

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANA SANAT DALI
TİYATRO YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ BİR TİYATRO ÖRNEĞİ: DOT

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Derya ASLAN

Danışmanı

Yrd. Doç. Dr. Ayla Kapan EZİCİ

İstanbul – 2017

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANA SANAT DALI
TİYATRO YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ BİR TİYATRO ÖRNEĞİ: DOT

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Derya ASLAN

Danışmanı

Yrd. Doç. Dr. Ayla Kapan EZİCİ

İstanbul – 2017

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Tiyatro.....Anabilim/Anasanat Dalı Tiyatro..... Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisiDerya Aslan..... tarafından hazırlanan
“.....Türkiye’de Geçmiş Bir Tiyatro Örneği: DOT.....”

adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 26/10/2017

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

İmzası :

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Ayşe Kapan Erci

Danışman: Halil.....Üniv. Tiyatro ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Zeynep Gökmen Yücel

Kadriye Has.....Üniv. Tiyatro ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Doç. Mesrur Savaş

.....Halil.....Üniv. Opera ASD/ ABD Öğr. Üyesi

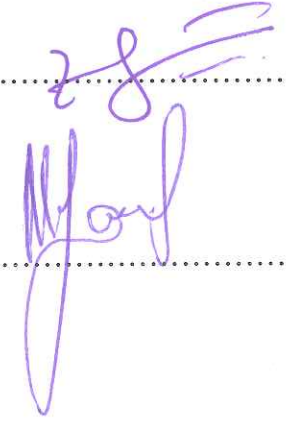
Jüri Üyesi:

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

Jüri Üyesi:

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





İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
1. GİRİŞ	5
2. POSTDRAMATİK TİYATRO	3
2.1. Postmodernizm ve Postmodern Sanat	7
2.2. Postdramatik Tiyatronun Özellikleri.....	14
2.3. In-Yer-Face / Suratına Tiyatro	20
3. TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ BİR TİYATRO ÖRNEĞİ; DOT.....	24
3.1. Türkiye’de Çağdaş Tiyatro.....	24
3.1.2. Türkiye’de Çağdaş Tiyatronun Bugünü.....	27
3.2. Dot'un Kuruluşu, Amaç ve İlkeler.....	31
3.2.1.Sahneleme Anlayışları.....	32
3.2.2.In-Yer-Face / Suratına Tiyatro ve Çağdaş İngiliz Tiyatrosundan Örnekler.....	35
3.3. Dot ve Uluslararası Edinburgh Festivali.....	44
3.3.1. Uluslararası Edinburgh Festivali.....	45
3.3.1.1. Edinburgh Fringe Festivali.....	45

3.3.1.2. Rhinoceros / Gergedanlar Sahnelemesi.....	47
3.3.1.2.1. Kùltürler Arası Diyalog.....	51
6. SONUÇ.....	53
7. KAYNAKLAR.....	55
8. EKLER.....	61
9. ÖZGEÇMİŞ.....	72

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Derya Aslan
Anabilim Dalı : Tiyatro
Programı : Tiyatro
Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Ayla Kapan Ezici
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Ekim 2017

TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ BİR TİYATRO ÖRNEĞİ: DOT

ÖZET

20. Yüzyılda tiyatronun hayatın aynası olarak algılandığı gerçekçi estetiğın yadsınışı, beraberinde tiyatronun birçok ögesinin de temelden sorgulanmasına neden olmuştur. Bu tezde 20. Yüzyıldan günümüze kadar olan süreçte tiyatro alanında yaşanan dönüşümler Dot tiyatrosu eksene alınarak tanımlanmıştır. Türkiye’de çağdaş tiyatronun ortaya çıkışı ve gelişimi tarihsel süreç içerisinde değerlendirilmiş ve örneklerle Türkiye’de çağdaş tiyatronun varlığı ve konumu genel hatlarıyla ortaya konulmaya çalışılmıştır. Dot’un oyun seçimlerinde sıkça yer verdiği in-yer-face akımı ve Britanya tiyatrosundan örneklerle Dot tiyatrosunun çağdaş tiyatro içindeki yeri, Türkiye’de çağdaş tiyatro alanında getirdiği yenilikler, sahnelemeleri, projeleri, ilkeleri ele alınmış ve sonuca varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Çağdaş Tiyatro, Dot, In Yer Face, Britanya Tiyatrosu, Edinburgh Festivali

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Derya Aslan
Field : Tiyatro
Program : Tiyatro
Supervisor : Yrd. Doç. Dr. Ayla Kapan Ezici
Degree Awarded and Date : Master –October 2017

A CONTEMPORARY THEATER SAMPLE IN TURKEY: DOT

ABSTRACT

The denial of the realistic aesthetics of 20th Century theatre being perceived as the mirror image of life, resulted in many theatrical factors being questioned. In this thesis, transformation in the field of theatre from the 20th Century to the present day were defined by using the Dot theatre axis. The emergence and development of contemporary theatre in Turkey was evaluated in the historical process and its position has been introduced with examples. The existence and movement of the in-yer-face theatre that Dot frequently places in the selection of plays and examples of theatres in Britain, as well as the place of Dot theatre in contemporary theatres, the innovations that have been brought to the Turkish contemporary theatre, projects, staging, and principles, have been considered.

Key Words: Postmodernism, Contemporary Theatre, Dot, In-Yer-Face Theatre, British Theatr, Edinburgh Festival

1. GİRİŞ

“Türkiye’de Çağdaş Bir Tiyatro Örneği: Dot” başlığı taşıyan bu tez çalışmasında, ülkemizde çağdaş tiyatronun verimli örneklerinden olduğu düşünülen “Dot Tiyatrosu” eksen alınarak incelenmeye çalışılmıştır. Bu çalışmayla hem tiyatro literatürüne katkı sağlanması hem de alanda benzer çalışma yapacaklar için kaynak oluşturulması amaçlanmıştır.

Tez çalışmasının gerçekleşmesinde konuyla ilgili yazılı kaynaklardan, internet verilerinden ve Dot Tiyatrosu genel sanat yönetmeni Murat Daltaban, yönetmenlerinden Serkan Salihoğlu ve kurucu-yöneticilerinden Özlem Daltaban ile kişisel görüşmeler yapılmıştır. Ayrıca Dot Tiyatrosunun Edinburgh’da gerçekleştirdiği “Rihonoceros” çalışmasına bizzat gözlemci olarak katılarak çalışmanın sonuçları edinilen verilerle değerlendirilmiştir.

Bu tez çalışması üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde tez başlığı ile doğrudan ilintili olduğu düşünüldüğünden Postdramatik tiyatro, postmodernizm ve postmodern sanat ve Dot’un sıkça sahnelemelerinde yer verdiği in-yer-face akımının tanımı ve özellikleri değerlendirilmiştir. Pek çok formun bir arada kullanıldığı yapımlarıyla çağdaş bir tiyatro anlayışının örneği olan Dot’un post-dramatik tiyatro, postmodern tiyatro, in-yer-face akımı ve Britanya tiyatrosu örneklerinden ne şekilde faydalandığını görebilmek için bu akımların incelenmesine gereksinim duyulmuştur.

Tiyatro insanların kendilerini ifade etmelerine olanak tanıyan bir araç olarak ortaya çıkmış, ardından toplumsal, kültürel bağlamda kitleleri etkileyen bir gösteri sanatı olarak yerini almıştır. Yüzyıllar boyunca tiyatro sanatı hem iktidarlar tarafından bir amaca yönelik olarak kullanılmış hem de bağımsız sanatçılar yüzyılın toplumsal problemleri ile baş ederken, onları eleştirmek için bu sanatı bir ifade aracı olarak kullanmışlardır. Böylelikle tiyatro sanatı savaşlar, felaketler, devrimler, kısacası dünya üzerinde kitleleri etkileyen her türden değişim ve dönüşümü sanata dönüştürmeyi başarmıştır. Bu bağlamda ikinci bölümde Dot örneğine geçilmeden

önce, Türkiye’de çağdaş tiyatronun gelişimi tarihsel süreç içerisinde değerlendirilmiş ve örneklerle Türkiye’de çağdaş tiyatronun varlığı ve konumu genel hatlarıyla ortaya konulmaya çalışılmıştır. Türk Tiyatrosu Tanzimat döneminde Batılılaşma sürecinde ilerlemiş, geleneksel olanla batılı olan arasında bir dengede durmaya çalışmıştır. Deneysel-çağdaş-postmodern-postdramatik etkiler taşıyan sahneleme örnekleriyle Ana akım ve ödenekli tiyatrolar dışında kalan tiyatrolara yer verilmiştir.

Dot’un kimliği, ortaya koyduğu yapımlardan örnekler, yalnızca sahnelediği oyunları değil, vizyon ve misyonu, Türkiye tiyatrosu adına gerçekleştirdikleri ilkler araştırmaya dâhil edilmiştir. Değerlendirme yapılırken seçilen oyunlar çağdaş Britanya tiyatrosu ile bağlantılı olarak ele alınmıştır. Hem postdramatik ve postmodern ile bağlantısının kurulması hem de Türk tiyatrosu için önem teşkil eden Edinburgh’da yaptıkları Fringe ve Uluslar Arası Edinburgh Festivali çalışmaları da bizzat gözlemci olarak katılarak süreç içerisinde incelenmiş değerlendirme kapsamına alınmıştır. Mekân tasarımlarındaki seçimlerinden, sahneleme biçimlerine, metin seçimlerinin yol açtığı kuramsal tartışmaların analizleri ve tanımları yapılmıştır. Bu analizler ve tanımlar yapılırken kurucuların ve yönetmenlerin değerlendirmeleri ile birlikte sanat yönetimi perspektifinden ilerlenmesi uygun görülmüş ve Dot’un Türkiye’de bir çağdaş tiyatro örneği olarak konumu değerlendirilmiştir.

2.POSTDRAMATİK TİYATRO

20. Yüzyılda tiyatronun hayatın aynası olarak algılandığı gerçekçi estetiğin yadsınışı, beraberinde tiyatronun birçok ögesinin de temelden sorgulanmasına neden olmuştur. Tiyatro 20. Yüzyılda geniş bir performans yelpazesinde yerini almış, bunu ritüelden gelen güçlerle birleştirmiş ve kültürün birçok alanından geçmiştir. Bunun sonucunda da disiplinler arasında organik bağlantılar kurmaya elverişli bir duruma gelinmiştir. Yeni tiyatronun “postmodern”, “çağdaş deneysel”, “çağdaş alternatif”, “fiziksel tiyatro”, “yapısökümcü tiyatro”, “multi-medya tiyatro”, “performans sanatı”, “yeni yazım” gibi tanımlarla anıldığı görülmektedir.

Alman tiyatro araştırmacısı Hans Thies Lehman artık dramatik formların dışında görülen tiyatroyu tanımlayabilmek üzere “Postdramatik Tiyatro” (Postdramatisches Theater) adlı kitabını 1999 yılında yayımlar. Lehmann’ın bu çalışmasının çağdaş tiyatroyu anlamlandırma yolunda kapsamlı bir çalışma olduğu ifade edilmektedir. Yeni tiyatroyu tanımlamak için kullanılan `Postdramatik` ifadesi postmodernist ve post yapısalıcı düşünce ile birliktelik gösterir.

1901 ve 2000 yıllarını kapsayan 20. Yüzyıl sanayi, endüstri ve teknoloji devrimleri sonrası geç kapitalizmin toplumun her kesimini etkilediği bir dönem olarak adlandırılmaktadır. “Konvansiyonel Marksist bakış açısına göre, bireyin kişiliği çevresel koşullar tarafından belirlenir ve bundan dolayı da toplumsal değişim bilinçteki değişimden önce gelmektedir.” (Innes, 2010: 25) Sanatı anlama ve anlamlandırmanın bir yolu da tarafsız bir bakış açısıyla çağı sorgulamak ve yorumlamakla mümkündür. Bu bağlamda Postmodernizmi tanımlamak post dramatik kuramı anlamlandırmada etkili olacaktır. (Lehman, 2006: 105)

2.1. Postmodernizm ve Postmodern Sanat

Postmodernizm, doğası gereği, varoluşçu temsilciler tarafından tanımlanamaz olarak ifade edilmektedir. 1979 yılında J.F Lyotard “Postmodern Durum” adlı eserinde, toplumlar post endüstriyel, kültürler de postmodern olarak bilinen çağda bilginin konumunun değiştiğini ifade eder. “Bu geçiş Avrupa için yeniden insanın tamamlanışını işaret eden 1950’lerin sonundan itibaren yürürlüktedir. Hızlı ya da yavaş, ülkelere göre farklılık göstermektedir.” (Lyotard, 1997: 16)

Postmodernizm, sanat üretimini, üretim olarak sanat çatısı altında izleyicisi ile bütünleştirilmiştir. Lyotard’ın ifade ettiği gibi; “postmodern sanatçı ve yazar felsefeci konumundadır, çalışmaları belli başlı kurallar tarafından yönetilemez, belirli bir yargıya göre yargılanamaz. O kuralsız çalışmaktadır.” (Lyotard, 1997: 158)

Postmodernizmde modernizm düşüncesinin tersine aklın insanları iyiye ve mutluluğa götürmediğini, aksine savaşların, teknolojik silahların ve birçok akıl ürününün, başka bir deyişle ‘modern dünyanın’ söylenenin aksine insanları huzursuzluğa götürdüğü ileri sürülür. Postmodern düşünörlere göre toplumda parçalanmışlık, kaos ve süreksizlik vardır. Politik-ekonomik sömürü düzeninin büyümesi, doğanın, insanın doymak bilmez hırsı karşısında giderek yok olması, halklar arasında süren savaşlar, yeryüzündeki tedirgin varoluşun göstergeleridir. Modernizme karşı düşünceler belirginleşir. Romantizmin yerini sembolizm, formun yerini antiform, tasarımın yerini rastlantı, hiyerarşini yerini anarşi, mecazın yerini kinaye, anakodların yerini kişisel dil alır.

Frederic Jameson postmodernizmi “genç kapitalizmin ortaya çıkardığı yeni toplumsal düzenin içkin doğrusu” (Beşe, 2013: 53) olarak yorumlar. Nihilizm, belirsizlik ve bunalım posmodernizmin ön kabulüdür. Sanat arayışları derin, insanca özlemlerin gölgesinde, parçalanmış bilincin bütünlüğe doğru çırpınına dönüşür. Yaşamın sanattan, sanatın yaşamdan beklentileri çağdaş sanatın günümüzde ulaştığı son dönemeci belirler. (Candan 1997: 142)

Kültür ve sanatta değişim kaçınılmaz bir olgudur. “Tıpkı bireylerde olduğu gibi toplumlar da birbirleriyle iletişim kurarken, aynı zamanda bir değişim de yaşarlar.” (Kayserili ve Satır, 2013: 309) Adorno’nun “Kültür Endüstrisi” adlı kitabının sunuş bölümünde Bernstein’in postmodernizmin yönelimini şu şekilde ifade ettiği görölmektedir; “Postmodernizm yüksek sanat ile düşük sanatın (yeniden) birleşmesi çabasındadır ve bu da modernizmin elitizmi karşısında demokratik bir tepkidir.” (Adorno, 2016: 35) Ancak Adorno bu eserinde postmodernizmin ortaya çıkardığı sınıfsal, toplumsal tehlikelerden de söz eder; “Yüksek sanat da, sinai biçimde üretilmiş tüketici sanatı da kapitalizmin damgasını taşır.” (Adorno, 2016: 11) Sınıflı toplumlarda sanat, kapitalizmin gelişmesiyle birlikte kültür endüstrisinin bir parçası olarak kabul edilmiştir. Bir karşı duruş olarak başlayan bu akım yeniden kültür endüstrisinin bir parçası olmuştur. 21. Yüzyıl’da sanatın pazarlanmıyor oluşu bir pazarlama stratejisi halini almıştır. Adorno’nun belirttiği gibi:

Özerk sanat sınıflı bir toplumda ancak işçi sınıfının dışlanmasıyla tam anlamıyla gelişebilir. Saf sanat eserlerinin, sanat dışındaki dünyada hüküm süren faydayı ve araçsallığı reddeden amaçsızlığı meta üretimini gerektirir. Saf sanat eserlerinin özerkliği, dışsal amaçlardan bağımsızlığı, belirli bir tüketicinin talebi üzerine değil, özel olarak üretilmiş olmalarından kaynaklanır. Eserlerin kullanıma hizmet etmemesi, “pazarlanmaması” değerinin altında yatan riyakâr bir unsurdur. (Adorno, 2016: 21)

Postmodern kuramcılar, günümüzün ileri teknolojisi ve medyanın yeni bir toplumsal ve kültürel biçim oluşturduğunu ileri sürerler ve bu değişim süreçlerinin yeni bir postmodern toplum yarattığını, bu dönemin kavramlarının yeniden tanımlanmasını gerektiren yeni kuramlar talep ettiğini dile getirirler. (Ünal, 2004: 19) Ulus aşırı medya ağının kültürel sınırları ortadan kaldırdığı ve böylelikle küresel bir kültüre yol açtığı görülür. (Balcı, 2006: 5) Postmodern toplum iletişim ve enerji teknolojilerinin belirlediği toplumdur. Kitlesele toplum birimleri içinde yaşam, insanca iletişim sıcaklığının yerini elektronik medyanın almasına yol açmaktadır. Çağdaş sahneleme, gelişen iletişim teknolojileri ile birliktelik kurar. Tiyatroda kullanılan teknolojiler artıkça buna paralel olarak sahneleme yöntemleri de dönüşüme uğramıştır. “Kullanılan yeni ortam ve teknolojiler, hem ortaya çıktıkları dönemlerin sosyo-ekonomik, siyasi ve hatta sanatsal gelişimlerinin ürünüdürler hem de bu gelişmeleri görünür kılarlar.” (Şeyben, 2016: 89) Şeyben’in ifade ettiği gibi:

Dixon ve Bergaus'un da işaret ettiği üzere, çoklu ortamlı sahnelemeler açısından 1910'lu, 1960'lı ve ardından 1990'lı yıllar devrim niteliğinde dönemlerdir... 1910'daki avangart akımlar (özellikle fütürizm ve konstrüktivizm), 1960'lardaki kadın ve gençlik hareketleri, video sanatı ve performanslar, 1990'larla birlikte bilgisayarın yaygınlaşması ve dijitalleşme, çoklu ortamlı sahnelemeleri kökten değiştirdi. (Şeyben, 2016: 89)

Tüketim pratiklerinin “her zaman daha hızlı” tüketmeye doğru yöneldiği aşırı medyatikleşme çağında Amerikalı sanatçı Joan Jonas düzenlediği performatif gösterimlerde TV monitörlerinden yansıyan görüntü oyunlarına yer vermiştir. (Candan 2013: 167) Video kayıt görüntülerinin sonraki yıllarda giderek daha sık kullanıldığı ve “video art” türü olarak oldukça yaygınlaştığı görülür. Dijital kültürün baskınlığı doğal olarak sanat yapıtlarının bir parçası olur.

Medya üzerine yaptığı çalışmalarla ün kazanmış Fransız düşünür ve sosyolog Baudillard gerçeğin simülasyonlardan oluştuğunu ileri süren, 1981 yılında yayımlanan “simulacrum” teoreminde gerçeğin bir taklit olduğunu vurgulamakta, ancak bunun basit bir taklitten öte “gerçeği gerçeğin göstergeleriyle ikame etmek” olduğundan söz etmekte, artık “gerçek dünya ve imgeleri arasında ayırım yapma becerisine sahip değiliz” (Baudillard, 2003: 1) demektedir.

Dijital teknolojilerin günlük yaşamda yaygınlaşmasının ardından tiyatrodan da yalnızca bu teknolojilerin salt kullanımı üzerinden değil anlam yaratmada da etkin bir araç olarak yer aldığı görülmektedir. İmge kullanımı bu ifadeye bir örnek olarak gösterilebilir. Sahnelemeye olan etkilerinin yanı sıra metin yazımı da kayıtlı ve dijital ortamların sunduğu teknik olanaklardan faydalanmaya başlamıştır. Düşsel metinlerin bu yolla fazlalaştığı görülmektedir. Sahneleme yöntemlerindeki gelişmeler metin yazımlarını etkilemiştir. Bazen bir fotoğraf karesi dahi bir yapıtın metnini oluşturabilmektedir. Anlatıların bir kurgu olduğu vurgulanır ve metinden yola çıkan bir tiyatro yapıtı yerine metni yapıtın bir parçası olarak belirleyen ve kullanan bir tiyatro karşımıza çıkar. Sıklıkla dil oyunları kullanılır ve toplumsal dil, kurgusal karakterler yeni bir bütünlüğe hizmet eder. Derrida'ya göre sözcükler yalnızca diğer sözcüklere gönderme yapar, şeylere ya da düşüncelere değil. Metin yazarları daha önce karşılaşmış oldukları metinler ve sözcükler temelinde metinlerini oluştururlar.

Dolayısıyla anlam bütünde aranmalıdır. Tüm bu parçalı yapının bir diğer özelliği ise ‘metinlerarasılık’tır. Bir metin başka bir metine gönderme yapar. Postmodernizmin bir unsuru olarak bu çalışmada yer verdiğimiz kişisel dil (diyolekt) aracılığıyla da kültürler arası bağ kurmak hedeflenir. “Bir metnin alt metninin ayrıştırılarak yorumlanmasına ve daha sonra yeni yaklaşım ve estetik kaygılar uyarınca çok çeşitli biçimlerde yeniden bir araya getirilmesine olanak tanıyan” (Ünal, 2004: 84) yapıbozum tekniği de çağdaş tiyatro yapıtlarının içerik açısından önemli bir unsurdur. Postmodern sanat yapıtlarında kullanılan montaj ve kolaj teknikleriyle disiplinlerarası çalışmaya zemin hazırlanmaktadır. (Harvey, 2014: 67) Yapıbozum tekniği yeni bir metin okuma biçimi, bir dramaturji tekniği olarak gösterilebilir.

Lyotard’a göre postmodernizmin temel anlatılarından biri üst anlatıların reddidir. “Bilgiyi meşrulaştırmak için kullanılan ya da evrensel gerçekliğe yönelik bir iddiası olan büyük anlatıların ya da dizgelerin hepsi üst anlatılardır.” (Ünal, 2004: 79) Günümüzde postmodern sanat yapıtlarının hemen hepsinin bu tür anlatıların reddinden doğmakta ve gelişmekte olduğu gözlemlenmektedir. Postmodernizmde doğru-yanlış, iyi ya da kötü yoktur, vurgu her ikisinin bir arada olabildiği üzerinedir.

