

TÜRKİYE’DE ALTERNATİF TİYATRO YAPILANMALARINDA KADIN LİDERLİĞİ VE BİR ÖRNEK: YEŞİM ÖZSOY – GALATAPERFORM *

Bengi Heval ÖZ¹
Özlem BELKIS²

Özet

Tiyatro aynı zamanda ticari bir mecradır. Bu, tiyatrodaki çalışanların maaşlarından, tiyatronun mekanına, ödenen vergilerden satılan biletlere kadar çok geniş bir alanı kapsar. Tiyatrolar çağlar boyu kimi zaman ödenekli kimi zaman ödeneksiz olarak kurumsal yapılarını sürdürmüşlerdir. Ülkemizde de çeşitli kamu ve özel kuruluşlardan destek alan ödenekli çok sayıda tiyatro vardır. Bunlara ek olarak ödenek almadan kendi gişe gelirleriyle kendi bütçesini oluşturan tiyatrolar da bulunmaktadır. Tiyatro için ödenek bulmak önemli bir konudur. Bunun yanı sıra tiyatroların genel sanat yönetmenliği ve idari yönetimleri ayrı ve karmaşık bir konudur. 2000 sonrası Türk Tiyatrosu’na bakıldığında özel tiyatro topluluklarının sayısı ve etkinlik olarak arttığı görülmektedir. Bu tiyatroların pek çoğunun kendini alternatif tiyatro olarak tanımlamaları dikkati çeker. Serbest ekonomi özelleştirme politikalarının sanata etkisi tiyatro alanında da kendini hissettirir. Günümüzde küçük ölçekli alternatif tiyatrolar bu durumdan nasıl etkilenmektedir? Bu topluluklarda dikkati çeken bir başka konu da topluluklardaki kadın liderliğidir. Yeşim Özsoy, Şahika Tekand, Nesrin Kazankaya, Zeynep Kaçar, Jale Karabekir gibi isimlerin kendi tiyatro topluluklarını kurdukları, yönettikleri, oyun sahneledikleri, oyunculuk yaptıkları, zaman zaman da sahnelenmek üzere oyun yazdıkları görülmektedir. Bu isimlerin tiyatro anlayışları etrafında şekillenen toplulukları dikkat çekici birer örnek oluşturmaktadır. Bu çalışmada ismi sayılan sanatçılardan biri olan Yeşim Özsoy ve kurucusu olduğu GalataPerform ele alınmış ve örnek olarak sunulmuştur. Çalışmada derinlemesine görüşme başta olmak üzere nitel araştırma yöntemine ilişkin veri toplama araçları kullanılmıştır. Araştırma bir yandan Türkiye alternatif tiyatrosunun tarihinin yazımına bir katkı sunmayı, bu bağlamda kadın üretimlerinin tarihinin yazımına katkıda bulunmayı, diğer yandan tiyatro yapılanmaları için doğallıkla oluşmuş bir yapıyı irdelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yeşim Özsoy, GalataPerform, Alternatif Tiyatro, Kadın Lider, Toplumsal Cinsiyet

WOMAN LEADERSHIP IN THE ALTERNATIVE THEATRE STRUCTURES IN TURKEY AND AN EXAMPLE: YEŞİM ÖZSOY - GALATAPERFORM

Abstract

Theater is also a commercial medium. This covers a very large area, from the salaries of theater workers, to the theater’s place, from ticket sales to tax payments. Theaters have maintained institutional arrangements with or without allowance for centuries. There are also a number of theaters in our country that are funded by various public and private institutions. In addition to these, there are also theaters who make their own budget with their own box office income without any allowance. Collecting allowance for theatre institutions is a big issue. General arts management and administrative management are also separate and complex matters of theatre to be considered.

¹ Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları; bengioz@gmail.com

² Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları; belkisbelkis96@gmail.com

* Bu araştırmanın bir bölümü 19-21 Mayıs 2016 tarihinde düzenlenen II. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu’nda (ASOSSCONGRESS) sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Looking at the post-2000 Turkish Theater, there is an increase in number of private theater groups as well as their productions. It is remarkable that among these theaters, many of which define themselves as alternative theaters. The effects of free economy privatization policies can also be observed in the art of theatre. How are these small-scale alternative theaters affected by this matter today? Another issue that attracts attention in these communities is the leadership of women. It is seen that names like Yeşim Özsoy, Şahika Tekand, Nesrin Kazankaya, Zeynep Kaçar and Jale Karabekir have created their own theater groups, directed, played, and sometimes wrote theatre plays to be staged by their own. The societies that are shaped under the influence, mental understanding and theatrical vision of these names are noteworthy examples. One of the artists named in this study is Yeşim Özsoy and she is the founder of GalataPerform. In the study, data collection tools were used for the qualitative research method, especially the in-depth interview. The research aims to contribute to the writing of the history of the alternative theater of Turkey, to contribute to the writing of the history of women's productions in this context, and to examine the natural formation of theater structures in such matter.

Keywords: Yeşim Özsoy, GalataPerform, Alternative Theatre, Woman Leader, Gender

Giriş

Tiyatro yapılanması denildiğinde akla ilk gelen binadır. Daha sonra tiyatro toplulukları ve tiyatro oyunları gelir. Her tiyatro topluluğu kendi üslubunu ve sahneleyeceği sanat eserlerini kendi sanat ve dünya görüşü çerçevesinde belirler. Eserin estetik anlayışı sadece içerdiği mesajları değil, hedef seçilen izleyici kitlesi gibi pek çok parametreyi de barındırır. Yani tiyatro sanatsal alanın yanı sıra başka alanlarla da kesişir. İşin idari ve ekonomik kısmı ise çoğu zaman görmezden gelinmeye eğilimlidir.

Tiyatroya bir işletme olarak bakıldığında çok karmaşık bir yapıya sahiptir. “Bu olayın incelenmesi sanatı olduğu kadar toplum bilimi, ruh bilimi, yönetim bilgisini, ticareti, maliyeti, giderek ekonomiyi de yakından ilgilendirmektedir. Tiyatro bir dil olduğu kadar bir işletmedir de... Kendi pazarında sunu (arz) ve isteme (talebe) bağlı olarak üretilip tüketilen ekonomik bir oluşumdur” (Konur, 2001, s. 12). Eğer tiyatroyu ekonomik bir ürün olarak ele alıp bu ürünün üretiminden tüketicisiyle bulunduğu ana kadar geçen süre göz önünde bulundurulursa bir ticari üretim modeliyle karşı karşıya gelinir. Yine Konur'un ifadesiyle

“Üretim, dağıtım ve tüketim ekonominin üç temel evresidir. Tiyatroyu bir uğraş olarak seçenler, daha yüce düşüncelerle ya da doyum sağlayıcı etkinliklerle ilgilenmeyi yeğleseler de bu ‘para tüketen’ işletmede zamanın çoğu işlerin nasıl yürütüleceği, kimin kime hangi amaçla iş vereceği, açıkların nasıl kapatılacağı, giderlerin nasıl karşılanacağı gibi sorulara yanıt aramakla geçer” (Konur, 2001, s. 12).

Yerleşik bir tiyatrodaki üretim aşamalarını çok basitçe sıralamak gerekirse sahnelenecek eserin yazım, yönetim ve sergileniş aşamalarından söz edilebilir. Bunlar ürünün kendisini anlatır fakat işletme anlamında yeterli bilgi vermez. Mali ve idari yönetimin de sürecin içine dahil edilmesi gerekir. Mali açıdan yapım masrafları dekor, kostüm, tasarım, oyuncu, yönetmen, yazar telif ücretleri vb. olarak sayılabilir. İdari anlamda da bu alanda çalışacak kişilerin işe alınması, sigortalı, maaşlı ya da sözleşmeli çalışmaları, satın almalar, maliye prosedürleri sıralanabilir. Bu aşamaların yanı sıra sabit ve değişken giderler adı altında toplanabilecek mekan kirası, turne masrafları, yapım masrafları, vergi, stopaj gibi kalemler de vazgeçilmezdir. Ayrıca ortaya çıkan ürünün tanıtımı, satışı ve pazarlaması da apayrı bir şekilde ele alınması gereken bir başka yönetsel konudur.

Tiyatronun temel sorunlarından biri maddi kaynak meselesidir. Tiyatronun nereden ve nasıl kaynak bulacağı her zaman tartışma konusu olmuştur. Sanatsal yaratı bağlamındaki bağımsızlık çerçevesinde irdelenebilecek bu konu doğaldır ki sadece zamanımızın sorunu değildir. Tarihsel gelişime bakıldığında ilk tiyatro organizatör / işletmecilerinin yazarlar olduğu söylenebilir. İ.Ö. 534'ten 500 yılına kadar tragediyaların yapımcılığında yazarların sorumlu olduğu bilinmektedir. Tragedya yazarları hem koroyu çalıştırmış, hem oyun sahnelemiş, hem de oyunculuk yapmışlardır (Nutku, 1995, s. 23). Konur'un aktardığına göre Perikles döneminden itibaren "vatandaşların tiyatroya giriş ücreti, devlet tarafından hazineden karşılanmıştır". Roma dönemindeki festivaller için devletten ödenek alındığı, ayrıca katılan topluluklara da belli bir ücret ödendiği bilinmektedir. Ortaçağ'da devlet destekli tiyatro etkinlikleri önceleri neredeyse yok olmuş, dönemin sonlarına doğru kilisenin çizgisinde bir canlanış yaşanmıştır. Rönesans'da tiyatro kimi aristokratlar ve imparatorluk tarafından desteklenmiş, Restorasyon'da ise tiyatro toplulukları daha da çeşitlenerek kurumsallaşmaya başlamışlardır (Konur, 2001, ss. 21-270; Brockett, 2000, ss. 242-245, 298-300). Modern dönem sanatın içeriğinin olduğu kadar üretim ortamı ve yaklaşımlarının da değiştiği bir dönemdir. Tiyatro topluluklarının yapısı, yönetsel organizasyonu, uzmanlaşma ve kurumsallaşma süreçleri, devletle 'bir işyeri' olarak ilişkileri özellikle 19. Yüzyılın yarısından itibaren değişmiştir, değişmektedir. Kısaca söylenebilir ki tiyatronun ekonomik boyutta yapılanması Antik Çağ'dan bu yana kalıcı ve güvenli bir ilişkiye ulaşamamıştır.

Ülkemizde de tiyatronun ihtiyaç duyduğu finansal destek Avrupa ya da Amerika'dakinden çok farklı bir görünüm sergilemez. Konu Cumhuriyet'in kuruluşundan başlatılarak ele alınırsa birkaç farklı yaklaşımla karşılaşılır. Ülkemizde devlet eliyle tiyatroya destek amaçlı yasal uygulamalar Cumhuriyet'ten çok sonra gündeme gelmiştir. "Cumhuriyet'in ilk döneminde devlet, tiyatroyu, geleneksel olanı pekiştirici değil, toplumu yenileyici bir güç olarak değerlendirmiştir. Atatürk sanatı çağdaşlaşma savaşımında engelleyici güçlere karşı etkin bir araç, yaygın bir eğitim kurumu, sanatçıyı saygın bir çağdaş kültür savaşçısı olarak görmüş ... ve değer vermiştir" (Şener, 1998, s. 307). Devlet ideolojisinin üreticisi ve taşıyıcısı olarak tiyatroya biçilen rol, kurumsal desteği de beraberinde getirmiştir. Ülkemizde tiyatroya destek ve ödenek imkanları sağlayan bir başka kurum olarak yerel yönetimler sayılabilir. Örneğin İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin maddi desteği ile "Darübedayi'nin belediyenin 23.3.1915 tarihli yönetmeliğiyle sanatçı yetiştirecek bir okul olarak kurulduğunu biliyoruz. 31.3.1921'de kabul edilen ikinci yönetmelikte bu kuruluşun bir tiyatro topluluğuna dönüştüğü ve amacının edebi eserler vererek halkın seyir zevkini geliştirmek olduğu belirtilmiştir" (Şener, 1998, ss. 310-311). Ülkemizde tiyatro yapılanması ve desteği bağlamında Devlet Tiyatrosu ve Belediye Tiyatrosu yapılanmaları düşünülebilir. Bunlar düzenli mekan ve ödeneğe sahip iki güçlü kurum olarak varlıklarını sürdürmektedirler.

Özel tiyatrolar konusu ise bambaşkadır. Özel tiyatroların yaşamı gişeye bağlı kalarak veya geçici çözümler üretilerek zaman zaman çözümlenir gibi görünse de kalıcı bir çözüm çok geç ve eksik gelmiştir. "1982 yılından başlayarak özel tiyatrolara akçeli devlet yardımı sağlanmaktadır. Önceleri doğrudan para verilerek yapılan yardım 1992 yılından başlayarak özel tiyatroların sundukları projelere katkı ve destek biçiminde uygulanmaktadır" (Şener, 1998, s. 321). Şener'in vurguladığı gibi bu desteğin miktarı ve dağıtımında gözetilen ölçütler daima tartışma konusu olmuştur. Günümüzde özel tiyatroların bir başka yardım kaynağı özel sektördür. Özel kuruluşlar proje bazlı kişi, topluluk, oyun ya da festival gibi kapsamlarla 'sponsor' adıyla destek olmaktadır. Ama bu da geçici bir çözümden öteye gidemez. Kurulu düzeni olan ödeneksiz bir özel tiyatronun hayatta kalabilmesi için bundan çok daha fazlasına ihtiyacı vardır.

