



**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI**

TAL
TİYATRO ARAŞTIRMA LABORATUARI
ve
BEKLAN ALGAN VİZYONU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Nesrin Yılmaz KARAKOÇ**

**Danışman
Prof. Dr. Aysin CANDAN**

İstanbul - 2015



**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI**

TAL
TİYATRO ARAŞTIRMA LABORATUARI
ve
BEKLAN ALGAN VİZYONU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Nesrin Yılmaz KARAKOÇ

Danışman
Prof. Dr. Aşın CANDAN

İstanbul - 2015

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

.....TİYATRO.....Anabilim/Anasanat Dalı.....Yüksek Lisans..... Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisi FATMA.....MESRİN.....YILMAZ.....KARAKOÇ..... tarafından hazırlanan
“.....TAL.....TİYATRO.....ARASTIRMA.....LABORATUVARI.....VE.....BEKLİYEN.....ALGAN.....
.....VİZYONU.....”
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 28/01/2016

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

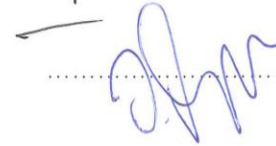
Jüri Üyesi: Prof. Dr. Ayşe Candan
Danışman: Halic Üniv. Tiyatro ASD/ABD Öğr. Üyesi



Jüri Üyesi: Prof. Dr. Cevat Çapan
..... Halic Üniv. Kona. ASD/ ABD Öğr. Üyesi



Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Feride Örsener
Yeşilyaylı Üniv. GSF. ASD/ ABD Öğr. Üyesi



Jüri Üyesi:
..... Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi:
..... Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

ÖNSÖZ

Biraz klişe olacak belki ama tiyatro ile çok küçük yaşlarda ilgilenmeye başladım. Okul yıllarım, okulumun çok güzel bir tiyatro sahnesi olması ve her tür sosyal, kültürel aktivitenin okul tarafından desteklenmesi dolayısıyla, her hafta tüm okula sunulacak şiir okumaları, kısa sahnemeler, oyun okumaları üzerine çalışmakla geçti. Çalışmayı sahnelemek için gereken her şeyle ilgilenmek zorundaydık, konuyu seçmek, gösterimi tasarlamak, texti bulmak, dekor, kostüm, ışık, afiş vb. Bu çalışmaların etkisi ile tiyatroyu hep bir ekip işi olarak gördüm. Bu ekip içinde kişisel tercihim oyuncu olmaktı ancak gösterimi hazırlamak için yapılması gereken her şeyi yapmak ve yapılması gereken her işe yardım etmek de gerekliydi. Belki de tiyatro yapmayı en çok bu yüzden sevdim.

Tiyatro'yu anlamak için konuya hakim olmak, okumak gerekiyordu. Tiyatro tarihi, oyunculuk kuramları üzerine okumalar yaparken Türkiye Tiyatrosu üzerine kaynakların çok sınırlı olduğunu gördüm. Uzun bir geçmişi olmasına rağmen tiyatroya bunca yıldır emek veren kişiler ve kurumlarla ilgili yapılmış akademik çalışma çok azdı. Seyircilerin belleğinde hala canlı olan oyunlar ve oyuncuların performanslarını kayda almak mümkün değil elbet, mümkün olsa da aynı hissi vermeyecek, ama en azından yapılanları, onları var edenleri çalışma konusu yaparak emeklerini kayıt altına almak mümkün.

1980 sonrasında konservatuarlar dışında oyunculuk eğitimi almak isteyen, oyunculığa merak duyan hemen herkes BİLSAK ve TAL'i duymuş, bu oluşumlarda atölyelere, seminerlere katılmıştı. Nasıl farklı bir eğitim yaklaşımları olduğu bir efsane gibi anlatılırdı. Biraz araştırınca, o kurumları daha da önceki yılların başka efsanelerine, LCC Tiyatro okulu ve Tepebaşı Deneme Sahnesi Eğitim Birimine bağlayan bir isim hemen dikkati çekiyordu; Beklan Algan.

Beklan Algan, tiyatro sanatında çağdaşa ulaşma, yerelden hareketle kültürlerarası olabilme, bu yaklaşımla oyuncunun eğitilmesi ve tiyatroyu meydana

getiren tüm unsurların bu yönde evrilmesi üzerine en çok düşünmüş, araştırma, deneme yapmış bir tiyatro adamı. Hep farklı kulvarda kalmış, hep yeniyi aramış, çok çalışmış, çok üretmiş, pek çok tiyatrocuya el vermiş, hep gençlerin arayışlarına destek olmuş bir tiyatro düşünürü, dervişi. Onu tanımak bugünü anlamam ve yarına bakabilmem için bana ışık oldu.

Çalışmam sırasında benden destek ve bilgilerini esirgemeyen, donanımı ve bilgisiyle ufkumu genişleten ve beni en verimli şekilde yönlendiren değerli danışmanım Pof. Dr. Aşkın Candan'a, çalışmam için TAL arşivini açan ve her konuda destek olan sevgili hocam Ayla Algan ve Sevi Algan'a, bana zaman ayırarak tüm bilgisini paylaşan Nadi Güler'e, manevi desteğini her zaman hissettiğim Yrd. Doç. Dr. Funda Özşener'e, her zaman yanımda olan, desteğini esirgemeyen eşim Mansur Karakoç ve annem Ayten Yılmaz'a sonsuz teşekkürlerimle...

İstanbul 2015

Nesrin Yılmaz Karakoç

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ	VI
ÖZET	VII
ABSTRACT	VIII
1. GİRİŞ	1
2. BEKLAN ALGAN 1954-1973 YILLARI ÇALIŞMALARI	4
2.1. Öğrenim yılları ve Amerika Macerası.....	4
2.2. Oyunculukla Tanışma - Tesadüfün önemi	4
2.2.1. Actor's Repertory Theater ve Wendell K. Phillips	5
2.2.2. Actor's Studio, Atölye çalışmaları ve Amerika'da Sahne Deneyimi	7
2.2.3. Muhsin Ertuğrul ile tanışma	9
2.2.4. Vize Sorunları ve İstenmeyen tanışlıklar.....	10
2.2.5. Amerika'da Oyunculuk Fırsatları.....	11
2.3. Şehir Tiyatrolarında 1. Dönem ve Muhsin Ertuğrul.....	12
2.3.1. Muhsin Ertuğrul'un Şehir Tiyatrolarına Dönüşü	12
2.3.2. Türkiye'de Kalma Kararı; Teyze Fatma Nudiye Yalçı	13
2.3.3. Muhsin Ertuğrul ile Buluşma; Yönetmenliğe yönelim.....	14
2.4. Şehir Tiyatroları 1961- 1966; Yöneten; Beklan Algan	15
2.4.1. İlk Oyun; “Tarla Kuşu”	15
2.4.2. Sartre – “Sinekler“	16
2.4.3. Rumelihisarı – “Macbeth”	17
2.4.4. Tiyatro için öneriler; “Tecrübe Tiyatrosu”	18
2.4.5. “Fizikçiler”	20
2.4.6. Türkiye'de bir ilk; Brecht “Sezuan'ın İyi İnsanı”	21
2.4.7. “Oppenheimer Olayı”	23
2.4.8. Şehir Tiyatrosu'ndan Ayrılış	24

2.5. Sinema'da Beklan Algan	27
2.5.1. “Karanlıkta Uyananlar”; İlk İşçi Hakkında ilk Film.....	27
2.6. Yeni Arayışlar 1966-1980	28
2.6.1. LCC – Tiyatro Eğitiminde bir İlk - Özel Konservatuar.....	28
2.6.2. LCC Oyunculuk Eğitimi Yaklaşımı	29
2.6.3. LCC Mekân Tasarımı; Devingen Tiyatro	31
2.6.4. LCC'de bir efsane oyun; “Marat/Sade”	32
2.6.5. LCC'den ayrılış	34
2.6.6. Özgür Tiyatro – Bir düş mü?	35
2.7. Bakırköy Halk Evleri Deneme Sahnesi.....	36
2.7.1. Eğitim ve “Hamlet 70”	36
2.7.2. Mekân tasarımı ve Seyirci ilişkisi.....	37
2.8. Grup Tiyatrosu – Özel tiyatro deneyimi.....	37
3. BEKLAN ALGAN 1974-1988 YILLARI ÇALIŞMALARI.....	39
3.1. Şehir Tiyatrolarına Dönüş – 2. Dönem	39
3.1.1. Deneme sahnesi kuruluşu - Neden Deneme	39
3.1.2. Mekân'ın ilk düzenlenişi	41
3.1.3. Metin yaratmak – Oyun yaratmak – “Adsız Oyun”	42
3.1.4. Şehir Tiyatroları Yerinden Yönetim	47
3.1.5. Mekânın İkinci Düzenlenişi ve Tepebaşı Deneme Sahnesi Oyunları.....	49
3.2. 1980 Şehir Tiyatrosu ayrılış ve Almanya deneyimi	52
3.2.1. Schaubühne çalışmaları	52
3.3. Ustam Eugenio Barba; ODIN ve ISTA etkilenimleri	56
3.3.1. Eugenio Barba, ODIN ve ISTA Tiyatro Antropolojisi.....	56
3.3.2. Üçüncü Tiyatro	59
3.3.3. ISTA ilk katılım - İsta deneyimleri.....	60
3.4. Almanya Dönüşü Yeni Bir Eğitim Açılımı; BİLSAK Tiyatro Atölyesi	63
3.4.1. BİLSAK; Tiyatro Eğitiminde İkinci Önemli Deneme.....	63
3.5. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Açık öğretim Fakültesi	66
4. BEKLAN ALGAN 1988-2002; TİYATRO ARAŞTIRMA LABORATUARI	68
4.1. İmbikten damıtılarak gelen; Tiyatro Araştırma Laboratuvarı	68

4.1.1. Düşünsel Alt Yapı.....	70
4.1.2. Ekibin kurulması ve Oyunculuk çalışmaları yöntem, uygulama	79
4.1.3. Yaratıcı Seyirci – Şaman Oyuncu.....	86
4.2. Gösterimler – Atölyeler - Araştırmalar	88
4.2.1. Gösterimler	88
4.2.2. Ekinlikler, Kamplar, Atölyeler	93
4.2.3. TAL'in etkileri, etkiledikleri; TALDANS	95
4.2.4. TAL kapanış 2002 ve sonrası... ..	96
5. SONUÇ.....	99
6. KAYNAKLAR	103
6.1. İnternet.....	106
6.2. Elektronik Makale	106
7. ÖZGEÇMİŞ.....	112

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Evren bütünselliği içinde insan ve yaratma edimi.....	73
Şekil 2. Yaratma Eylemi – Dr. Süleyman Velioglu.....	77
Şekil 3. Hazırlık Atölyesi Şeması – Beklan Algan.....	81
Şekil 4. Ontik Tiyatro – Çağdaş Tiyatroda Bir Çalışma Yöntemi.....	82
Şekil 5. Kişilik İncelemesi – Dr. Süleyman Velioglu.....	83

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Nesrin Yılmaz KARAKOÇ
Anabilim Dalı : Tiyatro
Programı : Tiyatro
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Ayşın CANDAN
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Aralık 2015

TİYATRO ARAŞTIRMA LABORATUARI

ÖZET

Bu tezde, Türk tiyatrosunun önemli yönetmenlerinden birisi olan Beklan ALGAN'ın tiyatro üzerine yaptığı araştırmalar, denemeler ve özgün çalışmaları incelenmekte; Algan'ın hayatı ve eğitimi ışığında tiyatro sanatına yaptığı katkıları, Türkiye'de öncü olduğu modern tiyatro çalışmaları, gerçekleştirdiği çağdaş tiyatro üretimleri, eğitim çalışmaları, oyunculuk atölyeleri araştırılmaktadır. Deney ve üretimlerden yola çıkarak geçirdiği aşamalar, getirdiği yenilikler, oyuncu eğitimleri, tiyatrodaki mekânın kullanımı, metne yaklaşım ve seyirci dramaturjisi üzerine yaptığı çalışmalar irdelenmektedir. Algan'ın TAL (Tiyatro Araştırma Laboratuvarı) sürecinde tiyatronun değişik öğeleri arasındaki yaratıcı ilişkiler üzerine katkıları incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: TAL, Tiyatro, Araştırma, Laboratuvar, Deneme, Beklan Algan

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Nesrin Yılmaz KARAKOÇ
Field : Theatre
Program : Theatre
Supervisor : Prof. Dr. Ayşın CANDAN
Degree Awarded and Date : Master – December 2015

TİYATRO ARAŞTIRMA LABORATUARI

ABSTRACT

In this thesis, Beklan Algan, one of the most important directors of Turkish theater examined for his research on the theater, his experiments and original works. In the light of Algan's life and education, his contributions to drama, his pioneering works on modern theater in Turkey, his contemporary theater productions, trainings and acting workshops are being investigated. His achievements, innovations he brought, actor trainings, use of space in the theater, his works on the text and the audience dramaturgy are discussed based on the experiments and productions he made. Contribution of Algan on TAL (Theater Research Laboratory) process on the creative relationship between different elements of theater is examined.

Keywords: TAL, Theater, Research, Laboratory, Experimental, Beklan Algan

1. GİRİŞ

Türkiye'de tiyatro tarihine baktığımızda, bu konu üzerine yazılmış kaynakları araştırdığımızda, karşımıza çıkan bazı kişiler ve onların ürettikleri işler daha çok dikkatimizi çeker ister istemez. Onlar, ürettikleri işler, yaptıkları çalışmalarla farklı bir etki bırakmış, farklı bir yol açmışlardır. Bu durum onların çok sevildiği, benimsendiği, önemsendiği anlamına gelmez. Bazıları, evet kitleler tarafından çok sevilip benimsenirler, ama bazıları çok eleştirilir, yaptıkları görmezden gelinir, göz ardı edilir.

Beklan Algan bu benimsenmeyenlerdendir, çünkü yaptığı her iş göze batar, rahatsız eder, düşünmeye sevk eder, konvansiyonel üretimden hoşlananların canını sıkar, ama göz ardı edilemez, aksine göze batar. Çünkü ilkleri denemiştir ve gerçekleştirmiştir. Yeni, ilk kez deniyor olduğundan yaptığı işler tuhaf, acayip, anlaşılabilir çok kişiye, ama kıymetini azaltmaz. O da zaten yaptığı her işte kendi öz eleştirisini yapmıştır.

Beklan Algan, Amerika'da eğitiminin ardından 1960 yılında Türkiye'ye döndüğünde Şehir tiyatrolarında göreve başlar, konvansiyonel tiyatronun koşulları içinde, oyunlar yönetir, oynar. Ama seçtiği metinler ve rejî yaklaşımları pek alışıldık işler değildir. İlk kez oynanacak metinlere yönelir, ilk kez oynanacak yazarlara yönelir, ilk kez oynanacak türlere yönelir, bu ilklerin hepsi, hem kendini ileriki yıllar için geliştirmesinde, hem de tiyatral olarak bildiği nelerden vazgeçeceği, bir daha hangi yaklaşımla nasıl bir tiyatro yapmayacağını belirlemesinde ve nereye yöneleceğini bulmasında yardımcı olur. “Konvansiyonel tiyatro natüralist anlayışın temeli üzerine oturmuştur. Ondan kopmak değildir bütün mesele; niçin kopmak istediğimizdir.” (Algan, 2008: 126) der *Gist* dergisinde kendisiyle yapılan röportajda.

Konvansiyonel tiyatrodan niçin kopmak istediğini aşama aşama her cevapladığında denemeleri çeşitlenir, mekânları yıkar, değiştirir, yeniden tanımlar. Seyirci ve oyuncunun temasını her şeyin önüne alır, mekân, metin, ışık, dekor vb.

sadece bu ilişkinin organik olmasına hizmet etmelidir ona göre. Bu amaçla ilk özel oyunculuk eğitim kurumunu kurmuş, oradan edindiği tecrübeyi oluşturduğu atölyelere, laboratuvar'a aktarmış, eğitimi ve araştırmayı derinleştirmiş, bunu yaparken dünyanın önemli tiyatro teorisyenlerini incelemiş, onlarla ilişki kurmuş, Türkiye'ye davet edip buradaki tiyatro insanları ile buluşmalarını sağlamıştır.

Beklan Algan'ın tüm teatral serüveni bulunduğumuz çağda, her gün hızlanan yaşam koşullarında, tiyatroyu var eden öğeleri nasıl güncel ve canlı kılacağımız, yaşatacağımız üzerinedir. Bu çağın, bugünün oyuncusu, tiyatrosu, teatral mekânı ve seyirci ilişkisi nasıl olmalıdır, bu coğrafyada nasıl olmalıdır, hem bu coğrafyaya ait hem de kültürlerarası nasıl olabilir sorularını sormuş, cevaplar aramış, araştırmış ve denemiştir. Ustaları Stanislavski, Meyerhold, Grotowski ve Barba'nın ardından Türkiye'nin tek "Tiyatro Laboratuvarı"nın kuramsal altyapısını oluşturan kişi ve uygulayıcısıdır. Başlattığı tüm eğitim çalışmalarının, uzun bir sürecin sonunda pek çok denemeden, sorgulamadan sonra vardığı laboratuvar, moda diye değil, salt anlamsız bir meraktan değil, deneye, sınaya, eleyerek geldiği noktada vardığı özdür. Mirella Schino Avrupa'da Laboratuvar olgusunu ve Laboratuvar'ların ortak noktalarını aktardığı araştırmasında şöyle der; "Laboratuvar kavramı bilimsel araştırmayı çağırıştırır. Polonyalı akademisyen Leszek Kolankiewicz, Jerzy Grotowski'nin laboratuvar deneyiminden bahsederken bu terimi "Bilimsel Laboratuvar" olarak değil, aslolanın araştırmacının kendi iç dönüşümünü gerçekleştirdiği "Simyacının Laboratuvarı" olarak düşünmemizi önerir, Önemli olan budur..." (Schino, 2009: 11)

Bu tezin amacı onun yaşamını adadığı bu yolculuğun ana duraklarının belirlemek, birlikte yürüdüklerini, etkilendiklerini ve etkilediklerini tespit etmek, tiyatroya yaklaşımının ve arayışının önemini aktarmaya çalışmaktır.

Tezin ilk bölümünde Beklan Algan'ın aldığı eğitim ve Türkiye'ye geldiği ilk yıllarda yaptığı prodüksiyonlar, reji ve oyunculuk konusunda bu erken dönemdeki yaklaşımı ele alınacaktır. İnceleme için bir belge niteliği taşımaları ve şu an izleme şansımız olmayan yapımların niteliklerini kavrayabilmek için bir araç olmaları açısından yayınlanan eleştiriler, dergilerde ve gazetelerde çıkan haberler ve yazılar ile incelenecektir. Bu dönem 1954 – 1973 yılları arasını kapsayacak, konvansiyonel tiyatro çerçevesinde ilk denemeleri ve bu denemelerin onu nasıl bir kopusu, konvansiyonel olandan ayrılmaya götürdüğü araştırılacaktır. Oyunculuk eğitimine

ilgisi açısından bu yıllarda Türkiye'nin ilk özel oyunculuk okulunu yaratması ve bu okulun etkisi ve etkiledikleri de bu bölümün konusudur.

Tezin ikinci bölümünde 1974-1988 yılları arasında Türkiye'de ve yurtdışındaki denemeleri ve etkilenimleri araştırılacaktır. Bu yılların başında Türkiye'nin denekli tiyatro içinde ilk gerçek Deneme Sahnesi deneyimini yaratması ve yaşatması, 1980 yılında ülkeden zorunlu ayrılış sonucunda yurtdışında çok önemli tiyatrolarla ve tiyatro insanlarıyla yaptığı işbirlikleri ve ikinci özel oyunculuk eğitimi okulu deneyimi incelenecektir.

Tezin son bölümü ise 1988 yılında İstanbul Belediyesi şehir Tiyatroları (İBşT olarak anılacaktır) atısı altında kurduğu Tiyatro Araştırma Laboratuvarı'nın (TAL olarak anılacaktır) felsefesi, eğitim yaklaşımı, üretimleri incelenerek vardığı noktanın ve bıraktığı soruların üzerinde durulacaktır.

2. BEKLAN ALGAN 1954-1973 YILLARI ÇALIŞMALARI

2.1. Öğrenim yılları ve Amerika Macerası

Beklan Algan 1933 yılında Erzurum'da doğdu. Liseyi Robert Kolej'de okudu. Okul yıllarında tiyatro ve oyunculukla ilgili değildir. Lise'de Cevat Çapan ile aynı dönemde birlikte okumuşlardır. Beklan Algan okul yıllarında ve sonrasında sadece basketbol ile ilgilidir, okulda tiyatro veya diğer sanat kulüplerinin çalışmalarına ilgi göstermez. 1952 yılında Robert Kolej'den mezun olduğunda hayatında profesyonel Basketbol vardır. 1951-1954 yılları arasında Fenerbahçe basketbol takımında oynar. 1953 – 1954 basketbol sezonunda “Galatasaray'ın yenilmezliğine son vererek potalarda Fenerbahçe üstünlüğünü başlatan efsane kadro” (basketfener.blogspot.com.tr; 2010) olarak anılan kadroda yer alır. Bu yılları anlattığı konuşmalarında hayatının bu evresinde en fazla üç kere tiyatroya gitmiş olduğunu söyler. (Algan, 2012: 140). Babası krom maden ocakları sahibidir ve oğlunun maden işletmeciliği konusunda eğitim almasını ve dönüp işin başına geçmesini istemektedir. Bu amaçla Amerika'da Stanford Üniversitesine başvurur ve kabul edilir. Amerika'ya gitmeden kısa bir süre önce eşi Ayla Algan'la tanışır ve 1955 yılında evlenirler.

1956 yılında öğrenci vizesi ile Stanford Üniversitesinde işletme mühendisliği eğitimi için Kaliforniya'ya gider. Ancak okuduğu bölümün kendisine göre olmadığı çok kısa bir sürede anlar ve New York'a geçer. Bir daha da üniversiteye geri dönmez. O sırada eşi Ayla Algan'da New York'a ve yanına gelmiştir. Öğrenci vizesi ile geldiği Amerika'da okula devam etmemesi vize ile ilgili ciddi sıkıntılara yol açmak üzereyken bir tesadüfle hayatlarının akışı değişir.

2.2. Oyunculukla Tanışma - Tesadüfün önemi

Vize ile ilgili çözüm yolları ararken, tiyatro ve oyunculukla yolu tesadüfen kesişir. O tesadüfü Beklan Algan şöyle anlatır:

“ Bir gün bir kitapçıya girdim. Drama bölümünde kitapları karıştırırken orada çalışan bir çocuk geldi yanıma ve ne aradığımı sordu. Kolejden aklımda kalmış olmalı “Stanislavski” dedim. Bunun üzerine oyuncu musunuz? diye sorunca benim de ağzımdan “Evet” cevabı çıkıverdi... İşte bir başlangıç tarihi atılacaksa o günden bahsedilebilir. Sonra o çocuk vaktim müsaitse beni bir yere götürmek istediğini söyledi. Vaktim çoktu elbette. Hep birlikte inşa ettikleri bir tiyatro binasına gittik beraberce.” (Erol, 2008: 125)

Lise yıllarında Tiyatroya özel bir ilgisi olmasa da o gün cevabının neden “Stanislavski kitabı arıyorum” olduğunu ise şöyle açıklar;

“Onu da çok sonra çözdüm. Bilinçaltından gelen bir şey. Yıllar sonra hatırladım ki benim Robert Kolej'deki mezuniyet tezim “*Hamlet*'teki Erteleme Sorunu (The Problem of Delay in *Hamlet*)” üzerineydi.” (Algan, 2008: 125)

Gittikleri tiyatro binası üçüncü caddedeki “Actors Repertory Theater”dır, Wendell K. Phillips’in önderliğinde kurulmaktadır. “Off Broadway” tarzını benimseyen bir tiyatro ve oyunculuk atölyesidir. Beklan Algan o gün o ziyaret sırasında grubun birlikte çalışma, bir sahne ve tiyatro inşa etme heyecanından çok etkilenir. Eşi Ayla Algan'a bu karşılaşmadan ve tiyatrodan bahsetmez ama ertesi gün de gitmeye karar verir, daha sonraki günler de. On beş, yirmi gün, sahne inşaatı bitine kadar her gün tiyatroya gider ve oradaki herkesle dost olur, çalışmalar da başlamak üzeredir. Beklan Algan izleyici olarak katıldığı grubun çalışmalarına Wendell K. Phillips ve yardımcıları ile konuşarak paralı öğrenci olarak kabul edilir. Durumu eşine açıklar. Ayla Algan okul yıllarında, piyano, bale, şan eğitimi almıştır, asıl ben tiyatrocun olmalıyım diyerek çalışmalara katılmaya başlar ve Actor's Repertory Theater'de 5-5,5 yıl sürecek çalışma, üretme süreci başlar.

2.2.1. Actor's Repertory Theater ve Wendell K. Phillips

Birlikte çalışmaya başladıkları tiyatronun kurucusu Wendell K. Phillips Beklan Algan'ın bir tiyatrocun olarak hayatını, tiyatroya bakışını etkilemiş temel kişiliklerinden biridir. Wendell K. Phillips, Amerika'da kurucuları arasında Cheryl Crawford, Harold Clurman, Lee Strasberg'in olduğu, üyeleri arasında Elia Kazan, Stella Adler, Sanford Meisner gibi pek çok tiyatrocun olan, 1931 yılında kurulmuş “Group Theater”ı oluşturan önemli isimlerden biridir. Group Theater oyuncularını Stanislavski'nin öğretisinin ilk dönemi, psikolojik gerçekliği temel alan yaklaşımı

üzerine kurup geliştirdikleri Metot oyunculuğu eğitiminin öncüleridir. Group Theater'da sadece oyuncular değil, oyun yazarları, yönetmenler ve yapımcılar da yer almaktadır. Kumpanya olmaya önem verirler ve star sistemini eleştirirler. Group Theater 1941 yılında kapanır, 1947 yılında eski kurucularından Elia Kazan, Robert Lewis ve Cheryl Crawford sonrasında ünlü Actor's Studio'yu kurarlar. (Pbs.org , 1997)

Wendell K. Phillips (1908-1991) oyuncu, yönetmen ve oyun yazarı olarak önemli bir Broadway kariyerine sahiptir. Oyunculuk kariyerinin yanı sıra Orson Welles, Ethel Barrymore, Elia Kazan, Lee Strasberg and Harold Clurman gibi sanatçılarla hem Group Theater'da hem de Actor's Studio'da eğitmen ve oyuncu/yönetmen olarak birlikte çalışmıştır. *Abe Lincoln in Illinois* (1938) oyunundaki rolü ile en iyi yardımcı erkek oyuncu ödülünü almıştır. Kırktan fazla Broadway yapımında oyuncu veya yönetmen olarak yer almış, eğitmen olarak pek çok oyuncu yetiştirmiş ve tiyatro kurmaları ve eğitmenliğe yönelmeleri için ilham kaynağı olmuştur. (zoominfo.com, 2002) ¹

Beklan ve Ayla Algan Actor's Repertory Theater'da geceli gündüzlü oyunculuk üzerine çalışmaya başlarlar. Çalışmalar Stanislavski'nin ilk dönemine ait psikolojik gerçekliği temel olan natüralist tiyatro için oyunculuk çalışmalarıdır, kuramsal başkaca bir eğitim yoktur. Çalışmalar aslen oyun çıkartmaya yönelik alıştırımlar olarak yapılmakta, oyunculuk eğitimi de oyun çıkış sürecinin içinde kotarılmaktadır.

“Yani hala orada öğrendiğim kulağıma takılmış olan bazı esasları uzun seneler daha geliştirip kullanmaya çalışmışımdır. Mesela tiyatrodaki hiç unutmam paradoksun ne olduğunu; o zamanlar lafını duyuyoruz, paradoks şudur budur, oradan döllenişimdir.” (Algan 2012: 143)

1 Wendell K. Phillips 1930'lu yıllarda aktif olarak çalışmasa da birlikte çalıştığı pek çok sanatçı arkadaşları gibi Komünist partiye üye olur ve 1950'lerde McCarthy döneminde kara listeye alınan sanatçılar grubunda adı anılır. (Imdb.com, 2015) Kızı oyuncu Wendy Phillips'in kendisi ile yapılan bir söyleşide aktardığı üzere bu yüzden 1950'lerin antikomünist ortamında uzun süre sahnede iş bulamaz ve 1953'de George S. Kaufman'ın *The Solid Gold Cadillac* oyunu ile sahneye dönebilir. (Buck, 1992) Ancak karaliste'ye alınmış olması ve uzun yıllar önce de olsa Komünist partiye katılmış olması oyunculuk kariyerini olumsuz etkiler. Daha sonra San Fransisco'da eşi Jean Shelton'la birlikte oyuncu eğitimi ve yönetmenliğe devam eder.

Wendell K. Phillips, Beklan Algan'ın hayatındaki temel kişiliklerden biridir ve o zamanki tiyatro anlayışını belirlemiştir. Beklan Algan kendisiyle yapılan tüm söyleşilerde mutlaka Wendell K. Phillips'den hocası ve kendisini en çok etkileyen kişilerden biri olarak söz etmektedir.

2.2.2. Actor's Studio, Atölye çalışmaları ve Amerika'da Sahne Deneyimi

Actor's Repertory Theater'a Joshua Logan² “kendisine Amerikan tiyatrosu, müzikali ve sinemasının babası derler” (Algan, 2012: 152) ve bir çok başka önemli eğitmenler/yazar/oyuncu/yönetmenler de çalışmalar için tiyatroya gelmektedir. Kimi çalışmalar oyunculuk atölyesi şeklinde kimi de oyunculuk ve tiyatro üzerine sohbet şeklinde sürdürülmektedir. Çalışmalar yoğunlukla pratiğe ve hocaların kendi deneyimlerine dayalıdır. Actors Repertory Theater'daki çalışmalardan başka ayrıca Actor's Studio'daki workshoplara da katılırlar. Actor's Studio'da profesyonel oyuncular kendi oyunculuk malzemelerini geliştirmek, iyileştirmek, yeni rollerine hazırlanmak için pratik yapmaktadırlar.

Beklan Algan'ın “Sonradan farkına varıyorum ki onun yaklaşımı başka. Yani o, Stanislavski'nin son senelerinden” (Algan, 2012: 143) diyerek tanımladığı Sonia Moore'un stüdyosundaki çalışmalara da bir kaç kez katılırlar. Metot oyunculuğunun dayandığı “çoşku belleği”nin aksine, Moore çalışmasını “Fiziksel Eylemler Yöntemi” üzerine kurmaktadır.

Çalışmalar sadece oyunculuk değil tiyatro ile ilgili tüm alanları içermektedir. Ekte oyun yazarları, müzisyenler, yönetmenler, dekor ve ışık tasarımcıları da yer almakta, tiyatroyu oluşturan tüm unsurlar birlikte çalışıp fikirlerini sınamaya olanak bulmaktadır.

Oyunculuk eğitiminde iki farklı yaklaşımı deneyimlemiş olmak, tiyatro'nun tüm unsurlarının yer aldığı çalışma ortamlarında bulunmak ve profesyonellerin role

2 Joshua Logan, Amerikalı tiyatro, film yönetmeni ve yazar. Princeton üniversitesinde öğrenci iken Moskova'da Stanislavski ile çalışmak üzere bir burs kazanmış ve 1930-31 yıllarında Stanislavski ile Moskova'daki stüdyosunda birlikte çalışmıştır. Bu çalışmanın bir özeti Sonia Moore'un Stanislavski sistemi kitabına yazdığı önsözde yer almaktadır. (Moore, 2011: 17-21)

çalışmalarını izlemek, Beklan Algan'ın Türkiye'deki çalışmalarında yıllar içinde etkisini gösterecektir.

Actor's Repertory Theater'da ikinci yılın sonuna doğru üzerinde çalıştıkları off Broadway oyunları sergilemeye başlarlar. Beklan Algan ilk kez Maxwell Anderson'un *Winterset*'in de çok küçük bir rol aldıktan sonra profesyonel olarak Beckett'in *Godot'yu Beklerken*'in de oyuncu olarak yer alır. İki başrolde birini, Gogo'yu, oynamaktadır, diğer başrol Didi'yi İtalyan asıllı Amerikalı oyuncu Tony lo Bianco oynar. Beckett Amerika'da daha yeni duyulmaktadır ve toplulukları genel olarak o zamanın konvansiyonel Broadway işleri dışındaki yönelimlere ilgi duyduğu için bu oyunu oynamaya karar verirler.

“Ben de Gogo'yu oynuyorum. İki başrolde (Didi-Gogo) bir tanesi. Ondan sonra çalışıyoruz, çalışıyoruz; bizim natüralist tiyatrodan öğrendiğimiz şeyleri oraya sıkıştırmaya çalışıyoruz. Ama anlıyoruz ki farklı bir şeyler var. Ama zorluyoruz... Yanımda Tony Lo Bianco var... “Yahu” dedim “Tony, ben lehçemi değiştiremem. Sen biraz İtalyan aksanı ile konuşsan. Belki uyum sağlarız... Bu İtalyan aksanını sokmaya başladı oyunun içine birden bire başka bir şeye dönüştü... Çok farkına varmadan yaptığımız bir şey. Üzerine düşündüğümüz, bir estetik anlayışla, yorumla yaptığımız bir şey değil yani. Sonra o oyun tuttu. Turnelere çıktık. Yani ilk büyük rol oynayışım orada.” ” (Algan, 2012: 143)

Oyunu Jan Hartman yönetir. Bu oyunla ilgili 20 Kasım 1958 tarihli Harvard Crimson'da bir yazı yayınlanır. Eleştiriyi yazan Daniel Field sahneleme tekniği açısından sorunlar görse de oyunculuklarla ilgili şöyle der;

“Becklan Algren (Beklan Algan) Gogo'yu aksan ve jestleriyle biraz natüralist bir tarzda oynuyor, o aksan ve jestlerle *Waiting for Lefty* oyununa da uygun bir yorum doğrusu. Performansının arkasında yatan karakterizasyon görülebiliyor. Tony Lo Bianco'nun yorumunun arkasında soyutlama var gibi. Her iki oyuncu da profesyoneller ve büyük beceri ile kendi yorumlarını sergiliyorlar ancak aralarındaki ilişkiyi her an doğru koordine edemiyorlar... Oyun görülmeye değer mi?... Cevap evet...” (Field, 1958)

Reji ile ilgili ilk deneyimlerini yine aynı tiyatrodaki edindir. Actors Repertory Theater'daki başka bir çalışmada guruptaki bir yazarın tek perdelik oyununu çalışılmasına karar verilir. Oyunun başında ön oyun olarak yer alan 2-3 dakikalık parti sahnesi için Beklan Algan provalar sırasında bir takım önerilerde bulunur, önerileri benimsenir ve yavaş yavaş çalışmayı yönetir duruma gelir, yalnız 3 dakika

olması gereken önoyun çok çok uzun olur. Hocası izler, uzun olmasını eleştirir ancak çalışmasını ilginç bulur. Oyunda hem oynamasını hem de rejide kendisine yardımcı olmasını, asistanlık yapmasını ister. Zaman içinde grubun 6-7 oyununda oynamanın yanı sıra oyun koymaya ve rejî yapmaya da başlar. (Algan, 2012; 144)

2.2.3. Muhsin Ertuğrul ile tanışma

1954'te Muhsin Ertuğrul ikinci kez Devlet Tiyatrosu genel müdürlüğüne getirilmiştir. 1954-57 yılları arasında Küçük Tiyatro, Oda tiyatrosunu açar, Bursa ve İzmir'de Devlet Tiyatrosu, Adana'da şehir tiyatrosu açılmasında emeği geçer, ancak 1958 yılında ...“dönemin Milli Eğitim Bakanı Celal Yardımcı ile aralarında çıkan anlaşmazlık nedeniyle görevinden uzaklaştırılmıştır. Muhsin Ertuğrul'un işten el çektilmesi tepkilere neden olur, olay basında geniş yankı bulur.” (Gürün, 2015: 75)³

O yıllarda New York'ta bulunan Talat Halman'la ara sıra görüşmektedirler. “Halman bir iki kez stüdyodaki çalışmalara gelmiştir” (Algan, 2012; 151) Talat Halman, Muhsin Ertuğrul'un Amerika'da olduğundan (1958) ve Ayla ve Beklan Algan'la tanışmak istediğinden bahseder. Görüşme Muhsin'sin bey'in kaldığı otelde gerçekleşir. B. Algan, Ertuğrul ile görüşmelerini esprili bir şekilde anlatır;

“O sıralarda Talat Halman aradı, Muhsin Ertuğrul New York'a gelecek sizi görmek istiyor diye. Tanışmıyoruz, ben ismini biliyorum sadece. Buluştuk oteldeki odasında. Ben de Muhsin Ertuğrul ile karşılaşacağım diye koltuğumun altında Gordon Craig kitaplarıyla gitmişim. Hatta aşınmış, ikinci el hallerini bulmuşum kitapların, havama diyecek yok yani... Bugün düşünüyorum, çocuk yaşta da değilim; 23-24 yaşındayım. Neyse, anlattım yaptıklarımızı kendisine, Muhsin bey de dinliyor. Çok az konuşurdu zaten. Sonra, “Türkiye'de bir şeyler yapmayı düşünmüyor musunuz?” diye sordu. Ben de “şimdilik hayır” dedim havalı havalı. “Peki, ama İstanbul'a gelirsiniz haberim olsun” dedi.” (Algan, 2008: 126)

Ayla Algan provası olduğu için Muhsin Ertuğrul'la bu ilk tanışmaya, katılamaz. Bu karşılaşma ve tanışma yıllar sonra hayatlarının en önemli dönüm noktalarından biri olacaktır.

3 M. Ertuğrul'a yapılan haksızlığa tepki olarak Yıldız ve Müşfik Kenter Ankara D. Tiyatrosu'ndan istifa ederek hocalarıyla birlikte çalışmak için İstanbul'a gelirler. Ancak Muhsin bey'le çalışma olanağı bulamazlar ve Kenter Tiyatrosunun kurulmasına giden süreç başlar. (Gürün, 2015: 78)

M. Ertuğrul 1959 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrolarına Başrejisör olarak atanır. Beklan Algan'ın hayatındaki önemli insanların ikincisi Muhsin Ertuğrul olacaktır.

2.2.4. Vize Sorunları ve İstenmeyen tanışlıklar

Beklan Algan'ın üniversiteye devamsızlığı nedeniyle vize konusunda ciddi sıkıntı yaşamaya başlarlar. New York'taki Türk Konsolosluğundan resmi bir görüşme daveti alırlar. Stanford Üniversitesi öğrencinin okula devam etmediğini konsolosluga bildirmiştir ve Beklan Algan'ın bu soruna çare olur umudu ile Columbia Üniversitesinde konuk öğrenci olarak derslere girmesi de bir işe yaramamıştır. Konsolosluk bu şekilde devam ederse Amerika'dan atılacaklarını ve bir daha da geri dönemeyeceklerini beyan eder. Bu arada ailesi de üniversiteye devam etmediğini öğrenmiş, kendisine döviz yollamayı kesmişlerdir. Büyük bir şevkle çalıştıkları tiyatrodan ve ülkeden ayrılmak zorunda kalmaları söz konusudur. Bu sırada Mont adında İzmir doğumlu bir Rum ile tanışıp yakın arkadaş olurlar. Mont'un büyük mobilya fabrikaları vardır, çok varlıklı bir adamdır, içinde yaşadığı hayatı Beklan Algan biraz anlaşılmaz bulsa da iyi arkadaş olurlar. Yaz tatilinde tiyatronun kapalı olduğu dönemde birlikte epey vakit geçirmeye başlarlar. Bir gün bir sohbet sırasında Beklan Algan vize ile ilgili sorunları olduğunu Mont'a anlatır. Mont mafya ilişkileri sayesinde vize sorununu çözer, artık Amerika'da kalmaları için hiç bir engel kalmamıştır, ama başka bir problem ortaya çıkar. Mont vize sorununu mafyatik ilişkileri sayesinde çözmüştür, Beklan Algan'ı da yavaş yavaş o işlere çekmeye çalışmaktadır. Bu işten kurtulmak için epey uğraşır, bir kaç kez konuşur, yapamayacağını söyler, sonunda;

“Gittim adamlara, yalvar yakar, n'olur ben yapamam, aradığınız adam ben değilim” dedim. Seviyorlardı da beni herhalde. “Peki, peki” dediler. Oh dedik, kurtulduk” (Algan, 2012: 149)

Vize sorununun çözümüyle Amerika'da kalmalarının ve tiyatro çalışmalarına devam etmelerinin önünde hiç bir engel kalmamıştır.

2.2.5. Amerika'da Oyunculuk Fırsatları

Actors Repertory Theater Group'da çalışmalar sürerken, birlikte çalıştıkları bazı oyuncularla kilisede yeni oluşturdukları bir grupla da ayrıca çalışmaya başladılar. Tiyatro dışında, sinemada ve televizyonda rol almak için büyük bir ajansa kaydolurlar ve sinema ve televizyonda küçük roller almaya başladılar. Beklan Algan Columbia Pictures'dan bir teklif alır.

“ Sonunda Columbia Pictures'den bana bir kontrat, bir anlaşma teklif edildi. Kontrattaki madde şu: Yedi sene “ahır”da olacaksın -”stable” diyorlar, oyuncu ahır anlamında. O sırada şansın elverir de bir yerde parlarsan, onlara mahkûmsun. O anlaşmaya hayır dedim ben.” (Algan, 2012: 153)

Yukarıda bahsedilen kontrat ve çalışma sistemi Amerikan sinema endüstrisinde sessiz sinemanın yaygınlaşması ile başlayıp 1960'lara kadar damgasını vuran “Stüdyo Sistemi”nin önemli bir ayağı olan “Star Sistemi”dir. Hollywood az sayıda büyük Stüdyo'nun elindedir ve onlar uzun süreli kontratlarla prodüksiyon için gerekli tüm yaratıcılar/sanatçıları; oyuncu, yazar, yönetmen vb. aylık maaş ile kendine bağlarlar. Bu stüdyolar tüm film dağıtım kanalları ve sinemaların da sahibidirler. (Wikipedia, 2015) Star sistemi, Hollywood yapımları için genç, güzel, yakışıklı kadın ve erkekleri seçip onları kendilerine yaratılan imaj çerçevesinde (sarışın bomba, mükemmel erkek, vb.) yeni bir isim, gerekirse gerçek olmayan bir özgeçmiş, yepyeni bir görünüş kazandırır. Hollywood medya ilişkileri sayesinde daima halkın gündeminde tutuldukları ve daima Stüdyo'nun oynamalarını istedikleri rolleri oynamak zorunda olduklarından sanatçılar için çok kısıtlayıcı bir sistemdir. Starların özel hayatlarında imajına zarar verecek bir şey yapmamaları kontratlardaki ağır cezai şartlarla sağlanır, kurallara uymayan, verilen rolü istemeyip reddeden oyuncular iş verilmemekle, kara listeye alınarak cezalandırılır. (Wikipedia, 2015)

“ O dönem Avrupalı kişiler aranıyor. Tony Curtis'lerin falan çıktığı dönem. Öyle bir hava görmüşler bende. Ahıra koyalım bunu da veririz eline iki üç bin dolar, şans varsa star yaparız, filan. Herkes de bunların peşinde... Wendell'e söyledik, “Karar sizindir” dedi. “Orada öyle bir hayat var, burada da böyle bir hayat.” Biz gitmedik. Ayla'ya da öyle bir teklif vardı, Fanny Brice'in hayatını oynatacaklardı. Onun seçmelerine girdi, onu da ahıra koyacaklardı, hatta onun rolü hazır. İçinde bulunduğumuz muhit de Hollywood çarkına karşı olan bir muhit ve bunlar Hollywood hikayesine karşı bir tavır almamı temin etmiş.” (Algan, 2012; 153)

“Ama anlıyorum ki Wendell K. Phillips bizim tiyatro anlayışımızı da belirlemiş o zamanlar. Sanatla, tiyatro ile uğraşırken nelerden kaçınmamız gerektiğini öğretmiş bize.” (Algan, 2008:126)

Amerika'da rastlantısal bir şekilde oyunculuk ve tiyatro ile tanışmaları, Actors Repertory Theater'daki eğitim tarzı ve içeriği, orada tanıştıkları Wendell K. Phillips başta olmak üzere diğer eğitmenler ve tüm tiyatro insanları sonraki hayatlarında, oyunculuk ve tiyatroya bakışlarında çok etkili olmuştur. Beklan Algan gelecekteki çalışmalarına etkisini şöyle anlatmaktadır;

“Çıkış noktası olması açısından çok önemlidir. Ben orada natüralist tiyatronun temel öğelerinin farkına varmaya başlamışım. Yani karşısına farklı bir tiyatro koyacağım şeyi orada iyi öğrenmeye başladığımı düşünüyorum. Çünkü Stanislavski'yi tanımadan ona karşı çıkmamanın olanağı yoktur. Bu tecrübe bizim toplumumuzun tiyatrosu açısından çok önemlidir” (Algan, 2008: 126)

1960 yılına gelindiğinde Beklan ve Ayla Algan Amerika'da sorunsuz olarak kalmalarını sağlayacak şartlara, birlikte çalışmaktan mutlu oldukları, birlikte üretim içinde oldukları bir topluluğa, profesyonel oyuncular olarak umud vaadeden bir geleceğe, Amerika'da kurulu bir düzene sahiptirler. Amerika'ya geri dönmeye kararlı olarak 27 Mayıs 1960 darbesinden önce 15-20 günlüğüne tatil için Türkiye'ye gelirler ve yine beklenmedik bir şekilde gelecek ile ilgili planları tamamen değişir.