Postmodern sanat yapıtlarında, birçok akım ve özellik geliştirilmiş, bunlar hem eş zamanlı hem birlikte hem de tek başlarına bir anlam ifade edecek şekilde kullanılmış ve gelişme göstermiştir. Çeşitli sosyal, kültürel durumların, Kadınlar, çocuklar, qureer, toplumsal cinsiyet, din ve mezhep, etnisite, koloni sonrası göçmenlik gibi çeşitli grupların incelenmesi tiyatro alan çalışmalarını çeşitlendirmiştir. (Ezici, 2014: 33) Postmodernizmde tanımlanan çok kültürlülük ve kültürler arası toplumların asal sorunları olarak belirlenen kimlik krizinin, sanatsal çalışmaların, özellikle tiyatro alanındaki araştırmaların odağında olmuştur. Dünyanın melezleşmesi, göçlerle birlikte kültürlerin de Avrupa’ya taşınması ve Avrupa yüksek kültürünün emperyalizmle birlikte egemen oluşu etkilidir. Çok kültürlülük, büyük göç dalgaları ve çöken sömürge imparatorluklarının ardında bıraktıkları etnik çeşitlilikle bağlantılıdır. (Balcı, 2006: 2)

Postmodern sanat kavramsal bir yapıya sahip olduğundan dijital teknolojilerle hızlıca uyum sağlamıştır. Bu uyum öyle ki, 2000’li yıllara gelindiğinde çağdaş tiyatronun nerdeyse ayrılmaz bir parçası olmuştur. Özellikle mekân ve zaman

kullanımlarına etkili olduğu gözlemlenmiş ve karakterlerin gerçekleştirebilecekleri eylemler de teknik olanaklar sayesinde çeşitlenmiştir. Sadece tiyatro metninin kendisi değil, sahneleme de bir metin olarak görülmeye başlanmıştır. (Şeyben, 2016: 143) Zamanın algılanması, insanlık tarihiyle birlikte evirilen öznel bir kavramdır. Candan'ın belirttiği gibi:

Postmodernizmin yeni zamansallığı bir yandan bizleri geçmiş-gelecek-şimdiki zaman dışında eşzamanlı olarak herkesin zamanıyla baş başa bırakır. Dijital teknolojinin sahne üzerinde varoluşunu yorumlayan araştırmacılar bu durumu bilgisayar teknolojilerinden RAM (Rastlantısal Ulaşılabilir Bellek) kavramıyla kıyaslanabildiğinin altını çiziyor. Çizgisellik ve art ardalığın yerini rastlantısallık ve eşzamanlılık alıyor. (Candan, 1997: 195)

Postmodern yapıtlarda genellikle zaman belirsizdir, bir geçmişi ya da geleceği işaret edebilir, dramatik akış yapı bozuma uğrar. İngiliz oyun yazarı Howard Baker'a göre postmodern tiyatro, resimlerden oluşan görüntü ağırlıklı bir tiyatrodur. Tiyatronun geleneksel elemanları olarak bilinen kurgu ve karakter terk edilmekte, zaman ve mekân gibi kavramların bütünlüğü tümünden kaldırılarak ve yerini resimlerin, tabloların, işitsel ve görsel imajların oluşturduğu "anların" bütünü almaktadır. (Koyuncuoğlu, 2002: 149)

Yapıtlarında zaman kullanımını geniş anlamıyla dönüştüren, en bilinen çağdaş yönetmenlerden birinin Robert Wilson olduğu söylenebilir. Wilson yapıtlarında zamanı esnetilmiş ve süreksizleştirilmiş olarak kullanır. Zaman olduğundan çok daha yavaş ve çizgisel akışı bozuk bir şekilde ilerler. Wilson'ın düşüncesine göre herkes iki farklı düzeyde görür ve işitir. Candan Wilson'un bu durumu şu şekilde ifade ettiğini açıklar;

"Dış ekran" dediği düzeyde dış dünyanın olayları izlenir. Buna karşılık bir "İç ekran" vardır. Burada düşler etkili olur. Yönetmenin ağır hareketlerle ve esnetilmiş zaman içinde gerçekleştirdiği görüntü ve eylemler, izleyicinin her iki düzeydeki algılarının örtüşmesine olanak verir. Normal algının ötesinde bir izlemenin kişileri "trans" benzeri bir ruhsal duruma sokması söz konusudur. (Candan, 1997: 179)

Yapıtların postmodern olup olmadığı konusundaki değerlendirmeler, postmodernin ne olduğu konusundaki tanımın belirsizliğinin olduğu üzere bir kesinlik kazanmadan ilerlediği ve bunun da postmodernitenin bir unsuru olduğu

gözelemlenmektedir. “Postmodernizm, her şeyden önce bir eklektik anlayış içinde çoğulculuğu benimseyen ‘her şey olur’ parolasıyla kendini ortaya koyan bir akımdır.” (Kayserili ve Satır 2013: 311) Lyotard’ın ifade ettiği gibi; “nihayet burada bizim işimiz gerçeklik değil, algılanabilen ancak sunulmayan imaları keşfetmek olduğu açığa çıkmaktadır.” (Lyotard 1997: 158)

Postmodern sanat yapıtlarının bir tümden değişim ve buluşlar yolunda ilerlediği söylenebilir. Postmodern yapıtların birçoğunun kendi adlarıyla birlikte yeni bir tür olarak varlıklarını sürdürdükleri görülür. Alan Kaprow’un 1959’da New York kentinde “18 Happening in 6 part” başlıklı sergisinin ardından “Happening” deyiminin gösteri sanatları literatüründe yer alması bu duruma örnek verilebilir. Sergi 6 odadan oluşan bir alanda gerçekleştirilmiş ve anlam seyirciye bırakılmıştır. Kaprow’un bu sergisinin ardından bir daha yenilenmeksizin, tek bir defa yapılan gösteriler için “Happening” sözcüğü kullanılır olmuştur. (Candan, 2013: 163)

Postmodernizmle tanımlanan yeni yüzyılda klasik dramaturjinin çözülmesi, yeni türlerin ortaya çıkması, disiplinler arası çalışmaların ve multimedya kullanımının artmasıyla sahneleme biçimleri çeşitlenmiştir. Karakteristik özelliğini bu bağlamda Patrice Pavis “canının çektiği yerden topladığı malzemeleri daha iyi bütünleştirebilmek amacı adına bir akım ya da avan-garde’la bağlarını kesin biçimde koparmayı reddetmesidir” (Pavis, 1999: 87) ifadesiyle açıklamaktadır. Avangart akımla bağlarını koparmayan postmodern tiyatro estetiğini ise Özüaydın şu şekilde ifade etmektedir:

Avangart akımların tiyatro estetiğine getirdiği yenilikler, özbiçim diyalektiğinde biçimin ağır basması ile birlikte, sözün öneminin azalması ve görsel iletişimin ön plana geçmesi, sahnenin plastik olanaklarının bir anlatım aracı olarak değerlendirilmesi ve oyun yapısının parçalanması olmuştur. (Özüaydın, 2006: 28)

Klasik dramaturjinin çözüldüğü yapıda bedensel göstergeleri inceleyen performans sanatının sahneleme üzerindeki etkisi ile birlikte metnin yerini metinsizlik, kolaj, montaj ve parçalardan oluşan postmodern estetik alır. Ortaya çıkan gösterim türleri, pop sanatı, film kültürü, happeningler, multimedya eğlencelik gösteriler, rock konserleri ve öbür yeni kültür biçimleri, şiir ya da roman gibi daha önceki biçimlerin kısıtlılıklarını aşmaktadır. Birçok alanda farklı sanatçılar medyaları

birbiriyle harmanlayarak kitsch ve popüler kültürü kendi estetiklerine katmaya başlamışlardır.

2.2. Postdramatik Tiyatronun Özellikleri

Postdramatik Tiyatronun en belirgin özelliği Aristoteles'ten beri kullanılan ve dramatik tiyatro ilkelerinden biri olan ve yaratımların belirleyici unsuru olarak açılanan eylem-zaman-mekân birliğinin, bir diğer deyişle "üç birlik" kuralının yıkılması olmuştur. Postdramatik tiyatro metin, mekân, zaman, beden, teknoloji ve medya kullanımları açısından yeni bir tiyatro estetiğidir. (Ünal, 2004: 92) Lehmann, Postdramatik Tiyatro adlı yapıtında, yeni tiyatro tekstlerinin -burada teksten kasıt bütün öğeler ve elemanlardır- artık dramatik olmayan tekstler olduğunu ifade etmektedir. (Best ve Kellner, 2016: 28)

20. Yüzyıla geçişte gerçekçi estetiğin yadsınışı ile birlikte Richard Wagner, Adolphe Appia ve Gordon Graig tiyatro sanatının estetik ilkelerini yeni baştan yapılandıracak öncü tasarımcılar olarak anılmaktadır. (Candan, 1997: 5) Bunun nedeni İtalyan sahne yapısı içinde, zamanın ötesinde düşledikleri sahne tasarımları ile yanılısama, yalancı perspektif, hareketli dekor uygulamaları, müzik ve beden kullanımı ve rejî kavramının ortaya çıkmasında öncü rol oynayan "ortak sanat yapıtı" kavramı bu üç sanatçının öncülüğünde 20. Yüzyıl sahnelerinin değişimine ön ayak olmuştur. (Yıldız, 2005) Appia, sahnelerin gerçeklik atmosferi veren dekor öğeleriyle doldurulması yerine yapıtın "ruhunu" ortaya koyacak, sade, dikkati oyuncunun jestleri üzerinde toplayacak ve dramatik gerilimi vurgulayacak basit bir dekor gerektiğini savunmuştur. Appia'nın dışavurumcu görüşleri, İngiliz yönetmen Gordon Craig tarafından özel ışıklandırma yöntemleriyle geliştirilmiştir. Craig, sahnede duygusal ve görsel değil, tinsel ya da zihinsel bir etki yaratmanın olanaklarını araştırmıştır.

1938 yılında Vahşet Tiyatrosunu önerdiği "Tiyatro ve İkizi" adlı eserinde Antonin Artaud, gerçek bir tiyatro oyununun duyguların derinliğini sarması gerektiğini ve tiyatro oyuncusunun da bu bağlamda bir 'yürek atleti' olduğunu dile getirir.

Bildiğimiz anlamda bir vahşetten değil, daha korkunç, daha zorlu, nesnelere ve olayların bize karşı girişebileceği bir vahşetten söz ediyorum. Bizler özgür değiliz ve gökyüzü her an başımızın üstüne düşebilir. Tiyatro da bize önce bunu öğretmek için yaratılmıştır.” (Artaud, 2014: 57)

Antonin Artaud'nun perspektifi kıran Vahşet Tiyatro'su, Jerzy Grotowski'nin Yoksul Tiyatro'su, Meyerhold'un Biyomekanik tekniği, kaynağını ilkel mitlerden almış, yirminci yüzyılın ilk yarısında yaşanan öncü yaklaşımlara örnektir.

Karşı gerçekçi akımların öncülük ettiği sahneleme alanında yaşanan değişimlerden biri de oyuncu bedeninin yeniden salt varlığı ile önem kazanması olmuştur. Örnek olarak Meyerhold'un belirli kas teknikleri vasıtasıyla istenen duyguların refleks olarak üretildiği biyomekanik tekniği öncü yaklaşımlardan biridir. 1919 - 1930 yılları arasında Berlin'deki devlet tiyatrosunun sanat yönetmenliğini yapan Leopold Jessner'in geliştirdiği dışavurumcu tiyatro tekniği oyuncu bedenini öne çıkaran ve çağdaş yaklaşımlara yol açan bir teknik olarak bilinmektedir. Ardından tiyatro-ritüel bağlantısının canlanması, Grotowski'nin fiziksel eylemler odaklı çalışmaları, sanat ve yaşamı bütünleştiren etkileri sahneye taşıyan topluluklar ve sanatçılar, performans sanatının evrimi, dans tiyatrosunun gelişimi vb. etkilerle birlikte fiziksel tiyatronun yerini sağlamlaştırdığı görülür. Fiziksel tiyatroyu, metne dayalı, konvansiyonel tiyatro anlayışından ayıran en önemli fark oyuncunun aynı zamanda metnin yaratıcısı olduğu rejî, dramaturji, sahne, metin gibi unsurlara karşın oyuncunun fiziksel becerilerinin egemen olduğu, ekip çalışması yönteminin kullanıldığı tiyatroya dayalı bir akımı tarif etmeye başlaması fikri olduğu bilinmektedir. Oyunculuk çalışmalarında, oyuncu ile oyuncunun kendi doğası arasındaki kalıpları kırması hedeflenmiştir. (Ülgen, 2012) “Postdramatik tiyatrodaki yönetmenin yanı sıra ona eşlik eden her bir sanatçının, dansçının, müzisyenin, oyuncunun kendine ait, özgür bir ‘alanı’ vardır. Beden, bir karakteri canlandırmak yerine ses, ritim ve ahengi arayan bir nesneye dönüşmüştür.” (Demirkol, 2013: 4)

Batı tiyatrosu geleneğinin 20. yüzyılın ilk döneminden itibaren sorgulanmaya ve gerçeklik karşıtı uygulamalarla tiyatronun, kökenlerine, tinsel bağlantısına

yönlendiği görülmektedir. “Yüzyılın ilk yıllarında misterî oyunları sadece mistik bir eğilime ait oyunlar olarak değil, bir gösterim yöntemi ve aynı zamanda farklı bir dramatik tür olarak algılanıyordu.” (Fuchs, 1996: 58) İlkelcilik tiyatro nedir, oyun nedir, oyuncu nedir, seyirci nedir, bütün bunlar arasındaki ilişki nedir, hangi koşullar bu ikisi arasındaki ilişkiye en iyi biçimde hizmet eder gibi temel sorular sanatın kendisinin teknik gelişimini sağlamak adına girilen bir dizi estetik deneysellikten yan yana gitmiştir. Ancak tüm bu örnekler “ilkel kaynakların yanı sıra batı tiyatrosunun belli başlı oyuncu eğitim yöntemleriyle yüzleşme gereği duymuştur.” (Gürün, 2002: 13) Sahneleme yöntemleri ile birlikte uygun oyunculuk yöntemleri ve yeni eğitim programları geliştirilmiş, uygulamalar tiyatro laboratuvarları ve benzer terimlerle adlandırılmıştır. Bu deneysellik düşürümü ve gerçeküstü imge kullanımıyla birlikte bilinçaltına yöneltilmesiyle öncü tiyatrosunun sınırlarını belirsizleştirmiştir. (Innes, 2010: 216) Bu tiyatro formunda tekrarlanan hareket dizileri ile trans etkisi yaratılarak izleyicinin bilinçaltıyla gösterilen imgeler arasında bir ilişki kurulması hedeflenir. (Demirkol, 2013: 10)

20. Yüzyılın ilk on yılında tanımlanan Dada, Fütürizm, Sürrealizm, Dışavurumculuk gibi tarihsel avangart akımların da geleneksel klasik dramaturjinin çözülmesinde etkili olduğu bilinir. Bu akımların etkisinde gelişen üretimlerin hemen hepsinin birey ve toplum psikolojisinde izler bırakan destanlardan, ayinlerden yola çıktığı fark edilebilir.

Tiyatro antropolojisi kavramı ile özdeşleşmiş, Performance Studies’in kurucusu Richard Schechner “The Performance Group” ile tiyatro-ritüel bağlantısını canlandırmıştır.

Euripides’in “Bakhalar” oyunundan uyarladığı “Dyonisos 69”da, izleyiciyi oyunun başında seyirciyi Dyonisos’un dünyaya geliş ritüeline dâhil etmiş, oyun sonunda ise izleyicinin Penteus’us ölüm ritüeline katılmasını sağlamıştır. Schechner’in yukarıda örneği verilen uygulamalarda amacı, izleyiciyi harekete geçirmek, onu gerçeklikten kopartarak varoluşun kaynağına geri götürmek, böylece kişinin kendi varlığını yeniden sorgulamasını sağlamaktır. (Kocabay, 2003: 7)

Richard Schechner, ritüel ile tiyatro arasındaki ilişkinin etkililik ve eğlence arasında bir etkileşim biçimini aldığından söz etmektedir. Etkinlik ve eğlence birbirine karşı değildir; aksine, bir sürekliliğin kutuplarını oluştururlar. “Oyun sadece

öğrenmek için değil, aynı zamanda enerjiyi yönetmenin de bir yoludur” ona göre. Enerji savaşmak, eşleştirmek, hiyerarşiyi belirlemek ve korumak, değişimi tanımlamak ve savunmak ve avlanmak için kullanılmaktadır. Kararlı bir şekilde, oynamak, kinetik potansiyelin depolanarak değil harcanarak korunmasını sağlar ve ne kadar enerji harcanırsa, deneyimin o kadar eğlenceli olduğundan söz eder. Ritüellerde kazananlar, kaybedenler, liderler ve takipçiler vardır; kostümler ve maskeler kullanır; başlangıcı, gelişimi ve sonu vardır. Altta yatan temalar yenileme, güç, üstün yetenek ve liderliktir. Avlanma, bireysel ya da küçük grup hareketini ve ekip çalışmasını vurgular. (Schechner, 1993: 10) Kavramsal ya da kurgusal olana karşı yaşamsal olanı sahnelemekle belirli bir tür sanat üretmek değil bizzat yaşamın kendisini sanat yapma yolu aranır. (Beşe, 2013: 55) Postdramatik tiyatro, kurmaca ve taklidin (mimesis) kurallarını geride bırakarak, eksikleri ve tamamlanamayan yanıyla, kendi atmosferini yaratır. (Demirkol, 2013: 22)

20. Yüzyıl’da tiyatronun dönüm noktalarından biri de absürt tiyatro ve varoluşçu temsilciler olmuştur. Absürt tiyatronun temsilcilerinden Samuel Beckett, Bertold Brecht, Eugene Ionesco, hayatın anlamsızlığı, iletişimin imkânsızlığı ve hiçlik gibi temaları işlemişlerdir. Bunu yaparken de “ustalıkla imge kullanımı ile anlamı sürekli erteleyerek hayatın kendisi olacak tiyatroya giden yolda anlamın sorgulanmasını işlevselleştirecek girişimlerde bulunurlar.” (Ünal, 2004: 117) Lehmann’ın belirttiği gibi “Brecht’in epik tiyatro teorisi, geleneksel sahne diyalogunun çözülmesi için bir dürtü verdi.” (Lehmann, 2006: 3) Brecht’in epik tiyatro kuramı, “seyirciyi sahnede gösterilenlerden eleştirel sonuçlar çıkarma yoluna götürme düşüncesi etrafında şekillenmiştir.” (Özüaydın, 2016: 67) İzleyicinin gerçeklikten daha fazla kaçmasını engellemeye çalışan politik tiyatro uygulamaları dışında geleneksel sahneleme alışkanlıklarını farklı yönlerde kıran uygulamalarla da seyirciler tiyatro ve benzeri mekânlarda karar almaya ve harekete geçmeye zorlanmışlardır. (Kocabay, 2003: 7)

20. Yüzyılın ikinci döneminde absürt sonrası avangart olarak adlandırılabilen alternatif tiyatro arayışlarına rastlanmaktadır. 1968 yılında Paris’te ve Vietnam savaşı sonrası Amerika’da yaşananların ardından politik başkaldırı özlemini dile getiren “Alternatif Toplum” kavramı ile başlayan hareket ile var olan kültür politikasına yeni alternatif oluşturma çabaları görüldüğü bilinmektedir. Bu

kavram tiyatro alanında “Alternatif Tiyatro” adıyla kendine yer bulmuş, hem sanatsal hem politik olarak dinamizm yaratma hedefinde olan topluluklar özgürleşme, günlük hayat ve günlük çevre merkezinde yeni içerik oluşturmak üzere harekete geçmişlerdir. Hareketin kökleri Off-Broadway’de görülür. 1947 yılında New York’ta bir Off-Broadway topluluğu olarak kurulan “Living Theatre”, 1960’larda hem Amerika hem de Avrupa’da en çok etki yapan topluluklardan biri olmuştur. Yaşam ile tiyatro arasındaki ayrımı kaldırmak fikrinden hareket eden “Yaşayan Tiyatro”, bunun için geleneksel tiyatro yapılarının dışına çıkmış, seyirciyi de oyuna katan çalışmalar yapmışlardır. (Sokullu, 1988: 6)

“Postdramatik oyunlarda seyirci bazen karşılıklı oturtularak sadece oyunun değil, birbirlerinin farkında olmaları sağlanır. Böylelikle dramatik tiyatronun dördüncü duvarı kaldırılmış olur.” (Bozer, 2016: 13) Özsoysal’ın belirttiği gibi:

İzleyici aktif konumda, yani merkezde, eserin anlam potansiyelini tamamlayıcı öge rolü aldığı durumda durum değişir ve bu tür bir yaklaşım, yanı sıra alımlama, yorumlama, düşünsel tepki, estetik onaylama benzeri birçok noktayı beraberinde taşır. İzleyicinin aktif kılınmasına yönelik çalışmaları izleyici dramaturgisi olarak düşünebiliriz. Bu düşünce onun tamamlanmamış, açık uçlu, çokanlamlı bir yapısı olması gerektiği ve ancak izleyicisiyle birlikte anlam potansiyelini çoğaltıp, iletişimsel sürecini tamamlayabileceği görüşünün bir sonucu olarak karşımıza çıkıyor. (Özsoysal, 2002: 9)

İzleyicinin aktif konumda bulunduğu tiyatroyu Schechner, Çevreselci Tiyatro olarak tanımlar. Tiyatronun kendisi, tiyatronun dışında kalan geniş bir çevrenin, kent yaşamının uzantısıdır.

Lehmann postdramatik tiyatronun özelliklerini şu şekilde sıralamaktadır: Hiyerarşinin yıkımı (parataxis), Eşzamanlılık (simultaneity), Göstergelerin yoğunluğuyla oyun (play with the density of signs), Aşırılık/bolluk (plethora), Müzikelleştirme (musicalization), Bedensellik (physicality), Somut Tiyatro (Concrete Theatre), Gerçeğin aniden oyuna dalışı (irruption of the real), Olay/durum (event/situation). (Lehmann, 2006: 82)

Lehmann göstergelerin, dilin, oyunun ve görsel özelliklerin alışlageldik yapı dışında hiyerarşik düzende değil, eşit değerde ve aynı anda kullanılarak birden fazla algı yaratmayı amaçlayan üslubu ‘hiyerarşinin yıkımı’ ile tanımlar. Bununla

bütünselliğe karşı çıkan bir yapı ifade edilir. Çok çeşitli biçimler, dans, anlatı, performans vb. bir arada, eş zamanlı olarak bulunabilir ifadesini kullanır. (Lehmann, 2006: 86)

Postdramatik tiyatrodaki kuralları bozmanın bir kural olduğundan, bir norm haline geldiğinden söz edilmektedir. Lehmann aynı zamanda günlük hayattaki gösterge ‘bombardımanına’ karşı, postdramatik tiyatronun bunu reddetmeyi seçtiğini, müzikalleştirmenin, oyuncu ve yönetmen için olduğu kadar tiyatro için de bağımsız bir unsur olduğunu ve tiyatronun derin bir fikri haline geldiğini söyler ve özellikle elektronik müzikte, ses parametrelerini idare etmenin mümkün hale geldiğini, böylece seslerin müzikleştirilmesi için bütün alanların açıldığından söz eder. (Lehmann, 2006: 88-90)

Lehmann’ın sahne grafiği olarak adlandırdığı görsel dramaturji yalnızca görsel olarak organize edilmiş bir dramaturji anlamına gelmez, metne tabi değildir ve bu nedenle kendi mantığını serbestçe geliştirebilir. (Lehmann, 2006: 92)

Lehmann, postdramatik tiyatro metinlerinin monoloğu bir yazım türü haline getirmesinin de tesadüfi olmadığını söyler. Monologda, oyun kişisi okuyucu / izleyiciyle karşı karşıyadır, onunla konuşmaktadır ve “tam orada, o anda” ikisi arasında bir iletişim ve bir “durum” söz konusudur. (Lehmann, 2006: 127)

Bir diğer tanım ise postdramatik tiyatro unsurlarından biri olan peyzaj metin kavramıyla açıklanır; “peyzaj metin kavramı, sebep sonuç bağlantısı çevresinde gelişmeyen, çizgisel zaman içermeyen, karakter gelişimin görülmediği oyun yapısını vurgulamak için kullanılır.” (Bozer, 2016: 15) Postdramatik tiyatrodaki metin sahnelemeyi işaret eder. Peyzaj metin, temsil ve gerçeklik arasındaki ilişkiden yola çıkılarak “manzara oyunu” kavramına eşdeğerdir. (Aksoy, 2012: 134)

“Tiyatro ve performans, son elli yılda toplumsal cinsiyet, ekonomi, savaş, dil, güzel sanatlar, kültür ve kişinin kendilik anlayışını yeniden düşünmek için önemli metaforlar ve uygulamalar olarak konuşlandırıldı.” (Rebellatto, 2009: 9) Performans sanatı seyirciyi, yorum bilimsel ve göstergebilimsel estetik için temel olan özne-nesne, seyreden-seyredilen, seyirci-oyuncu arasındaki bağlantı ile performanstaki

unsurların maddesellikleri ve göstergesel niteliklerini yani gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyi yeniden yapılandırmıştır. (Lichte, 2016: 23)

Postdramatik tiyatro 1990’larda İngiltere’de öne çıkan in-yer-face / suratına tiyatro ile benzeşmesine rağmen metin odaklı olmak yerine performansı önceleyen yeni bir tiyatro estetiğidir. Bu tez çalışmasının ekseni olan Dot’un in-yer-face kuramı ve yazarlarından çokça faydalandığı görüldüğünden postdramatik tiyatronun ardından in-yer-face tiyatrosu, ortaya çıkışı ve gelişiminin ele alınması gerektiği düşünülmüştür.

