

Türkiye Tiyatrosunun Tekâmül Sorunsalı ve Önerisi: Türkiye Tiyatrosunun Gelişim Grafiğinde Oluşan Problematikler İçin Yapılmış Bir Analiz Çalışması

The Problematic of Development in Turkish Theatre and
a Recommendation for It

Yasin ÇETİN *

ÖZET

Türkiye Tiyatrosu ilk örneklerini vermeye başladığı günden bugüne kadarki olan süreçte Avrupa'daki tiyatro örnekleri ile mukayese edildiğinde kendisinden beklenen gelişim grafiğini gösterememiştir. Bunun temelinde bireysel, kitlesel, siyasi, sanatsal birçok neden yatmaktadır. Etkenlerin birikerek ilerlemenin önüne geçtiği bu süreçte çözümünü de yine ilk olarak gelişmemişliğini anlamak için ölçüt olarak kullandığımız Avrupa tiyatrolarının izleminde bulunmaktadır. Avrupa tiyatrolarının o seviyeye gelmesinde izlenen yollar, bugün bize gelişimi sağlayacak formülleri verebilir. Üstelik bütün bu problematiği çözecek tüm ekipmanlara, imkânlara, tekniğe, anahtarlarımıza sahibiz. Sadece biraz oturup hangi anahtarla hangi kapıyı açmaya çalışılması gerektiğine, daha sonra hangi kapıların kullanılıp hangi kapıların kullanılmaması gerektiğine karar verilmelidir. Bu formül bizi istenilen noktaya ulaşmak için ihtiyaç duyulan ivmenin işaret fişeği olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türkiye Tiyatrosu, Tiyatro, Tekamül, Tekamül Sorunsalı, Problem, Gelişim.

ABSTRACT

Being compared to the criterion theatre, Turkish Theatre is yet to show the elevation that's been expected since the first time It gave its first works of art. There lie a plenty of personal, social, diplomatical and artistic factors beneath this situation. In this period when the determinants stack up and block the way of progression, the solution is again in the criterion theatre which we use to find out the underdevelopment of ours. Those paths european theatres once followed to reach their current status may give us the formulas that could give us the opportunity to develop. After all, we have all the equipment, facilities and the keys to solve this issue. But we first should know which key to open which door, and then decide which doors are meant to be used and which are not. This formula would be the signal flare of the momentum that is needed and required to help us reach the intended point.

Keywords: Theatre of Turkey, Theatre, Developing, Problematic of Developing, Problem, Evolution.

* The Palestine International Developing Theatre, Genel Sanat Yönetmeni, yccetin@tekamultiyatrosu.com

1. Türkiye Tiyatrosunun Hülasası

Türkiye tiyatrosunun ilk örneklerine tarihi arşivlerde Tanzimat sonrasında rastlanmaktadır. Bu tarihte 1800'lü yılların sonuna tekabül eder. Yani Türkiye tiyatrosunda bir Antik Yunan tragedyası gibi iki bin üç yüz senelik bir geçmişten ya da beş yüz yıllık bir Shakespeare oyunundan söz etmek mümkün değildir. Fakat Türkiye Tiyatrosu bu geçen kısa sürede, ilk yıllarında kendi içerisinde birçok güzel örnekler vermiştir. İtalyanların meşhur *Commedia dell'arte*'si ya da İspanyolların *Auto* oyunları gibi *Ortaoyunu*, *Karagöz*, *Meddahlık* ve *Köy Seyirlik oyunları* gibi kendine özgü birçok güzel tiyatro örnekleri sergilemiştir. Yine bu dönemde yıldız sarayında II. Abdülhamit tarafından *Tuluat Tiyatrosu* kurulmuştur.

Türkiye Tiyatrosu bu geçmişinde iki sınıf olarak ayrılmaktadır. Birinci sınıf *Türk Geleneksel Tiyatrosu*'dur. Türk Gelenekseli içerisinde *Karagöz*, *Orta oyunu*, *Meddahlık* ve *Köy Seyirlik* oyunları girer. İkinci sınıf ise *Batı Etkisinde Gelişen Türk Tiyatrosu*'dur. Bu da Avrupa tiyatrosunun yapısına reji mantığından ilham alan oyunlardır. Batı etkisinde gelişen Türk Tiyatrosu ile birlikte iç içe geçen kavramlar problematiğin temelini oluşturmaya zemin hazırlamıştır.

Bir kişinin şoför olabilmesi için aracın motorunun nasıl bir mekanikle çalıştığını bilmesine gerek yoktur. Aracı hangi teknikle kullanabileceğini bilmesi yeterlidir. Fakat iyi bir şoför olması için teknik olarak aracı nasıl kullanacağını yanı sıra mekanik olarak da o aracın motorunun nasıl güç ürettiğini bilmesi gerekir. Bu metaforu günümüz Türkiye Tiyatrosu için kullanabiliriz. "şoför" olarak adlandırabileceğimiz tiyatrocunun sayısının hayli fazla olduğu günümüzde "iyi şoför" olarak adlandırabileceğimiz sanat insanı sayısı hayli azdır. "İyi şoför" olarak tabir edeceğimiz kişilerin azlığı büyük bir sorun teşkil etmektedir. Tiyatrodaki kavramların ayrılması şarttır. Çünkü bir bahçıvan bir ağacı büyütmek için hangisinin kök, hangisinin budanabilir dal, hangisinin neye iyi gelen zirai ilaç, hangisinin meyve olduğunu iyi bilmelidir. Eğer bunları bilmeyen bir bahçıvan söz konusu ise orada sağlıklı bir gelişim kavramının konuşulması söz konusu olamaz. "iyi şoför/bilinçli bahçıvan" azlığının tiyatrodaki doğurduğu sorunların en başında da düşünsel alt yapısı olmayan, bir temele dayanmayan -ben yaptım oldu mantığında- yapımları getirmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında batı etkisinde gelişen tiyatro ile birlikte Türk geleneksel tekniği kullanılarak batı tiyatrosu örnekleri sentezlenerek temsiller verilmiştir. Girift bir şekilde günümüze kadar gelen bu örnekler modern çağın etkisiyle, Türk gelenekselinin usta-çırak ilişkisinden devam etmesinin handikabı ile yitip gitmesiyle birlikte yerini tamamen batı etkisinde gelişen tiyatroya bırakmıştır. Karagöz, Orta oyunu, Meddahlık yok denecek kadar az iken, Köy Seyirlik yine teknolojik gelişmelerden dolayı bitme noktasına gelmiştir. Bundan dolayı şuan görülen, günümüze gelen tiyatro örneği; batı etkisinde gelişen tiyatro örneğidir. Dolayısıyla batı tiyatrosunun ise Türkiye lokasyonundan, perspektifinden bakıldığında tam anlamıyla doğru algılandığı pek de söylenemez. Yine az evvel değinilen "iyi şoför/bilinçli bahçıvan" metaforunda da olduğu gibi bazı ayrımları yapacak ehliyete sahip sanat insanının azlığından sebep bu yanlış anlaşılımlar son derece fazladır. Örneğin; yakın dönemde

İstanbul'da alternatif tiyatrolarda "in your face" akımı adını verdikleri bir furya vardı. Hâlbuki bu akımın ilk çıktığı İngiltere'deki veya diğer ülkelerdeki hali ile Türkiye'deki arasında bir bağlantı yok denecek kadardır. Tamamen yanlış anlaşılan bu akımda sahne üzerinde küfür edip, bira içilince insanlar "in your face theatre" olduğu algısına kapılmışlardır. Ya da grotesk ile Türkiye Tiyatrosu'nda yaygınlaşan beyaz yüz boyamalarının her oyunda bir rejiiye hizmet etmeden, düşünsel veya rejisel bir amacı olmadan kullanılmaktadır. Bu gibi yanlış uygulamalar hem "iyi şoför" tezinin destekleyici etkeni hem de konuşulamayan tekâmülün sorunsalını oluşturan dinamikleri oluşturan etmenlerdir. Yine madde madde sıralanacak olan olumsuzlukların yanında bu problem Türkiye Tiyatrosu'nun doğuşundan bugüne kadar olan süreçte problemlerden birisi olarak durmaktadır.

