Zehra İpşiroğlu

TİYATRODA DÜŞÜNSELLİK

Dramaturgi'ye Giriş

MİTOS BOYUT

TİYATRO KÜLTÜR DİZİSİ: 15

ZEHRA İPŞİROĞLU/**TİYATRODA DÜŞÜNSELLİK**

Ofset Hazırlık: TEM Yapım
Baskı: YÖN Matbaası
Cilt: Yeni Güven Ciltevi, Tel. 567 69 20
1. Baskı: Ekim/ 1995

ISBN -975 - 8023 -14 -4

MitosBOYUT YAYINLARI
TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti.
Ağa Çırağı Sok. 7/2; Gümüşsuyu– (80090)İST.
Tel:(212) 249 87 37 - 38; Fax:(212) 249 02 18

MitosBOYUT TİYATRO/KÜLTÜR DİZİSİ. 15

ZEHRA İPŞİROĞLU

TİYATRODA DÜŞÜNSELLİK
Dramaturgi'ye Giriş

Yapıcı eleştirileriyle çalışmalarıma destek olan annem Nazan İpşiroğlu'*ya.*

İÇİNDEKİLER

Giriş, 7

Batıda Dramaturginin Gelişmesi, 13

Çağdaş Dramaturginin Öncüleri,13
Sahne Yorumunun Temeli: Dramaturgi, 18
Dramaturginin Altın Çağı, 23
Uyumsuzluğun Ve Anlamsızlığın Dramaturgisi, 26
Dramaturgi Anlayışında Çözülmeler, 33

Dramaturginin Tiyatromuzun Gelişmesi Açısından Önemi, 39

Yorumlama Ve Tartışma Korkusu, 39
Yorumlamanın Püf Noktası: Oyun Metnindeki Boş Alanların Bulgulanması, 43
Yorumlamada Engeller Ve Arayışlar, 46
Kültürler/Uluslararası İlişkiler Ve Yorumlama Sorunları, 55

Tiyatro Eğitiminde Dramaturginin Önemi, 61

Temel Dramaturgi Eğitimi, 61
Orta Öğretimde Dramaturgi, 69
1. Oyun Seçimi Ve Oyun Öncesi Ve Sonrası Çalışmalar, 70
2. Eleştirel Düşünme Yetisi, 72
3. Uygulamalı Dramaturgi Çalışmaları, 75

Yüksek Öğretimde Dramaturgi, 79
1. *Metin Çözümlemesi Ve Araştırmaya Dayanan Dramaturgi Çalışmaları,* 80
2. *Okuyucu Metin Ilişkisi, Yazınsal Metinlerin Çokanlamlılı ğı,* 82
3. *Yazma Becerisi,* 90
4. *Bilimsel Araştırma Yöntemleri ,* 95
5. *Sözlü Anlatım,* 96
6. *Güncellik,* 97
7. *Tarih Bilinci,* 98
8. *Disiplinlerarası Çalışmalar,* 100
9. *Kültürlerarası Etkileşim,* 102
10. *Yapıcı Bir Düşünme, Tartışma Ve Araştırma Ortamının Yaratılması,* 106

GİRİŞ

Bir kitabı yazarken en son düşündüğünüz kitabın adı ve giriş bölümüdür. Kitaba başlarken gerçi belli bir düşünceden yola çıkarsınız, ama gene de kitabın adını ve girişini harfi harfine belirleyerek kendinizi sınırlamaktan kaçınırsınız. Çünkü kitap yazmak düşünsel bir yolculuk, bir serüvendir. Bu yolculuğu kuşkusuz ki önceden planlamış, belirlemişsinizdir ama gene de yolculuğun gelişim sürecini, karşılaşacağınız sorunları vb. yeterince kestiremezsiniz.

1993'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde Dramaturgi ve Tiyatro Eleştirmenliği Bölümü'nün kurulma aşamasında, bu kitapçığın ilk temelleri atıldı. Yeni kurulan bu bölümün amacı tiyatromuzun düşünsel gelişimine katkıda bulunmaktı. Kısa bir geçmişi olan Türk tiyatrosunun büyük düşünsel boşlukları olduğu yadsınamaz. Ancak her alanda olduğu gibi tiyatroda da sorunlar gündeme getirilmekten kaçınılıyor, her şey güllük gülistanlık gibi gösteriliyor. Tiyatromuzun gelişimini engelleyen düşünsel boşluklar neden ve nasıl oluşuyor ve bunların önüne nasıl geçilebilir? Örneğin neden oyun yazarlarımızın ve yönetmenlerimizin sayıları sınırlı? Neden tiyatroda düşünselliğin temel taşlarını oluşturan dramaturgi ve tiyatro eleştirmenliğinin ne olduğu bile yeterince bilinmiyor? Tiyatro alanındaki bilimsel araştırmalar ve kuramsal kitaplar neden bu denli az?

Tüm bu sorunlar, her alanda olduğu gibi, tiyatroda da etkisini gösteren eğitim çıkmazıyla hesaplaşmayı koşulluyor. Bu bakımdan kesinlikle gözardı edilmemesi gereken en önemli nokta, sadece teknik bilgilerin aktarılmasıyla sınırlandırılmış olan, düşünmeye ve araştırmaya hiç yer vermeyen ezberci bir eğitimin gençlerdeki yaratıcı gizligücün yeşermesini engellemesi.

Sonuçta tiyatroya gönül bağlamış olan nice genç yeteneğin gelişimi daha ilk anda engelleniyor. Yabancı okullarda okumuş olan daha şanslı bir seçkin gençlik ise, sivrilir gibi görünse bile, yaratıcı ve düşünsel bir rekabet ortamı olmadığı için, kısa sürede körler evinde şaşı rolünü benimseyerek kayıplara karışıyor. Çünkü yaratıcılık ne körlük ne de şaşılıkla bağdaşabilir.

Tiyatromuzda düşünmeyle yaratıcılığın çok sıkı bir bağlantısı olduğu nedense gözardı edilir. Oysa düşünebilme yetisinin gelişebilmiş olması yaratıcılığın ilk adımı. Kuşkusuz bu, iyi düşünebilen herkesin yaratıcı olabileceği anlamına gelmez. Çünkü yaratıcılık aklın ötesinde bazı yetileri gerektirir. Ancak, düşünme yaratıcılığa değilse bile, yaratıcılık düşünmeye bağlıdır; başka deyişle, düşünmesini bilmeyen, yaptığının hesabını veremeyen bir sanatçı olamaz. Yaratıcılığın sürekli olarak düşünsel düzeyde bir etkinlikle beslenmesi gerekir, aksi halde tıkanır kalır. Bizde nice genç yeteneğin kısa süre sonra kendini yinelemeye başlaması, gelişememesi, hep düşünebilme yetisinin gelişememiş olmasına bağlı. Bu bakımdan eleştiri ve tiyatro, kuram ve uygulama birbirinden ayrılmaz bir bütünü oluşturuyorlar.

Kitabı yazma süreci içinde beni düşündüren tüm bu sorunlar, hem içinde bulunduğumuz ortamla hesaplaşmayı, hem de köklü bir düşünme geleneği olan Batı tiyatrosundaki gelişmeleri gözönünde tutmayı koşulluyordu. Kitabın bitiminde adını "Tiyatroda Düşünsellik" koymaya karar verdim. Oysa, bir arkadaşım beni bu konuda uyarmış, "düşünme, düşünsellik" gibi bir adın bir kitap için hiç de çekici olmadığını söylemişti. Düşünme, eleştiri vb. kavramlara olan olumsuz tepki nereden kaynaklanıyordu? İnsanların kolay yoldan, pek kafa yormadan bilgi edinmek istemelerinden mi? Oysa, düşünme sadece beyinde olup biten bir olgu değil, duyularla bütünleşen bir etkinlik, yaşamın özü, kaynağı değil mi? Bu bakımdan da insanı bağımsız kılan, özgürleştiren bir yönü yok mu? **Bertolt Brecht** *"Galilei'nin Yaşamı"* adlı yapıtında düşünmenin, özellikle de bize yeni ufuklar açabilecek olan eleştirel düşünmenin haz verici yönüne dikkat çekiyor. Bence, düşünmenin insanın tüm

benliğini etki altına alan en haz verici yanı yeni bir şeyi yakalama, keşfetme heyecanıdır. Bu nedenle de yazımın başında da belirttiğim gibi, kitap yazmayı yeni deneyimler elde edebileceğimiz düşünsel bir yolculuğa çıkmaya benzetiyorum.

Bu kitabın okuyucusunun da böyle bir yolculuğa çıkmaya hazır olması gerekiyor. Çünkü "Tiyatroda Düşünsellik" hazır lokmalar halinde bitmiş düşünceler sunmuyor okuyucuya, onu birlikte oluşturmaya, birlikte düşünmeye çağırıyor. Başka deyişle, bir düşünme sürecini gösteriyor, okuyucudan da kendi birikiminden ve deneyimlerinden yola çıkarak bu sürece katılmasını bekliyor.

Kitabı hazırlarken doğrudan yurt içinde ve yurt dışında izlemiş olduğum oyunlardan ve tiyatro tartışmalarından yola çıkarak düşüncelerimi düzenlemeye ve geliştirmeye çalıştım. Amacım olabildiğince özgün ve somut örnekler vermekti. Bu nedenle de malzeme olarak, kuramsal kaynakçanın dışında, sanat dergilerinde yayınlanmış olan ya da "Tiyatroda Yeni Arayışlar" kitabında topladığım tiyatro eleştiri yazılarımdan geniş çapta yararlandım.

Kitabın ilk bölümünde tiyatroda düşünsellik alanında en gelişmiş bir ülke olan Almanya'dan örnekler getirerek metne bağlı bir tiyatro anlayışı doğrultusunda dramaturgi, yorumlama vb. kavramlara açıklık getirmeye çalışıyorum. Almanya'daki gelişmeleri ana çizgileriyle toparlamaya çalışırken, özellikle günümüz tüketim toplumu tiyatrosunu yoğun biçimde etkisi altına alan medya kültürünün önemini vurguluyorum. Yaklaşımım okuyucuya yer yer öznel ya da tek yönlü gelebilir. Ancak amacım kesinlikle okuyucuyu koşullamak değil, tersine yukarda da değindiğim gibi, onun da kendi birikiminden yola çıkarak özgün düşünce geliştirmesini sağlamak, böylece yapıcı bir diyaloğa yol açmak. Almanya'da son otuz yıl içindeki gelişmelerin temelleri, (örneğin tiyatroda yeni mekân arayışları, tiyatronun yazının egemenliğinden kurtulması ve kendi dilini bulması, görselliğin giderek ağırlık kazanması, montaj tekniğinin kullanılarak sinema dilinden yararlanılması vb.) yüzyılın başında atılmıştı. Bu da dramaturgi alanında yenilenmelere,

kimi kez de çözülmelere yol açıyordu. Bu bakımdan günümüzdeki gelişmeler o dönemlerin uzantısı olarak da değerlendirilebilir. Yüzyılın başındaki gelişmelerle bugünkü gelişmeler arasındaki benzerlikler ve ayrılıklar neler, değişen toplumsal koşullar ve ortam ne derecede belirleyici oluyor, teknolojik gelişimin getirdiği olumlu ve olumsuz etkenler neler, tüm bu sorunlar başlıbaşına araştırma konusu olabilir. Ancak bu çalışmanın amacı, Alman tiyatrosunun bugünkü durumunu tarihsel gelişimi içinde irdelemek değil. Kitabın sınırlı çerçevesi içinde seçtiğim tarihsel ve özellikle de güncel ağırlıklı örnekler, dramaturgi ve yorumlama kavramlarına konuyu dağıtmadan açıklık kazandırma amacını taşıyor. Son yıllardaki gelişmeleri her ne denli sorunsallığı içinde ele alıyorsam da, Almanya'nın tiyatroda düşünselliğe katkısının bizler için örnek olabilecek denli önemli olduğunu düşünüyorum.

Kendi tiyatromuzun temel sorunlarını ele aldığım ikinci bölümün, okuyucuyu eleştiriye ve özeleştiriye yönetecek verimli bir tartışma ortamına yol açacağını umuyor, özellikle özeleştirinin bir şeyleri değiştirebilmenin ilk adımı olduğunu düşünüyorum. Bugün tiyatroda düşünsellik doğrultusundaki tüm engellere ve sorunlara karşın bir arayış içinde olduğumuzu yadsıyamayız. Yeni anlatım biçimlerine, deneysel çalışmalara yönlenen genç topluluklar, yayın politikalarında tiyatro kitaplarına giderek önem ve ağırlık veren yayınevleri, yeni yetişen ve seslerini yavaş yavaş duyurmaya başlayan tiyatro eleştirmenleri ve araştırmacıları bu arayışın olumlu göstergeleri. Ancak bu arayışların gerçekten bir yenilenmeye yol açabilmesi, içinde bulunduğumuz ortam ve koşullarla sürekli bir hesaplaşmayı koşulluyor. Bu hesaplaşma ne derecede ve nasıl yapılıyor? Son yıllardaki tiyatro tartışmalarından yola çıkarak geliştirilen bu bölüm, bu sorulara yanıt arıyor.

Son bölümde ise, tiyatro eğitiminde dramaturginin önemi üzerinde durarak tiyatroda düşünsellik doğrultusunda somut öneriler geliştiriyor, böylece bu alandaki engelleri aşmak için yapılabilecekleri irdelemeye çalışıyorum. Orta ve yüksek öğretimde bu alanda ne tür çalışmalar yapılabilir, gençlere tiyatro

sevgisi nasıl aşılanabilir, tiyatro yoluyla onların düşünsel gelişimine nasıl katkıda bulunabilir vb. sorunları gündeme getiren bu bölüm, gene bir arayışı, bir çabayı dile getiriyor, yaşamdan kopuk soyut bir bilgi yığmacasına dayanan baskıcı ve ezberci bir eğitim sisteminin sınırlarını sanat yoluyla, tiyatro yoluyla aşma çabasını... Bu bakımdan, kitabın ağırlığının bu bölümde odaklaştığı söylenebilir. Tiyatroda düşünselliğin kök salabilmesi için geliştirdiğim önerilere zamanla okuyucunun da katkısıyla yenileri katılacaktır kuşkusuz. Düşünsellik, durmadan kendini yenileyen, hiç bitmeyen bir süreç olduğuna göre, "Tiyatroda Düşünselliğin" de okuyucuyla birlikte kendini yenileyecek ve değişime uğrayacak bitmemiş kitap olduğunu söyleyebilirim.

BATI'DA DRAMATURGİNİN GELİŞMESİ

Çağdaş Dramaturginin Öncüleri

Dramaturgi nedir, bir bilim ve sanat dalı olarak anlamı ve işlevi nasıl belirlenebilir? Dramaturginin tiyatroda düşünselliğe katkısı ne olabilir? Dramaturgi çalışması ne demektir ve nasıl yapılır? Dramaturg kimdir, tiyatroya katkısı ve görevleri nelerdir? Dramaturgla oyun yönetmeni ve diğer tiyatro uygulamacıları arasında nasıl bir işbirliği olabilir?

Bizde ödenekli tiyatrolarda dramaturg olarak çalışanlara bu soruları sorduğunuzda alacağınız yanıtlar büyük olasılıkla şöyle olacaktır: "Dramaturg, her gün en azından bir oyun okuyan ve bunlar üzerine rapor yazan kişidir," "dramaturg halkla ilişkiler uzmanıdır," "dramaturg teknik işleri organize eden bir sekretërdir," "sahne yönetmeniyle dramaturg arasında pek bir diyalog yoktur" vb.. Gene bu kişilere işlerinden memnun olup olmadıkları sorulduğunda, büyük olasılıkla dudak bükeceklerdir, çünkü her işe koşturduklarından, buna karşılık aylık kazançları sanatçılardan daha az olduğundan tiyatro içindeki konumları hiç de içaçıcı değildir.

Dramaturg, tiyatronun mutfağında ayak altında dolanan ya da şuraya buraya koşturup bürokrasi hammalığı yapan, ya da yığınla oyun okuyup raporlar yazan, ama hiç söz hakkı olmayan bir gereksiz işler uzmanı değil, bilimle sanatın kesiştiği yerde etkinliğe geçen bir tiyatro araştırmacısıdır, bir düşünürdür. Oyun metninden dramaturg sorumludur. Sahnelecek olan oyun metnini, oyunun öz ve biçim açısından özelliklerini, yapı-

sını, dilini, içerdiği çeşitli anlamları vb. gözönünde tutarak çeşitli açılardan inceler, çözümler ve yorumlar. Oyunun ana ve yan izleklerini çıkartır, yazarın gönderme alanlarını, iletisini, bugünün izleyicisine ne söylediğini ya da söyleyecebileceğini belirtir. Oyunun nasıl sahnelenebileceğini gözönünde tutarak sahnelemeye ne denli uygun olduğunu saptar. Sahnelenecek oyun klasik bir yapıtsa bugünün açısından yorumlanması, bugün için geçerli ve güncel olan özelliklerinin açığa çıkartılması önem kazanır. Bu açıdan gerekirse metinde kısaltmalar ya da eklemeler yapabilir ya da oyunu bugüne uyarlayarak yeni bir metin oluşturabilir. Dramaturg, oyun metnini hazırlarken çeşitli kaynaklardan yararlanır. Yazarın yaşadığı ortamı, toplumsal koşulları, tiyatroya getirdiği yenilikleri inceler, araştırır. Kısaca masabaşı çalışmasını dramaturg yapar. Kuşkusuz ki dramaturgun çalışmaları bir tiyatrobilimcisinin araştırmaları gibi salt kuramsal düzeyde kalmaz. Uygulamayla içiçe gelişir. Dramaturg, başta yönetmen olmak üzere, oyuna katkıda bulunan tüm uygulamacılarla sıkı bir işbirliği içinde çalışır. Oyun metni üzerine yapılan çalışmaların yanı sıra, oyun seçimi ve tanıtımı, programın hazırlanması, halkla ilişkiler vb. görevler de dramaturgun sorumluluğunda gelişir.

Batı toplumlarında bir uzmanlık alanı olarak dramaturginin, bir meslek olarak dramaturgluğun en gelişmiş olduğu toplum Almanya'dır. Almanya'nın dramaturgide örnek olabilecek denli öncü bir konumda olmasının nedeni, hem bu alanda köklü bir geleneğinin olması, hem de politik tiyatronun öncülerinden **Piscator**'un ve tiyatroda yepyeni bir çığır açan **Bertolt Brecht**'in dramaturgiye getirdikleri yenilikler olmuştur.

Alman tiyatro tarihinde dramaturgi sözcüğüne ilk kez **G. E. Lessing**'de rastlıyoruz. Lessing, tiyatro üzerine düşüncelerini, görüşlerini topladığı yazılarını *"Hamburg Dramaturgisi 1767/69"* adını verdiği kitabında yayınlamıştı. Tiyatronun anlamının, yararlarının vb. irdelenmesi, dönemin estetik gereksinmelerini karşılayacak bir oyun planının hazırlanması vb. uygulamalı dramaturgi çalışmalarını içeren bu kitap, dönemin tiyatro anlayışını somut olarak dile getiriyordu.

Ancak, ondokuzuncu yüzyıla değin dramaturg denildiğinde oyun yazarı anlaşılıyor ya da dramaturg yazın ve tiyatro arasında bağlantıyı kuran, aracılık yapan kişi olarak görülüyordu. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ve yirminci yüzyılın başlarında tiyatro anlayışının yavaş yavaş değişmesi, tiyatronun yazının egemenliğinden giderek kopması ve yönetmenliğin, yani sahne yorumunun önem kazanmasıyla dramaturg ve dramaturgi kavramları da değişime uğruyor. Özellikle dışavurumcu akımın ünlü yönetmeni **Jessner**'in görüşleri bu bağlamda önem kazanıyor. Jessner'e göre tiyatro metni, sahne yönetmenine yaratıcılığını geliştirebileceği bir çalışma malzemesi sunuyordu. Bu görüş, dramaturginin özünü oluşturan yorumlama kavramını dile getiriyor. Sahnenin yazınsal metinden bağımsız olarak kendine özgü yasaları olduğuna göre, yönetmenin görevi yazınsal metni parçalara bölmek, sonra da bu parçaları yeni bir düzen içinde sahne yapıtına dönüştürmekti. Jessner'in görüşü özellikle klasik yapıtlara yeni bir yaklaşımı dile getiriyordu. Bir düşünce, bir görüşden yola çıkarak yapıtın yeniden yoğrulması, gerek sahne göstergelerinin seçimiyle, gerek yazınsal metin üzerinde yapılan ufak tefek değişikliklerle yeni bir sahne metninin oluşturulması o dönem için bir yenilikti. Örneğin Berlin'de *"III. Richard"* sahnelediğinde büyük tepkilerle karşılaşmıştı. Çünkü bu yorumda *"III. Richard"*, ne o zamana değin alışageldiği gibi tarihsel bir oyun, ne de bir karakter oyunu olarak ele alınıyordu; Jessner'in yorumunda altını önemle çizdiği temel sorun iktidar savaşımıydı. Onun tiyatro anlayışına göre, önemli olan olayların akışından çok, belli bir düşüncenin, belli bir motifin ortaya çıkmasıydı. Kendisi bu bağlamda motif tiyatrosundan söz etmekteydi.[1] Jessner'in dramaturgi çalışmasına öncelik tanıyan yaklaşımı, oyuncudan da yoruma ağırlık veren bir yaklaşımı koşulluyordu. Başka deyişle, oyuncu düşünsel bütünün bir halkasını oluşturmaktaydı.

Jessner'den sonra özellikle **Piscator**'un ve **Brecht**'in dramaturgi alanındaki çalışmaları bugünün dramaturgi anlayışının temellerini atıyor. Piscator *"Politik Tiyatro"* adlı kitabında kendi tiyatrosunda dramaturgdan oyun planını hazırlama, rollerin

dağıtımında öneriler getirme, yeni oyunlar arama, sahne metnini oluşturma gibi alışıldık görevlerin ötesinde bir yaratıcılık beklediğini söylüyor. "Dramaturgun oyun yazarıyla ve yönetmeniyle birlikte yaratım sürecine katılması gerekiyor. Bizim dramaturgumuz politik görüşlerimizin doğrultusunda metin çalışmalarını geliştirebilmeli, benimle sıkı bir işbirliği içinde çalışarak metinde gerekli değişiklikleri yapabilmeli"[2]. Bu yaklaşım, oyun metninin politik görüşleri dile getiren malzeme olarak kullanılmasına yol açıyordu. Piscator'un amacı ele alınan sorunların, çatışmaların ardındaki tarihsel ve toplumsal koşulları, politik nedenleri ve bağlantıları ortaya çıkartmaktır. Gerçekleri daha kapsamlı bir biçimde dile getirebilmek için, kendi içinde bütünlüğü olan dramatik olayları revü biçimi küçük sahnelere böler. Sahneler arasında olayları çeşitli boyutları içinde sergileme olanağı veren film, fotoğraf, projeksiyon vb. teknik araç ve gereçlerden yararlanır. Böylece montaj tekniğine dayanan yeni bir dramaturgi anlayışını oluşturur. Gerçeklerin hem tüm karmaşalığı ve çok boyutluluğu içinde yansıtılabilmesi, hem de izleyicinin dikkatinin dağıtmadan kavrayabilmesinin sağlanabilmesi, dramaturgi çalışmalarının büyük bir titizlikle yürütülmesine bağlıdır.

Günümüzde klasik oyunlara getirdiği güncel yorumlarla tanınan ünlü Alman yönetmen **Hansgünther Heyme** ise bir süre yanında çalıştığı Piscator'dan nasıl etkilendiğini şöyle dile getirir: "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."[3]

Brecht'in e p i k t i y a t r o kuramı doğrultusunda dramaturgi anlayışına getirdiği yeni boyut ise gerek oyun yazarlığı, gerek sahneleme, gerek oyunculuk açısından bir dönüm noktasını oluşturmaktadır. Özellikle kendi oyunlarının sahnelenmesine ilişkin hazırladığı model kitapçıkları zengin bir dramaturgi malzemesini içerir. Bu çalışmalarının bir bölümünü, bundan bir süre önce dilimize de çevrilmiş olan *"Tiyatro Çalışması"* adlı

kitabında toplamıştı[4]. Dramaturgi ve reji konusunda bir kaynak yapıt olan bu kitabın çevirisinde bazı kısaltmalar yapılarak Türkiye'de basılmış ve sergilenmiş olan oyunlara, *"Bay Puntila ve Uşağı Matti," "Ana"* ve *"Cesaret Ana"*ya ilişkin dramaturgi çalışmalarına yer verilmiştir. Brecht'in dramaturgiye tanıdığı öncelik ve önem günümüzde de etkisini sürdürmektedir. Berliner Ensemble'de yönetmenliğini yaptığı oyunlarında uzun bir süre dramaturg olarak çalışan günümüz Alman yönetmeni **Peter Palitzsch**, Brecht'den dramaturgik düşünceyi nasıl öğrendiğini, oyunları nasıl didik didik birlikte çözümlediklerini, ön hazırlık konuşmalarından bir oyunun oluşumundaki düşünsel süreci, reji taslağını, sahne tasarımını, kostüm ve mask çizimlerini, metin çözümlemelerini vb. içeren model kitapçıklarının hazırlanmasına değin varan süre içinde nasıl çalıştıklarını anlatır[5]. Nitekim Palitzsch tiyatro yaşamını belirleyen bu çalışmalar sonucu uzun bir süre dramaturg olarak mı kalacağına, yoksa yönetmen mi olacağına karar verememişti. Berliner Ensemble'de Brecht'in ölümünden sonra da onun model kitapçıklarında somut örneklerle belgelediği dramaturgi anlayışına sıkı sıkıya bağlı kalındı. Bu da iki Almanya'nın birleşmesi ve Berliner Ensemble'in kimliğini yitirmesinden hemen önceki yıllarda "Berliner Ensemble müzeye mi dönüşüyor" tartışmasını beraberinde getirmişti[6]. Ancak kalıplaşma ya da müzeye dönüşme tehlikesinin Berliner Ensemble'in kendi bünyesi içinde gelişen ve daha çok Brecht mirasçılarından kaynaklanan bir iç sorun olduğu söylenebilir.

Brecht'in dramaturgi alanına getirdiği en önemli yenilik klasik oyunlara çağdaş yaklaşımıdır. "Yapıta yeni bir gözle bakmalı, onu keşfetmeliyiz," der. "Yoz burjuva tiyatrosunun alışıldık anlatım biçimlerinden kendimizi kurtarmalıyız"[7]. Klasikleri kendi dünya görüşünün doğrultusunda hem tarihselliği içinde, hem de bugünün anlayışıyla değerlendiren bir dramaturgi çalışması günümüz yönetmenlerine yepyeni yollar açmıştır (Bak. Sahne Yorumunun Temeli: Dramaturgi). Brecht'in klasiklere yaklaşımının en belirgin özelliği, ele alınan sorunlara klasik yazarların bakış açısıyla değil de kendi eleştirel bakış açısından

bakması, böylece alımlayana belli bir özgürlük tanımasıdır.

Brecht'den sonra Almanya'da dramaturgi giderek ağırlık kazanarak önemli bir meslek dalına dönüşüyor; dramaturg, tiyatronun beyni kabul ediliyor. Her tiyatronun o tiyatroda sürekli olarak görev yapan, kendi dramaturgu ya da dramaturgları olduğu gibi oyundan oyuna belli bir prodüksiyon için görevlendirilen dramaturglar da var. (Produktionsdramaturgie). Bugün Almanya'da en önemli oyun prodüksiyonları hem sıkı bir yönetmen-dramaturg işbirliği sonucu oluşuyor, hem de yönetmenin kendisi de genellikle köklü bir dramaturgi eğitiminden geçmiş oluyor. Sahneleme alanında, ister **Peter Stein**'ın son yıllardaki prodüksiyonları gibi oyun metnine daha sadık kalan bir anlayış sürsün, ister **Roberto Ciulli**'nin sahnelediği oyunlarda olduğu gibi, oyun metni sadece yönetmenin yaratıcılığını sınayabileceği bir senaryo olarak kullanılsın, dramaturgi çalışmaları her şekilde önemli bir ağırlık taşıyor.

Sahne Yorumunun Temeli: Dramaturgi

Bizde yaygın olan bir görüşe göre, sahneleme yorumlama demektir. Sahneye konan her oyun da bir yorumdur, çünkü oyuna katkıda bulunanların yönetmenin, oyuncuların vb. o oyunla ilgili bakış açılarını, düşüncelerini, yorumlarını içerir. Bu tanımın yüzeysel olduğunu ve yorumlamayı açıklayamadığını düşünüyorum. Çünkü yorumlama oyun metniyle yoğun bir hesaplaşmanın son aşaması. Yani laf ola, ya da üstünkörü bir okuma ve sahneye koyuş biçimi "ben yaptım oldu" değil, düşünsel bir etkinlik. Ancak böylesi bir etkinliğin sonunda sahne yönetmeni sahneleyeceği oyuna bir bakış getirebilir. Yorumun oluşmasında da dramaturgi çalışmaları temeli oluşturur.

Tiyatroda yorumlamada oyun metnine çok bağlı kalınabileceği gibi metinden uzaklaşabilinir de. Her şekilde sahne metniyle iyice içli dışlı olmak gerekir, aksi halde yorumlamadan söz edilemez. Klasik bir tanıma göre, metin çözümlemesi teme-

lini, "yazar ne söylüyor, yazarın iletisi ne" sorusunda bulur. Ancak metni sadece yazarın iletisi doğrultusunda çözmeye çalışan bir dramaturgi çalışması, tek yönlü ve kısıtlı kalacak, metnin içerdiği ya da içerebileceği anlamlar yükünü göremeyecektir. Kuşkusuz ki, yazarın yapıtını yazarken vermek istediği belli bir ileti ya da iletiler vardır; bu bakımdan da yazarla yapıt arasında bir bütünlük söz konusudur. Ama aynı zamanda yapıtın yazardan, yazarın vermek istediği iletiden bağımsız olarak sürdürdüğü kendi yaşamı da vardır, bu da yapıtla yazar arasındaki bütünlüğün yer yer kesintiye uğramasına yol açar. Edebiyat dilinde bu kesintiyi, metindeki "b o ş a l a n l a r" olarak tanımlıyoruz. Yani okuyucu, yapıtta ki boş alanları bulgulayarak yazarın iletisinden çok daha değişik şeyler alımlayabilir, yazarın belki de bilincinde bile olmadığı, düşünmediği şeyleri görebilir. Dahası, yazara karşı çıkan, onun iletisine ters düşen yorumlar bile getirebilir.

Örneğin **Schiller**'in ulusçuluk, kahramanlık gibi değerleri işlediği *"Wilhelm Tell"* adlı oyununu yirmi yıl arayla iki kez sahneye koyan yönetmen **H. Heyme** ilk yorumunda (1965), Schiller'in ulusculuk anlayışına neredeyse anarşik bir yaklaşım getiriyordu. Schiller'in metninde ortalığı kasıp kavuran diktatör Gessler, bu yorumda düzeni korumak isteyen dürüst bir insandır, buna karşılık Schiller'in neredeyse mitleştirdiği kahramanı Tell acımasız bir katile dönüşmüştür, yandaşlarının tutumu ise ilkel ve yabanıldır, onları ezen egemen güçlerle aralarında hiçbir ayırım yoktur. İkinci yorumda ise (1987) Heyme, oyunu böylesine tersyüz etmiyor. Bu kez Schiller'e karşı çıkmıyor, daha akılcı, daha eleştirel bir açıdan yaklaşımla onun dünya görüşü ve idealizmi ile hesaplaşıyor. Bu yorumda Wilhelm Tell, ne alışılageldiği gibi bir kahraman, ne de bir katil olarak gösteriliyor, o sadece türlü çelişkileri ve korkuları olan bir insan olarak ele alınıyor. Oyunun ilginç bir yanı da 1813'deki özgürlük savaşına, 1923'deki Ruhr havzası işgaline ve Hitler dönemi Almanyası'na yapılan göndermelerle Almanya'nın tarihindeki önemli aşamaları belirleyen çeşitli zaman dilimlerini bir araya getirmesi. Schiller'in oyununda bireysel ve

toplumsal bir başkaldırının bütünleşmesinden doğan bir ulusçuluk anlayışı dramatik bir gerilim içinde dile getiriliyordu. Bu sahneleme ise tersine gerek kullanılan epik ögeler, gerek coşkuya yer vermeyen dengeli bir oyunculuk ve oyuna katılan tarihsel boyut, ulusçuluk, kahramanlık gibi değerlere kuşkuyla yaklaşmamızı sağlıyor[8].

Yorumlayan özgürdür. Ancak bu özgürlük sınırsız bir özgürlük değildir, yorumlayan yazara bağlı değildir ama yapıta bağlıdır. Çünkü yorumunu yapıttaki göstergelere dayanarak geliştirmek zorundadır. Eğer yapıttaki göstergelerden iyice kopar ya da uzaklaşırsa, yorumlama yerine daha özgür bir yaklaşımı içeren uyarlama kavramının kullanılmasının daha yerinde olacağını düşünüyorum. Heyme örneği yapıttaki göstergelerden yola çıktığı, sadece bazı eklemeler ya da kısaltmalarla kendi görüşünü vurgulamaya çalıştığı için yorumlama sayılıyor. Yorumlama özgürlüğü sanat yapıtına çok anlamlılık kazandırıyor. Özellikle zengin bir anlamlar yükü içeren klasik yapıtlara, dönemden döneme çağdan çağa farklı yorumlar getirilebiliyor. Sözgelimi, bugünün Shakespeare anlayışı geçen yüzyıldakinden kuşkusuz ki çok farklıdır. İşte bu noktada dramaturgi çalışmaları özellikle önem kazanıyor.

