



**İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASI TİYATRO
DÜŞÜNCESİ**

Mücahit BOYRAZ

Yüksek Lisans Tezi

Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı

2025

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANA SANAT DALI

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASI TİYATRO DÜŞÜNCESİ
(Theater Thought After the Second World War)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mücahit BOYRAZ

Danışman: Doç. Dr. Tamer TEMEL

Erzurum
Nisan, 2025

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Mücahit BOYRAZ tarafından hazırlanan “İkinci Dünya Savaşı Sonrası Tiyatro Düşüncesi” başlıklı çalışması 16 / 04 / 2025 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı: Doç. Dr. Tamer TEMEL

Atatürk Üniversitesi

Aslı ıslak imzalıdır

Danışman: Doç. Dr. Tamer TEMEL

Atatürk Üniversitesi

Aslı ıslak imzalıdır

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Elif CANDAN

Atatürk Üniversitesi

Aslı ıslak imzalıdır

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Süreyya TEMEL

Kocaeli Üniversitesi

Aslı ıslak imzalıdır

Enstitü Yönetim Kurulunun
.../.../.... tarih ve sayılı
kararı.

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Enstitü Müdürü

Aslı ıslak imzalıdır

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “İkinci Dünya Savaşı Sonrası Tiyatro Düşüncesi” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

16 / 04 / 202025

Aslı ıslak imzalıdır

Mücahit BOYRAZ

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında bilgi, birikim ve yönlendirmeleriyle bana ışık tutan değerli danışmanım Doç. Dr. Tamer Temel'e en içten teşekkürlerimi sunarım. Akademik disiplin konusundaki titiz yaklaşımı, bu süreci hem öğretici hem de geliştirici bir deneyime dönüştürmüştür.

Her tıkanığım anda düşüncelerimi berraklaştırmamda büyük rol oynayan, desteğiyle beni her zaman cesaretlendiren sevgili eşim Mekselina Düğdü'ye özel bir teşekkürü borç bilirim. Onun sabrı, anlayışı ve çözüm odaklı yaklaşımı, bu tez sürecini benim için çok daha anlamlı ve sürdürülebilir kılmıştır.

Hayatım boyunca yanımda olan, sevgileri ve güvenleriyle bana güç veren Mehmet Boyraz ve Gülbeyaz Boyraz ise bu sürecin en temel yapı taşlarıdır. Bana inandıkları, maddi ve manevi her anlamda destek oldukları için kendilerine sonsuz teşekkür ederim.

Ayrıca akademik yolculuğumda doğrudan ya da dolaylı katkısı bulunan tüm hocalarıma, arkadaşlarıma ve kaynaklara ulaşmamda yardımcı olan kişi ve kurumlara da teşekkür ederim.

Mücahit BOYRAZ

ÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASI TİYATRO DÜŞÜNCESİ

Mücahit BOYRAZ

Nisan 2025, 71 Sayfa

Amaç: Bu çalışmanın amacı, II. Dünya Savaşı sonrası dönemde tiyatro düşüncesinde yaşanan dönüşümleri tarihsel, toplumsal ve felsefi bağlamda incelemektir. Araştırmada savaşın yarattığı bireysel ve toplumsal yıkımın, tiyatro sanatında yeni ifade biçimlerinin ve akımların doğuşunu nasıl etkilediği analiz edilmiştir.

Yöntem: Bu çalışmada, savaş öncesi ve sonrasında Avrupa, Amerika ve Türkiye’de tiyatronun nasıl değiştiği ele alınmıştır. Bu bölgelerde ortaya çıkan önemli tiyatro anlayışları ve bu alanda öne çıkan sanatçılar incelenmiştir. Gerekli bilgiler kitaplardan, oyun metinlerinden, görsellerden ve sanatla ilgili yazılardan alınmış, bunlar dikkatlice okunup yorumlanarak değerlendirilmiştir.

Bulgular: Araştırmada, savaş sonrası dönemde tiyatronun salt bir sahne sanatı olmaktan çıkarak felsefi, politik ve etik bir söylem alanına dönüştüğü bulgulanmıştır. Epik tiyatro, absürd tiyatro, belgesel tiyatro gibi akımların savaşın travmatik etkilerine cevap niteliğinde ortaya çıktığı saptanmıştır. Ayrıca tiyatronun hem bireysel hem de kolektif hafızanın inşasında önemli bir rol üstlendiği görülmüştür.

Sonuçlar: Savaş sonrası tiyatro düşüncesi; toplumların yaşadığı yıkım, kimlik arayışı ve anlam sorgulamalarını sahneye taşıyan güçlü bir kültürel anlatı biçimi hâline gelmiştir.

Anahtar Kelimeler: ikinci dünya savaşı, tiyatro düşüncesi, epik tiyatro, absürd tiyatro, sanat ve savaş, tiyatro akımları

ABSTRACT

MASTER THESIS

THEATRE THOUGHT AFTER THE SECOND WORLD WAR

Mücahit BOYRAZ

April 2025, 71 Pages

Purpose: The aim of this study is to examine the transformations in theatre thought in the post-World War II period in a historical, social and philosophical context. The study analyses how the individual and social destruction caused by the war affected the emergence of new forms of expression and movements in theatre art.

Method: The research was conducted with a qualitative method and was based on a descriptive analysis model. The universe of the study consists of European, American and Turkish theatre before and after the war. As a sample, important theatre movements and representative artists developed in these geographies were examined. The data were obtained from academic sources, play texts, related publications, visual materials and art theories and were evaluated with content and document analysis techniques.

Findings: In the study, it was found that in the post-war period, theatre has transformed from a mere performing art to a philosophical, political and ethical discourse field. It was determined that movements such as epic theatre, absurd theatre and documentary theatre emerged as a response to the traumatic effects of the war. It has also been observed that theatre plays an important role in the construction of both individual and collective memory.

Conclusions: Post-war theatre thought has become a powerful form of cultural narrative that carries the destruction, search for identity and questioning of meaning experienced by societies to the stage.

Keywords: world war II, theatre thought, epic theatre, absurd theatre, art and war, theatre movement

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	i
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	viii
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	3
İkinci Dünya Savaşı Öncesi Tiyatro Düşüncesi	3
Savaş Öncesi Tiyatro Akımları	3
Romantizm.	3
Realizm.	5
Naturalizm.....	7
Sembolizm.	8
Ekspresyonizm.	9
Fütürizm.	10
Dadaizm.	12
Sürrealizm.	12
İki Savaş Arasında Toplum ve Tiyatro	13
Alman tiyatrosu.....	14
Fransız tiyatrosu.	17
İtalyan tiyatrosu.....	17
Rus tiyatrosu.	18
İngiliz tiyatrosu.	19
Amerikan tiyatrosu.....	19
Tiyatronun Savaş Ortamında Üstlendiği Roller	20
Propaganda ve politik yönlendirme aracı olarak tiyatro.	21
Cephelerde moral amaçlı tiyatro etkinlikleri.....	24
Eleştirel, direnişçi ve alternatif tiyatro hareketleri.	26
İKİNCİ BÖLÜM	28
İkinci Dünya Savaşı Sonrası Tiyatro Düşüncesi	28
Avrupa Tiyatrosu	30

Alman tiyatrosu.....	30
Fransız tiyatrosu.	33
İtalyan tiyatrosu.....	35
Rus tiyatrosu.	36
İngiliz tiyatrosu.	37
Amerikan Tiyatrosu	38
Türk Tiyatrosu.....	39
Savaşın gölgesinde yaşamak: Ekonomik ve psikolojik yansımalar.	39
Savaş sonrası Türk tiyatrosunun estetik ve tematik değişimi.	40
Savaşın dolaylı etkileri ve Türk tiyatrosunda toplumsal yansımalar.	42
Akımlar	43
Epik tiyatro.....	43
Absürd tiyatro.	45
Belgesel tiyatro.....	48
Yoksul tiyatro.....	50
Postmodern tiyatro.	52
SONUÇ.....	55
KAYNAKÇA	58
ÖZGEÇMİŞ.....	61

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.	<i>İnsan ve Kitleler</i>	10
Şekil 2.	<i>Kral Übü</i>	13
Şekil 3.	<i>Piscator Dekor Tasarım</i>	15
Şekil 4.	<i>1922’de Sahnelenen Gecede Trampet Sesleri Adlı Oyunu</i>	16
Şekil 5.	<i>18 BL Adlı Yapımın Posterı</i>	21
Şekil 6.	<i>1944 Yılında Streatham Hill Tiyatrosu’nda V1 Roket Saldırısı Sonrası Oluşan Hasar</i>	23
Şekil 7.	<i>1943 Yapımı Irving Berlin Müzikali This Is the Army Gösterisinden Bir Sahne</i>	24
Şekil 8.	<i>Savaş Dönemi Cepheye Gönderilen Gösteri Grupları</i>	25
Şekil 9.	<i>The Eternal Jew Adlı Oyunun Vilna Gettosu’ndaki Sahnelenişinden Bir Kare</i>	26
Şekil 10.	<i>Alman Hava Saldırısı Sonrası Londra</i>	28
Şekil 11.	<i>Berlin’de Ağır Hasar Almış Alhambra Tiyatro Binasının</i>	31
Şekil 12.	<i>Berliner Ensemble Tiyatro Binasını</i>	32
Şekil 13.	<i>Moskova Sanat Tiyatrosu Binası</i>	36
Şekil 14.	<i>Savaş Dönemi Gazete Manşeti</i>	40
Şekil 15.	<i>“Devlet Tiyatroları Açıldı” Manşetli Haber</i>	42
Şekil 16.	<i>Berliner Ensemble’da Sahnelenen Cesaret Ana ve Çocukları Oyunundan Bir Sahne</i>	44
Şekil 17.	<i>Savaş ve Barış 1955. Piscator’un Işık Altı Sahnesi</i>	49
Şekil 18.	<i>1964, Tiyatro Laboratuvarı Beden Çalışması</i>	51
Şekil 19.	<i>1965, Tiyatro Laboratuvarı Sadık Prens Performansından</i>	52

GİRİŞ

Bu tezde, II. Dünya Savaşı sonrası dönemde ortaya çıkan tiyatro akımlarını ve bu akımların arkasındaki düşünsel dinamikleri incelemek amaçlanmaktadır. Lisans eğitimim sürecinde tiyatro akımlarına dair yürütülen derslerde, “İkinci Dünya Savaşı sonrası...” şeklinde başlayan açıklamaların dikkatimi çektiğini hatırlıyorum. Çocukluğumdan bu yana ilgimi çeken bu savaşın neden olduğu yıkımı ve psikolojik tahribatı, farklı disiplinlerden ve tarafsız yaklaşımla hazırlanmış kaynaklardan defalarca araştırdım.

Bu çalışmada “tiyatro düşüncesi” kavramının tercih edilme nedeni, yalnızca sahne üzerindeki teknik yenilikleri ya da biçimsel akımları değil, bu dönüşümlerin ardında yatan tarihsel, toplumsal, psikolojik ve felsefî yönelimleri de kapsamlı biçimde irdeleme gerekliliğidir. II. Dünya Savaşı gibi insanlık tarihinin en büyük yıkımlarından birinin ardından tiyatronun geçirdiği dönüşüm, yalnızca tematik ya da estetik düzlemde ele alınamaz. Bu bağlamda “tiyatro düşüncesi”, sahnelenen eserlerin biçimsel yapılarının yanı sıra bu eserlerin arka planındaki ideolojik eğilimleri, felsefî referansları, sanatçının yaklaşımını ve izleyicinin algı biçimini de içeren kapsayıcı bir kuramsal çerçeve olarak kullanılmaktadır. Bu yaklaşım doğrultusunda, tiyatro akımlarının doğuş nedenleri yalnızca sahne estetiği üzerinden değil; aynı zamanda dönemin düşünsel kırılmaları ve toplumsal dinamikleri bağlamında değerlendirilecektir.

İkinci Dünya Savaşı, yalnızca siyasal ve askerî sonuçlarıyla değil, aynı zamanda insanlığın tarihsel, bilimsel ve sanatsal gelişiminde yarattığı etkilerle de dönüm noktası olmuştur. Örneğin, Hitler döneminde gerçekleştirilen insanlık dışı deneyler bilimsel ilerlemelere zemin hazırlamış, bu da etik açıdan tartışmalı olsa da tarihteki trajedilerin bazı alanlarda sıçrama yarattığını göstermektedir. Sanat, bu sürecin hem tanığı hem de anlatıcısı olmuş; dönemin ruhunu ifade etmenin ve geleceğe dair bir perspektif sunmanın aracı hâline gelmiştir.

Sanat düşüncesi bu süreçte biçimsel ve tematik açıdan dönüşüme uğramış; tiyatro ise yaşanan toplumsal dönüşümler ve bireysel travmalar karşısında ifadenin yeniden tanımlandığı bir alan olarak öne çıkmıştır. Özellikle 20. yüzyılda yaşanan iki büyük dünya savaşı, tiyatro düşüncesinde belirgin bir kırılma yaratmış ve bu kırılma, yeni akımların doğuşunu tetiklemiştir. Bu tezde, söz konusu akımlar savaş öncesinden itibaren değerlendirilerek, savaşın bu gelişim süreci üzerindeki etkileri açıklanacaktır.

Tezin birinci bölümünde, savaş sonrası kırılma noktasına zemin hazırlayan süreci kavrayabilmek amacıyla 18. yüzyıldan itibaren gelişen tiyatro akımları incelenecektir. Bu inceleme, söz konusu akımların ortaya çıkış nedenleri, birbirleriyle olan etkileşimleri ve dönemin toplumsal dinamikleriyle olan ilişkisi çerçevesinde yapılacaktır. 18. yüzyıldaki Romantizm akımı, bireyin ve duyguların merkeze alınması nedeniyle başlangıç noktası olarak seçilmiştir. Bu vurgu, 20. yüzyılda bireyin varoluşsal sorgulamalarla sahneye taşındığı, gerçeklik algısının parçalandığı ve anlam arayışının belirsizleştiği bir tiyatro anlayışının habercisi niteliğindedir.

Romantizm, Realizm, Doğalcılık, Sembolizm, Ekspresyonizm, Fütürizm ve Dadaizm gibi akımlar ele alındıktan sonra, Birinci Dünya Savaşı ve iki savaş arası dönemin toplumsal etkileri ve bu etkilerin tiyatroya yansımaları değerlendirilecektir. Birinci Dünya Savaşı yalnızca siyasal ve askerî dengeleri değil, bireysel psikolojiyi, toplumsal yapıyı ve kültürel normları da sarsmıştır. Bu dönem, İkinci Dünya Savaşı'nın hazırlayıcı süreci olarak da değerlendirilebilir.

Savaşlar arası dönemde tiyatro, bireysel ve toplumsal belirsizlikleri, hayal kırıklıklarını ve travmaları sahneye taşımış; sanatçılar bu dönemde yeni ifade biçimleri geliştirerek bu kırılmaları anlamlandırmaya çalışmıştır. Bu yönelimler, savaş sonrası tiyatro akımlarının düşünsel temellerini oluşturmuştur.

Savaş döneminde tiyatronun üstlendiği işlevler de bu çalışmanın önemli başlıklarından biridir. Bu bağlamda, tiyatronun propaganda ve politik yönlendirme aracı olarak nasıl kullanıldığı; cephelerde ve cephe gerisinde moral amacıyla gerçekleştirilen tiyatro etkinlikleri; buna ek olarak baskı ve sansüre rağmen ortaya çıkan eleştirel, direnişçi ve alternatif tiyatro hareketleri bu bölümde ele alınacaktır.

İkinci bölümde, II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan toplumsal ve ideolojik dönüşümlerin tiyatro sanatı üzerindeki yansımaları ele alınacaktır. Bu bölümde öncelikle savaşın ardından ortaya çıkan Epik Tiyatro, Absürd Tiyatro, Belgesel Tiyatro, Yoksul Tiyatro ve Postmodern Tiyatro gibi akımlar, hem biçimsel hem de tematik özellikleri bakımından incelenecektir. Bu akımların ortaya çıkış koşulları, tarihsel bağlamı, temsilci yazarları ve önemli eserleri üzerinden değerlendirilerek, savaşın bu yönelimler üzerindeki etkisi gösterilmeye çalışılacaktır. Devamında, savaş sonrası dönemde tiyatronun farklı coğrafyalardaki gelişim seyri incelenecek; Avrupa ve Amerika'daki örnekler üzerinden tiyatro anlayışları ele alınacaktır. Böylece savaşın ardından tiyatronun yalnızca sanatsal değil, toplumsal ve kültürel düzeyde de nasıl bir dönüşüm geçirdiği ortaya konulacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

İkinci Dünya Savaşı Öncesi Tiyatro Düşüncesi

Savaş Öncesi Tiyatro Akımları

“Akım – (Fr. *tendance*): Fovculuk, İzlenimcilik, Küçükçilik ya da Gerçeküstücülük gibi sanat görüşleri.” (Turani, 1975, s. 9).

Tiyatroda akımlar, belirli bir dönemin estetik, toplumsal, düşünsel ve kültürel niteliklerini yansıtan; bu doğrultuda özgün anlatım biçimleri ve tekniklerini benimseyen sanatsal yönelimler olarak tanımlanabilir. Söz konusu akımlar, genellikle çağın düşünsel yapısından, toplumsal dönüşümlerinden ve kültürel eğilimlerinden beslenir. Bu etkenler doğrultusunda biçimlenen tiyatro eserleri, döneme özgü ortak estetik ve tematik bir yapı sergiler. Sanatçılar, bu anlayış doğrultusunda benzer ifade biçimlerinde birleşerek ortak bir sanat dili geliştirir; böylece hem yaşadıkları dönemin değerlerini hem de tiyatronun evrensel yönelimlerini eserlerine yansıtır. Tiyatro akımları yalnızca biçimsel veya estetik tercihlerle sınırlı kalmaz; aynı zamanda sanatın ideolojik ve felsefi boyutlarını da kapsayarak, tiyatro sanatına yeni bakış açıları kazandırır.

Tiyatro akımları yalnızca sanatçının bireysel yaratımıyla değil; tarihçinin anlatsal tercihiyle, yani hangi dönemi neyin temsil ettiği sorusuna verdiği yanıtla doğrudan şekillenmektedir (Wiles & Dymkowski, 2019, s. 26). Akımlar, yalnızca belirli bir zaman diliminin estetik tavrını değil; aynı zamanda o dönemin düşünsel, siyasal ve kültürel önceliklerini yansıtır. Örneğin, modernizm yalnızca bir sanat yönelimi değildir; aynı zamanda sanayileşme, sekülerleşme ve bireysel özerklik gibi moderniteye özgü geniş sosyolojik dinamiklerle iç içe geçmiş bir düşünsel yapı olarak değerlendirilebilir (Wiles & Dymkowski, 2019, s. 27).

Romantizm.

"Romantizm" terimi, kökenini "romance" kelimesinden alır. Bu kelime, Roma İmparatorluğu döneminde halk arasında konuşulan, Latincenin sadeleşmiş ve değişime uğramış biçimini ifade eder. Zamanla “romance” terimi, doğa güzelliklerini ve olağanüstü olayları konu alan şiir ve nesir türü eserleri niteleyen bir sığata dönüşmüştür. Başlangıçta “romantik”, eski şövalyelik romanlarını ve saz şairleri çağını anımsatan bir anlam taşıırken, 18. yüzyılda rasyonalizmin etkisiyle "gerçek dışı, hayali ve duygusal" gibi çağrışımlarla kullanılmaya

başlanmıştır. Bu kelimeyi bugünkü anlamına yakın şekilde ilk kullanan kişi J. J. Rousseau'dur. Rousseau, Bienne Gölü'nü anlatırken burayı “romantik bir mekân” olarak nitelemiştir. Belirli bir duygu ve düşünce tarzını ifade eden romantizm, Türkçede “coşkuculuk” ya da “coşumculuk” gibi terimlerle karşılanmakla birlikte, genellikle özgün haliyle kullanılmaktadır (Çetişli, 2012, s. 65).

Romantizmin doğuşunda en önemli etken Fransız İhtilali olmuştur. Klasisizmin mutlak monarşiyi destekleyen bir sanat anlayışı olarak görülmesi karşısında; romantizm, demokrasi, özgürlük ve eşitlik gibi kavramların öne çıktığı bir hareket olarak değerlendirilir. Birey, kimliğini ve değerlerini keşfettikçe bunları toplumla paylaşma ve kabul ettirme mücadelesi içine girmiştir. Fransız İhtilali, yalnızca Fransa'da değil, tüm Avrupa'da etkili olmuş; özgürlük, eşitlik, kardeşlik ve adalet gibi değerler üzerinden birçok toplumsal ve kültürel dönüşümün yolunu açmıştır. Ancak bu süreç, vaat edilenlerin hemen gerçekleşmemesi nedeniyle toplumlarda hayal kırıklığı yaratmış, dini ve kültürel yapılar sorgulanmış, bireyler umutsuzluk, melankoli ve ruhsal bunalım içine sürüklenmiştir. Böyle bir kriz ortamı, romantizmin gelişimi için uygun bir zemin yaratmıştır (Çetişli, 2012, s. 66).

Romantizm, kültür tarihinin önemli aşamalarından biri olarak değerlendirilmekte ve genellikle orta sınıfın bir hareketi olarak kabul edilmektedir. Hauser'e göre bu akım, bireysel itirafları ve içsel yaraları görünür kılma niteliğiyle bir tür “insan belgesi” işlevi taşır. Bu yönüyle aristokrasiyi eleştirirken, burjuva sınıfını yüceltir. Dolayısıyla Romantizm, burjuvanın insani değerlerle uyumlu olduğunu savunan ve onu ideal insan tipi olarak sunan ilk sanat akımı olarak nitelenmektedir (Hauser, 2021, s. 246).

Aydınlanma Çağı ile başlayan modernleşme ve sanayileşme süreci, matbaanın gelişmesiyle birlikte daha geniş bir okur kitlesinin ortaya çıkmasına neden olmuş; sanat ve edebiyat, aristokrasiye ait olmaktan çıkarak toplumun farklı kesimlerine ulaşmaya başlamıştır. Bu bağlamda sanatçılar, klasik dönemdeki dar zevk anlayışının dışına çıkarak daha geniş kitlelerin sesi hâline gelmiştir (Çetişli, 2012, s. 66).

Klasik tiyatro kuramcılarının direnç göstermesine rağmen tiyatro, yeni eğilimlerle biçim değiştirmiştir. Almanya'da ortaya çıkan “Sturm und Drang” hareketi, klasik kuralları reddederek romantizmin gelişmesi için uygun bir ortam sağlamıştır. Fransa'da ise Napolyon dönemi, klasikçiliğe geri dönme çabalarıyla karakterize edilmiştir; klasik normlara uymayan tiyatrolar baskı altına alınmıştır. Buna rağmen siyasal ve toplumsal dönüşümler, romantizmin yükselişini engelleyememiş; bu akım önce Almanya'da, ardından Fransa, İngiltere ve Doğu Avrupa'da yaygınlaşmıştır (Şener, 2006, s. 135).

Romantik tiyatro, klasik akımın biçimsel kurallarına ve akılcı yaklaşımına karşı çıkarak, insanın doğal özüne ve aşkın gerçekliğe ulaşma arzusunu öne çıkarmıştır. Duygular, hayal gücü ve sezgi ön plana alınmış; sahnede illüzyon ve hayal gücü önemli bir yer edinmiştir. Victor Hugo'nun *Cromwell* adlı oyununa yazdığı önsöz, romantizmin bir bildirgesi olarak kabul edilmiştir (Şener, 2006, s. 136).

