

YENİ TİYATRO VE YENİ OYUN YAZMA BİÇİMLERİ: YEŞİM ÖZSOY VE OYUN YAZARLIĞI

Özlem ERBEN*

Özet

Çağdaş tiyatrodaki yönetmenin doğuşu ve post-dramatik yapının ortaya çıkışı klasik dramatik üsluptan kopuşu beraberinde getirmiş, bu durum dramaturgi, oyun yazarlığı ve rejî yaklaşımını etkilemiştir. Batı tiyatrosunun gelişimine paralel olarak Türk oyun yazarları da iki binli yıllardan itibaren değişen anlatı estetiği içinde yeni kurgular ortaya koymuş, özünde dramatik olmayan figür, ışık, müzik, dil gibi unsurları bir yaratım ögesi olarak kullanmışlardır. Dramatik olanı yapı bozuma uğratan bu yazma biçimleri yeni bir tiyatro estetiğinin doğmasını sağlamıştır. Teknoloji/performans/müzik gibi farklı disiplinleri bir arada kullanarak metinler üreten, çalışmalarını ‘yeni metin-yeni tiyatro’ formülü ile teorize eden Yeşim Özsoy söz konusu yeni tiyatro estetiği içinde yer alan bir yazar olarak özellikle dikkati çekmektedir.

Bu çalışmada Özsoy’un oyun yazarlığının öne çıkan farklılıklarına, dramatik yapı ve sahnelemeye yönelik tasarladığı yeni biçim denemelerine ışık tutmak amacıyla “Aksak İstanbul Hikâyeleri” ve “Son Dünya” adlı oyun metinleri ele alınmıştır. Çalışmanın kapsamı doğrultusunda öncelikle post-dramatik tiyatro üzerine genel bir çerçeve çizilmiş; oyun metinleri “metin çözümlemeleri”, “zaman-mekân tasarımı”, “dil ve anlatı ilişkisi” ve “sahnelemeye yönelik somut çözümler” olmak üzere dört temel başlık altında incelenmiştir. Yazarın metinlerinde gözlemlenen yeni oyun yazma biçimlerine ilişkin arayışlar ve disiplinlerarası metin üretme çabası tiyatro estetiğine katkı sağladığı için Türk Tiyatrosu adına önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yeşim Özsoy, Yazar Tiyatrosu, Yeni Metin, Yeni Tiyatro, Postdramatik

NEW THEATRE AND NEW WAYS OF PLAYWRITING: YEŞİM ÖZSOY AND PLAYWRITING

Abstract

The birth of director and the emergence of post-dramatic structure in contemporary theatre brought along disengagement from classical dramatic style and this situation affected the approaches of dramaturgy, playwriting and stage management. In parallel with the development of Western theatre, Turkish playwrights put forth new constructs, within the narrative aesthetics that changed starting from the 2000s and used elements such as figure, light, music and language, which in their essence are not dramatic as an element of creation. These forms of writing, which deconstruct the dramatic, led to the birth of a new aesthetics of theatre. Yeşim Özsoy, who produces texts using different disciplines such as technology/performance/music together and theorizes her works with the formula “new text-new theatre,” especially draws attention as an author in the new theatre aesthetics.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Bölümü, ozlerben@gmail.com

In this study, the play texts “Aksak İstanbul Hikâyeleri” (Halting İstanbul Stories) and “Son Dünya” (The Last World) were treated in order to shed light on the new form trials of Özsoy, designed aiming at the predominant differences of her playwriting, dramatic structure and staging. Within the scope of the study, initially a general frame was drawn on post-dramatic theatre; the play texts were examined under four main headings being “text analyses,” “time-space design,” “language-narration relationship” and “concrete solutions aimed at staging.” Since the quests regarding new forms of writing plays and the endeavour to produce interdisciplinary texts contribute to theatre aesthetics, they are important for Turkish Theatre.

Keywords: Yeşim Özsoy, Writer Theatre, New Text, New Theatre, Post-Dramatic

Giriş

Merkezinde metnin yer aldığı, taklit, yanılsama ve eyleme dayanan dramatik tiyatro 20.yüzyılın başından itibaren büyük değişim göstermiştir. Yüzyılın başında yoğunluk kazanan Avangard tiyatro hareketi dramatik yapıyı oluşturan öğelerin değişim ve dönüşümünü başlatarak Aristotelyen-mimetik kalıpları kırmıştır. İlerleyen süreçte, kalıp estetik yargılara ve akılcılığı, bilimi yücelten modernizme tepki olarak doğan Postmodernizm, tiyatro sanatının yanında felsefe, mimari, sinema gibi farklı kültürel-sanatsal alanları da etkisi altına almış; temel felsefesini çoğulculuk ve kültürlerarasılık üzerine kurmuştur. İroni, çok anlamlılık gibi kavramlar postmodernizm ile önem kazanmış, bu durum yazım biçimleri ve sahnelemede yeni arayışların başlamasında etkili olmuştur. Tiyatro anlayışında ve metinlerin işlevi hususunda en radikal değişimler, doksanların sonunda performans tiyatrosu ve alternatif tiyatro gibi arayışların bir uzantısı olarak ortaya çıkan Post-dramatik tiyatro ile gerçekleşmiştir. Bugünün yeni tiyatro anlayışına hizmet eden, yeni yazma biçimleri, değişen dramaturgi anlayışı ve seyirci algısının temelleri postmodern yönelişlerin bir getirisi olarak Post-dramatik tiyatro anlayışıyla atılmıştır. “*Bu tiyatronun oluşum özelliği deneyselliklidir; nefes, ritim gibi “canlı bedenın şimdisine ait unsurlar” sözden önce gelir*” (Karacabey ve Müller, 2007, s.132). Sözün biricikliğini kaybetmesi metin ve anlam düzeyinde çokanlamlı bir yapının doğmasını, böylece yapı bozuma uğrayan dramatik formun değişimini beraberinde getirmiştir. Yeni dramatik form içinde, anlamın sahne üzerindeki oluşumu dil, renk, ışık, biçim gibi sanatsal gösterenlerin yanında alımlayan olarak seyircinin de dâhil olduğu bir süreci kapsamaktadır.

Post-dramatik tiyatro ile birlikte eylem yerini durumlara bırakmıştır. Çizgisel olarak ilerleyen metin yapıları ve eyleme bağlı olarak gelişen dramatik aksiyon önemini kaybetmiştir. Şimdinin peşine düşen çağdaş yazarlar metni ve dramatik olanı, yapı bozum ve çok seslilik kavramları çerçevesinde yeniden tanımlamışlardır.