2.3. Şehir Tiyatrolarında 1. Dönem ve Muhsin Ertuğrul

2.3.1. Muhsin Ertuğrul'un Şehir Tiyatrolarına Dönüşü

Muhsin Ertuğrul 1959 yılının Haziran ayında oniki yıl önce ayrıldığı İstanbul Şehir Tiyatroları başyönetmenliğine tekrar atanmış ve büyük bir yenilenme, gelişme hamlesi başlatmıştır. 1960'da Kadıköy Tiyatrosu, 1961'de Üsküdar ve Fatih Tiyatroları açılmış, 1962 yılından itibaren Rumelihisarı Yazlık Tiyatro olarak düzenlenmiş, Harbiye Açık Hava Tiyatrosu da opera ve operetler için gösterimlere açılmıştır. Repertuar zenginleşmiş, pek çok yabancı klasiğe yer verilmiş ve sahnelenen yerli oyun sayısı çok artmış ve “Haldun Taner'in 1958 yılında gerekli bulduğu “gençlik aşısı” yine Muhsin Ertuğrul'un yönetimi sırasında yapılmıştır.” (Nutku, 1969: 81)

2.3.2. Türkiye'de Kalma Kararı; Teyze Fatma Nudiye Yalçı

Türkiye'ye döndüklerinde giderken bıraktıklarından farklı bir siyasal ortamla karşılaşır. Yürüyüşler, her gün olup biten olaylar karşısında neler olduğunu anlamaya çalışırken, Beklan Algan'ın anlatışıyla; bir gün yürüyüşleri izleyip “Taksim'e doğru çıkarken, bir karambol olur, polisler müdahale eder, bir atlı polisin atının nalı altında kalacaktır az daha.” (Algan, 2012: 150) Eve döner, eşine ülkede bu olaylar olup biterken Amerika'ya dönmelerinin ve orada tiyatro yapmalarının mantıksız olduğunu söyler ve Ayla Algan'ı da dönmemeye ikna eder. Türkiye'deki siyasal durumu anlamasında teyzesi Fatma Nudiye Yalçı'nın ülkede olup bitenle ilgili verdiği bilgilerin de çok etkisi olur;

“Dünya görüşü açısından etkilendiğim kişi, Amerika'dan döndüğümüzde burada kalma kararı almamda etken olan teyzem Fatma Yalçı olmuştur.” (Erayda, 2008:72)

Teyzesi Fatma Nudiye Yalçı, 1904 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiş, Darülfünunda yüksek öğrenim görmüştür. Genç yaşta Marksizm'e ilgi duyar ve bu konuda önemli bir birikime sahip olur. Türk solunun önemli isimlerinden Dr. Hikmet Kıvılcımlı ile tanışır ve “O tarihten yaşamlarının sonuna kadar süren kişisel ve düşünsel yoldaşlıkları başlar”. (Sarıoğlu, 2013) 1935 yılında Dr. Kıvılcımlı ile birlikte "Marksizm Biblioteği" Yayınevi'ni kurarlar ve Cağaloğlu'nda "Kıvılcımlı Kütüphanesi"ni açarlar. Fatma Nudiye, Engels ve Marks'ın bazı eserlerini Türkçeye çevirir. Nazım Hikmet, Kemal Tahir, Dr. Kıvılcımlı ile birlikte 1938 yılında Donanma Davası'nda yargılanıp, hüküm giyer ve 10 yılını cezaevinde geçirir. Daha sonra kurulan Vatan Partisi'nde de aktif rol alır ve 1958'de kapatılan parti'nin diğer yöneticileriyle birlikte tutuklanır, iki yıl tutuklu kaldığı davadan 1960 yılında beraat ederek hapisten çıkar. Algan'ın Türkiye'ye dönüşü de bu tarihlere aittir.

“Teyzem, ... tanıdığım en sıkı komünistlerden biridir. Aileden ihraç edilmiş... Ama 27 Mayıs atmosferi içinde Türkiye'de kalmaya karar verdiğimde kendisini aradım. Bana tüm olup bitenleri anlatabileceğini düşünmüştüm. Teyzem, benim toplumsal bakışımı oldukça değiştiren, politik açıdan da ufku açan önemli bir insandır. Muhsin bey'in tersine, anlatan, konuşan ve karşındakini değiştirmeye çalışan bir insandı. Sanatın, tiyatrunun politikayla ilişkisini onun sayesinde kurdum. Kafalarına koymuş oldukları alanda sınırsız kavga veren insanlardan biri Muhsin Ertuğrul ise, diğeri de Fatma Yalçı'dır. İnancı, bir şeyi sonuna kadar götürme isteğini onlardan öğrendim.” (Algan, 2008: 127)

Fatma Nudiye hanım ile ilgili ilginç bir detay da Darülbeydi sahnesinde oynanmak üzere repertuara kabul edilmiş ancak oynanmamış *Beyoğlu 1931* oyununun yazarı olmasıdır. Fatma Nudiye hanım Sevda Şener'e göre "Cumhuriyet Döneminde tiyatroya, oynanacak düzeyde oyun vermiş olan kadın yazarlarımızın en eskisi" dir.⁴ (Şener, 1973: 33) Beklan Algan Teyzesi ile ilgili bu bilgiyi yıllar sonra araştırmacı Mehmet Aslan'dan öğrenmiştir. (Aslan, 2012)

2.3.3. Muhsin Ertuğrul ile Buluşma; Yönetmenliğe yönelim

Anı verilen bu kalma kararının ardından ertesi gün gidip Muhsin Ertuğrul'u ziyaret etmeye karar verirler. Muhsin Bey'le Amerika'da görüşüldüğünde "İstanbul'a gelerseniz haberim olsun" (Algan, 2008: 126) demiştir.

Muhsin Bey, Amerika'dan yeni dönmüş olan genç oyuncu Engin Cezzar'ın oynadığı ve kendisinin yönettiği *Hamlet*'in provasıdır. Görüşmek için Dram tiyatrosuna giderler.

"Muhsin Bey çıktı provadan bir süre sonra, beni odasına çağırdı ve daha hiç bir şey konuşmadan "Hangi oyunu koymak istiyorsun?" diye sordu. "Yarın gelin, hangi oyunu sahnelemek istiyorsanız söyleyin konuşalım" dedi ve provaya döndü. (Algan, 2008: 127)

Algan'lar duyduklarına inanamaz. Sadece bir kez karşılaştıkları Muhsin Ertuğrul onlara hangi oyunu koymak istiyorsanız getirin demiştir. Herhalde yanlış anladık diyerek ertesi gün tekrar provaya giderler. Ancak Muhsin bey "burada kesin kalmaya kararlıysanız, nasıl bir çalışma, nasıl bir oyun ortaya koymak istiyorsunuz?" (Algan, 2012: 152) düşünüp gelin der tekrar. İşin ciddi olduğunu anlayıp sabaha kadar düşünüp taşınırlar ve sonunda Jean Anouilh'in *Tarla Kuşu*'nu (*L'Alouette*) sahneye koymaya karar verirler. Türkiye'de ilk kez Jan D'ark oynanacaktır. Muhsin bey, Bernard Shaw'un *Jan D'ark*'ını oynamalarını önerir, ancak Algan'lar Anouilh'in

4 Sevda Şener'in araştırmasında Fatma Nudiye hanım'ın ismi Nudiye Nizamettin olarak evlenip ayrıldığı eşinin adı ile geçmektedir.

textinin daha modern olduğunu öne sürerek kendi seçimlerinde ısrarcı olurlar, kabul edilir, ve Şehir Tiyatrolarında resmen çalışmaya başlarlar.

2.4. Şehir Tiyatroları 1961- 1966; Yöneten; Beklan Algan

2.4.1. İlk Oyun; “*Tarla Kuşu*”

Tarla Kuşu'nun “Gelecek Oyunlarımız” listesinde repertuara alındığının ilk duyurusu Aralık 1960 tarihli 329 sayılı Türk tiyatrosu dergisinde yayınlanır. (Türk Tiyatrosu, 12/1960: 31). Aynı derginin Ocak 1961 tarihli sayısında oyunun distribüsyonu yer alır. (Türk Tiyatrosu, 01/1961: 22). Şubat-Mart 1961 tarihli 331-332'nolu sayısında ise J. Anouilh'in *Tarla Kuşu* için yazdığı önsöz ve “Mağrur ve Küstah kız” başlıklı “Nakleden: Beklan Algan” olarak belirtilmiş bir yazı yayınlanır. “Mağrur ve Küstah kız” yazısını *Tarla Kuşu*'nun nasıl yorumlandığının bir özeti ve oyunun dramaturjik incelemesi olarak nitelendirebiliriz. (Türk Tiyatrosu, 03.04.1961: 23, 25-27)

Tarla Kuşu'nu Beklan Algan sahneye koyar ve Charles rolünü oynar, Ayla Algan, Jan rolündedir. Diğer oyuncular Zihni Rona, Ercüment Behzat Lav, Reşit Baran, Mücap Ofluoğlu, Hümaşah Göker, Şaduman Aysin, Muhip Arcıman, Kani Kıpçak, Turhan Göker, Nezahat Tanyeri, Atacan Arseven, Melahat Hasanoğlu, Ertuğrul Bilda, Şakir Arseven, Nedret Denizhan, Ünal Gürel ve Oral Yonci'dir. Oyuncu listesi incelendiğinde Şehir Tiyatrolarının çok ünlü oyuncularının Türkiye'ye yeni gelmiş genç bir yönetmene güvenerek oyunda yer almış olmaları ilginçtir. Oyun beğeni ile karşılanır, Ayla ve Beklan Algan'ı kendi ülkelerinin seyircisi ile tanıştırır. Beklan Algan'ın bu ilk oyunda yönetmen olarak başarısını Özdemir Nutku şöyle açıklamaktadır;

“1960-61 dönemi, başarılı bir genç yönetmeni getiriyor bize. Beklan Algan, sahneye koyduğu Jean Anouilh'in *Tarla Kuşu* ile dikkati çekiyor o dönem. Muhsin Ertuğrul'un tanıttığı bu genç yönetmen, oyunun yorumunu sağlam bir şekilde yaptıktan sonra oyun düzenini de bu yorumu açık seçik bir durumda gösterecek şekilde kurmuştur. Sahnenin her köşesinden yararlanmayı bilmiş, seyirciyi çekecek oyun alanlarını iyi seçmiş, sahne üzerinde yatay ve dikey gidip gelmeleri iyi değerlendirmiştir. Sahnede her hareket göz doldurmak için değil de, aksiyona değer kazandırmak için saptanmıştır. Her buluşunu oyunu aydınlatıcı bir gerekçeyle destekleyen genç yönetmenin oyun düzenine dekorları Doğan Aksel yapmıştır. Bütün oyunu zemine çizilmiş büyük bir haç üzerinde geçiren dekorcu, yalınlığa yönelmiştir. Giysiler, Jean d'Arc'ın yaşadığı çağa uygun yapılmış ve üsluplaştırılarak modern bir biçime sokulmuştur. Bu üsluplaştırılmış tarihsel giysilerin renk uyumu da başarılıdır. Oyun perde hiç kapanmadan oynanmıştır.” (Nutku, 1969: 175)

Şehir tiyatrolarındaki bu ilk sınavdan başarıyla çıkan Algan'lar için artık yeni bir dönem başlar.

2.4.2. Sartre – “*Sinekler*“

Şehir tiyatrolarında Beklan Algan'ın yönettiği ikinci oyun Jean-Paul Sartre'in *Sinekler*'idir. *Sinekler*'in 1961-1962 sezonunda oynanacağı Türk Tiyatrosu'nun Ekim 1961 tarihli 334 sayısında ilan edilir, distribüsyonu yayınlanır. Yine Şehir Tiyatrolarının ünlü oyuncularını kadroda yer almaktadır; Mahmut Moralı, Beklan Algan, Deniz Uyguner, Avni Dilligil, Hülya Gözalan, Ayla Algan, Mücap Oflluoğlu, Samiye Hün, Muhip Arcıman. Beklan Algan hem oyunu yönetip hem de Orestes rolünü oynar, Ayla Algan Elektra rolündedir. Ekim 1961 tarihli Türk Tiyatrosu dergisinin 334. sayısında derginin Kapağında ve iç sayfalarında *Tarla Kuşu*'nda Ayla Algan'ın fotoğraflarına yer verilmiştir. (Türk Tiyatrosu,10/1961: 6, 16) Yönetmen olarak Beklan Algan'ın *Sinekler* oyununu irdeleyen yazısı da bu sayıda yer alır; yayınlanır.

“Sartre'nin *Sinekler*'inin belki de en kudretli tarafı, insanlık tarihinin tanıdığı bütün asileri, Orestes'le birleşmeğe ve canlandırmaya muvaffak oluşudur. Bu oyun, bir bakıma modern bir “Çarmıha geriliş – Passion” oyunudur. Yaşayan bir ölüyü, yaşayan bir varlık yapmak için ödenen kefaretin oyunu... Canlandırdığı sahnelerin zenginliği, diyalektiğin kudreti, klasik çerçeve içinde bugünün düşünce dünyasına uyan dili ile “*Sinekler*” Sartre'in efsane tiyatrosu idealine şekil ve öz bakımından en çok yaklaşan eseridir diyebiliriz.” (Türk Tiyatrosu, 10/1961: 7)

Kasım 1961'de yayınlanan Türk Tiyatrosunun kapağında bu defa Beklan Algan yer almaktadır. Şükran Kurdakul'un 1961-62 tiyatro sezonunu değerlendirdiği Hür Vatan'da yayınlanıp Türk Tiyatrosu dergisine alınan “Yeni Mevsime Girerken” yazısında Beklan Algan ile ilgili şu değerlendirmeyi yapmaktadır;

“Haberiniz var mı? *Sinekler*'i Beklan Algan koyuyor sahneye. Beklan Algan, bizim her yıl kapısının eşliğinden adımımızı atarken “acaba ne ile karşılaşacağız” diye korkular geçirdiğimiz Şehir tiyatrolarımızın dar açılarını parçalayan adamlardan biridir. Yeni oyunun yazarı da Jean-Paul Sartre. Yani insan gerçeğine alabildiğince korkusuz bakabildiği için toplum gerçeklerine çözüm yolları gösterebilen adam. “ (Kurdakul, 1961: 30)

Sinekler, Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen üçüncü Sartre oyunudur. Daha önce *Gizli Oturum* ve *Saygılı Yosma* oynanmıştır. Hayati Asilyazıcı *Sinekler* için; “Jean Paul Sartre'nin “*Sinekler*” adlı oyunu ile çok değişik bir Beklan Algan yorumu izlemiştım. “*Sinekler*”de bir süre önce yitirdiğimiz ünlü oyuncu Samiye Hün'ün olağanüstü yorumu hala belleğimde bir fotoğraf gibi duruyor.” değerlendirmesi yapar. (Asilyazıcı, 2011) Eleştirmen-Gazeteci Burhan Arpad ise Aralık 1961 Vatan gazetesinde yayınlanan eleştirisinde Şehir Tiyatrosu'nun Mücap Oflluoğlu, Avni Dilligil, Samiye Hün gibi ünlü oyuncularının bu oyundaki üstün oyunculuklarını ve yorumlarını överken Algan çiftinin oyunculuklarını beğenmez ancak oyunu yine de beğenir;

“Bu oyun, öteki ikisinden çok daha başarıyla verildi. Yukarıda ayrıntılarını çizdiğim usta oynayışlar ve Beklan Algan'ın Oreste rolündeki kötü oyununu silecek güçteki sahneye koyuculuk başarısı, *Sinekler*'i ilgiyle seyrettirecektir. Beklan Algan'ın sahneye koyuculuğu *Tarla Kuşu*'nda verdiği umutları arttıran bir başarıya ulaşıyor. Asude Zeybekoğlu'nun çevirisi de, *Liliom*'dan bu yana çevirilerini aşan bir sahne Türkçesi örneği... İki yeni ad olan Bülent Erbaşar'ın dekorları ve Nevzat Kasman'ın kostümleri, *Sinekler* başarısını bütüne ulaştırıyor.” (Arpad, 1961)

Sinekler ile ilgili başka bir eleştiride Ocak 1962'de Milliyet gazetesinde Ayperi Akalın imzası ile yayınlanır;

“Her şeyden önce düzenlenmesi çok güç bir oyun *Sinekler*. Genç Beklan Algan üstesinden geliyor bu işin. Tek eksiği “sağduyu” ya saygı duymaması. Argos halkını ön plana alıp, asıl duyurmak istediğini (çok yerinde bir davranışla) Sartre'nin söylevi olarak seçtikten sonra, sahnede açıkladığı Orestes başka türlü yorumlanamaz... Oysa Beklan Algan'ın yorumladığı oyunun kişisine hiç benzemeyen, neredeyse tam tersi ürkek ve silik bir Orestes (Beklan Algan) var sahnede. Bu açık ve kesin çelişme ise ancak sağduyuya kulak asmamakla var olabilir. Bu yanı hoş görülebilirse geri kalanı heyecanla, ustaca başarılmış” (Akalın, 1962; 2)

2.4.3. Rumelihisarı – “*Macbeth*”

1961 yılında Rumelihisarı Yazlık Tiyatrosu'nda oynanan ilk oyun Muhsin Ertuğrul'un yönettiği ve Engin Cezzar'ın oynadığı *Hamlet* olmuştur. 1962 yazında Rumelihisarı Yazlık Tiyatrosu'nda üç oyun oynanır; *Hamlet*, *Macbeth* ve *Tarla Kuşu*. Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Hamlet*'de Ayla Algan hem Hamlet'i hem de Ofelya'yı oynamaktadır. *Macbeth*'i Beklan Algan yönetir, kral Macbeth'i Agah Hün, Lady Macbeth'i Şirin Devrim oynar. Muhsin Ertuğrul *Macbeth*'e gösterilen büyük ilgiyi;

“*Makbet'in* son temsilinde 500 kişiye yer bulunamadı, ama içeriye girdiler ve çayirlara serildiler.” (Ertuğrul, Ekim 1962: 3) diyerek tarif eder.

Beklan Algan'ın *Macbeth'e* yönetmen olarak dramaturjik yaklaşımını içeren bir yazı 07.08.09-1962 tarihli 340-342 sayılı Türk Tiyatrosu dergisinde “*Macbeth Üzerine Notlar*” başlığı ile yayınlanır.

“*Macbeth* oyunu için bizim öne sürdüğümüz, vicdan azabı ve beraberinde sürüklediği korku ve şüphe tezidir. Bunu yaparken Shakespeare, en tehlikeli bir tragedya unsurunu gayet ustalıkla kullanmış ve bir kişiye Macbeth'e kendisinden hiç beklenilmeyen bir olayı suurla yaptırmıştır. Kişinin karakteriyle işlediği cürüm arasındaki uçurum ne kadar derin ve geniş olursa iki kıyı arasında kurulacak köprü o kadar tehlikeli ve zor olur. Macbeth karakterindeki bu uçurumu göremeyen veya göze alamayanlar Shakespeare'e layık olmayan bir Macbeth'i konuşturmakta ileri gidemezler.” (Algan, 1962; 27)

Özdemir Nutku, Beklan Algan'ın yönettiği yukarıda bahsedilen iki oyun için; “Jean Paul Sartre'nin “*Sinekler*”'ini yeni bir tiyatro anlayışı içinde sergileyerek tiyatroya yeni bir soluk getirdi. Shakespeare'nin “*Macbeth*”'i ise yine onun yenilik damgasını taşıyordu” demektedir. (Nutku, 2008; 132)

2.4.4. Tiyatro için öneriler; “*Tecrübe Tiyatrosu*”

07.08.09-1962 tarihli 340-342 sayılı Türk Tiyatrosu dergisinde ayrıca Beklan Algan'ın “*Tecrübe Tiyatrosu*” başlıklı bir makalesi yayınlanır. Bu makale Beklan Algan'ın o dönemde çağdaş tiyatroya ve oyunculuk çalışmalarına nasıl yaklaştığı gösterdiği ve gelecekte yapacağı çalışmaların ilk izlerini taşıdığı için çok önemlidir.

“Bugün kabul olunan tiyatro, çağımızı ifade etmekten çok uzaktır. Hiç olmazsa öteki sanat kollarında yapılan ilerlemelere ayak uydurabilmek için tiyatronun da kullandığı unsurları denemelere tabi tutarak birleştirme imkân ve zeminine ihtiyaç vardır. Fennin bir keşif veya teorisi umuma arz edilmeden önce, laboratuarda uzun uzun hazırlanıp kontrol edildiği gibi tiyatroyu da alakadar eden buluş ve fikirlerin aynı safhalardan geçmesine hak tanınmalıdır.

Tiyatro san'atiyle meşgul olmak isteyen genç bir istidadın her hangi bir gruba dahil olmadan evvel kendi kendini hazırlama imkânı çok dar ve verimsizdir... Akademik öğretim sistemi müstakbel bir tiyatro san'atkarına çalışacağı hususları işaret etmekten ileri gidemez. Yetiyecek bir tiyatro san'atkarı için lazım olan atmosfer; tecrübe ve denemelerle keşfetme imkânı; yazılı söz, oyun ve seyirci üçgeni içerisinde her zaman değişen ve her seferinde yeni formlar izhar eden, zapt edilmesi imkânsız bir ritm ve armoni birliğinin hissettirilmesi Üniversite, Konservatuar ve Akademilerin kabiliyetleri haricindedir. İşte tecrübe ve öncü tiyatro çalışmalarının rolü burada başlar.

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

Algan'a göre tecrübe tiyatrosunda oyuncular, oyun yazarları, yönetmenler, sahne dekoratörleri, teknisyenler, müzisyenler gibi oyunun gerçekleşmesinde ayrı ayrı önemi olabilecek kişiler kendi alanlarında çalışıp yaratıcılıklarını ortaya çıkartmak için denemeler yapacaklar, ortaya çıkan başarılı örnekleri birbirlerinin yardımıyla sınayacaklar, böylece profesyonel tiyatronun maddi zorlukları ve seyirci sınaması öncesi kendilerini geliştirmeye imkân bulacaklardır. Bu çalışma avant-garde çalışmaların ortaya çıkmasına ve diğer sanatçıların katılımı ile çalışmanın sınanmasına ve fikrin, metnin vb. olgunlaşmasına olanak verecektir. Algan'a göre;

“Tecrübe tiyatrosu çalışması, halka sunulmadan evvel tiyatro teknik ve fikirlerinin devamlı surette denendiği, kuvvetlendirilip, değiştirildiği bir laboratuardır... Son olarak da şunu ilave etmek lazımdır ki, tecrübe tiyatrosunun en mühim meziyetlerinden biri de yeni ve öncü piyes yazarlarının gayri ticari oyun tarzlarını ve şekillerini geliştirmesi ve onların oynanmasını mümkün kılmasıdır...”

Türk tiyatrosunun, takip ettiği Avrupa ve Amerika öncü faaliyetlerinin etkisinden sıyrılıp kendi bünye ve geleneklerinden vücut bulan tiyatroyu kazanabilmesi için (buna çalışırken kendi geleneklerinde de değişiklik yapmak ihtiyacını duyacaktır) yaratıcı tiyatro san'atkarlarına, tekâmül edecekleri ve kendilerini bulacakları imkânları vermesi lazımdır ” (Algan, 1962; 73,74)

Beklan Algan'ın tanımladığı çalışma ortamı New York'ta “Actors Repertory Theater”da Ayla Algan ile birlikte çalıştıkları grupların çalışma ortamlarına benzeyen bir yapılanmadır. “Actors Repertory Theater”da oyun yazarları, yönetmenler, oyuncular ve tüm diğer unsurlar bir arada çalışırlar; Tiyatro aynı zamanda oyunculuk, yazarlık vb. çeşitli atölyelerin yapıldığı, aynı anda grupların bir kaç oyunu birden çalıştığı, kendi grupları içindeki yazarların oyunlarının çalışıldığı, yazarın aynı anda prova sürecinde metne müdahale edebildiği canlı, hareketli bir üretim merkezidir. Oyuncunu zanaatına yaklaşımı Avrupa, Amerika'dan gelen yöntemleri taklit etmek değil, kendi bünye ve geleneklerinden beslenip tecrübesini arttırmak, denemek, oyunculuk becerisini geliştirmek için çalışmaktır.

Beklan Algan'ın oyuncunun eğitimine özel ilgisi o yıllarda başlar. Ayla Algan'ın aktardığına göre 1962 yılında Amerikan haberler bürosu, kendilerine Union Française'de yer sağlar, orada Suna Tanaltay'la birlikte Beklan Algan “tiyatroyla

sadizm ölçümleri gibi tıpla ilgili konuları ve yaratıcı dramının psikoteknik ile bağı, oyun kurmak, oyunun yap-boz yapısı, seyirci dramaturjisi gibi konuları daha o zamandan beri araştırıyordu” (Algan, A. 2012; 202)

Beklan Algan'ın oyuncunun zanaatına yaklaşımı ve tiyatronun tüm yaratıcı unsurlarının birlikte çalışması ve birlikte denemelerine yaptığı vurgu gelecek yıllarda ki tüm çalışmalarına damgasını vuracaktır.

2.4.5. “Fizikçiler”

Beklan Algan'ın bir sonraki seçimi Dürrenmatt'ın *Fizikçiler*'i dir. Oyun henüz bir yıl önce yazılmış ve ilk olarak Zürih'te Şubat 1962 oynanmıştır. 1963 yılında Tiyatro Dergisi Mart-Nisan 348-349 sayılarında Beklan Algan'ın yeni oyunu *Fizikçiler* ile ilgili kapsamlı bir dosya yayınlanır. Derginin 33-49. sayfaları “*Fizikçiler* ile ilgili yazılar” başlığıyla Eberhard von Wiese'nin “Dürrenmatt ile bir konuşma”sı Beklan Algan'ın derlediği Atom'un bölünmesi sonrasında Atom bombasına giden süreci anlattığı kapsamlı bir yazı, Bertrand Russel'in Atom savaşı hakkındaki “Harbe Sıra Gelince” makalesi, Beklan Algan'ın yazdığı büyük şirketlerin çıkar ortaklığı altında tek bir elde birleşmesini ve etkilerini konu alan “Tröst” ve yine kendisinin derlediği “Psikiyatri ve Psikanaliz” yazısı yer almaktadır. (Algan, 1963; 33-49) Türkiye'ye geldiğinden beri her yönettiği oyunda yaptığı gibi Beklan Algan bu oyun için de kapsamlı bir çalışma yapmış ve diğer oyunlarda olduğu gibi araştırmanın en önemli kısımlarını dergi aracılığı ile seyircisi ile de paylaşmıştır. Ancak o dönemde de kendisine yönelik eleştiriler epeyce hız kazanmıştır, Şehir Tiyatroları oyuncusu Ersan Uysal, Beklan Algan'ın dergide paylaştığı bu kapsamlı dosyaya gelen eleştirileri şöyle aktarmıştır;

“Dürrenmatt'ın *Fizikçiler* oyunu hakkında Tiyatro dergisine bir yazı yazmıştı. Yazıdaki tröst, kartel sözcükleri kafamızı kurcalarken, bir büyüğümüz alaycı bir gülümsemeye; (Sanattan ne haber oğlum? Sen ondan haber ver.) Diyesiydi de, bize kal gelmişti. Daha çömeziz abi. Sustuk!” (Uysal, 2010)

Oyunda Mücap Ofluoğlu, Necdet Mahfî Ayrıl, Zihni Rona, Turhan Göker, Mete Sezer, Erden Ener, Ayla Algan, Samiye Hün ve Kayhan Yıldızoğlu gibi pek çok tanınmış sanatçı rol alır. Oyun 1962-63 sezonun sonunda oynanmaya başlar.

“*Fizikçiler* ciddi bir temele dayanmış bir komedi. Ama Beklan Algan, bunu daha ziyade bir dram tekniği içinde sahneye koymuş, bence hata etmiş. Ayla Algan'ın harikulade kompozisyonu uğruna, piyes feda edilemezdi. Aksine komedi tarafına yüklenilseydi, Ayla'nın mübalağası daha da değerlenmiş olurdu... Seyircimiz, Dürenmatt ve benzeri yazarlara fazla alışkın olmadığı için takdir tepkilerinde belki gecikti. Ama bu, sahnedekilerin şevkini kırmamalı. Gerçekten çok güzel oynadılar, oynuyorlar... Herşey, yazarın maksadını aksettiriyordu, bir tek istisna ile: Tebessüm tarafı biraz erimiş, oyun bir “Grand-Gignol” havasına bürünmüştü, o kadar...” (Güvemli, 1963, 32)

Zahir Güvemli, Beklan Algan'ın yorumunu pek olumlu bulmasa da Hayati Asilyazıcı *Fizikçiler*'i Beklan Algan'ın “2. önemli çıkışını yaptığı oyun” olarak niteler. (Asilyazıcı, 2011). *Fizikçiler* 1963-64 sezonunda da oynanmaya devam eder. Bu oyunda canlandırdığı Matilde Von Zahnd rolü ile Ayla Algan İlhan İskender Armağanı en iyi kadın oyuncu ödülüne layık görülür, ancak tiyatronun kolektif bir sanat olduğunu gerekçe göstererek ödülü geri çevirir.

2.4.6. Türkiye'de bir ilk; Brecht “*Sezuan'ın İyi İnsanı*”

İki sezon üst üste oynanan *Fizikçiler*'den sonra Beklan Algan'ın yeni oyunu Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı* oyununun sahnelenmesidir;. 1963-64 sezonunda Türkiye'de profesyonel bir tiyatro tarafından ilk kez oynanan oyunun ülkemizde epey olaylı bir geçmişi vardır, bu kez de farklı olmayacaktır.

Brecht'in eseri ilk kez Adalet Cimcoz – Teoman Aktürel (şiirler) tarafından çevrilir ve 1957 yılında yayınlanır. Yayınlanır yayınlanmaz da komünizm propagandası yaptığı gerekçesi ile yasaklanır. Oyun o sıralarda Devlet Tiyatrosu'nun başında olan Muhsin Ertuğrul'a da sunulur, ancak Ertuğrul o dönemde oyunu sahnelemeye olanak bulamaz. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başrejisörü 1952 yılında göreve gelmiş olan Max Meinecke'dir ve *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nın 1958 yılında Şehir Tiyatroları'nda Max Meinecke rejisiyle oynanacağı ilan edilir (Milliyet, 1958) ancak oyun aynı yıl mahkemece aklanmış olsa da Şehir Tiyatrolarında oynanmaz.

Mart 1963'de Şehir Tiyatroları Türk Tiyatrosu dergisi 553. sayısı Brecht özel sayısı olarak yayınlanır. 1963 yılında yeniden Şehir Tiyatroları'nın repertuarına alınan oyun Beklan Algan'ın rejisiyle sahnelenmeye başlar. Oyunun müzikleri Mehmet Abut'a, dekor ve kostümleri David Pursley'e aittir. Ayla Algan, Shen Te ve Shui Ta'yı oynamaktadır. Diğer rollerde Zihni Rona, Ertuğrul Bilda, Mete Sezer ve Kayhan Yıldızoğlu oynar. Oyunla ilgili bazı gazetelerin kışkırtıcı yayınlar yapması

üzerine, seyirci gibi oyuna giren bir grup olay çıkartır. Ertuğrul Bilda olayı şöyle anlatır;

"...Olay gecesini oyunun birinci bölümü bitmiş, 10 dakika ara verilmişti... Birden bir gürültü ile irkildim. Salondan sesler geliyordu. "Bu ne biçim piyes, üç tanrı olur mu?" diye bağırılmalar duyuyordum. Odama koşan bir arkadaş, "Çabuk kaç buraya geliyorlar" dedi. Heyecanlanmıştım. "Vurun, tutun" diye sesler iyice yaklaşmıştı. Bulduğum yerin bahçe tarafına açılan penceresine baktım. Pek küçük, atlamak olanaksızdı. Ter içindeyim. Gürültüler, konuşmalar öyle yaklaşmıştı ki, tekrar pencereye koştum. Nasıl oldu; bu küçük yerden bahçeye nasıl uçtum, bilemiyorum. Kendimi toparlayınca gereken yerlere haberledim. Sonradan bu olayın muhalif kişilerce tertip edildiğini öğrendik" (Bilda, 1984; 93)

Oyunda olay çıkartanlar polis tarafından yakalanır. Olayı öğrenen bir grup üniversite öğrencisi de aynı gece saldırganları protesto etmek için Beyoğlu'ndan Taksim'e yürürler. Sıkıyönetim Komutanlığı'nda tüm bu gelişmeler üzerine oyunu ikinci bir emre kadar yasaklar. Olay ertesi gün gazetelerin ilk sayfalarında yer bulur, büyük ses getirir, "Gericilik-İlericilik" ekseninde hararetli tartışmalar yaratır. Sıkıyönetim tarafından oyunun incelenmesi için bilirkişi heyeti oluşturulur. Bu heyet oyunu seyredecek ve iddia edildiği gibi "Komünizm Propagandası" yapıp yapmadığına karar verecektir. 25 Mart 1963'de oyun baştan sona sadece heyet için oynanır. Heyet oyunun sakıncalı olmadığını rapor eder "*Sezuan'ın İyi İnsanı*" 26 Mart 1963 günü tekrar oynanmaya başlar. Ama oyunla ilgili olayların çıkardığı yankı ve tartışmalar uzun süre devam eder. Bu oyunun oynanmasının önemini Prof. Dr. Özdemir Nutku şöyle anlatır;

"Bertolt Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı* adlı oyunuyla başarılı bir gösteri ortaya koyan tiyatro, Türk geleneksel tiyatro tekniği ile akrabalığı olan Epik Tiyatro denemesine girdiği için önemli bir adım atmıştır... Epik Tiyatro dramatik tiyatro karşısında bir "anti-Aristotelean" oyun tekniği getirdiği için Şehir Tiyatrosu'nda ilk kez denemesi ilgi çekicidir... Oyun, genellikle başarılı bir yolda sahneye konmuş ve oynanmıştır. Bu oyun tekniği, temel noktalarıyla Türk geleneksel oyun tekniğine yaklaştığı için, bu oyunun Şehir Tiyatrosu'nda oynanması ayrıca bir önem taşımaktadır" (Nutku, 1969; 176-77)

29 Mart 1964'te Milliyet gazetesinde yayınlanan yazısında eleştirmen Lütfi Ay oyunda tüm kadroyu epik tiyatro estetiği içinde çok ahenkli bir oyun başardığı ve Şehir Tiyatroları'nda az rastlanan bir üslup bütünlüğü olduğu için över, Beklan Algan'ın oyunu Epik Tiyatro kurallarına en uygun şekilde sahneye koymuş olduğunu

belirtir. (Ay, 1964; 39) Mücap Ofluoğlu ise Beklan Algan'ın son iki oyununun Şehir Tiyatroları'nın diğer oyunlarına oranla uzun süre izleyici bulmasının ve beğenilmesini vurgular; "... Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı*, Dürrenmatt'ın *Fizikçiler'i* gibi oyunlar aylarca izleyici bulacak, alkış toplayacak, bizlere ağlamaklı günleri unutturacaktır." (Ofluoğlu, 1984, 99)

Beklan Algan "*Sezuan'ın İyi İnsanı*" ile kendi tiyatro yolculuğunda farklı bir denemeye girişmiştir. Yukarıda bahsedilen dramatik oyun rejilerinden sonra kendisini başka bir tiyatro yaklaşımında sınamaktan çekinmemiş, Brecht'i, Epik tiyatroyu, "anti-Aristotelean" dramaturjiyi ve Epik oyunculuğu kendi gündemine ve Türk tiyatrosunun gündemine getirmiştir. Oyunun yarattığı politik, sosyal tartışmalar da çok daha geniş bir kitlenin gündemine yer bulmuştur.

2.4.7. "Oppenheimer Olayı"

Beklan Algan'ın bir sonraki rejisi Heinar Kipphardt'ın yazdığı *Oppenheimer Olayı*'dır. Oyun belgesel oyun olarak ilan edilse de tam olarak belgesel oyun sayılamaz, çünkü yazar Kipphardt Oppenheimer yargılaması metinlerini kullanmış ancak idealize ettiği (Oppenheimer'in kendisinin de gerçekçi bulmadığı) bilim adamı özelliklerini öne çıkarılmıştır. Ocak 1966 tarihli Türk Tiyatrosu dergisinde Beklan Algan'ın yönettiği tüm oyunlarda olduğu gibi Oppenheimer olayını etraflıca inceleyen bir dosya yayınlanır. Bu oyunda Erol Keskin ve Beklan Algan ilk kez bir araya gelirler.

Eleştirmen Refik Erduran "bazı yetkililerin akılsızca tepkilerini baştan önleyebilmek umuduyla haber verelim ki oyun antikomünist bir eserdir" der ve gerçekten çok iyi oynandığını, ustaca sahneye konulduğunu ve mutlaka görülmesi gerektiğini belirtir. (Erduran 01/1966; 2)

Mehmet Fuat'da güç bir oyun olmasına rağmen Beklan Algan'ın başarılı rejisinin oyunu ilgiyle izlenebilir kıldığını belirtip, Erol Keskin'in yorumunu beğeniyor ve "Sakin gecikmeyin. İlk gideceğiniz oyun "*Oppenheimer Olayı*" olsun." diyor seyircilere. (Fuat 1997; 55)

1966 yılında Erol Keskin bu oyundaki rolü ile İlhan İskender Armağanı yılın erkek oyuncusu, Beklan Algan'da yılın yönetmeni ödülünü alırlar.

2012 yılında Beklan Algan'ı için yapılan anma toplantısında tasarımcı, yönetmen Metin Deniz oyunla ilgili şunları söylemektedir;

“O esnada benim hayatımda en etkilendiğim oyunlardan bir tanesi olan *Oppenheimer Davası*'nı sahneye kondu. Şaşırtıcı bir tiyatroydu benim için, o güne kadar gördüğüm tiyatlara hiç benzemiyordu... Daha sonra yıllarca çalıştığım süre içinde de -belki abartıyorum- *Oppenheimer Davası* kadar üst düzey bir oyun gördüğümü söyleyemeyeceğim. (Deniz, 2012; 193)

2.4.8. Şehir Tiyatrosu'ndan Ayrılış

Muhsin Ertuğrul'un Şehir Tiyatrolarına dönerek ve pek çok genç sanatçıyla ekibi genişletmesi, yerli oyun yazarlarına fırsat vermesi, repertuarı çeşitlendirmesi, klasikler ve modern oyunlarla zenginleştirmesi, yeni sahneler açması, yaz oyunları başlatması Şehir Tiyatrolarının altın çağı olarak nitelenir.

1963 yılında İstanbul Belediye başkanlığına Haşim İşcan⁵ seçilmiştir, ancak belediye içinde büyük bir muhalefet ile uğraşmaktadır. Belediye meclisinde çoğunluk diğer partilerden gelen üyelere aittir. Yine bu sırada Şehir Tiyatrosu içinde eskiler ve “Muhsin Ertuğrul'un çevresinde toplanan genç rejisörler” arasında huzursuzluk iyice belirginleşmeye başlamıştır. Özellikle “*Sezuan'ın İyi İnsanı*” etrafında oluşan komünizm propogandası tartışmalarının, basında, toplumda hatta Büyük Millet Meclisinde tartışmalara yol açması Şehir Tiyatrosu içinde ve Belediye meclisindeki rahatsızlıkları daha da arttırır.

Şehir Tiyatrolarında üç ayrı gruplaşma oluşmuştur; ilki Muhsin Ertuğrul'un çevresindeki genç kadro “7'ler”; Beklan Algan, Tunç Yalman, Ergun Köknar, Hamir Akınlı, Zihni Küçümen, Şirin Devrim ve Nüvit Özdoğru. İkinci grup kadroya girme beklentisi içindeki stajyerler ve üçüncü grup da kadrolulardır. İddia'ya göre çatışma 7'lerin ikinci ve üçüncü grubu işlerinden edecek bir yönetmeliği Belediye'ye önermesi ile başlamış, diğerleri de işlerini kaybetme kaygısı ile durumu politikacılara

5 Aralık 1963 yılında yapılan yerel seçimde Nuri Erdoğan Adalet Partisinden İstanbul Belediye başkanı seçilir, ancak seçimlerden önce kanuni sürede memuriyetten istifa etmediği gerekçesiyle Cumhuriyet Halk Partisi'nin itirazıyla başkanlıktan düşürülür. Yerine CHP adayı Haşim İşcan belediye başkanı olur.

taşımış, iş hem particiliğe hem de ilerencilik-gericilik tartışmasına dönmüştür. (Milliyet 1965, 6) Haldun Taner de aynı konuya değinir ve 7'lerin modern ve günümüz şartlarına uygun bir yönetmelik önerisini meclise verdiğini ancak bunun sümen altına itildiğini belirtir. (Taner, 1965: 5)

İstanbul Belediyesi Meclis üyeleri 1965 yılı başlarında Şehir Tiyatrosu yönetmeliğinde değişiklik talep ederler; Belediye Meclis üyelerinden oluşan tiyatroyu denetlemek için bir Denetim Kurulu kurulması; bu kurulunda “memleketin kültür ve edebiyatında adı geçen” beş kişiden oluşacak bir Edebi kurul seçmesi öngörülmektedir. Bir de dramaturglar kurulu oluşturulacak, onlar da edebi kurulun sekretaryasını yürüteceklerdir. Böylece sakıncalı oyunların oynanmasının önüne geçilecektir. Beklan Algan ise savcıların Anayasa eliyle zaten bunu yaptığını ifade eder;

“Deniliyor ki, ödenekli tiyatrolara para verip denetlemezsek, Türkiye gibi toplumsal akımların kaynaştığı ve çatıştığı bir ülkede mahzurlu oyunlar ortaya çıkar. Yani, sol eğilimli, milli iradeyi, milli duyguları zedeleyici oyunlar oynanır. Bütün tiyatrolarımızda savcıların locaları vardır. Tiyatroları savcılar denetler. Savcıların bilirkişileri vardır. Yetkiyi o işten anlamayan başka bir organ devretmek istiyorlar...” (Algan 1965; 7)

Haldun Taner bu gelişmelerin sorumlusu olarak Şehir Tiyatrosunun alaylı muhalif grubunu işaret etmekte, onların 1960 sonrası Şehir Tiyatrolarına katılan çoğu yurtdışında eğitim almış gençlere karşı Belediye meclisindekilerle birlikte hareket ettiklerini iddia etmektedir;

“Şehir Meclisindeki AP'li üyeler bu grupta birleştiler; yani kendilerini gelecekteki herhangi bir ayıklamada tehlikede hisseden ve tiyatrodaki genç rejisörlere karşı öteden beri birleşerek çekişme grubu halinde kendilerini savunmaya yönelen bu gayri memnun tabakayla birleştiler. 7'lere⁶ karşı çıkanlar B. Meclis üyeleriyle sık sık temas ettiler ve yürürlükteki tüzüğü bugün dedikodulara, büyük tartışmalara ve memleket çapında büyük mukavemete sebep olan son şekliyle ortaya çıkarmakta ve değiştirmekte başlıca akıl hocası rolünü oynadılar.” (Taner 1965: 5)

6 Haldun Taner isim vermeden Muhsin Ertuğrul çevresindeki genç rejisörleri 7'ler ve onlara karşı olan “alaylı” grubu 12'ler olarak nitelendirmektedir.

