

## 2000 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK TİYATROSUNDA YENİ BİR ESTETİK: PERFORMATİF ANLATI

Arş. Gör. Yunus Emre GÜMÜŞ\*

### Özet

Hikâye anlatımı klasik dramatik yapının karşıtı bir estetik ya da Brechtien bir öge olarak kabul görülür. Fakat çağdaş tiyatrodaki bu eğilim seyirci ve oyuncu arasında yeni bir iletişim biçimi, alternatif bir estetik arayış olarak karşımıza çıkar. Batılı toplumdaki yazılı kültürün gelişimi kültürel hegemonyanın da etkisiyle klasik dramatik yapının ne'liğini belirlerken, Doğulu toplumdaki sözlü kültür anlatıyı merkeze almıştır. Bugün bile Afganistan, İran ve Hindistan'da, Mezopotamya'nın ve dahi Anadolu'nun tamamında kutsal metinler, dini hikâyeler ve ibretlik öyküler birer anlatıcı aracılığıyla köy meydanlarında, kahvehanelerde ve tapınaklarda geniş kitlelerle paylaşılmaktadır. Ülkeler arasındaki sınırların belirginleşmesine rağmen iletişim olanaklarının gelişmesiyle kültürel etkileşimin bugün bu iki geleneğin arasındaki sınırların muğlaklaşmasına neden olduğu söylenebilir. Modern sonrası tiyatrodaki metnin sahnedeki önemini zayıflayıp yerini performansın kendisinin aldığı düşünülmeye başlanmışken, sahnede hikâye anlatan oyun kişilerinin olduğu oyunların hızla çoğaldığı görülür. Kapsam: Bu çalışma 2000 sonrası Türkiye Tiyatrosu'nda performansla anlatımın birleştiği çağdaş tiyatro metinleriyle sınırlıdır. Amaç: Bu çalışmanın amacı 2000 sonrası yazılan ve performatif anlatı başlığında değerlendirilebilecek oyunların model alınarak değişen biçim ve içeriğin incelenmesidir. Sonuç: Yaşam ve oyun arasındaki ilişkinin yeniden kurulmaya çalışıldığı çağımızda hikâyenin dramatik yapının merkezine yeniden yerleştiği görülür. Modern sonrası dönemde melezliğin popüler bir eğilim olmasının yanında yazarların seyirciyle yeni bir iletişim arayışı peşinde olmalarının da payı büyüktür.

**Yeni Söz:** 2000 sonrası Türkiye Tiyatrosu'nda yazılan oyunlardaki dramatik yapının içinde anlatıyı kullanma eğilimi seyirciyle kurulacak yeni bir iletişimin, yeni bir tiyatro dilinin ve tiyatronun kaynağına dönerek ulaşılan yeni bir estetik arayışının sonucudur.

**Anahtar Sözcükler:** Çağdaş Tiyatro, Mimesis, Diegesis, Anlatı, Geleneksel Tiyatro, Hikâye Anlatıcılığı

### *A NEW AESTHETIC IN CONTEMPORARY TURKISH THEATER AFTER 2000's: PERFORMATIVE STORYTELLING*

#### Abstract

Storytelling is regarded as an anti-aesthetic of classical dramatic form or a Brechtian element in theatre. But in contemporary theater, this tendency is a new form of communication between the audience and the actor and an alternative aesthetic search. Reasons of western conventional theatres deny is clearly appear when discuss it in the context of theater anthropology. The development of written culture in Western societies detect the "what the dramatic is?" on the other hand narrative

\* Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, emre.gumus@deu.edu.tr

culture in Oriental societies regard as storytelling is the unique form. Even in today, a storyteller is sharing sacred texts and religious stories in village squares, coffee houses and temples in Afghanistan, Iran, India, Mesopotamia and Anatolia. Despite the fact that the borders between the countries have become clear, the boundaries between these two traditions have become ambiguous. It seems that the plays which tell stories on stage are increasing rapidly while the postmodern theatre was about to declare the sovereignty of performance. This study is limited by the contemporary theater texts in Turkish Theater which written in 2000's. The purpose of this study is to examine the changing form and content of the plays written in 2000's, which try to assemble performance and the narration. Today, as the relationship between life and play is tried to be restructured, the story has re-established itself as the center of dramatic structure. In the postmodern era, while hybrids are a popular trend, playwrights are also seeking a new way to communicate with the audience.

**Keywords:** Contemporary Theater, Mimesis, Diegesis, Narrative, Traditional Theater, Storytelling

## Giriş

### Evren hikâyelerden oluşur, atomlardan değil!

**Muriel Rukeyser**

Konvansiyonel tiyatro düşüncesinde anlatı dramatik yapının karşısı olarak tanımlanır. Batı tiyatrosunun kuramsal temelini oluşturan Aristoteles'in Poetika eserinde klasik dramatik yapının çizgileri net olarak çizilmiştir ve bu temel mimesis kavramına dayanır. Mimesis, sanatın taklit yoluyla insanları gerçekten uzaklaştırdığını savunan Platon için de önemli bir kavramdır. Kavramı tartışmaya ilk açan Platon, mimesisin akli etkisiz hale getirme gücünden dolayı tehlikeli olduğunu savunur. Ona göre mimesis duygularla oynar, onları harekete geçirir ve insanları duygularını dışa vurmak konusunda cesaretlendirir (Platon, 2007). Aristoteles ve Platon hakikatin ve güzelliğin doğanın taklidinde saklı olduğu konusunda birleşse de mimesis konusunda ayrışır. Platon ideal dünyanın kaba bir taklidi olduğunu iddia ettiği sanatın aldatici yönüne vurgu yaparken (Barrett, 2015) Aristoteles doğada olanın yanında olabilir olana da yer veren sanatçının düş dünyasıyla birleşip ortaya çıkan taklidin gerçekten daha etkileyici olduğunu savunur. Poetika'da Aristoteles taklidin insan doğasının bir parçası olduğunu söylerken daha çocukluktan öğrenmenin taklit yoluyla gerçekleştiğini savunur. Bu yüzden tragedya ya da resim taklit üzerine kurulu tüm yapıtlardan insanın doğal bir haz duyduğunu iddia eder. Aristoteles'e göre tragedya "uygun bir uzunluğu olan, soylu ve bütünlüklü bir eylemin taklididir" ve "anlatımsal olmayan, dramatik bir biçimde sunulur" Aristoteles Tragedya'nın temel amacı olan Katharsis'e ulaşmanın biricik yolu olan korku ve acıma duygularının ancak taklit yoluyla gerçekleşeceğini savunur (Aristoteles, 1987, s. 22-23).