1.1. Bugünkü Türkiye'de Düşünsel, Siyasi ve Sanatsal Ortam

2017 Türkiye'sinde liberal bir düşünsel ve siyasi ortamdan bahsetmek mümkün gözükmemektedir. Bugünkü siyasi ve düşünsel ortamı çözümlenmek; tiyatronun içinde bulunduğu fırtınalı problem okyanuslarını durultacak-dindirecek havanın formülünü de sunacaktır. Heidegger'in dediği gibi "düşünmeye layık olanı düşünmeye düşünmek denir" (Ökten, 2012, s. 115). Eğer bugün sağ ya da sol hiç fark etmez bir düşünce biçimini düşünüyorsak bu hem o düşünceye gösterilen saygıdan hem de düşünme eyleminin tam zuhur etmesindedir. Veya Descartes'in dediği gibi "varım" diyebilmek ya da topluca var olabilme çabamızın bir ürünüdür. Var olabilmenin ise gelişimle, yenilenme ile olduğu bir dünyada o zaman ilk gözlemlenmesi gereken etkenlerin başındadır; siyasi ve düşünsel ortam.

Şuan Türkiye'de tiyatro yapan insanların yüzde doksan gibi büyük bir kısmını sol düşünceye haiz kişiler oluşturmaktadır. Yaklaşık on dört yıllık bir sağ parti iktidarı ile yönetilmektedir. Ipsos (KMG) şirketinin yaptığı bir araştırmaya göre Türkiye'de yaşayan insanların yüzde yetmiş aşan bir kesimi sağ görüşe sahipken, ülke insanının yüzde seksen dördünün ömründe hiç tiyatroya gitmemiş olduğu sonucu çıkmıştır. Bu araştırmada yine sinemaya gitmemiş olan insan yüzdesi elli dört, operaya hiç gitmemiş insan yüzdesi ise yüzde doksan ikidir. Şimdi buradaki problematiği oluşturan etken insanların muhafazakâr çizgide olup tiyatroya gitmemeleri mi? Yoksa tiyatroyu yapan insanların büyük bir kısmının toplumun genel görüşünden farklı olup yeterli anlamda genele hitap eden oyun sahnelememeleri mi? Yani tiyatro yapanların kendi görüşünden karşıt görüşündeki insanı da sahneye çekememesi mi? Yoksa tiyatronun her zaman hedef aldığı bir duvarın varlığının söz konusu olduğundan "seyirci çekme" gibi bir misyon yüklenemez mi?

Gelişim için *cemiyet* şarttır. Necip Fazıl Kısakürek'in *İdeolocya Örgüsü* adlı eserinde kültürel, sanatsal ve fikir anlamında gelişim için birey değil *cemiyet* olmayla mümkün olduğundan bahseder(Kısakürek, 1968). Burada cemiyetten kast edilen toplumun sağıyla soluyla ülke yararına ferdi olarak değil *cemiyet* olarak yani toplu olarak hareket etmenin gelişimi sağlayacağından bahseder. Yine çağımızın en büyük filozoflarından Lacan'ın öğrencilerinden olan Alain Badiou'nun düşüncelerini kısa kısa oyunlar haline getirdiği "*Filozof Ahmet*" adlı eserinde "*Toplum*" oyununda

yine aynı şeyi söyler. Oyun içerisinde Ahmet, Madam Pompestan'a ülkenin en önde gelen sosyologlarının hazırladığı sorulardan oluşan anket sorularını yönelteceğini söyler. İlk soru olarak bir fabrikadaki üç kalifiye elemanın bir üçgen oluşturabilirler mi diye sorar. Madam Pompestan'dan oluşturabileceklerini cevabını alınca Ahmet karşı çıkar. Eğer üçü de ip gibi dizilirlerse oluşturamayacaklarını söyler (Badiou, 2016, s. 127). Yani herkesin kendi düşünsel alanında yaşaması gerekliliğine değinmekle birlikte toplum olarak üçgeni oluşturması gerektiği zaman üçgeni oluşturacak yerde olmasını söyler. Ipsos şirketinin yaptığı bu araştırmada tiyatro seyircisinin bu kadar azlığının sebebi belli bir düşünceye sahip kişilerin tiyatroya gitmesi mi? Yoksa belli bir kesimi kucaklayan oyunların fazla oluşu mu?

Öncelikle Nietzsche'nin "*Bu dahil bütün genellemeler yanlıştır*" (Granier, 2014) sözünün felsefi ve bilimsel olduğunun kabulünü belirterek Ipsos (KMG) şirketinin yaptığı bilimsel istatistikleri baz alarak bir genelleme yapmak gerekliliği duyulmaktadır. Yüzde yetmişleri aşan ülke nüfusunun muhafazakâr oluşu, yüzde seksen dört hiç tiyatroya gitmemiş bir nüfus oranı, tiyatro sanatçılarının genelde sol, liberal siyasi düşünce yapısına sahip kişiler tarafından yapılıyor oluşu gibi bir takım bilimsel yöntemlerle elde edilmiş veriler bulunmaktadır. Az da olsa sağ, muhafazakâr görüşe sahip kişiler de tiyatro ile uğraşmaktadır. Yine bu az da olsa tiyatro yapan sağ, muhafazakâr görüşe sahip olan insanlar arasında da yok denecek kadar az sayıda kişi *estetik* (Shiner, 2010) kaygısı güden, evrensel nitelikte (Danto, 2010) ürünler hazırlamaktadır. Bununla alakalı durumu özetler bir gösterge bulunmaktadır. Sanat bültenleri incelendiğinde sağ, sol, liberal görüşlü sanatçı fark etmeksizin oyun afişlerinde oyunu yazan kısımda yazan yerine "senaryo" yazıldığına ya da tiyatro yapan insanların sahne yerine "salon" adını kullanmaları da günümüz sanatsal ortamını özetlemek için iyi bir göstergedir. Yine şoför metaforuna dönersek bu, *iyi şoför* olduğunu iddia eden birinin kullandığı aracın tekerine kanat, direksiyonuna joystick demesi gibi bir şeydir. Bunu duyduktan sonra o kişinin aracına binmekte ister istemez tereddüt yaşanacak, gidilmek istenilen yere götürüp götürmeyeceğinde bir şüphe oluşacaktır. Yani herkesin başarılı olabilmek için yaptığı mesleğin terminolojisini muhakkak bilme zorunluluğu bulunmaktadır. Özellikle bu terminolojik hata bugünkü siyasi ve sanatsal ortamda sağ görüş ya da sağa yakın tiyatro yapan kişilerde daha çok görülmektedir. Bir de üzerine mesaj verme kaygısı ile sanat yapının içerisinde didaktizmin girip estetikmin yok olduğu zaman dolayısıyla onlar da kendi görüşünden olan insanları tiyatroya çekmek anlamında yetersiz kalmaktadırlar. Bunun bilançosu olarak ömründe en az bir defa tiyatroya gitmiş insan sayısı yüzde on altı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu sanatsal ortamın içerisinde devletin yaptığı bir takım yardımlar da bulunmaktadır. Kültür Bakanlığı her yıl yüz civarında tiyatroya çeşitli miktarda yardımlar yapmaktadır. Bu yardımlar az da olsa bir merhem niteliği taşımasının yanı sıra yine yeterli tekâmülün oluşmasına zemin hazırlayamamaktadır. Bunun yanı sıra çeşitli belediyeler kendi ölçeklerine göre her ay oyun satın alımı yapmaktadır. Yine bu da yeterli gelmemektedir. Çünkü bir Fransa Tiyatrosu'na, Amerika Tiyatrosu'na bakıl-