Tartışmalara cevaben Muhsin Ertuğrul Türk Tiyatrosu dergisine “Tiyatronun bağlı olduğu İstanbul Belediyesini Şehir Meclisinde tatsız tuzsuz, ipe sapa gelmeyen, onların bilgi ve ihtisaslarını sınırlarını aşan ahenksiz sesler yükseldi” (Ertuğrul 1965, 5) diyerek tiyatroya sansürün ve denetlemenin kabul edilemeyeceğini dile getirdiği sert bir yazı yazar. Belediye Meclisi üyesi AP'li İhsan Yarsuvat bu yazıda Belediye Meclisine hakaret edildiği gerekçesi ile Haysiyet Divanından Başrejisörün cezalandırılmasını ister. Muhsin Ertuğrul'un yazısı Türk Tiyatrosu dergisinden çıkartılır ve dergi o şekilde dağıtılır. Ertuğrul'a destek olmak isteyen dergiler ve gazeteler yazıyı “Muhsin Ertuğrul'un çıkartılan yazısı” diyerek kendi sayfalarında yayınladılar. (Milliyet 1965, 6)

1965'in Aralık ayına gelindiğinde ise "*Çil Horoz*" olayı sonun başlangıcı olur. Konu Ayla Algan'la ilgilidir. Ayla Algan Belediyeden izin almadan bir iş için Ankara'ya gitmiştir ve bu yüzden Disiplin Kurulu tarafından cezalandırılır, iki ay oyunda oynamaktan men edilir. Ancak *Çil Horoz*'da Ayla Algan başrol oynamaktadır. Muhsin Ertuğrul, Şehir Tiyatroları müdürlüğüne bir yazı yazar; “Yerine hemen sahneye çıkacak bir sanatçı ve bu eser yerine sahneye hemen konacak başka eser olmadığından tiyatronun kapanmasına mani olmak için”, iki ay men cezasını oyun oynanıp kalktıktan sonra uygulayacağını beyan eder. Belediye oyunun oynandığı Zeytinburnu tiyatrosuna zabıta göndererek tiyatroyu süresiz kapatır. Olay üzerine Muhsin Ertuğrul “Garip bir şey amma şaşılacak bir şey değil. Bu, tiyatronun kaderidir. Tiyatro açamayanların yapacağı tek şey tiyatroyu kapatmaktır” demiştir. (Milliyet 12/1965, 1)

Belediye Başkanı Haşim İşcan Bey Meclis'indeki çoğunluğa karşı bir şey yapamamaktadır. Meclis, Muhsin Bey'in haysiyet divanına verir, bakanlıktan müfettişler gönderilir ve en nihayetinde Şehir Tiyatrolarının Genel Sanat Yönetmenliği makamını kaldırır. Muhsin Ertuğrul bir kez daha şapkasını alıp gider.

Beklan ve Ayla Algan, Şirin Devrim ve Mücap Ofluoğlu aynı gün Şehir tiyatrolarından istifa ederler, başka istifalarda bunları izler. Oyun veren yazarlar Şehir Tiyatrolarından oyunlarını çeker. Tiyatro sanatçıları yürüyüş düzenler, üniversiteliler protesto yürüyüşleri yapar. Şehir Tiyatrolarının en verimli çağı bu şekilde sona erer.

"1966 yılının Mart ayında sanatçıyı tiyatrodan uzaklaştırmak isteyen bir anlayış, başyönetmenlik katını Şehir Tiyatrosu'ndan kaldırmış ve Muhsin Ertuğrul'u çekemeyen küçük bir grup sanatçının da çabasıyla onun tiyatrodan uzaklaştırılması sağlanmıştır. Bu, Şehir Tiyatrosu içinde büyük bir çözülmeyi getirmiş ve Şehir Tiyatrosu'nun son döneminde etkin olan olumlu ve başarılı sanatçıların çoğu istifa etmişlerdir. Seçim sonucu belediye yönetimine giren bazı partililer, o zamana kadar tiyatro sorunuyla hiç uğraşmamalarına karşın, hiçbir gerekçe göstermeden aldıkları yanlış kararlarla Şehir Tiyatrosu'nun 'altın çağını' yıkmışlar ve bu tiyatroyu hala sürmekte olan yıkıntıya doğru sürüklemişlerdir." (Nutku 1969, 85)

Şehir Tiyatro'ları bir kez daha parti politikalarının, kişisel çıkarların, ülkenin gerici-ilericilik çekişmesinin ortasında kalmış, bir bakıma tiyatrocular tiyatrocuları tasfiye etmiştir.

Beklan Algan, Amerika'da Üniversite serüveni sürecinde tesadüfen tanıştığı Tiyatro ile başladığı süreci, Şehir Tiyatrolarında araştırmacı, farklı, dikkat çekici, başarılı işler üretmiş bir yönetmen olarak noktalamakta, yeni bir yolculuğa doğru yol almaktadır. Yakın arkadaşı Prof. Dr. Cevat Çapan o yılları şöyle hatırlar;

"Beklan'ın çalışmalarında dikkatimizi çeken şeylerden biri de bizim öğrencilik yıllarımızda, ortaokul ve lisedeyken Beklan'ın tiyatro ile hiç bir ilgisi yoktu. Sadece bir basketbolcuydu. Daha çok biz uğraşıyorduk tiyatro ile... Daha sonra, üniversite aşamasından sonra, Beklan'ı birden böyle bir yaratıcı tiyatrocucu olarak görmek bizi hem çok şaşırttı hem de çok sevindirdi. Beni de öbür arkadaşlarımı da, çünkü beklediğimiz bir şey değildi, bir sürprizdi bizim için, ama hiç de hayal kırıklığına uğratmadı." (Çapan, Kişisel görüşme, Ocak 2015)

2.5. Sinema'da Beklan Algan

2.5.1. "Karanlıkta Uyananlar"; İlk İşçi Hakkında ilk Film

Beklan Algan'ın 1964-1966 yılları arasında sinema'da bazı filmlerde rol alır. İlk filmi Ertem Göreç'in yönettiği *Karanlıkta Uyananlar* (1964) dır. *Karanlıkta Uyananlar*, Türkiye'de işçi hakları, sendika ve grev konularını işleyen ilk film olması açısından büyük önem taşır. Senaryosunu Vedat Türkali yazmıştır. Başrollerini Fikret Hakan, Beklan Algan, Ayla Algan ve Tülin Elgin paylaşmaktadır. *Karanlıkta Uyananlar* yapımında katkısı bulunanlar açısından da kolektif bir filmidir. Filminin jeneriğinde Türk-İş ve tüm işçi sendikalarına teşekkür edilir. Yapımcısı Lütfi Akad, Beklan Algan, Ayla Algan, Ertem Göreç, Vedat Türkali ve Amerikalı bir ortağın birlikte kurdukları FİLMO yapım şirketidir. (Türkali, 1985; 33). Film anlatım tekniği, hikaye ve oyunculuklar açısından bugün de başarılı bulunmaktadır.

1965 yılında 2. Altın Film Festivalinde en iyi 3. Film, senaryo ve özgün müzik Altın Portakalını almaya hak kazanan film, içeriğinin grevi, işçi haklarını ve işçi sömürsünü yansıtmaması nedeni ile sansüre uğramış ve sinema salonlarında gösterimi engellenmiştir. Film “Zamanının çok ilerisindedir, sıra dışıdır ve benzersizdir“ (Sonok, 2011)

Beklan Algan bu filmin ardından *İstanbul Macerası*, *Sevmek Seni* (1965), *Halime'yi Samanlıkta Vurdular* (1966), *Karanfilli Kadın* (1966) ve *Kız Kulesi Âşıkları* (1993) filmlerinde rol alır.

2.6. Yeni Arayışlar 1966-1980

2.6.1. LCC – Tiyatro Eğitiminde bir İlk - Özel Konservatuvar

Şehir Tiyatrolarından bu ani ayrılışın ardından Beklan ve Ayla Algan bir süre için profesyonel tiyatrolarda oynamama kararı alırlar. İstanbul'da o dönemde ardı ardına özel tiyatro açılmakta, otuza yakın özel tiyatro oyun sergilemekte ve bir çoğu gişe kaygısı içinde özensiz oyunlarla ayakta kalmaya çalışmaktadır. Algan'lar bu durumun oyun ve oyuncu kalitesinin düşmesine sebep olduğuna ve sonuçta tiyatro sanatının ihmal edildiğini düşünmektedirler. (Oraloğlu, 1969; 9)

Bu süreçte, Beklan Algan'ın oyuncunun zanaatına eğitsel yaklaşımını ve denemeye duyduğu ilgiyi, kısaca yukarıda tecrübe tiyatrosu fikri ile paylaştığımız fikirlerinin bir kısmını uygulamaya koyabilmesi için uygun ortam oluşturacaktır. Prof.Dr. Cevat Çapan'a göre “Daha bu ilk yıllarında bile Beklan'ın tiyatrodaki yapmak istediği yalnızca oyun yönetmek ve oynamak değildir. Bu alanda çalışırken hem kendini eğitmek hem de birlikte çalıştığı arkadaşlarının sürekli bir eğitimle kendilerini geliştirmelerini sağlamak onun asıl kaygısıdır.” (Çapan, 2008; 100)

Fırsat, Mesut Üstünel'in daveti ile gerçekleşecektir. Muhsin Ertuğrul, Beklan ve Ayla Algan, girişimci Mesut Üstünel tarafından kurulan LCC (Language Culture Center) özel dil/kültür kursları kurumunda Tiyatro bölümü kurmak için davet edilirler. Muhsin Ertuğrul, Beklan Algan ve Haldun Taner tüm eğitim sistemini birlikte tasarlar. Eğitim süresi üç-dört yıllık özel konservatuvar olarak planlanır.

Diksiyon dersleri için Ankara Devlet Konservatuarından Nurettin Sevin bu oluşum için İstanbul'a gelir. Melih Cevdet Anday, Haldun Taner, Halil Bedii Yönetken de eğitim kadrosundadır. Yıldız Kenter'de kısa bir süre eğitimci olarak gelir ancak ayrılır. Reinhardt Enstitüsü'nden Horst Coblenzer ve Bonn Enstitüsü'nden Klaus Boltze de misafir eğitimci olarak gelip ders verirler. Öğrenim ücretlidir, bazı başarılı öğrencilere burs imkânı tanınır. O dönemde Konservatuar ve oyunculuk eğitimi alabilen öğrenci sayısı çok sınırlı olduğundan özel tiyatroların birçoğunda Dormen, Kenter, Dostlar vb, eğitimler verilmektedir. Bu eğitimler kısa süreli kurs şeklindedir ve çoğunlukla kendi tiyatrolarına yeni oyuncular yetiştirmek amacı ile yapılmaktadır, dolayısıyla eğitime yaklaşımı açısından LCC Tiyatro okulu o dönemde bir ilktir.

LCC'nin bir diğer özelliği de yeni kurulan sahnesidir. Sahne Beklan Algan'ın önerisiyle mimari olarak Tuncay Çavdar tarafından gerçekleştirilen devingen seyirci oyuncu ilişkisinin bir kaç değişik şekilde kurulabildiği farklı bir yapıya sahiptir, bu özelliği açısından da Türkiye tiyatrosu için önemli bir yeniliktir.

2.6.2. LCC Oyunculuk Eğitimi Yaklaşımı

“LCC'deki estetik anlayışımız; varolan konvansiyonel tiyatronun en iyisini yapmaktı” (Algan, yayınlanmamış söyleşi, söy. yapan Koper, 1995) diyerek eğitim yaklaşımını açıklar Beklan Algan. Eğitimin içeriği ve çalışılan konularda bu anlayış çerçevesinde yapılandırılır. Amaç öğrencilerin yaratıcı güçlerinin ortaya çıkartılması ve “kendi kişiliklerinin deşifre edilmesi” çalışması dayanarak yaratıcılıklarının harekete geçirilmesidir. Stanislavski'nin son yıllarında üzerinde çalıştığı fiziksel aksiyon kavramı çalışmanın temelini oluşturur. Eğitimci Klaus Boltze'de bu amaçla oyuncunun bedeni üzerinde çalışmasını aktarmak için davet edilmiştir. Horst Coblenzer dinamik diksiyon dersleri, Nurettin Sevin teorik diksiyon dersleri vermektedir. Dünya'da yeni dikkat çekmiş, üzerinde yeni çalışılmaya başlamış oyunculuk teknikleri, alıştırmalar, pratikler hem eğitimciye hem de oyunculara yeni bir ufuk açmaktadır. Muhsin Ertuğrul tuluat dersine girmekte ve tiyatronun her alanındaki dev bilgi birikimini sohbetlerle öğrencilerle paylaşmaktadır. Beklan ve Ayla Algan'da mekân, beden doğaçlamaları çalıştırır. Zaman içinde pek çok farklı eğitimci LCC' deki bu dinamik yapıda öğrencilere bilgilerini aktarır. Eğitim planlı olarak temelde kendi içinde oyunculuk araştırmasına yönelme ve yeni bir dil

oluşturma kaygısı taşımamaktadır, ama bugün geriye bakıldığında “LCC kanalıyla yeni bir tiyatro anlayışını, çalışma yönteminin ve merkezinde oyuncunun olduğu farklı bir sahne pratiğinin kapıları açılmış” tır. (Pekman, 2011; 289) Çalışma sadece bir oyuncu değil okuyan, araştıran, yöneten, oynayan, yazan bir tiyatro insanı yetiştirmeyi hedefler. (Algan, yayınlanmamış söyleşi, söy. yapan Koper, 1995)

LCC'deki Eğitim genel hatlarıyla o dönemde konservatuarlarda verilen eğitimden çok farklıdır, doğal olarak da bazı eleştirilere maruz kalır. Ancak 3,5-4 yıl gibi bir sürede yapılan oyunculuk çalışmaları sonucunda ortaya çıkan mezuniyet oyunu *Marat/Sade*'deki ustalık ve grubun uyumu eleştirileri bir anlamda boşa çıkartır.

O dönem LCC'de eğitim almış olan Rutkay Aziz, Taner Barlas, Macit Koper, Nevra Serezli, Sedef Bediz, Sevil-İsmet Üstekin, Cezmi Baskın, Meral Çetinkaya ve daha birçok başarılı oyuncular orada edindikleri eğitimin derinliğini ve üzerlerindeki olumlu etkisini özgeçmişlerinde ve kendileriyle yapılan söyleşilerde her zaman belirtmektedirler.

LCC'nin salonunda yapılan Amatör tiyatro şenlikleri vasıtası ile yazar, oyuncu Haşmet Zeybek, Ayla ve Beklan Algan'la tanışmış ve onların olumlu desteği ile önünde yepyeni ve verimli bir yol açılmıştır.

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

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

Sahne ortaya çıkan malzeme gelen orijinal malzemeden farklı bir noktaya da gider, artık yazarın ürettiğinin dışında da bir hal alır. “... Çıkan ürün sonuçta Ferit Edgü'den de uzaklaşmıştı. Ve tiyatro falan da değildi. Zaten böyle bir iddia ile başlamamıştık en başta çalışmaya.” (Algan, yayınlanmamış söyleşi, söy. yapan Koper, 1995)

Bu çalışmanın sonucunda “*Birbirinden ayrılmayan, kişisel, toplumsal, ulusal, kurtuluş, bağımsızlık ve özgürlük üstüne çeşitlemeler*” veya “*Büyük Oyun*” adını verdikleri bir oyun oynamayı tasarlarlar. (Oraloğlu, 1969; 9) Ancak LCC'de yaşanan maddi sıkıntılar okulun kapanması ile sonuçlanınca bu girişim gerçekleşemez.

LCC deneyimi, *Büyük Oyun*'un malzemesi ve çalışma süreci Beklan Algan'ın daha sonra Tepebaşı Deneme Sahnesinde gerçekleştireceği *Adsız Oyun*'un kısmen malzemesini oluşturacak ve çalışma yöntemini belirleyecektir.

2.6.3. LCC Mekân Tasarımı; Devingen Tiyatro

Beklan Algan'ın oyunculuk eğitimini iyileştirmenin yanı sıra arayış içinde olduğu bir başka konu da tiyatrodaki mekân'ın, özellikle de İtalyan sahnenin, kısıtlarını ortadan kaldırmak ve oyuncu seyirci ilişkisini yeniden düzenlemenin olanaklarını aramaktır. Seyirci dramaturjisi kavramı mekân sorunuyla bir bütündür. Seyircinin İtalyan sahnede oyun izlerken aldığı pasif durumu değiştirme, katılımcı olmasını sağlama sorunları mekânın düzenlemesi ile iç içedir. Oyun mekânının oyuncu seyirci ilişkisi anlamında değişik düzenlemelere olanak vermesi, oyuncuyu ve yönetmeni kısıtlardan kurtaracak, ama aynı zamanda her birinin yaratıcılığını sınıyan, çözülmesi gereken yeni sorunlarla karşılaştıracaktır. LCC bu konuda bir fırsat sunar kendisine.

Mesut Üstünel tiyatro salonu yapmak üzere Nişantaşı Emlak Caddesi (bugünkü Abdi İpekçi caddesi) üzerinde 59 numarada bulunan Kızılkaya apartmanının zemin katını kiralar. Mimar Tuncay Çavdar birkaç değişik düzeneğe çevrilebilen 280 kişilik bir mekân tasarlar. “Weininger'in küresel tiyatro projesi, Forkas Molnar'ın üzerinde çalıştığı U şeklindeki tiyatro ve en önemlisi Walter Gropius'un Piscator için tasarladığı “total tiyatro” esin kaynağı olur... aynı oyun içinde tarih boyunca gerçekleştirilmiş mekân kavramlarını kullanabilme imkânı sağlamaya çalışır...” (Çavdar, 2008, 119) Birbirine geçmiş üç devingen daire üzerinde yer alan oyuncular ile seyircilerin bir kısmını birlikte hareket ettiriyor,

böylece sahne *dil, çapraz, meydan, sırdaş* ve *ters* diye adlandırılan düzeneklerde kullanılabilir. Ayrıca en dıştaki oval seyirci sıralarının üstünde uzanan üst kat galerisi oyun alanının bir parçası olarak kullanılabilir böylece uzama ek bir boyut eklenir. “ Bu salon hem değişken hem devingendir... hem değişik olanaklardan birini seçebilmekte hem de bu değişiklik gösterim sırasında gerçekleştirebilmektedir.” (And, 1983, 274)

Bu yenilikçi sahnede ilk kez 1968'de *Marat/Sade* oynanır, hem oyun hem de mekân izleyenlerin hafızasında çok olumlu izler bırakır ve bir efsane gibi genç kuşaklara anlatılır.

Ancak *Marat/Sade*'den sonra ekonomik sorunlar ve eldeki teknik olanakların yetersizliği yüzünden bu devingen sistem verimli çalıştırılmaz.

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

Algan'lar LCC'den ayrıldıktan sonra Münir Özkul'un kurduğu Bizim Tiyatro *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* oyununu ilk kez burada sergiler (Milliyet 25.09.1969; 8) ancak sahnenin teknik olanakları kullanılmaz. 1970 yılında LCC salonu terk eder, LCC Tiyatro sahnesi yok olur.

Beklan Algan 1995 yılında kendisiyle yapılan söyleşide, LCC'de kurdukları devingen sahne ile ilgili şunları söylemektedir;

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

2.6.4. LCC'de bir efsane oyun; “*Marat/Sade*”

LCC'de 3,5 yıl sonunda mezun olacak olan ve sonrasında dördüncü yılını bitiren öğrenciler mezuniyet oyunu çakartırlar. Bu oyun Peter Weiss'ın *Marat/Sade* (*Jean Paul Marat'nın Takip Edilip Öldürülmesinin, Charenton Akıl Hastanesi'nde*

Marquis De Sade Yönetiminde Hastalar Tarafından Canlandırılması) olacaktır. İlk mezun grubu ile Haziran 1968'de çıkan çıkartılan oyunda Marat'ı Mehmet Çerezcioğlu, ikinci oyunda Rutkay Aziz oynar. (Pekman, 2011; 292) Oyun tiyatro çevrelerinde çok olumlu ve büyük bir yankı uyandırır, mezuniyet oyunu olduğu için çok az oynanır, izleyebilenler kendilerini şanslı sayar.

Beklan Algan 3,5-4 yıldır birlikte çalıştığı öğrencilerinin performansından memnundur. Çıkan işin şimdiye kadar kendi yaptığı işler için en iyisi olduğunu düşünür, çünkü tiyatro hayatında şimdiye kadar böyle bir eğitmen ekibiyle bir arada çalışmamıştır. Sonucun Beklan Algan için bu kadar tatmin edici olmasına öğrencilerin her dalda en iyi, uzman hocalar sahip olması ve hocaların eğitime ve çıkarılacak prodüksiyona birbirlerini tamamlayan bir bütün olarak yaklaşmalarındır. Ayrıca eldeki malzeme tüm oyuncularla paylaşılmış ve birlikte incelenmiş, en ince ayrıntısına kadar çalışılmıştır. (Algan, yayınlanmamış söyleşi, söy. yapan Koper, 1995)

Selmi Andak, 26 haziran 1968'de Cumhuriyet gazetesinde *Marat/Sade* ile ilgili yazısında oyunu günümüz Türk tiyatro sanatında devrim olarak niteler. Kalabalık kadrolu bir oyun olarak *Marat/Sade* yazarın o sezon seyrettiği en iyi ve olumlu iştir, hem de en ileri bilimsel temeller üzerine kurulmuştur. Öğrencilerin gösterdiği parlak başarıyı Andak uygulanan eğitime bağlar. Bu eğitim geleneksel ve çağdaş tüm tiyatro sorunlarının incelenmesi ile bütünlüğe erişmiş ve kalıplaşmış, eskimiş oyunculuktan arındırılmıştır. Sonuç parlak bir başarıdır. (Andak, 1968; 6)

Eleştirmen Memet Fuat'da LCC'nin mezuniyet oyununu olumlu eleştirir;

“LCC'deki sahnelenişi için de, çeşitli bakımlardan, son yıllarda gördüğüm en iyi oyunlardan biri diyebilirim... İlk başarı rol dağıtımından başlıyor; belli ki oyuncular önyargılarla değil, denene denene oturtulmuşlar rollerine. Hemen arkasından gelen, hiç şüphesiz, sahneleyişin en büyük başarısı ise, takım oyunu anlayışı. Sahnede otuza yakın - belki de fazla - oyuncu durmadan dalgalanıyor, örülüyor, çözülüyor, açılıp kapanıyor; kimse bir başkasının oyununa dalıp kalmıyor, tek tek her oyuncu akıp gidiyor: Bırakıp alınan bir şey değil, sürdürülen bir şey izliyorsunuz.” (Fuat, 1997; 74)

Tiyatro tarihimizde iz bırakan LCC tiyatro okulunun tek oyunu *Marat/Sade* yepyeni ve parlak bir iz bırakarak anılarda yerini alır. Beklan Algan'ın sürekli eğitim ve deneme için kurduğu ilk durak LCC tiyatro okulu çok başarılı bir sonuç elde etmiş

ve uyumlu ve başarılı bir grup oluşturmuştur. Bu çalışma sistemini deneyimleyen öğrencilerde çok olumlu izler bırakacaktır.

2.6.5. LCC'den ayrılış

LCC'de kurucu Mesut Üstünel'in okulun, hocaların ve yaptırdığı LCC tiyatro salonun maliyetinin öğrenci ücretleri ile karşılanamadığı gerekçesi ile sıkıntılar yaşamaya ve eğitimcilere durumdan şikayet etmeye başlar. Çözüm olarak da oluşan zararını karşılamak için, *Marat/Sade* oyununa seyircinin büyük ilgi gösterdiğini görerek, LCC tiyatrosunu profesyonel bir tiyatroya çevirmek ister, bilet satarak oyun oynanmasını talep eder. Beklan Algan bunu kabul etmez, burası bir okul olarak kurulmuştur profesyonel tiyatro kurmak hiç bir zaman planda yoktur ve öğrencileri böyle bir şeye zorlamak kabul edilemez. Aralarındaki anlaşmazlık büyür.

Ekim 1968'de LCC'de eğitim alan 4 öğrenci Milli Eğitim Bakanlığına bir dilekçe ile başvurup LCC tiyatro okulunun izinsiz olarak çalıştığını ve kuruma kazanç sağlanması için öğrencilerin zorla çalıştırılmak istendiği ihbar ederler. Şikayetleri Senato'ya kadar taşınır ve bu konuda Cumhuriyet Senatosu Tabii üyesi Mehmet Özgüneş Milli Eğitim Bakanının cevaplaması isteğiyle LCC hakkında soru önergesi verir. Milli eğitim müfettişleri durumu inceler, 1969'da LCC tiyatro okulu derslikleri ve stüdyosunu kapatılır. Müfettişlerin raporlarından anlaşıldığı üzere, Mesut Üstünel kurs açma izni almış fakat sonrasında Milli eğitimden tekrar başvurup tamamlaması gereken izinleri tamamlamamıştır. (TBMM, 1969)

LCC'nin bu duruma gelmesi Algan'ları çok üzer, öğrencileri kendi evlerine çağırarak eğitimi burada tamamlamaya çalışırlar, “evin salonunda, beden eğitiminden ses eğitimine kadar, hemen bütün dersler uygulanıyordu. Hocalar dışında katılanların sayısı yaklaşık yirmi genç insanı bulduğu için, kısa süre sonra komşuların gürültü şikayetleri başladı.” (Denizer, 2008; 102) Ev derslerine son verilmek zorunda kalınır. Ardından Union Française'i kiralayıp orada devam ederek, hem hocaları hem de öğrencileri bir arada tutmak için uğraşırlar ancak ekonomik sorunlar izin vermez. Çözüm ararken Halkevleri ile iletişime geçerler. Halkevleri yönetimine o dönemde İlhan Selçuk'un da aralarında olduğu bir ekip gelmiştir. Görüşürler, isteklerini anlatırlar. Bakırköy Halkevi çalışma için uygun görülür, izinlerini alıp ve *Hamlet 70* için Bakırköy Halkevi'nde çalışmaya başlarlar.

2.6.6. Özgür Tiyatro – Bir düşün mü?

1 Ekim 1969'da Milliyet gazetesi İstanbul Tiyatrolarının 1969-70 sezonu oyunları arasında Özgür Tiyatro'nun *Büyük Oyun (Birbirinden ayrılamayan, kişisel, toplumsal ve ulusal kurtuluş, bağımsızlık ve özgürlük üstüne çeşitlemeler)* adlı oyununu LCC Tiyatrosu sahnesinde oynayacağını duyurur. Oyunla ilgili yazarın Ferit Edgü, sahneye koyanın Beklan Algan ve oynayanların, Alev Uçaner, Sedef Bediz, Fersa Pulhan, Taner Barlas, Ayla Algan, Ümit Atila, Sevgi Özdamar, Cemal Ünlü, Engin Ocaklı, Meral Onuktav, Ünal Rutkay, Roza Belhabip, Macit Koper, Çağatay Oflazer olduğu bilgisi yer alır. (Milliyet, 01.10.1969; 8)

5 Ekim 1969'da yine Milliyet gazetesinde bu oyunla ilgili Ali Z. Oraloğlu imzası ile bir yazı yayınlanır. Başlık üstünde “Diğerlerine benzemeyen bir tiyatronun kuruldu”ğunu haber veren yazının alt başlıkları; “Tiyatro Provasına Seyirci de Katılacak , Oyunun Provaları Yedi Ay Sürdü, Kişiler Provalarda Ortaya Çıktı, Perde Arasında Seyirci ile Tartışma” dır. Yazıda Beklan Algan LCC'de 3,5-4 yıldır öğrencilerini yetiştirdikten sonra, yetiştirdikleri bazı öğrencilerin katılımıyla yeni tiyatro oluşturduklarından bahseder. (Oraloğlu, 1969; 9)

Yazını en ilginç yanı bu tiyatronun o güne kadar alışık olunmadık bazı prensiplere sahip olmasıdır; Özgür tiyatro'da yıldız yoktur, ortak üretim önemlidir, gişe endişesi ön plan değildir, seyirciler provalara katılır ve prova sonunda fikirlerini ekiple paylaşırlar, bundan amaçlanan seyirciyi provadan başlayarak tiyatronun çalışmasına hazırlamaktır. Hazır bir dramatik metin yoktur, oynanacak metin yazıldığında oyun kişileri de yoktur. Kişiler yazar, yönetmen ve oyuncular metni çalışırken ortaya çıkar, metne eklemeler yapılır, yedi aylık bir çalışma süreci sonunda metnin son hali oluşur. Bu tiyatronun başka bir prensibi ekipteki tüm sanatçıların kendilerini devamlı geliştirmeleri, hiç bir zaman ben oldum dememeleridir. Bunu sağlamak için haftada 12 saat laboratuvar çalışmasına tabi tutulurlar. Ses, bale, lisan ve diğer lüzumlu kurslardan geçerek kendilerini geliştirmeye gayret edeceklerdir. Oyun arasında fuayeye kurulacak oyundan temalar önünde oyuncular ve seyirciler oyunu konuşacaklar. (Oraloğlu, 1969; 9) Oraloğlu

yazıyı ilginç bir deneme olduğunu belirterek bitirir. Özgür Tiyatro'nun bu gösterimi gerçekleştirdiğine dair bir bilgi bulunamamıştır.

Bu yazının en önemli yanı 1969 yılında Beklan Algan'ın yapmak istediği çalışmayı “12 saat laboratuvar çalışmasına tabi tutulurlar” olarak nitelemesidir. Yapmak istediği çalışma şeklini “Laboratuvar” olarak adlandırması ilk kez 1969 yılında karşımıza çıkmaktadır.

Bu yazı yazıldıktan 47 yıl sonra bugün bu prensipleri okuduğumuzda hala ne kadar yeni, hala çağdaş olduklarını görmek şaşırtıcı. Belki o gün Özgür Tiyatro hayallerini gerçekleştiremedi, ama Beklan ve Ayla Algan bu prensipleri tüm hayatları boyunca denemelerine zerk ettiler ve yılmadan denediler.

2.7. Bakırköy Halk Evleri Deneme Sahnesi

2.7.1. Eğitim ve “*Hamlet 70*”

LCC tiyatro okulundan sıkıntılı ayrılış sonunda yeni çalışmalar Bakırköy Halkevi sahnesinde başlar. LCC'den gelen eski öğrenciler; Taner Barlas, Rutkay Aziz, Macit Koper, Sevil - İsmet Üstekin, vb ve yeni öğrencilerle birlikte eğitim sürecine girerler burada da. Aynı zamanda da yeni bir deneysel çalışma *Hamlet 70* çalışması yapılmaktadır.

Hamlet 70, metnin günümüze uyarlamasıdır ve çok yeni bir denemedir dönemin tiyatrosu için. Fikri “... presosyalist bir Hamlet vardı kafamda, ona göre yaptım o işi. Ona göre uygulamaya çalıştım, kendi toplumuzdan yola çıkarak” (Algan, 2012; 159) diyerek tanımlar Beklan Algan ve *Hamlet 70*'i Türkiye'deki güncel siyasal ortama göndermelerde bulunan zamansız bir oyun olarak tasarlar. Taner Barlas tarafından canlandırılan Hamlet sırtında parkası, elinde kitapları ile bir üniversite öğrencisidir. Özdemir Nutku'ya göre oyunda Hamlet'in ana temalarından en çağdaş olanı vurgulanmış ve biçim ve içerik olarak dönemin siyasal eleştirisi yapılmıştır. (Nutku 2008; 132)

Eleştirmen Tahir Özçelik, *Hamlet 70* ile ilgili yazdığı yazıda, Bakırköy'ün uzak olduğu gerekçesi ile oyuna gitmeyen eleştirmenleri iyi bir oyun kaçırdıkları için uyarırken, hepsi amatör olan oyuncuların rollerini bilerek, anlayarak, içtenlikle

yaptıklarını söyler ve över. LCC'nin *Marat/Sade*'sinde öğrencilerin “kalıplanışına” hayran kaldığını ve Beklan Algan'ın eğitmenlik gücüne inancının pekiştiğini belirtir. Sahnelemeyi de ayrıca başarılı bulur. “Hamlet 70'te derinlik var her şeyden önce; toplum katları yada toplum birimleri arasında ilişki ve karşıtlıkların tarihsel belgesel kesiti tutarlı bir üslupla sunuluyor. Bunun içinde çok denenmiş yavan yollara başvurulmadan, hafifliklere sapılmadan salt sanatsal bir yöntemden yararlanılmış.” (Özçelik, 1974, 99)

2.7.2. Mekân tasarımı ve Seyirci ilişkisi

Beklan Algan *Hamlet 70* projesinin sahne tasarımı için Metin Deniz'i Bakırköy sahnesine davet eder. Daha önce tanışmaktadırlar, ancak birlikte bir üretim içinde bulunmamışlardır. Kutu sahne düzeni yine Beklan Algan'a sıkıntı olmaktadır. Metin Deniz, Algan'ın oyun düzenini gerçekleştirmek için sahneyi yıkmayı teklif eder. Algan hemen kabul eder ve oyuncularla birlikte sahneyi yıkıp yeni bir oyun alanı yaratırlar.

“Bu ekibin Bakırköy Tiyatrosu girişimini de anmadan edemeyeceğim. Yine Beklan Algan önderliğinde amatör bir ekibin kayda değer bir süre devam eden çalışmaları sonunda sundukları bir *Hamlet 70* oyunu vardır. Dekorlarını Metin Deniz'in gerçekleştirdiği bu oyun uzun süre amatör bir tiyatronun nelere kadir olduğunu tiyatroseverlere çok başarılı bir şekilde göstermiştir.” (Türel 1995, 184)

Bu oyunda da seyirci ilişkisi alışılanın dışında tanımlanmış olur. Ayrıca ilk defa seyirci anketleri Bakırköy Halkevi Deneme Sahnesinde uygulanır. *Hamlet 70*, Halkevi yönetimiyle yaşanan anlaşmazlık sonucu kısa sürede gösterimden kalkar. Tekrar yeni arayışlar gündemdedir.

2.8. Grup Tiyatrosu – Özel tiyatro deneyimi

1971 yılında Bakırköy Halkevi Deneme Sahnesinden ayrıldıklarında içinde buldukları ekonomik şartlar yüzünden Tiyatro yapamaz duruma gelirler, Hasan Kazankaya isminde sanat, eğlence, basın dünyasının yakından tanıdığı bir yatırımcı özel tiyatro kurmaları için Beklan ve Ayla Algan'a borç olarak sermaye vermeyi

teklif eder. Özel tiyatro yapmak için hiç bir istek duymasalar da şartlar yüzünden mecbur kalıp işe girişirler. Muhsin Ertuğrul'da destek verir, Ali ve Meral Taygun'un da onlara katılmasını önerir, Grup Oyuncularını kurarlar. Beklan Algan yerli bir yazarın bir oyununu seçip provalara başlar ancak bazı sorunlar yüzünden iş sekteye uğrar. Tiyatroyu yaşatmak için Ali Taygun, Gogol'un *Müfettiş*'ini sahnelemeye karar verir. Ancak 12 Mart 1971 muhtırası sonrasında sokağa çıkma yasakları ve siyasi ortam seyirciyi olumsuz etkilediği için tiyatro iş yapamaz, iflas ederler.

Özel tiyatro yapmak son yıllarda üzerinde çalıştıkları mekân ve oyunculuk araştırmalarını geri plana atmalarına sebep olur, özel tiyatroyu yaşatmak için iyi, kötü devamlı oyun çıkartmak gerekmektedir ancak kendisi bunu yapmak istemediğini birlikte çalıştığı arkadaşlarına iletir ve bir daha da özel tiyatro yapmakla ilgilenmez.

3. BEKLAN ALGAN 1974-1988 YILLARI ÇALIŞMALARI

3.1. Şehir Tiyatrolarına Dönüş – 2. Dönem

3.1.1. Deneme sahnesi kuruluşu - Neden Deneme

12 Ocak 1974'de İstanbul Belediye Başkanı Ahmet İsvan, 82 yaşındaki Muhsin Ertuğrul'un Şehir Tiyatroları Sanat Yönetmenliğine getirildiğini açıklar. Muhsin Ertuğrul kendi sanat anlayışına uygun genç rejisörleri de geri getirmek istediğini başkana iletir ve bu dönemde tiyatroyu halkın ayağına götüreceğini, yoksul semtlerde oyunlar oynanacağını ve Şehir tiyatrolarına günde 16 saatlik çalışma düzeni getireceğini açıklar. (Milliyet, 1974; 1) Birlikte döneceği gençlerin arasında Beklan ve Ayla Algan'da vardır. Beklan Algan Şehir Tiyatrosunda Yönetmen kadrosu açılınca dilekçesini verip geri döner. Ancak Muhsin Ertuğrul'a artık konvansiyonel tiyatro yapmak istemediğini, LCC ile başladığı denemelere ve eğitim çalışmalarına devam etmek istediğini belirtir.⁷ Şehir tiyatroları içindeki karşı sesler de repertuar tiyatrosunda denemeye ne gerek var diyerek tüm bu yapılması planlananları eleştirirler.

Muhsin Ertuğrul'un planladığı yeni atılımlar içinde oyunculuk eğitimi de vardır. Eğitim işini Beklan Algan üstlenir. Eski Tepebaşı Dram Sahnesi'nin yangından arta kalan tek alanı marangozhaneyi eğitim için kullanmaya karar verir. Muhsin Ertuğrul'un da onayı ile gündüz marangozhane olarak kullanılan, damı akan, ısıtması olmayan yerde Türkiye'nin ödenekli tiyatrosu içindeki ilk eğitim birimi kurulur. Ancak gündüz alanda marangozhane olarak çalışıldığı için ancak akşam marangozhane paydos ettikten ve talaşlar süpürüldükten sonra çalışılabilmektedir. LCC, Bakırköy Halkevi Deneme Sahnesi'nde birlikte çalışılan gençlerden bazıları ve yeni katılan gençlerle birlikte yaklaşık ilk olarak yaklaşık 60⁸ genç oyunculuk çalışması yapmaya başlarlar.

Bu sırada Beklan Algan bir yandan LCC'de Ferit Edgü ile yapılan çalışmalardan ve yine oradaki “Büyük Oyun” çalışmalarından hareketle yeni bir

7 Bu yıllarda Zeytinburnu ve Gültepe Tiyatrolarında da konvansiyonel tiyatro kalıpları dışında kahvelerde tiyatro gibi farklı işler yapılmaktadır.

8 Bir süre sonra bu sayı 30-35 kişiye düşecektir.

oyun fikri üzerinde çalışmaktadır. Bu oyun için kutu sahne olmayan oyun alanı aranmaktadır, onun için de bu soğuk marangozhaneden başka bir yer bulunamaz. Tepebaşındaki marangozhane şimdi Türkiye'nin ödenekli Tiyatrosu içinde ilk eğitim biriminden sonra ilk deneme sahnesi de olacaktır.

Beklan Algan neden denemeye ihtiyaç olduğunu maddelediği bir yazı kaleme alır, bu yazı;

“Eğer tiyatro, yapıldığı sürece varolup, belgelenmesi olanaksız bir sanat dalının deney taşında doğrulup ayıklanması ise;

Eğer tiyatro, geçmişini değerlendirip, geleceğini yaratacak biçimde, yazarı, oyuncusu, sahneye koyucusu ve tüm ekipleriyle birleşik ekip çalışmasının ürünü olacak ise;

Eğer tiyatro, ancak seyirci ile varolabileceği bilinci içinde, oluşumuna seyirciyi de yaratıcı güç olarak katmaya yeğliyor ise;

Eğer tiyatro, kuramdan eyleme; eylemden kurama gidip gelen yaşamın aynısı değilse, dinamik ve değişken yansıması ise,

Eğer tiyatro, ulusalla evrensel kültürün sentezinde kendi oluşumunu arıyor ise;

Eğer tiyatro, ekonomi, toplum bilim, ruh bilim, felsefe, politika, tarih adına konuşma yerine; bunların toplamını, insan ilişkilerinin girift değişkenliği içinde görmeye çalışan bir sanat dalı olmayı anlamış ise;

Teknoloji ve bilimde olduğu gibi, tiyatrodaki da çağdaş olabilmenin yol ve yöntemi planlı araştırma ve denemeden geçecektir.

Planlı çalışma, tüm bilim kollarının çağdaş görüşlerini tiyatro potasında toplayıp, o öze uygun biçimi aramaktadır, bu yalnız tiyatrocuların üstesinden geleceği bir çaba olamaz. Çağımızın gittikçe hızlanan değişkenliğini kavrayabilmek için, bilim adamları ve diğer sanat kollarının yapımcılarıyla çok sıkı bir iş birliğine gereksinme doğmuştur.

Tiyatro, yazarla, oyuncu, oyuncu-seyirci ilintisi gibi kendine özgü öğelerin yenilenmesine de bu birleşik araştırmanın ışığında bulacaktır.

Tiyatro, giderek, en azından bu amaçları gerçekleştirdiği derecede deneme görevini yapmış olacak ve denemeler günümüz çağdaş tiyatrosunu doğuracaktır.” (Algan, 1977; 13)

Denemenin gerekliliği üzerine yazılmış bu manifesto Beklan Algan'ın 1966'dan beri üzerinde çalıştığı, araştırdığı oyunculuk yaklaşımı ve eğitimi, seyirci dramaturjisi, seyirci, oyuncu, mekân ilişkisi, kolektif üretim süreci, kültürlerarasılık konularında ulaştığı düşünsel ve pratik yolculuğun bir özetidir. Günümüz çağdaş tiyatrosu ancak denemeler ile yeniden doğacaktır.