“Dramın asal bileşenlerini dönüştürerek kullanan bu yazarlar, statik dram ile eylemi eylemsizliğe, klasik nedenselliği ve sonuca doğru ilerleyen yapıyı, sonsuz dönüşlerin çevrimsel mantığına oturtmakta, karakteri kişiselikten uzaklaştırarak ve diyalog yerine de monolog ya da koro kullanarak, klasik dramın unsurlarını dönüştürmektedirler” (Karacabey ve Müller, 2007, s.135).

Böylece geleneksel biçimin dışında kalan yeni metin yapıları doğmuş, dramatik olanın anlamı değişime uğramıştır. Bu yeni tiyatro yapılanmasında anlam arayışına giren çağdaş yazarlar arasında yer alan ve yazar-yönetmen-oyuncu kimliğine sahip olan Yeşim Özsoy, yeni metin, yeni tiyatro mottosuyla kendi tiyatro topluluğunu kurmuş, genel sanat yönetmeni olarak topluluğun idari yöneticiliğini de

üstlenmiştir. Özsoy'un kadın lider olarak tiyatro yaşamındaki yeri ve önemi Öz ve Belkis tarafından nitel araştırma yöntemiyle hazırlanmış olan "Türkiye'de Alternatif Tiyatro Yapılanmalarında Kadın Liderliği ve Bir Örnek: Yeşim Özsoy-Galata Perform" başlıklı makale çalışmasında net bir şekilde ele alınmıştır (2017). Ancak yazarın tiyatro anlayışı ve yazarlık üslubunu ortaya koyan metinleri bu çalışmaya dâhil edilmemiştir. Özsoy oyunlarında mekân, zaman ve beden estetiği konularını yenilikçi biçimlerde ele almış, dramatik olan onun metin ve sahne estetiğine bir analiz ve ifade çabası olarak yansımıştır. Yazarın bu yeni biçim arayışları ve sahneye yönelik buluşları post-dramatik tiyatronun seyirci odaklı dramaturgi ve çağdaş reji anlayışıyla benzerlikler taşımaktadır. Buradan hareketle Post-dramatik yönelimlerin Özsoy'un metin ve reji yapılanması ile yazarlık üslubuna ve yönetmenlik algısına olan etkisi incelemenin zemini oluşturmuştur.

1. Metin Çözümlemeleri

Metnin içeriği, yapısı ve tarihsel bilgisi, kendi dramaturjik çözümlemesini doğurduğu gibi tüm teatral öğelerin yorumunu da hazırlar. Öykünün belli bir izlek üzerinden ilerlediği ve anlatının çizgisel bir karakter taşıdığı klasik dramatik yapıdan; zamanın, mekânın, dilin parçalandığı post-dramatik yapıya kadar yazılan her metin dramatik çözümlenmeye ihtiyaç duyar.

"Dramaturjik çözümlenme özellikle klasik ya da figüratif yapıtlara, bir öykü oyun kişilerinin gerçekleştirdiği eylemlerle anlatıldığında uygulanır; oysa fabelsiz, kişisiz, mimetik temsilleri olmayan temsiller için bile dramaturjik çözümlenmenin söyleyecek sözü vardır, en azından metinsel düzenekleri ya da sözün yüzeyindeki dil oyunlarını açıklar" (Pavis, 2000, s.239).

Dramatik tiyatro gerek biçim gerek içerik yönünden gerçekliğin bütüncül yansıtıcısı olmuştur. Dram bu bütünlüğü ortaya koymaya yönelik yanılısama ve taklit gibi yaklaşımlar içerir. Post-dramatik tiyatro uygulamalarında ise Aristotelyen-mimetik koşullara uygunluk zorunluluğu olmadığı gibi gerek içerik üretimi gerek sahnelemede metinlerarasılık ve farklı disiplinlerin birlikte kullanımı söz konusudur. Böylece oyunculuk, müzik, dekor, kostüm gibi teatral araçları yalnızca metni açıklayan unsurlar olarak değerlendiren yaklaşım ortadan kalkmış, tiyatro yapı çözücü bir hesaplama içine girmiştir. Bu nedenle yeni tiyatro uygulamalarında söz, anlam, ritim gibi unsurların bir bütün oluşturma gayreti önemini kaybeder; açık ve parçalı yapı önem kazanır. Tüm teatral öğeler ve göstergeler arasındaki hiyerarşinin terk edilmesi her birini sahne üzerinde tek tek anlam üreten bir duruma kavuşturur. Postmodern/deneysel/alternatif olarak adlandırılan Post-dramatik tiyatro, "performans tiyatrosunda", "happening"lerde ve "yeni biçimselcilik" anlayışının uzantısı örneklerde olduğu gibi, dramatik metinden uzaklaşmayı seçen özel bir kavram olarak karşımıza çıkar (Karabulut, 2014, s.180). Oyunlarında mekân, zaman, dil estetiği ve sahneleme yöntemlerini yeni arayışlar çerçevesinde deneysel olarak ele alan Yeşim Özsoy klasik dramatik yapının dışında eserler üreten yazarlar arasında yer alır.

Yeşim Özsoy metinlerinin evreni, simgesel ve imgesel olanın iç içe geçtiği sahne görünümlerinden, zamanın ve mekânın parçalandığı anlardan, belleğini yitiren insan hikâyelerine kadar çeşitli içeriklerden ve biçimlerden oluşur. Olası ya da ütopyik durumlarla örülen, farklı disiplinlerle harmanlanan bu metinler, uzamda yaratılan belirsizlik ve metaforlarla seyircinin alımlama olanaklarını kışkırtır. Mekânın, zamanın, durumların ve anlatının parçalanması metinlerin yapısal özelliğini ortaya koyar. Buna bağlı olarak anlam tek bir duruma sabitlenmez. Anlamın sabitlenmemesinin bir nedeni de dilin belli bir zamansal süreci oluşturmamasından ileri gelir. Özsoy'un dil kullanımının yanında deneysel yöntemlerle geliştirdiği içerik üretimi ve sahneleme teknikleri ile kültür, politika, felsefe gibi diğer

uygulama alanlarıyla kurduğu metinlerarası ilişki, klasik yazım kurallarını yapıbozuma uğratmıştır. Yazar böylece karakter, olay örgüsü, zaman, mekân deneyimleri hususunda izleyicinin/okuyucunun zihnini harekete geçirerek ona keşfedeceği bir alımla deneyimi yaşatır.

Özsoy'un eserleri sahne metni olarak tasarlanmış, farklı disiplinlerin, modern ve postmodern geleneklerin harmanlandığı deneysel bir yapıya sahiptir. Yazarın "Son Dünya" ve "Aksak İstanbul Hikâyeleri" adlı oyun metinleri bu yapının gözlemlendiği eserleri arasında yer alır.