diğında ya da İngiltere Tiyatrosu'na çok ciddi yardımlar, teşvikler ve bazı akredıtasyon uygulamaları yapılmaktadır. Avrupa Tiyatrosu'nun gelişiminin, ilerleyişinin önündeki en büyük faktör yüzyıllardır arđı arkası kesilmeden her koşulda yapılan kültür teşvikleridir. Bu teşvikler sayesinde Avrupa tiyatroları her geçen gün birbiri ardına yeni uygulamalara ve yapımlara imza atmaktadır.

2. Tekâmülün Önündeki Büyük Engeller

Türkiye Tiyatrosu'nun tekâmülünün önünde bariz bazı engeller bulunmaktadır. Bu engellerin tespit edilip aranacak olan çözüm yolları istenilen hedefe götürecektir. Çünkü ortada bir problem varsa çözümü ilk olarak o problemi teşhis etmekle, tanı koymakla başlar. Türkiye Tiyatrosu'nun problemlerini teşhis etmek de gereken reçetenin hazırlanmasını sağlayacaktır. Bu sebepten dolayı ilk olarak engeller tespit edilerek, tek tek sınıflandırılarak çözüm yolu önermeleri araştırılmalıdır.

Türkiye Tiyatrosu'nun gelişiminin en başında üç büyük problem yatmaktadır. Bunlardan ilki ekonomik problemlerdir. Mesela Berlin'de Shaubühne Theatre'da Thomas Ostermeier yapımı bir oyun izlerken ortalama ödenen ücret kırk euro civarındadır. Fakat oyunu izleyen kişi sayısı ile ödedikleri ücreti çarpıp bir de prodüksiyona bakıldığında bilete ödenen miktarın çok az kaldığı hemen fark edilmektedir. Ya da Londra'da National Theatre'a gidip bir Peter Hall rejisi izlemek istenildiğinde yine aynı hesap ortaya çıkmaktadır. Normalde kişi başı yetmiş seksen Euro'dan aşağı oynayamayacakları oyunu otuz kırk Euro'ya oynayabilmektedirler. Ya da kırk elli poundluk bir oyunu on, on beş pounda oynayabilmektedirler. Bu kadar ucuza oynayabilmelerinin sebebi aldıkları yüksek devlet ödeneklerdir. Bu aradaki fark kadar devlet teşviki almaktadırlar. Bu yüzden de şu anki rakamlarına oyunlar sergileyebilmekteler. Ve oyun biletleri satışa çıktığı anda kısa bir süre içerisinde tükenmektedir. Elizabeth Dönemi tiyatrosuna baktığımızda kraliyetin yazarları kendi bünyesinde himaye ettiği, onların oyun üretmeleri için bir takım desteklerde bulunduğu görülür (Shiner, 2010). Bu uygulamanın benzeri Türkiye'de ancak II. Abdülhamit zamanında görülür. Yıldız Sarayı'nda Tuluat Tiyatrosu kurulur. Sanatçılar himaye edilir. Fakat hem yazılı bir eser üretilmediği için, hem de o zamanki siyasi ortamdan dolayı II. Abdülhamit sonrası bu uygulama devam etmez. Osmanlı'nın yıkılışı ve savaş dönemleri ile birlikte yok olur gider. Bu uygulama o zamanın tiyatrosuna bir ivme vermiş olsa da genel olarak bakıldığında beklenen gelişime ulaştıramamıştır. Bu konuda çok ciddi devlet teşviğine ihtiyaç duyulmaktadır. Yine yakın tarihe bakıldığında birçok tiyatrocı hem de bu işi çok iyi yaptığı halde ciddi ekonomik sıkıntılar içerisine düşmüş, borç batağı olarak tabir edilebilecek bir durumla karşı karşıya kalmıştır.

İyi bir prodüksiyon iyi bir ekonomik güç gerektirir. Hangi alanda olursa olsun ekonomik güç çoğu şeyin gelişimi için genel geçer bir kavramdır. Dolayısıyla tiyatronun gelişimi için de önemli bir ihtiyaçtır. Her ne kadar büyük paralar harcamadan basit dekorlarla yapılabilecek oyunlar olsa da her şeyin dört dörtlük profesyonel ve so-

runsuz olması iyi bir maddi güce bakmaktadır. Temel olarak zaten profesyonellik demek ekonomik güce eşdeğerdir. Şu anda gelişmiş olarak kıstas alınan Avrupa Tiyatrosu'nun çoğunluğu da iyi imkânlarla yapılmış yapılardan oluşmaktadır. Bunun yanında yine sanatçılar iyi ekonomik şartlarla kendilerini geliştirmek için birçok imkân bulabilmektedirler. Bugün Türkiye'de bir tiyatroçunun Berlin Shabühne'de Londra National Theatre'da oyun seyretmek istemesi kendine ilk olarak vize çıkartma problemi ile birlikte yaklaşık bin Euro civarında bir rakama mal olmaktadır. Gerekli parayı tedarik etse bile günlerce süren bir vize hengâmesi içerisine girmesi gerekmektedir. Çünkü vize için sigorta, maaş yazısı gibi evraklar gerekmektedir. Bugün ödenekli kurumlarda çalışan sanatçılar hariç kolay kolay sabit maaşlı, sigortalı oyuncu bulabilmek imkânsız denebilecek kadar azdır. Doğal olarak bu durum da onun vize alabilmesini çok zorlaştırmaktadır. Sürekli gelişen dünya tiyatrosuna ayak uydurabilmek, güncel kalabilmek için de bu oyunların takip edilmesi şarttır. Ya da yine ekonomik sıkıntıların getirdiği problemlere bir örnek olarak bir tiyatro sanatçısının aylık gitmesi gereken galeriler, okuması ve takip etmesi gereken yayınlar, kitaplar verilebilir. Ortalama rakamlardan hesap yapıldığında bir tiyatroçunun oyun hazinesini geliştirmek ya da üretkenliğini geliştirmek için aylık okuması gereken kitap, dergi, izlemesi gereken oyun ve gitmesi gereken galerilerin maliyeti toplandığında yedi yüz sekiz yüz lira gibi bir rakama tekabül etmektedir. Bugün şartları altında bu harcama bir kişinin yeme, içme, barınma, giyinme gibi temel ihtiyaçları hariç olarak bir asgari ücrete yakındır. Bir tiyatro oyuncusunun neden galerileri takip etmesi gerektiğini birçok insan biliyordur. İyi bir tiyatro sanatçısı sahnede oyun yönetirken ürettiği yapının bir tablo estetiği ile eşdeğer olduğu bilincinde olmalıdır. Veya bir oyuncu sahnede iken estetik bir tablo içerisinde olduğu bilincinde ekonomik jest ve mimiklerde, davranışlarda bulunmalıdır. Tablo içerisinde o estetik algıyı bozacak çirkin aşırı hareketlerden kaçınması gerektiği için kişide estetik bir görüntü hafızası oluşturmak için bol bol resim galerileri gezmeli bu belleği kendinde oluşturmalıdır. Bu ekonomik şartlar altında da çoğu sanatçı buna imkân bulamamaktadır.

