

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

Doktora Tezi

**İSTANBULDAKİ ALTERNATİF TİYATROLARIN PSİKO-SOSYAL
AÇIDAN SÖZLÜ TARİH YÖNTEMİ İLE DEĞERLENDİRİLMESİ**

HAZIRLAYAN

EBRU ARACI

DANIŞMAN

PROF. DR. HÜLYA NUTKU

İZMİR 2018

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “İstanbul’daki Alternatif Tiyatroların Psiko-Sosyal Açıdan Sözlü Tarih Yöntemi İle Değerlendirilmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

07/ 08/ 2018

Ebru Aracı

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Anasanat Dalı öğrencisi Ebru Aracı'nın "İstanbul'daki Alternatif Tiyatroların Psiko-Sosyal Açından Sözlü Tarih Yöntemi İle Değerlendirilmesi" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verildi

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Günümüz Türkiye'sinde tiyatro yaşantısında etkin bir yere sahip “Alternatif Tiyatrolar” 2000’li yılların ortalarından itibaren ortaya çıkmışlardır. Ülkemizde alternatif anlamda tiyatro arayışları sadece 2000’li yılların ortaları değil 1960’lı ve 1980’li yıllarda da gerçekleşmiştir. Her üç alternatif arayış, ülkenin psiko–sosyal yaşantılarıyla yakından ilgilidir.

Alternatif ya da ana akım olsun tiyatro sanatı özne ve nesnesini toplumsal düşünce biçimlerinden almaktadır. Ülkemizin de 1950’li yıllardan itibaren yaşadığı hareketlenmeler, tiyatro sanatını da yakından ilgilendirmiştir. İnsandan yola çıkarak topluma uzanan tiyatro sanatının en önemli etkilerinden biri yaşadığı çağın fikirlerini, yaşantısını ve değerlerini ortaya koymaktır. Ancak bu amaç öğretici olmak anlamına gelmemektedir. Tiyatro “oyun” ögesi ile sanatçı ve seyirci arasında beraberce bir yaşantıyı deneyimlemekten geçmektedir. Çalışmanın amacı bu deneyimi araştıran 2000’li yıllardan sonra artan alternatif toplulukların dinamiklerini anlamak, bu sayede mevcut tiyatro ortamını şekillendiren oyuncuların, yönetmenlerin temel içsel süreçlerini, bu tiyatro biçimini tercih nedenlerini, kendi söylemlerinden yola çıkacak sözlü tarih çalışmasıyla değerlendirmektir. Bu değerlendirme nitel araştırma deseni olan “gömülü teori” ile yapılacaktır.

ABSTRACT

Nowadays in Turkey has an active in the theater life which a lot of "Alternative Theater" have emerged since the middle 2000s. The alternative theater in our country has not only occurred in the mid 2000s but also in the 1960s and 1980s. All three alternative movements are closely related to psycho-social experiences of the our country.

Whether mainstream or alternative theater art is related to the subject and object of social thinking From 1950s to now on , the movement lived in our country are closely related to the theater. One of the most important effects of the theater arts community extends starting from human lived era of the ideas is to reveal the life and values. However, this is not meant to be instructive purpose. The theater is a "play", a place where actors and audience together experience a life together. the aim of the study is to understand the dynamics of alternative theater when emerged 2000's years and , to evaluate the basic internal processes of the actors, writerand directors, the reasons for choosing this theater forms. This evaluation will be doing by the qualitative research design which call "grounded theory".

ÖNSÖZ

Bir oyuncu ve eğitimci olarak alternatif sahnelerin oyunlarını izleyip salondan ayrılırken, bu tiyatroların hepimize ait sözleri olduğunu ve burada farklı bir ilişki biçiminin olduğunu hissettim. Hakan Dursun'un "Perdesiz Sahneler" belgeselini izlediğimde ise bu hissiyatın karşılıklı bir deneyim olduğunu fark ettim. Bu ilişkinin ne olduğunu anlamak için yola çıktığımda ise Türk tiyatrosuna ışık tutacağına inandığım birçok sonuca ulaştım.

Öncelikle bana bu yolculukta ışık tutan ve yolumu aydınlatan danışmanım Prof. Dr. Hülya NUTKU'ya, benimle düşüncelerini ve deneyimlerini paylaşan ancak gizlilik anlaşmamız gereği adlarını paylaşamayacağım katılımcılarıma, derslerinde verdiği birbirinden kıymetli bilgiler için biricik hocam Özdemir NUTKU'ya, tez izleme jürimde olan değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Zuhâl ÇETİN'e, Dr. Öğr. Üyesi Seldan ERGUN'a, Dr. Öğr. Üyesi Sibel ERDENK'e, bana yeni bir yöntem öğreten sevgili hocam Doç. Dr. Özlem BELKIS'a, tez savunmamda bana düzeltmeleri ile katkıda bulunan Dr. Öğr. Üyesi Erbil GÖKTAŞ ve Doç. Dr. Filiz Çevik TAN'a, bana manevi desteğini eksik etmeyen rol modelim, sevgili hocam Prof. Dr. Merih TANGÜN'e, benimle engin birikimini ve yardımını hiç esirgmeden paylaşan Prof. Dr. Esin KÜNTAY'a, sevgili eşim Gökhan ARACI'ya, bana manevi desteklerini eksik etmeyen arkadaşlarım ve hala nefesini yanımda hissettiğim, sebebi varlığım "küçük kızıma" bu çalışmada bana verdikleri destek ve ilham için sonsuz teşekkür ederim.

Ebru Aracı

2018/ İstanbul

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	İ
TUTANAK.....	İİ
ÖZET	İİİ
ABSTRACT.....	İV
ÖNSÖZ.....	V
İÇİNDEKİLER	VI
TABLolar LİSTESİ.....	Xİ
KISALTMALAR	Xİİ
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM DÜNYADA ALTERNATİF TİYATROLARIN TARİHÇESİ....	13
1.1. 20. Yüzyılın Başlangıcında Alternatif Tiyatro	14
1.1.1 20. Yüzyılda Geleceğin Tiyatrosu ve Fütürizm.....	19
1.1.2 Vsevoid Meyerhold	20

1.1.3 I. Dünya Savaşı Sonrası Akımlar	21
1.1.4 Politik Tiyatro	24
1.1.4.1 Erwin Piscator	25
1.1.4.2 Bertolt Brecht	26
1.1.5 Dans Tiyatrosu	28
1.1.5.1 Pina Bausch	28
1.2 Yüzyıl Ortası “II. Dünya Savaşı Sonrası Alternatif Tiyatro”	29
1.2.1 Performans	31
1.2.2 Avrupa’da Alternatif Hareketler	33
1.2.2.1 Antonin Artaud	33
1.2.2.2 Jerzy Grotowski	34
1.2.2.3 Peter Brook.....	34
1.2.2.5 Eugenio Barba.....	35
1.2.3 Amerika’da Alternatif Hareketler	37
1.2.3.1 The Bread and Puppet Theatre	37
1.2.3.2 Living Theatre	38
1.2.3.3 Richard Schechner.....	39
1.2.3.4 Robert Wilson.....	41

1.2.4 In-Yer- Face.....	42
1.2. 5 Postdramatik Tiyatro	43
1.3 Alternatif Arayışların Dünya Tiyatrosuna Mirası.....	45
2. BÖLÜM: TÜRK TİYATROSUNA GENEL BAKIŞ VE ALTERNATİF TÜRK TİYATROSU	48
2.1 Türk Tiyatrosuna Genel Bakış	49
2.2 İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları (İBBŞT).....	52
2.3 Devlet Tiyatrosu (DT).....	54
2.4 Türkiye’de Alternatif Arayışlar	57
2.4.2 İkinci Dalga Alternatif Topluluklar	59
2.4.3 2000’li Yıllarda Kurulan Alternatif Topluluklar.....	66
2.5. Alternatif Arayışların Türk Tiyatrosuna Mirası	80
3. BÖLÜM: İSTANBULDAKİ ALTERNATİF TİYATROLARIN PSİKO-SOSYAL AÇIDAN SÖZLÜ TARİH YÖNTEMİ İLE DEĞERLENDİRİLMESİ	82
3.1 Yöntem: Gömülü Teori Deseni.....	83
3.2 İstanbul’daki Alternatif Tiyatroların Psiko-Sosyal Açidan Değerlendirilmesi Sonucu Varılan Bulgular	94
3.2.1 Eksenel Kodlama İle Varılan Sonuçlar.....	94
3.2.1.1 Alternatif Tiyatroya Bakışları ve Tanımları	96

3.2.1.2 Kendi Fırsatlarını Yaratma	99
3.2.1.3 Dönüştürülmüş Mekânlar	105
3.2.1.4 Ekonomik Zorluklar ve İşletmeciliğin Zorlukları	109
3.2.1.5 Beraberce Yapılan Tiyatro ve Grupların Hiyerarşik Yapılanma Biçimleri	110
3.2.1.6 Oyun Seçimleri	114
3.2.1.7 Sahneleme	117
3.2.1.8 Seyirci-Oyuncu İlişkisi	120
3.2.1.9 Önceki Alternatif Topluluklarla İlişki	127
3.2.1.10 Alternatif Toplulukların Birbiriyle İlişkileri.....	129
3.2.1.11 Ödenekli Tiyatrolara Bakışları.....	130
3.2.1.12 Arayışlarının Nedenleri	134
3.2.2 Seçici Kodlama Bulguları.....	136
3.2.2.1 I. Adım, Alternatif Tiyatroların Kurulum Süreçlerinin Ekonomik Açıdan Oligopol Piyasa ve Nash Dengesi Kavramlarıyla Açıklanması	138
3.2.2.2 II Adım, Alternatif Tiyatrodaki Sanatçıların Özgürlük İsteği- Bağımsız Sahneler	143
3.2.2.3 III Adım, Tatmin ve Mutluluk.....	148
3.2.2.4 IV. Adım, Teori Olarak Alternatif Tiyatrolarda Sanat Terapisi	153

3.2.2.4.1 Oyun ve Mimesis	155
3.2.2.4.2 Oyunun İnsan Kültüründeki Yeri.....	156
3.2.2.4.3 Katharsis ve Tiyatro	157
3.2.2.4.4 Oyun ve Oyun Alanı	159
3.2.2.4.5 Sanat Terapisi, Geçiş Alanı ve Psikanalizde “Üçüncü Alanın Yeri”	161
3.2.2.4.6 Geçiş Alanı, Üçüncü Alan.....	162
SONUÇ.....	165
EK 1.....	175
EK 2.....	182
EK 3.....	184
KAYNAKLAR	186
ÖZGEÇMİŞ.....	204

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1: Ölçüt ve Tabaka Örnekleme Göre Oluşturulan Katılımcı Listesi ...	89
Tablo 2 Katılımcıların Cinsiyet Dağılımları.....	95
Tablo 3 Katılımcıların Eğitim Durumu	100
Tablo 4: Katılımcıların yüzdeler dağılımı.....	104
Tablo 5: Alternatif Tiyatrolarda Üstlenilen Görev Yüzdeleri.....	113
Tablo 6: Kurucu Katılımcıların Gruba Üye Seçme Yöntemi Yüzdeleri	113

KISALTMALAR

Bknz: Bakınız.

Vb : Ve bunun gibi

Vs: Vesaire.

ss. : Sayfadan sayfaya

D.T.: Devlet Tiyatrosu

İ.B.B.Ş.T: İstanbul Büyük Belediyesi Şehir Tiyatrosu

B.B.Ş.T: Bakırköy Belediyesi Şehir Tiyatrosu

K (1-21) : Katılımcılar

GİRİŞ

Tiyatro sanatı 2000’li yılların başında sıkça sorulan bir soruyla karşı karşıya kalmıştır. Tiyatro ölüyor mu? Sinema ve teknoloji karşısında güçsüz mü kaldı? Tiyatro sanatına dair bu karamsar yargı tüm dünyada ve ülkemizde süregelirken, bu yargının aksine 2000’li yılların ortalarından itibaren İstanbul’da Beyoğlu-Mecidiyeköy hattında kurulan “alternatif topluluklar” günden güne artarak şehre yayılmaya ve seyirciyi kendilerine çekmeye başlamışlardır. Günümüzde İstanbul’da aktif olarak çalışan ve tiyatro camiası içinde kabul görmüş birçok topluluk ve sahne bulunmaktadır. Sadece bu gelişme bile “tiyatro ölüyor mu” sorusunu yersiz çıkarmaktadır. Tiyatro sanatı elbette tüm çağlarda olduğu gibi bu çağda da asırlık bir çınar gibi varlığını sürdürecektir. Sevda Şener’e göre “*biçim arayışlarının en belirgin en çeşitli, en kaçınılmaz olduğu dönemler toplumda yapısal değişmelerin su yüzüne çıktığı kriz dönemleri olmuştur*” (1995: 29) Tüm dünya tiyatro tarihi boyunca, toplumsal değişimler ve yozlaşan sanat biçimleri yepyeni bir sanat hareketini doğurmadan önce, sanatın duraklama dönemine girdiği zamanlar olmuştur. Ancak bu durgunluğun ardından yepyeni insanlar ortaya atılarak yepyeni biçimlerle tiyatro sanatının vazgeçilmezliğini bizlere kanıtlamışlardır. Bazen küçük bir damla okyanusu etkileyebilir. Kurumuş bir dalın yeniden tomurcuklanması gibi, yeşeren bu alternatif sahneler de belki yüzyıldır kendi kimliğini ve biçimi bulmayı hedefleyen Türk tiyatro tarihinde bir yere varabilir. Elbette bir şehirde birbiri ardına açılan sahneler göz önünde bulundurularak böyle büyük bir çıkarımda bulunmak başlangıçta pek doğru görünmeyebilir. Ancak sanatta yeni bir biçim bulmanın başlıca adımı, yeni bir şey yapmak üzere yola çıkmaktır.

2000’li yıllarda ortaya çıkan bu alternatif toplulukların, tiyatro tarihimizde alacağı önemli rolün kesin sonuçlarla ortaya koyulabilmesi için neleri, nasıl gerçekleştirdiklerini anlamak, onlarla ilgili pek çok veriye ulaşmak ve birçok soruyu cevaplamak gerekmektedir.

Sanatın onu var eden sanatçının esininden ve fikirlerinden doğduğunu düşündüğümüzde, ülkemizde tiyatro yapanların da düşünce biçimlerini anlamak bize hayli yol kat ettirecektir. Bu anlamda çalışmanın soracağı ilk ve önemli soru da dönüştürülmüş mekanlarda, hiçbir destek almadan “gönüllülük” usulü ile ayakta kalan bu toplulukların motivasyonlarının ne olduğudur. Çünkü bu alternatif topluluklarda görev alan sanatçılar tüm ekonomik olumsuzluklara, önyargılara ve eleştirilere rağmen istikrarla üretmeye devam etmektedirler. Bu motivasyonun ne olduğunun ortaya konması, tiyatro sanatının gelişimi için katkı olacaktır.

İstanbul’da alternatif tiyatro yapan bu topluluklarla ilgili olumlu görüşlerin yanı sıra bu alternatif topluluklara şüpheyile yaklaşan ve bu konuda bazı kaygılar içeren görüşler de mevcuttur. Bu olumsuz görüşlerin ilki, toplulukların “Alternatif” olarak adlandırılmalarının sebebinin, ana akım olarak adlandırılan tiyatroya, biçimsel ve içerik olarak değil, salt ‘sayısal’ bir alternatif olarak tiyatro yapmalarındır. Bu görüşe göre alternatif isimli bu topluluklar ana akımdan çok da farklı üretimlerde bulunmamaktadırlar. Elbette bazı topluluklar “konvansiyonel” yani ana akım tiyatro biçimlerini alternatif mekânlarda yaptıkları halde mekan nedeni ile “alternatif” olarak adlandırılabilirler. Bu şekilde bile olsa, onların, neden alternatif mekânlar seçtiği, ilgiye değer bir sorudur. Bir başka eleştirel görüş de tiyatronun büyük kitlelere ulaşabilecek potansiyelinin kullanılmayıp, tiyatronun potansiyelinin kısıtlandığıdır. Bu olumsuz görüşe göre küçük alanlarda 30-40 kişinin izlediği bu tiyatro kendi potansiyelini kullanamamakta, ölçeğini küçültmektedir. Bu konuda alternatif tiyatroların mevcut ekonomik koşullar içerisinde kendi imkanlarıyla ayakta durmasının payı büyüktür. Alternatif tiyatrolarla ilgi dile getirilen kaygılardan bir diğeri ise tiyatro alanının daraltıldığı görüşünün bir uzantısı olarak hem az sayıda seyirciye ulaşması hem de “seçkin” tabir edilebilecek seyirciler için eserler üretmesi, seyircisinin de diğer alternatif tiyatrolardaki sanatçılar olduğu söylemidir. Ancak matematiksel olarak bir hesaplama yapılır ve alternatif tiyatrodaki oyunlardan bazılarının iki, üç yıl oynadığı düşünülürse bu görüş zaten kendi kendini çürütecektir. Çünkü seyircisi olmayan ya da sınırlı

sayıda seyircisi olan bir tiyatroya ne yazık ki uzun süre ayakta kalamayacaktır. 2000’li yılların sonunda kurulmuş pek çok alternatif topluluk varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Tüm bu soruların cevaplarının verilebilmesi için aynı zamanda ana akım tiyatroyun ve ülkemizin sosyal ve kültürel gelişmelerinin irdelenmesi alternatif tiyatroların değerlendirilmesi için önem taşımaktadır. Ayrıca dünyada ve Türkiye’de tiyatro tarihini genelden özele gözden geçirmek de alternatif arayışların anlaşılabilmesi için doğru olacaktır.

En temelde insanın varoluşundaki etmenlerden biri de güzelliği aramaktır. Tüm sanat dallarında olduğu gibi tiyatroya da güzeli arayış estetikle ilişkilidir. Adnan Ömerustaoğlu’na göre; “*Estetik bilinç, genelde toplumsal bilincin ayrılmaz bir parçasıdır. Estetiklik genelde bütün faaliyet türlerinde (hukuk, ekonomi, bilim, ahlak, ekoloji, vs.) kendisini sergiler*” (Ömerustaoğlu, 2007: 19). Bu sebeple sanat ve sanat eserleri; sosyal, toplumsal, çevresel etkenlerle ilişkilidir. George Lucas Hegel, “Estetiğe Giriş” te bu ihtiyaçtan şöyle bahseder: “*Sanat türlerinin biçimleri keyfi değildir tam tersine her dönemin tarihsel ve toplumsal durumunun somut koşulluğu içinde oluşur*” (Akt. Kesting, 1985: 26). Dolayısıyla mevcut sanat eserleri de insanoğlunun tüm varoluşsal biçimleriyle ilişkilidirler. Sanat eserleri insana dair temel bulguların, yaşantıların, düşünme biçimlerinin bir sonucu olarak şekillenmektedirler. İnsanın yaşantısı, kültürel ortam ve sosyolojik yapı “düşünceler” ve onlara tepki olarak gelişen “karşı düşünceler”i şekillendirecek, tartışmalar ve varılan sonuçlar, tüm sanatlarda olduğu gibi tiyatro sanatını da şekillendirecektir.

Geçmişte sanat ve tarih ilişkisi üzerinden değerlendirme yaptığımızda, Ortaçağ’da tiyatro kilisenin baskılarına rağmen varlığını İbret ve Mucize Oyunları ile sürdürmüş, Rönesans’ta bireyin ön plana çıkmasıyla toplumsal yaşamın içinde yeniden canlanmıştır. Ardından Klasizmin kurallarına karşı Romantizm ve sonra ona karşı Naturalizm akımı baş göstermiş, I. Dünya Savaşı’nın ardından sanat ortamındaki eleştiriler sonucunda ‘Dada’, ‘Dışavurumculuk’, ‘Epik Tiyatro’ gibi farklı estetik biçimler ortaya çıkmıştır. Tiyatronun tam da sıkıntıya düştüğü noktalarda anka kuşu gibi küllerinden doğuvermesi için savaşlar, toplumsal çalkantılar ya da yeniliklerin gerçekleşmesi de bir tesadüf değildir. Yeninin

doğabilmesi için eskinin olumsuz yönlerinin terk edilmesi gerekmektedir. Tarihsel bu akışta zaman içindeki düşünceler ve karşı düşünceler tiyatroyu biçimlendirmiş dönüştürmüştür.

Günün sosyal yaşantısından beslenen ve insanlığın düşünme biçimine ayak uyduran sanat biçimleri, insana dair temel bulguları içinde barındırmaktadır. Sevda Şener, “Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı” kitabında; *“Bilimin genellemeleri yaşanan gerçeklere ancak bir ölçüde ışık tutuyor. İnsan her zaman oluşu gibi, karmaşık gerçeğinin ifadesini sanatta arıyor, sanatta buluyor”* (Şener, 2003b: 144). Tiyatro, objesi ve subjesi insan olan bir sanat olarak tüm yaşamsal dinamiği özünde barındırmaktadır. Onu anlamak gündelik hayatımızın ve çağımızın ihtiyaçlarını da bir anlamda ortaya koyacaktır.

Bugünün tiyatrosu bugünün ruhunu taşımakta, onun ihtiyaçlarına göre şekillenmektedir. Şener’e göre *“tiyatro sanatı, drama özgü niteliğiyle seyircisine insanlığa dair anlamlı bilgileri vermekle kalmaz, onu değerlendirir de”* (Şener, 2003b: 13) Öyleyse 2000’li yıllarda ortaya çıkan Alternatif Tiyatroları, onları ödenekli ve özel tiyatrolarla birlikte değerlendirerek anlamak hem tiyatromuzun 21. yüzyıla girerken durumunu ortaya koyacak hem de toplumumuzun değerlerine ayna tutacaktır.

Semih Çelenk “Modern Sonrası Çağda Tiyatronun Şansı” makalesinde tiyatro öldü mü sorusuna farklı bir yanıtla karşılık vermektedir. Çelenk, ölenin tiyatro sanatı değil ‘müsamere tiyatrosu’ olduğunu belirtmektedir. Ölmekte olan çağın ruhunu taşımayan, dayandığı “oyun” ilkesinin en temel öğelerini kaybeden tiyatrodur. Tiyatronun ölümü ile ilgili buna benzer bir tanımlamayı da Peter Brook yapmaktadır. Brook’un “Boş Alan” adlı kitabında “Ölü Tiyatro” olarak adlandırdığı tiyatro biçimi, iyi oyuncular tarafından konulmuş kurallara göre oynanan kalıplaşmış, abartılı tiyatrodur (Bknz: Brook, 1990: 7-51). Çelenk ve Brook birbirine benzer kaygılarla benzer sonuçlara vararak, zamanlarının ölmekte olan konvansiyonel biçimlerine eleştiride bulunmuşlardır. Çelenk’e göre müsamere tiyatrosunun kaynağı modernitedir. Bilimsel gelişmelerin ışığında şekillendirilen tiyatro ölçülen, hesaplanabilen bir meta haline gelmiştir. Modernite, tiyatroyu bir mabet, ahlak yuvası ve “tamamlanmış bir sanat metası” olarak tanımlamaktadır (Bknz: Çelenk, 2007: 19-

30). Oysa tiyatronun esası, oyun ögesinden hareketle sürprizdir, ‘şimdi burada’ ilkesinden yola çıkarak seyirci ve oyuncunun yaşadığı tecrübedir. Üstelik tiyatro ya da herhangi başka bir sanat tanımlanmış koşullarla var olamaz. Afşar Timuçin’in de belirttiği üzere “*sanatın düzenlenmiş bir işlevselliği yoktur, çünkü sanat ön koşulsuz bir etkinliktir.*”(Timuçin, 2008: 26) Sanatın ön koşulsuzluğunun aksine, bilimde ön koşullar vardır. Bilimin ön koşulları ile sergilenen tiyatrodaki “*hayatın sürprizi, gelişiminden ilerleyen organik bir bağ yoktur*”(Çelenk, 2007: 22). Bu tiyatrodaki seyirci toplumsal ve duygusal açıdan hayatına yön verilecek, mesaj bekleyen tarafken, sanatçı ise ona geleneksel reçetelere göre hazırlanmış bu mesajı iletecek olan seçkin sanatçıdır. Bu ilişki biçimi tiyatronun yaşamdan kopmasına giderek müzelik bir sanat olarak görülmesine yol açmıştır. Tiyatronun temelinde bulunan “şimdi ve burada olgusu” yok olmuş, tiyatronun temeli olan oyun ögesi kaybolmuş, tiyatro “*steril bir ortamda uzmanca üretilen*” (Çelenk, 2007: 26) bir müsamere haline getirilmiştir. Üstelik kapitalist düzen içinde teknolojik gelişmelerin, televizyonun ve internetin karşısında çatışma, risk, değişim gibi öğelerinden arındırılan tiyatronun özgürlüğü piyasalara bağlıdır. “*Tekelci kapitalistlerin gözünde sanatın biricik anlamı, küçük bir seçkinler zümresinin eğlencesi olmasıdır*” (Thomson, 1976: 129).

Ülkemizde sanatın özellikle de tiyatronun toplumsal bir inşa aracı olarak kullanılması Batılı anlamda tiyatronun başlangıcından itibaren süregelmiştir. Başlangıçta Batılı anlamda tiyatro tabanın isteğiyle değil, daima devlet eliyle yapılmıştır. Geleneksel halk tiyatromuz da yazılı bir gelenekten gelmediği, Batılı tiyatronun gelişimiyle kendi kaderine terk edildiği için bir senteze varılamamıştır. Ülkemizde de Tanzimat ve Cumhuriyet dönemlerinde toplumu inşa etmek için tiyatro devlet tarafından desteklenirken, 1980’li yıllardan itibaren kaderine terk edilmiştir. Gerçek tiyatronun boşalttığı yeri ‘ölü tiyatro’ olarak adlandırılacak, seyirciyi üstten bir bakışla eğitmek ya da eylemek isteyen tiyatro anlayışı almış, televizyon ve internetin her eve girmesiyle, tiyatro giderek müzelik bir hale gelmiştir. Bu dönemde ülkede kitlelere tiyatroyu götürecek, ödenekli tiyatrolar da ekonomik koşullar, seyirci kaygısı, sansür ve oto sansür yüzünden etkisizleşmiştir. Tiyatro sanatçıları, tiyatronun “oyun” ögesini yitirmiş, sürpriz ögesini kaybetmiş yavan bir biçiminin icracıları

olarak, yaptıkları işe yabancılaşmışlar, bir yandan da bahsi geçen kapitalist düzen içinde televizyon, dublaj gibi başka sektörlere yönelmişlerdir. Thomson'a göre kapitalist düzende *“kitle haberleşme araçları da bir kar kaynağı ve ahlaki manevi yozlaşmayı yaymanın bir yolu olarak kullanırlar. Bu kötülüğün zararlı etkileri her yerde, ama özellikle de hala emperyalizmin boyunduruğa altında bulunan ve halk kültürünün geleneksel biçimlerinin sistemli olarak yok edildiği ülkelerde olanca açıklığıyla görülür”* (Thomson, 1976: 129). Ülkemizde de Tanzimat'la birlikte gelen Batılı tiyatro ve geleneksel tiyatromuz ele alınarak bir sentez arayışına gidilmemiştir. Tepeden inme olarak halka sunulan bu tiyatro, kendini zaten başlangıcından itibaren “seçkin” olarak tanımlamıştır. Seçkin ve öğreten olmak sanatçıyı toplumdan ayıştırmıştır. Thomson'a göre sanatçı ya ‘sanat için sanat’ anlayışını benimseyerek ürettiği metanın karşılığında para kazanacak ya da toplumsal görevini yerine getirerek yaratıcı gücünü halktan alacaktır. Bu durumda *“Sanatçı, yarattığı eserin piyasadaki fiyatına göre değil de, insanlara verdiği mutluluğa göre değerlendirilmesini ancak halkla bütünleşerek sağlayabilir”* (Thomson, 1976: 130)

Bu bilgiler ışığında günümüz Türkiye'sinde tiyatro yaşantısında etkin bir yere sahip bu “Alternatif Tiyatrolar, Hangi düşüncelerin sonucunda ortaya çıkmışlardır?”; “Bu tiyatroları oluşturan oyuncu, yönetmen, yazar, dramaturglar neden bu tiyatroları kurma ihtiyacı duymuşlardır?” sorularının yanıtını vermek, onların bu çağın ihtiyaçlarına yönelik “arayış”larını ortaya koyacaktır. Bu arayış bizi, bu tiyatro insanlarının neyi aradığını belirlemek ve kendilerinden bir nesil öncenin değerlendirmesini de yapabilmek imkânını sunduğu gibi, arayışın nerelerde ve nasıl arandığı da gelecek tiyatro biçimlerimize ışık tutacaktır.

Ancak sanatı-sanatçıyı anlamak ve anlamlandırmak için sayısal istatistiklerden yararlanılamayacağı açıktır. Örneğin, bir tencere suyu İstanbul'da ya da Londra'da kaynatmamızın bir önemi yoktur. Su her yerde 100 C'de kaynar. Ancak bir tiyatro eseri iki farklı ülkede aynı estetik değerlere mi işaret etmektedir? Bu sorunun cevabı suyun kaynama derecesi kadar net değildir, cevap tartışmalıdır. Bu sebeple matematiksel verilerle

ölçemeyeceğimiz tiyatro sanatını ve insan davranışlarını rakamlar, denklemlerle ifade edememekteyiz. Bugünün tiyatrosunu anlamamızın en doğru yolu, yine insan ögesinden, onun söylemlerinden yola çıkmaktır. Bu grupların edindiği tecrübeler, bilimsel deneyler sonucu anlaşılamayacağı, ölçülüp biçilemeyeceği için, onların söylemleriyle bir sözlü tarih çalışması yapılacaktır. Bu çalışma, günümüz koşullarında giderek artan sayıları göz önüne alınarak “Alternatif Tiyatrolar”ın icracılarının ve izleyicilerinin hangi düşüncelerle, hangi ihtiyaçlarla ‘Alternatif Tiyatro’ ürettiklerini belirlemeye yöneliktir. Onların ortaya çıkış sebeplerini anlamak içinde kurdukları yapıyı ekonomik, sosyal ve psikolojik yapıdan kapsamlı olarak ele almak gerekecektir. Bu sebeple genel olarak şu beş madde, temel problemi açıklamak için bilinmelidir?

1-Kendilerini ve yaptıkları alternatif tiyatroyu nasıl tanımladıkları.

2 -Alternatif tiyatrolarının kurulum sebepleri ve süreçleri.

3 -Alternatif tiyatroların prova ve sahneleme seçimleri.

4 -Alternatif tiyatroların ödenekli tiyatrolara bakış açıları.

5 -Alternatif tiyatroların örgütlenme biçimleri.

İşte bu çalışma; bu maddelerin karşılığını bulmayı hedefleyerek, 2000’li yıllardan sonra kurulan alternatif toplulukların dinamiklerini anlamak, bu sayede mevcut tiyatro ortamını şekillendiren öznelerin temel içsel süreçlerini, bu tiyatro biçimini tercih nedenlerini sözlü tarih yöntemi ile tümevarımcı bir analiz olan ‘Gömülü teori’ motifi ile kavramsal bir çerçevede araştırmaktır. İstanbul’daki alternatif tiyatroların ve İstanbul’un seçilmesinin nedeni ise kurumsal tiyatrolar (Şehir, Devlet ve Belediye Tiyatroları) özel tiyatrolar ve alternatif tiyatroların bir arada olduğu büyük şehirlerden biri olmasıdır. Ayrıca ilk ‘alternatif sahnelerin’, varlıklarını toplumun geniş bir kesimine duyurdukları şehrin de yine İstanbul oluşudur.

İstanbul'daki alternatif topluluklar, varlıklarını ve amaçlarını yayınladıkları ortak bir manifesto ile ilan etmişlerdir. Çalışmada alternatif manifestoya imza atan gruplar ve bu gruplarda yer alan katılımcılarla görüşülecektir. Bu manifestoda 'arayış' terimi bizzat alternatif tiyatrolar tarafından kullanılmıştır. Günümüz alternatif topluluklarının arayış içinde oldukları savı 41 alternatif topluluğun 2000'li yıllarda bir araya gelerek oluşturduğu bir manifestoda açık olarak belirtilmiş ve bu manifesto yayınlamıştır¹. Bu manifestoda grupların

¹ 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, StudioOyuncuları'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 görüyor 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 gütmeyen 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/meکان 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

kendi ağzından alternatif tiyatronun işlevleri, görevleri, yapısı anlatılmaktadır. Bu manifestoda yer alan ifadelerle göre gruplar kendilerini ana akım dediğimiz tiyatro alanının dışında “yeni, diğer, öteki” olarak tanımlamakta, bu sıfatların ise yaptıkları üretim sonucu olduğunu belirtmektedirler. Yaptıkları tiyatro biçiminin geleceğin tiyatrosu olabileceğini ve amaçlarının da “*alternatif işler üretmekten ziyade alternatif sahne/mekân ve seyir biçimleri yaratmak/araştırmak*” olduğunu belirtmektedirler. Bu sahneler “alternatif” olduğunu iddia etmemekte, “*arayışı*”ın onlara ivme olduğunu belirtmektedirler.

Bu gruplar genelde tiyatro yapmak için inşa edilmemiş mekânların dönüştürülmesi ile düzenlenmiş alanlarda oyun sergilemektedirler. Bu yeni yerleşim biçimi ise yeni bir sahneleme, yeni bir dil geliştirmeyi beraberinde getirmiştir. ‘Bu mekânsal örgütlenme, uzun süredir İtalyan sahnelerde, karanlıkta ve dördüncü duvar anlayışı ile oyun izleyen seyirci için bir tercih sebebi olabilir mi’ sorusunu düşündürmektedir.

Manifestodaki ifadelerde dikkat çeken bir ortak nokta da alternatif tiyatro yapmaktan “mutlu olma” söylemidir. Ana akım tiyatrolarda olmadıkları ve yeni biçimler denedikleri için mutlu olduklarını belirtmektedirler. Öyleyse araştırılacak bir başka nokta da “katharsis” teriminden hareketle, bu terimin tıbbi anlamda iyileştiriciliğinin ve arınmanın, bu alternatif sahneler üzerinden irdelenmesi olacaktır.

Afşar Timuçin’in aktarımıyla, Aristoteles’in Poetika adlı eserinde geçen bir kavram olan katharsis, Aristoteles tarafından “*Ruhun tutkularından arınması.*” (Timuçin, 2002: 29)olarak tanımlanmıştır. Ayrıca yine “Felsefe Sözlüğü” adlı kitabında Afşar Timuçin, katharsisin psikolojideki bastırılmış anı, hatıra, düşünce ve fikirleri bilinçte yeniden canlandırarak ruhsal soruların ve karışıklıkların kötü etkilerini gidermeyi sağlayan bir

yol gösterici olunması gerektiğini belirterek herkese sahnede onurlu, üretken ve ahlaklı yıllar diliyoruz!
[\(https://www.evrensel.net/haber/85124/alternatif-sahne-ve-bagimsiz-tiyatrolar-vardir\)](https://www.evrensel.net/haber/85124/alternatif-sahne-ve-bagimsiz-tiyatrolar-vardir).(2014)

araştırma yöntemi olduğundan bahseder. Katharsis Yunancada ‘saflaşma’, ‘temizlenme’ ve ‘arınma’ anlamına gelmektedir ve tıbbi bir terimdir. Katharsis terimini tarihsel olarak ilk kullanan Aristoteles’tir. Batılı anlamdaki ilk tiyatro teorisyeni olan Aristoteles katharsisi duygular yoluyla sağlamaktadır. Seyirciye uygun dozda verilen korku ve acıma duyguları ile onu homeopati ile tedavi eder. (Bknz: Carlson, 2007: 18) Aristoteles’e göre sanatçı kamusal alanda mutluluğu sağlamak için olması gerekeni taklit eder. Platon da Sofist diyalogunda arınmayı kullanır. Ama ona göre arınmaya, akılla ve sorular sorarak ulaşılır. Bu çalışma boyunca da arınma anlamıyla kullanılacak katharsis kavramı Freud’un psikanalizinde de yer almıştır. Anna O. isimli hasta Freud tarafından “katartik yöntem” ile tedavi edilen ilk vaka olmuştur (Bknz: G. Köşker, 2012: 3-6).

Bir başka değinmemiz gereken nokta ise, Aristoteles’in mutluluğun sağlanmasını; ‘huya uygun’ eylemlerde bulunma koşuluna bağlamasıdır. Bu noktada belirtmemiz gereken önemli bir aşama vardır, *“Karakter bakımından biz ya şu ya da bu özellikteyiz; eylem bakımından ise ya mutluymuzdur, ya da mutlu değilizdir.”* (Aristoteles, 1987: 24) Öyleyse alternatif tiyatro topluluklarını mutlu eden öge, eylemleri ve üretimlerinin, sanatçı karakterlerine uygun olarak, esine, yaratıma ve bağımsız bir iradeye bağlı olmasıdır. Dolayısıyla onların kuruluşlarından, sahnelemelerine, örgütlenmelerinden oyun seçimine kadar tüm süreçlerinin irdelenmesi bize “mutlulukları” ile ilgili bilgi verecektir. Üstelik alternatif tiyatro yapanlar da toplumun bir parçasıdır. Modern sonrası toplumun yaşadığı yalnızlaşma, şiddet ve ekonomik- sosyal çalkantılar, birey olarak onların da sorunudur. Üstelik bu grupların genelde kendilerine yakın arkadaşlar tarafından kurulduğu, işletmeden sahnelemeye tüm alanlarda iş bölümü ve imce şeklinde yürüdüğü de bilinen bir durumdur. ‘İnternet ve sanal sosyalleşme alanları mekanik hissettirdiği’ için mi; ‘birbirleriyle ve seyirciyle’ yakınlık kurabildikleri yeni oyun alanları’na ihtiyaç duymuşlardır. Yoksa içinde yaşadığımız siyasal ve toplumsal süreç içerisinde ana akım diye tanımladığımız tiyatrolar artık onların düşüncelerini açık seçik söylemediği, toplumun güncel olaylarına el atmadığı için mi? Yoksa ana akım tiyatroları olumlasalar da orada olamadıkları için mi?

Hakan Dursun'un “Perdesiz Sahneler”² (Dursun, 2017) belgeselinde alternatif tiyatro yapan sanatçılar, alternatif tiyatrodan aldıkları hazdan vazgeçmeyeceklerini söylemektedirler. Öyleyse bir başka üstünde durulması gereken soru da “katharsis”in sadece seyirci için değil aynı zamanda bu tiyatrolarda görev alan oyuncular için de geçerli olup olmayacağıdır. Alternatif sahneler bu amaçlarla yola çıkarak seyirci oyuncu ilişkisinde yeni yapılanma şekilleri, yeni anlatım biçimleri oluşturmuşlardır. Bu biçimlerin irdelenmesi bu arayışın hareket noktalarını görmemize ve buradan bu arayışa bir öneride bulunmamıza fırsat sağlayacaktır.

Bu anlamda kendi döneminde yaptığı saptamalarla öne çıkan İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun belirttiği üzere “oyuncu” ve “seyirci” tiyatronun temel iki ögesi ise, elde edilen haz da iki tarafa birden mi aittir? Bu sorunun cevabı da çalışmada incelenecektir. Ödenekli tiyatrodaki da görev alan oyuncuların ve alternatif tiyatronun seyircilerinin alternatif tiyatroları neden tercih ettiği, bunun altındaki sebepler ve süreçler ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Bu sebeple tiyatronun en temel kavramlarından yola çıkılarak bu tercih sebepleri psiko-sosyal bir çerçevede irdelenecektir.

Bu grupların sahneleme, oyunculuk, metin seçimi, seyirci-oyuncu ilişkisi ve buradan yola çıkarak mekânı kullanma biçimleri de mercek altına alınacaktır. Tüm bu unsurların daha iyi değerlendirilebilmesi adına “Alternatif, Avangard” kavramlarının tarihsel olarak karşımıza çıktığı düğüm noktalarının üzerinden yeniden geçmek faydalı olacaktır.

Dünyada tiyatro tarihinin anlatım biçimi yani sahneleme, oyunculuk, seyir ve oyun alanı ilişkisi, oynanan metinler incelendiğinde dönemin sosyal, kültürel ve felsefi dinamikleriyle ilişkili olduğu gözlemlenmektedir. Bu anlamda tüm sanat akımları ve tiyatrodaki karşılıkları ile ilgili birçok veri bulunmaktadır. İçinde bulunduğumuz çağda tiyatronun dinamikleri hakkında çalışmalar yapılmıştır. I. Dünya savaşı sonrası Dadaizm,

² Bknz: Hakan Dursun, Perdesiz Sahneler, Belgesel Film 2017,

Epik Tiyatro, II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan Absürd Tiyatro, performans odaklı Happening, off Broadway, off –off Broadway bunlardan bazılarıdır.

Ne yazık ki dünya ve Türk tiyatrosunun başlangıcına dair birçok kaynak mevcutken, 2000’li yıllardan itibaren İstanbul’da bulunan alternatif tiyatrolar hakkında kaynak sınırlıdır. 2000’li yıllardan itibaren İstanbul’da bulunan alternatif tiyatrolarla ilgili tek basılı kaynak Cansu Karagül’ün yüksek lisans tezinden üretilen “Alternatif Sahneler” kitabıdır. Bunun dışında Melike Durak Aras’ın “1990 Sonrası Türkiye’de Alternatif Tiyatroda Oyunculuk Arayışları” isimli yüksek lisans tezinde oyunculuk kavramı incelenmiştir. Deniz Başar’ın “2000 sonrası Alternatif Tiyatro” isimli yüksek lisans tezi ise bir tarihsel inceleme çalışmasıdır. Tamer Can Erkan’ın “Alternatif Tiyatrolar ve Sürdürülebilirlik Sorunu” isimli yüksek lisans tezinde ise Cansu Karagül’ün çalışmasında olduğu gibi sosyolojik temelli bir çalışma yapılmıştır. Ali Yalgın’ın “Alternatif Tiyatroda Yönetmenler” isimli tezinde ise altı yönetmen üzerinden bir çalışma yapılmıştır. Emre Yetim’in “Bir Proje Tiyatrosu: Galata Perform” başlıklı yüksek lisans tezi ise sadece Galata Perform’un çalışmalarını detaylı incelemektedir.

Yapılan bu tez çalışmaları yüksek lisans tezi olması dolayısıyla alternatif tiyatroları tek bir düzlemde incelemektedirler. Oyunculuk, sahneleme, örgütlenme, yönetmenlik, oyun seçimi gibi birçok kavramın bir arada bulunduğu bir çalışma henüz yapılmamıştır. Bu çalışmada tercihen, manifestoda imzası olan öncül ekiplerden, bahsi geçen tezlerde değinilmeyen ya da az değinilen topluluklarla görüşülmüştür. DOT hakkında, en fazla bilinen alternatif topluluk olduğundan, Stüdyo Oyuncuları da 1990’lardan günümüze gelen bir topluluk olduğu için bu çalışma dışında bırakılmıştır



1. BÖLÜM DÜNYADA ALTERNATİF TİYATROLARIN TARİHÇESİ

Dünyada özellikle Rönesans ve Reform hareketlerinden sonra her yüzyılda bir ortaya çıkan sanat akımları 20. Yüzyıldan itibaren sıklıkla ortaya çıkmaya başlamıştır. 20. Yüzyılda ortaya Alternatif, Avangard, Politik, Absürd gibi birçok farklı estetik çıkmıştır. Bu yenilikçi hareketlerin seyir oyun yeri, metin, yönetmen, oyunculuk, tasarım, ışık gibi birçok öğeyi yeniden ele aldığı görülmektedir. İstanbul'daki alternatif sahnelerin arayışlarını değerlendirmek adına tarihsel bir değerlendirme yapmak doğru olacaktır.

1.1. 20. Yüzyılın Başlangıcında Alternatif Tiyatro

Kökeni Fransızca olan “Alternatif” sözcüğü isim olarak “seçenek” sıfat olarak da “*değişik, farklı, karşı, alışıksız, dalgacı*” anlamlarına gelmektedir (TDK, 2017).

Alternatif tiyatro ana akım tiyatro dediğimiz burjuvazi temelli tiyatrodan farklı değişik ve karşı olması sebebiyle “alternatif” ismini almıştır. Prof. Dr. Sevinç Sokullu da “Alternatif Tiyatro Serüveni” isimli makalesinde alternatif tiyatroların “*özgürleşme baskıdan kurtulma*”(Sokullu,1995:7) çabasının devlet ödeneği alan tiyatrolarca gerçekleştirilemeyeceğini belirtir. Sokullu, ilk alternatif tiyatro hareketlerinin 1940'lı yıllarda Off-Broadway hareketi ile başladığını belirttikten sonra; 1960'ların İngiltere'sinde “Fringe” oluşumu içinde değerlendirir.

Tamercan Erkan “Avangard Tiyatrolarda Sürdürülebilirlik Sorunu” isimli tezinde de benzeri tanımlamalarda bulunmaktadır. Erkan'ın aktarımıyla Colin Chambers, alternatif tiyatronun genel olarak “*baskın drama akımlarının karşısında konumlanarak üreten tüm tiyatro yapma pratiklerini*” (Chambers, 2006: 19-20) kapsadığını ve bu alternatif grupların bir topluluk “ensemble” olduğunu aktarmaktadır. Maria Di Cenzo ise; alternatif teriminin “Underground” ve “Fringe”, “Butik” terimlerinin yerine kullanılmaya başladığını belirtmiştir. Bunun sebebini Tamercan Erkan'ın aktarımıyla Di Cenzo şöyle açıklar; Alternatif tiyatrolar:

“çalışmalarıyla ana akım tiyatronun karşısında bir yapılanma içindeydiler. Oysa Fringe ana akım yakın tiyatrolara zaman zaman yakın olabilen bir yelpazeyi tanımlamaktadır. Ayrıca alternatif

sözcüğü sadece bu grupların kullandığı mekânları yapıtların politik duruşunu, yaratıcı süreci, politik bakış açısını ve eserin seyircisini en iyi tanımlar” (Di Cenzo, 1996: 24-25).³

Yiner Tamercan Erkan’ın aktarımıyla Sara Freeman da, Di Cenzo ile aynı görüşü paylaşarak “alternatif” sözcüğünün ana akım dediğimiz özel ve devlet tiyatrolarından “farklı” daha genel bir şeyi temsil ettiğini belirtir. Bu farklılığın toplumsal bakış açısı, grubun ekonomik tavrı, ulaşmayı planladığı seyircisi, sahnelediği oyunlar, kullanılan mekânlardan kaynaklanabileceğini vurgular. (Bknz: Freeman, 2006: 374)

Alternatif tiyatro kavramı için yapılan çeşitli tanımlamalar içinde “yer altı tiyatrosu”, “politik tiyatro”, “yeni metin tiyatroları” gibi birçok tanımlama vardır. Sokullu’nun belirttiği üzere Amerika’da “Subculture” Avrupa’da ise “Anticulture” (Sokullu, 1995:6) terimleri kullanılmaktadır. Deneysel çalışmalar söz konusu olduğunda kullanılan bir başka kavram da “Avangard Tiyatro”dur. Kökeni Fransızca olan “Avangard” kelime anlamı ile “Öncü Birlik” anlamına gelmektedir. Ancak avangard tanımlaması karşımıza daha çok I. Dünya Savaşı sonrası akımlarla ilgili olarak çıkmaktadır. Aziz Çalışlar, Avangard Tiyatro tanımını şöyle yapmıştır: “*Genel geçerlik kazanmış anlatım tarzlarını yeni biçim ve anlatım denemeleriyle kökten aşmaya yönelik tiyatro hareketleri, deneysel yenilikçi tiyatro uygulamaları*” (Çalışlar, 1999: 18).

Christopher Innes ise Avangard Tiyatro’yu tanımlarken onun felsefi bir grupta olduğunu bahsetmektedir. Innes’e göre “*Hareketin üyeleri, Batı toplumuna karşı gösterdikleri özel bir tavırla, belli bir estetik yaklaşımla ve teatral gösterimin doğasını dönüştürme amacıyla birbirlerine bağlıdırlar*” (Innes, 2004: 18). Tamercan Erkan Avangard Tiyatronun; alternatif bir tiyatro olarak tanımlanabileceğini ancak farklı bir anlamı kodladığını belirtmektedir (Bknz: Erkan, 2015: 15). Ayrıca “politik tiyatro” ve “absürd tiyatro” da alternatif tiyatro tanımı içinde değerlendirilebilirler.

³ Tamercan Erkan’ın çevirisi kullanılmıştır.

Şener tiyatro tarihi incelendiğinde tiyatronun “*her çağın politik yapısına, toplumsal ilişkilerine, felsefesine uygun bir yaşam anlayışını sahnede yansıttığını*” (1995: 28) söylemektedir. Dünyada alternatif tiyatronun ortaya çıktığı dönemleri incelendiğimizde; ya mevcut sanat ortamının yozlaşması ve dönemin tiyatro biçimlerinin eskiyerek insan yaşayışına uyum sağlayamamasını ya da dışsal nedenler olarak savaşları, toplumsal çalkalanmaları görürüz. I. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan “Dadacılık”, “Dışavurumculuk” gibi sanat akımları hem sosyolojik olarak savaşın getirmiş olduğu yıkıntılar karşısında bilincin yaşadığı kırılma, hem de kendinden bir önceki sanat akımının çağın sosyal ve düşünsel yapısına uygun olmayan “Doğalcılığa” tepki olarak doğmuştur. Yine bir başka örnek olarak, II. Dünya Savaşı sonrası insanın bütün teknolojik ve sosyal gelişimine rağmen milyonlarca insanın yıkımına engel olamaması, başta kendi varlığını, dilin anlamsızlığını, hayatın bir anlamı olmadığını ortaya koyan “Absürd Tiyatro” da bu alternatifin içinde değerlendirilir. Ardından soğuk savaş döneminde, savaş karşıtı özgürlükçü bir anlayışla off Broadway, off-off Broadway tiyatro biçimleri seyircinin ve oyuncunun bir iyileştirici tören biçiminde örgütlendiği, tiyatronun ritüel köklerinin sahnelemede söz sahibi olduğu tiyatro biçimleri tarih sahnesine çıkmıştır. Günümüzde postmodernizmin de etkisiyle bahsi geçen tüm bu biçimler iç içe geçmektedir.

Melike Durak Aras, “1990 Sonrası Türkiye’de Alternatif Tiyatroda Oyunculuk Arayışları” isimli tezinde Amerika Birleşik Devletleri’ndeki alternatif arayışların, burjuva tiyatrosu biçim ve içeriğindeki tiyatroya karşı; Avrupa’daki alternatif arayışların ise, sahnelemeye yönelik üretimler olduğunu belirtmiştir. Amerika’daki alternatif biçimlerde görsel ön plana çıkmış, oyun metni önemini yitirmiştir. Alternatif gruplar gündelik hayatı sahne üstünde gerçekleştirmek yolu ile metinlerini oluşturmakta, seyirci de bu olaya tanıklık etmektedir.

“Burjuva tiyatrosu”, “popülist tiyatro” vb. gibi tanımlamalarla belirtilen ana akım tiyatro biçimlerinden farklılaşmaya başlayan alternatif oluşumların temelinde yatan birkaç belirgin isim vardır. Bunlar; Bauhaus Okulu, Black Mountain gibi oluşumlar, Isabel Duncan,

Rudolf Von Laban gibi dansçılar, Max Reinhardt, Gordon Craig, Adolphe Appia önemli yönetmenler ve öncüller, Gerçeküstücüler, Dadacılar, Bertolt Brecht , Antonin Artaud ve onun Vahşet Tiyatrosu, tiyatro tarihinde ilk akla gelen oluşumlardır.

Tüm bu oluşumların çağın yaşam biçimleriyle etkili olduğuna değinmiştik. Toplumsal olayları tarih sırası ile incelediğimizde şu izlek karşımıza çıkmaktadır: Rönesans’la birlikte gelen “birey” ve öteki dünyadan çok bu dünyanın araştırılmasını temel alma fikri, matbaa ile bilginin yayılması ve pusula gibi aletlerin icadı, yeni kıtaların bulunması, bu kıtaların bulunması sonucunda sömürgecilik sayesinde, oralardaki işgücü, hammaddenin ve zenginliklerin Avrupa’ya ulaşması ve 1789 Fransız ihtilali ile sonuçlanan insan haklarına dair özgürlükçü hareketler... Tüm bunlar 18. ve 19. Yüzyılda İngiltere’de başlayan oradan Avrupa sonra Amerika ve oradan da tüm dünyaya yayılan sanayi devrimini hazırlayan hareketlerin başlangıcı olmuştur. Sanayi devrimi ile görülen toplumsal hareketlenmeler ise şunlardır: James Watt’ın buhar makinesini icadı, tren, gemi vb araçların geliştirilmesine ve bu da üretim ve dağıtım ilişkisinde çığır açar. Bu buluşlar sayesinde üretim ilişkileri değişir, feodal yapının çözülmesi ile tarımdan uzaklaşan insanlar sermaye ve iş gücü olarak şehirlere toplanır. Endüstrileşme ve ticaretin gelişmesi ile işçi ve tüccar sınıfı ortaya çıkar. Özel mülkiyetin güvence altında olduğu toplumsal hayatta büyük şirketlerin kurulması, bankacılık, sigortacılık faaliyetleri sonucu kapitalizm gelişir. Bu gelişmeler, toplumsal yaşamda burjuva sınıfının gelişmesine zemin hazırlar. Birçok alanda olduğu gibi sanat da artık bu sınıfın değerlerine göre biçimlenir. Sanat, 20. Yüzyıla doğru aristokrasi ve monarşi tarafından kabul edilen “yüksek sanat” olmaktan uzaklaşmaya başlamıştır. Örneğin 20. yy başında birçok tiyatro salonu açılmıştır. Oyunlardaki karakterler yalnızca soylu sınıftan değildir. G.Büchner’in Woyzeck’i bu yeniçağın anti kahramanına örnektir. Yüzyılda modern sanatla ilgili önemli isimler Wagner ve onun “master art work”u, yönetmenin öne çıkışını sağlayan Saxe- Meiningen Dükü ve İbsen olmuştur (Bknz: Brockett, 2000: 469). İşte tüm bu gelişmeler sanatı da etkilemiş ve bu ortamda Realizm ve Natüralizm akımları ortaya çıkmıştır.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde gerçekleşen I. Dünya Savaşı tank, denizaltı gibi modern gereçlerin kullanımı sonucu kitlesel olarak çok fazla can kaybına yol açmıştır. Savaş sonrasında monarşilerin sona ermesi, ekonomik krizler ve kapitalizmin sayesinde, burjuva sınıfı giderek güçlenmiştir. Tüm bu gelişmelerse, sanatsal anlamda modernizmin temel kavramı olan “ilerleme ve dönüştürme” fikrine karşı çıkan, içinde bulunduğu yaşantıyı yadsıyan I. Dünya savaşı sonrası akımları doğmuştur. (Bknz: Ovalı, 2007: 7) Bu akımlar kendinden sonra gelecek deneysel akımların çıkış noktası olmuşlardır. Şeyben de benzeri bir görüşü Dixon’dan alıntı yaparak şu şekilde ifade etmiştir: “1910’lar ve fütürizm, 1960’lar performanslar ve 1990’lar ve bilgisayar” (Şeyben, 2007:87) dünyadaki deneysel çalışmaların öncüsü olmuştur.

Aziz Çalışlar’ın aktardığı üzere; 1900’ların başından itibaren düşünsel gelişim Friedrich Nietzsche’nin estetikle ilgili ortaya koyduğu tiyatroyu yaşam şenliği olarak niteleyen “müziğin ruhundan kaynaklanan”, bütün sanatları içeren tiyatro formülü olmuştur. Bu tanımlamayı Wagner, “Birleşik Sanat Yapıtı” olarak da tanımlamaktadır. İşte aydınlanmacı-akılcı tiyatroya karşı bu formülden hareketle, tiyatronun gerçekliği öykünmeciliği yerine sanat yönünün irdelenmesi söz konusu olmuştur. Bu gelişimle tiyatronun aksi edebi metinlerden yönetmen tiyatrosuna doğru kaymıştır. Tiyatronun yeni yaratıcısı yönetmendir artık... Bu yeni tiyatro kültürü yaşamın estetikleşmesi olarak görülmüş, yüzyıl başı yaşamsal reformlar tiyatronun ilkeleri haline gelmiştir. Bütün bu gelişmeler sadece tiyatro adamları değil, mimarlar ve tasarımcıları da tiyatronun gelişimine dahil etmiştir. Bu sebeple artık çerçeve sahneli, iki boyutlu tiyatro yapıları bu çağın yaşam biçimi ve estetik algısı için uygun olamamıştır (Bknz: Çalışlar, 1993: 39-40). Adolphe Appia’nın ışık ve mekan kullanımı, Edward Gordon Craig’in biçimlendirdiği yönetmen anlayışı, Jaques Copeau’un yalın tiyatrosu kendinden sonra gelişecek sanatçılara ışık tutmuştur. Bu gelişmelerden en öne çıkanı 19. Yüzyılın sonlarında sahnelenen Alfred Jarry’nin ‘Kral Übü’sü olmuştur.

Özdemir Nutku'nun belirttiği üzere, I. Dünya Savaşı sonrası yaşanan çöküntü insanların toplum algısının sorgulanmasına yol açmıştır. Rusya'da Ekim Devrimi ile yeni bir dönem başlamıştır ve Avrupa'da İngiltere, Fransa Almanya gibi ülkelerde sosyalist hareket düzenle çatışmaktadır. XIX yüzyıldan itibaren olan keşifler sonucu sanatın misyonu "toplumu değiştirmektir" ve insanlara daha güzel bir yaşantı sunmayı hedeflemektedir. Bu anlamda seyirci de toplum sorunlarıyla iç içedir ve yaşadığı sorunların cevabını tiyatrodan aramaktadır. İşte yalnızlaşma, insanlığın reddi, imgelerin hakimiyetine dayalı tiyatro biçimlerinin ortaya çıkma gerekçeleri budur. Bu dönemde Amerika, Avrupa'dan bağımsızlaşsa da, dönemin en etkili adımları Avrupa ve Rusya'dan çıkmıştır. (Bknz: Nutku, 2008:118-119)

1.1.1 20. Yüzyılda Geleceğin Tiyatrosu ve Fütürizm

Richard Drain 20. Yüzyılın tüm sanatların modernizmin şemsiyesi altından çıktığını söylemektedir ve Tzara'nın dediği üzere hepsi natüralizmin küllerinden doğmuştur (Bknz: Drain, 1995: 4).

Çağdaş sanat için en önemli köşe taşlarından biri İtalyan şair Marinetti'nin Fütürist Manifestosu ile ortaya çıkan Fütürizmdir. Fütürist manifestonun oluşumu noktasında İtalya'daki ekonomik dağınıklık ve teknolojik açıdan az gelişmişliğe dikkat çekmekte fayda vardır. O yıllarda İtalya Avusturya tarafından işgal altındadır ve bu sebeple ulusal bir birlik oluşturulmaya çalışılmakta, endüstrileşme, modernleşme ile ekonomik durum düzenlenmek istenmektedir (Bknz: Çalışlar, 1993: 66). Estetiğinin temelini montaj ve eşzamanlılık oluşturan Fütürizm için oluşturulan manifestoda Marinetti : "*Bizler müzeleri, kütüphaneleri yıkarak, ahlakçılık gibi bütün yararçı korkaklıklarla savaşıcağız*" (Bknz: Artun, 2010: 102-106) demektedir. Fütüristler, tiyatro alanlarının dışında, gündelik yaşamın yanı başında, salonlarda, sokaklarda gerçekleştirdikleri kitle etkinlikleri ile kısa zamanda Avrupa'ya isimlerini yaymışlardır. Bu etkinliklerde güncel yaşam tiyatrosunun kendisi olmuştur. Canlılığı, devingenliği, değişkenliği ve hareketliliği amaçlayan Fütüristler, makine çağının bir getirisi olarak, klasik yazılı tiyatro biçime karşı film, projeksiyon gibi teknolojik araçlarıyla birlikte

sirk, akrobasi gibi gösterim tekniklerini kullanmışlardır. Bu akımın isimleri sahne tasarımlarıyla öne çıkan Enrico Prompolini, Fortunato Depero, Giacomo Balla'dır. Bu isimler ana akım tiyatro ile ilişkilerini tamamen koparmıştır. Sahnede teknik araçlara yer verirken, oyuncuların olmadığı figürlerin, nesnelerin bulunduğu renklerin, ışıkların, seslerin tiyatrosunu yaparlar (Bknz: Çalışlar, 1993: 67).

Natüralizmin hemen ardından kendini gösteren akımlarla olay öykülerini neden-sonuç bağıyla ileten metinler yerini, "başka biçimlerin" denenmesine bırakır. Bu alternatif arayışların yüzyıl başında ilk karşımıza çıktığı noktadır. Bu akımlar kendinden sonra birçok akımı, estetik anlayışı kökten etkileyecek, deneyselliğin temellerini oluşturacaklardır.

1.1.2 Vsevolod Meyerhold

İtalya'da ortaya çıkan, Avrupa'ya yayılan Fütürizm etkisini Sovyetler Birliği'nde de göstermiştir. Sahneleme, oyunculuk gibi tiyatronun temel öğelerine farklı bir estetik katan Meyerhold'u da etkilemiştir. Meyerhold Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Stanislavski ile çalıştıktan sonra ayrılmış dostu Koşerov'la birlikte "Bir Topluluk" isimli grubunu kurmuştur. Stanislavski'nin davetiyle Moskova Sanat Tiyatrosu Deneme Sahnesi'nin başına geçen Meyerhold, 1906'da bu sahne kapanınca Vera Komisarshchenskaya'nın tiyatrosunda "karşı gerçekçi" üslupla çalışmaya başlamıştır. Nitekim çalışmalarının ilk ipuçları "Don Juan" oyunundaki sahnelemede kendini göstermeye başlamıştır. Bu oyunda Meyerhold, perdeyi kaldırarak oyunu geniş bir ön sahnede oynatmış, oyunculara rollerini yaşamalarını değil göstermelerini söylemiştir (Bknz: Nutku, 2002: 30-34).

Meyerhold'un söylediğine göre:

"Natüralist tiyatro yönetmeni ayrıntıları incelerken bütünü göremez.(...)Gerek oyuncuların tekniği, gerek kullanılan malzemeler (makyaj ve dekor gibi) düş gücünü tetiklemezler. Seyircinin hayal gücüne bir şey sunmazlar. Sadece seyircinin düş gücünü değil sahne üstündeki akıllı konuşmaları kavrama yeteneğini de reddetmektedir oysa onun tiyatrosunda düş gücü aracılığıyla etkilemelidir" (Berktaş, 1997:126).

Ekspresyonizm, Fütürizm ve Konstrüktivizm akımlarının etkisiyle yeni bir oyunculuk biçimi de oluşturan Meyerhold, tiyatronun alanı içinde birçok değişik mekan ve uzam seçmiştir. Candan'ın aktardığı üzere Meyerhold'un bakış açısına göre seyirci, “oyuncu- yönetmen ve yazar” la birlikte aynı yaratıcı öneme sahiptir; bu nedenle seyirci “tekdüze” bakış açısından kurtulmalıdır. (Bknz: Candan, 2013: 36)“Tiyatro Devrim ve Meyerhold” adlı kitapta belirtildiği üzere; Meyerhold , seyircinin edilgenliğinden bahsetmiş ve seyircinin oyuncuyla birbirlerine yabancılaştığını söylemiştir. Meyerhold “*Seyirci etkinleşmeli oyuna katılmalıdır*” (Berktaş, 1997: 25) demektedir. Bu nedenle oyuncular, onun sahnelemelerinde, yanılısamacı dekorlar yerine yükselttiler, üç boyutlu öğeler içinde bir kabarma olarak bulunan figürler değil, devinen başat öğeydiler (Şener, 1991: 280). İşte bu nedenle tiyatro sanatının temelini oyuncuyu koyan sanatçı geliştirdiği “Biyomekanik Oyunculuk” sisteminin temelini akrobasiyi, jestleri, figürleri, jonglörülüğü, beden çalışmalarını ve dengeyi koymuştur.

Gerçekçi oyunculuğun karşısındaki ilk oyunculuk biçimi olan biyomekanik oyunculuk ve Meyerhold'un seyir yerine ilişkin arayışları yüzyılın ilk alternatif tiyatro denemelerindedir.

1.1.3 I. Dünya Savaşı Sonrası Akımlar

I. Dünya Savaşı sonrası akımlar incelendiğinde onların modernizmin getirdiği yaşam biçimi ve savaşın getirdiği yıkıma karşı hoşnutsuzluk bulunmaktadır. Modernizmin tüm buluş ve gelişmelerine karşın yıkımın önüne geçilememiştir. Tüm bu gelişmelere karşın varılan sonuç neticesinde toplumsal bir yabancılaşma söz konusudur. “*Sanatın doğayı ve yaşamı bağlılıkla yansıtma görevi ilk kez bu dönemde sorgulanır.*”(Candan, 2013:53) Çünkü modernizmin toplumu getirdiği yer, çok sayıda insanın öldüğü, şehirlerin yerle bir olduğu bir kabustur. Bu da sanatçıların gündelik hayatı özdeşleşme ile anlatmasına ket vurmuştur. Bu nedenle sanatçıların I. Dünya Savaşı sonrası akımlarla hedefleri “ sanat yoluyla hayatı değiştirmek” olmuştur (Bknz: Ovalı, 2007:7).

Dışavurumculuk akımında “*olayların, sahnelerin mantıklı bağlantısı, konuşmaların normal akışı parçalanmıştır*” (Şener, 991:290). Dışavurumculuğun en önemli sanatçıları Munch, Kandinsky, Kokoscha, Marc gibi ressamlardır. Edebi alanda ise ilk kez tek perdelik yapıyı kullanan August Strindberg mantık dışı ve zamanda çizgisel sürekliliğe dayanmayan olay yapısını kullanmıştır. Bu akımın ilk ve ses getiren “Kadınların Umudu Katil” oyununun sahnelemesini ressam olan Oscar Kokoschka yapmıştır. Oyun seyirci tarafından büyük öfke ile karşılanmıştır. Oyunda dışavurumcu sahne yapısıyla yönetmen Leopold Jessner öne çıkmaktadır. Onun çıplak, sosyal ortamdan soyutlanmış sahneleme düzeninde simgesel renkler, basamaklar ön plandadır.(Bknz: Candan, 2013: 61-64)

I. Dünya Savaşı yıllarında ortaya çıkan ve savaş sonrası yıllarda etkinliğini arttıran bir başka öncü akım da “Dadaizm”dir. Dışavurumculukta kısmen var olan metin Dadaizm’de sahneden çekilmiştir. Özdemir Nutku’nun belirttiği üzere; Dadacılık, yaşamın yozlaşması sonucu insanların “*yok oluşa doğru sürüklenişinden umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan ve bunun için nihilizm içinde iç çöküntüyü anlatan bir akımdır*” (Nutku, 2008:124).

Bu akımdaki sanatçılar konvansiyonel sanatın kurallarını eleştiriyor, seyircileri şaşırtmayı amaçlıyor, geleneksel her şeyi yıkmayı hedefliyorlardı. Dada manifestosunda seyirciler ile ilgili yer alan şu sözler onların seyirciyle ilgili görüşlerini ortaya koymaktadır:

“(...)Her seyirci bir dalaverecidir-aynı zamanda-, eğer bir sözcüğü açıklamak (öğrenmek!) peşindeyse. Duvarları yılanı karmaşıklıklarla dolu sığınağından, içgüdülerinin kışkırtılmasına göz yumar. Evlilik yaşamıyla ilgili mutsuzluklar da buradan doğar. Açıklamak: boş kafataslarının bulunduğu değirmenlerde kızıl göbeklerin eğlentisi. Dada hiçbir anlamı yoktur (...) Bir sanat yapıtı, yasa gereği, nesnel olarak, herkes için, hiçbir zaman güzel değildir. Demek ki eleştiri gereksizdir, eleştiri her birey için, yalnızca öznel olarak ve en küçük bir genel nitelik taşımaksızın vardır. Bütün insanlığa ortak psişik temeli bulduk mu sanıyoruz?” (Artun, 2010: 118,119)

Dadacılık tarih sahnesinde ilk kez 1920 yılında Berlin’de düzenlenen Uluslararası Fuar’da “Dada politiktir” sözleriyle yaygınlık kazanmıştır. Dadacılığın başlangıcı savaşa karşı aydınların başkaldırısıdır (Bknz: Artun, 2010: 112). Mantıksızlığın ve var olan sanatsal düzenin karşısında olan Dadaistler, savaş ortamının yarattığı insani değer kaybı ve yıkılışın

karşısında yaşadıkları umutsuzlukla hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olmadığına inanmışlardır. Yetim'in de Şeyben'den aktardığı üzere “*Dadaizmde, Fütürizmin makine-beden vurgusunda olduğu gibi doğrudan bir teknoloji vurgusu yoktur. Ancak fütürizmde olan kolajist yaklaşım, mantıkdışı ve gerçekçi olmayana yapılan vurgu, Dadaizmde de vardır*” (2016: 26).

