

## ALTERNATİF TİYATRO SERÜVENİ

Doç. Dr. Sevinç SOKULLU

1960 yıllarının başlarında, İngiltere'de kurumlaşmış ve kurulu düzen tiyatrolarının alternatiflerine "underground" yeraltı tiyatroları denemeye başlamıştı. Bu deyim bir çeşit yıkıcılık anlamını da içeriyordu. 70 lerde "Fringe" toplulukları kendilerini kurumlaşmış tiyatroların alternatifi olarak görmeye başladılar.<sup>1</sup>

"Alternatif Toplum" kavramı 1968 Paris öğrenci olayları ve Amerika Birleşik Devletlerinde Vietnam savaşına karşı çıkış gibi olgularla patlak veren politik bir baş kaldırının özlemlerini dile getiriyordu. İşte bu yıllarda alternatif tiyatro ile kurulu düzensiz kurumlaşmış tiyatro kavramları arasındaki ayrım keskinleşti. Bu yeni alternatif toplulukların ortak yönleri, ekonomik kriz yıllarında tüm tiyatrolar sallanıyorken bu toplulukların ekonomik olarak alternatif olmalarıydı. Bir tiyatro binasını işletmek, onun kurgusunu sürdürmek büyük harcamaları gerektiriyordu. Oysa kolektif tiyatro işletmesine yönelmiş demokratik bir örgüleşme, konvansiyonel kuruluşlardan daha ekonomikti. Fakat kolektif çalışma örneği veren bu toplulukların çoğu ideolojik ve estetik aşırılıklara düştüler ve bu nedenle kuşku ile

1 1960 Edinburg Festivali'ne "Beyond the Fringe Revüsü" ile katılan topluluk, adını festivalin resmi programı dışında kalan topluluklardan almıştı. Bu küçük toplulukların çoğu amatör ya da öğrenci topluluklarıydı ve hiç bir yerden destek almadan etkinliklerini sürdürüyorlardı. 1960'ların sonlarına doğru "fringe tiyatro kavramı "alternatif toplum" isteğiyle özdeşleşmeye başladı.

Modern "Fringe" tiyatrolarını başlatan iki örnekten biri 1963 yılında Edinburgh'da Jim Haynes'in eski bir genelev binasında açtığı Traverse Theatre Club'udur. J. Haynes'in mekan seçimi akımın yeraltı kökenini yansıtıyordu. Altı-yedi yıl içinde tiyatroların kazandığı rağbet ile Devletin ve Yerel yönetimin ödenek bağlaması Jim Haynes'in tiyatrosundan "kurumlaştığı" bahanesiyle ayrılmasını doğurdu. J. Haynes Londra'da Drury Lane'de Londra yeraltı dünyasının merkezi olan Sanat Lanoratuvarını açtı. İkinci örnek 1964'de Charles Marowitz'in London Academy for Music and the Dramatic Arts içinde Kıyıcı Tiyatro yapmak üzere açtığı Open Space Theatre'dir. Fringe tiyatrolarına egemen olacak bir çok tema olanak ve perspektifler bu yeraltı tiyatrosunda ortaya atılmıştı.

1 John Elsom, "Fringe Alternatives", *Post-war, British Drama*, s. 142—3.

karşılandılar. Bu toplulukların diğer ortak özelliği tiyatro mekânı ve donatımındaki kısıntı ve yoksulluktu. Alternatif topluluklar herhangi bir yerde, şehrin merkezi veya kenar mahallelerinde, okullarda terk edilmiş anbarlarda, atelyeler, fabrikalarda, tarla veya sokaklarda temsiller veriyorlar. Seyircisi, yeni, değişik bir seyirci olduğu için tiyatronun niteliği ve içeriği de değişti. Alternatif tiyatro çalışmaları büyük çeşitlilik gösteriyordu. En geniş ve canlı alanları eğitim ve toplumsal değişim için yapılan tiyatrolardı. Bir seyircinden diğerine değişen içerik ve içeriklerin biçimlenişinden dolayı alternatif topluluk temsilleri gösteri gibiydi. Epizodik yapı, anlatıcı, popüler komiklik öğeleri ve müzik ile kurgulanan temsiller bazen seyirci katılımı ile de güçleniyordu.

Alternatif tiyatroların, ekonomik bir alternatif olmaları kurumlaşmış tiyatroların sorunlarına kısa ve uzun vadeli çözümlerde esin kaynağı ve örnek olmalarını sağladı. Yetmişlerde alternatif tiyatrolar geleceği belirsiz fakat imkânları heyecan verici bulunmuştu. Çünkü bu yıllarda kendini çok güçlü olarak duyuran bir toplumsal değişim ihtiyacı gönüllerde taht kurmuştu.

Amerika'da "Subculture", Avrupa'da "anti-culture", "working-class culture" kavramlarıyla çağdaş kültür politikasına karşı çıkan yeni bir kuşak, yığınları yüzyıllardır sanat üretiminin dışında bırakan kültür politikasına bir alternatif istemekteydiler. Daha başka bir deyişle kültür, sadece yönetici ve kentsoylu sınıfın yapı ve araçlarının ifadesi olarak kalmamalı, yığınların yapı ve araçlarını da ifadeye yönelmeliydi. Alternatif yığınların yapı ve araçlarını da ifadeye yönelmeliydi. Alternatif kültürün belli başlı kavramlarından biri de "iletişim araçlarının özgürleştirici yolda kullanımı"ydı. 1970' başlarında bu kavramların gelişimine önemli ölçüde katkıda bulunan Evangelische Akademie Loccum, kültürü "iletişim, katılma ve toplumsallaştırma amacıyla eylemleştirme" olarak belirlemekteydi.<sup>2</sup>

Bu bağlamda yığın kültürünün amaçlayan alternatif bir kültür politikasının başarılması için şu etkinlikler öngörülmekteydi.

1- Yığınlara yönelik çalışmalarda içeriği ve yapısı yeniden saptanan, sınınan iletişim kavramları bulmak.

2- Toplumsal, politik ve etnik azınlıklara toplumsallaşma olanaklarını sunan yeni işbirliği biçimlerini uygulamak.

<sup>2</sup> Ulf Birbaumer, Theatre of Alternative-a Cultural Alternative? Theatre Space, IFFR, Munich, 1977, s. 225.

3- Yaratıcılığı etkinleştirecek alternatif gerçekleri sınamak; esnekliği ve değişebilirliği özendirmek.

4- Hergünkü gerçeklikten ayrılmayan yeni politik estetikler bulmak

5- Hem sanatsal hem politik olarak daha dinamik çalışmalar yapmak

Bu istekler kapsamında, etkileşim, işbirliği ve iki yönlü iletişim biçimlerinde alternatif tiyatro, etkili ve yararlı bir araç olarak ortaya çıkmaktadır. Tiyatroyu toplumsal açıdan etkili kılmak için sanat ile bilim arasındaki uçurumu kapatmaya zorunluk vardır. Brecht'in öğrencisi olan Doğu Almanya'nın tanınmış yönetmenlerinden Manfred Wekwerth de, bu gerekliliğe 1974 yılında yayınladığı "Theater und Wissenschaft" kitabında değinmiştir.<sup>3</sup>

Tiyatronun eften püften makineleri, sınırlı seyir yeri ve eylencelik malzemesinin otomatikleşme çağında halâ işe yarayacağı kuşkuludur... Tiyatro kendi malzemesini "yeni kıyılarından esen taze rüzgâra" sunabilmek için penceresiz yapılardan dışarı çıkabilme yürekliliğini gösterebilmeli, günbegün daha yoğunlukla yaşamamıza girmekte olan "bilgi"yi sahnenin konusu yapabilmek için yeterince bilgimiz olup olmadığını sınamalıdır... en güncel bilimsellikte bile planlama ve değişebilme yetisi boy göstermektedir... Bu tavrı bilimi saygın bir kavram, bir kaynak olarak gören bilim çağı sanatının tavrıdır.. Bilimi kaynak olarak gören tavrı, önce öğrenilmek zorundadır.

Yığınların ve insanların toplumsallaştırılması ve bireysel insanın özgürleşmesi doğrultusunda bu görevi üstlenen bir kültür politikasında alternatif tiyatro gereklidir, yoksa geleneksel, kurumlaşmış onaycı tiyatro bu hizmeti görebilecektir? Ulf Birbaumer, kurumlaşmış ve ödenekli tiyatronun böyle bir adımı atamayacağı kanısındadır. Kentsoylu tiyatrosunda içerik ve biçim... hiç bir şey işçinin ve yığınların sorunları ve kurtuluşu düşünülerek yapılmamıştır. Ne de burjuva sanat tapınağının sahnesi, bu insanlar için üretmiş ya da bu insanlarla birlikte üretmeyi düşünmüştür. İşçiyi ve yığınları "bu soylu sanatla" tanıştırmak amacıyla bu yapılara sokmak bu yüzden yetersiz olduğu kadar da yanlıştır. Yeni içeriklerin yeni biçimler alması

<sup>3</sup> Yücel Erten, "Günümüzde Tiyatronun Bilimsel Tavrı/ Manfred Wekwert, *Sanat ve Bilim*, sayı 1. 1981, s. 30.

gözetilmediğinden halka bir kültür hizmeti olarak kurulan ödenekli tiyatrolarda bu ütopya gerçekleşmemiştir. "Tiyatro yapanlar altın kafeslerinden çıkarak, amaçlarına üretim araçlarını değiştirme amacını da katmalılar."<sup>4</sup>

