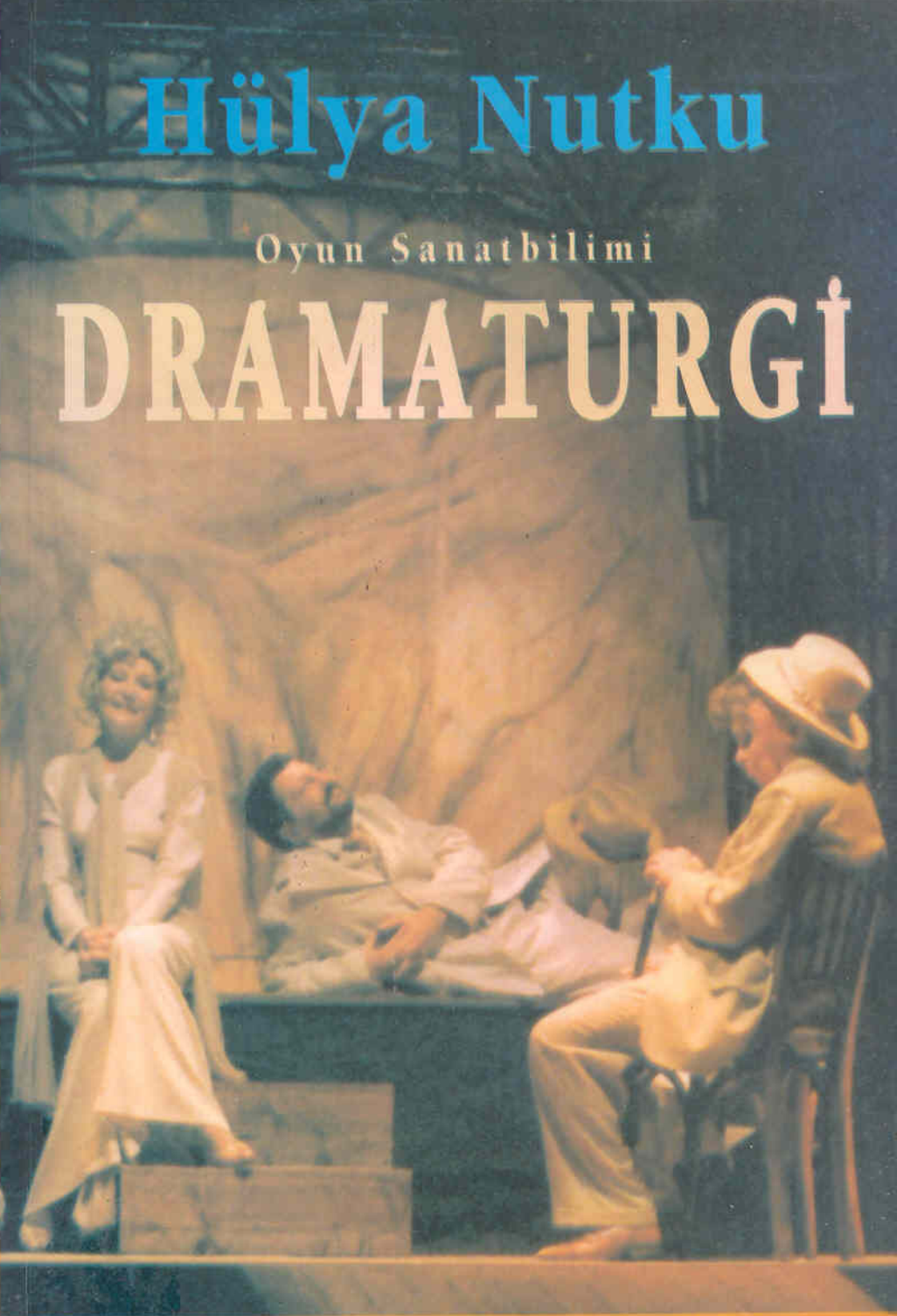
Hülya Nutku

Oyun Sanatbilimi

DRAMATURGİ



Mitos&Boyut Yayınları • TİYATRO/ KÜLTÜR DİZİSİ 44

HÜLYA NUTKU / DRAMATURGİ

Hülya Nutku / Dramaturgi

TİYATRO/KÜLTÜR DİZİSİ • 44

Baskı, cilt: Ceren Ofset, Aksaray-İst.; Tel. 212. 621 79 83-4

1. Baskı: Kasım 2001

ISBN 975-8648-00-9
Mitos&Boyut Yayınları
TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti.
Ağa Çırağı Sok. 7/2, Gümüşsuyu/ 80090 İstanbul
Tel. 212. 249 87 37-38; Faks. 212. 249 02 18
E-mail: mitosboyut@hotmail.com

MİTOS&BOYUT Yayınları • TİYATRO/KÜLTÜR DİZİSİ . 44

HÜLYA NUTKU

Oyun Sanatbilimi

DRAMATURGİ

Mitos
BOYUT

İÇİNDEKİLER

Önsöz..., 9
Giriş..., 13

I.

DRAMATURGI ÖNCESI METNE YAKLAŞIM,
LESSING'DE DRAMATURGI KAVRAMI
ve YÖNETMENLERLE ORTAYA ÇIKAN SAHNELEME ANLAYIŞININ
GETIRDIĞI DRAMATURGI

• Yazar ve metnin önemi: Dramaturgi kavramı yerleşmeden önce metne (Dramaturgi Üzerine Arayışlar)...30

• Lessing'le ortaya çıkan dramaturgi kavramı ve metin çözümlemenin önemi (Tiyatroda kuramsal dramaturginin yeri)... 37

• Yönetmen ağırlıklı 20. yüzyıl tiyatrosu ve sahnelemenin dramaturgisi (Tiyatroda uygulamalı dramaturginin yeri)...45

• Brecht'le başlayan dramaturginin tiyatroda yeni arayışların yolunu açması (uygulamadan kuram oluşturmanın dramaturgisi)...61

II.

ÇAĞDAŞ TIYATRODA UZMANLAŞMA, TIYATROYU OLUŞTURAN ÖGELER,
DRAMATURGUN VE DRAMATURGININ ÖNEMI VE ÇALIŞMA ALANLARI

1- **Dramaturginin Sınırları ve Dramaturgun İşlevi, Görevleri**...76
   A- Dramaturgi Kavramı ve Sınırları Üzerine...77
   B- Dramaturgi Kavramı, Dramaturgun İşlevi ve Görevleri...80
2- **Çağdaş Tiyatroda Uzmanlık Alanları İçinde Dramaturg ve Dramaturgi**...90
   A- Klasikler Üzerine Söyleşi...90
   B- Bizim Tiyatromuz...93
   C- Batıda Dramaturgi ve Uyumsuzluğun Dramaturgisi...96
   Ç- Sanatta Değerlendirme...100
   D- Gerçekliğin Ele Alınışı...102
   E- Bizde ve Genelde Değerlendirmenin Sonuçları...105
   F- Postmodernist Eğilimlerin Getirdikleri...106
3- **Yorumlama, Tartışma, Düşünsellik ve Çözümleme Becerisi**...111
   A- Düşünsel Birikim ve Eleştirel Bakış...112
   B- Çağının Tanığı Olabilmek ve Günümüzün Temaları...115
   C- Sanatta ve Yaşamda "Gündelik" Olma Tehlikesi...116

III

Dramaturgun ve Dramaturginin Tiyatromuzdaki Yeri ve Önemi Üzerine Genel Bir Tartışma ve Arayış Yolları

1- **Dramaturg Tiyatronun Neresinde**...120
A- Günümüzü Tehdit Eden Bir Özellik: Aklın Karışıklığı...127
B - Bir Başka Tehdit: Gelenek mi? Denemek mi...129
C- Nasıl Okumalıyız...135
Ç - Eğitimin Önemi...141
2- **Dramaturgi Üzerine Genel Bir Tartışma ve Arayış Yolları**...147
A - Dramaturgi Üzerine Yapılan Söyleşilere Konu Olan Görüşler...147
B - Dramaturgi Konusunu İrdeleyen İki Kaynak Yapıt...154

IV

Türk Tiyatrosu'nda Dramaturginin Gelişimi-Tartışmalar-Genel Görüşler ve İnceleme Önerileri

1- **Genel ve Tarihsel Gelişim**...172
A- Tarihsel Gelişime Bağlı Olarak Yapılanma Sorunları...173
B - Gelişimin Işığında Tartışmalar...175
C - Başdramaturgluğun ve Dramaturgların Çalışma Biçimi-Yöntemi ve Dramaturgi Raporları...184
Ç - Dramaturjik Yaklaşım İçin Kimi Öneriler...187
D - Soralım-Arayalım-Araştıralım-Tartışalım-Önerelim: Hareket, Dilin Dansı İse Aniden Durunca Ortaya Çıkan Resim İlişkiyi Vermeye Yetiyor mu...200
E - Alternatiflerin Tükenmesi : Ne Yapmalıyız...204

V

Dramaturgide İnceleme Yöntemleri ve Bir Model Olarak Anton Çekhov ve Vanya Dayı

1- **Dramaturjik Çözümlemeyi Öğrenmenin Yolu Klasikleşmiş Metinleri ve Büyük Yazarları Öğrenme Çabasından Geçer**...207
2- **Yazar Çağının Aynasıdır ve Yansıttığı Çağın Tarihidir**...210
A- Rus Tiyatrosunun Karakter Yaratma ve Şiirsel Atmosfer Ustası: Anton Çekhov...210

a- Genel Bir Panorama...213
b- Yazara ve Oyunlarına İlişkin Bilgi...214
c- Anton Çekhov'un Anlatım Biçimi ve Görüşler...216
ç- Çekhov Sahnelemeye Yönelik Stanislavski'nin Görüşlerin...217
d- Sonuca Yönelik Çıkarsamalar...219
e- Genel Değerlendirme...221
3- Çekhov'un Oyunlarına İlişkin Genel Bilgi...222
A- Sonuna Kadar Verilemeyen Bir Mücadelenin İnsanı: *İvanov*...222
B - Sanat - Aşk ve Geleneğin Simgesi: *Martı*...224
C - Büyük Kente Özlemin Oyunu : *Üç Kız Kardeş*...226
Ç - Aristokrasinin Yerini Alan Burjuvazinin Oyunu: *Vişne Bahçesi*...227

4 - Çekhov'un *Vanya Dayı* Adlı Oyununa Dramaturjik Bir Yaklaşım Modeli...231
A- Yazara ve Oyuna İlişkin Dramaturjik Veriler...241
B - Dramaturjik Verilerin Uygulamaya Yönlendirilmesi...245

Sonuç...246
Kaynakça...251

ÖNSÖZ

Sanat eseri, içeriği ve ona biçim veren yanı ile yaratıcısının kattıklarının bir sentezidir. **Roland Barthes**, "Kurgu her türlü yaratının ta kendisidir," der. Bu anlamda kurgulamada bir yaratı sözkonusudur. Sanatın varoluşundan bu yana "kopya", "taklit", "olanı vermek", "resmetmek" gibi kimi kavramlar yoluyla tartışma konusu edildiği kadar, sanatın verilmek istenenin ta kendisi değil de yeniden yorumlama ve bu yorumun nasıl yansıtıldığının oluşturduğu bir araştırma alanı olduğuna da tanık oluyoruz. Belki de gerçekci anlayışın bire bir sunma önyargısına karşılık, karşı gerçekcilerin ortaya çıkışıyla birlikte modern, özellikle de modern sonrası gelişimde Barthes'ın da değindiği "kurgulama" önem kazanmıştır. Burada Aristoteles'in, "Sanatın olanı değil, olması gerekeni vermesi" konusundaki uyarısının temelinde de sanatın, sanatçının katkısıyla vardığı nokta önemlidir.

Özellikle tiyatro sanatı, taşıdığı tarihsel ve evrensel öz itibariyle önemli bir tartışma alanıdır. Çünkü tiyatro sanatı resim, heykel, mimari, çini, seramik, fotoğraf vb. gibi dondurulmuş bir güzelliğin ürünü değil, yeniden ele alınma şansı olan ama bunu yaparken de tazeliğini, güncelliğini, gereksinimlere yanıt verme özelliğini yitirmeden sunulması gereken bir sanattır. Bu yüzden de, bu sanat dalı okuma, inceleme, araştırma alışkanlığı olan, çağını yakalama becerisi taşıyan yaratıcı insan malzemesine gereksinim duyar ya da başka bir deyişle yaratıcı insanla var olur ve/ya da yaşamını sürdürür.

İşte bu noktada çağdaş tiyatroda dramaturga duyulan gereksinim yüzyılların sanatı olan tiyatronun böyle bir bilgi, görgü ve birikimin sanatı oluşundandır. Çağdaş dramaturg ise, modern tiyatronun başlangıcında yer alan yönetmenin yazın alanını sahneye taşımadaki ustalığının, sahneleme eylemindeki ulaştığı noktanın sonucunda ortaya çıkmıştır diyebiliriz. Tiyatro radikal bir değişim içine girdiğinde, "başka" bir tiyatro yapma ihtiyacı duyulduğunda ortaya çıkan farklılaşma isteği dramaturgi ve dramaturg tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Bu tiyatronun asırlar boyunca beraberinde getirdiği tartışma ve düşün alanının zenginleşmesinin bir sonucudur.

Bu incelememizde dramaturg ve dramaturgi kavramlarını açımlamanın yanı sıra oyunla oyun oynayabilme ustalığı, oyunun (metnin) sahneye taşınmasındaki işin incelikleri ve dramaturjik çözümle-

menin keyfini tatmak, bu işi sevdirmek amacı hedeflenmiştir. Çünkü **Shakespeare** uzmanlarının da dediği gibi, "Dünyayı bir metin olarak algılamak" kadar " her metni bir dünya olarak" algılamak gerekir. Her metin **Sam Shepard**'ın da üzerine basarak durduğu gibi yazarın " içsel kitaplığının" bir ürünüdür, bu nedenle bir dünyadır. Bu da, başta da söylediğimiz gibi, öz- biçim ilişkisinde sanatçının yaratılana katkısıyla eşdeğerdir. Önemli olan yaratılanın (yapıtın) bugünün değer ölçütleri içinde varabileceği en son basamağı aramaktır. Bu son basamak metnin değerini, yönetmenin sunumu, oyuncunun yaratıcılığı ile noktalayabilmektir. Dramaturg metnin avukatlığını üstlenmede, başka bir deyişle oyunun rotasını çizmedeki şaşmaz inceliğini bu noktada gösterebilmelidir. Dramaturg, tıpkı hassas bir saat tamircisi gibi, hem zamanı yakalayacak hem de onun çalışmasındaki ritmi duyumsayacaktır. Dramaturga bu ustalığı kazandıracak özellikleri vermeden önce, oyun sanatı alanı olan dramaturginin çerçevesini çizmek gerekir.

Oynanmak için seçilen bir metni önce anlamaya sonra yorumlamaya yönelik bir çalışma alanı olan dramaturgi, metnin çözümlenmesine daha sonra da elde edilen verilerin araştırılmasına yöneliktir. Yaratıcılığa uygun bir düşünme ve tartışma ortamında sağlıklı sonuçlar elde edilir. Oyunun bütünlüğünü bozmadan, yoruma dayanan gerekçeler aranır. Araştırma, yeniden oluşturma, yorumlama, koletivizmi ortak bir paylaşım sürecine dönüştürme aşamalarını içerir. Kavramların metin içinde gizlenmiş örtülerinden arındırılıp oyuna egemen olan gerçekleri yazıdan, sahneye, kısacası teoriden pratik alana taşımadır.

Dramaturgi en yalın tanımıyla düşünceyi eyleme geçirme becerisidir. Bu anlamda da, "Bilimsel bir işlem midir, yoksa yaratıcı yana mı hizmet eder?" sorusu akla gelir. Bunun yanıtı her ikisi de olabilir/dir. Oyun sanatı uzmanı olan dramaturg, metni çözümlemede bilimsel, düşünsel boyutu olan araştırıcı kimliğini ortaya koyar, ama öte yandan da bilir ki, tüm eylem süreci yaratıcı yöne hizmet etmektedir. Bu, tiyatronun düzeyini yükselttiği gibi, repertuvar içinde yer alan oyunların tutarlı bir mantık ve buna dayanan bir estetik içinde sunulmasını da sağlar.

Yaratıcılık geliştirilmesi gereken bir boyut taşımalı ve bu tiyatroda deneme, araştırma, yapımı (prodüksiyon) geliştiren düşünce ve yeniye açık olanla gerçekleştirilmelidir. Dramaturgi de bu anlamda

tiyatroda var olagelen metinlerin, oyunla oyun oynamayı ilke edinmiş dramaturg tarafından yeniden yeniden keşfedilmesi işlemidir. Öncelikle metni yaşayan bir bütün olarak düşünmek sonra bu organizmanın yorum yoluyla hayat kazanıp, eyleme aksiyona dökülmesi ve tiyatronun yaratıcı yanına hizmet etmesi temel amaçtır.

Yönetmen, yaratıcılığa yönelik rejisini gerçekleştirmeden önce dramaturgun verilerinin dışında bir yoruma yönelecekse bunun gerekçelerini dramaturguyla tartışmalıdır. Sisteme yönelik gösterge dizgesi, görevci sahnelerin saptanmasıyla yeniden düzenlenebilir. Artık o noktada dramaturgun işlemi planın dışına çıkılıp çıkılmadığını izlemek olacaktır.

Dramaturgluk geniş bir kültür eğitimi gerektirir. Tarih, edebiyat tarihi, toplumbilim, estetik, dil, psikoloji, felsefe vb. konularda, sosyal bilimler alanında birikime sahip olmalıdır. Çünkü o seçenekler sunabilecek esnekliği taşımalı, üstelik bu seçenekleri karşı tarafa ikna ederek gerçekleştirmelidir. Karşıdan gelebilecek farklı düşünceleri anında kavrama yeteneği ile saptanan gösterge dizgesi içine oturtabilmelidir. Yaratıcılığın yönetmene ait olduğu bir çalışmada dramaturgun onun kadar yaratıcı olmasının yerine saptanan rotanın dışına çıkılmasını engelleyen bir fren vazifesi görmesi önemsenmelidir.

İnceleme, değerlendirme, çözümleme, onun sonuca yönelen basamaklarını oluşturur. Bu nedenle de eleştirel bir bakış açısı da kazanmış olmalıdır. Ekibin böyle bir dinamoya da ihtiyacı vardır.

İlk adım, "Bu nasıl bir metin?" sorusuyla başlar sonra, "Bu metin sahneye nasıl taşınmalı?" sorusunun yanıtını aramakla sonlanmalıdır. **Ayşegül Yüksel** bu çalışmanın önce yapısalcı açıdan (metin üzerinde) sonra göstergebilimsel olarak (sahne metni üzerinde) olmak üzere iki aşamada gerçekleştiğini belirtiyor.

Sahne üzerindeki vurguların tartışılması, dünya görüşünün yansıtılması çabasında olan ve sonuçta oyundan haz duyan, oyunun işçiliğini üstlenen adamdır: Dramaturg... Ülkemizde adı 30-40 yıl önce konulan, ama kim olduğu halen sorgulanan dramaturg ve onun icra alanı olan dramaturginin ne olduğunu arama isteminin sonucudur bu kitap...

Ankara Gim yayınları tarafından 1960 da basılan *Tiyatro ve Yazar* adlı kitabında bundan 40 yıl kadar önce dramaturgun önemine değinen tiyatro adamı **Özdemir Nutku**, öğrencilik yıllarımda dramaturgi ve proseminer dersleriyle bizleri besleyen hocalarım **Sevda Şener**

ve **Sevinç Sokullu** ve eleştirileriyle zengin bir bakış açısı kazandıran **Ayşegül Yüksel**'e tiyatromuz adına teşekkür borçluyum. Ayrıca dramaturgi üzerine yaptıkları incelemelerle katkıda bulunan *Tiyatroda Düşünsellik (Dramaturgiye Giriş)* yapıtının yazarı **Zehra İpşiroğlu** ile *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*'nin yazarı **Esen Çamurdan**'a, "Çağdaş Tiyatroda Dramaturgi ve Türk Tiyatrosu'nda Dramaturgi Sorunu" başlıklı yüksek lisans tezi hazırlamış olan ve öğrencim olduğu için gurur duyduğum, meslektaşım **Özlem Turan Belkıs**'a, yine öğrencim ve meslekdaşım olan Doç. Dr. **Semih Çelenk**'e, dramaturg ve yazar **Haluk Işık**'a bu konudaki görüş ve çalışmaları nedeniyle, ayrıca ülkemizde tiyatroya yalnızca oyun basarak değil, bu konudaki araştırmaları da yayınlayarak hizmet veren değerli yayıncı T. Yılmaz Öğüt'e de teşekkür borçluyum.

İnceleme modelleri konusundaki katkıları azımsanmayacak "Dramaturjik Çözümleme" dersi öğrencilerime başta **Müşerref Öztürk** ve **İbrahim Altıok**'a sonsuz teşekkürlerimi sunmak istiyorum.

Hülya Nutku
2001, Lefkoşa-KKTC

GİRİŞ

Hızla değişen dünyamızda gelişen bilim ve teknoloji değişimi getirdiği kadar yarattığı kimi olumsuzlukları da beraberinde getirmiştir. Bu gelişim ve değişim doğal olarak sanatı da etkilemiştir. Sonuçta sanat da ister istemez kimi olumsuz gelişmelerden payını almış gözüküyor. Bu yüzden yepyeni bir yüzyılın henüz başlangıcında olan bizler için sanat olgusu, içi boşaltılan kavramlar, yok edilen düşünsel yaşam ve iletişimsizlik sorunları nedeniyle hak ettiği saygınlığı kazanması için yeniden düzenlenme gereksinimi içindedir. Özellikle de tiyatro sanatı yaratılan olumsuz ortamın getirdiği durağanlıktan silkelenmek zorundadır. Son tahlilde insanlığı yönlendiren, bilinçlendiren en etkin sanat dallarının yerini video, televizyon, bilgisayar, internet gibi bilgilenme ve seyirlik amaçlı teknolojinin almış olması düşündürücüdür. Evlerinde televizyon kanalları arasında zaplayarak gezen, internet yoluyla haberleşip, söyleşen, bilgiye kısa yoldan ulaşan insanoğlu, teknolojinin bu süper güçlerine teslim olmuş gözükmektedir. Bu da yüzyılların sanatı olan tiyatrodan ve diğer sanat dallarından giderek uzaklaşan ve seyirci olma ya da katılımcı olma hazzından uzak kalan otistik bireyler yaratmıştır.

Bu noktada sorulacak soru, tiyatro sanatının ne kadar etkili bir sanat olup olmadığından daha çok, sanatın uzağında kalan çoğunluğun ne kadar sağlıklı bireyler olup olmadığıdır. Ne yapılabilir? Nasıl yapmalıyız? Bunun yanıtı sanatla uğraşanların görevi; ama asıl yanıtlanması gereken önemli sorulardan biri gelişen teknolojinin hayranlık uyandıran manzarası karşısında, gündelik sorunlarını çözmekten aciz bireyin durumu ne olacaktır? Ne olmalıdır? Birey hayattan koparılmış, kendi küçük dünyası olan evinden, dünyaya açılmayı başarırken, kendine yönelik küçük sorunları çözememenin de acısını tekil olarak yaşamaktadır. Bu bireylerden oluşan otistik bir toplum panoramasıyla da karşı karşıyayız.

Kavramlar bozuk para gibi harcanıp tüketilirken (politikacıların "rol kesme", "tiyatro yapma" diye tiyatro sanatını aşağılamaya çalıştığı bu ortamda), sahne-seyirci ikilisi de bu iletişimsizlik ve kopukluktan payını almıştır. Oysa yüzyıllardır bu ikili, hiçbir sanat dalında olmayan karşılıklı etkileme, değiştirme ve dönüştürmeye yönelik dinamik bir ilişki ağı oluşturmuştur ve bu da doğal olarak yönetici erki

elinde bulunduranları ürkütmüştür. Tiyatroda yoğun ve ortak yaşama yönelik oyuncu-seyirci-mekân bağı, bu sanatın en verimli dönemlerini kapsamaktadır. Toplumsal koşulların yarattığı çelişkilerin sonucunda içine kapanma eğilimi gösteren bu sanat, giderek dördüncü duvarın da etkisiyle çerçeve sahneye hapsolarak, bugünkü kopukluğa yönelik tehlikenin sinyallerini 17. yüzyıl sonundan itibaren vermeye başlamıştır. "Uygun dekor, uygun karakterler ve dramatik aksiyonun sergilenmesiyle yetinen öykü canlandırma tiyatrosu bugünün seyircisinin isteklerine ne denli yanıt vermektedir?" sorusunun yanıtı geçtiğimiz yüzyılda aranmaya başlamıştır.

Yönetmenlikten Dramaturgiye

20. yüzyılın yönetmenliğin ağırlık kazandığı bir yüzyıl olması, dünya tiyatrosuna damgasını vuran tiyatro adamlarının sahne-seyirci bağını kurmadaki çabaları ile olumlu girişimlerin ve yeni arayışların işaretlerini taşıdığını biliyoruz. Belki de "Her yer tiyatrodur" sloganı, teatral mekân oluşturabilecek alanları yaşamla bütünleştirme de en önemli girişimdir. Bu aşamalar, içinde bulunduğumuz 21. yüzyılda oyun alanının, oyuncu ve oyun ilişkisinin ve seyirciyle bütünleşmenin sağlanması için yeniden tanımlanmasına neden olacaktır. Artık teatral bütünlük taşıyan, her oyun için değişik niteliğe bürünme şansı taşıyan, dramaturjik açıdan oyun-seyirci bağına özerklik ve özgürlük kazandıran yapılanmalara gidilmektedir. Aynı şekilde tiyatroda mekân, oyuncu, seyirci ilişkisi kadar, içeriğin de bu sanata saygınlık kazandırma konusunda gündeme getirildiği bir yüzyılda tiyatro sanatı konularını gözden geçirme gereksinimi duymaktadır. Yeniden ele almanın getirdiği dinamizm tiyatronun tüm ögelerini kapsamak ve tiyatronun düşünsel boyutunun, içi boşaltılmış kavramlardan arındırılarak soylu ve arı yapısına kavuşmasını da sağlayacaktır. Gelinen noktada öncelikle kafalardaki duvarların kalkması, seyircinin istekleri ve/veya seyirciye yönelik düşünen kafaların yol göstericiliği zorunlu hale gelmiştir. Bu nedenle de diyebiliriz ki, yüzyılımızda bu tartışmalar dramaturjik yaklaşımların ön plana çıkmasına ve dramaturginin devingen yanıyla yönlendirici olabileceğine ilişkin kanının ağırlık kazanmasına neden olmuştur.

Bugün tiyatronun altın çağını yaşamadığını biliyoruz ama bu sanatın az da olsa seyircisi var. Neden tiyatroya geliyor bu insanlar? Çünkü bu insanların farklı beklentileri var. Oyunla kaynaşarak insa-

noğlunun varoluşunun kökeninde yer alan oynayan insan (*homo ludens*), eyleme tanıklık eden, aktif katılan, çalışan insan (*homo faber*) değişen ve değiştiren, düşünen insan (*homo sapiens*) yanını doyurmaya geldiği bir gerçektir. Bu insanlar yüzyıllardır süregelen seyirci-oyuncu ilişkisinin getirdiği nicelik ve nitelik açısından zenginleşme arzusuyla tiyatroya geliyor. "Oyun" kavramı insanoğlunun naturasında var ama günümüz koşturmacası içinde bu kavram ikinci plana atılmış. Sanırım, bunun eksikliği yüzünden şiddetin egemenliğinin yaşandığı koşullarda sanattan yana insanlar olarak bu eksikliğin eziciliğini hissediyoruz. Dramaturgi bu noktada belki tiyatroda en önemli birim olarak değil, ama sözünü ettiğimiz gereksinimler nedeniyle vazgeçilmez bir birim olma önceliği taşıyor.

Geçmişte insanlar yaşadıkları olayların tanımlanması, karşıt ya da eşdeğer duygularının ifade edilmesi, yaşadıklarının yorumlanışını ya da yaşamın bir kesitine tanıklık etme ihtiyacıyla tiyatroya gidiyordu. Günümüzde bundan da öte bir arayışın, birikimin getirdiği bir denemenin güzelliğini yaşamak, toplumsal yoğunluk ve tarihsel bir derinlik taşıyan ve giderek küçülen dünyanın açmazlarına tanıklık etmenin ihtiyacını duymaktadır. Bugünün tiyatrosu bu yüzden çizgisel gelişimiyle tekil, derinlemesine işlenişiyle de çoğulcu bir dünyaya hizmet etmektedir. Bir yandan klasik akışın diğer yandan postmodern bir çeşitliliğin tiyatro sanatını süslediğini görmekteyiz. Bu da dramaturjik inceleme yönteminin boyutlarını genişletmektedir.

Tiyatro sanatı seyircisinden emek, zahmet, gayret ve çaba bekliyor. Nedir bu çaba? Oyun belli bir zamanda ve belli bir mekânda oynanıyor. Öncelikle buraya gelinmesi ve bu emeğin karşılığında belli bir ücret ödenmesi ve o mekânda, o saatte hazır bulunulması gerekiyor. Doğal olarak bu zahmete katlanan seyirciyi o mekâna çeken bir şeyler olması şart... Onu tiyatroya çeken bu gösterinin özellikleri nedir? Her gösteri bir yaratım sürecidir, tekrarı olamaz. Kendi içinde sürekli ve özerktir ama icra edildiği anda da o an içindir ve yinelenmesi mümkün değildir. Tiyatro sanatı bu özelliği nedeniyle özgündür. Sahnedeki uygulama izleyende çatışma yaratır, onu sürükler, tanıklık ettirir, değiştirir, etkiler ve düşündürür. Üstelik, bu etki bire bir ortaklaşa yaşanır ve paylaşılır. Yaratılan atmosfer dolaysız bir ilişkiyi getirir, aracısız ulaşır, bu yüzden de seyirci olmadan tiyatro olmaz. Öyleyse, seyirciler ve oyuncu-oyunun getirdiği teatral bütünlüğün ayrıcalığı dramaturginin de bir avantajıdır. Nedir bu avantaj? Göste-

rinin açık yapıya kavuşarak, çok seslilik taşıyan bir sona ulaşması, paylaşmanın güzelliği, tepki ve alışveriş ayrıcalığı... Tiyatronun bir başka ayrıcalığı da, anında ve yerinde kazandırdığı 'yaşam deneyimi'dir. Bir başka deyişle "en büyük sanat olan yaşam sanatı" na olan katkısıdır.

20. yüzyılda bu örgütlü sunumun mimarı yani gösterinin ikinci yazarı ve yaratıcısı konumunda olan yönetmen ağırlıklı tiyatro, sahneye ilişkin (oyun, oyuncu, ses, ışık, kostüm., dekor. efekt. müzik. mizansen vb...) ögelerin, uzmanlaşmanın getirdiği dinamik ve kesintisiz bir olguya dönüştürülebilmesi için, kendi içinde çatışmalı bir çokanlamlılığa dönüşme ihtiyacı duydu. Bu da yönetmenin sınırsız sorumluluğunu zorlayan bir noktaya getirmiştir tiyatroyu... Her bir seyirci kadar, sahnede yer alan her bir oyuncu da teatral gösterinin ürettiği çok anlamlılıktan birinci derecede sorumlu olmaya başlamıştır. Bu o rolün dramaturjisi kadar, prodüksiyonun dramaturjisinden sorumlu olmayı beraberinde getirir. Dolayısıyla tiyatro hem her bir birimin başarısı kadar bütünü oluşturan kollektif yapının da başarısını birlikte düşünme zorunluluğu getirmiştir. Denklemi çözme ya da formülü oluşturma işleminin tek sorumlu olan yönetmende kalması yerine ortak yapımın elemanlarının işbirliğinin ağırlık kazanmasına neden olmuştur. Böylece dramaturgun da işlevi kendiliğinden yerini bulmuştur. Ekip ve ekibin sorumlularından biri olmayı başarabilmek...

Yaratıcılığa Yönelik Çalışmaların Önemi

Gectiğimiz yüzyılda dramaturgi salt metne yönelik bir işlem olmaktan çıkıp işlevsel olarak sahne üstü öncesi işlemi kadar sahne üzerine de taşındı. Yaratıcı çalışma sürecine katkıda bulunma özelliği kazandı. Tiyatroda metnin kalıcı, yinelenebilen ve canlandırmaya yönelik bir öykü taşıyor olması ile bunun gösteriye dönüşmesi yani hareketi görüntüye, görüntüyü harekete dönüştürme özelliği, metinden gösteriye gidişte yaratılan çatışma, tartışılır oldu. İşte bu çatışma, tiyatronun özünü oluşturan yanın yeniden öne çıkarılma çabasıdır. Metni bir sıçrama tahtası olarak kabul eden bu görüş, metnin içerdiği temalardan varılabilecek çıkarımların derinliğini ve zenginliğini dramaturgi yoluyla arar oldu ve bu çözümleme ustalığı bilinçli tiyatro izleyicisinin de zihninde yeni ufuklar açabilecek bir eyleme dö-

nüştü. Yazarın bakış açısı, dünya görüşü kadar, olayların günümüzde ne hal aldığı, nasıl değerlendirilmesi gerektiği de tartışılır ve sorgulanır oldu.

Batı tiyatro geleneğinde yakın zamana kadar egemen olan metnin önplanda oluşu geleneği, belki kimi popüler tiyatro örneklerinde olduğu gibi gösteri (show) öne çıksa da, geçtiğimiz yüzyıla değin ağırlığını fazlasıyla hissettirmiştir. Metin ve uygulamada varılan denge konusu tiyatroda kimi güncel tartışmaların da odak noktasını oluşturmuştur. Bu da tiyatroda gerçek teatralliğin ne olduğu sorusuna yanıt aramada yol göserici olmuştur. Bugün varılan nokta, tiyatroyu oluşturan tüm ögelerin teatral yapıyı oluşturmadaki etkileri üzerine düşünmemizi sağlamıştır. Günümüz tiyatrosu, kendisini teatral göstergeler ve bunları anlamlandıran işaretler üzerine kurmaktadır. Adeta kodlamaların tiyatrosudur. Anlatmak yerine göstermeyi amaçlayan bir yöneliş egemen olmuştur.

19. yy sonu 20. yy başında ortaya çıkan yönetmen, modern tiyatroda gösterinin ögelerini bir araya getirerek örgütlü bir bütünlük içinde sunulmasından sorumlu kişidir. Başlangıçta asal görevi önceden kurulmuş bir düzeni - oyun yapısını- önce parçalarına ayırıp sonra bu parçaları yeniden çözümleyerek, tasarlayarak, bağlantılarını bir daha kurup, ortaya anlamlı bir bütün çıkaracak şekilde kurgulamakla yükümlüydü. Şu bir gerçek ki, yönetmen kavramının ortaya çıkışıyla birlikte metin ve sahneleme iki ayrı değer olarak tiyatroda önem kazandığı gibi, yönetmen sahnelemeyi ayrı bir metin haline getirmeyi başardı. Günümüze uzanan kimi reji notları, metnin aldığı biçim konusunda bizi aydınlatır. (örneğin Stanislavski'nin, C. Dullin'in, M. Reinhardt'ın oyun düzeni defterleri gibi...) Gösteri metni konusundaki titizliği ve yönetmeni ikinci yazar olarak görmesi bakımından Meyerhold önemli bir örnektir. Tiyatroda asal metin ile gösteri metninin oluşturduğu karşıtlık aşılarak belli bir bütün yakalanmaya çalışılmıştır, bugün bu konudaki ciddiyet ve sorumluluk dramaturgiye verilen önemle daha da ileriye götürülme çabasına dönüşmüştür.

19. yy sonu 20. yy başında bir yanda yönetmenin tarihi oluşurken, öte yandan da kuramcıların öncelikle tiyatronun "toplu sanat yapıtı" (gesammtkunstwerk) olduğu düşüncesiyle bütüncül bakış açısı gelişmiştir. **Wagner**'in bu düşüncesi, başta **Adolphe Appia** olmak üzere birçok yönetmeni de etkilemiştir. İlerleyen yıllarda metin kadar, sahnenin de önemi ortaya çıkınca **Gordon Craig** gibi geleceğin tiyat-

rosunun hareketin egemen olduğu bir "görüntüler tiyatrosu" olacağını söyleyenler de çıktı. Burada Craig'in kastettiği görüntü, ses, hareket ve görselliğin senteziydi. Reinhardt'ın, "Her yer tiyatrodur" yaklaşımı, stadyumlarda halka yönelme girişimleri, **Meyerhold**'la başlayan ve **Piscator**'un metin düzenleme kadar sanat politikası belirleme çabaları ve **Brecht**'le sahne düşüncesinin denetlenmesi, sahnelemenin geliştirici-yaratıcı seyirci yaratma çabalarıyla bütünlük kazanan ve artık günümüzde seyircinin gösterinin en önemli unsuru oluşu (gösteri estetiğinin içinde yer alması) ve seyirciyi yaşamdan koparmama çabası (dış yaşamdan haberdar etme ve yargı şansı tanınması) sonucunda metin-gösteri karşıtlığını, gösteri sonrası oluşan bir üst metin anlayışına götürdü. Burada en büyük katkının çağdaş yönetmenlere ait olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bunun, yönetmenin yıkıp yeniden kurma duygusundan kaynaklanan bir yengi olduğunu söyleyenler de çıkmıştır. Bu karşı çıkışın tabanında daha çok metnin klasik ve kalıcı yapısına değer veren ya da kolaj tekniğini kabullenmeyen bir düşünce yer alır. Ama sonuçta, dramaturgiye verilen önemle, bu tür metinsel düzenlemelerin temelinde yatan düşünsel boyut, tiyatroda belli bir tartışma arenası yaratacak gücü de elde etmiştir.

Yönetmen ağırlıklı 20. yy tiyatrosunda yönetmenin bu başarısı ve zaferi, ona yalnızca otorite kazandırmakla kalmayıp, tiyatroyu oluşturan diğer ögeleri bu yapımın zaman zaman kölesi durumuna soktuğu da olmuştur. Kimi zaman ekonomik nedenlerle dağılan topluluklar olduğu kadar kimi zaman da düşünce farklılıkları bu dağılmanın merkezini oluşturmuştur. Bu yüzden de oyuncuları hammadde olarak gören kimi reji anlayışlarının karşısına, özellikle tiyatronun temel taşı olan oyuncuyu özerk ve özgür kılabilecek workshop'lara, özel çalışmalara (ses, beden, hareket, sahne dövüşü, dans, şarkı) ağırlık veren bir anlayış geliştirilmiştir. Zaman zaman da salt reji değil, sahnelediği oyunun metnini yeniden yazan ve oyunun tasarımcısı da olan yönetmenler karşımıza çıkmıştır. **Robert Wilson** gibi metni değil, tümüyle verilmek istenen kavramı ele alan, özellikle Brechtyen bir anlayıştan yola çıkan, dramaturjik yansıtma üzerine kurulu rejiler yapan çağımız yönetmenleri de azımsanmayacak kadar çoktur. Heiner Müller, George Tabori, Roberto Ciulli gibi. Yinelemelere dayanan bir anlatım, eklektik bir anlayışla yapılan kurgulamalar, farklı metinleri bir araya getiren iki ya da birkaç bölümlük prodüksiyonlar, asal metne yapılan eklemeler, bugün Batı tiyatrosunu metnin asal öge ol-

duğu geleneğinden uzaklaştırıp yapımın (prodüksiyonun) öne çıkmasına neden olmuştur.

Gösteri Metninin Ön Plana Çıkışı

Gösteri, metnin sahneleme olanaklarına yardımcı olacak hale dönüştürülmesi değil, günümüzde teatral bir gerçekliğe varma amacıyla yapılan çözümlemeye dönüşmüştür. Bu teatralliğin yakalanmasında, metnin göstergelerinden yola çıkarak bu göstergelerin performansta (seyirciye ulaşmada) anlamlı bir bütünlüğe kavuşması için de dramaturgi alanını kuramdan, uygulamaya doğru kaydırmaya gereksinimini doğurdu. Çağımızda yapısalcı yaklaşımların, göstergebilimin önemi bu tür gereksinmelerin sonucudur; diğer yanıyla da teknolojinin yaşamı kolaylaştırmak için sunduğu kimi kodlamaların getirdiği bir sonuçtur. Bir oyunun sahnelenmesinde, oyunun içerdiği işaretlerin belli bir sistematiğe kavuşturulması metnin çözümlenmesi kadar sahnelemeye gidenin de yolunu kısaltır. Bu tip çözümlemelerin klasik anlayıştaki çözümlemeler dışında tiyatro sanatına değişik ve kapsamlı tanımlamalar da getirdiğini görüyoruz. Çünkü bu, metne bağımlı tiyatro yerine, sahneyi yeniden yaratmanın getirdiği tartışmanın sonuçlarıdır. Tiyatroda ivme kazanan bu düşünce alışverişi potansiyeli, uygulamalarda da anlık ve hızlı değişimleri, özellikle arayışları geliştirdi. Doğal olarak uygulamanın kazandığı bu ivme, kuramın da yeniden oluşturulmasına ya da gözden geçirilmesine neden oldu. Bu hayırlı birleşme (teori-pratik) tiyatronun da yararına oldu. (Aklımıza yönetmen ve düşün adamı **Peter Brook**'un yazdıklarını getirirsek, bu deneyimlerin kurama yansımasının tipik ürünleri olduğunu görürüz. Tiyatro antropoloğu **Eugenio Barba**'nın arayışları da bu uygulamanın kurama yansıtılmasına neden olmuştur.) **Grotowski**'nin arayışa yönelik çabaları bu anlamda ilginç denemelerdir. Tiyatrodaki denemeci tutumun 20. yüzyılda ivme kazanması raslantı değil, tam tersine yüzyılların getirdiği birikimin bir sonucudur.

Tiyatronun bugün vardığı noktada asal yaratıcı olan yazarın (metnin) bir üst aşamadaki yönetmenle (sahneleme) sentez arayışı içine girdiğini göstermektedir. Yönetmenler bulundukları tiyatronun yönetiminde iseler ortaya bu kez başka bir çelişki çıkmaktadır. Bu da dünya tiyatrosunda ciddi sorunlar yaratan metin-gösteri çelişkisinin üstünde yaratıcılık-iktidar çelişkisinin getirdiği şaşkınlıktır. Bu çeliş-

ki idarenin topluluğun hizmetinde olması yerine topluluğun (sanatçıların) idarenin (yönetimin) hizmetinde olması gibi bir görüntü oluşturan tiyatrolarda repertuvar çelişkisine de neden olmaktadır. Kültür ve sanat politikasını oluşturamamış tiyatrolarda bu çelişkinin ortadan kalkması, genel bir kültür politikası dışında dramaturgun ağırlığı olan bir repertuvar politikası gereksinimini de doğurmaktadır. Burada tiyatronun bütünlüğünü, yönetmen ve sanatçıların konumunu yeniden gözden geçirmek, karşılıklı etkileşim ve rekabeti değerlendirirken, yalnızca göstergelerin anlamlı statik birlikteliğinden öte dinamik ve kesintisiz bir olgu yaratmanın koşulları üzerinde durulmaktadır. Bu yüzden de tiyatro yapısı gereği erki elinde bulunduran özerk bir yapıda olmalıdır.

Bizim tiyatromuzun da belki en önemli sorunu buradadır, öncelikle özgür ve özerk bir yapılanma gerekir sonrasında tiyatroda arayışın birilerine hizmet değil direkt olarak tiyatro sanatının hizmetine sunulması mümkün olabilir.

Uygulamanın Kuramı Belirlemesi

Günümüzde uygulama, kuramı aştı; kuram, uygulamayı kuramlaştırdı. Bu derin ve kapsamlı dönüşümün kökeninde çağın gereksinimleri yatıyordu. Tiyatroda anlamın gerçekleştirildiği bir mekân olarak bireylerin dünyalarındaki karmaşaya yanıt arayan bir dal haline geldi. Teatral gösterideki çok anlamlılık buluntu mekânlar kadar, çok amaçlı tiyatro yapılarının inşa edilmesine, oyunculuk tarzlarının ve sentezlerinin tartışılmasına, metnin olanaklarının ve çeşitlilik gösteren tematik yapılarının irdelenmesine, uygulamanın ve özellikle de doğaçlamanın vardığı boyutların incelenmesine, seyirci sosyolojisinin ve gereksinimlerinin soruşturulmasına, sonuçta da uygulamadan çıkarımlarla kuramın zenginleşmesine neden oldu. İleri sahne tekniklerinin de katkısıyla, daha katmanlı ve boyutlu hale gelen sahne, artık seyircinin önünde değişebilir hale gelince, aldığı rol nedeniyle dramaturgi de adından aktif bir öge olarak söz ettirir oldu. Bulunulan alan bir oyun yeri haline dönüştü. Metne uygun mekân seçimi de dramaturginin alanı içine girmeye başladı. Bugün artık çoğu gösteri düzenlemelerinde iki alan (sahne-seyirci) birbirine içine giren bir estetik anlayışla ele alınmaya başladı. Bazı uygulamalarda gösteri alanı gösterinin bağımsız ve devamlılık sağlayan bir alanı olarak değer-

lendirildi, yani metne uygun, onun istemlerine yanıt verir olması koşulu kalktı. Alanın sınırlaması yerine, alanda yolculuk önem kazandı. Günümüz metinleri de adeta bu dramaturjik gelişime uygun biçimde yer ve zamanda çeşitlilik içine girdi. Düşle-gerçek, geçmiş-şimdi (şu an) - gelecek birlikteliği, mekân farklılığı ile yaratılan çeşitlilik, sinemadaki kamera hareketinin görselliği vurgulamadaki hareketliliğinden yararlanır oldu.

Bugün varılan sonuç artık tiyatro sorumlulularının özerk bir statü içinde, uzmanlık alanlarına dayanan bağımsız bir hareket yeteneği kazanmaları ile prodüksiyona yönelik tartışma ve incelemeleri de beraberinde getirdi. Belki de bu şimdiki tiyatro sanatı içinde farklı dalların ve kişilerinin vardığı sonuçları getiren, yaygın bir araştırma ve bunun sonuçlarına ilişkin yayın çeşitliliğine de neden oldu. Bu görece bağımsızlık ençok prodüksiyon dramaturgisini zenginleştirdi. Dramaturg artık yönetmenin "sohbet partneri", ilerleyen çalışmanın objektif, sağduyulu dış gözü olma işlevini üstlendi. Farklı elemanlar birbiri içinde erimek yerine, yarışmayı yeğleyince bu tiyatronun yararına olduğu gibi, seyirciye de belli notalardan oluşan bir bestenin yorumunu dinlemekten çok, boşlukları dolduran, fazlalıkları ayıklayan, seçici davranan, sonuçlar çıkarabilen kişiler olma yolunda işlevler yükledi. Gösteri, Brecht'in önemle üzerinde durduğu gibi, gösterinin kendisi üzerinde değil, daha çok onu izleyenin durumu ve tepkisi üzerine kurulu olmaya başladı. (Tıpkı Robert Wilson'un vardığı sonuçta oyunun bırakıldığı noktada yakalanabilecek bir yapı taşıması, ya da izleyenin cep telefonunu kapalı tutması gibi bir zorunluluk taşımaması gibi parçalı anlatıma dayalı sonuçlar doğurdu.) Bu tartışmacı anlayış teatral deneyimin kendi başına bir laboratuvar oluşturmasına neden oldu. Bu laboratuvarın deneylerini denetlemeye ve değerlendirmeye çalışmada da (aktör stüdyoları, çeşitli uluslardan gelen sanatçılarla yapılan ortak yapımlar, kültürlerarası etkileşimler, Grotowski gibi tiyatro adamlarının laboratuvar çalışmalarının çıkarımları dramaturga önemli bir işlevler yükledi.) Hem sahneleme tekniği, hem oyunculuk tekniğindeki gelişimler. hem de sahne teknolojisindeki atılımlar tiyatroya bu yenilikçi özünü kazandırırken, dramaturga da daha önemli ödevler ve çözüm arama görevi sağladı.

Sahne Dilini Oluşturan Göstergeler

Tiyatroda sahne dilinin oluşturduğu işaretler, nesnelere de yüklenir olunca anlambilimsel olarak sahnede kimi nesnelerin alışagelmiş anlamlarının dışına çıkarak anlam değiştirebildiklerine tanık olduğumuz gibi, nesneye yüklenen yeni bir anlamla da farklı bir boyuta ulaştığına tanık olabilmekteyiz. İşte gerek kavramlar gerekse işlevleri açısından içi boşaltılmış değerlerin tiyatroda yeni anlam ya da içeriğe yönelik bir ifade aracı haline gelmeleri de çağımızın yaklaşımlarından biridir. Böylece daha anlamlı bir dünya yaratma isteği ve estetiğin varmış olduğu çok boyutluluk yaratıcılık kadar, dramaturjik bir çözümleme ihtiyacının da getirisidir. Bu işlemin gösteri bütünü içindeki yeri önemlidir. Sembolizmde olduğu gibi, neyi vurguladığı ve nasıl vurguladığı değil. Zaman zaman kullanılan nesnenin kişiyi belirlemesi, kimi zaman da işlevsel bir görev üstlenmesiyle, nesneler yoluyla gösteriye teatral zenginlik katabilmektir. Çağımızın karmaşası içinde doğru kodlamalar yoluyla iletişimin yeniden oluşturulması, nesnelerin işaret ettiği tekdüze anlamı zorlayarak statikliği kırmak, düz bir çizgide değerlendirme yerine çeşitliliğin getirdiği anlam zenginliğine dikkat çekmek amaçlanmaktadır. Dünyanın içinde bulunduğu kaos ve bireylerin açmazları sahnede tiyatro sanatının kendisini teatral bir ifadeye götürmesine neden olmuştur. Bugünün başarılı yazarları da sahneyi ve sahnelemenin olanaklarını bilen yazarlardır. Bu yazarların başarısının temelinde sahne dilinin vardığı noktayı yakalama ustalığı ile teatral ifadenin olanaklarının farkında olma vardır. Teatral ifadenin çıkış noktası **Beckett**'in *Godot Beklerken*'i ile olmuştur. Akvaryum-balık örneği, Vladimir-Estragon ikilisi ancak sahnede yaşayabilir ve soluk alabilir; artık onlar sokaktaki adam olmaktan kendilerini teatral kimlikleriyle ifade edebilen kişilerdir.

Günümüzde dramaturginin bir diğer özelliği de işte bu teatral ifade yollarını arama ve araştırma titizliğidir. Üstelik bugünün izleyicisi sahnede bir nesnenin kullanım çeşitliliği, teatral ifadeyi yakalama çabası ve gösteri boyunca kurulup bozulan çok anlamlılığı, beklentilerin ve sürprizlerin alaşağı edilmesinin getirdiği şaşkınlığı, eklektik yapının getirdiği zihinsel buluşturma çabasını, görselliğin zenginliğini izlemekten haz duyar oldu. (*Godot*'da sahnedeki postallar, havuç yemek, şapka oyunları, bekleyiş, çıplak doğa ya da filiz veren ağaç, Pozzo ile Lucky arasında asırlara dayanan ilişki ve rol değişimi, efen-

di-köle bağıntısı, düşünmek-eylemek, birbirinin gözü kulağı olabilmek vb...) Belki de bu anlamda değişmeyen tek tema yüzyıllardır değişmeyen doğa-insan ilişkisinin değişebilir yanlarıdır. Doğa-insan ilişkisindeki insanın doğayı yok edici tutumu ile doğanın insanı cezalandırması üzerine kurulu diyalektik ilişki yeryüzünün problemi olarak gündemdeki yerini almaktadır. Bu anlamda **Jean Genet**'nin oyunları da teatral ifadeyi yakalamadaki ustalıkları içerir.

Temel ilişki olan oyuncu-seyirci birlikteliğinde, seyirci oyuncunun rolünün arkasında olduğu gerçeğini bilmesine rağmen kurgunun hiçbir zaman tamamlanmamış olmasından kaynaklanan değişimlere açık oluşuna ilgi duyar. Oyuncu kurguda, nesnelerin kullanımında, işaret ve kodların yeniden kurulup bozulma alışverişi o denli coşku verici olmaktadır. Özdeşleşme yerine, sahne fantazisi içinde ustalığını sergileyen oyuncunun, gövdesini ve sesini kullanırken oynadığı karakterin değişimine karşın bir virtüöz olarak kendisinin değişmediğini göstermesine hayranlıkla yaklaşır. (Bu, **Genco Erkal**'ın sesini, bedenini kullanma ustası olması ile sonuçta onun Genco Erkal olması arasındaki ilişki gibi... Ya da yüzlerce oyunun altından başarıyla kalkan, 20. yüzyılın en usta oyuncusu **Laurence Olivier**'in oynadığı her rolü aynı haz ve heyecanla izleme arzumuz gibi...)

Baştan beri sözünü ettiğimiz metin-gösteri karşıtlığının yarattığı tartışma alanı hangisinin ağır basacağından çok ikisi arasındaki ilişkiyi ve birlikteliklerinin getirdiği sentezi irdelemektedir. Sanki metin ve gösteri seyircinin önünde yarışır olmuştur. Bir yanda metnin getirdiği göstergeler öte yanda görselliğin getirdiği özgürlük seyirci karşısında sınanmaktadır. (İstanbul Festivalinde **Heiner Müller**'in sahnelediği **Brecht**'in *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi* ve aktör Martin Lüttge'nin virtüözitesi, yorum, ustalık ve yaratıcılık, metin-gösteri, metnin yabancılaştırmaya yönelik işaretlerin gösteri dilinde vardığı inanılmaz boyutları içeren örneğinde olduğu gibi..) Burada yazar ya da yönetmenden çok tarihselleştirmenin getirdiği boyutlar çarpışır oluyor. Tiyatroda çeşitli elemanların, günümüzde giderek dramaturgluğun da özerklik kazanmasıyla yaratılan atmosfer seyirciyi de hareketlendirecek ve tiyatroya çekecektir. Geçtiğimiz yüzyılın yönetmene ağırlık vermesi, örgütlü bir disiplinliliği ve gösterinin bütünlüğünü sağlamak içindi.

Dramaturgun öne çıkışı, bu örgütlü ve disipline dayanan sanat

dalına seyirciyi de aynı titizlik içinde çekme gereksiniminden doğdu. Tiyatro kendi anlamını ve teatralliğini oluştururken, bunu yeniden yayma gereksinimi duydu ve ağırlığını metnin açımlanması kadar hareketin anlamının da kavranması gerektiğine inandı. İşte bu nedenle arayış başladı, bu nedenle dramaturgiye önem verildi ve bu nedenle kuram-uygulama, metin-gösteri, gösterge-işaret birlikteliği ve karşıtlığı tartışılır oldu. Açıkcası çağdaş tiyatro çözümsel arayışlarında, analitik ve sentetik bulgularında, öneriler sunuşunda bunu karşılayabilen, kucaklayabilen entellektüel bir izleyici arar ve ister oldu.

Günümüzde Dramaturgi

Geçmişte metnin çözümlenmesi üzerine uzmanlık dalı olan dramaturgi, günümüzde teatral metnin oluşturduğu kompozisyonu kurabilme, bunun tekniğini oluşturma uzmanlığına dönüşmüştür. Teatral metin artık gösterinin metnidir. İçinde tüm anlatım araçlarını, göstergeye dayanan bir ifade tarzını, eylemin çok boyutlu yapısını taşır. Dramaturg, gösteri kompozisyonuna yönelik çalışma planı yapar. Yalnızca gösteriye yönelik prodüksiyon dramaturgisi değil, günümüzün gereksinimlerine yanıt veren bir seyirci dramaturgisinden de söz etmek gerekir. Seyirci bir yandan yazarın, yönetmenin ve oyuncunun yöneldiği, uygulamayı ulaştırmak istediği hedef olarak ele alınırken, öte yandan da gösterinin kendisinde yarattığı çatışma sonucunda tepkilerinin incelenmesi gereken bir inceleme alanı olarak ele alınmaktadır. (Geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısında ortaya konan tiyatro sosyolojisinin de konusu budur, Barba'nın antropolojik araştırmalarının amacı da bunun üzerine kuruludur.) Gösteri öncesi hedefle (metne yönelişteki nesnel yaklaşım), gösteri anındaki hedef (gösteriye verilen tepki) aslında tiyatronun kendi seyircisini yaratabilmesi için de şarttır.

Bugünün seyircisi kavrayış gücü, estetik beğenisi, duygusal ve düşünsel tepkileri ve bellek zenginliği ile tiyatronun konusudur; ve bilgi çağının isterlerine uygun olarak donanımlı olmak durumundadır. Bir bakıma çağdaş tiyatronun dramaturgu da, bu seyircinin yerine düşünen, tartışan, tepki gösteren bir donanımla hareket eder. Bu da dramaturgiyi ve dramaturgu edilgenlikten kurtarıp etken bir eleman haline dönüştürür. Bu etkenlik, tıpkı seyircinin konumu gibi, bir yandan tepkilerinde özgür ama öte yandan da önceden metinsel be-

lirleme nedeniyle sınırlıdır. Çünkü metin kendi içinde verdiği malzeme nedeniyle içeriği belirlerken, uygulama içeriğin aldığı biçimle özerklik kazanır. Yani seyircinin tiyatrodan beklentileri ile gösteri anındaki tepkileri gibi, dramaturgun kuramsal saptamaları ile gösterinin getirdiği göstergeler arasındaki kuram, uygulama farklılığı sonuçta aynı gibidir.

Dramaturgi, seyircinin ilgisinin yeniden kurulması işlemidir. Bu işlemin her uygulamada başarıya ulaşmasının kesin olduğunu söylemek yanlış olur. Ama her uygulamanın yeni bir deneyim olduğunu söylemek yanlış değildir. Önemli olan her denemenin birikimin sonucu olması şartının göz ardı edilmemesidir. (Çağımızda belki de en şaşırtıcı noktalardan biri de birikimi olmadan deneme yapma cesareti gösteren ve "Ben yaptım oldu" mantığının egemen olduğu kimi toplulukların varlığıdır. Yinelemeliyiz ki deneme bir birikimin sonucudur.) Tiyatro geleneğini kurmuş ve bu konuda tartışma alanı yaratmış tiyatrolarda dramaturgun önemi daha iyi anlaşılmıştır. Dramaturgi alanına işlerlik kazandırmak isteyen toplumlar için ölçüt, gösteri anında seyircinin yönünü yitirmemesi, zaman ve mekân zenginliği içinde gösterinin tarihselliğinin dışına çıkmamasını sağlamak olmalıdır. Bu da dramaturgik çözümlemenin lojik yani mantıksal bir eylem olmasıyla sağlanabilir. Oyun, yaşamın getirdiği eylemle den oluşur, bu da dramatik metnin özünde gizlidir. Bu özün açımlanmasındaki titizlik kurulup ve bozulan eylemler kadar, tekrarlanan eylemler ve aynı anda kurulan, oluşan eylemler arasındaki dengeyi sağlamakla elde edilebilir. (**Tom Stoppard** bu konuda iyi bir örnektir, Rosencrantz ve Guilderstein Öldüler oyununda *Hamlet*'ten 250 satır alıntı yapmasına karşın bir kurgu dehasıdır.) Oysa geçmişte dramaturgi anlayışının salt metne dayalı oluşu, aksiyonun art arda mantıksal bir dizge içinde gelişiyor olması, gerilim anlarının önceden saptanmış olması olarak algılanıyordu.

Bugün gösteriyi ayakta tutan şeyin "yorumun empoze edilmeden, anların ortaya çıkarılmasıyla ve ritimlerin düzenlenmesiyle" elde edildiğini belirtiyor **Eugenio Barba**... Baştan beri seyircinin ilgisini ayakta tutma becerisi yönetmenin sorumlulukları arasında yer almaktadır. Gösteri metni yoğun anlamlı bir çizgide gelişir ve soyut bir işlem olmadığı için de değişkenlik taşır. Burada önemli olan, seyircinin uyarımların getirdiği yoğunluk içinde, etkileşimin getirdiği alış-

kanlıkla, kendiliğinden ayıklama işlemini yapabilmesidir. Bu, seyircinin yüzyıllardır gösterievi olan tiyatroda, gösteriyi izliyen kişi olmasının getirdiği yani "seyreden" olma özelliğinden kaynaklanır. Dramaturgi, seyredilenin tutarlılığı, sürekliliği devingenliğinin haritasını çıkarma ustalığına dayanır. Seyirci için yol gösterici, klavuz niteliği taşıyan bu çalışma yöntemi, aynı zamanda o tiyatronun kültür tarihini belirlediği kadar, kültür politikalarının oluşmasında da anahtar olabilir.

Çağdaş tiyatroda salt seyircinin ilgisini çekmek, sahne üzerinde odaklanmasını sağlamak düz bir çizgide gelişen bir eylem değildir. Çağdaş tiyatronun hareketli ve kırılmalı yapısı, gelişim çizgisinin de hareketliliğine neden olur. Bu yüzden kırılma noktalarının tek tek saptanarak odaklanan ilginin dağılma ve yeniden kurulma işlemi dramaturg için ince bir işlemdir. Tıpkı kameranın yaklaşıp, uzaklaşması, ayrıntı ve genel üzerinde odaklanması gibi bir hareketlilik sağlar. Örneğin, bu nedenledir ki öykü, roman okumanın kolaylığı dışında tiyatro metni okuma zorluğu kadar, bir bulmacanın çözümlenmesi gibi zihinsel bir eylem de gerektirir. Kim, kiminle, nerde, nasıl, ne şekilde sorularının dışında görenler (seyredenler) ne demiş, ne olmuş, ne olabilir gibi genel anlamda soruları içerdiği gibi, en çok da ne olursa daha iyi olabilir gibi olasılıkları taşıdığı için ilginçtir.

Sahnede yaratılan durumlar, seyircinin belleğinde yanıt arar. Örneğin, *Godot* oyununda aklı vurgulayan Vladimir'in karşısında, gövdeyi veren Estragon postallarıyla dikkati çeker. Sahnede lokal ışık altında duran bir çift postal, aslında biraz sonra başlayacak olan akışta yer alan karakterin bir işaretidir. Bu nedenle durumlar basit değil, dikey olarak derinine inildikçe anlamsal yükler kazanır. Bu yüzden tiyatroda teatral eylemlerin sahibi karakterler kadar, sahibi oldukları materyaller, onların işaret ettiği noktalar ve göstergeler de o denli önemlidir. Çıplak doğa ve bir ağaç, ikinci perdede yaprak açması gibi işaretler de dahil... Bir başka örnek de J. Genet'nin *Hizmetçiler* oyununda ağır kadife perdeler yoluyla hanımefendinin elbisesinin eteklerine gönderme yapılması gibi... Belki de dramaturginin en yalın ve en anlamlı tanımlamalarından biri de karşınızda kurulmuş bir oyun var (Metin). Siz bu oyunla oyun oynuyorsunuz (Dramaturgik Çözümleme). Varılmak istenen sonuçları yakalamak için göstergelere dayalı eylemlerin belli bir kompozisyon bütünlüğü içinde vermek gerekiyor, (Sahne Üstü Dramaturgi) ya da (Prodüksiyon Dramaturgi-

si). Bunun seyirci tarafından alımlanması ve seyircinin bilinciyle buluşması (Seyirci Dramaturgisi)...

Tüm bunlar da sizin kurgulama yeteneğinizin ustalaşmasına bağlıdır.

Denemeci Yaklaşımlar

Tiyatroda bu tür denemeci yaklaşımların davranış bilimlerinde yer alan bireyin dürtülerini bilmekten kaynaklanan bir tabanı vardır. O zaman seçici bir tavırla yaklaşır, odaklamak istediğiniz noktayı yoğunlaştırabilirsiniz. Tiyatro, seçilmiş olanın doğru vurgulanması, altının doğru çizilmesi sanatıdır. Tüm değişkenliklerine, beklenmedik anlarına, sürprizlerine, karmaşık yapısına rağmen y a l ı n l ı k şarttır. Seyircinin böylece sözü edilen dürtüsel yanlarını harekete geçirmek mümkündür. Uygulamanın çatışma yaratması gerçeğinden yola çıkarak onun heyecanları, uyarılma noktaları, gerilim anları, ilgisinin ve dikkatinin odaklanması sağlanabilir. Bu yüzden de tiyatro sosyolojisi ve tiyatro psikolojisi, çağdaş birer dal olarak gündeme gelmiştir. Bu dalların ortaya çıkışı kadar modern tiyatronun usta dramaturglarının özyaşamlarında sosyoloji, tarih, dilbilim, psikoloji gibi sosyal alanlarda eğitim görmüş kişiler olması da raslantı değildir. Örneğin, Berliner Ensemble'da **Joachim Tenschert**, Theater an der Ruhr'da **Helmut Schaefer** gibi... Oyundaki yönlendirici taktikler aslında bilinen alışkanlıklar nedeniyle sonuçları bilinen tepkileri doğuracaktır. Çağdaş tiyatro şaşırtma taktikleri ile bireyin bilinen alışkanlıkları dışındaki yönlendirme taktiklerini de kullanarak çağımızın karmaşasını sahnede estetize etme yolunu seçmiştir. Bu nedenle de dramaturgi grift ve heyecan verici bir eylem ve işlem niteliği kazanmıştır. Bu yöneliş, alışkanlıkları ve bilinen tepkileri kırmada gündelik yaşam dışı ya da bilinen tekdüze yaklaşımları aşmak için kültürlerarası ilişkilere gereksinimi arttırmıştır. Çağdaş tiyatroda sahne üstü metninin yaratılmasında bu iletişimin örnekleri çoktur. Başta **Peter Brook, Richard Schechner, Robert Wilson** olmak üzere. Dünya tiyatrosu arayışı, aynı zamanda tiyatro antropolojisinin de gündeme gelmesine neden olmuştur. (**Eugenio Barba** bu konuda önemli bir isimdir.)

Sahne üzerinde anlatımın kurucusu oyuncu olduğuna göre, bir yandan da bu anlatımı besleyen sosyo-kültürel çevre ifadenin bir aracı olarak gereken işlevi üstlendiğinde, o sanatın teknik ve geleneksel

dokusu seyirciye yönelmedeki gidişi belirler. **Richard Schechner** "sahne üzerinde normal bir davranışın bile çerçevelenmesi ve düzenlenmesi sonucunda teatral olacağını" belirtir. Bu düzenlemenin de, "oyuncuya değil, oyuncunun eylemlerinin nasıl ele alındığına bağlı olduğunu" belirtir. (Doğaçlama tekniklerine verilen önemin ve yaratıcı imgelemin araştırılmasının kökeninde de bu mantık yer alır.)

Bilinenin Bilinmeyen Yanını Aramanın Önemi

Bütün bu araştırmalar ve uygulamalar bize şunu gösteriyor, artık sorun kimi teknikler değil, daha başka tekniklerin aranmasına yöneliktir. Teatral ilgi (seyirci açısından) teatral eylem (sanatçılar için) bu eylemin düzenlenmesi (yönetmen için) düzenlemenin göstergelerine bağlı yönlendirici stratejisi (dramaturglar için) karşıtlıklarla oyun oynayarak, dürtülerin analizinde, sonucunda bize önemli ipuçları verebilecek bir tiyatro yapılanmasına götürmektedir. Çağdaş tiyatro bu yapılanma içersinde gösteri içinde, gösteri sırasında yaratılan beklentilere bağlıdır. Tema, biçem, anlatımdaki sıçramalar, gösterinin tonu, atmosferi, ritmi yaratılmak istenen beklentilerin isteklerine uydurulur. (Burada ölçüt seyircidir.) Modası geçmiş bir avangart estetik değil, tam tersine teatral haz uyandıracak, keşfetme keyfi yaşatacak, bilinen-bilinmeyen, beklenen-beklenmeyen, olağan-olağandışı gibi karşıtlıklarla buluşmanın estetiği aranmaktadır. Bu, ilk kez karşılaşılan duygu ve düşünce hazzı kadar bir anımsamanın, bilinen bir olgunun hatırlanmasının keyfini bir arada yaşatacaktır. Bu nedenledir ki, çağdaş tiyatroda dramaturgi bu iki yönlü dengeyi hem kurmak hem de bozmak üzere işlem yapar. Bilineni değil, bilinenin bilinmeyen yanını deşme sanatıdır dramaturgi... Amaç iletişimsel ilişkiler ağını yeniden kurmak, bu bağı zedelememek, tiyatro sanatı kadar seyirciye de seyirci olma vasfını yeniden kazandırmak için vardır. Karşıtlıklar arasındaki diyalektik ilişkiyi kurmak, teatral gösterinin yaşamsallığını yeniden ona teslim etmekle olacaktır. Bu gereksinimlerin sonucu dramaturginin yolunu açmıştır. Açılan bu yolda geriye dönüşü olmayan bir süreklilik içinde yürüyen dramaturgi yani 'oyun sanatı ve bilimi uzmanlığı' yapılan uygulamaların tarih önündeki sorumluluğunu da taşıyor olmanın bilinciyle hareket ederek, her uygulamadaki aşılan engelleri (metne yönelik) ve varılan sonuçları (uygulamaya yönelik) kültür tarihinin hizmetine sunmak üzere yayına dö-

nüştürmektedir. İşte bu da çağımız tiyatrosunda kuramın önüne geçen uygulamanın sonucudur ve kültür tarihine kazandırılan dinamik ve süreklilik içeren diyalektik gelişimin varmış olduğu noktadır.

Dramaturgi, kültürler arasında atılan bu köprülerin en önemli ayağıdır. Ülkemizi ziyaretinde Çek Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı ve ünlü bir yazar olan Vaclav Havel, ekolojik sorunlar, nüfusun patlaması ve nükleer silahların tehdidi nedeniyle dünyayı gelecekte zor günlerin beklediğini söylüyordu: *Cumhuriyet* gazetesinin 12 Ekim 2000 tarihli manşetinde, o, 'küreselleşme' kavramının "dünyanın açılması, iletişim ve anaparanın, kültürlerin birbirine bağlanması yoluyla her türlü serbestliğin sağlanması," diye tanımlansa da bunun bazı avantaj ve dezavantajlari olduğunu belirterek şöyle diyordu: "...Avantaj, dünyanın açılması ve enfermasyon yoluyla ilişkilerin düzelmesidir; dezavantajları ise, büyük çok uluslu şirketlerin dünyadaki bazı ülkelerde sırf para kazanmak için iş yapmaları ve oradaki anti-demokratik rejimlere destek olmalarıdır." Havel, elektronik para akışının fazlalaştığını ve "Bir günlük para akışının dünyadaki tüm bankaların rezervine eşit" olduğunu, bu sayede "gerçek mal alışverişinin geriye itildiğini" vurguladıktan sonra "Hiçbir gerçek üretim olmadan, bilgisayarlar üzerinden hisse senetlerinin satılmasıyla para kazanılıyor, ticaret yapılıyor," diyerek, tüm dünya ülkelerinin birlikte mücadele etmesini öneriyor; üstelik kendi ülkesinde dramaturgi eğitimi de almış bir devlet adamı olarak.. Dramaturgi alanında da dünyayla sorunların ortak olması nedeniyle dramaturg insanlığa yönelişinde ortak paydaları göz ardı edemiyeceği bir süreci yaşamaktadır ve bugün için yeri ve önemi ciddi boyutlar taşımaktadır. Burada önemli olan, dramaturgun sorumluluğu ve geniş bir ekrana sahip olma gücüdür. Bu gücü de sağlayacak olan yaratıcı eğitime verilen değer, bilgi ve bilime yatırım yapmak, seyircinin kendini yetiştirme eğilimini beslemek, doğru yayın ve kültür politikaları yoluyla insanları yönlendirmekdir. En önemlisi de uzmanlaşmış kişilerin uzmanlık alanlarına ve sürekli toplumsal erozyon içinde olan sanat ve sanatçı kavramlarına gereken değer ve önemi vererek ilk adım atılabilir.

Gereksinim duyulmadan tiyatromuza ithal yoluyla getirilmiş olan dramaturgi ve dramaturgluk kavramı da "her nerede yaşıyor ve yaşatılıyorsan" diyerek kendi kaderine terk edilemez; tiyatromuzda uzun süredir duyulan yapılanma sancılarıyla birlikte gereken yere oturtulması sağlanarak çözüme ulaşılabilinir.

I.

DRAMATURGİ ÖNCESİ METNE YAKLAŞIM, LESSING'DE DRAMATURGİ KAVRAMI ve YÖNETMENLERLE ORTAYA ÇIKAN SAHNELEME ANLAYIŞININ GETİRDİĞİ DRAMATURGİ

Eskiye dayanan tiyatro görüşünde sahneye egemen olan anlayış metin ve metnin açımlanması üzerine kuruluydu. Metni oluşturan karakterlerin psikolojik boyutu üzerine dayanan bir inceleme yöntemi izlenmekteydi. Replikler, eylem ve bunlarla yaratılan atmosfer içindeki karakterin konumu, durumu önemliydi. Metnin kapalı bir yapı taşıması nedeniyle, serim-düğüm-çözüm (giriş–gelişme-sonuç) gelişimiyle tamamlanan bir süreci kapsıyordu. Çağdaş metindeki arayış süreci yerine, düğümlerin tümünün yanıtlarını vermek amaçlanmaktaydı. Bugünün tiyatrosunda ise, yazınsallığın yerini teatralliğe bırakmış olması da sahnelemede değişik değerler göstermektedir. Metnin değerinin yerine, bugün seyircinin sahne estetiğinin bir parçası olduğu gerçeğinin ön plana çikması, metnin yerini gösteri metninin almasına neden olmuştur.

Yazar ve Metnin Önemi

Dramaturgi Kavramı Yerleşmeden Önce Metne Yaklaşım:
(Dramaturgi Üzerine Arayışlar)

Dramaturgi kavramı çağlar boyunca tiyatro düşüncesinin nasıl evrimleştiği hakkında bize bilgi verir. Dramaturgi kavramı başlangıçta dram sanatına ilişkin bir eser, dram yaratmak olarak ele alınırken, yani salt metne dayanırken, bugün çok çeşitlilik taşıyan, zengin bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Lessing'e değin adı konulmadan yürütülen metin üzerine çalışmalar belki de bu konuda düşünsel boyutu ortaya koyan **Aristote-**

les'in *Poetika*'sı çerçevesinde ele alındı. Aslında her dönemin estetik koşulları dönemin ağırlıklı birimi olan önceleri yazar, sonraları oyuncu geçen yüzyılda yönetmene dayanarak yürütüldü. Dramaturgi adını verdiğimiz çalışmanın belli bir başlık altında inceleme yöntemleri olarak belgelenmemiş olması, yapılan çalışmaların da bilinçli bir dramaturgi çalışması olmaması işimizi zorlaştırmaktadır. Bugün dahi artışılan nokta, dramaturginin b i l i m mi yoksa s a n a t mı oluşu kadar, dramaturginin sınırlarının nerede başlayıp nerede biteceği çerçeğidir. Metin üzerinde yapılan her inceleme, araştırma dramaturgi olmadığı gibi, dramaturginin tartışma ve sorgulama sanatı oluşu da açılan her tartışmanın dramaturgi eylemi olarak adlandırılması yanlışını beraberinde getirme tehlikesi taşır.

Oyun yazmanın kuralları kadar, bu kurallar çerçevesindeki bir kavramın ele alınış ve işleniş biçimi hakkında bize bilgi veren *Poetika* tarzı eserler, kuramın getirdiği sonuçların düşünür Aristoteles tarafından belli bir bütünlük içersinde sunumudur. Kuram tarihine baktığımız yalnızca böyle bütünlüklü eserler dışında zaman zaman yazarların da yazım kuralları, genel anlamda tiyatro ile ilgili düşüncelerini açıkladıklarını ve açıklamaların içine de dönemin dram anlayışını eklediklerine tanık oluyoruz. Bu tip çalışmalar, bugün kimi incelemecilerin yaptığı gibi, yazarın metni ve bu metnin izlediği yol, yapıtın kurgusu ya da bu kurgunun yapısal veyahut da göstergebilimsel bir incelemesinden çok metnin dönemi, bağlı olduğu tür ve akımın teknik ve uygulamaya yönelik aldığı biçim üzerine kuruludur. Bu inceleme yöntemi tiyatroda metni merkeze alan ve tiyatronun daha çok yazın sanatı (edebi) kısmıyla ilgilenen bir anlayışı içermektedir.

Yüzyıllar boyunca tiyatro geçirmiş olduğu evrelerle bize tiyatro tarihi kadar tiyatronun düşünce tarihini de vermektedir. Tiyatronun topluca katılıma dayalı, ritüelistik bir eylem olmaktan çıkıp örgütlü, kollektif bir eyleme dönüştüğü andan itibaren tiyatroda ilkel anlamda da olsa, bir görev dağılımı ortaya çıkmıştır. İ.Ö.VI. yüzyıl Atina'sında **Thespis**'in hem oyunun metnini oluşturan bir ozan, hem yazdığını oynuyan bir oyuncu, hem de tam anlamıyla olmasa bile düzenlemeye giden bir yönetmen tavrı içinde olduğu biliyoruz. Aynı şekilde Midillili **Arion** da yazar, oyuncu, yönetmen kimliğiyle bilinmektedir. Bugün hiçbiri diğerinden ayrılamayacak bu özelliklerin tek kişide toplandığı etkinliklere tanık oluyoruz. Oyuncuların söz-

cüklerin her birinin üzerinde dikkatlice durması gerektiğini belirten Aristoteles, metinle onun icra edilişi arasındaki köprüyü kuran ilk düşünürdür. Bu, belki de metin üzerinde düşünmeye başlamanın ilk adımıdır. Üstelik karakter yapımında zamanın koşulları ve özelliklerinin de rol oynadığı düşünülürse, dramaturgi adı konmamış olsa bile yazıldığı dönem açısından *Poetika*, o dönemin temel niteliklerini bize yansıtmaktadır.

Dramaturgiyi klasik tanımlaması içinde oyun kurmanın kurallarını inceleyen bir kuram oluşturma yolu olarak düşünürsek, *Poetika* klasik anlamda dramaturginin ilk basamaklarını içerir. Aristoteles'e göre, komedyada ve üzerinde ağırlıkla durduğu tragedya da şiir sanatının dallarıdır. Bu dala göre bu iki türün farklılıkları, benzeşim noktaları, özellikleri, ayrıntılı olarak irdelenir. Taklidin bir aracı (*mimesis*) olan bu sanatlar ritim içerir, hareketi verir ve eylemi gösterir. 9. ve 17. Bölümde Aristoteles'in sözünü ettiği iyi bir ozanın oyuncuyu gözönünde bulundurmasının önemi ile yine 26. Bölümde değindiği metnin sahnede görülmesi gereği ve bunu yaparken de tiyatro araçlarının etkileyici biçimde kullanılması şartı, sahnelemeye yönelik önemli uyarılardır. Ama henüz uygulamalı dramaturgi diyebileceğimiz anlamda bir dramaturgiden söz edemeyiz. Bu haliyle toplumun beklentilerini yansılayan bu sanatın metinsel değeri tartışılmaktadır.

Antik Yunan tiyatrosunun usta yazarları **Aiskülos**, **Sofokles** ve **Euripides**'in yazdıkları metinleri düzenleyen bu özellikleri nedeniyle de "Didaskalos" yani eğitmen olarak adlandırıldırıldıklarını biliyoruz. Koronun hareketlerini düzenleyen "choregeus" yani korobaşı'nın hareketleriyle bu düzenlemenin disiplinin oluştuğunu, aynı zamanda kullanılan giysi ve aksesuvar seçiminde de etkili olduklarını belgelerden öğreniyoruz. Dans düzeni, hareketleri öğretmek, yorumu yapmak, yorumu duruma ve harekete bağlı olarak tartımlı hale getirmek *choregeus*'un ödevleri arasında yer alıyordu. Bu da gösteriyor ki tiyatronun kolektif yapılanması içinde yönetici ve onun görüşlerine dayalı bilgilenme yolu baştan beri seçilmiştir. Aynı eğilim Roma Tiyatrosu'nda da, başta **Terentius** ve **Platus** olmak üzere, pratik ve yararcı bir anlayışla ve özellikle de halkın istemleri dikkate alınarak metinsel çalışmalar yapılmıştır. Gerçi bu çalışmalara ilişkin yeterli kuramsal bilgi aktarımı olmamakla birlikte, bu tiyatronun yapısı gereği en çok önem verilen şey, seyirci-sahne iletişimine verilen önemdir. Roma güldürüsünün zaman zaman Antik Yunan kalıpları

üzerine düzenlemeler, uyarlamalar yapabildiğini, ya da metin üzerinde kimi değişikliklerle ilkel biçimiyle kolaj sayılabilecek bir tekniği denediklerine tanık oluyoruz. Antik Yunan Tiyatrosunda olduğu gibi ileride de **Shakespeare** ve **Molière** gibi kişilerin de oyuncu, yazar, yönetmen ve tiyatro sahibi olduklarını görüyoruz.

Aristoteles'in bu işin kuramını ortaya koyan "dramın bilimi" konusunda sunduğu bilgilerin, dramaturgi bilimine getirdiği katkıların yanı sıra **Quintus Horatius Flaccus**'un da *Epistola ad Pisones* başlıklı çalışması da yine bu bilimin temel yapıtlarından biri olarak görülebilir.

İlginçtir ki, çıkış noktasında bilim olarak adlandırabileceğimiz dramaturginin, giderek günümüze yaklaşıldıkça salt bilim değil, uygulamadaki yansımaları nedeniyle sanat olduğu gündeme oturmuştur. Dramaturgi adını ilk kez kullanan **Lessing** olmasına karşın "İ.Ö. 200'lü yıllarda Hindistan'ın en eski müzik kuramcısı Bhrata Muni *Natyaşastra* (Dramatik Bilim) adını verdiği tiyatro sanatına ilişkin kitabında, dünyanın en eski dramaturgi çalışmasını yapmıştır," diyen **Özdemir Nutku**, *Oyunculuk Tarihi* üzerine yazdığı yapıtta bunun dans, oyunculuk ve dram sanatlarını birarada incelemesi bakımından enteresan bulur. Yine aynı yapıtta Nutku, Hindistan da olduğu kadar, Eski Japon Tiyatrosu'nda da dramaturginin izlerine rastladığımıza değinir. Özgün oyunlar yazan **Zeami**'nin, "kuramsal yazıları No oyunları için dramaturgi ilkelerini açıklamakla birlikte, daha çok oyunculuk sanatı üzerinde" durduğunu vurgular. Bu tür çalışmalar daha çok günümüzün göstergesel performanslarına ışık tutan çalışmalar olduğu gibi, bugünün araştırıcı yönetmenleri ve tiyatro adamları bu tarzdaki dramaturjik incelemeleriyle kültürlerarası iletişim açısından sunulanları araştırmaktadır.

Ortaçağın getirdiği durağanlık, tiyatronun da bilimsel ve sanatsal inceleme ve araştırma yanını etkiledi. Kilise öğretisi egemenliği sanatsal olmayı engelledi. Bu dönemde *Miracle* ve *Morality* oyunlarında kalıplara dayanan, öğretiyi veren, ibret verici yanı yansıtan daha çok allegorik figürlerin yansıtıldığı bir anlayışın egemenliği altındadır. Eski Mısır'da *Abidos* acı çekme oyunu bile, oyunu düzeneyen **İkher-Nefert**'in metni elimizde olmamakla birlikte, Tanrı Osiris için yaptığı kayık, bunun nasıl süslendiği, oyuncunun kostümü ve nasıl oynadığı hakkında bilgiler içerir. Ortaçağ ise daha çok Hıristiyan papazlarının yazdığı dogmatik senaryoların, yalın hareket düzeni için-

de sunulması üzerine kuruluydu. Mass denilen kilise törenlerinde İsa'nın cennete yükselişini gösteren dört dizelik bir konuşmanın daha sonra Winchester Piskoposu Ethelwold'un Concordia Regularis denilen çalışmaya yönelik yönetmelik hazırlamasıyla belli bir oyun düzenine bağlanmıştır. *Quem Queritis* (Kimi Arıyorsunuz) başlıklı bu diyalog düzeninde ilahi yerleri ve giriş-çıkışlar saptanmıştır. Kilise öğretisinin kuralcı yapısı dünyevi unsurların kiliseye girmesi sonucunda günah korkusuyla yeniden dış yaşama açılma gereksinimi doğurmuş ve tiyatro kilisenin baskıcı tutumundan böylelikle kurtulmuştur. (Meryem'in pazar yerinden pudra alması, İsa'nın dünyaya geldiği ahırda eşek bulunması gibi episodlar kilisede oynanması uygun olmayan dünyevi unsurlar taşımaktadır.) Ortaçağ "...aslında halkın içinde bir türlü bastırılamayan oynama ve oyun izleme tutkusunu dinsel yöntem ve denetimlerle karşılama gereksiniminden başka bir şey değildir."

Karanlık bir dönemden aydınlığa açılan bir pencere gibi Rönesans tiyatrosu, tiyatroyu hak ettiği yere getirme dönemidir. İtalya'da **Leoni di Somi**, Mantua Sarayının danışmanlığını yaparken, "iyi oyundan çok, iyi oyuncu sağlama" işinin öneminden söz ederek dikkatleri çeker. Onun *Sahne İşleri Üzerine Konuşmalar* başlıklı yapıtı dört ana başlıkta toplanır. Dram sanatı, oyunculuk, sahne tekniği (dekor, ışıklama, giysi) ve seyirci... Örneklerini Antik Yunan'dan alan Rönesans tiyatrosu teatral ve estetik ögeleri tartışır olmuştur. Kapalı biçimde, olay dizisini ve karakterleri dönemin koşulları ve toplumsal yapısı içinde bizlere sunmuştur. Bugün bile üzerinde tartışılan **Shakespeare**, tema zenginliği taşıyan oyunlarıyla o gün de bugün de yaratıcı düşünceye yönelen yapıtlar verdi.

Shakespeare'in *Hamlet* oyununda Hamlet'in oyunculara önerilerini içeren tiradı dönemin sahne ve oyunculuk anlayışı konusunda Shakespeare'in dramaturg titizliğini gösteren bilgileri içerir. Aynı şekilde **Molière**'in *Versailles Tuluatı* oyununda gülünç olanın nasıl olması gerektiği konusundaki önerileri aynı titizliği taşır. Elizabeth dönemi tiyatrosu da, belli bir dönemin ya da akımın anlayışını yansıtan bir yol izlemiştir. Tıpkı diğer akım, ekol, tür ya da tarz açıklayan dönemlerde olduğu gibi... Bu dönemde yazarların yönetmen ve dramaturg gibi çalıştıklarına tanık oluyoruz.

17. yüzyıl, Neo-klasik dram sanatının getirdiği tartışmalarının odağı oldu. Metni oluşturma kuralları kadar, seyircinin düzeyi ve

eğilimleri de ateşli bir biçimde tartışıldı. Artık 18. yüzyıla gelindiğinde, tiyatro içine girdiği hızlı gelişim nedeniyle sahne olanakları ve tekniğindeki atılımlar nedeniyle de yorum, tartışma, düzeltme ve düzenleme kavramları üzerinde durur oldu. Oyuncu ağırlıklı bu tiyatro düşüncesinde gerek metin, gerekse rolün yorumu çalışmaları önemli ipuçları vermeye başladı. *Oyunculuk Tarihi* başlıklı yapıtında Özdemir Nutku, bu konuda "Commedie-Française'deki oyuncuların metne yönelik profesyonel bir çalışma eğilimi içinde" olduklarını belirtir. Bir diğer örnekle de, "1783'de aktör Kemble'ın Drury Lane'de oynadığı *Hamlet*'in başarısından sonraki yeniliklere verilen önem ve metindeki ifade zenginliğinin sahneye yansıması konusundaki titizliğiyle yorumun önemini vurgular" gibidir. 17. yüzyıl Fransa'sından başlayarak, İngiltere ve daha sonra da diğer Avrupa ülkelerini saran klasik anlayış, metnin giderek kesin kurallarla açımlanmasına neden olmuştur. Tıpkı *Poetika*'daki gibi kurallar tartışılır, kuramlar oluşturulur ve eleştiri mekânizması gündeme getirilir olmuştur. Belki de tiyatro düşüncesinin netlik kazandığı, kuralların saptandığı bir yüzyıldır bu...

Klasik kültür anlayışı, siyasal ve toplumsal bir düzenleme gereksinimi sonucunda, sanatta da klasik anlamda kuralcı bir düzenliliği getirmiştir. Akılcı felsefenin akla ve sağduyuya dayalı bir biçimde tiyatroda güzelin ve doğrunun arayışına gitmiştir. Burada *Poetika*'ya dönüp, antik yazarların oyunlarında var olan klasik ruhun aranışına Rönesans'la birlikte girildiğini söylemek yanlış olmasa gerek... Toplumsallığın ağır basmasıyla, bireysel irade ve isteklerden çok, toplumsal yönelişler ve değerler uğruna kendini feda eden kahramanlar anlam kazanmıştır. Bu anlayışta oluşturulan metin ile bunun sahnelenmesi bir bütün, birbirini tamamlayan iki parçanın oluşturduğu sentez önemlidir ve yazar kurallar çerçevesi içinde sahne düzenine giderken, görevini yine kuralların sınırı içinde gerçekleştirir.

18. yy'da Almanya'da **Konrad Ekhof** oyuncu-yönetmen olarak düşüncelerini uygulamaya çalıştığı ve 1753 yılında kurduğu Oyuncular Akademisi'nde ele aldığı oyunun baştan sona yorumlanması, tek tek rollerin çözümlenmesi ve incelenmesi, yönetmenin tiyatroda kesinlikle gerektiği düşüncesiyle dikkatleri çekti. Yine aynı şekilde sistemli yaklaşan ve tartışma alanı yaratan **Johann Wolfgang von Goethe** de Weimar Tiyatrosu'nun başında iken, oyuncuya yönelik 90 maddelik bir yönetmelik hazırlamış, oyun düzeni, oyuncunun hare-

keti ve sahne duruşunun önemi üzerinde durmuştur. 18. yüzyıl İngiltere'sinde ise **Garrick** adlı aktörün oyun düzenine, ramp ışıklarının kullanımına önem verdiğini görüyoruz. Ardından yıldızı parlamaya başlayan **John Philip Kemble**'ın sahnede ayrıntının önemi üzerinde durması, bir arkeolog titizliğiyle tarihsel gerçeklere önem vermesi, dramatik illüzyon için dekor ve giysiye ağırlık verilmesi şartı sahne görselliğinin önemli kanıtlarındandır. İngiltere'de bu kez ortaya çıkan **Macready** provalara verdiği önem, oyun düzeni tekniği ve özellikle de oyun düzeni defteri tutturması ile dikkatleri çekti.

Yukarıda sözünü ettiğimiz gelişim, daha uzun yıllar ağırlığını gösterecek, klasik dramaturginin getirdiği kurallar manzumesi zamanla değişikliklere uğrasa da, kurallar dönemlerin düşüncesini verecektir. Örneğin 19. yüzyılda "iyi kurulu oyun düzeni" gibi ya da tür olarak "melodram"ın ağırlık kazanması, kendi kuralları ile yazındaki sınırlamaları getirmiştir. İyi kurulu oyun düzeni'nde sorunun ortaya atılması, bu gizin seyirci tarafından bilinmesi, ardından sahnedekilere açıklanması ile düz çizgideki gelişimin tamamlanması yine kendi kurallarını uygulamakla gerçekleşmekteydi.

Geçtiğimiz yüzyılda ortaya çıkan Bulvar Tiyatroları'nda bile belirli bir yapı, kurallar silsilesi, kendine özgü yapı içeren tiyatro biçimlerine verilen adlarla günümüze kadar yürütülmüştür. Günümüzde adına modern dramaturgi diyebileceğimiz anlayış, ancak sahnelemeye verilen önemle ve sahneleme anlayışının değişmesiyle ortaya çıkmıştır. Kuramsal uygulamanın ardından uygulamalı dramaturgi, yönetmen ağırlıklı 20. yüzyılın ürünüdür. Yönetmenin kazandığı ağırlık sahnelemenin ve sahneye yönelik dramaturginin öne çıkışını sağlamıştır.

Görülüyor ki **Lessing**'in kaleme aldığı *Hamburg Dramaturgisi* (Die Hamburgische Dramaturgie) adlı esere gelinceye değin, tiyatronun düşünsel ve tartışmacı yanı dönemlerin getirdiği koşullar içinde evrimleşmiş ve bugünlere ulaşabilmiştir. 20. yüzyılda kuramsal ve uygulamalı alanının sentezleri aranmakla birlikte kavramı ortaya atan Lessing'i dramaturgi alanındaki ilk basamak olarak kabul edebiliriz.