İkinci büyük problem ise siyasi ayrılıklardır. Türkiye'de siyasi ve sanatsal ortamdan bahsederken çıkartılan tablodaki gibi *siyasi ayrılık etkeni* büyük bir paradoksu beraberinde getirmektedir. Türkiye'de tiyatronun sevdirmesi gereken yüzde seksen dörtlük bir kesim vardır. Bu siyasi ayrılıklar bu sorunun çözümünü imkânsız hale getirmektedir. Her geçen gün daha da girift hale gelerek çözümsüzlüğe doğru sürüklenmektedir. Yani sağ düşünceye sahip bir tiyatroçunun mesaj verme kaygısı, sol düşünceye sahip birinin yine kendi ideolojisinde bir metinle sahneye çıkması ya da toplumun genelinin algısının, ilgi alanının dışında bir metinle bir prodüksiyon yapması siyasi ayrılık etkenini tetikleemektedir. Bu siyasi ayrılıklar yüzünden Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayan bir akım tiyatroyu sadece propaganda aracı olarak kullanmıştır. Hatta Cumhuriyetin de evvelinde Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde Güllü Agop, Gedikpaşa Tiyatrosunda Moliere 'in meşhur Cimri oyununu II. Abdülhamit'in tahta çıkacağı esnada V. Murat tahta iken "*Pinti Hamid*" olarak tercüme ettirmesi ile başlamıştır. Daha tiyatronun ne olduğunu kavrayamadan bir ideoloji uğruna kullanımı başlamıştır. Bir nevi halk arasındaki amiyane tabiri ile "cin olma-

dan adam çarpma” sözü kendine vücut bulmuştur. Tiyatronun bir propaganda aracı olarak kullanılması sadece Türkiye’ye has bir durum değildir (Clark, 2011). Tabi ki tiyatronun her çeşidi kabul edilebilir. Eğitim tiyatrosu olur, ideoloji tiyatrosu olur, hareket tiyatrosu olur, dans tiyatrosu olur, dini tiyatro olur, estetik kaygının en önde olduğu tamamen sanatsal niyetle yapılan tiyatro olur, yani tiyatronun her çeşidi kabul edilebilir. İsteyen istediği türde tiyatro yapabilir. Fakat ilk tiyatro örneklerinin kendini göstermeye başladığı yıllarda tiyatronun daha ne olduğu kavranmadan bir araç olarak kullanılmaya başlanması daha baştan olmayan tekâmülüne bir sekte vurmuştur. Bu da uzun yıllar sürecek, hatta bugün bile etkisini devam ettiren bir düşünce yapısı haline gelmiştir. Mesaj, ideoloji dikte etme kaygısı ile seyirci ve tiyatro yok sayılmaktadır. Örneğin yirmi lira ödeyerek bilet alınıp bir oyuna gidildiği varsayılırsa ve o oyunda oyuncu ya da yönetmen izleyiciye “arkadaşının saçını çekmek onun canını yakar” diyorsa herkesin bildiği bir şey otomatik olarak tekrar ettiğinden ister istemez o izlenen oyun insanı sıkacaktır. Yani insan zaten başkasının saçını çekmenin onun canını yakacağını bildiği halde sahnede o sözü tekrar duymak için yirmi lira vermiş olacaktır. Siyasi ayrılıklarla yapılan tiyatro da böyledir. Yazar ya da yönetmenin ideolojisini karşıya aktarmak için yapılmış bir yapımla birlikte bir de üstüne üstlük seyircinin buna para ödediği bir durumdur. Artur Danto’nun dediği gibi; “*Sanat eserleri anlamları cisimleştirir.*” (Danto, 2015). Bu doğrudur. Tiyatronun alegorik bir özelliği vardır. Fakat mesaj verme kaygısı yoktur. Tiyatronun kendine hep hedef seçtiği bir duvar vardır. Mesaj kaygısı ile yapılan tiyatrolar siyasi ayrılık kavramı diye tabir edilen bir kavrama yol açmaktadır.

Üçüncü büyük problem ise yazar problemidir. Doğuşunu Antik Yunan kabul edilen tiyatronun en büyük ihtiyacı iyi metinlerdir. O dönemden başlayan metin yazarlığı günümüze kadar sayısız örnekler vermiştir. Bunlardan yüzlercesi *iyi metin*, kült eser sayılabilecek niteliktedir. İyi metin olarak tabir edilen ise sağlam bir dramatik yapıya haiz olmasının yanı sıra üzerinden geçen tüm zamanlara rağmen içerdiği konu bağlamında güncelliğini hala koruyabilmesidir. Bireysel katmanda¹, toplumsal katmanda ve evrensel katmanda hala güncel önermelerde bulunmasıdır. Fakat Türkiye’de evrensel nitelikte tüm dünya insanını ilgilendiren Fransa’da da Guetemala’da da aynı etkiyi uyandırıp benimsenecek nitelikte bir metin yok denecek kadar azdır. Hatta yok da denilebilir. İnsanlığın ortak problemlerinden olan kurallara boyun eğmek ya da karşı çıkmak bir Sofokles’in iki bin küsur senelik *Antigone*’sinde hala güncelliğini sürdürüyor ve vücut bulabiliyorsa bu insanlığın ortak dilinde bir metin üretebilmenin ne kadar ölümsüz bir çalışma olduğunu gösterir. Gelişim de mevcut olanın üstüne koymak demek ise üretilecek iyi bir eser sonrası başka yazarların onun üzerine çıkma çabası da bu gelişim için merhale olacaktır. Üretilen bugünkü metinler ya politik olma, aykırı olma amacı ile insanlığın ortak dilinden uzaklaşmakta ya da bir mesaj verme kaygısı ile bir öğreti sunma derdi ile göze parmak sokar niteliktedir. Oysaki Aristoteles “İyi bir oyun bir düğüm birde çözüm içermeli” (Aristoteles, 2010, s.51) diyerek yapılacak olanın ne kadar yalın ve kolay olması gerektiğini iki bin küsur yıl önce tiyatronun ilk kuramı sayılan eserinde yazmıştır. Ya

1 Bkz. Bireysel Katman, Toplumsal Katman, Evrensel Katman, (Korukçu, 2016. S. 60)

da Platon'un dediği gibi “*Sadelik içerisinde yalınlık*” kadar olay basittir.

