

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



ALTERNATİF TİYATROLARDA YÖNETMENLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ALİ YALGIN

MAYIS, 2016

[ALİ YALGIN]

[Yüksek Lisans Tezi]

[2016]

ALTERNATİF TİYATROLARDA YÖNETMENLER

ALİ YALGIN

FİLM VE DRAMA Programı'nda Yüksek Lisans derecesi
için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla
Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
teslim edilmiştir.

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

MAYIS, 2016

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ALTERNATİF TİYATROLARDA YÖNETMENLER

ALİ YALGIN

ONAYLAYANLAR:

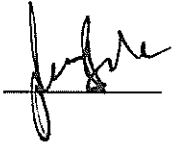
Prof. Dr. Çetin Sarıkartal (Danışman) Kadir Has Üniversitesi



Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil Kadir Has Üniversitesi



Serdar Biliş



ONAY TARİHİ: 02/06/2016

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


ALİ YALÇIN

İçindekiler

Özet	i
Abstract	ii
Teşekkür Notu	iii
Kısaltmalar	iv
1 Giriş	1
2 Batı Tiyatrosunda Yönetmen ve Reji Tiyatrosu	7
3 Sosyolog ve Sanatçı'nın Çatışması: Bourdieu Üzerine	12
4 Türkiye Tiyatrosunda Yönetmen: Kısa Bir Tarihçe	21
4.1 Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemlerinde Yönetmen.....	21
4.2 Cumhuriyet Döneminde Yönetmen	24
5 Türkiye'de Alternatif Tiyatrolar Üzerine Bir Literatür Taraması	35
6 Doğu Batı ve Performans: Mustafa Avkıran-Ufuk Tan Altunkaya	41
7 Amatör Tiyatro'dan Yeni Metinlere: Kerem Kurdoğlu - Eyüp Emre Uçaray	74
8 Teatrallik, Resimlerle Düşünmek ve Yönetmenliğin Politikliği Emre Koyuncuoğlu-Berfin Zenderlioğlu	107
9 Sonuç	138
10 Kaynaklar	145

ÖZET

ALTERNATİF TİYATROLARDA YÖNETMENLER

Bu tezde İstanbul'da 1990-2015 zaman diliminde faaliyet göstermiş alternatif tiyatroların yönetmenleri, farklı fonksiyonları üzerinden incelenmiştir. Alternatif tiyatroların yeni bir dil yaratmak amacıyla doğduğu varsayımıyla, yönetmenlerinin dil oluşumuna nasıl bir katkıda bulunduğu, topluluklarında nasıl bir yere oturduğu, otoritelerinin ne derecede olduğu, çalıştıkları oyunculara, dramaturglara, tasarımcılara nasıl yaklaştıkları sorgulanmıştır. Bunun için iki farklı kuşaktan altı yönetmen karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Alternatif tiyatro, Yönetmenler, Reji Tiyatrosu, Gesamtkunstwerk, Teatrallik, Mustafa Avkıran, Ufuk Tan Altunkaya, Kerem Kurdoğlu, Eyüp Emre Uçaray, Emre Koyuncuoğlu, Berfin Zenderlioğlu

ABSTRACT

A STUDY OF "THE DIRECTOR" IN THE ALTERNATIVE THEATRES IN ISTANBUL

The focus of this dissertation is the different functions of the directors of the alternative theatres in Istanbul within the time frame of 1990-2015. Assuming that the *raison d'être* of the alternative theatres was to create a new language for the theatre, the directors are investigated in terms of their contributions to new theatrical languages, their positions in their respective companies, and their approaches to the actors, dramaturges and designers with whom they collaborate. Six directors from two different generations were compared and contrasted in couples as a means of investigation.

Keywords: Alternative theatres, Directors, Directors' Theatre, Gesamtkunstwerk, Theatricality, Mustafa Avkıran, Ufuk Tan Altunkaya, Kerem Kurdoğlu, Eyüp Emre Uçaray, Emre Koyuncuoğlu, Berfin Zenderlioğlu

TEŞEKKÜR NOTU

Sabrı, yardımını ve yönlendirmeleri için sevgili Prof. Dr. Çetin Sarıkartal'a, destekleri için çok kıymetli Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil ve Serdar Biliş'e, diğler yönetmenlere ulaşmamda yardımcı olan Kerem Kurdoğlu başta olmak üzere benimle mülakat yapmaya değerli vakitlerini ayıran Mustafa Avkıran, Naz Erayda, Mahir Günşiray, Yeşim Özsoy Gülan, Eyüp Emre Uçaray, Berfin Zenderlioğlu, Emre Koyuncuoğlu ve Ufuk Tan Altunkaya'ya teşekkürlerimi sunarım.

En çok da iki senedir kendi hayatımı kazanma
derdi olmadan yaşamamı, tiyatro yapmamı
mümkün kılan anneme..

KISALTMALAR

Fr: Fransızca

TAL: Tiyatro Araştırma Laboratuvarı

1. GİRİŞ

"Mahalle aralarına genelde bireysel destekçilerin katkılarıyla açtığımız ve “deliklerden” dönüştürdüğümüz mekanlarımızı, salonların devlet tarafından kapatıldığı veya “çok amaçlı salonlara” kurban edildiği bir dönemde yaşatabildiğimiz için mutluyuz! Bu deliklerde tiyatro yapmamızın çıkış noktası, alternatif işler üretmekten ziyade alternatif sahne/meکان ve seyir biçimleri yaratmak/araştırmak oldu." (Evrensel 2014)

Yukarıdaki alıntı, kırk bir adet alternatif tiyatro topluluğunun imzasıyla 27 Mayıs 2014 tarihinde yayınlanan bir açık mektuptan alınmıştır. "Alternatif"liğin tiyatroların kendi kendilerine yapıştırdıkları bir etiket olmadığı, medya ve akademik çevrelerin bu tiyatroların işlerinin yenilikçi olması sebebiyle onlara "alternatif" adını taktığının vurgulandığı bildiride, ödenekli tiyatrolar ve devlet tarafından yeterince önemsenmemeye tepki gösterilmiştir. Tiyatro Araştırma Laboratuvarı, 5. Sokak Tiyatrosu, BİLSAK, Kumpanya, Studio Oyuncuları gibi 1990'ların başında faaliyete geçen toplulukların alternatif tiyatroların geçmişinde yattığı, "alternatif" in önemsenmemesinin bu sayılan toplulukların da yok sayılmasına denk olacağı ifade edilmiştir. Toplulukların var olma sebeplerini "seyir biçimleri araştırmak" olarak göstermesi dikkat çekicidir. Alternatif seyir biçimleri yaratmak, öncelikle bu tür tiyatroların yapıldığı mekanların küçük ölçekli olması, seyircilere yakın mesafelerden oyun izleme fırsatı sunan yerlerde yapılması üzerinden düşünülebilir. Çerçeve (İtalyan) sahneler ve büyük tiyatro salonları dışında oynamaya başlayan topluluklar, böylece oynadıkları yeni mekanlara dair üsluplar geliştirmeye başlamışlardır.

Bunun yanında, yeni biçimlerin üretilmesi ya da bildiride geçen haliyle "alternatif sahne/meکان ve seyir biçimleri yaratmak/araştırmak" mevzusu, söz konusu topluluklar için yeni yapılanma şekilleri gerektirmiş olmalıdır. Bu varsayım doğruysa, alternatif tiyatrolarda yönetmenlerin pozisyonları ve işlevlerinin ne olduğu dikkate değerdir. Yeni biçimler yaratmak, ancak konvansiyonları yeniden düşünmek, yeni bir sahne dili oluşturmak ve yaratıcı süreçlerde bu dili uygulamak ile mümkündür. Alternatif tiyatro yönetmenlerinin nasıl bir dil oluşturduğu, topluluklarında nasıl bir yere oturduğu, otoritelerinin ne derecede olduğu, çalıştıkları oyunculara, dramaturglara, tasarımcılara nasıl yaklaştıkları, yaratılan sahneleme biçimlerini de etkileyecektir. O halde bu tezin soracağı soru şudur: 1990-2015 zaman diliminde Türkiye tiyatrosunda, alternatif tiyatro yapan topluluklarda yönetmenin pozisyonu nedir? Bu pozisyonun fonksiyonları ve etkileri, alternatif tiyatrolarda yönetmenliğe 1990'ların başında başlayanlar ile 2000'li yılların ilk on yılının sonlarında başlayanlar arasında nasıl değişmiştir?

Tezin yoğunlaştığı alanın 1990'dan başlayıp günümüze uzanmasının sebebi, günümüzde "alternatif tiyatro" denilen, yeni sahneleme biçimleri ürettiği belirtilen tiyatronun sanki doğrudan 2000'li yıllarda başlamış bir fenomen olduğu algısıdır. Yukarıda alıntı yapılan bildiride de bu algıyı kırmak için 1990'ların başında kurulan tiyatrolara referans verme ihtiyacı hissedilmiştir. Bu konuda yapılan araştırmalardan en kapsamlısı olduğunu düşündüğüm Cansu Karagül'ün 2015 tarihli *Alternatif Tiyatrolar* isimli çalışması dahi, 1990'larda alternatif tiyatro yapan ekiplere ve işlerine değinse bile, bu ekipleri esas 2000'lerde tomurcuklanan bir akımın öncüleyicisi olarak görmektedir. Bunu yanlış bir yaklaşım olarak görmemekle birlikte, yönetmenliğe 1990'larda başlamış ve yeni bir dil oluşturmayı hedeflemiş yönetmenlerin sadece geçmişten birer ses olmaksızın, alan içinde aktif oyuncular olarak ele

alınmalarının daha meyve verici bir okumaya olanak vereceği kanaatindeyim. Nitekim bu tezin incelediği Kerem Kurdoğlu, Mustafa Avkıran ve Emre Koyuncuoğlu 2000'li yıllarda iş üretmeye devam etmişlerdir.

Tezdeki yönetmenlerle yarı yapılandırılmış mülakatlara dayanarak yazılan karşılaştırma bölümlerinden anlaşılacağı gibi, yeni bir dil arayışı, ya da bütünlüklü bir dil oluşturma hedefi, 1990'larda kurulmuş, (birinci dalga) alternatif toplulukların arayışlarında da gözükmektedir. Bugün 2000'lerdeki (ikinci dalga) alternatif tiyatrolara atfedilen "ana akımın dışına çıkmak", "İtalyan sahne düzenini kırmak", "çizgisel anlatımı kırmak", "estetik kaygıyı göz ardı etmeden politik meselelere dokunmak" ve "kendi metinlerini, kendi sahne dilini oluşturmak" gibi özellikler, 1990'larda tiyatro yapan alternatif toplulukların esas meseleleri olmuştur. Ancak birinci dalga ile ikinci dalga arasında bir iletişim eksikliği, bir bellek kaybı söz konusudur. 2000'lerden sonra temel atan alternatif tiyatroların arayışlarıyla, birinci dalga alternatif tiyatroların arayışları, prensipte benzer olmalarına rağmen birbirine dokunmamaktadır. Bu durumda, bu tezin sunacağı genç kuşak yönetmenlerle orta kuşak yönetmenlerin karşılaştırmalı okumalarının yeni kapılar açabileceğine inanıyorum.

Tezde, yönetmenlerin ekipler üzerindeki etkileri ve yaratıcı sürece yaklaşım farklılıkları çözümlenmeye çalışılacaktır. Bunun için önce yönetmenlerin alana girişleri ve tiyatroya yaklaşımları incelenecektir. Daha sonra yeni bir dil arayışı ve dilin bir reji üslubuna dönüşmesine yoğunlaşılacaktır. Bunun üstüne yaratıcı süreç içindeki otorite dağılımı ve fonksiyonları belirleyebilmek adına, yönetmenin oyunculara, dramaturg ve tasarımcılara yaklaşımları tartışılacaktır. Tezdeki yönetmenler, birbirlerine yaklaşım ya da köken olarak benzer olan, yahut ilk bakışta benzer gözükken biri orta kuşak diğeri genç kuşak iki

yönetmenin karşılaştırmalı okumaları üzerinden incelenecektir. Burada hedeflenen, kuşaklar arasındaki yaklaşım farklılıklarını kavrayabilmek, yönetmenin pozisyonunun nasıl değiştiğini gözlemleyebilmek, ancak daha önemlisi (ve Türkiye'deki tiyatrolar için acil olanı) kuşaklar arasında bir köprü kurulması yönünde bir adım atmaktır.

Yöntem olarak yönetmenlerle yarı yapılandırılmış mülakatlar yapılmış, yönetmenler soruları kendi yaptıkları işler üzerinden cevaplamaya ve detaylandırmaya teşvik edilmiş, daha sonrasında mülakatların transkripsiyonu yapılmış ve derinlemesine okunmuştur. Bunun üstüne yönetmenler benzerlikleri ve farklılıkları üzerinden gruplandırılarak bir çapraz okuma yapılmış ve takip eden bölümler yazılmıştır.

Yarı yapılandırılmış mülakatlarda yönetmenlere aşağıdaki sorular sorulmuştur:

- 1) Yönetmenlik maceranızı anlatabilir misiniz? Yönetmenliğe nasıl başladınız?
- 2) Yönetmenliğin yanı sıra oyunculuk da yapıyor musunuz/yaptınız mı?
- 3) Hangi oyunculuk tekniklerini kullandınız/kullanıyorsunuz, oyunculara nasıl yaklaştınız/yaklaşıyorsunuz?
- 4) Yönetmen olarak sürecinizi anlatabilir misiniz? Bir oyuna nasıl yaklaşıyorsunuz? Nasıl anlatım türü seçiyorsunuz? Prova süreciniz ne kadar sürer? Provalar nerelerde yapılır? Provalarınızı nasıl yapılandırıyorsunuz, örneğin bir yönetmen/yönetici her zaman müdahil mi? Hiyerarşik bir düzen var mı?
- 5) Yönetmen olarak sahne, ses, ışık tasarımıyla ilişkiniz nedir? Dramaturgla çalıştınız mı, çalışıyor musunuz?

6) Bununla bağlı olarak metne nasıl yaklaşıyorsunuz?

7) Kendinizden önceki ve sonraki jenerasyonun tiyatrocularıyla ilişkiniz nedir? Size ilham veren ustalarınız, hocalarınız, sanatçılar kimlerdir?

8) İşlerinize dair anahtar kelimeler söyleyebilir misiniz?

İlk karşılaştırma bölümünde, Mustafa Avkıran ile Ufuk Tan Altunkaya bir yandan politik tiyatroya ve doğu-batı sentezi fikrine yakınlıkları ve Wagner'in *Gesamtkunstwerk* (bütünlüklü sanat eseri) kavramına yaklaşımları üzerinden gruplandırılmıştır. Takip eden bölümde Kerem Kurdoğlu ile Eyüp Emre Uçaray, amatör gelenekten gelmeleri bakımından eşleştirilmiş, birinin kendi metinlerini yazması, diğerinin başka oyun yazarlarının metinlerine yönelmesi üzerinden karşılaştırılmıştır. Sonraki bölümde ise iki kadın yönetmen, Emre Koyuncuoğlu ile Berfin Zenderlioğlu, teatralliğin politikası ve yönetmenin sürece hakimiyeti üzerinden benzetilmiş ve süreçleri birbiriyle mukayese edilmiştir.

Bu tezi okuyan birinin, tezin kapsamıyla ilgili itiraz etmesi kuvvetle muhtemeldir. Örneğin çalışmada Beklan Algan'a yeteri kadar eğilinememiş, BİLSAK'tan Nihal Koldaş ve Kumpanya'dan Naz Erayda için ayrıca bir bölüm yazılamamış, Türkiye'nin tiyatro tarihinde önemli işlere imza atan ve üstelik bu tez için mülakat yapılan Mahir Günşiray ve Yeşim Özsoy Gülan'a değinilememiş, 2016 senesinde yönetmenliğe devam eden Şahika Tekand'la ve Yiğit Sertdemir'le mülakat yapılamamıştır. Ancak bütün bu isimlerin ve yaptıkları işlerin hakkının verilebilmesi için bir doktora tezinin sunabileceği yer, zaman ve araştırma imkanlarına ihtiyaç vardır. Bu sebeple tezin kapsamı mecburen kısıtlandırılmıştır. Yine de tezde verilen altı örneğin hem yazar-yönetmenlere, hem klasik metinler sahneleyen yönetmenlere, hem yeni metinler sahneleyen yönetmenlere, hem disiplinlerarası çalışan

yönetmenlere, hem bir yandan alternatif bir yandan kurum tiyatrolarında çalışan yönetmenlere, hem oyuncu-yönetmenlere, hem kadın hem erkek yönetmenlere, hem çok kültürlü ve farklı etnik kökenlerden gelen yönetmenlere bir yerinden dokunduğunu, böylelikle bu tezin sınırları dahilinde adaletli bir dağılım sağladığını düşünüyorum.

II.BATI TİYATROSUNDA YÖNETMEN VE REJİ TİYATROSU

Tiyatro bilimcisi Patrice Pavis, günümüzde tiyatro yönetmeninin postmodern neo-öznel karşılarında gücünü kaybettiğini söylemiştir. Yönetmen artık yukarıdan aşağıya bakamayacaktır, tiyatro yazarlarından devraldığı *auteur* (Fr. yazar) koltuğuna oturamayacaktır. Ancak bu bildiğimiz anlamıyla bir güç kaybı değildir, aksine yeni stratejiler geliştirmek, yeni dengeler kurmak için bir fırsattır. Günümüzde yönetmen, içindeki öğelerin oluşturduğu bir mozaik haline gelen sahnedeki çığ gibi büyüyen malzemeyi "kesmeye ve keskinleştirmeye" cesaret eden kişi olacaktır. (Pavis 2010: 398)

İlk yazılı örnekleri Antik Yunan'a dayanan tiyatro tarihine baktığımızda yönetmenin çok yeni bir pozisyon olduğunu görmekte gecikmeyiz. Yönetmen yirminci yüzyılda yükselişe geçmiştir. Antik Yunan'da oyuncularını oyun yazarları yönetmiştir, Orta Çağ'daki dini temalı *mystery play*'lerde ise bir törenbaşı (*pageant master*), hem oyuncularını yönetmiş, hem de oyuncuların içinde getirildikleri vagonun üzerinde duracakları platformlara kadar bütün tiyatro etkinliğinin trafiğinden sorumlu olmuştur (Leach 2008: 118-9). Daha geç bir dönemde, Shakespeare ve Moliere gibi örneklerde oyuncularını yönetme görevini yine yazarlar üstlenmiştir (a.g.e.). On sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda ise David Garrick, Edmund Kean, Henry Irving, Eleanora Duse gibi oyuncu-menajerler (*actor-manager*) belirlemiştir. Oyuncu-menajerler hem oyunların başrolünü oynamış, hem de toplulukların yönetiminden sorumlu olmuşlardır. Nihayet on dokuzuncu yüzyılın sonunda Almanya'da Saxe-Meiningen Dükü, kumpanyasındaki oyuncularını yönetmesi için Ludwig Chronegk ile anlaşmıştır. Despotluğuyla nam salan Chronegk, toplu sahnelerde karakter detayı çalışarak daha önce elde edilemeyen bir tür "gerçekçilik" elde etmiş, kendini takip eden André Antoine, Otto Brahms ve Konstantin Stanislavski gibi natüralist yönetmenleri etkilemiştir (Leach 2008: 120-1).

Böylelikle yönetmen, Batı tiyatrosunda yirminci yüzyıldaki yolculuğuna başlamıştır. Hepsi farklı sahneleme üslupları geliştirmiş olan Vsevolod Meyerhold, Max Reinhardt, Jacques Copeau, Nikolai Evreinov gibi yönetmenleri kendi takipçileri izlemiş, bunun sonucundaysa Arianne Mnouchkine, Roger Planchon, Peter Stein gibi güçlü, otoriter, Mnouchkine hariç çoğu zaman erkek yönetmenler merkeze oturmuştur.

Maria Delgado ve Dan Rebellato'nun da gösterdiği üzere, Avrupa'da reji tiyatrosu (*directors' theatre*) kaynağını on dokuzuncu yüzyıldan almıştır ve "yönetmenin kalıbı, Avrupa milliyetçiliği ve enternasyonalizminin ocağında dökülmüştür" (Delgado ve Rebellato 2010: 6). Milliyetçilik ve enternasyonalizm arasındaki karşıtlığa bir örnek vermek gerekirse, Alman opera bestecisi ve sahneleyicisi Richard Wagner'in milli kültürü ve idealleri yeniden güçlendirmeye yönelik, yönetmene hakimiyet kazandıran *Gesamtkunstwerk* (bütünlüklü sanat eseri) anlayışı, André Antoine'ın farklı milletlerden yazarların oyunlarını sahnelemesi ve turneye çıkarmasıyla, doğrudan olmasa da bir zıtlık halindedir (a.g.e.). Yönetmenler ve yönetmen tiyatrosu, yirminci yüzyıl boyunca şekillenen Avrupa kozmopolitanizmiyle iç içe gelişmiş, böylelikle hem Avrupa içindeki sanatsal ve sosyal pratikleri etkilemiş, hem de bunlardan doğrudan etkilenmiştir.

Delgado ve Rebellato'nun tespitine göre önce 1968 öğrenci hareketi, sonra da 1989 Berlin Duvarı'nın yıkılması gibi sosyal olaylarla birlikte "yönetmenlik geleneklerin, metinlerin, materyellerin ve süreçlerin bir müzakeresi olarak görülmektedir. [Yönetmenlik, artık bir metni] 'yorumlamak'tansa çarpışma ve mübadeleyle ilgilidir" (16). Gerçekten de, hem ulusal kültürlerinin bir temsilcisi olmak, hem de ulus-devletin dominant, köreltici, çoğu zaman

ataerkil, özgürlükleri kısıtlayıcı, kurumsallaştırıcı sistemlerine isyan etmek, yönetmenleri yeni formlar aramaya, yani "çarşıma ve mübadele"ye itmiştir. Daha eski jenerasyona ait yönetmenlerden Robert Planchon, yazarın otoritesinin kaybolduğu, bunun yerine yönetmenin sahnedeki malzemelerin (oyuncu, kostüm, ses, ışık, dekor) hepsiyle bir tür *écriture scenique* (sahne yazım) yaptığı bir vizyonu savunurken, Ariane Mnouchkine'den günümüze (örneğin Thomas Ostermeier, Katie Mitchell, Simon McBurney, Daniel Mesguich, Calixto Bieito, Declan Donellan, Romeo Castellucci) kadar uzanan yönetmenler, yazar-yönetmen-oyuncu-tasarımcı gibi rolleri, kendilerine has bir şekilde muğlaklaştırmış, keskinleştirmiş, birleştirmiş ve yeni formlar aramaya başlamışlardır. Kimileri klasik metinlere dönmüş, kimileri kendi gösteri metinlerini oluşturmuş, kimileriye çağdaş oyun yazarlarıyla çalışmıştır. Her yönetmenin kendine has çalışma yöntemleri olmasına, farklı geleneklerden gelmesine rağmen Avrupa'da yönetmen tiyatrosunun yöneldiği ortak nokta basitçe "yorumlamak" yerine "şekillendirmek, temsil etmek, yerleştirmek ve yaratmak" (Delgado ve Rebellato 2010: 18) olmuştur.

Patrice Pavis, belki biraz da Artaud'ya göz kırparak günümüzde yönetmenin "ikiz"lerinin olduğunu belirtmiştir ve bu konuyla ilgili "Yönetmen rahatsız bir gerilime ev sahipliği yapmaktadır: bir yandan kendisini farklı rollere bölerken, diğer yandan kendisi kalmak zorundadır" demiştir (Pavis 2010: 400). Buradaki gerilimli duruma göre yönetmen oyuncular, tasarımcılar, yazarlar, dramaturglar ile koltuğunu paylaşmaktadır, ancak bu paylaşım yönetmeni hiyerarşik olarak daha düşük bir seviyeye indirmemektedir. Hatta günümüz sisteminde yönetmenin imzasını güçlendirmesi, ancak diğer yaratıcı kimliklerle işbirliğine girmesiyle, onlara alan açmasıyla mümkündür.

Örneğin Thomas Ostermeier'in bugün uluslararası platformda bu kadar tanınmış ve güçlü bir yönetmen olmasında tasarımcı Jan Pappelbaum ve çoğu projede birlikte çalışmış olduğu dramaturg ve oyun yazarı Marius von Mayenburg'un büyük katkıları vardır. Ostermeier'in kariyerini bu denli yükselten bu iki isimdir denilebilir, elbette bu denklemde Ostermeier'in sürekli çalıştığı Lars Eidinger gibi oyuncular da unutulmamalıdır. Ancak bu noktada yönetmenin uluslararası bir isim haline gelmesinin, diğer kimlikleri ezmediğini düşünüyorum. Marius von Mayenburg ve Pappelbaum'un da kendilerine ait, Ostermeier'inki gibi uluslararası kariyerlerinin olması buna birer kanıttır. Örneğin Alman tiyatrosuna göre çok ters bir kutupta duran İngiltere'de, çağdaş metin yazarı Marius von Mayenburg'un bir çok metni çevrilmiş ve sahnelenmiştir. Pappelbaum'un tek çalıştığı yönetmen Ostermeier değildir, uluslararası olarak Ostermeier kadar tanınmayan Tom Kühnel ve Robert Schuster ile de 1995 yılından beri çalışmaktadır. Ancak son on yıldır yoğunluklu olarak Ostermeier'le çalıştığı doğrudur. Bunu Pappelbaum'un Ostermeier'le çalışmaya mahkum olduğu yönünde okumak mümkündür. Ancak 2009'da Oslo'da, 2011'de Krakow'da Pappelbaum adına iki retrospektif sergi düzenlenmiş olması, bunun yanında gazeteci ve eleştirmen Anja Dürrschmidt tarafından tasarımcının işlerini bir araya getiren *Dem Einzelnen ein Ganzes / A Whole for the Parts* isimli bir katalog-kitabın hazırlanmış olması Pappelbaum'un bir tasarımcı olarak emeğine değer verildiğini, Ostermeier'den ayrı bir kimlik olarak görüldüğünü kanıtlamaktadır. Yine de Ostermeier'in hiyerarşik olarak diğer kimliklerin üstünde durduğu ve uluslararası pazarlarda daha çok Ostermeier isminin satacağı, bunun da Ostermeier'in simgesel sermayesiyle bağlantılı olduğu günümüzün bir gerçeğidir.

Günümüz Avrupa'lı yönetmenlerinin işlerine tek tek eğilemeyen (çünkü buna yer ve zaman bulamayan) bu hızlı girişi şu fikri öne sürmek için yaptım: Tanzimat'tan itibaren Batı

Tiyatrosu, Türk Tiyatrosu'nu etkilemeye başladığında rejisörlük Batı'da da yeni oluşmaya başlamış bir mefhumdur. Tiyatronun, yazarın erkinden yönetmenin vizyonu ve hakimiyeti altına girmesi, bu hakimiyetin daha sonra postmodernist söylemlerin de etkisiyle, yine yönetmenin merkezde olabildiği, ancak yaratıcı süreçteki canlı ve cansız bütün diğer öğelerin de bu merkezietten pay aldığı farklı bir mekanizmaya evrilmiş olması, yönetmenlerin kültürel dinamikleri hem içeriden etkileyen, hem de dışarıdan yansıtan bir ayna olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla Türkiye'de yirminci yüzyılın sonunda tomurcuklanan alternatif tiyatro akımlarını incelerken bu akıma dahil yönetmenlere ve süreçlerine bakmanın, çatışan ve birleşen görüşlerini incelemenin, böylelikle jenerasyonlar arasında bir köprü kurmanın önemli kapılar açacağını düşünüyorum.

III. SOSYOLOG VE SANATÇININ ÇATIŞMASI: BOURDIEU ÜZERİNE

Türkiye'de "alternatif tiyatro yönetmeni" pozisyonunun ne olduğu, hangi görevleri içerdiği ve bu pozisyonun etki alanının nasıl değiştiğini sorgularken Bourdieu'nün sanat sosyolojisine değinmemek eksiklik olur. Bourdieu'cü bir analiz, Cansu Karagül'ün 2015 tarihli *Alternatif Tiyatrolar* çalışmasında ve Tamer Can Erkan'ın yayınlanmamış yüksek lisans tezinde de kullanıldığını belirtmeliyim. Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı Film ve Drama Yüksek Lisans bölümünün tezi olarak yazılan bu çalışmada yönetmenlerin pozisyonunu açıklamak için metod olarak sosyolojiye başvurmak konusunda çekincelerim vardı. Çünkü ne olursa olsun yardımcı yönetmenlik ve yönetmenlik yapmış biri olarak yönetmenleri incelerken tiyatronun büyüsünü, sihrini dışarıda bırakıp, deyimi yerindeyse 'katı kalpli' analizler yapmaya elim gitmeyecekti.

Aslında Bourdieu, yaşadığım bu çelişkiye "Peki Ama 'Yaratıcıları' kim yarattı?" denemesinin başında açıkça değinmiştir. Denemenin başında Bourdieu şöyle demiştir:

Sosyoloji ile sanatın arası iyi değildir. Bunun nedeni, kendilerine ilişkin sahip oldukları fikirlere hanel getiren hiçbir şeye tahammül edemeyen sanat ve sanatçılardır. Sanatın evreni bir inanç evrenidir: inayete inanç, yaratıcısı olmayan yaratıcının biricikliğine inanç. Bu noktada, anlamak, açıklamak, izah etmek isteyen sosyoloğun varlığı bizatihi bir skandaldır. (Bourdieu 2016: 239)

Bourdieu'ye göre sanat bir inanç evrenidir, sanatın kutsallığına ve sanatçının biricikliğine dair bir inançtır bu. Birden çok oyuncu ve etkinin dinamikleri ile çalışan bu evrene "sanat alanı" da diyebiliriz, alternatif tiyatroların da bu evrenin dinamikleriyle çalıştığını söyleyebiliriz.

Bourdieu alan kavramını bir oyuna benzetmiştir. Buna göre her alan, kuralları olan bir oyun metaforuyla düşünülebilir ve onu oynamaya değer bulan oyuncular olmalıdır (Bourdieu ve Wacquant 2003: 82-3). Bu oyundaki kurallar, sanki her şeyden bağımsız bir şekilde oluştukları izlenimini yaratırlar. Bourdieu'nün açıklamasıyla:

Özerk tasarım dizgelerinin her biri kendi devinimselliği içinde sanatçılar, yazarlar, felsefeciler ya da bilim adamlarının eylemlerinden bağımsız bir gelişim gösterdikleri izlenimi sunduklarından, sanatın ya da yazının tarihinin, felsefenin ve bir başka anlamda bilimlerin tarihi gibi tam anlamıyla içsel bir evrim görünümüne bürünebilmesinin nedeni, bu her yeni girenin alan içindeki yerleşik düzeni göz önünde bulundurması gereğidir; ayrıca alana her katılan, bu düzeni kendi içkin kuralıyla birlikte göz önünde bulundurmalıdır ve alanın yerleşik düzeninin tanınması ve benimsettirilmesi (*illusio*), alana her katılana sessizce kabul ettirilir. (Bourdieu 2006: 405)

Böyle bakıldığında zaman alana yeni katılan (genellikle yaşça genç) oyuncuların bu alanın katı kurallarına (Bourdieu'nün tabiriyle *illusio*) boyun eğmek zorunda kaldıkları izlenimini ediniyoruz. Bir bakıma Türkiye'de "alternatif" dediğimiz tiyatronun böyle bir boyun eğmeye karşı çıktığını iddia edebiliriz: Alandaki kuralları oluşturan "ana akım" diyebileceğimiz tiyatroların pratiklerine karşı, alanda hem eskiden beri var olan, hem de alana yeni katılan oyuncular (bu tez kapsamında bu oyunu oynayan oyuncular 'yönetmenler'dir) farklı bir duruş sergilemişlerdir. Ancak bu duruş da tiyatro alanının içinden çıkıp kendine ayrı bir alan yaratmamış, yalnızca alanın içinde bulunan bir kutup, bir alt grup olmuştur. Aslında alternatif

tiyatrolar, alanın ana akım kısmına bir tersinleme olarak başlamış olsa da, günümüzde hangi tiyatronun niçin alternatif, niçin ana akım olduğuna dair zıtlıklar sanıldığı kadar güçlü değildir.

Bourdieu, analizini daha çok kültürel üretim alanı içindeki yazınsal alan üzerinden yapmıştır. Ancak çeşitli örneklerde gördüğümüz gibi¹ yazınsal alan için geçerli olan bu güçler ayrılığı ve kutuplaşma teorisi, tiyatro alanı için de uygun olacaktır. Alan içindeki kutuplaşmaları Bourdieu şöyle ayırmıştır: Alanın sağ kısmında bulvar tiyatrosu, vodvil, töre romanı, halk romanı gibi ekonomik alanla sıkı fıkı olan, yani para kazanma derdinde olan sanat türleri varken, alanın sol kutbunda sanat için sanat ilkesini benimsemiş parnasçılar, natüralist ve sembolist tiyatro yazarları, sembolist ve dekadans şairler gibi ekonomik sermayesi düşük, ancak kültürel sermayesi yüksek üreticiler vardır (Bourdieu 2006: 200-1). Alan içindeki bir diğer kutuplaşma da alandaki eskiler ile yeniler arasındadır (a.g.e, 202).

Bourdieu iktisadi, kültürel, sosyal ve simgesel olmak üzere dört çeşit sermayeden söz eder. David Swartz'un dikkat çektiği gibi, Bourdieu'nün sermaye kavramı, Marx'ın sermaye ve emekle ilgili söylediklerine oldukça benzer; "sermaye biriktirilmiş emek"se, bu emek, üretilen mallar ve mekanizmaların üzerinde bir iktidar kurulmasını sağlar (Swartz 2011:109-110). Uzun lafın kısası sermaye iktidardır. Bu tezin özelindeki alternatif tiyatrolar da bu sermaye ve iktidar mekanizmasına dahildir. Burada söz konusu olan kültürel ve özellikle simgesel sermayedir ve bunların getirdiği bir iktidar türüdür.

¹ bkz. Cansu Karagül (2015), "Alternatif Tiyatrolar"; Tamer Can Erkan (2015) "Alternatif Tiyatrolar ve Sürdürülebilirlik Sorunu"; Maria Shevtsova (2002), "Appropriating Pierre Bourdieu's champ and habitus for a sociology of stage productions".

Bourdieu'ye göre kültürel sermaye, "sözel beceri, genel kültürel farkındalık, estetik tercihler, okul sistemi hakkında bilgi, eğitim gibi geniş çeşitlilik gösteren olanakları kapsar" ve bir "iktidar kaynağı" haline gelebilir (Swartz 2011: 111). En kaba tabiriyle kültürel mallar, maddi mallardan tüketilme biçimleri bakımından ayrılırlar; çünkü insanlar kültürel malları ancak "anlamalarını kavramak suretiyle" tüketebilirler (a.g.e. 111). Kültürel sermayenin ikinci hali nesneleşmiş halidir, bu somut olarak sanat eserleri ya da kitaplarla örneklenebilir. Son olarak kültürel sermaye kurumsallaşmış haliyle, örneğin toplumda bir statü kazandıran eğitim sistemiyle ayırt edilebilir (a.g.e. 112). Alternatif tiyatroların kültürel sermaye bakımından yüksek bir pozisyonda olduğunu ve ellerinde buna dayanan bir iktidar bulunduğunu, Cansu Karagül *Alternatif Tiyatrolar* isimli çalışmasında göstermiştir.

Simgesel sermaye ise var olmasına rağmen yok sayılan bir iktidar üzerinden oluşan sermayedir. Bourdieu'ye göre sanat eserlerinin değerine olan inanç, bir karizma ideolojisiyle üretilir, bu sanatçıyı ve sanatçının yaratıcı gücünü karizmatik kılan, ancak yaratıcıya bu yaratma gücünü kimin verdiğini gizleyen bir ideolojidir. Bourdieu, sanat eserinin yaratıcısını kutsal kılarken yaratıcıyı yaratan ve pazarlayan yayıncı, menajer, yapımcı gibi aktörleri gizli hale getiren yaratım ideolojisini şöyle açıklar:

"Yazarı, yapıtının değerinin baştan ayağa tek kaynağı haline getiren yaratma ideolojisi, kültür tacirlerinin (sanat taciri, yayıncı, vb.) aynı anda hem 'kutsal' olanı pazarlayarak 'yaratıcı'nın emeğinden istifade eden kişi, hem de piyasaya sürmek, sunmak, yayınlamak ya da sahnelemek suretiyle, kendi 'keşfettiği' ve aksi takdirde

sadece doğal bir kaynak olarak kalacak bir ürünü kutsallaştırın kişi olduğunu gizler; tacirin kendisi ne kadar kutsalsa, yapıtı da o derece kutsar.² (Bourdieu 1993: 76)

Bu tabloya göre, bir sanat tüccarı, aynı anda hem sanatçıyı ve yapıtını pazarlayarak "kutsal" olanı kirleten, hem de bu kutsal ve gizli şeyi gün yüzüne çıkararak onu kutsayan kişidir. Türkiye'de 90'ların başından itibaren alternatif tiyatro hareketine baktığımızda alanda özel olarak bu tiyatroların ve tiyatrocuların menajerliğini, yapımcılığını yapan "sanat tüccarları" göremeyiz. Bu grupların kurulması, işletilmesi, çalışacak bir yer bulması, grupların işlerinin tanıtılması ve 'pazarlanması' genelde hep yönetmenlere kalmıştır. Bu da Bourdieu'nün bahsettiği kutsallık meselesini bir kalem daha bulanıklaştırır. Çünkü kutsal olan yaratıcı da, yaratıcının kutsallığını pazarlayarak kirleten de, ama aynı zamanda yaratıcıyı ve ürününü piyasaya çıkararak tekrar kutsayan da aynı kişidir.

Burada bütün sanat alanını, iktidar uğruna verilen mücadelelerden ibaret ve kutsallığın meşruiyetini perçinleyen tüketimci ve tüketici bir mekanizma olarak tasavvur etme tehlikesi vardır ve kanımca bu öncelikle insanı, sonra sanatçıyı nihilist bir yola evriltebilir. Öyle ki, sanat zaten kutsallıktan yoksunsa, ya da bir iktidar aracı olmaktan başka bir işlevi yoksa, sanat yapmanın manası nedir? Özellikle de ana akım denilen sanattan ayrılmanın, alternatif tiyatro yapmanın bir yönetmen için ne gibi bir getirisi vardır? Burada atlanmaması gereken bir detay olduğunu düşünüyorum. Alternatif tiyatrolarda tiyatro formunun üzerine yapılan araştırmalar, deneyler ve oyun alanı-seyir alanı ilişkisinde yeni açık alanlar yaratan oyunlar, Bourdieu'nün bahsettiği yaratma ideolojisini tekrarlamaktadır. Ancak öte yandan bu tür biçim arayışları bu ideolojinin içinde küçük de olsa kırılmalar oluşturmuştur ve oluşturmaktadır. Yönetmenin

² Benim çevirim.

süreci oyuncu, tasarımcı, yazar ve diğer yaratıcıların süreçleriyle birleşmiş, sınırlar muğlaklaşmış, daha da önemlisi kimi durumlarda ortaya çıkan sanat eseri (ya da "ürün") seyircilerin yaratıcı süreçlerine açılmıştır. Böylelikle yaratıcıları yaratanların gizlenmemesi, hatta yaratıcıların şapka değiştirmesi, birden fazla yaratıcının oluşması hedeflenmiştir.

Bunu biraz açıklamak için duruma şöyle bakalım: Ahmet Sami Özbudak, Galata Perform isimli alternatif tiyatrodaki Yeni Metin Yeni Tiyatro Projesi kapsamında *İz* (2013, İstanbul) isimli ilk oyununu yazmıştır. Oyunun oluşturma sürecinde atölyenin yürütücülerinden, daha sonra oyunun yönetmeni ve oyuncularından biri de olacak olan Yeşim Özsoy Gülan da vardır. Özsoy'un belirttiği üzere, Özbudak prodüksiyonun provalarında hep bulunmuştur. Kuşkusuz ki metin Galata Perform'un kullandığı mekana göre şekillenmiş, provalarda oyunculara göre uyarlanmış, oyunda kullanılan gerçek dünya-sanal dünya, sahne oyunculuğu-kamera ölü oyunculuğu, sahne-ekran karşıtlıklarına göre yeniden ve yeniden yazılmıştır. Böyle bir mekanizmada *İz* oyununun tek yaratıcısı yoktur. Projenin sahibi Özbudak mıdır, Özsoy mudur, oyuncular mıdır, tasarımcılar mıdır? Tek, üstün bir yaratıcıyı parçalanmış, Bourdieu'nün bahsettiği yaratma ideolojisinde bir kırılma yaratılmıştır. Bununla birlikte Özbudak'ın *İz*'den sonra tanınmış bir oyun yazarı olması, 2014 yılında Afife Jale'de Cevat Fehmi Başkut özel ödülünü alması, İkinci Kat ve İstanbul Şehir Tiyatroları'na oyunlar yazmaya başlamış olması, alan içindeki iktidarını, simgesel sermayesini hızlıca güçlendirmeye başladığına işaret eder. Bu, yazarın bir yandan dilini oturtmaya, derinleştirmeye başladığına, diğer yandan sisteme ait bir parçaya dönüştüğüne yorulabilir. Durumu pozitif yahut negatif çerçeveden görmek okuyucuya bırakılmıştır, ancak iki bakış açısını da yok saymamak en makbulü gibi durmaktadır.