2.2. In-Yer-Face / Suratına Tiyatro

In-yer-face / Suratına tiyatro 90’larda Britanya’da yeni yazım alanında ortaya çıkan bir akımdır. Tiyatro kuramcısı Aleks Sierz tarafından kuramsal çerçeve oluşturularak tarif edilmiş ve uzun yıllar boyu Britanya tiyatrosunda etkili olmuş bir tiyatro türüdür. Britanyalı tiyatro eleştirmeni Aleks Sierz’in in-yer-face / suratına tiyatro akımını kuramsallaştırdığı aynı adlı kitabında akımın tanımını şu şekilde yapmaktadır; “Suratına deyimi, bir şeyi yakından görmek zorunda bırakıldığımızı, kişisel alanlarımızın işgal edildiğini belirtir. Normal sınırların aşıldığını ileri sürer. Kısaca seyirciyi böylesi durumlara sokan tiyatro türünü tanımlar.” (Sierz 2001: 5) Bu tiyatro türünün içeriği ise müstehcenlik, cinsellik ve şiddet gibi rahatsız edici konuları içermektedir. In-yer-face akımı şok durumları yaratmak olarak da tanımlanıyor. “Şoka başvurmak daha derin bir anlam arayışının, tiyatral olanakların yeniden keşfinin bir parçasıdır” demektedir. (Sierz 2001: 5)

Akımın ortaya çıkışında deneysel tiyatro çalışmalarının yanı sıra Britanya’nın siyasal ve toplumsal dinamiklerinin yansıması ve 1950’lerde yeni yazım alanında önemli çalışmalar yürüten Royal Court tiyatrosunun katkısı ve önemi bilinmektedir. Royal Court Britanya’nın ilk ulusal tiyatrosudur ve yazar tiyatrosu vizyonu geliştirmiş ve korumuştur. 1956 yılı Ocak ayında dönemin sanat yönetmeni George Devine etkileyici, sert, uzlaşmaz yeni yazarlar keşfetmek üzere bir çağrı yapmış ve 700’ün üzerinde başvuru almıştır. Bugün modern İngiliz tiyatrosunun başlangıcını işaret eden oyun olarak kabul edilen John Osborne’un Look Back Anger oyunu bu oyunlar arasından seçilmiş ve sahnelenmeye başlamıştır. 1969 yılında 60 koltuklu ‘Upstairs’ olarak adlandırılan kara kutu / black box stüdyosunu kurarak pek çok yeni

yazara ev sahipliği yapmıştır. (Royalcourttheatre) 1980 yılında ise George Divine`ın zamanın zorluklarını işleyen sert oyunlar sahneleme vizyonunun Carly Churcill`in Top Girls oyunuyla zirveye ulaştığı söylenir.

1979-1990 yılları arasında İngiltere`nin ilk kadın başbakanı olan Margret Thatcher`ın muhafazakar parti iktidarındaki yılları işçi sınıfının İngiltere tarihinin en büyük eylemlerine sahne olan ve kararlılıkla bastırılan, özelleştirme politikalarıyla liberal siyasetin hüküm sürdüğü, toplum bilinci yerine bireyselleşme söylemlerinin ön planda tutulduğu bir dönem olarak anılmaktadır. (Vinen, 2010) Thatcher`in yürüttüğü özelleştirme politikalarının tiyatrodaki hızla kendisini gösterdiği bilinmektedir. Devlet tarafından desteklenen tiyatroların bu durumdan etkilendikleri, tiyatroları destekleyen Sanat Konseyinin bütçe yetersizliği nedeniyle desteğini çektiği söylenmektedir. Bu gelişmelerin ardından tiyatro özel firmalardan sağlanan sponsorluklara yaslanmak, bu sponsorları ikna edebilmek ve seyirci çekebilmek için daha ılımlı piyesler sahnelemeyi seçmek zorunda kalmışlardır. (Buğlalılar, 2008: 85) Dolayısıyla 80`lerle birlikte oyunların söylemleri de libel söylemler olarak değişim göstermiş, bunun yanı sıra feminizm, eşcinseller ve ülkedeki azınlıklara yönelik oyun yazımları olduğu kaydedilmiştir.

Britanya tiyatrosunun 90`lı yıllara kadar bir çeşit krizde olduğu söylenmekte ve sebebinin öncelikle 70`lerde yükselişe geçen performans tiyatrosunun yeni yazıma olumsuz etkisi, ikincisi özelleştirme politikalarıyla birlikte tiyatrosunun popüler olana ve klasik eserler sahnelemeye yönelmesi, üçüncüsü ise sınıf bilinci yerine burjuvazinin yerleşmesi olduğu görülmektedir. Buğlalılar`ın belirttiği gibi;

Apolitikleştirilmiş bir seyirci kitlesinin, apolitik sanattan başka bir şey tüketmesi beklenebilir mi? Böyle bir ortamda Thatcher`ın çocukları, bizdeki darbe çocukları gibi, tüm kafa karışıklıklarını, karşı çıkışlarını ve yenilgilerini sırtlayıp sözlerini sahneye taşıdılar. Ancak işler bu kez bambaşka; 1970`lerin aksine dâhil olunacak bir işçi sınıfı hareketi, bir dava yoktu ve başarılı olmak istiyorlarsa eğer bir yolunu bulup oyunlarına seyirci çekmeleri gerekiyordu. (Buğlalılar, 2008: 87)

Margaret Thatcher`ın siyaset sahnesinden çekilmesi ile birlikte ise yeni bir dönemin başladığı varsayılır. 1995 yılında Royal Court Upstairs`de sahnelenen Sarah Kane`in cinsellik ve şiddet gibi tabuların yer aldığı Blasted adlı oyunu çok ses getirmiş ve in-yer-face / suratına tiyatrosunun başlangıcı olarak kabul edilmiştir.

Eleştirilenlerden son derece saldırgan yorumlar alan bu sarsıcı oyun kimi eleştirilenlerce ise savunulmuş ve bu tarz oyunların ahlaki değerleri sorgulamaya ittiği yazılmıştır. Bu tarihten sonra Royal Court, Upstairs'deki oyunlarının sayısını artırmış, Traverse, Bush, Hamstead, Old Red Lion, Theatre Royal Statford East gibi bir çok tiyatro, sanat konseyleri ve sponsor firmalar yeni yazıma katkıda bulunmuştur.

Bu yeni yazarların asıl amacı, gözlemcilerin oyunlarında tartışılan ahlaki sorunlara tepki vermelerini sağlamaktır. Tahrik edilmeden tepki verme ihtiyacı hissedilen bir oyunun keyfini sürmek artık mümkün değildir. Howard Barker bu yeni eğilimi "Vicdan ve Eleştiri Tiyatrosu" olarak adlandırır. (De Vos, 2009: 5) Barker aynı tiyatro gelişimine farklı bir isim atan tek kişi değildir. In-yer-face tiyatroya "Yeni Brutalizm" veya "Yeni Nihilizm" de denmektedir. Oyunların açık ve belirsiz sonu, seyirci için ebedi belirsizlik anlamına gelir. Şiddeti, arketipik düzeyde, siyasi bir oyunun gösterdiği gibi, toplumsal bir yapının sonucu olarak değil, bize özgü bir şey olarak algırlar; bir korku filmi ile eşit dramatik değer verilir. Kötülük her yerde her yerde bulunur ve masum kurbanlar talep eder. Hiçbir kaçış veya değişim imkânı yoktur, çünkü bu kötülük daha derin bir seviyede bulunmaktadır. Fakat korku filmi ile in-yer-face tiyatro arasındaki fark, tiyatronun gerçekçi olma eğiliminde olmasıdır. (Nikcevic: 2014, 12)

Ruhun korkulardan arınmasına yönelik tiyatro anlayışı Aristoteles döneminden beri süregelen bir tiyatral anlayıştır. Özellikle modern ve çağdaş tiyatronun ya da yeni okumalarla sahneye uygulanan klasik metinlerin seyirciye sunduğu duygudaşlık ve/veya eleştirel düşünme, yorum fırsatı, çok yönlü, çok biçimli evrensel bir sorun olan şiddetin araştırılmasına ve çözümüne katkı sağlamaktadır. Tiyatroda şiddetin temsili de yeni bir durum değildir, hatta suratına tiyatro türünün köklerini Artaud'nun vahşet tiyatrosuna temellendiği söylenmektedir.

Dehşet dolu içeriği dolayısıyla 90'ların en çok tartışma yaratan oyunlarının yazarı, 1999 yılında intihar ederek hayatına son veren Sarah Kane'in 1995 yılında Royal Court Upstairs'de sahnelenen oyunu Blasted olduğu bilinir. İç karartıcı oyunların yazarı olarak görülen Sarah Kane eleştirilere karşı; "Beni asıl şok eden şey,

medyanın şiddetin kendisinden daha çok temsili karşısında öfkelenmesi” (Sierz, 2001: 97) ifadesini kullanmıştır.

Yeni yazım yazarlarının ortak temaları toplumsal sorunlar, yoksulluk, kadına, çocuklara ve hayvanlara yönelik taciz ve giderek artan toplumsal şiddet olayları, Avrupa birliğinden göç alma, küresel terörle mücadele, organize suçlar, gençliğin sorunları, kapitalizm ve küreselleşmenin birey ve toplum üzerindeki etkileri, yeni bilgi teknolojilerinin birey ve toplum üzerindeki etkileri, iletişimsizlik, yalnızlık ve yabancılaşma gibi konuları içermektedir. (Sayın, 2016: 120)



3. TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ BİR TİYATRO ÖRNEĞİ OLARAK DOT

3.1. Türkiye’de Çağdaş Tiyatro

Türkiye’de batılı anlamda, çağdaş, özgür ve yenilikçi tiyatro hareketlerinin Tanzimat döneminde batılılaşma süreci ile başladığı bilinmektedir. (And, 2015: 52) Batı aktarmacılığı Osmanlı döneminden bu yana tiyatronun her alanında görülmüş ancak yüzeyde sürdürülen bu hareket dönem dönem Türk tiyatrosunun yozlaşmasına ve aleyhinde gelişmelere neden olmuştur. Ancak bu aleyhte gelişim yazarları ve sanatçıları düşündürmüş, çağdaş Türk tiyatrosunun yaratılmasında, araştırma ve deneyler yapılmasındaki itici güçlerden biri olmuştur. (Erkoç, 1995: 18). 1950’den sonra ortaya çıkan oyun yazarları önceki kuşakların taklit ve adaptasyon anlayışını aşan özgün metinler üretmeye başlamış, Batılı tiyatrodan öğrendikleri yeni biçim deneylerini aktarmışlardır. (Demir, 2016: 88)

1961 yılında hak ve özgürlükleri koruma altına alan yeni Anayasanın yürürlüğe girmesi ile birlikte kültür-sanat alanındaki gelişmelerin hız kazandığı görülmüştür. Sansür uygulanmış olan eserler yeniden seyirci-okuyucu ile buluşmuş, özel tiyatro topluluklarında artış ve çeşitlenme görülmüş, üslup, biçim ve teknik alanında yeni denemeler yapılmaya başlanmıştır. (Demir, 2016: 98) Ve yine bu dönemde Batıdaki avangart tiyatro yapıtları, özellikle epik ve politik oyunlar Türkiye’de tiyatroların repertuarlarında yerini bulmuştur. (Yüksel, 1995: 123)

1970 yıllarına gelindiğinde yaşanan özel tiyatro enflasyonu, ekonomik sorunlar ve ardından gelen içerik kaybı nedeniyle kesintiye uğramış, 1980 askeri darbesi ile de Avrupa’nın İkinci Dünya Savaşı ile yitirdiği inanç, bu dönemde Türkiye’de benzer bir yitime neden olmuştur. (Erkoç, 2002: 16)

12 Eylül darbesinin ardından Türkiye’de kültürel yapının büyük ölçekte değiştiği bilinmektedir. Toplumcu düşüncenin yerini bireyselleşme alır, tüketime dayalı günlük yaşam anlayışı kabul görür, medya toplumsal hayatın merkezine yerleşir, Türkiye’nin dünyaya hâkim olan simülasyon odaklı yaşam tarzına adaptasyonu hızlanır. Postmodernizm ve yapısalcılık başta olmak üzere biçimci eğilimlere yönelimler de bu süreçte başlar.

1980- 1998 yılları arasında çağdaş tiyatro üretiminde öncü ve öteki tiyatro olarak nitelendirilebilecek pek çok tiyatro topluluğu oluşur. “İstanbul Sanat Merkezi”, “Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı TAL”, “Bilsak Tiyatro Atölyesi”, “Kumpanya Sahnesi”, “5. Sokak Tiyatrosu”, “Stüdyo Oyuncuları”, “Tiyatro Ti”, “Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları”, “Yeşil Üzümler Hareket Tiyatrosu” gibi topluluklar örnek olarak gösterilebilir.

Çağdaş tiyatro alanında öncü tiyatrolardan biri olan Kumpanya’nın kurucusu Kerem Kurdoğlu değişimi şu şekilde anlatmaktadır; “Tiyatro 3-5 kulvardaydı; politik tiyatro, ticari tiyatro, resmi tiyatro vb. Ödenekli tiyatrolar dışında kalan, ana akımda kendine yer bulmuş tiyatrolar Brechtien, politik tiyatro hâkimiyetindeydi.” (Kurdoğlu, 2017) 12 Eylül 1980 darbesinin ülkemizde yaşattığı değişimlere de işaret eden Kurdoğlu, tiyatronun da bu vesile ile varlığını sorgulamaya başladığından söz eder.

90’lı yıllara gelindiğinde grup sayısının arttığı ve grupların ortak çalışma içine de girdikleri görülür. Örneğin Kumpanya’nın kurucu ortaklarından Naz Erayda, Mustafa Avkıran’ın 5. Sokak’tan Tiyatrosunun ilk aşamalarında da bulunmuştur. Ya da Müge Gürman, 1985’de Bilsak’taki Cadıların Macbeth’ini sahneledikten sonra, Mademoiselle Julie’yi Oyuncular’la 1991’de sahnelemiştir. Derya Alabora Tiyatro Grup’un kurucularındandı fakat Kumpanya ve 5. Sokak Tiyatrosu’nda da (ayrıca Dot’ta) yer aldı. (Başar, 2014: 120)

Türkiye’de disiplinler arası çalışmaların yukarıda sözü edilen ve benzeri topluluklarla birlikte 1990’lı yıllarda başladığı, tiyatro hareketlerinin yeniden canlandığı bilinmektedir. İstanbul Kültür Ve Sanat Vakfı’nın düzenlediği Uluslararası Tiyatro Festivali bu dönemde yürüttüğü atölyeler ve çağdaş tiyatro

örneklerinin Türkiye’de gösterimini sağlayarak Türk tiyatro sanatçıları için pek çok çağdaş tiyatro örneğini izlemeleri açısından çok önemli bir işlev üstlenmiştir. Yönetmen Emre Koyuncuoğlu bu konudaki görüşünü şöyle ifade eder; “Yeni tiyatro dilleri oluşturabilmek adına, tiyatronun geleneksel yapısından sıyrılmadığımız, çıkış sağlayamadığımız için plastik sanatlar, dans gibi disiplinlerle birlikte var olmaya çalışıyorduk. İksv’nin atölyeleri bizim için çok besleyici oldu.” (Koyuncuoğlu, 2017)

Farklı kültürler ve ülkeler arasında sanatsal kesişmelerin, benzerliklerin ve ayrılıkların altını çizmek amacıyla güden bu festival boyunca çağdaş sahenin önemli isimlerinden Peter Brook, Robert Wilson, Pina Bausch, Eugenio Barba gibi sanatçıların işlerini izleme imkânı bulunmuş, yapılan atölyelerden beslenen tiyatrocular Türkiye’de çağdaş tiyatronun gelişimine katkı sağlamıştır.

Sınırlı sayıda, çağdaş üretimlerde bulunan, kalıpların dışına çıkan alternatif tiyatroları Dikmen Gürün şu şekilde tarif etmiştir:

1990’larda ses getirmeye başlayan alternatif tiyatrolar, kendi dillerini oluşturma ve kendi özgün metodolojileriyle hesaplaşma yönünde süreklilik göstermişlerdir. Sayıca kısıtlı olan alternatif tiyatrolar genel tiyatro anlayışından farklı olan bir yapının temsilcileridir. Bu topluluklar seyirci merkezli olmayan ve ticari getiri üzerinde durmayan ama seyircisini farklı açılardan tasarlayan topluluklardır. Burada üzerinde durulması gereken husus, alternatif tiyatronun genel tiyatro anlayışına tamamen karşı çıkış olarak değerlendirilmesi değil, onun kendi dilini oluşturmasıdır. (Gürün, 2002: 15)

Parçaların bütüne hizmet ettiği sözü edilen yeni tiyatro dilinin Türkiye’deki sayılı sürekli örneklerinin sahneleme düzeni ve dramaturgi mantığı Türkiye’nin sorunlarını merkeze alarak, Avrupa tiyatrosu yöntemlerinden, Meyerhold, Robert Wilson, Grotowski, Peter Brook gibi yönetmenlerin çağdaş rejî anlayışlarından yararlanan tiyatrolar olarak tiyatronun gerçekle ilişkisi, eşzamanlılık, hiyerarşinin yıkımı, tekrarlar kullanılarak atmosfer yaratılması, tiyatro-ritüel ilişkisi, multi-medya kullanımı gibi postdramatik, postmodern tiyatro üzerinden sentez yaratmalarıdır. Bu toplulukların çağdaş Türk tiyatrosunu Avrupa’da da başarıyla temsil ettikleri, uluslar arası pek çok festivalde yer aldıkları bilinmektedir. (Hemiş, 2007: 5)

Alternatif sahne Türkiye’de apartman dairelerinden, garajlardan, boş depolardan, eserin yapısına uygun alanlardan dönüştürülerek kullanılan alanlarda

kendini var etmiştir. Bu durum bazen sponsor bulunamayışından dolayı, bazen de yapı gereği bir tercih olmuştur. Tüm dünyada çağdaş tiyatro örnekleri içerisinde yer alan ve onu tanımlayan birçok örneğin Türkiye’de de varlık gösterdiği bilinmektedir.

3.2. Türkiye’de Çağdaş Tiyatronun Bugünü

1990’lı yıllarda çağdaş üretimlerde bulunan grupların oluşturduğu etki, seyirci kitlesi ve bilinç ile birlikte 2000’li yılların ortalarında Türkiye’de çağdaş izler taşıyan üretimler gerçekleştiren tiyatro topluluklarının çoğaldığı görülür. İkinci dalga olarak adlandırılan topluluklar arasında; Amatör olarak tiyatro üretimine başlayan ve çağdaş sahnelemeleriyle adından söz ettirip daha sonra Kumbaracı50 sahnesini kurarak yerleşik düzende alternatif hareketin öncülerinden olan Altıdan sonra tiyatro, Galata Kule dibinde yeni metin örnekleri ve uyarlamalar ve çağdaş metin çevirileri ile farklı bir soluk getiren Tiyatro Z, İlk defa camlı bir bölmenin ardından kulaklıklarla oyun seyri deneyimi yaşatan, çağdaş metin yazımıyla öne çıkan Krek Ve kurulduğu günden bu güne uluslar arası iş birlikleri ile yeni metin yeni tiyatro çalışmalarıyla Türkiye’de yeni yazım ve çağdaş sahneleme alanında değişim yaratan Galataperform örnek olarak gösterilebilir.

Bu çalışmada örnek gösterilen Dot birçok tanımla 2000’li yılların ortalarında oluşan alternatif harekete referans olarak gösterilir. Bunun pek çok sebebi bulunmaktadır. En görüneni ise Dot’un in-yer-face akımı oyunları sahnelemesi ile birlikte, Türkiye’nin sosyo-politik durumunun 90’ların İngiltere’siyle benzeşiyor olmasından kaynaklı bir uyum olduğu söylenir. Türkiye’de bulunan üçüncü kuşak tiyatro, 90’ların avangartıyla kaynaşmış ve Dot’un yarattığı dönüşümü büyütüştür. Tiyatro yapmaya başlayanlar birbirinden öğrenme ve pek çok farklı tiyatro stilinden teknikler sunmuşlardır. In-yer-face dalgasının ardından Türkiye’de üretilen yerel oyunlar suratına tiyatrodan esinlenmiş, zaman ve coğrafyaya göre dönüştürmüşlerdi. In-yer-face dalgası, kısa süreli bir eğilim ya da sahadaki bir deney haline gelmedi, ancak bir dalga, hatta bir harekete dönüştü. In-the-face genç kuşak için neoliberal ortak deneyime karşı öfkelerini seslendirdiği bir melodi sundu. (Başar, 2014: 101)

Dönemin kültür politikaları arzu edilen noktaya ulaşmadığından dolayı, teşvik edilmeyen ve sosyal olarak ihmal edilmiş insanlar ve sorunları bir kenara itilmiş olarak yalnız başlarına mücadele etmişlerdir. Türkiye’de birçok insanın ekonomik ve sosyal güvenliğinin kaybedilmesi, ulusun dinsel / kültürel birleşmesinin bir söylemi tarafından maskelenmiş olmasıdır, heteroseksüellik ve sadakat gibi geleneksel aile değerleri üzerine yapılan vurgu, Arap Baharı, 2000’lerin ortalarından sonra muhafazakârlığın popülerleşmesi, neoliberalizasyon politikaları, Gezi parkı olayları ardından zaten yalnızca seyirci gelirleriyle yaşayan tiyatrolara karşı uygulanan yalnızlaştırma politikaları Alternatif tiyatro alanının gelişmesi açısından hem itici güç hem de zorlayıcı bir durum oluşturur. (Başar, 2014: 149)

Yeni nesil alternatif tiyatro hareketinin ana insan kaynağını 2000’li yılların üniversite tiyatro kulüpleri oluşturur. 2011-2013 yılları arasında Maya Sahnesini yöneten Boğaziçi üniversite oyuncularını; İkinci Kat’ı kuran Yıldız Teknik üniversitenin tiyatro kulübü bazı önde gelen örneklerdir.

