

Main trends in theater after World War II

Vahdet Yasin Akyüz¹ 

¹ Faculty of Music and Performing Arts, Ordu University, Ordu, Türkiye.

ABSTRACT

The political, social, and cultural transformations that followed World War II led to fundamental changes in the art of theater. This study examines the major theatrical orientations that emerged in the post-war period and analyzes the primary approaches that reflect the spirit and artistic understanding of the era. Absurd and existentialist theater became prominent for bringing the individual's crisis of meaning, alienation, and search for freedom to the stage. Post-avant-garde trends challenged traditional structures through formal experimentation and anti-textual practices, while intercultural theater explored expressions shaped by East-West dynamics and identity representations. Feminist theater developed alternative narrative tools to highlight women's experiences and critique patriarchal structures. Dance theater redefined dramaturgy by emphasizing the expressive potential of the body and the language of movement. In-her-face theater aimed for a direct, confrontational relationship with the audience through provocative staging, and alternative theater movements adopted a critical and transformative stance against conventional theater institutions. In this context, the article reveals the aesthetic and ideological diversity of post-war theater and sheds light on the foundations of contemporary theatrical practices.

KEYWORDS

Absurd drama, existentialism, postmodernism, post-war art, alternative theater.

Introduction

World War II is regarded as one of the most brutal and transformative events not only of the 20th century but of human history. The political, economic, and cultural collapse experienced after the war forced the individual to radically redefine their relationship with the World. This process also left significant marks on artistic production. The fact that universal values (e.g. justice, human rights, love, tolerance) lost their meaning in the face of the destruction caused by the war gave rise to a profound void of identity and faith in the individual. This traumatic impact placed the conflict between the individual and the world at the center of art. The existential crisis experienced by humanity laid the groundwork for the development of new forms and themes in the art of theater (Şener, 2001, p. 75).

After the war, instead of science and technology fulfilling their expected role as saviors, their involvement in the production of weapons of mass destruction served only to further catastrophe, causing a profound collapse in individuals. This collapse was accompanied by a wave of pessimism that resulted in the individual's emotional disconnection, social alienation, and loss of capacity to generate meaning. In this context, theater functioned not only as an aesthetic medium, but also as a psychosocial reflection of the spirit of the age.

This study aims to evaluate the fundamental trends that emerged in the field of theater after World War II in terms of their historical context, philosophical basis, and formal innovations and analyze the reasons for the emergence of these trends, their leading figures, and their main characteristics. The orientations examined in the study include absurd theater, existentialist

theater, post-avant-garde movements, intercultural theater, feminist theater, dance theater, in-
face theater, and alternative theater.

Method

Research design

This study is a theoretical investigation designed with a qualitative research method. It aims to provide an interpretative perspective by addressing the post-World War II orientations of theater art in historical, sociological, and aesthetic contexts. The study was conducted using a descriptive analysis approach and was structured around theoretical texts from the relevant periods, art history sources, and the views of theater theorists. Based on a literature review and document analyses, this study offers insight aimed at understanding and interpreting the theatrical trends of the period.

Results

Absurd theater

In the post-war scene, physical destruction was not only thing that emerged, but the individual's world of meaning was also subjected to deep fissures. Themes such as the absence of God, purposelessness, cultural collapse, and lack of communication led to the birth of new forms in theater, as in virtually every field of art. One of the most striking manifestations of this transformation was absurd theater.

Absurd theater is the transformation of the individual's sense of meaninglessness toward the world into a dramatic language. The foundations of this approach began to take shape with the loss of traditional values, as expressed in Friedrich Nietzsche's dictum "God is dead," and ultimately matured with the tragic outcomes of the war. The "absurd," as defined by Albert Camus on the philosophical plane, was transformed into a narrative of existential crisis in theater. Under the leadership of writers such as Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, and Fernando Arrabal, it acquired a new form on stage (Esslin, 1999, p. 19).

Two world wars, starting at the beginning of the twentieth century, imperialist divisions, the failure of scientific promises to be fulfilled, and phenomena such as the loss of identity caused by urbanization and cultural alienation shook the individual's confidence in the world. In particular, the genocide committed during World War II, the catastrophe of the atomic bomb, and the annihilation anxiety brought by the Cold War pushed the individual into loneliness and meaninglessness. Camus (2006, p. 8) states that the absurd arises from the conflict between humanity's limitless search for meaning and the silent response the world gives to this search. Sartre (2008, p. 228), on the other hand, explains the absurd through the inherent meaninglessness of the world and argues that rather than reacting to this condition, the human being simply exists within it.

In the aforementioned period, humanity had lost God, become incapable of producing meaning, and got lost among the masses in enormous cities. These conditions led to a fundamental rupture in the individual's relationship with the world, and absurd theater became the expression of this rupture on stage.

The dramatic structure of absurd theater represents a radical break from the classical Aristotelian narrative. There is no chain of causality. The plot is often cyclical or entirely devoid of action. Dialogues lack logical coherence. They are frequently interrupted, woven with nonsensical repetitions, or collapse into silence. These features may be clearly observed in Beckett's play *Waiting for Godot* (Yüksel, 2006, p. 57).

In absurd theater, situations prevail over action. The characters have no motivation such as reaching a specific goal. Their identities are often ambiguous, and a sense of universal loneliness, lack of communication, and hopelessness prevails. In these plays, characters are not heroes in the classical sense, but they are rather bearers of a situation on stage. Their dialogues, rather than producing meaning, point to the void of meaning. Sevda Şener (2001, p. 18) notes that in absurd plays the dramatic element arises from the fact that the person is forced to act without knowing the reason or being able to predict the outcome, or from their inability to act.

Although absurd theater is often thought of as synonymous with the “ridiculous” or “nonsensical,” there is a fundamental difference between these concepts. While “nonsense” denotes randomness or irrationality, the “absurd” describes a dead-end reached through the use of reason. According to Camus (2006, p. 28), the absurd arises from the conflict between the human desire to create meaning and the indifference of the World. Consequently, an absurd understanding is the point at which reason ultimately arrives at the meaninglessness of existence. In this sense, the absurd is a philosophical and existential critique, and it has depth not only in the structure of the play but also in its content.

Absurd theater frequently employs the grotesque, as well as black comedy in its dramatic structure. The grotesque refers to strange and exaggerated situations that arise from the distortion of the familiar, whereas black comedy interweaves the tragic and the comic on the same stage (Nutku, 1985, p. 237). A sense of danger begets tragedy, while clumsiness begets comedy. This structure makes the audience laugh while also provoking thought and disquiet. Black comedy is seen prevalently in the works of writers like Ionesco and Edward Albee.

Absurd theater does not lead the audience to an emotional catharsis in the traditional sense. On the contrary, it establishes an interaction that forces the audience to think, makes them uncomfortable, and upends their aesthetic expectations. Şener (2001, p. 30) emphasizes that the audience in absurd theater encounters startling realities and, after the initial shock passes, begins to notice the profound harmony behind the formal dissonance. The aim of this form of theater is not to offer the audience a solution, but to make them confront the chaotic reality they live in.

Existentialist theater

Developing in a historical trajectory parallel to absurd theater, existentialist theater is an approach that, in response to humanity’s search for meaning, focuses on the individual’s subjective experiences and largely preserves the classical dramatic structure. Both forms of theater are centered around the state of meaninglessness in which the individual finds themselves in the post-war period. However, existentialist theater prioritizes the individual’s struggle to construct essence through action within this meaninglessness (Sartre, 2008, p. 88).

Existentialist theater is fundamentally nourished by the philosophical views of Jean-Paul Sartre and Albert Camus. According to Sartre, “man is what he does”. Here the individual attains existence not through meaning ascribed to them, but through their own free choices and actions (Sartre, 2008, p. 114). Camus, on the other hand, proposes rebelling against the absurdity of life and honoring existence through this rebellion (Camus, 2006, p. 80).

Both thinkers argue that the individual must create their own meaning independently of authorities such as society, history, and God. This understanding is reflected in theatrical texts as the person’s loneliness, inner conflicts, and search for freedom.

Although existentialist theater maintains adherence to the classical dramatic structure, in terms of content it foregrounds the individual’s internal conflicts, crises of values, and compulsion to act. In these plays, the dramatic tension is usually driven by the individual’s effort to take action under difficult circumstances. The actions of the characters are not explained by rational reasons, and what matters is how the action is carried out (Nutku, 1985, p. 234).

In this form of theater, the character is not an abstract “type” but an original individual. As an agent capable of producing meaning, the individual struggles to cope with the state of meaninglessness in which they exist. In this context, the individual is both a victim and savior, and the conflicts they experience shape their personality.

In existentialist theater, the individual typically appears on stage as a figure who is “alone and in pain.” This loneliness stems from their distrust of the world and the broken relationships they have with society. Therefore, the individual’s suffering is both inevitable and existentially productive. In the plays of Sartre and Camus, it is not the person’s past or future but only their “present” that matters; existence takes place in the moment.

Death is one of the central motifs of existentialist theater. In particular, murder and suicide appear on stage as extreme actions that emerge in the individual’s process of self-definition. These acts are of critical importance for the individual in testing and questioning their own existence (Camus, 2006, p. 16).

The formal characteristics of existentialist theater can vary depending on the playwright. For example, Sartre prefers to preserve the dramatic structure and use everyday language, whereas Camus employs a more poetic narrative and symbolic language. Sartre tends to work with realistic sets, whereas Camus’s theater leans toward a more stylized, dreamlike approach to staging (Şener, 1998, p. 299).

Therefore, formally, there is no rupture as radical as that of absurd theater. However, in terms of content, the individual’s effort to realize their existence through action is the distinguishing aspect of this form of theater.