Ardından Victor Hugo'nun *Hernani* adlı eserinin 1830 yılında Comédie Française'de sahnelenmesi, Fransız tiyatrosunda romantik anlayışın dönüm noktalarından biri olmuştur. Bu olay, klasikçiler ile romantikler arasında yoğun bir tartışmaya neden olmuş, her ne kadar mutlak bir zafer elde edilmemiş olsa da, romantizmin toplum üzerindeki etkisinin ve halk nezdindeki yükselişinin açık bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir. *Hernani*, mutsuz sonla biten bir melodram niteliğinde olup üç birlik kuralını ihlal etmesi, trajik ve komik unsurları bir arada barındırması ve klasik tragedyanın ağır diline karşı geliştirdiği sade söylemiyle klasisizmin pek çok ilkesini sorgulamıştır. Hugo'nun tercih ettiği bu daha doğal ve halkın konuşma biçimine yakın dil, dönemin bulvar tiyatrolarını andırmakta ve tiyatronun halkla kurduğu bağı güçlendiren romantik dram anlayışını temsil etmektedir (Karabulut, 2010, s. 100).

Özellikle Napolyon'un düşüşünden sonra Fransa'da romantik anlayış güç kazanmıştır. Shakespeare'in eserleri, Fransız tiyatrosu üzerinde etkili olmuş; ancak 1840'lı yıllardan itibaren Fransa'da romantizmin etkisi azalmaya başlamıştır (Şener, 2006, s. 136).

İngiltere'de romantizm daha çok şiir alanında etkili olmuş; tiyatrodan ise sınırlı bir yer bulmuştur. İngiliz romantikleri, Alman romantizminin etkisinde kalmakla birlikte özgün çizgiler geliştirmiştir. İtalya ve İspanya gibi ülkelerde ise romantizm daha dar kapsamlı bir etki yaratmış; ancak özellikle İtalya'da ahlaki ve yurtsever içerikleriyle ulusal bilinci besleyen bir sanat anlayışı olarak öne çıkmıştır (Şener, 2006, s. 133).

Realizm.

“Realizm” (gerçekçilik) terimi, Fransızca “réalité” (gerçek, gerçeklik) kelimesinden türemiştir. Genel anlamıyla realizm, “hayatı, doğayı, insanı ve olayları olduğu gibi anlatma ve aktarma amacı güden bir sanat anlayışı” olarak tanımlanabilir. Realist ise, “hayatı ve olayları olduğu gibi yansıtmayı amaçlayan sanatçı veya eser” anlamına gelir (Çetişli, 2012, s. 83).

Realizmin ortaya çıktığı dönemin toplumsal ve tarihsel bağlamı, Fransız İhtilali'nin etkilerinin sürdüğü bir döneme denk gelir. İhtilal, yalnızca Fransız toplumunu değil, tüm Batı dünyasını derinden etkileyerek sosyal ve siyasi yapıları köklü biçimde dönüştürmüştür. Demokrasi, özgürlük, insan hakları gibi değerler yaygınlaşırken; mezhep çatışmaları ve kralcı-cumhuriyetçi çekişmeler de bu süreçte devam etmiştir. Aynı zamanda, Avrupa Aydınlanma

Çağı'nı yaşamış ve Sanayi Devrimi ile birlikte endüstrileşme sürecine girmiştir. Bu süreçte buhar, elektrik ve matbaa gibi gelişmeler, hem ekonomik hem de toplumsal yapıyı dönüştürmüştür. Orta sınıf güçlenmiş, refah seviyesi artmış ve Batı ülkeleri siyasi ve ekonomik anlamda daha etkili hâle gelmiştir. Bununla birlikte, bu gelişmeler sömürgecilik ve ekonomik rekabet savaşlarını da beraberinde getirmiştir. İngiltere'nin Hindistan ve Mısır üzerindeki hâkimiyeti, Fransa'nın Kuzey Afrika ve Uzak Doğu'daki politikaları gibi örnekler bu dönemin yayılmacı karakterini yansıtır (Çetişli, 2012, s. 84). Bu dönemin toplumsal ve ekonomik koşulları, materyalist düşüncenin yaygınlaşmasına ve bilimsel nesnelliğin ön plana çıkmasına neden olmuştur. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında bilim ve teknolojiye yaşanan hızlı gelişmeler, gözleme ve deneysel bilgiye dayalı düşünce biçimlerinin sanat alanına da yansımaya yol açmıştır (Çetişli, 2012, s. 85).

Realizm, bilinçli bir akım olarak ilk kez 1853 yılında Fransa'da ortaya çıkmıştır. Ancak gerçekçi üslup, sanatta Antik Yunan'dan itibaren farklı biçimlerde zaman zaman görülmüştür. 1850 öncesinde, doğa tasvirlerinde daha çok estetik bir güzellik arayışı ve olumlu duygulara hitap eden imgeler öne çıkarken, realizm bu anlayıştan ayrılarak, yaşamı olduğu gibi ve nesnel biçimde ele alma yönünde gelişmiştir. Gerçekliğe ulaşmanın ancak doğrudan gözlemle mümkün olduğu, bu gözlemlerin sanatçı tarafından önyargısız ve bilimsel bir tavırla ele alınması gerektiği düşüncesi bu akımın temelini oluşturur (Brockett, 2000, s. 445).

Klasik sanat anlayışı, toplumsal düzeni, gelenekleri ve ahlaki değerleri desteklemiş; insanı akıl ve sağduyu ile yönlendirerek denge ve uyum hedeflemiştir. Romantik sanat ise, insanı duygusal yoğunlukla tanrısal hakikate ulaştırmaya çalışmış; sezgi ve hayal gücüne dayanan bir yaklaşımla bireysel deneyimi öne çıkarmıştır. (Şener, 2006, s. 139). Realizm ise romantizmin bu yaklaşımına karşı çıkar. Gerçekliği fizikötesi anlamlardan arındırarak, gündelik yaşamın sıradan ve çelişkili yönlerini gözler önüne sermeyi amaçlar. Fizikötesi hakikatler yerine, dünyasal gerçekler ön plandadır. Bu gerçekler, yalnızca alegorik veya sembolik imgelerle değil; doğrudan, gözleme dayalı ve detaylı bir biçimde aktarılır. Realist sanatçılar, yalnızca tipik olanı değil, aynı zamanda özel ve ayrıntılı olanı da vurgular. Bu nesnellik, yalnızca bir estetik tercih değil, aynı zamanda bilimsel bir gereklilik olarak değerlendirilir (Şener, 2006, s. 173).

Realizm düşüncesi, popüler tiyatronun yüzeysel kalıplarına ve gösterişli anlatım tekniklerine karşı çıkarak, seyircinin gerçeği algılamasını engelleyen yapaylıkları eleştirmiştir. Biçimin özden türemesi gerektiğini savunan realizm, tiyatronun ilgi alanının yalnızca toplumsal sorunlar ve bu sorunları yaşayan bireyler olması gerektiğini ileri sürmüştür (Şener, 2006, s. 173).

Naturalizm.

Realizmin oluşumuna zemin hazırlayan sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel koşullar ile dayandığı felsefi temeller, natüralizm için de geçerlidir. İlk ortaya çıktıkları dönemde bu iki akım zaman zaman eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Ancak zamanla gelişen farklı yaklaşımlar neticesinde aralarındaki ayrımlar belirginleşmiştir. Natüralizm, realizmle aynı temel amacı, yani gerçekliği yansıtmayı benimsemiş olmakla birlikte, yöntem ve yaklaşım açısından önemli farklılıklar içerir. Natüralizmin daha iyi anlaşılabilmesi için realizm ile arasındaki bu farkların incelenmesi faydalı olacaktır. Natüralistler, gerçeklik anlayışlarını realistlerden bir adım öteye taşıyarak, bilimsel ve deneysel temellere dayalı bir gerçekçilik ortaya koymuşlardır. Gözlem, olayları doğrudan ve olduğu gibi incelemeyi, bunların ardında yatan nedenleri ve doğa yasalarını ortaya çıkarmayı amaçlar. Bu gözlem süreci, dış müdahaleye kapalı olup tamamen tarafsız olmalıdır. Natüralist sanatçı, tıpkı bir bilim insanı gibi nesnel davranmalı; kişisel duygu, değer yargısı ya da ideolojik yönlendirmelerden kaçınmalıdır. Nasıl ki bir biyolog bitkiler arasında “güzel-çirkin” ayrımı yapmaz ya da bir kimyager elementleri ahlaki bir bakışla değerlendirmezse, natüralist yazar da karakterleri ve olayları iyilik-kötülük gibi değerlerle etiketlemeden, olduğu gibi yansıtmalıdır (Çetişli, 2012, s. 95).

Natüralist kuramcılar, bir yandan toplumsal koşulların karmaşıklığını ve iç çelişkilerini ele alırken; diğer yandan insanın doğal dürtülerine, içgüdülerine ve biyolojik yapısına odaklanmışlardır. Bu noktada, realizm ile natüralizm arasındaki farklar netlik kazanır. Realist yazarlar, insanı toplumsal bağlamda ele alırken; natüralist yazarlar, insanı doğanın bir parçası olarak görür ve bilimsel yöntemlerle çözümlemeye çalışırlar. Realistler, bireyin toplumla olan ilişkisini, çatışmaları ve sosyal yapının birey üzerindeki etkilerini ön plana çıkarırken; natüralistler, doğanın belirleyici rolünü ve insan davranışlarının biyolojik nedenlerini vurgular. Realist yazarlar düşündürmeyi hedeflerken; natüralist yazarlar daha çok bilgi vermeyi, nesnel gözlemler sunmayı amaçlar. Her iki akım da yaşamı yansıtmada birleşse de, bakış açıları farklıdır: realizm toplumu ve sosyal yasaları temel alırken, natüralizm doğa yasalarını esas alır (Şener, 2006, s. 177).

Natüralist tiyatroda, kalıtsal hastalıklar ve ruhsal-bedensel bozukluklar bireyin davranışlarını belirleyen unsurlar olarak ele alınır. Bu anlayışa göre, bireyin yazgısı tanrılar tarafından değil, toplumsal ve biyolojik koşullar tarafından belirlenmektedir. Bu nedenle tragedyalardaki yüce kahramanın yerini, çevresiyle mücadele eden sıradan birey alır. İnsan, doğadan ve toplumdan kaynaklanan güçler karşısında edilgendir; özgür iradesiyle değil, koşullara bağlı olarak hareket eder (Şener, 2006, s. 177-178).

Sembolizm.

Sembolizm, 19. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan bir sanat ve edebiyat akımıdır. Bu akım, görünen gerçekliğin ötesindeki anlamları; dilin ahenk özellikleri, imgeler ve semboller aracılığıyla okuyucuya sezdirme ve ifade etme anlayışına dayanır (Çetişli, 2012, s. 111).

Simgecilere göre, hakiki gerçeklik yalnızca dışsal dünyanın gözlemlenmesi ile kavranamaz. Gerçekliğin en derin boyutları, öznel, ruhsallık ve içsel-dışsal gizemli güçlerin ifadesiyle ortaya konabilir. Bu anlam, doğrudan değil; masallar, mitler, semboller ve ruhsal imgeler aracılığıyla sezdirilebilir (Brockett, 2000, s. 506).

Sembolizmin doğuşu, realizm ve natüralizme karşı gelişen bir tepkidir. Akıl ve madde ile sınırlı gerçeklik anlayışına karşı duyulan eleştiriler, sanat ve düşüncede yeni arayışların başlamasına neden olmuştur. Bu bağlamda, Kant'ın idealist epistemolojisi ve Schopenhauer'in sezgiye dayalı görüşleri, sembolizmin düşünsel temellerini oluşturur. Ayrıca, Richard Wagner'in mistik dünya görüşü ve sanat felsefesi de sembolist sanatçılar üzerinde etkili olmuştur (Çetişli, 2012, s. 113).

Wagner'e göre sanat:

“... İnsanın ruhunda var olan gizli gerçeği gün ışığına çıkarmalıdır. Bu işlem ancak duygusallık, canlılık ve sezgiyle mümkün olur. Her ne kadar müzik duyular bakımından ruhun içeriğini ifade etmekte ise de, bu içeriği anlaşılır biçimde yansıtmaktan uzaktır. Bir senfoni dinlendiği zaman duyulur da, dayandığı motifi kavramak her zaman mümkün olmaz. Ona bu açıklığı getirecek olan ancak şairle şiiirdir. Müziğin gücünü genişletmek gerekir. Çünkü ruhun derinliklerinde var olan gerçekleri ifade etmek ancak duyguyla düşüncenin bir araya gelmesiyle mümkündür.” (Göker, 1982, s. 71)

Sembolizm, tiyatroyu diğer sanat dallarına kıyasla daha az etkilemiş olsa da, özellikle tiyatrodaki kullanılan anlatım teknikleri açısından önemli yenilikler getirmiştir. Realist tiyatrunun gerçekliği doğrudan yansıtmaya anlayışının aksine; sembolist tiyatro, gerçekliği dolaylı olarak ifade etme ve izleyiciye sezdirme amacını taşır. Bu yaklaşımla birlikte soyut, gizemli ve ruhsal gerçeklikler ön plana çıkar. Sembolizmde kullanılan dil, doğrudan anlatımdan ziyade imge, benzetme, çağrışım ve simgeye dayanır. Bu akım, adını şiirdeki sembolik anlatımdan alır ve sahnede soyut gerçekliği ifade etmenin yollarını arar. Tiyatrodaki sembolizm, sahne atmosferiyle düşsel bir ortam yaratmayı hedefler. Böylece evrenin anlamı, gizemi ve estetik boyutu, izleyiciye doğrudan değil; sezgisel yollarla iletilir (Şener, 2006, s. 226).

Maurice Maeterlinck (1862–1949), simgeci tiyatrunun önemli temsilcilerindendir. *Pelléas et Mélisande* adlı oyunu, sahne düzeni ve oyuncu yorumlarıyla bu anlayışın öne çıkan örneklerindendir. Oyunda ışığın azlığı, dekorsuzluk, sahnayı örten tül ve gri perde, gizemli bir

atmosfer yaratmıştır. Oyuncuların şiirsel replikleri şarkımsı bir biçimde, "staccato" tarzında okumaları ve stilize hareketleri, bu etkiyi pekiştirmiştir (Şener, 2006, s. 227).

Bu anlayış doğrultusunda sembolist tiyatrodan anlatım, bilinçli olarak belirsizlik içerir. Karakterler ve olay örgüsü geleneksel yapının dışında kurgulanır. Zaman ve mekân kavramları da soyutlaştırılarak sahnede bir metafor hâline getirilir. Oyunculukta ise gerçekçi betimleme değil, simgesel temsil önem kazanır. Sembolizm, bu yönüyle tiyatroyu sadece bir anlatım biçimi olmaktan çıkarıp, derin anlamların estetik bir düzlemde sezdirildiği bir deneyim alanına dönüştürür.

Ekspresyonizm.

"Ekspresyonizm" terimi ilk kez 1911 yılında Herwarth Walden tarafından *Der Sturm* dergisinde kullanılmıştır (Turani, 2010, s. 576).

20.yüzyılın başlarında, endüstrileşme, kapitalistleşme ve kentleşme gibi dinamiklerin doğurduğu toplumsal eşitsizlik, bireyin yabancılaşması ve yaklaşan savaşların yarattığı kaygı ortamı, modern değerlere duyulan güveni sarsmıştır. Başlangıçta büyük bir coşku ile karşılanan sanayileşme süreci, zamanla yarattığı yıkıcı etkilerle bilime, akla ve ilerlemeye dayalı düşünce sistemlerinin sorgulanmasına yol açmıştır. Bu kriz ortamı, sanat alanında realizme karşı radikal alternatiflerin doğmasına neden olmuş; bireyin iç dünyasını, varoluşsal kaygılarını ve modern yaşamın çelişkilerini yansıtan yeni anlatım biçimleri ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 2022, s. 4-5).

Ekspresyonist yazarlar, özellikle savaşın yarattığı dehşet ve kaosa karşı bir tepki olarak, eserlerinde dünyanın çarpık yapısını ve bireyin içsel çatışmalarını ön plana çıkarmışlardır. Kan, ölüm, işkence ve intihar gibi sahneler aracılığıyla toplumsal ve bireysel yozlaşma eleştirilmiş; bu karanlık imgeler yoluyla bir uyanış, bir sorgulama tetiklenmeye çalışılmıştır. Dışavurumcular, sosyal adaletsizliklere, mekanikleşmiş ve insani yönünü yitirmiş düzene karşı çıkarken, bireyin umutsuzluğu içinde yeni bir değerler sistemi arayışına vurgu yapmışlardır. Bu bağlamda, daha adil ve insani bir dünya düzenine duyulan özlem, ekspresyonist sanatın temel duygularından biri hâline gelmiştir (Şener, 2006, s. 250).

Ekspresyonist tiyatronun temelleri Büchner, Wedekind ve Strindberg'e kadar uzanmakla birlikte, bu akımın ilk bilinçli temsilcisi olarak Oskar Kokoschka kabul edilir. Kokoschka'nın 1907 tarihli *Mörder, Hoffnung der Frauen* adlı oyunu, 1909'da Viyana'da sahnelendiğinde izleyiciden büyük tepki alsa da, onun ekspresyonist bir sanatçı olarak tanımlanmasına neden olmuştur. Almanya'daki hareketin biçimlenmesinde özellikle Strindberg'in son dönem oyunları etkili olmuştur. Strindberg'in parçalı yapıya dayalı drama modeli, bilinçdışının işleyişini açığa çıkarmayı amaçlar. Bu modelde düş, imge, masal ve

gerçeklik iç içe geçerek doğrusal olmayan, zamanlar arası geçişlerle örülü bir oyun yapısı oluşturur (Karabulut, 2010, s. 98–99).

Şekil 1

İnsan ve Kitleler



(Pinterest ty.).

Ekspresyonist tiyatrodaki öne çıkan unsurlardan biri, kuvvetli görselliğe sahip dekorlardır. Friedrich Bayl'e göre ekspresyonizm, dış dünyanın görsel görüntüsü ile bireyin iç dünyasındaki yansımalar arasındaki karşıtlığa dayanır. Bu anlayışta sanat, nesnel hakikati değil, yaşanmış bireysel gerçekliği ve anlamı arar; biçimsel yapı ise bu içeriği yansıtmak için deformasyona uğratılır. Böylece dekorlar, klasik anatomi ve perspektif kurallarını reddederek, doğrudan duygusal etki yaratmayı amaçlayan simgesel biçimlere dönüşür (Karabulut, 2010, s. 100).

Ekspresyonist tiyatro, yalnızca biçimsel yenilikleriyle değil, bireyin içsel gerçekliğini merkeze alarak geliştirdiği anlatım diliyle, modern insanın ruhsal karmaşasını sahneye taşıyan öncü bir estetik yaklaşım sunar.

Fütürizm.

Fütürizm, Birinci Dünya Savaşı öncesinde ortaya çıkmış, ancak savaş dönemiyle birlikte etkisini yitirmiş kısa süreli bir sanat akımıdır. İlk bildirgesi 1909'da, ikinci bildirgesi ise 1913'te İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti tarafından yayımlanmıştır. Bu akım, 20. yüzyılın başlarında teknolojiye hızlı ilerlemenin etkisiyle sanatın, makine çağının estetik ve dinamizmine ayak uydurması gerektiği fikrinden beslenmiştir. Fütüristler, hızı, hareketi ve modern yaşamın enerjisini sanatın temel unsurları arasında görmüşlerdir. Marinetti'nin "bir

yarış arabasının güzelliğini klasik sanat eserlerine tercih etmesi" bu anlayışı özetleyen çarpıcı bir örnektir. Otomobil, uçak ve dinamo gibi çağdaş makineler, fütürist sanatın en güçlü sembolleri hâline gelmiştir (Şener, 2006, s. 238).

Marinetti'nin kaleme aldığı bildirgede, fütürist dünya görüşü açık bir şekilde şu sözlerle dile getirilmiştir:

“Güzellik sadece savaştır. Saldırgan bir karakterin olmadığı hiçbir başyapıt yoktur. Şiir, bilinmeyen bir güce şiddetle saldırmalıdır. Yüzyıllardır uçlardayız. İmkânsızın gizemini ortaya çıkarmak varken, arkasından bakmak da nedir? Zaman ve mekân dün öldü. Biz, daima var olan gücü yarattığımızdan beri mutlak surette yaşıyoruz. Biz, dünyayı tedavi edecek tek güç olan savaşı, militarizmi, yurttaşlığı, anarşinin yıkıcılığını ve kadını öldüren girişimi yüceltiyoruz. Müzeler ve kütüphaneler yıkılmalı, ahlakla mücadele edilmeli, çıkarıcı korkaklarla, fırsatçılarla ve feministlerle mücadele edilmeli. Biz, şevkli, memnun ve isyankâr kalabalıkların şarkısını; modern başkentlerin rengârenk devrimlerini, geceleri cephaneliklerin ve ay ışığı altındaki atölyelerin enerjisini, dumanı tüten trenlerin istasyonlarını, dumanlarının salındığı fabrikaları, güneşli nehirlerin bir bıçak gibi kestiği kıyılara atlayan jimnastikçilerin olduğu köprüleri, ufukta süzülen vapur maceralarını, uzun tünellerde dizginlenmeyen çelik atlar gibi raylarda süzülen heybetli lokomotifleri ve bir bayrağın çırpışı ya da coşkulu bir kalabalığın alkış tutması gibi kulakları çınlatan pervane sesleriyle uçakların uçuşunun şarkısını söyleyeceğiz. Biz, dünyanın ihtişamının yeni bir güzellik tarafından –ki o güzellik hızdır– yeniden şekillendiğini ilan ediyoruz. Yakıcı ve makineli tüfek gibi bir ses çıkaran yılan gibi borularla süslenmiş bir yarış otomobili, Samothrace Zaferi'nden daha güzeldir.” (Marinetti, 2008)

Fütürizm, sahne ile seyirci arasındaki geleneksel mesafeyi kaldırmayı amaçlayarak, 1910'lardan itibaren seyirciyle doğrudan etkileşim kurulan performanslarla dikkat çekmiş; ancak bu deneyimler çoğu zaman seyircinin tepkisiyle karşılaşmıştır (akt. Yazar, yıl). Her ne kadar bağımsız bir tiyatro akımı olmasa da, fütürizm plastik anlatıma, harekete, eşzamanlılığa ve çokodaklılığa verdiği önemle çağdaş tiyatroya katkı sağlamış; bu süreçte Meyerhold gibi sanatçılar oyuncu-seyirci ilişkisini dönüştüren önemli isimler olmuştur (Şener, 2006, s. 240-241).

Fütürizm, geleneksel estetik anlayışları reddederek geçmiş bütünüyle silmeyi, geleceği ve teknolojiyi kutsamayı önermiştir. Ancak savaşın yıkıcılığı, bu aşırı uç vizyonun sürdürülebilirliğini zorlaştırmış ve fütürizm kısa sürede etkisini yitirmiştir.

Dadaizm.

Dadaizm, gerçekçi sanat anlayışına mizahi ve alaycı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. İsviçre’de, siyasi baskılar nedeniyle bu ülkeye sığınan sanatçıların öncülüğünde doğmuş ve zamanla Almanya ile Fransa’da da etkili olmuştur. Tristan Tzara’nın öncülük ettiği bu akım, adını bebeklerin çıkardığı ilk hecelerden esinlenerek oluşturulan “dada” kelimesinden alır.

1916-1920 yılları arasında etkili olan Dadaizm, Birinci Dünya Savaşı’nın yarattığı kaotik ortamda, inanç ve değer sistemlerine karşı duyulan kuşkuyu ve güvensizliği ifade eden bir sanat anlayışı geliştirmiştir (Şener, 2006, s. 241).

Dadaist sanat anlayışı; çılgınlık, uyumsuzluk ve rastlantısallık ilkeleri üzerine kurulmuştur. Bu akım, yerleşik estetik değerler, sağduyu, mantık ve geleneklerle açıkça alay eden; hatta bunları yıkmayı amaçlayan bir performans sanatına dönüşmüştür. Gösterilerde şiir okumaları, kısa oyunlar ve absürt eylemler aracılığıyla izleyicinin beklentileri sarsılmış; düşünsel kalıplar kırılmaya çalışılmıştır. Dadaistlerin temel amacı, izleyiciyi şaşırtarak düşünsel uyuşukluktan kurtarmak ve çağın kaotik ruh halini sanatın uyumsuz biçimleriyle sahneye yansıtmaktır. Bu yaklaşım aynı zamanda bireysel özgürlüğü, doğallığı ve içtenliği savunmuştur (Şener, 2006, s. 242).