LESSING'LE ORTAYA ÇIKAN DRAMATURGİ KAVRAMI VE METİN ÇÖZÜMLEMENİN ÖNEMİ:
(Tiyatroda Kuramsal Dramaturginin Yeri)

Başlangıcından bu yana tiyatroda tam anlamıyla "dramaturgi" kavramının ne olduğu ve kavramın açık biçimde kullanımı Lessing ile olmuştur. Lessing'in 1767'de kaleme aldığı *Hamburg Dramaturgisi* (Die Hamburgische Dramaturgie) adlı eseri ile modern dramaturginin ilk adımı atılmıştır. Lessing'in bunu kaleme almasında, tiyatronun insanların yaşamına egemen olmasına yönelik düşüncesi yatmaktadır. Ulusal bir Alman tiyatrosunun yaratılması çabası, yazılı metin, sahnenin ele alınışı, seyirci etmeni üzerine kurulu olan Lessing'in *Hamburg Dramaturgisi* klasik anlamdaki kurallara dayalı dramaturgi anlayışından günümüz dramaturgi anlayışına geçişin bir köprüsü olarak kabul edilebilir. Lessing'in yönelişi daha çok dram yazarlığından oyun yazarlığına geçişteki ayrımın ortaya konulduğu süreci içerir. Lessing'i bu anlamda tiyatronun "ilk dramaturgu" olarak adlandırılır.

Gotthold Ephraim Lessing

İlk önemli Alman oyunlarını kaleme alan Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), genç yaşta İbranice ve Latince öğrenmiştir. Leipzig Üniversitesi'nde İlahiyat öğrenimi aldığı sırada ilgi duyduğu sanat ve felsefe alanlarında çalışma isteği onun bu eğitimini tamamlayamamasına neden olmuştur. Maddi sıkıntılar nedeniyle Berlin'de gazete ve dergilerde çalışmaya başlaması üzerine, o sıralarda Fransızca ve İngilizce'den kimi tarih ve felsefe yapıtlarını çevirdiği döneme rastgelir. Ayrıca yirmiiki Shakespeare oyununu pek başarılı çeviriler olmasa da, kendi diline kazandırmıştır. Daha çok esprili ve çarpıcı eleştirileri ile dikkati çeken yazar, gazetede yönettiği bir kitap köşesinin ardından kendi çıkardığı derginin yayınına son verdiği 1750 yılına kadar yazılar yazmıştır. Tıp öğrenimi görmüş olan Lessing, yeni çıkardığı bir derginin ancak dört sayı yaşayabilmesini sağlamıştır. Yine burada da çarpıcı eleştirileri dikkat çeken Lessing, Shakespeare ve Goethe gibi ustaların da etkisi altındadır.

Lessing'in eserleri arasında altı ciltlik, orta sınıfın tragedyasını yansıtan *Miss Sara Simpson* adlı oyun, yine o dönemde dört denemeden oluşan *Kurtarmalar* (Rettungen) ile *Bay Samuel Gotthold Lange*

İçin Cep Kitabı (Vade Mechum für den Hern Samuel Gotthold Lange,1754) başlıklı çalışması vardır. Yine düşünür **Moses Mendelssohn** ve yayıncı-yazar C.F. Nikolai ile yazışmalarından oluşan *Trajedi Üzerine Mektuplaşma* (Briefwechsel über das Trauerspiel) onun eleştirmen tarafını daha da ortaya çıkaracaktır. Daha sonraları Berlin'de Nikolai'ın çıkardığı dergide yer alan eleştiri yazılarında Shakespeare'e olan hayranlığı ve Fransız eleştiri kuramının karşısında oluşu gözlemlenir. 1759 da toplumsal eleştiri ağırlıklı masallar ve özelde masal türü üzerine denemeler yazan Lessing, ertesi yıl gittiği Breslau'da felsefe ve özellikle de estetikle ilgilenir; bunun sonucunda da altı yıl sonra yani 1766 da *Laokoon* adlı incelemesini çıkarır. 1767 de ise *Minna von Barnhelm* adlı oyununu kaleme alır. Bu oyununu yazdığı yıl Hamburg Tiyatrosu'nun kadrolu eleştirmenliğine getirilen Lessing, adeta günümüz dramaturgunun sahip olması gereken niteliklerini bünyesinde barındıran bir kimlik olarak Alman Ulusal Tiyatrosu içindeki yerini alır. Felsefe ve estetik bilgisi, ilahiyat, tarih gibi konulardaki birikimi, farklı dilleri öğrenme azmi ve çevirileri, oyunları, dergi editörlüğü, yayıncılık ve gazetecilik deneyimi, deneme ve eleştiri türündeki ustalıklı kalemi ve ulusal tiyatronun oluşması için gösterdiği kuramcı çabasının sonucu Hamburg Dramaturgisi çalışması... Denemelerden oluşan eserinde Diderot'un orta sınıf yaşamına ilişkin gerçekciliğini öven Lessing, tiyatro yaşamında hep yaşayan, idealize edilmemiş gerçeklerden yanadır. O çok yönlü kişiliği ile bugünün dramaturgunun donanımlı bir kimlik olması gereğinin adeta bir modelini oluşturur.

Onun eseri, dönemin gösteri düşüncesini klasik Fransız tiyatrosunun etkilerinden kurtarma çabası ile toplumun ruhuna aykırı düşen tiyatro anlayışındaki iyileştirme çabalarını içerir. Lessing bu çalışmasında hep gerçeğe topluma ve seyircinin istemlerine uygun bir tiyatro anlayışının ne olabileceğini arar. Yazar ve eleştirmen Lessing, 18. yy da yazdığı bu kitapta, yönetmen kavramına dönemin gereği satır aralarında yer vermesine karşın, modern dramaturginin temelini buradan başlatmak yanlış olmasa gerek; çünkü, tiyatroda repertuvar boşluklarına değinmesi bakımından ulusal bir tiyatro arayışı, kültür politikası tespiti çabası içindedir. Klasik Fransız tiyatrosu ve onun yazarları **Racine, Corneille** ve **Voltaire** gibi tragedya yazarlarının etkisi altında olan kendi tiyatrosunun böylelikle gerçeğe uygunluktan uzaklaştığını savunur. Seyirci, yaşamından daha doğrusu yaşam ger-

çeğinden uzak bu tiyatro anlayışı yerine Shakespeare gibi bir ustayı örnek vererek tiyatroda iyileştirme ister.

Lessing kendi eleştirisini oluştururken *Poetika*'ya da önemli bir yer ayırır. *Poetika*'nın yanlış yorumlandığını düşünen Lessing, tiyatroda ahlaksal çıkarımın önemine değinir. Bu bağlamda üzerinde durduğu kavram *"katharsis"*tir. O, bu kavramın oyuncunun tutkusundan çok seyircinin heyecanına bağlı bir kavram olduğuna, bireysel tutkuların erdemli eylemlerle açıklanması sonucunda ahlaki sonuca ulaşıldığını belirtir.

Bir deneme ve eleştiri niteliği taşıyan *Hamburg Dramaturgisi*'nde, gerçek eleştirmenin sıklıkla tiyatroya giden kişi olması gerektiğini vurgular. Eleştirmen olan kişinin dikkatli, sorumlu, izlediği olayların özünden kaynaklanan kuralları yansıtan, kendi beğenisinden çok halkın ölçütlerine, beğenisine ağırlık veren bir anlayışla yazmasının öneminden söz eder. Eserin tutulup tutulmamasındaki nedenin, seyircinin tutumundan mı, yoksa oyuncunun yetersizliğinden mi kaynaklandığını doğru saptayan kişinin eleştirmen olacağına değinir. Lessing, yukarıda değindiğimiz gibi, sıklıkla tiyatroya gitme önerisini, kendisinde uygulamış bir eleştirmendir. Özellikle klasik Fransız tiyatrosunun etkisi altında olan Alman tiyatrosundaki birçok oyunu izlemiş ve bunların eleştirilerine eserinde yer vermiştir. *Hamburg Dramaturgisi* adeta bir tiyatro günlüğü gibidir. Ellinin üzerindeki oyun, dörtyüz kadar makale ve içerdiği yüzdört madde ile yeni görüşleri savunan Lessing, o gün için yeni bir bakış açısı ve tartışma alanı yaratarak unutulmayacak bir katkı sağlamıştır.

Hem bir günce, hem bir deneme, hem de eleştiri kitabı sayabileceğimiz bu eser bir bakıma o güne değin sahnelenen oyunların yeniden bir değerlendirme işlemine tabi tutulmasıdır. O, sahnelenen eser bir başyapıt niteliği taşımasa da, eseri yargılayabilecek ve eleştirebilecek seyircinin oluşmasından yanadır. Lessing'e göre bir insan (seyirci) bir oyunu izlediğinde, tiyatro zevkinin onda oluşabilmesi için bir şeyi neden beğenip beğenmediğinin kendisine anlatılmasının gereğine inanır. Ancak böylelikle seyirci de eleştirmen haline gelebilir, ya da seyircinin beğenisi böyle geliştirilebilir. Lessing'in değindiği gibi oynanan oyun bir başyapıt olmayabilir, ama oyunda rol alan kişilerin kendilerini gösterebilme şansını tanıyan bir yapıt olması gereklidir. Seyirci de böyle bir ortamda etken, katılımcı ve yargılayan bir yapı taşıyacaktır.

Lessing'in ulusal bir tiyatro oluşturma istemi ve coşkusuyla yola çıktığı *Hamburg Dramaturgisi*'nin ilerleyen bölümlerde, coşkunun yerini umutsuzluk ve düşkırıklığına bıraktığını görürüz. Lessing, Hamburg Tiyatrosu'nun danışmanı ve eleştirmen olarak çalışmaktadır ama yazdıklarını gerçekleştiremenin getirdiği yılgınlık onun bu karamsarlığına neden olmuştur.

Hamburg Dramaturgisi'ndeki heyecanlı yaklaşımı, 1768-69'da yazdığı *Eski İçerikli Mektuplar* (Briefe antiquarisschen Inhalts) ve *Eskilerin Ölümü Nasıl Anlattıkları Üzerine* (Wie die Alten den Tod gebildet) başlıklı yapıtlarında yansır ve 1770'de içine düştüğü mali sıkıntılar nedeniyle Wolfenbüttel'deki kütüphanede az bir maaşla çalışmasına karşın yine de verimli olmayı sürdürebilmiş biridir.

1774-77 yılları arasında, *Kitabı Mukaddes* eleştirmeni ve bilgini olan H.S. Reimarus'dan alınmış bölümlerden oluşan (Fragmente eines Ungenannten) *Adsız Birinden Parçalar*'ı yayınlanır, yayınlanmaz o dönemin din adamlarının tepkisine neden olmuş ve bu yayını keskin tartışmalara yol açmıştır. 1778'de *Anti-Gozze* başlıklı polemik yazısı bu tartışmalara örneklerden biridir. 1772'de sahnelenen *Emilia Galotti* adlı oyunu ile 1779'de yazmış olduğu bir diğer oyunu *Bilge Nathan* (Nathan der Weise) ve son olarak 1780 de kaleme aldığı *İnsan Soyunun Eğitimi* (Die Erziehung des Menschengeschleschts) başlıklı dinsel, felsefi ve estetik görüşlerinde ustalaşmış Lessing'in yaşamının son yıllarının yoksulluk içinde geçmesini engellieyemez. 1776'da evlenip 1778 de yani iki yıl sonra yitirdiği eşi Eva König'in ardından yalnızlığa gömülen Lessing, ancak üç yıl daha yaşayabilmiştir. 1781'de öldüğünde Belediye tarafından yoksullar mezarlığında toprağa verilmiştir.

Özdemir Nutku, Lessing'i 18. yüzyılın en etkili tiyatro adamlarından biri olduğunu vurgularken, aynı zamanda da onun Alman tiyatrosunun alınyazısını değiştiren, Alman tiyatrosuna gereken değeri sağlamış olan ilk ve önemli bir dramaturg olduğunu söyler. Nutku, "Lessing'in Alman tiyatrosunun yolunu açıp ona kimlik kazandırdığının" altını çizer.

Lessing, belki ulusal bir Alman tiyatrosu kurulmasına neden olamamıştır, ama en azından böylesi bir yapıtı kazandırmakla modern dramaturgiye giden yolu açmıştır. Bu düşüncenin yaygınlaşması, bu kavramın kullanılmaya başlaması, özellikle de dramaturginin yazın sanatı olduğu kadar sahne sanatı da oluşu onunla gündeme gelecek-

tir. Çağdaş dramaturgide kuram ve uygulamanın ayrılmazlığını ortaya koymuştur. Tiyatroda eleştirinin, seyircinin önemi üzerinde durarak statik bir yapıdan dinamik bir tartışma alanına geçişin müjdecisi olmuştur. Kültür tarihinin öneminin, yapılanların eleştirilmesi ve oyunların sorgulanması ile gerçekleşebileceğini, en önemlisi de ulusal bir tiyatro yaratma da belli bir repertuvar ve kültür politikası olmasının önemle altını çizmiştir. " Tiyatronun anlamının, yararlarının vb. irdelenmesi, dönemin estetik gereksinimlerini karşılayacak bir oyun planının hazırlanması vb. uygulamalı dramaturgi çalışmalarını içeren bu kitap, dönemin tiyatro anlayışını somut olarak dile getirmektedir," ve Lessing "modern tiyatro incelemesinin ve eleştirisinin kurucusu (...) bu çağın yalnız Almanya'da değil, bütün Avrupa'daki en büyük kuramcısı" olarak görülmektedir.

Lessing'den Sonrakiler

Lessing'le birlikte adı konulan dramaturg ve dramaturgi kavramları onun ardından **J. Ludwig Tieck** (1773-1853), **C.F. Hebbel** (1813-1863), **Otto Ludwig** (1813-1865) isimler tarafından sürdürülmüştür. Genelde Lessing'in açtığı yolda yürüyen bu kişiler daha çok kuramsal dramaturgi alanında çalışmışlardır. Tieck, Almanya'da **Goethe**'den sonra en büyük edebiyat otoritesi kabul edilir. Schlegel'le birlikte Shakespeare çevirileri yapan Tieck, öncelikle dramatik eleştiri, sonra da Shakespeare incelemeleri konusunda katkıları olan biridir. 19. yy'ın temel eserlerinden biri olan *Maria Magdalena*'nın yazarı **Hebbel**, bu eserin önsözünde tiyatronun çağına açık olmasını, onun gerçeğine eğilmesini ister ve yazarın çevresindeki gerçekleri görmesi gerektiğini söyler. O da, *Maria Magdalena* adlı oyununda Anton Usta karakteri ile çağının değişimine ayak uyduramayan bireyin, hem kendi adına dünyayı anlayıp, yorumlayamadığı gibi, birlikte yaşadığı insanları da nasıl mutsuzluğa sürüklediğini gününün gerçeklerinden ve değişen toplumsal koşullardan hareket ederek yazmış, usta bir yazardır. Onun Anton usta karakteri, oyunun finalinde "Ben bu dünyayı anlayamıyorum," diyerek çağının dışına düşer. Otto Ludwig de, Tieck gibi Shakespeare üzerine incelemeler yapmış bir eleştirmendir. Tiyatroda kuramsal dramaturginin temelinin atılmasına katkıda bulunmuştur. 1891'de *Shakespeare İncelemeleri*'ni (Shakespeare Studien) yazmıştır.

"Dramaturgi kavramının bugünkü anlamını ise ilk önce Johann

Elias Schlegel vermiştir," der **Melahat Özgü... Schlegel** (1719-1749) kuramcı olarak ilk kez dramaturgun oyun seçimi, yani repertuvar oluşturulması konusundaki önemine değinir. Baştan beri kuramsal bağlamda eleştirmen ve danışman gibi çalışan dramaturgun, oyun dağarcığı oluşturmadaki işlevine değinmiş olur. Sanattan anlayan, bilgi birikimi olan insanların repertuvar seçimindeki önemini vurgulayan Schlegel, belki de uygulamalı dramaturgiye giden yolda ilk basamağı oluşturacak öneriyi getirmiştir.

Yine Melahat Özgü'den öğrendiğimize göre **Alexandre Gottlieb Baumgarten** (1714-1768) *Felsefe Ansiklopedisi Bilgisi* (Sciagraphia encyclopaedia philosophica) başlıklı 1769'da kaleme aldığı eserinde, dramaturginin dram bilimi olduğunu belirtiğini ve "(...) Aksiyon için olduğu gibi makyaj ve dekor için de kurallar sağlar. En çok da pantomim bilgisine önem verir: Düşünceyi seyircilere, sözden çok jest ve hareketlerle bildirmek ister." İşte bu önemli değinme, aslında Baumgarten'ın dramaturginin edebi bir incelemeden çok, dramaturginin temelindeki düşünceye yöneldiğinin kanıtıdır.

Dramaturgi hakkında ana bilgileri kapsayan ilk yapıt ise, Melahat Özgü'ye göre **Hugo Dinger**'in 1904-5 yılları arasında kaleme aldığı *Bilim Olarak Dramaturgi* (Dramaturgie als Wissenschaft) başlıklı iki ciltlik yapıtıdır. O güne değin dağınık bir biçimde sunulan bilgileri belli bir çerçeve içinde toparlayan bu eserle dramaturgi düzenli ve disiplinli bir dal olma yoluna girmiştir. Ardından gelenler dramaturginin bugünkü anlamına kavuşmasını sağlayan çalışmalar yapmışlardır. Günümüzde dramaturginin aldığı son şekli, ancak I. ve II. Dünya Savaşını yaşayan insanlığın ve yorgun dünyanın gereksinimlerinin sonucunda ve tiyatro sanatının yapacağı aşamaların içinden çıkacaktır.

1960'lı yıllarda kavram gerçek anlamını buluncaya kadar **Heinrich Baulthaupt**'un dört ciltlik yapıtı *Oyunculuğun Dramaturgisi* (Dramaturgie des Schauspiels,1894-1908), **A. Perger**'in *Dramatik Tekniğin Sistemi* (1909), **Eugen Zabel**'in *Modern Dramaturgi Üzerine* (Zur Modernen Dramaturgie,1899) yapıtları dramaturginin çeşitli yanlarına değinen yapıtlardır. Lessing sonrası Alman Tiyatrosunda dramatik eleştiri üzerine bilgiler içeren, kısa bir süre Viyana'da Burg Tiyatrosu'nun yöneticiliğini de yapmış olan **Hermann Bahr** (1863-1934) 1899 da yazdığı *Viyana Tiyatrosu* (Wiener Theater) ve 1904 de yazdığı *Trajik Diyalog* ile (Dialog vom Tragischen) katkısını sürdürmüştür.

Viyana'da bulunan Burg Tiyatrosu önemli dramaturglar yetiştirmiştir. Bunlardan biri de **Shreyvogel**'dir. Onun 1912 ve 1913 yıllarında dramaturgi üzerine yapmış olduğu çalışmalar, bu konudaki atılımların yeniden canlanmasına neden olmuştur. Onun atılımıyla Dramaturg'lar "Estetik Sekreter" olarak da adlandırılmıştır.

Bu gelişmelerin ışığında 19. yüzyılın sonuna doğru tiyatroda gerçekci tiyatro estetiğinin egemen oluşuyla birlikte metinde de değişimler dikkati çekmektedir. Oyunların dönemsel, siyasal, toplumsal araştırmaları, tarihselliğin önem kazanması dramaturgide de yeni bir çığır açmıştır. Yine 19. yy sonunda sahnelemenin ve yönetmenin ağırlık kazanmasıyla bu gelişim dramaturginin teoriden pratiğe giden yolunu da çizmiştir. Yönetmenliğin başlangıç noktasında yer alan **Saxe Meiningen Dükü Ii. Georg**, rejilerinde tarihsel öz ve dönemin özelliklerine önem veren bir yönetmendi. Üstelik reji notlarının bu dönemde tutuluyor olması da kültür tarihi açısından belli bir hazineydi. Onun birlikte çalışan **Ludwig Chronegk** çalışmalarında tarihsel uygunluğa verdiği önem ve grup çalışmalarındaki araştırma yöntemiyle dikkat çeker. II. Georg'u izleyen tüm yönetmenler başta A. Antoine, O. Brahm, K. Stanislavski, A. Appia ve G. Craig gibi kişiler sahne üstü çalışmalarıyla uygulamalı dramaturgiye yönelik ipuçlarını bizlere sundular. Başta Otto Brahm olmak üzere, klasiklerin yeniden yorumlanması istemi tiyatroda önemli atılımlara neden oldu.

19. yy'ın sanayi ve endüstrileşme devrimi ile gelen toplumsal değişikliklere sahne oluşu ve bu yüzyılın sonunda ortaya çıkan yönetmen tiyatrosu yeni estetik arayışların ve farklı bakış açılarının da gelişmesine neden oldu. Oyunculuk yöntemleri, sahne teknikleri, tiyatro yapılarındaki değişiklikler, yorumun önem kazanması, görselliğin ön plana çıkması tiyatroda etkili oldu. Birbirini izleyen akımlar ve bu akımların getirdiği kurallar, ya da kurallara başkaldıran tutumlar tiyatroyu bir tartışma arenası haline getirdi. Doğal olarak manifestolar, estetik değişim ve biçime yönelik farklılıkların doğmasına neden oldu. Kimi zaman da tüm estetik normları olumsuzlayan radikal sanat anlayışları da bu konuda renk katan unsurlar olarak karşımıza çıktı. Füturizm ve Dadacılık ardından A. Jarry ile dönüm noktası sayılabilecek *Kral Übü* gibi sahne metnini öne alan çalışmalar, tiyatroda dramaturg ve dramaturgiye duyulan gereksinimi arttırdı, kavram üzerine düşünenlere ivme kazandırdı.

Sahne ve seyirci arasındaki kopukluk, saray tiyatrosunun getirdi-

ği çerçeve sahne anlayışı hatta giderek orkestra çukurunun da katılmasıyla kopan bu ikili ilişkinin yeniden kurulma çabalarına tanık olmaya başladık. Özellikle **Viyaçeslav İvanov**'un bu konudaki manifestosu, antik Yunan'daki hareketli, dairesel sahne- seyirci bağlantısına ve ritüelistik tiyatro anlayışındaki topluca katılım konusuna bizleri yeniden yöneltti. Tiyatronun her yerde yapılabileceği fikri, yeni inşa edilen binaların bu istemi karşılayabilecek yapılar olması, işlevsel sahne anlayışı, öncü akımların ortaya çıkışına neden oldu.

20. yüzyılın hemen başlarında dışavurumcu tiyatronun etkisiyle yaratıcı bir tartışma zeminine yönelen dramaturgi günümüzdeki anlamına yönelik bir çabaya girdi. Özellikle **August Strindberg**'in tek perdelik ve duraklı aksiyon tekniğini kullandığı, yeni olay ve yargılara doğru sürüklenen bireyin ele alındığı oyun tekniği çoğunlukla değişen gerçeklik düzlemleri üzerine kuruluydu. Bu yüzden de Strindberg, hem yeni yazarlara yol gösterirken hem de sahnelemede yönetmene yeni olanaklar sağladığı için modern dramın babası olarak adlandırıldı. Bugün artık varılan noktada gerek yazılı metin, gerekse sahne metni, yani görsel metnin birbiriyle kaynaşan ve birlikte değerlendirilen düzlemde ele alınmasıdır. Giderek metnin ve sahnelemenin yaratıcı düşünce üzerine dayandırılması sonucunda yorumlama, anlamlandırma üzerine oyunun kurulması düşüncesi egemen oldu.

Ele alınan dramaturgi, çözümlemeye, anlamaya yönelik de olsa görüntüleri düşüncelerle birleştirme amacını da taşıyan bir tartışma ortamıdır. Bu dramaturgi formu (kesin biçimde formüle edilmemiş de olsa) genellikle tartışma ve arayışa yönelik bir çözümleme içermektedir: gerek oyun kişileri, yazar ve seyircinin, gerekse tiyatronun bireyselliği özelinde açılan bir tartışma ve sorgulamadır sözkonusu olan. Gerçek ve düşün iç içeliği, zamansızlık ve uzamsızlıkla çıplaklaştırılan birey, sadece bir birey olmaktan çok öte, daha geniş, fazlasıyla karmaşık düğümleri barındırır. "Paradoksal olarak dışavurumcu 'ben' dramaturgisi, bireysel biçimcilikte doruğa ulaşmaz.(...)dışavurumcu dramaturgide, bireysellik çeşitli nedenselliklerden yalıtılır. Bu çalışmalar psiko-sosyal bir yalıtımın eleştirel-tarihçi veya yaşamöyküsel gösterimidir ve hiçbir şekilde sınırlanmaz". İşte böyle bir yaklaşım günümüz tiyatrosunda yaratıcı düşüncenin zeminini hazırlayan drmaturgi kavramıyla örtüşmektedir.

1919 ve 1930 yılları arasında Berlin Devlet Tiyatrosu Sanat Yönet-

menliği yapmış olan dışavurumcu yönetmen **Leopold Jassner** (1878-1945) için metin yönetmene çalışma malzemesi sunar. Olayın akışından çok, belli bir düşüncenin ya da motifin ortaya çıkmasının amaçlandığını belirten Jassner, bugüne yönelik mesajlar içeren bir yaklaşım içindedir."Jassner'in dramaturgi çalışmasına öncelik tanıyan yaklaşımı koşulluyordu."

Lessing'den bu yana dramaturgideki gelişim dram bilimi olan dramaturginin giderek oyun sanatı uzmanlığına dönüşmesidir. Bu gelişimin evrelerini tiyatro bilimi daha sonra eleştiri yöntemi, sonra da metin-sahne ilişkisi yani yazınsallık ve görsellik arasındaki köprülerin kurulma çabasıyla geliştirmiştir. O yüzden bu ilk evreye kuramsal dramaturginin ağırlık kazandığı evre olarak adlandırmayı yeğliyoruz. 20.yüzyılın ortalarından itibaren özellikle de **Bertolt Brecht**'in de etkisiyle tiyatronun tüm alanlarındaki arayış ve gelişme çabaları uygulamalı dramaturgiye doğru yönelişe neden olmuştur. Dramaturg kavramının netlik kazanması tiyatrodaki 'işbölümü'nün sonucunda ve çağımızın gereği uzmanlık alanlarının oluşmasıyla gerçekleşmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren dramaturgi kavramının gerçek anlamına oturtularak, netlik kazanmaya başladığını görüyoruz. Geçtiğimiz yüzyıl yönetmen ağırlıklı yapısıyla, tiyatro disiplini içindeki uzmanlık alanlarının da netlik kazandığı bir yüzyıldır.

YÖNETMEN AĞIRLIKLI 20. YÜZYIL TİYATROSU VE SAHNELEMENİN DRAMATURGİSİ
(Tiyatroda Uygulamalı Dramaturginin Yeri)

Shakespeare, Molière ve Brecht gibi komple tiyatro adamı olan kimi kişilerin oyuncu, yazar, yönetmen özellikleri dışında dramaturg titizliği içinde yaptığı çalışmalar tiyatro tarihine ışık tutmuştur. Tarihsel ve düşünsel alt yapının tartışılmaya başlanması, dönemsel özelliklerin dikkate alınmasıyla birlikte dramaturgi ağırlık kazanmıştır Dramaturgun konumu kadar kurumlaşması da 20. yüzyılda olmuştur. Özellikle Alman ekolünün literatüre kazandırdığı bu kavram, İngiliz ekolünde de Yazınsal danışman/yönetmen (Literary Adviser/Director) olarak yerini almıştır. Eylem kavramının tiyatronun süreci içindeki gelişimi ve değişimi üzerinde süreklilik taşıyan bir tartışma alanı yaratmayı amaçlayan dramaturgi teknik açıdan da icranın, yaratıcılığın ve çalıştığı tiyatronun dinamiklerinden haberdar olmayı gerektiren bir uzmanlık alanına dönüşmüştür. Dramaturgun bütüne yönelik sanatsal denetim işlevinin ne olabileceğini, daha sonra tartışmak üzere, dramaturgun yönetmen ağırlıklı 20. yüzyıl tiyatrosunda nasıl önem kazandığını irdeliyelim. 20. yüzyılda yönetmenin ağırlık kazanması ile salt işbölümünün önemi ortaya çıkmakla kalmadı, aynı zamanda da metnin sahneye taşınmasında sahnenin teknik olanakları, sahneleme teknikleri, metnin ve karakterlerin yorumlanması, oyun dağarcığı tartışmaları ve özellikle de tiyatroda disiplinin öneminden yola çıkarak tiyatroyu tüm elemanları ile yapılan işe belli bir sorumluluk içinde katmanın önemi, dramaturgiye giden kanalları açarak bizleri bu sanat üzerinde düşünmeye yöneltti. Bu yüzden yönetmenlerin sahne çalışmaları, aslında uygulamalı dramaturgiye gidişin de rotasını belirledi.

19. yy'ın sonu 20. yy'ın hemen başlarında Saxe-Meiningen Dükü II. Georg, tiyatroya getirdiği disiplin, prova yapmanın önemi, tarihsel ve dönemsel özellikleri dikkate alan çalışmaları yönetmen ağırlıklı tiyatronun da başlangıç noktası oldu. Tiyatro dükü olarak da adlandırılan II. Georg, asker kökenli bir tiyatro adamı olarak yarattığı disiplin ortamı içinde kitle rejilerindeki düzenlemesi ile dikkati çekti. Onun düzenli ve disipline dayalı görsel atmosferi, üstelik bunu amatörlerle gerçekleştirebilir olması **Stanislavski**'yi derinden etkiledi. Bu-

gün bile kullanılan sahne ortasının ölü nokta olması, sahnede paralel hareketlerden çok çapraz fiziksel çizgiyi (diyagonal hareketleri) yeğliyor olması, koral sahnelerde yetenekli ile yeteneksizleri birbirinden ayırarak sahne düzenine gitmesi, özellikle de bugünü de etkilemiş olan asimetrik sahne anlayışı 20. yy'ın başlarına damgasını vurmasına neden oldu. Dük'ün yapmış olduğu sayısız turne, Avrupa ve Rusya'da da etkili olmasını sağladı. Sahne mantığına uygunluk açısından sakıncalı bulduğu boyalı panoların kalkması için uğraş verdi. Çünkü boyalı panoların hem oyuncu ile olan orantısı açısından hem de dokunulduğunda sallanan bir yapı taşıyor olması gerçeklik duygusunu zedeliyordu. Sahne plastiğine verdiği önem, doğal olarak sahne üstü çalışmalarını da etkiledi. Onun tiyatro sanatının tüm araçlarını kullanarak metni değerlendirmesi de ilgi çekicidir. Dük'ün oyuncu eşi Ellen Franz grubun konuşma eğitimini üstlenirken, Ludwig Chronegk de organizasyonu, danışmanlığı yürütüyordu.

Dük'ün önemi çalışmalarda ayrıntıların bütünü zedelememesi ve akışın adeta audo-visual bir senfoni gibi akıcılık içinde ele alınması şartı metinden sahneye gidişin yolunu açmasındaydı. Plastik bütünlüğü sağlamak için provaların gerekli aksesuvar, dekor ve kostümle yapılmasını istiyordu. Oyundan önce prova aşamasında bu araç ve gereçler yaşama geçirilmeliydi, aksi takdirde oyuncuların kıyafet balosuna katılan insanlar gibi gerçeğe aykırı kalacaklarından, yapmacık olacaklarından söz ediyordu. "Tiyatro oyun yazarından daha büyüktür," diyen Dük ilk büyük tiyatro estetik ustası olarak anılır.

Andre Antoine

Andre Antoine (1858-1943), Fransız aktörü,yönetmeni ve tiyatro yöneticisi olarak Dük'ün etkisi altında gelişen biridir. Plastik sahne anlayışına,"karakterlerin davranışlarına şekil veren sahne" anlayışını kattı. Natüralist anlayış için gerekli olan ilüzyona dayalı, seyircinin tiyatroda olduğunu bir yana bırakıp,dikkati sahneye çeken kesintisiz bir tiyatro anlayışını getirdi. Kesintisiz tiyatro görüşü ancak dördüncü duvarla sağlanabilirdi. Strindberg'in de değindiği bu kesintisiz tiyatro görüşüyle, sahnede oyuncuların günlük hayatlarını yaşamalarını isteyen tutumuyla, yapay ve deklamasyonlu oyunculuk tarzının da karşısında oldu. Kalıplaşmış komikliği, patetik yaklaşımı, deklamasyon yerine gerçeğe uygunluğu, seyirciye oynamak yerine rolünü yaşamayı getirdi. Oyuncunun ruhsal ve fiziksel yönden role hazırlanmasını isteyen Antoine, adeta bir dramaturg edasıyla karak-

ter açımlanmasına önem verdi. Dük'ün karşısında olduğu boyalı panoları sahneden kaldıran Antoine, sade bir dekor anlayışı, giriş -çıkışları saptanmış, ışık planı çıkarılmış, aksesuvarları, dekoru hazır bir düzenek içinde provalara girdi. Provalar sırasında da sırasıyla ses (tonlama), mimik-makyaj ve hareket ağırlıklı bir çalışma yöntemi izledi. Avrupayı etkileyen Antoine, natüralist oyunlardaki gerçekci tutumu, manzum ve romantik oyunlardaki insani yaklaşımı, yeni ve genç yazarları desteklemesi ve Fransa dışında da natüralizmin deneysel yoldan yayılmasını sağladığı için ilginçtir.

Otto Brahm

Otto Brahm (1856-1912) Alman eleştirmeni ve yönetmeni, öncelikle yazdığı eleştirilerle dikkati çekmiştir. Repertuvar tiyatrosunun yöneticisinden hem bilimsel alanda güç sahibi olmasını, hem de oyun düzeni hazırlamada bilgili olmasını ister. Yaşamı olduğu gibi yansıtan, doğal bir oyunculuktan yana olan Otto Brahm, tiyatroda ne salt sözün ne de salt görselliğin değil, ikisinin bireşiminden bir bütün oluşmasını ister. Oyunun iç yapısının (özel tonunun) bilinmesinden ve oyuncunun da buradan karakterin ruhsal durumunu yakalabileceğinden söz eder. O, Hauptmann'ı, Ibsen'den daha psikolojik karakterler yaratabilmiş bir yazarı öncelikle tanıtır. Tiyatroda takım ruhuna verdiği önemin yanı sıra tek tek karakterlerin de irdelenmesini ister. Bu yanıyla da Stanislavski'nin dikkatini çeker. Oyunculukta yüzeyselliğe karşı çıkan, asimetrik sahne düzenini benimseyen, eser üzerinde titizlikle çalışan Brahm, eserin ruhuna aykırı olan her şeyden arınmış bir bütünlük ister. Bu noktada Otto Brahm'ın dramaturgiye yönelik bir bütünlük içinde düşündüğünü ve çalıştığını görüyoruz. Hatta çok ilginçtir ki, Ibsen'in eserlerinin ruhunu daha iyi verebilmek için Norveççe'yi öğrenen Brahm, gerek seçtiği eserler, gerekse sahne plastiği ve yorumu konusunda sanat çevrelerini etkiledi. Klasiklerin yeni bir anlayışla ele alınmasında yol gösterdi. Birçok sanatçıyı da bu yaklaşımlarıyla yetişmelerine olanak sağladı. Başta Max Reinhardt olmak üzere...

Konstantin Stanislavski

Konstantin Stanislavski (1865-1938) ve Nemirovic Dançenko (1858-1943) bu iki tiyatro adamı Rus tiyatrosunun kaderini değiştirmeyi başarmışlardır. Dançenko, sahnelenecek oyunun yorumlanması konusunda yepyeni bir sistem ve çalışma düzeni getirmiştir. Dan-

çenko oyun yazarlarının bulundukları ortamı tanımak için o ülkelere gidip inceleme yapan biridir. Rollerin yorumlanmasında oyuncunun yaratıcılığına önem veren, ama yeri geldiğinde yorumu zedelememesi için oyuncuyu ikna etme yolunu seçen bir çalıştırıcıdır. Özellikle prova aşamasında metinde olmayan, ama metnin yorumlanmasına yardımcı olabilecek bazı sahneleri doğaçtan oynamalarını öneren, hatta onların yeteneklerini geliştirmesi için ileride oyunculuk stüdyosu kuran biridir.

Stanislavski de oyunculuk üzerine geliştirdiği sistemle, psikolojik-realist bir yolda oyuncusunu çalıştırmış bir yönetmen, oyuncu ve eğitmendir. Meinengen dükünün turne topluluğunu izleyen bu iki tiyatro adamının 22 Haziran 1897'de Slav Pazarı'ndaki o meşhur buluşmaları Rus tiyatrosunda yapılacak hamlenin ilk adımıydı. Oyunculukta süslü ve teatral tavır yerine, inandırıcı ve gerçekci bir tutumun gerekliliğine inanmaktadırlar. Burada temel sorun, iç aksiyonu yani rolün temel sorununu çözmekti. Aktör Mikhael Şepkin oyunculuk anlamında onlar için iyi bir model oluştururken, ondan sonra Maly (Küçük) Tiyatrosu'nun başına geçen yazar Ostrovski oyuncunun etkili olmasının rolünü oyunun organik bütünlüğüyle kaynaştırması ve ölçülü oynamanın önemi üzerine söyledikleriyle onları etkiledi. Yine aynı tiyatronun yetiştirdiği Alexander Lensky, tiyatroda beğeni düzeyinin önemi, yorumun gerekli olması ve en önemlisi de iyi bir repertuvarın şart olduğu görüşleriyle Stanislavski'nin dikkatini çekti. Dançenko ve Stanislavski ikilisi bu buluşmalarında iş bölümünün önemi üzerine konuştuktan sonra Stanislavski sahne düzeni konusunda yetkileri alırken, Dançenko'ya da repertuvarın oluşturulması konusunda tam yetki verdi. Uzun süren provalar, önceden tespit edilmiş ve baştan bilinmesi gereken tiyatro etiği üzerine kurallar, yönetmenin gözlemci, hayatın içinden çıkan, dünyaya antenlerini açmış, düşünen ve geniş dünya görüşüne sahip biri olmasının gerekliliği üzerinde durdular. Tiyatroya disiplini getirdiler. Stanislavski'nin iç monolog yoluyla oyuncunun sahnede gizlenen duygu ve düşünceleri yansıtabilecek bir ustalığa ulaşması için nüanslar üzerinde durması da, dramaturg gibi ayrıntılara giren bir incelemeci olduğunu gösterir. Bir başka deyişle de yönetmen Stanislavski'nin yanında Dançenko onun bir "sohbet partneri", yani dramaturgu gibi çalışmıştır.

Stanislavski tiyatronun örgütlenmesi konusunda da tiyatronun

repertuvarı, yorumun önemi, iyi yönetmenlerle çalışmanın gereği ve idari kadronun da tiyatronun sürekliliği ve uyum içinde çalışmasını sağlayan ögeler olduğunu belirterek adeta bugüne ışık tutan bir yapılanma modeli sunmuştur. O bir oyun üzerinde çalışırken oyunun ideolojik, düşünsel ve toplumsal temel sorunlarının ne olduğunu sorgulayarak işe başlar ve yanında çalışan her oyuncudan da bu anlamda araştırma yapmasını ister. Gözlemin ve bilginin yorumlamaya olan katkısına değinerek eğitim, bilim, sanat ve yaşam üzerine bilgi toplamanın önemini vurgulayarak adeta günümüz dramaturgi kurumuna atıfta bulunur gibidir. Çalışmalarda özeleştiri yöntemine de gereken değeri veren Stanislavski, düşüncelerini bilimsel kitaplarıyla da bugünlere ulaştırmayı başarmıştır. Tükenmek bilmeyen çalışkanlığı içinde taşıdığı esneklik yani dogmatik olmamayı seçmesi ileride yönteminin ne kadar açık ve tartışılabilir bir zemin üzerine kurulduğunu gösterir. Kısacası Stanislavski, bize tiyatrodaki tartışma alanının hiç bitmeyeceğini hatta giderek zenginleşerek süreceğini bildiren bir eğitmen-dramaturg duyarlığı ile yaklaşmıştır.

Adolphe Appia

Adolphe Appia (1862-1928), İsviçreli tiyatro kuramcısı, yönetmen, tasarımcı ve ışıkçısı... Wagner'in "sentetik hareket tiyatrosu" düşüncesini benimseyen Appia, sanat dallarının bireşiminden yanadır. O sahne görüntüsünün dinamizmini oyuncuya bağlar. Oyuncunun hareketleri zaman ve yer kavramlarıyla bağıntılıdır. Yine müziğin ereğinin aynı zamanda oyundaki düşüncenin de ereği olmasını savunur. Dramatik duygunun iç dünyaya yönelmesini ister. Natüralist tiyatronun dış dünyanın ayrıntılarına fazlasıyla önem verdiği için iç dünyanın ortaya çıkarılmasında yeterince güçlü olmadığını düşünür. Bu yüzden de sanatın göstermek yerine yaşanması gerektiğine inanır. Modern tiyatronun estetiğinin kuruluşunda Appia'nın önemli bir yeri vardır. Işıklama yoluyla dikey dekor, yatay zemin ve hareket eden oyuncunun tek bir duygusal düzeyde birleşebileceğini göstermiştir. Estetik olarak ışık, müzik, hareket bireşimi ve bunu denetlemek için yazar-yönetmen dediğimiz kişiye gereksinim duyulduğunu belirtmiştir. Appia, sahneyi resmin kölesi olmaktan kurtararak üç boyutluluğu getirdi. Sahnenin küp hacimli bir boşluk olduğu fikri onunla gelmiştir.

Appia, "Biz tiyatroya bir dramatik aksiyona tanıklık etmek için

geliriz," derken aksiyonu ortaya çıkaran oyuncuya öncelik tanır ve sahnelemede oyuncu yoluyla duyguları aldığımızı bunun için de tiyatro seyrettiğimizi vurgular. Oyuncunun niteliğine aykırı düşen her şeyden sahneyi arındırma yoluna gitmiştir. Sahneye koyma sanatının da akış içinde yaratılan bir sahne resmi olması gerektiğini savunur. İlüzyon sahnede oyuncunun yaşayan varlığıdır.

Edward Gordon Craig

Edward Gordon Craig (1872-1966), Floransa'da yayınlanan *Maske* (The Mask) adlı dergide ve 1905 yılında yazdığı *Tiyatro Sanatı Üzerine* (On the Art of Theatre) adlı kitabıyla ilkelerini yaymıştır. Tiyatro sanatı, oyunculuk ve sahnenin plastik yanını ele aldığı kitabında "toplu sanat yapıtı" (gesammtkunstwerk) düşüncesinden hareket etmiştir. Onun için tiyatro, oyun, oyuncu ve dansın bireşimidir. "...hareket oyunculuğun ruhu, sözcükler bir oyunun gövdesi, çizgi ve renk sahnenin atan yüreği, ritim ise dansın esasıdır," demiştir. Craig yönetmeni, tiyatronun sentezcisi olarak görür. Gerçekci tiyatro anlayışına karşı çıkan Craig, ilk bakışta özel ve entelektüel bir seyirciye yönelmek istediği sanılsa da onun amacı halka yönelmekti. Ama onun halk tiyatrosundan anladığı da başka bir şeydir. Tiyatronun anlaşılmaz ve halkın ötesine götürülmüş bir sanat olmaktan çok, bir görüntünün, yaşamın kendisinin ve güzelliğinin esasını göstermeli ve anlaşılır bir dille seyirciye yönelmelidir. "Yarının tiyatrosu görüntüler tiyatrosudur, ne vaaz verilen yer, ne de taşlama tiyatrosudur... Az söyleyen ama çok gösteren bir sanattır, herkesin anlayabileceği, duyabileceği bir sanattır, öyle ki hayatın simgesi olan hareketten doğan bir sanattır," diyen Craig, söz yerine hareketi öne alarak uygulamacıların dikkatini çekmiştir. Onun düşüncesinin kökeninde yaşamın simgelerle ifade edildiği vardır. Örneğin harfler, formüller, bayraklar, flamalar, armalar, para birimleri, mizahın simgeye dayanması onun için hayatiyeti sağlayan elemanlardır. Tıpkı bugünün tiyatrosundaki kodlamalar, göstergelerden yararlanma düşüncesinde olduğu gibi, iç göze görünen simgeleri tiyatro için önemli buluyordu.

Bir metni yorumlamada ilk izlenimin, ilk okumanın önemine değinen Craig, düşünme eyleminin sonradan geldiğini savunur ve düşünmenin yalnızca deneysel erekler için şart olduğunu belirtir.

Oyuncuyu tiyatro sanatının altında bulan Craig, "Rol yapmak sanat değildir. Bu sebeple oyuncudan artist diye söz etmek de doğru

değildir. Çünkü raslantı sanatın düşmanıdır... Bunun için, herhangi bir sanat eserini işlemek adına hesaplı kitaplı maddelerle çalışacağımız anlaşılıyor. İnsan bu maddelerden biri değildir." O gün için bu öneri bugün adına yorum, yaratıcılık, sahne plastiği, kurallar ve bunların uygulamadaki yansımaları üzerine tartışılması gerektiğinin işaretleridir. Bu yüzden, mizacı gereği özgürlükten yana olan bireyin tiyatronun maddesi olmaktan çok, kölelikten onları kurtaracak bir yol bulmalarının gereğine inanan Craig oyuncuların bizzat yeni bir oyun biçimi bulmalarından yanadır. Bu da simgesel jestlerden oluşacak bir oyun biçimi olmalıdır.

"...Bugün kişileştiriyor ve anlatıyorlar, yarın temsil ederek anlatırlar, öbürgün mutlaka yaratmalıdırlar," diyerek oyuncunun "kukla üstü" bir varlık olduğunu vurgular. Salt gözleme dayanan oyuncunun doğayı taklit etmeye çalıştığını oysa "...doğanın yardımıyla bir şey bulgulamayı aklına seyrek getirir. Yaratmayı düşünmez. "Öyleyse oyuncu role girmek yerine, rolden tamamen kurtularak "kukla üstü" olduğunu göstermelidir. Böylece Craig'in getirdiği oyunculuk anlayışı daha soyut ve derinlemesinedir ve oyuncu adeta yeni bir dans türü uygular gibi oynamalıdır. Bu da doğayı yaratan bir anlayışla olur. Appia ve Craig'in tiyatroya getirdikleri bugün için tartışılan bir ortam yaratmaları bakımından dramaturgi anlayışında da benzetmeci ve göstermeci tutum konusunda da, sahne plastiği açısından da yararlı bir arena sağlamıştır.

Max Reinhardt

Max Reinhardt (1873-1943), dünya tiyatrosunun gelişmesine en büyük katkıda bulunmuş tiyatro adamlarından biridir. Tiyatronun ölümsüzlüğüne inanan Reinhardt "...Tiyatro, çocukluklarını ceplerinde gizleyen ve yaşamlarını böylece sürdüren kimseler için ruhsal bir sığınaktır ve yaşamlarının sonuna dek onlara gerçek yaşama katılma olanaklarını veren bir ortamdır. Tiyatro oyunculuğu ise insan yaşamında gördüğümüz kalıplaşmış yapmacıkları arıtan ve düzelten bir sanattır, çünkü tiyatro oyuncusunun görevi gerçeğin görünüşünü değiştirmek değil, gerçeği gizleyen örtüleri kaldırmaktır," der Colombia Üniversitesi'nde 1928 de yaptığı konuşmada...

Kompozisyona dayalı rollerin ustası Reinhardt Avusturya'dan Almanya'ya gittikten kısa bir süre sonra Berlin tiyatro yaşamının bir numaralı adamı olmuş, Deutsches Theater içinde Otto Brahm'a karşı

devrimci bir başkaldırı ile onun da desteğini alarak kendi topluluğunu oluşturmuştur. Kurduğu "Sezessionsbühne"(Özgür Tiyatro) de Maeterlinck, Knut Hamsun, Hoffmannsthal gibi yazarları seyirci çevresine yaymış ve doğalcılara karşı neo-romantikleri savunan bir tiyatro olarak anılmıştır. Oysa genelde Reinhardt tek bir akımın adamı olarak adlandırılamaz, araştırmacı, geniş bir alanda uygulamaya giren bir yapıdadır. Nazi hükümetinin Almanya'da yok saydığı Reinhardt, aktrist eşi Helene Thimig ile Amerika'da açtığı tiyatro okulu ve sinema çalışmaları ile de dikkati çekmiştir.

Ortada oyun oynanan bir tiyatro projesini yaşama geçiremeden ölen Reinhardt, gözlerin büyücüsü olarak anılan bir yönetmendir. "Her yer tiyatrodur" sloganının yaratıcı Reinhardt, bir yandan oda tiyatrolarında aydın bir seyirci kitlesine yeni ve genç yazarları tanıtmayı amaçlarken, öte yandan "onbinlerin tiyatrosu" diyebileceğimiz stadyumlarda geniş halk kitlelerine tiyatroyu yaymayı çalışıyordu.

Tiyatronun işlevi üzerine Tansık Oyunu için hazırladığı oyun düzeni defterinin önsözünde şöyle der: "Tiyatronun görevi dünyayı, kitapların tozlarından kurtarıp o dünyaya can vermek, damarlarına kan vermektir, hem de bugünün kanını aşılayarak.(...)Yaşama sevinci tiyatronun vazgeçilemiyecek en değerli ögesidir"; sonra şöyle sürdürür düşüncelerini, "(...)Ölçümüz, bir yapıtı oyunu yazanın yaşadığı çağa göre oynamak değildir. Oyunun yazıldığı çağı ön düzeye almak bilge tarihçilerin ve müzelerin aradığı bir değerlendirmedir. Ölçümüz, bir oyunu kendi dönemimiz içinde yaşanır duruma getirmektir."

Reinhardt düşünceleri doğrultusunda burjuva tiyatrosuna karşı çıkar ve bu tiyatroyu "hayaletler tiyatrosu" olarak adlandırır. "Tiyatro büyük ruhlardan yoksun kaldı mı, dünyanın en zavallı işi, en acınacak orta malı olabilir," diye düşünür. Burjuva tiyatrosunun seyircisini ise şöyle değerlendirir; "Burjuva düzeni dar bir sınır içindedir ve duygu yönünden kısırdır. Bu düzen, yoksulluğu içinden, bazen kötüye, bazen doğruya yönelten erdemler var etmiştir. (...)Biz insanlar, toplumsal anlatım biçiminin dışına çıkamayız. Bu korunma yolu öylesine dar ve kısırdır ki, bir duygu boşalmasına yer kalmaz. Her duruma uydurduğumuz bir iki sözcüğümüz vardır. Katılıyormuş, seviniyormuş, değerlendiriyormuş gibi yaparak aldığımız tavırlarda, ya da her insanın yüzünde aynı biçimde beliren kibarlık sırıtmasında olduğu gibi: Düğünlerde, vaftiz ve cenaze törenlerinde el sıkışmalar,

selamlaşmalar, kaş çatmalar, gülümsemeler korku verici bir duygu yoksunluğu ile yapılan hareketler, bir hayaletler tiyatrosunu ortaya çıkartmaktadır." İşte gelinen bu noktada tiyatronun o gün için "(...)kendi damarlarındaki katılaşmış kan yüzünden acı çektiğini" belirten Reinhardt bunun için, "...ne yalnızca edebi metinlerle beslenmenin, ne de salt tiyatro vitamini ile ayakta durmanın" mümkün olmadığının altını çizer. Çağdaş tiyatronun işlevinin çağdaş dünyanın azgın heyecanını sanatsal bir bütünlük içinde resmetmek olduğunu, bunun da yolunun "toplu sanat yapıtı" düşüncesinde yattığını vurgular.

Reinhardt, "Geçmişin yerine geleceği kuralım" diyerek yarının tiyatrosunu kurmak isteyenlerin onu daha iyi anlamaları gerektiğini, canlı bir tiyatro ortamı sunmanın önemini bizlere hissetirmiş oldu. Burada hedeflenen ortam hangarlar, depolar, garajlar, istasyon ve sokaklara kadar taşan bir hareketini içinde barındırır. Reinhardt tiyatroda düşünen insan (*homo sapiens*) ile iş gören insanı (*homo faber*) birleştirir. Bu anlamda da adeta dramaturga giden yolu açmış olur. O, sanat işçiliğinin küçümsenmemesi gerektiğini sıklıkla dile getirir. Ona göre tiyatro "mutlu azınlığın bir lüksü olan fildişi bir kule değil, halkını gerçekleştiren" onun önünde yeni kapılar açan, "İkinci bir dünya"dır. Bu yüzden o, seyirciyi sahne estetiğinin önemli ve ayrılmaz bir parçası olarak görür. Tiyatro seyircisi yaratmada sınırsız hizmetler veren Reinhardt, seyirciye ulaşmada engel oluşturabilecek şeylerin kaldırılması ve oyuncunun seyircinin arasına girmesi, perdenin kaldırılması, dekorun seyircinin arasına kadar uzanması gibi yeniliklere yer vermiştir. Ramp ışıklarını tamamen kaldırıp, döner sahneden yararlanan da odur; Reinhardt, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde tiyatronun bir gereksinim olduğu bilincini kitlelere aşılayarak sonuçta yaygınlaşmasını sağlayan kişidir.

Jacques Copeau

Jacques Copeau (1878- 1949), Fransız yönetmen ve tiyatro devrimcisidir. Avrupa ve Amerikan tiyatrosunu etkileyen Copeau, Andre Gide ile birlikte çıkardığı *La nouvelle Revue Française*'le ilgi çekti. Bu dergide 1913'de yayınlanan *Dramatik Yenilikler Üzerinde Araştırma* başlıklı incelemesi ve ardından ilkelerini gerçekleştirmek üzere bir topluluk oluşturmasına neden oldu. Yanında çalıştırdığı Louis Jouvet'ye yazdığı şu satırlar onun düşüncelerine açıklık getirecektir:

"Bütün tiyatro kitaplarını sandıklara kaldırıp kitlemek istiyorum: böylece onları kimse kullanamaz... Geçmişin tiyatro bilimini ben hazmedeceğim, onu size ben açıklayacağım, yavaş yavaş, damla damla, ama yeni bir solukla. Benim bilinmeyen bilimimle karıştırıp size vereceğim. Ama bu eskiye verilen bir ödün olmayacak. Bir yaratma olacak bu, bir yaşam..."

Copeau tiyatroda bütünlüğün sağlanabilmesinin yaratıcı yöneticiler yoluyla olacağına inanmıştır. Onun sözünü ettiği "bilinmeyen bilim" tiyatro sanatının sentezinden de öte bir şeydir. Modern tiyatronun temelinde yönetmen-oyuncu ilişkisindeki olgunlaşma vardır. Öte yandan Copeau oyun yazarının- tıpkı Antik Yunan'da görüldüğü gibi- yorum yapmada uzmanlaşarak yönetmen niteliği kazanmasını ister. Bir oyunun yazılma süreci ile sahnelenmesi sürecinin iki kademeli bir entelektüel çalışma gerektirdiğini söyleyen Copeau, bugün oyun yazarının yazma sürecinin ardından sahnelemeye ilişkin ustalığını günümüzde yitirmiş olmasından şikâyet eder. Onun yazılı metne ve oyun yazarına ağırlık veriyor olmasını eleştirenler olmuştur ve onu "edebi" olmakla suçlayanlar çıkmıştır. Tutumun edebi olduğunu söylemek yanlış olur, çünkü Copeau oyun metninin özünde yeni bir tiyatro ışığı görür. Oyunda bulunan zaman ilişkin süreler - hareket gibi, ritim gibi- tıpkı müzikteki notalar gibidir ve anlamı keskinleştirirler. Onun amacı "dramatik ekonomiye uygun düşen bir sahne ekonomisi " yaratmaktır. Bu da edebi biçemi karşılayan bir temsil biçeminin yaratılmasıyla gerçekleşecektir. Copeau'ya göre nasıl her türün belli özellikleri varsa, her eserin de kendine özgü bir sahneleme biçemi (uslubu) ve yöntemi olmalıdır. Bu da eseri somut ve gerçek bir yaşayışa kavuşturmakla elde edilir. Tiyatro metni kesinlikle satır aralarındaki cansız anlamından kurtarılıp, sahne üzerinde canlandırılmalıdır. Copeau için bunun gerçekleşmesi ancak "entellektüel bir yapı ile yükselir ve gerçekleşir." Bu yapı da yine onun deyişiyle "modern dünyanın ilk göstermeci tiyatro yapı"sı ile olur.

Copeau'nun sözünü ettiği tiyatro yapısında sahne gerisinde yer alan sabit dekor, iki yanda merdivenler ki, arka ortada birleşerek bir köprü oluşturuyor, bu köprünün altında da bir iç sahne ve önünde de bir platform bulunmaktadır. Yalnızca dekor eşyaları değişik olabilir, sahne seyirciye yakınlaştırıldığı için ön sahne ve ramp ışıkları kullanılmamaktadır. Copeau için "tiyatro bir laboratuvar olmadığı müddetçe yaşamasına olanak yoktur." Denemelere açık yanıyla Copeau,

tiyatronun yapılan plastik çalışmalarla rayına oturacağına inanıyordu. Belki de onun en çok eleştirilecek yanı halka açılan temsiller yerine laboratuvar çalışmalarına ağırlık vererek içine kapalı bir çalışma yolunu seçmesidir. Yine de sahne plastiği ve metni ele alış açısından söyledikleri dramaturgide uygulamaya yönelik bazı verileri kendi içinde taşımaktadır.

Değişen dünya koşulları 20. yy'ın tiyatrosunu etkilemiş ve tiyatroda toplumsal, siyasal ve politik bir hava estirmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında politik tiyatro sürecine giren tiyatroda **Meyerhold** ardından **Piscator** ve **Brecht**'le gelişen bu tutuma, son noktayı koyan Brecht'in gerek yöntemi ve yorumu, gerekse estetik anlayışıyla getirdikleri dramaturgi konusunda yeni bir pencerenin açıldığı dönem olarak adlandırılabilir.

Vsevolod Emiliyeviç Meyerhold

Vsevolod Emiliyeviç Meyerhold (1874- 1940), politik ve diyalektik tiyatronun gelişiminin başlangıcını oluşturur. Stanislavski'nin öğrencisi iken kendi çalışmalarını gerçekleştirmek üzere topluluğunu kurmuştur. İlk başlarda simgeciliğe sığınmıştır. Statik oyun düzeni ve stilizasyon alanlarında başarılı denemeler yapmıştır. 1917 Sovyet Ekim Devrimi'nden yedi yıl önce Halk Tuluat Tiyatrosu çalışmaları ile yine devrimden üç yıl önce ilk örneklerini verdiği uyarı-propaganda (Agit-Prop) çalışmaları onun tiyatrosunun temelini oluşturan çalışmalardır.

18 Nisan 1901 tarihli Çekhov'a yazdığı mektupta, "Bu dönemin ve çağın anlamı ile yanmak istiyorum. Sahnenin tüm emekçilerinin yüce hedeflerinin ne olduğunu anlamalarını istiyorum. Kendi sınıflarının dar çıkarları dışına çıkamayan ve toplumla ilgilenmeyen yoldaşlarıma çok kızıyorum. Evet, tiyatro tüm varoluşu değiştirmekte önemi rolü olan güçlü bir araç, bunu var gücümle inanıyorum," demiştir. Monarşinin kaldırılışından iki ay sonra "Devrim, Sanat ve Savaş" başlıklı bir açık oturumda, parterde oturan sessiz ve coşkusuz seyirci yığınını eleştirmiş, yeni seyirciden gelip bu tiyatroyu kurtarmalarını istemiştir.

1917 yılının Kasım ayında tüm tiyatroların devletleştirilmesiyle, Halk Komiseri olan Lunaçarski'nin düzenlediği kurultaya çağırılan 120 sanatçıdan başta **Meyerhold, Mayakovski** ve **Alexandre Blok** olmak üzere yalnızca beş sanatçının katılmış olması yürek isterdi. He-

nüz bolşeviklerin kesin başarı elde etmemiş olmaları büyük çoğunluğu çekimser bir bekleyişe itmişti. 1920 de tiyatro komiserliğine getirilen Meyerhold, Ekim ihtilalini tiyatroda da ilan etti. Onun radikal bir tutumla "akademik tiyatroları" kapatma istemine karşı çıkan Lunaçarski, eski ve iyilerin de devrim havası içinde kendilerini yenilemelerini beklemeden yanaydı. Meyerhold ise Agit-prop'un yaratıcısı olarak sokaklarda, alanlarda, binlerce kişinin önünde gösteriler yapıyordu. Tiyatroyu yalın bir anlatım aracına dönüştüren Meyerhold, mavi işçi tulumlu oyuncuları ile iskeleler, yükseltiler, yükselen-alçalan-dönen-kayan düzeylerde ve seyirci arasına uzanan oyun alanlarında oyunlar oynattı. Biyomekânik oyunculuk sistemini geliştiren Meyerhold aynı zamanda yabancılaştırma etmeni ve toplumsal jest'e (gestus) gitme tekniğini de ilk geliştiren tiyatro adamıdır. Tiyatroyu ticari ve proleter tiyatro olarak ikiye ayırır. Rusya'nın Devrim Tiyatrosu niteliğini taşımasını istediği bu tiyatro anlayışı içinde oyun dağarcığını hiç sınırlamadan önemli olanın doğru yorumlama olduğuna değinmiştir.

Çağdaş tiyatronun duvarları yıkıp, açık havaya çıkması gerektiğini savunan sanatçı "yeni adamın eliyle yapılacak su borusundan dekorları" önerirken, oyunculukta akrobasiye verdiği önem nedeniyle de gövdesel anlatımın ve içinde bulunulan çatışmanın anlamına uygun olarak sahneye "trapez konulmasının" iyi olabileceğini belirtmiştir.

"Tiyatroyu Yeni Baştan Kurmak" başlıklı çalışmasında tiyatronun uyarıcı bir araç olduğunu, sahneden aktarılacak bildirinin düşünülmesi gereken ilk nokta olduğunu ve seyircinin de oyun oynanışındaki nedeni oyuncu ve yönetmen aracılığıyla sonuçta ne demek istediğini araştırması gerektiğini açıkladı. "Böylece biz de ortaya attığımız tartışmaya seyirciyi de itmiş oluruz. Ama bu öyle bir tartışmadır ki, bunun için dramatik durumları ve karakterleri kullanırız. Seyirciyi düşünmeye, tartışmaya zorlarız (...) Böyle bir tiyatroda oyuncunun işi yalnızca yazarın ve yönetmenin düşüncelerini göstermek değildir: dramatik amaç tez ile antitezi getirmekten ötede bir olgudur. Halk tiyaroya yalnızca bunun için gitmez. Retoriğe dayanan salt uyarıcı tiyatro, yani estetik ögelerden yoksun bir tiyatro yarar değil, zarar getirir" diyen Meyerhold çağdaş tiyatronun bilimsel estetiği konusunda ise şunları söylüyordu: "Bugün estetik, yeni toplum devrimine uygun olarak yepyeni ölçütler içinde kavranmalıdır. Günümüzün sa-

natı feodal dönemin ya da kapitalist- burjuva toplumunun sanatından çok başkadır. Onun için bizim güzellikten ne anladığımızı kesinlikle açıklamamız gerekir. Biz topluma katkısı olmayan tüm güzellik anlayışlarına karşıyız". Böylece Meyerhold yararcı estetik anlayışından yana olduğunu vurguluyordu.

Onun için seyirci salonu dolduran birkaç yüz kişiden ibaret değildi. O, sinemanın, futbol maçlarının, boks ringlerinin izleyicisini kazanmayı hedeflemişti. Şu sözleriyle o, çağdaş seyircinin yapısına işaret etmekteydi: "Dram sanatı yeni bir evreye giriyor; biz tiyatro ile sinema arasındaki çatışmayı odak noktası yapacak yeni bir tiyatro türünü geliştiriyoruz. (...) Sinema ile yarışa çıkmış olan bizler şunu demekteyiz: Tiyatroyu sinefikasyon yoluyla mantıklı sonuca götürelim. Tiyatroyu sinemanın tüm olanaklarıyla donatalım. Bizim tiyatro anlayışımızı başarıya götürecek ve onbinlerce sinema seyircisini tiyatroya çekecek, çağdaş tekniği içeren bir tiyatro yaratabilecek olanaklar verilmeli bize."

Reinhardt gibi oyuncuyu tiyatronun en önemli ögesi kabul eden Meyerhold, "tüm tiyatro araçları oyuncunun hizmetinde olmalı" düşüncesindedir. Yazarın ve yönetmenin yorumunu aktaran oyuncunun kendi yaratıcılığını da bu sürece katmasını ister. Bu yaratıcı nitelik, seyirciyi aktif duruma sokabilecek bir yaratıcılık olmalıdır. Oyunculukta çıkış noktası hareket olan dıştan içe bir oyunculuk tekniği öneren Meyerhold, hareket, jest ve mimik yoluyla oyuncunun düşünce ve ereğini seyirciye aktarabileceğini savunur. Konuşmanın oyuncuyu müzisyen yaptığına, hareketin de onu akrobat ustalığına eriştirdiğine inanır. Yargıya götüren oyuncunun seyirciyi teatralliğin güzelliği ile büyülememesi gerektiğini, ama bir operatör gibi çalışarak bildirisini açımlama yoluna gitmesini ister. Yargıya götüren yeni oyuncunun bir olayı canlandırmayacağını, ama olayın ardında yatanı propaganda yoluyla açık seçik bir konuma getireceğini savunur. Şöyle der: "Oyuncu, yeni görevini yerine getirmek istiyorsa, durumu kesinlikle ve yeniden gözden geçirmelidir. Uzun bir süreden beri politik- dışı tiyatronun gevezeliğinden dolayı yitirilen zamanı kazandırmalıdır." Ekonomik ve yalın hareketlere dayalı bu oyunculuk anlayışıyla Meyerhold, her gün biraz daha gelişen sanayileşmeye uygun bir biçimin yakalacağına inanıyordu. Bu yüzden de tiyatro adamlarının yalnızca sanat biçimini değil, aynı zamanda yöntemlerini de değiştirmesini öneriyordu.

Yaratıcı sanatın tümünün bilinçli eylemle sağlanacağını düşünerek, sanatın bilimsel ilkelere dayanması gerektiğini her fırsatta vurguluyordu. Oyuncu da, bu anlamda, düşünceyi yorumlayan ve yorumu uygulayan kişidir. Tiyatronun bir tapınak olduğu fikrine karşı durarak, seyirciye, "Ben sizin tiyatroda olduğunuzu sürekli anımsamanızı istiyorum," diyordu. Bu noktada yabancılaştırma etmenine başvuran Meyerhold, "Bakın işte, şu sahnenin arkası tuğla duvarı, dekorumuzu böyle değiştiririz. Bu bir dekordur, sakin bunu gerçekmiş gibi kabul etmeyin. (...) Biz oyuncular öyle değişik kimseler değiliz, sizin gibi insanlarız, giysimizi şöyle değiştirir, yüzümüzü böyle boyar, böyle sakal-bıyık takarız. Ajans haberleri gelir gelmez oyunu durdurup size önemli haberleri ileteceğiz".

Maske ve jonglör tekniğinden anlayan oyuncunun, yaşamları canlandırmaktan çıkıp ustalaşacağına inanır. Kimi uygulamalarında sinema tekniğine yaklaşan, perdeyi kaldıran, eşzamanlı dekor kullanan, her şeyi seyircinin önünde gerçekleştiren, ön sahneden yararlanan, ramp ışıklarını kullanmayan, göstermeci niteliklerden yararlanan, oyuncuyu seyircinin içine sokan, projeksiyon perdesi kullanan ve kimi zaman da olabildiğince açık alanlardan yararlanan Meyerhold, *Müfettiş* oyunundaki dramaturgisi ile tiyatro tarihine geçmiştir. Gogol'ün *Kumarbazlar, Bir Evlenme* ve *Üçüncü Derecedeki Vladimir* yapıtlarından alıntılarla da oluşturduğu bu kolaj bugün bile tartışılan bir uygulamadır. Oyun okumada ilk izlenimin önemine inanan Meyerhold (Brecht'in tersine), yönetmenin ikinci bir yazar olması gerektiğini vurgular.

Erwin Piscator

Erwin Piscator (1893- 1966), 1929 da kaleme aldığı *Politik Tiyatro* adlı yapıtıyla görüşlerini netleştirmiş bir tiyatro adamıdır. Epik Tiyatro onun deneyleriyle biçimlendi ve Brecht'in kuramları ve deneyleriyle de bir dünya görüşünü yansıttı.

Politik Tiyatro'nun ilk bölümünde Piscator şöyle der: "Kendimi bilip çağı değerlendirmem 4 Ağustos 1914 günü başlar: O tarihte barometre yüksek basıncı gösteriyordu: 13 milyon ölü, 11 milyon sakat, geçit töreni yapan 50 milyon asker, 6 milyar silah ve 50 milyar metreküp zehirli gaz. Bu durumda 'kişisel gelişim' ne olabilirdi? Kişisel hiçbir gelişim olmazdı. Oysa başka şeyler gelişme göstermişti. Yazgı... Bu öyle bir şey ki, hiç öğretmene gerek bırakmadı. "Piscator sa-

vaşa, askerliğe, monarşiye, burjuvaziye ve faşizme karşıydı. Bunun yerine proleteryayı ve sınıfsız bir toplumu öngörüyordu. Sanatçıyı politikayla yakından ilintili görüyordu. Onun yeri, tiyatro ile politikayı bütünleşmiş bir estetik anlayış içinde gerçekleştirmiş oluşunda ortaya çıkar. Emekçinin bilinçlenmesinde etkili olan Agit-prop tiyatrosu'na yönelik çalışmalar yapmıştır. Piscator seyirciyi etkilemeyi biliyordu ve eleştirmen Jacobson'a göre oyunun sonunda izleyenleri "elektriklendirebiliyor"du.

Birçok oyunda projeksiyon ve sinema filminden yararlanan Piscator, tiyatrodaki kendi tutumunu "öğrenme-algılama-inanma" ya götüren bir çalışma olarak adlandırıyordu. Sahnede sınıfsız toplum uygulamasını gerçekleştiren dünya liderlerinin portlerini asıyor, devrimin gerçek resimlerini gösteriyordu. Sahnede bayraklar kullanıyordu. Dekor olarak çeşitli aşamalarda yükseltiler, merdivenler, eğik düzeyler kullanan Piscator, kimi zaman döner sahneden de yararlandı. *Aslan Asker Şvayk* uygulamasında yürüyen şerit kullanan Piscator, bu şeritin arkasında Grosz'un karikatürlerine yer vermiştir. Böylece yer ve zamanda geçişleri çözümlemiştir.

Piscator'u çalışmalarında yakından izleyen Brecht, 1929 yılında onun özellikleri hakkında şunları yazdı: "O, politikayı tiyatro yoluyla değil, tiyatroyu politika yoluyla güçlendiren" bir sanatçıdır ve "devrimi daha çok tiyatro alanındadır." Yine Brecht'e göre: "Piscator, gelmiş geçmiş en büyük yönetmendir. Bu büyük adam hep bir protesto içinde ve hep dövüşün içindeydi. Onun deneye olan sevgisi ve büyük sahne bulguları, öyle kendiliğinden ortaya çıkmadı. Bunların tümü bir amaca hizmet etti: İnsanları estetik ve teknik araçlarla değiştirmek... Piscator'un sanat yaşamındaki çelişkiler, onun yanlışları ve sapmaları bile bu büyük adamın insancıl dövüşkenliğini gölgeleyemez."

Politik ve nesnel özellikleri dışında Piscator, bir Gordon Craig hatta bir Antonin Artaud kadar öznel bir kişilikti. Örneğin onun *Politik Tiyatro* yapıtındaki şu sözleri bu öznelliği vurguladığı gibi Artaudvari bir düşünceyi içerir, onun bu düşünceleri sonradan Grotowski'nin kendi tiyatro estetiğinde uygulamaya sokulmuş olan düşüncelerdir. Şöyle diyor Piscator: "Ben özellikle, dekorsuz, giysisiz, çırılçıplak oynamak istiyorum: ama bu gövdesel değil, ruhsal bir soyunmadır: ruhumuzu çırılçıplak göstermeliyiz. Çünkü ancak bu yoldan gerçeğe erişebiliriz; o gerçek de yaşamımızın içeriğini verecektir. Böyle-

ce yaşayabilmemiz ve mutlu olabilmemiz için temel ilkeleri bulabileceğiz."

1927 yılında Brecht'in tutmuş olduğu yolun başına gelen Piscator, artık eski düşünce sisteminin getirdiği polemik değil, diyalektik materyalizmin doğurduğu bir yönelim içine girdi. Almanya'da Nazilerin başa geçişinden sonra, "Berlin'e Göbbels olmadığı zaman döneceğim" kararı alan Piscator, Rusya'dan sonra Amerika'ya geçerek orada "Dramatik Workshop"un başına geçerek Tennessee Williams, Arthur Miller, Marlon Brando, Judith Malina gibi kişilere eğitmenlik yapmıştır.

Brecht'in *Şvayk II. Dünya Savaşı*'nda çalışmasının ardından pek de anlaşamadıkları ortaya çıktı. Çünkü gerçekci ve diyalektik tiyatroya yönelen bir kimlik olarak Brecht, maddeci dünya görüşünü benimsemişti. Oysa Piscator idealist, kışkırtıcı bir yapıya sahipti ve tam olarak bir dünya görüşünü benimsememişti. 1949'da Almanya'ya döndükten sonra tiyatrolarda hâlâ Nazi döneminin yöneticileri görev yaptığı için pek de iyi karşılanmadı. Ama ölümünden dört yıl önce 1962'de çalışmaya başladığı Halk Sahnesi'nde hâlâ güçlü ve yaratıcı bir yönetmen olduğunu gösterdi. Genç oyun yazarlarına yol gösteren çalışmalar yaptı. Dünya çapında yankı uyandıran Rolf Hochhuth'un *Temsilci* adlı oyununu ilk kez sahneledi. Onun bu çalışması birçok politikacıyı, tarihçiyi etkiledi ve birçoklarının görüş açılarını değiştirdi. Daha sonra da ilk kez H. Kipphardt'ın *Oppenheimar Davası* ile Peter Weiss'ın *Soruşturma*'sını sahneye uyarladı. Böylece tiyatro dünyasında uzun tartışmalara ve yazılara yol açarak büyük başarı elde etti.

Son olarak Hochhuth'un yeni bir oyununa hazırlanırken 1966'da ölen Piscator'un tiyatrodaki deneyleri henüz bitmemişti. Her oyunda halka katkıda bulunacak yanları öne çıkaran yönetmen, savaş sonrası gençliğinin de saygısını kazanmıştı. "Almanya bu kadar çabuk unutmamalı!" diyen Piscator, aynı zamanda Amerikan tiyatrosunda da büyük değişikliklere neden olmuştur. Onun bir dramaturg titizliği içinde yaptığı uyarlama ve uygulamalar 20.yy tiyatro uygulamasına devinim getirdiği gibi, başta Brecht olmak üzere birçok yazar ve uygulayıcıya ışık tutmuştur. 20.yy tiyatrosunun ikinci yarısına kadar olan bu yönetmenlik anlayışındaki (Özdemir Nutku'nun *Modern Tiyatro Akımları ve Yönetmenin Tarihi* ders notlarından derlediğimiz) bu gelişim bizi Brecht örneğine ulaştırır.

Brecht'le Başlayan Dramaturginin Tiyatroda Yeni Arayışların Yolunu Açması

(Uygulamadan Kuram Oluşturmanın Dramaturgisi)

Bertolt Brecht

Bertolt Brecht(1898-1956) 16 yaşındayken *Augsburger Volkswille* gazetesinde ilk yazısı çıktı. İlk eleştirisini 21 yaşında, ilk öyküsünü 23 yaşında ve ilk inceleme yazısı ve ilk oyununun sahnelenişi 24 yaşında iken gerçekleşen bu büyük tiyatro adamı, Aristoteles'in *Poetika*'sından sonra kuramlarını oluşturan ve 77 paragrafı da diyalektik bir ilişki sunan *Tiyatro İçin Küçük Organon* adlı kitabı yazmıştır.

Brecht eleştirmen, öykü yazarı, ozan, tiyatro kuramcısı, yazar ve yönetmendir. Bu total tiyatro adamı için çağımızın dramaturgisine giden yolu açan düşünürdür de diyebiliriz. Brecht'i salt kuramlarıyla anlamaya çalışmak yetersiz kalır, onun yapmak istediklerine (uygulamada vardığı sonuçlara) bakarak anlamaya çalışmak daha doğru bir yol olsa gerek... Kendisi de birçok kez anlaşılamamaktan şikayet etmiştir. Biz de ülkemizde 1970'lerde Brechtçi bir anlayışın kimi zaman yanlış yorumlamalarla uygulamaya sokulduğuna tanık olduk. Brecht *Tiyatro İçin KüçükOrganon*'nun önsözünde, "tiyaronun bu bilimsel çağa uygun yolda ele alınması" gerektiğini belirterek, "tiyatronun estetik bir tartışma alanı" olduğu kadar o oranda da "bir eğlence yeri olarak" kabul edilmesini önermiştir, ama "ne çeşit bir eğlencenin bize en uygun olduğunu da keşfedelim," demiştir.

Brecht'in tiyatrosunu oluşturan etmenler arasında savaşın getirdiği yıkımın, vahşetin başlangıçta onu karamsarlığa ittiğini görüyoruz. Üstelik savaş sonrası kapitalist sistemin onda tiksinti uyandırdığına tanık oluyoruz. Ama insanın bulunduğu yerde en büyük kurtarıcının yine insan olduğuna inanan Brecht'in saldırgan rasyonalizmi ve psikolojik faktörlerin varlığını inatla yadsıması, yaşadığı dünyanın mantıksızlık ve düzensizlik içinde yozlaşmış olması ve dünyanın tehdit altında oluşu nedeniyledir. Bu yüzden çıkış noktasında karamsar, umutsuz ve nihilist ve fatalist bir tutum içinde olan Brecht, ikinci evresinde Marksçı öğretiye yönelerek çıkış noktası aramıştır. Tiyatroda duygusallıktan kaçınmaya çalışan, onun bu tutumunda kendine özgü estetik anlayışını kurarken bu estetiğin kaynağında duygu-

ların yine de önemli bir yeri vardır.

Gençlik yıllarında birçok tiyatro eleştirisi yazmış olan Brecht, salt dışavurumcu anlayışa değil, aynı zamanda Alman klasik üslubuna da karşı durmuştur. Kırmızı perdeli, aynı yöne çakılı koltukların yer aldığı, oyun başlarken salonun karartıldığı dikkatin vitrin denebilecek sahneye çekildiği, smokinli ve tuvaletli seyircilerin doldurduğu tipik burjuva tiyatrosuna karşıdır. O, halk tiyatrosundan yanadır ve bu tiyatro parlak ışıklar altında olmalı, mekân olarak boks ringleri, konferans salonu yükseltileri, ya da konser salonlarından yararlanılmalı... Belki de bu salonları dolduranların özellikle de spor seyircisinin dikkati çekilmek istenmektedir. Dar bir çerçeve içinde ele alınan ve kısırlaşmış klasik Alman tiyatro anlayışına karşı çıkan Brecht: "Bizde her şey kolayca soyut ve yaklaşılmaz bir şey oluverir: Bir dünya görüşü üzerinde konuşmaya başladığımızda, o üzerinde konuştuğumuz dünya görüşü çoktan eskimiştir. Materyalizm bile bizde bir düşünceden ileri gidememiştir. Cinsel tutku, bizde evlilik görevine, sanat sevgisi, hemen bir eğitim hizmetine dönüşüverir. Öğrenmekten anladığımız, araştırma zevki ya da arayıp bulma sevinci değildir, baskıyla herkesin bir işe burnunun sokulması sağlanır" (*Organon*, 75). Sahnede yaratılan sentetik coşkuya karşı olan Brecht, bu coşkunluk için "yapmacık ve gereksiz biçim gürültülü bir deklamasyon ile, oynanan karakterin duyguları ile örtülerek yapılır. Böyle bir sahnede gerçek bir insan sesi duyabilmeye çok az fırsat bulabilirsiniz" (*Tiyatro Çalışması*/Theaterarbeit, 385). Brecht yalnızca kendi ülkesinde değil, genel anlamda dünyadaki burjuva tiyatrosu anlayışına karşıydı. Burjuva tiyatrosunun tüm dünyada seyirciyi uyuşturan bir niteliği olduğuna *Tiyatro İçin Küçük Organon*'nun 26. paragrafında şöyle der: "(...)bir salona girelim, tiyatronun seyirciler üzerinde yarattığı etkiyi gözleyelim. Çevremizde kımıldamaz karaltılar garip bir havaya bürünmüşlerdir: Bu seyirciler tüm kaslarını yoğun bir çabayla germişler; derin, bitkin bir duruma sokmuşlardır kendilerini. Aralarında hiçbir alışveriş yoktur; kötü düşlerin onları yorduğu bir uykucular koğuşundadırlar sanki, karabasan görür gibi sırt üstü öylece yatarlar. Evet, gözleri açık, ama görmüyorlar, yalnızca bakıyorlar, dinlemiyorlar, bir şeyler işitiyorlar. İpnotize olmuş gibi sahneye bakıyorlar; bu, büyücülerin ve papazların egemen olduğu Orta Çağ'dan gelen bir ifade biçimidir. Görmek ve dinlemek birer eylemdir, sırasında hoşlanılan şeylerdir, ama bu insanlar, sanki her türlü eylemden yok-

sundurlar; sanki beyinleri yıkanmaktadır. Bu kopmuşlukları, onları belirsiz, yoğun izlenimlere götürür; oyuncular iyi oldukça bu izlenim oranı da artar. Biz bu durumu kabul etmediğimiz için, nerdeyse onların başlarına en kötü şeylerin gelmesini dileyeceğiz."

Brecht'in tiyatro anlayışı öncelikle yorgun emekçilere yönelen ve öğretici aynı zamanda da eğlendirici bir tiyatro anlayışıdır. Seyircide yargı eylemini getirmeyen bir gösterinin kimi düşünceleri uyandırsa da hiçbir işe yaramayacağına değinir.

Brecht'in, biçimcilik (formalizm) üzerine olan düşünceleri toplumsal öz'ü temel alarak gelişmiştir. Biçimcilik konusunda şöyle yazar: " Sanatta biçime ve biçimin gelişmesine önem vermenin gerekmediğini söylemek, saçmalamaktan başka bir şey değildir. Biçimsel yenilikler getirmeden sanat ve edebiyat, yeni toplum katlarına yeni konular ve yeni görüşler getiremez. Evlerimizi Elizabeth dönemindeki evlerden değişik biçimde yapıyoruz, oyunları kuruşumuz da değişik. Shakspeare'in oyun kurma yönteminde direnseydik, Birinci Dünya Savaşı'nın nedenlerini, sözgelimi bireyin (Kaiser Wilhelm'in) kendi üstünlüğünü gerçekleştirme isteğine, bu isteği de onun bir kolunun öbüründen kısa olduğuna bağlayacaktık. Bu da saçma bir şey olacaktı: Belli bir yapı yöntemini korumak için değişen bir dünyanın getirdiği yeni görüş açısını benimsememek için direnmiş olacaktık. Böyle olunca, yeni konuları eski biçimlere sokmaya kalkmak, yeni biçimlere sokmaya kalkmak kadar biçimciliktir... İnsanların gözlerine atılan tozu silmesinin en önemli olduğu bir çağda, düzmece birtakım yeniliklere karşı çıkmak gerektiği açıkca ortadadır. Yine açıkca ortadadır ki, artık geçmişe dönemeyiz, bu yüzden gerçek yeniliklere doğru ilerlemek zorundayız. Ne büyük yenilikler hazırlanıyor çevremizde... Sanatçılar nasıl çizecekler tüm bu yenilikleri eski anlatım araçlarıyla?"

Görülüyor ki, Brecht asla romantik bir başkaldırı içinde değildir ve o arayışın adamıdır. Ben ile toplum arasındaki dengenin statik olmadığını bilir ve bu dengenin çatışma ve çelişkilerle yeniden kurulmasının zorunluluğunu hisseder. Bir sanat yapıtında salt geçmişte olup biten değil, belli bir tarihsel sürecin işlenmesi değil, aynı zamanda geleceğe ilişkin bir dönem de yer alır. Bizim için gelecek olan şey, geçmişle usumuzda birleşerek yalnızca belleğimize etki etmekle kalmaz, bir zamanlar zihnimizde flu olan gerçekliğin de tamamlanmasına yardımcı olur. Böylece toplumcu sanatta geçmişte aşağılanan

gerçeklik yeniden güç ve onur kazanır. Toplumcu sanatçının işi yarının bugünden doğmasını tüm sorunlarıyla ele almaktır. İşte Brecht'in tiyatrosunun çıkış noktası toplumun değişkenliğidir. Değişkenliğe ilişkin düşüncesini bir şiirinde şöyle dile getirir:

"Yaşadığın sürece hiç deme hiçbir zaman
Kesin değildir, kesin görünen,
Bu işler böyle sürüp gitmiyecek
Gün bitmeden var olacak hiç dediklerin."

Dogmalardan nefret eden Brecht, kuşku ve eleştiriyi, özü araştırmayı, bilimsel eğilimi temel ögeler olarak Marksçılığın özü sayar. Eğiticilik kadar eğlendirmenin de sanatın işlevi olduğunu belirten Brecht'in hedefleri arasında, öncelikle yazmış olduğu oyunların sahneleme işini hazırlamak ve bunu yetkinleştirmek vardı. Ayrıca Nazilerin sanatı yozlaştırmaları üzerine yine seyircilerle var olan yozlaşma nedeniyle herkesin dikkatinden kaçan gerçek Alman tiyatrosunun canlanması için çalıştı. Genç kuşakları kendi dünya görüşü içinde eğitme yolunu seçti.

Brecht kendi tiyatro kuramını ve estetiğini kurarken, karşı durduğu burjuva dramını algılamak için Aristoteles'in *Poetika*'sını yorumladığı kadar, kendi oyunculuk anlayışını getirirken de Stanislavski'nin oyunculuk sistemini inceledi. En önemlisi de bu estetiği oluştururken Stanislavski'den de yararlandı. Örneğin o Stanislavski'nin çalışmalarındaki şiir ögesi ve şiire karşı duyarlığa önem verdi. İkincisi, Stanislavski'nin oyunculara tiyatro sanatının toplumsal anlamı öğretmiş olmasından etkilenerek topluma karşı sorumluluk duygusuna önem verdi. Üçüncüsü, biliyoruz ki Stanislavski tiyatroda yıldız oyunculuk yerine takım oyunculuğuna verdiği önemle tanınıyordu. Bireysel başarı da ancak takım içinde etkili olabilecekti. Dördüncü özellik, yorumun ve ayrıntıların önemli oluşu Brecht için de geçerlidir. Stanislavski bir oyuncunun kendi oynayacağı karakter üzerinde bilgi edinmesinin ve gözlemci olmasının zorunlu olduğunu öğretmiştir; beşinci özellik olarak, gerçeğe uymanın zorunluluğunu ele alır Brecht. Altıncı nokta, doğallık ve üslup birliğidir. Tutarlı olmanın yolu sahnede çirkin olanı da göstermekten kaçınmamak ama bunu ince bir yolla gerçekleştirmektir. Toplumsal yaşamın çelişkileri ve karmaşıklığı Stanislavski'nin oyun düzenlerinde de göze çarpar; ve Brecht, yedinci özellik olarak Stanislavski'de gerçekliğin çelişkilerle dolu olarak gösterilmesini almıştır. Sekizinci ve dokuzuncu özellik

insanın önemi ve sanatın sürekli olarak gelişmesi ilkesidir. Süreklilik yöntemlerinin geliştirilebilir ve ileri götürülebilir zenginlik ve esnekliği taşımasından kaynaklanmaktadır.

En az makyaj ve yalın giysi ve dekor uygulamalarıyla dikkat çeken Brecht, bir ozan ve yazar olarak anıldığı kadar, oyunlarının dramaturgisini yapan bir yönetmen kimliğiyle de tanınmalıdır. Onun kurduğu Berliner Ensemble'da yaptığı çalışmalar daha sonraki tiyatro uygulamalarına da ışık tutmuştur. Birçok ülkede yeni tiyatro akımını başlatmada öncü olmuştur. Önce eleştirmen, sonra şair ve yazar, en sonunda da getirdiği epik estetik ve kuramı uygulayan biri olarak etki alanını giderek genişletmeyi başarmıştır. Brecht'in yetiştirdiği ve onun çalışmalarını yakından izleyen Carl Weber çalışmalarda "hareketlerin oynanmadığını, anlatımın süslenmediğini, ama hareketlerin gösterilip ve en doğru ifade biçiminin bulunduğunu" anlatır. Çalışmalar herkese açıktır, halkın tepkisi önemlidir, hatta izleyenlerin düşünceleri sorulur. Esnek ama disiplinli bir çalışma yapan Brecht, tartışmaktan çok denemekle sonuça gitmeye çalışır ve bu yol çok uzun bir süreci de kapsayabilir. Provalar bitip temsiller başlasa da çalışmalar bitmez. Seyirci tepkisine göre bazı sahneler yeniden ele alınabilir. Bu araştırıcı ve denemeci tutumu her şeyin değişebileceği ve hiçbir olayın mutlak olarak ele alınmaması gerçeği üzerine kurulu olduğunu görürüz. Her çözüm, daha yeni, daha doğru, daha değişik bir çözümün başlangıcıdır. Kendi yazdığı oyunlar üzerinde de acımasız bir özeleştiriye sahip olan Brecht kadar oyunlarını göz kırpmadan budayabilen bir yazar daha yoktur. Her sahneyi her seferinde yeniden ele alıyormuş gibi provaya giren Brecht, gerektiğinde yeniden yazmak üzere provalarına ara verebilir.

Brecht'in bugünün tiyatrosu için önemi şu açıdan da büyüktür. O, tiyatroyu, oyunları ve oyuncuları denediği bir laboratuvar olarak ele almıştır. Davranışlar, eğilimler, zaaflar gibi insana ilişkin özellikleri sabırla deneyip, araştırıp, en uygun tavrın bulunmasından sonra seyirci karşısına çıkartmayı yeğler. *Gestus* (toplumsal eğilim, jest) bu çalışmalarda önemli bir yer tutar. Belki de geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısında gündeme gelen tiyatro sosyolojisinin temelini atan ve tiyatroda dil ve tavrın önemini yeniden ele alan Brecht'dir diyebiliriz,

Bir oyunun hazırlıklarının ilk evresi yorum, tartışma ve bunun sonucundaki tutumun ne olacağıdır. Genelde 5-6 ay kadar süren bu masa başı çalışma evresinde dekor taslağı ve maketi yapılır, giysi tas-

lakları oluşur ve malzeme toplanır. İkinci evrede, yani yerleştirme provaları 3-4 ay kadar sürebilir. Ayrıntılar ve aksaklıkların onarımı üzerine kuruludur bu evre. Üçüncü aşamada tavır, hareketler ve genel anlamda ayrıntılar üzerine odaklanılır. Bir tavrın ortaya çıkması için saatlerce çalışıldığı olur. Örneğin, bu aşamada özellikle **Brueghel** ve **Bosch** gibi ressamların tavrı veren tablolarından, ya da anı doğru saptamış fotoğrafçıların fotoğraflarından yararlanılır. Bugün modern dramaturgide bu yolun izlendiğini görmekteyiz. İşte belki de 5-6 ayı kapsayacak olan bu ayrıntı çalışmalarının ardından dördüncü aşamada, eksik noktaların en az 1 ay içinde oturtulmasının ardından Brecht ekibi genel provaya alır. Beşinci evrede ortaya çıkan son aksamalar giderilerek, oyunun temposu ve tartımı netleşir. Son bir ay teknik provaya ayrılır. Son genel provanın ardından işaretleme ya da belirtme denilen özel çalışma yapılır. Bu aşamada oyun hızla oynanır, hareket, mimik ve durakların, sözcük değerlerinin tempo içinde hızla geçildiği bu çalışmada ayrıntıların o tempoda anımsanması ve oyuncunun anında algılama yeteneğinin arttırılması için önemlidir. Oyuncularına şunu salık verir: "Çabuk alınan sonuçlardan kaçının. İlk çözüm hiçbir zaman en iyi çözüm değildir. Çünkü ilk çözümde az fikir ve az deney vardır. Sezgi, özellikle yönetmenler için çok zararlı ve kuşku verici bir yol göstericidir." Bu nedenle de kollektif çalışma tutumunu yeğleyen ve tartışma ile sonuca ulaşma yolunu seçer. Seyirci tepkilerini değerlendirmeyi temsiller boyunca sürdüren Brecht'in, bazen bu tepkilerden yola çıkarak önemli değişiklikler de yaptığına tanık oluruz. Çünkü o önyargısız ve dürüst gözlemlere inanır ve bu yüzden de saf ve şiirsel niteliğe sahip sade seyirciye (okul öğrencileri gibi, birlikte çalıştığı teknisyenler gibi) önem verirdi.

