

KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



İSTANBUL'DA GELENEĞİNİ OLUŞTURMUŞ OKUL TİYATROLARININ
ALTERNATİF TİYARO ALANINDA VAR OLMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ
ÖZGE AYŞEGÜL BAYDUZ

Mayıs,2015

Özge Ayşegül Bayduz

Yüksek Lisans Tezi

2015

İSTANBUL'DA GELENEĞİNİ OLUŞTURMUŞ OKUL TİYATROLARININ ALTERNATİF
TİYATRO ALANINDA VAR OLMASI

20120914008

ÖZGE AYŞEGÜL BAYDUZ

Film ve Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ

Mayıs,2015

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İSTANBUL'DA GELENEĞİNİ OLUŞTURMUŞ OKUL TİYATROLARININ
ALTERNATİF TİYATRO ALANINDA VAR OLMASI

ÖZGE AYŞEGÜL BAYDUZ

ONAYLAYANLAR:

Yrd. Doç Dr. Zeynep Günsür Yüceil (Dnaşman) Kadir Has Üniversitesi

Prof. Dr. Çetin Sarıkartal

Ezel Akay

Kadir Has Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 01/06/2015

“Ben, Özge Ayşegül Bayduz, bu Yüksek Lisans Tezinde sunulan çalışmanın şahsıma ait olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.”



Özge Ayşegül Bayduz

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTARCT	ii
TEŞEKKÜR NOTU	iii
KISALTIMA LİSTESİ.....	iv
1. GİRİŞ	1
2. EĞİTİMDE TİYATRO	5
2.1 Eğitimde Tiyatro Tarihi.....	11
2.2 Eğitimde Drama - Okul Tiyatrosu.....	14
2.2.1 Oyun	14
2.2.2. Eğitimde Drama	22
2.2.3 Okul Tiyatrosu.....	27
2.2.3.1 Lise Tiyatrosu	33
2.2.3.2 Üniversite Tiyatrosu	46
3. ALTERNATİF TİYATRO.....	63
3.1 Alternatif Mekan	68
3.2 Ana Akım Tiyatro Karşısında Alternatif Tiyatro	71
3.3 Türkiye'de Alternatif Tiyatro	81
3.4 2000'li Yıllar ve İstanbul'da Alternatif Tiyatrolar.....	95
4. SONUÇ.....	108

KAYNAKÇA	113
-----------------------	------------

ÖZET

İSTANBUL'DA GELENEĞİNİ OLUŞTURMUŞ OKUL TİYATROLARININ ALTERNATİF TİYATRO ALANINDA VAR OLMASI

Özge Ayşegül Bayduz

Film ve Drama, Yüksek Lisans

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil

Mayıs, 2015

İstanbul'daki alternatif tiyatro alanının incelendiği bu çalışmada, alternatif tiyatro kavramı sadece “anakım” ya da “mekan” olarak ele alınmamıştır. Tez boyunca alternatif tiyatro tanımı, aynı zamanda alternatif bir tiyatro eğitimi de sağlayan üniversite ve liselerin tiyatro kulüplerini de kapsamaktadır. İstanbul'da konumlanan pek çok alternatif tiyatro topluluğu, temelini yine bu okul tiyatro kulüplerinden almıştır. Araştırma sürecinde bir taraftan eğitimde dramanın gerekliliği ve tiyatro alanına katkısı araştırılırken diğerk bir taraftan da alternatif tiyatro alanında yer alan okul tiyatrolarının ortak özellikleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Eğitimde Tiyatro, Okul Tiyatrosu, Alternatif Tiyatro, Alternatif Tiyatro Mekanı

ABSTRACT

Özge Ayşegül Bayduz

Master of Arts, Film and Drama

Advisor: Ass.Prof. Zeynep Günsür Yüceil

May, 2015

THE PRESENCE OF SCHOOL THEATRE GROUPS WHICH ARE TRADITIONAL IN ISTANBUL IN THE AREA OF ALTERNATIVE THEATRE

In this study in which the area of alternative theatre in Istanbul is investigated, the concept of alternative theatre is not analysed as “mainstream” or “space”. Throughout this thesis, the description of alternative theatre includes drama clubs of universities and high schools which also provide with alternative theatre education. Many alternative theatre groups in Istanbul have their grounds in these drama clubs of the schools. In the research process while investigating the necessity of drama and its contribution to the area of theatre, the common traits of school theatres which take part in the area of alternative theatre are also studied.

Key Words: Drama in education, School Theatre, Alternative Theatre, Alternative Theatre Place

TEŞEKKÜR NOTU

Öncelikle alıŐma sürecinde beni yönlendiren tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil'e, lisans eğitimin boyunca ve devamındaki süreçte desteğini esirgemeyen Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölüm Başkanı Prof. Dr. Sema GöktaŐ'a, yüksek lisans sürecinde benimle bütün tecrübelerini paylaşan hocalarım, Prof. Dr. Çetin Sarıkartal ve Müge Gürman'a, eğitim sürecim boyunca beni destekleyen ve yol gösteren "öğretmen" kavramının ne olduğunu bana öğreten annem Doç. Dr. Nigar Merdan'a ve tez süreci boyunca mülakatlarda bana zaman ayırıp, tecrübelerini ve düşüncelerini aktaran lise tiyatrosu, üniversite tiyatrosu ve alternatif tiyatro topluluklarının üyelerine teşekkür ederim.

KISALTMALAR LİSTESİ

2K1H – Üsküdar Ahmet Keleşoğlu Anadolu Lisesi 2 Kalas 1 Heves Tiyatro Topluluğu

BAAL Sahnesi - Beşiktaş Atatürk Anadolu Lisesi Sahnesi

BAALOY – Beşiktaş Atatürk Anadolu Lisesi Oyuncuları

BGST – Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu

BÜ – Boğaziçi Üniversitesi

BÜO – Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları

DP – Demokrat Parti

DT – Devlet Tiyatroları

İTÜ – İstanbul Teknik Üniversitesi

İTÜ Sahnesi – İstanbul Teknik Üniversitesi Sahnesi

İSM – İstanbul Sanat Merkezi

KALTT – Kadıköy Anadolu Lisesi Tiyatro Topluluğu

ODTÜ – Ortadoğu Teknik Üniversitesi

ŞT – Şehir Tiyatroları

YTÜ – Yıldız Teknik Üniversitesi

YÜO – Yıldız Üniversitesi Oyuncuları

1. GİRİŞ

Bu tezin araştırma konusunu oluşturan İstanbul'da gelenek haline gelmiş okul tiyatroları, tiyatro alanında, sadece mezun tiyatrolarının profesyonel alanda var olmasıyla değil, kendi iç yapılanmalarının oluşturduğu eğitim sistemiyle de alternatif yaratmaktadırlar. Eğitimde drama/eğitimde tiyatro geleneğinin bir devamı olarak ortaya çıkan okul tiyatrolarının uygulanmalarında “piyes” mantığında oyunlarla karşılaşsak da kendi üslubunu oluşturmuş ve hobi amaçlı değil, bir derdi ifade edebilmek adına yapılan sahnelemeler de mevcuttur.

Bu araştırmada bir yandan tezin araştırma sorularından biri olan; “Eğitimde tiyatronun okul tiyatrosu ayağı bireye nasıl bir katkı sağlıyor?” sorusunun cevabını aranırken, diğer yandan “Var olan okul tiyatroları Türkiye Tiyatrosu’na nasıl bir katkı sağlıyor?” sorusunun cevabı aranmaktadır. Bir yöntem olarak eğitimde tiyatro, öğrenciye farklı bir öğrenme alanı sağlarken aynı zamanda da birey olarak toplum içinde kendini ifade edebilme, sosyal yetilerin gelişmesi ve sorumluluk bilinci gibi pek çok özellik katma amacını taşır. Aynı zamanda müfredatta var olan derslerin öğretilmesi konusunda da tiyatrodan yardım alındığı görülmüştür. Tez boyunca eğitimde tiyatro kavramının tarihsel sürecinin, okullarda nasıl bir uygulamayla var olduğu araştırılırken eğitimde tiyatrodan temel alarak ortaya çıkan okul tiyatrosu oluşumlarını hem liseler hem de üniversiteler üzerinden incelenmektedir.

Bu inceleme esnasında seçilen okulların ortak özelliği ise, dışarıdan bir çalıştırıcıyla değil de kendi iç yapılanmalarında oluşturdukları eğitim sisteminden çıkan ekip

üyelerinin ya da mezunların danışmanlığında çalışmalar yapmalarındır. Her ne kadar profesyonel tiyatro ortamında var olan okul tiyatrosu kökenli topluluklar üniversite topluluklarından çıkmış olsa da, o üniversite topluluklarını besleyen bir ayak olan lise tiyatrosu ayağı da bu tezin araştırma kapsamındadır. Gerek festivaller gerekse çalıştırıcıların lise tiyatrosuna bakış açısından dolayı pek çok ekip artık müsamere anlayışından daha ileride işler çıkarmaya başlamışlardır. Hatta bu okulların bazıları uzun yıllar faaliyet gösterdiklerinden dolayı kendi geleneklerini de oluşturmuştur. Bu durum da, ekip içinde var olan öğrenciyi bir sosyal etkinlikte bulunmaktan çıkartarak, aidiyet duygusu içerisinde bir sorumluluk alma güdüsüne götürmektedir. İstanbul genelindeki lise tiyatrosu festivallerinin son 10 yılını incelediğimizde karşımıza sürekli çıkan ekiplerden KALTT (Kadıköy Anadolu Lisesi), Baal Sahnesi (Beşiktaş Atatürk Anadolu Lisesi), 2 Kalas 1 Heves (Üsküdar Ahmet Keleşoğlu Anadolu Lisesi) gibi topluluklarla yapılacak olan mülakatlarla, bu devamlılığı sağlayan faktörlerin neler olduğu sorusunun cevabı aranmıştır. Öngörülen sonuç; var olan geleneği muhafaza etme ve lise tiyatro topluluklarında görev almış ve tiyatro yapmaya devam eden öğrencilerin, üniversitede herhangi bir oyunculuk bölümü ya da konservatuara gitmek yerine yine çıktıkları ekiple benzer gelenek ya da tiyatro anlayışına sahip olan üniversite tiyatro kulüplerine katılıyor olmalarıdır.

Yine okul tiyatrosu kavramı içerisinde ele alınması olası olan ancak amatör tiyatro toplulukları içinde yer alan üniversite tiyatro toplulukları ise, gerek katılımcıların yaşı gerekse çeşitliliği açısından lise tiyatrolarından farklılık göstermektedir. Öğrencilerin sosyal ortamlarından dolayı değişen dinamikler, üniversite tiyatrosunun daha farklı bir şekilde karşımıza çıkmasına sebep olur. Sosyal bir etkinlik olmasının yanı sıra her ekip kendi politik tavrında, kendi üslubunda, kendi sorularını sorarak

var olurlar. İstanbul'da, üniversite seviyesinde tiyatrodaki, öğrenci seviyesinden uzaklaşıp profesyonel bir anlayışa yaklaşan ve uzun yıllardır çalışmalarına devam eden ekiplerden olan BÜO (Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları), İTÜ Sahnesi (İstanbul Teknik Üniversitesi Oyuncuları), YÜO (Yıldız Teknik Üniversitesi Oyuncuları) gibi ekiplerin ortak özelliklerinden ilk göze çarpanı, üçünün de liste başı üniversiteler oluşlarıdır. Bu da şu soruları beraberinde getirmektedir: Günümüzde pek çok okulun oyunculuk bölümü ve tiyatro kulübü varken neden sadece bu üç üniversite profesyonel alanda tiyatro çalışmalarına devam etmektedir? Türkiye'de liste başı üniversitelerden olan bu üniversitelerin öğrencileri, nasıl bir sürecin sonunda okudukları bölümlerden çok farklı bir alanda çalışma gereksinimi duydular? Bu bir geleneğe bağlı olma durumundan mı yoksa tiyatronun konservatuar dışında alternatif bir eğitimle de mümkün olduğundan mı geliyor? Bu toplulukların üyeleriyle yapılacak olan mülakatlar sonucunda cevabını bulmayı öngördüğümüz bu sorular, bu ekipleri temel alarak ortaya çıkan "alternatif" tiyatro ekiplerini de bu tezin bir parçası haline getirmektedir. Aynı zamanda İstanbul'da konumlanmasa da bahsedilen geleneğe sahip ve İstanbul'da profesyonel alandaki alandaki tiyatroyu beslemelerinden dolayı, ODTÜ Oyuncuları da araştırma kapsamına alınmıştır.

Bu dört üniversitenin tiyatro topluluklarından çıkmış kişilerin profesyonel alanda var olmaları ise, sadece bir "mezun tiyatro" kavramı olmaktan çok öteye geçmiş, İstanbul'da alternatif tiyatro alanında hatırı sayılır ekiplerden bazılarını oluşturmuşlardır.

Bu noktada bir parantez açarak "alternatif tiyatro" kavramı üzerine tartışmak doğru olacaktır. Literatürde 'alternatif tiyatro', 'bağımsız tiyatro', 'alternatif tiyatro

topluluğu’, ‘alternatif mekân’, ‘çağdaş tiyatro’, ‘avangart tiyatro’ ‘modern tiyatro’, ‘öncü tiyatro’ gibi farklı noktalara vurgu yapan ancak aynı anlamı içeren pek çok kavram mevcutsa da, bu kavramların kullanılış biçimleri yazardan yazara değişmekte ya da ele alındığı bağlama göre farklılaşabilmektedir. Bu tez içerisinde kullanılan “alternatif tiyatro” kavramı ise iki noktaya işaret eder: Birincisi mekânsal açıdan alternatiflik ikincisi ise tiyatro eğitimindeki alternatiflik. İncelenen bu alternatiflik ise sadece İstanbul ölçeğindedir. Alternatif sanat akımları her ne kadar alternatif tiyatronun bir parçası olsa da, bu araştırma kapsamının dışında kalmaktadır. Bu açıklamanın devamında alternatif tiyatro olarak adlandırabileceğimiz Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu (BGST), Seyyar Sahne ve İkinciKat’ın geçmişine bakıldığında ortak olarak görülen şey, üç ekibin de üniversite tiyatroları çıkışlı olmalarıdır. Üç ekip arasında üslup farkı, kendi çıktıkları üniversite toplulukları arasında da gözlemlenebilmektedir. Üniversiteden aldıkları geleneği devam ettirerek ya da profesyonel sahaya uyarlayarak tiyatro çalışmalarına devam eden bu ekipler, Türkiye Tiyatrosu’na hangi noktada bir alternatiflik yaratabiliyor?

Tez süresince cevabı araştırılacak olan İstanbul’da belirli bir üsluba ve geçmişe sahip olan yani kendi geleneğini oluşturmuş üniversite tiyatro topluluklarının üyeleri, hangi süreçlerin ve durumların sonucunda kendilerine okudukları mesleklerden bağımsız, alternatif bir çalışma alanı yaratma ihtiyacı hissediyorlar ve bu alanı yaratırken profesyonel tiyatro alanında kendilerine nasıl yer edinebiliyorlar soruları kapsamında, eğitimde tiyatro kavramı, okul tiyatrosu kavramı ve alternatif tiyatro kavramı incelenecektir.

2. EĞİTİMDE TİYATRO

Eğitim, kişinin doğumundan ölümüne kadar süregelen bir olgudur. Bireysel, sosyal, kültürel ve politik boyutlar gibi pek çok alanı içinde barındırdığından, tanımı zor bir kavram olan eğitimle alakalı farklı bakış açıları ve kişisel düşünceler vardır. Örneğin Aristo eğitimi, “bireyin ahlaki değerler kazanma aracı” olarak görülürken Cicero, “insan zihninin disipline edilmesi”; Descartes, “aklı doğru kullanmasını öğrenmek”; Rousseau, “doğuştan insanda bulunmayan ve yetişkinler tarafından kazandırılan her şey” olarak tanımlamışlardır. Kant da “insanın eğitim sayesinde insan olabileceğini” ileri sürmüştür. (Ezici 2008)

Eğitim, genel anlamıyla ele alındığında, insanların belirli amaçlara göre öğrenme sürecidir. Bu eğitim sürecinde kazanılan bilgi; beceri, değerler ve tutum yoluyla kazanılan bilgi sayesinde gerçekleşir. Eğitimi bir süreç ele almak, herhangi bir tanımla nitelendirmekten daha doğru bir yoldur. Süreç, belirli bir sonuca ulaşmak veya belirli bir oluşumu gerçekleştirmek için birbirini izleyen olayların ya da durumların akışıdır. Eğitim süreci ise birbirini izleyen veya birbiri üzerine biriken öğrenme ve öğretme olaylarıyla, bireyin kendini yetiştirme çabası ve sorumluluğu olarak düşünülebilir. Bireyin kendini eğitmesi, doğuştan gelen ve tüm yaşam boyunca süren öğrenme yetisinin bir ürünüdür. Öğrenme eyleminin oluşmasını sağlayan her türlü etki eğitim sürecinin bir parçasıdır. Bu şekilde birey yaşam boyu, eğitim sürecinin içinde olur. Eğitim kavramının içerisinde aynı zamanda bir başkasını eğitmek veya bir başkası tarafından eğitilmek de vardır. Hem öğrenme yoluyla bireyin kendini geliştirmesi hem de etkileşim yoluyla eğitime işlevine girmesi

ya da bir başkası tarafından eğitilmesi, eğitimin doğal ve genel bir süreç olduğunu gösterir.

Bu tanımlamalar incelendiğinde, eğitimi süreç ve içerik olarak iki kümede toplamak mümkündür:

İçerik tanımlamaları; eğitimin kime, nasıl, nerede, kim tarafından, ne zaman ve niçin sunulacağını; eğitilen bireye neler kazandıracaklarını adlandırarak gösterir. Bu tanımlar soyut ve genel olmaktan çok somut ve özeldir. Örnek olarak; bir okulun, işyerinin ya da bir merkezin belirli bir konuda yapacağı eğitim verilebilir.

Süreç tanımları ise, eğitimin olgular yoluyla değişimini/devinimini anlatır. Bu eğitim tanımı, durumdan duruma, kültürden kültüre değişmediği için daha soyut ve geneldir. Eğitim sürecinin üç temel ögesi bulunur. Bunlar; amaç, öğrenme ve öğretme etkinlikleri ve değerlendirmedir. (Şişman 2006)

Eğitimde amaçlar, eğitim sürecini deneyimleyen bireyin, davranışlarında ve bununla bağlantılı olarak kişiliğinde meydana gelmesi istenilen değişikliklerin belirlemesiyle ortaya çıkar. Amaçlar formel eğitimin temel taşlarını oluşturur. Bu amaçların gerçekleştirilmesi öğrenme ve öğretme yoluyla olur. Öğretme yöntemleri her ne kadar kültürlere bağlı olarak değişim gösterse de öğrenme olayı evrenseldir. Birey; çevresini gözlemleyerek, duyumsayarak, konuşarak, çevresiyle etkileşim kurmaktadır ve bu etkileşim bireylerde kalıcı izler bırakmaktadır. Bireyin çevresiyle kurduğu etkileşimin sonucunda meydana gelen kalıcı izler, bireyin yaşantısını oluşturur ve öğrenme, oluşan bu yaşantıların ürünüdür/bütünüdür.

Öğrenme, kendiliğinden ve yönlendirilmiş olarak iki farklı şekilde meydana gelir. Bireyin kendi kendine edindiği ya da bir yaşantı sonucu ortaya çıkan davranış değişiklikleri kendiliğinden meydana gelen öğrenme olarak kabul edilebilir. Günlük yaşamda görülen davranışların büyük bir kısmı kendiliğinden öğrenmenin ürünüdür. Bu öğrenme tipi kasıtlı veya kasıtsız olabilir. Birey bu yöntemde duyu yollarını kullanarak, deneme-yanılma ve model alma gibi biçimlerle öğrenme elemini gerçekleştirir, bir bakıma kendi eğitim sürecinde kendi eğiticisi olur.

Yönlendirilmiş öğrenmede ise, farklı bir eğitici ortam ya da kişinin varlığı söz konusudur. Öğrenme, öğretene kişi ya da aracın yönlendirmelerinden ötürü oluşur ve öğretme etkinlikleriyle meydana gelir. Okullardaki öğretimi bu öğrenme tanımına örnek göstermek mümkündür.

Öğretmeyi en geniş anlamıyla öğrenmeyi sağlama etkinlikleri olarak tanımlayabiliriz. Öğretme faaliyeti, bireyin davranışlarında değişim oluşturmak için bir kişi ya da grup tarafından uygulanabileceği gibi; kitap, bilgisayar, televizyon gibi çeşitli materyallerde yer alan bazı görsel ve yazılı öğelerle de sağlanabilir. Toplum yaşamı içerisinde bireye öğretme faaliyetini aktaran birçok kişi ve araç vardır. Aile içinde anne-baba, akran gruplarında arkadaşları ve kitle iletişim araçları bireyin sürekli bir eğitim süreci içerisinde bulunmasına neden olmaktadır. Birey bu araçlarla etkileşime girerek var olan davranışlarında gelişim gösterir ya da yeni davranışlar kazanır. Ancak, bu öğrenmede istenilen/amaçlanan davranışların yanı sıra istenilmeyen/amaçlanmayan davranışların da kazanılması mümkündür. Öğrenme faaliyetlerinin önceden saptanmış amaçlar doğrultusunda istenilen davranışların kazandırılması hedeflenerek düzenlenen yer genellikle eğitim kurumlarıdır.

Okullarda uygulanan planlı ve örgütlenmiş eğitim faaliyetleri ise öğretim olarak adlandırılır. (Erden, Fidan 2001)

Geçmişte, yaşamın okul döneminde olan kısa bir dönemle sınırlandırılıp, sadece bireye özgü bir eyleme ve öğrenmeye gönderme yapan eğitim kavramı, son yıllarda bir anlam genişlemesine uğramıştır. Bu genişleme üç şekilde ele alınabilir:

İlk genişleme, eğitilen kişinin (öğrencinin) yaşı vasıtasıyla oluşmuştur. Geçmiş zamanda yaklaşık 6 ila 12 yaş arası dönemle sınırlı olan eğitim, günümüzde doğumla başlayıp yaşam boyu sürmektedir. Bir taraftan okul öncesi olarak adlandırılan eğitimin ciddi bir gelişim kaydetmesi, diğer taraftan sürekli eğitim kavramının oluşması, ilk tanım olan 6-12 yaş arası eğitimin, eğitim kavramını tanımlamakta yetersiz kaldığını gösterir. Hatta şu anda “üçüncü yaş üniversiteleriyle neredeyse yaşamın son anlarına kadar var olan bir eğitim sürecinden bahsetmek mümkündür. Yani bu anlam genişlemesinin ilk ayağında, eğitimin belirli bir yaş aralığına ait olmadığı gözlemlenebilir.

İkinci genişleme ise sosyologların “paralel okul” diye adlandırdığı bir kavramla alakalıdır. Artık okul kavramının bilgi ya da bilgi aktarımının tek kaynağı olmadığı biliniyor. Kuramsal bilginin özellikle çocuğun gelişiminde tek etken rol almadığı kanıtlanmıştır. Hatta çocuk veya ergen pek çok bilgiyi okul dışında öğrenip, pek bu bilginin yanı sıra bir deneyim de elde etmektedir. Okul dışı yaşamında da süren eğitim süreci, çocuğa bilgi aktarma görevindeki kişiyi sadece öğretmen olmaktan çıkarıp, çevresindeki herkese bu sorumluluğu yükler. Bu durum da geçmişe kıyaslar eğitim eyleminin sadece okul saatleri içerisinde değil, gün boyu sürdüğünü gösterir.

Son dönemde tanık olunan başka bir genişleme de, eğitim alanlarına ilişkindir. Genel anlamda bedensel eğitimin önüne geçen kuramsal eğitim anlayışı, yerini öğrencinin devinimsel, zihinsel, toplumsal ve duyuşsal boyutlarını da ele alarak tüm kişiliğini geliştirmesi anlayışına bırakmıştır. Bu durumla beraber pek çok disiplin eğitim kavramında kendine yer bulmuştur. Bununla bağlantılı bir başka değişim de toplumsal yaşam psikologlarının çalışmalarından sonra ortaya çıkmıştır. Öğreticiden bir grup öğrenciye dönük eğitim modelinin tek seçenek olmadığı anlaşılmış ve bu değişimle pedagojik eğitim eyleminin; grupta çalışma, çalışmanın bireyselleştirilme gibi yeni biçimleri ortaya çıkmıştır. (Şişman 2006)

Temel olarak eğitim kavramını üç ana öğe oluşturur. İlki bilgi aktarıcı/öğretmen, ikincisi bilgiyi alan/öğrenci, üçüncüsü ise bu öğretilme-öğrenme eylemlerinin fiziki olarak uygulandığı yer yani okul. Günümüzde pek çok eğitim kurumunda bilgiye dayalı bir eğitim sistemi uygulanmaktadır ancak bu sistemin yanında sosyal öğrenme de söz konusudur. Eğitim ve öğretimin hedefleri içerisinde, öğrencilerin kendini tanıması ve bu şekilde kendini düzgün bir şekilde ifade edip, özgüven duygusunu kazanması da vardır. Kendinden başka kişilere, içinde bulunduğu topluma ve dış dünyaya karşı duyarlılık kazanması amaçlanan öğrenci; bu şekilde değişime açık, farklı bakış açılarının varlığını kabul edebilen bir bireye dönüşebilir. Eğitim ve öğretimin beklenen sonuçlarından biri de sosyal bir kişilik kazanan öğrencinin, olaylar karşısında düşünme, analiz etme ve problem çözme yetilerinin de gelişmesidir. Bunların dışında, sorumluluk alma bilincinin kazanılması, dil ve iletişim becerilerinin gelişmesi, farklı olay ve durumlarla ilgili deneyim kazanması

ve yorum yapma becerilerinin gelişmesi ve hayal gücünün, hislerin ve düşüncelerin gelişmesi de eğitim ve öğretimin öğrenci üzerindeki hedefleri içerisindedir.

Bu hedefler doğrultusunda, çocuğun gelişimi için kullanılan eğitim yönteminde sadece sınıf içi eğitim yetersiz kalacaktır. Bu özelliklere sahip bir birey yetiştirmek için müzik, dans, görsel yetilerin geliştirileceği sanatsal alanlardan da faydalanılmalıdır. Drama, bununla bağlantılı olarak da tiyatro sanatı da bu alanlardan bir tanesidir. Çünkü bütün bu hedefler, aynı zamanda tiyatronun geliştirici yanlarıdır. Çocuğu bu tarz bir eğitim sürecinde yönlendirmek için dramanın temeli olan oyun, etkili bir eğitim aracı olacaktır. (Genç 2005)

Drama, eğitimin bu alanında ortaya çıkar. Dramayı, insana ait düşünce, duyguların yine insana ait olan bir problemin ve bir anın görüntüsünün sanatsal olarak canlandırılmasıdır diye tanımlayabiliriz. Başka bir deyişle:

“Drama, insanın her türlü eylem ve ediminde var olan durumlar bütünüdür. Özellikle insanın insanla olan her iletişim ve etkileşiminde eylemsel ya da edimsel anlar oluşur, buna dramatik diyoruz. Oyun pedagojisi açısından dramatik olan, acıklı olan değil eylemsel, iletişimsel olandır.” (Yılmaz 2004:56)

Eğitimde drama, kişiye kendini birey olarak ifade edebilme alanı yaratır. Bu yeti, farklı bakış açılarına da açık olabilmesine ve bunlar üzerinde tartışabilmesine olanak sağlar. Sorumluluk alma yetisi, işbirliği yapma sürecinin bir sonucudur ve bu sonuç

da sosyal yaşam ve iş hayatının temel yapı taşlarından biridir. Nalan Genç'e göre eğitimde drama;

“Yaşamı çok yönlü algılayabilmeyi, eleştirmeyi, tartışmayı öğretir. Bir yandan kişiye değişik yaşantılar geçirtirken, bir yandan da onun öğrendiklerini kalıcı kılar.” (Genç 2005:97-98)

Eğitimde tiyatro kavramı; Amerika'da yaratıcı drama (creative drama), Almanya'da okul oyunu ya da oyun ve etkileşim (schulspiel, spiel un interaktion), İngiltere'de eğitimde drama (Drama in education) olarak; Avustralya'da eğitimde drama, Fransa'da okul tiyatrosu ve Avusturya'da ise oyun olarak nitelendirildiği görülmektedir (Morgül, 1999:12).

2.1 Eğitimde Tiyatro Tarihi

Eğitimde tiyatronun tarihçesine baktığımızda 1600'lü yıllara kadar dönmek mümkündür. Rönesans hareketinin okullarda var olan tiyatro etkinliklerine etkisi çok büyük olmuştur. 1600'lü yıllarla 1900'lü yıllar arası İngiltere, İtalya'daki mevcut tiyatro hareketlerini fark etmiş ve bilginler İtalya'da gözlemledikleri tiyatro hareketlerini kendi ülkelerindeki okullarda ve üniversitelerde uygulamışlardır. İtalya ve İngiltere'de olduğu gibi İspanya'ya da tiyatronun etkileri hissedilmiştir. Klasik eserlerden uyarlanan metinler, önce üniversitelerde sahnelenmiş daha sonra saraya aktarılmıştır. Yunan tragedyaaları 1500'lerde çevrilip, kimi üniversitelerde öğrencilere yılda iki tragedya sahnelemeleri şart koşulmuştur. (Adıgüzel 2010)

1482 yılında İngiltere'deki Kings College'ın hesap defterlerinde, iki yıl sonra da Oxford'da Madgelen College'ın hesap defterlerinde tiyatroya bütçe ayrıldığına rastlanmıştır. Hatta Madgelen College'da 1512 yılında öğrencilere mezun olmaları için kendi komedy oyunlarını yazmaları şart koşulmuştur. Cambridge Üniversitesi de Oxford'a ayak uydurmuş ve öğrencilere yılda iki adet Yunan tragedy ya da komedy oynaması zorunluluğu koymuştur. Ardından Cambridge'teki Trinity College bir yılda beş oyun sahneleme zorunluluğu koymuştur. 1870'lerden itibaren İngiliz eğitim sistemi bazı yeniliklerle sistem çocuk merkezli eğitim kavramına yönelmiştir. Bu yeniliği John Dewey 1921'de şu şekilde gözlemlemiştir:

“Eski eğitim sisteminde ağırlık çocuğun dışındaydı. Öğretmen de, ders kitabında, çocuğun içgüdü ve içtepesel etkinliklerinin bulunmadığı, yer almadığı her yerdedir. Şimdi bu durum değişmektedir. Çocuk, eğitim uygulamalarının çevresinde döndüğü bir güneşe dönüşmektedir.” (Dewey 1985:151-158)

Öte yandan Türkiye'de eğitimde tiyatroya Meşrutiyet Dönemi'nde rastlarız. Maarif-i Umumiye Nezareti, 1915 yılında okullarda Usul-i Tedrisi başlıklı bir yönetmelik çıkarmıştır. Bu yönetmelik sayesinde eğitim alanında tiyatro kendine yer edinmiştir. İki bölümden oluşan yönetmelikte ilk bölüm; “Gösterilerin, Eğitim ve Ahlak ile İlişkisi” iken ikinci bölüm, “Gösterilerin Eğitimde Kullanılması” başlığını taşır. Bu şekilde çocukların taklit içgüdüleri dramatik alana yansıtılmış ve bir eğitim aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu gelişmeler olurken, Türkiye'de eğitimde tiyatro konusunda pedagojik bir bakış açısı yakalayan İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, okul

tiyatrosunu farklı bir noktaya yerleştirip, eğitimde tiyatro çalışmaları için işlevsel ve inandırıcı yöntemler saptamıştır. Baltacıoğlu'na göre;

“Eğitim süreci, çocuğu ileride toplum yaşamına uyum sağlayacak bir yetişkin durumuna getirmek için var olduğuna göre, ezberci, yaratıcılıktan uzak, içine kapanık insanlar ortaya çıkarabilecek bir eğitim sistemine karşı, çocuğun doğal ve organik gelişmesini sağlayacak bir sistemde tiyatronun önemli rolü vardır.” (Baltacıoğlu 1941: 63)

Baltacıoğlu uyguladığı eğitim ilkelerini kişilik, çevre, çalışma, üretim ve araştırma ilkeleri olarak beş ana bölümde ele almıştır. Onun izinden giden araştırmacılar, tiyatro çalışmalarının kişilik geliştirmede, çocuğu kolektif çalışmaya alıştırıp anlatım yeteneğini geliştirmedeki yararını bilimsel olarak saptamışlardır.

Okul tiyatrosunun bilimsel araştırmalarının yapılabir disiplin olması yolunda adımların atıldığı süreç 1980'lerde başlamıştır. Tamer Levent'in genç amatör tiyatrocularla yaptığı çalışmalar bu alandaki gelişimin hızlanmasını sağlamıştır. Sonrasında Levent'in Prof. Dr. İnci San ile yaptığı çalışmalar bizi bugün kullandığımız “Yaratıcı Drama” kavramına ulaştırmıştır. 1985 yılında uluslararası düzeyde yaratıcı drama seminerleri düzenlenmeye başlanmıştır. Bu seminerlere çeşitli fakültelerden pek çok akademisyen, okul idarecileri ve eğitimcileri, sosyal hizmet çalışanları ve amatör tiyatrocular bir araya gelmiştir. 1989 yılından itibaren, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı'nda farklı isimlerle yaratıcı drama dersleri açılmıştır. Ardından farklı üniversitelerde lisans düzeyinde dersler açılarak ilgili akademik temeller atılmaya

başlanmıştır. Bu çalışmalar doğrultusunda 1990 yılında Çağdaş Drama Derneği kurulmuş ve eğitim alanında hizmet veren kişilere, eğitimde dramayı tanıtmaya adına ciddi adımlar atmıştır. (Adıgüzel 2010)

Bütün bu girişimlerin sonucunda 1997-98 eğitim ve öğretim yılında Milli Eğitim Bakanlığı, ilköğretimin ilk üç yılı için “Bireysel ve Toplu Etkinlikler” adı altında haftada üç saatlik dersi müfredata eklemiş, aynı zamanda ilköğretimin ikinci kısmı için seçmeli yaratıcı drama dersleri açmıştır.

2.2 Eğitimde Drama – Okul Tiyatrosu

Eğitimde var olan drama ya da eğitimde tiyatro olgusundan bahsedebilmek için ilk olarak “oyun” olgusundan bahsetmek gereklidir. İnsan içgüdüsünde bulunan oynayan kişi/oyuncu olma durumu, eğitimin temel yapı taşlarından birini oluşturur.

2.2.1 Oyun

“Oyun oynama isteği” belki de insanın özünde bulunan en temel istektir. Her zaman, her kültürde kendine yer bulan oyun, mekaniklikten uzak, irrasyonel bir eylemdir. İnsanda doğal olarak var olan ve onda zevk duygusu uyandıran oyun ve oynama eylemi hayatın her alanına yansımış temel içgüdülerden biridir. Oyun, bütün

kültürlerin kaynağında bulunan, canlılar var oldukça var olan ve insana soyut düşünme yetisini kazandırırken özgürleştiren bir eylemdir. Hatta Schiller oyunun insan olmanın önkoşulu olduğunu savunur ve “İnsan, sözcüğün tam anlamıyla, insan olduğu yerde oynar ve o, oyun oynadığı yerde tam insandır” sözüyle bunu destekler. (Schiller 1990)

Diğer bir taraftan, Huizinga'ya göre oyun oynama içgüdüğü sadece insana ait bir durum değildir. Öyle ki oyunu her canlının gelişim döneminde görmek mümkündür. Bir çocuğun oyuna merakıyla bir köpek yavrusunun oyundan aldığı haz birbirine paraleldir. Huizinga, bunun nedeninin oyunun doğasıyla alakalı olduğunu vurgular. İnsanın oyun oynamasının pek çok nedeni vardır; yaşam enerjisinin fazlalığından kurtulma isteği, doğumdan itibaren insanda bulunan taklit eğiliminin dışavurumu, gevşeme ihtiyacı, hayatın “gerçek” olan alanına hazırlık, egemenlik kurma isteği gibi. Ancak bu tezlerin tamamının temelinde yatan asıl nedenleri ortaya çıkaran Huizinga, esas nedenin; oyunun heyecan, matraklık ve sevinçten yola çıkarak bir “zevk verme” işlevine sahip olması olduğunu belirtir ve tam olarak bu nedenle gerek insanlar gerekse hayvanlar âleminde oyunla karşı karşıya kaldığımızı savunur. Ona göre;

“Oyunun varlığı, bizim evren içindeki konumumuzun mantık üstü karakterini sürekli ve en yüksek anlamıyla ortaya koymaktadır. Hayvanlar oyun oynayabilirler: Demek ki mekanik şeyler olmanın çok ötesindedirler. Biz de oynuyoruz ve oynadığımızın bilincindeyiz: Demek ki biz de sadece akıllı varlıklar olmanın ötesindeyiz.” (Huizinga 2006: 20)

Bundan dolayı oyunu, kültürün bir alt kodu değil de kültürde önce var olan, kültüre eşlik eden ve kültüre damgasını vuran, verili, kendiliğinden bir yaşantı olarak tanımlayabiliriz. Oyunun bu niteliğe sahip olması, insanı tanımlayan “Homo Faber”, “Homo Sapiens” kavramlarının yanına “Homo Ludens” (“Oynayan İnsan”) kavramının eklenmesine neden olmuştur

Huizinga'nın *Homo Ludens* adlı kitabından yola çıkarak, bütün canlıların temelinde bulunan “oyun” ve “oynama eylemi”nin özellikleri şu şekilde açıklanabilir:

- Oyun kavramıyla özgürlük kavramı birbirine temelden bağlıdır çünkü oyun gönüllü bir eylemdir. Tek seferliktir, o esnada o noktada gerçekleşir. Birebir tekrarı mümkün değildir. Emir- komuta zincirinin “oyun”da yeri yoktur. Bundan dolayı oyun özgür olabilme alanıdır.

- Oyun, gündelik hayatın dışındadır çünkü oyunun içinde “-miş gibi yapma” bulunur. Taklit üzerinden ilerler ve gerçek hayatın nedensel tavrı oyuna yansımak zorunda değildir.

- Oyun dış dünyadan yalıtılmış ve sınırlıdır. Buradaki sınırlılık kavramı hem zaman hem mekânla ilintilidir. İster bir tiyatro olsun ister evcilik oyunu, her oyun kurgusunun kendine ait bir mekâna ihtiyacı vardır. Zamansal sınırlılık daha keskindir. Oyun o anda orada başlar ve biter. Birebir aynısını tekrarlamak mümkün değildir ancak, deneyimleyen kişinin belleğinde kaldığı kadarıyla aktarılabilir veya tekrarlanabilir.

- Estetik yaratıda var olan *gerilim, denge, tartım, birbirinin yerine geçme, karşıtlık, çatışma, çeşitleme, birbirine eklenme, ayrılma ve çözüm* gibi öğeler oyun eyleminde de bulunduğu için oyun çoğu zaman estetik bir nitelik kazanır. Her oyunun belirli bir

ritmi ve armonisi vardır. Bu da estetik objelerdeki *ritim ve armoni* ile paraleldir. Yani her oyunun bir düzeni ve kendi iç kuralları vardır. Oyuncu her ne kadar gönüllü ve özgür iradesiyle oyuna dâhil olmuş olsa da bu kurallara uymak durumundadır. Öyle ki; bu kurallara uymayan oyuncu “oyunbozan” olarak nitelendirilir çünkü oyunun kuralını bozmak onun niteliğini ve değerini azaltır, yarattığı illüzyonu kesintiye uğratar. Bu durum da yanılısamayı kırarak “gerçek” olan dünyanın, oyunun kendi dünyasına girmesine sebep olur.

- Oyuncular arasında “biz” kavramı mevcuttur. “ben” olarak oyun içinde var olmak mümkün değildir. Bu “biz” kavramı dış dünyaya kapalıdır ve oyun dışında kalanları önemsemez, onlarla ilgilenmez. (Huizinga 2006)

Sonuç olarak oyunu, Huizinga'nın tanımıyla özetleyebiliriz:

“Olağan hayatın dışında olduğu hissedilen, özgür ve ‘kurmaca’ ama yine de, oyuncuyu tamamen içine çekme yeteneğine sahip bir eylemdir. Oyun her türlü maddi çıkar ve yarardan arındırılmış bir eylemdir. Bu eylem, bilhassa sınırlandırılmış bir zaman ve mekânda gerçekleştirilmekte, belirli kurallara uygun olarak, düzen içinde cereyan etmekte ve kendilerini gönüllü olarak bir esrar havasıyla çevreleyen veya alışılmış bir dünyaya yabancı olduklarını kılık değiştirerek vurgulayan grup ilişkileri doğurmaktadır.” (Huizinga 2006:31)

Tüm bu özellikleriyle oyun, bütün kültürlerin üzerinde yer alır. Yetişkin bir birey, tıpkı çocuklarda olduğu gibi zevk ve “gerçek” hayatın ciddiyetinden uzaklaşmak için oyun oynama ihtiyacı içindedir. Her birey yaşamak ve kendini anlatırken

yeteneklerini de kullanmak ister. Her bireyde; farklı bir yaşantıyı deneyimlemek, katılım isteği, bir yere ait olma içgüdüğü, güzellik isteği gibi temel istek ve beklentiler vardır. Bu beklentileri gerçekleştirebilmek için bir mücadele içindedir. “Gerçek” olan hayatta ulaşılması güç olan bu beklenti ve istekler, oyun esnasında “-miş gibi yapma” sayesinde gerçeklik illüzyonu yaratır ve kişiye haz verir. Oyun bu açıdan pratik bir işleve sahiptir. Temelde “oyun” ve “oynama eylemi” kişinin kendiliğinden, kendini ifade etme alanı olarak tanımlanabilir.

Oyunun bahsedilebilecek başka bir özelliği de, sürecin oyundaki önemidir. Oyuncular o sürecin içinde bulunmak ve süreci deneyimlemek isterler, eylemin içinde bulunmalarının nedeni de budur. Her ne kadar sonuca ulaşmak temel amaç olmasa da oyunun kurallarının olması, katılımcılara farklı görev ve sorumluluklar yükler. Çocuklar için oyun oynamak, bir oyuncu olarak var olabilmek önemli bir gereksinimdir. Oyun oynayarak klasik öğrenme ortamlarında kazanamayacakları deneyimler elde ederler ve oyun uygulama da içerdiği için öğrenme diğer öğrenme biçimlerine kıyasla daha kalıcı olur. Oyunun açık bir şekilde kazanmaya yönelik bir hedefi olmadığından, çocuk süreç içerisinde bilinçsiz ve doğal olarak gelişen bir kazanım elde eder. Oynayanı direkt etkileyen bir olgu olan oyun, olumlu ya da olumsuz sonuçlar ortaya çıkarabilir. Oyun sonucundaki edinimleri somut olarak belirlemek mümkün değildir. Çocuklara bilinçli bir kazanım elde etmek amacıyla hazırlanan oyunların en büyük amacı, gündelik hayattaki sorunları temsil eden durumlar yaratarak ortaya çıkar. (Tekerek 2006)

Çocukların gelişim döneminde en fazla zaman ayırdıkları uğraş, oyundur. Bundan dolayı oyun, çocukların çevrelerini tanımalarında ve kişisel gelişimlerini

tamamlamalarında en etkili öğrenme biçimi olarak ortaya çıkar. Oyun esnasında çocukların psikolojik ve fiziksel yeti ve becerileri gelişi, kendine güven ve kimlik kazanmada oyunun etkisi çok fazladır. Oyun sürecinde çocuk kendi gücünü sınar ve sınırlarını keşfederek eksik olduğu yanları fark eder. Bir grup içerisindeki, çevresindeki veya toplum içerisindeki yerini bulmada oyun etkili bir yöntemdir. Bu yolla dünyayı keşfetmek ister ve bilgiye ulaşma çabasında bulunur. Eğer çocuğa zaman ve imkân tanınırsa oyun esnasında kendisiyle ilgili karmaşık gelen durumları da çözmeye çalışır; oyun bu açıdan da farklı bir öğrenme sağlar. Oyun ne kadar eğlenceli ise öğrenme de o kadar kalıcı ve etkili olur.

Canlılar oyun yoluyla bilinçsiz bir öğrenme eylemi içerisindeyler. Gündüsel olarak oynanan oyunların yanı sıra pek çok kültürde bilinçli olarak aktarılan, diğer kuşaklara öğretilen oyunlar da söz konusudur. Bu durumlara rağmen oyun, eğitimde kendine ait bir bilimsel çalışma alanı olarak sadece son 30 yılda yer bulmuş ve “oyun pedagojisi” adını almıştır. Burada oyunun önemli bir eğitim aracı olduğunu fark eden eğitim anlayışının yaygın bir etkisi bulunmaktadır. Oyun pedagojisi, oyunların etkileşimli ve anlamaya uygun olup olmadığını inceleyen ve bir taraftan çocukların, ergenlerin ve yetişkin bireylerde oyunun eğitsel etkileri üzerinde dururken diğer taraftan çeşitli öğrenme süreçleri içinde, kendini geliştirme amacı taşıyarak gerçekleştirilen bir oyunun bir yöntem, bir araç olarak uygulanmasına yönelik çalışmalar yapan bir alandır. (Adıgüzel 2010)

Huizinga ve Schiller gibi pek çok bilim insanı, oynayan insandan (Homo Ludens) başlayan oyun olgusunun, insanlığın kültür ve eğitim tarihinin en önemli öğelerinden

biri olarak açıklamışlardır. Hatta eğitim bilimci Herrman Hobmair 1995'te, oyunun çocuklar için önemini şu şekilde vurgulamıştır: Çocuklar oyunun içinde eğitilir.

Oyunun, sınırları belirli bir mekân ve zaman içerisinde, günlük hayattan bağımsız bir şekilde, estetik yaratıda var olan öğeleri içinde barındırması, tiyatro, drama ve bu sanatların çıkış noktalarını oluşturan ritüel ve mitlere de yansır. Drama ve tiyatro tıpkı oyun gibi, birey ile toplum arasındaki iletişimi sağlayan bir ifade yöntemidir. İnsanı zenginleştirir, uygarlaştırır. Drama ve tiyatro da aynı oyunda olduğu gibi, insanı baskıdan kurtarıp özgür bir şekilde kendi yaratıcılığını ortaya çıkarmasına olanak tanır. Bireyin, hayatın döngüsel ilerleyişinin bilincine varıp toplumla, kendisiyle ve vicdaniyla yüzleşmesini sağlar. Bu yüzleşme, insanın kendine özgü ve farklı olduğunu fark etmesini sağlar ve bu işleve sahip bir eylemden eğitim alanında da yararlanılmaktadır. Bu yararlanma, bireyi geleneksel bir tavrın içinde körleştirip, kalıpların içinde sıkışmaya zorlayan, engeller ve dayatmalarla donatılmış bir yaşam formuna sokan sisteme karşı çıkıp; daha insancıl, yaratıcı, özgür, duyarlı ve barışçıl bir dünyada var olma çabasına sahip olan bireyler yetiştirmeyi mümkün kılar. Bundan dolayı; “Eğitimde Drama”, “Yaratıcı Drama”, “Eğitimde Tiyatro”, “Oyun”, “Eğitsel Drama” gibi farklı adlarla eğitim programlarında yer alan dramatik eğitim, bir yandan bir öğretim yöntemi iken diğer yandan bireyin özgüven ve iç disiplinini geliştirerek, özgür bir alanda kendini ifade etme yeteneğini arttıran bir oluşumdur.

Oyun ve dramanın birleşimi olarak adlandırılan “Dramatik Oyun”, doğumdan ölüme kadar, bireyin kendini, toplumu ve bununla bağlantılı olarak da içinde yaşadığı dünyayı tanımak ve daha fazlasını öğrenmek için kullandığı en geçerli yöntemlerden biridir. Bundan dolayı; doğar doğmaz hareket etmeye başlayan çocuk, yaşamı daha

iyi anlayabilmek adına dramatik oyunu başlıca öğrenme yöntemi olarak kullanır. Bu oyun vasıtasıyla çocuk, kendisi için; duyduğu, gördüğü, hissettiği, gözlemlediği şeyleri taklit edebildiği, başkası gibi davranabildiği bir alan yaratır. Bu çocuğun zihinsel ve duygusal yaşantısını ve karar verme yetisini geliştirebildiği en önemli aktivitedir. Bu aktivite, gelişim sürecindeki çocuğun, kendisini ve çevresinde olan olayları ve durumları daha iyi ve kolay kavramasını sağlar. (Tekerek 2006)

Dramatik oyunda çocuğun kendiliğinden yaşadığı bu sürecin kazanımlarıyla “Eğitimde Drama” ya da “Yaratıcı Drama”nın kazanımları arasında ciddi bir paralellik söz konusudur. Başlangıç noktaları farklı olsa da ikisinde de amaç aynıdır: Oyuncunun, katılımcının ya da çocuğun bir süreci yaşamaları ve yaratıcı hayal güçlerini bir estetik form içerisinde ifade etmeleri.

Eğitimde oyun ve tiyatrunun yeni bir bakışla değerlendirilmesi sürecine işaret eden dramatik eğitim, eğitimdeki tüm yaratıcı, dramatik yaklaşımları kapsayan genel bir terimdir.

"Dramatik eğitim özünde dramatik olan, eğitsel amaçlar yoluyla öğrencilerin zihinleri ve duygularına odaklanan bir süreçtir. Bu süreçte oyun ve tiyatrunun çeşitli biçimleri yer alır; hayali düşüncenin, empati, özdeşleşme ve kişileştirme yoluyla eyleme dönme sürecine hizmet edebilecek her tür oyun, rol oynama, doğaçlama ve benzeri yaratıcı etkinlikler. Dolayısıyla drama tüm bu etkinlikleri kapsayan bir kavramdır." (Sağlam 2004:7)

2.2.2 Eğitimde Drama

Sanayi ve teknolojinin özellikle 1950'lerden itibaren büyük bir hızla gelişmesi ve tüketimin artışı, popüler kültürün gelişmesiyle de beraber sahte bir eğlence anlayışı ortaya çıkarmıştır. Birey artık sosyal yaşamda yaratıcılığını, duyarlılığını ve bireyselliğini yitirmeye başlamış ve toplumdan kopuk, kendine yabancılaşmış bir hal almıştır. Bu durum eğitimden kültüre, eğlence algısından bireysel zevk algısına kadar her alanda etkisini göstermiştir. "Bireycilik" kavramı farklı bir boyuta evrilmiş, bir bakıma içi boşalmıştır. "Ben" olarak var olamayan ancak "biz" olma algısından da çok uzakta yer alan bireyler, kitle kültürünün sunduğu bütün kolaylıklar sayesinde toplumsal baskıya maruz kalıp, kendini koruma ve baskıya direnme gücünü kaybetmiştir. Toplumsal ve bireysel bir körleşmeye neden olan bu durumun çözümü ise oyun ve drama yoluyla gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Öncelikli olarak bireyin kendiyle olan daha sonra da toplumla olan ilişkisini tekrar kurarak; bireyin kendi kimliğiyle var olup, yaratıcılığını ve cesaretini kullanarak kendini ifade edebildiği ve bir "biz" ortamı içinde bulunduğu bir alan olan oyun ve drama ve tiyatro sanatı, bütün bu özellikleriyle insanı özgürleştiren ve toplumla etkileşim kurmasına alan yaratan bir eylemdir. Oyun, drama ve tiyatro sanatının bireyin üzerinde var olan tüm bu olumlu etkileriyle körleşen kişi, birlikte yaratım ve üretimin güzelliğini fark ederek etkin, eyleyen, değişen ve değiştiren bir bireye dönüşür. Temelinde her canlıda bulunan içgüdü olan oyun ve insanlık tarihinin temelini oluşturan ritüel ve mitler bulunan drama ve tiyatro sanatı, kişiye içinde

yaşadığı dünyayla ve kendisiyle yüzleştirek özgürleştirip; kendini geliştiren, değişen, devinen ve topluca yapıldığında var olan bir eylem ve bir süreçtir. (Sokullu 1988)

Böyle bir işleve sahip drama ve tiyatro sanatından eğitim alanında yararlanıldığında, kalıplaşmış doğruları sorgulayabilen, baskının karşısında durup kendi bilgilerini ve tecrübelerini harmanlayarak kendi doğrularını ifade edebilen bireyler yetiştirilmesi mümkündür. Nitekim 20. yüzyılın ilk çeyreğinde bu ezberci eğitimin yarattığı çıkmaz fark edilip; öğrenci merkezli, çocuğun hayata dair farklı perspektiflere sahip olabileceği, yaratıcılığın da ön planda olduğu bir eğitim anlayışı geçerli olmaya başladığında eğitim sürecinde dramadan da faydalanılabileceği fark edilmiştir.

Eğitimin öğretmenler ve kitaplardan alıp çocuğa aktaran bu anlayış sayesinde drama ve oyun kendine eğitimde yer bulur. Süreç içerisinde; “Eğitimde Drama”, “Dramatik Eğitim”, “Yaratıcı Drama”, “Dramatizasyon- Canlandırma”, “Doğaçlama”, “Rol Oyunları”, “Gelişimci Drama” ve “Tiyatro Pedagojisi”, “Eğitimde Tiyatro” gibi farklı isimlerle eğitim programlarında yer alan drama; farklı kullanımlar ve yaklaşımlarla terminolojisini ve tekniklerini geliştirerek, eğitimin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Tamer Levent’e göre:

“Eğitimde tiyatro çalışmaları, drama dersleri ve bir eğitim-öğretim yöntemi olarak ‘eğitimde drama’ bütünselliği, bireyde çok yönlü kişilik gelişmesinin yanı sıra, yaratıcılık, özgüven, uyum, gözlem, duyarlılık, toplumsallık gibi insanı insan yapan özelliklerin gelişmesine de büyük olanaklar sağlamaktadır. Örgün ve yaygın eğitim içerisinde bir toplumda değişik

kuşakların da böylesi bir eğitimden geçme olanakları olsa, kendini başkalarının yerine koyma yöntemi ile iletişim kopukluklarına büyük ölçüde çözüm bulunabilir.” (Levent 1987:96)

Tiyatro tüm sanat dallarını içinde barındıran bir sanat dalıdır. İlk olarak resim, müzik, dans gibi disiplinler sayesinde öğrencinin kendini farklı biçimlerde ifade etmesini sağlar. Bu şekilde farklı alanlarda sorumluluk alan öğrenci, hem bireysel hem de bir grubun üyesi olarak sınıf ortamından farklı bir çalışma ortamının parçası olur. Bu paylaşım ortamına fırsat sağlamasıyla da tiyatro, bir eğitim aracı olarak görev üstlenir. Bu ortam sayesinde tiyatro, gençlere herhangi bir taraf tutmadan yorumlama ve dünyaya bakma yetisi verir. Kendilerini tanıma, kendi kendilerini yargılama ve değerlendirmelerine yardım eder. Çocukların ve gençlerin özgüven sahibi, üretken ve yaratıcı fikirler ortaya koyabilen, empati kurabilen, içinde yaşadığı toplumdaki diğer bireylere karşı daha toleranslı olabilen kişilere dönüşmesi için gelişim çağında tiyatro etkinliklerinde bulunması avantajı sağlar. Çünkü tiyatro bir konsept olarak, alt beceriyi de içselleştirmede kullanılabilir bir yöntemdir, bir tekniktir, bir metottur.