Varsayalım ki dramaturg klasik bir yapıt üzerinde çalışıyor. Eğer yukarda örneklediğim görüşün tersine klasiklerin evrensel bir değer içeren tanıdık, bildik yapıtlar olduğu görüşündeyse, örneğin, *"Wilhelm Tell"*de sadece vatan kahramanlığı izleğini görüyorsa, getirebileceği hiçbir yorum olamayacak, sadece bilinenleri yinelemekle yetinecektir. Yani *"Wilhelm Tell"* onun için müzelik bir yapıt olmaktan öteye geçemeyecektir. Ama "bu oyun bugün benim toplumumda, benim insanıma ne söylüyor" düşüncesinden yola çıkıyorsa, *"Wilhelm Tell"*le aramızdaki çağ farkını gözardı etmeyen, yapıtın bugünün açısından yabancı olan yanını gözönünde tutan, kısaca geçmişi bugünün ışığında değerlendiren bir hesaplaşmaya girecektir. Kuşkusuz ki bu bağlamda yalnız çağ farkı değil, kültürel farklılıklar da gözardı edilemeyecek denli önemli bir rol oynuyor. Farklı bir geçmişi, farklı bir tarihsel birikimi (örn. Atatürk'ün

yaşamımızda önemli bir yer alması) olan bir Türk yönetmenin *"Wilhelm Tell"* e yaklaşımı bir Alman yönetmenden doğal olarak değişik olacaktır.

Bertolt Brecht, tiyatro kuramını en kısa, öz ve yoğun bir biçimde dile getirdiği *"Küçük Organon"*da her zaman için geçerli olduğunu kabul ettiğimiz ve hiç sorunsallaştırmadığımız evrensel değerlerin yerine "tarihsel görecelik" kavramını getiriyor. "Bu geçmiş çağların toplumsal yapılarını farklılıklarından arındırarak az çok içinde bulunduğumuz çağa benzetme, böylecene çağımıza zaten ötedenberi varmış, bir anlamda sonrasızmış havasını kazandırma alışkanlığımızdan kopmak demektir," diyor. "Biz o çağların farklılıklarını olduğu gibi bırakmak ve geçiciliklerini gözönünde bulundurmak istiyoruz; böyle yaptığımız takdirde bizim çağımıza da geçici gözüyle bakılabilir[9]."

Brecht için *"Antigone"* modeli klasiklere çağdaş yaklaşımın ilk örneklerinden birini veriyor. Brecht, **Sophokles**'in *"Antigone"*de dile getirdiği aile dramı ve yazgıcılık anlayışını, oyuna epik bir boyut kazandıran ekleme sahneler, kısaltmalar ve ufak tefek değişikliklerle toplumsal baskı ve baskıya karşı başkaldırı temasına dönüştürüyor. *"Antigone"* aracılığıyla hem kendi döneminin sorunlarına ışık tutmaya çalışıyor, hem de kendi dünya görüşünün ışığında insanın içine düştüğü çıkmazı gene kendisinin yarattığını, dolayısıyla bu çıkmazın nedenlerinin sorgulanarak değiştirebileceğini gösteriyor. Böylece Sophokles'in yazgıcılık anlayışına eleştiri getiriyor. Brecht'den sonra klasik yapıtların bugünün açısından bulgulanması ve yorumlanması çağdaş tiyatro anlayışının temel ilkelerinden biri olarak kabul ediliyor.

Brecht'in bu yaklaşımında izleyici, izleyicinin aydınlatılması, uyarılması ve etkin katılımının sağlanması çok önemli bir rol oynuyor. Berliner Ensemble'de sahnelediği *"Coriolan"* üzerine şöyle diyor: "İzleyicimizi ve ona vermek istediklerimizi gözünde tutarak Shakespeare'in bu yapıtını eleştirel bir açıdan incelemeye çalışıyoruz. Bu nedenle, elimize geçen tüm çevirilerden yararlanarak metin çözümlemesi yapıyoruz. Amacımız hem Shakespeare'den ve döneminden bir şeyler yakalamak, hem de kendi dönemimizden, bize özgü olanı, izleyicimize öz-

gü olanı yakalamak"[10].

Klasiklerin yorumlanmasında kimi yönetmen Brecht'in çizdiği çerçeve içinde kalarak oyun metni ve yazıldığı dönemle ayrıntılı bir hesaplaşmayı koşullayan akılcı bir yaklaşımı yeğliyor. Böylesi bir yaklaşım, Heyme'nin *"Wilhelm Tell"* yorumunda görüldüğü gibi, yapıtı bugünün gözüyle yeniden ele alıp keşfetme doğrultusunda gelişiyor. Bu bağlamda hem geçmiş hem de bugünle hesaplaşan ayrıntılı bir araştırmaya dayanan dramaturgi çalışması kendi başına bir önem ve ağırlık kazanıyor.

Kimi yönetmen ise, düşgücüne ağırlık vererek oyun metninden oldukça uzaklaşıyor. Böylesi bir yaklaşımda yapıt, yönetmenin yaratıcılığını sergileyebileceği bir araç işlevini görüyor. Yönetmen böylesine ön plana geçtiğinde dramaturg, araştırmacı görevini sürdürebileceği gibi, bütünüyle geri plana da itilebilir. İlkine **Roberto Ciulli**'nin sahnelediği *"Üç Kızkardeş"*i (Theater an der Ruhr 1992) ya da **Dimiter Gottschef**'in sahnelediği *"Martı"* (Köln, Schauspielhaus, 1994), ikincisine **G. Krämer**'in sahnelediği *"Stella"*yı (Köln Schauspielhaus, 1992) örnek verebilirim.[11]

*"Üç Kızkardeş"*de **Çehov**'un uyumsuz tiyatro yazarlarına yaklaşan modern yanı öylesine vurgulanmıştı ki, yer yer **Ionesco**'dan ya da **Beckett**'den kesitler izliyor izlenimine kapılıyordunuz. Oyunun ilk yarısında, insanlar arasındaki iletişimsizliğin anlamsızlığı vurgulanırken, ikinci yarısında ölmüş, donmuş bir dünya gösteriliyor. Teypten durmadan aynı müziği dinleyerek bölük pörçük anılarına yapışan ihtiyar kızkardeşler Beckett'in *"Son Band"*ını anımsatıyorlar. İnsanlar arasındaki iletişimsizlik, dilin sorunların çözümündeki yetersizliği, durmadan monologa dönüşen konuşmaların kopukluğu, yaşamın anlamını yitirmesi, insanların kendilerini toplumdan soyutlayıp kabuklarına çekilmeleri bu yorumu belirleyen ve Çehov'a güncel bir boyut kazandıran ana motiflerdi. Böylesi bir yorum, oyun metnine alabildiğine özgür yaklaşımına karşın, Çehov'la günümüz uyumsuz tiyatro yazarları arasında nasıl bir bağlantı olduğunu sorgulayan ve Çehov'un modern yanını bulgulamaya

çalışan yoğun bir dramaturgi çalışmasını gerektiriyor.

*"Martı"*da gene uyumsuz tiyatroyu anımsatan bir yaklaşımla Çehov'un hüzünlü tipleri birbirleriyle ve gerçeklerle olan bağlantıları iyice koparmış kendi kafalarının içinde yaşayan Beckett figürlerine dönüşmüşlerdi. Oyuncuların birbirleriyle değil, izleyicilere yönelik konuşmaları bu iletişimsizliği vurguluyordu. Oyunun son sahnesinde yaşam bütünüyle durmuş, insanlar donmuş gibiydi. İntihar etme bile bir etkinlik olduğundan, metinde bir kısaltma yapılarak Treplew'in intiharı çıkarılmıştı. Gösterilen ölü bir dünyaydı, yalnız Treplew'in değil oyundaki tüm tiplerin artık yaşamadığı bir dünya. Bu yorumda da temelli bir dramaturgi çalışmasıyla oyunculuktan sahne tasarımına değin her şey inceden inceye hesaplanarak Çehov'a çağdaş bir yorum getirilmişti.[12]

Buna karşılık **Goethe**'nin bir erkekle iki kadın arasındaki karmaşık duyguları ele alan *"Stella"*sında yönetmen oyun metninden bütünüyle koparak kadın erkek ilişkisi üzerine kendi düşüncelerini ve çağrışımlarını dile getiriyordu. Bu oyunu Goethe niye yazdı, amacı neydi ve kendi döneminde bu oyun nasıl alımlanmıştı, bugün bize ne söylüyor ya da söylemiyor vb. sorular yönetmeni hiç ama hiç ilgilendirmiyordu. Böyle olunca dramaturgi çalışması da doğal olarak geçerliğini yitiriyor.

Yönetmenlerin oyunlara yaklaşım biçimlerine koşut olarak, izleyiciyle iletişimleri de değişiyor. Dramaturgi çalışmalarının ağırlık kazandığı oyunlarda izleyicinin etkin katılımı da önem kazanıyor. Çünkü izleyiciye verilmek istenen bir düşünce, bir görüş var. Buna karşılık *"Stella"* yorumunda olduğu gibi, dramaturginin geri plana itildiği oyunlarda izleyiciyle düşünsel düzeyde bir iletişim kurma kaygısı kendiliğinden yok oluyor. İzleyici sadece tiyatro efektleriyle kolayından kazanılmaya çalışılıyor.

Dramaturginin Altın Çağı

Batı tiyatrolarında altmışlı, yetmişli yıllarda dramaturgi altın çağını yaşıyordu. O dönemde tiyatro aracılığıyla toplumsal

sorunlarla hesaplaşmaya yönelen akılcı ve eleştirel bir anlayış egemendi. Batı kültürünü giderek yönlendiren medyaya karşı savaş açan tiyatro duyularla, düşgücüyle düşünselliği bütünleştiren bir yaklaşım içinde kendi olanaklarını bulgulamaya çalışıyordu. Tiyatrodaki bu arayışların medya kültürüyle sürekli bir hesaplaşma içinde geliştiğine değinen tiyatrobilimcisi **E. Fischer–Lichte**, bu dönemi şöyle tanımlıyor: "Tiyatro, bireyi kitle kültüründen, bu kültürün doğal bir sonucu olan anonim kalmadan, soyutlanmadan ve yalnızlıktan kurtarmayı ve ona özgün yaşantılar sunmayı amaçlıyordu."13

Peter Handke'den **Peter Weiss**'a değin uzanan geniş bir yelpaze içinde, dünya görüşleri birbirinden çok ayrı olan oyun yazarları da okuyucuyu ya da izleyiciyi uyaracak, bilinçlendirecek konulara yönelerek bu gelişime katkıda bulunuyorlardı. Oyun yazarlığının yanı sıra yönetmenlik, sahne tasarımı vb. alanlarda da büyük reformlar yaşanıyordu. İzleyicisini eve kapayıp giderek toplumdan soyutlayan, edilgenleştiren ve duyarsızlaştıran TV'ye karşı tiyatrolar, bilinçli ve etkin izleyiciye yöneliyordu.

Tiyatroların izleyiciyi tek bir yere çivileyen "İtalyan sahne"ye karşı çıkarak, yeni mekânlar aramaları, kapalı tiyatro salonlarından çıkarak fabrikalara (örn. **Ariane Mnouchkine** – Théâtre du Soleil) mağazalara, mezbahalara, filim atölyelerine (örn. Berlin Schaubühne'nin Shakespeare Projesi) fuar salonlarında, depolara, diskoteklere, tren istasyonlarına, sokaklara, parklara, sirk çadırlarına vb. yayılmaları bu gelişimin doğal bir uzantısıydı. Tiyatro, yaşamla, gerçeklerle içiçe olduğunu vurguluyordu. İkinci elden yaşantıların sunulduğu yapay bir dünyada izleyiciye özgün yaşantılar sunmak istiyordu. 1974'de Berlin Schaubühne'de yaklaşık bir yıl süren uzun bir çalışma sonucu gerçekleştirilen "Antik Proje"de mekân olarak fuar salonları seçilmişti. Aynı anda fuarın değişik mekânlarında birbirine koşut gelişen gösteriler sunuluyordu. İzleyici kendi seçimine göre dilediği oyunu izlemekte, salonlara dilediği gibi girip çıkmakta serbestti.

Bu dönemde birçok tiyatroda sergilenecek olan oyun üzeri-

ne bilimsel bir araştırma yapıyormuşçasına kapsamlı gelişen dramaturgi çalışmaları, yalnız yönetmen ve dramaturg için değil, oyuna katkıda bulunan herkes için önem taşıyordu. Schaubühne Antik Proje'nin ön hazırlıklarında Yunan adalarındaki antik yörelere bir gezi düzenlemişti. Kassel'de aynı yıl gerçekleştirilen Documenta 5'in sergilediği çarpıcı örnekler bu projenin ön çalışmalarına zengin bir esin malzemesi sunuyordu. Dramaturgi çalışmalarını tam bir ekip anlayışı içinde yürüten oyuncular, antik tiyatroda mitolojik, psikolojik, törensel etkenler vb. belli konuları tarihsel bir bütün içinde ayrıntılarıyla inceleyen araştırma gruplarına ayrılmışlardı. Her grup topladığı malzemeyi ve yaptığı araştırmayı tüm ekibe sunuyor ve üzerinde ayrıntılı olarak tartışıyordu. Genellikle tiyatronun dramaturgları **Dieter Sturm** ve **Botho Strauss**'un öncülüğünde sürdürülen çalışmalarda gerçekleştirilen her prodüksiyonun gelişim sürecini tam olarak görüp değerlendirebilmek için, provalarda protokol tutuluyor, her prodüksiyonun yöntemi, amacı vb. ayrıntılı olarak sorgulanıyordu.

Tiyatroda düşünselliğin böylesine ağırlık kazandığı bir dönemde, izleyiciden de doğal olarak etkin katılım bekleniyordu. İzleyiciler geniş bir çalışma malzemesinin sunulduğu dramaturgi kitapçıklarını önceden alıp okuyor ve kendilerini hazırlayarak oyuna geliyorlardı. Schaubühne'nin kendi çalışma süreçlerini, yaptıkları tarihsel ve sosyal incelemeleri, metin çözümlemelerini vb. en küçük ayrıntısına değin sundukları model kitapçıkları birçok tiyatrolara örnek olmuştu.

Dramaturgi çalışmaları, sahnelenecek olan oyunun oluşum koşullarını inceleme, tarihsel ve sosyal ortam üzerine bilgi toplama, metinde ele alınan sorunlarla günümüz sorunları arasındaki ortak olan ve ayrılan noktaları saptamak vb. gibi çalışmaların yanı sıra, şaşırtıcı olanı, sorunsal olanı, çelişkileri çıkartmaya çalışıyordu. Amaç hazır bilgiler vermek, çözümler sunmak, aydınlatıcı ve öğretici olmak değil çelişkilerin vurgulandığı bir düşünme sürecini göstermekti.

Bu tiyatroda uzun yıllar dramaturg olarak çalışan **Dieter Sturm** "aydınlanma" kavramına karşı çıkıyordu. Sturm'a

göre 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[14]. Bu bağlamda **Peter Stein**, 1970'de sahnelediği "*Ana*" üzerine şöyle diyor: "Bu oyunun ana teması dayanışmadır. Ama bizim amacımız dayanışmanın ne olduğunu açıklamak değil. Tiyatro bunu göstermede yetersiz kalacaktır... Dayanışmanın ne olduğunu politik bir eyleme katılarak görebilirsiniz... Amacımız dayanışma temasını sorunsallığı içinde ele alma... Dayanışmanın ne denli güç, neredeyse olanaksız olduğunu gösterme[15]..."

Tiyatro, izleyiciye bir düşünme süreci gösteriyor, izleyici kendi yaşam deneyiminden ve birikiminden yola çıkarak bu sürece katılıyordu.

Uyumsuzluğun ve Anlamsızlığın Dramaturgisi

İzleyicinin etkin katılımını koşullayan dramaturgi anlayışı, belli bir görüşün, belli bir iletinin değil de düşünsel bir sürecin gösterilmesiyle uç noktaya ulaşmıştı. Bundan sonra yer yer çözülmeler başlıyor. Dramaturg **Dieter Sturm**, aydınlanma kavramına karşı çıkarken bildiğimizi sandığımız, dahası emin olduğumuz olguları bozmadan, tersyüz etmeden söz ederek neredeyse Brecht'in "yabancılaştırma" kavramına yakın bir söylemi kullanıyordu. Başka deyişle, tiyatroda düşünselliğe olan inancını daha yitirmemiş olduğunu dile getiriyordu. Ama bunun için düşünmeyi belli bir iletiyle kısıtlayarak kalıplaştırmadan kaçınmak gerekiyordu. Yetmişli yılların tiyatrosu gerçeklerle olan bağlantısını koparmamış, tiyatro yoluyla gerçeklerin yansıtılabileceğine olan inancını daha yitirmemişti. Bu nedenle de izleyiciyi de düşünsel bir sürecin içine katarak ciddiye alıyor, önemsiyordu.

Seksenli yıllarda düşünselliğe olan inancın yavaş yavaş yi-

tirilmesiyle başlayan çözülmeler, gerek sahneleme ve oyunculuk anlayışında, gerek sahne–izleyici diyaloğunda yeni gelişmelere yol açıyor. Bu gelişmelerde tüketim toplumlarında giderek egemen olan medya kültürünün etkisi yoğunlukla duyumsanıyor. Birçok tiyatroda eğlence ögesi ön plana alınarak medyayla bir yarışma başlıyor. 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 göz boyamaca show'lar yeniden önem kazanıyor.

Kitle iletişimin giderek yoğunlaşan etkisiyle kendi sınırlarını ve olanaklarını sorgulayan tiyatro, izleyiciyle doğrudan iletişim kurabilen dolaysız gücünün özellikle oyunculukta odaklaştığını keşfediyor. Böylece oyunculukta üstün bir becerinin sergilenmesi, neredeyse cambazlığa varan stilize bir oyunculuk ve vücut egemenliği önem kazanıyor. Kalabalık kadrolu bir oyunu tek bir kişinin oyunculuk ustalığına dayandıran bir sahneleme anlayışı, ya da tek kişilik iddialı gösteriler birbirini izlemeye başlıyor.

Son yılların tek kişilik gösterileri içinde en çok yankı uyandıranı **H. J. Syberberg**'in Schaubühne'nin ünlü oyuncusu **Edith Clever** ile sahnelediği *"O Markizi"* oluyor. **Kleist**'in bir öyküsünden yapılan bu sahne uyarlaması anlatıcı özelliği ile epik, yoğun ifade gücüyle dramatik karışımı bir oyunculukla aşk, tutku, vb. gibi çoktan geçmişte kalmış, unutulmuş, tüketilmiş duygulara gönderme yapıyor. Günümüzle hiçbir bağlantı kurmadan tarihselliği içinde yorumlanan bu oyunun, birbiri ardından övgü dolu eleştiriler alarak bu denli yankı uyandırmasının nedeni, sadece usta bir oyunculuk gösterisi sunulmasına değil, aynı zamanda insanın yaşayabileceği yoğun duyguları ve iç fırtınaları "teatral" bir biçimde sergilemesine de bağlanabilir. "O Markizi" duyuların giderek köreldiği kitle iletişim çağında geçmişe duyulan özlemi, Kleist'dan "bir alıntı" olarak dile getiriyor. Bu sahnelemede geçmişle bugün arasındaki kopukluğun altı çizildiği için bir yanılsama yaratılmıyor. Tersine, E. Clever'in zaman zaman neredeyse patetiğe varan, kendinden

geçerek transa giren yapay oyunculuğu yadırgatıcı bir etki uyandırıyor. Ancak, bu yadırgatma izleyiciyi "Brecht'in anladığı doğrultuda düşündürme ya da bilinçlendirmeden çok onda nostaljik duygular uyandırıyor[16]."

Düşünselliğe ve anlamlandırmaya olan inancın yavaş yavaş tükenmesiyle birlikte, 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. Aynı oyunda birbiriyle uzak yakın ilgisi olmayan farklı oyunculuk biçimlerinin bir araya getirilerek kaynaştırılması oyunculukta ve reji anlayışında postmodernizm'in etkisini gösteriyor. Örneğin Köln Schlosserei'da sahnelenen *"Phèdre"*da (Yönetmen: Torsten Fischer, 1994), Phèdre rolündeki oyuncu yer yer groteske kaçan bir oyunculukla oldukça bayağı ve hırçın bir meyhaneci kadını andırırken, Theseus rolünde daha klasik bir oyunculuk anlayışıyla buz gibi bir diktatör ve maço tipi yaratılıyordu. Ya da **Thomas Bernhard**'ın anne, kız ve bir yazar arasında geçen ezme/ezilme, yalnızlık, iletişimsizlik vb. sorunların irdelendiği üç kişilik oyunu *"Hedefe Varınca"*da (Münih Kammerspiele, Yönetmen: Martin Meltke, 1994) anne alabildiğine dramatik, kız oyun oynadığının altını çizen epik bir oyunculuk sergilerken, yazar bir gözlemci olarak hemen hiç oynamıyordu. Kimi kez de, değişik oyunculuk biçimlerinin aynı rolde birbirine koşut olarak geliştiğini görüyoruz. Örneğin **Schiller**'in *"Hile ve Aşk"*ın da (Bonn Schauspielhaus, Yönetmen: Andras Fricsay Kali, 1994) oyunun başkişilerinden soylu genç Ferdinand, hem duyguların içtenliğini dile getiren dramatik ve trajik bir oyunculuğu sergiliyor, hem de burjuva kesimiyle çatışan egemen soylu sınıfın faşizan yönünü grotesk bir oyunculukta gösteriyordu[17].

Tüm bu karşıtlıkların ve uyumsuzlukların ardında özellikle bilinçli bir dramaturgi anlayışının olduğu yadsınamaz. Uyumsuzluğun, kopuklukların, karşıtlıkların dramaturgisi... Kendi içinde bir bütünlüğü olan özgün bir düşüncenin, bir görüşün,

bir duygunun, bir yaşantının olmadığı görüşü. Bu yaklaşımı daha da somutlaştırabilmek için *"Hile ve Aşk"*ın sahne yorumunu biraz daha açmak istiyorum. Bu oyunda burjuva kökenli bir kız soylu bir delikanlıyı (Ferdinand) sever. Ama bu aşk, o yörenin başkanı olan delikanlının babasının hiç de işine gelmez. Bu işten hoşnut olmayan başkaları da vardır, babanın sekreteri, kıza göz koymuş olan Wurm, ya da babanın oğlu Ferdinand ile başgöz etmeyi aklına koyduğu eski sevgilisi Lady Milford. Sonunda işe alavere dalavere karışır, delikanlı kızdan şüphelenir. Ve acı son: Zehirlenme, intihar... Gençlere yaşama hakkı tanımayan toplumsal düzene, Yeşilçam senaryolarını andıran basit bir öykü çerçevesinde bir eleştiri getirir Schiller.

Sahnelemede yönetmen böylesine trajik bir konuyu yer yer kendimizi kapıp koyuverdiğimiz bir güldürüye, yer yer kahkahaların insanın boğazında tıkanıp kaldığı grotesk bir oyuna, yer yer bir polisiye parodisine, yer yer de çok dramatik ve hüzünlü bir öyküye dönüştürmüştü. Yönetmenin, konunun arabeskliğini vurgulayarak Schiller ile dalga mı geçtiğini, yoksa onu çok mu ciddiye alıp sevdiğini, yoksa dramatik oyunculuktan grotesk oyunculuğa, Şarlo'msu güldürü sahnelerinden laf cambazlığına, pandomimden inanılmaz bir vücut egemenliğine değin olağanüstü bir oyunculuk gösterisi mi sunmak istediğini, yoksa Schiller'i sadece kendi buluşlarına (Keith Jarett'den bilgisayara değin Schiller dönemiyle uzak yakın ilgisi olmayan her şey vardı bu oyunda) alet mi ettiğini kestirmek çok güç, dahası olanaksızdı.

Gerek tek tek tiplerin çiziminde, gerek sahne tasarımında birbiriyle çelişen çeşitli biçemler bir araya getirilerek estetik bir bütünlüğe ulaşılmaya çalışıyordu. Soylu sınıfın temsilcilerinden, gençlerin aşkına izin vermeyen acımasız baba bilgisayarın başında oturan ya da elinde golf sopasıyla sinsi sinsi çevrede dolaşıp pis işler çeviren bir iş adamı; sevgilisi Lady Milford Marilyn Monroe ile Eva Braun arası bir seks bombası, oğlu Ferdinand bir Neo Nazi; başkanın adamları Wurm ve Mareşal Kalp, kötü adamlar rollerindeki çizgi film kahramanları olarak yorumlanmışlardı. Tüm bu grotesk tiplerin arasında Ferdi-

nand'a olan aşkı yüzünden trajik sona sürüklenen genç kız Luise'nin dramatik oyunculukta bütünleşen içten kişiliği ise garip bir çelişki yaratıyordu.

Üslup çelişkilerinin sahne tasarımında da altı çizilmişti. Luise'nin evi, yırtık duvar kâğıtları ve ucuz eşyalarla neredeyse natüralist bir titizlikle hazırlanmış boğucu bir mekân olarak tasarlanmıştı. Başkanın malikânesi ise, eski ve yeniyi, antik eşyalarla, bilgisayar, mikrofon vb. modern araç ve gereçleri bütünleştiren geniş, aydınlık bir mekândı. Luise'nin küçücük evinde durmadan birbirlerine çarparak içiçe, altalta, üstüste yuvarlanan insanlar, başkanın evinde birbirlerinden öylesine uzaktılar ki, anlaşabilmeleri için bağırmaları ya da mikrofon kullanmaları gerekiyordu. Oyun boyu Nazi dönemine yapılan göndermeler, başkanın Hitler'e, sevgilisinin Eva Braun'a, sekreterinin Goebbels'e benzetilmesi tek tük çağrışımların sınırını aşamıyordu. Amaç, doğrudan o dönemi yansıtmak değil, zaman ve mekânın belli olmadığı soyut bir düzlemde alıntı olarak anımsanmaktı.

Birbiriyle uzak yakın ilgisi olmayan çeşitli zaman dilimlerinin, uslupların, yaşantıların böylesine büyük bir ustalıkla bir araya getirilmesi bir mağazada birbirinden çekici ambalajlarla sergilenen tüketim mallarını andırıyordu. Örnek olarak getirdiğim bu oyunu çok büyük bir heyecan, zevk ve keyifle izlemiştim. Ama gene de sonuçta, bende bir iz bırakan, beni derinlemesine etkileyen pek bir şey kaldığını söyleyemem; yaşanılan, sabun köpüğü gibi uçup gidiveren anlık bir heyecandı.

Tiyatronun sadece duyulara seslenen eğlenceli bir gösteriye dönüşerek düşündürücü, uyarıcı, kışkırtıcı işlevini giderek yitirmesi öylesine ileri gidiyor ki, sosyal eleştirel nitelikteki oyunlar bile eleştirel niteliklerini yitirip suya sabuna dokunmayan gösterilere dönüşüyorlar. Bunların içinde sadece izleyiciyi tavlamak amacını güden ucuz gösteriler yer aldığı gibi *"Hile ve Aşk"*da olduğu gibi sanatsal niteliği ağır basan sahne yorumlarına da rastlayabiliyoruz. Theater an der Ruhr topluluğundan **R. Ciulli**'nin İstanbul izleyicisinin de izlemiş olduğu *"Üç Kuruşluk Opera"*sı (1990) ya da **W. K. Bockmayer**'in Köln Schaus-

pielhaus da sahnelediği İrlandalı yazar **Brendan Behan**'nın *"Richards Korkbein"* ve *"Rehineler"* adlı oyunları, belli bir estetik düzeye ulaşan nitelikli yorumlara örnek olarak gösterilebilir[18]. Behan'ın oyunları da Brecht'in *"Üç Kuruşluk Opera"*sı gibi, burjuva değerlerine bir başkaldırıyı dile getiriyor. Yazarların amacı izleyiciyi sarsmak, silkelemek, uyarmak. Ancak yönetmenler oyunların bu yönünü bütünüyle gözardı ederek eğlendirici yönünü vurguluyorlardı.

"Üç Kuruşluk Opera" yorumunda Brecht'in burjuva düzeninin çarpıklıklarını sergilemek amacıyla kullandığı yabancılaştırma etkileri yeniden yabancılaştırılıyor. Brecht 1928 de yazdığı bu oyunda, burjuva düzeninin çarpıklıklarını yeraltı dünyası insanlarının yaşamında gösteriyordu. Bu dünyadaki güç çatışmaları, kapitalist toplumdaki yönetici güçlerin savaşımına göndermeler yapıyordu. Yönetmen Ciulli'nin yorumunda ise, yeraltı dünyası türlü şaşırtıcı etkilerin birbirini izlediği bir tiyatro dünyasına dönüşüyor, yapay bir dünyaya... Brecht'in bozuk bir sistemdeki çarpık ilişkileri göstermek amacıyla kullandığı yabancılaştırma etkileri bu yorumda, oyunun ana düşüncesinden soyutlanarak kendi başına bir işlevsellik kazanıyor. Brecht'in oyunlarını genellikle sıkıcı bulduğunu söyleyen Ciulli'nin bu oyundaki iletisi: "Düşünmeyi bırak eğlenmeye bak." İzleyiciyi tüm çarpıcı buluşların ardında pek bir anlam aramamaya, yalnızca tiyatronun, tiyatro dilinin tadına varmaya çağıran bir yaklaşım burada söz konusu olan.

B. Behan'nın oyunlarında ise, üçkâğıtçılar, fahişeler ve travestilerle dolup taşan bir yeraltı dünyası canlandırıyor. **Fellini**'nin dünyasını anımsatan marjinal tiplerle tüm burjuva değerleri altüst edilerek yeraltı dünyasından çarpıcı sahneler sunuluyordu. Hiçbir sınır tanımayan bir saldırganlık ve yıkıcılık, grotesk, absürd boyutlara ulaşan bir cinsellik bu oyunları belirleyen temel motifler olarak değerlendirilebilir. Sahnedeki kişiler etli canlı insanlardan çok birbirlerine kenetlenmiş mekanik kuklaları andırıyorlardı. Dil, belden aşağı küfürler, inlemeler ve haykırmalara dönüşerek çözülüyor ve içeriğini yitiriyordu. Bu yorumda yönetmen türlü buluşlar ve sahne efektleriyle ve

her bir oyuncunun cambaz kesildiği şaşırtıcı kusursuzluktaki bir ekip oyunculuğuyla izleyiciyi yakalamaya çalışıyordu. Buluşları öylesine şaşırtıcı ve göz doyurucuydu ki, oyunların sosyal eleştirel iletisi yok oluyordu.

Son yıllarda izlediğim oyunlardan verdiğim örneklerin ortak yanı, gerçeklerden kopuk yapay bir dünya sunmaları, eğlenceli, renkli bir tiyatro dünyası... Bu dünyayı tadını çıkararak algılamak, ancak ardında bir anlam aramamak gerek. Örneklerin bir başka ortak yanı da, biz beğensek de beğenmesek de, dünya görüşümüze uysa da uymasa da gene de bir tiyatro heyecanı, tiyatro tadı vermeleri.

Medyanın aşırı derecede etkisi altında olan, bu nedenle de izleyiciyi tiyatroya çekmek için medyayla amansız bir yarışa giren, kimi sahne yorumlarında bu heyecan ya da tat da doğal olarak kalmıyor. Sözgelimi burjuva düzeninin sahteliğinin ve ikiyüzlülüğünün gerek dilsel gerek imgesel düzlemde sergilendiği **Brecht**'in tek perdelik güldürüsü *"Küçük Burjuva Düğünü"*nün yorumunda (Köln Schauspielhaus 1995) oyunun sosyal eleştirel boyutu tümüyle budanmış, tüm oyun televizyon güldürü dizilerinden esinlenerek geliştirilen aptal ve ucuz güldürü efektleriyle suya sabuna dokunmayan bir bulvar komedisine dönüştürülmüştü[19]. İşin ilginç ya da şaşırtıcı yanı en çok bu tür oyunların beğenilmesi. *"Hile ve Aşk"* oyununu izlerken, izleyicinin soğukluğuna ve tepkisizliğine çok şaşmıştım, buna karşılık *"Küçük Burjuva Düğünü"*nde salon kahkahalardan kırılıyordu. Oyunculukta kusursuzluk ile ucuz güldürü etkilerinin başabaş gittiği bu tür sahne yorumları son yıllarda birbirini izliyor.