Dadaizm, biçimsel kuralların yok sayıldığı, anlamın sürekli olarak ertelendiği ve sanat eserinin ne olması gerektiğine dair kalıpların altüst edildiği bir anlayışı temsil eder. Bu yönüyle, hem sanatın içeriğini hem de üretim süreçlerini sorgulamış ve sonrasında gelişecek olan Sürrealizm gibi akımlara zemin hazırlamıştır.

Sürrealizm.

Sürrealizm, Dadaizmin yıkıcı tavrından doğarak 1924’te André Breton’un öncülüğünde Fransa’da gelişmiş ve bilinçaltının yaratıcı gücünü sanata yansıtmayı amaçlamıştır. Bilinçdışı gerçekliğe ulaşmak için ahlak, mantık ve estetik gibi dayatmaların aşılması gerektiğini savunan bu akım, bireyin derinlerdeki hakikatine ulaşma arayışıyla dış dünyaya sırt çevirir. Sürrealizm, sanatta otomatikleşmeye, toplumsal yapının sahte uyumuna ve savaşın yarattığı çılgınlığa karşı çıkar; insanın özgün benliğini bulabilmesi için alışılmış değerlerden kurtulması gerektiğini öne sürer (Şener, 2006, s. 242-243).

Şekil 2

Kral Übü



(Jarry, 2020)

Sürrealizmin tiyatroya etkisi dolaylı olmakla birlikte, savaş sonrası dönemde sanatsal tiyatronun yerini eğlence odaklı yapımlara bırakması, öncü sanatçıları yeni ifade biçimleri aramaya yöneltmiştir. Alfred Jarry'nin *Kral Übü* adlı oyunu, geleneksel tiyatro anlayışını yıkarak bu arayışın ilk örneklerinden biri olmuştur. Jean Cocteau'nun bale ve pantomim düzenlemeleri, sürrealist sahne anlayışının temelini oluştururken; müzik, dans, ışık ve renk gibi öğelerle şaşırtıcı sahne etkileri yaratılmış, masalsı ve mitolojik temalarla çağdaş anlamlar üretilmiştir. Sürrealist akım, tiyatro sanatında geniş ölçekte etkili bir yönelim haline gelmemiştir (Şener, 2006, s. 244).

İki Savaş Arasında Toplum ve Tiyatro

1915 ile 1940 yılları arası, dünya tarihinin en yıkıcı iki savaşının damga vurduğu bir dönem olmuştur. Birinci Dünya Savaşı; etnik rekabet, askeri ittifaklar ve gizli diplomasi gibi etkenlerin birleşimiyle patlak vermiş, savaş sürecinde tank, uçak ve denizaltı gibi yeni teknolojiler yıkımın boyutunu artırmıştır. Milyonlarca insanın yaşamını yitirdiği bu süreçte ekonomik yapılar çökmüş, pek çok monarşi sona ermiş, Dünya Mahkemesi gibi uluslararası kurumlar kurulmuştur. Ancak 1920'lerin ekonomik sorunları ve 1930'lardaki küresel buhran, Avrupa'da krizi derinleştirmiş; bu da Mussolini, Hitler ve Franco gibi totaliter liderlerin yükselişine zemin hazırlamıştır. Artan ideolojik ve ticari gerilimler karşısında Uluslar Birliği etkisiz kalmış ve 1939'da yeniden silahlanma dalgasıyla İkinci Dünya Savaşı başlamıştır (Brockett, 2000, s. 533).

Büyük Savaş öncesi Avrupa sanat ortamı, farklı ülkelerde gelişen öncü akımlar sayesinde son derece çok yönlüydü. Almanya’da dışavurumculuk, İtalya’da fütürizm, İngiltere’de vortisizm, Fransa’da kübizm ve Rusya’da suprematizm ön plana çıkmış; Kandinsky bu dönemi “çok sesli bir senfoni” olarak tanımlamıştır. Ancak savaşın başlamasıyla bu çoğulcu yapı yerini, milliyetçi söylemlerin etkisiyle daha kapalı ve bölgesel sanat yaklaşımlarına bırakmıştır (Kuru, 2017, s. 397).

Birinci Dünya Savaşı, tiyatronun yaratıcı ve yenilikçi potansiyelini sekteye uğratmış; savaş öncesinde ortaya çıkmış bazı akımlar, gelişimlerini ancak savaş sonrası dönemde sürdürebilmiştir. Bu duraklama süreci, 1920’li yıllardan itibaren tiyatronun toplumsal, teknolojik ve düşünsel gelişmelerle yeniden canlanmasını sağlamıştır (Nutku, 1972, s. 565).

Savaş sonrasında tiyatro yalnızca içerik değil, sahneleme ve mekân bakımından da dönüşüm geçirmiştir. Rusya’da Meyerhold ve Tayrov, Almanya’da Piscator, Jessner ve Brecht gibi öncüler, yeni teknikler ve biçimlerle sahne sanatını dönüştürmüş; Avusturyalı Reinhardt ise sahne tasarımı ve eğitim anlayışıyla modern tiyatronun gelişimine katkıda bulunmuştur. Küçük salonların yerini binlerce kişilik, çevresel ve açık hava sahneleri almış; sahne ile seyirci arasındaki mesafe yeniden düşünülmüştür (Nutku, 1972, s. 566).

Siyasal ve toplumsal çalkantıların arttığı dönemlerde tiyatro, dramatik illüzyonla sınırlı kalmaz; belgeye dayalı anlatımıyla düşünsel bir platform haline gelir (Şener, 2006, s. 261). Bu doğrultuda, söz konusu dönemin tiyatrosunu incelemek, yalnızca o dönemin toplumsal ve siyasal yapısını anlamakla kalmayıp, sonraki yıllarda gelişen tiyatro anlayışlarına da ışık tutacaktır.

Alman tiyatrosu.

Birinci Dünya Savaşı sırasında Alman tiyatrosu, İngiliz, Fransız ve Amerikan tiyatrolarından farklı olarak faaliyetlerini kesintisiz bir şekilde sürdürmüştür. Savaşın ardından Almanya’da monarşinin sona ermesiyle cumhuriyet rejimi kurulmuş; bu doğrultuda eski kraliyet tiyatroları devlet tiyatrolarına dönüştürülmüştür. 1920’lerden itibaren ekonomik sıkıntılar ve ani enflasyon artışı nedeniyle ödeneksiz tiyatro toplulukları faaliyetlerini sürdürmekte zorlanmış; pek çok özel tiyatro, belediyelerin denetimi altına girerek devlet kontrolüne girmiştir (Brockett, 2000: 534).

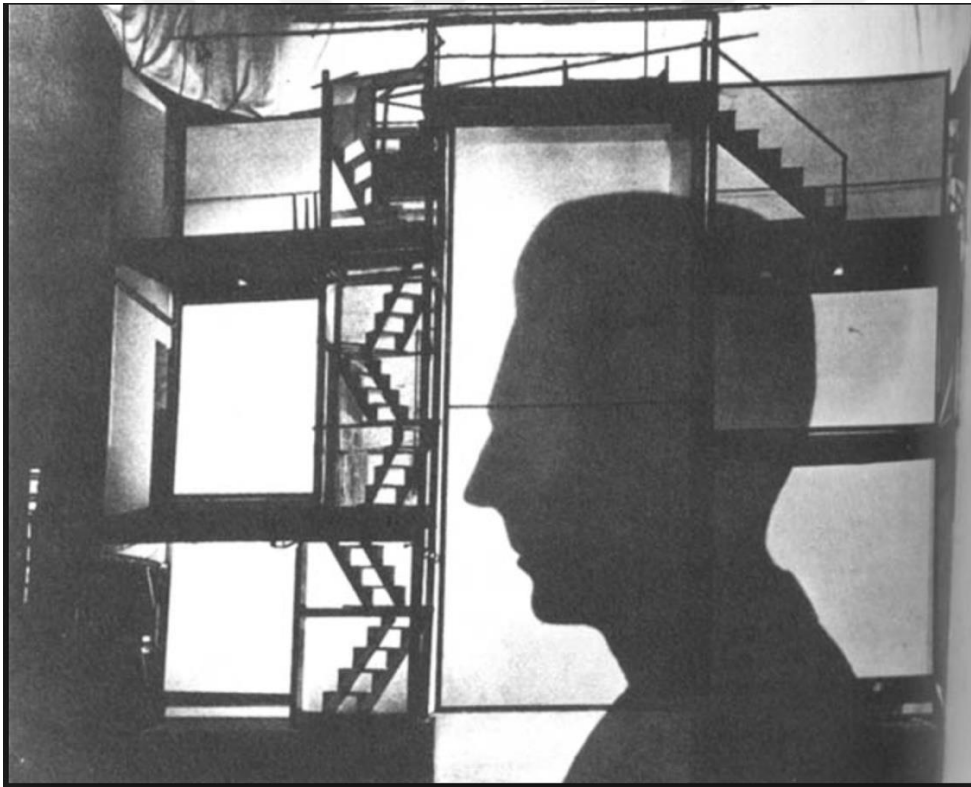
1910’lu yıllarda dışavurumculuk, Almanya’da hızla kabul görmüş ve yalnızca tiyatro değil, farklı sanat dallarındaki eğilimleri tanımlamak için de kullanılan bir terim hâline gelmiştir. Bu akımın tiyatrodaki ilk önemli örneği, Reinhard Johannes Sorge’un 1912’de yayımlanan *The Beggar (Dilenci)* adlı oyunudur. Ancak, 1918’e kadar devam eden monarşi

döneminde uygulanan sansür, dışavurumcu oyunların sahnelenmesini sınırlamıştır. Barış dönemiyle birlikte bu akım sahneye taşınabilmiş ve 1919’dan itibaren repertuvarlarda daha fazla yer almaya başlamıştır. 1924 yılına kadar etkili olan dışavurumculuk, bu tarihten sonra etkisini yitirmiştir (Brockett, 2000: 535–536).

İki savaş arası dönemde Alman tiyatrosu, siyasal içerikli yaklaşımların öne çıktığı bir yapı kazanmıştır. Tiyatro, politik tartışmaların merkezine yerleşmiş; toplumun yaşadığı ekonomik krizler, savaşın yarattığı yenilgi duygusu ve sosyal çalkantılar tiyatro eserlerinin içeriğini doğrudan etkilemiştir. Weimar Cumhuriyeti dönemi boyunca (1919–1933) yaşanan siyasi kutuplaşmalar ve toplumsal huzursuzluklar, tiyatroya politik ve sosyal bir sorumluluk yüklemiş; tiyatro, toplumsal sorunların tartışıldığı, hatta siyasal mücadeleye dâhil olan bir mecra hâline gelmiştir (Şener, 2006: 256–257).

Şekil 3

Piscator Dekor Tasarım



(Brockett, 2000, s. 537)

Bu dönemin önemli isimlerinden biri olan Erwin Piscator, tiyatroyu toplumsal ve politik meselelerin işlendiği bir platform olarak yeniden tanımlamış; “politik tiyatro”, “belgesel tiyatro” ve “total tiyatro” gibi kavramlar geliştirmiştir. Piscator, sahne ile seyirci arasındaki etkileşimi güçlendirmek amacıyla yeni sahneleme teknikleri ve görsel anlatım biçimleri kullanmıştır (Şener, 2006: 255).

1930 Eylül seçimlerinde Nasyonal Sosyalistlerin beklenmedik yükselişiyile siyasal atmosferin sertleştiği Almanya’da, Piscator *Kayser’in Uşakları* adlı oyunuyla Alman Deniz Kuvvetleri ayaklanmasını sahneye taşımıştır. Ardından 1931’de sahnelenen *Tai Yang Uyaniyor* oyununun hemen sonrasında vergi borçları nedeniyle kısa süreliğine tutuklanması, diğer projelerini aksatmış; bu gelişmenin ardından Piscator Almanya’dan ayrılarak Moskova’ya geçmiştir (Candan, 2003, s. 104-105).

Şekil 4

1922’de Sahnelenen Gecede Trampet Sesleri Adlı Oyunu



(Brockett, 2000, s. 537)

Bu süreçte öne çıkan bir diğer tiyatro anlayışı ise epik tiyatrodur. Bertolt Brecht tarafından geliştirilen bu akım, görünürdeki olayların ötesinde toplumsal gerçekleri ve diyalektik ilişkileri açığa çıkarmayı amaçlamıştır. Epik tiyatronun temel hedefi, seyircinin duygularını harekete geçirmek yerine, onu eleştirel bir düşünceye sevk ederek toplumsal meseleleri ve tarihsel koşulları sorgulamasını sağlamaktır. Bu yönüyle Brecht’in yaklaşımı, Piscator’un heyecan yoluyla politik kanaat oluşturma yönteminden ayrılır; seyircide bilinçlenmeyi hedefler (Şener, 2006: 264–265).

30 Ocak 1933’te Hitler’in başbakan olmasıyla Komünist Parti yasaklanmış, Brecht ise 28 Şubat’ta Almanya’dan ayrılarak Prag, Viyana, İsviçre ve Paris üzerinden Danimarka’ya geçmiştir. Bu sürgün döneminde *Galile’nin Yaşamı*, *Carrar Ana’nın Silahları* ve *Sezuan’ın İyi*

İnsanı gibi önemli eserlerini üretmiş; ayrıca sürgün yaşamının bireysel izlerini taşıyan şiirler kaleme almıştır (Candan, 2003, s. 115).

1933 yılında Adolf Hitler'in iktidara gelmesiyle birlikte, birçok önemli tiyatro sanatçısı Almanya'yı terk etmek zorunda kalmıştır. Ülkede kalmayı tercih eden sanatçılar ise genellikle tarihsel temaları işleyen oyunlar yazarak çağdaş meselelerden uzak durmayı tercih etmişlerdir. Nazi rejimi, bu yaklaşımı destekleyerek tarihî temalı yapımlar aracılığıyla "üstün ırk" ideolojisini ve güçlü bir ulus imajını yüceltmeye çalışmıştır. Bu dönemde yalnızca çok az sayıda tiyatro, ideolojik baskılara karşı direnebilmiştir. Genel olarak Alman tiyatrosu, bu süreçte büyük ölçüde rejimin politik talepleri doğrultusunda şekillenmiştir (Brockett, 2000: 540–541).

Fransız tiyatrosu.

Birinci Dünya Savaşı, Fransa'daki tiyatro faaliyetlerini önemli ölçüde azaltmıştır. Oyuncuların büyük bir kısmı askere alınmış; geri kalanlar ise zamanlarının çoğunu Fransız ordusu için sahne alarak geçirmiştir. Bu dönemde Paris'teki tiyatro topluluklarında oyuncu sayısı ciddi ölçüde azalmış; profesyonel tiyatrolar, kadrolarını tamamlayabilmek için konservatuvar öğrencilerine yönelmek zorunda kalmıştır. Politik tiyatro ile ilgilenen birçok sanatçı ise İsviçre'ye sığınmıştır. Bu dönemde özellikle gerçeküstücülük (sürrealizm) akımı, birçok sanatçının benimsediği bir ifade biçimi hâline gelmiştir (Brockett, 2000: 541).

Savaşın yarattığı psikolojik ve toplumsal yıkım, Fransız sanatçılar arasında geleneksel anlatım biçimlerine yönelik kuşkuyu artırmış; bu da gerçeküstücülük gibi bilinçaltına ve hayal gücüne dayalı yeni sanat yaklaşımlarının yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. Gerçeküstücülük, bireyin iç dünyasını ve bilinçdışını özgürce ifade etme isteğinden doğmuş; rastlantı, düş, çağrışım gibi öğeleri sanatsal üretimin merkezine almıştır. Fransız tiyatrosu, bu bağlamda geleneksel yapıyı reddeden ve absürtlüğe yakın üslupları barındıran denemelere sahne olmuştur.

Bu dönemde tiyatronun kurumsal yapısı zayıflarken, alternatif tiyatro grupları ortaya çıkmış; bu gruplar savaşın etkilerini, bireysel özgürlükleri ve toplumsal adaleti irdeleyen eserler üretmiştir. Ancak Fransız tiyatrosunun tam anlamıyla yeniden canlanması, savaşın bitimini izleyen yıllarda gerçekleşmiştir.

İtalyan tiyatrosu.

Bu dönemde birçok İtalyan sanatçı, İtalya'da doğan fütürizm hareketine destek vermiştir. Fütüristler, dışavurumcular gibi geçmişi reddetmiş ve geçmişe duyulan saygının ilerlemenin önünde bir engel olduğunu savunmuşlardır. Tiyatro alanında ise geleneksel pratikleri terk ederek, geleceğin tiyatrosunu şekillendirecek dinamik modeller geliştirmeye

çalışmışlardır. Uzun ve kapsamlı tiyatro metinlerine alternatif olarak, olayın özünü yansıtan “sentetik oyunlar” önerilmiştir. Birinci Dünya Savaşı sırasında fütürizm, savaşı enerjinin en yüksek biçimi olarak yücelttiği için birçok destekçisini kaybetmiştir. Ancak savaş sonrasında, doktrinlerinin bazı yönlerinin Mussolini’nin saldırgan politikalarıyla örtüşmesi, fütürizmin yeniden canlanmasına yol açmıştır. 1930’lu yıllardan itibaren fütürizme olan ilgi azalmış olsa da, tiyatroyu geleneksel ve statik atmosferden kurtarma çabaları, oyuncu ile izleyici arasındaki ilişkiyi dönüştürme, modern teknolojiyi tiyatroya entegre etme, çoklu odak kullanımı ve sanat dalları arasındaki sınırları kaldırma gibi pek çok yenilik açısından öncü olmuştur. Bu süreçte, İtalya’da aynı zamanda “Grotesk Tiyatro” olarak adlandırılan yeni bir yazarlık anlayışı da gelişmeye başlamıştır. Bu tiyatro anlayışı, insan doğasının absürt, çelişkili ve karanlık yanlarını yansıtan eserler üretmiş; toplumsal normlara, ikiyüzlülüğe ve yerleşik değer sistemlerine eleştirel bir perspektifle yaklaşmıştır (Brockett, 2000: 547–548).

Rus tiyatrosu.

Birinci Dünya Savaşı’nın en büyük dönüşümlerinden biri, uzun süredir halk desteğini kaybeden Çarlık Rusyası’nda yaşanmıştır. 1917 yılında, ekonomik zorluklar ve toplumsal kargaşanın tetiklediği bir isyan sonucu Romanov Hanedanlığı’nın 300 yıllık egemenliği sona ermiştir. 1920’ye gelindiğinde yönetim sistemi tamamen değişmiş, milyonlarca insan hayatını kaybetmiş ve ülkenin ekonomik kaynakları büyük ölçüde tükenmiştir. Bu çalkantılı süreçte tiyatro, yeni biçim arayışlarına yönelmiştir. Komünist yönetim tiyatroyu bir eğitim aracı olarak görmüş; bu bağlamda sadece profesyonel tiyatro topluluklarını değil, aynı zamanda işçi ve asker gruplarının oluşturduğu tiyatro birimlerini de desteklemiştir. Tiyatro, ulusallaştırılmaya çalışılırken, yeni yönetimi öven ve komünist idealleri yücelten yapımlara ağırlık verilmiştir (Brockett, 2000: 549–550).

Bu dönemde Rus tiyatrosu, Meyerhold, Stanislavski ve Michael Çehov gibi önemli isimlerin öncülüğünde çeşitli oyunculuk ve sahneleme yöntemleri geliştirmiştir. Vsevolod Meyerhold, geleneksel tiyatro tekniklerini reddederek “biyomekanik” adı verilen, fiziksel performansa dayalı bir oyunculuk sistemi ortaya koymuştur. Tiyatroyu devrimci fikirlerin yayılması için bir araç olarak gören Meyerhold, toplumsal ve politik mesajlara odaklanan yenilikçi sahneleme teknikleri ile öne çıkmıştır. Konstantin Stanislavski ise, realist oyunculuk sistemini geliştirerek, oyuncuların sahnede daha doğal ve içten bir performans sergilemesini sağlamıştır. “Stanislavski Sistemi”, duygu ve kişisel deneyimi oyunculukta temel unsur hâline getirmiş ve dünya çapında etkili bir yöntem olarak kabul edilmiştir. Michael Çehov ise, Stanislavski’nin yöntemini hayal gücü ve yaratıcılıkla harmanlayarak, fiziksel ve psikolojik öğelerin birleşimini savunan bir oyunculuk yaklaşımı geliştirmiştir. Bu üç öncü tiyatro insanı,

Rus tiyatrosunu yalnızca Sovyetler Birliği'nde değil, uluslararası alanda da yenilikçi bir merkez hâline getirmiştir (Brockett, 2000: 551–552).

İngiliz tiyatrosu.

İki dünya savaşı arasında İngiliz tiyatrosu, hem toplumsal hem de ekonomik dönüşümlerin etkisiyle önemli değişimler yaşamıştır. 1930'ların ekonomik buhranı sırasında tiyatro toplulukları ciddi maddi sıkıntılarla karşı karşıya kalmış, bu durum repertuvarları ve sahneleme imkânlarını önemli ölçüde kısıtlamıştır. Ancak tüm zorluklara rağmen tiyatro alanında yenilikçi girişimler de gerçekleşmiştir. Örneğin Barry Jackson, Birmingham Repertuar Topluluğu ile Shakespeare oyunlarını modern kıyafetlerle sahneyerek alışılmış kalıpların dışına çıkmış ve klasik eserlerin çağdaştırılması yönünde önemli bir adım atmıştır. Bu yaklaşım, izleyiciyle kurulan bağı güçlendirmiştir. İngiliz tiyatrosunda yaşanan önemli bir diğer dönüşüm, küçük tiyatrolar ve festival tiyatroları aracılığıyla olmuştur. Cambridge Festival Theatre ve Oxford Repertory Company gibi bölgesel tiyatro toplulukları, tiyatroyu politik ve toplumsal meselelerin tartışıldığı bir zemin haline getirmiş; gerçekçi oyunculuk tekniklerini ön plana çıkarmışlardır. Bu topluluklar, sahneleme biçimlerinde seyirciyle daha güçlü bir etkileşim kurmayı amaçlayarak, dönemin sosyo-politik gerçekliklerini doğrudan yansıtan yapımlar ortaya koymuşlardır (Brockett, 2000: 556).

Ayrıca, İrlanda'nın bağımsızlık mücadelesi ve bu süreçteki politik atmosfer de İngiliz tiyatrosunu doğrudan etkilemiştir. Sean O'Casey gibi İrlandalı oyun yazarları, eserlerinde İrlanda bağımsızlık savaşının toplum üzerindeki etkilerini, sosyal adaletsizlikleri ve İrlanda halkının yaşadığı trajedileri ele almıştır (Brockett, 2000: 559).

Amerikan tiyatrosu.

Amerika Birleşik Devletleri, Birinci Dünya Savaşı'na 1917 yılına dek doğrudan katılmamış, ancak savaşın ardından uluslararası alanda etkili bir rol üstlenmiştir. Savaş sonrasında benimsenen izolasyon politikaları, korumacı ekonomi anlayışıyla birleşerek ithalata yüksek vergiler getirmiş ve bu durum 1930'lardaki Büyük Buhran'ın zeminini hazırlamıştır. Yaşanan ekonomik kriz, tiyatro alanında da önemli etkiler yaratmıştır (Brockett, 2000, s. 559).

1910'lu yıllardan itibaren Amerikan tiyatrosunda repertuar toplulukları oluşturulmaya çalışılmış; bu çabalar özellikle Harvard Üniversitesi'nde George Pierce Baker'ın oyun yazarlığı dersleri ve amatör toplulukların kurulmasıyla desteklenmiştir. 1915'te kurulan *Washington Square Players* ve özellikle Eugene O'Neill'in gelişiminde etkili olan *Provincetown Players*, bu dönemin en önemli toplulukları arasında yer almıştır. Bu süreçte üniversiteler de tiyatro

eğitimine ağırlık vererek alanda akademik yapılaşmanın temellerini atmıştır (Nutku, 1972, s. 569).