Tiyatronun finansal kaynak bulma ve devlet-tiyatro ilişkisi tarihin her döneminde tartışma konusu edilmiştir. Sanata, dolayısıyla tiyatroya finansal destek verilmesi fakat karşılık olarak sanatsal ve

ideolojik içeriğe karışılmaması, bu ilişkinin bir denetleme mekanizmasına dönüşmemesi beklenir. Diğer taraftan kurumsal mali yapıların denetlenmesi de ayrı bir zorunluluk ve prosedür içerir. Yani mali destek uğruna çeşitli bakımlardan denetlenmek ile gişe gelirinden başka mali kaynağı olmayan ama kendisini daha ‘bağımsız’ hissederek sanatsal üretimde bulunmak, bu konunun en belirgin çelişkisidir. Kısaca ödenekli ve ödeneksiz tiyatrolar bağımlılık, özgürlük, gişe kaygısı, bağımsız üretim kavramları ekseninde yer alırlar. Konur’a göre “maliyetlerle gişe gelirleri arasındaki açık da günden güne büyümektedir. ... tüketicinin (izleyicinin) satın aldığı ürün doğrudan doğruya sanatçının harcadığı emekle özdeşleşen gösterimdir” ve bu anlamda kopyalanamaz, çoğaltılıp satılamaz, tekrar izlenemez (Konur, 2001, ss.12,13).

Ödeneksiz, bir başka deyişle mali destek al(a)mayan ve bağımsız kalmayı seçen tiyatrolar sadece ülkemizde değil 1960’lı yıllardan itibaren Avrupa ve Amerika’da da gerek yapısal, gerek sanatsal olarak nitel ve nicel çeşitlilik göstermişlerdir. Sokullu, kurulu düzen / ana akım tiyatroların alternatiflerine 1960’lı yıllarda –özellikle İngiltere’de– bir çeşit yıkıcılık anlamı da taşıyan *underground*, 1970’lerde *fringe* denildiğini belirtir. Ayrıca alternatif ifadesinin 1968 Paris öğrenci olayları ile Amerika Birleşik Devletleri’nde Vietnam Savaşını protesto amacı güden eylemlerin egemen politika karşıtı bir çizgiyi buluşturduğunu, ek olarak politik, ekonomik ve ideolojik olarak karşı duran, farklı seçenekler sunan, başka bir yol izleyen toplulukları tanımladığını anlatır (Sokullu, 1988, s. 51). 1990’lara gelindiğinde Türkiye’de ana akım dışındaki tiyatroların sadece sanatsal ve ideolojik olarak değil, yapısal açıdan da alternatif çözümler ürettiği gözlenir. Sahneleme, salon biçimi, oyunculuk, seyirci ilişkisi ve akla gelen ne varsa hepsine alternatif, avangart yaklaşımlar sunulmuştur (Pekman, 2010, ss. 321-322). Tarlabası’ndaki metruk bir binada kurulan İstanbul Sanat Merkezi (İSM) ile belirginleşen, Kum-Pan-Ya (Naz Erayda – Kerem Kurdoğlu), Tiyatro Oyunevi (Mahir Günşiray), Tiyatro Pera (Nesrin Kazankaya) ve sayılamayacak kadar çok ve değerli toplulukla bugünlere ulaşan bağımsız tiyatrolar, apayrı ve büyüleyici bir serüvendir, başka akademik araştırmaların konusu olmaya açıktır. 5. Sokak Tiyatrosu, Tiyatro Stüdyosu, Krek Tiyatro, Studio Oyuncuları (Şahika Tekand), DOT (Murat Daltaban), Bilsak Tiyatro Atölyesi, TEM Yapım (Ayşe Selen- Şehsuvar Aktaş), Altıdan Sonra Tiyatro (Yiğit Sertdemir, Gülhan Kadim, Seyfi Erol, Aslı Can Kortan, Selin Girit, Erkan Kortan, Seda Yürük, Ömer Erzurumlu, Onur Kahraman), Boğaziçi Tiyatro Topluluğu, Tiyatro Boyalı Kuş (Jale Karabekir-Zeynep Kaçar), Maya Sahnesi (Nihal Koldaş), Oyuncular Tiyatro Kahve, Tiyatro Z (Bengi Heval Öz - Cem Kenar) ve GalataPerform (Yeşim Özsoy) hatırlanması gereken topluluklardır.

Bağımsız tiyatro topluluklarının ürettiği çözümler ve gösterdiği çeşitlilik içinde, özellikle 1990’ların sonlarından itibaren kadın tiyatro sanatçılarının kendi isimleriyle anılan, dolayısıyla onların dünya görüşleri ve sanat yöneticilikleri etrafında şekillenen topluluklar dikkati çekmektedir. Bu topluluklar İstanbul’da kurulmuş ve bugüne kadar varlığını sürdürmeyi başarmış alternatif tiyatro topluluklarıdır. Sözü geçen sanatçıların bazıları Şahika Tekand, Nesrin Kazankaya, Jale Karabekir, Yeşim Özsoy ve Zeynep Kaçar’dır. Her biri farklı bir üslup benimsemiş, farklı bir estetik ve ideolojik çizgi izlemiş isimlerdir.

Bu sanatçıları ve tiyatro topluluklarını nitelemek için *ekol*, *mentor*, *lider* gibi çeşitli kavram ve sözcükler düşünülmüştür. *Ekol* sözcüğü Fransızcadan Türkçeye geçmiştir ve Türk Dil Kurumu sözlüğünde *okul* üst başlığının 3. Maddesi olarak “bir bilim veya sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akım, ekol” (TDK) şeklinde tanımlanmaktadır. Bu bağlamda çalışmaya konu olmuş tiyatro sahibi, yöneticisi, sanat yönetmeni, oyuncusu, yazarı, rejisörü, eğiticisi, sahibi gibi farklı rolleri üstlenmiş kadınlar için böyle bir ifadenin kullanılması mümkündür. Kavramsal olarak Yunan Mitolojisi’ne kadar uzanan *Mentor* kavramı ise “deneyimi az çalışanın işi ve kişisel yaşamı

ile ilgili yeni şeyler keşfetmesine yardımcı, rehberlik ve destek sağlayan, yaşça daha büyük ve daha deneyimli olan birisi” (İbrahimoğlu, 2013, s. 142) anlamına gelmektedir. Son yıllarda kişisel gelişim ve kariyer gelişimi içinde sıkça kullanılan *mentor* sözcüğü yönetsel ve idare bağlamında değil de daha çok çalışanın gelişimi, yol göstericilik bağlamıyla kullanılan bir ifadedir (Ceylan, 2004). Yukarıda isimleri belirtilen kadın sanatçıların eğitimci rolleri de düşünüldüğünde bu ifade çok uzak değildir, fakat sanatçıların eylemlerini ancak kısmen tanımlayabilir. Lider sözcüğü ise “önder, şef, bir partinin veya bir kuruluşun en üst düzeyde yönetimiyle görevli kimse, bir yarışmada başta bulunan takım veya yarışmacı” (TDK) şeklinde tanımlanmakta ve literatürde daha çok politika ve istihdam bağlamında yer almaktadır. Liderliğin “hedeflenen amaçlara ulaşmak için örgütün diğer elemanlarını etkileme, motive etme ve yönlendirme yeteneği” (Hellriegel ve Blocum’dan aktaran: Arıkan, 2003, ss. 1-2) ve “grupta bir kişinin diğer üyelerin davranışlarını ortak bir amaç doğrultusunda etkilediği ve kontrol ettiği bir süreç” (Denmark’tan aktaran Arıkan, 2003, s. 2) şeklindeki tanımları bu çalışma için gözönünde bulundurulmuş üç ifadeden en uygunu gibi görünmektedir. Bu bağlamda liderlik, lider olmak başlıkta da vurgulandığı gibi bu çalışma için belirleyici bir ifadedir.

Çalışmada kullanılan bir başka belirleyici ifade ‘tiyatro yapılanması’dır. Bu ifade ile metin, oyunculuk, yönetmenlik, tasarım, performans gibi tiyatro sanatını ilgilendiren kavramların yanı sıra tiyatro grubu, tiyatro mekânı, tiyatro işletmesi gibi tiyatronun kurumsal yanını ilgilendiren kavramları buluşturan bir bütün kastedilmektedir.

Bu çalışma Türkiye’deki alternatif, avangart, deneysel tiyatro toplulukları üzerine üretilmiş bilimsel araştırma ve incelemelerin azlığı nedeniyle zorunlu olarak sınırlı bir kaynakçaya dayanmaktadır. Avrupa ve Amerika tiyatrolarının özellikle 1960 sonrası deneysel, avangart, alternatif uygulamaları çok çeşitli açılardan incelenmiş, geniş bir bilimsel alanyazını biriktirilmiştir. Ülkemizde ise Cumhuriyet öncesi ve sonrası sahne sanatları bağlamındaki temel kaynaklar ancak 1990’ların başına kadar uzanmaktadır. Bir başka deyişle Türkiye tiyatrosunun 1990’lı yıllara kadarki süreci üzerine gerek tarihçe, gerekse yazar / metin inceleme ve değerlendirmeleri bakımından çok sayıda çalışma yapılmıştır. Fakat özellikle Türkiye’deki özel ve alternatif tiyatro yaşantısı bağlamında 1990 sonrası odak alan çalışmalar sayıca sınırlıdır. Bu konuda bazı nedenler düşünülebilir: Bu nedenlerin ilki genel anlamda ödeneksiz tiyatrolarda kurumsallaşmanın bürokratik süreçlerinin olmaması, dolayısıyla belge bırakmamış, biriktirmemiş olmalarıdır. Bu toplulukların bir kısmının kısa ömürlü olması, toplulukların isim, mekan, kadro vb. değişimler yaşaması, dolayısıyla süreklilik göstermemeleri bir başka neden olarak düşünülebilir. Tarihin yakın olması, yeterince uzak açıyla konuya yaklaşmanın mümkün görülmemesi de akademik çalışmaların henüz yapılmamış olmasına bir ihtimaldir.

1990 sonrası Türkiye tiyatrosuna ilişkin az sayıdaki çalışma düşünüldüğünde daha çok yazar eksenli, oyun metni odaklı çalışmalar akla gelmekte, fakat özellikle İstanbul’u merkez alan alternatif / özel / bağımsız / ödeneksiz tiyatro hareketini konu alan çalışmalara ne yazık ki pek rastlanmamaktadır. Sevinç Sokullu’nun Alternatif Tiyatro Serüveni başlıklı önemli makalesi (Sokullu, 1988) bu konuya parmak basar fakat 1990 sonrası kapsamaz. Diğer taraftan yüksek lisans ve doktora düzeyinde tez çalışmaları bulunsa da bunların çoğu henüz kitaplaşmamış, yaygın okumaya sunulmamış durumdadır. Bu bağlamdaki en önemli kaynak 2010 İstanbul Kültür Başkenti etkinlikleri bütçesi ile gerçekleştirilmiş, çok yazarlı, kapsamlı bir araştırma kitabı olan *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları* adlı geniş çalışmanın Yavuz Pekman imzalı 2. Cildir (2010). Bu kitap özellikle Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş ve çevresini kapsayan tarihi ve günceli içinde barındıran bir tiyatrolar kronolojisidir. Tahsin Konur’un *Devlet - Tiyatro İlişkisi* (2001) başlıklı çalışması, tüm zamanlarda tiyatro yapılanmalarının ekonomik modellerini ayrıntılı bir şekilde sunduğu için çalışmamız bağlamında

eşsiz bir karşılaştırma unsuru olarak kullanılmıştır. Çalışmanın odağını teşkil eden Yeşim Özsoy ve Galataperform üzerine özel ve ayrıntılı bir çalışma ise bulunmamaktadır. Ayşegül Yüksel'in *Türkiye'de Yazar Tiyatrosu* (2009) başlıklı makalesinde bu çalışmanın odak noktası olan Yeşim Özsoy ve Galataperform'a geniş yer verilmesi bu boşluğu bir parça da olsa doldurmaktadır. 2017 yılında gösterime giren, yapımcılığını ve yönetmenliğini Hakan Dursun'un üstlendiği *Perdesiz Sahneler* adlı belgesel film İstanbul'da dikkati çeken bağımsız tiyatro hareketini tiyatro sahipleriyle röportajlara başvurarak sunmuştur. İçinde Yeşim Özsoy'a da geniş yer verilmiştir. Bu tiyatro hareketine sosyolojik bir yaklaşım da Cansu Karagül'ün *Alternatif Tiyatrolar* kitabı ile sunulmuştur ancak bu kaynak da tiyatro kuramları alanında boşluğu tek başına dolduramamaktadır.