UNESCO 2006’da Lizbon’da ve 2010’da Seul’da düzenlenen dünya konferanslarında, sanat eğitimine dair aşağıdaki hedef ve sonuçları belirlemiştir.

“Hedefler-gerçekleştirilmiş temel noktalar:

- a) *Drama/Tiyatro eğitim programlarında zorunlu olarak okutulması gereken bir sanat formudur.*
- b) *Yıllar boyunca, uzun soluklu bir süreç olarak sağlanmalıdır.*

- c) *Drama/Tiyatro anlayışı ve yöntemin değerinin bilinmesi öğretmenlerde ve çocuklarda yüksek kalitede eğitim için teşvik edilmelidir.*
- d) *Bütün öğretmenlere, drama öğretmenleri ve tiyatrocularla eğitim ortamında işbirliği yapabilecek yeti ve beceri kazandırılmalıdır.*
- e) *Eğitim, kültürel organizasyon ve tiyatro uygulayıcıları arasında ileri birlikteliklerin geliştirilmesi gereklidir.*
- f) *Drama/Tiyatro, diğer alanların öğretimine yöntem olarak entegre edilmelidir.*
- g) *Bu entegrasyon yalnızca her sınıfta sanat eğitiminin olmasıyla etkili olacaktır.*
- h) *Öğretmenler, drama öğretmenleri ve tiyatro oyuncularını için olan programlar yenilenmelidir. Bu yenilenme, öğretmenlerin ve oyuncuların öğrenmeyi desteklemek için olan bu süreçte sorumluluğu paylaşmalarında ve alanlar arası işbirliğinin avantajlarını bütünüyle yakalamalarında gerekli olan bilgi ve deneyimin kazanmaları için önemlidir.*
- i) *Eğitimciler ve oyuncular birbirlerinin uzmanlık alanlarına karşı içgörü geliştirmelidir. Buna pedagoji bilgisi de dahildir.” (Oruç 2013:142-143)*

Dramada çeşitlik disiplinlerden gelen bilgiler, kendine has bir şekilde, dünyayla kurulan öznel ve nesnel bir şekilde yapılandırılır. Bu şekilde edinilen bilgilenme, eğitim kurumları içindeki ezbere dayalı, kuramsal bilgilenme değildir. Drama çalışmaları, demokratik, çeşitli ve değişik ilişkileri görebilen, bağımsız düşünebilen, hoşgörülü ve yaratıcı çocuk, ergen ve gençler yetiştirmeye yöneliktir. Eğitim kurumları bu hedef doğrultusunda ilerlese de sistemleri açısından genellikle bu tür bir öğrenmeyi sağlayamamaktadırlar. (Oruç 2013)

Eğitim alanında drama kendine iki biçimde yer bulur. Bunlardan ilki bir üretme aracı, ikincisi ise sanat olarak karşımıza çıkar. Bu biçimlere göre drama, hem tek başına bir sanat eğitim alanı hem de bir öğrenme yöntemidir. İlk yaklaşımda dramatik alan müfredat içinde var olan diğer dersler gibi bir ders olarak tanımlanır. Bu tanımlamayla eğitici drama; matematik, tarih gibi derslerin öğrenilmesinde bilgiyi aktaran, dramatik olanı bir araç olarak kullanır. Öğrenciler, öğretilen konuya dair dramatik bir alan içinde olduklarından dolayı, öğrenim daha hızlı ve kalıcı bir Şekilde gerçekleşir. Tecrübe edilen bilgi, ezberlenen bilgiden daha kalıcıdır çünkü konuya dair derinlemesine bir araştırma yapmalarına imkân sağlar.

İkinci biçim ise, bu tezin araştırma konusunu da oluşturan, bir sanat olarak ele alınan tiyatrodur. Bu okullarda müfredattan bağımsız olarak, bir aktivite Şeklinde yer alır ve temelde “Dramatik eserlerin öğretmenlerin yönetiminde öğrencilerle irdelenmesi, geliştirilmesi, denenmesi ve sahnelenmesidir” biçiminde tanımlanabilir. (Adıgüzel 2002)

İlkinden farklı olarak bu biçimde ğrenci, müfredat içinde var olan zorunlu bir drama dersi ya da dramayla eğitim ile karşı karşıya kalmaz, okulun tiyatro kulübü ya da ekibinde bulunmak onun bilinçli Őeimidir ve öğrenciye farklı sorumluluklar getirir. Tıpkı oyun kavramında olduğu gibi ğrenci, kulübe veya ekibe gönüllü bir Şekilde dahil olur.

2.2.3 Okul Tiyatrosu

Okul tiyatrosu temelde kurumsal bir yapıya bağlı olup, öncelikli amacı eğitsel değerlerle birlikte öğrencinin kendine alan yaratırken sorumluluk alıp gelişebileceği, bunları yaparken tiyatroyu tanıyıp, tiyatronun her alanında var olmayı öğreneceği ve yine kendi imkânları çerçevesinde bir ürün çıkartacağı alandır. Okul tiyatrosu profesyonel çocuk ve gençlik tiyatrolarından farklı, amatör tiyatro kategorisine girebilen ve *Canlandırma Oyun, Öğrenci Tiyatrosu* olarak da adlandırılan, okul içerisinde bir sanat formunun oluşturduğu tiyatro tavrıdır. Sahneleme biçimi olarak hümanist drama anlayışına yakındır. Okulun tiyatro kulübünde yer alan öğrencilerle diğer öğrenciler arasında sanatsal bir etkileşim olanağı sağladığından, okul kültürünün bir ögesi konumundadır.

Aynı zamanda okul tiyatrosu, öğrencilere sanatsal bir ortam içinde kendilerini ifade etme olanağı sağlar. Bu olanak aynı zamanda kendine ait yöntem ve içeriklerle de estetik eğitimin amaçlarına ulaşılmasını sağlar. Bu sayede öğrenciler, en temel düzeyde edebi eserlere kendi yaşam deneyimleri ve gerçeklik anlayışları çerçevesinde önerilerle yaklaşma yetisi kazanırlar. Kendi hikâyelerini kurma ve kendi metinlerini oluşturma becerileri gelişir. Seyirci olma durumundan sahne arkasına ve oradan da sahne üzerine kadar, eğitilmiş, bilinçli birer tiyatro insanına dönüşürler. (Oruç 2013)

Türkiye’de okul tiyatrosu ve eğitimde tiyatro kavramı üzerine çalışmalar yapmış olan İsmayil Hakkı Baltacıoğlu tiyatroyu bir eğitim aracı olarak görmüş ve beş eğitim

ilkeleri içerisinde somut olarak göstermiştir. Bu ilkeler; kişilik, çevre, çalışma, ürün ve başlatma-alıştırmadır.

Kişilik ilkesine göre; bir çocuğa oyuncu kişiliği kazandırılmalıdır. Bu kişilik, tiyatro konularına aşina onların anlamlarından haberdar, başkalarının kişiliğine girebilen ve canlandırarak kendini ifade edebilen özellikler taşır. Bu nedenle bir çocuk gelişim sürecinde mutlaka bir tiyatro oyununda yer almalıdır. Ancak bu şekilde oyuncu kişiliği kazanabilir. Çevre ilkesine göre ise; oyuncu gerçek bir oyun çevresinde yetişir. Bu nedenle okulda yapılacak olan tiyatrolarda oyuncuyla seyirci arasında oluşan iletişim/etkileşim çok önemlidir. Çalışma ilkesinde çocuğun oyunculuk gibi yaratıcı bir yetiyi kazanabilmesi için mutlaka bir tiyatro oyununda rol alması gerekmektedir zira okul tiyatrosu seyirciler değil oyuncular yani çocuklar içindir. Okul tiyatrosu her şeyden önce çocuğun kişiliğini geliştirmek için bir araçtır ve bu nedenle çocuklar oyunlarını kendileri yazmalı, oynamalı, hazırlamalı, eleştirmeli ve bir grup bilinci içinde, ortak bir ürün çıkartmalıdırlar. Tiyatronun yalın özüne kavuştukça eğitsel etkisinin artacağını savunan Baltacıoğlu, oyunların dekor, kostüm ve makyajsız oynanmasını önermiştir. Tiyatroda rastlantıya bırakılmayacak olan eğitim, tiyatro sanatı bilincinin edinilmesiyle var olur. Bu bilinç de tiyatronun en yalın halde, çevresindeki süslerden arındırılmış biçimde uygulanmasıyla mümkün olabilir. Okul tiyatrosunun asal görevlerinden biri de bu bilinci yetiştirmektir. Bu da öz tiyatro ilkelerinin yerleştirilmesiyle mümkün olabilir. Ürün ilkesine göre okul tiyatrosu ancak, seyircilere sahnelenen oyunun dramatik anlamının aktarılmasıyla bir ürüne dönüşebilir. Başlatma-alıştırma ilkesine göre de okul tiyatrosunun amacı tiyatro kişiliği ve bilinci kazanmış insan yetiştirmektir. Okul oyunları bir “alıştırma” yöntemi taşımaktadır ve tiyatronun yaşama en yakın olduğu bu ortam da kişilik geliştirmek bir amaç olmalıdır. (Baltacıoğlu 1941)

Baltacıoğlu'nun bahsettiği bu "öz tiyatro", Batı tiyatrosunun o günkü anlayışının kendi kültürümüze birebir aktarılmasının yanlış anlamalara neden olduğu ve tiyatronun asal öğelerinin sahne, perde, dekor, kostüm, makyaj gibi tiyatroya sonradan katılma öğeler olmadığı anlayışına dayalıdır ve oyuncu, yaratının kaynağı olduğu gibi tiyatronun da en önemli öğesidir. Bu anlayıştan yola çıkarak, öz tiyatro; tiyatro sanatının eğitsel gücüne inanmaktır; eğer eğitimde gerçekleri yaşatarak öğretmek amaçlanıyorsa mutlaka tiyatrodan yararlanılmalıdır. Bu nedenle eğitimin somut iş yapmakla, gerçekten üretmek icra edilmesi tam anlamıyla yaşama da alışmak demektir. Okul tiyatrosu da çocuğu yaşama hazırlamada en etkili olabilecek sanat dallarından biridir.

Tiyatro, ses, ışık ve sahne tasarımı gibi öğeleri barındırdığı için görsel ve işitsel duylara hitap eder. Bu nedenle kitaptan daha etkili bir eğitim aracı olarak görülebilir. Bu şekilde bir etkisi olan tiyatro aktivitelerinin okullarda sanat yönünden ziyade eğitimsel yönü ağırlıklı olmalıdır. Öğrenciler için en yararlı olan tiyatro aktivitesi şekli, onların katılımının en üst düzeyde olduğu tiyatro şeklidir. Bu nedenle bu faaliyetler esnasında tiyatro dramadan ayrı bir kavram olarak düşünülemez çünkü drama; öğrencinin üretimini ve katkısını esas alarak teatral olanı gerçekleştirir. Bu bakış açısıyla tiyatro sonuç, drama da reji süreci olarak ele alınmalıdır. Okul tiyatrosu, yaptığı araştırmaları, sorduğu soruları öğrencinin kişisel tepki ve eylemlerini güdüleyerek, seyirciyle buluştuğu noktada meydan okuyan bir tiyatro türü olarak ortaya çıkar. Katılımcıların içinde buldukları toplumun bireysel kaygılarına ve çevrelerindeki olaylara karşı farkındalığını artırır. Sosyal konular, ders programları, içinde buldukları eğitim süreci ile ilgili eleştirel bir bakışa sahip

olmaya, sosyal sorunlar hakkında tartışmaya y6nlendirerek 7ağdaş eğitimin ama7larına hizmet eder. (Oru7 2013)

Okulda yapılan tiyatro 7alışmalarına katılan 6ęrenciler, ortak bir hedefe ulaşma amacında olduklarından dolayı birliktelik kavramını 6ęrenirler ve yardımlaşma algısına sahip olurlar. Bir ekibe ait olma hissi, dayanışmayı da beraberinde getirir. Aynı zamanda tiyatronun kolektif bir sanat oluşu, 6ęrenciye topluluk i7inde g6rev alma ve yaşama yetisini kazandırır. 6ęrenci, i7inde bulunduğu toplulukta, tiyatro 7alışmaları sayesinde kişiliğini ortaya koyarak kendini var eder. Bu Şekilde kendi fikir ve d6şüncelerini ifade etme yetisi de kazanır, bu yeti beraberinde, d6şünme ve d6şündüğünü eyleme d6kme konusunda 6ęrenciyi cesaretlendirir. 7alışılan metnin yorumlanması gerekliliğinden dolayı 6ęrenci, sahnede var olan her Şeyi bir neden – sonu7 ilişkisine bağlayarak muhakeme yeteneğini geliştirir. Okul tiyatro kul6plerinde yapılan beden 7alışmaları, 6ęrencinin kendi bedenini tanınmasına ve yaptığı her hareketin bir ifade bi7imine referans verdiğini fark eder. Bu Şekilde kendini ifade ederken jest – mimik gibi bedensel 6ęeleri de kullanması gerektiğini 6ęrenir. B6t6n bu 6zelliklerin, bireyin gelişiminde farklı bir deneme alanı yarattığı s6ylenebilir.

Gelişim s6recindeki 6ęrencilere, bireyin istek ve yetilerine g6re değil, bir genelleme yapılarak, bilgi aktaran eğitim sistemine bir karşı 7ıkış olarak g6r6lebilecek tiyatro 7alışmaları artık alternatif bir eğitim sistemi olarak adlandırılabilir. Bu 7alışmalar 6ęrenciye bilgiye giden yolu g6stermiş, bilgi edinme gayreti kazandırarak, araştırmaya y6nelmiştir. (Yılmaz 2004)

Bunların yanı sıra okul tiyatrosunun da kendi içinde kuralları mevcuttur. Okul tiyatrosunda amaç, oyuncu yetiştirmek veya teatral anlamda iyi olarak nitelendirilebilecek bir oyun çıkartmak değildir. Oyuncunun yeteneği değil, sahneye çıkma ya da o ekipte var olma isteği ön plandadır. Bu nedenle seçilen metnin çalışılma süreci bunların üzerinden ilerlemelidir. Oyun metninin temasının tartışılması ve sorunun ortaya konulduktan sonra doğaçlama yoluyla somut hale getirilmesi öğrenci için önemli bir aşamadır. Doğaçlama öncesi yapılan tartışmalar sorunun ortaya çıkmasına, sonrasında yapılan tartışmalar ise farklı yorum ve bakış açıları ve alternatiflerin ortaya konmasına yöneliktir. Doğaçlama bu yöntemde bir şeyleri somut olarak ortaya çıkarmayı amaçlar. Rol yapma, o rolün duygusal açıdan hissettirdiklerinden öte, neden nasıl ve niçin gibi soruların cevaplarını aramaktır. Amaç öğrencilerin sorunları saptayarak sergilemesi ve birlikte çözüm aramasıdır. Öğrenciler aldıkları ortak karar neticesinde ve ön çalışmaların sonucunda belirlenen sorunu doğaçlama yoluyla göstererek üzerine konuşup ileri sürdükleri çözümleri ve neler yapabileceklerini sergilerler. Çalışmalar esnasında her öğrenciye var olabilecekleri bir alan yaratılmalıdır. Müfredattan bağımsız bir şekilde, bir sosyal aktivite olarak okullarda var olan tiyatro kulüplerinin çalıştırıcıları, bir öğretmen ya da yönetmen kimliğiyle var oldukları sürece okul tiyatrosu kavramına ihanet etmiş sayılırlar, zira buradaki çalıştırıcı; tiyatro eğitmeni olarak değil, öğrencinin farkındalığını arttıracak bir yönlendirici olmalıdır. (Oruç 2013)

Okul tiyatrosunun bazı temel kuralları vardır. Bunların başında ekip içinde bulunan öğrencinin, hangi alanda ne kadar var olmak istediğiyle alakalı gerçekleşecek görev dağılımı gelir. Hiçbir öğrencinin zorla sahneye çıkarılamayacağı gibi sahneye çıkmak isteyen bir öğrenci de sahne dışında bırakılamaz. Çalıştırıcının yöntemi ister

yazılı bir metni sahnelemek ister yeni bir metin yazmak olsun her öğrenci istediği kadar bu sürece dâhil olmalıdır. Hiyerarşik yapının gözle görülür biçimde okul tiyatrosunda var olması imkânsızdır çünkü bütün öğrenci/oyuncular eşittir ve yıldız oyuncu kavramına yer yoktur. Rol dağılımı yetenekten çok ekibe karşı aldığı sorumluluğa ve öğrencinin isteğine göre olmalıdır. Çalışma sürecinin sonunda çıkan ürünün birincil amacı seyircinin beğenisini kazanmak değil, sahnede keyif alan ve bir gelişim sürecinden geçmiş oyuncular var edebilmektir. Bu nedenle insanların özürleri, kusurları ve eksiklikleri bir güldürme veya duygu sömürüsü olarak kullanılamaz. Seçilen metin öğrenciyi düşünmeye ve araştırmaya zorlayacak, içinde bulunduğu dönemle ilgili bir şeyler öğretip belirli bir çıtanın üstünde olmalıdır. Lise veya üniversite seviyesindeki gençlere çocuk gözüyle bakılıp; içi boş, bir anlatımı olmayan teatral olarak bir şey ifade etmeyip sadece müsamere etkisi yaratacak bir oyun seçilmemelidir. Bu durum yıl boyunca yapılan çalışmalarını sağlam bir temele oturtmadığı gibi, beğenilme kaygısını ortaya koyar. (Adıgüzel 2010)

Diğer bir taraftan bu konuda çalışma yapan geniş bir kesim; okul tiyatrosunun öğretmen tarafından çalıştırılmasının uygun olmadığını ve bu çalışmaların tiyatro eğitimi almış bir drama lideri tarafından gerçekleştirilip, çalışmanın her aşamasının bir pedagoğ ya da psikolog tarafından takip edilmesi gerektiğini savunur. Ancak bu şekilde yapıldığında okul tiyatrosunun eğitime olan katkısından bahsedilebileceğini belirtirler de temel olarak okul tiyatrosu tanımı bu şekilde yapılmaktadır. Bu yaklaşımda amaç, öğrencileri bir oyun sahneleme sürecine dâhil ederek farklı bir deneyimleme alanı yaratmaktır. Bu deneyimleme alanında öğrenci, dramatik sürecin merkezinde olduğundan doğrudan bir alımlama ve geliştirme haline bürünür. Bu süreç sayesinde öğrenci, temel drama kavramları hakkında araştırma yapar, bilgi

edinir ve durum hayal gücüyle doğrudan ilişkilidir. Sahneleme sürecinde öğrencinin yaratıcı ve algılayıcı güçleri gelişir. Öğrencilerde farkındalık yaratma süreci dramatik çalışmanın birtakım metotları üzerinden ilerler. Öğrenciler kendilerini ifade etme ve kendi dramatik kurgularını yaratma konusunda cesaretlendirilirler. Bir okul tiyatrosunda bulunan öğrenciler, sahneledikleri oyun sürecinde üç temel rol üstlenirler; oyunculuk, oyun yapımcılığı ve seyirci olmak. Üstlendikleri her bir rol hem bir tiyatro insanı hem de günlük hayatta var olan kişisel durumlarına yeni gelişimler ekler. Ancak bu çalışma sürecinin sonunda amaçlanan şey gösteriden ziyade kolektif bir yaratım sürecinin sonucu olarak sahneye çıkan dramatik bir eserdir.

2.2.3.1. Lise Tiyatrosu

Günümüzde genelde Türkiye’de, özelde de İstanbul’da pek çok lisenin tiyatro kulübü bulunmaktadır. Öğrencilerin müfredat dışında, kendi seçim ve isteklerine bağlı olarak gerçekleşen bu tiyatro etkinlikleri, onlara bir yandan yeni bir sosyal etkinlik alanı sağlarken, bir yandan da kendilerini ifade edebilecekleri bir ortam oluşturur. 1970’lerden beri İstanbul’da sözü edilen lise tiyatroları, 90’lı yılların ortasında başlayan ve günümüze dek devam eden sürekli bir artışa sahiptir. Pek çok okul gerek “müsamere” seviyesinde gerekse daha profesyonel bir biçimde, bir üsluba ve amaca hizmet eden çalışmalarla bu tarz tiyatro etkinliklerini kendi bünyesinde barındırmaktadır. Uzun yıllardır düzenlenen ve artık belirli geleneklere sahip liselerarası tiyatro festivalleri, tiyatro çalışmaları yapan lise ekiplerinin kendileri gibi

diğer ekiplerle tanışmasına ortam yaratırken, kendi seyircileri dışında yabancı bir seyirci kitlesinin karşısına çıkmalarına fırsat sağlamaktadır.

Kendi içinde yeni bir alan olarak ortaya çıkan gençlik/lise tiyatrosu çalıştırıcılarının karşılaştıkları problemlerden biri, metin problemidir. Lise çağındaki öğrencilerin seviyesinin çok altında sahnelenen metinler olduğu gibi, hem edebi hem de teatral olarak öğrencileri aşan metinlerin sahnelenmesi durumunu Terakki Vakfı Oyuncuları yönetmeni ve Terakki Vakfı Liselerarası Tiyatro Festivali jüri üyesi Cüneyt Yalaz şu şekilde açıklıyor:

“Oyun seçiminde dikkatli davranmak gerekir. Çok ağıdalı ve uzun metinlerin olmaması gerekir. Bazı metinler edebi açıdan iyi olabilir ama sahneye taşındıklarında cılız kalabilirler. Oyun metninde değişiklik yapmanız, gençlerin ilgisini çekebilecek bir hale getirmeniz gerekebilir. Çelişkilerin basitleştirilmesi gerekir. Daha Brechtîyen, daha somut çatışmalar gerekir. Ayrıca eğitmenin kendi düşüncelerini, mesajını gençlere dayatmaması gerekir. Oyun vasıtasıyla söylediğiniz şey ne kadar doğru, ne kadar haklı bir şey olursa olsun, oyunu birlikte gerçekleştirdiğiniz gençler bunu özümsememişse, sahiplenmemişse, ortaya samimi yetsiz bir iş çıkar. Onların da sahiplenebileceği şeyi söylemek gerekir. Unutmamak gerekir ki tiyatroyu gençlerle, gençlere yönelik olarak yapıyorsunuz. Öncelikli olarak iyi bir hikaye anlatmak, bunu becermek iyi bir başlangıç noktası olabilir.” (Yalaz 2015)

Lise tiyatrolarının kendine alan yaratması, festivalleri de beraberinde getirmiştir. Profilo Alışveriş Merkezi Liselerarası Tiyatro Festivali, Terakki Vakfı Gençlik Tiyatroları Buluşması, İstek Vakfı DramaFest gibi, özel kurumların düzenlediği festivallerin yanı sıra son yıllarda Şehir Tiyatroları bünyesindeki Genç Günler de artık liselere sahnelerini açmaktadır. Bu festivaller her ne kadar “buluşma” olarak adlandırılırsalar da jüri üyelerinin, lise ekipleri tarafından çalışılan oyunları değerlendirdiği bir yarışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar öğrencileri motive etmek adına verildiği söylene de bu ödüller, lise çağındaki öğrenciler için tiyatronun ana amacından sapan bir amaç, bir hedef haline gelmektedir. Bu noktada oyuncuları doğru yönlendirmek çalıştırıcılara düşer: Ödülün, tiyatronun temel amacı ya da bütün yıl yapılan çalışmaların sonucu olmadığını öğrencilere aktarması gereken çalıştırıcı, farklı bir yaklaşımla ilerlediğinde ekipler arasındaki rekabet, lise tiyatrolarının iletişim kurma işlevini geçersiz hale getirmektedir. Baal Sahnesi çalıştırıcılarından Cansu Ekizoğlu kendilerinin ve ekiplerinin festivallere bakışlarını şu şekilde açıklar:

“Biz açıkçası festival dendiğinde şunu anlıyoruz: Oraya tiyatro yapan lise ekipleri gelsin, birbirlerinin oyunlarını izlesin ve bir iletişim kursunlar. Ama artık maalesef festivaller yarışmaya döndü. Biz oraya giderken herhangi bir sahnede oyun oynayacağız diye gidiyoruz. Diğer ekipler bizi izlesin istiyoruz ancak kendi seyircimiz dışında seyirci gelmiyor. Sonra da benim seyircimin izlediği oyunda bana ödül veriliyor, bu da akla şu soruları getiriyor: Neye göre değerlendiriyoruz? Sanata nasıl bir değer biçip, böyle bir kıyaslamaya girebiliyorsun? Biz zaten ödülün nasıl bir teşvik olduğunu hiçbir zaman

anlamadık. Bir oyuncuya ‘en iyi oyuncu’ ödülü verince geriye kalan 150 oyuncuya ne oluyor?’”(Ekizoğlu 2015)

Bu açıdan bakıldığında “buluşma” ya da “festival” adı altındaki yarışmaların, amaçlarına ulaşmadıkları görülebilir. Bütün hayatı boyunca yarışma halinde olan öğrencilerin psikolojisi için, tiyatro alanındaki bu kıyaslama öğrencileri zararlı bir noktaya götürebilir.

Tiyatro alanında rekabet duygusu psikolojik ve politik açıdan yanlıştır. Ödül alamayanların motivasyonlarının düşmesinin yanı sıra, yaptıkları işe saygılarını kaybedebilirler. Oysaki genelde sanatın, özelde tiyatronun vurgulaması gereken şey; daha bütünleştirici, daha buluşturucu bir anlayıştır. Bu anlayışı benimseyerek tiyatro yapan lise ekipleri olduğu gibi, “ödül” ü özellikle okul idarelerine iyi görünmek için önemli bir kavram olarak gören ekipler de mevcuttur.

Bu araştırmanın da konusu olan “İstanbul’da Kendi Geleneklerini Oluşturmuş Okul Tiyatroları’nın da temeli lise tiyatrosuna dayanmaktadır. Ataköy Lisesi Tiyatro Topluluğu, Halkalı Toplu Konut Lisesi Tiyatro Topluluğu, Şişli Endüstri Meslek Lisesi Tiyatro Topluluğu, Baal Sahnesi (Beşiktaş Atatürk Anadolu Lisesi), Sakıp Sabancı Anadolu Lisesi Tiyatro Topluluğu, Kadıköy Anadolu Lisesi Tiyatro Topluluğu, 2 Kalas 1 Heves Tiyatro Topluluğu (Üsküdar Ahmet Keleşoğlu Anadolu Lisesi), Otakçılar Lisesi Tiyatro Topluluğu, Tev İnanç Türkeş Lisesi Tiyatro Topluluğu gibi topluluklar 15–20 yılı aşkın süredir çalışmalarına devam etmektedir. Bunların yanı sıra, FMV Erenköy Işık Lisesi, Hüseyin Avni Sözen Anadolu Lisesi, Esenyurt Kıraç İMKB Endüstri Meslek ve Teknik Lisesi gibi diğerlerine nazaran daha “yeni” tiyatro topluluklarının da varlığından söz edilebilir.

Üniversite tiyatrosundan farklı dinamiklere sahip olan lise tiyatrosunun temel problemlerinden biri de bu alanda profesyonel çalıştırıcıların olmamasıdır. Pek çok okul, kendi bünyesinde kadrolu olan edebiyat hocalarının çalıştırıcı ya da yönetmen olarak toplulukları çalıştırmalarıyla bu etkinlikleri uygulamaktadır. Bu durum da öğrencilerin sınıf ortamından kopmak için yöneldikleri bu etkinliği yine bir sınıf atmosferine dönüştürür. Oysaki lise çağındaki gençlerle çalışmak için sadece öğretmenlik yetisi ya da iyi bir tiyatro bilgisi yeterli olmamaktadır. Gençlerle iyi diyalog kurabilmenin ilk kural olduğu bu tarz topluluklarda, yaş itibarıyla, bir oyun sahnelemek topluluk içindeki en son mesele haline gelebilir. Doğru bir çalıştırıcıya yaratılan bu ortak çalışma alanında, her oyuncu kendisine istediği noktada yer bulabildiği bir ortam sağlarken, birey olarak varlıklarını gösterebilme ve kendilerine saygı duyulduğu hissedebilmelerine imkân sağlar. Bu durumda da, istisnalar hariç, pek çok okulda edebiyat öğretmenlerinin yaptığı çalışmalar, lise tiyatrosunun odağı olan öğrencilere ulaşmamaktadır. Bu soruna bazı topluluklar -özellikle kolej toplulukları- dışarıdan profesyonel bir tiyatro oyuncusunu çalıştırıcı olarak getirmekte bulurken bazıları topluluk içinden yetişen, ekibin geleneğinden ve üslubundan haberdar, mezun oyuncularla çalışarak çözüm aramaktadır.

Edebiyat öğretmenlerinin çalıştırıcı vasfıyla var oldukları ekiplerde genel sorun, öğrencilerin öğretmenleriyle kurdukları iletişimin tiyatro alanında karşılığı olmamasından kaynaklanmaktadır. Hiyerarşik bir yapı olan okul yapısında öğrenciler, not veya cezalar konusunda çekincelerinin olduğu öğretmenlerle tiyatro alanında çalıştıklarında da aynı çekincelerin devam ettiğini söylemek mümkündür. Bu durum daha önce sahne üzerine deneyimi olmayan pek çok çocuğun kendini

sahne üzerinden önce, klasik öğrenci formundan çıkarması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Kendi içinde hiyerarşik bir yapıya sahip olan ancak bunu ekipten saklayan lise tiyatrosu anlayışı, edebiyat öğretmenleriyle birlikte yok olmakta ya da geçersiz kılınmaktadır. Bunların yanı sıra genellikle tiyatro bilgisi anlamında da yetersiz olan tiyatro öğretmenleri, alışlagelmiş metinler dışında herhangi bir metni sahnelemeye cesaret edemeyerek, sahne üzerinde ezberlerini tekrar eden öğrencilerle, “müsamere” niteliğinde işler ortaya koymaktadırlar. Ancak 12 yıldır, bir edebiyat öğretmeni olan Arzu Yaman Kavlu’yla çalışmalarına devam eden Ataköy Lisesi Tiyatro Topluluğu veya yine bir edebiyat öğretmeni olan Emin Dinç ile çalışmalar sürdüren Muhabbet-i Tiyatro (Kıraç İMKB Endüstri Meslek ve Teknik Lisesi) gibi topluluklar, *Machbeth*, *Gergedanlar*, *Guguk Kuşu*, *Yastık Adam* gibi lise öğrencileri için görece daha zor metinleri etkileyici bir sahneleme ile ortaya koymuşlardır.

Diğer bir yandan, özellikle kolejlerde karşılaşılan, dışarıdan profesyonel çalıştırıcı getirilmesi durumu da kendi içinde başka handikaplara sebep olmaktadır. Profesyonel anlamda tiyatro ile ilgilenen bu kişiler, tiyatroyu çok iyi bilseler de gençlerle iletişim kurma konusunda yetersiz kalmaktadırlar. Lise sürecinde lise tiyatrosu içinde bulunmamış kişilerin prova ve sahneleme anlayışları da bu tarz ekiplerin “ruhuna” hizmet etmemektedir. Daha önce de bahsettiğimiz, son amaç olan oyun çıkarmayı ilk amaca dönüştürerek, öğrencinin öncelikli olarak bir ekipten beklentisi yerine getirememekte, öğrencilerden bağımsız ve genelde öğrencilerin anlamadıkları, bundan dolayı da ait hissetmedikleri bir sahnelemeyle, sadece “işini” yapmış olmaktadır. Devlet okullarıyla kıyaslandığında ciddi imkânlarla sahip olan bu okullar, lise tiyatrosunun temelini oluşturan kolektif çalışmanın dışına çıkarak,

öğrencileri sadece oyuncu olarak var ettikleri ekiplerde, birey olarak kendini ifade edebilme yetisi, bireycilik olarak tezahür etmektedir. Kolejlerin, bütün bu imkânlarına karşın, özellikle varoş mahallelerdeki devlet okullarının şaşırtıcı tiyatro anlayışlarını yine Cüneyt Yalaz şu şekilde ifade etmektedir:

“Tüm olanaksızlıklara karşın tiyatro düzeyi açısından devlet okullarında daha fazla başarı yakalandığını görüyoruz. Son üç-dört yıldır ilk beşe giren oyunların dördü devlet okullarından gelen oyunlar oluyor. Burada kenar mahalle okullarındaki tiyatro çalışmalarındaki gelişmeye dikkat çekmekte fayda var. Son yıllarda bu tür okullardan çok iyi topluluklar, çok iyi oyunlar çıkabildiğini görüyoruz. Örneğin Otakçılar Lisesi, Gültepe Lisesi vs. varoşlarda daha fazla sayıda öğrenci tiyatro yapmak istiyor. Bunun iki nedeni var bence, ya da iki neden öne çıkıyor: Birincisi, bu liselerdeki öğrencilerin kendilerini ifade edebilecekleri alanların kısıtlılığı. Tiyatro onlar için kendilerini ifade edebildikleri bir araç olarak değer kazanıyor. İkincisi ise geleceğe dair umutsuz bakışları içinde oyunculuğun kendileri için bir çıkış noktası olabileceğini düşünüyorlar, hissediyorlar. Buralardaki okullarda çok sayıda öğrencinin tiyatrocusu, oyuncu olmak istediğini görüyoruz. Annesinin başı bağlı, ailesi son derece geleneksel, çocuk sahnede aşk sahnesinde oyunculuk yapıyor. Yani aileler de çocuğu bu anlamda destekleyebiliyor. Ben buna Harlem sendromu diyorum. Nasıl ki Amerika Birleşik Devletleri'nde yoksul siyah mahallelerinde basketbol bir çıkış umudu verir insanlara, burada da dizilerin etkisiyle, sinema ve televizyon sektörünün etkisiyle oyunculuk ya da tiyatro bir çıkış umudu veriyor.” (Yalaz 2015)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, özellikle varoş bölgelerdeki öğrencilerin pek çoğu liselerdeki bu tiyatro etkinliklerini bir sosyalleşme alanından ziyade, kendilerini bulabildikleri ve az da olsa bir ihtimalle geleceklerini inşa edebildikleri bir ortam olarak görmektedirler.

Üçüncü olarak görülen, kendi çalıştırıcılarını kendi içerisinde çıkararak lise tiyatrosu toplulukları, bu tezin araştırma konusunu oluşturan geleneğe sahip okul tiyatrolarını oluşturmaktadır. Örnek olarak alınan 2 Kalas 1 Heves Tiyatro Topluluğu (Üsküdar Ahmet Keleşoğlu Anadolu Lisesi), Baal Sahnesi (Beşiktaş Atatürk Anadolu Lisesi) ve KALTT (Kadıköy Anadolu Lisesi Tiyatro Topluluğu); her ne kadar başlangıçlarında edebiyat öğretmenlerinden ya da profesyonel tiyatrocılardan yardım alsalar da ilerleyen süreçte kendi içlerinden, mezun öğrencilerle çalışmaya devam etmişlerdir. Bu durum ekip-çalıştırıcı arasındaki yaş farkının az olmasından dolayı iletişimde kolaylık sağlarken, kolektif bir çalışma alanında araştırma ve ortak fikirler üretme yoluyla çalışan bir ekibin sahnelediği oyunların ortaya çıkmasına imkân vermiştir.

Bu seçim Baal Sahnesi'nde zorunlu olarak ortaya çıkan bir durumdadır. Beşiktaş Atatürk Anadolu Lisesi edebiyat öğretmenlerinden olan Ali Kırkar ve tiyatro yapmaya hevesli birkaç öğrenci, 1995 yılında lise bünyesinde bir tiyatro kulübü kurmuşlardır. İlk yıllarda Baaloy (Beşiktaş Atatürk Anadolu Lisesi Oyuncuları) olarak anılan bu ekip, 2009 yılında Ali Kırkar'ın başka bir okula tayininden sonra Baal Sahnesi adını almış ve o yıldan itibaren de mezun öğrenciler tarafından çalıştırılmıştır. Bir tiyatro salonuna sahip olmayan lisede, Ali Kırkar ve öğrencilerinin okulun deposu olarak kullandıkları bir çatı katını temizleyerek

oluşturdukları tiyatro alanında farklı denemeler, arayışlar ve atölyelerle oluşturdukları ekibin bu seneki çalıştırıcılarından Cansu Ekizoğlu, topluluğun öğrenciler üzerindeki değişimini şu şekilde özetlemektedir:

“En büyük değişim ile ilgili örneği ilk çalışmalardan verebilirim. Sahne üzeri alıştırmalarla başladığımız provalarda, ilk olarak parke alanda karışık bir biçimde yürüyoruz, senenin başında bu çalışmayı yaptığımızda, öğrenciler birbirleriyle göz temasına girmekten kaçınıyor, ancak sene sonunda aynı çalışmayı yaptığımızda durumun tam tersine döndüğünü görüyoruz. Bu durum en temel anlamda, iletişim kurmadaki gelişimlerini bize gösteriyor.”
(Ekizoğlu 2015)

Kuruluş amacını, lisede kendilerine alternatif bir sosyal alan arayan öğrencilerin kişisel gelişimlerine katkıda bulunurken, tiyatronun öğelerini kullanıp bunu bir ürüne dönüştürmekten alan Baal Sahnesi'nin çalışma biçimi kolektif bir anlayıştan geçmektedir. Ali Kırkar döneminde temelleri atılan ve bugün mezun öğrencilerin devam ettiği kozalaşma, ekipteki hiyerarşik yapıyı kırarak herkesin kendini ait hissettiği bir ortam yaratmaktadır. Yine Baal Sahnesi'nin çalıştırıcılarından Evrim Zeybek “çatı”daki çalışma ortamını aşağıdaki şekilde tanımlar:

“Çatı aslında kolektifliğinden kaynaklı biraz ütöpik bir yer bizim için. Hayatta her zaman bir şeyler yapmak için bize görev verilmesini bekleriz, biz Çatı'da tamamen bunu yıkmaya çalışıyoruz. Biz kimseye görev vermeyelim, hatta hiç kimse böyle bir işin yapılması gerekliliğinden bahsetmesin. Ekip

içindeki kişiler bu eksikliği kendiliğinden fark edip, tamamlasın. Aslında bizim için tiyatro bahane, amaç; insanlığımızı tamamlamak.” (Zeybek 2015)

Bireysel sorumluluk almakla gerçek anlamda tiyatrocü olabildiklerine inanan ekip üyeleri, ekibin içinde gizli biçimde var olan bir hiyerarşik yapıyı kabul ederken, bu yapının eski ve yeniler arasında mevcut olduğunu ve bunun nedeninin de eskilerin okul ve ekiple alakalı daha fazla sorumluluk almaları gerektiğinden kaynaklandığını vurgulamaktadırlar. Eğitim ve sahneleme sürecine etki etmeyen bu gizli yapı, ekibin çalıştırıcılarına göre, topluluğun geleneğinin kesintiye uğramaması için bir sigorta niteliğindedir.

Baal Sahnesi gibi kendi geleneğini oluşturmuş ekiplerden biri de Üsküdar Ahmet Keleşoğlu Anadolu Lisesi 2 Kalas 1 Heves Tiyatro Topluluğu'dur. 2001 yılında Şehir Tiyatroları'nda Eftal Gülbudak'ın önderliğinde kurulan ve iki yıl boyunca onun yönetmenliğiyle ilerleyen ekip, 2003 yılında ekibin ilk mezunlarını vermesiyle beraber, mezunların yönetiminde bir oluşuma dönüşmüştür. Ekibin mottosu olan “profesyonel ruhla amatör işler çıkarmak” anlayışıyla, Carlo Goldoni, Tevrik El-Hakim, Boris Vian, Georg Büchner gibi lise tiyatrolarında alışılmadık yazarların metinlerini tercih ederken, birincil amaçlarına ortaklaşa üretim, tiyatronun bireyin sosyal yaşamındaki etkisini ortaya çıkartmak, lise çağındaki çocukların sorumluluk alma yetilerinin artması gibi olguları koyarak 14 yıldır faaliyet göstermektedirler. İletişimi ön plana koyan 2K1H mezunu şu andaysa Yaşar Üniversitesi Tiyatro Topluluğu üyelerinden biri olan Mert Cebeci, 2K1H'e girdikten sonraki kendisi için tiyatro kavramını ve içinde bulunduğu toplulukta yaşadığı sıkıntıları aşağıdaki şekilde anlatmaktadır:

“2K1H’e katılmadan önce, tiyatro yapan insanların özellikle de oyuncuların aşırı ego sahibi kişiler olduğunu düşünüyordum. Şu an için tiyatro bir samimiyet. Samimi olmadan, ekibin samimi olmadan olmaz. Tiyatronun dinamosu samimiyet bence. Üniversitede içinde bulunduğum ekipte başımızda Devlet Tiyatrosu ekolünden gelen bir yönetmen var. Belli bir sistem var; hocaya karşı gelemiyorsun. O ne derse onu yapmak zorundasın. ‘Hocam neden burayı yaptık?’ gibi bir sorunun cevabı genellikle, ‘Çünkü ben böyle istiyorum,’ oluyor. O yüzden bir samimiyet oluşmıyor, hoca–öğrenci ilişkisinin ötesine gidemiyor. Aynı zamanda üniversite tiyatrosunun genelinde sanırım bu var, alt – üst ilişkisi, bunlar olmaması gereken şeyler.” (Cebeci 2015)

Dışarıdan bakıldığında bir yönetmen tiyatrosu olarak görülen ekip, aynı Baal Sahnesi’nde olduğu gibi bu hiyerarşik yapıyı gizli tutarak, ortaklaşa üretimle oyunlar sahnelemişlerdir. İçinde buldukları ekipten çıkmış biriyle çalışmayı yine Mert Cebeci şu şekilde anlatmaktadır:

“Yönetmenimiz, 2K1H’den mezun bir çalıştırdı. O yüzden de farklı bir samimiyet vardı aramızda. İçinde bulunduğumuz ekipte zamanında yer almış birinin olması her zaman avantajdı bizim için, çünkü o da biliyordu nasıl bir sürecin içinde olduğumuzu ondan yol göstericilik bakımından çok yardımcı oldu bize.” (Cebeci 2015)

2K1H ve Baal Sahnesi örneklerindeki gibi mezun-çalıştırıcı geleneğini pozitif bir duruma çevirmiş ekiplerin yanı sıra, Kadıköy Anadolu Lisesi Tiyatro Topluluğu gibi, mezunlardan ziyade ekibin içinde bulunan öğrencilerin çalıştırıcı olarak var olduğu gelenekler de mevcuttur. 1987'den itibaren faaliyette olan ekip, bir süre dışarıdan gelen çalıştırıcıların ardından mezun-çalıştırıcı formatına geçiş yapmıştır. Ancak son yıllarda mezunların ekip içindeki öğrencilere olan tavrından rahatsızlık duyan öğrenciler, yarı hiyerarşik bir yapıyla ekibin görece olarak daha eskilerinin önderliğinde çalışmalarına devam etmektedirler. Ekibin yönetmen/oyuncularından biri olan Haydar Can Doğan bu süreci şu şekilde özetlemektedir:

“Bizden önce dışarıdan gelen bir yönetmen eşliğinde çalışılıyormuş, bizden önceki dönemler bunun sağlıklı bir çalışma olmadığını fark etmişler ve yönetimi mezunlara bırakmışlar. Biz de onların dönemine denk geldik, ilk geldiğim senelerde ekipte gözle görülür hiyerarşik bir yapı vardı: En üstte yönetmen kimliğinde mezunlar, hemen arkasından 11. sınıflar ve en son yeni gelenler, oyunda rol alma da buna göre belli oluyordu. Bu durum da ister istemez ekip içi ilgisizliklere yol açıyordu. Bu hiyerarşik yapıyı kırmak için ve ekip içinde yönetmenimizle yaşadığımız sıkıntılardan da ötürü, son iki yıldır yine 11. sınıfların liderliğinde ancak hiyerarşiden uzaklaşarak, ortaklaşa bir üretim içinde kendi oyunumuzu kendimiz yönetiyoruz. Bu duruma geçtikten sonra gördük ki, ekipteki herkesin ilgili ve isteği geçen yıllara oranla daha çok arttı.”(Doğan 2015)

Bütün bu örnekler bakıldığında, eğitimde tiyatronun bir dalı olan okul tiyatrosunun lise ayağına katılan öğrencilerinin birincil beklentisinin, kendilerini ifade etme alanı

bulabilmek olduğu ortaya çıkmaktadır. Herhangi bir zorlama olmaksızın, öğrencinin kendi isteğiyle dahil olduğu bu tarz yapılarda uzun soluklu ekipler yaratabilmenin ilk kuralı da çalıştırıcıların öğrencilere bu olanağı sağlamasından geçmektedir. Bunu sağlamış ve kendi iç geleneğini oluşturmuş ekiplerden mezun olan öğrenciler genel olarak mezun olduktan sonra üniversite tiyatrosuna devam etmektedirler. Ancak farklı bir tiyatro ortamına geldiklerinde, geçmişlerinde alışık oldukları tarzda bir yapı aradıklarından devamlılık sağlama konusunda problem yaşamaktadırlar. Baal Sahnesi’nden Cansu Ekizoğlu bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Genel olarak mezunlarımızın özellikle bir oyunculuk bölümüne devam etme durumu yok. Çok isteyenler üniversitelerin tiyatro kulüplerinde devam ediyorlar ve buna göre üniversite seçimleri yapıyorlar. Yıldız Teknik Üniversitesi, Boğaziçi Üniversitesi gibi üniversitelerin tiyatro toplulukları tercih ediliyor çünkü birbirimize yakın bir geleneğe sahip olduğumuz söylenebilir. Açıkçası ben buradan çıktıktan sonra daha sonra üniversitemin tiyatro topluluğuna girmek istemedim. Çünkü onlarda gerçek anlamda bir hiyerarşi var. İlk çalışmalarına gittim sadece ve gördüm ki ‘yeni’ olmak ciddi bir problem orası için. Tiyatro yapmak isteyen bir insana herhangi bir ekibe yeni katıldığı için bir ayırım yapılmamalı bence. Birbirine saygı duymanın insan olmanın gereği bu. Bundan dolayı var olamadım o ekipte.” (Ekizoğlu 2015)

Baal Sahnesi mezunlarının kurduğu mezun tiyatrosu olan Karşı Kıyı, 2005-2009 arasında faaliyet göstermiş olsa da profesyonel alanda kendilerine yer edinememişlerdir. Diğer taraftan KALTT oyuncularının ekip olarak bir girişimleri

olmasa da bireysel olarak gerek üniversite tiyatrolarında gerekse alternatif sahnelerde tiyatro çalışmalarına devam ettikleri görülmektedir. 2K1H mezunları ise, tıpkı kendileri gibi lise tiyatrosundan çıkan Beşiktaş Bingül Erdem Lisesi Oyuncuları ve Göztepe İhsan Kurşunoğlu Lisesi Oyuncuları mezunlarıyla, performans sanatlarına yönelerek Eftal Gülbudak'tan aldıkları eğitimin ardından kurdukları TiyatroPi Sirk Sanatları Topluluğuyla açtıkları Mekân314 Alternatif Sirk Sanatları Alanı ile alternatif tiyatro alanında kendilerine yer edinmişlerdir.

Lise çağında, kendilerini ifade edebilecekleri; farklı bir uğraşı içinde olacakları ya da sadece sosyalleşecekleri bir alan arayışında olan bu gençlerin pek çoğu, akademik eğitimlerinde tiyatroya devam etmeseler de, içinden çıktıkları ekiplerin geleneklerini arayarak, üniversite topluluklarına dahil olmuşlardır. Cansu Ekizoğlu'nun da bahsettiği gibi genelde Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, Yıldız Üniversitesi Oyuncuları ve İTÜ Sahne'yi tercih etmelerinin nedeni de bu gelenek benzerliğinden geçmektedir.

2.2.3.2 Üniversite Tiyatrosu

12 Eylül öncesinde ve hemen sonrasında, Türkiye'deki deneysel ve araştırmacı tiyatronun odağını üniversite tiyatroları oluşturmuştur. İTÜ, ODTÜ, Boğaziçi, İstanbul ve Ege Üniversitesi tiyatro topluluklarının, o günlerden bugüne Türkiye Tiyatrosu'na büyük katkıları olmuştur. 90'lı yıllarla beraber Türkiye'de patlak veren "özel üniversiteler" furyası, bahsedilen okullara nazaran daha fazla imkana sahip olmalarına rağmen tiyatro alanında herhangi bir gelişme yaşanmasını sağlamamış,

üniversite tiyatrolarının sağlam ayağını oluşturan üniversitelerde bir değişiklik gerçekleşmesine sebep olmamışlardır. 2000’li yıllara geldiğimizde ise, Bilgi Üniversitesi, Kadir Has Üniversitesi, Koç Üniversitesi gibi üniversiteler, kampüs içi etkinliklerinde tiyatroya da yer vermiş ve festivaller ve tiyatro şenlikleri düzenlemeye başlamışlardır. Kendi içlerinde iddialı prodüksiyonlar çıkaran bu özel üniversiteler, tiyatroyu bir kulüp etkinliğinden öteye taşımadan ya da daha doğru bir tabirle, Türkiye Tiyatrosu’nda bahsedilen devlet üniversitelerindeki gibi araştırmacı bir tavırla var olmadan faaliyetlerine devam etmektedirler.

Türkiye ve özellikle de İstanbul’da amatör tiyatrolar alanında büyük bir yer kaplayan “üniversite tiyatroları”, bir yandan konservatuar ve oyunculuk bölümlerine karşı alternatif bir alan oluştururken diğer yandan profesyonel alanda var olan pek çok genç tiyatro ekibinin kadrolarını da oluşturmaktadırlar. Bu durum bir taraftan, Türkiye’deki eğitim sisteminin, gençler üzerinde yarattığı, çok genç yaşlarda mesleğine karar verme baskısından kaynaklanırken bir yandan da, lisede tiyatro kulüplerinde olan ya da bir şekilde tiyatroyla ilgilenmek isteyen ancak konservatuarı bunun tek yolu olarak görmek istemeyen öğrencilerden kaynaklanır. Günümüzde liselerde olduğu gibi, neredeyse her üniversitede de tiyatro kulübü bulunmaktadır. Bu sosyalleşmek için farklı bir alan sağlarken, öğrencilerin kendi alanlarını yaratmalarına da imkan verir. Liselerin tiyatro ekiplerinden farklı olarak, daha ileriki yaşlarda ve farklı alanlarda eğitim gören öğrencilerin katılımı, beklentileri farklı bir noktaya taşır: Lisede kendini tanıma ve ifade etme, müfredat dışı bir ilginin bireysel sorumluluğa dönüşmesi meselesi üniversitede daha farklı bir yola girerek, bir “söz” söyleme meselesine gelir. Diğer bir taraftan, lisede benzer profilde öğrencilerin oluşturduğu toplulukların yerini üniversitede farklı şehirlerden gelen, farklı

yetiştirilme biçimlerine sahip kişiler almıştır. Bu da üniversite tiyatro ekiplerini çok yönlü bir tavra götürür.

Profesyonel tiyatro alanının bir adım altında duran üniversite tiyatrolarında da liselerde olduğu gibi farklı tiplerde ekiplerle karşılaşmak mümkündür; tiyatroyu sadece bir kulüp etkinliği olarak gören bir anlayışın yanı sıra, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, İTÜ Sahne ve Yıldız Üniversitesi Oyuncuları gibi uzun yıllardır faaliyetlerine devam eden, kendi çalışma biçimlerini ve teatral üsluplarını oturtan ve bu şekilde kendi geleneklerini oluşturmuş ekipler de mevcuttur. Üniversite tiyatro kulüplerinin sosyalleşme amacından uzaklaşıp, amatör ruhla profesyonel işler yapmanın peşine düşen bu ekipler, sahne üstünde var olmanın, araştırmak ve çalışmaktan geçtiğine inanarak ciddi bir eğitim süreci içerisinde, oyuncu, yazar, rejisör olmaktan önce iyi bir seyirci olmanın arayışındadırlar. Bu ekiplerde hedef, sadece sahneye çıkıp oyunculuk yapmak değil, ortaklaşa bir sorumlulukla işin emeğini ortaya çıkarmak ve beraber üretmek meselesidir. Bu mesele beraberinde çalışma biçimini de getirir. Keskin hatları bulunmayan görev dağılımıyla, eğitim sisteminin izin vermediği deneme–yanılma durumunu bu kulüpler sağlar. Tiyatro alanında tek bir noktaya odaklanmayan bu sistem, içinde bulunan öğrencinin tiyatronun dinamiklerini oluşturan her öğeyi deneyimlemesine, bu şekilde de gerçekten istediği alanda aktif olarak çalışabilmesine olanak tanır. Sahneye çıkma zorunluluğu olmadığı gibi, sahneye çıkmak isteyen herhangi birine de engel olmayan bu yapılar; herkesin her kolda sorumluluk alması esasına dayanarak, herkesin koyduğu emek üzerinde söz hakkı sahibi olduğu bir yapılanmaya gider.