Son Dünya; Nuh 71/ 71 sefer numaralı uçağın Avrupa'nın sınırında bir yerde düşmesi sonucu, uçakta bulunan üç kişinin kendilerini tanımlayamadıkları bir yerde bulmalarını anlatır. Kaderlerinin, kahve falı bakan Anlatıcı'nın sözleriyle şekillendiği Kadın, Adam ve Üçüncü Şahıs olarak adlandırılan bu üç kişinin hikâyesi, kaybolma hali üzerinden "son" kavramını düşündürcek yönde kurgulanmıştır. Aksak İstanbul Hikâyeleri ise; "Sükûnet", "Yürük Aksak", "Ağır Aksak" ve "Semai- Orta Aksak" olmak üzere dört ana bölümden oluşur. Oyun, 12 ayrı karakter, onların parçalanmış 12 farklı monoloğu ve araya giren diyaloglarla örülen bir hikâyeler bütünüdür. Karakterler arasında akrabalık, arkadaşlık, sınıfsal ilişki gibi pek çok farklı zeminde kurulan ve oyun sonunda netleşen ilişkiler ağı söz konusudur. Biri geleneksel diğeri modern iki ailenin etrafında şekillenen, büyük şehrin içinde yaşamaya çalışan karakterlerin monolog şeklinde verilen hikâyesi, gelenek/modernite, dini/ laik, statükocu/yenilikçi, yaşlı/genç gibi temel karşıtlıklar içinde ortaya konur. Her karakterin diğeri karakterlerden en az bir ya da bir kaç ile ilişkilendirildiği oyunda metin ve diyalog yapılanması Osmanlı Türk Sanat Müziğindeki aksak usul esas alınarak yapılmıştır.

2. Zaman ve Mekân Tasarımı

Zaman ve mekân algısı bugün hiç olmadığı kadar başkalaşmıştır. Felsefenin ilk cümlelerinden itibaren birer sorunsal olarak ele alınan ve üzerinden düşünce üretilen bu iki kavram bugünün tiyatrosunda, adına ister dramatik ister post-dramatik denilsin, başat bir yere sahiptir. Zaman ve mekân algısını yönü bakımından ve günlük yaşam/modernite bakımından tartışmak mümkündür. Bu bağlamda zamanı, çizgisel ve döngüsel olarak iki temel kavram doğrultusunda ele almak gerekir. Döngüsel zaman algısı takvim ve saat gibi belirleyenlerden uzak olan, daha ziyade mevsimler, güneş ve ay tutulmaları gibi doğanın döngüsünü ifade eden bir zaman algısıdır. Bu zaman algısı, insan/doğa arasındaki bağın sonucu olarak çizgisel zaman algısından çok önce insan yaşamını şekillendirmiştir. Çizgisel zaman ise geriye doğru evrilmeyen daima ileriye doğru akan bir karaktere sahiptir. Saate sıkı sıkıya bağlı olan bu zaman algısı modern yaşamın düzenlenişini etkileyen ve belirleyen bir güçtür.

Her iki zaman algısı da zamanı kavramsal olarak ele alan yaklaşımlar ortaya koymuştur. Bununla birlikte zaman, doğrudan insan ve insan hayatının düzenlenişleriyle ilişkili olduğu için sahne sanatlarında özellikle de oyun yazarlığında çokça ele alınan açılımlar içerir. Klasik dramatik yapıdaki eserler genel olarak çizgisel zaman algısını barındırır ve buna bağlı olarak giriş, gelişme, sonuç gibi bölümlerden oluşur. Modernizmle birlikte değişen yaşam algısı özellikle postmodern oyunlara yansımış, bu oyunlarda zamanın daima ileriye doğru olan akışı sekteye uğramıştır. Geçmişin şimdinin içine taşınması, şimdiden gelecek zamana yapılan sıçramalar ya da herhangi bir durumun askıya alınması gibi dramatik yapılanmalar zamanı çizgisel olanın hâkimiyetinden kurtarmıştır. Bu yeni dramatik yapıda mekânın kullanımı da değişime uğramıştır. Bazen uzamın kendisi bazen de uzamın en önemli öğesi olan mekânın zamanla olan organik bağı tiyatro eserlerinde farklı rejilerin doğmasını sağlamıştır. Nitekim bu çalışmanın örneklemini oluşturan Yeşim Özsoy'un oyunlarında zaman ve mekân bağlamının incelenmesi yeni metin/yeni tiyatro çerçevesinde konuyu daha derin ele alma olanağı sağlamıştır.

Özsoy'un tiyatro oyunlarında zaman yönü bakımından çizgisel bir karakter taşımaz. Önemli olan "şimdi" de olandır ve "şimdi" de yaşanan her şey geçmiş, gelecek ya da herhangi bir an'da gerçekleşiyor olabilir. Mekanın belirsizliği ve ütopyik karakteri uzamı bir süresizlik halinin içine hapseder. Yazar mekân düzenlemesinde alışılmış olanın dışına çıkarak, seyirci alımlamasına hizmet eden estetik tasarımlar ortaya koyar. Uzamın içinde devinen insanın varlığı önemli olsa da bu dünyanın tek bir öznesi yoktur. Bu durum Son Dünya eserinde belirgin bir şekilde kendini ortaya koyar. Oyun tek bir karakterin izinde ilerlemez. Zamanın durduğu ve mekânın belirsiz olduğu bir uzamda, her bir oyun kişisi ruh hallerini, duygu ve düşünce dünyalarını ele veren bir tür kendi kendine konuşma hali içindedir. Seyirci/okuyucu, NUH 71/71 numaralı uçağın yolcuları olan ve kendilerini tanımlayamadıkları bir yerde bulan üç kişi ile beraber bu tanımsız mekânı anlamaya çabalar:

Adam: Belki bir adadayım.

Kadın: Hep denizin kıyısı...

Üçüncü Şahıs: Ne toprak, ne doğu ne de batı.

Adam: Adanın üstünde bir dağ var. Ben de o dağın tepesinde bir yerlerdeyim.

Kadın: İşte burası da öyle bir yer olmalı.

Adam: Cennetin kapılarına ulaştım belki de. Kim bilir? Aşağısı cehennem ve ben de cennetin kapısındaım işte.

Kadın: Denize yakın bir yerler. Denizin kıyısı olmalı burası.

Üçüncü Şahıs: Başka bir dünya belki de" (Aktaran, Yeşim Özsoy, 2019a).