Biraz da sayılan nedenlerle bu araştırmanın amacı, 1990 sonrası alternatif tiyatroların arasından sıyrılan, kadınların kurduğu, yazdığı, yönettiği, oynadığı tiyatro topluluklarından birinin örnek olarak incelenmesidir. Bu bağlamda incelenmek üzere Galataperform ve Yeşim Özsoy'un çalışmaları seçilmiştir. Araştırma konusu olan ve lider olarak nitelenen kadın sanatçıların ortak özellikleri araştırmanın çerçevesini oluşturmuştur. Bunlar şöyle sıralanabilir: kendi tiyatro topluluklarını kurmuş olmak, topluluğun idari yöneticiliğini üstlenmek, topluluğun sanatsal faaliyetlerini ve sanat politikalarını belirlemek, oyun yazmak, oyun yönetmek, oyunculuk yapmak, eğitim vermek.

Araştırmanın amacı doğrultusunda araştırmanın temel soruları şunlardır: seçilen örnekte ekonomik bir işletme olarak özel tiyatro yönetimi nasıl yapılmış / yapılmaktadır? Sanatsal yönetim (genel sanat yönetmenliği) bağlamında tiyatro yönetimi nasıl yapılmış / yapılmaktadır? Kadın sanatçı / yönetici, kurumu içindeki sanatsal / idari süreçte benliğini nasıl oluşturmuş / oluşturmaktadır? Yukarıdaki bağlamların ışığında sanat dünyası içinde büyük organizasyonun başını çeken kadın yönetici olarak nasıl bir model oluşturmuş, neden ve nasıl tercihler yapmıştır? Bu noktada belirtilmesi gereken bir not, konunun kapsamının genişliği ve bu çalışmada ancak bir diliminin sunulduğudur.

Yöntem

Bu araştırma Nitel Araştırma yöntemi ve Durum Çalışması deseniyle çalışılmıştır; nitel araştırma yönteminin uygulanması ve çerçevesi için Creswell'in (2016) yöntemle ilişkin yaklaşımı ve araştırma izleği benimsenmiştir. Desen olarak durum çalışmasının seçilmesinin gerekçeleri şöyle açıklanabilir:

Nitel araştırma Etnografik, Antropolojik, Durum, Fenomenolojik Araştırma ile Teori Geliştirme (kuram oluşturma, gömülü kuram da denilmektedir) gibi pek çok alt yöntemle sahip bir araştırma şeklidir. Nitel Araştırma "bireylerin bakış açılarını yaşadıkları bağlamlarda inceleyerek insanların yaşamlarının karmaşıklığını anlamayı içerir. Nitel araştırma yöntemi bilmek ve anlamamanın tamamen farklı bir yoludur" (Wang, 2008:285). Bu yöntem belirlenen bir konuyu keşfetmeyi, anlamayı, insan yaşantılarını sayılar ve oranlar ile değil deneyimler bağlamında açıklamayı amaçlar. Araştırma, yaşantının deneyimleri üzerine odaklanmış, bu bağlamda Durum Çalışması deseni benimsenmiştir. Türkiye'de alternatif tiyatrolar çeşitli sorunlarla baş başadılar ve bu sorunlar çoğu zaman hedefledikleri noktaya ulaşmalarını engellemektedir. Bu tiyatro topluluklarının işleyişindeki parametreleri tartışmak hem tiyatro yöneticilerine hem de kültür politika yapımcılarına alan ile ilgili bilgi aktarabilmek umuduyla da bu çalışma Durum Çalışması deseniyle yürütülmüştür. Deseni biraz daha açıklamak gerekirse:

"Durum çalışması araştırmanın hem ürünü hem nesnesi olabilecek nitel araştırma içerisindeki bir desen türüdür. Durum çalışması araştırması, araştırmacının gerçek yaşam, güncel sınırlı bir sistem (bir durum) ya da belli bir zaman içerisindeki çoklu sınırlandırılmış sistemler

(durumlar) hakkında çoklu bilgi kaynakları (örneğin gözlemler, mülakatlar, görsel-işitsel materyaller ve dokümanlar ve raporlar) aracılığıyla detaylı ve derinlemesine bilgi topladığı, bir durum betimlemesi ya da durum temaları ortaya koyduğu nitel bir yaklaşımdır. Durum çalışmasındaki analiz birimi birden fazla durum veya tek bir durum olabilir” (Creswell, 2016, s 97).

Creswell’e göre bir keşif, bir grup ya da evreni çalışma, kolaylıkla ölçülemeyen değişkenleri belirleme veya susturulmuş sesleri duyma ihtiyacından dolayı gereklidir (Creswell, 2016, s. 48). Bu bağlamda çeşitli nedenlerle daha önce çalışma yapılmamış GalataPerform ve Yeşim Özsoy hakkında bir araştırma yapmak için durum çalışması desen olarak seçilmiştir.

Araştırmanın evreni İstanbul’da Beyoğlu ve çevresinde çoğalan Alternatif Tiyatro Topluluklarıdır. Kimi kaynaklarda öteki tiyatro, kimilerinde avangart, bağımsız ya da özel tiyatro olarak anılırlar. Aslen öncü veya çağdaş tiyatro örnekleri olarak anmayı tercih ettiğimiz bu gruplar mekân, metin, oyunculuk, işletme ve tiyatronun işlevi açısından konvansiyonel olana karşı çıkan ve organik bağı bulunmayan bir sanatçı kümesi olarak tanımlanabilir.

Araştırmanın örnekleme ise bu tiyatro topluluklarının öncü temsilcilerinden, Beyoğlu’nda bulunan Galataperform tiyatro topluluğunun kurucusu, yöneticisi, yazar, yönetmen, oyuncusu, Yeşim Özsoy’dur. Özsoy’un seçilme nedeni Galataperform’un kuruluş aşamasından bugüne kadar kesintisiz bir şekilde üretime devam etmiş olması, ulusal ve uluslararası platformda isminin tanınır olması, türlü ekonomik sorunları aşabilmiş olması ve estetik çizgisini sürmesidir.

Creswell’e göre dört temel nitel bilgi kaynağı vardır: görüşmeler, gözlemler, dokümanlar ve görsel-işitsel materyaller (Creswell, 2016 s. 51). Bu çalışmada veri toplama aracı olarak yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi kullanılmıştır. Galataperform’un kurucusu ve yöneticisi, yazar, yönetmen ve oyuncu Yeşim Özsoy ile 15/04/2017 tarihinde kendi ofisinde görüşme yapılmıştır.

Araştırmanın amacına yönelik açık uçlu sorular hazırlanmıştır. Görüşme sırasında bu temel sorulara sonda sorularla destek oluşturulmuştur. Yöntem bakımından olayın ‘nasıl’ ve ‘ne şekilde’ gerçekleştiği ve sürdüğünü anlamak için sorular düzenlenmiştir. Araştırmaya ilişkin hazırlanan ve yöneltilen sorular şunlardır:

- Ekonomik bir işletme olarak özel tiyatro yönetimini nasıl gerçekleştiriyorsunuz?
 - Ekonomik açıdan tiyatronun yönetimini nasıl ele alırsınız?
 - Kaynak bulma, kaynak oluşturma konusunda ne gibi çözümler oluşturuyorsunuz?
 - Devletten bu konuda destek aldığınız oluyor mu?
 - Uluslararası kaynaklara başvuruyor musunuz?
 - Kendi gişenizden tiyatroyu geçindirecek miktarlar edinebiliyor musunuz?
 - Tiyatronun idari alanıyla ilgili nasıl işleyişler yürütüyorsunuz?
 - İşe alma, işten çıkarma gibi prosedürleri nasıl ele alıyorsunuz?
 - Vergi, stopaj muhasebe gibi konuları nasıl idare ediyorsunuz?
 - Dekor, kostüm, mekan kirası, elektrik turne ve organizasyon masraf kalemleri ve bunların belirlenmesi konusunda yıllık sistematik bir çalışmanız var mı?
 - Pazarlama, tanıtım, reklam, halkla ilişkiler gibi konulara bakış açınız ve yürütmeniz nasıl ilerliyor?
 - Bilet satış, toplu satış gibi faaliyetler nasıl ilerliyor?
 - Yıllık bütçe planı uygulaması yapıyor musunuz?

- Sanatsal yönetim (genel sanat yönetmenliği) bağlamında tiyatro yönetimini nasıl gerçekleştiriyorsunuz?
 - Genel sanat yönetmeni olarak karar verme mekanizmasını nasıl oluşturduunuz?
 - Repertuar oluştururken nelere dikkat edersiniz?
 - Yıllık sanatsal faaliyet planınızı nasıl oluşturuyorsunuz?
 - Tiyatronuzun çatısı altında çeşitli organizasyonlar düzenliyorsunuz. Görünürlük Festivali, Yeni Metin Yeni Tiyatro gibi. Bu organizasyonları da siz mi yönetiyorsunuz? Nasıl bir yönetim süreci bu? Tiyatro yönetiminden farklı bir şey olsa gerek...
 - Eğitim programları ve seminerler düzenliyorsunuz. Bunların organizasyonları nasıl yapıyor?
- Kadın sanatçı, kurumu içindeki yaratı süreci ve sanatçılık bağlamında benliğini nasıl oluşturmakta?
 - Bir oyun yazarken ne gibi konulara eğiliyorsunuz? Neler sizin için daha önemli?
 - Yazarlık yaratı süreci esnasında sadece sanatçı kimliğiniz mi var yoksa başka parametreler de giriyor mu?
 - Yönetmen olarak ne gibi eğilimleriniz var? Kullandığınız yöntemlerle ilgili bilgi verebilir misiniz?
 - Bazı oyunlarda kendiniz de rol alıyorsunuz. Oyunculuk sürecinizle ilgili bilgi verebilir misiniz?
 - Bir prodüksiyonun hem yazarı hem yöneticisi olup hem de bütün bu işleri yürütmek nasıl bir durum?
 - Niçin yalnız çalışıyorsunuz?
 - Başka gruplarla ortak sanatsal çalışmalar yaptınız mı hiç ?
 - Niçin ödenekli konvansiyonel bir sanat anlayışının çatısı altında olmayı tercih etmediniz?
 - Bu tiyatroyu kurmaktaki amacınız ve hülyanız neydi?
 - Neden kendi adınızın altında varoluşu seçtiniz?
 - Kadın olmanızın bütün bunlarda bir etkisi var mı sizce?
 - Kendiniz yönetiminizde, grubu bu şekilde tutmanızda cinsiyetin sizce bir önemi var mı?

Katılımcıya görüşme öncesi araştırmanın amacı ve çerçevesi hakkında bilgi verilmiş, sunduğu verilerin bilimsel bir çalışmada kullanılacağı kendisine açıklanmış, katılımcıdan buna rıza gösterdiğine dair izin yazılı olarak alınmıştır. Görüşmenin yanında Özsoy'un yazdığı metinler okunup incelenmiş, internet ortamında hakkında yazılanlar araştırılmış, haberler derlenmiştir. Söz konusu veriler çok geniş bir yer kapladığından bu yazının kapsamı dışında bırakılmıştır.

Verilerin Analizi: Creswell'e (2016, s. 199) göre durum çalışması analizi durumun ve ortamın detaylı bir betimlemesini yapmaya bağlıdır. Bu çalışma için yarı yapılandırılmış görüşmelerle toplanan ve yukarıda belirtilen detaylı betimlemeyi sağlayacak veriler görüşme sırasında ses ve görüntü kaydı olarak sabitlenmiş, bu görüşmeler deşifre edilerek MS Word dosyasına aktarılmıştır. Araştırmanın temel soruları bağlamına sadık kalınarak veriler kodlanmış, ayrıca kronolojik bir izlek gözetilmiştir. Veriler genel bir yaklaşım olarak betimleyici analiz ile aktarılacaktır.

Bulgular ve Yorum:

Yeşim Özsoy ve GalataPerform üzerine toplanan veriler, araştırmanın temel soruları bağlamında beş başlık altında sunulmuştur:

- Yeşim Özsoy, yaşamöyküsü ve genel bilgiler.

- Ekonomik işletme olarak varoluş
- Sanat yönetimi ve sanatsal vizyon (projeler/festivaller/atölyeler/üretim)
- Sanatçı benlik ve yaratıcı süreç
- Kadın benliğinin kurumun işleyişindeki etkisi

Yeşim Özsoy, yaşam öyküsü ve genel bilgiler

Yeşim Özsoy 1972 yılında doğmuş, iki çocuk annesi, tiyatro mesleğini 18 yıldır (1999'dan bu yana) sürdüren, kendisini yazar, yönetmen, oyuncu ve tiyatro yöneticisi olarak tanımlayan, yüksek lisans mezunu bir sanatçıdır. Lisans eğitimini Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde tamamladıktan sonra Stüdyo Oyuncuları'nda oyunculuk eğitimi almış, ardından Northwestern Üniversitesi Performans Araştırmaları Bölümü'nde yüksek lisans yapmıştır. GalataPerform'un kurumsal kimliğini oluşturmuş bugüne kadar geçen 15 yıl boyunca aktif çalışmış, bugüne kadar 11 oyun yazmış, yönetmiş yurtdışında ve yurtiçinde çeşitli festivallerde ülkesini temsil etmiş, pek çok yazarlık ve yönetmenlik ödülü almış bir tiyatro yöneticisidir.