Bu yapılanma üzerine inşa edilmiş Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'nın geçmişi, diğer ekiplere göre biraz daha eskiye dayanır. 1950–60 yıllarında Engin Cezzar, Haldun Dormen, Genco Erkal gibi ustaların sahneye çıktığı *Robert College Players*, 1971 yılında Boğaziçi Üniversitesi'ne geçişle Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'na dönüşmüştür. Bu yapı özellikle 70'lerin ikinci yarısında ciddi bir tiyatro odağı haline gelmiş, politik ve iddialı oyunlarla, yeni arayışların içerisine girmiştir. 70'lerin sonlarına doğru ise daha propaganda eğilimi ve ajit-prop oyunlara yönelmiştir. 75–78 yılları arasında sahnelenmiş olan “Marasad” oyunu, o dönemde büyük ses getirmiş hatta Muhsin Ertuğrul bu dönemde gerçek tiyatronun burada yapıldığını savunup, öğrencilerini bu oyunu izlemeleri için teşvik etmiştir. Bu oyunlar beraber BÜO kendine bir üslup yaratmıştır. 70'li yıllarda var olan, Brecht'in şablonik bir tavırda algılanması; BÜO'da aşılıp, daha mizahla paslaşan ve çelişkilerin açığa çıkarılmasına dayalı bir oyunculuk ve sahneleme tarzına evrilen bir hal almıştır. Arşivleme konusunda da ciddi çalışmalar bu dönemde, çalışılan her oyun bir berberinde kuramsal bir araştırmayı da getirmiştir. Topluluk içinde bulunan oyuncular için yapılan bu araştırmaların arşivlenmesi, gelecek nesillerin bir çalışma biçimi oluşturmalarında örnek olmuştur. 80'li yıllara yaklaşırken oluşan gergin politik ortam ve 12 Eylül Darbesi'yle beraber, BÜO'nun bu üslubu kesintiye uğramış, politik tavrı sindirilmiştir. Darbeden sonraki birkaç yıllık süreci Ömer Faruk Turhan şu şekilde anlatmaktadır:

“83-84'ten itibaren BÜO'daki tiyatro sanatına dair anlayış, ağırlıklı olarak, sahnelemede rejiiye geniş olanaklar tanıyan bir çalışma tarzını uygulayan birisi tarafından, Mehmet Açar tarafından belirleyici bir biçimde formüle edilmiştir. Biz tiyatrodaki klasiklerin önemini, çağdaş tiyatro ustalarının neler

yapmak istediklerini ilk Mehmet Açar'dan öğrendik. Türkiye'de tiyatro sanatının gerileme içinde olduğu bir dönemde, Mehmet Açar'ın BÜO'da yönetmen olarak yer alması BÜO için büyük bir şanstı. Tiyatro yapma biçiminde ondan ayrıldık ancak onun BÜO tiyatro pratiğine getirdiği hem teorik hem sanatsal çeşitliliği unutmadık.” (Turhan 2015)

1988 yılına kadar bu şekilde devam eden çalışmalar, 88 yılında yeni bir kadronun oluşmasıyla beraber, kurumsallaşmış bir yapı arayışına girmiştir. 70'lerdeki çalışmaların arşivlenmesinden yola çıkarak, politik tavırla yeniden yapılanan BÜO'nun bu süreci içerisindeki kişilerden biri olan Cüneyt Yalaz, süreci aşağıdaki şekilde özetler:

“1988 yılında 5-6 kişilik bir grup; biz burada tiyatroyu kurumsallaştıracamız, eğitim araştırma perspektifli bir çalışma yapacağız ve bu işin dergisini de çıkaracağız, eğitim çalışmalarına odaklanacağız dedik. Yani sadece prodüksiyon odaklı bir çalışma yapmayacağız da genel olarak tiyatro odaklı, tiyatroyu kavrayan bir anlayış geliştirmeye çalışacağız diye bir anlayış geliştirdik. Aslında eş zamanlı olarak bu sadece tiyatroyla sınırlı bir anlayış da değildi. Biz aynı zamanda politik bir harekettik de. Şöyle diyebiliriz: Çeşitli ayakları olan bir kültürel-politik örgütlenme olarak ortaya çıkmaya başladık. Temel motivasyonumuz da şuydu: Devrimcilik kantinde oturarak yapılmaz, eğer devrimcilik yapılacaksa önce kendi alanında devrimci olman gerekiyor.” (Yalaz 2015)

Bu yeni anlayışla tekrar bir örgütlenme sürecine giren BÜO, eğitim çalışmalarının yanında *Mimesis Dergisi*'ni de yayınlamaya başlamıştır. Bu yeni sistem her ne kadar ekip içi çatışmalara neden olsa da 1990 yılına gelindiğinde, yeni neslin oluşturmak istediği, ortaklaşa üretim içinde, kumpanya mantığında ve eğitim ve araştırmalara alan tanıyan bu yeni model oturmaya başlamıştır. Bu yeni model BÜO için aslında bir yeniden doğuşu temsil eder; 70'li yıllardaki üslubu ve çalışma tavrını birebir almasa da bugünün BÜO geleneğinde o günlerin nüveleri görülmektedir. Dışarıdan yardım almak ya da dışarıdan bir çalıştırıcı getirtmekten ziyade, kendi araştırmaları ve eğitim süreçlerinin sonucunda, kendilerinin ürettiği bir oyun sahnelemeyi tercih eden BÜO'nun temel tezi, "Tiyatroyu kolaycı yollardan değil, zorlu yollardan geçerek öğrenmek ve böylece tiyatrocü olmak mümkündür" cümlesine dayanır.

Bu tezden yola çıkarak, piyasadaki anlamıyla kesin bir iş bölümleri olmayan bir yapı kurmak, kendi metinlerin üretirken klasiklerle de hesaplaşma peşinde olmak gibi yönelimleri olan tiyatro anlayışını yeni gelen nesle aktarmak için tercih ettikleri yöntem ise, mezun öğrencilerin danışman olarak ekipte var olmaya devam etmeleridir. Bu noktada şunu belirtmek önemlidir, diğer modellerde karşılaşılan mezun/yönetmenden farklı olarak burada reji ekibine ya da ekibin geneline yapılan bir danışmanlık söz konusudur. Bu danışmanlık meselesini İlker Yasin Keskin şu şekilde açıklamaktadır:

"Danışmanlar, kulübün kendi reji ekibini oluşturmasını teşvik ediyorlar ve o reji ekibine danışmanlık yapıyorlar. İlkesel düzeyde her zaman sorunsuz işlemiyor tabii ki; bazen krizler oluyor, ekibin boyunu aşan problemler

çıkabiliyor. Bu durumda danışmanlar devreye giriyor, bu şekilde ekibin geleneğinin sigortası da oluyorlar.” (Keskin 2015)

Dışarıdan yardımı yine kendi içinden çıkan insanlardan alan BÜO, bu şekilde 88 yılından itibaren oluşan geleneğini de muhafaza etmektedir. Ancak ülkenin içinde bulunduğu durumun değişmesi sonucu apolitik bir neslin yetişmesi, kültürel-politik oluşumun içinin boşalmasına sebep olsa da, ilkesel düzeyde değişim, zaman zaman oluşan gelişimler ve eklemeler üzerinden gerçekleşmektedir. Karşılaşılan dönemsel problemler ya da süreç içindeki durumlardan dolayı, sürekli devinim halinde olan topluluk, her yeni gelen aktaran kişinin yeni bir şeyler katmasıyla bir değişim yaşamıştır. Bu değişimin nedenini Cüneyt Yalaz şu şekilde açıklamakta:

“Biz ilk kurucu kuşak, birtakım teatral denemeleri, okumaları, araştırmaları kendi kendimize yaptık; yani bir şekilde kendi kendimizi eğittik. Bu sorunu aştığımızda karşımıza bu bilgileri, oluşturduğumuz üslubu aktarma meselesi çıktı. Yani bir yere geliyorsun, bir şeyler öğreniyorsun, bir üslup oluşturuyorsun, şimdi bunu nasıl aktaracağız sorusu doğdu. Aktarma meselesi zaten bir problem; yani kişinin kendisinin bir şeyler bulmasındansa, birinden hazır bulunmuş bir şeyi devralmak zor bir iş. Bu aktarımın nasıl olacağını araştırması ve aktaran kişinin bir şeyler katmasıyla bir değişim oldu. Bu aktarım beraberinde bir mekanikleşmeyi de getirdi; aktarılan bilgi, üslup ya da geleneğin içsel formunu devralma mantığını unutup, dışsal olarak devralmak gibi.” (Yalaz 2015)

Bu mekanikleşmenin bilincinde olan BÜO üyeleri, bu sorunu aşmak ya da olumlu bir duruma evriltmek için, atölye çalışmaları ve teorik araştırmalar yaparak önlem almışlardır. Bu çalışmalar sayesinde, geleneği merkez alıp, tiyatroyu tümünden kapsayan bir anlayışla devam eden üslupları da kesintiye uğramamış, oyuncudan önce tiyatro insanı yetiştirme amaçları devam etmiştir. Bütün bu geleneğin tartışmasız bir sonucu olarak, buradan mezun olan kişiler tiyatrodan kopmamış ya da tam olarak bırakmamış ve kendilerine yeni bir alan yaratmışlardır. 88 yılında BÜO'nun yeniden doğuşuna neden olan neslin mezun olmasıyla beraber, hâlâ üretim ve araştırma içinde olmak isteyen öğrenciler, bu sefer de Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu çatısı altında bu araştırmalara devam etmişlerdir. BÜO'dan bağımsız ancak göbek bağına da tam olarak koparmamış olan bu topluluk, Türkiye'de mezun tiyatrosunun da ilk örneğidir. BÜO'daki üslup ve ortaklaşa çalışma tavrını alan BGST'nin kendi içinde oluşturduğu birimlerden biri de BÜO'nun danışmanlık ayağıdır. Bu ayak çift taraflı bir gelişime sebep olur: Bir yandan BÜO'nun devamlılığı açısından bir fayda sağlarken diğer yandan BGST'nin gelecek nesillerdeki oyuncularının yetişmesini de olanaklı kılar.

BGST örneğinden yola çıkarak kendi mezun tiyatrosunu kuran ekiplerden biri de İTÜ Sahne'dir. BÜO'dan farklı olarak, yönetmen tiyatrosu anlayışıyla ilerleyen İTÜ Sahne'nin kuruluşu da yine BÜO'yla bağlantılıdır. O dönemde kurulan Amatör Tiyatrolar Çevresi içerisinde bulunan İTÜ Amatör Tiyatro Topluluğu, sahneleme açısından kendilerinde gördükleri eksiklerden dolayı rejî desteği istemiş ve bu isteğe karşılık da BÜO üyesi Celal Mordeniz'den gelmiştir. İTÜATT'de tam anlamıyla yönetmen olarak var olmayan Celal Mordeniz, haftada bir gün ekibe desteğe gelmesine rağmen, İTÜATT'ye BÜO'nun profesyonel tavrını getirmiş ve alışılmadık

bir çalışma sistemine dönüştürmüştür. Topluluk içerisinde bu duruma karşı çıkan bir grup olsa da, 4-5 kişilik bir grup daha farklı bir çalışma sistemi içerisinde olan Celal Mordeniz’le beraber İTÜ Sahne’yi kurmuşlardır. Celal Mordeniz’in danışmanlığıyla ilerleyen ve onun teşvikiyle kurulan reji grubu, ekibin yeni kurulmuş olmasıyla da alakalı olarak BÜO’daki kadar kolektif bir tavırla ilerlemez. İlk yıllarında reji grubu görüntüsünün ardında Celal Mordeniz yönetmenliğiyle ilerleyen ekibin mezun üyelerinden Erdem Şenocak bunun nedenini şu şekilde açıklıyor:

“Üniversite tiyatrosunun olumlu özelliklerinden biri olan kadro yetiştirmek durumunu, Celal Mordeniz reji grubu kurarak oluşturmayı amaçlamıştı. Ancak, tiyatrodaki ilk senesini henüz doldurmuş bir oyuncuya reji görevini vermek çok sağlıklı bir çalışma ortamına neden olmuyordu ama o zamanlar yönetmen tiyatrosunun kötü bir şey olduğuna inanıyorduk, ondan dolayı böyle bir yapılanma içinde girme nedeni gördük. Dolayısıyla evet, bizim bir reji grubumuz vardı ve Celal Mordeniz de genelde yönetmen olarak gelirdi; bazı oyunlara daha fazla müdahale eder bazılarınıysa hiç olmamış bu diyerek radikal değişimlerde bulunurdu. Ama aslında baktığımızda gizli yönetmen oydu. O zamanki mantığımızda yönetmen tiyatrosu bizim için yönetmenin diktatör olduğu bir oluşumdur. Bu da ezberlenmiş bir yerden geliyordu. Aslında sonradan fark ettik ki yönetmen tiyatrosu, yönetmenin yönetmenliğini yaptığı oyuncunusa oyunculuğunu yaptığı bir tiyatro biçimiymiş. Ortaklaşa üretime fazla vurgu yapılması bireyciliği önlerken bireye fazla baskı yapan bir ortama dönüşüyor.” (Şenocak 2015)

Bu anlayışlar yarı kolektif tiyatro-yarı yönetmen tiyatrosu mantığında işler çıkardıkları 5 yılın ardından İTÜ Sahnesi'nde biriken “eski neslin” ve mezunların kendilerine yeni bir tiyatro alanı arayışıyla kurdukları İTÜ Mezunlar Tiyatrosu'yla beraber, ekip mezun/danışmana geçiş yapmıştır. 5-6 yıllık bir geçmişe ve yeteri kadar deneyimli oyuncuya sahip olan topluluk yine Celal Mordeniz'in danışmanlığından kopmayarak, bu sefer kendi içlerinden çıkan insanların getirdiği yeni bir anlayışla çalışmalarına devam etmiş ancak bir süre sonra mezunların, “ağabeylik–ablalık” yaparak, üstten bakan ve kendi dönemlerinden referans alarak bir geleneği muhafaza eden tavırlarının ekibe zarar verdiğini fark etmeleriyle, tam anlamıyla bir rejî grubu çalışmasına dönüşmüştür. Yine de tam olarak bağlarını koparmaya İTÜ MT ve İTÜ Sahnesi, bu bağı İTÜ MT'nin kendi çalışmalarında sağlamışlardır. Kendi tiyatrolarının arayışı içerisinde yaz kampları düzenleyen İTÜ MT, bu kamplara İTÜ Sahnesi üyelerini de davet ederek, onlara farklı bir araştırma ve çalışma alanı sağlamışlardır. Erdem Şenocak bu süreci şu şekilde anlatır:

“Mezunlar ya da görece daha tecrübeli oyuncular olarak şunu fark ettik: İTÜ Sahnesi'nde aktif bir şekilde bulunarak bu ekibe zarar veriyoruz. Bırakalım onlar yapsın. Çünkü bir noktadan sonra durum 'İTÜ Sahnesi nasıl kötü oyun çıkarır?' ve 'Bizim adımız zedeleniyor' gibi bir duruma dönüşüyordu ki bu durum olmayan bir gerçekliği muhafaza etmeye çalışmaktan öteye geçemiyordu. Bundan dolayı bağımızı tamamen koparmadan, 'ağabeylik – ablalığı' kesmeye ve yönetmenliği bırakmaya karar verdik. İlk sene bayağı dağıldılar çünkü başlarında tecrübeli birileri yoktu ancak bu duruma kendi içlerinden bir çözüm bulduktan ve kamplara da dahil olmaya başladıktan

sonra, daha farklı kendilerine özgü ve heyecan verici işler çıkartmaya başladılar.”(Şenocak 2015)

Bu gelişim beraberinde yeni bir oluşumu ve tavrı da getirmiştir. Ekip, sadece yönetsel açıdan değişime uğramakla kalmamış, sahneleme biçimleriyle ilgili de yeni denemelere girmiştir. Mezunların ekibi bırakmasından önce BÜO’dan alınan biçimsel tavır, onların gitmesiyle beraber yerini tiyatro sahnesinden çıkıp İTÜ binasını da içine alan, seyirciyi oyuna aktif olarak dahil eden denemelere bırakmıştır. Yaz kamplarındaki araştırmaların da bir sonucu olan bu süreç İTÜ Sahnesi’nde bir değişime yol açtığı gibi İTÜ MT’de bulunan üyelerinde değişmesine, gelişmesine ve okul tiyatrosu kavramıyla ilgili düşüncelerinin farklılaşmasına neden olmuştur.

Kendi iç yapılanmalarıyla üretimde olan bu ekiplerden farklı olarak, mezun/yönetmen anlayışıyla ilerleyen ve sistemini bunun üzerine oturtmuş ekiplerden biri de Yıldız Üniversitesi Oyuncuları’dır. Tarihi 1982 yılına dayanan YÜO, Cem Davran ve Feridun Şükrü Bayar tarafından ilk olarak Mühendis Tiyatrosu olarak kurulmuştur. YÜO üniversite yönetimiyle anlaşmazlıkla geçen 2 yılın ardından kendilerini kabul ettirir ve kulübün 2. yılında dışarıdan gelen bir eğitmenle çalışmalarına devam ederler. Dışarıdan bir çalıştırıcıyla sağlıklı bir tiyatro ortamı sağlayamadıkları fark ettikleri noktada ise çalıştırıcıdan ayrılıp, ekibin kendi iç yapılanmasına ilerleyen bir sürece girerler. Birkaç yılın ardından ekibe Hamdi Alkan’ın da katılmasıyla, bir birikim oluşur ve yeni gelen öğrencilere oluşan bu birikim üzerinden bir eğitim verilmeye başlanır. Kendi sistemlerini bir “usta-çırak” ilişkisi olarak tanımlayan ekip üyeleri, birlikte oluşturulan işlerin değerini de buna

bağlamaktadır. Bu durumu ve ekibin yapısını YÜO mezunlarından Eyüp Emre Uçaray şu şekilde açıklamaktadır:

“Gelenek olarak yapısı; kendi çalıştıkları ortamda, kendi metinlerini, kendi yönetmenlerini ve kendi oyunlarını üreten bir topluluk. Bu durum bir özgüven de veriyor çünkü oraya ilk gelen senesinde olan bir kişiyi çalıştıran insan yine o ekibin içinden daha tecrübeli birisi ve sana tatmin edici bir eğitim veriyor. Bu sistemin yürüyebildiğini görmek, bir ‘usta-çırak’ ilişkisinin olduğunu görmek de yeni gelene şevk veriyor. Buradan ilerlenebileceği, başka bir yola evrilebileceğini görüyorsun. Böyle bir yapılanma içinde olunca da ille birinin güttüğü, birinin toparladığı bir şey değil de herkesin üzerine düşündüğü takdirde ortaya çıkacak bir iş yaptığını görüyorsun.”(Uçaray 2015)

Kendini amatör tiyatro olarak nitelendirmelerine rağmen; ‘amatör’ kelimesinin içinde barındırdığı “hataları olabilen-hobi olarak gene yap” anlamından uzaklaşıp, daha çok sevgi ve bağ ile ilgili olan anlamı üzerinde duran ekip üyeleri, tiyatro kulüplerinin kuruluş amacı olan sosyal bir ortam yaratmanın dışına çıkıp, sahneleme meselesini seyirciyle gerçek ve organik bir bağ kurma noktasında görmektedir.

Diğer topluluklarda da olduğu gibi bu topluluğa dahil olurken herhangi bir eleme ya da seçmeyle karşı karşıya kalmayan yeni üyeler, diğer ekiplerden farklı olarak burada ilk yıl sahneye çıkmamaktadırlar; bunun yerine yine mezunlar ya da tecrübeli oyuncular tarafından düzenlenen eğitimlere katılmak durumunda kalmaktadırlar.

Bunun nedenini ekibin bu seneki çalıştırıcılarından Ceren Koç, şu şekilde açıklamaktadır:

“Aslında bu sistem ‘Ben bir şeyler öğrendim, bunları sana da aktarayım’ mantığından çıkıyor. Bu eğitim durumu ilk olarak ters geliyor yeni gelenlere çünkü mesela lisede tiyatro yapmış ya da daha önce dışarıda bir tiyatro deneyimi olmuş oluyor. Bu durumda da ‘Neden eğitim alıyorum ki ben?’ diyen oluyor. Biz de onlara şu cevabı veriyoruz: Burası bir topluluk; bu topluluğun bir dili, ortak bir tiyatro anlayışı var. Tiyatroyu bir yere koyuyor ve vizyonu var. Bunu anlayabilmek ve sahne üzerinde aynı dili daha kısa yolla konuşalım diye böyle bir eğitim sürecine girmek durumundasınız.” (Koç 2015)

Diğer ekiplere kıyasla daha hiyerarşik bir yapıya sahip olan YÜO, ekibi “eski” ve “yeni” olarak ikiye ayırmaktadır. Yeniler yukarıda bahsedilen eğitim sürecine, ekip içinden çıkmış çalıştırıcılarla devam ederken, yine ekip içinden çıkan ve YÜO Genel Kurulu tarafından oybirliği ile seçilen yönetmenle eskilerin sahneleme çalışmalarına devam etmektedirler. Ekipte yönetmen olarak var olmak isteyen herkesin yönetmenliği deneyimleyebilmesine rağmen, herhangi bir oyun sahnelemek isteyen üyenin bunu eskilerden oluşan YÜO Genel Kurulu’na sunması ve oradaki herkesi ikna etmesi, bir oybirliği sağlanması gerekmektedir.

Bütün bu hiyerarşik iç yapılanmalarına rağmen, asıl amaçları olan tiyatroya farklı bir açıdan bakarak, oyuncu, rejisör ya da yazardan önce seyirci olmayı öğretmek

amacında olan ekibin seyirciye bakışını yine Ceren Koç aşağıdaki şekilde açıklamakta:

“Bu kulübe ilk gelen birine söylediğimiz şey şu: Burada iyi bir oyuncu olmaktan önce iyi bir tiyatrocun oluyorsun, hatta hiçbir şey olamazsan iyi bir seyirci oluyorsun. İzlediğin oyunları artık normal bir seyirci gibi beğenemeyeceksin ve bu güzel bir şey olacak. Artık yargıların daha ön planda olacak hatta yargılarını da açacaksın. Çünkü eğer biz tiyatrocular olarak kendimizi bir platform üzerine koyup, seyirciyi karanlıkta bırakıyorsak onlara iyi bir şey sunmamız gerekli. Bu yüzden önce seyirciye değer vermek durumundayız.” (Koç)

Seyirciyi merkeze alan bir gelenek oluşturan ve bunu kendi iç yapılanmasıyla destekleyen ekip, tam olarak bu nedenlerden dolayı, ekibe yeni katılmış bir üyeyi seyircinin önüne atmaz. Yeni gelenlere bir yandan teatral açıdan kendini geliştirmesi imkanı sağlarken bir yandan da ekibin uzun yıllar süregiden geleneğini sigorta altına almış olur.

Gerek BÜO, gerek İTÜ Sahnesi gerekse YÜO, kendi içlerinde oluşturdukları yapılanmalar ve uzun yıllardır sabit kalan, değişen ya da gelişen gelenekleriyle tiyatro eğitimine de alternatif bir alan oluşturmaktadır. Öğrenciyi tek bir profesyonellik noktasına yönlendirmediği gibi, oyunculuğa yönelmiş öğrencilerin de farklı denemeler yapmasına olanak sağlıyor. Eyüp Emre Uçaray okul tiyatrolarındaki tiyatro eğitimiyle konservatuarlardaki eğitimi şu şekilde karşılaştırmaktadır:

“Mevcut eğitim ve eleme yöntemi sağlıklı bir eleme yaratmıyor. Sadece belirlenen kriterler üzerinden, mesela belirli bir tip oyuncu için bir eleme yapıyorlar. Ancak tiyatro dediğimiz alan çok açık bir mecra, bunun içinde yönetmene de, tasarımcıya da ihtiyaç var ve bunları tecrübe edecekleri bir alan yok. Pek çok kişi neye dair merakı olduğunu üniversite yıllarında keşfediyor. ‘Ben bundan hoşlanıyorum, keyif alıyorum’ demek üniversite yıllarına denk geliyor. Bence üniversite tiyatroları iki taraftan alternatif bir eğitim alanı sağlıyor: Hem eleme sistemi açısından hem de liseden yeni mezun bir insan daha ne yapmak istediğinin çok da bilincinde olmadığı için.”(Uçaray 2015)

Bu alternatif eğitim alanını oluşturan bir başka unsur da, klasik anlamda “öğretmen”in bulunmamasından kaynaklanan bireysel araştırma ve öğrenme isteğidir. Herhangi bir seçim ya da eleme sürecinden geçmeyen öğrencilerin kendi istekleriyle var oldukları bu topluluklarda eğitim ve gelişim de bireye bağlı bir duruma dönüşür. Öğrenci olma psikolojisinden uzakta, neden orada olduğuna dair fikri olan ve bu fikir üzerinden araştırmalarına devam eden öğrenciler, profesyonel tiyatro ortamında da kendilerine yer bulmuşlardır. İstanbul’da bulunan pek çok üniversiteyi ele aldığımızda, sadece bu üç “liste başı” üniversitenin bu tarz bir gelenekle, devamlılık sağlayan topluluklar barındırmasının temel sebebi de ekiplerin yarattıkları bu alternatif eğitim alanı ve multidisipliner tavırlarından geçmektedir. Bu ekiplerin uzantıları, profesyonel alanda BGST, Seyyar Sahne ve İkinciKat olarak karşımıza çıkar.

İncelenen bütün bu üniversite ekiplerinin dışında, Ankara’da Ortadoğu Teknik Üniversitesi Oyuncuları da üniversite tiyatro topluluklarının içinde büyük bir yer kaplamaktadır. 1960 yılında çalışmalarına başlayan ve 1980 – 1981 yılları arasında darbeye dolayı kapanması dışında faaliyetlerine devam eden topluluk, günümüzde İstanbul Alternatif Tiyatrolarını da besleyen bir topluluk olma özelliğindedir. 55 yıllık bir geçmişe sahip olan topluluk, incelenen diğer ekipler gibi dışarıdan bir çalıştırıcıyla çalışmayı reddetmiş ve kendi iç yapılanmalarını oluşturarak, yönetmenlerini de kendi içlerinden çıkarmıştır. Ekibin eski oyuncu ve yönetmenlerinden Saim Güveloğlu, topluluğun çalışma sistemini şu şekilde açıklıyor:

“Baskın olan yapı her zaman yönetmen tiyatrosu olmuş, kendi içimizden çıkan yönetmenlerle. İlk kuruluş yıllarında dışarıdan destek almışlar ya da kesintiye uğradıktan sonra zaman zaman destek almışlar. Ancak genel olarak kendi içinden yönetmen çıkarmayı başarmışlar. Genele bakıldığında hep yönetmen tiyatrosu olarak ilerlemiş, reji ekibi çok nadir olarak olmuş. Ama topluluğun bir reji anlayışı var tabii ki. Mesela dekorlar birbirine benzer en azından genel yapısı benzer, videolardan da izlediğinde mesele şunu hissetmiyorsun: “Bu ne alaka? Bunu aynı topluluk mu sahnelemiş?” Genelde ortak bir dil var, o anlamda da ekip işi aslında. Ancak bir yönetmen olmasının gerekliliği de topluluğun her zaman kalabalık olmasından kaynaklanıyor. Bir kaç istisna sene hariç 40 – 50 kişi gibi rakamlar var. Bütün bunlar bir yönetmeni zorunlu hale getiriyor.”(Güveloğlu,2015)

Genel olarak kalabalık bir kadroya sahip olan ekip, her ne kadar yönetmen tiyatrosu anlayışıyla çalışsa da dekor, kostüm, dramaturgi gibi öğeleri ekip çalışmasıyla oluşturmuşlardır. Yönetmen seçimi ise organik bir sürecin sonucu olarak karşımıza

çıkır. Ekip içinde 4 ya da 5 yılını geçirmiş ekip üyeleri, gerek mezunlar gerekse ekip arkadaşları tarafından desteklenerek, yönetmenliğe yönlendirilmektedir. 55 yıllık bir geçmişe sahip olmalarının yanı sıra ODTÜ Şenlikleri de üniversite tiyatrolarının temel taşlarından biridir; ekipler için sadece bir turne olmaktan öte, diğer toplulukların çalışmalarını izleyip, oyun sonlarında yapılan söyleşilerle bir iletişim alanı oluşturmaktadır.

Her ne kadar dört topluluk da uzun bir geçmiş ve geleneğe sahip olsalar da kendi aralarında bir iletişim olduğu söylenmez. Bunun bir nedeni geçmişte ekiplerin sosyal, politik ya da teatral konumlanmalarıyken diğer bir nedeni ise, liseden yeni mezun olmuş kişilerin, üniversiteye geldikleri anda tiyatro topluluğuna katılıp, öğrenilmiş bir noktadan taraftar olmalarıdır. Bu noktada yapılan tiyatro şenlikleri de etkisiz kalmaktadır. Bu durumu Saim Güveloğlu ODTÜ Oyuncuları üzerinden şu şekilde açıklıyor:

“ Liseden çıkıp üniversite tiyatrosuna girdiğinde hemen sahipleniyorsun. Bunun nedeni de liseden gelmişsin ve bir ortam arıyorsun ve bulduğunda çok fanatik hale gelebiliyorsun. Mesela aynı öğrenci Boğaziçi Üniversitesi’ni kazansaydı ve tiyatro yapmak isteseydi Büro’da olacaktı, ama burada olduğu için 1 yıl içinde ODTÜ Oyuncuları’nın fanatik bir savunucusu haline gelebiliyor. Olumlu şeyler aktarıldığı gibi bu tür olumsuzluklar da aktarılıyor ve anlamadığın bir sebeple birilerine karşı gerginlik hissediyorsun. “Ben neden tepkiliyim bu insana karşı” diye düşünüyorsun çünkü mantıksız, nedenini bilmiyorsun ya da bütün doğrular senin ekibinde oluyor gibi bir düşünce oluşuyor, çünkü rol model alıyorsun yönetmenini ve farklı bir rol model yoksa tek tipleşmeye gidilebiliyor. Ya da en doğru tiyatro senin

topluluğunda yapılmış gibi bir yanılıya düşebiliyorsun ve bunların hepsinin yanlış olduğunu mezun olduktan sonra idrak ediyorsun. Aslında kapatıyorsun kendini ve katıldığın şenlikler de diğer toplulukların oyunlarını beğenmeyerek geçiyor.”(Güveloğlu,2015)

Birbirleriyle iletişim içinde olsunlar ya da olmasınlar, incelenen ekiplerin ortak özellikleri olarak sadece çalışma biçimi ya da gelenek benzerliği demek yetersiz olur. Dört ekip aynı zamanda Türkiye Tiyatrosu’nu da doğrudan etkileyen, alternatif bir eğitim ve sahneleme alanı oluşturmaktadırlar.

3.ALTERNATİF TİYATRO

Amerika Birleşik Devletleri’nde Vietnam Savaşı’na karşı çıkan ve Avrupa’da da 1968 Paris öğrenci hareketiyle patlak veren, alternatif toplum kavramı, “yeni” bir alternatif tiyatro anlayışının çıkmasına neden olmuştur. Bu alternatif tiyatro ile kurulu düzen içerisinde kurumlaşmış tiyatro kavramına bir başkaldırı meydana gelmiştir. Hem kurum olarak hem de toplumsal olayları ortaya çıkarma, tartışma, eleştirme noktasında yeni bir kavram olarak ortaya çıkan bu alternatif tiyatroların ortak yönleri; ekonomik kriz yıllarında var olan tiyatrolar, ekonomik olarak bir noktaya bağlı olduklarından sallantıdayken, bu alternatif oluşumların ekonomik yönden de kendilerine alternatif bir alan yaratmalarıydı. Bir tiyatro binası işletmek en

temel anlamda büyük harcamalar gerektiriyordu, oysaki kolektif bir anlayıştan oluşan demokratik oluşumlar, daha ekonomik durumlar üretebiliyordu. Bunların yanı sıra bu şekilde kolektif çalışma anlayışı içindeki alternatif tiyatro toplulukları, ideolojik ve estetik kaygılara da sahip olduklarından, kurumsal tiyatroya alışmış toplum tarafından kuşkuyla karşılanmışlardır.¹

Bir başka ortak özellikleri ise, mekânsızlık durumudur. Ekonomik güce sahip olmayan bu tiyatro toplulukları, söylemlerinde yarattıkları alternatif alanı sahneleme mekânları ve bundan kaynaklı biçimlemeleriyle de ortaya koymuşlardır. Bu topluluklar herhangi bir mekânda, şehir merkezi ya da kenar mahallelerde, terk edilmiş fabrikalar, kamusal alanlar, tarlalar veya ambarlarda temsiller veriyor, bu mekânlar da seyirciyi yeni ve değişik bir seyirciye dönüştürüyordu. Hem mekânlardaki hem de seyircilerdeki bu yenilik, tiyatronun içeriğine de etki ediyordu. (Sokullu 1988)

Büyük bir çeşitlilik içerisindeki alternatif tiyatro çalışmalarının en geniş alanını toplumsal değişim ve eğitim için yapılan çalışmalar kaplıyordu. Gösterimden gösterime, seyirciden seyirciye değişiklik gösteren bir temsil yapısı olmasından dolayı, kendini tekrar eden bir gösterim biçiminden ziyade değişen, devinen ve evrilen bir gösterim biçimine sahipti. Yetmişlerde alternatif tiyatrolar, geleceği net bir şekilde görülemez de alternatif bir sanatsal alan yaratmasından dolayı heyecan verici bulunmuştur. Öyle ki bu yapıda tiyatrolar, ekonomik anlamda da

¹ Erkan, T.C (2015) *Alternatif Tiyatrolar Hayatlarına Nasıl Devam Edebilirler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

kurumsallaşmış tiyatrolara karşı kısa ve uzun vadede bir çözümünün esin kaynağı olmuştur.

70'li yılların başlarında, Amerika'da "subculture" Avrupa'da ise "anti-culture", "workingclass culture" kavramlarıyla, yüzyıllardır sanat üretiminin dışında bırakılan yeni bir kuşak, çağdaş kültür politikasına karşı bir alternatif istemekteydiler. Bu yeni kuşağa göre kültür, kentsoylu ve yönetici sınıfının yapı ve araçlarını ifade etmekten çok yığınların yapı ve araçlarını ifade etmeye yönelmeliydi. Bu bağlamda yığın kültürünü amaç edinen bu alternatif kültür politikasının başarıya ulaşması için şu etkinlikler öngörülmemeliydi;

“ Yığınlara yönelik çalışmalarda içeriği ve yapısı yeniden saptanan, sınınan iletişim kavramları bulmak. Toplumsal, politik ve etik azınlıklara toplumsallaşma olanaklarını sunan yeni işbirliği biçimleri uygulamak. Yaratıcılığı etkinleştirecek alternatif gerçekleri sınamak; esnekliği ve değişilebilirliği özendirmek. Her günkü gerçeklikten ayrılmayan yeni politik estetikler bulmak. Hem sanatsal, hem politik olarak daha dinamik çalışmalar yapmak.” (Sokullu 1988:2-3)

Bu istekler ve etkinliklere bakıldığında alternatif tiyatro, etkileşim, işbirliği ve iki yönlü iletişim kapsamında etkili ve yararlı bir araç olarak görülmektedir. Diğer bir taraftan tiyatroyu toplumsal açıdan etkili kılma amacına ulaşmak için, sanat ve bilim arasındaki uçurumun kapanmasının bir zorunluluk olduğu düşünülmüş ve Manfred Wekwerth 1974 yılında yayımladığı "Theater und Wissenschaft" kitabında bu konuya şu şekilde değinmiştir:

“Tiyatronun eften püften makineleri, sınırlı seyir yeri ve eğlencelik malzemesinin otomatikleşme çağında hâlâ işe yarayacağı kuşkuludur... Tiyatro kendi malzemesini, ‘yeni kıyılardan esen taze rüzgara’ sunabilmek için penceresiz yapılardan dışarı çıkabilme yürekliliğini gösterebilmeli, günbegün daha yoğunlukla yaşamımıza girmekte olan ‘bilgi’yi sahnenin konusu yapabilmek için yeterince bilgimiz olup olmadığını sınımalıdır... En güncel bilimsellikte bile planlama ve değişebilme yetisi boy göstermektedir... Bu tavır, bilimi saygın bir kavram, bir kaynak olarak gören bilim çağı sanatının tavrıdır... Bilimi kaynak olarak gören tavır, önce öğrenilmek zorundadır.” (Erten 1981:30)

Alternatif tiyatronun gerekliliği de bu noktada ortaya çıkmaktadır. Toplumsallaşma ve insanın bireysel olarak özgürleşmesi için gerekli olan kültür politikasında tiyatro önemli bir yere sahiptir. Devlete ekonomik yönden bağımlı, kurumlaşmış tiyatroların, bu kültür politikasında etkili olamayacağı düşünülmüş ve bundan dolayı alternatif tiyatrolara büyük bir görev düşmüştür. Kentsoylulara hitap eden kurumlaşmış tiyatrolar, dönemin ihtiyaç ve isteklerine cevap verememektedir. O dönemde halka hitap eden işler çıkarmaktan uzak bu tiyatrolar, işçi sınıfının problemleriyle ilgilenmediği gibi bu problemleri konu etmenin tiyatro gibi bir sanatın sorunu olmadığını düşünmektedirler. Alternatif tiyatro anlayışının gelişimi, yüzyıl devamında kurumlaşmış tiyatroları da etkilemiştir. Ödenekli tiyatrolar ise, halka bir kültür hizmeti olarak kurulmuş ve yeni içerik ve biçimleri denemeyi amaçlamışlardır.

Alternatif tiyatrocular, halkçı bir tavırla hedeflenen ancak sonuca ulaşamayan bu amacın başarısız olmasının nedeninin devletten çok, bunu yüzeysel bir şekilde uygulamaya çalışan, kentsoylu atmosferinde üretim yapmaya alışmış, üstten bakan bir tavırla kapitalist tiyatro sistemi içerisinde yeni içerikleri denemeye çalışan tiyatrocular olduğu savunmuşlardır. Kuramlardan ziyade somut yaklaşımlarda çözümlenebilen alternatif tiyatro yaklaşımı, baskıdan kurtulup özgürleşme işinde, günlük hayatın ta kendisi olarak kendini var etmeye çalışmıştır. Bundan dolayı alternatif tiyatro, bir yandan sanat olarak klasik tiyatronun biçimsel tavrına bir alternatif yaratırken, diğer taraftan kentsoylu tiyatrosunun içeriğine halkçı bir noktadan karşı çıkıştır denilebilir.

Hemen hemen bütün dünyada kurumlaşmış tiyatro anlayışına ve dönemin toplumsal olaylara bir karşı çıkış olarak var olan alternatif tiyatro sanatçıları; geleneksel tiyatro seyircilerinden farklı, yeni bir seyirci kitlesinin oluşması ve bu yeni seyirciye toplumsal yaşamın güncel dertlerini dile getirerek, siyasi sorunları da ortaya çıkaran yeni bir içerik sunmayı çabalayarak sürece katkı sağlamışlardır. Halkın bulunduğu noktadan yola çıkan yeni bir dram sanatı türü elde etmeyi amaçlarken bu yeni tarzda dram sanatını yeni iletişim birimlerini kullanarak farklı yığınlara ulaşmayı amaçlamışlardır. Bir yaşam biçimi olarak gördükleri tiyatroyu yeni çevrelerde oluşturmaya çalışarak, mekan seçimlerini de bu yeni seyirciye hitap edecek şekilde yapmışlardır. (Karagül 2014)

3.1 Alternatif Mekan

Tiyatro mimarisi, sahneleme anlayışının değişimiyle paralel olarak çok farklı gelişim evrelerinden geçmiştir. Tiyatro mimarisinin, sahneleme elemanlarından olan dekor ve ışıklandırma kullanmadan önce, oyunun atmosferine direkt etki eden bir eleman oluşu, yapının biçiminin sahneleme tercihinden etkilenmesinde önemli bir etkidir. Atmosfer yaratmak ve farklı mekân kullanımları ile modernizmin sunduğu yapı çözümü imkânlarıyla sahneleme anlayışında değişiklikler oluşmaya başlamış, seyirciyi sadece izleyen olmaktan kurtarmak isteyen yönetmenler, tiyatro binasının sınırlarını kaldırarak, mimari formu zorlamaya başlamışlardır. Bu yeni tiyatro yapıları, yönetmene değişik seyirci-oyuncu ilişkileri yaratmasında yeni fırsatlar sağlarken, oyuncunun da tüm mekânı kullanarak performe ettiği bu yeni biçimle birlikte oyunculuk deneyimlerini de farklı bir boyuta taşımaktadırlar.

Sanat alanındaki çeşitlilik ve gelişmekte olan teknik imkânlarla tiyatro artık sadece metin–oyuncu ilişkisini izleyen seyircilerin değil, sanatsal olan her noktanın bir araya geldiği kolektif bir üretimle ilerleyen bir sürece evrilmiştir. Bu durumda da yönetmen kavramı ortaya çıkmış ve yönetmen sadece sahnedeki uyumdan sorumlu olmayıp aynı zamanda da sahneleme biçimleri üzerine karar verme yetkisine sahip olmuştur. Yönetmenin ortaya çıkışı, içine kapanık tiyatro mimarisinde bir kırılma noktasına sebep olmuş, modernizm akımıyla beraber tiyatrodaki arayışlar, oyun alanıyla sınırlanmış bir noktadan uzaklaşıp oyuncu ve seyirciyi birbirlerine yakınlaştırmak adına önce seyir alanına etki etmiş, oradan da sahne ve tiyatro mimarisine dokunmuştur.

İlk olarak Saxe Meiningen Dükü sahneleme alanının zemininde bir hareketlilik yaratmıştır. Bununla başlayan değişim sürecini takiben Appia, oyuncuyla seyirciyi birbirine yakınlaştırmak amacıyla, oyun yeri ile seyir yeri arasındaki görüşün kesintisiz bir hale gelmesi için İtalyan sahnedeki *proscenium*'u kaldırmıştır. Bu eylem de tiyatro mimarisine direkt olarak uygulanan müdahalelerin ilk adımını atmıştır. Meyerhold, bir adım daha ileri giderek sahne ve seyir alanlarını aynı düzleme indirerek, tiyatro yapısının içinin tamamen bir sahne gibi kullanılabileceği bir anlayış getirmiştir. Artaud yenilikçi bir hamleyle, tiyatro yapılarında yaratılan illüzyonla, gerçek performans deneyiminden uzak kalan seyirciye, yeni bir deneyim yaşatmak için klasik anlamda tiyatro yapısından tamamen çıkıp kendine gerçek olarak görülebilen bir alan yaratmıştır. Piscator da Artaud'nun yolundan ilerlemiş ve seyirciyi yeni bir deneyime davet ederek, sahneyi çalışır bir makine haline getirmiştir. Piscator, reji buluşlarıyla teknik çözümler arayışına girmiş, sahnelemelerinde oyuncunun işlevselliğini en üst düzeye çıkarmak amacına destek olan bir sahne tekniği ve düzeni uygulamak istemiştir. Sadece tiyatro sahnelerini değil tiyatro yapısını da kurgulayan Grotowski, uzamın sınırlarını kaldırıp yeniden düzenlemeye girişmiştir. Onun da amacı hem oyuncuya hem seyirciye yeni deneyimler yaşatmaktır ve bunun için her oyunda yeni bir uzamsal kurgu yaparak ilerlemiş, oyuncu–izleyici ayrımını ortadan kaldırıp, topluluğu birinci ve ikinci dereceden katılımcılar olarak nitelmiş ve böylece kolektif tavrıyla bir sahnelemeye ulaşmayı hedeflemiştir. Çağdaş tiyatrodaki boşluğu araştıran öncü yönetmenler arasında olan Brook, oyuncu ve seyircinin buluşması için boş bir mekânın yeterli olduğu görüşünü ortaya atarak, tiyatronun alışlagelmiş mimarisine ihtiyaç

olmadığını savunmuştur. Seyirci ve oyuncuyu aynı ışık altında konumlandıran Brook, mekânın seyircinin hayal gücüyle canlanmasını beklemektedir. (Sözbir 2010)

Tiyatrodaki geleneksel mimari yapının, amaçlanan deneyimlerin oluşmasına fırsat vermeyişi artık pek çok yönetmenin kendi tiyatro yapılarının arayışına başlamasına sebep olmuştur. Bu arayış içinde tek bakış açılı, içine kapanık eski yapılar artık seyirci – oyuncu ilişkilerini karşılayamadıklarından yeni yapılara geçilmesi yönetmenler için bir zorunluluğa dönüşmüştür. Toplumsal ilişkilerin keskin hatlarını ortadan kaldıracak bir tiyatro mekânı hayal eden Schechner, bir dönem elindeki mekânı oyun için yatay ve dikey düzlemde kurgulamaya çalışmışsa da, daha sonra yine kutu sahneye mecbur kalmıştır. Bu mecburiyeti, ekonomik olmaktan çok mimari bir sorun olarak değerlendiren Schechner, tiyatro yapısının deneysel araştırmaların yapılabileceği bir uzam olarak yaratılmasını benimsemiştir. Sahneleme deneyiminin tek taraflı olmadığına inanan Schechner, oyuncu ile seyirci yakınlığındaki duygusal etkiyi araştırmıştır. Bu üretime mekânı da katan Mnouchkine, Schechner'in hayalindeki tiyatro yapısını bir fişek fabrikasında yaratmış ve tiyatronun kolektif bir üretim içinde olması gerektiğini savunmuştur. O'na göre kurgulanan şey sahne değil, tiyatro mekânının kendisidir. Bundan dolayı oyun gibi mekân da provalar esnasında inşa edilmiştir. *Theatre du Soleil* topluluğu metne karar verdikten sonra, nasıl bir oyunculuk ve mekân kullanacaklarına da birlikte karar verip ve Mnouchkine seyirciye, oyun öncesinde mekânı özgürce kullanabilme imkânı sağlamıştır.

Son olarak Robert Wilson ise, Rönesans Dönemi'ne ait sahnedeki sahne perspektifi yok sayarak bunun yerine ışık ve mimariyi kullanarak sonsuz bir uzam koymuştur.

Dekor tasarımı değil sahne içi mimarlığı yaptığını söyleyen Wilson, sahnede teknolojiye ait tüm olanakları kullanarak kurgunun saat gibi işlemlerini istemiştir. Bunun içinde seyirciyi aktif olarak oyunun içine alan bir deneyim yaratmamış, geleneksel sahne mimarisindeki oyun yeri ve seyir yeri sınırını kullanarak seyirciyi, görsel mimari yapı, ışık ve ses ile başka bir boyuta yaklaştırmaya çalışmıştır. Aynı zamanda Wilson farklı bir bakış açısı kullanarak, Eylül 1972'de İran'da Shiraz Festivali kapsamında sahnelediği performansı sahne dışına çıkararak, seyirciyi yedi gün boyunca Haft Tan Dağı'nda gezdirmiştir. (Aliyazıcıoğlu 2012)

Bütün bu tiyatro uygulayıcıları, sahneleme dinamiklerini çeşitlenmesini amaçlamış ve seyirci ile oyuncuya yeni hazlar yaşatmanın peşine düşmüştür. Bundan dolayı bütün bu isteklere ev sahipliği yapabilecek yeni mekân arayışlarına ve denemelerine girişmişlerdir. Bir döneme damga vuran işler sunan bütün bu yönetmenler, modern sonrası anlayışa da ışık tutmuşlar, 21. yüzyılın gerekliliklerine ve değişimlerine imkân tanıyan, yapısıyla geleceğe uzanacak “yeni” bir sahne önerisi getirmişlerdir.

3.2 Ana Akım Tiyatro Karşısında Alternatif Tiyatro

Avrupa'da 1968'de yaşanan Paris Öğrenci Hareketi ve Amerika'da Vietnam savaşının yarattığı ortamda, toplumdaki karşı çıkışı kendini sanat ortamında da gösterir. Amerika'da 1950'li yılların sonunda savaş sonrası iktidar ve muhalefete karşı kaybolan güven, savaşın hemen akabinde başlayan ve alt kültür içerisinde yapılanan sistem eleştirileri, yeni bir yaşam ve özgür bir dünyaya ilişkin fikirler

ortaya çıkarmaya başlamıştır. Ekonomik krizle beraber gelen kültür-sanat alanındaki negatif etkilenme, kolektif yapıda yeni bir tiyatro anlayışının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bahsedilen bu kolektivist tavır, sadece idari olarak işleyişe değil aynı zamanda tiyatronun yaratım aşamasındaki alanında da görülmüştür. Geleneksel anlamda keskin hatlarla belli olan iş bölümünü reddeden bu yeni topluluklar, merkezi yaratıcı güç olan yönetmenden odağı alıp ortak bir üretim sürecinin içinde herkesin üretim sürecinde her alana katkı sağladığı bir forma dönüşmüş, bir nevi ticari sahnelerin karşısında bir tür anti-tiyatro üretmişlerdir.

Batı Avrupa’da 19. yüzyılda ortaya çıkıp, 20. yüzyılın başında tepe noktasına ulaşan avangart akımın Amerika’ya ulaşması daha geç gerçekleşmiştir. Yaklaşık 50 yıllık bir gecikmenin nedeni kuşkusuz ki avangartın temelinde yatan karşı çıkış düşüncesinin Amerika’da karşılığını daha geç bulmasıdır. 1950’lere gelindiğinde Amerika’da yaşanan Amerikan tarzı hayatın sorgulanması, yerleşik kurumlar ve düzene karşı hareketin ortaya çıkması, avangartın kendine yer edinmesi için uygun ortamı sağlamıştır. Her iki kıtada güncelliğini yitirmiş olan siyasi, toplumsal ve bürokratik türden her türlü yapıya karşı çıkışla beraber sanatta da yenilik arayışları başlamıştır. Toplumsal hareketlerden etkilenen bu karşı çıkış, tiyatrodaki karşılığını bulmuştur. Bu yıllarda olan tiyatrodaki yenilik arayışları iki farklı şekilde ele alınabilir. İlki 1970’lerde yerini sağlamlaştıracak olan “içe dönük” arayışlardır; bu arayışlar, toplumsal olaylar ya da siyasal gelişmelerden ziyade bireyin iç dünyasıyla ilgilendir. Bireyin duygu ve düşünceleri, zihinsel süreçleri, bilinçaltı, değişen duygu ve düşünce dünyası gibi süreçlerden beslenir. 1960’larda özdeşleşen arayışlar ise “dışa dönük” arayışlardır. Bu arayışlar, itici gücünü toplumsal olaylar ve siyasal gelişmelerden alır. Bireyin toplumsal olanla ilişkisiyle ilgilenerak çalışmalarına yön

veren sanatı anlamlandırmaya çalışırlar. Bu grupta var olan sanatçılar, Artaud'un izinde, dramatik metne bağlı olmayan bir tiyatroyla söze dayalı olmayan iletişim yöntemleri geliştirmişlerdir. (Beşe 2013)

Dönemim sistem karşıtı karakterinin tiyatro alanındaki yansıması bir kaç temel özellik altında toplanabilir. Amerikan alternatif tiyatrosunun oluşmasının önemli nedenlerinden biri olarak, tiyatroyu meslek olarak icra etmektense bir taban hareket, siyasi bir karşı çıkış, toplumsal dertlerin ifade edilme biçimi olarak gören ve bu şekilde uygulamalarda bulunan bir kitlenin varoluşu gösterilebilir. Bu kitle, oluşturduğu tiyatro topluluklarıyla diğer ticari tiyatrolardan farklı olarak tiyatroyu, eğlence için satılan bir ürün değil, kendilerinin ve izleyicilerinin hayatıyla doğrudan bağlantılı ve üzerinde bir etki yaratabilecek bir araç olarak görmekteydiler.

Ekonomik koşulların yetersizliğinden dolayı, mekân sıkıntısı yaşayan yeni anti-tiyatrocular, sahneleme alanı olarak kendilerine şehrin terk edilmiş yerlerini, eski fabrikaları, garajları, atölyeleri hatta kamusal alanları kullanmaya başlamışlardır. Bu şekilde sadece çalışma biçimi olarak değil kullandıkları mekânlarla da bir alternatif tiyatro anlayışı oluşturmuşlardır. Bu anlayışı doğuran sebepler ister ekonomik problemlerden kaynaklansın, ister yüzyıllardır değişmeyen tiyatro anlayışına dönemin siyasi ortamının da etkisiyle bir karşı çıkış olsun, ortak olan düşünce alışlagelmiş mekânların işlevsizliği, yetersizliği ve kullanım ömrünü doldurmuş olmasıdır. İçinde buldukları dönemin tiyatro anlayışına yabancılaşan ve yeni bir tiyatro alanı yaratmanın mümkün olduğuna inanıp bunun arayışına giren hareketin köklerinden biri de *Off-Broadway*'dir.