Existentialist theater, while questioning the individual’s place in the world, also grants them the right to be an agent in this questioning. Absurd theater focuses on the fated helplessness of humanity, whereas existentialist theater explores the possibilities for meaning that could arise from within that fate. The individual is free, but this freedom also brings great responsibility and loneliness.

Post-avantgarde approaches

One of the most significant ruptures in the world of art after World War II was the transformation and restructuring of avant-garde movements, which had led the way at the beginning of the 20th century, under post-war conditions. This new orientation represents an experimental, formally radical, yet politically more cautious approach that takes a stand against traditional forms of theater and bourgeois aesthetics. This approach, termed “post-avant-garde” in Peter Bürger’s (1984) classification, was particularly influential in Europe and the United States after 1945.

Peter Bürger (1984, p. 57), arguing that experimental art entered a new era after the structural dissolution of modernist art, finds it appropriate to call post-war experimental artists “post-avant-garde”. According to Bürger, this generation lost the social transformative mission possessed by the first wave avant-garde. However, Christopher Innes (2004, p. 36) contends that there is a consistent continuity between these two generations rather than a sharp break. The common point of both generations is the rejection of the modern and the elevation of experimentalism to the level of a laboratory.

While this approach centered on formal experimentation, in terms of content it generally followed a line that was politically distant yet open to cultural critique.

Intercultural trend and Sacred theater

One of the distinct expansions of the post-avant-garde is the concept of intercultural theater. This orientation, whose theoretical foundation was laid by Antonin Artaud in his work *The Theater and Its Double* (2009, p. 79), seeks a new mode of expression through universal myths,

improvisation, body language, and gestures. Artaud's proposed "sacred theater" is an approach that denies the centrality of the word, centers the body, and rejects author-centered theater.

This approach found concrete expression particularly through directors such as Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, and Robert Wilson. In particular, Grotowski's (2002, p. 22) concept of the "poor theater" proposes that theater be established solely through a spiritual connection between the actor and the spectator. In this understanding, which is centered around the irreproducibility of ritual, the distinction between actor and audience is eliminated, and the performance becomes an experience.

Theater anthropology and ISTA

Eugenio Barba, who worked with Grotowski, developed the concept of "theater anthropology" by examining theatrical traditions in different cultures comparatively. According to Barba (2002, p. 11), every society, though externally different, produces similar structural behaviors on stage. The discipline that reveals these similarities is termed theater anthropology and has been institutionalized under the umbrella of the (International School of Theatre Anthropology: ISTA). Barba's work in this area has constituted a defining orientation in terms of intercultural performing arts.

Performance theater

Another trend that rose to prominence from the 1970s onward, and is considered part of the post-avant-garde, is performance theater. In this theatrical approach, the performance is a one-time, unpredictable experience shaped by the space, the actor, and the audience. The text is of secondary importance. It is often built through improvisation and the body. In this structure, the text takes on a "rewritable" quality, while linearity gives way to spatiality.

Theater of the oppressed

Developed by Augusto Boal with the aim of social transformation, the Theater of the Oppressed is one of the few examples that highlight the political dimension of the post-avant-garde. Among the methods Boal developed are techniques such as "invisible theater," "forum theater," "newspaper theater," and "breaking the oppression." These techniques aim to transform the audience from passive observers into active participants. Boal (2011, p. 125) defines theater not as a form of aesthetic expression but as a field of action: "Theater is action!".

Postmodern theater

Postmodern theater is the form in which the structural, cultural, and intellectual transformations that emerged after World War II are reflected in the performing arts. Rejecting narrative centrality, the search for unity, and the progressivist structure of modernist art, postmodern theater is fundamentally based on features such as the fragmentability of meaning, lack of style, plurality, and playfulness (Karacabey, 2007, p. 105).

In this theatrical approach, there is no absolute meaning, truth, or center. Instead, a multilayered narrative based on intertextuality, irony, pastiche, and deconstruction is preferred. The boundaries between author, director, actor, and audience become blurred, and form takes precedence over content.

One of the fundamental theoretical bases of postmodern theater is Julia Kristeva's concept of "intertextuality." According to this approach, a text is never "independent", but it gains meaning within the network of relationships it establishes with other texts (Kristeva, 1980, p. 59). Likewise, Derrida's theory of deconstruction argues that a theatrical text should be stripped of fixed meanings.

The text no longer produces a singular meaning. On the contrary, meaning is continuously deferred. Approaches that point to language itself as a game form the essence of postmodern

theater. In this form of theater, meaning circles around the periphery, and direct narration often gives way to devices such as metaphor, metonymy, parody, and pastiche.

The distinctive features of postmodern theater are as follows:

1. Elimination of the author–director distinction: In most postmodern works, the person who creates the text and the one who stages it are the same, and this individual oversees the entire creative process.
2. Rewriting of classic texts: The works of classic writers like Shakespeare, Sophocles, and Büchner, are taken, placed into new contexts, and interwoven with contemporary culture.
3. Lack of style and formal indeterminacy: Different genres, styles, and languages are used together. The serious and the ridiculous, or high and low aesthetics are intertwined.
4. Emphasis on visuality and form: The emotion evoked by visual images is emphasized over content. Sometimes effect is valued more than meaning.
5. Break from reality: Postmodern theater may aim to present a sterile, self-contained aesthetic work rather than establishing a connection with everyday reality.

Important representatives of postmodern theater include figures and groups such as Robert Wilson, Heiner Müller, Richard Foreman, Suzanne Hellmuth, Jock Reynolds, Michael Kirby, the Wooster Group, and Squat Theatre. Wilson's 1988 piece *The Forest* embodies all the elements of postmodern aesthetics: a work constructed on the Epic of Gilgamesh is accompanied by quotations from dozens of different writers and thinkers such as Darwin, Pessoa, and Poe. The actors speaking in two languages (English and German) supports a multicultural narrative.

Wilson's aesthetic is based on the principle of separating sound, image, and action from each other, even making them oppositional. This means the fragmentation of the traditional holistic narrative.

Another tendency in postmodern theater is the effort to return to the earliest forms in the name of advancing the techniques of the art. This effort pushes the boundaries of aesthetic experience with fundamental questions like "What is theater? Who is the actor? Who is the audience?" Laboratory theater, experimental performances, and improvised structures are concrete examples of this process.

At this point, postmodern theater presents not only an artistic stance but also a philosophical one. All beliefs in the fixity of truth, the subject, and meaning are questioned. Theater becomes not a representation but an action, a field of "rewriting."

Feminist theater

The social transformations that gained momentum in the second half of the twentieth century were not limited to the political and cultural spheres. They also profoundly affected the art of theater. In this context, feminist theater is the projection on stage of both an artistic and an ideological transformation. As a result of the post-World War II freedom movements, especially combined with women's struggle for equality, the representation of women in theater and their role in production were redefined.

Three fundamental dynamics influenced the emergence of feminist theater:

1. Experimental Theater Environment: From the 1960s onward, in avant-garde ensembles that developed, women artists took active roles both as creators and as critics. Because experimental theater allowed thinking outside traditional structures, it provided fertile ground for feminist dramaturgies.
2. New Left Movement: This political movement, which raised its voice against the structural inequalities of society, began to make gender inequality visible alongside class-based struggles.

3. Women's Liberation Movement: The core motivation of feminist theater is that women exist on stage not only as those who are represented, but also as agents who construct representation. Woman is no longer the "object" of the narrative but the constitutive element of the narrative.

Feminist theater is less a specific type of theater and more a critical approach. Therefore, it is not confined to a single form. It can employ different techniques such as improvisation, experimental narrative, collage, and storytelling together. However, its common aspects include:

- Questioning of patriarchal narratives
- Making the female body and experience visible on stage
- Taking into account differences among women (e.g., class, ethnicity, gender identity)
- A desire to develop a new narrative language and dramaturgy

Feminist plays often deal with themes such as everyday life, violence, motherhood, the body, sexuality, and domestic roles. These themes are examined in both their political and personal dimensions. In feminist theater, the principle that "the personal is political" also guides the dramaturgical structure (Case, 2017, p. 87).

In feminist theater, the stage is not just an area of "display" but also a space for interrogation and dissent. The presence of female performers on stage – through their voices, bodies, and gestures – becomes a political act. Staging is often done with a minimalist, physical approach that is open to improvisation and inclined to establish a relationship with the audience.

Furthermore, in feminist theater, it is essential to establish direct communication with the audience, to break conventional viewing practices, and move the spectator out of a passive position and force them to think. This approach is similar to Brechtian alienation. However, in feminist theater, this technique is restructured for the purpose of making the experience of women visible.

Feminist theater is brought to the stage not only as an artistic practice but also as a political stance. While making gender-based inequalities visible, it gives a central place to women's stories. This theatrical approach targets not only male-dominated narratives but also the repressed voices within the woman herself. In this context, feminist theater is both an outward critique and an internal confrontation.

Dance theater

Dance theater is an innovative form of theater that emerged in the second half of the 20th century, particularly identified with Pina Bausch, which blends classical theater forms with contemporary dance and bases its narrative on bodily gesture, mime, and movement. This theatrical approach forms a conceptual link both with Brecht's epic-dialectical theater and with the body-centered stagings of avant-garde movements.

The starting point of dance theater is the idea that the individual's conflict with the world must be conveyed not only through words but also through the body. This approach makes themes such as the alienation of the modern individual, lack of communication, and psychological entrapment powerfully visible on stage.

The most important pioneer of dance theater, Pina Bausch shaped this approach with the Tanztheater Wuppertal company she founded in Germany. In Bausch's works, there is no hierarchy between theatrical narrative and dance. On the contrary, the two languages intermingle, complement each other, and even transform one another.

In her productions, themes such as male-female relationships, love, violence, alienation, and social roles are embodied on stage through dance. Bausch's choreographies are not merely aesthetically arranged dances, but they are stage compositions that carry social critique.