Shakespeare'in, Cristoper Marlow'un o ölümsüz eserlerini ürettikleri dönemde, yani Elizabeth Dönemi İngiltere'sinde bu yazarlık konusunda ciddi uygulamalar ve desteklemeler bulunmaktaydı. Bunlardan birisi o dönem bulunan üniversitelerden -hangisi olursa olsun fark etmez- mezuniyet derecesi alabilmek için en az bir oyun yazmış olma şartı olmasaydı. Bunun komedyaya ya da tragedya olması bölüme ve niversiteye göre değişiklik gösteriyordu. Bugün günümüzdeki Türkiye niversitelerine, oyunculuk ve tiyatro ile alakalı konservatuvarlara bakıldığında, birçoğunda dramatik yazarlıkla alakalı ne ders ne de bölüm bulunmaktadır. Sadece birkaç üniversitede belirli bir saat kadar ders bulunmaktadır. Birkaç niversitede de bölümü bulunmaktadır. Tabi ki bu sayı duyulan yazar ihtiyacını karşılayacak kadar yeterli değildir. Yine o dönem Shakespeare ve diğer yazarların kraliyetten ciddi yardımlar aldığı tarih kayıtlarında geçmektedir. Birçok oyununu kraliyetten siparişle kaleme aldığı yine aynı tarih kayıtlarında geçmektedir. Bu yazara verilen öneme dair yine başka bir rnek; Aishkylos ilk tragedyasını yazdığında Antik Yunan'da insanlar şaşırarak ne ödül vereceğini bilememiş, tiranlık tarafından bahriye kumandanlığı verilmiştir. Bahriye kumandanlığında ne kadar başarılı olduğu tartışılır fakat burada asıl mesele yazara verilen önemdir. Tiyatronun en önemli parçalarından birisi metindir. O da bir yazardan çıkar ki bugünkü en büyük eksiklerden birisi dramatik yazarın yetişmemesi ya da yetişenlerin az oluşudur. Ciddi manada ađdař² metinlere ihtiyaç duyulmaktadır. Türkiye Tiyatrosu'nda Japon No Tiyatrosu, Katakali Tiyatrosu, Kabuki Tiyatrosu ya da Mahabarata gibi jestuslara, kodlara sahip olunmadığı için Türkiye tiyatrosunun gelişimi için ağdaş metin üretimi mutlak ihtiyaçtır.

Engellerden birisi de akademik eksikliklerdir. Türkiye tiyatrosu geçmişi çok fazla eskiye dayanmadığı ve geleneksel örnekleri usta ıracak ilişkisinden ilerlediğinden dolayı problemlerden birisi de akademik eksikliklerdir. Bu akademik eksikliklerin Türkiye Tiyatrosu'na yansımaları göz ardı edilemeyecek kadar büyük bir problemdir. En başta “ben yaptım oldu” reji mantığını izleyici karşısına getirmektedir. Akademik yeterliliğe sahip olmayan kişiler herhangi bir bilimsel dayanağı olmadan, metin içi referansı olmadan aklına gelen uygulamayı oyun içerisine yerleştirebilmektedir. Hâlbuki Cehov'un “*Duvarıda bir silah asılı ise o silah patlar*” mantığında olduğu gibi iyi bir oyunda sahnede olan her şey yerli yerinde olmalı ve bir amaca hizmet etmelidir. İlk grotesk örneğinde olduğu gibi akademik yetersizlikler grotesk üslupta oyuncuyu srreal hale getirmek, karikatürize etmek için kullanılan yüz boyamanın hiçbir düşünsel alt yapısı olmadan “güzel duruyor” mantığı ile her oyunda kullanılması gibi uygulamalara sebep olmaktadır. Böyle anlayışın yaygın olduğu bir ortamda da gelişimi konuşabilmek mümkün olamamaktadır. Bu konu şöyle bir örnekle daha da pekiştirilebilir; Frans Hals Hollanda'nın Haarlem kentinde bir huzur evinin, yaşlı ve yoksul bakım evinin kadın ve erkek çalışanlarını ayrı ayrı resmeder. O meşhur iki tablosunu çizer. Yoksulluktan dolayı donmamak için bu resmi yaptığı tarih kayıtlarında geçer. Bu izimi karşılığı vakıftan tezek alacaktır. O resmi ve Hals'ı

2 Bkz. Çağdaş kavramı (Danto, 2010. s. 23-49.)

ölümsüz kılan ise yaptığı resimdeki detaylardır. Hals'in resmi olmamasına rağmen o çizdiği insanların bakışları o kadar gerçekçidir ki Hals'in nasıl birisi olduğu o çizdiği kişilerin gözlerindeki bakıştan, mimikten tahmin edilebilmektedir. Uzmanların bu konuda birçok aynı yorumu bulunmaktadır. Oradaki gördüğü kişileri o kadar iyi resmetmiştir ki bakan bir kişinin o resmin etkisi altına girip dakikalarca bakmasına gözünü ayıramamasına neden olmaktadır (Berger, 2016). Adeta kişileri psikolojileriyle birlikte resmetmiştir. Bir tiyatro oyununda bir "pause" (dondurma) tuşu olsa dondurduğumuz her saniye bir ressamın tablosu gibi estetik olmalıdır. Bir oyun ise o dondurulabilir saniyelerin tamamı bağlamında bir ressamın tüm tablolarının sergisi gibidir. Bir yönetmen her saniyeyi o kadar iyi resmetmeli, kurmalıdır ki oyun baştan sona tamamen estetik bir tutarlılık içinde olmalıdır. Bu yüzden sahnede gereksiz hiçbir şey olmamalıdır. Aynı Cehov mantığındaki gibi olmalıdır. Yerli yerinde amaçsız konulacak her şey tüm estetiği bozacaktır. Bu sebepten ötürü akademik yetersizliklerle böyle yerinde olmayan uygulamalar yapılmaktadır.

Tüm bunların yanında bir de akreditasyon problemi yaşanmaktadır. Türkiye'de birçok meslek için aynı problemin varlığı söz konusudur. Birçok insan basit sertifikalarla ya da hiçbir sertifikası olmadan birçok işi yapabilmektedir. İsteddiği alanda faaliyet gösterebilmektedir. Buda arz talep dengesinin pamuk ipliğine bağlı olduğu manevra alanı dar olan sektörlerde büyük krizlere yol açmaktadır. Tiyatro izleme alışkanlığının yüzde onları geçmediği, ara ara tiyatroya gidenlerle birlikte yüzde onları aşabildiği bir yerde ehil olmayan kişiler kolayca tiyatro yapabildiğinde çoğu seyircinin kazanamadan kaybolmasına neden olmaktadır. Çünkü ara ara tiyatroya giden bir seyirci kötü bir oyun izlediğinde ilk gösterdiği tepki tiyatroya gitme aralığını uzatmak olmaktadır. Hele ki üç defa üst üste kötü oyun izlediğinde otomatik olarak bir daha çok nadir şekilde tiyatroya gitmeye varan davranışlar sergilemektedir. Bir taraftan az sayıda ehil kişiler tiyatro mücadelesi verirken diğer yandan akreditasyon probleminden dolayı ehil olmayan kişiler tiyatroya istemeden zarar verebilmektedir. Özellikle bu sorun çocuk tiyatrolarında daha çok görülmektedir. Herhangi bir denetim mekanizması olmadığı ve çocukların yetişkinler gibi seçme ve yorum yapma gibi yetileri bulunmadığı için bu durum görülebilmektedir. Ayrıca karşılarındaki seyircinin çocuk olmasından dolayı kendilerinde o güveni bulabilmektedirler. İlerleyen dönemlerde bu cesaret durumunu artırarak yetişkin oyunları da yapabilmektedirler. Sonrasında ortaya çıkan durum; tiyatroyu sevmeyen bir seyirci paradoksudur.