Diğer akımlarla ilişkisi de Dada manifestosunda şöyle ortaya konmuştur:

“Böyle doğdu DADA, bağımsız olma ve topluluğun içyüzüne güvensizlik ihtiyacından. Bizimle birlikte çalışanlar özgürlüklerini korur. Hiçbir kuramdan yana değiliz. Kübist ve Fütürist akademilerden, gına geldi artık: Bu akademiler biçimsel düşünce laboratuvarlarından başka bir şey değiller bize göre. Para kazanmak ve burjuvalara zevklerini okşamak için mi yapılır sanat?” (Artun, 2010: 118,119)

Bu yeni sanat arayışının açtığı yol, savaş sonrasında Sürrealizm “gerçeküstücülük” akımının doğmasına olanak sağlar. “*Dadaizm tüm değer yargılarını ve ölçüleri yadsıyıp yok sayarken, Sürrealizm, yadsımak yerine, inşa edilecek olanın peşine düşmüştür.*” (Yetim, 2018: 10) Öncüleri arasında Tristan Tzara, Andre Breton Jean Cocteau ve Apollinaire bulunmaktadır. İlk gösteri dört büyük avangard sanatçının bir arada bulunduğu “Parade” oyunudur. Erik Satie müziğini, Cocteau metnini yazmıştır, sahne tasarımı Picasso, koreografi ise Leonide Massin’e aittir. (Bknz: Candan, 2013: 66)

Özdemir Nutku'nun aktardığı üzere 1896-1966 yılları arasında yaşamış olan Sürrealizmin önderi, şair Andre Breton gerçeküstücülüğü şöyle tanımlamaktadır: “*gerçeküstücülük, sözle, yazıyla ya da başka biçimde düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için kullanılan katkısız ruhsal otomatizmdir. Aklın hiçbir denetimi, hiçbir ahlaksal ve estetik tasa olmadan, düşüncenin ortaya konmasıdır*”(Nutku,2008:125) Breton bu sözleriyle bilinçaltının önemini ortaya koymaktadır. Sürrealist Araştırmalar Bürosu bir manifestosunda Andre Breton'a, Aragon, Artaud, Ernst, Eluard gibi isimler de eşlik etmektedir. Manifestolarında sanat anlayışlarını açıkça ortaya koyarlar:

“Edebiyat, drama, felsefe, tefsir ve hatta ilahiyat alanında anırmakta olan tüm çağdaş eleştirmen kitlesine duyururuz ki; 1-Edebiyatla hiçbir alakamız yoktur. Ama herkes gibi biz de gerektiğinde edebiyattan istifade etmeyi gayet iyi biliriz.2-Sürrealizm, yeni ya da daha kolay bir anlatım aracı değildir. Zihin ve zihne benzer her şeyin bütünüyle özgürleşmesinin yordamıdır.3-Devrim yapmaya kararlıyız. 4-Sürrealizm sözcüğünü devrim sözcüğüne iliştiirmemizin tek amacı bu

devrimin çıkarsız tarafsız hatta bütünüyle umutsuz niteliğini göstermektir.5- İnsanoğlunun adetlerini değiştirme iddiamız yok; ama düşüncenin ne kadar kırılğan olduğunu titreyen evrenimizi nasıl da oynak temeller ve mağaralar üzerine inşa etmiş olduğumuzu göstermek istiyoruz. 6- Toplum'a şu resmî uyarıyı haykırıyoruz: Sapmalarınıza ve yanlış adımlarınıza dikkat edin., bir tanesi bile bizden kaçmayacaktır. 7-Düşüncesinin her döneminde toplum bizi tetikte bulacaktır. 8-Biz isyan uzmanlarıyız. Zorunlu olduğunda başvuramayacağımız hiçbir eylem biçimi yoktur.9-Özellikle batı dünyasına söylüyoruz: Sürrealizm vardır. Peki bize takılan bu yeni izm de nedir? Sürrealizm bir şiüresel biçim değildir. Kendine geri dönen zihnin çığılığıdır. Ve prangalarını kırmaya kararlıdır, bunun için gerçek çekiçler gerekse bile.” (Artun,2010:226).

Sürrealistlerin metinlerinde odaklandıkları bilinçaltından kaynaklanan rüyalar ve fantezilerdir. Sürrealistler sahnelerinde zaman ve mekan birliğini kolaj ve pastiş gibi yöntemlerle sekmeye uğratmışlardır. (Bknz: Yetim, 2018: 11). Innes, bu yönelimi; “*düşsel durumların ya da ruhun içgüdüsel ve bilinçaltı düzeylerinin açığa çıkartılması ve tiyatroyu ritüelle deneylere girişmeye ve gösterimin ritüelliktik altyapısını araştırmaya yönelten, mit ve büyü üzerine yarı-dinsel bir odaklanma*” (Innes, 2010: 16) şeklinde açıklamaktadır.

1900'lü yılların ilk çeyreğinde Fütürizm, Dada ve Sürrealist dışında tüm dünyayı etkileyecek başka estetik biçimler de ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri politik tiyatrodur. Diğer bir önemli gelişme ise dans alanında olmuştur. Bu yüzden, bu estetikleri de kısaca incelemek faydalı olacaktır.

1.1.4 Politik Tiyatro

Rusya'daki Ekim devrimi ve toplumsal gelişmelerin ardından politik tiyatro tam anlamıyla Almanya'da doğar. Almanya birinci dünya savaşından mağlup çıkar ve iç siyasetinde bir düzen sağlayamaz. Bu arada Marx ve Engels'in görüşleri doğrultusunda, sosyalist bakış açısının dünyaya yayılması sonucu, Kapitalist üretim ve onun ekonomik prensipleri eleştirilmeye başlanır. O dönemdeki adı Weimar Cumhuriyeti olan Almanya'da, Marksist ayaklanmayı bastıran Sosyal Demokrat Parti, Nazilerin 1933 seçimle başa gelmelerine kadar varlığını sürdürür.

1919-1933 yılları arasında politik kriz sonucunda gelen işsizlik ve uzun mesai saatleri çalışmak zorunda bırakılan işçilerin oy potansiyelini yönlendirmek için tiyatrodan yararlanmak istenilir. Dönem Almanya'sında Politik Tiyatro öncesi oyunlar sadece eğlence

amaçlı, içerikten yoksun oyunlardır. Bu gelişmelerin ışığında teknik olarak yenilikler ve politik bir görüşün etkin olduğu politik tiyatro biçimi ortaya çıkmıştır (Bknz: Candan, : 129-131).

1.1.4.1 Erwin Piscator

Politik tiyatronun önemli isimlerinden Erwin Piscator;

“Oyun yeni bir düzlemde, eğitim düzleminde işlev kazanıyordu. Artık tiyatro yalnızca seyircinin duygularına yönelmiyor, duygusal tepkileri üzerine kurgulanmıyor- bilinçli bir yaklaşımla düşünsel dünyalarına da sesleniyordu. Çoşku, kendinden geçme, bulutların üzerinde uçma yerine aydınlanma, bilgilenme ve açıklık getiriyordu” (Piscator, 1985: 83).

demektedir. Almanya’da dönemin en önemli ismi, çalışmaları ile Bertolt Brecht’i de etkileyecek olan Erwin Piscator’dur. “Politik Tiyatro” adlı eserinde Piscator şunları söylemektedir:

“Tiyatro 300 yıl boyunca salonda seyircilerin olmadığı masalı temelinde var oldu. Dönemlerinde devrimci olan çalışmalar bile bu varsayıma uydular, uymak zorunda bırakıldılar. Neden? Çünkü tiyatro bir kurum olarak, bir araç olarak, bir yapı olarak 1917’ye dek hiçbir zaman ezilen sınıfın elinde olmadı ve bu sınıf tiyatroyu gerek yapısal gerek kültürel olarak özgür bırakacak konuma gelemedi.(...) burjuva biçemlerine son verme ve bunların yerine seyirciyi tiyatronun içine hayali bir kavram olarak değil de yasayan, bir güç olarak sokacak biçemi getirme çabalarımda çeşitli güçlerce desteklendim” (Piscator, 1985: 202).

Piscator’un, agit prop uygulamalardan, revüye, belgesel tiyatrodan en son da bütüncül tiyatro anlayışına kadar birçok biçeme yönelirken amacı; işçi sınıfının tiyatrosunu kurmaktır. Tiyatrosunu kendi sözleriyle şu şekilde anlatmaktadır:

“Bizim için sahnede çizilen insan toplumsal bir öge olarak anlamlıdır. Temel olan ne kendisiyle ne tanrıyla olan ilişkisi değil toplumla ilişkisidir. Ne zaman görünse sınıfsal ve toplumsal konumu da onunla birlikte yerini alır. Ahlaksal, ruhsal ve cinsel çelişkileri toplumla olan çelişkileridir. Antik dönem, insanın kaderle, ortaçağ tanrıyla, akılcılık doğayla, romantizm duyguların gücüyle ilişkisi üzerinde yoğunlaşmış olabilir; ancak topluluk içindeki bireylerin birbirleriyle ilişkisinin, insani değerlerin yenilenmesinin, toplumsal ilişkilerin yeniden düzenlenmesinin günün koşulu olduğu bir dönem, insan türünü toplumun ve toplumsal sorunların terimleriyle yani politik bir varlık olarak görmekten kaçınmaz. Bizler devrimci Marksistler, tiyatroyu dönemin bir aynası olarak kavrayıp, gerçekliğin eleştirel olmayan bir kopyasını üretirsek, görevimizi tamamlamış sayamayız. Ne olayların bu durumunu yalnızca teatral araçlarla aşılabilecek bir görev olarak görebilir, ne bu düzensizliği akılcıca bir perde arkasına gizleyebilir ne de insanı gerçekten toplumsal açıdan bozan bir dönemde onu yüce büyüklüğe sahip bir yaratık olarak sunabiliriz. Tek sözle idealist bir etki yaratmak bizim işimiz değildir. Devrimci tiyatronun işi çıkış noktası

olarak gerçekliği almak ve toplumsal ayrımları büyüterek bunları, suçlamamızın, başkaldırımızın, yeni düzenimizin bir ögesi kalmaktır”(Piscator, 1985: 200-202).

Politik tiyatro, öğretici olmayı ve siyasal bilinçlendirme uyandırmayı amaçlar. Tiyatroya siyasal toplumsal bir görev verilmesiyle de seyirci olgusu da tekrardan ele alınır. Politik tiyatronun ulaşmak istediği kitle proletaryadır . Burjuva sanatının, sanatı toplumsal gelişmelerden ayrı tutan bilincine karşı Politik Tiyatro seyirciyi bilinçlendirir ve düzene karşı propaganda aracı olarak kullanılır (Bknz: Piscator, 1985: 80-210).

Meyerhold ve Brecht oyunculuk üzerine de kuram geliştirirken Piscator, onlardan farklı olarak, rejî buluşlarında teknik çözümlere yönelmiş, Fütürizm’in de etkisiyle oyuncunun etkinlik ve işlevselliğini azaltan bir sahne tekniği ve düzeni kullanmıştır. Onun sahnelemelerinde oyunun temposunu hızlandıran, zaman ve mekan sınırlarını arttıran filmler ve belgelerle desteklenen ve bu öğelerce kesintiye uğratılan epizodik bir yapı kullanılmıştır. Piscator’un politik tiyatrosunda seyirci içinde bulunduğu adaletsizliğe karşı ayaklanmaya davet edilmektedir; bu yüzden empoze edilen ideolojik yaklaşımlarla seyirci taraflı olmaya yönlendirilir.

1.1.4.2 Bertolt Brecht

Bertolt Brecht, tarafından oluşturulan Epik tiyatro günün burjuva tiyatrosunun biçimlerinden farklı yöntemler denemiştir. Epik tiyatro yanılısamayı kırarak sahnede oynananın oyun olduğunu, seyirciye göstermek ister. Bunu yapmasındaki amaç seyircinin oyunun kahramanı ile özdeşleşmesi yerine, onun düşünmesini sağlamaktır. Yanılısamayı kırmak için oyunlarını açık biçimde sergiler ve bu sayede dördüncü duvarı ortadan kaldırır. Oyun metinleri epizodiktir ve neden sonuç ilişkisine dayanmaz. Oyunların temaları ise genellikle kapitalizm, sınıflı toplum ve toplumsal sömürü eleştirisinden yola çıkar.

Brecht’in oyun yazarlığında üç evre vardır. Bunlardan ilki dışavurumculuğun etkisindeki “Adam Adamdır”, “Baal”, gibi oyunlarını yazdığı erken dönemidir. Bu birinci evrede “duyguların egemenliği” baskındır, oyunlarında insanın çaresizliği, kendini

denetleyemeyişi konu edilir. Sonrasında politik görüşlerin ön planda geldiği aklın vurgulanarak ön plana çıktığı ikinci dönem gelir. Uzlaşma ve disiplin konularının ele alındığı bu dönemde kahramanlar ilk döneme oranla daha etkindirler. “Aslan Asker Şvayk” “Üç Kuruşluk Opera” gibi oyunlarının yazıldığı bu evrede “akılcı ve davranışçı” anlayış estetik kaygıların önüne geçmiştir. Üçüncü evre aklın ve duygunun çatıştığı ise ilk iki evrenin bir sentezi olarak “olgun” dönemidir. Bu dönem eserleri en sevilen oyunları arasında “Kafkas Tebeşir Dairesi” (1944), “Galilei’nin Yaşamı” (1938) ile “Cesaret Ana ve Çocukları” (1939) ilk sıralarda yer alır. (Bknz: Nutku, 2007: 84-94)

Epik Tiyatro adını verilen tiyatrosunda, metinlerinde yarattığı dünyayı “yabancılaşma efekti” adını verdiği müzik, orkestra, koro, pandomim, dans gibi öğelerle birlikte gösterir. Oluşturduğu uzak bakış açısı sayesinde seyirci, yabancılaştırma efektlerinin de yardımıyla, sahnedeki olaylarla özdeşleşmek yerine, aşına olduğu olayların farklı bir yönünü görerek, şaşırır. Yabancılaştırma efekti olarak kullanılan öğelerle oyunun akışını kesilerek, seyircinin gerçekte olanın daha iyi bir şekilde anlaşılması sağlanır. Oyunlarında “*No Tiyatrosu’nun tarafsız üslubunu kullanan*”(Nutku, 2007: 63) Brecht’in karakterleri de iyi ve kötü öğesini içinde barındıran değişime yatkın karakterlerdir. (Bknz: Nutku, 2007: 63) Brecht’in tiyatrosunda bu karakterlerin oynanması da oyuncuların sahnedeki duruşları ve role yaklaşımları açısından farklıdır. Oyuncular, oynadıkları rolden çıkarak seyircilerle konuşabilir ve onlara soru sorabilir, bir oyuncu birden fazla rolde oynayabilir. Brecht’in oyuncular için geliştirdiği önemli bir kavramda kısaca toplumsal tavır olarak açıklanan Gestus’tur. Oyuncunun oynadığı rol ve sahnedeki oyuncuların aralarındaki ilişkide kendini gösteren “Gestus”, oyuncunun kendi kişiliği ile rolünü ayırması esasına dayanmaktadır.

Yabancılaştırma efektleri, episodik anlatım ve gestus kavramı gibi öğeler yardımı ile seyirci sahnede izlediği olayların oyun olduğunu fark eder. “*Herhangi bir kimse oyuncuyla kendini özdeş kılarsa neler olup bittiğini tam olarak göremez. Onun için seyircinin sahneye belli bir uzaklıktan yönelmesi*”(Nutku, 2007: 117) gerekmektedir. Böylece seyirci oyunla özdeşleşmeyecek, katharsise ulaşmayacaktır. Brecht bu sayede seyircide hedeflediği

diyalektik düşünme biçimini örgütlemiş olur. Seyirci, salondan kafasında sorularla çıkacak, bu soruları gündelik hayatları üzerinden tamamlayacaktır. Bahsedilen uzaklaşmayla seyirci, sıradan olana, alışıldık, bildik olana yabancılaştırılacaktır. Seyircinin oyun izlediğinin bilincinde olması ile düzenin işleyişini algılaması kolaylaşacak, böylece bütünü görebilecektir.

1.1.5 Dans Tiyatrosu

Wagner'in bütün sanatların bir arada olduğu "Bütünsel Tiyatro" anlayışının bir uzantısı olarak diğer sanat dalları da tiyatroyu etkilemiştir. Ressamların, mimarların, müzisyenlerin etkisinin yanında yüzyıl başından itibaren içinde oyun ögesini barındıracak şekilde gelişmesiyle, dans tiyatrosu da ortaya çıkmıştır. Yüzyılın dans hareketleri I. Dünya Savaşı'nın öncesine, İsodora Duncan ve Loie Fuller gibi dansçılara kadar uzanır. Dans tiyatrosunun ilk öncülerini yetiştiren Folwang Okulu'nun kurucusu Kurt Jooss'un amacı, dansı o güne kadar opera ve operet sahnesinde süs olmaktan çıkartmak, klasik bale ve modern dans arasında bir sentez yaratmaktır. Elbette bu alanda birçok öne çıkan isim vardır. Bunlardan biri de günümüzde kurmuş olduğu toplulukla adından söz ettiren Pina Baush olmuştur. Dans tiyatrosuna örnek olarak Türkiye'yi de birkaç kez ziyaret eden Pina Baush'tan bahsetmek yerinde olacaktır.(Bknz Candan:2013:171-172)

1.1.5.1 Pina Bausch

1940 yılında Wuppertal yönetimine getirilen Baush'ın ilk başlarda "İphigenia Tauriste", "Sacre Du Printemps", "Anna'nın Yedi Günahı", "Mavi Sakal" gibi parçaları yorumlarken bile fark edilen tarzı ön plana çıkmaktadır. Ancak Wuppertal Tiyatrosu'nun 1978'de sergilediği, "Macbeth izleği" onun bundan sonra kullanacağı doğaçlama çalışmalarının çıkış noktası olmuştur. Doğaçlama yöntemi ile çalışan, söz ve hareketleri tiyatral bir biçimde sergileyen sanatçı şöyle bir yöntem kullanmaktadır: yeni oyununa başlarken müziğin ya da kendi düşüncesinin ürününü bir düşünce çerçevesinde tasarlamakta, dansçılarına sorular sormakta, bu sorulara gelen yanıtları, doğaçlamayla dansçılardan

istemektedir. Daha sonra anlık ortaya çıkan anlatım birimlerinden bir bütün oluşturmaktadır. Bu yöntem yapıtlarda “work in progress” bitmemiş süreç diye anılır. Bu süreçte birey olarak dansçıların yorumları ön plana çıkmaktadır (Bknz: Candan, 2013: 174).

Teknik bir değerlendirme yaptığımızda onun dans tiyatrosu bütünlüycü yöntemle çalışılmış, tekil anlatım birimleri ile sinemadakine benzer montaj yönteminin yardımıyla, bölümlerden oluşan anlatımı izleyicinin algısına sunmuştur. Geleneksel sahne yapısındaki; *“serim, gerilim, çözüm çizgisi yerine, burada beklenmedik dönüşümler, yinelemeler, sondan sonra yeniden başa dönmeler vardır.”* (Candan, 2013: 175) Onun dans tiyatrosunda konular hep insanla ilgilidir. Çeşitli durumlarda yaşam öyküleri, renkleri, insanın güçsüzlüklerini korkuları güçleri sınırsız istekleri görüntülenir. Gündelik yaşamdan alınmış korkaklıklarla, ihanetler, klişe davranışlar sergilemiştir. En önemli yapıtları arasında “Aryalar”, “İffet Söylencesi”, “Vals”, “Karanfiller”, “Dağda Bir Çığlık Duyuldu”, “Viktor”, “Atalar”, “Palermo Palermo”, “Dans Akşamı” sayılabilir. (Bknz: Candan, 2013: 173-178)

1.2 Yüzyıl Ortası “II. Dünya Savaşı Sonrası Alternatif Tiyatro”

Tiyatro ile ilgili bilgilerden önce 1950 ve 1960’ların kültürel ortamını da irdelemek yerinde olacaktır. Özellikle teknolojidaki gelişmeler, televizyon ve ulaşım araçları sayesinde insanoğlu ilk kez uzaya seyahat etmiştir. Amerika, savaştan sonra yerle bir olan Avrupa’nın aksine, II. Dünya Savaşı sonrasında ekonomisini güçlendirmiştir. Onun karşısında konumlanan Sovyet Rusya rejimi ile, soğuk savaşın biçimlendirdiği iki kutuplu bir dünya düzeni ortaya çıkmıştır. 1950’ler Amerika ve Sovyetler birliği ekseninde yaşanan soğuk savaş, rekabet, komünizm ve kapitalizm gibi birçok öge üzerinden şekillenmiştir. Kore savaşı ve nükleer silahlanma ile tırmanan gerginlik ve rekabet, kitlelerin de takip ettiği uzay çalışmalarında doruğa ulaşmıştır. Ruslar 1961 tarihinde Gagarin’i, Amerika’da rekabete katılarak 1969 yılında Neil Armstrong’u aya yollamıştır. Bu yılların sonuna doğru dünya tarihinde sıkça adımları söz ettirecek, özgürlükçü gençlerden oluşan “hippi”, çiçek çocukların temsil edildiği sol siyaset, savaş karşıtı ve hareketleriyle döneme damgasını vurmuştur. 1968

olayları ve Kennedy suikastı dönemin öne çıkan olaylarıdır. BM ve IMF Dünya Bankası gibi kurumlar da yine bu yıllarda kurulmuştur.

İkinci Dünya Şavaşı sırasında tiyatronun gelişimi durmuştur. Savaş ortamı içinde tiyatronun misyonu moral vermektir ve bu dönemde müzikli oyunlar ve kaba güldürüler görülmektedir. Savaş sonrası tiyatronun amacı tek düze ve solmuş biçiminden kurtulmaktır. İngiltere ve ABD’de ödenekli ulusal tiyatrolardan bahsedilir. Bu arada Berlin’de Berliner Ensemble, İtalya’da ise Piccolo Tiyatro kurulmuştur.(Nutku, 2008: 252) Tiyatrodaki canlanma yeni estetik biçimler önce Avrupa’da başlamıştır. Ardından gelişmeler ABD’nde devam etmiştir.

Dönemde iki önemli tiyatro estetiği ortaya çıkmıştır. Bunlarda ilki Brecht’in kuramını oluşturduğu Epik tiyatro, diğeri ise Absürd tiyatrodur. Bu iki tiyatro biçimi edebi ve metinsel tiyatro olarak varlığını sürdürürken, II. Dünya Savaşı sonrasında tiyatro-ritüel, oyuncu- seyirci ilişkisi üzerine deneysel çalışmalar yapan bir çok tiyatro adamı ortaya çıkmıştır. Hiç kuşkusuz sürrealist tiyatronun isimlerinden Antonin Artaud bu isimlerin öncülü olmuştur. Onun ardı sıra Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook gibi birçok isim deneyselliği ilke edinen çalışmalar yapmıştır. Bu deneysel çalışmaların ortak paydası ayin ve törensi tiyatro çalışmaları yapmaları ve temel ilkelerinin “şimdi burada” olmasıdır. Bu deneysel çalışmaları yürütenlerin hepsi doğu tiyatrosu ile ilişkiye geçerek kültürlerarası çalışmalar yapmaktadırlar. Bu bağlamda Antonin Artaud’un Bali tiyatrosu, Jerzy Grotowski’nin Hindistan kökenli tören tiyatrosu ve onun iç dinamikleri, Barba’nın dünyanın çeşitli bölgelerinde gözlemediği etnik tiyatro biçimleri, Peter Brook’un İran ve Afrika’da yaptığı çalışmalar kültürlerarası deneysel tiyatroya örnek verilebilir. Bir başka ortak özellikleri ise çoğunun topluluk tiyatrosu olmalarıdır. Kendi oyunculuk ve sahneleme biçimlerini deneyimlemeleridir. (Bknz: Çalışlar, 1993:317)

60’lı yılların protest ortamında ortaya çıkan bir başka önemli biçim de yazılı metnin terk edildiği doğaçlamaya dayalı “Happening”ti. Happening’lerde bir mekan içinde konumlanan sanatçılar dans etmek, kitap okumak gibi herhangi bir eylemde bulunuyor,

seyirciler de oyuncularla aynı mekanın paylaşımcıları olarak sanatsal üretime katılabiliyorlardı (Bknz:Yetim, 2018: 13). Çalışlar’ın da tanımıyla Happening’ler ‘sanat ile yaşam’ arasındaki sınırdıydı. Happening, mimesisten ayrılıp, gösterilir olmaktan, yaşanır ve uygulanır olana dönüşmüştü (Bknz: Çalışlar,1993:321)

Happening’in bir başka biçimi de Fluxus idi. Fluxus’a örnek olarak Joseph Beuys’un “Süpürmek” isimli çalışmasında, Berlin’de yapılan bir mitingin sona ermesiyle meydana bulunan afiş, bildiri vb. kalıntıları süpürerek toplamış, tüm bu topladıklarını bir galeride sergilemiştir. Beuys, bu eylemiyle toplumsal gelir adaletsizliğini vurgularken, isteyen herkesin sanat icra edebileceğini göstermiştir. (Bknz: Candan,2013: 161-170)

Özetleyecek olursak: Bu dönemde seyircinin alışmış olduğu biçimlerin dışında üreten alternatif tiyatro sanatçıları birkaç yönelim üzerinden hareket etmiştir. Bazıları edebiyatla bağını koparak eylemin kendisini gösteriye dönüştürmüş, bazıları doğu tiyatrosundan da beslenerek eski kutsal tiyatroya yönelmiş, bazıları da çerçeve sahneden uzaklaşarak farklı alanlar ve mekânlar tasarlamıştır.

1.2.1 Performans

Performans sözcüğünün dilimizdeki doğru karşılığı Osmanlıcada bulunan Arpça kökenli ‘icraat’ kelimesidir. İcra; bir şeyi, bir eylemi ya da durumu gerçekleştirmek demektir. Tüm sanat dallarında yapılan icraatlar, bir sonuç ortaya çıkarır ve bir ürün yapılır. Bir müzisyen icraatının sonucu müzik, bir ressamın icraatı sonucu bir tablo meydana gelir. Bir tiyatro eseri de onu meydana getiren yönetmen, oyuncu, yazar ve tasarımcıların icraatı sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu eserlerde Macbeth’i oynayan oyuncu Macbeth karakterini ortaya çıkaracak biçimde bir icraat yapar. İşte tiyatro ile performans sanatı arasındaki fark da bu icra edilen şey noktasında kendini gösterir. Performans; “şimdi” , “burada” olan şeyin kendisidir. Kendisi olmayan başka bir şeyi temsil etmez. Örneğin; Marina Abramoviç “Rhythm-0” ve “Nightsea Crossing” performanslarında bedeninin fiziksel ve zihinsel olarak acı ile karşılaşmasını test etmiştir. Marina Abramoviç, “Nightsea Crossing” performansında,

bir müzede sevgilisi ve çalışma arkadaşı Ulay ile birlikte bir masanın iki ucunda oturmuş, hareket etmeksizin birbirlerine bakmışlardır. Bu performans bu “hareket etmeden oturma ve bakma” eylemini sergilemektedir. Oysa oyuncu için bir başka karakterin temsili söz konusudur. Bir performans tekrarlanamaz. Örneğin “ Rhythm-0” performansını ele alacak olursak: bu performansta Marina Abramoviç’in oturduğu bir sandalye ve yakınındaki masanın üzerinde bulunan parfüm, şarap, kuş tüyü, jilet, gül, mermi, tabanca, kamçı, testere, bıçak, kibrit, gibi nesnelere yer almaktadır. Masanın üzerinde seyircilerin bu nesnelere Marina’ya istediklerini yapabileceklerine dair bir not bulunmaktadır. Burada bulunan insanlar önce masum olarak adlandırabileceğimiz gül, tüy gibi nesnelere kullanırken, katılımcılar sanatçının tepkisizliğinin ayırımına varınca diğer nesnelere de kullanmışlar ve performans bir izleyicinin Marina Abramoviç’e bir silah doğrultması noktasına gelince sonlandırılmıştır. Bu performansta Abramoviç’in ne kadar dayanacağı ya da izleyicilerin hangi nesnelere hangi sıra ile kullanacağı ya da silahın kullanılıp, kullanılmayacağı belli değildir. Ama bir tiyatro oyununda karakterin davranışları, olay örgüsü durumlar ve kişiler bellidir. Oysa kurgulanan her oyun içinde, performanstan farklı olarak, birbirine yakın bir başlangıç ve sonuç bulunmaktadır.

Performans ve Happening gibi deneysel tiyatro biçimleri İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa’da filizlenmiştir. Bu arayışların kökeninde öncül bir isim olan “Tiyatro ve İkizi” kitabında sanatsal estetiğini ortaya koyan Antonin Artaud bulunmaktadır. O Jerzy Grotowski’nin Yoksul Tiyatrosu, Armand Gatti, Dario Fo, Jacques Lecoq, Peter Brook, Eugenio Barba isimlerin de öncülü olmuştur.

Avrupa’nın ardından, Amerika’da, Alternatif hareketler olarak; Off Broadway ve Living Theatre, The Bread and Puppet, Richard Schechner’in oluşturduğu çevresel tiyatro, La Mama Tiyatro topluluğu, Open Theatre gibi topluluklar ortaya çıkmış ve Robert Wilson gibi yönetmenler de farklı çalışmalar yürütmüştür. Dolayısıyla dünyadaki alternatif hareketler içinde önemli bir yere sahip olan bu isimlerden bahsetmek de yerinde olacaktır.

1.2.2 Avrupa’da Alternatif Hareketler

Bu topluluklarının sanatsal estetikleri incelendiğinde; oyun alanları değişmiş, Aristocu dramın üç birlik kuralı ortadan kalkmıştır. Sözün anlamının, -metin kaynaklı tiyatrodan ziyade- anlatım biçiminin değişerek, enerjinin ve anın paylaşılması esasına dayanan, klasik metinlerin giriş -gelişme -sonuç ve neden sonuç ilişkisinden oluşan bildik yapısının yerini karşılıklı paylaşım esasını temel alan bambaşka anlatım biçimleri gelmiştir.

Küreselleşmenin etkisi ve çeşitli kültürlerin karşı karşıya gelmesi sonucu oluşan kültürler arası etkileşim, “kültürlerarası” kavramının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Farklı kültürlerin birçok farklı biçimde bir araya gelmesiyle sentez biçimler elde edilmektedir.

1.2.2.1 Antonin Artaud

Gerçeküstü tiyatronun öncülü Antonin Artaud, kendinden sonra birçok tiyatro insanı etkileyen önemli isimlerden biridir. En ses getiren eseri “Les Cenci” olmuştur. Yazılı metni kısaltarak dehşet atmosferi yarattığı bu oyununda en öne çıkan öğe, kullandığı ses efektleridir. Oyunun ressam Balthus tarafından tasarlanan dekoruysa yıkıntıları çağrıştıran dev bir tabloya benzemektedir.(Bknz: Candan,2013:120)

Artaud, “Tiyatro ve İkizi” adlı kitabında “Vahşet Tiyatrosu” kuramını geliştirmiştir. Doğu tiyatrosundaki Bali dansçılarından etkilenmiş, seyircinin psikolojisine hitap eden ve metne dayalı konulu tiyatroyu yadsımış, “görünen dünyayı değil insanın iç dünyasını” konu almıştır. Ona göre tiyatronun gerçeği plastik görünüş ve fiziksel hareketlerdedir. (Bknz: Nutku, 2008: 127) Artaud’a göre: Tiyatro, ciddiyet ve gülme duygusunun anlamını kaybetmiş, tehlikeyle olan bütün ilgisini kesmiştir ve çöküşe geçmiştir. Bu sebeple tiyatro tinsel yönüne, töreselliğe geri dönerek, bu yolla toplumu eskiden olduğu gibi iyi olana yönlendirecek güce sahip olabilir. (Bknz: Candan, 2013:122) Onun geliştirdiği estetikte edebi metinlerin yerini “*seslerin özgün söylenişi (...) dışında nesnelere, devinimlerin, duruşların, ve davranışların görülebilen dili*” (Çalışlar, 1993: 324) almıştır. Bu dil sahnede pandomim, dans ve hareketle yer bulmaktadır. İzleyici yeri ve sahne ortadan kalkmıştır.

Ayşın Candan, Artaud'un sözlerini şu şekilde aktarmaktadır. “*Sahne ile salondan vazgeçiyoruz ve onları eylem tiyatrosu olacak, hiçbir çeşit bölünme ya da engeli bulunmayan bir alanla değiştiriyoruz*” (2013: 122).

1.2.2.2 Jerzy Grotowski

Polonyalı tiyatro kuramcısı, yönetmen, oyuncu ve eğitimci Jerzy Grotowski, “13 Sıralı Tiyatro” isimli tiyatro laboratuvarında ‘yoksul tiyatro’ kuramını çıkartmıştır. Antonin Artaud’un “Vahşet Tiyatrosu”ndan, Carl Jung’dan, Hindistan’dan ve Budizmden etkilenen sanatçı, getirdiği oyunculuk estetiğiyle tiyatroyu oyunculuktan başka tüm diğer öğelerden arındırmıştır. (Bknz: Nutku,2002:259)

Grotowski’ye göre tiyatro bu çağda sinema ve benzeri sanatlar arasında teknolojik imkanların kullanımını anlamında baş edemezdi. Ancak tarihin başından beri elinde olan, bir başka güce sahipti: “*o da oyuncu -seyirci arasındaki yaşayan organizmaların etkileşimi*”ydi (Nutku,2002:261). Onun tiyatrosunda önemli ve kutsal olan oyuncunun kendisiydi. Onun kutsal oyuncusunun makyaja, giysilere değil, bedenine ve sesine ihtiyacı vardı. Bu yüzden oyuncunun beden ve ses çalışmaları için “via negativa” prensibinden hareketle, oldukça kapsamlı teknikler geliştirmiştir. Sahnelemede de seyir ve oyun alanı ortadan kaldırılmış, özel bir ışıklandırma ve müzik kullanılmamıştır (Bknz: Yetim, 2018: 13). Grotowski, ilkel tiyatro ritüellerine dönmüş, arketiplerden faydalanmıştır.

Sanat kariyerinin sonlarına doğru, tiyatro sahnelerinin dışına taşan çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalarda artık seyirciler oyuna katılmıştır ve artık yaratıcı olan seyirci olmuştur.

1.2.2.3 Peter Brook

“Açık Tiyatro” anlayışını öne süren Brook’a göre; tiyatro, kendi kendini yıkan bir sanattır. Ana akım adını verdiği tiyatroyu ölümcül tiyatro olarak tanımlayan Brook için “açıklık”; oyuncu ile izleyici arasındaki etkin ilişkide gerçekleşir. Seyircisiz tiyatro, amacını

kaybetmiş, anlamını yitirmiştir. Brook, “evrensel tiyatro” anlayışına yönelerek farklı ülkelerden oyuncularla beraber çalışmış, Afrika’da “Tiyatro Safarileri” düzenlemiş, farklı kültürlerin kullandığı etnik ve simgesel öğeleri yeniden düzenleyerek kültürlerarası sahneleme anlayışı ortaya çıkarmıştır. (Bknz: Çalışlar,1993: 359)

1985 yılında bir Hint destanından yola çıkarak sahnelenen “Mahabharata”, Brook’un tiyatro görüşlerini ve deney sonuçlarını özetleyen bir yapım olarak ortaya çıkmıştır. (Bknz: Candan, 2013:153) Bu projede birçok farklı ülkeden oyuncuyla çalışan Brook için bu sahneleme yerel değil tüm insanlık hedef alınmıştır. Oyunun içinde insanlığın değerlerine seslenilmektedir.

1971’de Paris’te kurduğu “Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi” ile Peter Brook’un yönetmen olarak çalışmaları giderek deney yönünde gelişmiştir. Peter Brook, “Boş Alan” adlı kitabında çağımızın ana akım, ödenekli tiyatro, burjuva tiyatrosu gibi tanımlarla belirtilen tiyatro biçimini “Ölümcül Tiyatro” olarak adlandırmıştır. Ölümcül tiyatro, asıl işlevinden uzaklaşan seyirciden aldığı para ile ticarileşen, geleneksel kalıpları tekrarlayan bir tiyatrodur. (Bknz: Nutku, 2002: 342)

Brook’a göre tiyatro eğlenceli olmalı, büyülü yapısıyla seyirciyle canlı ilişki kurmalıdır. İşte bu biçim de görünür kılınan bir dünyayı görünmez hale getiren yapmacık öğelerinden arınmış “Kutsal Tiyatro”dur. Bu tiyatroda oyuncu bilinen tiyatro kalıpları ile değil kendi istediği gibi özgürce hareket etmelidir. (Bknz :Brook, 1990: 51-82)

1.2.2.5 Eugenio Barba

İtalyan asıllı Barba, Uzakdoğu yolculukları yapmış, Jerzy Grotowski’nin yanında çalışmıştır. Oslo’da, “Odin Theatret” isimli tiyatrosunu kurarak Holstebro’ya yerleşmiştir. 1979’da ISTA “Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu” adıyla birçok uluslararası olaylar örgütlemeye başlamıştır. Amaç, örgütlü bir gösterim durumu içindeki insanın durumunu incelemektir. Gündelik beden tekniklerinin yerine gündelik olmayan beden tekniklerini almıştır. (Bknz: Nutku,2002,382).

Hakan Gürel Mimesis Dergi’deki “Eugenio Barba ve Odin Theatret” makalesinde Odin Tiyatrosu’nu üç tarihsel süreç, dönem olarak ele almaktadır (Bknz:1995: 314):

“Birinci dönemde oyuncunun teknik çalışması için fiziksel çalışmalar ön plana çıkmaktadır. Bu çalışmaların temelini, Barba’nın Opole’deki Laboratuvarda deneyimlediği, Grotowski’nin çalışmaları oluşturmuştur. Bu dönemdeki bir başka çalışma disiplini de, Barba’nın Uzakdoğu seyahatleri sırasında tanışmış olduğu, Kathakali Tiyatrosu’dur.

İkinci dönemde ise yapılan; birinci dönemde yapılan oyunculuk eğitimi çalışmalarının ardından, ortaya çıkan performanslarla, çalışma yapılan bölgedeki kişilerden, karşılık olarak, etnik gösterilerin istendiği bir çalışma biçimidir. Bu aşama şu şekilde oluşmuştur: topluluk çalışma yapmak üzere 5 ay boyunca, İtalya’nın güneyindeki Carpignano adlı köyüne gider. İlk aylarda, grubun laboratuvar çalışmalarını kendi içinde yürütür. Ancak daha sonra köy meydanında köylülerin arzusu ile onlara köyün meydanında oyunlarını sergiler. Bu sergilemede oyuncular; köylülere, İskandinav halk şarkılarının bulunduğu doğaçlama bir gösteri izletirler. Bu gösteriyi izleyen köylüler, onlara karşılık olarak, “*Şimdi siz bizi dinlemelisiniz*” (Sokullu, 95: 18) diyerek şarkılarını söylerler. Böylece topluluğunun yaşadığı bu deneyim sonucunda değiş -tokuş fikri ortaya çıkmış olur. (Bknz: Sokullu, 1995: 18)

Üçüncü dönem; ISTA’nın uluslararası olaylar örgütlemeye başladığı süreçtir. Burada, ISTA’nın amacı oyuncunun tekniğidir. Oyuncuların sahne performansları, izleyicilerin takip edebilmesi için belli bir duygu, düşünce, hareket dizgesi ile verilerek sunulur. Böylece yapılan işin ürettiği anlam, izleyici tarafından bir mantık dizgesi yardımıyla algılanır. Bu sonuç mantığıdır. Ancak Barba’nın tiyatro antropolojisinin hedeflediği, sahnede gösterilen performans değil, oyuncuların çok bahsetmediği, hatta geçmişe yönelik araştırmalarda oyuncuların fotoğraf, not vb. malzemelerden yola çıkılarak araştırılan, sahneleme öncesi kullanılan prensiplerdir. (Bknz: Gürel 1995: 313-316):

“Bir şeyin nasıl yapıldığının anlaşılması, sonuç mantığı ile bütünleşen bir mantığa bağlıdır. Bu da işlem mantığıdır. İşlem mantığına göre oyuncunun anlatımını oluşturan örgütlenme düzeyleri

tek tek ayrıştırılıp üzerlerinde çalışılabilir. Sahnede oyuncunun enerjisini canlı tutan yani oyuncunun izleyici tarafından hemen fark edilen bir varlık olmasını sağlayan, anlatım öncesi düzeydir. Tiyatro antropolojisinin araştırma alanı budur.” (Barba, Savaresse, 2002: 45).

Barba kültürlerarası bir düzlemde tüm performansa dayalı disiplinlerin ortak prensiplerinden hareketle oyuncunun tekniğine yönelmiştir. Onun amacı yinelenen temel prensipleri ortaya koymaktır.

“Tiyatro antropolojisi böylece oyuncu ve dansçıların tekniklerini kültürler aşırı düzeyde karşı karşıya getirir. Ve kıyaslar. Sahne davranışlarının incelenmesi ile anlatım öncesine egemen olan belirli ilkelerin başta sanıldığından daha ortak ve evrensel olduğunu ortaya çıkarır”(Barba, Savaresse, 2002: 45).

Ortaklığa dair yaptığı incelemeler, oyunculuk çalışmalarında ağırlık merkezinin değişmesi, beden dengesinin bozulması gibi kavramları getirmiştir. Barba farklı kültürlerin önemli unsurlarını bir araya getirmiş ve oyunculuk çalışmasında doğu prensiplerini kendi çalışmaları ile sentezlemiştir.

1.2.3 Amerika’da Alternatif Hareketler

Grotowski’nin sanat ve hayatı birleştirmeyi hedefleyen “Yoksul Tiyatro”su ve Artaud’un seyirciyi sarsmayı hedefleyen “Vahşet Tiyatrosu” ndan esinlenen, iki tiyatro hareketinin ilkel törensel estetik anlayışından da etkilenen birçok grup ortaya çıkmıştır. Amerikada’ki gruplar Living Theatre, Bread And Puppet Theatre, Open Theatre, La Mama, gibi gruplardır. Bu gruplar işleyiş açısından bazı benzerlikler göstermektedir:

“Kollektif bir yaşam biçimi içinde bir arada bulunuyorlardı. Oyunculuk eğitimlerini kendileri örgütüyorlardı. Yazınsal bir anlayışla kaleme almış oyunlar üzerine çalışmaktansa uyarılama kolaj doğaçlama gibi yöntemlerle kendi oyunlarını kendileri yapıyorlardı. Seyir oyun alanlarını seyircinin bakışını değişken noktalarda odaklandıran bir düzende kuruyorlardı” (Candan,1994:216).

1.2.3.1 The Bread and Puppet Theatre

The Bread and Puppet Theatre; 1963 yılında Peter Schumann öncülüğünde Bob Ernshal, Bruna Eckhard, tarafından New York’ta kurulmuştur. Topluluk, önceleri Delancey caddesinde küçük mekânlarda gösteri yapmış, daha sonra toplumsal hareketlerin içinde yer

almıştır. Gösterilerinde 5-6 metrelik kuklalar bulunmaktadır ve gösteriler karnaval ambiyansı yaratmak için geniş caddelerde yapılmaktadır. Grubun politik söylemi ise insanların para ile olan ilişkisini ve şehir hayatını eleştirmektir.(Bknz: Nutku, 2002:314-315)

Ortaçağın oyun biçimlerinden de faydalanan topluluğun isminin duyulmasında Vietnam Savaşı ile ilgili protestoları olmuştur. Semih Çelenk topluluğunun kuruluş amacını Schumann'ın ağzından şöyle aktarmaktadır:

“Kimi zaman kukla gösterilerimizin arasında size bir parça ekme veririz. Çünkü bizim ekmediğimiz ve tiyatromuz birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Uzunca bir süre tiyatro sanatı mideden ayrı düşünülmüştür. Tiyatro İnsan ruhu için bir arınma, bir eğlence aracıysa, ekme de insan bedeni için büyük anlam taşır. Eskiden geleneğin büyük bölümünü oluşturan pişirme, sunma ve yeme törenleri tarihe karıştı. Ekme ise çürüdü ve hamur haline geldi. Ekme kültürünü unutmamak gerekiyor. Tiyatro ise ekmeğe en çok benzeyen nesnedir. Çünkü çok önemli bir gereksinimdir.” (Çelenk, 2007:77-78)

Grubun politik ve toplumsal duruşu ile şekillenen oyunlarında Ortaçağ ibret oyunlarının, Bali ve Japon kuklalarının etkileri vardır. Schumann'a göre *“kuklalar hayatı açıklamak ya da onu öğretmeye çabalamaktansa hayatı kendi ritüelistik ve yalın gerçeği içinde göstermeyi tercih ederler”* (Çelenk, 2007, 82) Oyunlarını mobilize bir biçimle sahneleyen ve bu anlamda da estetik olarak kendilerini geliştiren grup, eleştirdikleri şehir hayatını terk ederek 1974 yılından itibaren bir çiftliğe yerleşmiş, grup etkinliklerini de bu çiftlikte gerçekleştirmiştir.

1.2.3.2 Living Theatre

Amerika'da alternatif sahneleme biçimlerinin ilk çıkış noktası Off-Broadway tiyatrosudur. Kendi metinlerini oynayan Living Theatre, 1951'de kurulmuştur. Grubun kurucuları Julian Beck ve Judith Malina'dır. Tiyatro ve ikizini okuduktan sonra yapacakları tiyatronun gerçek anlardan oluşması gerektiğine karar vermişlerdir (Bknz: Candan, 2013: 123).

Tiyatrolarının söylemi *“mevcut topluma kayıtsız şartsız hayır”*(Nutku, 2002: 29) Bu anlayış üzerinden sergiledikleri ilk oyunları olan bağımlıların anlatıldığı *“Connection”*da

seyirciler oyunun gerçekliğine kendilerini kaptırarak bayılmışlardır. Ancak bu oyun da onların aradığı gerçeklik değildir. “The Brig” oyunu anlamsız yinelemelerin olduğu, tebeşirle çizili dairelerin içinde oturan oyuncuların, uzamda yer aldığı bir biçimle sahnelenmiştir. Grup mekânları kapanınca dünyayı dolaşmıştır.(Bknz: Candan, 2013:123-126)

“Paradise Now” oyununda ise oyuncular sahnede soyunuyorlar, seyirciyi sahneye çağırarak uyuşturucu içmeye, seks yapmaya davet ediyorlardı. Living Tiyatro’da, Artaud’un seyirciyi rahatsız etmek isteyen anlayışının yerini seyirciyle uzlaşma anlayışı almıştı. Doğaçlama çalışmalarla üreten grupta oyuncunun bedeni ve sesi öne çıkmaktaydı. Living Tiyatro, kumpanya mantığı ile bir araya gelmiş ve doğaçlama çalışarak siyasal bir perspektiften ürettiği oyunlarında farklı seyir biçimlerini denemiş, alternatif alanlarda çalışmalar yapmıştır.

1.2.3.3 Richard Schechner

“The Performance Garage” topluluğunun kurucu Schechner amacı; konvansiyonel tiyatronun mekanın yarattığı yanılısamanın yerine yeni bir seyir yeri- sahne ilişkisi oluşturmaktır. Schechner bu sebeple oyun alanını iki boyutlu olarak, yatayda ve dikeyde kurgulamış, seyir ve oyun alanını ortak bu durumun oyuncu üstündeki etkisini incelemiştir. Schechner 1967 yılında The Drama Review’de çevresel tiyatro için düşündüklerini altı maddede yayınladı. Aysin Candan bu altı maddeyi şöyle aktarmaktadır(1994:216):

“1-Yaşam ile sanatın geleneksel ayrımı üzerine kurulu olmayan bir tiyatro tanımı kabul edilmelidir.

2-Uzamın bütünü gösterim içindir ve uzamın bütünü seyirci içindir.

3-Tiyatro olayı bütünüyle dönüştürülmüş bir alanda gerçekleşir.

4 -İlgi odağı esnekliği değişkendir.

5-Bir öge bir başka öge adına geri plana itilemez.

6-Metin bir yapının ne başlangıcı ne de amacıdır metinsiz de oynanır” (Shrank, 1982: 93).

Bu maddeler, dönemin tiyatro anlayışını da özetlemektedir.

Schechner'in üzerinde durduğu başka bir nokta da orada gerçekten bulunmak, sonuçtan çok süreci, aktarmaktan çok enerjiyi paylaşmayı hedefleyen performans kuramıdır. Performans sırasında gösterilenler daha öncesinde çalışıldığı, prova kendiliğinden gerçekleşmez. Sahnede bulunan oyuncu oynadığı rolle ilişkisinde aradadır, o anda ne kendisidir ne de oynadığı karakterdir. (Bknz: Gümüş, Gündoğan, 2010: 15-26) Mimesis Dergisi'nin 17. Sayısında onun performans kavramı şöyle tanımlanmaktadır:

“Performans kavramı tiyatro deneyimini kurumsallaşması çabasının yanı sıra tiyatroya olan ve toplumsal olan arasındaki ilişkiye dair yapılan bir sorgulamanın ürünü olarak değerlendirilmelidir” (Gümüş, Gündoğan 2010: 16)

Performans, önceden hazırlandığı için de, onu icra edenlerin özgürlüğüyle ortaya çıkmamıştır. Yine biraz önce sözünü ettiğimiz derginin aynı sayısında, Schechner performansı şöyle tanımlamaktadır: *“performans yeniden üretilen ya da ikinci kez icra edilen davranışlardan oluşur(...) yapılanlar hiçbir zaman ilk kez gerçekleşmez; her zaman için hazırlıklıdır ve prova edilmiştir. Performans davranışı özgür değildir” (Gümüş, Gündoğan 2010: 18)*

“Tiyatro Antropolojisi” kitabında oyuncunun provalar sırasında kullandığı çalışma birimine “davranış yenilemesi” adını vermiştir. Davranış yenilemesi bedensel olarak sahnedeki yaşamı, oyuncunun yaptığı hareketlerin bütünden ayrılarak ve belirgin kılınmasından oluşan bir eleme sürecinin sonucudur. *“Böylece bütünden ayrılan parçaları yeni bir bağlılık yaratma süreci için bağımsızlık verilir. Bu sürece davranış yenilemesi adını verir tıpkı bir film yönetmenin filmi önceden karelere ayırıp sonra seçilen parçaları bir araya getirilerek uygulaması gibi” (Savaresse, 2002: 112).*

Schechner için performans hayatın bizzat kendisidir bu sebeple seyirci de bu hayatın bir parçası olarak katılımcıdır. Şamanların yaptığı ritüellerde nasıl katılımcılar o ritüelin birer parçası olarak törene katılıyorsa, onun kurguladığı tiyatro ortamı ve anlayışında da belirli bir ayırım yoktur. Bu sebeple ona göre performansla ritüel benzeşmektedir. Schechner tiyatro

mekânı olarak kullandığı bir garajda, yükseltilere oturan seyirciler, oyundaki aksiyonun gerektirdiği biçimde hareket etme olanağı bulmuşlardır. Bu yerleşim seyircilere istedikleri odağa kanalize olma imkânını vermiş, oyun alanı hem seyirci hem oyuncular tarafından kullanılabilmiştir. Seyirciler bir yandan “sahneyi yapanlar”ken diğer yandan da “sahneyi izleyenlerdir”. Gündelik yaşantımızda karşımızdaki kişilerle, içinde bulunduğumuz çevre içinde olduğu gibi, seyircilere değinme, onlarla beraber hareket etme şansı yakalanmış olunur. (Bknz: Sokullu,1995: 10)Eskinin karanlık içinde atıl bırakılan seyircisi onun Çevresel Tiyatro’unda sahneye sokulmuştur.

“Seyirciler ve oyuncular mekânı ortaklaşa kullanmaktadır. “Çevresel tasarı” katılmayı özendirir. Bu katılma estetik bir olayı toplumsal bir olaya çevirmeyi amaçlamıştır. Aynı zamanda, odağı, sanat ve yanılmadan, tiyatrodaki bulunan herkes arasında bir dayanışmaya yöneltilmesi tasarlanmıştır. Bu bağlamda, oyuncu bir rehber değil; ev sahibidir. Temsilin gidişinden sorumlu değildir; temsil paylaşılan bir sorumluluktur.”(Sokullu, 1995:10)

Tiyatro ritüel ilişkisi bağlamında Schechner’in Euripides’in “Bakhalar” oyunu önem taşımaktadır. Schechner, seyirciyi “Dionysus 69” oyununda, oyunun başında Dionysus’un dünyaya geliş, oyunun sonunda Pentheus’un ölüm ritüeline dahil etmiştir. Bakhalar, grubun içinde yaşadığı zaman diliminin, tiyatro anlayışının da sonuna geldiği anlamına bir gönderme yapmaktadır. Bu iki dönemdeki (Antik Yunan ve 1960’ların sonları) sonlara yapılan gönderme ile ritüele dönüş üzerinden canlı bir tiyatro “o an orada” gerçekleşmektedir. Ritüel yaşamın kendisinden gerçekleşen veya gerçekleşecek bir olayı etkilemek ya da anlatmak için, onun taklidini yapmaktadır. (Bknz: Sokullu, 1995:6-20)

1.2.3.4 Robert Wilson

20. yüzyılın sonlarına doğru tüm sanat alanlarında biçim ön plana çıkmaya başlamıştır. Richard Foreman, Peter Sellars gibi yönetmenlerin de bulunduğu bu biçimci yaratımın en önde gelen ismi Robert Wilson olmuştur. Yapıtlarında görsellik ve uzamsallığın ağır bastığı Wilson uluslararası pek çok yapıta imza atmıştır. Farklı kültürler, sanat dalları olduğu gibi insanların da farklı algı mekanizmalarının buluşma noktasında eserler vermiştir. Birçok eseri opera olarak adlandırılmıştır.

İlk oyunu olan “İspanya Kralı” nı 1969’da sahneye koymuştur. Ardından “Sağır Adamın Bakışı” oyunu gelmiştir. Bir başka önemli oyunu da “Kraliçe Victoria için Bir Mektup”tur. “Evimin Verandasında Oturuyordum” oyununda kendisi de rol almıştır. 5 saat tasarlanan “Einstein Kumsalda”, “Ölüm, Yıkım ve Detroit” ve “İç Savaş” oyunları da diğer önemli yapıtlarıdır. Robert Wilson, tiyatronun yeni görevleri olduğunu düşünmüştür. Bir esere yorum yapmak tiyatronun görevi değildir, çünkü yorumlama edimi yapıtı öldürür. Yorumunu yaparak yaratımı sonlandırmak ve yorumu seyirciye izletmek yerine, izleyiciye üzerinde düşünme fırsatı verilmelidir. (Bknz: Candan 2013: 178-183)

Robert Wilson, tiyatro estetiğinde Japon Tiyatrosu Noh Tiyatrosu, Bunraku ve Kabuki türlerinden faydalanmaktadır. Dolayısıyla onun tiyatrosunun iki önemli özelliği olan yavaşlık ve görselliğin öne geçmesi olmuştur. (Bknz: Sokullu, 1995: 15) Uluslararası bir ekiple çalışan Wilson bazı hareketlerin tekrarlanmasının insanı özel bir ruhsal duruma taşıdığını düşünmektedir. Söz, onun oyunlarında ikincilleşmiş, anlam ve edebi bağlamından uzaklaşmıştır. Görsellik ön planda olduğu için bu görselliği destekleyecek ışık, uzam ve mimari önem kazanmıştır. Resim, müzik, dil, dans ve mimarinin birleşiminden çok, katmanlı bir sahne olayı yaratmaya çalışan yönetmen, her ne kadar tüm öğelerin eşit derecede önemli olduğunu vurgulasa da, yapıtlarında görsellik ağır basmaktadır.(Bknz: Nutku , 2002: 319-322)

1.2.4 In-Yer- Face

1970’lerden itibaren teknolojinin gelişmesiyle yeni buluşlar (İnternet, bilgisayar ve cep telefonları vb.) ortaya çıkmıştır. Bu teknolojik gelişmeler ışığında insanın hayatının gündelik pratikleri değişime uğramış, “postmodern” bir çağ başlamıştır. *“Bu dönemde bilgisayarlar ve internet artık toplumun ve bireyin yaşamında geri dönülemez parça olmuş, meta ve madde üretimi önemini yitirmiş, ekonomik ilişkilerin temelini; hizmet, bilgi ve teknolojinin üretimi ve dağıtımı belirlemeye başlamıştır”* (Yetim, 2017: 13-14). Ancak teknolojik gelişmeler insanlara yepyeni sosyal ortamları kazandırır gibi görünse de aksine insanlığı bilgisayar başına hapsetmiş ve yalnızlaştırmıştır. Bu dönemde en göz önünde

bulunan ve ses getiren şiddetin toplumun tüm kesimlerinde yansıtıldığı, küfürlü bir dilin kullanıldığı, çarpıcı bir yönelim de In Your Face'tir. Günümüzde de birçok yazarın ürün verdiği bu biçimin öncülleri, "Günümüzde In Your Face" adlı makalesinde Hülya Nutku'nun belirttiği üzere: 1950'lerin ortasında öfkeli genç kuşak yazarı Arnold Wesker, John Osborne'dur. Hatta bu akım Hülya Nutku'nun saptamasıyla Artaud ve Alfred Jerry'nin Übü'süne kadar uzanmaktadır. Şiddetin ön planda olduğu bu oyunlarda dil küfürlüdür, tecavüz, istismar gibi uç noktalarda dahil olmak üzere cinsellik kullanılmaktadır. *"karakterler bahsedilmeyecek konular hakkında konuşurlar, soyunurlar, cinsel ilişkiye girerler, birbirlerini aşağılarlar, hoşla gitmeyecek hisler yaşarlar, aniden şiddete başvururlar."* (Sierz, 2001:4-5). Uyuşturucu, iletişimsizlik, bireylerin duyarsızlığı, bireylerin ilişkilerinde kendini göstermektedir. Bu eğilimin amacı Hülya Nutku tarafından ahlaki normları sorgulamak, tabuları yıkmak olarak tanımlanmıştır. Kimliksizleşme, mutsuz bir hayat sürmek ve mutlu olamamak, bir gayesi olmadan yaşamak gibi temalardan hareketle yazılan oyunlar *"özgür zihnin utanmazlıklardan temizlenip arınmasını"* (Nutku, 2008:12) hedeflemektedir.

1.2. 5 Postdramatik Tiyatro

Modern toplum yeni buluşların etkisiyle yüzyıl başından itibaren akıl ve bilim tarafından kurgulanmıştır. 20. Yüzyılın başında, insan hayatının düzenleyen modernitenin insanları mutluluğa ulaştırılacağına inanılmıştır. Ancak *"modernite fikrinin oluşturduğu dünya özgürlük yitimine yol açıp, sömürü ve savaştan başka bir şey getirmemiştir"*(Şimşek,2016: 74-75) Şimşek'e göre postmodernizmin göstergesi olan alanlar tüketim, siber mekanlar, mimari, televizyon, internet, reklam ve rekabet, insan ilişkileridir. (Bknz: Şimşek,2016: 77-100) *"Postmodernizmin ortaya çıkış sebeplerinden biri, toplum bilimleri alanında modern bilime eleştirellikten uzak bir biçimde güvenmeye ve nesnel bilgi şişinmesine tepkidir* (Aslan, Yılmaz, 2001: 101)". İşte Derrida, Foucault, Lyotard gibi düşünürlerin katkısıyla Postmodernite sanat eserlerinin değerlendirilmesinde de etkili olmuş, yapı söküm gibi yöntemler ortaya atılmıştır.

Postmodern terimi Güzin Yamaner'in "Postmodern Sanat" makalesinde belirtildiği üzere ilk kez Frederico de Onis'in bir eserinde geçmiştir. Önce Amerika'da benimsenen terim Avrupa'da Lyotard, Habermas ve Kristeva gibi düşünüler tarafından ancak 1970'lerin sonunda varlık göstermiştir. Mimarideki etki ile başlayıp, tiyatro ve dans alanına, oradan da sinema, müzik gibi alanlarda kullanılmaya başlayan postmodernizm yeni davranış, düşünce ve biçimlerin "yeni siyasal, ekonomik, kültürel ve sanatsal gelişmelerin çözümlenmesinde ve nitelenmesinde" (Yamaner, 1996: 12) kullanılmaktadır. (Bknz: Yamaner, 1996: 12-23). İnönü Bayramoğlu'nun tanımlamasıyla modernliğin sonunda değil kavşağında bulunan postmodernizm: "yaşam stili ve tiyatro stilini farklılaştırmayı reddetmektedir" (1996: 6) ve "ayrık biçimler, -ses, ışık, dans, müzik, resim, film, şiir, politika, mimari vb.- farklı durumlarda, karışık ve çoğul ortam gösterilerinde bir arada kullanılmaktadır" (1996: 7). Bayramoğlu'na göre postmodern tiyatrodaki:

"yeni ifade biçimleri olarak, çok farklı kültürlerin oyunculuk üsluplarına yer verme, geleneksel dramatik biçimlerle deneysel formları beraber kullanma, ussal kontrolün giderek çekildiği, kopuk, nasıl bir araya geldiği ilk bakışta anlaşılabilen olaylar, belirsiz karmaşayı içeren dil kullanımı, sahne tasarımı ya da söz diline alternatif, ışıkla, sesle hareketle tasarlanmış teatral alanlar ya da boş uzam ve zaman kodları yaratılmaya gidildiğini görürüz" (1996: 10)

Postdramatik tiyatrodaki da metin-sahne ilişkisi değişikliğe uğramış, sahnede kullanılan multimedya araçları ön plana çıkmış, söz, anlam içeren ve ileten metin/öykü yerini düşsel fragmanlara, dilin bağımsız olduğu, tekrara dayalı parçalı anlatıma bırakmıştır. Hareket ve görüntü sözcüklerin yerini almıştır ve anlatım eşzamanlıdır. Parçalı anlatım içinde sahnede birden fazla odak olabilir ve seyirciler bu odaklardan seçtiklerini takip edebilir. Oyunlarda bir anlatımdan, öyküden hikayeden ziyade anlar ön plandadır. Klasik oyun kişileri bu metinlerde karşımıza çıkmaz. Postdramatik metinlerde; oyun kişileri bir karakter olmaktan çok hareketi ve anlatımı sağlayan figürlerdir.

1.3 Alternatif Arayışların Dünya Tiyatrosuna Mirası

Yüzyıl başından itibaren tiyatro sanatının gelişimini ele aldığımızda, alternatif dediğimiz eğilimlerin, genel olarak seyirci-oyun ilişkisi, sahneleme, oyunculuk ve sahneleme metin ilişkisi üzerinden ilerlediğini söyleyebiliriz.

Seyirciyle yeni bir iletişim kurulması, seyircinin oyuna katılması için düzenlemelerin yapılması, seyirciyi sarsma-şaşırtma, zaman zaman özdeşleşmesini, bazen oyunun bir tarafı olmasını, bazen uzaklaşması için oyunculuk, sahneleme ve metin araç olarak kullanılmıştır.

Yüzyıl başında Stanislavski, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahnelediği oyunlarda, dördüncü duvar sayesinde, seyirciyi yaratılan dünyanın gerçekliğine inandırmak istiyordu. Ardından gelen Fütürizm ise gözümüzün önünde tüm gerçekliği ile izlediğimiz mekan algısını, karakterlerin devindiği uzama bırakıyordu. Işık, makine, projeksiyon kullanımı ile gerçek olmayan bir biçimde seyirci işin içine çekiliyor, artık gösteriler tiyatro salonlarından çıkıyor, sokaklara, boş alanlara yerleşiyordu. Bu bazen sanatçının bireyselliği ile hareket alan sürreal ve dada gösteriyle bazen de bu anlayışın tam karşısında örgütlenen politik söyleminden hareketle Erwin Piscator'un agit prop tiyatrosu ve Bertolt Brecht'in başını çektiği Epik tiyatro ile oluyordu. Takip eden süreçte performanslar sayesinde tiyatro gündelik hayatın merkezine taşınıyor, seyirci artık sanatçı ile aynı mekanda "eyleyen" konumuna getiriliyordu. Özellikle Artaud'un tiyatral estetiği içinde rahatsız edilen seyirci, Grotowski'nin son dönem çalışmalarında oyunun içine giriyordu. Schechner'in tiyatrosunda oyuncu ile beraber hareket ediyor, Living Theatre'nin oyunlarında sahneye oyuncular ile çıkıyor, dans ediyor aktif olarak oyuna katılıyordu. The Bread and Puppet tiyatrosunu her gün geçtiği sokakta izleme şansı buluyordu. Böylece 20. ve 21. Yüzyılda seyircinin oyuna katılması için, her türlü seyir yeri denemesi yapılmıştır.

Elbette seyir yeri ve oyun ilişkisindeki iki önemli öğeden biri seyirci iken; diğeri oyuncudur. Bu sebeple tüm bu biçimlerin kendine ait oyunculuk tarzları üretmesi

kaçınılmazdır. Bu akımların birçoğu oyunculuk için teknikler geliştirmişlerdir. Bunların en bilineni ve dünya üzerinde en yaygın olarak kullanılanı, gerçekçi bir anlayışla, 4. duvara göre oyun sahneleyen Stanislavski'nin 'doğal' oyunculuğudur. Ardından Meyerhold'un bedensel hareket jestlere dayalı 'biyomekanik' oyunculuğu gelir. Çünkü gerçekçi dekorların olmadığı fütüristik bir sahnede, oyuncuların gerçekçi bir tarzla oynuyor olmaları, hedeflenen alımlamanın, seyirciye geçmesine engel teşkil edecektir. Performansta ise artık oyuncu yoktur eylem vardır. Örneğin, Living Theatre deneyiminde oyuncu seyirci ayrımı kalmamıştır. Ortak paylaşılan bir deneyim söz konusudur. Grotowski ise "yoksul tiyatro"sunu oyuncunun hüneri ile bezer ve onun yetileri ile yaratır. Bu sebeple onun oyunculuk çalışmaları; oyuncunun beden, ses ve zihinsel açıdan geliştirilmesini hedeflemektedir. Bu yüzyılda oyunculuk alanında, Stanislavski'nin gerçekçi oyunculuğundan Meyerhold'un biyomekanik oyunculuğuna, Brecht'in epik kuramı içerisindeki epik oyunculuktan, Grotowski'nin kutsal oyuncusuna kadar birçok farklı yönelim ortaya çıkmıştır. Elbette oyunculukta ortaya çıkan bu yönelimler belli bir estetik anlayışı destekleyecek şekilde icra edilmektedir. Bu estetik sahnelemeden kaynaklanmaktadır. Örneğin, Grotowski'nin tiyatronun özüne dönmeyi amaçladığı ve bu anlamda kutsal oyuncusunu oyunun merkezi anlatımına koyan yoksul tiyatrosu, Brecht'in sahnedeki oyunu göstermek isteyen, yanılısamayı kırmayı hedefleyen Epik Tiyatrosu gibi...

Sahnelemede kullanılan araçlar da değişim göstermektedir. Brecht, Piscator, Meyerhold gibi tiyatroya bir estetik biçim üzerinden yaklaşan yönetmen sanatçılar oyunlarında projeksiyon, sinema, ses efektleri ve sahne makineleri kullanmışlardır. Ancak 1960'lardan sonra ritüel köklere dönüş sonucu Barba, Grotowski gibi yönetmenler tiyatroyu teknik araçlardan ayırmıştır.

Metin anlamında ise yine yüzyıl boyunca çeşitli uygulamalar yapılmıştır. Gerçekçi tiyatrodaki metin ön planda iken, dada gösterilerinde neredeyse kaybolur. Metnin ve yazarın hâkimiyeti yüzyıl sonuna doğru yönetmen ve oyuncu öğelerinin öne çıkmasıyla geri plana

itilecektir. Metin ise neden sonuç ilişkisine bağılı olarak doğrusal bir akışla ilerleyen ve çatışma ögesi kullanılan yapıdan, zaman atlamalarının, yinelemelerin, anlam üretmenin imkansız olduğu kolaj, montaj, pastiş gibi parçalı biçimlerin uygulandığı yapılara evrilmiştir.

Bu anlamda “alternatif tiyatro” yapan tüm bu isimler, aynı biçimleri kullanmıyor olsalar da geniş bir yelpazede farklı estetikler yardımıyla Batı geleneğinin konvansiyonel biçimleri dışına çıkmayı ilke edinmişlerdir. Amaç popüler olanın dışında yeni ve özgür bir biçimde çalışmak olmuştur.