Özsoy'un eğitimi yurt içi ve yurt dışı olarak iki aşamada gerçekleşmiştir. Boğaziçi Üniversitesi'nde Sosyoloji eğitimi alırken katıldığı Stüdyo Oyuncuları'nda önce öğrenci sonra eğitmen ve oyuncu olarak çalışmıştır. Ardından eğitim için Amerika'ya gitmiş, New York'ta bir süre Columbia Üniversitesi, Sarah Lawrence Koleji gibi okullardan oyunculuk, tiyatro teorisi ve yönetmenlik dersleri aldıktan sonra Chicago'da Northwestern Üniversitesi'nde disiplinler arası bir bölüm olan Gösteri Araştırmaları Tiyatro Teorisi Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine başlamıştır. Aynı bölümden "Omens of the Past and the Paradise of the Future, Tracing the Performance of Nationality in Turkish Theater through Historical Narratives" (1997) (Geçmişin Şeytanları ve Geleceğin Cenneti, Tarihsel Anlatımlar Yoluyla Türk Tiyatrosunun Milliyetçilik Performansının İzleği) başlıklı yayınlanmamış MA tezi ile mezun olmuştur.

Yeşim Özsoy Ekim 2001'de İstanbul'a dönmüş, kısa süre sonra Ve Diğer Şeyler Topluluğu'nu kurmuştur. Bu toplulukla birlikte *Oyun Alaturka, Ev – Kakofonik Bir Oyun, Sene 2084, Aksak İstanbul Hikâyeleri, Playback, Son Dünya, Noter, 3. Evren, Yüzyılın Aşkı* ve *Yola Çıktığım Gün Sakin Serin Bir Sabahtı* gibi oyunları yazıp yönetmiştir. 2003'te Galata Kuledibi'nde GalataPerform adında bir performans mekanı kurmuştur. GalataPerform 2004'ten itibaren oyunlara, performanslara, çeşitli proje ve etkinliklere (örneğin Görünürlük Projesi 2004-2012, Performans Günleri, Yeno Ceno Müzikarma, Yeni Metin Yeni Tiyatro gibi), festivallere ev sahipliği yapmaktadır. Bu projelerden Yeni Metin Yeni Tiyatro Projesi halen devam eden ve uluslararası bir yapıya sahip oyun yazarlığı alanında öncü bir projedir. 2009-2010 tiyatro sezonunda Wiesbaden Devlet Tiyatroları'na davet edilerek *Türkiye-Almanya 0-0* adlı oyunu yazıp yönetmiştir. 2010'dan sonra kendi yazıp yönettiği *Yüzyılın Aşkı, Yola Çıktığım Gün Sakin Serin Bir Sabahtı* adlı oyunlar dikkati çeker. Yeşim Özsoy halen Yeni Metin Yeni Tiyatro Projesi kapsamında oyun yazarlığı atölyeleri düzenlemektedir. 2012'den bu yana aynı adlı festivalin direktörlüğünü yapmakta, 2015 sezonundan beri ise yazarlığın yanı sıra yönetmenlik ve oyunculuk atölyeleriyle bir okul haline gelen projede yeni yazarlar, yönetmenler yetiştirmeyi amaçlamaktadır.

Özsoy aynı zamanda ÇGSG (Çağdaş Gösteri Sanatları Girişimi), DAGS (Disiplinler Arası Genç Sanatçılar), OYÇED gibi dernek ve oluşumlarda, ayrıca 2015 Mayıs ayında Bağımsız Tiyatro Birliği'nin kurucu üyeleri arasında yer almıştır. Özsoy'un mesleki örgütlenme bağlamında da düşünüp çalıştığı görülmektedir.

GalataPerform ise 2003'te Özsoy tarafından kurulan bir gösteri sanatları mekanı olarak tanımlanabilir. Özsoy'un 2001'de kurduğu Kırmızı Elma ve Diğer Şeyler Topluluğu adlı grupların GalataPerform için bir hazırlık olduğu söylenebilir. Özsoy Ve Diğer Şeyler Topluluğu ile on bir oyun yazmış, yönetmiş ve yapımını üstlenmiştir. 2012'de GalataPerform/Vedst adını alan topluluk kısa süre sonra GalataPerform/Yeşim Özsoy Tiyatrosu adıyla çalışmaya başlamıştır. Aynı yıl Yeni Metin Yeni Tiyatro projesinin, GalataPerform mekanının oluşumunda katkısı büyüktür. *İz, Dil, Kabuk* bu proje kapsamında üretilen ve başarı kazanan oyunlardan bazılarıdır. *İz* ile Afife Tiyatro Ödüllerinde En İyi Yönetmen adayı olmuş, oyun yurt dışında çeşitli festivallerde sahnelenmiştir. Bu oyun 2016'da yeniden gösterime girer ve topluluk bu oyun için Galata'daki eski bir evi özel bir sahneleme mekanına dönüştürür. *İz* gibi *Yaşlı Çocuk* da dijital araçların kullanıldığı bir oyundur.

Yeşim Özsoy çalışmalarıyla pek çok ödül kazanmıştır. Bunlar kronolojik olarak şunlardır: 2006'da *Aksak İstanbul Hikayeleri* adlı oyunuyla Afife Tiyatro Ödüllerinde Cevat Fehmi Başkut Yazar Ödülü, 2007'de *Son Dünya* adlı oyunuyla Direklerarası Seyirci Ödüllerini / Yenilikçi Tiyatro Ödülü, 2009'da *3. Evren* adlı oyunuyla Direklerarası Seyirci Ödüllerini / Yenilikçi Tiyatro Ödülü, 2011'de *Yüzyılın Aşkı* ile Tiyatro Dergisi En İyi Kadın Oyuncu Ödülü, 2017'de *Yaşlı Çocuk* ile Direklerarası Seyirci Ödüllerini / Özgün Yeni Oyun ödülü. Ayrıca Özsoy'un oyunları İtalyanca, Katalanca, Fransızca, Almanca ve İngilizce'ye çevrilmiştir.

Ekonomik işletme olarak varoluş

Ekonomik işletme olarak GalataPerform'un işletim biçimini Özsoy üç döneme ayırarak tanımlamıştır. Özsoy 2002-2008 yılları arasını "görünür olma ve rüştünü ispatlama yılları", 2008-2014 yıllarını "fonlardan yararlanma, yurt dışı ve yurt içi kaynaklara ulaşmanın getirdiği yeni kan" ve 2014-2017 yıllarını ise "devlet desteğinin ve uluslararası fonların el çekmesiyle başlayan bunalım yılları" olarak tanımlamıştır. Özsoy'a göre tiyatro ekonomik işletme ile sanatsal yaratının kesiştiği çetin bir alandır ve dönem dönem farklı olanaklarla çalışılsa da temelde eylem ve problem aynıdır:

"... biz her sene gerilla eğitimi yaşıyoruz. O da nedir? Bütçe yok. Nereden bütçe bulabilirim. Bulduğum bütçeyi nasıl ayakta tutabilirim? Projeyi nasıl yapabilirim? Oyunu nasıl yapabilirim? Bununla ilgili sürekli bir problematik içerisindeyiz." (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı).

Görünür olma ve rüştünü ispatlama yılları 2002-2008 arasını kapsamaktadır. Özsoy yeni kurulmuş ve henüz tanınmayan bir tiyatronun işletme olarak bu yıllarda maddi bir kazanç sağlamasının pek mümkün olmadığını belirtmiş, kendi kurduğu ve çalıştığı topluluğu da bu çerçevede değerlendirmiştir. Bir tiyatro topluluğunun tiyatro işletmesi olarak kuruluşunun ilk yıllarında iki temel problemle karşı karşıya kaldığının altının çizilmiş olduğu belirtilebilir. İlki alternatif çalışmalar yapan dar seyirci odaklı çalışan tiyatroların gişe sıkıntıları, ikincisi ise yeni kurulmuş bir topluluğun destek ve fonlara, özellikle de devlet kurumlarının fonlarına başvurabilecek belgelenebilir deneyimlerinin olmaması. Ve Diğer Şeyler Topluluğu da imlenen yıllarda bir 'gişe tiyatrosu' değildir ve geniş seyirci topluluklarına hitap eden oyunlar sahnelememiştir. Topluluğun alternatif çalışmalara odaklanması dar bir seyirci topluluğuna oyun sahnelemeyi getirmiş, dolayısıyla yeterli bir gişe gelirine ulaşılmamıştır. Genç topluluklar konusunda Özsoy'un "Kültür Bakanlığı'na başvuracak kadar bir şeceremiz yoktu" diyerek vurguladığı ikinci sorun da son derece önemlidir. Yapım bütçesi bir tiyatro topluluğu için kuşkusuz vazgeçilmezdir. Burada tiyatro yöneticisi olarak Özsoy'un çözümü meslektaşından destek alarak kendisinin ürettiği görülmektedir:

"2002-2008 arasındaki dönemde Görünürlük çerçevesi etrafında, yurtdışıyla birtakım ufak exchange projeleri ya da performans günleri gibi, Deniz'in de perspektifiyle, birlikte

yönettiğimiz disiplinler arası bir program yarattık. Aynı zamanda da bütçeyi bu tür projeler etrafında şekillendirdik. Ekonomik olarak Görünürlük Projesi milat oldu bizim için çünkü Büyükşehir Belediyesi'ne projeyi Deniz Aygün'le beraber sunduğumuzda bütçe alabildik.” (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı)

Tiyatroya ekonomik kaynak bulma konusunda kendi girişlerine nazaran fonların ve devletten gelebilecek desteğin önemine değinen Özsoy sanatsal üretim için gereken kaynağı yaratma ve genişleme sürecini şöyle özetlemiştir:

“Bu bütçe başta küçüktü. Sonra daha da büyüterek, projeyi büyüterek, bir festival haline getirerek her sene hem tiyatroya bir bütçe kazandırdığımız hem de Görünürlük adında bir projeyi de işletebildiğimiz bir formül oluşturduk. O yüzden de kendi bölgemizle olan ilişkimizi perçinlemek ve aynı zamanda mekanın görünürlüğü üzerinde çalıştığımız noktada bu proje aynı zamanda tiyatroya düzenli bir bütçe kazandırdı.” (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı)

Bu örnek, yaratıcılık ile maddi kaynak arayışı arasında anlamlı ve verimli bir ilişkiyi göstermektedir. Özsoy bir sanatçı ve tiyatro işletmecisi olmayı aynı başlıkta buluşturmuş ve birbirini etkileyen, geliştiren bir çözüm üretmiştir. Özsoy burada tiyatro yöneticisi / yapımcı olarak mı, sanatçı olarak mı davranmıştır? Kazanca dönüşecek bir sanat etkinliğini projelendirmek nasıl, nerede öğrenilebilir? Bu yaratıcı, parlak bir fikir olarak görünebilir, ancak çok yönlü olarak incelenmesi, değerlendirmesi gerekir ve ayrı bir araştırmanın konusudur.

Ekonomik işletme olarak varoluş başlığında ikinci evre olarak Özsoy'un imlediği evre 2008-2014 yılları arasındaki fonlardan yararlanma, yurt dışı ve yurt içi kaynaklara ulaşmanın getirdiği yeni kan başlıklı evredir. Bir tiyatro topluluğu olarak altı yıl süren bir projeyi (GÖRÜNÜRLÜK) gerçekleştirmek, ‘rüştünü ispatlamak’ ve tanınmak için yeterli bir zamandır. Bu evrede tiyatro topluluğunun belgelenebilir çalışmaları ile kendisine bir çalışma geçmişi hazırladığını söylemek mümkündür. 2007/2008 sezonundan başlayarak Yeşim Özsoy, beş yıl boyunca devletin özel tiyatrolara verdiği maddi destekten, ayrıca çeşitli özel kuruluşların ve kültür merkezlerinin çeşitli desteklerinden, uluslararası kültür fonlarından yararlanmıştır. 2007’den 2013’e kadar Kültür Bakanlığı’ndan destek alan Özsoy, bu destek için yerine getirilmesi gereken koşulları öğrendiklerini, uyguladıklarını belirtmiştir. GalataPerform’un kurulduğu ilk yıllara tekabül eden bu evrede Özsoy ve topluluğu hem Kültür Bakanlığı’nın hem de Büyükşehir Belediyesi’nin desteğini almış, Yeni Metin Yeni Tiyatro Festivali’nin ilki bu dönemde (2012) gerçekleşmiştir. Sözü geçen festival için Açık Toplum Vakfı’ndan da fon alınmış, aynı anda üç farklı kurumdan alınan maddi destek pek çok açıdan ekonomik bir işletme olan tiyatronun parlak bir dönemi olmuştur.