Diegesis ve mimesis sanatsal içeriğin alımlayıcıyla buluşmasının en temel iki biçimidir. Tiyatro tarihi boyunca hikâye ya anlatılarak ya da canlandırılarak seyirciyle paylaşılmıştır. Batılı tiyatro düşüncesi dramatik yapının nasıl olması gerektiğini Aristoteles ve Platon'un düşüncelerinden hareketle belirli kurallara bağlamış ve yazılı metinlere dayanan mimetik bir tiyatro anlayışı öne çıkmıştır. Diğer tarafta Doğu'da hikâye anlatıcılığı halk arasında popüler olduğu kadar işlevsel niteliğiyle ön plana çıkmıştır. Afganistan ve İran'da çayevlerinde eski mitleri anlatan büyük öykü anlatıcılarına ve Hindistan'da tapınaklarda *Mahabharata*'yı kutsal bir vazifeyi yerine getirir gibi anlatan büyük öykü anlatıcılarına rastlanır (Brook, 2004, s. 31). Özellikle 18.yy'dan sonra Osmanlı'da büyük ilgi gören meddahların Batıdakinden daha yaşamsal bir tiyatro pratiğinin içinde oldukları söylenebilir.

Batı tiyatrosunun otoritesini uzun bir süre sürdürdüğünü söyleyen Süreyya Karacabey dramatik olanın tarihsel bir sürekliliğe sahip olduğunu savunur. Karacabey Rönesans'ta başlayan 17. yy'da gelişen, Weimar ve Fransız klasikleriyle doruğa ulaşan, "şu anda, burada gerçekleşen"le ilgilenen bir tiyatronun egemenliğine dikkat çeker. Karacabey'e göre Avrupa dramı tragedyaların dünyasından uzaklaşsa da dramatik türün biçimleme araçları değişmemiştir. Bir öyküye, birlikli bir olay örgüsüne, karaktere, diyaloga, sonunda uzlaşacak çatışmaya dayanan, eylem zamanı şimdi olan dram, Avrupa estetik tarihinde bir sürekliliğe sahiptir (Karacabey, 2007). Dramatik yapıdaki bu sürekliliğin Rönesans'tan başlayarak 19. yy'a kadar sürdüğü söylenebilir. Bu muhafazakâr yapı sistemli bir şekilde ilk defa tarihsel avangartların girişimleriyle sekteye uğrar. Bu büyük kırılma aynı zamanda tiyatronun edebiyatın bir alt türü değil kendi biçimsel ve estetik kuralları olan özgün bir sanata dönüşmesini sağlar. Diğer taraftan yaşanan teknolojik gelişmeler de sanatın özerkliğini ortadan kaldırarak onu özgürleştirmiştir. Sanat artık biricik değildir. Dramatik yapı da bu parçalanmadan payına düşeni almış, mimesisin tiyatro sahnesindeki nihai hâkimiyeti sona ermiştir. Yine de anlatısal olanın sahnede bütünlüklü bir estetik olarak tanınması için Brecht'in tarih sahnesine çıkması gerekecektir. Aristotelesçi dramı yapıbozuma uğratan Brecht'in epik tiyatrosu "birlik, bütünlük, süreklilik, özdeşleşme" kavramlarının karşısına hikâye anlatımından ödünç aldığı kavramları çıkarır. Fredric Jameson *Brecht ve Yöntem* adlı kitabında; epik tiyatrosunun teatral tiyatrosunun karşında yer alan bir hikâyeleme tiyatrosu olduğunu savunur. Epik tiyatro dramatik tiyatrosunun aksine olayları bir bütünlük içerisinde değil, küçük parçalar halinde aktarmayı tercih eder. Jameson'a göre anlatının bu şekilde küçük parçalara ayrılması olayların kendilerine özgü bir bağımsızlık ve özerklik kazanmasını sağlar. Dramatik bütünlüğün alternatifi olan bu yapı "otonomizasyon" olarak tanımlanır ve olayların tarihsel yönüne işaret etmek amacıyla kullanılır (Jameson, 2013, s. 69-74).

#### Anlatısal Olanın Dramatik Olana Teması

Epik tiyatrosunun sistemli müdahalesine kadar yüzlerce yıllık dram sanatı tarihinde Batı Tiyatrosu'nda dramatik olanla anlatısal olan birbirinden kalın çizgilerle ayrılarak tanımlanmaya çalışılmıştır. Brecht'in girişimi 20.yy kuramcıları ve uygulayıcıları tarafından da sahiplenilir. Peter Brook'un oyuncuyu aynı zamanda bir hikâye anlatıcısı olarak konumlandırması ya da İngiliz tiyatro yönetmeni Mike Alfreds'in dramatik canlandırma içinde bile oyuncunun bir hikâye anlattığı gerçeğini vurgulaması buna örnek gösterilebilir (Brook, 2004, Alfreds, 1979). Bununla beraber Epik tiyatro sonrası sahnede her hikâye anlatımı girişimini oyuncu seyirci ilişkisi bakımından Brecht'ten bir unsur olarak tanımlayıp klasik dramatik yapının karşısı olarak değerlendirilmesi yaygın bir yanılgıdır. Oysa günün Tiyatrosu'nda bu iki anlatımın epik tiyatrosunun amaçları dışında da sahne üzerinde bir araya geldiği örneklere rastlanır. Çetin Sarıkartal *Klasik Dramatik Metinlere Buradan Bakmak* adlı makalesinde Brecht Tiyatrosu'ndaki anlatıyla çağdaş uygulamalardaki öykü anlatımının amaçları bakımından birbirinden ayrıldığına altını çizer.

*"Brecht'in söz konusu tekniği geliştirmesindeki temel etmen, kendi döneminde modern tiyatrodaki yerleşik olan gerçekçi dramatik üslubun amaçladığının tersine, izleyicinin öyküye kapılmasına ya da oyun kişileriyle özdeşleşmesine engel olmak, olayları ve kişilerin deneyimlerini farklı bir açıdan görebilmesini sağlamaktır... Oysa günümüzde öykü anlatımı yöntemine başvuran kimi topluluklar, bunu, çoğunlukla belgeselci bir yaklaşımla, yani- bir dramatik olay örgüsü yerine gerçek hayattan alınma öyküleri anlatmak ya da gerçek yaşam kesitlerini gösterime dönüştürmek niyetiyle yapmaktadırlar"* (Sarıkartal, 2010, s.68).

Literatürde etnodrama ya da etnotiyatro olarak bilinen nitel araştırma metoduna dayanan dramatik sonrası hikâye kurgulama yönteminde de görüleceği gibi sanat kendi varlığını işlevsel bir hale