Alternatif tiyatro yaklaşımı kuramlar değil somut yaklaşımlarla çözümlenebilir. Özgürleşme, baskıdan kurtulma işinde iletişimin özünde günlük hayat, günlük çevre bulunur... günbegün yaşanan hayatın ta kendisi... Bu yeni kuşağa göre alternatif tiyatro zorunludur. Kurumlaşmış tiyatro ile bu günün ihtiyaçlarına, isteklerine cevap verilebileceğini sanan iyi niyetli, ilerici tiyatrocular yanılmaktadırlar. hele ödenekli tiyatrolar içinde halk tiyatrosu hizmetinin yapılabileceğine inanmak safdilliktir. Devlet tarafından finanse edilen hiç bir tiyatro programı içten ve gerçek olarak halkçı olamaz. Diğer yandan seyircinin giriş için ödediği ücretlerle tiyatro programını denetlediği hiç bir tiyatro halk tiyatrosu sayılamaz. Alternatif tiyatroculara göre geleneksel, kurumlaşmış tiyatrolar içinde yeni bir tiyatro hareketine girişme yanlısı kültür işiyle uğraşan politikacılardan çok sahneye koyuculardan, yapımcılardan, tiyatro danışmanları tarafından işlenmektedir. Bu tiyatro adamları antikalaşmış ve uyusuk devlet tiyatro mekanizmalarına yeni içerikler sokmaya çalışmışlar..., kendilerini adadıkları politik sahneler için dededen kalma tiyatrolarda ufak değişimler yapmakla yetinmişlerdir. Kentsoylu atmosferine boğulmuş kapitalist tiyatro sistemine yeni içerikler aşılamışlar ve bu yüzden biçim ile içeriği bağdaştıramamışlardır.<sup>5</sup>

Alternatif tiyatro hareketini doğuran sebepler ister ekonomik zorunluluktan kaynaklanmış, ister üç yüzyıldır değişmeyen geleneksel biçimlerin çağdaş içeriklerle oluşturduğu aykırılıklardan türemiş olsun hepsinde ortak olan düşünce şimdiki mekânların işlevsizliği, yetersizliği ve zamanını doldurmuş olduğu noktada toplanmaktadır. Geçmişin ve şimdinin kurumlaşmış tiyatrolarına alternatif arayan hareketin kökleri Off-Broadway'dir.

Bir Off-Broadway topluluğu olarak 1947. de Judith Malina ve Julian Beck tarafından New York'ta kurulan *Living Theatre* 1960 ların hem Amerika'da hem de Avrupa'sında en olay yaratan ve çok etki yapan bir topluluk olmuştur. Çoğu karşı-tiyatrocular gibi metnin değerini azaltmış ve tanınmış oyunları ya değiştirerek oynamışlar ya da

4 Ulf Birbaumer, a.g.e., s. 232—233.

5 Ulf Birbaumer, a.g.e., s. 236.

metinlerini kendileri üretmişlerdir. Genellikle de aldıkları metinleri siyasal bir tartışma biçiminde geliştirmişlerdi. Üzerinde durdukları nokta, seyirci ile yüzleşmeye gitmek, "burjuva alışkanlık ve kişiliklerini kırmak" için ona meydan okumak ve hareket etmektir. Bu amaçla gece kulüplerinin striptiz numaralarından başka yerde rastlanmayan çıplaklığı tiyatroya sokmuşlardır. Soyunma ile bir yandan "sistemi" yadsıyor, diğer yandan da -ritüellerde olduğu gibi- beden'i doğrulamış oluyorlardı. "Living Theatre"ın başlıca ereği yaşam biçimi ile tiyatro biçimi arasındaki ayrımı kaldırmaktı. Çok etkili temsilleri arasında *Frankenstein*, *Şimdi Cennet 1968* ve *Kabil'in vasiyeti* gibi oyunlar vardır. Anarşizme olan eğilimleri son yıllarda daha belirli bir politik görüş çerçevesinde toplanmıştı. 1970 de yayınladıkları bir belge, bir çeşit bildirge gibiydi. Sokaktaki adamın hiç bir zaman tiyatroya gitmeyeceğini belirten ve tiyatro yapmaktaki amaçlarının mevcut kapitalist-bürokratik-savaşçı-baskıcı-polis rejimli-yapıyı tam karşısına çevirecek kurtuluş güçlerine katkıda bulunmak olduğunu bildiren belge şöyle sonuçlanıyordu.

"Tiyatroları terkedin. Sokaktaki insanlar için başka durumlar yaratın. Eyleme götüreceğiniz bildiğimiz en yüksek tiyatro durumlarını yaratın. Yeni biçimler bulun, Sanat engelini parçalayın. Sanat, kurulu düzen zihniyetinin zindanında tutukludur. Yani sanatın yapılması üst sınıf ihtiyaçlarına hizmet edecek biçimde işlevselleşmiştir. Eğer sanat halkın ihtiyaçlarına hizmet etmek için kullanılacaksa ondan kaç, kurtul."<sup>6</sup>

1975 de geliştirdikleri bir oyun, *Para Kulesi* dir. Brooklyn Müzik Akademisi'nde Leperaç alanında kurulan 10-11 m. yükseklikteki 5 oyun düzeyi olan kule, bir piramid-yapı gibidir. Mayakovski'nin 1930 *Moskova Yanıyor* temsilinden esinlenilmiştir. Bu temsil için Pittsburg fabrikalarında video çalışmaları yapmışlar ve geniş istatistiklere dayanan topluluk içi tartışmaları kullanmışlardır.

"Living Theatre"çıların kurumlaşmış tiyatrolara karşı getirmeye ve yerleştirmeye çalıştıkları yenilikler içinde en önemlisi sanat ile yaşam arasındaki ayrımı kaldırmaktır. Bunun için ilk yaptıkları şey geleneksel tiyatro yapılarının, sahnelerin dışına çıkmak olmuştur. Gündelik çevre içinde ya da gündelik çevrenin olağan uzantılarında

<sup>6</sup> Paul Ryder Ryan "The Living Theatre's Money Tower", *The Drama Review*, Vol. 18, No. 2, 1974, s. 10.

ortaklaşa ürettikleri metinlerle ortaklaşa çalışmalar sonucu seyirciye sundukları temsillerde seyirciyi de oyunun içine çekerek işbirliği boyutunu genişletmişlerdir. Seyirciyle yapılan işbirliğinin yanısıra ona meydan okuyarak seyircinin alışkanlıklarındaki klişeleri kırmaya çalışmışlar, bu yolda seyircide karşı koymayı uyandırarak onu etkinleştirmeyi amaçlamışlardır.

Alternatif bir toplum ve alternatif bir seyirci arayışı ile birlikte mevcut tiyatro mekânlarının da bu yeni arayışları karşılamayacağı kanısında olan diğer tiyatro topluluklarından "The Bread and puppet Theatre" 1952 yılında "tiyatro ekmek kadar şaşal olmalıdır" kavramıyla ortaya çıkıyor. Popüler bir seyirciye ulaşma başlıca amaçları oluyor. Oyuncuları maaşlı değil, temsillere de ya parasız ya da az bir ücretle giriliyor. Vermont'da Goddard College atelyesinde politik tiyatro üzerine ders veren Peter Schumann, koleje ait bir çiftlikte topluluk üyeleriyle birlikte çalışıyor ve yaşıyor. Çalışma yeri olarak kullandıkları bu çiftlikte temsillerini de hazırlıyorlar. Fakat temsillerinin provaları oyunların verileceği yerde bir iki hafta süren ve seyircilerin de katıldığı ortak bir çalışma ile yapılıyor. Söz gelimi Kuzey Kaliforniyanın Kızılderili bir kabilesinin hayatta kalmış son üyesine -ironik bir adlandırma ile- adadıkları bir temsili "*Karşı-İki yüzüncü Yıldönümü : Ishi için bir Anıt*", kentnin dışında bir kazı alanı üzerinde iki hafta süreyle hazırlıyorlar. 60 öğrencinin ve çevrede yaşayan gönüllülerin provalara ve temsil gereçlerinin yapılmasına katıldıkları bu hazırlama süresinde -kovalanan ve öldürülen yerlileri simgeleyen- 36 geyik, 21 kasap, 15 kambur cadı, 2 canavarın çektiği iki araba ve 4 Tanrı hazırlanıyor. Topluluğun temel tiyatro aracı maske ve dev kuklalarıdır. Bunların hepsinin hazırlanması topluluk başkanı Schumann da dahil olmak üzere ortaklaşa yapılıyor. Provalar süresince oyunun bazı bölümleri yeniden biçimleniyor. Temsil oyuncularla kentlilerin de katıldığı bir geçit alayının kenti baştan başa davullar, bayraklar ile dolanmasıyla başlıyor. Kentin dışındaki oyun yeri yerinde ise ortaçağ oyunlarına benzer biçimde hazırlanan temsil, aynı biçimde, aynı törensel hava ile oynanıyor. Temsil bitiminde yönetmen Schumann'ın gecedeki kendi eliyle yoğurup pişirdiği ekmek ve hazırladığı mayonez tüm oynayan ve seyredenler tarafından -bir ritüel törende olduğu gibi- birlikte yeniyor.

Bir çeşit çevreselci tiyatro olan "Bread and Puppet" topluluğunun temsilleri dinsel temalara oturtulmuş politik mesajları içerir. Schumann, politik görüşünü belli bir program ve parti kalıbı içinde dondurmamayı sevmediğini, olayları çok-perspektifli ve ironilerle dolu

bir çalışma içinde ele aldığını söylemektedir. Amerika ve Avrupadaki çeşitli politik gösterilerde temsiller vermiş, ayrıca sokaklar, parklar ve kentlerin dış mahallelerinde Vietnam savaşı aleyhine düzenlediği küçük oyun parçalarıyla tanınmıştır.<sup>7</sup> Schumann, tiyatro sanatının insandan insana olan özelliğini, ortaklaşa üretime giderek yaratıcılığı uyandırma, işbirliğine özendirme ve birlikte bir yaşantı oluşturma yolunda kullanmıştır. Bu topluluğun ritüellere özgü birlik ruhunu halk kaynaklarından aldığı kukla, maske, geçit alayları gibi öğeleri ve halk tiyatrosunun gamsız, neşeli enerjisiyle birleştirmeye çalışması en ilginç yönüdür.

