

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



ALTERNATİF TİYATROLAR VE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK SORUNU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TAMER CAN ERKAN

İSTANBUL 2015

Tamer Can Erkan

Yüksek Lisans Tezi

2015

ALTERNATİF TİYATROLAR VE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK SORUNU

TAMER CAN ERKAN

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

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

Mayıs, 2015

KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ALTERNATİF TİYATROLAR VE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK SORUNU

TAMER CAN ERKAN

ONAYLAYANLAR:

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

Yrd Doç. Dr. Zeynep Günsur Yüceil Kadir Has Üniversitesi

Ezel Akay



ONAY TARİHİ: 01/06/2015

“Ben, Tamer Can Erkan, bu Yüksek Lisans Tezinde sunulan çalışmanın şahsıma ait olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntılarını kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.”



TAMER CAN ERKAN

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR NOTU	ii
KISALTMALAR	iv
1 GİRİŞ	1
2 ALTERNATİF TİYATRO	7
2.1 Alternatif Tiyatroyu Tanımlamak	7
2.2 Türkiye’de Alternatif Tiyatro.....	19
3 KÜLTÜREL ÜRETİMİN BOURDIEU’NUN ALAN VE SERMAYE KAVRAMLARI İLE DEĞERLENDİRİLMESİ	31
3.1 Bourdieu’nun Kültürel Alan İle İlgili Kavramları	31
3.2 Yaratıcı Endüstrilerde Sanat Üretimi ve Sermayenin Farklı Biçimleri	35
3.2.1 Yaratıcı Endüstrilerde Kültürel Sermaye Ve Entelektüel Sermaye	37
3.2.2 Yaratıcı Endüstrilerde Sosyal Sermaye.....	38
3.3 Tiyatro Alanında Sermayenin Farklı Biçimleri.....	42
4 İSTANBUL’DA ALTERNATİF TİYATRO YAPABİLMEK.....	44
4.1 2000’li Yıllardan Bugüne Alternatif Tiyatrolar	44
4.2 Alternatif Tiyatro Grubu Ne demek?	60
4.3 Alternatif Tiyatrolar Nasıl Bir Araya Geliyorlar Ve Üretime Nasıl Devam Edebilirler?.....	64
4 SONUÇ.....	72

5	KAYNAKLAR	86
----------	------------------------	-----------

ÖZET

ALTERNATİF TİYATROLAR VE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK SORUNU

İstanbul'daki alternatif tiyatro gruplarının araştırıldığı bu çalışmada alternatif tiyatro teriminin günümüzde ne anlama geldiği öncelikle incelenmiştir. Bu grupları bir araya getiren, grupların yaşamına devam edebilmesini sağlayan ortak noktalar var mıdır? Gruplar yaşamlarına ve kültürel üretime nasıl devam edebiliyorlar? Tiyatroların neye alternatif olduklarına dair bir dramaturgileri var mı? Çalışmanın temelini bu sorular ve sorulara verilen yanıtlar oluşturuyor. Ayrıca Bourdieu'nun kültürel alan ve sermayenin biçimleri kavramlarının üzerinden bir okuma yapılarak güncel alternatif tiyatro gruplarının tiyatro alanında var olabilmelerine ilişkin sebepler araştırıldı.

Anahtar Kelimeler: Alternatif Tiyatro, Fringe, Bourdieu, Kültürel Sermaye, İstanbul

ABSTRACT

ALTERNATIVE THEATRES AND SUSTAINABILITY PROBLEM

This study which researches alternative theatres in Istanbul primarily analyses what the term alternative theatre means in today. Are there any common points which make theatre groups to be founded and make them survive? How do these theatre groups continue sustainable cultural production? Do these groups have a dramaturgy on what they are alternative to? The basis of this study structured on those questions and answers. Also an analysis based on Bourdieu's notions as cultural field and forms of capital, was done on reasons of sustainability of alternative theatre groups in today.

Keywords: Alternative Theatre, Fringe, Bourdieu, Cultural Capital, İstanbul

TEŞEKKÜR NOTU

Öncelikle beni bu alıŐmaya yönlendiren değerli tez danıŐmanım Prof. Dr. etin Sarıkartal'a, desteğini esirgemeyen Yrd. Do. Dr. ağrı Yalkın'a, mülakat ağrılarımı karşılıksız bırakmayan alternatif tiyatrolardan dostlara ve katkı veren herkese teşekkür ederim.

KISALTMALAR

yy: yüzyıl

1 GİRİŞ

Yirminci yüzyıl boyunca ana akım burjuva tiyatrosu dışında kalan her tür tiyatro gösterimi “alternatif” olarak isimlendirildi. Günümüze kadar “alternatif tiyatro” terimi ana akım tiyatronun kullandığı değerler sistemi karşısında değer üreten tüm tiyatro uygulamaları için kullanılmıştır. Tezin konusu olan alternatif tiyatrolar; “Fringe” biçiminde tiyatrolar veya benzeri çalışma ilkeleri olan tiyatrolardır. Bu tiyatroların yaşamları ile ilgili sorular araştırma sorusu olarak seçilmiştir.

İstanbul’da 2000’li yıllara gelindiğinde tiyatro seyircisinin izleyeceği oyunu seçerken üç “alternatif”i vardı. İlki ödenekli tiyatrodaki oyun izlemek. İstanbul Devlet Tiyatrosu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu ve Bakırköy Belediyesi Şehir Tiyatrosu ödenekli tiyatrolar arasındadır. İkinci alternatif ise eski “ustalar”ın hafif, bol kahkahalı oyunlarında fazlaca sayılabilecek bir para ödeyerek geceyi geçirmek. Bu iki seçeneğin dışındaysa o yıllarda “deneysel” olarak adlandırılan ve daha çok “sanattan anlayan” sayıca az kesime hitap eden tiyatrolar mevcuttu.

Artan kent nüfusuna rağmen tiyatro izleyicisinin nüfus artışına paralel olarak artmaması, prodüksiyonların dünya ölçeğinde yetersizliği, tiyatro izleme potansiyeli olan orta sınıfın ve üniversite öğrencilerinin tiyatroyu “sıkıcı” bulması, kısırlaşan ve krize girmekte olan bir tiyatroyu işaret ediyordu. Tiyatro bir çıkmazın içindeydi denilebilir. Sonu gelmez sinema – tiyatro tartışmalarında; tiyatro ezilen, köhnemiş, müzeli bir medyumdan öte anlam taşııyordu. Geçtiğimiz yirmi yılda bıkkın, kızgın, huysuz ve kırgınların dışındaki tiyatrocular çıkış yolları arıyordu. BİLSAK, Tiyatro Pera, Kumpanya Topluluğu örneklerinde olduğu gibi yenilikçi tiyatrocular

ana akımın dışında kalan işler yapıp tiyatronun tıkanan damarlarına taze kan pompalıyordu. Fakat işletme giderlerinin fazlalığı, ana akım dışı tiyatro birlikteliklerinin kısa süreli olması, seyirci sayısındaki azlık, bu türden ana akım dışı tiyatro gruplarının uzun süreli olmasını engelliyordu. Yeni bir tiyatro kumpanyası oluşturmak isteyen gençler, deneyimliler, ödenekli tiyatroların rövanşistleri ve ana akım tiyatronun bıkkını yeni arayışçılar önlerinde duran salon azlığı ve mekân maliyetleri engellerini aşamıyorlardı. Özellikle gençlerin aradığı çözüm Edinburgh'tan geldi. Çağdaşlaşma sürecimizin neredeyse her aşamasında olduğu gibi batıdan devşirilecek olan bir buluş, yenilik ve eskiyi gömüp yeniye diriltecek olan “şey” gelişmiş Avrupa’da görülüp, beğenilip, ithal edilecekti. Sanırım bu inceleme ayrı bir tezin konusu olabilir. Edinburgh Fringe Festivali’nde izlenip beğenilen metinler ve sahneleme yöntemleri Türkiye’de yeniden yapıldı. Britanya’dan kopyalanan sahneleme alışkanlıkları, halen iş yapmaya devam eden ana akım dışı “tiyatrocuların ve ablalardan kazanılan deneyimler”, yaşamayı bir şekilde sürdürebilmiş deneysel tiyatro, halk tiyatrosu denemeleri, kukla, dans gibi “farklı işler” yapan kumpanyalar ile oluşmaya başlayan bilgi akışı, özel üniversitelerin performans ve ana akım dışı tiyatro araştırmalarından ve çeviri makalelerden öğrenilen bilgiler ve nihayet özellikle doksanlı yıllarda İngiltere’yi kasıp kavuran “Fringe” tiyatroların keşfi; çeşitli biçimlerin dışarıdan ithal edilerek ve sentezlenerek tiyatro yapılmasına neden oldu. Avrupa’da birçok örneği görülen “black box” tiyatro uygulamaları yeni bir yolun mümkün olabileceğini gösteriyordu. Minimal mekânda da tiyatro yapılabilirdi.

Milenyumun ilk on yılını devirirken peşi sıra açılan taze tiyatro mekânları farklı bir tiyatro deneyimini vaat etti. Bilindik, geleneksel tiyatro formlarının dışında fakat

seyirci tarafından “deneysel entel zırvaları” olarak da görülmeyen, seyirciyle burun buruna oynanan yeni bir gösterim biçimi oluşmaya başladı. İlk başarılı örneklerle özenen hevesli gençler bu yeni biçimin maliyetsiz denebilecek kadar az yapım masrafları sayesinde yeni küçük mekânlar açmaya başladılar. Üstelik bir apartman dairesi, bir garaj veya depo tiyatro sahnesine dönüştürülebiliyordu. Sonrasında ise “alternatif” olarak adlandırılmaya başlandılar ya da kendilerine bu adı uygun gördüler.

Çalışmanın konusu işte bu, İstanbul’da faaliyet gösteren alternatif tiyatroların araştırılmasıdır. Alternatif tiyatroyu araştırırken kelimenin ithal edildiği Avrupa tiyatrosundaki karşılığına da değineceğim. 1960’lı yılların başlarında, İngiltere’de kurumlaşmış ve kurulu düzen tiyatrolarının alternatiflerine "underground" yeraltı tiyatroları denmeye başlanmıştı. Bu topluluklar “underground”, “Fringe” “ensemble ekip ruhu” gibi terimlerle ifade edilebilen gruplardır. 20. yy boyunca burjuva tiyatrosu dışında kalan her tür gösterim zaman zaman alternatif olarak isimlendirildi fakat bu tez çalışması, alternatif olarak adlandırılan her şeyi kapsamıyor. Tezin konusu olan alternatif tiyatrolar, “Fringe” diyebileceğimiz tiyatrolar ve benzeri çalışma ilkeleri olan tiyatrolardır. Ayrıca sanat alanında türeyen akımlardan etkilenen modernizm sonrasına dair birçok kavram alternatif tiyatro kapsamına da girmektedir. İzlenimci, dışavurumcu, varoluşçu, deneysel, art-house, disiplinler arası, kültürler arası, post-modern, post-drama, avangart, post-metin, happening, performans, gerçeküstü, politik gibi isimlerle adlandırılan tiyatro yapma pratikleri ve Grotowski, Barba, Boal, Mnouchkine, Schechner, Suzuki, Wilson, Brook gibi yirminci yüzyılın öncü tiyatrocularının işleri örnek verilebilir. Ele alınan alternatif terimi tüm bu kapsamda ele alınmıyor. Daha çok 1960’lı yıllar ile birlikte dolaşıma

giren bir terim olan alternatif tiyatro, ana akım tiyatro olarak adlandırabileceğimiz ticari ve ödenekli tiyatrolara karşı bir takım fikirler çevresinde tiyatro yapan bireyler, kumpanyalar ve sahnelerin birbirinden bağımsız olarak oluşturduğu underground, butik hareketi tanımlamak için kullanılacak. Araştırılacak yer ise İstanbul'dur.

İstanbul'da alternatif olarak nitelenen tiyatro grupları son yıllarda artış gösterdi. Bu grupları bir araya getiren, grupların devam edebilmesini sağlayan ortak noktalar var mı? Gruplar nasıl bir arada yaşamlarını devam ettirebiliyorlar? Bu sorular temelinde yapılan çalışma, tezin eksenini oluşturuyor. Öncelikle alternatif sözcüğünü araştırmak istedim. Günümüz kullanımında sözcük tiyatro çevresinde nasıl bir anlam kazanmıştı? Tiyatrolar için alternatif olmayı anlamlı kılan neydi? Tiyatroların neye alternatif olduklarına dair bir dramaturgileri var mıydı? Yoksa alternatif olmak genel bir tiyatro üslubunun dışında kalmak ile yetinebilecek yüzeysel bir anlam mı taşıyordu? Ayrıca Bourdieu'nun kültürel alan ve sermayenin biçimleri kavramlarının üzerinden bir okuma yapılarak güncel alternatif tiyatro gruplarının tiyatro alanında var olabilmelerine dair sebepler incelendi.

Bu çalışmanın içerisinde günümüzün alternatif tiyatrolarına gelene kadar Türkiye'deki deneysel ve ana akım dışı tiyatroyu tarihsel bir perspektif içinde ele alacağım. Şu an için bu kısa açıklama ile giriş yapmak istedim. Kısa ve detaydan yoksun bu giriş bölümünde bile kimi tanımlamalar, ön kabuller mevcut. "Alternatif", "deneysel", "ana akım", "Fringe", "black box" gibi... Kavramların yerli yerinde kullanılmadığı ülkemizde bu kavramlar da tabii ki olması gerektiği gibi anlaşılammakta. Tez çalışmasının asıl amacı "alternatif tiyatroların sanatsal üretime nasıl devam edebildiklerini bulmak" tır. Bununla birlikte "alternatif" denilen kelimenin ne anlama geldiği de açığa kavuşturulacaktır. Böylece Avrupa ve bilhassa

İngiliz “Fringe” tiyatrolarının uygulamaları ile karşılaştırma yapılacaktır. Ayrıca İstanbul’daki alternatif tiyatro grupları için grubun yaşamına devam edebilmesi ve alternatif kalabilmek arasında bir açmaz veya ekonomik anlamda bir seçim olup olmadığı; eğer böyle bir seçim istenmeden de olsa yapılıyorsa bunun bir zorunluluk olup olmadığı araştırılacaktır. “İstanbul’da alternatif tiyatro yapmak yalnızca küçük bir apartman dairesinde tiyatro yapmak mıdır” sorusundan hareketle “alternatif tiyatro kavramı yalnızca mekânsal bir anlam mı içeriyor” sorusuna cevap aranacaktır. Amacım İstanbul’daki güncel alternatif tiyatro serüvenini kapsayan ve eksikliklerini, kuvvetli yanlarını ortaya döken, “alternatif miyiz” sorusuna cevap bulan, kumpanyaların işleyişlerini ve bir araya gelip devam etmelerini oluşturan nüveyi ortaya çıkarmak.

Bu çalışma ile literatürde önemli bir boşluğun dolacağı inancındayım. Türkiye’de alternatif tiyatrolar üzerine yapılan araştırmalarda Avrupa ve dünya alternatif veya avangart tiyatrosu üzerine çalışmalar yapılmış. Daha çok 20.yy başından 1980’li yıllara kadar modern tiyatronun ana akım dışında kalan yenilikçi tiyatroları üzerine çalışmalar yapılmıştır. Türkiye’de de 1960’lı yıllarda politik ve genç grupların yeni tiyatro arayışları üzerine yapılan incelemeler mevcuttur. 21.yy’da İstanbul’un yaşayan alternatif tiyatrosu üzerine çalışma sayısı fazlaca değildir. Var olan çalışmalar da güncelin fotoğrafını çekmektedir. Bu çalışma bir alternatif tiyatro genel incelemesinden öte bir “art production” (sanat üretimi) incelemesidir. Türkiye’de art production ile ilgili pek bir tez yok, çalışma bu konudaki açığı da kapayacaktır. Teatral üretimin oluşturduğu sosyal ve kültürel sermayenin ekonomik sermaye ile ilişkisi ve ekonomik olarak ayakta duramayan bir sanat “üretimi” yapan yapının ayakta kalmasını ve devam etmesini sağlayan nedenler Bourdieu’nun ortaya attığı

kavramlar üzerinden incelenecektir. Pek de sürdürülebilir gözükmeyen bir üretim biçiminin nasıl devam ettiği araştırılacaktır.

Tez çalışmasında mülakat yöntemi olarak yarı yapılandırılmış mülakat yoluyla gruplar ile söyleşiler yapıldı. Bunun nedeni şudur: Yarı yapılandırılmış mülakatlarda, araştırmacının bir soru formu vardır ancak bu forma harfiyen uymayabilir. Araştırmacı, mülakat sırasında görüşülen kişinin konu ile ilgili söylediği ve araştırmacının ilginç bulduğu noktalar hakkında daha fazla soru sorabilir. Ne ve kim dışında nasılı araştırdığım için yarı yapılandırılmış mülakatı seçtim. Söyleşi sırasında konuşulanlar kayıt cihazına kaydedildi. Öne çıkan konular belirlendi. Mülakatlarda çıkan sonuçlara göre sorular revize edildi. Mülakat sırasında sorulara her zaman bağlı kalınmadı ve mülakatta doğan yeni sorular sonradan forma eklendi. Konu gruplarına göre mülakatlar devam etti. Mülakatlar sonucunda açığa çıkanlar ve yönelimler üzerine literatür araştırmasına gidildi. Yarı yapılandırılmış mülakat sonuçlarına ve literatür araştırmasındaki sonuçlarıma göre tez araştırma sorusu revize edildi. Yarı yapılandırılmış mülakatta kullanmak üzere seçtiğim araştırma soruları aşağıdadır:

- 1 Alternatif tiyatroyu nasıl tanımlarsınız?
- 2 Alternatif tiyatro mekânı nedir?
- 3 Alternatif tiyatro grubu nedir?
- 4 Neden çağdaş tiyatro yaptığımızı iddia ediyorsunuz?
- 5 Grubunuza neden alternatif tiyatro grubu deniyor?
- 6 Tiyatronun bir arada kalmasını ve devamlılığını sağlayan şeyler nelerdir?
- 7 Bir grubu ayakta tutan şey nedir?
- 8 Ortak geçmişinin grubun devamlılığında etkisi nedir?

- 9 Tiyatro ekibi “iyi arkadaş” olmalı mıdır?
- 10 Tiyatronun finansmanını nasıl sağlıyorsunuz?
- 11 Bir tiyatrodaki, tiyatro yapma şekli ile ilgili ortak noktalar var mıdır?
Olmalı mıdır?
- 12 Sahnelenen oyunların biçimi, niteliği vs ilgili ortak kanılar olmalı mıdır?
- 13 Oyun seçimini etkileyen unsurlar nelerdir?
- 14 Alternatif tiyatro metinlerinde küfür, şiddet, toplumun genel ahlakını zorlayan şeyler olmalı mıdır?

Çalışma için ilk aşamada Tiyatro Hal, İkinci Kat, Tiyatro Artı, Tiyatro Tem, Galata Perform, DOT Tiyatro ve Ölü Aktörler tiyatro toplulukları ile yarı yapılandırılmış mülakat yöntemiyle görüşmeler yapıldı. Mülakatlarda tiyatro ekiplerine sorduğum tüm soruları aşağıdaki amaçlara göre grupladım:

- Alternatif tiyatroyu tanımlayabilmek,
- Grupların nasıl kurulduğu ve nasıl devam edebildikleri ile grup içindeki hangi özelliklerin grubun yaşamasına katkı sağladığını, tiyatro yapma ihtiyacına neyin sebep olduğunu anlamak.

2 ALTERNATİF TİYATRO

2.1 Alternatif Tiyatroyu Tanımlamak

Bu çalışmanın amacı “Alternatif tiyatroların hayatlarına nasıl devam edebildiklerini bulmak”tır. Fakat kavram kargaşasının hüküm sürdüğü ülkemizde “alternatif tiyatrolar denilen tiyatro kumpanyaları alternatif bir tiyatro yapıyor mu” sorusu daha öncelikli hale geliyor. Bu nedenle öncelikle alternatif tiyatro kavramını

inceleyeceğim. “Alternatif” sözcüğü Türkçeye Fransızcadan geçmiş. *Türk Dil Kurumu Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü* alternatif sözcüğüne şu tanımlamayı getirmiştir. “Seçilebilecek bir başka yol, yöntem; seçenek” (TDK 2007).

Tiyatro alanında kelimeyi araştırdığımızda daha detaylı bir tanım ortaya çıkıyor. Alternatif Tiyatro; Colin Chambers’ın *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre* isimli tiyatro sözlüğünde şöyle tanımlanıyor:

Alternatif tiyatro genel olarak dominant drama akımlarının karşısında değer üreten tüm tiyatro yapma pratiklerini karşılayan bir terimdir. 1960’ların sonu ve 1970’ler Britanya’ında ise “Fringe” terimi ile birlikte öncelikle ana akım özel tiyatrolara ve sonrasında devlet destekli kurum tiyatrolarına karşı çeşitli teatral fikirler çevresinde ortaya çıkan bireyler, topluluklar ve sahneler için kullanılmıştır. Estetik bir tiyatro dramaturgisiyle yola çıkmakla beraber genel olarak politik bir dramaturgileri vardır ve çoğunlukla ensemble ekiplerdir (Chambers 2006: 19-20).

Kültür coğrafyasında baskın tiyatro yapma biçiminin dışında seçilebilecek her farklı yol, yöntem ve seçenek, alternatif bir tiyatro yapma pratiği anlamına geliyor olsa da, yirminci yüzyıl tiyatro tarihine baktığımızda ana akım dışı tiyatroların kendi tiyatro yapma pratiklerine özgü isimler kullandıklarını görüyoruz.

“Alternatif Tiyatro” teriminin özellikle belli bir alan için kullanılması ise 1960’ların sonunda İngiltere’de ortaya çıkıyor. Daha çok 1960’lı yıllar ile birlikte dolaşıma giren bir terim olan alternatif tiyatro, ana akım tiyatro olarak adlandırabileceğimiz ticari ve ödenekli tiyatrolara karşı bir takım fikirler çevresinde tiyatro yapan bireyler, kumpanyalar ve sahnelerin birbirinden bağımsız olarak oluşturduğu underground, butik hareketi ve Fringe tiyatro mekanlarını tanımlamak için kullanıldı. Bu tez çalışmasında alternatif tiyatro kavramı bahsedilen kapsamda incelenecektir. Maria

DiCenzo da alternatif tiyatronun ana akım dışında işler yapan tüm tiyatro gruplarını kapsadığını belirtirken 1970’ler Britanya’sı için şu ifadeleri kullanmıştır:

Alternatif sözcüğü daha önce kullanılan “underground” ve “Fringe” ifadelerinin yerini almıştır. Çünkü alternatif tiyatroların yaptıkları ana akım tiyatroya karşı bir duruşu sergiliyordu, ana akım tiyatronun kıyısında olan bir Fringe oluşumu değil. Ve Fringe tanımına göre daha geniş bir skalayı içeriyordu. Ayrıca alternatif sözcüğü ile yalnızca mekan tanımlanmıyor bunun dışında alternatif tiyatro bir çok unsuru da içinde barındırıyor, eserin politik duruşu, kumpanyanın organizasyon biçimi, yaratıcı süreç, hedeflenen seyirci kitlesi ve performansın gerçekleşeceği sahneler gibi (DiCenzo 1996: 24-25).

Sara Freeman İngiliz Alternatif tiyatrosunu incelediği makalesinde alternatif tiyatro şemsiyesi altında Fringe, politik tiyatro, topluluk tiyatrosu, deneysel tiyatro, halk tiyatrosu, işçi tiyatrosu, feminist, gay, lezbiyen, radikal, avangart gibi tüm ana akım dışı öteki tiyatro yapma biçimlerinin kullanıldığını ifade ederken bağımsız, ana akım dışı tiyatroları içerik, estetik, sahneleme ve mekân kullanımı açısından bu alanda tanımlar.

Alternatif kelimesi kurum, özel ve devlet tiyatrolarından “ötede” bir şeyi temsil ederken bu ötekiliğe dair tüm olası tiyatro yapma biçimlerine ait detayları da kapsar. Bir tiyatroya alternatif denilmesinin nedeni yaptıkları işlerdeki toplumsal bakış açısı olabileceği gibi, grubun ekonomik tavrı, hedeflediği seyirci, seçtiği oyunlar, sahnelemenin gerçekleştiği mekânlar ve yapımların tarzı nedeniyle de bir tiyatro alternatif olabilir. Bu nedenle benim konuştuğum alternatif kulvardaki tüm sanatçılar kendilerini en iyi ifade eden sözcük olarak alternatif kelimesini seçiyorlar (Freeman 2006: 374).

Freeman, alternatif tiyatro kavramı ile aynı anlamda kullanılan Topluluk Tiyatroları, Fringe, Politik Tiyatro ve Deneysel Tiyatroları araştırır. Bu terimleri birbirinden

ayırarak bir taksonomi yapar. Alternatif alanda öncelikle topluluk tiyatrolarını inceler. Her topluluk tiyatrosunun alternatif tiyatro olamayacağını, çoğu topluluk tiyatrosunun ana akıma alternatif bir oluşum olmadığını, yalnızca belli bir cemiyyete, topluluğa dair oyunlar ürettiklerini, çoğu zaman da bu topluluk tiyatrolarının amatör işler yaptığını ifade eder. Yine de nitelikli ve kaliteli işler yapan bazı topluluk tiyatrolarının ana akıma alternatif oluşturabildiğinden ve bunların “öteki” tiyatrolar olarak alternatif alanda değerlendirilebileceğinden bahseder.