Toparlayacak olursak, yüzyıl başında Naturalizm karşıtı Fütürizm, Dışavurumculuk, Dada, Sürrealizm, Politik Tiyatro, Absürd Tiyatro, Ayin Tiyatrosu gibi birçok farklı yönelim ortaya çıkmıştır. Bu yönelimler sonucu neredeyse tiyatronun başlangıcından beri var olan seyir yeri için farklı birçok deneme yapılmıştır. Bu denemelerin bazılarında nedenselliği barındıran metin tiyatrosu yavaş yavaş yerini görselliğe bırakmıştır. Performans ve Happening gibi oluşumlar seyircileri oyunun içine katar. Bu oluşumlar prova sürecini ortadan kaldırırken, oyuncunun rol yapmasına da son verir.

Metin, Wilson’un görselliğin öne çıkararak, diyalogların tekrarlar ve fragmanlar halinde bulunduğu oyunlarından, Beck ve Malina’nın Living Theatre’nin oyunlarında yaptığı doğaçlama çalışmalara kadar çeşitli kullanımlara tabi olmuştur. Tüm bu öğeler elbette farklı tasarımlar talep edecektir. Appia’nın ışıklaması, Meyerhold’un sahne düzeni, Brecht’in yabancılaşma efektleri bir illüzyon yaratma amacıyla olan tasarımlardan farklı olacaktır. Tüm bu öğelerin sonunda elbette seyirci izleyen olmaktan çıkıp katılan, örneğin Living Theatre’nin “Paradise Now” oyununda sahneye davet edilerek oyuncularla aynı eylemi paylaşan olacaktır. Bu örneklerden de anlaşıldığı gibi dünya tiyatrosunda alternatif anlamda tiyatronun birçok ögesine dair denemeler yapılmıştır. Özellikle son yıllarda kültürlerarası tiyatronun da adından söz ettirmesiyle doğu- batı sentezli multidisiplinli çalışmalar da bugün hala varlığını sürdürmektedir.



**2. BÖLÜM: TÜRK TİYATROSUNA GENEL BAKIŞ VE ALTERNATİF
TÜRK TİYATROSU**

2.1 Türk Tiyatrosuna Genel Bakış

Osmanlı imparatorluğunda 18. yüzyıldan itibaren batılı sahne sanatları sergilenmeye başlamıştır. İlk opera eserleriyse 1789-1807 yılları arasında padişahlık yapan III. Selim döneminde İstanbul'a gelmiştir. II. Mahmut'un padişah olduğu 1824-1828 yıllarında sarayda orkestra kurulması üzerine opera eserleri yayılmaya başlamıştır.

Türk toplumunun Batılı tiyatro ile tanışması 1839 Tanzimat Dönemi'nde, Avrupa'dan gelen İtalyan ve Fransız grupların İstanbul'daki temsilleri sayesinde olmuştur. Tanzimat'tan sonra Osmanlı'da tiyatro hayatı iki farklı biçimde görülür. Bunlardan ilki Beyoğlu'nda yapılan Batılı modern tiyatro, ikincisi ise Direklerarası'nda yapılan geleneksel halk tiyatrosu olarak karşımıza çıkmaktadır (Bknz: Tanpınar, 2006: 128-134). Bu iki tiyatro biçimi birbirinden ayrı hareket etmektedir. Yazılı gelenekten gelen Avrupa tiyatrosu Osmanlı'da modern tiyatro olarak benimsenmiştir. İlk tiyatro yapıları, Tepebaşı ve Beyoğlu'nda bulunan gayrimüslimler tarafından kurulmuştur. Osmanlı hükümetinin desteğiyle kurulan ilk tiyatro binası 19. Yüzyılın başlarında Fransız tiyatrosudur. 1839 Gülhane Hattı Hümayun'u ile 4 tiyatro binası açılmıştır. Bu sanatsal gelişmeler ışığında 1867 yılında kurulan Osmanlı Dram Kumpanyası Batılı tiyatro modelinde ilk harekettir. Osmanlı Dram Tiyatrosu'nun başında bulunan Güllü Agop bu yıllarda devlet himayesine girerek tiyatrodaki tekel oluşturmuştur. (Bknz: And,2015: 67-98).

Bu dönemin belli başlı sorunlarından biri Müslüman oyuncu sıkıntısıdır. Bu sorun dil sorununu da beraberinde getirmektedir. Bu yıllarda ilk Türk oyuncu Güllü Agop'un tiyatrosunda oynayan Ahmet Necip Efendi, ilk sahneleyici, oyuncu, tasarımcı kimliklerini barındıran tiyatro adamı ise Ahmet Fehim'dir. Müslüman kadınlar sahneye çıkamamaktadır. Bir başka sorun da eser problemidir. Dönemde yabancı kültürden gelen bu tiyatroyu izlemeleri için seyirciler ile ilgili de birçok düzenlemeler yapılmıştır. Örneğin tiyatroya

çocuk getirmek, bağırarak gibi istenmeyen davranışlara kolluk güçlerinin müdahale etmesini sağlayan tüzükler devlet tarafından oluşturulmuştur. Dönemin ilk tiyatro binaları yabancı mimarlara yaptırılan Fransız Tiyatrosu, Naum tiyatrosu, Concordia, Rumeli tiyatrosudur. Dönemin ilk Batılı anlamda yazılan ilk tiyatro eseri ise Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda sergilenen İbrahim Şinasi'nin “ Şair Evlenmesi” oyunudur (Bknz: And,2015: 67-98). Batı kaynaklı ilk tiyatro yazıları ise Ceride-i Havadis'te yer almıştır. Bu yazılar birçok konuda halkı bilinçlendirmiştir. Ancak araya giren İstibdat Dönemi'nde yasaklar sonucunda sanatsal faaliyetler durulmuş, örneğin bu dönemde yazılan oyunlar ancak II. Meşrutiyet'ten sonra oynanma fırsatı bulabilmiştir.

1908 ve 1923 yılları arasında meşrutiyetin ilanından sonra ilk ciddi topluluklar kurulmuştur. Sanat ortamındaki canlanma sonucu, tiyatro seyircisi sayısı da artmıştır. Bu dönemde 150'den fazla topluluk kurulmuş, bazıları hemen dağılmış, usta oyuncuların kurduğu bazı topluluklar ise varlıklarını sürdürmüşlerdir. (Bknz: Nutku, 2008: 298) Daha önceden yazılı bir geleneği bulunmayan tiyatromuz Tanzimat Fermanı'ndan sonra yazılı metinlere yönelmiştir. Baskı ve kötü yönetimin ardından birçok oyun yazılmıştır. Bu dönemde de oyunculuk yapan Gayrimüslimlerin şivesi ve asıl işi oyunculuk olmayan ikinci iş olarak aktörlük yapan oyuncular yüzünden kötü Türkçe sorunu devam etmektedir. Ancak bu dönemde olumlu gelişmeler de olmuştur. Ziya Bey ve Burhanettin Bey gibi isimler yurt dışına giderek Batılı tiyatroyu bizzat yerinde gözlemlemişlerdir. Dönemin önemli tiyatro yapıları arasında ise Beyoğlu civarındaki “Odeon Tiyatrosu”, “Sirk Tiyatrosu”, “Tepebaşı Yazlık Tiyatrosu”, “Varyete Tiyatrosu” bulunmaktadır. Bunun dışında Ortaköy, Vezneciler ve Beşiktaş'ta da tiyatrolar açılmıştır. Dönemin ünlü yazarları arasında, Hüseyin Suat, Cenap Şehabettin, Mehmet Rauf, Halit Ziya, Ali Ekrem, Hüseyin Rahmi, Tahsin Nahit, Müfit Ratip, Refik Halit, Yusuf Ziya, Mithat Cemal, Musahipzade Celal gibi önemli isimler bulunmaktadır. Yazarları ile ön plana çıkan bu dönemin oyunlarının konuları ise komediler, müzikli oyunlar, dramlar, siyasal ve belgesel oyunlar, tarihi oyunlar olarak sınıflandırılabilir. (Bknz: And,2015: 114-156)

Tanzimat sonrasında Batılı tiyatronun biçimlerini temel alan bir anlayışla gelişen sanat ortamında geleneksel halk tiyatromuz hak ettiği yeri alamamış, zaman içinde yozlaşmaya başlamıştır. Bu her iki tiyatronun da varlığını sürdürdüğü Tanzimat Dönemi'nde, kendi tiyatromuzun özü ve biçimini batıyla sentezleme şansı ıskalanmıştır. Tanzimat döneminden itibaren yazılan oyunlarda karşılaşılan sorun, batı toplumunun değerleri ile bizim toplumumuzun değerlerinin çatışmasıdır. Bu sebeple bu dönemde yazılan oyunların biçimleri Batı etkisindeyken, içerik olarak kendi toplumumuza ve milli meselelere değinilmiştir (Bknz: Buttanrı, 2010: 54).

Sadrazam Ali Paşa 1869 yılında "Tiyatro-i Sultani" ismi altında bir ulusal tiyatro kurmak istese de bu girişim amacına ulaşamamıştır. Ulusal tiyatro kurma çabası 1909 yılında bir kez daha gündeme gelmiş, "Sahne-i Osmaniye"yi kurmak isteyen Recaizade Mahmut Ekrem Bey'in önderliğinde başlayan bu çaba da sonuçlanamamıştır. (Bknz: Süner, 2015: 12)

Bu dönemde ulusal tiyatro olmasa da Bursa'da vali olarak görev yapan Ahmet Vefik Paşa'nın, Fasulyeciyan'ın Bursa Tiyatrosu'nu desteklemesi ve onun ekibinin devlet hamiliğine giren ilk grup olması önemli bir gelişmedir. (Bknz: Süner, 2015: 11-12)

Ülkemizde Batılı anlamda sanatsal biçimler hem Cumhuriyet hem de Osmanlı döneminde devlet eliyle getirilmiştir. Her iki dönemde de geleneksel halk tiyatrosunun biçimleri ile sentez yoluna gidilmemiş, kendi halk tiyatromuz kaderine terk edilmiştir. Sahne sanatlarında bir başka benzerlik de sanat kurumlarına sanatçı yetiştiren konservatuvarların ve bu konservatuvarların uzantısı olarak uzun yıllar varlığını sürdürmüş iki önemli ödenekli tiyatronun da başlangıçta yabancı sanatçılar tarafından kurulmuş olmasıdır. Bu iki ödenekli tiyatro, İstanbul'da kurulan İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları (İBBŞT) ve 1947'de Ankara'da kurulan Devlet Tiyatrosudur (DT).

İstanbul'da daha sonra ilçe belediye tiyatroları da varlık göstermiştir. Kartal Belediyesi, Avcılar Belediyesi, Şişli Belediyesi'nin de eğitim ve sahneleme çalışmaları olsa

da, son zamanlarda en aktif olan ilçe belediye tiyatrosu Bakırköy Belediye Tiyatroları Yunus Emre Kültür Merkezi'dir. Bu çalışmada İstanbul'da 2000'li yıllardan sonra etkin olarak çalışan ödenekli tiyatrolar kapsamında süreklilik gösterdikleri ve uzun bir tarihleri olduğu için İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları (İBBŞT), Devlet Tiyatrosu (DT) incelenecektir.

2.2 İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları (İBBŞT)

1914 yılına kadar sanat eğitimi ile ilgili bir okul kurulmamıştır. İstanbul Belediye Başkanı olan Cemil Topuzlu'nun öncülüğünde konservatuvar açmak amacıyla 1914 yılında Andre Antoine davet edilir. Çağrışı kabul eden Andre Antoine İstanbul'a gelir ve onun öncülüğünde konservatuvar, tamamen Batılı bir yapılanma ile 'Dârül Bedâyiî Osmani' (Osmanlı Güzellikler Evi) kurulmuş olur. Konservatuvarın kurulmasıyla yetiştirilecek öğrencileri alacak sınav açılır ve bu sınava 197 kişi katılır. Bu katılımcılardan sadece 8'i kadın adaylardır ve aralarında Müslüman kadın oyuncu bulunmamaktadır. Bu sınavın olumlu yanları da vardır. Önemli bir isim olarak Türk Tiyatrosu'na damgasını vuran Muhsin Ertuğrul da bu sınava başvuran adaylar arasında bulunmaktadır. Darülbedayide müzik ve tiyatro olmak üzere iki bölüm olarak kurulmuştur, müzik bölümü Batı ve Türk Müziği olarak bölümlense de, tiyatro iki alt dala ayrılmamış, Geleneksel Türk Tiyatrosunu bünyesine almamıştır (Bknz: Nutku, 2014: 25).

Darülbedayi'de genel sanat yönetmeni Andre Antoine, olmuştur ve iki yardımcısı bulunmaktadır. Tiyatro Bölümü'nün başında Reşat Rıdvan Bey ve Müzik Bölümü'nün başında ise Ali Rifat Bey bulunmaktadır. Darülbedayinin kuruluşundan hemen sonra I. Dünya Savaşı'nın çıkması ile Antoine uzun süre kalamaz, Fransa'ya döner ve kurumun başından ayrılır. Kuruluş yönetmeliğinde Darülbedayi'nin kurulma nedenleri olarak, halkın kültürünü arttırmak ve oyuncu, yazar sanatçı yetiştirmek hedefleri bulunmaktadır. (Bknz: Sümer, 2015:11-12)

İBBŞT 1917’de Dârülbedayi asıl amacı olan tiyatro eğitimini bir yana bırakarak ve ‘Çürük Temel’ oyunuyla Tepebaşı Kışlık Tiyatro’da perdesini açmıştır. İlk on yılda çeşitli dağılıp toparlamalar geçirdikten sonra İstanbul Belediye Başkanı olan Muhittin Üstündağ 1926 yılında Darülbedayi’yi İstanbul Belediyesine bağlar ve başına yönetici olarak Muhsin Ertuğrul getirir. Böylece Darülbedayi bir yükselme dönemine girer. 1930 yılında hazırlanan kanunlar sayesinde belediyenin esas bütçesinden ayrılarak, ödenek alma hakkını elde eder. Bu gelişmeler ışığında ismi 1932 yılında adı değişir ve Şehir Tiyatrosu adını alır (Bknz: Birkiye,2017: 80).

Özdemir Nutku Darülbedayi’nin gelişimi ve tarihini “Darülbedayiden Şehir Tiyatrosu”na isimli kitabında şu şekilde bölümlemiştir:

İlk dönem 10 yıllık süreyi kapsamaktadır, bu dönem kurumun maddi ve manevi yönden sıkıntı çektiği tartışmaların ve geçimsizliğin olduğu bir ortamdır. Çekilen maddi sıkıntılar sonucunda 1916 yılında müzik bölümü kapatılmıştır. Darülbedayi’nin oynadığı ilk yerli oyun “Çürük Temel” isimli eserdir. Cumhuriyetin ilan edilmesiyle ülkede sanat ortamı hareketlenmiştir. 1927 yılına gelindiğinde, Darülbedayi’nin ikinci dönemi başlar. Bu dönemde aldığı ödenek sayesinde kurum kendini toparlar ve Şehir Tiyatrosu adını alır. Devletin sanata sahip çıktığı bu ikinci dönem 1931 yılına kadar sürer. Üçüncü dönem ise 1931 yılında başlar, İkinci Dünya Savaşı’nın bittiği 1946 yılında sona erer. Bu dönemde tiyatronun yöneticisi olan Muhsin Ertuğrul, oyunların kurum içinden seçilmesini sağlar ve dünya klasikleri Şehir Tiyatrosunda sahnelenmeye başlar. Dördüncü dönem ise 1947-1958 yılları arasındadır. Şehir Tiyatrosu’nun olanakları genişlemiştir. Beşinci dönem ise kurumdan ayrılarak Devlet Tiyatrolarında görev alan Muhsin Ertuğrul’un yeniden yönetime geldiği 1959 ve 1966 yıllardır. Bu dönemde yapılan çalışmalar sayesinde Türk oyun yazarlığı gelişmiştir. Halkın ucuza oyun izlemesi adına matine oyunları konulmuş ve şehrin birçok yerine sahneler açılmıştır. Bu dönem Şehir Tiyatrosu’nun altın çağı olarak tanımlanmıştır. (Bknz: Nutku, 2014: 40-97)

Muhsin Ertuğrul yeniden kurumdan ayrılır ve 1967-1973 yıllarında Vasfi Rıza Zobu yöneticilik yapar. Muhsin Ertuğrul'un Şehir Tiyatrosu'na dönüşü 1974 ve 76 arasında olacaktır. Onun yapmayı planladığı yenilikçi hareketlerin 1976 yılında belediye başkanlığınca engellenmesi sonucunda Ertuğrul kurumdan istifa eder. 1976 ve 1980 yılları arasında tiyatronun yöneticiliğine Hayati Asilyazıcı gelmiştir. 1980 askeri darbesi sonrasında ülkede tüm sosyal yaşam felce uğramış, bu dönemde Vasfi Rıza Zobu tekrar yönetime gelmiştir. Durgun geçen bu yılların ardından yönetimde yine değişiklik olmuş, bu kez Gencay Gürün görevi devralmıştır. Onun görev aldığı 1984 - 94 yıllarını kapsayan dönemde olumlu anlamda birçok hareketlilik olmuştur. Bu dönemde Beklan Algan'ın başı çektiği "TAL"(Tiyatro Araştırma Laboratuvarı) önemli çalışmalar yapmış ve dünyayı yakında takip ederek dünya ile iletişimi sağlamıştır. Ancak Gencay Gürün'ün çağdaş oyunları sahneleme isteği, oyun yazarları arasında hoşnutsuzluğa sebep olmuş ve 1994 sonrasında ise kurumun başına Erol Keskin atanmıştır. Kurumda ilerleyen yıllarda genel sanat yönetmeni olarak Erol Keskin, Şükrü Türen, Nurullah Tuncer, Mazlum Kiper, Orhan Alkaya, Ayşenil Şamlıoğlu, Erhan Yazıcıoğlu görev yapmıştır. Şu an halen yönetimde Süha Uygur bulunmaktadır.

2.3 Devlet Tiyatrosu (DT)

1924 yılında savaştan yeni çıkan ülkede bir okul kurmak amaçlanmıştır ve Ankara Musiki Muallim Mektebi böylece kurulmuştur. Devlet, Cumhuriyet'ten önce lüks olarak görülen tiyatroyu, ülkedeki gelişmelerin bir parçası olarak belirler, ulusal bir kimlikle halka ulaştırmak ister. Sanatın yaygınlaşması adına "Milli Musiki ve Temsil Akademisi Teşkilat Kanunu" çıkartılmıştır. Andre Antoine tarafından kurulan Darülbedayi'den tam 20 yıl sonra, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın müzik bölümü 1935'te Paul Hindermith, tiyatro bölümü de Carl Ebert tarafından 1936 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak kurulur. (Nutku, 2014: 6) Tiyatro iki bölümü daha kapsamaktadır: opera ve bale. Carl Ebert'in deneyimleriyle şekillenen Ankara Konservatuvarı'nın Yasası ise 1940 yılında kabul edilir. (Bknz: Şener,1998: 48)

Ankara Devlet Konservatuvarı 1941’de mezun olan oyuncular için Tatbikat Sahnesi kurulmuş temsiller verilmeye başlanmıştır. Bu ilk mezunlar Mahir Canova, Nüzhet Şenbay Esat Tolga, Salih Canar, Melek Ökte, Muazzez Kurdoğlu, Ertuğrul İlgin, Nermin Sarovadır. 1941 yılında Tatbikat Sahnesi’ndeki ilk sahnelen ücretli oyun ise, “Otelci Kadın” adlı oyunudur (Bknz Karasu, 2015: 56).

Tahsin Konur DT’nin 1949-1983 yılları için şöyle bir dönemsel sınıflandırma yapmıştır.

“1- Muhsin Ertuğrul’un Genel Müdürlüğü Dönemi (1949-1951)

2- Cevat Memduh Altai’in Genel Müdürlüğü Dönemi (1951-1954)

3- Muhsin Ertuğrul’un 2. Genel Müdürlüğü Dönemi (1954-1958)

4- Cüneyt Gökçer’in Genel Müdürlüğü Dönemi (1958-Haziran 1978)

5- Ergin Orbey’in Genel Müdürlüğü Dönemi (1978-Aralık 1980)

6- Cüneyt Gökçer’in 2. Genel Müdürlüğü Dönemi (1980-Şubat 1983)

7- Turgut Özakman’ın Genel Müdürlüğü Dönemi (22-Mart 1983)” (Konur:329).

Birinci dönemde 1947 yılında Carl Ebert’in ülkesine dönmesiyle, tiyatronun başına 1947-1951 yılları arasında Muhsin Ertuğrul getirilmiştir. 1949’da Devlet Tiyatrosu-ismi altında örgütlenen kurumun ilk genel müdürü Muhsin Ertuğrul olmuştur. Seyirci azlığı çekilen bu dönemde DT kendine ait büyük ve küçük salonlarda çağdaş sergilemeler yapmaktadır.

1951’de görevinden ayrılan Muhsin Ertuğrul’dan sonra, Altar’ın görev yaptığı dönemde seyirci sorunu çözülmüş ve yeni oyunlara yer verilmiştir. 1954 yılında Muhsin Ertuğrul geri gelmiş ve Ankara’da üç tane sahne açmıştır. Bu sahnelerin ardından Bursa, İstanbul ve Adana’da da sahneler açılmıştır. 1958 yılından Cüneyt Gökçer’in yönetime gelmesiyle çağdaş yabancı ve yerli oyunlar sahnelenmeye başlanmıştır. Bu dönemde birçok opera ve bale sergilenmiş, yurt içi ve yurt dışına turneler düzenlenmiştir. Taşradaki tiyatrolarda yerleşik kadrolar oluşurken Ankara’da da iki yeni sahne açılmıştır. Bu dönem, süslü, şaşalı ama içi boş müzikaller ile anılmaktadır. 1965 yılında, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, Milli Eğitim Bakanlığı bünyesindeki kültür müsteşarlığına bağlanmıştır. 1971 yılında Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı olarak Kültür Bakanlığı kurulur ve 1972 yılında Kültür Müsteşarlığı Başbakanlığa bağlanır Ergin Orbey’in 1978’de göreve gelmesiyle Devlet Tiyatrosu’nda yerli yapımlar yer bulmaya başlarken, Anadolu turneleri yaygınlaşır ve ilk kez Brecht sergilenir. Ancak yönetim bir kez daha değişir, 1980 yılında Cüneyt Gökçer yeniden göreve gelir, sanatçı aylıklarının arttırıldığı bu dönemde en küçük yerleşim alanlarına kadar turne yapılır. Bu arada, bu dönemde 1974 yılında Kültür Bakanlığı’nın yeniden kurulması ve 1981 yılında Turizm Bakanlığı’na birleştirilmesi sonucu, DT ‘Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlanır. 1983 yılında Turgut Özakman, Devlet Tiyatrosu’nun başına gelmiştir. 1989 yılında bu iki bakanlık yeniden düzenlemeye tabi tutulacak ve tekrar ayrılacak, Devlet Tiyatrosu ise Kültür Bakanlığı’na bağlanacaktır. 2003 tarihine gelindiğinde Kültür Bakanlığı yine Turizm Bakanlığı ile birleşecektir (Bknz: Karasu, 2015: 58).

Konur’un yaptığı bu görev süresini içeren bölümlerden sonra, 1987’de kuruma genel sanat yönetmeni olarak önce Raik Alnıaçık, ardından Bozkurt Kuruç ve onun ardından da Yücel Erten göreve getirilir. Yücel Erten kendi döneminde “Birim Tiyatro” adını verdiği projeyi yürürlüğe sokar. Bu proje bir yıl varlık gösterir. Yücel Erten’in istifasının ardından, Bozkurt Kuruç yine göreve gelse de, bu dönemde ilk ve son kez genel müdür sanatçılar tarafından seçilmiş ve Tamer Levent göreve gelmiştir. Bu dönemde yazarlık yarışmaları düzenlenmiş ve festivaller yapılmaya başlanmıştır. 2001 yılında göreve Lemî Bilgin atanır ve 2013 yılına kadar görev yapar. 2013 yılında Mustafa Kurt görevi devralır ve 2015 yılında

Nejat Birecik'e devreder. Ancak 2017 yılında yeniden göreve gelir ve halen görevini sürdürmektedir.

Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'nün merkezi Ankara'dadır, örgüt şemasının başında; bir genel müdür, iki genel müdür yardımcısı başrejisor bulunmaktadır. 12 farklı bölgede taşra teşkilatları görev alır ve buralarda Ankara merkeze bağlı müdürler görev yapmaktadır.

2.4 Türkiye'de Alternatif Arayışlar

Tanzimat döneminde Batılı anlamda tiyatronun ülkemize geldiğinden daha önce bahsedilmişti. İşte bu dönemdeki batılı tiyatro biçimi bu türe yabancı olan seyirci için başlı başına bir yeniliktir. Çünkü sözlü kültür olan Geleneksel Halk Tiyatromuzun biçiminden, oyunculuk ve tasarım öğelerinden farklı olan Batının konvansiyonel tiyatrosu bizler için bambaşka bir estetikdir. Önce saraylarda ve ülkenin okumuş yazmış aydın kesimlerince yeğlenen bu Batılı tiyatro, aslında başlangıçta kendi tiyatromuza bir alternatif olmuştur. Fakat daha sonra Geleneksel Halk Tiyatrosu sanat camiamız tarafından bir kenara itilmiştir. Bu dönemde Batılı tiyatro ise Geleneksel Halk Tiyatromuzun aksine saray ve aydınlarca desteklenmiştir.

Cumhuriyet sonrasında ise Batılı anlamda tiyatro yapmak için eğitim veren okullar kurulmuş, bu okullardan yetişen kadrolardan, ödenekli tiyatrolar kurulmuştur. Bu anlamda bu kadrolardan gelen en önemli isimlerden biri, Türk Tiyatrosundaki önemli bir köşe taşı Muhsin Ertuğrul'dur. Kendisi ile ilgili eleştirel görüşlerin varlığına rağmen Türkiye'de tiyatronun modernleşmesinde ve çağdaşlaşmasında onun rolü büyüktür.

Batılı anlamda tiyatro sanatı Cumhuriyet Dönemi'nde tiyatro ulusal kimliği inşa etmek amacıyla kullanılmıştır. Tıpkı Osmanlı İmparatorluğu'nda olduğu gibi Batılı tiyatro bu kez de Cumhuriyet kadroları tarafından desteklenmiştir. Dolayısıyla yeni bir devletin kurulduğu, toplumsal yaşamın yeniden düzenlendiği bu yıllarda, zaten bize yeni olan bu biçimin aslı yerleştirilmeye çalışıldığından, dünyada 1920'lerde görülen Avangard akımlar

bize hiç gelmemiş ve hemen ardından ortaya çıkan politik tiyatro ve Epik Tiyatro ise Avrupa'dan 20 yıl sonra ülkemize gelebilmiştir.

Bu sebeple alternatif hareketlerin ortaya çıktığı, yabancı eserlerin ülkemizde çevrilerek dünyada tiyatro ile ilgili gelişmelerin farkına varıldığı 1960'lı yıllar- klasikleşmiş Batılı tiyatro biçiminin dışında- ülkemizde ilk kez yapıldığı yıllar olmuştur. Bu dönem ilk dalgadır, onun ardından tüm alternatif toplulukların biçim ve içeriğe yönelik çalışmalar yaptığı 1980'li yıllardaki topluluklar gelir. Bu ana akımdan oldukça farklı işlerin sergilendiği ikinci dalgadır. Alternatif topluluklar 2000'li yıllarda birbirinden farklı ürünler veren, farklı denemelere yönelen, ya da sadece farklı seyir biçimleri ile konvansiyonel tiyatro yapmaya devam eden oluşumlar karşımıza çıkmaktadır. Bu dönem çeşitliliğin ortaya çıktığı 3. Dalgadır. (Bknz: Başar, 2014: 31-66, 151-194)

4.1 Birinci Dalga Alternatif Arayışlar

Alternatif tiyatro Türkiye'de 1950'li yıllarla birlikte ortaya çıkmıştır. Bu dönem alternatif tiyatro arayışlarının “birinci dalgası”dır. O yıllarda mevcut tiyatro yapılarına uyum sağlamayan sergi alanları, apartman daireleri, depolar tiyatro mekânı olarak kullanılmaya başlamıştır.(Bknz: Karagül, 2015: 17)

“Özellikle merkezde boş alan bulmanın giderek zorlaşmasıyla, küçük ama işlevli salonlar oluşturulmasının yolu da açılmıştır. Bu dönemde apartman katları, barlar, gece kulüpleri, dükkânlar tiyatro salonuna dönüştürülmeye, bu dönüştürme sırasında da tiyatronun olanaklarına ve anlayışına göre gayet yaratıcı çözümler üretilmeye başlanmıştır”(Pekman 2011: 236).

Osmanlı toplumunun bireyselleşememiş toplum yapısı sebebiyle gelişemeyen Türk Tiyatrosu 1960 yıllardan itibaren özünü tartışmaya başlamış, Batıdan aktarma yapmanın ötesine geçmiştir. 1960 Anayasası'nın da etkisi ile bireylerin siyasi anlamda özgürleşmeleri Batıdan yapılan aktarım yerini yönetmen öne çıkması ve ‘sahneye koyma’ anlayışının görülmesini sağlamıştır (Bknz: Çalışlar 1993: 27). 1960'lı yıllarda dönemin getirdiği özgürlükçü ortam, Türk tiyatrosunda ortaya çıkan geleneksel tiyatro ve Batı tiyatrosu sentezini içeren biçim ve içerik tartışmaları, dünyayla eş zamanlı olarak diyalektik kuram

üzerinden şekillenen dünyadaki “epik tiyatro”, “yoksul tiyatro” ve “vahşet tiyatrosu” estetiklerin bilinmesini ve uygulanmasını sağlamıştır. Bütün bu denemeler ise seyir- oyun ilişkisine etki etmiştir. Bu dönemde tiyatro alanındaki bir başka gelişme de amatör tiyatro gruplarının etkinliğidir. Bu amatör tiyatro yapan gençlerin ortaya çıkmasını sağlayan etkenler şunlardır:

“Tiyatro ortamına kuşak, kadro ve zihniyet değişimini getiren dönemin “gençlik patlaması”, büyük oranda okumuş gençliğin siyasette söz sahibi olma, diğer bir deyişle, toplumsal muhalefet zemininde siyasileşme yönelimiyle bağlantılı bir olgu sayılabilir” (Karaboğa,2002: 2)

O yıllarda ortaya çıkan gruplar: Arena Topluluğu, Yeni-şehir Tiyatrosu Topluluğu, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, Halk Oyuncuları Birliği, Halk Oyuncuları, Ankara Birliği Sahnesi, Ankara Sanat Tiyatrosu, Tiyatro TÖS’dür. İşçiye yönelen sokak tiyatrosu denemeleri için miting ve yürüyüş biçiminde gösteriler de yine bu yıllarda yapılır (Bknz: Buttanrı, 2010: 65).

Bir başka önemli gelişme de üniversite topluluklarının gerçekleştirdiği ulusal şenliklerdir. Politik temalardan hareket eden işçi ve gençlik tiyatrolarının ilki sayılan “Grup 6”, Gülayşe Erkoç’un makalesinde belirttiği üzere Brecht’in “Carrar Ana’nın Silahları” adlı oyununu sergilemiştir (2002: 14). Bu yıllarda ana akım tiyatrolar ve üniversite öğrencilerinin kurmuş olduğu topluluklarla birlikte, özel tiyatrolar da ideolojik ve estetik anlamda gelişmeye başlamıştır. Bu dönemdeki özel tiyatroların estetik odaklı, üniversite tiyatrolarının da siyasal odaklı olduğu söylenebilir. Tiyatro yaşantısında, 1960’lı yıllardan 1970’lere gelene kadar en belirgin özelliği yeniliktir ve bu yenilikçi hareketler politik bir düzleme oturmaktadır. 1970’ler seyircinin ve tiyatronun altın yılları olsa da 1980’lere gelindiğinde ise toplumsal çalkantılar sebebiyle seyirci sahnelerden uzaklaşmıştır

2.4.2 İkinci Dalga Alternatif Topluluklar

1980 darbesinden sonra baskı ve apolitize edilmiş toplum bir süre bu travmayı atlatamamıştır. Cumhuriyet’in kuruluşundan beri hedeflenen ve merkezi planlama ile

desteklenen sanayileşme, 70'li yılların sonlarında yaşanan toplumsal gelişmeler ve dış kaynak kıtlığı nedeniyle tıkanmıştır. 1983 seçimleri ile yeniden parlamenter yapıya dönülen Türkiye'de "çağ atlama" mottosu ile hareket eden hükümet, IMF ve Dünya Bankası tarafından dayatılan neoliberal politikaları uygulamaya başlamıştır. 1980'den sonra yabancı sermaye girişine dayalı ihracata dayalı stratejiler ve kapitalist dışa açık büyüme politikaları nedeniyle sosyo-ekonomik sorunlar baş göstermiştir. (Bknz: Güzelsarı, 2008: 97) Özelleştirmelerle devletin küçültülmesi, vergi indirim, eğitim, sağlık ve kültür harcamalarının azaltılması gibi düzenlemeler, gelir eşitsizliği, göç ve işsizlik gibi toplumsal sorunların baş göstermesine neden olmuştur (Bknz: Steger, 2004:65). Özellikle 80'lerin sonunda artan enflasyon sonucunda döviz kuru ve faiz dalgalanmaları sonucu finansal krizlerin geçirildiği bir döneme girmiştir.

1980 darbesiyle mevcut sanat üretimi de sekteye uğramıştır. 1970 sonrasında önce 12 Mart muhtırası ve ardından 12 Eylül askeri harekâtı sonrasında toplumdaki baskı sonucu tiyatro yaşantısı sekteye uğramıştır. İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'na bağlı olarak çalışan Tepebaşı Deneme Sahnesi gibi alternatif mekânlar kapatılmıştır. Hem darbe sonrası bastırılmış toplumun hem de ekonomik gelişmelerin etkisiyle, sadece burjuva tiyatrosunun kanıksanmış ticari ve popüler çalışmaları varlık gösterebilmiştir.

Bu dönemde alternatif işler yapan Stüdyo Oyuncuları, Bilsak Tiyatro Atölyesi, İstanbul Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı, Kumpanya, Grup Kafka, Tiyatro Ti, Beşinci Sokak Tiyatrosu ve Tiyatro Oyunevi gibi topluluklar ancak 1980'lerin ikinci yarısından sonra ortaya çıkmışlar, 1970'lerin aksine, küçük alanlarda çalışabilmişlerdir. Bu gruplar alternatif arayışların "ikinci dalga" sıdır. Cumhuriyetin 75.Yılı dolayısıyla 1998'de AKM'de düzenlenmiş olan ve Aysin Candan, Kerem Kurdoğlu, Şahika Tekand, Mustafa Avkıran, Müge Gürman ve Nihal Koldaş'ın konuşmacı olarak yer aldığı "Tiyatroda Alternatif Arayışlar" adlı oturumda, bu toplulukların izledikleri yenilikçi arayışın "*bir gereklilik, maddi ya da düşünsel bir zorunluluk, eskiye alternatif*" olduğu söylenmiştir. Bu koşullar sağlanmadığında tüm bu arayışların "*tam da sistemin arzuladığı, var olanı çeşitlendiren, var*

olanı kabul edilebilir ve çekici hale getiren, var olana karşı çıkmak yerine onunla uzlaşan bir şey” (Akt Aras, Şener, 1999: 153)⁴ olabileceği dile getirilmiştir.

Geleneksel kalıplar içerisinde üretim yapan dönemin ardından ortaya çıkan ikinci dalga alternatif topluluklar 1984 yılında “ *Bilsak’ın oluşumuyla birlikte, siyasi sorumluluğu reddetmeyen fakat onun dışında da varlık nedenini hatırlamaya çalışan yeni bir sanat anlayışı.*” (Şener 1999: 140) ile ortaya çıkmaya başlamışlardır. Ardından Tiyatro Devran ve Stüdyo Oyuncuları kültür sanat alanında yenilikçi çalışmalarla boy göstermiştir. Bu gelişmelerin ışığında TAL (Tiyatro Araştırma Laboratuvarı) 1988 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları bünyesinde kurulur. Şehir tiyatrosunun hemen ardından 1993 yılında İstanbul Devlet Tiyatrosu içerisinde biçim ve öze dair çalışmalar yapmak isteyen Birim Tiyatro; Müge Gürman öncülüğünde birçok sanatçının katılımıyla toplanır. Ancak yine Devlet Tiyatrosu tüzüğünde bulunan ve böyle bir yapıya izin vermeyen yasalar nedeniyle kapanmak zorunda kalır.

Bu dönemde kurulan alternatif topluluklar tercihen tiyatro olarak inşa edilmemiş küçük mekânlarda oyunlarını sergilemiştir. Bu dönemde Beyoğlu’nda açılan iki sahne Yavuz Pekman’ın da belirttiği üzere, Aziz Nesin Sahnesi ve İstanbul Sanat Merkezi’dir. (İSM). Pekman bu sahnelerin alternatif mekan olarak kullanılması hakkında şunları belirtir:

“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 mekân bağlamında yansıtan örneklerdir.” (Pekman 2011: 325).

1990’lı yıllarda ise özel tiyatro gruplarının sayısı artmış, alışveriş ve kültür merkezlerinin içine de sahneler açılmıştır. Örneğin “Kumpanya Topluluğu”nun kullandığı İstanbul Sanat Merkezi 1990’lı yıllarda kurulan çok önemli bir alternatif sanat mekânıdır. Bu toplulukların alternatif mekanları tercih etme sebebi, Şehnaz Pak’ın tanımıyla içerik ve metnin yanı sıra “*seyirciyle arasında nasıl köprüler kurulacağının*” (Akt Korukçu, Pak,

⁴ Makalelerin ayrıntısı için (Bknz Aras, 2016: 5,57,65,67,77,80,82,84,87,89,101,102,106)

1998) yollarını aramalarıdır. Dönemin tiyatrolarını yakından incelemek de onların dinamiklerini anlamada faydalı olacaktır.

Bu gruplardan ilki olan “**Bilsak Tiyatro Atölyesi**” ise Macit Koper, Metin Deniz, Müge Gürman, Cevat Çapan, Taner Barlas, Levent Öktem, Ahmet Levendoğlu, Haluk Şevket, Nihat İleri, Süleyman Velioğlu, Yekta Kara, Ahmet Güngören gibi isimlerin önderliğinde 1984 yılında İstanbul’da oyunculuk eğitimi vererek, oyuncunun yaratıcılığını artırmak üzere bir atölye kimliği ile kurulmuştur. Sahnelenen başlıca oyunları ise şunlardır: 1985 yılında “Cadıların Macbethi”, 1986 yılında “Savaş Oyunları”, 1987 yılında “Burada Şimdi”, 1988 yılında “Savaş Oyunları” ikinci versiyon, 1989 yılında “İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar”, 1990 yılında “Müfettişler”, 1991 yılında “Gitmeden Önce” 1996 yılında “Savaş Oyunları” üçüncü versiyon, 1997 yılında “Park Yapılmaz” ve 1998 yılında “Kurbağa Öyküleri”. Genelde küçük sahnelerde oynayan topluluk, Müge Gürman tarafından yönetilen ilk oyunları “Cadıların Macbethi”nden, son oyunları “Kurbağa Öyküleri”ne kadar tiyatrodaki çatışma olgusu üzerine çalışmalar yapmıştır.(Bknz: Korukçu,1999: 24-33)

Bir diğer topluluk da 1991 yılında Kerem Kurdoğlu, Naz Erayda, Şerif Erol ve Selma Köksal tarafından kurulan “**Kumpanya**” topluluğudur. Topluluk kendi oluşturdukları İSM(İstanbul Sanat Merkezi) sahnesinde 1992-1993 yılında “Fayton Soruşturması”, 1992-1993 yılında “Canlanan Mekan”, 1993-1994 yılında “Kim O”, 1994-1995 yılında “Haritadan Naklen Yayın”, 1995-1996 yılında “Everest My Lord”dan bir bölüm, 1996-1998 yılında “Everest My Lord” ve 1999 yılında “ Küçük Prens Üzerine Üç Çalışma” oyunlarını oynamıştır. Topluluk yaptığı tüm çalışmalarda, geleneksel ve alışılmış kalıplardan sıyrılarak, mevcut tüm gösterge sistemlerini ve seyir oyun ilişkilerini, yönetmen, dramaturji ve tasarım öğeleri ile ilerleyen yaratım süreci içinde etkileşimli olarak örgütleyen, tüm ifade biçimlerinin yollarını aramayı ve denemeyi amaçlamıştır. Sahnelemelerde hiçbir göstergenin meşruluğunu sabit olarak kabul etmeyen, çağrışım içeren anlamları da benimseyen ve çok anlamlı metinler üreten ekip, metin, oyuncu mekan ve tasarım öğelerinin birbiri içinde olduğu bir yapı ile oyuna ait mekanların tasarlandığı bir yol izliyordu. Bu sebeple her oyunu

için kendi mekânını tasarlayan topluluk oyuncu- seyirci ilişkisini de yeniden tanımlamıştır.(Bknz: Korukçu, 1999: 47-58)

Mahir Günşiray'ın 1996 yılında kurmuş olduğu “ **Tiyatro Oyunevi**” de İSM' yi kullanan bir başka topluluktur. Topluluk İSM'de yerleşik olarak tiyatro yapmadan önce farklı mekanlarda oyunlarını sergilemiştir. Tiyatro Oyunevi Adam Adamdır, Hizmetçiler, Antigone, Hikaye-i Don Kişot, Ormanlardan Hemen Önceki Gece, Ceza Kolonisi, Evlenme, Umutmak, Gavara, Tol, Döne Döne gibi oyunları “*yenilikçi dramaturji ile farklı sahneleme-oyunculuk dilleri*” (Pekman,2011:336) arayan bir oyunculuk anlayışı ile sahneye koymuştur.

Dönemde bir diğer önemli ekip de “**Beşinci Sokak Tiyatrosu**”dur. Mustafa Avkıran, Övül Avkıran, Bülent Erkmek önderliğinde 1995 yılında Antalya'da kurulan topluluk ilk yılında “Gündüz Düşleri” ve “Phaselis'te Yaşam”, 1996 yılında Moskova Petushki”, 1997 yılında “O Salı” ve “Sophokles'in Antigonesi”, 1998 yılında “Küçük Prens” adlı projeleri sahnelemiştir. İSM'nin 2005 yılında kapanması ile topluluk Garaj İstanbul'u kurmuşlardır. (Akt Korukçu, Erbaş, Yeni Yüzyıl, 02.03.1996) Kendi metinlerini oluşturan topluluk sahneleme sürecinde sanatın bütün dallarını bir arada düşünerek oyun ve oyuncu, izleyen ve izlenileni irdelemek üzere çalışmalar yapmıştır. Örneğin grubun sahnelediği, Payidar Tüfekçioğlu'nun oynadığı Moskova Petrushki oyunu ile ilgili Melih Korukçu'nun aktarımıyla Fakiye Özsoysal “*izleyici konumunda bizler seyretmekte olduğumuz oyunla kendi gerçekliğimiz arasında bir gelgit içindeyiz.*” (Akt Korukçu, Özsoysal, 1996) demektedir. Teknolojinin tüm olanaklarıyla sinema, bilgisayar gibi öğeleri de kullanan ekibin oynadıkları her alan, oyunculara ve projeye göre biçimlenmiştir. (Bknz: Korukçu, 1999: 19-24)

Bu dönemde de yine üniversite tiyatroları tarafından da deneysel çalışmalar yapılmıştır. Ancak bu çalışmalar 1960'lı yıllardaki üniversite topluluklarında olduğu gibi geniş kitlelere ulaşmıyor, üniversite seyircisi ile sınırlı kalıyordu. Bu topluluklar Amatör Tiyatrolar Çevresi (A.T.Ç.) gibi, kolektif işler yapabilecekleri, şenlikler düzenleyecekleri oluşumlar etrafında tiyatro yapmaktaydılar. Eğitim çalışmaları, konuk oyuncu paylaşımı ve

oyunların sahnelenmesi bağlamında iletişim halinde olan, paneller ve şenlikler düzenleyen bu üniversite gruplarından bazıları şunlardır: İstanbul Üniversitesi Öğrenci Kültür Merkezi Tiyatro kulübü, Yıldız Üniversitesi Oyuncuları, İstanbul Teknik Üniversitesi Oyuncuları, ve 1960'lardan beri varlığını sürdüren Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, ODTÜ oyuncuları...

İkinci dalga alternatif tiyatro toplulukların bulunduğu 90'lı yıllarda, dans alanında da Geyvan McMillen'in atölyeleri, Yeşil Üzümler performans grubu, Zeynep Günsür'ün Hareket Atölyesi, Emre Koyuncuoğlu, Mustafa Kaplan'ın Çatı Dans Topluluğu, Çıplak Ayaklar, Tuğçe Tuna gibi çağdaş dansçılar ve topluluklar tarafından çalışmalar yapılmıştır. Dönemin bir diğer önemli ismi ise 1994 yılından başlayarak Uluslararası ASOS Gösteri Sanatları Festivali'nin yöneticisi olarak çalışan yapan Hüseyin Katırcıoğlu'dur. Katırcıoğlu Assos Tiyatro Festivali'nin yaratıcısı, Ya Da Tiyatro kurucusu ve Uluslararası La Mama Etc. Tiyatrosu yönetmenlerindedir.(Bknz: Yetim, 2018: 20)

Bu topluluklar haricinde Şehir Tiyatroları'nda kurulan TAL, Devlet Tiyatrosu'nda kurulan Birim Tiyatro da alternatif çalışmalar yapmışlardır. Melih Korukçu "Türk Tiyatrosunda Deneysel Çalışmalar" başlıklı tezinde, Beklan Algan'ın, o günün Türkiye'sinde 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 (Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı) ,1987 yılında Beklan Algan, Ayla Algan önderliğinde kurulan TAL (Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı) İBBŞT'nin alternatif girişimi olmuştur. Eğitim çalışmalarının da bulunduğu bu harekette amaç çağdaş tiyatroyu yakalamak, seyirci tiyatro ilişkisini edebiyat ve sanat dallarının ışığında araştırmaktır. Korukçu'nun aktarımıyla (1999, Ek V) TAL'in çalışma yönergesi I. bölümünde şu ifadeler bulunmaktadır:

" 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 arayantiyatronun geniş olanaklar alanı içinde, çağdaş insanı bütün zenginlikleriyle ortaya koymayı kendine uğraş bütünüyle eğitsel bir amaca yöneliktir”(1988)

Birim Tiyatro, Yücel Erten yönetimindeki Devlet Tiyatrosu'nun tarihindeki en alternatif girişimdir. Bu yıllarda açılan birim tiyatro, araştırma amacını merkezine alan DT'nin, merkezden yönetilen idari şemasına karşın, bölgesel özerk bir yönetim biçimi yeğleyen bir yapı olarak Aziz Nesin Sahnesi'nde kurulmuştur. 1993 yılında Müge Gürman'ın sanat yönetmeni olarak seçildiği bu birimdeki kurum içinden 30 sanatçı bulunmaktadır. Bu birimin kurulma amacı tiyatroyu yeniden yaratıcı ve canlı kılmaktır. Bunun için de alışılmış kalıpların dışında, biçime ve öze yönelik bir anlayışla çalışılacaktır. Korukçu'nun aktarımıyla (1999: Ek II) Müge Gürman, Birim Tiyatro'nun kuruluş manifestosunda şunları söylüyordu:

“tiyatronun günümüz insanı ve kültür yaşamındaki anlamı nedir? Düşünülen ve özenlenler bir yana, bugün hangi gerçeklerle karşı karşıyadır.

Soruları cesur bir özeleştiri 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 yapıp çatılabilen bir “gösteri” niteliğinde görülen “ tiyatro” , sanki ayağını sürüye ortalarda dolaşıp durmakta ne yok olmakta ne de tam anlamıyla var olabilmektedir. Çoğunlukla da –durumu görünüşte ve geçici olarak kurtarmak üzere- içi boşaltılmış ve hayatiyetini 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)

Bu zihniyetle yola çıkan grubun ilk oyunu bizzat Müge Gürman tarafından sahnelenen Hamlet'ti. Daha sonra Aziz Nesin sahnesinde çalışmalarını yapan topluluk, kurum içinde bulunan diğer sanatçıların da bulunduğu bir imza girişimi sonrasında dağıldı.

2.4.3 2000'li Yıllarda Kurulan Alternatif Topluluklar

2000'li yıllara büyük bir ekonomik krize giren Türkiye ekonomisi, kriz sonrası dönemde uyguladığı sıkı para ve maliye politikaları ile yeniden istikrar ortamını yakalamayı başarmıştır. 2008 yılının ikinci yarısında küresel boyuta ulaşan krizin temelini ABD'de mortgage piyasasında yaşanan sorunlar oluşturmaktadır.

Ekonomik sıkıntıların yanında 2000'li yıllardan itibaren dünyada ve Türkiye'de birçok terör eylemleri, suikastlar ve savaşlar olmuştur. 11 Eylül 2001 ikiz kuleler saldırısının ardından, ABD, Irak'ı vurmuş Ortadoğu'da gerginlik bu tarihlerden itibaren tırmanmıştır. Ülkemizde de 2003'te İstanbul'daki bazı Sinagoglara, HSBC Bankası Genel Müdürlüğü'ne yapılan saldırıların ardından, Beyoğlu'nda, Ankara'da ve ülkenin birçok yerinde gerçekleşen terör saldırıları sonucu pek çok insan kaybedilmiştir. Kitlesele saldırıların yanı sıra birçok suikast de bu dönemde yapılmıştır. Gaffar Okkan, Üzeyir Garih ve Hrant Dink bu isimlerden birkaçıdır. Toplumun karşı karşıya kaldığı bu şiddet 2015'li yıllardan sonra bireylere sirayet ederek kadın cinayetleri, tecavüzler, çocuk ve hayvan istismarları olarak ülke gündeminde ilk sırayı alır. Günümüzde de hala bu şiddet vakaları artarak devam etmektedir.

Küreselleşen dünya ve teknolojinin bir getirisi olarak internet 2000'li yıllarda gündelik yaşamı temelinden değiştirmiştir. Facebook, Twitter, Instagram başta olmak üzere birçok platform sosyal ağlar oluşturmuş, insanların birbiriyle ilişki ve iletişim biçimlerini etkilemiştir (Castells, 2008:246). Bu iletişim biçimleri ve teknoloji geleneksel toplum düzeninin alışkanlıklarını değiştirmektedir. Bu teknoloji bir yandan dünyanın diğer ucuna erişmeyi sağlarken bir yandan da bireyleri yalnızlaştırmıştır. Ancak David Harvey'e göre zaman ve mekan kavramları bu iletişim biçiminde önemini kaybetmiş sanal yaşam, davranış ve kültür kavramları ortaya çıkmıştır (Harvey,1999:270). İnsanlar artık evden çıkmadan

alışveriş yapabilmekte, arkadaşlık kurabilmekte, dünyanın uzak bir noktasını bilgisayarının başından kalkmadan ziyaret edebilmektedir.

İşte dünyada ve ülkedeki tüm bu gelişmelerle birlikte 2000’li yılların ortalarına gelindiğinde özellikle İstanbul’da ardı ardına alternatif topluluklar kurulmuş, mekânlar açılmaya başlanmıştır. Bu gruplar apartman dairelerinde, depolardan dönüştürdükleri “Black Box” sahnelerde toplumun güncel sorunlarını ele alan 3.dalga alternatif tiyatroyu yapmaya başlamışlardır. Bu gruplar, samimi oyunculuk teknikleri, farklı seyir yeri ve sahneyi kullanma biçimleri ile seyirciyle yaşamsal bir bağ kurmuşlardır. (Bknz: Karagül, 2015: 13-25)

Bu ekiplerin sayısı günümüzde 300’ü bulmaktadır. Elbette hepsinden bahsetmek mümkün olmayacaktır. Bundan yüzyıl önce Tanzimat’la Batılı tiyatronun ilk görüldüğü semt olan Beyoğlu tarihin tekerrürü olarak 2000’li yıllardaki alternatif toplulukların hareket noktası olmuştur. Karagül’ün de bahsettiği (2015: 19) Beyoğlu- Mecidiyeköy hattında tiyatro yapan başlıca ekipler şunlardır: Altıdan Sonra Tiyatro, Sahne Hal, İkinci Kat, Destar Tiyatro, Krek, Biriken, Galata Perform, Tiyatro Boyalı Kuş, DOT, Bulu Tiyatro, Gri Sahne, Tiyatro Oyun Kutusu, Bereze, Asmalı Sahne, Craft, Gnlev, Tiyatro Artı, Karakutu, Talimhane Tiyatrosu, Ekip Tiyatrosu, D22, Tiyatro Yanetki, Siyah Beyaz ve Renkli, Kabile Sahne, Bi Tiyatro, B Planı, Kast Tiyatro, Tatbikat Sahnesi... Bu ekiplerin ardından hareketlenme Anadolu yakasına da sıçramış, Entropi, Emek Sahnesi, Craft Kadıköy, Fiziksel Eylemler Atölyesi, Taşra Kabare gibi sahnelerde birçok yeni ekip yer almıştır. Bunlardan bazılarının kuruluş serüvenleri ve sergiledikleri oyunlar şöyledir:

Altıdan Sonra Tiyatro⁵ üyeleri 1992 yılında İTÜ ‘de Bora Seçkin’in seçmeli dersinde bir araya gelmiştir. Tiyatrodan başka bölümlerde okuyan bu öğrenciler başlangıçta amatör olarak çalışmaya başlamıştır. Bu birlikteliğin zaman içinde sürmesi, grup içi bir sinerji yakalanmasından ötürü, mezun olduktan sonra tiyatro yapmak istemişlerdir. Böylece Altıdan Sonra Tiyatro 1999 yılında 13 kişi tarafından kurulmuştur. Topluluğun ilk oyunu

⁵ Tüm gruplar hakkında tarihçe görüşmelerden oluşturulmuş, grupların web sitelerinden kontrol edilmiştir.

Arthur Miller'ın "Saticının Ölümü" olmuştur. Kurucu ekipten çekirdek kadro olarak halen tiyatroya devam eden isimler Yiğit Sertdemir, Aslıcan Kortan, Gülhan Kadim, Selin Girit, Erkan Kortan, Seyfi Erol, İhsan Dehmen, Ömer Erzurumlu, Onur Kahraman'dır. Ekip başlangıç yıllarında Oyuncular Kahve, Muammer Karaca, Barış Manço Sahnesi, Maya Sahnesi gibi pek çok farklı sahnede oyun oynadıktan sonra, 2009 yılında kendi çabaları ile kurdukları Kumbaracı 50 adlı mekanda hala aktif olarak çalışmalarına devam etmektedir. Kumbaracı 50'nin sahne biçimi oyuna göre şekillenebilen, hareketli platformların olduğu bir yapıdadır. Bu değişebilen seyir ve sahne biçimi sayesinde birçok disipline ait gösteriler Kumbaracı 50'de yapılabilmektedir. Ekip herhangi bir tarz ve çizgiyi takip etmeksizin farklı estetiklerden yola çıkan, özgür ve bağımsız olmayı ilke edinen bir repertuar tiyatrosudur.

Kumpanya mantığıyla kuruluşundan bu güne 40'a yakın oyun yapılmıştır. Bunların arasında 'Ver Elini Yeni Dünya', "Kapıların Dışında" "İkiye Bölünen Vikont 2015" "III. Richard" "Hayvan Çiftliği" gibi klasik metinler de vardır. Yiğit Sertdemir'in yazdığı "Bekleme Salonu", "Obeb", "Öldüm Duydun Mu", "444" "Gerçek Hayattan Alınmıştır" gibi oyunların yanı sıra ekibin "Şizo Şeyks" gibi kolaj çalışmalarından, ortak çalışmalar sonucu sahnelenen "Kara Bahtlı Kardeşlerin Bitmeyen Şen Gösterisi", "Fail-i Müşterek", "Barzo ile Konserve", "Dertsiz Oyun", "Filifu Şeysi", "Haz Makamı" "Yokuş Aşağı Emanetler" gibi oyunlara varan bir repertuarı bulunmaktadır. Bu oyunlar birbirinden farklı biçimlerde sahnelenmiştir. Örneğin "III Richard" oyununda yönetmen vermek istediği iktidar temasını, III Richard'ın karakteri üzerinden geliştirdiği jest ve beden kullanımları ile aktarmıştır. Oyunun başında tekerlekli sandalyesi ile sahneye gelen III Richard (Oyn: Yiğit Sertdemir) oyunda entrikalarını gerçekleştirip tahta yaklaştıkça, bedensel arazları iyileşmektedir. Oyunun sonunda iktidarını kaybeden Richard yeniden kötürüm olacaktır. Oyunun aynı zamanda yönetmeni olan Sertdemir oyun alanını elips olarak tasarlamış, seyirciyi elipsin etrafına yerleştirmiştir. III Richard'ın tek başına konuştuğu tiratlarını doğrudan seyirciye ileterek ikinci bir anlatım düzlemi oluşturmuştur. III Richard'dan bambaşka bir sahneleme biçimi de "Dertsiz Oyun"da karşımıza çıkmaktadır. Tamamen grotesk makyaj, beden kullanımı ve jestlere dayanan sahnelemede "söz" yoktur. Üstelik sahnelenen oyun boyunca

“seyirci”dir. Böylece oyunun gerçek seyircisi ile ve ekip tarafından oynanan seyirci arasında karşılıklı bir seyir döngüsü kurulmuş olur. Seyirci kendini izlemektedir. Oyun seyirciyi oynayan oyuncuların gerçek seyircinin arasına dönmesiyle son bulur. Jean Tardieu’nun kısa oyunlarının doğaçlaması ile çalışılan “Filifu Şeyisi” isimli oyun, günümüz sansür sorununu ele almaktadır. Oyun, zaman- mekân kırılmaları, tekrarlar, söz ve beden oyunları kullanan grotesk bir anlatım biçimiyle sahnelenmiştir. Örneklerden de anlaşılacağı üzere topluluk bazen günümüz sorunlarını dile getiren oyunları sahneleyerek, bazen estetik bir biçimi deneyimleyerek, bazen doğaçlamalardan oyunlar üreterek geniş bir yelpazede çalışmalar yapmıştır. Altıdan Sonra Tiyatro Kumbaracı 50’de ayrıca birçok workshop’a, konserlere ev sahipliği yapmasının yanında birçok ekibe de sahnesini açmıştır. Ekip yazarlık oyunculuk gibi alanlarda düzenlediği workshoplarla gençlere de eğitim anlamında olanaklar sunmaktadır.

İkinci Kat, ilk adıyla Sıfırnoktaiki 15 Eylül 2010’da İstiklal Caddesi’nde bulunan Olivia Han’ın ikinci katında kurulmuştur. Grubun ismi oldukça manidardır, 0.2 ekibin başarılı olma ihtimalidir. Bu ihtimali hesaplayan kurucular Sami Berat Marçalı ve Eyüp Emre Uçaray’dır. Ekip İstiklal Caddesi’nde geçirdiği 3 yılın ardından iki sahne daha açar. Bunlardan biri yine istiklal Caddesi’nde bulunan Aznavur Pasajı’nın 8. katındaki “8.Kat” diğeri de “2.Kat Karaköy” adı ile açtıkları sahnedir. Ancak ilk sahneleri kapanır ve 8. Kat uzun süre varlığını sürdüremez. Ekip şu an halen Karaköy’deki sahnededir. Kurucu ekibe Heves Duygu Tüzün katılır. Topluluk bir müddet Heves Duygu Tüzün, Sami Berat Marçalı ve Eyüp Emre Uçaray’ın idaresinde çalışır. Ancak Sami Berat Marçalı ekipten ayrılır 2017’de ortaklar arasına Fehmi Besler ve Elit Andaç Çam katılır. Heves Duygu Tüzün ve Eyüp Emre Uçaray halen İkincikat’ın sanat yönetmenliği görevini sürdürmektedir.

Ekibin amacı çağdaş metinleri yenilikçi bir anlayışla sahneye koymaktır. Kurucu ekipte yer alan Eyüp Emre Uçaray ve Sami Berat Marçalı daha çok yönetmen kimlikleriyle görev almışlardır. Kendi eğitim çalışma programını uygulayarak genç oyuncularını ekip içinden de yetiştirmeye başlayan topluluk birçok genç oyuncunun başlangıç noktası

olmuştur. Bazı oyuncular birden fazla oyunda görev alsa da her oyun için yeni bir cast seçilmektedir.

Bu oyuncular arasında Ushan Çakır, Bedir Bedir, Erkan Avcı, Erkan Kolçak Köstendil, Taner Ölmez, Efe Tunçer, Şebnem Hassanisoughi, gibi genç konservatuvar mezunları; Haki Biçici, Hasibe Eren, Serra Yılmaz, Defne Halman, Yeşim Koçak, Güçlü Yalçiner, Veda Yurtsever, Berrak Kuş, Evrim Doğan gibi profesyonel oyuncular bulunmaktadır. Ekipte birden fazla oyunda rol almış oyuncular arasında Banu Çiçek Barutçugil, Barış Gönönen, Iraz Yöntem, Pınar Çağlar Gençtürk, Güçlü Yalçiner, Murat Mahmutyazıcıoğlu, Tevfik Şahin, Canan Atalay, Hakan Atalay gibi isimler de bulunmaktadır.

İkincikat'ın sahnesi oyunun sahnelenme biçimlerine uyacak şekilde mobilizedir. Ekip kurulduğu yıldan itibaren birçok oyun sergilemiştir. Bu oyunlar “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 Haşereler”, “Yan Rol”dür.

Ekip genel olarak çağdaş metinleri sahnelemektedir. Alt kültür gruplarının sıkıntıları, ekonomik problemler, bireylerin yalnızlaşması, şiddet gibi birçok güncel sorun onların tercih ettiği oyunların temasıdır. Örneğin “Cambazın Cenazesi” isimli oyunda oyunun tüm karakterleri iki anlatıcı tarafından oynanır. Oyun eskiye duyulan özlem, şehirlerin dokusunun değişmesi gibi temalar üstüne kurulu bir kara komedidir. Sahnelemede sadece iki pano ve gölge oyunları kullanılmıştır. Kabileler oyunu ise sağır dilsiz bir gencin, toplum içinde karşılaştığı önyargıları ve yaşadığı sorunları anlatmaktadır. Kasap oyunu ise hayvanların kaybolduğu bir dünyada, insanların zayıf ve güçsüz olan insanları yemeye başladığı distopik bir gelecekte geçmektedir. Bu oyunla sınıflar arası sömürü, şiddet ve güç ilişkisi yenen ve yenilen insanlar üzerinden verilmektedir. Oyunlarda sahnelemede mümkün

olduğunca az dekor kullanılmaktadır. Rüya sahneleri ve gerçek hayatın iç içe olması hem Kasap oyununda hem de “Disosya Harikalar Dünyası” oyununda kullanılmıştır.

Tiyatro Hal, Haliç üniversitesi Tiyatro Bölümü’nden mezun olan Serkan Altıntaş, Güney Zeki Göker ve Özer Arslan’ın 2009 yılında kurduğu topluluk, kuruluşu ile aynı zamanda Mecdiyeköy’deki Sahne Hal’i de açmıştır. Grubun kuruluş aşamasında Serkan Altıntaş, Güney Zeki Göker ve Özer Arslan’a Zeynep Yazıcıoğlu, Yunus Emre Yıldırım, Fırat Albayram, Canan Atalay, Mert Denizmen, Onur Soyal, Melisa Yıldırım, Melis Karaman, Nur Dilara Gül, Vurgun Çağıldayan gibi isimler yer almıştır. Topluluğun boyasından ışığına, kendi elleri ile inşa ettiği Sahne Hal’de sergilenen ilk Tiyatro Hal oyunu Özer Arslan’ın yazdığı “Eksik” olmuştur. Ardından “A4”, “Adiller”, “Kırmızı”, “Sabır Taşı”, “Yaka Beyaz”, “Örümcek Kadın’ın Öpücüğü”, “Canavar Cafer” gibi oyunları sahnelenmiştir. Ekip önce Özer Arslan’ın sonra da Serkan Altıntaş’ın ayrılmasının ardından Güney Zeki Göker ve İraz Yöntem genel sanat yönetmenliğine devam etse de 2014 yılında ekonomik sebepler yüzünden sahnelerini kapatmış ve dağılmıştır.

Karakutu, ekibinin kurucuları 2006 yılında Haliç Üniversitesi Tiyatro Bölümü’nde öğrenciyken bir araya gelerek ‘Tornavida’ doğaçlama ekibini kurmuşlardır. Tornavida tamamen doğaçlama tiyatro yapan bir gruptur ve bugün de Karakutu bünyesinde ‘Yaka Paça’ ismiyle doğaçlama tiyatro yapmaya devam etmektedir. Konservatuvardan mezun olduktan sonra tiyatro yapmaya devam etme isteğiyle 2010 yılında bir araya gelen topluluk, Taksim Tünel’de bir apartmanın en üst dairesini sahneye çevirmiştir. Kurucu ekip arasında Egemen Sancak, Ceylan Dizdar ve Ercan Tuna bulunmaktadır. Şu an kurucu ekipten Egemen Sancak, Ercan Tuna devam etmektedir. Onlara yine okul arkadaşları olarak Hamdi Alp, Erşan Özhim de katılmıştır. Ekibin amacı; politik bir duruş olarak doğaçlamayla “mizah” yapmak ve çağdaş metinleri sahneleyebilmektir. Sahne kurarak sabit düzene geçtikten sonra kendi söylemlerine uygun buldukları metinleri sahnelemeye başlamışlardır. Ekipte yönetmenlik görevini birkaç istisna dışında Egemen Sancak yürütmektedir. Ekibin sergilediği oyunlar şunlardır: “İkna Teknikleri”, “Git Gel Dolap”, “Fragile”, “İleri Sar-Geri Sar”, “Blasted”,

“Uyarca”, “Tatoo”, “İtiraf”, “Anadolu Ekspresi”, “Anarşik”, “Panda Seddi”, “Dünya İşleri”, “Benim Adım Anna”, “Asla Unutmadan”, “Macbeth”, “Murder Ballad”, “Suriye Tatlısı”, “Çocukluğumun Bahçesi”.

Ekip, seyirciyle yakınlık üzerine daha samimi bir oyun biçimi yeğlemektedir. Oldukça küçük bir apartman dairesinin dönüştürülmesi ile oluşan sahnede, mekânın imkânları oyunların ev atmosferini yaratmak için kullanılır. Örneğin Suriye Tatlısı oyununda, görünmeyen kulis odası da oyun alanı haline getirilmiştir.

Mekan Artı, Ufuktan Altunkaya ve Didem Kaplan tarafından Tiyatro artı adıyla 2005 yılında İzmir’de kurulmuştur. 2008 yılında İstanbul’a gelen topluluk, 2010 yılında İstanbul Harbiye’de Mekan Artı ismiyle kendi sahnelerini açmıştır. Ekibe 2015 yılından itibaren Ceylan Dizdar ve Arya Toprak’ın da katılmıştır.

Mekân Artı 2016 yılında Harbiye’deki sahnesini kapatarak Çembertaş’ta yeni bir sahne açmıştır. Ancak iki oyun sergilenmesinden sonra bu sahne de kapatılmıştır.

Ekibin ilk oyunu “Kozalar” olmuştur. Ardından kolektif bir çalışma sonucu sahnelenen “Salome” gelmiştir. “Oidipus”, “Takip”, “İç içe”, “Üç Kişi”, “Katletme Üzerine Bir Oyun Denemesi”, “Kök”, “Ölüm ve Kız”, “Harem Ağasının Hikâyesi”, bir üçleme olarak tasarlanan “Şeker”, “Kalem” ve “Ayna”, “Bizde Yok”, “Üç Kişi”, “Şahmeran’ın Bacakları”, “80’lerde Lubunya Olmak”, “90’larda Lubunya Olmak”, “Ondan Sonra” ve “Balkon” oyunları sahnelenmiştir. “Şeker” hariç tüm oyunları Ufuktan Altunkaya Yönetmiştir. Didem Kaplan ise oyunların yazarlığı ve dramaturgluğunu üstlenmiştir.

Ekibin temel arayışı seyir yeri, seyirci ve oyun ilişkisidir. Seyirci ve oyun ilişkisine odaklanan ekip, yeni seyir ve izleme biçimleri üzerine denemeler yapmıştır. Tek seyirciye oynanan, seyircinin gözü bağlı iken oynanan, seyircilerin kabinlerden izlediği bir yerleşimle tasarlanan seyir denemeleri yapılmıştır. Örneğin “Takip” oyunu sokakta oynanmaktadır ve seyirci oyunu kulaklıkla takip edebilmektedir. “İç İçe” oyunu ise orman içerisindeki bir hangarda oynanmıştır. “Katletme Üzerine Bir Oyun Denemesi”nde ise seyirci mekânda

tekerlekli sandalyeler üzerine oturtulmuştur. Bu deneysel çalışmaların amacı seyirciyi sarsmak, onu oyundan bir dakika kopmadan alımlamasını sağlamaktır.