Tiyatro mekânını yanlısamayı kurmak yerine, içindekilerle birlikte işleyen, yaşayan bir küçükevren (microcosmos) yaratmak üzere örgütleyen "The Performance Garage" topluluğu Amerikanın en tanınmış çevreselci (enviromental) tiyatrosudur. The Drama Review yayıncılarından Richard Schechner 1968 yılında bir garajda kurduğu tiyatrosu ile bu kavramı popülerleştirmiştir. J. Grotowski ve Peter Brook'un arkadaşısı olan Schechner'e göre tiyatronun kendisi tiyatronun dışındaki daha geniş çevrelerin bir uzantısıdır. Bu, tiyatro dışı çevre, kent yaşamıdır. Schechner'in tiyatro mekânı olarak kullandığı garajda oturma koltukları yoktur. Oraya buraya serpiştirilmiş yükseltilere seyirciler ilişir, oyun aksiyonunun değişen odaklarına göre yer değiştirirler. Seyircinin oturduğu kesim, oyun yeri olarak da kullanıldığı gibi seyirci de yerinden kalkıp oyuna katılabilir. Temel hareket oktası "tüm mekânın hem seyirci hem oyuncular tarafından kullanılabilmesidir". Seyirciler hem "sahneyi yapanlar" hem ve "sahneyi seyredenler"dir. Günlük yaşamda sokakta olup bitenler içinde bulunduğumuz gibi. Seyirci ile değinme, seyirciye varma, seyircinin topluca sessiz kalması ya da onların duruşlarında, bedenlerinde ifadedi durumların yaratılabilmesi olanağına fırsat verir. Bu, çevreselci tiyatrodaki temsilin en haz verici bölümü olur. Bunun için de tiyatro mimarisinin bu tür iletişime elverişli açık ve olanakça zengin bir alan sunması gereklidir.

Geleneksel tiyatro mimarisinde karanlık salon tıpkı bir mide gibi, aydınlık sahne ağzından sunulacak hazır "çiğnenmiş" yaşantı ile doyurulmayı bekler.<sup>8</sup>

7 John Towsen, "Bread and Puppet Theatre", *The Drama Review* vol. 16, No. 3, 1970, s. 57 ve Theodore Shank, "The Bread and Puppet's Anti-Baccennial: A Monument for Ishi" *Theatre Quarterly*, Vol. V, No. 19, 1975, s. 73.

8 Richard Schechner, *The Environmental Theatre*, New York, Hawthorn Books, 1973, s. 18.

Çevreselci tiyatro herkesi sahneye sokarak seyircinin, doyurulması için sahneye değil de, kendine de bakması gerektiğini ortaya koyar. Mekânı ortaklaşa, işbirlikçi bir yolda kullanır. Çevreselci tasarımı katılmayı özendirir. Bu katılma estetik bir olayı toplumsal bir olaya çevirmeyi amaçlamıştır. Aynı zamanda, odağın, sanat ve yansısamadan, tiyatrodaki bulunan herkes arasında bir dayanışmaya yöneltilmesi tasarlanmıştır. Bu bağlamda, oyuncu bir rehber değil ev sahibidir, temsilin gidişinden sorumlu değildir; temsil paylaşılan bir sorumluluktur.

Yeni bir toplumu yaratmak için yapılan, yığınlara yönelik tiyatro etkinliklerinde, günlük gerçeklerle ilgili yeni politik estetikler peşinde olan bir başka örnek Fransız animatörlerinden Armand Gatti'dir.

Armand Gatti 1973 yılında Brabant Wallon'da "Institute des Arts de Diffusion of Louvain" öğrencilerinden bir küme ile bir ay geçirdi. Tasarı, yerel halk ile ilişkiler kurup onlara kendilerini ifade etmek fırsatını vermektir. Köylü, yaşlı, gençlerden oluşan bir kurul, skeçler, müzikaller yazıp prova edecekti. Tüm temsil 24 saatlik bir gösteri olarak düşünülüyordu. Gatti'nin "seyircisiz seyir" dediği temsilde 3000 kişi, alanda şu ya da bu yolda gösterilerin gelişimine katılıyordu. Temsil alanı 125 gereçle donatılmıştı, içerisinde platformlu traktörler vardı. Temsil süresinde 25 milden fazla dolaşılıyordu.

Bir çok skeçler aynı zamanda temsil ediliyordu. Ortaklaşa yazılan bu bölümler oyun kahramanı Adelin'in yolculuğunu farklı yolda betimliyordu. Küçük kasabanın insanları ile birlikte Gatti ve arkadaşları -oyuncular, dekorcular, müzisyenler- bu bölümlerde kendilerini de ifade ediyorlardı.

Farklı kasabalardaki karakterler çevresinde kurulan gösteriler beş ayrı perspektifle, gerçeğe bakıyordu.

Söz gelimi seksenüç yaşındaki yaşlı işçinin gerçekleri şöyleydi.

1- Kendinin içinde bulunduğu gerçek, 2- video-teypin karşısında kendini gördüğü zamanki gerçek, 3- yazarın gözüyle işçinin gerçeği, 4- Oyun için işçinin kuklasını yapan dekorcunun gördüğü gerçek, 5- Filistinli, Cezayirli, Tunuslu gibi çeşitli uluslardan oyuncuların gördüğü gerçek.

Gatti, yeni bir dramatik yazı buldukları kanısındaydı. Bir gerçekliğin karakteri ile bir başka gerçekliğin karakteri arasında bir di-



yalog geliştirme olanağı Gatti'ye en önemli olay görünüyordu. Bu kişisel, bireysel bir araştırma olmaktan çıkıyordu. Ortaklaşa yazımdaki bir yaşantıda, oyuncusu, dekorcusu, yazarı ile temsilde tüm katılanlar aynı düzeyde aynı yaratıcı serüveni paylaşıyorlardı.

Burada amaç artık bir gerçekliği yorumlamak olmuyor, gerçeklikle yüz yüze gelerek insanın kendini topyekun değiştirebilmesi olanağı ortaya çıkıyordu.<sup>9</sup>

İşbirliğiyle yapılan tiyatroya bir başka örnek şair ve yazar Andre Benedetto'nun yaptığı çalışmaların en ilginç olan *Le Siege de Montauban* dır.

1961 de kurduğu "Nouvelle Compaigne d'Avignon" topluluğunun yönetmeni de olan Benedetto'nun yapmak istediği bu temsil adeta bir kasaba psikodramı idi. Montauban kenti ve halkını konu alan bu oyun kent halkının da aylar süren işbirliği sonucu 1947 haziranında Montauban, Occitania şenliğinde temsil edildi. Temsilin temeli, yerel tarihte önemli bir olayın şimdi ile bağlantısına dayanıyordu. 1621 de Montauban lılar XIII. Louis'nin ordularına kahramanca dayanmışlardı. 17. yüzyılın başında, modern Merkezî Fransız Devletinin yaratılmasından önce, Montauban, gerçekte Fransız prostetsanlığının kalelerinden biri olan bağımsız bir kentti. Montauban halkı şimdi kentlerini nasıl görüyordu? Olay, merkezileşme sorunu üzerinde bir düşünceyi gündeme getirmekle birlikte bir öğüt ya da telkin ile yola çıkılmamıştı. Benedetto soruları açık bir bırakmayı ve halkı dinlemeyi amaçlamıştı.

1973 Kasımından 1974 Şubatına kadar lise öğrencilerinden, işçiler, bir psikiyatri hastanesindeki hastalar, bilginler tarihçilere kadar kentin her kesimindeki kümelerle bir dizi toplantı yaptı. Çalışmaya katılmak isteyen kent halkından 39 kişi ile birlikte yoğun hazırlıklara girdi. Sonunda Güney Fransa'daki karnaval ve popüler panayırılar geleneğinde hazırlanan gösteri Montauban'ın Ulusal Meydanında temsil edildi. Temsil mekânı olarak seçilen bu alan ortasında variller ve üç vagon bulunuyor çoğu eş zamanlı sahne olarak kullanılıyordu.

Bu gösteri seyirciler tarafından yaratılan bir tiyatro gelişiminin ilk adımı sayıldı. Benedetto bu denemeden sonra bir hafta sürecek bir

<sup>9</sup> Françoise Kourilsky ve Lenora Champagne, "The Politic Theatre since 1968 in France", *The Drama Review*, Vol. 19, No. 2, 1975, s. 45.

olay için en az bir yıl çalışması gerektiğini düşünüyordu. Benedetto'ya göre tiyatrodaki politik eylem temsilin taşıdığı mesajda bulunmaz. "Politik eylem temsilin kendisidir."<sup>10</sup>

Burada temsilin ta kendisi olan politik eylem tiyatrosunun mekânının da, kent alanlarından biri olduğu görülmektedir. Bu kent yaşamının tarihsel boyutu, tiyatro da olsa kent çapındaki alanlarda doğru olarak yaşanabiliyor ancak...

Alternatif tiyatro hareketi içindeki politik eylem-tiyatrosunun İtalyadaki en büyük temsilcisi Dario Fo dur. 1968 yılında Fo ve tiyatro örgütü olan A R C I yi kurdular. Fo tarafından kaleme alınan bildirgede hedefler şöyle ifade ediliyordu:<sup>11</sup>

Özgür ifade kisvesi altında anamalcı düzenin denetimi altındaki toplu iletişim araçlarının gerçek bir tutuklusudur yurttaş... Tiyatro, insanları bu zorbalıktan kurtaracak biricik ortamdır. Kökeninde, tiyatronun anlatım ve iletişim araçları basit, dolaysız birdenbire dir ve mimarî yapıdan arınmıştır... Bugün, tiyatro, politik ve ekonomik bir seçkinler takımının gereksinimlerini doyurur; yapış, donatımı ile halk için erişilemez, içine girilemezdir. Paraca yapılan bu ayırtetme kendini feodal bir sistem tarafından kabul ettiren mimarî yapıların yaratılmasında açıklar; ön sıra ve localar efendiler, balkon hizmetkârlar içindir."

