-Sosyal Açıdan Sözlü Tarih Yöntemiyle Değerlendirilmesi* Doktora Tezi Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir

BAŞAR, Deniz (2014). *Performative Publicness: Alternative Theater In Turkey After 2000s*, Yüksek Lisans Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul

BAYDUZ, Özge Ayşegül (2015). *İstanbul’ da Geleneğini Oluşturmuş Okul Tiyatrolarının Alternatif Tiyatro Alanında Var Olması* Yüksek Lisans Tezi Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama ,İstanbul

ÇİYİLTEPE, Asaf (1963). *"Nice Sevinç Dolu Günler"*, AST Tiyatro Dergisi, Sayı 1, Ankara

DELANO, Rhiannon (2012). *The Artaudian Audience/Performance Relationship: Theatre of Cruelty and Modern Possibilities*, Dean of The Graduate School May

GÜRMAN Müge, (1993). *Birim Tiyatro Manifestosu*, İstanbul Devlet Tiyatrosu Arşivi

HABİF, Verda (2008). "Antik Yunan'da Oyunculuk ve Çağdaş Uygulamalar" Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

HERMAN, Richard Jerome (1986). *Joseph Chaikin: Thematic Investigations of Life And Death*, A Dissertation In Fine Arts Submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor Of Philosophy

KARAKOÇ YILMAZ, Nesrin (2015). *TAL Tiyatro Araştırma Laboratuvarı ve Beklan Algan Vizyonu*, Yüksek Lisans Tezi T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı Tiyatro Programı, İstanbul

KAYACAN, Mehmet Güzel (2018). *1960 VE 1970 Yılları Arasında Hayat Dergisi Özelinde Türkiye'de İmaj Üretimi Ve Dönemin Sanat Pratikleriyle İlişkisi* (Yüksek Lisans Tezi) Eskişehir,

KORUKÇU, Melih, (1999). *Türk Tiyatrosunda Deneysel Çalışmalar ve İstanbul Beledieyesi Şehir Tiyatroları Tiyatro Araştırma Laboratuvarı*, Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Erzurum

MARAL, Nurdan (2010) *Tiyatro Metin Çevirilerinde Çeviri* Yüksek Lisans Tezi Tezi Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

UĞURLU, Gülce (2014). *Tiyatroda Ortaklaşa Yaratım ve Türkiye’deki Yansımaları (Devising Theatre)* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İstanbul

SAATMAN, Serdar (2019). *1990 Sonrası Türkiye Tiyatrosunda Arayışlar ve 2000’li Yıllarda IYF Üzerine Bir İnceleme* Yüksek Lisans Tezi Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir

SÜNİTÇİOĞLU, Ayşegül (2012). *Şahika Tekand ve Stüdyo Oyuncuları (1989 -2009)* Yüksek Lisans Tezi Tezi Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir

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

YALGIN, Ali (2016). *Alternatif Tiyatrolarda Yönetmenler*, Yüksek Lisans Tezi Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İstanbul

İNTERNET KAYNAKLARI

AÇIK RADYO (2018) <http://acikradyo.com.tr/manastir/manastirin-tiyatrolari>

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

ALGAN, Beklan (1962). Tecrübe Tiyatrosu, İstanbul Şehir Tiyatrolarının Dergisi
http://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_0340_0341_0342.pdf

ALKAN, Haluk (2016) *15 Temmuz’u Anlamak: Parametreler ve Sonuçlar*
<http://bilig.yesevi.edu.tr/yonetim/icerik/makaleler/1403-published.pdf>

BAŞLANGIÇ DERGİ, <https://baslangicdergi.org/turkiyede-2000ler-guvenlik-merkezli-siyasetin-ve-siyasal-guvenesizligin-devamliligi/>

BUĞLALILAR, Eren (2011). 1950'den 1970'e Türkiye'de Politik Tiyatronun Şafağı <http://www.-dergi.org/2011/03/turkiye%E2%80%99de-politik-tiyatronun-safagi-1950%E2%80%99den-1970%E2%80%99e/> .