Örneğin sosyal politikalardan etkilenen bir yeni metin kumpanyası olan Joint Stock; veya gay ve lezbiyen olduğunu açıkça ifade edebilen sanatçıların kurduğu Gay Sweetshop, veya Britanya'nın en uzun soluklu feminist tiyatro grubu olan Women's Theatre Group gibi grupların “ötekiliği” 1960'ların sol kanat felsefesi ve karşı kültür içinde yer alan politik aktivizm ile liberal hareketlerin içinden doğar. Fakat bu ötekilik aynı zamanda mekânın kullanımından da kaynaklanır. Bu üç grup da tüm Birleşik Krallığı turladılar ve yaptıkları atölye çalışmaları ile genelde tek performanslarını Londra dışındaki sanat merkezlerinde veya üniversitelerde verdiler (Freeman 2006: 366).

Üniversite tiyatroları, amatör tiyatrolar, özel şirketlere ait tiyatro grupları, sendika tiyatroları, çeşitli sivil toplum örgütleri ve dernek tiyatroları topluluk tiyatrolarıdır. Bu tiyatrolar ana akım dışındaki “öteki” tiyatrolardır. Alternatif tiyatro şemsiyesi altında bu tiyatrolara yer verilebilir. Fakat her topluluk tiyatrosu ana akıma bir alternatif oluşturma amacıyla değildir. Kendi çıkarları doğrultusunda hedefleri olan gruplar olduğu gibi sosyalleşme aracı olarak tiyatro yapan gruplar da mevcuttur. Topluluk tiyatrosu olup ana akıma alternatif işler üretmek isteyen tiyatrolar da hem dünyada hem Türkiye'de vardır.

Topluluk tiyatrolarından sonra alternatif alanda kullanılan bir diğerk sözcük ise “Fringe”dir. Fringe terimi şehrin kültürel merkezinin kıyısında kurulan, küçük bir alanda yapılan yarı profesyonel tiyatroları ifade eder. Örneğın Taksim’in önemli tiyatro sahnelerinin çevresinde çeşitli eski binaların büyük salonlarının dönüştürülerek tiyatroya çevrildiğı mekânlar Fringe tiyatrolardır. Bu nedenle Fringe tiyatrolar daha çok mekânsal bir anlam taşımaktadır. Alistair Moffat, Edinburgh Fringe Festivali ile ilgili kitabında Fringe kavramını tanımlar:

1947 yılında düzenlenen ilk Edinburgh Festivali’nde resmi olarak programda yer almayan sekiz tiyatro grubunun kendilerini “festivalin kıyısında (Fringe) yer alan küçük ve beklenmedik tiyatrolar” olarak tanımlamasından sonra “Fringe” terimi genel anlamda kullanılmaya 1948 yılı civarında başladı (Moffat 1978: 15).

Kıyıda yer alan gibi bir anlama gelen Fringe sözcüğü temelde mekânsal bir terimdir. Tiyatro alanında sözcüğün kullanımı da buna paraleldir. Hacmen küçük bir sahnede yapılan, düzenini kurmuş tiyatrolardan ziyade daha çok öğrenci ve yerleşik tiyatronun dışında kalmış kişilerin yaptığı bir tiyatrodur. Bu tiyatroyu yapan kişiler, öğrenciler, ana akımın dışında biçimsel, estetik veya politik tercih yapan profesyoneller olabileceğı gibi fringe tiyatro özellikle işsiz tiyatrocular tarafından yapılır. Fringe tiyatro; Bourdieu’cu¹ anlamda tiyatro alanına girmeye çalışan kişilerin yaptığı bir tiyatrodur.

¹ Pierre Bourdieu, kültürel alan ve bu alana ait unsurları tanımlamıştır. Kültürel alanda var olma savaşı veren birey yani eyleyici, sermaye biriktirmek zorundadır. Sermaye birikimi eyleyici tarafından alanda kalmak ve alanda yeni mevziler elde etmek için kullanır. Bourdieu, sermaye kavramını ekonomik sermaye, sosyal sermaye, kültürel sermaye ve üçünün toplamı olarak görebileceğimiz simgesel sermaye terimleri ile açıklar. Bourdieu’cu alan kavramı ve sermayenin biçimleri ile bu kavramların tiyatro alanında incelenmesi sonraki bölümlerde yapılacaktır.

Roland Rees, Fringe terimini şöyle açıklar: “Fringe kıyıda köşede kalmış tiyatro imajını gayet açıkça göstermekle birlikte aynı zamanda “çemberin içine girmeye çabalayanların” da tiyatrosu görünümündedir” (Rees 1992: 11).

Bu tip tiyatrolar; mekân üzerinden, ana akımın kıyısında olan bir yerden yapılan tanımlamalar ile birlikte özellikle 1960’lardaki alternatif kültür, sol politikalar ve dönemin genç kültürel hareketleri üzerinden de okunabilir. Çünkü Fringe tiyatrolarda genelde bu tip yeni tiyatro yapma pratikleri görülmektedir. Örneğin Rees 1960’lardaki tiyatro patlamasını belirterek Fringe konusunda şunları ifade etmiştir:

Yaşanan tiyatro patlamasına uyumlu bir biçimde yeni yerler ve alanlar yaratılmak, inşa edilmek veya canlı performanslar için dönüştürülmek zorundaydı. Bu da stüdyo tiyatroları, gece kulüpleri, sanat merkezleri, barlar, lise ve üniversiteler, topluluk, ticaret ve vakıf salonları dahil olmak üzere tüm çeşitliliğiyle birlikte küçük çaplı bir turne çemberi oluşturdu (Rees 1992: 11).

İstanbul’da son dönemde yaşanan alternatif veya Fringe mekân patlaması da bu açıklama ile birebir aynı bir durumun yaşandığının göstergesi. Günümüz İstanbul’unda açılan yeni mekânlar Rees’in bahsettiği turne çemberini İstanbul’da çoktan oluşturdu. Benzer bir açıklama da Naseem Khan tarafından kendisinin “*The Fringe: a Subjective History from Naseem Khan*” isimli 1983 tarihinde yayınlanan makalesinde yapılmıştır. Khan bu makalede Fringe tiyatro ve mekân kavramları üzerinde yoğunlaşmıştır. Fringe mekânların bu alanlarda iş yapmak isteyen tiyatrocuları yeni boş alanlar yaratmaya ittiğini ve bu dönüştürülmüş küçük yeni tip alanların; yapılan işi yani sahnelemeyi ve Fringe tiyatrolara özgü oyuncu-seyirci ilişkisini dönüştürdüğünü belirtmiştir (Khan 1983: 9). Ana akım karşısında iş yapmaktan, ana akım kıyısında iş yapmaya evrilen bir tiyatro yapma biçimi olarak

Fringe tiyatrolar yine de ana akıma karşı işlere de ev sahipliği yapmaktalar. Politik tiyatro, performans, yeni estetik arayışlar bu alanlarda gerçekleştirilebilir ama tüm bu açıklamalar Fringe tiyatroların yine de ana akımın sınırında yer alan konumsal anlamını değiştirmez. Sara Freeman da Roland Rees'e katılır. Fringe tiyatrolarda öncelikle topluluk tiyatrosu ve politik tiyatronun yapıldığını, yapılan işlerin ana akımın karşısında ve alternatif olduğunu belirtir. Fakat 1980'ler ile birlikte Fringe tiyatro anlamının kaydığını ve artık bu tip tiyatroların en belirgin özelliğinin, profesyonelliğe geçişe dair adımların atıldığı sahneler olması ve bir nevi portföy gösterimi olduğunu öne sürer (Freeman 2006: 368).

Joint Stock ilk kurulan Fringe tiyatrolardan biridir. Bu tiyatroya bir alternatif tiyatro denilebilir. Politik tiyatro, ana akıma tamamen karşı koyan farklı denemeler ve türevleri bu tiyatro grubunun işleridir. Sara Freeman, Joint Stock'tan Paul Jesson ile yaptığı görüşmede kendisinin Fringe'i sadece ve sadece küçük çaplı tiyatrolar olarak tanımladığını ifade eder. Paul Jesson, Joint Stock'un diğer alternatif veya Fringe tiyatro kumpanyalarına nazaran oyunculara para verdiğini söyler. Jesson, Fringe tiyatroyu, oyunculara ciddi anlamda para verilmeyen veya ortak kurucuların oyunda yer alıp oyundan artık ne kadar kazanılıyorsa harcamalar düşüldükten sonra kalanın bölüştüğü tiyatrolar şeklinde tanımlar. Hatta görüşülen bir diğer Joint Stock oyuncusu ve aynı zamanda yöneticisi olan Carl Proctor, Fringe tiyatronun anlamının barların üst katlarındaki boş odalarda kira ödenmeden oynanan oyunlar ve bu oyunlarda yine hiç para almadan yer alan oyuncu ve yönetmenler olduğunu ifade eder. Bu oyunların bazen kötü bazen de iyi çıktığını, iyi olan oyunların daha geniş seyirci kitlesine ulaşabildiğini söyler. Ona göre Fringe tiyatro yapanlar aslında

oyunculardır ve bu oyuncular işsiz oldukları için Fringe tiyatro yaparlar (Freeman 2006: 369).

Fringe tiyatro; tiyatro salonunun biçimi, şehirdeki konumu, bu tiyatroyu yapanların profesyonel hayattaki yerleri üzerinden değerlendirilebilir. Bu da aslında Fringe tiyatronun görece bir alternatif tiyatro olduğunu gösteriyor. Genel anlamda ana akım dışı tiyatro olarak tanımladığımız alternatif tiyatroların söylem, içerik veya estetik biçim olarak farklı bir şeyin peşinde koştuğu ifade edilmişti. Bu durumda Fringe tiyatroları da alternatif tiyatro tanımının içine kattığımızda, mekânın özellikleri ve tiyatroyu gerçekleştirenlerin profesyonel hayattaki durumları da alternatif tiyatro kavramının içinde yer buluyor. Türkiye'deki genç kuşak alternatif tiyatroları da; içerisinde öncelikli olarak alternatif tercihler yapan tiyatroları barındırmakla birlikte; daha çok mekân üzerinden ve tiyatrocuların profesyonel hayattaki yerleri üzerinden tanımlayabiliriz. Fringe tiyatro bu nedenle iş imkânı bulamayan oyuncuların bir nevi showcase'i durumundadır. Daha çok sanatsal yeterliliğini sağlayamamış yeni mezunların ve öğrencilerin yaptığı bir tiyatro biçimidir. Terminoloji İstanbul'un alternatif tiyatrolarına birebir uygulanabilir durumdadır. Tezin odaklandığı alternatif tiyatroların daha çok Fringe tarzı alternatif tiyatrolar olmasının sebebi budur. Çünkü İstanbul'daki özellikle "genç kuşak" alternatif tiyatrolar böyle bir tiyatro yapıyorlar. Showcase tanımlamasının da Bourdieu'nun tezin devamında göreceğimiz sosyal ve kültürel sermaye kavramlarıyla birebir örtüştüğü gözlemlenmektedir.

Fringe mekânlarda yapılan tiyatronun alternatif tiyatro olarak adlandırılmasının önemli bir sebebi bu alanlarda politik veya deneysel tiyatronun yapılıyor olmasıdır. Böylece biçimsel ve içerik anlamda ana akımdan bir kopuş ve karşı duruş gerçekleşmiş olur.

Alternatif tiyatro kavramı için yapılan çeşitli tanımlamalar her ne kadar yeraltı tiyatrosu, politik tiyatro, yeni metin tiyatroları gibi birçok içerik ve estetik yönelimi ifade etse de, temelde bu tanımlamalarda pek sık rastlamadığımız şeyin deneysel tiyatro ifadesi olduğunu düşünüyorum. Performans ve deneysel tiyatro tanımlamalarından uzak duran konuyla ilgili yazarlar alternatif tiyatro derken ana akımın karşısında bir oluşumu sosyal söylem, politik duruş veya metinsel anlamda dile getiriyorlar. Tamamen metin ötesi deneysel performanslar hakkında alternatif tiyatro adında bir tanımlamaya fazlaca rastlamadım. Biçimsel veya felsefi bir teatral tavır olarak deneysel ya da avangart ile ilgili Christopher Innes *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992* isimli kitabında şu tanımlamayı yapar:

Avangart'ın ana fikri, sadece paylaşılan biçimsel niteliklerle tanımlanamaz. Avangart, temelde oldukça felsefi bir gruplamadır. Hareketin üyeleri, Batı toplumuna karşı gösterdikleri özel bir tavırla, belli bir estetik yaklaşımla ve teatral gösterimin doğasını dönüştürme amacıyla birbirlerine bağlıdırlar (Innes 2004: 18).

Bu tanımlamadan da anlaşılacağı üzere, avangart tiyatro; alternatif bir tiyatro olarak tanımlanabilir fakat yine de avangart; Alternatif Tiyatro kavramı içinde yer alan topluluk tiyatroları, politik ve Fringe tiyatrolardan farklı bir anlam teşkil etmektedir.

Politik tiyatro özellikle 1960'larla birlikte alternatif tiyatro anlamında kullanılmıştır. Politik tiyatro dönemin alternatif toplum, alternatif yaşam tarzı ve sol görüşlü dünya siyaseti arayışlarının paralelinde yapılmıştır. Marksist söylemleri içeren oyunlara da politik/alternatif tiyatro denmiştir. Sara Freeman politik tiyatro ile ilgili olarak politik tiyatronun içerik odaklı bir yenileşme hareketi olduğunu belirtir. Ana akım tiyatro merkezlerinde yer verilmeyen politik, özgürlükçü, işçi sınıfının sorunlarına değinen

konuların alternatif veya Fringe mekânlarda üretilen oyunlarda işlendiğinin altını çizer. Politik dramının ilgilendiği meselelerin toplumsal statükoyu sorgulamak, işçi sınıfının dertleriyle ilgili konular ve sosyal adalet olduğunu ifade ederken içerik bağlamında bir tanımlama yapar. Politik tiyatro ve alternatif tiyatronun iç içe geçmişliği sonradan ortadan kalkmıştır çünkü alternatif tiyatro terimi başlarda politik tiyatro yapmak ile bir anlama gelse de bu durum yüzyılın sonuna doğru değişmeye başlamıştır.

Alternatif tiyatro ile ilgilenen çoğu yazar “alternatif olma”yı tiyatroların üstleneceği politik bir rol veya tiyatro yapma vasıtasıyla amaçlanan politik bir amaç olarak tanımladı. Fakat yirminci yüzyılın sonlarına doğru değişen kültür ve tiyatro dünyası ile birlikte alternatif tiyatrolar artık politik amaçlara eğer isterlerse sahip olabilirlerdi (Freeman 2006: 370).

Prof. Dr. Sevinç Sokullu da “Alternatif Tiyatro Serüveni” isimli makalesinde alternatif tiyatro tanımlamasını bu şekilde yapıyor ve kullandığımız terminolojik anlamda ilk alternatif tiyatroları 1960’lar İngiltere’inde tanımlıyor.

1960 Edinburgh Festivali'ne "Beyond the Fringe Revüsü" ile katılan bir topluluk, adını festivalin resmi programı dışında kalan topluluklardan almıştı. Bu küçük toplulukların çoğu amatör ya da öğrenci topluluklarıydı ve hiç bir yerden destek almadan etkinliklerini sürdürüyorlardı. 1960'ların sonlarına doğru "Fringe tiyatro" kavramı "alternatif toplum" isteğiyle özdeşleşmeye başladı. Modern "Fringe" tiyatrolarını başlatan iki örnekten biri 1963 yılında Edinburgh'da Jim Haynes'in eski bir genelev binasında açtığı Traverse Theatre Club'tır. J. Haynes'in mekân seçimi akımın yeraltı kökenini yansıtıyordu. Altı-yedi yıl içinde tiyatronun kazandığı rağbet ile Devletin ve Yerel yönetimin ödenek bağlaması Jim Haynes'in tiyatrosundan "kurumlaştığı" bahanesiyle ayrılmasına yol açtı. J.Haynes Londra'da Drury Lane'de Londra yeraltı dünyasının merkezi olan Sanat Laboratuvarını açtı. İkinci örnek 1964 de Charles Marowitz'in London Academy for Music and the Dramatic Arts içinde Kıyıcı

Tiyatro yapmak üzere açtığı Open Space Theatre'dır. Fringe tiyatrolarına egemen olacak birçok unsur, olanak ve perspektifler bu yeraltı tiyatrosunda ortaya atılmıştı (Sokullu 1988: 51).

Jim Haynes'in kurumsallaşan arkaik alternatif tiyatrosundan ayrılıp yeni bir serüvene yelken açması günümüz alternatif tiyatrolarının da temel sorunu haline gelen tiyatro yapma fikriyle ilgili problemleri daha ilk örnekte göstermesi açısından önemli. Bu konuya sonra değinilecektir. Charles Marowitz'in yeraltı tiyatrosu temaları da tabu olarak görülen alanlarla ilgilenmeyi seven alternatif tiyatroların bilindik, artık klişeleşmiş uygulamalarının öncüsüdür denilebilir.

Ana akım dışı, öteki veya Fringe tiyatroların ilk örneklerinin 1960'lar ile birlikte alternatif tiyatrolar olarak tanımlanmasına alternatif kelimesinin “ana akıma farklı bir yol öneren” anlamına gelmesi sebep olur. Yine aynı dönemde bilhassa Amerika Birleşik Devletleri'nin Vietnam'da yürüttüğü savaş, Paris'te meydana gelen öğrenci olayları gibi sebeplerle harlayan isyankâr politik rüzgâr tüm dünyada esmekteydi. Toplumların geneline yayılan bu isyankâr tavır, toplumun tüm ana akım, baskın kurumlarına karşı sol cenahtan yükselen bir karşı geliştirdi. Bu karşı tavır “alternatif toplum” özlemini dile getiriyordu. Elbette tiyatro alanında egemen ana akıma karşı tavır alanlar da kendilerini alternatif topluma ait alternatif kulvarda tanımladılar. Bu nedenle alternatif tiyatro terminolojisi 1960-1070'li yıllarda sıkça kullanıldı. Alternatif tiyatro denince 1960'larda akla gelen politik söylem, temellerini dönemin politik rüzgârlarından alır. O sıralarda yeni alternatif tiyatro topluluklarının en temel özelliği politik tavırlarıydı. Bununla birlikte bu toplulukların başka ortak noktaları da mevcuttur. Sevinç Sokullu bu konuda şunları belirtmekte:

Yeni alternatif toplulukların ortak yönleri, ekonomik kriz yıllarında tüm tiyatrolar sallanıyorken bu toplulukların ekonomik olarak alternatif olmalarıydı. Bir tiyatro binasını işletmek, onun kurgusunu sürdürmek büyük harcamaları gerektiriyordu. Oysa kolektif tiyatro işletmesine yönelmiş demokratik bir örgütlenme, konvansiyonel kuruluşlardan daha ekonomikti. Fakat kolektif çalışma örneği veren bu toplulukların çoğu ideolojik ve estetik aşırılıklara düştüler ve bu nedenle kuşku ile karşılandılar. Bu toplulukların diğer ortak özelliği tiyatro mekânı ve aksamındaki kısıntı ve yoksulluktu. Alternatif topluluklar herhangi bir yerde, şehrin merkezi veya kenar mahallelerinde, okullarda terkedilmiş ambarlarda, atölyeler, fabrikalarda, tarla veya sokaklarda temsiller verdiler. Seyircisi, yeni, değişik bir seyirci olduğu için tiyatronun niteliği ve içeriği de değişti. Alternatif tiyatro çalışmaları büyük çeşitlilik gösteriyordu. En geniş ve canlı alanları eğitim ve toplumsal değişim için yapılan tiyatrolardı (Sokullu 1988: 52).

Ben de alternatif tiyatroyu Sevinç Sokullu'nun bahsettiği anlamda kullanacağım. Alternatif tiyatrolar ana akım dışında değer üreten, genellikle asıl amacından dönüştürülmüş kara kutu benzeri alanlarda tiyatro yapan, ekip ruhu vasıtasıyla iş bölümünü idare eden tam anlamıyla kurumsallaşmamış butik tiyatrolardır. Alternatif tiyatro; ana akım dışındaki birçok tiyatro pratiğinin hemen hemen hepsini kelime anlamıyla karşılar. Alternatif tiyatro terimi özellikle dernekler, sendikalar, öğrenciler, üniversiteler, özel şirket elemanlarının kurduğu topluluk tiyatroları, işçi sınıfının sorunlarını ve sol kanatta yer alan politik tiyatro, çeşitli öncü sahneleme deneylerinin yapıldığı arayışlar ve mekân olarak fringe tiyatroları ifade eder.

Günümüze kadar yurtdışında ve de ülkemizde farklı tiyatro yapma alışkanlıklarını çağrıştıran alternatif tiyatro kavramı ile anılan alternatif tiyatro gruplarını İstanbul'da son dönemde sıkça görüyoruz. Alternatif tiyatro incelemesinin sonucu olarak İstanbul'daki bilhassa genç grupların alternatif tiyatro terminolojisi içerisinde Fringe tiyatro yaptığını düşünüyorum. İçerik veya estetik bir tercihten ziyade ana akıma

karşı olmayıp ana akımın köşesinde kalmış mekânlarda minimum maliyetle showcase üretmeye çalışan tiyatrocuların yaptığı bir tiyatrodur bu. Bu genellemenin dışında İstanbul'daki Fringe tiyatrolarda alternatif işler yapan gruplar da mevcut. Politik veya estetik tercihler üzerinden ana akıma karşı bir dramaturgi ile hazırlanan oyunları da görmekteyiz. Tüm bunlar Avrupa ve özellikle Britanya'nın son elli yıldaki alternatif tiyatro geçmişine büyük paralellikler taşıyan bir olgunun son on yıldaki sıkışmış zaman içinde İstanbul'da gerçekleşmekte olduğunu gösteriyor. Bahsettiğim bu alternatif Fringe tiyatroları Facebook'ta arkadaşlarımızdan birinin etkinlik paylaşımında, Twitter akışında, Instagram'da, aslında tüm sosyal medyada fark edebiliriz. Oyunların tanıtımını konvansiyonel medya organları ile yapacak bir bütçeye sahip olmayan alternatif tiyatrolar için en iyi tanıtım metodu sosyal medya. Ülkemizde alternatif tiyatroları seksenli ve doksanlı yıllarda tek tük görebilirken yeni yüzyıl ile birlikte alternatif tiyatroların sayısı birden çoğaldı. Bu tarihsel gelişim de bir sonraki bölümde anlatılacaktır.

2.2 Türkiye'de Alternatif Tiyatro

Türkiye'de batılı anlamda tiyatronun varlığını 19.yy'dan itibaren başlatırsak ana akım dışı tiyatroları da bu tarihten itibaren inceleyebiliriz. 19. yy. sonlarına doğru batılı anlamda Türkiye tiyatrosu ancak filizleniyordu. Bu nedenle cumhuriyet dönemine kadar serpilip gelişen bir ana akım tiyatro olmadığı için alternatif tiyatrodan bahsetmek güç.

Cumhuriyet öncesinde olduğu gibi Cumhuriyet dönemi başlangıcında da çeviri Fransız eserleri İstanbul'da ve İstanbul şehir tiyatrolarında gösterilmekteydi. Hatta bu oyunlar cumhuriyet öncesinde de oynanmaktaydı. Fransızcadan uyarlanan

komediler seyircinin ilgisini çekiyordu. Bu tür eserler, 1923'ten sonra da oynanmıştır. Ancak “Muhsin Ertuğrul’un şehir tiyatrosundan ayrılıp Ferah tiyatrosunda temsiller vermesi ile İstanbul seyircisi baskın tiyatro anlayışı olan Fransız vodvilleri dışında başka dillerden eserleri de görme şansı elde etmişti” (Buttanrı 2010: 55). Çalışmamızın odaklandığı alternatif tiyatro tanımı içine girmese de bu hareket belki de Türkiye’nin ilk alternatif tiyatro hareketidir. Çünkü var olan baskın gösterim şekli dışında farklı bir yol denemek için Türkiye’nin öncü tiyatrocuları alternatif bir tercihte (metin, mekân) bulunmuşlardır.