Brechtyen bir dramaturgiden söz edebilmek için ilk kez dramaturgiye yönelik çalışmaları belli bir kurala bağlayan, ortak üretmede dramaturgun işlevini belirleyen, repertuvar ve program dergisi konusunda da önemli işlevler yükleyen ve bu anlamda da Brecht'e giden yolu açan **Piscator**'a yeniden değinmeliyiz. Üstelik dramaturgi sözcüğünün **Lessing** tarafından kullanılışından bu yana, gerek Piscator, gerekse Brecht gibi tiyatro adamlarının bunu üst aşamaya getirmelerindeki en büyük etken hem Almanya'da köklü bir tiyatro geleneğinin oluşu - ki yönetmenlerin çok büyük katkısı var- , hem de Almanya'daki politik ortamın (Nazilerin hükümet oluşu ve dünya savaşının getirdiği acılar) tiyatroda da bir tartışma ortamı yaratmasın-

dan kaynaklanır. Piscator'un *Politik Tiyatro* başlıklı yapıtında değindiği klasik oyunların modern yorumlarına eğilirken, saf tarihsel ve etimolojik yaklaşımlardan öte bir şeyler önererek sonuçta her kuşaktan seyircinin gerçek deneyimlerine ilişkin verilerin yakalanması önemlidir. Ayrıca teatral olan bir sanat yapıtı dönemin ögelerine bağlı ve kendi dönemiyle çok yakından ilişkilidir. Her dönemde tiyatroyu, ayakta tutan güncelliğidir. Yönetmen ise, "yapıtın hizmetkârı" değildir. Onun görevi dramatik yaratının köklerinin ortaya çıkartılabileceği bakış açısını yakalamaktır. Bunu yakalayabilmek için de yönetmen yaşadığı çağın bir bireyi olarak, o çağın hizmetinde biri olarak, dönemi belirleyen güçlerde ortak olan açıyı aramalıdır. Böyle bir bakış açısının doğası ideolojik ise geleceği biçimlendirebilecek insanlar için de inandırıcı bir şeyleri kapsamalıdır. Yok, yalnızca sanatsal bir bakış açısı içeriyorsa, o zaman da salt dışsallıkla yetinmeyip, binlerce raslantısal bileşimde kendini yitirmek durumundadır. Raslantısallık Piscator'a göre bizim güçsüzlüğümüzde, net bir görüşten yoksun oluşumuzda başlar. Mutlak olanla yüz yüze gelmek şarttır. Çözümlere kaçış eklemek, boşlukları örtbas etmek yanlıştır. İşte verimli dönemlerinde halkla derin ilişki içinde olan tiyatro Piscator'a göre, kendisine kitlelerin gereksinimi, beklentileri ve sıkıntıları doğrultusunda çekidüzen vermelidir. Tiyatronun görevi kendisine koşan halkın, bilinçdışında bulanık ve bağlantısız yatmakta olan düşüncelerin farkına varmasını sağlamaktır.

Baştan beri değindiğimiz karşı çıkışlar, manifestolar tiyatronun hareketlenmesi için önemli adımlardır. Belki de 20. yüzyılın toplumsal ve siyasal yapısındaki çalkantılar, yaşanan dünya savaşlarının yarattığı bunalım, yaklaşımlardaki değişikliklere neden olmuştur. Brecht ve öncesinde Piscator ve çıkış noktasında Meyerhold, tiyatronun bilinçli ya da bilinçsiz olarak bir aldatmaca, hoşça vakit geçirme yeri olmadığının, tiyatronun toplumsal tartışma ve sorgulama, sonuçta yargıya varma olduğunun üzerinde durmuşlardır. Bu yaklaşım dramaturginin olgunlaşmasının da yolunu açmıştır. Bugün için tiyatro artık düşünme, tartışma, sorgulama, kavramaya ve anlamaya çalışma, yorumlama ve yeniden yaratma ve sonuçta da yargıya varma yeridir.

Füturistlerin mekânik olanı yüceltip insani olana başkaldırmaları, yeni sahne tekniklerini deneme yoluna gitmeleri aslında bir yandan da insanı, onun iç dünyasını ve bulunduğu yeri aramanın ve araştır-

manın sonucudur. Öte yandan klasikler üzerine yapılan hareretli tartışmalar da, yazınsal metnin zamanla eskimesi sorununa yönelik çabaları içermektedir. Özdemir Nutku'nun *Dram Sanatı* kitabında değindiği, insanlığın değişmez yanlarını ele alan "evrensel öz"den yola çıkarak "tarihsel öz"ü yanı değişen ve gelişen süreçleri bugüne taşıma işlemindeki ustalıktır önemli olan... Heinz Kindermann'ın Reinhardt'dan aktardığı gibi: "Ölçümüz bir yapıtı, oyunu yazanın yaşadığı döneme göre uygulamak değildir. Oyunun yazıldığı çağa göre değerlendirmek bilge tarihçilerin ve müzelerin aradığı değerlendirmedir. Bizim ölçümüz bir oyunu kendi çağı içinde yaşanır duruma getirmektir." Bu nedenle yapılmış günümüzdeki tüm çalışmalarda yer alan eklemeler ve çıkarmalar (budamalar) metnin dokunulmazlığı konusundaki tabuları da yıkmıştır. Birlikte yaratma ve üretme sürecini kapsayan tiyatroda bugün için yazar-yönetmen ortak çalışmasında dramaturgun işlevi daha da bir önem kazanmıştır. Örneğin Piscator'un 3 Ekim 1927'de kurduğu I. Piscator Sahnesi'nde "Ortak Dramaturgi Kurulu" başlıklı bir birim oluşturduğunu biliyoruz. Metnin düzenlenmesi konusunda Piscator dramaturgdan beklediklerini şöyle açıklar: "Dramaturg'un görevinin diğer tiyatrolarda olduğu gibi repertuvarı saptamak, rol dağıtımı için önerilerde bulunmak, yeni metinler aramak ve metinlerdeki gereksiz bölümleri budamakla sınırlı olmaması gerektiği görüşündeydik. Bizim özel koşullarımızda bir dramaturgdan beklediğimiz, benimle ya da yazarla yaratıcı bir işbirliğine girebilmesiydi. Bizim dramaturgumuz hem metinler üzerinde politik görüşlerimizin ışığı altında yeniden çalışmalı, hem de benim sahneleme için düşündüklerime uygun yeni sahneler yazabilmeli hem de metni biçimlendirmeye yardım edebilmeliydi." Brecht'in öncülü Piscator'un metin düzenlemeden kastettiği şey, hangi dönemde yazılmış olursa olsun metnin yeniden politikayı belirleyecek dünya görüşü çerçevesi içinde ele alınmasıdır.

Tıpkı **Stanislavski**'nin açık ve esnek yöntemini, farklı bir oyunculuk anlayışı içinde farklı bir noktaya götüren **Meyerhold** ve bu ikiliden bir sentez oluşturmayı başarmış olan **Vakhtangov** gibi, Brecht'e giden yolda Meyerhold ve Piscator ikilisinin önemli bir yeri vardır. Brecht'in az önce sözünü ettiğimiz "Ortak Dramaturgi Kurulu"nda yer almış olması verimli bir çalışma ortamı hazırlamıştır. Piscator'a göre tiyatro doğası gereği insan topluluğunun varlığına gereksinme duyar. Özellikle de bu konuya "Üretken İşbirliği" başlıklı yazısında

değinir. Ona göre bu ortak çalışma, keyfi çıkışlara izin vermeyen, tiyatro dönemi boyunca herkesin gücü oranında katkıda bulunduğu, genel yönetmene hem moral, hem de fiziksel güç veren, bütünselliği sağlayan bir çalışma biçimidir. Bu çalışma tarzı diktatörlükten uzak "tek bir düşünceye adanmış demokratik bir topluluk ilkesi sürekli olarak insani ve sanatsal açıdan anlamlılığın ve üretkenliğinin kanıtlarını ortaya koyar." Bu kurul, tiyatro dostlarından oluşan bir kuruldur. Bu kişiler ortak sorumluluğu üstlenen önerilerini yönetime sunan, aynı yolu paylaşan denetliyen kişilerdir. Gruba katılmalar ve gruptan ayrılmalar tartışılarak, anlaşarak olmalıdır. Kurulun oyun dağarcığı tespitinde, stüdyo çalışmaları yapmada, program notlarını hazırlamada özel alt komiteler kurma yetkisi vardır. Alt komiteler özgür, ama sonuçları üst kurula sunmakla görevlidir.

Gönüllülerce gerçekleştirilen, üyelerinin eşit haklara sahip olduğu, her ay en az üç kez alt komisyon önerilerini değerlendirmek üzere bir araya gelen ve dördüncü toplantıda da etkinlik ve tasarılar üzerine raporunu oluşturmakla yükümlü bir kuruldur. Bu kurulun çalışma yöntemini benimsemiş bir diğer kurul da Piscator Sahnesi'nin Stüdyo grubudur. Oyunculuk kuramlarının ve tekniğinin ele alındığı bu grupta düzenlenen konferanslar ve çalışmalar yer alır; dramaturglar bu tür etkinlikleri yakından izlemekle görevlendirilmiştir. Yönetmen, oyuncu ve dramaturg üçlüsünün oluşturduğu komitenin seçilme şartı Stüdyo tutanaklarında da yer alır. Yeniden yaratma ve üretme sürecine verdiği ağırlıkla Piscator, geçmişteki metnin klasik anlamda sahnelenmesi yerine, yeniden gözden geçirilerek bugünün şartları değerlendirilerek yaratmaya gitmenin, yani uygulamalı dramaturginin öncülü olmuştur. Yalnızca metin çalışması ve repertuvar hazırlığı değil, aynı zamanda dramaturgun program dergisini oluşturmak gibi görevi olduğuna da değinir: "Program notlarını, gösterinin etkisini arttırma ve güçlendirmenin bir başka aracı görüyorduk. Bir oyuncu listesi ve beylik cümlelerle anlatılıp, bir tutam da dilbilimsel deneme lüksü taşıyan gelişi güzel düşüncelerle yetinmek istemiyorduk. Program broşüründeki yazılarımız, başka bir biçimde daha fazla belgesel malzeme sağlamalı ve bu da oyunun politik yönünü seyirci için daha açık, daha vurgulayacı kılmalıydı."

Burada amaçlanan şey, oyundan önce seyircinin bilgilenmesini sağlamaktı. Tıpkı Lessing'in seyircinin beğeni düzeyini yükseltmek için oyunu tanıması ve tartışması istemi gibi, program dergisi seyir-

cinin bu gereksinimine yanıt arıyordu. Bu tür bir tiyatro anlayışının kökeninde politik olmanın ötesinde, tarihsel, belgesel ve yarı belgesel çalışmaların yer alıyor olması, ister istemez belgeli, tanıklı dayanakları olan bir çalışma sistemini de beraberinde getiriyordu. Projeksiyon, film, anlatıcı kullanımı bu gereksinimlerin sonucudur. Piscator bu anlamda izleyiciye "doğru konuyu sunan oyunlar"dan oluşan repertuvar kurarken, aynı zamanda da kurulu "politik bir değerlendirme bürosu" olarak da görüyordu.

Zehra İpşiroğlu, Piscator'un tarihsel ve toplumsal koşulları, bunların politik neden ve bağıntılarını kurarken, oyunun içindeki dramatik olayları revü biçiminde küçük sahnelere bölerek çalıştığını, bunu yaparken teknik araç ve gereçlerden (dia, film vb.) yararlandığını, böylece onun dramaturgisinin montaj tekniğine dayandığını belirtir. Yine İpşiroğlu'nun Hans Günther Heyme'den aktardığı Piscator'un çalışma tarzını belirleyen şu açıklama ilginçtir: "Dramaturgi çalışması, metin çözümlemesi, sözden anlamdan yola çıkma, hem metindeki düşüncenin dağıtılmadan görselleştirilmesine olanak tanıyordu, hem de oyun ile izleyici arasında iletişimin, oyunun bugünün izleyicisine ne söylediğinin ya da söyleyebileceğinin denetlenmesini sağlıyordu."

Brecht'in Piscator'dan bir üst aşamaya götürdüğü dramaturgi anlayışı, onun hem bir yazar, hem bir yönetmen, hem de epik tiyatro kuramının babası olmasından kaynaklanıyordu. O ilk kez Kammerspiele'de (Oda Tiyatrosu) dramaturg olarak çalışarak bu konuda ilk adımını atmıştır. 1926'larda "klasiklerin güncelleştirilmesi" konusundaki ateşli tartışmalarda Brecht adına da rastlarız. Yine Alman tiyatro geleneğinin kuran usta yönetmen Reinhardt'ın yanında 1924-1925 yıllarında prova izleyerek dramaturgluk acemiliğini aşar. Kendi kuramını oluşturma aşamasında da dramaturg ve dramaturgi fikri onda olgunlaşır.

Brecht'in karakteristiğini oluşturan "tarihselleştirme", "yabancılaştırma etmeni" ve "gestus" kavramlarının yanı sıra, anlatımda ve görsellikte olabildiğince yalın olma yolunu seçmesi, göstermeci oyunculuk tekniği aslında onun düşüncenin özünü ortaya çıkarmada, vurguyu iletiye yüklemedeki amacının sonucudur. Temel düşüncenin netlik kazanması, duygusal bir özdeşleşme yerine eleştirel bir bakış açısı önemlidir. Sonuçta izleyici bu bakış açısından yola çıkarak belli bir değerlendirme ve yargıya yönlendirilmelidir. Bunu oluştura-

bileceği en iyi yol da, olup biteni diyalektiğin sunduğu bir dizge içinde, tez-antitez ve sentez yoluyla sunma sorumluluğudur. Daha önce üzerinde durduğumuz *Tiyatro İçin Küçük Organon* ile anlatımdaki diyalektiğin eksikliğini birbirine bağlı 77 paragrafla geliştirerek açımlar.

Brecht'e göre sanat yapıtının tadını çıkarmanın, düşünmenin tadına varmakla eşdeğer olduğunu vurgulayan İpşiroğlu, "...Çünkü düşünme, bireyi anlayabilmenin temel koşuludur. Bunun verdiği tatsa hiçbir anlık coşkunun veremiyeceği denli yoğun ve derindir. Düşünmeye ağırlık veren sanat anlayışı, Brecht'in yapıtının özünü oluşturur," diyor. Seyirci kendisini sahnede olup bitenin ilüzyonuna kaptırmaz, tam tersi anlatılan düşüncelerden sonuçlar çıkarmaya çalışır. Tüm sahne olanaklarını, özün açımlanmasına hizmet edecek şekilde kurar. **Marianne Kesting**, *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro* başlıklı yapıtında Brecht'in oyunları için "bir öğretinin oyunlarıdır. Tiyatrosu da bir örnekleme kurumudur" der.

Brecht de dil bir anlatım aracı olduğu kadar, tartışma alanı yaratan bir atmosfer ve seyirciyi etkin kılma aracıdır. Kendisini ve olup biteni tarih arenasında gören izleyiciye tiyatro ayna tutmak yerine, dinamo olma işlevini yüklenerek yönelir. Bunu yaparken dramaturginin de yaratılan toplumsal ve siyasal koşulları irdeleyen dinamik bir yapı kazanmasını önerir. Üstelik Brecht, metin oluşturma süreci ile metnin sahnelenmeye gidişte nasıl bir dramaturjik işlemden geçtiğini, yaptığı yorumları bugüne belgeler olarak sunmuştur. Mitos&Boyut Yayınlarının bastığı tüm ciltlerde Brecht'in bu yorumları yer almakta ve bugüne ışık tutan bu tiyatro adamının disiplinli ve örgütlü çalışma yöntemi bize önemli malzemeler sunmaktadır. Bugün onun yolunda ilerleyen **Heiner Müller** ve **George Tabori** gibi günümüzün ünlü yazar-yönetmenleri bu verilerin getirdiği öğretiye dayanarak Brecht'in getirdiklerini bir üst aşamaya çıkarma başarısını yakalamışlardır.

Çalışmalarda öyküyü, yani metinsel gelişimi öne alan, öykü için seçilen tür, öykünün tarihsel perspektif içinde dün-bugün-yarın bağlamında nasıl işlendiği, tartışma sonucunda üretilen düşünceler ve bunları temsil eden karakterlerin tavır (gestus) çalışmalarının ayrıntıları hepsi Brecht'in *Modellbücher* dediği, *Model Kitaplar*'da yer almaktadır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için **Yılmaz Onay**'ın çevirdiği Bertolt Brecht/*Berliner Ensemble, Tiyatro Çalışması* kitabı okumak ge-

rekir. Dil, tavır, yöneliş ve genel tasarım kadar müziğin de işlevi bu tiyatro anlayışında yadsınamaz. Sahnede görünen ve görünmeyen gelişime katkısı olan tüm çağrışım materyalleri bu kitapçıklarda işlenir. İşte belki de İstanbul Festivali'nde Heiner Müller'in rejisiyle *Arturo Ui Önlenebilir Yükselişi*'ni izlemiş olanların bu verilerin ışığında hareket eden yönetmen Müller'in, ne büyük bir ustalıkla çağrışım materyallerini kullandığını anımsayacaklardır. Yabancılaştırma etmeninin varmış olduğu olgunluğu hayranlıkla, unutulmaz bir zihinsel beceri içinde belleklerine yerleştirdiklerini düşüneceklerdir.

Çalışmalarında çoğunlukla grup fikrine önem veren Brecht'in metne yönelişte sorduğu ilk soru, bugünün çağdaş yönetmenlerinin de üzerinde durduğu "yapıtın ne kadar güncel olup olmadığının" netleştirilmesi ve yanıtlanmasına yöneliktir. Klasik oyunların çağdaş bir biçimde yorunlanması, tiyatroda daha önceleri gündeme gelmiş bir konudur, ama Brecht daha önceki uygulamaları eksik, yarım hatta dönemine uzak bularak 1939'da yaptığı *Deneysel Tiyatro* başlıklı konuşmasında eleştirir: "Sık sık, Shakespeare, yeni bir biçim ve kılığa sokularak sahneye çıkarılıyordu. Klasik oyun yazarlarına o kadar değişik açılardan bakılmıştı ki, bundan böyle yeni bir bakış açısı kalmamıştı. Hamlet smokinle, Sezar üniformayla çıkarılmıştı sahneye. Bu da en azından smokinle, üniformanın işine yaramış, adı geçen giysilerin saygınlığını arttırmıştı."

Dönemsel giysilerin ele alınmamış olması Shakespeare'in kutsallığını bozmamakla birlikte, yapılan işin tamamen biçimsel bir değişiklikten öteye gitmediği de bir gerçekti. Bu nedenle Brecht'in tarihselleştirme olgusuna neden bu denli önem verdiği açıkca ortadadır. Yeni biçimler ve yeni yöntemler bu bakış açısını netleştirecektir. Yabancılaştırmaya verilen önemle sağlanan artistik ve estetik etki, Brecht'in yorumlarında eğlendirici ve eğitici ögelerin iç içe bulunması, klasiklerinin dönemsel özelliklerinden çok bugüne seslenmedeki kalıcılıkları, ya da güncellikleri yepyeni bir dramaturgi anlayışının da muştusunu veriyordu. Tarihselleştirme kadar, tarihin göreceliği de dikkate alınmak zorundadır. Çünkü tarihe yönelme ve metni bu çağa benzer hale getirme başarı değildir. Zaman aşımını dikkate almamak dramaturgide bizi, öteden beri bunlar varmış ya da sonrası pek de yok gibi bir kopma noktasına getirir. Bu yüzden Brecht, "..o çağların farklılıklarını olduğu gibi bırakmak ve geçiciliklerini gözönünde bulundurmak" ister ve "böyle yaptığımız taktirde, bizim çağı-

mıza da geçici gözüyle bakılabilir," der. Önemli olan bu anlayış içinde dramaturgi insanın yaratılan çıkmazda ne denli katkısı olduğunu araması, bu çıkmazdan nasıl kurtulabileceği konusunda sorgulayarak değişimi yakalaması sürecidir.

Dramaturgide izlenecek yol, Brecht'e göre önce yazarın dönemi, sonra oyunun oynandığı ülkeye ilişkin niteliklerin saptanması, sonunda da kendi izleyicimize özgü olanın yakalanmasıdır. Bu yaklaşım, bugün de etkisini sürdüren bir dramaturjik yöntem halini almış, modern düşünce ve estetik çıkışların kökenine yerleşmiştir. Hatta eklektik çalışma yöntemi, kolaj tekniği ve anlatımı kısa yoldan sonuca götüren kısa sahneli gelişimi olan prodüksiyonların temelini oluşturmuştur.

Dramaturgiyi var olan bir metnin çözümlenmesi, çözümleme işlemi sırasında da oyunla oyun oynama ustalığını geliştirmek olarak ele alırsak, Brecht bu yolda oyunla oyun oynamanın bilinçli bir eylem, bilinçli bir işlem olduğunu vurgulamıştır. Metnin görünmeyen yerlerini gün ışığına çıkarmak, araştırma ve birikim olmadan deneme yapmanın anlamı olmadığını göstermiştir.

Dramaturgi'nin bir sanat ve bilim dalı olarak yerleşmesi, dramaturgun mesleki bir dal olarak tiyatroda gereken yerini almasında Brecht'in önemi tartışılmaz. Tiyatronun sürekli dramaturgları olduğu gibi, oyundan oyuna belli bir prodüksiyon için görevlendirilen dramaturgların da olabildiğini görüyoruz. Bunlara "prodüksiyon dramaturgu" denilmektedir.

Brecht'le birikte ortaya çıkan metin üzerindeki denemeler, araştırmalar, tiyatroya çeşitlilik kazandırmıştır. Deneme ve araştırma yapıyorsanız, tartışma alanı yarattıysanız, yorumu oluşturma ve yaratıcılık sürecini ön plana alıyorsanız, bu çalışmanın temelinde dramaturgi vardır. Oyuna katkıda bulunan herkes adeta bir dramaturg titizliği taşımaktadır, bu tiyatronun o prodüksiyonu için biraraya gelmiş insanların zihinsel ortaklığından kaynaklanmaktadır. İçe doğma ve ilham dönemi kapanmış, sezgisel aktörlük tarihe karışmış, ekip anlayışının egemenliği gelmiştir. Bu yüzden, Brecht'i çağdaş tiyatronun başlangıcında "Dramaturg ne yapar ?" sorusunun yanıtını arayan tiyatro düşünürü olarak kabul edebiliriz. Onun dramaturga yüklediği görev, adeta oyunun değil, tiyatronun ne olduğunu araştırmak gibi geniş kapsamlı bir alana yayılmaktadır. Bugünün tiyatrosunun sahnede var olduğunun bilincine varmış olan Brecht, sahne üstü çalışmala-

rıyla da uygulamalı dramaturginin sahne üzerine gidişte kuramı oluşturma ve birikimi sağlama yöntemi olduğunu da bize hissettirmiştir.

Batı tiyatrosunda uzunca bir süredir, bizde de ortalama otuz yıldan bu yana kapsamlı bir dramaturjik inceleme yapma gereksinimi tiyatrolarda ağırlığını hissettirmektedir. Bu yöneliş salt dramaturgun görevi olarak değil ne yaptığının tarihsel bilincini taşıyan topluluklarda adeta tüm topluluk çalışanlarının sorumluluğu haline dönüşmüştür. Yapımın ortak sorumluluğun bir ürünü olduğu gerçeğinin sonucudur bu. Özellikle aynı düşüncede birleşen özel topluluklarda bu eğilim daha da yoğun olarak hissedilmektedir. Artık geleneksel inceleme yöntemleri, yerini sahne üstü arayış ve yeni denemelere bırakmış, görev dağılımında daha bilinçli ve net çizgiler oluşmuş görülmektedir. Zamanla oluşan yeni estetik kavramlar ve yapıma yönelik yeni bakış açıları bu değişimin asal nedenidir.

Dramaturgun görevleri ile dramaturgun çalışma yaptığı alanların kimi tiyatrolara göre farklı farklı tanımlanması, aranılan niteliklerin değişik şekilde ele alınması ve dramaturgların bireysel yeteneklerindeki benzeşmeyen yanlar oluşu, bu alandaki kesin tanımlamaları da güçleştirmektedir. Ama tüm bu havada kalmış kimi özelliklere karşın bugün artık bilinen gerçek şu ki, sanat salt içe doğmalarla yaratılamıyacağı gibi, içe doğan çözümlemelerle açıklanamaz.

II

ÇAĞDAŞ TİYATRODA UZMANLAŞMA, TİYATROYU OLUŞTURAN ÖGELER, DRAMATURG ile DRAMATURGİNİN ÖNEMİ ve ÇALIŞMA ALANLARI

Çağımızda bilim ve teknik de olduğu gibi sanatda da uzmanlık alanları kesin çizgilerle birbirinden ayrılmış gözüküyor. Tiyatroda antik dönemden söz ederken yazarların aynı zamanda oyuncu ve yönetmen kimliklerine de değinmiştik. Sonradan yönetmen özelliğini yitiren yazarın, yeniden bu kimliği edinmesi gerektiğini vurgulayan **Jacques Copeau** ya da yönetmenin ikinci bir yazar gibi donanıma sahip olmasını öneren **Meyerhold**, çeşitli tartışmalara yol açsalar da, günümüz tiyatrosunda uzmanlık alanlarının netliği bu kişilerin (yazar-yönetmen ya da yönetmen-yazar) donanımına önem verdiği kadar, alanların başlıbaşına değerini de alanın uzmanlarına bırakmayı bilmiştir. Özellikle teknik alanda: tasarım, kostüm, makyaj, aksesuvar, butafor, ışık, efekt, müzik, kukla yapımından, dia seçimine, maske yapımından, afiş tasarımına kadar uzmanlık alanlarındaki sınırları belirlenmiştir. Uzmanlaşmanın yanı sıra, tiyatro geleneği köklü toplumlarda, özellikle çağdaş tiyatroda dramaturg'un ve oyun sanatı dediğimiz dramaturgi kavramının ne olduğunu - kendi tiyatromuz adına - uygulamaya bizden önce geçmiş tiyatrolardaki konumlarını da değerlendirerek bu alanın yerini ve önemini saptamamız gerekir.

Dramaturginin Sınırları
Dramaturgun İşlevi ve Görevleri

Günümüzde dramaturgi/dramaturg kavramı tiyatromuzda yerleşmiş olsa da, işin sanırım bilinmez olan ya da zor olan yanı, alanın sınırlarını bilmemekten kaynaklanmaktadır. 19. yy'a kadar drama-

turg dendiğinde akla ya oyun yazarı geliyor ya da yönetmene malzeme sağlayan kişi düşünülüyordu. 19. yy'ın sonu 20. yy'ın hemen başlarında tiyatro anlayışındaki değişiklikler, belki biraz da metinden kopma eğilimi, yani giderek yazınsal yandan çok sahneüstü yapımın ve yorumun önem kazanmasıyla, bu kavramların da olgunlaştığını görüyoruz. Başlangıçta salt masa başı çalışmasından sorumlu tutulan dramaturg sahnelenecek metni seçecek, metnin izlediği yolu belirleyecek, günümüz seyircisine etkisini araştıracak, yönetmene malzeme toplayacak. Salt kuramsal bazda ele alınan dramaturgun, uygulamadaki kişilerle oluşu, tanıtım ve programlama da işlev kazanması, basın ve halkla ilişkilerden sorumlu olması gibi görevleri başlangıçta tiyatromuza bu kavram yerleştirilirken göz ardı edildi.

20. yy'ın ikinci yarısından sonra, özellikle 60'lı yıllarda ivme kazanan yeni arayışlar, alışılmış kalıpların dışına çıkma isteği, yorumlama ve metne yaklaşımdaki değişik bakış açıları, tiyatroda farklı kavram ve tekniklerinde oluşumuna neden oldu. Bu nedenle dramaturgi ve dramaturg kavramının da içeriği ve işlevi de, bu tiyatrodaki devrimin yansımasıyla birlikte belli bir gelişim ve değişim geçirdi. Bu sonuca varmazdan önce salt metin incelenmesi üzerine kurulu olan dramaturgi kavramı, aynı zamanda klasisizm, romantizm ve gerkçekcilik gibi akımların ardından geçtiğimiz yüzyılda akım olmayı başarabilmiş ya da başaramamış da olsa bile art arda gelen karşı gerçekci akımların hücumuna uğramıştır. Dışavurumcu, İzlenimci, Gerçeküstücü, Dadacı ve Varoluşçu vb. tüm akımlar tiyatroda yeni yeni pencerelerin açılmasına neden olduğu gibi metne yaklaşımda da farklı eğilimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

A. Dramaturgi Kavramı ve sınırları üzerine

Etimolojik kökeni itibarıyla Grekçeye dayanan 'dramaturgi' sözcüğü ilk kez **Lessing**'le gündeme geldiği için Alman tiyatrosuna atfedilebilir. İngilizcede "dramaturgy", Almanca ve Fransızcada "dramaturgie" olarak adlandırılan bu kavram dilimize uyarlanarak "dramaturgi" olarak adlandırılmıştır. *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*'nde **Özdemir Nutku** bu kavramın Türkçe karşılığı olarak "oyun sanatbilimi" kavramını önerir. 1983'de yayımlanan ama dağıtımı yapılamadan, Türk Dil Kurumu'nun da kapatılması nedeniyle hayata geçirilmeden, yani kavrama yaşamsallık hakkı verilmemesi nedeniy-

le tiyatromuzda halen "dramaturgi ve dramaturg" sözcükleri aynen kullanılmaktadır. *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*'nün İnkilap Yayınları tarafından 1998 yılında yeniden yayımlanması nedeniyle kavram yeniden gündeme gelerek, bu kavramın dilimize uyarlanması tartışılabilinir.

Kimi ansiklopediler dramaturgi'nin tanımını "oyun yazarlığı ve tiyatro eserlerinin incelenmesi" olarak ele almakta ve bu eylemin adeta masa başı çalışmasıyla eşdeğer göstermektedir. Günümüzde metin incelemesi, yazarlıktan ayrıldığı gibi, metin incelemesi dramaturgi kapsamında salt kuramsal bir alan olmaktan çıkıp pratiğe de yönelmiştir.

Metnin seçimi, metin-yazar üzerine araştırma, yorumlama ve "ortak birikim"e (*le public potentiel*) kadar her şey, oyuncularla çalışma, provalar, seyirci araştırması ve son buluşma, kısacası metinden sahneye kadar tüm evrelerin Dramaturgi başlığı altında toplanabileceğini vurgulayan Özlem Turan, belki de bu yüzden kavramın sınırlarını kesinlikle çizmek yerine, tanımın kapsamlı oluşu nedeniyle ancak bütünün içinde yer alan evreleri denetleyen, rotayı belirleyen bir kontrol mekânizması olduğunu belirtiyor.

Theater-Lexikon'da dramaturgi kavramının dört ana başlık altında ele alındığını görüyoruz:

1. Tanım, Patrice Pavis'den alınmış "Bir tiyatro oyununun kompozisyon (yazma) sanatı. Bu kompozisyon içinde yazarın kontrasları (karşıtlıkları), çelişkileri, çatışmalarını ve karakterlerle ortaya çıkan gerilimi, sürprizleri, belki de durakları inceleyen sanat bilimi dalı ".

2. Tanım, işin klasik yanını ele alıyor. **Aristoteles** ve **Horatius**'un düşüncelerine dayanarak yapılan araştırmalar (serim, üç birlik kuralı, doruk, felaket, olay dizisi, tema, katharsis vb...) tragedya yapısı içinde inceleyen bilim dalı. (Boileau, Gottsched, Lessing'i kaynak gösteriyor. Gelişim açısından Shakespeare ve Diderot'dan, epik ve diyalektik tiyatroya uzanan bir çizgi izliyor.)

3. Tanım, Lessing'in *Hamburg Dramaturgisi*'ne dayanarak ulusal tiyatro incelemelerine yönelik eleştiri ve deneme türüne örnek çalışmalar. (Örneğin Karl Frenzel'in 19. yy. sonunda yaptığı 2 ciltlik çalışma, Bulthaupt, Herbert Jhering, Eric Bentley ve Ernst Wendt'in çalışmaları)

4. Tanım ise, "Bir profesyonel tiyatro yapımında dramaturg ya da dramaturgların yaptığı oyun üzerine çalışmalar " (ki buna uygula-

malı dramaturgi diyebiliriz.)

Dramaturginin oyun yazımı ve teknikleri bağlamında ele alınışına ilişkin kimi tanımlamaları aktarılım:

Örneğin, **Jack A. Vaughn** dramaturgiyi, "oyun yazımının ustalık tekniği" olarak tanımlarken, bunu, "Shakespeare dramaturgisi'ndeki gibi bir oyun yazarının çalışmalarının bireysel stili ve temel ayrıntılı metodları," diyerek günümüzdeki tanımlamadan bir hayli uzağa düşmektedir.

Terry Hodgson, "tiyatro için yazım ve inceleme sanatı" olarak tanımladığı dramaturginin "sanat mı, inceleme mi, bilim mi, yaratıcılık mı?" olduğu konusundaki tartışmalara da ışık tutmaktadır.

Konuyu metin bazında ama farklı bir yaklaşımla ele alan **J. Patricia Mobley** ise şöyle diyor: "Bugünün oyuncu topluluğu için başka bir dönemde sunulan oyunların zorluklarına dikkat çekerek oyunların yorumlanması ve incelenmesi" konusuna giren ve evrensel özün değerinin bilinmesinden yana olan Mobley, bu konunun önemine değinerek Michigan Üniversitesi'nde dramaturgi alanında bir de doktora programı açıldığını söylüyerek eğitimin önemini de vurgulamış oluyor.

Bugün Avrupa'nın birçok ülkesinde sayıları giderek artan ve dram sanatı alanında uzmanlaşmış kişiler olan kadrolu dramaturglara karşın Amerika bu kavramı tiyatrosuna gecikerek almıştır. Yukarıda da değindiğimiz gibi, dramaturgi kavramı daha çok Alman kökenli bir kavram olarak algılanmakta ve literatüre de "dramatik şiir ve oyun sanatı veya bilimi" olarak geçmektedir.

özdemir Nutku'nun bu kavrama Türkçe karşılık olarak "oyun sanatbilimi" önermesi yaptığına değinmiştik. Nutku oyun sanatbilimi'ni, "Tiyatro tarihçisi, incelemecisi ve kuramcılarının oyun metni üzerindeki çalışmalarını ve sonra da oyunun sahneye konuluşu açısından sanatsal bilgileri kapsayan uğraş alanı," diye tanımlar. Bu tanım bu alanın uğraş alanı olarak sınırlarını belirlerken, Nutku aynı zamanda dramaturginin birbirini tamamlayan iki temel çalışma alanının olduğunu vurgulayarak şöyle der: "metin üzerinde yapılan çalışmaların tümüne kuramsal dramaturgi, oyuncular ile sahne üzerinde yapılan çalışmalara da uygulamalı dramaturgi denilir." Bugün başarılı yapımların temelinde bu iki alanının uyumlu birlikteliğini görmekteyiz.

Aziz Çalışlar'a göre dramaturgi kavramı, "drama tarihi kavra-

mıyla olduğu kadar, drama kuramı kavramıyla da örtüşür." Çalışlar, kuramsal dramaturgiyi, "Lessing tarafından ortaya atıldığı biçimde, drama yapıtlarının, oyunların iç yasalarını ana kurallarını, oyun yapısı ve tekniği kuramı" olarak ele alır. Çalışlar, Uygulamalı ve Yapımsal Dramaturgiyi ise, "dramaturgun gerçekleştirdiği etkinlik, dramatugluk uğraşı; bir oyunun dramaturg ile yönetmenin işbirliği içinde sahnelenmesi (oyunun seçiminden, yorumlanmasından sahneye getirilmesine kadar), tüm sahneleme süreci yöntemsel çalışması,' kuramsal sahneleme" olarak tanımlar.

Görüldüğü gibi, bu kavram Lessing tarafından kullanılışından bu yana gelişerek günümüzde içerdiği anlamıyla kuramsal yanın önemi kadar, uygulama ile bütünleşmenin getirdiği senteze ulaşmıştır. Bu anlamda da, hem bilim hem de sanatla olan bağını bu sentezin ulaştığı nokta olarak değerlendirebiliriz.

B. Dramaturg Kavramı, Dramaturgun İşlevi ve Görevleri

Dramaturg sözcüğü Almanca *Dramaturg*, Fransızca *Dramaturgue*, İngilizce *Literary Advisor, Literary Manager, Dramaturg*, Yunancada *Dramaturgein* olarak kullanılmaktadır. Aziz Çalışlar, *dramaturg* sözcüğünün kökeninde Yunancada yer alan ve "dram yazarı ve sahneye koyucu" anlamı içeren *dramaturgos* ile *ergon* sözcüklerinin yeraldığını belirtir .

Tiyatromuzda dramaturginin önemine, ilk kez 1960 yılında çıkardığı *Tiyatro ve Yazar* başlıklı kitabında, dramaturg ve yönetmeni ele aldığı 'Yorumcular' ara başlığı altında değinen Nutku, bu çalışmada bilge bir yönetmenin dramaturg donanımına sahip olduğunu belirtirken, bunun tersinin de olabileceğine dikkat çeker. Dramaturginin kuram ve tekniğin birleşiminden oluşması nedeniyle geniş kapsamlı olduğunu vurgular. Bu kavramın kendi içinde hem dram sanatı düzenini hem de sahneleme işleminin yer aldığını söyleyen Nutku, 1904 yılında, **Hugo Dinger**'in *Dramaturgie als Wissenschaft* adlı kitabında tiyatroda dramaturgu ayrı bir başlık altında inceleyerek bunun ayrı bir uzmanlık dalı olduğuna dikkati çeker. O yıllarda dramaturgların salt eser seçen değil, aynı zamanda genç yazarları tanıtan, sahneyi iyi tanıması nedeniyle onlardan düzeltmeler isteyen ve yönetmene yardımcı olan özelliklerini ele alır. Yazarları kendi haline bırak-

mak yerine, iyi dramaturglarla yollarının aydınlatılmasını isteyen Nutku, bundan 40 yıl kadar önce dramaturga daha çok kuramsal dramaturgi bazında ödevler yüklemektedir.

"Dramaturg kimdir?" sorusunu öğrencim ve meslekdaşım Haluk Işık şöyle yanıtlar: "Dramaturg dendiğinde aklıma, drama bilgisi ve uygulama teknikleriyle kendini donatmış, çok yönlü bir tiyatro insanı geliyor. Çok genel olarak tanımlarsak, görsel bir metni görüntüye dönüştürme sürecinde, dramatik metin ile sahne arasında köprüdür".

Tiyatroda her şeyin ölçüsünün insan olduğunu vurgulayan Işık, dramaturgun bu ölçünün sağlanma ve sınanmasında, kuramsal-estetik-düşünsel boyutlarının savunusunu üstlenen adam olarak değerlendiriyor. Metnin rotasını belirlemenin dışında alt metin çalışması ve yönetmen yorumu ışığında çalıştığını belirtiyor. Yönetmenle düşünsel ve sanatsal periyodlarını tartışıp işbirliğine gittiğini açıklıyor. Seçilen (repertuvara alınan) bir metnin seçilme gerekçesinden tutun, metnin türü, akımı ve tüm kavramlarıyla irdelenmesinin şart olduğunu belirttikten sonra, dramaturgun bu bulguları, yönetmenle paylaşarak, buna eklenen yönetmenin yorumu ile birlikte teatral oluşumu gerçekleştirme sürecine katkıda bulunmak üzere orada bulunan özellikle ekleme, altını çizme ya da budama anlarında bunun dram sanatının özüne ve gereklerine uygun gerçekleşmesini sağlayan kişi olduğunu vurgulayan Işık, kısaca, onu tiyatro topluluğunun "vicdanı " olarak tanımlıyor. Onun kişilik özelliklerini kuramcı, uygulamacı, tartışmacı ve ateşleyici olarak niteliyor. Dramaturgu tiyatronun başarısında yer alan perde arkasındaki kahramanlardan biri olarak nitelendiren Haluk Işık, tersi durumda diğer teatral unsurlardan önce hesap sorulması gereken ilk sorumlu ve suçlu kişi olarak görür. Bu noktada dramaturg, ya tiyatro içindeki varoluş gerekçesini savunamamış, ya da tiyatrosuyla toplumun gelişim-değişim noktalarını buluşturamamıştır. Bu yüzden 'çapsız' bir insanın tiyatronun 'beyni olmak' görevini üstlenmemesi gerektiğini belirtiyor. Dramaturgu estetik ve düşünsel altyapıyı oluşturan kişi olarak nitelendiriyor: "Kimilerinin algıladığı gibi, bu tanım tiyatroyu oluşturan öteki unsurları yok eden, onların üstüne çıkan birini değil, bütün unsurları anlamlı birlikteliklerde oluşturan bir tiyatro emekçisini anlatmaktadır. Yorum, tasarım, oyun, oyunculuk gibi yaratıcı tuğlaları, 'tiyatro olayının' oluşmasında birbirlerine yapıştıran 'tiyatro çimentosu'nu. Bu çi-

mento düşün, deneyim, araştırma ve 'dram bilgisi'nden mürekkeptir. Bu mürekkebin adına, çağdaş tiyatroda 'dramaturgi' denir."

Dramaturg kavramına ilişkin olarak **Semih Çelenk**, geçmişte dramaturgun tıpkı kâğıt oyunlarında her işe yarayan 'joker' gibi bir işlev yüklendiğini, oysa "işbölümü " ve "uzmanlaşma "nın kutsandığı modern çağda dramaturg'un da bir konum/kurum olarak meşrulaştığını vurguluyor ve şöyle diyor; "Hatta daha da ileri giderek, özellikle Alman ekolünde metni çözümleyen, aksaklıkları saptayan, konuyla ilgili araştırmaları yapan, yönetmenin yazınsal danışmanlığını yapan ve oyunun alt yapısını inşa eden kişi olarak oldukça önemli bir 'konum' kazandı. İngiliz ekolünde, 'Dramaturg'un adı *Literary Adviser/Director*'dı. (Yazınsal Danışman/Yönetmen). Öyle ki, konum itibarıyla zaman zaman tiyatro sanatının gelişimi içinde dramaturgi eylemi ve dramaturg bir anlamda 'Öz- Denetim' ya da bir 'Vicdan' kurumu haline geldi ". Böylece, dramaturga büyük sorumluluklar yüklenmesine karşın, eylem sanatı olarak 'Dramaturgi'nin, yani bir oyunu çözümlemek, irdelemek, oyunla ilgili araştırma yapmak ve uygulama aşamasında düşünsel bir alt yapı oluşturma işinin tüm zorunluluğu ve gerekliliğine rağmen, "...asıl tartışma kişi ve konum olarak 'Dramaturg'un tiyatrodaki yerinde yoğunlaşmaktadır."

Tiyatroda süreğen bir tartışma konusu olan kimin yaratıcılık, kimin icra, kimin teknik anlamıyla bir üretim içinde olduğudur. "Kimine göre aslolan yazardır. Tiyatroda yazarın dışındakiler onun yapıtını yorumlayanlar, icracılardır. Kimine göre oyuncu kimine göre yönetmen tiyatro sanatının belirleyicisidir. (...) Tiyatro sanatında 'Dramaturg'un konumu üzerindeki tartışmaya somut durumdan hareketle bakmakta yarar var. 'Dramaturgi'nin bilindiği gibi iki farklı çalışma alanı bulunuyor. Bunlardan ilki, 'Oyun değerlendirme/seçme' alanı (...), ikinci çalışma alanı ise, sahne uygulamasında yönetmenin yorumu doğrultusunda oyunun yazınsal danışmanlığını yapmak, oyunun altyapısını, kişi/olay/tarihsellik/kültürel boyut vb. ilişkin çözümlemeler yaparak inşa etmek ve yönetmen ile oyuncuya bu anlamda katkı sağlamak," Çelenk de, ilk aşamayı 'değerlendirme dramaturgisi', ikinci aşamayı 'uygulama dramaturgisi' olarak adlandırıyor.

1994 Mayıs'ında, Zagreb'de yapılan "Dramaturgi Forumu"na bir bildiri ile katılan **Brendan Stapleton**'un Dramaturg'un ödevinin "(...)eleştiri getirmek olduğunu ama tiyatroda oyuncunun, yapımcı-

nın, sponsorun, seyircinin ya da starın sevgilisinin farklı nedenlerle de olsa aynı işlevi yüklendiğini; Dramaturg'un işinin ise 'Yapıcı Sanatsal Eleştiri" olduğunu belirtiyor." Tiyatromuzda dramaturgun işlevini belirleyecek ve tartışma alanı yaratabilecek şu soruları art arda sıralıyor; "Dramaturg, sanatçı mı yoksa teknik bir eleman mıdır? Eğer 'Dramaturg' teknik elemansa, yalnızca yönetmenin kendisine verdiği görev sınırları içinde çalışacak, yaratıcı /değiştirici bir etkinlikte bulunmayacaktır. Yok eğer 'Dramaturg' bir sanatçıysa, bu kez de oyunun yorumu anlamında, eğer 'Dramaturg'la yönetmen aynı dünya görüşü /sanatsal anlayıştan hareket etmiyorlarsa bir ikilik doğacaktır. Sanırız birçok yönetmen bundan korktuğundan oyunlarında 'Dramaturg' istememektedir. 'Değerlendirme Dramaturgisi' ise 'Dramaturg' kimliğine bir tiyatronun gelişimi, değişimi hakkında 'ilk söz sahibi' olma yetkisini tanımaktadır. Tiyatroya gelen bir oyunu önce 'Dramaturg' okumakta ve değerlendirmektedir. Burada 'Dramaturg'un tiyatro kültürü, beğenisi, eğilimi işin içine girdiğinde ya da tam tersi tamamen klasik anlamda ve objektif bir değerlendirmeye başvurulduğunda,' yeni', 'değişimci', 'avant-garde' bir yapıtın şansı ne olacaktır? 'Dramaturg'un tiyatro sanatının tarafını tutma anlamında yüklendiği 'Öz-Denetim' işlevi acaba süreç içinde bir 'Salt-Denetim' işlevine dönüşebilir mi?" Bütün bu soruların 'Dramaturg'la ilgili soru işaretleri olduğuna değinen öğrencim ve meslekdaşım Çelenk, aslında bizim tiyatromuzda da işbölümü konusunda dramaturgun yerinin ve işlevinin tam olarak belirlenmemiş olmasından kaynaklanan sorunları da gündeme getirmiş olmaktadır.

Dramaturginin sanat ve bilimi içeren bir dal olması nedeniyle dramaturg da dünyaya bakışı, dünyada olup bitenlere karşı duyarlılığı ile izleme ve aktarma özellikleri taşıması kaçınılmaz özelliğidir. Yaşanan dönemin sıkı takipçisi olduğu kadar, izleyicisinin estetik düzeyini yükseltme sorumluluğunu da göz ardı etmez. Topladığı bilgi ve belgeleri de bilimsel titizlik ve sanatçı duyarlığı içinde sunmayı bilir. Dramaturg metni ilk okuyan kişi de olsa, metin üzerinde yaratıcı çalışmalarını değiştiren olmaktan çok yorumun ya da yalın anlamıyla metnin anlatmak istediğinin çizgi dışı kalmamasına çaba gösterir.

Theater-Lexikon'da, Henning Richbieter, dramaturg kavramının Eski Grekçe'de 'oyun yazarı' anlamında kullanıldığını, Lessing'in *Hamburg Dramaturgi*'si ile bu tanımın kullanıma geçildiğini belirtiyor. Dramaturg, 'Edebi Danışman', tavsiyelerde bulunan ve tiyatro yöne-

timi ile ortaklaşa çalışan kişidir. 19. yy'da dramaturga "artistik/estetik sekreter" denmiştir.

Dramaturgun görevleri:

a- Oyun seçimi;

b- Önerilerde bulunurken gerekçelerini açıklamak;

c- Sezon içindeki oyun dağarcığını oluştururken, oyunların birbiriyle ilişkisini ve dengeli dağılımını gözetmek;

ç- Dramaturgun ilkeleri olmalı ve bu, tiyatro yönetimiyle dengeli olmalı;

d- Konferans, panel, söyleşi, broşür vb. düzenlemeler: 'Kültür Düzenleyicisi'

e- Tasarımcı ve yönetmenle çalışması da işin uygulamalı yanıdır. Onların kendi işlerini gerçekleştirebilmesi için rapor yazmak ve gereken belgeleri sağlamakla yükümlüdür,

f- Yazarla çalışır ve gerektiğinde oyunu yayınlayacak olan yayınevi yetkilileri ile de çalışır. (Tieck, Immermann, Gutzkow, Laube dramaturglarla çalışmıştır. 19. yy'da bu kişiler yazar, yönetici ve dramaturg gibi çalışmıştır.)

Otto Brahm, ensemble'la (toplulukla) tartışan bir dramaturg gibi çalışan, daha çok bir tiyatro düşün adamıydı. Özellikle, Otto Brahm'ın bu tavrıyla tiyatroda dramaturglar çok daha aktif bir duruma gelmişlerdir (Aktris Louise Dumont, dramaturgluğu sürekli yürütmüştür). **Max Reinhardt, Hollender** ve **Kahane** adlı dramaturglarla çalışmıştır. Bunlar aynı zamanda tiyatronun 'Basın Danışmanı' ve 'Halkla İlişkiler Uzmanı'dırlar.

Alman Devlet ve Şehir Tiyatroları'nda dramaturg konusu; 1920'den itibaren olağan hale gelmiş ve tüm tiyatrolarda kadrolar ayrılmıştır; bunlar, prova, temsil, 'workshop' ve diğer tüm etkinliklerde hazır bulunmuşlardır. Dramaturglar 'Sanatsal İş Büroları'nın başındadırlar.

Brecht'le bu iş daha da önem kazanmıştır. Brecht, yazdığı her sahneden sonra dramaturglarla tartışır, onların düşüncesini alırdı; Brecht aynı zamanda yaşamının son yıllarında dramaturg da olan birkaç yönetmenle oyun sahneledi.

Batı Almanya'da prodüksiyonun içinde dramaturgun yer alışı Schaubühne am Halleschen Ufer'de başlamıştır. Bu tiyatroda yazar **Botho Strauss**, o zamanlar yönetmen **Peter Stein**'la metin çalışması ve yorum yaparak, provalarda dramaturg olarak aktif rol almıştır.

70'li yıllarda büyük tiyatrolarda dramaturgların sayısı arttırıldı. Böylece her yönetmenle bir dramaturg birlikte çalışmaya başlamıştır. Basel kentinde Beil'la çalışmışlar, Stuttgart ve Bochum'da Peymann'la, Frankfurt, Köln ve Bremen'de dramaturg-yönetmen-eleştirmen Flimm'le çalışmışlardır. Bir diğer ilginç örnek de, yönetmen Roberto Cuili ve dramaturg Helmut Schaefer ikilisidir.

60'lı yılların sonunda, seyirci ile sahne arasındaki ilginin artmasında, dramaturgların akıllıca hazırladıkları broşürler ve yayınlar neden oldu. Bu olumlu gelişmede dramaturgların katkısı büyüktür.

Henning Richbieter, bu konudaki düşüncelerini şöyle bağlıyor. Bugün dramaturglar artık bu tip çalışmalarını televizyon yapımlarına da yönlendirerek sürdürmektedir. Örneğin, eleştirmen Karlheinz Braun TV dramaturgu olarak da çalışmaktadır.

John Russell Taylor, dramaturg sözcüğünün "bir şeyin atmosferine alışmada kararlı girişimlerde bulunmak anlamında Almanca bir terim olduğunu," söyler. Aynı zamanda, "Yerleşik bir tiyatro topluluğu için oyun okuyucu ve seçici, " diyerek dramaturgun masa başı çalışmasının önemine değinmektedir. Öte yandan, bu görüşünü somutlaştırmak üzere İngiliz Ulusal Tiyatrosu'na ilk dramaturg olarak atanan 'Yazınsal Yönetmen' diye adlandırdığı Kenneth Tynan'ı örnek verir; Terry Hodgson ise, "Oyunlar, oyuncular, temsiller için tanıtım yazıları hazırlamak, metin uyarlamaları yapmak, provalara katkıda bulunmak ve uygun oyunları seçmek," diye tanımlar. Eleştirmen J.P. Mobley, "Dramaturg, bir oyuncu topluluğu için oyunu yorumlayan ve üzerinde çalışan, metin, dil, dönem, karakter, giysi ve aksesuvar hakkındaki soruları yanıtlayan kişidir. Dramaturg seçilen oyunların okunup düzeltme veya adaptasyon çalışmalarına katılabilir; çevirileri seçer; program notlarını yazar ve teknik kişileri önerir," der. Burada yorumlama sözcüğü Mobley'in dramaturga adeta bir yönetmen işlevi yüklediğini gösteriyor. Bunun, metni çözümleme aşamasında yönetmene yorum önerisi getirmesi olarak düşünülmesinde yarar vardır, yoksa bu tutum ikilinin alanlarını birbiriyle çakıştırmaktadır. Yine tasarım konusunda da bir çakışma sözkonusu; dramaturg olsa olsa yoruma ve oyuna ilişkin verileri tasarımcılara sunmakla yükümlüdür.

Tiyatroda, Lessing tarafından dramaturg sözcüğünün kullanılmasından sonra dramaturgun "tiyatronun ortak yönetimcisi, edebiyat danışmanı ve sanat yöneticisi " olarak adlandırıldığını belirten Aziz

Çalışlar, bu saptamanın ardından günümüzde Dramaturgun işlevinin çeşitli tiyatro kurumlarına bağlı olarak çok çeşitlilik gösterdiğini vurgular ve Dramaturg'un işlevlerini ise şöyle sıralar: "Oyun okumak ve seçmek, oyun dağarcığı politikasını saptayarak araştırmalara dayalı bir oyun dağarcığı hazırlamak, oyunları çözümsel olarak incelemek, irdelemek, çevirmek, anlamını açığa kavuşturacak raporlar hazırlamak, oyunun yorumunu saptamak; sahneye koyucu ve sahne tasarımcısıyla işbirliği içinde oyunu sahneye hazırlayıp aktarmak; rol dağılımında, yardımcı malzeme sağlamada, metin çözümünde, oyunun gerçekleştirilmesine danışmanlık yapmak; tiyatronun genel eğitim etkinlikleriyle ve oyun dağarıyla ilgili toplantılar, tartışma ve konuşmalar, seminer ve kurslar düzenlemek; program dergisi yanı sıra, gerekli yayınları üstlenmek; oyun yazarı ve yayınevleriyle ilişkileri işletmek; ilgili medyaları bilgilendirmek; tiyatroyu kamuoyuna karşı temsil etmek."

Tüm bu görevlerin doğal olarak dramaturglardan oluşan bir kurulun üstlenmesi ve uzmanlık isteyen alanlarda üstlenilen görevlerin kuramsal ve uygulamaya yönelik biçimde gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Çalışlar'ın *Uygulamalı ve Yapımsal Dramaturgi* çalışmalarındaki açıklaması ise şöyledir: "Dramaturg, uygulamalı dramaturji yönetebileceği gibi, yapımsal dramaturji de yürütebilir. Drama edebiyatı ve estetik kuramların incelenmesi, oyun planının hazırlanması, tiyatro politikasının saptanması vb. uygulamalı dramaturji kapsamına girer. Yapımsal dramaturji, başlıcalıkla Brecht'in dramaturg anlayışı önem kazanmıştır; oyunlarının sahnelenmesini dramaturjik çalışmayla iç içe yürüten Brecht, uygulamalı dramaturji ile yapımsal dramaturjiyi birleştirmiş, tiyatronun toplumsal işlevi ve estetik değerini bütünleştirmeye çalışmıştır. Bütün sahne sanatçılarının katılımıyla gerçekleştirilen sahneleme anlayışı, günümüzde, yapımsal dramaturjinin başlıca özelliğini, Dramaturg'un yaratıcı işlevini ortaya koymaktadır."

Gerek sanatsal gerekse bilimsel açıdan tiyatronun bu önemli neferi olan dramaturgun kim olduğu konusunda net bir tanımlama ve işlevi yani görevleri ve ödevleri, sorumluluğu konusunda çok farklı tanımlamalar ve açıklamalarla karşıkarşıya kaldığımız bir gerçek...

Ne var ki, dramaturga gereksinim duyan tiyatroların ithal değil, ihtiyaç olarak bünyesine dramaturg kadrosunu alarak gereken önemi ve bu kadronun işlevini yerine getirmesini sağladığını görüyoruz.

Ancak, "Batı'da var, bizde de olsun" mantığı tam olarak hem kavramın, hem de kişinin (dramaturgun) anlaşılmaz bir yer işgal ettiği imajını uyandırmıştır. Buna neden belki de kavramın yeterince ülkemizde tartışılmamış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle dramaturgi için "oyun sanatı bilimi" önermesinde bulunan Özdemir Nutku'nun dramaturg için önerdiği "Oyun sanatı uzmanı" karşılığı tartışılmalı ve bu konudaki görüşleri dikkate alınmalıdır. "Oyun sanatı uzmanı" diye adlandırdığı dramaturg için, "oyun sanatını ve uygulayımını bilen kimse," der ve bu uzman kişinin bugünkü anlamıyla, "tiyatronun bilim ve sanat danışmanı" olduğunu vurgular. Özdemir Nutku'ya göre, bu kişinin görevleri 8 ana maddede toplanabilir. Bunlar :

"1. Çalıştığı tiyatro için seyirciyi, tiyatronun uygulayım olanaklarını ve sanatçı kadrosunu dikkate alarak oyun seçmek ve önermek.

2. Gönderilen yapıtlar üzerinde gerektiğinde yazarı ile çalışmalar yapmak.

3. Yeni oyun yazarları bulmak.

4. Dünya tiyatrosundaki gelişmeleri izleyerek çalıştığı tiyatroya yol göstermek.

5. Bazı konularda yönetmene danışmanlık yapmak ve ön çalışmalar yaparak gerekli bilgi ve belgeyi sağlamak.

6. Seyirciler için yayımlanan tiyatro dergisini yönetmek.

7. Tiyatro belgeliğini ve kitaplığını kurmak, yönetmek ve tiyatro için gerekli olan kitapları seçmek.

8. Çalıştığı tiyatronun olanakları varsa tiyatro ile ilgili çeşitli etkinlikler düzenlemek."

Dramaturgun işlevine ilişkin sıralanmış olan bu maddeler daha önceki tanımlara ilişkin birçok boşluğu doldurduğu gibi, birçok karanlıkta kalan noktayı da aydınlatmaktadır. Şöyle ki, kadrolu bir dramaturg ilk maddede yer alan esaslara uygun olarak, gerek yaşadığı ülkenin seyircisini, kendi tiyatrosunun seyirci yapısını ve potansiyelini, ayrıca da o seyircinin eğilimlerini bilir.

Bunun yanı sıra oynanacak sahnenin tiyatro yapısı olarak uygunluğu ve teknik donanımın gereksinimlere ne kadar yanıt verebileceği konusunda bilgi sahibidir. Yine oynanacak olan oyunun - rol dağılımına göre - kendi tiyatrosunun kadrosuyla gerçekleşip gerçekleşemeyeceğinin de ayırdındadır. İşte tüm bu bilgilerin ışığında ve tiyatronun kültür politikasını da dikkate alarak oyunları seçer ve önerir.

Yine bu birikime dayanarak oyun dağarcığını (repertuvarı) oluşturur.

İkinci işlevi, gönderilen oyunların raporlandırılması sırasında eğer yazarı hayatta ise, oyun sanatı uzmanı olarak eksik ve zayıf bulduğu noktalarda, yazarın biçemini bozmamak adına onunla çalışmalar yapmayı önerebilir. Ekleme ve çıkarmalar da görüşünü alır. (Bunun örneğini, grup yazarları olan AST'ın İsmet Küntay, Bilgesu Erenus, Ömer Polat gibi yazarlarla ortak çalışma ve dramaturjik çözümleme yaptıklarına 70'li yıllarda tanık olduk)

Üçüncü maddede yeni oyun yazarları bulmak deniliyor. Dramaturgların öncelikle genç oyun yazarlarına yönelerek onları tiyatromuza kazandırmak adına pırıltı gördüğü noktalarda aydınlatması ve eksik yönleri açısından ortak çalışma yapması başat görevleri arasında yer almalıdır.

Günümüzde dramaturgların dünyadan kopuk çalışmadıklarına tanık oluyoruz. Bu nedenle dramaturglar dünya literatürünü izlemek, hem repertuvar önerisinde, hem de dikkate değer gelişmeler ve teknik aşamalar konusunda tiyatrosunu bilgilendirmekle yükümlüdür. Bu, bir bakıma kendi tiyatrosunun da çağın gerisine düşmemesi için gösterilen bir çabanın ürünüdür, (Örneğin, bu anlamda dramaturgluk yaptığı yıllarda Sevgi Sanlı'nın oynanmakta olan en yeni oyunları izleyip, kısa bir sürede dilimize kazandırarak tiyatro literatürüne anında taşıdığına tanık olmuşuzdur) Böylece dramaturg çalıştığı tiyatroya yol göserir.

Dramaturgun bu çabalarının dışında, oyunun sahnelenme aşamasına geldiği zaman, beşinci maddede yer alan yönetmene danışmanlık yapmak, seçilen oyuna ilişkin toplamış olduğu gerekli bilgi ve belgeleri sunmakla yükümlüdür. Bu bilgi ve belgeler hem yönetmenin yorumuna ışık tutacak, hem de oyunun teması, önermesi, iletisi ve içerdiği sorunlar açısından aydınlanmasını sağlayacaktır.

Tiyatroyu salt oyun oynanan yer olarak düşünmek belli bir eksikliği de beraberinde getirecektir. Tiyatroda hem oyun oynanır, hem seyirci oyuna ilişkin bilgilendirilir, hem de tiyatro yayımladığı tiyatro dergisi ile ülkesinin kültür tarihine hizmet etmeyi sürdürür. Yayımlanan her dergi, oyunun bir sonraki uygulanışına ışık tuttuğu gibi aynı zamanda kültür ve sanat alanındaki bayrak yarışının da bir göstergesidir.

Yedinci maddede yer alan tiyatro belgeliğinin düzenlenmesi ve kitaplığın oluşturulması konusunu da böyle değerlendirmek müm-

kündür. Hem ileriye kalacak bir arşiv oluşturabilmek, hem de iç hizmet yoluyla sanatçıların aydınlanmasını sağlamak...

(Turgut Özakman'ın Devlet Tiyatroları genel müdürlüğü sırasında ciddiye alınan bu konunun bulunmayan metinleri kimi eğitim kurumlarından ve sanatçılardan bulma yolu seçilmişti. Fakülteye gelen listede pantomim sanatçısı Erdinç Dinçer'in *Sessizliğin Sesi* metninin istenmiş olduğunu gülümseyerek anımsıyorum. Yine o dönemde büyük bir özveri ile basılan iç hizmet yayınlarının sanatçılar tarafından yeterince ilgi görmemesini ise, üzücü bulduğumu vurgulamak isterim.)

Dramaturgun temel görevlerinden bir diğeri de tiyatro belgeliği için gerekli kitapları seçmesi ve yeni yayınları izlemesidir. (Tiyatromuzun bu anlamda birkaç neferi olduğunu söylemeden geçemiyeceğim. Etimesgut'taki belgeliği düzene sokan Ömer Kaysı ve özellikle sessiz sedasız çalışkan yapısıyla tiyatronun yarım yüzyılı aşan repertuvarını, seyirci istatistikleri ve birçok verileriyle değerlendiren Deniz Taşkan'ın hizmetleri unutulamaz.)

Nutku, sekizinci ve son maddede dramaturgun, çalıştığı tiyatronun olanakları varsa, tiyatro ile ilgili çeşitli etkinlikler düzenlemekle de yükümlü olduğunu vurguluyor. (Bunun en güzel örneklerinden biri Suat Taşer'in kısa süren İzmir Devlet Tiyatrosu müdürlüğü sırasında yaşanmıştır, Tiyatronun repo gecesi olan pazartesi akşamları seyirci ile sanatçıların buluştuğu eleştiri toplantılarının yanı sıra, yazarlarla, şairlerle sohbet toplantıları, kente gelen sanat insanlarıyla söyleşiler ve özellikle de üniversitenin oyunculuk öğrencilerinin belli ve anlamlı günlerde küçük sahneler oynadığı tartışmalı gösterilere sahne olmuştur.)

İşte saydığımız tüm bu sorumlulukların ışığı altında dramaturg o tiyatronun "basın ve halkla ilişkiler uzmanı" gibi çalışan, tiyatroya gelen seyirciye tiyatronun vefa borcunu ödemesi gereken bir ciddiyet içinde çalışmalıdır.

Çağdaş Tiyatroda Uzmanlık Alanları İçinde Dramaturg ve Dramaturgi

A. Klasikler üzerine söyleşi

Bundan 70 yıl kadar öncesine dönelim. **Bertolt Brecht** Berlin'de ünlü tiyatro eleştirmeni **Herbert Jhering** ile "Klasikler üzerine bir söyleşi" yapıyor. Bu söyleşide klasik yazarların etkilerinin artık son bulduğu konusunda ikisi de ortak görüşde birleşiyor. Bu sonucun suçlusu geniş seyirci kesimidir. "Düşünme, hatta birlikte düşünme arzusu tükenmişti." Ama klasik yazarların kendileri de bu sonuçtan sorumluydular.

Brecht diyordu ki, "Klasik dram, ortaya çıkışında karşısında olduğu bir dünyayı giderek onaylama işlevini yüklendi ". Jhering de bu sözleri somutlaştırmak için şöyle sürdürüyor; "Bağnazlık, tüm başkaldırıcı düşüncenin gücünü azalttı; kendisini de bu düşüncenin ortağı sayarak. Klasikler, özleri yağma edilerek yıpratıldı. Geleneğin yerini sadece bir tüketim aldı." Brecht, özellikle klasiklerden tekrar yararlanmayı engelleyen "sahip çıkma duygusuna" dikkati çekiyor, Jhering'te bunu şöyle açıklıyordu: "Bu kibir, Alman okulları ve üniversitelerince beslendi. Liselerdeki dersler bu sahip çıkma tutkusunu vurguladılar. Klasikler, edebiyatın ulusal parkları olarak korundu. Bunlara dokunmak, sınırlarını yeniden düzenlemek ya da yerlerini değiştirmek yasaktı, suçtu."

Bu söyleşiye dikkati çeken Bormann, bugün için Brecht'in sözü edilen anlamda klasik olduğunu belirtir. Onun eserlerinde değişiklik ve uyarlamaların yayınevlerince engellendiğini vurgular. Oysa Brecht, 1929'daki bu şöyleşide şöyle diyordu: "Yıkıcılık yakıştırmasından bu denli korkmaya gerek yok. Çünkü bu korku bizi bağnazlığın kucağına itiyor." Brecht ve Jhering, klasiklerin "Goethesizleştirilmesini" istiyorlardı. Klasik dramaturginin eleştirisinde, Brecht ve Piscator'un birleştikleri nokta, estetik ve toplumsal-ideolojik ögelerdir. Alman aydınlıkçısı Lessing, feodal dönem tiyatrosunun Fransız etkili klasik geleneğine savaş açarken, Brecht, parçalanmasını istediği klasikler ile 1920'ler Almanya'sının burjuva tiyatro geleneklerini kastetmişti. Örneğin, Lessing, Fransız etkili klasik geleneğine karşı çıkarken, bu geleneğin ele aldığı kahramanların – yani kral ve kraliçe-

lerin - ve onların yazgılarının ele alınması sonucunda seyircinin sanatla yapay bir ilişki içinde olduğunu savunuyordu. Lessing'in istediği orta sınıf insanının işlenmesiydi. Dramatik kişilik ve konunun tutarlılığı bütünlüğü sağlayan özelliklerdir. Büyük yaratıcıyı (Tanrı) taklit eden küçük yaratıcı (deha olan yazar) bu özelliği nedeniyle hem tarihe, hem de yaşadığı gerçeğe karşı bağımsızdır. Yaşadığı dünyanın ögelerini dağıtabilir, değiştirebilir; bağımlı olduğu tek yan dünya görüşüne bağlı olarak ele aldığı konuyu işlemedeki amacıdır. Yazar geçmişin anlamsızlığına anlam kazandırmakla yükümlüdür. (İleride anlamsızlığı vurgulayan uyumsuzluk dramaturgisinden söz edeceğiz.) Tutarlı bir bütün kazandırmak adına yaşamdan kesitler seçer, ama seçtiği ögeleri eserin bütünlüğü içinde eritmesi gerekir.

Burada sözü edilen bütüncül eser düşüncesi Brecht'in 'Aristotelesci Tiyatro' adını verdiği anlayıştır. O çağın tiyatrosu çelişki ve çatışkıların akılcı yolla çözümlerinin arandığı bir süreçtir. Oysa bunu izleyen süreçte ortaya çıkan sınıfsal çelişkiler ve zıtlaşan toplumlar için sanatta yapılacak deneme ve yenilikler Piscator'a göre, "çağdaş toplumsal ve ekonomik temellerden kaynaklanan bir çatışmanın doğal ve mantıksal sonuçlarıdır."

Piscator'a göre, eğer tiyatro yeniden asal görevini yüklenmek, bir kültür merkezi ve toplumun odak noktası olmak isterse, "(...) genel tarihsel gelişmelerden kopmaksızın, burada ilk kez belirtilen aşamalardan geçen yolu izlemek zorundadır." İzlenen "anonim güçlerin oyuncağı olmaya duyulan büyük öfke" ve sınıfsal ilişkilerdeki bu değişme, yeni bir dramaturgiyi de ortaya çıkarmaktadır. Burada sözü edilen kahramana ve onun yazgısına yönelik de olsa bunun tüm dünya ile yaşanmasıdır. Bu yüzden Piscator, eski işçi tiyatrosunun geliştirdiği toplumsal dramaturgiyi kullanır. Sahnede her bireyin toplumsal bir işlevi vardır, iç çatışmalara yer vardır, ama hepsi farklı bir derinlik kazanmak zorundadır. Piscator'un özetlemesine göre antikte yazgı her şeyin merkeziyken, ortaçağda Tanrı, aydınlanmada doğa, romantik dönemde duyguların gücü, kendi döneminde ise ekonomi ve politika bizim yazgımızdır," der ve bunların bileşkesinin de toplumu ve toplumsallığı oluşturduğunu vurgular. Öyleyse, dramaturgide de amaç "sahnedeki oyunun tarihsel boyutlara ulaşması" olmalıdır. Burada karşımıza ilk defa hazır verilere dayanan bir dramaturgi anlayışı değil, her defasında yeniden yaratılmayı bekleyen bir dramaturgi anlayışı ortaya çıkar. Brecht de ise, eleştirici tutum

edilgenlik olarak değil, verimlilik olarak yorumlanmaktadır. Brecht'e göre, toplumbilimsel bir çıkışta, eskiden olduğundan daha çok sanata gerek vardır. Onların bu anlamda attıkları ilk pratik adım dramaturgi analizi oldu. Eldeki dramatik biçimin koşullarını ve özelliklerini irdelemek için analize başvurulur. Bu analizde geleneksel biçim tiplerinin anlamları, etki alanı üzerinde anlaşmaya varılacak noktaları ve kullanılacak biçimin seçilmesi yer alır. Saptanan ilk analiz, eğer toplumsal ve tarihsel bir başka analizle desteklenmezse ve o dönemin toplumsal yaşam biçimi ele alınmazsa, Piscator'un 1925'de ileri sürdüğü gibi, yararcı olmayacaktır. Burada dönem sözcüğü ile eserin yazıldığı dönem kastedildiği kadar, oynandığı yani seyirciye sunulduğu dönem de göz önünde bulundurulmaktadır. Araştırma dönemi olan bu süreci Brecht, eserin konu değerini saptama evresi olarak görür. Piscator göre bu süreç, daha önce değindiğimiz gibi, konunun tarihsel boyutlarına ulaştırılması evresi'dir.

Hem devrimci Piscator, hem de epik Brecht anlayışının getirdiklerini algılamak için onlar uygulamalarında belli biçimi amaçlamışlardır. "Seyirciyi düşünsel bir kavram olarak değil, yaşayan bir güç olarak tiyatronun içine alan bir biçi" olarak kabul etmişlerdir. Bu da yeni bir tiyatro biçimi ve giderek yeni bir sahne sanatları anlayışı gerektirir. İnsanlar değişebilir ve değişmiyenler de yok olabilir anlayışını benimseyen Brecht, "İnsanların birarada yaşamalarını sanat olmaksızın canlandıramayız. Tüm özgür, yaratıcı ve imgeleme yer veren niteliklerimizi, tüm özleştiren, kolay anlaşılır biçime sokan ve özü yakalayan becerilerimizi kullanmak zorundayız," diyor.

20. yy.'ın ortalarında varılan bu anlayışın en temel özelliği metnin bağımsız ve yararcı bir anlayışla tarihsel boyutunu yakalama gayreti ve seyircinin bir güç olarak önemini ön plana alma çabasıdır. Bu konuyu bugün de ciddiyetle tartışmak bizleri 20. yy.'ın ikinci yarısından 21. yy.'a taşıyan koşullara getirecektir.

2 Nisan 1990'da, Özdemir Nutku'nun Ankara'da Theater an der Ruhr'un başdramaturgu **Helmut Schaefer**'la yaptığı bir söyleşide çağdaş tiyatronun gelişmesi konusunda Schaefer şöyle diyor: "Tiyatro yepyeni bir yapılanmaya, sanatsal çalışmanın merkezde olduğu bir yapılanmaya gitmelidir. Ödenekli resmi tiyatrolarda yeni bir yapılanma olanaksız diyecek kadar zor. Çok büyük bir örgüt gerektiren bu gibi tiyatrolarda hiyerarşi ve bürokrasi genellikle sanatsal olanın önüne geçiyor." Ancak ödenekli tiyatroların da bir yolunu bulup

kendilerini yenilemelerini, yeniden yapılanmanın gerekli olduğuna değinen Schaefer bunun yeni bir ekonomik biçimle sağlanabileceğine inanır.. Bu yapılmazsa bu tiyatroların giderek köhneleşerek, seyircinin gerisine düşeceklerini söyler. "...Önümüzdeki yüzyılda seyirci, gözkamaştırıcılığı değil, sanatsal olana daha önem verecek; bunun için de gelecekte seyirci için daha fazla uğraşmak gerekecek... Çünkü seyirci yapısı hızla değişiyor. Alışagelinmiş biçimde hiçbir çağdaş yenilik getirilmeden oynanan klasik yapıtlar artık seyirciyi ilgilendirmeyecek. Bu ne tiyatro, ne de seyirci açısından bir eksidir; alışagelinmiş rutin bir tiyatronun değişmesi anlamındadır."

B. Bizim Tiyatromuz

Bizim tiyatromuzda durumun farklı olduğunu görüyoruz. Ülkemizde birçok kişinin dramaturgun görevlerini sıralayıp, bu konuda açıklamalar getirerek, eleştiriler yapmakta, bir kısmı da geçmişte dramaturgun olmadığını söyleyerek yönetmenin yeterli olduğunu belirtmekte, ama asal olan çağımızda neden dramaturga gereksinim duyulduğunun anlaşılması... Bu önemli ayrıma dikkati çeken **Esen Çamurdan**, yazarın dramaturgiyi bilmediğini, dersi verenin dramaturginin ne olduğunu bilmediğini, yönetmenin dramaturgun işini bilmediği için onu ajan olarak değerlendirdiğini, dramaturgların ise yaptıkları işin raportörlükten ibaret olduğunu söyleyerek yakındıklarını, bu yüzden konuya ilişkin bilincin kazanılabilmesi için bilginin şart olduğunu belirtiyor. Burada, dramaturgların da tiyatromuzun da etken ve yaratıcı olmadıkları gerçeğini de dikkate alırsak, bu kurumun tiyatroda yeniden yapılanma gereksiniminden doğduğu, bu gereksinimin temelinde de seyirci ve sahne ilişkisinin değişiminin yattığını yakalarız.

Dramaturg Ajan Değildir başlıklı yazısında Esen Çamurdan, "(...) Ünlü Fransız tiyatro eleştirmeni ve düşünürü Bernard Dort'un dediği gibi 'Yeni görev dağılımıyla karşı karşıya bulunuyoruz, aynı görevlerin yeniden değerlendirilmesiyle değil. Gerçekten de, dramaturgluk kurumunun, gösteri'nin siyasal ve estetik göstergelerine önem veren bir tiyatroda bir anlamı vardır ancak. Böylelikle sahneleme olgusunun tüm ideolojisi ortaya konmuş olur. Burada sözkonusu olan, bu ideoloji üzerine düşünmektir, onun seyirci tarafından raslantısal olarak algılanmasını beklemek değil.' Tüm sanat dallarının birbirlerini etkilediği, ortaya sürekli olarak yeni ve ilginç bireşimlerin

çıktığı günümüzde, tiyatro sanatı da ince beğeni ve çok yönlülük, özellikle de bilinç isteyen bir sanat dalıdır. Her şeyden önce de estetik ve entelektüel düzeyde kalıcı olmak zorundadır. Aynı zamanda zihinsel bir eylemdir. Bunlara bir de, seyirciyi görsel-düşünsel düzeyde etkilemek eklenince, çağdaş tiyatro yapmanın bir ekip işi olduğu, yönetmenin 'kurmayları' olarak adlandırabileceğimiz uzmanlarla birlikte çalışmasının gerekliliği çıkmaktadır ortaya."

Dramaturgun bir gereksinimin sonucunda işlev kazanması ve tiyatronun toplumdaki işlevi ile koşutluk göstermesi doğaldır ve yönetmenin çağımızdaki önemine dayanarak onun 'kurmayları'nı oluşturan uzmanlar arasında dramaturgların da yer alması gerekir. "Ne var ki - sanatın bilimi olamayacağına göre - bir 'oyunbilimcisi' değildir, olsa olsa oyun yazma ve yönetme kurallarını bilen, bilgisinden yararlanılan bir danışman kişidir ya da bilirkişidir. Durum böyle olunca çağının, seyircisinin gerisinde kalmış olan tiyatromuzda, ne olup olmadığını araştırıp, irdelemeden, tartışmadan, oradan buradan edinilmiş yüzeysel bilgilerle dramaturgiyi yargılayıp bir yana atmak, tiyatroya büyük katkıda bulunabilecek bir kurumu daha doğmadan öldürmek olur".

Pratikte, Devlet Tiyatroları'nda kadro sınıflamasında çelişki yaşandığını vurgulayan **Semih Çelenk**, bugün üniversitelerin tiyatro bölümlerinde Dramaturgi eğitimi veren disiplinler olmasına karşın, herhangi bir üniversite mezununun Dramaturg olmasını, "Dramaturg"ların, "Tasarımcılar", "Yönetmen" ve "Oyuncular" gibi (A) değil, (B) sınıfından maaş almasını eleştirmektedir. Çelenk bu konudaki düşüncelerini şöyle açıklıyor; "(...) Oysa ki 'Dramaturg'tan beklenen işlev - son dönem tartışmalarına bakıldığında - oyuncunun da yönetmenin de yaptıklarını kapsayan bütüncül bir 'sanatsal denetim' işlevidir. Açıkcası 'Dramaturg'tan beklenen bu sanatsal işlev ile 'Dramaturg'a verilen 'teknisyen' ya da 'memur' konumu önemli bir çelişkidir ve sanırım ödenekli tiyatrolarda 'Dramaturg' olanlar bu sıkıntıyı sürekli olarak yaşamaktadırlar."

Hemen her alanda olduğu gibi, tiyatroda da temel ilkeler üzerine henüz konuşma - tartışma - tanımlama ya da yeniden yapılandırma sürecini aşabilmiş değiliz. Henüz toplum olarak demokratikleşmeyi çözememiş ya da bunu yaşama geçirememiş bir toplumun tiyatrosu da, o toplumun aynası olarak bu çarpıklığı tüm çıplaklığıyla yansıtıyor. Dolayısıyla, dramaturgi ve dramaturg kavramları da bundan na-

sibini alarak bilinmezliğini sürdürmekte, bu nedenle de ya reddediyor, ya bilinmezliği nedeniyle korkuluyor, ya da şimdilik göz ardı edilmeye çalışılıyor. Sanatın bir anlamda tepki, yaşama karşı bir duruş, tavır olduğunu belirten Haluk Işık, sanatçının sanat eylemini gerçekleştirirken, sanat dalının gereklerini estetik- düşünsel kantarında tartarak davranması gerektiğinin altını çiziyor ve eğer tüm bunlara tiyatro özelinde de yanıtımız evet olacaksa, Dramaturgi'ye de evet demek durumunda olduğumuzu söylüyor. Işık'a göre, tiyatro yapmak için metni ezberlemek, sahne trafiğini halletmek, biraz boya, biraz ışık, biraz müzik ve "sanatsal hezeyanlarımız" yeterli değildir. Anlık etkiler yerine anlamlı katkıların ve boyutların peşinde olan sorumlu tiyatroculara gereksinim vardır. "Elbette Dramaturg'unuz da, bütün bunların değerini bilen bir 'tiyatrocu' olmalı, 'edebiyatçı' ya da 'attığı taşın hangi kuşu vuracağını' bilmeyen bir tiyatro şaşkını değil. Kimi yönetmenler gibi, onun da attığı taş 'rastgele' istenilen kuşu vurursa, ona şunu söylemek gerek; duran bir saat bile günde iki kez doğruyu gösterir. Böylece sanatta raslantısallığın olmadığını, salt esinin yetmeyeceğini, tiyatro sanatının sonuç bakımından 'sanat', ama yöntem olarak 'bilim' olduğunu sağlıklı bir bilince gereksinim duyduğunu öğrenecektir. (...) Dramaturgi oyun metniyle sınırlı ve statik değil; sürece, zamana, tiyatroya, yönetmene ve dramaturga göre değişen, oyunu sahneleyecek tiyatronun 'kendini tanımlamasına' olanak tanıyan dinamik bir eylemdir."

Zamanla dramaturgi ve dramaturg kavramını yaşama geçiren Türk Tiyatrosu, bu kavramların neye hizmet ettiği konusundaki politikasını da belirleyerek, gerek tiyatronun, gerekse tiyatronun işlediği konuların gündem dışı kalmamasını istiyorsa, tiyatroda güncelliğin de bir o kadar önemli olduğunun bilincindeyse, kavramların yerine oturması konusunda da aynı bilinçle bunların takipçisi olacaktır. Oyun dağarcığı oluşturmaktan tutun, perde açmaya ve yapılan etkinliğin/eylemin sorumluluğunu taşımaya değin ayağı yere basan bu oyun sanatı bilimi ve uzmanlığı, bir bakıma bugün her şeye rağmen topluca katılımı yeğleyen, sanatı onaylayan, oyun keyfini yitirmemiş olan seyirciye, o tiyatronun izlediği tutarlı yolun sonundaki bir teşekkürü de içermektedir. Bugün geçmişi olan ve ayakta kalabilmeyi başarabilmiş tiyatroların kendine özgü ve tutarlı bir yol izlemiş olmalarının ve kendi izleyicilerini oluşturmuş olmalarının önemli bir payı olduğunu söylemek yanlış olmaz.

C. Batıda dramaturgi ve uyumsuzluğun dramaturgisi

Batı tiyatrolarına baktığımızda 60'lı ve 70'li yıllarda - özellikle de Almanya'da - dramaturgi altın çağını yaşıyor. Bunda da tiyatronun toplumsal sorunlarla hesaplaşmaya yönelen akılcı ve eleştirel bir tutum izlemesinin etkisi var. Üstelik, o sıralarda toplumu yönlendirmede önemli bir işlev yüklenmiş olan ve medyaya karşı savaş açan tiyatro bir yandan duyular, düşgücü ve düşünselliği biraraya getiren bir yaklaşım içindeydi; öte yandan da kendi olanaklarını bulgulamaya çalışıyordu. Böyle bir ortam değerlendirmesi içinde **İpşiroğlu**, tiyatrobilimcisi **E. Fischer-Lichte**'nin o dönemi nasıl tanımladığını aktarıyor : "Tiyatro, bireyi kitle kültüründen, bu kültürün doğal bir sonucu olan anonim kalmadan, soyutlamadan ve yalnızlıktan kurtarmayı ve ona özgün yaşantılar sunmayı amaçlıyordu."

Dünya tiyatrosundaki bu gelişim gerek yazarların oyun yazma tekniği konusunda bilinçli ve etkin bir izleyici yaratma çabalarına, gerekse sahnelemede tiyatro, yaşam ve gerçeğin iç içe olduğu mekânlara taşınıyordu. Tiyatro biçimsel ve düşünsel açıdan bir evrimleşme yaşarken doğal olarak, bilinçli seyirci yetiştirmeye yönelik bu çabaların sonucunda program dergileri oluşturmak ve model kitapçıklar çıkarmak kaçınılmaz olmuştu. Tiyatroda uzun yıllar dramaturg olarak çalışan **Dieter Sturm**, 'aydınlanma' kavramına karşı çıkarak "(...) dramaturgi çalışmalarının amacı bilgi toplama ve çözümlemeden çok, bildiğimizi sandığımız, dahası emin olduğumuz olguları bozma ve tersyüz etmedir, bilinçaltına ittiğimiz, içselleştirdiğimiz kalıpları kırmadır, insanın kendi kendini aşma çabasıdır," diyordu.

1980'li yıllara gelindiğinde giderek düşünselliğe olan inancın azalmasıyla başlayan çözülmeler, sahnelemede ve oyunculuk anlayışında, sonuçta da sahne-seyirci alışverişinde yeni gelişmelere yol açtı. "Bu gelişmelerde tüketim toplumlarında giderek egemen olan medya kültürünün etkisi yoğunlukla duyumsanıyor. (...) Büyük paralar harcanarak hazırlanan ancak izleyiciyi uyutmadan başka bir amacı olamayan müzikaller, teknik olanakların sonuna değin kullanıldığı ve binlerce izleyiciyi çekebilecek olan star yönetmenlerin ve oyuncuların başı çektiği gözboyamaca show'lar yeniden önem kazanıyor."

Böylesi bir gelişim yani düşünselliğin ve onu anlamlı kılmaya yönelik inancın giderek tükenmesi sonucunda düşünsel kopukluklar, dağınıklıklar, uyumsuzluklar vurgulanıyor. "(...) Sahnelemede altı çizilen biçem çelişkileri, bunun en belirgin göstergeleri. Bu bakımdan son yıllarda egemen olan tiyatro anlayışını dağınıklığın ya da uyumsuzluğun dramaturgisi olarak tanımlayabiliriz." Sahnedeki biçem karmaşasına, oyunculuk anlayışlarındaki çeşitliliğe ve postmodernist yaklaşımların getirdiği eklektik yapıya karşın, yani tüm bu karşıtlıkların, çelişki ve uyumsuzlukların ardında bilinçli bir dramaturgi anlayışı yerini korumaktadır. Kendi içinde bütünlük taşıyan, özgün, belli bir düşünceye dayanan, ya da belli bir görüşü, duyguyu, yaşantıyı ele alan dramaturgi kadar bunun olmadığını vurgulayan bir anlayışın dramaturgisi ön plana çıkıyor. "Geleceğe ilişkin umutların yıkıldığı Habermas'ın deyişiyle 'ütopik enerjilerin tüketildiği' bir dönemde dramaturgi anlayışı da uyumsuzluğun ve çelişkilerin dramaturgisine dönüşüyor " .

Böylesine çelişkilerin ve uyumsuzlukların egemen olduğu bir dünyada, dramaturginin dayanması gereken düşünme, sözün yani dilin önemi ile anlama ve algılamaya yönelik inancın giderek azalmasıyla birlikte, doğal olarak dramaturgi anlayışında da bir değişim yaşanıyordu. Özellikle, postmodern yazar ve özellikle yönetmenler bu yaklaşım içindeydi. "Yoruma Karşı" başlıklı yazısında **Susan Sontag**, "Anlamlandırma ve yorumlama kavramlarına karşı çıkar. Sontag'a göre insanların duyularının giderek körleştiği tüketim dünyasında tiyatronun görevi duyuları etkinleştirmek, yeniden duymayı, yeniden işitmeyi, yeniden görmeyi öğretmek olmalıydı. Bu nedenle de sanat hiçbir zaman politik ya da öğretici olamazdı." Burada önemli olan nokta, karmaşa içindeki bu dünyada, üstelik kendi kendisine yabancılaşmış bireylerin oluşturduğu bu dünyada, duyusal alımlama yetisinin geliştirilebilmesi için bir seçenek sunuluyordu. Görselliğin ön plana geçtiği, sözün, dilin, yazının geri plana atıldığı bir tiyatro anlayışı bu gelişimin doğal bir sonucuydu. "(...) Sözgelimi ünlü Amerikalı yönetmen **Robert Wilson**'la birlikte çalışan Alman yazar **Heiner Müller**'in yazdığı oyun metinleri, oyunculara yaratıcılıklarını geliştirebilmeleri için birkaç ipucu veren partisyon niteliği taşıyor. Ancak, S. Sontag'ın yazısında belirttiği gibi, duyularla alımlama ile düşünmenin birbirine karşıt kavramlar olarak gösterilmesi ve düşünmenin kimi tiyatro uygulamacılarınca dışlanması, sanatçıya

sınırsız bir özgürlük olanağı tanısa bile, "ne için, kimin için sanat yapıyorum, ne anlatmak, ne söylemek istiyorum sorusunu da dışladığından, sanatın karşı koyma, direnme, eleştirme gücünü de yok sayıyordu." Zaman zaman, insan eşittir makine, anlayışını içeren bu yaklaşımlar yine de Batı tiyatrosunda günümüz sorunlarıyla hesaplaşan oyunlar yazılıyor, yorumlanıyor; evet, kimi oyunlarda yine kimi kopuk izlenimlerin, kimi korku ve duyguların dile getirildiğine tanık oluyoruz. Belki yapay bir dünya sunuluyor, ama bu yadsımanın içinde de yabancılaşmanın irdelendiğini görüyoruz.

Sanatçılar tiyatronun anlamının ne olduğu, bu yolla kime ne verebileceklerini sorgulamayı hiç bırakmıyor. Çünkü düşünselliğe inancın sarsıldığı noktada bile tiyatrolar izleyicisine düşünce ve yaratım sürecini oluşturan gelişimi, evrelerini, sonuçlarını yansıtan tanıtım kitapları, broşürler hazırladıkları gibi, aynı zamanda yapılanlara ilişkin ciddi bir tartışma ortamı da yaratmaktan geri kalınmıyor. Tiyatroda bir hesaplaşma olduğu gerçek, ama bu noktada yol göstericinin kim olacağının yanıtını aramak bu yüzyılda netleşecek, dünyanın içine düştüğü bu durumda tiyatro hâlâ çok önemli bir çıkış noktası, bir seçenek olmayı sürdürüyor. "(...) İçeriksizleşen bir dünyada, tiyatronun her şeyden çok içeriği, anlamı, Macar asıllı tiyatrocu ve yazar Tabori'nin de vurguladığı gibi, insanı savunması gerekmiyor mu?"

Yazarın insanı savunduğu gerçeği metnin çıkış noktasını oluştururken bu gerçeğin savunuluş biçimi konusunda avukatlık- yani ilk savunma ya da eleştirme- dramaturgdan, yargı ya da karar anı olan eleştirmenlikle noktalanır. Bu anlamda uzunca bir süredir tiyatromuzda eksikliği hissedilen eleştiri mekânizmasının çalışmıyor olması da dairenin tamamlanmasına engel olmaktadır. Temel çıkış noktasında öncelikle metinden sorumlu olan dramaturgi alanının aslında geniş bir perspektifi olduğunu vurgulayan İpşiroğlu, "(...) İzleyicinin dramaturgisi (tiyatroda alımlama boyutu), sanatlararası etkileşim (sözgelimi sinema dilinin dramaturgi anlayışına getirdiği yenilikler), tiyatroda postmodernizm ve dramaturgi anlayışındaki çözülmeler, çocuk tiyatrosunda dramaturgi vb." gibi yaklaşımların soyut bilgi aktarımı ve derleme niteliğinin dışına çıkarak eğitimde de yer alması gerekli ki sonuçta özgün çalışmalar yapıldığı gibi yapıcı tartışma ortamları da yaratılabilmesinin önemine değinir.