Yetmişli yılların tiyatro anlayışı duyularla bütünleşen bir düşünmeyi savunuyor, izleyiciyi tiyatro aracılığıyla coşku dolu bir düşünce yolculuğuna götürüyordu. Bu yolculuğun tadını çıkartabilmek, onu doyasıya yaşayabilmek için belli bir ön bilgi ve ön hazırlık gerekliydi; tıpkı uzak bir ülkeye gitmek üzere yola çıkmadan önce gideceğimiz ülke üzerine ayrıntılı olarak bilgi edinmemiz gibi. Günümüz Batı toplumu izleyicisinin böyle yolculuklara ne zamanı ne de sabrı var. Anlık yaşantılar uyandırmayı amaçlayan kitle turizminin sunduğu seçe-

nekler ona yetiyor da artıyor bile. Gene yetmişli yılların sloganları bilinçlendirme ve eleştirel düşünme bugün modernist ve aydınlanmacı düşünmenin değerlerini ve ilkelerini savunan eskimiş, yıpranmış kavramlar olarak değerlendiriliyor. **Zadek, Flimm, Peymann** vb. gibi bir zamanların öncü ve devrimci yönetmenleri günümüz tüketim toplumundaki kültür ve tiyatro yaşamının başını çekiyorlar. Yetmişlerde toplumsal gelişmelere ışık tutmayı amaçlayan bir üreticilik bugün tiyatro festivallerine, televizyon programlarına vb. yönelik bir pazarlama üreticiliğine dönüşüyor. Geleceğe ilişkin umutların yıkıldığı, **Habermas**'ın deyişiyle "ütopik enerjilerin tüketildiği" bir dönemde dramaturgi anlayışı da uyumsuzluğun ve çelişkilerin dramaturgisine dönüşüyor.

Dramaturgi Anlayışında Çözülmeler

Tiyatroda düşünsel temeli sağlayan dramaturgi çalışmalarının sürdürülebilmesi için, dile, düşünmeye, anlamaya olan inancın da sürmesi gerekiyor. Dilin çözüldüğü ve anlamını yitirdiği, anlamın olmadığı, düşünmenin gücüne inanılmadığı, eleştirel düşünmenin de eleştiri konusu olduğu postmodern dönemde dramaturgi anlayışının da böylesi bir değişime uğramasını doğal karşılamak gerekir. **Susan Sontag** *"Yoruma Karşı"* adlı yazısında 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. Sanatın ölçütü düşünce ya da fikir değil, duyuların eğitilmesi olmalıydı. Bu nedenle de sanat hiçbir zaman politik ya da öğretici olamazdı[20].

Duyusal alımlama yetimizin geliştirilmesi, tüketim dünyasının karmaşalığı içinde kendi kendine yabancılaşan insana bir seçenek sunmayı amaçlıyordu. Görselliğin ön plana geçtiği, buna karşılık söz sanatının, dilin, yazının geri plana itildiği bir ti-

yatro anlayışını bu gelişimin doğal bir uzantısı olarak görebiliriz. Bu bağlamda oyun yazarlığı da dramaturgi çalışmaları da yazılı metne bağlı çalışmalar olmaktan çıkıyordu. Sözgelimi ünlü Amerikalı yönetmen **Robert Wilson**'la birlikte çalışan Alman yazar **Heiner Müller**'in yazdığı oyun metinleri oyunculara yaratıcılıklarını geliştirebilmeleri için birkaç ipucu veren bir partisyon niteliği taşıyor.

Ancak S. Sontag'ın yazısında belirttiği gibi, duyularla alımlama ile düşünmenin birbirine karşıt kavramlar olarak gösterilmesi ve düşünmenin kimi tiyatro uygulamacılarınca bütünüyle 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 yok sayıyordu.

Gene Robert Wilson'nun tiyatrosundaki kimi prodüksiyonlar buna örnek gösterilebilir. *"Civil Wars"* oyununda yalnız konuşma dili, söz anlamını yitirmekle kalmıyor, vücut dili de ağır çekim devinimlere dönüşerek bildik, alışıldık anlamlandırma düzleminden soyutlanıyor. Vücut devinimleriyle sahnede kullanılan objeler ışık oyunları vb. bütünleşerek bir devinim kolajı oluşturuyorlar. Sözsel dil, *"Hamlet"*, *"Lear"*, *"Atinalı Timon"*, *"Phädra"*, *"Faust"* vb. klasik yapıtlardan alınan, ancak oyuncuyla (konuşan kişiyle) hiçbir anlamsal bağlantısı olmayan alıntılarla bu kolaja katılıyor. Böylelikle oyuncu duyusal, düşünsel, kısaca insancıl boyutunu yitirerek mekanik bir objeye indirgeniyor.

Anlamından soyutlanan alıntılar, tınılar, görüntüler tüketim toplumundaki yabancılaşmanın bir göstergesi olarak eleştirilebileceği gibi, daha ılımlı bir bakışla, her izleyicinin kendi birikimine, kendi düş gücüne ve çağırışımlarına göre anlamlandırabileceği evrensel bir tiyatro dilinin yaratılması olarak da yorumlanabilir. Ancak şu da bir gerçek ki, Wilson'nun bu oyununun özünü oluşturan "insan eşittir makine" anlayışı gerçeklere eleştirel bir yaklaşım getirmiyor, sadece yeni bir tiyatro estetiğinin malzemesini oluşturuyor[21].

Düşünsel bütünlüğe olan inancın yitmesiyle birlikte düşün-

sel düzlemde bir anlamlandırmaya dayanan dramaturgi çalışması da geçerliğini yavaş yavaş yitirmeye başlıyor. Böylece dramaturg, ya tiyatrodan bütünüyle dışlanıyor ya da yazar **Benjamin Korn**'un tanımladığı gibi bir karikatür figürüne dönüşüyor: "Almanya'da dramaturg eski tiyatro yapıtlarını yeni bir gözle okur, değiştirir, uyarlar, çağdaşlaştırır. Metni keser biçer, ekler, kısaltır, uzatır. Öğleden önce sorunsal bir sahneden tek bir tümce bile çıkarılmamasını savunurken, öğleden sonra aynı sahneyi ortasından kesiverir, akşamleyin ise oyundan tümüyle çıkartıp atar. Bir sürü şey söyleyip hiçbir şey söylememe sanatında ya da siz ayırdına bile varmadan bir söylediğinin birkaç dakika sonra tersini savunmada ustadır. O, kaynak suyunu bulaşık suyuna çeviren bir büyücüdür."[22]

Bugün kimi postmodern eğilimli tiyatro yönetmenleri, tiyatroda düşünsel altyapıya inanmadıklarından dramaturgi uğraşını doğal olarak dönemini kapamış bir meslek alanı olarak değerlendiriyorlar. Tiyatro, teknik olanaklardan yararlanılarak çeşitli çarpıcı görüntülerin, buluşların birbirini izlediği görkemli bir görsel gösteriye dönüştürerek medyayla amansız bir yarışa giriyor. Böylece reklam dünyasından, video kliplere değin türlü görüntülerle kuşatılan günümüz insanına insancıl bir seçenek sunmakta zorlanmaya başlıyor.

Bu gelişimde belki de en belirleyici olan, oyun yazarlarının gerçeklerin dil, yazın, tiyatro aracılığıyla yansıtılabileceğine olan inançlarını yitirmiş olmaları. **Peter Handke** daha altmışlı yıllarda yazdığı konuşma-oyunlarında yazına, dile, söze olan inançsızlığını dile getiriyordu. Çeşitli deyiş biçimlerinden yola çıkarak dilin yapısını, etkisini, işleyişini incelediği bu oyunlarında alışılageldik yazın anlayışına karşı çıkıyordu. Yazarın dili istediğini söyleyebileceği bir araç gibi görmesine, Sartre'ın tanımıyla "dilin gerçekleri yansıtan bir cam" olduğu görüşüne karşıydı Handke[23].

Günümüzde oyun yazarı sorununu tiyatro eleştirmeni **Günter Rühle** şöyle dile getiriyor: "Günümüz sorunlarıyla hesaplaşan oyunların olmadığı söylenemez. Ama yazarlar sorunları sadece bölük pörçük izlenimlerini, duygularını, korkularını dile

getirerek yansıtabildiklerinden, sorunları bağlantıları kurarak anlama, kavrama ve özüne inme sürecine katkıda bulunamıyorlar. Keşke bizi eskisi gibi heyecanlandıran ve sahnelenen oyunu sosyal bir olaya dönüştüren oyunlar olabilseydi".[24]

Rühle'ye göre günümüz yazarlarının bölük pörçük imgelerle canlandırdıkları karanlık dünyada hiçbir umut yoktur. Düşünmeden çok kabalık ve şiddet, umuttan çok felce uğramışlık egemendir. **Harald Mueller, Friderike Roth, Marlene Streeruwitz** gibi postmodern eğilimli yazarların yarattıkları dünya gerçekçilikten, özgünlükten, yaşam deneyiminden, duyarlılıktan ve eleştirel bakıştan uzak, yapay bir kurmaca dünyadır. Gösterilen imgeler çoğunlukla acıyı, korkuyu, dehşeti dile getirdikleri halde, acıdan da, korkudan da, dehşetten de uzaktırlar. Çünkü kendi dışlarındaki gerçeklere gönderme yapmazlar, simgesel bir boyutları ya da derinlikleri yoktur. Yaratılan, yalnızca anlık görüntülerden oluşan ya da alıntılar aracılığıyla başka yazınsal ürünlere, tiplere vb. gönderme yapan yapay bir oyun dünyasıdır[25].

Postmodern oyun yazarlarının özgün olan her şeyi yadsımalarında ve gerçeği sadece ikinci elden yaşanan bir oyun olarak algılamalarında medya kültürü içinde kendine ve çevresine yabancılaşan insanın sorunu dile geliyor. Medyada görüntülerin acımasızlığı konusunda yapılan bilimsel bir araştırmada görsel ve işitsel görüntülerin bağımsızlık kazanarak işlevselliklerini yitirdiklerine işaret ediliyor ve bilgisayar oyunlarıyla yetişen yeni kuşağın bu gelişmeden nasıl olumsuz etkilendiği inceleniyor[26].

Köklü bir eleştirel düşünme geleneğinin olduğu Batı toplumlarında bu tür eğilimlerin ve akımların belki de gelip geçici olduğu düşünülebilir. Nitekim kimi yazarlar, aydınlanmacı dünya görüşüyle postmodern anlatım biçimlerini kaynaştırarak yeni arayışlara yöneliyorlar.

Avusturyalı feminist yazar **Elfride Jelinek**'in özellikle ilk dönemde yazdığı oyunlar bu gelişmeye çarpıcı örnekler veriyor. Ibsen'nin *"Nora Bir bebek Evi"* adlı oyunundan esinlenerek yazdığı *"Nora'ya Kocasını Terk Ettikten Sonra Neler Oldu?"* adlı

oyununda, Ibsen'nin karakterleri karakteristik ve bireysel özelliklerini yitirerek çeşitli söz ve davranış kalıplarından oluşan kadın ve erkek rollerine dönüşüyorlar[27]. Jelinek, kişilik ya da kimlik bütünlüğünün olmadığını, sadece konuşma ve rol kalıplarının olduğunu göstermek istiyor. Kendisiyle yaratım süreci üzerine yapılan bir konuşmada alışılageldiği gibi belli bir karakter ya da tip yaratarak ona uygun deyiş ve davranış biçimleri geliştireceğine, tersi bir uygulamaya gittiğini, dil kalıplarından yola çıktığını ve bu kalıplara uygun bir kılıf aradığını söylüyor.[28] *"Nora"*da kadına ya da erkeğe özgü konuşma ve davranış biçimleri ataerkil bir sistemin içinde birbirleriyle çatışıyorlar. Kişiliklerin değil de dil kalıplarının ve rollerin çatışması yer yer alaylamaya ya da karagüldürüye dönüşerek Brecht'in yabancılaştırma etkisini andıran bir izlenim yaratıyor. Jelinek'in amacı, özgünlüğünü bütünüyle yitirmiş, kof bir dünyayı göstererek yaşadığı gerçeklere eleştirel bir yaklaşım getirmek. Bu açıdan da eleştirel bakışı bütünüyle yadsıyan postmodern yazarlardan belirgin bir biçimde ayrılıyor. Kendisine bir röportajda postmodern bir oyun yazarı sayılıp sayılmayacağı sorulduğunda, "Postmodern değilim, çünkü çeşitli üslupların ve biçimlerin görece bir umarsızlık içinde eşit değerde bir araya getirilmesine karşıyım," diyor. "Her şeyin olabilmesi, her şeyin yapılabilmesi, hiçbir şeyin olmadığını gösteriyor. Benim metinlerim güdümlü (angaje); güdümlü olma ise bugün geçerliğini yitirmiş, modası geçmiş bir anlayışı dile getiriyor."[29]

Nitekim Jelinek'in bu yaklaşımını tutucu bulan genç yönetmen **Frank Castorf** son oyunu *"Benzin İstasyonu Ya da Herkes Yapar"*ı sahnelerken, cinsel bunalımlar içinde boğulan geçkin bir kadın olarak gördüğü yazarı, çırılçıplak dev bir kukla olarak sahneye çıkararak alaya alıyor[30]. Amacı, yazarın eleştirel ya da güdümlü olma savının kof bir rolden başka bir şey olmadığını, başka deyişle, yazarın canlandırdığı dünyadaki insan kopyalarından hiçbir farkı olmadığını göstermek.

Şu sırada Almanya'da çok gündemde olan yönetmen Castorf'un yaklaşımının zaman içinde unutulacağını, buna karşılık Jelinek'in oyunlarının kalacağını düşünüyorum. Çünkü ti-

yatro yaşamını sürdürmek istiyorsa, anlamının ne olduğunun, insanlara ne verebileceğinin, nasıl bir seçenek sunabileceğinin hesabını verebilmeli. Ancak bu hesaplaşmada kim yol gösterici olacak? Sorunlarla hesaplaşmadan kaçmayan oyun yazarı mı, üretici bir düşünür ve yorumlayıcı olarak dramaturg mu, düşünsellikle düşgücünü bütünleştiren yönetmen mi, alışılagelmiş oyun kalıplarından sıyrılarak yeni deneylere yönelen yaratıcı oyuncu mu, yoksa tüm tiyatro uygulamacılarının birbirlerinin yaratıcılıklarını körükleyerek, birbirlerine destek olarak kaynaştıkları tümsel bir tiyatro anlayışı mı?

Bunu kuşkusuz bilemeyiz. Ancak insanların duyarsızlaştığı ve birbirlerine yabancılaştığı, özgünlüğün olmadığı, yaşamın ve ilişkilerin sadece role dönüştüğü bir dönemde tiyatronun yapıcı bir seçenek oluşturabileceğine olan inancını korumak istiyorum. **Jelinek**'in *"Nora"'ya Kocasını Terk Ettikten Sonra Neler Oldu?"* oyununda gerçekleştirdiği gibi, **Brecht**'den bu yana etkisini sürdüren ve çeşitli biçimlerden gelişen yabancılaştırma yoluyla, yabancılaştırmaya dayanan bir sahne yorumu ve oyunculuk tekniğiyle postmodernizmin özünü oluşturan rol oynama, özgün olanı yadsıma olgusunun altı çizilebilir, insanların kısıtlığına, kofluğuna, yaşamlarının içeriksizliğine ayna tutulabilir. İçeriksizleşen bir dünyada, tiyatronun her şeyden çok içeriği, anlamı, Macar asıllı tiyatrocu ve yazar **Tabori**'nin de vurguladığı gibi, i n s a n ı s a v u n m a s ı gerekmiyor mu?

DRAMATURGİNİN TİYATROMUZUN GELİŞMESİ AÇISINDAN ÖNEMİ

Yorumlama ve Tartışma Korkusu

Tiyatroda düşünsellik konusunda Türk tiyatrosu bugün hangi aşamada? Yorumlama ya da dramaturgiden ne anlıyor? Bu alanda şimdiye değin neler yapılmış ya da yapılmamış? Eksikler neler? Bu soruları sorarken gözönünde bulundurmamız gereken tiyatroda düşünsel altyapının önemi. Çünkü yaratıcılık ancak düşünsel birikim ve etkinlik sonucu yeşerebilir. Düşünmeyle beslenmeyen, gücünü düşünmeden almayan bir yaratıcılık eninde sonunda tükenecek, yok olacaktır.

Bizde "tiyatrocuyum" dediğiniz zaman genellikle akla ilk gelen oyunculuktur. Sanki tiyatroda oyunculuğun dışında hiçbir şey yokmuş gibi. Oyunculuktan söz edildiği zaman ise, ustalık, artistlik gelir insanın aklına; düşünmenin oyunculukla bağlantısı üzerinde pek durulmaz. Oysa yalnızca oyuncu değil, tiyatroya katkıda bulunan herkes, oyun yazarından sahne tasarımcısına, yönetmenden ışıkçıya, dramaturgdan kostümcüye değin herkes bir düşünme ve yaratım zincirinin halkalarını oluştururlar. Bu halkalardan birinin kopması ya da bozulması tüm oyunu etkileyebilir. Batı toplumlarında postmodernizmin etkisiyle düşünselliğe olan inancın sarsılmaya başladığı günümüzde bile, sözünü ettiğim bu düşünme ve yaratım zincirinin nasıl oluştuğunu, hangi evrelerden geçtiğini, ne gibi değişimlere uğradığını, hangi engellerle karşılaştığını tüm ayrıntılarıyla dile getiren bir tartışma ortamı yaratılıyor. Büyük bir özenle hazırlanan program kitapçıkları, izleyicilerle tiyatrocular

arasında sürekli olarak düzenlenen söyleşiler ve tartışmalar, kimi tiyatrolarda uygulanan açık provalar ve tiyatro yayınlarındaki süreklilik ve canlılık bu gelişimin en belirgin göstergeleri. Dahası çocukları ve gençleri de kazanabilmek için tiyatrolarla okullar işbirliğine giriyorlar, okullarda gençlere yönelik çeşitli seminerler, workshop'lar, açıkoturumlar düzenleniyor. Gençler oyun öncesi ve sonrası bir hazırlık döneminden geçirilerek bilinçli izleyiciler olarak yetiştiriliyorlar.

Bizim toplumumuzda böylesi bir düşünsel tartışma ortamının daha gelişmemiş olması, tiyatromuza ilişkin en temel sorunların bile düşünsel düzeyde irdelenmesini engelliyor. Bu bağlamda yeni yeni gündeme gelen yorumlama, dramaturgi çalışması sorunlarına nasıl yaklaşıldığına son yıllardan birkaç örnek vermek istiyorum.

Yıl, 1988: İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda **Ferhan Şensoy**'un yönetiminde *"Keşanlı Ali Destanı"* sahneleniyor. Aynı günlerde **Genco Erkal**'ın yönetiminde Eskişehir'de *"Keşanlı Ali"* yirmi yıl öncenin, *"Keşanlı Ali"*nin ilk sahnelendiği dönemdeki ekiple filme çekiliyor. Ferhan Şensoy – Genco Erkal iki farklı yönetmen, farklı oyuncular, farklı ekipler, farklı yorumlar; dahası, TV tiyatrosu ve tiyatro oyunu olarak farklı türler... Basında bu farklılıklar üzerinde ayrıntılı olarak durarak iki yorumu nesnel düzeyde karşılaştıran, her iki yorumun da olumlu-olumsuz yönlerini irdelemeye çalışan eleştiri yazıları çıkmıyor. Oysa üzerinde tartışılacak, konuşulacak, düşünülecek öyle çok şey var ki... Buna karşılık bol laf, bol dedikodu... İstanbul'un "Keşan"ı başarılı, Eskişehir'inki başarısız; ya da Eskişehir çok başarılı, İstanbul başarısız söylentileri... TV, tiyatronun izleyicisini yok edecek korkusu... Futbol takımı tutar gibi yan tutmalar... Saldırganlıklar... Kırgınlıklar...

Yıl, 1991: İstanbul'da Dostlar Tiyatrosu'nda başoyunculuğunu ve yönetmenliğini **Genco Erkal**'ın üstlendiği *"Şvayk"* oynanıyor. Körfez Savaşı'nın hızla geliştiği, insanların savaşa karşı tavır aldıkları, okulun duvarına "savaşa hayır" diye yazdığı için bir lise öğrencisinin tutuklandığı ve hakkında soruşturma açıldığı bir dönemde bu oyunun zamanlaması tam yerinde...

Aynı oyunu Genco Erkal son yirmi yıl içinde iki kez oynamış ve sahnelemiş... Şvayk'ın yıllar sonra yeniden geri dönmesi düşündürücü değil mi? Altmışlı yılların Şvayk'ı, yetmişli yılların Şvayk'ı, doksanlı yılların Şvayk'ı aynı Şvayklar mı? Burada nostaljik bir yineleme mi söz konusu, yoksa güncel sorunlara ışık tutma gibi somut bir amaç mı? *Şvayk* yorumları birbirlerinden ayrılıyorlarsa ne açıdan ayrılıyorlar, yorumlarda ne gibi farklılıklar göze çarpıyor? Değişen politik ortam ve koşullar yorumları ne denli belirliyor?.. Bu süre içinde izleyicide, izleyicinin beğenisinde, beklentilerin de ne gibi değişiklikler oldu? Doksanlı yılların izleyicisi, oyunu alımlayışı, altmışlı ya da yetmişli yıllarının izleyicisinden ne açıdan ayrılıyor?.. Bu sorunlar üzerinde pek durulmuyor; ya Genco Erkal'ı göklere çıkaran yazılar çıkıyor ya da tersine önceki yorumları görmüş olanların çoğu "ben bu oyunu zaten biliyorum" düşüncesiyle, ya da "Genco kendini yineliyor" gibi bir önyargıyla oyuna gitme zahmetinde bile bulunmuyorlar[31].

Yıl, 1994: **Müge Gürman**, Birim Tiyatro'da *"Hamlet"*i sahneliyor. Savunulan: Yorumlamada özgürlük, çığırından çıkmış bir dünyada insanların kuklalara dönüşmeleri, bir travestiye ve Şarlo'ya dönüşerek çoğalan Hamlet'ler, başdöndürücü bir hızla işleyen bir yok etme mekanizması, altı çizilen oyun içinde oyun sahneleri... Oyuna ilişkin sorular: Hamlet'i neden iki kişi oynuyor ve neden bu kişiler belli tiplemelerle belirlenmiş? Hamlet'in bir travestiyle ya da Şarlo'yla ilgisi ne? Oyun içinde oyun sahneleri neye gönderme yapıyor ya da yapamıyor? Oyunla bağlantısı olan daha genel sorular: Deneysellik nedir, daha önceki yıllarda yapılan deneysel tiyatroyla doksanlı yılların deneyselliği arasında nasıl bir fark var, doğal bir gelişme var mı, yoksa kopukluklar mı söz konusu? Gelişme varsa bu süreç içinde kendisini nasıl gösteriyor, yoksa kopuklukların nedenleri nedir? Üzerinde durulması, tartışılması, konuşulması gereken tüm bu sorular üzerine konuşulmuyor, sadece bas bas bağırılıyor.Yan tutmalar ya da karşı çıkmalar, suçlamalar ve savunmalar... En aklıbaşında, en nesnel gibi görünen yazılar bile bu gerilimli atmosferin etkisi altında...

Düşünsel düzeyde bir tartışma ortamı yaratılamıyor... O günlerde **Shakespeare** oyunlarını sahnelemiş olan tüm yönetmenlerin katılımıyla "Shakespeare'e Modern Yorumlar" konulu bir açıkoturumu yönetiyorum... Dinleyiciler suçlayan ve yargılayan, yönetmenler ise yargılanan rolünde. Çünkü dinleyiciler dinlemiyorlar, "Olmamış!", "Yapamamışsınız!" "Shakespeare'i anlamamışsınız!" gibi suçlamalar yöneltiyorlar; yönetmenler, kendi çalışmalarını açıklamıyorlar, kendilerini savunuyorlar... Shakespeare yorumları üzerine izleyicilerle yönetmenler arasında hiçbir diyalog kurulamıyor[32]. Yönetmenlerin arasında da bir gerilim var. 1993'de gene çeşitli öznel tepkilere hedef olan "*Macbeth*"i sahneleyen **Kenan Işık**, "Her yönetmen bir diğerini aşmak ister," diyor. "Hiç kimsenin birbirini beğenmemesi doğaldır. Böyle olmasa rekabet de olamaz..." Bu doğru mu; rekabetin hiç mi hiç olmadığı, herkesin kendi bildiği, kendi doğru bulduğu yoldan gittiği ama birbirinin yaptığına da saygı duyduğu bir ortam olamaz mı? En doğrusunu ben bilirim, en iyisini ben yaparım, en doğru yorum benim yorumumdur düşüncesi, değişik yaklaşımlara, çeşitli yorumlara açık olabilen bir sanat yapıtıyla çelişmiyor mu? Tek yönlü düşünme çok yönlülüğe dayanan sanatın özüne ters düşmüyor mu?

Son yıllardaki güncel tiyatro yaşamımızdan getirdiğim bu birkaç örnek, tiyatroda yorumlama düşüncesinin bizde pek yerleşmemiş olduğunun, dahası ne olduğunun yeterince bilinmediğinin somut göstergeleri. Neden aynı oyunun değişik yorumları üzerine, "şu yorum doğru bu yorum yanlış" gibi bir saplantıya düşmeden tartışılamıyor? Neden aynı yönetmenin aynı oyuna yıllar içinde değişen farklı yaklaşımları, farklı yorumları üzerinde durulmuyor? Neden deneysel bir yoruma deneyselliğin ne olduğunun bile üzerinde tartışmadan bu denli karşı çıkılıyor? Neden her yönetmen, her izleyici, kısaca herkes, en iyisini ben bilirim, en doğrusu benim görüşümdür düşüncesinde? Neden bir türlü yaratıcılığı körükleyici yapıcı bir tartışma ortamı yaratılamıyor?

Yorumlamanın Püf Noktası: Oyun Metnindeki Boş Alanların Bulgulanması

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. Türkiye'de sahnelenen pek çok oyunda düşünsel temelin ve bu temeli oluşturan dramaturgi çalışmalarının eksikliği göze çarpıyor. Oyunculukta belli bir düzeyin tutturulması ya da yönetmenin yaratıcı buluşları vb. bu açığı zaman zaman kapar gibi görünse bile, pek kapayamıyor. Bu bakımdan tiyatro eleştirmenlerinin de üzerinde durmaları, irdelemeleri gereken temel nokta yorumlamada odaklaşmalı.

Yorumlama sorununu somutlaştırabilmek için **Murathan Mungan**'ın yazdığı, **Mustafa Avkıran**'ın Antalya Devlet Tiyatrosu'nda sahnelediği *"Mezopotamya Üçlüsü"*nden *"Mahmut ile Yezida"*, *"Taziye"* ve *"Geyikler Insanlar ve Lanetliler"* oyunlarını örnek getirmek istiyorum. Aşiretler arası savaş, kan davası, geleneklerin yıkıcılığı vb. sorunların gündeme getirildiği bu oyunların ortak yanı antik tragedyaları anımsatan ilkel bir dünyayı yansıtmaları. Bu oyunların irdeledikleri dünya günümüz gerçeklerini yansıtıyor, bu açıdan da oyunların sosyal eleştirel, neredeyse politik bir boyutu var. Ancak oyunların işlenişi, biçimi, dili, biçemi, yapısı yer yer antik tragedyaya yaklaşıyor, yer yer Shakespeare'i anımsatıyor, yer yer ise masalımsı ve şiirsel özellikler taşıyor. Bu bakımdan öz ile biçim arasında bir ikilik olduğu söylenebilir. Ama bu ikiliğin okuyucu ayırdına bile varmıyor ve tıpkı bir antik tragedya okur gibi alımlıyor oyunları. Belki de yazar, oyunların zaman ve mekândışılığını ve evrenselliğini vurgulamak için özellikle bu yola başvuruyor. Her şekilde güncel boyut geri plana itiliyor ve okuyucu bir tragedya gibi alımlıyor oyunları.

Çağdaş tiyatroda kimi kez ele alınan sorunu yabancılaştırmak amacıyla öz ile biçim arasında bilinçli olarak ikilik yaratı-

lır. Bunun en çarpıcı örneklerini **Brecht**'in oyunlarında görebiliriz. Nazi Almanyası'na ve Hitler'e gönderme yaparak bir diktatörün yükselişinin anlatıldığı *"Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi"*nde yer yer Shakespeare'in dili ve uslubu kullanılmıştır. Öz ile biçim arasındaki bu ikilemin amacı, okuyucuyu ya da izleyiciyi şaşırtma ya da yadırgatma yoluyla özün altını çizmektir. Mungan'daki öz-biçim ikileminin böyle bir amaçla kullanılmamış olması, oyunların bugüne özgü olan gerçekçi boyutunun ikinci plana itilmesine neden oluyor. Öyle ki, sanki canlandırılacak bu ilkel dünyanın bizlerle hiçbir bağıntısı yokmuş izlenimi uyanıyor. Lanetlenmiş olan insanların usdışı güçlerce yönlendirildikleri antik bir tragedya ya da yürekler acısı bir masal gibi alımlıyoruz oyunları.

Sahnelemede Mungan'nın oyunlarının bu özelliğini gözönünde tutan eleştirel bir yaklaşımla oyunlara çağdaş bir yorum getirilebilir. Sözgelimi, sözünü ettiğim ikilemin sahne yorumunda öyle bir altı çizilebilir, oyunların diliyle, biçemiyle vb. öyle bir yabancılaştırma etkisi yaratılabilir ki, hem oyunların politik ve güncel iletilesi çıkartılabilir hem de sahnede canlandırılan ilkelliğin değişebilirliği vurgulanabilir. Ancak böylesi bir yaklaşım oyun metniyle yoğun bir hesaplaşmayı gerektirecektir. Başka deyişle, oyunların gerçekçi ve politik boyutunu vurgulamaya çalışan ve gerekirse bazı kısaltmalara yönelen bir dramaturgi çalışması bu bağlamda kaçınılmaz olacaktır. Örneğin, *"Mahmut ile Yezida"*da erkek egemen bir toplumun vurgulanması, kadınların oyun içindeki konumlarının irdelenmesi ve başkaldırılarının altının çizilmesi gibi. Böylesi bir yaklaşımda amaç izleyiciyi sadece duygusal açıdan etkilemek değil, canlandırılan ilkelliğin nedenleri üzerinde ayrıntılı olarak düşündürmektedir.

İzlediğim sahnelemede ise, düşünsel düzeyde bir dramaturgi çalışması eksik olduğundan, oyunun günümüz izleyicisi için ilginç olan, çağdaş özellikleri yeterince çıkartılamamıştı. Bu bakımdan yönetmenin oyuna yaklaşımının düşünselden çok, duygusal ve sezgisel olduğu söylenebilir. Mustafa Avkıran tıpkı daha önce sahnelemiş olduğu *"Oresteia"*da olduğu gibi, bu

oyunda da "tiyatro bir büyüdür" görüşünden yola çıkarak söz, dans, müzik, dramatik oyunculuktan oluşan tümel bir tiyatro anlayışı ve çarpıcı bir sahne tasarımıyla (Naz Erayda) izleyiciyi yakalamaya çalışıyordu. Yer yer antik bir tragedyayı andıran, yer yer masalımsı ve töresel özellikleri ortaya çıkan oyun, güncel ve politik boyutunu iyiden iyiye yitirmişti. Örneğin düşman aşiretlerinden iki gencin trajik aşkının anlatıldığı *"Mahmut ile Yezida"*da gençlerin annelerinin karşılaşma sahnesi, Mahmut'un annesiyle Yezida'nın annesinin yüzyüze gelmeleri, oyunun doruk noktasını oluşturur. Bu sahnede ortak acıyla buluşan kadınlar neredeyse bir başkaldırıyı dile getirirler. Oysa sahnelemede, oyunun bütününe egemen olan ağıt ve yakınma havası, bu sahnenin özelliğinin yitirilmesine neden oluyordu. Böylece oyun genelinde zaman zaman izleyiciyi gerçekten büyüleyen, zaman zaman duygulandıran ve ağlatan, zaman zaman sıkan ve boğan uzun soluklu melodramatik bir boyut kazanmıştı. Ancak, *"Mahmut ile Yezida"* bir antik tragedya değil, bugünün yazarının yazmış olduğu bir oyun. Bu nedenle *"Oresteia"* kadar etkileyici olamıyordu.

Düşündürücü olan, çağdaş tiyatro anlayışı klasik bir oyuna bile bugünün açısından yaklaşarak güncel bir boyut kazandırmaya çalışırken, burada tam tersi yapılarak bugün yazılmış bir oyunun antik bir tragedyaya çevrilmesiydi. Bu bağlamda üzerinde tartışılması gereken iki sorun gündeme geliyor. Bir, günümüz yazarının bir antik tiyatro yazarı ya da bir Shakespeare gibi yazıp yazamayacağı, yazarsa bunun ne denli özgün olduğu; iki, yorumlama ve dramaturgi çalışmalarının bir oyuna ne katabileceği ya da katamayacağı. Sahne yorumunda gözönüne alınması gereken önemli bir nokta da, oyunculukta düğümleniyor. Bugün en iyi bir oyuncu bile aşırı dramatik ve trajik bir yoruma kaydığında, inandırıcılığını kolaylıkla yitirebiliyor. Örneğin, *"Taziye"*nin finalinde oğulun annesini öldürmesi sahnesi, iyi bir oyuncunun bile elinde kolaylıkla arabeske dönüşebilecek bir sahne.