Çalışmak tek başına gelişimi getirememektedir. Gelişim çok çalışmakla birlikte eleştiri ile mümkündür. Eleştirinin olmadığı yerde gelişimden söz etmek imkânsıza yakın bir ihtimal olarak gözlemlenmektedir. Doğal olarak Türkiye Tiyatrosu'nun tekâmülü için de yine iyi eleştirimlere ihtiyaç duyulmaktadır. Günümüzde eleştiri mekanizması iki şekilde çalışıyor denilebilir. Birincisi tanıdıkların birbirine olan met-hiyeleri şeklinde gerçekleşmektedir. İkincisi ise kolay kolay kimseyi beğenmeyen birinin bazen de duygularına hâkim olamayıp eleştiri çizgisini geçerek yaptığı haksız eleştiriler olarak gerçekleşmektedir. Bu sadece bugünün tablosu değil geçmiş-

ten gelen birçok ülkede yaşanan da bir manzardır (Barthes, 2014, s.31). Bazen oyunu izlemeyen oyun eleştirisi yapan eleştirmenlere bile rastlamak mümkün olabiliyor. Yeterli eleştiriyi getirebilecek ya da sanat yapınının gelişimine katkı sunacak ehliyete sahip eleştirmen azlığı çok büyük bir problem olduğu gerçeğini ortaya çıkartmaktadır.

Umberto Eco, haddini aşan eleştiri için; "Aşırı yorum aşırı yemek yemek gibidir" der (Eco, 2016). Yapılan taşlama tarzındaki eleştiri yazılarının fazla yenmiş yemek hük-münden başka bir geçerliliği yoktur. Tamamı neredeyse karşıya büyük ölçüde zarar olarak vermektedir. Yine Umberto Eco'nun söylediği gibi eleştiri yazıları karşısın-da elleri, kolları, ağız bağı olan boksöre başka bir boksörün yumruk atması gibidir. Ne kadar vurursan vur, ne yaparsan yap sana karşılık veremeyecektir. Dolayısıyla yapılan eleştiri onu incitecek, onun tekâmülüne katkıda bulunmayacaksa yazmanın da bir kıymeti harbiyesi yoktur. Tiyatronun gelişimi için aranan ivmelerden birisini barındıran, adeta Formula-1 yarışlarındaki pit-stop noktası görevi bulunan eleştiri mekanizması görevini tam olarak yerine getirememesi yarışçıların çitayı istedikleri zamana getirememesi olarak yansımaktadır.

Tüm bu yaşanan olumsuzluklarla bağlantılı olarak gelişen problemlerden birisi de *seyirci eksikliği* sorunudur. Bu seyirci eksikliği sorunu iki şekilde de algılanabilir. Birincisi seyircinin az olması, Ipsos (KMG) araştırmasına göre ülke nüfusunun yüzde on altısının tiyatroya gitmesidir. İkincisi ise seyircinin yeterli seçiciliğe malik olmaması olarak tanımlanabilir. Seyircinin az olması tüm tiyatroların ayakta kalma mücadelesini daha da zor hale getirmektedir. Bundan dolayı çok büyük sıkıntılar yaşanmaktadır. Bir diğer husus ise; yine seyircinin yeterli seçiciliğe sahip olamayıp, olması gereken seviyede olamaması, akademik ve dramatik olarak çok yetersiz oyunlara hak etmedikleri kadar olumlu tepkiler vererek onların yanlışlarında ısrarlarına neden olmasıdır. Tüm hatları ile üst seviyelerde dünya normları gözetilerek yapılmış yapımlardan keyif almamaları, onları tercih etmemeleri de o iyi yapımların zorluklarla karşı karşıya gelmelerine sebep olmaktadır. Bu aynı Antik Yunan ve Antik Roma seyircisinin aynı çağda farklı olan seyir hazzı gibidir. Antik Yunan'ın seyircisi binlerce yıl geçse bile ölmeyecek tragedyaalar üretilmesinin önünü açarken Antik Roma seyircisi keyif aldığı Mimus(kaba güldürü) oyunları ile Roma Tiyatrosu'nun gelişmesine, dünyaya bir Antik Yunan gibi ölümsüz tiyatro eseri bırakmasına katkıda bulunamamışlardır. Bu örnekte seyirci faktörünün, toplum olarak kültür seviyesinin tiyatronun gelişimi için ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Yine insana üretme kabiliyetini cesaretini verecek en önemli etkenlerden birisidir; seyirci faktörü (May, 2016).

2.1 Tespitlere Göre Bazı Öneriler

İlk olarak Türkiye Tiyatrosu ekonomik canlandırmalara ihtiyaç duymaktadır. Birçok sanatçının dizilerden kazandığı ya da ailelerinden kalan mirasları tiyatro uğruna son kuruşuna kadar harcadığına, sonra çok zor durumlara düştüğüne defalarca şahit olunmuştur. Üstelik bu kişilerin birçoğu da sanatı akademik anlamda icra ettikleri halde sıralanan problemlerin birine ya da birkaçına yenik düşerek birçok yıkımla

karşı karşıya kalmışlardır. Her ne kadar yaşanan yıkımların, iflasların küçük bir bölümü işletme, seyirci analizi, fütz analizi³ gibi bazı analizleri yeteri kadar yapmadığından veya yeteri kadar işletme becerilerine sahip olamadıklarından olsa da genel olarak hem devletten hem seyirciden alınan desteğin ihtiyacı karşılamamasından ileri gelmektedir. Bu yüzden hem devlet bu konuda destekleme politikalarını yenilemeli hem de seyirci üzerine düşen görevi yerine getirmelidir. Devlet teşviklerinin daha detaylı ve daha titiz çalışmalar sonucu bu tekâmüle katkı sunan kişilere verilmesi, bu sorunun çözümüne katkı sunabilmesi için gerekli faktörlerdendir. Mevcut teşviklerin yanı sıra gelişim için ihtiyacın tamamı kadar yeni teşviklerin bir eylem planı haritası ile doğru hedeflere yönlendirilerek verilmesi de aynı şekilde fayda sağlayabilir.