Türkiye'de alternatif tiyatro yeni bir dilin keşfiyle ilgiliyse, bu keşif gezisinde yönetmene ekstra bir iş bölümü düştüğü yadsınamaz. Öncelikle eğer yaratılacak yeni tiyatro dilinde iktidar dengeleri değişecekse bile, bu yeni iletişim biçimini kuracak mekanizmayı, ya da kadrajı oluşturma görevi de yönetmene düşmüştür. Şöyle bir örnek verelim: 1990'ların başında kurulan alternatif tiyatro grubu Kumpanya'nın yönetmenlerinden Naz Erayda, *Canlanan Mekan*'ı (1993, İstanbul Sanat Merkezi) yönetirken oyuncuların özgürce doğaçlamalarına dayanarak bir gösteri akış metni oluşturmuştur. Ancak oyunculara verilen "İşte mekan, istediğiniz gibi bir şey doğaçlayın" temrinini mümkün kılan, Erayda'nın provalar başlamadan önce 2-3 ay boyunca performans mekanını detaylı bir şekilde işlemesi, kurması olmuştur. Yine seyircinin de mekanın içindeki imgelerden etkilenerek oluşturduğu, "yarattığı" hikayeler, Erayda'nın kurduğu evren sayesinde canlanmıştır (Erayda 2002: 68-72).

Türkiye'deki alternatif tiyatrolarda yönetmen çoğunlukla ekibi, tasarımcıları, varsa müzisyenleri bir araya getirmek, oyunculara, bazı örneklerde çalışılan yazarlara koçluk yapmak görevlerini üstlenmiştir. Yönetmen, prodüksiyondaki konumu gereği (hem fiziksel hem metaforik anlamda) dışarıdan bakan kişi olmuştur, dolayısıyla daha demokratik yapılanmalarda dahi Türkiye'de alternatif tiyatrolarda prodüksiyonun bütün kanallarının bir araya toplanıp düğüm oluşturduğu denetim masası yönetmendir.

Türkiye'de alternatif tiyatro yönetmenleri yöneticilik sorumluluğunu da üstlerine almıştır. Yani yönetmenliğin yanında genel sanat yönetmenliği de yapmakta, ekiplerinden bir işletme olarak da sorumlu olmaktadır. Bu durum bugün doğal karşılanmaktadır, zira oyun için ekibi kuran yönetmense, projeler için kumpanyasını kuran da yönetmendir ve sanatsal tercihlerden kumpanyanın işlerinin piyasada duyurulmasına kadar her şeyden sorumludur.

David Swartz, Bourdieu'nün simgesel iktidar kuramını oluşturmak üzere Weber'in *karizma* ve *meşruiyet* kavramlarını ödünç aldığını hatırlatır ve bu kuramın "sorgusuz sualsiz kabul edilen varsayımların, iktidar ilişkilerinin kurulup sürdürülmesindeki etkin rolünü vurgulamakta" olduğunu söyler (Swartz 2011: 66). Weber'e göre karizmatik otorite, iktidar ilişkilerini meşrulaştırır, bunu da "elitlerin seçilmiş kişisel niteliklerini sözümona üstün ve doğal diye öne çıkararak" yapar; Bourdieu ise 'bu fikri genişleterek, her türlü meşruiyetin bir boyutu haline getirir". Simgesel sermaye sayesinde çıkar ilişkileri, 'çıkarsız şeref biçimlerine' dönüşür (a.g.e. 67).

Eğer alandaki mekanizmaları Bourdieücü sosyolojinin yaptığı gibi çıkar ilişkileri üzerinden okuyacaksak, tekrar bir adım geri atıp önümüzdeki tabloya öyle bakmalıyız. Simgesel sermayeye ve karizmatik bir otoriteye sahip olduğunu söyleyebileceğimiz yönetmenler kadar oyuncuların, tasarımcıların ve diğer yaratıcıların da bu iktidar ilişkisinden bir çıkar sağladığı şüphesizdir. Dolayısıyla burada oyuncular, tasarımcılar, oyun yazarları, dramaturglar ve diğer yaratıcılara yönetmenler tarafından oynanan gizli bir komplo sözkonusu değildir. Ancak 'yönetmen' mefhumunun nasıl oluştuğu, alternatif bir tiyatro topluluğunu nasıl örgütlediği, alandaki sorgusuz sualsiz kabul edilen varsayımları yer yer nasıl sarstığı ve nasıl perçinlediği, buradan nasıl yeni bir sanat dili doğurduğu tartışmaya değer bir konudur.

Alternatif tiyatrolar aslında kültürel ve simgesel sermayeye dayalı bir iktidar mekanizması üzerinden yürüyorsa, bu hiyerarşinin tepesine oturmuş olan 'yönetmen'in, yani iktidar sahibinin yerinin incelenmesi gerekir. Çünkü Bourdieücü bir incelemeye göre, yönetmenin pozisyonu da yönetmenin sahip olduğu kültürel ve sembolik sermayeyle bağlantılı olarak oluşmalıdır. Ancak burada birkaç perspektiften birden bakmanın faydası olacaktır. Öncelikle,

tiyatro bir topluluk sanatıdır. Yukarıda da söylendiği üzere; yönetmenlerin oyunculara, tasarımcılara, dramaturglara ve her zaman olmasa da oyun yazarlarına ihtiyaçları varsa, bu sayılan pozisyondaki sanatçıların da yönetmenlere ihtiyacı vardır. İkinci bir nokta ise yönetmenlerin oyuncular üzerinde sapkınca bir iktidar kurma isteğinin olmamasıdır; en azından alandaki iktidar mekanizmalarına rağmen bu iktidarın kırıldığı, çatışmaların yeni açık alanlar ürettiğini gördüğümüzü düşünüyorum. Yönetmenlerin elinde bir güç olduğu doğrudur, ancak bu güç kendi tersinlemesiyle birlikte var olmaktadır. Yönetmen, oyuncusunu kurduğu sistemin içinde özgürleştirebileceği derecede güçlü olacaktır, oyuncu için de bu sistemin kurucusu olmak ne kadar önemliyse, alandaki sermayesi için (yani rüştünü ispatlamış, "iyi" bir oyuncu olmak için) kendini yönetmene ve sürece bırakması, "teslim etmesi" o kadar önemlidir. Yönetmen, aslında öznesi olduğu bir sistemin ve sürecin nesnesidir de. Türkiye'de alternatif tiyatroların yönetmene sunduğu fırsat aslında böyle bir kırılmadır. Yeni bir dil yaratmak, yeni bir 'seyir hali' yaratmak, nasıl bir yönetmenin sermayesini arttıracaksa, bu yeni dili yaratmak ancak şu zamana kadar edinilmiş sermayeyi sarsmakla mümkündür. Yani yönetmenler, oluşturdukları dili muhafaza etmek ve bozup tekrar yaratmak arasında gidip geldikçe alternatif olabileceklerdir.

IV. TÜRKİYE TİYATROSUNDA YÖNETMEN: KISA BİR TARİHÇE

4.1 Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemlerinde Yönetmen

Batı tiyatrosunda yirminci yüzyılın ikinci yarısında yükselişe geçmiş olan yönetmenin Osmanlı ve Türkiye'deki yolculuğuna has bir tarihçe maalesef bulunmamaktadır.

Yönetmenlerin çalışma tekniklerine, yaklaşımlarına dair fazla bilgi edinemesek de Metin And'ın *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi* çalışmasından en azından Tanzimat'tan beri bir yönetmen pozisyonunun var olduğunu öğreniyoruz.

Tanzimat'tan bu yana yönetmenin yolculuğunu izlemek bu tezin kapsamını fazlasıyla aşacak olsa da, en azından 1990lara gelene kadarki manzarayı kalın hatlarla takip etmek yardımcı olacaktır. Bugün bildiğimiz üzere Tanzimat ve istibdat dönemlerinde tiyatro, Osmanlı devletinin direkt desteği ve müdahalesiyle yapılmış, modernleşme ve Batılılaşmaya hizmet eden bir sanat formu olarak halka sunulmuştur. Alternatif Tiyatrolar üzerine sosyolojik bir inceleme yapan Cansu Karagül'ün de dediği gibi, "tiyatro, özerk bir sanat formu olarak görülmekten ziyade toplumsal yönüyle ön plana çıkmış, tiyatroya Müslüman Türk halkını eğitime ve eğlendirme görevi yüklenmiştir" (Karagül 2015: 71).

Tanzimat Dönemi'nde İstanbul'a turneye gelen yabancı tiyatro topluluklarının yerli topluluklara teknik anlamda yol gösterdiklerini, hatta bu ekiplerin yönetmenlerinin bazen İstanbul'da kalıp yerli topluluklarla çalıştığını biliyoruz (And 2010: 80). And'ın çalışması, Osmanlı Tiyatrosu'nu on yıllık bir tekelle yöneten Güllü Agop'un (Hagop Vartovyan) *manzara nezareti* (yani rejisörlük, ya da And'ın deyimiyle "sahneyekorluk") de yaptığını, ayrıca aynı dönemde Thomas Fasülyeciyan, Bedros Magakyan, Mardiros Minakyan gibi *manzara nazırları* da olduğunu göstermiştir. Bunun yanında hem Bursa valisi olup hem de yazarlık ve

çevirmenlik yapan Ahmet Vefik Paşa gibi tiyatro sevdalıları, çevrelerindeki provalara katılıp karakter analizi yapmaktan mizansenlere öneri sunmaya kadar katkıda bulunmuşlardır (a.g.e. 80).

Meşrutiyet'te ise Reşad Rıdvan, Ziya Bey, Mınakyan, Ahmet Fehim, Hüseyin, Ekrem, Kemal Emin (Bara), Ertuğrul Saadettin, Ertuğrul Muhsin, Nurettin Şefkati, Salih Fuat, Selim Nüzhet (Gerçek) gibi rejisörler ortaya çıkmıştır (And 2010: 124). Döneme damgasını vuransa elbette Darülbedayi-i Osmanlı'nın açılması olmuştur. Kurumun yönetmenlik açısından önemiye, Muhsin Ertuğrul'u yetiştirmesinin yanında, temelinin Fransa kökenli Théâtre Libre'in kurucusu, Ibsen, Zola ve Hauptmann gibi natüralist yazarların eserlerini o döneme göre yenilikçi (hatta öncü) sahneleme üsluplarıyla sahneye koyan André Antoine tarafından atılması olmuştur. Ancak, And'ın da anlattığı gibi, 1. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla, Antoine 27 Ekim 1914'te açılan Darülbedayi'yi kısa bir süre içinde terk etmiştir (a.g.e., 123). Burada üzerinde durulması gereken nokta Antoine'ın Darülbedayi'nin yönetimini ne kadar süre elinde tuttuğu değil, Osmanlı Devleti'nin ilk konservatuvarının başına, 19. yüzyılın sonunda seyirciyi sarsan yenilikçi ve cesur sahnelemeleriyle tiyatroya yeni bir soluk getiren ve oyun üzerine oyun yöneten, üstelik bunlarla bütün Avrupa'da turneye çıkmış bir tiyatro yönetmeninin getirilmiş olmasıdır. 20. yüzyılın başından itibaren natüralizmin yerini hızla diğer akımlara bırakması ve Antoine'ın üsluplarının eskimeye başlaması belki de Antoine'ın bu Darülbedayi macerasına atılmasıyla bağdaştırılabilir. Bunun Antoine için bir macera olduğu kesindir, zira şöyle demiştir:

Bu saf kişiler, benden, bizim Comedie-Française örneğinde bir ulusal tiyatro ile bir oyunculuk okulu kurmamı istiyorlar. Elbette ne oyuncularını, ne öğretmenleri, ne

öğrencileri, ne dekorcuları ne de tiyatroları var. Bütün bunları Ekim'in birinde hazır edecek biçimde çalışıyorum. (Özdemir Nutku'dan aktaran Karagül 2015:73)

Osmanlı'lı "saf" tiyatrocuların istediği, bütün eksikliklerine rağmen, Tanzimat'tan bu yana sektörleşmeye başlamış bir sanat dalına nitelikli eleman yetiştirecek bir okulun başına, Batılı, erkek, rüşünü çoktan ıspatlamış bir yönetmenin gelmesidir. Bu da Osmanlı için çok yeni bir sanat olan Batılı anlamda tiyatronun, bu topraklara tiyatro için yeni bir pozisyon olan sahne yönetmenliğiyle birlikte giriş yaptığını gösterir.

Meşrutiyet döneminde yönetmenliğe dair bir diğer bilgiyse, Darülbedayi'nin -bir yönetmen tarafından kurulmuş olmasına rağmen- özensiz ve yönetmensiz bir çalışma düzeni olduğu ve buna tepkiyle kurulmuş olan Yeni Sahne'nin bir yönetmenin belki de fazlaca sıkı kontrolü altında çalıştığıdır (And 2010: 128-9). Yeni Sahne'de yönetmenlik görevini genellikle Kemal Emin üstlenmiştir. Darülbedayi'de çıkan anlaşmazlıklar üzerine İsmail Faik Bey isminde bir işletmecinin katkılarıyla açılan Yeni Sahne'de hem prova süresi bir buçuk aya çıkarılarak diğer topluluklarinkinden daha uzun tutulmuş, hem de topluluğun yönetmeliğinde yönetmenin görevleri açık açık belirtilmiştir (And 2010: 124). Yönetmelikte rejisöre mutlak hakimiyet verilmiş, oyuncuların ciddi bir disiplinle çalışmaları beklenmiştir:

Sanatçılar sahneye ve temsile ait işlerde rejisörün emrini yapmak zorundadırlar. Edebi müdür, piyesin yazarı, idare müdürü veya provalarda bulunmasına izin verilmiş olan herhangi bir kimse sanatçılara düşüncelerini veya isteğini rejisör vasıtasıyla bildirebilir; böyle yapılmazsa sanatçılar o düşünce veya isteği yerine getirmezler. (Sevengil 2015: 729)

Aynı yönetmeliğe göre rejisörden, üçüncü provadan sonra "eserin yazarı ve edebi müdür"den aldığı yorumları, kendi merceğinden geçirerek oyunculara iletmesi" beklenmiş, ancak bu noktadan sonra rejisöre oyunu nasıl isterse öyle sahneleme özgürlüğü verilmiştir (a.g.e.). Bu fazlasıyla idealist metinde sanatçıların geç kalması, birbirleriyle iyi geçinmemesi, temsilde provada kararlaştırılanın dışına çıkması durumunda ceza uygulanacağı söylenmiştir. Hatta metin, "sanatçılar kaç tekrar yapılırsa yapılsın, provalarda bütün yaratıcı güçlerini kullanmak zorunda" gibi bir koşul bile belirtmiştir. (a.g.e.) Böyle bir metnin varlığından, Meşrutiyet döneminde kimi yönetmenlerin, Ludwig Chronegk gibi güçlü, neredeyse despotik bir pozisyon oluşturmaya çalıştıklarını söyleyebiliriz.

4.2 Cumhuriyet Dönemi'nde Yönetmen

Cumhuriyet'in özellikle erken dönemlerinde, hem Darülbedayi'nin hem de 1949'da açılan Devlet Tiyatrolarının başında olan, uzun süre boyunca tiyatrodaki ve hatta sinemada tek adam olarak görülen Muhsin Ertuğrul'un etkisi büyüktür. Almanya'dan Carl Ebert'in getirilmesiyle yine Batılı erkek bir yönetmenin yönetiminde 1936'da ilk derslerini vermeye başlayan Devlet Konservatuarı'nın tiyatro bölümünden Mahir Canova, Cüneyt Gökçer, Şahap Akalın gibi oyuncu-yönetmenler yetişmiştir. Tanzimat'ta tiyatro nasıl batılılaşma ideolojisinin bir aracı olarak görülmüşse, erken dönemlerde de tiyatro cumhuriyet ideolojisinin taşıyıcısı olmuştur. Karagül'ün gösterdiği üzere, 1923'ten tek partili rejimin sona erdiği 1950'ye kadar süren bu dönemde, devletten ödenek alan Devlet Tiyatroları ve Darülbedayi'nin yanında, Meşrutiyet'ten kalma özel tiyatrolar³ da göze çarpmaktadır.

³ Ses Tiyatrosu Operet Topluluğu, Benliyan Operet Kumpanyası, İstanbul Halk Tiyatrosu, Türk Revü Opereti, İstanbul Vodvil Tiyatrosu, Yeni Sahne Topluluğu, Eti ve Toto Tiyatrosu (Karagül 2015: 77)

Yavuz Pekman *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları* çalışmasında, iki büyük savaştan ve sıfırdan bir ulus devlet inşa etmenin yüksek maliyetinden dolayı, 1950'li yıllarda yeni tiyatro binalarına para ayırlamadığını, hali hazırda bulunan binaların köhneleşmeye başladığını, böylelikle sanatçıların esasen tiyatro binası olarak inşa edilmemiş, fiziksel olarak tiyatroya elverişli olmayan başka mekanları (örn: sinema, gece kulübü, vb.) kullanmaya, dönüştürmeye başladıklarını söylemiştir. (Pekman 2011: 145-6) Pekman'dan alıntılacak olursak,

Diğer bir seçenek özellikle 50'li yıllardan sonra tiyatro sanatının yeni yollar aramaya başlamasıyla, 'alternatif' mekanların oluşturulmasıyla meydana gelmiştir. Bu mekanlar sergi salonu, apartman dairesi gibi daha küçük ölçekli, ancak farklı sahnelemelere uygun (ve daha önce tiyatromuzda hiç tanınmayan) yenilikçi bir tiyatro fikrinin de önünü açmıştır. Bu çabalar tiyatro sanatçılarının salon sorununu çözmek için geliştirdikleri (günümüze kadar bitmeyen) bireysel çabaların da ilk örnekleri olmuştur. (a.g.e.)

Demokrat Parti'nin iktidara gelip tek partili rejimi sonlandırmasıyla 1950'li yıllarda yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönemde güdülen liberal ekonomi politikası, devletin sanattan desteğini çekmesi sonucunu doğurmuştur. Bununla birlikte sanatçılar kendi olanaklarıyla girişimler yapmaya başlamıştır (Karagül 2015: 85-7). Böylelikle devletten ödenekli olmayan özel tiyatrolar hareketlenmeye başlamıştır. Bankaların desteğiyle Muhsin Ertuğrul yönetiminde Küçük Sahne, Oda Tiyatrosu, İstanbul Tiyatrosu, Kara Tiyatro, Beşinci Tiyatro, Tevhit Bilge Topluluğu, Şenses Opereti, Dormen Tiyatrosu, Kent Oyuncuları Topluluğu gibi topluluklar kurulmuştur (Karagül 2015:88 ve Pekman 2011:146). Haldun Dormen, Engin

Cezzar gibi, tiyatroya bu zamanlarda başlamış kuşaktaki sanatçıların (özellikle yönetmenlerin) bir çoğunun Amerika'da tiyatro eğitimi almış ve sonradan Türkiye'ye dönmüş olması ayrıca dikkat çekicidir.

1960 darbesini takiben gelen 61 Anayasası'nın getirdiği ortamda, tiyatro 50'lerde kaybettiği devlet desteğini tekrar bulmuştur. Devlet Tiyatroları'nın başında Cüneyt Gökçer, Şehir Tiyatroları'nın başındaysa yine Muhsin Ertuğrul vardır. İki tiyatronun repertuarlarında da çeşitlilik artışı görülmeye başlanmış, yabancı ve uyarlama oyunların yanında yerli oyunlar da sahnelenmiştir. 1960'ların ilk yarısı, sahnelerinin çoğalmasından Şehir Tiyatroları'nın altın yılları olarak tarihe geçmiştir. Ancak bu hareketlilik 60'ların ikinci yarısında sona erecektir.

Yeni salonlar oluşturmak için 50'lerde başlayan bireysel girişimler, 60'larda iyice artmıştır. Yavuz Pekman, bunu alternatif tiyatro anlayışının bir muştulayıcısı olarak görmüştür:

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

1960'lı yıllardaki özel tiyatrolar, Karagül tarafından birkaç kategoriye sokulmuştur. Özel tiyatrolardan geleneksel Türk Tiyatrosu yapanlara Muammer Karaca Tiyatrosu ve İstanbul Tiyatrosu; popüler halk tiyatrosu yapanlara Nejat Uygur Topluluğu, Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Topluluğu, Münir Özkul Topluluğu, Zeki Alasya-Metin Akpınar Topluluğu; sol

eğilimli tiyatrolaraysa 1. Arena Topluluğu, Ankara Sanat Tiyatrosu (AST), Dostlar Tiyatrosu, Halk Oyuncuları Birliği, Yenişehir Tiyatrosu Topluluğu, Ankara Birliği Sahnesi, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, Tiyatro TÖS (sendikaya bağlı ilk işçi tiyatrosu) örnek verilebilir. Ayrıca Karagül'ün "yenilikçi sanat tiyatroları" dediği, repertuarlarına yeni eserler alan Kent Oyuncuları Topluluğu, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu, Oraloğlu Tiyatrosu ve Gen-Ar Tiyatrosu gibi topluluklar faaliyettedir. Bunun yanında Devekuşu Kabare, ilk kabare tiyatrosuna örnektir (Karagül 2015: 95-6).

Bu dönemde yükselişe geçen yönetmenlere Engin Cezzar, Haldun Dormen, Başar Sabuncu, Asaf Çiyiltepe ve 1960 ihtilalinden sonra Amerika'dan Türkiye'ye dönen Beklan Algan örnek verilebilir. Özellikle Asaf Çiyiltepe'nin 1962'de bir apartman dairesinde başlattığı Arena Tiyatrosu ve sonra Ankara'da temelini attığı AST, 90'lardan itibaren, yeni bir dil arayışıyla vücut bulan alternatif tiyatroların bir öncüsü gibidir (Karagül 2015: 97).

Karagül, 60'lardaki özel tiyatroların özellikle zorunluluktan farklı mekanları tiyatroya dönüştürmesi ile 2000'lerdeki alternatif tiyatro hareketinin oluşması arasında bir köprü kurmuştur:

Türkiye'de tiyatro alanında etkisini gösteren *alternatif mekan* ve sahneleme denemeleri bir nevi zorunluluk sonucu ortaya çıkmıştır. (...) Daha önceki dönemlerin klasikleşmiş tiyatro türlerinin dışına çıkmaya cesaret gösteren bu topluluklar seyirciyi şaşırtan, onların beğenilerini farklılaştıran ve beklentilerini yükselten çalışmalarıyla tiyatroda yeni bir seyirci kitlesinin de doğmasını sağlamıştır. (Karagül 2015: 99)

70'lere gelindiğinde ise daha en başta siyasi ve ekonomik gündemi etkileyecek olan 12 Mart Darbesi vardır. 70'lerdeki siyasi istikrarsızlık, kutuplaşma ve ekonomik buhran malumdur ve doğal olarak ödenekli tiyatrolar da bu çalkantıdan nasibini almıştır. Karagül, " bu dönem için devletin, tiyatro alanı üzerinde yeniden kendini denetim ve kontrol mekanizması şeklinde varlık gösterdiğini söylemek yanlış olmaz" (106) derken buna işaret etmiştir. Yani Devlet ve Şehir Tiyatroları bir devlet dairesi olmuş, bünyesindeki sanatçılar da memuriyet mantığına sokulmuştur. Özel tiyatrolar da ödenek ve yer sıkıntısı çekmişlerdir. Karagül, bu dönemdeki özel tiyatroları, gişe kaygısıyla suya sabuna dokunmayan repertuar hazırlayanlarla siyasi bir bilinçle toplumsal sorunlara eğilenler olmak üzere ikiye ayırmıştır (110). Öyle ki, bu dönemde Brecht prodüksiyonları, toplumcu gerçekçi oyunlar çoğalmış, bir çok topluluk da tiyatroyu siyasi propaganda için direkt bir araç olarak kullanmıştır.

80'lere 12 Eylül Darbesi'yle girilmiştir. 82 yılında yine bir anayasa yapılmış ve 1983'ten itibaren Turgut Özal dönemi başlamıştır. Özal'ın 24 Ocak kararlarının da getirdiği neoliberalist yaklaşım, Karagül'ün de işaret ettiği üzere her şey gibi tiyatroyu da satın alınabilir bir şeye dönüştürmüştür, metalaştırmıştır (116). Sözde ekonomik özgürlük hüküm sürerken bir yandan baskıcı zihniyet devam etmiştir. Şehir Tiyatroları'nın başında Vasfi Rıza Zobu, Devlet Tiyatroları'nın başında Turgut Özakman vardır. Özel tiyatrolardaysa baskıcı zihniyet sonucu apolitikleşen gençler, çoğunlukla gişe kaygısıyla hareket eden işler çıkarmaya başlamışlardır. Bu dönemin özel tiyatoları, eskiden beri varlığını devam ettiren Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu, Kent Oyuncuları, Nisa Serezli-Tolga Aşkıner Topluluğu, Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu, Devekuşu Kabare Tiyatrosu, Bizim Tiyatro, Levent Kırca Tiyatrosu, Tuncay Özinel Tiyatrosu, Yeni Oyuncular ve Ferhan Şensoy'un Ortaoyuncuları'dır (Karagül 2015: 119).

80'ler için "Tiyatro alanı açısından olumlu sayılabilecek bir diğer önemli gelişme de, bu yıllarda, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de yönetmen tiyatrosunun yavaş yavaş öne çıkmaya başlamış olmasıdır" (119) diyen Karagül, yönetmen tiyatrosunu, Bourdieücü anlamda tiyatro alanının diğer alanlardan bağımsızlığını kazanıp özerkleştirmesi, kendi iç dinamikleri olan bir alan haline getirmesi bakımından olumlu bulur. Üstelik yönetmenin yükselişi, sahneleme meselesini de merkeze oturtacak, böylelikle alternatif tiyatroların 90'lardaki yeni bir dil arayışının da tohumları atılmış olacaktır.

Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi'nde, And ödenekli tiyatrolarla özel tiyatroları şöyle karşılaştırmıştır:

Özel tiyatroların pek çoğunda bir amatör ruhu ve coşkusu ile sahneye konacak metin üzerinde inceleme, araştırma yapılıyor, bir takım birlikteliği ve anlayışıyla çalışılıyor, çoğu kez yazarla işbirliği yapılıyor ve sonuç da buna göre iyi oluyor. Buna karşılık ödenekli tiyatrolarda genellikle sahneyekörlerin bir memur gibi çalışması, inceleme, araştırma, bir yorum kaygısı yerine daha çok bir oyuncu içgüdüğü ile hareket edildiğinden, alınan sonuçta bir pırıltı, bir özgünlük izi bulunmuyor. (And 2010: 178-9)

Yani And'ın bakış açısıyla bazı özel tiyatroları özel yapan, sadece ödenekli tiyatrolardan farklı olan finansal yapılanmaları değil, inceleme ve araştırma yordamıyla bir özgünlük arayışı içinde olmalarıdır. Tekrar etmek gerekirse, 20. yüzyılda Batı'da rejî tiyatrosu önce yükselmiş, 1970'lerden itibaren postmodernizmin etkisiyle öznelere parçalanıp ve temsiliyet meselesi

türbülansa girince düşüşe geçmiş ya da evrilmiştir. Metin And'ın ödenekli tiyatrolarda arayıp bulamadığı yönetmenin yapıta bütünlüklü olarak hakim olduğu bir süreçtir:

Sahne estetiğini sağlayacak yönetmendir. Yönetmen de bu koşullar altında yetişmez. Yeniden Devlet Tiyatrosu'ndaki uygulamayı düşünürsek: sürem başında tatilden dönen sanatçılar 31 Ağustos'ta ilan tahtasına koşarlar. Örneğin bir yönetmen, adını ilk kez duyduğu bir oyun yazarının oyununu sahneye koyacağını, kendi adına rol ve görev dağıtımının yapıldığını görür. Acaba bu rol ve görev dağıtımı doğru ve isabetli midir? Bunları bile düşünmeye fırsat bulamadan ertesi günü provalara girer. Böyle bir yöntemden nasıl bir sonuç beklenebilir? Temelde de yönetmenlik ve sahne estetiği eğitimi olmadığından yönetmen yetişmemesi doğaldır. (180)

And'a göre temel sorunlardan biri, yönetmenin yazarın altında konumlanmasıdır (181-2). Gerekli yaratıcılığı oyuncularıyla birlikte sağlayabilmek için, yönetmenin kurumsal zincirlerden (örneğin kendi oyuncu kadrosunu seçememek) ve yazarın hakimiyetinden (metni harfiyen, bütün karakterleriyle, verilen dramatik kurguya göre oynamak) kurtulması gereklidir. Yani sorun bir bakıma metne sadakat (!) sorunudur:

Söz metne gelince sorular başlayacaktır: Yazar olmayacak mı? Tiyatrocular metinsiz, doğmaca mı (doğaçlama) oynayacaklar? (...) Yazar tiyatrocü olabilir ya da yazarken bir tiyatrocü gibi metni yaratabilir...Ya da tiyatrocularla sıkı işbirliğine girer...21. Yüzyılın eşiğinde bunların tümü deneniyor. Tek hazır bir reçete yok. Kimi topluluklar metni kolektif bir biçimde oluşturuyorlar. Bu çok seslilik içinde tek bir ortak nokta görülüyor ki, bu da metnin denetiminin tiyatrocuların elinde olmasıdır. (a.g.e.)

Bugün alternatif tiyatro dediğimiz akım, 2000'lerde büyüyen bir fenomen olmasına karşın, köklerini doksanlardan, yeni ve bütünlüklü bir dil arayışını yönetmenin öncülüğünde yapan reji tiyatrosu anlayışından alır. Reji tiyatrosu, Patrice Pavis ve Christine Shantz'ın tiyatro sözlüğünde şöyle tanımlanmıştır: "Bir yönetmenin hizmetlerini kullanıma alan ve böylece metnin yorumlanmasına ve sahnelemeye dair seçimlerin orijinalliğine büyük önem veren tiyatrodur. Sanatçı'nın oyun üzerindeki izi ve imzası belirgindir" (Pavis ve Shantz, 105). Işıl Kasapoğlu, Müge Gürman, Kenan Işık gibi yönetmenler, klasik metinlere getirdikleri güçlü ve fark edilir yorumları sebebiyle "reji tiyatrosu" nun Türkiye'deki örnekleri olarak görülebilir. Bununla birlikte, bu tezde incelenecek yönetmenlerden faaliyetine 1990'larda başlamış olanların da kendilerine ait bir sanat dili yaratma sürecinde reji tiyatrosuna çok yaklaştıklarını, eserleri üzerinde belirgin bir iz ve imza bıraktıklarını söyleyebiliriz.

Türkiye'de Alternatif Tiyatrolar üzerine yazılmış metinlerin bir taramasına geçmeden önce, bu tezde yer alan yönetmenlerin neredeyse hepsini etkilemiş bir yönetmen olan Beklan Algan'dan kısa da olsa bahsetmek gerekecektir. Cüneyt Yalaz, 2010'da vefat eden Algan'ın ardından yazdığı yazıda Algan'ın avangard bir yönetmen olarak dikkat çektiğini belirtmiştir:

Kuşkusuz ilk olarak 60'lı ve 70'li yıllarda sahnelediği oyunlarla, bir yönetmen olarak dikkat çekti Beklan Algan. Bu oyunların her biri Türkiye tiyatrosu için yeni biçim ve içerik arayışlarını içeriyordu. Her oyununda kalıpları kıran, Türkiye tiyatrosuna yeni bir soluk getiren Beklan Algan'ın sahnelemeleri aynı zamanda birer "okul" olmuşlardı. (Yalaz 2012: 133-4)

Oyuncuyu, bir şaman gibi toplumu sağaltıcı biri olarak gören Algan, tiyatrodaki araştırmacılığı, prodüksiyondan daha önde tutmuş bir yönetmendir (Yalaz 136). Tiyatrodaki, belki de biraz Eugenio Barba etkisiyle bir laboratuvar mantığıyla farklı formlar üzerine araştırmalar yapma arzusunun BİLSAK Tiyatro Atölyesi'nde ve daha sonra Tiyatro Araştırma Laboratuvarı'nda (TAL) gerçekleştirmiştir. Bir oyunculuk okulu olarak kurulan BİLSAK'ta Beklan ve Ayla Algan, Cevat Çapan, Taner Barlas, Ahmet Levendoğlu, Macit Koper, Müge Gürman, Metin Deniz, Ergüder Yoldaş gibi bugün farklı tiyatro türleriyle özdeşleştirilen sanatçılar, aynı çatı altında eğitmen olarak toplanmışlardır. Bu da, örneğin Devlet Tiyatroları'nda çalışan ve yönetmen tiyatrosu yapan Müge Gürman'ın da, "alternatif" denilen tiyatrodaki yönetmenlerden çok da farklı olmadığını, o dönemin genç yönetmenlerinin farklı yapılmaları dahilinde benzer bir dil arayışı içinde bulduklarını gösterir.

Yalaz, Algan'ın tiyatrodaki araştırma yapmak için proje bazlı çalışmak yerine kumpanyalar kurmak gerektiğini düşündüğünü belirtmiştir (137). Bu kumpanyalardaysa kolektif bir yapılanmanın olması, herkesin yaratıcılığa bir katkıda bulunması gerektiği savunulmuştur. Uzunca alıntılacağım aşağıdaki bölümde Algan, yazarın seneler boyunca tiyatrunun üzerindeki hakimiyetinin şimdi rejisöre geçtiğini belirtmiştir. Rejisörün fonksiyonu, yaratıcılığı tetiklemek ve böylece canlı süreçte seyirci ve oyuncunun karşılaşmasını sağlamaktır. Ancak elbette burada yönetmene yardımcı olabilecek oyuncu, çağdaş, eğitilmiş, öneri getiren oyuncudur:

Tiyatronun yaratıcısı kimdir? Yaratıcılık diye bir laf ediyoruz, bu ne demektir? Peki toplu olarak yapılan sanatlarda - tiyatro ya da sahne sanatlarında- yaratıcı kimdir?

Birden fazla insanın bir araya gelip bir şey ürettiği bir sanattan bahsediyoruz. Bireysel

sanatlarda bu sorunun cevabı daha net. (...) Bu kolektif, herkesin katkıda bulunduğu bir sanat dalıdır. Oyuncusu da vardır, yazarı da vardır. Aslında konvansiyonel tiyatroya baktığında hiç öyle değil. Hiç değil. Yani Avrupa klasik tiyatrosunun 400 senelik macerasına baktığın vakit, o kurumlaşma hikayesinde hala sürdürülen şey nedir? Yazar "benim" diyor, "eseri ben getiriyorum, ortaya koyuyorum" diyor; bugün de hala iddiasını sürdürüyor. Hatta öyle sürdürüyor ki "bir kelime bile değiştiremezsiniz"e kadar getiriyor. Ondan sonra ortaya rejisör denen adam, yönetmen çıkıyor, "ben bu oyunu sevdim" diyor. Ama kimse, neye hizmet ediyor? O oyuna hizmet ediyor; tamam kendi görüşü ile yapıyor bunu ama o oyuna hizmet ediyor sonuçta, o haritayı bozamazsın. (...) Yönetmen ne yapıyor, sekiz-on tane oyuncuyu seçiyor, "gelin" diyor, "beraber yapacağız bu oyunu" diyor. Dekoratörü geliyor, ışıkçısı geliyor. Bildiğimiz kadarıyla neredeyse 80-100 seneye yakın bir süredir bir de rejisör kendi hakkını korumaya kalkıyor. Yazar diyor ki "benim oyunumu allak bullak edeceksen, defol git kendin yaz" veya "ne uğraşıyorsun" diyor. Bir yerde haklı olabilir, kendi bakış açısından. Ama tarih içinde rejisörün ağırlığı daha fazla ortaya çıkmaya başlıyor. (...)Tiyatroyu diğer iletişim organlarından - ki tiyatro da bir iletişim organı, iletiyorsun birilerine-ayırın nedir? (...) Canlı bir insan veya insanlarla, canlı insan veya insanların bir süreç içinde karşı karşıya gelmeleri - ki hiç birinde, ne sinemada, ne televizyonda bu özellik yok. Eğer bu analiz bu noktaya geldiyse iki unsur ortaya çıkıyor: Seyirci ile oyuncu. Bunlar olmazsa olmaz. Metin çıkıyor ortaya, tamam. Rejisör diye birisi çıkıyor ortaya, tamam...Aslında rejisör teriminin de değişmesi lazım bence. Rejisörün veya yönetmenin fonksiyonu nedir, bugün ne olmalıdır, yeniden düşünmek lazım. Ben rejisörü yaratıcılığı tetikleyen organizatör olarak görüyorum, böyle bir çerçeve içinde kendimce anlamaya çalışıyorum. (Algan 2012: 159-60)

Böylelikle Beklan Algan, bu sözleriyle aslında bizi bu tezin de incelediği konuya geri döndürüyor. Yeni formların ya da meselelerin araştırıldığı alternatif tiyatrolardaki yapılanmalarda yönetmenin pozisyonu, fonksiyonu, görevleri nedir? Bunu orta ve genç kuşak yönetmenlerin karşılaştırmalı olarak incelemesi üzerinden cevaplamaya çalışmaya geçmeden önce alternatif tiyatrolar üzerine yazılan kaynakların bir taramasını yapacağım.

V. TÜRKİYE'DE ALTERNATİF TİYATROLAR ÜZERİNE BİR LİTERATÜR TARAMASI

Türkiye'de alternatif tiyatrolar üzerine yazılan yayınlar "alternatif" in ne demek olduğu üzerine tanımlarla başlar. Sevinç Sokullu, 1988 tarihli *Alternatif Tiyatro Serüveni* makalesinde, alternatif tiyatro kavramını açıklamak için İngiltere'de, 1960'larda kurum tiyatrolarına karşı kurulmuş olan *fringe* tiyatrolarını örnek vermiştir. Sokullu'ya göre bu toplulukların alternatif olmalarının sebebi, öncelikle farklı bir ekonomik yapılanmayla işlemeleridir. Alternatif tiyatrolar kurum tiyatrolarına göre daha demokratik bir şekilde örgütlenmiş, "şehrin merkezi veya kenar mahallelerinde, okullarda terkedilmiş anbarlarda, atelyeler, fabrikalarda, tarla veya sokaklarda", yani alışlageldik tiyatro binaları haricindeki mekanlarda temsil vermiş, yeni bir içerikle yeni, burjuva olmayan bir seyirciye seslenmiş ve ulaşmıştır (Sokullu 1988: 51-2). Sokullu, analizinin sonunda 1970lerin alternatif tiyatrolarının, alternatif bir toplumun tiyatrosu olmayı başaramadığı ve orta sınıfın zevkleri tarafından 'silahsız'landırıldığı için etkisini yitirdiğini tespit etmiştir (Sokullu 1988: 76).

İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi'nin "Tiyatroda Yeni Arayışlar" isimli dosyasının giriş yazısında Hasibe Kalkan Kocabay, Batı'da yeni arayışların izini sürerken önce Grotowski, Schechner, Wilson gibi öncü tiyatroculara değinmiş, sonra dramatik metni merkezinden eden, Alman tiyatro kuramcısı Hans Thies Lehmann'ın ortaya attığı postdramatik tiyatro kavramı üzerine eğilmiştir. Türkiye'de ise 1980 darbesini takiben gelen duraksamadan sonra "toplumsal koşulların hesabını veren yeni bir dil arayışına" doğru gidilmiştir (2007: 8). Burada önemli olarak vurgulanan nokta, yine farklı bir

tiyatro dili oluşturmaktr; 1990'lardaki Studio Oyuncuları, BİLSAK, Kumpanya, Tiyatro Oyunevi gibi toplulukları 2000'lerde Emre Koyuncuoğlu Tiyatrosu, Ve Diğer Şeyler Topluluğu (VDŞT) gibi topluluklar izlemiştir. Hareket tiyatrosu ve disiplinlerarası işler yapan Aydın Teker gibi sanatçılar, Yeşil Üzümler, Dans Fabrikası, TAL Dans, 2000'lerde ıplak Ayaklar Kumpanyası ve Hareket Atölyesi gibi topluluklar da unutulmamalıdır. İKSV'nin 1995 yılında düzenlediği 7. Uluslararası Tiyatro Festivali'nin "Öteki Tiyatro" adını verdiği kulvarda takip edilebilen alternatif arayıştaki topluluklara ve yaptıkları tiyatroya, daha sonraları 'alternatif tiyatro' ya da 'postmodern tiyatro' da denmiştir (Kalkan Kocabay 2007: 9). Dosyadaki makaleler, Mustafa Avkıran'ın 5. Sokak Tiyatrosu'nu, Naz Erayda-Kerem Kurdoğlu'nun Kumpanya'sını, Şahika Tekand'ın Studio Oyuncuları'nı ve Yeşim Özsoy Gülan'ın VDŞT'sinin yeni arayışlarını postdramatik tiyatro ekseninde incelemişlerdir (9). Tekrar etmek gerekirse bu makalelerin merkezinde, bahsi geçen toplulukların "topluluk yapısı, mekan kullanımı ile oyunculuk biçemi" bakımından "yeni arayışları" konumlandırılmıştır (9).