In the dramatic structure of dance theater, it is gesture (Gestus, in Brecht's conceptualization of a gesture reflecting social context) rather than words that is at the forefront. Therefore, dancers possess not only technical skills but also a bodily awareness capable of conveying emotional and political expression on stage.

In stagings, minimal sets, theatrical lighting, symbolic objects, and musical rhythms often come to the forefront. Performers establish a direct relationship with the audience. They sometimes move among them or make eye contact to create an alienation effect.

The themes addressed in dance theater are not limited to individual experiences; they also offer a powerful narrative of the inner world of the individual in conflict with social structures. In particular, the female body in this theatrical approach is the stage of both a repressed identity and resistance.

In Pina Bausch's works, female characters are figures who are both victims and agents, both fragile and strong, both silent and speaking with their bodies. In this aspect, dance theater has developed parallel discourses with feminist theater.

In-yer-face theater

Starting from the late 1990s, In-Yer-Face theater began to spread on stages in Western Europe, especially in Britain. It is a radical form of theater that does not hesitate to disturb the audience, bringing violence, sexuality, trauma, and taboo subjects to the stage in a direct and uncensored manner.

This type of theater opposes traditional narrative not only thematically but also formally. It violates the audience's emotional safety zone, placing them in the position of witness, accomplice, or victim. Conceptualized by British theater critic Aleks Sierz (2009, p. 24), this genre is regarded as a way of expressing the anger and personal traumas of the post-1990 generation through the language of theater.

In-yer-face theater is defined in the Oxford English Dictionary as "unapologetically aggressive; confrontational." This definition refers not only to the themes presented on stage, but also to the manner in which these themes are presented to the audience.

The fundamental features of the in-yer-face theater trend can be listed as follows:

- Shocking content: Topics such as sexual abuse, domestic violence, mental illness, and trauma are depicted.
- There is a direct and, aggressive narrative language
- Breaking the wall between audience and performance: The audience is put in a state of "exposure" rather than mere spectatorship.
- Violation of comfort zones: Emphasis on an uncomfortable confrontation rather than aesthetic pleasure.

The leading representatives of this form of theater include:

- Sarah Kane – *Blasted*, *Cleansed*, *Crave*: Portrays violence, love, suicide, and trauma through the body.
- Mark Ravenhill – *Shopping and Fucking*, *Some Explicit Polaroids*: Depicts the fragmentation of the individual in the context of consumer culture, media, and sexuality.
- Playwrights such as Martin McDonagh, Anthony Neilson, Philip Ridley, Tracy Letts, Harry Gibson, and Phyllis Nagy also represent different facets of this movement.

Sarah Kane's play *Blasted* is considered one of the strongest examples of this genre for treating war and the decay of the human body on the same plane. In the play, notions of reality, time, space, and morality are overturned. The audience feels not only like witnesses but as if they are inside the crime itself.

In-er-face theater aims to "make the audience think by making them suffer," both formally and in terms of content. In line with this aim:

- The language is obscene: Slang, profanity, and sexist or aggressive expressions are used frequently.
- The body is exhibited: Acts such as nudity, physical pain, sexual intercourse, and abuse are shown directly on stage.
- Aesthetic norms are violated: The play is structured to disrupt the audience's visual comfort.
- Empathy is broken: The audience, instead of identifying with the character, is forced to confront them.

In-er-face theater can be defined as relying not on emotional manipulation but on emotional jolting. The goal is to force the audience to feel, even if it means traumatizing them, to spur them into action.

In-er-face theater has been criticized by some for pushing moral boundaries and turning into a pornographic display, while it has been defended by others as the most fitting theatrical expression of the spirit of the age. The "disturbing aesthetics" created by this form of theater through its use of violence and sexuality demands not only that the audience watch, but also that they take responsibility. In conclusion, in-er-face theater is a radical form of theater at the end of the 20th century in which the individual confronts their fragmented identity and trauma is treated as an issue that is political and moral rather than purely aesthetic.

Alternative theater

Alternative theater emerged as a stance against the traditional narrative structure of theater, institutionalized productions, and staging practices shaped by commercial concerns. Especially after World War II, the redefinition of theater as not merely a form of entertainment but as a social, political, and cultural mode of expression laid the groundwork for the emergence of alternative theater movements.

These forms of theater typically operate in small venues, with low budgets, using experimental methods and an approach aimed at direct communication with the audience.

The Off-Broadway and Off-Off-Broadway movements in the United States, considered pioneers of the alternative theater movement, arose as a reaction against commercial Broadway theater. Especially from the 1950s onward, these venues created a theatrical environment that both supported new playwrights and opened space for experimental forms.

Off-Broadway theaters were productions that worked with professional crews but on lower budgets, seeking new narratives without completely breaking from tradition; Off-Off-Broadway theaters, on the other hand, were much more free-spirited, amateur in ethos, and performance-focused (Nutku, 2002, p. 282).

Another distinguishing aspect of alternative theaters is their openness to collective creation processes. These structures do not strictly separate roles such as writing, directing, and acting. Instead, they form around ensembles that conceive, perform, and question the creative process together.

Improvisation-based plays in particular are an important practice of this approach. In these theaters, the text often emerges during rehearsal, and performances are reshaped by the

immediate reactions of the audience. Thus, theater ceases to be a fixed narrative and turns into a living, evolving field of experience.

The alternative theater approach paved the way for the birth of many unique ensembles. Some of these include:

- Living Theatre (Judith Malina & Julian Beck): Pioneers of alternative theater through the connections they established between art and life, and between revolution and stage. They viewed theater as a field of social action.
- Open Theater (Joseph Chaikin): An ensemble centered on collective creation and improvisation. Chaikin argues that the playwright's text should be created directly on stage together with the actors and director.
- San Francisco Mime Troupe: Described as guerrilla theater. Establishes a direct connection with the public through political plays performed in the streets.
- El Teatro Campesino: A theater of the oppressed classes, founded by Mexican-American farm workers.
- Bread and Puppet Theater: A troupe that links theater with ritual and religious forms of expression, using puppets and visual metaphors.
- Groups like Snake Theater, the Wooster Group, and Squat Theatre also represent different dimensions of alternative theater.

Alternative theaters:

- Focus on the mode of staging and the presence of the actor rather than placing the text at the center.
- Have a clear ideological stance and develop sensitivity to social issues.
- Aim to engage with the audience directly instead of establishing an "artistic distance."
- Frequently employ practices such as experimental forms, physical storytelling, visual metaphors, collective consciousness, and site-specific staging.

This approach foregrounds an aesthetics of lived experience rather than the representational aesthetics of classical theater. Theater becomes not a representation but a space of encounter and resistance.

Conclusion and recommendations

The destruction caused by World War II created deep fissures not only in physical, political, or economic realms, but also in the way people relate to the world and their own existence. This rupture led, in theater as in every branch of art, to the transformation of representational forms, the redefinition of content, and the questioning of the audience–stage relationship.

The theatrical orientations that developed in the post-war period — referred to by various names such as absurd theater, existentialist theater, post-avant-garde, postmodern theater, feminist theater, dance theater, in-yer-face theater, and alternative theater — converge fundamentally on certain common problematics. These issues involve questioning the modern human's identity crisis, loss of meaning, social alienation, lack of communication, and power relations.

While some of these orientations (e.g., absurd theater) focus on the individual's helplessness and absolute incongruity with the world, others (e.g., feminist theater, alternative theater, or the theater of the oppressed) position theater as a tool of social intervention. Movements like postmodern theater and the post-avant-garde, on the other hand, question the representational tools and textual structure of theater in formal terms, transforming art into a realm of play, of rewriting, and even of bodily experience.

In this context, Nietzsche's proclamation that "God is dead" should be read not only as a declaration of disbelief, but also as a call for a new aesthetics, a new value system, and a new understanding of art. Art is now charged not with representing exalted values, but with questioning, destroying, and reconstructing them. Theater has answered this call with silence on stage (Beckett), a scream (Kane), corporeality (Bausch), collective creation (Boal), irony (Wilson), or babble (Ionesco).

The stage, which in modern theater was the "tirade of the author," has now become a polyphonic narrative space through the participation of the director, the actor, and even the audience. The dramatic structure has been fragmented. Situations have replaced character, cyclicity has replaced action, and play has replaced meaning. Theater has ceased to be an imitation of life and turned into a boundary line where it collides with life itself.

In summary, post-war theater underwent not only an aesthetic change, but also an epistemological transformation. While holding up a mirror to the spirit of the age, this transformation has also multiplied our questions about what theater is and what it can be.

It is of great importance for theater education and research that the theatrical orientations developed after the war be evaluated not only in aesthetic terms but also within socio-political contexts. Therefore, theater history courses should also address the ideological underpinnings of these orientations. Analyzing the similarities and differences between these movements and local theater examples will allow for a better understanding of cultural interactions. For instance, examples of alternative or experimental theater in Turkey could be examined within this framework.


Assessing the impact of current theater policies and trends on today's audience structure and production models could provide guidance for contemporary theater production. In particular, in fields such as dance theater and intercultural performances, collaborating with disciplines like body studies, anthropology, and gender theory may bring new perspectives to theater research.