Seyirci eksikliğini her iki manada da ortadan kaldıracak formüllerden birisi ilk olarak ömründe hiç tiyatroya gitmemiş olan yüzde seksen dörtlük kesimi hedef almaktır. Onları tiyatroya kazanmak için hem sanatçılar hem de kültür politikalarını belirleyen yöneticilerle ortak bir eylem planı belirlenmesi bu süreç için faydalı yaklaşımlardan olabilir. Yine bu problemi temelde yok etmek adına ilkokullarda, ortaokullarda, liselerde drama çalışmalarına ağırlık verilmesi Türkiye Tiyatrosu'nun gelişimi için gerekli işaret fişeğinin ilk ivmesini oluşturmada etken olabilir. İleride yetişmiş her bireyin çocukluğunda tiyatronun bir tarafında varlık göstermiş olmasını sağlamak yine bu problemin çözümüne doğal olarak katkı sunacaktır. Bununla alakalı oluşturulan eylem planında seyirci takip edilmelidir. Bir bebeğin süt emmeyle başlayan beslenme serüveninin sonra meyve püreleri, çorba, yemek suyundan katı yiyeceklerden en ağır besinlere kadar olan izleyi gibi seyircinin aşamalı bir grafik izlemesi gelişim sürecine ışık tutabilir. Bu gelişimi ise eylem planını uygulayan mekanizmanın takip etmesi başarıya ulaşmalarında anahtar rol oynayacaktır. Örnek olarak dördüncü ayından sonra yavaş yavaş belli ölçülerde meyve püreleri sindirebilecek kapasiteye sahip olan bebek bunu başarmıyorsa hemen sindirim sistemi ile alakalı bir doktorun denetiminden geçeceği gibi burada da anlık bir problem esnasında ya da hedeflenen aşamaya gelinememesi durumunda yeni stratejiler geliştirmesi gerekmektedir.

Seyirci eksikliği probleminin birçok sebeple bağlantılı olduğu tespiti yapılmıştır. Bu bağlantılardan birisi de *siyasi ayrılıklar* problemidir. Siyasi ayrılıklar problemine *ortak müştereklerde buluşma* formülü ile çözüm aranabilir. Yani yapılan prodüksiyonlarda biraz daha geniş perspektifte kişileri ilgilendiren daha evrensel dil kullanıldığı takdirde, evrensel katmanındaki⁴ sözü daha güçlü oyunlar yapıldığında bu problemin çözümü için büyük bir adım atılmış olacaktır. Mesaj verme kaygısı ile didaktik yapımlarla sadece toplumun bir kesimine bildiği şeyleri oyun aracılığı ile tekrar aktarmak ya da bir ideolojiyi oyunla dayatmak tiyatroya hiçbir şey katmayacaktır. Brecht'in ne kadar dramatik yapısı güçlü metinleri olduğunu herkes bilir. Oyunlarının dünyanın her yerinde yıllarca sahnelendiğini de herkes bilir. Bunun yanı sıra

3 Bkz. Birkiye, S. K.(2013). İşletmek ya da İşletmemek İşte Bütün Mesele Bu: Tiyatro, Opera, Bale, Dans, Festival, Kültür Merkezi Yönetimi İçin Bir Rehber. İstanbul : MSGSÜ.

4 Bkz. Evrensel Katman (Korukçu, 2016.s. 60)

epik tiyatro gibi bir kavramı dünya tiyatro literatürüne kazandırdığını da bilir. Fakat artık Almanya'da Berliner Ensemble Theatre haricinde birkaç tiyatro topluluğu hariç oyunları eskisi gibi sahnelenmektedir. Yani onlar bile tüm insanlar için yeni bir ortak dil inşa etme çabasıdayken buradaki problemin çözümü de yeni ortak bir dil inşa etmekten geçmektedir.

Bu inşa edilecek öyle bir dil olmalıdır ki; örneğin Türkiye'de yaşayan insanların yüzde yetmiş üçü bulan sağ, muhafazakâr görüşe sahip insanlarla birlikte tiyatro yapan genelde sol görüşlü insanları bir arada buluşturmalıdır. O inşa edilen dil; o sağ görüşe sahip insanları, sol görüşte olup oyun yapan bir tiyatrocunun oyununu izlemeye gidecek ve destekleyecek hale getirmelidir. Ya da tam tersi sol görüşe sahip bir izleyici sağ görüşe mensup bir tiyatrocunun prodüksiyonunu izlemeli ve o seyirlik hazzı almalıdır. Örnek oyunlar verilmek istenilirse; Dejan Dukovski'nin Barut Fıçısı'nda bir savaşın toplumu nasıl yozlaştırdığı tüm görüşe sahip insanların oturup izleyebileceği ortak bir metindir. Ya da bir Jacques Deval'ın Şahane Züğürtler oyunu sorumluluk bilincinin, etik kavramının önemi üzerine her görüşten insanın saatlerce gülebileceği ve bunun yanında kendinde bazı davranışları sorgulayabileceği ortak bir metindir. Bunları belirtirken bunun dışındaki oyunların yapılmaması ya da epik tiyatro, didaktik tiyatro yapılmaması gibi bir önermede bulunulmamaktadır. Sadece Türkiye Tiyatrosu'nun gelişimi için atılması gereken adımlara katkı bağlamında bulgu ve öneri mahiyetindedir yapılan tespitler.

İnşa edilen bu yeni dil, yıllardır Türkiye'de iktidar partisi ile tiyatro sanatçıları arasında gerçekleşen negatif havayı da yok edebilir. Zaten o gelişimi sağlamak adına devlet desteği olmazsa olmazlardan olduğu için bu dile olan ihtiyacı daha da şiddetli hale getirmektedir. Sanatçılar daha çok kişiyi kucaklayacak ortak dilde üretimler yaparken devlet de bu gelişime katkı sunacak sanatçıları himayesinde bulundurmalı ve desteklemelidir. Böylelikle ortak müştereklerde buluşma formülü ile sanat için bu zamana kadar atılması gereken adımlardan en büyüğü atılmış olabilir. Bunun tam aksi davranışı olan uçları sivirtmenin kimseye fayda sağlamayacağı hakikati uzun yıllardır karşıda dururken bunun aranan formülü ortak müştereklerde buluşma formülüdür.

Tiyatro alanında gelişim için atılması için gereken adımlar sıralanırken yine devlet eli ile oluşturulacak bir akreditasyon mekanizması şarttır. Bu akreditasyon mekanizması birçok meslekte bulunmasa da tiyatronun gelişimi için muhakkak olmazsa olmazlardandır. Bugün nasıl doktorluk için tıp diploması olması gerekiyorsa tiyatro için de kaliteli bir akademik eğitim olması lazımdır. Diplomasız doktorluk yapılmamasının sebebi riskin insan öldürmek olmasıdır. Öteki türlüde yeterli ehliyete sahip olmayan kişiler istemeden sanatı, seyirciyi, tiyatroyu öldürme riskini alarak bu işi yapmaktadırlar. Seyirci eksikliği kavramı bununla da bağlıdır.

Bir insan doğuştan yetenekleri ile iyi bir oyuncu olabilir. Fakat iyi bir tiyatro eğitmeni olmak yeterli bir akademik eğitimin yanında pedagojik formasyon gerektirir. İnsan almadığı eğitimi doğal olarak veremez. Akreditasyon mekanizması olmadığından sürekli yetersiz kişilerin kendine bir şekilde imkân bularak açtığı kurslarla dolup

taşan bir sanatsal ortamın içerisinde bulunuyor Türkiye Tiyatrosu. Bu kurslar da doğal olarak yanlış yönlendirmelere sebep olmaktadır. Oyunculuk eğitimi almamış bir insanın oyunculuk yapması doğuştan olan yetenekleri ile kabul edilebilir bir durumken eğitim almayan birinin eğitmenlik yapması asla kabul edilemez bir durumdur. Bu yüzden Türkiye Tiyatrosu için yapılacak akreditasyon çalışması olmazsa olmazlardandır.