26-28 ekim 1998 tarihinde *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu* panelinde "Tiyatroda Alternatif Arayışlar" başlığı altında bir oturum düzenlenmiş, Kerem Kurdoğlu, Şahika Tekand, Mustafa Avkıran, Müge Gürman ve Nihal Koldaş bu oturuma konuşmacı olarak katılan tiyatrocular olmuşlardır. Panelin açılış konuşmasını yapan Aysin Candan, "konuyla ilgili alternatif, öncü, öteki kavramlarından hangisini kullanmam gerektiğine karar veremiyorum" (Şener 1999: 134) diyerek kavramların muğlaklığına dikkat çekmiştir. Candan, 1960'ların öncülerini, geleneksel biçimleri araştıran çalışmalar, politik tiyatro yapan topluluklar ve "Batı Tiyatrosunun en son yenilerini Türkiye'ye getirip uygulayan" gruplar olarak üçe ayırdıktan sonra birinciye Nurhan Karadağı, ikinciye Mehmet Ulusoy'u, üçüncüsüne ise Beklan-Ayla Algan'ı örnek vermiştir (135). Türkiye'de 80'li yıllardan sonra

avangardın yeşerdiğini düşündüğünü ifade eden Candan, yine de alternatif arayışlardan yana memnuniyetsizliğini de belirtmiştir. Çünkü öncü işler, Candan'ın sözleriyle "cüretkarlık" ve "parasal olanaklar" istemenin yanında, "dansı, müzikli tiyatroyu ve bütün tiyatroyu içeren" bir şekilde yaşamla sanat arasındaki çizgileri silmeli ve böylelikle seyirciyi gündelik hayatta olduğundan daha aktif bir konuma getirmelidir (135-6). Bu bağlamda da oyunculuğa dair araştırmalar zorunludur, ancak Candan'ın 1990'ların sonunda belirttiği görüşüne göre, Türkiye'de

"(...) 1980'lerden bu yana gelişen öncü, avangard işler genellikle ödenekli tiyatroların, ticari özel tiyatroların, aklı başında derli toplu tiyatroların konuya bakışları, gişe kaygısı olan tiyatroların hiç bir zaman cüret edemeyeceği kadar güç tekstleri yorumlamak oldu. Bu tiyatroların bazıları kendi tekstlerini kendileri oluşturuyor. Genellikle bizim öncü tiyatromuz, hala tekst yorumu ile çalışıyor." (137).

Buradan görebildiğimiz üzere alternatif tiyatro "öncü", "öteki" ile eş anlamlı olarak kullanılabilen, "ödenekli", "ticari" ve "aklı başında, derli toplu" nun (!) da karşıtını oluşturmaktadır. Kumpanya'nın yönetici ve yönetmenlerinden biri olan Kerem Kurdoğlu ise, aynı panelde "öteki" etiketinin " 'sanki bir yerde esas tiyatro var, başka bir yerde de birileri çelik çomak oynuyor' algılamasıyla kullanılır ve telaffuz edilir hale" geldiğini belirtmiştir. Kurdoğlu'na göre 12 Eylül'e kadar sadece siyasi motivasyonla yapılan sanat, ya da özel olarak tiyatro, 12 Eylül'den sonra BİLSAK ile "siyasi sorumluluğu reddetmeyen fakat, onun dışında da varlık nedenlerini hatırlamaya çalışan yeni" bir anlayışla hareket etmeye başlamıştır (Şener 1999: 139-140). Bu tezin yoğunlaştığı yönetmenlerin kurduğu "alternatif" tiyatroların kaynağını oluşturan da bu yeni anlayış, yani dil arayışdır. Ancak yönetmenin sorumluluklarından biri yeni bir dil yaratmaksa, diğer sorumluluğu bu dili bir yandan sürekli

yenilemek, yıkmak, öte yandan oyuncularla çalışılabilir bir hale getirmek için muhafaza etmek, derinleştirmektir.

Tam da bu noktada, bu tezde bahsedilemeyecek olsa da, 90'larda Türkiye'de hareket tiyatrosu üzerine çalışan grupların, metin ağırlıklı çalışan gruplar ve yönetmenleri etkilediğini belirtmek gerekir. Yeşil Üzümler, Dans Fabrikası gibi topluluklar, özel olarak da Zeynep Günsür Yüceil, Mustafa Kaplan, Şahika Tekand, Aydın Teker, Emre Koyuncuoğlu gibi isimler bu dönemde, tam da Ayşın Candan'ın eleştirdiği sadece metin odaklı ilerleyen süreci sarsmaya başlamışlardır. Örneğin, klasik tiyatro eğitilmiş yönetmen Mustafa Avkıran, dans ve hareket kökenli Övül Avkıran'sız düşünülemez hale gelmiştir. Kerem Kurdoğlu ve Naz Erayda'nın, Mahir Günşiray'ın işlerinde de hareket, prodüksiyonun önemli odaklarından biri haline gelmiştir. Dolayısıyla bu çalışmada yer verilmemiş olsa da, Türkiye'de hareket tiyatroları üzerine bir çalışma yapılmalı, metin odaklı gruplarla hareket odaklı grupların arasındaki etkileşim incelenmelidir.

Bu parantezden sonra 2000'lerdeki alternatif tiyatro kavramına geri dönelim. Cansu Karagül ise kapsamlı bir araştırma olarak hazırladığı *Alternatif Tiyatrolar*'da tiyatro alanını, Bourdieücü kavramlarla kutuplara bölerek alternatif kavramını tanımlar. Karagül, çalışmasındaki alternatif tiyatroları *AltFest'13* için hazırladıkları web sitesinde kendilerini neyin "alternatif" yaptığını betimlemeleri üzerinden tespit etmiştir. Karagül'ün çalışmasında

'alternatif mekan' ya da 'alternatif tiyatro' kavramları ile kast edilen, (...) bizatihi kendilerini 'alternatif tiyatro' olarak tanımlayan ya da yaptıkları tiyatronun belli yönlerden (sahneyi kullanma, seyir algısı, metin, oyunculuk, dekor gibi) 'alternatif' olduğunu ifade eden, 2000'li yılların tiyatro topluluklarıdır. (Karagül 2015:26).

AltFest13'ün web sitesinde ise mekanları alternatif yapanın, kapanmamaya karşı sürdürdükleri mücadele, dönüşebilir sahnelerin kullanımı, başka gruplarla mekanın paylaşılması ve mekanlarda oynanan çağdaş oyun ve performanslar olduğu belirtilmiştir. (a.g.e. 25-6).

2000'lerdeki tiyatro alanı Bourdieücü kavramlar üzerinden kutuplara ayrıldığında "otonom kutup", "pazarın talebi karşısında azami bağımsızlık ve çıkar gütmemeye ilişkin değerlerin yüceltilmesi"ni ifade ederken, "heteronom kutup" ise "ödülü anında gelen başarı olan, burjuva ya da küçük-burjuva (tiyatro konusunda), hatta popüler (vodvil ya da pembe dizi romanları konusunda) talebe doğrudan bağımlılık"a denk gelir (Bourdieu 2006'dan aktaran Karagül 2015:146). Karagül'e göre, otonom kutup, yani "sanat için sanat" yapan kutup alternatif mekanlarda tiyatro yapan topluluklarıdır, heteronom kutuptaysa "toplum için sanat" ve "ticari sanat" yapan topluluklar vardır (147). Bir diğer ikilikse, özerk (otonom) kutubunun içinde bulunan, "benimsenmiş ile yeni avangard arasındaki", yani önceki ve şimdiki kuşaklar arasındaki kutuplaşmadır (a.g.e. 147). Özerk alanın eski/benimsenmiş öncüleri arasında Studio Oyuncuları, Semaver Kumpanya, Krek ve DOT varken, özerk alandaki yeni öncülere Tiyatro Boyalı Kuş, Kumbaracı50, İkinciKat, Talimhane Tiyatrosu, Tiyatro Hal, Bulut Tiyatro, D22, Tiyatro Yanetki, Gnlev, Craft, VDŞT, Tiyatro Artı, Destar Tiyatro, Ekip Tiyatrosu ve Karakutu örnek gösterilmiştir. Toplum için sanat ile sanat için sanat kutupları arasına Devlet ve Şehir Tiyatroları, Dostlar Tiyatrosu, Ortaoyuncular, Kent Oyuncuları Oyun Atölyesi ve Tiyatro Pera, Tiyatro Gerçek Moda Sahnesi yerleşirken, heteronom kutbun en ucunda Müjdat Gezen Oyuncuları, Sadri Alışık Tiyatrosu, İstanbul Kumpanyası, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Tiyatro Kare, BKM Oyuncuları gibi tiyatrolar vardır (Karagül 2015: 148).

Özetlemek gerekirse, Karagül çalışmasında alternatif tiyatroları şu özellikleri itibarıyla konumlandırmıştır: Klasik ve ana akımın kalıplarının dışına çıkmak, İtalyan (çerçeve) sahneden farklı bir mekanı kullanmak ve mekanı farklı bir seyir algısıyla kurmak, oyuncu-seyirci ilişkisini farklılaştırarak seyirciyi aktifleştirmek, "çeviri metin ve uyarlamaların ötesine geçerek çağdaş ve özgün metin yazımına ağırlık vermek ve kendi metinlerini oluşturmak", politik olana dokunmak ancak estetik kaygıyı her zaman politik içeriğin önünde tutmak (148-154). Aslına bakılacak olursa, 1990'ların başındaki alternatif hareketin de bütün bunları, hatta daha sağlam bir dramaturjiyle gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür. Nitekim Karagül, 2000'li yıllarda alana yeni katılan İstanbul'daki alternatif tiyatrolar, 90'lı yılların birinci dalga alternatif topluluklarının kurucuları ve tiyatro sanatçılarından Beklan Algan, Kerem Kurdoğlu, Mahir Günşıray, Naz Erayda gibi isimler o yıllara göre alternatif olan mekanlarda tiyatro yaparak bir anlamda bu işin yapılabilir olduğunu göstermeleri yönünden günümüzün alternatif tiyatroları için bir model oluşturmuşlardır" (160) demiştir.

Ancak Karagül'ün bahsettiği modelin kuşaksal kutupların arasında nasıl bir köprü kurduğu bir tartışma konusudur. Öyle ki, 2000'li yılların ilk on yılının sonlarında tiyatroya başlayan alternatif ekiplerin yönetmenleriyle 90'ların başında faaliyete geçmiş ekiplerin yönetmenleri arasında maalesef yeteri kadar bağ kurulmamıştır. Dolayısıyla takip eden bölümlerde iki farklı kuşaktaki yönetmenler birbirleriyle karşılaştırılarak incelenecek, böylelikle alternatif tiyatrolarda yönetmenlerin fonksiyonlarının birbirine nerelerde benzediği ve nerelerde ayrıldığı görülecektir.

VI. DOĞU, BATI VE PERFORMANS:

MUSTAFA AVKIRAN - UFUK TAN ALTUNKAYA

İlk bölümde karşılaştırmalı olarak Mustafa Avkiran ve Ufuk Tan Altunkaya'yı incelenecektir. Bu iki ismin yan yana konmasının sebebi öncelikle, Altunkaya'nın Mustafa ve Övül Avkiran'ın yanında Garajistanbul'da iki buçuk sene asistanlık yapmış ve estetik yaklaşımında onlardan etkilendiğini belirtmiş olmasıdır. İki tarafa dışarıdan bakıldığında biçim ve (politik) içerik olarak birbirine benzeyen noktalar bulmak mümkündür. Buna karşılık tiyatroya başlama süreçleri ve oyunculara, tasarımcılara ve metne yaklaşımları açısından iki yönetmenin arasındaki farklar dikkat çekicidir.

1) Sunuş ve Yönetmenliğe Başlangıç ⁴

Mustafa Avkiran

1963 Gaziantep doğumlu Mustafa Avkiran Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda oyunculuk eğitimi almıştır. Avkiran'ın da dediği üzere, "Rejisörlük bizde daha çok oyuncuların iyi oyuncu olup, tecrübeli oyuncu olup sonra sahneye oyun koyma cesaretiyle alakalandırılırdı." Yani klasik bir konservatuvar eğitime göre yönetmenin fonksiyonu 'sahneyekoyan' olmaktır, yönetmenin sahneye koyduğu şey ise bir oyun metnidir. Dahası, yönetmen, sahneye oyun koyabilmek için önce oyunculukta bir ustalığa erişmiş olmalıdır. Nitekim okuldayken kendi sınıfından ve üst dönemlerinden arkadaşlarının "parçalarına bakan" Avkiran, hocalarına rejisör olmak istediğini söylediğinde "bunun bir sırası var, önce iyi oyuncu olacaksın sonra rejisör olacaksın" cevabını almıştır. Müşfik Kenter ve

⁴ Kaynak belirtilmediği sürece sunulan alıntılar, Avkiran ve Altunkaya ile yaptığım mülakatlardan alınmıştır.

Raik Alıncaık bu görüşlerinde ısrarcıyken, Zeliha Berksoy, Avkırın'ın yönetmenliğe atılmasını desteklemiştir. Mezuniyetinden sonra Devlet Tiyatrosu'na oyuncu olarak giren Avkırın, aynı üniversitede yüksek lisansa girdiği zaman kendi deyimiyle "rejisörlük meselesi"ni araştırmaya başlamıştır.

Bu sırada okul içinde ve okul dışında bir takım denemeler yapmaya başlayan Avkırın, bir yandan Berksoy'un yanında Gorki'nin *Ayaktakımı Arasında* oyununun asistanlığını yapmış, diğer yandan Moliere'in *Don Juan*'ı ve Marguerite Duras'ın aynı isimli romanından oyunlaştırdığı *Moderato Cantabile* üzerine yaptığı tez çalışmalarına girişmiştir. Bunlar çeşitli sebeplerle başarısız olmuş, daha sonraysa Aiskhylos'un *Prometheus*'unu, Meyerhold tekniklerinden esinlenerek çalışmış ve sahnelemiştir (Hemiş 2007: 56). Okul dışındaki önemli işleri ise dekor ve kostüm tasarımcısı Naz Erayda'yla birlikte çalıştığı *Küçük Prens* (1987), Slawomir Mrozek'in *Sığıntılar* (1990, Trabzon Devlet Tiyatrosu) oyunu ve Bakırköy Belediye Tiyatrosu'nun repertuarına Zeliha Berksoy tarafından dahil edilen *Prometheus*'tur. Avkırın bu sıralarda Viyana'daki Teater des Augenblicks'in başındaki Gül Gürses'in davetiyle International Theater Laboratorium'a gitmiştir. Burada Monika Pagneux, Henning Von Wangerow, Lin Huan Shang, Bruce Myers'in eğitim verdiği atölyelere katılmış olmasını "rejisör olmamın bence taşlarını ören en önemli şey" olarak nitelendirmiştir.

Avkırın'ın Viyana'dan döndükten sonra İstanbul Devlet Tiyatroları'nda sahnelediği *Oresteia*'nın (1992) oyuncuların beden kullanımı açısından bir dil oluşturmaya başladığı, Zeynep Oral'ın yazdığı eleştiri yazısından belli oluyor: "Devlet Tiyatrosu oyuncularının bedenlerini, seslerini ve nefeslerini böylesi bilinçle ve coşkuyla kullandıklarına belki de ilk

kez tanık oluyorum" (Oral 1992). Dahası, Avkıran'ın rejisinin bugün Cumhurbaşkanlığı olarak kullanılan Abdülhamid'in saray tiyatrosunu büyüleyici bir atmosfere çevirdiği görülüyor:

Gidin Yıldız Tiyatrosu'na, önce o mekan sizi "şaşırtın"! Tüm duvarların yıkıldığı bir mekandasınız. Yalnız sahneyle salon arasındaki değil tüm duvarların!!! Sahi, seyirciler nereye oturacak?...Endişelenmeyin, oturacak bir yer mutlak bulacaksınız. Sonra bırakın kendinizi ışığın gücüne, sesin ve sözün (...) gücüne, devinimin, müziğin gücüne ve insanoğlunun yaratıcı gücüne...Bırakın kendinizi tiyatro sanatının gücüne ya da 'büyü'süne. (Oral 1992)

Oral'in eleştirisinde Avkıran'ın "tiyatroyu var eden her ögeyle kendine özgü bir dünya yaratması, her ögeyi birbiriyle bütünlemesi" (a.g.e.) övülmüştür. Eleştiriden öncelikle Avkıran'ın klasik anlamda oyun yeri-seyir yeri anlayışını kıran bir sahneleme yaptığı, oyuncuların beden kullanımına eğildiği ve seyir- oyun yeri ayrımının kırılmasına rağmen ışık, ses, hareket ve müziğin Wagner'in "bütünlüklü sanat eseri" (*Gesamtkunstwerk*) usulünde birleşip bütünlüklü bir dünya, büyü bir atmosfer yarattığını söyleyebiliriz.

Avkıran ise Viyana dönüşü Devlet Tiyatroları'nda *Oresteia* sahnelemesini şu şekilde anlatmıştır:

Türkiye'ye döndüğümde direkt gidip Devlet Tiyatroları'na "Ben reji yapmak istiyorum" dedim. O zamanın müdürü Tomris Oğuzalp idi. "Ben asamam böyle bir şey ama sen ekibini kurup kendin ikna edersen sana bir şans verebilirim" dedi. O sırada, sonra Birim Tiyatro olan o atölyeleri bulup orada bir şey yapmak istiyordum. Mekanı

buldum, ama izin vermediler. Sonra çocuklarla konuştum. Benim sınıfım olduğu gibi, yani Ülkü Duru'lar, Mehmet Ali Kaptanlar, benim sınıf arkadaşlarım, bir alt sınıfım hepsi İstanbul'a gelmişlerdi o sırada. *Oresteia* projesini Ebru Sonuç'a çevirttirdim. Çünkü o ara Paris'te Mnouchkine'in *Les Atrides*'ini seyretmiştim. Brook'un *Hamlet*'ini seyretmiştim...

Burada, belki de konservatuvardaki yönetmen olma çabasından çok da farklı olmayan, alana yönetmen olarak girebilmek için verilen bir mücadele görebiliyoruz. Reji yapmak isteyen genç bir sanatçıya resmi yoldan oyuncu atayamayan, ancak kendi ekibini kurması için fırsat veren bir kurumda, yönetmenden kendi çevresinden sınıf arkadaşlarını toplayarak ekibini oluşturması beklenmiştir. Bunun üzerine yönetmen çeviriyle ilgili çalışmalara girişmiştir. Yaratılan işte ise Mnouchkine ve Brook'tan etkiler vardır. Oyunu sahnelemek için yönetmenin ilk görevi, etkilendiği diğer eserler doğrultusunda bir oyun seçmek, kadrosunu oluşturmak ve bir çevirmenle çalışmaktır. Yani yönetmen daha en başından oyun kurucu pozisyonundadır.

Avkıran'ın *Les Atrides*'inden etkilendiğini belirttiği Mnouchkine'e burada kısa da olsa değinmekte fayda vardır. Meyerhold'dan etkilenmiş, Jacques Lecoq ve Giorgio Strehler ile çalışmış ve böylece fiziksel tiyatro ve *commedia dell'arte* ile tanışık olan Mnouchkine, oyunlarını karşı-gerçekçi bir teatrallik üzerinden kurar ve oyunlarında sıklıkla Asya performans biçimlerinden beslenir. Mnouchkine yönetmenlik yaparken, bir tür "eşitlerin kolektifi"nde çalıştığını söyler. Yani fonksiyonunun oyuncuya fikrini empoze etmek değil, olanaklar yaratmak olduğunu belirtir. Ancak bu, yönetmenin etkisinin sıfırlandığı bir durum da değildir. Nitekim Mnouchkine şöyle demiştir:

"Ben ancak hiçbir şeye dönüşürsem kolektif bir çalışmaya erişebileceğimizi düşünmüyorum, zira bu da yanlış bir yaklaşımdır. Bana kalırsa kolektif çalışmanın her bireyin kendine özgü alanının bastırılmasını ima ettiğini söylemek bir hatadır. Kastettiğim şey hiyerarşi değil, işlevdir."⁵ (Innes ve Shevtsova 2013: 101).

Yönetmen ve oyuncu, iki farklı fonksiyonu olan kişidir, önemli olan bu iki kişinin arasındaki iletişimin zenginliğidir; dolayısıyla yönetmenin inişi yahut silinmesi değil, sürecin içindeki bütün bireylerin yükselişi elzemdir (a.g.e. 102).

Bu parantezden sonra Avkıran'a dönecek olursak, *Oresteia*'yı takiben Antalya Devlet Tiyatrosu'na müdürlük teklif edildikten sonra genç yönetmen, Murathan Mungan'ın on iki saat süren *Mezopotamya Üçlemesi*'ni (1993) yönetmiştir. Kürt mitolojisine dayanan üçlemenin ikinci ayağı *Geyikler Lanetler* politik sebeplerden dolayı 1994'te sahneden kaldırıldıktan sonra, Avkıran 5. Sokak Tiyatrosu'nu kurmuştur ve kendi deyimiyle bu bir "aks değişikliği" olmuştur.

Mainstream'de [ana akım] çok popülerdim ben. En parlak, falan. Ama onu seçmek yerine büyük projelerdense, birden bire 5. Sokak Tiyatrosu'nu açarak küçük, daha etkili ve daha politik, daha dünyanın dertleriyle ilgilenen işler yapmaya karar verdik. Orada zaten Övül'le ortaklığımız başladı.

1995'ten 2005'e süren zaman dilimi, ki Avkıran bu 10 seneyi "kendimizi daha özgür hissettiğimiz dönemler" olarak gösterir, Avkıran için ikiye ayrılmıştır. 1995-2000 arası 5.

⁵ Benim çevirim

Sokak Tiyatrosu dönemi, 2000-2005 arası ise Tiyatro Oyunevi'yle birlikte kurulan İSM (İstanbul Sanat Merkezi) İkinci Kat dönemidir. 5. Sokak Tiyatrosu'nda sırasıyla *Moskova Petushki* (1995, Antalya), *Phaselis'te Yaşam* (1995, Antalya) *O Salı* (1997, İstanbul), *Sophokles'in Antigone'si İçin Önoyun* (1997, Assos), *Ay Tedirginliği* (2000, İstanbul), *Dumrul ile Azrail* (2000, İstanbul), *Neo Cosmos* (2001, İstanbul), *Seven Kalp Böyle Yanar* (2001, İstanbul), *Neos Cosmos 3+3+963* (İstanbul, 2003) ve *Ashura* (İstanbul, 2004) işleri yapılmıştır. Hepsinin yönetmeni Mustafa Avkıran'dır. Mustafa ve Övül Avkıran, 2005'te işlerine dair bir retrospektif projesi için Beyoğlu'nda bir garajdan dönüştürdükleri Garajistanbul mekanını açmış ve 2013 yılına kadar buranın işletmeciliğini sürdürmüştür. Bu arada Mustafa Avkıran 5. Sokak Tiyatrosu adı altında *Kassandra*, (2006, İstanbul), *Oyunu Bozun* (2006, İstanbul) gibi projeleri, Garajistanbul'da ise *Muhabir* (2009, İstanbul) ve *Kassas'ı* (2010, İstanbul) yönetmiştir. 2012'de kısa da olsa kurum tiyatrolarına dönmüş ve İstanbul Devlet Tiyatroları'nda *Ay Ecesi*'ni sahnelemiştir. 2013'teyse, 4 müzisyen ve Mustafa Avkıran'dan oluşan, müzik üzerine bir performans olan *Sabahlar Olmasın* projesi yapılmıştır. Yaptığı işleri incelediğimizde 2000 yılına kadar daha çok yazarların metinlerini sahnelediğini, 2000 yılından sonraysa kendi performanslarını oluşturduğunu fark ettiğimiz Avkıran, aynı zamanda kadrolarında da küçülmeye gitmiş, müzik ve imgelerin metinden daha ön plana çıktığı sahnelemelere evrilmiştir.

Ufuk Tan Altunkaya

1983 doğumlu Altunkaya'nın yolculuğu ise Avkıran'inkinden farklı olarak, İzmir Karşıyaka Anadolu Lisesi'ndeki alaylı⁶ öğretmenlerinin yanında yetişmesiyle başlamıştır. Lisenin son yıllarında bağımsız işler üretme arzusuyla önce Ariel Dorfman'ın *Ölüm ve Kız*, sonra Milan

⁶ Alaylı = Resmi olarak bir okulda tiyatro eğitimi almamış tiyatro sanatçısı

Kundera'nın *Jak ile Efendisi* oyunları üzerinde çalışan Altunkaya, kendisini başta tam da yönetmen olarak tanımlamamıştır. Hatta Altunkaya, kendi girişimiyle kurduğu ve mekan bulduğu Tiyatro Kordelya isimli amatör tiyatroya, oyunlarını yönetmeleri için tecrübeli "alaylıları" dahi çağırmıştır. Git gide kalabalıklaşan Tiyatro Kordelya, belki de amatör grupların teşne olduğu iki başlılık yüzünden ikiye ayrılmış, bunun üzerine Altunkaya, bir ortağıyla Tiyatro Artı'yı kurmuştur.

Altunkaya'nın "ilk yönetmenliğim" olarak tanımladığı Adalet Ağaoğlu'nun *Kozalar* oyunu, Tiyatro Artı'nın ilk projesidir. Bu projeden sonra yine kalabalıklaşan ekip, kolektif olarak Oscar Wilde'ın *Salome*'sini sahnelemiştir. Avkıran'ın Viyana macerası gibi, Altunkaya'nın da hayatında, kendi deyimiyle "bir dönüm noktası" olan, yine kendi girişimiyle, tiyatroların dramaturglarına görüşmek istediğine dair bir mail atmasıyla gerçekleşen, ortağı Tuğçe Kanbur ile çıktığı bir İsviçre yolculuğu vardır.

Bol bol oyun izledik, dramaturglarla sohbet ettik. Orada bir kafam açıldı. Baktım başka bir şeyler yapıyorlar, başka bakıyorlar. Klasik metin yapıyor genelde, Shakespeare yapıyor Çehov yapıyor, ama ilk algıladığımız biçimiyle yapmıyor bunu. Etkilendiğimi hatırlıyorum. Bir de bir tane *Kral Oidipus* uyarlaması izledik orada. Çok etkilendik, dedik biz de bu sene *Oidipus* yapalım... Ama oturup kafa yoralım.

Burada Avkıran'ın yolculuğuyla benzer bir nokta, yurtdışına gitmenin farklı bir perspektif kazandırdığı, 'başka' gelen uygulamaların 'kafa açtığı' söylemidir. Zira Altunkaya, İsviçre'den sonra çalıştığı *Oidipus* (2008) sürecini şöyle anlatmıştır:

Bir defa metni alt üst ettik. Metinle ilk kez haşır neşir olma, onu alt üst etme, bizim metnimizi yaratmak için önemliydi. Camus'den metinler koyduk içine, Kundera'dan koyduk ve yeni bir *Oidipus* metni yarattık. Sonra tüm çağdaş sahneleme biçimleri üzerinden - Dadaizm'den gerçeküstücülüğe, Grotowski'den Artaud'ya, Brook'a kadar her şeyi incelemeye başladık, videolara ulaşmaya başladık. Çünkü bir kapı açıldıkça diğer bir kapı açılmaya başlıyor. O bir yılımız bizim resmen bir eğitim yılı gibi geçti.

Oidipus'un her sahnede farklı bir oyuncu tarafından oynandığı, bütün performansın Oidipus'un kendini kör etmeden önce gözlerinin önünden geçen bir film olarak yorumlandığı bir rejî söz konusudur. Altunkaya daha sonra yazın İsviçre'ye tekrar staj yapmaya gitmiş ve Theater Gessnerallee'de Bernhard Mikeska'ya rejî asistanlığı yapmıştır. Mikeska'nın tek seyircilik oyun yapması, Altunkaya'nın ileride yapacağı tek kişilik *Takip* (2009, İstanbul), *Üç Kişi* (2011, İstanbul) projelerini, hatta seyircilerin gözlerinin bağlı olduğu bir gözaltı oyunu olan *Bizde Yok* (2012, İstanbul) projesini dahi etkilemiştir. Mikeska, Altunkaya'ya "seyirciyle kurulması gereken ilişki, sahnenin dili nasıl yaratılır, sahne olmadan dil nasıl yaratılır, sahnenin amacı ne" konularında yol gösterici olmuştur.

Oidipus ve İsviçre'deki stajından sonra artık İstanbul'a geldiğinde bir yandan İstanbul Üniversitesi Dramaturji ve Tiyatro Eleştirmenliği bölümünde yüksek lisansa başlayan Altunkaya, bir yandan da Garajistanbul'da önce bilet satıcısı olarak, sonra Avkıran'ların asistanı olarak çalışmıştır. Avkıranlar'a kendini kanıtlaması 6-7 ay kadar vakit almıştır.

5. Sokak Tiyatrosu çok sevdiğim bir ekipti, onların özellikle o doğu ile batıyı harmanlama çalışmaları, Türkiye'nin dilini yaratma, Batı tiyatrosuyla Türkiye dilini,

anlatı geleneğini birleştirme çalışmaları, çok heyecanlandırıyordu beni her zaman.

Hepsini izlediğimden değil ama araştırma dönemimde Türkiye'de neler oluyor derken, idole dönüştü Avkıranlar.

İstanbul'da oyunsuz geçen bir dönemden sonra sanatsal üretimine tekrar başlamak isteyen Altunkaya sokaklarda oynanan, seyircilerin oyunu kulaklıkla takip ettiği *Takip* (2009) oyununu yapmıştır. Seyirciyi korunaklı seyir alanından çıkarma gibi bir derdi olan Altunkaya, daha sonra seyircilerin Fatih Ormanı'nda bir hangarda toplumdaki ötekileştirilmiş bireylerle buluştuğu *İç İçe* (2010) işini yapmıştır. Bu işin provalarını Yıldız Parkı'nda yapan, evinin telefonunu bir dönem Tiyatro Artı olarak açan Altunkaya, prova almak ve tiyatronun işlerini halletmek için artık bir ofis ararken Harbiye Üftade Sokak'ta sonradan Mekan Artı olacak yeri bulmuştur. Böylelikle Mekan Artı'nın İstanbul'daki ilk sahnesi, Kumbaracı 50 açıldıktan bir yıl sonra açılmıştır. Altunkaya Garajistanbul ve Kumbaracı 50'nin açılırken yaptığı gibi, mekanın açılması için destek toplamıştır, ancak Altunkaya bugün bunu erken atılmış bir adım olarak değerlendirmektedir:

Çok erkenmiş. O kadar daha kitle yaratmamışız aslında çünkü. Bir sahne açılacak kadar bizi takip eden insan yokmuş. E çok belli ki Kumbaracı 50 ya da Garajistanbul bireysel destek toplarken, 500 lira 1000 lira gibi paralar toplarken bizim destek miktarımız 50 liraydı. Yani bizim kitlemiz onu verebilecekti çünkü eş dost akrabaydı. Ona rağmen biz kredi çekerek ilk mekanı açtık.

Mekan Artı'nın açılmasından sonra daha çok buradaki sahneye yönelik işler yapmaya başlayan Altunkaya, ilk Yunan mübadelesini anlatan ve anlatı ile *rembetiko* müziğini

harmanlayan *Kök* (2010)⁷, seyircilerin mekan içinde tekerlekli sandalyeler üzerinde hareket ettirildiği *Katletme Üzerine Bir Oyun Denemesi* (2011) projelerini gerçekleştirmiş, 2001'de yapmış olduğu *Ölüm ve Kız*'ı 10 sene sonra tekrar sahnelenmiştir. Altunkaya'nın sonraki projeleri, yine Avkıran'ların tarzından etkilenecek yaptığı ancak ikinci temsilden sonra sahneden kaldırdığı *Harem Ağası'nın Hikayesi* (2012), *Oidipus* (2012), *Şiddet Üçlemesi*'nin parçaları olan *Ayna* (2012), *Şeker* (2012) ve *Kalem* (2014)'dir. Bunun haricinde, bir Rashomon uyarlaması olan ve Mikeska'nın benzer bir projesinden mülhem *Üç Kişi* (2011), daha sonra *Bizde Yok* (2012), İsviçreli yazar Lukas Bärfuss'un İngiliz *in-yer-face* tarzını andıran *Anne ve Babalar İçin Cinsel Bozukluklar Rehberi* (2013) oyunu, Avkıran'ların *Dumrul ile Azrail*'inden etkilenmiş ve Murathan Mungan'dan uyarlanmış *Şahmeran'ın Bacakları* (2013) ve Harbiye'deki sahne kapanmadan oynanan *80lerde Lubunya Olmak* (2013) ve *90larda Lubunya Olmak* (2014), yine Altunkaya tarafından yönetilmiştir. Harbiye'deki sahne kapandıktan sonra Mekan Artı adını devam ettirebilmek adına sokaklarda oynanan *O'ndan Sonra* (2015) işini takiben, 2015'in sonunda Çemberlitaş'ta açılan yeni sahnesinde Altunkaya, 2016'da prömiyer yapacak olan Franz Kafka'nın *Amerika* romanının bir uyarlaması üzerine çalışmaktadır.

Görüldüğü üzere Altunkaya'nın da Avkıran gibi hem ekip kurmak, hem mekan aramak, bulmak ve işletmek, bunun yanında farklı metinlerden uyarlamalar yapmak, bir metin sahneleniyorsa ona eklemeler yapmak ve yeni bir dil geliştirmek gibi görevleri olmuştur. Bunun haricinde, Avkıran nasıl konservatuvar ve Devlet Tiyatroları'nda kendini kanıtlamak durumunda kalmışsa, Altunkaya da özellikle İstanbul'a geldiğinde kendini alternatif tiyatrolar

⁷ Projenin Avkıran'ların *Ashura*'sından etkiyle oluşturulduğu bellidir.

evreninde kanıtlama ihtiyacı hissetmiş, bu sebeple ekip kurmak, mekan bulmak, yenilikçi projeler üretmek gibi girişimlerde bulunmuştur.

2) Hikaye Anlatıcılığı: Dil Yaratmak yahut Kalıplaşmak

SORİN - Tiyatrosuz yapamayız.

TREPLEV - Yeni biçimlere gereksinim var. Yeni biçimler bulunamıyorsa eğer, hiçbir şey olmasın daha iyi. (Saatine bakar.)

Aslında her ikisi de sahne tasarımcısı olan Edward Gordon Craig (1872-1966) ve Adolphe Appia (1862-1928), yönetmeni prodüksiyona görsel ve işitsel bir bütünlük sağlayacak bir kontrol mekanizması olarak görmüştür. Gordon Craig'in bu yaklaşımından sonra "oyuncu menajeri", ya da "ticari menajer" gibi idari pozisyonlar, yerlerini prodüksiyonun bütün alanlarına hakim olan bir yönetmen pozisyonuna bırakmaya başlamıştır (Innes ve Shevtsova 2013: 61-2).

Prodüksiyonun bütünlüğünü sağlamanın yanında yönetmene bir hikaye anlatıcı olarak da bakmak, Türkiye'deki alternatif yönetmenlerin yeni bir dil oluşturma fonksiyonunu ve bu süreçte diğer yaratıcılarla nasıl etkileşime geçtiğini görmek açısından yararlı olacaktır.

Yönetmeni hikaye anlatıcısı olarak ele almak, anlatılan hikayelerin nasıl bir yapıda olduğu, nerede, kime, kimlerle anlatıldığı, hangi öğeler kullanılarak hayata geçirildiği gibi soruları da doğuracağı için, kapsamlı bir bakış açısına gebedir.

Mustafa Avkıran'ın tercihi, yaptığı işlerden de belli olduğu üzere, daha çok bu toprakların hikayelerinden beslenmekten yana olmuştur.

Birincisi, içinde kendimizin olmadığı, kendi hikayemizin olmadığı hiçbir hikaye anlatmak istemiyoruz. İkincisi, oyunlarımız bizim eylem alanlarımızdır. Bu iki cümleyi çok kullanıyoruz. Böyle bakınca bir süre sonra zaten yazılmış bir metni sahnelemek bizim için mümkün değil. Zaten bir gösteri metnine inanan biriyim ben. Metnin sadece gösterinin bir parçası olduğunu düşünüyorum. O sebepten metin hiçbir zaman asal olmadı bizim için.

Örneğin *Ashura* gibi asimilasyona uğrayan kültürler, yok olan dillerle ilgili bir işte metin neredeyse tamamen yok olmuştur, müzik, ses, ışık, mekan ise önem kazanmıştır. Öte yandan, Avkıran'ın 2012'de Devlet Tiyatroları'nda yönettiği *Ay Ecesi* klasik bir çalışma metoduyla, metin odaklı ilerlemiştir. Özellikle de Avkıran'ın Mimar Sinan'daki eğitimi sebebiyle klasik tiyatro anlayışının nüveleri, 'tiyatro' olarak nitelendirdiği işlerinde bir şekilde ortaya çıkmaktadır:

Bir tarafımız hep klasik yöntemlere atıfta bulunurken bir tarafımız çok yeni bir, kendimizin dahi bilmediği, kendimizi attığımız bir boşluk. O sebepten de her proje bizim için yeniden öğrenim süreci. Şimdi o yüzden hayat biraz daha zorlaştı, çünkü ne seyrettiğimiz hiçbir şey, ne de aklımıza gelen hiçbir şey bizi yeteri kadar mutlu etmiyor. Ve o yüzden ne yapacağımızı çok merak ediyoruz, yani belki tiyatro yapmayacağız bir daha. Ancak ne yapacağımızı da bilmiyoruz. Çünkü formal olarak tiyatronun şu anda geldiği noktanın, formal olarak hitap ettiği, anlattığı, anlatmak

istediği noktalarla ilgili çok ciddi bir sorun olduğunu düşünüyoruz. Çünkü ilgilendirmeyen, insanları ilgilendirmeyen, aslında yapanın da egosunun tatmini dışında ilgilenmediği bir şeyle karşı karşıyayız.

Buradan hikaye anlatırken kullanılacak dil arayışının Avkırın'a göre seyirciyle şekillenen bir süreç olduğu anlaşılmaktadır. Hem kendisini ifade edebileceği, hem de seyirciyle iletişime geçebilecek yeni bir dil üretmek isteyen, ancak formlarda bir tıkanıklık gören Avkırın, seneler içinde oluşturduğu dili, bazı açılardan bir üslup haline getirmiştir. Örneğin *Neos Cosmos 3+3+963* adıyla başlayan, sekiz oyuncuyla sahnelenen proje, dokuz müzisyen ve iki oyuncunun olduğu *Ashura*'ya evrilmiştir, üstelik bu iki oyuncu da projenin yürütücüleri Mustafa ve Övül Avkırın'dır. *Ashura* da seneler içinde tekrar tekrar oynanmış ve belli bir çerçevenin içinde değişmeye, dönüşmeye devam etmiştir. Burada bir form arayışı görülebilir, yani dil, aslında anlatma ihtiyacı hissedilen hikayeye göre şekillenmektedir, projenin formu da böylece değişmektedir. Ancak bir yandan da göz ardı edilemeyecek bir tatminsizlik söz konusudur, çünkü yapılan arayışlar her zaman yeni bir ürüne evrilmelidir. *Ashura* gibi zorunlu göç üzerine odaklanan, 2003'te İSM 2. Kat'ta sergilenen *Neos Cosmos 3+3+963* hakkında Zeynep Oral'in yorumu şöyledir:

Göç, zorunlu göç olgusuna odaklanmış, ölüm, doğum, düğün üzerinden yol alan destansı bir olaydı! Yazılı bir metni yoktu. Kavramsal, görsel, işitsel metni vardı. Türkçe, Yunanca, Kürtçe, Ermenice, Süryanice, Arapça ve Sefarat şarkıları, türküleri vardı... En önemlisi düş gücünün kanatlanması, yalınlığın görkemi, devinimlerin sahiciliği ve birbirinden yoğun anlar vardı. Bunların sonucunda yaşamdaki /

"sahnedeki " tüm duygular, söze bile dökülmeyen tüm duygular ,izleyicilere geçiyordu. ⁸

Yönetmenin hikayelerini anlatılmak için oluşturduğu dil, kuşkusuz *Neos Cosmos*'tan *Ashura*'ya evrilme sürecinde bir olgunluğa erişmiştir, ancak öte yandan olgunlaşan dilin kendisine bir kalıp yaratıp sabitleşme tehlikesi vardır. Hep yeniye, "alternatif"e yönelmeye gayret eden yönetmen, bir yandan 'konvansiyonel' tiyatroya sırtını dönmüştür. Bu da esasında Avkıran'ın deyimiyle "kendini güncelleme ihtiyacından" kaynaklanmaktadır. Ancak Avkıran kendi yarattığı dile, normal anlamda tiyatrodan farklılaşan *Ashura*'ya sırtını dönmeyecektir. Aksine projenin üzerine tekrar eğilmek niyetindedir:

Bugün Türkiye'de binlerce insan ölürken ve bu kadar gözünü kulağını kapatıp üç maymunu oynayan bir iktidar ve toplum yapısı içinde benden nasıl bir tiyatro yapmamı istiyorsunuz? Ben yapamam onu. Ben *Ashura* oynamak istiyorum, o dillerin yok oluşunu, o insanların nasıl yok edildiğini...Ben şimdi *Ashura*'yı oynasam, bugün aynı mizansende oynamam.