"Son Dünya"da gerek oyunun döngüsel evreninde gerek sahnede, zamanın ve mekânın kişinin algısına göre şekillendiği bir bilinmezlik yaratılmıştır. Bu bilinmezlik oyun kişilerinin ruhaniyetine ve karakter yapısına göre farklı görümlere kavuşur. Düşülen yer, Adam için Avrupa'nın yakınlarında bir köy, Kadın için bir deniz kıyısı ya da bir ada, Üçüncü Şahıs için ise henüz tanımlayamadığı bambaşka bir dünyadır. Yazar, oyun kişilerini mahkûm ettiği bu Araf'ta olma hali ile günümüz insanın ve onun algı dünyasının alegorisini ortaya koyar. Oyun, kaybolmuş, yönünü şaşırılmış, nerede ve nasıl olduğunun farkına varamayacak kadar yabancılaştığı bir dünyanın içinde kendi arafını ilmik ilmik ören, kıyametini kendi elleriyle hazırlayan çağdaş insanı tekinsiz bir boşlukta yeniden tanımlar. Zaman ve mekân Anlatıcı aracılığıyla kısmen de olsa bir varlık kazanır. Anlatıcı oyun boyunca üç karakterin hayatlarının birbiriyle kesiştiği bir fal bakar. Fal sadece zamanın ve mekânın değil kaderin ve yaşamın kendisine de dönüşerek çok anlamlı bir akış inşa eder. Uzam artık alışlagelmiş tiyatro mekânlarının dışına çıkmış, farklı olanakların, farklı bağlamların peşine düşmüştür. Post-dramatik yapıda olduğu gibi "bütün *teatral öğeler kaotik bir anlayış içinde belirsizlikler taşımaktadır. Yani pek çok öğe ve pek çok şey aynı anda var olmakta ve birden fazla anlam taşımaktadır*" (Birkiye, 2007, s.38). Tanrı, sağduyu, iç ses, ön görü gibi farklı anlamlar doğuran Anlatıcı, bu evrenin yapı ustası gibidir. "Ben anlatarak hikâyeden kurtuluyorum." diyen bu oyun kişisi aynı zamanda olup biten her şeyin izleyicisi durumundadır. Kahve falı üç kişinin yaşamını belirleyen bir kader ise, Anlatıcı bu kaderin hem dile getireni hem de seyredeni olarak birden çok anlam ifade eder.

Zamanın ve mekânın anlatı evrenine bağlı olarak imgesel anlamlar kazandığı diğer bir oyun da "Aksak İstanbul Hikâyeleri"dir. Bu metinde uzamın belirsizliği birden çok monoloğun iç içe geçen ve birbirini bölen yapısıyla örülmüştür:

“Cihat: Yani taksidedim ve adam ısrarla bana bakıyor. Allahım yarabbim yaresülallah ne bekliyorsun be adam? Politika muhabbeti mi? Global ısınma üzerine yorumlar mı? Ne? Patlayacağım, hırsımdan patlayacağım ya da adama hıncımdan çıldıracağım.

Taksi Şöförü: Herif bindi arabaya, bir afra bir tafra. Ben de yeni ayak basmışım İstanbul’a. Bir düşüncedir almış gitmiş zaten. Sanki zorla taksiye aldık. Bir o yana dönüyor bir bu yana. Konuşsam bir türlü konuşmasam bir türlü.

(.....)

Cihat: Başladım ofur pofur pofurdanmaya.

Öğretmen Hanım: Üç darbe. (es) Biz üç darbe gördük.

Deniz: (seyirciye) Yalnızca onun gözleri.

Yağmur: (Deniz’e bakarak) Yalnızca senin gözlerin....

Deniz: Oturdum, sadece gözlerine baktım. Adını bilmeyebilirdim. Kim olduğu, nereden geldiği, geçmişi, geleceği, kimin nesi olduğu, hiçbiri önemli değildi benim için. Sadece gözleri.

Öğretmen Hanım: Evet biz üç darbe gördük. (parmaklarını sayarak) Birincisi 1960larda, ikincisi 70lerde ve son olarak da 80ler. Öğrencilerimiz vardı. Öldüler. Dünyada öğrencileri ölen birkaç ülke öğretmeninden biriyiz herhalde. En büyük acı, evlat acısı derler, onun gibi bir şey... Dönem dönem o kitap bu kitap saklardık. Saklanırdık, birilerini saklardık”(Aktaran, Yeşim Özsoy, 2019b).

Oyun iki aile ve onlarla ilişkili kişilerin hikâyesini sınırsız bir uzam yaratan monologlar ağıyla ortaya koyar. Zaman öykülerin “şimdi”de dile getirilen döngüsel devinimi içinde yoğunlaşır. Birden fazla anlatının, durumun, duygunun ve düşüncenin aynı anda sıralandığı, her birinin bir “şimdi” içine hapsedildiği dolayısıyla birden çok “şimdi”nin var edildiği bu uzam içinde, zaman ve mekân algısı sürekli parçalanmakta, bu durum seyirciyi bir alımlama çabası içine sürüklemektedir.

3. Dil ve Anlatım İlişkisi

Dil anlatıyı var eden temel araçlardan biridir. Hikâyeyi ortaya çıkardığı gibi hikâyenin evrenini de şekillendirir. Kurgusal olanı varlıksal olana bağlayan dil, ikisi arasındaki köprüyü neyin/nasıl olacağını bir izleğe oturtarak kurar. Böylece anlatının alacağı yolu da belirlemiştir. İzlek aynı zamanda düzendir. Anlam bölünse de hikâyede bütünlük, tamamlanmışlık sağlar. Dramatik olanı inşa eden bu yapı, Modernizm sonrası yazılan oyunlarda değişmiş; dil ve anlatım ilişkisi yeniden tanımlanmıştır. Bunda medya, tiyatro, sinema gibi farklı disiplinlerin birbirini etkilemesi başlıca etkindir. Böylece dekor, kostüm, müzik, oyunculuk gibi teatral araçların yanında anlam üretecek yeni arayışların peşine düşülmüştür. Bu durum Postmodern ve Post-dramatik olarak adlandırılan yönelişleri ortaya çıkarmış; yeni biçim ve içerik denemelerini barındıran metinlerin üretilmesini gündeme getirmiştir. Post-dramatik tiyatro ile birlikte metin ve dramatik olan, yapı bozum, çok seslilik kavramları çerçevesinde açıklanmıştır. Dil yapı bozuma, diyalog da çok sesliliğe hizmet eden dramatik öğelere dönüşmüştür. Dilin kullanımı tonlama ve vurgu yoluyla belli bir ritim oluşturacak şekilde tasarlanır. Bu tasarıya benzer biçimde Yeşim Özsoy metinlerinde de dil, çoğul anlam ve çokseslilik üreten ritmik bir yapıya sahiptir ve kurmaca/gerçeklik ilişkisini yıkıma uğratan bir etki yaratır. Anlam, dilin kendi estetik boyutunda üretilirken, konuşulan dilin tınısının dil dışı teatral göstergelerle birlikte kullanılması söz konusudur. Bu durumun yarattığı müzikal etki Yeşim Özsoy metinlerinin ana özelliklerinden biridir.