Bir başka örnek de Ekip Tiyatro Topluluğu’nun oyun yazarı, yönetmeni ve aktörü Cem Uslu’dur. Uludağ Üniversitesi tiyatro kulübünde mesleğe devam etme kararı aldı ve ikinci lisansını Haliç Üniversitesi’nde oyunculuk bölümünde tamamladı. İstanbul Teknik Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nden tiyatro kulübü Altıdan Sonra Tiyatro grubunun temsilcileridir. Seyyar Sahne grubu Boğaziçi ve İstanbul Teknik Üniversitenin tiyatro kulüpleridir. Öte yandan, üniversite tiyatro kulüplerinin profesyonelleşmesinden öte bir yararı daha vardır. Her şeyden önce, gönüllü bir grup çalışır ve profesyonel gruplara kıyasla oldukça uzun bir zamana sahiptir. İdeal olarak, bir üniversite tiyatro kulübü oyunun teorik kurgusu üzerinde tatmin edici bir zaman geçirerek, çeşitli katmanlarda bir araya getirerek çeşitli materyalleri okuyarak oyunun bütünsel ve ortak bir anlayışını elde etmek ve deneysel kademelerin olanaklarını tartışarak geçirir.

Kumbaracı 50 - İkinci Kat - Kara-Kutu - Şermola Performans - Tiyatro Hal - D22 – Craft – Hareket Atölyesi – Krek - Mekan Artı - Tiyatro Boyalı Kuş - Destar Tiyatro - Bulut Tiyatro - Ekip Tiyatrosu - GRİ Sahne - Sekizinci Kat - Asmalı Sahne - DOT - Semaver Kumpanya - Studio Oyuncuları - Yan Etki Sahne – Talimhane - BO Sahne - Bi’Tiyatro - Tiyatro Ti - Tiyatro Rea – Atlas Tiyatro Araştırmaları-

Emek Sahnesi - Galata Perform - Tiyatro Laboratuvarı - Deneysel Sahne - Moda Sahnesi – DasDas gibi çok sayıda tiyatro topluluğu günümüz tiyatrolarına örnek olarak gösterilebilir.

Bu ekiplerin çağdaş tiyatro başlığı altında örnek gösterilmelerinin nedeni postmodern estetik içindeki üretimleri, bu çalışmada bahsedilen postdramatik, yeni yazım ve in-yer-face yazarları arasında gösterilen yazarların oyunlarını sahnelemeleri, farklı disiplinlerden faydalanarak tasarlanan oyunları, seyirci yerleşimleri ve konumları, performansı incelemeleri ve toplulukların kendilerine ait bir dil yaratma özenleridir.

Çağdaş oyun yazımında süreklilik gösteren yeni yazarlardan bazıları postmodern-postdramatik yapının özelliklerini kullanmaları bakımından öne çıkmaktadır. Halil Babür, Yiğit Sertdemir, Sami Berat Marçalı, Cem Uslu, Yeşim Özsoy, Murat Mahmutyazıcıoğlu bu isimlere örnek gösterilebilir. Bu yazarlar üst anlatıların reddi, episodik yapı, şiddet ve cinsellik içeren konu seçimleri ve ütopya kullanımları ile birleştirdikleri metinleriyle üretimlerini prodüksiyon tiyatroları ve ödenekli tiyatrolarda sürdürmekte, çağdaş sahneleme yaklaşımlarıyla seyirciyle buluşturan bağımsız yönetmenler vasıtasıyla da ilgiyle takip edilmektedirler.

3.3. Dot'un Kuruluşu, Amaç ve İlkeler

2005 yılında Murat Daltaban, Özlem Daltaban ve Süha Bilal tarafından kurulan Dot, İstiklal Caddesi'ndeki Mısır Apartmanı'nda faaliyetine başlamıştır. Kuruluş amacı Dot'un internet sitesinde, “çağdaş tiyatronun seçkin oyunlarını İstanbul seyircisi ile buluşturmak, kültür sanat alanına eleştirel yaklaşım, tansiyonlu tiyatroyu katmak, seyircinin güncel ve toplumsal konular üzerinde düşünme ve sorgulama dinamiğini canlı kılmak” (go-dot.org, 2017) olarak ifade edilmektedir. Murat Daltaban Dot'un kuruluş amacı ile ilgili olarak ilaveten şunları vurgulamaktadır;

Dot'un başlangıç noktası yerel olmamak. Evrensel olan hepimize dokunur. Şehir dinamikleri de evrensel olanı anlamakta çok önemli. Bireyin kendi içinde, sosyal yapı içinde ve diğer evrensel ve uluslar arası dinamiklerle ilişkisini yakalamaya çalışıyoruz” (M.Daltaban, 2017)

Özlem Daltaban ise yaptığımız görüşmede yenilikçi bir anlayışla yola çıktıklarını ifade ediyor. “Dot” isminin hikâyesini ise şöyle anlatıyor;

Bir isim bulmamız gerekti, birçok isim düşündük, bunların arasında en kolay hatırdaki kalan, en kolay söylenebilen, hiçbir anlam taşımayan, içinde taşıyacağı anlamı yıllar içinde kendi fikrinin doldurmasını dilediğimiz, yapmak istediğimiz şeyin iddiasını ismine yüklemeyen bir isim bulmak istedik, bu yüzden Dot dedik. Tek heceli bir isim istedik ve sanırım bir milat oldu. (Ö. Daltaban. Aktaran: Aslan. 2017)

Çağdaş tiyatro yapıtlarının sahnelenmesinde performatif estetik vb. gibi birçok farklı sahneleme estetiğinin bir arada kullanıldığı bilinmektedir. Çağdaş tiyatrodaki oyun yeri yalnızca tiyatro yalnızca sahnede değildir. Yapıtın fikrine uygun her ‘yer’ sahne olarak kullanılabilir, seyir yeri hareketlendirilmektedir. Sahne, eserin yapısına uygun olacak her ‘yer’dir. Peter Brook’un deyişiyle ‘boş alan’dır. Bauhaus estetiğine göre ise sahne uzamdır. “Tiyatro, soyut ile somut arasındaki ilişkinin kurulduğu bir uzamdır, içinde oynanan oyuna göre bir kılıf olmalıdır. Bu sebeple, tiyatroyu biçimlendiren, her şeyden önce mimardır. Çünkü oyunu sahnenin biçimi yaratır.” (Özüaydın, 2016: 38) Dot’un sahne seçimlerinin bu anlayışa uygun olduğu görülmektedir.

Özlem Daltaban kuruluş mekân tasarımındaki ana düşüncenin seyirci ile yakın mesafede, tansiyon kurmayı amaçlayarak tasarladıklarını, her yılın kendi getirdiği dünyadaki dil birliğini, yenilikçi tiyatro anlayışlarını takip ettiklerini ifade ediyor. Kara-kutu / black-box sahne olarak adlandırılan, hareketli seyirci düzeni ve oyun yerini barındıran bir yapı oluşturdukları Mısır Apartmanı’ndaki apartman dairesi üç yıl boyunca kurumun ana mekânı olmuştur. Mekân ile birlikte izleyicinin konumu da farklılaşır. İzleyici oyuncuların soluklarını duyabilecek, göz göze temas kuracak kadar yakındadır. “Geleneksel tiyatro seyircisi tamamlanmış bir yapıttan kendisine sunulan iletileri edilgen bir biçimde alan konumundayken yeni tiyatrodaki yazar, oyuncu ve diğer tiyatral unsurlarla beraber etken olarak anlam üreten bir konumdadır.” (Bozer, 2016: 13) Black Box / Kara Kutu sahne oyunları seyirciler için olduğu kadar oyuncular açısından da yeni bir deneyim yaşanmasına neden olmuştur

3.3.1 Sahneleme Anlayışları

Atmaca'nın belirttiği üzere Kurumun sanat yönetmeni Murat Daltaban Dot'un Royal Court Upstairs modelinde, sanatsal, sorumsuz, tiyatronun tüm araçlarını özgürce kullanabilen bir tiyatro hedeflediklerini dile getirmekte ve sözlerine şu şekilde devam etmektedir;

Bugün Türk tiyatrosunda tıkanıklık ve sıkıntı var. Günümüzde hem tiyatro dilinde hem de tiyatronun seyirciyle ilişkisinde çok ciddi problemler yaşanıyor. Aynı şey 90'lı yıllarda İngiliz tiyatrosunda söz konusuydu. O dönemde 'upstairs' diye adlandırılan 60-90 kişilik mekânlar kuruldu. Mekânlarda ufak bütçeli, ufak kadrolu oyunlar sahnelendi ve çok ilgi gördü, yeni bir dil oluştu. Bizim de amacımız 'upstairs' modeli bir tiyatro kurmaktır. Bu mekânda yapacağımız işlerle seyircinin ilgisini çekmeyi başarabilirsek gelecek 2-3 yıl içinde yeni bir tiyatro dili çıkmasını ümit ediyoruz. (Atmaca, 2005)

Dot'un ilk yıllarında, Türkiye'de 90'ların avangart temsilcileri ile birlikte çalıştığı görülür; Naz Erayda (Kumpanya), Mustafa Avkıran (5. Sokak Tiyatrosu), Övül Avkıran (5. Sokak Tiyatrosu) ve Emre Koyuncuoğlu (Yeşil Üzümler), Dot ve Derya Alabora (5. Sokak Tiyatrosu). Ancak ilk yıllarından sonra, Dot, 2006 yılında üretilen Böcek'ten başlayarak, özellikle 2007'de Kürklü Merkür ile zirveye ulaşan genç aktörlerin lehine bir değişim başlatmıştır.

Repertuar seçimlerinde Britanyalı oyun yazarlarının oyunlarına ağırlık verilmektedir. Çoğunlukla in-yer-face / suratına tiyatro akımı içerisine dâhil edilen yazarlarının oyunları dikkat çekmektedir. Ancak Dot kendini bir in-yer-face tiyatrosu olarak tanımlamamakta, farklı biçim denemeleri yaptıklarından söz etmektedirler. Murat Daltaban "Biz bir çerçeveye sığmamaya, özgün olmaya özen gösteriyoruz. Klasik bir oyunu da sahneleyecek olsak parçalayıp yeniden yapılandırmayı seçerdik" (M.Daltaban. Aktaran: Aslan. 2017) ifadesiyle tanımlıyor sahneleme anlayışını.

In-yer-face oyunlarının Türkiye'de en fazla Dot tarafından sahnelenmesinin ardından 2008/2009 sezonunda yazarları British Council desteği ile 'İngiliz Oyun Yazarları Dot'ta Konuşuyor' adlı bir panel serisi ile akımın yazarları İstanbul'a davet edilmiştir. Kürklü Merkür'ün yazarı Philip Ridley, 28 Şubat 2009 tarihinde, Vur/Yağmala/Yeniden ve Alışveriş Ve S****ş' in yazarı Mark Ravenhill, 14 Mart

2009 tarihinde, In-Yer-Face Theatre / Suratına Tiyatro kitabının yazarı, kuramcı Aleks Sierz, 2 Mayıs 2009 tarihinde, Pornografi'nin yazarı Simon Stephens, 28 Mart 2010 tarihinde izleyici ile buluşmuştur. Dot'un sanat yönetmeni Murat Daltaban bu daveti şu şekilde anlatır;

Kimsenin bilmediği metinlerdi bunlar, dolayısıyla yazarlarını da tanıtmaya, tanıştırmaya ihtiyacı duyduk çünkü çok yabancı şeyle karşı karşıya kaldık seyirci. Sadece öfkeden söz etmiyorum, ilişki kurduğumuz şeyler alışkanlıkların dışında. Bu noktada seyirci heyecan duyunca yazarlarla tanışmasının da heyecan verici olacağını düşündük ve buraya gelmeleriyle yeni ufak tiyatrolar açılmaya başladı, yeni tiyatronun ne olduğuyla ilgili fikir oluştu. (M.Daltaban. Aktaran: Aslan. 2017)

Dot İngiliz oyun yazarlarının çevrilmiş oyunlarının sahnelenen ilk başarılı denemeleri nedeniyle genç nesille karşılıklı olarak daha fazla iletişim kurmaya başlamıştır. Tabuları ve sınırları zorlayan içeriği ile in-yer-face tiyatrosunu Türkiye'ye getirmenin, içeriği değiştirmeye yönelik şiddetli bir girişim olduğu ifade edilir. (Başar, 2014: 145)

Dot'un ekibi genellikle iki dilli veya çok dilli olduğundan yakın zamanda Dot'un deneyselciğinde çeşitlilik yaratan İngilizce dışındaki dillerden önemli çeviriler ve uyarlamalar olmuştur. Dot'un tiyatro araştırmasıyla ilgili önemli nokta, grubun bütünsel bir tonunu geliştiren geçmiş tiyatro dilleriyle paralel olarak kalması ile eklektik bir stil ve uyarlama parçasından farklı olmasıdır.

2012 yılında Supernova ile başlayan Dot'un fiziki tiyatro uygulamaları da tüm kademelerde devam etmektedir. Örneğin, post dramatik altın ejderha'nın aşamalı çözümleri, oyuncunun sürekli olarak kostümleri yeni karakterler gibi göstermek için değiştirdiği oyunun orijinal halinden farklı olarak fiziksel tiyatro uygulamalarında bulundu. (Başar, 2014: 148)

Kurumun yönetmenlerinden ve Altın Ejderha'nın çevirmeni Serkan Salihoğlu Dot'un aslında farklı bir tabanda konvansiyonel tiyatro yaptığını, formları araştıran bir yapısı olduğunu dile getirmektedir.

Güncel oyunlar yapan ve güncel sosyolojik durumlarla ilgilenen bir tiyatro olarak ifade edebilirim Dot'u. Metin seçimlerinde bize hitap edebilecek metinlere öncelik veriyoruz. Şu an toplumun nabzına nasıl hikâyeler anlatılması gerektiğini tartarak yapıyoruz bunu. Postmodern ya da sadece in-yer-face oyunları yapan bir tiyatro değiliz. Yaptığımız oyunlar içerisinde anlatı tiyatrosu da var, diyaloglu basit form da var. Tamamıyla yapıyı bozan bir tiyatro değil yaptığımız. (Salihoğlu. Aktaran: Aslan. 2017)

Oyunların Dot'un çeviri ekibi tarafından, bazı zamanlarda oyuncuların da katılımıyla Türkçeleştirildiği bilinmektedir. Bu metinlerin seyirciye ulaşabilmesi için çeviri ile başlayan bir yerellik olduğunu ifade ediyor M. Daltaban. Patrice Pavis tiyatrodaki kültürler arası bağın kurulmasında makro metinsel çeviriden söz eder. Bu bağlamda çevirinin basit bir dilden dile aktarım işlevi olmadığını, yazarın ya da çağın ideolojik bakış açısının yeniden kurulduğu, karakterlerin, uzam ve zamanın yeniden oluşturulduğu dramaturjik bir etkinlik olduğunu dile getirir. Pavis'e göre yapısalıcılıktan ve göstergebilimden çıkan metinlerarasılık modeli yerini kültürler arasıyla bırakmaktadır. (Pavis, 1999: 157)

Dot hedefledikleri yeni tiyatro dilini bir bütün olarak ele almaktadır; metin seçimlerinden sahneleme biçimlerine hatta oyuncuların yaşantılarına kadar uzanan bir bütün. Sahneleme biçimlerinde eklektik biçimleri tercih ettiklerini, bir tutarlılıktan söz edilecekse eğer estetik olarak tutarsız olmayı tercih eden bir yapı seçtiklerini ifade ediyor. Çağdaş metinlerle çalışırken de yazarın referansı ile değil, yönetmenin referansı ile yola çıkıp, yazarın fikirlerini parçalayıp tekrar inşa etmek gibi bir yöntem kullanıyorlar. (M. Daltaban. Aktaran: Aslan. 2017)

Dot'un sahneleme anlayışlarındaki in-yer-face ve Britanya tiyatrosu örnekleri, fiziksel tiyatro sahnemeleri dışında bir diğer farklılık mekan ve konsept projeleri olarak gözlemlenir. Dot Koleksiyon'da olarak adlandırdıkları proje kapsamında sahnelenen Festen / Kutlama, Hakan Günday'ın oyunlaştırdığı Malafa, Demokratik sistem simülasyonu olarak tarif ettikleri Dövüş Gecesi, 7 Serisi projesi, örnek olarak gösterilebilir.

3.3.2 In-Yer-Face / Suratına Tiyatro ve Britanyalı Yazarlardan Örnek Sahnelemeler

Donmuş / Frozen

Dot'un ilk oyunu Frozen, Britanyalı yazar Bryony Lavery'nin bir seri katilin psikolojisini üç farklı karakter üzerinden incelediği bir oyundur. 1998'de Barclay/TMA Best New Play ve Eileen Anderson Central Television Best Play ödülleri kazanmış ve ilk olarak Birmingham Repertory Theatre'da sahnelenmiştir.

Monologlardan oluşuyor olması, sert ve müstehcen dili, tekrarlanan ve tamamlanmayan cümleleriyle, taciz ve tecavüz gibi konularının işlendiği metinde zamanın şimdi (Present) olarak güncellenmesi ve belirsizlenmesi söz konusudur. (Lavery: 2010) Lavery'nin bu oyunu Britanya'da 'yeni yazım', 'in-yer-face' olarak tanımlanan akım içerisinde gösterilir.

Bu metnin imkânlarını oyun tasarımı-yönetiminde kullanan Mustafa Avkıran boş bir kara kutu sahnede parlayan neon kenarlı cam plakalarla döşenmiş bir zemin ve birkaç aksesuar kullanmış. Oyuncu performanslarının öne çıktığı, minimalist sahne tasarımına sahip Dot'un bu ilk oyununun mekânın inşaatıyla birlikte hazırlandığı ve altı ay sürdüğü bilinmektedir. Murat Daltaban oyunda, üç oyuncunun hikâyelerini direkt seyirciye aktardıkları bu oyunun seyircinin alışkanlıklarının dışında bir sahneleme olduğunu ifade etmektedir. "Genelde bunu severiz, seyirciyi heyecanlandırmak, şaşırtmak, zihnini açmak, kimyasını harekete geçirmek isteriz. Seyircinin oyundan çıktıktan sonra üzerine düşünmesini ve cebinde oyunu taşımasını isteriz." (Erol: 2017)

Aşk ve Anlayış / Love and Understanding

17 Kasım 2005 tarihinde ilk gösterimini yapan Aşk ve Anlayış / Love and Understanding, Britanyalı yazar Joe Penhall'ın aşk, iletişim, ilişkiler ve güncel krizler üzerine kara komedi türünde yazılmış bir oyundur. İlk kez 1997 yılında Bush Tiyatro'sunda sahnelenmiştir. İki kişinin arasındaki ilişki perspektifinden ilerler. Beraber yaşayan Neal ve Rachel adlı iki doktorun zıtlıklar üzerine kurulu hikâyesinin anlatıldığı oyun orta sınıf, beyaz, heteroseksüel şehirlilerin hayatlarındaki çıkmazları ele almaktadır. (Penhall, 1997) Ahlıksızlık ve umutsuzluğun bir tür özgürlük

getirdiği kanısına meydan okuyan, dingin bir oyundur. “Penhall’ın duruşu postmodern kültürün ‘her şey mübah’ anlayışına bir eleştiri niteliğindedir.” (Sierz, 2001: 206) Joe Penhall tiyatrodaki en önemli unsurun sözcükler, konuşma ve diyalog olduğu görüşünü savunmaktadır. İnsanların konuşurken birbirlerine müdahale etmeleri, konuşmalarda tekrarların ve bayağılığın olması Penhall’ın ilgisini çeker. Materyalizm, işsizlik, aile içi şiddet, psikolojik bozukluklar, intihar ve yalnızlık gibi günümüzün sorunlarını anlatır ve tiyatronun izleyicide bir tepki harekete geçirmek için uygun bir araç olduğunu düşünür. (İnan, 2016: 26-27)

Joe Penhall Britanya’nın 90’lardaki yeni yazım akımından bir oyun yazarı. Aleks Sierz’in aksine Penhall’ın kendisini in-your-face akımı içerisinde görmediği bilinmektedir. Sierz, Penhall’ın “Sapıkça cinsellik ve aşırı şiddetle ilgili oyunlar kültürümüzün bir parçası ama aynı zamanda gelip geçiciler de. 90’lar aklını biçimle bozmuş” (Sierz, 2001: 206) dediğini ifade etmektedir.

Oyunun dekor ve kostümleri cam bir masa ve üç sandalyeden oluşmaktadır. Bu parçalar hem evin yemek masası, hem restoranda bir masa, hem bir yatak başı oluyor. Dekorun diğer parçaları için de aynı durum söz konusu. Bu bilgi bize göstermecî bir rejinin ipuçlarını vermektedir. Mekânın penceresi ise oyunun bir bölümüne dâhil edilerek, şehir-mekân-oyun ilişkisi kurulmakta, böylece çevresel tiyatro öğeleri kullanılmaktadır. Murat Daltaban şehir-mekân-oyun ilişkisinin oyunları sahnelemede üzerinde durdukları bir öğe olduğundan söz etmekte ve oyunları yaparken oyunu şehrin bir parçasıymış gibi düşündüklerini dile getirmektedir. (M. Daltaban. Aktaran: Aslan. 2017) Tiyatronun evrensel olanla ilişkisinin ülke, şehir, sokak çözümlemesiyle kurulduğunu söylemekte ve ifadesine şu şekilde devam etmektedir;

Evrensel olanla ilişki kurarken o yoldan geçmek zorundasınız. Ben tiyatroyu boş alanının bir merkezi olduğunu kabul edip o merkezden, uzam fikri üzerinden evrensel açılırken uzamı da açmayı tercih ettim. Hikâyeyi kurarken sahne içerisinde hayal etmedim, hep dışarıyla ilişkili olarak hayal kurdum. Ritüelistik bir tarif belki; hikâyenin geçtiği sahne dünyanın merkezi oldu benim için. Hikâyenin açılımını evrene doğru kurarken mekânsal olarak da o bana hep güç verdi. (M. Daltaban. Aktaran: Aslan. 2017)

Çok Uzak / Far Away

Caryl Churchill, 1938 Londra doğumlu, İngiliz oyun yazarıdır. Çalışmaları genellikle feminist meseleler, iktidarın kötüye kullanılması ve cinsel politikayla ilgilidir. “80’lerde en etkileyici yazar Churchill’dir. Üst üste binen diyalogları, değişen zamanları ve duygusal gerçekliği kendine has bir şekilde bir arada kullanarak tiyatro dilini güçlendirdi.” (Sierz, 2001: 27)

Caryl Churchill’in Çok Uzak / Far Away oyunu, çatışmaya ve hayatımızdaki ve insanlığımız üzerindeki rahatsız edici etkisine bakan bir oyundur. İlk gösterimi 24 Kasım 2000 tarihinde Royal Court Jerwood Tiyatrosu Upstairs, Londra’da, Stephen Dardly yönetmenliğinde gerçekleştirilmiştir.