Mizansen değişse bile Avkıran'ın kendisine ait, senelerin birikimiyle oluşturduğu, müzik, hareket ve metnin iç içe geçtiği güçlü üslup radikal bir değişikliğe uğramayacaktır; ancak zaten belki de önemli olan Avkıran'ın her yeni projesinde yaratmış olduğu dili yıkması değil, bu üslubun içinde yeni alanlar açmasıdır.

⁸ <http://www.zeyneporal.com/yazilar/2003/29062003.htm>

Amatörlükten profesyonelliğe geçişte, Ufuk Tan Altunkaya yönetmen olarak pozisyonunu keskinleştirmiş, ancak bir dil arayışına *Oidipus* projesiyle birlikte başlamıştır. Tiyatro Kordelya'dan ayrılıp Tiyatro Artı'yı kurarken, kolektif işler üretmek yerine, "artık yönetmenle iş yapalım" diyerek, amatör tiyatro ekiplerindeki kolektif yapıdan uzaklaşmıştır. Bir dil arayışı, ya da bir üslup oluşturmak Altunkaya için de önemlidir, öyle ki Tiyatro Artı'daki ilk işi *Kozalar*'ı anlatırken çağdaşlığını ansa da, "hiçbir kimliğim, bir üslubum, bir dilim yoktu bence" demiş, üstelik Adalet Ağaoğlu'nun *Kozalar*'ından sonra Oscar Wilde'ın *Salome*'sini sahnelemesi konusunda "bir üslubun bir dilin bir reji anlayışının olmadığı oradan belliydi" yorumunu yapmıştır. Altunkaya'nın 1998'de izlediği Tiyatro Oyunevi'nin *Hizmetçiler*'i ve araştırma döneminde ilham aldığı 5. Sokak Tiyatrosu'nun işleri belki de onun dilini etkileyen faktörlerden birkaçıdır. Ayrıca Altunkaya'nın hem Züriç'te Theaterhaus Gessnerallee'de, hem İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi'nde video arşivlerinde yaptığı taramalar da beslendiği kaynakları oluşturmuştur. Gessnerallee'de birlikte çalıştığı Bernhard Mikeska, Altunkaya'ya özellikle ilham vermiştir. 1971 Münih doğumlu Mikeska, Hamburg'da fizik okuduktan sonra Schauspielhaus in Hamburg'da Frank Baumbauer'in reji asistanlığını yapmış, kariyerinde daha sonra Schauspiel Frankfurt, Residenztheater München, Gessnerallee Züriç gibi Almanya ve İsviçre'de ödenekli ve özel tiyatrolarda rejisör olarak çalışmıştır. Tiyatrosunu bir uzam-zaman devamlılığının mantığıyla ve algının iç dünyasıyla bir oyun olarak tanımlamaktadır (Mikeska 2016).

Altunkaya'nın ilgisini çeken "seyirciyi koltuğun korunaklı alanından çıkartmak", "tüm savunma perdelerini indirip bana açık hale getirmeye çalışmak"tır ve bu misyonu, anlattığı hikayelerin ve oluşturduğu dilin içinde kendini belli eder. Bu türden bir seyirci dramaturjisiyle yola çıkmak, Altunkaya'nın projelerini uzam üzerinden düşünmesi ve

geliştirmesine sebep olmuştur. Böylelikle sokaklarda oynanan *Takip ve O'ndan Sonra*, ormanda ürkütücü, loş ışıklarla aydınlatılmış, içi sis dolu boş bir hangarda yapılan *İç İçe*, ya da seyircilerin kabinlere alındığı, kadınlara şiddet üzerine bir oyun olan *Ayna* gibi sahnelemeler ortaya çıkmıştır.

Altunkaya yönetmenlik sürecinde, özellikle seyirciyle yaptığı denemelerde önce kendisine işin tekniğinin geldiğini belirtmiştir.

Bir oyun olsun, oyuncular, seyirciler yer değiştirsinler sürekli koltuklarında. Bu oyun cinsellik üzerine mi olmalı, saldırganlık üzerine mi olmalı? Saldırganlık üzerine olsun. Nasıl uygulayabilirim bunu genele? Katletme terimi üzerinden, soykırımlar üzerinden yürüyeyim. Nasıl olsun? Episodlardan olsun. Tamam. Yani git gide teknik oyuna dönüşmeye başlıyor. Buna şöyle bir metin, olur mu? Olur. Hatta şöyle bir müzik kullanayım, bu müziğe uygun metin şu olsun. Tamam. Aslında normal seyirde elimizde bir metin olur, atıyorum, *Salome*; şöyle bir sahne tasarımı, hatta şöyle bir rejî mantığıyla çıkaralım sonra ona şöyle bir sahne tasarımı gelsin, şöyle de müzikler gelsin denebilecekken ben onu tam tersten yürütmüş oldum *Bizde Yok'ta*, *Katletme'de*, *Ayna'da*.

Altunkaya'nın sahnelemelerinde metin, yine bu uyguladığı teknik itibarıyla, sonradan gelen bir öğedir. Öncelikle kafasında oluşturduğu bir final tablosundan yola çıkarak anlatacağı hikayeleri belirleyen Altunkaya'ya, bu konuda birlikte çalıştığı yazar (ve oyunların çoğunun dramaturgu) Didem Kaplan yardımcı olmuştur.

Yani hiçbir zaman bir metni 'haydi bu metni çıkarıyorum' diye koyamam çünkü o kafamdaki resme uymuyor olacaktı. (...) Son final resimden hareketle çıkarttığım için işleri, ona uydurmam gerekiyor metni. O yüzden önce benim metnime dönüşmesi gerekiyor tümüyle. Dolayısıyla bir metnin rejî çalışmasını yaparken hep o final görüntüsünün üzerinden ilerleyerek yeni baştan yazıyor oluyorum.

İlginç ve belki trajik olan bir durumsa, Altunkaya'nın uzam üzerinden yaptığı araştırmaların, bir tiyatro mekanı açtıktan sonra kısıtlanmasıdır. Altunkaya bunu "sahneye hapsolmek" olarak tanımlamıştır. Kendi kendini baltaladığını söyleyen Altunkaya, çareyi etkilendiği tiyatro biçimlerini boş mekanda denemekte bulmuştur; "Çünkü senin sokakta da kurduğun ilişki ormanda da kurduğun ilişki aslında mekanla alakalı değil. Senin seyirciyle kurduğun ilişkiyle alakalı." Ne var ki, bir mekan işletmenin, yani yönetmenin yöneticiyle aynı kişi olması dezavantajı, boş alanda yapılan deneylerin de kısıtlanmasına sebep olmuştur: "Baktım ki işler böyle yürümüyor. Yani, bir mekan işletiyoruz, hani benim burası artık deneme tahtam değil. Ne yazık ki prodüksiyon da yapmak zorundayız ki seyirci girsin, para girsin."

Bu sebeple, Altunkaya bir yandan kendine ait denemeleri gerçekleştirdiği *Ayna*, *Kalem*, *Katletme Üzerine Bir Oyun Denemesi*, *80'lerde Lubunya Olmak*, *Amerika* gibi işler üretirken, diğer yandan *Anne ve Babalar İçin Cinsel Bozukluklar Rehberi* gibi oyunları, isim yapmış oyuncularla, "Mekan Artı'yı popülerleştirmesi" amacıyla yürütmüştür. Düşünce suçlarıyla ilgili, yazarlara şiddeti konu edinen *Kalem* ve Avkıran'ların *Dumrul ile Azrail*'inden direkt olarak etkilenmiş *Şahmeran'ın Bacakları* gibi işlerde Altunkaya, Avkıranlar tarzında, performatif ve politik olanı birleştirerek, daha kendine ait bir dil geliştirmiş, yahut bir kelime dağarcığı yaratmıştır.

Türkiye'deki kültür politikalarının bağımsız tiyatrolara ve sanatçılara desteği oldukça yetersiz olduğundan, bir hikaye anlatıcısı olan yönetmenin, özellikle de gençse, sadece yeni anlatı türleri geliştirmesi imkansız gözükmektedir. 90'lara bakışta Altunkaya, daha üretken ve "o dönemin [tiyatro] insanların gerçekten tiyatro içinde arayışta olduklarını" söylemiştir. Şimdiyse, "tek derdi tiyatro yapmak" olan kimseyi göremediğini belirtmiştir, çünkü insanlar

"bir şekilde *celebrity*'e bulaşmak zorunda kalıyor, bir şekilde prodüksiyon işi yapmak zorunda kalıyor, ama tümüyle kültür politikalarıyla alakalı, çünkü hepimiz karnımızı doyurmaya çalışıyoruz önce. Benim karnım tok olacak ki sanat düşünüyüm."

Benzer bir durumdan Avkıran da yakınmıştır, ancak Avkıran'ın bu duruma cevabı tiyatroya şüphecilikle sırtını çevirmek olmuştur. Elbette Avkıran'ın aynı zamanda televizyon ve sinema sektöründe popüler bir oyuncu ve tanınmış bir yüz olduğu gerçeği de unutulmamalıdır, dolayısıyla tiyatro işleriyle sinema/televizyon sektörüne yaptığı işleri, bir kutsallık eksenini üzerinden ayırdığı söylenebilir. Yine bile tiyatrodan beklediği kutsallığı bulamayan Avkıran'ın işlerine ara vermesi bununla açıklanabilir:

Yani, metaya dönüşmüş ve ona konulan değer, yüzlerce yıllık konulan değer, tekrarı olmasından başka bir değeri taşımadığını [görüyorum.] (...)"Evet tiyatro çok kutsal bir şeydir" dediler, şimdi biz o kutsallığı yaşatmaya [çalışıyoruz], o kutsallıkla ilgileniyoruz, ama kimse için tiyatronun kutsal olduğunu görmüyorum.

Düşünmüyorum değil, görmüyorum. (Mustafa Avkıran)

Bu kutsallık belki de, Bourdieu'nün terminolojisine dönecek olursak, yaratıcıları kimlerin yarattığına dair mekanizmaların gizlenmesiyle, sanatçının sembolik gücüyle ilgili bir durumdur. Türkiye'de alternatif sahnelerde yönetmenler aynı zamanda yapımcılık rolünü de üstlenmek, bir bakıma *kendi kendilerini yaratmak* durumundadırlar. Üstelik biçim üzerine deneme yapmak için her türlü uzam, zaman, insan ve maddi kaynağı kendileri bir araya getirmeleri beklenmektedir. Bu durumda yaratıcıyı yaratan mekanizmanın gizlenmesi şöyle dursun, yönetmenler iki misli merceğe altındadırlar. Tiyatro alanının *illusio*suna, yani bütün oyuncuların kabul ettiği gizli kurallarına göre yönetmen zaten bütün bu işleri sırtlanan, girişimci kişidir. Ancak yönetmenden kendi dilini yaratmasını isteyen alan, yönetmeni yaratacak düzeneklerin oluşturulması (buna en basitinden bir mekanın kiralanması örneği verilebilir) işini de yine yönetmene bırakarak, yönetmene deneme alanı vermemektedir. Deneme alanı olmayan yönetmense dilini derinleştiremeden bir üslup üretimine, kısa yol bulmaya yönelmektedir. Bu ise genç kuşak bir sanatçı için üslup açısından tutarsızlığa, ya da yetersizliğe yol açarken, alanda yerini sağlamlaştırmış üst kuşak sanatçılar için üretim tıkanıklığına yol açabilmektedir.

3) Oyunculara Yaklaşım

NİNA - Sizin oyununuzda oynamak güç bir şey. Canlı kişiler yok.

TREPLEV - Canlı kişiler! Hayatı olduğu ya da olması gerektiği gibi değil, hayalimizde canlandırdığımız gibi betimlemek gerekir.

NİNA - Çok az hareket var oyununuzda, sadece okuma. Oysa bir oyunda bence mutlaka aşk olmalı... (Birlikte sahne arkasına giderler.)

19. yüzyılın sonunda, natüralizmin ilk ve belki de en önemli yönetmenlerinden André Antoine'ın tiyatroya getirdiği bakış açılarından biri, 'yönetmen' diye birinin bir metni tematik olarak yorumlaması ve oyun metinde yazılanları eyleme çevirmesi olmuştur (Innes ve Shevtsova 2013: 47). Natüralist yönetmenler gerçek yaşamı sahnede olabildiğince detaylı bir şekilde yeniden oluşturmayı hedeflemişlerdir. Aşağı yukarı aynı zaman diliminde diğer koldan gelişen simbolist yönetmenler ise (ki Çehov'un *Martı*'sında Arkadina, oğlu Kostya'yı *sembolist* ve *dekadan* olmakla itham eder), Wagner'in *Gesamtkunstwerk*, yani müzik, tiyatro, dans, söz gibi bütün elementlerin iç içe geçip bir bütün oluşturduğu ideal sanat yapısından mülhem, müziğin, ışığın, estetik bir bütünlüğün neredeyse operatik bir tarzda bulunduğu biçim denemelerine gitmişlerdir.

Gordon Craig ve Appia'nın öne sürdüğü prodüksiyonun bütününe hakim yönetmen idealinin izinden giden Stanislavski, başta Saxe Meiningen Dükü'nün yardımcısı Chronegk gibi oyuncuların bütün eylemlerini kontrolü altına almıştır (Shevtsova ve Innes, 65-6). Daha sonraları ise yirmi ve yirmi birinci yüzyılın *ensemble* yönetmenliğine dönüşen, oyuncuyu yukarıdan yönetmektense oyuncunun işe katkısını genişletmek, oyuncuya yaratma gücü vermek üzerinden bir pozisyon geliştirmiştir. Kendisinin de dediği gibi, yönetmen, doğumda işlerin yolunda gitmesini sağlayan bir ebe gibidir (64). Burada hiyerarşik bir üstünlük değil, oyuncuyla sürekli iletişim halinde olan bir etkenlik sözkonusudur (a.g.e.). Stanislavski'nin bu mirası, Jacques Copeau'ya, Jerzy Grotowski'ye, Lev Dodin'e, Arianne Mnouchkine'e, hatta *devising* (kolektif olarak sahne metni oluşturma) yöntemiyle çalışan Théâtre de Complicité'nin yönetmeni Simon McBurney'e kadar uzanır. Oyuncunun bir şey yaratması, bedeniyle metin yazmasına benzer; bu da oyuncunun hem Wagneryen tarzda bütünlüklü bir

eserin, yani "büyük resmin" içinde yerini bulması, hem de kendi yerini kendisinin yaratarak bir özerkliğe sahip olması anlamına gelir.

Mustafa Avkıran, oyuncularla çalışırken iyi *cast* yaptığını belirtmiş ve bunu öncelikle içgüdülerine, sonra oyuncuları tiyatrodan, sinemada ve televizyonda çok izlemesine, bir dönem de konservatuvarda öğretmenlik yapmasına dayandırmıştır. Ancak Mustafa Avkıran, Övül Avkıran'la yaptığı iş paylaşımında oyuncuyu çalıştırma sürecinde daha geride durduğunu da ifade etmiştir. Övül Avkıran, hareket alfabetini oluşturmak ve tasarımını yapmak, oyuncuyu ısındırmak gibi daha pratiğe yönelik işleri yaparken, Mustafa Avkıran, kendi deyimiyle "daha dramaturg gibi çalışan, daha üst sözü söyleyen" taraf olduğunu belirtmiştir. Avkıran, bunu konservatuvar eğitimine bağlamıştır:

Geldiğim yer de benim daha klasik, daha aslında konservatif diyebileceğimiz bir yerden geliyorum, o sebepten metinle ilişkisi daha sağlam olan ikilide bendim.

Burada Avkıranlar arasındaki iş bölümünü çift taraflı bir bakış açısına tabi tutmak mümkündür. Bir yandan işin final resmine karar veren, 'üst sözü' söyleyen, sanat eserini bütünleştiren kişi Mustafa Avkıran'ken, Övül Avkıran sanat eserindeki elementlerden biri olan oyuncuyu hazırlama görevini üstlenmektedir; yani hiyerarşik bir yapı söz konusudur. Her şekilde rejisörün fikri ve vizyonu, oyuncuya göre üstün bir pozisyonadadır, oyuncu rejisörün vizyonuna hizmet etmek amacıyla bir oyuncu/hareket koçu tarafından hazırlanmaktadır. Öte yandan, ikilinin en güçlü oldukları taraflara yönelip buna göre iş bölümü yapmaları, oldukça 'doğal' görünmektedir. Bourdieücü bakış açısıyla bu doğallığı sorguladığımızda, yani iş bölümünün böyle gelişmesinin niçin doğal olduğunu irdelediğimizde, bütünlüklü sanat

eserinin yönetmeninin vizyonunun, oyuncunun ve hareket tasarımının yaratısının üzerinde olduğu bir yapı görürüz. Yine de unutmamakta fayda var ki, Övül Avkıran ve oyuncu da bu yapının içinde oldukça özerk bir yere sahiptir. Öyle ki, örneğin Mehmet Ali Alabora'nın A Takımı'ndaki muhabirlik hikayesi üzerinden tasarlanan *Muhabir* projesinde, bir süre sonra Mustafa Avkıran'ın girmediği, Övül Avkıran ile Alabora'nın birebir çalıştığı provalar olmuştur.

Oyunculardan beklentisinin "sahicilik" olduğunu söyleyen Avkıran, özellikle Devlet Tiyatrosu oyuncularıyla aynı sahicilik anlayışına sahip olmadıkları için sıkıntı çektiğini söylemiştir.

Oyuncu galiba benim için zor bir çalışma alanı. Yani çok eğilip bükülen bir şey değil oyuncu, Türkiye'de çalıştığım oyuncuların söz ediyorum. Hizmet içi eğitim derler Devlet Tiyatroları'nda...Ama *education* dedikleri, sürekli gidip kendini değiştirmeyi, yani tıp doktorunun yaptığını yapmıyor oyuncu. Konservatuvarı bitirip, aldığı kursu ya da tiyatro okulunu bitirip orada bir duruyor. O durma hali oyuncuya kaybettirmeye başlıyor. Aslında oyuncu durduğu anda gerilemeye başlıyor. Enstrumanı geriliyor, farkında değil.

Kendisi de oyuncu olan ve hatta özellikle son dönem projelerinde çoğunlukla kendisi oynayan Avkıran, kendi çalıştığı rejisörlere de kendisinden aldıkları ilk oyunla yetinmemelerini söylemiştir. Çünkü oyuncunun farkında olmadığı, belki de çok derinde yatan bir şeyi ancak yönetmenin uyandırabileceğine inanmaktadır. Avkıran, bunu bir 'ameliyat masası kurmaya' benzetmektedir, bu ifadeyi de Övül Avkıran'dan ödünç almıştır. Kurulan ameliyat masasında yönetmen, oyuncunun izin verdiği kadar derinlere inebilir, diptekileri açığa çıkarabilir:

Ben bir şey yapıyorsam inanmayın ona. Daha çok isteyin. Çünkü belki ben de bilmiyorum ne kadar ne yapabileceğimi. Sen bana söyledikçe anlıyorum. Bir ölüm sahnesinde, bir öldürme, ya da bir ağlama...Bende bir yere dokunması lazım onun, bende bir şey hatırlatması lazım, duygusal olarak bende bir şey açığa çıkarması lazım ki ben onu oynayayım. Ama bir önceki öldüğüm ya da bir önceki ağladığım gibi ağlayamam, ağlamak da istemiyorum. O zaman ben tanımadığım bir şeyleri harekete geçirmek zorundayım. O tanımadığım bir şeyin ne kadar derinde olduğunu bazen ben bile bilemeyebilirim. Onu çıkaracak olan sensin, ona kapıyı açacak olan da benim.

Stanislavski gibi, Avkırınlar da aslında oyuncunun yaratıcı katkısına önem verirler.

Yönetmen, bu durumda operatör doktor gibi oyuncunun içini, bedenini açacak kişidir. Doktor, ameliyat masasında yatanın içini ancak o rızasını verdiği sürece açabilir. Ancak Avkırınlar oyuncunun her istediğini önerebildiği bir yapıda çalışmazlar. Oyuncular ya da müzisyenler zaten "akla uygun bir şey değilse kendisi de önermiyor" diyen Avkırın'ın süreci, kendi aktardığı üzere tartışmaya çok fazla açık değildir. Kaldı ki doğaçlama da Avkırınlar için eski bir dildir, "yani oyuncunun oturup günler boyu doğaçlayarak bulduğu bir dünya yok"tur. Bunun sebebiyse Avkırınlar'ın doğaçlamayı sürecin başında, "kağıt üzerinde" yapması, bundan sonraysa provalardaki egzersizlerde oyuncuların bir takım boşlukları yaratıcılıklarıyla doldurmalarını istemesidir.

Oyuncuya diyorsun ki yani 'bu lafı söylerken istediğin gibi söyleyebilirsin. ama bu lafı söyleyeceksin.' Yani o aslında geleneksel anlamdaki tiyatrodan çok daha özgür bir

alandan söz ediyoruz. Ama tutup da 'biraz kedi ol, biraz köpek ol biraz ağaç ol' falan onlar çok eski bizim için.

Altunkaya ise kadrosunu oluştururken iyi seçimler yapmadığını, çünkü oyuncuların iyi niyetlerine ve istekliliklerine inandığını belirtmiştir. Bu biraz amatör tiyatro geleneğinden miras kalmış bir durum gibi gözükmektedir. Ancak, örneğin *Amerika* projesinde Altunkaya bir seçme düzenleyerek değil, oyunculara teklif götürerek bir kadro oluşturmuştur. Tiyatro Kordelya zamanında kendisi de oyunculuk yapmış ve yakın geçmişte televizyon dizilerinde oynamış olan Altunkaya, İstanbul'a geldikten sonra daha çok yönetmenliğe yoğunlaşmıştır, çünkü İzmir'de amatör oyunculuk yapmış olsa dahi İstanbul'da profesyonelleşme kararı onu sahneden uzak tutmuştur.

Oyuncularla çalışma yöntemi konusundaysa Altunkaya bir yöntem arayışına devam etmektedir. Bu bir yandan her projenin farklı bir yönetmen-oyuncu dinamiğine ihtiyacı olmasından, öte yandan Mekan Artı projelerinin de değişken üsluplarla sahnelenmesinden kaynaklanmaktadır. Altunkaya'nın amatör tiyatro kökenli olması, yönetmeni reddeden, kolektif üretim mantalitesiyle bir temas kurmuş olduğu anlamına gelmektedir. Nitekim Altunkaya, Tiyatro Kordelya'da "yönetmen" değil, provaları yürüten kişi, "yürütücü" unvanının kullanıldığını belirtmiştir; " çünkü o dönem için tiyatro algısında, hani yönetmen olmak, bir kültür yöneticisi olmak gibi şeyler yoktu. Bizim için tiyatro yapmak oynamaktı." Bugünkü projelerindeyse kendi deyimiyle bir "tanrı-yönetmen" ile kolektif yaratım arasında gidip gelerek kendine bir yapı oturtmaya çalışmaktadır.

Oyuncuyla nasıl bir ilişki kurulması gerektiğini, yani çalışma esnasında, hala bulmaya çalışıyorum. Mesela şimdiki prova sürecimde [Amerika], birazcık o eskiden gelen o kolektif yaratım sürecine tekrar döneyim, çünkü biz o sıralarda çok şey katıyorduk oyuna diye, çok demokratik, çok oyunculara söz bırakan bir yapı geliştireyim, sadece bir yönlendirici gibi durayım, gizli bir yönetmen olayım kafasıyla yaklaştım. Ama olmadı, yani özellikle İstanbul oyuncuları yönlendirilmeyi çok istiyor. Düşünmek istemiyorlar. Ama bir yandan da düşündüklerini sanmak istiyorlar.

Bunun tam zıt noktası olarak değerlendirebileceğimiz "tanrı-yönetmen" konumundaysa, Altunkaya oyuncuların "kuklaya döndüğünü" ve kendilerinden bir katkıda bulunmadıklarından yakınmaktadır. Üstelik provada oyuncuyla bir tanrı-kul ilişkisini yansılayan bir otorite kurmak da kendi karakterine aykırı bulduğu bir durumdur. Oyuncuların da "yapıları gereği, oyunculuktan dolayı" kendilerini sürekli merkezde görmelerinin bir ego çatışması yarattığını belirten Altunkaya, yine de "oyuncuya alan bırakmanın" elzem olduğunu düşünmektedir.

Oyuncunun sahnede mutlu olması en önemli şey. Mutlu olacak ki enerjiyi bize geçirsin, ama bir yandan da o mutluluk nasıl sağlatılır, çünkü her biri de ayrı birer insan (...) Kişisine göre mi davranmak gerekiyor, yoksa yönetmeni bir noktaya koyup oyuncunun mu ona adapte olmasını beklemek gerekiyor açıkçası bilmiyorum.

Altunkaya'nın projelere başlarken kafasında bir resim oluşturduğu ve bu resme doğru ilerlemek için teknikler geliştire geliştire çalıştığını belirtmiştik. Dolayısıyla Altunkaya kafasındaki *ideal resme*, yani bir bakıma Wagner gibi (estetiği çok farklı olsa da) pürüzsüz,

yaratıcısı tarafından tamamlanmış bütünlüklü sanat eserine ulaşmak için oyuncularla "sonuca götürme odaklı" bir ilişki kurmaktadır. Altunkaya'nın kendi belirttiği üzere, oyuncu ile rejisörün kafasındaki resimler farklı olduğu için süreçte çatışmalar olmaktadır.

Ben biliyorum ne çıkacağını, ama oyuncu anlamıyor hala, ben onu anlatmaya çalışıyorum, süreci uzatıyor. Anlıyorlar sonunda ama... Böyle işlerde sanırım oyuncunun kayıtsız teslimi gerekiyor olabilir. Yani güvenmesi gerekiyor yönetmenine. Çünkü ben sanırım çok iyi anlatamıyorum bazen derdimi oyuncuya. Kafamdakini çok iyi kelimelere dökemiyorum. Bu problemlere yol açıyor oyuncuyla, hele ki kalabalık ekiplerde...

Buradaki ana dinamik yine hassas bir denge sistemi üzerine kuruludur: sürecin en başından belirlenmiş tamamen sabit bir resim, aslında oyuncunun bir anlamda yeterince keşif yapamamasına sebep olacaktır. Üretim sürecinde birlikte üretilmemiş bir resim, (bu sözcüğü ne kadar temkinli bir şekilde kullanıyor olsam da), süreci 'doğal' olarak oyuncunun elinden alacaktır. Öte yandan yönetmenin görevi bir takım formlar üreterek ve bu formlar dahilinde kısıtlamalar getirerek oyuncunun kaybolmasını engellemek ve kalıplaşmış oyunculuk alışkanlıklarını yıkmasını sağlamaksa, üstelik bunu yaparken sahnedeki imgeyi oluşturmaksa, yönetmenin sunduğu kısıtlamalar içinde kendine bir alan yaratmak da oyuncunun sorumluluğundadır. Oyuncunun kendine bu alanı yaratması, en azından Stanislavski'ye göre, sahne eğitimi ya da tecrübesine bağlıdır. Çünkü Chronegk gibi tanrı-yönetmenler, eğitilmiş oyuncu yokluğunun getirdiği bir zorunluluktur. Bu durumda sanatsal prodüksiyonun ağırlık merkezi oyuncudan sahnelemeye kayacaktır. "Herkes adına yaratıcı olma zorunluluğu, yönetmeni diktatöre döndürmüştür" (Innes ve Shevtsova, 75).

Özetle hem Avkıran hem de Altunkaya, vizyonlarına göre oyuncularını şekillendirmek üzerinden çalışırlar, dolayısıyla yönetmenin fonksiyonlarından biri kendi kafasındaki imgeye oyuncuları yerleştirmek, yahut bu imgeyi oyuncuların da kafasında canlandırmaktır. Avkıran zaman içinde oyuncularla çalışmaktan olan memnuniyetsizliğinin de etkisiyle kendisi ve Övül Avkıran'ın oyuncu olduğu projelere yönelmiştir. Altunkaya ise tanrı-yönetmen ile kolektif üretim arasında bir denge bulma çalışmalarına devam etmektedir. Avkıran, izin verdikleri sürece oyuncular içinde arkeolojik bir kazıya çıkarken, Altunkaya daha hedef odaklı, bir yandan oyuncunun "mutlu" olması, öbür yandan kafasındaki yapıya uymasına yönelik bir yaklaşım izlemektedir, oyunculara dair daha derinlemesine bir araştırma işlerinde geri planda kalmaktadır. Kısacası, bir yönetmen kafasındaki resmi oluştururken daha çok oyuncuya ve sanat formlarının nasıl bir araya geleceğine dair araştırma yaparken, diğeri arayışlarını uzam ve performans tekniği üzerine yoğunlaştırmıştır.

4) Dramaturg ve Tasarımcılara Yaklaşım

Cathy Turner ve Synne K. Behrnt, dramaturjiyi, metin olarak okunması ya da performans olarak izlenmesi fark etmeksizin, sanatsal bir işin kompozisyonu olarak tanımlarlar (2008: 4). Ancak "kompozisyon" kelimesinin, sabit bir konseptten akışkan ve dinamik bir kavram olduğunu hatırlatırlar ve dramaturjinin "prodüksiyon halinde olan bir oyunun gözlemi ve bütün performans durumunun bağlamı olduğunu, sanat eserinin yapısının bütün öğeleriyle birlikte (sözcükler, imgeler, ses vd.) kurulmasıyla ilgilendiğini" belirtirler (a.g.e.). Dolayısıyla dramaturji günümüzde 'dinamik, bağlamsal ve politik'tir (a.g.e.). Dramaturglar da yönetmenler gibi farklı yaklaşımlara sahiptirler, kimileri yeni metinlerin kompozisyonuyla

ilgilenirken, kimileri provalarda bir "dış göz" olarak aktif bir rol oynar, kimileriye metinle ilgilenmektense canlı performansın yapısını oluşturmaya odaklanırlar (11). Dolayısıyla yönetmenin de dramaturga nasıl yaklaştığı, ya da Türkiye şartlarında nasıl 'yaklaşmak zorunda olduğu', yönetmenlerin sanat eserini oluştururken nasıl bir etki alanına sahip olduklarına dair ipucu verecektir.

Mustafa Avkıran, eğitiminde Alman etkileri olduğu için, dramaturjiye çok inandığını belirtmiştir. *Geyikler Lanetler*'in Ankara'daki sahnelemesinde olduğu gibi bir dramaturgla çalıştığı projeler olsa da, "rejisörlüğümün bir tarafı dramaturgluk gibi benim. Bir tarafım müzik, bir tarafım dramaturgi. Yani aslında müzik dramaturgi ve ışık arasında dolanan bir şey" demiştir. Avkıran işlerine yaklaşımında dramaturjiyi zaten bir yapı taşı olarak kullanmakta, dolayısıyla performansın yapısını oluştururken dramaturgiyle birlikte düşünmektedir. Yine de dışarıdan bir dramaturg fikrine karşı olmayan Avkıran, metne dayalı bir oyun çıkaracak olursa dramaturgla çalışabileceğini ifade etmiştir.

Atıyorum şimdi tekrar bir *Othello* yapacak olsam, belki istediğimi, fikrimi gerçekleştirecek bir takım kuracak olsam, bir dramaturga ihtiyaç duyabilirim. Hiç karşı değilim. Ama mesela *Ashura*'yı yaparken dramaturga ihtiyacım yoktu. Zaten o işin dramaturgisini kurmayı asıl olan... Aynı şey *Kassas* için de geçerli, aynı şey *Sabahlar Olmasın* için de öyle.

Dolayısıyla Avkıran'ın dramaturjiyi günümüzdeki anlamıyla, canlı performansın yapısını kurgulama üzerinden anladığını, ancak klasik metinlerle çalışacağı zaman, yine klasik anlamda metin analizi/masa başı işi yapan bir dramaturgla çalışmayı isteyebileceğini

görüyoruz. Övül Avkırın'la oluşturduğu orijinal projelerinde dramaturgiyi sırtlanmasından, özellikle geç dönem prodüksiyonlarında Avkırın için canlı performansın kurgusunun, ya da bütünlüklü anlamda yapının, oyuncudan daha önemli bir yere sahip olduğunu görebiliyoruz. İlginç olan, Avkırın'ın üzerine eğildiği, ameliyat masasına aldığı oyuncunun, başkalarındansa git gide kendisine ve Övül Avkırın'a dönüşmüş olmasıdır.

İstanbul Üniversitesi'nde dramaturji üzerine yüksek lisans yapan Altunkaya'nın işlerinde ise dramaturgluğu çoğunlukla Altunkaya'nın ortağı Didem Kaplan üstlenmektedir. Kaplan, aynı zamanda Altunkaya'nın yönettiği yeni metinlerin çoğunun yazarıdır. Altunkaya-Kaplan ikilisinde teknik işler ise daha çok, yatkınlığı sebebiyle Altunkaya'ya kalmaktadır. Elbette buradaki yatkınlığın da doğal olarak gelişen bir şey olduğunu düşünmekte temkinli olmakta fayda vardır. Zira projelerin yönetmeni olarak Altunkaya, Avkırın gibi, kafasında ürettiği imgeye ulaşabilmek için teknik sorumlulukları da üstlenmiştir. Metin ise Altunkaya'nın işlerinde teknikten daha sonra gelen bir öge olduğundan, Kaplan'la yaratıcı süreçleri kayda değerdir:

Didem'le ilginç bir ilişkimiz var, yani bu yıllardır beraber çalışmaktan gelen bir şey. Bu beni hala çok etkiliyor. Atıyorum *Ayna*, 'Didem şöyle bana bir metin getirir misin, ama seveceğim bir şey olsun' dediğim an o seveceğim bir şey getiriyor. Bu sanırım yıllarca beraber oyun izlemekten oyun yapmaktan gelişen bir şey. Ben yazmış gibi oluyorum onun metni elime geldiğinde. *Kalem* öyle oldu mesela. Dedim ki 'Didem benim sevebileceğim, içinde kısa cümleler olan bir monolog getir. Yaklaşık 20 sayfa olsun dedim.' Ve geldiğinde istediğim metindi o.

Dolayısıyla Mustafa Avkıran'ın Övül Avkıran'la hareket tasarımı üzerinden kurduğu ilişkiyi, Ufuk Tan Altunkaya'nın Didem Kaplan'la metin üretmek üzerinden kurduğunu gözlemleyebiliriz. Hem Övül Avkıran'ın, hem de Didem Kaplan'ın süreç içinde özerklikleri bakidir; Övül Avkıran'ın oyuncuyla birebir çalışma seansları, Didem Kaplan'ın proje için tek başına oturup metni oluşturma sürecine bir bakıma denktir. Bunun yanında, Altunkaya, bir uyarlama ya da çeviri bir metin sahnelerken işin masa başı kısmını da, kafasındaki imgeye hizmet etmesi açısından kendisi üstlenmektedir:

Ama atıyorum şimdi Kafka yapıyorum. Orada özellikle çevirisini ben yaptım. Uyarlamasını ben yaptım, çünkü gözümdeki o belirlediğim sahne tasarımına göre, final oyununa göre ben kendim cümle yapıları geliştirdim, kendime göre uyarlamayı yaptım. *Anne Babalar'*da da metni kendime göre alt üst ettim. *Şahmeran'ın Bacaklarını* da, Murathan Mungan'ı uyarlarken final sahneme göre hepsini donattım. Yani hiçbir zaman bir metni 'haydi bu metni çıkarıyorum' diye koyamam çünkü o kafamdaki resme uymuyor olacaktı.

Eğer yönetmenin görevi bütünlüklü bir resim oluşturmak, bir performansı kafasındaki imgeye göre kurgulamak, ya da seyircide bir şeyleri harekete geçirmekse, prodüksiyonun dünyasını yaratırken sahne, ışık, kostüm ve ses/müzik tasarımı önemli elementler olacaktır. Sahnelemeye hizmet eden hiçbir mekan, (boş bir kara kutudan İtalyan sahneye kadar) 'sade', 'boş', ya da 'herhangi bir anlamdan yoksun' olamayacağı gibi, oyuncunun bedeninin üzerindeki hiçbir kıyafet de, kendi günlük kıyafetleri dahil, performans başladığı andan itibaren nötr olamayacaktır. Dolayısıyla yönetmenlerin tasarımcılarla nasıl çalıştıkları, yaratıcı süreçlerini nasıl oluşturdukları da dikkate değerdir.

Mustafa Avkıran tasarımcılarla çalışırken kendisini riske atmadığını, daha çok bildiği tasarımcılarla, sade tasarımlar üzerine gittiğini söylemiştir. Hatta, geç dönem işlerinde, başka oyuncuların çok kendisine dönmesi gibi, tasarımda da "daha bize ait projelerde hiç kimseyle çalışmamaya doğru gitmeye" başladığını ifade etmiştir. Şu ana kadar çalıştığı ve özel bir dil tutturduğu iki tasarımcının Naz Erayda ile Ali Cem Koroğlu olduğunu söyleyen Avkıran, her ikisini de heyecan verici bulmasına rağmen, projelerinin tasarımlarını kendi başına yapmaya başlamıştır. Avkıran bunu 'bütüncül sanat eseri' fikriyle ilişkilendirmiştir:

Bütüncül sanat yapıtı fikri hayatımıza girmeye başladıkça ikinci ve üçüncü şahıslarla çalışmak yerine o bütüncül sanat yapıtına aslında [odaklandık] (...) Mesela *Sabahlar Olmasın'* da bütün mekanı Övül yaptı. Ben şarkıları söyledim, Gittikçe daha kendi dünyamızı kuruyoruz. Azalttık, çok azalttık. Bilinçli bir tercih tabii.

Tasarımcılarla çalıştığı zaman yaratıcı sürecin en başından beri çalışan Avkıran, ideal sanat eserini bütünlüklü yapıda olarak gördüğü için ve belki de bu ideal resmi yaratıcı süreçte kendi kafasında oluşturduğu için, dekor tasarımını üstlenmenin yeni gelmediğini ifade etmiş, *Sığıntılar* (Trabzon Devlet Tiyatrosu) ile *Oresteia*'nın tasarım fikirlerini de kendisinin bulduğunu belirtmiştir. İşlerinin gittikçe bütünlüklü sanat eserine evrildiğini söyleyen Avkıran, işlerini tanımlamak için "daha heykel. daha resim, daha ses, daha resim. Daha söz. Mesela sözsüz [proje] yok. Söz var hep bende. Işık hep var mesela. Parlak beyaz ışık da olsa ışık var " sözlerini kullanmıştır. Avkıran'ın sıklıkla çalıştığı ışık tasarımcısıysa, bu tezdeki yönetmenlerin bir çoğuyla çalışmış olan Yüksel Aymaz'dır.

Ufuk Tan Altunkaya ise, yaratıcı sürecinde tasarımcıları oyunun prömiyer yapmasına yakın tarihlerde dahil etmektedir. Tasarımcıların yaratusını, kafasındaki resme doğru yönlendirme konusunda sıkıntı çeken Altunkaya, genelde işlerinin tasarımını da kendisi yapmıştır:

*Anne ve Babalar'*da sahne tasarımcısıyla çalışayım dedim ama benim gözümdeki yapılamadılar ve ben dekoru oyun günü söküp kendi dekorumu kurdum. Bugüne kadarki dekorların çoğunu ben kurdum, ışığını, tekniğini... Ancak böyle çok teknik, video kurgulamak gibi şeyler olduğunda profesyonel birine yaptırıyor oluyorum...

Kafka'nın *Amerika'*sında oyunun kaba rejisi çıktıktan sonra dekorlu çalışmalara geçeceğini, tasarımcıyla çalışmaya başlayacağını belirten Altunkaya, tasarımı minimal tutarak kendisinin üstlenmesini, İzmir'de başladığı amatör tiyatro geleneğine bağlamaktadır. Buradaki risk, tasarımların tasarımcılarla birlikte üretilmediği sürece hep sade kalması, bunun da böyle bir üslup olarak kalıplaşmaya başlaması olacaktır.

Sonuç olarak, biri kariyerinin olgunluk çağında, diğeryse yavaş yavaş kendini bulmaya doğru giden iki alternatif tiyatro yönetmeninin de, farklı altyapılardan gelmelerine rağmen, bütünlüklü sanat eseri mantalitesi oluşturmak adına, sahnede imge yaratma konusunda elzem olan tasarım öğelerini kendilerinin üstlendiğini görüyoruz. Bunun Avkıran tarafındaki sebebi belki de üslup olarak tiyatro formundan uzaklaşmak ve çıkan yapıtı kişiselleştirmek, kendine aitleştirmekken, Altunkaya tarafındaki sebebiyse yönetmenin kafasındaki tasarım fikirlerini uygulamaya geçirebilecek tasarımcıları (henüz) bulamamış olmasıdır. Ancak her iki tarafa da, diğer taraf için geçerli olan sebepler sızmış gibidir. Sonuç olarak iki durumda da yönetmen sahne tasarımı fonksiyonunu da üstlenmiştir ve bu "alternatif" tiyatrolarda tasarıma dair

araştırmaların geride kalması ihtimalini doğurmaktadır. Bu ise yeni sahneleme biçimleri oluşturma misyonuna, yani alternatif tiyatroların kurulma sebebine, nereden bakılsa ters düşmektedir.