getirmek için gerçekle kurduğu bağı sürekli yeniden gözden geçirmektedir. Etnodrama türünün önemli temsilcilerinden gazeteci ve performans sanatçısı Anna Deavere Smith'in tek kişilik gösterisi, gerçek yaşam portrelerinin sahneye taşınmasıyla performansın ve anlatının sınırlarını muğlaklaştıran bir girişime dönüşür. Amerikan Tiyatrosu'ndaki en heyecan verici birey olarak tanımlanan Smith tek kişilik performansını ırkçılık ve kimlik gibi toplumsal sorunları araştırmak için kamusal bir araç olarak tanımlar. 20 yılda 2000'den fazla insanla yaptığı görüşmeleri ırk, cinsiyet ve yaştan bağımsız olarak performe ederek, gerçek hikâyeleri tüm araçların ortadan kalktığı bir sanatsal temsile dönüştürür. Bu sayede Smith'in tek kişilik gösterileri Amerikan Tiyatrosu'ndaki en önemli anlatı performans birlikteliği olarak öne çıkar (Smith 2018, TED, 2018). Yine Rimini Protokoll, Forced Entertainment gibi batılı toplulukların projelerinin ve post-dramatik kuramcılarının çalışmalarının büyük kısmı çağdaş bir model olarak anlatıya kucak açar. Lübnan asıllı Fransız yönetmen ve oyun yazarı Wajdi Mouawad'ın dramatik konvansiyon kalıpları içerisinde anlatıya yer verme çabası da performansla anlatının iç içe geçtiği örnekler arasında sayılabilir. Çağdaş oyun yazarlarından Tunus asıllı İsveçli Jonas Hassen Khemiri'nin *İstila-The İnvason* oyunu da bu estetik biçim üzerine kuruludur. Khemiri'nin klasik dramatik yapıyı tersyüz eden oyununda her oyuncu aynı zamanda bir anlatıcıdır. Bu uygulama Peter Brook'un *Açık Kapı*'da oynayan iki oyuncu da aynı zamanda hem karakter hem öykü anlatıcı olmalıdır diyerek oyuncunun aynı zamanda bir hikâye anlatıcısı gibi konumlanması gerektiğini vurgulamasını akla getirir. Brook'a göre bu iki oyuncu sanki çok kafalı bir öykü anlatıcısı ya da kopyalanmış öykü anlatıcılar gibidirler, çünkü kendi aralarında çok mahrem bir ilişkiyi oynarlarken ayı zamanda da doğrudan doğruya izleyicilere seslenmektedirler (Brook, 2004, s. 32). Tam da burayı Sevda Şener'in tespitiyle birleştirmek akıl açıcı olacaktır. Şener'e göre tiyatrodaki seyirci hem bir oyun seyrettiğinin bilincindedir hem de onu gerçekmiş gibi varsaymaya hazırdır ve bu kurmacanın kendisinden büyük haz almaktadır (Şener, 1993, s. 79). Bu iki tanım çağdaş tiyatrodaki gerçek ve gerçeklikle kurduğu yeni ilişkinin yanında anlatıyla dramatik konvansiyonun kalıplarını birleştirerek hayatla kurduğu yeni temasa da işaret etmektedir.

Söz konusu oyunların anlatıyla performansı bir araya getirerek biçimsel/estetik bir ruh ikizliği kurmalarının yanında tematik olarak da paralellik gösterdikleri söylenebilir. Çağdaş oyunların aidiyet, kimlik, ırkçılık, iletişimsizlik, yabancılaşma ve yalnızlık gibi çağın güncel sorunları üzerinden yükseliyor olmaları da kayda değer bir tespittir. Bu durum tematik içeriğin belirli bir estetik biçimi sahneye çağırıldığının göstergesi olarak yorumlanabilir.

### Literatür Taraması

Dramatik yapıda anlatının performansla birlikteliği üzerine yapılan literatür taraması göstermiştir ki oyun yazarlarının/uygulayıcıların sahne üzerinde tartışmaya açtığı bu estetik deneyim pek çok tiyatro araştırmacısının ve eleştirmenin de ilgisine mazhar olmuştur. Kuşkusuz bu çalışmalar basit bir merak duygusundan kaynaklanmamaktadır. Araştırmacılar bir seyir alışkanlığının peşine düşerek geleneksel olanla çağcıl olanı birlikte okumaya çalışmaktadır. Peter Brook *Açık Kapı*, Mike Alfreds *Paylaşılan Deneyim; Hikâye Anlatıcısı Olarak Oyuncu* yapıtları oyunculuk performansını bir nevi hikâye anlatıcılığı olarak gören batılı kaynaklardır. Walter Benjamin'in *Son Bakışta Aşk* derlemesindeki Hikâye Anlatıcısı bölümü de hikâye anlatımına batılı yaklaşımın temel kaynakları arasında yer alır. Bunun dışında Türkiye'de de geleneksel türlerdeki anlatıcılık ve masal anlatıcılığı araştırmalarının yanında doğrudan dramatik yapıyla anlatının ilişkisini araştıran onlarca bilimsel makaleye, yüksek lisans ve doktora tezine rastlanır. 1995 yılında Ayşegül Yüksel tarafından yazılıp Tiyatro Araştırmaları Dergisinde yayınlanan *Modern Türk Tiyatrosu'nda Arayışlar ve Gelişmeler* başlıklı makale ve Tiyatrotem üzerine yapılan çalışmalar alanda yapılan erken çalışma örnekleridir. Bu çalışmalar oyun kişisi aracılığıyla öykü anlatıcılığından uygulama modelleri üzerinden çağdaş

tiyatrodaki anlatının yerini tartışan çalışmalara kadar uzanan geniş bir yelpazede kendine yer bulur. Ayrıca Turgut Özakman, Oktay Arayıcı, Haldun Taner, Sermet Çağan ve Ferhan Şensoy gibi yerli oyun yazarlığımızın önemli isimlerinin oyunlarında geleneksel öğelerin izini süren bir dizi çalışma vardır. Nurhan Tekerek'in Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar (1993), Yavuz Pekman'ın Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik (2002), Yusuf Sağlam'ın *Anadolu Tiyatrosunun Köylüsü Nurhan Karadağ* (2015) kitaplarında çağdaş tiyatrodaki geleneksel öğelerin izleri tartışılmıştır. Ayrıca Özdemir Nutku ve Nurhan Karadağ'ın geleneksel tiyatro üzerine yaptıkları akademik çalışmalarda ve sahne uygulamalarında geleneksel olanla çağcıl olan arasında bir ilişki, dünden bugüne uzanan bir köprü kurulma gayreti gözlenir.

Konu üzerinde yapılan çalışmaların büyük kısmı çağdaş metinlerin kişileştirme, dil ve güldürü yaratma tekniklerinin geleneksel tiyatrodaki köklerini araştırıp, soyutlama düşüncesinin ve açık biçim gösterme tiyatro anlayışının çağdaş oyunların dramatik yapısındaki işlevi tartışır. Görece az sayıdaki çalışma da geleneksel tiyatronun özellikle meddah gösterilerinin seyirciyle kurduğu iletişim biçiminin çağdaş tiyatrodaki yansıması üzerinedir. Bu çalışmanın merkezindeki düşünce de özellikle 2000 sonrası kendi metnini üreten toplulukların estetik arayışının bir parçası olarak gelişen sahnedeki oyun kişisinin bir anlatıcı gibi konumlanarak seyirciyle kurduğu yeni ilişki biçimidir.