Tiyatroda arayış kadar, bu arayışa yaşamsallık kazandırmış olan,

yazarlığı yönetmenliği kadar dramaturg titizliği içindeki çalışmalarıyla gündemde olan **George Tabori**, provaların bir geçiştirme süreci olmayacağı gibi, hedefe varmak için bir geçiş süreci de olmadığını vurgular. Provalar tiyatronun özüdür ve tiyatronun odak noktası da oyuncudur. Oyuncuyu bir (Konzept) taslak olarak ele alan Tabori, metin üzerinde yapılan çalışmadan çok, oyuncunun yaratıcılığını önemser. Provalara da bu anlayışla yaklaşır: "(...) Bu nedenle bir oyunun sahnelenip de izleyiciye ilk sunulduğu gece, yani oyunun prömiyeri, ona göre bir provadır, oyunun sunulduğu son gece oyunun sonunda hazır olduğunun, başka deyişle bittiğinin, noktalandığının somut göstergesidir. Bitmişliğin yerini bitmemişliğin, hedefin yerini sürecin, bulmanın yerini aramanın, elde etmenin yerini bulgulamanın, duraklamanın yerini devinimin, güvenin yerini kaygının, mükemmelliğin yerini yanlışların aldığı bir sanat anlayışını savunur Tabori. Yanlışlar ve kazalar zincirinin birbirini izlediği bir prova ona göre en iyi provadır." Mükemmelin hiçbir zaman yakalanamayacağını bilir, üstelik bu duygu ile hareket edenin sonu getirdiğini, oysa tiyatroda asal olanın bitmemişlik, deneysellik ve arayış olduğuna inanır. Tiyatro yaşamsa, yaşam da sürekli bir oluşum ve akıştır.

Tarkovski, "İnsan bir sanat eseriyle karşılaştığında sanatçıya ilham veren sesi de duymaya başlar. İşte insan böylece kendini tanımaya da başlar, sanat bunun için gereklidir. Dünyayı, dünyaları, insanları ve kendini tanı!" diyor. Sanatta kendini yenileme ve yaratma önemli, bu nedenle etkisizliğe düşmemek için soruları sürdürmekte direnmek ve yılmamak gerekir ki değişen yanıtlar bulunabilsin. Düşünmenin önemini vurgulayan **Descartes**, ünlü "Düşünüyorum, öyleyse varım" sözüyle düşünme eylemini varoluşun bir kaynağı olarak görür. Belki de Doğu felsefesinde bu sözün yerini alan "Ne düşünüyorsan o'sun " yaklaşımı "ben öyle düşünüyorum" ya da "ben böyle yaptım oldu" kısır döngüsüne dönüşmüştür. Belki de dramaturgide arayış içinde olmayışımızın mazareti böylesine bir mantığın/mantıksızlığın kökeninde gizlidir. Öte yandan, bu mantığın bir diğer özelliği de, sanatı bilimden uzak tutma çabasıdır. Tiyatro eğer doğrudan paylaşma isteğimizin bir sonucu ise, paylaşma isteğimiz kendimize ilişkin bilgiler doğurduğu gibi, kendi olanaklarımızı denetlettirir, potansiyelimizin sınırlarını yakalattırır. Bu anlamda da sanat bilimin yargılarını gözönünde bulundurmak zorundadır. Brecht, "Bilgi olmadan hiçbir şey gösterilemez, bilgisiz nasıl bilebilir insan,

neyin bilinmeye değer olduğunu?" diye sorar. Bugün için, sanatın dünyaya bakışının genişleyebilmesi için bilim, öte yandan da sanatın olanakları içinse bilimsel sonuçlardan yararlanma ve bu ölçüde değişiklik yapabilme gücüyle genişleme şansı yakalanabilecektir.

Ç. Sanatta değerlendirme

Tiyatro sanatının bize sağladığı olanaklar ve buna ilişkin varılan bilimsel sonuçlar doğal olarak bir değerlendirmeye de tabi tutulmalıdır. Değerlendirme ölçütü "ne kadar" gibi niceliksel ve "nasıl" gibi niteliksel şeylerden oluşmuş değerlerin karşılaştırılması üzerine kurulmalıdır. Kıyaslama yapılabilmesi için önceden belirtilmiş ölçütler, amaçlar ve buna yönelik istekler olmalıdır. Bunların hangi duyarlık ölçeğinde ölçüleceği de önceden saptanmalıdır. Değerlendirme amaçların ölçülme biçimi ise, o zaman ölçütlerin doğru saptanması gerekir. "Sanatı alımlama ancak, alımlama sanatını bilen için gerçek bir yaşantı olabilir," diyen **Brecht**, alımlamanın yenilikçi bir sanatı anlama yolunun çağdaş düşünceyi kavramakla eşdeğer olduğunu vurguluyor. "Genellikle 'bakma' dediğimiz eylem doğal bir yetisi 'görme' ise ancak eğitimle kazanabilecek bir beceridir." Bu nedenle bir sanat eserini incelerken burada ölçüt eserin kendisi olarak ele alınır. "(...)Her sanat yapıtı kendine özgü yaşamı olan bir varlıktır ve o tarihsel sürekliliği içinde anlamalı ve yorumlanmalıdır. Böylece, yapıtla onu alımlamaya çalışan arasında dolaysız bir iletişim kurulur. Yapıtı alımlayana aşama aşama gizini açmaya onunla konuşmaya başladığı görülür. Böylece alımlayanla yapıt arasında üretici bir diyalog kurulur." Burada, yapıt sözcüğü, tiyatro sözkonusu olunca yazarın eseri ile dramaturg arasındaki ilk ilişkiden söz edebiliriz. Bu da her yapıtın kendine özgü koşulları içinde değerlendirilmesi gerektiğini ve yapıtla okur (dramaturg) arasında her yapıtın tek bir değerlendirme ölçütü değil, yapıt sayısı kadar farklı değerlendirmeler yapılabileceği gerçeği de karşımıza çıkar. Hatta aynı yazarın farklı eserleri için, farklı ölçütlerin olabileceğini söylemek mümkündür. "Her sanat yapıtı sanatçının yaşadığı ortamla hesaplaşmasının ürünüdür. Bu ortam nasıl bir ortamdır? Onu hazırlayan gelenek ve güçler nelerdir? Sanatçının bunlar karşısında nasıl bir davranışı olmuştur? Sanat yapıtına sanatçının ortamıyla hesaplaşmasına bakarak yapıtı anlamaya çalışmak gerekir. Sanat kuramla uygulama, çözümleyici dü-

şünmeyle duyularla bütünleşen düşünme birbirinden ayrılmaz bir bütünü oluşturur."

Sanat yapıtının kalıcılığı ve değerlendirilmesine baktığımızda, örneğin yüzyılların yazarı **Shakespeare**'in ne anlatırsa anlatsın, onun yapıtlarında var olan cazibenin doğa mekanizması ile insan mekanizmasının yarattığı simetriyi ele alışında olduğunu görürüz. Shakespeare için, "Yazdığı yorum değil, şeylerin bizzat kendisidir... İşte bugün bizi çeken bu dokudur, " diyen **Peter Brook**, yorumlama ve yeniden ele alış konusunda da "Shakespeare'in yeniden yazılması ilkesini bir an bile sorgulamıyorum - metinler yakılmadığına göre herkes bir metne ne yapması gerektiğini düşünüyorsa yapabilir, bundan kimseye zarar gelmez," der.

Örneğin, Shakespeare'in en zengin eserlerinden biri *Hamlet*'tir ve bu oyun özelde siyasal cinayeti işleyen bir ana temaya sahip olsa da yapıtı zenginleştiren birçok yan temadan oluşur. "*Hamlet*'te birçok konu vardır. Ahlaka karşı güç ve politika vardır; teori ve pratik arasındaki farklılık, yaşamın son amacı üzerine tartışma, aile dramının yanında aşk trajedisi vardır. Siyasal, dinbilimsel ve fizikötesi sorunlar dikkate alınır. İçinde psikolojik çözümleme, kanlı bir öykü, bir düello ve genel katliam olmak üzere her şey vardır. İnsan istediğini seçebilir. Ama seçerken neyi ve neden seçtiğini bilmelidir."

William Hazlitt, "Hamlet olan biziz."

Samuel Taylor Colaridge, "Bende Hamlet'ten bir şeyler var."

Narayana Menon, "Hepimiz Hamlet'iz, onun gibi her şeyi erteleyerek, yüzümüzü maskeleyerek yaşıyoruz."

E.C. Lewis, "Ben neredeysem Hamlet de orada."

Dower Wilson, "Hamlet Shakespeare'in oyunları arasında en çağdaş tragedyadır. Shakespeare çağımız insanlarının ilk örneğidir."

M.C. Bradbrook, "Hamlet yalnızlığı ve bilinci içinde, çağımız insanlarının ilk örneğidir."

E.E. Stoll, "Hamlet'i anlayamayışımız onun ne denli gerçek olduğunu gösterir."

Bu denli zengin ve tartışmalara yo açan Shakespeare, içerdiği evrensel özle ve tarihsel özü ele alışındaki bilinçle, günümüz yazarlarına da ışık tutmakta, malzeme olmaktadır. **Yücel Erten**'in dediği gibi, "Shakespeare yorumlanmakla yorulmaz" bir usta... Çağdaş tiyatronun ustalarından **Tom Stoppard**, dünyamızın değişen koşulları içinde- yine de kalıcı olmayı başarmış *Hamlet* oyununu model alarak ve

oyundan 250 satır almasına karşın, karakter olmanın derinliğini tüm boyutlarıyla taşımayan insanları, kimine göre iki dalkavuk, kimine göre iki iyi niyetli ve saf Rönesans insanını - Rosencrantz ve Guildenstern'i - Hamlet'in trajedisine özdeş kaderlerini işlemiştir. Oyunda Hamlet'in deliliğe varan halinin nedenleri araştırılırken, bir yandan da bu ikilinin kendi varoluşları ve içinde bulundukları durum araştırılır. Bu oyun, *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*, çağımızın en entellektüel yazarı olarak kabul edilen Stoppard'ın oyunla oyun oynama ustalığı ve kurgu ustalığı açısından da bir dramaturgi harikasıdır.

D. Gerçekliğin ele alınışı

Öyleyse metin çözümlemede ve bir metnin kalıcılığında başat unsur, "Nasıl bilim insanlığa doğa yasalarının daha geniş bir bilgisini getiriyorsa, yeşermekte olan gerçekci sanat ve edebiyatta insanın manevi, toplumsal yaşamını, eylemlerini düşünce ve doğrularını araştırma yoluyla tarihsel ilerlemenin özü üzerine öyle bir ışık saçmaya başlamasıdır," diyen **Boris Suçkov**, Shakespeare için, onun "yaşamı çok düzeyli çizişi, toplumsal ilişkilerin gerçek özünün çözümlenmesine dayanmaktaydı. Çünkü Shakespeare özel mülkiyet toplumu insanın toplumsal görünüşünün özlü ve süreklilik gösteren özelliklerini genelleştirebilmiş bir sanatçı ve düşünürdü. Onun yapıtlarının zamana karşı koymasının başlıca nedeni budur," der. Kalıcı olmayı sağlayan özellik, Shakespeare gibi dram sanatı ustalarının dram sanatının temelinde yatan eski ila yeninin arasındaki yorulmak bilmeyen mücadelenin ürünleri oluşudur. Dramaturg da metnin bu yanıyla ilgilenir ve buradaki Suçkov'un deyişiyle, "yaşamın ne denli düzeyli çizilip, çizilmediğine" bakar. Bunu yaparken de bugünü temel ölçüt olarak alır.

1971 yılında Stratford'da *Bir Yaz Dönümü*'nü sahneleyen Peter Brook, önceden edinilen düşüncelerin tümünden sıyrılıp, oyuncular ve kendisinin yapıttaki küme ile oluşturduğu ilişkiyi yaratma çabasıyla gerçekleştirdiğini söylüyordu. "Shakespeare'i anlamayı doğuran sevgi fenomeni nedir? Sorun bu; Shakespeare sahnelemek iki kişiye bağlı önyargısız, basmakalıp olmayan bir ilişki yaratarak çözümlenmeli..." diyen Brook, daha önceki rejilerinde görsel alışveriş aradığını, ressamların resimlerinden yola çıkarak metinlerdeki kar-

gaşaya bu yolla savaş açtığını vurguluyor. Oysa insanın en derin yanlarına bakan bu yazarın yaratmış olduğu devinimli dünya hem somut, hem simgesel olmasına karşın, özellikle onun ölümsüz yanının somutluğundan kaynaklandığına değinir. Brook, *Bir Yaz Dönümü*'nü 16. yy. sonu oyunu olarak değil, bu oyundaki periler ve diğer oyunlarındaki kral ve kraliçeler gibi daha çok şey söylemekte yararlanıldığını ve her şeyin dile dayandığını, bu kişilerin ise, bu dilin işaretleri olduğunu söyler.

"*Bir Yaz Dönümü*, bir kutlamadır, sevi denen büyünün betimlenmesidir. Boşa söylenen söz ya da hareket yoktur. Oyuncu kişiyi en benzersiz ve en bireysel yanıyla yakalamalıdır. Tüller, ışıklar, karanlık, dekoratörün yapay şeyleri bir imgenin, imgelerinden öteye geçemez. Büyü varlık üzerinde etkili olmak değişiklik yaratmaktır. (..) Oyun dört düzeyde geçiyor. Dükün düğünü, periler, âşıklar, zanaatçılar. İç içe yankı gibi birbirlerine karşılık verir bunlar. Oyun baştan aşağı TİYATRO ÜZERİNE YAZILMIŞ TİYATRODUR."

Peter Brook, Shakespeare için çağdaşımız dediğimizi, ama yaşamın kendisinin çağdaş olup olmadığını soruyor, ya da "Yaşam çağdaştır diyor muyuz hiç?" diyerek oyuncuların 'bizim için' yazdığını ileri sürersek, bunun arkeolojik bir araştırma kadar öznellik taşıyacağını belirtiyor. "Eğer düşünmeden saygı gösterilmemesi yolunu tutarsak, başarılı olunamaz, tam tersine can verilmesi gereken metnin yüzde yüz içten buluşmasıdır," diyen Brook, "Shakespeare ham maddedir," dedikten sonra şu önemli sonuca varıyor, "Shakespeare ham maddedir. Tıpkı 16.yy. da bir kömür ocağının bulunması gibi. O çağda kömürü katolikleri yakmakta kullanıyorlardı, Kömür ocağı bugün de elimizin altındadır, ama kömürden elektrik santrallerini çalıştırmakta yararlanıyoruz. Bir sahneye koyuşta işte bu kömürü, enerji yoğunlaştırılmasını arayıp bulmamız gerekir."

Shakespeare ve onun gibi klasikleşmiş yazarların kendi dönem ve toplumsal koşulları içinde irdeledikleri sorunları ele almaktaki amaçları, çağının sesi olmak, çağını yansıtan iletiler sunma amacıyla yapılmıştır.

"Tiyatrodan çıkarken artık başka bir insan olmamışsa, izleyici parasını sokağa atmış demektir." Böyle demişti Amerikalı oyun yazarı 1961 yılında. Bunu söylerken, Polonyalı **Gombrowicz**'in bir istemini daha vurgulu biçimde dile getirmiş oluyordu. Tiyatronun görevi, izleyiciye yanıtını bulmaksızın yaşayamayacağı bir soru yöneltmekti

Gombrowicz'e göre. Başka deyişle, izleyiciyi sarsmak demekti bu ve sanatsal bir ölçüt sayılıyordu. Şimdi açıkyüreklilikle ortaya koyalım: Çok ender rastlanır bizim tiyatrolarımızda sarsıcılığa; tiyatro denen kitle iletişim aracı da binlerce yıllık geçmişinin çok ender doruk noktalarında başarabilmiştir sarsıcı olabilmeyi. Bugün sarsıcı olmasını istediğimizde, çok şey, veremeyeceği kerte çok şey mi istemiş oluyoruz acaba tiyatrodan?

Öte yandan başka bir sav var önümüzde: Tiyatro 'sarsıcı' değildir artık, bütün yaptığı, eski sorulara eskimiş yanıtlar vermektir yalnızca ve kaçmaktır. Bu yüzden de giderek eğlence aracına dönüşmüştür. Alman eleştirmen Peter Iden, bu görüşü **William Gibson** ile paylaşmaktadır; Gibson da tiyatronun bu acıklı durumundan yakınmakta, günlük tiyatro uygulamalarında insanın deneyimler alanının tüm derinliği ile ancak çok ender yansıtılabildiğini belirtmektedir. Peter Iden, güncel tiyatronun gerçeklik açısından aksaklığının nedenini gerçekliğin kendisinde aramaktadır."

İşte gerçekliğin varmış olduğu bu noktada, tiyatronun yaşadığı bunalımdan çıkış yollarının aranması gerekmektedir. Yoruma ilişkin engeller gerçekliğin çektiği bir set gibi durmaktadır. Belki de tiyatro bu yüzden çağımızda yeniden teatral olma özelliklerini arar olmuştur. Belki de şaşırtıcı çözümlere gitmek için, tiyatro eski konulara yönelik metinlerde yeni okuma biçimi sayılabilecek görsel çekiciliklere başvurmayı yeğlemektedir. Yine de bu sıkıntılı durumdan kurtulmanın yolunu Helmut Schwarz üç temel öneri ile yanıtlıyor; ilki yeni oyun yazarı ve oyunların eksikliğini gidermek, ikincisi eski sahne sınırlarının parçalanması ve izleyicilerin mekân açısından oynayanların edim alanına sokulmaları ve üçüncüsü de tiyatro yapanların yeni ve güçlü anlatım araçları bulma girişimleri...

Gerçekliğin hiçbir zaman tiyatroda nahiv olamıyacağını söyleyen dramaturg **Helmut Schaefer** nahiv bir yaklaşımın da tiyatroyu ileri götüremeyeceğine inanır ve şöyle der; "Tiyatronun yapısı, oyun kurgusu ve dili bu gerçekliği sağlar. Tiyatronun estetik ihtilali bir tiyatro otonom olduğunda vardır. Estetik ihtilal modern ve özgün motiflerle ortaya çıkar. Bu da izlenimci ressamlarda (örneğin Monet'de olduğu gibi) görülen bir motif anlayışıdır " .

Tiyatronun kolektif bir sanat oluşu ve topluluk bilinciyle hareket eden kimi takım ruhu taşıyan gruplarda gerçeklik arayışı ve bunun sunuluşu da, baştan beri sözünü ettiğimiz, hem işbölümünün önemi

ile ortaya çıkmakta, hem de o grubun yönelişini belirlemektedir.

Ünlü aktör ve yönetmen **Max Reinhardt**'ın, Viyana'da kurduğu oyunculuk okulu, Reinhardt Seminar öğrencilerine yaptığı şu konuşma aslında yaşam ve sanat yapmak arasındaki ilişkiyi yalın bir biçimde betimlemektedir: "Tiyatronun ereği her zaman yaşamı sahneye getirmek olmuştur. Ama ruhsuz bir yaşam, yaşam olmaz. Bu nedenle hissedebilen gençleri, kendilerini bulabilmeleri yolunda yüreklendirmek gerekir, bir sanatçının aşacağı, aşması gereken en uygun yol kendisine giden yoldur. (...) Komedyenin gücü, gerçekliğin kendisidir. Sizlerde doğal olanı, insana özgü olanı uyandırana değin durmayacağız. (...) Bir ortak sanattır, topluluk sanatıdır bizimkisi; tiyatro denen mucize ancak herkesin herkes için ve ortak olay için etkin olduğu topluluk içersinde gelişebilir." Tiyatronun gerçeği bu ortaklık bilincini aşılamaktır.

E- Bizde ve Genelde Değerlendirmenin Sonuçları

Tiyatroda bugüne değin yapılan öncü çalışmalar ve denemeler hep gerçeği yakalamak, izleyiciye gerçekler karşısında birey olarak potansiyelini, kendisinde bulunan gizilgücü yakalatma amaçlı olmuştur.

Bu nedenle hiçbir değerlendirme eylemine kesin bir son olarak bakılmamalıdır ve her değerlendirme, bir ileri aşama için bir başlangıçtır. Değerlendirme bu açıdan yaratıcılık için, öncelikle kişisel bir muhasebe gerektirir, Sonuç itibariyle de dürüstlük ve açıklık şarttır. Bir sürecin sonucunun değerlendirilmesi iki aşamalı olabilir. Bir ürünün uygulayıcılar dışında pratikte değerlendirilmesi (dramaturgik inceleme). Diğeri ise sürecin uygulayıcılar tarafından değerlendirilmesidir (dramaturgik uygulama). Değerlendirme yapabilen ve uygulayabilen ondan bir şey öğrenip ileriye gidendir. Düşünüşü sistemlidir ve karar verme ve alımlama kapasitesi yüksektir. Değerlendirme ve öğrenmek, o an kesitinde bilmekle eşdeğerdir. Doğru zaten vardır ve daima orada durur, önemli olan bunu uygulayacak ve çözümlemeyi yapacak olanın yapıcı ve yaratıcı olma sorumluluk ve bilincini taşıyor olmasıdır.

Doğru zaten vardır ve daima orada durur dedik, peki ama büyük çaplı bunalımların yaşandığı ülkemizde gerek tiyatronun toplumu ilgilendirmesi bağlamında, gerekse yaşanan gerçeklerin giderek sanal-

laşması ve bunun insanları birbirinden uzaklaştırarak otistik bireyler yaratması gerçeği karşısında ne yapılabilir? Tiyatromuzda 2000'li yıllara gelindiği şu sıralarda sanat, popüleritenin de ötesinde vulgarize edilerek sunuluyor, eğlencelik duruma getiriliyor ya da Aziz Nesin'in de dediği gibi, "Yaşamın gerçeği uydurmanın sınırlarını aşıyor "sa... Çünkü bugün ülkemizde tiyatronun sorunları da zaman zaman kazandığı başarılarda çok küçük bir kesimin ilgi ve dikkatini çekmektedir. Yalnızca kültürel alanda değil, aynı zamanda ethik alandaki çöküş, ekonomik dengesizlik, politik istikrarsızlık ve uç boyutta yaşanan bu çılgın ortamda bocalamakta olan bireyin karşısında, tiyatronun gerçeklerinin de sanallaşması sonucunda birey şaşkın durumdadır.

Yaşanan gerçekler bireyin gelişen teknoloji ve insan hizmetine sunulmuş kitle iletişim araçlarına rağmen, yine aynı bireyin gündelik küçük sorunlarını çözmekten hâlâ ne kadar uzak olduğunu ve çaresiz kaldığını vurgulamaktadır. Dolayısıyla bu sanatın hâlâ ne kadar büyük bir işlev yüklenebileceğinin somut göstergesidir. Eski söylemler üzerine kurulu oyunlar ve oyunların içerdiği eski yanıtlar bugünün izleyicisine ne kadar tatmin ettiği tartışılmalıdır. Buradan çıkan sonuç, yeniden yapılanmanın şart olduğu gerçeğiyle bizi yüz yüze getirecektir.

Günümüzde yaşam gerçeğinin uydurmanın sınırlarını aştığı ülkemizde, gündemin sürekli değişmesi ve cereyan eden olayların giderek absurd'den de öte inandırıcılık boyutlarını zorlaması karşısında yazarlar da ya konu sıkıntısına düştüler ya da fantazilerine, yaratıcılıklarına darbe yemiş oldular. Açıkçası yaşamın acımasız gerçeği sanatın gerçeğini zorlar hale geldi. Dolayısıyla dramaturgun da işi o denli güçleşti.

F. Postmodernist Eğilimlerin Getirdikleri

Tiyatronun isyanlar tarihinden oluştuğuna değinen **Semih Çelenk, Fuchs** ve **Behrens**'ten bu yana tiyatro tarihinde göreneksel tiyatronun gelişimi içinde kimi karşı çıkışların ve başkaldırıların yaşandığını ve özellikle **Viyeçeslav Ivanov**'un bunu "tiyatronun durağan kutba yöneltilmesi" olarak adlandırdığını biliyoruz. Behrens ve Fuchs'un "törensel" tiyatrosu, Brecht'in "epik" tiyatrosu, Grotowski'nin "Yoksul" tiyatrosu, Piscator'un "politik" tiyatrosu, Artaud'un

"kıyıcı" tiyatrosu, "Alternatif tiyatro" ve cinsel, etnik ve kültürel azınlıkların tiyatrosu olan "Fringe" (Kenar Tiyatro) işte bu isyanlar tarihinin temel taşlarını oluşturmaktadır. Günümüzde **Augusto Boal** bu karşı çıkışları Brecht özelinde irdeleyerek, bunların göreneksel tiyatro karşısında bir daraltmaya neden olduklarını ve bu dar alanda kendilerini tarif etme, göreneksel tiyatro tarafından kabul görerek bu tiyatro içselleştirilmeye neden olmuş, bir diğer nedenle de bu karşı çıkışların kendilerini "seçenek" diye sunmalarının yanlışıdır. Böylesi bir ortamda Boal'in yaklaşımı şudur; "Bugünün tiyatrosu cafcaflı, her şeyiyle mükemmel bir biçimde hazırlanmış, servise hazır, özünden ve içeriğinden yabancılaşmış, bitmiş 'ölü' bir gösteridir. Oysa ki yeni sınıfın, ezilenlerin tiyatrosu, estetiği tam olarak şekillenmemiş, üretken, yaratıcı, denemeci ve tiyatronun özündeki coşkuyu taşıyan bir 'prova' tiyatrosudur. (...)" Bir 'tüketim metası' haline gelen bir sanatı yeniden yaşamın içindeki asıl yerine döndürebilir miyiz? "Bunun yolları neler olabilir? Yoksa özünden ve içeriğinden oldukça uzaklaşan bu yeniden yaratma ve canlandırma sanatının öldüğünü kaçmaksızın kabullenmeli miyiz? Göreneksel tiyatronun tüm esnekliğine karşın giderek marjinal bir hal aldığı bugün Boal'in sorularının geçiştirilemeyeceğini düşünüyorum. Onun soruları bizim için yeni sorular getirecektir. Soruyu sormak da yanıtın yarısını garantiye almak değil midir zaten?"

Boal, 20. yüzyıl tiyatrosunun kendine özgü iktidarını sorgulayan bu tutumuyla önemli tartışmalara yolaçan bir yol izlemiştir. Bugünün tiyatrosunun varmış olduğu sonuç da, inanılmaz bir iştahla tüketen ve bir o kadar inanılmaz bir hızla belleksiz hale gelip unutan bireyin sancıları, onu yüzyılların birikiminin getirdiği bir tarihsellik bilinci içinde değil, tam tersine zaman denizinde batmış olan geminin bireyleri olarak salt "bugün" simidine tutunarak yaşamaya mahkûm etmiştir, üstelik bu ummanda bir de "küreselleşme" aldatmacası içinde herkesin aynı suda yüzdüğü imajı ile karşı karşıyadır.

Küreselleşme emelleri içindeki dünyamızda da belli bir kaos yaşandığı gerçeği ile karşıkarşıya geldik. Doğal olarak, dünya yazınında da oyun yapısında gerilim yaratma yöntemi olarak belirsizliğin model olarak seçildiğini görüyoruz. Bu belirsizlik teması ve izleyiciyi şaşırtma yönteminin II. Dünya Savaşı sonrasında daha da abartılarak işlendiğine tanık oluyoruz. Giderek konuları işlemedeki bu belirsizlik teması, postmodernizmin de bir özellliği oldu. Üstelik post-

modernizmin tanımında yer alan "postmodernizm hem her şeydir, bu nedenle de hiçbir şeydir" açıklaması bu belirsizliğin somut kanıtıdır.

Belki de modernite sonrası unutulan tarihselliği dikkate alma çabasıydı ilk adım, ama hem pastijin, kopyalamanın, hem de şizofrenliğin irdelendiği bu birliktelikte içinde bulunduğumuz dünyanın giderek küçülmesi, koalisyonlarla sağlanmaya çalışılan bütünlük, toplumdaki yaygın küstahlıklara karşı koyma isteği, öznenin yok olduğu iğrençleşen bir atmosfer, moda -pop- arabesk- kaos içindeki bir mimari (çağdaş ögelerle antik sütunların birarada yer aldığı), fast-food beslenmeden Pekin ördeğine varan bir beslenme tarzı, kısacası "küresel köylüleşme"nin (Global village) sonucunda ortaya çıkan postmodernist eğilimlere yol açtığına tanık oluyoruz. Benzetileme, ayıklama varken bu giderek eğretileme ve toplamaya yol açıyor. Kök, gövde ve yüzey olarak ele alınıyor yorumlama karşı okumaya hatta yanlış okumaya yöneliyor. Tanrı fikri kutsal mekâna, paranoya yerini şizofreniye bırakıyor. Farklılıklar yerine ayrıntılar, aşkınlık yerine içkinlik önümüze çıkıyor. Ya öyle ya da böyle ayrımı yok artık, hem öyle hem de böyle iç içe ele alınıyor. Sonuçta kekeme bir söylem, karşıt bir dürtüyü bozma isteğini vurguluyor. Etkinin, derinliğin ve tarihselliğin kaybı neticesinde belki de insansızlaşmaya, sanal olana tepki doğuyor.

Yapılacak şey bu anlamda özgürce bağlantı kurma fikri ve özgür dolaşım şartını doğuruyor. Küçülen dünyayı sanki internet yoluyla, *chat* yapma özelliğiyle kanıtlar bir ortama giriliyor. İşte bu noktada en önemli şey kültür kavramını tanımlanamaz hale getirmekten kurtarmaktır. Kültürde özgürce dolaşım sağlanmalı, kültürde bağıntılar kurulmalı, yoksa kültürü salt kültür haberine dönüştürürsek onu hapsetmiş oluyoruz.

Tiyatro açısından baktığımızda **Beckett**'in hem modern hem de modernin sınırlarını zorlayan kimliğiyle bir ilk olduğunu algılıyoruz. Toplumdaki sanat arayışı, uzlaşma yolları bu tür yazarların denemeci tutumları ve öncü tavırlarıyla ortaya çıkıyor. Bu anlamdaki yönelişlerin kimi, yazarların seçkinci tutumları ile sanatı bir yerlere götürürken topluma uzak düşmekle suçlandıklarına, kimi yazarların da uzlaşmacı bir tutumla popüler olma ucuzluğu içine girmekle suçlandıklarına tanık oluyoruz.

"Evet, bu postmodern çağda tiyatro sanatının yaşanma şansı ol-

duğu gibi, gelecek çağın sanatı olma şansı da vardır. Çünkü post-modernite, İhab Hassan'ın da belirttiği gibi, ikili bir bakış açısını zorunlu kılmaktadır. Hassan post-modernite'nin 'ya o, ya bu' dan çok 'hem o, hem de bu'yu getirdiğini söyler. Bu ilke hayat gibi tiyatronun da yaşam bulduğu temel ilkedir. Yoksa bu bir oportünist, uzlaşmacı bir tavır olarak görülmemelidir. Hayat dengelenmiş güçlerin bir çatışmasıdır; yoksa uzlaşma değil. Zaten uzlaşma bir enerji kaynağı bir itici güç olamaz. Bizim tiyatroda 'dramatik olan' kavramıyla özetlediğimiz karşıtların dengelenmiş, ayrıntılandırılmış, tıpkı hayattaki gibi kompleks açmazlarla donatılmış durumlar ve hayatın kriz anları, köklü, dinamik ve doğurgan açmazlar yeni bir tiyatroyu var etmede hareket noktasıdır. Çünkü hayat da tiyatro da bir açmaz, bir paradoks, bir katastroftur. Modernist yaklaşım tarzında belirdiği biçimiyle bir önermenin ya da mesajın tek boyutluluğuna indirgenemez." İşte bu noktada akla gelen bir soru yeni çağda sanat yapıtının bir bakış açısı yani dünya görüşünün olup olmayacağıdır. Bu soru modernite'nin getirdiği bir alışkanlıkla sorulabilir. Bu da insanın toplumsal konumu ve ilişkileriyle belirlenen ve hareketinde ortaya çıkan bir görünümüdür.

Yeni çağın tiyatrosunu yapan insanlar da doğal olarak kendi "kimliklerini, renklerini, kokularını, bakışlarını, krizlerini, umutlarını" yaptıkları işe yansıtacaklardır. "Yeni çağda tiyatro bir tartışma-değişme- değiştirme momenti, atmosferi, mekânı olacaktır. İster öznenin ister kamunun iktidarına aynı uzaklıkta duracaktır. Bir megafon değil bir oyun olacaktır. Dünü yansılayan ya da yarını imleyen değil, bugünü bu an yaşayan bir sanat olacaktır. Kendine bir seçkinlik, insanüstülük ve iktidar atfetmieyecektir. Hayatın paradoksunu, açmazlarını, hayatın varoluşunun temel ilkesi olan düaliteyi unutmayacaktır. İnsanın hem entellektüel birikim, hem de gelişim açısından gelişirken, aynı zamanda medya, teknoloji ve tekelci yeni dünya düzeni gibi yeni olympos tanrıları karşısında küçülmeyi yaşadığı bir anda, ve 'küresel köy' diye adlandırılan bir mekânda, ortaya çıkan bu yeni trajik çizgiyi ve ikiliği yakalayabilen bir tiyatro olacaktır. Heyecan uyandıran, dinamik bir oyun olacaktır."

Bu umutvar tabloya henüz ulaşılmış değildir, bugünkü tablonun hiç de iç açıcı olduğunu söylemek mümkün değil. Hatta umutsuzluğun egemen olduğunu söyleyebiliriz. Tiyatro sanatının bu konudaki en önemli açmazı - doğal olarak sanatçının da - yaşamla ve yaşamın

temel ilkeleriyle olan ilişkisinin devingenliğini yitirmiş olması, en kötüsü de tiyatronun olmazsa olmazı seyircinin bu organik ilişkinin bir parçası olma işlevini kaybetmeye başlamasıdır. Hatta daha da ileri giderek şunu söylemek mümkün, insanların yaşamından tiyatroyu çekip alsanız onların bu konuda bir eksiklik duymayacakları yönünde bir tehlikeden sözedebiliriz. Geleceğin tiyatro anlayışı, yeni çağın tiyatrosu önemli kavramları da beraberinde getirecektir. Bunlardan ilki 'zaman-mekân', diğeri ise 'konum-durum' değişimleridir. "Konum bir belirlilik, durum ise belirsizliktir. Zaman kavramıyla birlikte var olur ve söylemi de zaman içinde soyutlama yoluyla yayılır. Bu pedagojik bir yapıdır. Sosyal roller, statüler ve bu konumların bilgisini üretir. 'öğreten-öğrenen','yöneten-yönetilen','bilinçlenen-bilinçlendiren', 'mesaj veren-mesaj alan' gibi konumları meşru kılar; bu tür kurumsallıklar yaratır. Ve zaman boyutunda var olan konumların bilgisi ve söylemi hep geçmişe ya da yarına yapılan gönderme ile bütünlenir. Bugün ve burası yoktur. Oysa 'konum'un yerine 'durum'u koyduğumuzda, bu kez belirli olan mekân değil, zaman boyutu olacaktır. Burada ve şimdi. Şimdinin içinde farklı mekânların yaratılması ise tekil ve grupsal pratiğe vurgu yapar. Sözkonusu olan 'şimdi'nin ve 'pratik'in geri dönüşüdür."

Modernite'nin varabileceği en üst nokta, bugün gelinen insazsızlaşma ve insanın üzerinde görünmez ama hissedilebilen baskı boyutudur. Postmodernizmle birlikte zamandan mekâna ve konumdan duruma geçiş tiyatro sanatını zenginleştirir. Çünkü bu dramatik sanatın en önemli noktası "Orada o an" gerçekleşiyor olmasıdır. "Durum" kavramı ise belirsizliği veren ve merakı arttıran bir özellik taşır. Postmodernizmn getirdiği diğer tüm kavramlar, özellikle de başta "ikilik" (dualite), çatışma ve açmazları besler niteliktedir. Postmodernizmde konumun yerini durumun alması, hakkında daha önceleri net bazı bilgilerle yöneldiğimiz karakterin ne kadar renkli, dinamik. değişken yapıya sahip olduğunu vurgular. Ama burada, "(...) Aslolan durum ve bu durumun insan ile olan ilişkisidir. Durum sürprizli ve risklidir. Tehlikelidir. Yeni tiyatronun dinamik, hayatla ilişki kuran yapısı da böylesi bir biçimi ve içeriği gereksinmektedir." Şimdi, şu an gerçekleşen ve durumun boyutlarını belirsizlik içinde sunan bu anlayış, yaşamla kurulan organik bağa sanatın daha anlamlı bir hizmet sunma isteminin sonucudur diyebiliriz.

II. Dünya Savaşı sonrası absurd yazarların seyircide saçmalığın

yerini bulması ve bunun doğurduğu korku ve tehdit edici unsurlar, günümüzde postmodern eğilimin yarattığı atmosfere de egemen oluyor. Postmodernist eğilimde birey tam bu saçmanın içindeyken yakalanır, ama postmodernist yazar bu andaki insanı verirken aynı zamanda da ironiyi de radikalleştirir. Böylelikle, saçmanın ve parçalanmaşlığın ötesine geçme çabası ile soyutun sürekli olarak somuta dönüştürülmesi çabası bugünün tiyatrosunu meşgul eder. İşte böyle bir ortamın dramaturgu öncelikle bu dünyayı algılamalı ve bunu alımlayacak olan izleyicinin içinde bulunduğu dönemi ve onun birey olarak düşlerini çözmeye çalışmalıdır. İşi iki türlü de zordur, çünkü hem dönemsel karmaşa ve kaos onu zorlayacaktır; yani somutu yakalamak ve tarihselliğin derinliğinde yol almak, hem de bireyin sanallaşan bu dünyada yine aynı karmaşa ve kaosu içeren düşlerine yanıt vermeye çalışmak durumundadır.

Yorumlama, Tartışma, Düşünsellik ve Çözümleme Becerisi

Tiyatroda yaratıcı eylem kadar, bu yaratıcı eylemin ardında yatan etken düşünsel alt yapıdır. Düşünsel alt yapı, düşünsel birikimin yansımasıdır. Eğer bu birikim yoksa yaratıcılıkta raslantısal buluşlardan öteye geçemez ve zamanla kendi kendini yok etmeye mahkûm olur. Yaratıcı eylem ve düşünsel birikim o tiyatroda yer alan tüm kişilerin katkısı sonucunda oluşur, öyleyse tek tek herkesin yaratıcılığı ve düşünsel birikimi önemlidir. Sonuçta ortaya çıkan iş'de (performans), buradaki "işbölümü" sonucunda ortaya çıkan kolektif başarıdır.

Geçmişe oranla bugün tiyatromuzda yorumlama ve bunun sonuçlarına ilişkin bir tartışma ortamından uzaklaşıldığını anlamak mümkün değildir. Aynı oyun aynı anda farklı tiyatrolarda oynanıyorsa, aynı oyunu 25-30 yıl önce oynayan bir topluluk bugün de oynuyorsa, ya da bilinen bir oyun çok farklı bir yorumla ele alındıysa bu konuda neden yeterince tartışma ortamı yaratılmadığını, yeterli eleştiri yazısı yazılmadığını sorgulayan İpşiroğlu, neden saplantısız ve yan tutmadan bir tartışma yapılamadığını, deneyselliğin ne oldu-

ğunu tartışmadan "olmuş", "olmamış"ın tartışıldığını, bu yüzden de yaratıcılığı körükleyen yapıcı bir ortamın oluşmadığından yakınıyor.

A. Düşünsel Birikim ve Eleştirel Bakış

Bir yapıtın sahnelenmesi yukarıda sözünü ettiğimiz düşünsel birikimin ışığında yorumlamayı gerektirir. Yorumun yapılabilmesi için dramaturjik işlem şarttır. Eğer bir yorum kendi içinde tutarlı ise o zaman yapılan dramaturjik işlem de o denli sağlıklıdır. Bu nedenle yazarın metni tamamlanmış bir eser olarak gelse de parçalarına ayrılarak irdelenir ve yeniden tutarlı bir bütüne kavuşturulmak üzere yorumlanır. Burada öz ve biçim arasındaki denge, yaratıcı eylem sırasında yani sahneleme aşamasında (sanat) yorum göz ardı edilmeden (bilimsel veriler) bütünlük kazandırılır. "Çağdaş tiyatroda kimi kez ele alınan sorunu yabancılaştırmak amacıyla öz ve biçim arasında bilinçli olarak ikilik yaratılır. Bunun en çarpıcı örneklerini Brecht'in oyunlarında görebiliriz. Nazi Almanyası'na, Hitler'e göndermeler yaparak bir diktatörün yükselişinin anlatıldığı *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi*'nde yer yer Shakespeare'in dili ve üslubu kullanılmıştır. Öz ve biçim arasındaki bu ikilemin amacı, okuyucu ya da izleyiciyi şaşırtma ya da yadırgatma yoluyla özün altını çizmektir " .

Murathan Mungan'ın *Mezopotamya Üçlemesi*'ni özde güncel evrensel olanı, biçimde antik tragedya formatıyla sahneleyen yönetmenin, seyircinin bu ikilemi algılamasına engel bir yorumla sahnelediğini vurguluyan İpşiroğlu, "Sözgelimi sözünü ettiğim ikilemin sahne yorumunda öyle bir alti çizilebilir, oyunların diliyle, biçemiyle vb. öyle bir yabancılaştırma etkisi yaratabilir ki, hem oyunların politik ve güncel iletisi çıkartılabilir, hem de sahnede canlandırılan ilkelliğin değişebilirliği vurgulanabilir. Ancak böylesi bir yaklaşım oyun metniyle yoğun bir hesaplaşmayı gerektirecektir. Başka deyişle, oyunların gerçekci ve politik boyutunu vurgulamaya çalışan ve gerekirse bazı kısaltmalara yönelen bir dramaturgi çalışması bu bağlamda kaçınılmaz olacaktır," demektedir.

Eğer sonuçta sağlıklı bir değerlendirme elde etmek isteniyorsa, tepkisel yaklaşmadan önce düşünmek, tartışabilmek, otoriter ve baskıcı tutumdan uzak kalarak, anlamaya, algılamaya yönelik, keşfetme heyecanı ve merakı taşıyan bir değerlendirmeye gitmek şarttır. Aynı şey eleştirel bakış açısı içinde geçerlidir. Eleştirellik de bilgi tabanı

üzerine oturur. Tartışma ile beslenir, dinleme ile gelişir ve araştırma ile yücelir. İçi boşalmış, kalıplaşmış kurallarla eleştiri yapmak, oluşması gereken eleştiri geleneğini de çıkmaza sokar. Gerekçeleri ile eleştiri geleneği ve eleştiri yöntemleri tartışılmalıdır. Eğitimde de eleştiri yöntemi öğretim üyesinin öğrenci kimliğine bürünerek öğrenme alışverişine açık olması, öğrencinin de öğretim üyesinin kimliğine bürünerek araştırmaya yönelmesiyle gerçekleşir ve gelişir. Retorik geleneğine bağlı olan ülkemizde (Akdenizli olmanın getirdiği duygusallık ve coşku ile) eleştirel görüş de dil düşünceye egemen olmakta, oysa tam tersi düşüncenin dile egemen olması eleştirel görüşü ortaya çıkarmanın temelidir.

Sorgulamayan, hemen kabul eden, ya da hemen reddeden, statüsü olmayan, felsefeden uzak, demokratik değil, bilginin gereksizini istemeyen (kafasını poşet gibi düşünen ya da bilgisayardaki çöp boşaltma gibi tasarlayan...) somut ve pratik olan bilgiden yana, Avrupalı değil, Avrupa'da da şikâyet eden adam konumunda... Muhalefeti salt politikada görebilmiş (o da Osmanlı ve tek partili dönemden sonra, yani 1950'lerden itibaren) o nedenle de politikaya atılır ya da sığınır. Müslümanlıkla da aydın olunamıyor, çünkü orada da düşünsel sorgulama yok, onun yerine fıkıh, kelâm vb. var. Öyleyse düşünsel birikimi olan aydın, düşünsel özgürlük ortamında çıkabilir ve bu ortam hoşgörü üzerine kuruludur. Dramaturgi de aydınlanmaya yönelik, düşünsel bir eylem olduğuna göre öncelikle tiyatromuza bu çabanın bilgiye ve birikime dayalı olmasına inanmak gerekir.

Muhalefet etmek sanatın ve sanatçının ruhunda vardır, bu nedenle de yapılanın eleştirilmesine tersine işlem diyebiliriz. Şöyle ki, yazarın metni oynamayı gerektiren bir tamamlanmışlık taşır. Dramaturgi her bir elemanı irdeleyerek, yönetmenin de yorumuyla tam bir bütünlüğe kavuşturur oyunu, eleştirmen ise bu bütünü, tersden okurcasına yazarın ne yaptığından yola çıkarak dramaturjik işlemin ve yorumun kendisini sorgular.

Sanatın algılanması ve kavranması konusunda kullanılacak değerler, ölçütler dramaturginin de alanını kapsar, bir bakıma eleştiriden önce eleştiri diyebileceğimiz bir işlemdir bu. E. Said'in de değindiği gibi eleştirmen, bu sanatın anlamlı olmasını sağlayan süreçleri ve fiili koşulları kendi yazıları içersinde cisimleştirerek, dramaturgun bir sonraki eylemi/etkinliği için de ışık tutmuş olur. Kısacası tiyatro eyleminde yapılmak istenen ile yapılanın içinde dramaturg ne kadar

önemli bir yer tutuyorsa, yapılan ve yapılacak olan için de eleştirmen o denli önemlidir. Bu ikilinin alışverişi tiyatroya dolayısıyla seyirciye yön veren pusula gibidir. "Eleştirmenler sanatın yargılanmasında ve kavranmasında kullanılacak değerler yaratmakla kalmaz, aynı zamanda sanat ve yazının anlamlı olmasını sağlayan süreçleri ve fiili koşulları bugün, kendi yazıları içinde cisimleştirirler " .

Bir ortamın her şeyden önce kendine eleştirel bakabilmesi o ortamın gerçeklik temelinin koşuludur. Öyleyse eleştirel düşünce bizi ancak gerçeklere götürebilir. Tarihte de bu böyledir. Gerek bilimde, gerekse sanatta eleştirel düşünmeyi doğal bir koşul olarak yaşama geçirebilmiş ortamlarda/ toplumlarda bilim ve sanat gelişebiliyor. Bilim adamları ve sanatçılar kendilerine doğrular olarak sunulana karşılık yeni seçenekler sunmayı, muhalif olarak karşılarına alıp sorgulamayı, yeni arayışlara girmeyi "bir başka olanı" yakalama ve kanıtlama arzu ve coşkusunu taşıyor olmaları gerçeği, yukarıda sözünü ettiğim ortamlarda doğal sayılıyor. Bu noktada birbirinden ayrıymış gibi görünen bilim ve sanat, gerçeği arama konusunda ikili bir ilişki içinde, belki ayrıldıkları tek nokta gerçeği arama ve saptamada izledikleri yol ve yöntem farklılıkları olabilir.

İşte bu noktada, bizlerin bugün bilim ve sanatta çoğunlukla temel ya da birincil soruları değil, sonra gelen ikincil soruları sorduğumuzu ve her iki alanda da bilim/sanat bunu böyle yaptığımızı belirten **Ahmet Cemal**, yaratıcı ve üretici olmanın yanıtlarını bu iki alanın sınırları içinde aradığımızı, ama bu alanları oluşturan çevre koşullarının var olup olmadığı üzerine kafa yormadığımızı ya da yormak istemediğimizi belirtiyor. Ahmet Cemal'in bu yaklaşımı, tiyatromuzun ne halde olduğunu, onu şu anda var eden /ya da ayakta tutan koşulların ne durumda olduğunu saptamadan, dramaturgi kavramını yaratan koşulları ve dramaturgluk kurumunu bu çerçeveye oturtmak gibi bir zorluğu da beraberinde getiriyor.

Dramaturginin problemi de sanatta nedenleri aramak ve bunu ararken yoğunlaşması gereken sorunları doğru saptamak üzerine kuruludur. Sağlıklı bir değerlendirmenin yolu ve yöntemi kabul ettirilmeye çalışılan otoriter yaklaşımların üstüne çıkabilmek. Bugünün çağdaş oyunları, seyirciden seyirciye değişebilecek çeşitli çağrışım ve kodlamaları içermesi nedeniyle, izleyene soyutlama yoluyla geniş bir alan açıyor. Bir diğer deyişle, belirsizlik yapıtın özünü oluşturan atmosferi veriyor. Bu nedenle dramaturgun işlevi günümüzde göster-

gebilimsel veriler yoluyla daha da zorlaşıyor. Çözüm çağının tanığı olmayı becerebilmekten geçiyor. Nitekim, Ahmet Cemal de yaşanan bu çıkmaza ilişkin çözüm önerisini şöyle somutlaştırmıştır: "Eğer bugün ülkedeki en sarsıcı olaylar bile kitle iletişim araçlarında son derece sağlıksız bir biçimde yorumlanıyorsa 'haber' kavramı yerini nice zamandır türlü kafa bulandırma yöntemlerine bırakmışsa ve kültürel ortamımızda, gerçeği bilmek, bir gereksinim olmaktan çıkmışsa, hep sonuçlar üzerine boş laf etmeyi bırakıp artık nedenler üzerinde yoğunlaşmaya başlamamız, tek doğru yol olacaktır " .

B. Çağının Tanığı Olabilmek ve Günümüzün Temaları

Çağının tanığı günümüz tiyatrolarından biri olan Theater an der Ruhr'un dramaturgu **Helmut Schaefer**, belli bir hedef kitle için tiyatro yapmadıklarını söyledikten sonra "Kim gelirse bizim için yeni bir sevinçtir," der ve şöyle ekler: "Dünyanın siyasal görünümünün hızla değiştiği bir süreçte, politik tiyatronun da evrensel boyutlara yöneleceğini tahmin etmek zor olmasa gerek. (...) yirmibirinci yüzyılın tiyatrosunda merkezdeki tema İNSAN- DOĞA ilişkileri olacak. Teknoloji içindeki insanın özvarlığını koruma çabasını içeren temalar ön plana geçecek ve İNSAN teması DOĞA'dan soyutlanmayacak; başka deyişle temalar ontolojik bir nitelik kazanacak. Bunun için de tarihselleştirme ve tarihsel geriye dönüşlerden yararlanılacak " .

Dramaturgik olarak tiyatronun temel felsefesi insan üzerine kuruludur. İnsan, çevresiyle sosyal bir varlıktır. Onu çevreleyen doğadan toplu yaşamanın getirdiği çarpık kentleşme ve teknolojik gelişiminde doğaya zarar vermesiyle, doğal çevresinden koparılmış gibidir. İhmal ettiği doğa da ona zaman zaman kendisini doğal afetler ve yo koluşun acı tablosuyla (sel, deprem, erozyon, kuraklık, kirlenme, heyelan vb.) yoluyla hissettirmektedir. Öyleyse tema insan ve onu çevreleyen doğadır ve insan içinde bulunduğu bu iç acıcı olmayan panoramayı tarihselleştirme yoluyla, tarihe bilinçle bakarak bugünü kurtarmayı ve geleceği genç kuşaklara temiz bir dünya bırakmayı amaçlamalıdır. Yoksa amaç günü kurtarmak olmamalıdır. Bunu popüler sanat ya da halk sanatı adı altında vulgarize edilmiş, ayağa düşmüş sanat anlayışı içinde icra edenler vardır ve olacaktır. Bu da, tıpkı dünyanın tehlike sinyalleri vermesi gibi, sanatta da geçici olmanın sinyallerini bize vermektedir.

C. Sanatta ve Yaşamda "Gündelik" Olma Tehlikesi

Tiyatro sanatı, yaşanmaya değer hayatların sanatıdır ve onların mücadele öyküsüdür. "Üzerinde düşünülmeyen bir hayat, yaşanmaya değer bir hayat değildır," diyen **Sokrates**'in bu sözleri, insan, insanlık, toplum, toplumsallık ve dünyaya uyarlanarak da söylenebilir. İnsan 'gün' denen sınıra hapseden anlayış, insanın günü kurtarma ucuzluğu kadar, insanın sınırsızlığına da set oluşturan bir hapishane yaratmaktır. Üstelik bu yöneliş, geleceği olmayan bir gündelik çözüm hastalığını da beraberinde getirirse insan o zaman insansızlaşmaya ve kendi kabuğunda gündelik sorunlarıyla baş başa kalmaya mahkûm edilmektedir. Çağına tanık olmak, aynı zamanda, bu tanıklığı gelecek kuşaklara aktarma mekânizmasını çalıştırmayı da gerektirir. Eğer toplumlar ve bireyler için deneyimlerini bir sonraya aktarmaya yarayan toplumsal mekânizmalar işletilemezse geleceğin aydınlık ufku genişleyemeyecek, toplumdaki şiddet ve ilkellik aynen - alınmamış dersler sonucunda - kendisini hissettirecektir. Bu nedenle dramaturgide de temel mesele tarihselleştirme, çağın tanığı olma sorumluluğu, gündelik olandan kaçınıp daha geniş bir perspektiften bakabilme becerisi ve en önemlisi de, ister klasik, ister modern oyun olsun, kuşaklararası deneyimi aktarma mekânizmalarına ilişkin kanalları açık tutmaktır. Sanatında görevi bu konuda çözüm değil, uyaran olma yükümlülüğü taşımasıdır. Tıpkı oyun yazarımız **Orhan Asena**'nın dediği gibi, "Doğru çözüm, sonradan doğru yorumlayanlar tarafından gelir."

"Bugün bizden hemen her konuda 'güncel olmamız istenirken, bunun altında yatan amaç, günü ve yaşadığımız zamanı kaçırmayıp ona tanık olmamaızı sağlamak değil, fakat bizi aslında bir nehir- roman gibi algılanması gereken insan yaşamının 'gün' diye adlandırılan parçacıkları içine hapsetmek. İstiyorlar ki, sınırlılığı içersinde sınırsızlığa uzanabilen tek canlı türü olan insan, böylece hep birbirinden bağımsız gün parçacıkları boyunca ilerlesin ve sonunda 'bir gün' o yaşamı, neye yaşanmış olduğunu düşünmeye bile fırsat bulamadan tüketiversin (...) Oysa yine tarih boyunca felsefe, sanat ve edebiyat, sanki hep o kutsal 'kendini tanı!' buyruğunun savunuculuğunu yaparcasına, bütün bunların tam tersine söylemiş. Resmi tarihlerden farklı olarak elden düşme, konfeksiyon ürünü yazgıları değil,

ama kendi kurguladığı yazgıları yeğleyen, bu uğurda çoğu zaman yıkıma sürüklenmeyi de göze alan bireyleri kahraman diye adlandırmaya layık görmüş. Bu zorlamalar dünyasında belki de en güç iş böyle bir seçeneğimizde bulunduğunun bilincine varabilmek!"

Sanatçının ve sanatın görevi de yukarıda sözü edilen, yaşanmaya değer hayatların sorgulayıcı, kendi yazgısını kurgulamayı bilen ve bunun sonucuna katlanabilecek ve göğüsleyebilecek kişilerin ve mücadelelerin tarihini yansılamak ve anlamda oluşan modelleri sunmaktır. Tarihe baktığımız zaman da belgesel nitelikte sayabileceğimiz bu tip örneklerin ne kadar çok olduğunu görürüz. İşte bu noktada inceleme ve araştırmanın boyutu öncesi ve sonrasıyla yapılacak değerlendirmelerin tarih bilinci ve sorumluluğu çerçevesinde aktarılmasıdır. Burada dramaturgun bilgi ve belge sağlamadaki ustalığı onun yorumlamaya katkısıyla eşdeğerdir. Daha önce değindiğimiz gibi, kuşakları birbirine bağlayan toplumsal mekânizmalarda kendiliğinden çalışır hale gelecektir.

Tarihçi **Eric Hobsbawn**, 20. yüzyılın sonunda gelinen noktanın, tarihe daha da önem verilen bir 21. yüzyıl yaşamamız gerektiğinin şart oluşunu, şu gerçeklikle açıklıyor: "Geçmişin ya da daha çok, kişinin çağdaş deneyimini önceki kuşakların deneyimine bağlayan toplumsal mekânizmaların yok olması, geç 20. yüzyılın en karakteristik ve ürkütücü fenomenlerinden biridir. Yüzyılın sonunda çoğu genç erkek ve kadın, içinde yaşadıkları zamanın geçmişiyle her türlü organik ilişkiden yoksun, bir tür sürekli şimdiki zaman içinde yetişti." Hobsbawn'ın bu çıkarsamasından yola çıkan **Ayşe Emel Mesçi**, belleksiz bir ortamda salt tarihe değil, özellikle sanata, en çok da tiyatroya iş düştüğünü vurguluyor. " Tabii piyasa kurallarına, yani sadece hemen ve şimdi tüketilmeye, metalaştırılmaya direnebilen bir sanattan söz ediyorum. Üretimine tüm bilgisini, becerisini, düşünme yeteneğini katan; onunla yaşayan, duyargaları yaşadığı dünyaya canını acıtacak, ruhunu kanatacak denli, her an kendini reddeden ve yeniden üreten bir sanattan... Böyle bir sanat belleksiz ve tarihsiz yaşayamaz. Çünkü gerçek sanatsal üretim hem kendi içinde bir süreç, bir "tarih"tir, hem de zaman ve uzam ötesi bir dünyaya sıçrama, ölümü yenme isteğinin ifadesidir."

Bireysel geçmişini yani tarihini tüm insanlık tarihi içine katabilen ve zamana karşı koymanın kavgası olan sanat aynı zamanda yenilen ve umutsuz olanı işleyen ama bir diğer yanıyla bu trajik özelliğiyle

insanı yücelten bir kavgayı işler diye düşünen Mesçi, bu var olup olmama kavgasını Hamlet'in öyküsüne benzetir.

Daha sonra tabloyu şöyle değerlendiriyor: "Türkiye ne yazık ki ürkütücü bir ruh hali (ya da halleri) yaşıyor. 1980'lerden, esas olarak da 1990'lardan bugüne değin tüm dünyanın şu ya da bu ölçüde içine sürüklendiği kasvetli 'bir çağın son perdesi' havası bizi çok daha yoğun ve sert dalgalar halinde sarsıyor. Bir ulusun zorlu fırtınalarda önemli limanlarını oluşturan eğitim ve kültürün sığlığı, gemi her an karaya oturabilirmiş izlenimini uyandırıyor. Belki de tarihimizin en büyük kimlik bunalımını yaşıyoruz. Ne 'değişen' (ya da değiştiği iddia edilen) dünyada bir yere oturtabiliyoruz kendimizi, ne de kendi tarihimiz ve coğrafyamız içine."

Böylesi bir durumun yarattığı atmosferi şöyle değerlendirmek mümkün: "Yıkık bir köprünün kenarmda, neredeyse kurumuş bir derenin dibindeki bir avuç çamurlu suyu hangimiz içeceğiz diye düşmanca bakışlarla süzüyoruz birbirimizi. Başımızı soktuğumuz ahşap konağın duvarları isli, döşemeleri delik deşik. Çünkü söküp söküp yakmışız tahtalarını, kimi zaman ısınmak, kimi zaman da isterik toplu ayinlerde etrafında dönebileceğimiz bir ateşi tutuşturmak için. Ve yerlerine ne koyacağımızı bilemiyoruz, zaten tek derdimiz 'an'ı yaşamak, bugünü atlatmak, arkadaşlarımızın yenilgisinden zevk almak, kanatmak, acıtmak, güçlü ve haklı olduğunu kanıtlamak... aşkı tutsaklayıp, sevgiyi zehirlemek. (...) Buz gibi bir yel doluyor delik deşik duvarlardan içeri. Yıkık köprüyü onaramıyoruz, harç kalmamış elimizde ve biz harç nasıl karılır bilmiyoruz; ama bu konuda fikir sahibiyiz hepimiz... saatler, günler, aylar, yıllar boyu tartışıyoruz ve tartıştıkça düşman oluyoruz daha çok; çünkü bilmeden fikir sahibiyiz. Bu yıkık dökük konakta Çehovyen hüzünlere bile yer yok..sadece mantıksız, kötü yapılmış, kötü oynanan bir korku filminin kabus dolu kareleri izliyor birbirini." .

Böylesi bir ortamda gündelik hırslardan uzaklaşarak, bu ülkenin yüzlerce yıllık taşları arasına sanat ve tiyatroyla, "nasıl bir kürek harç atılabilir diye düşünmenin vakti" belki de geldi de geçiyor. Öyleyse geç kalmamak gerekiyor!

III

DRAMATURGUN ve DRAMATURGİNİN TİYATROMUZDAKİ YERİ ve ÖNEMİ ÜZERİNE GENEL BİR TARTIŞMA ve ARAYIŞ YOLLARI

II. Bölümde araştırma alanı olarak dramaturgi ve bu alanın uzmanı dramaturgun görevi ve sorumlulukları üzerinde durduk. Tiyatromuzda dramaturgun yeri ve önemi yeni yeni anlaşılmaya başlıyor, bu nedenle de sıkça gündeme geliyor.

Genelde tiyatromuzun ulusal, dolayısıyla da özelde evrensel kimlik arayışı çabalarının yanı sıra, çağdaş tiyatro estetiğinin bugün vardığı öz ve biçim boyutlarını tanıma, anlama gayreti bir yana, tiyatro sanatının ülkemizde tanıtılıp sevdirilmesi, sayısal olarak artış sağlanan seyirci ve daha iyi yetişmiş oyuncularla, sergilenen kaliteli yapımlarla, donanımlı salon arayışlarıyla belli bir çaba içinde olduğu söylenebilir. Koltuk sayıları nüfusa oranla az olan büyük kentlerimizin salonlarında biletlerin bitiyor olması da, bizim konuya gerçekci yaklaşmamızı engellememeli...

Evet, tiyatromuzda çabalarımızı yaygınlaşmaya yönlendirmişken sanırım yerel özerkliğe dayanan kurumlaşmanın ve tiyatro konusunda derinleşmenin ihmal edildiği gerçeğini yadsıyamayız. Tartışma ortamı yok, eleştirmenin yokluğu kendisini şiddetle gösteriyor, (gazetelerde sanat köşesi sınırlı) sanat dergileri yok denecek kadar az. Medyada sanat oturumları yok, ödenekli tiyatrolarımız yeniden yapılanarak şifa bulmuş değil...

Çağdaş tiyatro sanatı, oyuncuya sağladığı olanaklarla gelişmektedir. Tiyatronun tüm dalları oyuncuyu beslemeye yönelik biçimde çalışmaktadır. Çünkü yazarın iletisi oyuncu ve onunla organik bağ içinde olan seyirci- oyuncu ilişkisi içinde ele alınmak zorundadır. Aynı şey, yetki ve sorumlulukları farklı da olsa tiyatronun yönetsel ve teknik kadrosu için de geçerlidir.

Dramaturg Tiyatronun Neresinde

Bu anlamda kadrolaşma sürecinde dramaturg'un yerini belirlemek gerekir. Dramaturg kimdir? Ne için vardır? Bu konuda net bir görüş birliğine varılmalıdır. Ülkemizdeki uygulamalara baktığımızda, özel tiyatrolar -ekonomik nedenlerden olsa gerek- böyle bir kadro bulundurmuyorlar. Ya yönetmen dramaturgun işlevini üstleniyor ya da sanat tiyatrolarında, bu tiyatroları oluşturan kadro tarafından bir tartışma ortamı sağlanarak bu açık kapatılmaya çalışılıyor. Son zamanlarda kimi özel tiyatroların her prodüksiyon için farklı dramaturglarla anlaştıklarının örneklerine tanık oluyoruz. (Örneğin; Dostlar Tiyatrosu-*Oyuncu-Ben Feurbach*) Ödenekli tiyatrolarımız da ise dramaturglar yalnızca oyun okumak, rapor yazmak. broşür çıkarmak, kısacası daha çok büro işleriyle uğraşmaktalar...

Bugün dramaturglar, ülkemizde sayıları sınırlı olan ve bu eğitimi veren tiyaro bölümlerinden mezun olmuş, özellikle yabancı dil bilmesi yeğlenen kişilerden seçilmiş olmaları kadar, kuramsal dramaturginin yanı sıra uygulamada aktif olarak da yer alması özlenen kişilerdir. Oyun metninin oynanabilirliğini sınamak kadar, dram sanatının yapı bilgisini ve malzemesini tanımak ve en önemlisi de uygulamalı damaturginin gereklerini yerine getirecek beceriyi elde etmek gerekir. Eğer böyle olmazsa repertuvar önerileri ve sahneleme öncesi yapılacak hazırlıkların başarı şansı, raslantılara bırakılmış olacaktır.

Tiyatro, çağdaş, güncel bir sanattır; dram sanatı ise geçmişe uzanabilir, bu nedenle bu sanat dalında her yoruma yeni bir sentez gözüyle bakabiliriz. Ama sentezin ortaya çıkması için kesin bir analize, yani çözümlemeye gereksinim vardır. Bu görsel-işitsel iletişimin yanı sıra, dramatik öz ve biçimin estetik bir bütün olarak sanatsal yaratıcılığa hizmet etmesi adına gereklidir. Çözümlemede metne netlik ve açıklık sağlaması bakımından dramaturga önemli bir rol düşmektedir.

Bunun da temelinde tiyatro bilgisi ve ayağı yere basan bir anlayış şarttır. Belki de **Memet Baydur**'un tiyatromuzda gerek yazar, gerekse yönetmen açısından günümüzde tiyatromuzun arayışlarına ilişkin yaklaşımını, bir yanıyla eksikliği duyulan dramaturga da uyarlayabiliriz.

"Tiyatro dediğiniz nedir ki? Hep sevgili Haldun Taner'in tarifini verecek değiliz ya, bu pazar Shakespeare'inkinden açalım sözü. Hamlet'e söyletir tiyatronun ne olduğunu Shakespeare; Tiyatro 'doğduğu günde, bugün de dünyaya bir ayna tutmak, iyilerin iyiliklerini, kötülerin kötülüklerini, çağımızın ne olup olmadığını ortaya koymaktır.' Elbette bu tarife sıkı sıkı bağlı kalarak son derece kötü tiyatro örnekleri de koyabilirsiniz ortaya. Ama genelinde doğrudur ustanın söylediği.

Son yıllarda iyi niyetli de olsa, son derece 'şiirsel', son derece 'deneysel', son derece 'destansı', pek 'simgesel' birçok oyun seyrettim ve çoğunu sevmedim. Eh benim de aklım karışık biraz; nasıl bir tiyatro istiyorum sorusuna yanıt arıyorum durmadan. Modern olacak, evet ama gelenekle göbek bağını da tümden koparmayacak. Dünyayı da babasının evi kadar iyi bilecek bir tiyatro. Hem modern olacak, hem de teatral olacak bu tiyatro. Gösteriden çok 'oyuna' yaslanacak. En önemli ögesi 'dil' olacak. Bu dil ise geçmişin değil, günümüzün dili olacak. Seyircisine güvenecek bir tiyatro olacak. Ders vermeyen, öğütlemeyen, yağ çekmeyen, taviz vermeyen, korkusuz bir tiyatro olacak."

Memet Baydur, tiyatroda 'sıkı' metin sahnelemeden soyut metin sahnelenemeyeceği üzerinde duruyor, Ve sıkı metin dendiğinde aklına Çekhov, Ibsen ve Strindberg'in geldiğini söyledikten sonra bugünün yazarları arasında sıkı metin yazabilmiş yazarlardan biri olarak **Bernard- Marie Koltès**'i örnek veriyor ve bu yazarın sözün, kelimenin gücünü bilen bir yazar olduğunu belirtiyor.

Bu yaklaşım bugünün tiyatrosunun dağarcığını oluşturan dramaturga ayna tutabilir. Dramaturg, araştırma ve çözümlemede yapıtın dayandığı noktaları, özellikle tema, ileti, amaç ve yapısal bütünlüğün sağlanması (ki bunun yazarla sağlanabileceğine değinmiştim) ile nesnel ve bilimsel bir çizgi tutturabilmelidir. Yönetmen, bu çözümlemeye ekleme, budama ve yorumlama yanıyla yönelecek, rol dağılımı ve sahnelemede başarıya giden rotayı çizecektir. Böylece uygulamanın fantazi, yaratıcılık, coşku ve atılım yanını yönetmen taşırken, dramaturg nesnel, bilimsel ve akılcı özellikleri belirginleştirir.

Dramaturgi, dram sanatı estetik bilgisi ise, bunun en güzel örneklerini **Brecht**'in tiyatrosunda yazar-yönetmen-dramaturg üçlüsü olarak görürüz. Berliner Ensemble'ın ünlü dramaturgu **Joachim Tenschert**, tiyatronun kendisine yön verebilmesi için dramaturga başvur-

mak zorunda olduğunu söyler. Bunun repertuvar politikası ile bağı bulunduğunu belirterek, "Yazar adlarının sıralanması bunun bir göstergesidir," der. Bu sözlerle, repertuvarın, bir tiyatronun kültür politikasının aynası olduğu gerçeğini açıklamıştır Tenschert. "Bu oyun ne anlatmak istiyor?" sorusunu ilk soranın da dramaturg olduğunu belirtir. Oynanmak üzere saptanmış bir metin, yönetmen, dramaturg, teknik ekip ve oyunculardan oluşan büyük komitede tartışıldıktan sonra, o oyunda görev alacak kişilerce ayrıntılı bir biçimde daha sonra da küçük komitede ele alınıyor. Yönetmen aksiyonu, tasarımcı görüntü esaslarını düşünüp tartışıyor. "Birinci aşama temel araştırma, ikincisi gelişmeli çalışmadır," diyor Tenschert. O, gördüğü eğitim üzerine sorulan bir soruya da "Edebiyat, felsefe ve tiyatro bilimi eğitimi" diye yanıt veriyor. Günümüzün tanınmış Alman dramaturgu, "Theater a.d. Ruhr"un belkemiği **Helmut Schaefer**'ın da, tiyatro biliminin yanı sıra felsefe ve sosyoloji eğitimi görmüş olması ilginçtir.

21. yüzyılda tiyatronun yeniden yapılanması gerektiğine inanan Schaefer, bunun ödenekli tiyatroların hiyerarşik ve bürokratik yapısında çok zor gerçekleşebileceğine, bunun da yukardan aşağıya yapılacak bir düzenleme ile olabileceğini söylerken, merkezde daima sanatsal çalışmanın olması gerektiğini vurguluyor. Büyük örgütlenmelerde sanatsal çalışmayı sağlamanın zorluğuna değindikten sonra, ön plana sadece tiyatro yapma rutininin geçtiğini, bunun da oyuncuda bu büyük makinenin sadece civatası olması gibi bir yabancılaşmaya, istediklerini gerçekleştirememe gibi bir uzaklaşmaya neden olduğunu belirtiyor. İşte burada üzerinde önemle durulması gereken konulardan biri ortaya çıkıyor; eğer sağlam bir uygulamalı dramaturgiye gitmek istiyorsak bu noktada oyuna oyuncunun kendi yaratıcılığı ile kattıkları göz ardı edilemieyecek kadar önemlidir.

Gelelim seyirciye; seyirci ile ilerde daha çok uğraşmak gerekecek, çünkü seyirci hızla değişen bir yapıya sahip, bunun çözümünü Schaefer içerik ve sahne plastiğinde yapılabilecek yeniliklerle aşılabileceğini düşünüyor. Bugünün seyircisinin önemli bir bölümünün sinema seyircisi olduğunu, bunların da tiyatroya gelmelerinin sevindirici olduğunu vurguluyor. Felsefe ve psikoanalizin önemli bir yer tutacağını, doğadan soyutlanmamış ama teknolojinin de içinde olan insanın ele alınacağını, ritüel ögesi, tarihselleştirme, teknoloji gibi özelliklerin de tiyatrodaki ontolojik eğilime katkısı olacağına inandığını belirtiyor.

Tiyatro etkinliğini Almanya ile sınırlamayan Theater an der Ruhr, Yugoslavya, Polonya ardından da Türkiye ile ilişkiye girmesinin sanatsal ve siyasal yararı olduğuna inanır. Topluluklarının avant-garde bir işlev yüklenmesini isteyen Schaefer, "Sanat, ekonomik, siyasal engellerin aşılmasında, insan topluluklarının birbirlerine yaklaşmasında etkin bir araçtır," diyor . Birtakım engellerin kültür yoluyla aşılacağına inanan Schaefer 21. yüzyılda en önemli çelişkilerin radikal çelişkiler olduğunu düşünüyor. Bu çelişkilerin en önemli boyutunun da din kisvesi altında ortaya çıktığım söylüyor. Özdemir Nutku'nun "Metin üzerinde çalışırken çıkış noktanız ne oluyor?" sorusunu Schaefer şöyle yanıtlıyor, "Sanat tiyatrosu şöyle ya da böyle olmalıdır diye yorumlanacak bir şey değildir. Örneğin, bazı büyük sayılan orkestra şefleri Beethoven'i yorumlamaya kalkarlar. Bunlar aslında küçük şeflerdir. Çünkü hangi besteci olursa olsun, o çağdaş yorumunu da içinde taşır. Bir oyunu ele alırken önce en belirgin temayı bulup çıkarırım. Sonra da şu soruyu sorarım kendime; Yaşadığımız şu anda en önemli tema ne olabilir? Bunun için de bir ölçüt gereklidir. Eldeki metinde o temanın olup olmadığına, eğer varsa bunun nasıl öne çıkarılacağı üzerinde dururum. Sonra da yönetmenle birlikte yaptığım çalışmada uygulamanın çerçevesi ortaya çıkar. Bu çerçevede, yoğun biçimde diyalog düzeni üzerinde durulur; başka deyişle, oyunun en can alıcı, aksiyonu ilerleten konuşmaları seçilip kullanılır."

Günümüz tiyatrosunda ünlü dramaturgların hazırladıkları broşürlerle oyuna katkıda bulunacak tavırları, duruşları, anlamları belirleyecek belge, haber, fotoğraf, karikatür ve ressamların resimleriyle donanmış olması bize, diğer sanat dallarının dram sanatına nasıl bir hazine olarak katkıda bulunacağının kanıtıdır. Böylece, çağdaş tiyatroda dramaturg, adeta bir tiyatro sosyoloğu gibi, yerel ve evrensel değerleri ortaya koyarken öte yandan da tiyatronun görselliğini ortaya çıkaracak verilerin de toplayıcısı durumundadır.

Schaefer düş dramaturgisini ise şöyle açıklıyor, "Düş dramaturgisinde uygulamanın merkez teması düştür (...). Geleneksel dramaturgi anlayışında 'aksiyon dramaturgisi' yer alır. Oysa bizim dramaturgi çalışmamızda yalnızca aksiyon değil, durumlar, resimlere göndermeler ve çağrışımlar önem kazanır. 'Aksiyon dramaturgisi' ni bir yana itince onun yerine başka bir şey koymak gerekir. Bunun için bir dramatik figürün perspektifini ele alıp onun üzerinde çalışırken yarı nesnellikler bir kenara itilir ve o figürün perspektifi yoluyla fantazi

ve düş dünyasındaki anlamlar elde edilir."

Oyunda tema öncelikle kendini belirler, ana düşünce sonradan ortaya çıkar. Bir metnin modernizmi ,metnin edebi yanında değil, o metnin estetik yapısında olmalıdır. Biçimin anlamı da modern olarak sunulmalıdır. Tiyatroda insanın yapacakları aksiyonu önceden saptanmış - yani acı ve kader kimi oyunlardaki gibi sır değil, ileride de devam edebileceği için insanların öğreneceği çok şey var olduğuna ilişkin bir yöneliştir. İşte o zaman insanlar karakterlerle ortaya çıkan düş'e güven duyar. Örneğin, **Kleist**'ın "Herkes kendinin kuklasıdır " sözünden yola çıkan Helmut Schaefer, onun *Heillbronlu Kaetchen* oyunundaki karakterlerin kendilerine çok benzeyen kuklalara eşgüdümlü bir oyun sergileyen oyuncular yoluyla bunun görselliğe dönüşmesi üzerine dramaturgi çalışmasını kurmuştur. Tıpkı *Üç Kuruşluk Opera*'da anlatıcının şapkalar ve oyuncuların kostümler yoluyla her episodu açımlayan bir defile-show atmosferinde olayları betimlemesi gibi...

Çağdaş tiyatroda, dramaturgun metne yönelişi, metindeki DÜŞ'ü - yani olması gereken, gerçekleşmesi gereken DÜŞ'ü- saptaması yani temanın somutlanmasıyla oluyor. Bu düş estetik yapıyı belirleyen, biçimin anlamını veren bir özellik olmalıdır. Çünkü tiyatroda insanın yapacakları aksiyonu önceden saptanmış acı, kader, sevinç gibi giz değil, bilinen ve ilerleyen ve izleyene bir şeyler verebilecek bir yöneliştir. İşte böylece seyirci insanlarla, karakterlerle netleşen bu düş'e güven duyar. Onun çatışma içindeki durumuna, aksiyonuna (eylemine) ve sessizliklere (sususlara) ilişkin ifade, tavır ve resimlere bakarak mücadelesini algılar, ki bu resimler tiyatro sanatına grup olanakları da getirir, sahnenin kinetik enerjisini açığa çıkarır. Diyalog çizgisi ise hep bu öze ilişkin özelliklerle değerlendirilmelidir. Metin bulununca tema vardır. Tema ise, yoğun diyalog kanavasında gizlidir; tıpkı sessiz filmdeki ara yazılar, epizod başlıkları gibi... Özgün simgeler oyunu her zaman besler, anlamı güçlendirir ve estetik kılar. Tiyatro evrensel bir anlam taşıdığı için çağdaş tiyatro ontolojik olarak doğa içindeki insanı ele alırken, teknoloji içindeki insanı da kazanmaya çalışmalıdır. Çağdaş tiyatroda tarihsel süreçteki değişime ayak uydurarak çağdaş temaların sağlıklı uygulayıcısı ve arayıcısı olmalıdır ki, tiyatro sanatına olan o önemli katkısını yerine getirebilsin, dolayısıyla yaşam sanatını da katlanabilir hale getirebilsin.

Tema, günümüzün teması olmalıdır ve bu tema içinde yer alan

ana karakterin ya da olaylar egemen ise ana olayın yöneldiği, gerçekleştirilmesi arzulanan (hedeflenen) DÜŞ vardır. Bu düş aksiyonun yönelişini belirler ve mücadelenin temelini oluşturur. Öyleyse, organik değerlendirmeyi ortaya çıkaracak ilk soru, bu düşün ne olduğu ve yönelişin hedefinin ne olduğunu saptamaktır. Bunun ardından, ÇATIŞMA sanatı olan dram sanatının bu gerçeğinden yola çıkarak hedefe gidişteki engelleri saptamak gerekir. Engeller karşısında daha da yoğunlaşan mücadele ve dramatik çatışma, sonucu belirleyen verilere ulaştırır bizi. Sonuçta, ana karakter ya da olay hedefe varabilir ya da varmayabilir. Yani amaç, düşün gerçekleşip gerçekleşemediğidir. Kişinin kendisi, bir başkası, toplumun bir kesimi veya bir toplumsal bir yaptırım ya da değerle çatıştığını düşünecek olursak burada özlenen düş kadar tartışılan değer de sonuca ilişkin verileri içerecektir. Sonuçta düşün gerçekleşip gerçekleşmemesine ilişkin nedenleri aramaya sıra gelecektir. Durumlar (yani statik fotoğraflar), aksiyonlar (sinematografik gelişim) ve resimler bize grup dinamiği olanakları verir. Bugün masa başı dramaturgisinin yerine bir şey koymamız gerekiyor. Bir figürün perspektifini ele alıp onun üzerinde çalışılmalı, yarı nesnelliklerin - yani bu da olur ama şu da olabilir gibi- bir kenara itilmesi gerekir ve figürün perspektifi yoluyla dramaturg fantazi dünyasında yer alan suskuları ve duruş biçimlerini elde etmelidir. Bu perspektifte yer alan diyalog çizgisini (diyalogline) öze ilişkin biçimde değerlendirmelidir. Amaca giden yoldaki materyaller dramaturginin temel özünü oluştururken, bu çağrışım materyalleri bize aynı zamanda anlatım yolları, görsel malzemenin kullanımı ve estetik biçimi belirleyen özün temelini sunacaktır.

İşte ancak o zaman dramaturginin ön çalışma sınırlarını da aştığını söyleyebiliriz. Dramaturgi belki başat bir öge, başlı başına bir sanat değil, ama bir yöntem ve bir bilim dalı olarak kabul edilebilir. Eğer gösteri sanatlarının (tiyatro, opera, bale, sinema) temel ögesi seyircisiz icra edilemeyeceği ise, seyreden (izleyici) ile seyredilen (gösteri) arasındaki ilişkiden (ki bu çok önemli bir iletişim biçimi) iletişim dizgesinden söz edebiliriz. İletişim dizgesi eşittir sanatsal yaratı, sanatsal algılama ve sanatsal yapıtla oluşur. Bu ilişki ORTAM'la ortaya çıkar. Seyredilen nedir? TEMSİL.. Yapıt, temsil, algılanan yaratı ancak bir ZAMAN içinde anlam kazanır. Sanatsal algılama ile onun oluşturulması zamanlama ile uyuşuyor demektir.

Sanat yapıtı ile sanatsal algılama dolaysız, bir anlamda karşı kar-

şıya gelmeli bir güdü, bir motivasyonla biraraya gelmesi sanatsal atmosferi bozar. Örneğin resim tamamlanır ve Mona Lisa tablosu ressamın dışında da vardır. Tiyatroda ise sanat yapıtı, yaratı ve algılamada eşzamanlılık ister. İCRA edildiği zaman anlam bulur. İCRA'ya gereksinim duyar.

TİEATRAL ETKİ konusunda Aristoteles tragedyayı okumakla da aynı etkinin sağlanabileceğini düşündüğü için, **Hegel**'e değin görsellik unutulmuştur. Tiyatro tarihinde görselliğin 19. yy.'dan itibaren gündemdeki yerini aldığını görüyoruz. Gösteri sanatlarında iki aşama koşuldur;

1- İcraya gereksinen aşama

2- İcranın kendisi...

İcra da sanat yapıtıdır. Sinemada senaryo ve filmin çekilmesinin ardından kaydedilmiş icranın yeniden gösterilerek icra edilişi sözkonusudur. Öyleyse icra çekimdir. Müzikte, örneğin, Verdi librettoyu alır, besteler. Wagner kendi librettosunu yazar.

SEYREDEN, izlemeye gelen için bir şeyler olması gerekir. Metinsiz tiyatro olsa bile orada da KANAVA vardır. Kısacası, seyreden görmek için gelir, olup biten ise işin belkemiğini oluşturur. Dramaturginin kavram karşılığı olay işçiliğidir. Slav dillerinde olay kuran, yani yazar anlamı taşısa da, Almancadaki anlamı olayı kuran, tıpkı mimarideki gibi yapının statik hesaplarını yapan olarak ele alınır.

Kısacası OLAY gerekli ama bu olayın BİÇİMLENMESİ şart... Gelişimin olmadığı oyunlarda bile, örneğin, Godot'yu Beklerken bekleme ve gerilim ögesi var. Sanatsal algılamayı gerçekleştiren OLAY... BİÇİMLENMESİ ise DRAMATURGİ...

Tiyatronun uygulama tarihinde, sahnelenen metin kadar yorum vardır ve her oyun yeniden ele alındığında yeni bir yorumdan da söz etmek gerekir. "Geçmiş, artık yeni bir oyunun önsözü sayılır," der Shakespeare.

Yukarıda sözünü ettiğimiz icraya gereksinen aşama, bir metnin repertuvara alınışı ile başlar, bugünün temasını içerir, icranın kendisi ise her seferinde yeni bir yorumu, yeni bir bakış açısını bizlere sunar. Dramaturg bu icranın başında ve içinde yeralır, icra aşamasında da kendi çıkarımları için dilerse salondadır.

A. Günümüzü Tehdit Eden Bir Özellik: Aklın Karışıklığı

Dramaturgik yorumlamada bulanıklık, akıl karışıklığına meydan vermemek, özellikle de yeterli araştırma yapmadan temaya egemen olan konuda atıp tutamama ya da deneme-yanılma (ya da yamulma) yöntemini sınamamak gerekir. Çünkü günümüzde anlam karmaşası, değerlerin yozlaşması, egemen kültürün getirdiği bağlam kaosu, birbiriyle uzaktan yakından ilintisi olmayan konuların iç içe geçip akıl karıştırdığı bir ortamda çok daha dikkatlli olmak gerekmektedir. Sabun köpüğü oyunlar oynayan tiyatroların konumuna değinen **Brecht**, *Tiyatroda Diyalektik Üzerine Notlar*'ın bir yerinde şöyle der: "Bu tiyatrolarda kötülüğe karşı değil, fakat ancak can sıkıntısına karşı savaş açılır." Bunun dışında, deneysel çalışmalar yaptığını iddia eden kimi tiyatrolarda ise, karşımıza bir başka sığlık tehlikesi çıkar. Bu da birikimsizliğin getirdiği arka plan eksikliğidir.

Server Tanilli, "Enformatik devrim," diyor "çağdaş toplumu çatlatmıştır ve enformatik ekonominin yayılışı ile küreselleşmeyi desteklemiştir. Küreselleşme de gerçi dünyanın bütün ülkelerini tek bir topluma zorlamıyor, ama hepsini dünya çapında bir ağın içine sokarak başkalaşmaya itiyor; bu ağların oluşturduğu bir tür liberal bağ yaratırken insanlığı hiperteknolojik evrende birbirinden soyutlanmış bireylere dönüştürüyor."

Bu ve buna benzeyen ya da buna eklenen gelişmelerin karşısında, bireyin durumunu da şöyle açıklıyor: "Bütün bu değişmelerin sertliği ve ansızın olmalarının karşısında işaret noktaları kaybolmakta ve belirsizlikler yığışmaktadır; dünya donuk bir renk almışa benzer, tarih de bir çözümleme için ele avuca gelir olmaktan uzaklaşmış gibidir.

Vaktiyle **Antonio Gramsci**'nin, 'Eski öldüğünde, yeni de doğmakta duraksadığında' derken, ya da Tocquoville'in 'Geçmiş geleceği aydınlatmaz olmuş, akıl da karanlıklarda yürüyor.' derken kastettiği anlamda, yurttaşlar bunalımın tam kucağındadırlar.(...) İnanılmaz bir medya bombardımanı ya da 'enformatik bombardıman' ile kafalarımız iğdiş edildi. Gerçekten geçmiş geleceği aydınlatamadığı gibi, günümüzü de aydınlatamıyor. Her şey unutturuluyor, her şey saptırılıyor."

Aydınlanmanın getirdiği akılcı gelenek bugün kimilerince fütursuzca yadsınmakta, ileri sürülen savların (tabii ki bilimde olasılıklar

önemli bir rol oynar ama) sınanması kaygısından uzaklaşarak, salt bazı kuramsal söylemler üzerine oturması, günümüzde postmodernizmin de (eklektik yapısının) etkisiyle belli bir sığlık yaratmıştır. Bu nedenle daha önce de değindiğimiz gibi, "kuramın yerini pratiğin almasından" çok "pratiğin kuramlaştırılması" diyebileceğimiz bir eyleme dönüşmesi, görme gördüğünü kanıtlama yolunun seçilmesiyle de uygulama dramaturgisi, yapım (prodüksiyon) dramaturgisi doğal olarak ön plana çıkacaktır. Düşünsel, pedagojik, kültürel, felsefi, tarihsel, sosyolojik ve siyasi nedenleri göz ardı etmeden, bu çerçeve içinde eyleme sanatı olan dramaturgi sırtını bilime, sosyal tarihe dayayarak ama insanın evrensel tarihini ve onu oluşturan "oynayan insan" (homo ludens) ,"insan- doğa" ilişkisinin içinde yer alan "oyun" kavramını unutmadan –çünkü insanın hep "düşünen insan" (homo sapiens) ve "çalışan insan" (*homo faber*) oluşu üzerinde durulur– uygulamaya yönelir.

Çağdaş tiyatro, kralların öldüğü, soyluların yerini sokaktaki adama bıraktıkları bir anlayış üzerine kuruludur, heroik "kahramansal" ögeler yerini 'anti-kahraman'lara bırakmıştır. Böylesi bir ortamda karakter uç boyutta yalnızlaşma ve iletişimsizliği yaşamaktadır. Brecht, yabancılaşmayı yaşayan bireyi 'yabancılaştırma etmeni'ni kullanarak, yani yabancılaşmanın yabancılaşmasını sağlayan sağlıklı bir yol seçerek ona uzak açıdan bakma şansı vermiştir. Modern ve teknolojik toplumun bireyi çevre sorunlarıyla kuşatılmış, doğal dengesi bozulmuş bir dünyada, siyasal ayak oyunlarının egemen olduğu bir toplumda, bu ayak oyunlarını fırsat bilen çıkarcıların giderek arttığı toplumsal bir yozlaşma ortamında, bireysel yalnızlığını ya da toplumsal otizminini çaresizlik içinde yaşamaktadır; geriye yalnızca insanca yaşama istemi ve insan onurunu koruma çabası kalmıştır. O, teknolojiyle donanmış bu dünyada gündelik sorunlarını dahi çözmekten aciz bir duruma getirilmiş, oyuna katılan olmaktan çok oyun dışı bırakılmanın acısını yaşamaktadır. Tıpkı *Godot Geldi* oyunu için Fransız eleştirmenin belirttiği gibi Vladimir ve Estragon'un *Godot'yu Beklerken*'de oyun oynayarak bekleyişi katlanır hale getirmeleri bugün, artık mümkün değildir. Onlar bireysel olarak şartlara katlanmayı yaşamaktadırlar,

Stanislav Andreski, *Büyücülük Olarak Sosyal Bilimler* adlı kitabının 90. sayfasında şunları yazar: "Toplumda yetkililer hayranlık ve korku uyandırdıkça ortaya çıkan dayanıksızlık ve bulanıklık tutucu

eğilimleri arttırır. Çünkü açık, aydınlık, mantıksal düşünce bilgi birikimine yo açar (doğa bilimlerinin gelişimi buna en iyi örnektir) ve ilerleyen bilgi er geç geleneksel düzeni yıpratır. Oysa bulanık düşünce kimseyi bir yere götürmez, dünyayı hiç etkilemeksizin sürekli hoş görülebilir."

B. Bir başka tehdit: Gelenek mi, Denemek mi

Böyle bir ortamda başarısızlığın nedenini, 1- Geleneksel düzenden yana olanlara; 2- Bulanıklığı açıklığa çeviremiyen temelsiz denemecilere bağlıyan **Memet Baydur**, başarının yolununsa 1- Geleneksel düzeni bilen ama açık, aydınlık, mantıksal düşünceye dayanan bilgi birikimiyle yeniye yönelik çalışma yapanlar tarafından gerçekleştirileceğini vurguluyor.

Unutmayalım ki, tiyatro, yani dram sanatı eski ile yeninin çatışmasıdır ve sonuçta da, bu diyalektik gelişime bağlı olarak yeni sentezlere ve avant-garde (öncü) sanatçılara dayanarak ilerlemiştir.

Gelenekselden çağdaş bir senteze gitmede yeterli çalışma yapılmadığı ülkemizde kimi deneysel çalışmaların da birirkime dayalı olarak yapılmadığına tanık olmaktayız.

Tiyatroda geleneksellik, sahneye Karagöz ve Hacivat gibi figürlerin çıkarılması, meddah geleneğini daha çok televizyon yoluyla-kılıktan kılığa girerek-tek kişilik gösteri olarak sunulması, ya da zaman zaman ortaoyunu formatında sahnelenen yapımlar değildir. Bu tür etkinliklerin daha çok da Ramazan'a denk getirilmesi tiyatrolarımızın genel anlamda gelenekselden yararlanarak çağdaş bir senteze varma çabası yerine, var olanı yaşatma veya anıları taze tutma girişimidir. Bu konuda yazar olarak **Oktay Arayıcı**'nın *Rumuz Goncagül*'de ortaoyunu estetiğinden yararlanması, *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*'nde seyirlik tragedya arayışı içinde açık biçim olanaklarını kullanışı kayda değer örneklerdir. Erol Toy'un *Meddah*'ı, Turgut Özakman'ın *Fehim Paşa Konağı*, *Resimli Osmanlı Tarihi*, Tarık Buğra'nın *İbiş'in Rüyası*, Haldun Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, Sermet Çağan'ın *Ayak-Bacak Fabrikası* vb. oyunlar tiyatromuzun bu anlamdaki önemli örnekleri olmakla birlikte, günümüzde bu eğilimlerin giderek zayıfladığını görüyoruz.