Ekip Tiyatrosu, kurucularından Cem Uslu ve Simel Aksünger Uludağ Üniversitesi'nde üniversite tiyatrosu yaparak tanışmışlardır. Mezun olduktan sonra oyunculuk eğitimi almaya karar vermişler ve Haliç Üniversitesi'nde oyunculuk bölümüne devam etmişlerdir. Burada eğitim aldıkları sürede tanıştıkları ve aynı zamanda sınıf arkadaşları olan Ayşegül Uraz, Ömer Fırat Köker, Duygu Tanış ile 2010 yılında biraya gelerek, okulda çalışıp okul dışında da sergiledikleri ilk oyunları "Oyun Sonu"nu oynamışlardır. 2011 yılında "Largo Desolato" ile profesyonel olan Ekip Tiyatrosunun üçüncü oyunu ise Cem Uslu'nun yazıp yönettiği "Parti" olmuştur. Ardından "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 oyunlarını genellikle Cem Uslu yönetmektedir. Aynı zamanda oyuncu olarak da görev alan Uslu, "Parti" ve "Popüler gerçek" oyunlarının da yazarıdır. Sahnelemede her oyunda farklı arayışlara yönelen Ekip Tiyatrosu'nun kendine ait sahnesi bulunmamaktadır. Genelde çağdaş metinlerden klasiklere kadar birçok farklı metinle çalışmayı tercih eden topluluk "Parti" oyununda doğaçlamalardan yola çıkarak çalışmıştır. "Largo Desolato" oyunu ise grotesk makyaj, epik bir dekor anlayışı ile sahnelenmiştir. Örneğin sahnede bulunan mutfağa açıldığı varsayılan kapının üstüne mutfak kapısı olduğu yazılmış, bu sayede seyirciye o an oynadıkları "oyun" un vurgusu yapılmıştır. Aynı şekilde karakterlerin de isimleri üzerlerinde yazmaktadır. "Öğüt" oyununda ise zaman atlamaları söz konusudur. Sahnedeki olay farklı bakış açılarını gösterecek şekilde tekrarlanarak oynanmaktadır. Tiyatro İstanbul çatısı altında sergiledikleri "Popüler Gerçek" oyununda ise teknolojiyen yararlanılmış, sahnede oyuncular tarafından kaydedilen görüntüler eş zamanlı olarak kurulan ekranlar sayesinde seyirciye izletilmiştir. "İki kapılı Ev" ise oyunculuk

üzerine yaptıkları grup çalışmalarının sonucunda Commedia Dell Arte üslubuna göre sahnelenmiştir. Oyunun mizahi yapısına ve temposuna uygun olarak tüm mekanlar hareketli iki çerçeve kullanılarak sahnelenmiştir. Sadece “Macbeth” oyununda Bülent Emin Yarar, konuk yönetmen olarak görev almıştır. Topluluk ülkenin sorunlarını ele alan nitelikli ve samimi bir tiyatro dili yakalamayı hedeflemektedir.

Galata Perform, Yeşim Özsoy tarafından kurulmuştur. Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji bölümünden mezun olan Özsoy tiyatrosunu kurmadan önce, Studio oyuncularına katılmış, 1994 yılında Samuel Beckett'in “Beş Kısa Oyun”u ile ilk kez sahneye çıkmıştır. Bu sırada performans sanatı ile ilgilenmeye de başlayan Özsoy tiyatro ile ilgili eğitim almak için Amerika’ya giderek burada oyunculuk, yönetmenlik, tiyatro teorisi dersleri almıştır. Yüksek lisans eğitiminden sonra New York’ta ilk tiyatro topluluğunu kurmuştur. 2001 yılında İstanbul'a gelerek Ve Diğer Şeyler Tiyatro Topluluğu’nu kurmuştur. Kendi yazdığı ve yönettiği oyunları sahneleyen Özsoy Galata Perform adını verdiği tüneldeki sahnelerini 2003 yılında açmıştır. Ancak 2010 yılında topluluğun ve mekânın adı birleştirilmiş ve Galata Perform olmuştur.

Yeşim Özsoy’un 2001 yılından bu güne yazıp yönettiği oyunlar: “Son Dünya”, “Sene 2084”, “Oyun Alaturka”, “Aksak İstanbul Hikâyeleri”, “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”, “Tatoo Babo”, “When in Rome” gibi genç yazarların yazdığı oyunla da Galata Perform’da sergilenmiştir.

Galata Perform’un üstlendiği her sene düzenlenen ve Özsoy’un genel koordinatörlüğünü üstlendiği “Yeni Metin Yeni Tiyatro” etkinlikleri ile genç yazarlara fırsat tanımıştır. Bu etkinlikten seçilen oyunlar da Özsoy’un koordinatörlüğünde sergilenmektedir. Galata Perform’da 2016-2017 sezonunda sergilenen Kabuk, 2017-2018 sezonunda sahnelenen “Ay Işığında Şamata” bu oyunlara örnektir. Ayrıca Performans Günleri ve Görünürlük Projesi isimli pek çok etkinliğe de imza atmıştır. Disiplinler arası bir anlayışla dans, müzik, pandomim, video, resim, heykel gibi birçok etkinliğe ev sahipliği yapan Galata

Perform ayrıca bir çok uzmanın katıldığı paneller ve atölyeler düzenlemiştir.(Bknz: Yetim, 2018: 23-55)

D22 Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda sınıf arkadaşı olan Emir Çubukçu, Can Kulan ve Berkay Ateş tarafından 2013 yılında kurulmuştur. Grubun amacı; çağdaş metinlerle çağdaş sahnemeler yapmaktır. İlk oyunları olan “Bent” aynı zamanda okuldan da hocaları olan Meltem Cumbul tarafından sahneye konmuştur. İkinci Dünya Savaşını ve faşizmi, Yahudilerin yaşadıkları ve ölüm kampları üzerinden anlatan oyun, ekip tarafından Hamursuz Fırını'nda oynanmıştır. Ardından ikinci oyunları “25”de yine okullarından hocaları Yiğit Sertdemir tarafından sahnelenmiştir. “Kuş Öpücüğü”, “Karabatak” oyunlarını Hamursuz Fırını'nda oynadıktan sonra 2016 yılından itibaren sabit sahnelerini kapatarak Hasan Paşa'daki D Köşk'te 3 asker hikayesinin anlatıldığı “Dünyaya Benim Gözlerimden Bak” oyununu oynamışlardır. Oyunun bölümlerinin köşkün farklı noktalarında oynayarak farklı bir seyir ilişkisi deneyimleyen ekibin bir sonraki oyunu “Hayvan Çiftliği” olmuştur. “Hayvan Çiftliği”nde grotesk üslupla, beden perküsyonu ve ritimle oluşturulmuş müzikle harekete ve jestlere dayalı farklı bir anlatım biçimi denenmiştir.

Siyah Beyaz ve Renkli, 2004 yılında Sahnemiz Tiyatro Festivali'nde “Düşlerimle Düştüm” adını verdikleri kendi yazdıkları kısa bir oyunla katılan ekibin temelleri bu oyunla atılmıştır. Beraberce tiyatro yapma kararı alan ekibin kurucu kadrosu İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü öğrencileri Çağrı Şensoy, Salih Bademci, Güneş Sayın, İmer Özgün, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarından Esmem Madra ve Tuğçe Altuğ ve dekorla ilgilenen Emir Uğurçağ'dan oluşmaktadır. Daha sonra gruba İstanbul üniversitesinden mezun Alican Okan, Tuğçe Yolcu, Kaan Yavuz, Hüseyin Sevimli ve İpek Kent de eklenmiştir. Siyah Beyaz ve Renkli kurulduğu andan itibaren yönetmen olarak Çağrı Şensoy görev almıştır. Alican Okan ve Kaan Yavuz da grubun müziklerinden sorumludurlar.

Çağdaş metinleri sergilemeyi tercih eden ekibin ikinci oyunu ensest ilişkinin anlatıldığı “Ateşyüzlü”dür. Ardından Sevil Akı'nın konuk olarak bulunduğu “Annemin

Cinayet Listesi”, Aslı Yılmaz’ın konuk olarak oynadığı “Tesir”, “Sağanak” ve “Yuva” oyunları sahnelenmiştir. Seçtikleri özgün metinlerle öne çıkan grup, “Tesir” oyununda depresyona çözüm bulmak için yapılan bir deney sırasında karşılaşan kobayların aşkı ve bilimin bu aşk karşısında yenik düşmesini ve bu bağlamda yeni çağın insanının yalnızlığını, bağımlılığını, mutsuzluğunu ve melankolisini anlatmaktadır. Distopik bir gelecekte geçen “Yuva”, kapalı bir evde hiç dışarı çıkmadan yaşamak zorunda bırakılmış iki kız kardeşin hikâyesidir. Öğretilmiş kuralların sorgulamadan uygulandığı, dış dünyada ne olduğunu bilmeden yaşayan kardeşler, babalarının ölüsünün sahnenin ortasında konumlandığı bir korku evinde, birbirinin aynı günler geçirmektedirler. Yuva, kızların birbirleriyle ilişkisi üzerinden toplumsal dogmaları, bireylerin bencilliğini, şiddeti, baskının ve otoritenin insan üzerindeki etkilerini gösteren bir metindir.

Biriken, 2006 yılında Okan Urun ve Melis Tezkan’ın bir araya gelerek kurduğu bir performans grubudur. Biriken disiplinler arası işler yapmak üzere kurulmuştur. 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 çalışmış, Claire Heggen, Yves Marc’le atölye çalışmaları yapmıştır. Paris Sorbonne Nouvelle Üniversitesinde lisans ve yüksek lisans eğitimini tamamlayan Tezkan da daha çok çağdaş sanat alanında çalışmaktadır.

Biriken, disiplinler arası çalışmalar yapma isteği doğrultusunda melez yapımlar sahnelemiştir. Müzik bu çalışmalarda ön planda olan öğelerdendir. Onların sahneleme estetiğinde, sahne üzerinde video görüntülerinin yerleştirilmesi ve içeriğin bu visual tasarımın üstüne inşa edildiği oyunlar, dans, performans, tiyatro aynı ekseninde bulunmaktadır. “Yakındoğu’da Cinayet”, “Yala Ama Yutma”, “Şimdi Bizim Evin Yerinde Çukur Var”, “Beraberce Ölmek” ve “Kıyamete Kadar Kapattım Kalbimi” gibi yapımlar Biriken’in özgün işleri olarak ön plana çıkmaktadır. “Ormanlardan Önceki Gece”, “Tatyana” gibi oyunlar ise diğerlerine oranla tiyatro disiplinine daha yakın sahnelemelerdir. Tasarım alanını Melis Tezkan’ın, yazım ve kurgulama aşmasının Okan Urun’un üstlendiği Biriken’de özgün işlerde

bizzat kendileri görev alırken, “Ormanlardan Önceki Gece”, “Tatyana” gibi oyunlarda Defne Halman, Meral Çetinkaya, Rıza Kocaoğlu gibi isimlerle çalışmışlardır.

Şermola Performans, Seyir Misâl Tiyatrosunda amatör olarak çalışmaya başlayan Berfin Zenderlioğlu ve Mirza Metin bu ekipten ayrıldıktan sonra kısa bir süre Simurg tiyatro topluluğunda doğaçlama çalışmaları yapmaya başlamışlardır. Bu çalışmalar sırasında tecritle ilgili yaptıkları okumalar ile kendi tiyatrolarını kurmaya karar veren ikili, 2008 yılında Destar Tiyatro’yu kurarak, Taksim’de “Şermola” ismini verdikleri sahnelerinde çalışmalarına devam etmişlerdir. Başlangıçta 8-9 kişiden oluşan ekipte katılımcıların sayısı zaman içinde 13’i bulmuştur. Bu isimler Ayşegül Tekin, Berkan Rodi, Başar Ünder, Baran Yılmaz, Hazni Demir, Esra Yıldırım, Melisa Akman, Gamze Çelik, Sezgin Tekin, Merve Akpınar, Nagihan Gürkan’dır. Ekip sahnelerini açtıktan sonra sahne isimlerinin grubun ismi olarak da kabul görmesi sonucu 2010 yılında isimlerini Şermola Performans olarak değiştirmişlerdir.

Grubun amacı hem çalışmalarını disipline edebilmek hem de Kürtçe tiyatro yapmaktır. Böylece İlk oyunları “Reşe Şeve /Karabasanın” metnini oluşturarak oynamaya başlar. Berfin Zenderlioğlu’nun metnini oluşturduğu bu oyunun ardından, ekibin geniş kitlelere ulaşarak tanınmasını sağlayan “Disko NO:5” oyunu sahnelenmiştir. Oyuncunun tüm rolleri aktarmasına olanak sağlayan, fiziksel performansa dayalı beden kullanımı ve örümcek ağı şeklindeki sahne tasarımı, farklı bir anlatım tarzı arayışının göstergesi olmuştur. Ekip bir süre sonra kurdukları sahnenin de adı ile anılmaya başladıklarından, Destar olan adlarını, “Şermola Performans’ olarak değiştirmiştir. “Dil kuşu”, “Di Tuwalete De”, “Cenadengizi”, “Gor,” “Cerb”, “Buka Leki”, “Qeşmeran Apoleti”, “ Panopticon”, “Kargalar” gibi birçok oyun sahneye koyan grup oyunlarını Türkçe altyazılı oynamaktadır. Oyuncuyu ve oyunculuk çalışmalarını ön plana koyan ekip çok kültürlü ve çok dilli bir repertuvara sahiptir.

Tiyatro Oyun Kutusu, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık öğrencisi Serdar Saatman ve Dramatik Yazarlık ve Oyunculuk Mezunu Yarkın Ünsal tarafından 2003 yılında İzmir’de kurulmuştur. İzmir’deki mevcut tiyatro mekanı sayısının azlığı sonucu “her yer tiyatrodur” sloganıyla yola çıkan ekip

ve tiyatrodaki yeni soluk alanları yaratmayı hedeflemiştir. Aynı disiplinden gelmenin birbirini tanımanın ve aynı dili konuşmanın faydasıyla ekipte görevler belirlenmiştir. Bu dağılıma göre Serdar Saatman yönetmenlik, yazarlık; Yarkın Ünsal da oyunculuk üzerinden çalışmalar yapmaktadır. Yeni metinler sergilemeyi de hedefleyen ekip birçok oyunun dünya prömiyerini gerçekleştirmiştir. Serdar Saatman'ın yazdığı bu oyunlar “Pank ile Jana”, “Arabesk”, “Oyun’da Sınır Yok!”, “Sekshop”, “Çarpıntı”, “Son Zenne”, “Gülümse”, “Mevlana Gecesi”, “Şeker’den Kraliçe Olur Mu?”, “Aslan Şekspir”dir. Tiyatro Oyun Kutusu ayrıca birçok çağdaş oyun sahnelenmiştir. Bunlar: “That Face”, Phaedra’nın Aşkı”, “Misery Öldü” ve “Bay Sloane’u Eğlendirmek”tir. Ekip 2014 yılında İstanbul’a gelerek çalışmalarına İstanbul’da devam etmiştir. Tiyatro Oyun Kutusu yeni metinleri, yeni mekanlarda sahnelemeyi hedeflemiş, boş alanların kullanıldığı sahnelemelerden, sahne ve seyir yerinin değişik kullanımına kadar denemeler yapmıştır. “Son Zenne” oyununda toplumda ötekileştirilen bir zannenin genç bir kızla kurduğu dostluk anlatılmaktadır. “That Face” oyununda ise alkolik bir anne ve bu annenin oğluyla kurduğu sahiplenme ilişkisi üzerinden aile içi şiddet teması işlenmiştir.

Yan Etki, 2011 yılında Faruk Barman önderliğinde kurulmuş, Serkan Üstüner genel sanat yönetmenliği, Ömercan Güldal proje koordinatörlüğü görevlerini üstlenmiştir. Ekibin sergilediği ilk oyun “Yalnız Batı”dır. Bu oyun İkincikat’ta sergilenmiştir. Bundan tam bir yıl sonra Beyoğlu’nda Asmalımescit’te Yan Etki Sahne’yi kurarak, ikinci oyunları “Cam Yapraklar”ı bu sahnede oynamışlardır. Grubun amacı; çağdaş insan-öykülerinden yola çıkarak seyirciye sorgulama alanı yaratmaktır. Savaş karşıtı bir oyun olan “Romeo’yu Beklerken”, “Tavşan Deliği”, “Şekersiz”, “Kurabiye Ev”, “Sonra” gibi oyunlar sahnelenmiştir. (Bknz: Aras, 2016:161)

B Planı, 2017 yılında İkincikat’tan ayrılan Sami Berat Marçalı tarafından kurulmuştur. Ekibin ilk oyunu “İstila”dır. Marçalı 2018 itibarıyla Toy Sahne’de genel sanat yönetmeni olarak çalışmaya başlamıştır. Sadece yönetmenlik ve yazarlık yapan Marçalı, Barış Gönenen, Seda Türkmen gibi isimlere sıklıkla rol verse de her prodüksiyonu için yeni

isimlerle çalışmaktadır. B Planı, İstila oyunundan sonra “Tacın Nöbetçileri” ve “Yuva” oyunlarını sahnelemiştir. İstila oyununun teması yabancılık, öteki kavramlarıdır. Oyun episodik yapısı gereği, akışın yer yer kesildiği, dansların, donmaların tekrarların olduğu bir üslupla minimal dekorla sahnelenmiştir. Birkaç sandalye ve küçük aksesuarla tamamen oyuncunun anlatımı üstünden şekillenen farklı mekanlar, farklı atmosferler yaratılmıştır. “Tacın Nöbetçileri” ise iktidar birey ilişkisini sorgulayan bir oyundur. İki oyuncunun oyunun başından sonuna neredeyse kırıdamadan oynadığı oyun, değişik bir dekor anlayışı ile sahnelenmiştir. Sahnedeki tek dekor önce Tac Mahal’in önü olarak görülür, sonra döndürülüp açılarak iç mekana dönüşür. Bu anlamda işlevsel olan dekor ve ışıklama ile mekan geçişi sağlanmıştır. Hem tasarımda hem oyunculukta sade bir üslup tercih edilmiştir.

Platform, Galata Perform’da “Yeni Metin Yeni Tiyatro” etkinliklerinde başladıkları çalışmaları sonucu tanışan Ceren Ercan ve Mark Levitas tarafından 2016 yılında kurulmuştur. Ceren Ercan dramaturg yazar, Mark Levitas ise oyuncu ve yönetmen olarak görev almaktadır. Platform uluslararası düzeyde farklı yazarlar, farklı yönetmenler ve farklı oyuncularla bir araya gelerek modern ve çağdaş biçimlerde oyunlar sahnelemek amacıyla kurulmuştur. Topluluğun ilk çalışması yönetmenliğini Mark Levitas’ın yaptığı çağdaş bir Madam Bovary uyarlaması olan “Köpeklerin İsyân Günü”dür. Topluluk ardından Alman yönetmen Frank Huel’in yönettiği Ceren Ercan’ın göç sorununu ele alarak yazdığı “Berlin Zamanı” oyununu sahnelemiştir.

BİS, 2017 yılında Ali Barışık tarafından kurulan ekip “III. Richard” adlı oyunu sahnelemiştir. Gösterimlerini genellikle Entropi sahnede gerçekleştiren ekibin kurucusu ve yönetmeni Ali Barışık’tır. Yönetmenlik deneyimine akademisyen olarak görev yaptığı Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvar’ında başlayan Barışık ekibini kurmadan önce “Hamlet”, “Shakespeare’ın Tacı” ve “Martı” gibi klasikleri sahnelemiştir. Genelde klasik metinleri tercih eden Barışık sürreal bir anlayışla kâbuslardan, hayallerden, imgelerden beslenen bir sahneleme biçimiyle oyun yönetmektedir. Seçtiği klasik metinleri,

üzerine yaptığı sürrealist dramaturgi ile klasik anlayıştan çok farklı, deneysel biçimde sahnelemektedir.

2.5. Alternatif Arayışların Türk Tiyatrosuna Mirası

Ülkemizdeki tiyatro hareketleri, daima, ülkenin toplumsal hareketleri ile bağlantılı olmuştur. Tiyatro, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı tiyatrosuna kapılarını açtığı ilk yıllardan, Cumhuriyet kadrolarının ulusal toplumu inşasına kadar, toplumsal bazı değişiklikleri empoze etmek için kullanılmıştır. Bu sebeple tiyatro geniş halk kitleleri tarafından talep edilmeden, devlet eliyle halka sunulmuştur. Böylece önceleri geleneksel halk tiyatrosuna “alternatif” Batılı biçim, zaman içinde, merkeze yerleşerek ana akım tiyatro haline gelmiştir. Ancak Batı tiyatrosunun biçimleri aydın ve yönetici sınıfın aksine, halk tarafından kendi tiyatro biçimimiz olarak algılanması, uzun süre almıştır. 1960'lı yıllarda geleneksel halk tiyatrosu ve Batılı tiyatro biçimlerinin senteze gidilmesi için tartışmalar başlamış, bu tartışmalar sonucu Haldun Taner, Oktay Arayıcı gibi birçok yazar epik öğeler barındıran açık biçim oyunlar yazmışlardır. Türkiye'deki alternatif tiyatro hareketlerini tarihselliği içinde inceleyecek olursak, ilk dalganın 1960 Anayasası sonrasında ivme kazandığını söyleyebiliriz. 1960 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ve dünyadaki hippie akımının da etkisiyle, özellikle üniversiteli gençler arasında, siyasi söylemlerin ağırlıklı olduğu ‘politik oyunlar’ bu döneme damgasını vurmuştur. Yükselen siyasal gerginlik ve toplumsal kaosun sonunda 1980 darbesi olmuş, ülkede bu baskı ortamında sanat eylemleri durmuştur.

1980'lerin sonlarına doğru, popüler ve kar amaçlı tiyatro toplulukları ve ödenekli kurumlar dışında pek fazla seçenek yokken, 2. Dalga alternatif topluluklar, bir önceki dalgadan farklı olarak, politik söylemlerini biçimsel denemelerle birlikte şekillendirmişlerdir. Bu alternatif topluluklar, 1960 ve 1970'lerde dünyadaki alternatif tiyatrolarla benzer şekilde, seyir- oyun yeri, görsellik, parçalı anlatım gibi öğeleri kullanarak eser üretmişlerdir. Toplulukların hepsi benzer biçimleri deneyimlemişlerdir. Onlar için farklı mekanlar, seyir biçimleri denemelerinin bir parçası olmuştur.

2000'li yılların 3. Dalga alternatif tiyatrosunda, 80'lerdeki gibi tek biçim ve 60'lardaki gibi politik söylemlerin ön plana çıktığı eserler üreten toplulukların yerini, birçok farklı biçimi aynı anda deneyen, anlayışça birbirinden farklı gruplar almıştır. Bu gruplar arasında 1960'lı yıllardaki politik tiyatro söylemlerini yansıtan, performanslara yönelik, dans ve fiziksel biçimler deneyimleyen veya konvansiyonel biçimde tiyatro yapanlar gibi birçok farklı topluluk bulunmaktadır. Hatta bazen sadece bir grup bile birbirinden farklı biçimleri ve estetikleri kullanarak oyunlar sahnelemişlerdir. Bu denli farklı biçimleri, sürekli denemek ve üretmek onlara bir pratik kazandırmıştır. Bu durum ileride bulgular kısmında açıklanacaktır.

3. BÖLÜM: İSTANBULDAKİ ALTERNATİF TİYATROLARIN PSİKO- SOSYAL AÇIDAN SÖZLÜ TARİH YÖNTEMİ İLE DEĞERLENDİRİLMESİ

Çalışmanın üçüncü bölümünü oluşturan verilerin analizi için benimsenen yöntem “Nitel veri” analizidir. Gerekli nitel veriyi toplamak için kullanılacak yöntem ise Türkçeye ‘kuram oluşturma’, ‘gömülü teori’, ‘temellendirilmiş kuram’ olarak da çevrilen “Grounded theory” desenidir. Bu çalışmada “gömülü teori” çevirisi kullanılacaktır. Elde edilen verilerin değerlendirilmesi açısından nitel veri analiz yöntemlerinden “gömülü teori” hakkında bilgi vermek doğru olacaktır.

3.1 Yöntem: Gömülü Teori Deseni

Araştırma yöntemleri ile ilgili çalışmalar Rönesans sonrasında, bilim ve teknolojinin gelişimi sonucu Pozitivizm etkisi ile 17. Yüzyıldan itibaren görülmüştür. Belli evrensel değerlendirmelere, nesnel gözlem, deney neden sonuç ilişkisi ve anket çalışmaları gibi kesinlik bildiren bilimsel teknikler kullanılarak çözüm getirilmiştir. Nicel yöntem araştırmalarında Pozitivizm etkisi ile araştırmalar yapılsa da, Pozitivizm sosyal bilimlerle ilgili alanlara uygulanamamaktadır. Ancak 20. Yüzyılın başlarında sosyal bilimcilerin “*incelenen olay ve olguların kendi doğal ortamları*” içerisinde gözlemlenebilmesini sağlayan “yorumlamacı” anlayışla araştırma yapmaya başlaması ve sosyal bilimlerin alanının da artık ayrıntılı bir biçimde yorumlanmasını sağlamıştır (Bknz: Yıldırım,Şimşek, 2016, 25-33). Bu görüşlerden yola çıkan araştırma yöntemleri, inceleyecekleri alana göre nitel, nicel ve karma yöntemler olarak karşımıza çıkmıştır.

Nicel ve nesnel yöntemlerle çalışan araştırmacılar, evrensel standartlarla hazırlanmış ölçme araçları ve sayısal bulgulardan yola çıkarak, sonuca yönelik tahminler ve genellemeler yaparlar. Bu tip çalışmalar pozitif bilimlerin için tercih edilen çalışmalardır. Çünkü veriler sayılarla ifade edilir ve bu sayılardan hareketle nedenselliğe dayanan bir sebep-sonuç ilişkisi bulunur.

Ancak insanla ilgili sosyal veriler, nesnel olarak açıklanamamaktadır. Acar, “Wilhelm Dilthey’de Anlama Üzerine” yazısında, Dilthey’in “*İnsanı diğer özelliklerinden*

*yalıtarak sadece akıl sahibi bir varlık olarak ele alan anlayışından” (Acar, 2012: 156) bahseder. Nitel yöntemlerde ise insan faktörü doğrudan araştırmanın temelidir ve bizzat araştırmacının öznel değerlendirmeleri ile çıkarımlar yapar. Verilerin elde edilmesi aşamasında, araştırılan konu ile ilgili insanların sosyal yaşantılarını gözlemlemek ve bilgi toplamak gerekmektedir. Bu anlamda önemli nokta da birbiri ile ilgili ve etkileşimde olan kavramlar ve olayları ortaya koyabilmektir. (Bknz: Yıldırım ve Şimşek, 2016: 48-64). İşte bu noktadan hareketle insan yaşantısı değerlendirilirken bu yaşantının; “ *bütünlüğün içinde olduğunu unutmamalı ve doğaya yaklaşırken de kendisine yaklaşırken de içinde olduğu toplumsal ağı ve buna bağlı öğeleri göz önünde bulundurmalıdır. (...) temele alınması gereken şey; algılamaya dayalı bir açıklama değil, anlama olmalıdır*”(Acar, 2012: 158) tanımında bulunur. İnsanları ve insanla ilgili alanlarda ölçme yapmak mümkün olmadığından, sosyal bilimler anlamdan elde edilen verilerle değerlendirilmelidir. Bu çalışmada Alternatif Tiyatrolar psiko- sosyal bir çerçevede incelenecektir. Sosyoloji, psikoloji ve tiyatro alanları sosyal bilimler başlığı altında olduğundan, bu çalışmada nitel araştırma yöntemleri kullanılacaktır.*

Nitel Araştırma Yöntemleri söz konusu olduğunda, karşımıza dört ana yönelim çıkmaktadır. İnsanların içinde yaşadığı hayatı anlamaya çalışan ve öznel çıkarımları merkezine alan; “Yapısalcılık”, tümden gelen görüşü temel alan ve deneysel olmayan yöntemlerle ölçümler yapan; “Post-Pozitivizm”, tek bir yöntemle çalışmak yerine nicel ve nitel yaklaşımları gerektiğince kullanabilen; “Pragmatizm”, genel toplum normlarının dışında kalan grupları kavramsal olarak merkezine alan; “Savunmacı”/”Katılımcı” yaklaşım (Bknz: Creswell, 2016: 3-12).

Nitel araştırma yöntemlerinde en tartışılan konulardan biri güvenilirlik sorunudur. Nicel yöntemlerdeki kesinliğin aksine sabitlerle açıklanamayan insan davranışlarını anlamayı hedefler. Örneğin bu çalışmada ele alınan Alternatif Toplulukların dinamiklerine dair yapılan araştırmanın sonucunda verilerin bir süre sonra tekrarlanması ve aynı sonuçların elde edilmesi doğru kabul edilmesi anlamına gelmektedir. Ancak yine de verilerin

doğruluğunu sağlamak için Merriam'ın bahsettiği veri çeşitlemesi, denetleme, meslektaşların değerlendirmesi gibi yöntemler kullanılmaktadır. (Bknz: Merriam 1995: 56-57). Çalışmada bu yöntemlerin ikisine de başvurulmuştur. Bu çalışmada nitel araştırmada yetkin kişilerden değerlendirme ve denetleme yönünde destek alınmıştır.

Nitel araştırma yöntemleri içerisinde 5 temel araştırma deseni mevcuttur. Her bir desen için değerlendirme veri toplama yöntemleri mevcuttur. Nitel araştırma yapacak kişiler incelemek istedikleri konuya göre bu desenlerden birini tercih etmektedir. J.Creswell bu beş deseni şöyle tanımlamaktadır:

‘1- Anlatı Araştırması: Kişilerin deneyimlediği bir fenomenin, yaşam öykülerinin, deneyimlerin araştırılmasında kullanılan ve birçok sosyal-beşeri disipline dayanan araştırma türüdür. ‘Otoetnografi’, ‘Biyografi’, ‘Sözlü Tarih’ gibi geniş bir çerçeveyi kapsayan türleri vardır.

2- Fenomenolojik Araştırma: Kişilerin bir fenomenle ilgili yaşanmış deneyimlerinin ortak anlamlarını açıklamaya çalışan araştırma biçimidir. Kişilerin deneyimlerini, özünü ele alan araştırmacılar, bütünden yola çıkarak ‘Ne?’ ‘Nasıl?’ sorularının cevabına ulaşırlar.

3- Gömülü Teori: Fenomenolojiden farklı olarak, fenomeni betimlenenin ötesine geçerek, herhangi bir eylem veya süreçle ilgili yeni bir teori ortaya koymaktır. Çalışılan fenomen ile ilgili yeterli kaynak olmadığında baş vurulan bir desendir.

4-Etnografik Araştırma: Bir kültürü paylaşmış kişilerin dil, din, görenek ve davranışlarını inceleyerek, kişiler arasındaki etkileşimi araştırırlar.

5- Durum çalışması; araştırmacının, oldukça detaylı olarak gözlemler, belgeler, raporlar, görseller ve görüşmeler aracılığıyla ulaştığı verilerle gerçek hayatın içindeki bir bağlamın ya da durumun araştırılmasıdır.’ (Bknz: Creswell, 2016:69-107).

Tiyatro insan ögesini temele alan toplumsal bir olay olduğundan, onunla ilgili verileri pozitivizmle elde etmek ve açıklamak mümkün değildir. Patton'un Donald Campbell'in "Deneyimleyen Toplum" yazılarından aktardığı üzere "*sosyal fenomenleri açıklamada kesinlikle nedensellik sağlamanın problemlili olduğunu* (Bknz: Patton, 2014:93) belirtmiştir. Yani sosyal olayları akılcı bir yaklaşımla bilimsel yöntemlerle açıklamak mümkün olmayabilir. Bu çalışmada araştırılacak olan 2000'li yıllardan sonra İstanbul'da ortaya çıkan alternatif toplulukların kuruluş amaçları, süreçleri ve biçimleri ile ilgili yeterli veri bulunmamaktadır. Bu sebeple bu beş nitel araştırma yöntemi arasından bu çalışma için seçilecek olan desen "Gömülü Teori"dir. Çalışma boyunca "Gömülü Teori" çevirisi kullanılacaktır. Creswell'e göre gömülü teori, bir süreci anlamaya dair mevcut bir teori bulunmadığında kullanılır. (Bknz: Creswell, 2016:89) Literatür incelendiğinde Alternatif tiyatrolar ile ilgili Cansu Karagül'ün yazmış olduğu Alternatif Tiyatrolar kitabı dışında basılı kaynak yoktur. Bu kitap alternatif toplulukları sosyolojik açıdan incelemiştir. Kitap için 8 katılımcı ile görüşülmüştür. Bunun dışında 7 adet yayınlanmamış tez çalışması vardır. Bu tezler grupları oyunculuk, yönetmenlik gibi bir tek öge üzerinden değerlendirmektedir. Yakın tarihteki bu Alternatif Tiyatrolar ile ilgili geniş kapsamda bir çalışma yapılmamıştır. Bu fenomenin araştırılması toplumumuz ve tiyatro sanatıyla ilgili genel tabloya ışık tutacaktır.

Gömülü teori yöntemi 1960'larda sosyolog olan Barney G. Glaser ve Anselm Strauss tarafından geliştirilmiştir. Gömülü teori yönteminde tümevarımcı bir anlayışla veri toplanır ve veriler bu anlayış doğrultusunda analiz edilir. Gömülü Teori, yalnızca kavramlarla ilgili koşulları ortaya çıkartmaz, kişilerin araştırılan kavram ve koşullarla nasıl etkileşim halinde olduklarını da belirlemeyi amaçlamaktadır. Gömülü teorinin süreci, düzenli olarak toplanan verilerin ve analiz sürecinin, etkileşimle ve eş zamanlı olarak ilerlemesinde yatar. Teoriyi oluşturmaya araştırmanın başında kabul edilen önyargularla değil, toplanan kişisel deneyime dayalı verilerin ışığında oluşturur. (Bknz: Strauss ve Corbin,1998: 3- 12)

Patton' a göre gömülü teori; *“özel bir kuramsal çevreden hareket etmek yerine kuram üretme sürecine odaklanmaktadır”*(Patton,2014:125). Bu nedenle de yapılandırmacılık, yorumculuk gibi felsefi temelleri sayesinde akademik yöntemler doğrultusunda çalışan sosyal bilimler alanındaki, doktora tezlerine altyapı oluşturmuştur (Patton 2014: 127-128)

Yıldırım ve Şimşek'in açıkladığı üzere “Gömülü teori” ile çalışırken araştırma süreci şu minvalde ilerlemektedir: Araştırmanın probleminin belirlenmesi, teorik çerçevenin oluşması, veri toplama araçlarının, örneklemin ve araştırma sorularının belirlenmesi, verilerin toplanması, analiz edilmesi ve teorinin oluşturulması.

İlk aşamada; araştırmanın problemi belirlenmektedir. Alternatif tiyatroların ortaya çıkış nedenleri ve bunların psiko-sosyal açıdan araştırılması bu çalışmanın temel problemidir.

İkinci aşamada ise teorik çerçevenin oluşturulması; araştırma ile ilgili temel kuramların ve bilgilerin incelenmesidir. Bu anlamda dünyadaki ve Türkiye’de alternatif tiyatrolar ele alınmış ve alternatif tiyatro tanımı üzerine araştırma yapılmıştır.

Bir sonraki aşama olan 3. adım, araştırmanın örnekleminin ve sorularının belirlenmesi ise nitel araştırma yöntemlerine göre, araştırmanın evreni, araştırmanın konusu ve problemi ile ilintili bireyleri kapsar. Bu çalışmada araştırmanın evreni İstanbul’da 2000’li yıllardan sonra kurulan alternatif sahnelerde görev alan sanatçılardır. Bu sayı kestirilemeyecek kadar fazladır. Bu sebeple çalışmada görüşülecek katılımcılar için bu alternatif topluluklarda görev alan sanatçılar arasından bir örneklem oluşturmak gerekmektedir.

Yıldırım ve Şimşek'in belirttiği üzere örneklem çeşitleri, “olasılık temelli” ve “amaçlı” olmak üzere iki üst başlığa ayrılır. Olasılık temelli örneklemelerde katılımcılar birbirine benzerdir, yakındır. Olasılık temelli örneklemin alt başlıkları ise şöyledir: katılımcıların tamamen rastgele seçildiği “seçkisiz örneklem”; katılımcıların araştırmacının

belirlediği kriterlere göre sıralandığı -örneğin; alfabetik sıra gibi- ve bunların arasından katılımcıların seçildiği “sistemik örneklem”; evren içindeki alt tabakalardan, eşit sayıda incelemeyi öngören “tabaka örneklem”(belli kümelerden en az bir elaman) ve evren içinden kendiliğinden ya da yapay yollarla oluşmuş kümeleri inceleyen “küme örneklem”dir. “Amaçlı örneklem”de ise alt başlıklar şunlardır: örneklemeyi daha net anlayabilmek için anormal örneklerden faydalanan “aykırı durum örnekleme”(en uç noktadaki örneklerin tercih edildiği); çeşitliliği amaçlayan “maksimum çeşitlilik örnekleme”(birbirinden oldukça farklı örneklerin seçildiği); küçük alt grupları örnekleme adına yapılan “benzeşik durum örnekleme”; ortalama bir örneklem arasından, birbirine yakın örneklerden seçim yapan “tipik durum örnekleme”; bu örneklem içinde oluyorsa genelde de olur/ olmaz mantığından yola çıkan “kritik durum örnekleme”; süreçte elde edilen bilgiler ile ulaşılan katılımcıların olduğu “kartopu örnekleme”(görüşmelerde elde edilen bilgiler sonucu ulaşılan) ve araştırılmak istenen kavram doğrultusunda gerekli ölçütleri taşıyan bireyler arasından oluşturulan “ölçüt örneklem”; bulunan olguların geçerliliğinin keşfedileceği “doğrulayıcı veya yanlışlayıcı” durum örnekleme, rahat ulaşmayı hedefleyen “kolay ulaşılabilir” durum örneklemedir. (Bknz: Yıldırım ve Şimşek, 2016: 113-124) Ölçüt örneklem ve tabaka örneklem bu araştırmada oluşturulacak örneklemelerdir. Ölçüt örneklem için belirlenen kriter, İstanbul’da alternatif tiyatro yapan sanatçıların tümü arasından toplulukların kurucuları ve hem ödenekli hem de alternatif sahnelerde görev alan sanatçılar olmasıdır. Bu sahnelerde görev alan kurucu sanatçılar, grupların tarihini, amaçlarını ve tercihlerinin ortaya çıkarılması anlamında ilk ağızdan kaynak oluşturmaktadırlar. Katılımcılar hem alternatif sahnelerde görev alanlar hem de ana akım diyebileceğimiz Devlet Tiyatrosu, Şehir Tiyatrosu, Bakırköy Belediyeleri Tiyatrosu, Yunus Emre Kültür Merkezi vb. ödenekli veya ödeneksiz özel tiyatrolar arasında oyuncu ve reji anlamında görev alan sanatçılardır. Bu kişilerle alternatif sahneler hakkında yapılacak görüşmede, araştırılmak istenen “oyunun oynanması”, “oyunseyir ilişkisi” gibi yaşamsal pratiklerle ilgili önemli veriler elde edilecektir. Hem alternatif hem konvansiyonel tiyatro çalışmalarında bulunmaları onların seçilme sebebidir. Tabaka örnekleme göre ise her gruptan en az bir kişi ile görüşülmesi esas alınmıştır. Katılımcıların ayrı topluluklardan olması, olabildiğince çok grup hakkında veri toplanmasına olanak

sağlayacaktır. Tabaka örneklem sayesinde 2000’li yıllarda kurulan her alternatif tiyatro topluluğundan en az bir üye ile görüşülecek, bu sayede mevcut tüm gruplar hakkında veri toplanacaktır. Bu çalışma sırasında 21 kişi ile görüşülmüştür. Bunlardan 17’si kurucu üye, 1’i alternatif tiyatrolarda görev alan yönetmen, 3’ü ise ödenekli kurumlarda ve alternatif tiyatrolarda görev alan oyuncularlardır.

Tablo 1: Ölçüt ve Tabaka Örneklemeye Göre Oluşturulan Katılımcı Listesi

Katılımcılar	Cinsiyet	Görevi	Alanı	Eğitimi
K1	Erkek	Kurucu	Yönetmen, Yazar, Oyuncu	Oyunculuk Eğitimini Üniversitede Lisans Derecesi Olarak Almış
K2	Erkek	Kurucu	Yönetmen, Yazar, Oyuncu	Oyunculuk Eğitimini Üniversitede Lisans Derecesi Olarak Almış
K3	Erkek	Kurucu	Yönetmen, Oyuncu	Oyunculuk Eğitimini Üniversitede Lisans Derecesi Olarak Almış
K4	Kadın	Kurucu	Yönetmen, Yazar, Oyuncu	Oyunculuk Eğitimini Üniversitede Yüksek Lisans Derecesi Olarak Almış
K5	Kadın	Kurucu	Yönetmen, Yazar, Oyuncu	Üniversitede Oyunculuk Eğitimi Almamış
K6	Erkek	Kurucu	Yönetmen, Yazar,	Üniversitede Oyunculuk Eğitimi Almamış

K7	Erkek	Kurucu	Oyuncu, İdareci	Oyunculuk Eğitimini Üniversitede Yüksek Lisans Derecesi Olarak Almış
K8	Erkek	Kurucu	Yönetmen, Yazar, Oyuncu	Oyunculuk Eğitimini Üniversitede Yüksek Lisans Derecesi Olarak Almış
K9	Erkek	Kurucu	Oyuncu	Oyunculuk Eğitimini Üniversitede Yüksek Lisans Derecesi Olarak Almış
K10	Erkek	Kurucu	Yönetmen, Yazar, Oyuncu	Oyunculuk Eğitimini Üniversitede Yüksek Lisans Derecesi Olarak Almış
K11	Erkek	Kurucu	Yönetmen, Yazar,	Üniversitede Oyunculuk Eğitimi Almamış
K12	Erkek	Kurucu	Yönetmen, Yazar, Oyuncu	Oyunculuk Eğitimini Üniversitede Yüksek Lisans Derecesi Olarak Almış
K13	Erkek	Kurucu	Yönetmen, Yazar, Oyuncu	Oyunculuk Eğitimini Üniversitede Yüksek Lisans Derecesi Olarak Almış
K14	Erkek	Kurucu	Yönetmen, Oyuncu	Oyunculuk Eğitimini Üniversitede Yüksek Lisans Derecesi Olarak Almış
K15	Erkek	Kurucu	Yönetmen, Yazar, Oyuncu	Üniversitede Oyunculuk Eğitimi Almamış
K16	Erkek	Kurucu	Yazar, Oyuncu	Oyunculuk Eğitimini Üniversitede Yüksek Lisans Derecesi Olarak Almış

K17	Kadın	Konuk	Oyuncu	Konser Oyunculuk Eğitimini Üniversitede Yüksek Lisans Derecesi Olarak Almış
K18	Kadın	Konuk	Yönetmen	Oyunculuk Eğitimini Üniversitede Yüksek Lisans Derecesi Olarak Almış
K19	Erkek	Kurucu	Yönetmen, Oyuncu	Oyunculuk Eğitimini Üniversitede Yüksek Lisans Derecesi Olarak Almış
K 20	Erkek	Konuk	Oyuncu	Oyunculuk Eğitimini Üniversitede Yüksek Lisans Derecesi Olarak Almış
K21	Erkek	Konuk	Oyuncu	Oyunculuk Eğitimini Üniversitede Yüksek Lisans Derecesi Olarak Almış

Gömülü teori deseni ile çalışan araştırmacılar söylemler üzerinden verilere ulaşarak teorilerini oluşturacakları için, kullanacakları soruların açık uçlu olması onların yararına olacaktır. Açık uçlu sorular sayesinde daha derin bilgiye ulaşılabilecektir. Yapılan literatür çalışmaları sonucunda, oluşturulan görüşmenin soruları “Ek 1” bölümünde yer almaktadır.

4. ve son aşama olan, veri toplama ve analiz süreçleri; nitel araştırma yöntemleri kapsamında veri toplama alanları gözlem, odak grup görüşmesi, görüşme ve doküman incelemeleridir. Bu araştırmada veri toplama yöntemi olarak ‘görüşme’ kullanılmıştır. Bu yöntem katılımcıların alternatif tiyatroları kurarken edindikleri deneyime, alanda yaşadıkları tecrübelerine, alandaki kavramlarla ilgili görüşlerine, yaşadıkları zor durumlara, inandıkları değerlerine dair bilgi edinmekte diğer yöntemlere göre daha etkilidir. Alternatif tiyatroların kurulma süreçleri ve yaşanan tecrübeler bizzat onu yaşayan kişilerin gözüyle görülecektir.

Patton üç çeşit görüşmeden bahsetmektedir: “Gündelik sohbet” biçiminde yapılan görüşme karşılıklı sohbet şeklinde ilerlemektedir. Bu görüşmenin esnek bir biçimde ilerlemesi sayesinde derinlemesine bir bilgi edinilmiş olacaktır. Ancak belli bir sistematığı olmayan bu görüşme biçimi deşifre sırasında zorlayıcı olabileceği gibi araştırmacının iletişim biçimine de bağımlıdır. Takip edilen bir çerçeve olmadığından konu dağılabilir, bazı önemli noktalar gözden kaçabilir. İkinci bir görüşme biçimi olan “mülakat kılavuzu yaklaşımı”nda görüşme sırasında konuşulacak konuları sıralayarak daha sistemli bir yapı içerisinde ilerlenmektedir. Standartlaştırılmış açık uçlu mülakatta ise sorular önceden hazırlanmıştır ve tüm katılımcılara aynı sorular sorulur. Bu sayede sistematik bir biçimde önceki iki görüşmede gözden kaçabilecek verinin toplamı ve verilerin analizi aşamasında da kolaylık sağlar. Ancak bu görüşme biçiminde dezavantaj önceden düşünülmemeyen konu ve kavramların sorulmasına uygun olmamasıdır. (Bknz: Patton, 2014: 342-347) Alternatif tiyatroların incelenmesi biçimden içeriğe, ekonomiden, psikolojiye birçok alanda veri toplanmasını gerektirmektedir. Bu sebeple sorulacak sorular ayrıntılı olarak hazırlanmıştır. Ancak görüşme sırasında sorular arasında olmayan, ama görüşme sırasında sorulması gereken sorular da ortaya çıkmıştır. Bu anlamda oluşturulan sorular her katılımcıya sorulsa da ihtiyaç halinde ortaya çıkan yeni sorular katılımcıya yöneltilmiştir. Bu nedenle görüşmeler “mülakat kılavuzu” yöntemi tercih edilerek yapılmıştır. Mülakat kılavuzu yöntemi, benzer bir şekilde “yarı yapılandırılmış” açık uçlu görüşme olarak da isimlendirilebilir. Yarı standart, açık uçlu sorulardan oluşan, mülakat kılavuzu görüşmeleri sonucunda toplamda 24 saat 58 dk kayıt alınmıştır.

Katılımcılara görüşmelerden önce onaylarını almak için onam formu verilmiştir. Bu formda katılımcılara araştırmanın konusu, yöntemi, kayıtların gizliliği, koşulsuz olarak istedikleri zaman araştırmadan çekilebilecekleri bilgisi verilmiştir. Onayları yazılı olarak alınmıştır. Onam formu olarak adlandırılan bu form çalışmanın “Ek 2” bölümündedir. Katılımcıların çalışmada adları geçmeyecektir. Kendilerine K1-K21 arasında rastgele bir kod atanmıştır. Görüşmeler sırasında ses kaydı alınmıştır.

Yapılan görüşmelerin ses kayıtları deşifre edilmiş, toplamda 368 sayfa ham veriye ulaşılmıştır. Kodlamalar eş zamanlı olarak incelenmiştir. Ulaşılan bulgular mantıksal çıkarımlara bağlı olmaksızın sadece veriler üzerinden çıkarılmıştır. Bulgular arasındaki ilişkilerle teori sürekli olarak geliştirilmiştir. (Bknz: Yıldırım, Şimsek, 2016:81-88)

Charmaz; Gömülü teori deseni ile çalışmanın başlangıcının veri toplama olduğunu, araştırma sürecinin yapılan analiz ile sonucun yazılması ile ilgili olduğunu söylemiştir. (Bknz: Charmaz, 2006: 11) Gömülü teoride veri toplamanın aracı kodlama yapmaktır. Kodlama “ *metin veya görsel veriler, küçük bilgi kategorileri*” (Creswell, 2016: 184) ile bir araya getirilmesi, elde edilen verilerin, birimler olarak özetlenmesi ve özetlenen birimlerin kategoriler altında toplanma aşamasıdır. Gömülü teoride üç aşamalı kodlama söz konusudur. Bunlar; açık, eksenel ve seçici kodlamadır. Açık kodlama, ilk aşamada temelde görüşmeler sırasında ortaya çıkan verilerin, her satırın ya da kelimenin kodlanması aşamasıdır. Açık kodlama sırasında, ham verilerle çalışılır ve ilk kategoriler oluşturulur. Açık kodlama sonucu ulaşılan kodlar “Ek 3” de belirtilmiştir.

Ardından elde edilen kodların kategorize edilmesi ve bu verilerin arasından teorisinin merkezinde olanların detaylandırılması ile eksenel kodlama yapılır ve bu aşamada kodlar birbiriyle karşılaştırılarak aralarındaki ilişkiler ortaya çıkarılır. Karşılaştırma sonucunda ortaya çıkan kategorilerden yani eksenel kodların kesişmesinden, tekrar edilme sıklığından seçici kodlara ulaşılır. Bu kodlar üzerinden de teori oluşturulur. (Bknz: Creswell, 2016: 85) Ancak teori oluşturma aşamasında tekrar veri toplama aşamasına dönülebilir.

Yapılan görüşmelerin kapsamlı oluşundan ötürü ikinci bir görüşmeye gerek kalmamıştır. Veri doygunluğu 14. görüşmeden itibaren elde edilmiştir. Ancak görüşme randevusunun alınması ve sağlama yapılabilmesi adına 21 görüşme gerçekleşmiştir.

3.2 İstanbul'daki Alternatif Tiyatroların Psiko-Sosyal Açıdan Değerlendirilmesi Sonucu Varılan Bulgular

Bu aşamada yapılan gruplandırma sonucu elde kategoriler açık kodlama, eksenel kodlama ve seçici kodlama olmak üzere üç aşamada gerçekleşmiştir. Katılımcıların mülakatlarda kendilerine sorulan sorulara verdikleri cevapların kodlanması aracılığıyla “Açık Kodlama” bulgularına ulaşılmıştır. Eksenel kodlama aşamasında, açık kodlama aşamasında elde edilen bulguların anlamca birbirlerine yakın olanları bir araya getirilip 12 kategori altında toplanmıştır. Seçici kodlama aşamasında Alternatif Toplulukların arayışlarını anlamak üzere bu 12 kategori arasında bağlantı kurulmuş, bunun sonucunda da dört aşamalı bir teori oluşturulmuştur. Elde edilen bulgular ilerdeki bölümlerde detaylı olarak açıklanacaktır.

3.2.1 Eksenel Kodlama İle Varılan Sonuçlar

Aşağıda görüşme yapılan katılımcılarla ilgili tablo bulunmaktadır. Görüşmelerde belirtilen ifadelerin, bulguları desteklemesi adına görüşmelerden bazı bölümler kaynakça olarak kullanılacaktır. Bu bölümler birden fazla katılımcının benzer tanımlamalarının olduğu en açıklayıcı ifadeler arasından seçilmiştir. Ancak gizlilik ilkesi gereği, bu ifadelerde belirtilen kişi adları, mekân gibi kişiyi tanımamıza yarayan ipucu olabilecek ifadeler bu alıntılardan (...) ibaresi ile çıkarılmıştır. Katılımcı kodları rastgele verilmiştir. Aşağıdaki tabloda yapılan hesaplamalara dahil edilen katılımcıların cinsiyet dağılımları aşağıdaki gibidir.

Tablo 2 Katılımcıların Cinsiyet Dağılımları

Görevler	Kadın	Erkek	Toplam
Yönetmen/Yazar/ Oyuncu	2	7	9
Yönetmen/ Oyuncu	-	3	3
Yazar/Oyuncu	-	1	1
Yönetmen/Yazar	-	2	2
Oyuncu	1	4	5
Yönetmen	1	-	1

Yapılan tabloda görüldüğü üzere alternatif tiyatrolarda yazar, yönetmen ve oyuncu olarak görev alan katılımcılar arasından erkeklerin sayısının kadınlardan daha fazla olduğunu görülmektedir. Yönetmen-oyuncu, yazar -oyuncu, yönetmen –yazar kategorisinde ise hiç kadın katılımcı bulunmazken bu kategorilerin toplamında 6 erkek katılımcı bulunmaktadır. Oyuncu kategorisinde ise 1 kadına karşılık, 4 erkek katılımcı bulunmaktadır. Çalışmaya katılan 21 katılımcıdan sadece 3’ü alternatif gruplarda ve ödenekli tiyatrolarda bulunan oyunculardır. 18 katılımcı gurubun kurucu üyelerindedir. Bu kurucu üyelerden sadece 2 tanesi kadındır, diğer 16 katılımcı kurucu erkektir. Bu tablodaki veri bize alternatif tiyatro

gruplarında, toplumun diğer alanlarında olduğu gibi yönetici ve kurucuların çoğunluğunun erkek olduğunu göstermektedir. Bu gruplar yenilikçi, muhalif yapılarına rağmen yine de içsel olarak ataerkil bir toplumun izdüşümü olarak erkekler tarafından yönlendirilmektedirler.

3.2.1.1 Alternatif Tiyatroya Bakışları ve Tanımları

Alternatif tiyatro toplulukları ve bu sahnelerde tiyatro üretenlerle görüşüldüğünde kendileri ile ilgili “bağımsız”, “özgür”, “ödeneksiz”, “alternatif mekân” kavramlarını tanım olarak kullanmışlardır. Bu söylem hepsinde ortak olmasına rağmen, içerik olarak metinden bağımsız, alışıldık kalıpların dışında üretim yaptığını söyleyen katılımcı sayısı 21 kişide 6’dır.

“ Alternatif kelimesini aldık. Aslında doğru, bu mekanlar var olan tiyatro mekanlarına alternatif mekanlardı. İşte bodrum katında da oynayan vardı, apartman katında da oynayan vardı, garajda da oynayan vardı. O yüzden çok mantıklıydı. Ama sonra biz alternatif tiyatrolar olarak adlandırılmaya başladık. Yani aslında mekâna biçtiğimiz o alternatif kelimesi, bizim tiyatro kimliğimize dönüştü. Aslında bence bağımsız tiyatro”(K11)

Bazıları ise kendi alternatifliğini ödenekli tiyatroları kriter olarak belirlemektedirler. Onlar ödenekli kurumlardan farklı işler yapsalar da, bu fark, yeni biçimleri deneme olarak ele alınmakta ve “yeni aramanın” ödenekli kurumların görevleri arasında ‘olmadığını’ varsayarak kendilerine alternatif demektedirler. Yani seyirciye “ikinci bir alternatif ve görevini tam yerine getiren tiyatro” olmak onların tanımları arasındadır. Bu veriler ışığında bir genelleme yapacak olursak, Karagül’ün aktarımıyla(2015: 23) Christopher İnes, Avangard tiyatronun tanımını “ *biçimde geleneksel olmayan her tür sanat yapıtını tanımlamak için hazır bir etiket*” olarak yapmıştır (İnes, 2010: 13). Karagül’ün (2015: 24) Ayşın Candan’dan aktardığı üzere alternatif tiyatro “*sanatın kendi kurumsallaşmasına karşı gelme*” (Candan, 2003: xii) biçimidir. İnönü Bayramoğlu’nun de Agon’un yedinci sayısında bulunan “Alternatif Tiyatro Kendini Riske Eden Tiyatrodur” makalesinde belirttiği gibi “*sanatın bu güne büyük bir çeşitlilik ve değişkenlik içinde gelebilmesi de, her dönemde yeni ile eskinin çatışması; eskinin bütün baskıcılığına karşı yeninin kendini riske ederek dayatması*” vardır. (1995: 21) Bu anlamda Sokullu’da Agon’un yedinci sayısında “Alternatif

Tiyatro Serüveni” makalesinde alternatif grupların yıkıcı, yenilikçi ve toplumsal bir değişim hedefleyen amacından bahsetmektedir (Bknz : Sokullu, 1995: 6). 2000’li yıllarda İstanbul’da tiyatro yapan alternatif topluluklar da kendilerini çağın biçimlerinden farklı, yenilikçi olarak tanımlaması alternatif kavramının bu tiyatrolarca bu görüşlere paralel olarak ilerlediğini göstermektedir. Alternatif olma durumunu tartışmak, genelin dışında üretim yapmak fikrine örnek olarak şu sözleri verebiliriz:

“bir şeye alternatif olmakla yeni olmak arasında fark olduğunu düşünüyorum. Aslında yani biz alternatif miyiz? Eğer var olan bir devlet tiyatrosunu düşünürsek seyircinin gideceği alternatif ikinci kapıdır. Evet doğru ama bir oyun sahneleme noktasında neye göre alternatifiz ve kime göre alternatifiz? Ben onu pek oturtamıyorum yani bu ismi onur ve gururla taşımamız yoksa tamamıyla yok sayıp üstüne mi çıkmalıyız? Bu konuda çok karışık fikirlerim. Aslında hani net göremiyorum... Ama alternatif olabilmek için öncelikle şu anda alternatif tiyatro grupları dediğimiz birçok küçük çaplı özel tiyatroların çoktan yerleşik düzene geçmiş olması, devlet tiyatrolarının var olan gücüyle üretime devam etmesi, şehir tiyatrosunun olması, gençlik tiyatrosunun olması, çocuk tiyatrolarının olması gerekiyor. Tüm bu kalıpların dışında bir şey yapıyorsanız belki alternatif olabilirsiniz. Ama zaten bunlar sanki işin default’unda varmış gibi geliyor. Zaten olması gerekeniz biz... O zaman neye göre alternatifiz onu bilemiyorum. Bana sorsalar kendime alternatif demezdim şunu derdim (tiyatronun adı) derdim.” (K3)

Kendilerini alternatif mekanlarda üretmek sebebiyle “ alternatif mekanda” eser sergileyen gruplar olarak görmektedirler. Sokullu’nun “ Alternatif Tiyatro Serüveni” isimli makalesinde bahsettiği üzere bu gruplar “herhangi bir yerde, şehrin merkezi ya da kenar mahallelerinde, okullarda, terk edilmiş ambarlarda, atölyeler, fabrikalarda, tarla ya da sokakta temsiller”(1995: 6) veriyorlardı. Yani alternatif ismi bir topluluğa sadece alternatif mekanları kullanmaları sebebiyle verilebilir. Bu anlamda katılımcıların, mekanla ilgili alternatif olma durumuna yorumlarına örnek olarak yaptıkları açıklamalardan biri şudur:

“Öncelikle alternatifin ne olduğunu kuramsal olarak çizmesi gerekiyor. Ama bunu o toplum değil o topluluğa alternatif ismini verenler çizmeli. Ben bu alternatif tiyatro diye bir şeyi açıkçası geldiğimiz noktada alternatif tiyatro söylemi artık çok fazla kullanılmıyor. Ve alternatif tiyatro diye bir şey nasıl oldu bilmiyorum. Alternatif mekan aslında... Tiyatronun belirli koşullara, konvansiyonel koşullara uygun olmayan şartlarda, konvansiyonel olarak gerekli olan teatral araçlara sahip olmayan, ama gene de bir hikayenin anlatılabileceği bir boş alan sunan yerlere alternatif tiyatro mekanı denebilir. Fakat geldiğimiz noktada tiyatro dur yani. Bugün en az konvansiyonel sahne olarak bir şehirde varsa o da en az konvansiyonel kadar tiyatrodur.” (K9)

Yaptığı bazı alternatif işlerde de mekan sebebiyle alternatif olan ve mekan sebebiyle alternatif olmayan işleri olduğunu da söylemektedirler.

“Şimdi ben kendimi alternatif sayıyorum, dediğim noktada kendime şu soruyu sorabilirim; o zaman nasıl Zorlu AVM’de oynuyorsun? Çünkü bana göre tam alternatif olmak demek, aslında belki içerikle alternatif olabilirsin ki biz içerikte tamamen alternatifiz, o konuda hiçbir şüphem yok. Ama mevcut sistemin içindeki mekanlarda, tırnak içinde oynamak zorunda kalıyorsan, mekânın olmadığı için çaresizlikten, yani senin kendine ait 60 kişilik bir yerin vardır ve orada 20-30 liraya tiyatro yapabilirsin ama öyle bir mekânın yoksa ve sen oyununu, yani sanat üretimini sürdürebilmek için oranın koşullarına uygun mecburen 55-60 liraya bilet satıyorsan ya da satmak zorunda kalıyorsan, ben bu soruyu sorarım, ne kadar alternatifiz diye.” (K14)

Bazısı ise alternatif terimini tamamen reddetmektedir. Bu tiyatrolar varoluşlarını ödenekli tiyatroların politikaları, seçimleri ve üretimleri üzerinden tanımlamaktadır. Onların misyonunu devralmış görünmektedir.

“açıkçası alternatif tiyatro tanımı diye bir şey benim kafamda şahsen yok. Bu ayrımı daha çok ekonomik sebepler ortaya çıkarıyor gördüğüm kadarıyla. Küçük tiyatrolara alternatif deniyor. Küçük olmayan tiyatrolara da özel tiyatro falan deniyor. Oysa biçim olarak Türkiye’de büyük olup da özel tiyatrolardan yine alternatif biçimler deneyen çok var.” (K21)

Katılımcılardan bir diğeri:

“Alternatif olduğumu düşünmüyorum. Alternatif tiyatro değilim. Bunun ne mekânsal açıdan alternatifim ne de içerik, estetik ve repertuar olarak alternatifim. Çünkü alternatif sözcüğünün zaman içerisinde iyi niyetli bir şekilde içinin boşaltıldığını düşünüyorum. Yıllar yılı alternatif tiyatro yapmak, ödenekli kurumların elindeyken (...), onun dışında kendi derdini dile getirebilecek yapılara pek izin verilmedi. Ama bütün dünyadaki otoriter sistemlerde olduğu gibi, Türkiye’deki otoriter yapı da kuvvetlendikçe, bu kendi küçük tiyatrolarını oluşturmaya başladı olumlu bir şekilde. Burada ortaya çıkan tiyatro, bizim burayı kuruş amacımız da şuydu zaten; şehir tiyatrosunda ve devlet tiyatrosunda nefes alınamaz bir hale geldiğimizde, nefes alacağımız bir tiyatroya ihtiyacımız var duygusuyla yola çıktık. Burada nefes alacağımız tiyatroda şuna sığınamazdım ben; param yok, pulum yok evet, hadi Ahmet sen bir metin yaz, bu metin savaş karşıtı olsun ama lütfen iki kişilik olsun ama lütfen dekor olmasın ama lütfen kostüm de olmasın ama lütfen 3 metre karelik bir alanda oynansın’ı yapmaya hakkım yoktu. Bu, bu tarz tiyatro yapan ekipleri küçümsemem, yok saymam anlamına gelmiyor, bu da bir tiyatro türüdür. Ama ben bu sınırlamanın, kendimize yaratacağımız bu sınırlamanın tiyatro dinamiği açısından yarardan çok zarar getireceğini,” (K12)

İfadesinde bulunurken; bir başka katılımcı:

“Alternatif ismini bilemiyorum tabi. Bir şeyin alternatifi olması gerekir bir defa... da tabi neyin alternatifi olduğuna bağlı... Burada, bu coğrafyada... Bu coğrafyanın ana akımı çok belli değil ki alternatifi belli olsun zaten. Dolayısıyla hani işte ne bileyim konvansiyonel diye örnek verdiğimiz zaman devlet tiyatrosunu vesaireyi örnek veriyoruz ama konvansiyonel olan şey belki oyunculuk biçimine dair söylediğimiz bir şeydir. Bazen orda çok yenilikçi rejelerde

olabiliyor.(...) herhalde genelde yapılanma biçimleri veya bütçeye göre bu ismin verildiğini düşünüyorum. Ama tabii ki hangi noktada verildiğini bende gayet iyi biliyorum bir noktada... Hani daha küçük küçük salonların ürettiği işler üzerinden orada alternatiflikte sanırım.. Konular da giriyor bir yandan da hani. Bazı konuların ele alınmadığı bir düzlemde artık o küçük tiyatrolar bazı ele alınmayan konuları ele alır hale geldiler. Fakat alternatif kelimesi belki artık zaten karşılayamaz hale geldi öyle bir durumda... Çünkü neyin alternatifi olduğunu ortaya koymak gerekiyor. Neyin alternatifi olduğu da belli değil... Çünkü bazen alternatif tiyatro adı altında izlenen şeyler eğer yenilikçi anlamındaysa her alternatif diye adlandırılan tiyatro yenilikçi değil. Çağdaş tiyatro anlamındaysa zaten çağdaş tiyatro diyelim olsun bitsin... Ama çağdaş tiyatronun bazı denklemlerinin içine hiç girmeyen alternatif tiyatrolar var. Eleştirilen devlet tiyatrosu konvansiyonelliğini çok daha yoğun bir şekilde tekrar eden tiyatrolar da var. Neyin alternatifi ben artık bağımsız diyorum üretime dayalı değil tüketime dayalı olacağını ve birkaç sezon sonra sonlandıracağından endişe ettiğim için böyle bir yapıya gözümü dikmedim “ (K8)

Benzeri bir tanımlama da şöyledir:

“Alternatif tiyatro demedik aslında biz hiç, alternatif sahneler birliği gibi bir şey kurduk. Ondan sonra ... Biz hiçbirimiz bu amaçla de çıkmadık esasında. Şöyle bir şey oldu, büyük sahnelerde ana akım tiyatrolara alternatif bir şey oluştu. Bu, sahne biçimine göre ve koşullara göre alternatif bir şeydi esasında, yani alternatif deyince böyle çok kitaplarda okuduğum şeyler falan geliyor. Bizim yaptığımızın onda bir yakınlığı ilişkisi var mı yok mu bilmem. Biz kurmaya çalışmadık. Bizim derdimiz olmadı. Biz bu işi yapmayı istedik. Koşulları. Bu işi uydurup esasında. Bu alternatifim demek çok sınırlayıcı bir şey zaten. Çok büyük bir iddia. Hem de hangi alternatif sanatçı ben alternatif bir şey yapıyorum diye ortaya çıkar, o da saçma geliyor bana zaten. Biz bizim böyle bir derdimiz olmadı, şartlar öyle şekillendi ve seyirci için de alternatif bir alan oluştu. Seyir biçimi olarak alternatif bir değişiklik oluştu.”(K16)

Yukarıdaki ifadeler ışığında bu başlık altındaki bulgulara bakıldığında alternatif tanımlaması altında birleşen tüm grupların kendilerini yenilikçi, yeni biçimler deneyen ve bağımsız olarak tanımladıkları görülmektedir. Ancak bazıları kendilerini mekânsal alternatif, bazıları da çağın olması gereken konvansiyonel tiyatrosunu yapan olarak tanımlamaktadır.

3.2.1.2 Kendi Fırsatlarını Yaratma

Yapılan görüşmeler sonucu elde edilen bulgularda katılımcıların çoğunun 35 yaş altı olduğu görülmüştür. Bu katılımcıların büyük bir çoğunluğu Tiyatro ve Sahne Sanatları Eğitimi veren Yüksek Lisans Programları, Güzel Sanatlar Fakülteleri, Oyunculuk Bölümleri ve Konservatuvarlardan mezun olmuştur. Tiyatro ve Sahne Sanatları Eğitimi almamış, usta çırak ilişkisinden veya üniversite tiyatrolarından gelen katılımcılar da bulunmaktadır. Bu anlamda katılımcıların eğitim durumuna ilişkin tablo şu şekildedir.