1960’lı yıllara kadar gerçekçi tiyatroyu benimseyen Türk Tiyatrosu’nda bireylerin yeni sahne arayışları; oyun oynamak için herhangi bir salon arayışı olarak nitelendirilebilir. Özel tiyatroların oyun oynayacak sahne arayışları şeklinde geçen bu dönemden sonra asıl kırılma 1960’ların görece özgürlük rüzgârının estiği Türkiye’inde olmuştur. 1960’lı yılların getirdiği kısmi özgürlükçü ortam tüm kültürel alanlarda olduğu gibi tiyatro alanında da çeşitliliğe ve nitelikte gelişmeye neden oldu. Onlarca yeni tiyatro grubu bu dönemde kuruldu. O döneme kadar Türkçe ’ye çevrilmemiş birçok oyun bu yıllarda Türkçe ’ye çevrildi. Gündelik hayata da yansıyan bu kısmi özgür ortam farklı tiyatro yapma biçimlerinin de araştırılmasına ve denenmesine neden oldu. Politik tiyatro arayışları bu dönemde ortaya çıktı. O döneme kadar Türk tiyatrosuna egemen olan dramatik tiyatro ancak bu yıllarda aşılacaktır. Bertold Brecht’in oyunları bu dönemde sahnelenmiştir. Müzeyyen Buttanrı, Cumhuriyet dönemi Türk Tiyatrosu’nda batı etkisini araştırdığı makalesinde konuyu şu satırlarla açıklar:

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

Alternatif metinlerin yanı sıra düzen tiyatrosuna karşı alternatif tiyatroyu temsil eden sokak tiyatroları ve politik tiyatro amacıyla kurulan tiyatro grupları da bu dönemde birbiri ardına kuruldu. Bu topluluklar arasında alternatif olarak adlandırabileceklerimiz şunlardır:

Arena Topluluğu, AST, Dostlar Tiyatrosu, Halk Oyuncuları Birliği, Yeni-şehir Tiyatrosu Topluluğu, vb. politik tiyatro toplulukları: Halk Oyuncuları, Ankara Birliği Sahnesi, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, İşçi Tiyatrosu ve sendikaya bağlı tiyatro toplulukları: Tiyatro TÖS kurulur. Ülkemizde işçiye yönelen sokak tiyatrosu denemeleri bu yıllarda ilk kez gerçekleştirilir. Miting ve yürüyüşlerde gösteriler yapılır (Buttanrı 2010: 65).

Bahsedilen kumpanyaların yanı sıra özel iktisadi kurumların amatör toplulukları ve özel tiyatrolar çeşitli mekânları tiyatro sahnesi olarak kullanarak alternatif gösterimler yapmaya başlamıştır. Devlet ve yerel yönetimler ise seyirci sayısı hızla artan tiyatroya yeterli desteği vermemektedir. Bu sebeple tiyatrocular oyunlarını sahneleyebilmek adına yine farklı mekân arayışlarına düşmüşlerdir. Bu konuda Yavuz Pekman şunları belirtir:

Özellikle merkezde boş alan bulmanın giderek zorlaşmasıyla, küçük ama işlevli salonlar oluşturulmasının yolu da açılmıştır. Bu dönemde apartman katları, barlar, gece kulüpleri, dükkânlar tiyatro salonuna dönüştürülmeye, bu dönüştürme sırasında da tiyatronun olanaklarına ve anlayışına

göre gayet yaratıcı çözümler üretilmeye başlanmıştır (Pekman 2011: 236).

Alternatif mekân üzerinden yapılan tiyatro alternatif bir tiyatroyu o dönemde yaratmaya başlamıştır. Yavuz Pekman'ın da ifade ettiği gibi uzamın farklılaşması sahnelemenin de farklılaşmasına, oyunculuk biçiminin de dolayısıyla farklılaşmasına yol açmaktadır. Böylece alternatif tiyatro bu apartman katlarından, gece kulüplerinden dönüştürülen salonlarda Türkiye'de doğmuştur diyebiliriz. 1960'lı yıllar politik tiyatronun yanı sıra amatör tiyatroların da arttığı bir dönemdi. Gülayşe Erkoç makalesinde bu dönemi şöyle aktarır:

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

1970'li yıllarda da tiyatro ve oyun sayısı hızla artmaya, özel tiyatrolar bölünüp yenileri açılmaya devam ediyordu. Hızlı büyümenin ve bölünmenin getirdiği kalite problemini Özdemir Nutku şu şekilde ifade etmiştir:

60'larda özel tiyatrolarda görülen "bölünerek çoğalma" eğilimi ve tiyatro enflasyonu bu dönem de devam etmiştir. Bazı sanatçılar, topluluklarından ayrılarak kendi tiyatro gruplarını kurmaya yönelmişlerdir. Bu dağılmalar bir yandan tiyatro topluluklarının kadrolarında nitelik kaybına yol açarken, bir yandan da oyunların estetik açıdan yetersiz düzeyde kalmasına sebep olmuştur (Nutku 1999: 347).

Bir alternatif tiyatro grubunun bağımsızlığını koruyarak hayatına devam edebilmesi için senede kaç temsil sahnelemesi gerekmektedir? Bir kumpanya sayıca fazla oyun sergileyerek mekân giderlerini karşılayabilir mi? 2015 Türkiye'sinde yazılan bu tezde tartıştığım problemlerin Özdemir Nutku tarafından kırk yıl öncesinin bağımsız tiyatro ortamında da saptandığını görmek şanslı bir tesadüften öte alternatif tiyatro olarak niteleyebileceğimiz tiyatro yapma biçiminin genel devamlılık sorununu ortaya koymakta.

Çalkantılı 1970'lerde sahnelerden uzaklaşmaya başlayan tiyatro seyircisi 1980 darbesi sonrasındaki dönemde tiyatro salonlarına uğramaz olmuştur. Artık her hanenin evinde renkli televizyon vardır. Tiyatronun en büyük seyirci kitlesi sayabileceğimiz orta sınıf artık vaktini akşamları evde televizyon başında geçirmekte, toplumun tiyatro izleme alışkanlığı erozyona uğramaktadır. Bu erozyonu yalnızca televizyona da bağlamamak gerekir. Özal dönemi ile birlikte toplumun genleri de değişikliğe uğramıştır. İnsanlar sokakta, sinemada, televizyonda ve tiyatrodaki alternatif, farklı, politik sesler duymaktan korkar, hatta bundan haz etmez olmuşlardır. Yeni ekonomik sistemin getirdiği faydacı günlük yaşam hızlı bir biçimde orta sınıfa ait gündelik pratikleri değiştirmektedir. Tiyatroya da faydacı bir taraftan yaklaşan orta sınıf aileler için satın alınacak bir deneyimi vaat etmediği sürece tiyatroya gitmek mantıklı bir seçenek değildir. Bolca kahkaha veya ucuz bir melodram beklentisi içindeki seyirciye özel tiyatrolar cevap vermekte gecikmez. Dönemin özel tiyatroları repertuarlarını vodviller ve kabarelerden seçer. Kültürel hayatta yaşanan bu geriye gidiş ve kriz aynı zamanda darbe ürünü yasakçı zihniyetin de sonuçlarındandır. Yasakçı ve cezalandırıcı zihniyetin egemen olduğu darbe sonrası dönemde her alanda olduğu gibi tiyatronun da üstünde çok büyük bir baskı

vardır. Özel tiyatrolar suya sabuna dokunmayan oyunlar oynarlar. Özel tiyatroların salona çekebildiği seyirci en hafif güldürülerden hoşlanan seyircidir. Bu konuda Yavuz Pekman'ın da belirttiği gibi "Seyircinin tiyatrodan gitgide uzaklaşması, popüler oyunlar dışında, büyük salonların dolmasını imkânsız hale getirmiştir" (Pekman 2011: 321).

Kültürel erozyona karşı bir tutum olarak bağımsız öncü işler yapmak isteyen tiyatrocular 1980'li yıllardan itibaren alternatif sahneler aramaya başladılar. Artık dolmayan büyük salonlar yerine küçük salonlar tercih edildi. Toplumdaki kültürel erozyonun yanı sıra ödenekli tiyatroların değişen hükümetlerin elinde oyuncak olmaya başladığı bu dönemde kurum tiyatroları seyircinin ilgisini çekebilecek oyunlar sergileyememiştir. Özel tiyatrolar da kendi hayatlarına devam edebilmek için vasıfsız, yalnızca seyirciyi güldürmeye odaklı içi boş, niteliksiz oyunlar oynamaya devam etmektedir.

Tarihin her döneminde görebileceğimiz üzere, kriz anları yeni umutların da yeşereceği dönemlerdir. 1990'lı yıllara geldiğimizde özel tiyatro gruplarının artması, açılan alışveriş merkezlerinde yeni salonların inşası ve ödenekli tiyatroların repertuvarlarını genişletmesiyle İstanbul'da tiyatro yeniden canlanmaya başlar. Tiyatro bölümlerinden yeni mezun genç tiyatrocular ve yurtdışında eğitim görüp Türkiye'ye dönen akademisyenler arzuladıkları anlamda tiyatroyu yapabilmek adına kendi imkânlarıyla yeni oluşumlar kurmaya başlarlar. Bir kısmı halen devam eden bağımsız tiyatrolar alternatif, çığır açıcı işler yaparak 2000'li yılların alternatif tiyatrolarının öncülerini oluştururlar. Bu topluluklar dönemin diğer özel tiyatrolarından farklı işler yapmaktadırlar. Bilindik ve sürekli tekrarlanan sahneleme biçimlerindense farklı estetik arayışlar içinde olan bu gruplar arasında Bilsak Tiyatro

Atölyesi, İstanbul Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı, Tiyatro Ti, Kumpanya Sahnesi, Tiyatrokare Ortak Üretim Laboratuvarı, Stüdyo Oyuncuları ve Tiyatro Oyunevi vardır. Bu toplulukların yanı sıra Beyoğlu'nda açılan iki sahne, Aziz Nesin Sahnesi ve İstanbul Sanat Merkezi(İSM) de alternatif sahne olarak nitelendirilebilir.

Pekman bu sahneler hakkında şunları belirtir:

Egemen sahne anlayışına alternatif bir ortam sunan” ilk “birim sahne” sayılan Aziz Nesin Sahnesi ile yine Beyoğlu'ndaki, İstanbul Sanat Merkezi (İSM), dönem boyu ağırlığını hissettiren yenilikçi ve alternatif tiyatro ruhunu mekân bağlamında yansıtan örneklerdir (Pekman 2011: 325).

İstanbul Sanat Merkezi 1990'lı yıllarda kurulan çok önemli bir alternatif sanat mekânıdır. İstanbul Sanat Merkezi'nde tiyatro gösterilerinin yanı sıra fotoğraf sanatçılarının ve ressamların atölyeleri de bulunmaktadır. Kumpanya Topluluğu Kerem Kurdoğlu ve Naz Erayda tarafından kurulduktan sonra İstanbul Sanat Merkezi'nin ilk katını kiralamıştır. Öncelikle kendi provalarını burada yapmak istemişler sonrasında da burayı sahneye dönüştürmek için girişimde bulunmuşlardır.

Yavuz Pekman Kumpanya Topluluğu ile ilgili şunları söylemiştir:

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

Kumpanya Topluluğu'nun 1998 yılında İstanbul sanat Merkezi'nde sahnelediği "Vınnlamanın bin bir yolu" isimli oyunu hakkında Milliyet gazetesinde Hicran Dölçek şu satırları kullanmış:

Bazen hayal kurmakta bile sınırlı kalır insan. Yaşamak istediğimiz dünyayı düşlerken, düşümüz umutsuzluğa dönüşebilir. Kum, Pan, Ya günümüzün toplumsal koşullarıyla kısıtlanmış hayal gücümüzü tekrar harekete geçirmek için şimdiye kadar yazılmış tüm ütopya metinlerini hatırlatan belgesel bir oyun yapmak için yola çıkmış. Ancak, yaratılmış ütopyaların çoğunda insanı özgürleştirici bir umut yerine, yaşamı karabasana dönüştüren bir tasarımın hâkimiyetiyle karşılaşmışlar. Yazılmış ütopyalarda aradığını bulamayan Kum, Pan, Ya kendi ütopyasını yarattı: "Vınnlamanın Binbir Yolu". Kerem Kurdoğlu'nun yazıp yönettiği oyun, 'gerçekten başka türlü bir dünya mümkün mü?' sorusuna yanıt ararken, bizi alışılmışın dışında bir tiyatro gösterisiyle karşı karşıya bırakıyor (Dölçek 1988).

Gazete yazısında övgüyle bahsedilen oyun için özellikle "alışılmışın dışında bir tiyatro gösterisi" şeklinde biten paragraf alternatif, öncü bir tiyatronun İstanbul'da yapıldığını gösteriyor. Daha önceki dönemlerde mekân problemine sıkışan alternatif arayışlar Kumpanya Topluluğu'nun öncü tiyatro fikirleri ile alternatif bir tiyatro yapma arayışına dönüşüyordu. Oyunun dramaturgi bağlamında olan farklılığının estetik biçime de yansıdığını söyleyen Kurdoğlu ise aynı röportajda şunları demiştir:

Estetik yapı ve kurgu çok önemli bu oyunda. Kum,Pan,Ya uzun zamandır özellikle Naz Erayda'nın işleriyle, tek bir çizgi üstünde ilerlemeyen, birden fazla kanaldan gelişen, birçok imgenin paralel yürüdüğü bir estetik dili kullanıyor. Hem öyküyü anlatıp hem de çok kanallı bir estetiği kurmayı bu oyunda başardığımızı düşünüyorum. Aynı zamanda hem çok ciddi bir konuyu düşünsel boyutundan taviz vermeden ele alan ama bunu çok eğlenceli, keyif veren bir şekilde ifade eden bir dil de oluşturduk (Dölçek 1988).

Kumpanya topluluğunun ve 1990'larda oluşan diğer bağımsız tiyatroların oluşturduğu alternatif tiyatro ortamı, ana akım tiyatronun dışında farklı estetik arayışlar içeren oyunlar sahneledi. Bu sahnelemeler alternatif tiyatronun kendisine ait bir seyirci kitlesinin de oluşmasını sağladı. Sonraki yıllarda daha da belirginleşecek olan bu ayırım deneysel, alternatif işler yapan özel tiyatroların diğer özel tiyatrolardan farklılaştığını gösteriyordu. Alternatif işleri izlemeye gelen seyirciler bazen de bu oyunlarda aradığını bulamıyordu. Drama izleme alışkanlığı televizyon dizileri, Yeşilçam filmleri ve basit hikâye örgüsüne dayalı tiyatro oyunları ile sınırlı seyirciler kimi zaman oyunları anlamlandırmakta güçlük çekiyordu. Zehra İpşiroğlu'nun yazdığı eleştiri tam bu konuya değinmektedir.

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

Doksanlı yıllarda alternatif tiyatroya ait bir diğer önemli nokta da Cumhuriyetin 75.Yılı dolayısıyla 26-27-28 Ekim 1998'de AKM'de düzenlenmiş olan ve Aydın Candan, Kerem Kurdoğlu, Şahika Tekand, Mustafa Avkıran, Müge Gürman ve Nihal Koldaş'ın konuşmacı olarak yer aldığı "Tiyatroda Alternatif Arayışlar" başlıklı oturumdur. Çağdaş tiyatronun Türkiye'deki öncü isimlerinden olan Tekand, yeni yönetmenlerin alternatif arayışlarının düşünsel alt yapısı ve yeniye olan mesafeli, bir o kadar da bilinçli duruşlarını şu sözlerle özetlemektedir:

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

90'lı yıllarda gösteri sanatları alanındaki öncü işler yalnızca tiyatrocular tarafından gerçekleştirilmedi. Dans, video ve diğer disiplinler de alternatif alanda tiyatronun bütünleşik dilinde kendini gösteriyordu. Örneğin dans toplulukları, tiyatro topluluklarına paralel olarak 90'larda gösteri sanatlarının alternatif kulvarında kendilerini göstermeye başladılar. Akademi temelli öncüllerinin dışında birçok yeni yetişmiş öğrenci yurtdışında eğitim alıp İstanbul'a döndü, İstanbul'daki atölyelerde yetişenler kendi gruplarını kurdular ve dans toplulukları artmaya başladı. Geyvan McMillen tarafından yürütülen atölye ile birçok disiplinden öğrenci bir araya geldi. Bu atölyeden Yeşil Üzümler performans grubu oluştu. Gösteri sanatları alanında sonradan kendi işlerini yapacak olan dansçılar, koreograflar ve performans sanatçıları bu gruptan çıktı. Zeynep Günsür'un Hareket Atölyesi, Emre Koyuncuoğlu, Mustafa Kaplan'ın Çatı Dans Topluluğu, Ziya Azazi, Deniz Boro kendi işleriyle alternatif gösteri sanatları alanında öncü işler yaptı (Kalem, 2007).

Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı adı altında Beklan ve Ayla Algan'ın kurduğu yapı doksanlarda gösteri sanatları alanında dans, koreografi, tiyatronun bütünleşmiş biçimleriyle ilgili denemeler yaptı ve alanda bir çığır açtı (Kalem, 2007).

Zeynep Günsür 2007 yılında kendisiyle yapılan söyleşide Yeşil Üzümler topluluğunun Assos Tiyatro Festivali'nde yer alışıyla ilgili önemli noktalara değinir:

Biz *Yeşil Üzümler* olarak, yanılmayayım onun tarihlerine bakarım, ama ya ilk ya ikinci. Ben ilk diye hatırlıyorum. 1995, evet ilk festivale gittik. Her bakımdan çok etkileyici ve bence çok önemli bir oluşumdu. Kamusal sanatta da bence çok iyi bir örnektir. Çünkü birincisi hazır işle gidip orada işimizi sergilemiyorduk. Oraya gidiyorduk, herkes anlatmıştır, birlikte kalınıyordu, üretiliyordu. Orada birlikte kalınırken, herkes kendi işleri üstünde çalışırken de birliktelikler doğuyordu. Yabancı sanatçılar da biliyorsun geliyordu. Böyle ortak bir atölye çalışması olması çok önemli. Aslında herkesi besleyen oradaki işlerin içine nüfus eden bir yöntem. Çünkü orada çok basit ama yeterli fiziksel koşullarda kalıp, herkes kendi işinin yaratım aşamasında ve tekniğinde de çalışarak üretiliyordu. Zaten mekan açısından inanılmaz bir yer Assos. Farklı alanları, farklı mekanları istediğimiz gibi seçebilip o mekanlarda çalışma olanağının olması zaten başlı başına bir avantajdı. Artı mekan çalışmasının yanına bir de bu atölye çalışması ekleniyordu. Farklı sanatçılarla ortaklaşa işler üretme imkanı doğabiliyordu (Günsur, 2007).

Bugün İstanbul'da alternatif tiyatronun bir sürdürülebilirlik sorunu olduğunu ifade ediyorsak bu soruna dair tüm çözümlerin başında estetik açıdan dans ve diğer gösteri sanatları disiplinleriyle yeniden bir arayış içerisine girmesi gerektiğini de söylememiz gerekir. Bu tür disiplinler arası işlerin günümüzde daha fazla yapılmasıyla alternatif alanda farklı işler ortaya çıkacak ve yeni denemeler alanı dönüştürmeye devam edecektir.

Alternatif, bağımsız tiyatro ya da gösteri sanatları alanı olarak niteleyebileceğimiz kulvarda öncü işler yapmış sanatçılardan biri de Hüseyin Katırcıoğlu'dur. Katırcıoğlu, 1994'ten ölümüne dek Uluslararası ASOS Gösteri Sanatları Festivali'nin yöneticiliğini yaptı. Son olarak İstanbul ve New York'ta büyük ilgi gören "Sünnetli" adlı oyununu sahneye koyan Katırcıoğlu İstanbul'a yeni bir performans merkezi kazandırma amacıyla çalıştığı Kasımpaşa Un Fabrikası'nın çatısından düşerek yaşamını yitirdi. Hüseyin Katırcıoğlu 1994 yılından itibaren düzenlenen Uluslararası

Assos Tiyatro Festivali'nin yaratıcısı, Ya Da Tiyatro kurucusu ve Uluslararası La Mama Etc. Tiyatrosu yönetmenlerindendi.

Assos Tiyatro Festivali, Hüseyin Katırcıoğlu yönetmenliğinde alternatif ve öncü işlerin yapıldığı, Türkiye'deki gösteri sanatları alanına yeni bir soluk getiren önemli bir çabaydı. 1997 yılında Zaman gazetesindeki haberde festivalin sanat yönetmeni Hüseyin Katırcıoğlu, yenilikçi, mekâna özgü, görsel ağırlıklı gösterilerle Türk sanat ortamına yeni bir soluk getirmeyi hedeflediklerini belirterek, doğal mekânlarda yapılacak gösterilerde bölgedeki köylerde yaşayanların da rol alacağını söylemiştir. Etkinliklerin ücretsiz izlendiği festivalde, o sene, Türkiye'den Hüseyin Katırcıoğlu yönetiminde "YaDa Tiyatro", Mustafa Avkıran, 5. Sokak katılmış ve Hollanda'dan gelen sanatçılar da birer gösteri hazırlamıştır (Zaman, 1997).

Avustralya, İngiltere, Avusturya, Fransa ve Amerika'dan gelen tiyatro performans ve dans toplulukları, festival bitiminde yeni gösteriler üretti. Fransa'dan katılan üç sanatçı ve Parisli iki çocuk da, Behramkale köyü çocuklarıyla gösteri yaptı. Bu arada, dünyanın değişik merkezlerinden gelen eleştirmenler eleştiri bülteni hazırladı ve gösterilerle ilgili söyleşiler yaptı.

BİLSAK Atölyeleri, Kumpanya Topluluğu ve Stüdyo Oyuncuları gibi tiyatro grupları ile Beklan Algan, Hüseyin Katırcıoğlu, Mahir Günşıray gibi tiyatrocuların çabaları ile doksanlarda açtıkları alternatif tiyatro alanına 2000'li yıllara gelindiğinde sayısı hızla çoğalacak yeni gruplar eklenecektir. Günümüzde onlarca alternatif tiyatronun oyunlarını sahnelediği İstanbul'daki incelemeye sonraki bölümde değinilecektir.

3 KÜLTÜREL ÜRETİMİN BOURDIEU’NUN ALAN VE SERMAYE KAVRAMLARI İLE DEĞERLENDİRİLMESİ

3.1 Bourdieu’nun Kültürel Alan İle İlgili Kavramları

Alternatif tiyatroların kültürel üretime nasıl devam edebildiklerini ele alan bu çalışmada Pierre Bourdieu’nun kültürel alanla ilgili kavramlarının yardımcı olacağı kanısındayım. Pierre Bourdieu’nun tanımladığı *alan*, *habitus*, *sermayenin biçimleri* kavramlarını irdelemek kültürel hayatın üretim tarafında olan tiyatro gruplarını ve bu grupları oluşturan eyleyicileri daha iyi tanımlamak konusunda yararlı olacaktır. Bourdieu’nun geliştirdiği kavramları en iyi açıklayacak örnek kendisinin de verdiği *oyun* örneğidir. Buna göre,

Oyunun oynandığı yer alandır ve oyuncular oyuna dahil olmak için o oyundan elde edilebilecek bazı çıkarlara sahip olmalıdırlar. Oyunun oynanmaya değer bulunması ve kuralların sorgulanmaması gerekir. Oyunun içinde yer almak demek onu oynanmaya değer bulmak demektir (Bourdieu 2006a: 405).

Oyuna katılarak alanın yerleşik düzeni eyleyici tarafından tanınmış ve benimsenmiş olur. Her oyuncu oyunda kullanılmak üzere elinde bazı kozlar bulundurur ve bu kozları da Bourdieu’nun sermaye kavramı karşılar. Ekonomik (maddi kaynaklar), kültürel (özellikle eğitim yoluyla edinilmiş olan kültürel kodlar), toplumsal (ilişkiler ağı) olmak üzere üç temel sermaye tipi vardır ve bu sermayeler içinde buldukları şartlara göre farklı önemlere sahip olabilirler. Bu önem durumuna göre sermaye tiplerinin pratikteki yansıması veya toplamı olarak adlandırılabilen simgesel sermaye oluşur ve bu sermayeler bütünü oyuncuların ellerindeki kozlar olarak işlev görürler. Her koz farklı oyunlarda farklı işlevlere sahiptir, yani her sermaye tipi farklı

alanlarda farklı işlevler görebilir. Böylece Bourdieu sosyolojisinde dört temel sermaye biçimi ile karşılaşırız: *Ekonomik, toplumsal (sosyal), kültürel ve simgesel sermaye*.

Ekonomik sermaye, ekonomik kaynakların elde bulundurulması demektir. *Sosyal sermaye* ise bir eyleyicinin(alan içinde çaba gösteren bireyin) içinde bulunduğu alanda sahip olduğu ilişkiler ağını ifade eder. Kişinin diğer eyleyiciler ile olan networkleri, sosyal grup üyelikleri, kontakta olanlarla olan statüsel ilişkiler ve tanış olma gibi şeylerin toplamı ekonomik sermayeyi meydana getirir. *Kültürel sermaye* ise “bir alanda gücü elinde bulunduranların eğitim yoluyla ailelere ve dolayısıyla eyleyicilere aşıladığı yapıdır. Yani bir çeşit bilgi sermayesidir” (Bourdieu ve Wacquant 2003: 108). *Simgesel sermaye* tüm sermaye tipleri ile yakından ilişkilidir. Simgesel sermaye bütün sermaye türlerini çeşitli oranlarda içinde barındıran ve bu şekilde belli bir alanda söz sahibi olabilmek için geçerli hale gelen sermaye türüdür. Gösterge değeri olan soyut bir durumdur. Sermayenin çeşitleri ile ilgili Bourdieu önemli bir noktaya değinir. Hangi tür sermaye olursa olsun büyük bir sermayeye sahip olmak her zaman birçok ayrıcalık kazandırır. “Gündelik yaşamda ulaşılacak yeni bir konum olduğunda (örneğin bu bir iş pozisyonu olabilir), bu konumlardan ilk haberdar olanlar ve bu konumlara ilk yönelenler (hangi sermaye biçimi olursa olsun) sermaye bakımından zengin olanlardır” (Bourdieu 2006a: 395). Örneğin sanat alanında herkes kültürel sermayesi oranınca simgesel sermayeye sahip olup, onu kendi istekleri doğrultusunda dönüştürme ve yeni bir düzene sokma mücadelesi vermektedir (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 26).