1950 - 1960'larda Amerika'nın New York kentinin tiyatrosu olan Broadway'in, klasik sahneleme tavrına ve alışılmış tiyatro yapılarına karşı çıkan Off-Broadway'in hem Amerika'da hem de Avrupa'da en çok yankı getiren ve etkisi olan topluluklarından biri de *The Living Theatre* topluluğudur. 1947'de Judith Melina ve Julian Beck tarafından kurulan tiyatro, Artaud'nun etkisiyle metnin değerini azaltmış ve genellikle ele aldıkları metinleri siyasal bir tartışma içinde yeniden üretmişlerdir. Bunu yaparken de genellikle William Carlos Williams, Paul Goodman, John Ashbery gibi Amerikalı yazarların yanı sıra Bertold Brecht, Pirandello, Lorca gibi Avrupalı yazarların eserlerini tercih etmişlerdir. Bu yazarların oyunlarını tercih edip, kendi anlayışları içinde gittikleri üretim de Off-Broadway hareketinin başlangıcı olmuştur. (Sokullu 1988)

The Living Theatre üyelerinin, kurumlaşmış tiyatroya karşı duran yeniliklerinin içinde en önemlisi, sanat ile yaşam arasındaki ayrımı kaldırarak, yaşam biçemi ile tiyatro arasındaki sınırı yok etmektir. Bunun için de ilk hareketleri geleneksel tiyatro yapıları ve sahnelerinin dışına çıkmaktır. Yeni tiyatro mekânlarında seyirciyi de oyunun içine çekerek, hem gündelik çevre içine hem de bu çevre üzerinden ürettikleri metinlerle ortaklaşa bir üretim anlayışı edinmişlerdir. 51-65 yılları arasında New York'un çeşitli bölgelerinde apartman daireleri ve küçük salonlarda gösterimler yapmışlardır. 1959'da, 14. Cadde'de 162 kişilik bir alana taşınmışlar ancak ve 1964'te ekonomik sebeplerden dolayı oradan çıkmak zorunda kalmışlardır. Bu tarihten itibaren topluluk, göçebe bir turne topluluğuna evrilip, Avrupa'nın pek çok yerinde turne yapmaya başlamışlardır. (Yıldırım 2011)

Yine Amerika'da. 1963'te Joseph Chaikin'in The Living Theatre'dan ayrılarak kurduğu *The Open Theatre* da alanın öncü tiyatro topluluklarından. The Living Theatre da bulunduğu yıllar boyunca ki edimlerini, The Open Theatre'ı de etkilemiştir. Adından da anlaşılacağı gibi "açık" bir tiyatro anlayışına sahip olan topluluğun bu adı seçmesinin sebebi ise sınırlamaları olmayan ve değışimle ilerleyen erilmeyi ifade ediyor olmasıdır. Hedeflenen açıklık, hem sahneleme hem de oyunculuk açısından herhangi bir sınırın olmaması, deneyselliği merkezde tutup, sürekli araştıran ve yenilenen bir tiyatro yaratmak içindir. Topluluk, prodüksiyon tiyatrosu olmaktan ziyade, araştırmalara odaklanan bir laboratuvar tiyatrosu niteliğindedir. Oyun tanımlarından birinin metni, topluluğun sanatsal anlayışını ifade eder niteliktedir:

"Oyuncu, müzisyen, oyun yazarı ve yönetmenleri olarak bizleri bir araya getiren, çağdaş tiyatronun yerleşik eğilimine karşı duyduğumuz hoşnutsuzluktur. Bugünün tiyatrosunu arıyoruz. Bir prodüksiyon tiyatrosu olarak değil, kendi sesini arayan bir topluluk olarak sahnenin belirli özelliklerini araştırıyoruz. Bu atölye çalışmasının özellikleri: (1) oyuncuların bir topluluk olmanın gerektirdiği birbirlerine karşı duyarlılıkla birlikte oynayabilecekleri bir ortam yaratmak, (2) sadece canlı tiyatronun sahip olduğu belirli özellikleri araştırmak, (3) (davranışsal ya da psikolojik motivasyonlu oyunculuk anlayışının karşısında) soyutlama ve illüzyona dayalı bir tiyatroya yoğunlaşmak, (4) sanatçının belirleyici faktörünün para olmadığı kendini ifade yollarını keşfetmek." (Yıldırım 2011:58)

Yine kolektif bir yaratım üzerinden üretim yapma anlayışına sahip olan topluluğun kurucusu Chaikin, aynı zamanda kolektif üretimle alakalı daha teorileşmiş ve sistematik bir yaklaşımı geliştiren ilk uygulayıcıdır. Chaikin'in bu teorileri ikili bir etkiyi yansıtır: Bir tarafta Brecht'in topluluğa ilişkin analitik yaklaşımı; diğer tarafta ise Grotowski ve The Living Theatre'dan miras kalan, konularını öznellik ve yaratıcılıktan alan bireyselleşmiş teorilerdir. Chaikin Artaudcu törensel ve ayinsel olanı incelerken oyuncunun içsel dünyasıyla ilgileniyor ve Brecht'in de etkisiyle toplumun dışsal dünyasını araştırıyordu. Chaikin bir topluluğun çalışmasını, “ Rekabetten ziyade oyuncular arasında müşterek bir dinamik ve ritim üretmeye yönelik teknik bir yetenek sayesinde gelişen işbirliği süreci” olarak tanımlar. Oyunculuk araştırmalarının yapıldığı bir atölye çalışmasının sonucu olarak ortaya çıkan The Open Theatre ekibi, The Living Theatre'dan farklı olarak, oyunculuk araştırma ve atölye çalışmalarını merkezine alır. Topluluk başlarda bir apartman dairesinde bu araştırmaların sürdürüldüğü bir formda çalışırken, yavaş yavaş seyirciyle buluşmaya ve bu şekilde de tanınmaya başlar. Oyunlarıyla ülke çapında ün kazanıp Avrupa ve Ortadoğu'da turneler düzenlemeye başlarlar. Bunun sonucunda da temel çıkış noktalarından uzaklaşan The Open Theatre, 10 yıllık faaliyetin ardından 1973'te dağılırlar. (Sokullu 1988)

Chaikin'in The Open Theatre'da yarattığı bu bakış açısına, Robert Schechner'in 1968'de kurduğu The Performance Group'ta da rastlamak mümkündür. Schechner'in yaptığı; seyircinin, tiyatro topluluğunun dönüştürüldüğü bir mekânda, sahnede olan olaya nasıl dahil olacağını araştırması, seyirci katılımını teatral merkeze koyduğunu göstermektedir. Bunu yaparken bu etkinliğin her alanını ele almasıyla beraber

özellikle mekân kullanımı üzerinde durmuştur. Schechner, “Enviromantal Theatre” adlı kitabında öngördüğü tiyatrodaki belirleyici olan altı özellikten bahseder.

“Çevresel tiyatrodaki: (1) Teatral etkinlik birbirleriyle ilgili eylemlerin birleşimidir. (2) Bütün prodüksiyon unsurları kendi dilini konuşur.(3) Yazılı metin prodüksiyonun ne başlangıç noktası ne de amacıdır. Herhangi bir sözlü metin olması zorunluluğu da yoktur. (4) Teatral etkinlik tamamen dönüştürülmüş bir mekânda ya da verili mekânda gerçekleştirilebilir. (5) Performans sırasında tüm mekân kullanılmalıdır. (6) Odak esnek ve değişkendir.” (Yıldırım 2011:77)

Sahneleme esnasında bir yanılsama yaratarak, seyirciyi bu yanılsamaya inandırmak yerine, tiyatro mekânının içindekilerle birlikte işleyen, gelişen bir evren yaratmak için örgütlenen bir grup olan The Performance Theatre kurucusu Schechner’e göre: “Tiyatronun kendisi, tiyatronun dışındaki daha geniş çevrelerin bir uzantısıdır. Bu, tiyatro dışı çevre, kent yaşamıdır.” (Uğurlu 2014: 67) The Performance Group’un sahneleme alanı olarak kullandıkları garajda bir oturma düzeni yoktur; seyirci sağa sola konulmuş yükseltilere ilişir ve oyununun aksiyonuna göre yer değiştiren merkez noktalarına göre yer değiştirirlerdi. Temel hareket noktasını mekânın tamamının seyirci tarafından kullanılmasından alan topluluk için seyirci; hem sahneyi yapanlar hem de sahnede olanı seyredenler olarak tanımlanıyordu. Öyle ki seyircinin “iliştiği” yerler oyun alanı olabildiği gibi, seyirci de yerinden kalkıp oyuna dahil olabiliyordu. Bu eylem, herkesi sahneye koyarak; hazırlanmış bir oyunun seyirciye sunulmasının karşısında, sahneden önce kendine bakan seyirciye yeni bir deneyim alanı kazanmasına yol açmıştır. Bu katılım, mekânla işbirliği içerisinde olarak estetik bir

olayı toplumsal bir olaya çevirmeyi amaçlamıştır. Bütün bu araştırmaların ve denemelerin ışığında işler ıkararı The Performans Group, 1980 yılında Schechner'in akademik çalışmalarına y6nelmek amacıyla ekipten ayrılmasına farklı bir d6neme evrilir; Elizabeth Le Compte'un 6nderliğinde *The Wooster Group* adını alır. (Beşe 2013)

Amerika'da The Living Theatre, The Open Theatre ve The Performance Group gibi topluluklar, bir yandan izleyiciye yeni bir deneyimleme alanı açarken bir yandan da alternatif oyunculuk, sahneleme ve 6znel anlatım gibi yeni y6ntemlerin ilk deneysel 6rneklerini sunarken Avrupa'da da tiyatro yeni bir arayışın içindedir. İngiltere'de alternatif bir tiyatro arayışı, Amerika'yla paralellik g6sterir. Tiyatro kuramcısı ve dramaturg Lynn Sobieski Britanya tiyatrosunu şu şekilde tanımlar:

“Britanya tiyatro k6lt6r6nde çoğunlukla ‘g6l6 bir yazınsal eğilim’ vardır ve yazılmış bir oyunu veya metni yorumun merkezine yerleştirme vurgusu, çoğunlukla temsili olay 6rg6s6, mek6n zaman ve karakter gelişimi kavramlarını 6retmiştir. Bu d6nemde ortaya çıkararı ve kolektif bir yaratıma yakın şekilde çalışan topluluklarda ise Yeni Amerikan Tiyatrosu etkisi g6r6l6r.” (Uğurlu 2014: 80)

1960'larda İngiltere'nin de içinde olduğu s6re, bir taraftan h6kim algı etkisindeki bireyin 6zg6rleşme hareketi ve gerçeklik arayışıyla, bir taraftan da k6resel siyasi aktivizm, radikal reform ve sanatsal ve sosyal deneysellikle tanımlanıyordu. Tiyatronun neden, nasıl ve kimler için 6retildiğini sorgulayan sanatçılar, Britanya tiyatrosunun da g6r6n6m6n6 değiştiriyorlardı. Bu değişim geniş bir perspektifle

gerçekleşen deneyselliğe de yol açmıştır. 60'ların başındaki kurumlaşmış tiyatroya karşı oluşan gruplar “*underground*” olarak adlandırılan yeraltı tiyatrolarıyken, 70'lere gelindiğinde “*Fringe*” toplulukları kendilerini alternatif alanda konumlandırıyorlardı. Britanya'daki tiyatro hareketi, geniş bir ideolojik çevre ve siyasi duruşu kapsıyordu. Alternatif tiyatro iki ana akım çerçevesinde şekilleniyordu: Bir yanda alternatif tiyatroyu bir siyasi değişim ve propaganda aracı olarak görenler varken diğer tarafta ise kültürle ilgili estetik algıları ve fikirlerin radikal keşfi olarak gören bir kısım bulunuyordu. Anarşist bir tavırla tabuları yıkan “*The People Show*” da ikinci grupta yer alıyordu.

The People Show; 1966 senesinde ressam, şair ve heykeltıraş Jeff Nuttal'ın; Mark Long, John Darling ve Sid Palmer'ı *Notting Hill Gate*'deki *Powys Bahçeleri*'nde bir performans sahnelemek için çağırmasıyla kurulmuştur. Bu ilk çalışmanın hemen ardından daha somut bir arayışın içinde giren topluluk, *Charing Cross Road*'da Better Brooksun bodrum katında ilk metinlerini sahnelemeye girişirler. The People Show, kuruluşundan itibaren pek çok alandan sanatçıyla kolektif çalışmalarda bulunmuş ve demokratik süreçlere yaptığı vurgu, topluluğun artistik köklerinin de bir göstergesi olmuştur. 1960'lardaki deneysel tiyatro patlamasının ardından ortaya çıkan topluluk, bir taraftan oyunlarını 'onlara sosyal ve coğrafi erişimi olmayan seyirci 'ye sahnelerken, diğer taraftan da, sahnesiz, ışıklandırma ve ses sistemi olmayan, yönetmene ihtiyaç duymadan tiyatro yapma özgürlüğüne ulaşmışlardır. Topluluk politikasını, pek çok alandan sanatçıyı sürecin içine çeken bir yolla, çok disiplinli ve değişik pek çok ifade aracını bir arada kullanan canlı bir tiyatroya bağlılık olarak ifade eder. (Uğurlu 2014)

Fransa’da ise, 68 öğrenci hareketlerinden doğan, Ariane Mnouchkine önderliğinde *Théâtre du Soleil* topluluğu yer almaktaydı. 60’lı yılların devingen ortamı içinde bir araya gelen, 70’li yıllarda yığınlara ulaşan ve halka nüfuz etmeyi amaçlayan ekip, politik tiyatroya yeni bir bakış açısı kazandırmayı hedefleyerek dünya tiyatrosunda yerlerini almışlardır. Kalabalık bir seyirci topluluğuna ulaşmalarını sağlayan, Commedia dell’Arte, mim, clown araştırmaları 1964–1969 yıllarına denk gelmiştir. 70’ten 75’e kadar kolektif bir tiyatro anlayışı içerisinde araştırmalarını yürüten topluluk, 1976–1979 yılları arasında Moliere üzerine çalışmalar yapar. Mnouchkine’in sahneleme anlayışında, mekânın yerinin büyük olması, topluluğu klasik sahnelerden çıkarıp bir fişek fabrikasına yöneltmiştir. Provalar esnasında inşa ettiği mekânı, kurgulanan bir tiyatro sahnesi olarak ele almış ve çalışılan metnin yaratım sürecinde oyunculukla beraber gelişen bir mekân kurmayı amaçlamıştır. Oyuncularını, oyun öncesinde seyircilerden saklamayan Mnouchkine, mekân içerisinde herhangi bir gizliliğe başvurmadan, seyircinin oyunun hazırlık aşamasını görmesine ve isterlerse oyuncularla iletişim kurmasına da izin vermiştir. (Yıldırım 2011)

Özetle, Amerika ve Avrupa’daki kapitalist düzenin yapısına karşı çıkışla beraber yeni bir yaşam formunun örgütlenmesi hedefinin de gündemde olması; bir taraftan tüketim toplumu ve kültür emperyalizmine karşı bir duruş oluştururken, diğer yandan kadın hareketi, siyahi hareket ve gençlik alt kültürlerinden beslenen alternatif kültürü oluşmasına neden olmuştur. Bu alternatif kültür, kendine Türkiye’de de yer bulmuştur. Ancak 60’larda Türkiye’de yükselen öğrenci ve işçi hareketinin talepleriyle bu taleplere sahip örgütlerin yapısal özellikleri, Amerika ve Avrupa’daki karşı çıkış ve örgütleniş tarzıyla ciddi farklar gösterir.

3.3 Türkiye’de Alternatif Tiyatro

Türkiye’de alternatif tiyatronun temelini 1950’li yılların sonu 60’lı yılların başında bulmak mümkündür. 1940’lardan beri fark edilen bir eksiklik olan tiyatro binalarının eksikliğinin 50’li yıllarda belirginleşmesiyle devletten istedikleri desteği alamayan tiyatrocular, bireysel girişimlerde bulunarak ve kendi olanaklarını kullanarak bu soruna bir çözüm üretmeye çalışmışlar, kelimenin tam anlamıyla mecbur kalmışlardır. O güne kadar kabul edilen tiyatro binası/sahnesi tanımına uymayan sergi salonları, apartman daireleri gibi alanlar tiyatro sahnesine dönüştürülmüştür. 50’lerde tiyatro binası yetersizliğinin yarattığı zorunluluktan ortaya çıkmış olan bu alternatif mekânlar, 60’lı yıllarla beraber kendini mekân olarak alternatiflikten, - sahneleme biçimi başta olmak üzere- teatral anlayışın da yenilendiği bir tavra dönüştürmüştür. 60’lı yılların tiyatro ortamında var olan, tiyatrodan kazandıklarını yine tiyatroya aktarıp çeşitli kampanyalarla seyircisinden destek bekleyen bu yenilikçi tiyatro anlayışının bir benzerini daha sonra 90’ların sonu 2000’lerin başında görmek mümkündür. Bunun nedeni ise, 12 Eylül Darbesi’nin toplumun her kesiminde ve her alanında yarattığı baskıların 90’lı yıllarla beraber yerini yavaş yavaş serbest ve çeşitlenmeye açık bir topluma bırakmasıdır.

Tanzimat’tan Cumhuriyet’in kuruluşuna kadar geçen dönemde Türkiye Tiyatrosu’nda, Geleneksel Türk Tiyatrosu’ndan Batılı tarzda bir tiyatroya geçiş gözlemlenmiştir. Bu sayede Türkiye Tiyatrosu dram, komedi ve tragedya gibi “modern” tiyatro tür ve kavramlarıyla tanışmıştır. II. Dünya Savaşı’nın sona

ermesiyle birlikte tüm dünyada toplumsal ve siyasi değişim rüzgârları esmeye başlamıştır. Bu durum Türkiye özelinde de gözlemlenebilmektedir. 1950 yılında ilk kez seçimle iktidara gelip, Cumhuriyet Halk Partisi'nin uzun süredir devam eden tek parti yönetimini yıkan Demokrat Parti ile çok partili sisteme geçiş, siyasi hayatı olduğu kadar toplumsal, ekonomik ve kültürel hayatı da etkilemiştir. DP'nin başlattığı liberal ekonomik politikalarıyla beraber CHP'nin benimsediğı devletçi-korumacı model gevşemeye başlamış ve bu durum da özel sektörün gelişmesine sebep olmuştur. Ancak kültür ve sanat alanı kendine bu politikanın içinde yer bulamamış, sanattaki devlet desteğı gitgide daha aza indirgenmiştir. Hatta bu dönemde Halkevleri kapatıldığı gibi Devlet ve Şehir Tiyatroları'nın etkinlikleri de oldukça sınırlı seviyede kalmıştır.

Çok partili sisteme geçiş beraberinde giderek dışa açılan bir ekonomiyi beraberinde getirmiş bu durum da enflasyonun olağanüstü bir şekilde yükselmesine sebep olmuştur. Bütün bu ekonomik durumdan kaynaklanan ekonomik ve siyasi kriz sonucunda demokrasi ve özgürlüğe bir darbe indirilmiş ve tiyatro ortamında da baskı ve sansür sorunları yeniden su yüzüne çıkmıştır.

Devletin sanattan elini çekmesi de 40'lı yıllardan itibaren fark edilen tiyatro binalarının yetersizliğı sorununu giderek göz önüne çıkarmıştır. Tiyatro alanında yaşanan bu güçlükler 50'li yılların sonunda özellikle de 60'lı yıllarda tiyatrocuların bireysel girişimlerinin ortaya çıkmasına ve kendilerine alternatif mekânlar yaratmalarına sebep olmuştur. Tiyatronun devlet himayesinden kurtulmasıyla birlikte, özel kurumların da tiyatro alanında girişimde bulunmasına neden olmuştur. 40'lı yıllarda durağanlaşmaya başlayan tiyatro alanının tekrar canlanmasına önemli

bir katkı da Pamukbank ve Yapı Kredi Bankası gibi kurumların sahne konusundan verdikleri desteklerdir. Özel tiyatrolarda görülen artış da bu döneme denk gelir. Muhsin Ertuğrul yönetiminde, Yapı Kredi Bankası'nın desteğiyle Küçük Sahne'nin kurulmasının yanı sıra, Oda Tiyatrosu, İstanbul Tiyatrosu, Karaca Tiyatro, Beşinci Tiyatro, Tevhit Bilge Topluluğu, Şenses Opereti faaliyet gösteren topluluklar arasındadır. 1955'te Dormen Tiyatrosu kurulur. Kent Oyuncuları Topluluğu'nun çekirdeği de yine bu dönemde oluşturulmuştur. (Gürün 2009)

Tiyatro topluluklarındaki bu artış beraberinde tiyatro binalarındaki artışı da getirmiştir. Tanzimat, Cumhuriyet ve 2000'li yıllarda olduğu gibi o dönemde de Beyoğlu semti tiyatro yapılarının yoğunlaştığı merkez olarak ön plana çıkmıştır. Küçük Sahne, Cep Tiyatrosu, Karaca Tiyatro, Şan Tiyatrosu, Elhamra Tiyatrosu, Site Tiyatrosu, Oda Tiyatrosu; inşası bu dönemde tamamlanan tiyatro yapıları arasındadır. (Sözbir 2010)

1950'li yıllar boyunca özel tiyatro topluluklarında ve tiyatro binalarında gözlemlenen bu artışa bağlı olarak ilk sinyallerini veren tiyatro alanında devletten uzaklaşıp özerkleşme ve yenileşme denemeleri, yeni bir tiyatro alanının kurulduğunun habercisi niteliğindedir. Bu da 60'lı yılların Türkiye Tiyatrosu'nun "altın yılları" olacağının sinyallerini vermiştir. Yeni ve özerk bir alandan bahsedilebilmesi, bu alanın kendine has bir oyun mantığı geliştirip, siyasi ve ekonomik alan tarafından yönlendirilmenin en aza indirilmesi ve tiyatronun kendi iç yasalarını oluşturarak alanda farklı konumlanmaların oluşması 60'lı yıllara rastlar.

DP'nin ülkeyi sürüklediği ekonomik çıkmazın bir sonucu olarak meydana gelen 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi'nin ardından gelen 61 Anayasası'yla beraber siyasi, toplumsal, kültürel ve ekonomik anlamda büyük bir kırılma yaşanır. 61 Anayasası'nın korumaya aldığı hak ve özgürlükler sayesinde 50'li yıllarda büyük bir buhran dönemi geçiren Türkiye Tiyatrosu, 60'lı yılların ikinci yarısına kadar devam edecek olan bir bolluk dönemine girer. Korunan bu hak ve özgürlükler, 1960-1970 döneminde Türkiye'nin sanat ve tiyatro ortamına da yansır ve bir önceki dönemden gelen baskıcı ve yasadışı zihniyetten dolayı sansürlenmiş metinler yeniden seyirciyle buluşur, ödenekli ve özel tiyatro topluluklarında hem içerik hem de biçimsel anlamda göze çarpan bir gelişim olur. Biçim ve içerik anlamında yeni, öncü ve alternatif arayışlar içerisine giren tiyatro sayesinde, özgün ve modern bir Türkiye Tiyatrosu kurma yolunda ilk kez bu dönemde ciddi adımlar atılır. Tiyatro alanındaki bu gelişmeler iş dünyasının da dikkatini çekmeye başlamıştır; öyle ki bazı özel kurumlar tiyatro binalarının yapımında topluluklara destek olmuşlardır. (Karagül 2014)

Özel tiyatrolarda yaşanan bu olumlu gelişmeler, beraberinde tiyatro topluluklarında nicel ve nitel yönden önemli bir artışa neden olur. Bir yandan Geleneksel Türk Tiyatrosu'nu Batılı tiyatroyla sentezleyerek ortaya koyan ekipler alanda yer alırken diğer yandan 61 Anayasası'nın getirdiği özgürlükle beraber tiyatrodaki muhalif söylemlere ve sol eğilimli bir tavra sahip ekipleri de ortaya çıkarmıştır. Arena Tiyatrosu, Ankara Sanat Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu, Halk Oyuncuları Birliği, Yenişehir Tiyatrosu Topluluğu ilk kez siyasi bir söyleme yakın durarak, ilerici toplumcu türde oyunlar sergilemişlerdir. Aynı dönemde ilk olarak bir sendikaya bağlı olan işçi tiyatrosu türüne rastlandığı gibi, politik türde oyunlar sahneleyen Ankara

Birliği Sahnesi, Halk Oyuncuları ve Devrim İçin Hareket Tiyatrosu da alanda kendine yer edinmiştir. (Yıldırım 2011)

70’li yıllar, siyasi ve toplumsal açıdan Türkiye için hareketli yıllardır. Ülkede yönetimin sürekli el değiştirmesi, siyasi bir istikrarsızlık sağlarken, 68 Öğrenci Hareketlerinin dünyada olduğu gibi Türkiye’de de yankı bulması toplumsal muhalefetin yükselmesine neden olmuştur. Bu yükselme kaçınılmaz olarak sanat alanına da yansımış ve kültürel ve sanatsal alanda “devrimci” bir anlayış ortaya çıkmıştır. Sanatın/tiyatronun oldukça politik bir kimlik kazandığı 70’li yıllara gelindiğinde bir önceki dönemde özerkliğini kazanan tiyatro, bu dönemde siyasal alanın hâkimiyetine girmeye başlar; bu dönem baskının ve sansürün de zirvede olduğu dönemlerden biri olmuştur. Bunun başlıca nedeni ise, Türkiye’de tüm toplumsal hayatı etkisi altına alan 12 Mart Darbesi’dir. Darbeyi izleyen süreçte özellikle de 1975 yılından sonra tiyatrocular ve tiyatro sanatı ciddi sıkıntılarla karşı karşıya kalmış, büyük mücadeleler vermek zorunda bırakılmışlardır. Zaten gergin olan siyasal ortamın, 1973 ve 1977 yılında kurulan iki koalisyon hükümetinin başarısızlıklarının derinleşen bir ekonomik krize dönüşmesi bu dönemde kültürel faaliyetleri en alt düzeye indirmiştir. Bu atmosferden birincil düzeyde etkilenense ödenekli ve resmi tiyatrolar olmuştur. Bu dönemdeki ödenekli tiyatrolar gerek yönetsel gerekse ekonomik açıdan siyasal alanla bağlantılı olduğundan dönemin gergin atmosferine uyum sağlamak durumunda kalmışlardır.

Bu yıllarda İstanbul’un aldığı yoğun göç, şehirde yeni bir yerleşik nüfus artışına sebep olmuştur. Bu durum gelir eşitsizlikleriyle beraber sınıfsal kutuplaşmaya neden olmuş ve devletin tiyatro ile alakalı yeni hedefler belirlemesini gerektirmiştir. Bölge

tiyatrolarının özendirilmesi hedefi, tiyatronun elit kesimin tekelinden çıkarıp halka götürülmesi arzusundan doğmuştur. Ancak bu hedefin gerçekleşmesi mümkün olmadığı gibi özel tiyatroların da kent merkezlerinde kalmaları yoğun eleştirilere yol açmıştır. Kurumsal tiyatrolara baktığımızda Şehir Tiyatroları ve Devlet Tiyatroları, sanatsal açıdan özerkliğini kaybetmekle beraber, devlet dairesi işleyişine sahip herhangi bir kurum gibi ilerlediği eleştirilerine maruz kalmışlardır. Her ne kadar Şehir Tiyatroları bu dönemde “yerinden yönetim” diye adlandırılan bir yapılandırmaya girse de; genel olarak 10 yıllık sürece bakıldığında bu girişimlerin süreklilik arz etmediği gözlemlenmiştir.(Erkoç 2002)

Aynı dönemde özel tiyatrolara bakıldığında, 70’li yılların gergin siyasal ve ekonomik atmosferi onları da etkilemiştir. Özel tiyatrolar bir taraftan gazinolar gibi eğlence mekânlarına zorunlu tutulan vergilendirme sistemiyle uğraşırken diğer taraftan oyunlara uygulanan denetim, sansür ve yasaklamalarla mücadele etmiştir. Bu baskı öyle bir noktaya ulaşmıştır ki, pek çok sanatçı tutuklanmış, maddi eksikliklerden dolayı pek çok ekip dağılmak zorunda kalmış, bina sahipleriyle yaşanan anlaşmazlıklardan dolayı tiyatro toplulukları sahnelerinden olmuşlardır.

Özetle, Türkiye’de tiyatronun “altın çağı” olarak adlandırılan 60’lı yılların ardından, darbe ve siyasi çalkantıların neden olduğu ekonomik krizle beraber duraklama devrine giren 70’li yıllar tiyatrosu, bir dizi yasaklama, baskı ve sansürle karşı karşıya kalmıştır. Özel tiyatroların yanı sıra devlet ve Şehir Tiyatroları da ülkedeki siyasal ortamdan nasibini almıştır. Özel tiyatrolar, 60’lı yıllardaki alternatif tavrından uzaklaşıp, sıkıntılı bir sürece girmiştir.

1980'ler, ülkenin ciddi dönüşümler yaşadığı bir dönemdir. 70'li yılların sonlarında ülkede var olan kısmi demokrasi yerini, 12 Eylül Darbesi'yle beraber yerini her alanda somut bir şekilde görülen baskıcı bir rejime devretmiştir. Oldukça çalkantılı geçen 80'li yıllarda darbeyi, 82 Anayasası'nın kabulü ve 83'te Turgut Özal'ın tek başına iktidara gelmesi takip etmiştir. Özal Hükümeti, yeni Türkiye'de Amerikanvari yeni bir yaşam tarzını hedefliyordu. Bu yaşam tarzı içinde aşırı bireysellik, ve tüketim çılgınlığını barındırırken, askeri darbe sayesinde yürürlüğe konan 24 Ocak Kararları, ekonomik alanda bireysel girişimlerin önünü açarak yeni bir toplumsal kesimin yükselip zenginleşmeye başlamasına sebep olmuştur. Dünyada hâkim olan kapitalist düzenin bir parçası olan bu hedefler, devletin her şeyden elini eteğini çekip, özelleştirmenin zirve yaptığı bir dönemi beraberinde getirmiştir. Bu özelleştirme sayesinde, siyasal alanın daralıp ekonominin söz sahibi olduğu bir alanda, genel anlamda sanat, özele indirildiğinde de tiyatrunun devletin doğrudan müdahalesinden uzak kalmasına neden olmuştur. Türkiye'de Cumhuriyet tarihi boyunca halktan kopuk bir elit sanatı olarak ifade edilen tiyatro, 80'li yıllarda devletin yerini alan piyasa hâkimiyeti sayesinde, müşteri olarak görülen vatandaşlar için "satın alınabilir" bir hale gelmiştir. 70'li yıllarda tiyatro üzerinde devlet tarafından uygulanan baskı ve yasaklamalar, 80'li yıllarda yerini ekonomik alanın baskısına bırakmıştır. Bir diğer taraftan Özal hükümetinin benimsediği politikalarla beraber küresel dünyaya eklemlenen Türkiye'de, 1973'te başlayan ve içinde tiyatroyu da barındıran İKSV Festivali, 1989 yılında daha net bir ayrıma girerek uluslararası nitelikte ilk tiyatro festivali olan İstanbul Tiyatro Festivali düzenlenmeye başlanmıştır. (Karagül 2014)

80’li yıllarda İstanbul’da bulunan özel tiyatro ekipleri arasında; Kent Oyuncuları ve Gülriz Sururi – Engin Cezzar Topluluğu gibi hafif güldürüler ve ciddi oyunlar sahneleyen toplulukların yanı sıra, güldürüler sahnelemeyi tercih eden Bizim Tiyatro, Devekuşu Kabare, Gönül Ülkü – Gazanfer Özcan Tiyatrosu, Tuncel Özinel Tiyatrosu, Levent Kırca Tiyatrosu gibi topluluklardan bulunmaktadır. Aynı zamanda çağdaş bir dil oluşturmayı amaçlayarak, taşlamalar yapan Orta Oyuncular da bu dönemde yer almaktadır.

Tiyatro alanında bir önceki dönemde deneyselliği ve sanatsal çıkarı ön planda tutan alternatif tiyatro ekipleri yerini, aslında 70’li yıllardan gelen ama asıl net halini 80 Dönemi’nde alan, tiyatroyu ticari bir alana dönüştürüp, bu alana hizmet eden bulvar komedileri ve vodvil tarzında oyunları sahneleyen tiyatrolara bırakmışlardır; hatta bazıları bunlara evrilmişlerdir. 80’li yıllarla beraber tüketilebilir bir olguya dönüşme tehlikesiyle yüz yüze kalan tiyatronun bu yıllardaki seyircisi harcadıkları paraya karşılık elle tutulur bir karşılık beklemeye başlamıştır. Bu karşılık genelde “gözlerden yaş gelene kadar gülmek” olmuştur. Seyircinin talebini yerine getirmek için niteliksiz, hafif ve hiç bir sanatsal değeri olmayan oyunlar sahneleyen özel tiyatrolar, TRT’nin renkli yayına başlamasıyla beraber seyirci kaybetmeye başlamış, bu durum da maddi problemlerde artışa neden olmuştur. TRT’nin renkli yayına geçmesi seyirciyi sadece tiyatrodan değil, kültürel ve sosyal bütün etkinliklerden uzaklaştırmıştır.

Diğer bir taraftan 80’li yılların tiyatro seyircisinde yaşanan nicelik kaybına karşı bir direnç mekanizması da üretilmiştir. Alternatif sahneler hem bu yeni tip seyirciye hem

de ekonomik sıkıntılara karşı üretilen bir çözüm olarak, geçmiş yıllar gibi 80'li yıllarda da kendine yer bulmuştur. Seyirci azlığı ve mekân darlığı gibi pratik sorunlarla başa çıkabilmek için, hareketli bir yapıya sahip ve seyirci sayısı 100'ü geçmeyen sahneler ortaya çıkmıştır. Bu dönemde bahsedilebilecek olumlu bir gelişme de; 1982 yılının sonunda devletin özel tiyatrolara yardım yapmasına karar verilmesidir. Özel tiyatroları yıllardır başa çıkamadıkları sorunlar olan bina, vergi ve stopajların karşısında devlet yardımı özel tiyatroların kendilerini toparlamaları için olumlu bir adım olmuştur. (Erkoç 1995)

Sonuç olarak, ülkenin ekonomik ve kültürel açıdan kabuk değiştirmeye başladığı 80'li yıllar, tiyatro alanı açısından hem bir geçiş hem de yeniden yapılanma dönemi olmuştur denebilir. 10 yıl boyunca yaşanan bütün toplumsal kırılmalar, tiyatrodaki büyük dönüşümlere neden olmuştur. Ekonomide benimsenen neo-liberal politikalarla beraber aşırı tüketimin, bireysel girişimlerin ve aşırı zenginleşmenin getirdiği sınıfsal konumlardan kaynaklanan yaşam tarzı farklılıklarına sebep olan Özal Hükümeti'yle birlikte tiyatro, halkçı ve toplum sanatı olma özelliğinden uzaklaşmıştır. 24 Ocak Kararları, tiyatronun ekonomik alanın baskısı altında kalmasına sebep olmuştur. Toplum sanatı olma özelliğini yitiren tiyatro sanatı, tüketilebilir bir eğlence biçimi haline almaya başlamış, ortalama zevklere hitap eden, sanatsallıktan uzak, anlaşılması kolay hafif güldürüde ticari oyunlar sahnelenmiştir.

Her ne kadar 60'lı yıllardaki gibi özerk bir yapıya sahip olmayan bir tiyatrodan söz edilse de yaşanan bütün bu olumsuzlukların yanı sıra, devletin özel tiyatrolara destek verme kararı alması ve seyirci sıkıntısından dolayı çözüm olarak bulunan alternatif mekânlara yönelmesi tiyatronun geleceği için atılan olumlu adımlardandır.

Özellikle alternatif mekân fikri, 80'lerden sonra çağdaş tiyatronun sahneleme meselesini ön plana çıkartarak, estetik unsur ve biçimin de tartışılmasına neden olmuştur. (Karagül 2014)

12 Eylül Darbesi ve sonrasındaki süreç boyunca yaşanan yılların yarattığı ölü toprağının atılması ve her alanda yeniden canlanmaların yaşandığı yılları 90'lara denk gelmektedir. 80'lerde tohumları atılan küreselleşme hareketinin sonuçları 90'lı yıllarda tam anlamıyla görülmektedir. Ülkenin küresel dünyaya eklenme hedefi, uyum politikalarının etkisiyle bu dönemde gerçekleşmeye başlamıştır. 80'li yıllara nispeten siyasi ve ekonomik olarak daha az çalkantılı bir dönem olan 90'larda, medya alanının özerkleşmeye başlamasıyla beraber toplumsal ve kültürel hayattan köklü bir değişim gözlemlenmiştir. Bu dönem, yeni değerleri toplum ve bireylere medyanın gücüyle benimsediği bir dönemdir.

Sanatçıların tutuklandığı, sansürle mücadele ettiği, tiyatro oyunlarının siyasi gerekçeler öne sürülerek yasaklandığı, seyircilerin tiyatro ve kültürel tüm alanlardan kopmasından dolayı maddi güçlükler çeken sanatçıların kendilerine ait tiyatro binalarını kapattığı, baskı ve korku ortamının yarattığı çalkantılardan dolayı darboğaza giren bir tiyatroya sahip 80'li yılların sona ermesiyle, 90'lı yıllarda tiyatro alanında bir silkelenme ve canlanma dönemine girilir. Siyasal, toplumsal ve sanatsal alanlarda bir önceki dönemden kökten bir kopuş sergileyen 90'lar, tiyatrodaki yeni oluşan bir anlayışı gündeme getirir. Tiyatro topluluklarında çeşitlenme, özellikle oyun türlerine ve mekânlarına yansıdığından yeni bir seyir kültürü ve seyirci profili oluşmasını da sağlamıştır.

80'lerde maddi sıkıntı ve seyirci azlığından dolayı ortaya çıkan alternatif mekân fikri, 90'lı yıllarla birlikte tiyatro alanına yerleşmeye başlar. 60'lı yıllarında bir yansıması olan bu durum, farklı mekân ve sahneleme girişimleriyle yeni ve öncü denemelerin önünü açmıştır. Türkiye'deki genç tiyatro sanatçıları, bütün dünyada hâkim olan sanatta çağdaşı yakalama arzusunu güncel bir tartışma konusu olarak ele almış, bundan dolayı yaptıkları araştırmalar da onları yeni sahneleme biçimlerini denemeye zorlamıştır. Siyasal baskıdan kurtulup, ekonomik alandan uzaklaşmaya çalışan bu genç tiyatrocular, kendi imkânlarıyla deneysel bir sanat üretimi yaparak tiyatrodaki özerklikten yeniden söz edilmesini sağlamışlardır. Devletin doğrudan müdahalesinden kurtulan genç tiyatrocuların yeni arayışları onları, tiyatrodaki hâkim olan İtalyan sahneleme biçiminden değişebilir, esnek, hareketli tiyatro mimarisine geçiş yapmışlardır. Bu yeni mimari, sahneleme biçimlerindeki deneysel çalışmalarla birleşince avangart, alternatif ya da "yeni" olarak nitelendirilebilecek estetik çalışmaları ortaya çıkarmıştır. Genç tiyatrocuların bu çalışmalara ve arayışlara odaklanmasının temel nedeni, eski düzenden yani tiyatrodaki egemen olan konvansiyonel anlayıştan farklılaşarak özgün ürünler ortaya koyma istekleri olarak açıklanabilir. (Karagül 2014)

Bu dönemde tiyatro mekânları üzerinden farklılaşan bir tiyatro anlayışının ortaya çıkması, tiyatro alanındaki en önemli gelişmelerden biri sayılabilir. Tiyatro mekânları arasında iki farklı eğitimden söz etmek mümkündür: 90'lı yıllarda başlayıp 2000'lerde popülerliği artacak olan kültür merkezi binaları ve alışveriş merkezlerinde konumlanan büyük prodüksiyonlu tiyatro alanlarıdır. 80'li yıllarda ticari bir amaca hizmet eden tiyatro alanlarının eğlence sektörünün içine girmesi, 90'lardan itibaren gelişmeye ve seyirci sayısını gün geçtikçe arttıran konser, müzikal

ve varyete gösterileriyle, tiyatroyu popüler sahnelere taşır. Sanatsal arayış içinde olmayan bir seyirciye hitap eden bu tiyatro alanları 90'lı yıllarda, yüksek sayıda seyirci kapasiteleri ve ileri teknoloji olanaklarıyla tiyatro binasını sorununa bir alternatif oluşturmuşlardır.

Böyle bir ortamda özel tiyatrolardaki çeşitlenme de dikkat çekicidir; sanatsal tutum ve pratikte uygulanmaların da çeşitlendiği bu dönemde, alternatif mekânlarda sanat için ve toplum için sanat yapan toplulukların gözlemlenebileceği gibi Profilo Kültür Merkezi ve Akatlar Kültür Merkezi gibi tiyatro alanlarında ticaret için sanat yapan topluluklara da rastlamak mümkündür. Bu da üretimde bulunan toplulukların çeşitlenip bir arada olduğunu gösterir. Dolayısıyla bu durum da özel tiyatroların tercih ettikleri sanatsal tutumdan yola çıkarak iki ilke etrafında kutuplaştıkları gözlemlenir. Alanın bir tarafını büyük prodüksiyonlu sahnelerde oyunlar sahneleyen bulvar tiyatroları oluştururken; diğer tarafında az sayıda seyirciye deneysel işler üreten, alternatif mekânlarda konumlanan topluluklar bulunur.

90'lı yılların tiyatro eğilimini tek bir noktada tanımlamak mümkün değildir. Bu eğilimin bir ayağını oluşturan ve kendilerinden önce var olan klasik bir algıya sahip tiyatro topluluklarından farklı bir noktada kendilerini konumlandıran ekiplere örnek olarak, Stüdyo Oyuncuları, İBŞT Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı, Bilsak Tiyatro Atölyesi, Oyuncular Tiyatro Grubu, Tiyatro Ti, Ortak Üretim Laboratuvarı ve Kumpanya Sahnesi gibi toplulukları göstermek mümkündür.

Ayrıca, günümüz tiyatro mekanlarının yapılanmasına örnek niteliğinde ortaya çıkan İstanbul Sanat Merkezi, sadece bir tiyatro sahnesi değil alternatif bir sanat mekanı

olarak ortaya çıkmaktadır. Bünyesinde fotoğraf sanatçıları ve ressamların atölyelerini de barındıran binanın ilk katı, 1990 yılında Naz Erayda ve Kerem Kurdoğlu tarafından kurulan Kumpanya Topluluğu'nun provalarını yapmak üzere binaya yerleşmelerinin ardından yerleşik bir tiyatro sahnesine dönüşmüştür. 2000'li yılların yenilikçi tiyatrosuna bir referans oluşturan Kumpanya, 1991-2006 yılları arasında faaliyet göstermiştir. Pek çok imgenin birlikte yürüdüğu, tek bir çizgiden yol almayan, birçok kanaldan ilerleyen bir estetik dile sahip olan topluluk, yerleşik tiyatro anlayışını yıkma çabasında birçok oyuna imza atmıştır.

İSM'deki bu yeni oluşum, sadece Kumpanya değil Kumpanya gibi alternatif bir algıya sahip olan ve mekan problemi yaşayan pek çok topluluğu içine almıştır. Krek Tiyatro, Oyuncular Tiyatrosu, Tiyatro Stüdyosu ve 5. Sokak Tiyatrosu gibi topluluklar bu dönemde kendilerine İSM'de yer bulmuşlardır. Kumpanya ve bahsedilen diğer toplulukların ortak özelliği, geçmişten itibaren benimsenmiş, konvansiyonel bir tiyatro anlayışından farklı bir şekilde yeni olanın peşine düşmeleridir.

Aynı zamanda tiyatro alanında oluşan bu alternatif mekan durumu kendine Devlet Tiyatroları'nda da yer bulmuştur. DT'nin ilk birim sahnesi olan Aziz Nesin Sahnesi, egemen sahneleme anlayışına karşı bir alternatif sunmuştur. (Karagöl,2014)

Alternatif mekânlardaki genç tiyatrocular ürettikleri sanatla, alt-üst etme stratejisi izleyerek; klasik bir sahneleme anlayışından kopmadan tiyatro yapan ve alanda daha eski bir geçmişe ait topluluklardan kendilerini ayırmakla kalmayıp, alanın meşru kabul edilen sanat anlayışına da bir anlamda savaş açmışlardır. Bu aynı zamanda

seyircinin kendini değiştirip geliştirmesi için de açılmış bir savaştır. Çünkü bu alternatif ve deneysel çalışmaları alımlamak için klasik sahneleme anlayışına alışmış seyirci profilinden farklı bir seyirci yapısına ihtiyaçları vardır. 90'lı yılların özel topluluklarının alışlagelmişin dışında yaptıkları bu yeni tiyatro da seyirci için yeni bir tecrübe alanı oluşturur. Böyle bir deneyimlemeye olanağı olan seyirci profili, alternatif tiyatro estetiği ile beraber gelişip dönüşmeye başlayacak olan yeni nesil bir seyirci profilinin temelini oluşturmaktadır.

90'lı yıllara genel bir bakışla genç toplulukların, önceki dönemlerde hâkim olan tiyatro anlayışında bir kırılma yarattıkları söylenebilir. Dönemin tiyatro mekânları ele alındığında, dikkat çeken iki eğilim olduğu görülmektedir. Bunlardan ilki 80'li yılların popüler kültürüyle beraber yükselmeye başlayan alışveriş merkezleri içerindeki, büyük prodüksiyon ve teknik imkânlarla, sanatsal bir amaç gütmeksizin işler yapan topluluklar; ikincisi ise alternatif mekânlarda, biçimsel olarak farklı sahneleme teknikleri, yenilikçi metinler, deneysel oyunculuk arayışları içinde olan ve bunu yaparken klasik kalıplardan uzaklaşıp, özgün olana yaklaşmaya çalışan alternatif topluluklar. Bu iki eğilim, alan içinde mücadelenin varlığına işaret ettiği gibi; eski ve yeni, sanatsal ve ticari, büyük prodüksiyonlu ve dar btli gibi karşıtlıkları da ortaya çıkarmıştır. 90'lı yıllardan itibaren, açılan sahnelerin pek çoğunun 200 kişilik seyirci kapasitesinin üstünde olmaması, disiplinler arası bir sahnelemeye imkân sağlayan boş garajlar ve terk edilmiş binalar gibi alanlardan oluşması ve alternatif sahnelemeye imkân verecek yapıda olması dikkat çekicidir.

Özetlemek gerekirse, 80'lerde ekonomik baskıdan dolayı darboğaza giren tiyatro alanında 90'ların ilk yıllarından itibaren gözle görülür bir canlanma yaşanmaya

başlanmıştır. Neo-liberal politikalar ve küreselleşmenin de etkisiyle, hemen hemen her alanda devletin etkisini yitirmesi ve tiyatrosunun üzerindeki siyasal baskının önceki dönemlere nazaran azalıp, tiyatronun özerk bir duruma gelmesi, tiyatro topluluklarına, kendi görüş ve yönelimleriyle alternatif bir tiyatro yapabilme alanı yaratmıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonuna kadar olan bu süreçte, ortaya çıkan yenilikçi bir anlayışa sahip tiyatro topluluklarının, tiyatroda var olan geleneksel kalıpları yıkan kurumlaşmış tiyatro anlayışına karşı çıkan topluluklar olmalarıdır. Yaşanan tüm siyasi ve toplumsal olayların etkisiyle gelişen tiyatro, 2000'li yılların tiyatrosunun temelini oluşturmuşlardır.

3.3.1. 2000'li Yıllar ve İstanbul'da Alternatif Tiyatrolar

80'li yıllara kadar, devletin kültür politikalarından dolayı desteklenen, devletin çıkarları ya da resmi ideolojisiyle karşı karşıya geldiğinde ise her türlü sansür, baskı ve yasaklamayla karşı karşıya kalan tiyatro, bu yıllardan sonra bir anlamda özgürlüğüne kavuşmuştur. 90'lı yıllarda özerklik adına yaşanmış önemli gelişmeler, 2000'li yıllara kadar hâlâ ekonomik anlamda devlete bağlı bir noktadan hareket etse de artan sayıda ve farklı türlerde üretim içinde olan tiyatrocuların alana girmesiyle, İstanbul'un tiyatro yapısında bir ikilik boy göstermeye başlamıştır. Bu ikiliğin bir kanadında alışveriş merkezlerinde konumlanan, yüksek seyirci kapasiteli kültür merkezlerindeki büyük prodüksiyonlar yer alırken, diğer kanadını farklı bir tiyatro anlayışından ilerleyerek tiyatroda yeni ve biçimsel deneme ve araştırmalara ağırlık

veren, sanatsal kaygılara sahip ve kurumlaşmış tiyatronun karşısında duran alternatif tiyatrocular ve topluluklar oluşturur.

2000’li yılların başında bu alternatif toplulukların sayısı az iken, ilerleyen süreçte kendi olanaklarını kullanarak üretim içinde olan, yenilikçi, genç tiyatro topluluklarında ve alternatif sayısında gözle görülür bir artış olmuştur. Çoğunlukla İstiklal Caddesi ve çevresinde konumlanmış bu alternatif sahnelerin hemen hepsi, izbe alanların, apartman dairelerinin ya da geniş otoparkların dönüştürülmesiyle yeni bir tiyatro alanı yaratan ve çoğunun tiyatro mimarisinde “black box” olarak adlandırılan sahne biçimine sahip olan küçük salonlardır. Seyirciden kopuk olmayan bir sanat anlayışına sahip olan bu alternatif topluluklar; oyunlarında uyguladıkları farklı oturma düzenleri ve sahneleme biçimleriyle, seyircilerin uzun süredir alışık oldukları konvansiyonel tiyatro anlayışına karşı bir alternatif oluşturmaktadırlar. Çıkış noktalarını her alanın sahneleme alanı olarak kullanılabileceği düşüncesinden alan alternatif tiyatrocular; değişebilir bir sahneleme alanı ve performansla göre şekillenebilen mekânlarda yer edinmişlerdir. Bu mekânlarda seyirci–oyuncu arası mesafenin nerdeyse sifıra indirilmesi, Türkiye’de modern tiyatro ile özdeşleşip, seyirciyi dördüncü duvar olarak gören İtalyan sahne anlayışının geride kalmasına neden olmuştur.

2000’li yıllarda alternatif tiyatronun Türkiye’deki temsilcilerinden biri de Murat Daltaban, Özlem Daltaban ve Süha Bilal tarafından kurulan Dot Tiyatro’dur. Alışılmış tiyatro yapılarının dışına çıkan ve yine alışılmışın dışındaki sahneleme biçimleriyle seyirci karşısına çıkan Dot Tiyatro, kendi internet sitelerinde kuruluş amaçlarını şu şekilde belirtir:

“Çağdaş tiyatronun en iyi oyunlarını İstanbul seyircisi ile buluşturmak, kültür sanat alanında eleştirel yaklaşımli, tansiyonlu tiyatroyu katmak, seyircinin güncel ve toplumsal konular üzerinde düşünme ve sorgulama dinamiğini canlı kılmaktır... Dot ‘zamanın ruhu’yla ilgilenir. Çağdaş tiyatro metinlerinden repertuar oluşturur. Repertuar seçiminde temel prensip, şehirli insanın hikayesini anlatmaktır... Dot, kendi repertuarı ve kendi mekânları için oyun prodüksiyonları yapar... Dot kendi sahnelediği oyunları kendi yönettiği sahnelerde haftada 4 gün seyirci ile buluşturur.” (http://www.go-dot.org/?page_id=2)

Dot Tiyatro’nun 80’li ve 90’lı yılların alternatif tiyatro alanından referans alarak yarattığı kendi mottosunu yaratarak, klasik tiyatro yapılarından çıkıp, kurumsal olana karşı çıkan alternatif tiyatro tavrı, kısa sürede karşılık bulmuş ve aynı çıkış noktasından hareketle pek çok alternatif topluluk İstanbul tiyatrosunda yer edinmiştir. Garaj İstanbul gibi alternatif performans alanlarının yanı sıra Kumbaracı50, Talimane Tiyatrosu, Kraft Tiyatro, Moda Tiyatrosu, Şermola Performans, Emek Sahnesi gibi pek çok alternatif topluluk ve mekân, hem biçimsel açıdan hem de içerik açısından alışılmış olanın dışında, yeni, deneyen ve araştıran üretim süreçleri içine girmişlerdir.

Bütün bu alternatif toplulukların ortak özelliklerinden biri, mekânların birbirine yakın yapısal özelliklere sahip olmalarından kaynaklanan seyirciye yakınlıktır. Seyirciye, ‘burada bir oyun oynanıyor’ dan ziyade ‘burada bir şey oluyor ve biz de bu

olayın bir parçası olarak burada var oluyoruz'u hissettirebilmek, seyirciyi pasif konumdan çıkarıp aktif bir eyleyen ya da tanık olan konumuna itmeleridir.

2013 yılının ekim ayında, Maya Cüneyt Türel Sahnesi, Sahne hâl, İkinciKat, Kumbaracı50, Şermola Performans, Kara Kutu ve Mekân Artı tarafından düzenlenen AltFest'13 için oluşturulan internet sayfasında, tiyatrocular kendilerini "alternatif" yapan noktaları şu şekilde açıklamaktadırlar:

"Mekânların var oluş biçimi ve var olma mücadelesi, sahnelerin dönüşebilir olması, farklı disiplinlerden gruplarla paylaşımları ve paylaşım şekli, mekânlarda sahnelenen çağdaş oyunlar ve performanslar, gerçekleştirilen sorumluluk projeleri ve uluslararası projeler mekânları 'alternatif' yapıyor"
(<http://diren sanat.com/altfest13-basliyor/>)

Dolayısıyla burada bahsedilen alternatiflik, sadece mekândan ötürü değil, toplulukların örgütlenme yapıları, üretim süreçleri ve tiyatro politikalarını da içine alan bir alternatifliktir. 21. yüzyılın tiyatro ortamında, tiyatro mekânını dışsal bir öge olarak ele almak mümkün değildir. Tiyatronun içinde var olan yaratım sürecine direkt etki eden bir unsur olarak ele alınan mekân, günümüz çağdaş sahnelemesinin temel çıkış noktalarından biri olarak görülebilir.

80 sonrasında itibaren Türkiye Tiyatrosu'ndaki sahnelere ve sahnelemelere bakıldığında, sahnelerin olanaklarından da kaynaklanan dekor ve kostümün "güçlü" olduğu oyunlar görürüz, 80'lerin sonrasında mekânsal sıkıntılarla beraber ilk olarak dekor anlamında bir sadeleşmeye gidilmiştir. En önemli gelişim, mekânın kendi

gerçekliğiyle kullanılmasıyla başlamıştır. Bu kullanım sayesinde her mekân kendi yazarını üretmeye başlar. Örneğin mekân içinde var olan kolonlar ya da tuğlalı duvarlar saklanmaktansa oyunun geçtiği mekân haline getirilerek Türkiye’de yeni bir sahneleme tavrının gelişmesine neden olmuştur. Bu gerçekliğin kullanılması durumu seyirci açısından da güzel gelişimlere neden olmuştur. İlk olarak her mekân kendi seyircisini oluşturmuştur. Sürecin başında İtalyan sahneye alışmış seyirci için bu zorlayıcı bir durumdur; çünkü oyuncuyla bu kadar yakın olmak seyirciyi huzursuz eder. Zamanla bu durum değişir ve alternatif mekânlar kendi kemik seyircilerine sahip olurlar. Sonuç olarak, bu yeni alternatif mekânlarla beraber, Türkiye Tiyatrosu alışılmamış bir sahneleme, metin ve oyunculuk anlayışını tanımıştır. Alternatif mekânlar ve topluluklar, metinlerin gündelik hayattan gelen metinler olması, seyirciyle oyuncunun ortak bir derdi paylaşmasını sağlarken, oyunculuğun doğala yakın bir yerden uygulanması ve mekânların gerçekliği içindeki yakın ilişki gibi noktalarla tiyatro anlayışına yeni bir algı getirmişlerdir. Alışmış olduğu tiyatro kalıplarının dışına çıkan seyirci de bu şekilde yeni deneyimler kazanmaya başlamıştır.

Bu alternatif mekânları oluşturan topluluklardan bazıları ise, temellerinde de alternatif bir süreç olan üniversite tiyatrolarından gelmektedir. Günümüzde pek çok üniversitenin tiyatro kulübü bulunmaktadır. Aynı şekilde pek çok üniversite de kendi tiyatro buluşmalarını düzenlemektedir. Ancak daha önce de bahsedildiği gibi sadece Yıldız Üniversitesi Oyuncuları, İTÜ Sahnesi ve Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, okudukları bölümlere alternatif bir şekilde tiyatro alanında kendilerine yer aramışlar ve edinmişlerdir. Bugün karşımıza İkinciKat, Seyyar Sahne ve Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu olarak çıkan bu ekipler, mezun tiyatrosunun ötesinde, profesyonel alanda çalışmalarına devam etmektedirler. Konservatif eğitimden farklı

olarak kendi müfredatlarını ve eğitim anlayışlarını oluşturan bu ekipler, amatör ruhla profesyonel işler çıkarma konusunu daha sonrasında profesyonel alanda amatör ruhtan yola çıkarak işler üretme durumuna dönüştürmüşlerdir. Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'nın devamı niteliğinde olan Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu da bu tarz ekiplere örnek verilebilecek ekiplerden. BÜO ile göbek bağı koparmadan, çift taraflı etkileşime devam eden BGST, aynı zamanda mezun tiyatrosunun profesyonel alanda var olmasında öncü niteliği taşır.