Tablo 3 Katılımcıların Eğitim Durumu

Eğitim Durumu	Kadın	Erkek	Toplam
Tiyatro ve Sahne Sanatları Eğitimi Alan	3	14	17
Tiyatro ve Sahne Sanatları Eğitimi Almayan	1	3	4
Toplam	4	17	Genel Toplam 21

Görüldüğü gibi katılımcıların çoğu oyunculuk eğitimi almıştır. İstanbul'da oyunculuk eğitimi alan her mezunun görev alacağı ödenekli kurumlar D.T. ve İ.B.B.Ş.T'dir. Katılımcıların D.T. veya İ.B.B.Ş.T gibi ödenekli kurumlarda yer alma olasılığı İstanbul'daki mevcut koşullar sebebiyle oldukça düşüktür. Bu koşulları anlamak, alandaki mezunların sayısını görmek için, sadece İstanbul'da lisans düzeyinde oyunculuk eğitimi veren okullar üzerinden inceleme yapmak yeterli olacaktır. İstanbul'da oyunculuk ya da tiyatro bölümleri olan, vakıf, özel ve devlet üniversitelerinde 2018-2019 yılı öğrenci kontenjanı sayıları şöyledir: İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda 12, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuarı'nda 15, Haliç Üniversitesi'nde 30, İstanbul Aydın Üniversitesi'nde 36, Beykent Üniversitesi'nde 60, Maltepe Üniversitesi'nde 33, Kadir Has Üniversitesi'nde 28, Yeditepe Üniversitesi'nde 34, Doğu Üniversitesi'nde 30 ve Okan Üniversitesi'nde 30 kontenjan bulunmaktadır. Bu kontenjanları göz önünde bulundurursak sadece İstanbul'da bulunan üniversitelerden mezun olan öğrencilerin sayısı 308'dir. Üstelik

bu sayı her sene katlanmaktadır. Bu sayıya mezun olarak diğer kentlerden İstanbul'a çalışmaya gelenleri de eklersek sayı 3-4 katına çıkmaktadır. Ayrıca günden güne oyunculuk bölümü içeren, ancak henüz öğrenci almayan Işık Üniversitesi ve Medipol Üniversitesi gibi yeni üniversiteler kurulmaya devam etmektedir. Üstelik üniversitede oyunculuk eğitimi almamış, ama özel kurslara katılmış ya da üniversite tiyatro kulüplerinde çalışmalar yapmış oyuncular da alanda kendilerine yer etmek istemektedirler. Bu sebeple mezun oyuncu sayısında bir yığılma söz konusudur. Devlet, şehir ve belediye tiyatrosu gibi kurumların her sene kadro sınavı açmadıkları aşikardır. Artık kökleşmiş özel tiyatrolar ise turne ve mali konular göz önünde tutularak geniş kadrolu oyunlar sahnelememektedirler. Ödenekli tiyatroların da sözleşmeli oyuncu almak için açtıkları "audition" yani oyuncu seçmelerinde ise kabul edilen sayı, bir yıllık toplam mezun sayısını bile yakalayamamaktadır.

"Başka bir şey yapmak istiyorduk. Ama o zamanın tiyatro sanatının sahipleri diyeyim, buna çok müsaade etmiyordu. Çünkü bunun değerli olmadığını düşünüyorlardı.(...) Biraz muhafazakâr bakılan ve hala da bakılmaya devam eden bir şey tiyatro... Gençlerin yapması -biz artık genç sayılmayız ama o zaman daha 18 19 yaşında çocuklardık- ciddiye alınacak bir durum yoktu onlar için ortada tabi. Çıkış noktamız buydu" (K13)

Bir şans yakalayarak herhangi bir ödenekli kuruma sözleşmeli olarak giren bu mezunların, kurumlara girdikleri ilk yıllarda, genellikle kalabalık oyunlarda korolarda görev aldıkları, eğer bir rol oynarlarsa, bunların kadrolu oyuncuların arta kalan roller olması sürecin kaçınılmaz bir parçasıdır. Öyleyse okullarını bitirerek mezun olan sanatçılar ya büyük bir olasılıkla işsiz kalacaklardır ya da kendilerini gösterecekleri fırsat için uzun süre beklemek zorunda kalacaklardır.

"Üniversitemizi okuyorduk yavaş yavaş para kazanmamız gerekiyordu. Bazılarımız para kazanmaya başlamıştık zaten, biz canımızın istediği tiyatroyu yapmak istiyorduk. Bir süre sonra mezun olacaktık ve mezun olunca yüksek ihtimalle işsiz kalacaktık. Ya kurum tiyatrosuna girecektik ve yıllarca koreografi içerisinde kalacaktık ya da arkadan geçecektik ya da en şanslımız işte çok şanslıysa küçük bir rol oynayacaktı. Ama yani onun için de başka parametreler vardı. Ama kimse bana başrol oynatmayacaktı" (K2)

Bu sanatçılar kendilerine bir fırsat bulabilseler ve bu kurumlarda yer alsalar bile bu kez de istedikleri gibi özgürce yaratmalarına izin verilmeyecektir. Böylelikle kendilerini

gösteremeyeceklerdir. Katılımcılardan bir diğzerinin ifadesinde ise bu durum şu sözlerle ifade edilmektedir:

“Devlet tiyatrosuna şehir tiyatrosuna kurumsal tiyatrolara bağlı kalmamak, özgürce istediğin gibi istediğin yerde istediğin şekilde oyun sergilemek çok hoşumuza gitti ondan (...) yeni oyunlar çıkarmaya başladık” (K7)

Görüldüğü gibi kendi beyanları da, onların tiyatro yapma olasılıklarının, bir sahne açmazlarsa, neredeyse imkânsız olduğunu göstermektedir. İşte mevcut bu durum 2000’li yıllarda ortaya çıkan alternatif tiyatroların yüksek ölçüde varlık sebebidir. Alternatif tiyatronun kurucuları arasında en yüksek oran, tiyatro ve sahne sanatları eğitimi almış sanatçıların kendi okullarından yakın yıllarda mezun olan sınıf arkadaşlarıyla kurdukları topluluklardır. Bu oran 21 kişide 8 yani %38’dir.

Aynı hocalardan aynı eğitimi almış, okullarında beraber sahne oynamış, birbirini tanıyan ve genelde iyi arkadaş olan bu sanatçılar mezun olduktan sonra da beraberce tiyatro yapmanın yolunu bu şekilde bulmuşlardır. Aynı okuldan mezun öğrenciler bir araya gelerek alternatif sahne kurma yoluna gitmişlerdir. Bu şekilde okul arkadaşları ile alternatif tiyatro yapmaya başlayan katılımcıların beyanlarından birkaçı şöyledir:

“Biz konservatuarda dört sene boyunca aynı sınıfta okuduk ve bu süreç boyunca da hem tiyatroya bakışımız hem de esas manada sanata bakışımızın uyuştüğunu fark ettik. Okulda da birçok proje yaptık. Bunun sonunda okulda yaptığımız projeler de kendi çapında ve o dönem ki yeterliliğimiz çerçevesinde beğenildi, sevildi. Ve böyle bir nasıl diyeyim bir voltran oluştu. Ve sanki biz bunu neden devam ettirmeyelim dedik.” (K9)

Bir başka katılımcı da:

“Biz daha çok (...) Üniversitesi mezunları olarak bir gruptuk. Okurken zaten bir tiyatro oyunu çıkardık , ... Oyununu yapıp, (...) yurt dışına gidildi. (...) Orada en iyi oyun ödülünü aldık, dedik ki bunları neden sergilemiyoruz. Sonra sergileyecek yerlere baktık” (K7)

Konuyla ilgili başka bir ifade de şöyledir:

“konservatuardayken 2006’da bir doğaçlama ekibi kurduk, dışarda bir sürü alternatif alanda oynamayla başladık” (K10)

Eğitim almayan, amatör tiyatrodan gelen ve arkadaşları ile birlikte tiyatro yapan kurucular ise, oran olarak 21 kişide 5 kişi olarak, %23,8'le bu grubu takip etmektedirler. Bu kategorideki gruplar içinde, bir amatör gurubun içinde tanışmış olanlar, üniversitede tiyatro dışında bir bölümde beraber okuyan ve üniversite gruplarında tiyatro yapanlar vardır. Bu gruplarda bulunan katılımcılar, amatör olarak tiyatro yapmış ve kendi meslekleri yerine, tiyatro oyuncusu olmayı yeğlemişlerdir. Üstelik tiyatro ile ilgili bir okuldan mezun olmadıkları için onların bir tiyatro yapması, ilk gruptaki üniversitede oyunculuk eğitimi almış mezunlara oranla daha güçtür. İfadelerinden bazıları şunlardır:

“ Daha önce İsimli amatör bir gruplaydım. (...) 2007 yılının son aylarında Ağustos aylarında ayrıldım oradan. Ortağım daha önce ayrılmıştı. Biz bir araya geldik, bir taraftan da Tiyatrodan ayrı kalmak istemiyordum. Her şeyimi nerdeyse tiyatroya adamıştım. “ (K5)

Başka bir ifade şöyledir:

“ Ben endüstri mühendisliği okudum, Mühendislik yapmamaya karar verip tiyatro yapmaya karar verdiğimde, ... diye bir tiyatro grubu vardı, benim arkadaşlarım Üniversitesi oyuncularından çıkma bir grup. Onlar bana dahil olmak ister misin bizim ekibe dediklerinde dahil oldum.” (K11)

Bir başka kategori de Lisans ya da Yüksek Lisans tiyatro, yazarlık, oyunculuk veya sahne sanatları bölümü mezunu olup, okullarından tanışık olmayan, bir tiyatro çalışmasında bir araya gelmiş, beraberce tiyatro yapan alternatif tiyatro topluluklarıdır. Bu kategorinin oranı 21 kişide 4 yani ortalama %19'dur. Bu grupta bir ödenekli kurumda ya da tiyatro ortamında beraberce çalışma fırsatı yakalamış ve alternatif tiyatro yapanlar bulunmaktadır.

“ Aslında biz ortağımla birlikte Projesinde uzun yıllar birlikte çalıştık. Bu projede, uzun yıllar birlikte mesai harcadık. Tabi bu mesai sırasında insanların kendi teatral estetikleri de ortaya çıkıyor. Ortak sevdiğin yazarlar oluyor, ortak sevdiğin oyunlar oluyor, sahneler oluyor, biçimler oluyor, metinler, kelimeler, yapılar oluyor.” (K14)

En son kategorideki gruplar ise aynı oranda bireysel olarak proje bazlı çalışmalar yapan ve proje bazlı ekipler oluşturan katılımcılardır. Bu gruplarda görev alan katılımcı oranı yine çalışmaya katılan 21 kişide 4'tür. Yani ortalama % 19'dur.

“ Benim bitirme tezimde sürrealizm üzerineydi. Bu nedenle sürrealizm üzerinden gidebileceğim çok deneysel bir proje olduğu için deneysel bir ekip, genç bir kadro kurmak istedim” (K19)

Yapılan görüşmelerde elde edilen sonuçlara göre alternatif tiyatroların kurucularının yüzdeler tablodaki oranları aşağıdaki gibidir:

Tablo 4: Katılımcıların yüzdeler dağılımı

Topluluğun Kimle Kurulduğu	Sayı ile	Yüzde Olarak
Okuldan Mezun Olduğu Arkadaşlarıyla Topluluk Kurulanlar	8	38
Üniversitede Eğitim Almamış vb Fraksiyonlardan Gelenler	5	23,8
Tiyatro Eğitimi Alan, Aynı Okuldan Olmayan	4	19,1
Bireysel Proje Bazlı Çalışan	4	19,1
Toplam	21	100

Bu başlık altında elde edilen bulgular incelendiğinde alternatif tiyatro yapan toplulukların birbirinden çok farklı alanlardan geldikleri görülmektedir. Bu nedenle alternatif tiyatroların birbirlerinden farklı birçok biçim ve içerikte ürün vermesi mümkün olmaktadır. Okuldan mezun olduğu arkadaşlarıyla topluluk kuran ilk kategorideki katılımcılar klasik tiyatro eğitiminden geçmişler, ilk çalışmalarını okullarının eğitim sistemlerinin koşulladığı biçimde gerçekleştirmişlerdir. Bu gruptaki alternatif gruplar genelde metinlerin güncel olduğu, klasik oyunculuk biçimlerinin gözlemlendiği topluluklardır. Bu kategorideki 8 kişiden 5'i hem ödenekli hem de alternatif tiyatrodaki görev almıştır.

Üniversitede eğitim almamış, üniversite tiyatroları, profesyonel olmayan gruplardan, oyunculuk kurslarından gelenler ise kendi sahne pratiklerini başlangıçta kendileri yaratmış, bir okulca benimsenmiş bir eğitim sistemine tabi olmamışlardır. Bu anlamda topluluklar, eserlere kendi geliştirdikleri pratiklerden yaklaşmışlardır, bu onlara özgün bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu kategorideki 5 kişiden sadece 1'i hem ödenekli hem de

alternatif tiyatrodaki görev almıştır. Bu kişi de alternatif grubun içinde yer aldıktan sonra bir üniversitede tiyatro eğitimi almıştır.

Farklı tiyatro okullarından mezun olan ve sonradan bir araya gelen katılımcıların bulunduğu üçüncü kategoride ise, katılımcılar genelde geldikleri tiyatro eğitimin uzmanlaştırdığı alanlarda çalışmalar üretmişlerdir. Örneğin yazarlıktan mezun olan bir katılımcı kurduğu alternatif toplulukta yazarlık, tasarımdan mezun bir katılımcı tasarım, oyunculuk eğitiminden mezun olan bir katılımcı yazarlık yapmaktadır. İş bölümü bu gruplarda daha belirgindir. Bu üçüncü kategorideki 3 katılımcıdan sadece biri hem ödenekli hem de alternatif tiyatrodaki görev yapmaktadır. Bireysel çalışmalar yapanlar ise belli bir grubun içinde olmadıklarından üretimleri sabit değildir. Bir sahnenin idari yükümlülüğü, sürekli yeni bir oyun çalışmak zorunda olmamaları nedeniyle hem daha seçici hem de çalıştıkları proje için daha çok vakte sahiptirler. Bu kategori içindeki 4 katılımcıdan 3'ü hem ödenekli tiyatrodaki hem de alternatif tiyatrolarda görev yapmaktadırlar.

3.2.1.3 Dönüştürülmüş Mekânlar

A.Kadir Çevik Agon dergisindeki “Oyun ve Tiyatro Pedagogu Alanı ve İşlevi” makalesinde ana akım tiyatrolarda tiyatro ve seyirci arasındaki bağın kopukluğundan bahsetmiştir, seyirci oyunu seyreden taraftır (Bknz:1995: 165). Ancak seyircinin sadece seyretmesi eksik bir eylemdir. Buna benzer bir görüş olarak, yine Agon dergisi 7. sayıda kendisiyle yapılan “Alternatifi Arayan Bir Derviş” isimli röportajda Tuncel Kurtiz, ana akım tiyatrolardaki seyir biçimini, mekân hakkında görüşlerini “*bıktığımız, tükendiğimiz, usandıığımız bu İtalyan sahnesinden ve bu kokuşmuş oyun biçiminden*” (Bknz:1995: 85) diyerek aktarmıştır. İşte alternatif sahnelerin dünyada ve 80’lerde tercih edilme sebepleri bu bakış açısidir. Ancak 2000’li yıllardaki alternatif toplulukların mekân ile ilgili görüşleri şu kategoriler altında toplanmaktadır.

1-Ekonomik olanaksızlıklar sebebiyle kendi alternatif mekânlarını yaratmaları,

2-Yeterli sahne ya da oyun mekânının olmayışı,

3- Çerçeve sahneden çıkma ve farklı tiyatro estetiği uygulamak isteyişleri.

İlk ve ikinci maddede bahsedilen ekonomik sıkıntılar ve yeterli sahnenin olmayışı sebebiyle, bazı gruplar tiyatro için tasarlanmamış mekânları sahneye çevirmiştir. Kendi imkânları ile tiyatro yapmak isteyen bu toplulukların tamamı, sabit bir sahneye sahip olmadıkları gibi, herhangi bir sahnenin düzenli olarak kirasını karşılayabilecek durumda değildirler. Mevcut sahnelerde çalışma imkânı bulamayan bu topluluklar, kendilerine apartman daireleri, boş depolar ya da alanları dönüştürerek mekânlar oluşturmuşlardır. Bir katılımcının prova alanı olarak kullandığı apartman dairesinin onun sahnesi haline dönüşmesindeki serüven şöyledir:

“Bir oyun yaptık. Bir apartman projesi vardı. (...) isimli mekanın karşısında. Bize orayı verdi sahibi. Herhalde bir 40 metre² bir yerd. Orada çalışıyorduk provaları. Doğalgazı yaptırırsak, onun karşılığında vermişlerdi. Doğal gaz yaptırdık üşümeyletim diye. Oyunu orada çalışıyorduk. Sonra baktık burasıda eve benziyor, şimdi küçük bir tiyatrunun da sahne bulması zor. Zaten daha önceki oyunlarımızda da zorlandım ben. Burada çalışıyorduk radikal bir karar alıp, orada oynamaya karar verdik, biraz ortaoyunundan da etkilenen bir yapısı vardı oyunun. Oyundaki herkes bir şok oldu, nasıl sahneye çıkmayacak mıyız diye. Hatta eski bir evde oynayalım dedik, (...) isimli semtte geçiyordu oyun, (...) isimli semtte küçük bir evde oynayalım dedik.... İnsanlar misafir gibi geliyorlardı eve 15 kişi falan alıyorduk. Sürreal bir ev gibiydi, avize yerde masa yukarda. Halı yukarda işte, böyle altüst olmuş iskemle...

Sonra biz apartman sahnesi güzeldi ama çok küçüktü. Bir tuvaleti iki giriş olan.. Şu an ora sergi mekan olarak kullanılıyor. Hatta orada söyleşi düzenliyorduk. Disiplinler arası söyleşiler düzenlemiştik. Sonra tekrar daha rahat bir yer olsun neresi olsun diye araştırırken burayı bulduk. O zaman burası ilgi çeken bir bölge değildi. Elektrikçiler vardı burada, insanların çok uğramadığı, keresteciler vardır. Bu binayı da (...)satın almış. Daha ucuz o zamanda. Biz de prova için kiralamaya karar verdik. Prova için girdik ve oyunu da buraya taşıdık. Önce prova için girdik yine, sonra burada mı oynasak. Programı yapsak, geliştii...

Farklı bir yerde tiyatro yaptığınız zaman, farklı tiyatro yapmak zorunda kalıyorsunuz. Bazen estetik olarak geri dönüşte bulunuyorsun.(...) oyunu belki imkanımız olsaydı, büyük sahnede olsaydı, belki çok konvansiyonel bir oyun olacaktı. Ama küçücük bir sahnede oynanan bir enstalasyon haline geldi.” (K4)

Buna benzer süreçlerin yaşandığı, ilk kurulan alternatif topluluklar arasında bulunan sahneler şunlardır: “Kumbaracı 50”, “Galata Perform”, “Şermola”, “İkinci Kat”, İkinci Kat’ın uzantısı olarak “Sekizinci Kat”, “İkinci Kat Karaköy”, “Maya Cüneyt Türel Sahnesi”, “Oyuncular Kahvesi”, “Mekan Artı”, “Karakutu”, “Tiyatro Hal”, “Tatavla Sahne”,

“Gri Sahne”, “D22”, “Hamursuz Fırını” ve bu hat dışında Anadolu yakasındaki ilk öncül sahne olan “Emek Sahnesi”dir. Bir süre sonra “Şermola”, “Mekan Artı”, “Tiyatro Hal”, “Sekizinci Kat”, “İkinci Kat” kapanmıştır.

Bir katılımcının açtıkları mekanla ilgili anıları şöyledir:

“ Uzun yıllar başka sahnelerde oynadık. Artık yeter dedik, bir süredir mekân arıyorduk, emlakçı bir kadın yer bakıyordu bize. Nihayetinde bulunduğu bir yer bizden birisi gitti, olabilir ama kolon var dedi. Gittik baktık, bir apartman dairesi, sonra yakın bir kafe var, orada oturduk, aynen şu cümlelerle karar verdik. Şimdi değilse ne zaman Biz burayı yaparız. Ve gerçekten o zaman cebimizde hiç para yoktu. Bu yüzden de yapmak adına çalışmaya başladık. İşte herkes kredi aldı destek kampanyası başladı. Kurulum masrafları bizim belimizi büktü. Ama açtık.” (K1)

Bir başka katılımcı da sahneleriyle ilgili şunları söylemektedir:

“ Başka sahnelerde oynadıktan sonra yer bakmaya başladık. Bir bilardo salonu bulduk. Biz dedik buradan sahne yaparız. Yaptık da sahnemizi açtık oraya.” (K7)

Bir diğer katılımcının da konuyla ilgili deneyimi şöyledir:

“Bir şekilde şans eseri, geçerken bulduk. Ne kadar güzelmiş provalar için dedik. Yapmamız gereken şeyler var. Bir takım değişiklikler var. Tiyatro sahnesi değil. Orayı bir oyun için uygun hale getirdik. Sponsorumuz hiçbir şey beklemeden destekleyici oldu. Çok önemli bir şey yaptı bizim için. Bir özel sponsorumuz vardı. Sonra ikinci sezona ortağımın biri dedi ki ‘Bizim burayı değiştirmemiz lazım.’. Belli bir ölçüde kabul etti mekânın sahipleri. Bir değiştirdik, dönüştürdük. Tiyatro haline getirdik orayı.” (K9)

Alternatif sahnelerin 2000’li yılların ortalarından itibaren seyircinin ilgi göstermesiyle, Avrupa yakasında yeni açılan alternatif mekânlar arasında yukarıda bahsi geçenlerin dışında “Asmalı Sahne”, “Talimhane Tiyatrosu”, “Ezop Sahne”, “Bo Sahne”, “Lir Sanat Atölyesi”, “Bi Sahne”, “Sahne 3”, “No Act Sahne”, “Hayal Perdesi”, “Kabile Sahne”, “Kats Sahne”, “Dot Kanyonda”, “Dot”, “Gmall”, “Sahne Beşiktaş” bulunmaktadır. Alternatif topluluklar Taksim-Mecidiyeköy hattının yanında, kendilerine Anadolu yakasında yer aramaya başlamıştır. “Theatron”, “Living Room”, “Entropi”, “Beyaz Sanat”, “Küçük Sahne”, “Taşra Kabare”, “Ustaların Sahnesi” gibi sahneler, daha sonradan Anadolu yakasında açılan alternatif sahneler olacaktır. Bunun dışında son yıllarda AVM’lerin içinde kurulan sahnelerde de bu alternatif topluluklar oyunlarını sergilemektedir. Bu sahnelerden bazıları Kozzy ve Trump AVM’lerin sahneleri, DasDas, Toy Ve Zorlu PSM’dir. Bunun

dışında Oyun Atölyesi, Moda Sahne, Baba Sahne gibi konvansiyonel tiyatro yapan sahnelerin yanında Bomonti’de açılan “Bomonti Ada” içinde bulunan “Alt”, “Borusan Sahne” gibi sahneler de, alternatif tiyatroların bazılarının oynadığı alanlardır.

Yapılan görüşmede katılımcıların tamamı büyük sahnelerde oynama isteklerini dile getirmektedirler. Alternatif sahnelerde oynamak amaçlı yola çıkmamışlar ama zaman içinde alternatif mekânlarda olmaktan mutlu olmuşlardır.

“Tiyatro yapmak istiyorduk nasıl yapacağız dedik böyle yapalım dedik. Birbirine inanan güvenen bir grup arkadaşlarla. Bazılarımız iş yaptık devlet tiyatrolarına... Bu tiyatro yapmasaydım devlet tiyatrosunda çalışabilirdim ya da bilmiyorum çünkü bana oyun yönetmezlerdi orada” (K2)

Bir başka katılımcı konuyla ilgili şunları söylemektedir:

“Ben yönetmenliğin okulunu okudum. Kendim cahil cesaretimle davranıp tutkumla yapmaya çalışıyorum. Bu noktada da kimse gel burada bir şey yap demez. En azından belli bir yere gelene kadar demez. Hoş, hâlâ şu an diyen yok. Bir bu sebebi var, yani benim gerçeklerimle onların gerçekleri uyuşmuyor. Onların gerçeklerinde orada kariyer yapmış, orada tutunmaya çalışan yüzlerce insan var. Onlar dururken bana sıranın gelmesi ahlaklı da değil onlar açısından. O yüzden baktığımda ne onlardan öyle bir şey gelebilir ne benden, yani benden o talep gelebilir de manasız olur. Belki işte kariyer ilerledikçe biraz daha sektörde kabul gördükçe o tercihler olabilir. Şu an kulağıma gelen dedikodular oluyor işte, beni düşündükleri oyunlar, benim yönetmemi istedikleri oyunlar oluyor. Ama official bir teklif gelmedi hiçbir yerden.” (K11)

Çalışma kapsamında değerlendirilen alternatif toplulukların %55i başlangıçta kendilerine bir sahne açmışlardır. Sahnesi olmayan %45’lik diğer yarı ise tanışık olduğu bu diğer toplulukların sahnelerinde oynamış, prova yapmışlardır. Ancak zaman içinde başlangıçta dönüştürülen bu sahnelerin %20’si kapanmak zorunda kalmıştır. Mekânların kapanma nedenlerinin başında ekonomik sorunlar gelmektedir. Taksim- Mecidiyeköy hattında bulunan sahneler için Taksim’in siyasal olaylardan etkilenen coğrafik konumunun da etkisi vardır. Terör saldırılarından, siyasi protestolara son yılların sosyal olayları bizzat bu hatta gerçekleşmekte ve bu durum da Taksim ve Mecidiyeköy’de tiyatroya seyirci çekme gücünü gündeme getirmektedir.

Elbette üçüncü sebep olan farklı bir estetik anlayış ve çerçeve sahneden çıkma isteği de alternatif mekânların tercih edilmesinde sebeptir. Çünkü farklı biçim denemeleri çerçeve

sahneden başka bir alanı talep etmektedir. Sevda Şener de dünyada da 2000’li yıllardaki alternatif topluluklarda olduğu gibi, sahnede illüzyon yaratmak istemeyen bu toplulukların “gerçek dünyayı yeri ve zamanı sunmak için yeni sahne mekanları aradığını” (1995: 29) belirtmiştir. Bu tanımlama 2000’li yıllardaki alternatif topluluklar için de geçerlidir.

3.2.1.4 Ekonomik Zorluklar ve İşletmeciliğin Zorlukları

Görüşme yapılan katılımcıların ortak söylemi yaptıkları tiyatrodan para kazanamıyor olduklarıdır. Katılımcıların % 80’inin sabit bir geliri bulunmamaktadır. Buna rağmen hiçbir maddi çıkar beklemeden çalışmaktadırlar. Kendilerine maddi ve manevi kazançları sorulduğunda tamamı aynı cevabı vermişlerdir. Birkaç cevabı örnekleyecek olursak şöyledir:

“Maddi hiçbir kazanç yok. Tam aksine. Yine işte İstanbul’u terk etmenin bizde geçmiş nedeni budur yani, çok yoruldum, maddi olarak çok yoruldum. Çünkü kabuslarıma giriyordu artık borç ödemeleri (...) Hiçbir zaman maddi katkısı olmadı, bu motivasyonu çok götürdü her zaman. Ekibin özellikle götürdü. Çünkü sürekli bir maddi mücadele içindeydi tiyatro ve bu 8-9 yıl içinde hiçbir zaman geçimimi tiyatrodan sağlamadım. Tam aksine, kendi kazandığımı tiyatroya aktardım.”(K6)

Benzer bir ifade de bir başka katılımcı tarafından şöyle aktarılmıştır:

“ Maddi katkısı yok. Ben hep başka işler yaparak kendi özel tiyatromu ayakta tutmaya çalıştım. Yani diyorum ki işte çocuk tiyatrosunda çalışıyorum aynı zamanda kurumsal bir tiyatroda aman diyorum maaş bir yatsa da son oyununun ödemelerini yapsak.” (K3)

Katılımcıların tamamı hayatlarını devam ettirebilmek için ya bir ödenekli kurumda çalışmakta ya da öğretmenlik, seslendirme, dizi ve sinema oyunculuğu yapmaktadır. Tiyatrolarını devam ettirebilmek için fazla sayıda proje çıkartmakta, gece gündüz prova yapmakta, oyunlarının tasarımlarını, bütçeleri doğrultusunda şekillendirmekte ve bunun haricinde sabit geliri olanlar sabit gelirlerini, dönemsel olarak geçici işlerden para kazananlar bu kazançlarını, yaptıkları tiyatroya aktarmaktadırlar. Hatta birçoğu mekânlarının açılış aşamasında ve daha sonra mekânın borçlarını karşılamak adına kredi almak zorunda kalmışlardır.

“Kimse buradan para almıyor. Aksine cebimizden veriyoruz. Kredi alıyoruz, benim kredim bu anki üç sene sonra. Ondan önce bir kerede almıştım oda iki sene önce bitti. Sadece ben değil gruptaki herkes bir şekilde kredi alıyor. Herkes ödeyebildiği kadar aldı.” (K1)

Katılımcıların ortak görüşü, sanatsal üretimin yanı sıra bir mekân işletmenin güçlüğüdür. Alaylı olanlar da dahil olmak üzere hiçbiri bu konu ile ilgili bir eğitim almamışlardır ve mekan işletmekle ilgili tecrübeleri yoktur.

“ Sanattan anlayan sanat işletmecisi ülkede olmadığı için, kendi kendine yetiştiği için -yurt dışında bunun okulları var gördük- Sahne işletmeciliğinden mezun oluyorlar, stajları ve bitirme tezleri bunun üzerine. Testler yapmak grupları toplamak, onları ağırlamak ve organizasyon yapmak üzerine. Biz öyle bir şeyi yaşayarak görüyoruz hatalarımızla o yüzden deneme yanılma oluyor ve hatalarımız da oluyor” (K7)

Katılımcıların şikayet ettiği bir başka nokta da onları destekleyen devlet dışında bir kurum veya kuruluşun bulunmamasıdır. Bu konu ile ilgili beyanlara şu sözler örnek verilebilir.

“Devletle bir kopuş içinde..biz, Genco Erkal gibi özel tiyatrolar maruz kaldığı bir durum söz konusu, ticari alana çekilmiş durumdayız: Belirli kurallar vardır, çok risk almadığın. Avrupa’da tutmuş komedi metini çok tutmuş.. Çehov, Shakespeare uyarlamaları, müzikli bir şeyler... bunlar olmaya başladı.. büyük isimlerde daha çok, bir şekilde seyirciyi anlayan gerekiyor devlet şehir ve özel tiyatrolar arasında. Öksüz evlat gibi özel tiyatrolar. Paranın oraya yatırılmadığı, bilet yoluyla daha haksız rekabet. Bir şekilde kaynağı olmayan bir tiyatrodan bahsediyoruz yani. Anlatabiliyor muyum ben de isterim ücretsiz olsun bütün oyunlar dolsun taşsın isterim.5 TL’ye bilet satayım isterim ama ayakta tutamazsın. Artık tek dayanağım bilet satmak gibi bir şey.

Yeteneğe alan açmak, yeteneği tercih etmek bir şey. Bu anlamda Türkiye’de birçok insan telef oluyor. Harcanıyor. Yurtdışından büyük projeler geliyor, festivalle büyüdüm, hiçbir zaman bir kurum Türk sanatçısına onlara desteği verdiği desteği vermedi. Bir tanesini seç, buna destek veriyorum arkasında duruyorum de. Örn Avignon’a ortak proje yapıyorum, ya da başka bir şey de yürü. Böyle bir şey yok. Sonra o zaman, Türkiye tiyatrosu yok deniyor” (K4)

3.2.1.5 Beraberce Yapılan Tiyatro ve Grupların Hiyerarşik Yapılanma Biçimleri

Katılımcıların %85 i alternatif tiyatro topluluklarını kurmadan önce birbirini tanımaktadır. Daha önce de bahsedildiği gibi ya beraberce aynı okuldan mezun olmakta ya aynı amatör toplulukta çalışıp buradan ayrılarak -mezun olma sonucu, ya da o topluluktan ayrılma- tiyatro yapmaktadır. Topluluklar bu tanışıklıkla kurulmuştur. Daha önce bahsedilen

ekonomik sıkıntılar nedeniyle kendi içlerinde iş bölümü yapmakla birlikte, teknik ve idari işler söz konusu olduğunda, her işi yapmak durumunda kalmışlardır. Oyuncular oyunun başlamasına 5 dakika kala ışık taktıkları gibi, yönetmenler gişede bilet satabilmekte, oyun bittikten sonra ekibin tüm elemanları beraberce dekoru toplamaktadırlar. Bu konuda katılımcıların görüşlerinden bir kaçısı şu şekildedir:

“Kendi tiyatromda oturamıyorum çünkü kalkıp dekoru toplamam lazım. Işığı toplamam lazım ekip arkadaşlarımı yönlendirmem lazım yevmiyelerini ödemem lazım” (K3)

Bir başka katılımcı konuya dair bir anısını şu şekilde aktarmaktadır:

“Ben şöyle söyleyeyim oyunun başrolüyen oyunun başlamasına bir dakika kala ışık astığımı hatırlıyorum. Yani böyle şeyler de oluyor... Oyuna çıkmadan, cebimde tiyatronun kasası, insanların benden hala ampul patladı para ver dediği oldu. Böyle öyle şeylerle karşılaşıyorsunuz ki böyle handikapları var yani.”(K7)

Alternatif tiyatrodaki oyuncuların, yönetmenlerin ve yazarların grubun idari işlerini beraberce nasıl yaptığına dair bir örnek de görüşme sırasında yaşanmıştır:

“Biraz sonra alt katta bir stüdyomuz var, gidip görürsen, bütün oyuncu kadromuz şu anda aksesuarların tozunu alıp depo düzeni yapıyor. Çünkü gücümüz buna yetiyor.” (K12)

Gruplarda örgütlenme biçimi ise temelde ortak kararlar üzerinden ilerlemektedir. Bazı gruplarda yönetmenlik yapacaklar, yazarlık yapacaklar, oyunculuk yapacaklar baştan belliyken, bazılarında ya zaman içinde kendiliğinden bir dağılım olmakta ya da bu görevler grup içinde değişebilmektedir.

“Bizim her zaman koordinasyon ve mekân yönetimi bölümümüz, kültürel ilişkiler bölümümüz, basın iletişim bölümümüz ve reklam bölümümüz hep ayrı ayrı kişilere verdik. Çünkü her zaman bunların ayrı yürütülmesi gerektiğine inandık. Dolayısıyla 2010’dan itibaren mesela ben her zaman koordinasyonla ilgilendim. Hiçbir zaman kültürel ilişkilere, sanatsal işlere, sanatsal işlerin organizasyonuna girişmedim. Prodüksiyonlar nasıl hazırlanacak, dekoru nasıl yapılacak, oyuncularla nasıl iletişime geçilecek, turneler nasıl ayarlanacak, salonlar nasıl ayarlanacak, onlar hep ortağımın sorumluluğundaydı. Ben de her zaman işin PR kısmı, metinlerin hazırlanması, tanıtım kısımlar, işletmesel şeyler, bunlarla ilgilendim. Bu işin işletmesel taraflarıydı. Onun dışında da mesela oyunların yüzde 90’ını ben yönetmişimdir neredeyse. Bugüne kadar ortağımın yönettiği bir oyun var, o da denemek istedi” (K6)

Oyunların teknik uygulamalarının yanı sıra bazen tasarım çalışmaları da grup içinden bazı üyeler ya da yönetmenler tarafından yapılmaktadır. Alternatif sahnede görev

alanların uzmanlığı olmadığı bir konuda üretmesi dezavantaj gibi görünse de, aslında bu durum bir rejinin bütünlüklü olarak tasarlanmasını sağlar. Tüm öğelerin aynı zihinde kurgulanması, sahnelemede öğeler arasında maximum uyumu sağlamaktadır. Bir katılımcının bu konudaki sözleri şu şekildedir:

“Yani bir kostümcün yok, bir dekorcun yok, bir ne bileyim marangozun yok, hepsi sensin. Bence çok şey öğretiyor.” (K10)

Herkesin her işi yaptığı tiyatrolarda, işin sanat kısmı ve idareci kısmında çalışanlar, kendi deyimleriyle *“her zaman elini taşın altına”*(K1-K7) koyanlar olmuştur. Bilgili olmadıkları idare alanında çalışmak, onların gereğinden fazla görevi üstlenmesine sebep olmaktadır. Bu da onların zaman içinde yıpranmalarına ve bunun sonucunda bazı alternatif grupların sahnesinin kapamasına, bazı sanatçıları da alternatif tiyatrodan bir müddet uzaklaşmasına sebep olmuştur.

“Herkes her işi yapamaz tabi ki... Bence bu alternatif tiyatronun en büyük problemlerinden biri de bu oldu... Herkes her işi yapabilir sandılar. Biz de sandık yani ama e çok çalıştık, organizasyona çok çalıştık, birleşme üzerine çok çalıştık... Kafa patlattık ama bir gerçek var biz aslında oyunculardan kurulu tiyatrolarız... Oyuncular yazarlar yönetmenler bazen üçünü bir arada yapanlar” (K12)

Bazı gruplarda oyuncular, yönetmenler ve yazarlar kesin olarak ayrılrsa da bu daha çok ödenekli bir kurumda çalışarak, alandan arkadaşları ile tiyatro kuran alternatif topluluklarda daha yüksek oranda görülmektedir.

“Biz bir yazar yönetmen kolektifiyiz. Onun yazacağı, benim yöneteceğim belli.” (K14)

Aynı okuldan mezun olanlar, yönetmenlik, oyunculuk ve idari işler başlıkları altında sınıflayacağımız görevleri, projeye göre dönüşümlü olarak üstlenmişler, üstünde çalışıp deneyimledikten sonra tercih ettikleri sabit alanlarda uzmanlaşmaya başlamışlardır. Alanda yapılan işleri yönetmenlik, yazarlık, oyunculuk, tasarım ve teknik işler olarak sınıflandırırsak, katılımcıların bu alanlara dağılımı aşağıdaki gibidir:

Tablo 5: Alternatif Tiyatrolarda Üstlenilen Görev Yüzdeleri

Yapılan İşler	Yüzdesi
Yönetmenlik	%67
Yazarlık	%42
Oyunculuk	%86
Tasarım ve Teknik İşler	%57

Birçok grup ilk çalışmaya başladığı zaman, aynı kadroyla yani birlikte yola çıktığı ekiple oyunlar çalışmıştır. Kumpanya mantığı ile ilerleyen bu süreçte, ekibe zaman zaman ödenekli tiyatrolarda görev alan yaşça gruptan tecrübeli oyuncular, genç asistanlar, projenin ihtiyacına göre oyuncular, yönetmenler ve yazarlar da dahil edilmiştir. Ancak bu katılım genelde proje bazında olmaktadır. Bazı ekipler gruplarına seçecekleri genç çalışma arkadaşlarını networkleri ile seçerken, bir kısmı gönüllülük kriterleri ile sınıyarak, bir diğer kısmı da seçme yaparak gruba almaktadırlar. Sadece ekibe yeni katılımcıları seçen kurucu katılımcıların, bu seçim için tercih ettiği yöntemler ve yüzdeler şu şekildedir:

Tablo 6: Kurucu Katılımcıların Gruba Üye Seçme Yöntemi Yüzdeleri

Seçim Şekli	Yüzdesi
Networkle	%58
Gönüllülük Usulü	%52
Seçme	%17

Grupların kuruluş aşamalarından itibaren genel olarak ortak söz sahibi olursa da zaman içinde daha çok sorumluluk alanlar gruplarda söz sahibi olmuşlardır. Dolayısıyla verilecek son kararda kriter daha yetkin, daha tecrübeli değil; daha çok emek verenler-grubun kararları üzerinde etkin olmaktadır.

3.2.1.6 Oyun Seçimleri

Alternatif tiyatrolarda oyun seçimleri grupların politik görüşlerine göre şekillenmektedir. Grupların oynamak istedikleri metinlere, sabit ekipleri tarafından karar verilmektedir. Ancak ekipte yönetmen ve işletmeci sürekli aynı kişi ise, oyunlar, o kişi ya da kişiler tarafından seçilmektedir. Alternatif topluluklar kendilerine para kazandıracığını ya da seyircinin beğeneceğini düşündükleri oyunları değil, kendi beğendikleri ve istedikleri oyunları seçip oynamaktadırlar. Gişe kaygısı seçimlerine etkili değildir.

Bu alternatif tiyatroların çoğu, metin temelli tiyatro yapmaktadır. Metin üzerinden bir anlatım yerine, daha deneysel ya da görselliğin ön planda olduğu ya da fiziksel anlatım biçimlerine odaklanan gruplarda ise yine de içselleşmiş temalar bulunmaktadır. Bu seçimlere dair düşünceler bir katılımcı tarafından şöyle belirtilmiştir:

“Carol Churchill diye bir yazar vardı, her oyunda farklı bir yapı konuşturmuş. Açıkçası metin olarak, yapıda yenilik alınmış olan, içerikte yeni bir bakış olan bir şeyler oturtmayı tercih ediyorum. Hepsinin kendine ait bir süreci oluyor. Türkiye'nin hafızasızlığı mesela” (K4)

Yalnızlık, şiddet, otorite ve baskı, sansür, kadın cinayetleri, çocuk istismarları, uyuşturucu, apolitizasyon, internet ve medya eleştirisi, ülkedeki olumsuz politik gelişmeler, ırkçılık, ekonomik sıkıntılar oyunlarının temalarını oluşturmaktadır.

Toplulukların oyun seçimleri günün koşullarından etkilenmektedir. Oyun seçiminde de istisnai durumlar dışında tüm grubun fikri alınmaktadır. Bu durum katılımcılar tarafından şöyle izah edilmektedir:

“Oyunun seçimi aslında şöyle, biz bir toplantı yapıyoruz her sene. O toplantıda önümüzdeki gündemi belirliyoruz, bir sonraki seneye ilgili. Yani neyle ilgili hikâyeler anlatmak istediğimize dair.” (K10)

Yapmak istedikleri, oynamayı istedikleri oyunları oynamak için her tür imkânı zorlamaktadırlar. Konuyla ilgili bir katılımcının görüşü şöyledir:

“Biz kitap okuyoruz, yazı yazıyoruz, aklımız çalışıyor, dünyanın gidişatına müdahil olmak gibi bir derdimiz var ve temel derdimiz bütün kâinatın, bütün kâinatın hakları ve demokrasi bilinci. Şimdi burada azla yetinemem. Burada düşün neyse, hayalim neyse, evet, kendi özel hayatımdaki

lükslerden, karımın özel hayatındaki lükslerinden, oğlumun özel hayatındaki lükslerinden feragat ederek onu burada öldürmeye çalışırız.” (K12)

Kendi istedikleri oyunları oynadıklarını bir katılımcı şu şekilde aktarır:

*“Yani oyunların hepsini okuyorum ve beni bir yerde heyecanlandırmasını istiyorum.(...)Yaptığım tüm oyunları da yapmak istedim. Yani şimdi de bunu yapayım demedim.
“ (K11)*

Alternatif toplulukların Türk tiyatrosuna bir katkısı da son yıllarda hissedilen yazar sıkıntısına çözüm sağlamalarıdır. Neredeyse her grubun içinden bir yazar çıkmış, bu yazarlar sadece proje bazlı değil, grupların devam edebilmesi için sürekli üretir hale gelmişlerdir. Hatta aralarından Yiğit Sertdemir, Murat Mahmutyazıcıoğlu, Cem Uslu, Halil Babür gibi isimler, kendi gruplarının dışında da tercih edilen ya da başka gruplara oyun yazan, aranan yazarlar haline gelmişlerdir.

“En belirgin özelliğimiz aslında bizim başlı başına yazdığımız yeni metinleri sahnelemek. Yeni yazılmış metinleri sahnelemek ve dünya prömiyerlerini yapmak... Eğer yabancı bir metin sahneliyorsak bunun Türkiye prömiyerini yapmış olmaya özen göstermek” (K3)

Bir başka benzer görüş de şöyledir:

“Metin temelli tiyatro da evet oradan gidiyoruz ve bunun üzerinde daha çok, yaklaşımımızda bunun üzerinden, bu metni biz çok zor buluyoruz, onu bulduktan sonra onu çok güvendiğimiz yönetime, bu bizim içimizden de biri olabilir, onu ona bırakıyoruz isterse.” (K9)

Ayrıca Firuze Engin, Ebru Nihal Celkan, Ahmet Sami Özbudak, Ceren Ercan gibi yazarların, ödenekli tiyatrolardaki kurulların değerlendirme kriterlerine uygun bulunmayacak oyunlarını sahneleyerek, bu genç yazarların tanınmasına da katkıda bulunmuşlardır.

Alternatif tiyatrolarda genellikle muhalif eserler oynanmaktadır. Klasik eserlere bile politik yorumlar getirilmektedir. Kadın cinayetlerinden, faşizme, eşcinsel haklarından, teröre, toplumdaki birçok güncel olayı konu eden oyunlar oynanmaktadır.

“ben daha önce duyulmamış seslerin ülkemizde de karşılığını bulan çok kuru politik olmamasına dikkat ettiğim ama 21. yy modern insanın dengizlerine dokunan oyunlar bu ara benim ilgimi çok çekiyor eskiden de öyleydi. Evet daha çok modern insanın problemlerine yönelik oyunlar yapmaktan hoşlanıyorum ya da öyle olmayan yazımları da oraya itmek gibi bir tarzım var. genel olarak ben böyle oyunlar seçiyorum. Çok haz etmem komedi oyunlarından mesela ama evet

modern yaşamın doğurduğu taze dertleri gündeme almak gibi bir arzum var. yazımın türü fark eder mi etmez ama ben daha çok modern yaşamın dertleriyle ilgileniyorum.” (K13)

Katılımcıların %71’i metin tiyatrosu yaparken %29’u biçime yönelik çalışmalar yapmaktadır. Bu sahnelemelerde görsellik, imgesel anlatım ön plana geçmekte, metin kullanılan bir araç haline gelmektedir. Ancak metinden çok görselliğe, parçalı anlatıma dayalı deneysel çalışmalar; genelde bireysel olan ya da yönetmen katılımcıların kurduğu alternatif topluluklarda tercih edilen çalışma biçimidir. Oyuncu ve yazar katılımcıların kurduğu alternatif topluluklar genelde metin tiyatrosunu yeğlemektedirler.

“Ancak her şeyin özellikle postmodern bir çağda bir şeyi bir yere indirgemenin doğru olmadığını düşünüyorum. Yani ben şöyle bir tiyatro yapıyorum diye zaten ben çok başlıkların bugün kaldığını düşünmüyorum. Ama tabi ki şu dediğin olabilir; evet, hareketin, fiziksel anlatımın metinle hemhal olduğu, biçimin, içeriğin biçime basmadığı, biçimsel olanın da günün sanatsal perspektifiyle ve bugünün sanatının geldiği şeyi reddetmeyen, çağdaş sanatın, çağdaş anlatım biçimlerinin, disiplinlerarasılığın, postmodernitenin, bunları gözeterek tiyatro yapmaya çalışıyorum tabi ki.” (K14)

Gruplar güncel olayların da etkisiyle gündemi takip eden oyunlar yazmakta ve sahnelemektedirler. Dolayısıyla ülkenin gündemindeki kadına şiddet, tecavüz, savaş karşıtlığı, terör gibi pek çok güncel olay; oyunların temasını oluşturmaktadır. Örneğin Gezi Olayı’nın ardından Talimhane Tiyatrosunun “Gezi Müzikali”, 4 yazar ve 4 ayrı alternatif tiyatro sahnesi oyuncusunun bir araya gelerek, Gezi Parkında kurulan sahnede canlandırdığı “Gezerken” buna örnektir. Ülkede terör olaylarının patlak verdiği ve insanların sokağa çıkmaya çekindiği dönemlerde Emek Sahne’sinin “11’e 11”, Siyah Beyaz ve Renkli’nin sergilediği “Yuva” oyunu distopyalar üzerinden, günümüz toplumunun baskıcı ortamına ışık tutmaktadır. Absürt bir anlayışla sahnelenen Altından Sonra Tiyatro’nun oyunu “Filifu Şeysi”de yine toplumdaki baskı ve sansüre göndermeler yapmaktadır.

Sabit ekiple kendi yazarlarını çıkarmış grupların bazılarında, oyunun provası sırasında ekibe göre oyun yazılabilme şansı ortaya çıkmakta, kimi zaman tüm ekip oyun yazımı aşamasında yaratıcı olabilmektedir.

“Sonra dedim ki bir oyun yapalım bize ait olsun bizim derdimiz olsun bizden çıksın ondan onra benim elim kalem tutuyordu zaten. İşte başladık. Dedik ki nedir bizim derdimiz Kendi dertlerini paylaştı herkes. Grup aslında kendi içinde bir nevi terapi yaptı. Herkes kendiyile bir hesaplaştı.

Nelere öfkeleniyoruz nelere üzüliyoruz nelere seviniyoruz derdimiz ne yaralarımız ne filan... 4-5 tane madde çıktı. Mesela kendimizdeki şiddete meyilli fark ettik. Hayatın belli kısımlarında aslında ne kadar şiddete meylettığımızı anlattık birbirimize. Küçük burjuva ahlakının ikiyüzlülüğü bunun üzerinde çok fazla durdum ötekileştirme üzerinde durduk zaman mevfumu üzerinde durduk.(...) sohbet ediyoruz. Sonra 4-5 tane başlık çıkardık bu başlıklardan yola çıkarak küçük doğaçlamalar aldirmaya başladım gruba. Ben dahil olmuyordum onlar oynuyorlardı. Ben de izliyordum bazen yönlendiriyordum. Tamam şuradan alın deyip doğacı belli bir yere kadar sardırıp doğaca başka bir yön verip oradan devam ettiriyordum. (...) Bu bana bir fikir verdi. Bir öykü yazdım 1,5 sayfalık.” (K2)

Galata Perform, Altıdan Sonra Tiyatro gibi bazı alternatif topluluklar sadece kendi yazarları çıkarmamış, aynı zamanda yazarlık atölyeleri de düzenleyerek, yetişmekte olan yazar adaylarına da fırsat tanımışlardır.

3.2.1.7 Sahneleme

Sevda Şener dünyada kendini alternatif olarak tanımlayan ve yeni biçimler deneyen alternatif toplulukların “*Tiyatro yapıtındaki birlikli bütünün, organik yapının, mantıklı gelişimin, merak ögesinin, karakter özelliklerinin, sözlü anlatım ağırlığının, seyircinin konumunun, sahne seyirci ilişkisinin giderek seyir yerinin sorgulanması ve yeni önerilerin uygulanması*” (1995: 28) ile olduğunu belirtmektedir. Ana akım tiyatronun metin, karakter, seyir ve oyun yerine dair yapılan tüm deneysel çalışmalar elbette yeni bir sahneleme biçimini de beraberinde getirecektir.

2000’li yıllardan sonra ortaya çıkan bu III. dalga tiyatro topluluklarının belirgin bir özelliği yoktur. Bazıları metnin yerine görselliği ön plana çıkarmakta, bazıları fiziksel tiyatro yapmaktadır. Gruplar sahneleme aşamasında genellikle belirgin bir biçimi tercih etmemekte oyunun doğasına, ya da kendi anlatmak istediklerine göre bir anlatım biçimi seçmektedirler. Ancak bu tercihler grupların sürekli seçimleri değildir. Bir katılımcı oyunlarını ve sahnelemelerinde temel olan düşünce biçimini şöyle aktarmaktadır:

“Wagner geleceği sanatı bütün sanatların birleşimi olacak demiş o çağdaş tiyatro performans falan da oradan besleniyor. Umberto Eco da yazdığı şeylerde, artık tek bir şeyden bahsedemeyiz, bilim, sanat, edebiyat hepsi iç içe geçmiştir der. Biraz bu konulardan kaynaklı. Bizimki... Burada bir tiyatro yapılıyor, onun dışında kendimizi konumlayalım değil varoluşsal olarak...Bu dünyada bu zamanda nasıl tiyatro yapılmalı? sorusunu sorduğumuzda kendimize, daha dünyaya açık olan, daha çok sanat akımlarına konuşabildiğimiz. Ama günümüz güncel

hayatına da özgün şekilde ifade edebilecek bir yol bulmakla ilgili bu süreç. Hala da devam ediyor. Odakta çağdaş tiyatro nasıl olmalıdır? Seyirciye hangi dille ulaşılmalıdır. Yazarlık nasıl gelişebilir, yeni yazarlar, yeni yönetmenler nasıl ortaya çıkabilir, daha fazla desteklenebilir. Her zaman bu var çıkışımızda..

Bir zaman yeterli olmuyor her zaman daha iyi ne yapabilirim daha iyi ne yapabilirim durumundasınız. Çünkü büyük bütçelerle yapmıyorsunuz bunu. Sürekli bir cinlik bulmaya çalışıyorsunuz. Bu tiyatroyla ilgili, ayakta tutmak için. O yüzden yoğun... Çok büyük bir handicap”” (K4)

Birkaç topluluk dışında alternatif sahneler kendilerini bir biçimi tercih eden sahneler olmaktan ziyade, olabilecek tüm biçimleri deneyimlemek üzere yola çıkmış topluluklar olarak tanımlamaktadırlar. Katılımcılar arasında tüm biçimlere açık olanların yüzdesi % 95’ tir. Örneğin, Altıdan Sonra Tiyatro, sözsüz vücut kullanımı ve grotesk anlatıma dayanan oyunlardan, metin tiyatrosuna, klasik dram diyebileceğimiz oyunlardan Absürd tiyatro örneklerine kadar birçok farklı alanda oyunlar sergilemektedir. Örneğin içinde bulunduğumuz 2017-2018 sezonunda “III. Richard”, “Filifu Şeyisi”, “Hayvan Çiftliği”, “He-Go” gibi üslup olarak farklı olabilecek birçok oyun sahneye koymaktadırlar.

Genelde tüm gruplar belli bir oyunculuk, belli bir sahneleme biçimi üzerinden ilerlemek yerine, anlatmak istediklerini ya da metinlerde onları en çok neyin etkilediğini tespit ederek hisleri doğrultusunda hareket etmektedirler.

“Biçem anlamında net bir kararımız hiçbir zaman yok. Fakat tabi ki daha çok sevdiğimiz şeyler var. Ama bunu yapalım, hep bunu yapalım gibi bir şeyimiz yok. Bizim o anlamda ki tutarlılığımız içerik üzerine. İçerik üzerinde ki metin anlamında ki sahiplendiğimizi söylemek üzerine söylemek istediğimiz bir şey olduğunda bunun aslında sahneleme biçimini, oyunculuk biçimini bunu yönetecek insana bırakıyoruz” (K9)

Bir başka katılımcının da yorumları benzer şekildedir:

“Ben özel bir hedef koymuyorum. Metin tiyatrosu yapıyoruz sonuçta performans yapmıyoruz. Ya ben yazıyorum ya başkası yazıyor şiirden uyarlıyoruz. Metin var işin merkezinde. O zaman da zaten metin sana bir şeyler söylüyor. Yani bana böyle bakabilirsin diyor tabi senin içgüdüleriyle yaşamışlığınla mesleğinle nasıl baktığınla eğitiminle nitelikler birikiminle yaratıcı zekan ve duygusal zekanla ve bir sürü bir şeyinle ilgili bir şey. Ama bir şey görüyorsun.” (K2)

Farklı alanlarda farklı denemeler yapmak, onların kendilerini “sadece tiyatro” yapan topluluklar olarak tanımlamalarına rağmen, deneysel çalışma biçimlerine itmiştir. Birçok

anlatım biçimini deneyimlemek, tecrübe kazanmalarına, tecrübe kazanmaları da sahnelemede yeni bakış açıları yakalamalarına sebep olmuştur.

“Ben bir türe bağlı bir yönetmenin kendine haksızlık ettiğini düşünürüm ve kendi yeteneklerinden ve kendi yapabileceklerinden çaldığına inanırım. Herkesin elinin yatkın olduğu elinin aklının daha kolay kırıldığı biçimler var elbet benimde var ama ben bunu denemenin başka deneyler yapmanın yarın için hayrımıza olduğunu düşünüyorum. Çok eskiden benim rejilerim genelde yaptığım oyunlar birbirinden başka tarzlara hizmet ederler. Elbet ortak noktaları vardır” (K13)

Mizah yapmak amacıyla yola çıkan bir ekip zaman içinde vardıkları yeri şöyle açıklamaktadır:

“O zaman biz sahne yükseltisinin çok da gerekli olmadığını, seyirciyle hemzeminde daha farklı şeylerin anlatılabileceğini, o dönem yaptığımız şey mizahtı tabi ama mizahın aslında inanılmaz politik bir duruş olduğunu keşfetmemizle başladı bence” (K10)

Belirgin tarzlarının olmayışı onlara avantaj sağlamıştır. Tek bir doğruyu kabul etmek yerine, farklı biçimler üzerine çalışma yapmak, farkında olmadan en istedikleri anlatım biçimlerini “deneyerek” bulmalarına olanak vermiştir.

Oyunculukta ise rejinin isteği üzere tercihler yapılmaktadır. Ancak burada değinilmesi gereken önemli bir unsur da grup içinde ilerleyen dinamiğin göz ardı edilememesidir. Hemen hemen tüm katılımcılar, gruplarında yaratım sürecinde ortak hareket edildiğini, tasarımcıdan oyuncuya, yönetmenden yazara kadar oyun çalışmamanın bir süreç olduğunu ifade etmektedirler. Oyunlar daha çok ödenekli kurumlarda gördüğümüz yapılanma biçimi, ağırlıklı olarak yönetmenin tasarımından çok, ortaklaşa üretilen kumpanya zihniyeti ile ilerlemektedir. Oyunculuk, tasarım ve yönetim eş zamanlı etkileşimle ortak bir ürün ortaya koymaktadırlar. Bu ortak üretim, gruptaki herkesin kendini ortaya çıkan işten sorumlu hissetmesine sebep olmaktadır. Yönetmen sahneleme aşamasında başka tüm tiyatrolarda olduğu gibi son söz hakkına sahiptir. Fakat alternatif sahnelerde oyuncu ve tasarımcı da bu sürece etkin olarak katılma şansı yakalamaktadır.

Bu yaratım sürecinin pratiğinde alternatif mekânlar da guruplara ayrı seçenekler sunabilmektedir. Seyircilerin hareketli tribünlerle oyun alanına farklı biçimlerde yerleştirilmesi sayesinde, oyunun sahnelenme biçimine uygun kurgulanması sonucu,

seyirciler kendilerini daha çok oyunun içinde hissetmektedirler. Oyun bazen sokaktan başlayıp salona taşınmakta, bazen boş bir uzamda seyircinin hayal gücüne yaslanarak mekânlar yaratılmakta, oyuncu seyircinin etrafında, bazen yanında konumlanarak anlatımı çeşitleyebilmektedir.

“Özellikle ben işlerimde seyirci ve oyun ilişkisine çok odaklanırım, yeni seyir biçimleri yaratmak, yeni izleme biçimleri yaratmak, oyun ve seyirci arasında yeni ilişkiler yaratmak gibi sürekli bir odak noktam vardır. Ve bunun adına da sürekli denemeler yapıyorum. (...) Bize farklı sahneleme türlerini izleyebildiğimiz bir tiyatro dendi. Özellikle tek seyircilik oyun denemelerimiz oldu, ne bileyim, aynada kabinlerde oynanan bir oyun türümüz vardı, seyirciler kabinlerin içinde izliyorlardı. Bizde yoksa seyircilerin gözleri bağlanıyordu, oyunu gözleri kapalı izliyorlardı. Sürekli her oyunda farklı bir sahne kullanım metodu, farklı bir seyirci ilişkisi kurmaya özen gösteriyorduk.” (K6)

Belirli bir sahnesi olmayan gruplar, bu nedenle daha minimalist ve her sahneye uygulanabilen rejiler üretmektedirler.

“Yerleşik bir sahne düzeniniz olmadığında gezici bir özel tiyatro olduğunuz zaman her sahnenin kendi olanağına göre uyarlamak ve adapte etmek zorundasınız. Biz (...) olarak bir çok yeri tiyatro mekanına çevirdik. (...) bir Rum evini de blackbox tiyatroya çevirdik. Bir barı kapatıp, bar tiyatrosu değil ama, etrafına siyah perdeler çekerek blackbox tiyatrosu yapmaya çalıştık. Aslında blackbox derken demek istediğim şey: başka herhangi bir çağrışım mekanizmasına maruz bırakmaksızın seyirciyi nötr bir alana toplamak aslında amaçladığımız ve bu alanda yeni metinleri sahnelemek farklı sahneleme şekillerini denemek.” (K3)

3.2.1.8 Seyirci-Oyuncu İlişkisi

Alternatif deyince akla ilk gelen oyun seyir ilişkisidir. Agon'nun Alternatif Tiyatro Dosyası özel sayısında Günay Akarsu alternatif tiyatro tanımını yaparken “*seyirciyle birlikte var olan tiyatro, ancak seyircisiyle değerlendirilir*”(1995: 86) demektedir. Özdemir Nutku da bütünlüğü parçalanmış tiyatromuzun sorunlarından bahsederken seyirci ve sahne ilişkisinin sil baştan ele alınmasından bahsetmektedir. Ona göre tiyatronun “*yoğun olduğu büyük kentlerde sahne-seyirci ilişkisi yapmacıktır, yüzeydedir.*” (Nutku, 1995: 73) Semih Çelenk de konvansiyonel sahnelemedeki seyir-oyun ilişki biçimini tanımlarken “*sahnenin ve seyircinin*” ayrımının belirginliğinden bahseder. Onun 1950’lerde dünyada görülen alternatif toplulukların sahneleme biçimlerini tanımlarken “*seyirciyle oyuncunun iç içe geçtiği, anlık gelişen benzer bir eylemi paylaştıkları*”(Çelenk, 1995: 42) betimlemesi 2000’li yıllardaki

alternatif sahneler için de geçerlidir. Katılımcılardan birinin sahneleme seyir ilişkisi ile ilgili görüşü şöyledir:

“Mecburiyetten yeten yapan tercihleri sevmekle ilgili. Büyük bir tane de olsa bir farklılık olacaktı. Küçük ya da küçük alanda ben tiyatrodaki ilişki, her yerde bulabileceğime inandığım için... Tiyatro bir seyirciyle oyuncu arasındaki ilişki. İlla İtalya sahne gerektirir diye bir şey yok. Kendi yaptığım çalışmalardan da kaynaklanıyor bu. Osmanlı gösteri sanatları çağdaştırılması nasıl olabilir mantığından da kaynaklanıyor. Seyirci alanı, oyuncu alanı düşünmek iyi oldu yani. Başta üç tane seçeneğin var değil ki, biri İtalyan biri küçük apartman dairesi. Tercih etmedik, her zaman bunu bu şekilde yapmak istiyorum. Bana hayat hep getirecek... Her oyunun kendine ait araştırması olduğu için İtalya sahnede de araştırma yapılabilir. İçerikle formla başka türlü bir şey yapabilirsiniz. Bu sadece benim kuralım değil sadece küçük apartman dairesine yönelik apartmanlar yapacağım diye. Seyirci ile iç içe olan oyunlar yapacağım diyekural koymadım. Oyunun kendi dinamiği ile oluşan bir şey.” (K4)

2000’li yıllardaki alternatif sahnelerin oyun seyir ilişkisinde en belirleyici faktörlerden biri, farklı mekanlardan dönüştürülerek oluşturulmuş sahnenin ve seyir yerinin arasındaki mesafenin somut olarak sıfırlanmasıdır.

“Seni senin dibinde kelle kelle kesmesiyle, 150 metre ötede kesmesi, gerçi 150 metre abartılı bir ifade ama... Bazı oyunlar o kadar uzak geliyor bana, orada bunun gerçekleşmesi arasındaki fark kadar açık bir şeyden bahsediyorum. Öyle olduğu için bu anlamda bir seyir alternatifini oluşturulduğu aşikâr. Alışılmış seyirin dışında bir teklif sunuyor sana. Konforlu koltuklar sunmuyor. Dibinde oynanan oyunlar sunuyor. Türünden bağımsız bir şeyden bahsediyorum. O yüzden kimi seyirci çok yadırgıyor bu tür oyunları. Seyirci doğrudan içinde olup zaten bir süre takip etmeye başlıyor. Çünkü öyle bir şey var konvansiyonel mekân seyircisi, alternatif mekân sevgisi diye... Seyir ilişkisinden ötürü bir alternatifliği var. Oyunların türleri ya da derdi açısından da bir alternatif oluşturuyor.” (K1)

Bir başka görüş de şöyledir:

“Bütün mekanlarda seyirci önemli bir kısım. Seyirciler bu izleme biçimini oyuncularla ve insanlarla. Sevip bunu sahiplendiler. O paylaşım, gidebiliyor olma durumu büyük sahnelerde yok. Film izler gibi yani. Seyirci deneyimi açısından bir alternatif sundu. Baba oğul abi kardeş ilişkisi gibi falan gibi bir şey.

Bence burada seyirci şöyle bir sürece tanık oldu. Nasıl tarif edeyim: o büyüme sürecini gördü ve ona tutuldu. Şu anda da hepsi, arayıp sorarken, öyle bir yerden, yani ne yaptığını değil de bir süre sonra ne yapacaksın, bunu da yap da bakalım, sanki o çocukluk fotoğraflarını çekip, her yaşında bir fotoğraf çekmiş. Ve onu takip ediyor muş gibi bir ilişki kuruyor. Bence süreci takip ediyor yani, süreci izliyor, senin gelişimini ve kat ettiğin mesafeyi görmeye çalışıyor. Senden beklentileri var, o beklentilerini karşılamamı istiyor Biraz öyle bir ilişki bence.” (K15)

Katılımcıların tamamı ister kendini bağımsız, ister yeni biçimler deneyen konvansiyonel topluluk ister alternatif mekan olarak tanımlasın; hepsi “seyir-oyun” yerinin alternatif tiyatrolara ayrı bir biçim ve ilişki sunduğu konusunda ortaktırlar. Tamamı, seyirciyi, gözleyen olmaktan çok, oyunun bir tarafı olarak görmektedirler. Sergiledikleri oyunlarda, seyirciye ilişkinin doğasına dair denemeler yürütmektedirler. Bu denemelere örnek olarak bir katılımcı şunları söylemektedir:

“Özellikle ben dediğim gibi özellikle seyirci oyuncu ilişkisine çok odaklandığım için farklı şeyler denedim bu konuda. Tümüyle çok uzak tuttuğum projeler de oldu seyirciyi, sanki izleyen konumunda tuttuğum ama aşırı katılımcı hale soktuğum işler de oldu. Özellikle tek seyircilik oyunlarımız doğrudan seyircinin yönlendirmesiyle yapılan işlerdi. Seyircinin odak olduğu işlerdi. En ucuz tabirle seyircinin başrolde olduğu bir filme düşüyordu seyirciler. Filmi burada özellikle kullanıyorum. Dolayısıyla bu türden şeyler hep ilgimi çekti, özellikle bu sezon için geliştirdiğimiz projelerde, şu an için ertelendi bir 6-7 ay ama seyircinin konumlanması beni çok ilgilendiriyor. Mesela bu sezon için oyuncu olmayan bir oyun yaratma derdindeydim, sadece seyircinin oynadığı bir proje yapabilir miyim diye düşünüyorum, onu geliştirmeye çalışıyorum. Çünkü özellikle bu ilişkinin, yani seyirci ile tiyatro, seyirci ile oyun, seyirci ile oyuncu ilişkisinin önemli olduğuna inanıyorum ve en samimi noktaya çekmeye çalışıyorum. Seyircinin tüm duvarlarının indirildiği, seyircinin alımlama boyutunun, alımlamasının tümüyle oyuna konsantre olabileceği, çeşitli faktörler özellikle aradım iki üç yıl boyunca (...). Seyircinin tüm dış faktörlerden soyutlanabildiği, aslında tiyatrodaki bir turnak içinde bir Nirvana'ya ulaşabilecekleri bir boyuta, zamanında Artaud'ların denedikleri şeyleri acaba ben yaratabilir miyim kafasıyla düşünüp, bunu çağdaş 2000'lerin kafasıyla birleştirip, biraz o ritüelliklerden uzaklaştırıp başka kafayla yaratılabilir mi diye girdiğim dönemlerdi. O yüzden çok odaklanıyorum zaten seyircinin aktif yer alabildiği şeylere. Ama buradaki aktiflik tümüyle oyunun bir parçası haline getirmek, katılımcı tiyatro yapmaktan ziyade zihinleriyle oyuna dahil edebilmek ya da kendilerinin o oyunun bir parçası olduğunu hissettirebilme noktasına getirebilmek.” (K6)

Bu yakın mesafe tüm katılımcılar için istisnasız bir sınavdır. Çünkü İtalyan dediğimiz etrafı kapalı ve seyircinin belli bir yerde oturduğu bu sahnelerde oyuncular kendini güvende hissetmektedir. Bu güven duygusu bizzat mekânın korunaklı yapısından gelmektedir. Bir katılımcı bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir:

“bence keyifli oyuncu için çok daha fazla uyaran olduğu için çok daha keyifli. Sahne yalnız bir yer, İtalyan sahne yani. Şöyle bir ilişki var biliyor musun olur Daha geridesin ve burada daha muhatap bir ilişki var. Orada, buradan oraya bir şey atman gerekiyor gibi bir ilişki var. Biz orada daha konforlu geliyor. Zaten çok yakınız, biz gösterdiğini hemen emiyor yani. İtalyan sahnede yalnız oluyorsun, hakem gibi oluyor seyirci. Öbür türlü süni ister istemez senin daha partnerin gibi. Kurduğun bir şeye dönüşmeye başlıyor. Ondaki sana çok iyi ciddi bir etki geliyor. Bu oyuna katıldığın zaman keyifli bir şey çıkıyor.” (K15)

İtalyan sahnede yapılan hatalar, seyirciden belli bir uzaklıkta olması, sağda soldaki kulisler ve sahne arkasında seyirci olmaması nedeniyle, oyuncunun üç yanının oyun alanı içinde kalmasından ötürü oluşan konfor alanında hafifletilmektedir. Oyuncunun stresi ve kendini güvende hissetmesi atması açısından İtalyan sahneler daha fazla imkân sağlamaktadır. Seyirci İtalyan sahnelerde karanlıkta ve aşağıda konumlanmaktadır. Oyuncunun yüksekte ve aydınlıkta bulunması bile ona fiziksel bir üstünlük sağlamaktadır. Bu durum aslında güven verir gibi görünse de alternatif tiyatrodaki oynayan oyuncular için seyirciyle bağlarını koparan ve onları oynama eylemine yabancılaştıran bir durumdur.