References

- Artaud, A. (2009). *Tiyatro ve ikizi* (B. Gülmez, Çev.) (2. bs.). Yapı Kredi Yayınları.
- Barba, E., & Savarese, N. (2002). *Oyuncunun gizli sanatı: Tiyatro antropolojisi sözlüğü* (A. Candan, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Boal, A. (2011). *Ezilenlerin tiyatrosu* (N. Hasgöl, Çev.) (3. bs.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Brook, P. (2010). *Boş mekân* (Ü. İnce, Çev.). Hayalbaz Kitap.
- Bürger, P. (1984). *Theory of the avant-garde* (M. Shaw, Trans.). University of Minnesota Press.
- Camus, A. (2006). *Sisifos Söyleni* (S. Selvi, Çev.). Can Yayınları.
- Case, S. A. (2017). *Feminizm ve Tiyatro* (A. Sönmez, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Esslin, M. (1999). *Absürd tiyatro* (G. Siper, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Grotowski, J. (2002). *Yoksul tiyatroya doğru* (H. Yetişkin, Çev.) Tavanarası Yayıncılık.
- Innes, C. (2004). *Avant-garde tiyatro 1892–1992* (B. Güçbilmez & A. V. Kahraman, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Karacabey, S. (2007). *Modern sonrası tiyatro ve Heiner Müller*. De Ki Yayınları.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in language: A semiotic approach to literature and art*. Columbia University Press.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya tiyatrosu tarihi 2*. Remzi Kitabevi.
- Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk tarihi 2*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Sartre, J. P. (2008). *Varlık ve hiçlik* (T. Yücel, Çev.). İthaki Yayınları.
- Sierz, A. (2009). *Suratına tiyatro: Britanya'da In-Yer-Face tiyatrosu* (S. Girit, Çev.). Mitos-Boyut Yayınları.
- Şener, S. (1998). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Şener, S. (2001). *Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı*. Dost Kitabevi Yayınları.

Yüksel, A. (2006). *Samuel Beckett tiyatrosu*. Dünya Aktüel Yayıncılık.

II. Dünya Savaşı sonrasında tiyatrodaki temel yönelişler

Vahdet Yasin Akyüz¹ 

¹ Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye.

ÖZET

II. Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan siyasal, toplumsal ve kültürel dönüşümler, tiyatro sanatında köklü değişimleri beraberinde getirmiştir. Bu çalışma, savaş sonrası dönemde tiyatrodaki ortaya çıkan temel yönelişleri inceleyerek, dönemin ruhunu ve sanat anlayışını yansıtan başlıca tiyatro yaklaşımlarını analiz etmektedir. Özellikle absürd tiyatro ve varoluşçu tiyatro, bireyin anlamsızlık, yabancılaşma ve özgürlük arayışı ekseninde yaşadığı varlık krizini sahneye taşıyarak bu dönemin çarpıcı örneklerini oluşturur. Post-avantgarde eğilimler, biçimsel deneysellik ve metin karşıtı arayışlarla tiyatral yapıyı sorgularken; kültürlerarası tiyatro, doğu-batı etkileşimi ve kimlik temsilleri üzerinden yeni ifade biçimleri arar. Feminist tiyatro, kadın deneyimini görünür kılmak ve ataerkil yapıyı eleştirmek amacıyla alternatif anlatım araçları geliştirirken; dans tiyatrosu, beden anlatıdaki rolünü ön plana çıkararak hareketin diliyle yeni bir dramaturji önerir. "Suratına tiyatro" gibi sarsıcı yaklaşımlar seyirciyle doğrudan yüzleşmeyi amaçlarken, alternatif tiyatro oluşumları da geleneksel yapıları karşı eleştirel ve dönüştürücü bir tutum sergiler. Bu bağlamda makale, savaş sonrası tiyatronun estetik ve ideolojik çeşitliliğini ortaya koyarak, çağdaş tiyatro pratiklerinin kökenlerine ışık tutmaktadır.

ANAHTAR KELİMELELER

Absürd tiyatro, varoluşçuluk, postmodernizm, savaş sonrası sanat, alternatif tiyatro.

Giriş

II. Dünya Savaşı, yalnızca 20. yüzyılın değil, insanlık tarihinin en kıyıcı ve dönüştürücü olaylarından biri olarak kabul edilmektedir. Savaşın ardından yaşanan siyasal, ekonomik ve kültürel çöküntü, bireyin dünya ile olan ilişkisini radikal biçimde yeniden tanımlamaya zorlamış; bu süreç, sanatsal üretimlerde de belirgin izler bırakmıştır. Evrensel değerlerin (adalet, insan hakları, sevgi, hoşgörü vb.) savaşın yarattığı yıkım karşısında anlamını yitirmesi, bireyde derin bir kimlik ve inanç boşluğu doğurmuştur. Bu travmatik etki, sanatın merkezine birey-dünya çatışmasını yerleştirmiş; insanın yaşadığı varoluşsal kriz, tiyatro sanatında yeni biçim ve temaların gelişmesine zemin hazırlamıştır (Şener, 2001, s.75).

Savaşın ardından bilim ve teknolojinin umulan kurtarıcı rolü yerine, kitle imha araçlarının üretimiyle felakete hizmet etmesi, bireyde büyük bir çöküş meydana getirmiştir. Bu çöküş, bireyin duygusal kopuşunu, toplumsal yabancılaşmasını ve anlam üretme kapasitesinin yitimiyle sonuçlanan bir karamsarlık dalgasını beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda, tiyatro sadece estetik bir araç değil, bunun yanı sıra çağın ruhunu yansıtan sosyo-psikolojik bir yansıma olarak işlev görmüştür.

Yapılan çalışmayla, II. Dünya Savaşı akabinde tiyatro alanında ortaya çıkan temel yönelişleri tarihsel bağlam, felsefi dayanak ve biçimsel yenilikler açısından değerlendirmek; bu yönelişlerin ortaya çıkış nedenlerini, temsilcilerini ve temel niteliklerini analiz etmek amaçlanmaktadır. İncelenecek yönelimler arasında absürd tiyatro, varoluşçu tiyatro, post-avantgarde hareketler, kültürlerarası tiyatro, feminist tiyatro, dans tiyatrosu, "suratına tiyatro" (in-yer-face) ve alternatif tiyatro yer almaktadır.

Yöntem

Araştırmanın deseni

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemine dayalı olarak tasarlanmış kuramsal bir incelemedir. Tiyatro sanatının II. Dünya Savaşı sonrasındaki yönelimlerini tarihsel, sosyolojik ve estetik bağlamlarda ele alarak yorumlayıcı bir perspektif sunmayı amaçlamaktadır. Araştırma, betimsel bir analiz yaklaşımıyla yürütülmüş; ilgili dönemlere ait kuramsal metinler, sanat tarihi kaynakları ve tiyatro kuramcılarının görüşleri üzerinden yapılandırılmıştır. Literatür taramasına dayanan bu çalışma, belge incelemesi tekniğiyle elde edilen bilgiler doğrultusunda, dönemin tiyatro anlayışına ilişkin eğilimleri anlamaya ve anlamlandırmaya yönelik çözümlenmeler içermektedir.

Bulgular

Absürd tiyatro

Savaş sonrası ortaya çıkan tabloda, yalnızca fiziksel bir tahribat değil, aynı zamanda bireyin anlam dünyasının da derin yarılmalara maruz bırakıldığı görülmektedir. Tanrı'nın yokluğu, amaçsızlık, kültürel çöküş ve iletişimsizlik gibi temalar, sanatın hemen her alanında olduğu gibi tiyatrodaki da yeni biçimlerin doğmasına neden olmuştur. Bu dönüşümün en dikkat çekici tezahürlerinden biri, absürd tiyatrodur.

Absürd tiyatro, bireyin dünyaya karşı duyduğu anlamsızlık duygusunun dramatik bir dile dönüşümüdür. Bu anlayışın temelleri, Friedrich Nietzsche'nin "Tanrı öldü" söyleminde ifadesini bulan geleneksel değerlerin yitimiyle birlikte şekillenmeye başlamış, nihayetinde savaşın trajik sonuçlarıyla birlikte olgunlaşmıştır. Albert Camus'nün felsefi düzlemde tanımladığı "absürd", tiyatrodaki da bir varoluşsal kriz anlatısına dönüşmüştür; Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Fernando Arrabal gibi yazarların öncülüğünde sahnede yeni bir biçim kazanmıştır (Esslin, 1999, s. 19).

Yirminci yüzyılın başından itibaren yaşanan dünya savaşları, emperyalist çözümler, bilimsel vaatlerin yerine getirilememesi, kentleşmenin doğurduğu kimliksizleşme ve kültürel yabancılaşma gibi olgular, bireyin dünyaya dair güvenini sarsmıştır. Özellikle II. Dünya Savaşı'nda yaşanan soykırım, atom bombası felaketi ve Soğuk Savaş'ın getirdiği yok oluş kaygısı, bireyi yalnızlığa ve anlamsızlığa itmiştir. Camus (2006, s. 8), absürdün, insanın sınırsız anlam arayışı ile dünyanın bu arayışa verdiği sessiz cevap arasında ortaya çıkan çatışmadan doğduğunu belirtir. Sartre (2008, s. 228) ise, absürdü dünyanın yapısal olarak anlamsızlığı üzerinden açıklarken, insanın bu yapıya tepkisinden çok, yalnızca onun içinde varoluş gösterdiğini savunur.

Bu dönemde insan, Tanrı'yı yitirmiş, anlam üretemez hale gelmiş ve devasa kentlerde yığınlar arasında kaybolmuştur. Bu koşullar, bireyin dünyayla olan ilişkisinde köklü bir kopuşa yol açmış; absürd tiyatro bu kopuşun sahnedeki ifadesi haline gelmiştir.

Absürd tiyatronun dramatik yapısı, klasik Aristotelesçi anlatıdan radikal bir kopuş sergiler. Nedensellik zinciri yoktur, olay örgüsü genellikle döngüsel ya da tamamen eylemsizdir. Diyaloglar mantıksal tutarlılıktan yoksundur; sık sık kesilir, anlamsız tekrarlarla örülür ya da suskunluklara dönüşür. Özellikle Beckett'in Godot'yu Beklerken adlı eserinde bu özellikler açıkça gözlemlenebilir (Yüksel, 2006, s. 57).