Son Dünya oyununda dil anlam üreten bir araca dönüşür. Oyunun yapısını oluşturan monolog dizilimlerinin arasına eklenen uzun sessizlikler, çağrışım yaratan kelimelerin varlığı, anlamın üretilmesinde olduğu kadar üslupta da güçlü ve etkili bir ritim yaratır. Oyunda karakterlerin duygularını yansıtan kelime seçimleri ve aynı anda susmak, artarda konuşmak ya da bağırarak gibi eylemlerle renklendirilen performatif yönelimler ritmi oluşturan teatral öğeler olarak dikkati çeker:

“Kadın: Düştüğ.

Üçüncü Şahıs: Düşüyoruz.

Adam: Düşeceğiz.

Hepsi gözlerini kaparlar ve aynı anda bağırılmaya başlarlar. Uzun süren bir çığlık”
(Aktaran, Yeşim Özsoy, 2019a).

“Son Dünya” metninde dikkati çeken bir diğer nokta ise, dilin zaman zaman metinlerarası ve kültürlerarası bir karaktere bürünmesidir. Pek çok farklı unsurun bir araya getiren bu yöntem metni klasik anlatının organik bütünlük ilkesinden kurtarır. Benzer bir yapıya sahip olan “Son Dünya” metninde dil, sözel göstergelere dönüşerek bir çağrışımlar ağı oluşturmuştur. Hem anlamı hem de ritmi güçlendiren bu yapının en kusursuz örneği tanımlayamadığı boşlukta umutsuzca çırpınan Kadın’ın kelimelere sığındığı an’da karşımıza çıkar;

*“Kadın: Selam. Salaam. Şalom? Selam? Yarab? Dünya? Sema? Şem? Şem? Sabah?
Seda? Sada? İnsan? Takvim? Dünya takvim takdir – takdir? Selam? Şalom? Salaam?
Nefes? Nefs? Nefs? Sabır? Sabır? Buse? Shantih! Shantih! Shantih Sıfir? Sıfir? Sifra?
Sefer? Sıfir? Sıfir- sıfir – sıfir-sıfir-sıfir-sıfir-sıfir-sıfir...Allahım!”*

Selam ile başlayan, Sabr ile biten ve peş peşe sıralanan kelimeler Hintçe, Türkçe, Arapça ve Farsçada hemen hemen aynı anlama gelen kelimelerdir. Aynı dil kullanımını bulunduğu boşluğu tanımlamaya çalışan Adam’ın söylemlerinde de yakalamak mümkündür: “*Turku, Lahti, Kemi, Tornio..*” Finlandiya’daki birkaç şehir isminden ibaret olan bu kelimelerin ortak yönü Türkçede kullanılan bazı kelimeleri andıran bir çağrışıma sahip olmasıdır. Metnin onu çok anlamlı bir yapıya kavuşturan bu metinlerarası özelliği sadece farklı kültürler için kelimelerin kullanımıyla sınırlı değildir. Dil, Shakespeare’in Üçüncü Richard ve Hamlet’inden, Dante’nin İlahî Komedyası’ndan, Mevlânâ’nın sözlerinden, Sophokles’in Kral Oidipus’undan, Fuzuli’nin gazellerinden, Attila İlhan ve Sevim Burak sözlerinden, dünyanın en eski şiiri olarak kabul edilen Sümerli bir rahibe tarafından kaleme alınan aşk şiiri gibi birçok farklı içerikten beslenir. Böylece dil–düşünce, dil–inanç, dil–kimlik, dil–toplum ilişkisi ve beden dili gibi dilin farklı kullanım alanlarıyla karşılaşan seyirci kavramsal çeşitliliğin içine çekilmiş olur.

Aksak İstanbul Hikâyeleri’nin dil ve anlatı evreni Osmanlı Türk Sanat Müziğindeki aksak usul esas alınarak yapılandırılmış; on iki kişinin monologlarla örülen hikâyesi, 9/8’lik olarak ifade edilen ritim sistemine göre düzenlenmiştir. Bu düzenlemeye bağlı olarak ortaya çıkan oyun akışı ve oyunculuk tavrı metne özgü bir ritmin ve müziğin oluşmasını sağlamıştır. “*Usul, “bir işin yapılmasında uyulması gereken ana ilkeler” yahut “bir amaca ulaşmak için izlenecek “metod” anlamlarına gelir”* (Tanrıkorur 1998, s:44). Oyun akışı düzeninde dokuz zamanlı Türk musikisi usulleri arasında yer alan “Yürük Aksak”, “Ağır Aksak” ve “Orta Aksak” usullerinin metod olarak kullanıldığı görülür. Bu usullere öykünerek yazılan oyun, “Sükûnet” olarak adlandırılan ve sadece derin bir sessizlikten ibaret olan bölümle açılır. Bu bölümde herhangi ses, bir diyalog, monolog ya da hareket yoktur. Hemen ardından gelen “Yürük Aksak” bölümünde, monoloğa dayalı bireysel anlatımlar kısa

diyaloglarla kesintiye uğratılır. Oyuncular küçük ve bileşik bir usul olan aksak usulün getirisi olarak arada bir koroya dönüşür;

“Cihat: Efendim dayısının mı ne oğlu

Cihat/Öğretmen Hn /Geçkin Müfettiş/Deniz/Yağmur/Alev/Demir: Bir kadına aşık olmuş!

Taksi Şöförü: Bizim Dayıoğlu Mehmet bizim oralarda

Taksi Şöförü/Sakin Bey/KerimeHn/Atalet Hn /Özge: Bir kıza sev-da-lan-mış!

Taksi Şöförü: Biz aşiretteniz orada biliyor musunuz, yani çok iyi bilinir tanınır oralarda bizim aşiret.

Cihat: Efendim bunlar oralarda aşiretmış. Kız da adamı sevmişmiş” (Aktaran, Yeşim Özsoy, 2019b).

Karakterler arasında diyaloglarla sağlanan bu ilişkilene sessizlikleri ve ritmi doğurur. Böylece oyun akışı musikideki Yürük Aksak’a uygun düşecek şekilde devam eder. Vurgulu/vurgusuz anların, duygulanımların ve yoğunluk anlarının görünür kılınması gibi oyuncu da birçok ritmik dizgenin taşıyıcısı ve göstereni durumundadır.