“Çok şey değişirdi ki bence çok şey kaybederdi eser kendinden. Çünkü İtalyan tipi dediğimiz o büyük sahnelerde, seyircinin içine girdiği zaman oyuncu, bence aslında kendimi iyi hissetmeyeceğim bir yabancılaşma oluyor. Çünkü orada seyirciyle sahne arasında bir yer olduğu için, farklı bir boyuta geçiyor orada oyuncu ve yönetmen. Orada başka bir dünya var, seyirci o dünyayı uzaktan izliyor.” (K19)

Bu oyunculuk biçimi “samimiliği” getirmektedir. Ancak alternatif toplulukların oyuncularında “samimilik” sadece oyunculuk mesleğinin bir icra biçimi değildir. Onun biraz ötesine geçerek, kendi söylediğine inanmak, düşüncelerini paylaşmak olmuştur. Bu samimiliğin yakalanmasında, metinlerin grup tarafında oluşturuluyor, yaratım içinde yönetmenle birlikte söylüyor olmanın da etkisi bulunmaktadır.

“Değişiyor sahneleme biçimi değişiyor ama seyircilikte etki tabii ki artıyor dolayısıyla artık seyirci bir oyun seyrettim geldim demiyor. Bir oyuna tanık oldum geldim deme arzusu duyuyor aslında... Bence bizim tiyatrodaki en çok katkısı olduğunu düşündüğümüz şey budur. Biz seyirciyi tanık edebildiğimiz oyunları daha çok seviyoruz. O yüzden de sahnelerken aslında tür olarak bir şey takip ettiğimiz değil ama kara mizahta yaptık komedi de yaptık dramatik de yaptık(...) Şunu söylüyorum sen inanırsan seyirci inanır. Dolayısıyla alternatif oyunlar inançsız oyuncuyu taşımaz kusar. Dolayısıyla aslında belki de alternatif oyunlar bu yüzden iyi çıkıyor. çünkü çıkmayan hemen kayboluyor ama tutan da tutuyor.” (K3)

Bir başka katılımcının görüşü de şöyledir:

“Seyircinin oyuncunun bütün sürecine, nefesine, her şeyine tanıklık ettiği bir yer. Dolayısıyla bu biraz klasik tiyatrodaki sahte oyunculuğu ya da rol kesmeyi işte falan filanı biraz engelleyen bir durum. Çünkü ister istemez bu kadar yakın mesafede orada çıplak kalıyorsunuz, o samimiyeti bulmak zorundasınız. O samimiyeti bulmazsanız zaten seyirci sizden kopar. Yani yaptığınız iş de çok anlamlı kalmaz. Bence alternatif tiyatrodaki en önemli özelliği galiba seyirciyle kurduğu ilişki biçimindedir.” (K14)

Konvansiyonel tiyatrodaki oynama ile alternatif tiyatrodaki oynama farkı her ikisinde de görev alan bir oyuncu tarafından şöyle dile getiriliyor:

“Mesele 4. duvar veya diğeri değil. İkinin arasındaki temel fark şu mesela (...)biri daha güncel dertleri konu alıyor, daha doğrusu güncel hatta bazen biraz yerel çok ana dair konular. Böyle olunca seyirci bugüne kadar aslında üzerindeki bir yükü kaldırmış oluyorsunuz. Seyirciyle konuşup seyircinin karşısındayken. O da şu mesela Naziler ile ilgili bir oyun yapıyorsunuz ve Nazilerin kötü olduğunu aslında herkes biliyor. Ama bu oyunun yapılmaması gerektiği anlamına gelmiyor. Ama şu anda işlemeyen şeyleri herkes rahatlıkla söyleyemiyor sokakta veya basında ve siz alternatif tiyatro olarak bunları söylediğinizde bunu ister iyi yapın ister çok kötü yapın isterseniz estetik olarak çok yoksun olsun. Yine de böyle bir etki yaratıyor işte... Seyirci sizinle aynı şekilde coşkuya katılıyor onların söyleyemediği güncel sorunları dile getirdiğiniz için.” (K21)

Yine hem ödenekli tiyatrodaki hem de alternatif sahnelerde görev alan bir oyuncu, mesafenin yakın olduğu sahnelerde seyircinin onu izlediği kadar onun da seyirciyi izlediği şöyle belirtilmektedir:

“Böyle birazcık seyircinin nefesini hissetme noktası güzel bir nokta, onu böyle onun yakında olma hissi iyi bir his yani. Tabi ki bugünkü kurum tiyatrolarına bakacak olursan, bir yandan da oyunla ilgili o risk alma şeyi artık kurum tiyatrolarında öyle bir şeyden bahsedemeyiz, onlar risk almazlar, alamazlar da. Alamazlar değil, alabilirler de almıyorlar neyse işte.(...) Her oyunun başrolü seyircidir. O gelene kadar biz aslında başrolsüz bir prova süreci yaşarız yani. Seyirci gelir, kendi sözünü söyler. Onlar şunlardır. Bunlardır. Bunlardır yani. Ve iyi topluluklar bu sözleri kaçırmaz, hepsini dinlerler, seyircinin sözüne girmezler, seyirciye fırsat verirler. Seyirci her oyunun başrolüdür.” (K20)

Hem ödenekli tiyatrodaki hem de alternatif sahnelerde görev alan bir başka bir oyuncu, seyirciyle tüm kişisel kalıpların ötesinde bir arada bulunmaktan bahsetmektedir. Alternatif tiyatronun ritüel bir yanı olduğunu şu sözlerle vurgulamaktadır:

“Önemli bir şey bu bir ritüel hali olmalı bizim tiyatromuzda. Bu bir ritüel olmalı ve seyircinin orada olduğu bilinmeli. Çünkü ben kendimden çıkmaz, ben kendimle buluşmak için kendimden çıkmasını bekleyemem. Dolayısıyla görünürlük kalkanıyla onlara vermek istediğim kendimi göstermek istediğim havalı oyuncu güzel kadınla onu oradan çıkartmayı başaramam. Dolayısıyla o ritüelistik havayı yaratmak için önce kendimi geride bırakmam, onunda kendisini geride bırakmasını istemem gerekir... ki evet yüce bir mutlak sonuç varsa ona ulaşmanın yolu bu : “Mastar hallerimi ortada buluşturmak” senin orda için kalksın, benim için aşağıya insin yada hemzemin olduğumuz yerde buluşalım.” (K13)

Seyirci karşısındaki bu deneyim ‘ilişki’ anlamında şöyle tanımlanmaktadır:

“Çok yoğun çok değişik bir duygu gerçekten. Hep hissediyorsun onu gerçekten. Bunun iyi ve kötü halleri var mesela biri gelip burun kıvrırsa da farklı bir tepki verse de yoğun olarak kötü hissediyorsun. İyi bir tepkiyi de yoğun olarak iyi hissediyorsun.” (K7)

Ödenekli tiyatrolarda genelde sahne yükseltisinden aşağıda ve karanlıkta olan seyirci; alternatif sahnelerde aydınlıkta, görülebilir durumdadır. Oyuncuların bulunduğu sahne düzlemi ya seyircilerle aynıdır ya da tribün kullanımı gibi durumlarda seyirciden aşağıdadır. Bu biçim bir oyun yeri –seyir yeri ilişkisi başka türlü bir güç ilişkisi kurulmasının sebeplerinden biridir. Işıklama da seyirciyi aydınlatır, bu yeni oyun yeri –seyir yeri ilişkisinde seyirci karanlıkta kalmaz, görünür olur. İşin içine mekânların küçüklüğü yüzünden oyun yeri –seyir yeri mesafesinin neredeyse sıfıra inmesi eklenince, oyuncular ve seyirciler karşılıklı olarak birbirlerini hissedecek duruma gelirler. Bu da başka türlü bir oyunculuk ve sahneleme kriteri getirecektir. Bu sonuç, “seyircinin psikolojisine ödenekli kurumların oyunları mı yoksa alternatif sahnelerin oyunları mı daha etkili” sorusunun cevabı olarak, katılımcıların ifadelerinde görülmektedir. Onlara göre yakınlık birincil olarak etkilidir.

“ Bence bizimki çünkü çok yakın mesafede. Yani gerçekten evinin salonunda gerçekleşiyor gibi bütün hikâye. Etkilenmeme ihtimali yok. Ama diğerinden bir sahne yükseltisi, bir çerçevenin içinde izlemeye başladığın anda bir şeyi, sana çok uzak. Sadece izliyorsun zaten. Bu o da bir yöntem, onu şey yapmak için söylemiyorum ama bu öyle, işin gerçek tarafında. Mesela benim açımdan zaten mekânın bu kadar dar alanda oluyor olması, beni yapmakla ilgili en etkileyen kısmı oydu zaten, direk etki yaratmak. Sıkıldı, okey, direk böyle istediği anda görüyorsun, biliyorsun. Veya korkuyor, korktuğu anda biliyorsun, garip garip tepkiler veriyorlar falan.” (K10)

Ödenekli tiyatrolarda sadece seyirci değil oyuncu da kendini güvende hissetmektedir. Alternatif sahnelerde oyuncu, alıştığı korunaklı çerçeve sahne olmadan seyirciyle yüz yüzedir. Bu karşılaşma, onların tüm dikkatlerini, ilgilerini yaptıkları işe vermelerine sebep olmaktadır. Sanki tehlikeli bir spor yaparmışçasına sergiledikleri adrenalin, aldıkları riskler de oyunun sonunda her şey bittiğinde büyük bir rahatlama sebeptir.

“Çerçeve sahnede kendimi çok rahat güvende hissediyorum. Her oyuncu öyle hissediyor zaten. Daha doğrusu artık onun farkına vardılar. Bu alanlarda ben kendimi çok rahat güvende hissediyorum. Çünkü ben yılların duayen sanatçılarının tiyatromuza geldiğinde ellerinin ayaklarının nasıl titrediğini biliyorum. Seyirci, sandalyeleri dizdiğimizde nasıl yani orada mı

oturacaksın , bu kadar yakın mı oynayacağım ben İki sahne arasındaki fark şu: birisi daha iyi birisi daha kötü, falan değil ... ama bu dar alanda duayen oyuncular bile bu yakınlıktan ötürü baya titriyorlar. Çünkü hiç alışık olmadıkları bir yer. O belgesellerde de söylüyor ya. Gerçekten, bir şey olur, basit yani, mesela gülmen gelince arkanı dönersin (İtalyan sahnede) hiç öyle bir şansın yok, mesela farklı enerji seviyeleri vardı, kamera oyuncululuğu vb... grotesk veya öyle şeyler. Bu yakın mesafede sahici olmak istiyorsan, oyunun gerekliliği ölçeğinde sahicilikten bahsediyorum.(...). O çok acayip bir şey yani... Gerçekten sen bana baktığın yerde benim bir şey yaşıyor olmam... Sana bir şey ikna etmem çok zor, acayip keyifli bir şey insanı o kadar eğitiyor ki... of öyle böyle değil. Sahicilik ölçeği ne olursa olsun. İsterse çok yaratık ol fark etmez. Bunun keyfi çok başka... Çerçeve sahne gerçekten bana çok konforlu geliyor. Ben bu kadar, dışarda is yaptığım için olabilir.... o kadar heyecansız... Geçen (Ödenekli İtalyan Sahnede) dekor düştü kafama, durdum kalktım şöyle yaptım, devam ediyorum dedim, öbür tarafta böyle bir alışkanlığım olduğu için beni çok etkilemedi .çok bağlamıyor yani.... (Alternatif sahne) rahatlattı beni mesela büyük sahnede... Tabi ki bu hacim oyuncunun hacmi, derinlik, espas falan filan değiştiği için ister istemez, başka bir eğitim oldu.” (K1)

Alternatif mekânın sağladığı estetik, okullarda öğretilen eğitimden farklı daha sinematografik diyebileceğimiz bir biçim içermektedir. Ancak bu minimize, samimi oyunculukta sinemadan farklı bir yön vardır. Bu da tiyatronun özü olan “şimdi burada” mantığı ve seyircinin de bu kavrama dahil olduğu noktadır. Seyirci de şimdi burada olanların bir parçasıdır. Üstelik alternatif mekanlarda seyirci aydınlıkta ve görünür olmuş, oyuna dahil edilmiştir.

“Tabi ki mekân bir yerden sonra bir estetik dayatıyor, bu konuşuldu zaten hep. Ve o estetik aşırı gerçekçi olmak zorunda çünkü çok yakınız çünkü çok küçük mekanlar. Dolayısıyla tiyatrodan uzaklaşıyoruz bu kadar gerçekçi olduğumuz zaman. Ben öyle, çünkü tiyatroyu tiyatro yapan şey ne,(...), seyircinin de hayal gücünü kışkırtacak ve o anda tamamlayacak benim. Çünkü her şeyin belli olduğu yer sinema. Tiyatro canlı bir şekilde seyirciyle olan teması bir şekilde kullanmak zorunda ki tiyatroya ait olan şeyi bulalım, tiyatronun özüne ait olan şeyi” (K18)

Tüm katılımcılar tarafından tanımlanan ‘öz ve samimiyet’ sadece oyunculunun daha gerçekçi olması olarak algılanmamalıdır. Samimiyet, aynı zamanda, sahnede olan oyunun gerçekliğini ‘seyirci ile paylaşmak’ anlamına gelmektedir. Tüm katılımcılar bunu ortak olarak ifade etmektedirler. Bu samimiyet, orada bulunan seyirciler ve oyuncuların, o akşam sahnelenen oyunun tarafları olması ve yaratım sürecine her iki tarafın da aktif olarak katılması, ortak söylem ve eylemlerin paylaşılmasından doğmaktadır. Sadece biçimsel değil, öz olarak da kurulan bu ilişki, her iki taraf için de kaçınılmaz bir taahhüt anlamını taşır. Samimiyet aslında bir anlamda eylem ortaklığını, paylaşımı ifade etmektedir. Örneğin, sahnede yapılan hata sonucu seyircinin tepkisi, bir ışığın seyirciyi ısıtması ve onun

rahatsızlığının sahnedeki oyuncu tarafından fark edilmesi, bir seyircinin öksürmesi/yanındaki seyirciye fisıldaması, ya da bir oyuncu ile seyircinin etkilendikleri, kritik bir anda göz göze gelmesi, karşılıklı nefeslerin hissedilmesi o akşama ait gelişmelerdir. Hem ana akım hem de alternatif tiyatrolarda oyuncu olarak görev alan katılımcılar, konuşmanın başında kurum tiyatrosu ve alternatif sahnedeki oyunculuğun aynı olduğunu söyleseler de alternatif sahnelerin onları daha heyecanlandığını ve ayrı bir tadı olduğunu belirtmişlerdir. İşte bu tat, seyircinin ayağını sahnenin ışık yaktığında, sahnedeki oyuncunun mizansenini olmaksızın onun yerini değiştirmesi, göz göze gelip duygulandıkları anda seyircinin onları olumlayacak bir söz söylemesi, hatta bazen oyuncunun buna tepkisi bu tadı oyunculara vermektedir. O akşam olan küçük bir reaksiyon sahnede karşılığını bulmakta, o oyunu tekrarlanamaz biçimde özelleştirmektedir. Bu anlamda her akşam oyuncular için yepyeni bir deneyim vaat eder.

3.2.1.9 Önceki Alternatif Topluluklarla İlişki

Katılımcılarla yapılan görüşmelerde sadece %35inin kendilerinden önceki II: dalga alternatif gruplar hakkında bilgilerinin olduğu görülmüştür. Bu yüzde %35'in içinden sadece %15'i onların sergilediği oyunları izleme şansı bulmuşlardır.

“Çünkü tarihi bilmeye ihtiyacımız var, daha önce neler yapıldığını bilmeye ihtiyacımız var. Keşke Bilsak, Tal, Kumpanya, bu işlerin müzesi olsa bari, en azından gidip, anlatabiliyor muyum, keşke buna bir fon çıksa, birisi bunu fon olarak sunsa.” (K18)

1960'lı yıllardaki alternatif hareketlerden ise neredeyse hiçbiri bahsetmemiştir. I. Ve II. Dalga ile ilgili bilgilerinin olmama sebebi, alternatif tiyatro topluluklarının üyelerinin, yaşlarının genç olmasından kaynaklanmaktadır. Yaşları nispeten bu işleri izlemek için yeterli olanların ise 1980'li yıllardaki topluluklar oyunlarını sergilerken İstanbul'da olmamalarıdır.

1980'li yıllarda teknolojinin bugünkü imkânlarla aynı olmayışı da bir başka sebeptir. Ne yazık ki 1980'li yıllardaki alternatif tiyatro toplulukları hakkında kapsamlı çalışmalar yapılamamış, onların elde etmiş olduğu tecrübeler sonraki kuşaklara aktarılamamıştır. Toplumun sadece sanat alanında değil, birçok konuda hafızasız oluşu

yadsınamaz bir gerçektir. 1980'ler ve 90'lardan günümüze çok fazla topluluk kalmamıştır. Örneğin bu topluluklarda bulunan Şahika Tekand ve Murat Daltaban, 80'li ve 90'lı yıllardan bu güne kesintisiz olarak aktif olarak tiyatro yapan isimlerdendir.

II. dalga toplulukları bilen katılımcılar için, daha önceki alternatif toplulukların deneyimlerini bilmenin faydalarından biri verdikleri cesaret, diğeri uyguladıkları biçimsel arayışlardır. 80'lerin alternatif toplulukları, onların serüvenlerini araştıran ya da bilenlerin dayanak noktası olmuştur.

“Bunun da bir karmaşası var çünkü ama hadi alternatif diyeceğim ben, tüm aslında bunu uygulayan kişilerin de geçmişle bir bağı olduğunu fark ediyorum. En azından tanyıyorlar. Çünkü tarihi bilmeden, tiyatronun geldiği o seyri bilmeden yenisini üretemezsiniz ya da sürekli aynı şeyleri keşfetmeye başlarsınız farkında olmadan. Dediğim gibi Amerika'yı yeniden keşfedersiniz sürekli. Dolayısıyla o bağı kurmazsanız ya da bilmezseniz, doğrudan tabi ki şey demiyorum yani, gidin Mustafa Avkıran'ları tanyın, Kerem Kurdoğlu'nu tanyın, ne bileyim gidin Şahika Tekandi tanyın, Tiyatro Oyun Evini tanyın, Bilsak'ı tanyın, bilmem neyi tanyın diyemem ama otomatikman bir bağ kurmuş oluyorlar zaten. Aslında o seyrin devamını oturtmuş oluyorlar kendilerini (...). Ama aynı şekilde baktığımda da bir şekilde ya Avrupa'da eğitim yaparak oradan bir çağdaş ruh getirmiş sanatçıları görüyorum ya da bir şekilde o eski alternatiflerle bağ kurabilmişlerde bu yenilikçi izi görebiliyorum. Tabi burada şu tartışma da giriyor, yenilik nedir, alternatiflik nedir tartışmaları da giriyor. Bu da öyle...” (K6)

Katılımcılar kendilerini ve 1980'lerin alternatif işlerini şu şekilde karşılaştırmaktadırlar:

“Onların hepsi çok büyük ve çok önemli insanlardı. Evet şimdi şeyi tahlil edecek olursak, hangi dönem daha baskıcı dönemdi, evet kuşkusuz ki bu dönem daha baskıcı bir dönemdi. Ama onlara baktığımızda da bir 80 darbesinin ardından kurum tiyatroları iyi gitmeye başlarken, ödenekli tiyatrolar iyi giderken onlar hepimizden daha yüksek öngörüyle burada eksik bırakılan bir şey var deyip, sokağa çıkıp o tiyatroyu yaptılar. Şimdi ben zorunluluktan yapıyorum çünkü bir faşizmle karşı karşıya kaldığım için mecburen yapıyorum. Ama onlar bu kadar açık bir faşizm olmadığı halde, kurum tiyatrosunda hepsi saygın isimler olmasına rağmen, sokağa çıktılar ve minicik mekanlarda, arsalarda, yıkık binalarda tiyatro yapmaya başladılar. O yüzden bir anlamda biz biraz mirasçyedik ve sirtımızı onlara dayıyoruz. (...)Bir şey tartışılmaya başlandı, onların sayesinde. Çünkü onlar bunu yapana kadar bize tiyatro satan, tırnak içinde satan, şehir tiyatrosu vardı, devlet tiyatrosu vardı. Onlarla birlikte biz şunu sormaya başladık, tiyatro bu mu, değil mi, buysa nedenleri ne, değilse nedenleri ne ve en önemlisi, tiyatro sadece bir yazarın metninin sahneye konulması mıdır, yoksa disiplinler arası ilişkisi var mıdır, tiyatronun müzikle ilişkisi nedir, tiyatronun müzikle ilişkisi Lüküs Hayat mı söylemem sadece sahneye çıkıp, tiyatronun videoyla ilişkisi nedir, resimle ilişkisi nedir ve açıkçası onların yaptığını şu anda çok da geçebildiğimizi düşünmüyorum. Onlarla kendimi kıyasladığımda, benim kültürel yetersizliğim ve donanımsızlığım itibarıyla. Evet bu da bir ülke politikasıdır beni kültürsüzleştirmek ama onlar da bir 1980'den sonra çıktılar ortaya, 90'larda, 90-2000 arası çıktılar ortaya. Onlar da büyük acılar çektiler. Ama hepsi çok okuyup çok yazıyorlardı, çok görüyorlardı. Benim bu kadar

yetersiz işler yapıyor olmamın sebebi, onların kültürel dehasına, entelektüel dehasına yaklaşamıyor olmam. (...) Durmuyorlar, sadece eskisi kadar süratli üretmiyorlar. Süratli üretmek zorundalar mı, hayır. Naz Erayda hiçbir zaman bu işleri bırakmadı ki. Sinemada en kıymetli filmlerin sanat yönetmenliğini sürdürdü Naz Erayda. Hepsi yazmayı çizmeyi sürdürdüler. Aslında bırakmadılar, sadece biz sanatı o kadar tüketim toplumu içerisinde yaşıyoruz ki ve sanatı da tüketiyoruz ki şu anda, onların varlıklarını ve yaptıklarını biraz görmüyoruz. Onlar da her zaman sahip oldukları tevazuyla yaptıklarını bizim gözümüze sokmuyorlar ama onlar bir şey yapıyorlar.” (K12)

1980’li yıllardaki alternatif tiyatro hakkında bilgisi olmayan katılımcılara kendilerini etkileyen ve ilham veren isimler sorulduğunda, genelde verdikleri cevaplar ya konservatuvarda çalıştıkları hocaları ya da 1960’lı yıllarda özel tiyatro yapan Genco Erkal, Müşfik Kenter, Yıldız Kenter gibi duayen isimler olmuştur. Aslında bu görüş bir anlamda doğrudur. III. dalga bu grupların bazıları konvansiyonel tiyatroyu bihakkın yapmayı amaçlamaktadır. Bu da katılımcıların görüşüne göre, dünyaca önemli metinlerin, çağa uygun yenilikçi bir sahneleme ve oyunculuk ile sahneye konması demektir. Bu duayen isimlerden oluşan özel tiyatrolar -1960’larda, Müşfik ve Yıldız Kenter’in kurduğu Kent Oyuncuları, Genco Erkal’ın Dostlar Tiyatrosu- o zamanın çağdaş birçok çeviri eserini sahnelemişlerdir. 1980’lerde Ferhan Şensoy tarafından kurulan Ortaoyuncular’da Şensoy, özgün oyunlarında dili farklı kullanması, tek kişilik oyunları ve dünya literatüründe önemli eserlere yaptığı uyarlamalarla kendi döneminin yenilikçisidir. Bu özel tiyatrolar tıpkı 2000’li yıllarda alternatif tiyatro yapan gruplar arasından konvansiyonel tiyatro yaptıklarını iddia edenler gibi, dünyada güncel metinleri oynayarak, politik söylemlerini de koruyarak sahnelemeler yapmıştır.

3.2.1.10 Alternatif Toplulukların Birbiriyle İlişkileri

Semih Çelenk “Alternatif Yanlı Seçilmiş Bir Sözcük mü?” makalesinde 1950’lerden itibaren Avrupa ve Amerika’daki alternatif toplulukların “komünal” ve kolektif bir yaşantıyı tercih ettiklerini belirtmektedir (Bknz:1995: 42), Benzer bir tanımlama da 2000’li yıllardaki alternatif topluluklar için yapılabilir. Bu toplulukların çoğu önceden birbirini tanıyan ya da okuldan arkadaş olan kişiler tarafından kurulmuştur. Bu durumda beraber yaşamayı, gündelik hayatta beraber olmayı sağlamaktadır. İstanbul’daki okullar ve

tiyatrolar arasında da bir bağ olduğu söylenebilir. Tiyatro eğitimi alan öğrenciler, birbirlerinin okul oyunlarını seyretmekte, ya da ortak hocaları veya yönetmenleri sayesinde birbirleriyle etkileşmektedir. Üstelik ekonomik koşullar alternatif tiyatrodaki bulunanları kader ortağı olarak birbirlerine yaklaştırmış, diğer arkadaşlarını ve diğer toplulukları desteklemeye yöneltmiştir. Çünkü yaşanan zorluklar eninde sonunda her grubun başına gelecektir.

Bu alternatif toplulukların grup içerisinde hayata geçirdikleri aktif etkileşim diğer gruplarla olan ilişkilere de yansımıştır. Tüm gruplar ihtiyaç anında “imece” usulü ile birbirlerini desteklemektedirler.

“Sözümüzü bir şekilde söylemek istiyoruz. Yerin önemi yok. Telifleri umurumuzda değil, kendimiz yazarız, kendimiz söyleriz. Biliyorlar çünkü artık bu işi ve iyi biliyorlar. Yani bence şu anki alternatif toplulukların çoğu çok iyi biliyor işi. Kendi içlerinden yazar çıkartabiliyorlar, yönetmen çıkartabiliyorlar, bence oyuncularını daha iyi. Birbirleriyle, en önemlisi birbirleriyle bir mücadele halinde değiller, birbirleriyle iyi yakın ilişkileri var. Bence en güzel tarafı bu. Bu ülkedeki bu tiyatrocuların geçmişte bence kaybettiği en önemli şey de bu, değerleri. Yani ay bilmem ne tiyatrosu falan filan, karalamaktan birbirlerini iş yapamamışlar. (...) o kadar iyiler ki, birbirlerine sahnelerini veriyorlar, birbirlerini kolluyorlar koruyorlar, oyuncu veriyorlar, gidiyorlar birbirlerini yönetiyorlar, metin veriyorlar birbirlerine, ortak iş çıkartıyorlar. İyiler yani. Bunlar kalacak ya da, diğerleri kendi bireysel mücadelesi içinde olanlar bence yok olup gidecek.” (K20)

Biraya gelerek ortak broşür çıkarmışlar, festivaller ve geleceklerini konuşacakları toplantılar düzenlemişlerdir. Sahnelerini, teknik imkânlarını hatta zaman zaman oyuncularını paylaşmışlardır. Birbirlerinin oyunlarını yakından takip etmekte çalışmaktadırlar. Elbette onların tanımına göre alternatif olduğunu söyleyen her tiyatro grubu bu anlamda alternatif işler ortaya koymamaktadır. Ancak tüm katılımcıların görüşüne göre bu gruplar gelip geçici olmuşlardır. Alternatif tiyatroların birbirleriyle olan bu etkileşimi, alanda kazandıkları tecrübeyi birbirleriyle paylaşmalarına, bu da onların hem sanatsal hem de idari anlamda daha hızlı yol almalarına neden olan bir tutumdur.

3.2.1.11 Ödenekli Tiyatrolara Bakışları

Sevda Şener “Günümüz Tiyatrosunda Alternatif Arayışlar” isimli makalesinde modernizm ardından görülen alternatif hareketlerin iddiasının “klasikleşmiş tiyatro yapısına

ve biçimine bağlı kalmamak olduğunu” (1995: 28) söylemektedir. Cevat Çapan da alternatif tiyatro tanımlamasının başka ülkelerde ortaya çıkışındaki sebebin “*yapılan tiyatronun işlevini yitirmesi*” (1995: 32) olduğunu söylemektedir. İstanbul’da 2000’li yıllardan itibaren ortaya çıkan alternatif topluklardan gelen katılımcıların ortak görüşleri artık D.T. ve İ.B.B.Ş.T’nin işlevlerini yitirdiğini düşünmeleridir.

Alternatif tiyatrodaki çalışan katılımcılar ödenekli kurumların oyunlarını “izlenemez” bulurken, birçoğu ödenekli kurumların misyonunun önemini farkındadır ve tiyatroyu geniş kitlelere taşımanın azımsanacak bir misyon olduğunu yadsımıyorlardır. Ancak getirdikleri eleştiri, bu kurumları sanat üretiminden uzaklaştıran bürokrasi ve özerk olamamalarıdır. Ayrıca onlara göre, kurumlardaki sanatçıların bazıları, rutin ve tehlikesiz sanat hayatının sonucu olarak memurlaşmışlar ve bu nedenden ötürü yaratıcılıklarını kaybetmişlerdir. Katılımcılardan bazıları, ödenekli tiyatrodaki artık oyun izleyemediklerini şu sözlerle ifade etmektedirler.

“Son oyunu mesela şehir tiyatrolarında, konservatuvardayken izlemiştim. Sınıfça gittiğimiz bir oyundu hatta uyumuştum. Sonra yemin etmiştim, bir daha şehir tiyatrolarına gitmeyeceğim diye, gitmedim ben. (...) O kadar sıkılmışım ki zaten hiçbir şey görmüyorduk, uzakta bir yerde falandı. Sonra devlet tiyatrosunda bir iki oyuna gittim ya, gitmedim değil. Ama ne olduğunu şu an, çok etkilenmemişim demek ki hatırlamıyorum yani. Ama çok böyle tercih etmiyorum açıkçası (...) Bence şey bir, böyle hiyerarşi ağı var çok büyük. Bence en büyük farkı o galiba ya. O zaman da egolar “egolar, egolar” başlıyor sanırım. Bilmem ne müdür var, bilmem ne müdürü var, bilmem nenin daha müdürü var ya... Tiyatro yapıyoruz en sonunda. Ne yapacağız bu kadar müdüre ne imzalattıyorsunuz siz falan diyorsun yani. Öyle bir gereksiz bürokrasiyi insanları da başka bir hale sokuyorsun.” (K10)

Benzeri bir uyuyakalma deneyimi yaşayan katılımcı, memur zihniyeti ile ürün konulmasının sonucu olarak, kimsenin işini hevesle yapmadığını bunun da samimiyetsizliğe neden olduğunu, DT ve kendi olanaklarını karşılaştırarak şu şekilde açıklamıştır:

“aslında 2008’de oyun izledim İstanbul DT’den. O günden sonra yemin ettim bir daha DT oyununa girmeyeceğime, girmedim gerçekten de. (...) Çünkü benim bir hesaplaşmam var tiyatroyla... (...) Tiyatrocuların bu misyonu taşıması gerektiğine inanıyorum. Yani özellikle doğru sanatın böyle olması gerektiğine inanıyorum. DT’de bu türden bir şey izleyebileceğimi düşünmediğim için gitmedim. Çünkü o zamana kadar düzenli olarak izliyordum, mutlu çıkıyordum ama en azından ışığı nasıl kullanmışlar, bunu nasıl kullanmışlar, bak şu dekor da böyle yapınca ne kadar güzel duruyormuş için izliyordum. Çünkü bana ne sahneleme açısından bir yenilik sunuyordu DT ne de oyunculuk açısından(...) Ama oraya kadar gelmişim,

birikmişliğim vardı çünkü ben ilk kez hayatımda bir oyunda DT'de uyudum (...) Dedim ya hani görev dağılımı var, her şey her şey tıklar tıklar yürüyor ama samimiyet yok. O kadar görüliyor ki bu, mesela rapor tutuyorlar. Böyle bir şey olabilir mi? Bir tane sahne amiri var, kimin ne iş yaptığını rapor tutuyor, samimiyet yok, inanç yok işe dair. Işığı takarken bile takması gerektiği için takıyor, onun güzel görüneceği için değil. Tabi ki atıyorum iyi ışık tasarımcısı, iyi yönetmen, bilmem ne istediğini yapmak için uğraşıyordur ama enerji yok. Dolayısıyla seyirciye yansımıyor bu enerjiye ve bu iş tümüyle enerjiyle bağlantılı bir iş tiyatro dediğim şey. Dünyanın en korkunç şeyi işin üretimi, yani sahnelemede, kötü oyunculukla kötü ışıkla kötü dekorla kötü tekstle, doğru enerjiyle çok iyi bir oyun olarak yansıyacaktır seyirciye, doğru ilişki kurulduğu vakit. DT'de bu yok. Yoksa ben izledim işte, (...) Baktığınız zaman aslında bir tekst var, iyi bir yönetmenin eline verilse güzel bir şeylere dönüşebilir. İşte o Şamanistik öğeleri kullanmışlar, bizim de hep tartıştığımız şey o doğu batı sentezini yaratma, bilmem ne derdi, bu yapılmış falan filan. Ama yok, izletmiyor kendini, yani dekor muazzam, ışıklar geliyor oradan, bir şey yapılıyor yükseliyor falan, bizim onun onda birini, yüzde birini alternatif sahnelerde yaratma şansımız yok, orada sırf kulisten kenardan gelen bir ışığı atıyorum 20 tane par kullanmış, benim tiyatromda 16 tane mini par vardı, tüm oyunlara kullandığım. Ama dediğim gibi o samimiyet olmayınca evet, o yüzden yorum bu kadar o oyunlarla ilgili. Ne diyeyim, şey de yapmak istemiyorum, böyle, bu da çok biliyor da bilmem ne de falan filan” (K6)

Katılımcılar tarafından dile getirilen bir başka tespit de ödenekli kurumların merkezi yönetimle idare edilmesi ve özerklik sorunudur:

“ Bir kere merkezi olarak Ankara'dan yürütülen bir devlet tiyatrolarının var olmasının mümkün olmadığını düşünüyorum. Bunların her birinin özerk yönetim olmasını düşünüyorum, olması gerektiğini. Ve bu özerk yönetimin direktörü kimse, onun kendi estetik ve sanatsal bakış açısını getirmesini ve o bakış açısının her tiyatroyu böylece ayırıştıracağını düşünüyorum. Bu olmadığı müddetçe, A kişinin Ankara'dan fetva verir gibi, repertuvar budur haydi müdürler gelin burada beraber repertuvar belirleyelim noktada, repertuvarın ne olursa olsun, senin yapma biçimin değişmediği müddetçe, kadroların değişmediği müddetçe ya da farklı bir şey yapmak isteyen, seyirciyle başka bir ilişki kurmak isteyen çalışacak sanatçı bile bulamadığı bir yerde, bırak sanatçıyı, doğru teknik adamı bile bulamayacağı bir yerde ben ödenekli kurumların öyle bir geleceğini imkansız buluyorum. Asla küçümsemiyorum çünkü onların ulaştıkları insan sayısına hiçbir zaman yüzde birine bile ulaşamayacağız. Onlar ülke çapında hizmet veriyorlar, zaten onlar birer kültür misyonunu tamamlıyorlar. Biz o anlamda daha, nasıl söyleyebilirim, daha bağımsız, daha benim, ben bunu düşünmek zorunda değilim, ben önümüzdeki sezon daha hayata söylemek istediğim şeyi söyleyebilirim (...) Ama asla büyük konuşmam. Mesela Bakırköy Belediye Tiyatrolarında çok dinamik, çok güncel işler yapılıyor.” (K14)

Katılımcıların bir kısmının değindiği üzere ülkemizde tiyatronun temel sorunlarından biri ülkenin kültür politikalarıyla ilgilidir. Bu durumu şu sözlerle ifade etmektedirler:

“Bu ülkenin kültür politikasıyla alakalı. Sadece o tiyatroyu kötülemek, onlar yapamıyorlar gibi bir şey değil. Ülke öyle bir şey ki, kültür politikası yok, o kadar güzel kültür politikası yok ki. (...)Memur zihniyeti hep söyleniyor. Sekiz sene sahneye çıkmasalar maaş vermeye devam ediyorlar. Temennim, doğru edebi kurullar kullanabilmeleri ve liyakat üzerine çalışmalarını. Demokratik olmaları ve yeterli insanların başlarında olmaları. “ (K9)

Katılımcıların tamamı alternatif tiyatronun onlar için vazgeçilemez bir unsur olduğunu belirtmişlerdir. Ancak bu ödenekli kurumlarda görev almak istemedikleri anlamına gelmemektedir. Alternatif tiyatronun koşullarının, ödenekli kurumlarda da sağlanması halinde, ödenekli tiyatrolarda olmak istediklerini belirtmişlerdir.

Onlara göre kendilerinin orada olmamalarının nedeni, kurum tiyatrolarının tercihi ve isteğidir. Özellikle sahneledikleri oyunlarda sahip oldukları politik görüşün, konu seçimindeki özerkliğin, edebi kurulları, tüzükleri bulunan ödenekli tiyatrolarda mümkün olmayacağını düşünmektedirler. Bir başka vurguladıkları nokta ise bu kurumların, onların da eleştirdiği iktidar mekanizmaları ile olan doğrudan ilişkisidir.

“Türkiye’deki siyasal süreç değişti, bu siyasal sürecin bir parçası olarak ve doğal olarak ödenekli kurumlar değişmeye başladı. Şimdi bunlar değişince, benim tiyatroyla kurduğum ilişki geride ne kaldı, bana oyun astılar, asmasalardı keşke (...). Ayaklarım geri geri giderek oynadığımda da, oradan (...) taze ve gerçek bir şeyin çıkma olanağı yok. Sadece genel gidişattan bahsediyorum. Repertuar kurullarına baktığımızda ya da dramaturgi ofislerine baktığımızda da başka bir şeyle karşılaşmıyoruz. Orada da bir memuriyet halinde bu iş yürüyor. Ay 20 tane tekst geldi, hadi sen okudun mu ne fikrin, abi yazıyorum gibi bir yaklaşımla karşı karşıyayız. Burada hakiki bir tiyatrodan bahsedemeyiz.” (K12)

Bir başka unsur da alternatif tiyatrodaki gönüllülüğe dayanan ortak coşkusal yaratım sürecinin, heyecanlarını ve deneme isteklerini kaybetmiş oyuncular ya da tasarımcılarla ödenekli tiyatrolarda yakalanamamasıdır. Elbette bir genelleme yapmamaktadırlar. Özellikle ödenekli kurumlar arasında B.B.T’nin son yıllarda yakalamış olduğu çizgi katılımcıların çoğunun takdirini kazanmaktadır.

Katılımcıların genel olarak eleştirdiği, klasik bir metnin, klasik biçimle İtalyan sahnelerde, büyük bütçelerle hakkınca sahnelenmesi değildir. Tüm katılımcılar ödenekli kurumların tiyatro sanatının halka sevdirmesi ve geniş kitlelere ulaşmasını desteklemektedirler. Ancak bölgelerin bir merkezden yönetilmesini, siyasi iktidarların ödenekli kurumlarda söz sahibi olmasını, kanıksamış sahneleme biçimlerini, ülke gündeminden uzak repertuarları ve arayışını sonlandırmış oyunculuk biçimlerini eleştirmektedirler. Bu anlamda katılımcıların çoğunluğu aslında kendilerini alternatif tiyatro

yapan topluluklar değil, bizzat ana akım yapan tiyatrolar olarak değerlendirmekte, ödenekli tiyatrolardan tek farklarının “ödenek” eksiği olduğunu söylemektedirler.

3.2.1.12 Arayışlarının Nedenleri

Tüm katılımcılar aslında alternatif tiyatro yapmadıklarını ancak alternatif mekânlarda ürettikleri için “alternatif” olduklarını söylemektedirler. Ancak hepsi tarafından irdelenen en önemli kavram “bağımsız” olma isteğidir. Ancak bağımsız olabildikleri zaman “yeni”nin peşinde koşabilmektedirler. Bu arayışta kendilerini özellikle bir tanımlama, sınıflama içine koymaktan imtina göstermektedirler. Çünkü belli bir tanımın altında konumlanmak, onları o alana hapsedecek, yeni biçimler denemekten alıkoyacaktır. Alternatif topluluklar, her türlü oyunu, istediklerini istedikleri biçimde söyleyecek şekilde sahnelemektedirler. Yıllar içinde bu arayış, nelerden keyif aldıklarını, neleri tercih ettiklerine dair bir fikir verse de onlar bir teori oluşturup buradan hareket etme hedefi gütmemişlerdir.

Son yıllarda alternatif toplulukların fiziksel anlatımlardan grotesk anlatıma, metinli tiyatrodan metnin ikinci plana atıldığı deneysel çalışmalara, anlatı tiyatrosu gibi pek çok farklı çalışmalara yöneldikleri görülmüştür. Alternatif toplulukların, müzik, resim, dans, mim gibi değişik prensipleri harmanlandığı, anlatıcı korolarının oluşturulduğu, farklı ışıklandırma teknikleri, grotesk makyaj ve kostümlerin kullanıldığı, tekrarlar, yinelemeler, zaman kaymalarının bulunduğu metin tercihleri, farklı alanlarda mobilize oyunların düzenlendiği, kara komedilerin çoğunlukta bulunduğu, klasiklerin çağdaş yorumladığı teatral biçimlere yönlendiği görülmektedir. Bu öğelerin bazılarını yıllar önce unutulmaya yüz tutmuş geleneksel halk tiyatromuzun yeniden ele alınması olarak da düşünülebiliriz. Örneğin son yıllarda romanların oyunlaştırıldığı anlatı çalışmaları meddah öğelerini taşımaktadır. Özdemir Nutku Tanzimat sonrası kabul gören Batılı oyun biçimleri hakkında şunu söylemektedir:

“Tanzimatla gelen batılılaşma ile o dönemin Avrupa tiyatrosuna öykünenler, tiyatroyu yavaş yavaş çerçevenin içine sokmuşlar; orkestra çukuru ve ramp ışıklarıyla seyirciyi gittikçe daha pasif bir duruma itmişlerdir. Ve yüzyıldan beri süregelen sahne seyirci kopmuşluğu, tiyatro binaları daha iyileştikçe, oyunculuk tekniği geliştikçe, teknik araçlar eskisine oranla artıkça

bizde Türk tiyatrosunun bir gelişimi olarak nitelendirilmiştir. Oysa güç kaynağı öykünme olan ve başlangıçtan bu yana temel kavramda organik bir değişim geçirmeyen Batılı anlamda tiyatro eylemini bir gelişmiş gibikabul etmek aldatmacadan başka birşey olamaz.(...) bütünlüğü parçalanmış tiyatroyu temel estetik bütünlüğüne sokmak gereklidir.”(1995: 73)

İşte bahsi geçen “temel estetik bütünlük” kendi biçimlerimizle bir paralellik kurmak olabilir. Bazı öğeler bize bunu anımsatmaktadır. Örneğin; oyunlarda kullanılan müzik danslı açılışlar ya da fuayeden başlayan oyunlar curcunabazları, mekan seyir ilişkisinin biçimi halk tiyatromuzun “açık biçim”ini, oyun ve oyuncunun zaman zaman oyunun dramatik kurgusu dışında izleyicilerle iletişim kurması Kavuklu’nun oyunu kesip seyircilerle ilişki kurmasını, belirgin bir dekor anlayışının olamaması “dükkan ve yeni dünya”dan oluşan halk tiyatromuzun sahne biçimine benzemesi bunlardan en öne çıkanlarıdır. Tüm bu benzerlikler aslında Ortaoyunu’nun kullandığı biçimsel öğelerdir. Ayrıca Batılı alternatif tiyatronun da 1960’lı yıllardan itibaren doğulu disiplinlere ilgi duyduğundan, Brecht, Grotowski, Barba, Open Theatre gibi farklı estetiklerin de Doğu Tiyatrosu ile buluşmasından bahsetmiştik. Ancak, bu güne kadar, gerek geleneksel öğelerin kullanımı, gerek sahneleme, gerek oyunculuk anlamında, sağlıklı bir sentez yapılamamıştır. Fakat grupların bu senteze varabileceğine dair ipuçları görülmektedir. Bu doğrultuda sadece geleneksel tiyatromuzla sentez değil, yeni bir estetik bulmaları da olasıdır. Çünkü birçok biçimi deneyimlemeleri onlara belirli bir pratik ve bakış açısı kazandırmıştır. Kendilerine gelecekte varacakları nokta sorulduğunda birçoğu bu coğrafyanın tiyatrosundan çıkacak yeni bir biçimin bulunması gerekliliğinden söz etmektedir. Bu yeni biçim, masa başında okuyarak ya da kurgulanarak değil, tiyatronun ‘şimdi ve burada’ gerçekleşen yapısından dolayı, ancak yaşamsal tecrübelerden ortaya çıkabilecektir. Gruplar yeni bir biçimi şimdiden tahmin edemeyecekleri gibi, arama gayretinde de değildirler. Ama bulmayı istemektedirler. Bu deneysel yaratım süreci de öğretilmiş bilgilerin, tanımların, kalıpların dışında özgürce üretmek yapılabilmektedir. Alternatif tiyatro topluluklarının bu anlamda en önemli değerleri yaratım sürecinin olmazsa olmazı özgürlükleridir.

3.2.2 Seçici Kodlama Bulguları

Eksenel kodlamada elde edilen veriler incelendiğinde, alternatif tiyatroların kurucularının bu toplulukları kurma amaçlarının altında, hem kendilerine tiyatro yapmak için yer açmak hem de yaptıkları tiyatroyu “özgürce” yapabilme isteği yattığı görülmektedir. İstanbul’da tiyatro yapabilecekleri ödenekli kurumlar, yeni mezun sayısının oldukça fazla olmasından dolayı, alandaki yığılmayı ortadan kaldıramamaktadırlar. Sözleşmeli çalışan olarak görev almak da alternatif tiyatrodaki çalışanların tercih ettiği bir çalışma biçimi değildir. Ödenekli kurumlardaki örgütsel yapılanma, repertuar seçimi ve sahneleme tarzı onların arzu ettiği şekilde değildir. Alternatif sahnelerde görev alan sanatçılar onları heyecanlandıran, çağa uygun oyunculuk ve sahneleme biçimleri içinde olmak istemektedirler.

Alternatif tiyatroların kuruluşu ile ilgili dört temel adımdan söz edilebilir. Bunlardan ilki bu sahneleri kurmanın onlar için en doğru hareket olduğudur. Bu özeldir kendileri, genelde Türk tiyatro yaşantısı için “olumlu bir girişim” olmuştur. Zaman içinde birçok farklı alternatif topluluk kendilerine alan yaratmıştır. Ekonomik sebeplerle açıklanacak olursa, DT, İBBŞT ‘in tekel oluşturduğu koşullarda, kurucular en doğru hamleyi yaparak “alternatif” tiyatro alanları oluşturmuşlardır.

İkinci adım ise, bağımsız, özgür oldukları bir biçimde tiyatro yapmak amacıyla alternatif sahneleri kurmuşlardır. Bu sahnelerde üretim yapanlar arasında, konvansiyonel olanı çağdaş bir bakış açısıyla denemeyi ya da biçimsel olarak alternatif olmayı istemektedir. İster konvansiyonel ister denemeci olsunlar, katılımcıların temel prensipleri bir sanatçının “bağımsız ve özgür” olabilmesidir. Üçüncü adımda bağımsız ve özgür bir şekilde üretmenin, işini doğru şekilde yerine getiren bir sanatçının aldığı mesleki tatmindir. Alternatif tiyatro yaparken üretimleri onları mutlu etmektedir. Ödenekli tiyatroların içerisinde bulunup yaptığı işe yabancılaşan sanatçıların aksine, onlar sanatlarını içlerine sinen bir şekilde ve gereğince yerine getirdiklerinden, düşünceleri ve eylemleri buluşur. Dördüncü adım ise, tiyatronun ‘oyun’ ögesinin, bihakkın yerine gelmesi, seyircinin karanlıkta izlediği, mesaj bekleyen seyircinin edilgenliğinden, ona bu mesajı verecek oyuncunun ise ‘seçkin’ varlığından

sıyrılıp, aynı düzlemde “şimdi ve burada” ilkesiyle karşı karşıya kalması ve oyuncunun da içinde yaşadığı güncel sorunları güncel biçimde “samimi”yi arayarak anlatması sonucu, seyirci ve oyuncuda oluşan katharsistir. Bu kathartik arınma için tüm öğeler bir araya gelmiştir. Sanatın alımlayıcısıyla buluştuğu o an ‘üçüncü alan’ olarak tabir edilmektedir. Mekanların küçük ve mesafelerin yakın olması, tercih edilen samimi oyun oynama eylemi içinde dinleyen/ izleyen(seyirci) ve dinlenenin/ izlenen_(oyuncu) zaman zaman yer değiştirmesi ve etkileşimin karşılıklı oluşu ve anlatılan öykülerin sanatçının da içinde bulunduğu toplumun öyküleri oluşundan kaynaklanmaktadır. Kendi sorunlarını, olabildiğince samimi anlatan, karşısındaki seyircinin de oyunun tarafı olarak düşünen oyuncu, anlattığı hikaye ile kendisi de homoepatik olarak arınır. Böylece alternatif sahnelerde oyuncu için de arınma sağlamış olur.

Bu noktadan hareketle çalışmanın vardığı teori şudur: yaşanan ekonomik ve sosyal sıkıntılara rağmen alternatif tiyatro yapan sanatçılar içgüdüsel olarak manevra yaparak kendi alanlarını oluşturmuşlardır. Bu alanlardaki mekanın kullanımı ve sanatçıların içkin düşüncelerinin ürünü olan oyunlar, onların, toplumsal sorunlara yönelik sıkıntılarını dile getirmelerini sağlamıştır. Sanatçı-seyirci arasındaki hem mekânsal hem enerjisel denklik, oyunların karşılıklı paylaşım içinde geçmesine neden olmuştur. Ancak bu alan iki arkadaşın konuştuğu gerçek dünya değildir. Bu alan her türlü sürprize, gelişmeye, paylaşımına açık olan ‘karşılıklı sanatsal yaratımın’ alanıdır. Her oyunda seyirci ve oyuncu tarafından yaratılan bu birliktelik, karşılıklı arınmaya ve iyileşmeye neden olmaktadır. Bu arınma ve iyileşme sayesinde sanatçılar kendilerini iyi hissetmekte, başka tiyatro ortamlarında alternatif tiyatrodaki hazzı yakalayamamaktadırlar. İşte aslında alternatif tiyatronun sanatçılarına yaptığı etki terapidir.

Bu terapide kendi adımlarını içermektedir. İlk adım seyir yerinin getirdiği oyun seyir ilişkisidir. Bu değişiklik daha “samimi” oyunculuk biçimini getirir. Artık oyuncu yukarda ve aydınlıkta, seyirci de aşağıda ve aydınlıkta değildir. Artık oyuncu ve seyirci yüz yüzedir. Bu tiyatrolarda konu olarak toplumsal, ekonomik ve kültürel sorunları dile

getirmektedirler. Bu ne yazık ki 2000’li yıllardan itibaren ödenekli tiyatrolarda pek mümkün olamamaktadır. Artık yüz yüze gelen bu iki taraf kendi sorunlarına dair bir oyunu beraberce eylemektedirler. Tıpkı homeopatik tedavide olduğu gibi, kendi yarattıkları oyun alanında, kendi sorunlarını aktaran oyuncular -bir anlamda karşılarında onları dinleyen ve katılan bir seyirci olduğu için- kendi dertlerini anlattıkları için, yaptıkları alternatif tiyatro koşullarının tamamı sanatçılar üzerinde terapiye neden olmuştur.

Teoriyi oluşturan bu adımların anlaşılabilmesi adına, her aşamanın ekonomik sosyal sanatsal açıdan ele alınması gerekmektedir. Girişimciliğin şekillendirdiği ilk adım ekonominin alanına girmektedir. Bu nedenle bu adım açıklanırken ekonomi kavramları üzerinden ilerlenecektir. İkinci adım ise sanat eseri ve sanatçı ilişkisinin üzerinden sanat felsefesi ile açıklanacaktır. Üçüncü adım ise mesleki tatmin sonucu varılan “mutluluk” kavramı üzerinde durulacaktır. Dördüncü adımda ise psikoloji alanı ile ilgili sanat terapisi olgusu üzerinden “oyun” ve “terapi” kavramlarının üzerinde durulacaktır.

3.2.2.1 I. Adım, Alternatif Tiyatroların Kurulum Süreçlerinin Ekonomik Açıdan Oligopol Piyasa ve Nash Dengesi Kavramlarıyla Açıklanması

Önceki bölümlerde tiyatro okullarından mezun olan gençlerin sayısal olarak verileri belirtilmiş ve alandaki yığılma dile getirilmişti. Bu yeni mezunların çalışabilecekleri alanlar İBBŞT, DT ve BBT gibi belediye tiyatrolarının yanı sıra özel tiyatrolardır. Ancak bu özel tiyatrolarda ülkedeki ekonomik koşullar ve devlet desteğinin yetersiz kalması sebebiyle dar bütçeli prodüksiyonlara, ya da Star oyuncuların yer aldığı, seyirci çekebilecek prodüksiyonlara yönelmektedirler. Ortaoyuncular, Sadri Alışık Kültür Merkezi gibi özel tiyatrolar kendi prodüksiyonlarına kabul edecekleri gençleri kendi eğitim kadrolarından yetiştirmektedirler. Ortaoyuncular kendi bünyesinde açtığı sınavla oyuncu yetiştirmektedir. Kenter Tiyatrosu duayen oyuncuların kaybıyla artık oyun sahnelememekte, Genco Erkal tek kişilik oyunlar sergilemekte, Nedim Saban ve benzeri tiyatrolar ise daha “Star” isimlerden oluşan dar kadrolu prodüksiyonlara yönelmektedir. Belediye tiyatroları ise yeni oyuncu almak bir yana mevcut kadrolarını azaltmışlardır. Çoğu belediye tiyatrosu süreklilik

göstermemektedir. Tüm bu tiyatroların alandan alacakları mezun sayısı alanın %1 bile etmemektedir. Böylece yeni mezun sanatçıların kendilerine iş imkanı bulacağı yerler İBBŞT, DT ile sınırlanmaktadır. Bu kurumlar mezunlara imkan sağlamamaktadır. Bu durum bu kurumlardan birine projesiyle başvurmuş ama kabul görmemiş bir katılımcı bu durumu şu sözlerle ortaya koymaktadır:

“Herhangi bir kurumun altına girmemek, özgür olmak, İstediklerimizi söyleyebilmek gibi dertlerimiz vardı ve bunun içinde kurum tiyatrolara ulaşmamız zordu. Bir de bizim dürüst olmak gerekirse, bizim de mesafemiz vardı Şöyle bir mesafe, açıkçası yaptıkları işleri çok beğenmiyorduk, işleyiş tarzını da beğenmiyorduk. Yaptığımız metinlerin orada kabul olma ihtimali de yoktu. Belki bu bizim algımızdı. Aslında bizim de bunu bazı ilgili bazı girişimlerimiz oldu. Ama kabul olmadı, kabul olmadığımızı gördük. Örneğin (...) isimli ödenekli kurumdaki genel sanat yönetmenine bir şey yapmak istediğimizi dile getirdik. O kendi imkanlarından, bize olmadı, ama gidip Almanya’dan bir yazar yönetmen getirdi, Ona, kendince genel sanat yönetmenince onun iyisi olduğu için, ona imkan tanıdı. Bu, dizi piyasasında da olan star isimlerin, oyuncu olarak tercih edilmesinin, tiyatro piyasasındaki karşılığı. Kimsenin, dönemin yönetmenleri yazarları, onların oyunları gelsin, alttan birileri gelecek onlara şans vereceğiz gibi bir şey kurum tiyatrolarında yoktu. Aslında algımızla ilgili değil, böyle bir gerçeklik vardı. Atıyorum Turgut Özakman oynanıyor yıllardır, Turgay Nar oynanıyor. Yani hep aynı yazarlar oynanıyor. Şunun elinden tutalım da bizim kendi yönetmenlerimiz olsun, yazarlarımız olsun. Bunu küçük özel tiyatrolar yapıyordu “Yeni Metin Yeni Tiyatro” olsun, Mehmet Ergen olsun” (K16).

İstanbul’daki bu iki ödenekli ana akım kurum, genç oyuncuların istihdam edilecekleri yegane yerlerdir ve geniş kitlelere ulaşan, gişe kaygısı olmayan kurumlardır. Bu iki ödenekli tiyatro ülkede sanatın yayılması ve geniş kitlelere ulaştırılması anlamında önemlidir, en kalıcı tiyatro kurumlarıdır. O zaman bu iki ödenekli kurumun tiyatrodaki gençlerin istihdam edilmesi konusunda tekel olduğu sonucuna varırız. Yani her sene eklenen 308 mezunun çalışabilecekleri kurumlar bunlardır. Bu durumu açıklamak için Oligopol piyasa sitemini açıklamak faydalı olacaktır. Bir sektörde alıcının sayı olarak çok olduğu, ancak sektöre üretim yapan firma sayısının 3-4 olduğu piyasalar Oligopol piyasalardır ve o sektörün piyasalarının dinamikleri bu firmalar tarafından belirlenmektedir. Ümit Gencer⁶ Oligopol piyasayı açıkladığı yazısında açıkladığı üzere, Oligopol piyasanın içindeki az sayıda bulunan firmalar, aldıkları kararlar ve davranış biçimlerinde birbirlerinden etkilenirler

⁶ <https://medium.com/@umitgencer/oligopol-piyasas%C4%B1n%C4%B1n-tan%C4%B1m%C4%B1-ve-yap%C4%B1sal-%C3%B6zellikleri-384d6a673583>

ve alanda söz sahibidirler. Örneğin: Ülkemizde bulunan Turkcell, Türk Telekom, Vodafone'un bulunduğu telekomünikasyon sektörü gösterilebilir.⁷ Telekomünikasyon alanında çalışacak kadroların ülkemizde bu üç şirket dışında alternatifi bulunmamaktadır. Bu firmalar kendi aralarında örgütlenip ve satış ücretlendirmesi, üretim miktarı, tarife belirlemesi ile ilgili karar almaktadırlar.

Bu iki kurumdaki boş kadroların talibi yeni mezun gençlerdir. Bu iki büyük ödenekli kurum bu anlamda tiyatro piyasasının Oligopol sistemini oluşturmaktadır. Ancak bu benzeşim kar amacı gütmeye konusunda Oligopol piyasa kriterlerinden ayrı tutulmalıdır. Çünkü bu iki kurum ödenekli olması nedeniyle kar amacından öte kültürel bir misyona sahiptir. Öte yandan kitlesel olarak seyircilere ulaşmaları, ana akım tiyatro misyonunu sürdürmeleri anlamında önemlidirler. Tiyatro alanında beğenileri şekillendirmeleri, örgütlenme biçimlerinin kanunlara dayalı oluşu, genel tiyatro seyircisi için bir tiyatro salonu sayısı, örgütlenme ve sanatçı seçimi bakımından belirleyici olmaktadır. Yeni mezun gençler için 2000'li yılların başında bu ödenekli kurumlar dışında seçeneklerinin olmayışı alternatif tiyatroların kuruluş sebeplerinin temelini oluşturmaktadır. Ödenekli kurumlarda yeni yazar ve yönetmenlere yer verilmemesini, kurumlardaki kalıplaşmış değer yargılarıyla bağdaştıran bir katılımcı bu durumu şu sözlerle eleştirmektedir:

“Devlet tiyatrosunda hep konuşulur ve hep ve karşılaştığım da konuştukları şeydir. Oyunlar geliyor D.T'ye, iyi oyunlar iyi değil, çok absürt falan diyorlar. Ben bunu çok sıkıntılı bir durum olduğunu düşünüyorum. O zaman kendi atölyelerinizi yapın, oradan yazar çıkarın. Beğenmiyorsanız eğer. Yönetmenleri çok sıkıntılı buluyorum, genç yönetmenlere alan yok, yeni yönetmeni alan yok, oyunculuk tarzı da kemikleşmiş, bir ekolu, onunla oyun kurmak çok zor. Ben bir kez, (...) oyununda çalışmıştım(...) ödenekli kurumda. Olmuyor.. Oyunculara o dili anlatmak o kadar güç.... Çok paraları var ve bence fonksiyonsuz kullanıyorlar. Bir dekor çok büyük paralarla çıkıyor. 2-3 özel tiyatro ayakta kalır o parayla. Ama yaratıcılık özgünlük açısından çok geride kalıyoruz. Genç olana yeni olana yar açmadığın sürece, dünyayla örtüşen bir perspektife Sahip olmadığın sürece istediğin kadar yurtdışından yönetmen getir, en güzel metinleri buraya koy sen bir yazar ekolü oluşturamıyorsan, yeni yönetmenler çıkaramıyorsan, yeni yönetmenden kastım illa ben değilim tabii ki.. Ama, ben D.T.' da hiç oyun yapmadım ama, yurtdışından çağırıldım yani. Yurtdışında 23- 24 yaşında çocuklar oyun yönetiyorlar yani. Biz de öyle bir kafa var ki. Yönetmen aksakallı olacak, bir ağırlığı olacak, kadını geçtim genç erkek olsun, genç erkek de olamıyor. Olursa da nadir oluyor mesela Serdar Biliş bu anlamda güzel bir örnek. Onlara daha çok alan açılması gerektiğini düşünüyorum. Ben genel olarak

⁷ <http://piyasarehberi.org/piyasa/80-monopol-oligopol-ve-tam-rekabetci-piyasa>

oyunlarını izleyemiyorum oyunlarını izleyemiyorum.”(K4)

Bu yerleşik düşünce biçiminden farklı katılımcılar farklı biçimlerde söz etmiştir. Bu anlamda kendilerine yol açmak istedikleri için kendilerine alan açmak zorunda kalmışlardır. Ödenekli kurumların onlara cazip gelmiyor olmasının yanı sıra, bir tanımlamaya gitmeden sadece tiyatro yapabilmek için yola çıkmışlardır. Hem ödenekli tiyatrolar ile ilgili fikirlerini hem de bu çabalarını bir katılımcı şu sözlerle aktarmaktadır:

“Tiyatro müze gibi bir yere denk düşüyordu, yapılması gidilmesi gereken bir eylem gibi görünüyordu, biz o Sıkıcılığı atacak bir şey olsun çok istedik aslında, seyircide de aynı heyecanı yaratacak bir şeyler denemek istedik. Koşullarımızda bizi böyle bir yere taşıdı. Tatlıses’in dediği gibi, “Harran da üniversite vardı da biz mi gitmedik” gibi bir şey aslında.” Biz de o mekan vardı. Onun içinde şekillendik esasında. Tamamen irademizle değil,

Bu şekillenme şey olur aslında, nasıl tarif edeyim bizim öz irademizle değil, bizim elimizde sıkılmışlığımız ve yorulmuşluğumuz vardı. Yeni bir şey yapmaya heyecanımız ve kafamızda uçuşan fikirler vardı. İmkansızlık bize imkan yarattı. Onun içinden çıktık şekillendik aslında. Mekanın klasik bir sahne olmayışı, senin seyircinin salonun yakın olması esasında, oyunculuk biçimlerimizi ve esasında ister istemez etkiledi. Daha minimalleşmek daha sinematik bir yere gitmek, Çarpıcılığı metnin çarpıcılığından, oyuncunun kendi çarpıcılığından almak aslında

Şöyle şöyle bir şey yaparsak şöyle bir şey çıkar... Biz ihtimalsizlik üstüne bir ihtimal yarattık, oradan da yegane çıkış. Bir şekilde nasıl tarif edeyim, olabildiğince sürdürülebilir, olabildiğince mobil olmak, ve oradan bir yerlere yürütmek. Biz oradan yürüdük”(K15)

Görüldüğü üzere katılımcılar mevcut tiyatro ortamında olabilmek için bir karar almışlar ve alternatif sahnelerini kurmuşlardır. Katılımcılar, bu Oligopol piyasanın bir çalışanı olamayacaklardır ve bunun sonucu kendi yollarını çizmişlerdir. Bu girişim disiplinler arası bir kuram olan “Oyun Teorisi ve Nash Dengesi” ile açıklanabilir.

Oyun teorisiyle ilgili kayda değer ilk çalışmayı Emil Borel yapmıştır. Ancak teori daha sonra John Von Neuman tarafından geliştirilerek “Oyunların ve Ekonomik Davranışın Kuramı” isimli kitabında yayınlanır. Yalama ve Çelikkaya’nın Fudenberg’den aktardığı üzere oyun teorisi şöyle açıklanabilir:

“Birbiriyle çelişen çıkarlar karşısında en doğru stratejiyi saptama yöntemidir. Taraflardan birinin aldığı karara bağlı bulunduğu hallerde taraflar arasında rekabet ya da çatışma meydana geleceği için bu çatışmada doğru stratejik kararı vermek gerekecektir. İşte bu noktada

en doğru kararı verebilmek için geliştirilen özel matematiksel tekniklere oyun teorisi adı verilir” (Fudenberg 2007:5).

Oyun kuramına göre kişinin bir alandaki başarısı diğerlerinin seçimine dayalıdır. Ve bu seçimler elde edilecek kazançla bağlıdır. Ardından ünlü matematikçi John Nash, oyunlarda denge değerine ulaşma sorununa kendi adını alan “Nash Dengesi” isimli bir çözüm getirmiştir. Bu özetle şöyle açıklanabilir: Kişiler seçim yaparken, bağlantılı oldukları tüm değişkenleri ve aralarındaki ilişkileri değerlendirerek, en iyi ve etkili sonucu alacağı tercihi uygulamalıdır. Örnekleyecek olursak; Bir iş görüşmesinde işi isteyen beş kişi var. Bize görüşmede özel bir resim çizdirecekler ve kimsenin yanında bu resmi çizecek kalem yok. Her bir görüşmecide belli bir para var ve şirketin karşısında da bu kalemi satan bir dükkân bulunuyor. En kaliteli kalemi almak istiyorlar. Ama kalemden 3 tane var, biri en iyisi, biri ona yakın bir kalem ama ilki kadar yararlı değil, diğeri ise çok kötü. Beş kişi aynı anda dükkâna girdi. En iyi kalemi almak için diğer üç kişi mücadele ederken, biri en iyi ikinci kalemi alıp hızlıca görüşmeye gidebilir. Sonuçta en iyi kalemi sadece biri alabilecek diğerleri kalemli kalacaktır. İşte Nash dengesine göre davranış budur. Nash dengesi oyunun kuralları içindeki kişiler, diğer kişilerin tercihlerini göz önünde bulundurup, kendileri için en etkili tercihi diğerlerine bir zarar vermeden seçiyor, kimse sonuçta tercihini değiştirmiyor ise bu sistem Nash Dengesi olarak adlandırılır. Elbette alternatif tiyatroların kurucuları için rekabet alanı, iş arayan oyuncu, yönetmen ve yazarların kendi aralarında. Ancak Oligopol piyasanın tarafları da bu rekabetin koşullarının belirleyicisidir. Alternatif tiyatroların kurucuları, sınırlı sayıda imkân sunan Oligopol yapı içindeki D.T. ve İ.B.B.Ş.T içinde yer almak için, sanatçı mezunlar arasından seçilmek durumunda bırakılmaktadırlar. Onlar bu kurumların içinde bulunma, bulunsalar da üretken, etkin ve kalıcı olma olasılıklarını değerlendirmiş, bu olasılığın ulaşılamaz olduğunu hesaplamışlardır. Kendileri adına en etkin sonucun alternatif bir sahne kurmak olduğunu düşünmüşler ve bu yönde çalışmışlardır. Uygulanan bu sistem sonucu kurulan alternatif topluluklar sayesinde Oligopol piyasa olan ana akım kurumların istihdam edebileceğinden çok fazla sayıda tiyatrocuyu genç, kendilerine sanatsal alanda yer bulabilmiştir. Bu durum ödenekli kurumlarda bulunanları zarara uğratmamış, alternatif topluluklar arasından kalıcı olanlar tiyatro alanının canlanmasına

neden olmuştur. Bu çözüm sayesinde istihdam anlamında bir çözüm ve dengeye ulaşılabilmektedir.