Bu dönemin en etkili tiyatro yazarlarından biri olan Eugene O'Neill, Amerikan tiyatrosunda dışavurumculuk ve sembolizm gibi modernist anlatım biçimlerini kullanarak dramatik yapıyı zenginleştirmiştir. O'Neill, 1918'de *İmparator Jones* adlı ilk önemli oyununu sahnelemiş, 1923'te yazdığı *Karağaçlar Altında* ile büyük bir çıkış yakalamıştır. Küçük tiyatro topluluklarında sahnelenen bu eserler, Amerikan tiyatrosunun uluslararası saygınlık kazanmasına önemli katkı sağlamıştır (Brockett, 2000, s. 565).

1920'lerden itibaren gelişen "Little Theatre" hareketi, Avrupa'daki deneysel yaklaşımlara karşılık küçük ve bağımsız sahnelerde toplumsal temalara odaklanan özgün yapımlar üretmiştir. Bu hareket, ticari baskılara rağmen yenilikçi sahneleme tekniklerinin gelişmesini desteklemiştir (Brockett, 2000, s. 561).

1930'lu yıllarda ekonomik kriz, tiyatro faaliyetlerinde azalmaya yol açmış; buna karşılık olarak devlet destekli Federal Tiyatro Projesi (1935–1939) hayata geçirilmiştir. Bu proje, sosyal gerçekçilik çerçevesinde işçi sınıfı sorunları, ırksal eşitsizlik ve toplumsal adalet temalarını tiyatro aracılığıyla kamusal alana taşımayı amaçlamıştır. Aynı dönemde Siyah tiyatrosu da önemli gelişmeler göstermiş; özellikle Lafayette Theatre gibi gruplar, Siyah sanatçılara sahnede görünürlük sağlamıştır. Ridgely Torrence'in *Zenci Tiyatrosu İçin Üç Oyun* (1917) adlı eseri, bu alandaki öncü yapımlardan biri olarak kabul edilmiştir (Brockett, 2000, s. 564–565).

Tiyatronun Savaş Ortamında Üstlendiği Roller

İkinci Dünya Savaşı süresince tiyatro, yalnızca bir sanat formu olarak değil; aynı zamanda direnişin, moral desteğin ve kültürel sürekliliğin sembolü olarak çok boyutlu bir işlev üstlenmiştir. Farklı coğrafyalarda ve rejimlerde tiyatro, kimi zaman propaganda aracı olarak devletler tarafından yönlendirilmiş; kimi zaman ise bireylerin insanlık onurunu koruma çabası içinde, baskıcı koşullara karşı bir direnç pratiğine dönüşmüştür (Balfour, 2001, s. 1-3).

Özellikle Nazi Almanyası ve Sovyetler Birliği gibi totaliter rejimlerde tiyatro, ideolojik mesajların yayılması kadar, kitlenin yönlendirilmesi amacıyla da kullanılmıştır. Buna karşın, gettolar ve toplama kamplarındaki mahkûmlar için tiyatro; hayatta kalma, ruhsal dayanıklılığı koruma ve kimlik inşası bağlamında bir varoluş aracına dönüşmüştür. Zorunlu sessizlik ortamında, kısa süreliğine dahi olsa kültürel bir alan açmak, hem oyuncular hem de izleyiciler için "yaşadıklarını hatırlama" biçimidir. (Balfour, 2001, s. 3-5).

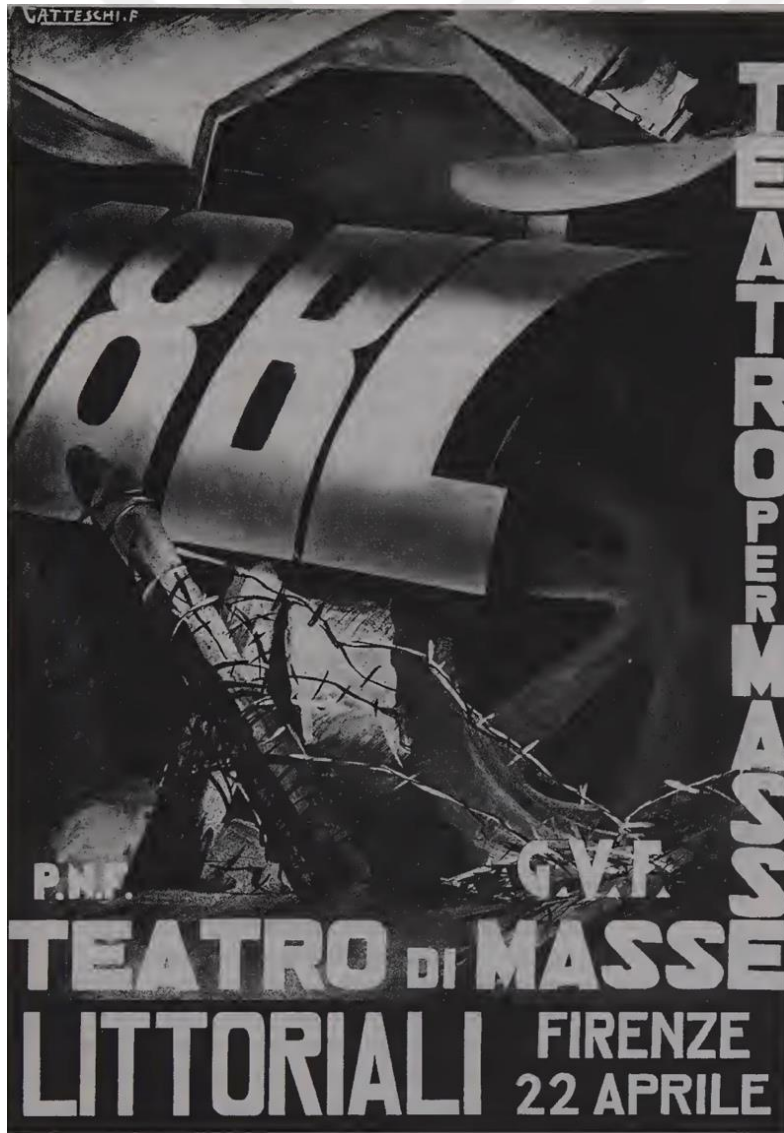
Propaganda ve politik yönlendirme aracı olarak tiyatro.

İkinci Dünya Savaşı bağlamında tiyatro, hem direniş hem de ideolojik yönlendirme aracı olarak kullanılmıştır. Faşist ve totaliter rejimler, tiyatroyu yalnızca halkın moralini yükseltmek için değil; aynı zamanda kendi ideolojik sistemlerini yeniden üretmek ve halkı yönlendirmek için kullanmışlardır (Balfour, 2001, s. 5).

İtalya'da Mussolini, tiyatroyu kitlesel gösterilere dönüştürme hedefiyle, faşist estetiği şekillendirecek sahnelemeler planlamıştır. 18 BL adlı kitlesel tiyatro gösterisi, uçaklar, tanklar, binlerce figüran ve teknik ekipmanla desteklenmiş bir sahneleme olarak, faşist ideolojiyi dramatize etmeyi amaçlamıştır. Bu gösteri, tiyatroyu sinema ve savaş estetiğiyle harmanlayarak politik bir araç hâline getirmiştir (Balfour, 2001, s. 7).

Şekil 5

18 BL Adlı Yapımın Posteri



(Schnapp, 1996, s. 7)

1933'te Mussolini, "teatro di massa" (kitle tiyatrosu) kavramını ortaya atmış ve 15.000–20.000 kişilik salonlar gerektiğini savunmuştur. Ona göre tiyatro, halkın ruhuna seslenmeli ve kolektif tutkulara hitap etmeliydi (Balfour, 2001, s. 21).

Nazi rejimi altında tiyatro, sanatsal bir ifade biçimi olmaktan çok, sistematik olarak kültürel kontrolün bir aracı hâline gelmiştir. Goebbels'in Kültür Odası, tüm tiyatro etkinliklerini düzenlemiş; yabancı etkilerden arındırılmış ve yalnızca Nazi ideolojisine uygun içeriklerin sahnelenmesine izin verilmiştir. Yahudi sanatçılar dışlanmış, birçok eser yasaklanmıştır. Joseph Goebbels liderliğindeki Propaganda Bakanlığı, tiyatroyu tüm üretim aşamalarında kontrol altına alarak, yalnızca ideolojik olarak "uygun" eserlerin sahnelenmesini sağlamıştır (Balfour, 2001, s. 49–50).

Sovyetler Birliği'nde tiyatro, yalnızca sanatsal bir etkinlik değil; aynı zamanda halkı yeni ideolojik düzene entegre etmenin bir vasıtası olarak kullanılmıştır. Devrim sonrası dönemde, geniş halk kitlelerinin devrim anlatılarını sahne aracılığıyla yeniden ve daha bilinçli bir şekilde deneyimlemeleri amaçlanmıştır. Özellikle Meyerhold'un yönettiği topluluklar, devrim kutlamalarının vazgeçilmez unsurları hâline gelmiştir. Tiyatro atölyeleri, işçi çevrelerinden kolhozlara, okullara ve çocuk tiyatrolarına kadar her sosyal kurumda yaygınlaştırılmıştır. Bu oluşumlar, klasik ya da yabancı oyunları ideolojik çerçevede yeniden yorumlamıştır (Pignarre, 1991, s. 111–112).

Sovyetler Birliği'nde tiyatronun propaganda işlevi, özellikle cepheye taşınan "tiyatro tugayları" aracılığıyla sürdürülmüştür. Bu birlikler, askerlerin moralini yüksek tutmak ve sosyalist değerlere bağlılığı canlı tutmak amacıyla temsiller düzenlemiş; tiyatro burada doğrudan ideolojik formasyonun bir parçası hâline gelmiştir (Balfour, 2001, s. 173).

İşgal altındaki Fransa'da tiyatro, yalnızca sanat üretimi değil; aynı zamanda politik etkileşim ve yönlendirme platformu olarak işlev görmüştür. Bazı yapımlar direniş sembolik biçimlerde desteklemiş, bazıları ise Nazi rejimiyle ideolojik uyum içinde sahnelenmiştir. Pierre Schaeffer ve Pierre Barbier'in *Portique pour une fille de France* adlı oyunu, Joan of Arc figürü üzerinden ulusal bir anlatı kurgulamış; ancak bu temsil biçimi hem direniş hem de Vichy hükümetinin gençlik politikalarıyla örtüşen mesajlar içermiştir (Balfour, 2001, s. 67–68).

Şekil 6

1944 Yılında Streatham Hill Tiyatrosu'nda V1 Roket Saldırısı Sonrası Oluşan Hasar



(Ideal Homes Project, t.y.).

İngiltere’de İkinci Dünya Savaşı boyunca tiyatro, doğrudan propaganda aracı olmaktan çok; halkı bilgilendirme, yönlendirme ve moral desteği sağlama amacıyla yapılandırılmıştır (Balfour, 2001, s. 60).

Tiyatronun propaganda amacıyla kullanılmasının bir diğer boyutu ise moral yükseltici işleviydi. Halkın savaşın zorluklarına karşı dayanıklılığını artırmak için sahnelenen oyunlar, kimi zaman açıkça milliyetçi, kimi zaman ise dolaylı olarak savaş çabasını yücelten temalara sahipti. Bu dönemde İngiliz tiyatrosu, bağımsız bir sanat üretim alanından ziyade devletin kültürel ve ideolojik ajandasına hizmet eden bir araç hâline gelmiştir. Bu etkinin bir uzantısı olarak 1949’da Ulusal Tiyatro’nun kurulması gibi yapısal dönüşümlerle bu durum kurumsallaşmıştır (Heinrich, 2007, s. 7).

Şekil 7

1943 Yapımı Irving Berlin Müzikali *This Is the Army* Gösterisinden Bir Sahne



(Siegel, J. 2021)

Amerikan sahne sanatlarında ise içerikler genellikle hem eğlence hem eğitim işlevi taşıyan araçlar olarak değerlendirilmiş; Broadway dışındaki birçok topluluk, hükümetin yönlendirmesiyle savaş mesajlarını içeren gösteriler hazırlamıştır. Savaş karşıtı içerikler sansürlenmiş ya da desteklenmemiştir. Bu bağlamda tiyatro, ideolojik mobilizasyon aracı olarak işlev görmüş; özellikle Franklin D. Roosevelt'in Federal Theatre Project'in mirasını sürdüren topluluklar, savaşla uyumlu temalara odaklanmıştır. ABD'deki tiyatro, halkın dayanışma, fedakârlık ve vatanseverlik gibi değerler etrafında birleşmesini hedeflemiştir (Balfour, 2001, s. 175–176).

Cephelerde moral amaçlı tiyatro etkinlikleri.

İngiltere'de moral desteğine yönelik tiyatro etkinlikleri, *ENSA (Entertainments National Service Association)* ve *ABCA Play Unit* gibi yapılar aracılığıyla organize edilmiştir. Bu kuruluşlar, tiyatroyu hem cephedeki askerler hem de cephe gerisindeki işçiler için bir eğlence

ve bilinçlendirme aracı olarak kullanmıştır. ABCA'nın sahnelediği oyunlar, sadece neşelendirme amacı gütmemiş, aynı zamanda savaş sonrası sosyal düzen ve vatandaşlık bilinci gibi konulara da yer vermiştir. Bu tiyatrolar, çoğunlukla fabrika yemekhaneleri, sığınaklar ve geçici platformlarda sahnelenmiş; sahne ile izleyici arasındaki geleneksel ayırım ortadan kaldırılmıştır (Balfour, 2001, s. 60–62).

Şekil 8

Savaş Dönemi Cepheye Gönderilen Gösteri Grupları



(ENSA Memorial Appeal. t.y.).

Sovyetler Birliği'nde, tiyatro doğrudan cepheye taşınmıştır. Sovyet tiyatro tugayları, klasik Rus edebiyatından uyarlamalar ve sosyalist temalar içeren oyunları doğrudan ön cephede sergilemiştir. Red Army Theatre birlikleri, doğrudan cephe hatlarında sahne alarak tiyatroyu savaşın içine taşımış ve gösterimlerini kamyonlarla cephe bölgelerine ulaştırmıştır. 1943'e gelindiğinde on bir tiyatro birliği aktif olarak cephede turneye çıkmıştır. Askerlerin yalnızca eğlenmesi değil, ideolojik olarak da motive edilmesi amaçlanmıştır. Bu gösteriler, zorlu kış koşulları ve çatışma ortamında dahi sürdürülmüş; oyuncular, askerlerle birlikte barakalarda ya da açık alanlarda performanslarını gerçekleştirmiştir (Balfour, 2001, s. 173).

Amerika Birleşik Devletleri'nde, moral destek daha çok tiyatronun eğlenceli yönüyle sağlanmıştır. Broadway dışındaki birçok tiyatro grubu, askeri üslerde ve hastanelerde sahne almış; vatanseverlik duygularını pekiştiren, aile ve sevgili özlemi gibi temalarla bezeli oyunlar aracılığıyla cephe gerisindeki askerlerin duygusal ihtiyaçlarına yanıt verilmiştir. Özellikle kadın

karakterler, “bekleyen sevgili” ya da “sadık anne” gibi rollerle temsil edilerek toplumsal normları yeniden üretme işlevi üstlenmiştir (Balfour, 2001, s. 174–176).

Fransa’da, cepheye yakın bölgelerde doğrudan askerlere yönelik sahnelemeler çok sınırlı olmuştur. Ancak işgal altındaki bölgelerde, özellikle Vichy rejiminin organize ettiği gençlik kamplarında oyunlar sahnelenmiştir. Bu oyunlar genellikle milliyetçi ve dini temalar içererek hem moral desteği sağlamış hem de rejim ideolojisine uygun bir kültürel iklim yaratmıştır (Balfour, 2001, s. 67–68).

Eleştirel, direnişçi ve alternatif tiyatro hareketleri.

Almanya’da, özellikle Yahudi gettolarında ve toplama kamplarında gerçekleştirilen gizli tiyatro faaliyetleri, kültürel direnişin en çarpıcı örneklerinden biridir. Jonas Turkow’un günlüklerinden aktarılanlara göre, bu oyunlar gizlice ve büyük tehlike altında sahnelenmiş, seyircilerle birlikte sanatçılar da baskından kaçmak için hazır beklemiştir. Tutuklanma, kampa gönderilme hatta kurşuna dizilme risklerine rağmen gizli gizli direniş tiyatroları faaliyetlerini sürdürmüş, seyirciler de bunlara katılmışlardır. Tiyatro burada hem psikolojik dayanıklılığın hem de insanlık onurunun ifadesi hâline gelmiştir. (Balfour, 2001, s. 15-16).

Şekil 9

The Eternal Jew Adlı Oyunun Vilna Gettosu’ndaki Sahnelenışinden Bir Kare



(Yad Vashem, t.y.)

Bunun yanı sıra toplama kamplarında da tiyatro yaşamaya devam etmiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında toplama kamplarında düzenlenen kabare gösterileri, mahkûmlar açısından yalnızca bir eğlence unsuru değil, aynı zamanda insanlık onurunu korumaya yönelik bir direniş

biçimi olarak değerlendirilmiştir. Berlin kabare sahnesinden tanınan Paul Morgan ve Fritz Grünbaum gibi sanatçılar, Dachau'da kimi zaman Nazi muhafızlarının bilgisi dâhilinde, kimi zaman gizlice doğaçlama performanslar sergilemişlerdir. Bu gösteriler, kamp yaşamının sert gerçekliklerini ironik biçimde ele alarak mahkûmların insani kimliklerini muhafaza etmelerine katkı sağlamıştır. Her ne kadar bu sanatsal çabalar trajik sonları engelleyememiş olsa da, toplama kamplarında umut ve direnç üretmenin önemli bir yolu olarak tarihsel anlam kazanmıştır (Balfour, 2001, s. 149).

Fransa'da, tiyatro, işgal altındaki koşullarda direnişin sembolü olarak işlev üstlenmiştir. Pierre Schaeffer ve Pierre Barbier'in *Portique pour une fille de France* adlı oyunu, Jeanne d'Arc figürü üzerinden ulusal direniş çağrısı yaparak gençlik kamplarında sahnelenmiştir. (Balfour, 2001, s. 67-68) Fransız sahnelerinde, Jean Anouilh'un *Antigone* ve Sartre'ın *Les Mouches* gibi oyunları, açık bir direniş mesajı vermekten kaçınmakla birlikte, izleyiciler tarafından Nazi işgaline karşı alegorik bir tepki olarak yorumlanmıştır. Bu eserler, sansür mekanizmalarını aşarak dolaylı biçimde direniş ruhunu canlı tutmuştur (Balfour, 2001, s. 78)

İKİNCİ BÖLÜM

İkinci Dünya Savaşı Sonrası Tiyatro Düşüncesi

İkinci Dünya Savaşı, öldürülen insan sayısı, büyük yıkımlar ve pek çok ülkenin katılımı bakımından tarihin gördüğü en büyük savaştır. Bombardıman uçakları, balistik füzeler ve atom bombası gibi teknolojik olarak yeni ve son derece yıkıcı silahların kullanıldığı bu savaşın kökenleri, Birinci Dünya Savaşı'nın çözölemeyen sorunlarına, totaliter rejimlerin yükselişine ve devletlerin yayılcı politikalarına dayanmaktadır (Brockett, 2000: 573).

Savaşın yol açtığı büyük yıkım, milyonlarca insanın hayatını kaybetmesi ve ortaya çıkan felaketin boyutu, savaşa katılan devletlerde hem ekonomik hem de kültürel anlamda derin bir erozyon yaratmıştır. Bu süreç, bireylerin özgürlük anlayışında köklü dönüşümlere neden olmuş; rasyonel iradeye dayalı özgürlük fikri eski gücünü ve çekiciliğini kaybetmiştir. Toplumların kolektif hafızasına kazınan savaş deneyimi, uluslararası siyasetteki başarısızlık ve hayal kırıklıklarıyla birleşerek iktidarlara duyulan güvenin ciddi biçimde sarsılmasına neden olmuştur (Hobsbawm, 1996).

Şekil 10

Alman Hava Saldırısı Sonrası Londra



(Enson Haber 2025)

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından derin bir şekilde sarsılan insanlık algısı, savaş sonrası yazılan tiyatro eserlerinde doğrudan cephe deneyimlerini sahnelemese de, savaşın bireyde yarattığı varoluşsal kırılmaları merkezine almıştır. Modern ve modern sonrası tiyatrodaki belirginleşen olaydan çok duruma odaklı yapı, bireyin yaşamına dair kararsızlıklar, amaçsızlıklar ve rastlantısal yönelimler aracılığıyla şekillenmiştir (Şener, 2020, s. 69–70).

Bu dönemin oyun kişileri, artık klasik anlamda bir eylem doğrultusunda hareket etmez; bilinçli bir amaçtan ziyade, kendilerini bulanık ve çıkışsız durumların içinde bulurlar. Anlatılar, savaşın doğrudan fiziksel yıkımından çok, onun birey üzerinde bıraktığı kalıcı psikolojik etkileri, travmatik bilinç hâllerini ve iletişimsizlikten kaynaklanan yalnızlık hissini görünür kılar. Bu bağlamda, savaş sonrası tiyatro, bireyin yönünü kaybettiği, karar verme yetisini yitirdiği ve anlam üretiminin askıya alındığı bir evrene işaret eder (Şener, 2020, s. 68).

1939-1945 yılları arasında süren İkinci Dünya Savaşı, dünya tiyatrosu üzerinde doğrudan ve derin etkiler bırakmıştır. Birçok ülkede tiyatronun gelişimi savaş nedeniyle yavaşlamış olsa da, Nazi işgali altındaki Fransa gibi yerlerde bile tiyatro tamamen sona ermemiş, sınırlı ölçüde varlığını sürdürmüştür. Savaşın sona ermesiyle birlikte tiyatrodaki önemli bir canlanma yaşanmış; yazarlar ve tiyatro insanları yeni biçimsel arayışlara ve deneysel anlatım tekniklerine yönelmiştir. Bu bağlamda, Doğu Berlin'de Bertolt Brecht'in öncülüğünde kurulan Berliner Ensemble, Alman tiyatrosunun savaş sonrası yeniden yapılanmasında öncü bir rol oynamıştır. Benzer şekilde, faşizm sonrası İtalya'da kurulan Piccolo Teatro, çağdaş tiyatro anlayışının gelişmesine öncülük etmiştir. Üçüncü Reich döneminde ciddi bir duraklama yaşayan Alman tiyatrosu, savaşın ardından sürgünde bulunan sanatçıları geri kazanmaya ve uluslararası sanatçılara kapılarını açmaya başlamıştır. İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde ise devlet destekli ulusal tiyatroların kurulması gündeme gelmiştir. Sovyetler Birliği'nde Stalin'in ölümünün ardından Demir Perde kısmen aralanmış, bu durum kültürel etkileşimin önünü kısmen de olsa açmıştır. Aynı dönemde Uzak Doğu'da, özellikle Çin Halk Cumhuriyeti'nde yeni bir tiyatro biçimi geliştirme çabaları öne çıkmıştır. Bu gelişmeler, savaş sonrasında tiyatronun uluslararası ölçekte yeniden yapılanma sürecine girdiğini göstermektedir (Nutku, 1972, s. 682).

Savaş sonrasında dünya, belirgin biçimde iki kutuplu bir yapıya bürünmüş; Avrupa, ideolojik olarak doğu ve batı şeklinde ayrılmıştır. Doğu Avrupa'da Sovyetler Birliği, Batı'da ise Amerika Birleşik Devletleri etkin güç hâline gelmiştir. Bu iki süper güç, küresel hâkimiyetlerini genişletmek veya korumak amacıyla sert bir ideolojik ve siyasi rekabete girişmiş; bu gerilim “Soğuk Savaş” olarak adlandırılmıştır. 1950'li yıllarda nükleer silahların

yaratabileceği yıkım tehlikesi, insanlık için varoluşsal bir tehdit hâline gelmiştir. Birleşmiş Milletler gibi uluslararası kurumlar ise, veto hakkı olan büyük devletlerin etkisi nedeniyle bu süreçte etkisiz kalmıştır (Brockett, 2000: 573).