Hocası Muhsin Ertuğrul'da bu konuda onunla aynı fikirdedir; 1977 yılında yayınlanan Tepebaşı Deneme Sahnesi dergisinde, dünyada denemenin önemini aktararak Antoine, Reinhardt, Stanislavsky, Brahm, Strindberg, Piscator, Meyerhold ve Vahtangof'un denemelerini anarken “... bir çok yenilikçilerin girişimleri hep (DENEME) düşüncesinden yola çıktı, büyük sanat akımları olarak dünyaya yayıldı”

der ve yazısını “Denemeler yüzde yüz başarıyla sonuçlansa, o zaman bunun adı deneme olmaz. Deneme bir bakıma doğru yolu aramaktır... Yalnız tiyatrodaki değil, uygarlığa ışık tutan her alanda varılan olumlu sonuçlar hep (DENEME) den doğmuştur.” diyerek bitirir. (Ertuğrul, 1977 ; 5)

Muhsin Ertuğrul desteği Beklan Algan için çok önemlidir ve Tepebaşı deneme sahnesi onun sanat hayatında önemli kararlar alıp uygulamaya koyduğu yeni bir dönemdir. Konvansiyonel tiyatro üretiminde bulunmamak ve özel tiyatrodaki çalışmama kararlılığına ek olarak bir başka net görüşe sahiptir artık bunu da Muhsin Ertuğrul'un desteği ile hayata geçirecektir;

“Benim hayatımdaki en önemli insanlardan biridir Muhsin Ertuğrul ve yapmış olduğum tiyatronun böyle gelişmesinde büyük rol sahibi olan insandır. Daima destek olmuş, hep arkamda durmuştur. Mesela, hayatımda en önemli dönemlerinden biri de rejisi yapmamaya, senede bir oyun koymaya karar verdiğim dönemdir benim. Deneme sahnesine giden süreçtir bu. Bir deneme sahnesine ihtiyaç olduğu konusunu açmışım Muhsin bey'e ve onun desteği ile Tepebaşı Deneme Sahnesi açıldı.” (Algan, 2008: 126)

Deneme sahnesinin kurulacağı ve eğitim çalışmalarının yapılabileceği yer bulunmuştur ancak sahneyi, mekânı kurmak ve oyun oynamaya başlamak hiç de kolay olmayacaktır.

3.1.2. Mekân'ın ilk düzenlenişi

Bugün Tepebaşı'nda TRT Stüdyoları ve otopark'ın bulunduğu alanda 1930 yılında Tepebaşı Dram ve Komedi Sahneleri yer almaktadır. 1958'de Komedi Tiyatrosu yıktırılır, önce açık hava gazinosu sonra otopark olur. 1969'da Dram sahnesi boşaltılır ve 1970'de büyük kısmı yanar, ancak bir yıl sonra çıkan ikinci yangınla tümü kül olur. Bu tarihi tiyatrolardan arta kalan tek alan ahşap marangozhanedir ve işte Beklan Algan burayı eğitim için kullanmaya karar verir.

“Yönetmenlik yaşantımda “yorumculuk” özelliğinin ötesine geçmeye çalışırken, boş alanlar yaratılacak binaları ve ortamları var etmeyi öncül kıldım. LCC (Language and Culture Center), Bakırköy Halkevleri Deneme Tiyatrosu, TDS, Bilsak Tiyatro Atölyesi, İstanbul Belediyesi Tiyatro

Araştırma Laboratuvarı (TAL) çalışmaları için çok amaçlı mekânlar hep bu gereksinimimden doğmuştur. “ (Algan, 2008; 73)

Muhsin Ertuğrul'un da onayı ile gündüz marangozhane olarak kullanılan, damı akan, ısıtması olmayan yerde çok zorlu koşullarda eğitim çalışmaları başlar. “Pazar dışında her gün 18.00 de işçiler paydos ettikten sonra 30-35 gençle burada toplanıp, talaşı, çivi, boyayı topla, temizler; taşlar üzerine yaydığımız bezlerin üzerinde kazaklar eşofmanlarla, soğuğa karşı koyarak çalışırdık. Bu sürede bize görev dışı yardıma koşan teknisyenleri saygı ile anarım.” (Algan, 1977; 6)

Aynı zamanda Zeynep Oral'la oluşturulacak yeni oyunun provaları ve sahnelenmesi de bu marangozhanede yapılacağından, eğitim çalışmaları, provalar ve marangozhanede Şehir tiyatrolarının diğer oyunları için dekorlar üretimi eşzamanlı sürdürülmektedir.

Deneme Sahnesine eksiklikleri tamamlayacak bütçe bulunamaz. Işık, koltuk, ısıtma hiç bir şey yoktur. Başlangıçta *Adsız Oyun* sürecinde alanda eski tiyatrodan kalan kutu prova sahnesi de vardır, bu sahneyi de oyun alanına katarak, çok daha geniş bir mekân tasarımıyla kullanırlar. Türlü bürokratik zorluklarla, engellemelerle uğraşırlar, sonuçta borçla, malzemeleri sağdan soldan toplayarak 1975'de *Adsız Oyun* için sahneyi açarlar. Isınma soba, ışıklandırma vitrin ampulleri ile sağlanır ve diğer ihtiyaçlar geçici ve yaratıcı çözümlerle aşılar, seyirciler tabure ve minderlere oturarak oyunu izler.

Oyunun çıkışı bu eksiklikler yokluklar yüzünden sürekli ertelenirken Beklan Algan hem Şehir tiyatrosu içinden hem de dışarıdan eleştirilere ve can sıkıcı alaylara maruz kalır.

3.1.3. Metin yaratmak – Oyun yaratmak – “*Adsız Oyun*”

Tepebaşı Deneme Sahnesinin ilk oyunu Beklan Algan'ın LCC Tiyatro Okulu döneminden beri üzerinde çalıştığı, Ferit Edgü'nün materyallerinden fikrini az da olsa oluşturmaya başladığı adı çok daha sonra konan *Adsız Oyun* olur. *Adsız Oyun*'un

hazır bir texti yoktur, metnin yazarı Zeynep Oral⁹ hemen her provada bulunur ve metin ana tema çerçevesinde tüm ekibin katılımıyla, çalışmalar sürdükçe şekillendirilir. Zeynep Oral, yönetmen Beklan Algan'ın çalışma şeklini şöyle aktarır;

“Beklan Algan nasıl bir oyun gerçekleştirmek istediğini biliyordu. Toplumun ve bireyin geçirdiği evreleri içeren ; “tarih tekerrürden ibarettir”e direnen; bir başkaldırı oyunu gerçekleştirmek ve bunun NASIL’ını ortaya koymak istiyordu... Yılların birikimiyle ön hazırlıklar yapmış, çeşitli yazarlarla ön çalışmalar yapmış ancak dilediği metne ulaşamamış, proje bir yana konmuştu... İstenen şeydi; Farklı tiyatro öğretilerine, disiplinlerine, yöntemlerine açık, tüm ekibin katkılarıyla süren, mekânla ilişkiden güç alan, yaşamın dinamik ve değişken bir yansıması! Hatta seyirciyi de yaratıcı güç olarak işe katacaktık!” (Oral, 2010,)

Yönetmen, oyuncular, hatta provayı izleyen farklı kesimlerden insanlarla yapılan fikir alışverişinin sonucunda, metin sıkı bir elekten geçirilir, uzun bir çalışma süreci sonunda ortaya çıkar. *Adsız Oyun*, tarihsel süreçte politik erk'e, sömürüye, çıkar ve iktidarın yozlaşmış düzenine karşı çıkmış bu uğurda ölüme gitmiş cesur insanların direniş ve yok edilişlerini anlatırken bunların toplumların hayatlarında yeni evreler olduğunu ve insanlık tarihinde bu gibi olayların toplumlara ve bireylere yeni aşamalar getirdiğini konu eder, çünkü “tohumlar bir kez serpildi mi tomurcuklar açar, filizlenir.” Prometheus’tan Deniz Gezmiş’lere kadar tüm baskıya direnenler ve onların bağlantıları aynı mekân üzerinde eşzamanlı olarak kurgulanmıştır. Oyun metni diyaloglar yerine birbirini içine geçen konuşmalardan oluşur ve metin *Adsız Oyun*'un önemli unsurlarından bir tanesidir. Beklan Algan, *Adsız Oyun*'daki yorumu için “Oyuncu çalışmasından ziyade seyircinin eş zamanlı olayları takip etmesi üzerine bir çalışma yapmıştık” (Algan, yayınlanmamış söyleşi, söy. yapan Koper, 1995) demektedir. Ancak doğaçlamalarla ilerleyen çalışma süreci ve oyunculuk yaklaşımı, mekânın kullanımı ve sahne düzenlemesi, maskelerin kullanımı gibi başka pek çok önemli unsur daha vardır; bir bütün olarak çok farklı ve o günün şartlarında özgündür.

9 Metinle ilgili ilk çalışmaları Ayperi Akalın yapar, daha sonra Zeynep Oral ile çalışılmaya devam edilir.(Esatoğlu, 2012; 200)

Hem Şehir tiyatrosu eğitim biriminin çalışmalarını başlatmak, hem de *Adsız Oyun*'a gereken oyuncuları tamamlamak için genç oyunculara çağrı yapılır, ve eğitim çalışmaları başlatılır. 60 kişi kadar oyuncu adayının katılımıyla Klaus Boltze beden çalışmaları, Franz Bogner mim, Taner Barlas, Ayla Algan ve Beklan Algan da iç duygu, konsantrasyon çalışmaları yaparlar. Yapılan çalışmalar hakkında bu eğitim sürecinden geçmiş olan Mehmet Esatoğlu şunları anlatır;

“Beklan Algan o günlerde Polonya Tiyatrosunu savunuyor. Bize Grotowski'den bahsediyor. Grotowski ve onun yanı sıra Szajna'nın yaptığı çalışmaların filmlerini gösteriyor. Örneğin, Cervantes'in *Donkişot*'u üzerine Szajna'nın bir çalışması vardı. Büyük bir heyecanla izlediğimizi hatırlıyorum. Kantor'un *Ölü Dershanes* adlı bir yapımından söz ediliyordu... Polonya Tiyatrosunun nasıl yeni bir yere doğru gittiği, Stanislavski'den sonra, Brecht'ten sonra, Ionesco'dan sonra nasıl yeni bir atılım oluşturduğu konuşulmuştu. Polonya tiyatrosu tabii bizim çok ilgimizi çekti... Fransa'da bazı seminerlere katılmış olan Ayla Algan'ın, Jean-Louis Barrault adlı ünlü Fransız tiyatro adamı ile yaptığı bazı çalışmaları aktarıldı bize.” (Esatoğlu, 1999)

Daha önce LCC döneminde de Türkiye'ye gelip eğitim vermiş olan Klaus Boltze, Tepebaşı Deneme Sahnesi'nde üç haftalık bir eğitim çalışması yapar. İlk hafta sahne için oyuncunun gövdesini kas gerginliklerinden arındırma üzerinde çalışılır. “Dolaşıyoruz, bir takım basit doğaçlamalar yapıyoruz. Yani karşılama, bakma, çekince gibi çok basit şeyler yapıyoruz. İkinci hafta, soluğu kullanarak gövdenin duruşlarını nasıl ayarlayabileceğimiz, hem en geniş biçimde soluk almanın hem de gövdeyi kullanmanın yöntemleri üzerinde durduk. Yerlerde büküldük, açıldık vs” Üçüncü hafta, nötr masklarla çalışılır, dev aynalar karşına geçilip oyunlar oynanır. “Masklarla vücudunu denetleme; mask sana ne gövde getiriyor; tabii bu arada bir de mask nasıl kullanılır- Japon Tiyatrosunda mask nasıl kullanılır gibi ara bilgileri de veriyordu.” (Esatoğlu, 1999)

Adsız Oyun için ilk gruptan kalan 30 civarında öğrenci bir yıl kadar her gün çalışırlar, eğitim devam eder, şartlar yüzünden yapılabiliyorsa provaya katılırlar. Gençler bu çalışmalar süresince bir yıl boyunca ücret almadıklarından, çoğunun cebinde harçlığı yoktur ve her gün bir şey yemeden uzun saatler çalışırlar. Belediyeden ve Şehir Tiyatrosu bütçesinden destek alamazlar. Oyunun masklarını

yapan Güner Peyman gençleri doyurmak için kasaplardan ücretsiz topladığı kemiklerle un çorbası yapar, Ayla Algan malzeme, ısıtıcı bulmaya uğraşır, Beklan Algan üşümesinler diye provayı çok soğuk günlerde Yeni Komedi Tiyatrosu fuayesine taşır. (Esatoğlu, 2012; 199) Bu çalışmalara katılanlar arasında Mehmet Esatoğlu, Emin And, Türkar Çoker gibi pek çok genç sanatçı vardır, Işıl Kasapoğlu'da Zeynep Oral'a asistanlık yapmaktadır. Provalara başlanmadan önce Şehir Tiyatrolarından kadrolu oyuncular istenmiştir, ama oyuncular genel olarak uzun prova süreçlerinde bulunmaktan ve tamamen doğaçlamaya yönelik çalışmaktan hoşlanmadıklarından büyük direnç gösterirler. Böylece pek azı kadrolu, çoğu yevmiyeli ve eğitim gören Şehir Tiyatrosu dışından gelen gençlerden oluşan toplam 60 oyuncu gibi kalabalık bir kadro ile oyun çıkar. (Çoker, 2010)

Beklan Algan *Adsız Oyun*'un zorlu çalışma süreci ile ilgili bir seyir defteri tutar. 1972'de bu oyun üzerine çalışmaya başladığında ilk notları arasında Jan Dark'ın ölümü göze alıp inancı uğruna ölmesiyle, Galileo'nun inancından vazgeçerek hayatta kalması meselesi vardır.¹⁰ Daha sonra konu gelişir, daha geniş bir perspektife kayar. 24 Nisan 1975'te notuna göre provalara başlanalı 140 gün geçmiş, oyuncu değişikliği, malzeme eksikliği, mekânın şartlarının zorluğu, vb. sorunlar yüzünden 78 gün prova yapılamamış; provalar ortalama %35 eksik oyuncu ile yapılmak zorunda kalmış, toplam 60 oyuncudan 31 oyuncu 35 kere değiştirilmiştir. (Pulur, 1975; 5) Muhsin Ertuğrul Tepebaşı Deneme Sahnesi'nin açılışı ve *Adsız Oyun*'un çıkartılmasında yaşanan zorlukları değerlendirdiği yazısında “Ben; altmış yıllık tiyatro çalışmam süresince, sorumlu kişi olarak, böylesine uzun bir cehennem ateşinde yanmadım. Olaylar, rastlantılar bana her gün kan kusturdu.” der ve işin başında denenmiş bir sanatçı'nın olması ve ona inanan, salt tiyatro tutkusu için her zorluğa katlanarak çalışan gençlerin varlığıyla bu işin başarılacağına olan inancını yitirmediğini belirtir. (Ertuğrul, 1975; 2)

10 B. Algan'ın Türkiye'ye geri döndüğünde ilk yönettiği oyun *Jan Dark*'tır. Bilim adamının toplumsal, vicdani sorumluluğu konusunu ise *Fizikçiler* ve *Oppenheimer Olayı*'nda ele almıştır. Aslında *Adsız Oyun*'un meselesi üzerine 1972'den çok önce düşünmeye başlamış olması olasıdır.

Beklan Algan'ın *Adsız Oyun* üzerinde Türk Tiyatrosu Dergisinde yaptığı söyleşide “denemek istenen nedir”¹¹ sorusuna şöyle cevap vermektedir;

“Tiyatroda, (öz, biçim, seyirci) ilişkisinden giderek,

a) Oyunu daha doğrusu tiyatro oluşumunu, metin çalışması aşamasından başlayarak, tek ve düz yönlü olmaktan çıkarıp birbirleriyle kesişen ve çatışan çok yönlü biçimde kurgulamak.

b) İlk bakışta birbirleriyle mantıksal ilişkileri yokmuş gibi görünen değişik oluşumların içiçe örgütlenmesinden toplum-birey bütünlemesine uzanmak ve bunu birey ve toplumların sürekli değişkenliği içinde araştırmak,

c) Kitle haberleşmesinin böylesine hızla yoğunlaştığı çağımızda tiyatronun toplumdaki işlevinin ne olabileceği sorununa cevap aramak, “Kime? Niçin? Nasıl? Üçlüsü içinde şimdilik, öncelikle Nasıl?”ı araştırmak. Tiyatro oluşumunu sinema ve TV eşliğinden koparıp, kendine özgü dilini araştırmak, seyircilerle taze ve canlı alışverişler kurmak,

d) Tiyatro oluşumunun en önemli iki ögesi olan (oyuncu-seyirci) ilişkisinde, seyirciye özden biçime uzanan bir seçme özgürlüğü tanımak,

Tiyatro oluşumunun, eğlendirici ve eğitici görevi, çağımızda, “Nasıl”ı araştırmakla sıkı sıkıya bağlıdır kanısındayım.” (Algan, 1975; 15)

Güner Peyman oyunda kullanılan maskaları ve kostümleri, Kemal Alben çevre düzenini, Şanar Yurdatapan müzikleri yapar. Oyun ilk defa 22 Haziran 1975'de oynanır böylece sahnenin açılışı da gerçekleşmiş olur.

Özdemir Nutku *Adsız Oyun'u* olumlu bir deney olarak nitelendirirken, mekân kullanımının farklılığını “...tiyatronun seyirci dışında değil, seyirci ile birlikte olduğu gerçeğini vurgulamaya çalışan bir gösteri ortaya çıkarılması isteğiydi... Oyun, seyircileri de kapsayacak bir biçimde, her yerde, her düzeyde, her açıda geliştirilmek eğilimiyle uygulanmıştı.” demektedir. (Nutku, 1975; 24)

Adsız Oyun 1975 yılında yapılan İstanbul Müzik Festivaline davet edilir, programda ilan edilir ve biletleri satışa çıkar, ancak açılışa kısa bir süre kala festival yöneticisi Aydın Gün tehdit aldıklarını belirterek oyundaki bazı isimlerin oyun metininden çıkartılmasını ister. Başta Muhsin Ertuğrul olmak üzere ekibin tamamı şiddetle itiraz ederler ve Muhsin Ertuğrul oyunun festivalden çekilmesini ve tek kelime çıkarılmadan Tepebaşı'nda oynamaya devam etmesini ister. Muhsin Ertuğrul

11 Söyleşiyi kimin yaptığı belirtilmemiştir.

genel prova sonrasında tüm ekibe ”Çocuklar, ne zorluklar içinde nasıl bir çalışmayla böylesine yeni, öncü bir oyunu çıkardığınızı çok iyi biliyorum. Ama emin olun, yıllar sonra geriye dönüp baktığınızda, ‘o oyunda, o projede ben de vardım’ diye iftihar edeceksiniz” der. (Çoker, 2010)

Festival sırasında oyun 15 gece Tepebaşı Deneme Sahnesinde oynanır, 4500 seyirci ile yeni bir izleyici rekoru kırıldığından bahsedilir¹², basında olumlu veya çok olumsuz eleştiriler çıkar ve yine unutulmazlar arasına yerini alır. İkinci sezonda da oynanması kararlaştırılır. Ancak Şehir Tiyatrolarından gelen oyuncuların bir kısmı devam etmek istemez, sorunlar yaşanır, pek çok oyuncunun değiştirilmesi gerektiği ve tekrar uzun prova süreçlerine girilemeyeceği için oyun kaldırılır.

3.1.4. Şehir Tiyatroları Yerinden Yönetim

1976 yılında Şehir Tiyatrosunda kaynak yetersizliği, bürokratik engeller, bunlara bağlı olarak işlerin verimli yürümemesi yüzünden sanatçılar içinde memnuniyetsiz büyümektedir. Bir grup sanatçı işlerin verimli yürümemesinin farklı semtlerdeki Şehir Tiyatrosu birimlerinin tek bir merkezden yönetilmesinden kaynaklandığını düşünmekte ve yeni bir yönetim modeli önermektedir. Şikâyetler Muhsin Ertuğrul'a iletilir, o da bir çalışma grubu kurulmasını ve sorunların tartışılıp çözüm önerileriyle gelinmesini ister. Aralarında Beklan Algan, Ali Taygun, Başar Sabuncu, Zihni Küçümen, Hamit Akınlı, Haşmet Zeybek, Vecdi Sayar, Cüneyt Türel ve daha pek çok Şehir Tiyatrolu sanatçının olduğu 25-30 kişi Harbiye sahnelerinin fuayesinde yaklaşık bir ay süre ile toplanır ve “Yerinden yönetim” taslağı raporunu hazırlarlar. Yerel yönetim modelinin içeriği kısaca şöyledir;

“Birim başkanlarını belediye başkanlığı atayacak, birim başkanları oyuncu, dekoratör ve teknik elemanlarla karşılıklı konuşma yoluyla kendi ekibini kuracak ve bu şekilde beş birim oluşacaktı. Böylece çekirdek kadroyu oluşturan kişiler birebir ilişki içinde, yatay olarak yaptıkları tercihler doğrultusunda birbirini seçebilecekti. Tercihlerde zayıflık varsa, yani insanlar nerede çalışacaklarını fazla önemsemiyorlarsa yüzer gezer bir sistemin içinde ikame edilecekti.” (Türel, 1996)

12 Mayıs 1976 tarihli ve 421 sayılı Türk Tiyatrosu dergisinde 17. sayfada haber olarak da bu bilgi yer almaktadır.

Hazırlanan rapor Muhsin bey'e iletilir, ertesi gün Muhsin bey birimlere “işini yap, başka şeye karışma” (Türel, 1996) içerikli bir yazı yollar. Aslında Muhsin Ertuğrul yerel yönetim modelinin birçok maddesine karşı değildir, birim yöneticilerinin kendisi tarafından seçilmesinin daha doğru olduğunu düşünmektedir. Ancak raporu hazırlayan grup kendi fikirlerinde ısrar eder. Yerinden yönetim raporunu hazırlayan gruptan ilk ayrılan Beklan Algan olur, yerinden yönetimin son önerilen şekline karşı tavır alır, yönetmelik taslağında birimin kendi repertuarını ve ekibi oluşturmasını olumlu karşılamakta ancak Muhsin Ertuğrul'un devre dışı bırakılmasına karşı çıkmakta ve taslakta başka sorunlar da olduğunu düşünmektedir.

Yerinden yönetimi öneren ve destekleyen grup tartışmaları basına, belediye yönetimine taşır, geniş bir kamuoyu desteği sağlarlar. Belediye başkanı Ahmet İsvan'da partisinin ilerici bakışına uygun bulur ve öneriyi olumlu karşılar ve destekler. Muhsin Ertuğrul yerinden yönetim yönetmeliğini kabul etmek zorunda kalır, fakat yine birim yöneticilerini kendisinin seçmesi gerektiği konusunda ısrarcı olur, seçmek istediği yöneticiler de bu yönetmeliği hazırlayan ekipten değildir. Ahmet İsvan yeni yönetmeliği hazırlayanların işin başında olması konusunda ısrar eder. (Türel, 1996) Yeni yönetmelik uyarınca Şehir Tiyatrolarını beş birimin başına atanan beş ayrı sanat yönetmeni ve altı idari müdürden oluşan bir yönetim kurulu yönetecektir. Genel Sanat yönetmeninin yetkileri çok sınırlıdır. Muhsin Ertuğrul'un yeni oluşan bu yönetim kurulu ve yetkilerinin neredeyse hiç'e indirildiğini ameliyat masasında öğrenir bir kez daha ve son kez olarak Şehir Tiyatroları Sanat Yönetmenliğinden ayrılır. Bu durum Beklan Algan'ı çok üzer. (Algan, 1977: 6). Kendisinin de Şehir Tiyatroları'ndan ayrılması gerektiğini düşünerek ciddi bir ikilem yaşar, kendi deyimiyle “bunalıma girer.” Ancak kendisi ilgilenmezse hiç kimsenin ilgilenmeyeceğini, Deneme Sahnesine verilen emeğin tamamen yok olacağını düşünerek, bu oluşumu sürdürmek kaygısı ile tiyatrodaki kalır. Birimlerin sanat yönetmenlerinin atamaları yapılırken kimse Tepebaşı Deneme Sahnesine talip olmaz, zaten ortada sahne de yoktur, çatısı akan bir marangozhane vardır sadece ve o da Tepebaşı Deneme Sahnesi biriminin başına geçer. (Algan, yayınlanmamış söyleşi, söy. yapan Koper, 1995)

Belediye başkanı Ahmet İsvan Genel Sanat Yönetmenliğine vekâleten Hamit Akınlı'yı, Harbiye Birimi Başkanlığına Burçin Oraloğlu'nu, Kadıköy Birimi Başkanlığına Zihni Küçümen'i, Fatih Birimi Başkanlığına Hamit Akınlı'yı, Üsküdar

Birimi Başkanlığına Başar Sabuncu'yu atar; Gültepe Tiyatrosu gezici tiyatro çerçevesinde oluşturulan bir birim olur. (Türel, 1996) Tüm birimler ayrı ayrı kendi sanat ve teknik ekipleri oluştururlar, Çetin İpekkaya ve Erol Keskin de Tepebaşı Deneme Sahnesi ekibine katılırlar. Daha sonra her ikisi de birim sanat yönetmenliği yapacaklardır.

Yerinden yönetim yönetmeliğinin iki önemli zayıf noktası vardır; ilki bütçenin merkezde kalması, ikincisi de birim başkanlarını atama yetkisinin Belediye başkanına bırakılmış olmasıdır. Birimler ayrılmış olsa da bütçe ayrılamamış, harcamaların nasıl, nereye, ne zaman yapılacağı kararı yine merkezde kalmıştır. Birim başkanlarını seçme yetkisinin Genel Sanat Yönetmeni'ne değil Belediye başkanına verilmesi üç yıl sonra Ahmet İsvan'ın başkanlıktan ayrılıp yerine Aytekin Kotill'in geçmesiyle yerel yönetimi destekleyen ekibin tasfiyesine yol açmıştır. (Türel, 1996)

3.1.5. Mekânın İkinci Düzenlenişi ve Tepebaşı Deneme Sahnesi Oyunları

Birimin kurulması ve ekibin oluşması ile birlikte Tepebaşı Deneme Sahnesinin binasının yapım macerası başlar. Öncelikle marangozhanenin başka bir yere taşınması gereklidir, sonra da binanın inşasına başlanması, ama elbette gerekli bütçe bulunamaz. Sağlanan kısıtlı malzeme ile inşaata başlanır, repertuara alınan oyunlar da molozların arasında çalışılmaya başlar. Diğer birimler sezonu açıp oyunlarını oynarken Tepebaşı Deneme Sahnesi inşaatla uğraşmaktadır. 1977 yılının Kasım ayına gelindiğinde hala bina bitmemiş, eksikler tamamlanamamıştır ve eldeki imkânlarla tamamlanma olanağı da yoktur. Son çare olarak yönetim kurulu kararı ile bir hibe kampanyası başlatılır ve şahsen kapı kapı dolaşarak, kimi zaman en yakınları ve saygı duydukları insanlar tarafından bile *horlanarak*, *karalanarak*, zorlukla sağlanan hibelerle ve büyük gecikmeler sonunda bina bitirilir. (Algan, 1977; 7) Artık Deneme Sahnesi birimi *Altın Post*'un peşine düşmeye hazırdır.

İnşaat devam ederken, repertuar oluşturulur; Tepebaşı Deneme Sahnesi ekibinin kararı *Altın Post* üçlemesi adını verdikleri üç oyun üzerine eş zamanlı çalışmaktır. *Altın Post*, üç oyunun aynı hafta içinde ikişer gün üst üste, birbiri ardına oynaması, sonra da haftanın son günü üçünün aynı gün birleştirici bir ön oyun ardından peşpeşe oynanmasından oluşan büyük bir kolaj olarak tasarlanır, bu üç oyun, aynı çevre düzeni içinde oynanacaktır. Böyle bir proje daha önce Türkiye'de

hiç denenmemiştir. (Keskin, yayınlanmamış söyleşi, söy. yapan Koper, 1995) Üçleme; *Cesaret Ana ve Çocukları*-Bertolt Brecht, *Troilus ve Cresida*-W. Shakespeare, ve *Saloz'un Mavalı*-Peter Weiss'dan oluşacaktır. Ancak üç oyunun planlandığı gibi eş zamanlı çıkarılması gerçekleşemez. Sadece Beklan Algan'ın yönettiği ve çevre düzenlemesini Metin Deniz'in yaptığı *Cesaret Ana ve Çocukları* (1977-78)¹³ oynanabilir. Çetin İpekkaya *Salozun Mavalı'nı* (1979-80)'de çıkartılabilir. *Troilus ve Cresida'yı* Erol Keskin yönetecektir, çağdaş bir yorumla, bir kolaj biçiminde çalışmayı istemektedir, ancak oyunda oynayacak eski kuşak oyuncuların bu tarz çalışmaya isteksizliği sonucu provalar uzar, sonunda Erol Keskin çalışmayı sonlandırmak zorunda kalır.¹⁴ (Keskin, yayınlanmamış söyleşi, söy. yapan Koper, 1995)

Beklan Algan'ın *Sezuan'ın İyi İnsan'dan* sonra ikinci Brecht çalışması *Cesaret Ana ve Çocukları* olur. Müzikleri Ergüder Yoldaş yapar. Şarkıları Neco ve Ayla Algan seslendirirler, şarkılar oyunda playback verilir. Çevre düzeni ve giysileri Metin Deniz tasarlar, seyirci mekânın ortasında oturmakta oyun 360 derece çevrelerinde dönmektedir. Ani İpekkaya *Cesaret Ana'yı* canlandırır. Oyun yine uzun prova süreçleri sonunda çıkar. Ayşegül Yüksel *Cesaret Ana ve Çocukları* unutulmazlar arasında olduğunu belirtir. (Yüksel, 2011; 86)

Zeynep Oral, *Cesaret Ana ve Çocukları* için yazdığı eleştiride oyunu çok başarılı bulduğunu belirtirken seyirci-mekân, oyuncu-seyirci, oyuncu-oyuncu ilişkileri anlamında kurulan tüm ilişkinin “bugüne kadar rastlanan en üst düzeyde” olduğunu ve bu ilişkilerin oyunun eleştirel yanını vurguladığını belirtir. Metin Deniz'in gerçekleştirdiği çevre düzeninin oyunu içeriği ile organik bütünlük içinde olduğu ve oyunculara sonsuz olanaklar sağladığını ve savaşın kötülüğünü yansıttığını belirtir. Oyunun kesintisiz oynanması ve oyuncuların ağırlığından doğan uzunluğunu ise Deneme Sahnesini var etmede geçen emekleri için göz ardı ettiğini söyler. (Oral, 1978; 116)

13 Tarihler oyunların oynandığı sezonu belirtir.

14 Erol Keskin bu süreci anlatırken ”belki o kolajı yaparken ben hazır değildim... ille de kabahat bulurken, belirli kişileri itham etmekle bitmemeli mesele. Benim böylesi bir meseleye girebilecek potansiyelim yokmuş demek ki! Yani onları ikna edememişim!” diyerek bir özeleştiri de yapar. (Keskin, yayınlanmamış söyleşi, söy. yapan Koper, 1995)

Aykut Köksal ise kurulan çevre düzeninin Brecht'in oyununun metinsel yapısından kaynaklanmadığı için aksaklık yarattığını, yüzük sahne şeklinde yerleşim seçiminden tam olarak yararlanılamadığını, bu yerleşimin parçasal kaldığı verimli kullanılamadığı eleştirisinde bulunur.

1978-79-80 sezonlarında oynanan *Marat/Sade*, Beklan Algan'ın Tepebaşı Deneme Sahnesinde kendi yönettiği son oyunudur. Daha önce LCC Tiyatro okulunda iki kez rejisini yaptığı oyunu tekrar ele alır. Çevre düzenini yine Metin Deniz yapmaktadır. Oyun bu defa mekânın ortasında oynanmakta, seyirciler çevresinde oturmaktadır. Marat'ı Erol Keskin, Sade'yi Agah Hün oynar.

Tepebaşı Deneme Sahnesi biriminin çıkardığı diğer oyunlar; *Montserrat* yönetmeni Erol Keskin (1978-79) dört oyundan sonra yasaklanır, *Godot Geldi* yönetmeni Macit Koper (1978-79-80), *Saloz'un Mavalı* yönetmeni Çetin İpekkaya'dır (1979-80) .

1977 yılının Aralık ayında yapılan yerel seçimlerde Ahmet İsvan partisi tarafından tekrar aday gösterilmez, seçimi Aytekin Kotil kazanır. Yerinden Yönetim'in önemli bir zaafı olan, Sanat Yönetmenlerinin Belediye Başkanı tarafından atanması yetkisi olumsuz etkisini gösterir ve yerel seçim sürecinde Ahmet İsvan'ı desteklediklerini açıkça belirten birim sanat yönetmenlerinin görevleri uzatılmaz, yerlerine yenileri atanır. Ayrıca Şehir Tiyatroları Genel Sanat yönetmenliğine de ilk defa Şehir Tiyatroları dışından bir isim olan Hayati Asilyazıcı atanır. Yeniden birimlerine atanmayan ekipler diğer birimlere dağılmaya çalışırlar, Başar Sabuncu ve Cüneyt Türel'de uzun konuşmalar sonucu Beklan Algan'ı ikna ederek Tepebaşı Deneme Sahnesi'ne katılırlar. (Türel, 1996)

Bir süre sonra 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi ile Yerinden Yönetimle ilgili yürürlükteki Şehir Tiyatroları yönetmeliği kaldırılır ve İstanbul Belediye Meclisi'nin 17.10.1980 gün ve 60 sayılı kararıyla Şehir Tiyatroları Geçici Yönetmeliği yürürlüğe konur, 23.10.1980 tarihli kararla da Vasfi Rıza Zobu Şehir Tiyatroları Genel Sanat Yönetmenliği'ne atanır. (Konur, 1987; 318)

12 Eylül sürecinde Başar Sabuncu'nun yönettiği *Bahar Noktası*'nın provaları sürmektedir. 1402 sayılı yasa ile pek çok Şehir Tiyatrosu sanatçısı işten atılır, Başar

Sabuncu'da bunlar arasındadır. *Bahar Noktası*'nın 1980-81 sezonunda oynanma serüvenini Metin Deniz şöyle anlatır;

“... Şehir Tiyatrosu Yönetiminin bize karşı baskısı giderek arttı. Tiyatrodan çeşitli oyuncular siyasi nedenlerle kovulmaya başladı. Başar Sabuncu'nun yönettiği *Bahar Noktası* sırasında hemen her hafta kadrodan bir kişi atılıyordu. İşte o dönem, başta Beklan olmak üzere biz Tepebaşı Deneme Sahnesi'ndeki arkadaşlar, oyuncu olalım olmayalım, gidenin yerine hemen oyunun kadrosuna giriyorduk. Beklan o dönem *Ayışığı*'ni oynuyordu. Ama o da kovulunca, daha önce *Ateş Yutan*'ı oynayan ben, bu kez kısa bir süre *Ayışığı*'ni de oynamak zorunda kaldım. Daha sonra ben de gözaltına alındım ve benim yerime Haşmet Zeybek geldi.” (Deniz, 2008; 109)

Beklan Algan'ın Şehir Tiyatroları'ndan uzaklaştırılmasından bir süre sonra, *Bahar Noktası* sonlandığında, Tepebaşı Deneme Sahnesi'nin adı Tepebaşı Tiyatrosu olarak değiştirilir. Tepebaşı Deneme Sahnesi, Şehir Tiyatrosunun yönergesine eklenemediği ve birim olarak kaydedilemediği için resmi bir kimlik kazanamaz. 1981-82'de Çetin İpekkaya rejisi ile *İp Oyunu* ve 1982-83'de Agah Hün rejisi ile *Yağmurcu* oynanır. 1984 yılının Ocak ayında tamamen yıkılan yapının yerine otopark ve TRT stüdyoları yapılır.

Beklan Algan'ın 1960 yılında Türkiye'ye dönmesi ile başlayan 20 yıllık profesyonel Tiyatro hayatında, binbir emekle ve adanmışlıkla yarattığı Tepebaşı Deneme Sahnesi yapımına başlanmasından 10 yıl sonra tıpkı daha önce emek verdiği LCC Sahnesi ve Bakırköy Halkevi Deneme Sahnesi'nde olduğu gibi tamamen yok olmuştur.

1402 sayılı yasa ile Şehir Tiyatrosu'ndan uzaklaştırılmasının ardından Beklan Algan eşi Ayla Algan ile birlikte o dönemde Berlin Schaubühne'nin başında olan arkadaşı yönetmen Peter Stein'in daveti ile Almanya'ya giderler.

3.2. 1980 Şehir Tiyatrosu ayrılış ve Almanya deneyimi

3.2.1. Schaubühne çalışmaları

80'li yıllarda Berlin'de Schaubühne am Halleschen Ufer Tiyatrosunun genel sanat yönetmeni Peter Stein'dir. Beklan Algan, Stein'in 1976 yılında çıkardığı *Shakespeare's Memory 1-2*'nin prova çalışmalarına katılmış, Stein'da tatil için bir

çok kez Türkiye'ye gelmiş, ayrıca Algan'ın Tepebaşı Deneme Sahnesinde sergilenen *Cesaret Ana ve Çocukları* oyununu izlemiştir.

O günlere kadar Almanya'ya göç eden Türkiye'li tiyatrocular çeşitli şehirlerde pek çok tiyatro kurmuşlardır. Bu tiyatrolar çoğunlukla amatör gruplardır ve zor koşullar ve teknik eksikliklerle ayakta kalmaya çalışmaktadırlar. Oynanan oyunların dilinin büyük oranda Türkçe olması ve yerel konular içermesi bu tiyatroların kültürel açıdan içinde yaşadıkları Alman toplumuyla ilişki kuramaması sonucunu doğurmuştur. Zaten Alman tiyatro izleyicileri ve tiyatro çevreleri de bu oluşumlarla hiç ilgilenmemiştir. 1978 yılında Peter Stein, Türkiye'li göçmenlerden oluşan Berlin Oyuncuları grubunun kurucularından Meray Ülgen'e Schaubühne'de *Gross and Klein* oyunundaki üç Türk karakterden biri olan küçük bir rol teklif eder. Türk oyuncuların Almanya'nın bu kadar önemli bir tiyatrosunda Türk rolü oynamaları bile çok nadirdir, Meray Ülgen rolü kabul eder.¹⁵

Meray Ülgen bu çalışma sonrasında Berlin Oyuncuları'nın oyununu izlemeye gelen Peter Stein'a Türkiye'li göçmen oyuncularından oluşan bir grubun Schaubühne çatısı altında Almanlara ve Türklere yönelik tiyatro çalışmaları yapması fikrini önerir. Peter Stein bu projeyi olumlu bulur, geliştirir ve finansal destek sağlar ancak grubu Meray Ülgen'in istediği gibi sadece göçmen yarı-profesyonel oyuncularından oluşturamaz. Türkiye'den başta Beklan ve Ayla Algan olmak üzere, Şener Şen, Macit Koper, Kerim Afşar, Başar Sabuncu gibi profesyonel tiyatrocuları da bu gruba davet eder.

Türkiye 1980 Askeri darbesi ve sonrasındaki zorlu süreçten geçerken, Almanya'da göçmenlerin kültürel yaşamına eğilen, Almanlar'la göçmenlerin aralarındaki dialoğun tiyatro aracılığı ile arttırılmasını hedefleyen bu çalışma önerisi Türkiye'den giden sanatçıların da çok ilgisini çeker. Almanya'da Türkiye'den gelen ve Berlin'de yaşayan sanatçılardan oluşan bir Türk Tiyatrosunun (Türkische Ensemble der Schaubühne) kurulması ve Berlin hükümetinden finansman sağlanması çok önemli bir gelişmedir. Bu sayede başka işlerde çalışmak zorunda kalmadan sadece tiyatro ile ilgilenerek geçinebilen bir kumpanya oluşabilecektir, oyuncular

15 Bu duruma tek istisna 1970'li yılların ortasından itibaren Berliner Ensemble'de oyuncu ve Benno Besso'nun asistanı olarak çalışan yazar Emine Sevgi Özdamar'dır

sabit maaş alacak ve Schaubühne'nin prova sahnesi, teknik personel ve ekipman olanaklarından yararlanabileceklerdir. (Boran 2004; 105) Daha sonra o sırada Stockholm'de olan Tuncel Kurtiz'de onlara katılır. LCC Tiyatro Okulu'nda Beklan ve Ayla Algan'ın öğrencisi olan E. Sevgi Özdamar da Beklan Algan'ın tercümanlığını ve asistanlığını yapmaktadır.

İlk olarak Beklan Algan'ın yöneteceği Türk işçileri ve göç sorununun işlenileceği *Sessiz Çılgılık* projesine materyal oluşturmak için yoğun çalışmalara başlanır, metni Macit Koper yazacaktır. Bir yıl süren hazırlıklardan sonra provalara başlanır, ancak “bir kaç gün sonra uyandığımızda Beklan Algan ortada yoktu. Türkiye'ye dönmüştü. Bu kaçışın nedenini hiç bir zaman, hiç kimseden öğrenemedim.” (Koper 2011; 61), proje sekteye uğrar.

Beklan Algan'ın ortadan kaybolması ile çalışmayı Ayla Algan devralır, Macit Koper ile birlikte oyunu çıkartırlar, ancak planlanan prodüksiyondan çok çok daha dar kapsamlı bir iş çıkarmak zorunda kalırlar. Adı *Giden Tez Geri Dönmez* olarak değişir, 15 ayrı tabloda Doğu Anadolu'dan gelip Kreuzberg'e yerleşen bir işçi grubunun öyküsü anlatılır. Oyun ilk kez 13 Haziran 1980'de oynanır. Bu çalışma prodüksiyon sırasında yaşanan sorunlara rağmen Alman basınından ve seyircisinden çok olumlu övgüler alır. Bir sonraki sezonda da oynanmaya devam eder. Oyunun başarısı üzerine Berlin Hükümeti Hebbel Tiyatrosu'nu da Schaubühne'nin kullanımına verir. (Cumhuriyet, 1980; 9)

Schaubühne Türk Tiyatrosu'nun ekonomik ve teknik olarak önemli avantajlara sahip olmasını Berlin'de bulunan ve hiç bir maddi kaynağa sahip olmayan diğer Türk tiyatro grupları tarafından tepki ile karşılanır. 1980 sonrası Almanya'da toplanmış birbirlerinden farklı fraksiyonlara ait sol gruplar, Türkiye'den gelen profesyonel sanatçıları yeterince politik bulmamakta, ağır eleştirilerde, hatta tehditlerde bulunmaktadır. 1980 yılında Tuncel Kurtiz'in yönettiği *Keşanlı Ali Destanı* provalarında karşıt Türk gruplar Öztürk Serengil'in oyunda oynamaması için Schaubühne'ye tehdit mesajları gönderirler, prömiyerde de Haldun Taner'in saray tiyatrocusu olduğunu iddia ederek oyunu protesto edip yuhalarlar. (Kurtiz, 2009: 93) Ayrıca Schaubühne Türk Tiyatrosu grubunun kendi içinde de rahatsızlıklar, “kanlı tartışmalar” vardır, Türkiye'den gelen profesyonellerle Almanya'da yerleşik yarı-

profesyoneller arasındaki tartışmalar bir ensemble oluşmasına olanak bırakmayacaktır. (Boran 2004; 103)

1982'de Beklan Algan Schaubühne'ye tekrar dönüp Güngör Dilmen'in *Kurban*'ını yönetir. Bu oyunda Ayla Algan, Kerim Afşar, Gül Tetikasar, Engin Akçelik, Meray Ülgen, Dilek Türker, Hürdem Gürel, Serpil Şimşek, Beatriz Tuncay, Yekta Arman, Suavi Eren, Özlem Akçelik ve Ömer Türer rol almaktadır. (Gelen, 1982; 4) Türkiye'li tiyatrocularla göçmen tiyatrocular arasında hem tiyatro dışında hem de içinde yaşanan çatışmalara rağmen çocuk ve büyük oyunu olmak üzere toplam on oyun gerçekleştirilir ve bu oyunların bir kısmı iki dilli, Türkçe ve Almanca oynanır. Bir süre sonra Türkiye'den gelen profesyonel tiyatrocular yurda döner, kalan göçmen tiyatrocular da ayrılmaya başlar, Schaubühne Türk Tiyatrosu 1984'te tamamen dağılır.¹⁶ Schaubühne Türk Tiyatrosu tüm sorunlara ve tartışmalara karşın göçmen grupların sanatsal görünürlüklerinin artmasında öncü bir rol oynar.