A R C I örgütüne üye topluluklar tiyatroyu halka, Kuzey İtalyanın fabrikalarına, stadyumlarına, üniversite yatakhanelerine cimnazyumlara götürdüler. Temsillerde seyirci ile bütünleşmek için tüm engeller kaldırılıyordu. Katılanlar çevre nüfusuna göre 500 den 3000 kişiye kadar değişiyordu.

Dario Fo "çağdaş toplumun çürümüşlüğünü, İtalyan hükümetinin yolsuzluğu göstererek" toplumda kökenci bir değişikliğe gıme ihtiyacını halkta uyandıracığına inanmaktadır. Mesajını çoğunluğu tiyatroya hiç ayak basmamış çiftci ve işçi olan geniş halk yığınlarına ulaştırmak için eserlerini basitleştiriyor. Bu kesimin biricik eylencesi toplu iletişim araçları ile sınırlanmış olduğundan karmaşık teknolojiden kaçınıyor ve arı tiyatroya yöneliyor. "Politik allegorik ve çocuk

<sup>10</sup> Françoise Kourilsky ve Lenora Champagne, "The Drama Review, Vol. 19, No. 2, 1975, s. 43—52.

<sup>11</sup> A. Richard Sogliuzzo "Dario Fo: Puppets for Proleterian Revolution" *The Drama Review*, Vol. 16, No. 3, 1972, s. 71.

tiyatrosu yöntemlerinden yararlanıyor; basit bir olaylar dizisinde açıkça hainliği belirtilmiş tipler ve kahramanlar çatışıyor ve iyi kötüye karşı zafer kazanıyor. Temsillerin hepsi de giysi maske ve kukla ile zenginleştirilmiştir. Oyunlarında karakter yerine maske kullanılmasını şöyle açıklıyor: Karakter, sentezleri içermeyen bir çatışmayı yürütür. Maske ise çatışmaların diyalektik bir sentezidir. Oyuncu karakter olmak için kılık giymemeli bir maske olmalıdır. Oyuncu bireysel, maske ise kollektif bir varlıktır, öykünün sesidir. Kuklanın kuklacıya verdiği olanaklar, yabancılaştırmanın oyuncuya sunduğu olanakların aynısıdır.

Yeni tiyatro dilinin yazılı olmayacağını, her defasında seyirci ile yaratılarak ortaya çıkabileceğini savunan Dario Fo çok yıkıcı görüş ve kanlarından dolayı İtalyan komünist partisinden de atılmış olup tiyatro etkinliğini çok serüvenli biçimde sürdürmektedir.<sup>12</sup>

Toplumsal değişim için tiyatro yapanlardan iki örnekten birincisi Amerika Birleşik Devletlerinin New York kentinin Harlem'inden 1968 yılında "Toplumsal Araştırma Yeni Okulu'nda sokak tiyatrosu dersi veren Maryat Lee'ye Harlem'deki okullardan üç genç başvurarak esrar alışkanlığına karşı bir oyun istiyorlar. Maryat Lee not defterini ve teyp'ini alarak Harlem gençleri ile çalışıyor. Bu çalışmalardan, biri eşcinsellik, ikincisi esrar, üçüncüsü kötü okullar üzere üç ayrı oyun oluşturan "Soul and Latin Theatre" -S A L T- doğuyor. Hükümetten ve Vincent Astor vakfı ödeneklerinden yararlanan topluluk bir ay süren yorucu, gürültülü sokak temsilleri veriyorlar. Harlem'ni 117. caddesindeki seyirci tepkisi ilginç oluyor. Halk hayattan alınmış bu konuları destekliyor, haini yuhahyor. S A L T yöresel toplumun içinden çıktığı için Porto Riko'lu ve zencilerin sorunlarını biliyor ve onlara nasıl baskı altında olduklarını gösteriyorlar. Bu yolda daha iyi yaşam koşulları için protesto kampanyaları açılmasına önyak oluyorlar. Halkı başka türlü kökten bir eyleme götürüyorlar. İnsanların kendi sorunlarının bilincine varması ilk aşama için yeterli oluyor.<sup>13</sup>

İkinci örnek İngilterede Kuzey Londra'da bir lisede tiyatro programlarına ilgi duyan öğrencilerin okulu bitirdikten sonra oluşturdukları Çağdaş Tiyatro Topluluğunun serüvenidir.

12 Suzanne Cowan "The Throw-Away Theatre of Dario Fo" *The Drama Review*, Vol. 19, No. 2, 1975, s. 102—113 ve Luigi Ballerini ve Giuseppe Risso "Dario Fo Explains An Interview" *The Drama Review*, Vol. 22, No. 1, 1978, s. 33—48.

13 Maryat Lee, "Street Theatre in Harlem", *Theatre for Social Change, Theatre Quarterly*, Vol. II, No. 8, 1972, s. 35—43.

Bir gençlik kulübünde çalışmaya başlayan topluluğun iki hedefi vardır. Belli bir üslup geliştiren bir repertuvar topluluğu gibi çalışmak, diğer yandan da yerel toplumu da içine alan bir dizi tiyatro etkinliğinde bulunmak.

Bu sıralarda Medical Research Council'de çalışan bir araştırmacı 7. Uluslararası Akıl Sağlığı Kongresinde vereceği bir konferans için konusunu canlandıracak bir grup oyuncu aradığını söyleyerek topluluğa başvurur. Konu bir gençlik mahkemesinde genç suçlular ile resmî görevliler arasındaki iletişim zoluğudur.

Topluluk hemen çalışmaya başlar; belgeler toplanır, mülakatlar yapılır. Mitingleri, halkın düşüncelerini, mahkeme davalarını yansıtan belgeler kaydedilir. Doğru ve gerçek olmak kaygısı ile çok titiz çalışırlar. Oval House'da bir gençlik kulübündeki ilk provada suçluluk konusu "sınıf ayrımı" üzerinde odaklaşıyor. Bunlar mahkeme celsesinden aktarılan konuşmalar üzerinden yapılan doğaçlamayla ortaya çıkıyor. Bu malzeme, daha sonra Holland Park'ta bir gösteriyi oluşturuyor. Malzeme daha dramatikleşiyor. Bir genç çocuk odak merkezi oluyor. Mahkeme, aile, okul, çocuğun gözleriyle görülüyor. Oyuncular rolü karakterleştirmeden aktarma ile oynuyorlar. Seyirci uzmanlardan oluşuyor. Oyun bittikten sonra şiddetli bir tartışma başlıyor. Onların coşkuları, topluluğu yüreklendiriyor. Oysa kullanamadıkları çok malzemeleri vardı. Bu temsil çeşitli mekanlarda yinelendikten sonra Round House'da gösterime giriyor. Topluluk daha geniş bir mekân için yeni tasarımlar yapıyor ve daha deneyimli olmak için çocuk islah evlerine gidip orada bir kaç gün kalıyor. Böyle yoğun bir çalışma sonucu topluluk kökten bir değişiklik geçiriyor. Önce duygudaş bir gözlem olarak başlayan şey şimdi korku verici bir gerçekliğe dönüşüyor. Topluluk birdenbire kendini bu gerçekliğe çok güçlü bir yanıtlayıcı buluyor. İkiyüzlü toplum apaçık ortaya çıkıyor... Temsilde unutulmuş, ihmal edilen hırsızlar, afyon kullananlar, cinayete girişenler... de ortaya çıkıyor. İnsanları kaçınmayacağı bir duruma götüren olay ve koşullar, olgulardan, güncel olaylardan, kayıtlardan belgeleniyor. Round House'da temsili çok geniş seyirci yığını izliyor. Topluluk şimdi bu zemin üzerinde insanların yaşamakta oldukları gerçeklikle ilgili şeyler üzerinde tartışabilecek bir tiyatroyu bulmuş oluyor. Temsilin niteliği, sanatsal değer tartışmaları ötesinde bir hız, bir ilerleme kazanıyor. Bundan sonra topluluk bölünüyor. Bir bölümü yaptıkları gözlemlerle toplumun gittikçe artan ikiyüzlülüğünden iyice etkilenmiş olarak "Toplumcu Halk Tiyatrosu"nu gerçekleştirmeye koyuluyor.

O tarihten bu yana İngiliz toplumunda suçluluk hakkındaki görüşler tümüyle değilse de biraz değişmiştir. İlginç olan nokta sonraki mahkeme ile ilgili reform tasarılarının bir bölümünün bu temsillerden etkilenmeyle gelişmiş olmasıydı.<sup>14</sup>

Bir heves iki kalasla bir-araya gelen bu gençlerin yaşanan gerçeklerden çıkardıkları tiyatrolarına ancak geleneksel tiyatro yapılarının dışındaki yaşantılarla ulaştıkları görülmektedir. Oval House' da yaptıkları provada ortaya çıkan durum ile Holland Park gösterisindeki algılama düzeyleri farklı olmuştur. Çeşitli mekânlarda çeşitli seyirciyle oluşan yaşantılar gerçekliğe her defasında yeni bir perspektif kazandırmıştır. Bu bildiğimiz tiyatro sanatı değildir. Ama kuşku yok ki daha içten ve sahiden yaşanmış bir tiyatro yaşantısıdır ve toplumda yeni algılar yaratmıştır.

Tiyatro sanatını yeni algılar ile birleştirmek Amerikayı yeniden keşfetmeye benziyor. Tiyatro sanatı yeni algıları geliştiren kutsal bir yaşantıdan doğmamış mıydı? Bu kutsal alanı son yüzyıllarda gözetleme yerine çevirmedik mi? Gişeye ödediğimiz ücret ile eğlence satın almaya gitmedik mi? İyi niyetle aydınlanmak istediğimizde bile sahnede çiğnemenin yarı sindirilmiş besinin serildiğimiz koltuklarda tembel midelerimize aktarılmasını beklemedik mi?