Çeşitli fonların desteği ile parlak bir dönem yaşayan GalataPerform’un 2014-2017 arasını Özsoy, devlet desteğinin ve uluslararası fonların el çekmesiyle başlayan bunalım yılları olarak nitelenmiştir. Bu yıllar bir “gerileme dönemi” şeklinde nitelenmiştir. Önceki farklı fonlardan yararlanan dönemden sonra hiç bir kurumdan destek almadan çalışmaların yürütülmeye çalışıldığı bir dönem yaşanmıştır. Özsoy, aldıkları fonların devam etmemesinin, özellikle devlet desteğinin kesilmesinin nedenini sahneledikleri oyunların ideolojik yapısı ile açıklamıştır. Özsoy’a göre özellikle Gezi olayları sırasında ve sonrasında topluluğun takındığı tavrın fonların kesilmesi ile ilişkilidir:

“2013’te yani Gezi Olayları ertesinde Kültür Bakanlığı Destek Fonu şaibeli oldu, başvurular kabul edilmedi. O sene biz de ‘Kültür Bakanlığına kabul edilen projeler olmamıza rağmen bizim politik ve sanatsal perspektifimiz değişmeyecektir’ diye bir şey yayınladık, çekilmeyi göze alamadık açıkçası ama bunun bakış açımızı değiştirmeyeceğini, politikamızla alakalı

olmadığına ilişkin bir yazı yayınladık ve o yazıdan sonraki sene de bütçeyi alamaz olduk. Tabii başka sebepleri de var. Gezi olayları ile ilgili oyun yaptık Moskova’da okuma tiyatrosu olarak. Hiçbir zaman açıkça söylenmese bile bizim bütçemiz açıkçası 2014’den itibaren kesildi.” (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı)

İdeoloji, iktidar ve sanat arasındaki bağın çeşitli gerginlikler taşıması kültür politikasına bağlıdır ve Türkiye’de ideolojik dönüşümler doğrultusunda sanatın, tiyatronun da bu dönüşümden etkilendiği ortadadır (Birkiye, 2009). Özsoy her yıl bakanlık fonuna başvurduklarını, fakat her yıl farklı nedenlerle reddedildiklerini belirtmiştir. Sürekli değişim gösteren gerekçelerin, başvuruları reddedilen topluluklar için ikna edici olmadığı anlaşılmaktadır. Birkiye’nin imlediği dönüşüm sanatın maddi olarak desteklenme(me)si çerçevesinde kendisini göstermiştir.

“Her sene deniyoruz. Her sene bütçe gönderiyoruz, her sene proje gönderiyoruz ve her sene ret alıyoruz. Farklı maddelerden ret alıyoruz. Mesela bir sene “Biz artık çok uzun süredir alan tiyatrolara vermek istemiyoruz” dediler halbuki Enis Fosforoğlu, Ali Poyrazoğlu var içerde; bunlar, 20 küsur senedir alıyor... bir sene “mekân yetersiz” dediler, onun üzerine ertesi sene “mekânımız yok” diye başvurudum. Bir sene yabancı oyunla başvurudum, belki de bizim Türk oyunlar negatiftir diye. Açıkçası ben biraz savaş verme taraftarıyım. Çok da kenara çekilmektense nereden girebiliriz, nereden sorunu çözebiliriz... En son “TaTo” diye bir oyunu verdik. TaTo yabancı bir oyun, Türkiye’yle alakalı bir şey olmasın, bizim oyunlar biraz politik perspektifi olan oyunlar, sorun belki budur diye düşündük ama yine red aldık.” (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı)

Türkiye, uluslararası kültür fonlarının çeşitli kriterlerini yerine getirmediği için ülke bağlamında fonlar durdurulur. Örneğin Türkiye’nin Yaratıcı Avrupa Kültür Fonu denkleminin dışında kalmasıyla ortak projeler ve ülkelerarası değişim için kullanılan fonlar çeşitli nedenlerle iptal edilir. 2017/18 sezonunda GalataPerform’un da içinde olduğu iki proje bu çerçevede iptal olmuştur. Bu noktada 2008-2014 yılları arası çeşitli iş alanlarında çalışanların daha iyi bir kazançla daha çok üretim içinde oldukları, fakat 2014 sonrasında yurt içi ve dışı fonlar neredeyse tamamen kapandığı için tam bir duraklama dönemine girildiği dikkati çekmektedir.

Herhangi bir maddi desteğe sahip olmayan bir tiyatro topluluğu çalışmalarını nasıl sürdürür? Gişe gelirleri, bir tiyatro topluluğu için hangi koşullarda yeterli olabilir? Gişe gelirlerine odaklanarak sanatsal bir üretimde bulunmak nasıl değerlendirilir? Tüm bunlar tiyatro tarihinin her döneminde tartışılmış başlıklardır, ama belki de en çok ve yoğun şekilde çağdaş sanat içinde yerini bulmuştur. Bu noktada Özsoy tiyatro yapılanmasının ticari boyutunun öne çıktığını vurgulamakta, bunu gerçekçi bir yaklaşımla ele almak gerektiğini ileri sürmektedir:

“Biz şu anda daha çok kültür merkezleri ve yurtdışında kurduğumuz bazı ilişkiler ve atölyelere dayanır hale geldik. Yaptığımız oyunları da artık biraz ticari noktada da düşünmemiz gerekiyor. Kendimizi şöyle bir alanda buluyoruz şu anda: Ticari bir alanda olduğumuzu kabul etmemiz lazım. Çünkü eğer bir tiyatro kendi devletinden para bulamıyorsa, yurtdışından fon bulma imkânı da kesildiyse aslında ticari herhangi bir şirketten hiçbir farkı yoktur. Bununla karşılaşmak durumundayız. Bence bütün tiyatrolar da bunla yüz yüze şu an ve bundan sonraki süreçte. Bir gerileme söz konusu.” (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı).

Durumun gerçekçi bir şekilde değerlendirilmesinden sonra GalataPerform bünyesinde 2012’den bu yana sürdürülen ve ücretsiz gerçekleştirilen Yeni Metin Yeni Tiyatro Projesine ilişkin atölyeler, ücretli eğitim programına dönüştürülmüştür. Bir yıllık ve altı aylık oyun yazarlığı programları haline

dönüştürülen bu proje, topluluğun temel maddi kaynaklarından birisi haline gelmiştir. Bu noktada Özsoy'un yine çözümü sanatsal yaratıcılık ile kazanç dengesini gözeterek girişimci kimliği ile ürettiği söylenebilir. Bu çözüme Cervantes Kültür Merkezi ve Romanya Kültür Merkezi gibi uluslararası kuruluşların küçük destekleri ile tanınmış yazarların bu atölyelere daveti eklenmiştir.

Özel tiyatro işletmelerinin fon bulma sürecinde karşılaştıkları sorunlar benzerdir. Bunların en ilginç, belki de diğer ticari işletmelerden tiyatro işletmesini ayıran özelliği, ücretsiz ya da gönüllü ücretsiz işgücüdür:

“... genel bütçenin % 60'ını alıyorsan % 40'ını kendin bulman gerekir. Biz neyi bulabiliyorduk? İşgücü. Sanatçıların emeği. Bizim kendi ayrı bir hesabımız vardı da paraları yatırıyorduk gibi bir şey olmuyordu...” (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı).

GalataPerform'un çalışanlarının hemen hepsi gönüllülük hesabına dayanır. Sanatçılar para talebinde bulunmaksızın ya da çok az ve düzensiz bir ücrete, düzensiz yaşam koşullarına rağmen gönüllü olarak çalışmaktadırlar. Bu başka herhangi bir ticari kurumda karşılaşılmayacak bir durumdur. Öte yandan Özsoy'da gönüllü çalışmanın avantaj ve dezavantajları olduğunu, ayrıca çeşitli nedenlerle de gönüllü çalışma şekline memnun olmadığını, herkesin emeğinin karşılığını alması gerektiğine inandığını vurgulamıştır. GalataPerform özelinde gönüllülüğün, yani karşılıksız / bedelsiz çalışmanın, sadece 'çalışan'larda değil Özsoy'da da olduğu görülüyor.

“Tiyatronun kendi kendine bir denklem kurduğu ve kendi kendine ayakta kaldığı çok az model var. Bizde de açıkçası sıkıştığım zaman şahsi kaynaklarımdan aktarabildiğim birtakım paralar olmasa bu tiyatro ayakta kalamaz diyebilirim” (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı).

Sanat emeği, profesyonel bir dağılım ve paylaşımında tutulmamaktadır. Burada profesyonellik tartışması gündeme getirilebilir. Yaratma ve sanat heyecanıyla çalışma yapmak ile profesyonel bir anlayışla emek ve iş dağılımlarının yapılması konusu tartışılabilir.

GalataPerform olarak yönetimin karar verme mekanizmalarını nasıl oluşturduğuna baktığımızda Yeşim Özsoy'un esas mimariyi oturttuğu, piramidin tepesinde kendisinin olduğu, ihtiyaç duyduğu stratejik noktalarda idari ve sanatsal yardımlar aldığı görülmektedir. İdari olarak bütçe yapmak, tiyatronun gişesini tutmak, para denklemlerinin oluşturulması oyunların yapım bütçelerinin yönetimi, projelerin yapım bütçelerinin yönetimi gibi konularda kuruluşundan itibaren Yeşim Özsoy yer yer destek olarak çalışmıştır. Mesleki görev dağılımı şu şekilde açıklanabilir:

“Ben kendimi Genel Sanat Yönetmeni ve Yönetici olarak konumlamışım. Onun dışında son dönemde durum şöyle: Yeni Metin Yeni Tiyatro atölyelerinin başında olan bir kişi var. İdari Yönetici olarak birisi var. Benimle birlikte Sanat Yönetimine ortak olan Ahmet Sami Özbudak var. Bir de diğer kişiler var. Dışardan hizmet şeklinde, grafik, web tasarımı, matbaa, muhasebe, gibi kendi modülleri içerisinde çalışanlardan aldığımız hizmetler var... Bir ana kadro var. Bir de dönemsel dediğim dışardan çalışmamız gerekenler var. Ana kadro fiks. Şu anda idari yönetici vasfında çalışan, daha ilk senesinde olan asistanımız var.” (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı).

Diğer taraftan GalataPerform özelinden yola çıkılarak özel tiyatroların kendilerini ekonomik bir işletme olarak tanımla(ya)madıkları, bir sanat üreticisi olarak bürokratik işleyişin zorunlu kıldığı ölçüleri yerine getirmek için resmiyet kazandıkları da düşünülebilir.

“Normalde bir genel sanat yönetmenin bir bütçe alması gerekir. Öyle bir şey yok. İlk başta Denizle ikimiz vardık sadece. Daha sonra idari işlerde biri olsun diye düşündük. Sekretarya

biri olsun diye düşünüyorsun. Onlar da aslında part-time çalışan oluyor. Bizim hiçbir zaman oturmuş bir şirketleşme durumumuz olmadı. Hep yarı gönüllü çalıştık biz.” (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı).

Belirtmek gerekir ki ticari bir işletme olarak bakıldığında sıkıntılı, geleceği belirsiz bir durumla karşı karşıya bulunmaktadır. Bu durumun sadece GalataPerform için değil çoğu özel tiyatro için geçerli olduğu tahmin edilebilir. Bu dengesiz durumun getirdiği sisli ortamda bir sonraki senenin sanatsal planını yapmakta zorlanmak, bütçeyi öngörememek ve bunlardan kaynaklanan çeşitli sorunlarla yüzleşmek ise ne yazık ki doğal bir sonuçtur. Tutarlı bir ekonomik platforma kavuşmak neredeyse hiçbir zaman mümkün olmamaktadır. Bu anlamda muhasebe, gişe gelir hesaplamaları, kar zarar oranları, istikrarlı eleman barındıramamaktan kaynaklı sorunlar genel olarak karşılaşılan problemlerden bazılarıdır.

Tüm bunların ötesinde ve ek olarak ekonomik işletme olarak var olma çerçevesinde eğer maddi destek bulunmazsa belirsizliğin artması, genel olarak kaygılı bir durumun üretilmesine neden olmaktadır. Sorun, böyle bir ortamda sanat üretmektir.

Yeşim Özsoy ve GalataPerform üzerine gerçekleşen bu çalışmada ‘ekonomik bir işletme olarak var oluş’ başlığı altında toplanan bulgulara bir bütün olarak bakıldığında bazı temel konuların belirdiği görülebilir: Maddi destek alma ve bunun için deneyim sahibi olma, fon alınmadığı durumlarda maddi kaynak yaratma ve çözümler, gönüllü çalışanlar, profesyonellik / amatör ruh, kaynak bulunmadığı durumlarda girilen sıkıntılı, depresif durum.