80 Darbesi'nin neticesinde BÜO'ya ait geleneğin kesintiye uğramasının ardından 84 yılında bu geleneği geri getirmek ve devrimci-tiyatro anlayışıyla tiyatro yapma amacıyla olan öğrenciler, BÜO'da geçirdikleri 11 yılın ardından, mezunlar olarak farklı bir alanda yer edinmeleri gerektiğini düşünmüşlerdir. BGST'nin kuruluşu da bu düşüncenin 1995 yılında gerçekleşmesiyle olmuştur. Cüneyt Yalaz kendi geçmişinin ekibin geçmişiyle paralel olduğunu belirterek, BGST'nin kuruluşundan bugüne olan süreci şu şekilde özetler:

“BÜO'nun profesyonel ayağını 1995'te kurduk ancak 1997'ye kadar ekipler geçişkendi. Bir oyunda oynayanların tamamını mezunlar oluşturuyordu, öğrenciler de bulunuyordu. 97'den sonra tamamen mezunların oluşturduğu bir ekibe dönüşebildik. O zamanlar bizde profesyonel-çalışan ayrımı pek yoktu, bundan dolayı bu işten para kazanma meselesi 2000'leri buldu. 2000'lerin başında tek kişilik bir oyun denemesi oldu, bu denemeye beraber bir kadro oluştu. Yani profesyonel bir kadro oluşturma süreci o oyunla başladı. 2 yıl sonra o profesyonel yapı bir kesintiye uğradı ya da istediğimiz anlamda bir profesyonel yapı oluşamadı. Bunun bir nedeni de, biz o dönem reklam ve dizi sektörüne girmeyi reddeden bir topluluk olduğumuz için

sadece tiyatro gelir oluřturma konusunda sıkıntı yaratıyordu. Diđer bir taraftan da ideolojik sorunların da etkisi olmuřtu. Bu řekilde 2005-2006 yıllarında dūřūře geçtik, daha sonra 2008-2009 yıllarında yeni bir kuřak geldi ve o profesyonel oluřumu kurmaya aday oldular, řu anda da onlar yūrutuyorlar.” (Yalaz 2015)

BÜO’dan gelen “ortaklaşa üretim” ve hiyerarşik yapılanmaya karşı tavırlarını da beraberlerinde getirerek, İstanbul’da ilk diyebileceğimiz mezunlar tiyatrosunu kurmuşlardır. Ortaklaşa çalışma anlayışının bir yansıması olarak sadece Boğaziçi Tiyatro kulübü değil aynı zamanda Folklor topluluğu ve Dans Topluluğu da bu oluşumda yerini almıştır. şu anda profesyonel ve çalışan şeklinde birimlere ayrılan ekibin bir diğer ayağını da hâlâ Boğaziçi Oyuncuları oluşturmaktadır. BGST oyuncularını ve BÜO mezunu İlker Yasin Keskin bunun nedenini şu şekilde açıklamaktadır:

“Burada bir mekanizmamız var aslında, o da danışmanlık ayağı. Aslında okul tiyatrolarını ve mezun kuşağı birbirine bağlayan köprü bu, bundan bahsetmek gerekiyor. Mezun olan kuşak, üniversitedeki ekibe bir kaç sene danışmanlık yapıyor, bu da kulübün geleneğinin sigortası oluyor. Bir gelenek oluşturup, profesyonel yaşama atlayıp burayı bir yerde bırakmak değil de bir süre birikimini buraya aktarmak süreci oluyor. Bu kulüp için de bir sigortası oluyor, daha görece eğitimsiz kuşaklar için. BGST içinse bizim üye olarak beslendiğimiz yer orası, sonuçta orayı ne kadar güçlü tutabilirsek biz de burada güçlü ve üretken kalabiliriz.” (Keskin 2015)

Bu anlayış ve çalışma biçimi, hem BGST'nin eğitim ve araştırma sürecine katkı sağlarken diğer taraftan BÜO üyelerinin geleceklerine alternatif bir alan sağlıyor. BÜO'dan çıkan öğrencilere BGST üç seçenek sunuyor: (1) Okudukları bölümlerden ayrı olarak, tiyatro alanında var olmak isteyen mezunlar profesyonel olarak BGST'nin içinde var olabiliyor (2) Bir yandan mesleğine devam edip bir yandan da tiyatro yapmaya devam etmek isteyen mezunlar “çalışan tiyatro” ya da “çalışan dans” olarak adlandırılan birime dahil olabiliyor ya da (3) ben sadece mesleğime devam etmek istiyorum veya tiyatroya devam etmek istemiyorum diyen mezunlar ise minimum üye diye tabir edilen “destek” birimine girebiliyor. Bu birimlerin yansırı yine BÜO zamanındaki araştırmaların sonucunda oluşan ve bugün BGST'de de yer alan “Toplumsal Araştırmalar Birimi”nde akademik araştırmalar yapabiliyorlar. Bütün bu birimlerin temel çıkış noktası ise ortaklaşa üretimden geçiyor.

Bu süreci oluştururken de yaratım sürecinde topluluk üyeleri genellikle kozalaşma durumuna geçiyorlar. Klasik bir oyun sahneleme sürecinde var olan yazar, yönetmen, dramaturg, oyuncu, sahne tasarımcı gibi öğeler BGST'de kişilere değil gruplara paylaştırılmış sorumluluklar. Ancak bu paylaşım, örneğin rejî grubunda bulunan bir üyenin, yazım ya da prodüksiyon grubunda verilecek bir karara müdahale etme hakkını engellemiyor. Üyelerin kendi isteğiyle var olduğu gruplarla yapılan oyun çalıma sürecinde önemli olan, kişilerin katılımına açık bir yapının korunabilmesi olarak ortaya çıkıyor. BGST'nin kurucu kadrosunda yer alan Cüneyt Yalaz, ekip içinde hiyerarşik bir yapılanma olmadığını ve herkesin sarf ettiği emek kadar söz hakkı olduğu daha demokratik bir ortamın olduğundan söz ediyor. Aynı zamanda bu kolektif yapıyı koruyan bir diğer uygulama ise; tiyatro alanındaki gelişimlere paralel olarak, düzenli bir şekilde yapılan eğitim çalışmalarıdır. Bu eğitim çalışmaları beraberinde oyunları farklı başlıklar altında topluyor: ilk olarak “gençlik projeleri”

olarak adlandırılan, görece olarak daha yeni neslin yer aldığı projeler karşımıza çıkıyor Shakespeare, Moliere, Lorca üzerine yaptıkları araştırmaların sonucu çıkan ürünler bu tipte projelere örnek gösterilebilir. Bunların yanında “dar kadro profesyonel oyunlar” diye adlandırılan bir başka biçim mevcut, Eleni’den Mektuplar, Yeni Bir Hayat İçin gibi oyunlar bu biçimin altında yer buluyor. Son ve en geniş kapsama alanına sahip olan biçim ise “çatı projeler”, BGST’nin birkaç biriminin ortaklaşa çıkardığı bu projelere Karşılaşmalar oyununu örnek gösterebiliriz. Bu üç biçimde de hedef ortaklaşa bir proje çıkarmak. Her biçimde oyun süreci aynı yapılanmayla ilerliyor. Gençlik projelerinde ve çatı projelerinde buna ek olarak BÜO’da olduğu gibi bir danışmanlık birimi de ekleniyor.

BÜO’dan kalan bir gelenekle; araştırma, deneme, üretme ve bunların hepsini ortaklaşa bir şekilde yapma amacıyla olan Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu; üniversite eğitimlerinin yanında kendi içlerinden kişilerle beraber gelişerek yarattıkları yeni eğitim alanları olan tiyatroyu, üniversite sonrası yaşamlarının da büyük bir parçası haline getirmişlerdir. BGST’den örnek alarak, üniversite tiyatrosunun üniversitede kalması zorunluluğu olmadığını gören bir diğer ekip de İTÜ Mezunlar Tiyatrosu’dur. Daha sonra Seyyar Sahne’yle birleşmiş olan bu topluluğun kuruluşunu, Seyyar Sahne üyesi Erdem Şenocak şöyle anlatmakta:

“Benim bir üst dönemde İTÜ Sahne’de olan arkadaşlar mezun oldular ancak hâlâ bizimle tiyatro yapmaya devam ediyorlardı. Ancak fark ettik ki bu zor bir durum, o zamanlarda da güzel bir mezun tiyatro örneği olan BGST vardı önümüzde, buradan yola çıkarak 2001 yılında İTÜ MT’yi kurdular. Tiyatrodan para kazanılamıyordu, ondan dolayı tam anlamıyla bir çalışan tiyatrosu da diyebiliriz bu ekibe. Aynı dönemde Seyyar Sahne de kuruldu. İki

ekibin yönetmeni de BÜO çıkışlı Celal Mordeniz'di; bundan dolayı iki grup 4-5 sene boyunca kardeş ekip gibi beraber çalıştılar, aramızda oyuncu değişimleri dahi oluyordu. Bu sürecin bir sonucu olarak iki ekip daha sonra Seyyar Sahne adı altında birleşti. Bu birleşme de şöyle oldu: İTÜ MT mühendislerin ağırlıkta olduğu ve sahne üstünde olma heyecanına sahip bir ekipti, Seyyar Sahne ise daha çok sosyal bilimlerden gelen ve masa başı araştırmalarına yönelik bir ekipti. İki ekip arasında karşılıklı bir imrenme vardı ve sonucunda Seyyar Sahne ağırlıkla, oyun çıkartma amacı gütmeyen, masa başından çok sahne üstünde araştırmalarına devam eden bir prova tiyatrosuna dönüştük. Yani ikisinin tam ortasında oldu bu birleşim.”
(Şenocak 2015)

BGST'den farklı olarak, İTÜ Sahne'yle herhangi bir bağı bulunmamalarının nedeni ise Erdem Şenocak'a göre, mezun neslin ekibe zarar verdiğini düşünmeleridir. BÜO'dan farklı olarak bir yönetmen tiyatrosu yapısında çalışan ekibin mezunlarının, kendi dönemlerine öykünerek ve yönetmenlik egosundan kurtulamadan ekip içinde kalmalarının, geleneğin ezberine devam etmesinden başka bir sonuca hizmet etmeyeceğini düşünmektedirler. Bunun yerine kendi araştırma alanlarını oluşturmuş olan İTÜ Sahne mezunları, Seyyar Sahne altında yaptıkları bu araştırmalarla, prova tiyatrosu niteliğindeki çalışmalara devam etmişlerdir.

Tiyatro Medresesi'nin kurulmasından önce, tiyatro “usta”larından öykünerek yaptıkları yaz kamplarında, aktörlük üzerine araştırmalarda bulunmuşlardır. Bu kampların bir ihtiyaç oldukları düşünen topluluk, bu araştırmaların çıkış noktasının “Aktörlük ne zaman bir sanattır?” sorusuna; “Her tekrarında canlılığını koruduğu zaman” cevabını bulduklarında olduğunu belirtmektedirler. İTÜ Sahne'yi de bu

araştırmalara davet eden topluluk, ancak bu araştırma alanını onlara sağlarlarsa gerçek bir katkıda bulunabileceklerine inanmaktadırlar.

BGST’den farklı olarak tam anlamıyla bir yönetmen tiyatrosu işleyişiyle alışan Seyyar Sahne, bu yaz kamplarındaki araştırmalarla beraber daha bireysel çalışmaların ortaya çıktığı bir sürece girmiştir. Prova tiyatrosu olmalarını temel olarak, her oyuncunun tiyatroyla olan kişisel ilişkisini araştırarak başladığı ve kendi sahne üstü araştırmalarına evrilen bu sürecin sonundaki ürünlerden biri olan *Tehlikeli Oyunlar*’ın çalışma sürecini oyunun yönetmeni Celal Mordeniz Şöyle anlatıyor:

“Tehlikeli Oyunlar, daha diyalog üzerinden ilerleyen bir iş oldu. Ben asla oyuncunun alanına girmedim, karışmadım. Dolayısıyla bana da bir alan açıldı. Ben gerçekten yönetmenlik yapıyordum Erdem de (Şenocak) gerçekten oyunculuk yapıyordu ve aramızdaki diyalog sayesinde böyle bir oyun çıkabildi. Ve hatta aramızdaki diyalog ancak böyle olursa seyirciyle oyuncu da gerçek bir diyalog kurabilir. Yönetmenin diktatör tavrıyla ilerleyen prova sürecinden sonra seyirci oyuncuyla diyaloğa giremez.” (Mordeniz 2015)

Bu anlayıştan yola çıkarak çalışmalarını oyuncuyla daha bireysel bir noktadan devam ettiren Celal Mordeniz, her oyuncuyla kişisel iletişimi bu Şekilde sağlayabileceğine inanıyor. Daha önce yapılan yaz kamplarının pozitif yanlarının görülmesi ve Tehlikeli Oyunlar’ın maddi getirisiyle beraber yeni bir arayış içerisine giren ekip, yaz kamplarını sürekli bir alana dönüştürmek amacıyla, 2012 yılında İzmir’in Őirince kasabasında Tiyatro Medresesi’ni kurmuşlardır. Tiyatro ustalarının taşradaki araştırmalarından yola çıkarak kendilerine böyle bir yer seçen Seyyar Sahne, medresede yıl boyunca çalışmalarına ve araştırmalarına devam etmektedirler.

BGST ve Seyyar Sahne gibi üniversite tiyatrosu kulüplerinin devamı niteliğinde olan İkinciKat'ın kuruluş süreci de Seyyar Sahne ile paralellik göstermektedir. Aynı İTÜ Sahne'de olduğu gibi, bir yerden sonra üniversite ekiplerini bırakmaları gerektiğine inanan 4-5 kişi ilk olarak Yıldız Üniversitesi Oyuncuları'ndan koparak Sıfırnoktaiki'yi kurmuşlardır. Ekibin kurucularından Eyüp Emre Uçaray, bunun sadece mezunlar için değil aynı zamanda ekibin içindeki öğrenciler için de bir gereklilik olduğunu belirtmektedir:

“Üniversite tiyatrolarında şöyle bir sıkıntı var ki bence mezunların çalıştırıcı olduğu bir sisteme sahip her ekip için kanayan bir yara bu. Bir insanın üniversitede kalma süresi idealde 4 sene, ancak ekipte 8. yılında olan insanlar mevcut. Bu insanların varlığı, yeni neslin kendilerine yer edinmemesine yol açıyor. Bırakın oyuncu olarak kalmayı, orada sadece yönetmen ya da eğitmen olarak çok uzun süre kalmak bile sıkıntı. Çünkü birisi o sorumluluğu çok uzun yıllar üstüne alınca, geriden kimse gelmemiş oluyor. Bu da geleneği kesintiye uğrattırıyor, hatta o kişinin bırakmasıyla kesip atıyor. Biz de bu şekilde düşünen 4-5 kişi, daha profesyonel bir oluşuma girmek için Sıfırnoktaiki'yi kurduk. Tek amacımız profesyonel tiyatrosu yapmaktır. Bu ekip daha sonra İkinciKat'a evrildi.” (Uçaray 2015)

Yıldız Oyuncuları ile organik bağını tamamen koparan bu topluluk, temellerini olanın geleneğinden oluşturduklarını söylüyorlar. Eğlenmek merkezi bir üslup birliğinden bahseden ekip üyeleri, ‘eğlenerek çalışma’, ‘eğlenerek yapma’ meselesinin hala devam ettiğini vurguluyorlar. YÜO'daki temel öğretilerden biri olan keyif alarak üretmenin hala devam ettiğini ise, her ne çalışırlarsa çalışsınlar provada keyif almayı merkeze koyduklarından dolayı olduğunu belirtiyorlar.

Bunların dışında iç yapılanmada da paralellikler görülebiliyor. YÜO'daki keskin hatlarla belirli olan yönetmen-oyuncu ilişkisine İkinciKat'ta da karşılaşmak mümkün. YÜO'da aldığı eğitimin "düşünmek" kavramıyla doğrudan bağlantılı olduğunu düşünen Uçaray, bunu yaratıcılığı etkileyen temel meselelerden biri olarak görüyor. Üniversite tiyatrolarındaki ortaklaşa karar verme durumunun, profesyonel alanda bireycilikten uzaklaştırdığını ve bu şekilde alternatif olanı bir okul kültürünün devamıyla sağladığına inanıyor.

Ekip olarak kendilerini alternatif bir topluluk olarak nitelendirmeyen İkinciKat, bu alternatifliği sadece mekânla sağladıklarına inanıyor. Kendi mekânlarında genç yazarlar, yönetmenler ve ekiplere bir alan yarattıkları için alternatif olduklarını vurgulayan Uçaray, "alternatif tiyatro" kavramını kullanmadıklarını belirtiyor. Ekip olarak tiyatro anlayışlarını kendi üzerinden şu şekilde anlatıyor:

"Akım olarak alternatif bir çalışma içerisine girenler vardır mutlaka, ancak biz öyle bir iddia içinde değiliz. Çok karışık bir durum o. Ben temelde tiyatrosunu yapan bir insanım. İnandığım şey: seyirciyle ne kadar çok iletişim kurabildiğim. Bu bazen alternatif bir duruma da düşebilir ama benim böyle bir derdim yok. Benim seyirciyle derdim var, hikayeye derdim var. O hikayeyi anlatmakla alakalı derdim var. Ne gerekiyorsa onu yapmaya çalışıyorum. " (Uçaray 2015)

İkinciKat gibi kendilerini "alternatif tiyatro" kavramı içerisinde görmeyen Seyyar Sahne ve BGST, mekân, seçim ya da arayış olarak bir alternatif alan yaratmaktadırlar. Aslında bu toplulukların kurulmasından önce var olan üniversite tiyatro toplulukları, amatör tiyatro alanında büyük bir yere sahip olmalarının yanı sıra, üniversitelerde bulunan tiyatro eğitimine bir alternatif olarak var olmaktadır.

Bu durumun getirilerinden biri de kuşkusuz ki profesyonel alandaki bahsedilen ekiplerdir. Gerek üniversitedeki topluluklarla bağları devam etsin gerek etmesin, bütün bu topluluklar, üniversiteden gelen alışkanlık ve gelenekle ya da bu gelenekten yola çıkarak yollarına devam etmektedirler. Pek çok üniversitenin tiyatro topluluğu olmasına rağmen; sadece kendi içinde kurumlaşmış, kendi araştırmalarını yapıp kendi metinlerini üretebilen, kendi çalışma sistemlerine sahip; dışarıdan bir çalıştırıcıdan ziyade kendi içinden çalıştırıcıları çıkaran, özetlemek gerekirse kendi geleneklerini oluşturan ve bu gelenek çevresinde devam eden bu toplulukların profesyonel alanda var olmaları da temelde bütün bu işleyişle alakalıdır.

4. SONUÇ

Araştırma boyunca bahsedilen alternatif tiyatro anlayışı, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de sancılı birçok sürecin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Pek çok siyasal ve toplumsal gerginliğin paralelinde ilerleyen ve “yeni” olanı aramanın; sonucu olmayan, sürekli kendini yenileyen, devinen ve evrilen bir süreç olması beraberinde sürekli dinamik kalan bir tiyatro anlayışını getirmiştir. Bu dinamik tiyatro aynı zamanda okul tiyatro kulüplerinden de beslenmiştir. Alternatif tiyatro alanıyla aralarında sürekli bir geçiş olan okul tiyatroları, kendi iç örgütlenmelerinde pek çok sorun ve problemle karşı karşıya kalmışlardır. Okul tiyatro topluluklarının üyeleriyle yapılan mülakatlar göstermektedir ki okul tiyatrosu, katılımcılar için hayatlarında da alternatif bir seçenek oluşturmaktadır. Eğitimde tiyatronun ve tiyatroyla beraber kullanılan diğer sanatsal disiplinlerin, bireyin gelişimine sağladığı ya da sağlamayı amaçladığı katkı, sosyal yaşamda var olma yetilerini kazandırmaktadır.

Tez sürecinde yapılan bütün kuramsal araştırmalar ve mülakatlar lise tiyatrosu ayağında şu sonucu ortaya çıkarmıştır, çalışma başlangıcında öngörülen “gelenek” durumu liselerde de mevcuttur ancak, bu durum kendini var etme çabası içindeki genç bireyler üzerinde pozitif bir etki yaratmaktan çok, hiyerarşik bir yapı altında ezilmekten rahatsız olmalarına sebep olmaktadır. Bunun en net örneğini Kadıköy Anadolu Lisesi Tiyatro Topluluğunda görmek mümkündür. Araştırma kapsamına alınan diğeri iki ekipten farklı olarak KALTT, “mezun yönetmen” kavramına karşı çıkarak, Yıldız Üniversitesi Oyuncularında da gözlemlenebilen kendi içlerinden o anda orada bulunan ve üretimin her alanında var olmayı amaçlayan kişilerce yönlendirilmeyi tercih etmişlerdir. İTÜ Sahne’nin son dönemdeki çalışmalarının da bu anlayışa yönelmesi, beraberinde “gelenek” kavramının yanlış anlaşılan hiyerarşik bir yapıda kaybolduğuru sorunsalını ortaya çıkarmıştır. Baal Sahnesi’nin gizli hiyerarşik yapısı dışında kalan diğeri ekiplerde gözlemlenen şey: Her öğrencinin oraya kendini ifade edebilme arayışıyla gittiğuru ve bu ifade etme durumunun ekibin geleneğuruyle eliştiğuru noktada, kesintiye uğradığurudur. Halihazırda var olan sisteme ezberci bir şekilde katılmayı reddeden lise çağındaki öğrencilerin, içindeki buldukları ekibin üslubunu, ilkelerini ya da geleneğini, içinde buldukları şartlar doğrultusunda geliştirme-değiriştirme çabalarının olması araştırmanın öngörülme-yen sonuçlarından biridir.

Aynı zamanda mülakat yapılan üç lise tiyatro ekibinin mezun öğrencilerinin, üniversitede eğitim hayatına konservatuar ya da oyunculuk bölümünde devam etmemeleri de araştırmanın bir sonucudur. Bu bir taraftan, tiyatroyu “meslek” olarak ele almak istemediklerinden kaynaklanırken, diğeri bir taraftan topluluk içinde

aldıkları tiyatro eğitiminin devamında, tiyatro yapmak için konservatuvar ya da kurumlaşmış bir eğitim ortamına ihtiyaç duymamalarıdır. Lise tiyatro ekiplerinin mezun tiyatrosu niteliğindeki tek örneği olan TiyatroPi'nin üyeleri, bu durumu farklı bir boyuta getirerek, bedensel tiyatroya yönelmiş ve sahnelemenin farklı alanlarında denemeler yaparak eğitimlerine bir taraftan mühendislik, işletme gibi bölümlerde, bir taraftan da İstanbul Devlet Konservatuvarı Pantomim Bölümü'nde devam etmişlerdir. Bu durumun nedeni ise, lisede deneme-yanılma yoluyla tecrübe ettikleri performansçı olma durumunun hangi noktasında konumlanmak istediklerini bulmalarıdır.

Lise tiyatroları açısından bir diğer şaşırtıcı sonuç ise; bu tarz ekiplerden çıkan öğrenciler, konservatuvar ya da oyunculuk bölümlerini tercih etmedikleri gibi, üniversitede buldukları kurumun tiyatro kulüplerinde de devamlılık sağlayamamalarıdır. Profesyonel olarak “tiyatro sanatçısı” olarak nitelendiremeyeceğimiz lise tiyatroları mezun öğrencilerinin, alışkanlık ve ait hissetme güdülerinden dolayı, alışık oldukları tiyatro ortamından farklı bir ortama geçişlerde, gelenek farklılıklarından kaynaklanan sıkıntıları yaşamalarıdır. 2K1H, KALTT ve Baal Sahnesi'nde de görülen “tepeden inme” geleneğe karşı duruş, üniversite tiyatrosunda yerini pes etme ya da vazgeçmeye bırakmaktadır.

Bunun nedenini üniversite tiyatrolarının, daha kurumsallaşmış yapısı olarak göstermek mümkündür. Uzun yıllardır çalışmalarına devam eden topluluklar, kendi iç dinamiklerini oluşturmuş ve geleneklerini koruma altına almışlardır. Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları örneğinde görüldüğü gibi, her ne kadar bu gelenek zamanla değişip evrilsede de temelde var olan üslup birliğinden çok uzaklaşmamıştır. Öyle ki

BÜO bu durumu Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu'na da yansıtmiş ve aralarında bulunan köprüyü yine kolektif anlayıştan yola çıkarak kurmuştur. Araştırma kapsamına alınan okulların arasında, okul tiyatrosu – mezun tiyatrosu ilişkisini en net şekilde görebildiğimiz BÜO – BGST ekiplerinin yanında, Yıldız Üniversitesi Oyuncuları ve İkinciKat'ın ilişkisi yine aynı üsluptan çıkan ancak devamlılığı olmayan bir şekildedir. Liselerdeki hiyerarşik geleneğin zararlarını fark eden topluluk üyeleri, ekibin gerçek geleneğini devam ettirmek için bu bağın minimumda olması gerektiğine inanmaktadır. Okul tiyatrosu kavramının çok uzağında olan profesyonel alanda üretim, amatör ruhun ötesinde sanatsal bir duruş ve tavrın bir sonucudur. Bu noktada üretim gösteren topluluklar mezun oldukları üniversite tiyatro topluluklarını, okul tiyatrosu geleneğinden uzaklaşıp, okul tiyatrosu topluluklarından farklı bir bakış açısıyla, bir anlamda kendi buldukları noktadan ve kendi geçmişlerinden referans alarak eleştirmektedirler. Bu da muhafaza edilen geleneği, dış hatları belli ancak içi boşaltılmış bir hale getirmektedir. Bir yandan siyasi, toplumsal ve sanatsal gelişmeler diğer yandan teknolojik gelişmeler nesiller arasında büyük farklılıklar yaratmaktadır. Bu durum da doğal olarak her neslin kendi anlayışı çerçevesinde bir bakış açısı geliştirmesini beraberinde getirir. Sabit bir kadroya sahip olmayan üniversite tiyatrolarında bahsedilmesi gereken gelenek, değişmeden sabit kalarak aktarılan bir gelenekten çok, temel bir çıkış noktasına sahip olan ancak yıllar içerisinde değişime uğraması gereken -araştırmaların gösterdiği kadarıyla da aslında uğrayan- bir gelenek olmalıdır.

Alternatif alanda var olan mezun tiyatro niteliğindeki topluluklar da bu değişen geleneğin bir devamı niteliğindedir. Okul tiyatrolarından mezun öğrencilerin “alternatif” arayışı iki nedenden kaynaklanır: ilki eğitim sisteminin dayattığı

zorunlulukları kabul etmemelerinden dolayıdır. Erken gençlik döneminde, genellikle bilinçsiz bir şekilde yapılan seçimleri yok sayarak, kendilerine üniversite boyunca yarattıkları alternatif eğitim alanlarını meslek olarak tercih eden öğrenciler, en başta eğitim sistemine bir karşı duruş sergilemişlerdir. Bu karşı duruşun bir yansıması olarak oluşturdukları topluluklar ise ikinci alternatif olma durumunu gösterir: üniversite tiyatro ekiplerinden temel olarak oluşturdukları üslup ve çalışma biçimini, kurumlaşmış tiyatronun alternatifi olarak görüp, “yeni” tiyatro mekanları ve sahneleme biçimleriyle ortaya koymuşlardır.

Tiyatro eğitimi alanında da bir alternatif yaratarak, profesyonel tiyatro alanını ve Türkiye Tiyatrosu’nu besleyen bu üniversite toplulukları, bir taraftan alternatif tiyatro alanına yeni bir boyut kazandırırken, diğer taraftan da Türkiye tarihinden direkt etkilenmiş, buna göre şekillenmiş ve yer yer Türkiye Tiyatrosu’nun odağını oluşturmuştur.

KAYNAKÇA

Adıgüzel, Ö. (2013). *Eğitimde Yaratıcı Drama*. Ankara: Pegem Akademi.

Aliyazıcıoğlu, Ö. (2012). “Yaratım Arayışında Yönetmene ve Oyuncuya Hizmet Eden Tiyatro Yapısı Nasıl Olmalıdır?” *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 180-197.

And, M. (2009). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Arslan, E., Erbay, F., & Saygın, Y. (2010). “Yaratıcı Drama İle Bütünleştirilmiş İletişim Becerileri Eğitiminin Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Bölümü Öğrencilerinin İletişim Becerilerine Etkisinin İncelenmesi” *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23:91-99

Aytaş, G. (2014). “İletişim Gerekliliği Açısından Tiyatro” *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 97:239-246.

Bakır, A. (2007) *Temel Eğitimde Tiyatro Çalışmalarının Öğrencilerin Kişilik Gelişimi (Özgüven Kazanımı) Üzerinde Etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Baltacıoğlu, İ. H. (1941). *Tiyatro*, İstanbul: Sebati Basımevi.

- Başaran, İ. E. (2011). *Eğitim Bilimine Giriş*, Ankara: Ekinoks Eğitim Danışmanlık.
- Beşe, A. (2013). “American Theatre Groups in the 1960's and Postmodern Stage” *Humanitas-International Journal of Social Sciences*, 51-58.
- Brockett, O. (2000). *Tiyatro Tarihi* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Brook, P. (1990). *Boş Alan* (Ü. İnce, Trans.) İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Candan, A. (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Dewey, J. (1985). “Changes in Thinking About Drama, in Education, in: Educating Through Drama” *The School and Society*, 24: 113-121
- Erdoğan, İ. (2006) *Kültürlerin Kesişme Noktasında Tiyatro ve Çağdaş Sahneleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Erkoç, G. (1995). “Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 3: 47-56
- Erkoç, G. (2002). “1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 13: 17-38.
- Erten, Y. (1981). “Günümüzde Tiyatronun Bilimsel Tavrı/Manferd Wekwert” *Sanat ve Bilim* 4:16-24
- Ezici, T. (2008). “Tiyatro Eğitimi ve Çağdaş Açılımlar” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 26:113-126.

- Genç, H. N. (2005). "Eğitimde Drama ve/veya Dramada Eğitim". *KKEFD*, 12: 89-105
- Gürün, D. (2009). "1950'ler ve Tiyatro Sanatının Yönelimleri" *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2:119-129.
- Huizinga, J. (2006). *Homo Ludens*. (M. A. Kılıçbay, Trans.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Innes, C. (2004). *Avant-Garde Tiyatro 1982-1992*. (B. Güçbilmez, & A. V. Kahraman, Trans.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (1998). *2000'li Yıllara Doğru Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Karacabey, S. (2007). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Karagül, C. (2014) *Bourdieu'ü Sanat Sosyolojisi Bağlamında 2000'li yıllarda İstanbul'da Alternatif Tiyatrolar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Kuyumcu, N. (2004). "Yaratıcı Eğitim Çalışmalarında Bir Araç: Tiyatro ve Canlandırma" *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2:261-271.
- Kuyumcu, N. (2010). "Eğitimde Tiyatro ve Gençler" *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1:156-165.
- Oruç, K. (2013). *Drama ve Okul Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Erden, M. (2001). *Eğitime Giriş*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Sağlam, T. (2003). "Eğitimde Tiyatro" *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, 37: 24-35

- Sağlam, T. (2004). “Dramatik Eğitim Amaç mı? Araç mı?” *A.Ü. DTFC - Tiyatro Bölümü, Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 17:4-22
- Samurçay, N. (2008). “Çocuk Psikolojisi Açısından Tiyatro” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 26:7-39
- Schiller, F. v. (1990). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*. (M. Özgü, Trans.) İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Schneider, W. (2005). *Çocuklar için Tiyatro*. (A. Selen, Trans.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Sokullu, S. (1988). “Alternatif Tiyatro Serüveni”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 11:51-77
- Sözbir, D. (2010) *Tiyatro Mekanının Değişimi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü
- Şener, S. (1993). *Oyundan Düşünceye*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Şişman, M. (2014). *Eğitim Bilimine Giriş*. Ankara: Pegem Akademi.
- Tekerek, N. (2006). “Oyun Kavramı'ndan Drama'ya Drama'dan Dramatik Eğitim'e” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 22, 47-73.
- Uğurlu, G. (2014) *Tiyatroda Ortaklaşa Yaratım ve Türkiye'deki Yansımaları (Devising Theatre)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Ünal, H.A. (2004) *Yirminci Yüzyıl Sonunda Tiyatroda Arayışlar: Postmodern Tiyatro*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yıldırım, İ. (2011) *1960'larda ve 70'lerde Avrupa, ABD ve Türkiye'de Avangard Tiyatro*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yılmaz, F. (2004) *Howard Gardner'in Çoklu Zeka Kuramı Çerçevesi İçinde Okul İçi Tiyatro Çalışmalarının Eğitime Katkısı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

<http://diren sanat.com/altfst13-basliyor/>. (2015, Mart). Retrieved from

<http://diren sanat.com>.

<http://www.go-dot.org/?page id=2>. (2015, Mart). Retrieved from <http://www.go-dot.org>.

EKLER

BOĞAZIÇI GÖSTERİ SANATLARI TOPLULUĞU – CÜNEYT YALAZ /İLKER YASİN KESKİN

Ö.A.B : Önce biraz sizden bahsedelim. Nasıl başladınız tiyatroya? Öncesi nasıldı? Sonrası nasıldı? Bugün nasıl ilerliyor? Sonrasında zaten içinde bulunduğunuz ekipten konuşuruz.

C. Y : Ben ciddi anlamda tiyatroya Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'nda başladım. 1984 girişliyim üniversiteye, biz girdiğimizde şöyle bir durum vardı; 80 darbesinin de etkisiyle BÜO'nun oluşturduğu gelenek kesintiye uğramıştı. Kurumsal niteliğini yitirmiş ve o eski oyunculuk üslubunu unutmuş bir yapı vardı. Zaten Galatasaray Lisesi mezunu bir yönetmen olarak Mehmet Açar ve onun etrafında toplanan bir grup insan vardı. Daha ziyade bir prodüksiyon tiyatrosu diyebileceğimiz tarzda işler yapılıyordu; yani Mehmet Açar bir öneri getirirdi, genellikle de güzel öneriler getirirdi ve onun etrafında birbirine hiç benzemeyen farklı kesimlerden tiyatro yapmak isteyen insanlar o çatı altında buluşurlar gibi bir durum vardı. Daha sonra bizim gelişimizle beraber, biz derken şu anda Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu'nun kurucusu olan kadronun gelişiyile beraber, BÜO'da işlerin daha ciddiye bindiği biraz daha kurumsallaşmaya yönelik ve sanatın politik anlamını da sorgulayan bir yapılanmaya gidilmeye başlandı. Asıl olarak da 1988 yılında bir grup insan -5-6 kişilik bir grup- biz burada tiyatroyu kurumsallaştıracağız, eğitim-araştırma perspektifli bir çalışma yapacağız ve bunun için dergisini çıkaracağız, eğitim çalışmalarına odaklanacağız; yani sadece prodüksiyon odaklı bir çalışma yapmayacağız da genel olarak tiyatro

odaklı, tiyatroyu kavrayan bir anlayış geliştirmeye çalışacağız diye bir yola girdi. Ben de o 5-6 kişiden biriydim. Ondan sonra da 88'den 95'e kadar kulüplerde bir takım çalışmalar yapıldı ve 95'te de bir kuşak mezun olmaya başlayınca BGST'yi kurma kararı verdik. Benim de hikayem aslında kurumun hikayesiyle koştur gidiyor.

Ö.A.B : Peki Boğaziçi Üniversitesi'nde hangi bölümdeydiniz?

C. Y : Boğaziçi Üniversitesi'nde önce makina mühendisliği bölümündeydim, sonra o bölümde 2 yıl okuduktan sonra bıraktım, ekonomi bölümüne geçtim. Onu bitirdikten sonra İnkılap Tarihi Bölümü'nde yüksek lisans yaptım. Şu anda adı değişti galiba; Atatürk İlke ve İnkılapları Enstitüsü'ydü şimdi ikiye ayırmışlar, Atatürk İlke ve İnkılapları ve Cumhuriyet Tarihi yapmışlar. Aslında ben daha çok ikinci kısma yakın bir eğitim aldım. Zafer Toprak'ın gelişiyle beraber böyle bir değişim gerçekleşti. İstedğin alanda çalışma yapabiliyordun; mesela benim tezim, "60'lı Yıllara Türkiye Tiyatrosu'nun Politikleşme Süreci"ydi. Yani bölümle bir alakası yoktu aslında ama ona açık, esnek bir yapısı vardı. Daha sonra da politikaya doktoraya girdim ancak orayı bitiremedim O dönem tek kişilik oyun vardı "Yeni Bir Hayat İçin", o başlayınca doktora kaldı. Ondan sonra da bir daha geri dönmedim

İ. Y. K : Ben Boğaziçi Üniversitesi'ne 1999 girişliyim, 2006'da da bitirdim, daha sonra da BGST'ye dahil oldum. BÜO'dan mezun olanların önünde üç seçenek duruyor. Eğer profesyonel tiyatro yapmak istiyorsanız; BGST'ye geçiyorsunuz, yok ben hem tiyatroyla uğraşıp hem de mesleğimde çalışmak istiyorum diyorsanız; çalışan tiyatrosu ya da çalışan dansı şeklinde BGST'de var oluyorsunuz ya da ben size destek olurum, diyebilirsiniz bizim minimum üye diye tabir ettiğimiz şekilde. Ben profesyonel olmaya karar vermiştim daha doğrusu ilk başladığımda çalışan tiyatrosu

içindeydim, bir öğretmenlik yapma sürecim oldu. Benim bölümüm fizik öğretmenliğiydi, bir sene öğretmenlik yapıp daha sonra profesyonel olmaya karar verdim. Biz aslında bu Cüneyt Yalaz'ın kurucusu olduğu geleneği devralan kuşaklardan biriyiz.

Ö. A. B : BÜO'nun ilk başlangıcından bugüne, geleneğinde nasıl bir değişim yaşandı veya gelişim sürecine girildi? Bu gelenek oturana kadar nasıl bir süreçten geçildi?

C.Y : Zor bir soru, aslında Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'ndan da öncesi var; *Robert College Players* diye olan bir dönem var ki 1950'ler 60'larda çok meşhur insanların oradan mezun oldukları görülüyor. İşte Engin Cezzar olsun Haldun Dormen olsun, Genco Erkal uğramış bir dönem. Böyle bir dönem var, ondan sonra Robert Koleji 1971'de Boğaziçi Üniversitesi'ne dönüşünce o yapı, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'na dönüşüyor ve 70'lerin özellikle ikinci yarısında çok ciddi bir tiyatro odağı haline geliyor. Yetmişlerin ortasındaki oyun seçimine bakınca da görüyorsun; çok politik ve iddialı oyunların oynanmaya başlandığı bir dönem, 70'lerin sonlarına doğru daha propagandif daha ajit-prop oyunlara yönelme olmuş ama, 75-78 arası böyle *Marasad*, Brecht'ten *Üç Kuruluşluk Opera* daha doğrusu *5 Paralık İşler* diye, yeni bir yorumla oynamışlar. Böyle çok iddialı oyunlar çıkan bir dönem var. Hatta Muhsin Ertuğrul, kendi öğrencilerine BÜO oyunlarının biletlerini alıp bırakıyormuş, bu oyunu mutlaka izleyin, asıl tiyatro burada yapılıyor diye. Özellikle *Marasad* oyunu için mesela, o oyun hakikaten de çok ses getirmiş. Ayrıca orada bir üslup oluşumu da var. Bizim şu anki üslubumuzun aynısı değil ama nüveleri var. Biraz daha Brecht'e daha yeni bir bakış; hani böyle Brecht'in çok şablonik bir anlaşılması vardır 70'li yıllarda, onun biraz aşıldığı daha mizahla paslaşan ve çelişkilerin açığa çıkarılmasına dayalı bir

oyunculuk tarzı veya sahneleme tarzı gibi bazı nüveler var baktığımızda. Program dergilerinin artı çok ciddi bir arşivleme sistemleri var. Bir oyunun bir dosyası olur, içinde bir sürü dramaturgi yazıları, araştırmalar biz de biraz aslında onlardan da feyz aldık. Demek ki tiyatroyu böyle yapmak gerekiyor gibi. Biz de mesela çok önem veririz, bir oyunu çalışmaya başladığımızda o oyun üzerine araştırma yapmak veya bir temaya karar verdiğimizde o tema üzerine detaylı araştırma ve çalışma yapmak, bunları yazılı hale getirmek, kamusallaştırmak. Mimesis de o kaygıyla çıkan bir dergiydi. Bu kaygıyı o kuşaktan devraldık denebilir. Çünkü hakikaten bakıyorsunuz, üniversite öğrencileri akademik değeri yüksek yazılar yazmışlar, yani onlar okuduğunuzda, Ferhat Borat, Bülent Sonay, biraz daha öncesinde Kazım Ünal bunlar BÜO'nun yürütücü isimleri. Aslında onları görenek geleneği biraz canlandırma yoluna girdik. Biraz önce de söylediğim gibi, biz geldiğimizde öyle bir gelenek pek kalmamıştı. Yani oyun var sen şunu oyna sen bunu oyna, Mehmet Açar zaten yönetiyor ve orada da hoş ve güzel şeyler çıkıyordu ama bir kurumsallık yapısını kaybetmişti BÜO, bizle beraber yeniden kurumsallaşmaya başladı. İlk başta şunu söyleyebilirim biz bir yandan Mimesis Dergisi'ni çıkarmaya başladık, bu bizim için kritik bir şeydi. Bir yandan bir örgütlenme çalışması, bir eğitim çalışması gündeme geldi ve tabii ki de bu ilk başta kulüp içinde hoş karşılanan bir durum değildi. "Hoş geldin. Sen al yönet" gibi bir şey olmadı. Kulüp içinde bir takım çatışmalar yaşandı bir dönem ama 1990 yılına geldiğimizde, yani iki yıl içinde artık bütün kulübün yönetimini yürüten grup haline gelmiştik ve aşağı yukarı istediğimiz modeli kurmaya yakındık. Eğitim araştırmaları yapılıyor, baştan çalışma dönemi başlıyor. Bütün kulüp üyeleri başka oyun çıkarmak istese bile o çalışmalara katılmak zorunda, iki aylık bir süreç bu. Ondan sonra bir eğitim oyununa geçiliyor gibi bir takım yapılar kurmaya başladık. Aslında eş zamanlı olarak bu sadece tiyatroyla sınırlı bir hareket değildi; biz

aynı zamanda politik bir harekettik, ancak bağımsız bir politik harekettik. Yani belirli bir partinin ya da fraksiyonun yedeğinde bulunan bir ekip değildik. Şöyle diyebiliriz; tiyatro, folklor dans, müzik, ekonomi, felsefe, tarih gibi çeşitli ayakları olan bir kültürel-politik örgütlenme olarak ortaya çıkmaya başladık. Temel motivasyon da şuydu; bizim zamanımızda solcular, şimdi de çok farklı değil ama kantin solculuğu yaparlardı, solcular “profesyonel devrimci” olarak bulunurlardı. Bizse kantinde yapılmaz bu iş diye düşünüyorduk. Solcuların bir takvimi vardı: bu tarihte bunun eylemi olur gibi kantinde oturulur o tarih gelince eyleme gidilir, afişleme yapılır gibi standart bir işleyiş vardı. Biz şöyle bir anlayışla yola çıktık; eğer devrimcilik yapılacaksa kendi alanında devrimci olman gerek işte tiyatroyla bu ve sen tiyatroyla uğraşmak istiyorsan devrimci tiyatro nasıl yapılır? Ekonomistsen devrimci ekonomi nasıl olur? Tarihiysen keza öyle. Yani hangi alanda iş görüyorsan o alana dair devrimci politikalar üretmek gibi bir şey, buna daha sonra bizim dışımızdaki insanlar “yaşam alancılık” dediler. Böyle bir adlandırma oldu, çünkü orada kendi yaşam alanına dair politika üretmek esprisinden yola çıkarak. Bu hareket 90’ların başına doğru baya güçlendi. Ekonomi Grubu, Felsefe Grubu, Tarih Grubu, tiyatrocular, dansçılar, müzikçilerle beraber “yaşam alancılar” diye bir grup olmaya başladı ama daha sonra bu giderek tiyatro, müzik, dans eksenine kayd. 90’ların ortasından sonra sanatsal faaliyetler merkezli bir duruma dönüştü ama BGST’nin kurulmasıyla beraber şöyle de bir şey oldu, aynı zamanda 95’e geldiğimizde, artık Ekonomi Grubu falan çok kalmamıştı ama oradan kalan insanlar akademik çalışmalara devam ediyorlardı onlar da BGST’nin 4. ayağını oluşturdular şimdiki adıyla “Toplumsal Araştırmalar Birimi”, eski adıyla “Kuramsal Eğitim ve Araştırma Birimi” bir de öyle bir grubumuz var mesela. O da eskiden Felsefe Grubu, Ekonomi Grubu, mühendisler falan ki o da çok güçlü bir ayaktı. Mühendisler Grubumuz vardı bizim, o çok ciddi bir atılım yapmıştı;

yaklaşık 3 sene boyunca çok ciddi bir dergi çıkardılar, *Bilim ve Mühendislik* adında. Bilim felsefesi alanında o zaman Türkiye’de hiç olmayan ki dünyada çığır açmış makaleler; Thomas Kuhn falan çevirip yayınladılar, baya da bir ses getirdi. Bilim felsefesi alanında akademi çok fazla uğraşmaz o işle, ama bir grup genç bunu yaptılar. Mühendislik grubu çok güçlü bir gruptu ancak sonradan dağıldılar. Oradan kalan bazı arkadaşlar mesela hala Toplumsal Araştırmalar Biriminde çalışmalarına devam ediyorlar.

İ. Y. K : Biraz da değişimden bahsedelim: Değişim olarak, ilkesel düzeyde bir değişim olduğundan söz edemeyiz. Yani nasıl yönetmen tiyatrosu yapıp oyuncu yetiştirelim değil de tiyatrocü yetiştirelim çok yönlü; bir kumpanya tiyatrosu kuralım ve buradaki insanlar kendi içerisinde dekoru kostümdü yani tiyatronun ayakları neyse ve ne istiyorlarsa orada uzmanlaşsınlar, kendi üretimlerini kendi başlarına yapsınlar esprisi hala devam ediyor. Uygulamada dönem dönem krizler çıkıyor olabilir; yani bir kostüm krizi olabilir, bir oyunda üretim sancısı çekiliyordur. Burada da bir mekanizmamız var aslında, danışmanlık ayağı. Aslında okul tiyatrolarını ve mezun kuşağı birbirine bağlayan köprü bu. Bundan da bahsetmek gerekiyor; mezun olan kuşak -mesela Cüneyt Yalaz da mezun olduğundan danışmanlık yapmıştır herhalde bir kaç sene- böyle bir dönemi oluyor mezunların. Bu da aslında kulübün geleneğinin sigortası oluyor. Bir gelenek oluşturup, profesyonel yaşama atlayıp burayı bir yerde bırakmak değil de bir süre birikimini buraya aktarmak süreci oluyor. Bu kulübün bir sigortası oluyor, daha görece eğitimsiz kuşaklar için. Böyle bir mekanizmanın olduğundan bahsedebiliriz. Daha çok yönlü tiyatrocular yetiştirmek için bir oyuncu parçası değil bir sanatçı parçası değil bir entelektüel yetiştirme politikası var ve bunlar da yıllardır hala devam eden ilkeler. Ama değişim olarak benim aklıma ilkesel düzeyde bir değişim gelmiyor. Bundan bahsedemeyiz.

C. Y : Yok, ilkesel düzeyde bir değişim değil de bazen eklenen şeyler oluyor, gelişmeler oluyor bazen de dönemseller olarak, bu dönem şunlar oldu böyle adımlar atmak lazım deniyor. Aslında tiyatro alanında İlker'in biraz bahsettiği bir kumpanya anlayışı oluşturmak, yani piyasadaki anlamda kesin iş bölümleri olmayan bir yapı kurmak ve işte kendi metinini üretmek, klasiklerle hesaplaşmak gibi yönelimleri olan bir tiyatro faaliyeti var ki 90'ların başında giderek olgunlaştı bu faaliyet. Aslında hakikaten hem deneysel hem de çok nitelikli işler yapılmaya başlandı. Orada şuna değinebilir dansçılarla beraber çalışma tabii müzisyenler de var da aslında dansçılarla beraber çalışmaya, ortak işler yapılmaya başlandı 90'ların ilk yarısında. Orada da şu var; dansçılarda bizim folklor olarak bildiğimiz Folklor Kulübü onlar da mesela, o alana dair daha devrimci bir bakış geliştirdiler. O da aslında daha öncesine dayalı bir eylem, ama bizimkiler daha ileri götürdüler. Yani olayı bildiğimiz klasik halk dansları formatından çıkarıp bir hikaye anlatan, anlatımcı bir dans oluşturmaya başladılar. Bu yönde denemeler yapmaya başladılar. O denemeler ister istemez tabii ki tiyatrocularla çok paslaştı, tiyatrocuların feyz aldığı veya tiyatrocular oradan bir şey kaptı. 93'te "Kardeş Türküler" projesi ilk kez sahne aldı. Ki bu o zamanlar için olağanüstü ileri bir politik hamleydi; o zaman daha "Kürt" demek bile inanılmaz bir şeydi ve bunlar çıkıp Kürtçe Türkçe, Ermenice, Rumca şarkılar söylediler. BGST'nin o çok kültürlü perspektifinin temelleri orada atılmaya başlandı aslında. Açıkçası 1990 yılında benim öyle bir perspektifim yoktu ama 90ların ortasına yaklaşırken, 93'te daha doğrusu Ömer Faruk Kurhan önerdi; Kardeş Türküler Projesi'ni. Arkadaşlar daha öncesinde dünya halk şarkıları konseptinde işler yaparken Türkiye halkları konseptinde çalışmaya başladılar. Tabii ki daha çok Türkiye'nin politik gündemine müdahale eden bir şeydi, insanların ilgisini daha çok çekti açıkçası. 95'te ekipte mezuniyetler başlayınca, "Ne olacak burada? Bir birikim var burada oluşturulmuş. Üstelik hem

sanatsal bir birikim var, hem politik bir birikim var. Bunu nasıl yapacağız? Ne yapacağız?” derken BGST kuruldu. Kurulurken de şöyle bir şey vardı; yapısına baktığımızda daha tam kulüp çalışmalarından kopmamış bir faaliyet içindeydi. Zaten hiç bir zaman tam anlamıyla kulüpten kopmuyoruz ama BGST için 95’te kurulduysa 97’ye kadar kadrolar geçişkendi. Bir oyunda oynayanlar tamamen mezunlar değildi, öğrenciler de vardı. 97’den sonra tamamen mezunların oynadığı bir ekibe dönüşüyor BGST. Yanlış hatırlamıyorsam 2000’de falan gerçi şunu da belirtmek lazım; Kardeş Türküler 97-98 yıllarında profesyonel olarak müzisyen olma durumuna geçmişlerdi. Doğal olarak tiyatroya nazaran müzikten para kazanılabiliyor. Konserler vermeye başladılar, aşağı yukarı 90’ların ikinci yarısında. Bizde de henüz birleşme tam olarak yoktu; profesyonel – çalışan gibi. O zamanlar şöyle bir tanım kullanıyorduk; tam zamanlı oyuncu, yarı zamanlı oyuncu. O profesyonel-amatör ayırımına pek girmeden. Neydi? Mesleklerinin yanında tiyatro yapanlar yarı zamanlı oluyor da tamamen tiyatroyla uğraşan insanlar tam zamanlı tiyatrocü olarak tanımlanıyordu. Ama bu işten para kazanma meselesi 2000leri buldu. 2000lerin başında tek kişilik bir oyun denemesi oldu. O tek kişilik oyunla beraber bir kadro oluştu. Yani bir profesyonel kadro oluşturma sistemi o oyunla başladı. Daha sonra o oyundan 2 yıl sonra *Pilavdan Dönenin Kaşığı Kırılısın* oyunuyla o profesyonel kadro bir iki kişi daha gelişti. Daha sonra o profesyonel yapı bir duraklamaya uğradı. İstedığımız anlamda bir profesyonel yapıya ulaşamadı. Bizim başarısızlığımızın yanı sıra bir yandan da tiyatronun çok gelir getirici bir faaliyet olmamasının etkisiyle ve bizim o yıllarda dizi ve reklam sektörüne girmeyi reddeden bir topluluk olduğumuzdan dolayı. Onun dışında ideolojik sorunların da etkisi oluyor, ailevi durumlar oluşuyordu. Ama istediğimiz anlamda tiyatro bölgesindeki kıpırdanma, 2005-2005 gibi düşüşe geçti. Sonra 2008-2009 gibi aslında 2010larda daha genç bir kuşak geldi ve o profesyonel

ayağı onlar kurmaya aday oldular ve onlar götürüyor şimdi. Çok uzun bir tarih gerçi. Sonradan fark ettiğimiz şeyler de oluyordu.

İ.Y.K : Benim oyunculuk yaptığım dönem aslında BÜO'da estetik anlamda bir takım sancılar yaşıyordu. Yani kurulmuş bir gelenek var ama altının boşaldığı zamanlar oluyordu bu geleneğin. Geleneğin aktarılmasında sıkıntılar yaşanabiliyor; ne oluyor mesela, oyunculuk konusunda veya sahne üzerinde hakimiyet konusunda bir takım problemler çıkıyordu. Ve buna göre seçilen projelerle -mesela klasiklere dönmek gibi- tekrar toparlanma yaşandığı dönemler olmuştu.

C.Y : Orada da aslında şöyle bir şey var; biz bu ilk kurucu kuşak bir takım teatral denemeleri, okumaları, araştırmaları tamamen kendi kendimize yaptık, bir nevi kendi kendimizi eğittik. Dışarıdan bize eğitim veren sadece Vecihi Ofluoğlu'nu hatırlıyorum, o da spesifik bir şekilde mim eğitimi için. Onu dışında biz her şeyi kendimiz öğrendik. Mesela Grotowski'nin işlerini Türkiye'de kimse izlememiş herkes bir Grotowski diye atıyor tutuyor ama ne okunuyor ne izleniyor. Biz bir şekilde onları Avrupa'dan, oradan buradan bulup izliyorduk.