Yeni tiyatro, alternatif tiyatro, eski kutsal tiyatroya geri dönmektir bir bakıma. Bu gün ne ise, o olmayana dönmek, karşıtına dönmek... Peter Brook, çağımızda seyirci tiyatroyu istemiyor, tiyatroya güvenmiyorsa onun dikkatini çekmenin, onun güvenini kazanmanın tiyatrocuya düşen bir görev olduğuna inanıyor. Bunu başarabilmek için, bu işte hile dolap, yalan dolan olmadığını seyirciye göstermek zorundayız. Ona ellerimizi açmalı ve kollarımızın yeminde bir şey gizlemediğimizi göstermeliyiz. Ancak bundan sonra işe koyulabiliriz.<sup>15</sup>

Çünkü hiç bir sanat tiyatro sanatı kadar tamamlanması için seyirciye bu denli bağlı değildir. Seyirci tiyatro olayının yaratılma basamaklarını tamamladığı için deneyimciler yeni olanaklar yaratmada seyirciyi çeşitli durumlara yerleştirmeyi sınamaktadırlar. Uzanıtı sahne, ortadaki oyun yeri, tümüyle aydınlatılmış bir salon, izbe bir mahzen, kullanılmayan bir anbar v.b. hepsi başka başka tiyatro yaşantılarını koşulları. Peter Brook'a göre bu değişik tasarımlara rağ-

14 William Martin, "Theatre as Social Education On Contemporary Theatre" *Theatre Quarterly*, Vol. II, No. 8, 1972, s. 18—25.

15 Peter Brook, *The Empty Space*, Penguin Books, s. 109.

men farklılık yüzeysel olabilir. Asıl derin farklılık oyuncu ile seyirci arasında değişen ilişkilerde ortaya çıkar. Oyuncu seyircinin ilgisini yakalayabiliyorsa seyirci daha etkin olur. Bu etkinliğin, manifesto-lara ihtiyacı yoktur.

Peter Brook, Grotowski gibi tiyatronun kutsal bir işlevi olduğu kanısındadır. Tiyatro, insanın kendi özüne eğilme, kendini bulma aracıdır. Bu açıdan bakılınca oyunculuk bir yaşam eğitimidir. Oyuncu, provaların hiç durma değişen koşullarında adım adım kendi hakkındaki bilgisini genişletir. Rolün ondan istediği şey, kendini açmak, olduğu gibi göstermektir. Böylece temsil eylemi bir kurban etme eylemi olur. Çoğu insanın gizlemeyi yeğlediği şey kurban edilir. Rahip ritüeli başkaları adına eylerdi. Grotowski'nin -ki Peter Brook da aynı görüşleri paylaşır- oyuncularını da, temsilleri hazır bulunanlara bir tören gibi sunarlar. Her insanda gizli olan şeyi açığa korlar. Oyuncu kendini değiştirirken tiyatro yaşantısını bütünleyen ve paylaşan seyircisinin de değişmesi olanağını sağlar.

Peter Brook bu bakımdan bu gün toplumda tiyatroya kesin bir ihtiyaç olduğu düşüncesindedir. Yüzyılımızda tiyatro kiliselerin, kutsal tapınakların artık yanıtıyamadığı bir ihtiyaçı cevap verebilir. Tiyatro mekânı canlı bir yüzleşmenin yer aldığı kutsal bir alandır. Bu alanda toplanmış seyircinin odağı -ya da bilinçlerinin, üstbenlerinin bileşkesi- eşsiz bir yoğunluk yaratır. Bu yoldan insanın günlük yaşamını yöneten güçler soyutlanabilir ve daha saydam olarak algılanabilir.

O halde yeni bir tiyatro için oyuncu ve seyirci asallarından hareket edilecektir. Yeni bir seyirciyi, halktan bir seyirciyi elde etmek için halktan bir dil kullanmak gerekecektir. Bu dili halk gelenekleri, halk kaynakları ve halk eğlenceleri oluşturacaktır.

Peter Brook son çalışmalarında kendini tüm dünya uluslarının anlayabileceği dünya halklarını birleştirebilecek bir tiyatro dili yaratmaya adanmıştır. Bu yoldaki denemelerinden en ilginç Pariste kurulmuş olan İ.C.T.R. nin 1971 de Şiraz'da düzenlediği Persepolis Sanat Festivalinde sergilediği *Orghast* temsilidir. Brook, *Orghast*'ta on ulus ve çeşitli kültürden yirmibeş oyuncu ile ortak bir fonetik, estetik ve duyuşsal anlatım biçimi geliştirerek hem gerçek hem mecazi anlamda yeni bir tiyatro dili yarattı.

İki bölümlü *Orghast*'ın olaylar dizisi, Prometheus, Heracles ve Kutsal Kitaplarda anlatılan ortak mitlerden türetilmişti. Ayrıca Zer-

düş'ün Avesta'sından alınmış ilâhilere, Latince ve eski Yunanca dizelere dayanılıyordu. Davul ve vurma çalgılı ritmik bir müzik eşliği temsile bir kült niteliği veriyordu.<sup>16</sup>

Oyunun birinci bölümü Persapolis'te Kral Daryus'a ait Kraliyet mezarları önündeki bir platformda oynanmıştı. Halâ sırlı bir yaşam saklarmış duygusu veren eski Pers uygarlığının bu yıkıntılarında gecedden sabaha süren ateşli, meşaleli törensi bu temsilde ortak ses uyumları ve anlatılan eylemleri anıştıran seslerle yapılmış sözcüklerden ortak bir dil üretilmişti. Yaratılan bu ortak tiyatro dili ile çeşitli uluslardan oyuncu ve çeşitli uluslardan seyircinin ortak bir tiyatro yaşantısı içinde birleştirilmesi denenmişti. Genellikle böylesi temsiller birkezliliğine yaşıyor. Çünkü aynı oyunun başka mekânda temsili bambaşka bir yaşantı üretiyor.

Aynı Festivalde sergilenen Bob Wilson'un *Kaf Dağı* da bu türden bir yaşantıydı. Peter Brook'un *Orghast*'ı gibi bir dağ üzerinde temsil edildi. Wilson'un gösterim için seçtiği yere, dağın eteklerine gömülmüş Yedi Sûfi ozanın mezarlarından esinlenilerek "Haft Tan" (yedi beden) adı verilmişti. Yedi tepe, dağı oluşturuyor ve yedi günü kapsayan aksiyon bu tepelere dağıtılmış olarak 168 saat sürüyordu.<sup>17</sup>

Wilson bu dağın eteklerinde küçük kafeslerde çeşitli hayvanları bir araya toplamıştı. Dağın tepesine doğru çeşitli duraklara yerleştirilmiş gerçek üstü imgeler, eski dinazorların görüntüleri, gezinirlere belki de dünyayı dolaştıktan sonra New York gökdelenlerine tırmanıyor izlenimini vermekteydi.

Gördüğü ve duyduğu şeye hazırlıklı olmayan İranlıları temsilin sonunu beklemeden kaçırılan, eylemin, ya da eylemsizliğin yavaşlatıcılığı olmuştu.

Üstünde aksiyonun geçtiği çeşitli yükseltelerin ilkinden 300 kişiyi alabilecek düz bir alan ve yerden biraz daha yükseğe kurulmuş bir platform vardı. Platformun üstüne yerleştirilmiş olan çerçeveli bir sahnenin arkası boş bırakılarak, arkada yükselen dağın dik yamaçlarının görülebilmesi sağlanmıştı. Sahnedeki aksiyonun temel malzemesini -aralarında sadece pek azının mantıklı bir konuşmayı

16 Ossia Trilling, "Peter Brook in Persia, Playing with Words at Parsepolis" *Theatre Quarterly*, Vol. II, No. 5, 1972, s. 33.

17 Ossia Trilling, "KA Mountain and Guardenia Terrace, Sette Giorni alla Ricerca di "Interpretazione", *Il Teatro di Robert Wilson*, Edizioni di-La Biennale di Venezia- 1976.

ıçerdığı- 70 skeç oluşturuyordu. Bunlar gece gündüz her saatte temsil ediliyordu.

Ka, bir Amerikan ailesinin öyküsünü anlatıyordu. Asıl altbaşlığı. "bir aile ve değişen bazı kişiler üstüne öykü" idi. Bu günün karmaşık dünyasında insanlığın durumunun özel bir görünümünü yansıtıyordu. Seyirci tümüyle gösteriye sokulmuştu, oyun çoğu yerde doğaçlama ile yürütülüyordu. Bir "happening" in rastlantısal özel-liğini taşıyordu.

Bob Wilson, dramatik kavramdan çok görsel kavram kullanıyor. Tiyatrosunun belirgin özelliği yavaş harekettir. Bunu seyircisinin algılama alışkanlığını ve oyuncusunun bilinçliliğini değiştirmek için kullanır. Bu bilinç değişikliliği ile oyuncuya başkalarını görecek ve onlarla ilişki kuracak fırsat verilmiş olur. Bundan başka oyuncunun seyirciyle olan ilişkisinde de değişimler yaratır.

Grldğı gibi oyuncu-seyirci ilişkisini evre ilişkisi içinde daha genişleterek yeni perspektifler geliştirmeğe çalışan çevreselci tiyatro anlayışı ile raslantı ve yaşantılarla oluşan "Happenings" arası bir tiyatro biçimi, bir kezliliğine yaşanan bir olay, bir "happening" olmaktadır.

Tiyatro yaşantısının olanaklarını kullanarak yeni yaşantılara varmak isteyen bu deneyimler tiyatro sanatının sınırlarını zorlamaktadır. Bunlar giderek tiyatro dışı bir alana "paratiyatro"ya girmektedir. Fransada Armand Gatti ile Andre Benedetto'nun çalışmalarından verdiğimiz rnekleri Ulf Birbaumer paratiyatro çerçevesinde göstermiştir. Kanımca Brabant çalışmasında yeni bir dramatik yazı bulduğu kanısında olan Gatti'nin gösterisi Rönesans sokak tiyatrolarından daha tiyatro olan bir etkinliktir.

Alternatif tiyatro arayışlarında daha ileri adımlar Eugenio Barba, Guiliano Scabia ve Grotowski'nin 1970 sonrası çalışmalarında atılmıştı.