Özetlemek gerekirse; *alan* oyunun ve mücadelenin sürdüğü yerdir. Eyleyiciler ellerinde bulundurdukları *sermaye*, sorgulamadan kabul ettikleri kurallar ve oyunun

sonunda elde edeceklerine inandıkları çıkarlar hedefinde kendilerini sonuca götürecek bazı yollara zaman içerisinde aşına olmaya başlarlar. “Nasıl sonuca gidileceğine dair sahip olunan bu davranış kalıpları, karşılaşılan durumlar neticesinde eyleyicilerin ortak bir yatkınlıklar bütünü oluşturmasına yol açar ve bu yatkınlıklar bütününe habitus denir” (Bourdieu ve Wacquant 2003: 82-83). Bourdieu’nun kendi açıkladığı biçimde *habitus* ise; bir konumun içkin ve bağıntısal özelliklerini bütünleşik bir hayat tarzında, yani insanlar, mekânlar ve pratiklerle ilgili bütünleşik bir tercih dizisini dile getiren can verici ve birleştirici kökendir (Bourdieu 2006b: 21).

Alan kavramı kendi belirlenimlerini içine girenlere dayatan bir güç alanıdır. Örneğin bilim insanı olmak isteyen birisi o alandaki bilimsel sermayeyi edinmek ve o bilimsel çevrenin habitusunu kendisi için çıkış noktası kabul etmek zorundadır, yani bu alanın kurallarına bağlı kalmak zorundadır. “Her alan, mücadele halindeki eyleyicilerin nihai sınırlara ulaşmak için çaba harcadığı ancak tam da bu yüzden sürekli hareketli sınırlara sahip olan (yani mücadelenin hiç bitmediği) bir oyun mekânı yaratır” (Bourdieu ve Wacquant 2003: 89).

Sonuç olarak *alan* kendi kurallarını katılımcılara dayatan bir yapıdır.

Habitus hem eyleyicileri şekillendiren hem de eyleyicilerin eylemleri ile şekillendirilen karşılıklılık durumudur. Eyleyici habitusu sayesinde farklı ihtimaller karşısında çözüm üretme yeteneği kazanır (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 27).

Alan içerisine giren bir eyleyici daha önceden herkesin yaptığı şeyleri yeniden yaparak habitusu da yeniden üretmiş olur. Başka bir deyişle *habitus*; eylemi yapan kişinin çok da hesaplamadan yaptığı ve özünde toplum tarafından kabul görmek için pratiğe döktüğü bir gerçekliktir. Hesaplamadan yapmaktan kasıt, bireyin toplumca kendisinden beklenenin dışında bir şey yapmama eğiliminde olmasıdır. *Habitus* bu anlamda “Eyleyiciye ‘kim olsa aynı şeyi yapardı’ mantığıyla hareket etme olanağı veren, küçük dönüşümler yaşasa da genel yapısını koruyan bir yatkınlıklar bütünüdür” (Bourdieu ve Wacquant 2003: 121).

Habitus eyleyiciyi, onun sosyal sistemdeki konumuna uyumlu hale getiren eylem eğilimlerinin toplamıdır. Bourdieu’ya göre eyleyicilerin söz konusu bu toplumsal etkinlikleri; sosyal dünyada birbirinden görece özerk olan ve içlerinde belirli sermaye türlerinin rekabet ettiği, çeşitli sosyal alanların yaratılmasına yol açar.

Sonuç olarak sermayenin biçimleri ve sonucunda elde edilecek simgesel sermaye gücü alan içerisindeki eyleyiciler için büyük önem taşır. Simgesel sermaye eyleyicilerin görünmelerini, tanınmalarını, kabul edilmelerini sağlar. Simgesel sermaye alan içinde algı ve değerlendirme kategorilerine sahip bireyler tarafından algılanarak, gerçek bir sihirli güç gibi simgesel anlamda etkili hale gelen, fiziksel güç, zenginlik, savaşçılık değeri gibi bir özelliktir. “Bir buyruk verilir ve ona uyulur: Bu neredeyse sihirli bir edimdir” (Bourdieu 2006a: 175).

3.2 Yararıcı Endüstrilerde Sanat Üretimi ve Sermayenin Farklı Biçimleri

Tiyatro; yaratıcı endüstriler olarak adlandırabileceğimiz reklamcılık, sinema, mimari, el yapımı, tasarım, moda tasarımı, müzik, performans sanatları, yazılım tasarımı, radyo ve televizyon gibi alanlara göre endüstrileşme oranı en az olan disiplinlerden biri. Bu çalışma kapsamında ele alınan alternatif tiyatrolar ise organizasyon yapısı, mali durumları gibi nedenlerle bir endüstriden çok gevşek organizasyonel yapılar olarak gözükmekte. Buna karşın ister televizyon gibi endüstrileşmenin tamamlandığı alanlarda isterse alternatif tiyatro gibi gevşek - kendiliğinden organizasyonel yapılarda yaratıcı üretimi incelerken benzer olgular görmekteyiz. Bourdieu'nun sermayenin farklı biçimleri olarak değerlendirdiği kavramlar ile karşılaştırma yaparak incelediğimizde bu yapıların daha iyi anlaşılacağını düşünüyorum.

Yaratıcı endüstriler tanımı aslında biraz sıkıntılı bir tanım. Kültür başlığı altında ele aldığımız şeyleri "endüstri" ile birlikte analiz edersek oldukça olumsuz çağrışımlar yapan endüstri kelimesi ve bu kelimenin akla ilk getirdiği ve yine itici çağrışımlar yapan kavramlar olan "değer" ve bilhassa "pazar" ile karşılaşırız. Sanatsal işlerin doğasının toplumun iyiliği, hakikatin ve sanatın gereğinin arayışı, bireysel aydınlanma, estetik yetkinlik çabası gibi kavramlarla ifade edilmesi gerektiği çoğu sanatçı tarafından dile getirilebilir. Sanatsal anlamın içerisine piyasa, pazar, değer, üretim gibi kavramları soktuğumuzda bu anlamın kaybolacağına dair şüpheler akla hemen gelebilir. Zaten günümüzde de popüler ve tüketilen sanat ile sanat için sanat veya toplum için sanat tartışmaları halen sürüp gitmekte. Ama yine de gündelik gerçekliğe baktığımızda kültürel faaliyetlerin bir değer ürettiğini görebiliriz. Tıpkı

ekonomik üretimin değer ürettiği gibi. Bununla birlikte yaratıcı işler; genelde faydacı olmayan işlerdir ve faydacı ihtiyaçlar yerine estetik zevklerle ilgilidirler. Özellikleri ve anlamları, tüketicinin eserin değerini kodlaması ve bu kodu çözüp değeri alımlaması ile belirlenir. Bu nedenle yaratıcı işlere yalnızca süreç olarak değil, bir ürün olarak baksak bile bir “genel bilinmezlik” ile karşı karşıya kalıyoruz. (Caves 2000). Bu bilinmezliğe şu örneği verebiliriz: Faydacı ve nesnel ihtiyaçlara yönelik, fiziksel veya başka bir somut fayda ile ölçülebilen değer üretimlerinde üretim süreci ve sonucun kestirilebilme, tahmin edilebilme özelliği vardır. Oysaki yaratıcı endüstrilerde üretim süreci ve son ürünün rekabetçi pazar ortamında nasıl karşılanacağını tam bir muammadır. İşte bu ekonomik faydacı anlayış ile açıklanamayan kültürel üretimi Bourdieu'nun sermayenin çeşitleri kavramları ile açıklayabiliriz.

Yaratıcı endüstrilerde üretim somut olarak üreticiden bağımsız bir üretilen nesne ortaya çıkarmaz. Sanatçının ürettiği ile kendisi, yaşam tarzı arasında sıkı bir bağlantı vardır. Üretilen şeyin ne için üretildiği bile kesin değildir. Bu nedenle sanatsal üretim ekonomik, kültürel ve sosyal sermayeye sahip sanatçı tarafından icra edilirken yine bu sanatçıya ekonomik, kültürel ve sosyal sermaye olarak geri döner, yani sanatçının simgesel sermayesini etkiler. Böylece sanatsal alan içerisinde sanatçının (eyleyicinin) rekabetçiliği artar. Aslında bu çıplak gözle rahatça fark edilebilecek bir gerçekliktir çünkü yaratıcı endüstrilerde yapılan iş büyük oranda sübjektiftir. Oyuncular, müzisyenler, ressam, yazarlar, menajerler, ses mühendisleri, ışık operatörleri, yayımcılar, dağıtım, mekân sahipleri, TV yöneticileri yapılan işin sorumluluğunu üstlerinde taşımakla birlikte yaptıkları işe ya da icra ettikleri esere şekil de verir. Townley ve diğerleri de, yaratıcı endüstrileri incelediği makalelerinde

şu tanımlamayı yapmıştır: “Yaratıcı ürün, onu oluşturan ve sosyal alanda konumlanan eyleyicilerin, sahip oldukları tüm sermayeyi o ürüne yükleyerek arzulan hedefi ürünü etkilemek istediği yani yaratıcı ürünü oluşturmaya çalıştığı stratejilerin, taktiklerin bir birleşimidir” (Townley, Beech ve McKinlay 2009: 944).

3.2.1 Yaratıcı Endüstrilerde Kültürel Sermaye Ve Entelektüel Sermaye

Yaratıcı bir işin temelinde yatan fikrin ürüne dönüşmesi için o fikir üzerinde çalışılan bir inşa dönemi vardır. Bu inşa döneminde yaratıcı fikir eyleyici tarafından işlenir. Eyleyici tüm kültürel sermayesini o fikre uygular. Sanatçının kendi disiplninde sahip olduğu birikime entelektüel sermaye diyebiliriz. Üretim süreci sonunda yaratıcı fikir bir ürüne ve dolayısıyla kendi içinde bir değere sahip sermayeye dönüşür. Fikir, yaratıcı süreç sonunda dönüşümünü tamamlayıp ekonomik, kültürel ve entelektüel sermaye olarak hem topluma hem de eyleyiciye geri dönen bir sermaye biçimini alır. Fakat oluşan kültürel sermaye yaratıcı endüstrilerde yapılan tüm işler gibi nesnel olarak ölçülemez. Bir yaratıcı ürünün değerini ölçmek için onu alımlayacak olanlar tarafından kabul görülür bir özelliğe sahip olması gerekir. Townley ve diğerleri bu konuyu *değişilebilir olma* özelliği ile açıklar.

Yaratıcı fikirlerin kabul edilebilmesi için değişilebilir olması gerekir, yoksa sadece fikir olarak kalırlar. Hangi yaratıcı fikrin başarılı olup entelektüel sermaye üretir hale geleceğini ölçmek oldukça zordur. Tüm faydacı olmayan olgularda olduğu gibi entelektüel sermayeyi ölçme konusunda zorluklar vardır (Townley, Beech ve McKinlay 2009: 946).

Telif hakları bu konuda iyi bir örnek olabilir. Bir sanatçının ürettiği ürünün kendisine ait olduğu ve başkası tarafından kullanılmayacağını gösteren telif hakları entelektüel sermayeyi somut olarak gözlemleyebileceğimiz az sayıda durumdan biridir. Örneğin

bir televizyon şovunun tasarım sürecini ele alalım. Fikir aşamasından son haline gelene kadar eyleyiciler tüm birikimlerini programın özellikleri üzerine akıtırlar. Sonunda ortaya çıkan ürün tasarımcıların kendilerine ait özelliklerini içinde barındırır. Bitmiş ürünün pazarda hem bir ekonomik değeri vardır hem de telif ile açıklanabilecek entelektüel birikimi simgeleyen bir değeri vardır. Bourdieu sermayenin biçimlerini tanımlarken tümünün birbiriyle ilişki içinde ve birbirini etkilediği bir yapıyı vurgular. Herhangi bir sanatçının ürettiği şey de kültürel sermaye olarak kendisine dönerken aynı zamanda sanatçının hayatta kalabilmesini sağlayacak ekonomik sermaye değeri de üretir. Yalnızca telif hakları ile yaşayan sanatçılar için ekonomik sermaye birikimi alanda faaliyet gösterebilmek için yaşamsal değer taşır. Bir müzisyeni ele alalım. Bestelediği şarkıları içinde barındıran albüm satışları ile ekonomik girdi sağlar. İnternetin gündelik hayatta kullanımının artması ve paylaşım ağlarının herhangi bir şarkının kullanıcılar tarafından takas edilmesini iyice kolaylaştırması, albüm satışlarını dramatik bir biçimde düşürmüştür. Müzik alanındaki eyleyiciler entelektüel sermayelerini ekonomik sermayeye dönüştürecek telif gelirinden mahrum kalır. Bu durumda müzik alanının eyleyicileri farklı ekonomik sermaye üretim yolları aramışlardır. Örneğin canlı performanslar daha çok önem kazanmıştır.

3.2.2 Yaratıcı Endüstrilerde Sosyal Sermaye

Bir fikrin başarılı olup sermaye birikimi sağlayabilmesi için *değişilebilir olma* özelliğine sahip olması gerektiğinden bahsetmiştim. Kültürel alanda eyleyicilerin entelektüel birikimi veya entelektüel sermayesi bu alanda faaliyet gösterebilmek adına önemli unsurlardan biridir. Aynı zamanda telif veya gişe geliri gibi örnekler entelektüel ve ekonomik sermayenin ölçülebilmesini sağlar. Kültürel alanının

eyleyicilerinin sahip olduğu bir diğer sermaye de sosyal sermayedir. Sosyal sermaye sonuç olarak alanda faaliyet gösteren oyuncuların orada bulunan çeşitli organizasyonlarda sahip olduğu potansiyel kaynaklardır. Alanda var olan bir eyleyicinin sosyal bir organizasyonda sahip olduğu potansiyel kaynakları, alandaki diğer insanlarla kurulan arkadaşlıklar olarak da düşünebiliriz. Bir kişi ne kadar çok kişiyi tanıyor ve ne kadar çok insanla etkileşim halinde oluyorsa yaptığı işin başarı şansı da bir o kadar artar. Alana tamamen yabancı bir yeniyetmenin teorik olarak başarılı sayılabilecek bir işinin alanda kabul görülebilmesi için o alandaki “kimileri” tarafından takdir edilmesi gerekir. Somut olarak değeri ölçülemeyen yaratıcı ürünleri değerlendirmenin zor olduğundan söz etmiştim. Bu durumda eyleyicinin tanıdıkları yapılan işin daha fazla kişiye ulaşmasına sağlamakla birlikte tanınır olmanın getirdiği avantajı da yapılan işe yükler. Aynı zamanda alanda oluşacak yeni pozisyonların fark edilmesi ve o pozisyonların ele geçirilebilmesi için de sosyal ilişki ağının güçlü olması önemlidir. Sanat camiaları tüm dünyada çevresine kapalı birer çember oluşturur. Çemberin içinde olanlar yaşam tarzı, üretim biçimleri, arkadaşlık ilişkileri ile çevrelerine bir koza örür. Bourdieu, *Sanatın Kuralları* isimli kitabında bu konuyu çok iyi açıklamıştır. Sanatçıların kurduğu bu mistik klan kendi işlerini diğer insanların yaptıklarından farklı kılan bir şey oluşturur. Aynı zamanda bu sanat alanında sahip olunan üyelik, dışarıyı dışlayıcı bir sosyal statü göstergesidir. Alanda var olma savaşı veren eyleyici, bu küçük dünyadaki sosyal ilişkiler ağını ne kadar çok kullanırsa sosyal sermayesini o kadar fazla güçlendirir. Bu da toplamda eyleyicinin simgesel sermayesini etkileyen önemli bir faktördür. Dernekler ve arkadaş gruplarında aktif rol oynama ile üretilen sosyal sermaye ve sosyal ilişkiler ağı aynı zamanda alana ait coğrafi bir uzamı da yaratır. Eyleyiciler belli başlı mahallelerde ikamet ederler. Örneğin yaratıcı sektörlerde iş yapan bir eyleyici için

İstanbul'un bilindik art-house mahalleleri olan Cihangir, Tophane civarında ev sahibi olmak sosyal ağın içinde aktif bir pozisyon alma açısından avantajdır. Hayatın geçtiği mahallede kurulan arkadaşlık ilişkileri aynı zamanda bir iş ağı oluşturur. Galerilerin, tiyatroların, ajansların yoğunlaştığı bu bölgelerde ikamet etmek eyleyici için ulaşım masraflarının da azalması anlamına gelir. Eyleyicinin kendi disiplini dışındaki disiplinlerden kişilerle sosyal ağ kurması sayesinde de eyleyicinin potansiyel sosyal sermayesi üretilmiş olur. Bir yönetmenin tasarımcılarla aynı eğlence merkezlerinde, kafelerde “takılması” kendi olası iş olanaklarını oturduğu mahallede keşfetmesi anlamına gelir. Townley ve diğerleri sosyal sermayeyi açıkladığı makalelerinde ikamet edilen yerin önemini şöyle açıklar:

İkamet edilen yerlerdeki yoğunlaşma esnek kariyer yollarına ve ortak çıkar sağlayıcı arkadaşlıkların doğmasına neden olur. Sosyal hayat, gece hayatı, endüstrinin çeşitli etkinlikleri ve herhangi bir şeyin gerçekleştiği anda orda olmak; ilgili endüstride işlerin nasıl yapıldığını ve yürüdüğünü öğrenme açısından önemlidir. (Townley, Beech ve McKinlay 2009: 948).

Orada olmak, sadece sosyal sermaye üretimini değil aynı zamanda eyleyicinin *habitus*'unu da etkiler. İşlerin nasıl yürüdüğünü bilmek ve bunu bilinçsiz bir davranış kalıbı haline getirmek eyleyiciyi alanda diğerlerinden farksızlaştırır. Bu alanın üyesi olma adına alınmış önemli bir mesafedir. Çünkü alandaki eyleyicilerle benzer davranış kalıpları sergilemek alanda başarılı olmanın kurallarından biridir. Eyleyici, alanda devam eden yaşam savaşında dışarıda veya arkada kalmamak için bu davranış kalıplarını meleke haline getirmelidir. Sosyal sermaye bu nedenle çok önemlidir: “ ‘Dışarı çıkmak’ artık işin bir parçası olur. Dışarı çıkmak, neyin popüler olduğunu anlamak ve piyasada dönen bilginin toplanacağını bir kaynak haline gelir” (Townley, Beech ve McKinlay 2009: 948).

Sosyal ağlardan bahsederken üye olunacak yapının her zaman resmi bir organizasyon olması gerekmediğinden bahsetmişim. Alanda kurulan arkadaşlıklar veya çeşitli kendiliğinden organizasyonlarda yer almak da sosyal ağın içinde yer almak anlamına gelir. Kendiliğinden organizasyon şu şekilde tanımlanıyor. “*Latent Organization*, genellikle film ve televizyon işlerinin prodüksiyon ekiplerinin oluşturduğu spontane, gevşek organizasyon birimleridir” (Starkey, Barnatt ve Tempest 2000: 300).

Doğrudan tercüme ettiğimizde *Latent Organization* için *Gizli Organizasyon* tanımını yapabiliriz fakat Türkçedeki gizli kelimesi bence bu kavramı tam olarak karşılamıyor. Bu nedenle gizli organizasyon yerine “Kendiliğinden Organizasyon” tanımını kullanacağım. Kendiliğinden organizasyonlar Starkey’nin de bahsettiği gibi proje temelli yaratıcı işlerde görülen bir organizasyon biçimi. İçinde kesin tanımlı roller olsa da daha çok informel bir yapıyı çağrıştırıyor. Böyle informel organizasyonların içinde olan bir kişi edindiği arkadaşlık ve diğer formasyonlardan gelen bireylerle olan tanışıklığı sayesinde yaratıcı endüstri pazarındaki farklı kulvarlarla entegrasyona girebilmekte.

Kendiliğinden organizasyonlar içinde farklı disiplinlerden gelen sanatçılar yaratıcı ürünün inşası sürecinde tüm simgesel sermayelerini kullanırlar. Doğrudan yaratıcı ürüne yapılan katkının yanı sıra organizasyon içindeki tüm bireylerin etkileşimi sayesinde kazanılan sosyal sermaye bireylerin sonraki potansiyel işleri için bir fırsat oluşturur.

3.3 Tiyatro Alanında Sermayenin Farklı Biçimleri

Tüm yaratıcı endüstrilerde olduğu gibi tiyatro alanında da Bourdieu'nun ifade ettiği sermayenin farklı biçimlerini gözlemleyebiliriz. Tiyatro ülkemizde endüstrileşmemiş bir yaratıcı disiplindir. Endüstrileşmenin göstergesi diyebileceğimiz iş bölümü, uzmanlaşma her ne kadar kurum tiyatroları ve özel tiyatrolarda görülse de bir tiyatro oyununun prova aşamasından tüm gösterimlerinin sona erdiği döneme kadar yapılan faaliyetler genelde projenin içerisindeki kişilerin hayatlarını finanse edecek ekonomik getiriye sağlamaz. Tiyatro ile ilgilenen tiyatro alanının eyleyicileri farklı işlerden kazandıkları gelir ile hayatlarını devam ettirmek zorunda kalmışlardır. Televizyon dizileri, sinema, üniversitelerde öğretim görevliliği yapmak veya tiyatro ile hiçbir ilgisi olmayan bir alanda çalışma hayatının içinde olmak tiyatro alanının eyleyicilerinin hayatlarına devam edebilmeleri için seçtikleri gelir kapılarıdır. Bu sebeplerden dolayı tiyatronun endüstrileşmesini tamamlamamış bir sanat alanı olduğunu söyleyebiliriz. Fakat endüstrileşmemiş bir sanat alanı tahmin edilenin aksine Bourdieu'nun sermaye biçimlerini daha da açık olarak gözlemleyebileceğimiz bir alandır. Ekonomik sermaye birikiminin minimumda olduğu bir alanda ısrarla varlıklarını devam ettirmeye çabalayan sanatçılar ürettikleri ve kendilerine dönen sosyal ve kültürel sermaye ile ayakta kalabilirler. Bu tezin temel sorusu olan alternatif tiyatrolar nasıl ayakta kalabilirler sorusuna cevap ararken karşımıza çıkan en önemli cevap budur. Kültürel ve sosyal sermaye tiyatro alanının eyleyicilerini beslemektedir.

“Tiyatro alanında kültürel sermaye birikimi sağlayan şeyler nelerdir,” sorusuna yanıt aramaya çalışırsak öncelikle oyun temsillerini sayabiliriz. Bir tiyatrocunun alanda kalabilmek için oyun sergilemeli veya oyun projelerinin içinde yaratıcı tarafta yer

almalıdır. Sergilenen her oyun alana o kişinin “iş” yaptığı mesajını yayacaktır. Yapılan işin genel kabul görürlüğü ve kalitesi kişiye alanda diğer eyleyicilerden yukarıda bir pozisyon sağlayacaktır. Böylece olası sonraki projeler için ekonomik getiri sağlamasa bile kazanılmış bir potansiyele sahip olacaktır. Buna tiyatro alanında kazanılan kültürel sermaye diyebiliriz. Kültürel sermayeyi ölçebileceğimiz simgesel öneme sahip bir olgu da ödüllerdir. Birçok kuruluşun tiyatrocuları aday gösterdiği ve onlara bahsettiği ödül sistemi eyleyicinin kültürel sermayesini besleyici bir unsurdur. Ödül sisteminin sanatla pek bir ilgisinin olmadığı çünkü bir sanat eserinin diğerleri ile yarıştıramayacağı gibi bir sav doğruluk payı taşısa da Bourdieu’cu bir tabirle alandaki oyuncuları alana tutunmaya çalıştığı “oyun alanında” ödül sistemi her eyleyiciye katkı yapan bir unsur haline gelmektedir. Oyun temsilleri; eyleyicinin alandaki diğer aktörler tarafından kabul görmesini sağlayan bir unsur olmanın yanı sıra eyleyiciye deneyim kazandırır. Eyleyicinin sahip olduğu entelektüel sermayeyi kültürel sermaye içerisinde ele alırsak bir oyun projesi ile kazanılan deneyim eyleyicinin bilgi birikimine olumlu katkı yapar. Böylece eyleyici alanda daha yarışçı, daha deneyimli, entelektüel sermayesini daha geliştirmiş hale gelir.