VII. AMATÖR TİYATRO'DAN YENİ METİNLERE:

KEREM KURDOĞLU - EYÜP EMRE UÇARAY

Bu bölümdeyse Kerem Kurdoğlu ile Eyüp Emre Uçaray'ı karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Öncelikle Kumpanya'nın kurucularından Kerem Kurdoğlu'nun da, İkinci Kat'ın kurucularından Eyüp Emre Uçaray'ın da lise ve üniversite tiyatrosu geleneklerinden geldiği belirtilmelidir. İki yönetmen de yeni metinler sahnelemek bakımından birbirine benzetilebilir. Ancak biri daha çok kendi yazdığı, diğeriyse başka yazarların yazdığı metinleri sahnelemeyi tercih etmiştir. Bunun yanında alternatif tiyatrolar çerçevesi içinde, Kurdoğlu ve Uçaray'ın sanat eserine ve yaratıcı sürece yaklaşımları oldukça farklıdır.

1) Sunuş ve Yönetmenliğe Başlangıç ⁹

Kerem Kurdoğlu

Tiyatroya başlangıcını Robert Kolej'de yapan Kurdoğlu, amatör tiyatro geleneğinde herkesin her görevi paylaştığı kolektif yapılanmalar itibarıyla tiyatrocunun kimliğini oluştururken yazar/yönetmen/yapımcı gibi farklı fonksiyonların peşinden gitmemiştir.

"Öyle bir okul tiyatrosu yapısından geldiğim için ben hiç sorgulamadan ve öyle bir karar aldığımı fark etmeden bir *auteur* oldum aslında " diyen Kurdoğlu'na göre *auteur* hem metin yazımını üstlenen, hem oyunu sahneye koyan, hem de ekibin bir araya gelmesinden sorumlu olan yönetmendir. Bütün bunları tek başına değil, eşi ve iş ortağı Naz Erayda ve Kumpanya'daki diğer arkadaşları ile yapan Kurdoğlu, buradaki çalışma prensibinin kolektif üretime dayalı olduğunu belirtmiştir: "Biz birlikte ekibi de toplardık, konsepti de saptardık,

⁹ Kaynak belirtilmediği sürece alıntılar Kurdoğlu, Erayda ve Uçaray ile yapılan mülakatlardan alınmıştır.

onun gerektirdiği yazım işini de yapardık, ynetirdik vesaire. Yani bu adını bile koymadan, titrler olmadan yaptığımız bir şeydi."

Maria Shevtsova ve Christopher Innes ise, *auteur*' bütünlüklü tiyatro (*total theatre*) yapmayı hedefleyen yönetmenler olarak tanımlarlar.

Bunlar, genellikle sahneledikleri işi aynı zamanda yaratan da ynetmenlerdir - çoğunlukla oyun yazarının yerine geçen - hareketin koreografisini yapan, dekoru tasarlayıp ışığın planını yapan, hatta bazen sahnede oynayan ynetmenlerdir, bu da onlara *auteur* sıfatını verir; Fransız Yeni Dalga film teorisinden devşirilen bu terim, film yapma sürecinde öylesine baskın olan ki ancak bütün filmin yazarı olarak görülebilen yönetmenleri betimlemek için kullanılır, çünkü çıkan ürün kişisel bir dışavurum olarak okunabilir" (Innes ve Shevtsova 2013:147).

Innes ve Shevtsova, *auteur* terimini tiyatrodaki bütün yaratıcı süreci sahiplenen yönetmenler için kullanmıştır ve örnek olarak Wagner'le bir çok görüşü paylaşan Edward Gordon Craig'in yanında Max Reinhardt, Norman Bel Geddes, Peter Brook, Robert Wilson, Robert LePage, Peter Sellars ve Christoph Marthaler gibi yönetmenlerden bahsetmişlerdir.

Robert Kolej ve daha sonra Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'nda tiyatro yapan Kurdoğlu'nun hayatında iki faktör etkileyici olmuştur; birincisi lise ğretmeni Dorothy İz'in ona Grotowski'nin *Towards A Poor Theatre* kitabını vermesi, ikincisiyse lise sona geçişte tiyatro kulübü için oyun ararken Bilgesu Erenus'la görüşmeye gitmesidir. Erenus'un "yetişkinler için yazılmış oyunları alıp saçlarına pudralarla yaşlanmaya çalışıp oynamaya çalışmak"tansa kendi meselelerini gündeme getiren oyunlar oynamaya teşvik etmesi zerine, Kurdoğlu ilk oyununu

yazmaya başlamıştır ve böylece, kendi deyimiyle "kendi sıradışı oyunlarını yazan ve yöneten, *auteur* bir tiyatrocü kimliği oluşmuş"tur.

Daha sonra Boğaziçi Üniversitesi'nde Brechtien geleneğin "ezici üstünlüğü"nü tadan ve kolektif bir yapılanma içinde tiyatro yapmayı tecrübe eden Kurdoğlu, üniversiteden sonra, Boris Vian'ın *İmparatorluğun Mimarları* oyununu Fransız Kültür Merkezi'nde sahnelerken Naz Erayda ile ilk defa çalışmıştır. Naz Erayda ise Mimar Sinan Üniversitesi (1987'den önce Güzel Sanatlar Akademisi) eğitimine devam ederken, BİLSAK'ta oyunculuk ve sahne bilgisi eğitimi almış, burada "Beklan Algan, Cevat Çapan, Aysin Candan, Metin Deniz, Saim Bugay, Gevher Bozkurt, Hilmi Yavuz, Belkıs Mutlu, Ahmet Levendoğlu, Müge Gürman, Nihat İleri, Taner Barlas, Haluk Şevket Ataseven, Erol Keskin, Macit Koper gibi farklı disiplinlerden hocaların" atölyelerine katılmıştır (Erayda 2016, mülakat). Bundan sonra da Müşfik Kenter, Genco Erkal, Gülriz Sururi, Ahmet Levendoğlu, Işıl Kasapoğlu gibi aynı zamanda oyuncu da olan yönetmenlerin oyunları için dekor-kostüm tasarımı yapmış, sonraki yıllarda Kerem Kurdoğlu, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, Mustafa Kaplan, Filiz Sızanlı, Zeynep Günsür, Mustafa Avkıran gibi isimlerle çalışmıştır.

Şeytanlar ve Elmalar Tiyatro Topluluğu adı altında *İmparatorluğun Mimarları* sahnelendikten bir sene sonra bu topluluk dağılmıştır. Kurdoğlu, Erayda, Şerif Erol ve Selma Köksal Tiyatro Devran'ı kurmuştur, ekip Kurdoğlu rejisiyle Murray Schisgal'in *Daktilolar*'ını (1987, İstanbul) ve Kurdoğlu'nun yazıp yönettiği, *Faust*'un çeşitli versiyonlarından esinlenerek oluşturulmuş *Faustofeles* (1990) oyununu sahnelemiştir. Erayda'nın deyimiyle, bu grup da ikinci oyunundan sonra "sanatsal ve yayşamsal hedeflerin farklılığı nedeniyle" dağılmıştır. Erayda'nın o zamana kadar bir odasını atölye olarak kiraladığı Tarlabası'ndaki eski Anarat

Hıgutyun manastırında, 1990 yılında Erayda ile Kurdoğlu İstanbul Sanat Merkezi'ni (İSM) kurmuştur. Bu sanat merkezinin ikinci katında daha sonra, 2000 yılında Mahir Günşiray ile Mustafa Avkıran'ın açtığı İSM 2. Kat kurulmuştur. Kumpanya ismi verilen topluluğun İSM'deki ilk oyunu, Kurdoğlu'nun yazıp yönettiği *Fayton Soruşturması*'dır.

Kumpanya dahilinde Kurdoğlu ve Erayda, *Fayton Soruşturması*'ndan sonra *Canlanan Mekan* (1993), *Kim O?* (1995), *Haritadan Naklen Yayın* (1995), *Everest My Lord* (3 farklı versiyonuyla 1996, 1997 ve 1998), *Vınnlamanın Binbir Yolu* (1998), *Küçük Prens* (1999), *Duruş* (1999), *Sahte Kimlikler 5* (2000), *Yine Ne Oldu* (2002), *Massin'in Kel Şarkıcısı* (2003) oyunlarını sahnelemiştir. Ayrıca Kurdoğlu 2008'de Kafka'nın *Dava*'sından uyarladığı *İstanbul'da Bir Dava*'yı İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali için yönetmiştir. Kurdoğlu'nun yazdığı *Ve Hep Birlikte Soldan Çıkarlar* (İstanbul, 2011) ise İstanbul Devlet Tiyatroları'nda Celal Kadri Kınoğlu rejisiyle oynanmıştır.

Kurdoğlu ve Erayda, tiyatroya dair her ögenin bütünlüklü bir dil oluşturduğu yapıları araştırmıştır. Bunu yaparken, bir tür sahne gerçekliğini yakalamak, bunu yakalarken hem "seyir zevki yüksek" bir sahneleme yaratmak, hem de gündelik hayatta kanıksadığımız meselelere yeni görme biçimleri, bakış açıları sunarak bir düşünme alanı açmak hedeflenmiştir; Kumpanya bu yüzden alternatif bir tiyatrodur. Bütünlüklü tiyatro dilini oluşturmada yine bir *Gesamtkunstwerk* etkisi hissedilir; belki de Kumpanya'nın işlerindeki her şeyin tamı tamına Kurdoğlu'nun ya da Erayda'nın kesintisiz hakimiyetine addedilmemesi, süreçlerinde farklı perspektiflere yer vermeleri ve ileride de tartışılacağı üzere Kumpanya'daki yapılanma farkı sayesinde.

Eyüp Emre Uçaray

1983 doğumlu Eyüp Emre Uçaray'ın geçmişi, Kurdoğlu'nunki gibi üniversite tiyatrosuna dayanır. Yıldız Teknik Üniversitesi'nde Harita Mühendisliği okurken bu üniversitenin köklü tiyatro kulübüne giren Uçaray, önce gruptaki bir senelik temel oyunculuk eğitiminden geçmiştir. İkinci senesinin sonuna doğru yeni gelen üyelere sahne çalıştıran Uçaray, ikinci sınıftan üçüncü sınıfa geçişte John Whiting'in *Hayır, Neden?* isimli kısa oyununu beğenmiş ve arkadaşı Taha Yasin Yıldırım ile birlikte yönetmeye başlamıştır.

Temel bir yönetmenlik eğitimi olmayan Uçaray'ın, *Hayır Neden?*'i sahnelerken karşılaştığı engellerden biri, oyunun sonunda Jacob karakterinin kendisini asmasını sahne pratiğine geçirmektir. Ne yapabileceğini araştırırken kulübün eskilerinden birinin "Kendi perspektifinden bir şey kat. Yönetmenliğini buradan bir şekilde oluşturmaya çalış. Birebir yapmak zorunda değilsin, oraya kendi yorumunu [kat] ve o sahneyi nasıl görüyorsan öyle bir şey yap." demesi üzerine metni yorumlamaya başlamıştır. Böylece ışık yardımıyla Jacob'a dair bir maket oluşturup bu maketin dağılması şeklinde işleyen dışavurumcu sahnelemeleri andıran bir final oluşturmuştur. Burada önemli olan, Uçaray'ın, belki de amatör geleneğin de verdiği bir bakış açısıyla, yönetmenin görevinin oyun metninin bir yorumlaması olduğunu ifade etmesidir.

Aslında her şey çok hata yapa yapa ilerledi. Yani hani, ilk zamanlarda metinle kavga da ettiğim oldu...çünkü o öyle garip bir enerji. Yazar yanında yok ve sen metinle baş başasın. Anlayamadığın noktada ya anlayamadığını kabul edeceksin; belki o toylukla onu yapmıyorsun da, sanki onu anladığın yere çevirmeye evirmeye çalışıyorsun. Ya da senin daha büyük bir fikrin oluyor, onu oyuna yüklemeye çalışıyorsun.

Uçaray Yıldız Teknik Üniversitesi'nde altıncı senesinden sonra, okulu da bitiremeyeceği şekilde uzayınca, arkadaşları Adil Yurtçu, Nuri Yavuzer ve Murat Özçelik ile "tiyatro kulübünün sınırlarından çıkalım ve gerçekten şehirde ne yapabiliyoruz, Taksim'de ne yapabiliyoruz, yaptığımız oyuna birileri geliyor mu gelmiyor mu" fikriyle 2007-8 sezonunda Sıfırnoktaiki grubunu kurmuştur. Kendi mekanı olmayan grup bugünkü Hayal Kahvesi Bistro, eski Dulcinea'nın alt katında Sam Shepard'ın *Vahşi Batı* oyununu sahnelemiştir. Oyunu Uçaray yönetmiştir. Daha sonraysa hayatla ilgili öncelikler farklılaştığı için grubun yapısı değişmiştir ve Uçaray, Heves Duygu Tüzün ve Sami Berat Marçalı ile devam etmiştir. Bu sırada ekip, İngiltere Manchester'daki Contact Theatre'ın Contacting the World isimli gençlik festivaline *Hayali* isimli kendi oluşturdukları metinle katılmıştır.

Uçaray, tiyatronun başarı ve başarısızlıklarını seyirci bulma meselesi üzerinden anlatmıştır. Örneğin *Vahşi Batı*'nın ilk sezonunda yapılan sekiz dokuz gösterimin kırk kişilik de olsa dolu salonlara oynaması, Sıfırnoktaiki grubu için "çok büyük bir heves" kaynağı olmuştur. Sıfırnoktaiki birkaç sene sonra hayatına yeni yapılanmasıyla devam ederken belli bir süre bir üretimde bulunmayınca *Vahşi Batı*'yı devam ettirmeye çalışmış, ancak seyirci bulmakta sıkıntı çekmiştir. Bunun ve bir takım "başarısız" oyun denemelerinin üstüne Uçaray'ın tabiriyle "sağlam bir üretim" yapmak isteyen ekip, İngilizceye hakimiyetleri olduğundan İngiliz metinlerine odaklanmaya başlamıştır. Uçaray bu dönemi birlikte bol bol metin okudukları bir dönem olarak tanımlamıştır.

Sahnelemek üzere metin arayışına dair bu süreç, Uçaray ve bugün İkinci Kat olan ekibin aslında yazar odaklı tiyatroya verdiği önemi göstermektedir. Nitekim İkinci Kat'ın

kurucularından Sami Berat Marçalı, ekibin ikinci yaşına girdiği 2010 senesinde verdiği bir röportajda, oyun arama sürecinde Uçaray'la birlikte Devlet Tiyatroları, Şehir Tiyatroları, Krek, DOT, Oyunbaz gibi yerli tiyatroların ne yaptığını araştırdıklarını, sonra İngiliz, Amerikan ve Bulgar tiyatrosu üzerinden yurtdışını incelediklerini anlatmıştır. Bununla birlikte Türk yazınını da inceleyen kurucu ekibin vardığı sonuç şu olmuştur:

Karşımıza şöyle bir tablo çıktı: günümüzün nabzını yakalayabilen metinler genelde İngiliz metinleri çünkü tiyatrolarında yazarlığa çok önem veriyorlar, destekliyorlar. Bu sebeple de güzel metinler ortaya çıkıyor. Kişi tiyatrosu ya da yönetmen tiyatrosu değil de daha çok yazar tiyatrosu hakim. Bu sebeple yazar tiyatrosu birkaç adım daha önde bütün ülkelerden, Türkiye dahil. (Marçalı 2010)

Türkiye'de yazar tiyatrosunu ilerletme hedefiyle yola çıkan Uçaray, Tüzün ve Marçalı'nın yöneldikleri alan İngiliz metinleri olmuştur, çünkü bu metinlerin "günümüzün nabzını yakalayabilen" nitelikte olduğu kanaatine varmışlardır. Ancak bu, tamamen yabancı yazar odaklı bir tiyatro yapmaya dair bir istek değildir. Ekip aynı zamanda Türk yazar araştırmalarına başlamıştır. Marçalı kendi metinlerini oluşturmak, "kendi [İkinci Kat Ekibi'nin] istekleri doğrultusunda yazan" yazarlar bulmak istediklerini, ancak "dışarıyı takip etmek" adına ileride her sezonda bir yabancı oyun da sahneleyebileceklerini ifade etmiştir. Bunun yanındaki diğer hedefse sıklıkla üretimdir: "Sezon içerisinde fazlaca oyun sergilemek istiyoruz." (a.g.e.)

Uçaray, başta tesadüfen Mark Ravenhill'in *Shopping and Fucking* oyununu seçtiklerini, sonra DOT'un aynı sene aynı oyunu oynayacağını ve telif haklarının alındığını öğrenince aynı

yazarın *Açık Saçık Birkaç Polaroid* (2010, İstanbul) isimli oyununu sahnelemeye karar verdiklerini anlatmıştır. Oyunu Uçaray yönetmiştir. İngiliz yazınının *in-yer-face*¹⁰ akımına ait bir başka oyunsa, Ravenhill'in oyunundan hemen sonra Marçalı tarafından yönetilen Philip Ridley'in *Korku Tüneli* (2010)'dir. Bu noktada ekibin seçtiği oyun yazarları, özellikle *in-yer-face* metinler sahnelemek üzere kurulmuş DOT'un seçimlerini aynalasa da¹¹ bu durum kısa bir süre sonra değişmiştir. 2010'da sahnelenen dört oyunun biri Türk yazara aitken, 2011'de bu oran beşte iki olmuş, 2012'de üçte ikiye, 2013'te dörtte üçe yükselmiştir. 2014'te sahnelenen beş oyun ile 2015'te sahnelenen üç oyunun hepsi Türkiye yazınına aittir. *Açık Saçık Birkaç Polaroid*'den sonra Uçaray'ın yönetmenliğini yaptığı oyunlar, *Kainatın En Hızlı Saati* (2011), *Aut* (2011), *Barselo* (2012), *Küçük* (2013), *Altı Buçuk* (2013)'tur. Yazar odaklı bir tiyatro olduğu kanaatini getirebileceğimiz İkinci Kat'ta, faaliyet gösterilen 2010-2016 yılları arasında sahnelenen 23 oyundan 6'sını Marçalı yazmıştır, bunlardan *Küçük* ve *Altı Buçuk*'u Uçaray yönetmiştir. Uçaray 2016'da İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali için Sarah Ruhl'un *Vibratör Oyunu*'nu sahneleyecektir.

Burada ilginç olan, hem Kumpanya'nın hem de İkinci Kat'ın yönetmenlerinin günümüze ait meseleleri irdelemek istemesi, üstelik hem Uçaray hem de Kurdoğlu'nun amatör gelenekten gelmeleri ve ilk başta çeviri olan metinler sahnelemelerine rağmen, Kurdoğlu'nun kendi metinlerini oluşturmaya, bütünlüklü, ancak modernizm ile postmodernizmin gerilimi arasında kalmış bir dil araştırması üzerinden yönelmesi, Uçaray'ınsa daha çok yazar odaklı, metnin sürece hakim olduğu, yönetmenin verilmiş bir metni yorumlaması üzerinden işleyen bir tiyatroya doğru gitmiş olmasıdır. Elbette Marçalı'nın yazar ve yönetmen olduğu bir tiyatro topluluğunda da *auteur* kavramının var olduğu savunulabilir, ancak Marçalı'nın kimi

¹⁰ Suratına tiyatro. Bu akım hakkında daha fazla bilgi için bkz. *Suratına Tiyatro*, Aleks Sierz

¹¹ *Kürklü Merkür* (2007, İstanbul), *Shopping and Fucking* (2009, İstanbul)

oyunlarını Uçaray'a ve diğer yönetmenlere teslim etmiş olması, var olan dramatik bir metnin bir yönetmen tarafından olabildiğince metne sadık bir şekilde yorumlanması üzerinden bir işleyiş dinamiğine ait gibi gözükmektedir. Marçalı, yeni metin oluşturma süreçlerini şöyle anlatmıştır:

Seçtiğimiz metinde problemleri gördüğümüz yerleri belirleyip bir yönetmen ve proje yönetmeni atıyoruz. Yönetmen, proje yönetmeni, yazar, Emre ve ben haftalık toplantılar yapıyoruz metin geliştirme sürecinde. Bu haftalık toplantılar, metnin ihtiyacı üzerine yapılıyor. Daha çok bu beş kişi tartışıyor, yazar yazıyor. Tamamen projenin gelişimi sürecinde verilecek kararlarla şekillenecek, tahminimiz iki aylık bir süreç. Bu iki aylık sürecin sonunda da metni son haline getirip yönetmene emanet ediyoruz. (Marçalı 2010)

Buradan İkinci Kat'ın, en azından altı senelik zaman diliminde, sahneye dair yeni formlar geliştirmektense daha çok kaliteli, tutarlı, sahnelenebilir metinlerin üretimine eğildiği anlaşılmaktadır. Bu İkinci Kat'ta biçimsel herhangi bir araştırma olmadığının değil, bu tür araştırmaların yapıldığı zaman metin üzerinden yapıldığının göstergesidir.

2) Hikaye Anlatıcılığı: Dil Yaratmak yahut Kalıplaşmak

TREPLEV - İşte sana en âlâsından tiyatro! Perde, birinci kulis, sonra ikincisi, sonra da açık alan. Dekor yok. Doğrudan doğruya gölü ve ufku görüyoruz.

Perde tam tamına sekiz buçukta, ay doğarken açılacak.

SORİN - Harika.

Kurdoğlu ve Erayda'nın Kumpanya'yı kurarken temel ilkesi, Erayda'nın deyimiyle 'bütünsel bir tiyatro dili' ile sanat yapmaktır:

Sözcüklerin anlamsal değerlerinden işitsel etkilerine, sahne üstündeki fiziksel devinimden 'toplumsal gestus'lara kadar, dekoru, kostümü, ışığı ve müziği dahil tüm sahne üstü göstergelerin birlikte ve birbirlerini etkileyerek kullanıldığı 'bütünsel bir tiyatro dili' oluşturmayı amaçlıyorduk. (Erayda 2016)

Erayda, 1990'ların başının tiyatro ortamına baktığında dört kulvar tanımlamıştır:

- 1) Devlet Tiyatrosu ve Şehir Tiyatroları
- 2) "Kenterler gibi 'kaliteli çağdaş klasik tiyatro' yapmayı misyon edinmiş az sayıda özel tiyatro
- 3) Ticari tiyatrolar
- 4) Dostlar Tiyatrosu ve Ankara Sanat Tiyatrosu gibi politik tiyatolar

Kurdoğlu ve Erayda'nın Kumpanya'sının bu dört kulvara da girmeyişi, onları alternatif yapmıştır. Kurdoğlu politik tiyatrolara yakın olsa da, kendi deyimiyle sırf politik tiyatro değil, "politik bir meseleyi, gündelik halinden çıkarıp felsefi bir boyutta tartışmaya açmak ve bunu yüzeyde o meseleyle hiç ilgilenmeyen bir insan için bile çok sürükleyici olan bir hikaye aracılığıyla yapmak' istemiştir. Kurdoğlu politik tiyatroyu, "zaten o politik meseleyle ilgilenen ve senin gibi düşünen insanların alkışını topladığı için" handikaplı bulmaktadır. Erayda ise "mekanın ışık, ışığın ses, sesin oyuncu, oyuncunun tekst, tekstin mekan olduğu bütünsel bir tiyatro dili" oluşturmayı hedeflemiştir.

Burada tekrar, Avkıran ve Altunkaya'nın dert edindiği gibi, bütünlüklü bir dilin yaratılma meselesine geri dönüyoruz. Ancak Avkıran'la Altunkaya arasında da bu 'bütünlüklü' dili

yaratma konusunda farklar olduğu gibi, Kurdoğlu ve Erayda da, kendi ilerinde dahi, bu dili farklı yollar izleyerek gerçekleştirmeye çalışmışlardır.

Burada Kurdoğlu'nun özelliği, kendi yazdığı metinleri yönetmesidir. Örneğin Innes ve Shevtsova'nın bahsettiği *auteur*lerden (bunu açıkça ifade etmeseler de) Gordon Craig etkisinde olan Bel Geddes ve Robert Wilson, metin oluşturmayı daha çok yazılı değil görsel bir noktadan başlatmıştır. Bu yüzden sahnelemelerinde çoğunlukla önceden varolan tiyatro metinlerini kullanarak kendi metinleri haline getirmişlerdir; Wilson'ın bu sene İstanbul'u ziyaret edecek Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'sı buna örnektir. Bir diğer *auteur* Peter Brook da benzer bir şekilde çeşitli metinleri, özellikle Doğu'dan ve Afrika'dan aldığı oyunculuk, dans, maske ve kukla teknikleriyle tekrar düzenleyerek bir gösteri metni haline dnştrmştir. Bazen Ted Hughes gibi şair/yazarlarla çalışmış, bazense Claude Carriere gibi çalışma arkadaşlarından bir metin oluşturmasını istemiştir (Innes ve Shevtsova 2013: 159). Kurdoğlu metinlerini önceden, metin formunda oluşturulması bakımından bu yönetmenlerden ayrılır.

Innes ve Shevtsova'ya göre, Brook'un Antonin Artaud'nun etkisiyle oluşturduğu "bütünlüklü tiyatro" (*total theatre*) anlayışında metnin geleneksel üstünlüğü ve söz, yerini fiziksel ifadeye bırakmış ve oyuncu ile seyircilerin performansla dolaysız yoldan katılımı hedeflenmiştir.

[Brook'un eserlerinde] Wagnerci *Gesamtkunstwerk* mantığında sanatın bütün formlarının bir araya getirilmesinin yanında; performans, oyuncular ve izleyicileri, sahne ve toplumu aşkınsal bir bütünlük içinde birleştirir. Ancak yazarın ortadan kaldırılması ve performansya öncelik verilmesi, esasında yönetmenin tahakkümünün

artmasına işaret eder; Brook'un prodüksiyonlarının hepsinin tamamen özel ve ayırt edilebilir bir tarzı olmuştur. (Innes ve Shevtsova: 157).¹²

Kurdoğlu'nun durumundaysa yazar diyalektik bir şekilde hem ortadan kalkmıştır, hem de süreç boyunca daima oradadır. Kurdoğlu, yazdığı metne saplantılı bir şekilde sahnelemeye geçmemek için, yazar olarak kendine karşı bir taktik geliştirmiştir:

Ben yazarken yönetmene nasıl yapacağını bilemeyeceği zor problemler üretmek gibi bir teknik geliştirdim. Yani sahnelemesini çözmeden, sahnelemesi zor şeyler yazmak gibi. Sonra yazar koltuğundan çıkıp yönetmen koltuğuna geçtiğim zaman 'şimdi bunu nasıl yapacağım' diye düşünmeye başladım. Ve bu oyunu oynarken de oyuncularla birlikte onu düşündüm; yani onlarla 'bakın ben şöyle şöyle bir şey ürettim', bir etki tarif ettim aslında, 'şimdi bu etkiyi birlikte yapacağız, benim kafamda bir şey var, bir ona bakalım, nasıl oluyor...ha fena görünmüyor, sana nasıl geliyor' ya da 'çok kötü bir fikirmiş, ben bunu olduğunda iyi olur diye düşünmüştüm, hiç öyle olmuyor, başka bir şey bulmamız lazım. Yazar becerememiş..."

Kurdoğlu bu şekilde yazarın dokunulmazlığını elinden almıştır, zira ona göre "yazarın kendini tabulaştırması ve dokunulmaz ilan etmesi tiyatronun önemli sorunlarından biri"dir. Elbette burada bir tartışmanın doğması söz konusudur; zira yazar hakimiyetini yitirirken yönetmenin dokunulmazlığının artması kaçınılmaz hale gelmektedir. Ancak bu hakimiyet bir tür yönetmen despotizmindense ortak üretimin daha verimli hale geldiği, oyuncunun da yaratıcı söz hakkının yönetmenle birlikte yükseldiği bir formüle dönüşmektedir.

¹² Benim çevirim.

Kurdoğlu'nun tiyatro anlayışında üç kavram dikkat çekicidir. Öncelikle kendi geliştirdiği "tersinden modernizm" kavramına göre, Kurdoğlu ne kendisini modernizmle, ne de postmodernizmle eşleştirmektedir. Çünkü modernizmin "çok kuru sonuçlar verdiğini, etkileyici bir sürü Şeyden bizi uzak tuttuğunu, çok didaktik ve matematiksel, doğrusal sonuçlar verdiğini, derinsel çağrışımların önünü kestiğini, çoklu okumaları engellediğini" düşünmektedir. Ancak öte yandan postmodernizmin fütursuzluğu, kendi deyimiyle "herhangi bir hesap vermeyi kesinlikle reddetmesi" durumu da Kurdoğlu'nun siyasi eğilimlerine uymamaktadır. Dolayısıyla işlerinde modernist mesajlar yerine, çoklu okumalara izin veren, "tartışmak istediği meseleler"e odaklanan Kurdoğlu, bu meselelerle bunları aktaracak formlar arasından "diyalektik bir geriye dönüşlü (...) zıplamalı düşünce biçimi" geliştirmiştir. Bu bazen postmodernizm etkisinde sadece "çarpıcı sahne"ler düşünen, bazense "mesele"ye odaklanan bir yöntemdir.

Örneğin iki farklı öykünün birbirine paralel gittiği *Fayton Soruşturması*'nda, Güneş Tanrısı'nın oğlu Phaeton'un ölümü mitini soruşturan iki polisin hikayesi ile Prometheus'un hikayesi bir sarmal oluşturmuştur. Günümüzle mitik zaman arasında zıplamalar yapan bu oyunda oyuncular bir karakterden diğerine bürünmüştür. Nalan Özübek'in Tiyatro Dergisi'nde oyun üzerine yazdığı eleştiriye göre, oyuncular henüz olgunlaşmamış olsalar da, "oyuncunun kendi bedeninin bütün olanaklarına hakim, hareket eden, ses çıkararak, konuşan, şarkı söyleyen, müzik yapan bir enstrüman olarak anlılandığı bütüncül bir oyunculuk anlayışı hedeflenmiş"tir (Özübek'ten alıntılanan Erayda 2002: 36-7). Yine aynı eleştiriye göre, oyundaki karakterlerin her sahnede başka oyuncu tarafından oynanması ve oyundaki 'birbirinden tamamen bağımsızmiş gibi görünen' iki paralel kurgunun nasıl

ilişkilendirileceğinin kesin bir cevabı olmaması, "önemli sorunları seyircisiyle birlikte sorgulayan bir tiyatro dili" yaratmıştır (a.g.e.).

Aslında Kurdoğlu'nun bahsettiği, 'çarpıcı sahneler', sıklıkla kullandığı ikinci kavram olan "Brechtyen gelenek"le bağlantılıdır. Kurdoğlu, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'ndan miras kalan Brechtyen gelenekle bir hesaplaşma içindedir:

Genel anlamda kendimi Brechtyen olarak addederim, ama seyirciyi duygusal olarak etkilemenin de aslında çok önemli bir araç olduğu ve kullanılması gerektiğini düşünerek Brechtyen gelenekten ayrılıyorum. Genel çatı ve genel içerik ve seyirciyle kurulan ilişki açısından Brechtyen geleneğe sadık biriyim, ama deminki istisna çok önemli. Duygusal olarak etkilemek de önemlidir dediğin anda Brechtyen geleneğin çok önemli bir ilkesinden kopmuş oluyorsun.

Innes ve Shevtsova, Almanya'dan gelen epik tiyatro geleneğinin köklerinde Max Reinhardt'ın yattığını kabul ederler. Bunun sebebi Reinhardt'ın kariyerinin başlangıcında büyük kadrolu, koro partisyonlu, abartılı teatral jestler içeren kabareler yönetmiş olmasıdır (117). Üstelik hem Erwin Piscator hem de Bertolt Brecht, Reinhardt'ın yanında kısa süreli de olsa dramaturgluk yapmışlardır. Piscator'un dev boyutlu, projeksiyon makinaları aracılığıyla sahnede film kullanan, burjuvaziyle özdeşleşmiş natüralist mizansenleri kıran, dışavurumculuk akımınıysa birey odaklılığı yüzünden reddeden politik sahnelemeleri, fikir bazında hakikaten Kurdoğlu'nun sahnelemelerinden o kadar da uzak değildir. Hatta multimedya kullanımı ve montaj teknikleri bakımından Piscator etkileri hem Kurdoğlu'nun hem de Erayda'nın

Kumpanya'daki işlerinde (özellikle de Erayda'nın *Everst My Lord* sahnelemelerinde) görülebilir.

Brecht'in epik tiyatrosu, Piscator'un tiyatrosu gibi çoklu bakış açıları ve Kurdoğlu'nun tersten modernizm olarak tanımladığı rasyonel hedef ile efekt (Kurdoğlu'nun deyimiyile 'çarpıcı sahne') arasında çatışmalar içerir. Ancak Piscator'dan farklı olarak, Brecht'in sahnelemeleri minimalisttir, en fazla teknik içeren sahnelemesi dönen bir sahne üzerine konulan *Cesaret Ana ve Çocukları*'dır (Innes ve Shevtsova 2013: 128). Bunun yanında, Piscator kariyerine doğrudan yönetmenlikle başlamışken, Brecht ise yönetmenliğe şairlik, kabare şarkıcılığı ve oyun yazarlığını takiben başlamıştır (131). Brecht'in epik tiyatrosu, seyircinin aklına daha önce hiç gelmemiş şeyleri getirmek, daha önce edinememiş olduğu bakış açılarını fark ettirmeyi hedeflemiştir. Bunun için pankartlar, kabare teknikleri, sahneye yansıtılan metinler ya da karikatürler ve yabancılaştırma efekti (*Verfremdungseffekt*) kullanılmıştır. Brecht'in yabancılaştırmasının arkasındaki mantık, gündelik yaşamda 'doğal' görünen mekanizmalara başka bir bakış açısından baktırarak seyircisine ve oyuncusuna yakın geleni uzaklaştırmaktır. Ancak Innes ve Shevtsova, bunun Brecht'in tiyatrodaki duygusallıkla arasına kesin bir set çektiği yönünde okumalara karşı uyarıda bulunur, zira Brecht, *Tiyatro Üzerine Yazılar*'ında da belirttiği gibi, tiyatrosunda "kendiliğinden oluveren değil, bir alıntı yapma efekti oluşturmayı...Ama altta yatan bütün notalarıyla, insana ait ifadelerin bütün somut esnekliğiyle..." birlikte hedeflemiştir (134). Brecht'in etkilediği yönetmenlere Joan Littlewood, Royal Court yönetmenleri (örn: William Gaskill), bir bakıma New Yorklu deneysel tiyatro grubu Wooster Group'un yönetmeni Elizabeth LeComte ve elbette en bariz olarak Heiner Müller ve Roberto Ciulli verilebilir. Müller, Berliner Ensemble'daki işlerinde

epik tiyatronun sınırlarını genişletmiş, kolaj mantığıyla çalışıp bütünlüklü eylemleri parçalara ayırmış ve bütün yapıların, imgelerin, sahnelerin çarpıştığı, iç içe geçtiği bir tiyatro yapmıştır.

Buradan tekrar Kurdoğlu'na bağlanmak gerekirse, Kumpanya'nın ilk oyunu *Fayton Soruşturması*'nın, doğrudan olmasa da Müller'den etkilendiğini söyleyebiliriz. Kurdoğlu'nun kendi ifadesiyle Müller'in Berliner Ensemble'ı devraldıktan sonra Ovidius'un *Metamorfozlar*'ından bir oyun yaptığını duymak, genç yönetmeni mitoloji okumalarına yöneltmiştir ve buradan *Fayton Soruşturması* oyunu çıkmıştır.

Kurdoğlu'nun kullandığı, üçüncü olarak dikkat çeken kavramsa *teatral projeksiyon* kavramıdır ve tersinden modernizm ile Brechtien gelenekle bir ilişki içindedir. Kurdoğlu'na göre, 'tiyatroda samimi olmanın tek yolu sahte olduğunu gizlemektir'. Sinemanın yakaladığı gerçeklik ilüzyonunun yanında tiyatroda 'sahnede orada hakikaten şu anda o anda öyle bir şey yaşanıyor gibi bir şey yapmanın çok sahte bir şey olduğunu' düşünen Kurdoğlu, hayattaki gerçeklerin sahne gerçekliğinde nasıl bir yansıma bıraktığını araştırmıştır, buna da "teatral projeksiyon" demiştir.

Projeksiyon benim geometri derslerinden ödünç aldığım bir şeydi. Yani sonuçta projeksiyon bir boyuttaki bir şeyin, ışığın vurmasıyla başka bir boyutta nasıl bir form aldığıyla ilişkili bir geometrik terim aslında. Bunun bir gerçeklik boyutunu başka bir gerçeklik boyutunda yeniden ifade edilmesini çok iyi görselleştirdiğini düşünüyordum onun için.

Bu üç kavram, Kurdoğlu'nun bir dil oluşturmasında yardımcı olmuştur. Elbette dil ve kimlik oluştururken Kurdoğlu'nun kendini tekrar etme riski de vardır. Örneğin Kumpanya'nın son oyunlarından biri olan ve Kurdoğlu tarafından konsepti oluşturulup yönetilen *Sahte Kimlikler 5 (Asrın Entrikası)*, kimlik bunalımları ve sorgulamalarını konu edinen bir oyundur.

Kurdoğlu, projeyle ilgili yazdığı bir yazıda,

"Nasıl göründüğümüz veya nasıl görünmeyi arzuladığımız dışında gerçek (!) bir kimliğimiz var mı? Yoksa kimlik dediğimiz şey, sonucunda olumsuzlandığımız davranışlarımızdan uzak durmayı, sonucunda olumlulandığımız davranışlarımızı kullanmayı öğrendiğimiz bir şartlı, şartsız refleksler; bilinçli, bilinçsiz stratejiler toplamı mı?" (Kurdoğlu 2002, 463)

sorusunu sorar. Bu soru ışığında oyunda bir avuç insan birbirlerine kimliklerini ifşa ederek yavaş yavaş kendilerine ait olduğunu sandıklarını kimliklerini kaybedecektir. "Oyun boyunca sürekli değişen (değiştirilen) kimlikler, sürekli başka insanlar olarak yeniden karşılaşan aynı insanlar, sürekli yer değiştiren konumlar olacaktır" (Kurdoğlu 2002: 464). Sürekli değişen kimlikleri takip edememekten yorulan oyun kişileri ıssız bir adaya inzivaya çekilirler, ancak yine birbirlerini bulurlar.

Bu belki de 2000'in ilk on yılının sonlarına doğru üretimini yavaşlatmış deneysel, alternatif tiyatrocuların da yorgunluğunu aynalayan bir durumdur. *Sahte Kimlikler*'deki karakterler gibi 90'larda kurulmuş alternatif tiyatroların yönetmen ve oyuncularını, geçici ya da kalıcı olarak inzivaya çekilmeye başlamıştır. Bu inzivanın bir sebebi, kültür politikalarının eksikliğinden kaynaklanan ekonomik sürdürülebilirlik problemiyse, bir diğeriyse üretilen sahne dilinin kendini hapsedtiği paradokstur: Alternatif tiyatro sanatçısı bir yandan kendine has bir dil üretmek ve bu dili sürekli yenilemek ihtiyacındadır, diğer yandan o dili bir üslup yakalayarak

korumak, saklamak durumundadır. Nitekim 90'ların alternatif tiyatrocuları 2000'lerin sonunda yaratıcı bir üretime girdikleri zaman yine kendi oluşturmuş oldukları, kendilerine özgü, bir bakıma 'kimlikleri' olmuş dillerine geri dönmüşlerdir.

Aslına bakacak olursak Kumpanya'nın ilk oyunlarından *Fayton Soruşturması* ile son oyunlarından *Sahte Kimlikler 5* arasında sahne dili bakımından benzerlikler vardır. Şehnaz Pak 2000'de oyun hakkında yazdığı yazıya şöyle başlar: "Türkiye'de farklı arayışların peşinde 'deneysel tarz'daki tiyatronun önemli temsilcilerinden Kumpanya, 12. Uluslararası Tiyatro Festival'ne "Sahte Kimlikler 5 (Asrın Entrikası)" adlı çalışmasıyla konuk oluyor." Öncelikle, buradan Kumpanya adının Türkiye tiyatrosunda 'deneysel tarz'ı çağrıştırdığını anlıyoruz. Oyun hakkında Pak'ın görüşü şu yönde olmuştur:

Absürd tiyatro, fars, polisiye ve müzikal gelenekleriyle beselenen "Sahte Kimlikler 5 (Asrın Entrikası)", 'gerçek kimlik mi, sosyal kimlik mi?' ikilemini, oyuncunun 'söylemi kadar' beden denetimiyle de gündeme getiriyor. (...) Kumpanya tüm bu soruları yine kendi tiyatroya bakış açıları çerçevesinde, yaygın olan dramaturji anlayışı, yani 'yazarın o konudaki özlü düşüncelerini bir karakter aracılığıyla deklare etmesi' yönetiminin tersine, ciddi ve felsefi konuları eğlenceli durumlarla anlatmayı deniyor' (Pak, 465).