Carly Churchill’in bu oyunu distopik bir dram olarak ifade edilir. “Dünyaya savaş ilan ederseniz, dünyanın da size savaş açacağı açıktır. Kaçınılmaz olarak kendinize savaş açacak ve kendinize en yakın kişilere güvenmeyeceksiniz” (Gardner, 2014) Oyunun ilk sahnesinde bir genç kızın amcasının demir çubukla insanlara vurduğunu görmesi ve bu konuda teyzesine soru sormasıyla başlıyor. (Churchill, 2014) Oyunun sonunda ise bütün dünya, kuşlar ve hayvanları da içeren bir savaş içindedir.

Beckett sonrası dönemde İngiliz tiyatrosu ile ilgili kapsamlı bir çalışma yapmış olan Doç. Dr. Dilek İnan Çok Uzak’ın yazarı Caryl Churchill için şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Topluma adanmışlık” teması ile tiyatroyu birleştiren diğer bir yazar Caryl Churchill’dir. Yazar 1958’den beri kadınlar ile ilgili konuları sahneye taşımıştır. Çağdaşları gibi Brecht’ten etkilenmiş ve heyecan uyandıran olay örgülerinden kaçınmış, daha çok ayrı ayrı olaylardan meydana gelen, bölümlerden oluşan hikâyeler anlatmıştır. Böylece Brecht’in de vurguladığı gibi izleyicilerin dikkatleri sonuçta değil süreçte odaklanır. Oyunları iki farklı ve kesintili dünyanın yan yana gelmesinden oluşmaktadır. (İnan, 2016: 28)

Caryl Churchill, çağdaş tiyatronun yeniden bir konsepte kavuşmasına katkıda bulunan uluslararası boyutlu İngiliz tiyatrocuları arasında yer almaktadır. Tarihsel çelişkiler, sınıf ideolojileri, siyasi ve cinsel baskıya karşı duyulan endişeleri, tutarlı stil deneyleri ve izleyicilerin önyargılarını kışkırtan, gerçekçi kurgusal olmayan formüllerle yazmıştır. Kuşağının diğer yazarları gibi, Churchill de Bertold Brecht’e

borçludur. Oyunlarının dramatik yapısı, parçalanma etkisi ve görünüşte kopuk olan sahneler, kaynağını epik tiyatrodan alır ancak her durumda, grotesk ile belgesel detaylar ve simgeselliği birleştiren mükemmel bir tiyatro görüntüsü içine entegre edilmiştir. Eserleri yer ve zaman kullanımında hiçbir yerde, güvenli ve kalıcı değildir. Onun tekniğini sevdiren, keskin kontrastı ile izleyiciyi uyandıran iki farklı imgesel çağın yan yana durmasıdır. (Presada, 2011: 3)

Çağdaş tiyatronun farklı metin özellikleri barındırmakta olduğundan bu çalışmada söz edilmiştir. Churchill'in bu metni de çağdaş tiyatro içerisindeki metin tanımlamalarıyla benzerlik gösteren özgün bir çalışmadır.

Emre Koyuncuoğlu'nun rejisinde metnin üslubunda bulunan belirsiz zaman kullanımı, üst anlatıların reddi ve soyutlama ön plana çıkmıştır.

Murat Daltaban Dot'un oyunlarında kullandıkları yapıbozum tekniğini "Nefesinizi Nasıl Tutarsınız" oyunu üzerinden şöyle ifade ediyor;

Metni gösterinin parçalarından biri olarak kabul etmeyi tercih ediyoruz. Metnin bizimle oluşturduğu bağ üzerinden hareket ediyoruz. Metinde bazı sahnelerin yerlerini değiştirerek, bir sahneyi seyirciyle ilişkili kılıp ardından tekrar dördüncü duvar kurulduktan sonra gerçeküstücü bir sahne kullanarak yapıbozum tekniğini uyguladım. Bir tutarlılık yakalıyoruz ama bu tutarsızlıktan gelen bir tutarlılık. (M.Daltaban. Aktaran: Aslan. 2017)

Kürklü Merkür / Mercury Fury

Genetiği değişmiş kelebekleri satarak hayatlarını kazanan, yarınları olmayan bir genç topluluğunun zengin iş çevresinin insansızlaşmış dünyasında ısmarlama düzenledikleri, her türlü cinsel ve fiziksel şiddetin yaşandığı partilerdeki durumu konu alır. Bu partilerde gençler kendilerini ve savunmasız katılımcıları korumaya çalışırlar. (Ridley, 2005)

İlk defa 2005 yılında Plymouth Royal Theatre'da sahnelenmiş ve içerdiği şiddet ortamından dolayı son derece eleştirilmiş ve bazı seyircilerin oyunu terk ettikleri gözlenmiştir. Murat Daltaban Türkiye'deki sahnelemenin ardından bir seyircinin oyundan çıktıktan sonra; "Ben oyundan çıktıktan sonra arkadaşlarımla

eğlenmeye gidecektim, şuna bakın; elim ayağım titriyor, bunu bana nasıl yaparsınız” (Durgun, 2013) diyerek tepkisini gösterdiğini ifade ediyor.

In-yer-face akımı yazarlarından biri olan Philip Ridley aynı zamanda romanlar, çocuk kitapları, film senaryoları, gençlik oyunları ve kısa hikâyeler de yazmakta olan ödüllü bir İngiliz yazardır. Kürklü Merkür, Londra’nın doğu ucunun metruk bir bölgesinde metruk bir apartman dairesinde, bilinmeyen bir gelecek zamanda geçen bir distopya hikâyesidir. Dot’un sahnelemesinde oyuncu olarak yer alan Rıza Kocaoğlu, Darren karakteri üzerinden yaptığı incelemede oyunun zaman kavramını şu şekilde ifade etmektedir;

Yakın gelecekte geçen hikâyede zamanın ne olduğu tam olarak söylenmez. Bu sebeple tam olarak bir tarih vermek mümkün değildir. Bugün yirmili yaşlarını sürenlerin çocuklarının zamanın durumuna bir bakışı olarak değerlendirmek mümkündür. Zaman faktörü oyunda çok etkin ve çok etkilidir. Tüm konu ve olaylar hep zamanın etkisiyle yaşanmaktadır. Bugün öncüllerini gördüğümüz olaylar ustaca gelecek bir zamana taşınmıştır. Ve gelecek çok inandırıcı bir şekilde önümüze serilmektedir. Oyun kişileri zamanın kişileridir. O günün sıradan insanı, bu günün gazetelerinde üçüncü sayfa haberlerine çıkan psikopat katilleridir. Her kişi günün getirdiği aşırı şiddetten nasibini almıştır. Ridley’in bugün yaşayanların da görebileceği bir tarih seçmesini bir uyarı olarak algılamak mümkündür. Çünkü gelecek zaman tehditler ve korkularla doludur. (Kocaoğlu, 2010: 16)

Alışveriş ve S*ş / Shopping & F***ing**

Mark Ravenhill’in ilk uzun oyunu olan “Shopping and F***ing”, 1996 yılında Royal Court Tiyatrosu’nda Max Stafford-Clark yönetiminde sahneye konulmuştur. Sarah Kane’in Blasted adlı oyunundan sonra Ravenhill’in Shopping and F***ing’i, çağdaş tiyatro için bir dönüm ve zirve noktası olarak kabul edilmektedir.

Ravenhill’in bu oyunu, oyunda var olan gerçek dışı karakterler, monologlar yoluyla dramatik akışın bozulması, gerçek ve kurmacanın aynı kefeye konulması, 90’lı yılların kültürel ve politik ruhunun yansımaları, tüketim çılgınlığı, medya ve dijital kültür gibi temaların kullanımı vb pek çok öğe ile birlikte değerlendirilir. Gençlerin kendi seslerini duyurdukları bir oyun olarak tariflenir. Sierz’in belirttiği üzere;

Ravenhill'in bu oyunu herhangi bir vizyon, ütopya ya da ideoloji içermez. Ravenhill karakterler üzerinden kapitalizmi kişiselleştirir. Hikâyedeki karakterler apolitik, dinsiz, ailesiz, geçmişsizdir. Akıllarını ve düşüncelerini kontrol etmezler. Oyun bir problem sunmaz, çözüm önermez. (Sierz, 2009: 127)

Oyun 1996 yılında Liberal politikalara karşı duyulan hassasiyetle ilk defa sahnelendiğindeki tepkileri ve bugününü M. Daltaban şu şekilde ifade ediyor;

Alışveriş ve S***ş 1996'da “medeniyet paradır, para medeniyet” dediğinde bu mottunun karşısında dehşet duyup dünyanın gidişyle ilgili endişeleniyorduk. Bugün geldiğimiz nokta ise bu cümlenin kabul noktasıdır. Son derece sıradan ve hayatın merkezinde bir cümle. (Batıkaya, 2009)

Shopping and f***ing büyük anlatıların bittiğine dair göndermeler yapan, kolaj etkisi ile postmodern bir duruşa sahip bir oyundur. Oyundaki karakterlerin isimleri ‘Take That’ adlı pop müzik grubu üyelerinin isimlerini taşımaktadır. Rahvenhill bu seçimi rastlantısallıkla açıklıyor. (Sierz, 2009: 13) Oyuncuların katılımıyla gerçekleşen bir atölye çalışmasıyla sahneleme öncesi metin üzerinde değişiklikler yapılıyor ve o şekilde sahneleniyor.

Oyunun adı sansüre takıldığı için bazı harfler yıldızlanıyor. Bir posterde ise çatal görselleri kullanılmış. Oyunun sokak dili kullanıyor olması, tabulara dokunuşu, çok fazla sert olması sahnelendiği her dönemde tepki çekmiş. Dot'un sahnelediği ilk oyundan itibaren seyirciyi sarsmaya yönelik bir tarz belirlediği ve sert içerikli oyunları tercih ettiği bilinmekte ve Murat Daltaban seyircinin Dot'un diline alıştığını ve tiyatrodaki sansürü seyirci ile birlikte aştıklarını ifade ediyor. “Orijinal adını aynen çevirdik, *Alışveriş ve S...ş*. Ben bunu olduğundan farklı sunacak değilim. Hiçbir endişem yok elbette. Bu benim sıkıntım değil. Oyunun çıkış noktası bu, provoke etmek için konmuş, sorulsun diye konmuş bir isim, tesadüfen değil.” (Gültekin, 2009) Mark Ravenhill'in ifadesi ise şöyle;

Oyun yazmaya başladığımda, 1990'ların ortalarında (narrative) anlatının kendisi sadece gerçekten güvenilir bir kavram gibi görünüyordu. Tiyatronun kendisi, pek çok tiyatrocuyu bunu reddetse de, metaforik bir medyum olmayı taşıyordu. Dolayısıyla tiyatrodaki somut olanı, yankılanan paradoksu keşfetmek isteyen bizler için Marksizm ve Postmodernizm pek çok kelime gönderdi bu yaramaz adıma. (Rebelatto, 2009: 11)

90'lar yeni yazım yazarlarının birçoğu gibi Ravenhill'in de yeniliği ve geleneği yan yana kullandığı bilinmektedir. Hikâye anlatma tekniği Lehmann'ın belirttiği üzere postdramatik özelliklerden biridir. Karakterler birbirleriyle diyalog halindeyken dramatik akışı bozacak bir hikâye anlatılır. Bu teknik ile ilgili Dot'un yönetmenlerinden Serkan Salihoğlu şu ifadeleri kullanmaktadır; "Biz birçok tekniği bir arada kullanıyoruz. Postmodern, postdramatik vb. kalıplarla ifade etmek ne kadar doğru olur bilmem. Örnek olarak Alman ekolünde hikâye ile dramatik akışın bozulduğu durum "kırılma anı" olarak ifade edilir." (Salihoğlu. Aktaran: Aslan. 2017)

Vur/Yağmala/Yeniden – Shoot/Get Treasure/Repeat

Mark Ravenhill'in 2007 yılında yazdığı 18 kısa oyundan oluşan "Vur/Yağmala/Yeniden" adlı oyunu "Dotbilsarda" Projesi kapsamında 2008-2009 tiyatro sezonu içerisinde temsil vermiştir. Bu proje Türk tiyatrosunda şimdiye kadar denenmemiş bir proje olarak karşımıza çıkıyor. Savaş, otorite, özgürlük, suç, ceza, hastalık kavramlarını kullanarak bugünü anlatıyor. "Dotbilsarda" projesi için Bilsar Binasında yeni bir sahne oluşturulmuş ve bu hareket Dot tarafından "Mobil hareket" olarak tanımlanmıştır. Afife Tiyatro Ödülleri "Yeni Kuşak Özel Ödülü", Tiyatro Eleştirmenler Birliği'nden de "Yılın Tiyatro Ödülü" nü kazanmıştır.

Vur yağmala yeniden oyunlarının provakatif yapısı, seyirci ile iç içe bir yapısı olması dolayısıyla bu oyunlardaki etkileycilik, gerçeklik algısı yaratmak açısından zorlayıcı bir yerde durmaktadır. Oyuncu ve seyirci için yeni bir deneyim sunar.

Proje yapı olarak birbirinden farklı, birçok anlatım biçiminin bir arada kullanıldığı 18 kısa oyundan oluşmakta, kalabalık bir oyuncu kadrosuyla sahnelenmektedir. Oyunların her biri kendi içinde bir anlam ifade eder ancak tümü izlendiğinde başka bir bütüne hizmet etmektedir. Murat Daltaban oyunun tasarımını Milliyet Sanat dergisine verdiği röportajda şöyle tarif etmektedir;

Toplam 18 kısa oyundan oluşan uzun ve epik bir oyun. Kısa oyunlar bir bütünün parçalarını oluşturuyor. Aslında 6-7 saatlik bir oyunun bölümleri gibi ama her birinin kendi içinde bütünlüğü var. Postmodern bir metin çalışması, her biri tek başına bir hikâye. Ama bu 18 hikâyeyi dinlediğinizde tek bir hikâyeye tanık olmuş

oluyorsunuz. Kısaca oyunu tamamladığınız zaman başka türlü bir yapıya ulaşan epik bir oyun. (Özdemir, 2008)

Ravenhill'in Edinburgh Tiyatro Festivali'nde bir oyun yazma atölyesinde yazdığı oyunların ertesi gün profesyonel oyuncular tarafından okunması olarak ortaya çıktığı bilinmektedir. Oyun 11 Eylül saldırısından sonra duyulan endişeleri konu alır.

Bu epik döngüde kimi zaman oyuncular sadece anlatıcılar olarak yer alırken, kimi zaman da oyun karakterlerine bürünüyorlar ama yaşadıkları bozuk düzenden bir çıkış bulamıyor, toplum içerisinde silinmek zorunda kalıyorlar. Mark Ravenhill diğer oyunlarında da olduğu gibi bu dünyadan çıkış seçeneklerini sunmuyor. Durumu bütün dinamikleri ile anlatmaya çalışıp, seyircileri bu konuda nerede durduklarını sorgulamaya ve kendi çözüm yollarını bulmaya zorluyor. (go-dot.org, 2017)

Bu noktada Ravenhill'in klasik dramaturgiyi yapı bozuma uğrattığı görülüyor. Postmodernizmin önerdiği büyük anlatıların reddi, Ravenhill'in hikâyeleri ve karakterleri olduğu gibi aktarıp, bir çözüm ya da öneri sunmayışında gerçekleşmektedir. Oyuncu pratiği açısından bakıldığında karakter yaratımı ve analizini neden-sonuç ilişkisi içerisinde var etmeye alışkın bir gelenekten gelenler için oldukça zorlayıcı olduğu söylenebilir.

Yazar Mark Ravenhill, Dot işbirliği ile İstanbul'da katıldığı paneli Zeynep Aksoy Taraf gazetesinde yazmış, Ravenhill'in kendi oyunu için söylediklerini şu şekilde aktarmıştır;

Vur/Yağmala/Yeniden'in günümüzün insanların kendi varlıkları ve evrende olup bitenle bağlantıları açısından bir şeyler söylediğini vurguladığı Ravenhill, bu oyunlarla insanların sosyal ve dünyevi bağlantılarıyla izolasyonlarını araştırmaya çalıştığını söyledi. Brecht ve Carly Churchill'in tiyatro yazımından çok etkilendiğini ama politik anlamda Brecht'in Marksizm anlayışının naifliğinden daha farklı bir yerde durduğunu... Kısa oyunlarından epik bir form yaratmaktaki amacının da 21. Yüzyılda, büyük hikâyelere bu kadar ihtiyaç duyup onlara bu kadar az güvendiğimiz bir dönemde ne tür bir büyük öykü oluşturabileceğimizi araştırmak olduğunu. Postmodern epik yaratmaktan bahsetti kısaca Ravenhill. Parçalanmış, dağınık, kopuk, isterik, aciliyet öneren ve bütün bu karışıklıklarına rağmen kendi içinde tutarlı, sürprizli, oyuncaklı bir x jenerasyon epiginden. (Aksoy, 2009)

Sarı Ay / Yellow Moon

İskoç oyun yazarı David Greig'in iki sorunlu genç Leila ve Lee'nin hikâyesini anlattığı Sarı Ay oyunu Dot'un fiziksel tiyatro disiplininden faydalandığı oyunlardan birisidir. Metni sahneye taşırken dekor, kostüm ve ışıklandırma öğelerini en az düzeyde kullanan ve bedene, bedensel anlatıma odaklanan bir oyundur.

David Greig bir tiyatro yazarı olarak Brecht'in epik tiyatrosundan ilham aldığını ancak yeni deneysel tiyatro biçimlerini uyguladığını açıklar. Greig aynı zamanda terminolojiye yeni bir terim kazandırarak; "Rough" tiyatroyu bulmuştur. Rough terimi işlenmemiş ya da sonuçlandırılmamış bir taslak anlamındadır. Oyunları göç, aidiyet, güvenli yer, insanlar arası bağ, kültürler arası bağ, aile, inanç, iletişim gibi çağdaş konuları ele alır. Olay örgüsü, karakter, zaman, mekân gibi tiyatronun dramatik öğelerini yıkarak İngiliz tiyatrosunun çeşitliliğine katkıda bulunmuş önemli yazarlardan biridir. (İnan, 2017: 82)

Başından sonuna kadar koreografik bir düzenle, sahnelenen oyun epik özellikler taşımakta ve son derece tempolu bir şekilde oynanmaktadır. Provalar süresince yönetmen, oyuncular ve koreografin saatler süren provalarda kolektif bir anlayışla ilerledikleri bilinmektedir. Yönetmen ve oyuncuların ifadesi ise şu şekilde;

Pınar Töre; Anlatıcı unsuru koral bir çalışma olarak ele alındı, bütün oyuncular tek bir ses, tek bir bedenmiş gibi hikâyeyi anlatıyorlar. Bu oyunu çalışmaya karar verdiğimiz andan itibaren sözün uzantısı olarak bedeni kullanacağımı biliyordum, metnin yapısının bunu gerektirdiğini hissediyordum.

Gizem Erdem; çok katmanlı bir oyun içerisinde birçok karakteri canlandırıyorum, sadece karakter değil, kimi zaman bir mekânı, kimi zaman bir eşyayı canlandırıyorum.

Su Olgaç; sözün hareketi getirdiği durumlarda hareket hizmet eden bir şey, fakat hareketi ayrı bir anlatım katmanı, sözü ayrı bir anlatım katmanı olarak ele aldığımızda, anlatım katmanlanınca, alışmak gerekiyor. Sarı ay (Dottiyatro İstanbul, 2012)

Yüksek / Overspill

Üç çocukluk arkadaşı gencin bir Cuma gecesi yaşadıkları sıra dışı olayları anlatan bu oyun şehir-mekân-oyun ilişkisinin metin bazında en belirgin şekilde

kurulduğu ve Türkçeleştirilirken Sokak isimleri, deyimler ve tabirler gibi belirteçlerin de Türkçeleştirildiği gözlenmiştir. Başından sonuna kadar, dekorsuz, boş bir alanda, koreografik bir düzenle ve oldukça tempolu bir şekilde sahnelenmiştir. Oyunculardan Aykut Akdere, fiziksel tiyatro çalışma sürecindeki deneyimlerini şu şekilde ifade ediyor; “Provalar boyunca kendi duygularımıza ve bedenimize odaklanabilmek için fiziksel çalışmalar yaptık, bunlar yorucuydu ancak çok fazla şey kattı hepimize.” (Dottiyatro istanbul, 2012)

Oyunun yönetmeni Tuğrul Tülek paranoya olgusunun oyunun en önemli temalardan bir tanesi olduğunu ifade etmektedir. Birliğin ve beraberliğin en az olduğu ve huzursuzluğun ayyukta olduğu toplumlarda paranoya belirgindir ancak daha huzurlu olan, daha birlik beraberlik içinde olan toplumlarda kaos, paranoya, linç kültürü o kadar önde olan etmenler değildir. Yüksek oyununun bunun biraz altını çizen bir oyun olduğunu dile getirmektedir. (Dottiyatro istanbul, 2012)

3.3. Dot ve Uluslararası Edinburgh Festivali

Uluslararası alanda dünyanın en geniş kapsamlı ve önemli festivalleri arasında gösterilen Edinburgh Festivali ve Edinburgh festivalinin bir parçası olan, eş zamanlı olarak düzenlenen Fringe Festivali, çağdaş tiyatro örneklerinin, disiplinler arası ve kültürler arası çalışmaların sergilendiği bir platformdur. Tiyatronun çağdaşlaşma sürecinde uluslararası çalışmaların önem ve değer kazandığı günümüzde Dot tiyatro önce Fringe Festivaline katılmış daha sonra ise aldıkları özel davetle ana festival olan Edinburgh Festivalinde bir ortak yapımla çağdaş Türk tiyatrosu için öncü projeler gerçekleştirmişlerdir.

3.3.1. Uluslararası Edinburgh Festivali

Edinburgh Uluslararası Festivali, sahne sanatlarının benzersiz bir şekilde kutlanması ve tüm ulusların halkları için yıllık buluşma noktasıdır. Başatlığı ve özgünlüğü göz önüne alan uluslararası festival, Ağustos ayında üç hafta boyunca dans, opera, müzik ve tiyatro dünyasındaki en iyi sanatçılardan ve topluluklardan örnekler sunar.

Yıl boyunca, uluslararası festival ekibi, bugün çalışan en heyecan verici ve yaratıcı sanatçıları aramak için dünyayı dolaşır. Birlikte benzersiz işbirlikleri

yapmakta, dünya prömiyerleri, klasik eserlerin yeni uyarlamaları, eleştirmenlerce beğeni toplayan yapımlar ve daha pek çok türden yapıyı İskoçya'ya taşımaktadır.