Grotowski, kurduğu Polonya laboratuvar tiyatrosunda tiyatro sanatının özüne varabilmek için ayıklamalar yapmış, tiyatroyu oyuncu-seyirci asalına kadar indirgemişti. Oyunculuk çalışmalarında yoğunlaşan laboratuvar, oyuncu ile oyuncunun kendi doğası arasındaki kalıpları kırmayı başarmıştı. Bu yetkinlik ve dürüstlüğe ulaştıkları an, seyirci ile olan ilişkilerinin rol-oyuncu ilişkisini kıramadığını farkettiler. 1970 den sonra başka yeni oyunlar retmiyeceklerini duyuyarak "tümüyle farklı ve tiyatroyu arkada bırakan bir çalışma



alanına" girmeye karar verdiler. Çünkü şunu keşfetmişlerdi; tüm engellerin kaldırılmasından sonra geriye kalan en basit ve temel öge insanlar arasında güvenme, inanma isteğiydi ve bu, sözcüklerin ötesinde, sözcüklerle ulaşılamayan bir alandı. Bu güven ve anlayış için rastlantısal bir araya gelme yetersizdi ve bir iki saat içinde gerçekleşemiyordu. Bu noktada "insanları birbirinden ayıran güvensizlik ve korkudan" kurtaracak bir süreç yaratma düşüncesi Grotowski'nin Araştırma Laboratuvarında parateytral çalışmanın odağını oluşturdu.<sup>18</sup>

Wroclaw'ın 50 kilometre dışında büyük bir buğday anbarı ve çevresindeki tarlalar Enstitünün araştırma laboratuvarı oldu. Adına "Özel Tasarı" verdikleri deneyimin kurgusu sekiz gün süren evrimci bir süreçti. Somut bir şeyler saptayabilmek için her zamankinin aksine geniş bir topluluğa yöneldiler. Dağın tepesinde "buluşma", deneyimin parolası, çalışmanın anahtar sözcüğü idi. Burada dünyanın her bucağından gelmiş tanınmış konuklar ve yönetmenler Polonyalı öğrenciler ve oyuncularla bir araya geldi. Yapılacak olaylar her gün örgütleniyor ve üç dilde duyuruluyordu.

Her gün laboratuvarın yardımcı yönetmenleri mini-ateylerde çalışmalar yapıyor eski oyunlardan filmler gösteriyorlardı. Barba, Ranconi, Chaikin, Brook ya filmler gösteriyor ya bir çalışma yönetiyor ya da kendi topluluklarıyla gösteriler sergiliyorlardı. Çeşitli uzmanlar çeşitli dallarda konferans veriyordu. Brook ve Barba Kùltürler arası iletişimi üzerinde yaptıkları çalışmalarla ilgili filmler gösterdiler.

Her akşam katılanların hepsine açık olan UI (arı oğulu anlamına gelen bir sözcük) vardı. 75—200 kişiyi bir araya getiren bu buluşmalar önceden tasarlanmamış dizileri oluşturuyor ve Laboratuvar üyelerince yürütülüyordu. Katılanlardan birinin izlenimlerine göre bu yaşantılar çeşitli kümelere bölünmüş olarak çeşitli yöneltelerde geliştiriliyordu ama eksen işlemler birbirine benziyordu.

Karanlıkta Apocalypsis'in bulunduğu odaya çıkılırken bir tütüsü ateşini besleyen kızın oturduğu bir odadan geçiliyordu. İpilik odada bir mum yanıyor. Odanın çevresine yerleşenler sürüp giden sessizliği bozan birinin türküsüne yavaştan katılmaya başlamıştı. Bu ses önce ezgi halinde yükseliyor sonra şarkıya dönüyordu. Coşku

<sup>18</sup> Richard Mennen, "Grotowski's Paratheatrical Projects", *The Drama Review*, Vol. 19, No. 4, 1975, s. 59.

ile söylenen şarkılarla birlikte dansa kalkılıyor. Bu sırada ellerinde ateşle gelenler herkesin eline bir odun kömürü vererek ateşi birbirilerine geçirmeye çalışıyorlar. Ellerinde ateşle dönüyor, dans ediyor, avaz avaz şarkı söylüyorlar. Dışarıdan gitar ve flüt eşliğinde söylenen bir şarkı yavaştan yankılanıyor. Karanlıkta ateş yakma ritüeli ile insanlar kıvılcımları, sıcaklığı birbirilerine geçirmeye çalışıyorlar. Ortaya büyük cam bir kavanoz içinde bal getiriliyor. Herkes neşe ile elini bala batırıp yalıyor ve parmaklarına buladıkları balı ötekilerine ikram ediyor, yalattıyorlar. Bir kilise kutsal törenindeki gibi. Flüt eşliğinde söylenen halk ezgilerine mırıltılar karışıyor. Yanan tütsü ve ateşin çevresinde mum ışıkları altında oturuluyor. Sonra başka bir odada bir oluktan akan su ile eller yüzler yıkıyor ve tahta bir tekne içindeki buğdaylarla kurulanılıyor. Herkes, kutsarmış gibi, birbirini buğday ile ovuyor.

Bir başka kümede konuklar Laboratuvar üyeleri tarafından ormanın bitiminde meşalelerle karşılanıyor. Herkes ayakkabı ve çorabını çıkarıyor. Çıplak ayakla tarlalarda, taşın toprağın üzerinde yürümeye başlıyorlar. Bir akaç içine dalıyor ve dizlerine kadar suyun içinde emekliyorlar. Doğanın rahminde imişler gibi geliyor onlara. Tekrar ormana çıkıyorlar. Ekilmiş toprağa çömeliyor elleriyle yumuşak toprağın içini karıştırıyor, kimi köklere varmaya çalışıyorlar.

Sonra şenlik yerine varılıyor. Saatlerce gece ateşi çevresinde meye çalışıyorlar. Tarlalarda meşalelerle koşuluyor, oynanıyor. Bu doğa yürüyüşünde bazılarının ayakları yaralanıyor, kanıyor ama kimse topluluktan kopmak istemiyor. Birlikte yürünüp çiftliğe geliyor. Anbarın karanlık odalarında gitar çalıp şarkı söyleyenler var. Avludaki saman yığınına çıkan bir genç orada uzanmış iki genç kız görüyor. Yarı coşkulu yarı aşk dolu, "Yaz Zamanı" şarkısını söylüyor. Galiba onu dinlemeye gelenler var. Yakındaki çağlayanda yıkıyor bir kaçı. Doğallık ilkellik, çıplaklık doyulmaz bir güzellik ile yaşanıyor. Sonra buğday dolu bir odada buğdaylara bulanarak, buğdaylar içinde yuvarlanarak, kurutuyorlar kendilerini. Gene dışarı çıkıp şafağa kadar yürüyor, koşuyor, sıçırıyorlar. Bir hayli yorgun ve aç olarak anbarın uzunca bir odasında kurulmuş kahvaltılık sofrasının çevresine toplanıyorlar. Kahvaltılar ekmek, peynir, süt çay. Sonra yere uzanıyor battaniyelere sarılıp biraz uyuyorlar. Manastıra benziyor şimdi burası. Çok uyumuyor sabahla kalkıyorlar. İkinciye kadar gene birlikte yürümeler, koşmalar, sulardan geçmeler, salıncakta sallanmalar. İkinci vakti kırdan yürümekten yorulmuş,

güneşten yanmış bir halde, içlerini canlılık ve dirilik dolduran bir vorgunluk içinde evlerinin yolunu tutuyorlar.

Laboratuvar çalışması, sağlanması istenilen bir ilişkiye girmek için bir sıçrama tahtası işini görüyor. Bunlar; insan ile kendi bedeni, insan ile hayal gücü, insan ile doğal dünya ve insan ile diğer insan arasındaki ilkel, başlangıç bağlantılarını kurma yolunda ilk adımlar, ilk denemeler oluyor.

Bologna Üniversitesinde dramaturgi dersleri veren Giuliano Scabia, 1972—1975 yılları arasında öğrencileri ile katılımcı tiyatro yaşantılarını kuran çalışmalar yapmıştı. Bu laboratuvarların başlıca amacı üniversitede bir merkez oluşturmak ve yöredeki öteki kültür ve üretme merkezleriyle üniversiteyi ilişkiye sokmaktı. Scabia bu çalışmaları toplumun çeşitli kesimlerinde geliştirdi.

1972 yılında İtalyanın anti-psikiyatri öncülerinden Franco, Basaglia, Scabia'yı başhekim olduğu Trieste Psikiyatri Hastanesinde bir animasyon müdahalesi yapması için davet etti. Tasarımın sahibi ressam ve yontucu olan Vittorio Basaglia'nın da yardımı ile hastaneye gidilecek ve "büyük bir şey" yapılacaktı. O büyük şey hastaların yaşam deneylerini, fantazilerini uyaracak ve onları işbirliğine, katılmaya yöneltecek bir ateşleyici olacaktı.

Deneyimin iki ana noktaya bağlı olarak geliştirilmesi tasarlandı. 1. topluluğun yaşam deneylerine kök salmış olan bir ortak imgeyle ilgili büyük bir nesnenin yapılması, 2. yapılanları yürütebilmek için hastanede bir haberleşme ağının meydana getirilmesi.

Animasyon topluluğu ne sanatın iyileştirici gücünü sınamaya ne de Morenovari bir psikodrama yapmaya yönelmişti. Hastaların kobay gibi kullanılacağı deneylere de karşı idiler. Niyetleri bir ruh sağlığı hastanesinde oluşacak bir değişim (transformasyon) sürecinin bir kesimini yaratmak ve bu sürece tiyatronun nasıl katkıda bulunabileceğini anlamaktı.

Daha kesin olarak sorun, hastanın kendisi ile iletişimini yeniden kurmasını —yani insanın bedenine ve kimliğine yeniden sahip olmasını sağlamak— sonra hastaların kendi aralarında ve hastanenin diğer kişileriyle iletişim kurmalarına yardım etmek en son olarak da hastalar —içerisi— ile kent ve çevresi —dışarı— arasındaki iletişimi yeniden kurmaktı.