İlk oyun *Fayton Soruşturması*'nda yeni yeni denenmeye başlanmış bir sahneleme üslubunun, yani oyuncuların sürekli karakter değiştirdiği, beden kullanımının elzem olduğu, polisiye ve farsın birleştiği, oyun meselelerinin müphem bırakıldığı, eğlencenin eksik olmadığı bir sahneleme dilinin, bu oyunda tekrar karşımıza çıktığını görüyoruz. Burada hem bir kendini tekrarlama, hem de bir dil kullanımında ustalaşma, derinleşme söz konusudur.

Uçaray ise daha yazar odaklı, ancak yazarın genelde prova sürecine dahil olmadığı düzeneklerde metin sahnelemeye yönelmiş genç bir yönetmen olarak, söyleminde bir sahne dili yaratmaya dair çok fazla konuşmamıştır. Aslında henüz keşif sürecinde olan Uçaray'a göre sahnede bir şey ifade etmek çok kişisel bir süreçtir. Yıldız Teknik Üniversitesi'ndeki bölümden ayrıldıktan sonra Bilgi Üniversitesi'nde Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi, Performans Alanı'nı okuyup tamamlayan Uçaray, kendi deyimiyle burada "daha hareket ağırlıklı bir bölüm"de eğitim görmüştür. "Konuşmaya yatkın olmayışım sebebiyle normal oyunculuk yapmam çok zor ama hareketlerle onu yapmak çok hoşuma gitti" diyen Uçaray'ın, aslında kendisi hareket tiyatrosu yapmasa da, oyuncularla çalışması üzerinden yavaş yavaş harekete yönelen bir dil arayışına başladığı anlaşılmaktadır.

Oyunlara yaklaşımındaki süreçlerin çok değiştiğini söyleyen Uçaray, özellikle amatörlik günlerinde kullandığı psikolojik gerçekçilikten uzaklaştığını belirtmiştir:

Biz ilk başta *Hayır Neden'e* başlarken mesela olabildiğince gerçekçi, çok sinematik ve daha böyle onun psikolojisi üzerinden gittik. Tam belki yöntemi bilmediğin zaman, yöntem üzerine çok fazla uğraşmadığın zaman belki ilk aklına gelen şey o oluyor. Onun [karakterin] psikolojisine inmek ve çok hislerinden bir şey çıkarmak oluyor. Oyuncunun da yapısı o olduğu için, oyuncu da amatör olarak geldiği için esasında çok fazla oradan bir yerden ilerlemeye çalışıyorduk (...) Bundan 2 yıl önce kendi aramızda bir atölye yürütmeye başladık. Tamamen bir şey çıkarma kaygısında değil, ama bir araya geldiğimiz, konuştuğumuz, denediğimiz bir şeyler oluşmaya başladı. Şunu fark etmeye başladım. Oyuncu adına belli formların oyuncuya bir özgürlük alanı yarattığını

görmeye başladım ve biraz bunun üzerinden, nasıl [bir şey] yapabilirim diye düşünmeye başladım.

Fiziksel teknikleri kullanarak "iş daha duygusal ve akılsal bir yerden daha fiziksel bir yere doğru" götürmeye başladığını söyleyen Uçaray, fiziksel olan bir dili, gündelik ya da gündeliğe yakın olan bir dille nasıl birleştirebileceğini araştırmaya başlamıştır. Uçaray, insanların, örneğin bir köy düğünü gibi akıp giden bir ritüel içinde hem birey hem de birlik olarak varolabilmeleri üzerine düşünüp, "Bunun acaba tiyatrodaki bugünkü versiyonu ne olabilir?" sorusunu sormaktadır. "Bu çok unuttuğumuz bir şey değil bence, ama yavaş yavaş kaybettiğimiz bir şey, şehir yaşantısıyla alakalı bir şey."

Bunun yanında, Alman misyoner Bert Hellinger'in Güney Afrika'dan devşirdiği bir psikoterapi/psikodrama yöntemi olan "aile dizimi"ne ilgi duyan Uçaray, bu yönetime göre "alanların zamansız ve mekansız olarak birbirini etkilediğine, birbiriyle bir ilişki içinde olduğuna ve hareketlerimizin aslında buradan yönlendiğine [inanıldığını] ve bunun bir aile yapısı üzerinden açıklandığını" belirtmiştir. Bu yönetime göre "hiç oyuncu skoru olmayan insanlar", terapidaki diğerlerinin ortaya döktüğü hikayelerini canlandırırken, hiçbir şeyin yapılmadığı bir sessizliğin içinden aldıkları bir itkiyle, hikayesi anlatılan kişiyle bir ilişki kurarlar; bu da Uçaray'a "primitif bir tiyatro hissi" vermektedir.

Uçaray, Grotowski'nin parateatral aktivitelerini andıran bu primitiflik ve ritüel hissiyle sahnedeki fiziksel "alanı kurgularken, objeleri seçerken, sahnelere yerleştirirken gerçekten böyle düzenleyebilir miyim? Ve [objelerin, karakterlerin diğer karakterlerle olan ilişkisini yansıladığı] bir temsiliyet ile oyunu yönetebilir miyim?" gibi sorular geliştirmeye başlamıştır.

Kuşkusuz ki bu sorularda Uçaray'ın halen devam ettiği Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Yüksek Lisans programında aldığı ya da takip ettiği dramaturji, beden dramaturjisi, aksiyon tasarımı ve ileri oyunculuk konulu derslerin bir etkisi olmuştur. Uçaray'ın yönetmenliğe neredeyse şamanistik bir yaklaşımı vardır, rasyonel anlamda eylemler ve niyetleri araştırmaktansa itkilere yönelen bir yaklaşımdır bu:

Tamam bir şekilde eylemleri ve niyetleri kurguluyorsun ama gene de bir adım öncesindeki olan şeyin çok önemli olduğunu düşünüyorum. Karakteri eyleme götüren itki ne? Ve o itki esasında hangi koşullar altında oluyor? Bu yüzden de belki alanı kurgularken belki o [fiziksel alandaki] cansızların da etkisini, ya da geçmiştekilerin de etkisini alana taşıyıp, gerçekten fiziksel olarak o itkiyle orada bir şeyler yapmak gibi bir fikir var kafamda.

Uçaray'ın bu süreçten etkilenmesinin sebebi, bunun "aidiyet duygusunu da zayıflatan bir şey" olmasıdır. Böylelikle Uçaray "'benim oyunum', 'benim rolüm'den ziyade yönetmenin de oyuncunun da nesneleştiği ve daha dinlemeye ve etkiye açık olduğu bir süreç" aradığını belirtmiştir. Bu bakımdan aslında Uçaray'ın kendisiyle özdeşleşecek bir dil yaratmaktan kaçındığı yorumunu da yapabiliriz. Öyle ki bir oyuncu ve yönetmenin sürece kendini teslim ettiği bir sistem aramak, esasında bir sahneleme stilinin Uçaray'ın imzası haline dönüşmesine ters düşecek bir harekettir. Öte yandan genelde İkinci Kat ekibinin, özelde Uçaray'ın kendine has bir üslubu oluşup oluşmadığı da tartışma konusudur. Unutmamak gerekir ki her sahneleme, her ne kadar sürece müdahil olanlar kendilerini projeye "teslim" etseler de, bir dizi seçimin ortaya çıkardığı bir üründür. Uçaray ve İkinci Kat ekibinin hep *in-yer-face*'e yakın

türden metin seçimleri, her zaman olabildiğince "sade" sahnelemeler yapmaları oturmaya, belki de kalıplaşmaya başlayan bir dilin göstergesidir.

Uçaray'ın bakış açısına göre görevi oyundaki ilişkileri açığa çıkarmak olan yönetmen, bazen oyun yazarının bile fark edemediğini görmekle yükümlüdür:

Gerçek yazarla aslında oyunun ideal yazarı arasında bir fark var bence. O da bazen kurduğu ilişkileri çok bilinçli kurmamış olabiliyor. Onun da kendine dair bir kodlaması var, kendi geçmişi var ve onu oraya yansıtırken esasında çok onu çözümlemeye gidemeyebiliyor.

Şu durumda Uçaray'ın gözünde yönetmen her ne kadar ekstra bir dil geliştirmiyor, oyunu okumaya çalışıyor olsa da, oyunu okuyup çözümleyen yönetmenin de, tıpkı Uçaray'ın oyun yazarını tanımlarken söylediği gibi "kendine dair bir kodlaması" vardır ve nötr değildir. Dolayısıyla alternatif sahnelemeler ancak kanıksanmış 'kodlama'ların kırılarak yeni bakış ve ilişki biçimlerinin üretilmesiyle mümkün gözükmektedir.

Sonuç olarak bütünlüklü bir dil üretme amacıyla yola çıkarak oyun yazan ve yöneten Kurdoğlu ile varolan metinlerdeki ilişki ağlarını olabildiğince saf haliyle göstermeyi hedefleyen Uçaray, alternatif tiyatro yönetmenleri arasında iki kutbu oluşturuyorsa, skalanın iki tarafında da hem biçime dair arayışlar, hem de bu dili bir üslup haline getirme durumu görülür. Skalanın bir ucu özgün sahne dilinin eskimemesi, sürekli yenilenmesi mücadelesindedir, diğer ucuyrsa sonuç odaklı çalışırken biçim arayışına girme gayretindedir.

3) Oyunculara Yaklaşım

TREPLEV - (...) Büyük rollere heves ediyordu. Fakat sesi kaba, kulak tırmalayıcı, hareketleri sert ve keskindi. Arada bir yeteneklice bağırıldığı, yeteneklice öldüğü anlar olmuyor değildi... Fakat kısa, sürekli olmayan anlardı bunlar.

Öncelikle amatör tiyatro geleneğinden gelen Kurdoğlu'nun, kolektif yapılanmalar konusunda kesin görüşü, bütünüyle kolektif karar alma mekanizmalarının sanat alanında işlemediği yönündedir. Boğaziçi Üniversitesi'nde "tiyatrodaki kolektif ve demokratik yapının nasıl olmaması gerektiği"ni gören Kurdoğlu, bunu sanatta sivriliklerin, çatışmaların gerekliliğiyle açıklamıştır:

Bütün kararların tartışılarak birlikte alındığı yapılarda çok önemli bir dezavantaj olduğunu gördüm ben Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'nda. O da şu: Sanat öyle bir şey ki, sivriliklerle ve defolarla kimlikler oluşuyor aslında. Kararları uzlaşma ve birbirini ikna etme ilkesine bağladığın zaman, o zaman sivrilikler törpüleniyor, defolar kalmıyor ve herkesin üstünde uzlaştığı ortalama bir şey çıkmaya başlıyor ortaya.

Kurdoğlu'na göre sadece sanatsal değil, insanın karşısına çıkan her türlü kararda rasyonel olarak işlemeyen mekanizmalar vardır. Sanatçının (ve insanın) ne yapmak istediğini bildiği ancak niye yapmak istediğini henüz bilmediği sezgisel tercihler, rasyonel bir dizgeye

oturtulmadığı zaman mecburen geride bırakılır. Halbuki Kurdoğlu'na göre "iyi bir sanatçı, güçlü bir sanatçı, sezgisel tercihlerini de işin içine katmalı"dır. Kurdoğlu'nun deneme-yanılma yöntemiyle ilerleyen *tersinden modernizm* kavramında biçimle içeriğin diyalektik bir şekilde ilerletilmesi sebebiyle "bir yandan da ekipteki herkesi ikna etmek zorunda olmak, çok büyük bir ayak bağı"dır. Bununla birlikte "despotik bir yönetmen ya da tiyatro yöneticisi tavrı" da Kurdoğlu'nun içine sinmez.

Kurdoğlu bu bağlamda hem anti-despotik kişiliğiyle, hem de sanatsal anlayışıyla uyumlu olarak Kumpanya'da "değişik bir demokrasi modeli" uygulamaya başlamıştır. Kurdoğlu bunu şöyle ifade etmiştir:

Herkesin fikrini aldığımız, ettiğimiz, birlikte ne yapacağımızı tartıştığımız, zayıflıklarımı, kararsızlıklarımı saklamadığım, tam tersine bunu ekip arkadaşlarımla paylaştığım, onların söylediklerini hakikaten dinlediğim ve işittiğim, ama son kararı benim verdiğim bir model. Ve bu son karar da proje bazında değişebilir bir şeydi. Mesela bir oyunda yazar yönetmen bensem, ikinci oyunda ben Naz'ın asistanı olabiliyordum. Yani bu tiyatronun yazarı yönetmeni benim gibi bir şey değil. Ya da, bir başka arkadaşımıza daha sonra, örneğin Nadi'nin [Güler] projesinde ben ışık masasına geçebiliyordum. Ve tabii ki orada ışığı nasıl istersin Nadi diye, proje sahibine soruyorduk. Dolayısıyla Marxist literatürde işlevsel iş bölümü diyebileceğimiz, sınıfsal işbölümü yerine işlevsel iş bölümünün olduğu bir yapıya benzer bir yapı uyguladık.

Kurdoğlu, her ne kadar son kararı kendisi verse, diğerlerinin fikirlerini her zaman kabul etmese de gelen önerileri dinlediğini, bunun da sahne üstündeki enerji ve motivasyonu çok etkilediğini belirtmiştir. Ekipteki kişiler için "fikrinin kabul edildiğini duymaktan çok işitildiğini duymak" daha önemli olmuştur.

Yazar-yönetmen olan Kurdoğlu'nun yönetmen şapkasını taktığında kendisini zorlayacak, problem yaratacak sahneler yazdığını belirtmiştir. Kurdoğlu, oyunlarını yönetirken de yazar kimliğini geride bıraktığını ve fikirlerine saplantılı olmaktansa, gösteri metnini tekrar oyuncularla birlikte oluşturduğunu vurgulamıştır. Brechtyen gelenekten gelen teatral projeksiyon anlayışının doğrultusunda da, gündelik hayatı taklit eden bir realizme yönelmektense, bir sahne gerçekliği yaratan "samimi bir sahtelik" üzerinden ilerlemiştir. Dolayısıyla oyuncularını da realizm yerine bu tür bir sahne gerçekliği oluşturmaya teşvik etmiştir.

Kumpanya'da ekipteki herkesin hayatlarını gündüz başka işlerden idame ettirdiği, oyunlardan kazanılan paranın sadece prodüksiyon masraflarına harcandığı, provaların akşam yediden sonra, haftada altı gün alındığı, projelerin yaklaşık altı yedi ay çalışıldığı bir sistem kurulmuştur. Kurdoğlu'nun oyuncularla birlikte çalışarak gösteri metnini şekillendirmesi, yeniden yazması, değiştirmesi, 'normal' kabul edilen iki aylık prova sürelerinin yetersiz gelmesine, altı yedi ay prova alınmasına sebep olmuştur.

Yani [durumu] bir metni alıp sahnelemek gibi görmediğimiz için...Aslında biz sıfırdan bir konseptten bir gösteri tasarlıyoruz diye aldık hep meseleyi. Ben metnini yazıyor olsam bile o 'yazılmış bir oyundur şimdi onu şey sahneliyoruz' diye

düşünmedim...Yani o yazım aşaması da hep devam etti. Bizde oyun seyirciyle buluştuktan sonra da durmazdı. Ben her oyuna giderim, her oyunda notlarımı alırım, her oyundan önce bir oyun önce aldığım notları arkadaşlarımla konuşup bazı yerlerde ufak değişiklikler yaparım, sahnelendiği sürece de buna devam ederim, bazı sahnelerin yeniden yazarım. Daha iyi bi fikir aklıma geldiği zaman yeniden yazarım.

Öyle ki, tiyatronun kutsal, herkesin vaktinin çoğunu geçirdiği bir yer olması, özveriyle uzun prova süreçlerine girmeyi, derhal bir kazanç sağlamayı ikinci plana itmiştir. Zaten eskiden bir manastır olan İSM için "o bizim lüksümüz, mabedimizdi" ifadesini kullanan Kurdoğlu, burayı işletme amaçlı görmediklerini vurgulamıştır: "Hiç 'ya biz bu salonu nasıl işletiriz, burayı kime kiralarız' filan diye inan aklımıza gelmedi. Yani 'onu seçmedik' bile diyemeyeceğim, aklımıza bile gelmedi."

Mustafa Avkıran-Ufuk Tan Altunkaya'yı karşılaştıran bir önceki bölümde anlatıldığı gibi, bu bir bakıma Arianne Mnouckhine'in kolektiflerine benzeyen bir mantıktır ve sanatsal üretimi para kazanılan ekonomik bir mantıktan uzaklaştırarak oyuncu ve yönetmenin daha "kutsal" bir mekanizmada buldukları hissini yaratır.

Eyüp Emre Uçaray'ın oyunculara yaklaşımı da mümkün olduğunca otoriterlikten uzak bir temel üzerine kurulmuştur. Oyuncuyla olan ilişkisinde kendini "biraz daha anne gibi bir yere" koyduğunu ifade eden Uçaray, oyuncunun onu dinleyen, anlayan, koruyan bir kişi olarak tanımlamasının önemli olduğunu düşüncesindedir. Oyuncunun disiplinini, yönetmen korkusu yerine merakından almasını isteyen Uçaray, aksi takdirde oyuncunun bir şeyleri "yapmış olmak için yapıyor" olduğunu belirtmiştir. Oyuncunun merakını kıskırtmak içinse, ona

"olabildiğince büyük resmi göstermeye" çalışan Uçaray, "merak eden insanın keşif süreci"yle ilgilenmektedir. Zaten yaşının gençliği nedeniyle "sert yönetmen" olmayı tercih edemeyen Uçaray, aksinin "samimiyetsiz" olacağı ve oyuncular tarafından görmezden gelinmesine sebep olacağı görüşündedir. Her prova süreci Uçaray için de bir keşif sürecidir.

Bazı oyuncular mesela öyle şeyler bekliyorlar, "herhalde bu adam bu oyunu yönetiyorsa kafasında bitirmiştir" diye düşünüyorlar. Halbuki o benim de yaratıcı sürecim, ben de senden gelenlerle esasında bir şey oluşturuyorum... Tabii ki kafamda bir fikir var, ama bu fikir değişebilir de. Tamamen açık bir şey. Yoksa ben niye prova alayım ki? Ben size notlarımı vereyim, siz alın çalışın zaten...

Bu bakımdan oyuncularla arasında özel bir bağ kurduğunu söyleyebileceğimiz Uçaray, provalarını "oldukça tempolu bir yerden", sonuç odaklı yaptığını belirtmiştir. Bu sebeple "uzun uzun açık provalar değil de, olabildiğince hedefli" provaları tercih etmektedir. Kuşkusuz burada İkinci Kat'ın, İstanbul'un sanat pratikleri dahilinde, proje bazlı çalışmasının da etkisi vardır. Hem oyun metinlerini, hem de oyuncularını yönetmenin kendisinin değil, "İkinci Kat olarak hem dil oluşturabilmek hem de yaptığımız işin arkasında durabilmek adına" Sami Berat Marçalı, Heves Duygu Tüzün ve Eyüp Emre Uçaray'dan oluşan kurulun seçtiği bir düzende, prova sürecinin ortalama iki ay sürebildiği bir ortamda çalışan Uçaray'ın, böylesine kısa sürelerde oyuncuyla derinlemesine çalışma yapma imkanını her zaman bulamadığı gözlemlenmektedir.

Yavaş yavaş geliştirmeye başladığı, oyuncuların itkilerini mekan içindeki fiziksel ilişkiler üzerinden, kendi deyimiyle "organik", oyuncunun kendinden gelen bir şekilde inşa etme denemeleri, şu andaki düzenekte imkansız olmasa da zor gözükmektedir:

Şimdi biz insanlarla proje bazlı çalışıyoruz ve sen mesela iki aylık üç aylık sürelerle çalışıyorsun. Belli bir alışkanlığı değiştirmek ve onun yönetiminin dışında başka bir yöntem önermek çok zor olabiliyor bazen. [Oyuncu] ister istemez en güvenli yerinden oynamaya çalışabiliyor. İster istemez, hedef olduğu için, kendine en güvendiği yerden...Tamam, ilk başlarda senin önerdiğin şeyi tecrübe edebiliyor, ama bir yerden sonra o güvenli alana doğru kendini veriyor. Olabildiğince, kendimce esasında, ikisi arasında bir denge bulmaya çalışıyorum.

Yani aslında Uçaray için ideal olan, Kurdoğlu'nun Kumpanya'da kurduğu prova düzenidir. Bir oyuncu grubuyla uzun soluklu çalışmayı istediğini belirten Uçaray'ın önündeki engelse "insanların şehir yaşantısındaki motivasyonları"dır. Örneğin, İkinci Kat'ta bir sene boyunca yaptıkları, deneme odaklı bir atölyenin sonucunda bir prodüksiyon çıkmayınca insanların motivasyonlarını yitirdiğini aktaran Uçaray, katılımcıların verdiği emekten maddi ya da manevi bir karşılık beklediklerini belirtmiştir. Uçaray'ın istediğiyle aynı ekiple uzun soluklu çalışarak oyuncuların fiziksel yatkınlığını, "işçiliğini" belli bir düzeye getirmektir.

Uçaray profesyonel oyunculardansa deneyimsiz oyuncuların yeni fikirleri denemeye daha fazla açık olduklarını, kendilerini sürece ve yönetmene daha fazla bıraktıklarını ifade etmiştir. Örneğin aile dizimi üzerinden oyuncularla neredeyse birer obje oldukları, bedenlerinin bir duruma 'maruz kaldığı' bir yerden iletişime geçmek isteyen Uçaray'a göre "profesyonel

oyuncuyla bunu yapmak daha zor, çünkü buna güvenmesi, buna kendini bırakması ve kendi güvendiği alanı terk etmesi daha zor bir süreç"tir.

İki yönetmeni karşılaştırdığımız zaman, Kurdoğlu'nun oyuncularını daha çok gösteri metninin (sahne üstünde) yazımına yardımcı olan aktif öğeler olarak gördüğünü, Uçaray'ınsa daha çok metnin içindeki ilişkilerin en saf halinde fiziksel alana tezahür etmesine yardımcı olan öğeler olarak gördüğünü ayırt edebiliriz. Kumpanya'daki karar mekanizması demokratik bir süreçten sonra yine yönetmenin son sözüne bağlıyken, İkinci Kat'ta Uçaray'ın önünde hem metni hem de oyuncuları seçerken engel oluşturabilecek bir seçim kurulu vardır. Uçaray süreçlerinde bir anlamda şamanistik bir lider rolünü üstlenip oyuncularından kendilerini sürece teslim etmelerini ve metni bu şekilde çözümlenmesini talep ederken, Kurdoğlu için metin gösteri metnidir ve oyuncuların katkısıyla tekrar oluşturulur, yani oyun yazarı/yönetmen oyuncuları yönlendirirken, oyuncular da oyun yazarı/yönetmeni yönlendirir. Öte yandan bu durumun, yönetmenin yaratıcı sürecinin oyunculara açık olduğunu ifade eden Uçaray için de tamamen yabancı olmadığı, ancak sürecinin Kurdoğlu kadar açık da olmadığı izlenimi çok da yanlış olmayacaktır.

4) Dramaturg ve Tasarımcılara Yaklaşım

Kerem Kurdoğlu'nun hem dekor ve kostüm tasarımcısı olan, hem de metin haricindeki öğelerden doğan yenilikçi sahnelemelerin yönetmeni olan Naz Erayda ile ortaklığı, Kumpanya'ya ayrı bir kimlik vermiştir. Kurdoğlu bu durumun bütünlüklü tiyatro dili yaratmalarına öncü olduğunu belirtmiştir:

Ben işin her yanını çok sahiplenen ve işin teknik yanına da fena hakim olmayan bir yönetmen ve yazardım. Naz, dekor kostüm tasarımcısı olarak okuldan çıkmış ve sonra kendi konseptiyle kendi oyunlarını yaratmış ve yönetmiş biriydi. Dolayısıyla bu iki kimlik birleşince tiyatro dili olarak da bütünsel tiyatro diline inandığımız için; dekoru ayrı, kostümü ayrı, ışığı ayrı, oyunculuğu ayrı düşünmek yerine hepsini bir bütünsel dil olarak düşünmeye inandığımız için, biz bu konuda da her şeyi rejinin bir parçası olarak gördük.

Kumpanya'da oluşturulan gösteri metinlerinde dekor, kostüm, ses ve ışık bir bütün oluşturduklarına inanıldığı için hep birlikte geliştirilmiştir. Zira bir oyunun rejisi düşünülürken, Kurdoğlu'na göre mekanla dekorun ilişkisi, kostümle dekorun ilişkisi, bütün bunların nasıl bir ışıkla aydınlandığı ve bu ışığın altındaki oyuncunun bütün mekanla ve sesle ilişkisi birbiriyle ağlar kurmalıdır. Reji, bütün bu ağların kurulmasıyla oluşturulduğu için, Kurdoğlu Kumpanya'da görev ayrılıklarının da "birbirinin içine geçmiş muğlak şeyler" olduğu görüşündedir. Örneğin havada asılı platformlar arasında oynanan *Vınnlamanın Bin Bir Yolu* oyunu için Kurdoğlu tasarım sürecini şöyle anlatmıştır:

Ben öyle bir mekan kullanımı konseptiyle rejiyi çözdüm ki, artık bir mekan tasarımına gerek kalmadı. Orada o yüzden mekan tasarımı olarak benim adım geçer. Bilen biri Naz Erayda'nın olduğu bir tiyatrodaki mekan tasarımı olarak bu adamın adının geçmesi nasıl bir şeydir diyecektir ama o rejinin bir parçası olarak birlikte çözüldüğü için öyle.

Dramaturglarla çalışmak konusundaysa Kurdoğlu'nun şüpheleri vardır. Bu Kurdoğlu'nun dramaturjiyi önemsiz bulmasından kaynaklanmamaktadır. Tam tersine, Kurdoğlu

dramaturjiyi önemser, ancak bunun, özellikle de Kumpanya gibi gösteri metinlerinin oluşturulmasında herkesin katkısının bulunduğu bir ekipte, başta yönetmen olmak üzere bütün ekibin sorumluluğu olduğu kanaatindedir.

Dramaturg diye bir şeyin neye yaradığını ben hala söyleyemem. (...) Bir metnin teorik *backgroundunu*, o metnin içindeki karakterler arası ilişkileri, dinamikleri, onun düşünsel uzantılarını filan zaten konuşup tartışmak değerlendirmek zorundayız. Yani bunu oyuncu da yapmak zorunda, yönetmen de yapmak zorunda, yönetmen yardımcısı da...Zaten orada olan herkes bunu yapmak zorunda. Dramaturg diye bunu yapmakla görevli birinin olması ne demek diye ben çok zor kavradım her zaman.

Kurdoğlu'na göre, dramaturji, yönetmenin oyuncularıyla birlikte konuşarak yapması gereken asli görevlerinden biridir ve oyunun niçin seçildiğinden metindeki sözlerin nasıl değiştirileceğine, meselelerin nasıl ele alınacağına kadar bir soruşturmaya tekabül eder. Kumpanya'da eğer bir oyuna dair bir şeyler araştırılacaksa, bu görevin bir dramaturga verilmesinden önce bütün kadroya paylaştırılması, araştırmanın bir ekip işi olarak yapılması tercih edilmiştir.

İkinci Kat'ın oyunlarında sıklıkla kullanılan bir dramaturg gözükmemektedir, ancak örneğin Uçaray'ın yönettiği *Küçük ve Altı Buçuk*'un dramaturjisini Meltem Özkeklik yapmıştır. Elbette oyun metninin yazarı erişilebilir bir durumdaysa, örneğin Marçalı'nın bir metni sahneleniyorsa, yazar bazı provalarda bir "üçüncü göz" olarak bulunup fikrini yönetmene belirtmiştir. Ancak bunun haricinde özel olarak göze çarpan bir dramaturji çalışması yoktur.

Tasarım konusundaysa, Uçaray'ın ışık tasarımcısı Cem Yılmaz'ın yanında Semaver Kumpanya'da 2007-8 yıllarında asistan olarak çalışmış olması, ona ışık bilgisi sağlamıştır. Dekor tasarımı için "zaman zaman sıkıştığım zamanlarda bir şeyler yapmaya" çalıştığını söyleyen Uçaray'ın ideali dekor ve ışık tasarımını başkalarının uzmanlık alanına bırakmaktır.

Bir iş ne kadar çok parçalanırsa, o kadar çok sahiplenilir, rahatça ele alınabilir. O yüzden ışığı da dekoru da dramaturjiyi de müziği de başka birine bırakmak esasında hem beni ferahlatıyor, çünkü gerçekten [her şeyi tek başına yapmak] bence kasıcı bir şey. Bir şeyi 'tek başıma yapıyorum ben' demek senin yaratıcılığını kasan bir şey, çünkü hak etmediğin bir sorumluluk yüklüyor sana. Sen sadece bu işin bir parçasısın, orada oyuncu neyse sen de osun.

Oyuncu gibi sürecin bir parçası olan yönetmen, bütün sorumluluğu üzerine aldığı zaman, Uçaray'ın yorumuna göre kolaycı çözümlere gitme riskini taşımaktadır. Bununla birlikte, Uçaray tasarımcılarla çalışma konusunda iki engele takıldığını aktarmıştır. Öncelikle "ışık ve dekor tasarımcıları dramaturji bilmiyorlar" diyen Uçaray'a göre, tasarımcıların en büyük hatası oyunun dinamiklerindense "tamamen görsel, estetik bir yere" yönelmeye meyilli olmalarıdır. Dolayısıyla yönetmenle tasarımcıların aynı dili konuşması elzemdir. Tasarım ve müzik bölümlerinde dramatik metinlerin nasıl okunabileceğine dair dersler verilmesini arzulayan Uçaray, ikinci olarak da maddi handikaplar sebebiyle tasarımcılarla çalışmamaktan şikayetçidir. Bu zamana kadar genellikle tasarımcıları prova döneminin sonuna doğru sürece dahil etmiş olan Uçaray, özellikle şu sıralar çalıştığı *Vibratör Oyunu*'nda tasarımcıları oyunla mümkün olduğunca erken buluşturup, kendi deyimiyle biçimle içeriğin daha iyi "öpüşmesini" hedeflemektedir.

Özetle, Kurdoğlu, belki de Erayda gibi bir ortağı olduğu için, sürecin en başından beri, tasarımı gösteri metninin diğer öğeleriyle direkt olarak ilişkilendirmiştir ve yaptığı biçimsel denemelerde tasarım ve tasarımcının görüşü hep mevcut olmuştur. Uçaray'ın ideali de tasarımın yönetmenin sorumluluğu olmaması yanındadır. Ancak hayal ettiği ideal tasarımcı, dramatik metinleri okumasını bilen ve metne hizmet eden tasarımcıdır, biçimsel denemelere giren bir tasarımcı ikinci dereceden önem taşıyor gibidir.

VIII. TEATRALLİK, RESİMLERLE DÜŞÜNMEK VE

YÖNETMENLİĞİN POLİTİKLİĞİ:

EMRE KOYUNCUOĞLU - BERFİN ZENDERLİOĞLU

Bu bölümde hem kültürel hem de sosyoekonomik altyapıları farklı olan, ancak sahnelemeye yaklaşım süreçleri ve teatrallığın politikası üzerine denemelerde bulunmaları bakımından benzeşen iki kadın yönetmen karşılaştırmalı incelenecektir. Üstelik Koyuncuoğlu'nun hem ödenekli hem bağımsız tiyatrolarda çalışırken Zenderlioğlu'nun sadece alternatif tiyatrolarda iş üretmiş olması, bu karşılaştırmaya ayrı bir boyut katmaktadır.

1) Sunuş ve Yönetmenliğe Başlangıç¹³

Emre Koyuncuoğlu

Avusturya Lisesi'nden mezun olduktan sonra Avusturya'da sanat okumak isteyen Emre Koyuncuoğlu (1966, İstanbul), ailesinin de yönlendirmesiyle Boğaziçi Üniversitesi'nde İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde lisans eğitimini tamamlamıştır. Burada Türkiye'deki sokak hareketlerinden tanınan Arkadaş Tiyatrosu'ndan Oya Başak bölüm başkanıdır. İçindeki enerjisini modern dans kulübünde dans ederek yönlendiren Koyuncuoğlu, böylelikle Avusturya'da olmasa bile İstanbul'da kendini bir sanat çevresinin içinde bulmuştur. Koyuncuoğlu yönetmenlik kariyerine, örneğin Mustafa Avkıran gibi "ben rejisör olacağım" diyen bir kararlılıkla başlamamıştır. Kendi deyimiyle, "Yani böyle 'ben yönetmen olacağım' diye bir şey yoktu kafamda, açık söyleyeyim. Biraz koklaya koklaya buldum".

¹³ Kaynak belirtilmediği sürece alıntılar Koyuncuoğlu ve Zenderlioğlu'yla yapılan mülakatlardan alınmıştır.

Kurdoğlu ve Erayda'nın da bir stüdyosunun olduğu İSM'de bir stüdyoda çalışan Koyuncuoğlu, gündüzleri muhabirlik yaparken akşamları Boğaziçi Üniversitesi ve İstanbul Teknik Üniversitesi'nden mezun dansçı arkadaşlarıyla birlikte dans çalışmaları yapmıştır. Bu, bütün dansçıların kendi *background*'unu (birikimini) işin içine kattığı, disiplinlerarası işler çıkaran Yeşil Üzümler topluluğudur ve Koyuncuoğlu'nun aktardığı üzere "deneysellik" kendisi için ilk orada başlamıştır.

İşlerinde disiplinlerarasılığı hala gözeten ve deneysellikten ödün vermeyen Koyuncuoğlu, kendisini alternatif tiyatro yönetmeni olarak tanımlamamaktadır. Zira ilk işlerini ürettiğinde kendisine yaptığı şeyin "tiyatro" olmadığı söylendiğinde ayak diretmiş ve sınırları ısrarla aşmak için "ben tiyatro yapıyorum" demiş olsa da, Koyuncuoğlu bugün "tiyatro denen şeyin Türkiye'de hoşuma gitmeyen bir şey olduğunu" fark etmiştir. Hem İzmit ve İstanbul Şehir Tiyatroları gibi ödenekli kurumlarda çalışan, hem de bağımsız olarak proje üreten Koyuncuoğlu, aslında duruşunu her yerde ve herkesle çalışmak üzerinden kurmuştur:

Ben her yerde çalıştım derken, gerçekten her mekanda, her insanla ve her metinle bir iş üretebileceğim, seyircisini biraz tanıyarak bir iş üretebileceğim, sanatsal bir iş [demek istiyorum] - ve bu iş genelde performatif bir iş oluyor. Ama malzeme olarak her şeyi kullanıyorum. Video art kullanıyorum, müzik kullanıyorum. (...) Nereye gittiysem o mekanın ve orada yaşayanların gerçeğiyle dokunacak şeyler yapmayı tercih ettim.

Koyuncuoğlu, 1987-1997 yılları arasında Yeşil Üzümler Hareket Tiyatrosu'nda işler yaptıktan sonra, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nunda kadrolu olarak çalışmaya başlamıştır. Bu sırada Perihan Mağden'in şiirlerinden yola çıkarak oluşturulmuş *Mutfak Kazaları* (1997, İzmit), Özen Yula'nın yazdığı metin üzerinden oyuncuların yeniden oluşturduğu *Hayat Devam Ediyor* (2000, İzmit), Aslıhan Ünlü'nün yazdığı *Axis Mundi* (2000, İzmit), Fransa'da beş oyuncu için yazıp yönettiği *Gariban* (2000, Mantes La Jolie), İstanbul Tiyatro Festivali için bağımsız olarak ürettiği Sarah Kane'in *Tutku ve Psikoz 4.48* (2002) oyunları, Koyuncuoğlu'nun önemli projeleri arasındadır. Bunu 2003-5 yılları arasında Diyarbakır, İstanbul, Brüksel, Loule, Berlin, Hamburg gibi şehirlerde her şehre göre yeniden sahnelenen ve bağımsız bir proje olan *Home Sweet Home*, Özen Yula'nın *Kırmızı Yorgunları* (2002, İzmit), Conor McPherson'ın *Geçit Yok* oyunu (2004, İzmit) takip etmiştir. Eski bir Türk fal metninden hareketle oluşturduğu *İrk Bitig* (2008, İzmit), İstanbul'da DOT tiyatrosu için Caryl Churchill'in *Çok Uzak* (2006) ve David Harrower'ın *Karatavuk* (2008) oyunları, 15. İstanbul Tiyatro Festivali için oyuncuların doğaçlamaları üzerinden, oyuncularla birlikte, geleneksel Türk Tiyatrosu hikaye anlatımı teknikleriyle oluşturup yönettiği *Arıza* (2006), Sinop Bienali'nin komisyonuyla belgesel tiyatro örneği olan ve Sinop Hapishanesi'nde sahnelenen *Sinop Komünikasyonu* (2006), Koyuncuoğlu'nun kurumlar ve bağımsız tiyatrolar arasında mekik dokuduğunun göstergesidir. Bir diğer *site-specific* (mekana özgü) projesi, kendi yazdığı ve İstanbul Lush Hotel'de bir odada sahnelediği, *Kendine Ait Bir Oda No:104*'tür. Koyuncuoğlu daha sonra Tennessee Williams'ın *Sırça Kümes*'ini (2008, İzmit), Almanya'da Freiburg Şehir Tiyatrosu'nda Lessing'in *Bilge Nathan*'ını (Freiburg, 2010), İstanbul Şehir Tiyatroları'nda Henrik Ibsen'in *Hedda Gabler* (2012) oyununu, Arthur Miller'ın *Bedel*'ini (2013) sahnelemiştir. Yakın zamandaysa Sevim Burak'ın aynı isimli kitabından hikayelerden yaptığı *Afrika Dansı* (2014, SALT Beyoğlu, İstanbul) performansını oluşturmuş

ve İstanbul Tiyatro Festivali için Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanını aynı isimle Polonya Opole Tiyatrosu'nun oyuncularıyla, *Proust, Pamuk, Bellek* projesi için uyarlayıp sahnelemiştir (2014).

Koyuncuoğlu, esasında kendisi için "kurum" ve "kurum dışı" diye bir ayrım olmadığını, prodüksiyon desteği veren bir yapı olduğu zaman üretime geçtiğini belirtmiştir. Profesyonel ve amatör oyuncularla, metinli ve metinsiz, politik, interaktif, belgesel, mekana özgü, her formda çalışmaları olan Koyuncuoğlu, yaratıcı sürecinin başlangıcını şöyle anlatmıştır:

İçim işlemeye başladığı anda, 'ha burası bir şey olabilir' hissi gelmeye başladığında ve oradaki insanlara bakıp 'aslında şu anda şunları söylemek istiyorum' dediğimde - hani böyle bir ateş girmeye başladığı anda iş yapıyorum.

Yönetmenlik, bir alan açmakla, yaratıcılık engellendiği zaman bir alan yaratmakla ilintilidir, bu yüzden politiktir.

Çünkü yönetmenin bence yaptığı en temel iş, farklı bir görüşe, dile, söze, bakışa, tavra, cinsiyete; başka bir yerden baktırmak için alan açmak. Aslında alan yaratmak, ben öyle görüyorum. O alan, çok politik bir şey. Olmayan bir alanı yaratmak aslında çok sert bir şey. Yani yönetmenin yaptığı şey çok zor bir şey. (...) Tamamen kavramsal olarak o toprağı bir anda başka bir şey kılıyorsun, oradaki gerçeği değiştiriyorsun ve bunu yaparken insanla uğraşıyorsun, seyircin oluyor.

Türkiye gibi tutucu bir ülkede tiyatronun ve tiyatro yapmanın ontolojik olarak bir mücadele olduğu görüşündeki Koyuncuoğlu, yaptığı tiyatroyu alternatif olarak tanımlamasa dahi, karşı

durduğu bir tiyatro yaklaşımı vardır. Bugün bu karşı durduğu bakış açısının dahi baskı altında olduğunu hatırlatan Koyuncuoğlu, karşısına aldığı tiyatroyu şöyle tanımlamaktadır:

Seyircisi belli, söyleyeceği belli, hiçbir sürprizi olmayan, sanatsal yapısı belli, alkış sayısı bile belli yani. Her şeyi belli olan bir şey o. Öyle görüyorum. Orada ben yaratıcı bir şey bulamıyorum. Yaratıcı bir şey bulunmayan yer, yeni bir alan yaratmaz ki. Olan alanı tekrar eder.

Alternatif diye bir kulvarın olması için bir ana akım olması gerektiğini belirten Koyuncuoğlu, kendisini alternatif değil, ana kaynaklardan biri olarak tanımlamaktadır. Bu savını da uluslararası çalışmış bir sanatçı olmasına rağmen İstanbul'da doğup büyümüş olmasıyla, işlerinde hep Türkiye'den, kendinden ve kendi yaşadığı dönemden yola çıkmış olmasıyla desteklemektedir.