Avrupa Tiyatrosu

Alman tiyatrosu.

II. Dünya Savaşı sonrasında Almanya'da oyun yazarlığında ciddi bir daralma yaşanmıştır. 1933'te iktidara gelen Nazi rejimi, üstün ırk ideolojisini ve sanata dair dar görüşlü politikalarını tiyatro alanında da uygulamış; bu durum, önceden yenilikçi sanatçılar yetiştirmiş olan Alman tiyatrosunun entelektüel ve estetik çeşitliliğini önemli ölçüde kısıtlamıştır. Özellikle daha önce dünya çapında tanınmış yazarlarıyla dikkat çeken Almanya, bu dönemde sanatsal üretkenliğini büyük ölçüde yitirmiştir. Brecht gibi istisnai figürler dışında, dönemin baskıcı politik atmosferi sanatsal anlamda Almanya'yı kısırlaştırmıştır (Nutku, 1972, s. 713). 1933'ten itibaren artan siyasi baskı, sansür ve dar ideolojik yönelimler, ülkenin kültürel yaşamını içine kapanık ve tek yönlü bir yapıya büründürmüştür. Nazilerin uyguladığı otoriter kültür politikaları, sanatta çeşitliliği ve özgür yaratıcılığı ciddi biçimde sınırlandırmış, özellikle tiyatro alanında üretkenlik durma noktasına gelmiştir. Savaşın ardından gelen kuşak ise, kendisini önceki kuşaktan kesin bir çizgiyle ayırmış ve eserlerinde ırkçılığa, otoriterliğe ve dar görüşlü yaklaşımlara karşı açık bir eleştirel tutum benimsemiştir (Nutku, 1972, s. 714).

Şekil 11

Berlin’de Ağır Hasar Almış Alhambra Tiyatro Binasının



(The Digital Collections of the National WWII Museum. 2024)

1945’te Almanya’nın teslim olmasıyla tiyatrolar kısa süreliğine kapansa da, işgal güçlerinin denetiminde yeniden açılmış ve kısa sürede gelişme göstermiştir. 1960’lara gelindiğinde, her iki Almanya’da da devlet destekli profesyonel tiyatrolar yaygınlaşmış; Batı Almanya’da 175, Doğu Almanya’da 135 devlet tiyatrosu faaliyet göstermiştir. Her kentte nitelikli tiyatro toplulukları bulunmuş, bu kurumlar profesyonel müdürler, dramaturglar ve tasarımcılarla birlikte çalışmıştır. Savaşta büyük ölçüde yıkılan tiyatro binaları 1950’lerden itibaren yeniden inşa edilmiş, sahne-mekân ilişkisi daha açık ve deneyimsel biçimde tasarlanmıştır. Seyircinin katılımını artırmaya yönelik düzenlemelerle, Almanya tiyatrosu savaş sonrası dönemde hızlı bir kurumsal ve sanatsal dönüşüm sürecine girmiştir (Brockett, 2000, s. 582).

Şekil 12

Berliner Ensemble Tiyatro Binasını



(Catchen, G. 2004)

Bu dönemde öne çıkan topluluklardan biri, Doğu Berlin’de kurulan ve Bertolt Brecht’in oyunlarına tahsis edilen Berliner Ensemble’dır. Brecht’in 1947’de Avrupa’ya dönüşüyle birlikte oyunları kısa sürede Alman tiyatrolarının repertuarına dâhil olmuş ve uluslararası ölçekte tanınmaya başlamıştır. 1949’da sahnelenen Cesaret Ana ile ün kazanan topluluk, Deutsches Theater gibi kurumlarla sahneleri paylaşmış ve 1954’te Üç Kuruşluk Opera’nın oynandığı Theater-am-Schiffbauerdamm’a taşınmıştır. 1954 ve 1955’te Paris’te sahne alan Berliner Ensemble, kısa sürede uluslararası saygınlık kazanmıştır (Brockett, 2000, s. 583).

Ancak savaş sonrası dönemde Almanya ve Avusturya, tiyatro sistemlerini yeniden inşa etmeyi başarsalar da, yeni oyun yazarları yetiştirme konusunda aynı başarıyı gösterememişlerdir. 1950’lerin sonlarına dek sahnelerde en çok yer alan oyunlar, Brecht’in savaş öncesi kaleme aldığı eserler olmuştur. Bu bağlamda Carl Zuckmayer, 1946 tarihli Şeytanın Generali (Des Teufels General) adlı oyunuyla Nazi yönetimi altındaki suç ve

sorumluluk temalarını işleyerek önemli bir çıkış yapmıştır. Benzer şekilde Wolfgang Borchert'in Kapıların Dışında (Draussen von der Tür, 1947) adlı eseri, savaşın birey üzerindeki etkilerini konu edinerek dönemin tematik yönelimlerini belirlemiştir. 1950'li yıllarda Alman dilinde tiyatronun en önemli temsilcileri arasında, İsviçreli yazarlar Max Frisch ve Friedrich Dürrenmatt ön plana çıkmıştır. Zürih Schauspielhaus'un Nazi döneminde mülteciler sayesinde gelişen itibarı, bu iki yazarı desteklemiş ve üretimlerini teşvik etmiştir (Brockett, 2000, s. 584). Frisch, oyunlarında geçmişin titizlikle gözden geçirilmesiyle karakterlerin eylemlerini anlamlandırmaya çalışsa da, bu karakterlerden hiçbirinin sorumluluk üstlenmesi beklenmez. İnsanların hatalarından ders çıkaramaması, Frisch'in dürüst bir dünyaya olan inancını sorgulamasına neden olur. Dürrenmatt ise daha farklı bir yönelimle iktidar, çıkar ve tesadüfler üzerinden bireyin ahlaki zaaflarını ele alır. Kara mizahı kullanarak insanın grotesk durumlarını ironik bir biçimde yansıtır (Brockett, 2000, s. 584).

1960'lı yıllarda Almanya tiyatrosunun önemli yeniliklerinden biri, "belgesel oyun" ya da "olay tiyatrosu" biçiminin geliştirilmesi olmuştur. Bu türdeki oyunlar, güncel olaylar ve kamusal suçlar üzerinden etik sorgulamalar yapmayı amaçlamıştır. Rolf Hochhuth, Peter Weiss ve Heinar Kipphardt gibi yazarlar, bu anlayışın öncüleri arasında yer almışlardır. Özellikle Hochhuth'un 1963'te yazdığı Der Stellvertreter (Temsilci) adlı oyun, Papa XII. Pius'un Yahudi Soykırımı karşısında sessiz kalmasını eleştirerek büyük yankı uyandırmış ve birçok ülkede sansüre uğramıştır (Brockett, 2000, s. 585).

Bu çizgide eser veren bir diğer yazar Heinar Kipphardt, In der Sache J. Robert Oppenheimer (1964) adlı oyununda, nükleer silahlanmaya karşı çıkan fizikçi Oppenheimer'in sadakatini ve etik duruşunu sorgular. Kipphardt, bu eserle bilim insanının devlete bağlılığı ile insanlığa karşı sorumluluğu arasındaki çelişkiyi derinlemesine ele almıştır. 1965 tarihli Joel Brand adlı oyununda ise, II. Dünya Savaşı sırasında Macar Yahudilerini kurtarmak amacıyla Nazi yetkilileriyle yapılan pazarlığı sahneye taşır. Eichmann'ın, bir milyon Yahudi karşılığında 10.000 kamyon talep ettiği bu tarihsel olay, oyun aracılığıyla ahlaki ikilemler ve siyasi hesaplaşma çerçevesinde tartışmaya açılmıştır (Brockett, 2000, s. 587).

Fransız tiyatrosu.

II. Dünya Savaşı sırasında Paris'in Alman işgali altında kalması tiyatro faaliyetlerini geçici olarak duraklatsa da, oyun yazarlığı alanında üretim sürmüştür ve özellikle varoluşçuluk etkili bir yönelim hâline gelmiştir. Sistemli bir felsefe olmaktan çok bireysel tutumları esas alan bu anlayış, Jaspers, Heidegger ve Sartre gibi düşünürlerin etkisiyle şekillenmiş ve savaşın yarattığı toplumsal ve bireysel bunalımlara karşı güçlü bir ifade alanı sunmuştur (Nutku, 1972, s. 700).

Bu bağlamda Jean-Paul Sartre, varoluşçuluğu çağın egemen düşünsel yönelimi hâline getiren temel figürlerden biri olmuştur. Sartre'ın eserlerinde modern birey, geçmişli olmayan, yabancılaşmış ve anlamdan kopmuş bir varlık olarak resmedilir. Sartre'a göre insan, anlamdan yoksun bir dünyada kendisini eylemle yeniden var etmeli, yani "angajman" yoluyla kendine bir anlam yaratmalıdır (Nutku, 1972, s. 701). Benzer bir anlayış Camus'nün eserlerinde de görülür. Onun karakterleri, bireyin içsel tükenişiyle paralel bir biçimde davranır ve bu durum onların varoluşsal sorgulamalar içine girmesine neden olur. Camus'ye göre, akıldışı bir dünyada bireyin geçmişe ya da geleceğe tutunamaması onu bir tür sürgün hâline getirir. Bu yalnızlık ve kopukluk, absürd tiyatronun duygusal temelini oluşturur (Nutku, 1972, s. 704).

Sartre ve Camus'nün oyunlarında, bireyin hiçliğe karşı direnişi temel bir tema olarak işlenir. Karakterler, anlamın yokluğu karşısında varoluşlarını sorgularken içsel bir çatışma yaşar. Nutku, bu oyunları iki grupta değerlendirir: insanın acı çekmesini ve hiçliğe direnişini merkeze alanlar ile yerleşik düzene karşı başkaldırıyı konu edinenler (Nutku, 1972, s. 703).

Bu düşünsel atmosferde, absürd tiyatronun en önemli temsilcilerinden Samuel Beckett'in "Godot'yu Beklerken" adlı oyunu 1953'te Fransa'da sahnelenmiş ve büyük yankı uyandırmıştır. Oyundaki iki karakter, yaşamla baş etme çabası içinde bilinmeyen bir "Godot"yu beklerken, sahne üzerindeki soytarı tavırlarıyla izleyiciyi güldürürken, içten içe çaresizlik ve anlamsızlık içinde debelenir (Nutku, 1972, s. 705).

Savaş sonrası Fransa'da tiyatro, artan yapım maliyetleri ve sinema-televizyonun yükselişi nedeniyle seyircisini kısmen yitirse de, hükümetin destek politikalarıyla yeniden canlanmıştır. 1947'den itibaren Strasburg, St. Etienne, Toulouse ve Rennes gibi kentlerde kurulan bölgesel tiyatro merkezleri, 1960'ların sonlarına doğru sayıca artmış ve kırsal kesimlere de ulaşmıştır. Aynı zamanda Avignon ve Aix-en-Provence gibi festivaller, yerel yönetimlerin desteğiyle gelişmiş ancak Paris tiyatronun merkezi olmayı sürdürmüştür (Brockett, 2000, s. 574–575).

Tiyatroda dramatik yapıdaki en çarpıcı dönüşüm, absürdizmle gerçekleşmiştir. 1950'lere kadar yaygınlık kazanmayan bu akım, savaş sonrası Fransız tiyatrosunun belirleyici estetik yönelimlerinden biri olmuştur. Bu dönemde sahnelerde 1940 öncesine ait oyunlar yer alsa da, Jean-Paul Sartre'ın "Sinekler", "Gizli Oturum" ve "Kirli Eller" gibi eserleri, felsefi yönüyle dikkat çekmiş ve yeni bir estetik anlayışı desteklemiştir (Brockett, 2000, s. 576).

Albert Camus'nün tiyatrosu ise özellikle absürd düşünce ekseninde gelişmiştir. Cezayir'de tiyatro işçiliği yaptıktan sonra Fransa'da gazetecilik yapan Camus, "Doğrular", "Caligula", "Sıkıyönetim" gibi eserlerin yanı sıra, absürdün felsefi temellerini "Sisyphos Söyleni" adlı denemesiyle ortaya koymuştur. Ona göre, birey akıl dışı bir evrende kendi

anlamını yaratmakla yükümlüdür; bu anlam, herhangi bir nesnel temele değil, bireyin özgür iradesine dayanır. Camus ve Sartre arasındaki en belirgin ayrım, Sartre'ın angajman ilkesine karşı Camus'nün etik mesafesidir. Camus, Sartre'ın “Kirli Eller” oyununda olduğu gibi ahlaki olmayan iki seçenektan birini seçme zorunluluğunu reddeder. Buna rağmen her iki yazar da 1950'lerin başında absürd tiyatronun kuramsal altyapısını şekillendirmiştir. Absürdist tiyatro, geleneksel dramatik yapıyı parçalayarak epizotlardan oluşan yapı kurgulamış; mantıklı diyaloglar yerine sessizlik, iletişimsizlik ve anlamsızlıkla bireyin sıkışmışlığını ortaya koymuştur. Bu anlayışın önde gelen temsilcileri arasında Beckett, Ionesco, Genet ve Adamov bulunmaktadır (Brockett, 2000, s. 577).

İtalyan tiyatrosu.

Güçlü bir mizah anlayışına sahip olan İtalyan tiyatrosu, II. Dünya Savaşı sırasında yazarların giderek karamsarlığa yönelmesi, suskunlaşması ya da dış etkilerle üretimlerini sürdürmesiyle belirginleşmiştir. Savaş öncesinde olduğu gibi bu dönemde de özgün ve ortak bir İtalyan tiyatro üslubu gelişmemiş, yazarların yönelimleri büyük çeşitlilik göstermiştir. Bu parçalanmış yapı, savaş sonrasında da sürmüş; faşist rejimin yirmi yıllık baskı döneminden çıkan tiyatro yazarları çoğunlukla ortalamanın üzerine çıkamamıştır. Faşist ortamdan uzaklaşmayı başaran az sayıda yazar ise bunu ancak içe kapanarak gerçekleştirebilmiştir. Savaş sonrasında tiyatro yapılanmasında önemli bir kırılma noktası, 14 Mayıs 1947'de Milano'da kurulan İtalya'nın ilk ödenekli tiyatrosu olan “Piccolo Teatro” ile yaşanmıştır. Savaş öncesinde profesyonel kadrolu tiyatro topluluklarının bulunmaması ve tiyatroların ticari sermaye sahipleri tarafından yönetilmesi, oyun seçimlerini nitelikten çok kazanca dayalı hâle getirmiştir. Ödenekli tiyatroların yaygınlaşması ise yalnızca sanatsal üretimi desteklemekle kalmamış, aynı zamanda profesyonel tiyatro yönetmenliğine duyulan ihtiyaca da çözüm getirmiştir. Bu doğrultuda, Piccolo Teatro'nun kuruluşu, alandaki eksikliğin giderilmesine yönelik somut bir adım olmuştur (Nutku, 1972, s. 683).

Savaş sonrası İtalyan tiyatrosunda öne çıkan yazarlar arasında Diego Fabbri ve Eduardo de Filippo dikkat çeker. Fabbri, geleneksel tiyatro biçimlerini Katolik öğretiyile birleştirmiş ve 1955 tarihli *İsa'nın Duruşması* adlı oyunuyla tanınmıştır. Diğer yandan Eduardo de Filippo, 1930'lardan itibaren kaleme aldığı oyunlarında yerel ağızla yazmasına rağmen evrensel meseleleri işleyerek başarı kazanmıştır. Özellikle iktidar yapısını ve aile ilişkilerindeki çürümeyi eleştiren eserlerinde, mizah ve trajediyi dengeli biçimde kullanmış; *Napoli'nin Milyonerleri* (1945), *Filumena* (1946), *Cumartesi, Pazar, Pazartesi* (1959) ve *Patron* (1960) gibi oyunları ile savaş sonrası İtalyan tiyatrosunun önde gelen temsilcilerinden biri olmuştur (Brockett, 2000, s. 604).

Rus tiyatrosu.

II. Dünya Savaşı süresince Rus tiyatrosu, halk için güçlü bir moral kaynağı olmuş, devletin görece esnekleşen denetimi ise tiyatro ortamına kısa süreli bir özgürlük sağlamıştır. Ancak bu geçici rahatlama, 1946'da yeniden sıkı kontrollerin başlamasıyla sona ermiştir. 1948 itibarıyla birkaç ayrıcalıklı tiyatro dışında devlet desteği kesilmiş, savaşta 950 tiyatrodan 450'si yıkılmış, kalanlardan yalnızca 250'si 1953'e kadar varlığını sürdürebilmiştir. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun yöntemleri norm hâline gelirken, 1949'da tüm tiyatrolara partiye bağlı komiserler atanarak ideolojik denetim güçlendirilmiştir. Batılı oyunlar repertuardan çıkarılmış, yerlerine Sovyet ideolojisini yücelten, Stalin'i öven eserler eklenmiştir (Brockett, 2000, s. 606).

Şekil 13

Moskova Sanat Tiyatrosu Binası



(IZI.TRAVEL. t.y.).

1953'te Stalin'in ölümünden sonra Sovyet tiyatrosunda belirgin değişimler yaşanmıştır. Devlet baskısı kısmen sürse de sansür gevşemiş, ideolojik yönlendirme azalmıştır. Gerçekçi anlatım ve öğretici yaklaşım bir süre daha devam etmiş ancak zamanla etkisini kaybetmiştir. Bu dönemde yazılan eserlerde romantik temalar, kuşak çatışmaları ve aile içi sorunlar ön plana çıkmıştır. 1950'ler sonrası gevşeyen ortamda klasik metinler üzerindeki ideolojik baskılar hafiflerken, Amerikan karşıtı yapıtlar repertuarlardan çıkarılmıştır. Bu süreçte Brecht'in yanı sıra Arthur Miller, John Osborne ve Tennessee Williams gibi yazarların eserleri ilk kez Rus tiyatrolarında sahnelenmiştir. Ancak biçimsel deneysellik yerine geleneksel üsluplar tercih edildiğinden, absürd tiyatroya nadiren yer verilmiştir. Moskova Sanat Tiyatrosu devlet desteğine rağmen seyircinin ilgisini yitirerek "müze tiyatrosu" olarak nitelendirilirken, Maly

Tiyatrosu benzer bir düşüş yaşamış; Vakhtangov Tiyatrosu ise toplumsal gerçekçiliğe dayalı yaklaşımıyla öne çıkmıştır (Brockett, 2000, s. 606).

Savaş sonrası Doğu Avrupa’da Sovyet etkisi belirginleşmiş, bu durum bölgedeki tiyatro anlayışını da doğrudan etkilemiştir. Sovyetler Birliği’nde uygulanan sanatsal kısıtlamalar, uydu ülkelerde de benzer şekilde tiyatroya yansımıştır. Ancak Stalin’in ölümünden sonra, özellikle 1956 itibarıyla Çekoslovakya ve Polonya’da baskılar hafiflemiş ve deneysel sahne anlayışlarının gelişmesine uygun bir zemin oluşmuştur (Brockett, 2000, s. 607).

İngiliz tiyatrosu.

1939’da savaşın başlamasıyla İngiliz tiyatrosu duraklama dönemine girmiş, birçok tiyatro kapanmış ve faaliyetler kısıtlanmıştır. Savaş sonrasında ise İngiliz ticari tiyatrosu, Amerikan tiyatro sendikacılığına benzer şekilde örgütlenmiş ve “The Group” adlı birlik aracılığıyla sektörün büyük kısmını denetim altına almıştır. Bu yapı, ekonomik kazanç odaklı bir sistem getirerek yerli oyun yazarlarının etkinliğini azaltmıştır (Brockett, 2000, s. 596–597).

II. Dünya Savaşı sonrası kamu desteğinin artmasıyla birlikte, 1940’ta kurulan CEMA’nın 1945’te Arts Council’e dönüşmesi bu desteği kurumsallaştırmıştır. 1948’de yerel yönetimlere sanatı destekleme yetkisi verilmiş ve 1960’lara gelindiğinde ülkede 50’den fazla tiyatro topluluğu faaliyet göstermeye başlamıştır. Bu dönemde Royal Shakespeare Company ve National Theatre öne çıkmıştır (Brockett, 2000, s. 602).

Başlangıçta genç oyun yazarları için yeterli imkânlar sunulmasa da, 1956’dan itibaren Berliner Ensemble ve Brecht’in etkisiyle İngiltere’de yeni tiyatro toplulukları kurulmuştur. Arts Theatre, Royal Court Theatre ve Theatre Workshop gibi kurumlar ile Bristol, Oxford, Nottingham ve Coventry gibi kentlerdeki sahneler, genç yazarların gelişimine katkı sunmuş ve savaşın yıkıcı etkilerine karşı sanatsal bir sığınak işlevi görmüştür (Nutku, 1972, s. 696).

John Osborne, savaş sonrası İngiliz tiyatrosunda "kızgın genç kuşak" yazarlarının en öne çıkan isimlerinden biri olmuş; özellikle *Geriye Öfkeyle Bak* (1956) adlı oyununda geçmişe yönelik öfke ile geleceğe dair umutsuzluk temasını işlemiştir. Takip eden yapıtlarında da geleneksel düzene ve burjuvaziye yönelttiği eleştirilerle bireysel başkaldırı çizgisini sürdürmüştür (Nutku, 1972, s. 696).

Aynı dönemde İngiltere’ye gelen Amerikan askerleri, müzikalleri, oyunları ve filmleriyle kültürel bir etki yaratmış; Arthur Miller ve Tennessee Williams gibi yazarların eserleri West End sahnelerinde yer almaya başlamıştır. Bu etkiler, Amerikan tiyatrosunun sansüre karşı duruşu ve açık temalarıyla birlikte İngiliz tiyatrosunun yönelimini dönüştürmüştür. Öte yandan Camus, Sartre ve Ionesco ile Fransız; Brecht’in epik tiyatrosuyla

Alman etkileri de hissedilmiş; özellikle Brecht'in 1949'da kurduğu Berliner Ensemble'in 1956'da Londra'ya gelmesiyle bu etkileşim yaygınlaşmıştır. Tüm bu gelişmeler, savaş sonrası İngiliz tiyatrosunun estetik ve politik açılımlarını dönüştürmüş ve uluslararası etkileşimlerle zenginleşmesini sağlamıştır (Kadiroğlu, 2014, s. 42–44).

Amerikan Tiyatrosu

II. Dünya Savaşı sırasında Amerikan tiyatrosunda dramatik biçimde belirgin bir yenilik yaşanmamış; O'Neill gibi tanınmış isimler sahnelerde yer alırken, yazarlar çoğunlukla gerçekçi yaklaşımlarını sürdürerek ticari odaklı yapımlar üretmişlerdir. Ancak savaş sonrasında bu durağan yapı kırılmaya başlamış; özellikle ırkçılık, toplumsal eşitsizlik ve kimlik meselelerine odaklanan eserlerle yeni bir yönelim gelişmiştir. Lilian Smith'in *Yabancı Meyve* (1946), James Gow ve Arnaud d'Usseau'nun *Kökler Derindir* (1945) ve *Yarının Dünyası* gibi oyunları bu sürece öncülük etmiştir (Nutku, 1972, s. 698).

Arthur Miller, 1940'ların ortasında tiyatroya adım atmış, suçluluk ve bireysel sorumluluk temalarını işlediği eserlerle dikkat çekmiştir. İlk başarısını *Bütün Oğullarım* (1947) ile elde eden yazar, savaş döneminde etik dışı kararlar alan bir sanayicinin trajedisini sahneye taşımıştır. *Satıcının Ölümü* (1949) ile Amerikan tiyatrosundaki yerini sağlamlaştıran Miller, başarısız bir seyyar satıcının toplumsal beklentiler karşısındaki çaresizliğini konu edinmiştir. McCarthy döneminin politik baskılarına karşı kaleme aldığı *Cadı Kazanı* (1953) ise, alegorik bir anlatımla dönemin solcu avına sert bir eleştiri getirmiştir (Nutku, 1972, s. 688).