Edinburgh Uluslararası Festivali, 1947'de Glyndebourne Opera Genel Müdürü Rudolf Bing'in, İskoçya'daki British Council başkanı Henry Harvey Wood'un girişimiyle, dünya çapında izleyicileri ve sanatçıları bir araya getiren birinci sınıf bir kültürel etkinlik olarak kurulmuştur.

Uluslararası Festival, inanılmaz deneyimler yaratmak için Edinburgh'da bir araya gelen insanlarla birlikte, 69 yılı aşkın süredir en son teknoloji ürünü bir dünya kültür olayı olarak tarif edilmektedir. Dünyanın önde gelen sanatçılarından mümkün olan en geniş kitleye bir performans yelpazesi ile her yıl farklı sanat disiplinlerinden sadece sekiz-on gösteriye ev sahipliği yapan, Festival, İngiltere'nin geri kalanı ve dünyadaki izleyicilere uygun fiyatlarla uluslararası kültür buluşması olanağı sunar. (International Edinburgh Festival, 2017)

3.3.1.1. Edinburgh Fringe Festivali

1947'de sekiz grup Uluslararası Edinburgh Festivalinde gösterilerini sergilemek için Edinburgh'a gelmişler ancak festivale kabul edilmemişlerdir. Bu grup, yine de, festivalle aynı zamanda başka mekânlarda oyunlarını sergilemişler ve bu olay Fringe festivalini başlatmıştır. 2017, bu grupların meydan okumasının yıldönümü ve Fringe'in 70. Yılıdır. Fringe tamamen açık erişimli, dünyanın her yerinden dileyen her sanatçının katılabileceği, özgür bir festivaldir.

Bu festival boyunca şehrin birçok yerine kurulan özel alanlar, çadırlar, okullar, kiliseler, barlar ve salonlarda gösteriler sergilenmektedir. Tiyatro, dans, sirk, fiziksel tiyatro, kabare, tek kişilik şov, konser vb. Pek çok türden gösteri sergilenmektedir. 2017 verileri (edfringe, 2017) ise şu şekilde;

- Toplam Gösteri: 3,398
- Toplam Gösteri Yeri: 300
- Performans: 53,232

- Ülke Çapında Katılım: 62
- Uluslararası Katılım: 58

Türkiye'den Festivale katılımın 2002 senesinde Kubilay Tuncer ve Lale Mansur “Olağan Mucizeler” oyunuyla, 2014'de Dot'un Makas Oyunları okuma tiyatrosu olarak ve ardından 2015 senesinde Hayal Perde'sinin “İmparatorluk Kuranlar Yahut Şümürz” adlı oyunu Türkçe olarak sahneledikleri bilinmektedir. Hayal Perdesi'nin sanat yönetmeni Selin İşcan festival sürecini Bbc Türkçe'ye verdiği röportajda (Esen, 2015) şu sözlerle ifade etmektedir;

Şehrin nüfusu 500 binden 4 milyona çıkabiliyor. Dünyanın her tarafından sanatseverler, tiyatrocular, eleştirmenler, performans sanatçıları, dansçılar, edebiyatçılar, yapımcılar, yetenek avcıları... Herkes orada buluşuyor, bir karnaval havası oluşuyor. Herkes sokaklarda oyunlarından parçalar oynuyor kostümleriyle... Şehrin her alanı; otobüsün ikinci katı, pub'lar, barlar sahneye dönüşüyor. Katılım başvurumuz kabul edilince Başbakanlık Tanıtma Fonu'na başvurduk, oradan olumlu yanıt aldık ve bu çok rahatlatı bizi. Beşiktaş Belediyesi'nin katkıları, Türk Hava Yolları, Western Union, Trakya İşadamları Derneği ve istanbulsanat.org'un sponsorluğunda festivale katıldık.

Dot 2013/2014 sezonunda, 2010 yılında Emma Callander ve Hannah Price tarafından yapılan bir çağrı ile başlayan ve dünyanın çeşitli ülkelerinden seçkin oyun yazarlarının politik ve güncel oyunlar yazdığı bir proje olarak her yıl yeni yazarlarla Edinburgh Uluslararası Tiyatro Festivali'nde devam eden Makas oyunları / Theatre Uncut projesini İstanbul'da gerçekleştirdi. Önce bir atölye çalışması ile başlayan ve İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali'ndeki kısa oyun okumalarından sonra oyunlar Edinburgh Fringe Festivali'nde de okuma tiyatrosu olarak Traverse Theatre'da sahnelendi. Aslında, Dot Traverse Tiyatrosu'yla büyük bir başarı olarak karşılıklı çalışmalarını düşündüğü bir paradokstur, çünkü iki tiyatro şirketi sanatsal önceliklerinde derin bir kontrasta sahiptir. Traverse Tiyatrosu 1963 yılında kurulmuş ve kendi web sitelerine göre kendilerini "yeni yazma tiyatrosu" olarak tanımlıyorlar. Traverse Theatre, Edfringe'in temel paradigması gibi, metin üretimlerinde açık bir platform oluşturmaya çalışır; İngiltere'den herhangi bir oyun yazarı onlara oyunlarını gönderebilir ve nitelikli bulursa oyunun başında oynayabilir.

3.3.1.2. Rhinoceros / Gergedanlar Sahnelemesi

Edinburgh Uluslararası Festivali, Royal Lyceum Theatre ve Dot Tiyatro tarafından ortak prodüksiyon olarak Edinburgh Festivali için hazırlanmıştır. Türkiye’den ilk defa Dot Tiyatro Edinburgh Festivali için özel davet almış ve bir oyun sahnelemiştir



Resim 1. Uluslar arası Edinburgh Festivali *Rhinoceros/Gergedanlar* Afişi

Yazan: Ionesco

Uyarlayan: Zinne Harris

Yöneten: Murat Daltaban

Tasarımcı: Tom Piper

Müzik: Oğuz Kaplangı

Işık Tasarımı: Chris Davey

Kafe Sahibi: Natalie Arle-Toyne

Yaşlı Centilmen: John Cobb

Papatya: Ece Dizdar

Housewife: Esin Harvey

Bergener: Robert Jack

Musician, Cat: Oğuz Kaplangı

Bakkal, Papillon: Myra McFadyen

Jean: Steven McNicoll

Bakkalın Karısı, Botard: Sally Reid

Mantıkçı, Dudard: Harry Ward

Eugene Ionesco Absurd tiyatronun öncü temsilcilerindendir. 1959'dan itibaren dünya tiyatrosu edebiyatında *Rhinocéros*, *Le roi se Meurt*, *Jeux de Massacre*, *La Soif et la Faim*, ve *Macbett* gibi büyük trajik oyunlarla yer almıştır. Otuzdan fazla oyun yazmış, yaşamının son yıllarında resim yapmış, edebiyatın ve sanatın farklı türlerine yönelmiş, opera, bale, bir roman, çok sayıda deneme ve film senaryoları vardır.

Oyun bir taşra kentinin kahvesinin de bulunduğu büyük meydanda başlamaktadır. Bir gergedanın hızla geçmesiyle birlikte kahvedekiler gergedanlar üzerine giderek alevlenen bir tartışmaya başlarlar. Şehirde gergedanların dolaşması herkesi tedirgin etmiştir. Başkarakter Berenger toplumun ve yaşamın ağırlığından söz etmektedir. Oyunun ilerlerken giderek herkes birer birer gergedana dönüşmeye başlar. Düzenli öbekler halinde gergedanlar, sokak ve caddelerde o garip homurtularıyla dolaşmaktadırlar.

Geride insan olarak yalnız toplumsal düzenle ilgili sorgulamaları olan Bérenger ve Daisy kalmıştır. Tüm uyarılarına karşın büyük bir aşkla bağlı olduğu Daisy de gergedanlara katıldığında yapayalnız kalan Bérenger, tek başına kalsa da insan olmayı sürdüreceğini haykırır. Gergedanlar İskoç oyun yazarı Zinne Harris'in uyarlamasıyla, İngilizce olarak Lyceum Tiyatrosu'nda, festival kapsamında seyirciyle buluştu. Oyun ile ilgili Murat Daltaban ile konuşan Zeynep Aksoy, Bergener'in kahraman olarak algılanmaması üzerine konuştuklarını, Bergener'in uyumsuz ve lümpen bir adam olduğunu dile getirdiğini aktarmaktadır. Daltaban, "Demokraside bir kahramana ihtiyaç olmadığı, demokraside özgürlükleri bir şekilde koruma altına alanın asıl halk hareketleri olduğu ve kahramanların peşinden gitmeyi beklemenin çok doğru sonuçlar getirmeyeceğini" (Aksoy, 2017) ifade etmekte, oyunun kavramsal olarak bu temel üzerine şekillendiğini söylemektedir. "Hem göstermeci hem benzetmeci, biraz postmodern bir şey haline getirmek arzusundayım." (Aksoy, 2017) Birçok biçimi bir arada kullanacağını ve bu süreçte de oyuncuların esnek olmaları gerektiğini ifade etmektedir. Oyunda iki Türk oyuncu yer alıyor. Bu iki oyuncu da uluslararası platformda tiyatro eğitimi ve deneyimi olan oyuncularlardır.

Ece Dizdar, Marmara Üniversitesi İletişim fakültesini bitirdikten sonra oyunculuğa başlamış Londra ArtsEd’ de eğitimi tamamlamıştır. Vur Yağmala yeniden, Kutlama / Festen, İki kişilik Bir Oyun, Altın Ejderha, Makas Oyunları, Dövüş Gecesi, Yutmak oyunlarında oynadı. Dot için Shopping and f.king ve Festen oyunlarının çevirilerini yaptığı bilinmektedir. Eastern Angles Tiyatrosunda Birds Without Wing oyununda oynadı, Arcola Tiyatrosunda Release the Beat oyununda oynamıştır. (Tiyatrolar, 2017)

Esin Harvey, Amerika’da University of Massachusetts (UMASS) Tiyatro ve İletişim lisansı almıştır. Ardından Londra’da London Academy Music and Dramatic Arts’ da (LAMBDA) eğitim aldı Dot’ta Nefesinizi Nasıl tutarsınız, Yeni Öğretmenimiz Bir Canavar, oyunlarında görev aldı. Tiyatro İstanbul’da Closer / Yakınlaş oyununda, Cul de Sac oyunuyla Londra’da Arcola Tiyatrosunda, The Recognition of Sakuntala oyunuyla Union Tiyatrosunda, Southwark; who will cary the world oyunuyla Courtyard Tiyatrosunda, Machbeth oyunuyla Theatro Technis’de Heroes ile Royal National Tiyatrosunda oynadı. (biyografi. İno)

Oyunda Ece Dizdar Papatya / Daisy rolünü üstlenirken Esin Harvey Housewife / Ev kadını rolündedir.

Sahneleme öncesi Zeynep Aksoy’la konuşan Murat Daltaban dünyada politik olarak sağ, ırkçı, faşist hareketlerin çok hızlandığını ve yükselişe geçtiğini dile getirmektedir;

Bütün bu faşist dinamikler arkasındaki kitlelerden güç alıyor. Gergedanlaşma Ionesco’nun Nazizim üzerine, o büyük halk kitlesinin nasıl dönüştüğü, nasıl bir araya toparlanıp da bu ırkçı faşist hareketlerin peşinden gittiği üzerine düşündüren bir oyun olduğu için David Greig bunu projelendirmek istedi. Trump’un seçimi, Avrupa’da Le Pen, İngiltere’de Farage, bizdeki sağ faşist hareketlerin güçlenmesi, bütün dünyada böyle bir şey var... Türkiye’den Amerika’ya kadar koskoca bir coğrafyaya salgın halinde yayılmış durumda. Bunun üzerine gergedanları çalışmaya başladık. (Aksoy, 2017)

Oyunun poster görselinde de Amerika Birleşik Devletleri başkanı Donald Trup’ın gergedanlaşmış olarak tasvir edilmesi uygun görülmüş. Sahnelemede Tasarımcı Tom Piper tek renk beyaz bir dekor tasarlamış ve sahne sahne dekor kendi içinde, büyük parçalar halinde eksilip çoğalan bir yapıda realize edilmiş. Bir meydan

kahvesinde başlayan oyunda sahne üzerindeki sandalyeler gergedanlaşmalarla birlikte havaya asılıyor. Oyunda ses ön plana alınarak kullanılmış. Murat Daltaban sesi önemseydiğini ifade ediyor. “Propagandanın getirdiği o pis, kirli, çirkin ses var ya, sesle ajite eden bir şey ya bu hikâye, gergedanların sesiyle sahne sesinin boğuşması, yabancılaşmaya sebep olması, iletişimin mümkün olmaması...”(Aksoy, 2017)

Ses tasarımcısı ve oyun müziklerini besteleyen Oğuz Kaplangı’yı provalar boyunca ve oyun boyunca sahnede görülür. İskoçya ve Anadolu ezgileriyle birleşik bir müzik ile başlıyor oyun, ardından birçok enstrüman ve elektronik müzik sistemleri yardımıyla gergedan sesleri başta olmak üzere çeşitli ses efektleri kullanılıyor. Oğuz Kaplangı İskoç folk müzik sanatçısı Annie Grace ile birlikte kaydettikleri müzikleri BBC Radio 3’ün konserler düzenlediği ve canlı yayınladığı, Edinburgh Festivali ve Fringe’in bir parçası olan Blue Tent’de bir konser gerçekleştirmiştir. Geleneksel perküsyon enstrümanları, gitar ve elektronik örneklerle verdiği konser, İskoçya’nın geleneksel enstrümanı bagpipes ile harmanlanarak sergilendi.

Önceki yıllarda Dot, İskoç oyun yazarı Zinne Harris Türkiye’de bulunduğu bir zaman dilimi içerisinde Dot Makas Oyunlarını sahneliyordu ve Edinburgh Festivalinde oyunları oynanan yazar Dot ekibinin bu projesini izledi. Sonrasında yazarın iki oyunu Dot tarafından Türkiye’de sahnelemiş ve Zinne Harris Dot’un vizyonundan övgüyle bahsetmiştir. Dot, Zinne Harris ve yine oyunlarını sahnelediği David Greig vasıtasıyla Gergedanlar projesi için festivale davet edilmiştir. Oyunun broşüründe Zinne Harris ile yapılan röportajda yazar, süreç detaylarıyla anlatılmaktadır.

3.3.1.2.1. Kùltürler arası diyalog

Edinburgh Uluslararası Festivalde birçok kez yer alan, dünyanın tanınmış yazarlarından İskoç yazar Zinne Harris Rihonoceros için hazırlanan broşürde Murat Dalataban ve Dot ekibiyle tanışmalarını “kùltürler arası diyalog” başlığı altında şu şekilde aktarmaktadır;

2013 yılında Royal Court ve Britanya konsolosluğunun oyun yazımı projesi için İstanbul'daydım. O hafta Dot, "Makas Oyunları" nı sergiliyordu ve onları takip etmem gerektiğini düşündüm. İzlediğimde Murat'ın işlerinin alışılmışın dışında, sivri ve güzel bir kalple yapılmış olduğunu düşündüm. (İef, 2017)

Birlikte çalışmaya başlamalarının hikâyesi ise şöyle;

İstanbul'dayken oyun yazarlığı atölyesinde genç oyun yazarı ve çevirmeni Erdem Avşar da atölyede idi. Üzerinde çalışmak için Kış Dönümü / Midwinter adlı oyunumun birinci sahnesi Türkçeye çevirisi ile birlikte katılımcılara verilmişti. Erdem Avşar oyunu çok sevdiğini söyledi ve çeviri üzerinden öğrenmek istediklerini ilgiyle ve dikkatle sordu. Bir süre sonra ona dilerse metni çevirebileceğini söyledim. Çok memnun oldu ve bitirdiğinde çeviriyi Murat'a gönderdi. Murat ve Erdem daha önce tanışmıyorlardı. Sonrasında Murat bana mail gönderdi ve Erdem'in olağanüstü bir iş çıkardığını söyledi. Erdem'i daha önce tanımamalarına ve işlerini bilmemelerine rağmen onu tiyatroya dramaturg olarak aldılar. Erdem çevirisi ile ödül kazandı ve Dot, sonraki yıl, Kış Dönümü'nü onun çevirisi ile sahneledi. (İef, 2017)

Murat Daltaban'ın işlerinde sizi çeken neydi diye sorulduğunda ise şu şekilde yanıt veriyor Zinne Harris;

Murat bir tiyatro hayvanı, o sahne resimleriyle düşünüyor ve nefes alıyor. Bunu başından beri yaptığı işlerde görebiliyorum. Bunun yanında onunla konuşmaya başladığımda, sevdiği oyunlarla ilgili ve beğendiği yönetmenlerle ilgili, paylaşılan çok fazla ortak düşünce olduğu netleşti. O müzisyen Oğuz Kaplangı ile çok yakın çalışıyor ve müzik ve ses birliği dünyası tekste yaklaşımlarında anahtar oluyor. Görebildiğim bu soyutlamadan hoşlandım ve onun düşündüğü tamamıyla tiyatral bir yol.

İstanbul tiyatro yapmak için kolay bir yer değil. 2013'den beri Murat ve ekibi için çok şey değişti. İşlerinde görebiliyorum bunu. Ama yine de U.K'de çalışmamıza engel olmayan parametreler içinde çalışmak zorundalar. Konuşmalarımızın çoğu siyasete, Türkiye'de özgürlük ve demokrasiyle ilgili olan bitenlerden duyulan rahatsızlığa ve artan mutsuzluğa yöneldi. Dot'un opere etmesi gereken şartlar ve kısıtlamalar yanında dünya standartlarında bir tiyatro üretebilmek ve bunu sürdürmek için gösterdikleri direnç ve kararlılık onlara duyduğum hayranlığın büyük bir parçası. (İef, 2017)

Rhinoceros projesinin ortaya çıkış hikâyesini anlatırken David Greig Lyceum Tiyatrosu'nun sanat yönetmeni olduğunda, biz onunla nasıl uluslararası işbirlikleri yapabiliriz ve dünyadan yönetmenleri İskoçya'ya proje üretebilmek üzere nasıl getirebiliriz üzerine konuştuklarını ifade ediyor.

Murat hakkında ve onun Dot tiyatrosunda yaptığı harika işlerden konuştuk. Ardından Türkiye ve Birleşik Krallık'ın yaşadığı benzer politik durumlarla ilgili sahnelenebilecek olası oyunları düşündük. İonesco'nun Gergedanlar'ı iyi bir seçim olabilirdi. Murat bir sonraki görüşmemizde Gergedanlar oyununun hayranı olduğunu belirtti. Ardından David Greig IEF'in yönetmeni Fergus Linehan'a projeden bahsetti ve Gergedanlar bu şekilde oluştu. (İef, 2017)

Dot'un daha önce oyunlarını sahnelediği ve panel serisi için Türkiye'ye davet ettiği David Greig ile birlikte her zaman prodüksiyon ve projelerin kültürler arası olmasını dilediklerini ve tiyatro yapan topluluklar arasında diyalog kurulmasının sağlanmasını umduklarını belirtmektedir.

Oyunun kendi versiyonum üzerinde çalışırken Lyceum'a bir taslak teslim ettim, Erdem onu Türkçeye çevirdi ve Murat üzerinde çalışmaya başladı, Skype ile bağlantı kurduk ve çevirmenlerle birlikte notlar aldık. Prova odasında Dot tiyatrosu takımı vardı Murat ile birlikte, bestecisi, yönetmen asistanı, çevirmen ve iki oyuncu birlikte çalışacakları 7 İskoç oyuncu, İngiliz tasarımcı ve Lyceum prodüksiyon ekibi. Murat ayaklanmadan önce tekstile ve oyuncularla 3 ay süre içinde provalar yaptı. Bu projede ne oldu; bir bakıma herkesin önyargıları vardı ancak prova odasında tam tersi bir ortam oluştu. Mola zamanlarında Türk ekibi İskoç aktörlere Türkiye'nin bağımsızlık tarihini anlatıyor, yönetmen asistanı İngilizce öğreniyor, hepimiz Özlem ve Murat'ın oğulları Arda ile nasıl oyun oynayacağımızı öğreniyorduk. Hepimizin kendimizi bulmaya çalıştığımız bu yeni ve tuhaf dünyada iki dil arasında bir köprü oluştu. (İef, 2017)

SONUÇ

Yirminci yüzyılda sanayi, endüstri ve teknoloji devrimleri sonrası sanatı anlama ve anlamlandırmada gerçekçi estetik algısının yerini, tinsel ve zihinsel bir etki yaratmanın olanaklarının araştırıldığı postmodern estetik almıştır. Yirminci yüzyılın ilk yarısında yaşanan öncü yaklaşımların sahnesel süreci seyirciyle iletişime sokarak yeniden anlamlandıran bir yapıda ilerlediği gözlenmiştir. Sosyo-politik bağlamda ise çağdaş uygarlığın ve mevcut toplumsal yapıların uzlaşmazlıkla yadsınması yatmaktadır. Birçok alanda farklı sanatçının kültürün birçok alanından geçtikleri, medyaları, türleri ve estetik biçimleri birbiriyle harmanlayarak kendi estetiklerine kattıkları bilinmektedir. Bunun sonucunda da disiplinler arasında organik bağlantılar kurmaya elverişli bir durum oluşmuştur.

Dünya üzerindeki sosyo-politik durumlar tiyatro sanatını şekillendirmiş, birebir etkilemiş görünmektedir. Postmodernizm ile birlikte çeşitli sosyal, kültürel, durumların ayrıştırılarak incelenmesi tiyatro alan çalışmalarını da çeşitlendirmiştir. Kadınlar, çocuklar, queer, toplumsal cinsiyet, din ve mezhep, etnisite, koloni sonrası göçmenlik gibi çeşitli gruplar ve sosyal durumlar üzerine çalışmalar yapıldığı görülür.

1990'larda İngiltere'de ortaya çıkan ve Dot tiyatronun sahnelemeleri sonrası Türkiye'de de ilgiyle karşılanan in-your-face / suratına tiyatro akımı tanımlandığında dönemin liberal muhafazakâr sisteminin tiyatro sanatı üzerindeki etkisi gözlenmiş, Royal Court tiyatrosunun genç ve muhalif seslere verdiği ısrarlı destek sayesinde yazarların oyunları ülke sınırlarını aşmıştır.

20. yüzyılda kurulan Türkiye Cumhuriyeti, Anadolu medeniyetlerinden ve Osmanlı döneminden miras kalan sanatlara sahip çıksa da tiyatro alanında bir batılılaşma politikası yürütmüş, ulusal kimliğini oluştururken aynı zamanda hızla değişen dünyaya uyum sağlamaya çabalamıştır.

Batı tiyatrosunda 1960'larda yerel üretimlerle başlayıp, büyük sahnelere ve geniş kitlelere ulaşım dönüşen postmodern tiyatro sanatı, dünyadaki örneklerine nazaran Türkiye'de yeterince destek göremediği ve maddi sorunlarla, sanatçıların özverileri ile devam etmekte olduğu gözlenmiş ancak yine de seyircisinin artmasını sağlamakta ve çağdaş Türkiye tiyatrosunun gelişimine destek vermekte olduğu söylenebilir.