Oyun metnini eleştirel açıdan didik didik inceleyen, metindeki çelişkileri ve edebiyat deyimiyle b o ş a l a n l a r ı bul-

gulamaya çalışan bir dramaturgi çalışması, günümüz tiyatrosunun olanaklarını ve sınırlarını gözönünde tutun bir yaratıcılıkla buluştuğu anda sahnelemede mucizeler yaratılabilir. Böylesi bir yaklaşımın olmadığı bir ortamda ise en çarpıcı, çok anlamlı ve nitelikli bir oyun bile anlamını kolaylıkla yitirebilir. Son yıllarda izlediğimiz oyunların sanırım pek çoğu buna örnek gösterilebilir.

Yorumlamada Engeller ve Arayışlar

Günümüzde tiyatromuzda iki temel eğilimin belirleyici olduğunu görüyoruz: Sahnelenen oyuna göre önceden saptanmış, belirli anlatım biçimlerine bağlı kalan – genellikle de **Stanislavski** çizgisinde bir oyunculuğun yeğlendiği dikkati çekiyor – ve sahne yorumu açısından hiçbir yenilik getirmeyen tutucu yaklaşım ya da bu yaklaşımın kısırlığının bilincine varan ve yeni arayışlara yönelen yaklaşım. Çoğunlukla ödenekli tiyatrolar ilk yaklaşımı benimserken ve yurt dışından çağırdıkları yönetmenlerde bile bunu ararken, özel ve amatör tiyatrolardan bir kesim ikinci yolu izliyor. Ancak bu da genelleştirilemez, çünkü Devlet Tiyatrolarının bünyesi içinde kurulan Birim Tiyatro'da ya da İstanbul Bakırköy Tiyatrosu'nun 1994'e değin süregelen kimi etkinliklerinde gene deneysel arayışlar ağır basıyor.

Tutucu ya da geleneksel yaklaşım tanımını burada oyuna alışıldık, klasik bir yorum getirme anlamında değil, hiçbir yorum getirmeme, sadece belli bir oyunculuk anlayışından ve üslubundan yararlanma anlamında kullanıyorum. Commedia dell'arte uslubu, Shakespeare – ya da Çehov'vari oyunculuk, epik oyunculuk gibi. Konservatuarlarda genellikle bu oyunculuk kalıplarıyla yoğurulan tiyatrocular belli teknikleri öğrendikten sonra bunları bir rutin çalışmasıyla hazır kalıplar olarak söz konusu oyuna uyguluyorlar. Örneğin Çehov mu oynanacak, hemen Çehov'a özgü bir oyunculuk biçimini yakalamaya

çalışıyorlar. Çehov'a alışılagelmişden çok daha değişik bir bakış getirilebileceğini, yani yıllar yılı "Çehov'a özgü" olarak kendilerine belletilenden farklı bir yaklaşımın olabileceğini akıllarından bile geçirmiyorlar. Oysa yönetmene göre, ekibe göre, yapılan dramaturgi çalışmasına göre, oyunun sahnelendiği yere ve topluma göre Çehov'a öyle bir bakış getirilebilir ki, Çehov hakkında öğrendikleri her şey bir anda geçersiz kalabilir. Sözgelimi Theater an der Ruhr'dan izlemiş olduğum ve yukarda sözünü ettiğim *"Üç Kızkardeş"*de Çehov'un çağdaş yanı öylesine vurgulanmıştı ki, Çehov Beckett'i ya da Ionesco'yu anımsatıyordu. Böylesi bir yorum da, doğal olarak, alışılagelmiş kalıpların dışına çıkan bir oyunculuk anlayışını koşulluyordu. Ancak kalıplara sıkı sıkıya bağlı kalanlar genellikle bu tür yaklaşımlara karşı çıkıyorlar. Bu karşı çıkışlarda da çoğunlukla izleyici neden gösteriliyor. İzleyicimiz anlamaz, klasik Çehov'u bilmiyor ki, modern yorumu anlasın vb. bahanelerle kendilerini haklı göstermeye çalışıyorlar. Oysa Çehov diye tanımladıklarının ne olduğunu sorgularsak, bildik kalıplardan başka bir şey çıkmayacaktır.

Son yıllarda hazır kalıplara bağlı bir anlayışın kısırlığının bilincinde olan ve yeni arayışlara yönelen tiyatrocuların sayılarının azımsanamayacak denli arttığı söylenebilir. Arayışları oyun metninin olabildiğince aslına sadık bir biçimde yorumlanmasından, yorumlamada deneyselliğe, metne bağlı çalışmalardan sözsüz oyunlara değin oldukça geniş bir yelpazeyi içeriyor. Hiçbir özgün yorumun ya da bakışın olmadığı, sadece hazır kalıpların yinelendiği bir oyunu değerlendirmek ne denli kolaysa, yeni arayışlara yönelen toplulukların ürünlerini irdeleyebilmek ve değerlendirebilmek de o denli güç. Burada başvurulabilecek en temel ölçüt, sahnelenen oyuna gerçekten bir yorum getirilip getirilmediğidir; başka deyişle, sahnelemenin kendi içinde tutarlı olan düşünsel bir temele dayanıp dayanmadığıdır. Sahne buluşları ne denli çarpıcı olursa olsun ya da oyunculuk ne denli kusursuz olursa olsun, hiçbir düşünsel temel yoksa, ister istemez havada kalacak, soyut bir biçimcilik anlayışının ötesine geçemeyecektir.

Bu bağlamda irdelenmesi gereken yönetmen ve dramaturg başta olmak üzere, oyuna katılan herkesin yaptıklarının hesabını ne denli verebildiğidir. Kuşkusuz bu söylediğimin tersi de olabilir, yorumun belli bir düşünsel temeli vardır, ancak sahnelemede çeşitli nedenlerle, örneğin oyuncuların yetersizliği, mekânın elverişsiz oluşu vb. başarılı olunamamıştır. Başka deyişle, yönetmenin tasarladığıyla gerçekleştirdiği arasında kopukluk vardır. İşte bunları görüp değerlendirebilmek, izleyicinin ve özellikle de yol gösterici olması gereken eleştirmenin görevidir, bu da, hem belli bir birikimi, hem de önyargısız esnek bir yaklaşımı koşulluyor. Eleştirmenin sahnede sadece izlediği oyunu bilmesi yeterli değildir, çağdaş tiyatro anlayışının ne olduğunu, tiyatroyla diğer sanatların bağlantısını vb. tanıması gerekir. Kendi öznel beğenisini ya da değerlendirmesini, "Bence Shakespeare böyle olmalıdır, doğru Shakespeare yorumu budur" vb. görüşlerini olabildiğince geri plana iterek, esnek olabilmelidir. Çok yönlülüğün ve çok sesliliğin geçerli olduğu çağdaş sanat anlayışında m u t l a k d o ğ r u l a r aranamaz çünkü. Önemli olan söz konusu yorumun kendi içinde tutarlı olup olmadığının ve sahnelemede ne denli gerçekleştirilebildiğinin saptanabilmesidir.

Yazarla yapıtı arasındaki boş alanın, yazarın iletisiyle yapıtın alımlama süreci içindeki yaşamı arasındaki kopukluğun yorumlamanın özünü oluşturduğunu saptamıştık. Özellikle zengin bir anlamlar yükü içeren klasik tiyatro oyunları buna geniş çapta olanak veriyor. "Sahne Yorumunun Temeli: Dramaturgi" bölümünde ayrıntılarıyla gösterdiğim gibi, Batı'da son yirmi, otuz yıl içinde klasiklerin bugünün açısından yeniden yorumlanması güncellik kazandı. Bizde bu doğrultudaki arayışlara daha yeni yeni yöneliniyor. Bu nedenle de izleyicide, özellikle de tiyatrodan anlar gözüken ya da tiyatrocu olan izleyicide hesabı verilmemiş tepkiler oluşuyor. Çoğunlukla geleneksel tiyatro anlayışıyla koşullanmış olan tiyatro izleyicileri kendi birikimlerine ve kendi tiyatro anlayışlarına göre büyük bir iç rahatlığıyla "bu doğrudur, bu yanlıştır" gibi, sadece duygusal tepkilere dayanan değerlendirmeler yapabiliyor.

Oysa sağlıklı bir değerlendirme yapabilmenin temel koşulu tepkisel ve otoriter yaklaşımları aşabilmedir; düşünme, anlama, keşfetme heyecanıdır, meraktır, tıpkı soru soran, anlamaya çalışan bir çocuğun merakı gibi. Bu duygu yoksa, düşünme de olamaz, düşünme olmadı mı değerlendirme de olamaz.

Çağdaş oyunlar yorumlama açısından klasik yapıtlar kadar zengin bir kaynak oluşturamıyorlar. Çünkü yazarla 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 çizgilerde çizilmiş olan bir iletisi yok. Sözgelimi *"Godot'yu Beklerken"*de " Beckett şunu demek istiyor" diye kesin bir tanımlama yapamayız. Çünkü *"Godot'yu Beklerken"*nin 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.

Ancak gene *"Godot'yu Beklerken"* örneğine dönecek olursak, değişik yorumlara olanak tanıyan açık biçimiyle ilk sahnelendiğinde çok şaşırtıcı olan bu oyun zamanla kanıksanmaya başlıyor. Çünkü altmışlı yıllardan bu yana sahnelenen *"Godot"* yorumlarının pek çoğunda yazarın anlayışı doğrultusunda boş alanları vurgulayan yoruma bağlı kalınıyor. Öyle ki izleyici *"Godot'yu Beklerken"*i izlemeye gittiğinde neyle karşılaşacağını biliyor artık. *"Godot"* ilk sahnelenişinden bu yana aradan geçen yıllar içinde öncü niteliğini yitirerek klasik bir oyuna dönüşüyor. Bu da tıpkı klasik oyunlarda olduğu gibi, bu oyunda da yazarın amacıyla oyun metni arasında bir kesinti oluşmasına neden oluyor. Böylece de yönetmene yeniden yorumlama özgürlüğü tanınıyor. "Godot'yu yaşatabilmek için Beckett'den kurtarılması gerektiğini" savunarak *"Godot'yu Beklerken"*e seksenli yılların sonuna doğru yeni bir yorum getiren yönetmen **Ciulli**'nin bu sözleri bu bağlamda önem kazanıyor.[33]

Ciulli yorumunda oyundaki karşıtlıkların altını çiziyor. Ezme-ezilme, umut-umutsuzluk, sevinme-acı çekme, eyleme geçme-bekleme, yaşam-ölüm gibi temel davranışların üzerinde dururken, oyunun izleyicinin düşlem gücüne seslenen ve ondan düşünsel bir katılım bekleyen düşünsel boyutunu bozmuyor. Ancak oyunun bütününde yaptığı ufak tefek değişikliklerle Beckett'in öngördüğü stilize *Godot* yorumlarından gene de belirgin bir biçimde ayrılıyor. Bu sahnelenişin özelliği oyundaki güldürü ögelerinin kısıtlanması ve bekleme olgusunun ağırlığını hafifletecek her tür ögenin oyundan çıkartılması. Bu bakımdan bu yorum oldukça karamsar ve hüzünlü.

Çağdaş oyun yazarı, tiyatro üzerine belli düşünceleri varsa ya da yeni bir tiyatro kuramı geliştiriyorsa, oyunlarının yorumunu da özellikle bu doğrultuda belirlemek istiyor. Kimi kez oyunlarını kendi yönetmiş olan **Beckett**'in yönetmenleri de kendi tiyatro anlayışı doğrultusunda yönlendirmek istemesi bu açıdan doğal. Brecht, buna daha da çarpıcı bir örnek verir. Berliner Ensemble'de oyunlarını kendi sahneleyen Brecht, aynı zamanda oyunların nasıl yorumlaması gerektiğini belirterek başka yönetmenlere de ipucu veren model kitapçıklar hazırlıyor. Brecht'in ölümünden sonra uzun yıllar onun yönlendirmesine bağlı kalınarak çalışılması, "Berliner Ensemble müzeye dönüştü" eleştirisini de beraberinde getiriyor. Bugün Brecht'e, Brecht'in dünya görüşünden, tiyatro anlayışından ve iletisinden iyiden iyiye uzaklaşan çok değişik yorumlar getirilebiliyor. İtalyan yönetmen **R. Ciulli**'nin 1990'da Theater an der Ruhr'da sahnelediği *"Üç Kuruşluk Opera"*da Brecht'in dünyası ters yüz edilerek kullandığı tüm yabancılaştırma etkileri yeniden yabancılaştırılıyordu (Bak. 1.4. Uyumsuzluğun ve Anlamsızlığın Dramaturgisi). Bu yaklaşım tiyatrodan keyif alma yetisini ve kendiliğindenliğini büyük ölçüde yitirmiş olan Alman izleyicisine tepkiyi dile getirdiği gibi oyunun iletisinin Batı'da eskimiş olmasından da kaynaklanıyor. Sömürü düzeninin anonimleşerek dev boyutlara ulaştığı tüketim toplumunda, yeraltı dünyasına göndermeler yapmak yetersiz kalıyor çünkü. Bir başka önemli nokta da, Brecht'deki yabancılaştırmanın Batılı

izleyici için bir yabancılaştırma olmaktan çıkmış olması, başka deyişle sakalı uzamış bildik kalıplara dönüşmesi. Bu bakımdan da bu yorum alışıldık kalıpları kırarak Brecht'e yeniden güncellik kazandırmaya çalışıyor.[34]

Yorumlamada çağdaşı yakalama sorununa başka bir ilginç örnek **Peter Handke**'nin 1966'da Frankfurt Turm Tiyatrosu'nda sahnelenen ve o dönem için büyük bir yenilik olan *"İzleyiciye Sövgü"* adlı oyunun yorumlanışının zaman içinde uğradığı değişim veriyor. Oyunun ilk sahnelenişinde boş bir sahnede izleyiciyle şakalaşan, alay eden, giderek artan bir saldırganlıkla konuşan oyunun sonuna doğru da sövüp saymaya başlayan dört oyuncu türlü söz oyunları, ters deyişler, karşıt düşüncelerle tiyatroyu, izleyiciyi eleştiriyorlardı. Sahneyle salon, oyuncularla izleyiciler arasındaki sınır ortadan kalkmıştı. Handke'nin konuşma oyunu olarak tanımladığı bu oyunda, aynı yapıdaki tümceler ritmik bir düzende Beat müziği eşliğinde sıralanarak izleyiciye sunuluyor. Böylece tiyatro olgusu üzerinde düşünen ve kendini bu olgunun edilgin bir parçası olarak algılayan izleyici bu rolün kendisine dil aracılığıyla zorlandığını anlıyor ve dili bir baskı aracı olarak yaşıyordu.

Oyun ilk sahnelendiği dönemde uyandırdığı ilgi ve coşkuyu kısa sürede tüketiyor. Öyle ki, Handke oyunun artık anlamını yitirdiğini düşündüğünden bir süre oynanmasını yasaklıyor. Ancak yirmi yıl sonra, oyun Frankfurt OFF TAT Tiyatrosu tarafından (Yön: Brigitta Linde) yeniden yorumlanıyor. Bu kez "konuşmacı oyuncuların" yerini "müzisyen oyuncuların" aldığı bir müzik dörtlüsü gösteriliyordu. Önlerinde nota sehpaları, yer yer zorlanarak, yer yer büyük bir kolaylıkla notaları, yani Handke'nin oyununu okumaya çalışan anaç, klasik, çocuksu, uçuk dört ayrı kadın tipi; fısıldayan, inleyen, hıçkıran, bağıran, haykıran, kekeleyen, ıslık çalan, diş gıcırdatan, öksüren, aksıran bir ses ve sözcük yumağı içinde yuvarlanıyorlardı. Uzayıp giden tümceler koparılıyor, kesiliyor, çevriliyor, döndürülüyor, yineleniyor, sözcük kırıntılarına dönüşerek anlamsızlığın içinde eriyip yok oluyordu.

Handke'nin bu oyunda gerçekleştirdiği soyutlama izleyici-

nin dikkatinin belli bir öyküyle dağıtılmadan salt dil, dilin yapısı ve işleyişi üzerinde odaklaşması, bu yorumda öylesine ileri götürülüyordu ki, yazarla neredeyse alay ediliyordu. "Müzisyen– oyuncular" metne karşı, yazara karşı oynuyorlardı. Böylece oyunun saldırganlığı, izleyiciyi alaya alan kışkırtıcı yanı, burada oyuncu-izleyici işbirliği içinde yazara karşı bir komploya dönüşüyordu. Çünkü izleyici "müzisyen oyuncuların" bu şaşırtıcı gösterisine kahkahalarla gülerek karşılık veriyordu.[35]

Brecht'den, Beckett'den ve Handke'den verdiğim yorumlama örnekleri, Batı tiyatrosunda Brecht'den Beckett'e, Ionesco'dan Handke'ye değin ellili, altmışlı yıllardan bu yana yeni yollar açmış olan birçok çağdaş yazarın zaman içinde bugüne özgü olma, çağdaş olma özelliklerinin doğal olarak yitirdiklerini ve yeni yorumlara kapılarını araladıklarını gösteriyor. Sahnelemede yorumlama ve dramaturgi çalışmaları klasik-çağdaş, oyun metnine bağlı, metinden uzak, yazarın iletisini önemseyen, hiçe sayan tüm yaklaşımların ortak noktasını oluşturuyor. Yönetmen ve ekibi hangi oyunu seçerlerse seçsinler, hangi yaklaşımı benimserlerse benimsesinler, belli bir düşünceye belli bir görüşe dayanmak zorundalar. Bu, sahne yorumunda yazılı metnin ikinci plana itildiği, dahası hiç olmadığı oyunlar için bile söz konusu. Örneğin, kimi kez yorumlamada yazılı metinden çok oyuncuların yaratıcılığı belirleyici olabiliyor. Almanya'da çok sevilen ve tanınan Macar asıllı **George Tabori**'nin tiyatrosu buna en çarpıcı örneği verir. Burada oyuncuyu odak noktası olan farklı bir dramaturgi anlayışı söz konusudur. Tabori, "oyuncu taslaktır" düşüncesinden yola çıkarak oyunun düşünsel taslağını, yani dramaturgisini metinden çok oyunculuğa dayandırıyor. Oyun metni, çalışmaların başlangıç noktasını oluşturan bir senaryo niteliği taşıdığından, oyuncunun yaratıcılığı doğrultusunda değişime uğrayabiliyor. Tabori'nin tiyatrosunda oyuncu kendi kişiliğinin ve kimliğinin dışına çıkarak belli bir role girmiyor, önceden belirlenmiş belli bir düşünsel taslağa ayak uydurmaya çalışmıyor. 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 bir biçimde yönlendirici olabiliyor. Böylece oyunun yorumlanmasında oyuncunun yaratıcılığı temel alınıyor.

Sadece doğaçlamaya ve düşgücüne dayanan, oyun metninin olmadığı sözsüz oyunlarda bile dramaturgi çalışması ve yorumlamanın önemli bir yer tuttuğu, bunun eksik olduğu yerde bazı aksamaların olabileceği söylenebilir.

Kumpanya'da 1994 sezonunda sahnelenen *"Canlanan Mekân"* oyununda (Yönetmen ve sahne tasarımı: **Naz Erayda**) alışıldık, alışılmadık, olağan olağandışı, doğal yapay, sıradan şaşırtıcı çeşitli görüntülerin, biçimlerin, renklerin seslerin canlandırıldığı dinamik bir devinim ve ses kolajı yapılmıştı. Ancak sahne tasarımından esinlenerek doğaçlama çalışmalarıyla oluşan bu oyun darmadağın edilmiş bir Puzzle oyunu izlenimi bırakıyordu. Oyunu işlerken tek tek sahnelerde kimi kez bütünleşip anlama dönüşen, kimi kez anlamdan bütünüyle koparan bu Puzzle parçacıklarını düşümüzde bir araya getirerek canlandırmada, yani Puzzle'in bütününü görmede güçlük çekiliyordu. Bu bütünü ya da oyunun izleğini, toplum içindeki insan, güdülen, yönlendirilen, ezilen, horlanan, korkan, acı çeken, iletişim arayan, yalnız çeken insan olarak tanımlayabiliriz. Ancak, oyunun yapısını belirleyen bir dramaturgi çalışması yapılmadığından, Puzzle parçalarını bir araya getiren küçük küçük sahneler birbirine karışıyor, böylece tekdüzelik oluşuyordu. Tek tek sahnelerin kendine özgü bir kimliği, bir karakteri, bir rengi olmadığı gibi, oyunun bir kurgusu, bir akışı da yoktu.

Oysa bu doğrultuda bir dramaturgi çalışması yapılsaydı bu kurgu, tempo değişiklikleriyle verilebilirdi. Allegro, largo, vivace vb. bölümlere ayrılan bir müzik parçası gibi. Ya da anlam düzeyinde bir dramaturgi çalışması yapılsaydı, somuttan, gerçeğe yapılan birebir göndermelerden soyuta doğru bir akış olabilirdi. Başlangıçta birbiriyle bütünleşen Puzzle parçacıklarının giderek dağıtılması, başlangıçta her şeyin çok açık, çok

duru olması, giderek anlamsıza dönüşmesi gibi. Ya da tersi de düşünülebilirdi. Başlangıçta her şeyin soyut olması, giderek somutlaşması, bütünü görmeye kavramaya başlamamız... *"Canlanan Mekân"*da hiçbir dramaturgi çalışmasının olmaması ve oyuncuların bütünüyle özgür bırakılmaları, hiç yönlendirilmemeleri, yaratıcılık gizilgüçlerinin yeterince çıkmamasına yol açıyor, başka deyişle, aşırı özgürlük yaratıcılığı kısıtlıyordu. Estetik bütünlüğe ulaşma doğrultusunda oyunculara esneklik tanıyan, ancak çizgileri gene de belirleyen bir yönlendirme çok daha çarpıcı bir sonuca götürebilirdi.[36]

Aynı sorun 1995'de Kumpanya'da gene doğaçlama çalışmalarına dayandırılarak sahnelenen *"Kim O?"* adlı oyunda da (yön. **Naz Erayda**) ortaya çıkıyordu. Azınlık olma, korku, yalnızlık vb. sorunları gündeme getiren bu oyunun ilginç yanı dış-sokaktaki yaşamla (kozmopolit bir mekân olan Eski Çeşme Sokağı) iç-oyunun oynandığı yeri bütünleştirme çabasıydı. Ancak ses ve hareketten yola çıkarak geliştirilen bu oyunda parçalanmış görüntü ve sesler kendi içine dönük (ayrıca kendi içinde de oldukça dağınık olan) bir tiyatro atmosferi yaratıyordu. Başka deyişle, sokaktaki yaşamla bütünleşme, sanatla yaşamı kaynaştırma düşüncesi gerçekleşemiyordu. Böylece tiyatro dilinin sınırlarını zorlayan ve yeni bir arayışı dile getiren bu ilginç oyunda da dramaturgi çalışmasının eksikliği duyumsanıyordu.

Buna karşılık, 1995 de İstanbul Sanat Merkezi'nde sahnelenen *"Kaybolma"* (Nesrin Kazankaya, Mahir Günşiray, Özden Çiftçi, Ayşe Günşıray) çok daha farklı bir yaklaşımı sergiliyor. Doğaçlama çalışmalarına dayandırılarak geliştirilen oyunda çok somut bir izlek, kaybolma, terör, şiddet, işkence, polis ve bürokrasi mekanizması, kimlik parçalanması ve yitimi, ses, söz, hareket, müzikten oluşan tümsel bir tiyatro diline aktarılırken, somut gerçekle soyut sanat dili arasında bir denge kuruluyordu. Arayan – kaybolan, işkence yapan – işkence gören, izlenilen - izleyen ikilemi giderek yoğunlaşan bir dinamizm içinde yansıtılarak **Kafka**'nın dünyasını anımsatan karabasanımsı bir hava yaratılıyordu. "Kaybolma" ana motifi hiçbir zaman göz-

den yitirilmiyor, ses, söz ve görüntü parçacıkları açık, seçik belirgin dramaturjik çizgiler içinde birbiriyle bütünleşiyordu. Kısaca oyunda çok sağlam ve dinamik bir yapı seziliyordu.

2.4. Kültürler–Uluslararası İlişkiler ve Yorumlama Sorunları

Sahne yorumu ve dramaturgi konularında kültürler–ve uluslararası ilişkiler ne derecede etkin olabilir? Bu soruyu yanıtlarken, tiyatronun yerel sınırların ötesinde evrensel bir boyutu olduğunu gözönünde tutmak zorundayız. Bu nedenle de dünyada, özellikle de yüzyıllardır süregelen tiyatro ve düşünme geleneğine dayanan Avrupa toplumlarında ne olup ne bittiğini, çağdaş tiyatro anlayışı doğrultusunda ne tür çalışmalar yapıtlarını izlememiz ve bilmemiz gerekir. Önyargılara saplanmadan ya da aşağılık duygusuna kapılmadan Batı'daki gelişmelerin olumlu ve olumsuz yanlarını irdelemeli, bu gelişmelerden ne denli yararlanabileceğimizin hesabını verebilmeliyiz. Kendi dışımızda olup biteni çok iyi biliyorsak, kendimizi de daha iyi görebilir, daha iyi değerlendirebiliriz.

Ancak bizde, Batı toplumlarına karşı genellikle aşağılık duygusundan kaynaklanan kompleksli bir tavır, Batı dünyasında olup bitenle ilgilenmeyi bile Batı'yı yüceltmek, kendimizi küçük görmek olarak algılıyor. "Bizim neyimiz eksik ki, en iyisini biz biliriz, yalnız sesimizi yeterince duyuramıyoruz" gibi bağnaz görüşlerle kendi kendimizi engelliyoruz. Bu nedenle olsa gerek, son birkaç yıldır yurtdışından Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nce çağırılan topluluklara tiyatrocular yeterince ilgi göstermiyorlar. Oysa Festival, pencerelerin kepenklerini açmak, dışarı bakmak anlamına geliyor. Tiyatro Festivali'nin bizlere sağladığı bu olanağı özellikle tiyatrocuların iyi değerlendirmeleri, oyunları tek tek izleyip üzerinde düşünmeleri, kendi tiyatromuzla tiyatromuzun sorunlarını, eksiklerini gözardı etmeden kıyaslayabilmeleri gerekir.

1992 İstanbul Tiyatro Festivali'nde düzenlenen "Shakespeare Günleri" çerçevesinde çeşitli topluluklardan, çeşitli Shakespeare yorumlarını *"Macbeth"* (Almanya), *"Bir Yaz Gecesi Rüyası"* (Romanya), *"Kral Lear"* (Sovyetler Birliği) izleme, birbirleriyle ve kendi tiyatromuzla kıyaslama olanağını bulmuştuk. Shakespeare günümüz insanına ne söylüyor? Çeşitli toplumların ve kültürlerin tiyatroculari Shakespeare'e nasıl yaklaşıyorlar? Örneğin Alman tiyatrosuyla Romen tiyatrosu arasında ortak olan ya da ayrılan noktalar neler? Farklı toplumsal ve kültürel ortam ve koşullar sahne yorumlarında ne denli belirleyici oluyor? Hangi topluluğun yorumu bizlere daha yakın geliyor, hangisini daha çok yadırgıyoruz? Shakespeare bizim toplumuzda, bizlere ne söylüyor? Şimdiye değin bizde nasıl sahnelendi? Bu sorunların üzerinde düşünmek "Bu Shakespeare yorumunu çok beğendim ya da beğenmedim, büyük bir tat aldım ya da almadım."ın ötesinde bir etkinliği koşulluyor izleyiciden. 1992 Tiyatro Festivali'nin sunduğu bu olanak gerçekten değerlendirilseydi ve yapıcı bir düşünme ve tartışma ortamı yaratılabilseydi, 1994 yılında İstanbul'da düzenlenen ve çeşitli Shakespeare yorumcularının katıldığı panelde çok daha verimli bir yaklaşım olabilirdi. Oysa, az önce sözünü ettiğim bu panelde yalnızca karşılıklı suçlamalara dönüşen gerilimli bir kavga atmosferi yaratılmıştı. Kavgayı körükleyen "Shakespeare bu değil, çünkü Shakespeare'in iletisine ters düşüyor" görüşü dinleyicilerin sahneleme, dramaturgi, yorumlama konularındaki bilgisizliğine işaret ediyordu.

Çağdaş tiyatro anlayışının oluşmasında yurtdışından çağırılan tiyatrocuların, özellikle de yönetmenlerin katkıları büyük olabilir. Ancak son yıllardaki uygulamalar bunun gerçekleşemediğini gösteriyor. İstanbul'da ödenekli tiyatrolar tarafından büyük paralar harcanarak yurtdışından getirilen yabancı yönetmenler de yorumlama konusunda hiçbir yenilik getiremiyorlar. Yorumlamanın ne olduğunun ya da olabileceğinin tam açıklık kazanmamış olması, bir sahne yönetmeninden, özellikle de binbir güçlükle yurtdışından çağırılan yabancı bir yönetmenden beklentilerimizin ne olacağını ya da olması gerektiğini

belirlememizi engelliyor. Bu nedenle de "Bir Çehov'u ancak bir Rus yönetmen iyi sahneleyebilir, bir Molière'i ancak bir Fransız yönetmen hakkıyla yorumlayabilir" gibi çağdışı kalan bir görüşle yurtdışından getirilen yönetmenler, oyuncuları iyi çalıştırma, disiplini ve düzeni sağlamadan öte bir katkıda bulunamıyorlar. **Heifetz**'in İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda Stanislavski'nin gelenekselleşen Çehov yorumuna bağlı kalarak sahnelediği *"Üç Kızkardeş"* ve *"Vişne Bahçesi"*, **Barbaz**'ın gene Şehir Tiyatrosu'nda sahneye koyduğu *"Tartuffe"* ve **Jean Gabriel Nordman**'ın İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda sahnelediği *"Don Juan"* buna örnek gösterilebilir. Sözünü ettiğim bu oyunlarda, sahnelemeye katkıda bulunan tüm ekiplerin alışılagelmişin ötesinde bir performans göstermesine karşın, yorumlamada alışılageldik anlatım kalıpları sınırları içinde kalınıyor, hiçbir yeni bakış, yeni buluş getirilemiyordu. Eskimiş bir tiyatro anlayışıyla modern giysilerin buluştuğu "Don Juan" yorumu ise (eğer buna yorum denilebilirse) özellikle çok eğreti kalıyordu.

Yurtdışından çağırılan bir yönetmenin kendisine yabancı bir toplumda bir oyun sahnelemesi hiç de kolay değil. Valizinden hep aynı şeyleri çıkartıp satışa sunan gezgin bir tüccar değilse, çağırıldığı toplumu, birlikte çalışacağı insanları, oyunun seslendiği izleyiciyi vb. çok iyi tanıması gerekir. Sözgelimi Danimarka'da, oranın koşullarında ve oranın ortamında sahneleyeceği bir Molière, elbette ki Türkiye'de sahneleyeceğinden farklı olacaktır. Değil uluslararası düzeydeki toplumsal ve kültürel ayrılıklar, aynı toplumun bile farklı yörelerinde farklı sahne yorumları söz konusu olabilir. İstanbul'un yaşam koşulları, izleyicisi vb. kuşkusuz Diyarbakır'dakinden çok farklıdır. Bu özellikleri algılayabilmek ve yaratıcılıkla bütünleştirebilmek için yabancı yönetmenin hem çağrılı olduğu toplumun sorunlarına açık olması, hem de oranın insanlarıyla iyi bir diyalog kurması gerekir. İyi diyalogdan kastettiğim, yönetmenin birlikte çalışacağı ekibe ders vermesi, sözgelimi Molière kimdir, özellikleri nedir vb. konuları anlatması değil, (çünkü bütün bu bilgiler kitaplarda da bulunabilir) ekiple, özellikle de masabaşı çalışmasında kendisine yardımcı olabilecek olan dramaturgla bir-

likte bir düşünce alışverişine girmesidir. Böylesi bir alışverişin olmadığı bir ortamda yaratıcılık da doğal olarak yeşeremeyecektir. Düşünsel düzeyde bir alışverişin oluşabilmesi ise, hem yabancı yönetmenin, hem de birlikte çalışacağı ekibin beklentilerine ve tutumuna bağlıdır.

Bizde yabancı bir yönetmenin yurtdışından getirilmesinde genellikle geçerli olan "Bir Fransızı ancak bir Fransız iyi sahneleyebilir" görüşü, 19. yy. Alman roman yazarı aynı zamanda o dönemin ünlü tiyatro eleştirmeni **Theodor Fontane**'nin o dönemdeki görüşleriyle örtüşüyor. Fontane 1881'de yazdığı "*Hamlet*" eleştirisinde İtalyan oyuncu Ernesto Rossi'nin yorumunu aşırı teatral, dramatik ve abartılı bularak acımasızca eleştiriyordu. Fontane'ye göre bir Akdenizli'nin *Hamlet*'i anlamasına, bu rolün derinliklerini ve inceliklerini yansıtabilmesine olanak yoktu. Çünkü "genelinde yerel özellikler sanatçıyı belirler. Bir oyuncunun kendi rolünün dışına çıkmayı başarması bile, inanılmaz bir şey, ancak onun tüm imgeleriyle, yaşantılarıyla, anılarıyla kendi toplumundan kopması olanaksızdır"[37]. Fontane'ye göre, dışadönük olan güneylilerin yaşama yaklaşımları gerçekçi olduklarından iyi gözlemcidirler. Kuzeylilerin içedönüklüğü ve derinliği onlara yabancıdır. Bu nedenle bir güneylinin kuzeyliye öykünmesi, onu canlandırması ister istemez sahte ve yapay kalacaktır.