Miller, klasik trajedi anlayışına karşı çıkarak, trajik olanın yalnızca soylulara özgü olmadığını savunmuş; "küçük adam"ın toplum düzeniyle olan çatışmasından doğan dramı merkeze almıştır. Ona göre trajedi, bireyin adalet arayışında yaşadığı içsel mücadeleden kaynaklanır ve insanın kendi varlığını yaratma sürecini ifade eder (Nutku, 1972, s. 689).

Tennessee Williams tiyatrodaki çıkışını *Cam Biblolar* (1944) ile yapmış; karakter derinliği ve duygu yüklü anlatımıyla dikkat çekmiştir. Daha önce yazdığı *Amerika Şarkısı* (1939) ve *Meleklerin Savaşı* ile başarı elde edemeyen yazar, *Bana Dokundun!* (1945) ve *Arzu Tramvayı* (1947) ile uluslararası alanda ün kazanmıştır. Williams, eserlerinde günlük konuşma dilini ustalıkla kullanarak seyircisini insan ilişkileri üzerinden sarsmayı hedeflemiş; oyunları Amerikan toplumunun sosyal çözümlemesini yapma niteliği taşımıştır (Nutku, 1972, s. 690–691).

Edward Albee, tiyatroya 1958 tarihli *Hayvanat Bahçesi* adlı oyunuyla adım atmış; bireyin içsel boşluklarını ve burjuva yaşam biçimini eleştirel biçimde işlemiştir. Albee'nin *Bessie Smith'in Ölümü* (1960), *Kum Sandığı* (1960) ve *Amerikan Rüyası* (1961) adlı oyunları,

ırkçılık, yaşlılık ve Amerikan toplumunun yüzeyselliği gibi temaları merkezine almıştır. *Virginia Woolf'tan Kim Korkar?* (1962) adlı eseri ise yazarın en güçlü yapıtı kabul edilmekte, insan ilişkilerinin yalnızca çatışmayla kurulabileceğini yalın ve duygusallıktan uzak bir biçimde ortaya koymaktadır (Nutku, 1972, s. 691–692).

II. Dünya Savaşı sonrasında televizyonun yaygınlaşması, tiyatroya ciddi bir tehdit oluşturmuştur. 1948'de yalnızca 48 olan televizyon istasyonu sayısı 1958'de 512'ye yükselmiş ve 50 milyonun üzerinde izleyiciye ulaşmıştır. Televizyonun sunduğu ücretsiz eğlence, tiyatronun artan yapım maliyetleriyle birlikte seyirci kaybetmesine neden olmuş; bu nedenle tiyatro yapımcıları daha geniş kitlelerin ilgisini çekecek içerikler üretmeye yönelmiştir (Brockett, 2000, s. 588).

Broadway tiyatrosu savaş sonrası dönemde ciddi bir gerileme yaşamış, 1949-1950 yıllarında sadece 59 yeni yapım sahnelenmiştir. Ancak bu sayı kısa sürede artarak 70'e ulaşmıştır. Broadway dışındaki tiyatro hareketleri bu süreçte önem kazanmış; özellikle düşük bütçeli yapımların küçük salonlarda sahnelenmesini sağlayan off-Broadway hareketi, daha dar topluluklara yönelik alternatif bir tiyatro biçimi geliştirmiştir. Bu hareket, 1950'lerde etkisini artırsa da kökleri 1930'lu yıllarda atılmıştır (Brockett, 2000, s. 588).

Türk Tiyatrosu

Savaşın gölgesinde yaşamak: Ekonomik ve psikolojik yansımalar.

İkinci Dünya Savaşı sırasında Türkiye'nin dış politikası, stratejik konumunun yarattığı baskılar doğrultusunda şekillenmiş ve ülke, savaşın tarafı olmadan denge siyaseti izlemeyi tercih etmiştir. Müttefik ve Mihver devletlerinin baskılarına karşın Türkiye, savaşa katılmayarak ülkeyi yıkımdan korumayı amaçlamış; bu tarafsızlık, dönemin siyasileri açısından diplomatik bir başarı olarak değerlendirilmiştir (Armaoğlu, 1996, s. 407).

Her ne kadar Türkiye savaşa doğrudan dâhil olmamış olsa da, savaşın küresel düzeyde yarattığı ekonomik ve toplumsal etkiler ülkeyi de dolaylı biçimde etkilemiştir (MEB, t.y.). 1940'ta çıkarılan Millî Korunma Kanunu ile başlayan savaş ekonomisi; Varlık Vergisi (1942) ve Toprak Mahsulleri Vergisi (1944) gibi uygulamalarla toplumsal yapıda ciddi kırılmalara yol açmıştır. Kıtık, enflasyon ve karaborsa gibi sorunlar geniş kitleleri etkilemiş; temel ihtiyaçlar karneyle karşılanmıştır.

Şekil 14

Savaş Dönemi Gazete Manşeti



(Serbestiyet, 2022).

Seferberlik politikaları da üretimi sınırlandırmış, özellikle kırsalda tarımsal faaliyetlerde aksamalara neden olmuştur. Böylece, fiilen savaş dışı kalınsa da halk, hem ekonomik hem de psikolojik düzlemde savaşın etkilerini hissetmiştir.

Savaşın sonlarında Almanya'ya sembolik bir savaş ilan edilmesiyle Türkiye, Birleşmiş Milletler'in kurucu üyeleri arasında yer alma fırsatı bulmuş ve savaş sonrası yeni uluslararası düzene dâhil olma iradesi sergilemiştir (MEB, t.y.).

Toplumsal düzeyde ise savaşın yol açtığı küresel tedirginlik, Türkiye toplumunda da ikincil bir travma yaratmıştır. Ekonomik baskılar, belirsizlik ve çevre ülkelerden gelen yıkım haberleri, toplumda derin bir kaygı atmosferi oluşturmuştur (Kahil & Palabıyıkoglu, 2018). Bu durum, doğrudan savaşa katılmayan ülkelerde bile savaşın psikolojik etkilerinin kalıcı olabileceğini göstermektedir.

Savaş sonrası Türk tiyatrosunun estetik ve tematik değişimi.

Tanzimat döneminden itibaren yönünü Batı'ya çeviren Türk tiyatrosu, özellikle Osmanlı'nın son dönemlerinden itibaren toplumsal dönüşüm süreçlerinin bir yansıma alanı hâline gelmiş; Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte ise estetik ve yapısal bakımdan önemli bir değişim sürecine girmiştir (Nutku, 1972, s. 411). Bu tarihsel arka plan, II. Dünya Savaşı'nın doğrudan tarafı olmamakla birlikte etkilerini çok boyutlu biçimde hisseden Türkiye'de

tiyatronun siyasal ve kültürel iklimden nasıl etkilendiğini anlamak açısından önemli bir bağlam sunar.

Savaş sürecinde izlenen tarafsızlık politikası, Türkiye’yi doğrudan askerî çatışmadan uzak tutmuş olsa da, savaşın yol açtığı ekonomik zorluklar, toplumsal belirsizlikler ve psikolojik yük, sanatın ve kültürel üretimin genel yöneliminde etkili olmuştur. Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde belirginleşen Batı’ya yönelim, tiyatrodaki aktarımcı ve biçimsel bir anlayışla sınırlı kalmış; özgün ve eleştirel üretimler geri planda kalmıştır. Ancak savaş sonrasında bu anlayış, yerini toplumsal sorunlara duyarlı ve yerli bir estetik çabaya bırakmaya başlamıştır. Bu bağlamda, II. Dünya Savaşı kuşağı olarak adlandırılan yazarlar, dönemin siyasal ve kültürel atmosferini eserlerinde güçlü biçimde yansıtmışlardır (Nutku, 1972, s. 752–753).

Söz konusu kuşağın temsilcileri, ahlaki değerlerin aşınması, ekonomik sıkıntılar ve toplumsal yozlaşma karşısında eleştirel bir duruş sergileyerek modernleşme sürecine ilişkin sorgulayıcı yaklaşımlar geliştirmiştir. Batılılaşmanın yüzeysel biçimlerine karşı mesafeli bir tavır takınan bu yazarlar, geleneksel değerlere, özellikle aile yapısına ve ahlaki sadakate vurgu yapan temalar etrafında eserlerini şekillendirmiştir. Ekonomik, sosyal ve siyasal çatışmaları merkezine alan bu oyunlar, bireyin modernleşme sürecinde yaşadığı kimlik bunalımını, ahlaki çözümleri ve kültürel yabancılaşmayı sahneye taşımıştır. Ahmet Kutsi Tecer, Cevat Fehmi Başkut ve Ahmet Muhip Dıranas gibi yazarların öncülüğünde gelişen bu anlayış, savaş sonrası Türk tiyatrosunun karakteristik çizgisini belirlemiştir. Özellikle Tecer’in *Köşebaşı* (1948) ve Başkut’un *Paydos* (1948) gibi eserlerinde, geleneksel mahalle yaşamının modern değerlerle olan çatışması dramatik yapının merkezine yerleştirilmiş; tiyatro aracılığıyla bireysel ve toplumsal kaygıların görünür kılınması amaçlanmıştır (Nutku, 1972, s. 761–764).

1927’de Muhsin Ertuğrul’un Darülbeyt’in başına geçmesiyle başlayan süreçte, Batı’dan çeviri eserlerle birlikte yerli yazarların desteklenmesi ve sahneleme tekniklerinin gelişmesi, Türk tiyatrosunun modernleşmesine zemin hazırlamıştır. 1930’lu yıllarda halkevleri aracılığıyla tiyatro, hem bir eğitim hem de kültürel propaganda aracı olarak işlev görmüştür (Buttanrı, 2006, s. 203–205).

1940’lı yıllarda Devlet Konservatuarı ve Köy Enstitüleri gibi kurumlarla birlikte tiyatro, yalnızca kent merkezlerine sıkışmış bir etkinlik olmaktan çıkarak Anadolu’ya yayılmıştır. Bu dönemde tarihsel ve toplumsal temalara yönelim artarken, oyun yazarlığı da bu doğrultuda gelişmiştir. Özellikle Reşat Nuri Güntekin’in *Yaprak Dökümü* gibi eserleri, toplumsal değişim karşısında bireyin yaşadığı ruhsal çatışmaları yansıtan önemli örnekler arasında yer almıştır (Buttanrı, 2006, s. 204–206).

Şekil 15

“Devlet Tiyatroları Açıldı” Manşetli Haber



(Aslan, 2021)

Savaş sonrası yıllarda tiyatro, siyasal ve kültürel meseleleri sahneye taşıyan bir alan hâline gelmiş; birey-toplum, gelenek-modernleşme, kent-kırsal gibi ikiliklerin işlendiği eserler aracılığıyla dönemin ruhunu yansıtmıştır. Tiyatro yazarları, modernleşme sürecindeki kimlik arayışlarını, sosyal adaletsizlikleri ve etik yozlaşmaları eleştirel bir bakışla ele almışlardır.

Savaşın dolaylı etkileri ve Türk tiyatrosunda toplumsal yansımalar.

Türkiye özelinde ise savaş sonrası tiyatro, savaşı doğrudan sahnelememiş; ancak onun toplumsal izdüşümlerini görünür kılmıştır. II. Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkan yoksulluk, işsizlik, sınıfsal gerilimler ve ahlaki çözümler; Türk tiyatrosunda öne çıkan temalar arasında yer almıştır. Özellikle kentli orta sınıfın yaşadığı geçim sıkıntıları, karaborsa düzeni, savaş zenginleri ve Batılı yaşam biçimine öykünme gibi gerçeklikler, dramatik yapıların temel çatışma eksenini oluşturmuştur. Vedat Nedim Tör'ün *Kör* (1928) ve *Hayvan Fikri Yedi* (1929); Reşat Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü*; Cevat Fehmi Başkut'un *Büyük Şehir* (1942), *Küçük Şehir* (1945), *Ayarsızlar* ve *Paydos* gibi eserlerinde bu temalar belirgin biçimde hissedilmektedir (Şener, 2018, s. 11–34).

Söz konusu eserlerde birey-toplum çatışması, gelenek-modernlik karşıtlığı ve ekonomik dönüşümlerin bireysel düzeyde yarattığı içsel kırılmalar ön plana çıkar. Özellikle savaşın doğrudan yaşanmadığı Türkiye gibi ülkelerde, savaşın etkileri; sınıfsal krizler, ahlaki yozlaşma ve değerlerin aşınması gibi daha çok dolaylı göstergeler üzerinden temsil edilmiştir. Alafranga yaşama biçimine duyulan hayranlık, Batı öykünmeciliği ve geleneksel değerlerle olan çatışma, yalnızca kültürel değil, aynı zamanda ekonomik ve sosyolojik düzeyde bir kriz olarak sahneye taşınmıştır. Bu oyunlar, seyirciyi yalnızca eğlendirmek değil; aynı zamanda düşündürmek, dönemin sosyal gerçeklikleriyle yüzleşmesini sağlamak amacını taşımıştır (Şener, 2018, s. 11–34).

Akımlar

Epik tiyatro.

Epik tiyatronun mimarı Bertolt Brecht, 1898 yılında doğmuş ve gençlik yıllarında Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkilerine doğrudan tanıklık etmiştir. Çocukluk ve ilk gençlik dönemini savaşın gölgesinde geçirmesi, onun sanatsal dünya görüşünü derinden etkilemiş; sömürü, şiddet ve adaletsizlik gibi temalar tiyatrosunun merkezine yerleşmiştir. Bu deneyim, ileride geliştireceği epik tiyatro anlayışının tarihsel ve toplumsal duyarlılığını belirleyici biçimde şekillendirmiştir (Candan, 2003, s. 108).

Gerçekçi ve doğalcı tiyatro anlayışına bir tepki olarak gelişen epik tiyatro, sanatın yalnızca görüneni yansıtmakla yetinmemesi gerektiği düşüncesine dayanır. Bertolt Brecht'in kuramsallaştırdığı bu yaklaşım, bireysel ya da psikolojik temalardan ziyade, toplumsal yapıların tarihsel ve diyalektik bağlamda ele alınmasını önceler. Estetik kaygılardan çok siyasal sorumluluğa odaklanan bu tiyatro anlayışı, seyirciyi duygusal değil, düşünsel bir süreçte dahil ederek toplumsal dönüşümün mümkünlüğünü göstermeyi hedefler (Şener, 2006, s. 264).

“Gerçekçi-doğalcı tiyatronun insanla doğa, insanla çevresi arasındaki ilişkileri ele almasına karşın; epik tiyatro, toplumsal ilişkileri süreçler olarak ele almakta ve tarihsel gelişimi göstermektedir. Bu yüzden gerçekçi tiyatronun, yazgı niteliğini taşıyan ve değiştirilmesine olanak olmayan çevreyi ve iç koşulları sergilemesine karşın, epik tiyatrodaki değişim ve gelişimlerin yasaları gösterilir.” (Şener, 2006, s. 271)

“Brecht izleyicinin belli bir duruma özgü öğeleri iyi değerlendirmesini sağlayarak onun içinde yaşadığı toplumu daha doğru kavramasına, böylece de o toplumun hangi yollarla ne ölçüde değiştirebileceğini öğrenmesine hizmet ettiğine inanıyordu tiyatronun.” (Brook, 1990, s. 92)

Epik tiyatronun yalnızca biçimsel özellikleri değil, taşıdığı ideolojik yük de belirleyicidir. Brecht'in tiyatrosu seyirciyi edilgen bir gözlemci konumundan çıkararak, sorgulayan ve harekete geçebilecek bir özneye dönüştürmeyi amaçlar. Bu bağlamda epik tiyatro, geleneksel tiyatronun katarsis yaratma amacının aksine, eleştiri ve değişim bilinci kazandırmayı önceleyen bir yapı sunar (Şener, 2006, s. 286).

Bu yapının sahnedeki güçlü örneklerinden biri *Cesaret Ana ve Çocukları* adlı oyundur. Bu eserde, savaşın birey üzerindeki ekonomik ve ahlaki yıkımı gözler önüne serilir. Oyun boyunca üç çocuğunu kaybeden ancak savaşın sayesinde ticari çıkar sağlayan bir seyyar satıcı olarak çizilen Anna Fierling karakteri, sistemin çelişkili doğasını somutlaştırır. Brecht, bu karakter aracılığıyla savaşın yalnızca yıkıcı değil, aynı zamanda kâr aracı hâline getirilen

yapısını eleştirir. Savaş her zaman kendi ekonomisini doğurur mesajı verilir. Böylece epik tiyatronun amaçladığı tarihsel ve toplumsal bilinç, dramatik anlatım içinde güçlü bir şekilde sahneye yansıtılmış olur.

Şekil 16

Berliner Ensemble'da Sahnelenen Cesaret Ana ve Çocukları Oyunundan Bir Sahne



(Nutku, 1972, s. 602)

Bu anlayış doğrultusunda, oyunculuk biçimi de klasik tiyatrodan farklılaşır. Epik tiyatrodaki oyuncu, canlandığı karakterle özdeşleşmek yerine, onu dışarıdan gözlemleyen bir anlatıcı gibi sunar. Bu sayede seyircinin karakterle duygusal bağ kurması engellenir; bunun yerine, olayları eleştirel bir mesafeyle değerlendirmesi sağlanır (Semercioğlu, 2020, s. 31). Brecht'in bu yaklaşımının merkezinde “yabancılaştırma etkisi” yer alır. Bu etki yalnızca sahne düzenine değil, oyuncunun tavır, jest ve söyleyiş biçimlerine de yansıtılmalıdır. “Gestus” kavramı ise, oyuncunun canlandığı karakterin toplumsal konumunu fiziksel tutumlarıyla görünür kılmasını ifade eder. Böylece seyirci, karakteri bireysel değil, içinde bulunduğu sosyal yapı bağlamında değerlendirme imkânı bulur (Candan, 2003, s. 126–127).

Bu tiyatro anlayışı, sahne tasarımında da kendini gösterir. Brecht, sahnede duygu yönlendirmesi yapan abartılı görsel unsurlardan kaçınılması gerektiğini savunur. Ona göre, dekor ve sahne araçlarının gösteriştensef uzak, yalnızca anlatım açısından işlevsel olması gerekir. Işık kullanımı da gerçeklik yanılsaması yaratmak için değil, anlatımı açık ve anlaşılır kılmak amacıyla düzenlenmelidir (Karabulut, 2014, s. 128).

Epik tiyatronun bir diğ er  zg un yönü, m ziğ in dramatik yapıyı destekleyici değ il, kesintiye uğ ratici biçimde kullanılmasıdır. Şener’e göre, Brecht sahneye m ziğ i, olayların duygusal yoğunluğ unu artırmak için değ il, izleyiciyi düşünsel bir mesafeye çekmek amacıyla dahil etmiştir. Bu amaçla şarkılar olay akışını durdurarak izleyiciye düşünme fırsatı sunar; melodiyle içerik arasında  oğ  zaman bilinçli bir uyumsuzluk kurularak, duygusal etkilenme yerine düşünsel sorgulama hedeflenir (Şener, 2006, s. 295).

Brecht’in tiyatrosu, yapısal anlamda da geleneksel dramatik anlayıştan ayrılır. Şener, epik tiyatronun epizodik bir anlatı yapısı benimsediğ ini ve sahnelerin neden-sonuç ilişkisiyle değ il, düşünsel geçişlerle bağlandığ ını belirtir. Brecht’in sinema sanatından ödünç aldığı “montaj tekniğ i”, sahneler arasında açık kopukluklar oluşturarak, izleyicinin her bölüme ayrı ayrı dikkat kesilmesini sağlar. Böylece seyircinin olaylara kapılmadan eleştirel mesafesini koruması amaçlanır (Şener, 2006, s. 291–292).

Absürd tiyatro.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Batı Avrupa’da, geleneksel tiyatro biçimlerine karşı gelişen yeni sahne anlayışlarından biri, literatürde “Absürd Tiyatro” olarak adlandırılmıştır. Bu kavramın Türkçeye birebir karşılıkla çevrilmesi güçtür; genellikle “uyumsuz tiyatro” veya “saçma tiyatro” şeklinde kullanılmaktadır. Martin Esslin’e göre “absürd” terimi, sözlük anlamıyla mantıksal tutarlılıktan yoksun, kurala veya nedene dayanmayan durumları ifade eder. Ancak Absürd Tiyatro’nun anlamı bu sınırların ötesindedir. Ionesco’nun ifadesiyle “absürd”, herhangi bir amacı bulunmayan, metafizik ya da dinsel temellerini kaybetmiş bir varoluş h lidir. Bu bağlamda Absürd Tiyatro, yalnızca mantıksızlıkla değ il; modern bireyin yaşadığı derin anlam kaybı ve y ns zl kle de ilişkilidir (Karabulut, 2010, s. 140).

“Absürt tiyatro [Alm. absurdes Theater] [Fr. th  tre absurde] [İng. absurd theatre]: İnsanın yaşama, doğaya olan uyumsuzluğ unu, doğadan kopmuşluğ unu sezdirici bir yolla XX. yüzyıl ortasında yeni bir öz ve biçimle veren tiyatro türü. Aristocu anlamda usla bağdaşmaz bir öz ve biçim kullanır.  rn. Samuel Beckett ve Eugene Ionesco’nun ilk oyunları. (Us-dışı tiyatro).” (Taner, And, Nutku, 1966, s. 2)

Absürd tiyatro, belirli ve donmuş kurallara dayanan bir sistematiğ e sahip değ ildir. Bu akım içinde yer alan yazar ve yönetmenlerin her biri, kendine özgü anlatım biçimi ve sahne dili geliştirerek bireysel bir tarz ortaya koymuştur. Bu durum, absürd tiyatroyu diğ er  ağdaş yönelimler gibi “avant-garde” nitelikte kılmakta ve geleneksel kalıplara bağlı olmayan bir anlayışa işaret etmektedir. Her ne kadar sanatçılar kendilerini belirli bir akımın parçası olarak

tanımlamamış olsalar da, araştırmacılar tarafından ortak tematik ve biçimsel yönelimler üzerinden bir tür “absürd tiyatro” çerçevesi kurulabilmektedir (Şener, 2006, s. 298).

Bu tiyatro anlayışının kökenleri, Fransız gerçeküstücülüğüne ve özellikle Alfred Jarry’nin *Kral Übü* adlı oyununa kadar uzanır. Absürd tiyatronun seyirciyi rahatsız etmeye ve sarsmaya yönelik estetik anlayışı, Antonin Artaud’nun etkilerini de taşır. Fransa’da doğup daha sonra diğer Avrupa ülkeleri ile Amerika Birleşik Devletleri’ne yayılan bu akım; Beckett, Ionesco, Genet gibi yazarların ve Jean-Louis Barrault ile Roger Planchon gibi yönetmenlerin öncülüğünde sahne sanatında önemli bir yer edinmiştir (Şener, 2006, s. 298).

“İnsanda, sanıldığı gibi, uyumlu, düzenli bir evren bilinci yoktur. Her şey rastlantısal ve amaçsızdır. İnsan kendini bir kaos içinde görür. Dünyayı usla açıklamak olanaksızdır. İnsanın bilebileceği yalnızca yeryüzündeki varlığıdır. Bu varlığın özellikleri önceden saptanmamıştır. İnsanın doğuştan bazı nitelikler taşıdığı, eylemini bu niteliklerin yönlendirdiği görüşü yanlıştır. İnsan, niteliklerini eylemi ile kazanır ve kendini gerçekleştirir. Önce eylem, sonra varolur.” (Şener, 2006, s. 298)

Bu felsefi çerçeve, özellikle absürd tiyatro eserlerinin içeriksel kurgusunda belirleyici bir rol oynar. Varoluşçuluğun temel iddiası olan "anlamın yaratılması" fikri, absürd tiyatrodaki karakterlerin yaşamla kurduğu ilişkide açıkça görünür. Bireyin evrendeki konumuna dair duyduğu derin boşluk ve belirsizlik, absürd tiyatro karakterlerinin çatışmalarını ve eylemsizliklerini anlamlandırmada anahtardır. Bu bağlamda, absürd tiyatrodaki sıkça rastlanan sürekli bekleme, iletişimsizlik ve eylemsizlik hâli; yaşamın nihai bir amacı olmadığı düşüncesini sahneye taşır. Tiyatro, bu felsefi kaygıları yalnızca sergilemekle kalmaz, aynı zamanda izleyiciye insanın yalnızlığı, kaygısı ve anlam arayışı üzerine düşünsel bir alan sunar (Kemiksiz, 2024, s. 327–328).