Absürd tiyatrodaki eylemden çok durum hâkimdir. Oyun kişilerinin belirli bir hedefe ulaşmak gibi bir motivasyonları yoktur. Kimlikleri çoğu zaman belirsizdir; evrensel bir yalnızlık, iletişimsizlik ve umutsuzluk hâkimdir. Bu oyunlarda karakterler klasik anlamda kahraman değildir; daha çok birer durum taşıyıcısı olarak sahnededirler. Konuşmalar, anlam üretmekten çok, anlamın boşluğunu işaret eder. Sevda Şener (2001, s.18), absürd oyunlarda dramatik öğenin, insanın nedenini bilmeden ya da sonucunu tahmin edemeden eylemek zorunda kalmasından ya da eyleyememesinden doğduğunu belirtir.

Absürd tiyatro, sıklıkla "saçma" ile eş anlamlı düşünülse de, aralarında temel bir fark vardır. "Saçma" rastgelelik ya da akıldışı ifade ederken, "absürd" aklın kullanımı yoluyla ulaşılan çıkışsızlığı betimler. Camus'ye göre (2006, s. 28), absürd, insanın anlam üretme isteği ile dünyanın kayıtsızlığı arasında yaşanan çatışmadan doğar; dolayısıyla absürd bir kavrayış, aklın nihai olarak varlığın anlamsızlığına ulaştığı noktadır. Bu anlamda absürd, felsefi ve varoluşsal bir eleştiridir; yalnızca oyun yapısında değil, içerikte de derinliklidir.

Absürd tiyatro, dramatik yapısında grotesk ve kara komedyayı sıklıkla kullanır. Grotesk, alışlagelmişin bozulmasıyla ortaya çıkan tuhaf ve abartılı durumları ifade ederken; kara komedyaya, trajik ve komik olanı aynı sahnede iç içe geçirir (Nutku, 1985, s. 237). Tehlike hissi trajediyi, beceriksizlik ise komediyi doğurur. Bu yapı, seyirciyi güldürürken düşündürür, sarsar. Kara komedyaya özellikle Ionesco ve Albee gibi yazarlarda yoğun biçimde görülür.

Absürd tiyatro, seyirciyi geleneksel biçimde duygusal bir katarsise ulaştırmaz. Aksine, seyirciyi düşünmeye zorlayan, rahatsız eden, estetik beklentilerini altüst eden bir etkileşim kurar. Şener (2001, s.30), seyircinin absürd tiyatrodaki karşılaştığı gerçekliklerle karşılaştığını ve ilk şaşkınlık geçtikten sonra biçimsel uyumsuzluğun ardındaki derin uyumu fark etmeye başladığını vurgular. Bu tiyatrodaki amaç, seyirciyi bir çözüm sunmak değil, yaşadığı kaotik gerçeklikle yüzleşmesini sağlamaktır.

Varoluşçu tiyatro

Absürd tiyatro ile paralel bir tarihsel süreçte gelişen varoluşçu tiyatro, insanın anlam arayışına karşılık bireyin öznel deneyimlerine odaklanan ve klasik dramatik yapıyı büyük ölçüde koruyan bir anlayıştır. Her iki tiyatro biçimi de, savaş sonrası bireyin içinde bulunduğu anlamsızlık durumunu merkeze alır; ancak varoluşçu tiyatro, bu anlamsızlığın içerisinde bireyin eylem yoluyla özünü inşa etme mücadelesini önceler (Sartre, 2008, s. 88).

Varoluşçu tiyatro, temelde Jean-Paul Sartre ve Albert Camus'nün felsefi görüşlerinden beslenir. Sartre'a göre "insan ne yaparsa odur"; birey, kendisine atfedilen anlamdan değil, kendi özgür seçimleri ve eylemleri üzerinden varlık kazanır (Sartre, 2008, s. 114). Camus ise, yaşamın saçmalığına karşı isyan etmeyi ve bu isyan aracılığıyla varoluşu onurlandırmayı önerir (Camus, 2006, s. 80).

Her iki düşünür de, bireyin toplum, tarih ve Tanrı gibi otoritelerden bağımsız olarak, kendi anlamını üretmesi gerektiğini savunur. Bu anlayış, tiyatro metinlerine insanın yalnızlığı, iç çatışmaları ve özgürlük arayışı şeklinde yansımıştır.

Varoluşçu tiyatrodaki klasik dramatik yapıya bağlılık sürse de, içerik bakımından bireyin içsel çatışmaları, değer krizleri ve eyleme zorlanması ön plandadır. Oyunlarda genellikle bireyin zor koşullar altında eyleme geçme çabası, dramatik gerilimi belirler. Oyun kişilerinin eylemleri rasyonel nedenlerle açıklanmaz; asıl önemli olan bu eylemin nasıl gerçekleştirildiğidir (Nutku, 1985, s. 234).

Bu tiyatrodaki oyun kişisi, soyut bir "tip" değil, özgün bir bireydir. Birey, anlam üretme kapasitesine sahip bir özne olarak, içinde bulunduğu anlamsızlık durumuyla başa çıkmak için mücadele eder. Bu bağlamda, birey hem kurban hem de kurtarıcıdır; yaşadığı çatışmalar, kişiliğini biçimlendirir.

Varoluşçu tiyatrodaki birey, genellikle "yalnız ve acı çeken" bir figür olarak sahnede yer alır. Bu yalnızlık, onun dünyaya karşı duyduğu güvensizlikten ve toplumla kurduğu kopuk ilişkiden kaynaklanır. Bu nedenle, bireyin acısı hem kaçınılmaz hem de varoluşsal olarak üreticidir. Sartre'ın ve Camus'nün oyunlarında, kişinin geçmişi ya da geleceği değil, yalnızca "şimdi"si önemlidir; varlık, an'da gerçekleşir.

Ölüm, varoluşçu tiyatronun merkezî izleklerinden biridir. Özellikle cinayet ve intihar, bireyin kendini tanımlama sürecinde ortaya çıkan uç eylemler olarak sahnede yer bulur. Bu eylemler, bireyin kendi varlığını sınaması ve sorgulaması açısından kritik öneme sahiptir (Camus, 2006, s. 16).

Varoluşçu tiyatronun biçimsel özellikleri, yazarına göre farklılık gösterebilir. Örneğin Sartre, dramatik yapıyı koruyarak gündelik dil kullanmayı tercih ederken, Camus daha çok şiirsel bir anlatım ve simgesel bir dil kullanır. Sartre, gerçekçi dekorlarla çalışmayı tercih ederken; Camus'nün tiyatrosu daha stilize edilmiş, düşsel bir sahneleme anlayışına yönelir (Şener, 1998, s. 299).

Dolayısıyla biçimsel olarak absüdü tiyatro kadar radikal bir kırılma söz konusu değildir. Ancak içerik açısından, bireyin eylem yoluyla varoluşunu gerçekleştirme çabası, bu tiyatronun ayırt edici yönüdür.

Varoluşçu tiyatro, bireyin dünyadaki yerini sorgularken, ona bu sorgulamada bir özne olma hakkı da tanır. Absüdü tiyatro, insanın yazgısal çaresizliğine odaklanırken, varoluşçu tiyatro, bu yazgının içinden doğabilecek anlam imkânlarını araştırır. Birey, özgürdür; ama bu özgürlük, aynı zamanda büyük bir sorumluluk ve yalnızlık da getirir.

Post-avantgarde yaklaşımlar

II. Dünya Savaşı'nın ardından sanat dünyasında yaşanan en önemli kırılmalardan biri, öncülüğünü 20. yüzyıl başında gerçekleştiren avantgarde hareketlerin, savaş sonrası koşullarda dönüşerek yeniden yapılandırılmasıdır. Bu yeni yönelim, geleneksel tiyatro biçimlerine ve burjuva estetiğine karşı bir duruş sergileyen, deneysel, biçimsel olarak radikal, ancak politik olarak daha temkinli bir anlayışı temsil eder. Bürger'in (1984) sınıflandırmasıyla "post-avantgarde" olarak adlandırılan bu yaklaşım, özellikle 1945 sonrasında Avrupa ve Amerika'da etkili olmuştur.

Peter Bürger, modernist sanatın yapısal çözülmesinin ardından deneysel sanatın yeni bir döneme girdiğini ileri sürerek, savaş sonrası deneysel sanatçılara "post-avantgarde" demeyi uygun bulur (Bürger, 1984, s. 57). Ona göre bu kuşak, birinci dalga avantgarde'in sahip olduğu toplumsal dönüştürme misyonunu yitirmiştir. Oysa Christopher Innes (2004, s. 36), bu iki kuşak arasında keskin bir kopuştan ziyade, tutarlı bir devamlılık bulunduğunu savunur. Her iki kuşağın ortak noktası, modern olanın reddi ve deneyselciliğin laboratuvar düzeyine çıkarılmasıdır.

Bu yaklaşım, biçimsel arayışları merkeze alırken, içerik bağlamında daha çok politik mesafeli, ancak kültürel eleştiriye açık bir çizgi izlemiştir.

Kültürlerarası eğilim ve kutsal tiyatro

Post-avantgarde'in belirgin açılımlarından biri, kültürlerarası tiyatro anlayışıdır. Antonin Artaud'nun (2009, s. 79) "Tiyatro ve İkizi" adlı çalışmasında teorik temelini attığı bu yönelim, evrensel mitler, doğaçlama, beden dili ve jestler üzerinden yeni bir ifade biçimi aramaktadır. Artaud'nun önerdiği "kutsal tiyatro", sözcüğün merkeziliğini yadsıyan, bedeni merkeze alan, yazar merkezli tiyatroyu reddeden bir yaklaşımdır.