Bugünün açısından baktığımızda Fontane'nin değerlendirmesi oldukça gülünç kaçıyor. Yerel özelliklerin sanatçıyı belirlediği tartışma götürmez kuşkusuz. Ancak kültürlerarası etkileşimlerin giderek önem kazandığı günümüzde, bunun bir engel olabileceği ileri sürülemez. Çinli bir *Hamlet* belki de bir İngiliz *Hamlet*'den çok daha çarpıcı, çok daha ilginç bir yorum sunabilir. Fontane'nin bakışı bizi bugün gene de yadırgatmamalı, çünkü o dönemin sanat anlayışı bugünkünden çok değişikti. O dönemde farklı kültürel anlayışlar ve alımlama biçimleri tartışma konusu olmadığı gibi, yorumlamada da yazarın mutlak egemenliği söz konusuydu. Ama bugün Fontane'nin düşüncelerine yakın bir söylem, yorumlamanın ne olduğunun bilinmediğine ya da yorumlama özgürlüğünün gelişmemiş olmasına

işaret ettiğinden, ister istemez yadırgatacaktır.

Günümüzde gücünü kültürlerarası etkileşimden alan tiyatro çalışmaları giderek yaygınlaşıyor. 1992 Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde çeşitli uluslar–ve kültürlerden gelen oyunculardan oluşan bir İngiliz topluluğundan (Royal National Theatre, Yön. Jatinder Verma) Hindistan'da geçen ve Doğu kültüründen izler taşıyan ilginç bir *"Tartuffe"* (Molière) uyarlaması izlemiştik. Bu uyarlamanın amacı çeşitli kültürlerin kaynaşımıyla çok renkli ve çok sesli bir tiyatro yaşantısı sunmaktı.

Kültürlerarası etkileşime başka bir örneği bizim izleyicimize de yabancı olmayan Theater an der Ruhr Tiyatrosu'nun son yıllardaki çalışmaları, özellikle de Türk tiyatrosuyla, bizim oyuncularımız ve yönetmenlerimizle yaptığı işbirliği veriyor. İtalyan yönetmen **Roberto Ciulli** Alman, İspanyol ve Türk oyuncularla birlikte gösterime hazırlarken provasını izlediğim son çalışması Brecht'in *"Kentlerin Ormanı"*nda oyununa içeriğini veren çatışmayı kültürlerarası çatışma olarak ele alıyor. Almanca ve Türkçe olarak oynanan arada başka dillerden de sözcük ve deyişlerin serpiştirilmiş olduğu bu sahnelemede, oyunun çatışmayı götüren başkişileri Shink ve Garga'yı Alman ve Türk oyuncuları oynuyorlar. Kent yaşamının karmaşası ve belirsizliği içinde değişik kültürlerden gelen bir avuç insanın içeriğini ve anlamını yitirmiş olan yaşamından kesitler gösteriliyor. Brecht'in boş alanlarla dolu olan bu soyut oyunu böylece günümüz büyük kent yaşamındaki yabancılaşmaya ve kimlik yitimine gönderme yapan somut ve güncel bir boyut kazanıyor. Değişik kültürlerden gelen insanların kent yaşamının boğucu havası içinde kültürel özelliklerini ve kimliklerini yitirmeleri ve yok olmaları bu yorumun ana izleğini oluşturuyor. Yalnız dilin ve düşünmenin değil, duyumsamanın ve fiziksel gücün de iletişimdeki yetersizliği Shink ve Garga'nın çatışmasındaki anlamsızlıkta somutlaşıyor. Gösterilen yıkıcılığın bile tükenmiş olduğu bir dünya, iç sıkıntısı, boğuntu...

Günümüzde çağdaş sahneleme anlayışına yeni boyutlar getiren **Peter Brook, Robert Wilson, Peter Zadek, Ariane Mnouchkine** gibi yönetmenlerin ortak özellikleri kültürlerarası

etkileşime önem vermeleri. Peter Brook, değişik ülkelerden ve kültürlerden gelen oyuncularla hazırladığı her sahnelemede çeşitli kültürel etkileşimlere yer veriyor. Seçtiği oyuna göre yorumun ağırlığını tek bir kültürde odaklaştırıyor, diğer kültürlere ise ikinci planda yer veriyor. *"Mahabharata"*da Hindistan'ı, *"Fırtına"*da ve Afrika'yı alması gibi. *"Fırtına"*da yorumun ağırlığını Afrika'nın oluşturmasına karşın, diğer kültürler de Kore maskeleri, Japon Zen bahçesi, Avrupa dinsel kültüründen melek, şeytan motifleri gibi geleneksel alıntılar vb. yararlanıyor. Amacı, çok sesli bir bütünlük içinde kültürlerarası bağlantılar kurmak, çağırışımlar yaratmak.

Buna karşılık, Amerikalı yönetmen Robert Wilson *"Kral Lear"* yorumunda değişik kültürleri kaynaştıran bir montaj tekniğiyle postmodern bir "no man's land" yaratıyor. Brook'un tersine Wilson'un özelliği çeşitli kültürleri anlamsal bağlamından ve uyandırdığı çağırışımlardan soyutlayarak bir araya getirmesi. Wilson'un *"Lear"*ine yapılan en belirgin eleştiri kültürlerarası etkileşimi Peter Brook'un tersine hiçe sayarak değişik kültürleri yapay bir tiyatro atmosferi içinde eritmesi. Ancak Wilson'un anlamlandırmaya ve yorumlamaya karşı olan yaklaşımı izleyiciye sınırsız bir özgürlük tanıyor. İzleyici sahnede gördüklerini kendi kültürel birikimine ve alımlama yetisine göre dilediği gibi anlamlandırabiliyor.[38]

Ariane Mnouchkine, Paris'deki "Théâter du Solei" de sahnelediği yeni çalışması *Tartuffe*'de (Molière) Hintli, Kuzey Afrikalı, Güney Amerikalı, İtalyan, Korsikalı ve Fransız oyunculardan oluşan bir ekiple *Tartuffe*'ü İslam dünyasına taşıyor. Amacı, çağımızda büyük bir tehlike oluşturan İslam köktendinciliğine eleştirel bir yaklaşım.[39]

Verdiğim örneklerden görüldüğü gibi, yönetmenlerin tiyatro anlayışlarına ve dünya görüşlerine göre kültürlerarası etkileşim değişik biçimlerde gelişebilir. Bizim açımızdan önemli olan kültürlerarası etkileşimlerin ne denli önemli olduğunun bilincinde olmamız, başka deyişle Fontane'nin söylemini artık aşabilmemizdir.

TİYATRO EĞİTİMİNDE DRAMATURGİNİN ÖNEMİ

Temel Dramaturgi Eğitimi

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dramaturgi ve Tiyatro Eleştirmenliği Bölümü'ne öğrenci almak üzere yapılan bir giriş sınavında öğrencilere, tiyatroya olan ilgilerini ve kültür düzeylerini sınamak üzere, aşağıdaki metin verilmiş ve bu metin üzerine özgün düşüncelerini geliştirmeleri istenmişti:

"Güney Amerika'daki bir taşra tiyatrosunda kötü adam oyunu oynayan oyuncu, rolünü öylesine kusursuz oynar ki, oyunu izleyen köylülerden biri öfkeyle silahını çekip oyuncuyu vurur. Köylü idam cezasına çarptırılır. Böylece kurban da suçlu da aynı günde toprağa verilirler. Her ikisinin de mezar taşında şöyle yazılıdır: Burada dünyanın en iyi oyuncusuyla en iyi izleyicisi yatmaktadır."

Öğrencilerin yaklaşık dörtte biri sanat gerçeğiyle yaşam gerçeğinin eş olmadığını vurgulayarak kurmaca ile gerçek arasındaki bağlantıyı tartışırken, dörtte üçü "tiyatro yaşamın aynasıdır", "iyi oyunculuk rolle böylesine bütünleşmektir", "bu öykü sanatın ne denli etkileyici olabileceğine çarpıcı bir örnek veriyor" vb. deyişlerle kültürel altyapılarının eksikliğini dile getiriyorlardı. Liseyi bitirmiş olan bir öğrencinin, sanatın gerçeğinin yaşamın gerçeğinden farklı olduğunun bilincinde olması gerekir. Ancak okullarımızda sanatla ilgili olan dersler öylesine hor görülüyor, edebiyat dersleri ise öylesine ezberci ve beylik bir biçimde işleniyor ki, bu sonuca pek şaşmamak gerekir.

Her sanat yapıtı kurmaca bir dünyayı yansıttığına göre gerçeğin ne denli benzeri bir dünya yaratırsa yaratsın, var olanın doğrudan aktarımı olamaz. Kurmaca bir dünyanın ya-

ratılmasında tiyatro, sinema, resim, yazın kısaca her sanat türünün kendine göre özellikleri ve teknikleri vardır ve her birinin olanakları, etkileme gücü, alımlayanla kurdukları iletişim birbirinden ayrıdır. Sanat yapıtını, yapıtın tüm inceliklerini irdeleyerek alımlayabilmek için bu özellikleri bilmek gerekir ki, bunu sanatın ABC'si olarak tanımlayabiliriz.

Tiyatronun ABC'sini ise dramaturgi oluşturmaktadır. Bilinçli bir 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.

Giriş sınavında görüldüğü gibi, bizim toplumuzda nasıl sıradan bir sanatsever sanatla gerçeği birbirinden ayırdedemeyecek denli sanatın ne olduğunu bile bilemiyorsa, belli bir alanda yoğunlaşmış sanat uzmanları da kendi alanlarının ABC'sini bilemiyorlar. Tiyatroda birçok eleştirmenimiz dramaturgi bilgisini sadece ansiklopedik bilgi aktarımı olarak görüyor. Oysa iyi bir izleyici olması gereken eleştirmenin mutlaka ama mutlaka dramaturgi bilgisi ve birikimi olması gerekir. Bir tiyatro eleştirmeni düşünün ki, eleştirdiği oyunun metnini bilmiyor, hiç okumamış. Ne denli dikkatli bir izleyici olursa olsun izlenimlerini belli bir temele oturtamayacaktır. Gözlemleri ister istemez bölük pörçük kalacaktır. Gözlemlerini toparlayarak düşünsel bir bütüne dayandırmak istediği anda ise mutlaka engellerle karşılaşacak ya da yanlışlara düşecektir. Yazarın bakış açısıyla yönetmeninkini, yazılı metinle sahne yorumunu birbirine karıştırmak gibi. Çünkü eleştirmenin sahne yorumunu anlayabilmesi için, yorumun çıkış noktasını oluşturan oyun metnini iyi tanıması gerekir. Nitekim eleştiri yazılarında sık sık metinle yorumun birbirine karıştırıldığını, sahne yorumundaki aksamaların ya da sorunların yazara mal edildiğini görüyoruz.[40]

Dramaturgi çalışmalarının en temel özelliği, alımlayanı çok yönlü düşünsel bir sürece sokmasıdır. Oyun metninin çözümlenmesinde yazarın mutlak otoritesine bağlı kalan, metinde ya-

zarın düşüncesi doğrultusunda kesin doğrular ve iletiler arayan otorite bağımlı okuma, söz konusu yapıtı tüm incelikleriyle alımlamamızı engelleyebileceği gibi, okumadan izlemeye geçişte büyük sorunlar yaratabilir. Yazınsal metinlerin özelliği iki kere iki dört eder gibi kesin doğruları savunmamaları, okuyucuya her zaman belli bir özgürlük tanımalarıdır. Belli diyorum, çünkü bu kuşkusuz sınırsız bir özgürlük değildir, okuyucu elbette metindeki göstergeleri gözönünde tutmak zorundadır. Ancak göstergeler kimi kez yazarın iletisine bile ters düşen çok değişik yorumlara yol açabilir (Bak. 1.2. Sahne Yorumunun Temeli: Dramaturgi). 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.

Dramaturgi çalışması hem alımlayan, yani bilinçli bir tiyatro okuyucusu ve izleyicisi, hem de üreten, yani yönetmen başta olmak üzere oyuna katkıda bulunanlar için önemlidir. Yazınsal bir yapıtı çıkış noktası alan her sahnelemenin ise, oyun yönetmeniyle dramaturgun yönetiminde sahnelemeye katkıda bulunan herkesin elbirliğiyle katıldıkları bir okuma biçimi olduğunu söyleyebiliriz. Bu okumanın nasıl bir okuma olduğunu bulgulamak ve değerlendirmek ise gene alımlayana düşer. Bu bağlamda çok çeşitli okuma biçimleriyle karşılaşılabilinir. Bunlardan birkaçını kısaca örnek getirmek istiyorum. Örnekleri seçerken yurt dışında gördüğüm oyunlardan da geniş çapta yararlandım.

Yüzeysel Okuma

Dostlar Tiyatrosu'nda 1990'da sahnelenen **Vaclav Havel**'in *"Buruk Ezgi – Largo Desolato"* adlı oyununun ön çalışmasında (Yönetmen: **Genco Erkal**), oyunculardan biri metinde durmadan

aynı tümcelerin ya da sözcüklerin değişik kişiler tarafından yinelenmesine takılmıştı. Bu nedenle de metinde kısaltmalar yapmayı öneriyordu. Ancak yapılan ayrıntılı dramaturgi çalışması sonucu, insanların birbirlerine ve kendi benliklerine yabancılaşmış oldukları mekanikleşmiş bir dünyayı dile getiren bu yinelemelerin belli bir anlamı olduğu ve sahnelemede özellikle altının çizilmesi gerektiği ortaya çıktı. Başka deyişle yinelemeler oyunun dramaturjik temelini oluşturduğundan, gözardı edildikleri anda oyun anlamını yitirecekti.

Oyun metninin üstünkörü okunulmasıyla yetinen yüzeysel okuma, ister istemez bu tür anlama engellerine yol açacaktır. Yüzeysel okumada metnin özelliklerini, yapısını çıkartan bir dramaturgi çalışması yapılmadığı gibi yorumlamadan da söz edilemez. Belki de oyuncular kendi rollerinin dışında oyunun bütününü okumamışlardır bile. Oyun bu haliyle hamuru tutmamış bir pasta gibidir. Bu tür örneklerle tiyatrolarımızda ne yazık ki sık sık karşılaşıyoruz. Böylesi bir yaklaşım, yazınsal değeri yüksek olan en çarpıcı bir oyunu yenilmez yutulmaz bir hale dönüştürebilir.

Otorite Bağımlı Okuma

Yazarın mutlak otoritesine bağımlı olan tek yönlü bir okuma biçimiyle yazar ne söylüyor, bu metnin iletisi neye sıkı sıkıya bağlı kalınmıştır. Bu anlayış sahne yorumunda klasik, geleneksel bir sahneleme anlayışının sürmesine yol açıyor. Ancak alımlama bireysel ve toplumsal etkenlere, dönemin tiyatro anlayışına, dünya görüşüne, alışkanlıklara, modalara vb. göre sürekli olarak değişen bir süreç olduğuna göre, yazara ve yapıta sıkı sıkıya bağlı kalan bir yorum sakalı uzamış kalıpların yinelenmesinden öteye geçemeyecektir.

1993/94 döneminde İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda Fransız yönetmen Barbaz'ın sahnelediği *"Tartuffe"* ya da son yıllarda gene Şehir Tiyatrolarında Rus yönetmen Heifetz'in sahnelediği klasik Çehov yorumları müzelik diyebileceğimiz bu anlayışa

örnek gösterilebilir (Bak. 2.3. Uluslararası İlişkiler veYorumlama Sorunları). Bizde çok geçerli olan bu anlayışın savunucularının çıkış noktası, tiyatro kültürü yeterince gelişmemiş olan bizim izleyicimiz için oyunun özüne sıkı sıkıya bağlı olan bir yaklaşımın en doğrusu olduğudur. Bu görüşün, hem izleyiciyi küçümsediğinin, hem de yaratıcılığa gem vurduğunun altını çizmem gerekiyor. Çünkü, tiyatromuzun bir atılım yapabilmesi için geleneksel tiyatro anlayışını aşan çok daha yüreklice girişimlere gereksinimi var. Ayrıca yazara bağlı olduğu ileri sürülen bir anlayışın da ne denli gerçek olduğunu sorgulamamız gerekir. Örneğin Heifetz'in Çehov yorumu gerçekten Çehov'a mı bağlı, yoksa Stanislavski'nin Çehov yorumuna mı? Yazara mutlak bağlılık tezinin hem çok sorunlu olduğunu, hem de yaratıcılığı engellediğini düşünüyorum.

Güncelleştirerek Okuma

Oyun metninin bugün için güncel olan tek bir özelliği üzerinde durulmuş, dramaturgi çalışmaları ve sahne yorumu bu doğrultuda yapılmıştır. Bu tür bir çalışma, klasik bir yapıtı birden güncelleştirerek bugüne kazandırabileceği gibi, oyunu sığlaştırma tehlikesi de gösterebilir. 1991/92 döneminde Uluslararası Tiyatro Festivali'nde gösterilen Münih Özgür Tiyatro'nun sahnelediği *"Macbeth"* bu görüşe örnek gösterilebilir. Oyunun yalnızca bir iktidar ve şiddet mekanizmasına indirgenerek sahnelenmesi oldukça hareketli ve canlı bir tartışma ortamına yol açmıştı.[41]

Başka bir örneği Köln Schauspielhaus'da sahnelenen bir oyun, Strindberg'in *"Baba"* adlı oyununun yorumu (Yönetmen: **Th. Fischer**, 1995) veriyor. Karı koca arasında kızları yüzünden çıkan amansız bir çatışmanın tek bir kişinin, adamın açısından ele alınarak öteki rollerin geri plana itilmesi, dahası adamın karşıt kutbunu oluşturan kadının iyice soyut bir düzleme indirgenerek izleyicinin dilediği gibi yorumlayabileceği bir boş alana dönüştürülmesi, bu fırtınalı aile dramını bir adamın yaşadığı şizofrenik bir iç bunalıma indirgemişti.[42] Böylece güncelleştirme, oyunun yapısında da temel bir değişime yol açmıştı.

Güncelleştirmeye bizim açımızdan çok çarpıcı bir örneği de **Ariane Mnouchkine**'nin Théâtre du Soleil'de sahneleyerek 1995 Viyana Festivali'nde açılışını yaptığı *"Tartuffe"* (Molière) yorumu veriyor. (Bak. Kültürler–ve Uluslararası İlişkiler ve Yorumlama Sorunları). Oyunun politik boyutunun vurgulandığı bu yorumda Orgon ve ailesi dindar ve tutucu bir kesimi canlandırırken, üçkâğıtçı bir Molla tipi olarak çizilen Tartuffe, İslam köktendinciliğini temsil ediyordu.

Okumada Tarihsellikle Güncelliğin Dengelenmesi

Oyun metninin yazıldığı dönem ile bugün arasında bağlantı kurulmaya çalışılarak yazarla yorumlayanlar arasında bir denge kurulmuştur. Bu yaklaşım hem tarihsel bir araştırmayı hem de güncel olanla hesaplaşmayı koşullar. Ünlü yönetmen **Peter Stein**'ın özellikle son yıllarda yaptığı çalışmalar, geçmişle bugün arasında bağlantılar kurarak geçmişte bugünü, bugünde geçmişi bulgulamaya çalışan Alman yönetmen **Claus Peymann**'ın kimi çalışmaları bu doğrultuda gelişmektedir. Son olarak izlediğim bir *"Arturo Ui"* yorumunda (Yöneten: Wolf Dietrich Sprenger/Düsseldorf Schauspielhaus, 1995) devlet, işadamı, mafya ilişkisinden çok iyi yararlanmasını bilen gözüpek, modern bir işadamına dönüştürülmüştü.[43] Dramaturgi çalışmasında oyunun bu üçlü ilişkiyi vurgulayan güncel boyutunun altını çizmek için Hitler faşizmine gönderme yapan sahneler iyice yontulmuştu. Hitler sadece bir düş olarak vardı, Arturo Ui'nin düşü. Böylece Arturo Ui'nin oyuncudan ders aldığı sahne, Hitler'in öğretmen Ui'nin öğrenci olduğu çok çarpıcı bir düşe dönüştürülmüştü.

Eleştirel Okuma, Yazarın İletisinin Eleştirilmesi

Yazarın iletisiyle metindeki göstergelerin çeliştiği boş alanlardan yola çıkılarak özgün bir yoruma gidilmiştir. Bu bağlam-

da yazara eleştirel bir bakış söz konusu olabilir. Böylesi bir yaklaşım geçmişe bugünün açısından bugünün gözüyle bakmamızı koşullar. **Hansgünther Heyme**'nin Schiller'e getirdiği eleştirel yorumlar ya da Theater an der Ruhr'un yönetmeni Roberto **Ciulli**'nin ya da **Dimiter Gottschef**'in **Çehov** yorumları, Çehov'un uyumsuz tiyatroya, örn. **Beckett**'in oyunlarına yaklaştıran modern yanının vurgulanması bu yaklaşıma örnek verilebilir (Bak. 1.2. Sahne Yorumunun Temeli: Dramaturgi). Kuşkusuz böylesi bir yaklaşım yorumlayana büyük bir esneklik tanımaktadır.

Eleştirel Okuma, Oyun Metninin Eleştirilmesi

Yalnız yazara değil, oyun metnine de karşı çıkan bir okuma biçimiyle bütünüyle eleştirel bir yoruma gidilmiştir. Theater an der Ruhr'un yönetmeni **Roberto Ciulli**'nin sahneleme anlayışı genellikle bu çizgidedir. "*Üç Kuruşluk Opera*" yorumunda Brecht'in dünyası tersyüz edilerek Brecht'in izleyiciyi belli bir doğrultuda düşündürme amacıyla kullandığı yabancılaştırma etkileri yeniden yabancılaştırılıyor, böylece tüm oyun bir Brecht parodisine dönüştürülüyordu. Amaç, hem Brecht'in dünya görüşünü ve iletisini hem de oyunun eskimişliğini vurgulayarak eğlenceli bir gösteri sunmaktı.

Yaratıcı Okuma, Uyarlama

Dramaturg, yönetmen ve oyuna katkıda bulunan herkes oyun metninden yola çıkarak metinle uzak yakın ilgisi olmayan bir sahneleme çalışması yapmışlar, yeni bir metin üretmişlerdir. Böylesi bir yaklaşıma belki de uyarlama demek daha doğru olur. Oyun metnine böylesi özgür bir yaklaşım doğru mu yanlış mı tartışması bence yersizdir. Önemli olan sahne yorumunun ya da uyarlamasının kendi içinde tutarlı olup olmadığıdır.

Kimi kez uyarlama yalnızca sahneleme düzleminde kalmıyor, oyun yazarının önderliğinde yeni bir metnin yazılmasına yol açıyor. **Ferhan Şensoy**'un Brecht'in*"Üç Kuruşluk Opera"*sından uyarladığı *"Üç Kurşunluk Opera"* (1995) buna örnek gösterilebilir. Yoğun bir ahlâk çöküntüsünün yaşandığı günümüz Türkiye'sinde geçen *"Üç Kurşunluk Opera"* , hem *"Üç Kuruşluk Opera"*nın olaylar dizisini, tiplemelerini ve düşünel boyutunu koruyor, hem de türlü buluşlarla yaşadığımız ortamla hesaplamamızı sağlıyor.*"Üç Kuruşluk Opera"*daki Sustalı Mackie'nin yerel bir çeşitlemesi olan Binboğa Mahmut'un her tür üçkâğıtçılığı ve ahlaksızlığı Atatürkçü kılıfa sokması, Brecht'in çizgisinde çarpıcı bir yabancılaştırma ögesi oluşturuyor.

Ya da 1987'de Orhan Duru, **A. Jarry**'nin *"Ubu Roi"*sını *"Üzbik Baba"* oyunuyla (Dostlar Tiyatrosu) güncelleştirmişti. Oyunun soyut ve absurd yapısının korunarak yapıldığı bu uyarlamada laytmotif olarak ortaya çıkan ve Üzbik Baba'nın üçkâğıtçılığını, para tutkusunu, yok etme güdüsünü vb. simgeleyen "turmiks makinesi" Jarry'nin anlayışı doğrultusunda çarpıcı bir buluştu. Bu gibi uyarlamalarda değerlendirme ölçütü oyunun orijinaline ne denli bağlı kalındığı değil, uyarlayanın özgün bakışı ve buluşlarıdır.

Sonuç

İzlenilen oyunun nasıl sahnelendiğini anlayabilmek ve değerlendirebilmek sahne yorumunun özünü görebilmeye bağlıdır. Bu da hem oyun metninin çok anlamlılığını irdeleyebilen çok yönlü ve esnek bir okuma biçimini, hem de oyun metniyle sahne yorumu arasındaki bağlantıyı görebilen keskin bir gözlemciliği ve güçlü bir belleği koşulluyor.

Ayrıca şunu da unutmamak gerekir ki, sahne yorumunu çözümlemek kimi kez değişik okuma biçimleri bilinçli ya da bilinçsiz olarak içiçe girdiğinden, hiç de kolay değildir. Örneğin, 1994'de Devlet Tiyatrosu'nda Fransız yönetmen J.G. Nordman

tarafından sahnelenen Molière'in *"Don Juan"*ında ilk anda göze çarpan modern kostümler, güncel bir yorum getiriliyor izlenimini uyandırsa bile, yorumun özü yazarın otoritesine bağlı klasik bir sahneleme anlayışına dayandırılıyordu. Burada postmodern bir yaklaşımla birbiriyle çelişen okuma biçimleri kaynaştırılmış bile olsa klasik yorum ağırlıktaydı.

Batı toplumlarında özellikle de Almanya ve Avusturya'da alımlayanların hem iyi okuyucu hem de bilinçli izleyici olabilmeleri için ayrıntılı program kitapçıkları yayınlanıyor, kimi kez de oyun metni sahnelemede yapılan düzeltmeleri ve değişiklikleri içeren yönetmen notlarıyla birlikte izleyicilere sunuluyor. İzleyiciler çoğunlukla oyuna gitmeden önce bu kitapçıkları alıp ayrıntılı olarak inceliyorlar, böylece hazırlıklı gidiyorlar. Ayrıca okul–tiyatro işbirliği çok önemli bir rol oynuyor. Oyun öncesi hazırlık, oyuna gitmeden önce oyun metninin okunması ve üzerinde düşünülüp tartışılması, böylece oyunu tam olarak alımlayabilmek için gereken donanımı sağlama, oyunu not tutarak dikkatle izleme, oyun sonrası tartışma, sanatçıların okullara çağrılması vb. etkinlikler çok önemli bir yer alıyor. (Bak. 2.1. Yorumlama ve Tartışma Korkusu)

Tiyatroya duyulan ilginin günden güne daha da arttığı, ancak nitelikliyle niteliksizin ayırdedilemediği, değerlendirme ve eleştirme ölçütlerinin yeterince kök salamamış olduğu toplumuzda ise bu tür bir temel dramaturgi eğitiminin çok önemli olduğunu düşünüyorum. Özellikle okul–tiyatro işbirliği gerek okumayı, gerek izlemeyi sevdirme ve bilinçli izleyiciler yetiştirme yolunda önemli bir adım olabilir. Ayrıca bugün eğitim sistemimizin nasıl bir çıkmazı sergilediğini gözönünde tutacak olursak, tiyatro sevgisinin gençlerimize ne kazandırabileceğini tahmin etmemiz sanırım pek güç olmayacak.

Orta Öğretimde Dramaturgi

Orta öğretimde dramaturgi eğitimi okuma, okuduğunun üzerinde düşünme, anlama, yorumlama ve izleme, izlediğini

tüm görsel ve işitsel özellikleriyle yeterince alımlayabilme ve çözümleyebilme, üzerinde özgün düşünce üretebilme, düşüncelerini sözlü ve yazılı olarak dile getirebilme becerisini kazanma gibi çeşitli etkinlikleri içermektedir. Amaç, gençlerde daha çok küçük yaşta tiyatro sevgisini uyandırabilmektir. Tiyatronun sadece sahneye çıkıp bir oyun oynamak ya da bir oyunu gidip izlemek olmadığını ya da oynamanın da, izlemenin de belli kuralları olduğunu ve ancak bu kurallar yerine getirilebilirse tiyatro dünyasına girilebileceğini göstermektir. Böylesi bir yaklaşım doğru yönlendirilebilirse gençler hem tiyatroyu önemsemeyi, hem de sevmeyi öğreneceklerdir. Ayrıca, tiyatro tüm sanat dallarını içeren tümsel bir sanat olduğuna göre, yazın, resim, müzik gibi diğer sanat dallarına da ilgileri uyanacaktır. Gene böylesi bir yaklaşım birçok okullarda üstünkörü yapılan amatör tiyatro çalışmalarının da daha düzeyli bir biçimde sürdürülmesini sağlayacaktır. Bu yazımda ortaöğretimde dramaturgi eğitimi konusunda yapılabilecekleri öneri niteliğinde geliştirmeye çalışıyorum. Öneriler okula, koşullara, öğrencilerin gizilgüçlerine, ilgi alanlarına ve olanaklarına göre geliştirilebilir.

1. Oyun Seçimi ve Oyun Öncesi ve Sonrası Çalışmalar

Oniki ve onsekiz yaşı arasındaki yaş gruplarıyla yapılabilecek olan çalışmalar çeşitli biçimlerde sürdürülebilir. Konuya tiyatroya gitme, oyun izleme açısından baktığımızda, gençlerin yaşlarına ve ilgi alanlarına göre oyunu seçmek hiç de kolay değildir. En iyi niyetle öğrencilerini tiyatroya gönderen bir öğretmen, seçimde gereken özeni ve titizliği göstermemişse, kolaylıkla ters bir tepki ya da ilgisizlikle karşılaşabilir. Seçim, doğrudan çocuklara ya da gençlere yönelik tiyatromuz yeterli olmadığından yetişkinler için sunulan oyunlar içinden yapılacaktır. Seçimi yapanın oyunu önceden sadece okumuş olması yeterli değil, aynı zamanda görmüş olması gerekir.

Ayrıca seçilen oyuna, oyunun konusuna ve sahnelenişine, öğrencilerin yaşlarına, ilgilerine ve kültürel birikimlerine göre

belli bir ön hazırlık mutlaka gerekir. Ama bu ön hazırlık yazarı, yazarın oyundaki iletisini, yaşamını aktaran bir ansiklopedik bilgi yığmacası olarak sunuluyorsa, gençlerden bir heyecan duymaları ya da ilgi göstermeleri beklenemez. Ön hazırlığı yaparken önemli olan oyunun gençlerin ilgisini uyandıracak biçimde güncel yanını bulgulamak ve altını çizmektir.

Örnek olarak 1993/94'den bu yana İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen *"Tartuffe"*ü (yönetmen: Barbaz) ele alalım. Molière'in din sömürü konusunu işlediği bu oyun bizim toplumuzda güncelliğini korumakta, ancak oyunun sahne yorumu bu boyutunu yeterince yakalayamamaktadır. Bu bakımdan, öğrencilerini önhazırlıksız bu oyuna gönderen bir öğretmen kolaylıkla düş kırıklığına uğrayabilir. Çünkü öğrencilerin oyunu sadece yüzeysel bir güldürü olarak alımlama ya da oyundan sıkılma olasılıkları büyüktür. Ama din sömürüsü konusu üzerinde oyuna gidilmeden önce ayrıntılı bir biçimde tartışılıp konuşulmuşsa, öğrenci doğal olarak oyunu başka gözle izleyecektir.

Önhazırlık gene öğrencilerin yaşlarına ve gizilgüçlerine, öğretmenin dersine ve amacına göre değişik biçimlerde geliştirilebilir. Örneğin, din sömürüsü konusu bir proje çalışması çerçevesi içinde geliştirilerek gazete ve dergilerde yayınlanan bu konudaki haberler, röportaj yazıları vb. toplanıp okunabilir, din sömürüsüne yol açan ekonomik sorunlar gündeme getirilebilir, gençlerin ideolojik akımlara neden kendilerini kolaylıkla kaptırdıkları incelenebilir vb. Daha ileriki yaşlardaki öğrencilerle din ve politika, din ve eğitim, din ve otoriter düşünme, inanma ve bilme, inanma ve düşünme vb. konular üzerine düşünce yazıları okunup tartışılabilir, bu konularda yazılı anlatım çalışmaları yaptırılabilir. Ya da **Arthur Miller**'in *"Cadı Kazanı"* gibi din konusunu ele alan başka bir yapıt okunup ya da sahneleniyorsa izlenilip bir karşılaştırma yapılabilir. Dahası, **Ionesco**'nun ünlü oyunu *"Gergedanlar"*ı gibi insanların bir akıma, bir ideolojiye kendilerini nasıl körükörüne kaptırdıklarını soyut ve simgesel düzlemde ele alan bir uyumsuz tiyatro örneği bile ders kapsamında işlenilebilir.