Beklan Algan, Schaubühne Türk Tiyatrosu deneyimi için şunları söylemektedir;

“Dönüp baktığım vakit “ahhh“diyorum Ahh diyorum Berlin'de büyük projeyi yarıda bırakıp... haklıyım ben ama... “bırakma, Beklan” şimdi olsa bırakmam, koşullar buysa o koşullara göre, baktım bir şeyler oldu olmadı, “Hayır” dedim “ben gidiyorum, bir daha değiştirmem oyunu” ne yapsın Ayla başa geçti aynı malzemenin başka bir oyun oldu tabii. Bugün baktığımda büyük bir şans kaçırdığımı görebiliyorum” (Algan, yayımlanmamış söyleşi, söy. yapan: D. Seda Tomru, 2006)

Berlin'de sergilenen *Kurban*, Beklan Algan'ın sunumu gerçekleşen son profesyonel tiyatro yapımı olarak değerlendirilebilir, sonrasında tamamen eğitim çalışmalarına ve çalışma sürecinde gösterimlere yönelmiştir.

16 Schaubühne Türk Tiyatrosu'dan Yekta Arman ve Meray Ülgen devamında Berlin Kültür Senatosu desteğini devralarak Kreuzberg'de Tiyatrom Tiyatrosunu kurup devam ettirirler. 1984-88 yılları arasında bu tiyatronun genel sanat yönetmenliğini Çetin İpekkaya yapmıştır. (<http://hakkirant.de.tl/Dr-.--%C7etin-%26%23304%3Bpekkaya.htm>)

3.3. Ustam Eugenio Barba; ODIN ve ISTA etkilenimleri

3.3.1. Eugenio Barba, ODIN ve ISTA Tiyatro Antropolojisi

1980 sonrası Şehir Tiyatrolarından uzaklaştırıldığı, Türkiye'den, eğitim ve üretimden bir anlamda mecburen uzak kaldığı, çok da mutlu olmadığını düşündüren Almanya deneyimi sürecindeyken, Beklan Algan için olumlu ve gelecek yaşamını etkileyen bir ölçüde belirleyici bir buluşma gerçekleşir. LCC (1966) ve Tepebaşı Deneme Sahnesi (1974) eğitim ve prodüksiyon süreçlerinde fiziksel aksiyon üzerine yoğunlaşmış, uzun süreli ve doğaçlamalarla gelişen oyun çıkarma sürecini benimsemiş, edebi metni bir kenara bırakıp metin oluşturmaya yönelmiş, oyuncu, seyirci, mekân ilişkisini her seferinde yeniden ve yeniden tanımlamış Beklan Algan'ın karşısına yeni ve önemli bir tanışıklık, dostluk ve tiyatro yoldaşlığı çıkar;

“Eugenio Barba... Onunla sanatsal estetik ve oyunculuk sanatı anlayışımın deri değiştirdiği çok zor bir dönemde, kırklı yaşlarımda tanıştım. Barba, yalnız tiyatroya değil insan ilişkilerine, toplum ilişkilerine bakış ve anlayış tarzımda da büyük bir değişiklik yaptı.” (Algan 2008; 72)

Eugenio Barba, 1936 yılında İtalya'da doğar, 1954 yılında Norveç'e göç eder, denizcilik ve kaynakçılık gibi işlerle yaşamını kazanırken Oslo Üniversitesi'nde Fransızca, Norveç Edebiyatı ve Dinler Tarihi okur. Unesco'dan aldığı bir burs sayesinde 1961 yılında Varşova Devlet Tiyatro okulunda yönetmenlik eğitimi almaya gider, ancak ilk yılın sonunda okulu bırakır. Tesadüfen haberdar olduğu Opole'de Jerzy Grotowski'nin Ludwig Flazsen'le birlikte 1959'da kurduğu 13 Sıralı Tiyatro'sunda onunla üç yıl birlikte çalışır. 1963'de Kathakali tiyatrosunu incelemek için Hindistan'a gider. Norveç'e geri döndüğünde profesyonel tiyatro yönetmeni olarak çalışmak ister ancak resmi bir eğitimi olmadığı için başvurduğu hiç bir kurum tarafından kabul edilmez. Mecburen kendisi bir grup kurmaya karar verir, ancak profesyonel oyuncularını da kendisi ile çalışmaya ikna edemez. Konservatuar sınavlarında başarılı olamamış bir kaç gençle birlikte Ekim 1964'de Odin Tiyatrosunu kurar. Hepsi amatör oyuncular olan 11 kişi ile çalışmaya başlarlar. 1966'da Kuzey Danimarka'da küçük bir kasaba olan Holstebro'nun belediye yönetimi Eugenio Barba'ya eski bir çiftlik ve bir miktar para hibe ederek kasabalarına yerleşmelerini ve Tiyatro Laboratuvarını kasabalarında kurmalarını önerir, oraya taşınır ve tiyatronun adını Odin Tiyatrosu/Nordisk Tiyatro Laboratuvarı olarak

değiştirirler. İlk ekipden sadece iki oyuncu Eugenio Barba ile beraber Holstebro'ya gelir. (Barba, 1994; 23)

Barba'nın tiyatro üzerine ilk makalesi Hindistan'da incelediği Kathakali deneyimi ile ilgilidir, İtalya, Fransa, Amerika ve Danimarka'da yayınlanır. Sonrasında Grotowski'nin çalışmaları hakkında ilk kitabı *In Search Of a Lost Theater* 1965'de İtalya ve Macaristan'da yayınlanır. 1968'de ise Barba'nın editörlüğünü yaptığı Grotowski'nin ünlü *Towards a Poor Theater*'i yayınlanır. Barba, Grotowski'nin araştırmakta olduğu yöntemlerin üzerine düşünen, onları yorumlayıp araştıran ve yazıya döken tanıdığı olur. (Candan, 2010; 131) Eugenio Barba Grotowski için;

“Eğer ustam olarak kabul ettiğim biri varsa o da Grotowski'dir. Beni mesleğe o kazandırdı ve yaptığı şeylere büyük saygı duyuyorum. Onun temel düşünceleri, çalışma yöntemleri ve mesleki vicdanı bana sürekli bir meydan okumadır.” (Barba, 1994; 24)

Odin Tiyatrosu'nun ilk dönemlerinde, Barba'nın Kathakali ve Grotowski çalışmalarının içeriğinden edindiği bilgileri temel alan, oyuncunun fiziksel mükemmeliyete yaklaşması ve tekniğini geliştirmesi üzerine çalışmalara odaklanılır. Özellikle Kathakali'den gözlemleyerek oluşturduğu tiyatro etiği; “titiz eğitim ve katı disiplin, oyuncunun sanatı önündeki alçak gönüllülüğü, tiyatro ile ilgili herşeye duyulan saygı ve karşılığında hiçbir ödül beklemeden verme istekliliğini gösterme” ilkeleri, ensemble olma anlayışı ile ticari tiyatro dışında tiyatro yapmak isteyen gruplar için yol göstericidir. Oyuncunun kendi sanatına yönelik temel ilkeler ise Stanislavski ve Grotowski'nin de temel yaklaşımlarıyla benzeşen “virtüozite, anlatıma değil coşkusallığa yönelik oynaması ve gündelik yaşama dair özelliklerden sıyrılma” olarak çok kısaca özetlenebilir. (Gürel 1997, 313) “Oyuncu olmak, yalnızca gösteri aracılığıyla var olmamak, başkalarıyla karşılaşma olanağı sağlayan durumlar yaratarak yapılan işin sınırlarını genişletmek”de (Kocabay, 2001; 108) Odin Tiyatrosu'nun yaklaşımının önemli noktalarıdır.

70'li yıllarda Odin Tiyatrosu'nun kendi iç eğitim çalışmaları için gittikleri İtalya'da, daha sonra Uzakdoğu ve Venezüela'da bölge halklarıyla kurdukları temas sonucu kültürel takas etkinlikleri gelişir. Daha sonra 1976 yılında Belgrad'da, 1977'de Bergamo'da Unesco desteği ile gerçekleşen tiyatro buluşmalarında mesleki karşılaşma

ve mesleki takas etkinlikleri gerçekleşecek bunların sonucu edindiği izlenimler Barba'yı Üçüncü Tiyatro kavramının oluşumuna ve Tiyatro Antropolojisi formülasyonuna doğru götürecektir. (Gürel 1997, 314-315)

Antropoloji sözcüğü kültürel antropolojinin bir çalışma alanı olması anlamına gelmez. Tiyatro Antropolojisi;

“...insanın örgütlenmiş bir gösterim durumunda fiziksel ve zihinsel varlığını kullanırken, gündelik ve yaşamdakinden başka olan ilkelere göre davranışının incelenmesidir. Gösterimin kültürlerarası bir çözümlemesi, oyuncu çalışmasının üç değişik örgütlenme düzeyini yansıtan üç yönün bir biri içinde erimesinin sonucu olduğunu ortaya koyar;

- 1) Oyuncuların kişilikleri, duyarlıkları, sanatsal zekaları ve sosyal kişilikleri, onları tek ve bir defalık yapan tüm özellikleri
- 2) Oyuncunun bir defalık kişiliğinin içinde belirlediği geleneksel, toplumsal, tarihsel bağlamların özellikleri
- 3) Fizyolojinin¹⁷ gündelik dışı tekniklere göre kullanımı. “ (Barba, Savarese 2002; 8)

Bu yönlerin ilki bireysel, ikincisi ise aynı gösterim tipine ait olanların tümüne ortaktır. Üçüncüsünde tekrar eden kültürlerarası ortak prensipler bulunmaktadır. İfade/Anlatım¹⁸ Öncesi deyimini, “oyuncunun sahne üzerinde herhangi bir ifade içinde bulunmazdan önceki durumunu” anlatır. Tiyatro Antropolojisi en kısa ifadesiyle “anlatım öncesi sahne davranışının araştırılması” dır. (Candan, 2010; 137)

ISTA , *International School of Theatre Antropology (Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu)*, 1979 yılında Eugenio Barba tarafından Holstebro'da kurulur. “ISTA'nın çalışmasının örgütlenmiş bir gösterim durumundaki insana uygulanan yeni bir araştırma alanı olduğunun ayrımı yinelenerek vurgulanır.” (Barba, Savarese 2002; 8) Daha çok Üçüncü Tiyatro bölgesinden gelen veya ona ilgi duyan zanaatçıların, akademisyenlerin katıldığı bu seyyar okul/üniversite'nin ana çalışma konusu Tiyatro Antropolojisi'dir ve oyuncu, yönetmen ve eğitimcilerden oluşan çok kültürlü bir oluşumdur. Uygun finansman, destek sağlandığında farklı temaları olan ve bu tema çerçevesinde atölyeler, uygulamalar ve sunumlar, çalışma gösterimleri

17 Beden-zihin olarak'da okunabilir.

18 *Pre-Expressivity* kelimesi Türkçe'ye farklı kaynaklarda iki değişik şekilde çevrilmiştir; *İfade Öncesi* veya *Anlatım Öncesi* olarak.

yapılan ISTA oturumları düzenlenir. Her ISTA oturumuna dünyanın her yerinden sınırlı sayıda oyuncu, dansçı, yönetmen, koreograf, eğitmen ve eleştirmen katılabilir. Katılımcılar kendilerini tanıtan bir özgeçmişle başvurur ve Eugenio Barba tarafından seçilip davet edilirler. ISTA oturumları araştırılan Tiyatro Antropolojisi temaları laboratuvar çalışmaları sonucu olarak sıklıkla makalelere ve kitaplara konu olur,.

Bu oturumların ilki 1980'de Almanya Bonn'da yapılır ve teması *Tiyatro Antropoloji*'sidir. İkincisi 1981'de İtalya Volterra-Pontedera'da düzenlenmiştir, teması *İfade Öncesi/Doğaçlama*'dır . Geçen 35 yılda kaynak sağlandığı ölçüde farklı temalarda ve genellikle farklı ülkelerde toplam 14 adet ISTA toplantısı yapılmış, 15.'sinin Nisan 2016'da İtalya, Albino'da gerçekleşmesi planlanmıştır.

Odin Tiyatrosu kurulduğu 1964 yılından bugüne geçen 51 yılda, 64 ülkede, 76 gösterim gerçekleştirir. Ticari bir tiyatro için bile çok uzun olan bu süreci saçaklarda yaşayan bir Üçüncü Tiyatro bölgesi Laboratuvarının sürdürebilmesi, tüm eleştirilere karşın, üzerinde düşünmeye değer bir olgudur.

3.3.2. Üçüncü Tiyatro

Eugenio Barba Üçüncü Tiyatro'dan ilk kez 1976'da Belgrad'da katıldığı tiyatro buluşmasında bahseder. Odin, Uluslararası Tiyatro Enstitüsü ve Unesco desteği ile 1976 ve 1977'de düzenlenen toplantılarda Üçüncü Tiyatro kavramı gelişir. (Kocabay, 2001; 98) Farklı kültürlerden, ülkelere gelen grupların gösterimleri ve yapılan çalışmalar dolayısıyla mesleki takas deneyimlenir, tüm farklılıklarına rağmen ortak özelliklerden de bahsedebilmek mümkündür. Bu gruplar ne Birinci Tiyatro'ya benzer kurumsal/ticari bir yapılanma ve üretim içindedir, ne de ona karşı durduğu iddiasında olan avantgarde ile benzeşirler. Üçüncü Tiyatro “her biri kendi yolunda anlam inşa eden tiyatroların toplamıdır.” (Barba, 1994; 90)

Üçüncü tiyatro öncelikle bu grupların tiyatro yapmak adına *niçinlerini* bulma haritasıdır. Onlar kendilerini çevreleyen kültür tarafından zanaatlarına ayrılan sınırları tanımayan bir anlamı inşa etme çabasındadırlar. Kendi zamanlarında, ana akımın dışında dururlar ve Barba'nın tanımıyla tiyatro gezegenine ait değildirlere;

“Bir kimsenin, kendisini tiyatro yapmasının anlamını icat etmesi, Tiyatro gezegeninin merkezinde o an rağbette olan değerlerden kopma isteği ve kapasitesini ima eder. Gezegenin

halkalarının yörüngesine, nebulaya doğru atılma riskini göze alma gücünü ima eder. “ (Barba, 1994; 92)

Üçüncü Tiyatro'nun pek çok atası vardır; Craig, Stanislavski, Copeau, Brecht, Artaud, Meyerhold, Beck ve Grotowski ve isimleri kaybolmuş pek çok diğerleri bir mirası devr almamışlar, tiyatronun kimi savunma araçlarını terk etmiş veya terk etmek zorunda kalmış ama tiyatroyu yeniden biçimlendirerek özgün kuramlar, stratejiler üretmişlerdir. (Barba, 1994; 87-88)

Barba'ya göre anlamın inşası zanaatın kişisel biçimde keşfi ile mümkündür ve “tiyatronun merkezinde mevcut olan dengelenmiş ve kanıtlanmış ilişkilerle uzlaşmaksızın, metinlerle ve seyircilerle kurduğumuz kendi fiziksel, zihinsel, entelektüel ve çöşkusal ilişkimizin sabırlı inşası demektir.” Geleneksel seyirciler olmadan, kendi seyircisini, kaynağını yaratabilen tiyatrolar olabilmek demektir. (Barba, 1994; 93)

3.3.3. ISTA ilk katılım - İsta deneyimleri

Beklan Algan ilk kez, teması *İfade Öncesi/Doğaçlama* olan ve 5 Ağustos – 7 Ekim 1981'de Volterra İtalya'da yapılan ikinci ISTA toplantısına katılır. Bu toplantı yapılan en uzun ISTA toplantısıdır, daha sonrakiler daha kısa olarak planlanır. Toplantının özel konukları arasında Jerzy Grotowski, Dario Fo, Clive Barker yer almakta ayrıca Hindistan, Japonya ve Bali'den gelen kalabalık bir oyuncu, dansçı, müzisyenlerden oluşan artistik/eğitmen kadro bulunmaktadır. Her ISTA toplantısında adet olacağı gibi akademisyenlerden oluşan grup yapılan tüm çalışmaları izler. 3-4 Ekim'de Pontedera'da ise “Tiyatro ve Antropoloji” üzerine Eugenio Barba tarafından yönetilen halka açık sempozyum ve artistik kadronun hazırladığı gösterim yapılır.

Batılı ve Doğulu eğitmenler¹⁹, akademisyenler, oyuncular, yönetmenler, gözlemciler ve misafirlerden oluşan altı değişik katılımcı grubu vardır. Gruplar, aile olarak adlandırılır ve çalışmalar için mümkün olduğu kadar benzeş gruplar oluşturmak amacı ile her aileye batılı ve doğulu eğitmenler ve akademisyenler atanır

19 Orinal metinde *pedagogues* kelimesini eğitmenler olarak çevirdim. Tiyatro Laboratuvarı çerçevesinde *Pedagogy* oyuncunun temel eğitiminin otonom süreci ve bilgiyi aktarmak için istek olarak kullanılır. (Schino, 2009; 10)

sonra 19 ülkeden gelen 53 katılımcı bu ailelere paylaşılır. Oluşturulan aileler şöyledir;

- “1. Aile Eğitmen; SANJUKTA PANIGRAHI, Orissi dans ustası, Hindistan,
TONI COTS, Odin Tiyatrosu oyuncu , İspanya
I MADE PASEK TEMPO, oyuncu-dansçı, Bali
Akademisyen; NANDO TAVIANI, Prof. Lecce Üniversitesi, İtalya
UGO VOLLI, Prof. Bologna Üniversitesi, İtalya
2. Aile Eğitmen; INGEMAR LINDH, Mim ustası, İsveç
GISELA CREMER, Oyuncu , Almanya
MICH IMAFUJI, Şarkıcı, Japonya
Akademisyen; FABRIZIO CRUCIANI, Prof. Bologna Üniversitesi, İtalya
FRANCO RUFFINI, Prof. Bologna Üniversitesi, İtalya
3. Aile Eğitmen; KATSUKO AZUMA, Buyo Dansçısı, Japonya
RICHARD FOWLER, Oyuncu , Kanada
RAGUNATH PANIGRAHI, Şarkıcı, Hindistan,
Akademisyen; PETER ELSASS, Nöröpsikolog, Kopenhag Üniversitesi Hast., Danimarka
JEAN PRADIER, Prof. Rabat Üniversitesi, Fas”

(Barba, 1994-2; 56)

Katılımcılar hangi aileye dâhil olacaklarını kendileri seçerler. Günlük program sabah 06.10 da hafif bir atıştırma ile başlar, sonrasında 3'er kişiden oluşan gruplar 30-40 dakika sürecek “iletişim/etkileşim” koşusuna çıkarlar. İlk üç gün koşudan sonra Eugenio Barba yapılacak çalışmalarla ilgili tüm gün süren toplu seminerler verir. Sonraki günlerde koşudan çalışma yerine dönüşte 2,5 saat kadar dâhil oldukları aile içinde bireysel ses ve vücut çalışması yapılır. Sabah kalkış itibarı ile tüm koşu süresi ve kahvaltıya kadar ki çalışma süresinde sessizlik kuralı uygulanır, 9.30'daki kahvaltıya kadar kimse kimseyle konuşmamalıdır. Yarım saat kahvaltı arasından sonra 10.30-13.00 arası Çingene zamanı olarak adlandırılan atölye zamanı başlar. Tüm katılımcıların katılımına açık atölyeler mim, mask ile doğaçlama, farklı ses eğitim egzersizleri, sokak gösterim teknikleri eğitimi, Doğu sanatları ve akrobasi üzerine gerçekleştirilir. Ayrıca yönetmenler için dramaturji, sahneleme ve oyuncu yönetimi üzerine özel atölyeler ve oyuncular için küçük

gruplar halinde veya tekil olarak spesifik konularda atölyeler düzenlenir. Bu atölyeler genellikle bir hafta sürer. 1 saat öğlen yemeği arasından sonra gruplar önceden belirlenmiş yönetmenleri ile bir Hamlet adaptasyonu üzerine gösterim hazırlamak için çalışırlar. Hamlet üzerine çalışacak 13 ayrı grup oluşur, Ağustos sonunda çalışmaya başlarlar, ortaya çıkan malzeme 21-23 Eylül'de gösterilir. Oyuncular çalışacakları yönetmeni seçmekte özgürdür. Her grubun sorumlu yönetmenine asiste eden dramaturglar ve akademisyenler bulunur. (Taviani, 1994-1; 31) Ayrıca Barba yönetiminde bir grup da *Basho* adını verdikleri, Edward Bond'un Japon şair Basho'nun gezi günlüğünün bir adaptasyonu olan *Kuzey'in Derinliklerine Dar bir Yol* oyunu üzerine çalışır. Basho üzerine çalışmaları sadece yönetmenler ve akademisyenler izleyebilir, çalışma sırasında Eugenio Barba tüm yorumlarını ve yönlendirmelerini yüksek sesle yaparak izleyicilerin süreci takip etmesini sağlar.(Taviani, 1994-1; 31) Akşam yemeği sonrasında bazıları genel katılıma açık sunumlar, film ve çalışma gösterimleri yapılır. İfade Öncesi/Doğaçlama üzerine yapılan tüm bu atölyelerden başka bir akşam Jerzy Grotowski,²⁰ Stanislavski'nin doğaçlama konusuna yaklaşımını irdelleyen uzun bir konuşma yapar. Dario Fo da doğaçlama üzerine bir atölye çalışması gerçekleştirir; çalışması sırasında adım adım yaptıklarını uygulayıp anlatır ve doğaçlama sanatının gizinin temayı inkar etmekte yattığını belirtir. (Taviani, 1994-1; 28)

Ayla Algan 1986 yılında Danimarka Holstebro'da yapılan *Kadın Rollerini* temalı 4. ISTA toplantısına, Beklan Algan ise 1-14 Eylül 1987'de İtalya Salento'da yapılan *Oyuncunun Geleneği ve Seyircinin Kimliği* temalı 5. ISTA toplantısına katılır. 1981-1987 yılları arasında yapılan 2. ISTA toplantısı halka kapalı yapılmıştır. 5. ISTA toplantısı ise açık havada gezici bir laboratuvarın deneysel koşulları altında oyuncu ve seyircinin büyük ya da küçük tüm teatral ilişkilere uyarlanabilecek olan görüş/algı farklılıklarını tanımlama çalışır. Solento'da ana amaç oyuncunun kendi geleneğinden gelişip gelen performansının içerdiği anlamın başka bir gelenekten gelen seyirciye nasıl aktarıldığını araştırmaktır. Bu ISTA'da çalışmalar için seçilmiş

20 2. ISTA raporunda belirtildiğine üzere Jerzy Grotowski 80'li yıllarda Polonya'da büyük zorluklar yaşamaktadır ve Avrupa'da gözlerden uzak bir yaşam sürmektedir. Volterra'da ISTA'nın çatısı altındadır ancak yine gözden uzakta kalmayı tercih eder. Sadece günde bir kaç saat okulun mutfağında kendisi ile konuşmak isteyen katılımcılarla kısa konuşmalar yapmaktadır. (Taviani, 1994-1; 31)

olan metin Faust'tur, gruplarla ayrılmış olan katılımcılar kendilerine göre hikaye'nin temasını aktarmak için en gerekli buldukları sahne dizgelerini ve buna karşıt gelen fiziksel aksiyonları önerirler, bu öneriler toplamı Barba tarafından performansçıların oluşturdukları skorlardan seçilip ayıklanarak net bir teatral aksiyon halinde düzenlenir. (Barba, 1994-2; 77-78) 5. ISTA oturumu sonunda *Performansın Semiyolojisi ve Tiyatro Antropolojisi* konulu 1 günlük bir sempozyum²¹ gerçekleşir.

ISTA oturumlarında Beklan Algan “Orada askeri bir disiplin içinde uygulanan çalışmalarda bulunur. Yeryüzünün tüm oyunculuk geleneklerini karşılaştırma, ortaklık ve karşıtlıklardan yaratıcı sentezler oluşturma konusundaki deneyimlerini Türkiye'ye taşır.” (Candan, 2008 ; 123) Oturumlarındaki çok kültürlü, kültürlerarası buluşmalar, denemeler, arayışlar, tiyatro laboratuvarı ve tiyatro antropolojisi deneyimleri Beklan Algan için uzun zamandır zaten çalışmalarında uyguladığı ve sınıadığı konvansiyonel tiyatronun karşısına konulacak biçim arayışını üstüne kurgulayabileceği önemli ipuçları sağlar.

3.4. Almanya Dönüşü Yeni Bir Eğitim Açılımı; BİLSAK Tiyatro Atölyesi

3.4.1. BİLSAK; Tiyatro Eğitiminde İkinci Önemli Deneme

Beklan Algan'ın Almanya ve ISTA deneyimlerinden Türkiye'ye döndüğünde uzun zamanlı oyuncu eğitimi konusunda geçmişte önem verdiği uygulamalar, içerik ve çalışma biçimine ek olarak Tiyatro Antropolojisi ve tiyatrodaki göstergebilim gibi kavramlar da eklenmiştir. LCC'den sonra ikinci önemli özel tiyatro eğitimi denemesinin 1984 yılında BİLSAK²² 'da uygulamaya koyulması gündeme gelir.

21 Sempozyumun konuşmacıları; Monique Borie, Marco de Marinis, Fernando de Toro, Piergiorgio Giacche, Patrice Pavis, Jean-Marie Predier, Franco Ruffini ve Fernando Taviani'dir. (Barba, 1994-2)

22 YAZKO'dan ayrılan Mehmet Ali Ağaoğlu öncülüğünde, bir grup bilim adamı ve sanatçının inisiyatifi ile kurulan BİLSAK Bilim Sanat Kültür Hizmetleri Kurumu'nun kuruluş amacı bilim ve sanat arasındaki iletişimsizliği gidermek gayesiyle usta ve çırakların buluşturan atölyeler, seminerler düzenlemektir; bu amaçla 1984 yılı mart ayında Sıraselviler'de açılır, öncelikle görsel sanatlar ve fotoğraf atölyelerine yer verilir. (Cumhuriyet, 1984; 4)

Oyuncu ve yönetmen Oben Güney²³'in girişimiyle BİLSAK'da böyle bir eğitimin başlatılması için imkân sağlanmıştır.

1984 yılı Ağustos ayında BİLSAK'da Tiyatro Bölümü açılacağı ve Ayla Algan, Beklan Algan, Oben Güney, Prof. Dr. Cevat Çapan, Metin Deniz, Ahmet Güngöre, Güzin Gürer, Müge Gürman, Nihat İleri, Erol Keskin, Macit Koper, Doç Dr. Osman Senemoğlu, Haluk Şevket, Tarhan Targu, Prof. Dr. Süleyman Velioğlu, gibi pek çok sanatçı ve eğitmenle Türkiye'de ilk kez uygulanacak bir “atölye-laboratuar-üretim” düzeni ile çalışılacağı, çalışmanın dokuz ay süreceği, altı ay sonunda başarı gösterenlerin son üç ayda belirlenecek bir oyunun çalışmalarına katılacakları duyurulur. Bu grubun süreç içinde BİLSAK Tiyatro'nun kadrosunu oluşturacakları da haber de yer alır. 17-22 yaş aralığında 10'ar kız ve erkek aday kabul edilecektir. (Cumhuriyet, 21.08.1984; 4)

Çalışmalar, 1984 yılının sonbaharında başlar. İlk yıl çalışma dokuz ay olarak düzenlenir, ilk üç ayda atölyeler ve kuramsal çalışmalar yapılır, sonraki üç ayda George Büchner'in *Woyzeck* oyunu “laboratuar anlayışında masaya yatırılır”, son üç ayda ise Müge Gürman'ın uyarlayıp yönettiği *Cadılar'ın Macbeth'i* çalışılır. Çıkan oyun 3 kez Karaköy'de Aya Nikola Kilisesinde oynanır. Ancak sonuç öğrenciler açısından pek tatminkar değildir, tüm eğitim ve çalışma süresinin kısalığı, alınan eğitimin sonucunu yansıtamaz. (Giritli, 2009; 70) Bu oyunun çalışılması sürecinde eğitici kadronun tamamının sürece dahil olmaması ve eğitimcilerin prodüksiyondaki görevleri açısından aralarındaki iş bölümünün iyi yapılamaması, prodüksiyon için öğrencilerin yeterliliklerinin sağlanıp sağlanamadığı konusunda eğitmenler arasında oluşan görüş ayrılıkları ve bazı eğitmenlerin süreç içinde ayrılmaları, sonucu olumsuz etkilemiştir.

BİLSAK'daki eğitimin ikinci yılında eğitmen kadrosu biraz daralır. Atölye çalışmaları devam ederken, bu kez Beklan Algan'ın yönetiminde *Labirent 1 (Karar Anı)* projesi çalışılmaya başlanır. Jan D'ark ve Galileo'nun yaşamlarında karşı karşıya

23 Oben Güney (1937-1993) 12 Eylül döneminde 1402 sayılı yasa ile Şehir tiyatrolarından Beklan Algan ile beraber atılmıştır. 1969-1978 yılları arasında Polonya'da tiyatro çalışmaları yapar. Bir süre Grotowski'nin laboratuar tiyatrosunda çalışmalara katılır, üniversitelerde öğretim görevlisi olarak çalışır.

kaldıkları yaşam-ölüm arasında seçim yapma temasından yola çıkarak oyuncunun kendi hayatında paralellikler araması, kendi kimliğini araştırması üzerine bir çalışmadır. Yazılı bir oyun metni yoktur, süreç içinde oluşturulacaktır. Ağırlıklı Beklan Algan, Ayla Algan, Erol Keskin ve Ergüder Yoldaş ile çalışılmaktadır, diğer eğitimlerde projenin tamamlayıcısı çalışmalar yaparlar. *Labirent 1 (Karar Anı)* çalışmaları sunumunun yapılmasının planlandığı Aya İrini'de yapılır.

Her sabah küçük gruplar halinde 45 dakikalık sessiz koşullarla başlayan, sonrasında vücut ve ses çalışması, sessizlik kuralının kalktığı tüm grupla birlikte yapılan kahvaltı ile devam eder. Günün devamında spontane yaratıcılık, duyuları güçlendirme, mekân'ı tanıma, ses kullanımı çalışmaları oyuncuların fiziksel ve psikolojik sınırlarını zorlayarak devam eder. BİLSAK Tiyatro Atölyesi öğrencilerinden Nihal Geyran Koldaş'ın bu süreci, “ne zaman biteceği meçhul çalışmalar yüzünden sürdürülen bir nevi kavim hayatı; öte yandan çok sayıda bilimsel çalışma sürecinde, oyuncunun sürekli kendi kendisiyle yüzleşmesi, hep bir karar alma ikilemine itilmesi ve sık sık karar almak zorunda kalması “ (Koldaş, 2008; 113) olarak aktarır.

Haftanın altı günü uzun saatler Aya İrini'de yapılan çalışmalar sürecinde Beklan Algan'ın mükemmeliyetçi yaklaşımı, sonuçta çıkacak gösterimden çok çalışma sürecine odaklanması, gösterimin çıkışını sürekli erteler. Üzerinde çalışan sahneleri sabitlemeden, oyuncuların ortaya çıkardıkları çalışmaları daha ne kadar boyutlandırabileceğini görmek istemesi, her gün çalışmalar sonucunda daha da yaratıcı sonuçlar görmesi oyuncuların eğitimi açısından olumludur ancak çok da yorucudur. Gösterimin İstanbul Festivalinde yapılacağını duyurulmuş olması da oyuncuları beklenti içine iter. Yoğun çalışma temposununa daha fazla dayanamayacaklarını düşünerek bir mektup kaleme alırlar “Biz çok yorulduk, bu kadar sarsıcı bir çalışmayı kaldıramıyoruz, öldük, bittik...” Bu mektupla Beklan Algan'ın biraz yumuşayıp çalışmaları daha az zorlayıcı bir tempoda sürdüreceğini umut ederler. Ancak hiç beklenmedik bir sonuçla karşılaşılır; Beklan Algan dersleri bıraktığını bildirir; “o çalışmaların getirdiği yoğunluğa, sarsıntıya dayanamayan bir ekiple tiyatro yapılamayacağını ifade etmiştir.” (Erol, 2009; 68) *Labirent 1 (Karar Anı)* gösterimi gerçekleştirilemez.

Beklan Algan BİLSAK'ı değerlendirirken, her ikisi de özel eğitim kuruluşları olan LCC'deki başarının BİLSAK'da sağlanamamış olmasının, eğitim süresinin kısalığı, eğitimci kadrosunun tam bir uyumla çalışamaması, finansal ve fiziksel imkânsızlıklar ve en önemlisi eğitim sürecinde proje üretmek zorunda kalmak olduğunu belirtir. (Algan, yayınlanmamış söyleşi, söy. yapan Koper, 1995) LCC'de öğrenciler 3-4 yıl sonunda bir ürün çıkartacaklarının bilincindedir, ancak BİLSAK'da bu beklenti 1 yıla çekilmiştir, bu yetersiz bir süredir. BİLSAK'da iki yıllık eğitim için her yılın sonunda bir gösteri düzenlenecektir ibaresi yönetmeliğe konulduğundan öğrencinin beklentisini doğal olarak bu yöne çevrilir, bir yandan eğitim verirken bir yandan da proje üretmek zorunda kalmak ona göre işin en büyük çelişkisidir.

BİLSAK'daki bu iki yıllık eğitim süreci Temmuz 1986 da sona erer. Öğrencilerden Nihal Geyran Koldaş, Alp Giritli, Emre Baykal, Ceysu Koçak ve Şerif Erol aynı isimde bir tiyatro grubu kurarak bir süre BİLSAK binasının beşinci katında, daha sonra farklı mekânlarda, 13 yıl boyunca grubun ortak dramaturji ve rejî çalışmasına dayalı oyunlar sergilemeye devam ederler.

BİLSAK dönemi, LCC gibi temel eğitimi oyunculuk olmayan, farklı disiplinlerdeki öğrenimlerden gelen öğrenciler için konvansiyonel tiyatro dışında farklı bir dil, mekân ve anlatım estetiği arayışının kapılarını açar. BİLSAK'da eğitimin bir parçası haline gelen semiyoloji ve tiyatro antropolojisi ile birlikte disiplinler arası çalışma ise bu dönemin en önemli kazanımı olmuştur.

3.5. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Açık öğretim Fakültesi

Eskişehir Anadolu Üniversitesi rektörü Yılmaz Büyükerşen tiyatro bölümü kurulması için girişim başlatır ve bu amaçla çeşitli eğitim kurumlarında görev almış, profesyonel, ödenekli veya özel tiyatrolarda çalışmış olan tiyatro insanları, eleştirmen, çevirmen, amatör tiyatroların temsilcileri çağırılarak toplantı düzenlenmesini sağlar. Bu toplantıya Ergin Orbey, Yücel Erten, Özdemir Nutku, Genco Erkal, Beklan ve Ayla Algan, Cemal Ünlü, Özer Kızıltan, Zehra İpşiroğlu, eleştirmen Teoman Aktürel, yazar Güngör Dilmen katılır. Eskişehir'de yeni kurulacak böyle bir tiyatro bölümünde neler yapılmalı, neler yapılmamalı konusu

tartışılır. (Çapan, 2009) 1987-88 yılları arasında hemen her hafta sonu Beklan ve Ayla Algan, kurulma aşamasındaki bu üniversiteye giderek atölyeler düzenlerler, çalışma, eğitim programları hazırlar ve oradaki oluşuma katkıda bulunurlar. 1994 yılı itibarı ile de Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nın doğaçlama derslerinde TAL'in düzenlediği gelişme sürecinde çalışma metodu uygulanır. Erol Keskin 1994 yılında Eskişehir'de öğrencilerle sürecinin ve sonuçlarının filme alındığı, TAL'in yaklaşımlarının uygulandığı doğaçlama ve teknikler üzerine çalışmalar yapar.

4. BEKLAN ALGAN 1988-2002; TİYATRO ARAŞTIRMA LABORATUARI

4.1. İmbikten damıtılarak gelen; Tiyatro Araştırma Laboratuari

Tiyatro Araştırma Laboratuari (TAL)'in fikri, çalışma prensipleri ve tiyatroyu oluşturan tüm öğelere yaklaşımı, estetik ve etik bakış açısı uzun yılların ürünüdür. Beklan Algan'ın, Ayla Algan ile birlikte, bir tiyatrocusu olarak 1955 yılında Amerika'da ilk eğitim almaya başladığı yıllardan, 1966 yılında ilk kez oyuncu eğitmeye başladığı LCC'ye, Bakırköy Halkevi, Tepebaşı Deneme Sahnesi Birimi ve BİLSAK'a uzanan yolda biriktirdiklerinden, yurtdışı çalışmalarında edindiği izlenimlerden, okuduklarından damıtılarak vardığı öz'dür. Arayışı uzun yıllara dayanan, uzun yıllar üzerinde düşünülmüş bir öz, ama sonuç değil; süregelip devam edecek bir arayış, sonsuz bir araştırma, deneme, işin tabiatı itibarı ile hiç bitmeyecek bir yolculuktur.

BİLSAK süreci sonrasında 1402'likler mahkemeyle aklanırlar ve eski çalıştıkları kurumlarına dönüşlerinin yolu açılır. Beklan Algan, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları yeni Genel Sanat Yönetmeni Gencay Gürün'le görüşerek Tepebaşı Deneme Sahnesinde oluşturduğu eğitim ve deneme çalışmaları birimini Şehir Tiyatroları çatısı altında tekrar kurmayı amaçladığını belirtir. Ancak bu kez birimin oyun çıkartmak anlamında bir üretim merkezi olmasını istemediğini, kendisinin bu birimde rejisi yapmayacağını, sadece araştırmaya ve eğitime yönelik çalışmak istediğini belirtir. Bu anlamda kurulması planlanan Tiyatro Araştırma Laboratuari (TAL) yine Şehir Tiyatrosu'na bağlı bir birim olacak ancak Tepebaşı Deneme Sahnesi gibi bir üretim merkezi olmayacaktır, bu yönüyle Tepebaşı Deneme Sahnesinden farklıdır. Beklan Algan, TAL'de elemeler sonucu oluşturulacak olan 10-12 kişilik laborant ekibinin, araştırma sürecinde uzun süreli ve kalıcı bir grup oluşturulabilmesi amacı ile, Şehir Tiyatrosu'ndan yevmiyeli olarak ücret almasını öngörür, bu da TAL'i LCC ve BİLSAK deneyimlerinden ayırır.

Ayla ve Beklan Algan, Erol Keskin, Haluk Şevket Ataseven ve Çetin İpekkaya'dan oluşan TAL kurucu ekibinin çabalarıyla TAL'in yönergesi oluşturulur. Yönergenin 1. Maddesi olan Kuruluş'da TAL şöyle tanımlanır;

“İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Yönetmeliğinin 2 numaralı Amaç maddesindeki “Türk Tiyatrosu'nun geleceğe yönelik yaratıcı atılımlarına önderlik etmek amacını güden Tiyatro Araştırma Laboratuvarı; İşlerliği konusunda İBŞT'ye bağlı, tiyatroyu var eden değişik ögeler (Yazar – yönetmen – sahne tasarımcısı – eleştirme – oyuncu – SEYİRCİ) arasındaki YARATICI ilişki ve dengeyi bilim, düşün, ve diğer sanat dallarındaki çağdaş verilerin ışığında araştırmak ve ortaya çıkan tiyatrosal ürünleri sergilemek için eğitim ve denemeler yapan bir kuruluştur.

Tiyatro Araştırma Laboratuvarı, İBŞT Yönetim Kurulunca sağlanan, laboratuvar için gerekli çalışma yeri, laboratuvarında görevlendirilecek, yevmiyeli çalışan 10 laborant oyuncu, çalışmalarını yürütecek hocalar ve konferansçılarla, yönergemizin amaç ve ilkeler maddelerindeki esaslar doğrultusunda çalışır.” (Tal, 1988)

Yine yönergede belirtildiğine üzere TAL'in amacı “insanın henüz ele alınmayan zengin varlıksal kaynaklarını düşünsel-sanatsal-bilimsel konumda “yaratıcılık” açısından yeniden” ele almak ve gerçek özbenliğini arayan günümüz tiyatrosunun olanakları içinde çağdaş insanı bütün zenginlikleriyle ortaya koymaktır. Bu amaçla TAL, “Şimdiye kadar geliştirilen, tiyatro eğitim disiplinlerini göz önüne alarak, çağdaş sanatın amacına yatkın, Lisansüstü (Drama-Tiyatro eğitim birimini oluşturur.” Bu birimde yüksek okul düzeyindeki tiyatro sanatına yatkın formal tiyatro eğitimi almamış gençleri eğitir ve “Şehir Tiyatrolarına yetkinleşmiş (sanatçı-oyuncu) malzemesi hazırlar.”²⁴ TAL'in diğer bir amacı da tiyatro pedagoğunun eşliğinde çocukların yaratıcılığına yönelik çalışmalar yapmak ve bu anlayışı okullara yaymaktır. (Tal, 1988)

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

24 Bu madde Beklan Algan'ın TAL laborantlarının Şehir Tiyatrosu kadrolarına geçmesini engelleyen isteği ile çelişmektedir.

Yine yönergeye göre TAL üç birimden oluşacaktır; bilimde (doğa bilimleri, toplum bilimleri, insan bilimleri...) düşünde (tüm felsefi akımlar ve insanın zihinsel faaliyeti) ve kültürde (tüm sanatlar, dilbilim, göstergebilim, kültürel antropoloji, davranış psikolojisi, sosyometri, biyoritmik araştırmalar) dinamik düşünme ve yaratıcılık bazında çağdaş insanı araştıran Bilimsel ve Kültürel Araştırma Birimi, atölyeler, birim içi seminerler ve uygulamalarla araştırma biriminden gelen verileri ve deneyin getirdiği pratik bilgileri uygulamaya yönlendiren Deneysel Araştırma, Uygulama ve Eğitim Birimi ve diğer iki birimin çalışmalarını kayda alan, yayınlayan ve tanıtan Tiyatro Eğitim, Tanıtma ve Yayın Birimi. TAL yürütme kurulu bir başkan ve üç ana birimin başkanlarından oluşması ve tüm birimlerin birbiriyle bağıntılı, sanatsal bir bütünlük içinde çalışmaları hedeflenmektedir. (TAL, 1988)

4.1.1. Düşünsel Alt Yapı

“Kim ki yaratma süreci içindedir, onun adı insandır.”

(Velioglu, 2011)

Beklan Algan, 1962'de “Tecrübe Tiyatrosu” adı altında tiyatro ile ilgili ilk arayışlarını yansıttığı makaleden, LCC dönemindeki çalışmalar ve “Özgür Tiyatro” düşüncesine ve arayışına, sonrasında Tepebaşı Deneme Sahnesi döneminde yazdığı “Neden Deneme” manifestosundan, 1980 ler sonunda TAL'in düşünsel alt yapısını kurgulama sürecine, konvansiyonel tiyatrodan niçin kopmak istediğini araştırırken bulduğu cevaplar ve ürettiği yeni sorular, onu seyirci ve oyuncunun organik temasının herşeyin önünde olduğu, mekân, metin, ışık, dekor vb. tiyatroyu oluşturan diğer öğelerin sadece bu ilişkinin organik olmasına hizmet etmesini aramak aşamasına getirir. TAL, çalışmalarının temel amacını *Yaratıcı Oyuncu* ve *Yaratıcı Seyirci*'yi araştırmak, çağdaş Türk tiyatrosunu oluşturacak ilkeleri saptamak ve onu evrensel düzeyde değerlendirmek olarak saptar.