Sanat yönetimi ve sanatsal vizyon

Yeşim Özsoy GalataPerform’un Genel Sanat Yönetmeni olarak tiyatronun belirli kriterleri olduğunun altını çizmiştir. Bunları kısaca belirtmek gerekirse: öncülük, özgürlük, özgün yapımların ve yeniliklerin arayışında olmak, teknoloji kullanımı, çok dilli ve çok kültürlü yapılanma, yurtiçi ve yurtdışı temsiliyet, multidisipliner çalışma ve kültürlerarası iletişim. Sanatsal vizyonunu bu çerçevede şekillendiren sanatçı, kurumunda da bu çizginin devamlılığını amaçlamıştır. GalataPerform’un Özsoy’un ismiyle anılmasının temelinde bu amacın yattığı söylenebilir.

Yeşim Özsoy, GalataPerform’u kurarken daha çok disiplinler arası bir sanat alanı olarak kurmayı hedeflemiştir. Sahne sanatları, performans, müzik hatta plastik sanatlar gibi farklı disiplinlerin bir araya geldiği bir sanat merkezi olarak planlanmıştır. Özsoy, sanat yönetimi bağlamında ilk yıllarda Deniz Aygün ile birlikte çalışmıştır. ‘Artist-run space’ yani ‘sanatçıların yönettiği mekan’ başlıklı bir kavramdan yola çıkmıştır.

“Yurtdışında çok görmüştüm böyle küçük mekanlarda farklı şeylerin olabildiğini, tek kişilik performanslar ya da söyleşisinden tut ufak müzik gösterilerine kadar bir sürü şeyin olabildiğini... aşırlarken disiplinler arası olsun ... diye düşündük ve mekânın programını da o şekilde tasarladık. Söyleşiler oluyordu, ondan öncesinde bir müzik dinletisi oluyordu, öncesinde tiyatro oluyordu, düşünüyorduk ki ‘tiyatroya gelen müziğe de kalır, görsel sanatlarla ilgili bir söyleşiye gelen sonra tiyatroya kalır’. Hatta oradan yola çıkarak ‘Görünürlük Projesi’ diye bir proje oluşturduk. O da bizim kendi mekanımızın bölge ile olan ilişkisi ile alakalıydı. O da disiplinler arası bir projeydi. Görünürlük Projesinin başlangıcı aslında bizim için bir milat oldu. İlk sene biz kendi kendimize yaptık. Komşuluk projesi şeklinde. Harita oluşturduk. Bu bölgedeki farklı mekanları da kendi mekanlarımızı birleştirerek bölgedeki sanat, esnaf ve halkın görünür olduğu, iç-içe geçtiği bir proje haline getirdik. O yüzden de kendi bölgemizle

olan ilişkimizi perçinlemek ve aynı zamanda mekânın görünürlüğü üzerinde çalıştığımız noktada bu proje aynı zamanda tiyatroya düzenli bir bütçe kazandırdı.” (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı).

Bu deneyim, bir tiyatro topluluğunun bulunduğu bölgeyi, ‘mahalleyi’ nasıl harekete geçirebileceğine, çevresiyle nasıl etkileşim içine girebileceğine dair ilginç bir örnektir. Sanat yönetimi burada sanatsal üretim, sosyal etkileşim ve kazanç kavramlarını buluşturmaktadır. Özsoy’un çalışmalarının hemen hepsinin bu çerçevede pek çok ögenin yer aldığı bir ‘proje’ olarak üretildiği görülmektedir. Böylesi çok yönlü üretimin büyük ve ödenekli kurumsal tiyatrolarda değil, küçük özel topluluk ve merkezlerde izlenmesi, işleyişi incelenmesi gereken bir başka konudur.

Yeşim Özsoy, dolayısıyla GalataPerform’un sanat anlayışının temel ve vazgeçilmez kavramlarından birisi oyun yazarlığıdır. Özsoy bugünkü çalışmalarını olduğu gibi 1990’ların sonunda İstanbul’da başlayıp gelişen alternatif tiyatro hareketini de yazarlık eylemine bağlamıştır. Ona göre 90’larda apartman katı küçük mekanlarda multi-disipliner ve multi-kültürel çalışmalar yapan genç sanatçıların çoğu yazar ya da yönetmendir ve o yılların ‘kemikleşmiş’ sanat anlayışına karşı çıkararak, alternatif çalışmalar ortaya koymayı amaçlamışlardır. Özsoy ödenekli tiyatrolarda da büyük özel tiyatrolarda yeni yazar arayışının olmadığını, dahası yeni / genç yazarların kemikleşmiş bir şekilde işleyen bu tiyatro yapılarının içine giremediklerini düşündüğünü ifade etmiştir. Son yirmi yılı kapsayan alternatif tiyatro hareketinin özelliklerini ortaya koymada bu yaklaşım, dikkate değerdir:

“Kim arıyordu ki 1900’lerin sonunda yeni yazar? Onu biz yarattık. Biz yaptığımız projelerle yarattık. ... Ne devlet ne şehir ne de özel tiyatrodaki oyun yazarı aranmıyordu. ... Bizim işe başladığımız dönemde kimse yeni yazarlara değer vermiyordu. Türkiye’de bu kadar çok irili ufaklı tiyatronun açılmış olmasının sebebi de bu. Alternatif tiyatro hareketinde kimler var? Yazarlar var yoğunluklu olarak. Kendi oyunlarını yapmak isteyen yazarlar var?” (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı).

Özsoy’un ürettiği projelerin oyun yazarlığı eksenli olduğunu burada bir kez daha vurgulamak yerinde olur. Özellikle Yeni Metin Yeni Tiyatro projesi çağdaş tiyatro yazınına ve yeni oyun yazım biçimlerine odaklanan, uluslararası ve yenilikçi bir proje olarak 2006 yılında başlamıştır. Genç oyun yazarlarına oyunlarını yazmak ve geliştirmek bağlamında destek ve eğitim verildiği bu projenin son bölümü oyun metinlerinin okuma tiyatrosu olarak sunulduğu bir festival olarak planlanmıştır. Ayrıca dünyadan çağdaş yazarların oyunlarının Türkçe’ye çevrilmesi ve okuma tiyatrosu olarak sunulması da hedeflenmiştir. Projenin bir başka bölümü de çeşitli ülkelerden oyun yazarlarının davet edilerek oyun yazımı atölyelerinin düzenlenmesidir. Metin odaklı olan bu proje tiyatronun diğer araçları ile bir arada yeni oyun metinlerini keşfetmeyi, üretilmesine katkıda bulunmayı ve akademik çevrenin bakış açısını da dönüştürmeyi hedeflemektedir. Yönetmenlik ve senaryo üzerine de zaman zaman atölyeler açıldığı da burada eklenmelidir. Bu projede üretilen oyun metinlerinden bazılarının GalataPerform’da ve başka topluluklarda sahnelenmiş olması da projenin yaşama geçişini göstermektedir. Bu ilişkinin kurulmasını “yazarları başka tiyatroların yönetmenleriyle eşleştirmek” (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı) olarak niteleyen Özsoy, gerek Görünürlük gerekse Yeni Metin Yeni Tiyatro projelerinin ‘oyun yazarlığı üzerine ne yapılabilir?’ sorusundan yola çıkılarak üretildiğini ve şekillendirildiğini vurgulamıştır.

Yeşim Özsoy’un sanat yönetiminde esas aldığı iki kriterin birbirini tamamlar şekilde kullanıldığı görülmektedir: Özgünlük ve toplumsal farkındalık. Özsoy, üretilen metinlerde bir yandan disiplinlerarası bir anlayışla teknolojinin bir arada kullanıldığı, diğer yandan mutlaka özgün metinlerle

çalıştıklarını vurgulamıştır. Bu çalışmalar sırasında Özsoy'un kendisini ve tiyatro topluluğunu ülkenin genel sanat vizyonu çerçevesinde konumlandığını ve bunu geliştirmek amacıyla düşünüp çalıştığını belirtmek gerekir. Özsoy "Kendimizi tekrar etmemeye, Türkiye tiyatrosu nasıl bir tiyatro olmalı, nasıl bir metin olmalı, nasıl bir şekil, nasıl bir dilde nasıl bir oyunculuk ve sahne tasarımı ile ortaya çıkmalı diye düşünerek yapıyoruz oyunları" (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı) ifadesiyle bu yaklaşımı ortaya koymuştur. Bu sanat yönetimi anlayışının özgünlük kavramını içinde üretildiği toplumun farkındalıkları ile buluşturmakla tanımladığı görülmektedir. Politik olan ile siyasal olanın birbirinden ayrıldığı bir anlayışla "sloganvari değil ama dönem politikası ile ilgili" oyunlar bu sanat anlayışında yer almaktadır. İçinde yaşadığı toplum ve tarihsel dönemin estetik bir dil ve evrensel, çağdaş bir perspektifle sanata dönüştürülmesi Özsoy için çalışmaların temelini oluşturmaktadır. Özsoy bu amaçla her sene mutlaka bir dramaturgla çalıştığını, en son Ahmet Sami Özbudak ile çalışmalarının sürdüğünü, hatta zaman zaman genel sanat yönetmenliğini birlikte yürüttüklerini belirtmiştir. Özbudak daha önce gerçekleşen atölyelerde üretilen *İz* adlı oyunun yazarıdır. GalataPerform yapısal olarak sanat yönetimi bağlamında 2014-2017 yıllarını kapsayan üç yılda Yeşim Özsoy, Ferdi Çetin ve Ahmet Sami Özbudak tarafından yönetilmiştir.

GalataPerform'un repertuar oluşturma yaklaşımının her yıl değiştiği, yenilendiği söylenebilir. Bunun çeşitli nedenlerinden söz edilebilir. Örneğin 2017'de topluluk kendi mekanında oyun sahnelememiş, dış mekanlarda çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Son bir iki yıldır Beyoğlu'nda problem yaşadıklarını belirten Özsoy, bu problemlerin ne olduğunu açıklamamıştır. Topluluğun koşullara hızlı şekilde uyum sağladığı ve sezona ilişkin proje geliştirmekte, repertuar oluşturmada hızlı hareket ettiği anlaşılmaktadır:

"O nedenle 'Site-Specific'^{3*} projelere ... oyunları dışarıya taşımaya daha ağırlık verdik. Dediğim bu 'gerilla savunma yöntemi' her sene için yeni bir şey yapmanı gerektiriyor bence. Bu sene de öyle geçti. Gelecek seneyi göreceğiz" (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı).

GalataPerform'un yıllık sanatsal faaliyet planının atölyeler ve oyunlar olarak iki farklı kulvarda eşzamanlı olarak ilerlediği görülmektedir. Her sezonun atölye çalışmasının planı önceki sezonda gerçekleşmektedir. Atölyelerin başlangıç, bitiş ve festival tarihleri, yurt dışı bağlantıları, birlikte çalışılacak yazarlar, yöneticiler, bütçe vb konular planlanmaktadır. Oyunların planlanmasında ise devam edecek ya da yeniden tasarlanacak oyunlar, Kültür Bakanlığı ya da başka kurumların destekleri için hangi oyunlarla nasıl başvuruda bulunulacağı, hangi festivale hangi oyunla katılacağı ve yurt dışı bağlantıları en az altı ay önceden çalışmalara başlanmaktadır.

Sanat anlayışı ve yönetimi bağlamında vurgulanması gereken bir başka nokta da Özsoy'un, dolayısıyla GalataPerform'un uluslararası bir anlayışla çalışmayı hedeflemesidir.

"Ben tiyatronun çok dilli ve iletişim kurabilen bir tiyatro olabilmesini hedefledim... Çok fazla yurtdışıyla bağlantılı çalışıyoruz. Kültür merkezleriyle olsun vs. tiyatrodaki dil bilen insanlarla çalışıyorum. Muhakkak İngilizce hatta artık Fransızca, İspanyolca, bilenler vs. Bakış açım sadece burayla değil dünyaya açık bir şey yapmamız gerektiği ile ilgili. O yüzden daha rahat iletişim kurabiliyoruz, iletişimi devam ettirebiliyoruz. O noktada 'kim var Türkiye'de?' diye düşündüklerinde GalataPerform diyorlar." (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı).