### Çağdaş Türkiye Tiyatrosu'nda Performansın Anlatıyla Birlikteliği

2000 sonrası Türkiye Tiyatrosu'nda değişen üretim koşullarının doğrudan etkilediği bir estetik olarak biyografilerden ve edebiyat klasiklerinden sahneye uyarlanan monodramların öne çıktığı görülür. Ülkemizde kendi metnini üreten toplulukların hemen hepsinin metinlerindeki ortak nokta hikâye anlatımının öne çıkmasıdır. Geleneksel halk tiyatromuzun hikâye anlatma ve dolayısıyla dinleme geleneğinden kaynaklı yabancı olmadığımız bu estetik yerli oyun yazarlığımız açısından da oldukça belirleyicidir. Turgut Özakman, Oktay Arayıcı, Haldun Taner, Sermet Çağan ve Ferhan Şensoy gibi yazarların oyunlarının kurulumunda bu estetiğin izlerine açıkça rastlanır. Şehsuvar Aktaş ve Ayşe Selen tarafından Tiyatrotem çatısı altında yapılan işlerin odağında da yine anlatısal olanla dramatik olanın kardeşliği yatmaktadır. Kendini çağdaş olanla geleneksel olan arasında, anlatısal olanla dramatik olan arasında, batılı ve yerli formlar arasında her koşulda tekinsiz ve üretken bir eşikte konumlandırılan Tiyatrotem, Türkiye Tiyatrosu'nda anlatı geleneğinden çağdaş tiyatroya uzanan serüvenin en önemli temsilcisidir (Özcan, 2014, s. 107). Özetle dünyada olduğu gibi ülkemizdeki çağdaş tiyatro uygulamalarında hikâye anlatımı dramatik bütünlüğün içinde bir unsur, seyirciyle ilişki kurmanın alternatif bir yöntemi olarak karşımıza çıkar.

Türkiye özelinde de özellikle 2000 sonrası kendi metnini üreten toplulukların oyunlarında dramatik yapının içinde hikâye anlatan oyun kişilerine rastlanır. Bu karakterler kendi geçmişlerine ya da yaşadıkları zihinsel/psikolojik bir sürece geri dönerek sahne zamanını ve sahne gerçekliğini kırarak klasik dramatik yapının en temel kurallarını ihlal eder. Bu aynı zamanda seyircinin oradaki varlığını hatırlayan ve dahi ona hatırlatan bir girişimdir. Hikâyesini doğrudan alımlayıcısına aktaran bu estetik kurulum "dördüncü duvarı" ortadan kaldırarak tiyatronun ontolojik yapısına dair de bir arayış içinde olduğunu gösterir. Bu yönelişin nedenleri arasında ana akım çizginin dışında kalma çabasının yanı sıra değişen üretim koşullarının da büyük önemi vardır. Tüm bunların yanında geç kapitalizmden ve liberal politiklardan payına düşeni alan yalnızlaşan, yaşadığı çağa, topluma ve dahi kendisine yabancılaşan kentli bireyin hikâyelerinin öne çıktığı çağdaş oyunlarda değişen sosyolojik yapının ve politik koşulların payı büyüktür.



“Çağdaş Batı Tiyatrosu’nda, insanların “kendi özgün öykülerini” anlatmalarına ya da bizzat kendi yaşamlarından kesitlerin gösterime dönüştürülmesine dayanan projeler, öte yandan oyun yazımında ve sahnelemede “çıplak gerçeği sansürsüz bir biçimde temsil etmeye” yönelik çabalar, geç kapitalizmin yarattığı yeni ruh haline tiyatro alanından yanıt verme girişimleri olarak görülebilir” (Sarıkartal, 2010, s. 69).

Bu çalışmanın odağındaki uygulamalar biyografik ve edebiyat uyarlamalardan çok Çağdaş Türkiye Tiyatrosu’nda oyun yazarının bir yazarlık deneyimi olarak hikâye anlatımını dramatik kurgunun içine yerleştirdiği örnekleri kapsamaktadır. Çağdaş tiyatronun ülkemizdeki örnekleri ödenekli ya da köklü özel tiyatroların üretim koşullarından farklı bir alanda filizlenen bağımsız tiyatroların çatısı altında gerçekleşir. Bu topluluklar üretimlerini herhangi bir biçimsel kalıpla sınırlandırmamaya özen göstererek biçimde ve içerikte yeni bir arayış içinde oldukları için kendilerini arayış tiyatrosu olarak tanımlar. Batılı türlerin biçim özelliklerinin yanında geleneksel tiyatromuzdan faydalanmaktan kaçınmadıkları gözlenir. Bu arayış sadece geleneksel tiyatronun güldürü yaratma tekniklerinden ya da batılı anlamda bir yabancılaştırma tekniği yerine ortaoyunundaki yabancılaştırma tekniğinin peşinde olduklarından kaynaklanmaz. Geleneksel öğelerle çağdaş biçim ve içeriği harmanlayarak hibrit bir tiyatro uygulamasına yönelen bu estetik eğilimi; yeni bir ifade biçiminin peşindedir.

2000’lerle beraber büyük kentlerde birbiri ardına açılan bağımsız mekânlarda odaklarına ötekilerin hikâyelerini alan toplulukların kendi metinlerini üreterek yeni bir tiyatro hareketi başlattıkları gözlenir. Örneklere kabaca göz atıldığında modern sonrası dönemin bu açıdan bereketli bir dönem olduğu görülür. *Kumbaracı50, Entropi Sahne, Galata Perform, Yabancı Sahne, Tiyatro Adam, D22, Şermola Performans, DOT, İkinci Kat, Mek’an, Mekan Artı, Bulu Tiyatro, Seyyar Sahne, Sahne Hal, Emek Sahnesi* vb (Sarıoğlu, 2016, Evrensel, 2014) öne çıkan bağımsız sahnelerdendir. *Berkun Oya, Yiğit Sertdemir, Ebru Nihan Celkan, Şamil Yılmaz, Ufuk Tan Altunkaya, Turgay Doğan, Cem Uslu, Yeşim Özsoy, Mirza Metin, Berkay Ateş, Özer Arslan, Sami Berat Marçalı, Kemal Hamamcıoğlu, Can Utku, Firuze Engin, Cüneyd Kılıcıoğlu, Bihter Dinçel, Bahadır Yüksekşan* gibi genç kuşak yazarlar yeni tiyatronun örneklerini sergiler. Bu isimlerin çoğu toplulukların kurucusudur ve tiyatrolarında yazar, yönetmen, oyuncu ve hatta besteci olarak yer alırlar.

Çağdaş Türkiye Tiyatrosu’nda oyun yazımı, sahneleme ve oyunculuk alanlarındaki bu yeni biçim arayışlarının eski apartmanlardan, çok amaçlı salonlardan, çatı katlarından, eski sinemalardan, garajlardan, kahvehanelerden, depolardan dönüştürülmüş mekânlarda hayat bulduğu görülür. Bu girişimler kısa sürede kendi seyircisini yaratmayı başarsa da bu üretim modeli mekânların kısıtlı koşullarından kaynaklı birtakım sorunları da beraberinde getirir. Harcanan emek ve zaman bağlamında ana akım tiyatrolardan (ödenekli-özel) çok da farklı olmamasına karşı her temsilin kısıtlı sayıda izleyiciyle buluşur. Bağımsız tiyatrolardaki yazar, yönetmen ve oyuncuların yaşamlarını sürdürmek için bir başka mesaiye ihtiyaç duymaları nedeniyle temsil sayısının sınırlı sayıda kalması doğal bir sorunu beraberinde getirmektedir. Söz konusu sorunlar artan maliyetlerden kaynaklı iktisadi sorunlarla da birleşince ümit verici bu serüven bir varoluş mücadelesine dönüşmekte ve çok az sayıda topluluk bu süreçte ayakta kalmayı başarmaktadır.