3.2.2.2 II Adım, Alternatif Tiyatrodaki Sanatçıların Özgürlük İsteği-Bağımsız Sahneler

Alternatif tiyatrodaki üretim yapan tüm katılımcılardan kendilerini tanımlamaları istendiğinde “bağımsız tiyatro” olarak tanımlanmışlardır. Çalışma biçimleri, oyun tercihleri, sahnelerini açma ve gruplarını kurma isteğinin ardında hep “özgürce üretme” isteği olduğunu belirtmişlerdir.

Ali Püsküllüoğlu’na göre “bağımsız”: *“her şeyde kendi başına davranabilen, bir kimseye ya da bir şeye bağlı olmayan, etki ya da yönlendirme altında bulunmayan, özgür, özerk”* (Püsküllüoğlu, 2003:115) olarak açıklanır. “Özgürlük” sözcüğü ise kelime anlamı ile *“herhangi bir koşulla sınırlanmama, zorlamaya, kısıtlamaya bağlı olmaksızın, düşünme davranma durumu”* tanımlanırken, felsefi anlamı olarak *“insanın her türlü dış etkiden bağımsız olarak kendi istencine, kendi düşüncesine göre karar verme durumu”* (Püsküllüoğlu, 2003: 759) olarak tanımlanmıştır. Latince karşılığı “Liberta” olan özgürlük Afşar Timuçin tarafından ise *“Köle ya da tutsak olmayanın durumu. Bir başkasının istediğini değil de kendi istediğini yapabilenin durumu. Herhangi bir baskı altında bulunmayan ve kendi istemine göre davrananın durumu. İyiyi de kötüyü de kendi istemiyle gerçekleştirenin durumu. Kendi ilkelerine göre davrananın durumu”* (Timuçin,2004:393) olarak tanımlanmıştır.

Ancak Ernest Fisher’in “Sanatın Gerekliliği” adlı eserinde belirttiği üzere özgürlük evrensel bir kavramdır, farklı sınıfların ve farklı toplumsal yapıların kavrama dair açıklamaları farklı olabilmektedir (Fischer, 2012: 28). Orhan Hançerlioğlu’nun, J.J. Rousseau’dan aktardığı üzere: İlk insanlar arasında birbirlerine üstünlük olmadığından onlar birbirlerinin özgürlüklerini kısıtlamaz, çünkü ilkel insanlardan birinin öbürüne hiçbir üstünlüğü yoktur. Kölelik insanların karşılıklı ilişkileri söz konusu olduğunda ortaya çıkmış

bir kavramdır. Yani insan, ancak ilişkilerinde özgür olduğunda, yeteneklerini ve beğenilerini serbestçe geliştirebilmesi gerekmektedir. *“Bu ise ancak doğanın ve toplumun nesnel yasalarını insanların kendi yararına kullanabilecekleri ve gelişmenin bütün koşullarını yaratabilecekleri özgür bir toplumda gerçekleşebilir”*(Hançerlioğlu, 2015:323).

Herkesin özgür olarak var olamadığı Antik Yunan toplum yapısında ise erkekler kadınlar ve köleler hiyerarşisi vardır. Ortaçağ’da ise serfler feodal beylere ve krala bağlıdır. Rönesansla yükselen burjuva sınıfı, siyasal kültürel alanlarda özgürlüğü savunması, Sanayi Devrimi, 1789 Fransız Devrimi ile gündelik yaşama geçmiştir. Yasalarla da korunma altına alınan ‘Özgürlük’ Jean Jacques Rousseau tarafından ortaya atılan, “toplumsal sözleşme” kavramının ışığı altında yeniden tanımlanmıştır: *“Özgürlük gelişigüzel davranma hakkı olamazdı, özgürlük ancak yasalara uyma koşuluyla gerçekleşebilirdi”*(Timuçin, 2004: 394).

Marxçı dünya görüşüne göre ise paranın gücüne dayalı burjuva toplumunda özgür olmak mümkün olmayacaktır, özgürlük ancak burjuva düzeni yıkıldığında söz konusu olacaktır. Marx ve Engels şu görüştedirler: *“Bugünkü burjuva üretimi koşullarında özgürlükten ticaret özgürlüğü, alma ve satma özgürlüğü anlaşılır”*(Akt Timuçin, 2004: 394).

Sanatçının özgürlüğü ile yaratımı birbirine bağlıdır. Afşar Timuçin’in “Felsefeden Estetiğe” adlı kitabında belirttiği üzere sanatçı bir işlev için yaratmaz onun yaratımı hiçbir ön koşulla ilişkili değildir.

“fikir bir duygu ve düşünce bütünü olarak özgürlüğünü bize bir bakış açısından sunduğu zaman sanatçı amacına ulaşmış demektir. Özgürlük böylece bir şiirde herhangi bir öge olarak ya da bütünün anlamı olarak son olur ve biz onu sanatçı açısından bir duygu ve düşünce bütünü olarak kavrarız.” (Timuçin, 2008: 27)

Alternatif tiyatrodaki da yapılan tiyatro belli bir mesajı vermeyi, belli oyunları oynamayı hedeflememiştir. Katılımcılar “istedikleri biçimde” oyun seçtiklerini, hatta bazen sahneleme ve oyunculuk şekillerinin çalışmalar içinde belirlediğini, arzu ettikleri biçimde çalıştıklarını belirtmişlerdir. Onların oyunlarında ana akım ya da kendilerinin deyimi ile

konvansiyonel tiyatronun “ *kaba bir biçimselliği yerine anlamsal ve düşünsel tutarlılığa dayanan bir teatral anlayışı*” (Çelenk, 2007:114) görülmektedir.

İstanbul’da bulunan İ.B.B.Ş.T, D.T.’nin ödenekli kurumlar olması sebebiyle kurumlar tarafından hazırlanmış tüzük ve yönergelerle işlediği açıktır. Burada oyun seçimleri ilgili kurullarca yapılmakta, oynanmasına karar verilen oyunlara yönetmen atanmakta ve oyun için görevlendirilen oyuncular bilgileri dışında görevlendirilmektedir. Elbette ödenekli kurumlardaki sanatçıların görevi belli sayıda kabul etmeme hakkı vardır. Ancak bu sayı tüzükler ve yönergelerce sınırlandırılmıştır. Ödenekli kurumlarda çalışan sanatçılar bir müddet sonra kendilerine verilen ‘görevi’ yerine getirmekle mükelleftirler. Ödenekli tiyatroların dışında bulunan ana akım içinde oyun sergileyen özel tiyatrolarda ise durum çok farklı değildir. Onlar da gişe kaygısı, sansür, devlet yardımı gibi gerekçeler yüzünden kısıtlanmaktadırlar. Grubun içindeki görev dağılımı, oyun seçimi ve oyuncuların oynayacakları rollerin belirlenmesinde o özel tiyatronun yöneticisinin kararı geçerlidir.

Devlet, özel tiyatroları 1981 yılından itibaren desteklemeye karar vermiştir. Bakanlığın verdiği bu karara ilişkin 26.12.1981 tarihinde Milliyet’in altıncı sayfasındaki beyanı şöyledir:

" Devlet ve belediye tiyatrolarının dışında özel olarak çalışan grupların bir kısmını millî amaçlara yönelterek çalışma yollarına yöneleceğiz. Bu suretle bunları devlet himayesinde tiyatro haline getirerek yardım yapmayı amaçlıyoruz. Böylece bunların hayatiyetlerini muhafaza etmelerini ve Türk kültürüne hizmet etmelerini sağlamak istiyoruz. Tabiatıyla bunların oynayacakları piyeslerin hiçbir şekilde çarpık ve ideolojik olmasına da izin verilmeyecektir. Ayrıca millî kültür amaçları ve devletimizin politikası istikametinde oyun yazarları da teşvik etmek düşüncesindeyiz. Bu hususları yerine getirmek amacıyla bütçeye ödenek konulmuştur."(Akt Konur, 1987:338)

Kültür ve Turizm Bakanlığınca görevlendirilen bir değerlendirme kurulu bakanlık müsteşarının başkanlığında yedi kişiden oluşmaktadır. Bu kurul içinde o yıl Müsteşar Kemal Gökçe Şener, Maliye Bakanlığı Temsilcisi Okan Üçüzcü, Devlet Tiyatroları Genel Müdürü Cüneyt Gökçer, YÖK Temsilcisi Prof. Dr. Sevda Şener, Güzel Sanatlar Genel Müdürü Mehmet Özel, Tiyatro Yazarları Derneği Temsilcisi Tarık Buğra, Özel Tiyatroların temsilcisi

Yıldız Kenter bulunmaktadır. Bu kurulun değerlendirmesi sonucu 8 tiyatroya toplamda 27.000.000 T.L yardım yapılmıştır (Konur,1987:340).

Bakanlığın bu yardımı dağıtırken özel tiyatrolardan beklentisi dönemin Kültür ve Turizm Bakanı İlhan Evliyaoğlu'nun 8.02.1982 tarihinde Cumhuriyet gazetesine verdiği röportaj sırasında şöyle açıklanmıştır: "*Sinema ve özel tiyatroların sergileyecekleri oyunlar millî amaçlara yönelik, genel kültürümüze, örf, âdet ve ananelerimize uygun olmalıdır.*" (Konur, 1987:338)

Bu şekilde devletten yardım alan tiyatroların karşılaştığı bir başka engel de sansür mekanizmasının varlığıdır. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren devlet, sanatı yeni bir ulus kurmak amacı ile örgütlemiştir. Bu ilke doğrultusunda eski ile ilgisi olan "Vatan Yahut Silistre" oyununun Cumhuriyet sonrasında sergilenebilmesi için "Padişahım Çok yaşa" ibareleri çıkarılmıştır. Ancak 1950 yılında Basın Yayın Müdürlüğü'nden denetleme görevinin alınması ile sansür sona ermiş gibi görünse de tiyatro oyunlarını yasaklayabilme ve kaldırabilme yetkisi il yöneticileri, tarafından Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanunu'nun 8 –D Maddesi gereğince uygulanabilmektedir (Bknz: Konur,1987: 343-344). Bu sebeple birçok oyun dönemin iktidarlarına ve söylemleri ölçüsünde kaldırılmış ya da sansüre uğramıştır.

Devletten yardım almayan alternatif tiyatrolar bu anlamda yapıtlarının sansüre uğrama riskini azaltmışlar ve oyun seçimlerinde daha özgür davranabilmişlerdir. Kendi zamanlarının sorunlarını sahneye aktarmakta sıkıntı çekmemişlerdir. Ancak onların yola çıkışlarındaki amaç sorunları göstermek değil; tiyatro yapmaktır. Sanatın gereği olarak beslendikleri toplumun resmini çizmişlerdir. Çünkü aslında eserde "*içkin olan eleştiri gerçekte sanatçının dünyaya bakış biçiminin, dünyayı algılayış biçiminin bir anlatımıdır*" (Timuçin, 2008: 29). Sanatçının eserdeki yorumu ya da gösterdiği şey izleyici yönlendirmeyi hedeflememektedir. Çünkü yaratım aslında birleştirmedir. Timuçin'in Felsefe Sözlüğü adlı çalışmasında aktardığı üzere bu birleşim için Henri Delacroix şöyle der: "*her bileşim kendini oluşturan kurucu öğeleri aşar, her bileşim yaratıcıdır. Hiçbir bileşim rastgele toplama*

değildir. Her bileşim bir fikrin gerçekleşmiş bir biçimidir. Her sanat yapıtı bir fikrin açılımıdır. Yapıttan önce fikir vardır, yapıt bu fikre göre oluşturulur”(Akt Timuçin,2004:503).

İşte lisans eğitimini tiyatro dışında yapan bir katılımcının kurduğu tiyatronun ve düşünce biçiminin şu sözlerle nasıl biçimlendiğinin tüm bunların özgürlükle nasıl bağlandığını şu sözlerle görebiliriz:

“Biz üniversite tiyatrosu yapıyorduk (...) Üniversitesinde dört arkadaş mühendislik yapmak istemiyorduk, okulu da bitiremiyorduk. Okuldan sonra tecrübemizi denemek istedik ama. Çok fazla örnek yoktu o zaman. Nasıl tarif edeyim elini konu sallaya kiralayabileceğin bir alan yoktu. Kurmamızın sebebi, İstanbul'daki topluluklar şu an çok şanslı, çok az bir riskle hayal ettiği şeyi seyirciyle buluştura biliyor. Bu çok büyük bir konfor.. Bizim de işte böyle bir isteğimiz vardı böyle bir yerden kendimiz alan yarattık. Bence en önemli kavram özgürlük... Oyuncularımızın da bana dile getirdiği. Burada net bir hiyerarşi olmadı, bence oyuncuların kendini özgür hissettiği bir alan oldu. Yani ideolojik de bir şey yaşanmadı. Bu grupta gerçi yok ama, ideolojinin de bazen verdiği hiyerarşi oluyor. Ama biz değiliz. Böylece oyuncu kendini özgür hissettiği için... Bence diğerlerinden farkı, sevdiğimiz işi sevdiğimiz şekilde insanlarla yapmak. Zaman içinde inandığımız şeyler bile organik bir şekilde değişti gelişti. Dönüştü. Bence bir farkı varsa herhalde budur.” K15

Özgürce yani “*kendi iradesiyle davranabilen*” (Hançerlioğlu, 2015:322) alternatif toplulukların sanatçıları eserlerini yaratırken sadece ve sadece kendi içkin görüşlerini eserlerine yönlendirmişlerdir. Bu eserleri ortaya koyarken gişe kaygısı da duymadıklarını belirtmektedirler. Onları kısıtlayan tek şey baskı ya da sansür değil, içinde buldukları alanların ve elde ettikleri imkânların kısıtlı olmasıdır. Son yıllarda alternatif sahnelere yönlendirilen bir eleştiri, onların küçük zümrelere oynayarak, tiyatronun büyük kitlelere, ulaşma misyonunu kaybetmesine neden olmalarıdır. Ancak onlar için kitlelere ulaşmak demek, söyleyecekleri sözün denetim altına girmesi anlamına gelmektedir. Yapılan görüşmelerde büyük sahnede üretme ve çok sayıda seyirciye ulaşma isteklerinden bahsetmişleridir. Ancak ödenekli kurumlarda istedikleri gibi özgür çalışamayacaklarını kendi sözleriyle ifade etmişlerdir. Onlar prodüksiyon olarak zengin, geniş imkanlarla ama ehlileştirilmiş olarak çalışmak yerine kendi biçimlerinde ama imkansızlıklar içinde tiyatro yapmayı yeğlemişlerdir.

3.2.2.3 III Adım, Tatmin ve Mutluluk

Çalışmada alternatif sahnelerde görev alan oyuncularla ilgili varılan sonuç, bu topluluklarda çalışan kişilerin, her türlü olumsuz koşula rağmen yaptıkları işten mutlu olduğu ve haz duyduğudur. Ancak, bu kavramların anlaşılabilmesi için, mutluluk kavramının biraz irdelenmesi gerekmektedir.

Mutluluk insanın dünya ve kendisiyle kurduğu ilişki sonucu *“ortaya çıkan bir uyarlılık durumudur ve bu durumun duygu düzeyindeki yansımasıdır. Olumsuz hiçbir koşulla karşı karşıya değilse insan kendini mutlu duyar, herhangi bir olumsuz koşul mutluluk duygusunu sakatlar ya da tümüyle dağıtır”* (Timuçin,2004: 36). Benzeri bir tanımlama da Ahmet Cevizci tarafından yapılmıştır:

“İnsan eylemlerinin ve çabalarının nihai ve en yüksek amacı olan hal, yaşamdaki en yüksek değer ya da hedefe ulaşma durumu. Acının yokluğu ya da haz hali, bütün bir insan varlığının uyumlu olması durumu, insanın kendi potansiyel güçlerini gerçekleştirmesinin, ödevlerini yapmasının, erdemli oluşunun, doğa yasalarına uygun yaşamasının, ölçülü bir yaşam sürmesini kendi yazgısını özgürce belirlemesinin sonucu olan yetkinlik hali”(Cevizci,2003:612).

Her kavramda olduğu gibi mutluluk kavramı da farklı devirlerde farklı düşünürler tarafından yorumlanmıştır. Hazcılık düşünce sisteminin kurucusu Epiküros *“Bilge, onurlu ve dürüst olmadan mutlu yaşamak olası değildir, mutlu olmadan da bilge, onurlu ve dürüst olmak olası değildir”* (Timuçin,2004:613) demektedir. Epiküros ölümden ve tanrılardan yana korkuyu bir kenara koymayı öğütler. Çünkü ona göre tanrıların insan hayatına etkisi yoktur. Epiküros’a göre hazlar üçe ayrılmaktadır : *“Doğal ve zorunlu hazlar, doğal ve zorunlu olmayan hazlar ne doğal ve zorunlu hazlar”* (Lenoir, 2016: 33). Ona göre mutlu olmayı hedefleyen insan için doğal ve zorunlu hazlar yeterlidir.

Mutluluk Aristoteles’e göre kişi gerçek ve entelektüel olarak yaşadığı, kendini geliştirdiği, yapabileceklerinin sınırını arttırdığı zaman yani bilgisini arttırdıktan sonra elde edilir. Aristoteles mutluluğun 3 biçiminden bahsetmektedir:

“1- hazzın varlığı ve acının yokluğuyla belirlenen genel bir iyilik hali. Burada mutluluk, Doyum sağlayan nesnelere doğasını dikkate almadan niteliksel olarak aynı arzuları tatmin edilmesi sonucunda oluşan duyguyla belirlenir.

2 - Bir bütün olarak benim insan varlığının sistemli faaliyeti sonucunda ortaya çıkan duygu, kendini gerçekleştirme duygusal olarak mutluluk. Burada ise mutluluk hazların toplamından çok, hazların uyumuna, insanın belli bir boyutuyla değil de, bir bütün olarak tam anlamıyla gerçekleşmesi haline karşılık gelir.

3- Genel bir gelişme, yetkinleşme hali uyumlu, düzenli ve birlikte bir yaşamın bizzat kendisi olarak mutluluk”(Cevizci,2003: 613).

Platon ise kişi aklıyla hareket ettiği zaman kendi özünü gerçekleştirebilmektedir demektedir. Platona göre *“Mutluluğu sağlayan şey bilime göre yaşamak değildir, bütün bilimleri bir araya toplamak da değildir. Mutluluğu sağlayan yalnızca iyinin ve kötünün bilimine sahip olmaktır”(Timuçin, 2014: 613).* Freud’a göre insan haz arayışıyla olgunlaşırken, Viktor Frankl ise aksine mana arayışı ile olgunlaşmaktadır demektedir. Lenoir, aslında zıt gibi görünen bu iki savın ikisinin de doğru olduğunu söylemektedir: *“insanoğlunun doğası onu haz ve mana peşinden gitmeye iter. İnsanoğlu sahiden ancak hayat ona hoş geldiğinde ve bir anlamda bezendiğinde mutludur. Ancak hedeflere ulaşmak burada asıl değildir. Yol hedeften daha önemlidir. Mutluluk yol olarak gelir”(Lenoir, 2016: 41).* Çalışmada yer alan katılımcılar, yapmak istedikleri tiyatro için uğraşmanın onlara verdiği mutluluktan bahsetmişlerdir. Bazen her şey bekledikleri gibi gitmese de, şartlar rahatça çalışmak için uygun olmasa bile, ‘deneme ve arama’ yolundan dolayı mutludurlar. Bununla ilgili bu çalışmada karşılaşılan bir örnek, durumu açıklamaktadır. Katılımcılardan biri anlatmaktan çok keyif aldığı bir öyküyü hikayeleştirmiş, günlerce prova etmiş, ama oyun bir gün oynadıktan sonra sonuçtan memnun kalmadığı için oyunu kaldırmıştır. Ama kendi söylemine göre bu çalışmayı yapmaktan yine de mutludur. Hem ödenekli tiyatrodan hem de alternatif tiyatrodan görev alan bir katılımcı, alternatif bir sahnede gerçekleştirdiği bir performansı tanımlarken edindiği tatmin onun şu sözlerinden açıkça görülmektedir:

“Acıyı çekmeseniz yapamazsınız. Onu dert etmeseniz. Şöyle bir şey yaşadım(...) adlı mekanda ölüm konulu gösteri yapmamı istediler. Şuramda bir taş var, burama geldi. Bunu yapmadan, yapamayacağım, bir şey yapmalıyım. Ne yaparsak yapalım. Hayat bu kadar güzelken diye bir şiir vardı. Ardından bir sürü şiirler, şiirler, şiirler. Prova yapacağım, ağlamaktan, bir şiire

öteki şiir cevap veriyor. Deli gibi ağlıyorum. Müzik ekledim performatik bir şeye dönüştü de iyice. Ağlıyorum, delireceğim. “Kes artık” dediğimi, ağlama dediğimi hatırlıyorum. Sonra... Gözyaşları içine akar ya, o gün öyleydi, her şey içimde. Iskalamadan anlatmak zorundayım çünkü ağlarsan ıskalyorsun. Kendi elime narkoz olmadan dikmiş dikmek gibiydi. Sonu geldi, kafayı kaldırıp seyircilere baktığım zaman herkes ağlıyordu. O zaman bir şey var... Benim yaşadığım bütün süreç, yaşadığım her şey, o gün orada vardı. O enerji oraya geçti...

Yeniden söylersek, şifalanmaya ihtiyacımız vardı. Benim vardı... Acı eşliğini atlamam lazımdı. Çünkü hiçbir şey yapılamaz, onu açtım. Bu acıyı anlatmanın yolunu bulmam lazım da. Korku eşliğim aşıldı... Çok başkaydı. ”(K17)

Yine aynı katılımcının kurumsal bir tiyatrodaki olma halini tanımlaması ve bir alternatif tiyatrodaki yaşadığı prova sürecini anlatması eriştiği mutluluğun göstergesidir:

“Kurumsal olan tiyatronun karşısında olmak, mekansal olarak sahneyi terk etmenin, seyirciyle daha iletişimsel olan şeyin, ben her ikisinde de oynayan olarak söylüyorum müthiş bir şey... Orası korunaklı alan bunu keşfettim.... Tamamen enerjimi değiştiriyorum ikisinin arasında. Kontrollü bir şekilde kullanabileceğim...

İnanılmaz bir şey alternatif sahnelerde. (...)den oyuncu ayrılmıştı. Bir haftada yetiştim ben oyuna biri çıkmıştı onu yerine girdim. Hayatımda geçirdiğim en iyi bir haftaydı. Oyunculuk olarak sana verdiği açmazlar çok kıymetli bir yerde duruyor. Ben küçücük bir sahnede oynadım. Yönetmen (...) isimli dahi bir adam. İşte o zaman kendini iyi hissediyorsun. Öyle bir kazanım içerisindeyim ki... Onun o dünyasında. İyi hissettiriyor bana bana oyuncu olarak her anlamda.” (K17)

Immanuel Kant’a göre mutluluk ahlakın sonucu değildir. Elbette bu ahlak iş ahlakı da olabilir. Kişi her ne ile karşılaşır karşılaşırsa karşılaşırsın eğer ödevini yerine getiriyorsa, kendini mutlu edebilir. Kant mutlu olmak için üç aşamadan bahseder. “1 Kişinin kendi kendine yetmesi 2 Benin uyumu, 3 Kişinin kendi kendisini belirlemesi, mutlak irade özgürlüğü (Cevizci,2003:613)” Katılımcılar alternatif tiyatro yaparken kendileri uyum içinde hissettiklerini, kariyerlerinin “iradelerinin özgürlüğü” tarafından kendilerince gerçekleştirdikleri için mutlu olduklarını söylemişlerdir.

Bu çalışmalarda katılımcılardan elde edilen bilgilere göre katılımcıların mutluluğu ve aldıkları haz iki düzlem üzerinden izah edilebilir. Bunlardan ilki tiyatro yapabilme imkânının elde edilmesidir. Çalışmanın eksenel kodlama bölümünde; bu grupların tiyatro yapabilmesinin yolunu ancak kendi imkanlarıyla sağlayabildikleri aktarılmıştır. İşini istediği gibi yapma sonucu elde edilen tatmin, bu gençlerin birinci motivasyonu ve mutluluklarının

ilk sebebidir. Lenoir: “*Mutlu olmak her şeyden evvel varlığımızın ihtiyaçlarını ve özlemlerini doyurmaktır*”(2016:54) demektedir. Katılımcılar varlıklarının ihtiyacı olan “tiyatro yapabilme” ihtiyaçlarını karşılamışlardır. Çok genç yaşlarda, mesleklerinde deneyim kazanmaları, seyirciyle buluşmaları mümkün olmuştur. Oysa ödenekli tiyatrolarda bu şansı yakalayabilme oranı oldukça düşüktür. Beraberce üretiyor ve birbirlerini destekliyor olmaları da oldukça önemlidir. Çünkü “*Arkadaşlık olmaksızın hakiki mutluluk da olmaz*”(Lenoir, 2016: 107). Sadece alternatif sahnelerde çalışanlar ve hem bir ödenekli kurumda çalışıp hem de alternatif tiyatrolarda oynayanlar olarak bir gruplama yaparsak, ödenekli kurumda görev alan ve alternatif tiyatrolarda oynayanlar için bir mutluluk sebebi daha görürüz. Ödenekli kurumlarda hiç görev almamış genç oyuncular için mutluluk duyma sebebi fırsat yakalamak ve özgürce sanat yapmak iken, her iki alanda görev yapan oyuncular için bir katman daha içermektedir. Bu da; ödenekli kurumlarda kendi emeklerine olan yabancılaşmanın alternatif sahnelerde ortadan kalkmasıdır. Ödenekli tiyatrolarda görev aldıklarında kurumun yasalarca ve sosyal olarak belirlenen sınırları içerisinde üretmektedirler. Elbette ödenekli tiyatrolarda da bu şekilde ortak üretim içinde çalışmalarda görülebilir. Ancak ne olursa olsun alternatif tiyatroların bağımsızlık ve özgürlük algısı ödenekli tiyatrolarda uygulanamamaktadır. Böylece oyuncular için yönettikleri oyun, oynadıkları rol bir yaratım olmakla başlayıp işe dönüşmektedir. Ortaya çıkardıkları yaratım ve olması gereken yaratım birbirinden uzaklaştığı ölçüde sanatçılar yaptıkları işe yabancılaşmaktadırlar. Bu durumu daha iyi izah edebilmek için Marx’ın yabancılaşma kuramından burada bahsetmek gerekmektedir:

“yabancılaşma üretimin yalnız sonucunda değil, üretim ediminde (fiilinde) de görülür - yani, üretici etkinliğin kendisinde. İşçi daha üretim ediminde kendini kendine yabancılaştırmasaydı, kendi etkinliğinin ürünü karşısında nasıl yabancı kalabilirdi? Ürün olsa olsa, üretici etkinliğin bir özetidir. Bu durumda, emeğin ürünü bir soyulma olduğuna göre, üretim kendisi de hareket halinde soyulma, etkinliğin soyulması, soyulma etkinliğidir. Emek nesnesinin yabancılaşmasında, emek etkinliğinin yabancılaşması, kendine başkalaşması özetlenir sadece” (Marx: 2013:77).

İBBŞT, DT gibi ödenekli kurumlarda hakim olan “memur” zihniyetli üretim sebebiyle oyuncular yaratımlarına uzak kalmışlardır. Çünkü bu kurumlarda oyun seçiminden, sahnelemeye, oyunculuktan tasarıma kadar olan süreçte görevlendirilen

bireylerin “zanaati” söz konusudur. Üstelik bu görevlerini sahiplenseler de ya da sahiplenmeseler de oyun süreci işlemeye devam edecektir. Ödenekli kurum olmasının getirisiyle seyirci kaygısı da ortadan kalkacaktır. Bu şekilde süregelen yaratım süreci “görevini yap, git” anlayışının istem dışı olarak yerleşmesine sebep olacaktır. Elbette ödenekli tiyatrolarda yapılan tüm yapılan işler için böyle bir genelleme yapılamaz. Ancak eski kalıplaşmış sahneleme biçimleri, gündemden uzak kalan metinler içerisinde sanatçıların yaratıcı bir konumda kalması güçleşmektedir. Ödenekli tiyatroların doğrudan siyasi yapılanmalara bağlı oldukları, ülkenin mevcut siyasi çalkantılarının etkisinde kaldıkları da aşikârdır. Seçmediği bir metinle görevlendirilen yönetmen, kendini heyecanlandırmayan bir rolü üstlenen bir oyuncu, kurumda neredeyse her oyunda görev alan sözleşmeli oyuncular, bir müddet sonra bu yinelenen akış içinde belli kalıpları tekrar etmeye devam edecektir. Bu da bir mekanikleşmeye sebep olacaktır. Bu da onun oynadığı, yönettiği, tasarladığı oyuna yabancılaşmasına neden olacaktır. Oysa alternatif tiyatrolarda bu yaratım ortak çalışma sonucu ilerlemektedir. Hem ödenekli tiyatrodaki hem de alternatif tiyatrolarda görev alan bir katılımcı alternatif sahnelerde izlediği 2 farklı “Macbeth” oyunu yorumu için şu sözleri söylemektedir:

“İki tane grubu ayrı Macbeth uygulaması vardı. İkisini de seyrettim. Ne olur değişmeyin dedim ne olur, böyle yeni kalın. Dürüst olarak yapılmış, ne görüyorsun, onların dürüst olduğunu. Bir metnin alternatifte sergilenme farkına vardımİstihdam sağlamak zorundayız.

Ayrılmayı düşündükleri halde kaygıları olduğu için kalan, devlet tiyatrosundan nefret edip orada olmak zorunda oldukları... Oyun oynama arzusunu kazanmak zorundayız. Bu bir oyun. Çocuğun oynarken nasıl kendini onun içerisinde var ettiğini gözlemek kadar. Kendisini bir kuş gibi görebiliyor bir çocuk kendisini görebiliyor.....Her oyunun bir kuralı var elbet onun içinde özgürleşmek lazım.”(K17)

Katılımcı sözlerinde içselleştirdiği “yeni kalın” sözleriyle aslında kurum tiyatrolarının içindeki eskimeye atıf yapmaktadır. Yaratım sürecine doğrudan katılan tasarımcı, yönetmen, oyuncu, yazar için bu süreç seyirci karşısında başarılı olma isteğiyle kamçılanacaktır. Böylece sanatçıların yaratımı onlara ait olacak mevcut yabancılaşma ortadan kalkacaktır. Tekrar Marx’a döndüğümüzde mutluluk ilkesi- yabancılaşma bağıını anlattığını görürüz:

“Bir kere, çalışma işçinin dışındadır, yani onun özsel varlığına ait değildir. Onun için çalışırken kendini olumlamaz, yok sayar (inkar eder) , mutlu değil mutsuzdur, fiziksel ve zihni enerjisini serbestçe geliştirmez, bedenini harcar ve zihnini yok eder. Onun için işçi ancak çalışma dışında kendine gelir ve çalışırken kendisinin dışındadır. Çalışmadığı zaman kendindedir, çalışırken kendinde değildir. Onun için çalışması gönüllü değil, zorlamadır; zorla çalıştırılır. Dolayısıyla bir gerekmenin doyurulması değildir; sadece, çalışmanın dışındaki bazı gereksemeleri doyumak için bir araçtır. Yabancı özelliğini gösteren bir olgu da fiziksel ya da başka türlü zorlamalar ortadan kalkar kalkmaz, vebadan kaçarcasına kaçılır işten. Dışsal emek, insanı kendine yabancılaştıran emek, kendini kurban etme, alçatmadır. Son olarak, çalışmanın işçi için dışsal özelliğini gösteren bir başka olgu, işin işçiye değil başka birine ait olması, işçinin çalışırken kendine değil başkasına ait olmasıdır” (Marx:2013:78).

Her şey doğru ilerlediğinde tiyatronun işlevi olan “katharsis” “arınma” mekanizmasının, kurulan seyirci-oyuncu ilişkisi ile işlevini yeniden kazanması sonucu, alternatif tiyatroların çalışanlarını iyileştirmesinden söz edebiliriz. Bu tiyatro biçiminde, seyirci tiyatronun işlevini yerine getirmesi sonucu ‘arınmaya’ ulaşmaktadır. Ancak bu alternatif tiyatro topluluklarında seyirciyle oluşturulan ilişkide karşılıklı bir iletişim kurulabilmiştir. Oyuncunun yüksekte, seyircinin karanlıkta olmadığı aynı uzamda, samimiyete dayalı üretimde, seyirci oyuna katılmış olur. Bu da onları, oyunun diğer tarafı, oynayan kişi durumuna koymaktadır. Aynı düzlemde karşılaşan seyir-oyun arasındaki iletişim, sanat terapisi kuramları üzerinden izah edilecektir.

3.2.2.4 IV. Adım, Teori Olarak Alternatif Tiyatrolarda Sanat Terapisi

Daha önceki adımlarda alternatif tiyatroların istediği tiyatroyu yapmasının neticesinde mutlu olma eylemleri ve onları bu duruma taşıyan süreçler belirtilmiştir. Katılımcılardan biri iyileşme sürecini şu sözleri ile ifade etmektedir:

“Oyuncunun kendi de şifalanıyor. Şifalanmadığım hiçbir durum yok. Zaten dünyayı değiştiremeyeceğimi anladığım anda başka hiçbir beklentim yok. Ben hayata dair iyi bir şey yaptım, söylediğimi söyledim” (K17).

Semih Çelenk, alternatif tiyatronun süreçlere dair “Barbarların Tiyatrosu Yok” isimli kitabında, II. Dünya Savaşı’nın sonrasında kentsel yaşamın gelişmesi ile insanların yaşamındaki değişikliklerin sonucunda, sanatta da üretimde; sunum bakımından değişik biçimler deneyen Amerika ve Avrupa’daki topluluklardan bahsetmiştir. Genelde profesyonel oyuncuların oluşmayan bu topluluklar hakkındaki bilgi, bu çalışmanın dünyada alternatif

tiyatro bölümünde verilmiştir. Çelenk'in de tespit ettiği üzere dünyadaki bu 60 sonrası alternatif hareketlerde, “*Alternatif tiyatro, farklı damarlardan beslense de, kendini ritüellere dek giden bir arka plan, gelenek*” aramaktadır. (Çelenk, 2000: 112) Bu yönelimin gerekçesi ise, konvansiyonel ya da ana akım olarak adlandırılan tiyatrolarda seyirci ve sahne ayırımının keskinleşmesi, bunun kolektif bir ruhun oluşmasına uygun olmayışıdır. Bununla ilgili bir katılımcının tanımlaması da benzerdir.

“Seyirciyle yakın olmak, çağdaş yeni bir şey değil 70’lerden beri olan bir şey. Seyirciye sahne sınırlarının difüze, yani yok olması. İç içe geçmesi, etkileşim yolu farkı konumlandırma ile olabilir. Ritüellerde de aslında kişi seyreden yoktur. Onun gibi bir şey oluyor bence.” (K4)

Ritüeller ve tiyatronun iyileştirici gücünden bahseden bir başka katılımcı da tiyatrodaki seyirci oyuncu ilişkisi için şunları söylemiştir:

“Oyunun bir tarafının bir seyirci olduğunu hiçbir zaman unutmuyacağız. Şimdi şu anda birlikte gidiyoruz aslında. Bunu bir an bile unutamam. Şu anda birlikte yapı taşları kuruyoruz. Bu yüzden hep onu söylüyorum. İstersen bir gazete kağıdı açayım. O anda birlikteyiz. O hissi, o duyguyu, her şeyi, neyse birlikte oluşturuyoruz. İş birliği içerisinde olmadığımız hiçbir şey olamaz. Nasıl ki Şaman ben aracıyım yeraltındaki, üstündekileri şifalandırmak için çalışıyor. kendimi aracı kılmalıyım. Eğer bana dokunduysa. Elimi taşın altına koya bilmeliyim. Oyuncunun aracı olduğunu düşünüyorum, şifalandırma...” (K17)

2000’li yıllarda İstanbul’daki alternatif topluluklar, K4, K17 ve Çelenk’in belirttiği gibi, seyirci oyuncunun iç içe geçtiği, yazarın da oyunun bir parçası olarak bulunduğu, o an gerçekleşen bir eylemi paylaştıkları bir tiyatro hareketini denemektedirler (Bknz: Çelenk,2000:113-115). Bu tiyatro hareketinin içeriğinde oyun ögesi önem taşımaktadır. 20. Yüzyılın başındaki gerçekçilik, gerçeğe benzerlik, tiyatronun daha fazla kurgulanan seyirlik bir olay olmasına sebep olmaktadır. ‘Gerçekmişcesine’ kurgulanan oyunların sistematikliği, hatasızlığı ve sürprize yer bırakmayacak şekilde çalışılmışlığı, tiyatronun kökeninde yatan oyun olgusu ile ters orantılıdır. Sevda Şener’in “Tiyatroda Yaşam Oyun İlişkisi” isimli eserinde söylediği üzere :“*Gerçeğe benzerliğin giderek daha ağır basması sahnede oynanan oyunun gerçekmiş gibi algılanmasını sağlayacak yöntemlerin geliştirilmesi ile oyun duygusunun geri itildiğini görüyoruz*”(Şener, 2010: 68). Alternatif arayışlarla sahnelenen oyunların temelindeki gelişme, “edilgen” seyircinin izlediği, kurgulanarak mükemmelleşmiş

sahneleme kriterinin yıkılması, bunlar yerine oyun ögesinin gereklerinin ön plana çıkarılmış olması yatar. Çelenk'in tespitiyle bu oyunların yapısındaki gelişme şöyledir:

“Oyunların yapısında ise sözellikten görselliğe, planlanmış bir kurmacadan sürprizli anlık gelişime doğru bir yönelim oldu. Seyirci üzerinde bir iktidar yarattığı varsayılan sahnenin farklı elemanlarıyla oluşturduğu gizem, gerek bu elemanların farklı kullanımı gerekse sunum biçimi ile kırıldı, parçalandı.” (Çelenk,2000:112)

Alternatif tiyatronun iyileştiriciliğinin sağlanabilmesi için oyun ögesinin öne çıkması etkili olmuştur. Bu sebeple oyun, oyun oynama ve toplumsal olarak oyunun yerinin irdelenmesi, alternatif tiyatrodaki oyun biçiminin terapi ile ilgisini göstermekte fayda sağlayacaktır. Bu sebeple önce oyun ve mimesis kavramlarının ele alınarak, ardından da oyun oynayan tarafların sanat terapisi yöntemine göre açıklanması uygun olacaktır.

3.2.2.4.1 Oyun ve Mimesis

Aristoteles “mimesis” yani doğayı taklit etmenin sanatın temeli olduğunu belirtmektedir. Tiyatronun başlangıcında din amaçlı törenler ve bu törenlerle ilişkili olarak, insanın doğayla ve anlayamadığı güçlerle ilişki kurmak amacıyla gerçekleştirdiği taklitler olduğu bilinmektedir. Ancak bu taklit çağlar boyunca yaratıcı düşünce ile gelişmiştir. Önceleri doğayı açıklayabilmek üzere taklit eden insan, bilgisinin çoğalmasıyla tabiat karşısındaki güçsüzlüğünün bilincine varmıştır. Açıklanamayan bu güç karşısında insan, zayıflığıyla birlikte kurban törenleri ve dua seremonilerini getirir. Bu aşamada insanın bu güçsüzlüğüne eş olarak, işlevsel olarak doğayı açıklama yolu olarak, mitler ortaya çıkmaya başlar. Huzinga'ya göre mitoslar “*gerçeğin dönüştürülmesi veya hayal edilmesidir*”- (Huizinga, 2015: 21). Rit, dini törenler ve bununla ilgili kurallardır. Bilinen eski ritüel mitoslara Antik Mezopotamya'da rastlanmaktadır. Bu ritüel mitoslarda ise oyun içeriği olan törenlerdir.

Ömer Adıgüzel'in “Yaratıcı Drama” kitabında belirttiği üzere: Antik Yunan'da hareket ve eylem anlamlarını içeren anlamına gelen “dramenon” sözcüğünün türemesinden dram sözcüğü meydana gelmiştir. Yani ritüel mitosun var olabilmesi için, izleyenlerin hayatı

ile ilgili bir olayı onların heyecanını dinginleştiren, hayatlarını açıklamak gibi önemli işlevi olan bir mit öyküsünün eylemle anlatılıyor olması gerekmektedir.

Zamanla açıklanamayan doğa güçleri açığa çıkmaya başladıkça, inancın yerini düşünce, ritüelin yerini ise sanat alır. Yrd. Doç. Dr. Erkan Ergin “*Sanatın ortaya gelmesi için ritüeller sanat ile gerçek yaşam arasında bir köprü görevi görmüş, ritüelin yarara dönük, heyecan verici, esrik, korkutucu ve tekdüze yapısı, sanatın yaşamı taklit etmesine, gerilimi, heyecan ve korkuyu yatıştırmasına, yenilikçi bakışına dönüşmüştür*” (Bknz: <http://www.felsefe.net/tyatro/887-tyatronun-kokeni-rituel-ve-mitoslar.html>) demektedir.

Bu anlamda aslında günümüzde de var olan tiyatro sanatı, çağın düşünme biçimine göre sahnelenmiş eserlerin, oyunculuk biçimlerinin, reji anlayışının yanı sıra kökeninde arınma ve ibadeti sağlayan ritüelleri de barındırmaktadır. Tiyatronun temel anlatım öğelerinden biri olan oyun, tıpkı ilk çağlardaki gibi, duygusal hazları dinginleştirmekte, yapan ve izleyen, oyuncu ve seyirci, açısından hayatın kendinden çıkan ama kendi olmayan bir düzlemde vuku bulmaktadır.

3.2.2.4.2 Oyunun İnsan Kültüründeki Yeri

Huizinga oyunun kültürden önce var olduğunu belirtmektedir. Çünkü biz kültürden bahsediyorsak, bu kavram içinde insanı barındırmaktadır. Yani kültür kavramının gizli öznesi insandır. Ancak kültürün varlığından söz etmezden önce de oyun oynanmaktadır. Çünkü oyun insanlar ve hayvanlarda ortaktır. Huizinga’ya göre “*İnsan toplumunun ilk büyük faaliyetleri zaten oyunla iç içedir.*” (Huizinga,2015: 21) oynanan tüm oyunlar anlam içermektedir, oynama eylemi belirli bir gereksinime ihtiyaç duymaksızın var olmaktadır. Oyunun oynaması aşamasında tek başına ne aklın, zihnin, ne de içgüdülerin varlığından söz edilebilir.

Bülent Sezgin Huizinga’nın oyunun kökenine dair farklı görüşleri sekiz başlık altında toplamıştır:

- “1- oyun, yaşam enerjisinin fazlalığından kurtulmanın bir biçimidir
- 2 - oyun, doğuştan gelen bir taklit eyleminin hükmü altında olmaktır.
- 3 - oyun gevşeme ihtiyacını tatmin etmek için vardır.
- 4- oyun oynamak hayatın talep edebileceği ciddi faaliyetlere hazırlık antrenmanı yapmaktır.
- 5- oyun, insanın nefesine hakim olmasını sağlamak için vardır.
- 6- oyun, egemenlik kurma arzusu ve yarışma ihtiyacı içinde olmaktır. Oyun bu anlamda rekabet ve liderlik duygularını teşvik eder.
- 7- oyun, zararlı eğilimlerden ve davranışlardan masum bir şekilde kurtulmanın yolu dur.
- 8- oyun gerçek hayatta gerçekleşmesi olanaksız arzuların bir kurmaca aracılığıyla giderilmesi ve bu anlamda kişinin öz takmaya dayalı benlik duygusunun korunmasıdır” (Sezgin, 2015: 31)

Prof. Dr. Nilgün Toker (2005), Platon’un oyunu, tin ve bedeni biçimlendirmenin aracı olarak gördüğünü belirtmektedir. Bilmek sayesinde yapabilme melekesini geliştirme oyunun içeriğindedir. Oyun, işlevsel açıdan, hem katılan hem de izleyen için aynıdır. Oyuna katılma ve oyunu seyretmenin işlevi aynıdır. Örneğin boğa güreşi oyununu izleyenler o anda arenada olanı kendi performanslarıymış gibi izlerler.

3.2.2.4.3 Katharsis ve Tiyatro

Katharsis ile ilgili tanımları daha önce giriş bölümünde aktarmıştık. Katharsis teriminin günümüzde sıkça anılmasını sağlayan isim Aristoteles olmuştur. Poetika’da, Sevdâ Şener’in aktarımıyla tragedya şöyle tanımlanmaktadır: “*Acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizleyen*” (1991: 36) . Katharsis yine tragedyalarda olduğu gibi komedyalarda da karşımıza çıkar. Çünkü komedyalar da soylu olmayan alt sınıftan insanların başına gelen olayları anlatmaktadır. Komik olanın özünde, sahnede gerçekleşen olayın seyircinin başına gelmemesi, seyircinin sahnedeki oyuncudan farklı olarak, tam olarak ne olduğunu bilmesi ve onun düştüğü komik durumlarla eğlenmesi bulunmaktadır. Sahnede gerçekleşen olayın seyircinin başına gelmemesi hem gülmeyi, hem de gülerek olumsuz duygularından kurtulmayı sağlamaktadır. Seyirci komedyada, oyuncu kötü bir duruma düşünce onunla

birlikte hareket ederek hem bu durumu izleyerek yaşamış, hem de bu durumu aslında yaşamamış olur. Bu sayede başına kötü bir durumun gelmemesi onu mutlu eder.

Psikanalizin kurucusu Freud ise katharsisi kendi çalışmalarında “katartik yöntem” adı ile kullanmış ve bu yöntemle hastası Anna O.’yu iyileştirmiştir. Bu vakayı kısaca anlatacak olursak: Anna O. isimli hasta birçok semptomla birlikte Freud’a gelmiştir. Örneğin Anna O, isimli hasta su içmemektedir. Yapılan tedavi sonucu bu davranışının nedeninde geçmiş bir anısından kaynaklanan tikslenme yatmaktadır. Anna O, bu hikayeyi tekrar yaşayarak anlatması sonucu iyileşmiştir. (Bknz: Köşker Güzel, 2012: 3).Freud, hastalarını bu yöntemle bireyin üstesinden gelmekte zorlandığı veya bilinçaltında bulunan duygularını terapiyle tespit edilerek, katharsisle boşaltılarak iyileştirmiştir. Bireyin bilinçdışında üstesinden gelemediği travmalar ya da içsel çatışmalara karşılık semptomlar oluşur. Bahsi geçen travma ya da çatışmalar bilinç seviyesine gelir ve anlatması sağlanarak, tedavi edilirse kişi edindiği farkındalık sayesinde arınır. (Bknz: Breuer, J., Freud, S. 1974).

Alternatif sahneler, konularını kendi toplumlarından alırlar. “*Goethe’ye göre şair, esinlenme gücüne sahip olduğu için, başkalarının duyup da ifade edemediği büyük acı ve sevinçleri onlar adına dile getirebilir.*” (Thomson,1998: 90) Ancak dile getirdikleri acı ve sevinçler aynı zamanda kendi acıları ve sevinçleridir, hem de bu acı ve sevinçlerin sanatçıların perspektifince yorumlarıdır. Öyleyse kendi yazdıkları, doğaçladıkları bu metinlerle anlattıkları hikâyeler aslında onları derinden etkileyen hikâyelerdir. Kendi hikâyelerini, üstelik de seyir yerindeki düzenleme nedeni ile yakın ve samimi olarak seyirciye aktarmaları onların da arınmalarına sebep olmaktadır. Alternatif sahnelerde oyuncuların arınma deneyimi yaşamasında en önemli etken, terapiye dair tüm koşulların sağlanmasıdır. İlişki biçimi kesinlikle samimiyete dayalıdır, iki taraf da birbirlerine karşı açıktır. Seyirci, hem seyirci hem dinleyicidir. Oyun anında oluşan atmosfer ise ne gerçek insanların birbirine dert anlattığı sıradan bir ortam, ne de gerçekten tamamen uzak ve gerçeğe ilişkisizdir. İkisinin arasında iki tarafın da oyun alanı olan ve aslında sıkça kullanılan “şimdi burada” mottosunun gerçekleşme alanıdır. Sanatla yaratılan bu alanın psikoloji alanında da karşılığı

bulunmaktadır. Bu alan sanat terapisinin de sık sık söz ettiği “üçüncü” alandır. Tiyatroda bu alanın oluşması “oyun” sayesinde olmaktadır.

3.2.2.4.4 Oyun ve Oyun Alanı

Ritüellerdeki şaman ve katılımcılar, yani ayini gerçekleştiren ve katılanlar arasındaki ilişki biçimi tiyatrodaki oyuncu ve seyirci ilişkisine dönüşmüştür. Tiyatronun kökenlerine döndüğümüz zaman Dionisos törenleri, ayinler ve ritüellere karşılarız. Batı tiyatrosunun temelinde yer alan Antik Yunan tiyatrosundaki tragedyalar ve komedyaların konuları da mitoslardan gelmektedir. Tiyatroda ritüeller, mitler tiyatronun hikayelerine, iyileştirme de sanata dönüşür. Bu anlamda tiyatronun daima insan malzemesi insan olan bir sanat olarak alıcısı da yine insandır. İnsan söz konusu olduğunda sanattan haz alma başlı başına bir neden olabileceği gibi, insan yaşantısında doğru ve yanlış kavramlarını anlatmak ve toplum açısından uyum sağlayabilmek için de tiyatro kullanılır.

Ömer Adıgüzel çocukların küçük yaşta oynadıkları evcilik oyunundaki rollerinin onları ilerdeki hayatına hazırladığını belirtmektedir. Tiyatro gündelik hayatı sahneye taşıırken olması gerekeni estetik bir anlayışla sunar ve seyirciye ideal bir yaşantıyı gösterir. Eğitici ve idealize edici bir estetik anlayışı amaçlamasa bile estetik anlamda haz veren bir tiyatro eseri bile vermiş olduğu olumlu duygularla insan ruhuna olumlu anlamda katkı sağlar. Öyleyse biz bir sanat eserinin buna niyet etse de etmese de insan ruhu üzerinde pozitif bir etkisi olduğunu kabul ederiz. Bu iyileştirmenin açığa çıkabilmesi için de gerekli koşulların ortaya konulması gerekmektedir. Tiyatronun ve tüm bahsi geçen ritüellerin gerçekleştirildiği psikolojik düzlem bu anlamda önem kazanmaktadır. Dramanın, yani eylemeyi gerçekleştiren tarafların, oynama eyleminin, yani “oyun” kavramının irdelenmesi gerekmektedir.

Huizinga’ya göre oyun, gülme, komiklik, aptallık, ciddiyet, bilgelik, güzellik, doğru, yanlış ve iyi kötü kavramlarını içerir. Fakat tüm bu sıfatlardan ve içeriklerden bağımsızdır. Öncelikle gönüllülük esasına dayanmaktadır. Bu gönüllü tercihin temelinde Huizinga’nın yine oyun kavramı için ortaya koyduğu, oyunun “özgürlük ve serbestlik”

çizgisi söz konusudur. Üstelik bu özgürlük ve serbestlik oyun alanı içinde hem sahneleyen, oynayan, yazan, yaratıcı takım için, hem de izleyenler için geçerlidir. Huizinga'ya göre oyun kurmaca bir anlayışla hayattan yola çıkılarak yeniden yaratılmış, belli bir zaman ve mekanda geçen, eylem ve hareketle gerçekleşen, içinde kader değişikliği, birbirinin yerine geçmeler, bağlanmalar ve ayrılmalar olan ve başlayıp biten bir olgudur. Bülent Sezgin'e göre oyun "*önceden belirlenmiş kendi mekânsal sınırları içinde oynanmıştır. Oyunla mekân arasında bir tür kutsal bir ilişki vardır. Oyunun esrarlı babası mekânla ve oyundaki kurallar oluşur, esrarlık ve gizem oyuna benzersiz bir nitelik atfeder*" (Sezgin, 2015: 34). Oyun sırasında oyuncular oyunda olduklarını bildikleri gibi, aktörler de sahnede olduklarının bilincindedirler. Oyun ne gerçek hayattır, ne de oynayanlar ve izleyenlerin içsel dünyalarıdır, oyun gerçek hayatla iç dünyamızın arasındaki üçüncül bir gerçeklik düzleminde karşımıza çıkmaktadır. Bu üçüncü alanda tüm katılımcılar (oyuncu, seyirci) günlük hayatlarından farklı roller içinde bulunmaktadır bu alanlar "*bildik dünyanın ortasında belirli bir eylemin gerçekleştirilmesi amacıyla tasarlanmış geçici dünyalardır*"(Huizinga, 2015: 28).

Huizinga'ya göre bireyler oyun sayesinde hayatın bir kesiti ile karşılaşır ve bu karşılaşmanın sonucunda rahatlama sağlarlar. İşte bu nedenle kendi yaşam kesitleri içerisinde, kendi toplumsal olaylarından yola çıkan Alternatif tiyatrolar seyirci için daha çok tercih edilmektedir. Kendi kültür mirasımızın içinde bulunan köy –seyir oyunları, Ortaoyunu'nun açık biçimi ve onun sahnelendiği alan aslında alternatif tiyatroların sahneleme biçimlerinin içinde kendini güncellemiştir. Alternatif tiyatrolar, seyircinin oturma biçimini değiştirerek, geleneksel tiyatromuzun seyir biçiminde olduğu gibi, seyirciyi dairesel, kare düzende de konumlamışlardır. Alternatif tiyatroların son yıllarda kendi genç yazarlarını da yetiştirdiğini, oyunlarını sahneye koyarken mekân –seyirci biçimini deneyimleyen bir yapı kullandığını da düşünürsek seyircinin bu özgün mekânlarda olmayı seçmesi bir tesadüf değildir. Bu tiyatrolarda asıl olan, Baltacıoğlu'nun da önemini vurguladığı gibi, seyirci ve oyuncudur. Daha önce bahsi geçen boğa güreşi örneğinde, seyircinin boğa güreşini kendi performanslarıymış gibi izlemekte olduğunu belirtmiştik. İşte seyirci sahnede olup biteni -bu nefes mesafesinde yakın olduğu ve kendini oyunun bir parçası

olarak tamamladığı bu tiyatrolarda- ana akım tiyatrolarda hissettiğinden daha fazla, kendi performansımı gibi algılayabilir. Yani alternatif tiyatrolarda, kendi dillerini, kendi hikâyelerini, şimdi ve burada ilkesiyle yaşayan seyirci bu tiyatrolarda doğayı taklit etme mimesis eylemine, ana akım tiyatrolardan daha fazla yaklaşmaktadır.

Yardımcı Doç. Dr. Kadir Çevik oyunun kuralı ilişkisine dair bazı saptamaları oldukça önemlidir. Oyun esnasındaki gerilim, oyunun verdiği keyif her tekrarda bir öncekinden farklıdır. İşte insanoğlunu aynı oyunu oynamaya ve izlemeye iten bu bahsi geçen farklılıklardır. Alternatif tiyatrolar, evrensel kurallar çerçevesinde başlayan, biten ve bir metnin kullanıldığı, aktörlerin eylemle öyküyü aktardığı genel biçimler ortak olmak kaydıyla, metinler ve mekân ilişkileri sayesinde, içerik olarak seyirciye diğer tiyatrolardan farklı bir seçenek sunar. Bu içerik, seyircinin kendi hayatından yola çıkarak deneyimlediği hadiselerin, onu seyirci olmaktan çıkarıp oyunun sessiz bir parçası haline getirmeye sağlayan, mekânsal bir düzenleme içine yerleştiren bir yapıdadır. İşte bu yapı içerisinde kurulan ilişki, seyircinin kendini iyileştirmesine, oyuncuyla arasında -kuralları belirli olsa da- farklı bir ilişki kurmasına neden olur. Bu ilişkinin sonucunda her iki taraf da kendini iyileşmiş hissedecektir. Böylelikle Platon'un bahsetmiş olduğu iyi bireyler tiyatronun bu iyileştirici etkisinin sonucuyla ortaya çıkmaktadır. Bu iyileşme daha önce de bahsi geçen üçüncü alanın varlığıyla açıklanacaktır. (Bknz: Çevik, 2013: 54-60) Huizinga da oyun kuramında bu alandan şöyle bahseder: “*Oyun gündelik veya asıl hayat değildir. Oyun bu hayattan kaçarak kendine özgü eğilimleri olan geçici bir faaliyet alanına girme bahanesi sunar. Küçük çocuk bile sadece -miş gibi yaptığı yalnızca gülmek için davrandığı konusunda tam bir bilince sahiptir*” (Huizinga, 2005: 25).

3.2.2.4.5 Sanat Terapisi, Geçiş Alanı ve Psikanalizde “Üçüncü Alanın Yeri”

Freud'un ve Erikson'un kuramlarıyla hareket alan psikanaliz ilk olarak Avrupa'da kullanılmıştır. Sanat terapisi, kişinin oyun yoluyla tedavi edilmesi prensibinden yola çıkmaktadır. Bu anlamda Winnicott'un çocuk terapisi ile ilgili tezleri, üçüncü alanın yani kendi deyimiyle “geçiş alanı” kavramının ortaya atılmasına neden olmuştur. Önceki

bölümlerde oyunun ritüel kökenlerinden bahsetmiş, oyunun bir alt başlığı olarak sanatın ve tiyatronun kişiye haz vererek, heyecandırarak, olumsuz duygularından arındırarak iyileştirdiğinden bahsetmiştik. İşte iyileştirmenin kökeninde, sanatın terapi yönünün etkisi vardır. Winnicott terapi için gerekli olan hasta, terapist ve ikisinin karşılıklı etkileştikleri bir üçüncül alandan bahsedilmektedir. Üstelik bu alan tıpkı Winnicott ve meslektaşlarının belirttiği gibi gündelik, fakat dışarı olmayan, ama aynı zamanda da içsel olmayan üçüncü bir alandır. Bu alandan sadece sanat terapisi kuramcıları bahsetmez. Oyunla ilgili kuramını oluşturan Huizinga'nın da oyun için bahsettiği kısaca tanımlamada bu alanın varlığını görürüz : *“Demek ki oyunu biçim açısından, kısaca tanımlamak mümkündür: olağan hayatın dışında yer aldığı hissedilen, özgür ve kurmaca ama yine de oyuncuyu tamamen içine çekme yeteneğine sahip bir eylem.”*(Huizinga,2015:31). Burada Huizinga oyunun tanımı yaparken, doğal hayatın dışında yer aldığı hissedilen, kurmaca ama içine oyuncu çekebilen bir alandan bahsetmektedir ki bu alan yine terapi için gerekli olan alandır. Psikolojide bu alan hasta-terapist düzleminde gerçekleşirken, tiyatrodaki ise seyirci-oyuncu düzleminde gerçekleşmektedir. Ana akım tiyatroları seyirciyi izleyici konumunda bırakması, alanın sağlıklı oluşmasına zemin vermezken, alternatif tiyatrolar bu alanı başarı ile kurgulayabilmişlerdir. Yapılacak olan sözlü tarih çalışmalarında bu tarafların beyanlarıyla doğrulanacaktır.

Bahsi geçen geçiş alanı veya üçüncü alanın ne olduğunu detaylı olarak anlamak, nasıl işlediğinin anlaşılmasında faydalı olacaktır.

3.2.2.4.6 Geçiş Alanı, Üçüncü Alan

Terapi ve psikoterapi biçim olarak hastanın ve terapistin oyun alanlarının kesiştiği yerde oyun oynayarak gerçekleşir.

Winnicott için de oyun oynama Antik Yunan'daki dramenon kavramından türemiştir, dramada oluşu gibi yapma eylemini barındırır. Oyun oynama yaratıcıdır ve zaman - mekan sürekliliği içinde yer alan bir deneyimdir. Winnicott'un geçiş alanı kavramı

Freud'un birincil narsizm olarak adlandırdığı durumdan düşünce alanına geçişi temsil etmektedir. Bu evre bebek varlığını bildiği andan itibaren kendi dışında, etrafındaki bütün varlık ve nesnelere kendine ait-kendiyle bir bütün olarak görüldüğü "tüm-güçlülük" dönemidir. Ancak bebek büyümeye başladıkça bu algısı değişir ve etrafındaki bazı sınırların farkına varmaya başlar. Artık etrafındaki her şey ona ait değildir. Kendi dışındaki nesnelere "ayrı" olarak algıladığı bu evrede bebeğin bilinci öznel nesnelere doğru ilerler. İşte geçiş nesnesi ve alanı bu aşamada karşımıza çıkmaktadır. Geçiş alanında bulunan ve bebek tarafından oraya konumlanmış nesne, artık içsel nesne olmayandır, yani bebek olmayan "ben olmayan"dır, ama yine de bebekçe sahip olunan bir nesnedir. Ancak "Oyun ve Gerçeklik" kitabında Winnicott bu nesneyi tanımlarken bir paradokstan da bahseder. Bu nesne dışsaldır ama anlamıyla da içsel bir nesne olması da önem arz eder. Bebek dışsal bu nesneye içsel bir anlam yüklemiştir. Winnicott'a göre geçiş alanında insanlar içsel ve dışsal gerçekliği birbirinden ayrı, ama etkileşim halinde tutabilirler. Geçiş alanı bebeği olgunlaştırır. Geçiş alanı ile oyun alanı kavramından söz edilebilir. Çocuk oyun esnasında konsantre olur, örneğin: Bir lego parçasını uçak yapar. Çocuk için bu nesne artık uçaktır. Ama çocuğun bir yanı o nesnenin lego parçası olduğunu bilmeye devam eder. İşte oyun ve bilinç, ne iç ne de dış gerçekliktedir. Nesneye verilen anlam da çocuk tarafından verilmiştir. Babanın ya da annenin bu gerçekliği kabul edip çocuğa katılımı ile oyun başlamış olur.(Bknz: Winnicott, 2014: 19-45)

Winnicott'un takipçilerinden Christopher Bulass geçiş alanı kendilik için bir alandır ve dışsal gerçeklikle etkileşime girilen alandır. İki kişi arasında olup biteni kavrayabilmek için başka bir kavrama ihtiyacımız vardır. Bu da 'ara alan'dır demiştir. İşte terapi söz konusu olduğunda elzem olarak bahsedilen bu alan, Winnicott'un da tespiti ile, tüm kültür ve sanat ilişkileri için de geçerlidir. Winnicott'a göre: bütün anlamlı insan ilişkileri, iki oyun alanının örtüştüğü yerde gerçekleşir.(2014: 58) *"İç gerçekliğe mi yoksa dış gerçekliğe mi ait olduğu sorgulanmayan bu ara deneyim bölgesi, (...) hayat boyunca, sanat, din, düşüsel yaşam ve yaratıcı bilimsel çalışma gibi alanlarda varlığını sürdürür"* (Winnicott, 2014: 33). İnsanda

ve hayvanda ortak olan oyun da “*ne ruhsal gerçeklikte ne de dış gerçeklikle ilgili bir meseledir*”(Winnicott, 2014:122).

İşte sanat terapisi bu ara alanda ne ruhsal ne dış gerçeklikte meydana gelir. İçinde yaşadığı çevreden etkilenen insan yaşantısında, bu alan sanat için de tanımlanır. Tiyatroda üçüncü alan oyun anında, seyirci ve oyuncu arasında oluşan alandır. Çocuklar oyunu tamamen gerçeklik haline getirirlerken, yetişkinlerde içgüdüler söz konusudur. Winnicott oyun oynamanın yetişkinlerde yaratıcılığa ve sanata dönüştüğünü belirtmektedir. Aktörler ve seyirciler de, tıpkı çocukların oyununda olduğu gibi, sahnede olduklarını bilirler. Nasıl oyunda çocuğun nesnelere yüklediği anlamlar ile bilinçli bir varsayım ve terapi söz konusuysa, tiyatronun içerdiği anlamın seyirciye ulaştığı ve icracılarını iyileştirdiği söylenebilir.

Tiyatro sanatında “şimdi ve burada” olgusu olayın o anda seyirci ve oyuncu arasında birliktelik ve eylemi paylaşmaktan yola çıkmaktadır. Üçüncü alanda geçerli zaman algısı da “şimdi burada”dır. “Şimdi ve burada” kavramı tiyatro dışında Psikolojinin terapi alanında da kullanılır. Irwin Yalom “Bağışlanan Terapi” isimli kitabında burada ve şimdiyi terapötik gücün kaynağı olarak belirtilmiştir. Hastanın içinde bulunduğu anı betimler ve geçmişe vurgusunu kaldırır (2017:66-67). “Şimdi ve Burada”nın kullanılma sebebi “*bireyler arasındaki ilişkilerin önemi ve toplumsal mikrokozmoz olarak terapi fikridir*” (Yalom, 2017: 67) bir doktorun en önemli görevi Yalom’a göre “*o anki duygulara kulak vermektir*”(2017: 85) ve terapist şeffaf olmalıdır (2017: 96). Şimdi ve burada hastaların empati özelliklerinin gelişmesini sağlamaktadır (2017: 44).

Görüldüğü gibi terapi ve tiyatro arasında benzerlikler bulunmaktadır. İnsan psikolojisinde geçiş olarak tanımlanan alan, tiyatronun var olduğu oyun alanına dönüşürken, hasta ve doktor ilişkisi de oyuncu seyirci ilişkisine dönüşür. Bu iki benzer ilişki de şimdi burada prensibine dayanır. Yalom terapide başarı elde etmek için terapistin kendini açması ve şeffaf olmasından bahsetmektedir (2017: 96). Demek ki samimiyet terapide başarı kazandırmaktadır. Bu anlamda alternatif sahnelerin de, bu sahnelerde çalışanları samimi

olmaya yönelttiğinden bahsedilmişti. Öyleyse tüm bu bulgular sonucunda alternatif sahnelerdeki oyun ögesinin daha iyileştirici olacağını söyleyebiliriz.

Tüm bulgular toplandığında, alternatif tiyatroların oyuncu ve seyirciler üzerindeki iyileştirici etkisinin ödenekli tiyatrolardan fazla olduğu görülmektedir. Çünkü alternatif sahnelerde günün sorunları paylaşılmaktadır. Sürprize açık, deneyim vaat eden yapısıyla şimdi burada prensibi ile gerçekleşir. Oyun alanının fiziki yapısı nedeniyle yüz yüze gelen oyuncu ve seyirci arasında üçüncü alanda “oyun” gerçekleşmektedir ve bu oyun karşılıklı iletişimle kurulmaktadır. İşte tüm bu sebeplerden ötürü alternatif tiyatro iyileştiricidir.

SONUÇ

Ülkemizde görülen alternatif tiyatro hareketlerinin, üç dalga halinde ilerlediği çalışmanın ikinci bölümünde ayrıntılarıyla değerlendirilmiştir. İlk dalgadaki alternatif hareketler; üniversite tiyatro yapısından ortaya çıkan gruplardır ve ortak olarak politik bir söyleme sahiptirler. İkinci dalga olarak ortaya çıkan alternatif tiyatro gruplarının ortak özellikleri ise daha çok biçimsel arayışlardır. Biçim ve içerikle ilgili deneysellikten yola çıkan II. Dalga Alternatif tiyatrolar, alternatif mekanlarda tiyatro yapmayı deneyselliklerinin bir sonucu olarak tercih etmişlerdir.

Son dönemde, yani 2000’li yıllardan itibaren ortaya çıkan III. dalga gruplar ise; daha önceki bölümlerde açıklanan kendilerine yarattıkları alternatif sahneler sayesinde, yönetmenlik yapabilecekleri, istedikleri rolleri oynayabilecekleri, istedikleri metni seçebilecek ya da oluşturabilecekleri bir yapı kurmuşlardır. Devlet Tiyatroları, Şehir Tiyatrosu gibi kurumların sınırlı sayıda kadrosunun bulunması, Devlet Tiyatrosu’nun Ankara merkezden yönetilmesi, İstanbul Büyükşehir Belediye Tiyatrosu’nun ve diğer belediye tiyatroları gibi ödenekli kurumların içindeki hiyerarşik yapılanma ve bu ödenekli kurumların özerk kararlar alamaması sebebiyle, kendilerine özgür hissedecekleri bir alan yaratmışlardır. Bu alanlarda istedikleri oyunu istedikleri biçimde oynayabilmişler, oyunculuk biçimleri ve sahneleme anlamında deneme yapma şansı bulmuşlardır. Alternatif tiyatro grupları, mali sıkıntılar sebebiyle tiyatro binası olmayan yapıları, kullanabilecekleri sahneler olarak dönüştürmüşlerdir.