Scabia ve arkadaşları kendilerini hastalara sanatçı olarak tanıtmaya karar verdiler ve "büyük şey" in yapılmasına koyuldular.

Tasarlanan şey bir ev idi fakat hastalar atı yeğlediler. Onlar bir kaç ay öncesine kadar çamaşır sepetleri yüklü bir arabayı hastaneye getirip götüren atı anımsamışlardı. At çok yaşlandığı için satılmıştı. Böylece büyük bir at kuklası yapılmasına karar verildi. Adına da eski atın adı olan Marco dendi. Günler geçerken yapılmakta olan büyük kukla, hasta topluluğu için giderek önem kazanmaya başladı. Çok geçmeden hastalar onda ortak bir özgürlüğü görmeye başladılar. Scabia günlüğüne şöyle yazmıştı.<sup>19</sup>

Marco Cavallo şimdiden tasarlandığı plastik biçimi ile bir özgürleşme simgesidir. Dışarıya çıkanlara karşı dünyanın duvarı ile çatışma simgesidir. Laboratuvar topluluğunun ve hastanenin, çevresinde yaşadığı bir birlik kaynağı olduğu için Marco Cavallo aynı zamanda kurtuluş simgesidir. Gerçekten bu büyük nesnenin yapılması için soyut bir simge yerine yaşam deneyiminden yola çıkmak daha önemlidir. Hepimiz toplu bir evrimleşme ile birlikte eriştiğimiz bu simgenin somutluğunda kendimizi keşfediyoruz. Özgürlük kavramı gibi soyut olan evrensel bir durum şimdi bizim yaptığımız somut bir nesne olmuştur: biz bu özgürlüğü somut bir nesneyi kurarak elde ettik.

Bu mecazı canlandırmak için hastaların hep birlikte işe koyulmaları, çizmeleri, yontmaları, boyamaları, şarkı söylemeleri ve bir-biri ile iletişim kurmaları onların "başlangıç yasaklarının" üstesinden gelmelerini sağladı. Sonra resimlerle, uydurulan öykülerle kendilerini ifadeye başladılar. Laboratuvar etkinlikleri geliştikçe çevrelerinde dayanışmalı, pekişik ve sağlam bir topluluk biçimlenmeye başladı. Laboratuvar ve hastanenin dışına "dış dünyaya" yönelik gittikçe güçlenen bir gerilim doğdu. Zaten işlemin amaçlarından biri de bu gizilgücü yaratmaktı. Bu dışarıya gitme arzusu, kabul edilmek istediğinden geliyordu. Bu nedenle şehirden yapılan bir daveti kabul ederek şenlik düzenlediler. Marco Cavallo'nun mavi kuklasının başı çektiği ve ardından laboratuvarda çalışan tüm hastalar, "sanatçılar", doktorlar, hemşireler ve konukların geldiği bir geçit alayı hastanenin koğuşlarında ilk dolaşımı yaptıktan sonra Trieste'ye şenliğin yapıldığı San Giusto kalesine yollandı. Son şenlik tüm yaşantının anlamını çok iyi özetleyen simgesel bir tavır oldu.

<sup>19</sup> Marco De Marinis, "The Theatrical Journey of Giuliano Scabia", *The Drama Review*, Vol. 21, No. 1, 1977, s. 64.

Hastanede hastalarla ortak çalışmalar sonucu bir oranda öz-gürleşme elde edilmiş, hastanede bir değişim sağlanmıştı ama bu süreç hastanenin kendi sorunları ve hastanenin dışındaki politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel sorunların varlığından dolayı tamamlanmış olmaktan uzaktı.

Giuliano Scabia'nın 1973 yılında gerçekleştirdiği bir başka ortak çalışma "köklerimizden araştırılmasında tiyatro" projesi idi. Bu araştırma için Emilian Apenin'lerinde bir dağ köyü seçildi. Öğrencilerden birisi yüzyıl başında Emilia'lı köylülerin yazmış olduğu bir kaç halk tiyatrosu metni bulmuştu. Bu, çıkış noktası oldu.

Köylülerin sıcak olmasından dolayı kışın toplandıkları ahırlarlarda ürettikleri bu oyunlara "Ahır metinleri" denmişti. Scabia ve öğrencilerini çeken şey bu metinlerin ne belgesel niteliği ne de olası edebî değerleri idi. İlginç olan şey yerel köylü toplumunun bunları kullanma biçimi ve kullandığı yer idi. Ortaya bir Ahır tiyatrosu çıkmıştı. Topluluk deneme günlüğüne şunları yazmıştı.<sup>20</sup>

Biz böyle bir tiyatro yapılmasına ilişkin ortak eğlence boyutu ile büyülenmiştik; bu, oyun yerinin doğrudan doğruya işlevinden gelen katılma ve kendini ifade etme boyutu idi. Eğlenceyi ve ortak katılmayı doğuran, birbirilerine kendi fantazilerini sunan köylülerdi. Bu anlamda koşukların, öykülerin gerçek yazarı, gerçek yönetmeni ortaklaşalı yolu idi. Bir güldürü ya da bir tekerleme yerel topluluğun kültürel birikimi ve hayal gücü ile uyuşum içinde olunca benimseniyordu.

Bu dayanışma boyutu Scabia ve öğrencilerinin yaptığı araştırmayı "Ahırdaki tiyatro" dan, bu ürün çevresinde oluşan toplanma ve iletişim biçimleri üzerinde çalışmaya götüren niteliksel bir sıçrama olmuştu. Bu ahır tiyatrosu halk sanatını yeniden canlandırma işlemi olarak ele alınmadı. Üretim yapma yolları ile iletişim kurma yolları arasında karşılıklı dayanmayı ve bunları bağlayan güçleri inceleme, araştırma eksenini oluşturdu. Araştırmanın ilk aşaması dört beş ay sürdü. İkinci aşamada köylerde, meydanlarda oyunun provaları yapıldı. Üçüncü aşamada oyun bin mil karelik dağlık bir bölgede yerel kuruluşların çağrılarını yanıtladı. Okullarda toplantılar yapılıyor, evden eve dolaşarak gösterim vakti duyuruluyor, yerel toplumla tanışıklığa özen gösteriliyordu. Gösteri kasabaların birahane-

20 Marco De Marinis, a.g.e., s. 67.

lerinde, sokaklarında, meydanlarda hatta özel evlerde yapıyordu. Temsil, katılma ve değiş tokuşu ateşlemek için bir uyarıcı olarak seçilmişti.

Dağlık bölgelerde yapılan bu araştırma sürecini izleyen aylarda derin değişiklikler, önemli kültürel uyanmalar gelişimine tanık olundu.

Bu araştırma ve çalışma sonucu yerel toplum kendi kültür hazinelerini anımsadı, Ortak belleğin uyarılışı onları kendi kültür ve köklerini yeniden keşfe yöneltti. En değerli sonuç da şu olmuştu. Şimdiye değin bu kasabaların gençleri yoksul yaşamları ile özdeşleştirdikleri ata kültürünü yadsımışlardı. Zengin kent yaşam ve kültürü ile bütünleşmek bu yoksul çevreden kurtulmak özlemini dile getiriyordu. Şimdi çoğu bu ortak kültür kaht'ını koruma gereğini anlamaya başlamışlardı. Eğer bunlar yitirilirse onlar da ortak kimliklerini yitirme tehlikesine düşeceklerdi.

Kendi köklerini keşfetme, gençleri kültürel bağımsızlık sorunları ile yüz yüze getirmişti. Scabia'nın topluluğu bu mayalanmayı başarmıştı. Onların ayrılmaları ile de bu etkinlik kaybolmadı. Yeneden bir doğuş tüm dağ köylerini sardı. Tiyatro toplulukları oluştu, yerel gazeteler basıldı, kooperatifler kuruldu. Aynı zamanda daha güçlü bir dayanışma kasabaları, etkinlik topluluklarını birleştirdi.

Scabia, araştırma topluluğu ile Emilia yöresinde giriştiği çalışmada örgütlenmedeki canlılık ve daha sonra o insanlarla kurulan yakınlığın sürekliliğine rağmen yoksulluk, gerilik gibi yörenin eski sorunlarını hemen çözümlenebileceği hülyasına kapılmamıştı. Bu çalışmanın hedefi şuydu. Uyarıcıları vermek ve sonra kendi kendini yönetebilecek olan kültürel dinamiklerin kurulmasına yardımcı olmak: "Ahrir oyunları"nın çalışması birleştirci ve katılma anları yaratıcı bir uyarıcı olarak görevini başarmıştı.

Eugenio Barba Grotowski'nin Tiyatro Laboratuvar'ında dört yıl çalıştıktan sonra 1964 de Oslo'ya yerleşerek Odin Tiyatrosunu kurdu. 1966 da Danimarka'da Holstebro kentinin çağrısıyla topluluğuyla oraya göçtü. Ona İskandinav ülkelerine dayalı tiyatro araştırmaları yapacak bir laboratuvar için bir bina ve ödenek sağlandı, Laboratuvarın temel işlevi oyuncu eğitimi ve temsil kuramları içindeki varsayımları sınamaktı. Dört temsilde deneyimlerinin sonuçlarını sergilediler. Fakat en önemli çalışmaları 1974 ve 1975 yıllarında İtalyada yaptıkları deneyimler oldu. Bu deneyimlerden birini ulaştıkları sonuçlarla kısaca aktarmak istiyorum.