Gelenekselden yararlanarak çağdaş bir sentez arayışında en ilginç

örneklerden biri, 1974 yazında Venedik Biennali'nde izlediğim **Mehmet Ulusoy**'un sahnelediği *Sevdalı Bulut* adlı yapımdı. Oyunun başında renk renk boyanmış bidonların büyük bir gürültüyle devrilmesinden sonra, her bir bidonun içinden çıkan oyuncunun **Nazım Hikmet**'in doğumu anlatan şiirinden dizeler okumaları ve doğdukları bidonu, yani varoluş nedenlerini sırtlarında taşıyarak emek gücüne geçişteki estetik. **Ruhi Su**'nun sesinin episod aralarında kullanılışındaki anlamlılık, Türk motifleri taşıyan kilimlerin fonda *Sevdalı Bulut*'u oluşturan bahçe ve kilimde açılan deliklerden saçlarını öne doğru salmış sarı, siyah, kumral ve kızıl saçlı bayan oyuncuların arasında Ulusoy'un kıvırcık saçları ve sakalları ile kaktüsü yansılaması ve bahçede yine köy eldivenleriyle yaratılan kuş motifleri. tavşanlar vb. *Sevdalı Bulut*'u simgeleyen çoban kepeneği. aşk sahnesinde kullanılan göstermelik ve yine tüm sahnelerin anlamını veren Mehmet Güleryüz'ün göstermelikleri, Ankara Misket Havasının kullanılışı, özellikle de göbeğine Amerika Hürriyet Heykeli çizmiş dansözün göbek havasından sonra soba borularından oluşmuş koltuk deynekleri taşıyan oyuncuların hürriyet heykelıne yönelttikleri borulardan bozuk paraları dansözün göbeğine çizili heykele boşaltmaları ilginçti. Yine aynı oyunda tırmığın hapishane parmaklıkları olarak kullanılışı, ana figürü, o yıllarda çıplaklık temasının sahnelerdeki yerini almasına yönelik olarak Nazım Hikmet'in *Şöför Ahmet* şiirinin Polonyalı aktör tarafından çıplak oynanışı vb. sahneler estetik, çağdaş, evrensel olanla, yerel, geleneksel ve bizden olan renklerin ne denli ustaca bir sentez içinde sunabileceğinin bir göstergesiydi. Doğal olarak ciddi bir ön araştırma ve birikiminde bu yapımda gözetildiğini söyleyebiliriz. Örneğin, yakın tarihlerde yitirdiğimiz bir başka ozan **Can Yücel**'i *Can* adlı yapımla sahneye taşıyan değerli sanatçı **Genco Erkal** da şairi nekadar iyi yorumlamış olmasından öte, bize ne denli titiz bir seçici ve sağlam bir dramaturgi çalışması yapmış olduğunu da kanıtlayarak belleğimizde derin izler bırakmayı başarmıştır. Öyleyse, ulusal ve geleneksel renkler müzelik değil, getirdikleri fon göz ardı edilmeden bugünün verileri içinde yeniden değerlendirilmeyi beklemektedir.

Burada geleneksel sözcüğünü salt geleneksel tiyatromuzdan yararlanma anlamında kullanmanın yanı sıra, klasik, gelenekselleşmiş metin yazımı ve bu metinlerin tekdüze bir anlayışla hakkını vermeden yapılan kuru sahnelemelerin ve seyircinin dikkati dışında kalan

konuların irdelendiğini ve bu oyunların da aynı iticiliği taşıdığından söz edebiliriz. Kuruluşu olan 40'lı yıllardan 80'lere değin klasikleşmiş yapıtları hakkını vererek sahneye getirmeye çalışan Devlet Tiyatroları daha sonraları bu yapıtlardan uzaklaşarak, o yıllarda eleştirmen Atilla Sav'ın da bir yazısında belirttiği gibi, sağlam bir *Romeo Juliet* yapımı yerine **Ephraim Kishon**'un *Tarla Kuşuydu Juliet*'ini, ince ve duyarlı bir **Çekhov** yapımı yerine **Neill Simon**'ın *Sevgili Doktor*'unu yeğlemeye başladı. Böylece, gelenekselleşmiş klasik yapımlar göz ardı edildi ya da deneysel bir tutumla var olan yapılarından uzaklaşıldı. Oysa Batı tiyatrosunda **Heiner Müller** ya da İtalyan **Strehler, Brecht** konusunda, Alman **Peter Stein**, Rusların bile hayranlıkla izlediği Çekhov yapımlarıyla dikkat çekiyordu.

Tiyatroda deneysellik ise, gelenekselden uzak yeni arayışların peşinde olmayı gerektirir. Ama bu arayış da tıpkı gelenekselde olduğu gibi geçmişi olan, ondan kopuk olmayan bir birikimin sonucunda varılan bir sentez arayışıdır. Ne yazık ki ülkemizde kimi denemeci tutumların "ben yaptım oldu" kolaycılığı ya da arka planını düşünmeden yapılan, ayakları yere basmayan, özellikle de masa başı çalışması (dramaturjik çözümlemesi) tamamlanmamış çalışmalar olduğunu görüyoruz.

Son yıllarda alternatif tiyatro olarak sunulan kimi yapımlarla karşılaşıyoruz. Bu yapımların büyük bir çoğunluğu ilginç olmayı bile başaramamış yapımlar olarak karşımıza çıkıyor. Kimi zaman ilk ve temel esas olarak ilginçliği hedefleyen bu yapımların çoğu tekdüzeliğe düşerek sıkıcı bile olmayı başarabilen yapımlara dönüşüyor. Özellikle de, sahnelemede bu arayışın getirdiği çeşitliliği, sinemasal olanaklardan yararlanma, beden ve dans dilinin getirdiği iletişim olanaklarına yönelenler var. Özgün düzenlemeler içinde bedensel anlatım, ses ve sözün denetlenebilir bir tutumla yönetmenin elinde yuğrulduğunu görüyoruz. Uygulamayı yazılı metnin hantallığından kurtarmak isteyen bazı yönetmenler, yeni anlatım olanaklari yoluyla sahnede yeni ifade yolları bulma çabalarına yöneliyor. Batı tiyatrosunda bunun olumlu örneklerini izlemekteyiz. Bizde anlatım hüneri olan, ilginç, çarpıcı ve farklı yapımlardan öteye geçememiş bazı yapımlardan söz etmek mümkün...

"(...) Bilinen formüller içinde kotarılmış oyunlar artık genç zihinlerin ilgisini çekmiyor, başladığında nasıl gelişip, nasıl sonuçlanacağı kolayca tahmin edilebilen öyküler üzerinde düşünme isteği uyandır-

mayan durumlar, şaşırtma gücünü yitirmiş davranışlar ve bütün bunların bildik oyunculuk kalıpları içinde sunulması, tiyatronun insan değiştirici, coğaltıcı, yenileyici gücüne inanmış seyirciyi bu sanattan uzakaştırma, hatta sinema sanatına kaptırma noktasma bile geldi diyebilirim. Yalnız biz değil, başka ülkelerde de tiyatroya gönül vermiş herkes bu dibe vurmanın farkında."

Dramaturgik incelemede farklı olandan yola çıkan denemeci tutumdaki tiyatrolarda çoğunlukla eski kalıpların kırılması yoluyla şaşırtıcı bir etki yaratıldığını söyleyen Şener, bu yöneliişi "Bilineni Boz" başlığı altında irdeliyor. "(...) Herkesce bilineni bozuma uğratmanın seyredeni sıradan olanın üstüne çıkaran bir keyfi var. Hem tehlikesiz bir başkaldırı hareketine ortak olmanın tadı tadılıyor hem de heyecan verici bir beklenti içine giriliyor, bakalım daha neler göreceğim diye. Çünkü bu biçimsel deneyimlerin yeni bir gerçeği aydınlatma amacına yönelik olup olmadığı pek anlaşılmıyor. Farklı düzenleme kendi başına o kadar çarpıcı ki, sanatın böyle bir misyonu olabileceği akla gelmemiş gibi. Seyirci de farklılık bilincine odaklanıp kalıyor. Sanırım yönetmen de kendi buluşuyla büyülenmiş bu buluşu çeşitlendirmekten ötesine aldırmaz olmuş durumda. Fakat sanattan başka beklentileri olan seyirci için durum farklı. Başlangıçtaki büyü etkisini yitirmeye başlayınca zaten bildiğiniz üzerinde düşündüğünüz gerçeklerin yeni biçimlemeler içinde hatta kimi zaman başka yönetmenlerin çalışmalarından aktarılmış, size aşina gelen düzenlemeler içinde ısıtılıp önünüze konulduğunu fark ediyorsunuz." Bu yaklaşımın izleyende düşkırıklığı yaratabileceğini vurgulayan Sevda Şener, içine düştüğü düşkırıklığını izleyenin genel geçer avuntularla geçiştirmeye çalıştığını, oysa sanatta biçimsel yeniliğin de kalıcı iz bırakması gerektiğini ve insanı değiştiren sanatsal bir etki yaratması gerektiğini vurguluyor.

Genç ve zeki bir yönetmenin, kendisine büyük bir dürüstlükle, tiyatro gösterilerinde neden, ille de kalıcı bir aktarım aradığını sorduğunda, işin püf noktasının burada gizli olduğunu belirten Şener, yazısının "Kalıcı Değer" ara başlıklı bölümünde, yeni seçenekler peşinde olan tiyatro çalışmalarından neler beklediğimizi şöyle yanıtlıyor; "(...) En başta tartışmaya açacağımız konu, genelde sanattan, özelde tiyatrodan ne beklediğimiz olmalı. Tartışmayı genişleterek başka kültür alanlarına da yayabiliriz. Böyle bir tartışmada öncelikle farklı türlerde yazılmış oyunlardan farklı beklentiler içinde olduğumuz gerçe-

ğine parmak basmak gerekir. Seçenek arayışı içindeki gösterileri izleyeceksin, biraz şaşıracak, biraz sarsılacaksın, bir tür hoşlanma duygusu yaşayacaksın, o kadar, deniyorsa sorun yok. Ola ki modern sonrası sanat anlayışında değiştirme, yenileme, değer üretme gibi ilkelerin de modası geçmiştir. Kendimizden hoşnut olmakla noktalanan bir tecrübe ile yetinmek yeterli görülmektedir. Fakat eğer bir yapıt yaşamın dramatik anlamını kurcalamak iddiası ile yola çıkıldığı izlenimini yaratacak biçimde düzenlenmişse, seyrettiğim oyunun beni insani değerler konusunda yeniden düşünmeye zorlayacak bir gerçekle karşı karşıya getirmesini beklerim. Oyunun sonunda etik bir değer üretilmesini yeğlersem de, böyle bir değerin varlığı, yokluğu, yitimi gibi konularda düşünmüş olmakla da yetinebilirim. Bu yüzden sanatta yeni seçenek arayanların genellikle çok iddialı düzenlemeler yapmaları, görsel ve işitsel göstergelerden çokca yararlanmaları ister istemez insanda bir beklenti uyandırıyor."

Bu düzenlemelerin bizleri baştan itibaren tahmin yürütebileceğimiz düşündürücü değil kafamızı karıştırıcı alt anlamlara yönlendireceğini görüyoruz. "Fakat genellikle ya düzenlemedeki yetersizlikten, ya iletişim eksikliğinden, ya da aslında çarpıcılıktan öte bir amaç güdülmemiş olduğundan umutlarımız boşa çıkıyor. Bu türlü denemelerde genellikle zevkli şaşkınlığımız, düşünsel üretime dönüşemeden, şaşırtıcı olan yerini yeni bulgulara bırakmadan, kimi zaman oyunun ortalarında bile kendini tüketiveriyor. Daha kötüsü, özgün olma istidatı gösteren kimi düzenlemelerin bir süre sonra eski uyumlara çok benzeyen uyumlarla noktalanarak kendi özel seçimine ihanet ettiğine tanık oluyoruz."

İzlediği arayış içindeki gösterilerden yola çıkarak bir çözümleme yaptığında Sevda Şener, farklı olanın çarpıcı olduğu kadar anlamlı da gelebilmesi için öncelikle kendi gerçeğine inandırmasının şart olduğuna değiniyor. Oysa inandırıcılığın bilinene benzetilmekle ya da sağduyuya uygunlukla sağlanabileceğini bunun da eski olana, kemikleşmiş, yeni düşünce üretme gücünü yitirmiş olana bağlı kalma tehlikesini beraberinde getireceğini söylüyor. Öte yandan da şaşırtmanın, inandırıcılıkla pekişmedikçe kalıcı iz bırakmadan kendini tüketme tehlikesini barındırdığını vurguluyor. "O halde ne yapmalı?" sorusunu ise şöyle yanıtlıyor: Yeni modern, hatta postmodern denilebilecek başarılı çağdaş oyunların önce bizi kendi gerçeklerine inandırmakla işe başlamış olmalarının dikkat çekici olduğunu, başlangıç-

ta insanların sahici, tepkilerin inandırıcı olması yoluyla, şaşırtıcı dönüşümlerin bile bizi kendi düşünce çizgisine çekmesinin zor olmadığını söylüyor. İnandırıcılık sağlandıktan sonra vurgulanan yeni ve şasırtıcı açılımların ilgimizi diri tutmakla kalmayıp, bizi daha da kışkırttığına değiniyor. Alışmadığımız, bilmediğimiz biçimde düşünmeye, yeni bir gerçeği, yeni bir yaşam yorumunu anlamaya zorluyabiliyor.

Üstelik böylesi bir açılıma karşın geriye dönüp baktığımızda da klasik olmayı hak etmiş yapıtlarda da gerçeğe benzerlik, inandırıcılık, tutarlılık kalıpları içinde başlatılmış olan olay dizilerinin mantık kalıplarımızı kıran şaşırtıcı dönüşümlerle noktaladığını söylüyerek şu örnekleri veriyor: "(...) Oidipus'un kendi gözlerini kör ederek cezalandırması akla mantığa uygun, alışılmış bir eylem midir? Gerçekci ve inandırıcı biçimde başlayan olayların bu gelişimi ethik ölçülerimize yeni kapılar açacak şekilde şaşırtmaz mı? Medea'nın acısını ve öfkesini dile getiren uzun ve inandırıcı konuşmasından sonra iki çocuğunu öldürmesi, sonra da çekip gitmesi bizi şaşırtmamış, suç ve ceza konularında kafamızı karıştırmamış mıdır? *Vişne Bahçesi*'nde Firs'ün evde unutulması olağan bir gelişim midir? Ruhsal burgaçlarını, aşırı tutkularını iyi tanıdığımız Macbeth, karısının ölümünden sonra nasıl olmuş da dingin bir düşünür kesilmiştir? Sevdiği Caeser'ı bıçaklarken duraksamayan Brutus, yenik düşünce kendini öldürecek gücü neden kendinde bulamamıştır? Bütün bu şaşırtıcı dönüşümler bizim yaşam hakkında, insanlık hakkında yeniden düşünmeye zorlamak için yapılmış düzenlemeler değil midir? Bugün, ister oyunun özünde, ister biçiminde, ister anlatım biçeminde olsun, tiyatronun eski kalıplarını zorlar, yeni anlatım araçlarıyla düzenlemeler yaparken, eski ve başarılı metinleri bu gözle incelemenin yararı olmalı ..."

Bilim felsefesinin temel izleklerini bilen, düşünce yapısını bunun üzerine kuran, akılcılığı takip eden bir yazar "oyun" kavramına yöneldiği noktada bir an için bilgilerinin tümünü bir kenara bırakıp, felsefi alışkanlıklarından sıyrılıp yaratma sürecine girer. Onun bu noktada imgelerle boğuşuyor olması, yaratıcı yanını ortaya koyuyor olması, sanatsal olanın peşine düşmüş olması bizi hayran bıraktıran temel özelliğidir.

C. Nasıl Okumalıyız

Başarılı bir oyunu okurken, o anda bizde doğan ilk izlenim ve çözümlemesi yapılmamış bir metindeki özgünlüğü yakalamamız şarttır.

İlk örnek ile şu an'ın bağıntısını kurmak, ikinci basamağı oluşturacaktır. İşe, geçmişin yankılanması yerine bugüne özgü dinamizm nasıl yakalanabilir sorusuyla başlanabilir. İlk izlenim ardından bunun varacağı adresin irdelenmesi gerekir.

Yapıtın yaratılma süreci ile onun yabancı bir ruhta uyandırdığı benimseme duygusu arasında yapıtın türü, zamanı, akımı ve biçemi ne olursa olsun (nedensellik) mantık dışı olup olmadığı, oyundaki kurgunun mantığıyla yakalanabilir, Yazar belki tüm ipuçlarını birdenbire ve toptan bir şekilde vermez ama iletmeye çalıştığı özgün imgeler, varlıkbilim için büyük anlamlar taşıyan imgesel olgulardan hareket eder, bu da alımlayanı duygu birlikteliğine götürür ya da tam tersine karşı durarak yargılamasını sağlar. Burada yazarı yazma eylemine götüren ilk kıvılcım aranabilir, ama bu da aynı yazarın farklı dönemlerinin oyunlarında, farklı imgeleri işlemesiyle her bir yapıt, yazar ve onun herhangi bir eserini ele aldığı süreçle bağıntılıdır. Onun metin çözümlemede metin sayısı kadar, çözümleme yöntemi vardır diyebiliriz. Metne yaklaşan gözün derinlemesine (mikroskobik bakış) ve genellemesine (teleskobik bakış) içinde olması bizi ancak bütünselliğe götürür.

Gösteren yani metni oluşturan (yazar) küçücük bir imgeden ya da bir temadan yola çıkarak nasıl kocaman bir dünyayı ya da ciddi bir durumu yansılamada ustaysa, gösterileni alımlayan da (seyirci) böyle bir karşılaşma ve buluşmaya hazır olmadığı bir noktada duygu ve düşünce olarak kendini bu kesitin içinde bulunca bu buluşmadan haz duyuyor ve kendi adına pay çıkarabiliyor olması gerekir. Bu ikili etkileşimi hiç göz ardı etmemeliyiz. Burada yapılması gereken bireyin bilincinde oluşacak olan sanatsal imgenin değişkenliğini tartışabilmek, tekdüzeliği kırmanın yollarını arayarak, inandırıcılık çizgisini netleştrmek, sanatçı duyarlığı ile imgeleri belirlerken akılcı bir mantıkla sunum krokisini tasarlamak dramaturgun bilimsel ve sanatsal yanını belirleyecektir.

Evet, yazar bir dil kaynağı oluşturur, imge ise bu kaynaktan (düşünme eyleminden) önce gelir çünkü (gösterilen) daha önce alımla-

nandır. Öyleyse, bizim temel çalışmamız düş kuran bilincin belgelerini, onun düşünme kaynağı olan dilin, yani sözlerin, gücünden önce toplamamız gerekir ki eylemin özüne varabilelim, düş'ün kendisini açabilelim. Ruh, onun ölümsüzlüğünü, tin ise, o andaki halini bize yansıtıyorsa, o zaman ruh dünyayı aydınlatan ışık, tin onun yazardaki yansıması yani yapıtın ışığıdır, bu iki kaynağı tıpkı evrensel ve tarihsel özün birarada bulunması gibi birleştirebilmeliyiz.

Yetenek ve esin kavramları farklı iki kavram olsa da öncelikle yaratıcı güce kaynak olan düş kurma, ruhsal bir istektir ve bu istek tiyatroda bireysel değil izleyenlerle ortak tat alma isteminden, paylaşma arzusundan doğar. Tin, yani o an zaman zaman gevşese, rahatlasa da, düş kurmaya neden olan ruh etkin bir uyanıklık taşır, o nedenle de rejide de bu etkin yanın göz ardı edilerek büyüleme, etkileme ucuzluğuna kaçılmadan bu yanın uyanık tutulması gerekir, Oyuna egemen olan ruh yeni bir biçim yaratır, bu ilksel güçtür, insanın onurudur. İşte bu zenginlik sanat yapıtını algılamamızı sağlayan duygusal titreşimlerin aşılmasından sonra kazanılan duyarlılaştırılma sürecini getirir, bu da düşünmeyi ve derinleşmeyi sağlar. Öyleyse, geçenlerde TRT 2'de bir opera sanatçımızın da dediği gibi, "Sanat eseri karşısında salt duyarlılığını geliştiren değil, alımlamayı da bilen bir izleyici kitlesine ihtiyaç vardır." Böylece yapıt, yani "oyun" yazarın değil, artık tam anlamıyla bizim olmuştur.

Sanat içimizdeki derinlikleri yeniden hayata geçirir. Burada izleyinin zihinsel zenginliği yani yaşam deneyimi. yetişme tarzı, eğitimi, birikimi, entelektüel yapısı kadar ruhsal zenginliği yani bireysel duyarlığı, alımlama gücü, antenlerinin açık olup olmaması önemlidir. Sahnedeki olay, rol, karakter bizim dilimizin, bizim ifademizin yeni bir varoluşu haline geldiğinde hem bir ifadenin oluşumunu verirken hem de aynı zamanda kendi varlığımızın oluşumunu da betimlemiş olur. Burada ifade biçimi o varlığı yaratan özelliktir. Mantığın kurulması ve sözünü ettiğimiz inandırıcılık ilkesinde ise temel yönelim dildir.

Oyunda görsel bir ögeyi, göstergeyi ya da imgeyi algıladığımız zaman öznel geçişlilik sürecini yaşarız yani bize ait olandan ortak olana ulaşırız. Sanat eserinin nesnel tutumu da, mantığa dayalı olan, bu ortak yankılama yoluyla yakalanabilir. Burada önemli olan, bir noktada seyircinin (izleyicinin) yaratıcı oluş süreci içindeki varlığının bu oluşa nekadar hazır olup olmadığı, düş kuran bir bilince sahip

olup olmadığı önemlidir.

Yazarın yapıtında dönemin izleri, yakın ya da uzak kültürün etkisi, yazma idealinin kaynağı, ruhsal yapısının karmaşasının düzenlenmiş hali hepsi hesaba katılması gereken ögeler olarak karşımıza çıkar. Roman ya da öykü okurken ki, basit okumanın getirdiği yalnızlık ile ortak paylaşıma dayanan teatral okumanın getirdiği toplu çoşkuya yönelik okuyuş birbirinden farklıdır. Eleştirmen ise gönüllü bir üstünlük duygusu ve acımasız bir okuma yolu izler, burada kimi dramaturgların oyun raporlarını okuduğumda bu tutumu görüyorum; oysa dramaturgun okuması da (tiyatro tekniğini bilmenin üstünlüğü dışında) bu ortaklaşa paylaşımın yankılanmasını içerip içermediğini gözlemleyen bir nahifliği taşımalı, diye düşünüyorum; yoksa kuru ve eleştirel bir tutumdan öteye geçemiyor ve daha çok eleştirmenin okuma yöntemine yaklaşıyor. Amaç metne yönelik teknik açımlamadan çok, sahneye yönelik çözümleme olmalıdır. Bu okuma yöntemi okura metnin kendisi için yazıldığı alçakgönüllüğünü de kazandırır. Okuma eyleminde tiyatro tekniği bilgimizle, içeriğe duyduğumuz hayranlık, okur da metnin "yandaşı" olma gereksinimi uyandırır. Yazarın yazma ideali de işte bu ortak paylaşıma açılma duygusundan kaynaklanır. Burada okur, Bergson'un yaratma göstergesi kabul ettiği, bu yazma sevincine katılmış olur.

Sahnede bize sunulan dünya ile bir süre de olsa gerçek dünyadan kaçışın sağaltıcı gücünü sağladığı gibi bizlere daha çok gerçek dünyaya dayanma gücü sağlamakla daha da önemli bir işlev yüklenmiş olur. Çünkü bu küçük kaçamaklar insanları yeniler. Bize sahnede sunulan düşsel atılımlar, yaşam coşkumuzun minyatürleridir. Sözcüklerse düşüncelerin ve düşünme biçimimizin, ifade gücümüzün yapı taşları olarak, zihnimizde silinmeye yüz tutmuş imgeleri uyandırarak hayatımıza katar. Kendimizi anlatma yollarımızı zenginleştirir, iletişim kanallarımızı açar, belleğimizi uyandırır. Tiyatroda sözcüklerin birebir sözlük anlamları ile değil de, kestirilemeyen anlam yüklerinin vurgu, tonlama, renklendirme yoluyla sağladığı zengin içerikle sunulması, bize özgürlük deneyimi kazandırır. Sözcükler burada ironi, parodi yoluyla yasaklarla oynama özgürlüğü de getirir. Bu da dilimize egemen olma hünerini kazandırır.

Görsel imge, sözcüklerin içinde gizlenen imgeler yoluyla biz mekân çözümlemesine gidebiliriz. Sözcüklerin karanlık dehlizlerinde bu veriler yeraldığı gibi aynı zamanda satır aralarında da bu at-

mosfer gizlidir. Duraklar sessizlik anları salt psikolojiyi vermekle kalmaz zaman ve mekâna ilişkin ipuçlarını da içinde barındırır. Sözcüklerin içinde yer alan kavramsal tanımlamalar ve odaklamaya yönelik güçlü sözcükler çevresel faktörleri de kapsar. Sahnede yaşama geçen sözcüklerin itkisiyle yaratılmış olan boş alan betimlenmeye başlanır. Böylece yaşamın basitmiş gibi görünen deneyimleri bize gösterilerek yaşantımıza netlik kazandırılır. Bazen başlı başına bir kavram bile bunu üstlenebilir, içinde hem zamanı, mekânı, hem de durumu ve içeriği barındırabilir Burada **İlhan Selçuk**'un 'avuç' sözcüğünden yola çıkarak yazdığı bir makale o kavramın ya da deyimin, içinde bulunulan durumu tahlil etmek için nasıl ayna tutabileceğinin bir göstergesi olabileceğine bir bakalım. Örneğin, avuç açmak ekonominin kötü gitmesi, avucun kaşınması bir yerden para geleceğine işaret, millete avuç avuç para dağıtmak birilerini gözetmek, avucunun içi gibi bilmek konuya ve konunun getirdiklerine hâkim olmak, avucunun içine almak istediği gibi insanları yönlendirebilmek, avucun içindaki çizgileri yorumlamak geleceğe yönelik olarak fala bakmak, avucunu yalamak sonucun olumsuz olması, bir soru ile de durum özetlenebilir ekonominin düştüğü durum nedeniyle avuç açmak niye? Bu bir panoramik serimleme modelinin kavramsal irdelenişidir.

Çağdaş tiyatronun bireyi, sorun çözme fenomenini sürekli yaşar, ama sorunlar çözümü olmayan bir şekilde yine de onun kafasında yerini alır, Tiyatronun bu anlamda ona çeşitli pencereler açma şansı vardır. Tiyatroda basit bir ayrıntıya önem yüklüyerek tutkuların yükünden kurtulan, arzuların itkisinden arınıp özgür kılınmış toplumsal ethik bir sonuca varabilirsek ortak paylaşımın anlamına erişebiliriz. Dramaturg bu noktada geçmiş-gelecek bağlantılarını da belleğinde kontrol ederek sonuca ilerler. Tiyatroda söz güzellikleri veriyorsa ama yaşamsal eylem bunun böyle olmadığını vurguluyorsa, hiç unutmayalım ki, insanlık tarihini kazıdığımızda da bunun temelinde insanlığın acılarını görürüz. Çiçek güzelse onu açtıracak olan gübredir ve çiçeğin ona ihtiyacı vardır. Yazar sözün mutluluğunu yaşarken, karakterleri sözcüklerin ardında acı çekebilir; tıpkı Çekhov'un insanları gibi...

Ortaya çıkan dram ne olursa olsun, tiyaro sanatı hem gerçeği gizleyen örtüleri kaldırır, hem de yorgun düşen ruhların üstüne bir örtü örterek onları dinlendirir. İşte tiyatro sanatının yüceltici özelliği bu-

rada gizlidir, her şeye karşın mutluluk verir. Tiyatro sanatı bireye özgür olma fırsatları yaratır. Tiyatro sanatı günümüzde evrimini yadsımadan, şaşırtıcı bir ilerleme ile kendisini de yeniden tanımlama cesareti içindedir. Burada hem yazarın. hem de dramaturgun bilen, bildiğini aşan ve onu adlandırabilen tutumu bu modernitenin gereği içindeki yerini almalıdır. Yoksa tiyatronun yalnızca evrimini bilmek yetmez nereye doğru evrildiği bilinci de o kadar şarttır. Bu geçmişe kafa tutmak, yeniliği göğüslemek cesareti ister.

Yazarın kaleminde oyun yaşamı aşan bir özgünlüğe ulaşabilir. Bugün kendisini teatral kimliği aracılığı ile ifade edebilecek *Godot* oyununun Vladimir ve Estragon'u yaşama oyun oynayarak direnen yapılarıyla, bilindik sürprizlerden kaçınan ve beklentileri bozan kurgularıyla, şok yaratan şaşırtmalarıyla yeni tiyatro oyunları kendisini ötekinin yerine koyma tekniği ile rol değişiminin uç boyutlarını deneyen tutumuyla, artık yazarın yaşadığını yazdığı bir sanat olmaktan çıkıp, yazarın yarattığı teatral dünyayı yaşadığı bir boyuta ulaşmıştır. (Tom Stoppard, Sam Shepard, Heiner Müller, Arthur Miller'ın son oyununda vb. olduğu gibi) Biraz önce gülün güzelliğini yaşamak için gübrenin gerektiğini söylemiştik. İşte o güller arasında yeni bir gül türünün de yer alabileceğini bugün bilmek zorundayız. Böylece, üretici imge açısından tek gönderme yerine çeşitlilik, dilin yararcı yanına oranla zengin çok anlamlılığına uzanan bir yol izleyerek düşlediklerimizi öngörmeye giden kanalları açmayı amaçlamaktadır. Gerçekle, gerçekdışı olanın çifte edimi yoluyla dinamik bir ritim kazanan sanat, bu yolla sağaltımını karşıtlıkların dengesine başvurarak çözme yollarını aramaktadır. Çünkü evrimsel süreçte en çok zedelenen bireylerin düş güçleri olmuştur. Burda bireyin uyum sağlama edimi de eskisi kadar kolay olmayacaktır. Tiyatronun eski ağırbaşlı karakterleri yerini sahnede arayan aradıkça oynayan oynadıkça çılgın çıkış noktalarına sapan çağdaş bireye yerini bırakmışa benziyor. (Tıpkı Tankred Dorst'un oyuncusu Feuerbach'ın varoluş sancısı içinde, kimi zaman kendini kaybetmeden kimi zaman da kendini kaybedercesine oynaması gibi...)

Varlığın kendini koruyan sınırlıcılığı içinde teatral mekânlar ve o mekânları bezeyen düşsel değerler de bugün değişmiştir. Bugünün tiyatrosunda dış dünya ile iç dünya arasındaki uyumun olmayışı yalnızca onun ruh durumunda değil, iç ve dış mekânın ele alınışında da farklılık göstermektedir, Dürrenmatt'ın atom dünyası ile akıl hasta-

nesi karşıtlığını veren *Fizikçiler*'i, Arbuzov'un *Söz Veriyorm*'unda olduğu gibi ya da tüm savaş temalı oyunlardaki mahşer ve sığınak karşıtlığı ya da Harold Pinter'in anne rahmine dönüş olarak adlandırabileceğimiz korunaklı mekânla, dış mekânın taşıdığı düşmansı ögeler karşıtlanır. Robert Wilson'un İstanbul Festivali'ndeki son performansında mekân artık kurtarılması gereken gezegenimiz, yani dünya olmuştur. Hiç unutmamalı ki, imgeleri yaratan insan imgelemidir ve durmaksızın çalışarak sanat dünyasını zenginleştirir. Metin okumada da insan imgeleminin her dakika çalıştığını ve dramaturgun da metin okumada yaratıcı yanını yani imgelemini (sahnelenebilirliğini soruşturduğu metni) bu anlamda kullandığını düşünmeliyiz.

Aynı ülkede, aynı topraklar üzerinde yaşayan bizler geçmişten alıp bugünlere getidiğimiz kültürümüz ve buradaki anılarımız ve hatta unuttuklarımızla bir ortak yaşamı paylaştığımız kadar, küçülen dünyamızın sorunlarını da bir o kadar hissediyoruz. Büyük yazarlar ruhsal belgeleme ile iç dünyalarını ve yaşanılan mekânı sözcüklerin düşünmeye yöneltmesiyle ve içerikle yaşadığı ülkenin tercümanı olmayı, son tahlilde yazarken de derin düşünme yoluyla evreni bize kavratma çabası içine girmişlerdir.

Bugün işlenen temalar da doğal olarak değişecek, yazarlar bize "Bizler sorunların etrafında dönüp dururken belki de hiç farkında olmadan yolun sonunun gelip gözükeceği" konusunda uyaracak veya popülist bir yaklaşımla, "Bizi izlemeye devam edin, size daha çok söyleyeceklerimiz var," diyecekler ya da bize kendini acılarla anımsatan depremin cümlesi "Kimse var mı orada? Sesimi duyuyor musunuz?" yaklaşımıyla seslerini duyurma ve uyarı işlevlerini sürdürecekler ve hızla değişen dünyamızda dönülemez bir ivme ile yol alışımızı "Otoyolda durulmaz ve geri dönülmez," sözleriyle açıklayarak çağın hızını yansıtacaklar ya da zaman zaman durum oyunları ile yaşama, yaşadıklarımıza şöyle bir durup bakma olanağı tanıyacaklar.

Melih Cevdet Anday: "Bütün çocuklar şairdir, ama şairlik bilinci sonradan doğar. İşte sorumluluğu da getiren budur," diyor. Biz bunu sanattın her dalında yaratıcılık için uyarlıyabiliriz. "Bütün çocuklar yaratıcıdır, ama yaratıcılık bilinci sonradan oluşur. Sanatçı olmanın sorumluluğu da bunu gerektirir."

Yaratıcı bilincin ürünü olan sanat, onu yaratanın sorumluluğundadır, hele bir de tiyatro gibi çok aşamalı bir yaratıcılık sürecinde bu sorumluluk daha yoğundur. Aksi takdirde, "İnsan, yaşamının her şe-

yin temel ölçütü olmaktan çıktığı bir toplumda, o toplumun nabzına göre şerbet vermeyi iş edinen sanat, yalanların en tiksinti vericisine dönüşür."

Ç. Eğitimin önemi

2001 yılı İkinci Ulusal Tıp Kongresi'nde açılış konuşması yapan Dokuz Eylül Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Emin Alıcı, Türkiye'nin rüşvet ve yolsuzlukta dünyada üçüncü, kara para aklamada dördüncü, trafik kazalarında ikinci, doğuştan sakatlık düzeyinde üçüncü, sağlık ve eğitime ayrılan kaynak açısından en gerilerde olduğuna dikkat çekerek bütün bu sonuçların var olan eğitim sistemiyle yaratıldığını belirtiyor. Eğitimin toplumu şekillendirmede en önemli yöntem olduğunu vurgulayan Alıcı, ülkemizde en çok insan eğitebilmeyi öğrenmeye gereksinim duyulduğunu belirtiyor. Bireye verilen değer yerine devlet kavramının öne alınarak, bununla da yetinilmeyip derin devletin ortaya konulduğunu bizlerin de iyi yurttaş olmamak için elimizden geleni yaptığımızı vurgulayan Alıcı, "(...) kırmızıda geçiyoruz, kuyruklarda öne geçmeye çalışıyoruz. Memleket yanıyor, biz kendi ceketlerimizi kurtarmaya çalışıyoruz. Bütün bunların altında eğitim sistemi yatıyor," diyor. Öyleyse her şeyin başı eğitim diyerek, sanat eğitimi konusunda da, orta öğrenimde yaratıcılığı geliştiren eğitimin eksiklikleri olduğunu baştan kabullenelim.

Öte yandan dramaturgi eğitimi konusunda ülkemizde birçok konservatuvar ve Güzel Sanatlar Fakültesi kurulmasına karşın, buralarda tiyatro bölümlerinin dramaturgi dalına yeterince yer verdiğini de söylememiz mümkün değil; bu dalın özellikle metin çözümlemeye yönelik kuramsal yanı ile genel anlamda da görsel algılama biçimi olarak özelde de sahnelemeye yönelik pratik yanı ile ve salt tiyatro için değil, televizyon, sinema, radyo ve diğer iletişim dallarında da bir araştırma, tartışma ve özellikle de bir düşünce yöntemi olarak ele alınması gerektiğini düşünmeliyiz. Bu eğitim, öğrenimin ilk yıllarına kadar uzanmalıdır.

Anaokulu'na kadar inmesi gereken drama bilgisi çocuğa 'oyun' kavramı onun kuralları hakkında bilgi verecek, çocuğu hayata hazırlayacaktır. Oyun, öncelikle vakit geçirmeye yarayan, belli kuralları olan, eğlendiren, hünere dayanan, etik güçleri geliştiren, yorumlamaya açık, harekete önem veren, bedensel ve zihinsel faaliyeti geliştir-

meye yönelen bir etkinliktir.

'Oyun' kavramı insanda çok küçük yaşlarda gelişir. Çocuk öncelikle çevresindeki eşya ve oyuncaklarla, nesnelerle oynar, daha sonra da arkadaşlarıyla oynar ki, bu onu sosyal bir varlık kılar. Mekân fikri, kullanılan araç ve gereçler ve oyunu oynayacak oyuncu gerekir. Afife Jale (2001) ödülleri gecesinde *Kobay* adlı oyunla En İyi Sahne Tasarımcısı ödülünü alan Barış Dinçel, başarının biraz da sosyal olmakta gizli olduğuna inanıyor ve "Geceye gömleğin önyüzünü ütülüyerek geldiğini ve dekor yapmanın da aslında gömlek örneğindeki gibi izleyicinin arka planını göremediği bir iş olduğunu," söylüyor ve sözlerinin sonunda annesine teşekkür ederek şunları ekliyor."(...) Annemin bana küçükken aldığı askerler, onlara yatak çarşaflarından yaptığım mağaralar, makarnalardan bahçe çitleri... tüm bunların değerini bilip hayata uyarlayarak doğru şeyler yapmak, bana neyi seçmem gerektiğini öğretti." Erol Keskin'in de dediği gibi, "(...) oyuncaklarının değerini bilen insanlar başarılı olur." İşte oyun böylesine özgürce gerçekleştirilen bir eylemdir. Daha sonra gelişim göstereren çocuğun dramaya dayanan, yani dramatik nitelikli oyunlarla kişileştirme ve eylemin taklidine yöneldiğini görürüz. Drama insan yaşamındaki çeşitli durum ve devinimlerden doğar. Yaratıcı drama insanın kendisiyle ve çevresiyle olan ilişkilerini grup çalışmalarında dram tekniği ve doğaçlama yöntemiyle incelemektedir.

Drama alanı terminolojisi ve felsefesini algılamak, aramak, yöntemsel bulgulara açık zihinler yetiştirmek, ancak böylesi bir eğitimin çocuk denecek yaşlarda başlaması ile mümkün olabilir. Öyleyse, yaratıcı drama yoluyla yaratıcılığı geliştirmek, eğitimde de yaratıcılığa yönelmek, disiplinlerarası iletişim ve etkileşime açık olmak, mesleki tiyatro eğitimine katkı sağlamak kadar, meslekten yetişmiş sanatçıdan yararlanmak, görsel medyayı bu konuda özendirmek, pedagojik düşünce değişikliklerine yönelmek ve yeni uygulama alanları yaratmak, bu bağlamda kreş ve anaokullarını yönlendirmek, yaygın eğitim ve kültürel merkezler yoluyla yaz okulları, amatör gruplar ve eğitim müdürlükleri oluşturmak ve bunu uluslararası ilişkilerle pekiştirmek gerekir. Kısacası, kapsamlı ve reformist bir eğitim politikası oluşturmak zamanıdır. Ancak o zaman çocuk yaşlarda başlayan bu sosyalleşme hareketi bireylere kimlik kazandıracak, grup dinamiği yoluyla ortak yaşamı paylaşma, Prof. Dr. Emin Alıcı'nın da belirttiği ve özlediği gibi, vatandaş olma sorumluluğu ve bilincini aşılayacaktır.

Temel Dramaturgi eğitiminde öncelikle sanatın ve yaşamın gerçeğinin anlatılması, özellikle düşünmeye yönelik, ezbercilikten uzak, kurmacanın, fantazinin, yaratıcı imgelemin önemine değinen ve diğer sanat dallarının tiyatroyu etkileme gücü (yazın, resim, sinema, mimari, müzik vb..) üzerinde durulmasını öneren **Zehra İpşiroğlu**, "(...) Tiyatronun ABC'sini dramaturgi oluşturmaktadır. Bilinçli izleyici olmanın temel koşulu dramaturgi bilgisidir. Bu bilgi sözgelimi bir yazarın adı, yaşamı vb. gibi ezberlenecek hazır bilgi değildir. Hiç bitmeyen düşünsel bir süreçtir. Tiyatro yapıtlarıyla hesaplaşma, yapıtın dramaturgik özelliklerini, yapısını, tiplemeleri, dili, öz ve biçim arasındaki ilişkiyi vb. çıkartmak dramaturgi çalışmalarının temelini oluşturur."

Orta öğretimde dramaturgi bilgisi öğrenciye okuma, okuduğunu anlama, üzerinde düşünebilme, yorumlama yetisi kazandırmalı, öte yandan da okul- tiyatro işbirliğine önem vererek öğrencinin izlediğini görsel ve işitsel açıdan alımlayabilme gücü kazandırmaya yönelik olmalıdır. Burada en büyük eksikliğin yaratıcılığı geliştirme çalışmalarının olmayışıdır.

Metni tanımadaki ölçütlerden biri de, yazar bilgisi kadar yönetmeni ve sahne bilgisini de gerektirir. Metindeki ve onun sahneye taşınmasındaki göstergeleri saptayabilme inceliği ister. " (...) Yazınsal metinlerin özelliği çok anlamlılıklarıdır. Klasik yapıtlara, örneğin Shakespeare'in bir oyununa tarihsel süreç içinde çeşitli sahne yorumları getirilebilmesi bunun en çarpıcı örneğini veriyor. İyi bir okuyucu da kendi okuma biçimini tek doğruymuş gibi başkalarına zorlamayan, yazınsal metnin çeşitli yorumlara olanak tanıyan esnek yapısını seçebilen bir okuyucudur. Oyun metninin dramaturjik yapısını ve özelliklerini çıkartmaya çalışan bir okuma biçimi dramaturgi çalışmasının ilk adımıdır. (...) Yazınsal bir yapıtı çıkış noktası alan her sahnelemenin ise, oyun yönetmeniyle dramaturgun yönetiminde sahnelemeye katkıda bulunan herkesin elbirliğiyle katıldıkları bir okuma biçimi olduğunu söylüyebiliriz." İpşiroğlu'na göre, dramaturgi eğitiminde okuma biçimlerinin önemi büyüktür. Yüzeysel okumada metinle ilgili yorumdan çok metni tanıma vardır, otoriteye bağımlı okumada yazarın iletisine bağımlılık sözkonusudur. Güncelleştirerek okumada metnin bugüne yönelik yanları, okumada tarihsellikle güncelliğin dengelenerek okunması belli bir dengeyi güncelle hesaplaşmayı tarihe ilişkin araştırmayı gerektirir. Eleştirel okumada yazarın

iletisinin eleştirisi ve geçmişe bugünden bakabilme koşulu aranır. Eleştirel okumada oyun metninin eleştirilmesinin hedef alınmasıyla yorum da eleştirellik kazanır. İpşiroğlu'na göre, bu tarz çalışma yöntemi yönetmen **Roberto Cuili**'nin çalışma tarzı hem metnin iletisi var, hem de metnin eskimişliğini vurgulayan parodik bir yaklaşım sözkonusu, örneğin Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'sında yaptığı gibi. Yaratıcı okuma ve uyarlama için yorum ve sahneye uyarlamanın katkısı olan herkes tarafından sahneleme çalışması yapmakla gerçekleştirilir.

Uzunca bir süredir dramaturgi dalının bir opsiyon olarak yer aldığı Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü'nde yazarlık dalında ilk iki yıl yazarlık tekniğini, eleştiri, dram sanatı, oyun inceleme teknikleri, dramaturgi ve dramaturjik çözümleme bilgisi alan üniversite öğrencilerinden yönelişleri dramaturgi olanlar son iki yılı dramaturji problemleri, eleştiri yöntemleri ve özellikle de eğitime yönelik prodüksiyonlarda uygulama içinde dramaturg olarak görev almak yoluyla kendilerini geleceğe hazırlamaktadırlar. Şimdiye değin sözünü ettiğimiz kuramdan uygulamaya, uygulamadan da kuram üretmeye yönelik bu çalışma yöntemi öğrenciyi sınıftan sahneye götüren bir yolla gerçekleştirilmektedir.

Üniversiter düzeyde drama eğitimi ve spesifik olarak dramaturgi eğitimi öncelikle öğrenciye dramatik literatür bilgisi vermekle başlar, yani öğrenci tiyatro tarihi, dram sanatı, Türk tiyatrosu tarihi ve oyun analizi yöntemleriyle bu bilgiyi toplamaya başlayacaktır. Bu birikimi sağlarken özellikle dikkat edilmesi gereken nokta, yöneldiği her dönem, akım ve türe ilişkin, özel olarak da yazar ve tiyatronun dönem özelliklerinden, koşullarından uzak tutulmamalı ve tarihsellik bilinci başat ögelerden biri olmalıdır. Bu birikimle, onun estetik, etik ve düşünsel birikimi birleştiğinde - ki bu aile, çevre, eğitim ve sanatsal ortamla ilgili kazanımlarını kapsar - ortaya sentez yapabilme gücü olan öğrenci tipolojisi çıkacaktır. Bilgilenme, dönemsel bilinç ve bunun sonucunda varılan birikim, onun teatral koşulları bilen, tiyatroyu oluşturan ögelere yönelebilen, seçmeci, elemeci ve beğenisi olan bireyler yaratacağı gibi, onun uygulama olanaklarını bilerek ve bilinçle olarak çözebileceği bir dramaturgi bilgisine götürür. Dramaturgi eğitimini bilgi ve uygulama birlikteliği içinde ele almak gerekir.

"Tiyatro sanatının öteki sanat (resim, müzik, dans, yazın...) ve bilim dallarıyla (göstergebilim, toplumbilim, tarih...) iletişim içinde ol-

ması, sınırlarını aşmasını sağlayacak ve bugünün tiyatrosunu hazırlayacaktır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısı, insan bilimlerini ve birçok sanatsal alanı etkisi altına alan yapısalcılık ve onun ilkelerinden kaynaklanan göstergebilim, çağdaş tiyatronun biçimlenmesinde etkili olmuştur. (...) Öyleki, göstergebilimin en azından asal kavramlarının bilincinde olmadan yapılan modern tiyatroyu çözümleme, yorumlama çalışması eksik kalacak, okunanın ya da görünenin ardında yatanı yakalama çabası oldukça zorlanacaktır." Eğitimde bu gelişimin etkisi dikkate alınmalıdır. Özellikle 30'lu yıllardan sonra göstergebilimsel bir kuram oluşturma çabasına girildiğini biliyoruz, Bu çabanın en önemli özelliği tiyatro olgusunu bir bütün olarak görme kadar bu olguyu dış etkenlerden ayrı tutarak kendi içinde inceleme kaygısı da taşır. Sahne/yapıt ve gösteri bunların hepsi bir göstergeler bütünü olarak irdelenir. Burada önemli olan, önce özden biçime sonra da biçimden öze gidebilmeyi başarmaktır. Öğrenciye bu ikili ilişki kavratılmalıdır. Belki bu konuda kalıcı ve dizgesel ölçütler, kesin kurallardan sözedilemez, ama en azından öğrencilere tiyatronun bir devinim sanatı olduğu, yaratıcıdan yaratıcıya farklılıklar gösterdiği ve yorum denilen işlemin görece olabileceği kavratılır. "Tiyatro göstergebilimi alanında yapılan çalışmalar metnin ve sahnenin yapısını çözümlemek, yazarın ya da yönetmenin kurgusunu bulmak, buradan yoruma ulaşmak bağlamında modern tiyatro düşüncesine önemli katkılarda bulunmuştur." Bu da öğrencinin bir bulmacayı çözercesine zihinsel ve düşünsel bir faaliyete yönelmesini sağlar. Aynı şekilde bir nesnenin aksesuvar ya da butaforun farklı biçimlerde kullanılıyor olması ve o nesnenin tiyatro nesnesi haline gelişi yaratıcılık, yorum ve tiyatronun özünde var olan doğaçlamanın bir gereğidir. Modern tiyatroda bu ilişkinin **Meyerhold**'dan (biyomekanik oyunculuk anlayışından) bu yana, örneğin, **Robert Wilson**'a (görsel algılama ve sözün parçalı kullanılışı anlayışına) uzanan yolda nasıl bir değişim geçirdiği gerçektir.

Tiyatroda sözün kullanılışı, yani yazarın konuşma düzeninden yola çıkarak, oyuncunun bunu yorumlaması, hayata geçirirken ona bir alt metin yazması ya da satır aralarında gizli kalanı yakalama çabası, inceleyeni yüzeysel olandan derin olana ulaştırır. Bu bilinç, tiyatroda metin ve uygulamada sözün kullanılması bilincini aşılamakla elde edilebilir. "Özetlersek yazılı metne veya sahnedeki oyuna yapısal yaklaşımda bulunmak, ele alınan yapıta bir tür 'kazı yapma'

yollarını araştırmaktır. Metnin/ sahnenin çeşitli okuma katmanlarını ve anlam örgütlenmesini çözümlemek, göstergelerin işleyişini, plastik malzemenin bir anlatım aracı olarak kullanılmasını saptamak, gözlemlemektir. Yine aynı bağlamda kişi ve uzam ilişkileri boyutunda, uzamın kullanımı, oyuncu ve nesnelerin seçilmiş olan uzamda dağılımı, seyircinin konumu da gözden kaçırılmaması gereken önemli noktalardır. Bunların değerlendirilmesi yazar/ yönetmen denklemini ortaya çıkarırken, metin/ sahne denkleminin de altını çizmiş olacaktır."

Salt tiyatro kültürü dersleri değil, bu dersleri besleyecek olan görme biçimleri, görsel algılama dersleri ve görüntü sanatları konusunda göstergebilim, sinemanın dili, karşılaştırmalı yazın dalları üzerine bilgi, okuma-yorumlama-tartışma ve görmeye yönelik ipuçları taşıyan bilim ve sanat dallarını kapsayan bir eğitim programı izlenmelidir. Kültürel yaşamdan kopuk olmaması gereken sanat eğitiminin, aynı zamanda toplumda yaratılan kültürel yozlaşmaya karşı duruşun ve sanatsal sağıltımın gereğinin, genç dimağların görüş ve yaratıcılıklarıyla özendirilmesi ve geliştirilmesi gerekmektedir. Yapı ustası olması gereken dramaturg, çağını yaşamalı, çağın kendisine getirdiği sorumluluk bilinciyle çağını yorumlamalı, eğitimde de verilmesi gereken işte bu bilinçtir. Bu bilinç, felsefe, mantık, sosyoloji, psikoloji, estetik, tarih vb. gibi sosyal bilimler ile desteklenmelidir. Dramaturginin felsefe ile beslenmesi gerektiği türler, akımlar, dönemler ve düşünce tarihinin gelişimi ve buna paralel olarak sanatın aldığı biçim (form) değişiklikleri, yani değişimin diyalektiğinin genç kuşaklara aktarılması gerekir.

Macit Gökberk, Orhan Hançerlioğlu, Afşar Timuçin, Mehmet H. Doğan gibi ustaların bu konudaki gelişimi veren yapıtları, ardından estetik ve eleştiri üzerine kurulu kaynakları tanımak gerekir. Kapsamlı bir yapıt olan *Düşünce Tarihi*'nde Afşar Timuçin düşüncenin mitoloji ile birlikte çıktığını ve mitolojik düşüncenin giderek logos'a (mantık) gelip oradan gerçekci düşünceye ulaşmasının serüvenini anlatır. Örneğin, Thales *su* ile, Herakleitos *ateş* ile, Pisagor *sayı* ile, Platon *idea* ile, Aristoteles *töz* ile, Descartes *cogito* ile, Leibniz *monad* ile, Kant *a priori* ile, Hegel *Geist* ile, Marx *madde* ile bu serüvene katılırlar. Her düşünür kendinden öncekini eleştirerek işe başlar; konular ve yöntemler belirginlik kazanmaya başladıkca bilimler felsefeden ayrılarak kendi yollarında gelişimlerini sürdürür (örneğin, toplumbi-

lim, psikoloji gibi). Amaç hep gerçekliğin bilgisine ulaşmaktır. Düşünceyi belirginleştiren ise, konu ve yöntem bilgisidir. Eklektik bilgi yerine öğrenciye bu gelişim bilgisi derli toplu olarak sunulmalıdır. Çünkü hiçbir şey, tıpkı yaşamda olduğu gibi ya da diğer sanat dallarında olduğu gibi, özellikle, tiyatroda olduğu gibi 'oldu bitti'ye getirilemez.

Dramaturgi Üzerine Genel Bir Tartışma ve Arayış Yolları

Bugün belki de eksikliğini duyduğumuz en önemli nokta, dramaturgi konusunda yazılanların ve dramaturginin tiyatromuzda bir gereksinim olup olmadığının yeterince gündemde olmayışı ve tartışılmaması, o nedenle burada gerek dramaturgi konusunda ülkemizde kaynak olabilecek bir iki yapıt ve bu konuda yapılan bir araştırmanın kapsamı içinde yer alan kimi görüşlere yervererek alanı biraz daha genişletmeliyiz. Konunun önemi nedeniyle her türlü görüş alışverişi tiyatromuzu ileriye götürmede bize ışık tutacaktır.

A. Dramaturgi Üzerine Bazı Görüşler

Eğitim kadar, bu eğitime katkıda bulunan insanların yıllardır bu konudaki birikim ve düşünceleri de bizler için temel kaynak oluşturmaktadır. Dramaturgi dalında araştırmaya verdiği önem ve değerle dikkat çeken öğrencim ve meslekdaşım Özlem Turan Belkıs'ın yapmış olduğu yüksek lisans tezinde ele aldığı kimi görüşlerle dramaturgi konusuna ışık tutmaktadır.

"Bir metne yaklaşmak, ilk okumadaki bakış, gerçekten oyunun seçilişinde büyük önem taşır. (...) içsel okuma, dışsal okuma. Marksist bakış açısı, Freudien görüşle okuma, bunların hepsi yapısalcı okumanın ve/veya göstergebilimsel okumanın sonrasında gelecek okumalardır. Şimdi Türkiye'de dramaturglar yapısalcı ve/veya göstergebilimci açıdan okuma yapmadıkları için, dünya görüşleri neyse, metinleri de ona göre değerlendiriyorlar. Ben olsam, belki ben de öyle yaparım. Bir dramaturgun tabii ki Türk tiyatrolarında nelerin sergilenmesi hakkında bilgisi var, onlar bu konuda uzman kişiler," diyen Ay-

şegül Yüksel, kimi oyunların yönetmene ulaşmadan raflara kaldırılmasının da zaman zaman yeni bir yorumla bugünün koşullarına denk düşecek bir metnin karşımıza gelmesine engel olabileceğini de vurgulamadan geçemiyor.

Oyun içindeki her oyunun içindeki verilerin farklı olduğuna değinen Yüksel, belirli genel verilerin olduğunu, örneğin, oyunun hangi dönemde, hangi yazar tarafından yazıldığı, o yazarın özellikleri, önemli bir yönetmen tarafından daha önce sahnelendiyse nasıl özellikler gösterdiği gibi... Bunların bilindiğini ve araştırıldığını belirten Yüksel, bir de bu genel verilerin dışında her metnin içerdiği özel verilerin olduğunu ve o verileri bulmak için çalışan dramaturgun kendi sistemini de kurmak durumunda olduğunu söylüyor.

"(...) Her metin bence yaşayan bir bütündür, Onun için, yaşayan bütün içindeki verileri değerlendirmek, her şeyden önce yanlış yoruma ve yanlış anlatıma engel olmak için çözümlemek dramaturgun görevidir. Ama tabii olay burada bitmiyor. Çünkü yönetmene bütün bunlar anlatıldıktan sonra yönetmen farklı bir yorum getirmek istiyor."

Dramaturgiyi oyun metni ile sahneye çıkarılan metin arasında kurulan temel bir köprü olarak gören Ayşegül Yüksel, yönetmeni belirlenmiş bir oyunda yönetmene bilgi veren dramaturgun oyunun anlamı, hangi ipuçlarının işe yarayacağı, metnin verilerinin nasıl bir anlam içerdiği ve nasıl bir anlam iletmesi amaçlandığı üzerine temel araştırmalar yaptığını, ama yukarıda da değindiğimiz gibi, yazarın verilerinden yola çıkarak dramaturg tarafından yapılan incelemede, ortaya konulan araştırmaya karşın, yönetmen kendi yorumuyla farklı bir noktaya, farklı bir yoruma gitmek istiyebilir, yine de bu noktada dramaturgun görevinin gösterge dizgesine aykırı düşen yerlerde uyarıda bulunması gerektiğini söyleyen Yüksel, "Dramaturg rejisöre bir yorum empoze edemez, yaratıcı olan rejisördür. Dramaturg yönetmenin hangi yorum olursa olsun, o yorum içinde doğru göstergeleri seçip, oyuncularla birlikte sahnede kullanılmasını sağlayabilecek, yanlış yapılmasını önleyebilecek bir kişidir," diyor.

Dramaturgun ister yönetmenin empoze ettiği sahne metni olsun, ister yazar tarafından yazılmış metin olsun, ilk okumasında önce yapısalcı bir yöntemle, arkasından sahneye nasıl çıkar düşüncesiyle metnin okunması gerektiğine değinen Yüksel, metnin göstergebilimsel düzeyde okunmasında "bu sahneye nasıl çıkar?" düşüncesinin te-

mel alınması gerektiğini söylüyor.

Dramaturgu akıl danışılan, işi bilen biri olarak gören **Sevda Şener**, kadroyu, yetenekleri, teknik olanakları, seyircinin isteklerini bilen kişi olarak değerlendiriyor. Yazarla çalışırken yazarın menfaatine, metinden gelen aksaklıkları gidermek için tartışarak metni yeniden birlikte ele alabileceklerini söylüyor. "İngilizlerin çektiği *İnce Memed* filminde kahve fincanlarını şerefe kaldırmalarının çok önemli bir dramaturgi eksiği" olduğunu belirtiyor. Bunun tavır eksikliğinden kaynaklandığını ekliyor. "Ben dramaturgum demekle dramaturg olunmadığını," dramaturgların iyi ve düzeyli oyun analizleri yaparak bunların yayınlaması gerektiğini, ancak o zaman yaşlı bir yazarın "Doğrusu bu adamın sözünü, genç de olsa dinlerim," diyebileceğini belirten Şener, "Dramaturgluk yeni yetmelik bir iş değil, özel bir birikim ve kültür meselesidir," görüşünün altını çiziyor.

İki bilim insanının dramaturgi ve dramaturgluk üzerine bu düşüncelerinin yanı sıra, meslekten gelen biri olarak **Esen Çamurdan**, yönetmenlerin entellektüel ve yaratıcı bir gururla, dramaturgla çalışmak istemediklerinden yakınıyor. Aynı zamanda da her oyuna bir dramaturg atamanın da zorlama olacağına değinerek, öncelikle yönetmenin bu konuda talebi olması, inanması, hatta gereksinim duyması gerektiğini ve "zorla güzellik olamıyacağını," söylüyor. "Aynı şekilde dramaturgun da o yönetmenle çalışmayı istemesi gerekir, ortak dünya görüşünü paylaşmaları şart," diyen Çamurdan'a göre ancak o zaman bu çalışmanın geliştirici olabileceğine inanıyor.

1995 yılında, İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda üç dramaturgun (Lale Eren, Ayten Uncuoğlu ve Esen Çamurdan) görevli olmasına karşın, yazarların oyunlarını direkt olarak Ankara'ya gönderme alışkanlığından vazgeçemediklerinden dem vuruyor Çamurdan...

Yazınsal metinden sahnesel metne geçişte günlerce tartıştıkları kavramlar ve sorunlar üzerine not alan dramaturgun üçüncü göz olarak, rotanın dışına çıkılmaması konusunda uyarıcı işlevi olduğuna değinen Çamurdan, "(...) her prova sonrasında bu ikili kendi aralarında o günkü çalışmayı değerlendirmeli ve tartışmalı, bu yararlıdır," diyor. Eski oyuncuların dramaturg kavramına tutucu yaklaştığını, gençlerin bu konuda daha açık fikirli olduğunu belirtiyor. Çehov'un bir sözünde salt duyarlı ve yaratıcı olmanın sanatçı için yeterli olmadığını, sanatçının entellektüel olma zahmetine de katlanması gerektiğini vurgulayan Çamurdan, dramaturgların da tiyatro içinde

kendi işlev ve sorumluluklarını yerine getirebilmek için mücadele vermelerini, dergi ve gazetelerde kendi dalları ile ilgili yazılar yazmaları gerektiğini söylüyor. Ayrıca 1978 yılında dramaturgların gözlemci olarak -seyirci tepkilerini ölçmek üzere- turnelere gönderilmelerinin olumlu bir uygulama olduğunu da belirtmeden geçemiyor.

Özlem Turan, bu söyleşiler içinde değerli katkıları olan ve dramaturgi üzerine düşünceleri belirten kişilerin yanı sıra, Ankara Devlet Tiyatrosu Başdramaturgluğu'nda karşılaştığı Devlet Tiyatrosu sanatçısı Tayfun Orhon'un şu sözlerine de yer veriyor: "Dramaturgi tiyatronun bilimsel yanını ortaya çıkarmalıdır. Keşke daha iyi tartışma olanakları, tartışma zeminleri oluşturulsa..." Bu da gösteriyor ki, bugün oyuncular da bu tartışma zeminini özlemekte ve bugünün tiyatrosunun sanatsal, estetik veriler kadar, bilimsel bakış açısına da ihtiyacı olduğunun bilincini taşımaktadır.

Bu görüşlerin ışığında yapılan her etkinlikte dramaturgun olması kesin çözüm olamıayacağı gibi, dramaturgun gerçek anlamda olmamasının ne gibi bir eksiklik getirebileceğini düşünmek gerekiyor. **Peter von Becker**'in yönetmen **Peter Stein** ile yaptığı daha çok onun *Tasso* yapımına yönelik söyleşide, Becker'in "1969'da *Tasso*'yu Theater Heute'de usta işi olarak öven Botho Strauss, *Homburg Prensi* çalışmasında dramaturg olarak etkili oldu değil mi?" sorusunu şöyle yanıtlıyor: "Evet, 1969'da Strauss henüz öbür yandaydı. Ama sonra tiyatromuza katılınca, elbette etkisi oldu. Bremen'de Yaak Karsunke vardı, tam bir radikal solcuydu ve dramaturg olarak *Tasso*'ya çok emeği geçti. Oyuncuların çok hoşuna gitmişti, bazen benim de. Belli bir noktaya kadar. Etki altında kalmayı severim. Yeter ki saçma olmasın.

Örneğin, dramaturg **Dieter Sturm**, her zaman için, benim tüm estetik temel tasarımlarımı, on dakikalık bir açıklayıcı sohbetle tam tersine çevirebilecek konumda biridir." Peter von Becker'in, "Peki metnin 'gerçeği' dediğiniz şey nedir? Bir oyun ne kadar sanatlı ve çok anlamlı ise tiyatroda yorumlanma yolları da o kadar çoktur. Somut bir sahnelenme için metne belirli bir bakışı kararlaştırmak zorundasınız. Bu sizin bir metni yalnız sözleri açısından değil, o sözlerin mümkün olan tüm değişik anlamlarıyla da sahneye getirme düşünüzle çelişmiyor mu? Yalnız *Tasso*'da değil, her oyunda çok çeşitli okuma ve oynama tarzlarından birine ya da ötekine karşı veya ondan yana karar verip uyguluyorsunuz." "Peter Stein: 'Karar' demek tehlikeli. Hemen

bir şeyler düşünüp ardından da kendinde metni aptalca, aceleyle ele alma hakkı görmeye kesinlikle karşıyım. Keçiyi bahçıvan yaparsanız böylece, günümüz Alman tiyatrosunda (başka ülkelerde de) çoğunlukla yapıldığı gibi...". "Peter von Becker: Rejisörün yazarın yerine geçmesini kastediyorsunuz "İşte aşırı büyütülmüş şekli tam bu. Oysa, tersine; Metni oabildiğince kapsamlı kavrayıp sahneleyebilme düşü, daha ötede düşlenmeli.

Bir metinde mümkün olacak gerilimleri, anlamları, çelişkileri daha baştan parlatıp çerçeveleyerek tiyatroya sunmak, hep yapılan bağnaz saçmalık değil mi? Oysa çeşitliliğin sınırları provalarda kendiliğinden gelir, biz tiyatrocuların mutfağı provadır çünkü. Kaldı ki, tüm çok anlamlılıklarına karşın bir metin eğer tiyatro oyunu ise, bir dramaturjisi vardır ve dramaturji öyle çok fazla değişik yorumlara da gelmez. Dramaturjik süreçler bize dayanak olan şeydir. Eğer sınırlamalar ve kararlar gerekiyorsa, dramaturjik mantık bunun ölçeğini verir bize. Ama sınırlamadan önce tüm ve bozulmamış metnin düşünü olabildiğnce uzun süre bir görmek gerek. Böylece prova çalışması da bir o kadar heyecan kazanır." Dramaturgide metnin çok dışında bir yorum olamıyacağını belirten Stein, aynı zamanda bir oyuncunun bir tümceyi her farklı tonlayışında farklı bir alt metinle olaya bakıyor olduğunu belirtiyor, anlam farlılıklarının alt metni etkileyeceği gerçeği büyük oyuncuların çeşitlemeye gitme becerisini de belirler düşüncesini ileri süren Stein böylece yorumun da tek olamıyacağı düşüncesindedir. "(...) Demek ki, sözde bir kavrama dayalı önyargının yüce amacı uğruna çağdaş denilen tek bir yorumla eline baltayı alıp dramaturjinin içine dalan kişi, o anda kendi bacağını keser. Kim Shakespeare'in *Jül Sezar*'ında Adolf Hitler'in kastedildiğini kanıtlamak isterse, kendi oymacılığı adına ilk elde metnin yüzde kırkını kesip atmak zorundadır. Aslında daha ötesini düşlediğim halde ve elimde en iyi oyuncular bile olsa, onların ve benim kendimin de ayaklarımız gaz pedalına alışmış, gözlerimiz dört köşe çerçevelenmiş, televizyon ekranı formatındayız zaten. Bu başlı başına bir iğne deliği, ama işte delikten geçmeye mecburuz. Ve gene de kafamızın, yüreğimizin bu araçlarıyla, tüm çeşitliliğine karşın her sanatsal metnin içinde gizli birliği arayıp bulmalıyız. Bu birlik oynayabilmemiz için önveridir. Şeylerin yanından dolanmak, havalara fırlatıp sonra yeniden yakalamak için de bu gerekli. Bir Shakespeare'i yalnız seslendirmenin ötesine geçmenin yolu da bu."

Dramaturga duyulan gereksinimin kökeninde canlı tiyatro anlayışının yer aldığını söyleyebiliriz. Özdemir Nutku'nun İzmir'de, *Teatro Comico* adlı oyunla turneye gelen Theater an der Ruhr'un yönetmeni **Roberto Ciulli** ile yaptığı söyleşide, oyunun broşüründe yer alan bir tümceden yola çıkarak sorduğu soruyu Ciulli şoyle yanıtlıyor:

"Nutku- Broşürdeki Pees ile yaptığınız konuşmada, tiyatronun on yıldan beri ölü olduğunu belirtmişsiniz. Peki siz niçin tiyatro yapmayı sürdürüyorsunuz ?

Ciulli- Ben başka türlü bir tiyatro yapıyorum.

Nutku- Öyleyse, ölü tiyatro ile canlı tiyatro arasında bir karşılaştırma yapar mısınız?

Ciuili- Canlı olan tiyatro, yaratıcı gücünü yalnızca sahne üzerinde değil, seyirci içinde de hissettirir. Bu da seyircinin, o zamana kadar tatmadığı, duymadığı, düşünmediği şeyleri algılamasıyla va rolur. Bu yaratıcı tiyatroda bilinen sınırlar aşılmış, başka bir atmosfer içine girilmiştir. Canlı tiyatronun işlevi oyun seçimiyle başlar. Oyun seçimi, genellikle biraz şundan biraz bundan diye yapılmaktadır. Bu kalıplaşmış tiyatrolarda, repertuvarlar bir lokanta menüsü gibidir. Biz tiyatromuzda oyunlardan önce temalar üzerinde dururuz. O günkü siyasal, toplumsal, düşünsel ortamın hangi temaları gerektirdiğini saptadıktan sonra bizi yeni yollara götürecek oyunlar üzerinde dramaturgi çalışmasına girişiriz. Bu da tiyatronun sanatçıları arasında, hep birlikte yapılan bir forum niteliğinde gerçekleştirilir. Yazınsal metinler bizim için atlamamızı gerçekleştirecek tramplenlerdir. İlke olarak, oyuncuyu bu sürecin merkezinde görürüz."

Söyleşiden ortaya çıkan şu ki, Ciulli'ye göre repertuvar seçiminden başlamak üzere, merkezde yer alan seyirci ve ona yönelen oyuncusuyla çağımızda tiyatro büyük bir sorumluluk taşımaktadır.

"(;) Helmut Schaefer ve ben, daha yetmişli yıllların ortalarında, tiyatronun özüne ilişkin hedeflerimizi 'tiyatroyu edebiyat geleneğinden kurtarmak ve kendi dilini bulmasına yardım etmek' olarak formüle etmiştik." "Bir dramaturg, yönetmenle oyun seçimi üzerine konuşur. Bu şu demektir: Seneye Thomas Bernhard mı yapalım, yoksa Peter Weiss mı oynayalım? Böyle hastalıklı bir konuşma, benimle H. Schafaer arasında 15 yıldan fazla bir süredir hiç yapılmadı. Biz onunla konuşmaya şu soruyla başlarız: "Bugün dünyadaki en önemli tema nedir?" Burada önemli olan, çağın temaları-

na uzak durmamak ve düşünce olgusunu bütün tiyatro çalışanlarının öncelikle ortak bir payda da paylaşmalarıdır. Belki de, Ciulli'nin önemle vurguladığı noktalardan biri olan tiyatroyu canlı tiyatro haline getirmenin yolu, tiyatro ekibinin ve sonuçta da seyircinin düşünmediklerini algılaması, tatmadığı ve duymadıklarını algılayarak, tiyatronun kökeninde var olan hazzı yakalamasıdır. Bu da tiyatroda felsefi bir bakış açısını gerektirir. Daha önce değindiğimiz gibi, Ciulli tiyatrosunda, dramaturg Schaefer ile çalışmalarını yürütmektedir. Dramaturgun tiyatrodaki yeri üzerine şu düşünceleri ileri sürer:

"Nutku- Theater an der Ruhr'un dramaturgu Herr Helmut Scaefer ile, topluluğunuzun kuruluşundan bugüne kadar çok uyumlu bir çalışmanız var. Buna önem verdiğinizi de biliyorum. Böyle bir dramaturgunuz olmasaydı bir eksiklik duyar mıydınız?

Ciulli- Fellini'nin *Sekizbuçuk* adlı filmini gördünüz mü bilmem. Bu filmde bir sekans vardır; Fellini orada bir dramaturgla çalışır. Ancak Fellini sette kamera arkasında çalışmaya başladığında ve çalışma dışında da bu dramaturg hep onun tepesindedir ve durmadan 'bu çok yüzeyde, bu yüzeydelikle sorunlar çözülmez' diye söylenip durur. Sonunda onun bir işareti üzerine ellerinde iple iki zenci gelir ve dramaturgu asar. Şaka bir yana; bir tür dramaturgi vardır ki, polisin ya da sansür kurulunun çalışmasına benzer. Bu tür dramaturgi çalışmasında, yorum açısından yönetmen ve oyuncuları denetleyen bir tavır bulunur. -Elbette şu anda dramaturginin çıkış yeri olan Almanya'dan söz ediyorum- Tiyatroda bir de kalıplaşmış dramaturgi anlayışı vardır; o da zamanının çoğunu telefon başında geçirir ve oyuncuların programlarını ve angajmanlarını düzenler. Sanat yönetmeninin gücünü gösterdiği bir araçtır: a, evet, bu tür dramaturg halkla ilişkileri de üstlenir. Aynı zamanda en üsttekiler ile en alttakiler arasında bir arabulucu rolü de oynar. Bunlar tiyatronun kraldan yana olanlarıdır. İşte biz bu saydığım türden dramaturgiyi istemeyiz. 'Theater an der Ruhr' da bu dramaturg türlerinden hiçbiri yoktur. Bizim tiyatromuzda daha felsefi ve üst düzeyde bir dramaturgi anlayışı vardır. Helmut Schaefer de bu anlayışın dramaturgudur. O, deyim yerindeyse, bir dramaturgdan çok fikir alışverişi yapılan bir ortaktır. O, oyunun yorumuna katkıda bulunan bir düş üreticisidir."

Dramaturgun fikir alışverişi yapılan ortak ve yoruma katkıda bulunan düş üreticisi olarak tanımlayan Ciulli, Türk tiyatrosunda yukarıda sözünü ettiği olumsuz dramaturgi anlayışının benimsenmemesi

gerektiğini, dramaturginin felsefi boyutu olması gerektiğini, özellikle de kendi tiyatrolarında reji, oyunculuk ve tasarımın birbirlerine olan sınırlarını kaldırdıklarını ve ilke olarak da herkesin kendi işini yapıp diğerinin işlerine karışmadığını belirtiyor.

Ciulli'ye göre, Türk tiyatrosunda dramaturg probleminden çok, zayıf yapılan rejiler sorun, üstelik yönetmenin otoriter bir güç olması nedeniyle, birçok oyuncunun tutkulu bir tutumla rejiye soyunmuş olmalarını eleştiriyor. Belki de tiyatro tarihinde Ciulli ve Schaefer ikilisinin bu denli uyumlu çalışma örneği sergilemelerinin nedeni, Esen Çamurdan'ın da belirttiği gibi, yönetmenin buna gereksinim duyması, her ikisinin de çalışma sırasında birer düşünür oluşları, en önemlisi de tiyatro anlayışları ve dünya görüşlerinin örtüşüyor olmasıdır.

Bugün artık tiyatroda tek yazarın metnin yazarı olmadığı düşüncesini ileri süren **Meyerhold**'dan bu yana, Ciulli ve bu dönemin yönetmenlerince de kabul gören bu görüşün sonucu olarak, yazarın yazılı metni dramatik metin olarak ele alınmakta, gösteri yani performance metni'ne dönüşmekte (oyuncuların yaratıcılıkları, doğaçlamaları ile) ve metnin taşıdığı olanaklarla yapısalcı açıdan çözümlenen metin ise görüntü ögeleri dikkate alınarak, göstergebilimsel bir analizle görsel metni oluşturmaktadır. Bu da tiyatro sanatının yorum ve yaratıcılığa dayandığını bize göstermektedir. Yorumu besleyen, yaratıcılığı geliştiren dramaturgi işleminin katkısı da yadsınamaz.

B. Dramaturgi Konusunu İrdeleyen İki Kaynak Yapıt

Tiyatromuzda gündeme gelişi ve tartışma yanı hep ertelenmiş olan dramaturg ve dramaturgi kavramları üzerinde duran tiyatro insanlarımıza bu çalışmada sıklıkla yer verdik. Ama biliyoruz ki, **Sevda Şener**'in de değindiği gibi, "Ülkemizde dramaturg ve dramaturgi sözcükleri kavram karmaşası yaratmaya elverişli bir bulanıklık içinde kullanılıyor." Belki de bunun temel nedeni bu çalışmanın ve çalışmayı gerçekleştirecek olan kişinin tiyatro denen fabrikadaki işlevinin yeterince belirlenmemiş olmasından kaynaklanıyor. Önemli olan ve "Gerçekte zor olan, dramaturgun görevlerini tanımlamaktan çok, bu göreve kazandırılıcak işlevdir."

İşte dramaturgi ve dramaturg kavramlarına ışık tutabilecek, iki yapıt tiyatromuzda bu eksiği gidermek için kaleme alınmış ve tartışmaya boyut kazandırmış kaynak kitaplardır. İlki 1995'de basılan,

Zehra İpşiroğlu'nun yazdığı *Tiyatroda Düşünsellik (Dramaturgiye Giriş)*, diğeri 1996 da **Esen Çamurdan**'ın *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi* başlığını taşıyor. İpşiroğlu, dramaturginin gelişiminin ana kaynağı olan Batı tiyatrosunu irdeleyerek, bu tiyatroda dramaturginin öncülerini, sahne yorumunda dramaturginin anlam ve önemini aktarırken, özellikle Alman tiyatro ekolünde dramaturginin önemi üzerinde duruyor ve Batı tiyatrosundan verdiği örneklerle bilgimizi pekiştirme olanağı sağlıyor. 1960 ve 70'lerde altın çağını yaşayan tiyatronun toplumsal sorunlarla da hesaplaşması sonucunda yerleşen akılcı ve eleştirel tutumun öneminden söz ediyor. Bu hesaplaşmanın tiyatroda bir gelişime yol açtığını belirten tiyatrobilimcisi **E. Fischer-Lichte**, "Tiyatro bireyi kitle kültüründen, bu kültürün doğal bir sonucu olan anonim kalmadan, soyutlamadan ve yalnızlıktan kurtarmayı ve ona özgün yaşantılar sunmayı amaçlıyordu," diyerek o dönemi tanımlıyor. Böyle bir dönemin ardından gelen 'aydınlanma' kavramına karşı çıkan dramaturg **Dieter Sturm**'un dramaturginin bilgi ve belge toplamaktan çok bildiğimizden emin olduğumuz, ya da bildiğimizi sandığımız şeyleri bozma, tersyüz etme ve kalıpları kırma süreciyle, insanın kendisini aşmaya çalıştığı bir sürece girdiğini aktaran İpşiroğlu, uyumsuzluğun ve anlamsızlığın dramaturgisi başlığını verdiği bölümde 'yabancılaştırma' kavramı ile Sturm'un sözünü ettiği tersyüz etme eyleminin ne kadar da tiyatroda belirginlik kazandığını vurguluyor,

İpşiroğlu'na göre, 1980'li yıllar tiyatroda düşünsellik arka plana itildiği yıllar, ama tam tersine oyunculuk anlayışı, seyirci-oyuncu iletişiminde yeni gelişmeler egemen oluyor. Kimi tiyatrolar ise 'show'a ve 'star'lara önem veren bir tutum içine giriyor. Tiyatro tüm sınır ve olanaklarını zorluyor, dev kadrolu prodüksiyonlardan tek kişilik oyunlara kadar tüm yollar deneniyor. Düşünselliğe ve anlamlandırmaya olan inancın azalması tiyatroda kopuklukların, dağılmaların özellikle de uyumsuzluğun ele alınmasına neden oluyor. Tüm bu karşıtlıkların ve uyumsuzluğun ardında da özellikle bilinçli bir dramaturgi anlayışı yatıyor. Burada geleceğe yönelik umutların tükenmesi, dramaturgi anlayışını uyumsuzluğun ve çelişkilerin dramaturgisi haline dönüştürüyor.

Dramaturgide dilin çözüldüğü ve anlamını yitirdiği noktada, anlamın olmaması, düşünmenin gücüne inanılmaması, eleştirel düşünmenin bile eleştiri konusu olduğu postmodern süreçte dramaturgi

anlayışının değişmesinin de doğal olduğunu belirten İpşiroğlu, duyuların eğitilmesine yönelen, görselliğin ön plana çıktığı, tüketim dünyasının karmaşası içinde kendi kendine yabancılaşan insanı yansıtan bu tiyatro anlayışında oyun yazarlığı da, dramaturgi çalışmaları da metne bağımlı olmaktan çıkıyor. Düşünmenin yerini duyularla alımlama alıyor. Bütün bu gelişmelere karşın İpşiroğlu, içeriksizleşen dünyada, sanatın yine de insanı savunması gerektiğine olan inancını yineliyor.

Kitabının dramaturginin tiyatromuzun gelişmesi açısından önemi başlıklı bölümünde tiyatronun düşünsel alt yapı bakımından önemine değinerek, kaynak düşünsel birikim olmazsa yaratıcılığın da tükenebileceğini ve eninde sonunda yok olacağını vurguluyor. Özellikle "tiyatrocuyum" dendiğinde akla gelen oyuncunun, düşünmeyle bağlantısının hiç dikkate alınmadığı, oysa tiyatroda yer alan tüm kişilerin yaratıcı eylemin zincirinin her bir halkasını oluşturduğunu özellikle belirtiyor.

Aynı oyun, aynı anda farklı tiyatrolarda oynanıyorsa, aynı oyunu 25-30 yıl önce oynayan bir topluluk bugün de oynuyorsa, ya da bilinen bir oyun çok farklı bir yorumla ele alındıysa, bu konuda neden yeterince tartışma ortamı yaratılmadığını, yeterli eleştiri yazısı çıkmadığını sorguluyor İpşiroğlu... Neden saplantısız ve yan tutmadan bir tartışma yapılamadığını ve deneyselliğin ne olduğunu tartışmadan "olmuş", "olmamış"ın tartışıldığını bu yüzden de yaratıcılığı körükleyen yapıcı bir ortamın oluşturulamadığını söylüyor.

Yorumlamanın püf noktası: Oyun metnindeki boş alanların sorgulanması alt başlığında, "Bir oyunun sahnelenmesi, belli bir düşünce doğrultusunda yorumlamayı, yorumlama ise dramaturgi çalışmasını gerektirir. Bir yorumun kendi içinde tutarlı olup olmadığını anlayabilmek için dramaturgi çalışmasının ne denli tutarlı olduğuna bakmak gerekir." "Çağdaş tiyatroda kimi kez ele alınan sorunu, yabancılaştırmak amacıyla öz ile biçim arasında bilinçli olarak ikilik yaratılır. Bunun en çarpıcı örneklerini Brecht'in oyunlarında görebiliriz. Nazi Almanyası'na, Hitler'e göndermeler yaparak bir diktatörün yükselişinin anlatıldığı *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi*'nde yer yer Shakespeare'in dili ve üslubu kullanılmıştır. Öz ve biçim arasındaki bu ikilemin amacı, okuyucu ya da izleyiciyi şaşırtma ya da yadırgatma yoluyla özün altını çizmektedir."

İpşiroğlu, Murathan Mungan'ın *Mezopotamya Üçlemesi*'ni özde

güncel evrensel olanı, biçimde antik tragedya formatıyla sahneleyen **Mustafa Avkıran**'ın seyircinin bu ikilemi algılamasına engel bir yorumla sahnelediğini belirtiyor: "Sözgelimi sözünü ettiğim ikilemin sahne yorumunda öyle bir altı çizilebilir, oyunların diliyle, biçemiyle vb. öyle bir yabancılaştırma etkisi yaratabilir ki, hem oyunların politik ve güncel iletisi çıkartılabilir, hem de sahnede canlandırılan ilkelliğin değişebilirliği vurgulanabilir. Ancak böylesi bir yaklaşım oyun metniyle yoğun bir hesaplaşmayı gerektirecektir. Başka deyişle oyunların gerçekci ve politik boyutunu vurgulamaya çalışan ve gerekirse bazı kısaltmalara yönelen bir dramaturgi çalışması bu bağlamda kaçınılmaz olacaktır."

Yorumlama engeller ve arayışlar alt başlığında sağlıklı bir değerlendirme yapabilmenin temel koşulunun tepkisel ve otoriter yaklaşımları aşabilmek, düşünme, anlama ve keşfetme heyecanı ve merak olduğunu ve bunun da tıpkı soru soran, anlamaya çalışan bir çocuğun merakı gibi olduğunu belirten İpşiroğlu, bu duygu yoksa, düşünme de olamaz, düşünmenin olmadığı yerde değerlendirme de olamaz kanısındadır.

Çağdaş oyunlar, yorumlama açısından klasik yapıtlar kadar zengin bir kaynak oluşturamıyorlar. Çünkü yazarlar yapıtı, yazarın iletisiyle yapıtın yaşamı arasındaki boş alan çağdaş yapıtlarda en aza indirgeniyor. Çağdaş yazın ve tiyatro anlayışında yazarın klasik yapıtlarda olduğu gibi, çok belirgin çizgilerle çizilmiş olan bir iletisi yok. "Sözgelimi *Godot'yu Beklerken*'de Beckett şunu demek istiyor' diye kesin bir tanımlama yapamayız. Çünkü *Godot'yu Beklerken*'in içerdiği anlamlar yükü okuyucudan okuyucuya değişebilecek çeşitli çağrışımlara yol açıyor. Çağdaş metinlerin özelliği olan soyutlama ve açık biçim alımlayana oldukça geniş bir özgürlük tanıyor. Başka deyişle alımlayanın tamamlaması gereken boş alan burada yapıtın özünü oluşturuyor. Sahne yorumunda da izleyiciyi yönlendirecek bir yoruma gidilmemesi, bu özgürlüğün korunması isteniyor."

Dramaturgi anlayışını daha çok oyuncu odaklı olarak geliştiren **G. Tabori** için, İpşiroğlu, onun "oyuncu taslaktır" düşüncesinden yola çıkarak, oyunun düşünsel taslağını metin üzerinde kuran bir dramaturgiden çok, oyuncuya dayanan bir dramaturgi olduğu üzerinde duruyor. Oyun metni çalışmaların başlangıcını oluşturmakla birlikte bir senaryo niteliği taşıması nedeniyle, tamamen oyuncunun yaratıcılığına dayanan bir değişime göre değerlendirildiğini vurguluyor.

Tabori'nin tiyatrosunda oyuncunun kendi kişiliğinin ve kimliğinin dışına çıkarak belli bir role girmediğini, önceden belirlenmiş belli bir düşünsel taslağa ayak uydurmaya çalışmadığının altını çiziyor ve şöyle diyor; "(...) Tersine rol aracılığıyla kendi kişiliğini bulgulayarak, kendini tanıma olanağı elde ederek taslağı kendisi oluşturuyor. Rolü yoğurma süreci içinde kendi kişiliğine ait olan hiçbir şeyi yok saymıyor ya da bastırmıyor. Geçmişte ve bugün yaşadıkları, psikolojik ve fiziksel durumu, özel yaşamı vb. etkenler çok belirgin biçimde yönlendirici olabiliyor." Böylece oyunun yorumlanmasında oyuncunun yaratıcılığı temel alınıyor. İpşiroğlu, yalnızca doğaçlamaya ve düşgücüne dayanan yani oyun metninin olmadığı sözsüz oyunlarda dahi dramaturgi çalışması ve yorumlama çok önemli bir yer tutmalı ve bunun eksik olması da bazı aksamalara neden olabilir düşüncesindedir.

Yazarın, 'kültürlerarası ilişkiler ve yorumlama sorunları' alt başlığı ile ele aldığı bölümde, tiyatronun evrensel bir sanat olması nedeniyle bizlerin de Batı tiyatrosundaki gelişmelerden haberdar olmamız gerektiğini, bunun için de uluslararası festivalllerin iyi bir yol olduğunu belirtiyor. İpşiroğlu, bu satırları yazarken özellikle İstanbul Festivali'nin önemini düşünüyordu, bu anlamda 2001 yılı ekonomik darboğazdan geçen ülkemizde, tiyatro yaşamımızı zenginleştiren bu festivalin iptal edilmesi, en büyük darbeyi tiyatro sanatının yediğinin de kanıtıdır. İpşiroğlu, yönetmenlerin tiyatro anlayışlarının ve dünya görüşlerinin kültürler arası iletişim yoluyla değişik biçimlerde geliştiğini, eğer bizlerin de bunun bilincinde olursak, bu evrensel sanatın çok daha önemli ve anlamlı boyutlarını yakalamamız mümkün olabilir derken de adeta bu konuda bir uyarıda bulunmuş oluyor. Kültürlerarası iletişime önem veren yönetmenler için de şu sıralamayı yapıyor; Peter Brook, Robert Wilson, Peter Zadek, Ariane Mnouchkine, Roberto Ciulli vb.

İpşiroğlu'nun kitabının önemli bir bölümü, eğitimde dramaturginin önemine ayrılmış durumda; öncelikle temel dramaturgi eğitimi üzerinde duran yazar, bunun sanatın ve yaşamın gerçeğini anlamak, ezberden uzak, düşünmeyi ön plana alan bir eğitim anlayışı gerektirdiğini söyledikten sonra, kurmacanın önemi, fantazi ve yaratıcı imgelemin gelıştirilmesine olan katkısı, tiyatronun diğer sanat dallarıyla olan bağı ve etkileme gücü üzerinde duruyor. Böylece metni tanıyan, yazar-yönetmen ve sahne yorum bilgisi edinen öğrencinin, me-

tindeki ve görsellikteki göstergeleri saptayabileceğini vurguluyor. Daha sonra metne yönelişte daha önce de üzerinde durduğumuz okuma biçimlerinden örnekler sunuyor. Sonuçta da dramaturginin ancak yapıcı bir düşünme ve tartışma ortamının yaratılmasıyla gerçekleşeceğine inancını belirtiyor. Soyut bilgiden çok tartışma ortamı, eğitimde tiyatro çalışmalarına ağırlık verilmesi. yüksek öğretim-medya işbirliği ve yüksek öğrenimde yapıcı bir dramaturgi eğitimine ağırlık verilmesinin önemi üzerinde duruyor. Bu bağlamda Esen Çamurdan'ın konuya spesifik olarak girmesi nedeniyle İpşiroğlu'nun kitabı daha önce okunması daha iyi olabilir kanısındayım.

Dramaturg **Esen Çamurdan**'ın 1996'da Mitos&Boyut Yayınlarından çıkan *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi* başlıklı kitabı, dramaturgi üzerine yapılan soyut tartışmalara yanıt aramak, tiyatroda sahneye ve seyirciye yaklaşımın değişmesiyle dramaturgun kazandığı önem ve işlevi belirlemek için kaleme alınmış bir incelemedir. Kitabın ilk bölümü, sahneleme anlayışının değişmesiyle birlikte ortaya çıkan yönetmen ağırlıklı tiyatronun değerlendirilmesine ayrılmış, burada yeni tiyatro düşüncesi ve sahneleme anlayışı, yönetmenin ağırlıklı bir tiyatro kadar dramaturga duyulan gereksinimi de arttırmıştır. Tiyatromuzda dramaturga gereksinim duyulmadan ithal edilmiş olması belli bir bilincin de oluşmasını engellemiştir. Ya da dramaturgun kısıtlı bir alanda daha da kötüsü yanlış bir alanda kullanmayı da beraberinde geitrmiştir.

Tiyatroya bakışın değişmesiyle birlikte ortaya çıkan 'yeni tiyatro düşüncesi', başka bir tiyatro yapma gereksiniminden doğmuştur. Fransız tiyatro kuramcası **Bernard Dort**'a göre Antoine'ın "eylemin gerçek yapısını" belirleme kaygısı, yeni bir teknik etkinliğin estetik anlamının bilincine varılmasını da göstermektedir. Nicelikten niteliğe geçiş, diyalektik bir atlama.

Yönetmenin ortaya çıkışıyla birlikte sahnedeki oyunun çok anlamlılık kazanması da gerçekleşmiştir. Sürekli ve değişen seyirci kitlesinin karşısında yapıtın tek bir yorumu olamayacağı gibi, tarihsellik kavramının da göz önünde tutulmasıyla birlikte seyircinin izlediği yapıta uzak açı kazanması da sağlanmıştır. Bu da ancak yönetmen ve onun yorumunun önemi ile ortaya çıkmıştır.

Esen Çamurdan'm kitabının II. Bölümü, tiyatronun bağımsızlığını kazanmasıyla birlikte ögelerinin özerkleşmesi sonucunda ortaya çıkan yapısalcılık, göstergebilim, uzam, seyirci ve yeni yaklaşımlar-

dan sözediyor. Önemi nedeniyle bu bölüme yer ayırmakta yarar var.

Gösterge kendi dışında bir şey belirten her öge göstergedir. Göstergenin temel koşulu bir gösteren ile gösterileni kapsamasıdır. "Tiyatroda kavram, yani anlam, sahnede bir imge aracılığıyla gösterilir. Tiyatro göstergesinin formülü şöyle yazılabilir : Gösterge = Gösteren (imge, görüntü) + Gösterilen (Kavram, anlam). Gösteren sahnede kullanılan her şeydir: Nesne, renk, biçim, ışık, mimik, hareket, devinim... Gösterilense kavramdır, gösterene yüklenen anlamdır ya da oyunun, başka bir deyişle gösterinin ta kendisidir."

Gönderge, "Sahnedeki bir göstergenin, başka bir dünyada, gerçekte var olan veya imgesel, düşsel bir dünyada bulunan bir nesne ya da varlığa, yere gönderme yapması, bağlantı kurması"na denir. Bir oyunun göstergeleri sahnelendikleri dönem ve çağa göre yeniden oluşturulur. Bu da tiyatro sanatının ideolojik yanını ortaya çıkarır. Bunun yanı sıra, özellikle klasik ve tarihsel oyunlarda, göndergelerin bir işlevi de tarihselliği belirlemek olduğunu vurgular Çamurdan. Tarihsel oyunlarda tarihin ele alınışında (krallık) tarihsel gerçek yoluyla bugüne gönderme yaparken, çağımızın yönetim (erk) anlayışı sorgulanmış olur. Yani tarihsel öz irdelenmiş olur. Çağlara göre krallıklar, yönetimler değişebilir, ama erk (iktidar) anlayışı insanın evrensel özüdür.