Doğrudan oyun metni üzerine çalışmak da verimli sonuçla-

ra yol açacaktır. Oyunun bütün olarak okunup üzerinde tartışılması ya da sadece bir ya da iki sahnesinin seçilerek birlikte okunması gibi. Okurken metindeki karikatürize edilmiş tiplemeler, diyaloglardaki ve oyunun gelişimindeki güldürü ögeleri üzerinde durulması, öğrencilerin tipleri gözlerinin önünde canlandırdıkları biçimde çizmeleri, dahası istedikleri bir sahneyi bir çizgi romanına dönüştürmeleri vb. etkinlikler çok özendirici olabilir. Çalışmaları somutlaştırmak için başvurulacak bir yol da daha önce sergilenmiş olan çeşitli *"Tartuffe"* yorumlarından kostüm ve sahne tasarımı eskizleri ve fotoğrafları, dekor maketi gibi görsel malzeme sağlamak ve tüm bu göstergelerin oyunun yorumuna ne gibi bir katkısı olabileceğini tartışmaktır.

Böylesi bir ön hazırlık gençlerin oyunu bilinçli olarak izlemelerini sağlayacaktır. İzleme aşamasında öğrencilerden oyunun dramatik kurgusunun sahnelemede nasıl ortaya çıktığını, başka deyişle dramatik gelişimi sağlayan anahtar noktaların nasıl belirlendiğini saptamaları istenmelidir. Not tutarak oyun izleme, sahnelemedeki göstergeleri aynı anda alımlamaya çalışan bir dikkati gerektirdiğinden, oyundan alınabilecek olan hazzı azaltmaz, tersine yoğunlaştırır. Amaç, genç izleyicinin alımlama yetisini derinleştirmek ve geliştirmektir.

Oyun sonrası sanatçılarla yapılabilecek olan tartışmalar, sanatçıların okula söyleşilere çağırılmaları, yönetmenin, dramaturgun, oyuncunun, sahne tasarımcısının, kostümcünün, müzisyenin kısaca her sanatçının kendi uzmanlık alanını tanıtması bu tür çalışmaları daha da somutlaştıracaktır.

2. Eleştirel Düşünme Yetisi

Yukarda örneklemeye çalıştığım gibi öğrenciyi düşünsel etkinliğe yönlendiren bir eğitim anlayışının kişilik gelişmesine katkısı tartışma götürmez. Ergenlik çağına giren gençler kimlik arayışı içinde olduklarından yakınlarına ve çevrelerine karşı doğal bir tepki içindedirler. "Ben kimim, nasıl bir çevrede ve ortamda yaşıyorum, arkadaşımla ilişkilerim nasıl, beni ilgilendi-

ren konular neler, hangi alanlarda kendime güvenebilirim, yeteneklerim nedir, neden kendimi çoğu kez baskılar altında ve sınırlandırılmış duyuyorum, bu sınırlandırılmaları nasıl aşabilirim, kendi yolumu nasıl bulabilirim" vb. sorunlar gençleri bilinçli ya da bilinçsiz olarak ilgilendirmektedir. Gençlerin almaya hazır, esnek ve açık olmalarının temel nedeni gelişim içinde olmalarıdır. Tiyatroya, özellikle de rol oynamaya, sahneye çıkmaya büyük ilgi göstermelerinde, birçok okullarda tiyatro gruplarının kurulmasında, medyanın payı her ne denli büyükse de, kimlik arayışının da etkisi gözardı edilemez. İstanbul'un en kenar semtlerindeki okullarda bile çocuklar hiçbir yetişkinin yönlendirmesi olmaksızın kendiliğinden gördükleri, yaşadıkları olayları sergileyen doğaçlama çalışmaları yapmakta, kimi kez de küçük tiyatro grupları kurmaktadırlar. Ancak, doğal bir gereksinim sonucu ortaya çıkan bu gizilgücün doğru yönlendirilmesi gerekir. Kimlik arayışında sanat, kitap okuma, tiyatroya gitme, filim izleme, resim yapma, yazı yazma, tiyatro oynama, kısaca yaratıcı eğitim doğru yönlendirilebildiği oranda gençlere yepyeni ufuklar açacaktır.

Bugün içinde yaşadığımız ortam ve koşullar gençlerin kendilerini geliştirmelerini engelliyor. Kimlik arayışında okul ve ne yazık ki çoğu kez ürkütücü bir engel oluşturmakta ve baskıya dönüşmekte, böylece kendilerini bir çıkmaz içinde duyan gençler kolaylıkla ideolojilerin ağına düşmekteler. Toplumuzda giderek artan bir tehlike oluşturan köktendinciliğin gençler üzerindeki yıpratıcı etkisi bunun çarpıcı bir göstergesi. Buna karşı koyabilmek için ezberci ve baskıcı sistemin sınırlarını kırabilen ve kişilik gelişmesini engellemeyen bir eğitim anlayışı gerekli. İşte bu bağlamda çok yönlü ve eleştirel düşünmeyi öngören yaratıcı eğitime ağırlık verilmesi önemlidir. Temel dramaturgi çalışması çerçevesi içinde gelişen yaratıcı eğitimden öncelikle anladığımız, tiyatro yapıtlarının okunması ve izlenmesi ve izlenilen oyunların gerek metin, gerek sahneleme düzleminde ders kapsamında ayrıntılı olarak işlenilmesidir.[44] Bunun dışında okullarda yapılan amatör tiyatro çalışmalarında da dramaturgiden geniş çapta yararlanılmasıdır.

Öğrencilere sunulacak oyunun seçiminde ilk aşamada önemli olan oyunun konusudur. Çevre sorunları, gençlik, kuşaklar arası çatışma, savaş, düşünce özgürlüğünün kısıtlanması, kadın erkek eşitliği, insan hakları, eğitim baskısı, kentten köye göç vb. güncel konuları ele alan oyunların gençlerin yaşları ve alımlama kapasiteleri gözönünde tutularak seçilmesi ve bu konuların ek malzemeyle, resim, karikatür, filim, gazete haberleri, deneme ve röportaj yazıları, öykü ve şiir vb. desteklenmesi bu tür çalışmaların ilk aşamasını oluşturur.

Güncellik, oyun seçiminde çok belirleyici bir etkendir. Bunun için oyunun mutlaka çağdaş bir oyun olması gerekmez. *"Tartuffe"*de gördüğümüz gibi klasik bir oyun da güncel bir sorunu gündeme getirebilir. Son yıllarda oynanan bir başka güncel tiyatro örneğini **Ibsen**'nin 19. yy.da yazdığı ve Ankara Sanat Tiyatrosu tarafından sahnelenen *"Bir Halk Düşmanı"* (Yönetmen: **Rutkay Aziz**) veriyor. Bu oyunda kaplıcalarıyla ün yapmış bir kasabada suyun mikroplu olduğunu bulgulayan bir doktorun çıkarcı güçlerle giriştiği amansız savaş anlatılır. Bu savaş halkın sağlığı için hiçbir özveriden kaçınmayan doktorun halk düşmanı olarak ilan edilmesiyle trajik boyutlara ulaşır. Toplumuzda eğriye doğru denilen olaylar her an her dakika tüm yoğunluğuyla yaşandığına göre, gençler de böyle bir konuya ister istemez ilgi göstereceklerdir. Bu oyunun güncelliğini belirleyebilmek için radyosyonlu çayı halka hiçbir şey yokmuşçasına yutturup, gerçekleri açıklamak isteyen bilim adamlarına yoğun baskı uygulamadan, kanserojen maddeler içerdiği hem saptanan, hem de yalanlanan kırmızı biber tartışmasından Aziz Nesin'in insanların acımasızca öldürüldüğü Sivas olayında kimi çevrelerce "halk düşmanı" ilan edilmesine değin çeşitli örnekler getirebilir toplum yaşamımızdan. Böyle bir oyunun ele alınması gençleri kurmaca–gerçek, sanat–politika vb. sorunlar üzerinde çok yönlü bir düşünme sürecine sokacaktır.

Konunun işlenişinde gençlerin kendi deneyimlerinden ve yaşantılarından yola çıkarak özelden genele doğru bir çizgi izlenilebilir. Örneğin din sömürüsü konusu ele alınıyorsa, onlardan *"Tartuffe"*ü daha okumadan bu konuda kendi gözlemlerini, ya-

şantılarını ve deneyimlerini dile getirmeleri ya da bir araştırma yaparak konuyla ilgili bilgi toplamaları istenebilir.

3. Uygulamalı Dramaturgi Çalışmaları

Ele alınan konunun nasıl biçimlendirildiğinin incelenmesi dramaturgi çalışmalarının temelini oluşturur. Bu bağlamda oyunun dili, diyalogların işlenişi, olayların akışı ve çatışmalar, karakter ya da tip çizimi, oyunun yapısı ve türü ayrıntılı olarak incelenebilir. Gençlerin dram türünün diğer yazınsal türlerle arasındaki ayrılığı, ayrıca komedya, tragedya, tragikomedya, epik tiyatro gibi türlerin özelliklerini ezber bilgilerle değil somut örneklerle görebilmeleri gerekir. Özellikle ondört, onbeş yaşın üstündekilerle kolaylıkla bu tür çalışmalara girilebilir. Böylesi bir ön hazırlık gençlerin tiyatroya gittiklerinde sahne yorumunu da kavramalarını sağlayacaktır.

Bu konuda başarılı olunduğu oranda tanıtım, deneme, röportaj, eleştiri yazısı gibi yazılı anlatımı geliştirici üst düzeyde çalışmalara da yer verilebilir. Öğrencilerin düşüncelerini yazılı olarak dile getirmelerini sağlamak amacıyla inceleme, araştırma, eleştiri yarışmaları açılması, yazıların içinde en başarılı olanların okul gazetesi, dergisi vb. yayın organlarında yayınlanması ya da öğrencilerin kendi görüşlerini özgürce dile getirebilecekleri bir duvar gazetesinin hazırlanması vb. özendirici etkinlikler düzenlenebilir. Özellikle proje dersleri çerçevesinde yapılan daha uzun soluklu çalışmalarda bu gibi çalışmalar çok yararlı olacaktır. Yazma çalışmalarında üzerinde ısrarla durulması gereken en önemli nokta öğrencilerin kendi deneyimleri, gözlemleri ve birikimlerinden yola çıkarak özgün düşünce üretmelerini sağlamaktır.

Temel dramaturgi eğitiminde yaratıcılığı geliştirici yazma çalışmaları da önem kazanmaktadır. Bir resmin, bir fotoğrafın, bir şiirin, bir öykünün diyaloga dönüştürülerek oyunlaştırılması ya da doğrudan gençlerin sorunlarını gündeme getiren ilgi çekici bir konudan yola çıkılarak serbest yazma çalışmaları-

na yer verilmesi ya da bir oyunun devamının yazdırılması gibi.

Oyunun devamının yazılmasına yönelik çalışmalarda **Haldun Taner**'in *"Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım"* oyunu gibi özellikle açık biçim oyunlar çok uygundur. Bu oyunun başkişileri Efruz ile Vicdani bugün yaşasalardı, hangi durumlarla karşılaşacak ve nasıl davranacaklardı sorusundan yola çıkılarak oyunun bütününe ters düşmeyen yeni diyalogların yazılması gibi.

Yaratıcılığı geliştirici yazma çalışmaları *"Tartuffe"* gibi kendi içinde bütünlüğü olan bir oyun metni üzerinde de yapılabilir. *"Tartuffe"*ün son sahnesinde dolandırıcı Tartuffe'ün kurbanı olan Orgon ailesi tam bir çıkmaza düşmüştür ki, kral son anda yetişip aileyi kurtarır. Molière'in politik nedenlerle yazdığı bu son, bugünün açısından baktığımızda yapay ve eğreti kalmaktadır. Bu sahnenin değiştirilerek oyunun farklı biçimlerde sonuçlandırılması çok eğlenceli çalışmalara yol açabilir.

Küçük gruplarla sürdürülebilecek olan bu tür çalışmalarla gençler hem yazma, hem konuşma becerilerini geliştirecekler, hem de paylaşarak, tartışarak birlikte oluşturmayı öğreneceklerdir. Önemli olan gençlerin yaratıcılıklarını geliştirebilecekleri verimli bir düşünsel ortamın sağlanabilmesidir.[45]

Okulun koşullarına ve olanaklarına göre bu çalışmalar Türkçe, yazılı anlatım vb. derslerde yürütülebileceği gibi, daha küçük gruplarla gelişen kol çalışmalarında ya da proje kapsamında da sürdürülebilir. Okullarımızda profesyonel tiyatrolara öykünerek oldukça verimsiz bir biçimde sürdürülen amatör tiyatro çalışmaları da bu doğrultuda çok farklı bir biçimde yönlendirilebilir. Bu tür çalışmalarda genellikle hazır bir oyun seçilmekte ve doğru dürüst bir ön çalışma bile yapılmaksızın oyun üstünkörü sahneye aktarılmaktadır. Oysa ister bizde genellikle yapıldığı gibi bilinen hazır bir metinden yola çıkılsın, ister yaratıcılığı geliştirici yazma çalışmalarından yola çıkılarak bir uyarlama yapılsın, ister doğaçlama çalışmaları yoluyla yeni bir oyun üretilsin, oyunun nasıl biçimlendirildiğini gözönüne alan ayrıntılı bir dramaturgi çalışması önemlidir.

Oyunun dramatik yapısının çıkartılmasında belirleyici olan

konunun akışını, iniş çıkışları, duraklama ve yükselme noktalarını, dramatik çatışmayı vb. belirleyen anahtar noktaların saptanmasıdır. Anahtar noktalar ise oyundaki olayın ya da olayların, bu olaylarda yer alan kişilerin davranışlarının, iç ve dış çatışmalarının, vb. belirlenmesiyle saptanır. Örneğin kapalı biçim bir oyun olan *"Tartuffe"*ün başlangıç, gelişim, doruk noktası ve sonu olan dramatik bir gelişimi vardır, oyunun doruk noktasında Tartuffe'ün bir dolandırıcı olduğu ortaya çıkmasıyla Tartuffe'e gözü kapalı bağlı olan Orgon bir değişim geçirir. Bu noktadan sonra işler tersine döner gibi olursa da, oyun kralın işe karışmasıyla mutlu bir son bulur. Buna karşılık *"Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım"*da Vicdani ve Efruz'un kişiliklerinde hep aynı kalan iki karşıt davranış biçimi gösterilir. Ortam ve koşullar değişse bile, davranışlar aynıdır. Haldun Taner bu oyununda, değişen durumlarda değişmeyen davranışları göstermek istediğinden, çeşitli durumları gösteren küçük küçük sahnelerden oluşan epik bir anlatımdan yararlanır.

Orta öğretimde dramaturgi eğitimini daha çok yazın eğitimi bağlamında, yazınsal metinlere bağlı kalan bir çalışma çevresi içinde kalarak açıklamaya çalıştım. Ancak doğaçlama çalışmalarından yola çıkarak geliştirilen metinsiz oyunlarda da dramaturjik kurgu önemlidir. Doğaçlamaya dayanan oyunların dramaturjik kurgusu eksikse mutlaka estetik bütünlüğü bozan aksamalar olacaktır. "Dramaturginin Tiyatromuzun Gelişmesi Açısından Önemi " bölümünde Kumpanya sahnesinin sergilediği *"Canlanan Mekân"* oyunundan yola çıkarak sözsüz bir oyunda da dramaturginin ne denli önemli olduğuna deyinmiştim. Sonuçta, dramaturginin oyun metnine bağlı kalan ya da metinden bağımsız olan, sözlü sözsüz tüm oyunların temelini oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Temel dramaturgi eğitimi çerçevesi içinde dramaturgi deyimini daha geniş anlamıyla kullanırsak sinema, video ve televizyonu da katabiliriz. Medyanın gençlerin yaşamında gözardı edilemeyecek denli önemli bir yeri olduğunun dramaturgi eğitiminde göz önünde tutulması gerekir. Birçok gencin tiyatroya

ilgileri büyük oranda televizyondan kaynaklanmaktadır. Bundan bir süre önce bir ilk öğretim okulunda yaptığımız bir araştırmada tiyatroya aşırı ilgi gösteren onüç, ondört yaşındaki gençlerin tiyatro birikimlerinin sadece televizyonda izledikleri Nejat Uygur gösterileriyle sınırlı olduğunu saptamıştık. Gene İstanbul'un kenar semtindeki bir ortaokulda yaptığımız başka bir gözlem gençlerin kendi kendilerine geliştirdikleri doğaçlama çalışmalarında şiddet ögesini sürekli olarak kullanmalarıydı. Bu da televizyondaki vurdulu kırdılı filimlerden ne denli etkilendiklerini gösteriyordu.

Dramaturgi çalışmalarında medyadan yararlanılması ister istemez eleştirel bir yaklaşımı koşulluyor. Vurdulu kırdılı televizyon dizilerinin, polisiye, kovboy vb. dramatik gerilimli filimlerin dramaturjik yapılarının incelenmesi, bu tür filmlerde nasıl belli kalıplardan yola çıkıldığının, yaşamın nasıl iyiler–kötüler gibi belli şablonlar içinde basitleştirildiğinin, olayların gelişiminin nasıl önceden kestirilebilecek denli basit bir düzeyde geliştiğinin, izleyicinin nasıl ucuz etkilerle tavlanmaya çalışıldığının, kısaca dramatik gelişimin yapaylığının somut örneklerle çözümlenmesi ve irdelenmesi gençlerin medyaya karşı daha duyarlı ve seçmeci olmalarını sağlayacaktır.

Ya da gene televizyonda sık sık gösterilen ve yukarda da deyindiğim gibi gençlerin pek hoşlandıkları sulu bir güldürünün eleştirel açıdan incelenmesi, ne tür etkilerle izleyicinin gıdıklandığının irdelenmesi, sözgelimi aynı sözün ya da aynı hareketin sürekli olarak yinelenmesi, iletişim kopukluklarına yol açan söz oyunları, kaba saba sözler ve sövgüler vb. güldürü tekniklerinin belirlenmesi gençlerin bu tür programlara daha eleştirel bakmalarını sağlayacaktır. Böyle bir çalışmada önemli olan, karşıt seçeneklerin, örneğin belli bir anlamı ve iletisi olan nitelikli bir güldürünün de sunulabilmesidir. Az önce sözü edilen *"Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım"* gibi bir taşlamanın ya da **Aziz Nesin**'in *"Ne Yaşar Ne Yaşamaz"* gibi bürokrasi mekanizmasını eleştiren oyunun ya da *"Tartuffe"* gibi klasik bir komedyanın okunması ya da izlenilmesi güldürü anlayışına farklı bir boyut kazandıracaktır.

Bu çalışmalar sırasında bir, iki oyun da izlenilebilmiş ve üzerinde konuşulmuşsa, gençler tiyatro, filim ve TV arasında ortak olan ve ayrılan noktaları daha somut bir biçimde seçebilecekler, tiyatronun doğrudan canlandırmaya dayanan ve bir kereye özgü olan dolaysız dilini daha iyi kavrayacaklardır.[46]

Yüksek Öğretimde Dramaturgi

Temel dramaturgi eğitimi için söylediklerim kuşkusuz yüksek öğretim için de geçerli. Ancak yüksek öğretim doğrudan uzmanlaşmaya yöneldiğinden, temel eğitimin ötesinde bir birikimi gerektiriyor. Bu nedenle yüksek öğretimin amaçlarını ve hedeflerini belirlerken, yalnız eğitim düzeyimizi değil, aynı zamanda tiyatromuzun bugün içinde bulunduğu durumu da gözardı etmemek gerekiyor.

Tiyatromuzda düşünsel altyapının eksikliği son yıllarda sık sık dile getirilen bir gerçek. Tiyatro eleştirmenliğinin yeterince gelişmemiş olması, dramaturginin ne olduğunun bile bilinmemesi, oyun yönetmenlerimizin ve yazarlarımızın sayılarının parmakla sayılacak kadar az oluşu, çocuk tiyatrosu ve eğitimde tiyatro çalışmalarının yeterli olmaması bunun en belirgin göstergeleri. Oysa tiyatronun hokkabazlık olmadığını, aklına esenin tiyatro yapamayacağını hepimiz biliyoruz. Tiyatro yetenek, beceri, yaratıcılık ve düşünselliğin birbiriyle kaynaşması, bütünleşmesidir. Öyle ki, bunlardan birinin eksik olduğu yerde öteki de teklemeye başlar. Bu tür teklemeler de bizde ne yazık ki oldukça sık olduğundan, nice yetenek kolayca harcanıyor, nice tiyatro sevgisi ve heyecanı daha yeşermeden kuruyuveriyor. Biz genellikle sorunları görmezden gelmeyi, bastırmayı, kimi kez göz göre göre yanlışa doğru demeyi yeğ tutan bir toplumuz. Eleştiri ve özeleştiri eksikliği tiyatromuzun nitelik açısından gelişmesine engelleyen en önemli etken. "Dramaturginin Tiyatromuzun Gelişmesi Açısından Önemi" bölümünde bu konu üzerinde ayrıntılı olarak durmaya çalıştım.

Bugünkü ortamda tiyatro yaşamımıza yeni bir soluk getirebilecek olan bir beyin gücünün, özellikle de tiyatro eleştirmenlerinin, dramaturgların ve araştırmacıların yetiştirilmesi çok büyük bir önem taşıyor. Bu bağlamda yüksek öğretimde dramaturgi eğitimine önem verilmesi tiyatro yaşamımızdaki büyük bir boşluğu doldurabilir. Ancak bu eğitim alışılageldiği gibi sadece kuramsal bilgileri ve teknikleri aktarma olarak anlaşılıyorsa, başarılı olunamayacaktır. Dramaturgi eğitiminin temel hedefinin çok yönlü ve eleştirel düşünmeyi öğretme olduğu, bu açıdan da verilen tüm bilgilerin düşünsel düzeyde özümsenmesi gerektiği kesinlikle gözardı edilmemelidir. Bu da, öğrencinin etkin katılımını öngören yaratıcı bir eğitimi öngördüğünden, hiç de kolay değildir. Böyle bir eğitimin başarılı olabilmesi için benimsemesi gereken temel amaçları ve ilkeleri ana çizgileriyle öneri niteliğinde toparlamaya çalışıyorum.

Tiyatroda düşünsellik doğrultusunda bir arayışın ABC'sini oluşturan ve zaman içinde daha da geliştirilebilecek olan bu öneriler şu konuları içeriyor:

— Metin çözümlemesi ve araştırmaya dayanan dramaturgi çalışmaları
— Yazınsal metinlerin çok anlamlılığının çıkartılması ve yorumlanması, okuyucu–metin ilişkisi
— Yazma becerisinin geliştirilmesi
— Bilimsel araştırma yöntemlerinin öğretilmesi
— Sözlü anlatımın geliştirilmesi
— Güncel olanın yakalanması
— Tarih bilincinin uyandırılması
— Disiplinlerarası çalışmalara yer verilmesi
— Kültürlerarası etkileşime yönelik araştırmalara yer verilmesi

1. *Metin Çözümlemesi ve Araştırmaya Dayanan Dramaturgi Çalışmaları*

"Sanatı alımlayan ancak alımlama sanatını bilen için gerçek

bir yaşantı olabilir..." **Brecht**'in bu deyişi sanat yapıtı ile okuyucu ya da izleyici arasındaki ilişkiyi çok iyi dile getiriyor. Sanatın gerçek bir yaşantı olabilmesi ve bize yeni dünyalar açabilmesi için sanatsal duyarlıkla düşünme yetisini bütünleştiren alımlama sanatını iyi bilmemiz gerekiyor. Yazınsal ağırlıklı tiyatroda alımlama sanatının ilk adımı oyun metnini okuyup anlayabilmektir. Brecht, alımlamayı bir sanat olarak tanımlıyor. Çünkü alımlama hem düşünmeyi hem de duyumsamayı koşullar, yani kuru kuruya öğrenilebilecek teknik bir olgu değildir.

Dramaturgi çalışması bağlamında alımlama yerli ya da yabancı bir tiyatro yapıtını öz ve biçim açısından kolaylıkla anlayabilecek düzeye ulaşma, söz konusu yapıtın dilini, dramaturjik yapısını vb. inceleyerek, içerdikleri anlamları çıkartabilme yazılı ve sözlü olarak aktarabilme anlamına gelir. Yüksek öğretim çerçevesi içinde yapılan dramaturgi çalışmalarında ortaöğretimde sürdürülen çalışmalardan farklı olarak her tür konunun ve oyunun işlenilebilmesi gerekir.

Yapıtların anlaşılabilmesi için gerekli olan kuramsal bilgiler de bu bağlamda önem kazanır. Ancak kuramsal bilgilerin hiçbir zaman kendi başına bağımsızlık kazanmaması, uygulamayla bütünleşmesi gerekir. Bu bakımdan çalışmaların çıkış ve odak noktasını oyun metni oluşturmalıdır. Metni çözümlemeye yardımcı olan kuramsal, tarihsel vb. bilgilerin amaç değil araç olduğu unutulmamalıdır. Kimi bilimsel çalışmalarda bunun tersinin yapıldığına, oyun metninin kuramı açmak için araç olarak kullanıldığına tanık oluyoruz. Böylesi bir yaklaşım bakış açımızı ister istemez kısıtlayacaktır.

Sözgelimi, Brecht'in *"Cesaret Ana ve Çocukları"* adlı yapıtı inceleniyorsa, yazarın kuramsal yazılarından, yola çıkılarak epik tiyatro anlayışı üzerinde durulabilir, epik tiyatro kuramının oyunun dramatik yapısında, sahnelerin düzenlenişinde, tip çiziminde, diyalogların işlenişinde, daha ileri bir aşamada da sahne yorumlarında ne gibi sonuçlara yol açtığı irdelenebilir. Böylece kuramla uygulama arasındaki ilişki ayrıntılarıyla incelenerek yazarın kuramsal görüşüyle oyun yazımı aşamasında gerçekleştirdikleri arasında kopukluk olup olmadığı sorgula-

nabilir. Ancak bu çalışmalar hem oyun metnini hem de kuramsal yazıları karşılaştıran ayrıntılı bir araştırmayı gerektirir.

Dramaturgi çalışmalarında kuramsal bilgilerin ötesinde yazarın felsefi düşünceleri, dünya görüşü, oyunun yazıldığı dönemin sanat anlayışı vb. etkenler de önemlidir. Örneğin, Beckett'in *"Godot'yu Beklerken"* adlı oyunu inceleniyorsa, varoluşçu dünya görüşü, **Sartre**'ın, **Camus**'nün etkilerinin üzerinde durulması gerektiği gibi yüzyılın başında görsel sanatlardaki gelişmelerden uyumsuz tiyatronun ne denli etkilendiğini de incelenmelidir.

Ancak bu çalışmalarda çıkış noktasının oyun metninin oluşturduğu, kuramsal, felsefi, tarihsel, otobiyografik vb. çalışmaların oyun metnini çözümleyebildiği ve aydınlatabildiği oranda yararlı olabileceği gözardı edilmemelidir. Amaç gözden yitirilirse, araştırmacı ucsuz bucaksız bir labirentin içinde bulabilir kendini. Önemli olan yapıtla araştırmacının birebir ilişkisidir. Oyun metniyle yeterince hesaplaşılmadan kuramsal çalışmalara gidildiğinde, kolaylıkla çıkınaza düşülebilir.

3.3.2. Okuyucu–Metin İlişkisi, Yazınsal Metinlerin Çok Anlamlılığı

Bir tiyatro metni ayrıntılarıyla incelendikten ve çözümlendikten sonra yorumlanmaya geçilir. Bundan önceki bölümlerde altını çizerek belirttiğim gibi, yazınsal yapıtların özelliği çok anlamlılıkları ve yoruma açık olmalarıdır. Aynı tiyatro metninin çeşitli yorumlara yol açabilmesi bunun en somut göstergesidir. Öğrencilerin hem tiyatro yapıtlarını inceleyip yorumlayabilmeleri, hem de sahnelemedeki göstergelerden yola çıkarak sahne yorumlarını anlayıp değerlendirebilmeleri gerekir. Aynı oyunun değişik yorumlarının izlenilmesi bu bağlamda önem kazanır. Film, video kayıtları ve eleştirmenlerin sahne yorumlarını belgeleyen yazıları, aynı oyunu değişik açılardan yorumlamış olan yönetmenlerle yapılacak röportajlar bu tür araştırmalarda kullanılabilecek önemli belgeleri oluşturmaktadırlar.

Yazınsal yapıtların çok anlamlılığını çıkartabilmek ve birbirinden ayrılan yorumlara açık olabileceğini gösterebilmek için şiir, öykü, anlatı, roman gibi tiyatro dışı metinlerle de çalışılabilinir. Yalın, yabancılaştıran, örtük anlamlı metin türleri incelenerek çeşitli okuma ve yorumlama biçimleri üzerinde durulabilir. Söylediklerimi somutlaştırabilmek için yazınsal metin türlerini metin-okur ve yazar-okur ilişkisi açısından tiyatro–ya da tiyatro dışı örneklerle açmaya çalışacağım.

Yalın anlamlı metinlerle var olan gerçeğe yakın bir gerçeği yansıtmayı amaçlayan, bu nedenle de kurmaca bir dünya yarattıklarını gizleyen metinlerden söz edilmektedir. Tiyatroda yanılsama yoluyla bu etki daha da yoğunlaştırılır. Bu tür metinlerde okuyucu yazarın yarattığı dünyayla bütünleşir, onun içinde erir. Bu nedenle de burada yazarın otoritesi üzerine kurulu bir yazar–okuyucu bütünlüğünden söz edilebilir. Tiyatroda özellikle melodram, tragedya gibi dramatik yönü ağır basan oyunlar ya da günümüzde **K. Russell**'in **Acykbourne**'nun oyunları gibi özellikle İngiliz ve Amerikan tiyatrosunda pek sevilen psikolojik gerçekçi oyunlar bu tür metinlere örnek gösterilebilir. Çağdaş tiyatro anlayışı, alımlayana pek özgürlük tanımayan yalın anlamlı metinlerden genellikle kaçınmakta, sahnelemede de dramatik ağırlığı olan bir oyun sergileniyorsa bile, yanılsamaya pek yer vermemektedir. Başka deyişle, sahne yorumunda metindeki boş alanlar vurgulanarak metinle alımlayan arasındaki bütünlük kırılmaktadır.

Çağdaş tiyatroda yalın anlamlı metinlere örnek gösterilebilecek çarpıcı bir oyun, **Ariel Dorfman**'ın işkence sorununu irdeleyen, **Roman Polanski**'nin de oyunun tiyatromsu özelliklerini koruyarak filmleştirdiği *"Genç Kız ve Ölüm"* veriyor. Üç kişi, işkence yapan, işkence gören ve bir yazar arasında geçen bu psikolojik ağırlıklı oyunun ilginçliği gerçeğin ne olduğunun bir türlü açığa çıkamamasıdır. İşkenceyle suçlanan adam gerçekten işkenceci midir, yoksa işkence görmüş olan kadın yanlış birini mi suçlamaktadır? Oyunun bu gerçekle kurmaca arasındaki ikilemi, alımlayanın gözlemci konumundaki yazarla birlikte, onunla özdeşleşerek, diğer kişilerle dönüşümlü olarak

özdeşleşmesini sağlar. Tam kadınla özdeşleşir gibi olur ki, kadını deli gibi görmeye ve bu kez işkenceyle suçlanan adama acımaya başlar, çünkü belki de suçlu o değildir. Oyun bu gelgitleriyle çok çarpıcı bile olsa, gene de alımlayanı bütünüyle etkisi altına alan klasik dram türünün özelliklerini taşımaktadır.

Yabancılaştıran ve örtük anlamlı metinlerde ise yazar-okuyucu, kurmaca dünya-gerçek yaşam bütünlüğünden söz edilemez. Çünkü bu tür metinlerde, gerçek alışılmadık bir bakış açısıyla verildiğinden, özdeşleşme en aza indirgenmiştir ya da hiç yoktur. Okuyucu artık yazarın etkisinde değildir, onun büyüleyici gücüne kolay kolay kaptıramaz kendini. Bu nedenle burada yazar-okuyucu eşitliğinden söz edilebilir. Yabancılaştıran metinlerde yaşadığımız dünya alışık olandan soyutlanarak yeni bileşimlerle sunulur. Tiyatroda **Bertolt Brecht**'in yapıtları, yerli yazarlardan özellikle **Haldun Taner**'in geç dönem oyunları buna en çarpıcı örnekleri vermektedirler.

Yabancılaştıran metinlere örnek olarak gene Brecht'in bu kez tiyatrodışı bir metnini *"Bay Keuner"* öyküsünü ele alalım. Bay Keuner'i uzun süreden beri görmeyen biri onunla karşılaştığında hiç değişmediğini söyler ona. Keuner'in bu söz üzerine hakarete uğramışçasına beti benzi atar. Keuner'in beti benzinin atması okuyucuyu yadırgatacaktır. Böylelikle, günlük dilde bir iltifat olarak söylenen hiç değişmemişsin sözünün burada belki de başka bir anlama geldiğini düşünmeye başlayacaktır. Değişme nedir, değişmenin anlamı nedir, bir insanın değişmesi mi olumludur, yoksa değişmemesi mi, Brecht'de değişme ne anlama geliyor vb. sorular üzerinde daha ayrıntılı duracaktır. Yabancılaştıran metinlerde yazarın amacı, metinde söylenmeden geçilen ama oluşturucu etken olarak yer alan boş alanlar aracılığı ile okuyucuyu yadırgatan bir dünya yaratarak, onu uyarmak, bilinçlendirmektir.