II. Dünya Savaşı’nın ardından bireyin dünyaya dair duyduğu aidiyet duygusu derin bir kopuş yaşamıştır. Albert Camus’nün *Sisifos Söyleni* adlı eserinde belirttiği gibi, insan artık kendini tanıdığı, anlamlandırabildiği bir evrende hissetmez; inançların çözüldüğü, tüm değerlerin anlamsızlaştığı bir dünyada yapayalnız kalır. Bu yalnızlık, insanın geçmişiyle ve geleceğiyle bağ kuramamasına neden olur. Umut duyulacak bir gelecek ya da uğruna mücadele edilecek bir yurt kalmadığında, birey varoluşsal anlamda sahnesiz kalmış bir oyuncuya dönüşür. Bu durum, tiyatroya da yansımış ve absürd tiyatronun temel kaygılarından biri olarak sanatın biçim ve içerik yapısına sirayet etmiştir (Nutku, 1972, s. 704).

Absürd tiyatro, bireyin ölüme yazgılı oluşunu ve yaşamın nihai bir anlam taşımadığını vurgulayan oyun kurgularıyla, modern insanın metafizik temellerden yoksun varoluşunu sahneye taşır. Bu bağlamda, Samuel Beckett’in *Mutlu Günler* adlı oyununda, protagonist

karakter Winnie'nin sahnede giderek toprağa gömülmesi, ölümün kaçınılmaz ilerleyişini simgelerken, onun bu duruma karşı gösterdiği kayıtsızlık, insanın hayatı ancak kendini kandırarak sürdürebileceği düşüncesini derinleştirir (Aydemir, 2003, s. 12–13). Benzer biçimde, Ionesco'nun *Sandalyeler* adlı oyununda, görünmez konuklara düzenlenen bir toplantı aracılığıyla yaşamın anlamsızlığı ve iletişimsizliği gözler önüne serilir; oyun sonunda kahramanların kendilerini denize atmaları, ölümün, boş bir dünyada varlığını sürdüremeyen insan için nihai kaçış olduğunu ima eder (Aydemir, 2003, s. 13–14).

Absürd tiyatrodaki geleneksel olay örgüsüne dayanan serim-düğüm-sonuç yapısı büyük ölçüde terk edilmiş, bunun yerine çoğu zaman eylemsizlik, döngüsellik ve durum merkezli anlatı ön plana çıkmıştır. Özellikle Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı oyununda, olayların gelişmemesi, karakterlerin sürekli bekleme hâlinde kalması ve bu durumun oyun boyunca değişmeden sürmesi, tiyatrodaki dramatik ilerlemenin yerini anlamsız tekrarların aldığını gösterir (Aydemir, 2003, s. 24–26).

Absürd tiyatronun başlıca ifade biçimlerinden biri kara komedyadır. Grotesk ile iç içe geçmiş bu yaklaşım, yaşamın hem trajik hem gülünç yanlarını aynı anda yansıtmayı hedefler. İzleyici bir yandan gülerken, diğer yandan rahatsızlık hisseder; çünkü komik olan çoğu zaman kadersel ve değiştirilemez bir çaresizliğe işaret eder (Aydemir, 2003, s. 25–26). Bu anlatım biçimi, tiyatronun seyirci ile kurduğu ilişkiyi de dönüştürür. Absürd tiyatro, klasik tiyatronun “dördüncü duvar” kuralını yıkarak, seyircinin pasif değil, bilinçli ve rahatsız olmuş bir konumda kalmasını hedefler. Sahne ile seyirci arasında mesafe korunurken, izleyiciye kendini tanımadığı bir aynada görme imkânı sunulur (Aydemir, 2003, s. 27).

Absürd tiyatro anlayışının öncülerinden biri olarak kabul edilen Samuel Beckett, özellikle *Godot'yu Beklerken* adlı oyunuyla bu eğilimin sembol ismi hâline gelmiştir. Oyunda, gelişini umutla bekledikleri Godot'nun bir türlü gelmediği iki karakterin varoluşsal boşluk içindeki hâli, tartışmalar, eylemsizlik ve anlamsız tekrarlarla sahnelenir. Anlam arayışındaki bu bireyler, hem kendi iç dünyalarıyla hem de çevreyle kurdukları ilişkisizlikle dikkat çeker. Oyun boyunca geçen eylemler gündelik, hatta önemsiz ayrıntılarla sınırlıdır; bekleyiş sürer ama beklenenin ne olduğu dahi belirsizdir. Beckett bu yapıyla yalnızca “bekleme” kavramını değil, insanın çaresizliğini ve zamanla olan çatışmasını da simgeleştirir. Ayrıca eserdeki karakterler, bir yandan trajik bir varoluşu temsil ederken, diğer yandan dış görünüşleriyle soytarıyı andıran yapıları sayesinde dramatik bir ikilik sergiler: acı çeken insanın dışı yansıyan maskesi gibi.

Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı oyununun 1953 yılında sahnelenmesiyle birlikte, Fransa'da gelişen yeni karşı-gerçekçi tiyatro anlayışı uluslararası alanda dikkat çekmeye başlamıştır. Beckett'in öncülüğünü yaptığı bu anlayışı, Eugene Ionesco, Arthur

Adamov, Jean Genet, Jean Tardieu, Harold Pinter ve Edward Albee gibi yazarlar takip etmiş; sahneleme bağlamında ise Jean-Louis Barrault ve Roger Planchon gibi yönetmenler öne çıkmıştır. Bu doğrultuda Fransa’da ortaya çıkan Absürd Tiyatro, kısa sürede İngiltere, Almanya, İtalya, Çekoslovakya, Polonya ve İspanya başta olmak üzere Avrupa’nın çeşitli ülkelerine ve Amerika Birleşik Devletleri’ne yayılmıştır (Karabulut, 2010, s. 141).

Belgesel tiyatro.

Belgesel tiyatro, kökeni sinema alanına dayanan bir kavram olmakla birlikte, tiyatrodaki da özellikle politik ve toplumsal meseleleri sahneye taşımak amacıyla önemli bir biçim olarak yer edinmiştir. John Grierson'ın 1926 yılında yazdığı bir film eleştirisiyle literatüre giren “belgesel” teriminin, tiyatro bağlamında ise daha erken dönemlerde Bertolt Brecht ve Erwin Piscator tarafından da kullanılmıştır. Belgesel tiyatro, medyanın güvenilirliği konusundaki soru işaretlerine karşılık olarak, araştırmaya dayalı belgeleri sahneye taşıyarak izleyiciyi bilgilendirme ve bilinçlendirme işlevi üstlenir. Yazar, olaylara dair belgeleri seçerken yalnızca bilgi sunmakla kalmaz, aynı zamanda bu seçimler aracılığıyla ideolojik bir duruş da sergiler. Dolayısıyla belgesel tiyatro yapıtları, hem sanatsal hem de politik yönü olan taraflı metinler olarak şekillenir (Baş, 2013, s. 127).

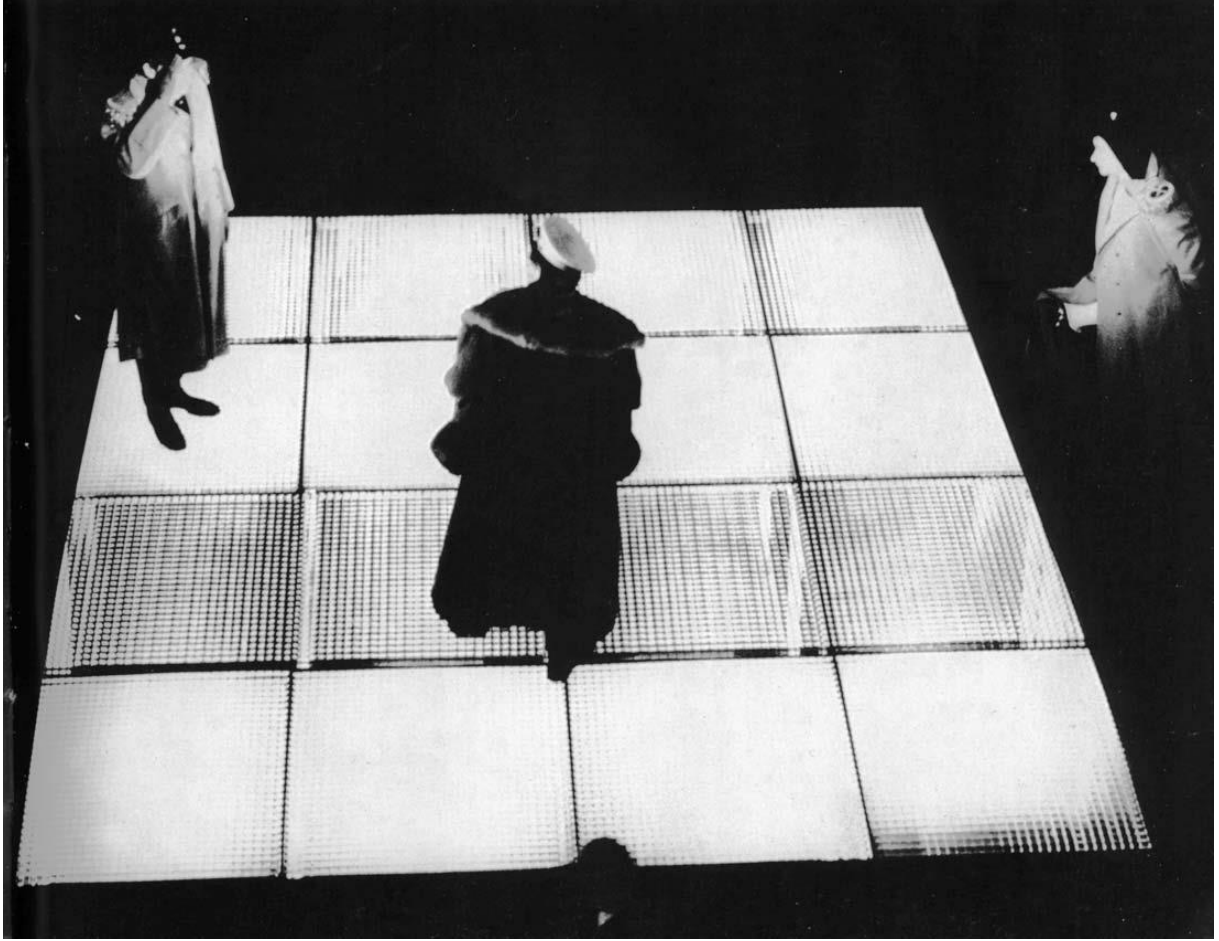
Bu bağlamda, belgesel tiyatronun öncülerinden biri olarak kabul edilen Erwin Piscator, sahnede gerçekliği yansıtmak amacıyla belge kullanımını sistematik hâle getirmiştir. Piscator’un siyasal tiyatrosu, geleneksel tiyatro biçimlerinden farklı olarak inandırıcılığı duygusal ya da dramatik araçlarla değil, doğrudan gerçeğe dayalı belgelerle sağlamayı amaçlamıştır. Seyircinin toplumsal gerçeklerle yüzleşmesi için sahnede istatistik veriler, fotoğraflar, film kayıtları ve hoparlör aracılığıyla verilen açıklamalar gibi çeşitli medya öğeleri kullanılmıştır. Bu belgeler, izleyicinin bilinçli bir gözle değerlendirme yapmasını sağlayarak, tiyatroyu salt bir olay anlatımı olmaktan çıkarıp bir “olguyu bildirme” sanatına dönüştürmüştür. Oyun akışı bu belgelerle sık sık kesilerek, seyircinin eleştirel düşünmesi teşvik edilmiştir. Bu yaklaşım, tiyatronun epik yapısını güçlendirerek, Piscator’un sahnelediği eserlerin “epik belgesel” olarak tanımlanmasına yol açmıştır (Şener, 2006, s. 260–261).

Örnek olarak, Piscator’un bu anlayışı sahneye nasıl taşıdığını gösteren ilk önemli yapıt, 1925 yılında sahnelediği *Her Şeye Karşın!* adlı oyundur. Karl Liebknecht’in Spartaküs ayaklanması sonrası yaptığı bir konuşmadan esinle adlandırılan bu oyun, Spartaküs İsyanı’ndan Rus Devrimi’ne kadar olan süreci tarihsel belgeler ışığında sahneye taşımayı amaçlamıştır. Oyunda gazeteler, bildiriler, fotoğraflar ve belgesel filmler gibi çeşitli materyaller kullanılmış; belgelerin sahneye taşınmasında özellikle film görüntülerine önem verilmiştir. Bu prodüksiyon, dönemin politik koşullarında büyük tartışmalar yaratmış; Piscator, artan siyasi baskılar sonucu

Almanya'dan ayrılarak Amerika'ya göç etmiş ve belgesel tiyatroyu bu yeni coğrafyaya taşımıştır (Baş, 2013, s. 131–132).

Şekil 17

Savaş ve Barış 1955. Piscator'un Işık Altı Sahnesi



(Ervasti, t.y.).

Tüm bu tarihsel gelişmelerin ardından, II. Dünya Savaşı sonrası Almanya'nın geçmişiyle yüzleşmesi, belgesel tiyatronun ikinci büyük evresini başlatır. 1960'lı yıllarda yazılan belgesel oyunlar, savaş suçları, Hiroşima, faşizm, emperyalizm ve silahlanma gibi konulara odaklanır. *Oppenheimer Olayı*, *Soruşturma*, *Havana Duruşması*, *Temsilci* ve *Saloz'un Mavalı* bu dönemin öne çıkan eserleri arasındadır. Erwin Piscator, bu süreçte de etkili olmaya devam etmiş ve aradığı politik temaları sahneye taşıma olanağı bularak belgesel tiyatronun ikinci dönemine de damgasını vurmuştur (Baş, 2013, s. 136).

Belgesel tiyatro, yalnızca tanıklık etmekle yetinmeyip, izleyiciyi belge ve tanıklar aracılığıyla düşünmeye ve yargı üretmeye teşvik eden bir sahne anlayışıdır. Bu tür oyunlar, tarihsel olayları estetik bir mesafeyle ele alırken, psikolojik derinlik ve düşünsel genişlik sağlayarak seyircinin nesnel değerlendirme yapmasına imkân tanır. Tarihsel gerçeklik ile

dramatik yapı arasındaki sınırdaki duran belgesel tiyatro, gerçeği yalnızca sergilemekle kalmaz; izleyicide etik ve politik bir bilinç oluşturmayı da amaçlar (Nutku, 2009, s. 182–183).

Belgesel oyunlar çoğu zaman mahkeme oyunları ile kesişen bir yapıya sahiptir; yargılanan bireyler değil, insanlık ve toplumsal düzenin kendisidir. Bu eserler yalnızca belgeler üzerinden ilerlemekle kalmaz, aynı zamanda Brecht’in “görünmeyen kitleler” dediği figürleri görünür kılar. Böylece belgesel tiyatro, yalnızca sahneye belge taşımakla değil, sanatsal bir direniş alanı oluşturmakla da anlam kazanır (Nutku, 2009, s. 184–185).

Belgesel tiyatronun çarpıcı örneklerinden biri olan Peter Weiss’ın *Soruşturma* adlı oyunu, Auschwitz toplama kampında yaşanan insanlık dışı olayları 1963–1965 Frankfurt Mahkemesi tutanaklarına dayandırarak sahneye taşımaktadır. Weiss, oyun yapısını mahkeme sürecinin yapısal özelliklerine göre kurgulamış; tanık ifadeleri aracılığıyla bireysel acılardan çok, bu trajedilere yol açan sistemsiz işleyişe odaklanmıştır. Oyunda tanıklar ve sanıklar anonimleştirilmiş; karakter derinliği yerine sözlerin tarihsel gerçekliği ve ideolojik bağlamı öne çıkarılmıştır. Dramatik etkinin yerine ölçülü ve mesafeli bir anlatım tercih edilmiş; böylece izleyicinin duygusal tepkiler yerine eleştirel bir bilinçle süreci değerlendirmesi amaçlanmıştır.

Yoksul tiyatro.

Jerzy Grotowski, 1955’te Kraków Ulusal Tiyatro Akademisi’nden mezun olduktan sonra, Moskova’daki Lunacharsky Tiyatro Sanat Enstitüsü’nde yönetmenlik eğitimi almış, burada Stanislavski, Meyerhold ve Tairov gibi önemli Rus tiyatrocuların yaklaşımlarını yakından tanımıştır. Moskova sonrası yaptığı Orta Asya gezisi ise onun Asya sahne sanatlarına ve felsefesine duyduğu ilgiyi pekiştirmiştir. 1957’de Kraków Tiyatro Okulu’nda görev alarak Asya kültürü üzerine seminerler vermeye başlamıştır (Aygan, 2023, s. 142).

1959’da Grotowski, eleştirmen Ludwig Flaszen ile birlikte Opole kentinde deneysel bir tiyatro grubu kurarak “13 Sıralı Tiyatro” adıyla çalışmalarına başlar. Zamanla “Tiyatro Laboratuvarı”na dönüşen bu yapı, yalnızca oyun sahneleme değil, tiyatro kuramı ve oyunculuk üzerine araştırmalar yürüttükleri bir merkez hâline gelir (Nutku, 1972, s. 720). Grotowski, tiyatroyu bir oyunculuk sanatı olarak görür ve tiyatroyu tanımlayan asıl unsurların “oyuncu” ve “seyirci” ilişkisi üzerinden anlaşılması gerektiğini savunur. Bu yaklaşımın temel ilkelerini *Yoksul Tiyatroya Doğru* adlı eserinde açıklamıştır (Şener, 2006, s. 311–312).

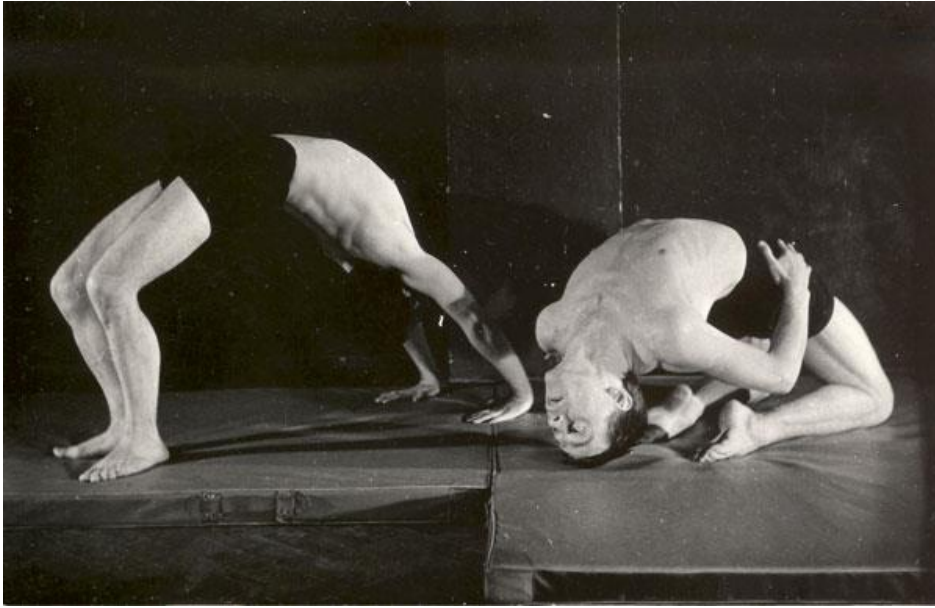
Grotowski’ye göre edebi metin, yönetmen için yalnızca bir çıkış noktasıdır. Metin birebir uygulanmak yerine, yaratıcı yorumla sahneye aktarılmalıdır. Bu anlayış, tiyatroyu edebiyattan bağımsızlaştırırken, yönetmene sanatsal bir özgürlük sunar. Benzer şekilde,

oyunculuğu da dönüşüme uğratar. Grotowski, oyunculuğu üçe ayırır ve kavramsal özü fiziksel eylemlerle aktaran dönüşümsel oyunculuğu önceler (Nutku, 1972, s. 722).

Onun tiyatro anlayışı, bireyin öz benliğiyle yeniden temas kurmasına hizmet eder. Grotowski'ye göre modern birey, toplumun dayattığı roller nedeniyle parçalanmış bir kimliğe sahiptir. Tiyatro, bu çoklu maskeleri sökerek insanın içsel bütünlüğünü yeniden kurmayı hedeflemelidir (Şener, 2006, s. 312). Tiyatronun özüne dair bu arayış, Grotowski'yi ritüellere yöneltir. Ritüellerin, toplum dışı kalan davranışları kolektif biçimde ifade ettiği düşüncesinden hareketle, tiyatronun da benzer bir arındırıcı işlev üstlenmesi gerektiğini savunur. Ancak bunun gerçekleşebilmesi için tiyatronun süslemelerden arındırılması, yani sadeleştirilmesi gerekir. Flaszen ise tiyatronun insanlığı kurtarma gibi bir misyon üstlenmesinin romantik bir yanılsama olduğunu belirtir (Nutku, 1972, s. 721).

Şekil 18

1964, Tiyatro Laboratuvarı Beden Çalışması



(Grotowski Institute, t.y.)

Grotowski'nin tiyatrosunda beden, oyunculuğun temel aracı olarak konumlanır. Bu anlayış doğrultusunda, kostüm ve aksesuar gibi unsurların bedensel ifadenin önüne geçmemesi büyük önem taşır. Oyuncunun bedeni yalnızca duyguların etkisinde şekillenmez; aksine, duygular bedensel kontrol aracılığıyla sahneye yansıtılır. Bedenin bilinçli biçimde yönetimi, kostüm ve sahne nesneleriyle birlikte seyircinin bilinçaltına yönelen güçlü bir araç hâline gelir. Bu nedenle, Grotowski tiyatrosu fazlalıklardan arınmış, sade bir yapıyı benimser (Varlı, 2010, s. 31).

Şekil 19

1965, Tiyatro Laboratuvarı Sadık Prens Performansından



(Grotowski Institute, t.y.)

Grotowski'nin tiyatrosu yalnızca biçimsel olarak değil, içerik açısından da izleyiciyle rahatsız edici bir yüzleşme kurar. Özellikle burjuva bireyinin sosyal konforunu sarsmayı hedefleyen bu anlayış, tiyatroyu estetik bir etkinlikten çok, dönüştürücü bir deneyime dönüştürür. Bu nedenle tiyatrosu kimi zaman “işkence tiyatrosu” olarak da anılmıştır (Nutku, 1972, s. 723).

Grotowski'nin tiyatro anlayışı, 1960'ların sonlarından itibaren çağdaş tiyatro çevrelerinde ciddi bir etki yaratmış; özellikle Jean-Louis Barrault, Peter Brook, Eugenio Barba, Richard Schechner, Joe Chaikin ve Luca Ronconi gibi önemli yönetmenler tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Bu etkinin bir uzantısı olarak, 1970'li yılların başında kurulan birçok tiyatro laboratuvarı, doğrudan ya da dolaylı olarak Grotowski'nin “Tiyatro Laboratuvarı” deneyimlerinden esinlenmiştir (Karabulut, 2010, s. 159).

Postmodern tiyatro.

Postmodern tiyatro, her ne kadar modernizme karşıt bir akım gibi görünse de, 20. yüzyıl boyunca süregelen tiyatro dönüşümünün bir uzantısıdır. Biçimsel ve estetik yapıları dönüştürerek geçmiş akımlardan beslenen bu anlayış, Absürd Tiyatro'nun kırılma yaratan çıkışı, Batı'nın manevi-romantik yaklaşımları ve performans sanatının ifadesel dönüşüm üzerindeki etkileriyle şekillenmiştir. Bu unsurlar tarihsel olarak farklı köklerden gelse de, postmodern tiyatrodaki eşzamanlı ve iç içe geçmiş biçimde varlık gösterir (Ünal, 2004, s. 104).