Bu anlayış, özellikle Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Robert Wilson gibi yönetmenler aracılığıyla somut örnekler kazanmıştır. Özellikle Grotowski'nin "yoksul tiyatro" (Grotowski, 2002, s. 22) tanımı, tiyatronun salt oyuncu ve izleyici arasında ruhsal bir bağ üzerinden kurulmasını önerir. Törenin tekrar edilemezliğini merkeze alan bu anlayışta, oyuncu ile seyirci arasındaki ayırım kalkar; performans bir yaşantı haline gelir.

Tiyatro antropolojisi ve ISTA

Grotowski ile çalışan Eugenio Barba, farklı kültürlerdeki tiyatro geleneklerini karşılaştırmalı olarak inceleyerek "tiyatro antropolojisi" kavramını geliştirmiştir. Barba'ya göre (2002, s. 11), her toplum dışsal olarak farklı görünse de, sahne üzerinde benzer yapısal davranışlar üretir. Bu benzerlikleri ortaya çıkaran disiplin, tiyatro antropolojisi olarak adlandırılmış ve ISTA (International School of Theatre Anthropology) çatısı altında kurumsallaşmıştır. Barba'nın bu çalışmaları, kültürlerarası gösteri sanatları açısından belirleyici bir yönelim oluşturmuştur.

Performans tiyatrosu

1970'lerden itibaren yükselişe geçen ve post-avantgarde içinde değerlendirilen bir diğer eğilim, performans tiyatrosudur. Bu tiyatro anlayışında gösteri, tek seferlik, önceden kestirilemeyen, mekâna, oyuncuya ve seyirciye bağlı olarak biçimlenen bir deneyimdir. Metin ikincil önemdedir; çoğu zaman doğaçlama ve beden üzerinden kurulur. Bu yapıda metin "yeniden yazılabilir" bir özellik kazanırken, doğrusallık yerini uzamsallığa bırakır.

Ezilenlerin tiyatrosu

Augusto Boal tarafından geliştirilen ve toplumsal dönüşüm amacı güden "Ezilenlerin Tiyatrosu", post-avantgarde'in politik yönünü öne çıkaran nadir örneklerdendir. Boal'in geliştirdiği yöntemler arasında "görünmez tiyatro", "forum tiyatrosu", "gazete tiyatrosu" ve "baskının kırılması" gibi teknikler yer alır. Bu teknikler, seyirciyi pasif bir gözlemciden aktif bir katılımcıya dönüştürmeyi hedefler. Boal, tiyatroyu bir estetik ifade biçiminden ziyade bir eylem alanı olarak tanımlar: "Tiyatro eylemdir!" (Boal, 2011, s. 125).

Postmodern tiyatro

Postmodern tiyatro, II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan yapısal, kültürel ve düşünsel dönüşümlerin sahne sanatlarına yansıyan biçimidir. Modernist sanatın anlatı merkezliliğini, bütünlük arayışını ve ilerlemeci yapısını reddeden postmodern tiyatro, temelde anlamın parçalanabilirliği, üslupsuzluk, çoğulluk ve oyunsallık gibi özelliklere dayanır (Karacabey, 2007, s. 105).

Bu tiyatro anlayışında mutlak bir anlam, hakikat ya da merkez yoktur. Bunun yerine metinler arasılığa, ironiye, pastişe ve yapıbozumuna dayalı çok katmanlı bir anlatı tercih edilir. Yazar, yönetmen, oyuncu ve seyirci arasındaki sınırlar muğlaklaşır; biçim, içeriğin önüne geçer.

Postmodern tiyatronun temel kuramsal dayanaklarından biri Julia Kristeva'nın geliştirdiği "metinlerarasılık" (intertextuality) kavramıdır. Bu anlayışa göre bir metin asla "bağımsız" değildir; diğer metinlerle kurduğu ilişkiler ağı içinde anlam kazanır (Kristeva, 1980, s. 59). Aynı şekilde Derrida'nın yapıbozum (deconstruction) kuramı, tiyatro metninin sabit anlamlardan arındırılması gerektiğini savunur.

Metin, artık tekil bir anlam üretmez; aksine, anlam sürekli ertelenir. Zaman içerisinde dilin kendi başına bir oyun olduğuna işaret eden yaklaşımlar, postmodern tiyatronun özünü oluşturur. Bu tiyatrodaki anlam çevrede dolanır, dolaysız anlatım yerini çoğu zaman eğretileme, metonimi, parodi ve pastiş gibi tekniklere bırakır.

Postmodern tiyatronun ayırt edici özellikleri şunlardır:

1. Yazar-Yönetmen ayrımının ortadan kalkması: Postmodern yapıtların çoğunda metni oluşturan ve sahneye koyan kişi aynıdır; bu kişi tüm yaratım sürecini yönetir.
2. Klâsik metinlerin yeniden yazımı: Shakespeare, Sophokles, Büchner gibi klasik yazarların metinleri alınıp yeni bağlamlara taşınır, güncel kültürle iç içe geçirilir.
3. Üslûpsuzluk ve biçimsel kararsızlık: Farklı türler, biçimler ve diller bir arada kullanılır. Ciddi ile gülünç, yüksek ile alçak estetik iç içe geçer.
4. Görselliğin ve biçimin ön plana çıkması: İçerikten çok görsel imgelerin yarattığı duygu öne çıkar. Bazen anlamdan çok etki önemsendir.
5. Gerçeklikten kopuş: Postmodern tiyatro, gündelik gerçeklik ile bağ kurmak yerine, steril, kendine kapalı, estetik bir yapıt ortaya koymayı hedefleyebilir.

Postmodern tiyatronun önemli temsilcileri arasında Robert Wilson, Heiner Müller, Richard Foreman, Suzanne Hellmuth, Jock Reynolds, Michael Kirby, The Wooster Group ve Squat Theatre gibi isimler ve topluluklar yer almaktadır.

Wilson'un 1988 tarihli "Orman" adlı yapıtı, postmodern estetiğin tüm öğelerini taşır: Gilgamiş Destanı üzerine kurulmuş bir yapıta, Darwin, Pessoa, Poe gibi onlarca farklı yazar ve düşünürden alıntılar eşlik eder. Oyuncuların iki dilde (İngilizce-Almanca) konuşması, çokkültürlü bir anlatıyı destekler.

Wilson'un estetiği, ses, görüntü ve aksiyonun birbirinden ayrıştırılması, hatta birbirine karşıt kılınması esasına dayanır. Bu, geleneksel bütüncül anlatımın parçalanması anlamına gelir.

Postmodern tiyatrodaki bir diğer eğilim, sanatın teknik gelişimi adına ilk biçimlere dönüş çabasıdır. Bu çaba, "tiyatro nedir? Oyuncu kimdir? Seyirci nedir?" gibi temel sorularla estetik deneyin sınırlarını zorlar. Laboratuvar tiyatrosu, deneysel gösteriler, doğaçlama yapılar bu sürecin somut örneklerindedir.

Bu noktada postmodern tiyatro, yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda felsefi bir duruş sergiler. Hakikatin, öznenin ve anlamın sabitliğine yönelik tüm inançlar sorgulanır. Tiyatro artık bir temsil değil, bir eylem, bir "yeniden yazım" alanı haline gelir.

Feminist tiyatro

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında ivme kazanan toplumsal dönüşümler, yalnızca politik ve kültürel alanlarla sınırlı kalmamış; tiyatro sanatını da kökten etkilemiştir. Feminist tiyatro, bu bağlamda hem sanatsal hem de ideolojik bir dönüşümün sahnedeki izdüşümüdür. II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan özgürlük hareketlerinin, özellikle kadınların eşitlik mücadelesiyle birleşmesi sonucu, tiyatrodaki kadının temsili ve üretimdeki rolü yeniden tanımlanmıştır.

Feminist tiyatronun ortaya çıkışında üç temel dinamik etkili olmuştur:

1. Deneysel Tiyatro Ortamı: 1960'lardan itibaren gelişen avantgarde topluluklarda kadın sanatçılar hem üretici hem de eleştirmen olarak aktif rol almıştır. Deneysel tiyatro, geleneksel yapıların dışında düşünme olanağı tanıdığı için feminist dramaturgiler için verimli bir zemin oluşturmuştur.
2. Yeni Sol Hareketi: Toplumun yapısal eşitsizliklerine karşı sesini yükselten bu politik hareket, sınıf temelli mücadelelerin yanı sıra toplumsal cinsiyet eşitsizliğini de görünür kılmaya başlamıştır.
3. Kadınların Özgürlük Mücadelesi: Feminist tiyatronun temel motivasyonu, kadının sahnede yalnızca temsil edilen değil, aynı zamanda temsili kuran özne olarak var olmasıdır. Kadın, artık anlatının "nesnesi" değil, anlatının kurucu unsurudur.

Feminist tiyatro, belirli bir tiyatro türü olmaktan çok, eleştirel bir yaklaşımı temsil eder. Bu nedenle tek bir biçimle sınırlanmaz; doğaçlama, deneysel anlatı, kolaj, hikâyeleme gibi farklı teknikleri bir arada kullanabilir. Ancak ortak yönleri şunlardır:

- Patriyarkal anlatıların sorgulanması
- Kadın bedeni ve deneyiminin sahnede görünür kılınması
- Kadınlar arası farklılıkların (sınıf, etnisite, cinsiyet kimliği vb.) dikkate alınması
- Yeni bir anlatı dili ve dramaturji geliştirme arzusu

Feminist oyunlar sıklıkla günlük yaşam, şiddet, annelik, beden, cinsellik, aile içi roller gibi temaları ele alır. Bu temalar hem politik hem de kişisel boyutlarıyla irdelenir. Feminist tiyatrodaki "kişisel olan politiktir" ilkesi dramaturjik yapıya da yön verir (Case, 2017, s. 87).