"Göstergebilimci Peirce göndergesi açısından üç tür gösterge saptar. (...) Belirti, görüntüsel gösterge (ikon) ve simge olarak adlandırılırlar. Belirti göndergeyle yakınlık ilişkisi içindedir, kendi gözükmez, yalnızca orada olduğunu 'belirtir'. Ateş-duman ilişkisi belirti durumunu iyi açıklar." Çamurdan, bu ilişkileri açımlamayı şöyle sürdürür: Görüntüsel göstergede göndergeyle (model) nedenli ve bire bir benzerlik ilişkisi vardır. Bir başka deyişle ikonik ilişkide gönderge göstergeyle özdeşleşir; bir portrenin modelini tam olarak yansıtmasında olduğu gibi, onunla çakışır. Görüntüsel gösterge, modeli seyirciye olduğu gibi, somut olarak yansıtır. Bu durumda oyuncu canlandırdığı kişiye benzer, dekor ise gerçek yaşamdakinin aynısıdır. Doğalcı ve gerçekci tiyatro anlayışının temel özelliği sahnede ikonik ilişkiye önem vermesidir. Simgede ise durum oldukça farklıdır, göndergeyle, toplumsal uzlaşmaya dayanan ortak bir dil (bir düzgü), bir 'yasa' uyarınca bağ kurar. Simgelerde doğal bağ izine de rastlanır, ama bu yine de saymaca (nedensiz) bir değer içerir. Sözgelimi terazi aracıyla adalet kavramı arasında nedenli bir bağ (denge, eşitlik) bulunur.

Yapısal incelemeyi kısaca söylenenden yani yüzeysel yapıdan, söylenmeye yani derin yapıya ulaşma yolu olarak tanımlayan Çamurdan, sahnede kullanılan nesnelerin anlam yüklü tiyatro nesnelerine/ göstergelere dönüşmeleriyle birlikte, yani sahneye bakış açısının değişmesiyle, metne yaklaşımında değiştiğini belirtir.

Çağımızda giderek önem kazanan dil olgusunun tiyatro eserinde de değer kazandığını ve üzerinde önemle durulması gereken bir tiyatro ögesi olduğunu belirten Çamurdan, bunun yanı sıra tiyatroda artık kişilerin yalnızca ne söyledikleri değil, kime, nerede, hangi koşullarda nasıl ve ne söylediklerinin önem kazandığının özellikle altını çizmektedir.

Yazılı metin ya da sahne incelemesinde amacın yüzeydeki yapıya yansıyan somut verilerden, yani yazarın sözlerinden, yönetmenin sahne göstergelerinden yola çıkarak yazınsal ya da sahnesel metnin iç yapısını (yazarın ya da yönetmenin oluşturduğu dizgeyi) yakalamaya çalışmak ve yüzeysel anlamdan derin anlama ulaşmak olduğunu belirten Çamurdan, "Bir başka deyişle, söylenenin ardında yatan söylenmeyenin araştırılmasının" önemine değinir .

Öte yandan, yapısalcı incelemenin, öznel değelendirmelere bağımlı olan, oyunu daha çok ruhbilimsel ilişkiler bağlamında değerlendiren izlenimci yaklaşıma da karşı çıkan bir seçenek olarak gösterdiğini söyleyen Çamurdan, gerçekten de günümüzde tiyatroda oyunu inandırıcı kılmak için, ilişkilerin salt ruhbilimsel açıdan ele alınması yeterli olmamakta, metnin ve/veya sahnenin yapısal kurgusunun da üstünde durmak gerekmektedir. "Fransız oyuncu ve tiyatro yönetmeni Louis Jouvet oyunu 'makineye dönüşen bir düşünce' olarak betimler. (...) Bir oyunu incelemek, önce bu makinenin/kurgunun şemasını çıkarmak onun dökümünü yapmakla gerçekleşebilir. (...) Metnin ve/veya sahnenin yapısal kurgusu üzerinde durmak da, bir bakıma, makinenin vidalarını, yeniden takmak üzere sökmek olmalıdır."

Tiyatroda uzam fikri de çerçeve sahnenin dışına çıkılmakla, çok amaçlı sahnelerin yapılmasıyla değişmiştir. Meyerhold'un konstrüktivist dekor anlayışı. Artaud'un uzamı bozmak, parçalamak düşüncesine varan devrimi sahne merkeziyetçiliğini kırdı. Antoine döneminde yaratılan hacimli sahne ile sahne 'yer' olmaktan çıkıp 'ortam'a geçti. Ortam kişilerin davranışlarını belirleyen bir öge oldu. Geçmişteki boyalı panolar sürecinde kişiler ortamı belirlemeye çalışıyordu.

Teknik donanımın gelişmesi çoğul uzam niteliği kazandırdı. Böylece öteki ögeler gibi o da rol aldı ve dramaturgiyi de etkiledi. **Grotowski** oyun alanıyla seyircininkini belirlemeye çalışır ve sahne estetiğine böylece seyirciyi de katar. **Peter Brook**, "herhangi bir boş uzamı alıp ona sahne denilebileceğini" söylerken, Max **Reinhardt**'ın "Her yer tiyatrodur," düşüncesinin uzantısı gibidir.

Sahne uzamı da bir göstergeler bütünüdür. Tiyatro uzamı seyirci uzamıyla, sahne uzamından oluşmaktadır. Çağdaş tiyatroda amaç seyirciyi seyreden olmaktan kurtarıp, onun etken olarak oyuna katılımını sağlamaktır.

Seyirci, tiyatro yapmanın en temel hedefidir. Seyirci tiyatro gösterisinin anahtarıdır, özellikle de günümüz tiyatrosunda... Sahnede yaratılan kurmaca dünyaya tiyatro gözüyle bakılmasını belirleyen seyircinin bakışıdır. Sahnede yer alan ögeleri ve onların teatral işlevlerini değerlendirip, yorumlayan da yine seyircidir. Epik tiyatronun seyircisi ise, uzak açıyla bakan, eleştirel tavır içinde olan bir tanık durumundadır. Tiyatroda seyirciye ayrılan yer (çerçeve sahne, Elizabeth tiyatrosu, eşzamanlı sahne; konstrüktivist yapıda iskeleli sahne, ortada oynanan sahne, vb...) kapalı ya da açık alanda oynanıyor olması, ayrılan yerin karartılmış ya da aydınlatılıyor olması seyircinin bu panorama içindeki işlevini belirler.

Duygu, şiir ve konu gelişiminin ön planda olduğu klasik metin anlayışında, kapalı gelişimli, serim-düğüm-çözüm bütünlüğü taşıyan oyunlarda seyirci çoğunlukla izleyen, seyreden, gören durumundadır. Çağdaş tiyatroda ise, arayış egemendir; bu nedenle, daha çok açık biçimin yeğlendiğini görürüz. Aramak. araştırmak, ulaşmak ya da beklemek... Kimi kez eylemler sonuçsuzdur. Oyun bitse de izleyicinin soru işaretleri tümüyle yanıtlanmaz, tartışmayı izleyicinin zihninde sürdürmesi amaçlanır. Teatral ifade, anlatım gücü metnin önüne geçmiştir. Tiyatro bugün simgesel eylemlerin de peşinde koşar olmuştur. Söylenenlerden çok bu söyleyişe neden olan davranışlar önem kazanmıştır. Bu da izleyicinin üretken olmasına, onun yaratıcı imgeleminin harekete geçmesine olanak tanır. Seyirci tanık edilir ve bu tanıklık onun kullanılan göstergelerideki iletiyi algılama çabasına dönüşür. Seyirci kendisine sunulan çok anlamlılık karşısında eylemi değelendiren, seçimini yapan, boşlukları yaratıcı imgelemiyle dolduran, olup bitenden yola çıkarak perdenin ardındakini algılamaya çalışan konumundadır.

Seyirci kendisine hazırlanan oyunu izleyen olduğu kadar, o oyunun bir parçasıdır da, ki bu aynı zamanda oyunun onunla birlikte oluşması nedeniyle, onu oyunun asal ögelerinden biri konumuna da getirir. Böylesi bir işlev yüklenilmiş olması, çağdaş tiyatroda seyircinin de donanımlı olmasını gerektirir. Bu da okul, eğitim, yaratıcılığın desteklenmesi ve doğru kültür politikalarının uygulanmasıyla gerçekleşecektir. Bugünün tiyatrosunda "önceden hazırlanmış imgelerin sahnede sunulması bir yana bırakılmış, bunun yerini algılayan ve oluşturan özne olarak seyirci almıştır."

Yapıtının III. Bölümünde çağdaş tiyatroda dramaturginin evrimi üzerinde duran Esen Çamurdan, kısaca salt metin üzerinde yoğunlaşan dramaturgi anlayışının, sahnelemenin ön plana çıkmasıyla yerini sahne olgusuna bırakan bir dramaturgi anlayışına yönelmenin gerekçelerine ayırır. Daha doğrusu "Eski Yunanca'da 'dram oluşturmak' demek olan Dramaturgia'dan kaynaklanan dramaturgi sözcüğü, günümüzde birçok anlamı birden içeren bir kavrama dönüşür."

Daha önce de sıklıkla değindiğimiz gibi, Aristoteles'in *Poetika*'da, Corneille'in toplu yapıtlarının, eserlerinin başında ve kimi yazarların dramaturgi anlayışları yansıtılmıştır. 17. yy.'da Fransa'da klasik akım içinde dramaturgi sözcüğü "oyun yazarı" anlamında kullanılmıştır.

Dramaturgi kavramının sınırlarının genişlemesi **Brecht**'le olmuştur. Brecht'in dramaturgiye verdiği rol, tiyatroya yüklediği toplumsal rolle doğrudan ilintilidir. Brecht'de dramaturgi ile sahneleme aşaması at başı gider.

Dramaturgi kavramının Brecht'le birlikte genişlediğini gözlemleyen Fransız kuramcı **Patrice Pavis**, Berliner Ensemble'da dramaturgi çalışmasının etkinlik alanını üçe ayırır;

1- Yapıtın ideolojik ve biçimsel yapısı,

2- Biçim ve içeriğin ilişkisi,

3- Seyirciyi etkilemek amacıyla metinle ilgili sahneye yönelik tüm çalışmalar...

Pavis'e göre, Brecht için epik dramaturgi, gösterilmek istenen toplumsal gerçekliği daha iyi betimleyebilmek ve onun değişimine katkıda bulunmak için, anlatıcı kullanma ve seyirciyle sahne arasında belirli uzaklık koyma yollarına giden bir tiyatro biçimidir. Bu durumda, dramaturgi aynı zamanda özgün metin ve onu sahneye koymak için kullanılan sahne araçlarıdır .

Esen Çamurdan yeni dramaturgi anlayışı üzerine düşüncelerin-

de, modern dramaturginin en önemli özelliğinin metin ve sahnelemenin birbirinden bağımsız olmasıdır diye söz ediyor ve metin/sahne bağlantısının her gösteri için yeniden kurulduğunu belirtiyor.

Çağdaş tiyatroda dramaturgisiz bir oyun belli reçetelerin, alışılmış yolların sergilenmesinden öteye geçemediği gibi, tekdüze bir etkinlikle karşı karşıya kalınır. Bugün seyirciyi yeniden kazanmak, tiyatroya toplumdaki o çok özel yerini ve işlevini yüklemek için dramaturgi yüzyılın tiyatrosunun başat unsurları içinde yer alır. Sezgisel, içgüdüsel ve esinle sahneleme ve oynama, yerini, oyunla oynama sanatı olan dramaturgiye görevini devretmiştir. Oyun dilini, sahne diline çevirmek olan dramaturgi işlemi sahneye ait olan malzemenin, uzamın, göstergelerin ve oyunun yapısının, tüm bunlarla olan diyalektik ilişkisinin, bugünün etkin seyircisini düşünerek yeniden ele almak olmuştur. Tiyatroda son anlamı veren yönetmenin, sahne yorumunu gözeten ve ön çalışma destekçisi olan dramaturg, drama evresinden - sahne evresine geçiş köprüsünün de temsilcisi olmuştur.

Dramaturg çeşitli okuma evrelerini ortaya çıkartmak kadar sahne biçimleri üzerinde de durur. "(...)Dramaturgi çalışmasının yönü yalnızca metinden sahneye doğru değil, sahneden metne de olmalıdır. Buna seyirci etmenini de katacak olursak, modern dramaturginin alanının bütünüyle 'tiyatro' olgusunu içerdiğini rahatlıkla söylüyebiliriz."

Metni okumada estetik ve ideolojik yaklaşımı ortya çıkaran tutuma Pavis, "Dramaturjik seçmeler," diyor. **Bernard Dort**'a göre de bu bir uzmanın değil, tüm yapım ekibinin işidir. Bu da dramaturgiden çok dramaturgi anlayış biçimiyle ilintilidir.

'Tiyatroda Dramaturgun yerine ve işlevine' ayrılmış olan IV. ve son Bölüm, tiyatroya bakış açısının değişimiyle birlikte, değişen tiyatro bilinci ve tiyatroda yeniden yapılanma gereksinimi üzerinde durulmaktadır. Yaşamın toplumsal tanıklığını yapan tiyatro sahneleme olgusunu da 20. yy'da yeniden ele almıştır.

Çağımızda tiyatronun bir bilgi ve kültür işi olduğu, bu nedenle de sanat ve bilim kollarını biraraya getirmenin şart olduğu kesindir. Bu bağlamda nitelikli insan malzemesi ve işbölümü, disiplinler arası ilişki önem kazanmıştır. 20. yy. tiyatrosu takım çalışmasının en verimli olduğu yüzyıldır. Ekip çalışması içinde dramaturg, hem ekibin içinde olan bir uzman, hem de ekibin dışından sahneye bakmayı bilen objektif bir gözlemci, estetik denetleyici konumundadır.

60'lı yıllarda Berliner Ensemble'ın sanat kurulunda yer alan dramaturglardan **Joachim Tenchert** dramaturgun okuyan, araştıran, inceleyen ve repertuvari oluşturan kişi olduğunu vurgular. Oynanacak yer ve sosyolojik olarak seyircinin yapısı göz önüne alarak oyun dağarcığı oluşturulurken aynı zamanda yılda birkaç defa toplanan "Halk parlementosu"na katılan kişilerin de görüşleri alınır.

Berliner Ensemble'da dramaturg eserin özü ve yazarın ne demek istediğini araştırır, sahnelemeye ilişkin verileri toplar ve prova aşamasında da saptanmış olan yorumun dışına kayılmaması için gözetmen olarak bulunur.

Dramaturg, eğer bir yapıtın oynanabilir olduğuna inanırsa, o yapıtın sahnelenmesi için metnin bir kopyasını yönetmene, diğerini de ekibe dağıtır. Metnin okunmasından sonra oluşan kurul, toplanıp metin üzerinde tartışır. Kurulun onayı olumlu olursa, her üye genel anlamı çıkaracak olan metin incelemesi ve metnin sinopsisini dramaturga verir. Amaç gelecek toplantıda yeniden ele alınıp budamaların da saptanması ve küçük kurula sevketmek için bu tarz bir çalışma yapılır. Küçük kurulun da çalışmasından sonra metnin yorum- metin halinde netleşmesi ve bunun imgeleme yönelen görsel yanlarının tartışılmasına sıra gelir. Kabaca yerleştirme, rollerin ezberlenmesi, saptanan düşünce boyutunun devinime yansıması ve yönetmenin gestus (toplumsal tavır-yöneliş-amaç) üzerine çalışmalar yapması ve dramaturgun gözlemciliği ile somutlanır. Kısacası, Berliner Ensemble için dramaturg tiyatronun benimsediği çizginin dışına çıkılmamasını sağlayan bir takipcidir; bunu daha çok kuramsal yana ağırlık vererek yerine getirir.

Günümüzde dramaturgun yeri ve işlevi, Çamurdan'a göre daha çok yapıma yani prodüksiyona yöneliktir. Ayrıca dramaturg adeta bir basın danışmanı işlevi de üstlenerek yapımın dışına taşan sorumlulukları da üstlenir. Ülkemizde ise dramaturg, daha çok raportörlük görevi üstlenmiştir. Yazarı eleştiren bir eleştirmen mi? Yönetmenin ayak bağı mı? Ortalıkta dolaşan entellektüel bir ukala mı? Yoksa gerçek bir sanatçı mı? Bir türlü tanımlanmamasından kaynaklanan bu durum özel tiyatrolarda ise bir gereksinim olmaktan çıkmıştır.

Burada, Çamurdan'ın yaklaşımına bazı gözlemleri ekleyerek, doğrulayabiliriz: Özellikle, 70'li yıllarda hemen hemen bütün çalışmalarını izlediğim AST'ta, örneğin, dramaturgun işlevini çoğunlukla yönetmenlerin yüklendiğini ve grup yazarı kavramına önem veren

bu topluluğun (İsmet Küntay, Bilgesu Erenus, Ömer Polat vd. gibi) yazarların katılımıyla ve ekip çalışmasıyla dramaturjik çalışmalarını yaptıklarını biliyoruz. Bugün hemen hemen 40 yıllık bir tiyatro olan Dostlar Tiyatrosu'nda **Genco Erkal**'ın *Can* oyununu oynarken salt usta bir oyunculuk ve şair Can Yücel'i tanımanın ötesinde, metin oluşturmada ne denli ustaca bir dramaturgik hazırlık evresinden geçtiğimi görüyoruz. Burada yalnızca bir virtüözite değil, Genco Erkal'm dünya görüşü ve yaşamı yorumlayış biçimi de ortaya çıkıyor. Öyleyse, dramaturgi salt sahne dışı değil, sahne üstü çalışmanın da bir ürünüdür.

Esen Çamurdan sahne dışı çalışmaları 5 ana maddede topluyor:

1- Oyun okuma ve araştırma

2- Repertuvar çalışması

3- Yazarlarla, çevirmenlerle ilişkiler

4- Tiyatronun yayınları

5- Kültür etkinlikleri.

1-Çağın gerisinde kalmayan bir repertuvar oluşturmak için eski-yeni tüm oyunları okuyarak raporlandırır. Araştırma-okuma ve seçme eylemi kültür politikasını oluşturur. Oyunun anlamı, sahnelenebilir olma ölçütleri üzerine düşünür. Burada dramaturgun çağını yaşayan birey olarak her türlü akım, tür ve döneme ait metin dağarcığına sahip olması gerektiğini söylüyebiliriz.

2- Repertuvar, kültür politikasının aynasıdır ve dramaturg da bu politikayı belirleyen kurulun doğal üyesi olmalıdır. Metnin seçilme nedeni, hangi sahnede, ne zaman, nasıl bir seyirci kitlesine yöneleceği kadar, seçilen diğer oyunlarla oluşturduğu organik bağ da tartışılmalıdır. İdeolojik ve estetik tutarlılık kadar oyun seçiminde bina, sahne ve teknik donanım da göz önünde tutulmalıdır.

3- Metin üzerinde düzeltmeler gerektiğinde üslup (biçem) bütünlüğü açısından, yazar hayatta ise onunla bağlantı kurarak çalışmak, önerilerde bulunmak, genç yazarları yönlendirmek, yeni anlatım biçimlerine olanak tanımak, uygun görülen kişilere çeviri ve uyarlama şansı vermek, aynı çalışmayı yapmış olan kişilerin yapıtlarını karşılaştırmalı olarak irdelemek görevleri arasında yer alır.

4- Kurumlaşmış tiyatroların yayına ne kadar önem verdiğini biliyoruz. Bunun da kültür politikası içinde yer alması doğaldır. Ülkemizde giderek program dergisinden broşüre (kimi zaman el ilanı) dönüşen baştan savmacılığın yanlış olduğunu hepimiz biliyoruz. Se-

yirci yetiştirme ve tiyatro kültürünün yaygınlaşması program dergileri kadar, süreli tiyatro dergisi çıkartmakla sağlanmalıdır. Kitap basımı (iç hizmet yayınları), kuramsal yazı ve araştırmalar, metin basımı, dramaturgi notları, tasarım ve çizimlerden oluşan teknik yayınlar, kültür tarihini zenginleştirdiği gibi, yarına ilişkin belge, bilgi ve arşivi de oluşturur.

5- Yerleşik tiyatrolarda kültürel etkinlikler o tiyatronun kültür merkezi olmasını sağladığı kadar seyircisiyle sıcak, içten bir ilişki kurulmasına da neden olur. Bu toplumsal hizmet, repo günlerinde panel, konferans, söyleşi, eleştiri toplantıları, tanıtım düzenlemeleriyle zenginleşir. Tartışan, fikir üreten bir toplum yaratmada aynı zamanda kimi amatör topluluk, şenlik gösterileriyle kültür hizmeti vermede alışveriş ve kültür ortamı oluşturulmalıdır. Öyleyse, dramaturg hem gündemi belirleyen takvimi saptayan, hem de halkla ilişkiler uzmanı olarak halkın nabzını tutmayı bilen kişidir.

Esen Çamurdan sahne üstü çalışmaları üçe ayırıyor:

1- Metin incelemesi, araştırma

2- Masa başı çalışması

3- Sahne provaları.

1- Metin incelenerek, metne yönelik malzeme toplama ve gerekli araştırmalar sahne üstü çalışmalar için ilk aşamadır. Başlangıçta yönetmen ve dramaturg ayrı ayrı çalışırlar, daha sonra karşılıklı alışveriş başlar, yorum ve sahnelemeye yönelik tartışma, dil ve üslup üzerine görüşler ortaya konur, belki de yeni verilere gereksinim duyularak araştırma sürdürülür.

Metin incelemede tek ve kesin bir yöntem yoktur. Ortada yaratılmış bir eser var. Metne yaklaşım dramaturgun bilgi ve birikimiyle doğru orantılıdır. İlk okuma, yalın okuma metin üzerinde ilk izlenimleri edinmede yararlı olur. Bu metin ne diyor? Genel olarak yazar ne söylemek istemiş? Yazarın söylediklerinin ardında yatan satır aralarını okuma işlemi, söylenmeyeni arama ikinci evre olmalıdır. Bu ikili işlem, yani ilk izlenim, derinlemesine anlamadan sonra yazarın kurgusu ortaya çıkmış olur ve artık metin sahne diline aktarılmaya hazır durumdadır. İyi bir dramaturg, eserin yazınsal dili ile bunun sahneye aktarılışı olan sahne dilini iyi bilmesi gerekir. Yazarın dilini öğrenmenin yolu var olan akışı parçalayıp daha sonra onu bütünleştirip tamamından yazarın kurgusunu çıkarabilmektir.

Metin konuşma örgüsü ve parantez içi açıklamaların tümü kur-

guya ilişkin ipuçlarıdır. Tavır, davranış, i[illegible]psikolojik) ve dış aksiyon (devinim), karakterler metni besleyen anlatım, koro, şarkı bölümleri oyunun somut verileridir.

Organik yapı dışında oyunun biçimsel yapısı da perde, sahne, bölüm, tablo ya da episod gelişimi, oyunun süresi, metnin sayfa sayısı, rol dağılımı, kaç kişi ve nitelikleri ne (biyo-psiko-sosyal özellikleri), mekân (uzam) tespiti gerekir. (Mekan kadar zaman şimdi- geçmiş-gelecek, dönem, olayın geçtiği zaman, tüm bunların dışında metinden bağımsız olarak yazarın eseri kaleme aldığı dönem, dönemin koşulları, tarihsel ve toplumsal ortamı da araştırmak gerekir. Yazarın tiyatro görüşü, eserin daha önce sahnelenişine ilişkin bilgiler, klasik bir oyunun bugünle köprüsü nasıl kurulabilir, bu araştırılmalı... Prodüksiyon dramaturgisinde salt metni okuma, inceleme ve araştırma evreleriyle iş bitmez, ikinci aşamada ekip (yönetmen, tasarımcı, varsa müzisyen vb.) katılımıyla masa başı çalışmasına geçilebilir.

2- Masa başı çalışması en önemli aşamalardan biridir. Sahneye geçmeden önce tüm problemlerin çözüme kavuşturulduğu, rol dağılımı, yorum, tasarıma ilişkin düşüncelerin, ekleme ve budamaların saptandığı bu aşama ilk prova gibidir.

3- Sahne provaları genel olarak yorumun tartışılıp metnin sahne dili anlamı kazanmaya başladığı bu evrede dramaturg provaları izler, gerekli notlar alır, bunları yönetmenle görüşür, tartışır. Amaç saptanan ana ögelerin, kurgunun bozulmamasını denetlemektir. Yönetmen sahnelemede oyunla iç içe, haşır neşir bir ilişki içindeyken dramaturg dış bir göz, objektif bir değerlendirici olarak orada bulunur. "Metnin 'ilk okuyucusu' olabilen dramaturg, oyunun 'ilk seyircisidir', aynı zamanda da 'ilk eleştirmeni'."

Dramaturg-yönetmen ilişkisine baktığımızda dramaturg-sahne ilişkisinin somut bir ilişki olmasından yola çıkarak, yönetmenin istemiyle dramaturgun bu çalışmada gereken yeri alabileceğini söyleyebiliriz. Yönetmenin bu ortak çalışmaya gereksinim duyması, dramaturgla çalışmayı önermesi ve oyunda dış gözün iyi olabileceğini düşünmesinin şart olduğunu belirten Çamurdan, böylece yönetmen yaratıcı ekibinin bu anlamda sınanabilir olmasına inanmalıdır, der. Estetik, sanatsal, siyasal, toplumsal bazda uyum sağlayan bu ikili, birbirlerinin işinden de anlayan kişiler olmalıdır. Doğal olarak son söz yönetmenindir, dramaturg gözlemci ve tartışmacıdır, uyarıcı ve eleştiricidir. Amacı yönetmene ilettikleriyle birlikte işbirliği yaparak çö-

züm yollarını aramaktır.

Dramaturg-oyuncu ilişkisine gelince, metni sahnede canlandıran oyuncu, seyirci ile karşı karşıya gelen, alışverişi sağlayan temel ögedir. Tiyatro sanatı oyunculuk sanatı ile bütünleşir, bu nedenle kendi dışında da bir dramaturgi çalışması gerçekleştirilmiş ya da yorum ve yaratıcılık aşamasında bilgilendirilip, ikna edilmişse daha başarılı olur. Onun bu başarısının temelinde, prova aşamalarındaki birikim ve deneyim yatar. Yorumdan sapmalar ya da rolün çıkmaza girdiği anlarda dramaturg devreye girer. Dramaturgun burada izleyeceği yol, düşünce ve izlenim aktarmaktır, yargılamak değil; bu aktarımdaki seçmeyi yapan da yönetmendir. Ancak o zaman yorum ve yaratıcılık bir bütünlük kazanır.Amaç boş ve kuramsal bir söyleşi değildir. Dramaturgun işlevi, oyuncunun çıkmaza girdiği anda onu dinlemek, kaygı ve tasalarını gidermektir.

Takım çalışması içinde dramaturgun yeri: Dramaturg sahneleme aşamasında da takımın beyni gibi çalışır. Ama o doğrudan müdahale etme hakkı olmadığı için pasif, öte yandan da tüm gelişimi objektif bir gözle izlediği için aktif konumdadır. En çok ilişki içinde olduğu insan, gerek sahneleme öncesi, gerekse sahneleme sonrasında birlikte olduğu yönetmendir. Oyunun görünmez kahramanları arasında yer alır. Oyunun gidişiyle ilgili olarak yönetmene "sohbet partnerliği", aynı zamanda da nesnel bakış açısıyla kılavuzluk yapar. Masa başı çalışmasının sahneleme aşamasında görselliğe dönüşmesini izler ve denetler. Oyunla yönetmen arasında kurulan içli dışlı ilişkide dramaturg soğukkanlıdır ve nesnelliğini yitirmez. Onun çizgisi mantık ve sağduyu üzerine kuruludur.

Görevlerin dramaturglar arasında bölüşülmesinin iyi bir işbölümü olacağına inanan Çamurdan, yazar-dramaturglar, oyun okuma, araştırma, yayın yapma, yapım dramaturgluğu gibi uzmanlaşmaya, görev bölümüne gidebilir derken bunun ancak ödenekli tiyatrolarda olabileceği gerçeğini de göz önünde bulunduruyor. Bu işbölümününse ciddi bir eşgüdüm gerektirdiğinin de altını çiziyor.

Yazar Lessing'in Hamburg Tiyatrosu dramaturgu, yazar Brecht ve Zuckmayer'in Deutches Theater'da **Max Reinhardt**'ın dramaturgu olduğunu, yine yazar Heiner Müller'in 1970- 76 yılları arasında önce Berliner Ensemble'da daha sonra Volkbühne'de dramaturgluk yaptığını, yine çağdaş yazarlardan Botho Strauss'un da Schaubühne'de Peter Stein'ın dramaturgu olduğunu söyleyen Esen Çamurdan, bizde

de Güngör Dilmen, Murathan Mungan, Erman Canatan, Ülkü Ayvaz, Haluk Işık gibi yazarların dramaturgluk yaptıklarına değiniyor.

"Tiyatro olgusunda yazarlıkla dramaturginin iç içeliğinin, birbirlerini doğurup bütünlediklerinin somut örneklerini oluşturan bu meslekler arası değiş tokuş, aynı zamanda yönetmenle dramaturgun da karşılıklı beslenme ilişkilerini ortaya koymaktadır. Peter Stein'ın sahnelemelerinde, yakın çevresinde bulunan iki yetkin dramaturgun- Dieter Sturm, Botho Strauss- ne denli katkısı varsa, Botho Strauss'un yazarlık serüvenine, onun gibi bir yönetmenle çalışmanın ve dramaturgi deneyiminin de o denli etkisi olmuştur."

Bir çalışmada her zaman için bir dramaturgun varlığı, dramaturgi göstergesi olmayabilir. "Tiyatroya dramaturg olarak girip kendi yazın etkinliklerini sürdüren yazarlar ve benzeri örnekler düşünüldüğünde, insan ister istemez şu soruyu soruyor kendine; Dramaturgun varlığı her zaman dramaturgi çalışmasının kanıtı veya göstergesi midir? Bir başka deyişle, bir çalışmada dramaturgun bulunması, dramaturgi etkinliğinin güvencesi midir? Tabii ki, hayır..."

Tiyatroda dramaturgun bulunması ile dramaturgi anlayışının farklı şeyler olduğunu düşünmeliyiz. Bu konuda en önemli örnek de, ülkemizde dramaturgun olduğu ödenekli tiyatrolarda dramaturgi özürlü oyunlar izlediğimiz kadar, ekip çalışmasıyla ve yönetmenin gayretiyle dramaturgik çözümlemesini yapabilmiş özel tiyatro örnekleriyle karşılaşmış olmamız gibi...

Kitabının sonunu Türkiye'deki uygulamalara ayıran Çamurdan, oyun okuma yani raportörlükle sınırlı dramaturgların işi sadece oyun özeti, oyuncu sayısı, perde ve tablo dağılımı tespitidir, der. Repertuvar önerme hakları yoktur. Yapım dramaturgluğu ise istinai örneklerle sınırlıdır; sistem de zaten buna açık değildir. Sadece bu kurum çağı yakalama istemiyle ele alınmış, sonra da oyun okuma kurulu hantallığına terk edilmiştir. Dramaturgla çalışma gereksinimi duymayan yönetmenlerin de bu kurumun işleyişini tam olarak bilmediği ortadadır. Çamurdan'a göre, kısaca, dramaturg ancak, sanatsal yaratıcılığın, entellektüel ve estetik değerlerin peşinde olan bir tiyatroda ve ona gereksinim duyulan bir ortamda verimli olabilmektedir ve bu savını şöyle açımlar; "Dramaturgluk her şeyden önce bir yapı işidir; araştırmadan, incelemeden düşünce üretmekten zevk almayı gerektirir. Dünyaya açık olmak, sanatsal, bilimsel gelişmeleri izlemeye çalışmak, siyasal olaylara karşı duyarlılık da bu uğraşı seçmiş

kisilerde aranan başlıca niteliklerdir. Çağını yaşamayı ve bir çeşit 'Rönesans insanı' olmayı gerektirir dramaturgluk."

Dramaturgi eğitiminin önemine değinerek çalışmasını noktalayan Çamurdan, bu eğitimin salt kültür dersleriyle yetinilmediği bir eğitim olması gerektiğini belirtir ve "(...) göstergebilim, sinema dili, karşılaştırmalı yazın gibi, okuma ve görme yollarıyla ilgili ipucu veren sanat ve bilim dallarını da kapsamalıdır," der

IV

TÜRK TİYATROSU'NDA DRAMATURGİNİN GELİŞİMİ TARTIŞMALAR - GENEL GÖRÜŞLER ve İNCELEME ÖNERİLERİ

Türk Tiyatrosu'nda dramaturgi kavramının ele alınışı yakın tarihimizi ilgilendiren bir konudur. İlk kez olarak Darülbedayi'de bu kavram ele alınırak gereken yere oturtulmaya çalışılmıştır. Kuruluş tarihi 1914 olan Darülbedayi, Türk tiyatrosunda düzenli ve süreklilik taşıyan bir yapının oluşumunu müjdeler. Ama gerek şimdiki adıyla İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları, gerekse Devlet Tiyatroları'nın yapılanmasında öncelikle Edebi Kurul, dramaturgi kurumuyla birlikte anılır olmuştur. Devlet Tiyatroları'nın gelişim aşamasında ilk adım olarak kabul ettiğimiz Tatbikat Sahnesi temsilleri sırasında turne yapan Comedie Francaisé'in yetkililerinden alınan bilgilerin ışığında kurulan bu kurul, metinlerin edebi olup olmadıklarını irdeleyen bir yapı arz etmektedir. Cumhuriyet öncesine uzanan Darülbedayi'nin kuruluş aşamasına karşın ilk dramaturgun atanması Cumhuriyet dönemine denk düşer.

Genel ve Tarihsel Gelişim

Darüllbedayi'nin kuruluş aşamasında repertuvarı'nda daha çok uyarlama oyunlar yer almaktadır. Çeviri oyunlardaki azalma, tiyatro görüşleriyle etkisi büyük olan **Reşat Nuri Güntekin**'in kurula atanmasıyla çeviriye önem verilmesine neden olmuş, bu arada da yerli oyunlar ön plana çıkmıştır. Metin And, ödenekli tiyatroların yönetim bakımından oyun okuma kurulu ve Yönetim Kurulu'ndan oluştuğunu vurgular. Her iki kurumda da (Devlet ve Şehir Tiyatroları) zaman zaman repertuvar belirlemede kimi tartışmaların odağı olmuş, yönetim kurulu ve edebi kurul uyuşmazlıkları dikkati çekmiştir. 1927 yı-

lında oyunları doğrudan doğruya yönetmenlerin seçmesini karara bağlayan **Muhsin Ertuğrul**, bu kez de kaldırılan Edebi Heyet ve Yönetim Kurulu'nun tartışmalarına neden olmuştur. Bu karara neden olan olay da, bu kurulun yazar üyelerinin kendi oyunlarını oynatmakta direnmeleridir. Bu anlaşmazlık kurul üyelerinin oyunlarının oynanmasının yasaklanması ve kurul üyelerinin yeniden oyunları seçmeleri kararıyla sonuçlanmıştır. 1929 yılında ise, kurulun gerekli aralıklarla toplanamaması ve kurul üyelerinin tiyatro konusunda yeterli donanıma sahip olmamaları nedeniyle, kurulun kalkması ve oyunların tek elden seçilmeleri gündeme gelmiştir. İşte bu bunalımlı sürecin getirdiği çalkantılar nedeniyle kurul kaldırılmıştır. Yönetim Kurulu mu, Edebi Heyet mi yoksa yönetmenler mi derken, Edebi Kurul tartışmaları, tiyatromuzda dramaturglara duyulan gereksinimin de ortaya çıkmasına ve bu kavramın tartışılır olmasına neden olmuştur. Sonuçta kurulun yerine, gönderilen oyunları inceleyip gerekli düzeltmeleri yapacak olan ve yeri geldiğinde kurum adına çeviriler yapmakla yükümlü "dramaturg" unvanı taşıyan birinin atanması gerçekleşir. Bu haberi, 15 Ocak 1929 tarihli *Akşam* gazetesinden aktaran Özdemir Nutku, "Türk Tiyatrosu'nun ilk dramaturg'u Suphi Sadık"ın görevine 15 Temmuz 1930'da resmen başladığını belirtir.

A. Tarihsel gelişime bağlı olarak yapılanma sorunları

Şehir Tiyatroları yönetmeliğine göre Edebi Heyet ve buna bağlı başkanlığın oturumları düzenleme ve yönetme görevi dışında dramaturgun verdiği oyunları inceleme, seçme sonucunda kararını yönetim kuruluna bildirmesine ilişkin görevleri vardır. 1958-59 döneminde Muhsin Ertuğrul'un tekrar İstanbul Şehir Tiyatroları'nın başına getirilmesiyle Edebi Heyet'in kaldırıldığını görüyoruz. 1966 yılında, Edebi Kurul yeniden canlandırılmak, hayata geçirilmek isteniyor, bu girişim Belediye Meclis üyelerinin karşı çıkması sonucunda hayata geçemiyor. Belediye Meclisi'nin CHP'li üyelerinin bu kurulun canlandırılmasına karşı çıkışlarına neden olan bazı noktalar ilginç: Edebi Heyet'in seçimine siyasetin karışabileceği, bu nedenle de oyun seçiminde yönetmen ya da dramaturglar kadar isabetli karar veremiyecekleri, bütçeye külfet getirmesi, kısacası şu andaki yapının uygun olduğunu vurgulayarak karşı çıkarlar .

1966 yılı bu tartışmaların dışında, yeni bir yönetmeliğe kavuştu

ve bu yönetmelik de yer alan yıllık repertuvar hazırlama görevi de Genel Sanat Yönetmeni'ne bırakıldı. Genel Sanat Yönetmeni aynı zamanda o tiyatronun başrejisörü olarak, dramaturgların okuyup seçtikleri yapıtların arasından yarısı yerli, diğer yarısı yabancı oyun olmak üzere repertuvarı saptayacaktır. İşte bu yönetmelikte yer alan 10. madde ise dramaturg ve yardımcı dramaturgun, Genel Sanat Yönetmenine bağlı olarak kurulan Dramaturgi Bürosu'nda gönderilen yapıtları okumak, değerlendirmek ve önermek üzere görevlendirildiklerini görüyoruz. 1929 yılında, ilk kez denenen Dramaturgluk kadrosunun tam olarak işlevinin saptanmamış olması, Edebi Kurul ve dramaturgluk tartışmalarına rağmen 1955/1966 yılları arasında altın çağını yaşayan, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda dramaturgluk ancak 1969'dan sonra tam anlamıyla kabul edilmiştir.

Şehir Tiyatroları'nda durum böyleyken, gelelim Devlet Tiyatroları'na: 1936 da kurulan Devlet Konservatuvarı ve ona bağlı olarak oluşan Tatbikat Sahnesi sürecinden itibaren bir Okuma Kurulu'nun ihtiyaç olacağını düşünen yetkililer, 1949'daki kuruluş yasasından itibaren bir Edebi Kurul oluşturdular. Dramaturgluk görevinin de uzun süre işlevsel kılınmadığını saptıyoruz. Devlet Tiyatroları 10 Haziran 1949 tarihli yasayla kurulmuştur. Bu yasanın da ışığında tiyatroda yeni yazarların gündeme gelmesi, belli bir repertuvar izlenmesi, bu yolla kitlelere tiyatroyu, özellikle de klasikleri tanıtmak, zaten Halkevlerinin ve Tatbikat Sahnesi'nin getirdiği olumlu gelişimlerle oluşmuş bir seyirci kitlesini tiyatroya çeken faktörler olmuştur.

1970'te Devlet Tiyatrosu Kanunu'na göre Edebi Kurul'un salt çoğunlukla toplamp karar vermesi, genel müdür, başrejisör, başdramaturg, sanatçı temsilcisi ve dışardan 3 üyenin katılımıyla gerçekleşen bu kurulun aynı zamanda Dramaturglukla birleşimi tartışılmış, ancak, Kurul'la Dramaturgi Bürosu'nun ilişkilerini düzenleyen net bir formül saptanamamış ya da bir yönetmeliğe bağlanamamıştır.

Yine de Cumhuriyet dönemi Türk Tiyatrosu'na baktığımızda bu iki kurumun Şehir ve Devlet tiyatrolarının belli bir düzen içinde ödenekli tiyatro oluşları, zaman zaman çağının dışına düşseler de, ödeneksiz ya da devlet yardımı alan özel tiyatroların da belli bir ciddiyet ve düzen içinde hareket etmelerine hiç kuşkusuz katkıda bulunmuştur. Çevirilerin dilimize kazandırılması, yerli oyun yazarlarının artması, Muhsin Ertuğrul'un izleyiciyi bu sanata çekme çabaları, araştırma yapanlara sağlanan belgeler, tiyatroda oluşan bu netleşme süreci-

nin ürünleridir diyebiliriz.

Bugün de oyun seçiminde Edebi Kurul ve Dramaturgların çalışma yöntemleri ve işleyiş biçimine ilişkin tartışmalar doğal olarak sürmektedir. Ama şu da bir gerçektir ki, Devlet Tiyatroları yeniden yapılanma sürecini tamamlayamadığı ve günümüzün gereksinimlerini karşılayacak bir Devlet Tiyatroları Yasası Meclis'te tartışılarak onaylanmadığı sürece, belli bir revizyona gitme olanağı da yoktur. Tiyatronun işleyiş mekânizması merkeziyetçi yapısını korudukça, bölgelerde sahnelerin açılmış olması da bir çözüm değildir. Buna ancak merkeze bağlı bölgeler denebilir. Rekabetin olmayışı, işleyişteki hantallık, repertuvarın merkezden idare edilmesi, sanatta gereken hareket kıvraklığını da engellemektedir. Ayrıca, dramaturg kadrolarındaki sınırlılık hem bu kuruluşa inancın tam olmadığını, hem de yeterince dramaturgluğun ne olduğunun anlaşılmadığının da kanıtıdır. Uzunca bir süre dramaturgların sanatçı kadrosunda mı, yoksa teknik eleman kadrosunda mı yer alacağının tartışıldığı bu kurumda, dramaturgun da işlevinin ne olduğu ne kurum yetkilileri ne de kendilerini ifade etme olanağı yaratılmamış olan dramaturglarca ortaya konulamamış olduğunu söyleyebiliriz.

B. Gelişimin Işığında Tartışmalar

"Dünyanın hiçbir tiyatrosunda kullanılmayan ve Türk tiyatrosuna Güllü Agop ile girmiş olan 'Edebi Kurul' sistemi yeterli değildir. (...) Güllü Agop'un bir tiyatro heyecanı ve düzeni yaratabilmek için bundan yüzyıl önce yazarlardan ve şairlerden kurulu bir Edebi Heyet düzenlemiş olması, yüzyıl önceki bu aynı sistemi sürdürmemizi gerektirmez. Oyun seçimini ve tiyatronun sanat tutumunu daha yararlı bir duruma getirebilmek için birçok yazımızda savunduğumuz 'Dramaturgi Sistemi' bir çıkar yol olarak görünmektedir."

Belki bunları 1969'da yazarken 60'larda Edebi Kurul üyeliği yapan Nutku, 2001 yılında Edebi Kurul'un başkanı olacağını düşünmek bile istememişti, ama tiyatronun günümüzdeki koşulları ve yapılanma sürecindeki gecikmeler daima birikimi olan tiyatro adamlarımıza arka arkaya ödevler yüklemekte, bu da atılımlarını sürekli olarak erteleyen hantallıkta tiyatroya sahip olduğumuzun göstergesi olmaktadır. Bugün görüşlerine başvurduğumuz Özdemir Nutku, "Devlet Tiyatroları Yasası çıkıncaya kadar, ve o gün de savunduğum 'Drama-

turgi Sistemi' kuruluncaya kadar bu ara görevi sürdürmek Türk Tiyatrosu adına ödevimizdir," diyerek sistemin bir an önce oturmasına ilişkin dileğini vurguladı.

Uzunca bir süredir Türk Tiyatrosu'nda Edebi Kurul ve Dramaturgluk sisteminin bir arada ele alınması da tartışmaların odağını oluşturmaktadır. Özellikle, tiyatro kurultaylarında gündeme gelen bu konu, kimi önerilerle geçiştirilmekte ya da yetkililerin yeterince ciddiye almaması nedeniyle geçikmektedir. 1992'deki Kurultayda dramaturg Okan Kılan bildirisinde Edebi Kurul için "(...) kuruluş yıllarındaki fonksiyonunu kaybetmiştir" dedikten sonra öneri olarak şunları söylüyor, "Gerektiği kadar toplanamayan, bu nedenle de büyüyen iş hacmine yetişemeyen bu ve bunun gibi kurulların kaldırılarak tiyatro kuruluşları bünyesinde genel sanat yönetmeni, dramaturglar ve yönetmenlerden oluşturulacak yeni seçici kurulların işleyiş açısından kolaylık ve yarar sağlayacağı şüphesizdir." Bu ve benzeri tartışmaların getirdiği sonuç, evet! Edebi Kurul tiyatro için belki çağdaş bir yapı, güncel bir özellik taşımıyor, ama tartışmaların odağında sanki dramaturgun tek işlevi oyun okumak ve repertuvar oluşturmak ve bu noktada da seçici yetkiye sahip olmak yeterliymiş gibi bir hava da sezinliyoruz. Tarihsel olarak söz ettiğimiz Lessing'in anlayışında da bu vardı. Comedie Francaisé'de bu amaçla bu kurulu oluşturmuştu. Türk Tiyatrosu'na da bu göreve üstlenen kişiler atandığında da bu anlayışla yaklaşılıyordu; nitekim 1930 da atanan Suphi Sadık da böyle çalışıyordu. Doğal olarak tarihsel süreçte dramaturg'un "oyun yazarı" olarak tanımlanmasından bu yana, onun tiyatro içinde "özel bir uğraş alanı" olarak kabul edilmesine kadar geçen süre uzun bir zamanı aldı.

Türk Tiyatrosu'nun "ilk dramaturgunun **Müsahipzade Celal**" olduğunu söyleyen Sevgi Sanlı, Devlet Tiyatroları'na atanan ilk kadrolu dramaturg olmaktan daima onur duyduğunu söyleyerek şöyle diyor, "(...)Ankara Devlet Tiyatroları'nda kütüphaneci ve suflör kadrosuyla çalıştırıldığım zaman da dramaturgluk yapıyordum. 1958'de bu işin adı konuldu." Dramaturg olarak, "tiyatro tekniğini bilmeyen fakat bir pırıltısı olan genç yeteneklere yardımcı olmak" , yani yeni oyun yazarlarını keşfetmek gerektiğini vurgulayan Sanlı için bugün dramaturglar sadece "raportör" durumundadır. Yeni ve genç yazarlara olanak tanıma konusunda duyarlı olan genç yazarlar, eserlerinin red ya da kabul gerekçeleri konusunda tatmin olmadıklarını vurgu-

lamaktadırlar. "Dramaturjinin oyun seçimindeki duyarlı yaklaşımı ne son derece hoşgörülü, ne de olabildiğince acımasız olmalı. Bir oyun metninin sahne şansını tamamen ortadan kaldırmak dramaturjik ve dramatik (!) bir infaza dönüşmemeli," diyen yazar **Ahmet Önel**, o yıllarda, yeni yazarların bu önemli dileğini dile getirmektedir. Bu konudaki duyarlığı bilinen bir kişi olarak yazar **Turgut Özakman** Devlet Tiyatroları Genel Müdürü olduğu yıllarda, dramaturgi bürosuna hem yazarlık tekniğini öğreten eğitim kursları verme ödevi yüklediği gibi, aynı zamanda genç yazarların metinleri üzerinde ortak çalışma yapma ödevi yüklemesine karşın bunun yeterince hayata geçirilemediğine tanık oluyoruz.

Yazarların bu konudaki sıkıntısını ilk kez öğrenciliğim sırasında kendisiyle bir söyleşi yapmak için ziyaret ettiğim yazar **Adalet Ağaoğlu** ile tanık oldum. Ağaoğlu'nun idare lambası kolleksiyonunu görünce yazara sorduğumda, kendisini bu hobiye itenlerin gönderdiği metinleri geç değerlendirenlerin sebep olduğunu, metninin onay ya da red konusunda ne olduğunu sorduğunda yanıtlamak yerine "idare et!" tutumunu sürdürenlere bir tepki olduğunu söylemişti. Bu tutum, Adalet Ağaoğlu, Haldun Taner, Melih Cevdet gibi yazarların yazın dalının diğer türlerine kaymasına neden olmuştur, diyebiliriz. Ağaoğlu 70'li yıllarda eserin yanıtlanmasındaki gecikmelerin yazarın toplumun önünde, öngörülü kişi olmasını engellediğini, tiyatro yazarını işlediği temanın (sorunun) geciktirilmesi nedeniyle gündem dışına ittiğinin de bir problem olarak altını çizmişti.

Özellikle "tiyatro yönetimlerinin bu görevin gereğine yeterince inanmış görünmemelerinin" temel sorun olduğuna değinen Sevda Şener, "dramaturgun yerli yazarlarla işbirliği yaparak, oynanmak üzere seçilen oyunlarda gerekli değişiklikleri yapabileceklerini ve böyle bir çalışmanın yazara da yeni deneyimler kazandıracağının" üzerinde durur.

Sanlı'ya göre, oyunun hazırlanma evresinde de dramaturga pek çok iş düşmektedir. Bu konuda kendi deneyimlerine ilişkin olarak şunları söyler; "Bizde yönetmenlerin vakitleri dar, dış kaynakları inceleme olanakları az olduğu için, yeni konulacak bir oyunun yazarı, ülkesi, tarihsel dönemi ile ilgili araştırmaları yapmak dramaturga düşer. Okuma provalarına katılan bir dramaturg, diyalogların yorumu konusunda yönetmenle işbirliği yapabilir. Tabii bütün bunları kendisini alabildiğine silip kimsenin egosunu incitmeyecek biçimde

yapmalıdır. Bazen yabancı konuk yönetmenlere sahne üstünde ve tüm işliklerde, terziler, marangozlar, butaforcular, dekorcular, kostümcülerle çalışırken çevirmenlik ve asistanlık yapmak gerekir. Yorgunluktan ölürsünüz, ama yönetmen gerçekten işinin ehli ise keyfine doyum olmaz. Müthiş bir eğitimdir bu, Devlet Tiyatroları'nın kadrolu ilk dramaturgu olan Sanlı, ilk olması nedeniyle yeni yazarları kazandırma çabasının yanında, çevirmenlik (oyun çevirme ve yabancı yönetmene çevirmenlik yapma), ön araştırma yaptığı konusunda bilgi vermiştir. Yönetmenlerin okuma provası sırasında diyalog yorumunda dramaturgla çalışma yapmak istemelerine ilişkin örnekleri duymamıştım. Böyle bir çalışma olanağının bugün bile uygulama bağlamında zor yakalandığını düşünerek o günlerde böylesi bir atmosferin yaratılmış olması gurur verici olsa gerek...

Dramaturglar yaptıkları çalışmalarda, önerdikleri oyunlarda ister istemez bağlı oldukları genel müdürlük ve onun da bağlı olduğu Bakanlık karşısında duydukları sorumluluk ve belki de kültür politikası olmamasının getirdiği handikapları bugün için yaşıyor olabilirler; örneğin en basitinden dramaturg Lale Eren'in bir söyleşide 1994/95 dönemi için vurguladığı gibi, oyunların önemli bir bölümünün yerli yazarlara ayrılmış olması, yazarlar açısından bir bakıma devletin desteğidir diyerek buna ek olarak yetenekli yazarların yetiştirilmesi konusunda gerek Edebi Kurul'un gerekse Dramaturgi Bürosu'nun bu anlamda uygulamalar başlatacağının müjdesini vermektedir, ama bu çalışmanın yeterince uygulamaya konulamadığını sanıyorum. Olumlu girişimler var; kimi zaman kısa süreli kimi zaman da salt proje olarak kalan bu çalışmalar yine de iyi niyetin ve isteğin birer göstergesidir. Böyle olmasına karşın, 1992'deki kurultayda yazarların sıkıntıları bitmemiş gözüküyordu; dramaturglar ise, içinden çıkamadıkları kimlik sorununa çare arar durumdaydılar.

1992'de Kültür Bakanlığı'nın düzenlemiş olduğu bu kurultayda dramaturgi sorunlarından daha çok yazarlığın problemleri üzerinde durulmuş, özellikle Zehra İpşiroğlu ve benim dramaturgi konusundaki görüşlerimizin o günkü problemleri yeterince yansıttığına değinen Metin And, bu konuşmaların içeriğinin dramaturgi seksiyonunda ele alınan problemleri yanıtlar nitelikte olduğunu vurgulamıştı. Nihal Geyran Koldaş'ın başarılı konuşması genel sorunlara ışık tutar nitelikte idi. Dönemin Devlet Tiyatroları Genel Müdürü olan Bozkurt Kuruç ise, zaman zaman bu seksiyonun çalışmalarında aldığı karar-

ları izlemeye geliyordu. Baştan beri tartışılan dramaturg ve edebi kurul karşıtlığı konusunda Kuruç, 1989'da, görüslerini şöyle ifade etmişti: "Devlet Tiyatroları'nda repertuvarı oluşturan bir Edebi Kurul vardır. Edebi Kurul'u esas karar organı olarak düşünürsek, şu andaki dramaturglar raportörlük fonksiyonunu yerine getirmektedir, yok eğer dramaturglar karar organı olacaksa Edebi Kurul'un fonksiyonu nedir? " Bugün hâlâ yanıtı verilemedi bu sorunun...

Öte yandan **Ali Taygun** yazarların ve oyun yazımının desteklenmesi gerektiğini belirterek, özellikle projesi olan yazarların devletçe desteklenmesi, bu projeleri hayata geçirmek için yazar köyleri kurulmasını ve burada yazarların projeleri kaleme alacaklarını, yazarların tiyatrolara gönderdikleri yapıtların bekletilmeden kararının alınmasını, telif hakkı tutarının yazara ödenmesinin geciktirilmemesini, günümüzde yazarların zor durumda olduklarını vurgulamıştı. Ali Taygun genç yazar olarak Coşkun Büktel'in *Theope* adlı oyununu o sıralarda sahneliyordu ve bu genç yazarın özendirilmesi gerektiğinin altını çiziyordu.

Raportörlüğünü yürüttüğüm bu seksiyonda, Gülşen Karakadıoğlu başkan yardımcısı, Recep Bilginer ise başkanlığı yürütüyordu ve Bilginer'in şikâyeti Ali Taygun'un değindiği noktalarda olduğu kadar, oyunları değerlendiren uzmanlar yani dramaturglara yönelikti : "Yazar- tiyatro ilişkileri konusunda, özellikle resmi tiyatroların dramaturgları, hep yazarı küçümseyen bir tavır içinde olmuşlardır. Bir çoğunun yazara gerektiği gibi, saygılı davrandığı söylenemez. Elimizde bu konuda çok örnek var. Kimi, henüz tiyatro okutan bir okuldan çıkmış, kimi de gökten zembille inmiş, ödenekli tiyatrolara dramaturg olmuşlardır. Rahmetli Muhsin Ertuğrul hocamızın dramaturg tanımlaması şöyleydi: 'Bir yazar kadar tiyatronun edebiyatını, bir rejisör kadar da tekniğini bilen kişi.' Acaba hangi ödenekli tiyatroda, bu tür yetenekli dramaturglar var? Daha geçen yıl, Devlet tiyatromuz, bir mimarı başdramaturg yapmadı mı? (...)Dramaturji konusu, ayrı bir sorundur. Tiyatrocular, hep dramaturji çalışmasından söz ederler. Bunu kim yapacak?

Mevcut dramaturglar mı?" Yazarın mağdur olduğundan söz eden Bilginer, bu konuşması ile dramaturgların tepkisine neden olmakla birlikte, kastettiği başdramaturgluğa getirilen Mimar Aydan Erim aynı seksiyonda yer almakla birlikte, bu duruma tam bir yanıt verebilmiş değildi. Öte yandan, tüm dramaturgların aynı kefeye konması,

yani okullu olanlar ve 'gökten zembille inenler' arasında fark olmaması da, yazarın da bu kuruma inancı olmamasından kaynaklanıyordu.

Salt yazarlar değil kimi sanat çevresinden insanların da bu kuruma tam manasıyla inanmıyor olmaları ve tartışma ortamının yaratılmamış olması, çaba gösteren insanların emeği konusunda da bu konuya gönül verenleri karamsarlığa itebilir. Bu mesleğin "ara bir meslek " olduğunu söyleyen başdramaturg Firuzan Tercan yine bu mesleğin "yönetmenlik gibi, oyunculuk gibi hemen fark edilen bir meslek olmadığını", bu yüzden de zaman zaman tartışmalara konu olduğunu söylüyor. Bu büroda yıllarca emek vermiş olan merkezde Özcan Özer, Okan Kılan, Erman Canatan, Mine Acar, Firuzan Tercan Armağan Ersin ve Istanbul'da Esen Çamurdan, Lale Eren, Ayten Uncuoğlu gibi ve yeni alınan dramaturglarla genişleyen bu kurumda emeği geçen kişilerin zaman zaman uğradıkları haksız eleştirilere yanıt vermek, ya da Esen Çamurdan gibi kitap yazarak kendilerini ifade etmeye çalıştıklarını görmekteyiz. Örneğin, dramaturg Özcan Özer merkez bürodaki arşivin zenginliğinden söz ettikten sonra, ayrıntılı bilgilerin yer aldığı raporların yerinde ve zamanında okunup değerlendirilerek 1994 yılında işlem gören 135 oyunun Tiyatro Müdürleri ve sanatçılara dağıtıldığını belirttikten sonra şöyle diyor: "(...)Başdramaturglukta Edebi Kurul'da okunmamış, yanıt verilmemiş bir tek oyun yoktur. Yıllardır şikâyet edilmiş, herkes tarafından eleştirilmiş, 'oyunları verdik, cevap alamadık, kime ne vereceğiz' cümlelerinin sonu gelmiştir " .

Bütün bu gerçeklere karşın belli sorunlar da vardır, içtüzüğün veya yönetmeliğin sisteme oturması, repertuvar oluşturmada bölgelerden gelen gelişigüzel bastırmalar yerine, sistemli ve düzenli bir işleyişe duyulan özlem dile getirilmektedir. Dramaturg Mine Acar'ın önerisi ise, bölgelere oyun seçerken o bölgenin sanatçı kadrosu, bölgenin seyirci kapasitesi ve yapısı hakkında ve tiyatronun olanaklarını bilmek için oraya gidip yerinde çalışma yapılmasının önemine değinir. Görülüyor ki, tüm bu tartışmalarda dramaturginin uygulamaya yönelik yanı yine ikinci plana atılıyor ve merkez büro mantığı yine egemen konumda kalıyor. Gerek 1992'de takip komisyonları kurulmasına karşın gerekse 1994/95 koordinasyon toplantılarında tartışılan konularla var olan yapının sınırları içinde çözüm yolları aranıyor ve bunu aşmanın yollarını açmaktan çok, olanın sisteme bağ-

lanması kaygıları ağır basıyor.

Bu konuda meslekdaşım ve genç yaşta yitirdiğimiz Zülal Aksoy, "(...) Dramaturgların repertuvar tespitine bir katkıları olduğu söylenebilirse de, dramaturgların 'estetik' değerlendirme yönünde, 'görüş' bildirmenin ötesinde, daha etkin 'karar'lar verebilmeleri düşünülmelidir," derken onların bu konuda özellikle de uygulama bağlamında pasif duruma getirildiklerini vurgulamaktadır. Zülal Aksoy, dramaturg olarak görev yaptığı İzmir Devlet Tiyatrosu'nda, özellikli oyuncu-yönetmen Erol Amaç'ın isteği üzerine fiilen uygulamada da dramaturg olarak çalışmıştır. Yine oyuncu-yönetmen Erdoğan Aydemir-dramaturg Haluk Işık ortaklığı İzmir Devlet Tiyatrosu için bir örnektir. Bu çalışmalardan daha öncesine dayanan bir süreçte yönetmen Yücel Erten'in isteğiyle uygulamada (Brecht'in *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi* adlı oyunda) görev alan Gülşen Karakadıoğlu kurultayda "tiyatromuzda dramaturgun yeri artık işlevsel kılınmalı, (...) aktif olarak görev almaları sağlanmalı," diyordu.

Dramaturgi'nin sanat mı yoksa bilim mi, kuramsal verilere mi dayanır yoksa uygulama alanında da bir yere sahip midir, dramaturg teknik adam mıdır yoksa sanatçı mıdır? Bütün bunlar tartışıladursun, dünyada dramaturgi alanı kendi içinde işbölümü sağlayacak görev ve ödevlerini yüklenmiş olarak alt dallarını geliştirme yolunda adımlar atmaktadır. Örneğin, salt epik tiyatro ve Brecht dramaturgisi yapmak gibi özel dal seçimi bile sözkonusu, ya da yalnızca kuramsal bağlamda metin inceleme veya prodüksiyon dramaturgisi yapmak veyahut da bütün bir yapımın halkla ilişkiler uzmanı gibi çalışmak mümkün; alternatif tiyatroda, karşı tiyatroda deneysel dramaturgi yapmak gibi bir istemde bulunmak, uygulamanın dramaturgluğunu üstlenmek gibi... Görev dağılımında seçme özgürlüğü, o dramaturgun belirlediği alanda uzmanlaşmasını da sağlamaktadır. Oysa ülkemizde atanan bir dramaturgun bugüne değin kadro problemi dahi sorun olmuştur.

Dramaturginin s a n a t mı, b i l i m mi olduğu tartışılırken dramaturg Zülal Aksoy, konuya açıklık getirmek için tiyatro sanatının kendisinin hem sanatı hem de bilimi içerdiğini vurgular. Üstelik bunun eklektik bir yapıda değil, sarmal bir biçimde iç içelik taşıdığını belirtir. Bu tartışmayı olsa olsa bu sarmallığı fark edemeyen zihniyetlerin ortaya çıkardığını düşünen Aksoy, "(...) Her bilim, kendine özgü yasaları varsa, bilim adını alır. Tiyatronun da kendine özgü yasa-

ları vardır ki, bu yasalara 'dramaturgi kuralları' denir. Ve mihenk taşı bilim olan çağdaşlıkta tiyatronun 'alaylı' olmaktan çıkartılıp,'mektepli' hale getirilmesi, onun bilimsel bir sanat dalı olduğunun kabulüyle mümkündür. Bu kurallar yenilenebilirse, aşılıp değişime uğruyabilirler, ama yok edilemezler. Sanatçıların özgürlüğü bu kuralları yok saymasında değil, bunları değerlemdirip kullanma serbestliğindedir."

İşte bu tartışma ortamının getirdiği kaos, dramaturgi kavramının netlik kazanmaması kadar, dramaturg olanların da yerinin saptanmasındaki güçlükleri beraberinde getirmiştir. Dramaturgların sanatsal üretime katılmalarının önemi üzerinde duran **Murat Tuncay**, bu katılımın nesnel bir tutum gerektirdiğini, yorum ile çözümleme arasındaki farka dikkat çekerek dramaturgun bu nesnel tavrını sürdürürken sanatsal duyarlığa da sahip olmasının da şart olduğunu belirtir.

Dramaturg olarak görev alanların dahil oldukları kategorinin saptanması konusunda, bu kadronun yönetmenle, sanatçılarla eşdüzeyde tutulması gerektiğini ve yapılacak bir düzenleme ile de çalışma alanlarının genişleyeceğini ve bu kadroların doğru tahsis edilmesiyle etkin ve koordineli bir yapılaşma sağlanabileceğini 1992 Kurultayı'nda Taner Büyükarman dile getirmesine karşın, bugün hâlâ hem Devlet Tiyatroları Yasası'nın yasalaşmamış olması, hem de dramaturgların (B) kadrosunda sanatçı ile teknik arası bir kadroda sıkışıp kalmaları, sorunun aynen geçerli olduğunu göstermektedir. Aynı kurultayda Ali Taygun ise, dramaturgluğun bir kadro değil mertebe işi olduğunu, mesleğe başlangıçtan çok, ulaşılan bir doruk olduğunu belirterek, dramaturgluğun adeta adı konulmamış, ama manevi hazzı yüksek bir mevki olarak adlandırmaktaydı. Yine Kurultay'da bu konuya değinen isimlerden biri olan Gülşen Karakadıoğlu, dramaturgların "sanat uygulatıcısı" olarak adlandırılmaları onların mesleki sınırlarını daraltmakta, oysa dramaturgların "(...) meslek kişisi olarak kabul edilmeleri" ve özellikle de "oyun seçiminden son oyun gününe dek çalışmanın içinde kalmaları" gerektiğinin üzerinde duruyordu.

Dramaturgi bilim mi, sanat mı, dramaturg sanatçı mı, araştırmacı mı diye ad konulmaya çalışılırken dramaturgun statüsü de yasalar karşısında havada kalmaktadır. Henüz emekleme çağını aşamamış gibi gözüken bu mesleğin statüsü de, içinde bulunulan durumu açıklamaya yeter. "Sorunun çözümü dramaturgiye bakıştan çok tiyatroya

bakışta saklıdır," diyen Zülal Aksoy, "(...) Böylelikle sonuçta statüye yansıyan durum, özde tiyatronun kolektif bir sanat olduğunun çağdaş bir açıdan kavranmasıyla çözümlenecek," demekle, öncelikle bu konudaki zihniyetin değişmesinden yana olduğunu açıkça dile getirmektedir. Kurultayda dramaturgun tiyatromuzdaki yerini belirlerken, "dramaturginin bilimsel masa başı çalışmasının kuramsal yanını" dramaturginin uygulamaya dayanan yanının ise, "deneysel dramaturgi olduğunu," birinin olayın resimle ilgili yanını diğerinin ise aynı kurgunun filmsel yani dinamik yanıyla ilgilenmesini belirtmiştim. Belki de, burada eksik olan nokta ikinci bölümle ilgili gereken değerin ve önemin dikkate alınmamasıydı; bu da Zülal Aksoy'un belirttiği gibi, özde tiyatronun kollektif yapısına bakış açımızdaki eksiklikten kaynaklanıyordu. Üstelik dramaturginin uygulamaya yönelik yanının olmayışı, bir yandan hem istenen verimin alınamamasına neden olmakta, hem de uygulamaya yönelik kaygılar da bir yandan sürüp gitmektedir . Bu görüşümüzü destekler nitelikte Taner Büyükarman şöyle diyor; "(...) Bugün dramaturg diye anılan uzmanların Dramaturjiyi eyleme geçiren sanatçılar olduklarını kabullenmek, kategorilerinin sahne ağırlığını arttıracaktır. Tiyatro somut hareket ve boyutlu görsel ürün demektir."

Öyleyse tanımlama dönemini aşıp bu göreve gereken işlerlik kazandırılmalıdır. "(...) Gerek oyun seçiminde gerek sahnelenişteki eksiklikler, yanlışlar ve aksamalar, yorumlama ve eleştirme kavramlarının yeterince yerleşmemiş olması tiyatromuzun gelişimini engellemektedir. Bugün tiyatroya yön verecek olan beyin gücüne her şeyden çok gereksinim duymaktayız. Bu açıdan (...) dramaturgide de yoğun bir hesaplaşmaya gidilmeli, dramaturgun tiyatrolarımızdaki görevi ve işlevi, şimdiye değin yapılan ve yapılmayanlar yeniden gözden geçirilmeli ve bu alanda temel değişikliklere gidilmelidir."

Firüzan Tercan, Esen Çamurdan, Özcan Özer, Lale Eren, Ayten Uncuoğlu gibi kimi isimlerin dramaturgluğu sürdürmesi dışında Osman Özkan, Şafak Eruyar, Sündüs Haşar, Servet Aybar, Gökhan Akçura, Selahattin Gündoğdu, Haluk Işık, Canan Kırımsoy gibi yeni isimlerin devreye girdiğini, eski bazı dramaturgların adlarının geçmediğini, onların 2000 yılında yapılan bir sınavla gerekçesinin ne olduğu bilinmeyen bir girişimle reji asistanı kadrosuna atandıklarını ve aniden bu şekilde (A) kadroya geçerek sanatçı kimliğine kavuştuklarını görüyoruz. Bu, belki de onların dramaturgun ve dramaturginin

ne olduğu konusunda verdikleri mücadeleye karşılık ya bir sus payı gibi gözüküyor, ya da tiyatronun içinde dramaturgların sanatçı kadrosunda olmamalarını düşünen zihniyet bu insanları üzmemek için böyle bir yolu seçiyor. Reji asistanı olarak da yönetmenin yanında yararlı olurlar diye düşünmeliyiz, ya da reji yapmayı yıllardan sonra zaten hak etmişlerdi diye mi düşünmeliyiz? Bence bu konunun uzmanları bunu tartışmalıdır. Avrupa'da birçok tiyatro, reji eğitimi görmüş olan ve bu konuda yetişmesi gereken genç yönetmen adaylarını ancak bir düzine oyunda ve ünlü yönetmenlerin yanında hakkıyla reji asistanlığı yaptıktan sonra onlara reji yapma olanağı tanıdığına göre, demek ki havuza atlar gibi reji alanına atlanılmıyor. Ama bu kadroya geçenlerin - ironik bir şekilde söyleyelim - dramaturga ihtiyaçları olmayacak, çünkü bu işi zaten biliyorlar.

Dramaturg, koca bir fabrika olan tiyatronun temel ögelerinden sadece biridir ve kendi içinde kavramın netlik kazanmamış olması nedeniyle örgütlenmelidir. Kendi meslek grubunun etik anlayışını savunmak adına biraraya gelmelidir. Disiplinli bir çalışma ortamında ve örgütlü bir çalışma yoluyla orta eğitimin içinde ve özellikle de dramaturg olmadan çalışma yapan kimi amatör, bölge tiyatroları ve özel tiyatrolarda bu örgütlenme yoluyla hem bu gruplara oyun temin etme, hem onları oyun seçiminde yönlendirme, hem de reji aşamasında bizzat yardımcı olarak tiyatromuza klavuzluk edebilirler. Bu hem tiyatromuzun topluma yönelmedeki sorumluluğuna hizmet etmek, hem de tiyatronun toplumun dışına düştüğü ve değerlerin içinin fena halde boşaltıldığı şu günlerde bu sanata gönül verenlerin vefa borcu olarak karşımıza dikilmektedir. Ama manzara öyle gözükmüyor!

C. Başdramaturgluğun ve Dramaturgların Çalışma Biçimi-Yöntemi ve Dramaturgi Raporları

Bu noktaya kadar dramaturgi bürolarının salt okuma, seçme ve önerme birimi olmadığının kabul edilmesi birçok sorunu çözecek gibi görünse de, yapının aynen korunuyor olması, bu düşüncenin tam olarak yerleşmediğinin de bir kanıtıdır. Şehir Tiyatroları ve Devlet Tiyatroları'ndaki çalışmanın işleyişi daha çok kuruma gönderilmiş olan oyunları okuduktan sonra bu metinleri raporlandırma üzerine kuruludur. Devlet Tiyatroları'nda Başdramaturgluk birimi doğrudan

Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğüne bağlı olarak çalışan ve kurumun Yönetim Kurulu'nca atanmış olan Başdramaturg ve dramaturglardan oluşmaktadır. İstanbul, İzmir'de de dramaturg kadroları vardır. Dilekçe ile gönderilen metinler buralarda da raporlandırılmakta ve bu raporlar Edebi Kurul'a sunulmaktadır. Edebi Kurul bu raporlar çerçevesinde okudukları metnin incelenmesi, oynanabilirlik kararı ve repertuvara katılması işlemini gerçekleştirir. Böylece dramaturgi büroları bir bakıma ön eleme jürisi gibi çalışmaktadır. Edebi Kurul'un her bir toplantısında ortalama 40 ila 50 oyun karara bağlanmaktadır.

Burada en önemli noktalardan biri, yazarın gönderdiği metnin ret ya da kabul gerekçeleri karşısında tatmin edici bir yanıt almadıkları konusundaki şikâyetleridir. Geçmişte, yazarların gönderdikleri metinle ilgili yanıt almada gecikmeleri ciddi bir sorun iken, son zamanlarda bunun eskisi kadar sorun yarattığını söyleyemeyiz. Bir de olumlu bir gelişme olarak, bir oyun metni için geçmişte bir dramaturgun görüşü ele alınırken, şimdilerde aynı oyun için iki farklı dramaturgun rapor yazıyor olması, özellikle de biri Ankara, diğeri İstanbul ya da İzmir'den rapor göndererek karşı görüşte bile olsalar, bir tartışma olanağı ve farklı görüş bildirme şansı yaratılması olumlu bir girişim olarak düşünülebilir.

• *Dramaturgi Raporu*

Eserin kimliği ; 1- oyunun adı, 2-yazarı, 3- çevireni, 4- uyarlayanı, 5- türü, 6- Kaç bölüm-perde, 7- olayların geçtiği çağ, 8- Ddkor sayısı 9- sayfa sayısı ve tahmini süre 10- kişiler. a) Toplam b) Kadın c) Erkek d) Çocuk e) Figüran.

Metnin Genel Müdürlüğe verildiği tarih
Başdramaturgiye havale edildiği tarih
Dramaturgi Raporu'nun düzenlendiği tarih

Eserin kimliğine ilişkin kısa bilgileri veren dramaturg buna ek olarak, oyunun konu özeti, olay dizisini içeren ve oyunun temel düşüncesini ortaya koyan açıklamalarını, kişilere ait bilgileri ve teknik değerlendirmeyi yaparak en sonunda repertuvar için önerip, önermeme konusundaki görüşlerini sonuç başlığı altında ortaya koyuyor. Raporlar, en fazla 1 ya da 2 sayfadan oluşan genel bir değerlendirme özelliği taşıyor.

Bu raporlara benzer bir çalışma yapan DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü, dramaturgi dalı öğrencilerinin hazırladığı dramaturgik künye fişi'nde yukarıdaki bilgilere ek olarak metnin çeviri ise orjinal adı, bibliyografik künye, metnin özgün müziğinin olup olmadığı, özgün müziğin bestecisi yoksa özgün müzik gerekip gerekmediği, efekt, dans, orkestra gibi anlatım olanaklarından yararlanıp yararlanılmadığı ve diğer bilgiler başlıklarının dışında, künye fişinin içinde oyunun özetine yer veriliyor. Genel değerlendirme, düşünce ve oyuna ilişkin sonuçlar daha sonra ele alınıyor.

Dramaturg raporunun kapsamı içine alınan oyun özeti raporun önemli bir bölümünü kapsadığı için, dramaturgi bürosu değerlendirmeye daha az yer ayırmak zorunda kalmamalı diye düşünüyorum. Çünkü raporların amacı, sahne tekniği ve tiyatronun olanakları açısından ve tiyatronun repertuvar politikasına yönelik olarak metinlerin sonuçta oynanabilirliğini ölçmektir. Burada dramaturg nesnel bir tutum ve güncel temaların ışığında, dramatik yapı bilgisine dayanarak, var olan tiyatro kültürünü de ortaya koyarak değerlendirmektedir. O sezonun teması, sanatsal amaç, izleyicinin yönelişi, insani değerler ve çevre faktörü dikkate alarak dramaturg sonucu ortaya koymaya çalışmaktadır. Dramaturglar yerli oyun yazarlığını destekleyen bir tutumla hareket etmektedir. Belki de bu tutum bizi biraz olsun karamsarlıktan uzaklaştıracaktır. Üstelik bugün Türk tiyatrosu oyun yazarlığının ve yabancı oyun literatürünün en büyük kaynağı merkez dramaturgi bürosudur. Önemli olan seçilecek dramaturgların bu konudaki yetilerinin ve donanımlarının tam olmasıdır. Bir de bölgelerden gelen görüşlerin dikkate alınmasıdır. Bundan sonra da çözümleme, araştırma, yorumun belirlenmesi, provalar, perde açılışından sezonu tamamlayıncaya kadar geçen evrelerin yeniden gözden geçirilmesi ve dramaturgların bu evrelerdeki işlevini tartışmaya sıra gelecektir. Devlet Tiyatrolarında uzun süredir merkezde dramaturgluk yapan arkadaşım Okan Kılan'ın dramaturga ne zaman gereksinim duyulabileceğine ilişkin şu sözleri ilginç:

"Eğer,

Oyunları değerlendiren, önererek tiyatro repertuvarının belirlenmesinde önemli rol oynayacak birisine gereksiniminiz varsa;

'Bu oyun neyi anlatmak istiyor?' sorusunun sorulmasını istiyorsanız, oyun yazarıyla, provalarda yönetmenle birlikte çalışacak, işin

kuramsal yanını üstüne alan, belirlenen yorumun saptanması için titizlik gösteren, dışarıdan bir gözle bakan, objektif birini arıyorsanız;

Geçmişte yazılmış oyunların yazarlarını, o devrin tiyatro anlayışıyla, yapısını inceletmek, dekor, kostüm, ışık için doküman hazırlatmak, oyun üzerinde (oyunun dili, yoruma uygun noktalarının vurgulanması ve bugün için tiyatro tekniği açısından yeniden elden geçirilmesi) böylece birlikte çalışmak yeni yazarların yetişebilmesi için, onlarla birlikte aynı heyecanı duyarak, elinden geldiğince kendi teknik bilgisini aktarmaktan çekinmeyecek birini bulmayı umuyorsanız;

Geri çevirirken zorlandığınız oyunları, açıkyüreklilikle sahiplerine anlatacak, belki de sizin adınıza kötü olacak, ama doğruyu söyleyecek biri var mı diye düşünüyorsanız;

Kendinize güvendiğiniz için yardım istemekten çekinmiyorsanız, bilgisinden yararlanmaktan, birlikte çalışmaktan zevk alacaksanız,

hemen bir dramaturgla tanışmanızı öneririm."

Ç. Dramaturjik Yaklaşım İçin Öneriler

Dramaturgide gösterinin anlamına yönelik yanını göz ardı etmemenin önemi üzerinde sıkça durduk. Burada sahne düzeninin de belli gerekçelere dayanarak geliştiğini düşünecek olursak, böylece dramaturgların işlevi ortaya çıkar. Bu noktada dramaturg masa başı organik değerlendirme ile, sahne üstü estetik değerlendirme aşamasında bir iletişim uzmanı olarak rol alır. İncelemede yapısalcı bir çözümleme, uygulamada göstergebilimsel bir yaklaşım onun yolunu belirler. Tiyatroda, "tiyatroyu oluşturan ögeler arasında ilişkinin kurulabilmesi için yapılan çalışmayı dramaturjik olgu" olarak nitelendiren **Haluk Şevket Ataseven**, dramaturgik olgu için, "(...) parçalanma, dağılma, yeniden toplanma ve gerekli anlam üretimini gerekleştirebilme sorunudur," diyor. Öyleyse, şunu kabbul etmeliyiz ki, tiyatroyu oluşturan her birim ve o birimler içinde görev yapan herkes, sonuca yönelen bir yaratma süreci içinde ne yaptığını düşünen ve sorgulayan bir süreci de beraberinde yaşamaktadır.

Dramaturgi bugün, dilbilim ve göstergebilimden aynı anda yararlanmanın önemini biliyor. Bu, tiyatro sanatının hem görsel, hem de işitsel bir sanat olmasından kaynaklanıyor. Çağdaş tiyatroda dilin de simgesel bir işlev yüklenmiş olması, dilde de oyunun söylemini irde-

lemek adına bu simgeselliğin altında yatanlar aranmaya başlanıyor ve alt metin, metin kadar önem kazanıyor. Ne söylendiğinden çok kime, nerede, ne zaman, nasıl bir ortam ve koşulda, niçin söylenmiş olduğu aranıyor. Sözler salt ezberlenip, günlük konuşmadaki anlamsal yüküyle değil, metnin içerdiği yoruma yönelik olasılıkları içinde ele alınıyor. "Daha önce yalnız yönetmen tarafından belirlenen sınırlar içinde yetkinliğin sınırlarını araştırmakla yükümlüyken oyuncu artık neyi, nasıl oynayacağı, mekân ve nesne kullanımı, rolünün dramaturjisi ve dahası içinde yer aldığı gösterinin bütününün dramaturjisinden sorumludur."

Oyuncuya böylesine bir sorumluluk yükleyen bugünün tiyatrosunda Koldaş'a göre, dramaturgi de oyunculukla olan ilişkisini yeniden gözden geçirmek zorundadır. "Dramaturji yalnız herhangi bir materyalin (oyun metni) kuramsal terimlerle kavranabileceği inancını taşırsa, işlevi oyun alanı öncesi sona erer ve bundan sonraki yaklaşımı yalnızca önceden saptanan çerçeveye uyulup uyulmadığını denetlemekle sınırlı kalır ve oyun alanındaki yaratıcı çalışma sürecine katkıda bulunamaz." Dramaturginin salt kuramsal bağlamda ele alınamayacağını belirten Koldaş, öte yandan kuşkusuz kuramdan vazgeçilemiyeceğine de değinir. Yaratıcılığın gelişmesi için kuramın onsuz olunamayacağı bir faktör olduğuna değinir, ama bir yanıyla da salt kuramsal yaklaşım da oyuncunun yaratıcılık alanında çoğu kez yetersiz kaldığı anlar vardır. "Oyuncunun yaratıcı olarak öne geçtiği bu yapıda dramaturji ile bağlarının her zamankinden sıkı olması, oyuncunun kuram ve yaratı düzlemleri arasındaki ilişkiyi sürekli koparıp yeniden kurması gerekmektedir." Böylece dramaturgi yazım aşamasından sahnelenmeye ve seyirciyle buluşmaya değin bitmeyen, tükenmeyen bir süreç, hatta oynanmakta olan oyunla ilgili akla gelecek her sorunun yanıtını aramada dramaturgi etkisi o anda da sürdürüyor demektir. Bu anlamda dramaturg da, "ögeler arasındaki bir dönüştürücü, çevirmen olması gerekir, ayrıca kendisi de dönüşen ve çevrilen bir yapıya sahiptir (...) Dramaturglar (...) inceleme nesnelerine bakarlarken, bir yanda bir bütünlük (bir birlik) öte yanda da bir çeşitlilik öngörürler. Bütünlük, temeldeki ilişkiler ağının varlığını, çeşitlilik ise ilişkiler ağının değişik gerçekleşme biçimlerini çağrıştırır."

Dramaturgu (*Homo Semioticus*) olarak adlandıran Ataseven, göstergebilimi görev edinen dramaturgun işlevinin anlamın tek tek öge-

lerden ve benzer ögelerden değil, ögeler arasındaki farktan, ayrımdan, ayrılıktan doğduğu görüşünü temel ilke olarak kabul etmek ve bu ilke ışığında yaşamın doğrudan doğruya kendisi ve işleyiş biçimi olduğunu bilmektir diye belirtir. Drama açısından baktığın da ise, gösteride ortaya konan bütünlüğün, gösteriyi var eden ögelerin "yazar-oyun metni-dramaturg, yönetmen, oyunc, seyirci, yani temeldeki ilişkiler ağının yüzeye çıkıldığı zaman (gösterge alanı) ortaya koydukları 'bütünleşme'biçimidir."

Peter Stein'ın dediği gibi, "Dramaturgik süreçler, tiyatroda bize dayanak olan şeydir." Bugün tiyatroda metnin değişen yeri ve anlamı ile çözümleme ve araştırmada getirilen yenilikler, çağımızda tiyatronun tek yazarının metin yazarı olmadığı görüşünü de pekiştirmiştir. Yönetmenin ikinci yazar olduğunu söyleyen Meyerhold'dan bu yana, sahneye katkı koyan tüm elemanların bu konudaki yaratıcılıkları onları yazarın alımlanmasında birer yazar konumuna getirmiştir (Hatta tartışan izleyici bile). Burada önemli olan noktalardan biri de, yapısalcı ve göstergebilimsel incelemenin boyutları etken olmuştur. Adiar'a göre sorun "okuma sorunudur." Semiyotikçilerin kullandığı "yorumlamak","çözümlemek" ve "şifre çözmek" anlamlarında değil, "programlamak" anlamında kullanılmaktadır. Kitap hiçbir çağda, ÖZGÜNLÜK ve OTANTİKLİK gizemine bu kadar büründürülmemiştir . Öncelikle şiir ve edebiyat alanında, daha sonra görsel sanatlara yöneldiğinde tiyatroyu da kapsayan yapısalcı ve göstergebilimsel inceleme önemli bir çalışma alanı oluşturmuştur. Kavramların belirlenmesi ve o kavramların kendi içindeki anlamı gözlemleme üzerine kurulu olan yapısalcılıkta olgular ve felsefi olasılıklar karşılıklı ilişki içinde ele alınır, tek taraflı bağlılık sözkonusu değildir. Yani yapı ve o yapıyı oluşturan tüm ayrıntılar ilişkileri içinde ele alınır. Sözler, bedenin dili, oyuncunun sahnedeki dış görünüşü, sahnenin dış görünüşü, müzik ve efekt gibi sessel ögeler, oyuncu ve onun çevresini oluştururken görsel işaretler ve işitsel işaretler olarak oyuncu, oyuncunun içinde bulunduğu zaman ve mekân gerek oyunu ve gerekse onu saran çevre ve onun dışında gelişen efekt ve müzik ögeleriyle sarmalanarak ele alınır. Dramaturgik metin bir bütün olarak ele alındığı gibi, bu bütünü oluşturan ayrıntılar da biraraya gelerek bütünü oluşturmaya hizmet eder. Sahnedeki her eylem küçük küçük eylemlerden oluşur, öte yandan bu eylemlerin toplamı gösterimin kendisidir. Bu da yeni yorum yöntemlerini beraberinde getirecektir.

Bunun için metin- gösteri ilişkisini açıklayacak olan bu yöntemin sağlıklı bir biçimde irdelenmesi şarttır. Böylece, metindeki gizli noktalar yakalanmış olacaktır. Yaratıcı düşünmeyi destekleyen bu yaklaşım, metne görsel anlatım yükleyerek bakmakla olur. Metnin ikinci aşamada göstergebilimsel olarak ele alınması metne grafiksel bir anlatım yükler ki, bu da gösterimin tüm görsel ögelerini içinde barındırır. Yazının sınırlarının zorlandığı bu yaklaşım tiyatronun görselliğinin öne çıktığı çağımız anlayışının bir sonucudur. Metnin, yazıdan çıkıp bağımsızlık kazanması, aslında metinden yola çıkılarak neler yapılabileceği konusunda ve tiyatroda yorumun ne denli önemli olduğu fikrini de getirmiştir.

Antropolojik olarak tiyatroya yaklaşanlar arasında en önemli yeri işgal eden **Barba'ya** göre, dramaturgi aksiyonların birikimidir. Onun dramaturgisinde doğaçlama, yani oyuncunun yaratım süreci merkezde yeralır. Çizgisel gelişimli öyküyü reddeden bu anlayış karşıtların, beklenmedik anların ve belirsizliklerim yansıtılmasıyla anlam kazanır. Yapılan tüm bu çalışmalarda seyirci faktörü hiçbir zaman devre dışı bırakılmaz. Gerek yapısalcı yaklaşımda, gerekse göstergebilimsel çözümlemede amaç hep seyirciye yönelik bir anlama ve kavrama dizgesi oluşturabilmekteki ustalıktadır. Sözcükler, sahnenin perde arkası, satır aralarında gizlenenler, yazara yönelik ipuçlarını yakalama çabası, bunların hepsi, yorumlama ve yaratıcı düşünceye verilen önemin doğal sonuçlarıdır. Belki de bugün tiyatronun vardığı bu zenginlik, birikimi olan seyirciye ihtiyaç duyulmasına neden olmuştur; tiyatroda düzeyli eleştirinin gelişmesine neden olmuştur. Son zamanlarda yazılan metinlerin bu anlamda keşfedilmeyi bekleyen anlam yükleriyle dolu olması da bu zenginliğin bir sonucudur diyebiliriz. Yaratma, düşünmeyi getirmelidir.

Dramaturg ve dramaturgi, yaratma ve düşünme sürecinin iç içe, sarmal bir biçimde geliştiği bir süreç ise, tiyatro eyleminin başında yer alan yazma eylemi de bu sürecin bir ürünüdür. Bireyin kendini çözebilme çabası, onun gerçekleri didiklemesine neden olmuştur. Yazar adeta bir anlatıcı gibi gerçeklerle - metnin dümenini elinde tutarak - hesaplaşmasını sürdürürken bir yandan da hem kendisi, hem icra edenler, hem de oyunu izleyenlerin hep birlikte yüzleşmelerinin de aracısı oluyor. Tıpkı deneme yazarının arayışı gibi o da gerçeklerle olan diyalogunu, yaşamın bir kesiti olan sanatın kurmacası içinde sorguluyor. Bu anlamda metnin çözümlenmesinde dramaturg da,

deneme yazarı Mehmet Ergüven'in *Gölgenin Ucu* kitabında dediği gibi, "Benimsenmiş doğrulara soru işaretı koyarak" işe başlamalı... Bu işlem genel geçerli doğrulara da kitlelere yönelirken ihtiyatlı yaklaşmanın da bir yolu olmaktadır. Şöyle diyor Ergüven: "(..)Soru işaretinin simgelediği belirsizlik, her şeyden kuşku duymak değil, halihazırda yaşanmakta olanın kuşku duymayı zorunlu kıldığı noktada belirsizliği sorgulamaktır."

Yazma eyleminin de tıpkı resim ve müzik de olduğu gibi özünde kompozisyon olduğunu söyleyen Ergüven, bu sözcüğün Latincedeki kökeninin "*componete*" yani "bir araya getirmek" olduğunu vurguluyor. Öyleyse yazma eylemi de neyi, neye göre bir araya getireceğimize dair bir etkinliktir. "Hiç kuşkusuz burada çıkış noktası 'neye göre'nin belirlenmiş olmasıdır, çünkü oylum ve türünden bağımsız olarak her metnin bir ya da birkaç tümce ile özetlenebilen ana fikri vardır: Bundan sonrası, o fikri tamamlayacak parçaları uyumlu biçimde biraraya getirmekten ibarettir sadece. Ayrıca hemen altını çizmekte fayda var: Burada sözü edilen fikir, ister istemez bir konuya aittir daima. O halde, yazarken çift aşamalı bir sorunla karşı karşıyayız; ilki kışkırtıcı ve bu nedenle işlenmeye değer bir konu, diğeri ise konu hakkında belli bir fikir sahibi olmak. Herhangi bir konuda fikir sahibi olmaya gelince, tek yolu vardır bunun. Okumayı hayatın cayılmaz bir parçası haline getirmek." Salt yazarın değil onun alıcısının da fikir sahibi olması işin özlenen yanıdır.

Bir yapıtın kaleme alınışında üslup sorunu ise, söylemek istenenle ile buna aracılık eden malzeme arasındaki hassas dengeye "saygı duruşudur." Ergüven, bu konudaki görüşlerini şu uyarı ile sürdürür, "(...)Unutmayalım, sanat, gerçeğe karşı üstlendiğimiz sorumluluğun dikkate alınması koşuluyla varlığını kutsayan biçimsel bir oyundur. Daha doğrusu gerçekle kurulan ilişkide bilinç niteliğimizi yansıtan bir aynadır."

Bu noktada içeriğin ancak o şekilde dile getirebileceği konusunda alıcıyı ikna eden her biçimin kendiliğinden, biçemle buluşabileceğini belirten Ergüven, özgün biçimin, biçemde mayalandığının altını çizer. Gerçekle hesaplaşırken, önce yalnız bilincin tuzağına düşmemeye çalışıp, daha sonra buna aracılık eden dili alabildiğine saydam hale getirmek, öngörülen biçemin başat özelliğidir. "Biçimin, sonunda aradan çekilinceye dek biçim olma hakkını kullandığı yerde, ardında kalan boşluk, içeriği görünür kılan saydam kılıftır artık. Herkes bili-

yor; sığındığımız dil, *status quo* ile uzlaşmaya çağrı olarak, her an bizi yutmaya hazırdır. (...) Dile yem olmamaya özen göstererek dil ile hesaplaşmaya mecbur olmanın bilinci" onu yazanın damgasını taşıyorsa ve farklı konular arasında da bağlayıcı bir dokuya dönüşüyorsa bu da kaçınılmaz bir sonuçtur. Biçimin yerini giderek içeriğin netleşmesine bırakması, dilin de buna hizmet ediyor olması, sanatta saydam olanın, net ve anlaşılır olanın da temel özelliği haline gelmektedir.