Tiyatro alanında eyleyicilerin kültürel sermaye birikimini gösteren diğer olgular için atölye katılımları, oyun bilgisi, teorik bilgi ve alandaki tüm kuramsal ve pratik bilgileri sayabiliriz. Oyun temsili ve atölye katılımları dışında tiyatro alanındaki eyleyicilerin tiyatro okullarında akademik kariyer yapmaları da kültürel sermaye içinde değerlendirilebilir. Televizyon ve sinema projelerinde sıkça görülebilen bir organizasyon biçimi olan kendiliğinden organizasyonlar tiyatro alanında da görülür. Her oyun projesinde alana ait farklı disiplinlerden kişilerle bir araya gelen eyleyici bu insanlarla çok yönlü bir ilişki içerisinde olur. Bir oyuncu farklı yönetmen ve

tasarımcılarla çalıştığında sonraki olası işler için kendisine yarayacak olan bir ilişki ağını kendi sosyal ağı ile birleştirir. Bu durumda oyun projelerinde veya atölye çalışmalarında olmak tiyatro alanında çabalayan eyleyicilerin entelektüel, kültürel sermayelerine olumlu katkı yapan bir unsur olmanın yanında sosyal sermayelerini de etkileyen bir hal alır. Eyleyici ne kadar çok projede yer alıp ne kadar çok kendiliğinden organizasyon içine girerse sosyal ağını o kadar genişletir. Çeşitli referanslara ve liyakate göre somut olarak ölçülemeyen her yaratıcı endüstri işinde olduğu gibi tiyatro alanındaki işler de somut olarak ölçülemez. Bu durumda eyleyicilerin sosyal ilişki ağının getirdiği güç ile eyleyicinin genel kabul görürlüğü artar diyebiliriz.

Tüm bu açıklamaların sonucu olarak tiyatro, ekonomik girdisi az olan bir alan olarak eyleyicilerin bu alanda kalma çabalarının Bourdieu'cu sermaye kavramlarıyla açıklanabileceği yerinde bir örnektir. Alanda yer alma çabasındaki eyleyiciler kültürel ve sosyal sermaye toplamlarıyla olası pozisyonları ele geçirmeye çalışır. Her ne kadar maddi olanaklar az olsa da genel kabul görünürlüğün getirdiği mükâfatlandırılma hissi alandaki oyuncularını alana bağlı kılar.

4 İSTANBUL'DA ALTERNATİF TİYATRO YAPABİLMEK

4.1 2000'li Yıllardan Bugüne Alternatif Tiyatrolar

2000'li yıllar alternatif tiyatronun önceki on yıla göre dönüştüğü, bu dönüşümle birlikte bir patlama yaptığı dönem olmuştur. Çağdaş sanat, dans ve diğer disiplinlerle bütünleşmiş projeler üreten topluluklar hayatlarını sürdürmeye devam etse de DOT Tiyatro'nun açtığı yoldan giden genelde çeviri oyunlar oynayan gruplar alternatif

alandaki baskın duruma gelmiştir. Bilhassa *in-yer-face*'den etkilenen genç gruplar çeviri metinlerle başarı kazanıp seyirci sayılarını arttırmışlar, ulusal basının kültür sanat sayfalarında kendilerine yer bulmaya başlamışlardır. Murat Daltaban, Süha Bilal, Özlem Daltaban tarafından kurulan DOT Tiyatro, Ekim 2005'de İstiklal Caddesi Mısır Apartmanı'nda kendi sahnesini açtı. Artarda gelen başarılı oyunların yapısı önceki dönemin disiplinler arası öncü yaklaşımından farklıydı. Tabu sayılabilecek konularla ilgilenen, Türkiye için alternatif sayılabilecek metinler oynanıyordu. Alternatif durum oyununun seyirci ile aynı uzamda birbirlerine çok yakın hatta iç içe konumlandığı bir yerde icra edilmesiydi. Bu tip performanslar önceki yıllarda yapıldıysa da DOT Tiyatro'yu öncüllerinden ve de belki ardıllarından ayıran önemli özelliği sürekli proje üreterek bu sahneleme şeklini kendi teatral varlığıyla bütünleştirip insanların aklına kazınmasıydı. Alternatif metin, alternatif oyuncu-sahne ilişkisi alternatif sahneleme sürekli bir yeni arayışı göstermekle birlikte DOT Tiyatro, bir prodüksiyon tiyatrosu gibi sürekli oyun üretmeye devam etti. Belli bir çizgiden ayrılmayan projeleriyle ana akım olarak sayılabileceğimiz ödenekli tiyatrolara alternatif olarak Off-Broadway örneğinde olduğu gibi bir yerde kendini konumladı. Bu da günümüzde alternatif bir tiyatronun sürdürülebilir bir üretim biçimi seçip ekonomik sermayesini alan üzerinden sağlamasına ve buna devam edebilmesi adına en büyük örnektir. Gündelik hayatın dilini kıran, metinden uzaklaşan, farklı disiplinlerle ortak işlerle yeni arayışlarda bulunan öncüllerinin yerine çağdaş tiyatronun “en yeni metinlerini” sahnelediler. Yer yer deneysel ve öncü işler yapmamakla suçlansa da DOT Tiyatro, metinleriyle ve sahneleme şekliyle ana akımın tamamen karşısında olmayan, kıyılarında bir yerde duran ve nitelikli oyunlar yapan, orta sınıfın beğenilerine hitap edebilirken kendi alternatif konumunu kaybetmeme yeteneğini de kendinde barındıran bir tiyatro oldu. Seyirci açısından

Oyun Atölyesi ve BKM Oyuncuları kulvarında görülmeyen, daha farklı, alternatif bir yerde duran buna karşın bu tiyatrolarla ortak seyirci kitlesine hitap edip bunun yanında alternatif ve deneysel tiyatro izleyicisine de hitap edebilen bir yerdi burası. DOT mucizesinin bir diğer ayağı da işletme faaliyetinin Özlem Daltaban tarafından yürütülmesiydi. Murat Daltaban kendisiyle yaptığım mülakatta bir özel tiyatronun işletme, üretim faaliyetini Türkiye’de yalnızca alternatif olarak yürütebileceğini, devlet desteği olmadan sürekli bir alternatif girdi arayışında olduklarını belirtti (Daltaban, 2014). Yine de Özlem Daltaban’ın başarısı alternatif kulvardaki bir tiyatroda prodüksiyon tiyatrolarıyla yarışacak ve onları geçecek finansman olanaklarını yaratabilmesi, halkla ilişkiler faaliyetlerini başarıyla yürütebilmesi, tiyatroyu konumladıkları alanının doğru seçilmesi, finansman probleminin bir şekilde çözülebilmesiydi. DOT Tiyatro’nun başarısı ile çeviri in-yer-face metinlerini oynayan, sonrasında kendi metinlerini de sahneleyen genç grupların sayısı gittikçe çoğaldı. Stüdyo Oyuncuları, Tiyatro Krek, Semaver Kumpanya, DOT, Talimhane Tiyatrosu, Galata Perform, Tiyatro Tem gibi grupları sayabileceğimiz orta kuşağa Altıdan Sonra Tiyatro öncülüğünde, BGST, İkincikat, Tiyatro Hal, D22, Tiyatro Artı, Tiyatro Yanetki, Karakutu, Craft, Gnlev, Ölü Aktörler, Emek sahnesi, Destar Tiyatro, Ekip Tiyatrosu ve birçok yeni grup eklendi. Bu gruplar da genç alternatif tiyatro kuşağında yer alıyor.

Üniversitelerin tiyatro bölümlerinden mezun olan gençlerin yanı sıra Üniversite Tiyatrosu geleneğinden gelip alternatif alanda işler yapanlar da var. BGST, İkinci Kat, Ölü Aktörler gibi gruplar Boğaziçi Üniversitesi Tiyatro Topluluğu, Yıldız Teknik Üniversitesi Oyuncuları gibi köklü üniversite tiyatrolarından çıkıp alternatif alanda işler yapmaya başlamışlardır. Okul tiyatroları, üniversite tiyatroları ve

alternatif tiyatroya geçiş ile ilgili kapsamlı bir araştırma Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Yüksek Lisans programından Ayşegül Bayduz'un yüksek lisans tezinde kapsamlı bir biçimde incelenmiştir.

Alternatif tiyatroların üretimlerine nasıl devam ettiklerinin araştırması için Tiyatro Hal, İkinci Kat, Tiyatro Artı, Tiyatro Tem, Ölü Aktörler, Galata Perform, DOT Tiyatro, Altıdan Sonra Tiyatro toplulukları ile yarı yapılandırılmış mülakat yöntemiyle görüşmeler yaptım.

Mülakatlarda tiyatro ekiplerine sorduğum tüm soruları aşağıdaki gibi grupladım:

- Alternatif tiyatroyu tanımlayabilmek
- Gruplar nasıl kuruluyor
- Alternatif tiyatroların hayatlarına nasıl devam edebildikleri ile grup içindeki hangi özelliklerin grubun yaşamasına katkı sağladığı, tiyatro yapma ihtiyacına neyin sebep olduğu

4.2 Alternatif Tiyatrolar Alternatif mi?

Mülakatlarda öncelikli olarak sorduğum soru görüştüğüm kişilerin alternatif tiyatroyu tanımlamasıydı. Konuştuğum kişiler alternatif tiyatroyu tanımlarken nesnel açıklamalar yapmak yerine “Neden alternatif tiyatro yaptıklarını” anlatmaya veya konunun tarihselliğine atıfta bulunarak günümüzü açıklamaya çalıştı. Konuştuğum kişiler tabi ki kuramcı değiller ve yapmakta oldukları tiyatro pratiği üzerinden sorulara yanıt veriyorlar. Yine de bir tanım yapmak söz konusu olduğunda çoğu kez konu dallanıp budaklandı. Tiyatro Hal grubundan Güney Zeki Göker alternatif tiyatroyu aşağıdaki gibi tanımladı:

Alternatif deyince önce neye alternatif sorusu geliyor. Sanırım kurulu devlet destekli tiyatrolara, dışarıdan destekli tiyatrolara bir isyan diyebiliriz belki. Daha çok gençlerin kendi arasında kurduğu, konservatuardan gelenlerin olduğu, dışarıdan gelenlerin olduğu, parasını kendi yatıran insanlar yavaş yavaş başladı (Göker 2014).

Avrupa'daki alternatif tiyatroların da devlet destekli ana akım tiyatrolara karşı kurulmasına paralel olarak Güney Zeki Göker'in verdiği bu cevap İstanbul'da da alternatif tiyatroların benzer bir amaçla yola çıktığını gösteriyor. Tiyatro Artı'dan Ufuk Tan Altunkaya ise daha net ifadeler kullandı ama yine de "alternatif tiyatro nedir" sorusuna cevap alamadım. "Bugün algılanan anlamıyla devlet, şehir ve prodüksiyon tiyatrolarından farklı olarak "çok gişe kaygısı gütmeyen" tiyatrolara alternatif tiyatro demeye başladık" (Altunkaya 2014).

Gişe kaygısı gütmeyen tiyatrolara bağımsız tiyatrolar da denebilir. Veya kurum tiyatroları, üniversite tiyatroları da gişe kaygısı gütmeyen. Bu tanımlama da, kavramı tam olarak açıklamıyor. Ufuk tan Altunkaya da Tiyatro Hal'den Güney Zeki Göker'in bahsettiği şekliyle neden alternatif tiyatro yaptıklarını ifade etme kaygısına paralel biçimde bu kez konunun tarihselliğine gönderme yaparak kavramı açıklamaya devam etti:

Son bir kaç yıldır alternatif tiyatro diye bir şey lügatımıza yeniden girdi. Aslında daha yüzeysel anlamıyla girdi. Alternatif sahneler açılalı bizler alternatif tiyatro kelimesini daha geniş kesimlere duyurarak böyle bir şey yeniden doğuyormuş gibi bir algı oluştu. Alternatif tiyatrodan şu anda algılanan şey bizim bu alternatif sahnelerde yaptığımız her şey oldu. Hâlbuki bana göre alternatif tiyatronun derin bir tarihselliği, kökeni var. Ayrıca Dünya ve Türkiye Tiyatrosu olarak da incelenebilecek bir tarihselliği var. Türkiye tiyatrosunda 1960'lardan itibaren tüm ana akımın yanında deneyselliği ve farklı sahneleme türlerinin aranmasıyla yapılan, Beklan Algan'ın, doksanlarda Şahika Tekand'ın, Kerem Kurdoğlu'nun, Mahir Günşiray'ın yaptığı, sonrasında

2000'lerde hepsinin umutsuzluğa düşüp terk etmesiyle kaybolmuş bir tiyatro olarak tanımlayabiliyorum. Sonrasında bu boş alana gençlerin gelmesiyle beraber çok fazla yönlendiricisi olmayan, ana akımın da zayıfladığı bir dönemde çıkan farklı bir şeye döndü alternatif tiyatro (Altunkaya 2014).

İkinci Kat Tiyatro'dan Eyüp Emre Uçaray alternatif tiyatroyu doğrudan mekan üzerinden tanımladı ve deneysel, alternatif bir iş yapmayan grupların da olduğunu, asıl ortak noktanın alternatif mekanların yeni seyir yerleri yaratması olduğunu ifade etti.

Mekânlar üzerinden bir tanımlama yapabilirim. Aynı dönem içindeki tiyatrolara baktığım zaman, alternatif tiyatrolar olarak nitelensek de tüm bu tiyatroların içerik olarak her zaman alternatif işler ürettiği söylenemez. Bu iddiada olan çok tiyatro olduğunu düşünmüyorum. Mekânın koşulları ve yapıları itibariyle bir tiyatro yapılabilir. Alternatif tiyatrolar platformunda yaptığımız tartışmalarda ortaya çıkan ve bizi bir araya getiren şeyin o olduğu konuşuldu (Uçaray 2014).

Bu tanımlama ile mekân vurgusu yapılan işin altında yatan dramaturgiden çok tiyatro yapılan yerin önemli olduğunu gösteriyor. Yine Avrupa'daki alternatif tiyatroları tanımlarken kullandığımız ana akım dışı içerik veya mekânsal alternatif arayışların İstanbul'un genç alternatif tiyatroları için de geçerli olduğunu görüyoruz. Tiyatro Tem' den Şehsuvar Aktaş ise, ana akım tiyatrodan başka bir seçenek sunan tiyatro olarak alternatif tiyatroyu tanımlarken yine Tiyatro Tem'den Ayşe Selen; seyirciye başka seyir olanakları sunan, seyir alışkanlıklarını biraz sarsan, seyir ezberini bozan sahne gösterimleri olarak alternatif tiyatroyu tanımladı. (Selen & Aktaş, 2014)

“Seyirciye başka seyir olanakları sunan, seyir alışkanlıklarını biraz sarsan, seyir ezberini bozan sahne gösterimleri” tanımlaması, genç kuşak tiyatrocuların yaptığı alternatif mekân tanımlamasından farklı bir anlam içeriyor. Bu tanımlamaya göre alternatif tiyatro, sadece alternatif mekân üzerinden tanımlanan bir tiyatro yapma biçiminden ötede bir şeyi işaret ediyor. Seyirci, ana akımdan farklı bir mekânda

sahnelenen oyunu farklı bir uzamdan seyreden kişi konumundan; ana akımdan farklı seyir-oyun uzamı içerisinde, oyunu bambaşka bir alımlama sürecinde takip eden kişi konumuna yönlendirilir. Bu da yalnızca oyun alanını tarif eden ve sadece oyun alanını dönüştürme amacındaki mekân öncelikli tanımlamalardan öte seyir yerini ve dolayısıyla seyirciyi de dönüştürmeye yönelik bir tanımlama, alternatif bir arayıştır. Bu alternatif arayış ve yönelim seyircinin oyunu izleme halinde icra ettiği izleyici olma performansını da etkiler. Alışık olmadığı, alternatif bir alımlama ve icra sürecine giren seyirci de bu alternatif oyun alanının içinde sarsılacak, seyir ezberi bozulacak ve alımlama metodunu yeniden inşa etmek zorunda kalacaktır.

Ölü Aktörler grubundan Doğan Kecin de “Belli bir üst kuruma bağlı olmayan, bünyesinde var olan bireylerin kendi özgür ve ortak iradeleriyle istedikleri, deneysel olabilir ya da olmayabilir, içerik, biçim ve yöntemle ortaya çıkan ve kendini var eden tiyatrodur alternatif tiyatro” tanımlamasını yaptı (Kecin 2015).

Galata Perform’dan Yeşim Özsoy Gülan; alternatif tiyatroyu tanımlamak yerine çağdaş tiyatro tanımlamasının daha doğru olacağını, alternatifliğin her hangi bir şeye alternatif olmak olarak açıklanabileceğini belirtti. Nelere alternatif olunabileceğini ifade ederken mekânsal olarak ve içerik olarak alternatif olunabileceğini ifade etti (Gülan 2014).

Alternatif tiyatro alanında gördüğümüz tiyatroların dışında İtalyan sahne veya ana akım tiyatrodan farklı işler yapan tiyatrolar da mevcut. 2000’lerde kurulan DOT tiyatro mekân kullanımı, oyunların içeriği bakımından ana akımdan farklı bir üsluba sahip. Fakat genç kuşaktaki alternatif tiyatrolardan başka bir tiyatro yapmaktalar. Orta kuşaktaki Tiyatro TEM, Galata Perform gibi ekiplerden de sahneleme, oyun seçimi, grubun yapısı bağlamında ayrı durmaktalar. Devlet ve şehir tiyatroları ile

komedi ve fars oyunları oynayan ticari özel tiyatroları ana akım olarak adlandırırsak bu akımın dışında olan ama yukarıdaki tiyatrolardan farklı olan bir alanda yer alıyor DOT tiyatro. Murat Daltaban ile yaptığım mülakatta kimsenin kendi tiyatrosunu alternatif tiyatro tanımlayamayacağını, bunu üniversitenin, akademisyenlerin yapması gerektiğini belirtti.

Bizde kavramlar çok belirgin değil. Akademik alanda çok yazılıp çizilmediği için olabilir. Bir tiyatro alternatif tiyatroyum diye çıkar mı bilmiyorum. Onu kuramsal taban üzerine inşa edecek olan aslında üniversiteler. Alternatif müzik yapan adam da alternatif müzik yapıyorum diye çıkmaz. Müziğini yapar kategoriye başkaları sokar. Bir grup tiyatro kendini alternatif tiyatro kategorisinde görüyor. Ana akım dediğimiz şeye kurumsal tiyatrolar veya komedi fars oynayan tiyatrolar giriyor. Alternatif tiyatro yerine alternatifi tanımlayıp ortak noktaları olan tiyatroları bu kalıba sokmam lazım. Bizim tiyatroya alternatif tiyatroyuz demek benim hoşuma gitmiyor. Alternatif tiyatroyum dersem kendime iyi bir şey, bir duygu vermiş olurum bunu da sevmiyorum. Bunu bilim adamlarının akademisyenlerin yapması lazım (Daltaban 2014).

Görülüyor ki DOT tiyatro alternatif kulvarda ana akımın dışında işler yapmasına rağmen, kendilerini alternatif tiyatro olarak isimlendirmektense bu tanımlamanın akademi tarafından yapılmasını doğru buluyor. Yine de bir tanımlama yapmak gerektiğini belirttiğimde Murat Daltaban alternatif tiyatro için aşağıdaki ifadeleri kullandı.

Ana akım dışındaki tiyatroların ortak noktaları var tabi. Örneğin hepsinin ödenek sıkıntısı var. Konu başlıklarına göre alternatifi bir sürü unsurunu buluyorsun. Alternatif kelimesinin o kadar geniş bir anlamı var ki. Ya da şöyle bir tanımlama yapabiliriz, bugüne kadar İstanbul'daki tiyatronun bir takım kalıplarını biçim, estetik olarak kırmak isteyen tiyatrolardır (Daltaban 2014).

Yapılan tanımlamaların ortak noktası alternatif tiyatronun aslen içerik olarak değil mekânsal bir anlamının olduğu. Üzerinde anlaşılan bir teatral dramaturgi mevcut değil. Ortak olan nokta alternatif tiyatro mekânının varlığı olarak görülüyor.

Bir diğer önemli husus, alternatif tiyatro nedir sorusuna net bir tanımlama yapmak yerine cevapların neden alternatif tiyatro yapıldığına, şu anki pratiğin geçmişte olan deneysel çalışmalardan farklılığına olan göndermelere kayması. Alternatif tiyatro mekânları oluşumu içerisinde yer almayan Tiyatro Tem, Galata Perform gibi gruplar ise kendilerini alternatif tiyatro oluşumundan ayırmaya özen gösterirlerken araştırmacı, ana akımdan farklı işler yapan tiyatrolar olduklarını vurguladılar. Orta kuşaktaki (Galata Perform, Tiyatro Tem ve DOT Tiyatro) alternatif tiyatro kavramına olan mesafeli duruşa rağmen, genç tiyatrocular ile bu kuşağın ortak noktası ana akım tiyatronun dışında farklı bir seçenek üreten işler yapmak. Alternatif tiyatro tanımlamasını araştırırken açıkça ortaya çıkan şey ise doksanlardan beri tiyatro yapan grupların alternatif tiyatrolara olumlu yaklaşımları, onlarla alternatif işler yapma konusunda hem fikir oldukları fakat kendilerini başka bir düzlemde değerlendirmeleri. Bu yaklaşımın bir önceki kuşak tarafından geliştirilmesinin bir diğer sebebi olarak genç kuşağın öncelikle Beyoğlu çevresinde açtığı yeni mekânlar ile bir yarı-resmi platform oluşturmaları ve kimi zaman ortak toplantılar düzenlemeleri ve ortak kararlar almaları sıralanabilir.

Alternatif tiyatro araştırması sürecinde önemli bir bilgi de Yeşim Özsoy Gülan tarafından verildi. Gülan, alternatif olma kavramını alternatif olunan şey ile birlikte tanımlıyor ve alternatif olma durumunu,

1. İçerik olarak

2. Mekan olarak

alternatif olma şeklinde ikiye ayırıyordu.

Önceki kuşağın kuramsal ve içerik odaklı denebilecek yaklaşımına karşın yeni kuşak alternatif tiyatroların içerik olarak alternatif olma eğiliminin kendi baskın karakteristikleri olmaması kuşaklar arasındaki ayrışmayı belirgin hale getiriyor. Genç kuşak için asıl motivasyon kaynağı, tiyatro yapabilecek alternatif bir mekan açmak, dolayısıyla mekan olarak alternatif olmak. Çalışmanın devamında mekân olarak alternatif olmanın bilinçli bir tercih mi yoksa ekonomik şartların getirdiği bir zorunluluk mu olduğu irdelenecektir.

Tiyatro Hal, Tiyatro Artı, İkinci Kat gibi gruplar yaptıkları alternatif tiyatro tanımlamalarında kavramı mekân üzerinden açıkladılar. Kavramı açıklamaya giriştiklerinde aynı zamanda alternatif mekânı da tanımlıyorlardı. Spesifik bir soruya verilen karışık cevaplar “alternatif olma” olgusunu açıklayacak soruların ikincisini daha anlamlı kıldı. Gruplara “alternatif tiyatro mekânı nedir” sorusunu sordum. Bu soru birleşmiş gördüğüm tiyatro-mekân algılamasında duru bir ayrıma yol açabilecek ipuçlarını çıkarabilme potansiyeli açısından değerliydi. Tiyatro Hal'den Güney Zeki Göker tiyatro mekânını bir işletme olarak görmeyip yalnızca sahneleme eyleminin gerçekleştiği, seyirciyi de içine alan düzlem olarak ele aldı:

Alternatif mekân, kurulumu sürekli değişebilen, hiç bir zaman aynı kalmayan, İtalyan sahneye ihtiyaç duymayan, yeri gelirse sıfır zeminde seyirciyle beraber oyun oynanabilen, yeri gelirse seyirciyi sahne etrafında çevirip yeri gelirse de karşısına alıp oyun oynanabilen bir mekân olmalıdır (Göker 2014).

Bu tanımlama *blackbox* (karakutu) tiyatroların karşılığı. Blackbox tiyatro 1960'lı yıllardan itibaren dünyada alternatif tiyatronun ivme kazanması ile yaygınlaştı. Kafeler, lokantalar, depolar, bir binanın her hangi bir katı bir blackbox tiyatro sahnesi olabilir. Blackbox sahneler özellikle düşük maliyeti nedeniyle bağımsız araştırmacıların, kar amacı gütmeyen tiyatroların ve öğrencilerin özellikle kullandığı sahne formu olmuştur. Teknik olarak son derece basit düzenlemelere sahip oyunların sahnelenmesi için elverişlidir. Işık, müzik ve diğer prodüksiyon elemanlarının oldukça kısıtlı kullanımına zorlayan sahne yapısı oyunların; ekseriyetle oyuncunun kendi performansı veya anlatılan hikaye ekseninde gerçekleşmesine yol açmıştır. Salon içerisine yerleştirilen sandalyeler her oyun için farklı bir düzenekte yer alabilir. Güney Zeki Göker'in tanımlamasına göre alternatif mekân alternatif sahne yerleşimleri sunan mekân olarak adlandırılabilir.

Murat Daltaban alternatif mekân tanımlamasının yenilikçi bir tavırla sorguladı ve denenen blackbox veya küçük sahne uygulamalarının dünyada çok önceden beri var olduğunu, Türkiye'de de 90'larda yapıldığını bu nedenle her hangi bir alternatif durumun güncel alternatif tiyatrolarda mekân açısından olmadığını belirtti.