Dot'un 2005 yılında kuruluşundan bu güne kadar mekân seçimleri, metin seçimleri, sanat yönetimleri, söylemleri, kurumsal kimlikleri ve konvansiyonel anlayışa yakın duran özgün üretimleri ile Türkiye'de çağdaş tiyatro alanındaki önemli örneklerden olduğunu söylemek mümkündür. Dot'un gerek seyircileriyle kurdukları iletişim gerekse tiyatro yapmak isteyen hevesli genç kuşak için in-yer-face / suratına tiyatro akımı bir yol gösterici görev üstlenmiştir denebilir.

Dot'un çalışmalarını sürdürdüğü onikinci yılında, Britanya tiyatrosu örneklerinin ve yeni formların başarıya ulaşmasının ardından dünyanın önemli festivallerinden biri olan Edinburgh Tiyatro Festivaline davet edilen ilk Türk tiyatrosu olması da Dot'un uluslararası arenada da kendini kanıtlayan bir tiyatro olduğunu göstermektedir. Rhinoceros / Gergedanlar oyunu sahnelemesinin ardından Dot ekibi hem seyirciler hem de eleştirmenler tarafından beğeni ile karşılanmıştır.

Bu tez çalışması sonucunda Türk tiyatrosunda Dot'un fikir ve üretim alanında metin, mekân, zaman, beden, teknoloji ve medya kullanımı açılarından yenilikçi bir tiyatro estetiği yakaladıklarını söylemek mümkündür. Oyunlarında kullandıkları çeşitli formlar, yapıbozum kullanımı, ritüelistik anlam, çok dilli olması, nefes, müzik, teknoloji, dans, ritm gibi somut araçların kullanılması ve izleyicinin kendisine hazır sunulan anlamı tüketmek yerine, aktif bir şekilde anlam üretme görevini üstlenmesi gibi belirgin özellikleri ile Dot'un çağdaş tiyatro alanında Türkiye'de kendi özgün yerini aldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

90'ların avangart tiyatrolarının ardından, kendi çağdaşlarıyla birlikte 2000'lerin ortalarında üretime başlayan Dot, tanıtım politikaları, uluslararası sanatçı ağlarıyla temasları, teknik mükemmelliği, alanında marklaşması ve tüm bu özellikleriyle Türkiye'de çağdaş tiyatronun verimli bir örneği ve öncüsüdür denebilir.

KAYNAKLAR

- Adorno, T.W. (2016). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (10. Baskı) N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen (Çev). İstanbul: İletişim Yayınları.
- And, M. (2015). *Başlangıçtan 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. (8.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları
- Artaud, A. (2014). *Theatre And Its Double*. (4.Baskı). London: Alma Classics
- Baudrillard, J. (2003). *Simülakrlar ve Simülasyon* . (3.Baskı) O. Adanır (Çev). Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Best, S. Ve Kellner D. (2016). *Postmodern Teori*. M. Küçük (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bozer, D. (2016). *Postdramatik Tiyatro Estetiği ve İngiliz Tiyatrosu*. Deniz Bozer (ed). (9-32) Postdramatik Tiyatro ve İngiliz Tiyatrosu. İstanbul: Mitos Boyut
- Brook, P. (2004) *Açık Kapı*. (1. Baskı) M. Balay (Çev). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
- Candan, A. (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*. (2.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cuchhill, C. (2014) *Far Away*. (7.Baskı). London: Nick Hern Book
- Daltaban, M. (2017) Kişisel Görüşme. Aktaran: Aslan, D.
- Daltaban, Ö. (2017) Kişisel Görüşme. Aktaran: Aslan, D.
- Demir, F. (2016) 1980 sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Fuchs, E. (2003). *Karakterin Ölümü*. (1.Baskı). B. Güçbilmez. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gürün, D. (2002). Tiyatroda Uzam-Zaman Kavramı. Naz Erayda (Ed). *Kum-Pan-Ya! İçinde* (254-272). İstanbul: Boyut Kitapları.
- Harvey, D. (2014) Postmodernliğin durumu. (7. Baskı). S, Savran (Çev). İstanbul: Metis Yayınları.

- Innes, C. (2010). *Avant-Garde Tiyatro 1892 – 1992*. (2.Baskı). B, Güzbilmez (Çev). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- İef. (2017). *İnternational Edinburgh Festival*. Brochure
- İnan, D. (2017) *İngiliz Tiyatrosu 1995-2015 Yazarlardan Seçkiler*. (1.Baskı). Konya: Palet Yayınları
- İpşiroğlu, Z. (2014). *Dramaturjiden Sahne Çözümlemesine Tiyatroda Alımlama*. (1.Baskı). İstanbul: Habitus Yayıncılık
- Karagül, C. (2015). *Alternatif Tiyatrolar*. (1.Baskı). İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Koyuncuoğlu, E. *Postmodernizm ve Türk Tiyatrosu*. Naz Erayda (Ed). Kum-Pan-Ya! (148-155). İstanbul: Boyut Kitapları
- Lehmann, H.T. (2006). *Postdramatic Theatre*. (1.Baskı). Oxon: Taylor&Francis Library
- Liche, E.F. (2016). *Perfoformatif Estetik*. Acil, T (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lyotard, J.F. (1997). *Postmodern Durum*. (2.Baskı). Çiğden, A (Çev). Konya: Vadi Yayınları
- Özsoysal, F. (2002). *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri*. Altkitap.
- Özüaydın, N.U. (2006). *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Pavis, P. (1999). *Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro*. (1.Baskı). S. Kamber (Çev). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Ravenhill, M. (2011). *Alışveriş ve S*kiş*. (1.Baskı). Gülbey, G (Çev). İstanbul: Altı Kırkbeş Yayın
- Rebellato, D. (2009). *Theatre And Globalisation*. (1.Baskı). London: Palgrave McMillan.
- Salihoğlu, S. (2017). *Kişisel Görüşme*. Aktaran: Aslan, D.
- Sayın, G. (2016). *Simon Stephens Tiyatrosu: Dramatik Metinden Performans Metnine*. Deniz Bozer (ed). (115-144) *Postdramatik Tiyatro ve İngiliz Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos Boyut
- Schechner, R. (2003) *Performance Theory*. Oxon: Routledge

Sierz, A.(2001). *İn-Yer-Face Theatre*. London: Faber and Faber

Şeyben, B.Y. (2016). *Tiyatro ve Multimedya*. (1.Baskı). İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Viven, R. (2009). *Thatcher's Britain*. London: Pocket Books

İnternet

Elektronik Makale ve Yayınlar

Aksoy, N. (2012) *Peyzaj Metin Kavramı ve Sahneleme Anlayışı*. Art-e Sanat Dergisi. Dergi Park Ulakbim Veritabanı. Altı aylık Dergi. Sayı 10. Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2017

Aksoy, Z. (2017). *DOT, Edinburgh ve Gergedanlar*. T24 Erişim Tarihi: 28 Ağustos 2017, <http://t24.com.tr/yazarlar/zeynep-aksoy/dot-edinburgh-ve-gergedanlar,16883>

Aksoy, Z.(2009). *Hem Saldırgan Hem de Yenilikçi*. Taraf Gazetesi. Dot Arşivi. Erişim Tarihi 12 Nisan 2017.

Atmaca, E. (2005). *Dot'ta Seyirciye Rahat Yok*. Radikal Gazetesi. Dot Arşivi. Erişim Tarihi 12 Nisan 2017.

Başar, D. (2014). *Performative Publicness: Alternative Theatre In Turkey after 2000s*. Boğaziçi Üniversitesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erişim Tarihi 24 Nisan 2017, <https://utoronto.academia.edu/DenizBa%C5%9Far>

Beşe, A. (2013). *Postmodern Sahne Dili*. Humanitas Sosyal Bilimler Dergisi. Dergi Park Ulakbim Veritabanı. Altı Aylık Dergi. Sayı 1 (52-55) Erişim Tarihi: 15 Nisan 2017 <http://humanitas.nku.edu.tr/article/view/5000107481>

Bozkır. M (2010) *Dot-Malafa*. Tiyatronline. Erişim Tarihi: 25 Nisan 2017
http://tiyatronline.com/malafa_-dot-2893

Buğlalılar, E.(2008). *In-Yer-Face:Tarihsel ve Teorik Bir İnceleme*. Tiyatro araştırmalar Dergisi. Dergi Park Ulakbim Veritabanı. Altı Aylık Dergi 25, (10-12) Erişim Tarihi: 3 Mayıs 2017.
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/tad/article/view/5000069788>

Demirkol, Y. (2013). *Robert Wilson Oyunlarında Postdramatik Anlatı Teknikleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü
Durgun, A. (2013). *Sofrada Başbaşa*. Milliyet. Dot Arşivi. Erişim Tarihi 12 Nisan 2017.

De Vos, Josef. (2009). *Homosexuality and Contemporary Society in Mark Ravenhill's Work*. Ghent University Faculty of Arts and Philosophy. Scribd Veri Tabanı. Erişim Tarihi: 20 Ağustos 2017.
<https://tr.scribd.com/document/98163231/About-Mark-Ravenhill>

Erkoç, G. (2002). 1960- 1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri. *Tiyatro araştırmalar Dergisi*. Altı Aylık Dergi 13, (16) Erişim Tarihi: 11Mart 2017.
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/178/1366.pdf>

Erol, P. (2017). *Türk Tiyatro Tarihine Not Düşülsün; Dot Dünya Tiyatrosuna Girdi Bile!*. Tiyatro Dergisi. Erişim Tarihi: 6 Haziran 2017.
<http://www.tiyatrodergisi.com.tr/turk-tiyatro-tarihine-not-dusulsun-dot-dunya-tiyatrosuna-girdi-bile.html>

Esen, E. (2015). *Edinburg Fringe Festivali'nde Türkçe oyun: İmparatorluk Kuranlar*. BBC / Türkçe. (2015, Temmuz 30). Erişim Tarihi: 21 Temmuz 2017,
http://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/07/150730_edinburg_fringe_hayal_perdesi

Ezici, T. (2014) Modern ve Modern Sonrası Metinlerde Şiddetin Tiyatral İfadesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. Altı Aylık Dergi, 25, (33) Erişim Tarihi: 10 Haziran 2017. <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/5000173210>

Gardner, L. (2014). *Far Away review – dystopian drama takes close look at a world at war*. The Guardian. (2014, Kasım 16). Erişim Tarihi: 25 Temmuz 2017,
<https://www.theguardian.com/stage/2014/nov/16/far-away-review-samantha-colley-caryl-churchill>

Gültekin, M. (2009). *DOT, oyunuyla bu yıl yine çarpacak*. Sabah Gazetesi. Erişim Tarihi: 9 Mart 2017.
http://www.sabah.com.tr/pazar/roportaj/2009/09/20/dot_yeni_sezonda_cok_konusulacak

Hemiş, Ö. (2007) *5. Sokak Tiyatrosunun Yol Serüveni*. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi. Altı Aylık Dergi, 11. Erişim Tarihi: 30 Haziran 2017,
<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iutiyatro/article/view/1023016204>

Karacabey, S. (2003). *Modern sonrası Dramatik Metinler*. Tiyatro Araştırmalar Dergisi. Ankara Üniversitesi, dergiler Veritabanı. Altı Aylık Dergi,15, (38). Erişim Tarihi: 18 Nisan 2017, http://dergiler.ankara.edu.tr/detail.php?id=13&sayi_id=180

Kayserili, E.M ve Satır, M. (2013). *Küreselleşme sürecinin Sanata Etkisi*. A.Ü. Türkiyat araştırma Enstitüsü Dergisi. Altı Aylık Dergi. 50, (305-318) Erişim Tarihi: 21 Mayıs 2017 <http://e>

dergi.atauni.edu.tr/ataunitaed/article/viewFile/1020009791/1020007858

Kocabay, H.K. (2003). Dramaturji’de Yeni Açılımlar.*Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*. Dergi Park Ulakbim Veritabanı. Altı Aylık Dergi, 3,(3-18). Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2017,

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/iutiyatro/article/view/1023011650>

Kocaoğlu, R. (2010). *Philip Ridley’in “Kürklü Merkür” Adlı Oyununun Dramaturjik Olarak İncelenmesi ve “Darren” Karakterinin Analizi*.Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi.

Lavery.B. (2010) *Donmuş*. Günersel.F. (Çev.) Yayınlanmamış Tiyatro Metni. İstanbul: Onk Ajans

Nikçevic, S. (2014) *British Brutalism, the ‘New European Drama’, and the Role of the Director*. Cambridge University Press. Yayınlanmamış Makale. Scribd Veri Tabanı. Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

<https://tr.scribd.com/document/231782169/British-Brutalism-the-New-European-Drama-and-the-Role-of-the-Director>

Özdemir, Ö. (2008). *18 Parçadan Oluşan Tek Oyun*. Milliyet Sanat Dergisi. Dot Arşivi. Erişim Tarihi 12 Nisan 2017.

Penhall, J. (1997). *Aşk ve Anlayış*. Coşar. Ü. (Çev.) Yayınlanmamış Tiyatro Metni.

Presada, D. (2011) *Socialist and Feminist Perspectives in Caryl Churchill’s Dramaturgy*. Yayınlanmamış Makale. Scribd Veri Tabanı. Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Ridley.P. (2005) *Kürklü Merkür*. Kurtuluş.C (Çev.) Yayınlanmamış Tiyatro Metni. İstanbul: Onk Ajans

Sokullu, S. (1998) *Alternatif Tiyatro Serüveni*. Tiyatro Araştırmaları Dergisi. Dergi Park Ulakbim Veritabanı. Altı Aylık Dergi, 8 (25).

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/tad/article/view/5000069924>

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

Yıldız, P. (2005). Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Göstergibilimsel Açıdan Bir Analiz. *Selçuk Üniversitesi sosyal Bilimler Entitüsü Dergisi*. 13 (437). <http://dergisosyalbil.selcuk.edu.tr/susbed>

Yüksel, A. (1995). Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Dergi Park Ulakbim Veritabanı. Altı Aylık Dergi, 12 (123). Erişim Tarihi: 22 Mayıs 2017, http://dergiler.ankara.edu.tr/detail.php?id=13&sayi_id=1190

Yazarsız Alıntılar

go-dot.org. (2017). Erişim Tarihi: 10 Ekim 2016, http://go-dot.org/?page_id=36

Royal Court Theatre. Erişim tarihi: 20 Haziran 2017,

<https://royalcourttheatre.com/about/history/>

Tiyatrolar (2017). Erişim Tarihi: 25 Ağustos 2017, <http://tiyatrolar.com.tr/ece-dizdar>

Biyografi.info (2017). Erişim Tarihi: 25 Ağustos 2017, <http://biyografi.info/kisi/esin-harvey>

Kurdoğlu, K. (2017). *Şeyler ve Şeytanlar* [You Tube Kanalı] Medyascope.tv. Erişim Tarihi: 17 Mayıs 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=b51AsxBamEc>

Koyuncuoğlu, E. (2017). *Şeyler ve Şeytanlar* [You Tube Kanalı] Medyascope.tv.

Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=9xmlK6QLcxU>

Daltaban, M. (2017). *Kollektif House*. [You Tube Kanalı] Kollektif Tv. Erişim

Tarihi: 21 Mayıs 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=OTQz6OmL68E>

Dottiyatro İstanbul. (2012). *Yellow Moon-Sarı Ay Ropörtaj*. [You Tube Kanalı] .

Dottiyatro İstanbul. Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2017,

<https://www.youtube.com/watch?v=om61ZXyD228>

Dottiyatro İstanbul. (2012). *Overspill / Yüksek Ropörtaj*. [You Tube Kanalı] .

Dottiyatro İstanbul. Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2017,

<https://www.youtube.com/watch?v=0c-yiGVjT2I>

EKLER

Sahnelemelerin ardından çıkan eleştiri yazıları



Edinburgh Festivali: Bütün politik tiyatrolar kasvetli değildir

Bir Türk tiyatrosunun, şu anki durumumuzu bu kadar mizahi ve manik bir ışık altında göstermek için Avrupa'nın bir ucundaki bir İskoç tiyatrosuyla ortak olması uygun görünüyor. Zinnie Harris'in uyarlaması çağımız için heyecan verici. Murat Daltaban'ın yönetimi, dramı sürekli olarak çekici tutuyor; Tom Piper ve Chris Davey'in görsel olarak çarpıcı sahneleme ile. (www.catholicherald.co.uk)

 INDEPENDENT News InFact Politics Voices Indy/Life Business Sport Tech Culture [Subscribe](#)

Culture > Theatre & Dance > Reviews

Edinburgh Festival, Rhinoceros, Royal Lyceum Theatre, review: 'Far smarter than a one-note topical satire'

This co-production between the Lyceum and DOT Theatre is hard to laugh along with



David Pollock | @thelatedave | Thursday 10 August 2017 14:30 BST | [0 comments](#)

Edinburgh Festivali, Gergedanlar, Royal Lyceum Tiyatrosu, eleştiri: 'tek maddeli bir hicivinden çok daha akıllı'

Oyun çoğu zaman, savaşlar arasında Avrupa'da faşizmin yükselişi ve daha önce olması düşünülmemiş davranışların normalleştirilmesi üzerine bir yorum olarak okundu ve şimdi oyun yazarı Zinnie Harris tarafından uyarlanarak, mevcut siyasi tartışmalara beklenen karşılaştırmalar yapıldı. Eğer bu Amerika'da olmuş olsaydı, karakterler dönüşümlerden neden haberleri olmadıklarına dair spekülasyon yaparlardı, elbette herkes bunu duymuş olurdu. Ancak orijinal oyun ve Harris'in Lyceum ve İstanbul'un DOT Tiyatrosu arasındaki bu ortak yapım Harris'in kendine güvence

verdiğinden, şu andaki konuşma noktalarına dayanan tek maddeli bir hicivinden çok daha akıllı.

Kasaba halkı, rahat liberalizmden, kendi en kötü içgüdüleriyle sokaklarda yıkıma karşı harekete geçmeye çağıran bir dürtüye doğru ilerledikçe, açığa çıkan kaos duygusu cılızca devredilebilir; Bu, 2011'de Kahire, 2016'da İstanbul veya şu an Venezuela olabilir. Yine de metin, meydana gelen her şeye rağmen gülünç, kasvetli bir eğlence duygusu ile durumun kötü niyetli unsuru arasında güvenle ince bir çizgide yürümektedir. Bir Avrupalı ile bir Ortadoğu gergedanı arasındaki bir farkla ilgili tekrar eden, aslında bir tema olmasına karşın aslında, biz insanlara bu ayrımı uyguladığımızda, kabul ettiğimizde etkili olur.

Oyun Tom Piper'ın değişen bütün beyaz platform seti boyunca ilerledikçe, yönetmen Murat Daltabanın, noktasını belirlemek için enerji ve inceliğe ihtiyaç duyan bir senaryo aracılığıyla çok yönlü bir oyuncu kadrosu seçtiği görülür. (www.independent.co.uk)



Daltaban yönetmen olarak ve Tom Piper tasarımcı olarak, şaşkınlık unsurunu önceden empoze eden asılı sandalyeler ve boyutlandırılmış kedi maskeleri dolu hafifçe gerçeküstü bir dünyada hareketi ayarlar.

Robert Jack ve görünüşte destekleyici kız arkadaşı Ece Dizdar da mükemmel. Canlı bir akşam geçiriyor seyirciler. (www.guardian.com)

Murat Daltaban İle Söyleşi

Derya Aslan- Postmodernizmle birlikte tanımlanan üst anlatıların reddi söyleminde Lyotard gerçeklik yereldir der. Sizin de Dot'u kurarken evrensel gerçeklikten yola çıktığınızı biliyoruz bu bağlamda yerelliği nerede duruyor Dot'un?

Murat Daltaban- Oyunun seyirci ile buluştuğu andan itibaren dilden başlayan bir yerelleşme oluyor. Oyunculuk tarzları, deyimler ve bir çok etmen ile birlikte Eserin orijinalinden çeviri mecburen yerelleşmeyi getiriyor. Evrensel olandan yola çıkıp yerelleşmeye gidiyoruz.

Derya Aslan- Politik tiyatro amacınız var mı?

Murat Daltaban- Politik tiyatro tanımlaması çok eski bir tanımlama, başka türlü fikirler ve anımsatmalara sebep olduğu için bildik tarifile Piscatorun politik tiyatrosu değil bizimki ama elbette her tiyatronun bir politikası, bir ideolojisi, söylemek istediği bir sözü vardır.

Derya Aslan- Postmodernizmin Liberal Demokratik bir yapı taşıdığı bilgisi üzerine Dot'un 21. Yüzyılda durduğu yeri tarif edebilir misiniz?

Murat Daltaban- Değişiyor, aslında postmodernizmin de en sıkıntılı tarafı hiçbir çerçeveye sığmıyor olması. Bizim belirleyici olan yönümüz bir çerçeveye sığmamaya, daha özgür olmaya, özgür biçimler denemeye özen gösteriyor olmamız. Klasik bir oyunu da sahneleyecek olsak, metni bozup, yeniden oluşturmayı tercih ederdik.

Derya Aslan- Bu da yapı bozum, metinlerarasılık gibi kavramlarla tarifleniyor.

Murat Daltaban- Sahneleme biçimlerinde eklektik biçimleri tercih ediyoruz. Bir tutarlılıktan söz edilecekse eğer estetik olarak tutarsız olmayı tercih eden bir yapı, bir sahneleme biçiminden söz edilebilir. Çağdaş metinlerle çalışırken de yazarın referansıya değil, yönetmenin referansıya yola çıkıp, yazarın fikirlerini parçalayıp tekrar inşa etmek gibi bir yöntem kullanıyoruz. En belirgin hali aslında son iki senede yaptığımız oyunlar. Yazarlarıyla da ilişki halinde olduğumuz için söyleyebilirim bunu. Özellikle Kış Dönümü oyunu. En belirgin haliyle ortaya çıkan bir seçimdi. Metni oyunun parçalarından biri olarak kabul ettik ama metni yazarın

arzu ettiği gibi sahnelemek değil, metnin bizle ilişki kurduğu noktadan hareket ettik. Metinde bazı sahnelerin yerlerini değiştirerek, bir sahneyi seyirciyle ilişkili kılıp ardından tekrar dördüncü duvar kurulduktan sonra gerçeküstücü bir sahne kullanarak yapıbozum tekniğini uyguladım. Bir sahneyi direk seyirciyle iletişim kurarak belirledim, sonra gerçeküstü bir yaklaşımla diğer sahneyi belirledim. Birçok yapıyı bir arada kullanarak bir dinamizm yaratıyoruz aslında. Metni gösterinin parçalarından biri olarak kabul etmeyi tercih ediyoruz.

Derya Aslan- Metinlerdeki karakterler öznenin çözümlenmesi bağlamında nasıl yorumluyorsunuz, parçalanmış kimlikleri, psikolojik sıkıntıları olan karakteri vb?