Saydam, net, anlaşılır olmak, bütün bunlar başta da sözünü ettiğimiz yaratma ve düşünme eyleminin billurlaştığı andır. Eldeki metin sahnelenmek üzere yazın sınırlarını aşıp, sahneye doğru yol alırken yani yazılı alandan, görsel alana taşınırken ortaya konan işbirliği, yorum, tartışma ve sonuçlandırma evrelerini kapsayacaktır. Sahne aşamasına geçmeden önce yönetmenle metni değerlendiren dramaturg bu noktada, "(...) yorum ve sahnede daha iyi yaşama geçirilecek değişiklere gider, yine sahne üstünde belirlenecek dil, biçem üstüne konuşur, inceleme ve araştırmalarda bulunur." Salt yazar, dönemi. eserleri, biyografisi, oyunun içerdiği sorunları ele alan bir inceleme değil, gerçeği didiklemekten kaynaklanan ve bunun sonucunda varılan yorum olasılıklarını da dramaturg, yönetmenin seçimine sunabilir. Zaten masa başı çalışmasının en önemli özelliklerinden biri de, metnin salt çözümlemeci bir yaklaşımla ele alınması değil, metnin görsel anlamda anlatım olanakları, bugünün izleyicisine neler verebileceği, tiyatronun uygulama olanaklarının buna elverişli olup olmadığı, güncel ya da evrensel yanları, tiyatro adına taşıdığı yenilikler, yoruma yardımcı olabilecek görevci sahneleri saptamaktır.

Tiyatro tarihi, tiyatronun kendi adına taşıdığı yeniliklerin de tarihidir. Bu nedenle gösteri alanına yönelik arayışlar tiyatro insanlarını yeni bulgulara yöneltir, bu da kendisinden öncekini bilmek, birikime sahip olmak, bunun üstüne çıkabilmektir. Örneğin, 1956 yılında yazdığı bir incelemede **Kenneth Tynan**, yepyeni bir tiyatro anlayışının ustası olan Brecht için şunları yazar." Dünya hikâye anlatmanın yeni bir yöntemini keşfetti. Bu yolu açan, Berliner Ensemble'ın hem oyun yazarı, hem de yönetmeni Brecht'tir."

Yeni arayışların getirdiği estetik ve buna bağlı olan içerik ve biçim Brecht'in tiyatrosunda düşünmenin de önemini öne çıkarır. Bu da doğal olarak, Brecht'in epik tiyatrosu ile birlikte ortaya çıkan dramaturgi anlayışı ile, "oyun yazarlarını, yönetmenleri, tasarımcıları, yapay

dramatik durumların karmaşası yerine, doğrudan doğruya toplumsal sorunları irdelemeye teşvik eden yeni bir dramaturgiyi koşullar." Brecht'le birlikte değişen dramaturgi anlayışı, toplumsal olanın irdelenmesi 20. yy.'ın önemli bir basamağını oluştururken, 21. yy.'a uzanan tiyatro anlayışı buna görsel anlatım ögeleri ve sahne plastiğine yönelik arayışların da katılmasıyla zenginleşmiştir.

Yine çok önemli bir gelişim olan Brecht tiyatrosunda model kitapçıklar diyebileceğimiz çalışma yöntemini belirleyen araştırma ve çalışmaları kapsayan, organik bir bütün içinde sunulan dramaturgi notları, o tiyatronun kültür tarihinin de izlekleridir. Bu kitapçıklar (*Modellbücher*) yaratı aşamalarını ve sanatçıların bu konudaki ürünlerini sunar. Daha önce değindiğimiz gibi dramaturg Joachim Tenchert bu konuda ayrıntılı bilgi vermekteydi. Bu tür çalışmaları belgelemeyen tiyatromuzda her şey yap-boz yöntemiyle yürüdüğü gibi, bir önceki yönetmen daha sonra gelen haberdar değilir. Gösteride her buluş yeni ve en son buluş sanılır. Arşiv ve belge eksikliği nedeniyle araştırmacılar mağdurdur. Bellek zayıflığı ise, neyi ne kadar yaptığımızı sorgulama olanaklarından bizi uzak tutar. Yine değinmiştik, çağrışım materyalleri aslında salt dramaturg-oyuncu ve yönetmenin yaratısı için değil, yarının entelektüel ve birikimli izleyici modelini yaratmak, yaratıcılığı desteklemek, nereden nereye varıldığını belgelemek için de gereklidir.

Bizler bilgilerimizin ışığında dramaturgu ilk önce yalnız başına çalışan, yani ilk izlenim, oyunun oynanabilirlik tespiti ve ön araştırma yapan kişi, daha sonra bu yalnızlıktan sıyrılıp yönetmenle biriktirdiğini paylaşan, ikili ilişki içindeki dramaturg, daha sonraki aşamada çoğul bir ilişki zinciri içinde olan dramaturg, yani uygulama birimleri ile ilişkisi içinde görür, en sonunda da seyirciye açılan perde ile kitlelere ulaşmanın sonucunu kendi tekil yalnızlığı içinde sorguluyan ve yeni bir çalışmaya hazır bir motivasyon içinde değerlendirebilirsek ona tanımına yakışan bir işlev yüklemiş oluruz. Nedir bizim tiyatromuzun sorunu? Yanıt: Dramaturgu ilk evredeki yalnızlığına mahkûm etmek... Tüm bir teatral süreç içersinde, özellikle çok önemli olan dramaturg-yönetmen ilişkisine model oluşturan Ciulli-Schaefer ikilisi bu birliktelikten yola çıkarak şöyle diyordu: "Helmut Schaefer ve ben, daha yetmişli yılların ortalarında, tiyatronun özüne ilişkin hedeflerimizi 'tiyatroyu edebiyat geleneğinden kurtarmak ve kendi dilini bulmasına yardım etmek' olarak formüle etmiştik."

Tiyatroyu edebiyat geleneğinden kurtaran anlayış metinler üzerindeki inceleme yöntemini de değiştirmiştir. İncelemede tek bir çözümleme yöntemi öneremeyişimizin nedeni de budur. Her metin kendi yöntemini içinde barındırır, örneğin, üslup açısından "evet, bu o yazarın metni" de deseniz, aynı yazarın farklı her metni birbirinden ayrılan özelliklere ve niteliklere sahiptir.

Bir dramaturg oyun künyesi çıkarırken yalnızca biçimsel özellikleri ile bir metni değerlendiriyor, demektir. Ancak bundan sonra, ikinci aşamada oyun yapısı ile ilgili olarak özellikleri saptamak gerekir.

Sırasıyla:

1) Olay Dizisi'ne bağlı olarak; A- Aksiyon B- Tema ve yan temalar; C- oyunda kullanılan motif ve simgeler; Ç- Durum; D-- Serim; E- Düğüm; F- Doruk Nokta, ilk ve son asal düğüm noktaları...

Genel olarak oyunda aksiyonu ateşliyen dramatik olay nedir? Çatışma ne üzerine kurulmuştur? Üçüncü aşamada oyun yapısına uygun olarak 1 -Kişileştirme nasıl ele alınmış A- Karakter B- tipler mi ele alınmış? Yani oyun açık ya da kapalı biçimle ya da dramatik, epik veya göstermeci niteliklere mi sahip? Dördüncü aşamada ise dili nasıl? Üslubu nasıl? Oyuna ciddi mi yoksa mizahi bir konuşma örgüsü mü hâkim? Bu noktada dramaturg oyuna egemen olan anahtar sözcükleri seçebilir, gestus'u belirleyen repliklerden örnekler saptayabilir.

Artık sıra o metnin sahnelenebilecek bir metin olup olmadığına gelir. Burada ölçüt oynanabilir metnin canlandırmaya yatkın olmasıdır (Edebi yanı ağır basan metinler canlandırmadan çok anlatıma dayalı metinlerdir). Öncelikle yazarın işleyişi, tekniği nasıl ve teknikle içeriğin uyumu var mı? Yazarın önermesi ve iletisi bugüne ve bugünün izleyicisinin istemlerine yanıt veriyor mu? Oyunda estetik denge var mı? Estetik denge derken 1- Yazarın yakaladığı DURUM 2- bu duruma uygun KARAKTERLER seçilip seçilmediği 3- Tüm bunlara bağlı olarak işlenen TEMA... Burada varılması gereken sonuç çatışmanın işleniş biçimi, insan ögesinin ele alınışı, yani güncel mi, evrensel özellikler mı öne çıkıyor? Öz ve biçimin birbirinden ayrılmaz bir bütün olduğu gerçeğinden yola çıkarak, yazarın biçemi ve tekniği kullanışından oyunun TONUNU ve YÖNTEMİ'ni yakalayabilmektir.

Tekrar oyunun yapısına dönüp baktığımızda, yapıyı oluşturan ögelerin tiyatronun görselliğine nasıl hizmet ettiğini saptamalıyız. Bu **Roland Barthes**'ın da değindiği gibi, resim-yazı ilişkisi gibidir. Saptadığımız durumlar yan yana geldiğinde durumların oluşturdu-

ğu bir FOTOĞRAF ALBÜMÜ bütünlüğünden söz edebilir miyiz? Yaptığımız çalışmada NE (anlamı) NASIL (biçimi, çatıyı) oluşturur. Bu noktada artık yönetmene "sohbet partnerliği" yapabiliriz. Her iki tarafa da Kenneth Tynan'ın dediği gibi, "Kısa yolu yakalamak için medivende biraz durmaları" önerilebilir. Tartışmak, aramak, araştırmak ve yorumlayabilmek için...

Bir dramaturgun donanımı için genel tiyatro bilgisi, yani türler ve estetik akımlara yönelik, az da olsa teknik bilgi (oyunculuk, makyaj, kostüm vb.), yan donanım olarak sosyal bilim bilgisi (tarih, sosyoloji, felsefe, dil bilim vb.) gerekir. Dramaturgun özel nitelikleri arasında dış göz olabilmek, ilk uyaran, ilk seyirci ve ilk eleştirmen olmayı becerebilmek sayılabilir. Kısacası objektif olmak şartı aranmalıdır. Parçalarına ayırıp sonra bunları toparlayıp bütünselliği yakalayabilme yetisi gerekir. Sonuçta bir dramaturg, dünya görüşü olan, eğitim yoluyla bilimsel yetenek kazanmış ve sanatla uğraştığı için kişisel yaratıcılığı olan kişilerden seçilmelidir.

Dramaturgluk eylem sanatı olduğu için, salt kitaplardan öğrenilebileceğini düşünmek sanırım safdillik olur. Dramaturglar, zaman zaman tanımları, kavramları, anlamları yeniden gözden geçirme ve tartışma olanağını kendi aralarında da yaratmalıdır. Dramaturgi, beynin saniyelerle olan bitene karşı örgütlenmesi ise, bu nerdeyse zorunlu bir kaynak ve terminoloji takibi gerektirir. Örneğin, birçok dramaturgi raporunda hâlâ olaylar dizisi deniyor. Ya bir olay dizisi vardır ya da Shakespeare'in *Kral Lear* oyunundaki sarmal gelişen iki olay dizisinden söz edilebilir. Ama olaylar, çoğul bir anlam taşıyorsa dizi de çoğul anlamı içerdiğine göre "OLAY DİZİSİ" demek yeterlidir.

Bugünün tiyatrosunda tüm birimler paylaştıkları bakış açısının, dünya görüşünün ışığında sunacakları gösterinin seyirciye iletilmesi için gereken emeği harcayan ortak paylaşım gruplarıdır. Sonuçta, elde edilecek bütün "Göstergebilim, mimarlık, sinema gibi bilim ve sanat dallarının özellikle etkin olduğu (tarih araştırmalarını da atlamamak gerek) bir bireşimin üstesinden bir kişinin- yönetmenin– yönlendirdiği ekip gelebilir ancak . Oyuncuların yanı sıra ışık, ses, sahne, giysi, dramaturji uzmanlarının oluşturduğu bir 'kurmay takımı' adlandırabiliriz bu topluluğu. Tiyatro sanatı günümüzde ancak böyle bir takım çalışmasıyla yaratıcılarını da seyircisini de sanatsal doyuma ulaştırabilir."

Burada nesnel bakışın dramaturgun en önemli kriteri olduğunu

yinelemekte yarar var. Üstelik, bu nesnel yaklaşım yaratıcılık aşamasından, sahnelenmeye, sonunda da izleyici tepkilerini gözlemlemeye dek sürer gider. Birimler arasında kurulan sağlıklı koordinasyon, bir yapımın en etkili özelliğidir. Uygulama sırasına öyle bir noktada takılma sözkonusu olabilir ki, işte o noktada dramaturg geriye dönüp kuramsal bilgilerine yenien başvurabilir ve ekibin gelişimi kuramsal bağlamda da algılamasına yardımcı olabilir. Önemli olan, tiyatroyu yeni düşüncelerin üretildiği bir arena haline getirebilmektir, kimi zaman bu tartışma ortamının ekip içi uyumla özel tiyatrolarda tüm elemanların bir dramaturg ciddiyeti ve nesnelliği içinde çalışarak elde ettiklerine de tanık olmuşuzdur. Başarılı bir yapım, hem o ekibin başarısı hem de birlikte yaratma sürecine duyulan saygının sonucudur.

"Oyunun estetik ve tematik sorumlusu yönetmendir. Dramaturg, kendisinden istenen, oyunun ve dolasıyla ekibin gereksindiği bilgiyi derleyip, birikimlerini de katarak yönetmene iletecektir. Giderek belli konuların uzmanları oluşacaktır böylece." Bu tür bir ilişki zincirinin de giderek tiyatromuzda sıkça görülen üslup problemleri, dil sorunu, yoruma ilişkin yanılgılar ve kültürel değerlendirme eksikliklerini de ortadan kaldırma da etkili olabileceğini söylemek mümkündür. Dramaturginin amacı, daha önce de belirttiğimiz gibi bir yanıyla izleyicisini de yetiştirme politikasını içinde barındırmalıdır. Bu belli bir program çerçevesinde geliştirilmeli birikimin ve beğeninin önemi aşılanmalı, nitelikli ürünlerin boşluğunu hisseden ve istemeyi bilen, talep eden bir izleyici potansiyeli yarının tiyatrosu için yaratılmalıdır. Tiyatromuzun yeniden yapılanmayı gerçekleştirme sürecinde, seyirci faktörünü dışarda tutarak başarabileceğine inanmak bu anlamda olanaksızdır.

İşin ciddi tutulması bakımından. belli bir kültür politikası izlemesi gereken ödenekli tiyatrolarımızın da dramaturgi bürolarına aldığı dramaturgları seçme konusunda titiz ve dikkatli davranmaları şarttır. Son günlerde Türk Tiyatrosu ciddi bir biçimde olumsuz örneklerin ya da bireysel hataların sonucunda kurumların da zedelenebilceğini somut olarak yaşadı ve yara aldı.

Baştan beri dramaturgi sanatını OYUNLA OYUN OYNAMAK olarak tanımlarken, metnin uzmanı olan dramaturgun, metin üzerinde neler yapabileceğini ustaca parçalayıp, bütüne ulaşan kurgulamayı yaparken neler yapılabileceğini göstermedeki becerisi, metinden sahneye giden yolu bilmekten geçer. Bu da dramatik olanı bilen, uzman

kişinin işidir. Çeviri ve uyarlama yapan dramaturg, burada da aynı beceriyi göstermek zorundadır. Hem o dili bilmek, hem kendi diline egemen olmak, hem de tiyatronun isteklerine uymak şarttır. Dramatik dil (aktörle yaşam bulan) sahne dilidir. Üstelik, doğru çeviri politikaları o ülkenin tiyatrosunu geliştiren bir etken olduğu gibi, tiyatromuzun dünyaya açılan penceresidir de... Bir yazımda dramaturgi eğitimi konusunda DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık Dalı'na bağlı dramaturgi opsiyonunundan yetişen gençlerin, metin çözümlemede sağlıklı olarak yetiştiklerini söylerken, çeviri ve dil konusunda iyi bir eğitim verdiğine inandığım İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Dramaturgi ve Tiyatro Eleştirmenliği yüksek lisansı yapanlarla ortak çalışma ve koordinasyona girerlerse başarılı sonuçlar elde edilebileceğini vurgulamıştım.

Tiyatronun bilim ve sanat danışmanı olan bu uzman kişilerin, "hem dünyaya, hem kendi ülkesinenin kaynaklarına açık olacak, geçmişi iyi bildiği gibi, geleceğe karşı da uyanık bulunacak" kişilerden seçilmesi gerekmektedir. "(...)Yazarlık yeteneği olmasa da bilgi birikimi ile yazarlığa katkıda bulunabilecek, yönlendirici olacaktır. Bu bir birikim, formasyon ve genel kültür ve beğeni düzeyi işidir." Dramaturgi eğitiminin verildiği okullarda sanatsal yaratıcılık ile kuramsal birikime yönelik bir iç içelikli ele alınması gerekmektedir. "Dramaturginin bir biçim (form) bilgisi olduğunu söylemek bu kavramı açımlamak için yeterli değildir. Çünkü böyle bir yaklaşım, biçim bilgisinin güzelduyusal (estetik) yanı göz ardı edilerek ele alınmasını getirir. Eğitimde de bu böyledir.

Dramaturgi eğitimi salt kuramsal değil, uygulama yanıyla da bütünlenmelidir. Dramaturgi eğitimde bir sentez dersidir. Tiyatronun çıkışından, kaynağından bu yana var olan öz-biçim, içerik, ileti ve yapıya ilişkin özelliklerden payını alırken, öte yandan dönem, tür, akım, yazarla ilgili kuramsal bir birikimin de değerlendirilmesini içinde taşır." Dramaturg olabilmek için geniş bir sanat ve tiyatro kültürüne sahip olmak kadar yazın, sanat tarihi, tarih, sosyoloji, felsefe gibi sosyal bilim dalları birikimi de gerekir.

Bugün sosyal bilimlerin dünyayı tanımlamada, yönlendirmede, anlama ve kavramada önemini fark eden toplumlar, bu alanda nasıl bir eğitimin de sorgulamasına girmiştir. Bizde nedense anne ve babalar çocuklarının zekâsını fen bilimlerine olan ilgileriyle ölçer, mate-

matiğinin iyi olması ile övünür, sosyal bilimlerin ekmek parası getirmeyeceği konusunda uyarır; yetkililerin de bundan farklı düşündüğünü söylemek pek mümkün değil; hemen anımsayalım yakın bir tarihe kadar orta öğretimde felsefe dersleri kaldırılmıştı; mantık, sosyoloji de sanırım gereksiz dersler arasında anılıyor.

Oysa Fransa'da bir teknik lisenin felsefe öğretmeni olan Michel Onfray, "Felsefeyi Genişletelim" başlıklı yazısında eğitimde öncesi ve sonrası olmayan bir felsefe dersinin, içinde bulunulan sosyal düzene yakışır bir biçimde, değişmez kavramlar ve filozoflar üzerine kurulu olmasından yakınıyor. Felsefeyi bir sanat olarak kabul eden Onfray, Eski Yunan ve Roma'da ve yüzyıllarca, bir düşünme ve yaşama sanatı yani düşünmek için yaşamak, yaşamak için düşünmek olarak ele alındığını ve günlük yaşamın içinde bir uygulama olduğunu belirtiyor. Sonuçta bu yaklaşımın Hıristiyanlığın gelişiyle gerçeklikten uzaklaşarak skolastik geleneğe uyduğunu ve içine hiçbir eleştirinin sızmadığı bir yorumlama düzeni olduğunu ve felsefe öğretmeninin de bu düzenin, porgramının arkasında duran memur durumuna düştüğünü vurguluyor.

Sonuç, bugünün gençliğini nihilizme terk etmek oluyor. Yapılması gereken, yüzyılların gelişimini bir bütün olarak ele alan bir pedagoji yaratmaktır. Dünyanın yürüyüşüne bakıp düşünsel seçenekler önermek, işletme modeline bakmadan yol çizebilmek, liberalizme bir direniş olarak değerlendirebilme yollarını aramak için felsefe salt bir yıl değil, eğitimin başından itibaren gündemde olmalı, gençlerin merak ve coşkulu yıllarından yola çıkarak, onların tanıma susuzluğunu kesintiye uğratmamalıdır. Serbest düşünme, araştırma, kişisel okuma özendirilmeli ve bu yolda öğretmen, anne-baba, psikolog, psikanalist, medyolog ve filizoflarla ortak bir çalışma yolu yeğlenmeli... Onfray önerileri kısaca bunlar, tıpkı "Fransız düşüncesinin nadir temsilcilerinden biri olan Edgar Morin'in (...) bilgilerimizin günümüzdeki bölük-pörçüklüğüne bakıp bunlarla çağımızı anlayamayacağımızı, giderek dünya çapındaki sorunları çözemeyeceğimizi söyleyip 'bütün'ü gözönünde tutan bir 'düşünme biçiminde reform" önerisine katkıda bulunur. Eğitimde değişim isteyenlerin hareketsiz kalmamaları gerekmektedir.

Freeman Dyson, "Bilim sosyal bir uğraştır," der; belli bir alanda bilimsel çalışma yapan uzmanın diğer dallarda çalışma yapan bir uzmanla karşılaşması ve tanışması onun yaratıcılığına katkıda buluna-

bilecek bir buluşmadır. Ülkemizde pek çok zeki ve yaratıcı insanın kendi istedikleri alan dışında çalışıyor olmaları ise onları körelten bir faktördür. Yönetici erkin bilimi kendi keyfince yönetiyor olmasını düşünmek bile istemiyoruz. Bizlerin ise, alabileceği en iyi önlem ise alanlararası buluşmaları sağlayabilecek projeler üretebilmekten geçer. Çünkü yaratıcılık sıradışı bir düşünme biçimidir ve insanlık bu sıradışı düşünmeyi bilimle örtüştürdüğünde başarılara imza atmıştır. Örneğin, denizler altında 20.000 fersaha inen denizaltıları yapabilmiş, örneğin, aya seyahat edip, uzayı bilinmezlikten çıkarmıştır. Büyük düşünenler yaratıcı olanlardır. Sadece kendi alanlarında, yani betonarme ve statik hesapları uzmanı ise o kadarla kalır. Ama iyi bir uzay fizikçisinin bir enstrüman çalıyor olması, ya da sanatın herhangi bir dalından anlıyor olması yaratıcı düşünceyi besler. Aynı öneriyi yönetici erk için de tavsiye edebiliriz.

Bu açıklamaların ışığında dramaturg da o tiyatronun düşünsel ve yaratıcı yanının sentezcisi, dünyayı daha anlaşılır kılmanın araştırıcısı, en büyük sanat olan yaşama sanatına katkıda bulunmanın neferlerinden biridir. Seyicisini yetiştirmede "Geçmişte okul niteliği taşıyan dergilerin, günümüzde birer haber broşürü durumuna indirgenmesinden" duyduğumuz üzüntüyü 1992'de vurgulamışken, ödenekli tiyatromuz olan Devlet Tiyatrolarının broşürlerinin yeniden kazandığı kaliteyle ve İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nın *Türk Tiyatrosu* dergisinin yeniden hayata geçmesine de seviniyoruz. Bir bakıma o dergiler. o tiyatronun felsefesini belirler, "derginin (...) estetik düzeninden içindeki yazılara kadar o tiyatronun ne yapmak istediği ortaya çıkar."

Dramaturginin bu geniş kapsamli işlevi sonucu etkiler. Özel tiyatrolarda ekibin katılımı ile gerçekleşen dramaturgi çalışması için "(...) Dramaturgi aşamasında metinle ilgili sorunlar ne ölçüde çözümlenmişse, sahne üstü çalışmalarında yönetmen ve oyuncuların işi o ölçüde kolaylaşmış oluyor," diyen Genco Erkal, 2001 sezonunda oynadığı **Tankred Dorst**'un *Ben Feurbach ("Oyuncu")* adlı oyununda dramaturg Uluer Emre Özdil'le yaptığı çalışma için şunları söyledi, "Aslında oynadığım birçok oyunun dramaturgu benim. Birkaç oyunda Zehra İpşiroğlu'nun yardımı oldu; Tankred Dorst'un bu oyununu oynamaya karar verdiğimde, öncelikle Almanca bilmediğim için, dramaturga gereksinim duydum. Fransızca ve İngilizce metinlerde metnin anlamını, çeviriye yönelik problemleri daima çözmek üzere ön

çalışmalar yapmıştım. Uluer Emre Özdil, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi yüksek lisansından Zehra İpşiroğlu'nun öğrencisi, onun önerisiyle bizimle çalışmaya başladı. Oyunun program dergisini de o düzenledi. Öncelikle Almancasının iyi olması nedeniyle ilk aşamada metin üzerinde çalıştık, oyunun anlam açısından açımlanmamış bazı bölümleri çevirilden kaynaklanan anlaşılmayan yerleri sordukça, sorularımın yanıtlarının metinde var olduğunu gördüm, ama bunların doğrulanmış olması beni bir oyuncu olarak rahatlattı.

İkinci aşamada Uluer Emre internet'den yazar Tankred Dorst'la ilgili tüm verileri topladı, yazar, oyunu ve diğer eserleri üzerine topluca bilgilere ulaştı. Bu program broşürü için de yararlı oldu. Daha sonra Zehra İpşiroğlu'nun da yardımıyla, oyunun Almanya, Hollanda vb.. ülkelerde oynandığı sıradaki broşürler ve Suhrkamp Yayınevi'nin bastığı Tankred Dorst monografisini edindik. Doğal olarak belli başlı ve özellikle merak ettiğimiz bölümleri inceledik. Uluer aynı zamanda dramaturg olarak provalarda da beni asiste etti. Provalarda çıkmaza girilen noktalarda provayı kesip, tartıştık ya da yeniden araştırdık. Keyifli bir çalışma oldu. Program broşüründe de belirttiğim gibi bu oyun bir arkeolojik kazı gibi oldu benim için."

Genco Erkal, yaptığı tüm çalışmalarda gerçekten soran, sorgulayan, araştıran tutumuyla oyuncu ve yönetmen olduğu kadar iyi bir dramaturg olduğunu ortaya koyabilimiş ender sanatçılardan biri; onun bu tutumu çağdaş oyuncunun salt sezgilerine dayanarak değil, adeta bir dramaturg derinliğini yakalayarak çalışması gerektiğinin en güzel örneğidir. Üstelik, gençlerle çalışarak onlara da bu konuda yol açan sanatçı, tiyatrodaki işbölümü ve ortak çalışmanın önemini de Dostlar Tiyatrosu'nun bu yapımıyla ortaya koymuştur.

Üniversitelerde tiyatro bölümlerinde dramaturgi eğitimi veren dalların ve ödenekli tiyatroların dramaturgi bürolarının bir "hizmet birimi" oluşturarak özel ve amatör topluluklara katkıları olabilir, düşüncemizi tekrarlamakta yarar görüyorum.

D. Soralım-Arayalım-Araştıralım-Tartışalım-Önerelim;

Hemen söylemeliyiz ki oyuncunun seçimi salt akıl ve çözümleme ile olmaz, bu çözümün sonucu bedende de görülmeli, oyuncu rolü getirmemeli, kendisi rolü ortaya çıkarmalıdır. Öyleyse, oyuncu ve diğer oyuncular arasındaki ilişkiler listesi oluşmalı, sıfatlar listesi belir-

lenmeli, sahnede metni tanıma (masa başı okuma provasının tersi) beden hafızası için şarttır. Her sahnede yer alan çelişki nedir? Oluşan risk nedir? Oyuncu hedefine ulaşamazsa ne kaybeder ve karakterin amacı nedir? Bu amaç oyunun bütünündeki amaçla, o sahnedeki yöneliş arasındaki amaç bütünlüğü ve farklılığından elde edilen bir sonuçtur. Böylece Stanislavski'nin sözünü ettiği "sürekli akış"a ulaşılır. Ben (kimliğin egosunu) istiyorum (hedefini, amacını) yapıyorum (eylemini, aksiyonu) belirler. Dram, eyleme sanatı ise dramaturg da bu eylemi çözümlemede oyuncu gibi çalışmalıdır. Örneğin, oyuncunun enerji noktalarını saptaması nasıl tavrı getirirse, dramaturg da gestus'un yakalanması için bu arayışta oyuncuyu, çevresini, dönemini, biçemini, toplumsal süreci, sınıfsal ve siyasal yapıyı yakalamış olmalıdır. Aksiyon konunun derin dinamiği ise bu dinamiği oluşturan dramatik eylem ise olay dizisinin iskeletidir. O zaman görüyoruz ki yazarın da amacı oluşturduğu öyküye yani olay dizisine süreklilik kazandırma ve ileriye doğru yol alma olanağı sağlamaktır.

Oyuncunun rolünün başlangıç ve bitiş noktalarını bilmesi gibi, yazar da hareket noktasının eyleme dönüşmesi için önermeden hareket ederek yola çıkış anı ile varış noktasını saptar. Karakter bu yolda ilerlerken karşısına çıkan engeller bize, genel anlamda karakter ile engeller karşısındaki karakter arasındaki tutum ve farklılıkları verir ki, bu da çatışmanın nirengi noktasını oluşturur. Aynı zamanda da, karakterin değişim anları hakkında bilgilendirir. Sonuca ulaşıldığında şunu bilmeliyiz ki, varılan sonuç ve oyunun temel anlamı, aslında çıkış noktasının içinde gizlidir ve temel neden de bu çıkış noktasıdır. Öyleyse, yazan, oynayan, yöneten ve çözümleyen için de oyun bilinçli bir seyahattir. Eğer oyun bir durumdan diğer bir duruma taşınma gücünü içinde barındırıyorsa, zaten sahnedeki eylemin nedenleri yarı yarıya çözümlenmiş demektir. Sessizlik anları ise (dilin değil bedenin, mimiklerin konuştuğu anlar) daha önce söylenenlerle bir hesaplaşmanın sonucudur. Çağdaş tiyatroda özellikle ele alınan belirsizlikler, sürpriz ve şaşırtmaya dayanan yanlar gerilimi yaratan anları oluşturur. Aziz Çalışlar'a göre, epik tiyatroda kullanılan 'yabancılaştırma' ile böylesi anlar gerilimin tam karşıtı olan oyunun soğutulması ile sağlanır.

Çatışma dramatik olanın temel anlatım aracı olduğuna göre, oyunun gelişimindeki kırılma noktaları ya da kimi sapma anları ve durum değişiklikleri çatışmanın temel niteliklerini oluşturur. Karşı güç-

lerin buluştuğu tiyatroda, mücadele değişimi getirinceye kadar sürer. Bu süreci irdelerken metnin sözünden yola çıkan araştırmacı olup bitenin ardındaki örtülü yapıyı göstergebilimin kodlamaları ile çözme çabasına girer. Tiyatroda sözler, simgeler, düşünceler kolayca kendilerini ele vermez ya da bilinen sözler ve tanıdık nesneler işlevlerinin üstünde ve daha fazla anlam üreten bir yapı gösterirler. İçeriği oluşturan biçimin ve söz ile üslubun ilişkisini anlamak için oradan oraya geçişin anlamlı çözümlemesi gerekir. Oyundaki anlatım düzleminin (metindeki konuşma örgüsü) söylemsel düzleme uzanması (oyuncuları saran çevre, zaman içindeki konumları) mantıksal bir dizge içinde çözüme ulaştırılmalı ki, ancak o zaman yazarın üslubu ve oyunun içerik - biçim ilişkisi netleşebilsin. Metni oluşturan ayrıntılar (her bir anlam birimi) kendi içinde bir önerme taşır ve bu önermelerin toplamı bütüne hizmet eder. Buradaki bağ sözler, oyundaki kavramlar ve karşıtlıkların ele alınışıyla özde yani temelde ne söylenmek istendiğine rahatlıkla varabiliriz. Bu nedenle dramaturg da alt metni oluşturma kaygısı taşıyan oyuncu gibi satır aralarını arar. Gösterileni keşfeder, gösterenin hizmetine sunar.

Eğer bir oyunda sözel olarak, hareketle ya da aynı nesnenin tekrar tekrar kullanımıyla çeşitlendirme yerine yineleme kullanılıyorsa bundaki amacın doğru saptanması gerekir. Burada gösterilen ile gösterilenin ardındaki gerçek yaratılmak istenmektedir. Tıpkı 'leit-motive', simge, motif ya da nakaratta duyulan gerekinimle eşdeğerdir. Kimi zaman da sözlerle eylemin, oluşturulan kimlikle onun ardındaki gerçek kimlik veya hedeflenen davranışla, içinde bulunulan aksiyon arasındaki farklılıklar, karşıtlıklar da aynı şekilde yerinde ve doğru olarak saptanmalıdır. Belki de, tiyatro sanatının ne denli görsel bir sanat olduğunun altının çizildiği yüzyılımızda görme biçimleri arasındaki farklılıklar, bunun alımlayana göre değişir olması böylesine gündeme gelmemişti.

Her oyunu kendi çağının felsefesini oluşturan bir bütün olarak görmek gerekir. Bu felsefenin içinde yer alan önerme ve karşı önermelerin oluşturduğu bütünü, kendi çağının mantığı içinde değerlendirdikten sonra, ikinci aşamada bugüne taşımak mümkün olabilir. O gün için ne olduğu önemli değil, biz bugünü değerlendiriyoruz, ya da bugüne getiriyoruz demekle olmaz; bugüne getirebilmenin yolu o günü çözümlemekten geçer. Deneysel tiyatro yaptığı savında olanların bu geri plan donanımına sahip olması gerekir. O günkü düşünce

dizgesini çözümleyen, onun bugünkü karşılığını, ya da başka bir deyişle bugün vardığı noktayı değerlendirebilir. Sağlam temeli olan oyunlardaki anlam katmanlarının iç içe geçmiş olması, oyunun felsefesi ve sürekliliği nedeniyle gereklidir. Burada önemli olan bu katmanların iç içeliğini çözebilecek göstergelerin yerinde saptanması ve ağır basan anlamın gerek reji, gerekse oyunculukla desteklenmesidir.

Yapıyı algılamaya giden yol da, derinlikli bir dramaturgi çalışmasından geçmekle sağlanabilir. Göstergebilimsel yaklaşımla metnin değerlendirilmesinde değerlendirmeyi yapan kişiler farklı sonuçlara varabilir. Bu da metnin içerik zenginliği ve ona yönelen kişilerin alımlama güçleri ile ilintilidir. Eğer yazar hayatta ise, ya da oyunla ilgili açıklamaları varsa, bu verileri toplayan dramaturg, yönetmenin istemlerini de biliyorsa, üstelik bu ikilinin dünya görüşleri örtüşüyorsa, incelemelerde bu farklılığın olması da doğaldır. Tıpkı farklı yönetmenlerden aynı oyunu değişik yorumlarla izlememiz gibi bir farklılıktır. Bütün bu öznel irdelemelere karşın göstergebilimsel okumanın nesnel ve işlevsel bir yaklaşımla gerçekleştiğini vurgulamalıyız.

Öncelikle yapısalcı bir yaklaşımla masa başı çalışmasında incelenen metin, sonuçta içerik olarak tüm soruların yanıtlandığı bir metindir; ancak bundan sonra biçimsel, görsel, özellikle de göstergesel yorumlamaya geçilebilir. Yine burada da vurgulamakta yarar var, oyuncu temel olarak aksiyon, kullandığı aksesuvar, butaforla, yaptığı makyaj, giydiği kostüm, tavır ve davranışlarıyla gösteren, ifade eden bir araştırıcı ise, dramaturg da böylesine bir araştırmanın içindedir. Üstelik dramaturg, oyuncunun takıldığı noktalarda göstergelere yönelik kanalları açan bir işlev üstlenmiştir. Göstergebilimsel bir araştırma ile varılan sonuçlar, yazarın metnine zarar vermeyecek sonuçlara yöneliktir. Örneğin, bize sahnede gösterilen ile bunun ardında yatan arasındaki fark gösterilmek isteniyorsa, o zaman gerek dramaturg, gerekse yönetmen metnin gizli yanlarının nerelere dağılmış olduğunu, metnin hangi satır aralarına sığınmış olduğunu aramak gerekir.

Ancak böyle bir çalışma ile anlam katmanlarına ulaşılabilinir. Yine bu yolla üslubu bozmadan, ekleme ya da budamalar yapılabilir. Yazarın duyarlığı, metnin değerleri, dramaturgun araştırması ve bulguları, yönetmenin yorumu, tüm bunların toplamı bir bütünlük oluşturuyorsa bu başarılı bir çalışmadır.

E. Alternatiflerin Tükenmesi; Ne Yapmalıyız

Yüzyıllar boyunca yeryüzünde kimler yaşadı, kimler bu yüzyılı göremeden yitip gittiler. Bütün bunlara rağmen tarihin her döneminde kendi döneminin öteesinde olmayı başaranlar evrenselliği yakaladılar ve bugün de yaşıyorlar. Onlar hem genç insanlar, hem özel insanlar... Bugün bizler için geçmişi yaşamak, düşlemek çağımız gereği kolaylaştı. Çünkü postmodern bir dünyada sinema, televizyon, belgeseller öylesine bir kolaylıkla bizleri yüzyıllar arasında gezdiriyor ve bilgilendirebiliyor ki, o dönemin tavrı, duruşu, insanları, meydanları, sokakları, o insanların giyimi kuşamı, saç stili, yaşam biçimi günümüz toplumunda eklektik bir panorama içinde yer alıyor. Tıpkı Ettore Scola'nın *Le Ball* filmideki dönemlerin günümüzde bir dans salonunda iç içe geçen bir teknikle verilmesi gibi ya da Melih Cevdet Anday'ın *Ölümsüzler/Bir Cinayetin Söylencesi* oyununda günümüze gelen Sezar'ın çağdaşlarımız tarafından (doktora öğrencisi dışında) hem tanınmaması hem de yadırganmaması gibi...

Bugüne gelindiğinde alternatiflerin tükenmesi sonucunda artık taklidin taklidi süreci yaşanmaya başlamıştır. Örneğin, kimileri ortaçağ özlemlerini gidermeye çalışırken, kimileri Rönesans'ı yaşamak istiyor. Kimileri çareyi Engizisyon'da ararken, kimileri Aydınlanma çağının ışığını arıyor. Kimileri BARIŞ kavramını savunurken, kimileri SAVAŞ'ı çözüm olarak ileri sürüyor. İnsanoğlu kendisini geliştiremedikten sonra YAŞAM denen şeyin amacı ne olabilir? Yaşamı anlamlandıran sanatın amacı ne olabilir? Mutluluklar bu denli sınırlı iken güzellikleri nostaljik bir tutumla geçmişte aramak ya da özlem duygusuyla gelecekten beklemek niye?

Eğer tiyatro söyleyecek bir şeyleri olanların sanatı ise, kulak verelim. Eğer tiyatro dünyayı ve bireyin kendi dünyasını değiştirmesi ve geliştirmesinin sanatı ise izleyelim. Eğer tiyatro tek başına değil, kollektif olarak gerçekleştirilen bir sanat ise, destekliyelim; bu kolektivizme oyuncu kadar seyirci de dahildir. Tiyatro insanlar için bir hobi, kendini gösterme yeri, ikinci planda ele alınacak bir olgu değilse, eğitimine önem verelim. Ve hiç unutmayalım ki, eğer tiyatro insanlarla direkt ilişki ve iletişim kurma sanatı ise, onun bu canlı özelliğini yaşatalım. İşte tüm bu gerçeklerden sonra, tiyatronun toplumun bilinçlenmesi, toplumsal suskunluk ve uyuşukluğun ortadan kalk-

masındaki işlevini görebiliriz. Tiyatro toplumu onarır. Eğer amaç BARIŞ'ı ilke edinmiş bir TOPLUM'sa sanat bu amaca hizmet eden en önemli araçtır. Önemli olan, sanatın, çağımızda neyi anlatacağını seçmesi (içerik), hangi araçları kullanacağını bilmesi (göstergeler) ve neyi nasıl aktaracağındaki (tartışma-yorum-sunuş biçimi) titizlik öne çıkmalıdır.

Çağımızda anlatım biçimleri değişti, kimi 'izm'ler başına 'neo' eki alarak yeniden yeniden gündeme gelseler de, akımlar hızla kendini tüketiyor. Epik, absurd, dramatik kurgulu oyunlar üst düzeyde bir teknik arayışı içinde bugün... Var olan gerçeğin yüzü de değişiyor. Karşıtlıkların iç içe yaşandığı bir dünyadayız. BARIŞ'a bakmak için SAVAŞ'ı anlamak lazım. Savaşların medyatik bir görünüm kazandığını Körfez Krizi'nde ekranlardaki 'sortie'lerle izlerken, öte yandan Saraybosna'da, Makedonya'da olup bitenler somut gerçeklere kapatılan gözlerin kanıtıdır.

Haydi tiyatro, BARIŞ'ın önemini anlat bize, çünkü 21. yüzyıl sanatın yüzyılı olmak zorunda... Dünya kötüye gidiyor. Ha gayret tiyatro!

Orhan Arıburnu bir şiirinde "Bir ipte bir sürü canbaz," diye başlar, "İp niye kopmaz!" diye bitirir. Dikkat! İp ha koptu, ha kopacak!

Her şeye olduğu gibi, sanata da darbe vuran ekonomik kriz, kültür politikası olmayan toplumumuzda daha da büyük bir darbe almıştır. Bu nedenle tüm tiyatro yapanların, yapacak olanların, 2001 yılında Türkiye'de yaşanan ekonomik kriz neden gösterilerek, gerekli sponsorların da bulunamaması nedeniyle yapılamayan İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali üzerine görüşlerine yer ayırdığımız **Ahmet Levendoğlu**'nun sorunu saptadıktan sonra sorduğu soruyu kendilerine sormak zorunda olduklarını bilmeleri gerekir.

"(...) Türkiye'de egemen güçler evrensel anlamda sanatı, kültürü sevmezler. Siyasetçisi, medya patronu, holding sahibi sevmez. (Genelde bu kişilerin bu değerlerden anlayacak çapta olmamaları işin ek boyutudur.) Sevmezler, çünkü gerçek sanat ve kültür, kişiyi insanlaşmaya, yaşamı anlamaya, düşünmeye, uyanmaya, giderek sorgulamaya yönelten, onlar için potansiyel bir 'muhalif üreticisi'dir. Peki, egemen güçler sevmez de, onların dışındaki dev kitleler, hadi adını açık koyalım, 'halkımız' kültürü ve sanatı seviyor mu? Evet, bağrı yanık arabeskçiyi, gerdan kıran Türk pop'çusunu vb. seviyor, bayılıyor da, şu bizim derdimiz olan tiyatroyu seviyor mu? Haa, şimdi 'acı ger-

çeği' göğüsleyelim. Bu ülkede 'üsttekilerle' 'alttakilerin', 'obur Türkiye' ile 'öbür Türkiye'nin gerçek 'konsensus' sağlayabildiği tek nokta 'kültürsüz kültür'dür. Bu doğrultuda tepedekiler, (kaldıysa) ortadakiler ve diptekiler, belgelenmiş bir işbirliği içinde tiyatro, bale, opera türü gereksiz kültürleri çoktan tasfiye edip onların yerine televole, taverna, stadyum, varoş ve mafya kültürlerini koymuşlardır. Peki bizler ne diye hâlâ tiyatro festivali düzenliyor, tiyatro yapıyor, tiyatro konuşuyor, tiyatro yazıp çiziyoruz?"

Sanırım bu soruyu tiyatronun her kademesinde görev alan kişiler sormalı, en başta da dramaturg olanlar, ya da tiyatrolarında adeta bir dramaturg gibi çalışmayı ilke edinenler...

V

DRAMATURGİDE İNCELEME YÖNTEMLERİ
ve
BİR MODEL OLARAK
ANTON ÇEKHOV / "VANYA DAYI"

Dramaturjik Çözümlemeyi Öğrenmenin Yolu Klasikleşmiş Metinleri ve Büyük Yazarları Tanımadan Geçer

Öncelikle dramaturginin metin çözümlemede ustalaşmak olduğunu kabul edecek olursak, metin çözümlemek için metin kadar yazarı tanımanın önemi üzerinde durmalıyız. Tıpkı *Tarih Nedir* adlı yapıtında E.H. Carr'ın dediği gibi, "tarihi öğrenmeden önce tarihçinin kim olduğunu araştırın" önerisine paralel olarak eserin ne olduğunu algılamadan önce yazarın kim olduğunu bilmek gerekir. Üstelik siz, yazarı çok iyi tanısanız bile ele aldığınız metnin, yazarın diğer yapıtlarından farklı, gerek üslup, gerek tür ve akımsal süreç olarak, gerekse yazarın yazarlık evreleri açısından değişik bir ürünü olabileceğini baştan kabul etmekle işe başlamalısınız. Örneğin üzerinde çalıştığınız yazar Anton Çekhov ise, Henri Troyat'ın *Çehov (Yaşamı ve Sanatı)* başlıklı çalışmasını okumalısınız. Özellikle de ilk basımı 1950 de yapılan Oktay Akbal'ın çevirdiği *Çehov'un Hayatı* adlı eser Irene Nemirovsky'nin yazarın yaşamına kadın gözüyle bakışındaki inceliği, duyarlığı ve hümanizması açısından öncelikle okunmalıdır.

Metni yazan kadar, metnin nasıl bir ruh halinde kaleme alındığı, bu ruh halini oluşturan toplumsal, siyasal, ekonomik yaşantı kadar o sırada yazarın bireysel yaşantısı, öznel sorunları da eserin oluşmasında etkendir. Sizse bugünün insanı olarak hem tüm bu verilere nesnel gözle bakabilecek bir beceriyi edinmeli, hem de çağınızın tanığı olarak metinde yer alan evrensel kodlamaları, bugüne ilişkin göndermeleri saptayabilecek bilgi ve birikim düzeyini canlı tutmak zorundasınız. İyi bir dramaturg salt tiyatro adına değil, yaşadığı ülke, yaşadığı dünya ve çağının sorumluluğunu duyan, olup bitenlere anten-

leri açık bir tutum içinde olmalıdır. Daha önceleri gerçekleştirilmiş olan uygulamalar, uygulamalı dramaturgi açısından bizler için önemli verilerdir. Özellikle Çekhov'a hak ettiği yeri kazandıran yönetmen-eğitmen Stanislavski'nin sahneye koyduğu *Martı*'nın reji notlarına ilişkin derleme ve çeviri Özdemir Nutku tarafından 1968'de yayınlanmıştır. Aziz Çalışlar'ın çevirisiyle Mitos&Boyut Yayınları arasında 1995'de çıkan *Üç Kız Kardeş* adlı oyunun reji defteri Stanislavski'nin dilimize çevrilmiş bir diğer uygulamasının notlarını içerir ve bu bağlamda incelenmelidir. Reji notları gerek kültür tarihinin değerlendirilmesi, gerekse uygulamaya yönelik vurgu noktalarının saptanması açısından özgün veriler içerir.

Dramaturjik çözümlemede her oyunun tek bir inceleme yöntemi ile ele alınamayacağı gerçektir. Çünkü yazarların bireysel dünyaları kadar, metinlerde işlenen tema ve yan temalar, yani konuya egemen olan düşünce ve onu besleyen yan sorunlar farklıdır. Yukarda sözünü ettiğimiz yazarın her eserinin farklı oluşu da bu koşula dayanır. Aslında, çağdaş tiyatroda yönetmenin ağırlık kazanmasıyla birlikte her yorumun, yeni bir sentez oluşu ve yaratıcılığın tiyatroyu oluşturan tüm ögelerde hissedilir hale gelmesi, günümüzde dramaturginin yeniden gündeme gelmesine neden olmuştur. Bu yüzden eğitimde çağını karşılayabilecek dramaturg öncelikle yazarlığın tekniğini bilmeli, daha sonra da uygulama olanaklarını, reji problemlerini öğrenmelidir.

Metnin oynanabilir olması ilk koşuldur. Metnin kimlik çözümlemesi o metnin künyesini çıkarmak temel ödevlerden biridir. Ama daha önce metni oluşturan ortamın çözümlemesi gerekir. Metnin yazıldığı dönem içinde yazarın yerini aramak, yazarın metni içinde de ele aldığı sorunlara neden olan itici gücü aramak gerekir. Bu itici güç, yazarı oyun yazmaya iten koşullardır. Bu koşulları saptamak bize dönemi, yer aldığı akım ve türüne ilişkin ip uçlarını da verir. Metni okuyup irdelemeye başlamadan önce, dramaturjik çalışma için metnin içerdiği tema/yan tema ve bunlara bağlı sorunları kapsayan araştırma başlıklarını tespit ederek metni zenginleştirecek, bugüne yönelik paralellikleri ortaya çıkarabilecek malzemelere ulaşmak gerekecektir. Bu araştırma başlıkları metnin tarihsel, ekonomik, sosyolojik, siyasal ve politik panoramasını bize sunduğu gibi, öte yandan psikolojik özellikle de davranışlara yönelik ayrıntıları da kapsamalıdır. Bu genel panoramik özellikler ile bireysel, öznel nitelikleri saptamak sah-

ne üzerindeki arayışları kolaylaştıran masa başı temrinleri olarak çok önemlidir. Bu temrinler içinde çağrışım materyallerini barındırdığı gibi, günümüze yönelik kodlamaları yakalayabileceğimiz gizli bir hazinedir.

Metin okumada ilk izlenim önemlidir. Metni terminolojik yaklaşım dışında, pür bir malzeme olarak ele almak, metindeki karakterler arasındaki ilişki zincirini saptamak ve salt bu metin, "Ne demek istiyor?" ve bunu "Nasıl anlatıyor?" sorularına yanıt aramak ilk okuma için yeterlidir. Teknik bakış sonradan gelir. Metnin teması anlatılanı belirler, metnin iletisi söylemek isteneni sonlandırır.

Örneğin Çekhov'u incelemeden önce, onun evrensel bir yazar, bir ozan, sanatsal bir deha olduğunu bilerek işe başlamak gerekir. Bu konuda en yetkin yapıtlardan biri, Mitos&Boyut Yayınlarında 1996'da çıkan *Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu* başlıklı çeviri eserdir. Bu kitapta Çekhov oyunlarının sahnelenişleri irdelenmektedir. Moskova Sanat Tiyatrosunun kuruluşu, Çekhov'un oyunları üzerine yönetmenin görüşleri ve mektuplaşmaları içeren geniş bir yelpazede Çekhov değerlendirilmektedir.

Onun oyunlarında birleştirici bir iç atmosfer, netlikle çizilmiş oyun kişileri, bütünlük taşıyan ama yalın bir aksiyon vardır. "Şaşırtıcı doruk noktalarının (*climax*), güçlü merak unsurlarının ve net bir amacın olmaması, birçok oyuncunun oyunları yanlış anlamasına neden olmuştur. Oysa onun oyunlarını anlayabilmek için ayrıntılı bir çalışma yapmak ve görünenin altındaki örüntüyü (pattern) anlayabilmek için ince ayrımlara dikkat etmek gerekir."

Çekhov, konu ve kişileri işleme ustasıdır. Neyi, nasıl anlattığı onun dili kullanmadaki şiirinde gizlidir. Kişilerinin hemen hepsi karakter boyutundadır. Karakterleri zengin boyutları, evrensel nitelikleri ve bireysel özellikleri ile ilginçtir. Karakterleri yoluyla sınıfsal kimlikleri, karmaşık ve renkli insan manzaralarını yansıtır. Yaşadığı dönemi tanıtmada, şiirselliği, düş ve imgelem gücü ve ifade biçimini kullanmada, kurgu ustalığı ve dil sihirbazlığında, evrensel temaları seçmede dünya yazarı olmayı başarabilmiştir. Çekhov'da ortaya çıkan metin anlaşılır bir metin olarak kalıyorsa, ayrı ayrı parçalar birbirleriyle uyum içindeyse bu onun oyunlarındaki "durumların ve replklerin düzeneğini yöneten ironi sayesinde olur." Çekhov tarihsel oyun yazarı değildir, zaten bu amaçla da yola çıkmamıştır. Aradan geçen süreç, neredeyse bir yüzyıl, onun bugün için antropolojik ve

tarihsel boyut taşıyan oyunlarıyla 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başındaki Rusya'yı ve bu topluma egemen olan atmosferi onun kadar iyi betimleyebilen bir tanığa pek de rastlamamıştır. Onun başarısı halkını tanımadaki ustalığı ve nesnelliğidir.

Yazar Çağının Aynasıdır ve Yansıttığı Çağın Tarihidir

19. yy sonu, 20. yy başlangıcının Rusya'sında nasıl bir yaşam egemendi? Bu yaşam insanları nasıl bir ruh haline sokmuştu? Bu gibi soruların yanıtlarını tarih ve sosyoloji kitaplarında bulmak mümkün... Ama çağının tanığı olan Çekhov gibi yazarlar, kitaplarda bulacağımız bilgilerden çok daha donanımlı ve çok daha tarihsel ve antropolojiktirler. Yukarıda değindiğimiz gibi, tarihsel oyun yazma amacıyla yola çıkmazlar, ama tarihe ışık tutma başarılarıyla kalıcı olabilmişlerdir.

Çekhov tarihsel gerçekleri, tarihsel bir oyun yazma savından uzak ama tarihsel verilerle donanmış, varlıkbilimsel bir tutumla toplum- insan ilişkisini adeta bir sosyolog gibi irdeleyebilmiş bir yazardır. Onun "Omurgasız avareler" diye adlandırdığı aydınlar, günlerini felsefe yaparak geçiren dönemi yansıtan kimliklerdir. Bu kimlikler çağın yansısı olduğu kadar, dönemin köylüleri de (mujikler) aristokrasiden burjuvaziye geçilen sürecin ürünüdürler. Aristokrasinin yerini burjuvaziye bıraktığı bu süreçte, insanlar geçiş döneminin sancılarını yaşamaktadırlar. İşte Shakespeare, Molière, Lorca ve benzerleri gibi Çekhov'un da geçiş sürecinin yazarı olması, toplumların sancılı dönemlerinde yazarların daha üretken olduklarının kanıtıdır.

A. Rus Tiyatrosunun karakter yaratma ve şiirsel atmosfer ustası: ANTON ÇEKHOV

Toplumsal ve sınıfsal değişimlerin yaşandığı geçiş dönemini yaşayan bir toplumun yazarı olarak Çekhov, bu değişimin insanını ustaca gözlemleyebilmiştir. Çekhov Rus oyun yazarı ve hikâyecisidir. O, çağının ötesini görebilmiş ve bu nedenle de çağını en doğru biçimde yansıtabilmeyi başarabilmiş bir yazardır. 17 Ocak 1860'da bir taş-

ra kenti olan Taganrog'da doğmuştur. Çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği bu kentte ve ekonomik zorluklar çeken ailede baba, Tanrıya sığınıp, sorunların acısını çocuklarını döverek çıkaran büyük bir otorite konumundadır. 1904 yılında Badenweiler'de ölen yazar, 19. yy Rus eleştirel gerçekci tiyatrosunun en önde gelen temsilcilerindendir. Çocukluk çağlarında babasının dükkânında çalışmış, 1871'de dükkân batınca ailesi evlerini satıp Moskova'ya gitmiştir. Çekhov okulunu bitirmek için Tagangrog'da kalmış ve bu sıralarda *Kekeme* adlı okul dergisinde ilk yazıları yayınlanmıştır.

Bir kölenin torunu olan yazar, büyükbabasının adam başına 700 Ruble vererek kendisinin ve ailesinin özgürlüğünü satın almıştır. Çevresini, yaşamı, insanları bilimsel gözlerle irdeleyen, ama kuru kuruya gözlemci diyemeyeceğimiz Çekhov, işlediği temalar açısından gerçeği daima aydınlatan bir yol izlemiştir. Üzerinde sıkça durduğu şey özgür olamama düşüncesidir ve kendisi de yaşamı boyunca yalnız ama özgür yaşamıştır.

Irene Nemirovski, küçük evin odasında onu bırakıp Belediye Bahçesine giden ve kendisinden 5 yaş büyük olan ağabeyine Çekhov'un "Hiç olmazsa dostum ol," diye seslendiğini söylerken, yazarın yalnızlığının çocukluğuna uzandığını vurguluyordu. Çocukluğu deniz kenarı ve yabani bozkırların uzandığı bir alanda ya da babasının duaları-ki dini öğretiye karşın sadece çan seslerini sevdi- baskıcı tutumu ve annesinin ürkek tavırları içinde kendisini ifade edememe sıkıntılarıyla geçti. Çocukluğunda onu etkileyen şeyler arasında iki ağabeyinin Moskova özlemi, babasının keman çalması, ölçülü içki içmesi, annesinin anlattığı masallar, askeri mızıkanın nağmeleri, dükkâna gelen Rum, Yahudi, Rus papaz ve tacirlerdi; 10 yaşında iken tiyatro izlememiş olmasına karşın yabancıların ve yolcuların taklitlerini yapıyordu. Tiyatroyu ilk kez turneye gelen bir topluluktan izlediği *Güzel Helena* ve *Müfettiş* oyunuyla tanıdı. 15 yaşında amatör tiyatro yapan Çekhov, bir gün dilenci kılığına girerek amcasından üç kopek almayı başarmıştı.

1879'da ondokuz yaşında iken Moskova'ya giderek tıp öğrenimi görmeye başlamış, bir yandan da yazmayı sürdürmüştür. Erkek kardeşinin desteğiyle para kazanmak için gülmece dergilerine kısa yazılar göndermeye başlayan yazar, 1884'de okulu bitirdiğnde yazıları ile tanınmaktadır. 1886'dan sonra yazıları, dostu olan Suvorin tarafından *Yeni Çağ* dergisinde yayınlanır. *Agafya* adlı öyküsü nedeniyle

büyük övgüler alan Çekhov, doktorluğu bırakmaz. Henri Troyat, Çekhov üzerine yazdığı inceleme kitabında Çekhov'un doktorluğu niâhlı karısına, yazarlığı ise metresine benzettiğine değinir. Çekhov'un ilk kitabı 1886'da yayınlanan *Çeşitli Öyküler*'dir. Yirmi altı yaşına gelen yazar, Stoacı bir ahlak oluşturmuştur. Kendine egemen olma, onur ve yetingenlik ahlakıdır bu. Bir dönem oyun yazmaya yönelir, ama başarısızlığa uğraymca öyküye döner.

Çekhov'un oyun yazarlığı tek bölümlük oyunlarla başlar. İlk oyunu *Dağ Yolunda*'nın ardından, *Kuğunun Şarkısı* ve *Tütünün Zararları*'nı yazdı. 1887 de ilk dört perdelk oyunu *İvanov*'u yazdı. Bir süre oyun yazmaya ara verip öyküye dönen yazar 1888 yılında yazdığı *Ayı* adlı vodvilin başarısından sonra arka arkaya *Teklif, Sayfiyede Yaz, Tatyana Repina* ve *Bir Evlenme* adlı tek perdelik oyunlarını yazdı.

Çekhov kardeşi İvan'ın veremden ölmesinin ardından Avrupa'ya gitti. 1891 yılında tek perdelik oyunlarına *Jübile*'yi ekledi. Bu, onun son tek perdelik oyunu oldu. Çekhov'un tek perdelik oyunlarında, uzun oyunlarını oluşturan atmosferi görmek mümkündür. Olay dizisi ve karakterler arasındaki ilişki hızla değişir. Bu değişimler inandırıcı ve karakterlerin yapısına uygundur. Ekonomi, kullandığı motiflerle sağlanır. Uzun oyunlarının temeli olan motifler ilkin bu oyunlarında ortaya çıkar.

Çekhov 1894 yılında tek inceleme kitabı olan *Sakhalin Adası*'nı yayınlar, Çar tarafından mahkûm edilen kişilerin yaşama koşullarını yerinde incelemek için gittiği Sakhalin adası gezisnden önce Tolstoycu bir dünya görüşünü benimsemişken bu geziden sonra eleştirel gerçekçilik yönünde değişmeye başlamıştır. Kardeşi Nikola'nın ölümünden sonra yaptığı bu sert yolculuk, onu hasta etti

1895 yılında *Martı* adlı oyununu yazan Çekhov, oyununu sahnelenmek üzere Aleksandriski Tiyatrosuna verir. 1896'da *Martı* konuşma ve ruhsal havanın eylem ve olaylara ağır basması nedeniyle başarısız görülünce yine öyküye döndü. 1897'de Fransa'ya giderek Dreyfus Davasında Zola'yı destekler. *Vanya Dayı*'yı kaleme alır. 1898 yılında babasının ölümü üzerine Rusya'ya dönen yazar 1899'da sağlık nedeniyle Yalta'da bir ev alır ve oraya yerleşir. Kırım'da yaşayan **Tolstoy** ve **Gorki** ile yakın dostluk kurar.

Dostları Nemiroviç Dançenko ile Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'nu kurmaları üzerine oyunlarını onlara verir. Her ikisi de Çekhov'u çağında anlayabilmiş en önemli sanatçılardır. Moskova Sa-

nat Tiyatrosu 17 Aralık 1898'de perdelerini *Martı* oyunuyla açar ve oyun büyük başarı kazanır. 1900 yılında yazmaya başladığı *Üç Kız Kardeş* adlı oyunu 31 Ocak 1901 de Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahnelenir. Seyircinin çok sevdiği oyun eleştirmenlerce pek beğenilmez. Çekhov'un son oyunu vodvil niyetiyle yazdığı ama git gide ciddi bir oyuna dönüşen *Vişne Bahçesi*'dir. Bu oyun da büyük başarı kazanır,

1895- 1904 yılları arasındaki çalışmalarıyla Rus tiyatrosunun yenileyicisi olur. Oyunları sevilerek izlenir. Sağlığı gittikçe bozulur ve 2 Temmuz 1904 'de tedavi olmak üzere gittiği Badenweiler'da ölür.

a- *Genel Bir Panorama*

Çekhov'un yaşadığı dönemde modern Rusya'nın en önemli ve en karmaşık günleri yaşanmaktadır. Çar II. Aleksandr, Rus çarlarının en yumuşağı, en bilgilisi, en özgürlükçüsüdür. Başlıca amacı köleliği kaldırmaktır. Çarlık topraklarında çalışanlara özgürlük verip, çalıştıkları toprakları bağışladı. Çar köleliği tümüyle kaldıramadı ama yaşamsallık kazandırdığı ve topraklarına el koyduğu soyluların karşısında kölelere özgürlük tanıdı. Daha sonra gelen yeni çar, her türlü yeniliğe karşıydı.

1891- 1892 yılları Rusya'da özellikle orta ve güney kesimlerde milyonlarca insanın açlıktan öldüğü, salgın hastalıkların ortalığı kasıp kavurduğu kıtlık dönemidir. III. Aleksandr'dan sonra oğlu II. Nikolay başa geçti. Ülke yönetiminde başarılı olmayan, kararsız kişiliğiyle dikkati çeken Çar'ın en büyük problemi hasta olan oğlu Aleksi idi. Tedavi için Çarlık sarayına alınan Rasputin, adını bile yazmaktan aciz biri olmakla birlikte, devlet işlerine karışmaktan geri kalmıyordu.

1917 Mart'ında büyük grevler patlak verdi. Çar, Ekim Devrimiyle birlikte devrildi. İşte Çekhov da böylesine çalkantılı bir dönemin yazarı olarak bu karmaşık ve gri atmosferin egemen olduğu bir toplumda oyunlarına bu tonları yansıtmayı başarabilmiştir. Çekhov'la birlikte 'konusal oyun yerini 'düşünsel oyun'a bırakmaktadır. "Dıştan olağanüstü hiçbir şey görülmemekte, her şey derinlikte, ruhsal yaşantıların gizli deviniminde olup bitmektedir," diyen Ataol Behramoğlu, yazarın şu sözlerine dikkati çeker: "İnsanın bütün anlamı ve dramı içtedir, dış belirtilerde değil."

b- *Yazara ve oyunlarına ilişkin bilgi*

Çekhov inceden inceye, alçakgönüllülükle ve dürüstlükle Rus dünyasının kocaman bir tablosunu çizmiştir. Bu tabloda, kent ve köylerin günlük yaşamında yer alan gülünç alışkanlıklarıyla gözlemlediği kişileri, kabasaba mujikleri, toprak kölelerinin özgürlüklerine kavuşmasıyla yarı yarıya yıkıma uğrayan köy soylularını, büyük ve saf düşüncelerle sarhoş üniversite öğrencilerini, düş kırıklığına uğramış profesörleri, talihsiz doktorları, memurları yan yana görürüz.

Bütün bunları gerçekleştiren Çekhov, kendisinin yaşamı anlattığını söylüyordu. Bu yaşam iç karartıcı burjuva yaşamıdır ona göre. Çünkü gerçekte yaşam basittir ve onun deyişiyle, "Hiçbir şeyini bilmediğimiz bu yaşam, biz Rusların ruhunu kemiren bütün o acı çektirici düşünmelere değer mi? Sorun varlığını korumakta." Çekhov varoluş çabasının değerini önemseyen bir yazardır.

Çekhov'un oyunlarında temalar ve tipler 1880- 1900 yılları, yani geçiş dönemi Rusya'sının toplumsal çalkantılar dönemi ile birlikte düşünülmelidir. Değerlerin, toplumsal ilişkilerin alt üst olduğu, toplumsal katmanlar ve kuşaklar arasında uçurumların açıldığı bir dönemdir bu. Onun oyunlarında geçiş dönemi Rus toplumunun çeşitli toplumsal çevrelerinden ve çeşitli kuşaklardan tipler görürüz. Bunlar arasındaki uzlaşmaz çatışmaları, kapatılması olanaksız uzaklıkları izleriz.

Dramatik kurgunun belkemiğini bir öykü değil, çatışma uzlaşmazlıkların ve gerilimi oluşturur. Hemen hemen tüm oyunlarında yinelenen başlıca kişiler, toplumsal çevrenin yok ettiği aydınlardır. İvanov, bir konuşmasında şöyle der, "Daha bir yıl öncesine kadar sağlıklı, güçlü, dinç, çalışkan ve ateşli bir adamdım... İnançlarım vardı... Ama şimdi yoruldum, inançlarım yok oldu... "Bir diğer konuşmasında, "Ben şerefli bir adam mıyım, yoksa bir alçak mı? Sağlıklı bir adam mıyım, yoksa bir psikopat mı? Kimim ben, niçin yaşıyorum, amacım ne? "

Yine aynı oyunda, Çekhov'un Rus taşra yaşamına en değerli insanları yok eden, yozlaştıran bu toplumsal çevreye hemen hemen oyunlarının tümünde yönelttiği ağır eleştiriyi, İvanov'un sevgilisi Saşa şöyle dile getirir, "Ah, can sıkıcı bütün bunlar, can sıkıcı...Baylar, sabrınıza gerçekten şaşıyorum: Böyle oturup durmaktan hiç mi sıkılmıyorsunuz? Can sıkıntısından nerdeyse hava pelteleşti... Ömrünüz-

de bir kere, alay için, gücünüzü toplayın da, keskin, parlak bir şey söyleyin! Varsın küstahlık, hatta bayağılık olsun bu, ama eğlendirici, yeni bir şey gibi görünsün..."

İvanov'daki idealist genç doktor Livov, *Orman Cini*'nde doktor Hruşçov tipiyle yinelenir. Fakat aynı kişi *Vanya Dayı*'da orta yaşlı, yorgun, bezgin doktor Astrov olarak karşımıza çıkar. *Vanya Dayı*'nın İvanov'u ise Voynitski'dir.

Martı'da Dorn ve Sorin, Vanya Dayı'nın Astrov ve Voynitski'sinin daha ileri yaşlardaki halleri gibidir. *Üç Kız Kardeş*'in Andrey'i taşranın yok ettiği aydın tipinin bir başka örneğidir. Aynı oyunun ayyaş doktoru Çebutikin ise Livov, Hruşçov, Astrov ve Dorn'un varacağı sondur.

Çekhov yaşamı boyunca sağlık sorunlarıyla uğraşmış ve bu yüzden de yaşayabilmek için taşra hayatını seçmiştir. Oyunlarındaki doktor tipini ve mekânlarını taşra yaşamından alması raslantı değildir ve özyaşamından derin izler taşır.

Çekhov'un oyunlarında taşra boğuntusu ile birlikte işlenen başlıca temalardan biri de gelecek umududur. *Orman Cini*'nde Hruşçov ve *Vanya Dayı*'da onun daha iyi işlenmiş, geliştirilmiş karşılığı olan Astrov umutlarını insanlığın geleceğine ve gelecek kuşaklara bağlamış aydınlardır.

Çekhov'un oyunlarındaki bir başka tema, çalışmak, özveri ve sabır temalarıdır. Henüz bir ortaokul öğrencisi iken kardeşlerinden birine yazdığı mektupta Anton Çekhov, "adaleti, inceliği, insanlar arasındaki saygı ve sevecenliği, vicdan hesaplaşmasını ve iç tutarlılığı" ve bunların yanı sıra özveri ve sabrı önemsediğini anlatır. Oyun yazarı olarak kahramanlarına karşı nesnel olarak yaklaşsa da, onun sevecenlikle yaklaştığı karakterler, saydığımız bu erdemlerin savunucusudurlar. *Üç Kız Kardeş*'te İrina bu konuda şunları söyler, "Çalışmak gerekir, çalışmak... Emeğin ne olduğunu bilmediğimiz için mutsusuz böyle, yaşam böylesine karanlık görünüyor bize. Bizler çalışmayı hor gören insanlardan doğduk."

Olumlu özellikler taşıyan bu genç tiplerine karşı (İvanov'da Saşa, Vanya Dayı'da Sonya, *Üç Kız Kardeş*'de İrina, *Vişne Bahçesi*'nde Varya ve Anya...), bir kuşak öncesinin aristokrat kökenli kadınları tembel ve uyumsuzdurlar. Mutsuzluklarının nedenini bile bilmezler. Vişne Bahçesi'nde Andreyevna, *Martı*'da Arkadina. *Vanya Dayı*'da Yelena Andreyevna. *İvanov*'da Anna Petrovna, hep bu güzel alımlı ama mutsuz, dayanıksız, tek başlarına var olamayan kadınlardır.

c- *Anton Çekhov'un anlatım biçimi ve görüşler*

Çekhov'a göre, "...Bir oyun öyle yazılmalı ki, insanlar gelsinler gitsinler, yemek yesinler, havadan sudan konuşsunlar, kâğıt oynasınlar. Yaşam nasılsa öyle olmalıdır. Karmaşık ama aynı zamanda basit... Fakat bütün bu olaylar sırasında da mutlulukları yaratılmakta ya da hayatları paramparça olmaktadır..."

Yazarın bu sözleri, onun oyunlarındaki yapı ve biçim özelliklerini kavramada anahtar niteliğindedir. Yaşam üstüne en çarpıcı bir gözlem, en duygulu sözlerle, en kaba, en basit söz ve imalar biraradadır bu oyunlarda... Her şey çok olağandır. Öykünün akışıyla ilgisi olmayan kimi ayrıntılar, sıradan bir söz, bir olay, kaybolan bir galoşun bulunması, rüzgârda çarpan bir pencere, birden olay örgüsüne giriverir. Ama gerçeklik duygusunu güçlendiren de görünüşte işlevsel olmayan bu küçük ayrıntılardır. Bunlar oyunlara yaşamsal bir canlılık, olağanlık, hayatın atan nabzını, ritmini kazandırmışlardır. Çekhov'un oyunlarını sahnelerken bu incelikler gözetilmeli, gülünçlük ve duygululuğun, hüzün verici ve ironik olanın abartısız, ölçülü dengesi kurulabilmelidir. Kişiler değil, kişiler arasındaki ilişkilerin anlamı, entrika değil, yaşanılanlar vurgulanabilmelidir. Tıpkı Çekhov'un Martı'nın oyuncularına söylediği gibi, "Her şey basit olmalıdır... Tümüyle basit... Teatral olmamaktır esas olan..."

Sevda Şener, *Çeviri-Eleştiri* dergisinin 1983 Ekim sayısında Çekhov'un oyunlarında zaman ve uzam kavramlarına değinir, " Çekhov'un altı uzun oyunu yazılış sırası ile, *Platonov, İvanov, Martı, Vanya Dayı, Üç Kız Kardeş, Vişne Bahçesi* tematik yapıları ve bu yapının temel taşları olan zaman ve uzam koordinatlarının işlevsel durumları bakımından benzeşirler. Oyun kişilerinin eylemlerini ateşleyen dürtülerin başında, bulundukları yerden uzaklaşmak ve büyük kentlere gitme isteği gelir. Bu kişiler aynı zamanda içinde bulundukları zaman süresinin de öncesinde ya da sonrasında yaşamış olmayı özlerler. İçinde bulundukları uzam ve zaman parçasına kıstırılmışlık duygusu bunalımlarının kaynağıdır. Yaşanılan ev, bahçe ve çiftlik hem mutluluk veren koruyucu çevre, hem de ötelere ulaşılmasını engelleyen kısıtlayıcı çemberdir." Şener, uzam konusunda da zaman konusunda da bir darlığın, sıkışmışlığın ve tıkanmanın yanında bu kişilerin düşlerinde yaşadıkları bir genişlik ve açılmayı da yaşayabildiklerini vurgular ve bunu -yani oyun kişilerinin dramını-,bu ikili za-

man ve uzam arasında bocalamalarına bağlar.

Dramaturjik açıdan Çekhov'un insanları ile günümüz toplumunun kentleşememiş köylüleri, arabesk kentleşmeyi yaşayan gerçek kentlileri, kentleşemedikleri için bulundukları kenti taşralaştıran bireyleri ile bugün doğup büyüdükleri yerlerden bu nedenlerle uzaklaşarak kent dışında doğaya yakın bir yaşam arayan insanları ve yine kente inemeden, kenti ve kentlileri varoşlardan izleyen bireylerde de bunun yansımasını görmek mümkün...

Yine Şener'e göre, zaman ve uzam açısından Çekhov'un oyunlarında her perdenin geçtiği gün, saat, mevsim ya ön açıklamalarla ya da konuşmalarla belirtildiğini açıklar. Perdeler arasında ne kadar zaman geçtiği, tüm öykünün ne kadar süreyi kapsadığı anlaşılır. Bu bilgi, zamanın akışını, insanların ikili zaman bilincini de iletmeleri için gerekli görülmüştür." Görüldüğü gibi Çehov'un oyunlarında uzam ve zaman birbirine koşut olarak kişileri hem tutsak edici hem dışlayıcı özellikleri ile ele alınmıştır. Oyun kişileri zamanın ve uzamın iç içe halkaları ortasında kıstırılmışlığın, aynı zamanda kendi yakın çemberlerinin dışındaki tehlikenin bilincindedirler. Gene de bu kısıtlı yaşamlarının, bu dışlanmış durumlarının büyük süreç içinde ne anlama geldiğini bilemezler. Sınırını aşamamanın, geniş sınırlar içindeki yerini bulamamanın umarsızlığını yaşarlar. Oyunların bu tematik yapısı, uzam ve zaman ögelerinin kullanılışı ile pekiştirilmiştir."

Çekhov insanlarının bir kabın içinde yaşadığını ve kabın dışındakileri sanki bilmediklerini ve kabın içinde birbirlerinden başkalarını da görmedikleri için birbirlerinden sıkılmaya, bıkmaya ve kurtulmaya çalıştıklarını söyleyen yönetmen Varlam Nikoladze, "Bu noktaya gelmiş bir adam tabii ki sadece çay içip rahat rahat sohbet edemez. (...) Bu hayat, kişinin üzerinden geçer, onu ezerek ondan geriye bir şey bırakmaz, ona fırsat vermez, hayallerini çürütür, mücadele etmeye güç bırakmaz. (...) Bunu bilmek insandaki gerginlik durumunu o kadar arttırır ki, Çehov oyunları sakin bir çay sohbeti gibi algılanamaz."

ç- *Çekhov sahnelemeye yönelik Stanislavski'nin görüşleri*

Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kurucularından olan Stanislavski, "Sezgi gücüne dayanan sahneleme çizgisini bana Çehov öğretti. Çehov'un bize söylemek istediklerinin en azından bir bölümünü sahne

üzerinde canlandırmayı başaran yalnızca Sanat Tiyatrosu oldu. Üstelik bu tiyatronun oyuncuları, bu topluluk henüz gelişme aşamasındayken..." Çekhov hakkında ise şunları söyler: "Şiirsellik Çehov yapıtlarında ilk bakışta ortaya çıkmaz. Okurken kendi kendinize, 'Iyi, güzel ama hiçbir özelliği yok, heyecan verici bir şey de yok, her şey bildiğimiz bir biçimde gelişiyor,' dersiniz. Oyunun tek tük bazı sözcükleri gelir aklınıza, bazı sahneler... Tuhaf olan, düşüncelerinizi ne kadar az dizginlerseniz, oyun üzerine düşünme gereksiniminiz de o denli artar. Çehov'un yapıtları, güncel yaşamı canlandırmalarına karşın temelde raslantısal ya da kişisel olanı değil, insana özgü olanı işleyen, felsefi düşünceye dayandıkları için, bitmeyen tükenmeyen bir kaynaktır."

Çekhov'un oyunları psikolojik derinliği de beraberinde getirir. Kişiler arasındaki ilişkiler, simgeler, sözler ve hareketlerle şiiri kapsayan bir atmosferi var eder. Dış aksiyonun yavaş gelişimine karşın iç aksiyon büyük bir hızla ilerler. Çekhov'un en büyük başarısı, simgeleri kullanarak şiirli bir atmosfer yaratmaya giderken, kullandığı simge ve motifler onun göstermek istediği doğruları gizlememiştir, tam tersine doğruları göstermekte en belirgin araçlar olmuştur. Bu şiirli gerçekcilik kendisinden sonra birçok yazarı etkilemiştir.

Stanislavski, Çekhov oynama konusunda düşüncelerini şöyle dile getirir: "Çehov'un düşleri sahneye somut bir biçimde aktarılmayı gerektiriyor. Oyunun ana fikri sürekli hissedilmeli. Ne yazık ki, Çehov'un düşüncelerini sahne üstünde yansıtmak, yapıtın yüzeysel olay örgüsünü, gerçeklikle bağlantılı yanını canlandırmaktan daha güçtür. Bu nedenle de ana fikirler çoğu kez belirsizleşir ya da örtbas edilir. Güncel ögeler ise daha çok vurgulanarak ön plana çıkar. Ağırlık noktasının kaydırılması, yalnız yönetmenin suçu değildir. Oyuncular da çoğu kez bunun sorumlusu olabiliyor," dedikten sonra örnek olarak İvanov'u ele alan Stanislavski, bu rolü oynayan oyuncuların genelde bu kişiyi sinir hastası gibi canlandırarak izleyicide yalnızca acıma duygusu uyandırdıklarından yakınıyor. Oysa Çekhov'un çizdiği karakterin güçlü bir yapıya sahip, toplumsal yaşamında savaşım veren bir kimliğe sahip olduğunu, ancak bu kavgada sonuna kadar dayanamadığını belirtiyor. Rusya'nın gerçekliğini belirleyen zor koşullara karşı verdiği umutsuz savaşta kaybeden İvanov harcanır. Oyunun trajik yanı da kahramanın hastalanması değil, köklü bir reform isteyen dayanılması güç yaşam koşullarıdır. Stanislavs-

ki, "Bu rolü, olağanüstü bir duyarlığa sahip bir oyuncuya verdiğinizde Çehov yapıtını tanıyamayacaksınız. Daha doğrusu, Çehov'u ilk kez aslında olduğu gibi yaşayacaksınız," der.

d-*Sonuca yönelik çıkarsamalar*

Çekhov'da teatrallik, ahlaksal coşku ve başkaldırı belirgin özellikleridir. Onun sanatında dış yüz önemsizdir. Dış yüz, onun sanatını bütünleyen, uyumu sağlayan bir üst katmanı oluşturur. Çekhov'un iç motiflerini ve iç isteklerini, başkaldırısını görebilmek için, bu katmanları dikkatle incelemek gerekir. Oyunlarında bir yandan acı çeken insanlara yakınlık duyarken, bir yandan da aynı insanların saçmalıklarına kızan bir tavrı vardır. Bu ikilemini coşku, duygusallık ve tersinlemeyi içeren bir gülmece ile yoğurur. Böylece Çekhov, gerçeği en doğru görünüşüyle, ama onu traji-komik yönleriyle yeniden var eden gerçekci bir yazardır. O, bir yandan da bunları ahlakçı bir tutumla ama bunu hissettirmeden iletir.

Çekhov oyunlarında, kendi dönemindeki Rus yaşamına başkaldırır, ancak bu başkaldırı iki yönde gelişir. Bunlardan birisi, insanların tembelliğine, boşluğuna, sorumsuzluğuna ve dar ahlak alışkanlıkları içindeki ahlaksızlıklarınadır. Bu başkaldırıda onun evrensel ahlak anlayışını buluruz. İkinci olarak olağanlığa, kabalığa ve kültürsüzlüğe başkaldırır. Bu da onun yozlaşmış yığınsal kültür yoluyla içinde bulunduğu toplumsal gerçeklere yönelttiği eleştiride ortaya çıkar. Çekhov toplumsal yaşamın çelişmeli birliğini yani kent-taşra ikiliğini ve aristokrasinin çökmesi ile ortaya çıkan yeni koşulları yansıtır. Ömrünü tamamlamış eski toplum düzeni ile yeni düzenin getirdiği umudu ele alarak, bu insanların iç dünyalarıyla birlikte toplumsal dış dünya arasındaki çelişki üzerine kurar dramını... Yaşamlarını "kendiliğinden" oluşturan bu bireyler, yaşamın çelişkileri gibi onun dramatik birer yansısı olarak karşımıza çıkarlar.

Çekhov'un kişileri genel karşıtlığı içinde, duydukları boşlukta değer anlayışını yitirmiş, ama bunun farkında olan, gündelik yaşamın sıkıcı ve aynı zamanda katı gerçekleri karşısında ezilen ya da buna bireysel ve nihilistçe başkaldıran kişiler, yani "Moskovalı Hamletler" ile toplumsal değişim dinamiğinin ortaya çıkardığı, yeni ekonomik güçlere sahip kişilerin yanı sıra, halktan yana toplumsal bir yaşam değişikliğini esinleten aydın kişilerdir. Bu kişilerin bir bölümü yaşamın tutkulu, hoşgörülü, çalışkan, bozulmamış, geleneğe açık yanını

verirken, diğer bölümü yaşamın boş, sıkıcı, yıldırıcı, düş kırıklıklarıyla yüklü, gerçeği örten ve anlamsız kılan, ömür dolduran, geçmişe saplanıp kalan yanını yansılar. Kişiler arasında yaratılan dramatik çatışma, sonuçta bütün bir toplumsal çelişmenin genel atmosferini verir ve bu atmosferi netleştiren şey kişiler arasındaki mecazi bir karşılıklı anlaşma dilinin oluşturduğu iç eylemle çıkar. İç eylem, iç diyalog, iç deneyimle sağlanır. Bu iç eylem onun şiirsel ve buruk gülmeceye dayanan yanını yansıtır.

Çekhov'un oyunlarındaki estetik uzaklık izleyicinin yaşamın tuhaflığını eleştirel bir gözle izleyip yabancılaştırmasına yol açar. Geçen mevsimler, büyüyen çocuklar, gelip- gidenler, zamanın iç yaşamı belirlemesi, dış mekândan iç mekâna doğru giden gelişim, açık uzamlardan kapalı uzama geçiş, işte bu uzak açıyı ve iç gelişimi netleştirir.

"Önce bir oyunun iç olay örgüsü gelir." Çekhov oyunlarının yalnızca yüzeysel değil, derin yapısındaki gelişmelerde de olağanüstü bir hareketlilik vardır. Eylemsiz karakterlerinde bile bir iç hareket gizlidir. Sahnede dış olay örgüsü eğlendirir ya da uyarırken, oyunun derininde yer alan iç olay örgüsü ruhumuza yönelir, onu kavrar ve yönlendirir. Çekhov'da iç olay örgüsü öndedir ve ilginçlik ruhsal derinliklerde yer alır. Kimi yerde izlenimci, kimi zaman simgeci, gerekli olan yerde gerçekci, ara sıra da doğalcı tutumu onu zenginleştiren özelliğidir. Çekhov'u anlayan izleyiciler günlük yaşamı yüzeysel görmeyen insanlardır.

"Çehov, sahne üzerinde hem dış hem iç gerçekliği denetim altında tutar."

Onun yapıtlarının dış yapısında, sahne eşyalarının kullanımında, dekor ve ışık etmenlerinden yararlanmada başarısı muhteşemdir. Alacakaranlık, güneşin doğuşu, batışı, fırtına, yağmur, sabah kuşlarının ilk cıvıltıları, köprü üstünden geçen atların nal sesleri, fırtına çanları... Bütün bunlar Çekhov'da yüzeysel sahne etmeni olarak değil, insan ruhunun özelliklerini yansıtmak içindir. Işık, ses ve nesneler dünyasını ruh halimizden ayıramayız. Çekhov'un gerçekliği aradığı yer ruhun derinliğidir. Bu arayışta beklenmedik anlar, geçmişte yaşanan ama unutulmuş anılar arasındaki gizemli bağıntılar, geleceğe ilişkin açıklanması güç önsezileri ele alarak gerilimi arttırır. Bütün bu incelikli duyguların bireşimi, bize Rus yaşamının renklerini yitirmeyen şiiriyle beslenerek verilir. Çekhov ruhunun ilk bakışta görünmez

olan zenginliği bulunulan mekânın, eşyaların, sesler ve sessizlik, ışık, eylem ve eylemsizlik, aksesuvarlar, ruh hali vb... zenginliklerin barındırıldığı uzam ve zamanda gizlidir.

Çekhov biçimsel anlamda, oyun yapısını çöküntüye uğratarak, içselleştirilmiş eylemi ortaya çıkararak kişilerin iç dünyalarının ve yaşam karşısındaki beklentilerinin yansıtıldığı,'dramatik imge'ye ve 'tematik ritmik'e dayanan bir biçimsel yapı izler. Onun oyunlarında "iyi kurulu oyun yapısı'na rastlanmaz. Bunun yerine şiirsel-lirik bir dille estetize edilen, 'simgeci-izlenimci' psikolojik anlatım bütünlüğüne ulaşan ve zaman ile kullanılan eşyalar ile oyunun dramatik yapısı arasında doğrudan ilinti kurulan bir anlatım biçimi egemendir.

Çekhov, evrensel insanlık komedyasının yazarıdır. Dramatik öz motiflerle zenginleşir. Dramatik biçim, eski ve yeni değerler arasındaki çatışmadan kaynaklanır ve kişilerini, son yaşama şansını kullandıkları noktadan itibaren işler. İnsanların bulundukları durumdan kaçma istemleri ile dışardaki tehlike korkusu karşıtlık olarak verilir. Bu tutsaklık kişilerde "örtük bir gerilim" yaratır. Yaşanan gerçekle, gerçekleşmesi istenen gelecek arasındaki uçurum kişilerin dramıdır-bugün de olduğu gibi- Oyun kişilerinin tepkilerinin eyleme dönüşememesi, sözlerde kalması, olayı ilerletmemesine karşın, kişilerin iç dünyalarında kopan fırtınayı duyurmaya yeterlidir. Kişilerin duygu ve düşüncelerini yansıtan onların kırık dökük sözleri, yarım kalmış davranışlardır. Çekhov'u bu denli etkili kılan bunca şeyi son derece ekonomik anlatmadaki gücüne dayanır.

e - *Genel Değerlendirme*

İnce ve zor bir yazarla karşı karşıyayız. Dıştan dingin gözüken ama içte coşkulu bir yazar, öte yandan başkaldırısında kesin ve etkisi derin olan bir yazar...

Temel özellikleri başkaldırı, ahlaksal coşku ve teatrallik konusundaki titizliği... Bir yanıyla da alay ve gülmeceyi ilke edinmiş bir yazar, üstelik bilimsel bir gözle olayları irdeliyor. Bir yandan acı çekenlere yakınlık duyuyor, öte yandan onların aptallıklarına kızıyor. Kişilerini traji-komik yanlarıyla yeniden var ediyor, oyunlarında tartışmalara yer veriyor, ama asla yan tutmayan, objektif olma özelliği ile dikkat çekiyor.

Omurgasız avarelerin tembel, boş, sorumsuz yaşamına ve dar ah-

lak anlayışına karşı, aynı zamanda kabalığa ve kültürsüzlüğe de karşı... Olaylar tümüyle iyiye ya da kötüye gitmeden olayları sonlandırabiliyor. Melodramatik etki için simgelere başvursa da tarafsızlığını hiçbir oyununda yitirmiyor.

Rus edebiyatının ve Rus tiyatrosunun bu büyük ismi, geçmişte olduğu gibi bugün de söyleyecek çok sözü olan büyük ve usta bir yazardır.

Çekhov'un Oyunlarına İlişkin Genel Bilgi

Vanya Dayı ile ilgili ayrıntılı incelememize geçmeden önce. Çekhov'un diğer oyunlarına kısaca değinelim.

A. Sonuna kadar verilemeyen bir mücadelenin insanı: "İVANOV"

Çekhov'un ilk büyük dramatik yapıtı 1887'de yazdığı *İvanov*'dur. Yazıldıktan iki yıl sonra oynandığı Saint-Petersburg Tiyatrosu'nda sahnelenişine kadar *İvanov* başarısız olmuştur. Çekhov bu oyun için "İvanov gibiler sorunları çözemez, ancak ağırlık altında ezilir," der. İvanov onun ağabeyi Aleksandr gibidir, onda Rus mücadeleciliğinin kendine özgü niteliği vardır ama bu çabucak yorgunluğa dönüşür.

Oyun ana karakter olan İvanov'un uzaktan akrabası olan, aynı zamanda da malikhanesinin yöneticisi olan Borkin'le konuşmasıyla başlar. Çektiği mali zorluklar yüzünden canı sıkkın olan İvanov'a Borkin saçma bazı öneriler sununca İvanov'u daha da çileden çıkarır.

İvanov'un beş yıl önce severek evlendiği eşi Anna vereme yakalanmıştır ve tedavi olmaktadır. Anna alçak gönüllü, kendi halinde bir kadındır. Ama onu tedavi eden Doktor Livov, sürekli kendinden söz eden, kendini beğenmiş ve her fırsatta ne kadar şerefli bir insan olduğunu söyleyen birisidir. Doktor Livov eşi Anna'ya gerekli ilgiyi göstermeyen İvanov'u da ağır bir dille eleştirir. Borkin'in hakkında çıkardığı dedikodular, Doktor Livov'un kendisini eleştirmesi ve artan maddi sıkıntıları yüzünden İvanov bunalım içindedir. Yaşam yorgunu olan İvanov, karısına karşı bir şey hissetmemenin vicdani sorumluluğunu da taşır. Ona karşı, "yalnız bir boşluk, bir yoğunluk..." yaşadığını söyler.

İvanov'un malikhanesinde kalan ve beş parasız bir kont olan yaşlı dayısı Şabyelski ise İvanov'a sadece yük olur. Huysuz bir yaşlı olan Şabyelski, her şeyden nefret etmekle birlikte insanlarla alay etmekten de geri kalmaz.

İvanov, İlçe Kurulu'nun sürekli üyesidir. Onun fakülteden arkadaşı olan Lebedev ise o ilçenin belediye başkanıdır. Cimri bir kadın olan karısı Zinaida ise, zengin görünme sevdasındadır ve İvanov'a verdiği borç parayı geri almak için çabalayıp durur. Belki de bu insanlar arasında İvanov'u seven ve onu anlayan tek kişi Lebedevler'in kızı Saşa'dır. Bu grupta yer alan insanlara hiçbir işi olmayan Nazarovna ve zengin bir dul olan Babakina'yı da ekleyince, adeta geçiş dönemi Rusyası'nın toplumsal bir panoraması çizilmiş olur.

İşte bu insanların arasına Saşa'nın doğum gününü kutlamak için giren İvanov'un, onların dedikoducu tutumu, alaycı tavırları ve farklı görünme çabası canını sıkar. Saşa ile dolaşmaya çıkan İvanov, kendisine aşkını açıklayan Saşa'yla öpüştüğü sırada onları gören Anna bayılır. Bu olaydan sonra, bu kişilerin İvanov üzerinde baskısı artar. İçinden çıkılamayacak bir duruma giren İvanov, önce dış baskılardan daha sonra da vicdan azabından kurtulamaz. Karısı Anna'nın ölümünden bir yıl sonra Saşa ile evleneceği gün bundan vazgeçen İvanov, kendisini doruğa ulaştıran baskılar sonucu intihar eder.

Yazar, burada bilinçsizce yaratılan baskıları eleştirirken, aynı zamanda da bir insanı yok oluşa iten, onu psikolojik olarak inciten durumları ele alır. İnsanların kendileri olmayı beceremeyip, içinde bulundukları durumda nasıl yozlaştıklarını anlatır. Bu oyunu yazarken herhangi bir kimseyi aklamadığını, ya da suçlamadığını söyleyen Çekhov, oyunda yer alan kişiler yoluyla birçok şeyle yüzleşmiş ve intihar olgusundan çok bireyi buna iten toplumun suçlu olduğu üzerinde durmuştur. İvanov, öncelikle içinde bulunduğu dönemin ve toplumsal yapının ürünüdür. İvanov tipik bir aydın yabancılaşması içindedir ve bu yabancılaşmanin nedeni de onun bireysel davranışlarının sonucudur.