Sanat yönetimi ve sanat anlayışı bağlamında araştırma çerçevesinde genel bir değerlendirme yapmak gerekirse, Yeşim Özsoy kişisel deneyim ve birikiminden güç alarak oluşturduğu sanat yönetimi

³ *Mekana göre tasarlanmış, tasarlanan mekan için üretilmiş sanat çalışmaları. Konuyu çeşitli yönleri ve örnekleriyle inceleyen bir çalışma: Rugg, J. (2010). Exploring Site-Specific Art – Issues of Space and Internationalism, London, New York: I.B. Tauris & Co Ltd.*

anlayışını özgünlük, yeni yazar ve yeni metin arayışı, çok-disiplinli çok-kültürlü ve disiplinlerarası yaklaşımlar bağlamalarında çerçevelemiştir. Bu noktada Özsoy sanat yönetimi bağlamında birlikte çalıştığı sanatçılardan destek ve fikir almanın yanında sanatçının tek başınalığı ve hedeflerinin peşinden gitmesi tutkusuna da vurgu yapmıştır:

“Ayakta kalmak ve bir şey üretmek istiyorsan bunu kendin yapmak zorundaydın. *Ev Kakafonik bir Oyun*’u kendim yaptım. Severek de yaptım. Kendim yazdım, kendim yönettim ama o dönemde benim başka seçeneğim yoktu zaten. Ne yapabiliyordum, girerdim bir yerde oyunculuk yapardım, bir yandan oyun yazardım” (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı).

Sanatçı benlik ve yaratıcı süreç

Yeşim Özsoy’un bir sanatçı olarak benliğini oluşturması ve kendi kişisel yaratıcı süreci konusunda öncelikle tiyatronun farklı yaratım alanlarında çalışması belirtilmelidir. Özsoy, oyun yazarlığı, yönetmenlik, tiyatro kurucu ve yöneticiliği, oyunculuk alanlarının tümünde aktif olarak çalışmaktadır. Özsoy, Şahika Tekand’ın kurucusu ve yöneticisi olduğu Studio Oyuncuları’nda oyunculuk eğitimi almıştır, fakat oyunculunun tiyatro yaşantısında öncelikli olmadığını vurgulamış, bu konudaki görüşlerini net bir şekilde ortaya koymuştur:

“Ben oyuncu olarak kendini ön plana çıkararak bir yönetmen değilim. Oyunun içerisinde benim oyunculüğüm parlasm diye hiçbir oyunu yapmam. Oyunda gerekli olduğumu düşünürsem ya da oynamak istediğim zaman oynarım. Zor bir süreç. Benim yaptığım tarzda oyunlarda oyuncu olmak özellikle. Ama oyunculuktan geldiğim için de bazen kendimi materyal olarak kullanıyorum oyunlarda. Ama bu benim için öncelikli değil.” (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı).

Tiyatronun farklı yaratı alanlarında çalışmak, sanatçı olarak bu alanlarla farklı ilişkiler kurmak, kendisini tanımlamak anlamına gelir. Yeşim Özsoy yazarlık alanında duygusal etkilenimlerden hareket ettiğini belirtmiştir:

“O dönemde beni rahatsız eden ya da beni etkileyen şeyler üzerine yazabiliyorum daha çok. Öyle geliyor. En son *Yaşlı Çocuk* diye bir oyun yazdım. Onda da mesela son iki senedir ölen bir sürü çocuk var terör ve savaş sebebiyle. ... Onlarla ilgili bir şey yapmak istedim. ... Ondan evvel *Yüzyılın Aşkı* diye bir oyun yapmıştım. Onda da her şeyi çok çabuk unuttuğumuzu düşünüyordum. Unutmanın eksiklik olduğunu ve aşkın da aslında tamamlanamamış bir durum olduğunu düşünerek bizim geçmiş tarihimize aşk hikayelerini eşleştirdim mesela. Her dönemin bir aşk hikayesi üzerinden o dönemi anlatmak.” (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı).

Oyun yazma sürecinin pek konforlu olmadığını, düşünmek ve yazılı bir metin ortaya çıkarmanın yorucu, sancılı bir süreç olduğunu vurgulayan Özsoy, yazma sürecinde tartışma ve konuşma ihtiyacı duyduğunu da ifade etmiştir. Özsoy, oyun yazarlığı eylemi ile karşılaştırıldığında sanatçı olarak yönetmenliğe daha fazla ağırlık vermektedir. Yeni metinler üzerinde yeni ve farklı bir sahne dili üretmek için çalışmak, tasarım ve oyunculuk gibi öğelerin yeni bir paydada bir araya getirilmesi Özsoy’un sanatçı olarak odaklandığı noktadır, denilebilir. Bu doğrultuda yönetmenlik anlayışını tasarım, metin ve oyunculunun iç içe geçtiği bir sentez olarak tanımlamıştır. Tiyatronun bu üç ögesinin çalışma sürecinin her anında birbiriyle etkileşimde olduğu, birbirini dönüştürdüğü bir anlayıştan söz edilebilir.

Kadın benliğinin kurumun işleyişindeki etkisi

Bu araştırma yazar, oyuncu, yönetmen, tiyatro topluluğu kurucu ve yöneticisi, tiyatro işletmesi sahibi olan kadınları konu edindiğine göre tüm bu sanatsal ve ticari çalışma alanında bir kadın olarak var

olmayı da sorgulayacaktır. Tiyatronun farklı alanlarında çalışıp üretmenin, tiyatro sahibi olmanın kadın olarak bir farkı, etkisi olabilir mi?

Yeşim Özsoy çalışma alanı ve cinsiyet arasındaki ilişkiyi değerlendirirken nötr bir noktadan konuya yaklaşmıştır. Dr. Drew Gilpin Faust Harvard Üniversitesi'nin yöneticisi olduğu zaman başta kadın örgütleri olmak üzere pek çok kesimden olumlu destek almış, bir kadının böylesine köklü bir kuruma yönetici olması popüler bir haber olmuştur. Buna karşılık olarak Faust çeşitli kereler 'ben Harvard'ın kadın rektörü değilim, Harvard'ın rektörüyüm' cümlesiyle cinsiyet farklarının olmadığı bir ortamda çalışıldığını vurgulamıştır. Yeşim Özsoy da bu yaklaşımı anımsatır ancak Türkiye'de kadın olmak ve kadın sanatçı olmak konusunda bazı noktaları özellikle vurgular. 'Kadın sanatçı' ifadesini kabul etmemekte, bir kadın ya da erkek olarak düşünerek sanat üretip yöneticilik yapmadığını belirtmenin yanında kadın ya da erkek olmanın Sankır'ın da benzer şekilde belirttiği gibi (Sankır, 2010), çevre toplum tarafından hatırlatıldığına değinmiştir:

"kadın sanatçı meselesi bir yandan çok yaralı bir alan, onun üzerine çok şey konuşabilirim. Ama bir yandan da hep bakmamaya çalıştığım bir yer. Ben kendimi kadın yazar, kadın sanatçı diye görmediğimden dolayı da zaten bir sürü şey yapabildiğimi düşünüyorum. Yurtdışına gittiğimizde bunu çok soruyorlar. "Kadın olarak Türkiye'de tiyatro yapmak nasıl bir şey? Ne gibi zorluklar yaşıyorsunuz?". Kendi eğitimim ve özel aile hayatımda da "Sen kadınsın. Onu yap. Bunu yapma" gibi bir şeyden geçmediğim için, ben istediğimi yapıyorum, kadın ya da erkeğim, o şekilde de yapıyorum gibi geliyor. Ama tabii ki baktığın zaman bir kadın sanatçı olarak pek çok şeyi zorluk noktasında yaşıyorsun. Bir anne olarak, ya da aile hayatında toplumun senden beklentileri ya da hayran olunma noktasında ya da insanların seni daha fazla takip etmesi, saygı duyulması noktasında dezavantajlı bir noktadan başladığımızı hissediyorum açıkçası. ... Ama süreç içerisinde acayip şeyler olabiliyor. Mesela birisi açıyor telefonu sana "Erkek yönetmen arıyoruz" diyor. "Niye erkek yönetmen arıyorsunuz?" diye soruyorsun. "Çok kadın var oyunda. Bir erkek daha rahat yönetir. Sizin arkadaşınız var mı merak ettik. Oyunu yönetir mi?" gibi laflar duyabiliyorsun arada. Ya da "Sen bir kadınsın. O yüzden çok daha düzenli ve disiplinlisindir. Bizim kafamız biraz uçuk ya" gibi şeyler duyabiliyorsun. Hem de senin muadilin yazar yönetmenler arasında." (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı).

Özsoy'a göre sanatsal ve ticari üretimi yönetirken iki temel nokta kadın olmak ile bağlantılıdır: paylaşım / çözüm odaklı çalışma yöntemleri geliştirme ve organizasyon/yardım alma/paylaşım. Bu iki temel nokta Özsoy'a göre kadın olmakla ilgilidir:

"Biz ekip olarak biraz böyleyiz. Hep 'vermek' üzerine. Belki kadın olmanın da getirdiği bir şey bu. Mesela ben böyle bir emeği sadece kendime odaklayabilirdim. Anlatabiliyor muyum? Kendi oyunlarıma, kendi oyunlarımda daha iyi olmasına, artistik olarak daha... biz paylaşımcı ve verici bir tiyatro oluyoruz hep... Gerçekten de durum tespit edip onunla ilgili çözüm önerileri getirmeye çalışıyoruz. ...

Bir kadın olarak bizde aynı anda bir sürü şeyi yapma durumunun bence kadınlıkla direkt bağlantısı var. Çünkü öylesin: Hem anne olacaksın hem eve bakacaksın, hem işini yapacaksın; hepsini bir arada yapacaksın. O yüzden o işlere yansıyor gibi geliyor açıkçası." (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı).

Yeşim Özsoy anne olmanın getirdiği iş yükü ve sorumlulukları da çalışma planı içinde düzenlemektedir. Çocuklarına dair yapılması gereken organizasyon ve düzenlemeler için gerek yakın çevresinden, gerekse tiyatro topluluğu içinde birlikte çalıştığı meslektaşlarından destek gördüğünü belirtmiştir.

Özellikle 1980’lerden sonra anneliğin kadınların kariyer gelişimlerinde iş ya da ev yaşamı ağırlıklı iki yönlü bir görünümde bahsedilir. Bunların seçenek olmaktan çıkıp dengede tutulması ise daha çok 1990’lardan sonra gelişen ve emzirme özgürlüğü, kadın bedeni gibi konulardaki düşünsel ve uygulama gelişimiyle ilgilidir (Badinter, 2011; Belkıs, 2016). Özsoy’un da annelik ya da iş yaşamı arasında bir dengeyi tercih ettiği ve uyguladığı görülmektedir.

Cinsiyete yüklenen toplumsal anlamlar ve beklentiler bir yanıyla evrensel, diğer yanıyla kültürelidir. Bu anlamlar bireyin düşünce ve algı dünyasında ne kadar geçersiz, nötr olursa olsun toplumsal anlamlar varlığını ve baskısını sürdürür. Bireyin cinsiyete dayalı ayrımları yok sayan, önemsemeyen yaklaşımlarının önemi olmayabilir. Yeşim Özsoy’un şu ifadesi, bu noktada çarpıcıdır:

“erkek olsaydım acaba daha mı saygı duyardı insanlar bana’ diye düşündüğüm zamanlar olabiliyor. ... herkes senden yumuşak olmanı bekliyor, çok sert çıkarsan zaten genelde de sert bir üslubun yoksa çok şaşırabiliyor insanlar. Bunu Şahika Tekand ile de konuştuk. ... seninle olan ilişkisinde insanlar daha bir anaç noktaya mı oturuyor artık, daha kadınsı bir noktaya mı oturuyor, sen sert çıktığın zaman onlara çok acayip gelebiliyor. .” (15/04/2017 tarihli görüşme kaydı).

Sanatçı, tiyatro sahibi ve yöneticisi olan bir bireyin kadın ve aynı anda da çocuk sahibi olması farklı, çok çeşitli başka yaşantı ve deneyimleri üretmektedir. Buna toplumsal etkileri de hesaba katarak bakmak gereklidir. Toplumsal cinsiyete ilişkin geleneksel rollere uygun beklentilerle karşılaşmak, Özsoy’un da yukarıda belirttiği gibi çalışma yaşamında kadınların sıkça karşılaştıkları bir durumdur. Kadınlardan geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine yüklenen anlamlar ve davranışlar beklenmesi, bu beklentiyle karşılaşan birey açısından sınırlayıcı, bunaltıcı olabilmektedir (Seçer, 2010). Burada da Özsoy’un kadın meslektaşlarıyla bu konu üzerine deneyim paylaştığı görülmektedir.

Kariyer gelişimlerinde kadınların iş dünyasında karşılaştıkları güçlükler için cam tavan, delik boru, annelik duvarı gibi duruma özgü kavramlar üretilmiştir (Gasser & Shaffer, 2014; Williams, 2005). Özsoy’un da annelik ile ilgili sorumlulukları yüklediği görülmektedir. Daha çok kariyer gelişimi ve yükselme ile ilgili olan annelik duvarı kavramının Özsoy için bir sorun oluşturmadığı, ancak bu konudaki organizasyonun güçlüğü vurgulanabilir. Kadın istihdamı çerçevesinde ve çeşitli alanlarda iş-ev yaşantısı, özel yaşam doyumu gibi konularda yapılan araştırmalar bu dengesizliğin kadınlar için yaşamı zorlaştıran ve yaşam tatminini düşüren bir etki olduğunu göstermektedirler. Kadın liderler bağlamında yapılmış çalışmalarda cinsiyete dayalı anlamlı farkların izlenmediği, fakat ayrıntılarda planlama ve uzlaşmacı yaklaşımlar gibi önemli farkların anlam yaratacağı belirtilmektedir (Arıkan, 2003; Özkaplan ve Serdaroğlu, 2004; Bozkurt, 2012). Özsoy’un ise liderlik rolünü kadın olmak ile doğrudan ilişkilendirerek tanımlamadığı, daha çok çevrenin cinsiyete ilişkin önyargılarına maruz kaldığı belirtilebilir.