Alt bölüm olan “Ağır Aksak’a Geçiş”te; monologlar, duygu durumu ve eylemler, herhangi bir değişikliğe veyahut yükselmeye meyil vermeyecek şekilde benzer bir sakinlik içinde akar. Bu durum Türk Müziğindeki “Ağır Aksak” usulün ritmiyle birebir örtüşür. “*Usulün en belirgin özelliği iki dörtlük ve bir sekizlik susma zamanlarıdır. Bu susma zamanları eser içerisinde melodik olarak devam eder*” (Karaman, 2014, s.469). “Ağır Aksak’a Geçiş”, uzun bir sessizlik örüntüsü içinde tanımlanan ve “Sükûnet” olarak adlandırılan bölüme bağlanır. Uzun süren bu sessizlik, karakterlerin aynı anda ortaya koydukları küçük eylemlerle varlık kazanır: Cihat ayakkabılarını çıkarır, Yağmur ve Deniz sarılır ve uzun bir süre öylece kalırlar. Öğretmen Hanım ise sessizce gözlüklerini cebinden çıkardığı mendille temizler. Sessizlik Deniz ve Yağmur arasında başlayan, fısıltıyla ilerleyen ve çok kısa süren diyalogla sona erer. Böylece sahne yine uzun bir sessizliğin içine hapsolür. Bu süreci Türk Müziğindeki ara nağme bağlantılarına öykünen “Ağır Aksak” bölümü takip eder. Bu bölüm usule bağlı olarak diğer bölümlerden daha ağır ve yavaş akar;

“Öğretmen Hanım: (uzun bir sessizlikten sonra, hayıflanarak) Bu memlekette herkes bir yerlere gitmekten bahseder.

Cihat: (ağır ağır anlatmaya başlar) Ilık bir sabahı. Sadece bir sırt çantam vardı. Denize atlayınca ıslanmayacak cinsten. İçinde birkaç çikolata, naylon içinde. Yine naylon içinde para, sonra bir tişört, bir pantolon, dış fırçam ve annemin resmi. Yine naylon içinde. Gemiden atlayınca ıslanmasın diye.

Yağmur: (Deniz sarıldıkları pozisyondan çıkar, Yağmur tek başına kalır) Bir insanın... Başka bir insanı... Tam olarak... Tamamiyle... Yani... Her şeyiyle... Sevmesi... Mümkün (uzun sessizlik) müdür?”(Aktaran, Yeşim Özsoy, 2019b).

Diyalogların ve monologların bu şekilde düzenlenmesi, duygunun ve ritmin aktarımına ağır aksak bir karakter kazandırır. Musikide zamanları aynı olmakla birlikte usul kalıpları ve karakteristik özellikleri birbirinden farklı usullerin yer değiştirmesi mümkün değildir. “Semai-Orta Aksak” bölümünde Özge ve Alev adındaki iki oyun kişisinin oyundan çıkması, Geçkin Müfettiş karakterinin onlara oyundan çıktıkları yerde durmalarını yasaklayan tavrı, Türk Müziğinin Orta Aksak usulüne bir öykünmedir.

Bu öykünme seyircide/okuyucuda solfej anahtarını ve üzerindeki notaların varlığını çağırıştırır. Solfej anahtarında her notanın kendine ait bir yeri vardır ve o yerin dışına çıkamaz. Alımlamada zihinsel bir süreç başlatan bu sahne aynı zamanda toplum, sistem ve inanç baskısı altında ezilen, kendisine biçilen rollerin dışına çıkması yasaklanan insan görünümünü düşündüren çok anlamlı çağrışımlar zinciri doğurur. Türk musikisinde usullere uygun hareket etmek eserlerin doğru şekilde icrası için elzem bir durumdur.

Aksak İstanbul Hikâyeleri'nin biçim yönünden ritim üreten bir yapıya sahip olduğu; içeriğin, anlamın ve eylemin öykünülen usule göre yoğunluk kazandığı görülür. Hikâyelerin bir araya gelişindeki 'düzensizlik' ve bu yapılanmadan doğan ritim, Türk Sanat Müziğinin "aksak" olarak tanımlanan müzik sisteminin, metin düzeninde monolog, diyalog ve sessizliklerle örülmüş bir karşılığıdır. Cihat karakterinin ağzından dökülen "*Hayatlar kesişir; bölünür; parçalanır; biter; gider ve ardından bir başkası gelir.*" sözleri adeta içerik yapılanmasının kısa ve net bir özetini verir. "*Ritim hız değişimiyle değil, vurgulama, vurgulu ya da vurgusuz anların alımlanması ile ilgilidir; bu, belirli bir süre içerisindeki uyumlu bir zaman, kesin bir şemaya göre fiziksel eylemlerin bağlanması, metnin alt metnine ya da oyuncunun alt partiyonuna uygun olarak eylemin sürekli çizgisidir*" (Pavis, 2000, s.174). Oyunda uzama dönüşen ritim dilin kuruluşunu ve dokusunu değiştirmiş, dil müzikal ilkelere göre yapılan düzenlemelerle bir anlatı nesnesine dönüşmüştür. Bununla birlikte oyuncunun varlığı da duygulanımların ve yoğunluk anlarının göstereni olarak birçok ritmik dizgenin taşıyıcısı durumundadır.

4. Sahnelemeye Yönelik Somut Çözümler

Bir metin dramatik yapısı ne olursa olsun sahneye taşındığı anda teatral öğelerin kullanımı ve sahne malzemesi aracılığıyla bir yoruma kavuşur. Sahneleme estetiği söz konusu olduğunda tek ve genel bir yöntem olmadığı gibi, sahnelemeye yönelik çözümler ya da tercihler sahnelenecek olan yapıya dair geliştirilen bakışla doğru orantılıdır. Bu nedenle her bir sahne uygulamasında dramatik metnin yorumlanması değişir. Bazı sahneleme yöntemlerinde oyunculuk, ışık, müzik gibi teatral araçların bir kısmı diğerlerine oranla daha fazla önem kazanabildiği gibi bazıları tamamen sahne dışına atılabilir.

Postmodern/Post-dramatik tiyatrodaki tüm teatral öğeler tek tek önem kazanmış ve yeniden yorumlanmıştır. Bu anlayış, yazar-yönetmen tiyatrosunun yanında teknoloji, müzik, performans gibi farklı disiplinlerin bir arada kullanılmasını, sahnelemede yeni ve şaşırtıcı estetik uygulamaların doğmasını sağlamıştır. Bu estetik uygulamalardan biri olan sahne üzerinde farklı öğelerin aynı anda yer alması, izleyicinin algılamasında değişime neden olmuştur. "*Artık, hem kullanımı, hem de olma olasılığı düşük anların sıralanması açısından, düşsel görüntüler ön plana çıkmaktadır*" (Birkiye, 2007, s.38). İzleyici izlediğini yorumlamak, algılamak için sahne yaratısına dair anlamsal bir bütüne ulaşmaya çalışır. Bu çaba onu uzamın içine dâhil eder. Böylece sahnede yaratılan performansı sadece izleyen olmaktan çıkar, aynı zamanda onu deneyimlemiş olur. Sahne uygulamalarıyla izleyiciye bu şansı veren Yeşim Özsoy'un dili, ışığı, göstergeleri kullanılışı ve sahne üzerinde yarattığı uzam alışılacıkla klasik rejî tasarımlarından farklıdır. Aynı anda birçok öykünün anlatıldığı, parçalı bir yapıya sahip olan oyunlarının sahnelenme sürecine yaratıcı buluşlar eşlik eder. Sahneyi bir düş mekânına, hayalî bir atmosfere dönüştüren bu buluşlar "Son Dünya" ve "Aksak İstanbul Hikâyeleri"nde dinamik oluşumlar olarak yansımıştır.