İ. Y. K : Ama bu biraz sancılı oluyor tabii. Kulüp içinde itirazlar da oluyor hatta çalıştırıcılık getirilsin dışardan gibi, kulüp içerisinde çatışma oluyor. Buna karşı biz de "Hayır biz kendi yağımızda kavrulacağız kendimiz öğrenebiliriz. Bizim ustalarımız dışarıdan gelecek insanlar değil, bizim ustalarımız Shakespeare, Moliere, Brecht; bizim ustalarımız bu insanlar. Bunlardan öğreneceğiz." diye bir tutumumuz vardı.

C. Y : İster istemez orada yıllarca çalıştık, yani bölüm falan hak getire ben mesela ekonomiden hiç bir şey anlamam, tiyatroyla uğraştık sürekli. Bu ister istemez orada bir şey geliştiriyor. Bir yere geliyorsun bir şeyler öğreniyorsun, bir üslup oluşturuyorsun. Şimdi bunu nasıl aktaracağız? Bu noktada aktarma meselesi zaten bir

problem. Yani senin kendin bir şeyi kendin bulman ya da öğrenmenle, birinden bir şey devralmak farklı bir iş. Onun nasıl aktarılacağı, aktaran kişinin bir şeyler katması, aktarıla aktarıla bir değişim oluyordu zaten. Her nesil kendinden sonrakine aktarıyor ve aktarırken de biraz mekanikleşme oluyor. Formun içsel biçimini devralma mantığını unutup dışsal olarak devralma gibi. Ama bunu fark etmedik de değil; bunu fark ediyorduk ve burada bir sorun var diyorduk. Bunun devamında atölye çalışmaları yapılıyor, aşılmaya çalışılıyordu. Çünkü şöyle bir şey oluyor; kulüp mesela şu an bizim BÜO'daki eğitim çalışmaları ve prodüksiyon süreci -asında bizim bir çalışma başlığımız- danışmanlar kanalıyla. Yani biz BĞST 'de tiyatro birim toplantımızı yaparken; profesyonel kadronun çalışmaları, çalışan tiyatro ekibinin çalışmaları, kültürel çoğulcu faaliyette yürüten arkadaşların kuramsal çalışmaları gibi başlıklarımız olduğu gibi kampüs de bir başlık. En basiti, danışmanlar oranın sorumlusu, ama biz de orayı takip etmekle ve oranın ihtiyaçlarına göre destek vermekte sorumluyuz. Her zaman da şu teşvik ediliyor öncelikli olarak kampüsü düşünmemiz gerekiyor, çünkü orası bizim sırtımızı yasladığımız yer insan kaynağı olarak, oradan gelecek insanlar eklenecek bu ekibe.

Ö. A.B : Şu anda Bğst'nin danışmanlığı yoluyla devam ediyor BÜo. Ancak bir oyun sahneleme sürecinde yine de kolektif bir çalışma var sanırım. Peki danışmanlar gerçek anlamda danışman olarak mı var oluyor? Yoksa bir reji ekibi olarak mı oradalar?

İ. Y. K : Danışmanlar, kulübün kendi reji ekibini oluşturmasını teşvik ediyorlar ve danışmanlar da o reji ekibine danışmanlık yapıyor. Yani ilkesel düzeyde durum bu, ancak her zaman mükemmel işliyor mu? Hayır işlemiyor. Bazen krizler oluyor, bazen bir oyun sahnelemek ekibin boyunu aşıyor. Yani danışmanlar o ekibin sigortasıdır;

gerekirse yönetmenlik yapar o projeyi çıkartır. Çünkü her şeyden önce o projenin çıkması gerekir yeniler açısından. Ama hedef; bir rejî kadrosunun kolektif çalışmasının örgütlenmesidir.

C. Y: Mesela şimdi oyunun çıkması lazımdır dendi ya, bu bizim ilk zamanlarımızda olmayan bir şey, sonradan gelişti. İlk zamanlarımızda biz 3-4 oyun falan harcadık en az. Yani bizim zamanımızda öyle şey vardı; keskinlik. Yani o oyun olmadı o zaman sahnelenmezdi, aylarca çalışmışsın bir önemi yoktu.

İ. Y. K: Çünkü şöyle bir şey var, bir eğitim prodüksiyonu var. Sene içerisinde çıkacak yenilerin de içerisinde olduğu. Yeni gelen üyelerin oyunculuk yaptığı bir proje var. Bu kesin, garanti, hiç bir şey bu projeye zarar vermez. Bir de aslında yaz çalışmalarında ikinci aşama proje dediğimiz, o yetişen kuşakların ve ileride tiyatro üzerinde hayat kurmayı düşünen insanların bir araya geldiği. Daha eğitim prodüksiyonunun ötesinde işler yapma dediğimiz, ikinci aşama diye adlandırılan projeler var ve bu her zaman olmuyor. Aslında bir kuşak bekleniyor yetkinlik anlamında. Aslında hem örgütsel hem de sanatsal anlamda. Bunlar genellikle dans tiyatrosu projeleri oluyordu bugüne kadar. Dans tiyatrosu prodüksiyonları, reproduksiyonları.

C. Y : Bu eğitim prodüksiyonları ve ikinci aşama oyun ayrımı 90ların ortasında ortaya çıktı. Ondan önce bizim öyle bir perspektifimiz tam yoktu. Yani yeni kurulan bir topluluk olduğu için bir kadro oluşturma perspektifi vardı. Hatta şöyle bir görüş vardı, çok sıkı çalışmalar yapalım, çok sert karşılaşmalar yaşayalım ve bunun sonucunda kalan sağlar bizimdir. Ama 90ların ortasına geldiğimizde buranın aslında bir kitle kulübü olması gerektiğini fark ettik ve daha poligfilik bir yapı kurma fikri gelişmeye başladı ve onun üzerine de hem kalabalık ve eğitim amaçlı bir prodüksiyon yapılıyor, hem de onun yanı sıra daha iddialı, sanatsal olarak da kadro politikası olarak da daha

iddialı insanların iddialı projeleri yaptığı başka bir prodüksiyon çalışması yapılmaya başlandı.

İ. Y. K : Biraz da bu ihtiyaçlar doğrultusunda eğitim prodüksiyonu çıkarılıyor ama bazıları sanatsal yetkinlikleri bakımından daha ön planda oluyorlar ve bu insanları ikinci aşamaya yönlendirmek gerekiyor. Bir noktadan sonra eğitim prodüksiyonu yetmiyor, bu sefer ilgisi ve motivasyonu bu projeden düşüyor. Halbuki oyun yazma projesi var ya da dans tiyatrosu yapma projesi var aslında bu bir ihtiyaç.

C. Y : Her sene bir oyun çıkıyor ancak ikinci aşama bir kaç yılda bir, yeni kuşağın gelişmesiyle beraber çıkıyor.

Ö. A. B : BGST'ye gelecek olursak, burada bir oyun sahneleme süreci nasıl işliyor? Burada bir yönetmen tiyatrosu kavramı olmadığını biliyoruz. Ekip içerisinde nasıl bir örgütlenme oluyor? Nasıl bir prova süreci geçiriyorsunuz?

C. Y : Oyundan oyuna değişiyor. Aslında oyunların yapısı itibariyle farklı farklı çalışma sistemleri oluyor. Genel olarak baktığımızda, tabi ki her zaman teşvik edilen yönelinmeye çalışılan şey kolektif bir çalışma modelinin oluşturulması yönünde. O da reji grubunun yapılanması ile oluyor. Aynı zamanda, oyuncuların sadece oyuncu kimliğiyle değil de dramaturg-oyuncu, yazar-oyuncu, reji-oyuncu olarak var olmasıyla. Yani bundan şunu anlıyoruz; bir oyuncu kendisine verilen bir metni, kendisine verilen bir rejiyle ve kendisine verilen bir dramaturgiyle yorumla oynamıyor da -var olan bir metni de olabilir kendisi sıfırdan da yazabilir başka birinin yazdığı bir metni de dönüştürebilir- kendisinin kalem oynattığı ve kendisinin yorum yaptığı oynadığı şeye dair ve kendisinin reji önerileri getirdiği bir yapılanma kuruyoruz.

İ.Y.K : Yani esas olarak yazar da olsa aramızdan birisi de oyunu yazan, çalıştığı insanlardan kolektif dramaturgi yapması bekleniyor. Bizim nasıl projeler çıkardığımızı bakacak olursak; gençlik oyunları var, dar kadro profesyonel oyunları var bir de çatı projeler var. Çatı dediğim BGST'nin bir kaç birimini bir araya getiren, 'Karşılaşmalar' gibi projeler. Buralarda hedef aynı; kolektif dramaturgi ve rejisi sorumluluğunu alanlar olur, yazarlık sorumluluğunu alanlar olur. Mesela gençlik tiyatrolarında Uluç Esen danışmanımız. Çatı projelerde genelde Ömer Faruk Turhan proje danışmanı oluyor, mesela 'Karşılaşmalar'da öyleydi.

Ö.A.B : O zaman biraz da okul tiyatrolarından bahsedelim siz (İlker Yasin Keskin) bir Yeditepe Üniversitesi Tiyatro Kulübü'nün çalıştırıcılığını yapıyorsunuz, siz de (Cüneyt Yalaz) yıllardır Şişli Terakki Lisesi'nde yönetmenlik yapmaktasınız. Aslında bu tezde araştırdığım konu; neredeyse her üniversite artık bir oyunculuk bölümü açılıyor, ancak bunun yanında BÜO, YÜO ve İTÜ Sahne gibi belirli ekipler alternatif bir tiyatro eğitim alanı yaratıyorlar ve görünüşe göre bunu başarıyorlar. Çünkü tiyatro alanında var olup, kendi üretimini yaparak kendi sesini çıkaran, ezbere bir tiyatro algısından değil de bir tavırla ilerleyen kendi tarzı ve üslubu ile ilerleyen oyuncular ve kişiler görüyoruz. Bu üniversite tiyatrosunda nasıl bir alan? Aslında üniversite tiyatrosu nasıl bir alan? Yeditepe Üniversitesi mesela nasıl bir oluşum içerisinde?

İ.Y : Ben 3 senedir onlarla çalışıyorum. Onlar şöyle geldiler bize; Çağlar ve Eray adlı iki arkadaş BÜO'nun sahnelediği Sezuan'ın İyi İnsanı'nı izliyorlar bunda 4 sene evvel. O sene de Vişne Bahçesi'ni sahnelemişler. BÜO'nun oyununu izliyorlar ve diyorlar ki, bu oyun bir yönetmenle çıkarılmamış ve neden bizimkinden daha iyi? Biz bir takım hatalar yapıyoruz, olmayan bir şeyler var burada. Aslında kulüp içerisinde

yabancılaşan iki arıza tiple bizim yollarımız kesişti. Bu iki arkadaş B o'ya danışmışlar, biz bu geleneği beğeniyoruz B o'yu model almak istiyoruz, bunu Yeditepe'de nasıl yaparız diye. Aramızdan ben oraya aday oldum, yaklaşık 3 senedir de orada bir tiyatro faaliyeti yürütüyoruz. Benim orada B o'nun ilkelerini aynen uygulamam mümkün değil,  nk  orası bir özel  niversite ve koşulları aynı değil. Mesele biz Boğaziçi  niversitesi'nde şunu rahatlıkla talep edebiliyoruz; yarın dersin varsa gitme, Eminönü'nden aksesuar alınacak. Ancak orada okuyan insanlar o derse para ödüyor ve feda edemiyor ve bambaşka bir öğrencilik kültürü var. Devlet  niversitesinde  ğrenci müşteri değildir denir ya bu bir slogandır. Orada  ğrenci müşteri, net anlamıyla müşteri ama sürekli şikayet eden bir müşteri. Ayrıca hocalar mesela, Boğaziçi  niversitesi'nde bir akademik yaşam devam eder akşam da ama Yeditepe'de saat 5'ten sonra kimseyi bulamazsın. Oyunlara hocalar çok az gelir veya rektör dekanlar, dekan yardımcıları. Ama bizim Boğaziçi'nde böyle bir gelenek vardır, davet edilirler ve gelirler. Burada kesinlikle öyle bir durum söz konusu değil. Çocukların yaptığı yan bir faaliyet olarak bakılıyor.

 .A.B : Lise tiyatrosu ayağı nasıl? Aslında size sorum direkt Terakki Lisesi odaklı değil,  nk  festival yürütücülüğü ve jüri  yeliği de yapıyorsunuz. Lise tiyatrosu son yıllarda nasıl bir değişim geçirdi? Festival/yarışma/buluşma - ödül konusu hakkında düşünceleriniz neler? Okul tiyatrosunun lise tiyatrosu ayağı nasıl ilerliyor?

C.Y : Benim Terakki Oyuncuları'ndaki hikayem de İlker'in anlattığına benzer bir şekilde. Bizim kendi öğrendiğimiz tiyatro mantığının ya da etiğinin aynısını uygulayamıyorsun tabi ki, hem lise olması hem özel bir okul olmasından kaynaklı. Ama biraz oradaki etik değerleri alabiliyorsun. Mesela seçme yapmamak; oynamak

isteyen herkesin sahneye çıkması gibi. Herkesin daha mütevazî olmasını amaçlıyorum, çünkü tiyatro çocuklarda ve aslında herkeste çok fazla karakter bozukluğuna yol açabilecek bir şey aynı zamanda. Yani biraz pohpohlandığında, havaya girip ne oldum ben diyebilirler. O tür durumlara çok dikkat ediyoruz tabî. Ve öğrencilerin starlaşmamasına, kalabalıklar içinde bir kadro yapısıyla var olmalarına uğraşyoruz. Öyle bir yaklaşım var. Lise tiyatrosunun geneline bakacak olursak, belki benim ilk başladığım zamanlar, daha alternatif ve daha farklı iddialar vardı. Günümüzde tabî ki o kalmadı, bu söylediğim kısaca andığım etnik bir takım kaygılar ya da tiyatro politikasına dair kaygılar. Aslında benim daha ilk başladığım 2000'lerin başında ve daha öncesinde muhtemelen farklı farklı topluluklarda olan, olağan kaygılardı onlar. Bunun 80lerden gelen bir altyapısı var. O zamanlardan gelen bir gelenek. Daha öncesi de vardır da oralarda tortusu kalan bazı şeyleri vardı. Lise tiyatrolarının birbirleriyle buluşup örgütlenmek, ortak atölyeler yapmak gibi girişimleri vardı.

Ö.A.B : Belki lise tiyatrosu sektörü oluştu bununla alakalıdır. 2003 – 2004 yıllarında yine o geleneğe bağlı bir yerden yapılan bir etkinlikti, şimdi bir sektöre döndü. Mesela pek çok lisenin yönetmenleri ciddi paralar alıyor ve okullara davet ediliyorlar. Kolejlerde kadro bulma ve prodüksiyon çıkarma bundan kaynaklı da öğrencilere de o starlaşabilecekleri bir ortam yaratılan bir noktaya dönüştü. Hatta devlet liselerinde bile durum bu şekilde.

C.Y : Tabî, mezun olduğun liseye dönüp orayı çakıştırmak, o kültürden gelen bir insan olarak oranın çalıştırıcısı olmak iyi bir modeldi. Üsküdar Ahmet Keleşoğlu Anadolu Lisesi'nde falan kurulan sistem. Beşiktaş Atatürk Anadolu Lisesi de devam ediyor o sisteme sanırım.

Ö.A.B : Evet Baal Sahnesi de devam ediyor.

İ.Y.K : 15 yıldır yani 15 oyundur Cüneyt Ağabey (Yalaz) orada. Sahnelediği metinlerin hepsi de klasiktir ya da Lorca'dır. Aslında orada Cüneyt Ağabey, gençlerin boyuna uyacak şekilde oyunları ayarlıyor, aslında liseler için klasikler diye bir şey oluştu. Bence bunun kayda geçmesi, kamusal alana basılı olarak, yazınsal anlamda geçmesi gerekir. Çünkü liselerin çoğu şunda zorlanıyorlar; Shakespeare'den ürküyorlar, Brecht mi? nasıl yapacağız, diyorlar. Halbuki yurt dışında bunlar çok basit yapılan bir duruma dönüşmüştür. K12 seviyesinde çocuklar için Shakespeare var. Terakki'nin aslında tiyatroya altyapı hazırlama konusunda çok farkı var. En basitinden benim gördüğüm öğretmenler için ya da tiyatroyu yan faaliyet olarak uygulayan öğretmenler için, oyunu kurgusal anlamda 3 saatten 1 saate indirmek, o matematiği çözmek iş mesela.

C.Y : Pek yapmıyorlar.

Ö.A.B : Peki lise tiyatrolarında kendi geleneklerini devam ettiriyor diyebileceğimiz bir ekip kaldı mı?

C Y : Yani şu da çok etkili; öğretmenler/çalıştırmacılar değişiyor. Baal Sahnesi o açıdan pozitif bir temel atmış durumda. Öğrenci kalitesiyle de alakalı, öğrenci kültürüyle de alakalı. Baal Sahnesi'nde Ali Kırkar'ın kurduğu sistem, çocukları sahiplenmeye teşvik eden bir sistem. Bazen baktığın zaman dışardan çok mekanik görülebilir ama, aslında çok güzel bir temel attı Ali Kırkar orada. Bence çok daha ileriye götürüp çok daha iyi bir şeye evrilebilirdi. Ama yapamadı olmadı, yapmayı tercih etmediler. Aynı şekilde

2 Kalas 1 Heves'in oluşturduğu mezun/yönetmen anlayışı da iyi ilerliyor. Eftal Gülbudak iyi bir oluşum başlattı orada.

Ö. A. B : Bu geleneğe sahip olan ekiplerden çıkan çocuklar, üniversitede tiyatro yapmıyorlar. Bunun nedeni ne sizce?

C. Y : Öyle olması normal, lisedeki ortamı sen hiç bir zaman yakalayamazsın. Üniversite başka bir alan, zaten lisedeki gibi tiyatro yapmaya kalkarsan batarsın orada. Başka bir şey daha var, mesela orada edindiğin birikimini, burada başka bir paradigma içinde devindirmen gerekiyor. Bizim Terakki Oyuncuları'ndan öğrenciler bile mesela Büro'ya gidiyorlar ancak olmuyor. Yani olmayabiliyor o Büro'dan da kaynaklanabiliyor. Hani Büro onları kapsayamadı da diyebilirsin, çocuklar oraya adapte olamadı da diyebilirsin. Bir de lisede tabi ki bir "kankalık kültürü" bir "muhabbet kültürü" içinde başka bir şey oluyor, üniversitede işler daha ciddi, daha çatışmalı ama daha tiyatro merkezli belki de.

SEYYAR SAHNE – ERDEM şENOCAK

Ö.A.B. : Biraz sizden bahsedelim.

E.ř. : Ben eskiden, İTÜ'de öğrenim görürken kurucularından olmasam da İTÜ Sahnesi üyesiydim ama hikayeyi birçok kez dinlediğimden kuruluş sürecini rahatça

anlatabilirim. Ardından İTÜ Mezunlar Topluluğu kurulduğunda da, yine kurucularından olmasam da, hâlâ İTÜ'deydim. Ama İTÜ Sahnesi'nde süreç içerisinde neler olduğuna, nasıl ayrımlar yaşandığına, İTÜ Mezunlar Sahnesi'nin temelleri atılırken olan bitenlere az çok haizim. 97'de İTÜ'ye girdim, Endüstri Mühendisliği'ndeki ilk senemde hiç aktif değildim. İkinci senemde tiyatro yapma kararı verdiğim sırada İTÜ'de İTÜ Amatör Tiyatro Topluluğu, İTÜ Oyuncuları ve İTÜ Sahnesi olmak üzere üç tane tiyatro grubu vardı. Biraz geriye dönerek İTÜ Sahnesi'nin kuruluşuna inecek olursak amatör tiyatro topluluğundan ayrılan bir grubun burayı kurduğunu görürüz. Biliyorsun bu amatör tiyatro camiasında bir sürü düşünce ayrılığı, sanatsal ayırım oluyor. Özetle İTÜ Sahnesi amatör tiyatro topluluğundan kopan bir ekiple kuruluyor ve İTÜ Sahnesi'nin kurucu yönetmeni de aslında BÜO'dan bir oyuncu. O dönemdeki amatör tiyatrolar birbirlerinden az çok haberdarlar. Haftada bir amatör tiyatro çevrelerinden kişilerle toplanıyorlar ve amatör tiyatrolar üyesinden biri "Biz bir oyun çıkartacağız, bize reji desteği verecek biri var mı?" diye soruyor. Bizim Celal Mordeniz de "Ben gelirim," diyor ve İTÜ Amatör Tiyatro Topluluğu'na haftada bir geliyor. O dönem seyircilerin söylediğine göre İTÜATT'nin en iyi oyunlarından birini bu vesileyle çıkarıyor ama grup içerisinde çok zorlu bir süreç yaşanıyor. Çünkü BÜO çok daha zorlu bir gelenekten geliyor, sıkı bir çalışma disiplini benimsemişler fakat İTÜATT amatör ve daha serbest bir tavra sahip. Yönetmen çok sıkı bir süreçten sonra çok iyi bir oyun çıkartıyor lakin bu durum rahat şartlarda tiyatro yapmak isteyenler ve bu tiyatro biçimini sevmiş, sonuçtan da memnun kalmış kişilerden oluşan iki grup olmak üzere bir ayrılmaya yol açıyor. Yönetmen de dahil olmak üzere ikinci grup ekipten ayrılıyor. Daha doğrusu oyunu çıkaran yönetmen ve bir grup tiyatrocuyu ihraç ediliyor. Ve böylece İTÜ Sahnesi'nin temelleri atılıyor. Benim de dahil olduğum İTÜ Sahnesi'nde yaklaşık beş sene durum böyle devam ediyor ve oyuncu kadrosu

genişliyor. Şimdi geriye dđnđp baktığımızda bu zorlu sđreçle ve işi bu denli ciddiye almamızla dalga geçiyoruz çđnkđ o zamanlar dđnyanın en iyi tiyatrosunu bizim ortaya koyduğumuzu dđřđnđyorduk. Öte yandan da bunun gerekli olduğunu dđřđnđyorum çđnkđ insanın o anda yaptığı işe dđrt elle sarılması ve bđyle hissetmesi gerekiyor. Dolayısıyla yaptığımız işe çok inanıyorduk, bu sadece hobi değildi bizim için. Moliere, Gogol, Shakespeare, Brecht gibi kendimizi sınavabileceğimiz yazarlar seçiyorduk. Benim bir üst dönemde İTÜ Sahne'de olan arkadaşlar mezun oldular ancak hâlâ bizimle tiyatro yapmaya devam ediyorlardı. Ancak fark ettik ki bu zor bir durum, o zamanlarda da güzel bir mezun tiyatro örneği olan BGST vardı önümüzde, buradan yola çıkarak 2001 yılında İTÜ MT'yi kurdular. Tiyatrodan para kazanılamıyordu, ondan dolayı tam anlamıyla bir çalışan tiyatrosu da diyebiliriz bu ekibe. Aynı dönemde Seyyar Sahne de kuruldu. İki ekibin yönetmeni de BÜO çıkışlı Celal Mordeniz'di; bundan dolayı iki grup 4-5 sene boyunca kardeş ekip gibi beraber çalıştılar, aramızda oyuncu değişimleri dahi oluyordu. Bu sđrecin bir sonucu olarak iki ekip daha sonra Seyyar Sahne adı altında birleşti. Bu birleşme de şöyle oldu: İTÜMT mühendislerin ağırlıkta olduğu ve sahne üstünde olma heyecanına sahip bir ekipti, Seyyar Sahne ise daha çok sosyal bilimlerden gelen ve masa başı araştırmalarına yđnelen bir ekipti. İki ekip arasında karşılıklı bir imrenme vardı ve sonucunda Seyyar Sahne ağırlıkla, oyun çıkartma amacı gütmeyen, masa başından çok sahne üstünde araştırmalarına devam eden bir prova tiyatrosuna dđnüştük. Yani ikisinin tam ortasında oldu bu birleşim. Bu sđreçte, 2005 yılında, İTÜMT ve Seyyar Sahne ortak yapımı, İTÜ Sahne'nin de işe dahil olduğu Cimri oyununu oynuyorduk. Oyunun kalitesi gösterimden gösterime dđřđyordu. Ortada bir disiplinsizlik söz konusu değilken bile oyun kalitesinde ve enerjisinde dalgalanma vardı; önüne geçemiyorduk. Tam o sırada oyunun enerjisini nasıl yüksek tutacağımıza ve nasıl bir oyun çıkaracağımıza dair teknik bilgiye sahip

olmadığımızı fark ettik. Thomas Richards yine o dönem okuduğumuz “Grotowski’yle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak” adlı kitabında dövüş sanatlarına dair, Doğu felsefesinde var olan, Gençlik Çiçeği ve Olgunluk Çiçeği şeklinde adlandırılan, Zeyame adlı bir gurunun öğretilerinden bahsediyordu. Gençlik çiçeği eninde sonunda ölecek olan gençlik enerjisiydi, olgunluk çiçeği ise bir ustanın o enerjiyi yetiştirerek tekniğini nasıl geliştirdiği ile ilgiliydi. Yazar bu öğretinin tiyatrodaki de geçerli olduğunu söylüyordu ve biz de bunu İTÜMT’yi kurmuş yıllardır mezun tiyatrosu adı altında hâlâ öğrenci, hatta hobi tiyatrosu yapan bir grup olduğumuz için kendimize uyarlamıştık. Celal o dönem birkaç senelik bir ömrümüz olduğunu ve dağılacığımızı öngörmüştü fakat bunun gerçekleşmesini istemediğini ve yoğun bir teknik çalışmaya girmemizi önermişti. Biz de takip eden iki-üç sene süresince hasbelkader, konvansiyonel tiyatroya yatkın bir ekip olarak, araştırmalarımız sonucunda vardığımız, Pier Levier’in hapisanede yazdığı gibi oyunlar çıkararak çok yoğun bir sürece girdik. Hareket ve sese yönelik araştırmalarda bulduk, bulduğumuz görselleri izledik; taklit ederek başladığımız süreçte taklitten sıyrıldık, ne bulduysak okuduk ve çıkarımlarımızı uygulamaya çalıştık. Biz bu çalışmayı “beden çalışması” şeklinde adlandırıyorduk fakat bu çalışmalar jimnastik türevi çalışmalardı ve bu çalışmalarda, Grotowski’ye bakıp biz oyuncuların bağımsız şekilde doğan bu enerjiden yola çıkarak hepimizin devinimiyle bir kolektif alan yarattık. Adını “hareket çalışması” koyduğumuz, ilkesi yorulmak olan ve üç saate varan bu çalışmalarda bizler için bedeni geliştirmek değil hareket etmek önemliydi. Bu bir senenin sonunda herkes için birtakım kalıplar oluştu. Bu kalıpları geliştirmeye yönelik, hareket özgürlüklerimizi dışarıdan verilen komutlarla sınırlayan bir çerçeve oluşturmaya karar verdik. Bu çerçevelerin içerisinde istediğimiz resimler yapmaya başladık. Buna da “makam” adı verdik. Dolayısıyla hareketin birbirini etkileyen ama hareketi etkilemeyen bir sürü unsurunu fark edip hareketin

parametrelerini konuşmaya başladık. Yönetmen herkesi kendi makamından farklı bir makamda çalışmaya yönlendirdi. Bu çalışmalar hayata bakış açımızı etkiledi ve bu konuyu hâlâ daha araştırmaya devam ediyoruz. Çünkü biz bireysel çalışmalarla bir örgütlenme başlattık ve bireyi çalışmaya, toplantıya ya da provaya katılıp katılmaması onun bireysel olarak sanatla ilişkisini açığa çıkarmaya başladı; katılımı kendisi için bir sınava dönüşünce bireyler birbirini olumsuz anlamda etkilememeye başladı, çünkü her birimiz kendi çalışmamıza devam edebiliyorduk. Yine bu dönem araştırma vurgusuyla tiyatro kamplarına başladık. İlham aldığımız ustaların bir yıl taşrada inzivaya çekildiğini gördük fakat bizler iki haftalık yıllık izinlerimizi ayarlayıp 15 kişi İznik Gölü kıyısında inşaat halinde bir evde minderlerin üzerinde yatıp bahçede sabah 8'den akşam 22'ye kadar çalıştık. Bu kampın bizlere yıl içinde büyük bir etkisi oldu. İlişki içerisinde olduğumuz Bilgi Sahnesi, İTÜ Sahnesi gibi ekiplere bu kampı sonraki seneler için tekrarlama önerisinde bulunduk ve kampı beraber her sene tekrarlamaya başladık. Bu yolculuk ve enerji bizleri Tehlikeli Oyunlar'ın birikimiyle inşa edeceğimiz Tiyatro Medresesi'ne dek taşıdı. Bu enerji geçmişe dönük kamplarda yaratılan enerjidi. Mesela biz 2001'de ilk kurulduğumuzda dekor, kostüm ve aidata bütçe oluşturmak adına bir aidat sistemimiz vardı ve bu aidat sistemini sürdürdük fakat bu aidat sistemi herkesi, başka yerlerde çalışmaları için, zorladı Çünkü aramızda öğrencilik dönemlerinden kalma bir alışkanlıkla mezun tiyatrosuna devam edenler vardı. Celal'in, araştırma sürecine biraz daha devam etme önerisiyle İTÜ çevresinden ekip üyelerin sahneye çıkmaya dair haklı istekleriyle grup bütünlüğü biraz daha sallantıya girdi. Celal bu konuda ısrarcıydı, provanın kendisinin ödül olduğu argümanını savunuyordu, alkış dışında bir kârın söz konusu olmadığını söyledikçe sanatsal açıdan biraz daha sallantıya girdik. Eskiden İTÜ Sahnesi'nde, özellikle de oyun başladıktan sonra ekipten bir oyuncu ayrılacak olursa epey ciddi tepki görüyordu;

ekip üyesinin ekip içerisinde yalnızca oyuncu ya da yazar olarak varlık gösterebileceği, başka türlüünün mümkün olmadığı algısı vardı. Belki de bu araştırmalar bu tutumları değiştirmeye yaradı, ekip içerisinde türlü şartlara rağmen var olması gereken arkadaş ilişkisini güçlendirdi. O dönemler Tiyatro Medresesi fikri de doğmuştu. Mesela bu fikre destek veriyor olmak bile ekibin bir parçası olmak için yeterliydi. İnsanları bu anlayışa sahip olmaya teşvik ediyorduk ve bu anlayış birkaç kişinin ayrılmasına daha sebep oldu. Bu sebeplerden ötürü Celal oyunculara tek kişilik çalışma önerdi. Bu da biraz Celal'in ve yönetmenin hikayesi açısından ilginçtir çünkü biraz daha geriye dönecek olursak Pierre Levier de tek kişilik bir oyundu. Ama Bira Zoara'da eli sopalı bir yönetmen vardır. Dediğim gibi, o bizim için çok zor bir oyundu orada ben oynuyordum. O karanlık bölgeye girmeye yönetmen kadar hevesli değildim ben. Hatırlıyorum, bağıra çağıra bir çalışma yaptırmıştı. Mesela suya girmek istemeyen bir çocuğa yüzme öğreteceksen, bağırarak geçici bir şiddet uygulayıp onu suya atmış oluyorsun ve aynı zamanda güvenliğini de sağladığın takdirde o bir şekilde yüzmeye başlıyor. Gerçekten de öyle bir çalışma dönemi olmuştu. Ben yüzmeye başladıktan sonra her şey iyiye gitti. O dönem onun beni o karanlık bölgeye ittirdiği hatta önden koşup zorla çektiği bir dönemdi. Ama Tehlikeli Oyunlar onun tarifiyle daha diyaloga yakın bir iş oldu.

Ö.A.B. : Biraz İTÜ Sahne'den de bahsedelim. Temel anlamda burada klasik yönetmen tiyatrosu anlayışı var. İTÜ'de de mi durum böyleydi?

E.Ş: İTÜ Sahnesi zaten Celal Mordeniz'in kurduğu, ilk oyununu çıkardığı bir topluluk. Üniversite tiyatrosunun olumlu özelliklerinden biri olan kadro yetiştirmek durumunu, Celal Mordeniz reji grubu kurarak oluşturmayı amaçlamıştı. Ancak, tiyatrodaki ilk

senesini henüz doldurmuş bir oyuncuya reji görevini vermek çok sağlıklı bir çalışma ortamına neden olmuyordu ama o zamanlar yönetmen tiyatrosunun kötü bir şey olduğuna inanıyorduk, ondan dolayı böyle bir yapılanma içinde girme nedeni gördük. Dolayısıyla evet, bizim bir reji grubumuz vardı ve Celal Mordeniz de genelde yönetmen olarak gelirdi; bazı oyunlara daha fazla müdahale eder bazılarınıysa hiç olmamış bu diyerek radikal değişimlerde bulunurdu. Ama aslında baktığımızda gizli yönetmen oydu. O zamanki mantığımızda yönetmen tiyatrosu bizim için yönetmenin diktatör olduğu bir oluşumdu. Bu da ezberlenmiş bir yerden geliyordu. Aslında sonradan fark ettik ki yönetmen tiyatrosu, yönetmenin yönetmenliğini yaptığı oyuncunusa oyunculuğunu yaptığı bir tiyatro biçimiymiş. Ortaklaşa üretime fazla vurgu yapılması bireyciliği önlerken bireye fazla yapan bir duruma dönüşüyor. Benim de yönetmenliğini yaptığım bu ekipte, mezunlar ya da görece daha tecrübeli oyuncular olarak şunu fark ettik: İTÜ Sahnesi'nde aktif bir şekilde bulunarak bu ekibe zarar veriyoruz. Bırakalım onlar yapsın. Çünkü bir noktadan sonra durum 'İTÜ Sahnesi nasıl kötü oyun çıkarır?' ve 'Bizim adımız zedeleniyor' gibi bir duruma dönüşüyordu ki bu durum olmayan bir gerçekliği muhafaza etmeye çalışmaktan öteye geçemiyordu. Bundan dolayı bağımızı tamamen koparmadan, 'ağabeylik-ablalık' kesmeye ve yönetmenliği bırakmaya karar verdik. İlk sene bayağı dağıldılar çünkü başlarında tecrübeli birileri yoktu ancak bu duruma kendi içlerinden bir çözüm bulduktan ve kamplara da dahil olmaya başladıktan sonra, daha farklı kendilerine özgü, heyecan verici ve sanatsal açıdan ilginç işler çıkartmaya başladılar. Mesela bizim Boğaziçi'nden ilham alarak yarattığımız, onun etrafında devinen bir formumuz vardı: Nihayetinde onlardan bağımsız bir forma dönüştü. Mesela bütün binayı sahne olarak kullanıyorlar, izleyiciyi tüm binada gezdiriyorlardı. Ertesi sene Ermeni Soykırımı üzerine, kötü ve basit agit-prop'tan uzak, hiçbir profesyonel tiyatronun sahnelemeye

dahi cesaret edemediği bir tiyatro sahnelediler. Üniversite tiyatrosu içerisinde izlediğim en iyi oyundur o. İşte bu örnekler bizlerin ezberden ilerlediğinin ve üniversite tiyatrosunda da araştırma yapılabileceğini kanıtlayan işlerdir.

Ö. A. B. : Bu konuyla bağlantılı olarak konservatif eğitimle ilgili konuşabiliriz. Okul tiyatrosunun alternatif tiyatro eğitim alanı olması söz konusu mu?

E. Ş. : Yaptığımız işe duyduğumuz inançtan dolayı o dönem öyle düşünüyorduk. Ancak şimdi durumun sonuçlarına baktığımda bu konuda biraz ikircikliyim. Birisi bana Tehlikeli Oyunlar'dan sonra çok daha iyi oynadığımı ve konservatuvarlı oyuncularını aratmadığımı söylemişti. Ben de içimden onun haksız olduğunu düşünmüştüm. Hâlâ da aynı düşüncedeyimdir. Ne yazık ki konservatuvarlardaki eğitim bu; biraz da öğretmenlerden kaynaklanan bir durum olduğunu sanıyorum. Ben yalnızca bir dönem, bence en iyilerinden olan Kadir Has Üniversitesi'nde konservatuvar hocalığı yaptım. Belki de kalitesi sürekli araştıran ve çevresinde iyi eğitimciler toplayan Çetin Sarıkartal'ın Kadir Has'taki varlığı sayesinde. Bu okulun varlığı fikrimi değiştiren şeylerden biridir. Mesela Celal'le, şimdi adını vermeyeyim, bir konservatuvarı ziyarete gittiğimize bize öğrencileri nasıl bulduğumuzu sormuşlardı. Birinci sınıfta zannettiğimiz öğrenciler hakkında hevesli ve iyi olduklarını söyledikten sonra onların hiçbir şeyden haberdar olmayan dördüncü sınıf öğrencileri olduklarını öğrenmiştik. Celal'in Mimar Sinan'da hocalık yaptığı dönemde öğrencilerin 3 bin kişinin arasından seçilmenin verdiği egodan dolayı derse gelmediklerini ve bölüme girmenin onlar tarafından bölümü bitirmek sayıldığını söylemişti. Dolayısıyla ben bunu duyduğumda sadece öğretmenlerden kaynaklandığını düşünüyordum.

Ö.A.B. : Kocaeli Üniversitesi'nde de oyunculuk bölümü var ve okul tiyatrolarının da içindeyim. Biraz da tembel oyuncular konservatuara gidiyor gibi geliyor bana. "Zaten geldim ve birileri bana bir şey öğretecek, hadi öğretsinler o zaman," algısından ziyade ödev mantığıyla oyunculuk yapmaya çalışıyorlar. Ama bu tarafa baktığımda beni burada etkileyen ve hep içinde var olmak istemememin sebebi bu. Burada kimse kimseyi zorlamıyor; insanların burada olmasının tek amacı varlık gösterip sahneye çıkmak istemeleri.

E.Ş. :Sadece üniversite tiyatrosunda değil alternatif tiyatrolarda da şimdi böyle bir tartışma dönüyor. "Seyircinin azalması sade bizden kaynaklı bir durum mu?" gibi bir tartışma söz konusu. Alternatif tiyatro ya da mekan kurunca işler hemen rayına girmiyor. Alternatif tiyatronun Türkiye'de alternatif mekan olarak olması durumunu biz de kendi aramızda tartışıyoruz. 25 kişilik bir odaya girdiğimde yine klasik tiyatro mantığında bir sahnelemeyle karşılaşmak beni yoruyor. Bu noktada şu ikileme giriyoruz; Alternatif alan olarak tiyatro veya alternatif mekan olarak tiyatro şeklinde ilerlememiz sanırım bizi ikileme sürüklüyor. Seyirci oranının düşmesinin bir etkeni de bu. Klasik tiyatro sahnelemesinden hoşlanan ve bunu arayan Devlet Tiyatrosu ve Şehir Tiyatrosu seyircisi alternatif tiyatrolara kaydı, biz ise kendimize yeni tiyatro arayışına girdik. Evet; Devlet Tiyatroları hiçbir zaman yeterince iyi işler çıkarmadığından bu kayma aslında olumlu bir kayma. Oradaki tiyatrocular da izleyici kitlesinin düşmesi hakkında turisti elinden kaçıran esnaf mantığıyla konuşuyor. Dolayısıyla konservatuarı eleştirirken kendimize de pay biçmemek gerekiyor. Oğuz Atay'ın Tehlikeli Oyunlar'ında çok komik replikleri vardır bu durumla ilgili. Mütercim Arif diye Osmanlı entelektüeli bir adamdan bahseder Atay, onun bir de Fransız muadili vardır, onu kötüler. Ama onu kötülüyor olmanın bunun da iyi olduğu anlamına gelmez. Dediğim gibi, bizim de konservatuardan aşağı kalır yanımız yok. Demin de itiraf ettim;

üniversite tiyatrosunda biz çoğu zaman araştıralım derdik ama özgüvensiz davranıp aynı programı uygulardık, risk almazdık. Ben o riske girdiğimde çok güzel şeyler olduğunu fark ettim ama ekip sonraki sene tekrar riske girdi, kötü bir oyun çıkardı ve dağılma tehlikesi geçirdi. Fakat süreç ne kadar zorlu olsa da elini taşın altına koymak için üniversiteden daha doğru bir zamanlama olamaz. Alternatif tiyatrolarda, dolayısıyla da üniversite tiyatrolarında bir araştırma eksikliği var. Genel olarak tiyatromuzda bir araştırma eksikliği olduğundan kötü oyunlar çıkıyor.

Ö.A.B. : Alternatif alan / alternatif mekan olarak tiyatroyu konuşalım. Artık alternatif bir akım yaratmıyoruz; yaratıyorsak da yine bir şeyin çevresinde dönüyor; en azından alternatif sahnelerde izlediğimiz oyunlarda çok da uzaklaşmıyoruz. Türkiye bu konuda nasıl bir noktada?

E.Ş: Aslında Türkiye'nin politik iklimiyle de ilgili eskiye nazaran bir değişim oldu tiyatrodaki bu örgütsel anlayışımızda. Şimdiki şartlar ne olursa olsun 90'ların son çeyreğindeki çetin iç savaşa, faili meçhullere nazaran daha iyi şartlardayız. O dönem, savaşa geçelim, bin 700 insan faili meçhuldü ve adları bile anılmıyordu. Bizler İstanbul'da, İzmir'de yaşıyor olsak da ve bizi bu olayların hiç etkilemediğini söylesek ya da elimizden bir şey gelmediğine kendimizi inandırsak veya kayıtsız kalsak da oranın şiddeti bize bulaşıyordu. Ne zamanki ateşkeslerle insanlar daha az ölmeye başladı vs. bence biz de öyle gevşeyebildik. Peki, bu alternatif tiyatroların açılması nasıl oldu: Açanlara sormak lazım aslında. Eskiden DT haricinde gidilebilecek yalnızca birkaç üniversite tiyatrosu, Kenterler, Orta Oyuncular ve Mahir Gürşınay'ın Tarlabası'nda İSM (İstanbul Sanat Merkezi) kumpanyası vardı. Başka da hiçbir şey yoktu. Ya Ali Poyrazoğlu'na, Kenterler'e gideceksin ya da Tiyatro Boğaziçi'nin

başlattığı, bizim de gençliğimizde takipçisi olduğumuz üniversite tiyatrolarına. Alternatif alanda bu kurumlardan bağımsız bir mezun tiyatrosu oluşturmayı BGST başardı; hatta ve hatta ben de BGST'ye çok şey borçluyum. İTÜ Sahne'de ikinci veya üçüncü ayımda bir mühendislik öğrencisiyken BGST'nin bir oyununu seyrettim ve oyundan sonra öğrendim ki bir oyuncusu ekonomi mezunu bir tanesi başka bir bölüm... Üstelik oyun da çok güzeldi. Bu işte bir terslik var dedim ve tiyatro algım BGST'nin o çok beğendiğim oyununu sergileyen oyuncuların da öğrenci olduğunu anladığımda değişti. Ve ben de onlar gibi olabileceğimi düşündüm. Dolayısıyla biz İTÜMT'yi biraz da onlara öykünerek kurduk. Onların bir sahnesi yoktu fakat ekonomik dayanakları Boğaziçi Üniversitesi Mezunlar Derneği'ydi ve bizim gibi bir aidat sistemleri vardı. Biz de İTÜMT'de İTÜ Mezunlar Derneği'yle bağlantılar kurarak ya da aidatlarımızı devam ettirerek ilerlemeye çalıştık. Sahneye gelirse, mesela Maya Sahnesi açıldı ama o bir grup değildi bir mekandı ve gruplara kiralanıyordu, ticari bir işletmeydi. Belki çok zekice bir ticari hamle değildi, kafe açsa daha çok para kazanacaktı ama idealist bir girişimde bulunuldu. Sonra Kumbaracı50 açtı, onlar da aslında İTÜ kökenli ve Taşkılla Sahnesi'nden bir girişim. Bir sürü yer açıldı ve böyle böyle devam etti.

Ö.A.B. : Devlet destekli tiyatroların dışında, tiyatro yapılabilecek alanların olması harika. Bu benim tartışmak istediğim bir konu.

E. Ş. : Bu konuda sana tamamıyla katılıyorum ama bu durumun nasıl değişeceğine dair bir fikrim yok. Ama onları anlamaya çalışırsam, şöyle şeyler savunurdum; hani bizim bir mekanımız yok ama bunlar tercih meseleleri, biz hep bu zorlukları bildiğimiz için, bir mekan kurmanın zorluğunu bildiğimiz için –İstanbul'da en azından- hep bilgi

üniversitesinin sınıflarında çalışıyorduk. Çünkü İstanbul'da mekan, oyun sahnelemek, oyuna birilerini davet etmek, tüm bu organizasyonu düzenlemek demek. O yüzden onu da hemen eleştiremiyorum. Bahar Çuhadar'ın eleştirisine katılıyorum: olunca durduk yere muhalif, durduk yere entelektüel olmuyorsun, olan bitenin farkında olmak gerekiyor. Bunların hepsinin altını doldurman, okuman, çok çalışman, gerekiyor. İşin ekonomisiyle ilgi bir sorun da olsa eninde sonunda çözülecektir. Mesela ben DT statükosu kırıldığı için alternatif tiyatro sayısının son beş yılda artış göstermesine sevindim Mesela konservatuardan mezun olan çocuklar, memur gibi “mezun olduğuma göre hangi devlet tiyatrosuna gireceğim” beklentisine giriyorlardı. Şimdilerde alaylı okul tiyatrocuların başlattığı ekip kurma akışkanlığını konservatuar mezunu oyuncular sürdürüyorlar. Bence iki yıl önceki Şehir Tiyatroları müdahalesi, yeni bir mücadeleye vesile olmalı ve bu kadar yolsuzluğun döndüğü, verimsiz işler çıkaran, Türkiye tiyatrosuna hiçbir şey katmayan ve Türkiye tiyatrosunun yolunu bir kesen ŞT ve DT mutlaka kapatılmalı. Bir iki sene önce yapılan eylemlerin de ezbere bir yerden geldiğini düşünüyorum. Hani ŞT ya da DT oyuncusu olsam rahatım bozulmasın, iktidarım sarsılmasın, gelir kaynağım kesilmesin diye bu iki kurumun kapatılmasını istemem. İstisnalar mutlaka vardır ama dediğim gibi yolsuzluk meselesi de değil bu, asıl mesele devletin bir tiyatrosunun olmaması gerektiği. Bugün mesele devletin kendine ait bir tiyatrosu olmaksızın böyle bir müdahalede bulunamayacağı. Korkuya karşı tiyatro diyorlar ama benim yıllardır yaptığım tiyatronun devlet müdahalesine maruz kalmamasının sebebi benim devletle aramda organik bir bağ bulunmaması. Çok kötü şartlarda ve kötü salonlarda tiyatro yapmak zorunda olan tiyatrocular arkadaşlarımla bu eylemlere koşa koşa katılmasına anlam veremiyorum çünkü biz İTÜ Maçka'da tiyatro yaparken de salonumuz kötüydü. Kanalizasyonumuzun patladığı gün ertesi gün sahnelenecek oyunumuz için koşa koşa

Çetin Hoca'dan yardım istememizin, onun bize kucak açmasının ya da bizim şartlarımıza sahip Kumbaracı50 gibi oluşumlardan yardım istememizin sebebi Harbiye Muhsin Ertuğrul'u biz istesek de bize vermeyecek olmaları. Halbuki adı Şehir Tiyatrosu, yani benim şehrimin tiyatrosu fakat aklımın ucundan bile geçmiyor; ben gidip yine arkadaşlarımdan yardım istiyorum. Demek ki bu işte bir terslik var.

Ö.A.B. : Bir sigara paketi parasına oyun savı da çok saçma geliyor bana.

E.Ş. : Haluk Bilginer bunun açıklamasını çok güzel yapıyor: Sen 5 liraya tiyatro izliyorum zannediyorsun ama aslında 100 liraya izliyorsun. Çünkü 95'i senden vergilerle alınıyor. Alternatif tiyatrocuların kendisine ayrılmayan ödenek için verdiği kavga 2011 istatistiklerine göre 1 milyon lira, DT'ye ayrılan ödenek ise 130 milyon lira, üstelik salonlarda bedava çalışmalarını vs. saymıyorum. O ödenek eşit dağıtıldığı takdirde gelinecek noktayı düşünün. İkincisi yurt dışında da var devlet tiyatrosu diye. Mesela Diyarbakır'da devlet tiyatrosu var. Fakat ödeneğin bir kısmı bize verilse DT'nin gerçekleştirdiği çalışmaların katbekat fazlasını gerçekleştireceğimize inanıyorum. Üstelik bundan beş sene önce sahneye konulan oyunda bir Kürtçe replik geçtiği ya da Kürtçe bir şarkı söylendiği için bir kısım çevre tarafından bu skandal olarak karşılandı, bir kısım ise bu durumdan dolayı DT'yi takdir etti. Fakat halkının halihazırda %80'inin Kürtçe konuştuğu ve %30'unun oynanan oyunu anlayamayacağı bir coğrafyada bu ne takdir edilecek ne de skandal şeklinde değerlendirilecek bir durum. Zaten 30'lu yıllardan beri o coğrafyada dil üzerinden uygulanan bir asimilasyon politikası var. Ben Diyarbakır'da bir DT grubu olmasına değil, bunun Ankara'dan kontrol edilen ve hemen müdahale edilebilen bir yapı olmasına karşıyım. Dolayısıyla biz alternatif tiyatrocuların o paradan pay almaya çalışmak yerine korkuya

karşı tiyatro ezberinden kurtulup daha hak mücadelesi vermesi gerekmekte. Geçen sene başvurulardan bazıları reddedildi ardından ‘bağımsız tiyatro engellenemez’ diye bir hashtag oldu. Ben bu reddedildiğinde mi bağımsız tiyatro olduklarını, bu ödeneğe, bunları söylemeye neden ihtiyaç duyduklarını anlamıyorum. O halde ertesi sene bir daha, daha sonra bir daha başvursunlar, lütfen mücadele etsinler. Birtakım ezberlerimizden kurtulmamız gerekiyor. ‘Bağımsız tiyatro engellenemez’ gibi hiçbir pratik sonuca varmayacak şeyler yerine daha sonuca yönelik şeyleri tartışmak gerekli gibi geliyor.

Ö.A.B. : Lise dönemlerinde tiyatroyla ilişkiniz var mıydı? Tiyatroyla ilk buluşmanız nasıl gerçekleşti?

E.Ş: Ortaokulda birtakım taklitler yapıyordum. Lisede yatılı okudum, Cem Yılmaz’ın kasetini bulmuştum, Cem Yılmaz anlatacağım yatakhane insanları zorla kaldırıyordum. Üniversite birinci sınıfta tiyatro kulübünün varlığından haberdar değildim. Bir Kasım günü, ekim ayında toplantıları olan bir tiyatro grubunun afişini gördüm fakat halihazırda kaçırdığım için dikkate almadım. Sonra tesadüfen kendi bölümümden bir arkadaşımın davetiyle İTÜ Sahnesi’nin ilk çalışmalarına gittim ve Celal Mordeniz’le tanıştım, çok sevdim ve süreç tamamıyla tesadüfi biçimde ilerledi. Pek de bilinçli şekilde hareket etmemiştim.

Ö.A.B. : Mezun olduktan sonra ne kadar bir süre hem mühendisliğe hem de tiyatroya devam ettiniz?

E.Ş: Bir buçuk sene. Üniversiteden mezun olduğumda ben de tiyatro yapabilir miyim, tiyatrodan para kazanabilir miyim diye düşünüyordum. Üniversitedeki son senemde

tesadüfi biçimde İşletme Fakültesi memurları tiyatro yapmak istediklerini ve ödeme yapmayı düşündüklerini söylediler. Bu şekilde üniversitedeki son yılda tiyatrodan para kazanmış oldum. Daha sonrasında yönetmenim beni tam mezun olduğum dönemde beni mesleki anlamda doğru bir karar almaya teşvik etmek için mühendisliğe devam etmemi ve mezun psikolojisine girmemem için mühendislik alanında deneyim edinmemi önerdi. Dolayısıyla bir buçuk yıl kadar mühendislik yaptım. Ayrılmamın ise iki sebebi vardı: Çalıştığım iş diğer arkadaşlarım gibi iki üç senelik birikimimle hayatımı idame ettirebileceğim bir iş değildi. İkincisi ise çalıştığım alandan hiç zevk almadığım için kolayca bırakabilmemdi.

İKİNCİKAT – EYÜP EMRE UÇARAY

Ö.A.B. : Biraz kendinizden bahseder misiniz?

E.E.U. : Ben Eyüp Emre Uçaray, İstanbul doğumluyum, Yıldız Teknik Üniversitesi'nde eğitim gördüm. Tiyatroya ortaokulda başladım. 3. Selim Ortaokulu'nda, matematik hocamızın önderliğinde bir tiyatro kulübü kuruldu. Lise dönemimde tiyatroya aralıklarla devam ettikten sonra üniversiteye geçtiğimde kafamda tiyatroya yönelme fikri oluştu. Okula gittiğimde kayıttan sonraki ilk işim tiyatro kulübüne kaydolmaktı. Bu şekilde Yıldız Oyuncuları'na girdim. Sonraki altı yıl boyunca Yıldız Üniversitesi'nde kaldım, o süreçte de okuldan çok tiyatro kulübündeydim.

Ö.A.B: Hangi lise çıkışlıydınız?

E.E.U. : General Ali Rıza Ersin Süper Lisesi mezunuyum. Acıbadem’de ufak bir liseydi. Bir edebiyat öğretmenimizin önderliğinde bir tiyatro kolu olarak iki defa oyun sahneledik. Sanırım ekip bizden sonra da devam etmedi.

Ö.A.B: YÜO nasıl bir oluşum?