Bu tiyatro grupları, tiyatro eğitimi alan mezunlar ya da amatör tiyatrodan gelen tiyatro eğitimi almamış sanatçılar tarafından kurulmuştur. Çıkış amaçlarındaki öncelik tiyatro yapmaktır. Ancak bu yeni biçim arayışları olmadığı anlamına gelmemektedir. Kendi

aralarında birbirinden farklı görüşler barındırmakta olan bu toplulukların bazıları, performansa dayalı işlerle tiyatro sanatını birleştirmiş, bazıları metin tiyatrosu yapmış ama bunun yanı sıra seyirci için farklı seyir yerleri denemiş, bazıları ise konvansiyonel tiyatroyu, çağdaş normları göz ardı etmeden, bihakkın yerine getirmeyi hedeflemişlerdir. Bu sebeple birçoğu kendilerini alternatif olarak tanımlamak yerine bağımsız ve özgür olarak adlandırmaktadırlar.

Elbette alternatif sahnelerde üretmenin bir getirisi olarak farklı mekân seyir ilişkilerini deneyimlemiş fiziksel tiyatrodan, sözsüz oyunlara, müzikli oyunlara kadar geniş bir skalada üretim yapılmıştır. Bazen tek bir alternatif topluluk bile, birçok biçimi bir arada denemiştir. Açık biçim özelliklerinin kullanılması, oyun mekanlarını seyircinin çevrelemesi, minimal dekor anlayışı, oyunların kesilip seyirciyle iletişime geçilmesi, son zamanlarda anlatı oyunlarının ortaya çıkması, geleneksel halk tiyatrosu biçimlerinin zaman zaman alternatif tiyatrolarda kullanılması,” bir sentez bulunabilir mi ?” sorusunu akıllara getirmektedir.

Dünyada ve Türkiye’de II. Dalga alternatif tiyatrolarda mekanların konvansiyonel tiyatro alanından farklı olması bir tercihtir. Ancak 2000’li yıllardaki alternatif tiyatroların büyük bir çoğunluğu için, alternatif mekânlarda tiyatro yapmaları ve tercih değil zorunluluktur.

Grupların öne çıkan ve ortak sorunu ekonomik sıkıntılar ve devletten destek alamamaktır. İstekleri özgürce üretebildikleri bir tiyatrodan, ekonomik sıkıntılarının onları yavaşlatmasına izin vermeden varlıklarını devam ettirmektir. Bu anlamda konvansiyonel olanların ve metin tiyatrosu yapanların 1960’lı yıllarda kurulan pek çok özel tiyatrodan farkları yoktur. Genco Erkal’ın kurmuş olduğu Dostlar Tiyatrosu, Müşfik ve Yıldız Kenter’in kurduğu Kent Oyuncuları, Ferhan Şensoy’un kurmuş olduğu Ortaoyuncular’da dönemlerinde çağdaş birçok eseri sahnelemişler farklı anlatım, oyunculuk ve reji denemelerini yapmışlardır. Örneğin Ferhan Şensoy “İçinden Dalga Geçen Tiyatro” isimli eserini kiraladığı ve içini düzenlediği bir gemide oynamıştır. 2000’li yıllardaki alternatif toplulukların bu özel tiyatrolardan farkları sürekli mobilize olmak ve yerleşik bir sahnelerinin

bulunmamasıdır. Kent Oyuncuları, Dostlar Tiyatrosu ve Ortaoyuncular gibi tiyatrolar da ilk kuruldukları yıllar içinde, tıpkı şimdiki alternatif tiyatroların yaptığı gibi, dünyada güncel metinleri oynayarak, politik söylemlerini de koruyarak sahnelemeler yapmıştır. Şimdiki alternatif tiyatrolar arasında, konvansiyonel tiyatroyu bihakkın yetire getirmek isteyen grupların, bu anlamda bu özel köklü tiyatrolardan farkları yoktur. Hatta bu benzerlik şöyle açıklanabilir: Sadece tiyatro yaptığını söyleyen katılımcılara, kendilerinin büyük sahnede ya da ödenekli tiyatrodaki oyun yönetmek isteyip istemedikleri sorulduğunda, isteyeceklerini söylemişlerdir. Kaldı ki, grupların kuruldukları ilk zamanlarda alternatif olduğu söylenerek değerlendirmeye alınmayan, 3. Dalga gruplardan yetişen yazarlar, yönetmenler ve oyuncular, zaman içinde ödül jürileri ve benzer çevrelerce kabul görmüş, katılımcıların bazıları özel ve ödenekli kurumlarda davet üstüne çalışmaya başlamışlardır. Üstelik sermaye sahipleri de alternatif tiyatrodaki hareketlenmeyi göz önünde bulundurmuş, alışveriş merkezleri içinde “Zorlu Performans Sahnesi”, “Dasdas” gibi sahneler kurulmuş, bu gelişme, 3. dalga alternatif hareketlerin bir kısmının, sermaye destekli bu sahnelere kaymasına sebep olmuştur. Hatta bu gruplar arasında yeniyi arayışın, deneyselliğin ön plana çıktığı topluluklar da vardır.

Biçimsel denemeleri ön plana çıkaran, metinlerini kendilerinin oluşturdukları ya da metnin ikinci plana atıldığı, alternatif toplulukların da en çok üzerinde durduğu nokta seyir-oyun ilişkisinin ele alınışıdır. Bu anlamda dünyadaki alternatif hareketlerle paralellik göstermektedirler. Aslında tüm biçimleri deneyimleyen, amaç ister konvansiyonel ister yenilikçi arayışla tiyatro yapmak olsun, tüm gruplar seyir-oyun ilişkisine dair çalışmalar yapmıştır.

2. ve 3. dalga alternatif toplulukların, koşulsuz ortak oldukları sorun finansal zorluklardır. 2. dalgadan günümüze çok fazla grup kalmamasının sebebi yaratım süreci ve işletmeciliğin sanatçıları tüketmesinden kaynaklanmaktadır. 3. dalga alternatif topluluklardan da elbet belli isimler kaybolacak, bazı gruplar dağılacak bazı gruplarda varlığını sürdüreceklerdir. “Alternatif Tiyatro Manifestosu” nu yayınlayan grupların içinde yer alan; “Tiyatro Hal”, “Şermola”, “Yan Etki” gibi gruplar sahnelerini kapatmıştır. “Tiyatro

Hal” ve “Yan Etki” tamamen dağılmıştır. Şu anda etkinlik gösteren alternatif tiyatro sahnelerinden belki de ileriye çok azı kalacaktır. Bunun sebebi idari işlerle de, yaratım sürecinin aynı anda üstlenilmesi olmuştur. Hem oyunları sahnelemek için sanatsal süreçle ilgilenmek, hem de idari işlerle uğraşmak, bir mekân işletmek konusunda bilgi sahibi olamayan sanatçıları yormuştur. Örneğin, belirgin bir işbölümü olmayan “Tiyatro Hal” gibi topluluklar, sürecin getirdiği teknik imkânlar, daha doğrusu imkânsızlıklar sebebiyle yıpranmış ve bunun sonucu olarak dağılmışlardır. Doğrudan para sorun olsa bile, sürekli üretmenin zorunluluğu ile ortaya çıkan ikincil sebepler de bu yıpranmanın nedeni olmuştur. Grupların tamamının dile getirdiği sıkıntı bünyelerinde bir sahne işletmecisinin olmayışıdır. İşletmeden anlayan birinin bu grupların içinde bulunması onlara zaman ve para kazandıracak, sanatsal üretimin üzerinde daha fazla durulabilecektir. Demek ki ülkemizde sahne yöneticiliği bölümlerinin sayısının artması ya da oyunculuk, yazarlık ve yönetmenlik eğitimi verilen okullarda, müfredata işletmecilikle ilgili derslerin eklenmesi gerekmektedir. Tiyatrocuların görev yapacağı ödenekli kurum sayısı sabit kalırken, mezun sanatçıların sayısı yeni açılan konservatuvarlarla birlikte giderek artmaktadır. Hepsinin ödenekli tiyatrolara girmesi matematiksel olarak imkânsızdır. Bu yüzden işletmeciliği öğrenmek onların işlerini kolaylaştıracaktır.

Alternatif tiyatrolarla ilgili bir başka önemli kriter de mevcut siyasal ortamdır. İlk başlarda grupların bulunmuş olduğu lokasyonlarda, yaşanan terör saldırıları neticesinde seyircilerinin azalması ve devletin kültür sanata yaptığı yardımlarından ödenek alamamaları; grupları varlıklarını sürdürebilmek için daha çok mücadele etmek zorunda bırakmıştır. Terör saldırıları sonucu, tiyatro seyircisi, bu sahnelere ulaşmaktan çekinir hale gelmiştir. Gruplar, kendi sahneleri dışında gerçekleştirdikleri turnelerle ayakta kalmaya çalışmakta ve zaman içinde AVM içindeki sahnelere giderek yüksek miktarda salon kirası ödemek zorunda kalmaktadırlar. Salon kirası ve turne masraflarıyla ortaya çıkan ek giderler de onları ekonomik açıdan bir kısırdöngü içine sokmaktadır. Prova alanı olmayan grupların, yani sahneleri olmayanların, prova yapmak için mekan bulması da ayrı bir güçlüktür. Her sahneye uygulanabilecek, -tüm katılımcıların söyleminde- dekor ve aksesuarlarının bir bavulla

taşınabileceği oyunlar ortaya çıkartmak zorunda hissetmeleri, zaman içinde alternatif tiyatronun icracılarını yormuştur. Bugün daha önce bahsi geçen “Alternatif Tiyatro Manifestosu”nda imzası olan gruplardan, manifesto yayınladığında Taksim –Mecidiyeköy hattında bulunan sahnelerden varlıklarını sürdürenler “Kumbaracı 50” “ Asmalı Sahne” ve “Galata Perform” olmuştur. Yeni çıkan yasalar getirdikleri, güvenlik önlemi ve tiyatro sahnelerinde bulunması gereken koşulların, dönüştürülmüş sahnelere uygulanma nedeniyle mevcut sahneler de yok olma tehlikesi ile yüz yüzedir. Bu anlamda ödenek verilerek bu tiyatro gruplarına en azından mekânsal olarak destek verilmesi ve onların istihdam edilmesi ile ilgili çalışmalar yapılması gerekmektedir.

Alternatif topluluklar, sahnelerinde eğitim çalışmaları, paneller düzenlemiş, kendi yazarlarını, kendi yönetmenlerini çıkarmış bir repertuar tiyatrosu olarak kendilerini kabul ettirmişlerdir. Örneğin, son yıllarda “Afife Tiyatro Ödülleri” kapsamında, bu grupların izlenmeye başlaması ile birlikte, bu genç topluluklara ödül verilmeye başlanmıştır. Zaman içinde alınan ödüller incelendiğinde prodüksiyon kategorisinde nispeten daha az olsalar da, oyunculuk, yönetmenlik ve yazarlık kategorilerinde ödül alanların çoğunun alternatif topluluklar olduğu görülmektedir.

Siyasal ortamın etkisiyle de son yıllarda oyun seçimleri ve alışlageldik oyunculuk biçimleri ile ilerleyen ödenekli tiyatrolar arasından Bakırköy Belediye Tiyatrosu’nun bir biçimde ayrıldığı gözlemlenmektedir. Bakırköy Belediye Tiyatrosu’nun son yıllarda gençleşen yönetiminin de etkisi ile mevcut sahnelerinden birine “black box” sahneye döndürmesi, doğaçlama oyunlar yönetmesi ve repertuarında daha özgür seçimler yapması diğer ödenekli tiyatrolardan ayırıcı özelliğidir. Elbette ki bu bir kurum politikası değil mevcut genel sanat yönetiminin tercihidir. Kurumun başındaki sanat yönetmeni olarak görev yapan Alican Yücesoy’un da alternatif topluluklarla çalışan bir sanatçı olması bir tesadüf değildir. Ancak kurumun imkânları belirli olduğundan, dışardan yeni gelecek tüm sanatçıları istihdam etmeleri mümkün değildir. Hatta kurum yaşadığı idari sıkıntılar nedeniyle elindeki kadrolarını da küçültmek zorunda kalmıştır. Fakat sistem olarak, mevcut belediyelerin

Bakırköy Belediye Tiyatrosu gibi özerk bir örgütlenmeyle çalışması, sanatçıların önerileriyle belirlenen bir repertuvarının olması, uygulama anlamında sanatsal üretiminin özgür bırakılması gerekmektedir.

Kurulan her alternatif grup kendini özgürce hareket edebilen bir repertuvar tiyatrosu olarak tanımlamaktadır. Bazıları sabit bir kadroyla ilerlerken, bazıları grubun kurucularını sabit tutarak ya bilinen duayeni ya da gençlere yer vererek çalışmalarına devam etmektedirler.

Tüm imkansızlıklar ve ekonomik sıkıntılara rağmen alternatif topluluklar alanda üretebilmek için çabalamaktadırlar. Oluşturulan, sıkıntılar sonucu yapmış oldukları alternatif tiyatro, onları mutlu etmiştir. Tiyatronun yaşamsal ayin özelliği, şimdi burada kavramıyla seyirciyle yakaladıkları iletişim, oyunculuk, tercih edilen metinlerin samimi iletileri ile tiyatronun iyileştirici etkisi ortaya çıkmıştır. Elbette bu bilinçli bir tercih değildir. Tiyatronun tüm unsurlarının arz edilen bir biçimde bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Bu unsurlar samimi oyunculuk biçimi, anlatılan hikâyelerin ve metinlerin güncel oluşu, değişen seyir ve mekân nedeniyle kurulan yakın ilişkidir. Kaçınılmaz olarak sahne ve tiyatro mekânı küçüldükçe seyir ilişkisi değişecektir. Alternatif toplulukların kurduğu apartman sahneleri kişilere farklı bir seyir tadı verecek, topluluklar oyunlarını apartman sahnesinde sergilerken, “şimdi burada” olgusu ile eylemi paylaşacak, seyirciyle kurdukları ilişki samimiyete dayanacaktır.

Bunu şu örnekle açıklamak mümkün: Bir apartman dairesinin içinde geçen oyun eğer İtalyan bir sahnede oynayacak olsaydı, İtalyan sahne apartman dairesine benzetilecekti. Ama alternatif sahnede, oyun doğrudan apartman dairesinin içinde geçmektedir. Bu da seyirci için gerçekliğe bir adım yaklaşmak anlamına gelmektedir. Oyuncularda bir apartman dairesindeymiş gibi davranmak zorunda kalmayacaklardır. Çünkü gerçekten apartman dairesinde seyirciyle birlikte olacaklardır. Böylece olmayan bir şeyi var gibi oynamak yükümlülüğünden kurtulmuş olacaklardır.

Seyir-mekân ilişkisinin dışında ikinci bir unsur da tercih edilen metinlerin içerdiği temalardır. Bu sahnelerde günün söylemlerine, düşünce biçimlerine ve insana ait tüm temalar sahnelenmektedir. Oyunlar, çağdaş dünya metinleri arasından seçilerek, günün koşullarınca yorumlanması ile sahneye konulmaktadır. Mevcut klasikler de aynı biçimde, günün siyasi ve sosyal gelişmeleri göz önüne alınarak, onların görüşleriyle dramaturgisi yapılarak sahneye konulmaktadır. Birçok grubun içinden grubun ihtiyaçlarına göre oyun yazan yazarlar çıkmıştır. Bu da grupların bakış açılarını, bu ülkenin coğrafyasından çıkan sorunların, oyunlarda yer alarak mevcut gündelik olayların eksiksiz bir biçimde sahnelenmesini sağlamıştır. Bu dönemde Türk Tiyatrosunun uzun süre sıkıntısı olan yazar yetiştirme sorunu, bir anlamda çözüme kavuşmaya başlamıştır. Ek olarak, bu topluluklardan bazıları, yeni yazarların ortaya çıkabilmesi için; “Yeni Metin Yeni Tiyatro” gibi etkinlikler düzenlemiştir. Ayrıca bu grupların içinden olmayıp, yeni mezun olmuş birçok genç yazar için de, oyunlarının oynayacağı alanlar açılmasını sağlamışlardır. Ebru Nihal Celkan, Firuze Engin, Burak Akyüz gibi isimler bu genç yazarlara örnektir.

Elbette apartman dairesinden dönüştürülen bir mekânda, ülkenin sorunlarını konu eden bir tiyatronun da farklı bir oyunculuk biçimine yönelmesi gerekecektir. Bu oyunculuk ana akım tiyatro ile temelde aynı görünse bile, küçük mekânda olmak, yapmacık tonlamalar, gereksiz jestler, gereğinden fazla tepkiler gibi aslında zaten oyunculuk arazları olan kusurları kabul etmeyecektir. Dolayısıyla samimiyeti temel almak durumunda kalan oyuncular, önceden alıştıkları bazı basmakalıp tonlamaları, duruşları, kullanamayacaklardır. Apartman dairelerinde olan sahnelerin fiziki yapısı oyun içinde, aniden ortaya çıkan hataları saklamaya uygun olmadığından, bu hatalar da doğrudan ister istemez seyircilerle paylaşılacak, seyircinin reaksiyonu görülebildiği için o reaksiyona yönelik tavır geliştirilecek, bu sayede seyir oyun ilişkisi hataların ya da olanların gizlenmeden açık edildiği bir ilişki biçimine evrilecek, samimiyete bürünecektir. Katılımcılara sorulan, ‘küçük sahnelerde oynamakla ödenekli tiyatrolarda oynamak arasındaki fark’ sorusuna, hemen hemen hepsi “Bir fark yok.” diye yanıt verseler de, alternatif sahnelerde yaptıkları çalışmayı tanımlarken, bu deneyimin heyecan verici olduğunu, seyirciyle farklı bir ilişki kurulduğunu, oyun sırasında mekânın

koşulları nedeniyle “açıkta kalmak” zorunda olduklarını, açıkta kalmanın hem duygusal hem de reel olduğunu söylemişlerdir. ‘Alternatif tiyatronun maddi, manevi katkısı nedir’ sorusuna ise, hemen hemen tüm katılımcıların verdiği cevap, özgür oldukları, keyif aldıkları ve mutlu olduklarıdır. Hatta ilk kez alternatif tiyatrodaki temsil veren oyuncular bundan sonra hep alternatif işlerde bulunmak istediklerini söylemişlerdir. Kurulan bu seyir ilişkisi çerçevesinde, oyuncu da kendi yaratıcı sürecini özgürce yaşadığı, anlatılanlara katıldığı, hatalarını kendini izlemeye gelen seyirciler önünde açık ettiği, tüm varlıklarıyla orada bulduklarından, kendilerini alternatif tiyatrodaki iyileşmiş hissetmektedirler. Birçoğu alternatif tiyatronun seyircisini tanımlarken, bu seyircinin özel olduğunu, oyuncularla oyun sonrasında da ilişki kurulduklarını, hatta seyircilerin aileden biri gibi olduğunu belirtmişlerdir. Yani alternatif tiyatroların kurduğu seyir ilişkisinin içinde karşılıklı iki taraf olduğu söylenebilir. Seyirciler oyunun izleyicisi değil pasif katılımcısı, oyuna göre oyunun içindeki oyunu oluşturan asıl unsur olabilmektedirler. Üstelik teknik imkanlar bir illüzyon yaratılması için müsait olmadığından, oyuncular kendilerini seyirciyle söyleşen bir taraf olarak görmektedirler. Çünkü seyircinin yüzünü görmekte, ışıklarını onların gözleri önünde açıp kapamakta, zaman zaman onların içinde oturmakta, onların yanlarından geçerek sahneye çıkmaktadırlar. Elbette bu seyirci için, kendisinin illüzyonla bir dünya yaratılıp izlemesinden önce, mevcut bir durumu beraberce yaşamasına neden olmaktadır. İşte bu noktada kurulan bağ, oyuncuların ve seyircilerin karşılıklı olarak oyun oynama eylemini paylaşmalarına sebep olmuştur.

Anlatılan hikâyenin güncel olması, güncel biçimler denemesi tiyatronun “iyileştiriciliğinin” yeniden devreye girmesini sağlamıştır. Bu sebeple araştırmaya katılan tüm katılımcılar her ne kadar büyük sahnelerde olmak isteseler de alternatif sahnelerden vazgeçememektedirler. Zorluklar içinde yaptıkları bu tiyatro için motivasyonlarını ‘özgür ve bağımsız’ üretebilmek misyonundan almaktadırlar. Aslında bu sanatın olmazsa olmazıdır. Hem olması gerektiği gibi ürettikleri için, mesleki tatmin yaşamakta, hem de seyir ve oyun düzleminin yakaladığı atmosferde, sorunlarını seyirciyle samimi olarak paylaştıkları için, bir

anlamda “içlerini dökmektedirler”. Kendileri mutlu hissetmelerinin sebebi hem işlerini doğru yapmaları hem de içsel bir arınma yaşamalarıdır.

Daha fazla işletmecilik bölümü ve yine devletin maddi desteği ile üreten araştırma laboratuvarları, bu gençlerin pes etmesinin önüne geçecek ve onların idari sorunlarını çözecektir. Deneyimleri, özgürlüklerine verdikleri önem, yaptıkları işe olan tutkuları onların ön plana çıkan özellikleridir. Dünyada ve ülkemizde ortaya çıkabilecek yeni bir biçim, ya da tiyatromuzun 100 yılı aşkın bir süredir ıskalamış olduğu “sentez” in ödenekli tiyatrolardan ziyade bu grupların arasından çıkması yüksek olasılıktadır. Bu sebeple bu grupları desteklemek geleceğin Türk tiyatrosunu desteklemek olacaktır.

EK 1

SORULAR

Kurucu olan alternatif tiyatrocular için cevaplanacak sorular

1. Kurmuş olduğunuz alternatif topluluğun adı nedir?
2. Neden alternatif bir sahne kurmak istediniz? Alternatif tiyatronuzun kuruluş amacı nedir?
3. Alternatif tiyatroyu nasıl tanımlarsınız? Sizce avangard tiyatro, politik tiyatro, fiziksel ve dans tiyatrosu ve performans da alternatif tiyatro sayılır mı? Alternatif tiyatrolar ne yapmalı, ne yapmamalıdır?
4. Alternatif Tiyatronuzun kurulma süreci nasıl gelişti? (*Kimlerle hangi koşullarla kurdunuz)
5. Bir topluluğun sizce alternatif olması için ne gibi koşulları yerine getirmesi gerekir? Grubunuza neden alternatif tiyatro grubu deniyor? Sizin grubunuzu alternatif olarak tanımlayan en belirgin özellik/özellikler nelerdir bize bu konudaki düşüncelerinizi söyleyebilir misiniz?
6. Hala bu toplulukta mı çalışıyorsunuz? Eğer bu toplulukla çalışmıyor iseniz çalışmama nedenleriniz nelerdir ? Bu konudaki hisleriniz nedir? Topluluk etkinliklerini sürdürüyorsa sizden sonraki çalışmalarını konusundaki görüşleriniz nedir ?
7. Topluluktan ayrıldıysanız şu an çalıştığınız bir grup var mı ? Bu grupla olan birlikteliğiniz nasıl başladı?
8. Hala aynı grupla çalışıyorsanız, grubunuzun bir arada kalmasını ve devamlılığını sağlayan şeyler nelerdir? Bir grubu sizce ne bir arada tutar? Ortak geçmiş ya da arkadaş olmak topluluğun devamlılığına etki eder mi?

9. Ortak karar alamadığınızda, yani grup içinde ayrı fikirler olduğunda ne yapıyorsunuz? Her zaman her öğeden (oyuncular, metin, mekan vb.) memnun oluyor musunuz? Yoksa içinize sinmeyen bir şey oluyor mu? Oluyorsa ne yapıyorsunuz?
10. Alternatif bir tiyatrodaki üretmenin size maddi manevi katkısı nedir?
11. Alternatif sahnelerin dezavantajları nedir? Avantajları nedir?

Kurucular harici sorulacak sorular

1. Neden Alternatif tiyatrolarda oynamayı/yönetmeyi/yazarlık yapmayı istediniz bize düşüncelerinizi aktarabilir misiniz? Alternatif tiyatro yapmaktaki amacınız nelerdir?
2. Alternatif tiyatroyu nasıl tanımlarsınız? Sizce avangard tiyatro, politik tiyatro, fiziksel ve dans tiyatrosu ve performans da alternatif tiyatro sayılır mı? Alternatif tiyatrolar ne yapmalı, ne yapmamalıdır?
3. Şu an hangi alternatif toplulukla çalışıyorsunuz? Bu toplulukla nasıl çalışmaya başladınız?
4. Bundan önce hangi alternatif gruplarla çalıştınız? Eğer başka alternatif topluluklarla da çalıştıysanız bu gruplarla nasıl çalışmaya başladınız ve şu an ilişkiniz devam ediyor mu?
5. Bir topluluğun sizce alternatif olması için ne gibi koşulları yerine getirmesi gerekir? Grubunuza neden alternatif tiyatro grubu deniyor? Sizin grubunuzu alternatif olarak tanımlayan en belirgin özellik/özellikler nelerdir bize bu konudaki düşüncelerinizi söyleyebilir misiniz?
6. Grubunuzun bir arada kalmasını ve devamlığını sağlayan şeyler nelerdir? Bir grubu sizce ne bir arada tutar?
7. Ortak karar alamadığınızda, yani grup içinde ayrı fikirler olduğunda ne yapıyorsunuz? Her zaman her öğeden (oyuncular, metin, mekan vb.) memnun oluyor musunuz? Yoksa içinize sinmeyen bir şey oluyor mu? Oluyorsa ne yapıyorsunuz?

8. Alternatif bir tiyatrodaki üretmenin size maddi manevi katkısı nedir?
9. Alternatif sahnelerin dezavantajları nedir? Avantajları nedir?

Kurucu olan ve Olmayanlar için sürece dair sorular:

1. Çalıştığınız / kurucusu olduğunuz alternatif grupta sabit bir ekip var mı / var mıydı? Eğer sabit bir ekip varsa iş bölümü neye göre yapılıyor/ yapılıyordu? Hiyerarşi varsa neye göre belirlenmektedir/ belirlenmekteydi bu konuda fikirleriniz nedir?
2. Grupta bir iş bölümü var mı/ var mıydı? Varsa bu neye göre belirleniyor/ belirleniyordu? Grubun oynayacağı oyunların seçilmesi hakkında görüşleriniz nedir? Grubun rol dağılımının yapılması hakkında görüşleriniz nelerdir?
3. Grupta göreviniz ya da görevleriniz neler/ nelerdi? Yönetmenliğe / oyunculuğa/ yazarlığa bu grupla mı başladınız?

Alternatif Tiyatronun Sahneleme Biçimine Yönelik Sorular

4. Prova süreciniz nasıl ilerliyor /ilerledi süreçleri bize aktarabilir misiniz? Provalar için ortalama bir süre verebiliyor musunuz? Prova sürecine yönelik olarak zaman sıkıntısı çekiyor musunuz? (Gişe açma kaygısı nedeniyle mi yoksa mekan farklı gruplarla paylaştığınız için mi?)Kendi sahneleriniz varsa prova süreci nasıl,? / yoksa nerede prova yapıyorsunuz/ yapıyordunuz? /Sabit sahnede prova yapamama sizi nasıl etkiliyor/ etkiliyordu?
5. Kaç saat çalışıyorsunuz/ çalışıyor muydunuz? Gece de çalışıyor musunuz/ çalışıyor musunuz?
6. Oyun sırasında ve provalarda herhangi bir kaza geçirdiniz mi, sizler için bir önlem alındı mı? Herhangi bir sendikaya bağlı mısınız?

8. Bir tiyatrodaki, tiyatro yapma şekli ve tercihi olmalı mı ? Olmamalı mıdır?
(Sahnelenen oyunların biçimi, niteliği vs ilgili ortak kanılar)
9. Oyun yönetirken /oyarken/ tasarım yaparken/ grup için oyun yazarken tercih ettiğiniz bir biçim var mı? Bir oyunda çalışırken hangi oyunculuk, yazarlık, ve sahneleme tekniklerini kullanıyorsunuz? (oyuna yaklaşırken nasıl çalışıyorsunuz)
10. Alternatif tiyatroların oyun seçimleri hakkında ne düşünüyorsunuz? Eğer yazarsanız gruba göre oyun yazdığınız oluyor mu?(Kaç oyununuz sergilendi, kaç oyun yazdınız)Oyunlarınızın alternatif sahnelerde oynanmasını neden tercih ediyorsunuz? Oyunlarınızın alternatif sahneler dışında oynanması konusunda ne düşünüyorsunuz? Sizce oyunlarınızın hem ödenekli tiyatrolarda hem de alternatif sahnelerde oynanır mı? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?
11. Alternatif tiyatrolar ve seyircisi arasındaki ilişkiyi tanımlar mısınız? Eğer oyuncu olarak görev yapıyorsanız oynadığınız oyunlarda (eğer seyirci ile İtalyan sahne dışında oynuyorsanız) kendinizi seyirci önünde nasıl hissediyorsunuz? Oyun sırasında seyirci ile nasıl bir ilişki kuruyorsunuz? Kurduğunuz bu bağı tarif edebilir misiniz? Bu ilişki size ne hissettiriyor? Sizce seyirciniz neden alternatif tiyatrolara geliyor? Bu tercihin gerekçeleri ne olabilir düşüncelerinizi öğrenebilir miyim? (Sizce oyuncu seyirci ilişkisi alternatif sahnelerin tercih sebebi olabilir mi ? Bu konuda düşünceleriniz nedir?)
12. Seyirci-oyuncu ilişkisinin ana akım dediğimiz tiyatrolarda nasıl olduğunu düşünüyorsunuz, farklar var mıdır? Varsa bu farklar sizce ne olabileceği konusunda görüşleriniz nelerdir?
13. Oyun oynama fikri aklınıza ne getiriyor? Oyuna olan ihtiyaç veya bir çocuğun oyun oynaması gibi, oyuncunun da oyun oynuyor olmasından hareketle, siz oyunculuğu nasıl tanımlarsınız? (Oyun oynamak ve oyunculuğun ortak paydası nedir)
14. Alternatif tiyatro mekânı” tanımlamasının sizce karşılığı var mı, varsa paylaşabilir misiniz? Alternatif mekânlar günümüz koşullarında bir tercih mi, mecburiyet midir?

15. Kendinizi alternatif tiyatrodaki görev aldığınızda ödenekli tiyatrolardan farklı hissediyor musunuz ? Eğer cevabınız evetse nedeni ne olabilir fikirlerinizi öğrenebilir miyim?
16. Bugüne kadar en içinize sinen çalışmanız hangisiydi? Neden?
17. Her alternatif topluluk, alternatif bir tiyatro eseri üretiyor mu? Eğer üretmiyorsa sizce nedenleri ne olabilir?

Önceki Kuşak, Ödenekli Tiyatrolar İle İlgili Sorular

18. Sizden önceki ve sonraki kuşakta bulunan tiyatrocularla ilişkiniz nedir? Size ilham veren örnek aldığımız sanatçılar kimlerdir?
19. 80 ve 90lı yıllardaki alternatif tiyatrolar ve işleri hakkında ne düşünüyorsunuz? Sizin tiyatronuzun bu gruplarla ortak olan /olmayan yönleri nelerdir?
20. Başka ekiplerin de oyunlarını izliyor musunuz? Özellikle beğendiğiniz ya da takip ettiğiniz bir ekip var mı? Başka alternatif sahnelerde beğendiğiniz özellikler nedir? Diğer alternatif sahnelerle ilişkiniz nasıl, bize aktarabilir misiniz?
21. Ödenekli tiyatrolar hakkında ne düşünüyorsunuz? Sizce oyun seçiminden provalara, tüm çalışma koşulları hakkındaki düşüncelerinizi öğrenebilir miyim?
22. Alternatif tiyatroların DT, İBBŞT gibi ödenekli tiyatrolardan genel olarak farkı konusundaki düşünceleriniz nedir?
23. BBT, DT ve İBBŞT oyunlarını izlerken neler hissediyorsunuz? Alternatif tiyatrolar ve DT, İBBŞT oyunlarını izlerken hissettikleriniz arasında fark var mı? Eğer fark varsa sizce bu farklılık neden kaynaklanıyor?
24. ‘Seyircinin psikolojisi üstündeki etkileri dikkate aldığımız zaman ödenekli tiyatroların mı, yoksa alternatif tiyatroların mı repertuvarlarını daha yetkin buluyorsunuz?
25. Sizce alternatif tiyatronun geleceğinde neler yapılacak?
26. Son olarak alternatif tiyatro yapacak arkadaşlara söylemek üzere eklemek istediğiniz görüşleriniz ve tavsiyeleriniz var mı ?

Sahnenin Fiziksel Özelliği, Seyirci Kapasitesi İle İlgili Sorular

27. Görev aldığınız / kurucusu olduğunuz alternatif topluluğun sabit bir sahnesi var mı/ var mıydı? Varsa seyirci kapasitesi nedir?
28. Yüzölçümü kaç metrekare, Ne gibi teknik donanımlar var biliyor musunuz? (sahne, ışık, kulis vb) Konuk gruplar var mı/ var mıydı? Eğer varsa sahneyi kaç grupta birlikte paylaşıyorsunuz?
29. Sabit sahnesi yoksa kaç salonda oynuyorsunuz/ oynadınız?
30. Salonların teknik koşulları farklılık gösteriyor mu/ gösteriyor muydu?
31. Görev aldığınız oyunlara yılda ortalama kaç seyirci geliyor/ geliyordu? Topluluğun tüm çalışmalarının yılda kaç seyirciye ulaştığı konusunda bir fikriniz var mı?
32. Kurucusu olduğunuz/ görev aldığınız tiyatrolarda hangi yıllarda ve oyunlarda ne olarak görev aldınız?

Demografik Sorular

1. Doğum tarihiniz ve doğum yeriniz?
2. Son bitirdiğiniz okulun adı ve mezuniyet yılınız ?
3. Eğer tiyatro ile ilgili bir okuldan mezun değilseniz, tiyatro ile ilgili bir eğitiminiz var mı? Nerelerde eğitim aldınız?
4. Ailenizde sanatla ilgili ilgilenen bireyler var mı? Varsa kimler? Hangi alanında çalışıyorlar? Eğer sanatla ilgilenen kimse yoksa anne -babanızın mesleği nedir? Seçtiğiniz tiyatro mesleğinize aileniz destek verdi mi?
5. Ne zamandır İstanbul'da yaşıyorsunuz? Nerede yaşıyorsunuz? Ailenizle mi, eşinizle mi, arkadaşlarınızla mı, yalnız mı yaşıyorsunuz? Evli misiniz? Çocuğunuz var mı? Kaç tane?
6. Tiyatro haricinde başka bir işiniz var mı?

7. Şu anda görev aldığınız (Yönetmen, oyuncu, yazar, tasarımcı olarak) alternatif topluluğun adı nedir? Daha önce başka alternatif gruplar da çalıştınız mı? Çalıştıysanız/ halen çalışmaktaysanız, bu toplulukların adı nedir?
8. Şu anda bir kurum tiyatrosu ya da özel tiyatrodaki görev alıyor musunuz? Daha önce çalıştığınız kurumlar hangileri? Birden fazla kurumda görev aldınız mı? Aldınızsa kaç yıl oldu?
9. Sadece tiyatro oyunculuğu mu yapıyorsunuz? Dizi ve Sinema sektöründe de çalışıyor musunuz, eğitimcilik yapıyor musunuz? Tiyatro alanının dışında da çalışıyor musunuz? Çalışıyorsanız hangi sektörde ne olarak görev alıyorsunuz? Tiyatro yapmak dışında yürüttüğünüz başka bir mesleğiniz var mı?
10. Aylık toplam gelirinizi sizi tatmin ediyor mu? Düzenli bir ücret alıyor musunuz?



EK 2**Onam Formu**

Araştırmanın adı: İstanbul'daki Alternatif Tiyatroların Psiko-Sosyal Açıdan Sözlü Tarih Yöntemi İle Değerlendirilmesi

Araştırmacının adı: Öğr. Gör. Ebru Soyuerden Aracı (MSGSU Tiyatro ASD)

E-mail: soy**@*****.com**

Telefon: 0 *****

9 Eylül Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü Doktora programı bünyesinde “İstanbul'daki Alternatif Tiyatroların Psiko-Sosyal Açıdan Sözlü Tarih Yöntemi İle Değerlendirilmesi” adlı doktora tez çalışmamı yürütmekteyim. Bu çalışmanın amacı 2000’li yıllarda İstanbul'daki alternatif tiyatrolarının kurulmasındaki sebepleri, kullandıkları metin, oyun, oyunculuk ve sahneleme biçimlerini incelemek, tüm bu süreçleri ve seçimleri anlamaktır.

Katılımcılarımla yapacağım görüşmelerde sesli kayıt alınacaktır. Görüşmeler tahminen 35-40 dakika sürecektir. Bu süre görüşmenin ilerleyişine göre değişiklik gösterebilir. Çalışmanın ilerleyen aşamalarında sizinle görülen ihtiyaç üzerine yeniden görüşme yapmam gerekebilir. Bu görüşmeler de ilk görüşme gibi kayıt altına alınacaktır. Bu araştırma bilimsel bir amaçla yapılmaktadır ve katılımcı bilgilerinin gizliliği esas tutulmaktadır. Araştırma sonucu yazılan doktora tezi yayınlanabilir. Her koşulda bilgileriniz ve isminiz gizli kalacaktır. Katıldığınız takdirde çalışmanın herhangi bir aşamasında herhangi bir sebep göstermeden onayınızı çekmek hakkına da sahipsiniz. Araştırmanın amacı ile sormak istediklerinizi formu doldururken sorabileceğiniz gibi, yukarıdaki e-posta adresi ve telefondan ulaşabilirsiniz. Araştırma tamamlandığında sonuçların sizinle paylaşılmasını istiyorsanız lütfen belirtiniz.

Eğer bu araştırma projesine katılmayı kabul ediyorsanız, bu sayfayı paraflayıp, lütfen bir sonraki sayfadaki formu doldurarak imzalayın.

Ben,.....,

yukardaki metni okudum ve katılmam istenen doktora tezi kapsamını ve amacını, gönüllü olarak üzerime düşen sorumlulukları tamamen anladım. Bu çalışmayı istediğim zaman ve herhangi bir neden belirtmek zorunda kalmadan bırakabileceğimi ve bıraktığım takdirde herhangi bir olumsuzluk ile karşılaşmayacağımı anladım. Çalışma hakkında yazılı ve sözlü açıklama aşağıda adı belirtilen araştırmacı tarafından yapıldı. Bana, kişisel bilgilerimin özenle korunacağı konusunda yeterli güven verildi.

Bu koşullarda söz konusu araştırmaya kendi isteğimle, hiçbir baskı ve zorlama olmaksızın katılmayı kabul ediyorum. Formun bir örneğini aldım / almak istemiyorum.

Araştırma tamamlandığında sonuçların benimle paylaşılmasını istiyorum/ istemiyorum.

Katılımcının

Adı-Soyadı:.....

İmzası:.....

Adresi (varsa Telefon No, Faks No):.....

.....

Tarih (gün/ay/yıl):...../...../.....

Araştırmacının

Adı-Soyadı:.....

İmzası:.....

Tarih (gün/ay/yıl):...../...../.....

EK 3

1	Özgürlük
2	Bağımsızlık
3	Deneme
4	Bıkkınlık
5	Alternatif mekan
6	Karşılaştırma
7	İstek
8	Parasal sorunlar
9	İmkân
10	Arkadaş
11	Okul
12	Toplukla çalışma
13	doğaçlama
14	Hocaların isteği
15	Beraber sahne çalışma
16	Tesadüf
17	Seçim yapabilme
18	Kendi istediği metin
19	Tiyatrocuların kuralları
20	Mücadele
21	İşletmecilik
22	Seyirci ile yakınlık
23	Seyirciyi Duymak
24	Grupta arabuluculuk
25	Paylaşım
26	Gece provaları
27	Sorgulama
28	işbölümü
29	Gruba yazmak
30	Eski biçimleri yadsımak
31	Büyük sahne isteği
32	Mekana yönelik tasarım
33	Ek işler ile kaynak sağlama
34	Organizasyon
35	Minimalist dekor

36	Fiziksel tiyatro
37	Performansa yaklaşan biçimler
38	Manevi kazanç
39	Haz duymak
40	Tatmin olmak
41	Yorgunluk
42	Uzaklaşmayı istemek
43	Samimiyet
44	Hesap yapmadan hareket etmek
45	Çağdaş metinler
46	Ailenin bakış açısı
47	Kendi dilinde tiyatro
48	Özgünlük
49	Beğenilme
50	Arayış
51	Memur Zihniyeti
52	Konvansiyonel tiyatro arazları
53	Gelecek için merak
54	Kaygı
55	Mutlu olma
56	Kabul görme

KAYNAKLAR

Genel Başvuru Kaynakları

AKARSU, Bedia (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

CEVİZCİ, Ahmet (2003). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.

HANÇERLİOĞLU, Orhan, (2015). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali (2003). *Arkadaş Türkçe Sözlük*, Ankara: Arkadaş Yayınları.

TİMUÇİN, Afşar (2004). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Bulut Yayınları.

Kitaplar

ADIGÜZEL, Ömer (2010). *Eğitimde Yaratıcı Drama*, Ankara: Naturel Yayınları

ARİSTOTELES (2017). *Nikhomakos'a Etik*, Çev: Furkan Akderin, İstanbul: Say

BERKTAY, Ali (2009). *Tiyatro Devrim Ve Meyerhold*, İstanbul: Mitos-Boyut Yay.

BERKTAY, A. (1997). *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, İstanbul: Mitos Boyut Yayıncılık.

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

AND, Metin (2003). *Oyun Ve Bugü*, İstanbul: YKY

AND, Metin (2012). *Ritüelden Drama*, İstanbul: YKY

AND, Metin (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi

AND, Metin (2008). *Osmanlı Tiyatrosu*, Ankara: Dost Kitabevi

AND, Metin (2015). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: İletişim Yay.

AND, Metin (1983) *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

ARİSTOTELES (1995). *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

ARTUN, Ali (2010). *Sanat Manifestoları*, İstanbul: İletişim Yay.

BALAY, A. Metin (1995). *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*, İstanbul: Mitos Boyut Yay.

BALANUYE, Çetin (2017). *Spinoza'nın Sevinci Nereden Geliyor*, İstanbul: Ayrıntı

BALTACIOĞLU, İsmayıl, Hakkı (2006). *Tiyatro Nedir*, Haz.: A. Alpöge, T.Y. Ögüt, A.Y. Baltacıoğlu, İstanbul: Mitos Boyut Yay.

BARBA, Eugenio SAVARESE, N (2002). *Oyuncunun Gizli Sanatı*, çev: Aysın Candan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

BREUER, J., FREUD, S. (1974). *Studies On Hysteria*. Harmondsworth: Penguin Books.

BOAL, Augusto (2011). *Ezilenlerin Tiyatrosu*, çev.Necdet Hasgöl, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

BRECHT, Bertolt (1990). *Epik Tiyatro*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Kültür Yayınevi.

BRECHT, Bertolt (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon*, çev.Ahmet Cemal, İstanbul: Mitos Boyut Yay.

BROCKETT, Oscar (2000). *Tiyatro Tarihi*, çev. İnönü Bayramoğlu , Ankara: Dost Kitabevi Yay.

BROCKETT, Oscar, BALL, Robert (2018). *Tiyatronun Temelleri*, çev: Mahinur Akşehir, İzmir : Karakalem

CANDAN, Ayşın (1994). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

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

CARLSON, Marvin (2007). *Tiyatro Teorileri*, çev. Eren Buğlalılar vd, Ankara: De Ki Yay.

CASTELLS, M. (2008). *Ağ Toplumunun Yükselişi*. 1. Cilt, çev: Ebru Kılıç, İstanbul:

CAUNCE, Stephen (2011). *Sözlü Tarih Yerel Tarihçi*, çev: Bülent Can, Alper Yalçınkaya, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları

CHAMBERS, C. (2006). *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre.*, Londra: Continuum.

CHARMAZ, K. (2006). *Constructing Grounded Theory: A Practical Guide Through Qualitative Analysis*. London, UK: Sage Publications.

CRESWEL, John (2016). *Araştırma Deseni*, Çev: Selçuk Beşir Demir, Ankara: Siyasal Kitapevi

CRESWEL, John (2016). *Nitel Araştırma Yöntemleri*, Çev: Mesut Bütün, Selçuk Beşir Demir, Ankara: Siyasal Kitapevi

CRESWELL, J. W. (2016). *Araştırma Deseni: Nitel, Nicel ve Karma Yöntem Yaklaşımları*, Çev: Selçuk Beşir Demir, Ankara: Eğiten kitap

ÇAKIR, Serpil (2013), *Erkek Kulübünde Siyaset*, İstanbul: Versus

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

ÇALIŞLAR, Aziz, (1993). *20. Yüzyılda Tiyatro*, İstanbul: Mitos Boyut

ÇALIŞLAR, Aziz (1993b). *Tiyatro Kavramları sözlüğü*, İstanbul: Mitos Boyut

ÇAMURDAN, Esen (1996). *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*, İstanbul: Mitos-Boyut Yay.

ÇAPAN, Cevat (2008). *Değişen Tiyatro*, İstanbul: Mitos-boyut.

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

ÇELENK, Semih (2007). *Postmodern Zamanlarda Tiyatro*, İzmir: Etki Yayınları

ÇELENK, Semih (2003). *Kaleminden Sahneye*, İzmir: Etki Yayınları.

ÇONGUR, Elif, (2017). *Ulusal Kimliği Tiyatro ile Kurmak*, İstanbul: İmge

DEBORD, Guy (2018). *Gösteri Toplumu*, Çev: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı

DRAIN, Richard (1995). *Twentieth Century Theatre*, London, New York: Routledge.

LEHMANN, Hans-Thies (2006). *Postdramatic Theatre*, Trans: Karen Jürs-Munby, London/ New York: Routledge.

DİCENZO, Maria (1996). *The Politics of Alternative Theatre in Britain, 1968–1990*, Cambridge Studies in Modern Theatre.

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

ERGÜN, Selda (2013). *Çağdaş Doğaçlama*, İstanbul: Mitos boyut.

EMEKSİZ, Abdulkadir (2007). *Orta Oyunu Kitabı*, İstanbul: Kitabevi Yay.

ESSLİN, Martin (1999). *Absürd Tiyatro*, çev: Güler Siper, Ankara: Dost Yay.

FİNEBERG, Jonathan (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*, Çev:Simber Atay, Göröl Erinç Yılmaz, İzmir: Karakalem

FUAT, Memet (1984). *Tiyatro Tarihi*, İstanbul: Varlık Yay.

FİSCHER, Ernst (2012). *Sanatın Gerekliliği*, çev: Cevat Çapan, İstanbul: Sözcükler

FİCHER-Lichte, Erika (2016). *Performatif Estetik*, çev: Tufan Acil, İstanbul: Ayrıntı

GANS, Herbert (2018). *Popüler Kültür, Yüksek Kültür*, çev: Emine Onaran İncirlioğlu, İstanbul: Yky

GOLDMAN, Emma (2013). *Modern Tiyatronun Toplumsal Önemi*, çev: Aslı Kutay Yoviç, İstanbul: Agora Kitaplığı

GÜZELSARI, S. (2008), *Küresel Kapitalizm ve Devletin Dönüşümü*, İstanbul: Sosyal Araştırmalar Vakfı, Ezgi Matbaacılık,

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

HAİDT, Jonathan (2014), *Mutluluk Varsayımı*, çev: Özcan Özgür, İstanbul: Hill

HUBERMAN, Michael, MİLES, Matthew (2016). *Nitel Veri Analizi*, çev: Sadegül Akbaba Altun, Ali Ersoy, Ankara: Pegem Akademi

HUIZINGA, John (2015). *Homo Ludens*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı Yay.

INNES, Christopher (2010). *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992*, çev: B. Güçbilmez, A. V. Karaman, İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.

İLYASOĞLU, Aynur, KAYACAN, Gülay (2006). *Kuşaklar, Deneyimler, Tanıklıklar*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları

İPŞİROĞLU, Zehra (1995 a). *Tiyatroda Devrim*, İstanbul: Çağdaş Yay.

İPŞİROĞLU, Zehra (1995 b). *Tiyatroda Düşünsellik Dramaturgiye Giriş*, İstanbul: MitosBoyut Yay.

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

KARABOĞA, Kerem (2008). *Tragedya İle Sınırları Aşmak*, İstanbul: E Yayınları

KARACABEY, Süreyya (2009). *Brecht'ten Sonra*, Ankara: De Ki Basım.

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

KESTİNG, Marianne (1985). *Tarihte Ve Çağımızda Epik Tiyatro*, çev: Yılmaz Onay, İstanbul: Adam

KILAN PAKSOY, Banu (2011). *Tragedya ve Siyaset Eski Yunan'da Tragedyanın Siyasal Yönü*, İstanbul: Mitos-Boyut Yay.

KUDRET, Cevdet (1994). *Ortaoyunu I*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi

KUDRET, Cevdet (2004) *Karagöz II. Cilt*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

KUDRET, Cevdet (2004). *Karagöz I. Cilt*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

KUMPANYA (2002). *Ne Bileyim Kafam Karıştı*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu

KYVİĞ, David, MARTY, Myron (2011). *Yanı Başımızdaki Tarih*, çev: Nalan Özsoy, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları

KUMAR, Krishan (2013). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post Modern Topluma Sanat*, çev: Mehmet Küçük, Ankara: Dost

LENOİR, Frederic (2016). *Mutluluk Üstüne Felsefi Bir Yolculuk*, çev: Atakan Altınörs, İstanbul: Bilge Kültür

LÖWENTHAL, Leo (2017). *Edebiyat, Popüler Kültür Ve Toplum*, çev: Beybin Kejanlıoğlu, İstanbul:Metis

MONTAİGNE, Michael (2015). *Denemeler*, çev: Hatice Maya Yıldız, İstanbul: Anonim

MARX, Karl (2013). *El Yazmaları* , çev. Murat Belge, İstanbul: Birikim Yayınları.

MCNİFF, Shaun (2009). *Art- Based Research*, London: Jessica Kingsley Publishers

MERRIAM, S.B. (2002). *Qualitative Research in Practice: Examples for Discussion and Analysis (1st Edition)*. USA: Jossey-Bass, WILEY.

NUTKU, Hülya (1999).*Oyun Yazarlığı*, İstanbul: MitosBoyut Yay.

NUTKU, Hülya (2001). *Dramaturgi*, İstanbul: Mitos Boyut Yay.

NUTKU, Özdemir (1960). *Tiyatro ve Yazar*, Ankara: Gim Yay.

NUTKU, Özdemir (1976). *Türkiye’de Brecht*, Ankara: Tiyatro 76 Dergisi

NUTKU, Özdemir (2007). *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*, İstanbul: Özgür

NUTKU, Özdemir (2015). *Darülbedayi’den Şehir Tiyatrosu’na*, İstanbul: İş Bankası Yayınları

NUTKU, Özdemir (2014). *Zaman İçinde Zaman*, İstanbul: Opuskitap

NUTKU, Özdemir (1966). *Oyun Yazarı*, İstanbul: İzlem Yay.

NUTKU, Özdemir (2001). *Dram Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yay.

NUTKU, Özdemir, (2000), *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*, İstanbul, Mitos Boyut

NUTKU, Özdemir, (2008), *Dünya Tiyatrosu Tarihi II*, İstanbul, Mitos Boyut

NUTKU, Özdemir, (2002), *Oyunculuk Tarihi*, Dost Yayınları, Ankara,

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

ÖZSOYSAL, Fakiye – BALAY, Metin (2011). *Geleceğe Perde Açan Gelenek Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları III (Anadolu Yakası)*, İstanbul: YKY.

PAVİS, Patrice (1999). *Sahneleme*, çev: Sibel Kamber, Ankara: Dost

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

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

PLATON (2017). *Devlet*, çev Sebahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

PLATON (2018). *Sölen-Dostluk*, çev: Sabahattin Eyüboğlu-Azra Erhat, İstanbul: İş Bankası Yayınları

PATTON, Michael Quinn (2014). *Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri*, çev: Mesut Bütün, Selçuk Beşir Demir, Ankara: Pegem Akademi

RUSSEL, Bertand (2018). *Mutlu Olma Sanatı*, çev: Yunus Sağlamtürk, İstanbul: Say Yayınları

SARUP, Madan (2004). *Post Yapısalcılık Ve Post Modernizm*, çev. Abdülbaki Güçlü, Bilim Ve Sanat Yayınları, Ankara

SAXON, Theresa (2011), *American Theatre*, Uk: Edinburg Univercity Press,Ltd

SEZGİN, Bülent (2015) . *Oyun Tiyatro Drama İlişkisi*, İstanbul, BGST Yayınları

SENNET, Richard (2017), *Yeni Kapitalizm Kültürü*, Çev: Aylin Onocak, İstanbul: Ayrıntı

SIERZ, Aleks (2009). *Suratına Tiyatro*, çev. Selin Girit, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

SPİNOZA (2017). *Ethika*, çev: Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Alfa

SCHOPENHAUER, Arthur (2017). *Hayatın Anlamı*, çev: Ahmet Aydoğan, İstanbul: Say

STEGER, M. B. (2004), *Küreselleşme*, çev: Abdullah Ersoy, Dost Yayınları, Ankara.

STRAUSS, A. L. & Corbin, J. M. (1998). *Basics of Qualitative Research : Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory* (2 ed.),California, USA:Sage Publications.

ŞİMŞEK, Mehmet (2016). *Modernite, Postmodernite ve Bauman*, İstanbul: Belge Yay.

ŞENER, Sevda (1999). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

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

ŞENER, Sevda (1991). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Eskişehir: Anadolu Üni. Yayınları

ŞENER, Sevda (2007). *Oyunlar ve Gerçekler*, Ankara: Dost

ŞENER, Sevda (2003a). *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, İstanbul: Alkım Yayınevi

ŞENER, Sevda (2003b). *Dram Sanatı*, Ankara: Dost Kitabevi

ŞENER, Sevda (2010). *Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi*, Ankara: Dost Kitabevi.

ŞEYBEN, Y. Burcu (2016). *Tiyatro ve Multimedya*, İstanbul: Habitus

TİMUÇİN, Afşar, (1997) *Düşünce Tarihi*, İstanbul: İnsancıl Yayınları

TİMUÇİN, Afşar, (2008), *Felsefeden Estetiğe*, Ankara: Hayal Yayınları

THOMSON, George (1976), *İnsanın Özü*, çev: Celal Üstüner, İstanbul: Payel Yayınları

TANPINAR, Ahmet Hamdi (2006). *XIX Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

TURNER, Victor (1982). *From Ritual Theater, USA*, Baltimore Maryland: PAJ Publications

WİNİCOTT, D.W (2014). *Oyun Ve Gerçeklik*, çev: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis

YILDIRIM, A. ve ŞİMŞEK, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

YÜKSEL, Ayşegül (2012). *Samuel Beckett Tiyatrosu*, İstanbul: Habitus Kitap.

YÜKSEL, Ayşegül (2013). *Dram Sanatında Sınırları Zorlamak*, İstanbul: Mitos Boyut Yay.

YALOM, Irvin (2017). *Bağışlanan Terapi*, çev: Zeliha Babayiğit, İstanbul: Pegasus

Makaleler

ACAR, S. M. (2012), “Wilhelm Dilthey’da Anlama Üzerine”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Sayı 52, Ankara,ss.156-167.

ALİYAZICIOĞLU, Özlem (2012). “Yaratım Arayışında Yönetmene ve Oyuncuya Hizmet Eden Tiyatro Yapısı Nasıl Olmalıdır?”, *Art-e Dergisi*, sayı 10, ss.180-198.

ASLAN Seyfettin, YILMAZ, Abdullah (2001). “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm”, *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2, ss 93-107

AKARSU, Günay (1995) “Tiyatroda Deneme Kavramı Ve Kavram Kargaşasına Bir Örnek Daha” , *Agon*,7.sayı, ss. 86-87.

ARICI, Oğuz (2006). “Epik Tiyatro ve Gestus Kavram Üzerine”, *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, s.s. 90

ARICI, Oğuz (2003). “Tiyatronun Eğitim, Din Ve Politika İle İlişkisinin Kökleri Üzerine”, *İstanbul, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, Yıl 2003, Cilt 0, Sayı 2, ss 130 – 151.

BARBA, Eugenio (1994). “Kathakali Tiyatrosu” , Çev: Hülya Bahçeci, *Mimesis* sayı:5, ss1-16.

BARBA, Eugenio (1994). “Sözcükler mi Varlık mı” , Çev: Hülya Bahçeci, *Mimesis* sayı:5, ss17-22.

BARBA, Eugenio (1994). “Sekte Bir Tiyatro” , Çev: Hülya Bahçeci, *Mimesis* sayı:5, ss23-28

BARBA, Eugenio (1994). “Avrasya Tiyatrosu” , Çev: Hülya Bahçeci, *Mimesis* sayı:5, ss73-78

BARBA, Eugenio (1994). “Tiyatro Antropolojisi” , Çev: Hülya Bahçeci, *Mimesis* sayı:5, ss43-72

BAYRAMOĞLU, İnönü (1995). “ Alternatif Tiyatro: Kendini Riske Etmeyen Tiyatrodur” , *Agon*,7.sayı, ss 21-28.

BAYRAMOĞLU, İnönü (1996). “ Meselsiz Formlar Yığınağı Postmodern Tiyatro” , *Agon*,9.sayı, ss 6-11.

BİRKİYE KORAD, Selen (2007). “Kültür Politikaları, Türk Tiyatrosu ve DT Örneği” , *İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, Sayı 10, ss 78-107, s.80.

BUTTANRI, Müzeyyen (2010). “Cumhuriyet Devri Türk Tiyatrosunda Batı Etkisi” , *Turkish Studies*, Volume 5/2 Spring s.54.

ÇAPAN, Cevat (1995), “Tiyatro(muz) Düşüncesizlikten...Düşünürsüzlükten” , *Agon* sayı:7, ss 31-41.

ÇELENK, Semih (1995). “Alternatif Yalı Seçilmiş Bir Sözcük mü?” , *Agon*,7.sayı, ss42-43.

ÇEVİK, Kadir (1995). “Oyun ve Tiyatro Pedagogu, Alanı, İşlevi”, *Agon*, 7.sayı, ss. 165-171.

DALYANOĞLU, Duygu (2010). “ Tiyatro, Kültürlerarasıcılık, Sosyal Avangard...Richard Schechner ile Söyleşi”, *Mimesis* , sayı:17, ss27-46

EBAŞ, Serdar (1996). “ Adı Sokak Kendi Tiyatro”, *Yeni Yüzyıl Gazetesi*, 2 Nisan 1996

ERKOÇ, Gülayşe (2002). “1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri.” *Ankara Üniversitesi, Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sayı 13.

FREEMAN, S. (2006). “Towards a Genealogy and Taxonomy of British Alternative Theatre.” *New Theatre Quarterly* (22) :ss 364-378.

GÖKGÜCÜ, Erhan (1995). “Alternatif Tiyatro”, *Agon*, 7.sayı, ss 88-89.

GÜREL, Hakan (1995) “Eugenio Barba ve Odin Theatret”, *Mimesis*, sayı 6, ss 314

GÜMÜŞ, Pınar, GÜNDOĞAN, Sezin (2010). “Richard Schechner ve Performans Kuramı”, *Mimesis* , sayı:17, ss15-26

ILGAR, Z. (2013). “Nitel Bir Araştırma Deseni Olarak Gömülü Teori” , *İZÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı: 3, ss.197-247.

KARABOĞA, Kerem (2002). “Absürd'den Geleneksel'e Genç Oyuncular Deneyimi: Tavatı Kütüpatı ve Vatandas Oyunu”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 13(13).

KOCABAY, Hasibe Kalkan (2005). “Felsefeden Tiyatroya Kültürlerarası Etkileşim Söylemi” , *İ.Ü. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Bölüm Dergisi*, sayı: 7, ss.87-103.

KOCABAY, Hasibe, Kalkan (2007). “Tiyatroda Yeni Arayışlar”, *İ.Ü.Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Bölüm Dergisi*, sayı:11 ss.7-9.

KONUR Tahsin, (1987) “Cumhuriyet Döneminde Devlet- Tiyatro İlişkisi” , *DTCF dergisi*, Cilt 31, Sayı 1-2 .

KURTİZ, Tuncel (1995), “Hala Alternatifi Arayan Bir Derviş”, *Agon* sayı:7, ss76-85

MERRIAM, S. (1995). “What Can You Tell From An N of 1?”, *Issues Of Validity And Reliability İn Qualitative Research. PAACE Journal Of Lifelong Learning*, 4, ss.50-60.

NUTKU, Hülya (2008). “Günümüzde İn Yer Face Tiyatro Anlayışı”, *Yeni Tiyatro Dergisi*, sayı: 5, ss. 4-15.

NUTKU, Özdemir (1995). “Toplumcu Tiyatronun Halka Yönelme Stratejisi Ne Olmalıdır”, *Agon*,7.sayı, ss 72-75.

ORAL, Zeynep (1993). “Tiyatroda Yeni Arayışlar”, *Milliyet Sanat Dergisi*, 15. Ocak . sayı :304, ss:10 .

OVALI, Özlem (2007) “Kum,Pan,Ya: Parçaların Kendine Özgü Bütünlüğü” ,İ.Ü Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü dergisi, sayı:11, ss6-19.

ÖMERUSTAOĞLU, Adnan (2007). “Bir İnsani Fenomen Olarak Estetik Bilinç”, *AÜ Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, sayı:15, ss.18-26.

ÖZGEN, Mehmet Kasım, (2013/2). “Farabi Felsefesinde Bilgi Ve Terapi/Bilginin İyileştirici Gücü”, *Bilimname*, XXV, ss.133-155.

ÖZSOYSAL, Fakiye (1996). “5. Sokak ve ilk oyunları Mosova Petrushki”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 29 Mayıs 1996.

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

ŞENER, Sevda (1995), “Günümüz Tiyatrosunda Alternatif Arayışlar”, *Agon*, 7.sayı, ss 28-31.

ŞİMŞEK, Mehmet, ASLAN, Seyfettin, YILMAZ, Abdullah (2001). “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm”, *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2, ss :93-108.

SÜNER, Levent, (1995) “*Cumhuriyet Döneminde Tiyatroların Kurumlaşması*”, *DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sayı:12, ss.11-16.

SCHECNER, Richard (2010). “ Performans Çalışmaları: Geniş Yelpaze Yaklaşımı”, *Mimesis* , sayı:17, ss47-51

TOKER, Nilgün (2005), Oyuna Girme-Oyunu Seyretme: Platon’a Karşı Aristoteles”, *Toplum ve Bilim*, Sayı: 103

YULA, Özen (1995).”DeneySEL Tiyatroyu Anla(T)Ma Denemesi”, *Agon*, 7.sayı, ss60-61.

YALAMA, ÇELİKKAYA, (2007), “*Oyun Teorisi Modeli İle Türkiye Açısından Optimum Vergi Oranı, Vergi Cezası Ve Denetim İlişkisinin Belirlenmesi*”, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İktisadi İdari Bilimler Fakültesi Dergisi sayı:8(1)

-Basılmamış Kaynaklar

ARAS, Melike, Durak (2015). *1990 Sonrası Türkiye’de Alternatif Tiyatroda Oyunculuk Arayışları*, Dan: Prof Dr Ayşe Pınar Aras, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı, Erzurum

BAŞAR, Deniz (2014). *Performative Publicness: Alternative Theater In Turkey After 2000s*, Master Of Arts, Ad: Duygu Köksal, Boğaziçi University, İstanbul

ERKAN, Tamer Can, (2015) *Alternatif Tiyatrolarda Sürdürülebilirlik Sorunu*, Yüksek Lisans Tezi, Dan: Prof. Dr Çetin Sarıkartal, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

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

KARASU, Murat (2014) *Bir Ödenekli Tiyatro Modeli Önerisi*, Yüksek Lisans Tezi, Dan: Cevat Çapan, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro, İstanbul

KORUKÇU, Melih (1999), *Türk Tiyatrosunda Deneysel Çalışmalar Ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Tiyatro Araştırma Laboratuvarı*, Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık Anasanat Dalı, Erzurum

TUNÇ, Aygöl, (2007) *Ergenlerin Olumsuz Beden İmgelerine Yönelik Geliştirilen Bilişsel-Davranışçı Ve Değiştirilmiş Sanat Terapisi Programlarının Etkililiklerinin Karşılaştırılması*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro (Çocuk Tiyatrosu, Oyun-Tiyatro-Drama) Anabilim Dalı, Ankara.

YALGIN, Ali, (2016) *Alternatif Tiyatroda Yönetmenler*, Yüksek Lisans Tezi, Dan: Prof. Dr. Çetin Sarıkartal, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

YAMANER, Güzin (1996). "Postmodern Sanat" , *Agon sayı:9*,ss12-23.

YETİM, Emre (2018). *Alternatif Tiyatrolarda Proje Üretiminin Verimli Bir Kaynak Olarak Kullanılmasına Bir Örnek: Galata Perform*, Yüksek Lisans Tezi, Dan: Prof. Alev Meral Tokgöz, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı Tiyatro Tezli Yüksek Lisans Programı, İstanbul

İnternet kaynakları

ERGİN, Erkan, Tiyatronun Kökeni Ritüel Ve Mitoslar, <http://www.felsefe.net/tyatro/887-tyatronun-kokeni-rituel-ve-mitoslar.html> [5 Ekim 2017].

KÖŞKER, N. H. G. (2017). Sahnedeki Yitim: Vahşi Batı. *DTCF Dergisi*, 52(2), <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1748/18574.pd>

TDK, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a17b3bed976b3.68333746 [21 Şubat 2018].

<https://www.evrensel.net/haber/85124/alternatif-sahne-ve-bagimsiz-tyatrolar-vardir> [15 Nisan 2017].

<http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-6/mehmet-akan-ile-soylesi/>

<https://medium.com/@umitgencer/oligopol-piyasas%C4%B1n%C4%B1n-tan%C4%B1m%C4%B1-ve-yap%C4%B1sal-%C3%B6zellikleri-384d6a673583>

<http://piyasarehberi.org/piyasa/80-monopol-oligopol-ve-tam-rekabetci-piyasa>

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

<http://ikincikat.org/>

<https://www.kara-kutu.com/>

<http://www.mekanarti.com/tr-tr/>

<http://www.ekiptiyatrosu.com/>

<https://galataperform.com/>

<https://www.tyatrod22.com/>

<http://siyahbeyazverenli.com/>

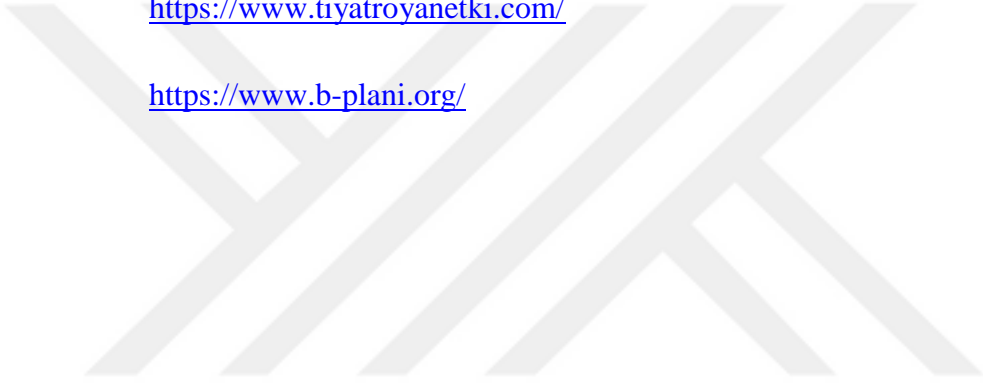
<http://www.biriken.com/>

<https://www.sermolaperformans.com/>

<http://www.tiyatrooyunkutusu.com/>

<https://www.tiyatroyanetki.com/>

<https://www.b-plani.org/>



ÖZGEÇMİŞ

Ad,Soyad: Ebru Aracı

Doğum yeri ve Yılı: İstanbul-1975

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans (2012) Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Bölümü

Lisans (2010) Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Tiyatro Bölümü

Lisans (1998) İ.Ü Biyoloji Bölümü

Lise: (1992)Pertevniyal Lisesi

İş Tecrübesi

2015- MSGSU Tiyatro ASD- Öğretim Görevlisi

2012-2015 Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Tiyatro Bölümü Arş ve Öğr Görevlisi

2010-2015 Kent Oyuncuları- Oyuncu, Yönetmen Yrd.

1999-2010 Ortaoyuncular- Oyuncu, Yönetmen Yrd.