Yabancılaştıran metinlere başka ilginç bir örneği **Brecht**'in *"Ulm 1592"* şiiri veriyor. Bu şiirde uçabileceğini öne süren bir terzi piskoposun karşı çıkmasına rağmen kilisenin damından aşağıya atlar ve ölür, sonuçta terzi başarısızlığa uğramış, piskopos haklı çıkmıştır. Örneği somutlaştırabilmek için Brecht'in

"Berliner Ensemble Tiyatro Çalışması" kitabında yer alan bu şiirin çevirisini olduğu gibi yayınlamada yarar görüyorum:

Ulm 1592

"Muhterem piskopos uçabilirim ben",
Dedi terzi piskoposa.
"Bak nasıl uçacağım hem de!"
Ve kanat gibi şeylerle
Çıktı kilisenin çatısına
Yüksek mi yüksek, sivri mi sivri.
Piskopos yürüdü gitti.
"Yalan bunlar, hep yalan
İnsanoğlu kuş değildir ki
Öyleyse bilin
İnsan hiç uçmayacaktır, vesselam,"
Dedi piskopos terzi için.

"Terzi öte dünyayı boyladı",
Dedi ahali piskoposa,
"Çok maceracıydı çok
Dilim dilim ayrıldı kanatları
Düştü parçaları kilise meydanına
Sert mi sert, katı mı katı.
Çalın çanları, çalın çanları,
Bunlar yalan dememiş miydim size
İnsanoğlu kuş değildir ki,
Öyleyse
İnsan hiç uçmayacaktır, vesselam",
Dedi piskopos ahaliye.

Bu şiiri üniversite öğrencileriyle okuduğumuzda birbiriyle çelişen iki ayrı yorum dile getirilmişti. Öğrencilerden bir bölümü şiirde açık ve seçik bir biçimde dile getirildiği gibi, din adamının haklı çıktığını terzinin ise yanıldığını söylüyor ve bundan da "insan kendini bilmeli, boyundan büyük işlere karışmamalı,

büyüklerinin sözünden çıkmamalı" vb. öğretici iletiler çıkarıyordu. Ancak bir bölümü ise, insanın bugün uçabildiğine, yani olanaksız gibi görüneni gerçekleştirebildiğine göre piskoposun yanıldığını söylüyordu. Evet, gerçi şiirde terzi ölür ama bu var olanı sorgulayan, gelenekleri sarsan öncülere her zaman gereksinim olduğunu gösterir; terzi gibi insanlar olmasa insanlığın ilerlemesine olanak yoktur. Brecht'in bu şiirinin özelliği üçüncü kıtanın eksikliğidir, çünkü Brecht alımlayanın şiiri kendi kafasında tamamlamasını ister, kısaca okuyucudan şiiride dile getirilenleri olduğu gibi yineleyen değil, düşünen ve sorgulayan eleştirel bir yaklaşım bekler.[47]

Yabancılaştıran metinlere okuyucuyu kolaylıkla tuzağa düşürebilecek çok çarpıcı bir örnek , **Ferid Edgü**'nün *"Türk Politikacılarının Sanat ve Kültürle Olan Ilişkileri"* adlı bir deneme yazısı vermektedir. Bu yazıda ince bir alaylamayla politikacılarımızın okumayı ne denli seven, ne denli kültürlü ve bilgili insanlar olduğu dile getirilir. Yazar yazısında gerçekleri alaylama yoluyla yabancılaştırdığından, okuyucunun gerçeği ile yazarın gerçeği çatışmaktadır. Bu nedenle okuyucu bu metni gerçeği dolaysız olarak yansıtan açık ve yalın bir metin gibi özdeşleşerek okuyorsa anlaması engellenecektir. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yabancı Diller Eğitim Bölümü'nde yapılan bir soruşturmada metni 95 öğrencinin içinde sadece 4'ü anlamıştı.[48] Burada bilinçli bir okuyucudan daha ilk anda beklenen metindeki çelişkiyi kavrayabilmesidir. Yazar acaba söylediklerinde ciddi mi, yoksa gerçekleri bilinçli olarak mı saptırmakta? Gerçekten de metin bu açıdan yeniden gözden geçirildiğinde okuyucuyu yadırgatan, böylelikle metnin bilinçli bir alay olduğunu kanıtlayan bir sürü öge göze çarpıyor. Yabancılaştıran metinler açık ve yalın metinlerin karşıtını oluştururlar. Bu tür metinlerin anlaşılması yazar ile alımlayan arasında belli bir uzaklığın kurulmasına ve özdeşleşmesinin engellenmesine bağlıdır.

Örtük anlamlı metinlerde ise, okuyucunun doldurması gereken boş alan yabancılaştıran metinlere oranla daha çoktur. Çünkü örtük anlamlı metinlerde gerçeğe yapılan göndermeler yabancılaştıran metinlerde olduğu gibi belirgin değildir. Bu

metinlerde okuyucuyu belli bir doğrultuda yönlendirecek, yol gösterecek ipuçları azdır. Tiyatroda uyumsuz tiyatro yazarlarının yapıtları, **Beckett**'in oyunları, romanda **Kafka**'nın yapıtları, yerli oyunlardan **Melih Cevdet Anday**'ın ya da **Mehmet Baydur**'un kimi oyunları ya da **Sabahattin Kudret Aksal**'ın yapıtları örnek verilebilir.

Yabancılaştıran metinlerin yazarı, yaşadığı gerçeklerin anlaşılabilir ve açıklanabilir olduğuna inanır. Gelenekleri sarsarak, alışkanlıkları tersyüz ederek okuyucuyu belli bir doğrultuda düşündürmeyi amaçlar. Genellikle öğretici ya da politik amacı vardır. Bu nedenle de daha çok sosyal sorunlara yönelir. Örtük anlamlı metinlerin yazarı ise gerçekleri çoğunlukla öznel açıdan irdeler. Okuyucuya belli bir görüşü zorlamaz, onu yönlendirmeyi amaçlamaz. Ona bütünüyle bir özgürlük tanır. Bu tür metinlerde tam bir yazar–okuyucu eşitliğinden söz edilebilir.

Yazınsal yapıt-okuyucu ilişkisinde çağ, kültür, zaman ve sosyal sınıf ayrılıkları önemli etkenler oluştururlar. Yazıldığı dönemde açık ve yalın bir anlatımla gerçeği dolaysız bir açıdan yansıtan bir metin, bugünün okuyucusunun gözünde yabancılaştıran ya da örtük anlamlı bir metni dönüşebilir. Gene tiyatro dışı bir örnek verecek olursak, **Goethe**'nin yazıldığı dönemde intiharlara yol açan ünlü anlatısı *"Genç Werther'in Acıları"* bugünün okuyucusuna oldukça yabancıdır. Günümüz okuyucusu Werther'e eleştirel yaklaşarak onu kendi içdünyasına saplanmış, hasta bir insan olarak görebilir, bir sanatçı duyarlığı olan ama buna belli bir yön veremeyen bir insanın çıkınazı olarak değerlendirebilir, hasta bir toplumun hasta bir insanı olarak yorumlayabilir vb. Ama onunla kolay kolay özdeşleşemez, onun duygularını, yaşantılarını paylaşamaz. Tiyatroda klasik yapıtlara getirilen çağdaş yorumları, çeşitli sahne yorumu arayışlarını bu bağlamda değerlendirmek gerekir.

Kültür ayrılığına gelince, örneğin bir Türk okuyucusunun bir Türk yazara yaklaşımı ayrı bir kültürden gelen bir okuyucunun aynı yazara yaklaşımından kuşkusuz ayrılacaktır. Ama bu Türk okurunun o yazarı daha iyi anlayabileceği ya da yapıta

daha derinlemesine bir yorum getirebileceği anlamına gelmez. Tiyatroda bu konuya, "Bir Fransız oyununu ancak bir Fransız yönetmen hakkıyla sergileyebilir" gibi bir görüşün ne denli yanlış olduğunu göstererek değinmiştim.

Kimi kez kültür farklılığı çağ farklılığını bile aşarak aydınlatıcı bir işlev kazanabiliyor. **Ibsen**'in kadın erkek ilişkisini ve evlilik kurumunu sorgulayan *"Nora Bir Bebek Evi"* adlı oyunu kadın-erkek eşitliğinin büyük ölçüde yaşandığı ve geleneksel evlilik kurumunun çözülmeye başladığı Batı ve Kuzey Avrupa toplumlarında oldukça eskimiş bir oyundur; bu nedenle de, ister istemez oyuna yeni bir bakışı, yeni bir yorum gerektirmektedir. Buna karşılık *"Nora"* bizim toplumumuz için öylesine günceldir ki, oyun hiçbir budama ya da ekleme yapılmadan Ibsen'nin düşüncesi doğrultusunda sahnelendiğinde çok etkileyici olabilir.

Zaman farkının metin alımlamasında ne denli önemli bir etken olduğunu ise herkes kendi deneyimlerinden bilir. Bugün okuduğumuz bir yapıtı on yıl sonra yine okuduğumuzda, yaşama bakışımız, birikimimiz, yaşantımız değişmiş olduğundan, kuşkusuz aynı gözle okumayacağız. Yukarda yabancılaştıran metinlere örnek olarak getirdiğim *"Ulm 1592"* şiirini bugün çok daha değişik bir gözle okuyabiliriz. Brecht bu şiiriyle teknolojik ilerlemeyle insanlığın gelişimine olan inancını dile getiriyordu. Oysa, çevre kirlenmesi vb. sorunların yaşandığı günümüzde teknik gelişmelere olan mutlak inanç büyük ölçüde sarsılmıştır. Bu da alımlayanın şiirde dile getirilen iletiyi sorgulamasına yol açabilir.

Alımlama ediminin zaman içinde geçirdiği ya da geçirebileceği değişimler, tiyatroda yeni yeni denemelere yol açıyor. Ünlü Alman yönetmeni **H. Heyme**'nin Schiller'in *"Wilhelm Tell"*ine farklı dönemlerde getirdiği değişik yorumlar bunun en çarpıcı örneğini veriyor. (1.2. Sahne Yorumunun Temeli: Dramaturgi).

Ya da **Genco Erkal**'in **Gogo**l'un ünlü yapıtı *"Bir Delinin Hatıra Defteri"*ni otuz yıl içinde değişik açılardan ele alması bizim tiyatromuzdan ilginç bir örnek veriyor. İlkinde, bir akıl hastasının anatomisini neredeyse belgesel bir gerçekcilikle çiziyordu.

Bunun için de bir süre ruh hastalarını gözlemleyerek akıl hastahanesinde araştırmalar yapmıştı. İkinci yorumda sosyal ortam ve koşulların yoksul küçük bir memuru nasıl yıprattığı vurgulanarak oyunun sosyal yanının altı çiziliyordu. Son yorumunda, oyunun öznel ve sosyal yönünü birleştirilerek kendini bir türlü gerçekleştiremeyen, içindeki gizilgücü çıkaramayan ezik ve kompleksli bir insanın gerçekle kurmaca, yaşadığı soğuk dünyayla sığındığı düş dünyası arasındaki gelgitlerini ve gerçekle olan bağlantılarının giderek çözülüşünü oyun içinde oyun motifinden yola çıkarak sergiliyordu.

Sosyal sınıf ayrılığında ise değişik toplumsal kesimlerden gelen okuyucuların aynı metne farklı yaklaşımları söz konusudur. Batı toplumlarında bu bağlamda sosyal yaşamdaki azınlıklı grupların, eşcinsellerin, travestilerin, özürlülerin tiyatrosunun önemli bir konumu ve işlevi vardır. Bu konuda ilginç bir örneği Beckett'in ünlü oyunu *"Godot'yu Beklerken"*nin ilk kez sahnelendiğinde, geleneksel tiyatro anlayışıyla koşullanmış izleyici tarafından olumsuz karşılanması, buna karşılık bir tutukevinde gösterildiğinde, entellektüel düzeyi iyice düşük olan tutuklular tarafından büyük bir ilgi ve coşkuyla izlenilmesi veriyor.

Çağ, kültür, zaman, sosyal statü ayrılıkları yazınsal bir yapıta yepyeni boyutlar kazandırabileceği gibi, anlama engelleri de yaratabilirler. Başka deyişle, okuyucu yazarın düşündüğünün tersi bir sonuca ulaşılabilir. Önemli olan okuyucunun kendi birikiminden yola çıkarak metindeki boş alanları doldurmaya çalışırken, metnin anlamına bütünüyle ters düşmemeye, başka deyişle, metni zorlamamaya özen göstermelidir. Burada okuyucuya yol gösteren ve onu denetleyen yine metnin kendisidir.

Ancak sahne yorumunda yönetmen ve oyunu oluşturanlar yeni bir dille, tiyatro diliyle yeni bir sanat gerçeği yarattıklarından, başka deyişle sadece yorumlayan değil aynı zamanda üreten konumunda olduklarından, metin ile ilişkilerinde daha özgür ve bağımsız olabilirler. Sözgelimi, klasik oyunların yorumlarında, yapıttan uzaklaşan, dahası yapıta karşı çıkan bir yaklaşımları olabilir. Yorum mu uyarlama mı tartışmasını içe-

ren bu tür yaklaşımlarda değerlendirme ölçütü yaratılan sahne gerçeğinin kendi içinde ne denli tutarlı olduğu ve düşünsel bir temele oturtulduğudur.

Yüksek öğretimde dramaturgi çalışmaları çerçevesi içinde yapılacak çalışmalarda öğrenciler değişik türde metinleri çeşitli açılardan çeşitli yönleriyle inceleyerek yorumlayabilmelidirler. Ancak bunun için metne nasıl yaklaşacaklarını bilmeleri gerekir. Sıradan okuyucu için önemli olan yalnızca metnin konusudur, metnin nasıl biçimlendirildiğinin, yapısının, dilinin vb. özelliklerinin üzerinde genellikle durmaz. Oysa sadece konuya bağlı bir yaklaşım yazınsal metinlerin çözümlenmesinde kesinlikle yeterli değildir. Bu nedenle de konunun dar sınırları içinde kalan bir okuyucu mutlaka anlama engelleriyle karşılaşacaktır. Nitekim Ferit Edgü'nün metninin yanlış anlaşılmasının temel nedeni metnin nasıl biçimlendirildiğinin üzerinde durulmaması, yani metindeki yabancılaştırmanın kavranılamaması olmuştu. Anlama engellerinin aşılması, metnin türüne göre estetik özelliklerinin incelenerek çözümlenmesine bağlıdır. Metne eleştirel bir yaklaşım da ancak metnin nasılını gözönüne alan ayrıntılı bir inceleme çalışmasından sonra söz konusu olabilir.

3. Yazma Becerisi

Yazma becerisinin nasıl geliştirilebileceğine önce oyun öncesi ve sonrası etkinlikler olarak tanımlayabileceğimiz dramaturgi ve tiyatro eleştirisi açısından bakalım. Her iki yazım türünün de ortak yanı yorumlamaya ve değerlendirmeye dayanmaları. Ancak tiyatro eleştirmenin işlevi sahne yapımının bitiminde başlar. Sahnedeki göstergelerden yola çıkarak sahne yorumunun ve yorumun temelini oluşturan dramaturgi çalışmasının özelliklerini kolaylıkla bulgulayabilmelidir. Eleştiri yazılırken düşünceler düzenlenmeye, biçimlendirilmeye çalışılır, bölük pörçük izlenimler toparlanır, bütünleştirilir. Amaç sahnede görülen, duyulan, sezilen tüm yaşantıları yazarak özümseme ve anlama, yaza-

rak konuya egemen olmadır. Yazarken bellekteki izlenimler, yaşantılar tıpkı bir mozayiğin parçacıkları gibi bütünleştirilir. İyi bir gözlemciliği, güçlü bir belleği ve sağlam bir dramaturgi bilgisi olan bir eleştirmeni çıktığı bu eleştiri yolculuğu eninde sonunda oyunun başlangıç noktasına götürecektir, yönetmenin dramaturgla başbaşa verip üzerine tartıştığı noktaya... Eleştirmen düşünsel yolculuğunda ne denli ilginç gözlemlerde bulunuyor ve bunları düşünsel bir bütünlük içinde toparlayabiliyorsa anlattıkları da öylesine açıklayıcı ve aydınlatıcı, değerlendirmesi de inandırıcı olacaktır. Ancak bunun için sağlam bir dramaturgi bilgisi gereklidir. Bu nedenle yüksek öğretimde önce dramaturgi çalışmalarıyla, örneğin yazma becerisini geliştirici inceleme yazıları, oyunları tanıtıcı yazılar, oyun metni hazırlama, uyarlamalar, çeviri çalışmaları vb. etkinliklere başlamak, ancak daha ileri bir aşamada eleştiriye geçmek gerekir.

Dramaturjik temel kurulmadan eleştiri çalışmalarına geçilmesi, mutlaka aksamalara yol açacaktır. Bizde ne yazık ki bu tür aksamalar, sadece tanınmış eleştirmenlerin yazdığı yazılarda değil, bu tür yazılara karşı çıkarak daha iyisini sunma savında olan genç kuşakta da sürekli olarak yineleniyor. Kimi kültür ve sanat dergilerinde yayınlanan genç kalemlerin yazılarında eleştiri hiçbir temele dayandırılmadan yapıldığından sadece öznellik, saldırganlık ve düzeysizlik göze çarpıyor. Bunun önüne geçebilmenin tek yolu ise gene eğitim.

Oyun inceleme, tanıtım, deneme vb. yazma alıştırmalarını içeren dramaturgi çalışmalarında en büyük engel düşüncelerin bütüne oturulamaması, temellendirilememesi ya da ayrıntılara saplanılarak dağıtılmasıdır. Bu nedenle yazmaya daha başlamadan düşüncelerin düzenlenmesi, başka deyişle yazının düşünsel taslağının çıkartılması gerekir. Yazma sırasında bu taslak da doğal olarak değişebilir. Ancak yazmaya daha başlamadan sağlam bir düşünsel temelin kurulması, yazma aşamasında düşüncelerin bu temele dayandırılarak geliştirilmesi büyük ölçüde bir kolaylık sağlayacaktır.

Yazı yazmada ısınmayı sağlamak açısından yaratıcılığı geliştirici yazma çalışmalarına, uyarlamalara, parodilere, belli bir

konuyu çeşitli biçimlerde işleyen serbest yazma çalışmalarına, doğaçlamaya dayanan yazma çalışmalarına vb. daha ilk anda geniş çapta yer verilmesi çok yararlı olabilir. Bu çalışmaların verimli biçimde yürütülebilmesi genç oyun yazarlarına da ışık tutacaktır.

Örneğin,İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dramaturgi ve Tiyatro Eleştirmenliği Bölümü'nde 1994-95 döneminde asistanlar ve öğrencilerle yapılan ortak bir çalışma sonucu Avusturyalı çocuk yazarı **Christine Nöstlinger**'in ailede baskı, okulda baskı, toplumda baskı sorununu ele alan çocuk romanı *"Kim Takar Salatalık Kralı"*[49] bizim koşullarımız gözönünde tutularak oyunlaştırıldı. Uyarlama çalışmaları sırasında bir ilköğretim okulunda çeşitli yaş grubundaki çocuklarla çalışılarak onların baskı ve otorite sorununu nasıl yaşadıkları incelendi. Aynı dönemde çevre kirlenmesi sorununu ele alan *"Çöp Canavarları"* adlı başka bir uyarlama çalışması ise Berlin'deki ünlü çocuk tiyatrosu Grips Theater'in kurucusu ve yöneticisi Alman yazar **Volker Ludwig**'in *"Isli Sisli Pis Puslu"* adlı oyundan esinlenerek, serbest doğaçlama çalışmalarına olanak tanıyan bir sinopsis olarak hazırlanmıştı. Bu çalışmalar alışılagelmiş çocuk tiyatrosu anlayışına yeni bir yaklaşım getirdiği gibi, hem bir yazınsal türden ötekine aktarımdaki temel sorunların irdelenmesini sağlıyor, hem de gençlere yazma çalışmalarında yeni deneyimler kazandırıyordu. Yaratıcılığı geliştirici yazma çalışmaları daha geniş, kapsamlı ve uzun süreli proje çalışmaları çerçevesi içinde daha da geliştirilebilir. Sözgelimi, doğaçlama çalışmalarına koşut olarak sürdürülmesi deneysel türde metinlerin oluşmasına yol açacaktır. Aynı sahnenin çeşitlemelerinin yazılarak çeşitli olasılıkların denendiği açık biçim bir oyunun kaleme alınması gibi...

Yaratıcılığı geliştirici bu gibi çalışmalarda gençlerin ilgilerini çekebilecek değişik sorunlara ve konulara yer verilmesi önemlidir. Güncel bir konudan yola çıkılarak, kapsamlı bir ekip çalışması çerçevesinde yapılabilecek çeşitli incelemeler, araştırmalar, röportajlar sonucu belgesel bir tiyatro oyunu yazma ya da böyle bir oyunun sinopsisini oluşturma yoluna gidilebilir

vb. Toplumuzda doğrudan gençleri ilgilendiren, onların yaşamına yönelik olan, onları ezen baskılar belgesel bir tiyatro oyununa oldukça zengin bir malzeme sunmaktadırlar. Komunizm propagandası yaptı diye tutuklanan, sorgulanan, tutukevinden akıl hastahanesine sevk edilerek haftalarca, aylarca psikolojik işkence ören on dört yaşındaki M. C. olayından (Yıl: 1988), bir süredir çok tartışılan bekâret kontrolünün yarattığı ve yaratabileceği korkunç sonuçlara değin çeşitli örnekler bulabiliriz. Medya bu tür çarpıcı konuların aktarımında genellikle yüzeysel ve yetersiz kalıyor. Örneğin, son zamanlarda bulaşıcı bir hastalık gibi okullara yayılan liselerde cinayet olayları medyada sadece bir dedikodu, yakınma, ya da ilkel bir kan davası düzeyinde ele alınmakta, olayların temeline hiçbir şekilde inilememektedir. Gençleri kaba güç eylemlerine yönlendiren hangi etkenler ve bunların önüne nasıl geçilebilir, ataerkil aile düzeni, baskıcı okul sistemi, TV'de birbirini izleyen şiddet filmleri vb. etkenler bu şiddet olaylarında ne denli belirleyici gibi sorunlar hiç gündeme getirilmemekte, "okul müdürü ilgilenmedi, polis okula zamanında çağırılmadı" gibi, geleceğe yönelik hiçbir çözüm ya da yatırım içermeyen kişisel suçlamalarla yetinilmektedir. Doğrudan güncel sorunları konu alan yazma çalışmaları yazma becerisinin geliştirilmesinin ötesinde, hem eleştirel düşünme yetisini geliştirecek, hem de politik bilinçlenmeyi sağlayacaktır.

Yazma çalışmaları çerçevesi içinde düşünsel altyapıyı sağlayacak olan kuramsal çalışmalar özellikle önem taşır. Diyelim ki çocuk tiyatrosu üzerine çalışılıyor. Çocuk tiyatrosunun ne olduğunun, Batıdaki ve bizdeki gelişmelerin özelliklerinin, bizdeki çocuk tiyatrosunun gelişimini engelleyen etkenlerin ve sorunların vb. eleştirel düzeyde irdelenmiş olması gerekir. Ya da belgesel tiyatro ele alınıyor, belgesel tiyatronun nerede, nasıl ortaya çıktığı, ne tür bir gelişim gösterdiği, hangi geleneklere dayandığı, sınırlarının ve olanaklarının neler olduğu, bizim tiyatromuzda ne tür örneklerinin bulunduğu vb. araştırılmalıdır. Bu bağlamda öğrencilerin yabancı ya da yerli kuramsal tiyatro yazılarını ve kitaplarını anlayıp özümseyebilmeleri ve bu

kitapları ana noktaları çıkartarak, konuyu dağıtmadan, ayrıntılara saplanmadan ana çizgileriyle inceleyen tanıtıcı yazılar hazırlayabilmeleri gerekir. Bizde kuramsal tiyatro kalıpları yeterince dilimize çevrilmemiş olduğundan, yabancı kaynaklı kuramsal bir yazıyı anlayacak düzeyde bir yabancı dil bilgisinin gerekliği sanırım tartışma götürmez.

Yaratıcılığı geliştirici yazma çalışmalarında yazma kolaylığının ötesinde düşgücü, buluş, sezgi vb. etkenler belirleyici olduğundan herkesin aynı derecede başarılı olması beklenemez. Ancak unutulmaması gereken tıpkı yüzme, bisiklete binme ya da araba kullanma gibi yazmanın da öğrenilebileceği ve öğretilebileceğidir. Kimi daha kolay yazar, kimi daha güç, kiminin yazma yeteneği daha çoktur, kiminin daha az, ama herkes için genelgeçer olan ortak ilke yazmanın sürekli bir çaba ve uğraş oluşudur.

Yazma çalışmaları ister kitap tanıtım, eleştiri vb. yazıları gibi yorumlama ve değerlendirme düzeyinde kalsın, ister oyun uyarlama, yazma gibi daha yaratıcı bir çizgide gelişsin, her şekilde öğrenilmesi gereken belli kurallara ve tekniklere bağlıdır. Bu da seçilen yazım türüne göre değişecektir. Örneğin, bir deneme yazısı eleştiri yazısından çok daha öznel bir biçimde geliştirilebilir. Ya da karşılıklı söyleşiye ve tartışmaya dayanan bir röportaj yazısı, bir eleştiri yazısından daha kapsamlı olabilir. Yazım türünü belirleyen eldeki malzemenin hangi türde daha iyi biçimlendirilebileceği ya da yoğurulabileceğidir.

Tüm yazma çalışmaları için ortak olan, düşünsel bir bütünlüğün olmasıdır. Düşünselliğin olmadığı, söylenilenlerin yeterince hesabının verilmediği, yalnızca sezgilere ve duygulara güvenildiği yerde yaratıcılık da yeşeremez. Bu nedenle, yüksek öğretim düzeyinde yapılacak olan yazma çalışmalarının sürekli denetlenmesi, eleştirilmesi ve düzeltilmesi gerekir. İdeal olan küçük gruplara bölünerek yapılan yazma çalışmalarında düşünsel bir tartışma ortamı yaratılarak öğrencilerin birbirleriyle yapıcı düzeyde bir düşünce alışverişine girmelerinin sağlanmasıdır.

Yüksek öğretim öğrencilerinin nasıl araştırma yapacaklarını, malzeme bulma, kitaplıktan yararlanma vb. temel bilgileri öğrenmeleri gerekir. Bugünkü koşullarda kitaplıklarımız yeterince kullanılır bir durumda olmadıklarından araştırma yapmak oldukça sabır, dayanıklık aynı zamanda da keşfetme heyecanını gerektiren bir uğraştır. Ancak unutulmaması gereken, kitaplıkların yararlanıldıkları oranda kültürel yaşamımıza kazandırılarak işler duruma getirilebileceğidir.

Her şeyden önemlisi, bizde bilimsel bir çalışma yapmanın genellikle ansiklopedilerden, şurdan burdan toplanan bilgilerin bir yığmaca olarak sunulması anlamına gelmesi, araştırmayla düşünsellik arasındaki bağlantının bir türlü kurulamamasıdır. Oysa ister küçük çapta bir ev ödevi olsun, ister bir yüksek lisans tezi olsun, araştırma demek belli bir izleğin, belli bir sorunun ele alınıp incelenmesi demektir. Bunun için de toplanan malzemenin yorum-bilimsel bir yaklaşımla düşünsel düzeyde yoğurulması, biçimlendirilmesi, geliştirilen her düşüncenin örneklerle temellendirilerek yazıya dökülmesi gerekir.

Bizde tiyatro alanında yapılan bilimsel araştırmaların ve kuramsal çalışmaların pek yeterli olduğunu söyleyemeyiz. Araştırma konuları açısından sınırsız çok açığımız olduğu gibi, konuların işlenişi, yöntem açısından da büyük eksikler olduğu tartışma götürmez. Örneğin, çağdaş oyunlarda geleneksel ögelerden nasıl yararlanıldığı, tarihsel oyunlarımızı hangi ideolojilerin yönlendirdiği, belgesel, epik, uyumsuz tiyatro gibi Batı'dan gelen etkilerin oyun yazarlığını nasıl belirlediği, gülmece geleneğimizin oyun yazarlığına etkisinin ne olduğu, tiyatronun müzik, film vb. diğer sanat dallarından nasıl etkilendiği, çocuk tiyatrosunda hangi anlayışın geçerli olduğu, oyun çevirilerinde ne tür sorunların ortaya çıktığı vb. sayısız güncel sorun yeterince irdelenmemekte, olsa olsa bu alanlarda belgeler toplanarak döküm yapmakla yetinilmektedir. Araştırma yapmak için gerekli olan malzemenin toplanılması ve düzenlenmesi kuşkusuz çok önemlidir ve bizde de bu alanda nice değerli

çalışma yapılmıştır. Ancak çağımız düşünce çağıdır. Bu nedenle araştırılan konuyu yığmaca bilgiyle dağıtmadan eleştirel açıdan enine boyuna irdeleyen, önemliyle önemsizi titizlikle birbirinden ayırarak düşünsel düzeyde yoğuran çalışmalara daha çok ağırlık vermeliyiz. Yoksa sadece varolanı saptama düzeyinde kalırız ki, bunun tiyatromuzun gelişmesi açısından yeterli olabileceğini sanmıyorum.

5. Sözlü Anlatım

Öğrencilerin düşünsel düzeyde tartışma yöntemlerini öğrenmeleri, konuyu dağıtmadan ve kendi görüşlerini mutlak doğrularmış gibi zorlamadan karşı tezleri dinleyip üzerinde düşünce üretebilmeleri, görüşlerini açık ve seçik bir biçimde dile getirebilmeleri dramaturgi çalışmalarının verimli bir biçimde yürütülebilmesi için çok önemlidir. Dramaturgi eğitiminin temelini oluşturan böylesine esnek bir yaklaşımı benimseyebilmemiz için, bunu engelleyen etkenlerin bilincinde olmamız gerekiyor.

Engellerin başında retorik geleneği, yani düşüncenin dile değil de dilin düşünceye egemen olması, dilin kulağa hoş gelen ama hiçbir anlamı olmayan kalıplara dönüşerek içeriğini yitirmesi geliyor. Ömer Seyfettin "*Efruz Bey*" romanında bunu ne güzel dile getirir! Hoş ve boş konuşmanın somut örnekleriyle kültürel yaşamımızda önemli bir yeri olan panel ve açık oturumlarda sık sık karşılaşıyoruz. Şu günlerde pek moda olan bu panellerin, aynı kişilerin durmadan aynı düşünce kalıplarının içinde yuvarlanmalarının, dahası aynı dinleyicilerin hep aynı sözleri söyleyerek aynı tepkileri göstermelerinin düşünmeyi iyiden iyiye tükettiği sanırım tartışma götürmez.

Bir başka önemli etken de otoriter bir yapımızın olması, insanların kendi görüşlerini tek doğruymuş gibi dile getirmeleri ve başkalarına kulak vermemeleri. Otorite bağımlısı bir insan ister istemez ya başkalarının düşüncelerini yineliyor, başkalarına bağımlı oluyor ya da kendini büyük bir otoride olarak gö-

rüp başkalarını ezmeye başlıyor. Bu dengesizlik onun kendi kişiliğini ve kimliğini bulmasını engelliyor.

Sanatçılarda bu yapı daha çok kendini dev aynasında görme, kendine aşık olma, yani bir tür narsizm ve megolomani olarak ortaya çıkıyor. **Thomas Bernhard**, dilimize de çevrilmiş olan *"Tiyatrocu"* adlı yapıtında, bir tiyatrocunun benmerkezci kişiliğinden yola çıkarak bu konuyu çok çarpıcı bir biçimde ele alır. Çok yönlü düşünmeyi, çok sesliliği ve hoşgörüyü savunması gereken sanatın, sanatçının neredeyse faşizan kişiliğinde nasıl kendi kendini yok ettiğini gösterir. Oyunun sonunda tiyatrocunun, ailesiyle birlikte gösterime hazırlandığı sırada tiyatrosunun alev alev yanması bu çöküşü simgesel düzlemde dile getirir.

Bizim retorik geleneğimiz ve otoriter yapımız, gençlerin özgün düşünmelerini engelleyen ezberci ve baskıcı eğitim sisteminin en ufak bir değişime bile uğramadan sürmesine yol açıyor. Yüksek öğretimde bu temel sorunlar aşılamazsa düşünselliğe ağırlık veren yaratıcı bir eğitim gerçekleştirilemez. Bunu aşabilme ise okuduğumuz, gördüğümüz, duyduğumuz her şeye, her an her dakika bilinçle, sorgulayarak, deşerek bakabilmemize, ayrıntılara saplanmadan bağlantıları görüp değerlendirebilmemize, başka görüşlere ve düşüncelere açık olmamıza ve sürekli olarak kendimizi yenileyebilmemize, keşfetme merakını ve duygusunu içimizde duyabilmemize bağlı.