Arayış tiyatrolarının önemli isimlerinden Ankara’lı tiyatro topluluğu Mek’an Sahnenin oyunları çağdaş tiyatromuz açısından dikkat çekici örneklerle buluşmaya olanak tanır. Topluluğun kurucularından Şamil Yılmaz’ın kaleminden çıkan oyunların ortak noktası anlatının dramatik yapının içine nüfus etmesidir. Kadınlar Aşkılar Şarkılar oyununda Ahmet Melih Yılmaz bir trans bireyi canlandırırken, canlandığı karakterin seyirciye anlattığı hikâyenin de anlatıcısıdır. Oyun bir masalı andırır şekilde “Bir zamanlar bir çocuk varmış...” diye başlar. Karakter onu dinleyen izleyicinin oradaki varlığını

altını çizercesine doğrudan onu muhatap alarak anlatır: Hikâyesi hâlâ anlatılır bizim oralarda. Bil diye, ben de şimdi sana anlatıyorum. Anam yedi aylık gebeyken bir falcı gelmiş kapımıza. Bir çingene karısı. Biri sırtında, ikisi eteğinin dibinde üç de sabi varmış yanında (Yılmaz, Kadınlar Aşklar Şarkılar - Bin Yıldır Buradayım Ben, 2013, s. 2). Aşk Orda Derinde oyununda ise yazar “BİR ÖNERİ” notunu düştükten sonra sahnenin nasıl oynanması gerektiğini vurgularken anlatımın dramatik yapının içinde kullanması gerekliliğini vurgular. “*Aşağıdaki monolog, kendini bedende oluşturmalı; oyuncu, söylediği her şeye bedensel bir karşılık bulup, handiyse tümüyle bedenden konuşan bu bölümü fiziksel bir göstergeye çevirmeye çalışmalı. Sanki anlattığı hikâye o anda gerçekten de gövdesinden geçiyormuş gibi*” (Yılmaz, Aşk Orda Derinde, 2009, s. 9).

Bu notun ardından şimdiye kadar olaylar dizisine ve diyaloga bağlı olarak gelişen dramatik yapı bozularak oyuncu bir anlatıcı edasıyla seyirciye anlatır;

*“TRAVESTİ Çocuğum daha. On beş, belki on altı yaşındayım. İzmir’de anne babamla kalıyorum. Onların çocuğuyum. Daha evden kovulmamışım. Adım bir küfür değil henüz. Daha utanç başlamamış. Bir an. Daha kimse bana küfretmemiş. Sessizlik. Okuldan bir oğlana aşığım. Benden bir-iki yaş büyük. Sürekli onun peşindeyim. Yanından bir an olsun ayrılmıyorum”* (Yılmaz, Aşk Orda Derinde, 2009, s. 9).

Aynı oyunun birkaç yerinde daha rastlanan bu estetik biçim, seyirciyle kurulmak istenen doğrudan iletişimin bilinçli bir çabasının ürünüdür. Aynı çaba Yılmaz’ın 2012’de kaleme aldığı Ölüler Evi ve Bir Şey Oldu Bize oyunlarının da temel estetik biçimini oluşturur. Yine Şamil Yılmaz’ın yazdığı ve Gezi Parkı eylemlerinin içindeki ötekileri anlatan *Artık Hiç Bi’ Şii Eskisi Gibi Olmayacak, Sil Gözyaşlarını*, kısa adıyla *Avzer*, oyunu seyirciyle kurduğu iletişim ve oyunculuk performansı bakımından anlatımın performansla birleşiminin önemli örneklerindedir. Oyun, *Avzer* isimli sokaklarda yaşayan bir gencin Gezi’ye katılan yaşıtı iki gençle birlikte Ankara’daki eylemlerde yaşadıklarını konu edinir (Yılmaz, *Artık Hiç Bi’ Şii Eskisi Gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını*, 2013).

*“Bu oyunda rejî seçimi olarak anlatımın oyuncunun bedeni içinden ilerlemesi tasarlanmış. Hikâyenin anlatıcısı ve kahramanı anlattığı parçalı, inişli çıkışlı öyküsü içinde devinmesini besleyecek, tirmandıracak bir yaratığın da yardımıyla izleyiciyle gerilim yüklü, tekinsiz bir ilişki kuruyor. Hem öykünün hem de oyuncunun bu perspektiften okunması ilginç bir deneyim getiriyor”* (Salta, 2014:6).

Ahmet Melih Yılmaz’ın canlandırdığı *Avzer* karakteri, oyun boyunca oturduğu sandalyeden kalkmadan Gezi sürecinde yaşadıklarını performans ve anlatımın arasında gidip gelerek aktarır. Şamil Yılmaz’ın seyirciyle doğrudan iletişim kuran oyuncu aracılığıyla yeni bir anlatımın olasılıkları tartışmayı hedeflediği oyun ilham verici bir estetiğe dönüşür.

*“Karakterin içinde ‘yabancı bir şey’ var. Tanımlayamadığı ama onu zorlayan, bir o yana bir bu yana taşıyan bir şey. Bizden taraf o ‘yabancı şey’ başka bir karakter de oluyor. Bu iki karakterin oyuncunun bedeninde çekişmesi var. Biri dünyaya uyanık, diğeri kendi gerçekliğinin kahramanı. Tek yürekte iki kişiler. Bu kişilik bölünmesinin sahne somutlaması beden ve oyunculuk becerisi üzerinden kurulmaya çalışılmış”* (Onat, 2014:5).

Gezi Parkı eylemleri sırasında kaleme alınan diğer oyunlarda da hikâye anlatımının öne çıktığı görülür. Özellikle eylemler sırasında Gezi Parkında oynanan *Gezerken* başlıklı dört kısa oyun anlatıyla performansın iç içe geçtiği örneklerdir. Bu oyunlardaki karakterlerin sahnedeki temsili bilindik estetik kalıpların dışındadır. Yiğit Sertdemir’in oyununda bir Toplumsal Olaylara Müdahale Aracı (TOMA), Mirza Metin’in oyununda bir sokak köpeği, Özen Yula’nın oyununda bir hayalet,

Cem Uslu'nun oyununda bir beyaz yakalı başrolde. Bu karakterler dramatik yapının içinde birer oyuncu olmakla beraber aynı zamanda kendi hikâyesini anlatıcılarıdır. Dramatik akışı bozup seyirciye doğrudan seslenen, o an aklından geçeni sarkastik bir şekilde ifade eden ya da zihinsel/psikolojik bir süreci dile getiren oyuncu aynı zamanda hem bir canlandırma hem de bir anlatı içindedir. Örnekte *Kâğıtçının Köpeği Kıtmir* oyununda oyuncu hem bir sokak köpeğini canlandırır hem de onun Gezi deneyiminin anlatıcısına dönüşür. Ya da Yiğit Sertdemir'in oyununda başkarakter oyuncu tarafından canlandırılan bir Toplumsal Olaylara Müdahale Aracıdır. Bu TOMA mesai arkadaşı polislerle ilgili düşüncelerini, önceki deneyimlerini ve eylemcilerle kurduğu empatiyi anlatı formunda izleyiciyle paylaşırken dramatik yapı içinde onun değişim dönüşümüne tanıklık etmemize olanak verir. Bu performatif anlatıcılar tarihsel bir süreç henüz tarih olmadan olayların öznesi olan kitlelerle buluşarak kişisel bir yaşam deneyimini doğrudan muhatabına aktarır.