Koyuncuoğlu, temelinde dramatik metinler yatan işler (yani "metin tiyatrosu") üretmiş olsa da, yaptığı 'şey' bazen 'tiyatro' olarak görülme de, bir form olarak teatrallikle her zaman oynamıştır. Innes ve Shevtsova, *directors of theatricality* (teatrallığın yönetmenleri) başlığı altında Vsevolod Meyerhold'u başta sayarlar. Meyerhold, gerçekçiliği reddeden bir yönetmendir ve oyuncuların vücut kullanımını fiziksel mekanizmalara dönüştürerek güçlendirme üzerine kurulu *biyomekanik* yönteminin mucididir. Teatrallikte Meyerhold'u takip eden yönetmenlere Aleksandr Tairov, Yevgeny Vakhtangov, Valery Fokin, Ariane Mnouchkine, Frank Castorf ve Thomas Ostermeier, Silviu Purcarete, Oskaras Korsunovas ve Koyuncuoğlu'nun da etkilendiğini belirttiği Eimuntas Nekrosius gibi isimler örnek verilebilir. Teatrallik, ya da Meyerhold'un Rusça ifadesiyle *teatralnost*,

tiyatroyu en saf anlamıyla tiyatro yapan şeydir ve Meyerhold için bu prensip, oyunbazlığı, mahareti, başlı başına bir aktivite olarak görülebilecek olan tiyatro yapma neşesi ve zanaatini kasten ön plana çıkaran bir yönetmenlik tarzını içerir. Bu aktivite 'yaşam' değildir, yaşamdan farklıdır. (Innes ve Shevtsova 2013: 81).

Teatrallik, temiz ve keskin bir vizyon gerektirir. Bu sebeple yönetmenin etkisi ve hakimiyeti bir yandan çok güçlü, öbür yandan oyuncunun yaratıcılığına yer bırakacak kadar da gevşek olmalıdır. Aleksandr Tairov'un dediği gibi, işlerin rastlantıya ve kaosa bırakılmaması için, sahnedeki eylemlerin bir harmoni içinde olabilmesi için "birinin" çalışma sürecinde bu yaratıcılığı tetiklemesi, çatışmaları düzenleyip yönlendirmesi ve ahenkli bir sonuca evriltmesi gereklidir, bu "biri" ise "yönetmendir (Tairov'dan alıntılan Innes ve Shevtsova 2013: 87).

Dolayısıyla teatrallik, yönetmenden muazzam derecede incelikli bir dikkatle çalışmasını gerektirir. Bununla birlikte, teatrallik, farklı seyir biçimleri, farklı algılar sundukça, bir sahnelemenin mekanizmasını gözler önüne serdikçe, tiyatroyu en kostümlü ve en çıplak haliyle aynı anda herkesin ortasına bıraktıkça politikleşir.

Koyuncuoğlu yönetmenliği yeni bir alan açmak, yeni bakış açıları sunmak, bunu yaparken de farklı disiplinlerle çalışmak olarak görmektedir ve bu, teatrallikle örtüşen bir tarza işaret etmektedir. Üstelik Koyuncuoğlu, bu teatrallığı politik izdüşümleriyle birlikte kurgulamıştır.

Berfin Zenderlioğlu

1981 Bitlis doğumlu Berfin Zenderlioğlu, tiyatroya 2004 yılında Seyr-î Mesel tiyatrosunda oyunculuk ve eğitmenlik yaparak başlamıştır. Seyr-î Mesel 2002'de İstanbul'da kurulmuş bir

topluluktur, Kürtçe Tiyatro'nun kurumlaşması için çalışmalar yapmıştır ve misyonunu aşağıdaki gibi belirtmiştir:

[Seyr-î Mesel], öncelikle sözlü kültür olmak üzere (...) alan araştırması yaparak ve belirlenen bölgelerde görsel iletişim hassasiyetlerini ön planda tutarak teatral değerler, oynama biçimleri, jestler, kurgu biçimleri, masklar, aksesuarlar, mimik, kostüm, dekor vs. derleyip toparlayarak ve derlenen materyellerin kendi doğal ortamında canlandırılmasını ve kayıtlara geçirilmesini sağlar. (Seyr-î Mesel)

Zenderlioğlu, 2008 yılında bu gruptan ayrılarak Mirza Metin'le birlikte Destar Tiyatro'yu kurmuş ve 2009'da ilk oyunları olan *Reşe Şeve*'de (Karabasan) yazar ve oyuncu olarak yer almıştır.

2009-2011 seneleri arasında, *Buka Leki* (Plastik Gelin) ve *Cerb* (Deney) oyunlarının yardımcı yönetmenliğini yapan Zenderlioğlu'nun ilk yönetmenlik deneyimi Diyarbakır'daki 5 No'lu cezaevindeki vahşeti hikaye edinen *Disko 5 No'lu*'dur. Oyuncusu, aynı zamanda metnin yazarı olan Mirza Metin'dir. Bunu takiben Zenderlioğlu *Antigone 2012*'yi yazıp yönetmiştir. Bu, Sofokles'in *Antigone*'sinden esinlenerek yazılmış, Antigone ile Kreon'un askerlerinden birini karşı karşıya getiren, bir ağabeyi devlet töreniyle gömülmüşken diğerinin mezarı kayıp olan bir kadının hikayesidir. Daha sonra İkinci Kat'ta Firuze Engin'in yazdığı *Cambazın Cenazesini* (2014) yönetmiş olan Zenderlioğlu, 2016 Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali için yazarlarından da olduğu *Kargalar*'ı Mirza Metin'le sahneleyecektir.

Zenderlioğlu da, Koyuncuoğlu gibi yönetmenliği koklayarak bulmuştur. Kendisini 'alaylı' olarak tanımlayan Zenderlioğlu, Dersim'deki Munzur Tiyatro Festivali'ne katılmak üzere Seyr-î-Mesel tiyatrosunda dans çalışmalarına girmiş, ancak kendi deyimiyle "biraz oradaki

yönetmenin de iteklemesiyle" kendini tiyatronun içinde bulmuştur. İlk oynadığı oyunsu, sokak tiyatrosu biçiminde oynanan *Kemero Bask* (Geyiklerin Ahı) olmuştur.

Aslında daha çok oyunların içerisinde piştiğimi söyleyebilirim, biraz daha deneyimleyerek, benden daha önce tiyatroya başlamış olan oyuncu arkadaşlarımı gözlemleyerek, çünkü bazen onlardan feyz alabiliyorsunuz, onların size kattığı çok güzel, önemli şeyler olabiliyor.

Seyr-î-Mesel'deki çalışma sürecini daha çok "doğaçlamalarla oyun çıkarmak" olarak tanımlayan Zenderlioğlu, sürecin son adımlarında yönetmenlerinin çıkan doğaçlamalar üzerinden yapıyı tamamen belirlediğini aktarmıştır. "Bir temayla yola çıkıyorduk ve o doğaçlamaların aslında son noktasını koyan kişi yönetmen oluyordu" diyen Zenderlioğlu'na göre, Şermola Performans'ta Mirza Metin'le daha "oyunculuk merkezli" bir yöne doğru evrilmişlerdir. Ancak burada yine iki taraflı bir durum vardır: Oyunculuk merkezli bir süreç, yani oyuncuyu temel anlatım aracı olarak kullanan bir tiyatro süreci, aslında teatrallikten (dolayısıyla yönetmenin hakimiyetinden) uzak olmak zorunda değildir ve oyuncunun sürece olan hakimiyetinin artması, yönetmenin de hakimiyetinin artmasıyla eşzamanlı oluşabilecek bir durumdur. Yani, yönetmenin sürecin son noktasını koyan kişi olması, prodüksiyonun bütünlüğünü kontrol etmesi, yaratıcı süreci oyuncunun elinden (ç)aldığı anlamına gelmemektedir.

İşlerini alternatif olarak tanımlayan Zenderlioğlu, yine de bu kavramı tırnak içinde kullanmayı tercih etmektedir, zira bu onun için de tartışmalı bir kavramdır:

Artık neye alternatifsiniz, kime göre, yaptığınız işle mi, ya da öyle bir alternatif olma yanımız var mı o tartışılacak bir şey. Belki bundan bir 5 yıl önce bu daha direkt söylenilebilecek bir şeyken şimdi ister istemez siz de o ana akımın içerisine karışabiliyorsunuz. Onun bir parçası haline gelebiliyorsunuz.

Zenderlioğlu, Şermola'daki işlerini, ödenekli kurumlara göre bir alternatif olarak algılamaktadır, çünkü "ödenekli tiyatrolar ya da bir yerden destekli olan tiyatrolar (...) bir çok zaman prodüksiyonu rahatlıkla yerine getirebiliyorlar" düşüncesindedir. Alternatif gruplarsa, maddi olanaksızlıklardan dolayı büyük bütçeli prodüksiyonlardansa oyuncu merkezli işler üretmektedirler. O halde burada alternatif bir formun oluşmasındaki ana etmen, bir form arayışındansa, maddi koşullara bir ayak uydurma gibi durmaktadır. Ancak Zenderlioğlu oyuncuya yönelik tiyatro yapmanın yüzde yüz bir maddi kısıtlılığın getirdiği zorunluluk olarak görmemeyi tercih etmektedir:

Tabii ki bu her zaman zorunluluktan kaynaklı değil, birazcık da bizim tercihimiz de olan bir şey. O yüzden oyuncu merkezli çalışıyoruz. Onu da şuradan kuruyoruz: Her şeyiyle aslında oyunun tamamını oluşturan oyuncu. Ve oyuncu sadece çıplak bedeniyle her şeyin üstesinden gelebiliyorsa bizce diğerleri sadece tamamlayıcı öge olarak duruyor. O yüzden, hani genellikle oyunları da çalıştığımızda, en azından benim kafam artık öyle işliyor, yüzde yetmişi zaten her şeyden arındırılmış bir şekilde beni tatmin ediyorsa, yüzde otuzluk kısmı benim için artık ışık oyunu, müzik, ya da o atmosferin oluşması için yaratılan büyü. Ama özünde beni besleyen şey, ya da önemsedğim şey daha çok oyunculuk.

Zenderlioğlu'nun Kürtçe tiyatro yaparak, bastırılmış bir sesi duyurarak zaten politik bir iş yaptığını, Koyuncuoğlu'nun deyimiyile 'bir alan açtığını' unutmamak gerekir. Bu sebeple işlerinde insana dair ifadenin, insan bedenini kullanarak dışarı çıkması, yeni bakış aıların, yeni düşüncelerin, yeni sözlerin, yeni vücut kullanımlarının farklı biçimlerle bastırıldığı yerden "fırlaması" şaşırtıcı değildir. Yine de oyuncuya, oyuncunun beden kullanımına verilen bu önem, Zenderlioğlu için yönetmenin ve verdiği rejinin geri planda kalması anlamına gelmemektedir.

Türkiye'deki tiyatroları gözlemlediğim zaman, ya da oyunlarla ilgili çıkan eleştirilere baktığım zaman, eleştirilerde de hep yönetmen arka planda kalıyor. Halbuki oyunu kuran kişi bence yönetmen bir taraftan. Oyuncuyu değerlendirme var, ya da her şeye ayrı ayrı değerlendirme yapılıyor, ama çok fazla yönetmenin ne yaptığına dair, neleri başardığını, ya da belki nelerin üstesinden gelemediğine yönelik çok değerlendirme yok.

Yönetmenliğe oyunculuktan geçmiş olan Zenderlioğlu, yönetmenlik yaptığı zamanlar fotoğraflarla düşündüğünü belirtmiştir. Aynı şekilde Koyuncuoğlu da resimler görerek bir rejii kurduğunu ifade etmiştir. Zenderlioğlu'na göre yönetmen, oyuncunun sahnedeiken kendine ya da büyük resme dair göremediği eksikleri gören ve tamamlayan kişidir.

Sahne üzerinde oyuncu bazen 'ben her şeyi zaten yapıyorum' ya da 'evet bu oldu' dediği noktada aslında kendi eksikliklerini göremiyor. Yönetmen bunun tamamlayıcısı durumunda. Ya da sahne üzerinde oluşturmak istediği tablonun tamamını gören kişi, buna kafa yoran kişi, o matematiği oluşturan, neye yol açabileceğini, ya da sonrasında

nasıl sorularla karşılaşabileceğini, en azından bunun da tahlilini yapan kişi durumunda.

Yönetmen oyuncunun karşısına geçtiği andan itibaren ayrıntılara dikkat etmek, gördüğü imgelerin nasıl çağrışımlar yaratabileceğini hesaplamakla yükümlüdür. Bu bakımdan hem Zenderlioğlu hem de Koyuncuoğlu'nun yönetmenlik yaklaşımları, biçim olarak teatrallikle ilgilenen yönetmenlerin titiz yaklaşımından çok da farklı değildir. Zenderlioğlu ve Koyuncuoğlu'nun bu yaklaşımını, belirtmek gerekir ki Naz Erayda'nın işlerinde de bulmak mümkündür.

Koyuncuoğlu'nun alanda daha eskiden beri bulunmasının getirisi, Zenderlioğlu'na göre daha fazla prodüksiyon tecrübesi olması ve daha farklı formlar denemiş olmasıdır. Profesyonel, amatör, İtalyan sahne, mekana özgü, belgesel, kurmaca demeden farklı işlere atılan Koyuncuoğlu'na karşın, Zenderlioğlu'nun ilgisini çeken kendine ait metinler oluşturmak ve bunun üzerinden bir deneyselliğe ilerlemektir. Seyr-î Mesel tiyatrosunda daha çok doğaçlamalar üzerinden giden süreci, Mirza Metin ile birlikte kendi metinlerini yazma, böylelikle kendilerini denemek ve sınamak yoluna doğru evriltmek istediklerini aktaran Zenderlioğlu, öbür türlü Türkiye'den oyun yazarı ve yönetmen çıkmayacağı görüşündedir.

2) Hikaye Anlatıcılığı: Dil Yaratmak yahut Kalıplaşmak

Ben bir *storyteller*'im, hikaye anlatıcısıyım. Ama hikaye böyle 'Bir varmış' diye başlamıyor tabii. Kendine göre başka bir akışı var. O daha çok hoşuma gidiyor. Resimler görüyorum, sahneyi görüyorum, ışığı bile görüyorum, 'burada böyle bir ışık olmalı'... (Koyuncuoğlu 2016)

Emre Koyuncuoğlu hikaye anlatırken, hikaye anlatıcılığının formlarını kırıp yeniden formlar oluşturmak için, tıpkı Mustafa Avkıran, Kerem Kurdoğlu, Naz Erayda gibi yeni bir dil oluşturma ve bu dili güncelleme çabası içindedir. Resimlerle düşünene ve ışıklardan oyuncunun üzerindeki gömleğin mavisinin tonuna kadar çok net kararlar vererek çalışan Koyuncuoğlu için, bir yandan tamamen kontrol sahibi olmak, öte yandan "her yerde herkesle" çalışabilmek önemlidir.

Benim için öyle bir şey, [sanat] her yerde yapılabilir ve herkesle yapılabilir. Bir ekibin ve fiks bir kurumun, bir mekanın olması gerekmiyor. Herkesle yapabilirim, her yerde yapabilirim. Bir tek şey olsun, birkaç parlak göz bir arada...

İşleri Caryl Churchill ya da Sarah Kane gibi İngiliz metin yazarlarının (ki bu iki ismin tiyatro anlayışları ve metin oluşturma yöntemleri de birbirinden çok farklıdır) metinlerini sahnelemekten oyuncularla bir gösteri metni oluşturmaya, belgesel malzemeleri üzerinden projeler yaratmaya kadar geniş bir skalada gezinen Koyuncuoğlu'nun projelerinde çarpıcı unsurları yan yana getirmek, belirli, anlam yüklü bir uzam içinde bedenlerin kullanımına ve bu bedenlerin oluşturduğu imgelerin politikasına özellikle odaklanmak, geleneksel performans biçimleriyle çağdaş biçimleri çarpıştırmak, bir tür kelime dağarcığı haline gelmiştir.

Koyuncuoğlu, metin tiyatrosu sahnelemeleri ile sıfırdan gösteri metni yarattığı projeleri için farklı diller geliştirmiştir. Örneğin verdiği röportajlardan birinde bir yatak etrafında dar bir

alandaki profesyonel oyuncular, "sokaktan insanlar", rapçiler ve vücut geliştirmeciler gibi beklenmedik, oldukça heterojen bir kadroyla doğaçlamaları sabitleyerek ürettiği *Arıza* (2006) hakkında konuşan Koyuncuoğlu, bu gösterinin, metin tiyatrosu yönetirken edindiği üsluptan farklı bir yöntemle sahnelendiğini belirtmiştir:

Ben metin tiyatrosu da yapıyorum, bir metin seçiyorum ve o metnin sahnelenmesi üzerinde çalışıyorum. Orada gerçekten metnin kendi özelliği ve ne istediği ile ilgili çok çalışıyorum. Metin tiyatrosu yönetmenliği de yapıyorum, ama mesela, '*Home Sweet Home*' gibi, '*Mutfak Kazaları*' gibi, '*Hayat Devam Ediyor*' gibi işlerde ya da '*Arıza*' da, tamamen sıfırdan başlanıp, ekip ve oyuncu ve yönetmen arasında çalışılı çalışılı oluşturulmuş ve yapısı kurulmuş işler. Tamamen orijinal, tamamen bize ait, tamamen buraya ait ve çağdaş olarak buraya ait işler. Bu işlerde gidebildiğim kadar sınırları denemeyi, alanların içine girmeyi dener ve -tabii bir konseptin içine oturarak- ama giderim. Ama metin tiyatrosunda, bir metinden yola çıktığımı ve bir yazarla ortak çalıştığımı unutmam. Ama burada, yazar, benim aslında. Sahne dili yazıyorum ama, burada yazar, benim. O yüzden, ikisi çok farklı şeyler benim için. (...). (Koyuncuoğlu 2006)

Görüldüğü üzere, ortada önceden yazılmış bir metin olmadığı zaman kendisi bir yazara dönüşen Koyuncuoğlu, bu çalışmalarında sınırları zorlamaya daha yatkındır. Nitekim hem *Home Sweet Home*'da hem de *Arıza*'da, hem Sinop Bienali'ndeki işi *Sinop Komünikasyonu*'nda profesyonel oyuncularla profesyonel olmayan oyuncuları bir arada çalıştırmayı tatbik etmiştir. Zira profesyonellerle profesyonel olmayanların getirdiği çatışma,

Koyuncuoğlu'nun gerçekliği kırarak birkaç katmanlı sahne gerçeği yaratması, üstelik bunu disiplinlerarası bir dolaşım ile uygulaması bir dil, bir üslup haline gelmiştir.

'Çağdaş' kelimesinin kendisi için çok katmanlılığı ifade eden bir terim olduğunu belirten Koyuncuoğlu, "metin tiyatrosu" olmayan işlerinde hem işini sergilediği bölgedeki seyircinin güncel sorunlarına dokunmayı, hem de sanatçı olarak kendisinin ilgilendiği biçimsel meselelere dair bir arayış olmasını gerekli görmektedir. Sanatçının problemiyle yerel izleyicinin problemi birbirine temas ettiren bu yaklaşımda amatör performansçılar, Koyuncuoğlu için çok önemlidir. Koyuncuoğlu bu performansçılara yurtdışında *volunteers* (gönüllü) ismini vermiş ve 'sahneye çıkma, bir şey söyleme ihtiyacı'nı hisseden kişilerle çalışmak istediğini, onlarla birlikte dertlerini anlatmak istediğini söylemiştir.

Profesyoneller ile profesyonel olmayanların bir arada sahnede olması, Koyuncuoğlu'nun kullanmayı sevdiği, çok katmanlı bir sahne gerçeği ve bu gerçeğin kırılması oyununu yaratıyor demiştik. Bu kimi zaman profesyonel olmayan performansçıların bedenleriyle ve kimlikleriyle, profesyonel bir oyuncunun asla ulaşamayacağı bir gerçekliği yakalaması üzerine kurulurken, bazen de profesyoneller tam tersi etkiyi yaratmak için kullanılmaktadır. Örneğin Sinop Hapishanesi'nde yaptığı işte, Koyuncuoğlu, bu gelgiti bilinçli olarak kurgulamıştır. Peter Watkins'ın *La Commune - Paris 1871* belgeselinde bir devrim ihtimalini tekrar farklı bir şekilde kurgulamasından ve kendi gerçeğiyle ütopyanın bir sarmal haline gelmesinden hareket edilmiştir. Bu ışıkta oyun metinleri, makaleler, gazete yazıları, mitler, oyuncular, aktivistler, kameramanlar aracılığıyla Sinop Hapishanesi'nde, bu mekanın tarihinden de yola çıkarak bir iletişim (*commune* kelimesine göndermede bulunan

'communication') oluşturan Koyuncuoğlu, bu performansta amatörlerle çalışmanın önemini vurgulamıştır:

Belgesel tiyatrunun katmanlarının kendi performatif gerçekliğini kırmak için [gönüllüler] çok önemli oluyor. Ama orada profesyonel oyuncuya da çok ihtiyacım oluyor çünkü [performansı] taşınması gerekiyor. Birinin anlatıcı olarak, gerçekten diksiyonu düzgün, her kulağa anlatan, o profesyonelliği almış ve seyirci enerjisini hissederek nerede geri çekilecek nerede öne gidecek, o bilgili bir profesyonalitye de ihtiyacım var. Ama aynı zamanda da o profesyonalityenin içinde, o anın gerçekliğini kılabilen potansiyeli taşıyan bedenler, sesler, kimlikler... Yalnızca kimliği olduğu için çağırıldıklarım var.

Öte yandan, kendi deyimiyle kullandığı *ham* materyellerin birbirleriyle net bir uyum, bir estetik içinde olmasına dikkat eden Koyuncuoğlu, amatörlerle çalışırken metindense (şarkılar hariç) beden kullanımına yönelmeyi uygun görmüştür. Genellikle yabancı dilden çevrili, yazılı bir metni alıp sahnelerken kafasındaki resimlerin net olduğunu belirten Koyuncuoğlu, bu süreciyse heykeltıraşın heykeli yontma sürecine benzetmiştir:

Hiçbir zaman [provaya] boş kafayla gitmedim. Resimleri vardır, renkleri vardır, kişilerin tipleri vardır, saç renkleri bile vardır. Ama bu *text-based theatre*'da [metin tiyatrosu] daha çok. Ama oyuncuyla çalışırım. Yani oyuncudan malzeme alırım, alırım alırım, yontarım alırım yontarım, ama eninde sonunda yonttuğum şey o kafamdakidir.

İşlerinin merkezinde teatrallik olan yönetmen Alexander Tairov da, yönetmeni sahne prodüksiyonunun heykeltıraşı olarak tanımlamıştır (Innes ve Shevtsova 2013: 91). Konseptin kendisi için önemli olduğunu belirten Koyuncuoğlu, yaptığı işin, her ne kadar bütün öğelerden ve oyuncularından beslenmeye açık olsa da, mutlaka kendisine bir şekilde dokunmuş olması gerektiğini, bu bakımdan bütün işlerinde otobiyografik bir nüve bulunduğunu ifade etmiştir. Öte yandan bu otobiyografik malzemeler işlerin içine gizlenmiştir, alenen bir otobiyografik performans değildir izlediğimiz. Koyuncuoğlu'nun belirttiği üzere işlerinde mutlaka kendisine ya da ailesine ait bir obje bulunur.

Özetle Koyuncuoğlu'nun kurum dışında ürettiği işlerde oluşturduğu bir üsluptan söz edebiliriz. Örneğin Salt Beyoğlu'ndaki *Afrika Dansı* bir yandan Sevim Burak'a ait eşyaların sergilendiği, bir yandan kitaptaki hikayelerin uyarlanıp oynandığı, bir yandan Senegalli müzisyenlerin müzik yaptığı, dans ettiği, videonun (ki videoları da Emre Koyuncuoğlu yönetmiştir), enstalasyonun iç içe geçtiği ve katılımcı/izleyicilerin koltuklarda oturduğu değil, uzamın içinde gezerek tecrübe ettiği bir performanstır. Benzeri bir üslubun kullanımını *Sinop Komünikasyonu*'nda; hatta seyirciler hareketli olmasa bile üst üste binen katmanlar ve videoların varlığı, dansla diyalogun çakışması ve çatışması, çağdaş ile geleneksel formların iç içe geçmesi ve mekana özgü (*site specific*) performanslarda amatörlerle ile profesyonellerin üst üste bindirilip uzam içinde bir montaj yapılması bakımından *Home Sweet Home*'da da görebiliriz. Koyuncuoğlu belki de bu dilin sabitleşmemesi adına hem metin tiyatrosuna dair, hem de sıfırdan bir sahne metni oluşturmaya dair (*devising*) işler arasında gidip gelmekte ve kendini tek kuruma ve tek forma hapsetmemeye gayret etmektedir.

Zenderlioğlu, yönetmeni "[oyuncunun] oluşturduğu fotoğrafı, ya da o duyguyu, ya da kullandığı sesi, bunlara dışarıdan bakarak çok daha iyi tahlil eden kişidir" diye tanımlar ve sahne üzerindeki matematiğe önem verir. şermola Performans'ta daha çok kendisi ve Mirza Metin'e ait metinleri sahneleyen Zenderlioğlu, birbirlerinin teatral dillerini bildiklerini, bu sebeple arayışlarının benzer olduğunu ifade etmiştir. Her ne kadar oyun süreçlerinde anlaşmazlıklar doğsa da, Zenderlioğlu tartışmalı süreçlerin daha işe yarar olduğu, bütün kafaların uyuştuğu süreçlerde ise zayıflıkların oluşabildiği kanaatindedir. Bunun sebebi de, Kerem Kurdoğlu'nun da bahsetmiş olduğu üzere, sezgilerin rasyonel bir mantık içinde her zaman barınamaması, Zenderlioğlu'nun da sezgilerine rasyonaliteden daha fazla güvenmesidir:

Sezgilerime güveniyorum ben biraz, çok böyle rasyonel aklı ön planda tutan biri değilim. Evet, oyun metninin analizi aşamasında bunlar önemli şeyler ama sezgiler de çok önemli. Ya da işte bir şeyin sizde bıraktığı hissiyatı, duygusu neyse oradan yola çıkarak bir şeyler yapmak benim için önemli.

Metnin bıraktığı hissiyatın yanında, Zenderlioğlu'nu harekete geçiren ve sahneleme içindeki arayışını başlatan şey, Koyuncuoğlu'nda da olduğu gibi, fotoğraflardır. "Bir oyunu okuduğum zaman zaten kafamda akıp giden bir görüntü oluşuyorsa, gözümün önünde canlanan fotoğraflar oluyorsa bunlar benim için önemli" diyen Zenderlioğlu, yaratıcı sürecini fotoğraflar üzerine kurmaktadır. Bazen tek fotoğraftan büyük bir oyun fikri gelirken, bazen o fotoğrafın içinden yakalanan ayrıntılar başka fotoğraflara yol açmakta ve kendi deyimiyle bir "puzzle"a (yap-boz) dönüşmektedir. Puzzle'ın parçaları birleştiği zamansa oyun oluşmuştur.

Metne dair fotoğraf görme ve buradan bir süreç inşa etme durumu, uzaktan bakıldığında Ufuk Tan Altunkaya'nın da Mekan Artı'nda Didem Kaplan'la işbirliği yaptığı süreçlere benzetilebilir.

Zenderlioğlu için okuduğu metnin imgelerinin ona kişisel olarak nereden dokunduğunu bulmak önemlidir:

Tabii ki okuduğum metinler içerisinde göstergeleri yakalamaya çalışıyorum. Varolan göstergelerin bende neye tekabül ettiğini... Ya da [yazar] bir imge kullanmışsa o imgenin bende uyandırdığı iz ne? Neye yol açıyor? O imgeyle yazar aslında bambaşka bir şey anlatmış olabilir. Ama çok açık bir kapı da bırakmış olabilir. O artık sizin yaratıcılığınıza bağlı olan bir şey. Ama imgeler, göstergeler, fotoğraflar, bunlar benim için önemli ve beslendiğim noktalar.

Şermola Performans'ta Mirza Metin'le birlikte oturttuğu bir yapı, kendi deyimiyle "bir teatral dil" olduğunu belirten Zenderlioğlu, yine de tiyatronun bir arayış alanı olduğunu, dolayısıyla bu dilin hep böyle sabit kalmayabileceğini ifade etmiştir. Dolayısıyla oyunlarında bazen masala, bazen mitolojiye bazen hikaye anlatıcılığına yönelmişlerdir. Sözlü edebiyatla dirsek temasında olan bu türlerin getirisi olan bir form olan dairesel anlatımsa, yani hikayenin sonununda dinleyicinin kendini hikayenin başında bulması durumuysa, Zenderlioğlu'nun işlerine zuhur etmiştir. Zenderlioğlu buna *çember mantığı* demiş ve oyunlarında kullandığı bu yapıyı şöyle tarif etmiştir:

Bütün oyunlarda başlangıç ve son aynı bitiyor. *Reşe Şeve* ilk oyunumuzdu, böyle bir oyundu. Başlangıçla son aynıydı, aslında biraz o yılanın kuyruğunu ısırması gibi bir

mevzu. Alman felsefesine, çember felsefesine, biraz hani o yönüyle yakın hissediyoruz kendimizi. Ya da hayatın aslında bir yönüyle bir tekrardan ibaret olduğunu, o döngünün yine gelip sizi bulacağından yola çıkararak...Mesela *Gor* oyununda da, başla sonun buluşması var yine. *Buka Leki*'de keza öyle, *Cerb* oyununda yine öyle bir şey oldu. Mesela, *Dil Kuşu* (2015) bile dışarıdan sanatçılarla çalıştığımız bir projeydi, ama hani izlerken gördüm, "Aa bizim teatral dilimize ne kadar yakın, bir yönüyle..." Çünkü onda da başlangıç ve son yine gelip birbirini yakalıyor.

Koyuncuoğlu gibi ayrıntılara önem veren, kolay kolay tatmin olmayan ve oyuncularla "uğraşabileceğim kadar uğraşırım" diyen Zenderlioğlu'nun yaptığı işlerde de geleneksel halk tiyatrosundan izler vardır. Örneğin Zenderlioğlu, İkinci Kat için yönettiği, yirmi karakteri iki oyuncunun canlandığı *Cambazın Cenazesi* oyununda geleneksel halk tiyatrosundaki anlatı geleneğini kullanarak oyuncuların karakterden karaktere geçişlerini kurgulamıştır. Bunun yanında metinde olmayan, ama kendi rejisinin bir parçası olan gölge oyunlarını da geleneksel tiyatrodan esinlenerek kullanmıştır. Bu hareketi "rejinin yaratıcılığı asıl burada devreye giriyor" diyerek gerekli gören Zenderlioğlu, "sadece metni ortaya koyma"nın, kapalı (yani şifrelerle dolu) metinlerle çalışırken yetersiz bir yaklaşım olacağını belirtmiştir.

Zenderlioğlu'nun sahne dilini etkileyen öncülerden biri, bu tezin içinde bahsedilen diğer yönetmenleri de mutlaka etkilemiş olacak olan Antonin Artaud'dur. Zenderlioğlu'nun Artaud etkisiyle kendi işlerinde de beliren öğeler "ritüelistik yapı, fısıltılar, daha çok bilinçaltıyla uğraşması, gölgeleri kullanması"dır. Gerçekten de fısıltılar ve gölgeler, kendisi de ifade ettiği gibi Zenderlioğlu'nun bütün oyunlarında vardır. Karanlık noktaların ilgisini daha çok çektiğini söyleyen Zenderlioğlu, "insanların karanlık yapısıyla uğraşmak, oralara inmek benim için

daha içerisinde var olmak istediğim bir tiyatro. Şundan dolayı olabilir; aslında yaşadığımız dünya, yaşadığımız hayat bana göre bir kaostan ibaret." demiştir. Bu noktada karanlığın kullanılmasının, Koyuncuoğlu'nda da görülen bir üslup olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. *İrk Bitig, Home Sweet Home, Hayat Devam Ediyor* gibi projelerde karanlığın oldukça hissedilir olması buna bir kanıttır. Kaldı ki Koyuncuoğlu kendisi de karanlığı kullanmayı sevdiğini belirtmiştir:

'Mesela ben ışık kullanımında da hep karanlığı daha çok severim. Karanlığı kullanmayı. Çoğu zaman karanlığın içinde konuştururum. Karanlıkla aydınlık arasında bir yerlerde durmayı severim, çünkü o davetkar bir şeydir, çok davetkardır.
(Koyuncuoğlu 2016)

Sonuç olarak hem Koyuncuoğlu hem de Zenderlioğlu, fotoğraflarla düşünerek ve kendileri bu terimi fazla kullanmasalar da teatrallik ile oynarak kendilerine ait bir sahne dili geliştirmişlerdir ve bu dilin genel olarak hakimiyeti yönetmen olarak kendilerindedir. Koyuncuoğlu'nun yönetmenlikle ilgili "gerçeğin kırılmasını yaratıyorsun. Zaten yönetmenlik öyle bir şey, çok minimum bir şeyle oynadığın anda orada, ne kadar gerçekçi olsa bile, ışık bile olabilir, orada bir şey söylüyorsun" demesiyle, Zenderlioğlu'nun sahnenin matematiğini kurması ve ayrıntılara takılması, benzer bir yönetmenlik anlayışı içinde olduklarını gösterir. Yaratılan dili derinleştirmek, değiştirmek ile muhafaza etmek/kalıplaştırmak arasındaki diyalektik ise, bu tezdeki (ya da dünya üzerindeki) her yönetmen için olduğu gibi Koyuncuoğlu ile Zenderlioğlu için de gel-gitler yaratmaktadır.

3) Oyunculara Yaklaşım

NİNA- (...) Kostya, yazmışız, ya da sahnede oynamışız, fark etmez, anlıyorum ki bizim bu işlerde başta gelen şey, parıltı, şöhret filan gibi benim hayal ettiğim o şeyler değil, sabredebilme yeteneğidir.

Hem Koyuncuoğlu'nun hem de Zenderlioğlu'nun oyuncuların üzerinde titizlikle çalışma prensibi vardır. Eğer ki heykeltıraşını andıran bir süreç için yapılması gereken eldeki malzemeyi yontmaksa, hem Zenderlioğlu hem de Koyuncuoğlu, oyuncunun verdiği malzemenin beslenmektedirler diyebiliriz. İki yönetmen arasındaki fark, belki Zenderlioğlu'nun daha fazla hikayeye, oyuncuya ve oyuncuya dair olan anlatım biçimlerine yönelmesi, Koyuncuoğlu'nun ise, belki hem tecrübesinin daha fazla oluşu, hem de ödenekli kurumlarda da çalışması sebebiyle, daha büyük prodüksiyonlara cesaret edip, oyuncu haricindeki diğer elementleri (uzam, zaman, ses, vd.) de fotoğraflar yaratırken olabildiğince deneysel bir biçimde kullanmasıdır. Koyuncuoğlu'nun çok küçük ölçekli işleri olduğu gibi çok büyük ölçekli işleri de vardır, buna oyuncu kadroları da dahildir. Zenderlioğlu ise en son işi *Kargalar*'da kadro sayısını eski işlerine nazaran büyütecek ve on kişilik bir kadroyla çalışacaktır, ancak şu zamana kadar küçük kadrolarla çalışmıştır.

Hem Koyuncuoğlu hem de Zenderlioğlu, oyuncu seçerken bildikleri, tanıdıkları oyuncularla çalışmayı tercih etmişlerdir. Koyuncuoğlu, Şehir Tiyatroları gibi ödenekli bir kurumda çalışırken seçimlerini bu tiyatronun kadrosu içinden yapmıştır. Yine de kurum dışında iş ürettiği zaman, alışık olduğu oyuncularla çalışmıştır:

Hep iki üç tane bedenini, dilini bildiğim oyuncu vardır, dansçım vardır. Genelde onlarla çalışıp onun üstüne eklerim. Onlar biraz benim yüzüm gibidir artık, sahne içindeki yüz gibi, o kadar yıllardır çalışmaktan...

Zenderlioğlu da Şermola Performans'ta olabildiğince fazla atölye düzenlediğini ve bu sayede oyuncularla uzun bir çalışma sürecinden sonra bir oyun projesinde çalışmak üzere oyuncu seçimi yaptığını belirtmiştir.

Biz tabii genellikle yapabileceğimiz kadar atölye yapmaya çalışıyoruz. Ara dönemlerde, yazın, ses, beden, doğaçlama, dans üzerinden atölyeler yaptığımız için kısmen daha rahat oluyor. Ya da işte bir oyun sürecine girdiğimiz zaman, bir oyun konsepti kurduysak o oyun konseptine yönelik çalışmalar yaptırdığımız için işimiz daha da kolaylaşıyor.

Koyuncuoğlu, oyunculara koçluk yaptığını, özellikle de, örneğin Arthur Miller'ın bir metnini çalışırken, oyuncularla çok uğraştığını ve kendi deyimiyle oyuncuyu "ok açtığını" ifade etmiştir. Aynı titizliği hem profesyonel, hem de profesyonel olmayan performansılarla çalışırken göstermiştir. Oyuncularla çalışırken sahnenin kendi kurgusunu gözeten, kendi gerçeğine ulaşmaya alışan Koyuncuoğlu, Stanislavski metodunu da, realist olmasına rağmen, çok kullandığını belirtmiştir. Ancak bütün oyunlarını Stanislavskiye bir metod üzerinden kurmak yerine, metodu anlar yaratmak için kullanabileceği bir çok malzemedен biri olarak görmektedir.

Zenderlioğlu oyuncularını tanıdığı zamanlarda, örneğin Şermola Performans'ta bir iş yapacağı zaman, kimin neye ihtiyacı olduğunu, ne tür egzersizlere, çalışmalara ihtiyacı olduğunu bildiği için o yönde çalışmalar yaptırmaktadır. Elbette, her yönetimde gördüğümüz üzere, projeye göre kullanılan teknikler değişecektir. Örneğin *Cambazın Cenazesini*nde sürekli 20 karakter arasında geçiş yapan iki oyuncuyla Zenderlioğlu sıklıkla kondisyon çalışmaları, karakter inşa etme çalışmaları yapmıştır. Oyuncuya odaklanmayı seven Zenderlioğlu için

"oyuncuyu zorlayabilecek, ya da geçişlerin çok fazla olduğu, (...), oyuncunun potansiyelini çok daha fazla açığa çıkarabilecek, onu sahnede en azından o ana kadar yapabildiklerinin biraz daha dışına çıkarabilecek işler, ya da şaşırtabilecek işler" daha cezbedicidir.

İyi oyuncunun ne olduğuna dair kesin cevapları olmasa da - zira böyle bir sorunun kesin bir cevabı hiçbir zaman olmayacaktır - çalışma idealleri bakımından iki yönetmenin de tercih edeceği oyuncu tipleri vardır. Koyuncuoğlu'na göre iyi oyuncu, "farkındalığı çok olan, sahne prezansını iyi bilen, algılayan ve fikir üretebilen" oyuncudur. Zenderlioğlu'ysa iyi oyuncuyu "bir oyun için gereken her şeyi, her noktada belki yerine getirebilecek, egodan uzak, kaprissiz ve belki de benim için, sahne üzerindeyken rasyonel aklı kullanmadan, daha irrasyonel bir yönden meseleye yaklaşan, sahneye yaklaşan" oyuncudur.

Hiyerarşi meselesini ise Koyuncuoğlu, bir zamanlar en son kararı verenin, "sözün bittiği yer" in hep kendisi olduğunu, ancak zaman içinde bunun yumuşadığını söyleyerek değerlendirmiştir. Bu yine de Koyuncuoğlu'nun sürecinde yönetmenin hakimiyetinin zaman içinde azaldığına dair bir işaret değildir, öyle ki oyuncu, sunduğu malzemeyle yönetmenin kafasındaki resme doğru evriltilecektir. Zenderlioğlu da, oyuncunun sürece olduğu gibi yönetmene de tamamen güvenmesi ve kendini bırakmasının elzem olduğunu düşünmektedir. Öyle ki, oyuncu elbette kendine düşeni yapmalı, karakterini araştırmalı, meselesi, oyun içindeki konumu, fiziksel davranışları üzerine kafa yormalıdır. Ancak alınacak her kararda rasyonel sorgulamalara giren ve yönetmene kafa tutan bir oyuncu, Zenderlioğlu için problemlere gebe dir.

Siz bir oyuncuyla çalışıyorsunuz, zaten kafanızda bir şey kurmuşsunuz, öyle geliyorsunuz. Ama çok fazla böylesi sorular bazen oyuncunun yaratıcılığını da öldürüyor. Çünkü oyuncu her şeyi 'ben bunu yaparsam şöyle mi olur, şunu yaparsam şöyle mi olur' derse... Yani siz zaten oyuncu olarak o an oradayken bunu tam olarak dışarıdan bakan biri olarak göremezsiniz. O yüzden yönetmen bu yönüyle önemli, çünkü yönetmen senin oluşturduğun fotoğrafı, ya da o duyguyu, ya da kullandığın sesi dışarıdan bakarak çok daha iyi tahlil eden kişidir.