Mekân konusunda, örneğin doksanlarda da küçük mekânlarda seyirciyle iletişimde başka seyir biçimleri kurmayı denemiş olan tiyatrolar var. BİLSAK veya Beklan Algan'ların yaptığı işler var, Kumpanya var, 5.Sokak Tiyatrosu var, Mahir Günşıray'ın tiyatrosu var, daha küçük mekânlarda seyirci, oyun, oyuncu ilişkisini araştırmış, denemiş tiyatrolar var aslında o yüzden alternatif diye tanımlamak için daha detaylı bir araştırma yapmak gerekiyor. Tiyatro tarihinde mekânın kullanımına baktığın zaman o kadar geniş bir çeşitlilik var ki. Bence işin iletişim felsefesi ile ilgili çözümlenmesi gereken bir nokta vardı. Daha kişiselleşmiş ilişkiler üzerinden seyirci ile tiyatronun birbirini daha iyi tanıdığı bir yapı gerekiyordu. Onun için mekânı küçük kullanmayı tercih ettim. Ama benim de küçük mekânda tiyatro yapmam yeni bir şey diye sunulamaz. Önceden yapanlar vardı. Neyi alternatif? Yok,

öyle bir şey yok. Blackbox deyince örneğin 5. Sokağın salonu var. Bunlar icat edilen bir şey değil. Örneğin blackbox 70'lerde Amerika'da küçük mekânı daha köşesiz ve illüzyona yatkın hale getirmek, gündelik enerjiden seyirciyi başka bir enerjiye getirmek için seçilmiş bir yöntem. Bütün duvarları, yeri ve tavanı da siyaha boyarsanız köşeleri kaybedersiniz ve sonsuzluğa açılan bir mekânı yaratmış olursunuz. Onun için de yeni bir küçük evren yaratmak daha kolaylaşır. İllüzyonu kolaylaştırırız. Blackboxta oynamak alternatif midir? İstanbul için belki olabilir ama genelde tanımlanamaz (Dalataban 2014).

Başka bir açıdan bakarsak “alternatif tiyatro mekânı” kavramına sadece fiziksel yapısı nedeniyle kusursuz bir açıklama da yapılamaz. Bu olasılığın da sorgulanması gerekir. Bir tiyatro mekânının içinde alternatif işler yapılıyorsa o halde mekân alternatif bir tiyatro mekânıdır gibi bir tanımlama ile tartışma devam ettirilebilir.

Mekân sorusuna söyleşilerde gelen cevaplar net ve birbirine paraleldi. Bu da uzlaşılan yegâne konunun alternatif tiyatro mekânı olduğunu gösteriyordu. Pratiğin kendisi üzerinden şekillenen bir kavram olduğu için tiyatro uygulaması içinden yorum yapan herkes alternatif tiyatro mekânı kavramını net bir şekilde ifade edebiliyordu. Oysaki alternatif tiyatro tanımı yapmak, konuştuğum tüm tiyatrocular için zorlayıcı olmuştu ve kesin yargılarda bulunmaktan kaçınmışlardı. Bu tutumun iki açıklaması olabileceğini düşünüyorum. Birincisi, mekânı tasvir etmek kolaydır ve rahatça betimlenebilir. Oysaki bir olguyu kelimelere dökmek zordur ve tanımlama yapmak için çoğu kez kavramın etrafında dolaşılır. Bunu destekler nitelikte söyleşilerde cevaplar kavramın çevresinde dolaşıyordu. Bilhassa genç kuşak tiyatrocuların cevaplarından yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi bir sonuç çıkarılabilir. Daha önceki dönemden beri ana akım tiyatro dışı iş yapan tiyatrocular ise alternatif tiyatro için daha doyurucu cevaplar verirken kendi yanıtları aslında alternatif ve ana akım dışı tiyatro tanımına birebir uyuyordu. Orta kuşak sanatçılar

kendi geldikleri pratik üzerinden çıkarımlar yaparak bu tanımlamaları yapmışlardı. Varmak istediğim yer aslında her tiyatrocunun kendi üretim geçmişine dayanarak bir yanıt veriyor olması. Bahsettiğim net cevap verememe durumunun ikinci olası sebebi ise genç alternatif grupların “sürecin” ortasında bulunmaları. Daha çok deneme yanılma yöntemi ile kayıplar vererek ama değerli deneyim ve birikimler kazanılarak öğrenilen bir süreç bu.

Sonuç olarak diyebilirim ki mekân, üzerinde anlaşılan somut bir kavram. Mekânın kendisi, uzamı kullanan kişileri, yapılan gösteriyi değiştirip, yontacak baskın bir olgu. Mekânı araştırmak ister istemez tiyatroların mekânın yapıcı zorlamasıyla mı alternatif işlere yöneldiği yoksa alternatif işlerin alternatif bir mekân gerektirdiği sorusunu da akla getiriyor.

Son yüzyıl, tiyatro metnini, oyunun zaruri bir unsurundan, buruşturulup çöp kutusuna atılacak bir kâğıt parçasına kadar getirdi. Post dramatik arayışlar metne klasik dramaturginin hayal edemeyeceği işlevler yükledi veya tüm işlevlerini kendisinden aldı. Klasik, yapısalcı, doğaçlama, sembolist, sürrealist yaklaşımlarla her şey denendi. Her şey denendi tabiri de aslında post modern “tarihin sonu” alt metnini kendi içerisinde barındırıyor. Türkiye içinse ne yazık ki “denenmemiş olanın” çok fazla olması, klasik tiyatro metni ve dramaturgisine olan saplantımızın ve onu da beceremeyişimizin garip bir sonucu. Bilinenin, keşfedilmişin yeniden okumasını yapmak kuramcılar ve öğretim görevlileri için iyi bir okuma pratiği olabilir. Alternatif tiyatrolar kuramsal olarak metnin tarihçesini yapmak zorunda da değiller. Benim açımdan olumlu olan, sürecin içindeki grupların pratik arayışlarıydı. Tiyatro Hal’den Güney Zeki Göker, metin için şunları söylüyor:

Sonuçta her oyun alternatif bir oyun olabilir. Böyle bir metin yok galiba. Bir klasik de alternatif bir mekânda oynanabilir. Shakespeare'in Macbeth'i örneğin. Macbeth alternatif bir mekânda klasik olarak çıkmaz. Her şey daha doğal olur. Macbeth 'in derdini çok daha doğal bir yerden, oynayarak değil, yaşayarak daha iyi anlayabiliriz (Göker 2014).

Doğallık kavramına duyulan ilgiliyi bu söyleşiler içinde ilk görüşüm oldu. Gerçek, doğal, hakikat, gerçeğe uygun, gerçekçi, doğalcı, hakiki... Anlatılmak istenen neydi? Bunun ötesinde bu sözcüklerin ifade ettikleri açık mı? *Truth, reality, naturalistic* gibi İngilizce sözcüklerin ne anlama geldiğini çözerek bunları araştırmaya başlayabiliriz. Bu da başka bir tezin konusu. Varmak istediğim nokta, doğal olmak alternatif tiyatroların çoğunun saplantısı haline gelmiş durumda. Ana akım tiyatronun doğalcı ketumluğu ortadayken alternatif alanda işler yapan grupların da doğalcılık saplantısı içinde olması bence bir tezat oluşturuyor. Veya doğal olma saplantısı ana akım tiyatronun doğal olamaması düşüncesinden kaynaklanan bir takıntı olabilir. Ya da İstanbul'un alternatif tiyatrolarının özünde mekân üzerinden geliştirdiği alternatif duruşlarının içerik ve estetik yargılar üzerinden türememiş olmasının da bir sebebi olabilir. Estetik olarak doğalcı oyunlar sergilemeyi benimsemiş görünen ana akım tiyatroya estetik ve dramaturgi referanslı bir karşı çıkış noktasından filizlenmeyen alternatif tiyatrolar pekâlâ doğalcılığı ana akım tiyatrolar gibi düstur edinebilirler. Herkesin doğal olmaya çalıştığı tiyatro coğrafyasında var olan bu doğallık saplantısı çok yönlü olarak ele alınmalı. Bilinmeyen bir şeye bilinmeyen yanlış bir isim koyarak yanlış yöntemlerle yanlış sonuçlara varıp bu yanlış sonuçları yanlış değerlendirip arzu edilen şeyi, bilinmeyen, anlaşılamayan ve ulaşılamayan mistik bir havaya sokup idealize etmek gibi bir şey doğallık saplantısı.

Tiyatro Artı'dan Ufuk Tan Altunkaya metni Şu Şekilde tanımladı: “Őuna inanıyorum. Doğru seyir biÇimi aranabilir ve bu biÇim insanlar tarafından benimsenebilir ve bu alternatif tiyatroda yapılabilir. İŞte o zaman bir alternatif tiyatro olacaktır bu Đünkü sen her Şeyi reddederek yeni bir biÇim, bir cevap arıyorsun” (Altunkaya 2014).

Her Őeyin reddi ve yeni, doğru bir seyir biğimi aramak alternatif tiyatronun dűnyadaki örnekleri ile paralel tanımlar. İstanbul'da yapılan tiyatroya baktığımızda Őu soru sorulabilir: Acaba Türkiye'de ana akım dıŐı iŐler Đok fazla denenmemiŐ diye mi alternatif diyoruz. Post-dramatik tiyatro, metinsiz oyunlar, Robert Wilson gibi yönetmenlerin yaptığı sahnelemeler ile deneysel olup, klasik tiyatronun ötesinde, uçlarda farklı iŐler yapılmıŐtır. Türkiye'de ise Őu an alternatif denilen Őey – genel anlamda– doğalcı bir sahneleme Őslubunun küçük bir alanda uygulanması biğiminde gerĐekleŐiyor. Deneysel metinlere örnek olarak Kumpanya Topluluđu'nun iŐlerini verebiliriz, Bu oyunlar temelde farklı olanı denemek üzerine ŐekillenmiŐti. Fakat endűstrileŐmemiŐ Tiyatro Alanı kendi alternatif alanını da büyűtememiŐti. Off-off Broadway örneğinde olduğu gibi bir alan İstanbul'da gerĐekleŐemedi. Tiyatro Artı'dan Ufuk Tan Altunkaya problemin kaynağını geĐmiŐ yüzyıllarda buluyor:

Bunun sebebi Đok belli aslında. Senin tiyatron yok ki zaten. Bunu derinlere götürmek gerekiyor. Devlette yaptığın gibi tiyatroda da bunu suni bir devrimle tepeden getiriyorsun. Temeli olmayan... Bugűn sadece İstanbul'da var. Hepimiz Avrupa'ya özeniyoruz. Daha yakınız vs. Türkiye odaklı düşünűnce bırak tiyatro salonunu tiyatrosu olmayan Őehirler var. Bunun sebebi böyle bir Őeye ihtiyağ duymamamız genlerimizde (Altunkaya 2014).

Genlerimizde gösterinin olup olmadığını yine başka bir araŐtırmanın konusu ama bu durum bizi, Türkiye tarihinde resim, perspektif, mizansen vs. yok ağıklamalarına

getiriyor. Her şeyi sözlü gelenekten gelme özrü yüzeysel bir kendini aklama ritüeline dönüşüyor. Ufuk Tan Altunkaya konuyu şu şekilde bitirdi:

Bizde anlatı var. Meddahlığa ya da klasik konuşmalara girmek istemiyorum. Aslında “meddahlık yapmalıyız” falan demek istemiyorum. Avrupa aşama kat ederek bugüne geldi. Rönesans’tan beri sahnenin biçimleniş şeklinde bile inceleyebiliyorsun. Bizdeyse sadece anlatı var. Dolayısıyla da altmışlarda Türkiye’de epik tiyatronun yükselişi hiç tesadüf değil. Çünkü yine aslında “bizim genlerimize” uygundu. Şimdi yine onu reddediyorsun. Bu antropolojik yönü reddediyorsun. Haydi bakalım. Doğalcı bir yöntemle, küçük alanda her şeyin gerçek olduğunu sandığım sahte bir dünyaya sokuyorsun (Altunkaya 2014).

Alternatif metin konusunda Eyüp Emre Uçaray ise alternatif kavramının göreceli olduğunu belirterek metin hakkında görüşlerini dile getirdi:

Kuşkusuz alternatif bir metin vardır ama alternatif kavramı o kadar göreceli ki. Belki bundan yıllar sonra birileri bize bakıp bu tanıımı yapabilir. Herhalde kimse kendine bir çerçeve koyup onun üzerinden hareket etmeye çalışmıyor. Herkes biraz sezgileri ve beğenileri üzerinden ilerliyor. O beğeniler ve seziler başka bir şey oluşturuyor. Bir bilinç oluşturduğunu düşünmüyorum ve o bilincin de çok sağlıklı olduğunu düşünmüyorum. Gerçekten de insanlar burada inandıkları ve beğendikleri işleri yapmaya çalışıyorlar ve radikal tercihler yapıyorlar, kendilerine özgün işler üretmeye, fikir üretmeye başlıyorlar. Karşılığını alternatif başlığı altında ya da başka bir başlık altında bulacağına inanıyorum ama bunu da zamanın göstereceğine inanıyorum (Uçaray 2014).

Alternatif metin İstanbul’daki genç kuşak alternatif tiyatroların öncelikli meselesi değil. Alternatif mekân üzerinden şekillenen bu tiyatrolar ana akım metinleri de sahneleyebiliyor. Tiyatro Artı örneğinde olduğu gibi politik metinler, Tiyatro DOT ve İkinci Kat’ın genellikle sahnelediği İngiliz *in-yer-face* metinleri ana akımın dışında metinler olarak göze çarpıyor.

4.2 Alternatif Tiyatro Grubu Ne demek?

İstanbul'daki alternatif veya ana akım dışı tiyatro grupları yeni kuşak ve orta kuşak olarak ikiye ayrılabilir. Yeni kuşak tiyatro grupları ortak üniversitelerde okumuş, ortak tanıdıkları olan, beraber çeşitli işlerde bulunmuş tiyatro heveslilerin, meslek içinde kendilerine yer açmak için oluşturdukları gönüllü, amatör bir düzen içinde işleyen gruplar. Bu gruplar kendi mekânlarını açabildiklerinde yarı profesyonel bir oluşum haline geliyorlar ve ticari unsurların devreye girmesiyle alternatif grup, alternatif işletmeye dönüşüyor.

Bir diğer grup ise orta kuşak “araştıran, deneyen” alternatif tiyatrolar. Bu tanıımı yapmak genç kuşağın araştırmadığını, denemediğini belirtmiyor. Amacım asıl motivasyon kaynağının ne olduğunu ifade etmek. Orta kuşak tiyatro gruplarının genel özelliği yönetimin; genç kuşak alternatif tiyatro gruplarındaki beş on arkadaşın bir araya gelerek güçlerini birleştirdiği çekirdek kadronun yerine bir veya iki kişi tarafından üstlenilmiş olması. Orta kuşak gruplar genelde devlet konservatuvarı geçmişli olanlarla birlikte sosyoloji, edebiyat, tarih, gibi farklı disiplinlerdeki araştırmacıların, aradıklarını pratiğe döktükleri yerler olarak şekillenmekte. Genç kuşaktan Güney Zeki Göker, alternatif tiyatro grubunu şöyle tanımladı:

Bence bir avuç delinin bir araya gelip dışarıdan kazandığı parayı yeri gelirse oynamak için harcayan, yeri gelirse sadece salon kirasını çıkartan yeri gelirse çıkartmayıp kendi cebinden koyan, bu gazla yoluna devam etmiş sonra da kendi sahnesini açmış ekipler bence alternatif tiyatro gruplarıdır. Bize alternatif bir sahnemiz olduğu için alternatif tiyatro grubu diyor olabilirler. Daha önceden sahnemiz yokken bizimle ilgili yazıların çoğu şöyle çıkıyordu, politik oyunlar oynuyorduk ilk başta, “solun en genç tiyatrosu” gibi yazılar çıkıyordu. O zaman alternatif bir tiyatro grubu değildik ama bir sahnemiz olunca istemsiz bir şekilde böyle adlandırılmaya başladık çünkü yaptığımız oyunlar da alternatif olmaya başladı (Göker 2014).

Mekânı sahnelemeyi etkileyen bir unsur olarak tanımlamıştık. Öyle görülüyor ki grubun tanınırlığını, işletme yönünü ortaya çıkaran önemli olgu da yine mekân oluyor. Mekân sahibi olmadan önce Politik tiyatro yapıyor diye adlandırılan Tiyatro Hal mekân sahibi olduktan sonra seyirci gözünde alternatif tiyatro olmuş. Seyirciler ve tiyatro çevresinin alternatif nitelmesini yapması mekân sahibi olmak ile gerçekleşiyor. Tiyatro Artı'dan Ufuk Tan Altunkaya ise, grubun içerisindeki işleyişe atıfta bulundu:

Alternatif tiyatro grubu diye bir şey var. Mesela Ekip Tiyatrosu bence alternatif bir tiyatro grubudur. Sizin Ölü Aktörler grubu da böyle. Tüm ekibin bir işi yapması... Bu işte ana akıma bir alternatif oluşturmuş oluyor. Tanıtımını hep beraber yapmak ama bunu profesyonel dünyaya taşımak. Kendimize baktığımda bizi alternatif tiyatro olarak tanımlayabiliyorum. En azından ben seyir biçimi üzerinden denemeler yaptığıma inanıyorum. Dolayısıyla ben Tiyatro Artı olarak size en azından seyir biçimi olarak farklı bir şey sunacağımı söylüyorum (Altunkaya 2014).

Mekân üzerinden yapılan “alternatif grup” tanımlamasına “işleyiş yönünden paydaşlık” özelliği ekleniyor böylece. Cevap bir süre sonra ekibin işleyişinden sahnede yapılan işe geçiyordu ve alternatif tiyatro grubu ile alternatif tiyatro kavramları birbiri içine geçiyordu. Bu noktada yine de bir ayrıma gitme ihtiyacı oluştu:

Tiyatro Artı'nın alternatifliği yapılan işin kendisinden kaynaklanıyor. Atıyorum Ekip tiyatrosunun kolektiflerinden kaynaklanıyor. İkinci Kat'ın... Nereden kaynaklanıyor? Hımm. Şimdi yerli metin yapıyor ama çok ana akım gibi yapıyor. Klasik biçimde yazıyor her şeyi. Çok rahat bir şekilde devlet tiyatrosu sahnelerinde de Limonata izleyebiliriz biz. Ama bu onu alternatif yapar mı bilmiyorum. Üniversite tiyatroları çok alternatif gruplardır örneğin. Tabi

yapılan işin yapılış biçimi açısından bakıyorum. Sanatsal olarak baktığımızda alternatifliğin biçimde yattığına inanıyorum. Tarihsel sürece de baktığında her yeni şey bir alternatif olarak geldi. Grubun işleyişi açısından kısa bir açıklama yapmam gerekirse; bir defa çoğumuz bu işi gönüllü yapıyoruz. Çok azımız bu işten para kazanıyoruz. Bu grubu alternatif yapıyor. Genelde hepimiz işi kolektif yapıyoruz bu da alternatif yapıyor (Altunkaya 2014).

Gönüllülük sözcüğü; alternatif tiyatro gruplarının alternatif iş yapma biçimi açısından ortak bir nokta olarak ortaya çıktı. Alternatif gruplarda dikey iş bölümü yerine paralel iş bölümü mevcut. Sahnelemeye ait roller prova ve gösterim sırasında belirginleşirken, yapım ortak hareket, paralel görünmez bir hiyerarşi ile işliyor. İkinci Kat'tan Eyüp Emre Uçaray da özgürlük, yardımlaşma ve tepedeki karar mekanizmasının tabana yayılması vurguları ile alternatif tiyatro grubunu anlatıyor:

Sektörde çalışan diğer tiyatroları da bildiğim için bunun da tek bir tanımı olduğuna hiç inanmıyorum. Kendi içlerinde çok farklı yapılanmalara sahipler. Boğaziçi oyuncularını çok farklı, onlar köklü bir grup, belki onun da bir etkisi var. Şermola'ya baktığımızda başka bir yapılanmaları var. Bunları standardize etmek yerine herkesin kendi geleneği üzerinden şekilleniyor. Genel olarak gördüğüm şey şu, yönetmen üzerinden de gitse, tabana yayılan bir idare üzerinden de gitse, oyuncuların ve diğer herkesin kendini özgür hissettiği bir yapı söz konusunu. Örneğin biz üç kişinin kararları aldığı ve bu kararlar üzerinden işlerin yürüdüğü bir grubuz, kumpanya gibi hareket eden gruplar da var. Aslında biçimler ve sistemlerden ziyade bu sistemleri uygulayanların tavırları biraz belirleyici oluyor. Genelde alternatif tiyatro grupları insanların kendilerini özgür hissettikleri alanlar oluyorlar. Ortak nokta bu bence. Bu tip mekânlarda insanların üretmelerin sebebi maddiyattan ziyade, sektörün geçmişten gelen o bir anlamda birbirinin ayağını kaydırma üzerinde kurulu yapısına karşın daha özgür, herkesin daha rahatça kendini ifade edebildiği, egoların geri planda olduğu, her şeyin daha iş üzerinden gittiği bir sistem üzerinde çalışmak... İnsanlara da bu zevkli geliyor. Bu insanların dertleri önemli. Herkes egosunu bir adım geri attığında her şey daha güzel

oluyor. Aksi takdirde bir savaşa dönüşüyor olay. O savaş da ister istemez insanın ağzının tadını bozuyor. Bu insanların kendinde de bunu görüyorsun. Daha mütevazı bir birliktelikleri var. O da esasında herkese kendini biraz daha ifade etme alanı sağlıyor (Uçaray 2014).

Eyüp Emre Uçaray'ın cevapları ile grubun işleyişinin özelliklerine girmiş olduk. Özgürlük, tabana yayılan kararlar gibi kavramlar ortaya çıktı. Tiyatro Tem' den Şehsuvar Aktaş; alternatif tiyatro gruplarının temellerini seksenlerdeki BİLSAK atölyelerinde buluyor:

Seksenlerin sonunda BİLSAK tiyatro atölyesi bu grupların atasıdır. Bence birçok tiyatrocuyu da etkilemiş, ilham vermiş, özgün, farklı ve alternatif işler yapma konusunda ümitlendirmiş, grup olarak da çalışma yöntemi olarak da alternatif işler yapan bir tiyatroydu. Oyunculuk yöntemi üzerine çalışan, bir oyunu çok uzun süre araştıran bir alternatif tiyatroydu. Hala da öyle olduğunu düşünüyorum (Selen ve Aktaş 2014).

Ayşe Selen de konu ile ilgili şunları aktardı:

Bir apartman katında tiyatro yapmak, belli bir yöntem izleyerek tiyatro yapmak, özgün oyunlar oynamak, bunların hepsi zamanında BİLSAK tarafından yapılmış işler. Şu anda genç arkadaşlar bunu biliyor mu bilmiyor mu, onun izleri ne kadar arkadaşlarda var bilmiyorum. Benim için çok önemli bir şey var. Bu genç insanların bir ihtiyaçtan dahi olsa bir araya gelmeleri, işlerini sürdürmek istemeleri ve devam etmeleri çok önemli. Devam etmeleri ve kendilerine bir yöntem, üslup arıyor olmaları çok değerli, çünkü çok zor (Selen ve Aktaş 2014).

Murat Daltaban tiyatro grubunun tiyatro yapma biçiminin Türkiye'de kendiliğinden alternatif olmak durumunda olduğunu çünkü bu işi yapabilmek için ana akım diye tabir edebileceğimiz tiyatro kumpanyası pratiklerinden farklı yaşama ve üretime devam edebilme yöntemleriyle işlerin kotarıldığını ifade etti. “İçerik açısından da

bambaşka bir durum var. Ben bu memlekette tiyatro yapıyorsam eğer her anlamda da alternatif bir durumda kalıyorum. Tiyatro, biz tiyatro yapan kişiler tarafından bence gerçekten büyük bir özveriyle ve severek yapılıyor” (Daltaban 2014).

Murat Daltaban’ın bu açıklaması aslında gözlerimizin önünde duran en önemli hususu aydınlatıyor. Türkiye’de süregeldiği gibi devlet tarafından olması gerektiği gibi desteklenmeyen, kültürel üretim için kolaylaştırıcı herhangi bir yolun bulunmadığı bir ülkede alandaki kişilerin kendi inisiyatifleri ile tiyatro yapmaya kalkışması bile başlı başına alternatif bir durum.

4.3 Alternatif Tiyatrolar Nasıl Bir Araya Geliyorlar Ve Üretime Nasıl Devam Edebilirler?

Bu bölümde alternatif tiyatro gruplarının nasıl kurulduğu ve nasıl devam edebildikleri araştırıldı. Bu tez çalışmasının temeli olan “alternatif tiyatrolar hayatlarına nasıl devam edebilirler” sorusuna cevap aranacaktır. Bu bölümde alternatif tiyatro grupları içindeki hangi özelliklerin grubun yaşamasına katkı sağladığı, tiyatro yapma ihtiyacına neyin sebep olduğu soruları tartışmaya açılacak. Söyleşilerin bu bölümünde aşağıdaki konuları tiyatro grupları ile tartıştım.