*“Tuhaf olan sanki hiç beraber ısınmamışlardı. Beraber ısınmak. Düşüyor biri, diğeri el uzatıyor. Sen birinin canını acıtıyorsun, düşmanı sandığın adam ağlıyor. Hıh! Nasıl oluyor? Sahi bu bu nasıl oluyor. Haa işte bu! Galiba yani bu! İlk kez soru sordum! Neden? Kim bunlar? Soru sordum, evet, ya öyle oluyor ya bi'şey öğretiliyor sana yani bildiğini sanıyorsun o zaman da sorgulanamaz sanıyorsun yani değişemez. O zaman da bırakıyorsun peşini soruların. Ya da daha da kötüsü aynı soruları sorup yanıtlarını bırakıyorsun havada”* (Sertdemir, 2013: 1).

Gezi Parkı Eylemleri sırasında üretilen oyunların çoğunlukla “performatif anlatı”yı benimsemesi sadece değişen sanatsal üretim koşullarıyla ya da diğer alanlarda olduğu gibi sanatsal üretimde de sınırlandırıcı biçimsel kalıpları reddeden dönemin ruhuyla açıklanamaz. Bu oyunlarda yazarlar iletmek istedikleri mesajları seyirciyle dolaysız bir ilişki kurarak vermek istemektedirler. Bu metinler oyunculuk performansına tanıdığı olanakların sınırsızlığıyla katılımcıya yeni bir seyir deneyimi yaşatır. Bunun yanında oyunculuk ve reji bağlamında sınırları zorlayan yapısıyla uygulayıcılar için de ciddi bir sınavdır. Oyunlarda gördüğümüz mekânı, zamanı, olayı ve hatta karakteri bağlamından koparan oyun kişileri birer hikâye anlatıcısına dönüşerek seyirciyle doğrudan iletişime geçmeyi amaçlıyorlar. Bu durum bağımsız tiyatroların 2000 sonrası genel estetik eğilimidir. Toplumsal iletişimin teknolojik gelişmelerle yeni bir boyut kazandığı, siyasi ve sosyal kutuplaşmanın artıp sosyo-kültürel yapının kabuk değiştirdiği bir dönemde sahne yaşam gerçeğine nüfuz edebilmek için yeni bir arayışa girmiştir. Bu bağlamda alımlayıcıyla kurulmak istenen bu dolaysız ilişki; metinler ve türler arasılıktan beslenen, katılımcıyla tamamlanan klasik kuralların bağlayıcılığını tanımayan, kimliksizliği kimlik edinen “yeni sanat”ın ortak özelliği olarak görülebilir (Gümüş, 2017).

Yakın dönem oyun yazarlığımızın önemli isimlerinden Murat Mahmutyazıcıoğlu'nun oyunlarında da karakterlerin birer hikâye aktarım aracı olarak konumlandığı görülür. Oyun aynı aileden üç kuşak kadının anne, annene ve torun olarak konumlanışlarını, kadınların üzerindeki erkek tahakkümünü, evliliği ve aile içi ilişkileri, İstanbul'u ve aşkı kadınların kendi dilinden ve oturdukları sandalyelerden doğrudan seyirciye bir anlatı havasında aktarır. İstanbul'un zaman içindeki değişimi o zamanların içinden gelen karakterler aracılığıyla aktarıldığı oyun, oyuncuların performansı, zamanlar ve mekânlar arası bir yolculuğa dönüşür. *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* oyunu yazarın kaleminden çıkmış İstanbul çizimlerinin önünde sahnedeki sandalyelerinde oturan sade görünümlü üç farklı kuşaktan üç kadının seyirciyle konuşmasıyla başlar;

*“MELİS: Her yeri deniz olup da bu kadar az yosun kokusu olan başka bir şehir var mı acaba? Bu kadar köprü olup da kimsenin birbirine ulaşamadığı başka bir şehir. ... Üsküdar'da doğdum ben, Zeynep Kamil'de, semt olan değil hastane olan Zeynep Kamil'de. Annem armut ağaçlarına çok bakarmış ben hamileyken, öyle derdi”* (Mahmutyazıcıoğlu, *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin*, 2017, s. 4).



Diğer örneklerde olduğu gibi gündelik hayattan kopup gelmiş karakterlerin dili şiirsel ve doğrudan seyirciye yönelik bir anlatı formundadır. Sarsıcı tespitlerle gelişen bu anlatıda anlatıcı mizahi ve dalgacı bir ifade biçimi benimsemesine karşın seyirciyle dolaysız ve samimi bir bağ kurmayı hedefler. Melis, Başak ve Ayfer arasındaki diyaloglar yumuşak geçişlerle monologlara dönüşür. Brook'un deyimleriyle oyuncular, kendi aralarında kurdukları ikili ilişkinin yanında seyirciyle kurdukları doğrudan ilişki sebebiyle, "çift başlı öykü anlatıcıları"na dönüşürler. Oyun ilerledikçe monologlarla diyaloglar arasındaki sınırlar ortadan kalkarak anlatı bir bütüne, performatif bir anlatıya dönüşür. Yazarın 2017 yılında kaleme aldığı *Sevmekten Öldü Desinler* oyununda da benzer bir estetik gözlenir. Bir alt kültür hikâyesi olan oyunda pavyon şarkıcısı Gönül'ü oynayan oyuncu aynı zamanda Gönül'ün ağzından seyirciyle konuşan bir hikâye anlatıcısıdır. Bu oyunda özellikle oyuncunun bir anlatıcı olarak konumu sahne üzerinde yeni bir gerçeklik içerisinde sunulur. Gönül karakteri rol kişisi olarak sahnede değilken kendi hikâyesinin anlatıcısı olarak sahnededir.