E.E.U. : Tarihçesi 1982’ye dayanan; Cem Davran, Sumru Yavrucuk, Hamdi Alkan’ın kuruluş sürecinde yer aldığı bir oluşum. “Gelenek olarak yapısı; kendi çalıştıkları ortamda, kendi metinlerini, kendi yönetmenlerini ve kendi oyunlarını üreten bir topluluk. Bu durum bir özgüven de veriyor çünkü oraya ilk gelen senesinde olan bir kişiyi çalıştıran insan yine o ekibin içinden daha tecrübeli birisi ve sana tatmin edici bir eğitim veriyor. Bu sistemin yürüyebildiğini görmek, bir ‘usta-çırak’ ilişkisinin olduğunu görmek de yeni gelene şevk veriyor. Buradan ilerlenebileceği, başka bir yola evrilebileceğini görüyorsun. Böyle bir yapılanma içinde olunca da ille birinin güttüğü, birinin topladığı bir şey değil de herkesin üzerine düşündüğü takdirde ortaya çıkacak bir iş yaptığını görüyorsun. YÜO bir yıl süresince kendi oturttuğu sistemde temel bir oyunculuk eğitimi veriyor. Sonra da oyun sahnelemeye başlıyorsun. Ben de ilk girdiğim sene temel bir oyunculuk eğitimi aldım. Ardından oyun çalışmaya başladım. Ama ben işin biraz daha yönetmenlik kısmına yatkın olduğumdan üçüncü senemin ilk döneminde Taha Yasin Yıldırım’la beraber bir oyun yönettik ve orada yönetmen olarak yoluma devam ettim.

Ö.A.B. : Ekibe dahil olma süreci nasıl işliyor?

E.E.U. : Herhangi bir eleme yok. İlk etapta 100-200 kişinin katıldığı bir tanıtım toplantısı oluyor. İlk çalışma tarihi duyuruluyor ve bu ilk çalışmaya yaklaşık 100 kişi

geliyor. Bu 100 kişiyle primitif bir çalışma yapılıyor. Bu kişiler süreç içerisinde doğal seleksiyonla azalıyor. Senenin sonunda en fazla 10 -15 kişi kalıyorduk. Çünkü insanların sınavları ya da hayatları tiyatro çalışmalarına engel olabiliyor ya da aradıklarını bulamıyorlar. İşin aslı kulüpler biraz tuhaf yerler, kuruluş amaçları biraz daha insanların biraz da sosyalleşme amacıyla bir araya gelmesi. Ama özellikle YÜO için diyebilirim ki amatör bir ortamı aşan bir yer haline gelmeye başladı. Sosyalleşmek biraz geri planda kalıyordu. Orada en çok üstüne konuşulan, amatör kavramıydı. Amatörün kelime anlamı hataları olanı ve kötüyü ve “hobi olarak yine yapsın” anlayışını barındırır fakat biz ‘amatör ’ün daha ziyade sevgi ve bağ ile olan anlamı üzerinden ilerledik. Bu, amatör bir ruhla tiyatro yaptığımız anlamına gelse de sadece bu işten para almadığımızı gösteriyor ve sonuçta bu işi hakkıyla yapmak durumundayız anlayışındaydık. Bu nedenle artık ekipteki o sosyalliğin ötesinde, daha yüksek bir çita çizildi. Oradaki amaç gerçekten seyirciyle buluşabilecek ve diyalog kurabilecek oyunlar çıkarmaktı.

Ö.A.B: İstanbul’daki üniversite tiyatroları ne durumda? Sayıca bu kadar çok oyunculuk bölümü varken, İTÜ, YTÜ ve BOÜ tiyatro kulüplerinden çıkan öğrencilerin alternatif alanda ekip kurup, tiyatroya başarılı bir şekilde devam etmeleri bana enteresan geliyor. Okul tiyatrosu, alternatif bir tiyatro eğitim alanı da sağlıyor mu?

E.E.U. : Mevcut eğitim ve eleme yöntemi sağlıklı bir eleme yaratmıyor. Sadece belirlenen kriterler üzerinden, mesela belirli bir tip oyuncu için bir eleme yapıyorlar. Ancak tiyatro dediğimiz alan çok açık bir mecra, bunun içinde yönetmene de, tasarımcıya da ihtiyaç var ve bunları tecrübe edecekleri bir alan yok. Pek çok kişi neye

dair merakı olduğunu üniversite yıllarında keşfediyor. ‘Ben bundan hoşlanıyorum, keyif alıyorum’ demek üniversite yıllarına denk geliyor. Bence üniversite tiyatroları iki taraftan alternatif bir eğitim alanı sağlıyor: Hem eleme sistemi açısından hem de liseden yeni mezun bir insan daha ne yapmak istediğinin çok da bilincinde olmadığı için. Bence üniversitelerin sıkıntısı bu kadar uzmanlaştırmak, ve eğitimi alanlara bölmek. Sanat eğitiminin nasıl akademik bir eğitime dönüştüğü bende büyük bir soru işareti. Amatör tiyatrolar o alanı sunuyor gibi geliyor, yalnızca bir oynansa da okul eğitiminde kişinin tiyatroya motivasyonu, yaklaşımı değişiyor. Ekip üyesi ikinci senesinde bir oyun oynadığı zaman gerçekten seyirciye bir derdi aktarmak kaygısı taşıyor. Belki çok daha fazla hata yapacak, belki yanılacak ama bu süreç bana daha öğretici geliyor.

Ö.A.B. :Yıldız Teknik Oyuncuları’ndan İkinciKat’a geçiş sürecinde neler oldu? Neden böyle bir alternatif alan ihtiyacı hissettiniz?

E.E.U. : Ben Harita Mühendisliği okuyordum, sonra bölümü bitirmeden Bilgi Üniversitesi’de Sahne Sanatları’na geçtim. O geçiş aşamasında YÜO’dan ve eğitimini gördüğü bölüme dair çalışmayacağı kararını veren dört kişiyle Sıfırnoktaiki sürecimiz oldu. Bizler bu işi yavaş yavaş profesyonelleştirme kararı aldık. Üniversite tiyatrolarında şöyle bir sıkıntı var ki bence mezunların çalıştırıcı olduğu bir sisteme sahip her ekip için kanayan bir yara bu. Bir insanın üniversitede kalma süresi idealde 4 sene, ancak ekipte 8. yılında olan insanlar mevcut. Bu insanların varlığı, yeni neslin kendilerine yer edinememesine yol açıyor. Bırakın oyuncu olarak kalmayı, orada sadece yönetmen ya da eğitmen olarak çok uzun süre kalmak bile sıkıntı. Çünkü birisi o sorumluluğu çok uzun yıllar üstüne alınca, geriden kimse gelmemiş oluyor. Bu da

geleneği kesintiye uğratıyor, hatta o kişinin bırakmasıyla kesip atıyor. Biz de bu şekilde dűřünen 4-5 kiři, daha profesyonel bir oluşuma girmek için Sıfırnoktaiki'yi kurduk. Tek amacımız profesyonel tiyatro yapmaktı. Bu ekip daha sonra İkinciKat'a evrildi.

Ö.A.B. : İkinciKat'ın kuruluş sürecinden bugüne dek neler yaşandı?

E.E.U. : Sıfırnoktaiki'yle isim hakkı sıkıntısı olunca İkinciKat ismiyle devam etmeye başladık. Bu süreç şöyle gelişti: Yeni kadro ile başladığımız zaman bir oyunu okumaya, ardından da Beyoğlu Terminal Sahnesi'nde bir oyun oynamaya başlamıştık. İkinci sezonda da aynı oyunu Rengarenk Sanat Evi'nde sergilemeyi sürdürdük. Sezon sonunda sanat evinin sahibi dedi mekanı devretmeyi düşündüğünü söyledi ve bize mekanı almayı teklif etti. Biz de çok paramız olmasa da borç harç devraldık. Orası Olivia Han'ın ikinci katında bir mekandı. Mekana isim bulmamız gerektiğinde buraya "İkinciKat" adını verdik ve oyunlarımızı burada sergilemeye devam ettik. Bundan bir buçuk sene önce de binanın kentsel dönüşüme kurban gittiğini söylediler ve o gün bugündür Karaköy'deyiz.

Ö.A.B. : Peki YÜO'dan buraya aktarılan bir ortak dil, üslup ya da ruh var mı?

E.E.U. : YÜO'yla organik bir bağımız kalmadı maalesef, o günlerde biz kendi işimize yoğunlaşp yeni insanlarla bir araya geldikçe bir şekilde koptuk. Bence eğlenerek çalışma ve gerçekleştirme mevzusunda bizde de devam eden bir üslup birliği var, çünkü bunu orada öğrendik. Provalarda eğlenerek çalıştık, keyif almak hedefiyle ilerledik ve o buraya da yansıdı. Bizim BÜO'dan ayrılan tarafımız provayı da eğlenceli

bir süreç olarak işliyoruz. Bir de iç yapılanmamız benzer şekilde yürüyor; yönetmenin oyunun prodüksiyonunu da üstlenmesi buraya da yansımış durumda.

Ö.A.B. : İkinciKat'tan ve ekibinden konuşalım. Bu bağlamda alternatif tiyatro anlayışının Türkiye'deki yerinden de bahsedelim.

E.E.U. : Bence alternatif tiyatro çok riskli bir tanım olduğundan biz bu tanımı kullanmamaya çalışıyoruz. Alternatif tiyatro bence bir iddia, neye alternatif? Biz alternatif sahne olarak varız. Mesela ben Kenter oyuncularına gitsem bana oyun yönettirmezler çünkü onların mekandan da kaynaklanan sorumlulukları bunu kaldırmaz. Ama bu mekan genç oyunlara, genç yazarlara, genç yönetmenlere fırsat alanı sağlıyor. Biz bu anlamda alternatifiz. Akım olarak mutlaka alternatif bir çalışma içerisine girenler vardır fakat biz öyle bir iddia içinde değiliz. Ben temelde tiyatrosunu yapan bir insanım. İnanmışım şey seyirciyle ne kadar çok iletişim kurabildiğim ve bu iletişimin biçimi. Bu bazen alternatif bir konumu da kapsayabilir ama benim böyle bir derdim yok. Benim derdim seyirciyle, hikayeyle ve hikayeyi anlatmakla. Bunun için be gerekiyorsa onu yapmaya çalışıyorum. Alternatif meselesi içinde çok da sıkışmamak gerekiyor, bu takdirde o çok bağlayıcı bir konuya dönüşüyor.

Ö.A.B. : Ekleme istediğiniz başka bir şey var mı?

E.E.U. : İyi Üniversite ekiplerini konservatuar öğrencilerinden ayıran da fark da farklı eğitim alanlarından insanların tiyatrodaki buluşmasının bir avantaj olması. Sanırım konservatuarlarda kolektif bir yaratım yok. Üniversite tiyatrolarında ortak bir karar mekanizması ve üretme süreci mevcut. Öbür tarafta birey üzerinden süren bir eğitim

sistemi olduğu için bireyler sistemin dışına çıktıklarında onları aynı çatı altında birleştiren bir okul geleneği olmadığı açığa çıkıyor.

YILDIZ ÜNİVERSİTESİ OYUNCULARI – CEREN KOÇ

Ö.A.B : Biraz sizden bahsedelim.

C.K : Daha önce lisede tiyatroyla hiç uğraşmadım. 2009 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi İstatistik Bölümü'nü kazandım ve Yıldız Teknik'in tiyatro kulübüne katıldım. Kısaltması YÜO olarak geçiyor: Yıldız Üniversitesi Oyuncuları. Beş yıl kadar orada tiyatro yaptım. Daha sonra anladım ki ben İstatistik okuyamayacağım, eğitim sürecim böyle geçmeyecek. Oyunculukla kafayı bozduğumu anlayınca tamam dedim ben oyuncu olacağım. O zaman da Kadir Has'ın sınavına girdim, kazandım ve orayı bıraktım. Zaten tamamıyla tiyatro yapmak için gidiyordum okula. Sabah 9'daki derse gitmeyip sabah 6'da dekor toplamaya gidiyordum; bundan dolayı buraya geldim ve şimdi burada devam ediyorum. İki yıldır da aktifim fakat aslında ilk seneden beri yoldayım. Ama iki yıldır da artık oyunculuk değil eğitimlik yapıyorum.

Ö.A.B : Nasıl bir sistemi var bu eğitimlik durumunun? Daha doğrusu dışarıdan bir çalıştırıcı mı alıyorsunuz?

C.K : Bizim kulübün özelliği usta çırak ilişkisine dayanması ve çalıştırıcılar, yönetmenler, en nihayetinde de oyuncular hep kulübün kendi içinden çıkıyor. Biraz kulüpten bahsedeyim: Kulüp 1982 yılında kuruluyor. Cem Davran ve Feridun Fikri Bayar kurucuları ve Mühendis Tiyatrosu olarak geçiyor çünkü onlar da mühendislik

okuyor. Daha sonra ilk olarak okulla anlaşmazlığa düşüyorlar, daha sonra kendilerini kabul ettiriyorlar. Kulübün ikinci yılında dışardan bir eğitmen geliyor fakat onunla işlerin yolunda gitmediği ortaya çıkınca onlar işin başına geçip her şeyi kendi başlarına ele alma kararı veriyor ve daha sonra böyle bir yola evriliyor. Birkaç oyun çıkarıyorlar, ardından kulübe Hamdi Alkan katılıyor ve o süreçte zaten birkaç yıl içerisinde kadro oturmuş olduğu için yeni gelenlere artık eğitim verilmesi yoluna gidiliyor. Kulüpte kesinlikle seçme mantığı yok yani geleni bir yetenek sınavına tabii tutmak veya elemek gibi bir şey söz konusu değil. İsteyen herkes kulübe katılabiliyor. Bunun sonucunda ekip içerisinde 4. veya 5. yılını doldurmuş üyelerin çalıştırıcı sıfatıyla 6 aylık eğitimler verdiği bir sistem geliştiriyorlar. Mesela ben 5. yılımda çalıştırıcı oldum. Eğitmenlik için talimler her sene adaylığını koyup amaçlarını, hedeflerini açıklıyorlar. Kabul edilen kişi ekiple çalışmalara başlıyor. O sene gelen yeniler yeni adıyla geçiyorlar diğer kadro da eski adıyla. Aslında kulüpte ‘eskiler’ dediğimiz, usta-çırak ilişkisine dayalı bir hiyerarşi var ama bu kabul edilebilir bir düzeyde. Yeni gelenlere burada işleyen sistem ve bir dönem boyunca eğitim aldıktan sonra sahneye çıkmaya hak kazandıkları açıklanıyor. Üyeler ilk senelerinde teknik ekibe katılıyorlar. Haftanın dört günü, ilk üç gün üçer saat, son gün beş saat olmak toplam 14 saatlik çalışma yapılıyor ve buna yalnızca yeniler değil eskiler de katılım gösteriyor. Bir yandan da eskiler oyun çıkarıyor. Yeniler şayet yapılıyorsa yazın yapılan oyun çalışmalarına giriyorlar. Kendi içerisinde sürekli dönen, herkesin birlikte öğrendiği, birlikte gerçekleştirdiği ve bildiklerini birbirine öğrettiği bir sistem işliyor. Bu eğitim mantığı ilk etapta herkese ters geliyor çünkü mesela lisede ya da dışarda tiyatro yapmış kişiler ya da direkt oynamak isteyen insanlar geliyor. “Neden eğitim alıyorum ben biliyorum ki” diyen oluyor. Bizlerse burasının bir topluluk olduğu ve tiyatro aracılığıyla geliştirilmiş ama tiyatronun üstünde tutulan ortak bir dile, bir vizyona sahip olduğunu, bunu

anlayabilmek, kısa yoldan anlaşabilmek ve sahne üzerinde bu dili konuşabilmek için bu eğitimin gerektiğini anlatıyoruz. Birbirimizi tanımak zorundayız ve bu sayede iş çok daha keyifli hale gelecek.

Ö.A.B : O vizyon ve dilden bahsedelim biraz.

C.K : Kulübe ilk kez geldiğimde bana söylenen ilk cümle şu olmuştu. Burada iyi bir oyuncu olmaktan önce iyi bir tiyatrocun oluyorsun, hatta hiçbir şey olamazsan bu kulüpten gittikten sonra iyi bir seyirci olacaksın. İzlediğin oyunları artık normal bir seyirci gibi beğenemeyeceksin ve bu güzel bir şey olacak. Başarılı bulduğun sinema sanatçıları ve dizileri izlediğinde artık yargıların daha ön planda olacak, yargılarını aşacaksın. Bu anlamda seyirciye çok değer veriyor; çünkü eğer biz tiyatrocular olarak seyirciyi karanlıkta bırakıyorsak, kendimizi bir platform üzerine koyuyorsak ve onlardan bir vakit ya da ücret beklentimiz varsa onlara iyi bir şey sunmamız gerekli. Bu yüzden önce seyirciye değer verme mantığı söz konusu oluyor daha sonra alkışa değer verme, her şeyi alkışlamak değil gerçekten beğendiğini alkışlamak, daha sonrasında da bu oyunculuğun üzerine çalışmalar yapılıyor. Genel olarak Stanislavski tekniği üzerinden gidiliyor ama mesela o anki çalıştırıcı Grotowski temrinleri biliyordur, bununla ilgili atölyeler almıştır; o kendi çalışmalarını o şekilde yönlendirebiliyor. Bunun dışında o 4 çalıştırıcı arasında var olan o bir dil bütünlüğü sayesinde 33 yıllık bir kulübüz ve bugünlere kadar gelmiş, artık oturmuş bir çalışma sistemimiz var. Müfredat gibi değil aslında. Gerekçeleri belli çalışmalar var.

Ö.A.B : Çalışmaları özetlemek gerekirse?

C.K : İlk birkaç ay, bazen bir dönem boyunca ses kullanımı olmuyor. Sahne üzerinde ilk olarak temel sahne duruşundan başlıyoruz. Ardından hareket, ama harekete geçerken önce fotoğraf verme, sonra periyodik hareketler, daha sonra sessiz hareketli doğaçlamalar, peşinden diyaframı fark edip ses çalışmaları, nihayetinde ses de eklenmeye başlıyor. Ama ses eklendiği anda 'haydi buyurun, konuşun'dan ziyade mesela bir doğaçlama: Elinde sayılar var, 1'den 50'ye kadar onlarla yapıyorsun ya da cıbrıca konuşuyorsun. Bunun en temel amacı sahneye çıkıp öğretmen olduğunu 'ben öğretmenim' diyerek vermek yerine, öğreten olduğunu hal ve tavırla anlatabilmek. Bu çok daha doğru bir yöntem olduğundan öncelikle sesi engelliyoruz. Bir de burası sadece eğlenmek için gelenlerin de aramızda bulunduğu, herkese açık, eğlendirici de bir kulüp. Fakat öte taraftan tiyatro yapmak isteyenlerin katılım gerçekleştirilmesi gereken bir yer. Ortam yapmaya, sevgili bulmaya gelenler de kulüp kavramının doğasında var olsa da ortamı biraz hâkimiyet altında tutmamız, bu durumu engellememiz gerekiyor. Biraz da bu yüzden söze daha sonraları geçiyoruz. Yani biraz zordan başlıyoruz.

Ö.A.B: Öğrencilerden bahsedelim: Nasıl bir profil, daha doğrusu isteyen herkes geliyor, 500 kişi de gelebilir ancak 500 kişinin devam etmeyeceği aşikar.

C.K : İsteyen herkes bizim kulübümüze katılabiliyor. Liseden de olabilir. Atıyorum mesela iki yıl önce bir arkadaşımız vardı o çalışmalarımıza katılıyordu, okulun öğrencisi olmak zorunda değilsiniz. İstedığınız yerden gelebilirsiniz. Zaten bir koşulu var. Öncelikle bir sene boyunca eğitime tabi tutulacaksınız. İlk gün, ilk gün de değil hatta çalışmalar çok kalabalık oluyor. Benim en kalabalık gördüğüm çalışma yüz seksen küsur kişiydi. Ben de yeniydim o zamanlar.

Ö.A.B : Nasıl mümkün olabilir ki yüz seksen kişilik bir çalışma?

C.K : Çok, çok zordu gerçekten. Benim gördüğüm yüz on ,yüz yirmi kişiydi. Yüz seksen anlatılan. Böyle başlıyor, bir müddet sonra tiyatronun kolay olmadığını görüyorlar. Kulübün ne olduğunu algılamaya başlıyorlar. O ortamda kendini hafif hafif kabul ettirebilen, çalışan insanlar kalmaya başlıyor. Çünkü bir taraftan da disipline önem veren bir kulübüz, Çalışmak önemli, ekiple olmak başka bir şey. Teknik ekipte çalışmak oyuncu olarak çalışmak başka bir şey. Bir oyuncuysan eğer vücudunu eğitmek zorundasın, sesini kullanmak zorundasın. Mesela bizim çalışmalar eşofman şartımız var. Eşofmanla gelin falan. Ayakkabıları çıkartarak yapıyoruz minderler üzerinde. Bunlar bazı insanlara uymuyor ya da hoşlarına gitmiyor. Uyuşamıyorlar bir şekilde. Doğal seleksiyon dediğimiz süreçte kopup gidiyorlar. Ve sene sonuna baktığımızda kırk kişi, yani yeniler bazında baktığımızda kırk kişi falan kalıyor.

Ö.A.B : Bir taraftan eğitim verilirken bir taraftan oyun sahneleme görev dağılımı nasıl oluyor?

C.K : Eskiden bizim bir sahnemiz vardı okulda, biz yıldız kampüsündeyiz. Davutpaşa kampüsüne gitmemizin de sebepleri var. Bütün öğrenciler oraya taşındı ama kulüp eskileriyle var olan bir kulüp. Eskiden sahnemiz vardı o yıkıldı. Şimdi bir oda veriler ama odanın anahtarı bizde değil. Eskiden bizdeydi ve çok rahat kullanabiliyorduk. Güvenliklerde aramız çok iyiydi. Tabii biraz hükümetle de alakalı bir şeydi. Biz yedi yirmi dört o odayı kullanabiliyorduk ve bu yüzden çalışmalar bellidir mesela. O haftanın çalışmaları sene boyunca çalışma günleri bellidir. Ve kulübün ilk değer

verdiği şey çalışmalardır. Yeni üyelerdir yani. Oyun çıkmasa bile o sene yeni alımı yapılır. Ve insan katılır. Çünkü bir yerde devir daim olması gerekiyor. Eğer bu bir taraftan üniversite tiyatrosuysa kişi bazlı gitmemek gerekiyor. Öbür türlü Ceren Koç'un tiyatrosu olacak yani. Üye almayı bıraktıktan sonra. Daha sonra bu çalışmalar öncelik olarak alınıyor. Yenilerden de o dönemin kadrosundan da o dönemin bütün teatral olaylarından da o çalıştırıcılar sorumlu. Onların gözetimi altında oluyor her şey. Oyunlarda şöyle çalışılıyor. Bazı kavramlarımız var. Yönetim kurulu kavramımız. Ana oyun ara oyun kavramlarımız var. Çok üretken bir olduğumuz için, çünkü çok fazla sayıda insan var. Çok üretken bir kulüp olduğumuz için senede birden fazla oyun çıkma şansı çok yüksek. Tabii çok keyifli bir şey de oluyor bu. Bir yerde kargaşaya da sebep oluyor. Çalışma saatleri açısından. Ekipler açısından, ya da turnelere gidilecek hangi oyun gitsin açısından. Bizde şöyle bir sistem vardır. İlk olarak oyun sunmak isteyen insanlar yapılan genel kurulda oyunlarıyla beraber işte ben Ceren beni tanıyorsunuz beş yıldır buradayım. Ve oyunumu getirdim. Shakespeare'den Romeo ve Juliet'i sunuyorum. Bu oyunu sunmamın sebebi şu vs.

Ö.A.B : Kurulda kimler var?

C.K : Bütün üyeler var. Herkes var, eskilerden. O senenin yenileri eğitimini tamamladıktan sonra katılabiliyorlar. Yazın katılabiliyorlar. Sunuma dönecek olursak, önce nedenler söyleniyor. İlk olarak kişi eleştiriliyor. Ceren oyun yönetebilir mi? Kişisel tavırları nasıl? Yönetirse nasıl bir süreç geçirir? İnsanlarla diyalogu nasıl? Oyuncu koçluğu yapabilir mi bir taraftan ya da yönetmenlik kafası açık mı gibi kimsenin kimseye acımadığı kimsenin de alınmadığı çok güzel bir ortam oluyor. Daha sonrada oyun üzerinden konuşuluyor. Oyun doğrumu değil mi? ana oyun dediğimiz

şey o senenin bir tane ana oyunu oluyor. Ve genel olarak bütün kulübün bütçesel olarak ta iş gücü olarak ta oyuncunun tercihi noktasında da ilk seçilen olarak ana oyun gözetiliyor. Ana oyuna kara verilecek süreçte diğer yönetmek isteyen adaylar, ara oyun üretmek isteyen adaylar. Çıkmıyorlar ortaya. Haber bile vermiyorlar ki kimse oyun seçmesin. Öncelik olarak ana oyun düşünülüyor. Daha sonra bu oyun seçildikten sonra. Bizim bütün toplantılarımızda böyle bir şey var. Demokrasi pek işlemiyor. Oy çokluğu değil ikna kabul yöntemine gidiyoruz. Eğer ben oyunu yönetmek istiyorsam odadaki bana karşı çıkan bir kişi bile olsa onu ikna etmek zorundayım. Yani ikna ederek o odadan çıkmak zorundayım. İstedğim kadar diğer insanlar benim yanımda olsun. Ben o kişiyi ikna etmeden oradan çıkamam. Böyle bir süreç var. Bunun çok sağlıklı işlediğini gördük. Gerçekten çok keyifli işlediğini gördük. Oyun çalışılmaya başladıktan sonrada kast seçimleri oluyor. Kast seçimleri yönetmenin tercihine bırakılıyor.

Ö. A. B : Eskilerde var olan herkes oyunlarda yer alabiliyor mu?

C.K : Tabii ki herkes yer alabiliyor.

Ö.A.B : Kadroya göre mi metin seçiliyor.

C.K : Aynen büyük ihtimalle. Ve ana oyun o dönemin de YÜO bu sene budur dediğimiz bir şey oluyor bu. Genel olarak ta oyunculuk bakımında daha yeterli insanların girebildiği, yönetmenlik düşünen insanların daha hazırlanarak geldiği oyun oluyor ana oyun çünkü dışarıda festivallere o oyun gidiyor. Yarışmalara o oyun katılıyor. O oyun temsil ediyor bizi o sene için. Bu sebeple rekabet ortamı büyüyor. Ana oyun çalışmaları başladıktan sonra ara oyun süreci başlıyor. Ara oyun sunmak

isteyenler yani başka oyun sunmak isteyenler geliyorlar. Onlarda da aynı süreç işliyor. Onlarda da yönetmenler tartışılıyor oyunlar tartışılıyor. Ok verilirse çalışılıyor verilmezse çalışılmıyor.

Ö. A.B : Yani ara oyunlar daha çok eğitim oyunu gibi?

C.K : Yok kalite anlamında hiçbir fark yok. Ara oyunlarda çok önemli. Çok titiz çalışılıyor. Bu ayırım sadece festivale hangi oyun gidecek karmaşasını dindirmek için ana oyun kavramı var birazda. Birde şöyle bir şey vardır kulübümüzde oyunlar çalışıldıktan bir süre sonra sunum gerçekleştirilir. Bu sunuma sadece YÜO'da ki insanlar gider. Eskisiyle yenisiyle, artık yenilerde katılabilir. Oyun çıkacağı için onlarında söz hakkı var. Bu oyun sadece kulüp üyelerine izletilir. Ve fuayesinde konuşulur. Oyun yeterli mi çıkması için seyirciyle buluşmak için yeterli mi yoksa değil mi? bu aşamada üyelere sorulur ve üyeler eleştiri yaparlar. Ve o günün sonunda oyun çıksın ya da çıkmasın denir. Şu ana kadar bir defa bir oyunun çıkmadığı oldu. Ve bende içindeydim. Çok çalışmıştık çok emek harcamıştık ama olduramadık bir türlü oyunu bunun da farkındayız. Ve kulüp üyeleri bize çıkmasın dediler. Seyirciye bunu yapmamalıyız. ...oldu bir taraftan. Çünkü bu kulübün bir vizyonu var bir imajı var bir çıtası var onun için bu kadar düşürmemek gerek diye. Bildiğin yedi aylık bir emekti ama tamam dedik çıkmasın dedik ve çıkmadı o oyun o sene. Böyle bir süreci var. Ana oyun ara oyun hiçbir şey fark etmez, kesinlikle önce kulübe soruluyor. Önce kulüp kendi içinde karar veriyor bu duruma seyirciyle buluşsun ya da buluşmasın deniliyor. Ondandır sonra oyunlar oynanmaya başlıyor.

Ö.A.B : Peki festivallerden bahsedelim. Ben liselerde yarışma mantığına çok karşıyım. Ödülün hiçbir şekilde teşvik olduğuna inanmıyorum. Tek kişi teşvik edilemez. Geriye kalan elli öğrenci ne olacak peki. Bu durum üniversitede nasıl peki?

C.K : Üniversitede durumlar şöyle: Oyun seçimlerimiz konusunda kulübün yaptığı bir şey yok. Bir tercih yok. Siyasi oyunlar oynayacağız sadece ya da söylemi güçlü oyunlar oynayacağız sadece gibi bir şey yok. İsteyen her oyunla gelebilir. Önemli olan bizi bu oyunu neden seçtiğine yönelik bizi ikna etmesi. Ve o noktada da festivallere katıldığımız süreçlerde. Festivaller şu yönden çok keyifli oluyor. Diğer üniversite tiyatrolarıyla tanışıyorsun, kaynaşıyorsun, yargılıyorsun, karşılaştırıyorsun bunlar çok keyifli şeyler oluyor bizim için. Onlar nasıl yapıyor işi biz nasıl yapıyoruz. Bizi sahnemiz ilk yıkıldığında bir kaos ortamı oluştu. Birçok eski zaten bıraktı çok ağır bir şey yaşandı. Çok duygusal anlar yaşandı. Ve bir oda verdiler ama biz o odayı üç kulüple birlikte kullanıyoruz. Dans kulübü ve yaratıcı drama galiba bizim prova almamız gerek ama o insanların alması gerek. Bir çatışma oldu ve oyun nasıl çıkacak diye konuşmaya başlandı. Sonra hemen şeyi fark ettik. Bizim festivallerde gittiğimiz görüştüğümüz kendi sahneleri olmayan kulüpler var. Oynayacağı sahnenin anahtarını güvenlikten alıp sadece o gün o sahneye girebilen onun dışında hiç prova almak için bile giremeyen topluluklar var bunlar ne yapıyorlar? Mesela bu yönde bizim için çok keyifli oldu bu süreci fark etmek. Yarışma noktasında da YÜO genelde yarışmalara katılır iyi sonuçlarla da döner. Çok iyi sonuçlar aldığımız oldu. Bunun tek yararının okulla iletişim noktasında olduğunu düşünüyorum ben. Eğer biz o okuldaysak rektörle bir şekilde iletişim halinde olmak zorundayız. Okulun idari kısmıyla bir şekilde iletişim içinde olmak zorundayız. Bu yüzden zaten bir yönetim kurulumuz var. Bir başkanımız oluyor. Başkan oylamayla seçiliyor. Başkan sonra kendi kadrosunu kuruyor. Bu kadroda da genelde yeniler ya da iki yıllıklar aktif oluyorlar. İmza

döndürme, stant açama, bilet muhabbeti, dekor yapılacak... YK'nın görevi kulübün kapanmaması için gereken şeyleri yapmak.

Ö.A.B : Okulla ilgili iletişim nasıl ilerliyor.

C.K : Okulla iletişim yönetim kuruluna ait. Ancak bunun teatral kararlarla hiçbir yetkisi yoktur. Başkan olan biri yönetimde olabilir. Bir oyunda oynaya da bilir, müzikte yapabilir. Onla ilgili hiçbir sıkıntı yok. Ama başkan kişisel olarak oyunların oynanmasına karışamaz. Sadece tek olayı okulla iletişim. Eskisi kadar rahat olduğumuzu söyleyemiyorum. Özellikle eskilerin anlattıklarını bildiğim için gerçekten hiç o kadar rahat değiliz. Hiçbir yerde tiyatro yapılış istenmiyor. Sahne verilmiyor. Oda sıkıntısı oluyor. Bizi şey sanıyorlar herhalde bizi de dans kulübünü de insanlar bir şey yapıyor ama oyun çıkarıyor ama bir günde falan çıkarıyorlar diye düşünüyorlar herhalde. Bunun prova süreci var çalışmalar var bir takım süreçler bir taraftan. Bunun farkında değiller. Biz bu yüzden aldığımız başarıları göstererek birazda parlatarak yani. Hocam bakın bunları aldık diye... çünkü tanınan bir kulübüz. Profesyonel dizilerde de çalıştım. Profesyonel oyunlarda oynadım. Orada da çok tanıyan var YÜO'yu. Bu konuda biraz sıkıntımız var. Ama yolunu bulmaya çalışıyoruz açıkçası. Çünkü olmazsa olmaz yani. Okulla uğraşmak zorundasınız.

Ö.A.B : Bütçe işini nasıl ayarlıyorsunuz? Dekor kostüm işini?

C.K : Okulla aramız çok iyi değil dedim ama bu konuya gelirse, hatırı sayılır bir miktarda bütçe açıyorlar. Çünkü turnelere gidiyoruz. Gerçekten okulu çok iyi tanıtıyoruz. Ve yarışmalardan çok iyi bir şekilde dönüyoruz ve bu okulu kesinlikle bire getiriyor taşıyor. Dışarıdan konservatuar düşünürken birileri ona diyor ki YÜO ya git

orası çok iyi falan diyor.-AB: Yıldız Teknik Üniversitesi'ne şey deyip gelen de vardır, Boğaziçi Üniversitesi'ne de tutuyordur puanı; "yok ben Yıldız'ı tercih ettim. Oranın tiyatro ekibi benim tiyatro anlayışımla daha uyumlu."- Aynen böyle bir durumda var. O yüzden bunun farkında okul yönetimi de. Bu yüzden bize güzel bir bütçe ayırıyorlar. İlk olarak biz her şeyi kendi başımıza halletmeye çalışıyoruz. En nihayetinde amatör ruhu taşımak gerek. Ben kostümlerimi kendim hallediyor olmalıyım makyajımı kendim yapıyor olmalıyım.

ODTÜ OYUNCULARI – SAİM GÜVELOĞLU

Ö.A.B: Biraz sizden bahsedelim kendinizi tanıtır mısınız?

S.G: 2003'te Ortadoğu Teknik Üniversitesi'ne girdim, 2006'da da ODTÜ Oyuncularına katıldım, 4 yıl boyunca da oradaydım. İlk sene sene oyunculuk yaptım, Balkon ve Gergedanlar'ı sahneledik. Son iki sene yönetmenlik yaptım; Yaşlı Kadının Ziyareti ve Kafkas Tebeşir Dairesi'ni yönettim. 2010 yılında mezun oldum ve hemen Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Yüksek Lisans Programı'na başladım, 3 yıl boyunca oradaydım. Bu sırada İstanbul'da Boş Sahne'yi kurduk, ODTÜ Oyuncuları'ndan Filiz Bozkuş'la. İki oyun sahneledik; Labirentler ve Akademi İçin Bir Rapor. Bu sene de Kadir Has Üniversitesi Oyunculuk Bölümü'nde ders vermeye başladım. Bu sırada, okul projelerinden 3 tanesini birleştirip Hayaller Gerçek Olsa diiye bir oyun çıkarttık, o da yine Boş Sahne'nin oyunu olarak Kadıköy Theatron'da sahnelendi.

Ö.A.B: Peki ODTÜ Oyuncuları'ndan önce tiyatroyla herhangi bir bağınız var mıydı?

S.G: Yok, tiyatroyla hiç bir ilişkim yoktu.

Ö.A.B:ODTÜ’de hangi bölümde okuyordunuz?

S.G: Bilgisayar Mühendisliği. Diğer soruya dönecek olursak, tiyatroyla hiç alakam yoktu. İlk üç yılım sinema topluluğuyla geçti, daha sonra oyuncu yönetimi nedir, nasıl yapılır merakıyla ODTÜ Oyuncuları’na başladım. Orada kalmamı sağlayan da ODTÜ’nün oyunlarını izleyince hakikaten iyi ve detaylı çalışılmış oyunlar olduğunu görmüş olmam oldu. Biraz oradan hareketle başladım.

Ö.A.B:ODTÜ Oyuncuları’ndan bahsedelim biraz da. Genel anlamda tarihçesi; kaç yıllık bir ekip? Nasıl bir yapılanmaya sahip?

S.G: Sanırım 53 yıl oldu, ben ekipteysen 50. Yılı kutlamıştık, 55 yıl da olabilir. Başlangıcıyla ilgili bazı rivayetler var; eski nesildekiler anlatmıştı. İlk kuruluşunda çok politik bir topluluk. Yapısıyla da ilgili ajitatif oyunlar yapıyorlarmış. O dönem zaman zaman kesintiye uğruyor ve sonrasında şenliğe başlıyorlar. 80’li yıllarda, o da mesela şu ana kadar 3 kere kesintiye uğramış; darbe döneminde mesela. Ancak bir şekilde o yıllardan beri devam ediyor. Aslında Boğaziçi Oyuncuları’na göre çok zayıf bir yazılı tarihi var ODTÜ Oyuncuları’nın ancak hala aktarılan bir 55 yıllık geçmişi var.

Ö.A.B:Nasıl bir iç yapılanmaya sahip? Çalışma sistemleri, oyun sahneleme süreci?

S.G: Baskın olan yapı her zaman yönetmen tiyatrosu olmuş. Kendi içimizden çıkan yönetmenlerle, ilk kuruluş yıllarında dışarıdan destek almışlar ya da kesintiye uğradıktan sonra zaman zaman destek almışlar. Ancak genel olarak kendi içinden yönetmen çıkartmayı başarmışlar. Şuan Yeditepe Üniversitesi Oyunculuk Bölümü’nde ders veren Bülent Acar var, Abdullah Cabaluz var Oyunbaz’ın yönetmeni, Yücel Çelikler var. Bunlar hep topluluğun içinden yetişmiş yönetmenler. Genele bakıldığında hep yönetmen tiyatrosu olarak ilerlemiş, rejî ekibi çok nadir olarak olmuş. Ama topluluğun bir rejî anlayışı var tabî ki. Mesela dekorlar birbirine

benzer en azından genel yapısı benzer, videolardan da izlediğinde mesele şunu hissetmiyorsun: “Bu ne alaka? Bunu aynı topluluk mu sahnelemiş?” genelde ortak bir dil var. O anlamda ekip işi aslında. Ancak bir yönetmen olmasının gerekliliği de topluluğun her zaman kalabalık olmasından kaynaklanıyor. Bir kaç istisna sene hariç 40 – 50 kişi gibi rakamlar var. Bütün bunlar bir yönetmeni zorunlu hale getiriyor.

Ö.A.B: Peki yönetmen neye göre belirleniyor?

S.G: Aslında o da çok organik bir şekilde oluyor. Toplulukta genelde 4 ya da 5 yıl geçirdikten sonra; eskilerden destek için orada bulunanlar ya da grubun içindeki insanlar “Vakit senin vaktindir” diyor ya da önceden yönetmenlik yapan biri bir oyun teklifiyle gitmiş ve grup da onu desteklemiş oluyor. Mesela Abdullah Cabaluz 1988 çıkışlı olmasına rağmen 2000’li yıllarda bir oyun önerisiyle gelmiş ve bu ekip tarafından kabul edilmiş. Bu anlamda mezunlarla da kopmayan bir ilişki söz konusu. Ancak anladığım kadarıyla 2000’lerden sonra bu kesilmiş, ama bu şununla da alakalı; o zamanlar 8 – 9 yıl herkes okulda kalıyormuş ama son zamanlar herkes 4 yılda mezun olup gidiyor.

Ö.A.B: Genel olarak üniversite tiyatrolarından bahsederseniz, ODTÜ nerede konumlanıyor? Diğer ekiplerle ilişkileri nasıl?

S.G: Genelde kapalı olduğu için eleştirilen bir topluluk ODTÜ Oyuncuları, son yıllarda bunun değiştiği söyleniyor ki benim gözlemim de bu yönde. Mesela bir efsane var: ODTÜ’nün şenliğine giderseniz oradan sağ çıkamazsınız. Ama son zamanlarda bunun değiştiğini görüyor herkes, daha açık bir yapısı var. Özellikle son 2 – 3 yılda diğer topluluklarla dayanışma konusunda da ilerleme kaydedildi. Büro ‘yla da buzlar erimiş gibi gözüküyor çünkü geçmişimizde olumsuz ilişkiler söz konusuydu. Bunun nedeni de; iki grup da çok iddialıymış, hala da barındırıyorlar sanırım bu iddiayı, iki

grubun da şenlik organize etmesi ve en köklü gruplar olması sanırım. ODTÜ’de çok hissediliyor mesela o geçmişteki 55 yıl. Bazı şeyler rayına girmiş, grup isterse tamamen değişsin, yapı çok sağlam bir şekilde devam ediyor. Büro’da o anlamda benzer durumda, bundan olayı iki ekip arasındaki o iletişim kopmamış pek fazla.

Ö.A.B:Peki ODTÜ Şenliği nasıl oluyor? ODTÜ hangi şenliklere katılıyor?

S.G: Biz İstanbul, Bursa, Diyarbakır ve İzmir’e gitmiştik. Bu durum dekorun izin verdiği ve bütçe bulabildiğimiz sürece böyle. ODTÜ Oyuncuları her zaman şenliklere katılmaya çalışıyor. Bu sene de İstanbul ve Bursa’ya gidildi. Bizim şenliğimiz ise Mayıs ayı içerisinde oluyor yaklaşık 100 – 150 kadar topluluk başvuruyor ancak program sadece 20 tanesini davet etmemize olanak sağlıyor. Oyunlar ücretsiz oluyor ve her oyundan sonra mutlaka söyleşi yapılıyor, bunlar aslında hep geleneğin yarattığı şeyler. Seyirci kitlemiz çok iyi; akşam oyunlarına 300 – 350 arası gündüz oyunlarına da 100 – 150 kişi gelir ve söyleşiye de katılır büyük bir çoğunluğu. Mimarlık Amfisi’nde sahnelenir oyunlar ve insanlar sürekli orada olur. Bence Türkiye’deki en güzel etkinliklerde biri bu şenlik, ancak oyun kalitesi iyi midir değil midir o tartışılır. Son dönemlerde kalitede bir düşüş olduğu söyleniyor bunu da genel olarak üniversite tiyatrolarında artık deneyim birikiminin çok zayıf olmasına bağlıyorlar. Bence şu çok önemli ki ben bunu mezun olduktan sonra fark ettim; mekan çok gerekli bir şey gerekliden de öte zorunlu aslında. Mekan olduğu zaman birikiyor çünkü. Ama bir mekan yoksa birikmiyor. Şu an ODTÜ Oyuncuları 50 yıl önce başladığı yerde yapıyor tiyatroyu bir toplantı odası var, bir dip oda denilen dekorların konulduğu bir alan var ve o sahnede günlerce prova alabiliyoruz. Dolayısıyla bir birikim oluşuyor, orada oluşuyor mekanda oluşuyor ve insandan insana aktarılıyor. Bence çok çok önemli, orada, aynı yerde 20 yıl önce çekilmiş bir fotoğrafı gördüğün zaman sende farklı bir motivasyona neden oluyor. Ya da duvarda asılı afişleri gördüğün zaman.

Ö.A.B: Topluluğa katılan öğrencilerle ilgili neler söyleyebilirsiniz?

S.G: ODTÜ Oyuncuları'nda eleme ya da seçme olmuyor. Bundan dolayı sene başında 150 kişi civarında katılım oluyor. Ama yoğun bir çalışma programı var, haftada 3 gün başlıyor sonrasında 4 güne çıkıyor, 6 – 7 saat süren provalarla yavaş yavaş azalıyor, kendiliğinden bir eleme sürecine girilmiş oluyor. Ancak kimseye git demiyoruz. İlk dönem temel oyunculuk eğitimi veriliyor, ikinci dönem oyuna geçiliyor. İsteyen herkes sahneye çıkabiliyor. Hiçbir zaman ilk yılında olanlar çıkmasın ikinci yılında olanlar çıksın gibi bir anlayış olmamış. Her zaman bütün ekip sahnede var olmuş, hatta yönetmenler de buna yönelik toplu sahneler eklemişler oyuna. Bunun yanında dramaturji ve dekor çalışması hep toplu halde yapılmış ve topluluğun çalışmalarına düzenli katılım gösteren herkese sahnede bir görev verilmiş.

Ö.A.B: Üniversiteye yeni başlamış bir öğrenci ODTÜ Oyuncuları'na ilk geldiğinde ne arıyor, ne buluyor ve nasıl bir gelişim süreci yaşıyor? İlk girdiği andan son çıktığı ana kadar nasıl bir değişime uğruyor? Hem akademik olarak hem de kişisel olarak pozitif ve negatif yanları neler?

S.G: Bence çok farklı etkilenebiliyor insanlar, olumlu etkileri çok fazla zaten ancak olumsuz etkileri de var. Mesela ilk olarak topluluk çok yoğun çalıştığı için okuldan soyutlanma durumu olabiliyor. Biz bunu Kafkas Tebeşir Dairesi'ni çalışırken aşmaya çalıştık, okuldaki diğer topluluklarla iletişimimizin çok az olduğunu görmüştük. Çünkü ikinci dönem özellikle haftanın her günü çalışıyorduk ve amfiye kapanıyorduk gerçekten. Bunların sonucu da kötü olabiliyordu, bizi dışarıdaki hayattan koparabiliyordu. Ya da hazırlıkta topluluğa dahil olup 5 yılını orada geçirmek; ben mesela bunu önermeyebilirim, çünkü dışarıda başka bir şey var, üniversite var, bir hayat var. Bu söylediklerim tespitten çok yorum aslında. Ben geç başlamış olmaktan

memnunum, çünkü liseden çıkıp üniversite tiyatrosuna girdiğinde hemen sahipleniyorsun. Bunun nedeni de liseden gelmişsin ve bir ortam arıyorsun, bu sefer çok fanatik hale gelebiliyorsun. Mesela ben Boğaziçi Üniversitesi'ni kazansaydım ve tiyatro yapmak isteseydim Büro'da olacaktım ama burada olduğum için 1 yıl içinde ODTÜ Oyuncuları'nın fanatik bir savunucusu haline gelebiliyorum. Olumlu şeyler akatıldığı gibi bu tür olumsuzluklar da aktarılıyor ve anlamadığın bir sebeple birilerine karşı gerginlik hissediyorsun. Ben neden tepkiliyim bu insana karşı diye düşünüyorsun çünkü mantıksız, nedenini bilmiyorsun. Ya da bütün doğrular senin ekbinde oluyor, çünkü rol model alıyorsun yönetmenini mesela ve farklı bir rol model yoksa tek tipleşmeye gidilebiliyor. Ya da en doğru tiyatro senin topluluğunda yapılıyormuş gibi bir yanılgıya düşebiliyorsun ve bunların hepsini mezun olduktan sonra idrak ediyorsun.

Ö.A.B:ODTÜ Şenliği bunu kırabilecek bir alan aslında ODTÜ Oyuncuları için, farklı topluluklardan farklı oyunlar izleme şansı buluyorlar.

S.G: Aslında kapatıyorsun kendini ve diğer toplulukların oyunlarını beğenmeyerek geçiyor şenlik. Ben bunu mezun olduktan sonra fark ettim: Hayır, sadece biz yapmıyoruz tiyatro, başkaları da yapıyor.

Ö.A.B:ODTÜ Oyuncuları'ndan sonra neler oldu? Hiç mezun olduğunuz alanda çalıştınız mı?

S.G: İlk etapta tiyatrodan para kazanılmadığı için mühendislik de yaptım, freelance bir şekilde ki tiyatroya da zaman ayırabileyim. Zaten yüksek lisansa hemen başladım, Kadir Has'ta Çetin Sarıkartal'la çalışmak benim için çok dönüştürücü oldu. ODTÜ'de çalıştığımız tiyatronun tam tersi çünkü. Biz hep dekor ve rejisi üzerine çalıştık, Çetin Hoca ise bunları tamamen dışarıda bırakıp sadece oyuncu üzerine çalışıyor. Boş

Sahne'yi kurmamızda da bunun etkisi oldu, Boş Sahne'nin bu tarz oyunlar yapmasının. Bir de tabi ki 55 kişilik oyunlar çalışmaktan da bunalmıştık, biraz daha duralım dedik. Birlikten tek kişilik bir oyun çıkarmanın mutluluğunu yaşadık, kişisel ilişkilerle değil de direkt oyunla ilgilenebileceğimiz bir ortam oluşturduk. Sonrasında Kadir Has devam etti. Çetin Sarıkartal'la bir oyun çalıştık, ben yönetmen yardımcılığını yaptım. Daha sonra Boş Sahne'de Akademi İçin Bir Rapor'u sahneledik. Oyun çıkarmaktan çok provayla geçiyorduk vaktimizi. Çetin Hoca'yla da birlikte prova yapıyorduk. Bu süreçte Çetin Sarıkartal'la ilişkimiz hiç kopmadı. Ortak bir çalışma yapmıyorsak bile iletişim halindeydik. Bu sene de Kadir Has'ta ders vermeye başladım, geçen sene Çetin Hoca'yla Martı'yı çalışmaya başladık. Şu anda Boş Sahne'yle Nora'yı çalışıyoruz. Çetin Hoca'yla bir oyun çalışmaya başlayacağız. Aslında 3 sene şununla geçti: ODTÜ Oyuncuları'nda öğrenilen şeyleri bir kenara bırakıp, başka bir yerden başlamaya çalışmakla, sürekli prova yapıp yanılıp; çünkü 3 tane oyun çıkarmışız ancak 10 oyun çalışmışız. Sürekli yeni bir yöntem denemeye geçti bu süreç ancak bunu seyirciye göstermek için yeterli değil diye düşünüp geri çektiğimiz oyunlar oldu. Şu anda o yöntemin sonuçlarını göreceğiz gibi geliyor. Bunu yavaş yavaş insanlara göstermeye başlayacağız gibi geliyor.

Ö.A.B: Boş Sahne'den bahsedelim biraz. Oranın kuruluşu nasıl oldu? Nasıl ilerledi?

S.G: Filiz (Bozkuş) ve ben ODTÜ'de yoğun bir çalışmaya alışmıştık ve boş duramaz hale geldik. İstanbul'da da bir anda boşluğa düştük. Bir oyun çalışalım dedik ve Labirentler metnini çalıştık ve sonrasında Kafka'nın Akademi İçin Bir Rapor'u çalıştık. Şu anda 10 kişilik bir kadromuz var ağırlıklı olarak ODTÜ Oyuncuları oluşturuyor. Bundan sonra, Boş Sahne'nin kadrosu oluşacak ve oyunlar sahnelemeye

başlayacak diye hissediyorum. Şu ana kadar bir grup olma çabası vardı, İstanbul'da bu çok zor, biraraya gelmek çok zor, mezun olduktan sonrası çok zor. Ancak yavaş yavaş şekil almaya başladı Boş Sahne.

Ö.A.B: Son olarak ODTÜ Oyuncuları'nın meznaiyet sonrası tiyatroyla ilişkisi nasıl oluyor?

S.G: %90 oranında tiyatro yapmıyorlar. Çünkü herkesin başka meslekleri de oluyor. ODTÜ'nün teknik bir üniversite olmasıyla da ilgili bu. Devam edenler de genellikle çalışan tiyatrosu şeklinde devam ediyorlar. Oyunbaz'da mesela çok fazla ODTÜ Oyuncuları çıkışlı var. Ya da Ankara'da Tiyatro Ayakbağı var ODTÜ mezunlarının devam ettiği. Genelde bunlar çalışan tiyatrosu niteliğinde oluyor. Bunun da şununla ilgisi var: ODTÜ'de öğrenciyken de durum bu şekilde oluyor. Bölümler ağır bölümler olduğundan her iki tarafa da ciddi mesai harcamak zorunda kalıyorsun. İnsanlar bu tempoya mezun olmadan önce alışıyorlar.

BAAL SAHNESİ – CANSU EKİZOĞLU/EVRİM ZEYBEK

Ö.A.B: Sizi tanıyarak başlayalım, kendinizi tanıtır mısınız?

C.E: Ben Galatasaray Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde okuyorum. Geçen sene hazırlık okudum bu yıl fakülteye geçtim. 6 senedir de Çatı'nın içindeyim, 2 yıldır da çalıştırıcı olarak bulunuyorum.

E.Z: Ben de Bilgi Üniversitesi Sahne Gösteri Sanatları Bölümü'ndeyim. Bu ilk senem üniversitede ben de mezun olduğum gibi çalıştırıcı oldum. Çatı'da 5. senem benim de.

Ö.A.B: Oyunculuktan çalıştırıcılığa geçiş nasıldı?

C.E: Aslında şu şekilde, bizim çatı içinde de görünmez bir hiyerarşimiz var. Yeniler, yani ilk senesi olanlar ve eskiler olarak ikiye ayrılıyor ama bu durumu yenilere hiç hissettirmeden yapıyoruz. Aslında çalıştırıcılık bir aşama oluyor. Senin eskiyken göstermeye çalıştığın şeyi, bir üst katmana taşımak gibi. Aslında bu durum da antrenmanlı olarak başlamamıza sebep oluyor.

Ö.A.B: Mezun bir lise tiyatrosu oyuncusu ve lise tiyatrosu çalıştırıcısı olarak tiyatro kavramını sizin için ne ifade ediyor?

C.E: Kuramsal olarak söylersem, tiyatro bence insanlığın derdini insanlığa anlatmaya çalışmak birazcık. Bunu yaparken kullandığımız farklı yöntemler oluyor, bizim de kendimize göre seçtiğimiz farklı yöntemler var. Ben hep kendim bildiğim için öyle söylüyorum; Çatı'nın içine girdiğimden beri, beni inanılmaz değiştirdi ve bir noktada varoluşçu bir şekilde özümde ulaşmak ve özümü tamamlamak gibi bir uğraşa döndü ve gerçekten bir sorumluluk hayata karşı her anlama. Tiyatroyu bıraksan bile bir yük yükleniyorsun, bir şeyler yapmam lazım hissiyle yaşıyorsun, hep böyle bir eksiklik hissediyorsun. Bunu da tiyatroyla tamamlıyorum.