- Alternatif tiyatro gruplarının nasıl ortaya çıktığı
- Tiyatro grubunun bir arada kalmasını ve devamlılığını sağlayan unsurları
- Bir grubu ayakta tutan şeyin ne olduğunu
- Grubun ortak geçmişinin grubun devamlılığında etkisini
- “Tiyatro ekibi iyi arkadaş olmalı mı” sorusunu
- Tiyatronun finansmanının nasıl sağlandığı

Grupların ortaya çıkış sebeplerinin ilk sırasında “tiyatro yapamamak” cevabı var. Önceki bölümde gruplara yönelttiğim alternatif tiyatronun tanımlanmasına dair sorulara, grupların neden tiyatro yaptıklarına ve neden alternatif bir mekân açtıklarına dair cevaplar veren tiyatrocular grubun ortaya çıkma sebepleri için de aynı cevapları verdiler. Tiyatro Hal’den Güney Zeki Göker gruplarının ortaya çıkış sebebini, ödenekli tiyatrolardaki kadro yetersizliğine ve yaratı alanının kısıtlı olmasına bağladı:

Bence “biz bunun eğitimini aldık niye yapmıyoruz” diye çıkıyor. Konservatuardan 4 senede mezun olup, 7-8 sene bir ödenekli tiyatronun kadrosuna girmeye çalışıp hala daha öğrenciliğe devam edip ezber iki kelime alıp her akşam sadece o iki kelimeyi söyleyerek deyim yerindeyse figüranlık yaparak değil de kendi sahneni koyup kendi oyununun kendi karakterlerinden olup güzel roller oynayıp istediğin gibi sesini duyurmak aslında (Göker 2014).

Devlet tiyatrosunda ya da özel tiyatrolardaki sahneleme şekli veya tiyatroya genel bakış ile ilgili bir karşı duruş ya da alternatif bir tavır alma durumu nedeni ile işe girişip girişmediklerini sorduğumda aldığım yanıt oradaki tiyatrolarda yapılan işler benzeri oyunların da yapılabileceğini ama asıl sebebin tiyatro yapmak için mekân açılması olduğunu belirtti: “Yoo. Bizim de paramız olabilse, ben de bir oyuna 28 milyar para harcayabilsem ben de o kalitede iş yapabilirim. O kaliteden kastım o prodüksiyonda ve o izlekte bir iş yapabilirim yani. Gerekirse o kadar klasik gerekirse o kadar brah brah breh breh oynanan bir şey de yapabiliriz yani biz” (Göker 2014).

Mekân Artı’dan Ufuk Tan Altunkaya temelde derin bir araştırmaya gerek olmadığını basit ve naif bir düşünce ile grupların kurulduğunu söyledi:

Bugünkü gruplara baktığımda şunu fark ediyorum. Herkesin bir ortak geçmişi var. Arkada yatan bir arkadaşlık bağı var. Birleşmeye karar veren insanlar var ve kendi tiyatro gruplarını kuruyorlar. Bizim de kısmen öyle. Ortak arkadaşların haydi tiyatro yapalım gibi naif bir düşünce ile ortaya çıkıp bu işin sonrasında gelişmesi şeklinde. Genelde tiyatro grupları bu şekilde ortaya çıkıyor. Bu kadar basit ve naif bir şey. Ama genelde de sonrasında ortak noktalarda buluşamıyorlar ve dağılıyorlar. Mekân işletmeye başlayalı bunu daha rahat gözlemliyoruz (Altunkaya 2014).

İkinci Kat'tan Emre Uçaray da ortak geçmiş vurgusunu yaptı: “Benim gördüğüm geçmişinde bir okuldan veya tiyatro kulübünden bu işte ilerlemek isteyen insanların belli bir ortaklık üzerinde buluşan yapılar” (Uçaray 2014). Genç kuşaktaki tiyatrocuların grupların nasıl kurulduklarına dair verdikleri cevaplar alternatif tiyatro alanında yer almalarının bir zorunluluktan kaynaklandığı düşüncesini uyandırıyor. Bourdieu'nun *Alan* kavramında da açıkladığı gibi tiyatro alanında bir eyleyici olarak yer almak isteyen bireyler öncelikle simgesel sermaye oluşturmak durumundadırlar. Alanın kendi içinde yeniyetmelere fazlaca yer vermemesi nedeniyle, alanda yer almak isteyen gençler alan içerisinde kendi başlarına faaliyet göstermek zorunda kalıyor. Alternatif mekân, tiyatro alanında yer alamayanlar için de alternatif bir seçenek haline geliyor. Böylece kültürel üretime devam eden genç tiyatrocular kültürel sermaye potansiyellerini de artırabiliyorlar. Pratikte uygulama yapmadan biriktirilemeyeceğini yaratıcı endüstriler bölümünde incelediğimiz entelektüel sermaye bu gibi girişimlerle sağlanabiliyor. Böylece Genç kuşak Alternatif tiyatroların var olma sebeplerinin birincisi olarak niteleyebileceğimiz “tiyatro yapma ihtiyacı”nın temel sebebini kültürel alan kavramıyla rahatlıkla açıklayabiliyoruz. Alternatif tiyatro mekânları girişimi başarılı da olmuştur. Seyirci kapasiteleri mekân başına yüz kişiyi bulmasa da çeşitli tiyatro ödülleri kazanılan başarılar genç

tiyatrocuların alternatif tiyatro yapma yoluyla tiyatro alanında simgesel sermaye üretebildiklerini ve alanda devam edebildiklerinin göstergesi.

Orta Kuşak alternatif tiyatrolarda ise tiyatro yapma ihtiyacı alanda yer edinebilme kaygısından ötede estetik tercihlerden kaynaklanıyor. Tiyatro Tem'den Ayşe Selen seyir yeri ile oyun yeri arasındaki ilişkiyi araştırmak için yola çıktıklarını söyledi. Bu açıklama grubun ortaya çıkmasında grubun kendisine ait bir dramaturgisi olduğunu gösteriyor:

Yola çıkışımız asla alternatif şeklinde değildi. Seyir yeri ile oyun yeri arasındaki ilişkiyi çok çalışmıştık. Bir gün geldi bu ilişki üzerine baştan düşünmeye başladık. Demek ki bir ihtiyaç duyduk. Bunu baştan düşününce daha yerli olan, gelenekselden beslenen işlere doğru yöneldik. Ayrıca pratik nedenlerle kolay taşınabilir, iki kişilik bir oyun aradık. Böylece ilk oyunumuz gölge oyununu da içeren bir oyun oldu. Böyle başladık. Başlarken biz uzun yıllar gideceğimiz şeklinde bir yol da çizmedik kendimize ama işte on iki yıl oldu (Selen ve Aktaş 2014).

Şehsuvar Aktaş performer “icracı” üzerinde çalıştıklarını, alaylı sayılabilecek bir çıkış noktaları olduklarını belirterek şunları ifade etti:

Biz de daha çok alaylı sayılırız. Daha çok kuramsal ağırlıklı eğitim aldık ama hep sahne üstünde olmayı istedik. Zaman içerisinde biraz deneme yanılma yöntemiyle tiyatro anlatım araçlarının hiyerarşisinde bir değişiklik yapmak, bir şeyleri yıkmak, o araçlar arasında farklı bir ilişki kurmak gerektiği ihtiyacını biz yaşayarak gördük. Bu elli altmış yıl önce dünyada tartışılmış, üzerine yöntemler oluşturulmuş bir şey. Moda tabirle “performer” ki biz ona icracı diyoruz. Biz icracı merkezli, başka hiç bir yerde aynı güçte tekrar edilemeyecek, tiyatroya özgü, o anı yaratabilme üzerine çalışıyoruz. Bu biraz koşulların kısıtlı olması, zorlamasıyla da oldu. Gerçek bir tiyatro olayının oluşabilmesi için öncelikli olanın her şeyden önce bu icracı, “performer” denen kişi olduğunu görmeye başladık. Yaptığımız işler de o yönde oldu. Kimisi bu “minör”, “butik tiyatro” gibi tanımlamalar yaptı.

Baktığımızda işletme olarak düşük bütçeli, fazla, büyük tasarımlara yer vermeyen ama uzun çalışılmış, ince çalışılmış işler yapmaya başladığımızı gördük. Bu belki bizi biraz farklı kıldı ama bu tiyatro o tiyatro değil gibi bir ayırmadan söz etmiyorum (Selen ve Aktaş 2014).

Orta kuşaktan tiyatrocuların açıklamalarında yer alan grubun kuruluşuna dair estetik tercihler bu kişilerin alanda yer alma probleminden çok Bourdieu'nun da ifade ettiği gibi eyleyicilerin alanı kendi arzularına göre değiştirme arzusundan kaynaklandığını gösteriyor. Alternatif sahneleme biçimleriyle üretilen eserler alana yaydığı kültürel kodlarla alanda yeni bir bölge açmakta ve tiyatro alanı kendi içinde alternatif tiyatro alanını da üretmektedir.

Tiyatro Hal'den Güney Zeki Göker sürdürülebilirliğin ilk koşulunun olarak “para” olduğunu belirtti:

Para. Çok basit. Paran varsa devam edebilirsin. Tabi ki işlerin kalitesi de parayla doğru orantılı. Bence bir alternatif mekân her sezon başında ah bu sezon nasıl açacağız, parayı nereden bulacağız sorusu dışında hiç bir problemle ilgilenmiyor çünkü biz iki senedir çok ilginç bir şekilde on beş yirmi milyar harcamak zorunda kalıyoruz. Bence tek dert para (Göker 2014).

Paradan sonra tiyatronun devam edebilmesi için gerekli şeyin arkadaşlık olduğunu ifade etti:

Biz Tiyatro Hal olarak ilk kurulduğumuzda çalıştığımız oyuncuların tamamı Haliç Üniversitesi mezunlarıydı. İlk defa geçen yıl dışarıdan oyuncularla çalıştık. Çünkü tanıdığın insanlarla çalışmak istiyorsun. Beş ay prova alacak zaman yok para yok daha hızlı provalarla kaprisi daha çok çekilecek insanlarla bu iş yapılıyor. Arkadaşlık kesinlikle olmalı (Göker 2014).

Tiyatro Artı'dan Ufuk Tan Altunkaya soruyu para, iyi geri dönüş, yakın mahallelerde yaşama, fiziksel çalışma şartları, manevi tatmin, ortak geçmiş, bireysel kalite gibi özellikler ile açıkladı:

Bir para. Çoğu grup para kazanıyor olsa daha uzun süre bir arada kalabilir. İkinci etken manevi geri dönüş. Özellikle yapılan ilk işten iyi geri dönüş alınıyorsa ikinci ve üçüncü projeler için hevesleniliyor. Fiziksel koşullar, rahat çalışma ortamı, rahat bir araya gelebilme yani yakın mahallelerde yaşama, hayat gayelerinin tiyatro dışı bir şeyde ortaya çıkmaması, örneğin geçim derdindedir adam vakit ayıramaz ve genelde dağılma nedeni bu oluyor. Örneğin A kişisi haftada altı gün çalışmaya başlar ve tiyatroya vakit ayıramamaya başlar ve grup dağılır. Neredeyse çoğunda bu şekilde gruplar dağılıyor. İşin temelinde para yatıyor yani. Sonrasında da başarı ve manevi tatmin. Manevi tatminin altında ne yatıyor? Kişinin bu iş için önceden kafa yormuş kendini geliştirmiş olması. Bu işi gerçekten yapmak istiyor mu? Örneğin üniversite 1. Sınıfta daha oyun çıkarmayı bilmeyen insanlar tiyatro grupları kurdular ve başarısızlıktan dağılıp gittiler. Biraz pişmiş olmak gerekiyor (Altunkaya 2014).

İkinci Kat'tan Emre Uçaray'ın yanıtı aşağıdaki gibi oldu:

Bunu en yakın tanıdığın adamla yapıyorsun. Tanımadığın adam ile ilerlemen zor. Devamlılığı sağlayan şey heyecan. Üretmenin heyecanı. Yeni bir projeye başlandığı zaman bir heyecan geliyor ve o heyecan grubu bir arada tutuyor. Bir hayal kuruyoruz. Bu hayali paylaştığımız zaman insanlar heyecanlanıyorlar. Bu tutuyor. Birbirimizin hayaline inanmak tutuyor. Onun kurduğu hayalden benim heyecanlanıyor olmam benimle onun arasında bir bağ kuruyor belki (Uçaray 2014).

Eyüp Emre Uçaray'ın açıklamaları ile devamlılığı sağlayan şeyler listesine heyecan ve ortak hayaller ekleniyor. Tiyatro Tem'den Şehsuvar Aktaş grubun devamlılığını sağlayan şey için ilk sıraya “ortak ihtiyaçları ve ortak dert”leri koyarken; para kazanmanın grubun devamını sağlayamayacağını ifade etti. Bir diğer unsur olarak

da “birlikte çalışabiliyor olma” ve “uzun zamandır birbirini tanıma”yı ekledi. Ayşe Selen açıklamalara katılırken bir diğer unsur olan “yapılan işe ait geri dönüşlerin” olumlu olmasının daha fazla iş yapabilme ve çalışmaya devam etme arzusunu arttırdığı görüşünde. Ortak dertlerin tiyatroya dair veya hayata dair olabileceğini söylerken, genç kuşağın bir araya gelmesinin ortak sebebi olan “tiyatro yapma” sorununun da onlar için en önemli ortak dert olabileceğini ifade etti (Selen ve Aktaş 2014).

Ölü Aktörler grubundan Doğan Kecin de benzer biçimde “arkadaşlık ve samimiyet” (Kecin 2015) cevabını verdi. Tüm bunların ışığında gruplara ortak geçmişi, grubun “iyi arkadaş” olmak zorunda olup olmadığını ve bir grubu “ayakta tutan şey ”in ne olduğunu sordum.

Tiyatro Hal’den Güney Zeki Göker; tüm ekibin aynı üniversiteden mezun olduğunu belirtti. Tanıdık insanlarla çalışmak istediğini, tanımadık kişilerle beş ay prova alacak zamanları ve paraları olmadığını, daha hızlı prova alabildiklerini ve kaprisi daha çok çekilecek insanlarla bu iş yaptıklarını söylerken arkadaşlığın kesinlikle olması gerektiğini söyledi. Bir grubu ayakta tutan şey içinse şu cevabı verdi:

İnanç. Güzel olacağına dair, her şeyin düzeleceğine dair inanç. Bizim gibi gruplarda para kazanamıyorsun. Ben İkincikat’ta da oyunculuk yapıyorum. Burada hala daha oynayan oyunculara paralarını veremiyoruz. İkincikat’ta ayda bazen beş bazen sekiz oyun oynuyorum. Ay sonunda elli lira para alıyorum. Ayda elli liraya inşaat işçisi olamayız ama inancımız olduğu için oyunculuk yapıyoruz. Güzel olacağına dair inanç ama tiyatro inancı değil (Göker 2014).

Sürdürülebilirlik için öne çıkan noktalar uzun vadede para olmakla birlikte bu dönemde arkadaşlık ve inanç olarak ortaya çıkıyor. Güney Zeki Göker, para ve devam edebilme konusunu keskin bir cümle ile sonlandırdı. “Şu anda var olan beş kişi tuvaletten ekip karşılamaya temizlikten her şeye kendileri koşuyor. Bu inanç önemli ama para kazanılmamaya devam edilirse bu beş kişiden de azalma olabilir” (Göker 2014).

Böylece Güney Zeki Göker iyi arkadaş olmak gerektiğini ama sorumluluk ve hesap sorma gibi sebepler dolayısıyla grubun belli başları olmasını ve liderlerin tanıtımı, organizasyonu vs. denetlemesi gerektiğini belirtti. DOT tiyatrodan Murat Daltaban ise sürdürülebilirlik ile ilgili olarak şunları söyledi:

Bir ekibi bir arada tutmak işin en zor tarafı. Maddi zorluklar filan hikâye. İşi bir arada tutmak en zoru. Ekip olmak en zoru. Tiyatroda işte ekibi bir arada tutmaya çalışan şey para olmuyor. Manevi olarak herkesin tatmin olması gerekiyor. Manevi tatminden kasıt her zaman sahneye çıkmak değil; örneğin, bizde birilerinin provaya girmesi bile onlar için kazançtır. Benim bizim ekiptekileri motive edişim sanatsal gelişimini burada sürdürebiliyor olması. Sürdürebiliyorsan kal, sürdüremiyorsan terk et burayı. Sürdürebildiklerine inananlar kaldığı için ekibi bir arada tutan şey aslında kişisel gelişimlerinin sanatsal gelişimlerinin estetik seçimlerindeki yontulmanın canlı olarak yaşanıyor olması. O noktada zaten birbirlerine saygı göstermeyi de öğreniyor ekip. Bizim ekiptekiler birbirlerini severler, sevmezler, çok önemli değil ama saygı duyarlar. Birbirlerini entelektüel ve sanatsal açıdan desteklemeyi ve beslemeyi bilirler. Onları bir arada tutan şey bilginin ve gelişmenin getirdiği haz. Her sezon herkesi oynatabilecek bir tiyatro değiliz. 35-40 kişiye yakın oyuncu, çalışan bir sürü kişi var. Onları bir arada tutan şey evrim geçirebiliyor olmaları (Daltaban 2014).

Murat Daltaban beraberce gelişmek ile özetleyebileceğimiz cevabıyla Bourdieu’cu anlamda kültürel sermaye birikimi olarak ifade edebileceğimiz beraberce gelişmenin grubun devamlılığını etkilediğini belirtti.

4 SONUÇ

Alternatif tiyatro incelemesinin sonucu olarak İstanbul'daki bilhassa genç grupların alternatif tiyatro terminolojisi içerisinde Fringe tiyatro yaptığını düşünüyorum. İçerik veya estetik bir tercihten ziyade ana akıma karşı olmayıp ana akımın köşesinde kalmış mekânlarda minimum maliyetle iş üretmeye çalışan tiyatrocuların yaptığı bir tiyatrodur bu. Bu genellemenin dışında İstanbul'daki Fringe tiyatrolarda alternatif işler yapan gruplar da mevcut. Politik veya estetik tercihler üzerinden ana akıma karşı bir dramaturgi ile hazırlanan oyunları da görmekteyiz. Tüm bunlar Avrupa ve özellikle Britanya'nın son elli yıldaki alternatif tiyatro geçmişine büyük paralellikler taşıyan bir olgunun son on yıldaki sıkışmış zaman içinde İstanbul'da gerçekleşmekte olduğunu gösteriyor. Bu tezin temel sorusu olan alternatif tiyatrolar nasıl ayakta kalabilirler sorusuna cevap ararken karşımıza çıkan en önemli cevap budur. Kültürel ve sosyal sermaye tiyatro alanının eyleycilerini beslemektedir.

Terminoloji İstanbul'un alternatif tiyatrolarına birebir uygulanabilir durumdadır. Tezin odaklandığı alternatif tiyatroların daha çok Fringe tarzı alternatif tiyatrolar olmasının sebebi budur. Çünkü İstanbul'daki özellikle "genç kuşak" alternatif tiyatrolar böyle bir tiyatro yapıyorlar. Bourdieu'nun sosyal ve kültürel sermaye kavramlarıyla alternatif tiyatro alanında var olan sanatçıların çabalarının ve üretimlerinin birebir örtüştüğü gözlemlenmektedir.

İstanbul'daki Alternatif tiyatroların iki farklı kuruluş yolu izlediğini söyleyebiliriz:

- Birincisi; konservatuvar mezunu oyuncu adayları ve alaylılar ödenekli tiyatrolarda en temel anlamda tiyatro yapma özgürlüğüne sahip olamadıkları için gruplarını

kurdular. Genç kuşak alternatif tiyatroların izlediği yol buydu. Böylece tiyatro alanında var olabilecekler. Entelektüel ve kültürel sermaye dönüşü ile alanda yer alabilme potansiyellerini artırbileceklerdi.

- İkincisi; doksanlardan beri çeşitli özel tiyatrolarda veya ödenekli kurumlarda tiyatro yapmış eski arkadaşların belli konuları “dert” edinerek ortaklıklar kurması sonucu doğuyor. Böylece alanı dönüştürme arzusundaki eyleyiciler kültürel sermaye potansiyelleri ile yeni üretimde bulunuyor ve kendilerini alanı değiştirerek alanda var olabiliyorlar.

Genç kuşak tiyatroların ortak dertlerinin kuram, sahneleme yerine “yalnızca tiyatro yapabilmek” olması da bir yaratıcı endüstri olarak nitelenebilecek olan tiyatro alanının içerisinde çok fazla pozisyonu barındırmadığını da ortaya çıkarıyor. Eğer ülkenin en itibarlı konservatuvarlarından mezun olmuş başarılı öğrenciler sadece öğrenimi aldıkları işi yapabilmek adına deneyimsizliklerine aldırmandan kendi tiyatro kumpanyalarını birbiri ardına açıyor; bu dönemin koşullarına göre, endüstrileşmiş bir alanın aslında var olmadığını, gönüllü birliktelikler ile yaşatıldığının göstergesidir. Ekonomik sermaye biriktiremeyen alanın eyleyicileri kültürel sermaye dönüşleri ile alanda yer almaktalar. Endüstrileşme olmadığı sürece tiyatro alanı, yalnızca niteliksel tatmin olan eyleyiciler ile dolacaktır. Buna kültürel sermaye sağlayarak alanda devam edebilme de diyebiliriz. Ekonomik durumu iyi olan eyleyiciler ise ekonomik sermaye dönüşü beklentisinde olmadan simgesel sermayelerini sosyal ve kültürel sermayeleri ile oluşturmaktadırlar. Ekonomik getirinin sağlanamaması öncelikle gişe gelirleri ile ilgilidir. Devlet yardımları yok denecek kadar az olduğu için gişe geliri ile gününü kurtaran tiyatrolar yine de çok fazla seyirci bulamamaktadır. Alternatif tiyatro grupları yalnızca tiyatro yapma

isteğinden yeni bir kumpanya kuracak, bir mekânı tiyatro yapılabilecek yere dönüştürecek fedakârlık ve gözü karalığı gösteren guruplar oldular son on yılda. Bütün bu yokluğa rağmen grupları kuran genç kuşağın dünya ile etkileşiminin fazlaca olması, teorik bilgi, pratiğe ait görseller ve denenmiş başarılı olmuş dünyadaki uygulamalara rahat ulaşır olmaları, grupların avantajına oldu. Yok denebilecek şartlarda yeni formlar bulunarak ana akımdan farklı işleri “isteyerek ya da istemeyerek” yapmanın önemli bir adım olduğunu düşünüyorum. Tiyatro alanında tutunabilmek için ekonomik sermayeyi umursamayarak kültürel ve sosyal sermayeleri ile var olmaya çabalamak alternatif kulvarın öne çıkan özelliği.

Ticari ve mesleki iş ilişkisi içinde bulunan bir organizasyonun çalışanları emeklerinin karşılığı olan parayı kendileri için kullanırlar. Bu mekanizmanın olmadığı veya kısmen bulunduğu alternatif tiyatrolarda ise mesleki ilişki, arkadaşlık ilişkisi ile sarmalanmıştır ve aynı çatı altında iş yapan unsurların birbirleri arasında ticari bir ilişki ya yoktur ya da minimum seviyededir. Bourdieu'nun bahsettiği kültürel sermaye ve sosyal sermaye kavramları bu ilişki biçimlerine paralellik gösteriyor. Alternatif tiyatrolar karşılığını alamadıkları ekonomik sermaye yerine alanda var olabilmek için kültürel ve sosyal sermayelerine dayanmaktalar. Tiyatro yapma ihtiyacı veya alanda yer alabilmek için entelektüel sermaye üretme ihtiyacı olarak açıklayabileceğimiz var oluş nedeni grubun devamlılığını da etkiliyor. Alternatif tiyatrolarda iş yapan eyleyiciler potansiyel sosyal sermayelerini kullanarak yeni projeler üretebiliyor ve alanda kalabiliyorlar. Gruplar kısaca sosyal ilişkileri, yani sosyal sermayeleri sayesinde yaratıcı üretimde bulunurken ürettikçe artan sosyal sermayeleri sayesinde üretime devam edebilecek yeni ilişkiler kurabiliyorlar. Alternatif Tiyatrolar platformu bu dayanışma ve sosyal ilişki ağı için iyi bir örnek.

Alternatif Tiyatrolar Platformu sayesinde tiyatro alanında yeni yetmeler yani alternatif tiyatro yapma amacındaki genç tiyatrocular birbirlerine destek olmakta. Oyuncu, yönetmen ve tasarımcı girişkenliğinin bu gruplar arasında fazlaca olması biriktirilen sosyal sermaye sayesinde grupların yeni projeler yapabildiğinin bir göstergesi.

Mesleki ilişkinin arkadaşlık ilişkisi ile sarmalandığı alternatif tiyatro gruplarında bu iki ilişki biçimi yoğunlukla birbirlerini etkilerler. Temel amacın seyirci sayılarını maksimize etmek olmadığı alternatif tiyatro işletmelerinde (sonuç olarak gruplar da birer işletmedir) üretimin sonuçlarının değerlendirilmesi için referans alınabilecek nicel bir sonuç yoktur. Bourdieu'nun tanımıyla ekonomik sermaye potansiyelinin az olması tipik bir sonuçtur alternatif alanında. Seyirci profilinin genelde tanıdıklar, arkadaşlar, akrabalar arasında olması seyirci geri dönüşlerine de şüphe ile bakılmasını doğurur. Bu durumda işin kalitesi ve sürdürülebilirliği için bir değerlendirme yapmanın tek çıkar yolu grubun çekirdek kadrosunun şahsi değerlendirmeleri veya tanıdık, bilgisine değer verilen kişilerden geri dönüşler alması olabilir. Alanda yer alabilmek için *alandakiler tarafından için genel kabul görülme* Bourdieu'nun Sanatın Temelleri'nde ortaya attığı bir önermedir. Alanda sosyal sermayesi ile var olmaya çalışan eyleyiciler için kabul edilebilmek sosyal ilişki yoluyla da gerçekleşir. Kendi izleyicisinin alandaki tanıdıklardan oluştuğu alternatif tiyatro grupları ayakta kalabilmek için bu ilişki ağını güncel, sosyal sermayelerini maksimumda tutmak zorundadırlar.