Yaratıcı sürecin çatışmalarla ve iknalarla ilerlemesi gereken bir süreç olduğuna inanan Zenderlioğlu, yönetmenin algılarının ve hassasiyetinin işi her yönüyle - "duygusal atmosferiyle, manevi etkisiyle, kurduğunuz oyunun ihtiyaçları itibarıyla, sizin söylediğiniz bir cümlenin oyuncuda ne yaratacağı itibarıyla" -düşünmek üzere açık olması gerektiği kanaatindedir. Ancak sanat yaparken egoların da çarpıştığını unutmamak gerektiğini, egoların törpülenmesinin çok zor olduğunu, dolayısıyla kurulan dengenin bazen bozulabildiğini belirtmiştir:

Siz o oyun sürecinin içerisine o kadar giriyorsunuz ki bir anda kullandığımız üslup sertleşebiliyor. O noktada sizi bilen bir oyuncunun olması, ya da oyuncunun egosundan biraz uzaklaşmış olması çok önemli. Aynı şekilde yönetmen için de geçerli, bunu genel olarak sanatçılar için de söyleyebiliriz. (...) Bazen yeri geldiğinde patlak verebiliyorum. Daha sertleşebiliyorum. Günlük hayat içerisinde öyle biri değilim ama o oyunun içindeki o yoğunluk, ya da girdiğiniz atmosfer sizi başka birine de, dönüştürebiliyor. O noktalarda işte sizi anlayan oyuncular olduğu zaman aslında derdin, ya da o kullanılan üslubun sizinle alakalı olmadığını, daha çok oyunla alakalı

olduğunu, oradaki oyun karakteriyle alakalı olduğunu ve o yapının çıkmasıyla alakalı olduğunu bilir ve zaten [duruma] ona göre yaklaşır.

Oyuncuyu sürecinin merkezine alan yönetmenin en değerli "malzeme"lerinden biri karşısındaki insan olduğu için ondan beklentilerinin yüksek olması, yine paradoksal olarak aynı malzemeyle çatışma içine girmesine yol açabilen bir süreçtir. Oyuncu ile yönetmen arasında, hem Koyuncuoğlu'nun hem de Zenderlioğlu'nun süreçlerinde uzun, ayrıntılı ve bazen belki de sancılı bir süreç vardır. İkinci bir paradoks, ya da dengesinin tutturulması elzem olan konu, oyuncunun kendi ayrıntılarını kendisinin oluşturması, ancak öte yandan bu oluşturma sürecinde yönetmenin sözünü dinlemesi, kendini rasyonel bir düzleme çok fazla kaptırmaması, bir bakıma yönetmenle arasındaki dengeyi bozmamasıdır. Bunun bir güç dengesi olduğu doğrudur, yönetmen dışarıdan bakan olarak, bedeni başkalarının gözlerine maruz kalmayan kişi olarak daha güçlü bir pozisyondadır, ancak süreç boyunca kimliklerin silinmesi, yönetmenin işin üzerindeki izinin tamamen yok olması, oyuncuyu zayıf bir oyun yapısı içinde yersiz bir nesne olarak bırakacak, bedenini daha da ileri derecede metalaştıracaktır.

Fotoğraflarla düşünen, yine de oyuncuların beslenen iki yönetmenin süreçlerinde oyuncuların bedenleri, onları çevreleyen uzam içinde politik imgeler haline dönerler. İki yönetmen de oyuncularla çetrefilli süreçlerin içine girerler, hatta Koyuncuoğlu'nda bu durum profesyonel olmayan oyunculara kadar uzanır, ancak sonuçta çıkan üründe önemli olan bedenlere farklı açılardan bakabilmek, bedenlerin diğer bedenler ve cisimlerle, hatta konseptlerle kurdukları ilişkileri tersten düşünebilmektir. Yönetmenin oyuncu üzerindeki hakimiyeti, oyuncuyu kurulan yapı içinde özgürleştirmek üzerine kurulmuştur. Her iki

yönetmen de, önemli fonksiyonlarından birini oyuncuyla ayrıntılı bir şekilde uğraşmak, onu "açmak", fark edemediği şeyler konusunda uyararak, yol göstermek olarak tanımlamaktadır.

4) Dramaturg ve Tasarımcılara Yaklaşım

Hem Emre Koyuncuoğlu'nun, hem de Berfin Zenderlioğlu'nun dramaturjiyle yakından ilgisi vardır. Koyuncuoğlu, İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji bölümünde yüksek lisans yapmıştır, Zenderlioğlu ise halen aynı bölümde lisans eğitimini tamamlamaktadır.

Zenderlioğlu Türkiye'de özel tiyatrolarda dramaturg kullanımının nispeten yeni olduğuna dikkat çeker.

Türkiye'de çok mesela dramaturg kullanılmaz bu anlamda. Son dönemlerde artık, bu ödenekli kurumlar haricinde diyorum, özel tiyatrolarda da dramaturglar olmaya başladı. İnsanlar, gruplar artık oyunlarında bir dramaturgla çalışma ihtiyacı duyuyorlar, ya da daha kafa açıcı oluyor tabii ki dramaturgla çalışmak.

Ancak dramaturgla çalışmak henüz tam anlamıyla oturmamış bir sistem olduğu için, Zenderlioğlu kendisi oyuncuyken ya da yönetmenken oyuncularla yaptığı çalışmalarda, bütün ekibin metni analiz ettiğini, fikir alışverişlerinde bulunduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte, Şermola Performans'ın bu tezin yazılmasına nispeten daha yakın zamanlarda sahnelenen oyunlarında, Zenderlioğlu dramaturgluk görevini de üstlenmiştir. Örneğin Mirza Metin'in yazıp yönettiği bir kişilik *Di Tuwalette De* (Tuvalette) oyununun dramaturgu Zenderlioğlu'dur.

Bunun yanında, henüz prova aşamasında olan *Kargalar*'ı Metin'le ortak olarak yöneten Zenderlioğlu, aynı zamanda bu projenin dramaturjisini de yapmaktadır.

Kurdoğlu'nun bakış açısı gibi, belki de yazar-yönetmenlerin genellikle aynı kişiler olduğu Şermola Performans'ta dramaturji, ister "metnin analizi" olsun, ister sahne üstündeki canlı performansın yapısının, iskeletinin oluşturulması olsun, yönetmenin sırtına binen bir görevdir. Bu durumda yönetmen bir yandan oyuncularını çalıştırırken öbür yandan hazırlamış olduğu metni de tashih etmeli, yola çıkarken kullanılan konseptte ya da performansın yapısında sapmalar varsa buna karşı uyarıda bulunmalı, üstelik çoğu zaman bir de oyunun bütçesini, prodüksiyon masraflarını gözetmelidir.

Şehir Tiyatroları'nda dramaturg olarak da çalışmış olan Koyuncuoğlu ise, "kendisini dramaturg olarak tanımlayan [dramaturglardansa] mesela felsefecilerle çalışmayı, yani fikir açan insanlarla çalışmayı" tercih ettiğini belirtmiştir. Türkiye'de dramaturjinin yaratıcılığı öldürücü, kalıp önerilerle özdeşleştiğini düşünen Koyuncuoğlu, dramaturji disiplininin dışındaki insanlarla, örneğin psikologlar ya da sosyologlarla dramaturji yapmayı daha heyecan verici bulmuş, işlerinin dramaturjisini de genelde kendisi yapmıştır.

Koyuncuoğlu'na göre dramaturji, "metinden yola çıkarak birlikte fikir üretmek ve yeniden metne dönmek. Ya da metni bütünleştirmek." olarak tanımlanabilir. Freiburg'da *Nathan* isimli projeyi oyuncularla birlikte yaratarak (*devised*) çalışan Koyuncuoğlu, buradaki dramaturgla her akşam provadan sonra toplantı yapıp sahneleri nasıl bağlayacaklarını tartıştığını, dramaturgun yönetmeni elindeki benzer sahneler konusunda uyardığını ve canlı performansı kurgulamada çok yardımcı olduğunu ifade etmiştir.

Dramaturgla bir arada çalışabilmek için aynı politik görüş ve aynı ihtiyaç içinde olman gerekiyor. Dramaturgla çalışmayı aslında çok seviyorum, çünkü besliyor beni.

Örneğin, 'Senin gitmek istediğin dert buysa, niye peki şu geride kalıyor?' 'Evet doğru' [gibi bir diyalog]. Öyle birisini bulduğun zaman harika. Ama onu bulmuyorsam dramaturgla çalışmam.

Sahne ve ışık tasarımının kendisi için çok önemli olduğunu söyleyen Zenderlioğlu, sıklıkla aynı isimlerle çalışmıştır. Örneğin Mustafa Avkıran'la çalışan Yüksel Aymaz'ın eski asistanı Alev Topal, Şermola Performans'ın oyunlarının çoğununun ışık tasarımını yapmıştır. Zenderlioğlu burada da ortak bir dil kurmayı önemli bulmaktadır:

Biz birbirimizin dilini biliyoruz artık. Ben bir oyun yapmak istediğim zaman, diyelim ki, beni Alev'in çok iyi anlayacağını biliyorum. Onun nasıl bir ışık tasarımı kuracağını az buçuk tahmin edebiliyorum ve onun yaratımına güveniyorum.

Aynı şekilde sahne tasarımı için de çoğunlukla ressam Metin Çelik'le çalışan Zenderlioğlu, tasarımcı ile yönetmenin kafasının uyuşmasının çok önemli olduğunu, yoksa sadece bir sipariş verdiğinizi ve bu siparişin önünüze tamamlanmamış olarak geldiğini düşünmektedir. Nitekim işlerinin yüzde yetmişini oyuncu üzerine kuran Zenderlioğlu için geriye kalan "yüzde otuzluk kısım", yani "atmosferin oluşması için yaratılan büyü" oldukça önemlidir. Örneğin *Disko 5 No'lu*'da ışık oyunlarının, geçişlerin oyunun rejisi için belirleyici olduğu ortadadır.

Müzik ise ışık kadar belirleyici değildir, en azından her projede ışığa atfedilen önem müziğe atfedilmemiştir. Yine de Mirza Metin'in İranlı yazar Sadık Hidayet'in bir hikayesinden esinlenerek yazıp yönettiği *Buka Leki* (Plastik Gelin) oyununda bir müzisyenle çalışılmıştır. *Disko 5 No'lu*'da ise oyuncunun karakterler arasındaki geçişi için kullanılan efektleri yönetmen ve oyuncu (Zenderlioğlu ile Metin) oluşturmuş ve kaydetmiştir. Bunun yanında o sıralar Nizamettin Arıç dinlediğini belirten Zenderlioğlu, *Kurdish Ballad* isimli albümünden enstrümantal müzikler kullanmıştır. Ön plana çok çıkmayan müzik, Zenderlioğlu için yine de "atmosfer oluşturması anlamında, o bütünlüklü yapı içerisinde önemli"dir.

Koyuncuoğlu ise bir işe özgü üretilmemiş müzikleri kullanmaktan hoşlanmadığını belirtmiştir. Zenderlioğlu gibi Koyuncuoğlu da bir dil oluşturduğu tasarımcılar ekibiyle çalışma taraftarıdır. Örneğin işlerinde BaBaZuLa ekibiyle neredeyse yirmi senedir çalışan Koyuncuoğlu, her işin elbette BaBaZuLa'yla olmayacağını, ancak birbirlerini "bildiklerini" ifade etmiştir. Bunun haricinde besteci Çiğdem Borucu'ya çalışan Koyuncuoğlu, beraber çalıştığı sanatçılar arasında Aksel Zeydan Göz, Yasemin Can, Gözde İlkin (çağdaş sanatçıları), Orhan Cem Çetin (fotoğraf sanatçısı), Aydın Sarıoğlu, Derviş Zaim, Vincent Rosenberg (sinemacılar)'ı saymıştır. Bu tasarımlarda da hakimiyetinin yüksek olduğunu belirten Koyuncuoğlu, bunu koreografi yapmak, enstalasyon, video-art, senaryo yazmak, film çekmek gibi farklı alanlarda çalışmanın onu heyecanlandırmasına, form olarak sadece "tiyatro"ya bağlı kalmamasına bağlamıştır. Yaratıcı sürecinin en başından tasarımcı ekibiyle iletişim halinde olan Koyuncuoğlu, iletişimini bir "sipariş"tense bir diyalog olarak görmektedir:

Baştan otururuz. Kafamda şöyle bir şey var, ne diyorsunuz diye başlarım. Genelde de 'anladık' derler, çünkü artık bir dil vardır, 'sen biraz çalış gel' derler, hani biraz daha bir somutla falan, gider getirir gider getirir gösteririm. Baştan o fikri birlikte başlatırım, arada bırakırım, getirir götürürüm. Arada provalara kesin davet ederim, özellikle dekor tasarımı, kostüm tasarımı...Bir de birlikte çalışırım. Mesela kostüm alınırken, veya kostüm alıcısıyla ben dükkan dükkan gezerim.

Örneğin Koyuncuoğlu *Karataavuk*'ta Cüneyt Türel'in oynayacağı çocuk tacizcisi olan karakterin giyeceği gömleğin çok özel bir mavi olması gerektiği için uzun süre tasarımcısıyla gezmiş, araştırma yapmış, sonunda istediği, bütün ışıklar kırık siyah tonda olduğu için rahatsızlık yaratabilecek doğru mavi tonunu bulmuştur. Cüneyt Türel'le arasındaki diyalogu aktaran Koyuncuoğlu, bir gömleğin sadece bir gömlek olmadığını ifade etmiştir:

Allah rahmet eylesin, [Cüneyt Türel] şey diyordu, 'Bir gömlek artık Emre yahu! Ben ona neyi koyacağımı görmek istiyorum!' Ama, bir tane oyuncum var, bir tane gömlek var, bir de iki saat oyun var. O gömlek öyle değil, 'bir gömlek' değil. Bütün oyun onu seyrediyoruz!

İki yönetmene karşılaştırmalı olarak bakacak olursak, ikisinin de bütünlüklü bir atmosfer yaratmak için bir dil oluşturdukları tasarımcılarla, sürecin en başından beri çalıştıklarını, oyuncunun doğru atmosferin içinde oynamasının aslında en az oyunculuk çalışmaları kadar önemli olduğunu görebiliriz. Kurum tiyatrolarında olduğu gibi alternatif tiyatrolarda da, tasarımcılarla iletişim, doğrudan yönetmene ait bir alandır; zira seyircinin sahnede göreceği, oyuncunun da bir parçası olduğu resim, yönetmenin tasarımcılarla birlikte yaptığı

seçimlerden, iş birliğinden ortaya çıkacaktır. Burada belki de "alternatif"lik getiren, disiplinlerin sınırlarını aşmaya cesaret etmektir. Yönetmen'in buradaki hakimiyeti yine bir dil oluşturmak üzerinden kurulan bir hakimiyettir, ancak unutmamak gerekir ki bu dil tek kişinin dayatması değil, tasarımcılar ile yönetmen arasında gelişen diyaloglarla oluşabilen bir dildir. Dolayısıyla yönetmenin olduğu kadar tasarımcıların da dili oluştururken yaratıcı katkısı ve hakimiyeti, süreci ve yapılan işi zenginleştirecektir.

IX. Sonuç

Bu tezde öncelikle yönetmenliğin sadece Türkiye'de değil, Batı Tiyatrosu tarihinde de nispeten yeni bir olgu olduğu belirtilmiştir. Yirminci yüzyılda yazarın tahtına oturan yönetmenin, postmodern söylemlerin kabulünün artmasıyla, kendisini çoklu perspektiflere teslim etmesi gerekmiştir. Ancak bu merkezi otoritesi dağılırken, yönetmen bir yandan da kişisel simgesel sermayesini sürdürmeye, kendi imzasını oluşturmaya mahkumdur. Bu politik bir gerilim taşımaktadır. Tezde yönetmenin hakimiyetinin mutlak olduğu rejî tiyatrosundan kısaca bahsedildikten sonra Türkiye'de yönetmenliğin tarihçesine bakılmış ve bu tezin konusu olan alternatif tiyatro yönetmenlerine yoğunlaşmıştır. Tezin ana araştırma damarı, 1990-2015 zaman diliminde Türkiye tiyatrosunda, alternatif tiyatro yapan topluluklarda yönetmenin pozisyonudur. Bu pozisyonun fonksiyonları ve etkilerinin 1990'ların başından 2015'e nasıl değiştiğini görmek için de altı yönetmen biri orta kuşak, biri genç kuşak olmak üzere eşleştirilmiş ve incelenmiştir.

İncelemelerde yönetmenlerin yönetmenliğe başlayışları, kendilerine ait bir dil yaratmaları, oyunculara yaklaşımları ve dramaturg ile tasarımcılara yaklaşımları bakımından karşılaştırma yapılmıştır. Karşılaştırmalarda orta kuşaktaki, yani alternatif tiyatrolardaki faaliyetlerine 1990'larda başlayan yönetmenlerin özellikle Wagnerci anlamda bütünlüklü sanat eserine önem verdikleri, oyunun rejisini oluştururken oyunculuk, performans, ses, ışık, kostüm ve uzamı birlikte düşündükleri görülmüştür. Bütünlüklü sanat eseri, yönetmenin hakim perspektifini çağırın sanat eseridir ve sadece metnin değil, tiyatroya ya da sanata dair diğer öğelerin de öne çıkmasını gerektirir. Yönetmenin, sahnenin yeni yazarı olarak elindeki bütün öğelerle (metin, oyuncu, ışık, ses, müzik, hareket, kostüm, dekor) yaratıcı bir bütün oluşturması beklenir.

1990'larda tiyatrodaki alternatif yöneldmiş yönetmenlerin, ödenekli kurumların dışında çalışmalarının sebebinin, ödenekli kurumlarda yönetmene elindeki bütün öğelerle bir deneme alanı yaratılmaması, yönetmenin hakimiyetinin bürokrasinin hakimiyeti tarafından bastırılması olduğu görülmüştür. Bu tezde örnek olarak incelenen yönetmenlerle yapılan mülakatlar bunu göstermektedir. Mustafa Avkıran kendi politik sahnelemeleri ve küçük ölçekli işlerini rahatlıkla yapabilmek adına alternatif yöneldmiştir. Kerem Kurdoğlu, ne ödenekli kurumlara, ne klasik metinlerin klasik sahnelemelerini yapan tiyatrolara, ne ticari tiyatrolara, ne de direkt olarak "politik" tiyatrolara uyduğu için, kendi yazdığı metinleri farklı bir sahne diliyle sahnelemek arzusuyla Kumpanya'yı Naz Erayda'yla kurmuştur. Kendisine alternatif demeyen, ancak disiplinlerarası yaklaşımından dolayı bu tezin alternatif olarak değerlendirdiği Emre Koyuncuoğlu'ysa, her yerde, her mekanda herkesle sanat yapabilme idealiyle kurum tiyatrolarının dışında işler üretmiştir. Koyuncuoğlu Şehir Tiyatroları'nda metin tiyatrosu olmayan işlerini de sahnelenmiş olsa da, ödenekli bir tiyatro olan bu kurumdaki işleri git gide metin tiyatrosu sahnelemelerine dönmüştür. Gösteri metni Koyuncuoğlu'na ait eserlerse daha çok dışarıdan destekle, kurum dışında yapılmıştır. Kısacası, bu kuşaktaki yönetmenlerin alternatif yöneldişi, yönetmenin kendi dilini oluşturabilmek adına özgür bir alan arayışından kaynaklanmıştır.

Burada dikkat çekici olan, bir tür melezleşmedir. 90'larda yönetmenler işlerini bütünlüklü bir sanat eseri oluşturmak üzerinden kurgularken, metinle hareketi, mekanla karakteri, kuramla pratiği hep birlikte ele almış ve bu öğelerle bir bütünün içinde oynamışlardır.

Disiplinlerarasılık, 90'lı yıllarda iş üretmeye başlamış alternatif tiyatro yönetmenlerinin neredeyse hepsi için önemli bir mesele olmuş ve diğer yaratıcı kimliklerle ortaklıkları

olmazsa olmaz kılmıştır. Örneğin Kerem Kurdoğlu'nun metne öncelik veren tiyatrosu, Naz Erayda'nın mekana öncelik veren tiyatrosundan sonra bir aks değişikliğine uğramıştır. Aynı şekilde Naz Erayda'nın çekirdeğinde mekan ve tasarım olan işleri, Kerem Kurdoğlu'nun metin (burada kastedilen yazılı metin olduğu kadar gösteri metnidir de) oluşturma konusundaki uzmanlığıyla harmanlanmıştır. Benzeri türden bir ortaklık, bu tezin altıncı bölümünde bahsedildiği gibi, Mustafa Avkıran ile Övül Avkıran'ın ortaklığıdır. Bu tezde yer almayan, ancak doksanlarda alternatif tiyatronun en önemli taşlarından olan Mahir Günşiray'ın tasarımcı Claude Leon, Zekiye Sarıkartal, Selim Birsnel gibi isimlerle ortaklıkları da yaratıcı süreçte metin ile mekan üzerine çalışmaları bir tahterevalliye oturtmuştur. 1990'larda alternatif tiyatroların işleri çağdaş sanattan, fotoğraftan, filminden, enstalasyondan, yapısalcı ve post-yapısalcı kuramdan ayrı düşünülemez hale gelmiştir. Buna disiplinler ve iletişim araçları arası bir melezleşme denebilirse, bu melezleşmede toplumsal cinsiyet rollerinin etkisi de düşündürücüdür, en azından ileride yapılacak araştırmalarda sormaya değer sorulara gebedir: Niçin metin ve metin odaklı tiyatro erkek yönetmenlerle özdeşleştirilirken, bu durumun kırılması ve disiplinlerarası bir bakış, kadın yaratıcıların süreci bozup yeniden düzenlemesiyle bağdaştırılmaktadır? Sayılan bu isimlerin iş ortaklığının yanında hayatlarını da birleştirmiş olması göz önüne alındığında, Türkiye'de güçlü, otoriter erkek yönetmen figürünün alternatif tiyatrolarda nasıl bir kırılmaya uğradığı, kadın yönetmenlerin (ya da ortak-yönetmenlerin) yaratıcı süreçlerde ne derecede söz sahibi olduğu önemli araştırma alanları olacaktır.

Genç nesil alternatif tiyatro yönetmenleri de bütünlüklü bir dil yaratma konusunda orta kuşak yönetmenlerle hemfikir olsalar da, tiyatrodaki alternatif yönelme süreçlerinde tiyatronun bütün öğelerine aynı derecede eğildikleri görülmemektedir. Öyle ki, bu nesildekilerin de yönetmenin bütünlüklü hakimiyetine önem verdiği, ancak kendilerine ait bir dil oluştururken

yönetmenin çalışabileceği öğelerin daha çok birine odaklandıkları anlaşılmaktadır. Örneğin Altunkaya sürecine daha çok seyircinin uzamla olan ilişkisi üzerinden başlarken, Uçaray yazılı metne yoğunlaşmakta, Zenderlioğlu ise oyuncuya ve oyunculığa odaklanmaktadır. Bu, tiyatroya dair diğer öğelerin genç yönetmenlerin işlerinde hiç yer edinmediği anlamına gelmemelidir. Ancak yönetmen hakimiyetinin daha çok bir alanda yoğunlaştırıldığını, diğer alanlarınsa minimumda tutulduğunu göstermektedir. Bu sadeliğin bir sebebi elbette ekonomiktir, bugün alternatif tiyatroların maddi olarak çok büyük desteklere ihtiyaçları olduğu ortadadır. Ancak bu türden bir sadeliğin bir yerde bir tercih olduğu, ya da üsluplaştığı gerçeği de kaçınılmazdır.

Genç nesil alternatif tiyatrolarda yönetmenin fonksiyonu, üretilen işin bütünlüğü üzerinden değil, mekan tasarımının, metin yorumlamasının, oyunculunun ya da başka öğelerinin tekil başarıları üzerinden düşünülmektedir. Bunun açıklaması, sektörün ekonomik koşullarının yeteri kadar deneysel olunamamasına yol açması, mecburen kısa tutulan prova sürelerinde yönetmenlerin bütünlüklü bir hakimiyet oluşturamaması, bu sebeple tek öğeye yoğunlaşması ve böylelikle kısa yoldan bir üslup yaratmaya gitmesidir. Burada sorulabilecek sorulardan biri, orta kuşak yönetmenlerin ilham aldığı disiplinlerarası melezleşmenin genç kuşağa ne ifade ettiği. 1990'larda alternatif işler üretmeye başlamış yönetmenlere heyecan veren teorik tartışmaların, biçimleri kırmak ve yeniden yapılandırmak üzerine atılan adımların, aslında bu tezde yer alan bütün genç yönetmenleri de etkilediği görülmektedir. Altunkaya'nın seyirci dramaturjisi üzerine yaptığı deneyler, Uçaray'ın aile dizimi ve itki üzerine atölye çalışmaları, Zenderlioğlu'nun geleneksel ile modern gösteri sanatları formlarının bir karmasını yaptığı araştırmaların hepsi, yukarıda bahsedilen bir melezleşmenin bir parçasıdır. Aynı şekilde Altunkaya'nın Didem Kaplan'la, Uçaray'ın Sami Berat Marçalı'yla, Zenderlioğlu'nun

Mirza Metin'le ortaklıkları da aynı meseleye tekabül etmektedir. Ancak bu neslin yönetmenlerinin yaptığı araştırmalar ile 90'lardaki yönetmenlerin yaptığı araştırmalar arasında güçlü bir köprü henüz kurulmamıştır. Burada kastedilen Mustafa-Övül Avkıran, Kerem Kurdoğlu-Naz Erayda, şahika Tekand, Beklan Algan gibi tiyatro yapmak değildir. Genç nesil yönetmenlerin bu noktada atması gereken adım, daha çok bu bahsedilen isimlerin işlerine nasıl bir cevap vermek istediklerine karar vermek, 90'larda yapılan araştırmaları ilerletmek, belki de yıkıp yeniden inşa etmek olmalıdır. Bunun için de genç neslin 90'larda yapılan işlere ve bu işlerin sahibi sanatçılara erişimi şarttır. Bu erişimi sağlayabilecek en önemli girişim, 1980'lerden sonra üretilen işlere dair yazılı ve görsel bir veritabanı oluşturmak olacaktır.

Ekonomik koşulların yetersizliği bir yana, genç yönetmenlerin üzerinde sistemin getirdiği bir kendini kanıtlama baskısı vardır. Yönetmenler rüşlerini ispat edebilmek için hem çarpıcı, cesur işler sahnelemek, hem de bu işlerle tiyatro profesyonellerinin ve seyircilerin beğenisini kazanmak, böylelikle alan içindeki simgesel sermayelerini arttırmak değilse de korumak zorundadır. Bu bakımdan Türkiye'de alternatif tiyatro yönetmeni, 1990'ların başında, ödenekli kurumlarda kendine ait meseleleri farklı bir tiyatro dili araştırarak sahneye koyan kişiyken, 2000'lerin ilk on yılının sonunda ödenekli kurumlarla zaten herhangi bir ilişkisi olmayan, yine kendine ait meseleleri araştırmak isteyen, ancak bunu yaparken bir yandan da tiyatro alanında kendini estetik ve ekonomik açılardan kanıtlamaya çalışan (ya da buna mecbur olan) proje sahibi kişidir. Proje sahibi ünvanı ve kendini kanıtlama kaygısı 90'lı yıllarda üretime başlayan nesil için de geçerlidir, ancak bu nesildeki tiyatrocuların net olarak karşıısına aldığı bir ana akım tiyatro vardır. Mevzubahis ana akıma karşı durarak, onu reddederek aslında onunla bir bağ kurmuşlardır.

Her iki kuşak da yeni metin üretimine farklı açılardan yaklaşmışlardır. Yani her iki kuşakta da yazar-yönetmenler, klasik metinleri parçalayıp kolaj yapan yönetmenler, ya da önce kafasında performansın dramaturjisini kurup sonradan bir yazarla çalışan yönetmenler vardır. Bu bakımdan her iki kuşakta da *auteur*ler olduğunu belirtmekte bir sakınca yoktur; yönetmenin sanat eseri üzerindeki hakimiyetine dair yaklaşım çok da değişik değildir. Genç kuşak yönetmenler çalışma süreçlerinde, genç olmanın da verdiği etkiyle, otoritelerini idareli kullanmaktadırlar. Ancak gerek kafalarındaki final tablosuna oyuncuyu yerleştirmek/hazırlamak isteyen Altunkaya ve Zenderlioğlu'nun, gerek oyuncunun kendisini "sürece" ve metne teslim etmesinin en doğru olacağını düşünen Uçaray'ın, yönetmenin yaratıcı sürece hakim bir pozisyondan bakması gerektiğini düşündüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Sonuçta, bugün Türkiye'de alternatif tiyatrolarda ortaya çıkacak sanat eseri yönetmenin sorumluluğu altındadır. Sahnelemeyi yaparken bir resim oluşturmak üzere oyuncularla olduğu kadar yazarlarla, dramaturglarla ve tasarımcılarla da çalışmak, bütün bu yaratıcı kimlikleri bir çatı altında birleştirmek görevi de, her iki kuşakta da yönetmenin üzerine kalmıştır. Bugün alternatif tiyatrolarda atılması gereken önemli bir adım, bütün bu yaratıcı kimliklerin, sürecin en başından bir araya gelip birlikte bir resim oluşturması, yönetmen haricindeki yaratıcı kimliklere daha özgürce çalışabilecekleri bir alan açılmasıdır.

Tiyatroda alternatifte yönelmek, hem orta kuşak için hem de genç kuşak için yönetmenin hakimiyetinin artmasına olanak veren bir durum olmuştur. Ancak her iki kuşaktan yönetmenler için de paradokslar vardır. 1990'ların başında tiyatrodaki alternatifte yönelmiş olan kuşak için konuşacak olduğumuzda, alternatif tiyatro, alternatif bir dil yaratmakla ilgilidir. Dolayısıyla bu tür tiyatro yapan yönetmenlerden her zaman yeni bir dil yaratmaları, bu dille her zaman yeni formlar denemeleri ve kalıpları yıkmaları beklenmektedir. Ancak bir dil

yaratmak ve bu dili derinleştirebilmek, ancak o dili tekrar etmek, tıpatıp aynısı olmasa da benzer anlatım biçimlerini tekrar tekrar denemekle mümkündür. Yönetmenler burada kalıplaşmak, kendini tekrar etmek ile yarattıkları dili derinleştirmek arasında gerili bir ipin üzerinde cambazlık yapmak durumunda kalırlar.

Genç kuşak için de alternatiflere yönelmek, yönetmenin hakimiyetinin yükselmesiyle eşdeğerdir. En azından prensipte, genç bir yönetmenin alternatif bir toplulukta, kendi tanıdığı sanatçılarla, kendi istediği türde ve yapıda projeler geliştirmesi mümkündür. Zira metin seçimi, oyuncu seçimi, tasarımcı seçimi, tasarım bütçesi ve estetiği, oluşturulan sahne dili, ulaşılması gereken seyirci sayısı konularında dayatmalarda bulunan bir üst kurul yoktur. Ancak, Altunkaya örneğinde görüldüğü gibi, yönetmenlerin kendi kurdukları işletmelerini sürdürülebilir kılmak adına her zaman deneysel olmaya cesaret edememeleri söz konusudur. Ya da Uçaray-İkinci Kat örneğinde olduğu üzere bazı alternatif tiyatrolarda dahi bu tür üst kurulların kurulması gerekli görülmüştür. Öte yandan sadece yeni metin üretimine yoğunlaşmak, sadece seyirci dramaturjisine yoğunlaşmak, ya da sadece oyuncuya yoğunlaşmak gibi yaklaşımlar, yoğunlaşıl(a)mayan diğer öğelerde zoraki bir sadeliğe yönelmeyi tetiklemektedir. Bu da yönetmenin metin, oyuncu, dramaturji, tasarım gibi öğelerin hepsinin üzerinde neredeyse yüzde yüz hakimiyetinin olduğu, ancak ya hep kısıtlı imkanlar içinde çalışmaktan, ya da bu işlerin kompetanı olan kişilerle çalışmamaktan dolayı kendini geliştiremediği bir durum doğurur. Genç yönetmenler her yeni projede ekonomik bir kendini kanıtlama / tanınma savaşı içinde oldukça, teatral öğelerin ancak bir ya da iki tanesinin üzerinde yoğunlaşabildikleri işler üretecekler, süreç üstündeki hakimiyetlerini arttırırken seçeneklerini daraltacaklar, kısa yoldan üslup üretimine yönelip hep birbirinin benzeri işler yapmaya başlayacaklardır. Mülakatlardan belli olduğu üzere bütünlüklü bir sanat

dilini önemseyen, rejinin içinde metnin, oyuncunun, ışığın, dekorun, sesin önemini ayrı ayrı sayan genç yönetmenlerin bu formlarla deneysel bir arayışa gir(e)memesi bir sorundur ve yönetmenin süreç üzerindeki yetkisini yükseltirken yetkinliğini düşürmektedir.

Eğer alternatif tiyatrolar sınırların aşıldığı, farklı disiplinlerin bir araya getirildiği ve sahneleme anlayışında yeni boyutların açılacağı bir alansa, bu akımın yönetmenlerinin farklı kuşaklarının arasında köprüler kurulması önemlidir. Orta kuşak yönetmenlerin, günümüz şartlarına rağmen dil arayışlarına devam etmeleri, üretmeleri elzemdir. Böylelikle genç kuşaktaki yönetmenler orta kuşağın işlerini, çalışma formatlarını takip edebilecek, hatta onlarla çalışma şansına erişeceklerdir.

Genç kuşak yönetmenler için ise, güçlü oldukları alanlardaki işlerini tekrarlamaktansa yeni yapılanma türleri denemek, daha uzun soluklu çalışmalara başlamaya cesaret etmek, ne kadar korkutucu ve yorucu olsa da önemlidir. Yönetmenlik pozisyonunun Türkiye'de tamamen bir işletmecilik görevine dönüşmesinin önüne geçilmelidir. Dil arayışı ve yaratıcılık, prodüksiyonu sırtlanmanın ağırlığı altında ezildikçe, Türkiye'de yönetmenlerin sahnelemeye dair arayışları azalacaktır. Bunun farklı disiplinlerden, esasen kendini 'yönetmen' olarak tanımlamayan sanatçıların performatif işlere yönelmesi gibi bir getirisi olacağı öngörülebilir; ancak tiyatronun ve rejisörlüğün sadece köhneleştiği için unutulmuş bir sanat formu olması ve bu yüzden rafa kaldırılması ani bir zıplama yaratacak, yeni sahneleme türlerine doğru organik bir geçişi engelleyecektir. Bu da bugün geleneksel sanat formlarıyla aramızda varlığını hissettiğimiz dev uçurumun bir benzerini oluşturacaktır.

Yönetmenler günümüz tiyatro pratiklerindeki önemli odak noktalarıdır, dolayısıyla Türkiye'de tiyatroya ve sanata bakış açısının şekillenmesinde aktif oyuncular olmalıdırlar. Alternatif tiyatroların ontolojik olarak alışlageldik pratikleri içeriden sarsması bekleniyorsa, yönetmenlerin de bu pratiklerin her birini yakından tanınması, hepsini incelikle çalışması, bazen kırması, bazen ısrarla kullanması, tiyatroya ait her öğeyle uzun uzun dans etmesi gerekmektedir. Bu dans bazen bir halaya, bazen bir valse dönüşebilmelidir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

And, M. 2010. *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları

Bourdieu, P. 2016. *Sosyoloji Meseleleri*. F. Öztürk, B. Uçar, M. Gültekin, A. Sümer (Çev.)
İstanbul: Heretik Yayınları.

Bourdieu, P. 2006. *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*. N.K. Sevil (Çev.).
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bourdieu, P. ve Wacquant L. 2003. *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. N. Ökten
(Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bourdieu, P. 1993. *The Field of Cultural Production*. Randal Johson (der.). Cambridge: Polity
Press.

Çehov, A. 1998. 'Martı'. *Martı, Vişne Bahçesi*. A. Behramoğlu (Çev.) İstanbul: Cumhuriyet
Kitapları

Delgado, MM ve Rebellato, D. 2010. "Introduction" *European Theatre Directors* (s. 1-28)
der. Delgado MM ve Rebellato D. New York: Routledge

Erayda, N. 2002. *Ne Bileyim Kafam Karıştı*. der. Erayda, N. İstanbul: Boyut Yayın Grubu

Innes, C. ve Shevtsova, M. 2013. *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*.
Cambridge: Cambridge University Press.

Karagül, C. 2015. *Alternatif Tiyatrolar*. İstanbul: Habitus Kitap

Kurdoğlu, K. 2002. "Bir Tiyatro Gösterisi İçin Konsept" *Ne Bileyim Kafam Karıştı* (s. 463-4)
der. Erayda, N. İstanbul: Boyut Yayın Grubu

Leach, R. 2008. *Theatre Studies: The Basics*. New York: Routledge

Özübek, N. 2002. "Fayton Soruşturması: Demokrasinin Gerçekleşebilirliğini Tartışan
Mitolojik Bir Polisiye" *Ne Bileyim Kafam Karıştı* (s. 36-7) der. Erayda, N. İstanbul: Boyut
Yayın Grubu

Pavis, P. 2010. 'The Director's New Tasks' *Contemporary European Theatre Directors* (s.
395-410) der. Delgado MM ve Rebellato D. New York: Routledge

Pekman, Y. 2011. *Geleceğe Perde Açan Gelenek: Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları –
2*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sevengil, R.A. 2015. *Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayıncılık

Swartz, D. 2011. *Kültür ve İktidar*. E. Gen (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları

Şener, S. 1999. *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Turner, C. ve Behrndt, S.K. 2008 *Dramaturgy and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan

YÜKSEK LİSANS TEZLERİ

Erkan, TC. 2015. *Alternatif Tiyatrolar ve Sürdürülebilirlik Sorunu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

MAKALELER

Algan, B. 2012 "Beklan Algan'la Söyleşi-2: Çağın Estetiğini Yakalamak" *Mimesis* (19). 155-170.

Kalkan Kocabay, H. 2007. "Dosya: Tiyatroda Yeni Arayışlar." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* (11). 7-9.

Hemiş Öztürk, Ö. '2007. "5. Sokak Tiyatrosu'nun Yol Serüveni" *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* (11). 52-75.

Shevtsova, M. 2002. 'Appropriating Pierre Bourdieu's Champ and Habitus for a Sociology of Stage Productions' *Contemporary Theatre Review* (12:3): 35-66

Sokullu, S. 1988. "Alternatif Tiyatro Serüveni." *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (1988): 51-76

Yalaz, C. 2012. "Beklan Algan'ın Ardından" *Mimesis* (19). 133-9.

Elektronik Kaynaklar

Çalkıvık, S. 2006. "Festival'in 'Arıza'sı" Erişim: 25 Nisan 2016

<http://web.itu.edu.tr/calkivik/ariza.htm>

Dalyanoğlu, D. 2010. "Tiyatro Bir İhtiyaç Olmalı Tercih Değil" Erişim: 20 Nisan 2016.

<http://mimesis-dergi.org/2010/11/tyatro-bir-ihthyac-olmali-tercih-degil%E2%80%A6/>

Evrensel. 2014. "Alternatif Sahne ve Bağımsız Tiyatrolar Vardır". Erişim: 30 Nisan 2016.

<http://www.evrensel.net/haber/85124/alternatif-sahne-ve-bagimsiz-tyatrolar-vardir>

Mikeska, B. "Bernhard Mikeska" Erişim: 18 Nisan 2016. <http://www.bernharmikeska.de/>

Oral, Z. 2003. "Çağdaş Bir Şölen" Erişim: 10 Mart 2016.

<http://www.zeyneporal.com/yazilar/2003/29062003.htm>

Oral, Z. 1992. "Oresteia: 2500 Yıllık Bir Şölen!". Erişim: 10 Mart 2016.

<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=mustafa%20avk%C4%B1ran%20oresteia&isAdv=false>

Tiyatro.net. "Seyr-i Mesel Tiyatro Atölyesi". Erişim: 25 Nisan 2016.

http://www.tiyatro.net/tyatro/13/seyr_mesel_tyatro_atolyesi.html

MÜLAKATLAR

Altunkaya, U.T. 2016. *Ufuk Tan Altunkaya ile Mülakat*. İstanbul, 31 Mart 2016.

Avkıran, M. 2016. *Mustafa Avkıran ile Mülakat*. İstanbul, 22 Şubat 2016.

Erayda, N. 2016. *Naz Erayda ile Mülakat*. İstanbul, 6 Mart 2016.

Koyuncuoğlu, E. 2016. *Emre Koyuncuoğlu ile Mülakat*. İstanbul, 6 Nisan 2016.

Kurdoğlu, K. 2016. *Kerem Kurdoğlu ile Mülakat*. İstanbul, 11 Şubat 2016.

Uçaray, E E. 2016. *Eyüp Emre Uçaray ile Mülakat*. İstanbul, 10 Mart 2016.

Zenderlioğlu, B. 2016. *Berfin Zenderlioğlu ile Mülakat*. İstanbul, 7 Nisan 2016.