Feminist tiyatrodaki sahne yalnızca bir "gösterim" alanı değil, aynı zamanda sorgulama ve karşı çıkış alanıdır. Kadın oyuncuların sahnedeki varlığı, sesleri, bedenleri ve jestleriyle politik bir eyleme dönüşür. Sahneleme, sıklıkla minimal, bedensel, doğaçlamaya açık ve seyirciyle ilişki kurmaya yatkın bir anlayışla yapılır.

Bununla birlikte feminist tiyatrodaki seyirciyle doğrudan iletişim kurmak, alışlagelmiş seyir pratiklerini kırmak ve izleyiciyi pasif konumdan çıkarıp düşünmeye zorlamak esastır. Bu durum,

Brechtien yabancılaştırma ile benzerlik gösterir; ancak feminist tiyatrodaki bu teknik, kadın deneyiminin görünür kılınması amacıyla yeniden yapılandırılmıştır.

Feminist tiyatro, yalnızca bir sanat pratiği değil, aynı zamanda bir politik duruş olarak sahneye taşınır. Cinsiyet temelli eşitsizlikleri görünür kılarken, kadınların hikâyelerine merkezî bir yer verir. Bu tiyatro anlayışı, yalnızca erkek egemen anlatıya değil, aynı zamanda kadının kendi içindeki bastırılmış seslere de yönelir. Bu bağlamda feminist tiyatro, hem dışa dönük bir eleştiri hem de içsel bir yüzleşme biçimidir.

Dans tiyatrosu

Dans tiyatrosu, 20. yüzyılın ikinci yarısında özellikle Pina Bausch ile özdeşleşen, klasik tiyatro biçimleri ile çağdaş dansı harmanlayan ve anlatımı bedensel jest, mimik ve harekete dayandıran yenilikçi bir tiyatro biçimidir. Bu tiyatro anlayışı, hem Brecht'in epik-diyalektik tiyatrosu hem de avantgarde hareketlerin beden merkezli sahnelemeleri ile düşünsel bağ kurar.

Dans tiyatrosunun çıkış noktası, bireyin dünyayla olan çatışmasını yalnızca sözle değil, aynı zamanda beden aracılığıyla anlatması gerektiği fikridir. Bu anlayış, özellikle modern insanın yabancılaşmışlığı, iletişimsizliği ve psikolojik sıkışmışlığı gibi temaları sahnede güçlü biçimde görünür kılar.

Dans tiyatrosunun en önemli öncüsü olan Pina Bausch, Almanya'da kurduğu Tanztheater Wuppertal topluluğuyla bu anlayışı biçimlendirmiştir. Bausch'un eserlerinde tiyatral anlatım ile dans arasında bir hiyerarşi yoktur; aksine, iki dil birbirine karışır, tamamlar ve hatta birbirini dönüştürür.

Onun oyunlarında özellikle kadın-erkek ilişkileri, aşk, şiddet, yabancılaşma, toplumsal roller gibi temalar, dans aracılığıyla sahnede vücut bulur. Bausch'un koreografileri, yalnızca estetik bir dans düzeni değil, toplumsal eleştiri taşıyan sahne kompozisyonlarıdır.

Dans tiyatrosunun dramatik yapısında sözden çok gestus (Brecht'in kavramsallaştırdığı, toplumsal bağlamı yansıtan jest) ön plandadır. Bu nedenle dansçılar yalnızca teknik beceriye değil, aynı zamanda sahnede duygusal ve politik bir ifade taşıyabilen bedensel farkındalığa sahiptir.

Sahnelemelerde çoğu zaman minimal dekor, teatral ışık, simgesel nesnelere ve müzikal ritimler ön plana çıkar. Oyuncular, seyirciyle doğrudan ilişki kurar; zaman zaman onların arasında hareket eder ya da göz teması kurarak yabancılaştırma etkisi yaratır.

Dans tiyatrosunda ele alınan temalar, yalnızca bireysel deneyimlerle sınırlı kalmaz; aynı zamanda toplumsal yapılarla çatışan bireyin iç dünyasına dair güçlü bir anlatı sunar. Özellikle kadın bedeni, bu tiyatro anlayışında hem bastırılmış bir kimliğin hem de direnişin sahnesidir.

Pina Bausch'un oyunlarında kadın karakterler hem mağdur hem özne, hem kırılğan hem güçlü, hem suskun hem de bedenleriyle konuşan figürlerdir. Bu yönüyle dans tiyatrosu, feminist tiyatro ile de paralel söylemler geliştirmiştir.

In-her-face (Suratına) tiyatro

1990'ların sonlarından itibaren Britanya başta olmak üzere Batı Avrupa sahnelerinde yaygınlaşmaya başlayan In-Yer-Face Theatre (Türkçeye "Suratına Tiyatro" olarak çevrilmiştir), izleyiciyi rahatsız etmekten çekinmeyen, şiddeti, cinselliği, travmayı ve tabu konuları doğrudan ve sansürsüz biçimde sahneye taşıyan radikal bir tiyatro biçimidir.

Bu tiyatro türü, yalnızca tematik olarak değil, biçimsel olarak da geleneksel anlatıya karşı çıkar. Seyircinin duygusal güvenlik alanını ihlal eder, onu tanık, suç ortağı ya da kurban konumuna sokar. İngiliz tiyatro eleştirmeni Aleks Sierz tarafından kavramsallaştırılan bu tür, özellikle 1990 sonrası kuşağın öfkesini ve bireysel travmalarını tiyatro diliyle ifade etmenin bir biçimi olarak kabul edilir (Sierz, 2009, s. 24).

In-Yer-Face Tiyatro, Oxford English Dictionary’de “pervasızca, kışkırtıcı, yüzleştirici” olarak tanımlanır. Bu tanım, yalnızca sahnede sunulan temalara değil, bu temaların seyirciye ne şekilde sunulduğuna da işaret eder.

Suratına tiyatro yönelişinin temel özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

- Şok edici içerik: cinsel istismar, aile içi şiddet, akıl hastalıkları, travma
- Doğrudan, saldırgan bir anlatı dili
- Seyirci ile duvarın yıkılması: “seyretme” değil, “maruz kalma” durumu
- Konfor alanının ihlali: estetik keyiften çok rahatsız edici yüzleşme

Bu tiyatro biçiminin önde gelen temsilcileri arasında şunlar yer alır:

- Sarah Kane – Blasted, Cleansed, Crave: Şiddeti, aşkı, intiharı ve travmayı beden üzerinden anlatır.
- Mark Ravenhill – Shopping and Fucking, Some Explicit Polaroids: Tüketim kültürü, medya ve cinsellik ekseninde bireyin parçalanışı.
- Martin McDonagh, Anthony Neilson, Philip Ridley, Tracy Letts, Harry Gibson, Phyllis Nagy gibi yazarlar da bu akımın farklı yüzlerini temsil eder.

Sarah Kane’in Blasted adlı oyunu, savaşın ve insan bedeninin çürümesini aynı düzlemde ele almasıyla bu türün en güçlü örneklerinden biri kabul edilir. Oyunda gerçeklik, zaman, mekân ve ahlâk anlayışı altüst edilir; seyirci kendisini yalnızca tanık değil, aynı zamanda suçun içindeymiş gibi hisseder.

In-Yer-Face tiyatro, hem biçimsel hem de içeriksel olarak seyirciye “acı çektirerek düşündürmeyi” amaçlar. Bu amaç doğrultusunda:

- Dil müstehcendir: Argolar, küfürler, cinsiyetçi ve saldırgan ifadeler sık kullanılır.
- Beden sergilenir: Çıplaklık, fiziksel acı, cinsel ilişki, istismar gibi eylemler sahnede doğrudan gösterilir.
- Estetik ihlal edilir: Oyun, seyircinin görsel konforunu bozacak şekilde yapılandırılır.
- Empati kırılır: Seyirci karakterle özdeşleşmek yerine onunla yüzleşir.

Suratına Tiyatro, duygu sömürüsüne değil, duygusal silkeleyiciliğe dayalı olarak tanımlanabilir. Amaç, izleyiciyi hissetmeye zorlamak, hatta gerekirse onu travmatize ederek harekete geçirmektir.

Suratına tiyatro, kimilerince ahlâki sınırları zorladığı ve pornografik bir teşhire dönüştüğü için eleştirilmiş; kimilerince ise çağın ruhuna en uygun tiyatral ifade biçimi olarak savunulmuştur. Bu tiyatro biçiminin şiddet ve cinsellik üzerinden yarattığı “rahatsız edici estetik”, seyircinin yalnızca seyretmesini değil, sorumluluk almasını da talep eder.

Sonuç olarak In-Yer-Face tiyatro, 20. yüzyılın sonunda bireyin parçalanmış kimliğiyle yüzleştiği, travmanın estetikten çok politik ve ahlaki bir mesele olarak ele alındığı radikal bir tiyatro biçimidir.

Alternatif tiyatro

Alternatif tiyatro, tiyatro sanatının geleneksel anlatı yapısına, kurumsallaşmış prodüksiyonlara ve ticari kaygılarla biçimlenmiş sahneleme pratiklerine karşı bir duruş olarak doğmuştur. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında, tiyatronun salt eğlence aracı olmaktan çıkarak sosyal, politik ve kültürel bir ifade biçimi olarak yeniden tanımlanması, alternatif tiyatro hareketlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Bu tür tiyatrolar genellikle küçük mekanlarda, düşük bütçelerle, deneysel yöntemlerle ve doğrudan seyirciyle iletişim kurmayı amaçlayan bir yaklaşımla üretim yaparlar.

Amerika Birleşik Devletleri’nde alternatif tiyatro hareketinin öncüsü olarak kabul edilen Off-Broadway ve Off-Off-Broadway oluşumları, ticari Broadway tiyatrosuna karşı bir tepki olarak

doğmuştur. Özellikle 1950'lerden itibaren yükselişe geçen bu yapılar, hem yeni oyun yazarlarını destekleyen hem de deneysel biçimlere alan açan bir tiyatro ortamı yaratmıştır.