Topluluk 1975 yılında Güney İtalyada 1800 nüfuslu küçük ye dünyadan uzak Carpignano köyünde beş ay geçirdi. İlk aylarını köyün yaşantısına karışmadan kendi köşelerinde her zamanki laboratuvar çalışmalarını yaparak geçirdiler. Eugenio Barba televizyonun -bu en uzak köyleri bile büyük kentlerin parıltıları ve hayalî zevkleriyle ayartmasına rağmen- bu insanların yaşamını düzenleyen kural ve tabuları etkilemediğini gözlemlemişti. Bir tiyatronun ya da tiyatro topluluğunun bu tabuları kırabileceğine ve yeni bir özgürlük durumu yaratabileceğine inananların saflığına şaşığını söylüyor. Köy ve kasabalar töreleri, kuralları, yaşam biçimi ile bir organizmadır ve bu organizmaya dıştan bir girme tepkiyi getirir, yabancı öge yadsınır. Barba, İtalyada ezici tabuların yanılığını göstermek isteyen tiyatro topluluklarının köy halkını kıskırtıklarında taşlanıp kovalandıklarını aktarıyor.<sup>21</sup> Onların bu Carpignano köyünde kimseyi tedirgin etmemek için köy kural ve töresini bozmamaya çalışıyorlar. Onlara göre inceleme konusu köy değil, tiyatro topluluğu olmalıdır. Köy, topluluğu baştan çıkarmaya çalışır. Bu girişiminde daha önce tanımadığı tiyatroya ihtiyacını açıklar. Barba oyunlarını bir armağan gibi sunmuş olsalardı başka bir gezegenden gelmişcesine yadırganacaklarına inanıyordu.

Birinci ayın sonunda oyuncular köy meydanında köylüler ile yüz yüze geldiler. Köylüler onlardan oyun oynamalarını istediler. Oyuncular her zamanki gibi doğaçlamalarından örnekler verdiler ve İskandinav halk şarkıları söylediler çalgılarıyla. Sonunda şaşırtıcı bir şey oldu. Köylüler "şimdi bizi dinlemelisiniz" diyerek şarkı söylemeye başladılar. Bunlar tütün ve zeytin toplarken yapılan hareketlere eşlik eden ritimli türküler ve aşk ile ölüm üzerine mutsuz şarkılardı. Bu kendiliğinden ortaya çıkıveren durumdan toplulukta bir değiştokuş fikri doğdu.

Carpignano'daki beş aylık eyleşmeleri sırasında değiş-tokuş tüm yöreyi canlandırdı. Oyuncular şarkılarını grotesk sahneleri, geçit alaylarını köye getirmişlerdi; onlar da karşılığında kendi oyunlarını, danslarını sergilediler. Herkes köy meydanında karşılıklı olarak kendini sunuyordu.

Fakat Barba kuşkulu idi; bir değiştokuş, bir kültürel olgu, o yerin toplumsal ve siyasal durumunda iz bırakacak bir şeye dönüştürülebilir miydi? Ona, bu değiştokuş deneyleri kolları olmayan bir

<sup>21</sup> Eugenio Barba, "Letter from Barba", *The Drama Review*, Vol. 19, No. 4, 1975, s. 54.

ahtapotu hatırlıyordu. "Nabız gibi atan küçük bir sap suyun rengini bir an değiştiren, renkli madde yayıyor, fakat sonra kayboluyor dağılıyor. Bu küçük sapçığa nasıl kollar verilebilir, bir kaya parçacığına yapışıp onu koparıp ayırabilen kolları?"<sup>22</sup>

Barba ertesi yıl Carpignano'ya dönerek ahtapotun kollarını büyümeye çalıştı. Onları çağırnlara köylerinde en çok çözümlenmesini istedikleri sorunları dile getirmelerini istedi. Montesi'liler kitaplık istiyorlarmış. Montesi'de oyun ve danslarını görmeye gelenlerden para yerine kitap getirmelerini istediler ve bir kitaplığın çekirdeğini oluşturdular. Başka bir yerde kötü koşullar altında çalışan fabrika işçilerinin durumunu duyuracak yayın yapılması için köylülerin işbirliğini sağladılar. Gerekli haber toplandı, yayımlanması için para da.

Barba bunca deneyimlerden sonra kendine sormaktadır. Değiştokuşla gerçekten ne elde edilmişti? Tiyatro, tiyatronun dışında olan şeyi somut olarak nasıl etkilerdi?

Tiyatroyu sürekli kan kaybeden bir vücuda benzetir Barba. Kendi kanı ile yaşayamayan tiyatronun başka vücutlardan gelen kana gereksinimi vardır. Bir kan kaybeden tiyatro vardır ki kendi durumunu yadsır; bir larva kadar beyaz kristal kulesinde, onun güçlü olduğunu savunan yorumcu ve yetkililerin kuramları ile yeniden canlandırılma işlemini bekler.

• Kanamalarını gidermek isteyen, kendini her engelin üstüne atanlarsa kendi duyularını kendi tepkilerini kullanarak yeni algılama biçimi ile çarpılmış gibidirler.

Bazen bu hasta açıklayamadığı yeni bir yaşamı yaşamaktadır; bir taşra hekiminden medet umduğu için bilgiç hekimlerin azarlarını işitmekten acı çeke çeke...

Ne değiştokuştan, ne de başka düzeltimlerden devrim olmaz..., görünüşte bir şey değişmez... Fakat olaki tiyatro ahtapotunun minik sapı bir incecik kol salabilir, sımsıkı kavrayabilir, sarabilir öteki kolkukların da büyümesini ümit ederek.. kayaya asılır ve en sonunda onu sarsmayı başarır.

Hemen hemen tümünün kurumlaşmış tiyatro anlayış ve örgütlenmesinin dışında etkinliklerine tanık olduğumuz alternatif tiyatro yapanların getirdiklerini şöyle özetleyebiliriz:

22 Eugenio Barba, a.g.e., s. 54.



1- Her şeyden önce alışılmış, geleneksel tiyatro seyircisinden ayrı olan bir seyirciye yönelmek,

2- Bu yeni seyirciye güncel gerçekliği içeren; bazılarında güncel gerçekliği politik sorunlarla dokuyan, bazılarında toplumsal yaşamın güncel derterini dile getiren bir içeriği sunmaya özen göstermek,

3- İçeriklere halk kaynaklarının ve halk sanatı biçimlerinin sokulmasıyla yeni bir dram yapısı ve türü elde etmek (taşlama, kaba güldürü, maske, kukla, açık biçim gibi seyirlik biçimlerin ilk ögeleri).

4- İlk erik olarak yeni yığınlara ulaşacak tiyatrodaki yeni iletişim biçimleri denemek (çevreselcilik, Happenings, Piscator'un kullandığı gibi çeşitli iletişim araçlarının bir arada kullanılması v.b. gibi).

5- Yeni seyirciye yeni içerik ile yönelen tiyatronun yeni işlevi; şimdiye değin kültür etkinliğinde hesaba alınmamışların kültürünü ve sanatını yaratmak, yani yeni bir toplum yaratmak,

6- Bu yığınların tiyatrosunu yaratırken hem yığınların çevresine ve niteliğine hemde etkinliğin işlevine uyumlu mekânlar seçmek; fabrikalar, depolar, atelyeler, okullar, sokaklar, meydanlar,

7- Tiyatronun bir "yaşantı" sanatı olma niteliğinden hareket ederek bu "yaşantı"yı gününü doldurmuş içerik, yapı ve ilişkilerin dışında yeni çevrelerde oluşturmaya çalışmak. Bu yaşantı ile insan-insan, insan-doğa arasındaki kopukluğu gidermeğe çalışan etkinlik biçimleri yaratmak; tiyatroyu bir sanat değil de bir tören gibi ele almak, oyuncuyu eğlendiren oynayan değil de bir ermiş gibi görmek.

1970 lerin alternatif tiyatroları eski ateşlerini yitirdiler. Çoğu, etkinlik alanını terketti. Bunun bir kaç nedeni vardı. Alternatif tiyatro alternatif bir toplumun tiyatrosu olamadı. Çünkü o alternatif toplum -eğer varsa- kendisini sinemanın kolları arasında bulmuştu. Alternatif tiyatronun katkısı, olsa olsa toplumsal ve kültürel değişim ihtiyacının bu radikal gösterilerle farkına varılmasına, kamuoyu oluşmasını sağlamak olmuştu. Alternatif tiyatro ateşinin sönmemesinin bir başka nedeni şuydu: her avant-garde akım karşı çıktığı orta sınıfın popüler zevki tarafından benimsenip yerinde bir deyimse silahsız bırakılır. Gerçekten, geleneksel tiyatroya karşı çıkan bu topluluk gösterileri, popüler yayın organları tarafından kamuoyuna tanıtıldı. Bunların çarpıcı yenilikleri bir moda olarak benimsendi. Benimsenme ve onay bu tiyatronun karşı çıkış hedeflerini yitirmelerine neden oldu. Asıl amaç ve anlamları işlevini yitirince geleceği olmayan boş kalıp-

lar, biçimler olarak kaldılar. Seksenlerde alternatif hareket ve avangard üçüncü tiyatro anlayışı içinde eridi. Bugün belli başlı üç tiyatrodan söz açılıyor. Geçmişin ve şimdinin metinleriyle yaratıcı bir yüzleşmenin canlı imgesiyle ortaya çıkan ve uygarlığın kültürel değerlerini aktardığı için desteklenen **KURUMLAŞMIŞ TİYATRO**; Deneymci, araştırmacı, zahmetli ve yıkıcı, acımasız değişiklik tiyatrosu... yeni bir özgünlük peşinde geleneği aşma zorunluluğunu savunan, sanatsal ve toplumda yeniliğe açık olan **ÖNCÜ TİYATRO**; ve son olarak dünyanın farklı yerlerinde tiyatroyu bir köprü gibi deneyip yaşayan, kendi kişisel ihtiyaçlarının teyidi, varoluşlarını bulma yolu, insanlar arasında *daha fazla* insani ilişkiler, yakınlıklar arama, kurma yolu olarak **ÜÇÜNCÜ TİYATRO**. Bunlar pek seyrek olarak tiyatro eğitimi almış gruplardır. Geleneksel tiyatro standartları açısından anlamsız, önemsiz bir olgu sayılabilir fakat toplumbilimsel açıdan üzerinde durulmaya değer olan Üçüncü tiyatronun paradoksudur: Bir topluluk olarak kendini öykü evrenine bırakmak fakat yalan söylememe, kandırmama yürekliliğini bulmak.