E.Z: Benim için zaten Çatı'da ikinci senem olduğu anda ben kendimdeki şeyi fark etmeye başlamıştım, gerçekten çok farklı alanlardan bakmaya başlamıştım pek çok konuya bakış açım gelişmişti. Ve onun gerçekten devam ettiğini ve daha da büyüyen bir duruma dönüştüğünü fark etmeye başladım. Oyunculukta hep "eğer?" sorusundan bahsedilir ya, onun temeli aslında. Eğer şu durumda olsaydım bu olaya nasıl bakardım

kadar gidiyor ve aslında hayatında baktığın şeyleri değiştiriyor bir anlamda tiyatro. Özellikle benim için çatı bazında bakarsak, zaten hayattan kopma anı , kapısından girdiğin anda ne derdin ne tasan varsa unutuyorsun. Artık oyunculuk benim için biraz daha hazza ulaşmaya donüştü; o oynadığın anda, gerçek bir his geldiği zaman aldığın o hazzı yavaş yavaş ben de anlamaya başladım gibi geliyor.

Ö.A.B: Peki okul tiyatrosu kavramı sizin için ne ifade ediyor?

C.E: Aslında atı biraz ütöpik bir yer. Gerçekten kolektif bir şey yapılıyor. Hayatta da aslında bize bir şeyler için görev verilmesini bekliyoruz. Biz burada tamamen bunu yıkmaya çalışıyoruz; biz sana görev vermeyelim, hatta hiç kimse böyle bir işin yapılması gerektiğinden bahsetmesin, birileri o eksiği fark edip tamamlasın. Aslında bizim için tiyatro bahane amaç; insanlığımızı tamamlamak.

Ö.A.B: Farklı bölümlerde okumanıza rağmen hala neden lise tiyatrosu? Başka alternatif alanlarda da tiyatro yapıyor olabilirdiniz, kendi üniversiteleriniz tiyatro kulüplerinde de olabilirdi ancak neden hala buradasınız?

C.E: Bu, daha önce de belirttiğimiz gibi gerçekten bir eksiğimizi tamamlıyoruz. Ve bu eksiği tamamlarken öyle bir şekilde tamamlıyoruz ki, ilk olarak bir grup oluyorsun, o grup olmak, bu noktada şundan bahsedebiliriz; biz bir topluluk değil bir grubuz. Bu şekilde insanlar arası ilişkiler de gelişiyor bir anlamda bir böyle bir bağlılık var. Bir de mekana bağlılık diye bir şey var bizde. atı'ya bağlılık; işte o hem insanlarından hem de o geleneğinden kaynaklanıyor.

E.Z: Bir de, bilenin bilmeyene borcu vardır diye bir durum var. Gerçekten bir çalışma kaçırdığım zaman hep aynı hissi hissediyorum; bunu çocuklara aktaramadım, bugün şu konuda çalışacaktık eksik kaldı. Hatta çalıştırıcılar arasında da onu söyledik mi bunu söyledik mi, bunu yaptık mı gibi tartışmalarla durmadan aslında o aktarımı sürdürme olayı devam ediyor bilinçsiz bir şekilde.

C.E : Gerçekten vefa borcu var; çünkü beni bu aşamaya getiren, yani okuduğum bölümden şu an olduğum kişiye kadar, hayata bakış açımı, her şeyi bana Çatı kattı ve ben buna sırtımı dönüp gidemem. Başkaları için bunu devam etmem gerekiyor. Özellikle benim senemde, ben mezun olduğumda benden büyük çalıştırıcı yoktu, yani biz devam etmeseydik Çatı kapanacaktı, bu durumdaydı. Ben zaten devam etmeyi düşünüyordum ancak o zaman ayrı bir yük biniyor insanın üzerine ama bu şekilde her şeyi sırtlamış oluyorsun. Geçen sene ilk senemizdi ve zor bir seneydi aslında, 3 kişi pek bir şey bilmiyoruz, tamamen acemilik olması garipti.

Ö.A.B: Peki çalıştırıcılar olarak kendi içinizde bu kolektif çalışmayı yaratmak nasıl oluyor? Oyuncularla bu tarz bir çalışmaya girmek bireysel olarak bir yönetmen için kolaydır, ancak yönetici kategorisindeyken bu şekilde zümre olarak çalışmak zor aslında. Çünkü ortaya konulan ürün her ne olursa olsun, bir metin ve bir yorumlama var ve her bireyin kendi yorumu var. Bunu nasıl çözüyorsunuz?

C.E: Şöyle; çalıştırıcılar içinde zaten bir sürü oyun okuyup tartıştığımız için, tartışarak birbirimizi ikna etme yöntemiyle belli bir kemik akış çıkartıyoruz, ancak tamamını çıkartmamaya çalışıyoruz. Sonrasında oyunu gruba açıkladığımızda onların da yönlendirmesini bekliyoruz, çünkü ben burada 6 sene olurum belki en fazla ve bundan sonra devam ettirecek olanlar da onlar ve bundan dolayı yorumlamayı da öğrenmeleri

gerekiyor. O yüzden grupla çok tartışıyoruz aslında oyunu, dramaturgisini grupla çıkartıyoruz ve dediğim gibi görünmez bir hiyerarşi var Çatı'nın içinde ancak bunu ekip içinde çok da çaktırmamaya çalışıyoruz. Yani biz sadece yürütme işlerini hallediyoruz.

E.Z: Aslında dışardan bir göz olarak var oluyoruz. Bir de sırf o değil, çalıştırmacılar da bir grup aslında gruptan ayrı değil, o yüzden biz de zaten aynı dönemde -ki bu şansımız bence- aynı oyuna çıkmış insanlarız ve o grup olma bilincini hala sürdürüyoruz. Yani sırf oyunda değil bundan önceki dönemde de zaten hep grup, evet oyunda da gruptan bir şeyler bekliyoruz. Grubun ihtiyaçlarına göre bir program çıktığı için ortaya yine grup bizi yönlendirmiş oluyor tabi ki.

Ö.A.B: O yıl hangi çalıştırmacıların olacağı neye göre karar veriliyor? Hangi durumlarda bir mezun Baal Sahne'nin çalıştırmacısı olabiliyor?

E.Z: Biz de şöyle oluyor; ben gelmek istiyorum, ben de gelmek istiyorum. O şekilde oluyor. Zaten biz de net bir durum yok.; biz şu anda resmi olarak 5 kişi çalıştırmacıyız, ancak bizim dışımızda sürekli Çatı'nın içinde bulunan 10 mezun daha var. Aslında bugün biz çalıştırmacılık yapamıyoruz desek, oraya hemen gelebilecek 5 kişi daha var. Biz de şu durum da yok; ben daha az iyiyim bu konularda sen daha iyisin o zaman sen yapmalısın. Tam tersi, zaten 5 kişi olmuşsunuz ben arada uğrarım diyerek gelmekten vazgeçen kişiler tabi ki var.

Ö.A.B: Çatı geleneğini konuşalım biraz. Geçmişiniz nedir, kaç yıldır çalışmalara devam ediyorsunuz? Nasıl başlamış?

C.E: 1995'te Ali Kırkar edebiyat öğretmeni, bir kaç öğrenciyle beraber tiyatro yapmak istiyor. Bizim okulun çatı katında da eski bir sürü demirbaş eşyaların konulduğu, pis fareli bir yer var. Sonra Ali Hoca ve 10 kişilik bir öğrenci grubu, çatıyı tamamen temizliyorlar, gereksiz eşyaları boşaltıyorlar. Ve orada bir çalışma başlatıyorlar ve bu 2006'ya kadar sürüyor. Ali Kırkar yanında çalışmaları mezunlar da götürüyor. 2006'da yılında Ali Hoca'nın tayini çıkınca mezunlar devam ediyor ve bu 9 yıldır da bu şekilde ilerliyor.

Ö.A.B: Çatı'da öğrenciler nasıl bir eğitim sürecinden geçiyor? Rol dağılımını neye göre yapıyorsunuz? Ekipte kaçınıcı yılı olduğu önemli mi?

E.Z : Bu eğitim süreci ilk tanışmayla başlıyor. 2 hafta boyunca çalışmalarımızı tanışmaya ayırıyoruz. Dışarıdan bakınca tiyatroyla alakasız etkinlikler gibi gözükken, aslında tiyatronun temelini oluşturan atölyelerle geçiyor. Daha sonra biraz daha algı, gözlem ve vücut kullanımıyla ilgili çalışmalar yapıyoruz. Isınma - esnemenin ardından temel oyunculuk eğitimine başlıyoruz. En önemli avantajları, sahneye bir anda düşmüyorlar. Zaten sahnede konuşmaya 2 ayda başlayabiliyoruz, onun öncesinde hep sözsüz oyunlar. Böyle olunca öğrenciler hiç ürkmüyor, ilk geldiklerinde ben hiç bir şey bilmiyorum yapamıyorum, çıkamam çok gerilim gibi söylemleri oluyor. Biz de ilk olarak bunu atmaya çalışıyoruz ve bu çalışmalarla o utanma duygusu da gidiyor. Rol konusunda da aslında şöyle oluyor; biz de ilk senesi olan da büyük rol alabiliyor. Mesela geçen sene iki ana karakterimizin ekipteki ilk yılıydı. Bizde çalışmalarda devam zorunluluğu var, gerçekten çaba harcayan, düşünen, bu rolü verdiğimizde bizi yüzüstü bırakmayacak olan, çaba gösteren, kendini geliştirmek için

uğraşan öğrencilere vermeye uğraşıyoruz. Mesela 3. yılı olup şu an rolü olmayan insanlar de var. Bu da çaba göstermesiyle alakalı.

Ö.A.B: Bugüne kadar genel olarak hangi tavırda oyunları/metinleri tercih ediyor Baal Sahnesi?

C.E: Bence direkt ağır oyunları seçiyor. Lise tiyatrolarında şu algısı var; bir lise ekibi ne oynar? 'Ah Şu Gençler' oynar. Yani Çatı'da bunu görmedim, gelenek öyle değildi.

E.Z: Bir de biz Çatı'da toplu sahneleri çok severiz. Bir oyunu okurken ilk açtığımız, baktığımız şey nasıl toplu sahneler yaratabiliriz oluyor.

Ö.A.B: Sizin için oyun çıkarmak bir amaçtan öte araç anladığım kadarıyla.

C.E: Bizim oyun çıkarmadığımız seneler de oldu. Amacımız oyun çıkarmak değil, gerçekten orada iyi oyuncu yetiştirmek. Mesela Evrim'in (Zeybek) ilk geldiği sene oyun çıkarmadık biz çünkü, eskilerden 3 kişi vardı ve 25 kişilik bir ekiptik. Oyun çıkarsak da bir faydası olmayacaktı ve yeni gelen insanlara bir faydası olsun diye eğitim oyunu çıkardık. Kendi doğaçlamalarımızdan oluşan bir şey yaptık, yeni gelenler ön plandaydı ve onları geliştirmeye yönelik bir çalışmaydı.

Ö.A.B: Bu eğitim oyunundan bahsedelim biraz.

C.E: Aslında eğitim oyunu çıkarmak daha yararlı, çünkü grubun çoğunluğu yeni arkadaşlardan oluşuyor ve eğitim oyununda gerçekten eskiler arka planda kalıyor. Oyunculara fark ettirmeden belirli konular veriyoruz ve şu konuyu doğaçlayın diyoruz.

Aslında kendi kafamızda bir kanava oluşturuyoruz şu konudan sonra bu konuyu veririz diyoruz kendi içimizden; en sonunda onlar bir bakıyor ki, bu bir oyun olmuş. Ve özellikle odak noktası karakterimiz eski bir oyuncuysa yeni biriyle rolünü değiştiriyoruz. Onları geliştirdiğimiz zaman bir oyun çıkarmış oluyorlar, afişinden dekoruna kostümüne ve karşımızda bir ekip oluyor. Onlarla büyük bir metin çıkarmak daha kolay oluyor çünkü ne yapmaları gerektiğini biliyorlar.

E.Z: Mesela öncesinde şiir dinletisi yapmadığımız bir oyun düşünemiyorum ben. Çünkü o alt metin çıkartma olayını şiir dinletisinde öğreniyorlar ve en çok derine gidip üzerinde araştırma yaptıkları üstüne düşündükleri şey de o şiir dinletileri oluyor. Zaten o dönemden geçemedikleri sürece oyunda da büyük bir sıkıntı yaşadık herhalde; vurgusundan tonlamasına şiir dinletisinde çalışıyorlar.

Ö.A.B: Hem kendinizde başlangıçtan bugüne kadar hem de öğrencilerde gözlemlediğiniz gelişimleri, bakış açıları, okulla ve ailelerle ilişkileri nasıl?

C.E: En büyük gözlem; ilk provalarda biz parke alanda karışık yürüyoruz, hiç kimse göz göze gelmiyor ilk etapta ancak en son çalışmalarda bunu yaptığımızda herkes birbirinin gözünün içine bakıyor. Bence o gerçekten çok iyi bir gelişim, çünkü insanlarla iletişim kurmayı öğrenmiş oluyorlar. İlk geldiklerinde aileleriyle cidden problem yaşıyoruz ders çalışmıyorlar, zaman alıyor diye ancak o sorumluluğu aldıktan sonra bu şuna evriliyor; benim bunu da yapmam lazım, ikisini de beraber götürmem gerekiyor. Benden öncekiler bunu bir şekilde başarmışlar, ben de yapmalıyım ve yapabilirim diyorlar.

Ö.A.B: Okulun size karşı tavrı nasıl?

E.Z: Biz, mezun öğrenciler olduğumuz için şu anda okuldaki öğretmenler ve idarecilerin çoğu bizi tanıyor zaten, ancak başımızda bir hoca olmasa yine de sıkıntı olurdu. Edebiyat zümresinden İkrâm Hoca var bizim başımızda ve bizimle okul arasındaki iletişimi sağlıyor. Yanımızda resmi olarak görünen bir hoca olduğu için çok da sorun çıkmıyor.

Ö.A.B: 20 yıldır var olan bir ekip okulda hala nasıl sorunlar yaşıyor olabilir?

C.E : Şöyle sorunlar; hata yapmadığımız durumda bir sorun yaşamıyoruz. Çatı okuldan biraz izole olmuş, örgüt diye şakası yapılan bir topluluk. Gerçekten de diğer öğrencilerin öyle çok da sahip çıkmadığı bir yer, sadece Çatı'da olan insanların sahiplendiği bir yer. Okul tarafından sahiplense bu sorunlar çıkmaz aslında ama biraz okuldan ayrı olduğu için böyle bir problem yaşıyoruz aslında.

Ö.A.B: Peki bu Çatı'nın yarattığı bir durum mu?

C.E : Şöyle ki haftanın 4 gününü beraber geçiriyoruz ve ister istemez bu insanlar birbirleriyle arkadaş oluyorlar, sürekli beraber zaman geçiriyorlar. Okuldan sonra da çalıştığımız için okulun kendi öğrencileriyle pek iletişimleri olmuyor. Bir tek iyi bir şey yaptığımızda sahipleniyorlar. Hocalara 'Çatı' dersiniz 'aaa çok iyiler, aferin çocuklara' derler. Hatta oyuna gelen, hiç bir oyun kaçırmayan hocalar var, ancak güven yok. Ama bu onların bize güveni değil aslında, bizim onlara güvenimizle de alakalı. Biz hep şundan bahsediyoruz; bu bütün gruptaki çocuklar Çatı'yı temsil ediyor günlük hayatlarında. Onların derslerindeki bir yanlış hareket 'bu da tiyatrodan zaten'

lafını doğuruyor. Bu da direkt Çatı'ya yansıyor. O minicik hatalardan bir sürü sorun doğuyor ve çocuklardaki Çatı'ya sorumluyum kısmı da daha çok gelişmiş oluyor.

Ö.A.B: Artık çok fazla lise tiyatrosu festivali var. İstanbul bu konuda hayli yol kat etti, hatta artık şehirlerarası festivaller de var. Bu festivallerle ilgili ne düşünüyorsunuz? Ödül kavramı çocuklar üzerine ne anlam ifade ediyor? Sizin ödüle bakışınız ve oyuncuların o festivallere gittiğinde ödül aldıklarında veya alamadıklarındaki yaşadığı durum nasıl? Bunun artı veya eksi yanları var mı? Festival - yarışma karşılığı sizin için ne anlam ifade ediyor?

C.E: Biz açıkçası festival dendiğinde şunu anlıyoruz: oraya tiyatro yapan lise ekipleri gelsin, birbirlerinin oyunlarını izlesin ve bir iletişim kursunlar. Ama artık maalesef festivaller yarışmaya döndü. Biz oraya giderken herhangi bir sahnede oyun oynayacağız diye gidiyoruz. Diğer ekipler bizi izlesin istiyoruz ancak kendi seyircimiz dışında seyirci gelmiyor. Sonra da benim seyircimin izlediği oyunda bana ödül veriliyor bu da akla şu soruları getiriyor: neye göre değerlendiriyoruz? Sanata nasıl bir değer biçip, böyle bir kıyaslamaya girebiliyorsun? Biz zaten ödülün nasıl bir teşvik olduğunu hiç bir zaman anlamadık. Bir oyuncuya 'en iyi oyuncu' ödülü verince geriye kalan 150 oyuncuya ne oluyor?

Ö.A.B: Tiyatro eğitiminden bahsedelim biraz. Türkiye'de pek çok okulun oyunculuk veya tiyatro bölümü var. Sizce lise tiyatrosunda verdiğiniz eğitim, alternatif bir tiyatro eğitim alanı da yaratıyor mu?

C.E: Bence yaratıyor çünkü spesifik olarak oyunculuk böyle olur gibi bir eğitim vermiyoruz. Her şekilde olur şeklinde gösteriyoruz. O birazcık şu durumla alakalı; biz bir bilgi aktarımı içerisindeyiz, aktarılan kişi bu bilgiyi alsın, denesin, kendince yorumlasın. Biz de ona göre bir yorum yapmaya çalışıyoruz ve açıkçası bence bir başlangıç aşamasında en azından o yaştaki insanlar için yeterli olabilecek bir eğitim. Ayrıca bizce en önemlisi, algının açılması. Tiyatroda, istediğin oyunculuk tekniğinde çalış, algın kapalıysa hiç bir şey yapamıyorsun zaten. İlk başta algıyı açtığında isterse gitsin konservatuarı denesin isterse başka bir yeri, temel şeyleri öğrendikten ve oyun okumayı ve izlemeye başladıktan sonra ister istemez gördüğünü uygulamaya ve denemeye başlıyorsun.

Ö.A.B: Mezun öğrencilerin meslek seçimleri nasıl oluyor ekibinizde?

C.E: Özellikle bir oyunculuk bölümüne devam etme durumu yok. İsteyenler, üniversitelerin tiyatro kulüplerinde devam ediyorlar ve buna göre üniversite seçimleri yapıyorlar. Açıkçası ben buradan çıktıktan sonra daha sonra Galatasaray Üniversitesi'nin tiyatro topluluğuna girmek istemedim, çünkü onlarda gerçek anlamda bir hiyerarşi var. Ayrıca Baal Sahnesi'ne de vakit ayırmam lazım. Buraya borcumu ödedikten sonra -ki hiç bitmeyecek bir borç bu- kendi tiyatro arayışına devam edeceğim.

E.Z: Ben Sahne Yönetimi Bölümü'ndeyim yine de oyunculuk, dans dersleri alıyorum. Bilgi Üniversitesi benim Çatı ruhunu bulabildiğim bir yer oldu.

Ö.A.B: Profesyonel ortamda tiyatroya devam etmeyi düşünüyor musunuz?

E.Z: Prodüksiyon açısından evet, okuduğum bölümden dolayı onunla iç içeyim. Ama bir yandan da mezunlarla kendi aramızda kendimize bir mekan bularak, mezun tiyatrosuna devam etmeyi de düşünüyoruz.

C.E: Eskiden Baaloy mezunlarının kurduğu Karşı Kıyı diye bir topluluk vardı ,ancak sonra bir şekilde dağıldılar.

Ö.A.B: Son olarak eklemek istediğiniz bir şey var mı?

C.E: Umarım bizim gibi düşünen lise tiyatrolarının hepsinin sahnesi olur ve biz oralarda lise tiyatrosu yapabiliriz. Kendi içimizde ödüller olmadan, sadece tiyatro yapabilmek adına sahneye çıkabiliriz. Oyunlardan sonra birbirimizi eleştirebilip, oyunlar üzerine konuşabiliriz.

2 KALAS 1 HEVES TİYATRO TOPLULUĞU – ÇAĞIL MERT CEBECİ

Ö.A.B: Sizden bahsederek başlayalım.

Ç.M.C: Ben Çağıl Mert Cebeci. Yaşar Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde okuyorum, Üsküdar Ahmet Keleşoğlu Anadolu Lisesi'nden mezun oldum. Şu anda hukuk okumamın yanında tiyatro, radyo ve seslendirmeye ilgileniyorum.

Ö.A.B: Tiyatro geçmişiniz nedir?

Ç.M.C: 2 Kalas 1 Heves Tiyatro Topluluğu'nda lise tiyatrosuyla başladım. Lise tiyatrosu benim için samimi bir yerdi, aynı zamanda liseli bir çocuğun kendini en iyi

ifade edebildiği alandı, en azından benim açımdan böyleydi. Liseyle ilgili aklımda kalan tek şey tiyatrodaki geçirdiğim zamanlar aslında.

Ö.A.B: Şu an içinde bulunduğunuz ekip nasıl?

Ç.M.C: Şu an Yaşar Üniversitesi Tiyatro Topluluğu içerisindeyim. Tabii ki liseye göre işler biraz değişti, belli kalıplara sokulmuş biraz daha profesyonel olmaya çalışılmış ama bunun yanlış şekilde uygulandığı bir durum var. O yüzden bana biraz daha samimiyseniz geliyor.

Ö.A.B: Peki 2011'in geleneğinden bahsedelim biraz.

Ç.M.C: Gelenek bana göre bir çalışma biçimi. Lisedeyken, tabii ki de yeri geldi çok disiplinliydik. Çalışmalar, provalar bizi yordu, sıkı ama hiç bir zaman provaya giderken mutsuz ya da sıkıntılı gittiğimi hatırlamıyorum. Tam tersi "bir hafta sonra sınavlar var ama yaşasın bugün prova var" diye düşünürdüm çünkü benim için bir rahatlama alanıydı orası. Ancak şu an bu şekilde ilerlemiyor maalesef.

Ö.A.B: Nasıl bir çalışma sisteminiz vardı lisede?

Ç.M.C: İlk önce ekibin birbirini tanıması ve güvenmeleri için alıştırmalar yapıyorduk belirli bir süre sonra sahne üstü çalışmalara başlıyorduk. Sahneye alışma, duruşlar vs. Daha sonra ses-nefes çalışmalarına geçiş yapıyorduk. Sabit ve hareketli doğaçlamalardan sonra sahneleyeceğimiz metni seçip oyuna çalışmaya başlıyorduk. Karakter analizleri, metin incelemelerinin ardından rol dağılımı ve oyun sahnelenmesi.

Ö.A.B: Peki ekibin çalıştırıcısı nasıl bir yerden geliyordu? O anlamda nasıl bir geleneğe sahipti ekip?

Ç.M.C: Mezun bir çalıştırıcıydı. O yüzden de farklı bir samimiyet vardır. O tiyatrodaki zamanında yer almış birinin olması her zaman avantajdı bizim için, çünkü o da biliyordu nasıl bir sürecin içinde olduğumuzu. Bundan dolayı yol göstericilik bakımından çok yardımcı oldu bize. Dezavantajı yok sanırım, aklıma gelmiyor.

Ö.A.B: Lise tiyatrosunun içindeyken beklentiniz neydi? Şu an lise tiyatrosu çıkışlı mezun bir üniversite tiyatrosu oyuncusu olarak ne düşünüyorsunuz?

Ç.M.C: Aslında hiç bir somut beklentim yoktu. 14 yaşında bir insan ne beklerse onları bekliyordum; sahne, tiyatro, alkış, sosyalleşme. Utanma olayı ergenlik döneminde çok fazla oluyor, bunları yenme konusunda özellikle beni geliştirdi.

Ö.A.B: Derslere nasıl bir etkisi vardı?

Ç.M.C: Belirli dönemlerde dersleri etkiledi tabii ki ancak bu sorumsuz bir öğrenci için. Eğer planlamayı doğru yaparsan daha da başarılı oluyorsun. Bu şekilde zaman planlamasını da öğreniyorsun. Bunu yapmana da sebep oluyor diğer bir taraftan.

Ö.A.B: Tiyatro kavramı ne ifade ediyor sizin için?

Ç.M.C: Ben liseye başlamadan önce, tiyatro yapan insanların özellikle de oyuncuların aşırı ego sahibi kişiler olduğunu düşünüyordum. Şu an için tiyatro bir samimiyet.

Samimi olmadan, ekibin samimi olmadan olmaz. Tiyatronun dinamosu samimiyet bence.

Ö.A.B: Şu anda içinde bulunduğun ekipten bahsedelim biraz.

Ç.M.C: 2005'ten beri aktifiz. Başımızda Devlet Tiyatrosu ekolünden gelen bir yönetmen var. Bundan dolayı biraz DT tavrına bir yöneliş var ve biz diğer üniversite tiyatro topluluklarından bunun eleştirisini çok aldık. Belli bir sistem var, açık konuşmak gerekirse hocaya karşı gelemiyorsun. O ne derse onu yapmak zorundasın. Hocam neden burayı yaptık gibi soruyu, çünkü ben böyle istiyorum diyerek kesip atıyor zaten. O yüzden bir samimiyet oluşamıyor, hoca – öğrenci ilişkisinin ötesine gidemiyor. Aynı zamanda üniversite tiyatrosunun genelinde sanırım bu var, alt – üst ilişkisi, bunlar olmaması gereken şeyler.

Ö.A.B: Bu yapının tam tersi bir tiyatro ekibinden çıkıp, böyle bir ekibe girince nasıl bir bocalama yaşadınız? Ya da yaşadınız mı?

Ç.M.C: Bu sefer benim de bir söz hakkım olmalı diyorum, bu konuda bir sıkıntı yaşadım. Yani sadece tiyatro toplulukları için değil, her hangi bir topluluğa girdiğinizde insan kendini rahatça ifade edebilmek istiyor ya da en azından o özgürlüğe sahip olmak. Ancak burada olduğu gibi bir dayatma olunca ister istemez rahatsız olunuyor.

Ö.A.B: 2k1h'ten biraz daha bahsedelim? Tarihçesi vs.

Ç.M.C: 2002 senesinde Eftal Gülbudak yönetiminde kuruldu. 2. senenin sonunda O'nun da (Eftal Gülbudak) isteğiyle mezun öğrenciler ekibin başına gelmeye başladı ve bu bir geleneğe dönüştü. Yönetmenimizin anlattığı kadarıyla o dönem her ne kadar belirlenen bir yönetmen ya da reji grubu olsa da ekipten mezun herkesin oyun üzerinde bir söz hakkı vardı. Bu sonuçta belirli yönlerden dezavantajlı bir şey. Sonuçta oraya yeni gelmiş olan bir nesil var ve mezunları tanımıyorlar, senin bütün yıl çalıştığın, alıştığın sahip çıktığın bir oyuna gelip dışarıdan eleştirilerde bulunuyorlar. Bu noktada da o yeni nesil oyuncular hiyerarşik bir yapıya kurban giderek ekipten soğuyorlar ya da motivasyonları düşüyor. En azından bence böyle. Bizim zamanımızda böyle bir şey yoktu. Bence bir yönetmen ve oyuncuların ortak bir çalışmayla kendi içlerinde çıkardıkları şey daha iyi. Biz bu şekilde çalıştık en azından. Ondan dolayı lise tiyatrosuyla üniversite tiyatrosu arasındaki en belirgin farklardan biri lisede daha aktif olarak oyunun ve ekibin içinde var olabilmemdi. Öğrencilerin fikir beyan edebildiği bir alandaydık ve fikirlerimiz ciddiye alınıp en azından denenirdi. Üniversite tiyatrosunda ise hocadan çekinmemizden ötürü bir şey söylemiyoruz. Sonuçta kendini ifade etmen gereken bir alanda, en başta yönetmen kendini ifade etmene izin vermiyor. Bu da bence kötü bir durum.

Ö.A.B: Sizin içinde bulunduğunuz süreç nasıl ilerliyordu? Okul idaresinin tavrı? Mezunlar? Öğretmenler? Nasıl oyunlar seçiyordunuz? Nasıl bir sahneleme süreci geçiriyordunuz?

Ç.M.C: Aslında oyunları yönetmenimiz seçiyordu. Oynadığımız oyunlar çok keyif aldığımız ve sonunda mutlu olduğumuz oyunlardı. İlk yılımızda Georg Büchner'den Leonce ile Lena sahneledik, bir sonraki yıl Cephede Piknik - Fernando Arrabal'dan

son olarak da Plautus'tan Çömlek. Bunları sahnelerken çok eğlendik çünkü birincil amacımız teatral anlamda profesyonel gözüken bir iş çıkarmak değil, hepimizin üretim sürecine dahil olabildiği, beraber eğlenebildiğimiz bir ürün çıkartmaktı. Mezunların etkisi azalmıştı ki ben bu durumdan memnundum. Yönetmen etkisi artmıştı, ekip dışı müdahalelere pek izin vermiyordu yönetmenimiz. Bence mezunlar mümkün olduğunca dışarıda kalmalı. Okul bize hiç bir zaman bir sıkıntı yaşatmadı. Her zaman elinden ne geliyorsa yaptı, müdürler, müdür yardımcıları herkes bizi destekliyordu. Derslerimizin bazılarında da artıları vardı mesela. Kanaat notu olarak karşılık buluyordu tiyatrodaki olmamız. Öğretmenlerin de böyle bir desteği vardı bize.

Ö.A.B: Dekor kostüm uygulamalarını nasıl çözüydünüz? Okul size bir ödenek sağlıyor muydu?

Ç.M.C: Okul çok büyük miktarda bir ödenek sağlamıyordu. Biraz bizim bilgisizliğimizden yönetmen daha aktif durumdaydı dekor kostüm konusunda, biz daha pasiftik. Yönetmen hallediyordu aslında her şeyi.

Ö.A.B: Neden oyunculuk ya da tiyatroyla ilgili bir bölüm okumadınız? Özel bir nedeni var mı bunun?

Ç.M.C: Tiyatro okumadım çünkü tiyatronun benim için profesyonelleşmesini istemedim, temel nedenim bu. Zaten kendimi tiyatro konusunda yetenekli de görmüyorum. Ama temel sebep ilk söylediğim hobiden daha üst bir yerde kalması. Mükemmellik arayışım yok.

Ö.A.B: Mezun olduktan sonra peki, tiyatro ne olacak?

Ç.M.C: Tiyatro tabii ki hayatımda bir yerde duracak. Mezunlar tiyatrosu olur, belki 2k1h'le tekrar bir çalışma yaparız mezunlar olarak.

Ö.A.B: Liselerarası festivaller ve ödül kavramı hakkında ne düşünüyorsunuz?

Ç.M.C: Festivaller deyince iki festivalden bahsedebilirim. Profilo Liselerarası Tiyatro Buluşması ve Terakki Vakfı Liselerarası Tiyatro Festivali. Pam'da ödüller geliyordu şak şak alkışlıyorduk ama bir sonraki sene unutuyorduk. Ama asıl bize yararı diğer ekiplerle tanışma ve kaynaşma konusunda oldu. Diğer ekiplerle konuşma, tanışma, onların nasıl çalıştıklarını öğrenme bunlar açısından çok faydalı oluyordu. Sonuçta işin ucunda ödül motive eden bir şeydi sadece. Ödül alamayınca da motivasyon da düşmüyordu.

Ö.A.B: Diğer ekipler hakkında neler düşünüyorsunuz? İstanbul'da lise tiyatrosu sizce nasıl bir yerde? Seçilen oyunlar, sahnelemeler vs.

Ç.M.C: Lise tiyatrosu bünyesinde çok kötü oyunlar olduğu gibi lise tiyatrosunun çok çok üstünde oyunlar izlediğimi de hatırlıyorum. Bazı ekipler çok fazla bağılıydı, işleri güçleri tiyatroydu ve şahane oyunlar çıkarıyorlardı. Biz biraz ayırdık sanırım en azından ben öyle olduğunu düşünüyorum. Biz biraz daha işin eğlencesi ve bireysel kazanımlarındaydık. Diğer ekiplerde gözlemlediğim bir ödül alma hırsı vs. yoktu bizde.

Ö.A.B: Diğer okulların koşulları nasıldı?

Ç.M.C: Bazı ekipler vardı ki sahneleri bile yoktu, herhangi bir odada çalışıyorlardı. Bizim şartlarımız çok iyiydi, sahnemiz, kulisimiz, bizi destekleyen bir idaremiz vardı. Bundan dolayı diğerlerine nazaran şanslıydık.

2 KALAS 1 HEVES TİYATRO TOPLULUĞU – NİLÜFER BİLLUR SAYDAM

Ö.A.B: Biraz kendinizden bahseder misiniz?

N.B.S: Merhaba ben Nilüfer Billur Saydam, 19 yaşındayım, Medipol Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde okuyorum. Üsküdar Ahmet Keleşoğlu Anadolu Lisesi'nden mezunum.

Ö.A.B: Tiyatro geçmişiniz nedir?

N.B.S: Kendimi bildim bileli pek çok sanatın içinde yer aldım. Bu biraz benim isteğim biraz da ailemin zorlamasıyla oldu. 4 yıl boyunca bale yaptım, 4 sene operayla ilgilendim. Bunların hepsi AKM 'nin açık olduğu dönemde İstanbul Devlet Opera ve Balesi bünyesinde oldu. Bunların yanı sıra 4 sene piyano çaldım. Şu an bunların hiç birinde aktif değilim. Ama en amatörce yaptığım şey tiyatroydu, herhangi bir kurs almamıştım ya da eğitime gitmemiştim. İlkokulda piyes niteliğinde işlerde bulundum sadece. Daha sonra liseye geçtiğimde 2 Kalas 1 Heves Tiyatro topluluğuna katıldım.

Ö.A.B: Nasıl karar verdiniz buna?

N.B.S: Aslında liseye girdiğimde aktif kalabilmek için, arkadaşlarımın da etkisiyle ekibe girdim. 3 yıl boyunca da ekipte idim. Sadece 12. Sınıfta üniversite sınavlarına hazırlandığım dönemde, yine de girmek istedim ancak eski ekipten kimse kalmadığını görünce, yeni insanlarla tanışıp çalışmakta güzeldi ancak belki de alışkanlıktan yabancı geldi ve ayrıldım. Bütün oyunlarda görev adımı, sadece sahne üzerinde olmanın dışında ekipçe bir tiyatro topluluğunda ne yapılması gerekiyorsa beraber yaptık.

Ö.A.B: Biraz da 2k1h'ten bahsedelim.

N.B.S: 2k1h'in geçmişiyle ilgili çok fazla bir bilgi sahibi değilim çünkü yönetmenimiz bunu çok fazla yansıtmak istemedi. Ama şahsi kanaatimce önceki dönemlerde ekibin başındakiler ve içindeki insanlar bizden daha rahat koşullara sahiplermiş. Aile anlamında. Biz bu şekilde değildik. Diğer mezun yönetmenler gelmiş olsaydı bizim mevcut yönetmenimiz dışında, bu kadar randımanlı yıllar geçirebileceğimizi sanmıyorum. Çünkü bizim yönetmenimiz, yaşımıza daha yakın olmasından ziyade, biraz daha aileleri ve okul psikolojisini anlayabilecek, kendi içinden geçtiği dönemleri unutmamış ve bu egolara kapılmamış biriydi bundan dolayı biz rahat bir tiyatro dönemi geçirdik. 2k1h bu konuda hep destekleyiciydi. Bizim geleneğimizde hiyerarşik bir yapı olan yönetmen tiyatrosu olmasına rağmen, hiç ben yönetmenim ben ne dersem o olur gibi ezici bir tavır yoktu. Hatta her zaman bunu söylerim, ben hayatımın en güzel anlarımı lise tiyatrosunda geçirdim hatta anlar değil dönemimi, tiyatro olmasaydı liseyi bu şekilde hatırlayamayacaktım belki de. Kimse olmazsa ekibim var, benimle birlikte çalışan, ortamı paylaşan aynı dertleri sıkıntıları paylaşan birileri var diye düşünüyordum. Bir kostüm dikilecek, dekorla ilgili bir şey yapacağımız zaman

beraber çözümler ürettik. Okulda selam vermeyeceğim insanlarla günde 6 -7 saatimi geçirdim ve ister istemez farklı hayatlara dahil oldum ve onlar da bana çok şey öğrettiler. Bir ekibin parçası olmanın, ortak bir sorumluluğu almanın 14 yaşındaki bir lise öğrencisinin alamayacağı sorumlulukları aldık. En basitinden düzenli bir prova düzeninin olması bile büyük bir sorumluluk. Ve ben dönüp baktığımda bir etkinliğe dahil olmayan arkadaşlarıma göre çok başka bir lise hayatı geçirdim. 2k1h bu anlamda bana sorumluluk alma yetisini kazandırdı. Mesela derslere olumlu bir katkısı oldu benim için. . İster istemez ailene karşı bir sorumluluğun var ve eminim kimse çocuğuna hadi çocuğum dersleri bırak da tiyatro provana git demiyordur. Katılmak kişinin kendi seçiminde olduğu için, aileye karşı derslerle ilgili bir sorumluluğun var. Ben tiyatroya katıldıysam, derslerimi de bir şekilde kotarmam gerekiyor diyorsun. Tiyatroda olmama öğretmenlerle iletişimimi de geliştirdi çünkü beni tiyatrodan dolayı tanıyorlardı. Aynı şey okuldaki arkadaşlarım için de geçerli.

Ö.A.B: Üniversitede neden tiyatroya devam etmediniz? Var mı bir tiyatro ekibi?

N.B.S: Bir ekibimiz var, ancak bizim üniversitemiz çok yeni bir üniversite 2009'da kuruldu. Hukuk fakültesi de henüz yeni. Ben birinci sınıfa başlarken, ağır bir bölüm okuduğumun farkında olarak başladım. Bir de özel üniversitede okumanın ayrı bir sorumluluğu var tabii ki. Bir devlet okulunda olsam daha farklı olabilirdi ama ister istemez böyle bir sorumlulukla başladım. Ve okula geldiğim ilk günden beri bir şekilde sürekli ders çalıştım ve bu benim sosyal etkinliklerimden götürdü. Tiyatroya da biraz da bu yüzden katılamadım. Yine aynı şekilde kendimi çekingen gördüğüm için, lisede ezkaza girdim ekibe ama üniversitede aynı şevki kendimde göremedim. Lise de yine çekingendim ancak akranlarım da benimle aynı dertleri taşıyorlardı, üniversitede ise

insanlar ister istemez belirli bir aşamaya geçtikten sonra ben aralarında daha çekingen kaldım. Denemem oldu. Okulumuz yeni bir okul, 2 tane kampüsümüz var tiyatro ekibi öbür kampüste toplanıyordu. Daha çok dış hekimliği bölümünden öğrenciler vardı ve onların ders programına göre provalar ayarlanmıştı. Prova günü bizim temel dersimiz olan Medeni Hukuk dersimiz vardı. Ancak bir şekilde ayarlayıp 3 prova devam ettik ancak 3. provadan sonra sadece bizim çabalarımızla yürümeyeceğini gördüğüm ve o samimiyeti de görmediğim için ayrıldım. Bu sene ekip bizim kampüse geldi ama kişisel anlamda hazır değildim, ondan dolayı katılmadım. Yani özetle üniversitede herhangi bir tiyatro çalışması içerisinde değilim.

Ö.A.B: Peki lisede ekibe girdiğiniz ilk günle çıktığınız gün arasındaki fark neydi?

N.B.S: Bu 2k1h'in geleneksel bir durumudur. İlk gün 50 kişi gelir sonra sayı 30'a düşer, sonra düşer düşer 12- 13 kişide sabitlenir ve kemik ekip oluşur. Ekibe geldiğim ilk gün yine kalabalık bir gündü. Yönetmenimiz bize dedi ki bu her sene olur, ilerledikçe düşecek. İlk gün çok çekingendim mesela, çok utanıyordum. Tek başıma olsam çok iyi yaparım ancak tiyatro için seyirciye de ihtiyaç olduğundan çok anlamlı olmuyordu. Sahnede çok geriliyordum, hatta yönetmenim birçok defa kendin gibi olsan yeter diye uyarılarda bulundu. Aslında doğal olabilsem yaparım ancak orada kendimi beğendirmeliyim düşüncesini kafamda kıramadığım için sıkıntı yaşadım.

Ö.A.B: Daha sonra nasıl kırdınız o düşünceyi?

N.B.S: 3. senemde bile oyuna çıkmadan önce inanılmaz heyecanlanıyordum, ancak sahneye çıktıktan sonra başka bir boyuta geçiyor. Ben bir şey yapıyorum ve insanlar beni izliyorlar. Beğenseler de beğenmeseler de izliyorlar ve biz bir iletişim halindeyiz.

Bunu far kedince güzel oluyor her şey. En kötü ne olacak repliğimi unuturum ve güleriz hep beraber. Seyirci genel olarak anlamıyor zaten. Şu an bu röportajı yapmamız bile 2k1h'in bir şekilde bir yerlerde yer edindiğinin kanıtıdır.

Ö.A.B: Festivaller ve diğer ekiplerden de bahsedelim biraz.

N.B.S: Daha önce dediğim gibi, birbiriyle alakası olmayan insanlar bir araya geliyor ve beraber saatlerce zaman geçiriyor. İster istemez aramızda bir samimiyet doğuyor. Ekip içinde istediğimiz kadar saçmalama hakkına sahiptik ama dışarıya "kuul" olmaya çabalıyorduk. Ancak bir yerden bir fire verip kendimizi belli ediyorduk. Ama diğer ekiplerde anlamadığım bir şekilde çok fazla bir ödül hevesi vardı. Birbirlerine çok bağlı değillerdi, samimi değillerdi. Oyun esnasında bu görülebiliyordu.

Ö.A.B: 2k1h ' in diğer ekiplerle bağlantısı nasıldı?

N.B.S: Yönetmenimiz lise tiyatrosu kökeninden geldiği için bu ortamlara aşina. Bundan dolayı diğer ekiplerle iletişim içinde olmamız gerektiğini düşünüyordu. O yüzden çok fazla kardeş ekibimiz oldu. Birlikte çalışmalar yaptık, provalar aldık. Benim normalde karşılaşmayacağım insanlar arkadaşım oldu bu sayede.

Ö.A.B: Ödüller?

N.B.S: Bir lise tiyatrosu ekibine göre bol bol ödül aldık ve mutlu da olduk bu durumdan. Ama hiç bir zaman beklentimiz olarak var olmadı bu durum. En başlarda

ödülleri çok mantıklı buluyorum. Hatta bir kere yönetimle bir tartışma da olmuştu. Pam Liselerarası tiyatro festivalinde genelde ödül alırdık, o sene olmadı, önceden de bildiriyorlar bunu zaten. Yönetmenimiz her şekilde ödül törenine gitmemiz gerektiğini söyledi. Ben de buna karşı çıktım. O da bana cevap olarak “Biz bu işi ödül almak için mi yapıyoruz, böyle bir beklentimiz mi var? Hayır. O zaman neden ödül alamadık diye orada bulunmayalım? Sonuçta biz bir oyun çıkardık, emek harcadık şimdi de eğlenme kısmındayız.” dedi. Sonra hepimiz hazırlanıp tam kadro gittik. Çok da eğlendik. Lise tiyatrosunun bir de öyle bir durumu var. Başkaları için onlar adına seviniyorsun. En azından biz böyleydik.

Ö.A.B: Tiyatro kavramı ne ifade ediyor sizin için?

N.B.S: Çok fazla sanatın içinde yer aldım, tiyatro bunların içinde en aktif olduğumdu. Mesela piyano çalmak eğer resitalde değilsen daha bireysel bir sanat. Tiyatro daha interaktif bir sanat. Seyirciyle doğrudan bir iletişimin var. Bundan dolayı daha samimi bir sanat gibi geliyor bana. Karşılıklı kazanımları olan bir sanat. Özellikle hukuk alanında benim çok işime yarayacak tiyatro yapmış olmam. Ailemin bile bakış açısını değiştirdi

Ö.A.B: Ailenizin tiyatroya yaklaşımı nasıldı?

N.B.S: “Hadi bir tiyatro ekibine gir” demediler, ama girdikten sonra bana hiç bir zaman engel olmadılar. Bundan gurur duydular pek çok zaman.

Ö.A.B: Provalarınız nasıl geçiyordu?

N.B.S: Tiyatro, sadece sahneye çıkıp repliğini söyleyebileceğin bir sanat değil. Kendini adama durumundasın. İster istemez her an prova halinde oluyorsun zaten. Ancak bizim provalarımız haftada 2 gündü. Oyun yaklaştıkça artıyordu. Yönetmenimiz, anlayışlı bir yönetmendi okul başarımızı önemsiyordu. Bundan dolayı sınav haftalarında tolere edebiliyordu bizi. Ya da dersten çıktığımız gibi bir anda provaya girmiyorduk. Derslerin bitişinde oluyordu provalarımız ve arada bize 1 saat yemek yeme, kafamızı toparlama, dinlenme süresi veriyordu. Sonuçta provada eğleniyorsunuz ama yoruluyorsunuz da aynı zamanda. Bundan dolayı bize kişisel zaman tanıyan bir prova düzenimiz oldu bizim. Prova öncesi ekiple buluşup 1 saat geçirmek de aslında oyuna bir katkıydı. Öyle olunca prova süreçleri iyi geçiyordu. Yönetmen aileleri de düşündüğü için çok uzun sürmüyordu çalışmalarımız. 5 saati geçirmemeye çalışıyorduk. Aynı zamanda yönetmenimiz o dönem eğitimini sürdürüyordu, o bakımdan hem bizim için eğitici oldu hem de o sahne sanatları alanında eğitim aldığı için o da biraz bizimle öğrendi. Beraber denedik yanıldık. Ekip olarak geliştik biz bu da ayrı bir bağlanma sağladı.

Ö.A.B: Oyunlardan bahsedelim biraz.

N.B.S: İlk senemde Leone ile Lena (Georg Büchner) , ikinci senemde Cephede Piknik (Fernando Arrabal) oyunlarında rol aldım. Üçüncü senemde diğer metinlere göre göre daha farklı olan Plautus'tan Çömlek oyununu çalıştık. O oyunun çıkıp çıkmayacağı belli değildi, ama son 2 ay da karar verip antik bir metni sahneledik. Genelde diğer ekipler lise tiyatrosu için klasikleşmiş bir hale gelen Yedi Kocalı Hürmüz, Keşanlı Ali Destanı gibi oyunlar oynarken, biz daha ekstrem daha bilinmeyen lise tiyatrosundan beklenmeyen metinler seçiyorduk. O bakımdan keyifli oluyordu oyunlarımız.

Ö.A.B: Oyun çıkarma süreci nasıl oluyordu? Metin seçilip roller dağıldık tan sonra nasıl bir ilerleme içerisindeydiniz?

N.B.S: Oyun çıkarma süreci; kemik ekip olduğundan dolayı yönetmenimiz yaz aylarında, genelde bir oyun belirlemiş oluyordu. Tahminimce rol dağılımı içinde fikirleri oluyordu, bizi tanıdığından dolayı, ama rolün dağıtılması süresi buna rağmen uzun sürüyordu. Herkes her rolü deniyordu, her rolü ezberliyorduk neredeyse. Herkes her karakter üzerinde çalışıyordu. Öyle olunca roller dağıldıktan sonra ezbere başlıyordu ki zaten ezberlemiş bile oluyorduk. Sahne üzerinde karakterin sesi, o seste biri nasıl hareket eder? Metne nasıl hizmet ederi araştırırdık.. Sonrasında dekor ve kostüm katılınca daha fazla elle tutulur bir hale geliyordu oyun. Dekor ve kostümü de beraber yaptığımız için ne olacağını biliyorduk zaten. Yönetmen tasarlıyor ama uygulamayı tüm ekip yapıyordu. Bir de eski dekor kostümleri bir sonraki yıl genellikle değerlendiriyorduk. Az bir bütçeyle çok fazla şey yapmaya çalıştık. Bir şey almak bizim için ikinci plandı. Sadece kendimiz yapamadığımız ya da yapamayacağımız şeyleri satın alıyorduk. Bu şekilde hem yeni şeyler öğrendik hem de okula yük olmadık.

KADIKÖY ANADOLU LİSESİ TİYATRO TOPLULUĞU – HAYDARCAN DOĞAN/ METE ASLAN

Ö . A . B : Biraz kendinizden bahseder misiniz? Kaç yıldır lise tiyatrosu yapıyorsunuz?

M .A : Ben Mete Aslan 4 yıldır ekipten im

H. D : Haydarcan Doğan ben de 4 yıldır Kaltt'dayım.

Ö.A.B : Anladığım kadarıyla hem çalıştırıcı hem de oyuncusunuz. Sizi ne bu duruma getirdi? Çünkü benim bildiğim kadarıyla Kadıköy Anadolu Lisesi bu şekilde çalışan bir ekip değildi.

M. A : Biz yönetmen eşliğinde çalışıyorduk benim hazırlık senemde. Dışarıdan gelen bir yönetmendi. Daha sonra bizim ağabeylerimiz, bu şekilde bir ilerleme kaydedilemeyeceğini anladılar ve mezunlardan Berk Çetin geldi. Bir süre onunla çalıştık ve gördük ki onlarla da yapamıyoruz

H. D : Ama zaten Kaltt'nun genelinde hiyerarşik bir sistem var. 11. Sınıflar hiyerarşinin en üst basamağı oluyorlar, 12'ler üniversite sınavından dolayı ekipte olmuyorlar. 11'ler en üst basamakta olduğu için dışarıdan gelen yönetmenle de ilk ilişkiyi onlar kuruyor, kendileri seçiyorlar gibi bir şey oluyor. 11'ler yönetmeni sadece reji için istiyorlar, geri kalan tüm yönetimi tamamen kendileri yapıyorlar. Bu yüzden daha önce de 11. Sınıfların çalıştırıcı olduğu bir tiyatrodan bahsedebilir.

Ö.A.B : Biraz ekibin tarihinden bahsedelim.

M.A : Ekibimizin tarihçesi köklü. Tam olarak bilemiyoruz ama odada bulduğumuz bir takım leyler var. Kaltt85'ten kalan. Liseleri 8 sene olduğunu zamandan kalma, ortaokulların da dahil olduğu zamanlar.

H.D : Bir de 5 sene üstüste Keşanlı Ali Destanı'nın oynandığı bir dönem var. Aziz Nesin'in oyunları da sahnelenmiş o dönemlerde. 80lerden bahsediyorum.

Ö. A. B : Peki çok temel bir soru olacak ama neden lise tiyatrosu?

H.D : En başından anlatmak gerekecek; Ben Azerbaycan'dan geliyorum, buraya ilk geldiğimde İstanbul'a alışamadım. Çok büyük bir kültür farkı var ve çok içime kapanık kaldım, kimseyle konuşmuyordum. Bir de ilkokulda yeteneğim vardı herkes "sen tiyatro yap" diyordu. Hani bellidir, yani tiyatrodaki konuşursunuz. Azerbaycanlıyım, buraya alışmama gerekiyordu onun için girmiştik sadece. Sonra da her sene de bırakmayı düşündüm. Hala buradayım.

Ö.A.B : Neden bırakmayı düşündün ve neden bırakmadın?

H.D : Zor bir soru.

M.A : Zor bir soru; sınıftan arkadaşların bu akşam buluşalım, gezelim diyorlar. İlk yıllarımda çok gitmek istiyordum ama tiyatro çalışmalarından dolayı yapamıyordum. O yüzden çocukça bir istek vardı ama sonra tiyatro sınıf arkadaşlarımdan önüne geçti.

H.D : Bunun yanında hiyerarşinin getirdiği sıkıntıları yaşadık. Ben hazırlıktayken 11. sınıflar yönetmenle bir şeyler tartışıyorlardı, tekst okumaları yapıyorlardı; ben çalışmalarda uyuyordum. Özellikle bunun ortadan kalkmasını istediğimiz için bu sene böyle bir şey yaptık, yönetmenimiz yok. Eskiden olduğu gibi olunca kendimi kulübün içinde ama kulübün dışında hissediyordum, bundan dolayı o dönem çok ayrılmayı düşündüm. Bir de kulüp içi sıkıntılar oldu.

M.A : Yönetmen konusunda kulüp içi sıkıntılarımız oldu. Geçen seneden beri artık karar verdik ve kendimiz yönetiyoruz.

H.D : O hiyerarşik yapıyı biraz bozduk, bozulmasıyla gelen sıkıntılar da var. Evet hiyerarşi olduğu zaman şöyle bir olay var: özellikle alt dönemlerde üst dönemlerin

ilgisini çekmek için yapılan hareketler var. O hareketler gitti, şimdi yerini biraz daha farklı bir şeye bıraktı.

M.A : Şöyle bir şey de var, hiyerarşi olduğu zaman 3 kişi 11. sınıf ise o 3 kişi yönetiyor bu grubu. Belki bakıldığında daha hızlı bir yol alma şeklidir ama şu anda, bütün kulüp 25 kişi ve 25 kişi de durmadan oyun üzerinde söz sahibi, müdahale etme hakkına sahip oluyor. Bu durum da ekibe ve oyuna olan ilgiyi arttırıyor.

Ö.A.B : Peki. Liseye başlamak zaten zor bir süreç, bir de böyle bir ekibe girmeye karar vermişsiniz. İlk günden bugüne kendinizde nasıl bir değişim gözlemlediniz? Hem kendinizde hem ekip arkadaşlarınızda.

H.D : İnsanlarla çok iyi bir şekilde empati kurabildiğimi fark edebiliyorum. Kimseye kızamıyorum mesela, sahneye çıktığımda da birine kızmam gerekiyor, o zaman da kızamıyorum. Çünkü bir olay olduğundan karşımdaki kişiyi anlayabiliyorum ve ona hak verebiliyorum, bundan dolayı da kızamıyorum. Bunun da tiyatrodaki yaptığımız karakteri anlamaya yönelik çalışmalardan ötürü olduğunu düşünüyorum. Oyundaki ilişki analizlerinden geldiğini düşünüyorum. Bunların yanı sıra dediğim gibi en başlarda çok çekingen ve kapalıydım, şu an kendimi daha rahat ifade edebiliyorum. Zevk alıyorum yaptığım işlerden

M.A : Ben de şunu eklemek istiyorum, arkadaşlık ilişkilerim daha kötüydü benim, ancak tiyatro ekibine girince bu değişti. Şimdi mesela bu ilişkilerin hiç kopacağını düşünmüyorum. Gerek üst gerekse alt dönemlerle. Hayatım boyunca bir şekilde iletişimde olacağım onlarla buna eminim.