Off-Broadway tiyatroları, profesyonel kadrolarla ama daha düşük bütçelerle çalışan, gelenekselden kopmadan yeni anlatılar arayan yapılar iken; Off-Off-Broadway tiyatroları çok daha özgür, amatör ruhlu ve performans odaklı yapıdadır (Nutku, 2002, s. 282).

Alternatif tiyatroların bir diğer ayırt edici yönü, kolektif üretim süreçlerine açık olmalarıdır. Yazarlık, yönetmenlik ve oyunculuk gibi rolleri katı biçimde ayırmayan bu yapılar, yaratıcı süreci birlikte düşünen, birlikte oynayan ve birlikte sorgulayan topluluklar üzerinden biçimlendirir.

Özellikle doğaçlama temelli oyunlar, bu anlayışın önemli bir uygulamasıdır. Bu tiyatrolarda metin çoğu zaman provada oluşur; gösteriler seyircinin anlık tepkileriyle yeniden şekillenir. Böylece tiyatro, sabit bir anlatı olmaktan çıkarak yaşayan ve değişen bir deneyim alanına dönüşür.

Alternatif tiyatro anlayışı, birçok özgün topluluğun doğmasına zemin hazırlamıştır. Bunlardan bazıları:

- Living Theatre (Judith Malina & Julian Beck): Sanat ile yaşam, devrim ile sahne arasında kurdukları bağ ile alternatif tiyatronun öncülerindedir. Tiyatroyu toplumsal bir eylem alanı olarak görmüşlerdir.
- Open Theatre (Joseph Chaikin): Kolektif üretimi ve doğaçlamayı merkeze alan bir yapıdır. Chaikin, yazarın metni doğrudan sahnede oyuncu ve yönetmenle birlikte oluşturması gerektiğini savunur.
- San Francisco Mime Troupe: Gerilla tiyatrosu olarak tanımlanır. Sokaklarda oynanan politik oyunlarla halkla doğrudan ilişki kurar.
- El Teatro Campesino: Meksika kökenli tarım işçileri tarafından kurulmuş, ezilen sınıfların tiyatrosudur.
- Bread and Puppet Theatre: Tiyatroyu ritüel ve dinî ifade biçimleriyle ilişkilendiren, kukla ve görsel metaforlarla çalışan bir topluluktur.
- Snake Theatre, The Wooster Group, Squat Theatre gibi gruplar da alternatif tiyatronun farklı boyutlarını temsil ederler.

Alternatif tiyatrolar;

- Metni merkeze almaktan çok sahneleme biçimine ve oyuncunun varlığına odaklanırlar.
- İdeolojik duruşları belirgindir; toplumsal meselelere karşı duyarlılık geliştirirler.
- Seyirciyle "sanatsal mesafe" kurmak yerine, ona doğrudan temas etmeyi amaçlarlar.
- Deneysel formlar, bedensel anlatım, görsel metaforlar, kolektif bilinç, mekâna özgü sahneleme (site-specific) gibi uygulamalara sıkça yer verirler.

Bu anlayış, klasik tiyatronun temsil estetiğinden çok, yaşantı estetiğini öne çıkarır. Tiyatro bir temsil değil, bir karşılaşma ve bir direniş alanı haline gelir

Sonuç ve öneriler

II. Dünya Savaşı'nın yol açtığı yıkım, yalnızca fiziksel, siyasal ya da ekonomik alanlarda değil, insanın dünyayla ve kendi varoluşuyla kurduğu ilişki biçiminde de derin çatlaklar yaratmıştır. Bu kırılma, sanatın her dalında olduğu gibi tiyatrodaki de temsil biçimlerinin dönüşmesini, içeriklerin yeniden tanımlanmasını ve seyirci-sahne ilişkisinin sorgulanmasını beraberinde getirmiştir.

Savaş sonrası dönemde gelişen tiyatro yönelimleri; absürd tiyatro, varoluşçu tiyatro, post-avantgarde, postmodern tiyatro, feminist tiyatro, dans tiyatrosu, in-yer-face tiyatro ve alternatif tiyatro gibi farklı adlarla anılsa da, temelde ortak bazı sorunsallarda birleşirler. Bu sorunsallar, çağdaş insanın kimlik krizi, anlam yitimi, toplumsal yabancılaşma, iletişimsizlik ve güç ilişkilerine dair sorgulamalardır.

Bu yönelişlerin bir kısmı (örneğin absürd tiyatro), bireyin çaresizliğine ve dünyayla olan mutlak uyumsuzluğuna odaklanırken; diğerleri (feminist, alternatif, ezilenlerin tiyatrosu vb.) tiyatroyu toplumsal bir müdahale aracı olarak konumlandırır. Postmodern tiyatro ve post-avantgarde gibi akımlar ise, biçimsel olarak tiyatronun temsil araçlarını ve metinsel yapısını sorgulayarak, sanatı bir oyun, bir yeniden yazım ve hatta bir bedensel deneyim alanına dönüştürürler.

Bu bağlamda Nietzsche'nin "Tanrı öldü" söylemi, yalnızca bir inançsızlık beyanı değil; aynı zamanda yeni bir estetik, yeni bir değer sistemi ve yeni bir sanat anlayışının çağrısı olarak okunmalıdır. Sanat, artık yüceltilen değerleri temsil etmekle değil; onları sorgulamak, yıkmak ve yeniden kurmak ile yükümlüdür. Tiyatro bu çağrıyı, sahnede sessizlikle (Beckett), çılgınlıkla (Kane), bedensellikle (Bausch), kolektif üretimle (Boal), ironiyle (Wilson) ya da gevezelikle (Ionesco) yanıtlamıştır.

Modern tiyatrodaki "yazarın tiradı" olan sahne, artık yönetmenin, oyuncunun, hatta seyircinin katılımıyla çok sesli bir anlatı alanı haline gelmiştir. Dramatik yapı parçalanmış, karakter yerine durumlar; eylem yerine döngüsellik; anlam yerine oyun geçmiştir. Tiyatro, yaşamın taklidi olmaktan çıkıp, yaşamın kendisiyle çarpıştığı bir sınır çizgisine dönüşmüştür.

Özetle, savaş sonrası tiyatro, yalnızca estetik bir değişim değil, aynı zamanda epistemolojik bir dönüşüm yaşamıştır. Bu dönüşüm, çağın ruhuna ayna tutarken, tiyatronun ne olduğuna ve ne olabileceğine dair sorularımızı da çoğaltmıştır.

Savaş sonrası gelişen tiyatro yönelimlerinin yalnızca estetik değil, aynı zamanda sosyo-politik bağlamlar içinde değerlendirilmesi, tiyatro eğitimi ve araştırmaları açısından büyük önem taşımaktadır. Bu nedenle, tiyatro tarihi derslerinde bu yönelimlerin ideolojik altyapısına da yer verilmelidir. Yerel tiyatro örnekleriyle bu yönelimler arasındaki benzerlik ve farklılıkların analiz edilmesi, kültürel etkileşimlerin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Türkiye'deki alternatif veya deneysel tiyatro örneklerinin bu çerçevede incelenebilir.

Güncel Tiyatro Politikalarına dönük yönelimlerin günümüzdeki seyirci yapısı ve üretim modelleri üzerindeki etkilerinin değerlendirilmesi, günümüz tiyatro üretimi için yol gösterici olabilir. Özellikle dans tiyatrosu ve kültürlerarası performanslar gibi alanlarda, beden çalışmaları, antropoloji, toplumsal cinsiyet kuramları gibi disiplinlerle iş birliği yapılması, tiyatro araştırmalarına yeni bakış açıları kazandırabilir.

Kaynaklar

- Artaud, A. (2009). *Tiyatro ve ikizi* (B. Gülmez, Çev.) (2. bs.). Yapı Kredi Yayınları.
- Barba, E., & Savarese, N. (2002). *Oyuncunun gizli sanatı: Tiyatro antropolojisi sözlüğü* (A. Candan, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Boal, A. (2011). *Ezilenlerin tiyatrosu* (N. Hasgül, Çev.) (3. bs.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Brook, P. (2010). *Boş mekân* (Ü. İnce, Çev.). Hayalbaz Kitap.
- Bürger, P. (1984). *Theory of the avant-garde* (M. Shaw, Trans.). University of Minnesota Press.
- Camus, A. (2006). *Sisifos Söyleni* (S. Selvi, Çev.). Can Yayınları.
- Case, S. A. (2017). *Feminizm ve Tiyatro* (A. Sönmez, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Esslin, M. (1999). *Absürd tiyatro* (G. Siper, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Grotowski, J. (2002). *Yoksul tiyatroya doğru* (H. Yetişkin, Çev.) Tavanarası Yayıncılık.
- Innes, C. (2004). *Avant-garde tiyatro 1892–1992* (B. Güçbilmez & A. V. Kahraman, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Karacabey, S. (2007). *Modern sonrası tiyatro ve Heiner Müller*. De Ki Yayınları.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in language: A semiotic approach to literature and art*. Columbia University Press.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya tiyatrosu tarihi 2*. Remzi Kitabevi.
- Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk tarihi 2*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Sartre, J. P. (2008). *Varlık ve hiçlik* (T. Yücel, Çev.). İthaki Yayınları.

- Sierz, A. (2009). *Suratına tiyatro: Britanya'da In-Yer-Face tiyatrosu* (S. Girit, Çev.). Mitos-Boyut Yayınları.
- Şener, S. (1998). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Şener, S. (2001). *Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Yüksel, A. (2006). *Samuel Beckett tiyatrosu*. Dünya Aktüel Yayıncılık.