"Son Dünya", seyircilerin sadece havalimanlarında deneyimledikleri güvenlik kontrolünden geçirilmesiyle başlar. Bu ön oyun bir nevi seyirci alımlamasının hazırlık sürecini başlatır. Bekleme salonuna alınan seyirciler silah sesi ve panik sesleriyle tekinsiz bir atmosferin içine atılır. Oyun

kişileri olan Kadın, Adam ve Üçüncü Şahıs aniden bu atmosferin içine dâhil olur. Seyirci onlarla beraber havaalanında duyulan uyarı anonsları eşliğinde seyir yerine alınır. Sahne bir uçağın içinde duyulabilecek türden seslerle dolar. Fotoğraf 1’de görüldüğü gibi atmosfer yaratımında gerçekçi bir yöneme başvurulmuş olsa da oyuncuların havada asılı görünüşleri bu gerçekliği kırmış ve sahneyi düşsel bir atmosfere dönüştürmüştür.



Fotoğraf 1: “Son Dünya” oyunundan bir sahne

Son Dünya oyunundaki ses - ışık kullanımı, boşlukta asılı duran oyuncuların fiziksel hareket düzeni uzamda yaratılan düşselliği kuvvetlendirirken; görsel algıyı harekete geçiren bir uyarıcı niteliği taşır. Şekil, form, renk ve hareketle karakterize edilen bu sahneleme yöntemi; soğuk ışık-sıcak ışık, hızlı konuşma-yavaş konuşma, gerçek-soyut, komedi-trajedi, aydınlık-karanlık gibi zıtlıklarla dinamik bir yapı ortaya koyar. Son Dünya’da görsel hayal gücü ve işitsel hayal gücünün birlikte kullanımı sahne uzamının sınırlarını genişleten bir etki doğurmuştur.

Müzik-metin ilişkisi yönüyle dikkati çeken “Aksak İstanbul Hikâyeleri”nde ise dilde yakalanmaya çalışılan aksak usul ile sahneleme yöntemi olarak uygulanan yükseltelerin asimetrik kullanımı içerik-görsel uyumunu ortaya koyar. On iki hikâyenin aksayan bir şekilde iç içe geçtiği oyunun parçalı yapısı meddah geleneğinin yapısı ile örtüştüğü için sahnelemede geleneğin doğal bir getirisi olan açık biçim kullanılmıştır. Minimalist sahne tasarımına eşlik eden, uyum-uyumsuzluk, simetri-asimetri, akma-aksama gibi zıtlıkların bir arada kullanılması içeriğe hâkim olan aksak usulü sahnede var etme çabasının bir ürünüdür. Bu çabaya eşlik eden ışık kullanımı; paralel anlamları, değişen zamanı, aksayan insan öykülerini ve yabancılaştırma etmenini ortaya çıkaracak yönde tasarlanmıştır.



Fotoğraf:2 “Aksak İstanbul Hikâyeleri” oyunundan bir sahne

Fotoğraf 2’de görüldüğü gibi yükselteler üzerinde oynayan oyuncular, birbiriyle ilişkilmeden, kendi duygu ve düşünce dünyası içinde devinen figürler olarak konumlandırılmışlardır. Yükselteler oyun alanını mekânsal olarak parçaladığı için sahne üzerinde birden fazla odak noktası yaratır. Bu sahneleme, birkaç durum ya da olayın eş zamanlı olarak ortaya konmasına olanak vererek çok anlamlı bir yapı doğurur ve izleyiciye içinde devineceği, kaotik, şaşırtıcı bir alımla deneyimi yaşatır. Böylece seyirci rol kişinin söyleminden ve sahnede yaratılan görsel tasarımdan kendi algısına göre anlamlar üreten bir konuma evrilmiş olur. Yeşim Özsoy oyunları Galata Perform başta olmak üzere, İtalyan sahnelerde ve alternatif sahnelerde seyircisiyle buluşmuştur. Reji performans, müzik, teknoloji, görsellik gibi deneysel yapılanmalarla şekillenmiş, sahne uzam yaratmada estetik bir araca dönüşmüştür.

Sonuç

Değişen dramaturgi/metin/reji anlayışı ve seyirci beklentisi tartışmaya değer gösterimler/içerikler üretilmesini sağlamış, Türk Tiyatrosunun gelişimine önemli bir ivme kazandırmıştır. Yeni tiyatro estetiğine eserler kazandıran yazarlar arasında yer alan Yeşim Özsoy’un klasik yapının dışına çıktığı, gerek öyküde gerek sahnelemede yeni anlatımların peşine düştüğü görülür. Metinlerinde klasik kurmacanın yerini karşı-kurmacanın alması, daha önce bütünün hizmetinde olan ışık, müzik, dekor gibi teatral öğelerin metnin parçalı yapısı içinde varlık bulması ve özgürleşmesi söz konusudur. Çizgisel olanın dışına çıkan zaman tasarımları, biçim ve içerikte kurulan metinlerarası/disiplinlerarası ilişki, uzamda yaratılan düşsel atmosfer gibi deneysel yönelişler Özsoy’a özgün ve kendine has bir nitelik kazandırmıştır. Bu biriciklik karakter yapılanmalarında ve hikâyenin izleğinde de gözlemlenir. Eserlerinde öykünün ve biçimin iç içe geçtiği, birden fazla öznenin olduğu bir dünya söz konusudur. Karakterlerin birbiriyle etkileşimde bulunmadığı, hikâyenin monolog ile örüldüğü metinlerde oyun kişilerinin kendi kendine konuşma halleri yaratıcı reji tasarımları ile birleştirilmiştir. Böylece dramatik hareketin sahne üzerinde devinimi çeşitlenmiş, anlam oyuncunun tavırları, sözleri ve sahne estetiği ile yaşayan bir organizmaya dönüşmüştür. Sahnede odağa alınan tek bir karakter, durum ya da olayın olmamasından doğan çok merkezlilik seyircinin belleğini harekete geçirerek onun uzama dâhil olmasını, sadece izleyen olmaktan kurtulup deneyimleyen tarafa geçmesini sağlamıştır. Bunun gibi yazarın oyun metinlerinin kurgusunda ve sahneleme yöntemlerinde Geleneksel Türk Tiyatrosunun izlerini sürmek mümkündür. Eskinin argümanlarından ilham alan ve farklı disiplinleri

teatral ögelere dönüştüren Özsoy'un bu çabası, hem yazar hem yönetmen olarak yaşadığı coğrafyaya özgü estetik üretme ve özgün bir sahne dili yaratma ihtiyacının karşılığıdır.