Murat Daltaban- Bu yazarlıkla ilgili bir soru ama bize hazır gelmiş bir karakterle uğraşırken de yazarın inşa ettiği karakteri tekrar yeniden yapılandırıyoruz. Oyunda anlatmak istediğimiz şeyi merkeze koyup karakterleri de onun çevresinde yerleştirmeyi ediyoruz. Temel fikir şu aslında herkes kendi hayal gücü çerçevesinde bir hikâye anlatır. Yazar da kendi tecrübeleriyle, yaşadıklarıyla bir hikâye anlatıyor, ben sahneleyeceğim zaman yazarın tecrübelerini bilmem yaşamam mümkün değil, onun için yazarın doğrusuyla benim doğrum arasında çok fark olacaktır. Ben yazardan aldığım malzemeyi kendi tecrübelerimle yoğurup tekrar hikâye anlatma yoluna gidiyorum. En doğru şekilde metni sahnelemek gibi bir kaygım yok, “doğru sahneleme” diye bir terminoloji vardır eskiden gelen ama beni ilgilendirmiyor. Doğru diye bir şey olduğunu düşünmüyorum, doğrunun tecrübeden tecrübeye değiştiğini düşünüyorum. Ben sahnelemeyi bu doğrultuda ele aldığım için, karakter olsun, metnin tümü olsun yapı bozuma uğratmak zorundayım ki tekrar bir şekilde yapılandırabileyim. Yöntem bu oluyor her seferinde. Onun için, sorunun cevabı değil belki ama yazarla mesafemiz açasından belirleyici bir takım durumlar var.

Derya Aslan- Vur yağmala yeniden gibi her parçanın bütünlüğu oluşturması fikrini genel olarak Dot için de söyleyebilir miyiz?

Murat Daltaban- Evet, oyunlar, mekânlar ve hatta oyuncuların yaşama biçimi bile bir bütünlüğu tarif ediyor. O yüzden tutarlı bir tutarsızlık diyorum, tek başına anlamlı parçalar bütünde daha güçlü bir anlama karşılık geliyor. O yüzden Dot dendiğine bir imaj, bir bütüne ait fikir oluşturabiliyor. Daha önceleri böyle değildi belki ama 12

yılın sonunda bunu söyleyebiliriz. Tiyatroyla ilişkisi olan birinin kafasında Dot dendiğinde bir imaj oluşturabiliyor.

Derya Aslan- Nasıl oluştu Dot, zamanın ötesinde bir şey yapalım diye mi düşündünüz?

Murat Daltaban- Hayat tecrübelerin seni bir yere getiriyor, iş sanat olunca özellikle ticari ya da satışa yönelik bir şey yapmayı tercih etmediğin için o zaman malzemen senin biriktirdiklerin oluyor, onun için de elbette yaparken topladığımız bir sürü malzemenin ortalığa saçılması ile yürüdü iş, seçilmiş tercih edilmiş şeyler de çalıştı.

Derya Aslan- Hiyerarşi yapısı ile ilgili nasıl bir yol izliyorsunuz?

Murat Daltaban- Onu kırdık, ben kurum tiyatrosundan geldiğim için o yapıdan çıktık. En üste oyunu koyduk, herkes her şey oyuna hizmet etmeli, saat 8 de başlayacak olan oyunun provaların başlamasından seyircinin salondan ayrılışına kadar. Yönetmeni ve oyuncuyu tepeye koymadığımız zaman başka türlü bir şey oluyor, sanat orada başlıyor. Kara kutu bize hizmet eden, bizim için uygun bir sistemdi. Atmosfer yaratmak için en kullanışlı halini keşfetmek zorundaydık.

Derya Aslan- Bir oyunda pencereler kullanılmıştı.

Murat Daltaban- Oyunu bildik tiyatro mekânın ötesine taşımak için her alnını atmosfer yaratmak için kullanmak, elverişli hale getirmeyi fikrimiz. Hep mekân çok önemli olmuştur. Mekânın kendi malzemelerini, kendi büyümlü noktalarını keşfetmek önemliydi. Mesela kanyon sahnesinin iç bölümü camlıydı, dış dünyaya açık bir alandı ve ilk oyunda kullandım. Hikayeyi şehre açmayı tercih ettim, hikaye şehirle aramdaki ilişkiyi de tarif ediyordu. Mekânın en özel noktası iki cam arasına kurulmuş olmasıydı, sonra ses izolasyonu mecburiyetinden dolayı duvar örmek zorunda kaldık.

Derya Aslan- Şehir-mekân-oyun ilişkisini önemsediğiniz görülüyor.

Murat Daltaban- Evrensel olanla ilişki kurarken o yoldan geçmek zorundasınız. Ben tiyatroyu boş alanının bir merkezi olduğunu kabul edip o merkezden, uzam fikri üzerinden evrensele açılırken uzamı da açmayı tercih ettim. Hikâyeyi kurarken sahne içerisinde hayal etmedim, hep dışarıyla ilişkili olarak hayal kurdum. Ritüelistlik bir

tarif belki; hikâyenin geçtiği sahne dünyanın merkezi oldu benim için. Hikâyenin açılımını evrene doğru kurarken mekânsal olarak da o bana hep güç verdi.

Derya Aslan- Tiyatronun ritüelle bağlantısı ile ilgili ne düşünüyorsunuz?

Murat Daltaban- Benim için tiyatronun ritüel tarafı benim için hep önde ve görünür haldedir. Bir ritüelin başlayıp bitmesi olarak bir kurgu hep koyarım oyunların içerisine. Oyunlarımızı yaparken bir kuram üzerinden, bir tür üzerinden hareket etmiyoruz. Bilgi güçtür ancak Bilgiyle yola çıktığımız zaman yaratıcılığımızı zorlar çünkü doğru yapma kaygısı sizi kısıtlar. Doğru yapma kaygısını bırakmayı öğrendim zaman içinde. Önce işi yapıp, bitirip sonra bilimsel olarak nereye oturduğuna bakıp incelemeyi tercih ettim, rejisörlüğüm böyle şekillendi diyebilirim. Şu kavramların referansı ile yola çıkmıyorum.

Derya Aslan- Özellikle İngiliz yazarların oyunlarını sahnelemenizin bir nedeni var mı?

Murat Daltaban- İngilizce en kolay ulaşılabilir metinler olduğu için, Fransızcam olsaydı Fransızca yazılmış metinlerle ilişki kurardım.

Derya Aslan- İngiliz yazarlar Dot'ta konuşuyor başlıklı panel serisi en az oyunlar kadar ilgi gördü diyebilir miyiz?

Murat Daltaban- Kimsenin bilmediği metinlerdi bunlar, dolayısıyla yazarlarını da tanıtmaya, tanıştırmaya ihtiyacı duyduk çünkü çok yabancı şeyle karşı kaldı seyirci. Hem sahneleme agresif hem metinler agresif. Sadece öfkeden söz etmiyorum, ilişki kurduğu şeyler alışkanlıkların dışında. Bu noktada seyirci heyecan duyunca yazarlarla tanışmasının da heyecan verici olacağını düşündük ve buraya gelmeleriyle yeni ufak tiyatrolar açılmaya başladı, yeni tiyatronun ne olduğuyla ilgili fikir oluştu.

Derya Aslan- Sarah Kane sahnelemek istediğinizi belirttiniz. Kısıtlıyor musunuz hayal gücünüzü bu bağlamda, daha da provakatif metinler yahut tamamen tutarsız bağlantılarla kurulan bir oyun yapar mıydınız?

Murat Daltaban- Sarah Kane'in Blasted'ını çalıştık biz aslında, çok özel bir mekân için projelendirilmişti ancak mekânın yöneticileri metni fark edince yapamayız bunu dediler.

Derya Aslan- Türkiye şartlarında yaratıcılığınızı derli toplu bir halde tutma çabanız oluyor mu?

Murat Daltaban- Tabii ki, o oyun için benim o atmosfere ihtiyacım vardı. Oyunu yaparken mekânın ruhunun oyuna katacağı şeyden hoşlanıyorum. Cleansed oyununu bir tiyatroya sıkıştırmak haksızlık olurdu. Çok ilerlediğimiz halde proje durdu. Ama buna hazırlıklıyız, şaşırıyoruz.

Derya Aslan- Yeni Yazım oyunlar projesine neden devam etmediniz?

Murat Daltaban- O projede Avusturyalı bir yazarla çalıştılar katılımcılar, kısa oyunlar yazıldı. Daha sonra oyunların oynanması ile ilgili bir talep oldu. Yazım süreci daha meşakkatli bir süreçtir. Oyuncuya okutmaları, yeniden değerlendirip tekrar tekrar yazılması. Sonrasında ise ikna süreci vardır, yönetmeni, oyuncuları ve kendin de ikna olmalısın. O noktada istekli ve samimiydik. Yazmakla bitmiyor tiyatro, tiyatro hacim sanatıdır. Bazen yarım sayfalık bir taslak gibi görünen bir metin oyun olabilir, mesela Beckett'in öyle oyunları var. Bu işin iknasıyla ilgili bir şey. Yeni oyun metinleri geliyor ancak değerlendirme yaparken iyi ya da kötü dememeyi tercih ediyorum, bir oyuncu grubu bulup okutmalarını ya da uygun şartları yaratıp sahnelemelerini öneriyorum. Oyunun işleyip işlemediği ancak o şekilde en iyi anlaşılır. Yazmakta çok niyetli olan bir kaç kişi zaten ısrarla yazdı ve kendi ekiplerini kurup sahnelemelere başladılar. Sağlıklı olan da bu. Bizim Dot olarak yazarları desteklemek için oyun yapmak gibi bir lüksümüz yok maalesef ancak bu ödenekli tiyatroların görevi olmalı. Ödenekli tiyatro bu işi yapmakla yükümlüdür. Yahut devlet bu işi yapacak olan tiyatrolara bir ödenek ayırmakla yükümlüdür. Türkiye şartlarında tiyatro yapan herkesin elini taşın altına koyması gerekli. Projesi olan projesini gerçekleştirmeli, bu parayla ilişkili bir şey değil aslında. Biz sıfırdan buraya geldik ve bunu paramız olduğu için yapmış değiliz. Destek aldığımızı düşünüyorlar ama öyle değil. Örnek olarak DotKanyonda projesi için Kanyon bize yalnızca alanı verdi, tiyatroyu biz inşa ettik. Daha ticari işler yapsak daha büyük salonlarda para kazanmak amaçlı çalışabilirdik, mekân olmasına da gerek yok. Televizyon yıldızlarıyla çalışmadık mesela, buradan çıkıp da televizyonda yıldız olanlar oldu ama sanatsal amaçları ön planda tutan işler yapmaya özen gösterdik hep. Onun karşılığını da manevi olarak aldık.

Derya Aslan- Bundan sonrası için hedefiniz nedir?

Murat Daltaban- Uluslar arası çalışmayı hayal ettik hep, bu sene Edinburgh Festivalinde oyun sahneleyeceğiz. Her sene dünyanın en büyük prodüksiyonlarının sahnelendiği bir festivalin ana tiyatrolarından biri de biziz. Bu çok önemsedığımız bir şey. Lyceum'un sezon oyunu olarak da programa alındı. Mart ayında tekrar kendi programı dahilinde oynayacağız. Daha önce olmamış bir şey bu. Devlet tiyatrosu gibi bir tiyatro Lyceum, daha önce örneğini görmediğim bir şey başımıza geldi. Bizden sonra gelenler için çok ümit verici bir şey. Herkesin çok iyi gözlemlemesi gereken bir süreç olduğunu düşünüyorum. İlişkiler nasıl kuruluyor, nasıl oraya gitti bu iş bunu gözlemek lazım. Tamamen yaptığımız işler bizi taşıdı oraya, başka hiçbir bağlantımız yoktu. Zinne Harris'in oyununu sahneledik ve Edinburgh'a döndüğünde bize bu daveti ayarladı. Kariyerim açısından çok güzel bir şey ancak bu sadece bizim başarımız değil, bu genç tiyatrocular için ümit verici bir şey.

Gidip geliyoruz şimdi aralıklarla, tasarımcı ile iletişim halindeyiz Skype üzerinden. Her şey tıkır tıkır işliyor. Burada çok eziyet çekiymuşuz. Marttaki oyunun prova saati belli şimdiden. Stüdyoda prova yapacağız ve stüdyoya dekorun markesini kuracaklar. Ödenekli tiyatrolarda da sistem bu şekilde değil. Çok şey öğrendik açıkçası. Konu dağıldı ama bu anlattıklarım çağdaş tiyatroyla çok ilgili çünkü o yollardan geçmeden, sistemli çalışmadan o noktaya erişmek mümkün değil. Bundan herkesin faydalanması, bir sonraki neslin bizden daha iyisini yapması lazım, özellikle tiyatronun gelişimi için.

Özlem Daltaban İle Söyleşi

Derya Aslan- Nasıl Kuruldu Dot?

Özlem Daltaban: Süha, ben ve Murat bağımsız, çağdaş bir tiyatro oluşturmak amacıyla uzun sohbetler ediyorduk. 2005 yılında çağdaş, güncel tiyatro metinlerini yenilikçi bir anlayışla, yeni oyunculuk biçimleriyle tiyatronun güncel olarak dünyada olduğu noktayı takip ederek, bizim tarafımızdan yorumlanmış halini seyirci ile buluşturmayı amacımız. Bunun için önce bir isim bulmamız gerekti, birçok isim düşündük, bunların arasında en kolay hatırdaki kalan, en kolay söylenebilen, hiçbir anlam taşımayan, içinde taşıyacağı anlamı yıllar içinde kendi fikrinin doldurmasını dilediğimiz, yapmak istediğimiz şeyin iddiasını ismine yüklemeyen bir isim bulmak istedik, bu yüzden Dot dedik. Tek heceli bir isim istedik ve sanırım bir milat oldu. Kurumsal kimlik danışmanımız Bülent Erkmen, kendisini uzun zamandır tanırız. Birçok adımımızı ona danışarak attık. Mekân tasarımında sıcak, samimi, dost canlısı bir mekân yaratmak istedik. Seyirciyi kavrayan, bir de yakın mesafede, tansiyon kurarak yapmak istedik. Hiçbir şey yere ayak basmasın istedik. Bulduğumuz mekân bir kara kutu olsun, içine koyduğumuz şeyle şekillensin. O kara kutuyu dilediğimiz ışıklandırma ve sahne yerleşimlerini dilediğimiz ölçüde, diğer elemanlarla birlikte değişebilsin istedik. O yüzden Black Box sahne tercih ettik.

Fuaye sahne ve kulisi tek mekâna dönüştürüp hiyerarşiyi kaldırmak istedik. Bütün mekânı her şekilde kullanabileceğimiz bir sistem hayal ettik, yani bizim ofis gibi kullanacağımız bölümün tavanına da ışık yerleşebilsin, gün gelir orası da sahne olarak kullanılabilir diye düşündük.

Derya Aslan: Paravanlar vardı kulisi ve ofis bölümünü sahnedan ayıran

Özlem Daltaban: Evet, paravanlar vardı. Dolayısıyla biz bunu tarifledik ve Han Tümer Tekin mimarımız bizim için bunu sadeleştirip, şekillendirip bir mimari proje halinde bize verdi. Tavan boyunca bütün mekânı geçen “kare karkas” sistemi bizim tiyatroyla birlikte başlamış bir şey. Dot’tan önce böyle kare karkas veya bütün tavanı geçen bir sistem yok. Normalde ışıklandırma sistemi için dikey barlar asarlar, biraz çeşitlendirmek için de ona yatay barlar eklenir. O barları da biraz ileri biraz geri taşırlar. Biz her şey, paravanlar da oraya asılsın, ışıklar da oraya asılsın, ışık masası

da taşınır olsun istedik. Bu sisteme hareketli seyirci yükseltileri gerekti, Almanya'dan bulup getirdik. Koltuk yerine sandalyeler koyduk. Dolayısıyla böyle organik olarak, fikri olarak hiçbir şey yere ayak basmasın ve değişip dönüşebilsin, bu hiyerarşik düzen bozulsun, yenilikçi bir sistem gelsin ana fikrini kurunca alt ürünler kendi içinde çözüme ulaşıyor. Bütün sahnelerimizde bu sistemi gerçekleştirdik. Hareketli seyirci platformları oluşturduk. Hiyerarşik düzeni kıran bir sistem kurunca alt ürünler de ona uygun şekilde çözüme ulaştı. Biz o kare kutunun içinde birbirine hiç benzemeyen ki nasıl yapacaksınız diyorlardı, çok farklı şekillerde yerleştirilmiş 15 oyun oynadık.

Belli bir aşamaya geldikten sonra da bir seferde 100'den 150'den fazla seyirciye ulaşmak istemedik ancak yapmak istediğimiz oyun sayısı çoğaldı. Oyunun seyirci ile etkileşimini bozmamak için de yatayda değil dikeyde bir genişlemeyi uygun gördük. Yani aynı anda 500 kişiye oyun seyrettirmek yerine iki farklı oyunu iki farklı mekânda sergiledik. Böylece mobil mekânlar oluşturduk. Mısır Apartmanı varken, Bilsar binası vardı, Bilsar kapandı, Maçka Gmall oldu orada iki salonumuz vardı. Şu anda tek salonumuz var, bu salon biraz daha büyük. Bu salonun kendi içinde bölümlene yapılarak birbirinden farklı iki ayrı oyunu bir hafta içinde oynayabiliyoruz.

Bir gecede bağımsız tiyatronun 500 kişilik bir seyirciyi hedeflediğinde istediği, sözü istediği şekilde söyleyemeyeceğini düşündüğümüz için, seyirci için mi tiyatro yapacaksın yoksa sen tiyatro yapacaksın seyirci mi seni izleyecek ayrımına düşmek istemediğimiz için böyle bir proje oluşturduk. Her zaman sanat önden gitmeli, repertuarlarını özgürce seçebilmelisin ve arzu ettiğin sanatsal kalitede işler üretebilmelisin dolayısıyla karşına koyduğun insan sayısı senin yönetebileceğin seviyede olmalı fikrindeyiz.

Süreklilik önemliydi, takvimi açıklamak, seyirciyle yakın ilişki kurmak, seçtiğin repertuarın güncelliği ve güçlülüğü. Dolayısıyla bir yılın sonunda bir şekilde belli bir seyirci kapasitesine ulaştı Dot ve markalaştı. Bu markalaşmanın ardından bize düşen aynı kaliteyi, aynı istikrarı, aynı dünya görüşünü, yenilikçiliği, her yılın kendi getirdiği dünyadaki dil birliğini, yenilikçi tiyatro anlayışlarını yaptığımız oyunlarla birlikte sahnelemeye devam ettikçe seyirci bizi takip etmeye devam etti. Bizimle birlikte mobil mekânlarımıza geldi.

Derya Aslan- Dot'un bugünkü alternatif tiyatrolarla aynı konumlandırma içinde bulunmadığı konusunda tartışmalar var.

Özlem Daltaban: Biz de alternatif tiyatrolardan biriyiz. Aslında Dot cesaret verici bir öncü oldu diyebilirim. Bütün bağımsız tiyatroları mucizevî bir şekilde kıymetli buluyoruz. Belli bir yaş grubu oluştu, birbirine yakın. Aynı okullardan dönem arkadaşları, çok ciddi bir dil birliği olan bir grup oluştu, Alternatif tiyatrolar birliği oldu ama bizi yaş olarak büyük bulmuş olabilirler. Bazılarını tanıyoruz, işlerini izliyoruz, bazılarını hiç tanımıyoruz. Hatta bunu tükendi aralarında konuşmuşlar. Ve bağımsız tiyatrolar birliği yapısı oluştu ve Alternatif tiyatrolar birliğinin yerine konu sonrasında daha çok görüşür olduk. Her topluluğun bir sanat yönetimi var, kendilerine ait mekanları var, mekanları olmayanlar var, sadece mekan olarak açılanlar var, bunların hepsi çok kıymetli. Dünyada da bu böyledir. Ekonomik olarak bağımsız tiyatro yapmak çok meşakkatli bir mesele. Bizi ayırmıyorum, bizim için de mevcut yapıyı devam ettirmek oldukça zor. Hiçbir fon yok, örnek olarak bir Avrupalıya hiçbir fon almadan, başka bir yerden kişi olarak kazandığın parayı tiyatroya yatırma fikrini anlattığımızda inanamıyorlar. Endüstrileşmesi gerekir tiyatronun. Büyük büyük yatırımlara gerek olmadığı, dört duvar arasında da hayati gereklilikler dışında, bunlar olmadan da yapılabildiği görüldü, Türkçe metinler yazılmaya başladı. Bu bütün dünyada tiyatroların gelişiminde yaşanan bir süreçtir.

ÖZGEÇMİŞ

1983 yılında İstanbul'da doğmuştur. On üç yaşındayken Müjdat Gezen Sanat Merkezi'nde hafta sonu kurslarına katılarak tiyatro eğitimi almaya başlamıştır. Lise son sınıfa kadar Tiyatro Biloy'da müzikli çocuk oyunlarında oynamıştır. Liseyi bitirdiğinde İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda "Küçük Adam Ne Oldu Sana" oyununda rol almıştır.

2002 Yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Oyunculuk Bölümünü kazanmıştır. 2.sınıfta okurken Cuatro Detalle Dans Tiyatrosu'nu kurmuş, projeleriyle festivallere katılmıştır. 2005 Yılında Tiyatro Z bünyesinde oyuncu ve yönetmen asistanı olarak çalışmalarını sürdürmüştür. "Medea", "Philoctetes", "4 eksi4", "Küçük Genny Efsanesi" Z'de yer aldığı projelerdendir.

2006 Yılında Kent Oyuncuları'na katılmıştır. Birçok oyunda sahne arkasında çalışmış, reji asistanlığı yapmıştır. "Anna Karenina" "Kuyruk", "Cimri" oyunlarında rol almıştır. Daha sonra İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda Pir Sultan Abdal oyununda reji asistanı ve oyuncu olarak çalışmıştır. 2012 Yılında Afife Tiyatro Ödülleri Jüri üyesi olarak 1 dönem (üç yıl) çalışmıştır. Ceride-i Mülkiye Gazetesi'nde Kültür-Sanat haberleri ve eleştirileri yazmıştır. 2014 yılında Alternatif tiyatro sahnesi Kara-Kutu çatısı altında, yazdığı "Kiminkişi" adlı oyunu yönetmiştir.

Uzman Öğretici olarak çalıştığı okullarda Matilda, Momo, Charlie'nin Çikolata Fabrikası, Annie, Hairspray, Cecü'nün Yer Cüceleri adlı eserleri uyarlamış, roman adaptasyonları yapmış ve sahnelemiştir.

Show Tv'de "Kırmızı Lokomotif" ve KanalD'de "Serüven D" isimli çocuk programlarında sunuculuk yapmış, birçok dizide oynamış, radyo ve televizyonda seslendirme yapmıştır.

Urkund Analysis Result

Analysed Document: 24Türkiye%27de Çağdaş Bir Tiyatro Örneği_ Dot.docx (D31625746)
Submitted: 10/24/2017 1:36:00 PM
Submitted By: yazgiakbunar@halic.edu.tr
Significance: 2 %

Sources included in the report:

<http://t24.com.tr/yazarlar/zeynep-aksoy/dot-edinburgh-ve-gergedanlar,16883>
http://tiyatronline.com/malafa_-dot-2893
<http://www.tiyatrodergisi.com.tr/turk-tiyatro-tarihine-not-dusulsun-dot-dunya-tiyatrosuna-girdi-bile.html>
http://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/07/150730_edinburg_fringe_hayal_perdesi
<http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/5000173210>
<https://www.theguardian.com/stage/2014/nov/16/far-away-review-samantha-colley-caryl-churchill>
http://www.sabah.com.tr/pazar/roportaj/2009/09/20/dot_yeni_sezonda_cok_konusulacak

Instances where selected sources appear:

14

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Ayla Kapan Eziçi