*"GÖNÜL (Seyirciye) Hoş geldiniz efendim? Acıklı tarafından mı başlasam, oynak tarafından mı?... Ben Gönül Işıklı, daha doğrusu Işıklı Gönül, şimdilik sadece Gönül diyecekler bana. ... (Mustafa girer) Hah geldi işte başımın belası. Yakışıklım. Burada ya 16 ya 17... Yersen. (Sevda girer)*

*SEVDA Mustafa abi, Gönül ablam gelecek birazdan, haber vermeme istedi. Gerçi niye geç kaldı anlamadım ama? ...*

*GÖNÜL Ben evden yeni çıkmışım, birazdan ulaşacağım oraya. ... (Gönül girer.)*

*SEVDA Girin içeri siz de be! ( Hiçbir şey olmamış gibi ) Hah Gönül ablam da geldi işte. Hoş geldin abla. Yine çiçek gibisin" (Mahmutyazıcıoğlu, Sevmekten Öldü Desinler, 2017, s. 2).*

Oyunda sadece sahnenin fiziksel bir mekân olarak belirsiz bir uzama dönüşmesi değil zaman ve mekândan bağımsız geçiş ve kırılmalarla sahnede yeni bir gerçeklik yaratılması söz konusudur. Bu kırılmalar ve geçişler orta oyunu ya da epik tiyatronun estetik bir mirasıdır denilebilir. *Sevmekten Öldü Desinler* oyununda geleneksel tiyatrodakine benzer bir estetik kendisini oyun kurma ve bozma teknikleriyle gösterir. Karakterler geçmişe dönüş sahnelerinde "flashbekim gelsin ulan" (s.5) diyerek kendi flashbackini ister ya da geçmiş sahnelerde karakterler "ben flashbek sevmiyorum ama ya" (s.5) diyerek çember içinde çember, yabancılaştırma içinde yabancılaştırmayı davet eder.

### **Değişen Mekânlar, Değişen Seyirci Ve Dönüşen Tiyatro**

Galata Perform ekibinin Yeni Metin Yeni Tiyatro atölyeleri kapsamında gerçekleştirdiği etnodrama örneği sayılabilecek bir uygulama olan *Balat Monologları Müzesi* de çağdaş tiyatro açısından dikkat çekici bir örnektir.

*"Projede genç oyun yazarları Balat ve Fener'de gerçek hikâyelere ulaşmak için özel bir çalışma yaptı. Semtte gerçekleşen hikâye avcılığı sonrasında ortaya çıkan bu metinlere deneyimli yönetmenler ve oyuncular can verdi. Bu bağlamda Fener'de eski bir İstanbul Rum Okulu müze olarak kurgulandı, okulun farklı sınıflarına/odalarına farklı bir oyun yerleşti" (GalataPerform, 2018).*

Topluluk Balat'ta bir binada dolaşarak aynı anda sergilenen monologların gösteriminde seyirciye farklı bir seyir deneyimi vaat eder. Gerçek yaşamdan uyarlanan hikâyeler çerçeve sahne yerine gerçek mekânlarda canlandırılarak anlatı ve performans birlikteliğinin deneysel örneklerinden birini ortaya çıkarır.

Cengiz Toroman tarafından yazılıp yönetilen, Levent Üzümcü'nün oynadığı *Anlatılan Senin Hikâyendir*, Semih Çelenk'in yazıp yönettiği Fırat Tanış'ın oynadığı *Gelin Tanış Olalım*, Firuze Engin tarafından yazılan *Cambaz'ın Cenazesi*, Bihter Dinçel'in yazıp oynadığı *Aşiyân* oyunlarıyla birlikte sahneye taşınan edebiyat uyarlamaları performatif anlatının öne çıktığı metinler arasında sayılabilir. Bu topluluklar, ülkenin farklı bölgelerine gerçekleştirdiği turneleri sayesinde bu estetiğin sadece büyükşehirlerdeki küçük salonlarda sınırlı sayıda seyirciye değil geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır.

Tüm bu oyunların ortak bir noktası da uzun yıllar tiyatro sahnelerinde egemen olan anlayışı reddetmeleridir. Bu yeni estetik çerçevesinin içinde görülen yeni bir oyun yaşam gerçekliği ilişkisidir. Sahne üzerindeki karakter artık hiç olmadığı kadar yaşam gerçeğindeki yakındır. Hatta bu yüzdendir ki günlük yaşamda karşılaşılması mümkün olmayan ortalamanın üzerindeki karakterlerin yerini her an her köşe başından çıkması muhtemel “ötekiler” almıştır. Anlatının doğası gereği bu karakterler şiirsel, sarkastik, eğlenceli ve akıcı bir dile sahiptir. Sahne ve seyir yeri arasındaki zamanı eşitleyen bu yeni estetik gerçeklik performatif gerçeklik olarak tanımlanabilir (Ejder, 2018). Ayşegül Yüksel 1995 yılında yayınladığı *Modern Türk Tiyatrosu'nda Arayış ve Gelişmeler* başlıklı makalesinde geleneksel tiyatronun kullanılan araç, gereç, zaman ve mekân kullanımında gerçekçi değil soyut ve simgesel bir nitelikte olduğunu söyleyerek sürekli bir arayış çerçevesinde gelişen çağdaş tiyatromuzun da bu öğeleri benzer şekilde kullanma girişimlerine işaret eder (Yüksel, 1995). *Oyun Yazarlığımız Üzerine Dağınık Düşünceler* başlıklı makalesinde Özlem Belkıs biçimsel olarak hemen her dönemde farklı denemelerin olduğunu ve yerli oyun yazarlarımızın genel olarak etkili ve şiirsel bir anlatımın peşinde olduklarını belirtir. “*Bu anlamda absürd, epik, geleneksel türler, sıkıştırılmış mekânlar, durum oyunları ve tek kişilik itiraf / ifade, iki kişilik sorgu oyunları denenmiştir. Son dönemde oyun yazarlarının biçimsel açıdan daha özgür bir ifade sergiledikleri söylenebilir*” (Belkıs, 2010, s. 215).

Buradan bakınca tiyatro tarihimiz boyunca biçimsel ve estetik arayışlarının dönem dönem hız kazandığı, alternatif girişimlerin tarihsel bir süreklilik göstermese de hep var olduğu görülür. Sistemli ve toplumsal değişimlerle paralel gelişen bir alternatif tiyatro için 2000’li yılları beklemek gerekmiştir. Kendi metinlerini üreten bu topluluklar sadece kendi yazarlarını yetiştirmekle kalmamış aynı zamanda kendi seyircilerini de yetiştirerek karşılıklı bir etkileşim içine girmiştir. Alımlayıcıyla sanat üretenin karşılıklı etkileşimi yeni bir sosyal-kültürel gerçeklik oluşturmuştur. Bu mekânlarda bu seyirciler için, onların seveceği türden içerikler üretilmiş, onların hikâyesi onların dilinden sahneye taşınmıştır. Böylelikle bu mekânlar yirmi yıldan az bir sürede seyircisiyle ortak bir dil oluşturmayı başarmıştır. Çerçeve sahnedeki mesafenin yerine fiziksel olarak da içerik olarak seyircisine fazlasıyla yakın bu tiyatro estetiği interaktif ve seyirciyle birlikte üretilen bir deneyime dönüşmüştür. Bu dönüşümde belki zorunluluktan doğan bu mekân olanakları 1960-1970’lerdeki gibi oyuncu ve seyirci girişlerinin ayrı olduğu, tiyatronun seyirciyle bir kılıç mesafesini koruduğu tiyatro alışkanlığından çok farklıdır. Tiyatronun ışığı artık sadece sahneyi aydınlatmıyor seyir alanını da kapsayarak tüm salonu, diğer taraftan tüm yaşamı, bir sahneye dönüştürüyor.