Sonuç / Tartışma

1990 sonrası Türkiye’deki alternatif özel tiyatroların yapılanma ve gelişimlerinde kadın sanatçıların tiyatro kurucusu, tiyatro sahibi, yazar, yönetmen, oyuncu, yapımcı gibi farklı iş alanlarını buluşturan bir çalışma içinde oldukları gözlenmiştir. Burada ismi anılmayan başka pek çok örnek yanında en belirgin ve öncü isimler Şahika Tekand, Nesrin Kazankaya, Jale Karabekir, Zeynep Kaçar, Yeşim Özsoy’dur. Bu çalışma kadın lider tiyatro sanatçısı olarak nitelenebilecek bu isimler arasından Yeşim Özsoy ile kurucu ve yöneticisi olduğu GalataPerform üzerine odaklanmıştır ve bu çatı altındaki işleyişi yakından incelemeyi amaçlamıştır.

Tiyatrolar çağlar boyu kimi zaman ödenekli kimi zaman da ödeneksiz olarak kurumsal yapılarını sürdürmüşlerdir. İstanbul'da kurulan alternatif tiyatrolar arasında kadınların yönettiği tiyatro toplulukları alandaki eksikliklere rağmen yaşam mücadelesi vermektedirler. Bu çalışmada sergilenen kişisel ve kurumsal deneyimlerin bir örnek olarak incelenmesi, fikir vermesi umulmaktadır.

Kaynak tedariki ve yönetim açısından GalataPerform üç ayrı evreden geçmiş ve geçmektedir. Ekonomik boyutta güvenilir bir düzleme ulaşılamamasından ötürü bu tür kurumlar her zaman risk altındadır. Hem yurtiçi hem de yurtdışı kaynakların ivedilikle bu tarz kurumlara destek vermesi için çalışmaların yapılması politika üreticilere önerilebilir. Bu toplulukların gösterdiği sanatsal efor, estetik beceri ve sanat ortamına katkının gerçekten paha biçilmez olduğu unutulmamalıdır. Öte yandan yaşanan ekonomik darboğazın verilen eforla ters oranlı olması anlaşılır bir durum değildir. Sanatın ve yaratıcı güce dayanarak kolektif çalışma tutkusunun gücü burada bir açıklama olarak sunulabilir.

Türkiye'de sanatçıların kendi sanat anlayışları doğrultusunda yeni ve özgün olanı arama ve iyi bir sanat eseri üretmenin yanı sıra geniş seyirci kitlesine ulaşabilme çabasına girmesi yeterince meşakkatli bir uğraştır. Bunu yapmak için aynı zamanda finansal destek bulma çabasına girmek sanatçılar için son derece zorlayıcıdır. Yaratılan sanat eserlerinin kalitesi ile ekonomik olarak hayatta kalma savaşı çoğu zaman doğru orantılı değildir. Bu çalışmada paylaşılan deneyimler de göstermiştir ki yaratmak ve üretmek ile sanat üretmekten tümüyle vazgeçmek birbirine çok uzak değildir; mesele seçimlerdir. Görülen odur ki sanatsal üretim kimi zaman gönüllü çalışmayı doğallaştırmakta, emeğin karşılıksız ve sınırsızca paylaşılmasını doğallaştırmaktadır. Ancak bu idealist ruhun yaşam gerçekleriyle ne kadar uyduğu da düşünülmelidir. Cömert bir fonun doğuracağı sağlıklı sonuçların sanatçıların usta oldukları konu üzerine daha iyi eğilmelerine sebep olacağı bir kehanet değildir.

Diğer taraftan cinsiyet yaşam pratiği içinde bireyin kendisi tarafından önemsenmesi de yakın veya uzak çevre tarafından cinsiyet kalıp yargılarına ilişkin beklentilerin işlenmesiyle mutlaka yüz yüze gelinen bir konudur. Bir başka deyişle bireyin kendisi toplumsal cinsiyete ilişkin eşitlikçi bir anlayışla yaşama baksa da bu, çevrenin de böyle bir yaklaşıma sahip olduğu anlamına gelmemektedir. Öznelerle ifade etmek gerekirse Yeşim Özsoy kendisini bir kadın yönetici, bir kadın tiyatro sahibi ya da bir kadın yönetmen olarak tanımlamasa da çevreden buna ilişkin etki ve tepkiler almaktadır. Öte yandan tiyatro yöneticiliğinde ve sanatsal üretimlerinde çözüm odaklı yaklaşımların, organizasyon yeteneğinin ve farklı işleri eşzamanlı olarak yapabilmeyenin 'kadın olmak' ile ilişkili olduğu vurgulanmıştır.

Kadınlar düşünce ve eylemlerini çoğu zaman kadın olduklarının bilinciyle, cinsiyetlerinin farkında olarak yapmazlar. Özellikle eğitim düzeyi yükseldikçe cinsiyetin önemsizliği, önemli olanın erkek ya da kadın olmak değil birey olmak olduğu düşünülür. Ancak araştırmalar, toplumsal cinsiyete ilişkin kalıp yargıların, cinsiyete dair geleneksel değer ve düşüncelerin işlemeye devam ettiğini, kendisini kadın olarak değil birey olarak tanımlayan kişilerin de bu kalıp yargılarla karşı karşıya geldiklerini göstermektedir. Dünya Ekonomik Forumu, Birleşmiş Milletler gibi uluslar üstü kuruluşların düzenli aralıklarla çok büyük çapta yaptırıldıkları araştırmalar da cinsiyet uçurumlarını ortaya koymaktadır. Tekrar vurgulamak gerekirse Özsoy cinsiyete ilişkin veya cinsiyet odaklı bir çalışma ve üretim içinde bulunmazken maruz kaldığı yaklaşımlar kendisine cinsiyetli bir yaklaşımda bulunduğunu göstermektedir. Bu çelişkinin çözülmesi, toplumsal zihniyet dönüşümü ile mümkündür.

Meseleye kadın liderliği açısından bakılacak olursa, yine benzer bir cinsiyet paradoksundan söz etmek gerekir. Araştırmalar özellikle ekonomik işletmelerin yönetim ve liderliğinde cinsiyetin anlamlı bir fark oluşturmadığını ortaya koymuştur. Yani yönetimde şirket açısından bakılacak olursa kadınlar

ile erkekler eşit düzeyde başarıya, devamlılığa ulaşmaktadırlar. Öte yandan aynı araştırmalara göre kadınların liderliğinde anlaşmazlıkların daha kolay çözümlendiği, uzlaşmacı liderlik anlayışının daha barışçıl bir yönetim sağladığı da ileri sürülmüştür. Araştırmamız ve gözlemlere göre Özsoy'un liderliği için de paralel cümleler kurulabilir.

Bizler her ne kadar cinsiyetlerin eşitliğini ve cinsiyetin önemsizliğini savunsak, birey olarak var olmaya önem versek de cinsiyete ilişkin bağlamları göz ardı etmemiz pek mümkün değildir. Dileriz tiyatro kurucu ve yöneticisi kadın liderlerle gerçekleştirilecek başka çalışmalar, bu çalışmanın tamamlayıcısı, günümüz tiyatro tarihi yazımının bir parçası olur. Bu çalışmanın da içinde bulunduğumuz dönemin tiyatro yaşantısının belgelenmesinde, bazı ayrıntı ve yaklaşımların, görüşlerin ortaya konmasında bir belge, akademik bir yaklaşım olmasını umuyoruz.

Kaynak Listesi

- And, M. (1983). Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arıkan, S. (2003). “Kadın Yöneticilerin Liderlik Davranışları ve Bankacılık Sektöründe Bir Uygulama”, Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, cilt 5, Sayı 1, Bahar ss. 1-20.
- Badinter, E. (2011). Kadınlık Mı Annelik Mi, çev. E. Ekmekçi, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belkıs, Ö. (2016). “Anneliğin Akademik Kariyer Gelişimine Etkileri Üzerine Nitel Bir Araştırma”, Jret Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, Cilt 5, Sayı 4, Makale no. 26, ss. 250-263.
- Belkıs, Ö. (2016). İzmir’de Çalışma Yaşamındaki Kadınların Anneliğe Bakış Açısı, Dokuz Eylül Üniversitesi Araştırma Projesi, No. 2014.KB.SOS.010, İzmir.
- Birkiye, S. K. (2009). Changes in the cultural policies of Turkey and the AKP’s impact on social engineering and theatre. International Journal of Cultural Policy, Vol. 15, 2009 – Issue 3, 261-274.
- Bozkurt, Ç. Ö. (2012). Kadın Akademisyenlerde İş-Aile Çatışması ve Yaşam Tatmini İlişkilerinin İncelenmesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Uluslararası Kadın Konferansı – Kadın Olmak, Farkındalık ve Özgürleşme – Bildiriler Kitabı (ed. V. Tecim, Ç. Tarhan, C. Aydın) , İzmir: 85-97.
- Brockett, O. (2000). Tiyatro Tarihi, çeviri editörü: İnönü Bayramoğlu, Ankara: Dost Kitabevi.
- Ceylan, C. (2004). “Mentorluk İlişkilerine Farklı Bir Yaklaşım: Kariyere Uyarlı Mentorluk”, İş, Güç – Endüstri İlişkileri ve İnsan Kaynakları Dergisi, Cilt 6, Sayı 1, No. 203.
- Creswell, J. W. (2016). Nitel Araştırma Yöntemleri – Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni, çeviri editörleri: M. Bütün, S.B. Demir, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Creswell, J.W. (2016). Nitel Araştırma Yöntemleri Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Gasser, C.E. & Shaffer, K. (2014). Career Development of Women in Academia: Traversing the Leaky Pipeline, TPC (The Professional Counselor) , 4/4, 332-352.

<http://GalataPerform.com/>

<http://www.biyografi.net.tr/lale-oraloglu-kimdir>

<http://www.studiooyunculari.com/TR/Content/SAHIKA-TEKAND.html>, erişim tarihi 14/06/2017

<http://www.zeynepkacar.net>

İbrahimoglu, N. (2013). “Biçimsel Olmayan Mentorluk Yoluyla Öz-Etkinliğin Artırılması”, SosyoEkonomi, Ocak- Haziran / 1, ss. 142-155.

Karagül, C (2015) Alternatif Tiyatrolar, İstanbul: Habitus

Konur, T. (2001). Devlet -Tiyatro İlişkisi, Ankara: Dost Yay.

Nutku, Ö.(1995). Oyunculuk Tarihi, İstanbul: YKY.

Özkaplan, N. ve Serdaroglu, U. (2004). Yönetici Kadınlar: Türk Savunma Sanayi Örneğinde Bir Analiz, Ekonomik Yaklaşım, 15 (52-53), ss. 77-93.

Özsoysal, F. (2014), “Ataerkil Söylemlerin Maskesini Düşüren Feminist Oyunlarımız Ve İstanbul’da Feminist Tiyatrolar”, Maske Kitabı. Karaboğa, K ve Arıcı, O (Ed.), İstanbul: Habitus, ss. 274-185.

Pekman, Y, Karaboğa, K. Özsoysal, F. Kalkan, H. (2010). Geleceğe Perde Açan Gelenek Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları, İstanbul: Yapı Kredi.

Rugg, J. (2010). Exploring Site-Specific Art – Issues of Space and Internationalism, London, New York: I. B. Tauris & Co Ltd.

Sankır, H. (2010). Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Anlamlandırılış Biçiminin Kadın Sanatçı Kimliğinin Oluşum Sürecine Etkileri, Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar Dergisi,

Seçer, H. Ş. (2010). Çalışan Anneler ve Çalışan Annelere Yönelik Ayrımcılık, İzmir: Altın Nokta Yayınevi.

Şener, S. (1998). Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sokullu, S. (1988). “Alternatif Tiyatro Serüveni”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 8, ss. 51-76.

Wang, Y. (2008). “Nitel Araştırma”, içinde: Heppnerr, P.P., Wampold, B. E., Kivlighan, D. M. Jr., Psikolojik Danışmada Araştırma Yöntemleri, D. M. Siyez, (çev. ed.), Ankara: Mentis Yayıncılık, ss. 285-344.

Williams, J. (2005). The Glass Ceiling and the Maternal Wall in Academia, New Directions for Higher Education, 130, Summer 2005, 91-105.

Yüksel, A. (2009). “Türkiye’de Yazar Tiyatrosu”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 27, ss. 125-136.