Bu oyunun da ana kahramanı "omurgasız avare" diye nitelendirdiği aydın tiplerinden biridir. Ülkesine yararı olmayan bu tip aydınların trajik bir yöneliş içinde sunuluşudur. Çünkü İvanov yalnızca kendisi için var olan, bu nedenle bencil, kendisine acıyan, bu yüzden de maraz bir kişiliktir. Çekhov, birey-toplum ilişkisini objektif bir gözlemle değerlendirmeyi başarmıştır.

B. Sanat, Aşk ve Geleneğin Simgesi: "MARTI"

Çekhov'un ressam bir dostu vardır: Levitan. 1892 baharında ava gittikleri zaman Levitan onun önüne düşen bir kuşu vurur. Kuş, uzun gagası, siyah gözleri ve mükemmel tüyleriyle onlara şaşkın şaşkın bakar. Levitan, "Ne olur dostum işini bitir," deyince Çekhov önce yapamayacağını söyler, ama çaresizlikle onu öldürür. "Güzel, sevgi dolu bir mahluk daha eksildi ve iki ahmak eve dönüp masa başına geçtiler," diye yazan Çekhov, belki de bütün bunları yani baharın güzelliği, kuşun ölümü, mehtaplı bahçe ve âşık genç kızları *Martı*'da dile getirdi.

Bu oyun Çekhov'un önceki oyunlarına benzemez; çünkü ana tema toplumsal sorunlar değildir. Rusya'daki aydın çevrelerin içinde bulunduğu buhranı gösterse de, bu aydınlar yalnızca kendi kişisel yaşantıları içinde ve dar bir alanda hiçbir şey yapmadan yaşarlar. Bunun için de sonunda kişisel yıkıntıya sürüklenirler. Kendi içlerine kapanan bu kişiler ellerinde olmadan karşısındakini yok ederler. Arkadina, oğlu Treplev'in sanatçı yanını, Trigorin ise onun yazar yanını yok eder. Aynı şekilde Trigorin Nina'yı, Maşa Medvedenko'yu, Şamrayev Polina'yı, Treplev ise Maşa'yı manevi anlamda yok eder.

Oyunda alışageldiğimiz bir olay dizisi yoktur. Karakterler büyük bir ekonomiyle ele alınmış, kendilerini anlatan, konuşmalarıyla komik olan bir duygululuk içindedirler. Doğrudan toplumsal sorunlar ele alınmamakla birlikte, oyundaki dramatik durumlarda belli bir toplumsal çerçevede çizilir. Ön planda olan olaylar değil, aşk, sanat ve gelenek gibi temaların getirdiği çeşitlemeler oyunu geliştirir. Bu temaların gelişimini sağlayan ise, karakterler ve onlar arasındaki ilişkidir. Önemli olan dramatik atmosferi sağlamak ve karakterlerin çizgilerindeki özellik taşıyan aksiyonu belirlemektir. Karakterlerin ekonomik bir yolda ele alınmış olması ve tüm rollerin ana oyun kişisi gibi işlenmiş olması oyunculukta da ustalık ister. Örneğin, aşırı duygu gösterisi oyunu zevksizleştirebilir ve basit bir melodram havasına sürükleyebilir. Karikatürize etmek ise, karakterin duygularını basitleştirir. Karakterler arasındaki bağ düz ve ekonomik bir oyunculukla ele alındığında dramatik atmosfer yakalanabilir.

Martı oyunu onun trajik ve komik temaları iç içe işlediği bir oyunudur. Oyunda insanların yıkılışlarını veren bir yol izler. Dışardan bakıldığında bir şey olmuyormuş gibi gözüken oyunda birçok

çatışma yer alır ve oyun tek bir kahraman üzerine kurulu değildir.

Aşk, sanat, gelenek temaları oyunu yönlendirir. Örneğin oyundaki yazarın idealize ettiği her şey, sevgilisi Nina ve sonuçta kendisi Martı sembolü ile, hayatın kendisi oyunda yer alan göl sembolü ile, geleneksel yan ise atlar, soyluların tembelliği ise kâğıt oyunu ile sembolize edilir. Fırtına yaşamın çıkmazlarının bir sembolüdür.

Çekhov bu oyununda Rusya'daki orta sınıfın yozlaşmasını ve bunalımını ele alır. Bu aydın orta sınıf, havada kalmış, birbirlerinden uzakta düşünceleri ve davranışlarıyla birbirlerine yabancılaşmış kişilerdir. Kendilerini her türlü sorumluluğun dışında sayan bu insanları gösterir. Yazar olmak isteyen genç Treplev, onun bencil aktrist annesi Arkadina, annesinin sevgilisi eski kuşaktan gelen yazar Trigorin ve genç yazar adayı Treplev'in sevgilisi Nina... Oyun bu dört kişi üzerine kuruludur. Trigorin, Treplev'in yazarlık yanını, annesi Arkadina Treplev'in sanatçı yanını, sevgilisi Nina ise Trigorin'in peşinden giderek onun aşkını yok eder. Treplev ise, yenilikten yana olan, sanatta yenilikler getirmek isteyen ama bu gücü kendinde bulamayan ve sonuçta kendini yok eden bir karakterdir. Bu nedenle de romantik bir başkaldırıcıdır. Sanatı ticari bir ün olarak kabul eden annesi ve onun sevgilisi karşısında ezilir. Seyircinin kendisini karakterlerde değil de içine düşülen durumda görmesini yeğleyen Çekhov, yarattığı estetik uzaklık yoluyla da bu yüzyıla imzasını atmıştır.

Oyuncu olmak isteyen Nina, babası ve üvey annesi ile çatışır. Yazar olmak isteyen Treplev, annesi Arkadina ile para, sanat ve özgürlük açısından çatışır. Sorin, içinde yaşadığı hayattan memnun olmadığı için kendi yaşantısını sorgulayarak, kendi kendisiyle çatışır. Masha Treplev'in aşkına yanıt vermemesinden dolayı bir iç çatışma yaşar. Polina ile Dorin ise, birbirlerini sevdiklerini inandırma çabası ile çatışırlar. Bütün bu yoğun çatışmalar içinde kazanan duygusuz olan Arkadina ve Trigorin olur. İşte oyundaki bu iç içe geçmiş çatışma olgusu metni zenginleştirir.

AŞK TEMASI:
İdealist aşk :Treplev- Nina
Ünlü kişiye duyulan aşk : Nina-Trigorin
Umutsuz Aşk : Maşa -Treplev
Kaçamak Aşk: Polina-Dorn
Rahat bir düzende alelade aşk: Arkadina- Trigorin

Bencil (Narsisik) Aşk : Arkadina-Arkadina
Tek taraflı Aşk: Medvedenko-Maşa

SANAT TEMASI: Yeni sanat anlayışı Treplev ile eski ise Arkadina ve Trigorin'le verilir, bu insanların çevresindeki basit, yalın insanlar daha duygulu ve almaya açıkken, sanatçı olan Arkadina ve Trigorin duygusuz ve duyarsız davranırlar.

GELENEK TEMASI : Treplev'i annesi Arkadina ve çiftliğin sahibi amcası Sorin asildirler; Treplev buna karşıdır, ama onların geleneği olan düelloya yeri geldiğinde başvurur. Kendisini yaşamamış gibi hisseden, hayatın boşluğunu duyanlar geleneğin yok oluşunu da fark ederler.

Oyuna egemen olan Martı simgesinin temsilcisi olan Treplev finalde kendini vurur. Sahne gerisinden duyulan silah sesi belki de Gorki'nin şu sözlerinde daha da anlam bulur: "Rusya'da bir silah sesi duyulur arada bir. Bir İvanov, ya da bir Treplev, kimbilir hangi faydasızın biri beynini patlatmıştır gene".

C. Büyük kente özlemin oyunu: "ÜÇ KIZ KARDEŞ"

Çekhov'un acı çeken insanla, bunu soytarılıkla örtmeye çalışan insanı iç içe alış,ı yaşamın bayağı ve güzel yanları içermesinin sonucudur. Yapmacık ve çirkin bir yaşamın içinde olan insanlar bunun farkına varsalar da alışkanlıklarından gelen tembellikleri nedeniyle değiştirme gücünü kendilerinde bulamazlar. Çekhov, duyarlı ama beceriksiz olan bu insanlara ve onları buna sürükleyen yanlış çevreye başkaldırır. Bu anlamda *Üç Kız Kardeş* oyunu onun en acımasız oyunudur. Oyunda acı ve hüzün ön plandadır. Bulundukları çevrenin kişileri yutması yararsız ama güzel bir yaşamın bayağılaştırılması, evlerinden sistemli bir biçimde kapı dışarı edilmeleri ve üç kızkardeşin büyük şehir özlemleri oyunda yer alan motiflerle gelişir. Oyun umut-umutsuzluk çelişkisiyle sonlanır.

Oyunda küçük bir taşra kentinin acımasızlığı ve bu ortamda yaşayan kişilerin mutsuzluk ve boşlukları yansıtılırken, öte yandan hayallerini ve ideallerini Moskova'da gerçekleştirme istemleri onları daha da mutsuzluğa iter. Maşa, Olga ve İrina, bu üç kız kardeş ailelerine yeni katılan Natalya'nın onları nasıl içten içe yıktığını görmektedirler. İrina girdiği hiçbir işten memnun kalmamaktadır. Olga lise

öğretmenidir ve hâlâ bekârdır. Maşa ise, zekâsına hayran olduğu hocası Kuligin'le evlenmiştir. Taşra kentinde doğup büyüyen Natalya ise işi emektar Amfisa'yı evden atmak isteyerek kendini adeta ev sahibi gibi görür. Karısını kardeşlerine karşı savunma gereksinimi duyan Andrey, idealleri yok olmuş, taşraya alışmış biridir. Sonuçta kendini kumara verir, borçları yüzünden eve ipotek gelir. Andrey'in tersine çalışma arzusuyla dolu olan Baron Tuzenbah, o dönem Rusyası'nın işsizliğinin de simgesidir. İrina da Tuzenbah gibi çalışmaktan yanadır. Askeri Doktor Çebutikin, bir şeyler için çabalamaktan çok, ölen bir hastasını bahane ederek kendini alkole vermiştir. Bütün bu açmazlar içinde sonunda Olga ve Amfisa devletin verdiği bir evde, Maşa ve eşi Kuligin ise kendi evlerinde yaşamlarını sürdürürler. İrina evlenmek üzere olduğu Baron Tuzenbah'ın düelloda ölmesi üzerine bir oda kiralayarak evden gider. Kısacası aile paramparça olur. Geriye sadece hayaller, özlemler ve taşra kentini kabullenmek kalır.

Bu oyunun sonunda *İvanov* ya da *Martı*'da olduğu gibi bir intihar sözkonusu değildir. Oyunun yine de iyimser bittiğini söyleyebiliriz. Belki de insanları ayakta tutan içlerindeki sevgi ve bunun sağladığı destek olabilir.

Ç. Aristokrasinin yerini alan burjuvazinin öyküsü: "VİŞNE BAHÇESİ"

İncelememizde onun en yetkin oyunlarından birinin son oyunu olan *Vişne Bahçesi* olduğuna değinmiştik. Dedesi zamanında köle olan Anton Çekhov, adam başına 700 ruble ödeyerek kendisinin ve ailesinin özgürlüğünü satın almıştır. Bu nedenle Çekhov, örneğin Lopahin'in oyundaki başarısı kadar Ranevskaya'nın gösteriş budalalığı ve beceriksizliğini dikkate alınız, yani kurban olan kişi de Çekhov'un oyunlarında seyircinin gözünde sempatiktir. Bu nedenle onun için sahnede gereksiz hiçbir ayrıntıya başvurmaz diyebiliriz.

Vişne Bahçesi adlı oyunu 1903 yılında kaleme almıştır. Oyunda buruk bir alay egemendir. Bu oyun onun uzun bir komedya yazma isteğinden doğmuştur. Oyununu Stanislavski'ye gönderen yazar ona bir de mektup yazar, ama Stanislavski bu oyunun bir komedi olduğunu hiçbir zaman kabul etmemiştir.

Oyun oynandığında çok beğenilmiş, temsilden üç ay önce yani Çekhov'un ölümünden üç ay önce karısı Olga Knipper'e yazdığı mek-

tupta Stanislavski'nin oyununu rezil ettiğini söylemiştir. Stanislavski onun ölümünden sonra Çekhov'u oyunun Rus yaşamını gösteren ciddi bir yapıt olduğuna inandıramadığını söyler. Sahnelerde anlık güldürü yanı olabilir, ama bütün için bunu söylemek pek mümkün değildir. Lopahin, Epihodov, Trofimof gibi kişiler bizi güldürse de bu derin etki sağlamak içindir.

Onun oyunları sonuçta psikolojiktir ve karakterlerin her davranışının gerekçeleri vardır. Konuşmalar sıkıcı ve didaktik değildir, kişiler yaptıkları konuşmalarla kendi yollarını özgürce çizerler. Örneğin hayat / ölüm; yararlı / yararsız; kültür / doğa; eski / yeni... Karşıtlıkları ele alarak ekonomi sağlar, uzatmalara yer yoktur. Karakterler kendilerini anlatır, yer yer de kendilerine acır. *Vişne Bahçesi*'nde Gayev, "Ben 1880'in adamıyım. Bu devirden pek de iyi bahsetmezler ama kanılarım yüzünden hayatta az çekmedim. Köylünün beni sevmesinde elbette bir sebep var. Köylüyü tanımak gerek...Onu hangi taraftan..." Bu kendini tanıtma yolu oyunun anlamı açısından da bazı durumları açıklar niteliktedir. Karakterler ayrıca düşüncelerini karşısındakine bağlamadan konuşur, bununla da yabancılaşmayı, estetik uzaklığı verir, bir yanıyla da ilişkilerdeki absurd yanı...

Vişne Bahçesi dört bölümden kuruludur: İlkbahar, yaz, sonbahar dönemlerini kapsar. Toprak sahibi soylu aile yavaş yavaş topraklarını daha önce köylü olan ve yanlarında çalışan birine kaptırırlar.

1- Aile Fransa'dan eve döner. Anne beş yıldır Fransa'da yaşamıştır. Döndüğünde borç yüzünden topraklar satılığa çıkarılmıştır. Bunun için bir şeyler yapmak gerekmektedir.

2- Ev vişne bahçesinin içindedir. Bu soylu ailenin topraklarını kaybetme tehlikesi içindeki beceriksizliliklerini ve eylemsiz tutumlarını izleriz.

3- Budalalığın yanı sıra bu soylu ailenin harekete geçememeleri üzerine toprakların bir açık arttırmada bir zaman yanlarında çalışan zengin köylünün satın aldığını görürüz.

4- Ailenin budalaca kaybettiği mal-mülk karşısındaki tepkisini ve atalarından kalma evlerini ve bahçelerini bırakırken zengin köylü de bu bahçeyi parselleyip sayfiye evleri yapmaya karar verir.

Qyun, o devirdeki Rusya'nın ekonomik- toplumsal- düşünsel durumunu açıklar. Sonra açacağız bunu; Çekhov monolog konusunda yenilik getirir, duygusal durumları tanımlamaz, duygusal durumları karakterlerin hareketleriyle gösterir. Örneğin Dunyaşa elinde

mumla, Lopahin de bir kitapla girer. Lopahin, "Tren ne kadar gecikti. İstasyonda karşılayacaktım, uyumuşum. Andreyevna beş yıl Fransa'da kaldı, acaba değişti mi? Herkesle geçinirdi, onbeş yaşında iken ben, babamın dükkânı vardı, babam beni dövdü, burnum kanayınca o musluğa götürüp 'ağlama mujikcim, düğününe kadar geçer.' İşte param var zenginim ama mujiğim, bu kitabı okudum, hiçbir şey anlamadım. Okurken uyku bastı." Böyle bir konuşmadan edinilecek izlenimler Lopahin köylü, ama bugün köylü değil. Evsahibinin dönüşünü bekliyor. Zengin ama kültürsüz, ticaretten anlamakla birlikte, işadamı olarak kendini aşağı görüyor. Espri gücü var ve kendisine güvenmek istiyor ama kendinin ne olduğunu da biliyor.

Oyunda konunun ana simgesi vişne bahçesi, vişne ağaçlarındaki çiy, ağaçların zamansız bahar çiçekleri açması, vişne ağaçlarının gövdesine indirilen balta sesleri bize toplum ve ekonomik iklim hakkında fikir verir. Bunlar aynı zamanda simgesel gelişimi de verir. Vişne bahçesi eski gelenektir, yok olma tehlikesini barındırır. Soylu sınıf bunu elinden kaçırır. Paris'ten gelen 17 yaşındaki Anya, " Odam, pencerelerim. Sanki buradan hiç ayrılmamışım gibi. Evindeyim. Yarın sabah kalkacağım. Bahçeye koşacağım," der. Burada ev ve bahçe özlemi vurgulanırken hemen ardından evin satılacağı haberi, mezatın 22 Ağustos'da olacağı, buraya evler yapma düşüncesi, bu nedenle ağaçların kesileceği fikri ortaya çıkar. Gayev, "Bütün bahçe bembeyaz, Lyuba unutmadın değil mi? Bak bu uzun hıyaban dosdoğru gider, bir şerit gibi. Mehtaplı gecede parlar. Hatırlıyorsun değil mi? " Lyubov, "Ah, benim çocukluğum, safiyetim. Bu çocuk odasında yatardım. Buradan bahçeye bakardım. Mutluluk benimle birlikte her sabah uyanırdı. Bahçe yine o bahçe..." Burada kullanılan simgenin melankolik ve coşkulu bir anlam kazandığını görüyoruz.

II. Bölüm bahçede geçer. Eski ve yeni gelenek çatışması görülür. Trofimof (genç) yeni düşünceyi, Lopahin, ekonomik yönden geleneği simgeler. Bu bölümde duygulu bir ton egemendir. Trofimof, "Bütün Rusya bahçemiz değil mi? Ülkemiz büyük ve güzel. Onda birçok güzel yerler var. (...) Kuru kuru felsefe yapıyor, sıkıntıdan votka içiyoruz.(...) geçmişin kefareti acıyla ve görülmemiş sürekli bir işle ödenebilir. Bunu anlayın Anya."

III. Bölüm evdeki toplantıyla başlar. Orkestra antrede çalmaktadır. Andreyevna merakla çiftliğin satılıp satılmadığını öğrenmek için bekler. Biri ona, "Satılıp satılmamış, ne fark eder?" der. Bir konuş-

ma sırasında Lyubov; "Vişne bahçesi olmadan hayatın anlamı yok. Eğer gerçekten satmak gerekirse o zaman beni de birlikte satın," der. Biraz sonra Lopahin'in vişne bahçesini satın aldığını öğreniriz. Bu noktada vişne bahçesine ilişkin simgesel anlam ivme kazanır. Bahçenin yok edilişi dış aksiyonu arttırır. Evdeki toplantı, orkestranın çaldığı dans müziği ile iç aksiyondaki burukluk artar. Eski, artık yerini yeniye bırakmaktadır. Aristokrasinin yerini burjuvazi almaya başlamıştır.

IV. Bölümde, aile çeşitli planlarda ayrı ayrı yönlere doğru dağılmaktadır. Lopahin onların geleceği için kadeh kaldırmak ister. Ancak onlar hem onu, hem de vişne bahçesini görmezden gelirler. Oyunun sonunda Lyubov ve kardeşi bir iki dakika kadar yalnız kalır ve o an'ı bekliyormuş gibi birbirlerinin boynuna sarılır. Aşağıda araba beklediği için çocuk odasını bırakır çıkarlar. Ortalığı derin bir sessizlik çöker ve yalnızca uzaktan gelen balta sesleri duyulur.

Belki de en trajik yanlardan biri olan, yıllarını bu evde yaşayanlara hizmet ederek geçirmiş olan uşak Firs'ün evde unutulmuş olmasıdır; artık tüm değerleri ve geçmişini unutarak boşaltılan bu evde unutulan uşak Firs'ün durumu komiktir ve trajiktir.

Çekhov onlara acır ama affeder. Onun gizli alayı bireye değil, topluma yöneliktir. Buruk ve acı olanı alaysı bir tutumla karşılar. İzleyici gülümser, ama acıyı da tadar ve düşünür.

Bir yanda aristokrasi- burjuvazi, Andreyevna- Lopahin, vişne bahçesi- sahil evleri, öte yanda romantik ve nostaljik yaklaşım- ticari ve gerçekci bir bakışla karşıtlanırken, eskinin yerini yeniye bıraktığı anlatılır-bugün de olduğu gibi, toplumsal değerler çözülmeye, para el değiştirmeye yüz tutar- Trofimof ebediyyen öğrencidir, idealisttir; iri sözler eder, tek tek sözleri ele alınırsa belki komiktir ama anlam bütünüyle acı verir. Örneğin bir yerde, "çok çalışmak gerektiğini" söyler, ama durumuna bakılırsa o hâlâ 30 yaşında bir öğrencidir. Rus aydın tembelliğinin bir örneğidir. Lyubov'un bahçeye bağlılığı budalaca bir romantizmi içerir. Bu tutumu gülünç, ama yok oluş nedeniyle trajiktir. Ephodof'un Dunyaşa'ya olan aşkı komik yanlar taşır, ama Epihodof acı çeker.

Çekhov bizlere sentezi gösterir, yan tutmaz, önemli saydığı noktalara göndermeler yapar. Beethoven'in 5. Senfonisi ile paralellikler kurarak *Vişne Bahçesi*'ni *Modern Tiyatro Akımları* adlı yapıtında ayrıntılı olarak inceleyen Özdemir Nutku, bize yapıta ilişkin bize çok

önemli ipuçları verir.

Vişne Bahçesi'ni sahnelerken yazarın şiir düzlemi ve şiir çabası yakalanmalı ve aynen korunmalı. Ayrıntılar çok önemli olmasına karşın ayrıntılara takılıp kalmak yerine bütünü yakalama, atmosferi ortaya çıkarmaya önem verilmeli, çünkü vişne bahçesi tematik olarak oyun boyunca değişimin simgesi olarak kendini hissettirmektedir. Bir yandan gerçek yansıtılırken öte yandan sanatsal olan verilmelidir. Nutku'nun da belirttiği gibi, "sahnelemede vişne bahçesinin yer aldığı pencere vurgu açısından doğru yerde kullanılmalı," anlam yükünün bozulmamasına dikkat edilmeli, oyundaki eşya ve aksesuvarların seçimine tavırlara önem verildiği kadar titizlik gösterilmelidir. Ortam ve ortamı oluşturan karakterlerin ortaya çıkışı ve netlik kazanmasına yardımcı olmak için yalın, sade bir yol izliyerek iç akıma ağırlık verilmelidir. Örneğin bahçe sahnesinde gökyüzüne doğru uzanan yalnız kavaklar eskiyi verirken, yol boyunca uzanan telgraf telleri (tıpkı dekor sanatçısı Tukkio-Valeria Costa'nın yaptığı gibi) yeniyi çağrıştırabilir. Yöresel ve dramatik aksiyonu ve anlamı pekiştiren şiirselliği içeren bir ışıklama düzenine gitmek iyi olur. Işık aynı zamanda uzamsal derinliği ortaya çıkarmaya da hizmet etmelidir. En önemlisi de izleyicinin, uyumlu hareket eden bir takım oyunculuğu içinde bütünün önemini ve atmosferi algılamasına yardımcı bir grup dinamiğini yakalamış takım oyunculuğu ile karşılaşmasıdır.

"Vanya Dayı" Adlı Oyuna Dramaturjik Bir Yaklaşım Modeli

Gelelim modelimizi ayrıntılarıyla ele almaya: Bu oyun, Anton Çekhov'un 1899 da kaleme aldığı *Vanya Dayı*, onun onbir yıl önce yazdığı *Koru Seytanı* (*Orman Cini* - 1888) adlı oyununun düzeltilmiş halidir. Her iki oyunda da Profesör Serebyakof'un karakteri aynıdır. İlk oyunda Vanya Dayı bize George Dayı olarak tanıtılır. *Orman Cini*'nde George Dayı kendini öldürür. Vanya Dayı ise hüzünlü yaşamını aynen sürdürür. Çekhov'un böylece ikinci metinde Vanya Dayı'nın manen öldüğünü vurguladığını söyleyen Özdemir Nutku şöyle diyor: "Çekhov Vanya Dayı'da insanların birbirleriyle olan ilişkilerinde yarattıkları bunalımı ele alıyordu ve çeşitli kişileri in-

celiyordu." Oyun ülkemizde, 1944 yılında MEB Yayınları'ndan Gaffar Güney'in çevirisiyle yayınlanmıştır.

Oyunu incelemeden önce oyuna giden yolda dramaturjik çalışma başlıklarını saptayarak, günümüzde kolaylıkla bilgisayar, internet, video kaset, CD, DVD, VCD, kütüphane, TV ve sinema filmleri, doküman, gazete arşivleri, fotoğraf, anı ve inceleme-araştırma verilerine ulaşmalıyız. Örneğin ele alacağımız metin *Vanya Dayı* ise öncelikle ;

1- "Büyük toplumsal dönüşümlerin yüzyılı" olan19. yy'ın genel panoraması çıkarılmalı,

2- Ekonomik, siyasal, toplumsal ve yüzyıla damgasını vuran sanayileşme süreci incelenmeli,

3- Aristokrasinin konumu ve sahneden çekiliş öyküsü araştırılmalı,

4- Orta sınıfın zaferi ve burjuvazinin egemen oluşu üzerine veriler toplanmalı,

5- Aydın kesimin durumu ve "Omurgasız Avare" kavramı netleştirilmeli,

6- "İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi"nde yer alan "özgürlük ve eşitlik hakkı" ve Fransız devriminin yüzyıla etkileri sorgulanmalı,

7- Feodalitenin tasfiyesi- sanayi devrimi-liberalizm ve bireycilik anlayışı tartışılmalı,

8- 19. yüzyıl'da bilim ve teknikteki gelişmelerin önemi açıklanmalı,

9- Yine 19. yüzyılda sanatta ve edebiyattaki gelişmeler irdelenerek özellikle Rus edebiyatında Puşkin, Nekrosov, Gogol, Dostoyevski ve Çekhov'un yeri tartışılmalı,

10- Felsefede "pozitivizm"in etkisi, yaşam-madde ilişkisi, akıl-sezgi ilişkisi ve evrim teorisi üzerine genel bilgi edinilmeli,

11- Dönemin sanatsal eğilimleri olan romantizm, realizm ve natüralizm ana kuralları çerçevesinde incelenmeli,

12- Toplumcu ve eleştirel gerçekcilik ile şiirli gerçekcilik kavramları ele alınmalı,

Ancak bu tartışmalardan sonra yazarın dönemi, yaşamı, diğer oyunları, öykü anlayışı, kısa oyunlarının önemi üzerinde durmalıyız.

Çekhov'un kuramsal dramaturgi ile saptanan bu özelliklerinden sonra, uygulamalı dramaturgiye hizmet edecek olan *Vanya Dayı* adlı oyununun incelemesine geçebiliriz.

Bir oyunu okurken ilk izlenimin önemli olduğuna değinmiştik. Oyun okumanın temel kurallarından biri kişileri ve o kişilerin arasındaki ilişkiyi netleştirmek-hele Çekhov oyunu ise-(örneğin bu epik ve absurd'de ya da açık biçimde bu denli önemli olmayabilir) ikincisi de bu ilişkilerin nasıl bir mekân ve hangi zamanda geçtiğini tespit ederek yani atmosferi yakalıyarak okumaktır.

Oyunu okumadan önce edineceğimiz ilk bilgi kişileştirme düzeni:

1. Oyun kişisi emekli bir profesör olan Aleksandr Vladimiroviç SEREBRYAKOF;

2. kişi,profesörün karısı 27 yaşındaki Yelena ANDREYEVNA;

3. kişi ise profesörün ilk eşinden olan kızı Sofya (Sonya) ALEKSANROVNA ;

4. kişi müşavir karısı, dul, profesörün ilk karısının annesi olan Mariya Vasilyevna VOYNİTSKAYA;

5. kişi onun oğlu olan İvan İvanoviç VOYNİTSKİY;

6. kişi doktor Mihail Luvoviç ASTROV;

7. oyun kişisi fakir düşmüş bir emlak sahibi olan İlya İlyaç TELYEGİN;

8. kişi ihtiyar dadı MARİNA;

9. kişi bir uşak.

Burada kişileştirmede oyunun Vanya Dayı karakteri üzerinde yoğunlaştığım söylesek de, oyunu inceledikçe diğer kişilerin dramlarının da en az onunki kadar önemli olduğunu ve ilişkilerin kişilerin dramını ortaya çıkarmada ya da tam tersi kişilerin bağımsız olarak da kendi dramlarını yaşadıklarını söyleyebiliriz.

Vanya Dayı ilk kez 1899'da Moskova Sanat Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir. Oyunun konusunu anlatmak -Çekhov'un diğer oyunlarında olduğu gibi- oldukça zordur. Çünkü Çekhov, oyunlarını öyle gerçekçi ayrıntılarla donatır ki, anlatmaya başladığınızda farkında olmadan görünürde küçük ama oyunda anlam bulan o ayrıntıların içinde bulursunuz kendinizi. Bu da oyunda dış aksiyondan çok iç aksiyonun ilerlediğinin bir göstergesidir. Yani herhangi bir Çekhov oyununu birkaç cümleyle özetleyemezsiniz. Bu, oyunların ne kadar sağlam bir kurguya oturtulduğunun ispatıdır.

Genel anlamda oyun gelişimi bize ilişki kurgusunu da verecektir. Burada amaç olayı ateşleyen nedenleri bulmak- örneğin konukların gelişiyle evdeki düzenin bozulması, kişilerin bundan şikâyetçi olmaları- ardından bu hoşnutsuzluğun daha derin irdelenen bir ilişki

zinciri içinde çatışmaya yol açması - yani konukların geçici değil, kalıcı bir düzen kurmak üzere gelmiş olmaları- çatışmanın yoğunlaşması sonucunda, çatışmayı sonlandıran nokta- konukların evden ayrılmaları- tüm bu yaşananların kişilerde meydana getirdiği değişim ve sonuçta eski düzeni yakalamaları yani kendi evlerinde her şeyin yeniden hayata katlanmak üzere kurgulanmasıyla son bulur.

Genel atmosfere bakalım. Olay, Serebryakovlar'ın yurtluğunda geçer. Mevsim sonbahardır. Sonbaharın kışa teslim olmaya direndiği günlerde Çekhov, o soluk görünümlü atmosferde Serebryakovlar'ın yurtluğuna elinde bir fenerle ışık tutar ve o evdeki insanların yaşamını görmemizi sağlar. Serebryakov, emekli bir profesördür. Emekli olunca genç karısı Yelena ile birlikte ilk eşinin evine yerleşmiştir. Evde ilk eşinden olan kızı Sonya, Sonya'nın dayısı Vanya, Vanya'nın annesi Mariya Vasilyevna, Doktor Astrov, yoksul bir toprak ağası ve aynı zamanda Sonya'nın vaftiz babası Telyegin ile dadı Marina yaşamaktadır. Oyunda uzak geçmişin ve geleceğin değerlendirmesi yapılır.

Tüm oyun kişileri geçmişi özlemle anarken geleceğe dair umut taşırlar. Kimse bugünü yaşamaz. Bugün onları rahatsız eder. Serebryakov, şehirde yaşamayı özler. Yeniden yazmak, toplantılara katılmak ister. Bu çiftlik adeta bir mezardır, sürgün yeridir. Vanya, hep çalışamamaktan yakınır ama hiçbir eylemde bulunmaz. Çalışma kavramı, bu eylemsizliğin içinde sözden öteye gitmez. Astrov, *Alice Harikalar Diyarı*'ndaki tavşan gibidir. "Geç kaldım, geç kaldım," diye dolanıp duran tavşana öyle benzer ki, hep çok çalıştığından söz eder. Ormanların yok oluşundan şikâyetçidir. Geleceğe yönelik umutları vardır ve bu nedenle ormanlar önemlidir. Astrov, gelecek nesile karşı bir sorumluluk duyar. Sonya, Vanya elini eteğini çektiğinden beri çiftlik işleriyle tek başına uğraşmak zorunda kalmıştır. Astrov'u sever, o varken gözü hiçbir şeyi görmez. Yelena, güzelliğiyle herkesi etkileyen, düşlerini gerçekleştirememiş bomboş bir kişilikitir. Mariya Vasilyevna, profesöre adeta tapar. Telyegin, yoksullaştıktan sonra Serebryakovlar'da yaşamaya başlamıştır. İlk perdede herkes sıkıntıdan boğulurken, Telyegin her şeyden mutludur. Onun için nefes alıyor olmak bile mutlu olmak için yeterlidir. Dadı Marina ise semaverle vardır o evde. Tavuklara yem verir, evin işleriyle uğraşır. Evdeki en dengeli kişi o'dur aslında. Ne yapacağını, daha doğrusu ne yapması gerektiğini bilen tek kişidir.

Oyunda işlenen en belirgin tema, Çekhov'un birçok oyununda da olduğu gibi "gelecek umudu"dur. Serebryakov yurtluğunda yaşayan herkesin geleceğe yönelik umutları göze çarpar. Bu umut, en çok Astrov'da somutlanır. Vanya, her şeyden umudunu yitirmiş gibi görünse de, Yelena'ya olan aşkıyla bu umudunu belli eder. Astrov, yaptığı işin yani doktorluğun bilincindedir. O, yetiştirdiği ormanlarla gelecek nesillere iyi ve güzel bir dünya bırakmak ister. Serebryakov, taşradan nefret eder ve o eski canlı yaşamının özlemiyle yaşar. Sonya sabreder, bir gün her şey düzelecektir, belki de Astrov onu sever. Yelena hep değişik bir şeylerin hayalini kurar. Can sıkıntısını geçirmenin en iyi yolu budur. Fakat ne istediğini bilemez. Dadı, semaverin eskisi gibi belirli saatlerde kullanılmasını özler. Bir diğer tema, insanların her şeye karşın özgür olma istemleridir. Alt metnin derinliği ile karakter ve çevreye ilişkin tematik bir zenginliğin yanı sıra dönemsel geçiş süreci, bu süreç içinde sorgulayan, arayan insan kadar, o insanın can sıkıntısı, sessizliğin de yatan özveri ve sabır temasıyla birlikte adeta kaynayan bir semaverdeki su gibi kaynama noktasına gelen tepkisi de irdelenir. Çekhov'un insanlarındaki can sıkıntısının başlı başına teatral bir değeri olduğunu vurgulayan Özen Rodop, bu kavramın aynı zamanda çöken bir sınıfın çaresizliği, yaşamın özgül saçmalığının vurgulanması, kimilerine göre de insanın nevrotik ve hastalıklı yanının vurgulanması için kullanıldığını belirtir ve *Vanya Dayı* oyununda Yelena'nın yaşamda üşendiği kadar bireysel olarak canının sıkıldığını söylemesi ile yine bir başka yerde can sıkıntısını Yelena, Vanya Dayı'yı kastederek her ikisinin de canı sıkıldığı için iyi dost olduklarını söyleyerek can sıkıntısının ortak bir özellik olduğunu dile getirir.

Çekhov, acı, hüzün ve komik durumları iç içe verir. Bir öğrencimin dediği gibi, bu oyun estetik uzaklığı koruyarak bizi, o insanları dış gözle anlamaya yöneltirken, öte yandan da sahneye uzanıp semaverden, "Bana da bir bardak çay koyar mısınız?" dedirtecek sıcaklığı ve yakınlığı da barındırır. Oyun durağan çizgisinde ilerlerken, oyunla ilgisi olmayan günlük alışkanlıkların gülünçlüğüne tanık oluruz. Örneğin, Vanya annesiyle tartışırken dadı, tavukları çağırarak yem vermeye uğraşır. Semaverin sürekli kaynıyor olması, dadının semaverin başında beklemesi, içerde herkes gerginken dışardan gelen bekçinin sesi bize o gerçekliğin katı yüzünü hatırlatır. Bu ayrıntılar aynı zamanda estetik bir uzaklık sağlar. Estetik uzaklık

hem gerçekçidir, hem de olaylara uzak açıdan bakmamızı sağlar. Seyirci hem olayların içinde hem de dışındadır. Bu da Çekhov'un nesnelliğinden kaynaklanır.

Vanya Dayı, geniş bir mekânda başlar ve giderek daralır. Bunalımın en yoğun olduğu yerler, dar bir odada geçer. 1. Perde yurtluğun bahçesidir. 2. Perde yemek salonudur. 3. Perde konuk salonu, 4. Perde ise çalışma odasıdır. Dışardaki hava, içerdeki insanların durumuyla paralel çizgidedir. 1. Perdede kapalı bir hava vardır. Bu hava insanları boğar, yağmur sıkıntısı gibidir. Hava öyle basıktır ki, nefes almakta zorlanırlar. Bahçedekiler o kapanık, bunaltıcı havanın izlerini taşırlar, ya da onların içinde bulundukları ruh durumları havayı bile etkilemiştir. 2. Perdede dışarıda fırtına kopar. Evdeki herkes kendi fırtınasını yaşamaktadır. Tek fark vardır. İçerdekilerin fırtınası henüz patlamamıştır. 3. Perdede dışarda dingin bir hava varken içeride bir önceki perdede yoğunlaşan hava fırtınaya dönüşür ve patlar. Vanya'nın Yelena'ya olan tutkusu iyice artar. Yelena onun gözünde güzeller güzeli Helene'dir. Birçok yerde de Yelena'ya "Helene" diye seslenir. Vanya aşklarının Paris ve Helene gibi imkânsız ve zarar verici olduğunu bildiği halde vazgeçemez. 4. Perde çalışma odasıdır. Serebryakovlar gider. Mekân, iyiden iyiye küçülür. Artık evde her şey eskisi gibi olacaktır. Vanya ile Sonya yeniden çalışmaya başlarlar. Astrov, işinini başına döner. Telyegin oyunun başındaki gibi gitarının başına geçer. Dadı, semaverin düzenli kullanılacağını bildiği için mutludur, çorap örmeye devam eder.

Oyunda simgeler ve motifler kullanılmıştır. Örneğin semaver evde hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını simgeler. Dadının sürekli çorap örmesi, gereksiz yapılan işleri anlatır. Aslında yapacak çok şey vardır, ama Serebryakov kuram adamıdır, uygulamadan (pratikten) anlamaz. Oysa taşra yaşantısı yaşanır, okunarak anlaşılamaz. Yelena her şeyi okuduğu kadar bilir. Okuduğu kitaplarda köydeki çocukların eğitildiğini söyler, ama gerçek yaşamda bunun yapılamayacağına inanır. Serebryakovlar'da teori ve pratik çatışması hep hissedilir. Astrov bu yurtluğa gelmeye başladığından beri işlerini aksatmaktadır. Sonya ise tek başına işlerin altından kalkamaz. Telyegin, asalak olduğu halde insanların ona asalak demelerine üzülür. Yani tüm oyun kişilerinde gerçekten kaçış sözkonusudur.

Çekhov'da oyun kişilerinin eylemleri havada kalır. Kısa süreli bir öfke, bir sitem, olaylarda gelişim yaratmaz. Vanya, Serebryakov'u öl-

dürmek ister ama yapamaz. İntihar etmeyi bile beceremez. Sonya, Astrov'a olan hislerini başkalarına söyletecek kadar korkaktır. Astrov ve Yelena birbirlerine olan ilgilerini dile getirirler; Vanya, annesini sürekli suçlar ama bunlar hiçbir değişikliğe neden olmaz. Bütün bunlar yaşanmamış olsaydı da Serebyakovlar bir şekilde o çiftlikten ayrılırdı. Gelişen tüm olaylar bizim karakteri daha iyi anlamamızı, tepkilerini ve karşı tepkiyi oluşturan kişileri tanımamızı sağlar.

Oyun baştan sona bir serim gibidir. Kişiler sahneye geldikçe yani sayıları arttıkça olayların da sayısı artır. Çünkü herkesin kendine özgü bir öyküsü vardır. Seyirci bu yurtlukta yaşayan insanları oyun boyunca tanır ve bir yandan da oyunun sonunda ne olacağını merak eder. Oyun kişileri, ellerindeki kaynağı değerlendirmek yerine, onu tüketme yoluna giderler. Astrov, insanları yaratıcılıklarını kullanmak yerine her şeyi yok etmekle suçlarken, giderek artan içki merakı yüzünden kendini tükettiğinin farkında bile değildir. Telyegin, bu konudaki en iyi örnektir aslında. Çünkü o, elindeki kaynağı çoktan yok etmiştir. Vanya, tüm ömrünü bu çiftlikte tükettiği, yeteneklerini körelttiği için kendine acır.

Çekhov'un oyunlarında eskiden sadece dinlenmeye gelen insanların çiftliğe bütün bütün yerleştiklerini görürüz. Örneğin Serebryakov. Toprak sahibi çocuklarını büyük kentlerde okutmuş fakat toprağın geliri kentteki yaşamın masraflarını karşılayamaz hale gelince bu kentli insanlar topraklarına geri dönmek zorunda kalmıştır. Kölelik ortadan kalktığı için toprağın dilinden anlayan insan sayısı hızla azalmıştır. İşte Telyegin, bu insanlardan biridir. Karısı onu, düğünün ertesi günü terk ettiği halde Telyegin ona bakmıştır. Yurtluğunu ona verir. Yurtluğunu yitirmiş ama gururu kalmıştır. Zaten Çekhov'un oyun kişileri her şeye rağmen yenilgiye razı olmaz ve gururlarını korurlar. Bu yanlarıyla da dramatiktirler.

Oyunda Vanya, çoktan bu çiftlik dışında bir işe yaramadığını anlamış; Doktor Astrov, yaptığı işin yararlı fakat büyük olmadığını çoktan algılamıştır. Vanya gidemeyen, Astrov, gidebilendir, ama bu hiçbir şeyi değiştirmez. Serbryakovlar geldikten sonra Vanya'nın bütün değerleri sarsılır. Profesöre olan saygısını yitirir. Bu saygı, giderek kıskançlığa ve öfkeye dönüşür. Vanya, hem kendine hem de çevresindeki kişilere karşı bir yabancılaşma içindedir. Yabancılaşma gerçekte bütün oyun kişilerinde vardır. Serebryakovlar ve Astrov, taşra yaşamından, taşra insanından nefret ederler, ama yine de orada ya-

şamaktan geri durmazlar. Astrov, Yelena ile vedalaşırken şunları söyler:

"Astrov- ... Sizin yaşamınızın hiçbir amacı yok, sizi onaylayacak hiçbir şey yok ve eninde sonunda duygularınıza teslim olacaksınız. Kaçınılmaz bir şey bu ..."

Astrov'un bu sözlerinin ardında çok şey gizlidir. İnsanlar, kendi yaptıkları işe, o tekdüzeliğe yabancılaştıklarında yeni bir arayışa girerler ve çıkış noktası da hep duygularıdır. Yapacak bir şey kalmadığında aşka tutunmaya çalışırlar. Örneğin Vanya, Yelena'yı gerçekten seviyor mudur? Bu aşkın altında profesörü incitme, değişik bir uğraş içine girme güdüsü de yatıyor olabilir. Çünkü Yelena'yı onyedi yaşındayken görmüş, ama o zaman hiçbir şey hissetmemiştir. Şimdi ise ona âşıktır. Sonya belki de o eve gelen başka erkek olmadığı için Astrov'a tutulur. Başkaları olsa belki Astrov'u gözü görmeyecektir, ama Sonya bu anlamda kendine güveni olmayan bir kızdır. Çünkü çirkin olduğunu düşünür. Öyle ya, kiliseden çıkarken bile kadınlar ona "iyi kız, hoş kız ama çirkin" dememişler miydi? Yelena'nın Astrov'a olan ilgisi ise "ilgi" olmaktan öteye geçemez. Vanya ne güzel söyler:

"Yelena- Bugün de içtiniz demek? Ama neden?

Vanya- İnsana yaşıyormuşum gibi geliyor ne de olsa..."

Çok doğru. Tüm oyun kişileri yaşadıklarını haykıramamanın sessiz çığlığını taşırlar ve bu sessizliğin içinde "yaşıyormuş gibi"yi oynarlar. Aşkları bile "aşk gibi"dir. Serebryakov, sanattan anlamadığı halde sanat üzerine yazdığı yazılarla "gibi olma" özelliğini taşır. Astrov, "Duygularım köreldi sanki, canım hiçbir şey çekmiyor, hiçbir şeye gereksinmi duymuyorum, kimseyi sevmiyorum..." derken o da "aşk gibi" duyguların belirsizliğine doğru yol alır. Yelena "gerçekler belirsizlikten iyidir," der Sonya'ya. Oysa Sonya, "Belirsizlikte umut vardır," diyerek oyunu bir cümlede özetleyiverir. Çünkü herkes bir belirsizliğin ardına sığınıp yaşar. Gözlerini gerçeğe kapatır. Gerçek sadece sözdedir. Ne var ki, Çekhov'un eleştirel gerçekçi niteliği de bu sözlerde gizlidir. Çekhov, yaşadığı dönemin aydınlarını eleştirir. Serebryakov, bunun en güzel örneğidir. Teorinin içine sıkışıp kalmıştır. Pratikten anlamadığını kendisi de söyler. Çekhov'un dediği gibi, Serebryakov o, "omurgasız avareler"den biridir. Çekhov, toplumu ve gelenekleri de eleştirir. Ahlak anlayışını sorgular:

"Vanya- Tahammül edemediğin yaşlı bir kocayı aldatmak ahlaksızlık sayılıyor da, kendi içinde zavallı gençliğini, canlılık duygusu-

nu boğmaya çalışmak ahlaksızlık sayılmıyor," der.

Astrov, ormanların yok oluşundan şikâyet ederken, gelecek nesillerin mutluluğunun kendi ellerinde olduğunu, hatta iklimin değişmesine bile insanların ormanları tüketmelerinin neden olduğunu söyler.

Çekhov, insanları tembel olmakla suçlar. Taşra yaşamını eleştirir.

"Astrov- ... Ama bence aylak bir yaşam temiz olamaz. ...Köylüler çok tekdüze, gelişmemişler, pislik içinde yüzüyorlar. ... Aydınlarla da iyi geçinmek çok güç, yoruyor insanı. Bütün o sevimli tanıdıklarımız çok sığ düşünüyorlar, duyguları çok yüzeysel, burunlarından ötesini gördükleri yok, tek sözcükle aptal hepsi...

Yelena- Rusya'da yetenekli insan temiz kalamaz ki..."

Çekhov'un bu eleştirel tutumu oyunun geneline yayılmıştır. Oyunun sonunda Serebryakovlar'ın gidişiyle sarsılan değerlere rağmen, oyun kişileri belirsizliklerinden sıyrılıp kendi yaşam gerçeklerine dönmeyi başarırlar ve oyunun sonunda yitirilmek üzere olan umut, yeniden canlanır. Artık belirsizliğin yarattığı düş dünyasından sıyrılıp gerçek dünyaya kavuşulmuştur.

"Sonya- Ne yapabiliriz? Yaşamak gerek! Yaşayacağız Vanya Dayı... Dinleneceğiz. Dünyanın tüm kötülüklerinin, tüm acılarımızın, dünyayı baştan başa kaplayacak olan merhametin önünde silinip gittiğini göreceğiz ve hayatımız bir okşayış gibi dingin, yumuşak, tatlı olacak ... Dinleneceğiz!"

Oyuna masa başı çalışması evresindeki genel bakışımızdan sonra oyunun bugün için oynanabilirliği, günümüze olan göndermeleri ve oyunu oynayacak olan topluluğun sahneleme ve kadro olanaklarını tartışmaya, oyunun anlatım olanakları açısından zenginliğini ele almaya ve hedef kitleye, yani o ülkenin izleyicisine neyi ne kadar verebileceğine tartışmaya sıra gelir. Yazılış dönemi değil, burada evrenselliği başat ölçüttür. Yanıtlar bu anlamda olumlu ise, o oyun bugün için de oynanabilir bir oyundur.

Vanya Dayı'nın bugün bile geçerliliğini yitirmemiş olması Çekhov'un başarısından çok insanoğlunun dramıdır aslında. Yüz yıl önce yazılmış bir oyun, kendi bütünlüğüyle seyirciye bugüne dair mesajlar verebiliyorsa bu Çekhov'un insan psikolojisini ve felsefeyi çok iyi kavradığının göstergesidir. Çekhov, ilerici bir yazardır. Öngörüş sahibidir. Astrov, dadıya, "Gelecek nesiller bizi hayırla anacaklar mı acaba?" derken, keşke çıkıp gelse de bugün bunun yanıtını alabilse...

Gelecek umudu her zaman olmuştur ve olacaktır. Geçmişe duyulan özlem, günü yakalayamama, toplumun aksayan yönlerinden şikâyetçi olma, tembellik, bize sunulanla yetinip daha fazlasını istememek, olmayacak hayallerin peşine takılıp, hem onların olabilirliği adına bir çaba göstermemek hem de düşlerle yaşayıp gerçeklerden kaçmak, mutsuz olmak gibi sorunlar varlığını sürdürürken *Vanya Dayı* gibi bir oyunun evrenselliğini koruyor olması da hiç şaşırtıcı değil. Evet, belki biz bugün farklı bir dünyada yaşıyoruz. Yani artık atlı arabalar, yurtluklar yok. Gelişen bir teknoloji var. Artık hız yapan arabalardan, gökdelenlerden konuşuluyor. Yeni nesil semaveri bile bilmeden elektrikli çay makineleriyle büyüyor. *Vanya Dayı*'da, insanların sığındığı, yaşıyormuş gibi yaptıkları hayalleri, belirsizlikleri vardı; şimdi ise sanal âlemler sanal dünyalar sözkonusu. Yani 1899'dan 2000'e hem çok şey var hem de hiçbir şey yok. İnsanoğlu gerçekten kaçma ya da kaçırılmanın bir yolunu hep buluyor. Yanılsama ve gerçeklik arasında sıkışıp kaldığının farkında olmadan sorgusuz sualsiz, "mutluymuş gibi" yaparak yaşamını sürdürmeye çalışıyor. Kısacası hâlâ "yaşıyormuş gibi" yapıyoruz. Oysa düşlerimizdeki yaşam, hep başka yerlerde ya da geçmişte. Kapitalizmin bize dayattığı tüketme açlığı çevremizi sarmışken biz, anlaşılmaz bir eylemsizlikle içinde varoluşumuzu sürdürmeye çalışıyoruz.

Astrov'un çizdiği haritanın şekli, sınırları bugün ne kadar ürkütücü. Sanırım hiç yeşillik alan kalmadı. Rusya her yere bugün askeri üs'ler yaptı. Bir de sanırım bugün Astrov, öyle bir harita çizmek istemez. Çünkü her gün değişiyor. Astrov gibi daha doğrusu Çekhov gibi insanlar nerede? Sanırım artık yetenekli insanlar yanında bilgili, her şeyin farkında olanlar da temiz kalamıyor, kirleniyor.

1899'dan 2000'e değişen daha doğrusu yok olmaya yüz tutan bir durum var: İnsanlığımız... Özümüzü, bizi biz yapan değerleri git gide yitiriyoruz. Bu yüzden *Vanya Dayı* gibi oyunlara ihtiyaç var. Çünkü toplum, bir boşunalık duygusu içinde bunalımlarla, can sıkıntısıyla, ne yapacağını bilmeden, suya sabuna dokunmadan sürüklenip gidiyor. İnsanlara gerçeği sürekli hatırlatacak, çalışmanın esas olduğunu vurgulayacak, eyleme geçmek gerektiğini haykıracak ve bunu bire bir yapacak tek güç tiyatrodur; *Vanya Dayı*'da bu bağlamda gösterilecek oyunların başında gelmektedir.

Bizler varlığımızın birçok şeyi değiştireceğinin farkına vardığımızda, buradaysak ve varsak, mutlaka bir işlevimizin olduğunu ka-

bul ettiğimizde ancak, şunları söyleyebiliriz:

- Yaşayacağız Vanya Dayı... Dinleneceğiz... Dinleneceğiz.

Çekhov'un kişilerini "akvaryumda özgürlük arayan balıklara" benzeten Oktay Akbal'ın bu betimlemesine değinen Gürol Tonbul, "Çehov kişileri içinde çırpındıkları, yok oldukları umutsuzluk çıkmazında geleceğin çok daha iyi olacağı umuduyla çırpınırlarken bir yandan da varoluşlarını mistik bir dünyada sürdürmeyi düşünürler." der. Vanya Dayı oyunu, insanların yaşamın ve sevginin yitikliğini yaşasalar da varoluşlarının sonucuna çalışarak katlanabileceklerinin oyunudur.

A. Yazara ve oyuna ilişkin dramaturjik veriler

• Tarafsız - objektif - nesnel tutum burada da ortaya çıkıyor.

• Eleştirel gerçekçi yanı, topluma eleştiriler yöneltişi - Bireyler hem kendi hem de diğerlerinin yaşamını eleştiriyor. Asalaklar var ve çalışanlar var.

Geçiş ve bunalım döneminin sıkıntıları.

Bir yanda bilim- sanat / öte yanda boşa çaba

• Sınıflar ve kuşaklar arası farklar çıkıyor.

Taşra, köy yaşamı / kent yaşamı

• Çatışma, olanaksız uzaklıklardan kaynaklanıyor. Kimse kimseyle ortak bir payda da buluşamıyor, olsa olsa aynı kaderi paylaşıyor.

• İleri yaştakiler önceki kuşağın sonu gibidir. Aynen Yelena, Profesör'ün geleceğini Mariya'nın sonu Sonya'nın başlangıcını, Vanya ve Astrov aynı sonu paylaşıyor.

• Yazarın yaşamındaki özellikler.

Turgenyev-Tolstoy-Ayvazovski benzetmeleri-Taşra yaşamında Vanya, Doktor kimliğinde Astrov.

• Tema: Gelecek umudu.

Çalışma - özveri - sabır yan temalar

Taşra yaşamını paylaşan hepsinde var.

(Sonya-Vanya-Telyegin-Astrov-Marina-Mariya)

• Gözlem (Profesör'ün hayatı hakkında, doğal yaşam hakkında) Duygulu sözler (özellikle uzun konuşmalarda) ve kaba ve basit sözler ve imaların iç içe yer alması (özellikle Vanya Dayı karakteriyle somutlanıyor)

(Her şey olağan ve tıpkı yaşamdaki gibi)

• Yaşama dair ayrıntılar işlevsel olmasa da gerçeklik duygusunu arttırıyor. (Semaverin saatlerce kaynaması - erişteyi özlemeleri) ironik bir denge üzerine kurulu.

• Yaşamsal canlılık /olağancılık
Ritm / incelikler
Gülünç / hüzün verici

(Silahla sağa sola ateş etmesi, beceremeyince morfini çalması komik ama acı çekiyor)

• Bulunduğu yerden büyük kente gitme isteği *Üç Kız Kardeş* ya da *Martı* kadar değil ama yine de kentte yaşama olanakları ekonomiyle sınırlı olduğu için Profesör ve karısı zorunluluktan burada kalıyor.

• Yaşadıkları sürecin öncesinde veya sonrasında var olma isteği (Profesör'ün karısı sonrasını isterken, Astrov 50 yıl önceki orman, su ve hayvanları, Vanya ve Sonya geçmiş yaşamlarını özler.)

• Yaşadıkları mekân hem koruyucu çevre, hem de varmak istedikleri yere gidişi engelleyen çember

(Burada yaşayanlar için koruyucu- Profesör için engelleyen bir çember)

• Düşlerde genişlik ve açılma var. İki zaman ve mekân arasında bocalama, bocalayanlar felsefe yapıyor. (Astrov/Sonya) (düşleyen Profesör/geçmişi özleyen Vanya)

• Dış aksiyon yavaş, iç aksiyon hızlı gelişir. (Aşk teması, acı çekmeleri) yaşamdan şikâyetleri-tekdüze geçen günlere karşın iç fırtınaları

Dışta olağan ama içte dalgalanan bir yaşamları var.

• Simge ve motifleri doğruları göstermek üzere kullanır.

- Semaver-Erişteyi özlemek
- Doğa haritaları-At sesleri (veda-gidiş)
- Silah, morfin-sonbahar gülleri
- Kenarına yazılan broşür -Ayvazovski manzara resmi
- Vanya "Yelena" yerine "Helena" der (zihne yönelen simge)

• İç dünya/ dış dünya farklı

öznel olarak acı çekiliyor /nesnel bakılırsa komik durumlara düşüyorlar.

• Oyun kişilerinin eylemleri, tepkileri sözde kalır. Karşılıklı tepkiler, özür dilemeler, bağışlamalar , intiharı bile beceremeyen, silahı eli-

ne alınca adam vuramayacak kadar beceriksiz

• Kısa süreli bir öfke, bir sitem, bir şikâyet nöbeti olaylarda bir gelişim yaratmaz, fakat tepkiyi gösteren kişinin hem de tepkisiz kalan öteki kişilerin iç dünyalarında kopan fırtınaları gösterir. (örn. Sonya-Yelena-Astrov sahnesi, özellikle Vanya-Profesör sahnesi)

• Ekonomik, yalın anlatımla çok şeyi ifade etme hüneri gösterir.

Durumu sergiler (Konuk var-düzen bozulmuş)

Dramatik olanı vurgular (âşık olan-acı çeken, çalışan-asalak olan)

Giderek olay sayısı çoğalır. (güzel olan-iyi huylu olan v.s.)

Seyircinin ilgisini olayların sonucuna çeker. Merak uyandırır.

• Zamanın akmıyormuş gibi gözükmesi seyircide de aynı duyguyu uyandırır.

• Zaman ve eşyalar aracılığıyla dramatik yapı iletisi anlatım biçimini oluşturur. (atmosfer dramatik gelişime katkıda bulunuyor).

Bahçe: Evde yemek odası-misafir odası-çalışma odası-genelden özele giden, insanların dünyasını veren çoktan aza yönelen bir gelişim

• Eski değerler (ev, geçmiş) / yeni değerler (kentsel yaşam, geleceğe yönelik düşler)

İçinde bulunulan durumla/ kişilerin psikolojik açmazları verilir. Böylece Çekhov EVRENSEL İNSANLIK KOMEDYASINI YAZAR ve insanlarını estetik bir uzaklık içinde verir. Kimse kimsenin trajedisine ve acısına ortak olamıyor.

* Kişiler arasında mecazi, karşılıklı anlaşmaya dayalı bir dille kurulan atmosfer (evdekiler geçmişi, önceyi özlediği zaman ya da Sonya'nın Yelena ile Astrov'a ilişkin sözsüz anlaşmaları)

** Duygu, düşünce bulguları, kırık dökük sözler, yarım kalmış davranışlar (özellikle finali anımsayın SONYA- Dinleneceğiz -dinleneceğiz yinelemesi)

• Dramatik yapı BEKLEYİŞ-UMUT, ÖZLEM-DURAKSAMA-HAYAL KIRIKLIĞI-DÜŞLERİN YARATTIĞI EYLEM potansiyelidir. Astrov- Profesör- Yelena- Vanya- Sonya hepsine uygulanabilir.

* Olayları duraksamalar ve geciktirmelerle seyreltilmiş zamanı ve mekânı anlamı vurgulayacak biçimde düzenlemiş.

• Kriz barındıran sahnelerde mekânı daraltarak (bahçeden, çalışma odasına) kişileri birbirine yaklaştırarak (Yelena Sonya sonra Dadı Astrof-Dadı-Sonya-Sonya ve Vanya gibi örtük bir gerilim yaratır.

• Yetersiz ve çaresiz de olsalar yenilgiye razı olmayışları, gururla-

rını koruyan yanlarıyla insani ve dramatiktirler.

(Vanya'nın durumu-Sonya'nın kaderine razı olması-Yelena'nın kendini Doktor'dan koruması v.b.)

• Dış aksiyon eğlendirir, iç aksiyon ruhumuzu etkiler, kavrar ve yönetir. Yaşamdaki gibi insanlar değişir ama değişirken acı çeker.

Sonuç hüzün, hayal kırıklığı ve yalnızlık.

• Çözmeye çalışmaz, doğal haliyle verir. Sonuçta herkes kendi dünyasına kapanır, eskiye döner, eylemsizlikte bile bir iç karmaşık hareket gizlidir.

• Para hırsının insan ruhunu nasıl bozduğunu anlatır.

-Profesör evi satmak ister,

-Yelena kentte yaşamak ister.

-Vanya evi korumak ister, para için Profesör'ü suçlar.

-Parasızlık Doktor'un kimi sözleri... buna örnek

• Yaşanan toplumsal ortamın insana olan yabancılığını işler.

Çekhov'a göre olağan insan sık sık intihar eden, düello yapan, gerçek sevgiyi bulan yüce insan değildir. Daha çok zamanını yemeye içmeye ayıran, karşı cinsin peşinden koşan, saçma sapan konuşan kişilerdir. Seyirci böylece kendisini sahnedeki olağan olanla örtüştürür ve buradan sonuca varır.

° Sorunu çözmekten çok ortaya koyar.

°° Küçük rollerde güzel, bağımsız ve başlı başına birer kompozisyon...

• Çekhov'da insanlar bağlı bulundukları üç beş karış topraktan yola çıkıp tüm bir dünyayı kapsayan bir kucaklama isteği duyar.

Burada karşı iki grup var.

• Çekhov önce oyunun iç olay örgüsünü kuran bir yazar, derin oluşu da buradan kaynaklanıyor.

• Düş kırıklığına uğrayan aydın Profesör ile bu oyun taşra yaşamından sahnelerle dolu- duyarlı insanların istekleri ve düşleri ile çağdaş yaşamın çelişkileri veriliyor.

° Yaşama uzaklılık ile yaşamı kurma arasındaki çelişki işleniyor.

Köy yaşamına uzak-kent yaşamı kurma isteniyor-başarısız, yetersiz.

Başkalarının hayatı üzerine hayat kurulmaz bence!

°° Var olmanın bilincine varmak için ruhun derinliklerini yaşamak gerekir nitekim de öyle oluyor.

°°° Çekhov hem iç hem dış gerçekçiliği denetim altında tutmayı

başarabilmiş bir yazardır.

• Günlük yaşamdaki gülünç alışkanlıklar (taşra soyluları - sarhoş doktor - düş kırıklığı yaşayan aydın (Profesör) ya da âşıklar iç içedir.

• İç karartıcı burjuva yaşamı Rusların ruhunu kemiren o acı çektirici düşünmeler, "hiçbir şeyini bilmediğimiz bu basit yaşam için değer mi?" Yine sorunlar aynen ortadadır. (Teatrallik, ahlaksal coşku, başkaldırı temel özellikleri)

° Yaşamı, olayları trajik-komik yanlarıyla yeniden var eder.

°° olağanlığa, kabalığa, kültürsüzlüğe başkaldırır.

B. Dramaturjik verilerin uygulamaya yönlendirilmesi

Saptadığımız tüm bu veriler oyunun yapısını kurduğu kadar içinde sahnelenmeye yönelik göstergeleri, kodlamaları da içeriyor ve yönetmene zenginlik katan bir malzeme demetini oluşturuyor demektir.

Duyarlı bir yazar olan Çekhov yaşadığı dekoru, atmosferi seven bir insandır. Bir mektubunda şöyle der: "Bence doğanın tanımı kısa olmalı ve kişiyi inandırmalıdır. Beylik sözlerden örneğin 'Koyulaşan denizin dalgaları arasında yıkanan grup, eflatunla karışan altınlığını sulara gömüyordu', ya da 'Suyun yüzeyinde uçuşan kırlangıçlar şakrak şakrak ötüyorlardı' gibi beylik sözlerden kaçınmalı... Doğayı tanımlarken ayrıntılar üstünde durmalı, öyle ki yazılanları okuyanlar gözlerini kapayınca o manzarayı olduğu gibi görebilmeli. Tanrı bizi beylik sözlerden korusun." İşte Çekhov hem doğayı, hem de insanları bu denli yalın bir yaklaşımla çizebilmiş bir yazardır.

Genç yazarlara yazdığı mektuplardan birinde ise, söyledikleri adeta dramaturgun tiyatroya gelenlere vefa borcunu ödemeleri için yaptıkları işi ne kadar ciddiye almaları gerektiğini kanıtlayan bir özü içermektedir:

"Tiyatrolarımızın bu kadar berbat durumda olmasındaki suçu halka yüklemek doğru değil. Halk her zaman her yerde aynıdır: zeki ve aptal, anlayışlı ve acımasız. Gününe göre değişir. Halk saf bile olsa, genellikle yönetmenden ve oyunculardan daha akıllıdır." İşte bu sözlerle Çekhov karşılıklı anlaşmazlığın ortadan kalkmasını istemiştir, sanatsal ve yalın olmayı becermiştir. Sözünü ettiği karşılıklı anlaşmazlığın ortadan kaldırılmasındaki en geçerli yol ise doğru dramaturgiden geçer demek yanlış olmasa gerek...

SONUÇ

Günümüz tiyatrosunda dramaturgun yeri nerede? Ya da yönetmen ağırlıklı çağdaş tiyatroda dramaturga neden gereksinim duyulmakta? Öncelikle dünyamızın hızlı bir değişim sürecinden geçtiği gerçeğini kabullenmeliyiz. Sonra bu değişim sürecini yakından izleyebilmek için bilgiye ve habere ulaşmada uyduların, çanak antenlerin, bilgisayarlar ve internet yoluyla kısacası bilişim teknolojisinin, güçlenen medya ağının katkısıyla anında haberdar olabilme gerçeğini yadsıyamayız. Yine de bir paradoks gibi gözükse bile, insanoğlunun zaman zaman bireysel çaresizliği ile toplumların dünya sorunları karşısında kimi zaman düştüğü çözümsüzlük sıkıntısı ve günümüzün en büyük problemlerinden biri olan doğayı yok etme tehlikesi, bu gelişimin aksi bir tabloyu oluşturmaktadır. Evrende. uzaysal boşluk içinde yalnızlığını aşmaya çalışan bireylerin ve toplumların açmazları çözmede, küreselleşmeyi sorunları gidermenin ilacı olarak görmesi, dünyada henüz gereken sağaltımı sağlamış da değildir.

Öyleyse bu küreselleşmede merkezi insan olan tiyatro sanatı da yeniden yapılanmak, kendine düşen yeri sorgulamak ve yapılanmada sağlıklı işbölümünü somutlaştırmak zorundadır. Bunu yaparken de sahnelenen yapıtın oturduğu zeminin çürük olmaması, evrensel ideolojisinin netleşmesi, raslantılardan kaçarak gösterinin politik ve estetik kodlamalarının doğru saptanmış olması önkoşuldur.

Tiyatro sanatının bu görev dağılımında diğer sanat dallarından daha titiz ve özenli davranması şartı, onun diğer sanat dallarının bireşimi olması nedeniyle daha da önem kazanmaktadır. Üstelik bu sanatın kalıcılığı onun zihinsel ve düşünsel perspektifinde, görsel anlatım olanaklarının zenginliğinde ve kültürel hazinesinin derinliğindedir. Tiyatro sanatı bunların toplamı, sentezi ve bu bilinçli yönelişin bir ürünü ise, konunun uzmanlarına ve neferlerine gereksinim duyacaktır. Böylesi bir yaklaşım tiyatroyu ancak "Ben yaptım, oldu bitti" lerden kurtaracaktır. Oyun sanatı uzmanı olan dramaturga duyulan ihtiyaç da bu noktada ortaya çıkmaktadır.

İnsanın varoluşundan bu yana süregelen oyun kavramının sanatsallaşmasındaki felsefeyi kuran, yazım tekniği ve kurallarını bilen, tiyatronun uygulama olanaklarının ayırdında olan danışman kişidir

dramaturg... Çağımızın tablosunun getirdiği karmaşaya karşın, tiyatro sanatı seyircinin düzeyini yükseltebilmek için dramaturga gereksinim duymuş ve yüzeysel olmayan bir tutumla dramaturgi kavramını tartışmıştır. Bizler eğer dramaturgu araştırmadan ve dramaturgiyi irdelemeden konuya yaklaşırsak, oyuncu potansiyeli yüksek olan tiyatromuzu da, her şeyi yönetmenden bekleyen oyunculara mahkûm etmiş oluruz; üstelik ikna olmamış oyuncuların sıkıntılarına tanık olmaya devam ederiz. Oyuncunun yaratıcılığının ikinci plana atıldığı bu ortamda, otoriter yapısı gereği oyuncuya gereken özgürlüğü tanımayan yönetmen tipinin de dramaturga gereksinim duymasını beklemek safdillik olur. Tiyatronun kendi enerjisini yakalamada katkısı olabilecek dramaturgun bu birikimi de daha yola çıkmadan bürosunda kilitli kalacaktır. Sonuçta dramaturg salt metin tanıma ustası ve edebi-ebedi okura dönüşecektir.

Dramaturg kuramdan yola çıkarak gerekirliklerin altını çizen, uygulamaya tartışmacı ve ateşleyici bir duyarlık ve heyecan katan kişidir. Dramaturgun olduğu bir tiyatro anlayışında sanat politikası, basın sözcülüğü ve halkla ilişkilerde sağlıklı bir yol izlendiğini görürüz. Dramaturgun çabasını oluşturan ögeler düşün, araştırmaya yönelik deneyim, tartışmacı bir beyin, betimlemeye yatkın bir ustalık ve anlamlı bir boyut kazandırma mücadelesidir. Bu, tiyatroyu anlık etkilerden koruyan bir yapıya kavuşturur.

Gerek yazar, gerekse yönetmen tiyatrosunun sanatsal tavrını ve toplumsal gerçeğini yansıtmada dramaturgdan yararlanılmasına olanak tanımalıdır. Bir bakıma dramaturg çağına tanıklık etmek için inatla tiyatroya gelen seyirciye, anlaşabilirlik kazandırma sorumluluğu içinde adeta onlara teşekkürünü sunmaktadır. Dramaturg yaşadığı toplumun ve yeraldığı dünyanın değişim ve gelişim noktalarının bilincinde olan biri olarak sahne ile seyircinin ortak paydada buluşmasını amaçlar. Kısacası dramaturg, tiyatro sanatının değişen toplumda gündem dışı kalmamasına özen gösterir.

Bugün tiyatromuzda uygulamaya yönelik sistemin çarpıklığı yüzünden dramaturglarımızdan beklenen performans elde edilememektedir. Dünyada bu kurumun anlam kazanması değişen dünya koşulları ve buna paralel değişmek zorunda kalan sahne anlayışları ve bu değişimi süratle yaşayan izleyici potansiyelinin gereksinimleri sonucunda olmuştur. Bu da yüzyılımız Avrupa Tiyatrosu'na önce Almanya'dan başlamak üzere felsefi ve üst düzeyde bir dramaturgi an-

layışı getirmiştir. Çağdaş tiyatroda bugün kimse, diğerinin uzmanlık alanına karışmamakla birlikte, uzmanlık sınırlarının iç içe geçen yapısı gereği, özlenen kolektivizme giden yollar hep birlikte tartışılmakta ve yaşanmaktadır. Bu gerçek çağımız yazarını da, yönetmenini de birer düşün adamı olmaya iten yolu da açmıştır. Daha öncede sözünü ettiğimiz gibi bu tiyatro adamları uygulamadan kurama giden yolları açtıkları gibi, buradan çıkan sonuçlara ilişkin değerlendirmeleri okurun ve tiyatrocuların hizmetin sunmuşlardır. **Stanislavski, Meyerhold, Brecht** ve bugüne doğru gelindiğinde **Peter Brook, Grotowski, Barba** vb. kişileri anmadan geçemeyiz. Berliner Ensemble'ın dramaturgu olan **Joachim Tenschert**, oyunun oynandığı yer ile seyircinin toplumsal durumunun oyun seçmede hesaba alındığını söylerken, öte yandan da çalıştığı tiyatroda yılda birkaç kez toplanan seyirci kurultayında seyircilerin de görüşlerine başvurulduğunun altını çizmekle, tiyatroda salt tiyatro içi görev dağılımı kadar, seyircinin de önemi konusunda dikkatimizi çekmiştir.

Tiyatromuzu aynı şemsiye altında toplayan bir tiyatro yasasından yoksunuz. Bizler Devlet Tiyatroları Yasası'nın hâlâ meclisde görüşülmediği gerçeğini yaşıyoruz. Bırakın sağlıklı bir işbölümünden söz etmeyi, o dalın uzmanlarının bir meslek odası dahi olmadığı gerçeğini de yadsıyamıyoruz. Tüm bunların ışığında, ciddi bir ekonomik kriz yaşayan ülkemizde tiyatronun gücünü yok sayan ya da başka bir deyişle, bu gücün karşısında çekimser olmayı yeğleyen işadamları birer birer sanata verdikleri desteği geri çekerken, sanata ayrılan katkı payının da giderek zayıfladığına tanık olmaktayız.

Yerma adlı oyunun oynandığı ilk gece sanatçılara yönelik bir konuşma yapan **Lorca**, "Tiyatrosuna yardım etmeyen desteklemeyen bir ulus, ölmüş değilse bile ölmek üzeredir; halkının dramını, tarihsel ve toplumsal yürek vuruşunu duymayan ve ister kahkaha ile ister gözyaşlarıyla olsun, onun ruhunun ve görünümünün gerçek rengini yakalamayan tiyatronun, kendine tiyatro adını vermeye hakkı yoktur, o bir eğlence yeri ya da 'zaman öldürmek' denen o korkunç şeyin yapıldığı yer olmaktan başka bir şey değildir. Söylediklerim kimseyi amaçlamıyor, kimseyi gocundurmak istemiyorum; olmuş bir olaydan değil, çözülmesi gereken bir sorundan söz ediyorum," diyordu. Toplumsal eylem tiyatrosunun tutkunu olan Lorca, tiyatro sanatının bir toplumun eğitilmesinde en yetkin ve en etkili araçlarından biri olduğunu biliyordu. Kimi zaman yüceliği ile dikkati çeken

bu sanat, kimi zaman da düşünsel boyutunu yitirmiş, içi boşaltılmış haliyle, o toplumun çöküşünü gösteren bir barometre gibidir. Şöyle der Lorca: "(...)Duyarlığı olan, oturmuş bir tiyatro, tragedyadan vodvile değin her dalıyla, bir halkın duyarlığını birkaç yıl içinde değiştirebilir; buna karşılık uçmaya yarayan kanatları at tırnağına dönüşmüş yani soysuzlaşmış bir tiyatro, bütün bir ulusu kabalaştırır."

Böylesi bir toplumda yok etme içgüdüsü ve buna bağlı olarak şiddet ön plana geçer. Tiyatro, seyircisini entelektüel bir düzeye getirirken, aynı zamanda estetik duyarlığını arttırır ve onu olan bitene karşı uyanık tutar ve bu dünyayı daha iyi algılamasını sağlar. Bilinç düzeyini yükselten bu sanatın fikir işçileri, o topluluğu oluşturan sanatçıların tümü olduğu kadar, o tiyatronun dramaturgları ve buna bağlı olarak oluşturulan sanat politikası da o ülkenin aynasıdır.

İncelememizde önemli bir yer tutan 1992'de İstanbul'da yapılan Kültür Bakanlığı Tiyatro Kurultayı'nın ardından, ne 1997'deki Mersin'de toplanan Kültür Bakanlığı Tiyatro Kurultayı'nda, ne de 1998 deki Alaçatı 1. Çocuk Tiyatrosu Kurultayı'nda dramaturgi seksiyonunun yeralmaması düşündürücüdür. Bu da demek oluyor ki, neredeyse on yıldır ne bu kurumu, ne de bu kavramı tartışmıyoruz. Acaba tiyatromuz nereye gidiyor, ne dersiniz ?

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

And, Metin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, T. İş Bankası Yay., Ank., 1983.

Billington, Michael, *The Guinness Book of Theatre*. Fact & Feast. (with research by Toni Huberman, Guinness Superlatives Limited, Great Britain,1982.

Brecht, Bertolt, *Berliner Ensemble Tiyatro Çalışması*, çev: Yılmaz Onay, Mitos &Boyut Yay., İst. 1994.

Brecht, Bertolt, *Deneysel Tiyatro*, çev: Kamuran Şipal, Cem Yay., İst., 1990.

Brecht, Bertolt, *Tiyatro İçin Küçük Organon*, çev: Ahmet Cemal, Mitos&Boyut Yay., İst., 1993.

Brook, Peter, *The Empty Space*, Penguin Books, London, 1976, s.11.

Candan, Ayşın, *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, Yaşayan Drama- Tiyatro Yapıtları Dizisi:15, Yapı Kredi Yay, İst., 1994.

Clark , Barrett , *European Theories of the Drama*, Crown publıshers Inc, New York 1965.

Çalışlar, Aziz,-Yılmaz Onay, *Yönetmen Peter Stein*, Mitos&Boyut Yay. İst., 1996

Çamurdan, Esen, *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*, Mitos&Boyut Yay., İst., 1996.

Çelenk, Semih, *Barbarlar Mutludur (Çünkü Tiyatroları Yoktur)*, Etki Yay., İzm., 2000

Dort, Bernard *Théatres*, Editors de Seuil, 1986.

Dukore, Bernard F., *Dramatic Theory and Criticism Greeks to Grotowski*, Hold Rinehart and Winston Inc. New York, Chicago, San Francisco, Atlanta, Montreal, Dallas, Toronto, 1974 .

Fischer-Lichte, E., *Kurze Geschichte des Deutschen Theaters*, Tübingen 1993.

Friedland, Louis S.-Ernst J.Simmons, *Letters of Anton Chekhov*, Benjamin Blom Inc, New York,1964.

Harris, Max, *Theatre and Incarnation*, Macmillan Press Ltd., London 1990.

İpşiroğlu, Zehra, *2000'li Yıllara Doğru Tiyatro*, Mitos&Boyut Yay, İst, 1998.

İpşiroğlu, Zehra, *Tiyatroda Düşünsellik, Dramaturgiye Giriş*, Mitos&Boyut Yay., İst., 1995.

İpşiroğlu, Zehra, *Tiyatroda Yeni Arayışlar*, Düzlem Yay İst, 1992.

Kesting, Marianne, *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*, çev: Yılmaz Onay, Adam Yay..İst. 1985.

Laffitte, Sophie, *Anton Tschechov*, Rowolt, Germany, 1960.

Magarshack , David, *Chekhov*, London, 1952..

Melchinger, Siegfried, Tschechow, Friedrich Verlag, Berlin, 1968.

Nutku, Özdemir, *Darülbedayi'nin Elli Yılı*, Ankara Üni. Yay, Ank., 1969.

Nutku, Özdemir, *Dram Sanatı*, DEÜ, Güzel Sanatlar Fak. Yay., İzmir,1983.

Nutku, Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi, Cilt I*, Remzi Kit., İst. 1985.

Nutku, Özdemir, *Oyunculuk Tarihi Başlangıcından XIX..Yüzyıla*, Yapı Kredi Yay., Ist., Mart 1995

Nutku, Özdemir, *Tiyatro ve Yazar*, Gim Yay., An., 1960.
Nutku, Özdemir, *Tiyatro Yönetmeninin Çalışması*, AÜ, DTCF Yay. Ank.1974.
Nutku, Özdemir, *Yaşayan Tiyatro*, Çağdaş Yay., İst. 1976.
Nutku, Özdemir. *Duvardaki Mavi Kuş*, Etki Yay., İzmir, 1999, s.114.
Pavis, Patrice, *Voix et Images de la Scéne*, Presses Uni. de Lille, 1982.
Piscator, Erwin, *Politik Tiyatro*, çev:Mustafa Ünlü–Suavi Güney, Metis Yay., İst. 1985.
Pitcher, Harvey, *The Chekhov Play*, Chatto-Wındus, London, 1973.
Sonntag, Susan, *Against Interpretation in Fiebach, Werk im Werden, theater der siebziger Jahre in Westeuropa*, Weimarer Beitrage, 28.2.1982.
Sturm, Dieter, *Shakespeare Memory in:Joachim Fiebach Werk im Werden, Theater der siebziger Jahre in Westeuropa*, Weimarer Beitrage, 28.2.1982.
Szondi, Peter, *Theory of the Modern Drama*, Edited and Translated by Michael Hays, Foreword by Jochen Schulte- Sasse Theory and History Literature, Vol.299, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.
Şener, Sevda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Anadolu Üniv. Devlet Konservatuvarı Yay. Eskişehir, 1991.
Tuncay, Murat, *Ortaçağ Tiyatrosunda Dinsel Oyunlar ve Everyman İbret Oyunu*, DEÜ. Güzel Sanatlar Fak. Yay, İzmir, 1992.
Turan, Özlem, *Çağdaş Tiyatroda Dramaturgi ve Türk Tiyatrosu'nda Dramaturgi Sorunu*, (basılmamış yuksek lisans tezi) DEÜ, Sosyal Bil. Enst, İzmir 1996.
Yarmolinsky, Avrahm, *The Portable Chekhov*, The Viking Press, Newyork, 1947
Troyat, Henri, *Çehov*. çev:Vedat Günyol. Ada Yay.. İst., 1987.
Nemirovsky, Irene, *Çehov'un Hayatı*, çev:Oktay Akbal. M.E.B, İst. 1950.
Stanislavskı, Konstantin, *Stanislavski'nin Sahneye Koyduğu Martı*, çev, ve derleyen:Özdemir Nutku, AÜ.D.T.C.F Basımevi, sayı:183,Ank.,1968.
Stanislavski, Konstantin, *Reji Defteri Çehov Üç Kız Kardeş*, çev:Aziz Çalışlar, Mitos&Boyut Yay. İst., 1995.
Çalışlar, Aziz (ed.), *Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu*, çev: Şebnem Bahadır, Mitos&Boyut Yay., İst.,1996.
Brockett, Oscar G., *Tiyatro Tarihi*, Dost Yay., Ank., 2000.
Pavis, Patrice, *Sahneleme*, çev: Sibel Kamber, Dost Yay., Ank., 1999.
İleri, Selim, *Düşünce ve Duyarlık*, Adam Yay., İst., 1982.
Pitoeff, Georges, *Bizim Tiyatro*, çev: Mualla Genez, MEB Yay., İst., 1992.
Nutku, Özdemir, *Modern Tiyatro Akımları*, Dost Yay.ı, Ank.,1963.
Nutku, Özdemir, *Dünya Tiyatro Tarihi, cilt: 2*, Remzi Kit., İst., 1985.
Nutku, Hülya, *Güneşe Tırmanmazsan Ayı Göremezsin*, İleri Kit., İzmir, 1992.
Roose- Evans, James, *Experimental Theatre, from Stanislavsky to Peter Brook*, Routledge,1990.
Cohen, Robert, *Theatre*, Mayfield Publishing Company, California, London, Toronto, 1994.

İNCELEMELER, MAKALELER, ELEŞTİRİLER

Aksoy, M. Zülal, "Dramaturgi Üzerine İki Soru", *Yeni Seyirci Tiyatro Sanatı Dergisi*, İstanbul Devlet Tiyatrosu yay, İstanbul, Haziran 1989.

Altınok, Özlem, "Oyuncunun Alkışını Kıskanıyor'". *Cumhuriyet*. 27 Mayıs 2001.

Ataseven, Haluk Şevket, "Dramaturgi ve Göstergebilimsel Anlamlama". *Tiyatro-Tiyatro* Dergisi, sayı; 45, İstanbul, Ocak 1995.

Ateş, "Toktamış, Küreselleşme ve Tanilli", *Cumhuriyet*, 19 Nisan 2001.

Baydur, Memet, "Ah Evet, Postmodernizm", *Cumhuriyet*, 18 Mart 2001.

Baydur, Memet, " Oyuncu Feurbach, Ormanların Önünde", *Cumhuriyet*.

Behramoğlu, Ataol, " XIX.Yüzyıl sonları Toplumsal Çalkantılarda Yazınsal Arayışlar,Yararcı ve Doğalcı Yönelişler, Çehov ve Eleştirel Gerçekcilikte İzlenimci Eğilim", Martı oyunu broşürü, DEÜ-GSF Deneme Topluluğu, İzmir, Şubat 2000.

Bormann, Alexander von, "Piscator ve Brecht'te Toplumbilimsel Bir Dramaturginin Programı", konferans metni, Ankara Alman Kültür Merk, 25.2.1980.

Büyükarman, Taner, "Tiyatroda Dramaturji", Kültür Bakanlığı Tiyatro Kurultayı, Kültür Bakanlığı Yay, İstanbul, 11-12 Haziran 1992.

Cemal, Ahmet, "Ben'in Sorumluluğu", *Cumhuriyet*, 26 Nisan 2001.

Ciulli, Roberto, "Cennetin Arka Kapısı ", Matthias Pees'in R.Ciulli ile Alman Tiyatrosu ve Theater a.d Ruhr hakkında yaptığı söyleşi metni, çev; Recai Hallaç, Theater a.d.Ruhr Türkiye turnesi 4-16 Mayıs 1994 Ankara, İzmir, Mersin, İstanbul, Ankara, Alman Kültür Merkezi,1994.

Çalıkoğlu, Levent, "Mehmet Ergüven'le Deneme Üzerine", *Cumhuriyet Kitap Eki*, sayı; 590, İst., 7 Haziran 2001.

Çamurdan, Esen, "Defalarca Tanımlamaktan, Soyut Tartışmalara Konu Olmaktan Öteye Gidemeyen Bir Kurum", *Tiyatro Tiyatro* Dergisi, sayı; 45, İst. Ocak 1995.

Çamurdan, Esen, "Dramaturg Ajan Değildir", *Gösteri* Dergisi, sayı:167, İstanbul, Ekim 1994.

Eren, Lale, "Dramaturji:Kitaplıkla Sahne Arasında Köprü, Türkiye'nin Tiyatrosu ~Neredeyse Dramaturji Düzeyi de Orada", *Hürriyet*, 18 Ağustos 1989.

Erkal, Genco, "Dramaturgi Üzerine İki Soru", *Yeni Seyirci Tiyatro Sanatı* Dergisi

Işık, Haluk, "Dramaturgi..." *Agon* dergisi, sayı:2-3, Ankara, May-Haz-Tem 1994.

İpşiroğlu, Zehra, "Mazhar Şevket İpşiroğlu Anısına", *Cumhuriyet Kitap Eki*, sayı: 568, 4 Ocak 2001.

Karakadıoğlu, Gülşen, "Düşünen ve Tartışan Tiyatro Ortamı". Kültür Bakanlığı Tiyatro Kurultayı, Kültür Bakanlığı Yay,.İstanbul, 11-12 Haziran 1992.

Kılan, Okan, "Dramaturgi Üzerine İki Soru". *Yeni Seyirci Tiyatro Sanatı* Dergisi, s.6.

Koldaş, Nihal Geyran. "Değişen Tiyatro", Bildiri metni, Kültür Bakanlığı Tiyatro Kurultayı, İstanbul., 11-12 Haziran 1992.

Kuruç, Bozkurt, "Dramaturgi Üzerine İki Soru", *Yeni Seyirci Tiyatro Sanatı* Dergisi, İstanbul Devlet Tiyatrosu Yay, İstanbul, Haziran 1989.

Levendoğlu, Ahmet, "Obur Türkiye ile Öbür Türkiye Sarmalında Tiyatro", *Tiyatro-Tiyatro* dergisi, sayı; 112-113, İstanbul, Mart-Nisan 2001.

Nikoladze, Varlam, "Varlam Nikoladze ile Tiyatro, Çehov, 'Martı' Üzerine",söyleşi: M. Meltem Açan, *Martı* oyunu broşürü, DEÜ-GSF Deneme Topluluğu, İzmir, Şubat 2000.

Nutku, Hülya "Kültür ve Sanat Açısından Postmodern Toplum Manzarası", *İki Kalas Bir Heves*, aylık tiyatro bülteni, DEÜ GSF, İzmir.

Nutku, Hülya, "Dramaturgun Tiyatromuzdaki Yeri", Bildiri metni, Kültür Bakanlığı Kurultayı.

Nutku, Hülya, Tiyatromuz Dramaturgu Gündemine İvedillikle Almalıdır" *Tiyatro-Tiyatro* Dergisi, sayı; 45, İstanbul, Ocak 1995

Nutku, Özdemir, "Theater a.d. Ruhr İzmir'deydi...Ciulli İle Söyleşi, çev; Hülya Doğan, *İki Kalas Bir. Heves* (Aylık Tiyatro Bülten), sayı; 6, İzmir, Nisan/Mayıs 1994.

Özgü, Melahat, "Tiyatro Bilimi", Tiyatro Araştırmaları Dergisi, AÜ, DTCF Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü, Ankara Üni. Basımevi, sayı:1, Ank. 1970.

Rodop, Özen, "Can Sıkıntısı", *Gölge Tiyatro*, sayı:10, İzmir, Ekim 1997.

Sevgi Sanlı. "Dramaturgi Üzerine İki Soru". *Yeni Seyirci Tiyatro Sanatı* Dergisi. İstanbul Devlet Tiyatrosu yayını, İst. Haziran, 1989.

Şener, Sevda, "Anton Çehov'un Oyunlarında Uzam ve Zaman", Çeviri-*Eleştiri* Dergisi, Ekim sayısı, İst., 1983.

Şener, Sevda "Dramaturgi Üzerine İki Soru", *Yeni Seyirci Tiyatro Sanatı* Dergisi, İstanbul, Devlet Tiyatrosu Yayın Organı, İst., Haziran 1989.

Şener, Sevda, "Seçenek Arayışları", *Radikal Eki* , 6 Ağustos 2000.

Tanilli, Server, "Felsefe Eğitimi Nasıl Olmalı?" *Cumhuriyet*, 22 Haziran 2001.

Tanilli, "Server, Küreselleşme Aslında Neyi Yıkıyor?", *Adam Sanat* Dergisi, sayı; 183, Nisan 2001.

Taygun, Ali, "80 li Yıllardaki Kuruyuş", Kültür Bakanlığı Tiyatro Kurultayı, Kültür Bakanlığı Yay, İst., 11-12 Haziran 1992.

Tercan, Firuzan, "Merkez dramaturgi bürosu işlevleri", Kültür Bakanlığı Devlet Tiyatroları Gen. Md.lüğü, 1994-95 sezonu repertuvar belirleme koordinasyon çalışmaları-II, Ankara, 17-18-19 Haziran 1994.

Tonbul, Gürol, "Ulaşılamayan Arzuların Yazarı: Çehov", *Gölge Tiyatro*, sayı: 10, İzmir, Ekim 1997.

Tuncay, Murat, "Dramaturgi Çalışmalarında Çözümleme ve Bir Yöntem Önerisi", Araştırma Raporu, DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir 1992.

BAŞVURU KİTAPLARI

Devrim, Hakkı (ed.), *Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi, C.III*, Meydan Yay., İst.I, 1973.

Rischbieter, Henning (ed.), *Theater- Lexikon*, Orell Füssli Verlag, Hannover, 1983.

Taylor, John Russel (ed.), *The Penguin Dictionary of Theatre*, Penguin Books Ltd, NewYork, 1970.

Hodgson, Terry (ed.), *The Batsford Dictionary of Drama.*

Mobley, Jonnie Patricia (ed.), *NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms*, National Textbook Company, U.S.A.,1992.

Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, Mitos&Boyut Yay.ı, İst., 1994.

Nutku, Özdemir, *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yay.ı, Ank., 1983.

Nutku, Özdemir, *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*, İnkilap Yay., Ank., 1998.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre, Messidor* / Editions Sociales, Paris, 1987.

Vaughn, Jack A., *Drama A to Z, A Handbook*, Friedrich Ungar Publishing Co., New York, 1978.

Elinizdeki kitap,
oyun sanatının uygulaması aşamasında
modern tiyatronun vazgeçilmez ögesi olarak yer alan
Dramaturgi'nin
doğuşu, öncülleri, günümüze kadar gelişim aşamaları ile
dramaturgların çalışma alanları, metin çözümlenmesi,
ülkemizde dramaturgi kavramının algılanışı,
tiyatromuzdaki yeri ve önemi gibi konuları ele alıyor.
Ayrıca, dramaturgide inceleme yöntemlerini
uygulamalı olarak göstermek amacıyla,
Anton Çehov'un
İvanov, Martı, Üç Kız Kardeş, Vişne Bahçesi, Vanya Dayı
oyunlarının dramaturjik çözümlemelerini içeriyor.

Üniversitede Tiyatro Bölümü Öğretim Üyesi olan
Hülya Nutku,
"Oyun Sanatbilimi" olarak tanımlanan Dramaturgi'nin
sanatla ve bilimle olan ilişkilerini ortaya koyarak,
ülkemizde bu konuda daha önce yayınlanmış
iki kaynak kitabı bütünleyecek
teorik-pratik bilgileri kapsamlı ve metodik olarak
içeren bir çalışma sunuyor .

Kapak fotoğrafı:
Anton Çehov - *Martı*
Kenter Tiyatrosu, 1998

Mitos&Boyut Yayınları • TİYATRO/ KÜLTÜR DİZİSİ