DENİZER, Ümit(2011) <http://www.mimesis-dergi.org/2011/08/sehir-tiyatrosu-macerasi/>

DURSUN, Hakan (2016). Perdesiz Sahneler Belgeseli

ERTÜRK,Eylem(2010)

http://www.istanbulkulturenvanteri.gov.tr/files/yayin/ISTANBULDA_GOSTERI_SANATLARI.pdf

ERKOÇ, Gülayşe (1995). Çokpartili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı Tiyatro Araştırmaları Dergisi <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1190/13745.pdf>

EVRENSEL GAZETESİ <https://www.evrensel.net/haber/85124/alternatif-sahne-ve-bagimsiz-tiyatrolar-vardir>

GARDNER,Lyn(2013)<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2013/nov/27/alternative-theatre-new-names>

GÜNDOĞAN,CerenCevahir,(2017)

<http://cerencevahir.blogspot.com/2017/12/erkan-yucel-tiyatroda-ne-var-ne-yok.html>

LIVING THEATRE, <https://www.livingtheatre.org/detailed-history>

NTV (2016) Bidiğiniz Gibi Değil Programı,

<https://www.ntv.com.tr/video/bildiginiz-gibi-degil/bildiginiz-gibi-degil-13-mart-2016,XIY5yseWmEiO8Q3ceobAXA>

İPŞİROĞLU,Zehra(2010).http://www.mimesis-dergi.org/2010/12/dunden-bugune_turkiye%E2%80%99de-tiyatro/

KARAOĞLU,Onur Güncel Tiyatro Araştırmaları Mimesis 06.06.2012
<http://mimesis-dergi.org/2012/06/guncel-tiyatro-tartismalari-uzerine/>

KOL, Umut (2011) *Ankara Sanat Tiyatrosu Belgeseli*
https://www.youtube.com/watch?v=H_sECt18W60&t=246

MİLLİYET GAZETESİ (1996) *Türkiye'nin İlk Playback Tiyatrosu*
<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Naz%20Erayda/>

MİLLİYET GAZETESİ (2007) *Orada Neler Oluyor?*
<http://www.milliyet.com.tr/pembenar/orada-neler-oluyor-5211910>

NTV Önelim Olan Kentin Değil AST'ın Yaşamayı
https://www.ntv.com.tr/video/turkiye/sehit-cenazesi,ZtsRr0PKh0-IVpuAGXCoyw?_ref=infinite

RESMİ GAZETE *İşyeri Açma ve Çalışma Ruhsatlarına İlişkin Yönetmelik*
<http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2005/08/20050810-4.htm>

SABAH GAZETESİ <https://www.sabah.com.tr/galeri/turkiye/28-subat-postmodern-darbesi-boyle-gerceklesti>

SABAN, Nedim Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Yönetmenlik
https://www.academia.edu/17565833/CUMHUR%C4%B0YET_D%C3%96NEM%C4%B0_T%C3%96CRK_T%C4%B0YATROSU_NDA_Y%C3%96NETMEN_VE_Y%C3%96NETMENL%C4%B0K_ANLAYI%C5%96

SARAL, Sevilay (1999). <http://art-izan.org/gundemler-3/ayla-algan-ve-hasmet-zeybek-ile-soylesi>

STUDİO OYUNCULARI www.studiooyunculari.com

ŞENGÜL, Tarık (2015) Gezi Başkaldırısı Ertesinde Kent Mekanı ve Siyasal Alanın Yeni Dinamikleri
<https://metujfa.arch.metu.edu.tr/index.php/jfa/article/viewFile/2015.1.1/22>

ŞENOC AK, Ahmet Erdem (2008). *Amerikan Tiyatrosunda Açık Bir Varoluş: Joseph Chaikin ve Open Theatre*
<https://dergipark.org.tr/tr/search?q=chaikin§ion=articles>

ŞEYLER VE ŞEYTANLAR 90'lar ve Sonrasında Alternatif Tiyatro Hareketi MedyascopeTV <https://www.youtube.com/watch?v=skxwOWA9-2k>

ÜZÜMKESİCİ, Burak (2016). “Köksüz Bir Estetiğe Karşı: Devrim İçin Hareket Tiyatrosu”, Skop Dergi, Sayı 11
<http://www.eskop.com/skopbulten/koksuz-bir-estetigekarsi-devrim-icin-hareket-tiyatrosu/2931>

TAL, <http://tal.org.tr/yonerge.htm>

TBMM.gov.tr (1969) *Cumhuriyet Senatosu Tutanakları*
https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/CS_/t08/c052/b046/cs_080_52046_0379.pdf

TORUK İbrahim (2005). *Türkiye’de 1990-2000 Yılları arasında Sosyo-Ekonomik Ortamın ve Kültürel Hyatın Reklamlar Üzerinden Temsili*
<http://dergisosyalbil.selcuk.edu.tr/susbed/article/download/661/613>

TELİMEN, Cenk (2018). *Kumpanya Tiyatrosu* <http://cenktelimen.com/tiyatro/>

YILDIZ, Bülent (2016). (<http://www.mimesis-dergi.org/2016/09/kokler-donme-ve-ilkel-varolusuyeniden-insa-yolunda-bir-icraci-olivier-de-sagazan/>).

TÜİK RAPORU <http://www.tuik.gov.tr/UstMenu.do?metod=istgosterge>