Endüstrileşmemiş tiyatro alanında ticari çarklar dönmediği için mesleki yetkinlik yani kültürel sermaye, alandaki eyleyicinin simgesel sermayesini oluşturan temel faktör durumunda. Bir diğer önemli nokta ise grup içinde bulunan ve grubun tümüyle

mesleki ilişki içinde bulunan bireyin kendi davranışlarını etkileyen kendine ait değerlendirmeleri oldu. Bu mesleki değerlendirmeler ticari ilişkinin zayıf ve mesleki ilişkinin arkadaşlık ilişkisine neredeyse yapışık olması sebebiyle sorun yaratabilir. Grup içinde adalet kavramı sorgulanabilir ve grup içinde ego çatışmaları yoğunlukla yaşanabilir. Değer görmezlik, mobbing veya diğer çalışma ortamı hastalıkları baş gösterebilir. Arkadaşlık bağları grubun devam edebilmesini sağlamada en önemli etken haline de gelebilir. Ortak geçmişi olan insanların birbirlerine duyacakları insani ve mesleki güven rahat yol alınmasını sağlamaktadır.

Alternatif tiyatro kavramı ile ilgili çıkarımları da özetlemek gerekirse; alternatif tiyatro mekân üzerinden tanımlanıyor. Oyuncular para almadan çalışıyor. Alternatif tiyatro gruplarının üzerinde anlaştığı bir teatral dramaturgi mevcut değil. Genç grupların tanımlama yapmaktan çok neden alternatif tiyatro yaptıklarına dair cevaplara yönelmişlerdir. Bu yönelim de sürecin içinde olduklarını, dramaturgi yerine tiyatro yapma ihtiyacından grupların kurulması sebeplerinden kaynaklanıyor. Ana akım dışında farklı bir seçenek üreten işler yapmak ortak bir tanımlama oldu. Ana akım tiyatro dışında işler yapan orta kuşak tiyatrocular ile genç alternatif tiyatro grupları arasında belirgin bir fark mevcut. Genç kuşak mekân üzerinden tanımlama yaparken, orta kuşak içerik üzerinden tanımlama yapıyor. Bu son çıkarım; tiyatro yapma ihtiyacının temelinde olan “şey” in grupların işleyişini, sahnelemeyi, teatral tavrı ve her şeyi etkilediğini gösteriyor. Doksanlardan beri tiyatro yapan orta kuşak, alternatif tiyatrolara olumlu yaklaşırken, kendilerini farklı bir düzlemde değerlendiriyor. Mekân; tiyatroları farklı seyir biçimlerine zorluyor. Mekân tercihi grupları her ne kadar alternatif bir iş yapmasa da sahnelemeyi alternatif hale getiriyor. Mekânın tercih edilme nedenleri iki gruba ayrılıyor. Birincisi maliyetlerin

az, risklerin sıfıra yakın, çalışmanın rahat olmasından kaynaklanan ekonomik nedenler, ikincisi de ana akım seyir alışkanlığını zorlama, aşma niyetiyle yapılan sahnelemeye dair arayışlar. Alternatif tiyatro gruplarının “tiyatro alanı yaratma” gibi pratik bir ihtiyaçtan doğması önemli olmakla birlikte, bazı gruplarda sahnelemeye ve grubun teatral tavrına dair karakteristik bir dramaturginin, üslubunun olmaması yapılan işlere dair bozulma, nitelik kaybı, popüler kaygıları ön plana alma gibi endişe verici sonuçlara yol açabiliyor. Oyunun, metnin “doğal olması” alternatif tiyatroların fazlaca takıldığı bir konu oldu. Herkes “doğal” olmaya çalışıyor. Doğal olmak ile gerçekçi üslup bazen karıştırılıyor. Kavram kargaşası, doğalcılığı garip bir saplantı haline getiriyor. Bunun sonucunda bazı sahnelemeler, kuru, yavan ve oyunun oynanmadığı, izleği olmayan, gerçek olmaya tapınma parodisine dönüşüyor. Alternatif metin tanımı ortaya çıkmadı. Genel olarak klasik sahnelemeyi aşmaya çalışan arayışlar mevcut. Orta kuşak tiyatrocuların tiyatro yapma nedenleri ile bu çıkarım birbirine örtüşmekle birlikte bu kuşak kendi metinlerine çağdaş metinler, halk tiyatrosu, disiplinler arası işler, seyir alışkanlığını aşmaya çalışan metinler gibi tanımlamalar yaptılar. Metni, sahneleme, oyunculuk ve diğer tüm öğelerin ortak olarak şekillendiği bir üretim biçimi olarak algılayan gruplar mevcut.

Alternatif tiyatro grubu özgür bir çalışma ortamını barındıran, paralel bir yapım süreci içeren, gönüllülük esasının olduğu, bu nedenle yarı amatör olarak nitelendirilebilen, ortak katılımı ile iş yapan gruplar. Gruplar bir ihtiyaçtan bir araya geliyor, işlerini sürdürmek istiyorlar ve devam ediyorlar. Süreç öğrenerek ve elenerek devam ediyor.

Seyirci açısından mekâna sahip gruplar alternatif olarak adlandırılırken diğer gruplara yaptıkları iş açısından çeşitli nitelendirmelerde bulunuluyor. Bu da mekânın

önemini bir kez daha ortaya çıkarıyor. Alternatif tiyatro grubunun iki özelliği mevcuttur. Biri farklı seyir olanağı tanıyan, genelde asıl imar amacı dışında dönüştürülmüş bir mekâna sahip olmak. Diğeri ise grubun işleyişindeki paydaşlık, grubun içindeki özgür ortam, tabana yayılan kararlar, iş bölümünün katı olmaması, paralel hiyerarşi veya hiyerarşinin genelde belirgin olmaması.

Son on yılda onlarca yeni tiyatro grubu kuruldu. Deneysel, alternatif, farklı, öteki, ana akım dışı, öncü, politik gibi birçok sıfatla anıldılar ve bu grupların birçoğu yok oldu. Ayakta kalabilen nasıl devam edebiliyor? Neyi farklı yapıyor? Diğelerinin başaramadığı ne? Bu sorular ekseninde tiyatrolarla yaptığım söyleşilerde öncelikle “para” yanıtını aldım. Tiyatro yapma isteği ile alana atılan genç eyleyiciler ekonomik sermayeyi dert etmiyorken alanda belli bir süre geçtikten sonra geçim sıkıntısı nedeniyle ekonomik sermaye önemli bir hal alıyor. Kültürel üretime devam edebilen, sürdürülebilirliği yakalayan tiyatroların ortak özellikleri şunlar:

Para: Alternatif tiyatrolar kendi yapımlarını sahneleme maliyetlerini en aza indirgeyen yöntemlerle yapıyorlar. Önceki kullanımından dönüştürülmüş küçük bir alan, salon maliyetini azaltıyor. Oyuncular gösterilerden ya hiç para almıyor ya da sembolik ücretler karşılığında performanslarına devam ediyorlar. Dekor ya olmuyor ya da gösteriyi gerçekleştirebilecek en az maliyette yapılıyor. Mekân kiralari büyük tiyatro sahnelerine kıyasla çok az. Böylece tiyatrocular alanda bağımsız işler üretebiliyorlar. Fakat maliyetlerin bu kadar düşük olması bile sahnelerin kendini döndürmesine yetmiyor. Alternatif tiyatroların gösteri başına izleyici kapasitesi yüz kişiyi bulmadığı için gösterilerin maddi getirisi tiyatrocuların geçimini sağlamaktan oldukça uzak. Maddi sıkıntılarla mücadele eden tiyatrolar şu an hayatlarına devam edebiliyorlar ama alanda faaliyet gösteren eyleyicilerin alan içinde veya dışında

başka gelir kaynakları olmazsa alternatif tiyatroların hayatlarına devam edebilmesi oldukça güç. Bourdieu'nun ekonomik sermaye olarak tanımladığı potansiyel olmadan sanatçılar ancak kültürel ve sosyal sermayeleri ayakta kalabiliyorlar. Tiyatroların üretimlerine devam edebilmek için yıl içinde fazla oyun çıkarmaları kısıtlı seyirci havuzunun birden çok oyuna gelerek tiyatroya maddi getiri sağlayabiliyor. Kaynak sıkıntısını bu şekilde çözmeye çalışan tiyatrolar fazlaca yapımı bir yıl içerisinde ürettiğindeyse oyunlarda nitelik kaybı gözlemlenebiliyor. Bu da orta vadede seyircinin alternatif tiyatrolardan uzaklaşmasına neden oluyor. Tek geçim kaynağı düşük kapasiteli salonlara gelen seyircinin bıraktığı gişe geliri olan tiyatrolar için bu bir açmaz. Zararına da olsa hayatlarına devam edebilen tiyatrolar alanda yer almak isteyen eyleyicilerin alandaki hedefleri doğrultusunda kültürel ve sosyal sermaye potansiyellerini artıracak hedeflerle hayatlarına devam edebiliyorlar.

Ortak dert: Genç kuşak alternatif tiyatroların tiyatro yapma arzusu veya orta kuşak alternatif tiyatroların ana akıma alternatif estetik tercihleri olarak açıklanabilen grupların bir araya gelmesini ve devamlılığını sağlayan bir diğer unsur alternatif tiyatro ekibini oluşturan eyleyicilerin ortak dertleri. Tiyatro alanında yer almak ve bu kültürel çemberin içinde yer almak Bourdieu'cu tabirle yeniyetmelerin tüm simgesel sermayelerini ürettikleri bir amaç. Orta kuşaktaki alternatif tiyatrolar ise tiyatro alanında ana akıma karşı estetik tercihleri ile alanı dönüştürmek ve alternatif alanı üretmek amacındalar. Genç kuşak için öncelikli ortak dert tiyatro yapma ihtiyacı olmakla birlikte tabu konulara eğilen metinlerin gösterimi, klasik sahne anlayışının dışında seyir biçimlerinin denenmesi, in-yer-face metinlerin sahnelenmesi ve politik tiyatro da ortak dertler arasında. Avrupa ve özellikle İngiltere'de 1960'lar ve 1970'lerde politik tiyatro yapan alternatif tiyatrolar ve Edinburgh Festivali'nin

Fringe bölümünde iş yapan yarı amatör, zaman zaman öğrencilerden oluşan, bağımsız grupların ortak dertleri İstanbul'daki alternatif tiyatroların ortak dertleri ile aynı. Bu nedenle Türkiye'deki alternatif tiyatrolar; sadece alanda tiyatro yapma ihtiyacından bir araya gelenler de dâhil olmakla birlikte dünyadaki alternatif tiyatrolar ile aynı amaçla bir araya geliyorlar. Ve bu dertlerin devamlılığı grupların devam etmesine neden oluyor. Grup üyeleri arasında ortak dertlerin farklılaşması gruplardan ayrılmalara ya da grupların dağılmasına neden oluyor. Alternatif tiyatro ekibindeki ortak dertler sayesinde alternatif tiyatrolar ana akım dışındaki tiyatro alanına gruptaki eyleyicilerin kültürel sermayeleri ile alternatif değer üretmektedirler.

Ortak hayaller: Tiyatro yapma hevesiyle bir araya gelen alternatif tiyatroların öncelikli ortak hayali üretime devam etmek oluyor. Özellikle genç kuşak alternatif tiyatrolar için üretime devam edebilmek, grubun ayakta kalmasını sağlayan önemli bir unsur. Fakat zaman geçtikçe sadece tiyatro yapma hayalinin yanında estetik tercihler grubun devamlılığını etkiliyor. Bir proje ekibin tamamını heyecanlandırıyorsa ekip o hayal çevresinde bütünleşiyor. Eğer grubun estetik, dramaturgi kaynaklı tercihleri grubun içinde herkesi heyecanlandırmıyorsa gruptan ayrılmalar görülebiliyor. Hiçbir ortak hayali kalmayan alternatif tiyatro grupları dağılabiliyor.

Ortak geçmiş ve iyi arkadaş olmak: Alternatif tiyatro ekiplerinde arkadaşlık bağları grubun devam edebilmesini sağlamada önemli unsurlardan biri. Ortak geçmişi olan insanların birbirlerine duyacakları insani ve mesleki güven ekibin rahat yol almasını sağlıyor. Mesleki ilişkinin arkadaşlık ilişkisi ile sarmalandığı alternatif tiyatro gruplarında bu iki ilişki biçimi yoğunlukla birbirlerini etkiliyor. Temel amacın ekonomik sermaye birikimi olmadığı alternatif tiyatrolarda grubun ortak sosyal

sermayesi hem daha fazla olasılığın yeni projelerde denenmesini saplıyor hem de olmayan ekonomik sermayenin getirdiği dezavantajlar giderilebiliyor. Ekibin en önemli oyununun yönetmeninin bir ışık operatörü ile birlikte sahnenin tuvaletini temizlemesi grubun birbiri ile olan yakın arkadaşlık bağları, ortak geçmişi sayesinde oluyor. Ortak sosyal sermaye ortak geçmiş grubun bir araya gelmesini ve devamlılığını sağlıyor. Maddi olanaksızlıklar nedeniyle ortak sosyal sermaye alternatif tiyatro gruplarının potansiyelini belirliyor. İstanbul'daki alternatif tiyatrolara baktığımızda aynı üniversitenin tiyatro bölümünden gelen arkadaşlar beraber bir tiyatro kuruyorlar. Tiyatro yapma isteği ya da Bourdieu'cu tabirle alanda yer almak isteyen eyleyicilerin tüm sermayelerini döktüğü yaratıcı projeler ortak geçmişi olan arkadaşların birbirine verdiği destek ile birlikte başarıyor.

Üretmenin heyecanı: Yaratıcı endüstrilerde kültürel üretime devam edebilmek o iş çevresinde oluşan kendiliğinden organizasyonun beraber iş yapabilme yeteneği ile başarılabilir. Devamlılığı sağlayan unsurlardan biri de grubun beraber üretme heyecanını paylaşabilmesi. Ensemble ruhu olmayan ekipler kolayca dağılıyor. Hele ekonomik geri dönüşün olmadığı yalnızca alanın vaat ettiği pozisyonları ve tatmini kültürel ve sosyal sermaye potansiyelinin geri dönüşümüyle hedefleyen alternatif tiyatro alanındaki eyleyiciler için beraber iş yapabilmenin heyecanı çok önemli bir unsur haline geliyor. Türkiye'de amatör ruh olarak da tanımlanabilen bu heyecan tiyatro yapma arzusu, istenilen estetik tercihin grup üyelerini etkilemesi gibi sebeplerle doğabileceği gibi, ortak geçmişi olan iyi arkadaşların sosyal ilişkilerinin bir sonucu olarak da görülebilir. Sonuçta ekonomik sermaye ile ifade edilemeyecek üretim biçimleri ancak sosyal sermaye geri dönüşü veya var olan sosyal sermayenin grup üyelerini heyecanlandırması ile gerçekleştirilebilmekte.

Olumlu geri dönüşler ve manevi tatmin: Alternatif tiyatroların yaptıkları işlerden olumlu dönüş almaması maddi olarak geri dönüşün olmadığı bu alanda grupların dağılmasına yol açıyor. Fakat her projesiyle alandaki ödüllere aday olan veya alanın kabul gören işleri arasına üretilen işleri sokabilen tiyatrolar yaşadıkları manevi tatmin ile sanatsal üretime devam edebiliyorlar. Bourdieu'nun Sanat'ın Temelleri'nde belirttiği alanda yer almak isteyen bir eyleyicinin alanın diğer eyleyicileri tarafından kabul görmesi gerekmekte. Yapılan işlere dair olumlu geri dönüşler alternatif alanda var olmaya çabalayan eyleyiciler için önemli bir motivasyon kaynağı oluyor. Bir eyleyicinin sahip olduğu simgesel sermaye bu olumlu geri dönüşler sayesinde potansiyelini yükseltiyor. Mülakatlarda tüm görüşmeciler olumlu geri dönüşlerin sonraki işlerin yapılması için grubu motive ettiğini belirtti. Ekonomik sermaye sağlanan bir iş olarak niteleyemeyeceğimiz alternatif tiyatro alanı, alandaki eyleyicilere kültürel ve sosyal sermaye geri dönüşünü bu şekilde sağladıkça gruplar üretime devam edebilmekte.

Yakın mahallelerde yaşama: Alternatif bir tiyatronun oyun çıkarma süreci sahne provalarını kapsamakla birlikte grup üyelerinin provaya ulaşma sürelerini de içeriyor. Yakın mahallelerde yaşayan grup üyeleri hayatlarının daha az zamanını yolda geçiriyor. Böylece ekonomik sermaye sağlayacak diğer işlere daha çok vakit ayırabiliyorlar. Devamlılığı sağlayan önemli bir unsurun eyleyicinin alandaki potansiyel simgesel sermayesi olduğunu belirtilmişti. Simgesel sermayeyi oluşturan ekonomik sermayenin alan tarafından sağlanmadığı alternatif tiyatro alanında sosyal sermaye çok önemli bir boyut kazanıyor. Birbirine yakın bölgelerde yaşayan grup üyeleri birbirleri ile sosyal zamanlarında daha çok vakit geçirebiliyorlar. Böylece devamlılığı sağlayan arkadaşlık bağları güçlü kaldığı gibi aynı zamanda tiyatroya

dair farklı pozisyonlardan insanlarla da birlikte daha çok vakit geçirebiliyorlar. Bu da farklı projelerin daha kolay yapılabilmesini sağlıyor. Ayrıca var olan, sürmekte olan ve gelecek projeler için yaratıcı fikirlerin üretildiği sosyal ortamlar bu şekilde üretilebiliyor. Tüm bu sebeplerden dolayı birbirine yakın mahallelerde yaşayan eyleyicilerden oluşan alternatif tiyatrolar hayatlarına daha kolay devam edebiliyorlar.

Fiziksel çalışma şartları: İstanbul'daki alternatif tiyatrolar bilhassa genç kuşakta estetik tercih, politik söylem, alternatif metinlerden ziyade daha çok alternatif mekân üzerinden tanımlanıyor. Bir alternatif tiyatronun mekâna sahip olması alanın diğer eyleyicileri tarafından daha kolay kabul görmesini sağlıyor. Bu da devamlılığı etkileyen önemli bir unsur haline geliyor. Mekân sahibi olmayan alternatif tiyatrolar ise alan tarafından kolayca kabul edilemiyor. Daha da önemlisi bir oyun provasını oyunun sahneleneceği uzamda çalışmamak oyun için önemli bir dezavantaj. Alternatif tiyatrolar deyince akla gelen ilk tiyatroların mekân sahibi tiyatrolar olması da bu görüşü destekliyor. Bir alternatif tiyatro grubu mekânı varsa daha uzun ömürlü olabiliyor. Mekânın varlığı yanında mekândaki çalışma şartlarının iyi olması grup üyelerinin grupta devam etmesine olumlu yönde katkı da yapıyor.

Bireysel kalite: Kültürel sermaye yaratıcı endüstrilerde iş yapan eyleyicilerin alanda devamlılığını sağlar. Özellikle ekonomik sermayedense sosyal ve kültürel sermayenin önemli olduğu tiyatro alanında eyleyicilerin kendilerini geliştirmesi, entelektüel sermaye potansiyellerini artırması, eyleyicilerin üreteceği yaratıcı işlerin daha yetkin olmasını sağlıyor. Bu da manevi tatmin, genel kabul edilebilirlik ve alanın eyleyicileri barındırmasına sebep oluyor. Bireysel kalitesi yüksek olmayan alternatif tiyatroların yaptığı işler olumlu dönüşler almayınca gruplar dağılabiliyor.

Beraber gelişim: Ekonomik sermaye geri dönüşümünün olmadığı bu alanda bilhassa alternatif tiyatrolarda yer alan genç tiyatrocular kendi entelektüel sermayelerinin gelişiminin devam ettiği grupları ayakta tutuyorlar. Alanda çabalayan bir eyleyici eğer bulunduğu tiyatro grubunda sanatsal anlamda gelişiminin devam ettiğini görüyorsa orada devam ediyor. Böylece kültürel ve entelektüel sermaye geri dönüşünün devam ettiği gruplar yaşamına devam edebiliyorlar.

Bunların yanında alternatif tiyatro gruplarının doksanlarda var olan dans, çağdaş sanat gibi diğer disiplinlerle beraber iş yapma yeteneğini kaybettiği gözükmektedir. Alternatif tiyatroların seyircilere sunduğu deneyim artık bir tehlike haline gelen sıradanlaşma probleminden bu tip estetik arayışlar ile kurtulabilir. Yeni biçim arayışları disiplinler arası sahnelemelerle alternatif alana yeni bir soluk getirecektir.

Tüm bu çıkarımların ışığında alternatif tiyatrolar ürettikleri ekonomik sermaye olmadan da sürdürülebilir kültürel üretime devam ediyor gibi görünse de sermaye olarak başka sektörlerden sağlanan paranın veya alternatif tiyatrodan elde edilen sosyal ve kültürel sermayenin sonucu olarak başka bir sektörde sermaye olarak elde edilen paranın, sürdürülebilirlikte büyük önemi var. Böylece tüm sermaye biçimlerinin ekonomik sermayeye dönüşmek zorunda olduğunu söyleyebiliriz. Yani henüz Marx'tan öte bir şey söyleyemeyecek durumdayız. O halde ekonomik sermayeye dönmek zorunda olan sosyal, kültürel ve simgesel sermayenin ekonomik sermaye ile olan ilişkisini incelemek gerekmektedir. Bu dönüşüm çemberi sürdürülebilirliğin en önemli unsudur. İnsanlar bu konuda ikiye ayrılıyor:

- 1 Başka bir alanda üretilen ekonomik sermayeyi tiyatroya yatırırlar.
- 2 Tiyatroda üretilen simgesel sermayeyi başka alanlarda ekonomik sermayeye dönüştüren ve tekrar bu alana yatırırlar.

Bu dönüşüm ve alana yeniden yatırım çarkını döndürebilen tiyatrolar sürdürülebilir bir kültürel üretime devam edebiliyorlar.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Bourdieu, P. 2006a. *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*. H.U.Tanrıöver (Çev.). İstanbul: Hil Yayın.
- Bourdieu, P. 2006b. *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.
- Caves, R. 2000. *Creative industries*. Harvard University Press.
- Chambers, C. 2006. *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*. Londra: Continuum.
- DiCenzo, M. 1996. *The Politics of Alternative Theatre in Britain, 1968–1990*. Cambridge Studies in Modern Theatre.
- Innes, C. 2004. *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992*. B. Güçbilmez, A. V. Karaman (Çev.). İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. 1998. *2000'li Yıllara Doğru Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Moffat, A. 1978. *The Edinburgh Fringe*. Londra: Johnston and Bacon.
- Nutku, Ö. 1999. *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Pekman, Y. 2011. *Geleceğe Perde Açan Gelenek: Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları – 2*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

-Rees, R. 1992. *Fringe First: Pioneers of the Fringe Theatre on Record*. Londra: Oberon Books.

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

MAKALELER

-Buttanrı, M. 2010. "Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Batı Etkisi" *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, (2010): 50-91.

-Erkoç, G. 2002. "1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri." *Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi* (13).

-Freeman, S. 2006. "Towards a Genealogy and Taxonomy of British Alternative Theatre." *New Theatre Quarterly* (22): 364-378.

-Khan, N. 1983. "The Fringe: a Subjective History from Naseem Khan." *Drama*, (149): 8-10.

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

-Starkey K, Barnatt, C. ve Tempest, S. 2000. "Beyond networks and hierarchies." *Organization Science*, (11): 299–305.

-Townley, B. Beech, N. ve McKinlay, A. 2009. "Managing in the creative industries:Managing the motley crew." *Human Relations*. (62): 939–962.

GAZETE MAKALELERİ

-Dölçek, H. 1988. “Değişen kapitalizm” *Milliyet*, 18 Ocak.

- Haber, 1997. “Assos'ta festival” *Zaman*, 20 Eylül.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

-TDK Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü. 2007. “Alternatif”. Erişim: 20 Nisan 2015.

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bati&arama=kelime&guid=TDK.BATI

-Kalem, A. 2007 “A Brief Account Of The Contemporary Dance In Turkey”.

Erişim: 20 Nisan 2015.

<http://aylinkalem.blogspot.fr/2007/06/dbm-report.html>

MÜLAKATLAR

-Altunkaya, U. T. 2014. *Tiyatro Artı ile Mülakat*. İstanbul. Kasım 2014

-Daltaban, M. 2014. *DOT Tiyatro ile Mülakat*. İstanbul. Eylül 2014.

-Göker, G. Z. 2014. *Tiyatro Hal ile Mülakat*. Mayıs 2014.

-Gülan, Y. Ö. 2014. *Galata Perform ile Mülakat*. Eylül 2014

-Günsur, Z. 2007. *Zeynep Günsur ile Söyleşi*. Nisan 2007.

-Kecin, D. 2015. *Tiyatro Ölü Aktörler ile Mülakat*. Ocak 2015.

-Selen, A. ve Aktaş, Ş. 2014. *Tiyatro Tem ile Mülakat*. Ağustos 2014.

-Uçaray, E. E. 2014. *İkinci Kat ile Mülakat*. Eylül 2014.