Bu doğrultuda, “postmodern” terimi sözcük yapısı itibarıyla “modern sonrası” anlamına gelir. Kavramın biçiminde belirleyici olan unsur, “post” önekinden çok, “modern” ifadesinin tanımladığı evredir. Bu yönüyle postmodernizm, modernitenin ardından gelen farklı bir anlayışı işaret eder (Karabulut, 2010, s. 160). Ancak postmodernizmin tanımı, tarihsel süreç ve kuramsal çerçevede belirli bir netlik kazanamamıştır. Postmodernizm kavramı üzerine yapılan tartışmalarda, bu kavramın hangi dönemleri ya da toplumsal yapıların ürünlerini kapsadığına dair bir uzlaşa bulunmamaktadır. Bu durum, kavramın sınırlarının çizilmesini zorlaştırmaktadır (Ünal, 2004, s. 102). Ayrıca, postmodernizmin doğasında yer alan belirsizlik, farklı düşünürler tarafından çeşitli biçimlerde yorumlanmasına neden olmuştur. Bu sebeple postmodernizm; sanat, felsefe, mimarlık gibi birçok alanda ortak bir ideolojik çerçeveye oturtulamamış, aksine çoklu ve değişken okumalara zemin hazırlamıştır (Günenç, 2017, s. 231). Bu belirsizlik sadece kuramsal düzeyde değil, çağdaş bireyin anlam veremediği duygusal ve davranışsal karmaşalarında da gözlemlenir. Sanatsal üretimde ise kesin kurallardan uzak ve yargı içermeyen yapıtların ortaya çıkmasına zemin hazırlar (Temel, 2003, s. 126).

Nietzsche’nin “yaratıcı yıkıcılık” kavramı, postmodern düşünceyle doğrudan ilişkilidir. Ona göre yaşamın karmaşık ve kaotik doğası ancak estetikle anlamlandırılabilir. Eskiye yıkmadan yeniyi kurma arayışı, Nietzsche’nin temel sorularından biri olmuş; bu arayış günümüzde postmodern sanatın önemli çıkış noktalarından birine dönüşmüştür (Karabulut, 2010, s. 163).

Postmodern tiyatro, modernizmin mutlak doğrularına karşı çoğulculuk, kültürlerarasılık ve biçimsel çeşitliliği savunarak, yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Eklektik yapısıyla belirli bir estetik kurala dayanmak yerine, farklı biçimleri bir araya getiren bir yaklaşımla şekillenmiş; bu yönüyle parodi, ironi, pastiş ve çok anlamlılık gibi kavramları ön plana çıkarmıştır. Ancak bu anlayış, önceki avant-garde akımların sunduğu yenilikçi çizgiyi aşmak yerine, onlarla paralel bir zeminde gelişmiştir. Özellikle anlamın dilden bedene kayması ve Asya tiyatrosuna duyulan ilgi, bu paralelliklerin başında gelir (Karabulut, 2010, s. 196).

Tiyatro sahnesinde ise bu anlayış, klasik dramatik yapıların sorgulanması ve parçalanması şeklinde kendini gösterir. Postmodern tiyatrodaki yönetmenler, klasik metinlerin bütünlüğünü bozarak onları yeniden yapılandırır ve çağdaş anlamlarla donatır (Karabulut, 2010, s. 173). Postmodern yazarlar metinlerarasılığı sıklıkla kullanır. Tom Stoppard, *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* ve *Travestiler* adlı eserlerinde karakterlerini başka metinlerden ödünç alarak geçmişle günceli aynı sahnede buluşturur. Böylece tarih, sabit bir anlatı olmaktan çıkıp, bir olaylar havuzuna dönüşür. Yapıbozumcu yaklaşımla geçmiş yeniden

anlamlandırılmak yerine, yeniden oynanabilir hâle gelir (Güvenç, 2017, s. 235). Postmodern tiyatrodaki anlatı kronolojik değildir. Anlam, yapıdan çok seyirciyle kurulan ilişkide ortaya çıkar. Seyirci artık pasif bir izleyici değil, yorumlayıcı ve çoklu anlamları üreten bir katılımcıdır. Bu nedenle, postmodern oyunların değerlendirilmesinde yalnızca açıkça söylenenler değil, ima edilen ve söylenmeyen anlam katmanları da dikkate alınmalıdır (Temel, 2003, s. 127).

Stoppard'ın *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* adlı oyunu, Shakespeare'in *Hamlet* eserinde geri planda kalan iki karakteri merkeze alarak, postmodern anlatının önemli bir örneğini sunar. Oyun, klasik metni parçalayıp yeniden yapılandırırken; zaman, mekân ve anlam algısını sorgular. Stoppard, gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırları belirsizleştirirken, izleyiciyi düşünsel katılıma davet eder. Parodi, pastiş, kelime oyunları, ironi ve oyun içinde oyun teknikleri aracılığıyla bireyin amaçsızlığı, kimlik arayışı ve ölümle yüzleşmesi temalarını işler. Bu çaba, güncel bir dil kullanımıyla birleşerek izleyiciye çağdaş bir sorgulama alanı açar (Güvenç, 2017, s. 238–239).

SONUÇ

20. yüzyılın ilk yarısı, insanlık tarihinin tanık olduğu en sarsıcı iki küresel savaşa sahne olmuştur. Bu savaşlar yalnızca ulusların siyasi sınırlarını değil, bireysel düşünce biçimlerini, toplumsal yapıları ve kültürel üretim süreçlerini de derinlemesine etkilemiştir. Bu bağlamda tiyatro, söz konusu dönemde salt bir sanat formu olmanın ötesine geçerek; tarihsel tanıklığın aktarımı, düşünsel sorgulamanın sahnesi ve kolektif hafızanın yeniden inşası için önemli bir araç haline gelmiştir. Bu çalışma, İkinci Dünya Savaşı'nın öncesinde ve sonrasında tiyatro düşüncesinde yaşanan dönüşümleri tarihsel, toplumsal ve felsefi boyutlarıyla ele almakta; savaşın yol açtığı kırılma anları çerçevesinde tiyatronun estetik, işlevsel ve tematik evrimine ışık tutmayı amaçlamaktadır.

Savaş öncesi dönemde ortaya çıkan tiyatro akımları, insanlık tarihindeki toplumsal ve bireysel kırılmaları, varoluşsal sorgulamaları ve ruhsal çatışmaları yansıtmayı amaçlayan estetik arayışların ürünüdür. Bu akımlar, dönemin ruhunu sahneye taşıyarak bireyin yaşadığı içsel çatışmaları görünür kılmış; aynı zamanda tiyatro sanatına yeni anlatım biçimleri ve sahneleme teknikleri kazandırmıştır. Bu düşünsel ve sanatsal kırılmalar, kimi zaman yalnızca birer tohum olarak toprağa karışmış; ancak zamanla gelişerek sonraki dönemlerin belirleyici tiyatro yaklaşımlarına dönüşmüştür. Özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrasında sanatsal üretimde gözlemlenen biçimsel parçalanma ve deneysel arayışlar, İkinci Dünya Savaşı sonrasında şekillenecek yeni tiyatro anlayışlarının zeminini hazırlamıştır.

Savaş dönemlerinde, hem cephede hem de cephe gerisinde tiyatro aracılığıyla yürütülen propaganda faaliyetleri, sanatın yalnızca estetik bir uğraş olmadığını; aynı zamanda güçlü bir politik ve ideolojik araç olarak kullanılabildiğini açıkça ortaya koymuştur. Cephede gerçekleştirilen tiyatro gösterileri, askerlerin moralini yükseltme, dayanıklılığı artırma ve ideolojik bilinç aşılama yönelik bir işlev üstlenmiştir. Öte yandan, cephe gerisinde, şehir merkezlerinde ya da işgal altındaki banliyölerde sahnelenen savaş karşıtı ya da direniş temalı tiyatrolar, sanatın muhalif ve eleştirel yönünü temsil etmiş; seyircilerine yalnızca bir sanat eseri sunmakla kalmayıp, aynı zamanda direnç ve umut aşılamıştır.

Kurşunların ve bombaların gölgesinde gerçekleşen bu performanslar kadar, totaliter rejimlerin baskısı altında faaliyet göstermeye çalışan tiyatro toplulukları da yaşamlarını riske atarak sanatsal üretimlerini sürdürmüştür. Belirsizliğin hâkim olduğu toplama kamplarında ya da sürgün koşullarında, birçok sanatçı hem ruhsal olarak hayatta kalmak hem de içsel yaratma itkisine yanıt vermek amacıyla, son derece sınırlı imkânlarla rağmen bir araya gelerek küçük

tiyatro ekipleri kurmuş, oyunlar sahnelemeye çalışmıştır. Bu tür çabalar, sanatın yalnızca bir ifade biçimi değil, aynı zamanda insanın varoluşsal ihtiyaçlarından biri olduğunu ve en zorlayıcı koşullarda bile yaşama tutunma biçimi olarak ortaya çıkabildiğini göstermesi açısından dikkate değerdir.

II. Dünya Savaşı sonrasında ise tiyatro yalnızca biçimsel değil, işlevsel olarak da dönüşmüştür. Savaşın ardından yaşanan bireysel ve toplumsal travmalar, tiyatroyu yeni ifade biçimlerine yöneltmiş; sanatçılar, insanlık dramını sahneye taşımak için daha doğrudan, daha sarsıcı anlatım biçimleri geliştirmiştir. Bu bağlamda, Brecht'in öncülüğünü yaptığı epik tiyatro, izleyiciyi edilgen bir izleyici olmaktan çıkararak düşünsel bir özne haline getirmeyi hedeflemiş; Bertolt Brecht ve Erwin Piscator gibi tiyatro adamları, politik gerçekliği anlatmak için belge, fotoğraf, grafik gibi malzemelere sahnede yer vermiştir. Böylece tiyatro, duyguların değil, düşüncenin alanı olarak tanımlanmıştır.

Benzer şekilde, II. Dünya Savaşı sonrası dönemde gelişen Absürd Tiyatro, savaşın ardından bireyde oluşan anlam boşluğunu, iletişimsizlik hissini ve varoluşsal belirsizlikleri tiyatro diliyle görünür kılmayı amaçlamıştır. Samuel Beckett, Eugène Ionesco ve Harold Pinter gibi yazarların eserleri, geleneksel olay örgüsünü ve mantıksal sürekliliği reddederek, izleyiciyi yaşamın anlamsızlığına dair yüzleşmeye davet etmiştir. Absürd Tiyatro, sahne ile seyirci arasında kurduğu mesafeyi hem rahatsız edici hem de düşündürücü kılarak, klasik tiyatronun sınırlarını sorgulayan bir yapıya dönüşmüştür.

Belgesel tiyatro ise savaş sonrası dönemde yaşanan politik olayların, sosyal adaletsizliklerin ve insan hakları ihlallerinin sahneye taşınmasında etkili bir araç olmuştur. Gerçek belgeler, haberler ve tanıklıklardan oluşan metinler aracılığıyla tiyatro, hem bilgilendirici hem de toplumsal bilinç yaratıcı bir işlev kazanmıştır. Bu tiyatro türü, estetik olanla gerçek olanı bir araya getirerek seyircinin yalnızca izleyen değil, sorgulayan bir özne olmasını amaçlamıştır. Özellikle 1960'lar ve sonrasında yükselen politik farkındalıkla birlikte bu tür, birçok ülkede yaygınlık kazanmıştır.

Amerikan ve Avrupa tiyatrolarında gözlenen bu tematik ve biçimsel dönüşümler, savaşın yalnızca fiziksel değil, zihinsel ve kültürel etkilerinin de uzun vadeli olduğunu göstermektedir. Amerika'da Eugene O'Neill, Elmer Rice ve Maxwell Anderson gibi yazarlar, toplumsal çelişkileri dramatik biçimde işlerken; Avrupa'da Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Jean Genet gibi isimler, savaş sonrası insanın yalnızlığını, ahlaki ikilemlerini ve özgürlük arayışını sahneye taşımışlardır. Türkiyede ise İkinci Dünya Savaşı'nın dolaylı etkileri, yalnızca ekonomik ve siyasal değil, sanatsal üretimde de hissedilmiştir. Fiziki çatışmadan uzak kalınsa da savaşın yarattığı toplumsal baskılar ve dönüşümler, tiyatro sahnesinde sınıfsal gerilimler,

kimlik bunalımları ve kültürel çatışmalar olarak yansımıştır. Modernleşme ile geleneksel değerler arasındaki gerilim, savaş sonrası tiyatro eserlerinin merkezinde yer almış; tiyatro bu dönemde hem eleştirel hem de toplumsal bir yüzleşme alanına dönüşmüştür.

Sanat akımları, yalnızca estetik arayışların değil; aynı zamanda dönemin toplumsal olayları, siyasal gelişmeleri ve düşünsel atmosferinin bir yansıması olarak şekillenmiştir. Bu çalışma, tiyatronun savaş gibi tarihsel kırılmalar karşısında yalnızca biçimsel değil, öz itibarı ile de nasıl dönüşüme uğradığını ortaya koymuştur. Tiyatro, yalnızca estetik bir anlatım biçimi değil; aynı zamanda toplumsal belleğin korunduğu ve eleştirel düşüncenin görünür kılındığı önemli bir ifade alanıdır. Özellikle savaş gibi büyük ölçekli travmatik olaylar, birey ve toplum üzerindeki derin etkileriyle yalnızca siyasal ve ekonomik yapıları değil, düşünsel ve sanatsal alanları da köklü biçimde etkilemiştir. Bu bağlamda, savaş sonrası gelişen tiyatro anlayışı; yalnızca tarihsel bir okuma sunmakla kalmamış, aynı zamanda bireyin yalnızlığı, toplumun çözülmesi ve insanlığın anlam arayışı gibi temaları felsefi düzlemde sorgulayan güçlü bir sahneye dönüşmüştür.

KAYNAKÇA

- Aslan, Z. (2021, Nisan 20). Muhsin Ertuğrul'un uzaklaştırılmasıyla başlayan tartışmaların ve siyasetin gölgesinde "Devlet Tiyatrosu". Independent Türkçe. <https://www.indyturk.com/node/347556>
- Aydemir, B. (2003). Absürd tiyatro ve yapısal özellikleri. *Güzel Sanatlar*, (4), 12–28.
- Aygan, T. (2023). Yoksul tiyatro ve ötesi: Jerzy Grotowski'nin tiyatrosuna genel bir bakış. *Konservatoryum*, 10(2), 141–154.
- Balfour, M. (2001). *Theatre and war, 1933–1945: Performance in extremis*. Berghahn Books.
- Baş, E. (2013). Belgesel tiyatronun üç yüzü. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, (18).
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro tarihi*. Dost Kitabevi.
- Buttanrı, M. (2006). Türk edebiyatında tiyatro: Cumhuriyet devri. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4(8), 203–244.
- Candan, A. (2003). *Yirminci yüzyılda öncü tiyatro*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Catchen, G. (2004). Berliner Ensemble [Fotoğraf]. Penn State University Libraries. <https://www.flickr.com/photos/psulibscollections/5755966080> (Erişim tarihi: 10 Nisan 2025)
- Çetişli, İ. (2012). *Batı edebiyatında akımlar I*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Çetişli, İ. (2013). *Batı edebiyatında akımlar II*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- DISCO – Theatre Academy, Uniarts Helsinki. (t.y.). *Erwin Piscator – poliittisen teatterin kehittäjä*. <https://disco.teak.fi/valo/8-1-erwin-piscator-poliittisen-teatterin-kehittaja/>
- ENSA Memorial Appeal. (t.y.). *WW2 entertainment*. <https://ensamemorialappeal.co.uk/ww2-entertainment/> (Erişim tarihi: 10 Nisan 2025)
- Enson haber (2025). <https://www.ensonhaber.com/galeri/ii-dunya-savasi-londrasinin-hic-gorusmemis-fotograflari> (Erişim tarihi: 10 Nisan 2025)
- Ervasti, T. (t.y.). 8.1 Erwin Piscator: Poliittisen teatterin kehittäjä. Valaistuksen historiaa. [https://disco.teak.fi/valo/8-1-erwin-piscator-poliittisen-teatterin-kehittaja/:contentReference\[oaicite:19\]{index=19}](https://disco.teak.fi/valo/8-1-erwin-piscator-poliittisen-teatterin-kehittaja/:contentReference[oaicite:19]{index=19})
- Göker, C. (1982). *Fransa'da edebiyat akımları*. DTCF Yayınları.
- Gönenç, M. (2017). Tom Stoppard'ın *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* ve *Travestiler* oyunlarında postmodern söylem. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (37), 231–242.
- Grotowski Institute. (t.y.). The Constant Prince, 1965, [tps://grotowski.net/en/media/galleries/constant-prince-1965:contentReference\[oaicite:19\]{index=19}](https://grotowski.net/en/media/galleries/constant-prince-1965:contentReference[oaicite:19]{index=19})
- Grotowski Institute. (t.y.). Training at the Laboratory Theatre of 13 Rows, 1964. [https://grotowski.net/en/media/galleries/training-laboratory-theatre-13-rows-1964:contentReference\[oaicite:19\]{index=19}](https://grotowski.net/en/media/galleries/training-laboratory-theatre-13-rows-1964:contentReference[oaicite:19]{index=19})
- Hauser, A. (2021). *Sanatın toplumsal tarihi 3: Rokoko, klasisizm ve romantizm* (Çev. B. Çorakçı Dişbudak). Kırmızı Yayınları.
- Heinrich, A. (2007). *Entertainment, education, propaganda: Regional theatres in Germany and Britain between 1918 and 1945*. University of Hertfordshire Press.

- Hobsbawm, E. (1996). *Kısa 20. yüzyıl 1914–1991: Aşırıliklar çağı*. Hakkı Sarmal.
- Ideal Homes Project. (t.y.). WWII V1 rocket damage, Streatham Hill Theatre, Streatham Hill, 1944. University of Greenwich. <https://ideal-homes.gre.ac.uk/lambeth/lambeth-assets/galleries/streatham/rocket-damage.html> (Erişim tarihi: 10 Nisan 2025)
- IZI.TRAVEL. (t.y.). Moscow Art Theater building, Kamergersky Pereulok No. 3. <https://izi.travel/en/97ed-moscow-art-theater-building-kamergersky-pereulok-building-no-3/en> (Erişim tarihi: 10 Nisan 2025)
- Jarry, A. (2020, Temmuz). Kral Übü [Görsel]. Mimesis Dergi. <https://www.mimesis-dergi.org/2020/07/jarrynin-kral-ubu-ve-zehra-ipsiroglunun-pinokyo-kral-ubunun-ulkesinde-oyunlarindaki-ubu-kisilestirmeleri/> (Erişim tarihi: 10 Nisan 2025).
- Kadiroğlu, M. (2014). Savaş sonrası (1950–1960) İngiliz tiyatrosunda anti-kahraman (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kahil, A., & Palabıykoğlu, N. R. (2018). İkincil travmatik stres. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 10(1), 59–70. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/338594>
- Karabulut, T. (2010). *Modern tiyatronun analizi: Klasikten postmoderne oyun yazımı ve sahnelemedeki yönelişler* (Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Üniversitesi.
- Karabulut, T. (2014). *Modern tiyatro*. Mitos Boyut Yayıncılık.
- Kemiksiz, C. (2024). Varoluşçuluk, absürt tiyatro ve *Godot'yu Beklerken* oyununun varoluşçuluk açısından incelenmesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (38), 326–338. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1439631>
- Kuru, A. Ş. (2017). [Makale başlığı]. *Sanat Tarihi Dergisi*, (397), [sayfa aralığı].
- Millî Eğitim Bakanlığı. (t.y.). *İkinci Dünya Savaşı sürecinde Türkiye*. <https://ogmmateryal.eba.gov.tr/panel/upload/files/snu2oaicobr.pdf>
- Nutku, H. (2009). Günümüzde belgesel tiyatro anlayışının önemi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 27, 181–188.
- Nutku, Ö. (1972). *Dünya tiyatro tarihi: 19. yüzyıl sonundan günümüze kadar* (Cilt 2). Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Peter Brook. (1990). *Boş alan* (Çev. Ü. İnce). Afa Yayınları.
- Pignarre, R. (1991). *Tiyatro tarihi* (Çev. T. Okyay). İletişim Yayınları.
- Pinterest (ty.). Toller'in 1920'lerde yazdığı dışavurumcu oyun insan ve kitleler'den bir sahne <https://tr.pinterest.com/pin/509821620293709010/> (Erişim Tarihi: 10 Nisan 2025)
- Roberts, J. M. (2004). *The Penguin history of the twentieth century*. Penguin Books.
- Scene from the 1920s expressionistic play *Man and the Masses* by Toller [Fotoğraf]. (t.y.). *Pinterest*. <https://tr.pinterest.com/pin/509821620293709010/>
- Schnapp, J. T. (1996). *Staging fascism: 18 BL and the theater*. Stanford University Press.
- Semercioğlu, B. (2020). Tarihsel gelişim sürecinde tiyatronun işlevi ve yöntemi. *Görünüm: Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (8), 27–38.
- Serbestiyet (2022, Haziran 3). Cumhuriyet tarihinde enflasyonun daha hızlı arttığı tek bir dönem var: 2. Dünya Savaşı. <https://serbestiyet.com/haberler/cumhuriyet-tarihinde-enflasyonun-daha-hizli-arttigi-tek-bir-donem-var-2-dunya-savasi-93607/>
- Siegel, J. (2021, May 18). Book review: *Broadway goes to war — American theater during World War II*. *Arts Fuse*. <https://artsfuse.org/230647/book-review-broadway-goes-to-war-american-theater-during-world-war-ii/>

- Şener, S. (2006). Dünden bugüne tiyatro düşüncesi. Dost Kitabevi Yayınları.
- Şener, S. (2018). *Oyunlar ve gerçekler*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Şener, S. (2020). *Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Taner, H., And, M., & Nutku, O. (1966). *Tiyatro terimleri sözlüğü*. Ankara Üniversitesi Basımevi.
- The Digital Collections of the National WWII Museum. (2024). *Damaged façade of the Alhambra Theater in Berlin, Germany – Winter 1945–46*. <https://www.ww2online.org/image/damaged-facade-alhambra-theater-berlin-germany-winter-194546>
- Turani, A. (1975). Sanat Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Toplum Yayınları.
- Turani, A. (2010). *Dünya sanat tarihi*. Remzi Kitabevi.
- Ünal, H. A. (2004). Yirminci yüzyıl sonunda tiyatrodaki arayışlar: Postmodern tiyatro (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Varlı, G. (2010). *Üçüncü tiyatro ve Türkiye’de kadın tiyatroları* (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı.
- Wiles, D., & Dymkowski, C. (2019). Tiyatro Tarihi (S. Sertabiboğlu, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Yad Vashem (t.y.). The Eternal Jew Adlı Oyunun Vilna Gettosu’ndaki Sahnelenişinden Bir Kare, <https://www.yadvashem.org/vilna/during/ghetto-daily-life/theatre.html>
- Yılmaz, S. (2022). *Ekspresyonist tiyatro: Ekspresyonizm sanat akımının tiyatro sanatına etkisinin oyun yazımı ve sahneleme özellikleri bağlamında incelenmesi*. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı.

ÖZGEÇMİŞ

Ortaöğretimini Türk Yurdu Koleji Anadolu Lisesi'nde tamamladıktan sonra, 2016 yılında Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Oyunculuk Anasanat Dalı'na başlamış ve 2020 yılında mezun olmuştur. Eğitim süreci boyunca şan, eskrim, dans, binicilik gibi alanlarda uygulamalı dersler almış; fiziksel tiyatro, hareket ve oyunculuk üzerine çeşitli ulusal ve uluslararası atölyelere katılmıştır.

2013–2015 yılları arasında Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sözleşmeli oyuncu olarak görev almış; daha sonra Diyarbakır ve Erzurum Devlet Tiyatroları bünyesinde çeşitli projelerde yer almıştır. 2019 yılında Gençlik ve Spor Bakanlığı tarafından yürütülen Değerli Zamanlar projesinde drama eğitmeni olarak çalışmıştır.