## Sonuç

Sürekli bir kimlik arayışı çerçevesinde gelişen Türkiye Tiyatrosu’nda doğulu bir form olan anlatıyla konvansiyonel dramatik yapının ötekini değersizleştirmeden bir araya gelmesi uzun zaman almıştır. Geç kalmış bu birliktelik küreselleşmeyle birlikte kültürel sınırların ortadan kalkması ve teknolojik gelişmeler sayesinde sosyo-kültürel etkileşimin artmasıyla Batıdaki örneklerle eş zamanlı sahnelerimizde boy göstermeye başlamıştır. Günün Tiyatrosu’nda ana akım dışındaki tiyatronun bu iki formun bir arada kullanıldığı örneklerden oluştuğunu söylemek mümkündür. Bu noktada

ortaya çıkan bir tuzağa dikkat çekmek gerekir ki alternatif olarak tanımlanan bu toplulukların ana akım dışında kalma gayreti kendilerini içe kapalı bir forma dönüştürme olasılığını da beraberinde getirmektedir. Toplumsal olanın yerini özel ve bireysel olanın almasıyla sahnede karakter merkezli gelişen bu hikâyeler seyir alanının fiziksel olarak daralmasına yol açmıştır. Tüm bu zor koşullar ekonomik zorluklarla birleşince bu girişimlerin büyük kısmının kısa erimli olduğu görülmektedir. Diğer taraftan tiyatronun özsel ve fiziksel olarak daralmasının içine kapanarak küçülmesine neden olduğunu savunanlar alternatif mekânları sadece kendisi için üreten topluluklara dönüşmekle eleştirirler.

Performatif anlatı olarak tanımlanabilecek bir estetiği sahneye taşıyan çağdaş tiyatro toplulukları yeni bir tiyatro-gerçeklik ilişkisini de ön plana çıkarlar. Bu çağdaş anlatıcılar zamanlar ve mekânlar arasındaki sınırları geçişken kılarak üçüncü boyutta kurdukları tekinsiz ve kaygan bir zeminde var olmaya çalışırlar. Bu tiyatro anlayışı tanrı/kahraman mitlerinin yerine gerçek yaşamdan kişileri, kimlikleri ve yönelişleri nedeniyle dışlanan “ötekileri” sahneye davet eder. Temel çatışma zeminini de büyük anlatılar yerine küçük varoluşsal hikâyeler üzerine kurar. Cumhuriyet tarihi boyunca normatif kalıplar çerçevesinde gelişen aile dramlarından sonra sahnede/ve dahi hayatta görülmeyen bilindik sınırlar dışındaki karakterler bağımsız tiyatrolar aracılığıyla 2000’lerden itibaren baş oyun kişileri olarak sahnede temsil edilmeye başlar. Böylelikle toplumsal birer tabu sayılan ilişki ve olaylar tiyatro sahnelerinde tartışılmaya başlanmış olur. Bu yeni içerik, değişen seyir alışkanlığı ve teknik gelişmelerin de etkisiyle tiyatronun arkaik bir sanat olmakla suçlandığı bir çağda, yeni bir estetik biçimi de zorunlu kılar. Böylelikle çağcıl içerik, günün seyircisine biçimsel olarak gelenekten beslenen, performansla anlatının iç içe geçtiği yeni bir sanat gerçeklik ilişkisini ve alımlayıcısıyla yeni bir temasın peşinde olan performatif estetiği sahneye davet eder.

### Kaynaklar

- Alfreds, M. (1979). A Shared Experience: The Actor as Storyteller. (P. Hulton, Dü.) *Theatre Paper*(6), 4-11.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat?: Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. (E. Ermert, Çev.) İstanbul: Hayal Perest Yayınları.
- Belkis, Ö. (2010). Oyun Yazarlığımız Üzerine Dağınık Düşünceler: Neden Hiç Büyük Tragedyamız Yok? *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*(29), 203-216.
- Benjamin, W. (2014). Hikaye Anlatıcısı. W. Benjamin içinde, *Son Bakışta Aşk* (s. 80-88). İstanbul : Metis Yayıncılık.
- Brook, P. (2004). *Açık Kapı Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler*. (M. Balay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ejder, E. (2018). Monodram Tiyatrosu. *TEB Oyun Dergisi*, 9-15.
- GalataPerform. (2018, 03 23). *Balat Monologlar Müzesi*. Galata Perform Resmi İnternet Sitesi: <https://galataperform.com/balat-monologlar-muzesi-2/> adresinden alınmıştır

- Gümüş, Y. E. (2017, Haziran 23). Güncel Tarihsel Oyunlar Bağlamında Gezi Oyunları. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Jameson, F. (2013). *Brecht ve Yöntem*. (G. Ç. Güven, Çev.) İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Karacabey, S. (2007). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Karagül, C. (2014). Bourdieücü Sanat Sosyolojisi Bağlamında 2000'li Yıllarda İstanbul'da Alternatif Tiyatrolar. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Mahmutyazıcıoğlu, M. (2017). *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Mahmutyazıcıoğlu, M. (2017). Sevmekten Öldü Desinler. *Basılmamış Oyun Teksti*. İstanbul.
- Özcan, C. (2014). Çağdaş Tiyatroda Anlatının Sahneye Çağırılması: Tiyatrotem Üzerine . *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara.
- Pekman, Y. (2002). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Platon. (2007). *Devlet*. (H. Demirhan, Çev.) Ankara: Palme Yayınları.
- Sarıkartal, Ç. (2010). Klasik Dramatik Metinleri Bugün buradan Anlatmak. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 67-80.
- Smith, A. D. (2018, Mart 21). *Kişisel Web Sayfası*. Anna Deavere Smith: <http://www.annadeaveresmith.org/> adresinden alınmıştır
- Şener, S. (1993). *Oyundan Düşünceye*. İstanbul: Gündoğan Yayıncılık.
- TED. (2018). *Ted Speakers Anna Deavere Smith*. TED.com: [https://www.ted.com/speakers/anna\\_deavere\\_smith](https://www.ted.com/speakers/anna_deavere_smith) adresinden alınmıştır
- Uslu, C. (2013). Tesadüf ya da Değil. *Yayınlanmamış oyun metni*. İstanbul.
- Yılmaz, Ş. (2009). Aşk Orda Derinde. *Yayınlanmamış Oyun Metni*. Ankara.
- Yılmaz, Ş. (2013). Artık Hiç Bi Şii Eskisi Gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını. Ankara: *Yayınlanmamış Oyun*.
- Yılmaz, Ş. (2013). Kadınlar Aşklar Şarkılar - Bin Yıldır Buradayım Ben. *Yayınlanmamış Oyun Metni*. Ankara.
- Yüksel, A. (1995). Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*(12), 123-130.