“Tiyatronun olmazsa olmazı oyuncu ve seyirciyse, oyuncu ve seyircinin çağdaşlaşması meselesi söz konusu olduğu vakit, sorun şudur oyuncuya nasıl bir formasyon kazandıracaksın veya kazanmasını isteyeceksin? O, çağdaş bir şekilde öbür öğelerin en ön safhasında, yapılan işin sürükleyicisi olacak.... demek ki formasyon meselesi söz konusu oluyor” (Algan, 2012; 161)

Çağdaş kelimesi güncel ve moda olanı takip etmek olarak değil “şimdi ve burada ki evrensel oluşa onun bütünlüğünü kurmak ereği ile katılmak bilinci” olarak tanımlanır. Bu amacı gerçekleştirmek için TAL araştırma ve deneylerini üç alana yöneltir; “tiyatro sanatını var eden değişik öğeler arasında bütüne hizmet eden yaratıcı dengeyi bilim, düşün ve sanat dallarındaki gelişmelerin ışığında araştırmak ve denemek, Kùltürler içi kaynakları, kùltürlerarası ilişkiler yoluyla sentezlemek ve kùltürler üstü bir tiyatro dili oluşturabilmek. Şimdiye kadar Konstrüktif düşünme biçimi doğrultusunda gelişen tiyatro sanatını, dinamik düşünme biçimi doğrultusunda yönlendirmek” (TAL, 2011)

Beklan Algan'ı TAL'in kuruluşuna varan süreçte, TAL'in düşünsel alt yapısını oluştururken en çok etkilendiği kişilerin başında Prof. Dr. Süleyman Velioğlu gelmektedir. Beklan Algan, “Düşüncelerime sanat, çağdaşlık, yaratıcılık ve özbenlik gibi konularda hala keşfetmeye devam ettiğim çok büyük boyutlar getirmiştir.” der kendisi için. (Algan, 2008; 72) Beklan ve Ayla Algan, Süleyman Velioğlu'nun uzun yıllar çalışmalarını, sohbetlerini takip etmiş, onun düşüncelerini ve sanat felsefesine getirdiği açılımları, tiyatro sanatında yaratıcılığın araştırılması açısından pratiğe dökmüşlerdir.

Prof. Dr. Süleyman Velioğlu 1946 yılında İstanbul Tıp Fakültesinde eğitimine başlar: Çocukluğundan beri tutkuyla resme ilgi duymaktadır, dolayısıyla Tıp'la eş zamanlı olarak Güzel Sanatlar Akademisi Resim bölümünde misafir öğrenci olarak derslere katılır, 1949-1954 yılları arasında da ressam Zeki Kocamemi'nin öğrencisi olur. Aslında sadece ressam olmak istese de “sadece resim yaparak yaşamak” (Oktay, 2001: 113) çok zordur. Tıp'da uzmanlık alanı olarak Psikiyatriyi seçer ve İstanbul Tıp Fakültesi Psikiyatri Kliniğine asistan olarak girer. 1956 yılında İstanbul Tıp Fakültesinde hocalarının desteği ile Türkiye'de ilk kez akıl hastaları için sanat yoluyla teşhis ve tedavi olanaklarının uygulandığı psikopatolojik sanat laboratuvarını kurar. Doçentlik ve profesörlük çalışmalarının da “Sanatla Teşhis ve Tedavi” alanında yapar ve 38 yıl psikopatolojik sanat laboratuvarını yönetir. Bu çalışmalarının sonucunda *Bir Şizofren Hastanın Sanat Ürünleri (1962)*, *Prepsikotik Aşamadan Psikoza Şizofrenik Süreç (1978)*, *"Akıl Hastası ve Sanatçı" (1978)* adlı kitapları yayınlar. Doktorluğu her zaman hobisi olarak gören Süleyman Velioğlu, asıl varoluş sebebinin, tek uğraşısının ve dayanağının sanat olduğunu belirtir. (Oktay, 2001: 115) Kendi özgün resim anlayışını geliştirerek, 1970 yılında ressam Tangül

Akakıncı ile birlikte Akatünvel Sanat Topluluğu'nu kurar. Uzun yıllar topluluğun etkinliklerine katılır, sergiler açar, konferanslar verir ve yayınlar yapar.

Süleyman Velioğlu, felsefe, bilim ve sanat alanındaki eş zamanlı çalışmaları sonucunda kendi özgün "İnsan Varlığı Kuramı"nı oluşturur. "Ben Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı'nı kurduktan sonradır ki; psikiyatri ile sanatın, yani bilimle sanatın hiç de sanıldığı gibi ayrı disiplinler olmadığını fark ettim. Bu bende insan varlığını tanıma tutkusu yarattı. (Velioğlu, 7, 2010) İnsan varlığına değin kuramını 2000 yılında "İnsan ve Yaratma Edimi" adıyla kitaplaştırır.

Algan'ların onun felsefi yaklaşımına duydukları ilgi önce Bilsak'da birlikte çalışmaları sürecinde başlar daha sonra İstanbul Şehir Tiyatroları "Tiyatro Araştırma Laboratuvarı" TAL'in düşünsel alt yapısını oluşturma çabalarına etkin olarak katılımı ile devam eder.

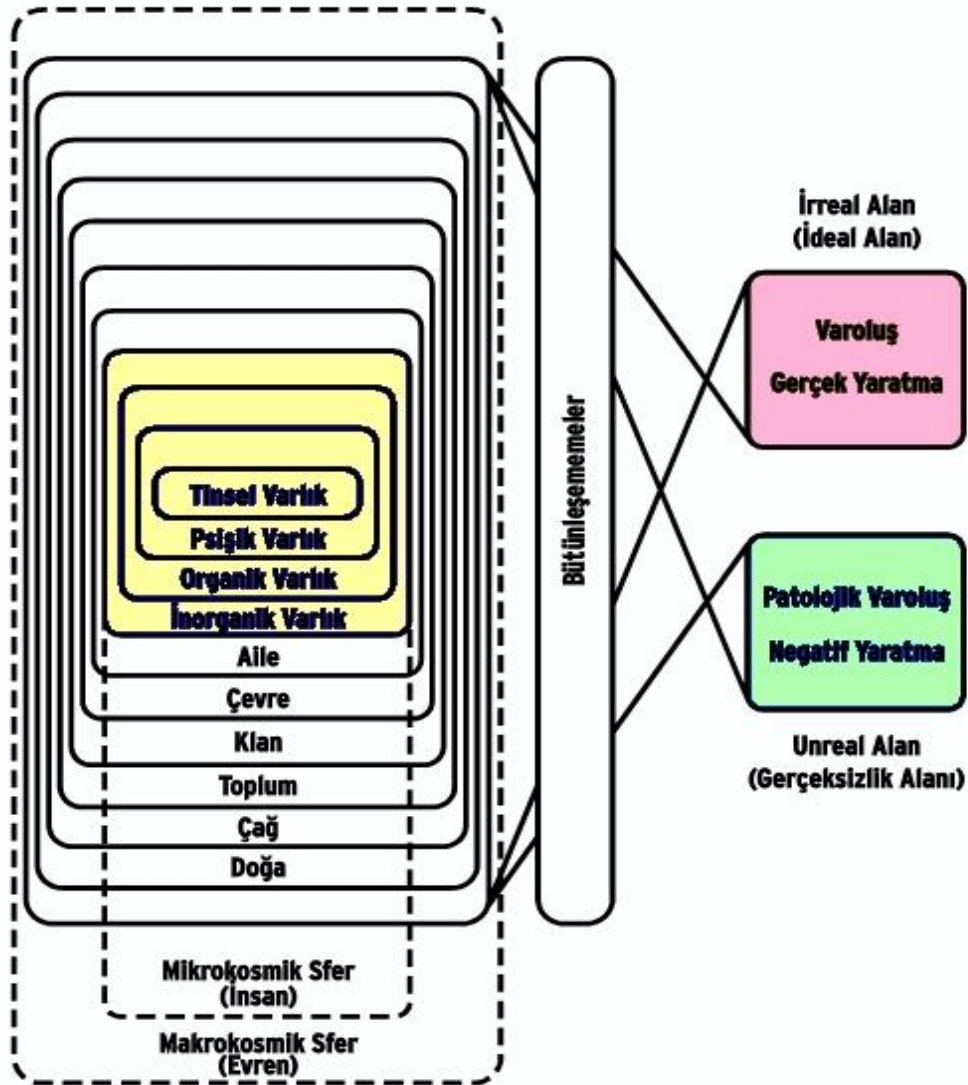
Süleyman Velioğlu'nun düşüncesini incelediğimizde, öncelikle onun yeni Ontolojinin kurucusu Nicolai Hartman'ın varlık tabakası öğretisinden hareket ettiğini görürüz. Velioğlu, insanı şöyle tanımlar;

"İnsan; inorganik, organik, psişik ve tinsel varlık kategorileri platformunda birey olarak dünyaya gelmekle beraber, bütünleşmek ve toplumsallaşmak zorunda olan; tarihsel, kültürel, inançsal, siyasal ve ekonomik oluşum çizgisi süreci ile donatılmış dinamik bir varoluştur ve hangi varlık ki evrim süreci içindeki biyolojik organizmanın üstüne; özbilinç potansiyeli ile yaratma potansiyelinin temellendiği yerde ve zamanda görüntüye çıkar, onun adı insandır." (Velioğlu, 2010; 17-19)

Nicolai Hartmann'a göre real varlık, *inorganik, organik, ruhi (psişik) ve tinsel* varlık tabakalarından meydana gelen heterojen bir yapıdır. Süleyman Velioğlu da bu tanımdan hareketle ontolojik varlık olarak insanı inorganik, organik, psişik ve tinsel varlık kategorilerinin biyolojik kapalılığı içinde bir birey olarak ele alır. Bu kategoriler detayında somato, ben, ego, bireysellik, kişilik kavramları insanın "*Mikrokozmetik Sfer*"ini (İnsan) oluşturur. Tüm mekân ve zaman içinde biricikliği ve tekliğiyle bireysel bir varoluştur. Ailesi, çevresi (oyun, okul, iş ve meslekle ilgili), klanı (gelenek görenek, töre ve kültürleriyle), içinde yaşadığı toplum (tarihsel, kültürel, inançsal, siyasal ve ekonomik boyutlarıyla), yaşadığı çağ, gibi kavramlar insanın "*Makrokozmetik Sfer*"ini (Evren) meydana getirir. İnsan ne tek başına bireysel ne de toplumsal bir varlık olarak değerlendirilemez; Varoluşu, makrokozmetik sfer (yatay

yönlü) ile biyolojik kapalılık içindeki mikrokozmosmik sferin (dikey yönlü) sürekli diyalektik etkileşimine bağlıdır. İnsanın temel isteği heterojen varlık kategorilerinin uyumlu bütünleşmesi ile yaşamını sürdürebilmektir. İnsan varlığı hem her iki sfer'i meydana getiren kategorilerin kendi içinde bir denge sağlamak, hem de her iki sfer'i bütünlüğe ulaştırmak ve denge kurmak ister; bütünlüğü sağlayan ve koruyan *homeostatik ilke* ve dengeye ulaşmak amaçtır. İnsan varlığı bir *bütünleşme* sürecidir ve insan varlığı psikosomatik değil '*geistosomatik*' ve '*ontik*' bir bütünlüktür.

Evren (makrokozmosmik sfer) bütünselliği içinde insan (mikrokozmosmik sfer) ve yaratma edimi



Şekil 1. Evren bütünselliği içinde insan ve yaratma edimi (Velioglu, 2010: 23).

Ancak temel isteği mikrokosmik ve makrokosmik sfer'lerde bütünleşmek olan insan varlığı, "*olumsuzluk etkenleri*" nedeniyle reel alanda "*bütünlüğü ya da çoklukta birliği*" gerçekleştiremez. Stress'ten ölüme dek uzanan olumsuz etkenler "*temel isteğe bağlı varoluşu*" engeller. Ancak insan yaratma potansiyeli ile donatılmış olan dinamik bir varoluştur; insan için sonlu ile sonsuz arasındaki, başka bir deyişle mikrokosmik sfer ile makrokosmik sfer arasındaki, yitik birliği gidermek ancak *Yaratma Eylemi* yoluyla gerçekleşebilir. Böylece insan varlığı üç temel kavram içinde, *Bütünleşme Süreci – Ölüm – Yaratma Eylemi*, dinamik düşünme düzleminde değerlendirilmiş olur. Reel alanda ölüm'e ve olumsuzluk etkenlerine yenik düşen insan varlığı *bütünleşememe* sorununu, bütünselliği irreal alanda yaratma edimi aracılığı ile gerçekleştirerek ölümü kompanse edebilir.

“Mikrokosmik ve makrokosmik sfer'lere değin varlık kategorilerinin karşılıklı etkileşimleriyle oluşan bu bütünlük yaşam ilkesi olan homeostatik ilke ve denge ile sağlanır ve korunur. Özbilinç ile kavranır. Reel anlamda gerçekleşemediğinde 'yaratma eylemi' yoluyla irreal alanda yeniden kurulur. Ne var ki, yaşayan bir canlı varlık olarak, 'temel isteği' mikrokosmik ve makrokosmik sfer'lerde bütünleşmek olan insan varlığı 'olumsuzluk etkenleri' nedeniyle reel alanda 'bütünlüğü ya da çoklukta birliği' gerçekleştiremez. Çünkü, anksiyete ve stres'ten ölüme dek uzanan olumsuzluk etkenleri 'temel isteğe bağlı varoluşu' engeller. Bu durum, insan varlığının tarihsel dramını ve problematiği ortaya koyar: 'Sonlu ile sonsuz arasındaki yitik birlik'” (Velioğlu, 1993)

Sonlu ile sonsuz arasındaki yitik birliğin temel bir problem olarak sorgulanması ve önermeler antik Yunan'dan beri süregelmektedir. Süleyman Velioğlu'na göre geçmişten günümüze düşünürler “insanı, insan varlığının heterojen varlık kategorilerinden sadece birine hiyerarşik öncelik tanıyarak ve ona dayanarak değerlendirmek ve yorumlamak” üzerine ve tarihsellik kategorisinden bakan konstrüktif yaklaşıma sahiptirler. Hegel'in Tin felsefesi, Marxist felsefe, M. Heidegger'in Existentialist felsefesi de böyle bir düşünceyi yansıtır. Ayrıca, İnsanbilim açısından bakıldığında, G.W.F. Hegel ile K. Marx'ın, insanı "çalışan ya da iş yapan" varlık olarak belirledikleri de görülür. Fenomenolojik disiplinler ise, "konstrüktif düşünme" türünden farklı özellikleriyle çağdaş bir düşünce türü oluşturur ve insanı "ontik" birliği içinde yorumlar. Ancak, teorik açıdan olası ontik bütünlük pratik yaşantıya yansımaz. Tüm bu düşünce disiplinleri insanı “*yabancılaşma*” kavramıyla ele alırken, Süleyman Velioğlu çağdaş insanın asıl sorununu yabancılaşma kavramını da içeren “bütünleşememe” olduğunu öngörür.

Konstrüktif düşünme biçimindeki “Yabancılaşma” kavramının yerini, Dinamik düşünme biçiminde “Bütünleşememe” kavramı alır.

“İnsanın yabancılaşma duygusundan kurtulmasına yönelik şimdiye kadar en fazla etkin olmuş düşünce disiplinleri örneğin İsa'da sevgidir, Hegel' de Geist ve yeni mantıktır, Marx' da üretim açlarının ortak mülkiyetidir, varoluşçularda insanın gerçek olan varoluşudur, fenomenologlarda ise, sevgi, saygı, onur gibi günlük edimlerin korunmasıdır. Bütün bunlar Konstrüktif düşünme disiplinlerinin insan varlığını yalnızca bir yönüyle ele alıp açıkladıklarını bizlere göstermektedir.” (TAL, 2011)

Çağımızda insan varlığı sorunsalına ancak çağdaş bilimlerin verilerine dayanarak "dinamik düşünce" biçimi düzleminde yaklaşılabilir. Yukarıda aktarılan dinamik düşüncenin temelinde insan vardır ve tarihsellik kategorisinden arındırılmış bir inceleme ve yorum içerir. Dinamik düşünme biçimi “insanı ve evreni etkileşimler içinde değerlendirir, bütün etkileşimlerin bir bütüne hizmet ettiğini varsayar, öğelerin aritmetik toplamını aşan, öğeleri arasında hiyerarşi olmayan ve öğelerinden biri olmazsa kurulması mümkün olmayan bütünlük kavramı, dinamik düşünme biçiminin temel kavramlarından biridir.” (TAL, 2011)

Dinamik düşünme biçimine göre yaşam bütünleşme kavramıyla eşdeğerlidir. Canlı varlıklar içinde sadece insan ölüm yazgısına direnir, reel alandaki yenilgiye yaratma edimi yoluyla karşı durur. Yaratım sürecinde tüm varlık alanları bir amaç uğruna işbirliği içindedir. Yaratma Edimi uyumlu bir bireşim meydana getirme üzere irreal/ideal alanda oluşan bir bireşim kurma etkinliğidir. (Velioğlu, 26: 2010) Yaratma basit bir psikik süreç değil, yeni bir varlığın ortaya çıkarıldığı ontolojik bir süreçtir. Ortaya çıkan özgün varlık sanat yapıtıdır. İnsan ancak sanat dünyasında, irreal dünyada, yaratma etkinliği içinde ölümlü varlık olmaktan kurtulabilir, ölüme karşı bütünsel varlığını savunabilir.

TAL işte bu felsefi yaklaşımdan hareketle bütünleşme-bütünleşememe paradoksu üzerinden tamamen yaratıcılığa dönük Dinamik Tiyatro olgusu üzerine araştırarak ve denemeler yapacak, bu tiyatronun gereksinimi olan yaratıcı oyuncuyu yetiştirecektir. Bu yaklaşıma göre yaratıcı oyuncu; “insanı ve evreni etkileşimler içinde değerlendirir, algılar ve yansıtır, algılanan ve yansıtılan şeylerin tümü insan varlığının bütünleşmesine hizmet eder. Oyuncunun bir denge durumundan bir başka denge durumuna geçerek insan varlığına bütünlük kazandırdığı her aşamada, bu

bütünleşmeyi var eden tüm öğler, kendi aritmetik toplamlarını aşarlar. Oyuncunun ilişki kurduğu bu öğeler arasında hiyerarşi yoktur ve birini eksikliği, bütünü meydana getiren estetik düzenlemeyi yok eder.” (TAL, 2011)

TAL kurucuları konstrüktif düşünme biçimine özgü tiyatro *Yerleşik Tiyatro*'nun *Oyuncu İnsan* olan oyuncusunu; “özgür²⁵ olmayan, sezgileri benzeme ve benzetmenin buyurganlığı altına alınmış, sözlü dille düşünen, kurgulayan ve oynayan, temelinde görselliğin bulunduğu eylem diliyle yaratmanın henüz bilincine varamamış oyuncu” olarak tanımlarlar. Üzerinde çalışacakları dinamik düşünme birimine özgü *Dinamik tiyatro*'nun *İnsan Oyuncu*'su ise; “Özgürdür, biyolojik yapısının dışına çıkıp, sezgilerini eleştirel akıl yoluyla yönlemsel kılar, benzeme ve benzetmenin sınırlarını aşıp bütün bir evreni etkileşimler içinde yorumlar ve onunla bütünleşir, yaratıcılığı ile anlaşılır olanın kod'larını parçalar ve anlaşılmaz sanılanı anlaşılır kılar, görsel dille düşünür, sözlü dille saptar, görsel dille kurgular, sözlü dille değerlendirir ve eylem diliyle oynar.” (TAL, 2011) diyerek tanımlanır.

TAL'e göre Yerleşik Tiyatro (konstrüktif tiyatro) seyircisinin sadece toplumsal boyutunu ön plana alarak, evrensel ve bireysel boyutlarını çoğunlukla göz ardı eder. Seyirciyi çoklukla öğretecek, eğitecek, eğlendirilecek biri olarak görür. Oyunlar seyirci ve Oyuncu İnsan'ın kesin çizgilerle birbirinden ayrıldığı klasik mekânlarda sergilenir. Bu tiyatrodaki seyirci pasiftir, sözün egemen olduğu bu yaklaşımda farklı anlamlar üretecek boş alanlar sınırlıdır. Oysa Dinamik Tiyatro'nun İnsan Oyuncusu'nun asıl işlevi yaratıcı olmaktır. Şeyleri şeylere benzeterek değil, doğaçlamalar yoluyla özgün anlamlar arar ve bu anlamlara dönük çağrışımlar üretir. Mekân seyirci ile en yüksek iletişimi kurabilmesi için tasarlanır. Sonuç oyuncunun seyirciyle buluşması ve onunla bütünleşmeyi denemesi demektir.

25 Özgürlük “İnsanın biyolojik yapısının dışına çıkarak bütün evren konusunda düşünmesi ve kendi dışında olan her şeyi değiştirip ona katkıda bulunması” olarak tanımlanmıştır. (TAL, 2011)

Yaratma Eylemi

Düşünsel Alandaki Görüşler	Bilimsel Alandaki Görüşler
<p>1. Yaratma eyleminin varlık alanı: Yaratma "tinsel varlık alanı" etkinliğidir.</p> <p>2. Kavramın ortaya çıkışı: Estetik ve sanat etkinlikleri alanında öne sürülmüş, bu nedenle bu alana sınırlı kalmış, bu alana özgü bir kavram gibi yorumlanmıştır.</p> <p>3. Tarihsel süreçteki yeri: a) İyi-doğru-güzel sorunsalı düzeyinde Platon ve Aristoteles'in düşünceleri ile başlar. Platon "mimesis" (taklit, öykünme) kavramını, Aristoteles mimesise dayalı "Poiein" (yaratma) kavramını öne sürer. b) 18. yy.dan sonra, F. Schiller, N. Hartman, F.W.J. Schelling, G.W. Hegel, Th. Vischer, A.G. Baumgarten, B. Croce, Th. Idpps, F. Nietzsche, M. Heidegger'e kadar yaratma bir estetik sorun olarak yorumlanır.</p> <p>4. Platon "idealar öğretisi bağlamında güzel" ve dolayısıyla sanatlara eğilir. Platon'a göre insan varlığı, "idealar dünyası", "yeryüzü" ve "toplum"dan oluşan üç sferin bileşkesinde, "varolan" ile "oluş" halinde olanın ilkeleri doğrultusunda, ayrı nitelikteki iki tözün yeryüzünde birleşmesiyle meydana gelen ve yaşamının doğal ereği "mutluluk" olan bir canlı varlıktır. Platon'un mutluluk sözcüğüne yüklediği anlam "bütünleşme"dir. İki mutluluk türü olduğu gibi iki de bütünleşme türü vardır: İdealar dünyasıyla ölümsüz psişe'nin bütünleşmesi yoluyla gerçek mutluluğa; akıl bilgisi ve ahlakla donatılmış yeryüzündeki psikosomatik bireyin toplumla bütünleşmesi yoluyla da görece mutluluğa kavuşulur. Görece mutluluktan gerçek mutluluğa ve yeryüzündeki bütünleşmeden idealar dünyasındaki bütünleşmeye varan yol "ölüm"den geçer. Platon için ölüm olgusu bütünlüğün ve yokluğun karşıtı değil, bir üst düzeyde kurulacak bir bütünlüğün oluşumuna olanak sağlayan bir etkidir.</p> <p>5. Platon'un güzel ile ilgili düşüncelerinin kalıtsal etkisi ve yansımaları: a) Düşünsel budamacılığın, indirgemeciliğin, hiyerarşisinin, b) Akıl ve Akıl Bilgisi kültünün oluşmasının (R.Deskartes: Cogito ergo sum) (Hegel: İnsan özbilinçli tinsel varlıktır.)</p> <p>3. Estetik ve sanat etkinlikleri bir "bilgi" sorunu olması nedeniyle: "Yaratma Eylemi" bir bilgi etkinliğidir.</p>	<p>1. Yaratma "psşik varlık alanı" etkinliğidir. Bilinç ve bilinçdışı alanları arasındaki süreçtir.</p> <p>Psikolojik Alanda</p> <p>2. Yaratma "doğum" olayına benzetilir. Yaratmanın bilinçdışındaki ilk etkisi şiddetli ve sarsıcı bir affeksiyonla yaşanır. Na var ki, canlı varlık, tohumda önceden saptanmış biçimiyle gelişir. Oysa yaratılan yapı birçok süreçlerden geçer.</p> <p>3. Yaratma sürecinin bilinç dışı habercisi "esin"dir. Esin, bilinçdışının dolaysız verileridir. Bilinç düzeyine kısa süreli çabası çıkışlardır. Esin kendiliğindenliktir. Bilinçdışının çabasıyla psşik sentezlerin oluşmasına yol açar. Kendiliğindenlik bazen kolay, bazen zor oluşur. Düş ve dalgınlık anları onu kolaylaştırır. Duygu-düşünce-tasarım'ın bağlanıp bütünleşmesi "fikir çağrışımları" ile sağlanır. Fikir çağrışımları aşamasında zengin bir kişilik yapısı, hayal yeteneği, yoğun iç yaşantı, etkilere açık duyarlılık, fikir ve istem gereklidir. Bilinçdışına itilmiş kompleks ve konfliktler bireysel yaratma gereçleridir. Süblimasyon yoluyla yaratmanın yapı taşları niteliğini kazanırlar. Bu aşamada "yargı" yeteneği denetiminde sürekli bir "dikkat" sağlam bir "istem" yoluyla "arıtma" ve "yoğunlaştırma" işlemleri başlar. Taslağın oluştuğu bu dönemde "bilinçli" bir çatışma gereklidir. Düş ve rasiyantılar bilinçli olarak değerlendirilir.</p> <p>4. Yaratma, "yaşam itilimleri" enerjisinin ve süblimasyonun rolüyle, kişiliğin ve bilinçdışı içeriklerinin, harmonik bütünleşmesi ve "biçimlenmesi" ile objektifleşmiş bir dışlaşmadır. Bu süreçte bütün varlık kategorileri bir amaç uğruna işbirliği halindedir.</p> <p>Psikopatolojik Alanda</p> <p>2. Ego'nun "Sentetik Fonksiyonu" yaratma etkinliğinde rol oynar. "Sentetik Fonksiyon" birbirlerine karşı tutumları, değerleri, duygu ve davranışları ve ben-röprezentasyonlarını bütünleştirmeyi ve uzlaştırmayı içerir. Çatışmaları yatıştırır ve yaratma sürecine güç verir.</p> <p>3. Eissler, bir "Doxaletheic" ego fonksiyonu varsayımı önermiştir: delüzyonlu düşünceyle gerçeği bulmaya çalışan bilgili kişi özelliklerini bütünleştirmedir.</p> <p>4. Kris, "Yaratıcı Ego Gerilemesi" varsayımını geliştirmiştir. İd'in tipik fonksiyon tarzı "primer süreç" Ego'nun tipik fonksiyon tarzı "sekonder süreç"tir. Primer süreç "haz" ilkesine göre yöneltilir. Gerçeklik ilkesine bağlılık sözkonusu değildir. Bu nedenle, mekan ve zaman kategorilerine bağlı olmayan mantıkdışı düş ve fantezilerde görülen kendi içinde çelişkili ürünleri mümkün kılar. Primer sürecin niteliği "halüsinasyonlu istek ve dileklerin doyumu"dur. Sekonder süreç, gerçeklik ilkesine bağlı, mantıksal bir düşünce ve planlı bir davranışla karakterizedir. Normal psşik durumlarda, hayal kurma sırasında, primer süreçleri etkisi altına alan sekonder süreçler bir süre için askıya alınabilir. Bu durumdaki primer süreçlere ait oluşumlar, belirli bir dereceye kadar, ego tarafından hoşgörü ile yönlenebilirler. Bu olanaktan, yaratma sırasında da fantezilerden esinlenebilmek amacıyla yararlanılır. Bu psşik durum bir yaratıcı ego gerilemesidir.</p>

Süleyman Veliöğlu

Şekil 2. Yaratma Eylemi – Dr. Süleyman Veliöğlu (TAL Arşivi)

Süleyman Velioğlu'nun düşünsel temelini üzerine kurulan ve TAL tarafından pratiğe dökülen yaklaşımla çalışmalar kuramsal ve uygulamalı olarak ilerler. Bireysel, toplumsal kimlik, tiyatro ve kimlik ilişkisi, yerel kültürler kaynaklarının araştırılması, kültürlerarası sentezler ve kültürler üstü bir tiyatro dili oluşturabilmek amacıyla çalışmalar ve araştırma yapılır. Yerellik - evrensellik; içerik - biçim; sözlü dil - görsel dil; oyuncu rol - oyuncu seyirci ilişkilerini ve tiyatronun kültürlerarası niteliğini incelenmesi üzerine yoğunlaşılır. Bu çalışmalarda tüm sanatlar, modern ontoloji, felsefe, dilbilim, göstergebilim, kültürel antropoloji, davranış psikolojisi, sosyometri, biyoritmik araştırmalar ve Stanislavski, Meyerhold, Grotowski ve Barba gibi tiyatro kuramcılarının çalışmalarından yararlanır. Beklan Algan arayışlarını şöyle açıklar;

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

TAL için tüm bu çalışmalara, araştırmalara yol açan soru tiyatronun müzik veya plastik sanatlar gibi kültürlerarası olup olamayacağı sorusudur. “Çağdaş insanın çok boyutlu varlığını, yazılı dilin yatay anlamının ötesine taşımak için, gösterimdeki bireysel ve ulusal ilişkileri yarıp atarak zenginleştirecek yabancı dikey göstergelere gereksinim vardır. Ve gösterimin kültürlerarası niteliği, bu yatay-dikey kesişmelerin sentezinde yatmaktadır. Çünkü ortak noktalar kültürlerarası, farklı noktalar ise kültür'ü içi kimliğimizi belirlemektedir. Ve tabii ki böyle bir araştırma bizi ontik tiyatro -yaratıcı tiyatro anlayışına ve dolayısıyla da ontik anlamında yeni bir oyuncu ve yönetmen yapılanmasına doğru götürecektir.” (TAL, 2011)

Kültürlerarası bir tiyatronun özüne varmak içinse TAL, üstünde yaşadığımız Anadolu toprakları üzerinde tarih boyunca süregelen etnik yapılanmaların çeşitliliği sayesinde insan doğasının ve onun tüm yaratımlarının özünü barındıran en uygun kaynak olduğunu tespit eder. Anadolu topraklarının üzerinde çok çeşitli etnik kültürlerin yüzyıllardır bir arada yaşama potansiyeli Dinamik bir yapılanmadır. Anadolu kültürünün simgesi olan Hitit güneş diskidir ve “Her şeyin bir düzen ve

armoni ile, kendisine yöneldiği, toplandığı” bir yaşam dinamiğini simgeler. TAL, Dinamik tiyatro arayışıyla kültürlerarasılığın izini sürerken “... Anadolu'nun etnik toplumlarının kültürlerarası ilişkilerinden hareketle, diğer uluslarla kültürlerarası ilişkilere yönelmek istemektedir. Böylece tiyatro sanatının kültürler üstü bir dil yaratarak, insanın asal kimliğinde var olan kaynak tiyatro'ya dönebileceğini düşünmektedir. Bu dönüş tiyatronun temel kaynağının yeni ve çağcıl bir gözle değerlendirilmesi olacaktır. Bu nedenlerden yola çıkarak Anadolu doğumlu Troya olayına da kültürlerarası bir yaklaşımla bakmayı düşünmektedir.” (TAL, 2011)

TAL kurulduğu 1988 yılından İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları ile ilişkisinin kesildiği 2002 yılları arasında yaşanan tüm olumsuzluklara rağmen *Tiyatro Yaratıcı Özbenliğini Arıyor* ilkesi doğrultusunda araştırma yapmayı sürdürür ve araştırma ve çalışma notlarını büyük ölçüde arşivinde toplamayı başarır.

4.1.2. Ekibin kurulması ve Oyunculuk çalışmaları yöntem, uygulama

TAL'in kuruluşu için resmi izin 23.10.1987 tarihinde çıkar ve öncelikle TAL'e *Laborant* oyuncular alınacağına dair duyurular, ilanlar yayınlanır. Yüksek okul düzeyinde, tiyatro sanatına yatkın, formal tiyatro eğitimi almamış gençlerden oluşacak ekip oluşturmak niyeti ile harekete geçilir. Hedef Yerleşik Tiyatro'nun (konstrüktif tiyatro) çerçevesi içinde Oyuncu İnsan olmak için eğitim almamış, Dinamik Tiyatro'nun ihtiyaçları açısından “*kirlenmemiş*” (Algan, 2012; 183) adayları seçmektir. TAL'in en uzun süreli laborantlarından Nadi Güler, Beklan Algan'ın TAL'e oyuncu alt yapısını sağlarken, konservatuarda okumuş, bu konuda uzman olmuş oyunculardan ziyade, mümkünse hiç eğitim almamış ancak sezgileri güçlü, yaratıcılığını farklı tekniklerle çıkartabileceklerine inandıkları gençleri seçtiklerini söyler. Beklan Algan'a göre Grotowski ve Barba'nın da belirttiği gibi artık ana mecra tiyatronun ve prodüksiyonların içinde yapılacak bir oyunculuk araştırması mümkün değildir, biraz daha kapalı ortamlarda, sadece o araştırmayı yapmaya kafa yoran, olabildiğince derinlemesine bir çalışma programı için bu kişiler seçilmiştir. (Nadi Güler, kişisel görüşme, Şubat 2015)

11.12.1987 tarihinden başlayarak yüzlerce başvuru arasından iki aşamalı eleme sonucunda adaylar ilk aşamada 47'ye indirilir. 47 aday bir ön çalışma sonucunda asıl kadroyu oluşturacak olan 12 kişiye düşürülecektir. 12 kişinin 10'unun oyuncu, 2'sinin asistan/dramaturg olması öngörülür. Seçilen 47 adaya öncelikle

çalışmanın içeriğini ve süresini detaylı olarak aktarmak üzere toplantılar yapılır. Çalışmaların haftada 6 gün, günde 7 saat sürmesi planlanır.

TAL'in ilk dersi Kaya Akkoyunlu'nun eğitmenliğinde 18 Nisan 1988'de “Beden, düşünce, duyu güçlerini enerji birliğinde gerçekleştiren çalışma disiplini” eğitimi ile başlar, bu eğitim 21 Mayıs 1988 tarihine kadar sürer. Aynı zamanda TAL birimi kurucu eğitmenlerinin belirlediği ve uyguladığı diğer tüm temel çalışmalarda eşzamanlı başlar ve Eylül 1988 sonuna kadar sürer. Araştırma birimini oluşturacak 12 aday bu süreç sonunda saptanır. Kalan ekip ise Eskişehir Anadolu Üniversitesi ile çalışmaları sürdürülen Gençlik Tiyatrosu'nu oluşturur. TAL'in araştırma birimi ilk olarak Harbiye'de geçmişte Lütfi Kırdar Spor Salonu olarak bilinen²⁶ İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrolarının terzihane ve atölyelerinin bulunduğu binanın bir bölümünde çalışmaya başlar.

Nadi Güler, Yaşar Nezih Eyüboğlu, Şahine Hatipoğlu, Özgür Kemertaş, Aysun Yontar, Zerrin Güneşkutar, Dilek Güven, Tunç Işın, Tülin Ceylan, Hasan Necdet Tok, Şehnaz Bölen ilk laborantlardır. Asistan/dramaturg olarak Sibel Aslan Yeşilay, Savaş Aykılıç ekibe katılırlar.

İlk sınama dönemi için Beklan Algan TAL'de BİLSAK'daki gibi yoğun bir çalışma programı hazırlar. Bu dönemde çalışmalar sabah 09:00'da küçük gruplar halinde sessiz koşu ile başlayıp, oyuncuların bireysel vücut çalışmaları ile devam eder. Günlük çalışmaya geç kalmamak, (sabah saat 09:00 'da kapı kilitlenir), ortak alanların sorumluluğunu hep birlikte taşımak, Stüdyo'nun temizliğini birlikte yapmak, hep birlikte yemek yemek gibi uygulamalar hem grup içinde ortak bir tiyatro etiği oluşturmak, hem de “ailevi” olmaya yaklaşmak için önemlidir. Beklan Algan, tiyatro “ailevidir” diyerek yapılan işin eyleyenler arasında bir bağ oluşturduğunu düşünür. Aslolan bireylerin bu aile içinde eriyip birlik içinde yok olmaları değil, kimliklerini ve özbenliklerini yitirmeden bir ahenk içinde bütünleşmeleridir. (Algan, 2008; 73)

26 Lütfi Kırdar Spor Salonu 1992-93 de yıkılır ve yerine Lütfi Kırdar Kongre merkezi inşası başlar.

Eğitmenler olarak Haluk Şevket Ataseven felsefe, alımlama estetiği, Güngör Dilmen; mitoloji, dinler tarihi, Anadolu mitosları, Hilmi Zafer Şahin; araştırma metodolojisi, Kaya Akkoyunlu ve Erol Keskin; beden eğitimi, iç disiplin, Tai Chi, ve bedensel farkındalık için değişik egzersizler, Cüneyt Türel; diksiyon, Ayla Algan; oyunculuk çalışmaları, Beklan Algan; oyuncu rejisi üzerine kapsamlı bir müfredat oluştururlar. Ayrıca yurtiçi ve yurtdışından seminer vermek veya atölye çalışmaları yapmak için davet edilen pek çok uzmanla, TAL oyuncularının entelektüel ve mesleki gelişimine katkıda bulunmak üzere çalışmalar yapılır. Bu atölye ve seminerlerin bir kısmı dışarıdan katılıma açık olarak verilir.

(T. A. L.)
HAZIRLIK ATÖLYESİ
YARATICI OYUNCU / SEYİRCİ OLUSUMUNA DOĞRU

28.08.2001

SAHNE (SH)	DÜŞÜNSEL (DATEB)	BEDEN DİLİ (BD.)	SOLUNUM/SES/SÖZ (s.s.s)
1. MEKAN	1. ARASTIRMAYI ÖĞRETMEK	1. RAHATLAMA	1. MEKANDA İMAJ YARATMAK.
2. OBJE (DİŞ GÜÇLER)	2. TİYATRODA YARATICILIK	2. BEDENİN PARÇALANMASI	2. SES MERKEZLERİ
3. AKSIYON ANALİZİ (FİZİKSEL)	3. TİYATRODA GÖSTERGEBİLİM	3. MERKEZLER	3. ENERJİ - ATMOSFER YARATMAK
4. AN ANALİZİ (AÇIK ALANLAR)	4. TİYATRO ESTETİĞİ	4. MEKAN	4. RİTM
5. KONSANTRASYON (GOK YÖNLÜ)	5. ROLÜN ALT METİN YAZIMI	5. ENERJİ	5. TİPLER
6. BÖLÜM / BİRİM	6. ÖZ / BİÇİM	6. KONSANTRASYON (GOK YÖNLÜ)	6. KONSANTRASYON
7. FRAGMENTASYON (PARÇALAMA)	7. FENOMENOLOJİ	7. RİTM / TEMPO	7. CENTER (TİPİN)
8. MONTAJ / DEMONTAJ / RE-MONTAJ	8. YARATICI OYUNCU / SEYİRCİ	8. MASKLA GALIŞMA	8. PROXOMETRİ
9. BES DUYU	9. TİYATRO'DA - NE - NİÇİN - KİMİN - NASIL	9. DOĞAÇLAMA	9. KONUŞMA TÜRLERİ (SES KULLANIMI)
10. DOĞAÇLAMA (ÜÇ DÜZEYDE)	10. DRAMATURGİ		10. KORO
11. TİP / KARAKTER	11. AKIMLAR / TÜRLER		11. YUNAN TRAGEDYASINA GİRİŞ
12. ANLATIMLI GÖSTERİM / GÖSTERİMLİ ANLATIM	12. ÇAĞDAŞLAŞTIRMA		↓ METİNDEN GÖSTERİYE GÖSTERİDEN METNE
13. DRAMATURGİ (OYUNCU, METİN, GÖSTERİM SEYİRCİ - ENERJİ)	13. KİMLİK SORUNLARI (KAVRAM ÇALIŞMALARI)		↓ 12. SİİRDE İMAJ
14. KANALLAR	14. STANISLAVSKI'DEN GROTEVSKI'YE OYUNCULUK ANLAYIŞI		↓ 13. METİNDE SES KULLANIMI
15. PROXOMETRİ	15. TİYATRO ETİĞİ		
16. NÖRO BİYOLOJİ (KATMANLAR)	16. METİN YAZIM GALIŞMALARI		
17. YARATICI HAVALÜCÜ			
18. RİSK ALMA - GÜVEN			
19. SAHNEÜSTÜ VAROLUŞ			
20. GÜNLÜK - GÜNLÜKÜSTÜ			

(DATEB İLE ORTAK ÇALIŞMAYA DOĞRU)

Şekil 3. Hazırlık Atölyesi Şeması – Beklan Algan (TAL Arşivi)

TAL Laborantlarını oluşturan 12 kişilik grubun kurulması ile günlük çalışmalar oyuncunun günlük ısınma ve vücut, ses vb. teknik çalışmalar ile başlar. Sonrasında daha önce kendisine verilmiş temayı yalnız başına, fiziksel aksiyona dayalı ve seçtikleri doğaçlama yöntemi ile çalışır. Oyuncu çalıştığı her durumu, doğaçlamalardan edindiği tüm malzemeyi mekân, kişi, obje, ritim vb. fenomenlerine ayırır, hareket dizgelerini ve durumları fikse eder, yönetmene gösterir. “Yorumcu Yönetmen”in çalışmaya yaklaşımı uzlaşmacı değil yaratıcılığı arttırmak adına

çatışmacıdır ve durumları değiştirerek farklı bir montaj talep edebilir, oyuncunun ve çalışmanın sınırları zorlar. Yeni oyuncu çalışmasını görsel dille düşünüp, kurgulayıp, sözlü dille değerlendirip, saptayacak ve eylem diliyle gerçekleştirecektir. Yeni oyuncu formasyonu ile çalışan yorumcu yönetmenin işlevi ““Via Negatif” yollarla oyuncuların yaratıcılıklarını tetikleyip, çıkan malzemeler arasında “Montaj, Demontaj, Takaslar” oluşumunu oyuncularla birlikte keşfetmek ve çalışmanın bir öte aşamasına ortam hazırlamaktır.” (Algan, 2008: 79)”. Fikse edilmiş durumların montajı bitince seyircinin hayalgücünü aktifleştirmeye yönelik boş alanlar yönetmenle birlikte belirlenir.