Yeterli ehliyeti olmayan insanların yanlış yönlendirme yapmasının önünü kapatacak bu çalışma ile birlikte akademik kurumları iyileştirme ve güçlendirme çalışmaları yapılmalıdır. Türkiye'deki tiyatro ile ilgili akademilerdeki akademisyenler belirli periyotlarla bir araya gelerek ortak bir eylem/hareket planı belirlemelidir. Sürekli bilgi alişverişinde bulunarak ilerleme kaydetmek amaçlı sadece sentez bilginin yayılması için gayret gösterilmesi gerekmektedir. Akademisyenlere uluslararası çalışmalar yapabilmek ya da yurtdışında dünyanın önde gelen, tiyatroya yön veren çalışmalarını takip etmek için zemin hazırlanmalı, akademisyenler desteklenmelidir. Kurulacak tiyatro laboratuvarlarında bu akademilerin bölüm başkanları, ğretim yeleri bilgisi dhilinde deneyler, yeni teknikler, metodolojiler geliştirilmelidir. Bu niversitelerden mezun olan öğrencilerin en az başka bölümlerden mezun olacak öğrencilerin iç garantisi kadar iç garantisine sahip olması gerekmektedir. Bir takım iç kaygılarının kaldırılarak yetenekli öğrencilerin tiyatroyu seebilmesinin n açılmalıdır.

3. Sonuç

Türkiye Tiyatrosu'nun geçmişi yazılı kaynaklara dayanarak bir buçuk asırlık bir maziye dayanmaktadır. Geçmişi bin yıldan eski Avrupa Tiyatrosu yanında çok daha yeni yeni şekillenen bir tiyatrodur Türkiye tiyatrosu. şu anda imkânlar itibari ile gelişerek dünya standartlarında temsiller verecek potansiyele sahipken bazı adımların atılmasına gerek duymaktadır. Atılacak bu adımlar arasındaki koordinasyonun sağlanamaması, beraberinde tekâmül sorunsalını açığa çıkartmaktadır. Bu problematik ise istenilen sanat gelişiminin önündeki en büyük engel durumunda büyük bir hakikat olarak durmaktadır. Bu adımlar arasındaki koordinasyonu sağlamak yüzde elli oranında olayın zme doğru gitmesine olanak sağlayacaktır. Türkiye Tiyatrosu'nun geçmişi çok eskiye dayanmayabilir fakat sürekli globalleşen dünyada bazı açıkları kapatmak iletişimin teknoloji sayesinde kolaylaştığı bir çağda zor değildir.

Yapılan akreditasyon çalışmaları sonrasında sadece sentez, doğrulanmış bilgilerin yayıldığı bir sanatsal ortamda birçok yok olmaya mahkm olmuş olan türler yeneden canlanabilir. Aynı ilk bölümde verilen bahçivan örneğinde olduğu gibi usta bir bahçivan eğer hangisi ağacın kökü hangisi budanabilir dalı olduğunu bilirse o ağacı geliştirebilir. Burada yok olmaya mahkm edilen türler ise Türk Geleneksel Tiyatrosu'dur. Bilinçli tiyatro adamları yetiştirildiği takdirde muhakkak aralarından bazıları geleneksel türlerini yaşatmak isteyecektir. Ya da yaptığı rejilerde bilinçli olarak geleneksel normları kullanarak tiyatroya yenilikler katacaktır. Bugün nasıl İtalya'da Commedia Dell'arte hala devam ediyorsa Türk Geleneksel Tiyatrosu da devam etmeli, yapılacak çalışmalarla geliştirilmelidir. Akşamları günün yorgunluğu ile birlikte toplu taşıma araçları ile evine dönen insanlara büyük duraklarda bir hedi-

ye niteliğinde yapılacak tek şey bir orta oyunu geleneğidir. Bunlar ancak tiyatronun çok çok ileri seviyeye geldiği dönemlerde olabilir. Önce şuan mevcut tiyatronun canlanması, ardından kaybedilen değerlerin peşine düşülmesi gerekmektedir. Aynı yüz yıllardır İspanya’da devam eden eskiden yolcu hanlarının meydanlarında sergilenen “auto” oyunları ile eşdeğerdir Orta oyunu. Mevcut olan tiyatro geliştirildiğinde sağlam bir sanatsal üst akıl oluşturulduğunda otomatik olarak gerisi de kendiliğinden gelecektir.

Tüm problemlerle paydaş olan bir kavram yeni bir sanat dilinin inşasıdır. Siyasi görüş fark etmeksizin “sadece sanat” mottosuyla bir araya gelen sanat insanlarının bilim ve sanat ışığında kafa kafaya vermeleri ile ortaya çıkacak olan aranan gelişim olacaktır. Devletin de bu ortak dil arayışında olan sanat insanlarına vereceği gerekli destekle hep birlikte sonuca varılabilir. Bu desteklerle yetişecek yeni yazarlar, ölümsüz eserleri ile daha evrensel dilde geniş kitlelere ulaşabilir. Bu tekâmül gerçekleştiğinde nasıl bugün imkânlar doğrultusunda Türkiye’den Almanya’ya İngiltere’ye sadece oyun izlemek için giden sanat adamları varsa aynı şekilde oralardan da Türkiye’ye oyun izlemeye kendini güncellemeye gelen yabancı sanat adamları olacaktır.

Kaynakça

- Aristoteles, (2010). *Poetika* (19. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Badiou, A. (2016). *Filozof Ahmet*. Ayberk Erkey (Çev.). Ankara: Pharmakon.
- Barthes, R. (2014). *Çağdaş Söylenceler* (4. Baskı). Tahsin Yücel (Çev.). İstanbul: Metis.
- Barthes, R. (2016). *Göstergebilimsel Serüven* (8.Baskı). Mehmet Fırat – Sema Fırat (Çev.). İstanbul : YKY.
- Berger, J. (2016). *Görme Biçimleri* (22. Baskı). Yurdanur Salman (Çev.). İstanbul: Metis.
- Bowie, M. (2007) .*Lacan*. V. Pekel Şener (Çev.). Ankara: Dost .
- Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda* (2. Baskı). Esin Hoşsucu (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Danto, Artur C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra* (2. Baskı). Zeynep Demirsü (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Danto, Artur C. (2015). *Sanat Nedir** (2. Baskı). Zeynep Baransel (Çev.). İstanbul: Sel.
- Eco, U. (2016). *Yorum ve Aşırı Yorum*. Kemal Atakay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Grainer, J. (2014). *Nietzsche* (2. Baskı). Ankara: Dost.
- Kocabay, H. K. (2008). *Tiyatroda Göstergebilim*. İstanbul : E.
- May, R. (2016). *Yaratma Cesareti* (3. Baskı). Alper Oysal (Çev.). İstanbul: Metis.
- Ökten, K. H. (2012). *Heidegger'e Giriş*. İstanbul: Agora.
- Shiner, L. (2010). *Sanatın İcadı* (2. Baskı). İsmail Türkmen (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Şener, S. (2016). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı* (5. Baskı). İstanbul: Dost.
- Tura, S. M. (2016). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* (6. Baskı). İstanbul: Kanat