Türk Tiyatrosu Yeşim Özsoy gibi reformist yazarların çalışmaları sayesinde yeni estetik yaklaşımlar ve sahnelemelerle tanışmıştır. Tiyatro sanatı artık bir gösteren olmaktan ziyade anlam üreten, konuyu yaratandan çok konunun kendisi haline gelen bir değişimin içindedir. Yeni tiyatro, yazarla birlikte yönetmeni/oyuncuyu/tasarımcıyı ve seyirciyi farklı metin yapılarıyla tanıştıran, sahnelemeye yönelik yaratıcı çözümler üreten bir noktaya taşımaktadır. Nitekim günümüz Türk Tiyatrosunda karşımıza çıkan parçalı metinler, ışığın bir anlam üretme hatta bir karakter olarak tasarımı, oyuncunun sahne üzerindeki devinimini betimleyen yavaş-hızlı-sessiz hareketler, bu hareketlerin anlatı ile yeniden tanımlanmasına dayanan performanslar, uzamda yaratılan masalsi atmosfer gibi yönelişler yeni arayışların başlıca görünümüdür. Bütün bu gelişmeler tiyatroyu kalıp yargıların dışına çıkararak daha özgür ve deneysel bir yapıya kavuşturmuştur. Bununla birlikte söz konusu eğilim Türk Tiyatrosunun ulusal kimlik kazanması bağlamında yeniden yorumlanabilir. Tiyatromuzun Batı Tiyatrosunun terminolojisinin yanında geleneksel terminolojiden beslenerek kendi estetiğini yaratması özgünlüğü ve evrenseli yakalamak açısından önemlidir. Gelenekselden yararlanan, geleneğin biçim özelliklerini zaman-uzam-anlatı bağlamında yeniden yorumlayan metinler ve sahnelemeler yeni çağdaş üretimleri de beraberinde getirecektir. Nitekim ait olduğu kültürel coğrafyaya bağlı olarak farklı aşamalardan geçmiş olan Türk Tiyatrosu çağdaş yazımlar için ilham olacak çeşitli estetik anlayışlarla yoğrulmuş zengin bir belleğe sahiptir. Topluluk ruhuyla hareket eden, mülkiyet bilincinin gelişmediği ve doğanın döngüsüne göre şekillenen şaman ayinleri, Anadolu'nun özünden doğan seyirlik oyunlar, İslam inancının bir getirisi olarak taziyeler, geleneksel üretimler ve batılılaşmayla birlikte ortaya çıkan klasik dramlar bu belleğin temelini oluşturur. Yine bu belleğin içinde yer alan döngüsel eylem ve anlatı, farklı etnik kültürlerin varlığından doğan tipler, kişileştirme çeşitliliğinin ürettiği mizah anlayışı ve bu anlayışın eşlik ettiği açık biçimin doğurduğu yabancılaştırma, anlatı-oyun-dans gibi farklı disiplinlerin birleşimine dayanan oyun yapıları, kolektif olandan bireysel olana doğru evrilen içerikler bugünün Türk oyun yazarlığını ve yaratıcı zihinsel süreçleri besleyecek niteliktedir. Bir gölge oyunu olarak Karagöz ve Hacivat'ın "kukla tiyatrosunun" ilk biçimleri olması, Ortaoyunu'nun seyircinin konumlandırılışıyla belirlenen "meydan sahnesi", "hikâye anlatımının" ilk örneği olarak Meddahlık, geleneğin geleceğin Türk Tiyatrosunu etkileyen arketiplere ve performanslara sahip olduğunu kanıtlar niteliktedir. Dolayısıyla Türk Tiyatrosunda modern bir yapıda özgün, evrensel ve yaratıcı performanslar ortaya koymanın bir yolu da söz konusu hafıza alanlarında dolaşmak ve eskinin içindeki yeniyi keşfetmektir. Şüphesiz Türk Tiyatrosunu kültürel kodları ve yapısı içinde yeniden yorumlamak, metin/sahne/reji estetiğini geliştirmesine ve kendini evrensel bir noktaya taşımaya katkıda bulunacaktır. Nitekim tiyatro sanatı, tüm sanat kollarında olduğu gibi yaşadığı coğrafyadan beslenen, içine doğduğu ve içinden çıktığı kültürle şekillenen bir sanattır. Evrensel olanı yakalama ülküsü ulusal olandan uzaklaşarak değil, onu yeni dinamiklerle buluşturarak sağlanabilir. Kendi öyküsünü ve yapısını üreten ve ürettiğini onu var eden ulusun hayal gücü ile zenginleştiren bir tiyatro ulusal bir karaktere sahip olmakla kalmaz aynı zamanda ortaya koyduğu üretimlerle dünya genelinde özgün bir kimlik kazanır.

Kaynakça

- Birkiye, S. K. (2007). Çağdaş tiyatrodaki kültürlerarası eğilim: Peter Brook, Eugenio Barba, Robert Wilson. De Ki Basım Yayım. Ankara.
- Karabulut, T. (2014). Modern Tiyatro. Mitos Boyut. İstanbul.

- Karacabey, S., Müller, H. (2007). Modern sonrası tiyatro ve Heiner Müller. DeKi. Ankara.
- Karaman, S. (2014). Türk Müsıkîsi'nde Kullanılan 9 Zamanlı Usûllerde Adlandırma ve İcra Hataları. Türkiyat Araştırmaları Dergisi. 1(35). 461-478.
- Pavis, P. (2000). Gösterimlerin Çözümlemesi, Tiyatro, Dans, Mim, Sinema. Dost Kitabevi. Ankara.
- Tanrıkorur, C. (2003). Osmanlı dönemi Türk müsıkîsi (Vol. 1). Dergâh Yayınları. İstanbul.
- Aktaran, Yeşim Özsoy. (2019a). Son Dünya.
- Aktaran, Yeşim Özsoy. (2019b). Aksak İstanbul Hikâyeleri.

Görsel Kaynakça

Fotoğraf 1: <https://galataperform.com/son-dunya/> (Erişim Tarihi: 03.05.2019)

Fotoğraf 2: <https://galataperform.com/aksak-istanbul-hikayeleri/> (Erişim Tarihi: 03.05.2019)