Ontik Tiyatro - Çağdaş Oyunculuk İçin Bir Çalışma Yöntemi	
Oyuncular öncelikle kendilerine verilmiş temaya yaklaşımlarını yalnız başlarına çalışarak bulurlar. Çalışmalarda doğaçlamaları üç koşulda yapabilirler: Serbest doğaçlama, durum içinde doğaçlama ve sıkıştırılmış durumun içinde doğaçlama. Bu doğaçlamalardaki tek şart, psöşik değil, fizikal aksiyondur.	
Oyuncu yaptığı doğaçlamalardan edindiği oyunculuk malzemeleri aşağıdaki kanallara ayırır:	
Mekan	Neresidir?
Kişi	Oynadığı karakter ya da tip kimdir?
Obje	Kullandığı bir obje var mıdır?
Ritm	Nasıl bir ritimde hareket etmektedir?
Zaman	Hangi zamandadır?
Ses- Söz	Kullandığı sesler ya da sözler nelerdir?
Solunum	Solunumu ve enerjisi nasıldır?
Beş Duyu	Tüm durum içinde hangi duyularını kullanmaktadır? Duyduğu bir koku vb...
Hikaye	Oynadığı durumun hikayesi, öyküsü var mıdır?
İmge	Alt metin olarak hangi imgeleri kullanmaktadır?
Enerji	Nasıl bir enerji kullanmaktadır. Enerji dramaturjisi çıkarmalıdır.
An	Durumun içindeki en dinamik dönüşüm anı nedir? Kendine bir-iki an seçmelidir.
Eylem	Tüm bunları yaparken hangi eylem içindedir?
	Bu eyleme ulaşabilmek için nasıl bir gereksinim duymaktadır?
	Oyuncunun bu eyleme ulaşılmasını sağlayacak amacı nedir?
	Bu eylemi yaparken karşılaştığı engel ya da engeller nelerdir?
<p>Oyuncu çalıştığı her durum için yandaki kanallar çalışmasını kullanmalıdır. Her bir durumu bu yöntemle çalıştıktan sonra, oynadığı hareketleri fikse etmelidir. Daha sonra fikse ettiği durumları birleştirmeye başlar. Bu aşamada gerekirse fikse edilmiş durum sıkıştırılarak da oynanabilir. Yani hızlı ya da yavaş oynayabilir aynı durumu.</p> <p>Malzemelerin yönetmene gösterilmesi aşamasında yönetmen isterse durumların yerlerini değiştirip, başka montaj da yapabilir. Yönetmenin oyuncularla çalışma prensibi uzlaşma değil, çatışma yöntemidir.</p> <p>Fikse edilmiş durumların montajı bitince, değişim ya da dönüşüm anları seçilir. (<i>Hamlet'in amcasını öldürmek isterken, vazgeçmesi gibi</i>) Tüm oyun içinde seyircinin imajinasyonu geliştirebilmesi için boş alanlar bırakılır.</p>	

Şekil 4. Ontik Tiyatro – Çağdaş Tiyatroda Bir Çalışma Yöntemi (TAL arşivi)

Çalışmalarda kişilik çözümlenmeleri ise Süleyman Velioğlu'nun önerdiği analiz metodu kullanılarak yapılır. Bu şablon Süleyman Velioğlu'nun tanımladığı yatay yönlü makrokozmetik sfer ile dikey yönlü mikrokozmetik sfer'in katmanlarını

oyunucunun otobiyografik çalışmalarında ve kişilik çözümlerinde kullanılabilmesi için pratik bir araçtır.

KİŞİLİK İNCELEMESİ

I. PSİŞİK KATEGORİ

- A. KİŞİNİN PSİKOLOJİK GELİŞME SÜRECİ
0-3 ▪ İD 3-7 ▪ EGO 7-12 ▪ SÜPEREGO
- B. KİŞİNİN PSİKOSEKSÜEL GELİŞME SÜRECİ
 - ORAL
 - OİDİPAL-ELEKTRAL
 - ANAL
 - LATENT
 - FALLİK
 - HETEROSEKSÜEL
- C. SAVUNMA MEKANİZMASI
- D. EGO FONKSİYONLARI

II. TİNSEL (GEİST) KATEGORİSİ

- A. KİŞİNİN ETİK, ESTETİK, MORAL VE LEGAL DEĞERLERİ
- B. ÖZÜMSENMİŞ TARİH VE KÜLTÜR VERİLERİ
- C. SÖZLÜ DİL VE GÖRSEL DİL ÖZELLİKLERİ
- D. YARATMALARI

III. AİLESİ

- A. KİŞİNİN ANA-BABA-ÇOCUK İLİŞKİLERİ
- B. UZAK-YAKIN AKRABALARI
- C. KARI-KOCA İLİŞKİLERİ

IV. ÇEVRESİ

- A. KİŞİNİN OYUN-OKUL-İŞ İLE İLGİLİ İLİŞKİLERİ
- B. ARKADAŞ-ÖĞRETMEN-USTA-REHBER-LİDER İLİŞKİLERİ
- C. ÖZDEŞLEŞMELERİ

V. KLANI/GELENEK, GÖRENEK VE KÜLTÜRLERİN KİŞİ ÜZERİNDEKİ OLUMLU VE OLUMSUZ ETKİLERİ

VI. TOPLUMU / TARİHSEL, KÜLTÜREL, İNANÇSAL, SİYASAL VE EKONOMİK VERİLERİN OLUMLU VE OLUMSUZ YANSIMALARI

VII. ÇAĞI / KİŞİNİN İÇİNDE DOĞUP YAŞADIĞI COĞRAFİ ÖZELLİKLERİ

IX. EVRENİ/ EVRENİN KİŞİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Prof. Dr. Süleyman VELİOĞLU

Şekil 5. Kişilik İncelemesi – Dr. Süleyman Velioglu (TAL arşivi)

Laboratuar çalışmasında oyuncunun “*şimdi ve burada*”yı gerçekleştirebilmesi için “*Yorumcu Yönetmen*” Beklan Algan'la çalışması zorlu bir süreçtir, fiziksel ve ruhsal olarak oyuncunun dayanma gücünü zorlar. LCC, Bakırköy Deneme Sahnesi, Tepebaşı Deneme Sahnesi, Bilsak süreçlerinde birlikte çalıştığı pek çok oyuncu onunla çalışmaktan çok çok önemli kazanımlar elde ettiklerini ancak çok zorlandıklarını ifade ederler. Bilsak'da Beklan Algan'ın öğrencisi olan Nihal Geyran Koldaş, Beklan Algan'ın kişiliğinden gelen ütopyik mükemmeliyetçilik'den söz ederken çalışmaların oyuncunun dayanma ve kendini ileriye atma gücünü çok zorladığını, burada oyuncunun kendisi için nerede durması gerektiğini bilmesi gerektiğini ve kendisinin bu zorlayıcılıktan faydalandığını ama sık sık tekrarlanabilecek bir süreç olmadığını belirtir. (Koldaş, 2008; 112) TAL'in uzun süreli laborantlarından Yaşar N. Eyüboğlu'da “çalışmaları çok uzatıyordu ama o da mükemmeliyetçiliğinden uzatıyordu kendisi de bunu söylüyor.” der. (Yaşar N. Eyüboğlu, kişisel görüşme, Ocak 2015) TAL'de çok uzun yıllar Beklan Algan'ın laborantı olan Nadi Güler, “Ufacık bir nokta buluyor, o noktanın üzerine gidip, dibinden çok daha koskocaman bir şey çıkartabiliyordu. Teknik açıdan o oyuncu bunun altından nasıl kalkacak, ne çıkartacak, ne gösterecek, Beklan'ın o anlamda oyuncu koçluğu ve oyuncuyu yönlendirmesi önemliydi. Ancak hem teknik hem de psikolojik olarak insanı bir tarafıyla zorlayan, çok zorlayan çalışmalar da oldu.” (Nadi Güler, kişisel görüşme, Şubat 2015) Geç dönemlerde 1999'da TAL'e katılan Erol Babaoğlu onunla çalışırken “bilinmeze bir yolculuk” hissini yoğun olarak yaşadığını, umutsuzluğa kapıldığının çok olduğunu, ortaya bir ürün çıkarabilmek adına insanın kendisiyle hesaplaşması, yüzleşmesi, kendi derinlerine dalması demek olduğunu, her oyuncunun kaldıramıyacağı bir süreç olduğunu belirtir. “Bir sahne parçasını, getirdiğimiz bir malzemeyi çalışırken, onu parçalaya parçalaya tek bir adımı saatlerce çalıştırdığı zamanlardan sonra hissettiklerim hem içimin ölmesi hem de yeni bir doğuştur.” (Babaoğlu, 2008; 144)

Erol Keskin TAL'in Laborant'tan neler beklediğini kaleme aldığı yazıda Laborant'ı bekleyen zorlu süreci tarif ederken araştırılan konunun karakterinden dolayı tam amaca varıldığının sanıldığı sırada hedefin başka bir noktaya kayabileceğini, laborantın her seferinde çalışmalarını başka bir yön ve boyutta sürdürmek zorunda kalabileceğini belirtir ve “bir tip olarak kendi kendisini, bir gezgin kobay olarak kendisini yönlendirmek ve gözlem altında tutarak incelemek

zorunda kalacağını peşinen kabul etmelidir.” diyerek işin zorluğunu saptar. Ayrıca Laborant'ın tiyatro çerçevesinde dahi olsa başka bir yerde bir faaliyette yönelmemesinin beklenir, laboratuvar süreci boyunca Laborant hazırlık ve uygulama zamanı ve mekânının tümünden sorumludur. Ayrıca Laborant, ancak oyuncunun en önemli tatmin ögesi alkıştan-seyirciden uzak kalma özverisinde bulunarak faydalı olabilecektir. (Keskin, 2011)

Beklan Algan, hem kişilerin TAL'i Şehir Tiyatrosu kadrosuna geçmek amacıyla köprü olarak kullanılmaları, hem de kurulacak ekibin Laboratuvar çalışması için gereken uzun süreli, kalıcı bir ekip olabilmesi için, TAL'in kurulması aşamasında Genel Sanat Yönetmeni Gencay Gürün'den Laborantların yevmiyeli olarak ücret almasını talep ederken TAL laborantlarının kesinlikle Şehir Tiyatrolarının yapımlarında çalıştırılmayacaklarının da garantisini alır. Sözleşmeli çalışmak Laborantlar için sıkıntılı bir durumdur, kanuni haklardan yararlanamamakta ve devamlılığı açısından belirsizlik içinde kalmaktadırlar. TDS resmi statü kazanamadığı için yok olmuştur, Beklan Algan ilk günden itibaren TAL'e resmi birim statüsü kazandırmak için uğraş verir, TAL'in resmi statü kazanması durumunda keyfi olarak kapatılması mümkün olmayacak, ayrıca Laborant'ları İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları kadrosuna alınacak ve onlar içinde belirsizlik ortadan kalkacaktır, hedef budur, ancak bu maalesef gerçekleştirilemez. (Algan, yayınlanmamış söyleşi, söy. yapan Koper, 1995)

İBŞT'nin sanatçılarının ve çalışanlarının büyük bir kısmı TAL'i benimsemez, Beklan Algan'ın her konuşmasında TAL'in bir üretim birimi değil, araştırma birimi olduğunu söylemesine rağmen, TAL grubuna gösterilen bu olumsuz yaklaşım Laborantları da olumsuz olarak etkiler. Nadi Güler bu durumu şöyle aktarır; “Bazen yurtdışına işlerimizi sergilemek için çıkıyorduk biz, bir hafta sonra döndüğümüzde, Şehir tiyatrosu Muhsin Ertuğrul binası girmek bile zor geliyordu bana, bazen yangın merdiveninden çıkardım bizim kata, görmeyeyim kimseyi diye.” (Nadi Güler, kişisel görüşme, Şubat 2015)

Sonuçta süreç içinde pek çok çalışma, araştırma yapılmış olsa da Beklan Algan'ın kurmayı hayal ettiği sürekli, uzun yıllar birlikte çalışma pratiğine sahip, kalıcı grup pek çok sebepten TAL'de bir arada tutulamaz. Gidip bir süre sonra geri

dönerler, gidip dönmeyenler ve yeni gelenlerle ekipte süreklilik maalesef sağlanamaz.

“Bu deneyin sürekliliği olmazsa, hiçbir anlamı kalmıyor; başlıyorsunuz bu anlamda çalışmaya, üç yıl sonra kapatıyorlar, yahut önce, elli altmış kişi geliyor hevesli, sonra bunlar işin ciddiyetini yahut güçlüğünü benimseyemiyorlar ve dağılıyorlar, kayboluyorlar, terk ediyorlar. Sonradan üç beş kişi kalıyor, derken alay konusu oluyor, laboratuvar sözünden çıkışla. “Zaten yönetim çok fazla ciddiye almıyor, kendi bünyesinde bir çeşit casus gibi çalışan bir kurum olarak görüyor laboratuvarı. Böyle bir işbirliği sağlanamadığı için, tiyatrunun yönetimi, asıl o tiyatrunun sahipleri, sorumluları olabilecek kişiler bu düşünceye sahip çıkmadıkları için, bugün orada üvey evlat gibi kalıyor...” (Algan, Akt. Çapan, 2009; 27)

4.1.3. Yaratıcı Seyirci – Şaman Oyuncu

1990'larda, TAL'de geldiği noktada Beklan Algan “elimizde tiyatrunun kimliği açısından tiyatro'yu tiyatro yapan ona özgü iki özge kaldı, oyuncu ve seyirci...” diyerek TAL'in çalışmalarının temel amacının Yaratıcı Oyuncu ve Yaratıcı Seyirci'yi araştırmak olarak saptayan Algan'a göre (Algan, 2012; 16) tiyatro artık bir kitlesel iletişim organı olmaktan çıkmıştır, ancak halen canlı ile canlının buluşup ayrıldığı tek sanat dalıdır.²⁷ Tiyatro kalıcı olmadığı için yegâneliğini *Vuruculuk*'ta aramalı ve estetik çitasını düşürmeden *Şimdi-Burada* var olmayı hedeflemelidir. (Algan, 2008; 73) Dinamik tiyatro düşüncesi ile oluşturulmuş, yazılı dil'in sınırlarından kurtulmuş, beden dilinin öne çıkartıldığı, gereksiz süslerden arındırılmış bir gösterimin, seyirciyi (böyle bir şeyin var olduğunu düşünsel ya da hissel alanda) yakalaması bile, seyircinin değiştiğinin, geliştiğinin göstergesi olacaktır. Amaç dinamik tiyatro göstergeleriyle donanmış yaratıcı oyuncuyu izleyen seyirciyi giderek yaratıcı konuma getirmektir.

Seyirci-Oyuncu ilişkisinde bir başka dönüştürücü yaklaşım arayışı ile Beklan Algan oyuncuyu, çağdaş şaman olarak tanımlamayı dener. Şamanın geçmişte bireysel ve toplumsal iki farklı görevi vardır, bireysel olarak hasta birinin hastalığına çare arar ve toplumsal olarak kabileyi bir savaşa, ava, bir hedefe biyolojik ve zihinsel açıdan hazırlar, onlara güç verir, yani sağaltıcı ve yol göstericidir. Yaratıcı

27 Beklan Algan Opera, Bale ve Pantomim'i tiyatro sanatının içinden kopmuş, artık tiyatro olarak tanımlanamıyacak alt türleri olarak niteler. (Algan, 73, 2008)

Oyuncu'yu şaman olarak düşünürsek, bu durumda onun da iki görevinden söz birincisi edebiliriz; tekil olarak seyirci ile ilişki kurmak ve diğeri seyirci topluluğunu bir amaca doğru sevk etmek, yürütmek, uyarmak veya hazırlamak. Ancak bu durumda gösterim oyuncu için akşamdan akşama seyirci ile karşılaşma meselesi olmaktan çıkar, sadece üzerinde çalıştığı oyunla ilgili değil, hayatının her alanına yansıyan etik bir sorumluluk olmak zorundadır artık. (Algan, 2012; 179-180) Ayrıca seyirci açısından bakıldığında, gösterim sırasında seyirci de kendisiyle bir ilişki kurar ve gösterim üzerinden toplumsal sorunlara yanıt arar veya soru sorar.

Dinamik tiyatrodaki yönetmenin kimliği yorumculuktan öte, Oyuncu-Seyirci yaratıcılığının tetiklenmesi, tüm yaratıcı unsurların koordinasyonunun sağlanması ve üst anlamlar yaratılmasıdır. Seyirci dramaturjisi önemle üstünde durulması gereken bir gerekliliktir. Bu konu ile ilgili Beklan Algan sık sık Barba'nın dört seyirci yazısını referans gösterir; Barba, seyirci dramaturjisi açısından dört seyirciyi düşünerek gösterimini düzenlediğini anlatır; yönetmenin en azından üç seyircinin tepki verme biçimini tahmin etmesini ve bir dördüncüsünü de hayal edebilmesinin gerektiğini söyler; birincisi bir çocuktur; temsil edileni değil sergileneni gözlemler, ikincisi anlamadığını düşünen, ama kendine rağmen dans eden seyircidir, kendini gösterimin ritmine, enerjisine kaptırır, üçüncüsü; yönetmenin ikinci kişiliğidir - piridir ve dördüncüsü gösterinin gerçek anlamını kavrayan seyircidir, tüm detayları, ayrıntıları görür ve anlar. Barba'ya göre gösterinin her anı, bu dört seyircinin her birinin gözünde haklılaştırılmalıdır. (Barba 1994; 83) Gösterimin bu yaklaşımla düzenlenmesi seyircinin yaratıcılığını tetiklemek anlamında da etkili olacaktır.

Algan seyircinin yaratıcı kılınabilmesi için, TAL ve öncesinde, seyirciyi provalara davet etmek, oyundan önce bilgi dağıtmak, öncesinde bir konuşma yapmak, soru formu dağıtmak, seyirci kulübü oluşturmak, oyundan sonra seyircilerle konuşma yapmak vb. gibi pek çok yöntemin denenebileceğini hatta birçoğunu denediklerini ancak süreklilik sağlayamadıkları için bir anlamı olmadığını belirtir. (Algan, 2012; 165)

Mekânın tasarımının seyircinin düşünmesine olanak verecek düzenlemesi kendisi için her zaman çok önemli olmuştur. Mekân tasarımında hem seyircilerin ortak bir anlama ulaşmasının sağlayacak hem de her bir seyircinin kendi dünyasındaki çağrışımlara ulaşmasına fırsat verecek düzenlemeler yapılmalıdır diyen

Beklan Algan, TAL'in seyirciye sunulan gösterimlerinde tiyatro mekânının tamamen dışına çıkmıştır. (Algan, 2008; 130)

4.2. Gösterimler – Atölyeler - Araştırmalar

4.2.1. Gösterimler

TAL'e gelen en önemli eleştiri çalışmalarını bir prodüksiyon veya gösterim olarak sunmamasıdır. Bir çalışma Laboratuvarının kapalı kapılar ardında neler yaptığını merak edip duran, herhangi bir gösterim yapılmayınca boş oturduklarına, para ve zaman harcıyor olduklarına kani olan Tiyatro dünyamız, espriler, alaylar, üzerine uyarlanmış fıkralar ve dozu gittikçe artan eleştirilerle ilgisini TAL'in üzerinden hiç eksik etmez. Selen Korad Birkiye çağdaş tiyatrodaki kültürlerarası etkileşimi incelerken “Türkiye’de kurulan deneysel topluluklar içinde felsefesini en sağlam oturtmuş, amaçlarını en net belirlemiş grup TAL’dir.... TAL’in işlerini prodüksiyon bazında değerlendirmektense, yaptıkları araştırma çalışmalarının önemini altını çizmenin daha doğru olduğunu”nu belirtir. (Birkiye; 2007; 311) TAL, İstanbul Belediye Şehir Tiyatroları içinde bir araştırma birimidir asıl kıymetli olan budur.

Daha öncede belirtildiği gibi aslında Beklan Algan TAL’i kurarken seyirci ile buluşacak bir üretim yapmayacağını açıkça belirtir, o dönem TDS, Almanya Schaubühne ve BİLSAK deneyiminden sonra kapanmıştır, artık sadece araştırma ve denemeye yönelecektir. Laborant’ları seçerken de gösterim yapılmayacağı açıkça belirtmişlerdir, ancak hem kendi kurumları içinden hem de dışarıdan gittikçe artan eleştiri ve ilgi, onları sürekli bu eleştirilere cevap vermeye mecbur bırakmış, sürekli aslında gereksiz bir biçimde fikirlerini savunma zorunluluğu doğurmuştur.

Beklan Algan’ı TAL sürecinin sonunda kendi ile hesaplaşmaya iten konu birilerine bir üretim göstermemiş olmak değil, TAL Laborantlarını seyirci ile buluşturmayı bir yanıyla kendi mükemmeliyetçiliğinden dolayı hep geri atmış olmasıdır. TAL’in temel sorunsalı Yaratıcı Oyuncu ve Yaratıcı Seyirci araştırmak iken, pek çok nedenden oyuncuyu seyirci ile karşılaştırma ve yaratıcı seyirci araştırması, bu alandaki denemeler çok sınırlı kalmıştır.

“... TAL kapandıktan sonra dedim ki benim elimde ne fırsatlar vardı, grubum vardı ve ben bir şeyler çıkartmayı nedense bir türlü öne almıyordum. Çünkü çocukları eğitiyorduk, laboratuvar olmasını temin etmeye çalışıyorduk, yanı sıra uğraşılması gerekenlerle uğraşıyorduk ama bugün olsa hızlandırırdım... ahhh diyorum. T.A.L.'in içinde de bu grup var, belli olanaklar var, 3-5 sene çalıştığın bir devreye girmişsin onlardan parçalar çıkarıp seyircinle karşılaştırsana. “Oyun değil bu, çalıştığımız kadar bir parça” de, zaten laboratuvarın bünyesinde olan bir anlam bu. İnsan bunun gibi hatalarını yani “bugün yapsam böyle yapmam” dediği şeyleri yıllar içinde fark ediyor. (Algan, 2012; 2,4)

Beklan Algan'ın kendi ifadesi ile La Mama'nın çalışma sürecini izlerken farkına vardığı *Gelişme sürecinde Oyun (Work in Progress)* konsepti çalışmaları seyirciyle buluşturmak konusunda bir açılım getirir; çalışılan oyunu parçalayarak çalışmak, hazır olan kısmını seyirci ile karşılaştırmak. Çalışmaya ve geliştirmeye devam etmek, farklı montajlar, sahne dizilimleri, gösterimin sınırlarını zorlayarak yaratıcılığı arttırmak, denemek vb. Ayrıca “gösterime sunulan çalışmalar, değişik kesitlerden seyircilerle yüz yüze geldikçe, oluşan yansımalar TAL' in gösterime açık olmayan iç çalışmalarında laboratuvar işlevlerini oluşturan uygulama ve kuram derleme, incelemelerine ışık tutmakta; yol ve yöntemlere varışı sağlayacaktır”. (TAL, 2011) Aynı konsepti Barba'nın ve Szajna'nın da uyguladığını fark eder. (Algan, yayınlanmamış söyleşi, söy. yapan: D. Seda Tomru, 2006) Laboratuvar çalışmasının mantığı da budur. Ancak Beklan Algan yaptığı özeleştiride Gelişme sürecinde Oyun sergilemeyi de fazlaca uygulayamadığı kabul eder, detaylarda aradığı mükemmellik onu çalışmaları sık sık seyirci ile paylaşmaktan alı koyar. 1988-2002 yılları arası seyirci ile buluşan tüm çalışmalar aşağıda sıralanacaktır;

TAL oyuncularının ilk kez seyirciyle buluşması 1989'da Yönetmen Karl Mayer 'in *İstanbul'u Dinliyorum* çalışması ile gerçekleşir. Yönetmen, İstanbul'un gürültü ve seslerini kaydeder ve bu sesler üzerinden doğaçlamalarla gelişen bir gösterim kurgulamayı amaçlar. Oyuncuların sesler üzerine yarattıkları doğaçlamalara kendi seçtikleri şiirler eklenir. TAL Laborantları Aysun Yontar, Zerrin (Bulgan) Güneşkuter, Nazlı Arolat, Şahine Hatipoğlu, Yaşar N. Eyüboğlu ve Özgür Kemertaş bu gösterimde rol alırlar, Sibel Arslan dramaturg olarak görev alır. 1989'da İstanbul'da ve 1990'da Berlin'de gösterimler yapılır.

1990'da düzenlenen Birinci Troya Şenliği kapsamında Haluk Ş. Ataseven' in Schiller, Goethe ve Giradoux'dan alıntılarla kurguladığı *Troya'yı Dinliyorum* kolajı, Çetin İpekkaya' nın rejisi ve Alman Music in Context grubunun katılımı ve Türk, Alman oyuncuların iki dilde yorumlamasıyla Antik Troya Kenti'nde, Bozcaada, İda

Dağı, Çanakkale Kalesinde sergilenir. TAL Laborantları Arzu İpekkaya, Şahine Hatipoğlu, Zerrin Güneşkuter, Yaşar N. Eyüboğlu ve Özgür Kemertaş bu gösterimde rol alırlar. Çalışma TAL' in evrensel dil arayışlarına yönelik çalışma olur.

1991 yılında İstanbul'da Tiyatro Enstitüsü ITI'nın 24. Olağan Kongresi yapılır, Beklan Algan'ın çabasıyla New York Off-Off Broadway'de La Mama Tiyatrosu'nun sanat yönetmeni ve kurucusu Ellen Stewart İstanbul'a bir atölye çalışması ve sunumu için davet edilir. Ellen Stewart, konu olarak o yıl 750. doğum yılı olan Yunus Emre'yi seçer, ve atölyesine katılan 30 Türk sanatçı ile Aya İrini'de atölye çalışmasının gösterimini gerçekleştirir. 6 ay sonra Ellen Stewart, İstanbul'da Yunus'u oynayan Hüseyin Katırcıoğlu'nu arayarak Kasım ayında tiyatrosunun programında iki haftalık boşluk olduğunu ve finans bulanabilirse *Yunus*'u sergilemek istediğini belirtir. Finansman bulunur ve İstanbul'daki çalışmadan hareketle, TAL ve La Mama'nın ortak yapımı olacak bir gösterimin geliştirilerek New York'da sergilenmesine karar verilir. Ellen Stewart'ın yönettiği projede Amerika, Afrika, Çin, İtalya, Japonya'dan sanatçılar ve Türkiye'den oyuncular Ayla Algan, Beklan Algan, Mustafa Avkıran, Kaan Erten, Nadi Güler, Levent Güner, Hüseyin Katırcıoğlu, Erol Keskin, Aslı Öngören, Berk Sönmez, Devin Yalkın ve Zişan Uğurlu, müzisyen Ali Altunmeşe, kostüm tasarımcısı Selçuk Gürışık projeye dahil olurlar. Amerika'lı eleştirmenlerin olumlu görüş bildirmesiyle kapalı gişe oynar. (Birkiye, 2007; 291) Türkiye'den sanatçıların katılımıyla oluşan topluluk çok kültürlü bir proje yaratır ve izleyicilerden ve eleştirmenlerden çok olumlu eleştiriler alır.

Yunus için Amerika'da buldukları süre içinde, *Adsız Oyun*'da Beklan Algan'la çalışmış olan oyuncu Türkar Çoker'le La Mama'da buluşurlar. Aynı günlerde Türkar Çoker, Richard Schechner'le Tisch School of Art'da uluslararası bir festivalin çalışmalarını yapmaktadır. Beklan Algan, 1991'de Erol Keskin ve Ayla Algan'ın oynadıkları *Troya I*²⁸'i bu festival'de oynamak için ısrarcı olur. Festivalin duyurusu çoktan yapılmış ve programı basılmıştır, yine de Richard Schechner'i ikna ederler ve oyun Tisch School of Art'da uluslararası festivalde oynanır. Ardından da sorulu cevaplı bir söyleşi yapılır. (Çoker, 2010) *Yunus* çalışması için Amerika'da bulunan TAL grubundan Nadi Güler gösterimi; "New York'ta esas TAL olarak

28 Troya I; Troya İçinde Vurdular Beni

yapılan iş “*Troya I*” di aslında... “*Troya I*” çok çok iyi karşılıklar aldı. 30 dakikalık gösteri dünyanın pek çok yerinden gelen katılımcılara gösterildi, hedefini bulan bir şeydi.” diyerek yorumlar. (Nadi Güler, kişisel görüşme, Şubat 2015)

1991'de Uluslararası Tiyatro Semineri'nde, Troya üzerine yapılan araştırmalardan üretilen *Troya I*, Amerika'daki gösterimden sonra 1993'de İBŞT Kültür günleri kapsamında Harbiye Muhsin Ertuğrul'da oynanır. 5. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali 1993 yılında, “*Alternatif Tiyatro*” başlığı altında, deneysel çalışmalar yapan Bilsak, Tiyatro Grup, Kumpanya, Stüdyo Oyuncuları ve TAL'e kapılarını açar. (Şener, 1998; 230) *Troya I*, 5. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivalinde Harbiye Askeri Müze'de festival kapsamında sergilenir. Tüm gösterimlerden sonra panel düzenlenerek seyirci görüşleri alınır. *Troya I*, ayrıca Atina Akdeniz Kültürü'nün Kökenleri Semineri 1992, Antwerp-Belçika Türk Haftası 1993, Ankara ODTÜ Tiyatro Şenliği 1994, Wrocław Grotowski Tiyatro Araştırmaları Merkezi 1995 ve Varşova'da 1995 sergilenir.

1993 yazında Hüseyin Katırcıoğlu'nun derleyip yönettiği *Troya Öyküsü*, İda Dağı eteklerinde Behramkale, Ayvacık halkının katılımıyla gerçekleştirilir. Dev kuklalar ve müzik kullanıldığı gösterim; mitin geçtiği yörede, yörenin bugünkü halkı eşliğinde Mauri, Afrikan, Amerikan, Yunan, Türk oyuncuların oluşan bir anlatım denemesidir. “*Kitle Tiyatrosu*” için önemli bir örnek olmuştur. (TAL, 2011)

Troya II – Troyalı Kadınlar (1999), Sartre'nin Euripides'den uyarladığı oyunu Ayla Algan yönetir, Aslı Öngören, Sevi Algan ve genç TAL oyuncularını oynar.

Otobiyografik gösterimler; TAL'in eğitim ve deneme çalışmaları sürecinde kimlik araştırmalarından yola çıkarak oluşturulan gösterimlerdir. Bunlardan bazıları; Yaşar N. Eyüboğlu, *Bir Gencin Otoportresi* (1992), Yaşar N. Eyüboğlu ve Nadi Güler *Yol Çalışmaları* (1993, 1994) “İnsanın toplumuyla, geçmişiyle hesaplaşması ve bir diğer insanla yolda karşılaşması üzerine kurulan gösterim, oyuncunu ve seyircinin neye ihtiyacı olduğunu araştırarak, bunu mekân araştırması kapsamında değerlendirilmiştir. Açık alanlarda gerçekleştirilen gösterimler tüm etkilere açık olarak, her defasında yeni ilişkiler arayarak gerçekleştirilmiştir.” (TAL, 2011) Nadi Güler, *Düş* (1995) “saat 08.00-20.30 *Düş*, bir martı ve bir oyuncunun 12 saatlik stüdyo çalışmasının uzantısında gelişen bir projedir. Tamamen otobiyografik özellikler taşıyan çalışma, ruhsal, beyinsel ve bedensel zorlamalarla “kendinle

karşılaşabilme" ve bireysel, toplumsal ve evrensel durumun o anki somut gerçekliğini bulabilmenin üzerine gitmiştir. Uçamayan bir martı ve oynamayan bir oyuncu gerçekliğinden yola çıkarak, zamanın iyileştirici ve sarındırıcı özellikleri zorlanmaya çalışılmıştır." (TAL, 2011)

Sınırlar (1996) Ayla Algan'ın yönettiği Nadi Güler, Yaşar N. Eyüboğlu ve Betül Kızılok'un oynadığı bir TAL gösterimidir. Aslen Tarık Günersel'in sınırlar adlı şiiri ile Nazım Hikmet, Ahmed Arif, Sofokles, Shakespeare ve Kafka'nın metinlerinden Ayla Algan'ın derleyip yönettiği gösterinin çıkış noktasını Diyarbakır Barak yöresi *Mayın Tarlası* folklorik oyununun adımları oluşturur. *Mayın Tarlası* oyunundaki adımlar ölüm-yaşam, varolmak-yokolmak arasındaki ince sınırı simgeler. (Sibelarslanyesilay, 2008) Gösterim, TAL Stüdyosunda ve Ankara'da sergilenir. Gösterim öncesinde seyircilere formlar dağıtılıp cevaplamaları istenmiş ve oyun sonunda seyircilerle sohbet edilmiştir.

Ölüm ve Oyun (1999) Yönetmenliğini Mehmet Atak'ın, Süpervizörlüğünü Ayla Algan'ın yaptığı gösterim Darphane-i Amire ve İBŞT'de oynanır. 27 Mart dolayısıyla, tiyatroya emeği geçmiş ve artık aramızda olmayan sanatçıların anısına, Huizinga'nın Homo Ludens - Oynayan İnsan öğretisi doğrultusunda, Mina Urgan'ın danışmanlığında Shakespeare'in 8 oyunu ve sonelerinden oluşturulmuş bir kolajdır. Darpane-i Amire'de, üç oyun yolu, dört oyun alanında seyirciyle iç içe ve hareketli olarak oynanır. Oyuna Ayla, Beklan, Sevi Algan, Yaşar N. Eyüboğlu, Şahine Hatipoğlu, Ezgi Sümer Yolcu, Aslıhan Kandemir, Sibel Topaloğlu ve Kenan Işık, Erdal Özyağcılar, Samiye Hün, vb. pek çok İBŞT sanatçısı da dahil olur. (TAL, 2011) Ayrıca Mehmet Atak'ın yönettiği *Kedi*²⁹ ve *Hamlet 2001*³⁰ gösterimlerinde Ayla ve Beklan Algan ve TAL grubu aktif olarak yer alırlar.

TAL kurucularından Ayla ve Beklan Algan 1997-1998 yıllarında Kum, pan, ya'nın Sevim Burak'ın yazdıklarını yeniden okumaya yönelik çalışması *Everest My Lord'da* oyuncu olarak yer alırlar.

29 Behçet Necatigil'in 2 radyo oyunu ve şiirlerinden oluşturulan bir kolajdır.

30 Dünya tiyatrolar günü için tasarlanır, 1.5 saatlik Shakespeare uyarlaması, Sir Laurence Olivier'in 1948 yapımı "Hamlet" filmi eşliğinde, Can Yücel'in çevirisiyle, müzik, mim, ışık ve dia gibi unsurlarla da desteklenen bir tür okuma tiyatrosu formatında gerçekleştirilir.

Faust Projesi Araştırmaları (1990-1999) Beklan Algan 6 Kasım 1990 tarihinde Neden ve Nasıl bir Faust yapmak istediğini içeren bir yazıyı tiyatro yönetimine verir. Ayrıca 90 gün kesintisiz prova yapmak şartı koyar, tüm oyuncular o gün rolü çalışılsın veya alışılmasın provada bulunmalı, Beklan Algan'ın çalıştırdığı formasyonu deneyimlemelidir. Tabii bu konu ciddi sorun yaratır, bu şekilde çalışmaya pek çok sanatçı gönüllü değildir. Sürekli oyuncular değişir. Uzayıp giden provalar oyuncuları yıldırır. Süleyman Velioğlu ve Haluk ř.Ataseven önderliğinde oluşturulan araştırma ekibi Goethe,³¹ Faust ve dönemle ilgili geniş kapsamlı bir araştırma yaparlar. Dekor ve kostüm tasarımcısı Fezya Zeybek gönüllü olarak çalışmalarına katılır, Beklan Algan'la tasarımlar üzerine çalışır. Joseph Szajna 1994-95 yıllarında dekoru tasarlamak için Türkiye'ye gelip giderek çalışmalar yapar. Faust (1990-1999) alışma gündeminde kalır ancak çıkartılamaz.

4.2.2. Ekinlikler, Kamplar, Atölyeler

TAL bu süre içinde pek çok atölye, eğitim ve seminere imkân sağlamıştır;

1. Uluslararası Uygulamalı deneysel Tiyatro Semineri (Troya Semineri) (1989) İtalya (Roma Deneysel Tiyatrosu), İnan, Almanya (Berlin Schiller Tiyatrosu), İsviçre (Ebersberg Tiyatrosu), İsrail, Yunanistan ve Türkiye'den tiyatro sanatçıları 21 günlük bir seminere davet edilir. TAL ncesinde Troya ile ilgili çok kapsamlı bir araştırma dosyası hazırlar. Ortak bir dil arayışı ve tiyatronun kültürlerarası bir olay olup olmadığının araştırması içindedirler. Yanıt aramak için neden Troya'yı seçtiklerini Beklan Algan “Troya tarihten öteye ilk Doğuluyla Batılı karşılaşması. Çok önemli, yaşadığımız topraklardaki uygarlıkları sentez edebilecek bir trampen taşı Troya. Biz Troya'ya belki de 1. Dünya Savaşı diye bakıyoruz. Evrensel bir konu ve kültürlerarası çatışmalara da alışverişe de olanak veren bir yapısı var.” (Turay, 1990; 5) diyerek açıklar. İtalya'dan katılan Roma Experimental Tiyatrosu Sanat yönetmeni Shahroo Kheradmand ve yönetmen Stelio Firenzi bu çalışmanın sonucu olarak ortaya çıkan malzemedен yaratılan *Gilgamiş* oyununu Devlet Tiyatrosunda sahnelerler. Güngör Dilmen'in aynı seminer süresince tasarlayıp sonra yazdığı,

31 “alışmalarında o dönem Goethe'nin Farsça ğrendiğini, Divan edebiyatından etkilendiği ve Kuranı Kerimden alıntılar yaptığını ortaya çıkarmışlardır, özellikle mer Hayyam'dan etkilendiği için teşekkür bölümünü mesnevi türünde yazmıştır.” (TAL, 2011)

Kassandra, Shahroo Kheradmand 'ın rejisiyle İtalya'da sahnelenir. TAL bu çalışmalarda *Troya I – Troya içinde vurdular beni* konseptini oluşturur.

Yaratıcı Drama Semineri 1993, TOBAV ve Alman Kültür Merkezi işbirliğiyle ve TAL'in katılımıyla, Berlin Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Drama Pedagojisi Bölüm Başkanı Prof. Hans Wolfgang Nickel ve Dr.Dagmar Dörger yönetiminde gerçekleştirilir. Seminerde bir haftalık sürede, bir temaya bağlı kalınmaksızın, "*Görünende görünmeyi görmek*" üzerine günlük yaşamın dikkate alınmayan öğelerini fark etmeye yönelik devinimsel çalışmalar yapılır. (TAL, 2011)

Barba Etkinliği (1995) 30. yılında Odin Tiyatrosu Geleneği başlığını taşır. 21-27 Ağustos 1995 de gerçekleşir. Odin tiyatrosu ve ISTA' nın kurucusu Eugenio Barba ve Odin Tiyatrosu oyuncularından Julia Varley'in katılırlar. *Oyunculuk Çalışmaları, Gösterimler, Kültürlerarası takaslar* başlıklı video gösterimi yapılır. E.Barba'nın yönettiği ve Julia Varley'in oynadığı *Sessizliğin Yankısı* ve *Ölü Erkek Kardeş* adlı çalışmalar gösterilir. Barba'nın *Bölgesellik ve Evrensellik, Odin tiyatrosu, Tiyatro antropolojisi: ISTA* konulu bir konferans verir. Ayrıca sadece 24 tiyatro yönetmenin katılımına açık olan *Biçim ve Aktarım* atölyesi yapar. Julia Varley'de TAL oyuncularına özel bir çalışma da gerçekleştirir. (Everi, Kişisel görüşme, 09, 2015)

Anadolu insanının kültürel kimliğinde oyun (1996) (Geleneksel Türk Tiyatrosu Araştırma ve Uygulama Birimi, TAL'in kendi bünyesinde oluşturduğu bir birimdir. "Oyun-kültür-dram açısından ülkemiz insanının yaratıcı ilişkiye dayanan kültürel zenginliklerini, kültürlerarası açıdan ele alıp değerlendirmek ve çağdaş boyutunu irdelemek; kültürümüzün kökünü ve kaynaklarını araştırmak, dönüştürmek, geliştirmek ve ortaya çıkan verileri "Kültürlerarası Karşılaştırmalı Tiyatro" bağlamında değerlendirmek ve kent enstitülerinin tohumunun atılmasına ön ayak olmak amaçları doğrultusunda çalışmalarını sürdüren araştırma ve uygulama birimidir." (TAL, 2011) Birim, Haşmet Zeybek, Kenan Işık ve Beklan Algan başkanlıklarında birim etkinlikleri düzenler. Düzenlenen etkinlikler; Meddah, Ortaoyunu, Gölge Oyunu ve Seyirlik Oyunlar üzerine araştırmalar yapılmış, bu konular çerçevesinde Erol Günaydın, Müjdat Gezen, Nejat Uygur, Leyla Tekül, Uğur Yücel, Nurhan Karadağ, Metin And ve Özdemir Nutku'nun katıldığı paneller düzenlenir. Şehir Tiyatrolarında oynanan *Silvanlı Kadınlar, Fotoğrafçı* oyunları için

pratik ve teorik bilgi sağlanır. İsmail Ersevimi” Şaman” üzerine araştırmalar yapar. Ayrıca bu çalışmalardan faydalanarak Agnieszka Ayšın Lytko Meddah üzerine bir tez yazar.

Ayrıca “Öz tiyatro” düşüncesi ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun çalışmaları Beklan Algan'ın çok ilgisini çeker, onun düşüncelerini derinlikle araştırmak ister, bu konu ile ilgili çalışmalarını uzun yıllar sürdürür.

TAL'in her yıl hem birim içi hem de herkesin katılımına açık olarak düzenlediği, yurtiçi ve yurtdışından konusunda uzman bilim adamları, sanatçılar, tiyatro insanların katıldığı seminer ve atölye faaliyetleri sayılamayacak kadar çoktur. Her yıl katılımcıların düşünsel, bedensel alt yapılarını her anlamda geliştirecek tiyatro ve diğer bilim dallarında pek çok uzman TAL'de seminer ve atölye gerçekleştirmişlerdir. 1990'lı yıllarda tiyatroya ilgi duyan hemen herkesin yolu TAL'in atölyelerinden geçmiş, eğitimlerinden faydalanılmıştır. Prof. Ulf Birmauer, Doç. Dr. Şehvar Çağlayan, Bonnie Callum, Chris Harris, Stelio Fiorenzi, Azer Pashe, Erica Bilder, Edward Senior, Perry Yung, Cevat Çapan, Emre Kongar, Metin And, Karl Boltze Jane Catherine Shaw, Klaus Boltze ve daha pek çok değerli uzman, TAL kurucuları sayesinde verdikleri eğitimlerle, katılımcıları dünyada olup bitenden, başka bakış açılarından, kültürlerden, yaklaşımlardan haberdar etmişlerdir.

4.2.3. TAL'in etkileri, etkiledikleri; TALDANS

1996 yılında TAL Harbiye Muhsin Ertuğrul Sahnesi'ndeki stüdyosuna taşınmıştır. 1991 yılında İBŞT'ye dansçı olarak katılan Mustafa Kaplan TAL'de yapılan çalışmalara ilgi duyar ve oyunculuk çalışmalarına katılmaya başlar. Süreç içinde, Ayla ve Beklan, sanatta deneysel arayışları araştırma, anlama arzuları ve hareket-dans konusuna duydukları ilgiyle, Mustafa Kaplan ve dans konusunda çalışmak isteyen bir grup gence TAL stüdyolarından çalışma olanağı yaratırlar. Artık akşam saatleri, TAL'in kendi grubunun çalışması bittikten sonra TAL stüdyosunda, farklı disiplinlerden gelen, ortak ilgileri dans olup birbirleriyle deneyimlerini paylaşan, tamamen gönüllü çalışan, serbest bir dans grubu oluşur ve çalışmaya başlar. Algan'ların kızı Sevi Algan'da dansa duyduğu ilgiyle bu grubun çalışmalarına dahil olur. Burada yapılan çalışmalardan *İçbükey* (1997), *Bi-Şey* (1998), *Transform-a (c) tion* (1999), *Üç Şey* (1999), *Uyumlama* (1999), *Dolap* (2000) gösterimleri oluşturulur. İlk gösteriler TAL stüdyosunda sergilenir. TAL'in içinde

oluşan bu yeni oluşum, TAL Dans Birimi, gösterilerin bir kısmını farklı dans etkinliklerinde sergileyerek dışarıda da tanınır. 2002'de TAL stüdyodan çıkartılana kadar da dans, davranış, hareketin enerjisi, kontakt, fizikal tiyatro ve tekrarların estetiğine yönelik çalışmalar yapmaya devam ederler. Bu çalışmalar TAL'in oyunculuk çalışmalarında da faydalı paylaşımlara dönüşür. Beklan Algan, dans biriminin oyunu İçbükey/Duvar'ı parçalara ayırıp aksiyon ve an analizi yapmak suretiyle oyuncularla, dansçılarla paylaşır, bu çalışma her iki grup için de çok faydalı olur. Mustafa Kaplan *kararsız denge, kararlı beden, enerji dramaturjisi* gibi kendi çalışmalarını tarif etmek için kullandıkları birçok kelime ve kavramın TAL'in çalışmalarından ve kavramsal tartışmalardan alındığını belirtir. TAL dans birimi o yıllarda konservatuarlar dışında dans deneyimi edinilebilen tek örnektir. (Kaplan, 2008; 149)

2003 yılında, Mustafa Kaplan ve Filiz Sızanlı Taldans'ı kurarlar ve TAL'in katkılarına bir selam olarak isimlerinde TAL'i anmaya devam ederler. Algan'ların desteğiyle oluşturulmuş dans biriminden yararlanan pek çok sanatçı, TAL kapandıktan sonra bir araya gelerek ÇATI Stüdyosu'nu ve Çatı Çağdaş Dans Sanatçıları Derneği'ni kurar. (Kaplan, 2008; 149)

Mustafa Kaplan, 1996-2002 yılları arasında TAL stüdyosunda yapılan çalışmaların günümüzde çağdaş dans dünyasına önemli etkisini vurgularken çalışmaların iki önemli sonucuna değinir; “ilki; TAL stüdyosu bir model olarak görülüp başka mekânlarda bu model devam edebilmiştir, ikincisi; TAL içerisinde, daha çok tiyatro etrafında yapılan sanat tartışmaları dans çalışmalarını da etkilemiştir.” (Kaplan, 2008; 148)

4.2.4. TAL kapanış 2002 ve sonrası...

1994 yılında İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı seçilen R. Tayyip Erdoğan, 1994'de İBŞT Genel Sanat Yönetmeni Gencay Gürün'ü görevden alarak yerine Erol Keskin'i atar, ancak Erol Keskin 1 yıl sonra görevi bırakır, yerine Kenan Işık atanır. Kenan Işık, 1996-2000 yılları arasında bu görevi sürdürürken, Mart 1996'da “21. Yüzyılın İstanbul Şehir Tiyatroları Kurultayı” adı altında Şehir Tiyatroları'nın sanat politikası, yönetsel yapısı, sanatsal yaratım sürecine katılım, çalışanlarının hakları ve sorumlulukları, araştırma, geliştirme, yarınki seyirci ve yeniden yapılanma konularının ele alındığı ve geleceğe yönelik yeni kararların

alındığı toplantılar yapılır. (Şener, 1998; 251) Kurumun kendini yenileyeceği ve geliştireceği bir süreç başlatılmak istenir. .

Ancak özellikle TAL için süreç olumlu gelişmez. 2002 yılı sezonun sonunda bir akşamüstü TAL, stüdyosunun kapısının kilinin değiştirilmesi suretiyle, lağvedilir. O sırada TAL stüdyosunda prova sonrası son yapılacakları bitirip çıkmak üzere olan Erol Babaoğlu'na “Ayla abla ve Beklan Bey'e söyle, eşyalarını alıp gitsinler” mesajı iletilir. O zamanki Genel Sanat yönetmeninin Ankara'ya gitmesini fırsat bilen biri yapmıştır bu eylemi. (Babaoğlu, 2008; 146)

Beklan ve Ayla Algan, 1961 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosunda çalışmaya başladıklarında çok iki genç tiyatrocudur. 1966 yılında hocaları Muhsin Ertuğrul'a yapılan vefasızlığı ve ayıbı protesto etmek amacıyla istifa ederek kurumdan ayrılırlar. 1974'de tekrar döndükleri tiyatrolarından 1980 darbesi sonrası Beklan Algan'ın 1402'lik olarak ilişiği kesilir. 1402'den mahkemede aklanıp 1988'de tekrar geri döndükten sonra ise 2002'de kilit değiştirilerek...

Bu özet belki üslup, edep ve ahlaken 1960'dan 2002'ye nereye geldiğimizi herkesin tekrar düşünmesi için bir neden olur.

Kuruluş amacı kendi internet sitesinde “İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu, bir temel hak olarak Anayasanın güvence altına aldığı sanatın ve özellikle tiyatronun toplumsal görevine uygun olarak halkın kültürel üretiminin, çağdaş eğitiminin sanat düzeyi ve bilincinin yükseltilmesine katkıda bulunmak; bu katkıyı gerçekleştirmek için yerli ve yabancı tiyatro eserlerinin seçkin örneklerini seyircisine ulaştırmak, Türk Tiyatrosunun geleceğe yönelik yaratıcı atılımlarına önderlik etmek amacı ile kurulmuştur.” (Sehirtiyatroları websitesi) olarak belirtilen, 2002 yılında 88 yıllık geçmişe sahip olan bir kurumda, kurum ile TAL arasında anlaşmazlık ne olursa olsun eylemin bu olmaması gerekir.

03,07,2002 tarihinde Milliyet gazetesinde Orada Neler Oluyor başlıklı haberde konuyla ilgili bir açıklama yapan, yeni göreve getirilmiş Genel Sanat Yönetmeni Nurullah Tuncer, durumu “TAL kapandı deniyor... TAL de açık. O birimdeki sanatçılar emekliydi ve yevmiyeyle çalışıyorlardı. Biz onların yerine imza yetkisi olan, kadrolu sanatçı Mustafa Arslan'ı getirdik. Kapatmak ayrı bir şeydir, oraya başka birilerini görevlendirmek ayrı...” olarak açıklar. (Milliyet, 2007)

Bu gelişmeden sonra, Beklan ve Ayla Algan Ekol Drama Sanat Evi'nde birikimlerini, deneyimlerini aktararak Çağdaş Tiyatro ve Yaratıcı Oyuncu çalışmaları yapmaya, genç oyuncular yetiştirmeye devam ederler.

Kenan Işık'ın Kasım 2007'de İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Kadir Topbaş'ın sanat danışmanlığı görevine getirilmesiyle Beklan Algan ve TAL için yeni bir yapılanma umudu doğar. 2009 yılı ortalarında Kenan Işık'ın inisiyatifi ve Başkan Kadir Topbaş'ın da ilgisi ile TAL'in çok daha büyük bir oluşumla, geniş olanaklarla İBŞT çatısı altında bu defa kanuni güvencesi sağlanmış bir birim olarak yeniden yapılandırılması, aktifleştirilmesi ve kurumsallaşması için görüşmeler başlar. Eski öğrencisi, TAL'li Nadi Güler'i İstanbul'a çağırarak Beklan Algan, büyük bir heyecanla zaten yıllardır üstünde düşündüğü yapımlar ve eğitim çalışmaları için dosyalar hazırlar. TAL'in hangi binaya kalıcı olarak yerleşebileceği üzerine araştırmalar yapılır. Çok şeyler yapılabilecek bir süreç başlamıştır, ancak Beklan Algan'ın sağlığı bu büyük gelişmenin gerçekleşmesine izin vermez. (Nadi Güler, kişisel görüşme, Şubat 2015)

Beklan Algan 27.09.2010'da lösemi hastalığı nedeniyle yaşamını yitirir...

Beklan Algan'ın vefatından sonra 2009 yılında göreve gelmiş olan Ayşenil Şamlıoğlu'nun da desteği ile Letafet apartmanında TAL'e bir çalışma alanı tahsis edilir. Ancak 2012 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nın repertuar belirleme yetkisini bürokratlara veren yeni bir yönetmeliğin onaylanmasının ardından Kenan Işık, Kadir Topbaş'ın danışmanlığından, altı yönetim kurulu üyesi ve Genel Sanat Yönetmeni Ayşenil Şamlıoğlu İBŞT yönetiminden istifa ederler ve bir süre sonra TAL Letafet apartmanından çıkartılır.

TAL, daha sonra TİYATRO ARAŞTIRMA LABORATUARI DERNEĞİ olarak dernekleşir. Ayla Algan'ın başkanlığında çalışmalarına devam etmektedir, ancak 2002 yılında İBŞT'den atılmasıyla yoğun araştırma, deneme ve çalışmaların yapıldığı dönem sona ermiştir.

5. SONUÇ

“Hep söylüyorum, sorun, sahneye bir oyun koymak değildir.

Denemek ve araştırmaktır önemli olan.

Bu nedenle, yeni insanlar yetiştirmeye çalışıyorum.

Senelerdir oyun sahnelemiyorum, ama eğitimiyle, araştırması ile 24 saat tiyatro düşünüyorum.” (Algan, 2008; 131)

Bu tezin yazılma amacı bir oyuncu adayını, oyuncu, yönetmen, eğitmen ve düşünür olarak tiyatroya 55 yılını vermiş bir tiyatro insanı Beklan Algan'ın yaşamı izinde geçirdiği düşünsel ve mesleki aşamaları tespit etmek ve onun tiyatroya yaklaşımını ve mirasını anlamaya çalışmaktır. Aslında bir tesadüfle başlayan Tiyatro hayatının onun aşkla bağlandığı bir mesleğe dönüşmesi hem kendi hem de yaşadığı ülke için büyük bir şanstır.

Beklan Algan aslında formal bir tiyatro eğitimi almamış, bir konservatuarda okumamış. Yönetmenlik için de formal bir eğitimi yok. Amerika'da usta çırak ilişkisi ile başlayıp devam eden bir süreçte ilerliyor eğitimi, ancak ustaları çok kuvvetli, çok bilgili ve pratikler, Amerika'da şimdi her biri bir okul olarak anılan ustaların atölyelerinde, provalarında bulunuyor, onlarla oyun çıkartıyor, sahneye çıkıyor beş yıl. Sonra Türkiye'de Muhsin Ertuğrul, bilgi derinliği açısından bir hazine, ne kadar az da konuşsa ondan çok şey öğrenmek mümkün. Ancak Beklan Algan sadece ustalarına bakmakla yetinmiyor, sürekli okuyor, araştırıyor, merak ediyor, deniyor. Yönettiği oyunlar için Şehir Tiyatro'larının dergilerinde sayfalarca yazı yazıyor, oyunla ilgili araştırdığı en önemli noktaları yayınlıyor, seyirciye ulaşmaya çalışıyor kendini ve yaptığı işi daha iyi anlatabilmek için. Belli ki o dergilere yazdığından çok daha fazlasını okumuş, araştırmış, düşünmüş.

Son yıllarında kendisiyle yapılan söyleşilerde Tiyatro yaparken her adımda kendime şu soruları sorarım diyor Beklan Algan; Ne? Niçin? Kim için? Nasıl? Bu

soruların cevaplarını ararım, her bulduğum cevapta yeniden bu soruları sorarak yeniden başlarım...

1962'den başlayarak Türkiye'de en çok oyuncunun kendini yetiştirme meselesine, eğitime kafa yoruyor. Tecrübe Tiyatrosu'nu anlatırken sürekli kendini eğiten, geliştiren, çalışan bir oyuncudan bahsediyor. Tiyatroyu var eden herkesin, yazar, ışıkçı, kostüm tasarımcısı... Seyirci karşısına çıkmadan pratik yapabileceği, birbirini izleyebileceği, eleştirebileceği profesyonel çalışma alanları gerekli diyor. Dünya'da birçok şeyin aynı anda olup bittiğinin farkında, hızla ilerliyor her şey, ama kendi kurumunda öyle değil.

Sonra LCC Tiyatro Okulu fırsatı doğuyor, oyuncunun eğitimi alanında çalışmak için büyük bir fırsat. Alanında en iyi hocalarla çalışıyor, iyi bir ekip oluyorlar. Oyunculuk eğitimi için fiziksel aksiyonun üstüne gidiyor. Psikolojik yaklaşımı terk etmek istiyor. Aslında Ayla Algan'da, kendisinde psikolojik tiyatronun en iyisini yapabiliyorlar. Ama yetmiyor. Daha başka zenginlikler, renkler peşinde, Şimdi ve Burada'nın, sahici anın peşindeler. Özgür tiyatrodan bahsediyor burada da. 1969 yılında Özgür Tiyatro'da oyuncular günde 12 saat eğitime tabi tutulurlar diyor. Laboratuvar çalışması diyor. Oysa okuldan mezun olup bir kuruma kapağı atan oyuncu bir daha hiç çalışmıyor. Yedi ay prova yapmaktan bahsediyor, en mükemmele ulaşmaya çalışmaktan. Olacak şey değil, kimse ciddiye almıyor, ama gençler, bir sürü genç, günler, saatler boyu onunla çalışmaya geliyorlar. Zor koşullarda onunla çalışıyorlar, LCC Tiyatro Okulun'da, Bakırköy Deneme Sahnesi'nde, Tepebaşı Deneme Sahnesi'nde, Bilsak'da, TAL'de.

Sadece oyuncu eğitimi değil, mekân ve oyun metni de onun hedefinde. Nasıl psikolojik oyunculuk yaklaşımı reddetme noktasındaysa mekân ve metinle de öyle sorunu var. İkisini de kısıtlarından kurtarmak için zorluyor. Mekâna bakıyor, önce ona verileni kullanıyor, onu anlıyor, neyi reddedeceğini tanıyor iyice, kutu sahneler, bu oyuncu-seyirci ilişkisi modeli ona yetmiyor. Hâlbuki şikâyet eden pek kimse yok. Herkes halinden memnun görünüyor. Aynı sahnelerde, aynı ilişki biçimlerinde oyunları yapıp oynuyorlar. Bu ilişkide bir yanlışlık olduğunu hissediyor, düşünüyor, karar veriyor. Bakıyor, okuyor, soruyor, araştırıyor. Mekân üzerinden seyirci oyun ilişkisi ile oynamaya başlıyor. Üst üste iki oyunda aynı yerde durmaz mı insan, durmuyor, değiştiriyor, bir daha, sonra tekrar değiştiriyor, koltukları çeviriyor,

sahneyi çeviriyor, herkes her şey birbirinin çevresinde dönüyor, her oyunda mekânı baştan tanımlıyor, ilişkileri düzenleniyor, mekânlar tekrar, tekrar yaratılıyor, LCC sahnesini, Bakırköy Halkevi Deneme Sahnesini, Tepebaşı Deneme Sahnesi inşaa ediyor, kelime anlamıyla inşa ediyor, deniyor, yapıyor, bozuyor, araştırıyor. Sonra binbir emekle yaptığı binaları yıkıyorlar, şimdi hiç biri yok. Mekânı terk ediyor. Mekân artık onun için her yer, seyirci oyuncu ilişkisini tanımlayabileceği her boş alan.

1960 Türkiye'ye dönüp Şehir Tiyatrolarına girdiğinde, ilk yöneteceği oyunu seçerken Ne? Niçin? Kim için? Nasıl? sorularını sormuş olduğu aşikar. Bilinçli bir seçim yapıyor, konusu, mesajı itibarı ile inançları uğruna ölmeyi göze alan Jan Dark, *Tarlakuşu*, ilk günden, ilk oyunda tribünlere oynamayacağını, gişe kaygısı peşinde koşmayacağını ipuçlarını veriyor. O seçimden sonra tüm seçimlerinde bunu tekrarlıyor. Seçtiği oyunlar, inançları uğruna, doğru ya da yanlış, doğru bildikleri uğruna hayati seçimler yapan kahramanlar, seçimleri/kararları önce kendi hayatlarını tehlikeye atıyor sonra başkalarını.. Hep bir *Karar Anı...* Tüm seçimlerinde alttan alta kesintisiz akıp giden bir temayı işliyor Beklan Algan, tek tek oyun seçimleriyle. Ahlaki sorular soruyor, cevaplaması çok zor sorular. Sonra tiyatrodaki tekstin gerekliliğini sorguluyor, onu oyuncusu ile yeniden üretmeye karar verdiğinde baştan yazıyor, dili, anlamı sorguluyor, paralel metinler üretiyor, sahnede eş zamanlı akan birbirinin üstüne dökülen sesler üretiyor, kesip yapıştırılan cümleler, kolajlar, postişler, sonra susuyor... Az laf, çok iş...

Işık, dekor, kostüm, hepini inceden iyice inceliyor, tek tek soruyor Ne? Niçin? Kim için? Nasıl? Tek tek ayırıyor, deniyor, seçiyor, yine eliyor, alıyor, bırakıyor, sonra en azını alıp gidiyor. Tüm gereksiz detaylardan arınıyor, hafifliyor.

Tiyatrodaki gereksiz süslemelerden adım adım kurtulduğunda elinde oyuncu ve seyirci kalıyor sadece. İşler zorlaşıyor, artık yetersizlikler süslenip kapatılamıyor, saklanamıyor, Yaratıcı Oyuncu gerekli artık, kendi içinde dönen dünya ile dünyada dönen kendini bütünleyebilen bir Oyuncu ve onun bütünlendiğini gören seyirci, Yaratıcı Seyirci. Çünkü bunu bir kez görse seyirci, tiyatrodaki o canlıyla canlılığın temas anında, bir kez görse anlayacak o vurucu anı, ve değişecek.

Bunun için söz gerekli değil, sözün üstünde bir dil gerek, kültürlerarası iletişimin kurulabildiği, yaşıadığımız yerde değil, yaşıadığımız gezegende birbirimizi anlayacağımız bir dil lazım. Ama yaşıadığımız yerle, yerde iletişim kurabildik mi biz?

İlk yapacağımız şey köklerimize dönmek o zaman, bu bin kültürlü topraktan, üstünde bir arada, bin yıldır yaşayan insanlardan, yaşayan kültürlerden dinlemeyi ve anlatmayı öğrenmek gerek.

Çok çalışmak, çok denemek, yanılıp tekrar denemek gerek.

“Biraz da hüznle....Belki kızım Sevi'ye söylediğim gibi:

Sana mirasım “Deneylerimiz”, “Sanatsal Sorunlarımız” ve “Başaramadıklarımız” dır.

Al onları kendi doğru bulacağın sanatsal serüveninde kullan!!!”(Algan, 2008; 79)

6. KAYNAKLAR

- Algan, A. (2012) "Panel: Türkiye Tiyatrosunda Beklan Algan Vizyonu", *Mimesis Tiyatro, çeviri araştırma dergisi*, 19, 202
- Algan B. (1965) Açık Oturum; "Tiyatronun Özgürlüğü Açısından denetleme kurulları Sorunu", *Oyun Aylık Tiyatro Dergisi*, Nisan 1965, Sayı 21, 6-7
- Algan, B. (2008), Kimlik, Risk, Yaratıcılık. *Gist Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, 2, 72-127
- Algan, B. (2012), Beklan Algan'la söyleşi-1, *Mimesis Tiyatro, çeviri araştırma dergisi*, 19, 140-153
- Algan, B. (2012), Beklan Algan'la söyleşi-II, *Mimesis Tiyatro, çeviri araştırma dergisi*, 19, 155-170
- Algan, B. (2012), Beklan Algan'la söyleşi-III, *Mimesis Tiyatro, çeviri araştırma dergisi*, 19, 171-188
- Algan B. (2012) *Beklan Algan'la Düşünüyorum*, Röp. Duygu Seda Tomru, TAL Tiyatro Araştırma Laboratuvarı Özel Baskısı, 2
- And, M. (1983) Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983
- Arpad B. (1961) *Sinekler İstanbul Şehir Tiyatrosu*, Akt. Mücap Oflluoğlu, Suya Yazılan Yazılar, 2003, Mitos Boyut Yayınları
- Ay L. (1964) *Sezuan'ın iyi İnsanı*, Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri seçkisi – II (1960-1990), Ankara, T.C Kültür Bakanlığı yayınları
- Babaoğlu E. (2008) Yıkılmış Labirentin Fener Bekçisi, *Gist Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, 2, 144-147
- Barba E. (1994) "Sekter Bir Tiyatro", *Mimesis Tiyatro, çeviri araştırma dergisi*, 5, 23-24
- Barba E. (1994) "Dört Seyirci", *Mimesis Tiyatro, çeviri araştırma dergisi*, 5, 83
- Barba, E. Savarese, N. (2002) "Oyuncunun Gizli Sanatı", çev. Ayşin Candan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 8
- Bilda E. (1984) *Tiyatromuz 70 Yaşında Şehir Tiyatrosu Dergisi*, 70. Yıl Özel Sayı, 93

- Birkiye K. S. (2007) *Çağdaş Tiyatro'da Kültürlerarası Eğilim*, Ankara, De Ki Basın Yayın Ltd Şti
- Candan A. (2008) "Oyun Uzamları", *Gist, Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, 2, 123
- Candan, A. (2010), *Eugenio Barba ve Bizler*, Oyun, Tören, Gösterim, İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Çapan C. (2008) Beklan Algan: Birlikte Çalışmanın Güzelliği, *Gist, Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, 2, 100
- Çavdar, T. (2008) Sanatsal dayanışmanın ürünü LCC devingen tiyatrosu, *Gist, Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, 2, 119
- Deniz, M. (2012) Panel: Türkiye Tiyatrosunda Beklan Algan Vizyonu, *Mimesis Tiyatro, çeviri araştırma dergisi*, 19, 193
- Deniz, M. (2008) Dostum Beklan Algan, *Gist, Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, 2, 109
- Denizer Ü., Denizer T. (2008) "Bakırköy Halkevi'nden, Nişantaşı Ekol Drama'ya" *Gist, Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, 2, 102
- Erol Ş. (2009) Direnme Arzusu, *Gist, Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, 3, 68
- Esatoğlu, M. (2012), "Panel: Türkiye Tiyatrosunda Beklan Algan Vizyonu", *Mimesis Tiyatro, çeviri araştırma dergisi*, Sayı 19, 198-200
- Fuat, M. (1997) *Oppenheimer Olayı*, Her Yer Tiyatrodur, İstanbul, YKY
- Fuat, M. (1997) *Marat/Sade*, Her Yer Tiyatrodur, İstanbul, YKY
- Giritli, A. (2009) Yaşasın 12 Eylül, *Gist, Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, 3, 70-71
- Gürün, D. (2015) *Tiyatro Benim hayatım*, İstanbul; Yapı Kredi Yayınları
- Gürel, H. (1997) "Eugenio Barba ve Odin Teatret", *Mimesis Tiyatro, çeviri araştırma dergisi*, Sayı.6, 1997, s.310-315
- Güvemli, Z. (1963) *Fizikçilerle Biten Yarış*, Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi – II (1960-1990), Ankara, 1994, T.C Kültür Bakanlığı Yayınları
- Kaplan M. (2008) TAL'de Çağdaş Dans, *Gist, Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, 2, 148-151
- Kocabay, H. (2001) "Kültürlerarası Etkileşim ve Eugenio Barba Tiyatrosu", *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, Sayı 1, 96-106
- Koldaş G. N. (2008) Beklan Algan'ın Öğrencisi Olmak ne Zor Şeydir Yarabdim!, *Gist, Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, 2, 110-113

- Konur, T. (1987) "Cumhuriyet Döneminde Devlet-Tiyatro İlişkisi", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt 31, 318
- Kurtiz, T. (2009) *Tuncel Kurtiz: Umut Cannes'a bavul içinde, gizlice gitti*, Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel, Sunum Yıllığı 2009 , 93
- Koper, M. (2011) "Beklan Algan için Dahilden Gazel", *TEB Oyun Dergisi*, Güz 2011, Sayı 11, 61
- Moore, S. (2011) *Stanislavski Sistemi*, Ö. Çiçek, B. Sezgin, C. Yalaz (Çev). İstanbul: Bsgt Yayınları
- Nutku, Ö. (1966) *Darülbedayinin 50 yılı*, Ankara; Ankara Üniversitesi Dil Tarih – Coğrafya Fakültesi Yayınları
- Nutku, Ö (1975) Olumlu bir deney; *Adsız Oyun, Milliyet Sanat Dergisi*, 27 haziran 1975, Sayı:138, 24
- Nutku Ö. (1982) Değerli Sanatçı ve Dost Beklan Algan, *Gist Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, 2, 132
- Ofluoğlu, M. (1984) *Tiyatromuz 70 Yaşında Şehir Tiyatrosu Dergisi*, 70. Yıl Özel Sayı, 93
- Oral, Z. (1978) "Cesaret Ana ve Çocukları", *Milliyet Sanat Dergisi*, 9 Ocak 1976, 112-116
- Özçelik, T. (1974) *Hamlet 70*, Eleştirmen Gözüyle, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştirisi seçkisi – II (1960-1990), Ankara, 1994, .C Kültür Bakanlığı yayınları
- Pekman Y. (2011) *LCC (Language and Culture Center)*, Geleceğe Perde açan Gelenek Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II (Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş ve Çevresi), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Schino, M (2009), *Alchemists of the Stage, Theater Laboratories in Europe*, Holstebro-Malta-Wroclaw, Icarus Publishing
- Şener, S. (1998) "Cumhuriyetin 75. yılında Türk Tiyatrosu", Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları
- Taner, H. (1965) Açık Oturum; "Tiyatronun Özgürlüğü Açısından denetleme kurulları Sorunu", *Oyun Aylık Tiyatro Dergisi*, Nisan 1965, Sayı 21, 5-6
- Türel, C (1995) Cüneyt Türel ile Söyleşi, *Mimesis Tiyatro, çeviri – araştırma dergisi*, İstanbul, Sayı 6, 184
- Türkali, V. (1985) *Bu Gemi Nereye*, İstanbul; Cem Yayınevi
- Velioğlu, S. (Ed.) (2010) *Süleyman Velioğlu, İnsanın Resmi*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yüksel, A. (2011) "Beklan Algan Tiyatromuzun öncü güçlerinden biriydi", *TEB Oyun Dergisi*, Güz 2011, Sayı 11, 84-86

6.1. İnternet

6.2. Elektronik Makale

Akalın, A. (1962) *Sinekler*, Milliyet Gazetesi Arşivi, 05.01.1962, 2, Erişim Tarihi: 14.12.2015, Saat : 11:27
<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=sinekler%20beklan&isAdv=false>

Algan, B. (1962) *Macbeth Üzerine Notlar*, İstanbul Şehir Tiyatrolarının Dergisi, Ekim 1962, 27, Erişim Tarihi: 12.12.2015, Saat : 14:38
http://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_0343.pdf

Algan, B. (1962) *Tecrübe Tiyatrosu*, İstanbul Şehir Tiyatrolarının Dergisi, Temmuz, Ağustos, Eylül, 1962, Erişim Tarihi: 12.12.2015, Saat : 13:52
http://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_0340_0341_0342.pdf

Algan, B. (1963) *Fizikçiler Üzerine Yazılar*, İstanbul Şehir Tiyatrolarının Dergisi, Mart, Nisan 1963, Erişim Tarihi: 13.12.2015, Saat : 11:02
http://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_0348_0349.pdf

Algan, B. (1975) *Adsız Oyun*, İstanbul Şehir Tiyatroları Türk Tiyatrosu Dergisi, Ekim, 1975, 15, Erişim Tarihi: 24.12.2015, Saat : 10:50
http://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_0416.pdf

Algan, B. (1977) *Neden Deneme*, Tepebaşı Deneme Sahnesi Dergisi, S. 13, Erişim Tarihi: 14.12.2015, Saat : 23:02
http://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_10019.pdf

Algan, B. (1977) *Nasıl Açıldık*, Tepebaşı Deneme Sahnesi Dergisi, Erişim Tarihi: 14.11.2015, Saat : 21:15
http://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_10019.pdf

Andak, S. (1968) *Marat-Sade*, Cumhuriyet, 26.06.1968, Erişim Tarihi: 04.01.2016, Saat : 16:20 <http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1968/6/26/6.xhtml>

Aslan, M. (2012) *Fatma Nudiye Yalçı'nın "Tarihöncesi": Nudiye Hüseyin ve Nudiye Nizamettin*, Erişim Tarihi: 10.12.2015, Saat : 16:10 <http://hikmet-kivilcimli.blogspot.com.tr/2012/12/mehmet-aslannin-sempozyuma-sunacagi.html>

Asilyazıcı, H. (2011) *Beklan Algan'ı Özlüyorum*, Erişim Tarihi: 14.12.2015, Saat : 15:05 : <http://www.aydinlikgazete.com/m/?id=3913&t=makale>

Basketfener.blogspot.com.tr (2010) *1944'ten 2005'e takım kadrolarımız ve yabancı oyuncularımız*, Erişim Tarihi: 05.12.2015, Saat : 21:31
<Http://basketfener.blogspot.com.tr/2010/08/1944ten-2005e-takm-kadrolarmz-ve-yabanc.html>

Barba, E. (1994) *The Tradition of Ista., Ed. R. Skeel, Lodrina – Brezilya, 1994-2, s. 56*, Erişim Tarihi: 30.12. 2015, Saat : 11:31
http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/TRADITION_ISTA_P ART_2.pdf

Boran, E. (2004). *Eine Geschichte des Türkisch-Deutschen Theaters und Kabarettts*. Doktora tezi, Ohio State Üniversitesi, Erişim Tarihi: 12.01.2016, Saat : 09:12
http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1095620178

Buck, J. (1992) *Actress Phillips Finds Dilemma on "Homefront"* Erişim Tarihi: 07.12. 2015, Saat : 11:21 http://www.tulsaworld.com/archives/actress-phillips-finds-dilemma-on-homefront/article_6d6a2fd4-b0f5-540c-881e-6ae65e6f51ac.html

Cumhuriyet Gazetesi Arşivi (1980), *Giden Tez geri Dönmez Berlin'de büyük ilgi gördü*, 23.08.1980, 7, Erişim Tarihi: 12.12.2015, Saat : 09:12
<http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1980/8/23/9.xhtml>

Cumhuriyet Gazetesi Arşivi (1984), *Ülkemizin İlk Bilim ve Sanat Merkezi Kuruldu*, 15.03.1984, 4, Erişim Tarihi: 14.12.2015, Saat : 19:22
<http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1984/3/15/4.xhtml>

Cumhuriyet Gazetesi Arşivi (1984), *Bilsak Tiyatro Çalışmalarını Başlatıyor*, 21.08.1984, 4, Erişim Tarihi: 14.12.2015, Saat : 19:22
<http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1984/8/21.xhtml>

Çapan C. (2009) *Bir Tiyatro Bölümünün Kuruluşu*, Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 2009/1, Erişim Tarihi: 18.01.2016 Saat: 10:09
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1582/17160.pdf>

Çoker, T. (2010) *Tiyatroda Deneme ve Beklan Algan'ı Anlamak*, 20.10.2010, Erişim Tarihi: 08.01.2016, Saat : 11:55 <http://mimesis-dergi.org/2010/10/tyatroda-deneme-ve-beklan-algani-anlamak/>

Erduran R. (1966), *Oppenheimer*, Milliyet, 04.01.1966, s 2, Erişim Tarihi: 17.12.2015, Saat : 14:35 <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/>

Ertuğrul M. (1962) *Rumeli Hisarı Oyunları*, İstanbul Şehir Tiyatroları Türk Tiyatrosu Dergisi, Ekim, 1962, 343, 2,3 Erişim Tarihi: 12.12.2015, Saat : 14:33
http://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_0343.pdf

Ertuğrul M. (1975) *Neden Deneme*, Tepebaşı Deneme Sahnesi Dergisi, 2, Erişim Tarihi: 14.12.2015, Saat : 23:22
http://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_0416.pdf

Ertuğrul M. (1977) *Deneme Üzerine Söyleşi*, İstanbul Şehir Tiyatroları Türk Tiyatrosu Dergisi, Ekim, 1975, sayı 416, 2, Erişim Tarihi: 24.12.2015, Saat : 10:50
http://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_10019.pdf

Esatoğlu, M. (1999) *Mehmet Esatoğlu ile Söyleşi* 01.08.1999, Erişim Tarihi: 08.01.2016, Saat : 11:48 <http://www.bgst.org/tyatro-gundem/mehmet-esatoglu-ile-soylesi>

Field, D. (1958) *Waiting for Godot* Erişim Tarihi: 07.12. 2015, Saat : 17:25
<http://www.thecrimson.com/article/1958/11/29/waiting-for-godot-pmr-becketts-menagerie/>

Imdb.com, (2015) Wendell K. Phillips, Erişim Tarihi: 07.12. 2015, Saat : 17:35
http://www.imdb.com/name/nm0680880/?ref_=nmbio_bio_nm

Keskin, E. (2011) Laborant Seçimi, Erişim Tarihi: 18.11.2015 Saat: 13:12,
http://tal.org.tr/erol_keskin_laborant.htm

Kurdakul, Ş. (1961), *Yeni Mevsime Girerken*, Türk Tiyatrosu, İstanbul Şehir Tiyatrolarının dergisi, Kasım 1961, 335, 30, Erişim Tarihi: 12.12. 2015, Saat 16:11
http://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_0335.pdf

Milliyet Gazete arşivi (1958) *Şehir Tiyatroları Yeni Piyesler Hazırlıyor*, Erişim Tarihi: 15.12.2015, Saat : 11:16
<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=brecht&isAdv=false>

Milliyet Gazete arşivi (1965) *İçyüzü*, 14.03.1965, 6, Erişim Tarihi: 17.12.2015, Saat : 14:20
<http://thumb.gazetearsivi.milliyet.com.tr/ML/1965/03/14/ML19650314001100616.gif>

Milliyet Gazete arşivi, 1965, *Belediye Bir Tiyatroda Oyuna Mani Oldu*, 08.12.1965, Erişim Tarihi: 17.12. 2015, Saat : 14:32
<http://thumb.gazetearsivi.milliyet.com.tr/ML/1965/12/08/ML19651208001100116.gif>

Milliyet Gazete arşivi (1969) *Bizim Tiyatro*, 25.09.1969, Erişim Tarihi: 18.12.2015, Saat : 14:45
<http://thumb.gazetearsivi.milliyet.com.tr/ML/1969/09/25/ML19690925001100807.gif>

Milliyet Gazete arşivi (1974) *Muhsin Ertuğrul Şehir Tiyatrolarının Başına Getirildi*, 25.09.1969, Erişim Tarihi: 24.12. 2015, Saat : 21:40
<http://thumb.gazetearsivi.milliyet.com.tr/ML/1974/01/12/ML19740112001100113.gif>

Milliyet Gazete arşivi (1974) *Orada Neler Oluyor*, Erişim Tarihi: 25.12. 2015, Saat : 08:40 <http://www.milliyet.com.tr/2002/07/03/sanat/san01.html>

Oktay S. (Der.) (2001) *Hocam Prof.Dr. Süleyman Velioglu'nun yaşamı ve Sanat Felsefesi*, İ. Ü. Florence Nightingale Hemşirelik Yüksek Okulu Hemşirelik Dergisi, Cilt XII, Sayı:47, 113-117 Erişim Tarihi; 01.10.2015 16:50
<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iufnhy/article/view/5000139228>

Oral , Z. (2010) *Beklan Algan için Araştırmanın sonu yoktu: Tepebaşı Deneme Sahnesi'nde bir örnek: "Adsız Oyun"*, Cumhuriyet, 01.10.2010 Erişim Tarihi: 25.12.2015, Saat : 09:11 <http://www.zeyneporal.com/yazilar/2010/011010.html>

Oraloğlu, Z. A. (1969) *İstanbul Tiyatrolarında Oyunlar*, Milliyet, 01.10.1969, 8 Erişim Tarihi: 18.12.2015, Saat : 15:15
<http://thumb.gazetearsivi.milliyet.com.tr/ML/1969/10/01/ML19691001001100801.gif>

Oraloğlu, Z. A. (1969) *Tiyatro Provasına Seyirci de Katılacak*, Milliyet, 05.10.1969, 9, Erişim Tarihi: 22.12.2015, Saat : 09:20
<http://thumb.gazetearsivi.milliyet.com.tr/ML/1969/10/05/ML19691005001100906.gif>

Pbs.org (1997) <http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/group-theatre-about-the-group-theatre/622/>, About the Group Theater, 1997, Erişim Tarihi: 06, Aralık 2015, Saat : 11:21 https://en.wikipedia.org/wiki/Group_Theatre_%28New_York%29

Pulur, H. (1975), *Adsız Oyun'un Seyir Defterinden*, Milliyet, 27.06.1975, 5, Erişim Tarihi; 06.01.2016, Saat : 11:12
<http://thumb.gazetearsivi.milliyet.com.tr/ML/1975/06/27/ML19750627001100522.gif>

Sarioğlu, H. (2013) *Sosyalist Mücadele Tarihinde Kadınların Görünmeyen Emeği*, Erişim Tarihi: 10.12. 2015, Saat : 13:25 [HTTP://m.bianet.org/bianet/kadin/144561-sosyalist-mucadele-tarihinde-kadinlarin-gorunmeyen-emeği](http://m.bianet.org/bianet/kadin/144561-sosyalist-mucadele-tarihinde-kadinlarin-gorunmeyen-emeği)

Sonok, H. (201) , “Karanlıkta Uyananlar” 50 yaşında” Erişim Tarihi: 17.12.2015, Saat : 14:21 <http://www.antraksinema.com/makale.php?id=422>

İstanbul Belediyesi şehir Tiyatroları (2015), *Kuruluş Amacı*, Erişim Tarihi: 08.12.2015, Saat : 14:05 <http://www.ibb.gov.tr/sites/sehirtiyatrolari/tr-TR/Sayfalar/KurulusAmaci.aspx>

Şener, S. (1973) *Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarları*, Erişim Tarihi: 10.12.2015, Saat : 16:27 *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* , Sayı 4 , Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, Sy 33
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1186/13710.pdf>

Tal.org.tr (1988), *TAL Çalışma Yönergesi*, Erişim Tarihi: 18.11.2015 Saat: 13:12, <http://tal.org.tr/yonerge.htm>

Tal.org.tr (1988), *Türk Tiyatrosu ve TAL'in İşlevi Üzerine Bildiri*, Erişim Tarihi: 18.11.2015 Saat: 14:51, http://tal.org.tr/turk_tiyaro_bildiri.htm

Tal.org.tr (2011), *Tarihçe*, Erişim Tarihi: 10.10.2015 <http://tal.org.tr/tarihce.htm>

Taviani, F. (1994) *The Tradition of Ista*, Ed. R. Skeel, Lodrina – Brezilya, 1994-1
Erişim Tarihi: 27.12.2015, Saat : 10:14
[http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/TRADITION_ISTA_P
ART_1.pdf](http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/TRADITION_ISTA_P
ART_1.pdf)

TBMM.gov.tr (1969) *Cumhuriyet Senatosu tutanakları*, 01.04.1969, Erişim Tarihi:
17.12.2015, Saat : 14:40
[https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/CS___/t08/c052/b046/cs__08052046
0379.pdf](https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/CS___/t08/c052/b046/cs__08052046
0379.pdf)

Turay A. (1990) *Ortak Bir Dil Peşinde*, Cumhuriyet gazetesini arşivi, 08.02.1990
Erişim Tarihi: 12.12.2015, Saat : 10:30
<http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1990/2/8/5.xhtml>

Türel C. (1996) *Cüneyt Türel İle Söyleşi*, BGST.org, 01.01.1996 Erişim Tarihi:
29.12.2015, Saat : 11:43 [http://www.bgst.org/tiyatro-gundem/cuneyt-turel-ile-
soylesi](http://www.bgst.org/tiyatro-gundem/cuneyt-turel-ile-
soylesi)

Türk Tiyatrosu (1960) *Gelecek Oyunlar*, İstanbul Şehir Tiyatrolarının dergisi,
Erişim Tarihi: 12.12.2015, Saat : 17:41
[http://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_0
329.pdf](http://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_0
329.pdf)

Türk Tiyatrosu (1961) *Tarla Kuşu*, İstanbul Şehir Tiyatrolarının dergisi, Erişim
Tarihi: 12.12.2015, Saat 16:11
[http://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_0
330.pdf](http://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_0
330.pdf)

Türk Tiyatrosu (1961) İstanbul Şehir Tiyatrolarının dergisi, Erişim Tarihi:
12.12.2015, Saat : 14:40
[http://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_0
331_0332.pdf](http://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_0
331_0332.pdf)

Türk Tiyatrosu (1961) *Sinekler*, İstanbul Şehir Tiyatrolarının dergisi, Erişim Tarihi:
13.12.2015, Saat : 15:12
[http://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_0
334.pdf](http://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_0
334.pdf)

Uysal E. (2010) *Yalnız Ufku Değil, Ötesini de Görmek Gerekli*, Mimesis Dergi.org
Erişim Tarihi: 14.12.2015, Saat : 14:56 [http://mimesis-dergi.org/2010/10/yalniz-
ufku-degil-otesini-de-gormek-gerekli/](http://mimesis-dergi.org/2010/10/yalniz-
ufku-degil-otesini-de-gormek-gerekli/)

Veliöğlü S. (1993), *İBŞT (TAL) Düşünsel Alt Yapımız*, Erişim Tarihi: 12.10.2015,
Saat : 11:13 <http://tal.org.tr/velioglu2.htm>

Veliöğlü S. (2011), *TAL: Amaç ve Kimliği*, Erişim Tarihi: 11.11.2015, Saat: 11:41
<http://www.tal.org.tr/talamac.htm>

Wikipedia Özgür Ansiklopedi (2015), *Muhsin Ertuğrul*, Erişim Tarihi: 09.12.2015,
Saat : 15:45 https://tr.wikipedia.org/wiki/Muhsin_Ertu%C4%9Frul

Wikipedia, the free encyclopedia, Star System (filmmaking) (2015), Erişim Tarihi: 10.12.2015, Saat : 11:35
https://en.wikipedia.org/wiki/Star_system_%28filmmaking%29

Wikipedia, the free encyclopedia, Studio System (2015), Erişim Tarihi: 10.12.2015
Saat : 11:31 https://en.wikipedia.org/wiki/Studio_system

Yeşilay, A. S. (2008) *Sınırlar, Kimliğin Eşiği*, Erişim Tarihi: 02.10.2015 Saat: 14:34
<http://www.sibelarslanyesilay.com/?p=100>

Zoominfo.com, 2002, Wendell Phillips, Associate Member of The Group, New York
Actors Repertory Theatre, Erişim Tarihi: 07.12.2015 Saat : 16:24
<http://www.zoominfo.com/p/Wendell-Phillips/111778999>

7. ÖZGEÇMİŞ

1964 yılında İstanbul'da doğdu. Üsküdar Amerikan Lisesi'nde tamamladığı eğitiminden sonra 1984 yılında girdiği Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümünden 1988 yılında mezun oldu. Lise yıllarında Beş Kafadarlar Çocuk Tiyatrosu ile okullarda, parklarda, salonlarda çocuk oyunlarında oynadı. Üniversite yıllarında farklı gruplar ile tiyatro çalışmalarına devam etti. 1988 yılında mezun olduktan sonra iş hayatına atıldı. Özel sektörde üst düzey yöneticilik yaparken tiyatro ile ilgilenmeye devam etti.

2005 yılında Kenter Tiyatrosu'nda Yıldız Kenter'le oyunculuk eğitimlerine başladı. 2007 yılında Ayla Algan'ın oyunculuk atölyelerine katıldı. 2010 yılında Haliç Üniversitesi Tiyatro Anasanat Dalında Tiyatro Yüksek Lisans programına başladı. Amatör ve profesyonel olarak farklı tiyatro grupları ile çalıştı, bir çok oyunda, sinema filmlerinde ve televizyon dizilerinde rol aldı.