6. Güncellik

Derslerde dersin kapsamına ve niteliğine göre olabildiğince sezon içinde oynanan oyunlardan, yeni yayınlanan tiyatro araştırmalarından, kitaplarından, filmlerden vb. yararlanılarak güncel konulara yer verilmesi ilgiyi büyük ölçüde arttıracaktır. Bu bağlamda çeşitli sanatçılarla işbirliği yapılması, söyleşiler, workshop'lar düzenlenmesi, olanaklar uygunsa, öğrencilerin eleştiri, inceleme yazılar yayınlayabilecekleri bir tiyatro dergisi çıkartmaları, oyun çevirisi vb. çalışmalara yer vermeleri önem

kazanır. Yüksek öğretimde dramaturgi eğitimini kültürel yaşamımızın bir parçası olarak gören bu yaklaşım, bilim için bilim anlayışını aşmayı amaçlamaktadır.

Tiyatro alanında yerli ya da çeviri kuramsal kitapların parmakla sayılacak denli az oluşu, ülkemizde yıllardır bir ödül enflasyonu yaşanmasına karşın, bu alandaki araştırmalara hemen hiçbir ödül verilmemesi tiyatroda düşünselliğe ne denli az değer verildiğinin en somut göstergesi. Tiyatroda düşünsellik alanında yüksek öğretimde yapılabilecek bir reform, kültürel yaşamımızda da yepyeni gelişmelere yol açabilir. Belki de böylesine bir gelişim sonucunda genç araştırmacıları çeşitli güncel konularda inceleme yapmak üzere özendiren üniversitelerarası yarışmalar açılabilir. Oyun yazarlığında yerellik, evrensellik, tiyatroda kültürlerarası etkileşim, diğer sanatlar ile tiyatro arasındaki etkileşim, yazın–tiyatro ilişkisi vb. konuların araştırılması gibi. Ancak, yumurta mı tavuktan tavuk mu yumurtadan çıkar hesabı, bu alanda bir an önce bir başlangıcın yapılabilmesi yüksek öğretim alanındaki gelişmelere bağlıdır.

Güncel sanat olayları çerçevesi içinde kültürlerarası ilişkilere de önem vermek gerekir. Sözgelimi Almanya, Fransa, İngiltere gibi ülkelerde dramaturgi çalışmaları nasıl geliştiriliyor, tiyatro yaşamında belirleyici ya da yönlendirici bir etkisi var mı, varsa tiyatroda kendini nasıl belli ediyor, yoksa tiyatroda düşünselliğin gelişmesi doğrultusunda ne tür çalışmalar yapılıyor, tiyatro eleştirisinin bu ülkelerdeki durumu nedir, yönlendirici bir işlevi var mı, varsa bunun olumlu ve olumsuz yönleri nedir sorunların incelenmesi kuşkusuz ki önemlidir.

7. Tarih Bilinci

Tarihsel bilgileri içeren derslerde alışılageldiği gibi çeşitli akımların, dönemlerin art arda getirilerek sıralanmaması gerekir. Bir dönem (Örneğin, 19. yy.da tiyatro) üzerinde somut örneklerle odaklaşarak öğrencilerin o dönem üzerine araştırma

yapmaya yönlendirilmeleri, o dönemi tüm kültürel, ekonomik vb. boyutlarıyla kavrayabilmeleri yararlı olacaktır. Böylesi bir yaklaşım tarihe nasıl yaklaşılabileceğini gösteren bir model niteliği taşıyacak, öğrenci belli bir dönemle ilgileniyorsa, o dönem üzerine nasıl çalışabileceğini öğrenecektir. Amaç tarihsel bilgi yığmacası vermek değil, nasıl bilgi kazanılabileceğini öğretmektir.

Tarih bilincini uyandırabilmek için tarih derslerini düşünsel bir konudan, bir sorundan yola çıkarak işleme, değişik dönemlerde yazılmış bir konudan ya da motiften yola çıkarak karşılaştırmalı çalışmalara yönelme önemlidir. Sözgelimi kadın sorunu (örneğin, **Ibsen**'nin *"Nora"*sıyla çağdaş Avusturyalı yazar Jelinek'in *"Nora"*sının karşılaştırılması), bilim adamı sorumluluğu (Örneğin, Brecht'in *"Galilei'nin Yaşamı"* adlı oyunun **Friedrich Dürrenmatt**'ın *"Fizikçiler"*i ve belgesel tiyatro yazarı **Kipphardt**'ın *"Oppenheimer Olayı"*yla karşılaştırması) vb. konular üzerine yapılabilecek olan çalışmalar ya da Jeanne D'Arc, Don Juan, Antigone, Macbeth, Medea vb. gibi motiflerin değişik yazarlar tarafından nasıl ele alındığının karşılaştırılarak incelenmesi tarihin çeşitli dönemlerinde aynı ya da benzeri sorunlara nasıl bakıldığını gösterecektir.

Tarihsel yaklaşımda klasik bir oyunu hem yazıldığı dönem ve koşullar, hem de günümüz açısından ayrıntılı olarak inceleyen dramaturgi çalışmaları özellikle önem kazanmaktadır. "Dramaturginin Altın Çağı" bölümünde değindiğim gibi Berlin Schaubühne'de yetmişli yıllarda **Ibsen**'in *"Pergynt"*ü, **M. Gorki**'nin *"Yaz Konukları"*, **Shakespeare**'in *"Yaz Gecesi Rüyası"* vb. klasik oyunlar üzerine yapılan dramaturgi ve reji çalışmaları çok çarpıcı örnekler sunmaktadır.

Tiyatro tarihi derslerinde sahne yorumlarının da araştırma konusu yapılarak, aynı oyunun tarihsel süreç içinde nasıl farklı alımlandığının incelenmesi de bu bağlamda önem kazanır. Tüm bu çalışmalarda amaç hazır bilgi aktarımı değil, tarih bilincinin uyandırılmasıdır.

8. Disiplinlerarası Çalışmalar

Çağımızda sanatlar arasında eskiden olduğu gibi kesin sınırlar yoktur. Çeşitli sanat türleri birbirlerinin biçim dillerini rahatça kullanabiliyorlar. Roman sanatı filimden, tiyatro epik anlatım ve müzikten, müzik resimden özgürce yararlanabiliyor. Müzik dilinin kullanımı soyutlamaya, yani düşünselliğin ön plana geçmesine, **Kundera**'nın deyimiyle, bunun için gerekli olan eksiltiye (Reduktion) olanak veriyor.

Tiyatroda **Vaclav Havel**'in yapıtlarında müziğin biçimlendirme dilinden nasıl yararlanıldığını somut olarak görebiliriz. *"Buruk Ezgi" (Largo Desolato)* adlı oyununda düşünce ve dil kalıplarının insanı sürüklediği kısır döngüden, insanlararası yabancılaşmaya, kopukluk ve iletişimsizlikten baskılı bir ortamda kendine ve çevresine yabancılaşan bir aydının kimlik arayışına değin çok çeşit izlek çok sesli bir bütün içinde bir araya getirilir. Gerek içiçe girerek birbirini bütünleyen izleklerin yoğunluğu, gerek bunların biçimlendirilişindeki matemàtiksel düzen, "repliklerin geri alınması, yinelenmesi, değiştirilmesi, bir kişiden ötekine geçiş, karşılıklı alışveriş, geriye doğru giden ya da birbiriyle çatışan diyaloglar, konuşma motiflerindeki ritm değişikliği, zamansal boyut"[50] oyunu Havel'in kendisinin de vurguladığı gibi müzik diline, müziksel düşünceye yaklaştırır.

Thomas Bernhard, **Samuel Beckett**, **Eugene Ionesco**, **Max Frisch**, **Elfride Jelinek**, **Tardieu** gibi birçok çağdaş yazarın yapıtlarında müzik dilinden geniş çapta yararlanılmaktadır. Yerli yazarlarımızdan **Behiç Ak** bir yozlaşmayı ve çöküşü anlattığı *"Bina"* adlı ilginç oyununda insanların içine düştükleri kısır döngüyü vurgulamak için müzik dilinden geniş çapta yararlanıyor. Çeşitli variyasyonlarda yinelenen sözler ve davranış biçimleri bir çıkınazı vurgulamaktalar. Ne yazık ki, *"Bina"*nın 1995 sezonunda İstanbul Devlet Tiyatrosu'ndaki sahnelenmesine oyunun bu özelliği bütünüyle gözardı edilmişti. Oysa müzik diline yakın bir oyun metninin sahnelenmesinde de aynı estetiğin korunması gerekiyor, aksi halde oyun kolaylıkla anlamını yitirebilir.

Günümüzde tiyatroda müzik dilinden sahne yorumu açısından geniş çapta yararlanılıyor. Örneğin, Theater an der Ruhr'un 1994 Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde sergilediği *"Macbeth"*de konuşmalar tıpkı müzikte olduğu gibi piano ve fortelerle, hızlı ve ağır ritmlerle, neşeli ve hüzünlü seslerle biçimlendirilmişti. Yine bir başka *"Macbeth"* sahnelemesinde, Münih Freies Theater'in 1992 Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde sergilediği *Macbeth'* de de müzik dilinden farklı bir biçimde yararlanılıyordu. Bu oyunda aynı tümce değişik kişiler tarafından, değişik vurgularla yinelenerek farklı anlamlar kazanıyordu. Sahnelemede müzik dilinin kullanımına bir başka çarpıcı örneği **Peter Handke**'nin *"İzleyiciye Sövgü"* adlı oyununun yorumu veriyor. (Bak. Yorumlamada Engeller ve Arayışlar) Günümüzde **Robert Wilson, Alexander Lang, Peter Zadek** vb. yönetmenlerin sahne yorumlarında müzik diline ağırlık vermektedirler.

Tiyatronun epik türden nasıl yararlandığına ve böylelikle zaman ve mekân kavramlarına nasıl yeni boyutlar kazandırıldığına en çarpıcı örnekleri ise **Piscator**'un ve **Bertolt Brecht**'in tiyatro anlayışları veriyor. Epik anlayış doğrultusunda filim, projeksiyon vb. teknik araç ve gereçlerle medyanın da tiyatroya katılmasıyla tiyatro dilinin sınırları zorlanır. Böylece tiyatroda çok daha geniş çapta konulara yer verilebilir.

Görsel sanatların etkisi ise, tiyatroyu yazın dilinin egemenliğinden kurtararak gerek sahneleme gerek oyun yazarlığı anlayışına yeni boyutlar kazandırmıştır. Gücünü plastik anlatım araçları, mask, dans, pandomim ve müzikten alan tümsel bir tiyatro anlayışını savunan Bauhaus Tiyatrosu, **Meyerhold**'un, **Craig**'in görselliğe ağırlık veren tiyatro anlayışları buna en çarpıcı örnekleri verir. Bizde son yıllarda özellikle Öteki Tiyatro bağlamındaki çeşitli denemeler (Bak. Yorumlamada Engeller ve Arayışlar), doğrudan sahne tasarımından yola çıkan Kumpanya'nın deneysel çalışmaları vb. buna örnek vermektedirler.

Günümüzde gerek sanatlar arası etkileşimlerin yoğunluğu, gerek tiyatronun kendisinin çeşitli sanatları içeren tümsel bir

sanat olması, tiyatro öğrencilerinin resim, müzik, yazın vb. sanat dallarına duyarlı ve açık olmalarını gerektiriyor. Bu bağlamda yapılabilecek olan çeşitli türde ve çapta çalışmalar, tiyatronun gerek metin gerek sahneleme düzleminde çeşitli sanatlardan nasıl etkilendiğini örneklerle irdeleyen araştırmalar, disiplinlerarası sanat sorunlarını gündeme getiren seminerler, paneller, resim, tiyatro maketleri, tiyatro afişleri sergileri, filim gösterileri vb. öğrencilere yepyeni ufuklar açabilecektir.

Kuşkusuz disiplinlerarası çalışmalar sadece çeşitli sanatlar arasındaki etkileşimle sınırlandırılmamalı, öteki bilim dallarını da kapsamalıdır. Felsefe, tarih, eğitimbilim, uluslararası ilişkiler vb. konularda belli bir birikimin oluşması tiyatro çalışmalarına yeni bir soluk getirebilir. Bu bağlamda olanaklar elverdiğince ortak seminerler ya da konferanslar düzenleme vb. etkinliklerle diğer bölümlerle işbirliğine gidilebilir. Ya da değişik dallarda okuyan öğrenciler ortak bir konuda bir araya gelip düşünce alışverişinde bulunabilirler. Tiyatro ve politika, tiyatro ve eğitim, tiyatro ve tarih, tiyatro ve bilim vb. konular üzerinde değişik alanlarda uzmanlaşmış olan ya da öğrenim gören kişilerin bir araya gelerek düşünme alışverişinde bulunmaları gibi. Örneğin, 1995'de Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği'nin İstanbul'da başlattığı kitap bursu projesi disiplinlerarası kültürel bir alışverişi hedefliyor. Kitap yardımından yararlanan ve çeşitli dallarda okuyan yüksek öğretim öğrencileri çeşitli konularda kitap tanıtım programları sunuyorlar. Bu programlardan birinde bir fizik öğrencisiyle bir tiyatro öğrencisinin Brecht'in *"Galilei'nin Yaşamı"* adlı oyununu değişik açılardan tanıtmaları yapıcı bir tartışma ortamına yol açmıştı.

9. Kültürlerarası Etkileşim

Giderek küçülen dünyamızda kültürlerarası etkileşimin disiplinlerarası etkileşim kadar önemli bir rol oynaması çeşitli bilim dallarında bu doğrultuda yeni, yeni araştırmaların yapılmasına yol açıyor. Tiyatrobilim alanında kültürlerarası alışveri-

şi ve etkileşimi konu alan araştırmalar, metin (metin incelemesi) – yorum, alımlama (yorum analizi) ve – teknik ve yöntemsel düzlemdeki etkileşimlerin incelenmesi olarak çeşitli açılardan ele alınabilir.

Oyun metninde yabancı imgesinin irdelenmesi:

Metin düzlemindeki etkileşimleri araştıran çalışmaların amacı incelenen oyun metinlerinde yabancı olanın nasıl dile getirildiğini metnin diğer özellikleriyle nasıl bir bağlantısı olduğunu saptamaktır. Örneğin **Goethe** klasik yapıtlarında,*"Iphigenie Tauris"*de oyununda antik dünyayı, Yunanlıları ve Yunanlıların karşıt kutbunu oluşturan ve metinde "barbarlar" olarak adı geçen Thoas toplumunu nasıl görüyordu? Oyununda ayrı uygarlık düzeyindeki bu iki toplumu çizerken basit bir ak/kara Yunan kültürü–Avrupa dışı ilkel kültürler ikilemine mi düşüyordu, yoksa Yunan kültürünü de sorunsallığı ve çelişkileri içinde mi dile getiriyordu? Avrupa–Avrupadışı karşıtlığı oyundaki dramatik çatışmayı belirleyen diğer karşıtlıklarla, tanrı–insan, kadın–erkek, antik–klasik karşıtlığıyla nasıl uyuşuyordu? Goethe'nin çeşitli karşıtlıkların çatışmasından oluşan bu karmaşık yapıtını yazıldığı dönem ve koşulları gözönünde tutarak tarihsel süreç içinde nasıl değerlendirebiliriz? Aynı yapıta bugünün açısından, bugünün anlayışıyla nasıl yaklaşabiliriz? Yabancı olgusunu Goethe'nin *"Iphigenie"*siyle **Euripides**'in *"Iphigenie"*sini karşılaştırarak incelediğimizde ne gibi sonuçlara varıyoruz?

Ya da çağdaş yazarlardan bir örnek getirecek olursak, **Peter Weiss** Angola'daki Portekiz sömürgeciliğini konu olarak aldığı, Türkçeye *"Salozun Mavalı"* olarak çevrilmiş olan *"Lusitanya Korkuluğunun Destanı"* adlı oyununda nasıl bir Angola imgesi yaratıyor? Angola yerel ve tipik özellikler taşıyor mu, yoksa sömürülen ülkelerin soyut düzlemde bir simgesini mi oluşturuyor?

Konuyu daha da somutlaştırmak için çağdaş Türk yazarlarından çeşitli örnekler getirelim. Ferhan Şensoy *"Şahları da Vururlar"* adlı oyununda İran'ı nasıl görüyor, amacı yabancı olanı Türk izleyicisine yakınlaştırma mı, yoksa tersine bize uzak gibi

görüneni kendi sorunlarımızı aydınlığa çıkartmak için bir yabancılaştırma etkisi olarak mı kullanmak mı? Şensoy'un faşizan ve baskılı bir ortamı eleştirmek için yabancı olana başvurması, Brecht'in güncel sorunları ele alan birçok oyununu Çin'de geçirmesini anımsatıyor. Brecht'in de amacı yabancı kültürü irdelemek değil, kendi düşüncelerini dile getirebileceği bir araç olarak kullanmaktı.

Kimi kez yabancı olan ele alınan sorunun evrenselliğini vurgulayan bir soyutlama ögesi olarak da kullanılıyor. Örneğin, **Turgay Nar**'ın Tiyatro Stüdyosu tarafından sahnelenen *"Çöplük"* adlı oyununda (yönetmen: Işıl Kasapoğlu) çöplük motifinden yola çıkarak günümüz toplumlarındaki kokuşmuşluk anlatılıyor. Çöplükte yaşamlarını sürdüren üç kişinin ezilmişlik, baskı, korku ve şiddeti ölümcül sona değin yaşamaları Müslüman ve Hıristiyan kültürlerin içiçe girdiği soyut bir çerçeve içinde gösteriliyor. Bir yanda insanları kıskıvrak bağlamış olan batıl inançlar, bir yanda kilise bahçesindeki kuyu, dönmesi beklenen İsa motifi, peder Virgin ve vaazları, yok etme ve şiddet motiflerini soyut bir düzleme aktarıyor.

Şimdi de doğrudan yabancı olanın konu olarak ele alındığı bir oyunu, **Yüksel Pazarkaya**'nın yabancı düşmanlığı ve neonazi sorununu gündeme getirdiği *"Ferhat'ınYeni Acıları"* adlı oyununu örnek getirelim. Bu oyunda nasıl bir Alman imgesi yaratılıyor? Oyunun zavallı Türk, kötü Alman gibi basit bir ak–kara ikilemine düşmeyen karmaşık yapısı nasıl kuruluyor, bu açıdan baktığımızda oyun metninde eksik ya da başarılı olan yanlar nedir? Bu oyunu Almanyadaki Türk işçilerinin sorunlarını iyi yürekli, cesur Türk–yabancı düşmanı Nazi kalıntısı Alman ikilemini yaratarak dile getiren *"Münih -Mardin Hattı"* adlı televizyon dizisiyle karşılaştırdığımızda n gibi sonuçlara varabiliriz? Önyargıları ve yabancı düşmanlığını eleştirirken, yazarın da önyargılara saplanması ve alımlayanda da önyargıları körüklemesinin nedenleri nedir?

Vermek istediğim beşinci örnek azınlıkların kültürünü içeriyor. Haldun Taner tiyatromuzun tarihçesinden kesitleri sunduğu ünlü oyunu *"Sersem Kocanın Kurnaz Karısı"*nda Ermenilerin

Türk tiyatrosuna katkısını nasıl dile getiriyor, nasıl bir Ermeni imgesi yaratılıyor?

Bu vb. çeşitli örneklerden yola çıkarak yapılabilecek olan çalışmalarda önemli olan yazar, metin ve okuyucu arasındaki ilişkinin eleştirel açıdan irdelenmesidir. Yazarın amacı nedir ve bunu yapıtında nasıl dile getiriyor ve ne derecede başarılı oluyor? Yabancı olanı gündeme getirirken ya da yabancı imgesi yaratırken bilinçli ya da bilinçsiz olarak önyargılara saplanıyor mu, okullarımızda yıllar yılı okutulan tarih kitaplarındaki gibi klişelere düşüyor mu? Okuyucuyla arasındaki ilişki nasıl gelişiyor, kendi görüşlerini okuyucuya zorluyor mu, yoksa ona belli bir düşünme ve alımlama özgürlüğü tanıyor mu? Yazarla yapıtı arasında okuyucunun dikkatini çeken ve yapıta eleştirel yaklaşıma olanak veren boş alanlar var mı gibi sorunların üzerinde durulması bu tür çalışmaların temelini oluşturuyor.

Yabancı olanın nasıl alımlandığının incelenmesi:

Yabancı kültürün nasıl alımlandığı çeviri, uyarlama ve sahne yorumu açısından çeşitli düzlemlerde incelenebilir.

Çeviri incelemesi: Her çeviri bir kültürü diğer bir kültürle buluşturan bir yorumdur. Oyun çevirisi özellikle oyunun sahnelenmesi söz konusu olduğunda çevirmene belli bir özgürlük ve esneklik tanıyor. Çünkü sahnelemede önemli olan oyun metninin izleyiciler tarafından kolaylıkla anlaşılabilir olmasıdır. Çeviri incelemesi ve eleştirisi kültürel etkileşimin nasıl geliştiğini, olanakların ve sınırlarının ne olduğunu vb. inceler. Karşılaştırmalı çeviri çalışmaları, aynı metninin değişik çevirilerinin karşılaştırılarak incelenmesi bu bağlamda özellikle önem kazanır.

Uyarlama: Yabancı olanın kendi kültürümüzle yoğun bir biçimde kaynaşmasını sağlayan uyarlamaların tiyatro tarihimizde önemli bir yeri var. Bunların ayrıntılı olarak incelenmesi, uyarlamaların türünün ve çeşitlerinin saptanması, yabancı olanın nasıl alımlandığına ışık tutabilecek olan yepyeni araştırmalara yol açabilir.

Sahne yorumu: Sahne yorumu ve dramaturgi alanla-

rında kültürlerarası ilişkilerin ne derecede etkin olabileceğine "Uluslararası İlişkiler ve Yorumlama Sorunları" bölümünde değinmiştim. Bu alanda yapılabilecek alımlama çözümlemeleri kültürlerarası diyalogun nasıl geliştiğini irdelemeyi amaçlamaktadır. Örneğin, Brecht Türkiye'de nasıl alımlanmakta, Brecht'in yorumlanmasında karşılaşılan temel sorunlar neler, en başarılı ya da yaratıcı sahne yorumları hangileri vb. sorunların irdelenmesi gibi.

Yabancı olanın tiyatro yöntemini ve teknikleri üzerindeki etkisinin incelenmesi:

Brecht epik tiyatro kuramını geliştirirken büyük ölçüde Çin tiyatrosundan yararlanmıştı. **Haldun Taner** Brecht'le tanıştıktan ve epik tiyatro kuramını iyice benimsedikten sonra, kendi tiyatro geleneğimizle epik tiyatronun sentezi olan yeni bir tiyatro dili yaratmıştı. **Melih Cevdet Anday**'ın, **Sabahattin Kudret Aksal**'ın birçok oyunlarında uyumsuz tiyatronun etkilerini bulabiliriz. **Peter Brook**, **Ariane Mnouckine**, **Roberto Ciulli**, **Mehmet Ulusoy** gibi tiyatro yönetmenlerinin sahne yorumlarının özelliği güçlerini değişik yabancı kültürlerin kaynaşımından almaları. Tüm bu kültürel etkileşimlerin araştırma konusu yapılması, yabancı kültürün oyun yazarları ve yönetmenleri tarafından ne derecede öykünme, ne derecede yaratıcı düzlemde alımlandığının saptanması bu bağlamda önem kazanır.

10. *Yapıcı bir düşünme, tartışma ve araştırma ortamının yaratılması:*

Sonuçta yukarıda saptanan ilkeler doğrultusunda derslerin niteliğine göre işlenilen kuramsal, tarihsel ve kültürel bilgiler bu çerçeve içinde, bu ilkelere bağlı kalarak verilebilirse, ötedenberi süregelen bilgi yüklemesi ve ezbercilik büyük ölçüde önlenmiş olacaktır. Öğrenciler öğrendiklerini birbirinden kopuk, soyut bilgiler olarak algılayamayacaklar, düşünsel bağlantıları kurarak bir bütün olarak özümseyebileceklerdir. Dersi veren öğretim üyesi ya da yardımcısı ise, hazır bilgileri aktararak her

şeyi bilen bir otorite konumunda olmayacak, öğrencilerle sürekli diyalog içinde olan, onlarla birlikte öğrenen, böylece hiç durmaksızın kendini yenileyen bir çalışma sürecine girecektir. Öğretim üyesinin en önemli görevi, her şeyden önce verimli bir araştırma ve tartışma ortamının yaratılmasını sağlayabilmektir.

Tiyatronun kültürel yaşamda önemli bir yeri olması dramaturgi çalışmalarının sadece yüksek öğretimin sınırları içinde kalmamasını koşulluyor. Öğrencilerin eleştiri, kitap tanıtım vb. yazılarını yayınlayabilmeleri, gençlere yönelik açıkoturum ve paneller düzenleyebilmeleri, TV kültür ve sanat programlarına katılabilmeleri, gerek düşünsel bir ortamın yaratılabilmesi, gerek özendirme açısından önem taşıyor. Ancak burada unutulmaması gereken önemli bir nokta, kültürel etkinliklerin amaç değil araç olmasıdır; yani gençlere kendilerini geliştirebilecekleri bir ortam sağlamalı, ancak kesinlikle üstünkörü bir şeyler yazıp çırpıştırarak tezelden adını duyurma gibi bir amaca hizmet edilmemelidir. Kültürel etkinliklere katılımın belli bir düzeyi koşulladığı ve bu düzeyin düşürülmemesi gerektiği göz önünde tutulmalıdır.

Yüksek öğretimin kültürel yaşamla bütünleşmesi, çeşitli yapıcı seçeneklere olanak tanımakta. Bu bağlamda akla kuşkusuz ilk gelen üniversite–tiyatro işbirliğidir. Dramaturgi eğitimi gören öğrencilerin tiyatrolarda staj yapmaları, sahnelenen oyunların provalarını izlemeleri, dramaturgi, reji asistanlığı vb. alanlarda etkin görev almaları, araştırma, inceleme ve çeviri çalışmalarıyla ödenekli tiyatrolarda büyük eksikliğini duyduğumuz nitelikli program dergilerinin yayınlanmasında destek olmaları etkinlikler verimli bir biçimde yürütülebilirse çok yararlı olabilir.

Yalnız kültür değil eğitim alanında da yepyeni seçeneklere yol açabilecek bir girişim de üniversite-okul işbirliği olabilir. Okullarda temel dramaturgi eğitimi konusuna ağırlık verilerek tiyatroyu okullara sokma ve sevdirme doğrultusunda yapılabilecek olan çalışmalara üniversite geniş çapta destek olabilir. Bu konuyla ilgilenen hem öğrencilere hem de öğretmenle yönelik kursların ve workshop'ların düzenlenmesi, eğitimcilere yönelik yayınlar yapılması vb. Amaç alışılagelen okul gösterilerinin ve

müsamerelerin yerini tiyatronun düşünsel ve eğitimsel yönüne ağırlık veren ciddi çalışmaların almasıdır. Ankara'da Yaratıcı Drama Derneği'nin Eğitim Fakültesi'yle işbirliği sonucu okullarda geliştirdiği kimi etkinlikleri.[51] İstanbul'da İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro (Dramaturgi ve Tiyatro Eleştirmenliği) Bölümü'nün bir ilköğretim okulunda başlattığı eğitimde tiyatro çalışmaları buna örnek verilebilir.[52] İlköğretim okulundaki çalışmalarda on yedi kişilik bir ekip yaşları sekiz ile on dört arası değişen yaklaşık seksen öğrenciyle çalıştı. Otorite, baskı ve çevre sorunlarının çeşitli biçimlerde ve çeşitli açılardan işlenildiği bu çalışmaların amacı öğrencilere sadece tiyatro sevgisini kazandırmak değil, aynı zamanda onlarda, onları kışkırtmadan ve yaşadıkları çevreyle ikileme düşürmeden eleştirel düşünme yetisini uyandırmaktı.

Bir başka önemli girişim de, yüksek öğretim–medya işbirliği olabilir, televizyon programlarında nitelikli tiyatro tanıtım programlarının hazırlanması, bir oyun üzerine değişik yaklaşımları içeren eleştiri panellerinin düzenlenmesi, temel dramaturgi eğitimi programlarının sunulması, çeşitli tiyatro sanatçılarının kendi uzmanlık alanlarını ve çalışma yöntemlerini tanıtan programlara yer verilmesi yurt dışındaki gelişmelere ışık tutabilecek deneysel tiyatro gösterimlerinin sunulması ve bunların üzerinde tartışılması vb. etkinlikler tiyatroyu daha yaygın bir izleyici kitlesine tanıtmayı amaçlamalıdır. Günümüzde televizyonda sinema alanında düzeyli programların geliştirilmesine karşın, tiyatroya ne yazık ki çok az yer verilmekte, hazırlanan programlar da çoğu kez yetersiz kalmaktadır. Bu alanda üniversite düzeyinde yapılabilecek çalışmalar büyük bir boşluğu dolduracaktır.

Sonuçta amaç tiyatroda düşünsellik doğrultusunda yüksek öğretim çerçevesinde gelişen çalışmaların hem yapıcı bir düşünme ve araştırma ortamı yaratması hem de kültürel yaşamdan kopuk olmamasıdır. Ancak kültürel yaşamla içiçe gelişen bir yüksek öğretim, eğitim sistemimizin temelini oluşturan soyut ve ezberci bilgi yüklemesine karşı inandırıcı ve sağlam bir seçenek oluşturabilir.

DİPNOTLAR

1) Günter Rühle, *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik, 1. Band*, Frankfurt 1988, S. 21
2) Erwin Piscator, *Das Politische Theater*, Berlin 1929.
3) Wend Kässens, J. W. Gronius, Theatermacher, Frankfurt 1987, S. 51.
4) Bertolt Brecht, *Tiyatro Çalışması*, Berliner Ensemble (Çev.: Yılmaz Onay), MitosBOYUT Yayınları, 1994.
5) Theatermacher, S. 92, 93.
6) Zehra İpşiroğlu, *Tiyatroda Yeni Arayışlar*, Düzlem Yayınları, İstanbul 1992.
7) H. G. Hettrich, *B. Brecht als Klassiker*, Programmheft Dreigroschenoper Schauspiel Bonn, Bonn 1995.
8) *Tiyatroda Yeni Arayışlar*, S. 114 vd.
9) B. Brecht, *Tiyatro İçin Küçük Organon*, Bölüm 36, (Çev. Ahmet Cemal), MitosBOYUT Yayınları, 1993.
10) Werner Hecht, *Brecht im Gespräch*, Dialog, Berlin 1977, S. 130.
11) *Tiyatroda Yeni Arayışlar*, S. 187 vd.
12) Z. İpşiroğlu, *Hile ve Aşk ve Postmodernizmin Etkileri*, Milliyet Sanat, 1.3.1994.
13) E. Fischer–Lichte, *Kurze Geschichte des Deutschen Theaters*, Tübingen 1993, S. 414.
14) Dieter Sturm, *Shakespeare Memory in: Joachim Fiebach Werk im-Werden, Theater der siebziger Jahre in Westeuropa*, Weimarer Beiträge, 28.2.1982.
15) Aynı yapıt, S. 29.
16) *Tiyatroda Yeni Arayışlar*, S. 173.
17) *Hile ve Aşk ve Postmodernizmin Etkileri*, Milliyet Sanat 1.3.1994.
18) *Tiyatroda Yeni Arayışlar*, S. 51, 183.
19) Zehra İpşiroğlu, *Tiyatronun Anlamı Ya da Anlamsızlığı*, Milliyet Sanat 15.2.1995.
20) Susan Sontag, *Against Interpretation in Fiebach, Werk imWerden, theater der siebziger Jahre in Westeuropa*, Weimarer Beiträge, 28.2.1982.

21) Andrzew Wirth, *Thaterkonzepte der Gegenwart, Tendenzen des Gegenwarttheaters*, Tübingen 1988.
22) Benjamin Korn, *der Dramaturg*, Theater Heute 30/3 Mart 1989.
23) Zehra İpşiroğlu, *Tiyatroda Devrim*, İstanbul, Çağdaş Yayınları 1995, 2. Baskı S. 115.
24) Günter Rühle, *Wohin mit dem Theater? Gesellschaft Jenseits des Drama–Drama Jenseits der Gesellschaft in;* Theater Heute 30/3 Mart 1989.
25) Dieter Kafitz, *Bilder der Trostlosigkeit und Zeichen des Mangels, zum deutschen Theater der Postmoderne*, Tübingen 1988.
25) Jindrich Honzi, *In: Moderne Dramentheorie*, Kronberg 1975.
26) Helmut Harwig, *Die Grausamkeit der Bilder, Horror und Faszination in alten und neuen Medien*, Berlin 1986.
27) Elfride Jelinek, *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte*, Hamburg, 1992.
28) Anke Roeder, *Interview mit Elfide Jelinek*, Theater Heute 8, 1989.
29) Aynı Yapıt.
30) Theater Heute,Aralık 1994, Yıllık 1995
31) *Tiyatroda Yeni Arayışlar*, S. 281.
32) Zehra İpşiroğlu, *Yazarın Tiyatrosu mu, Yönetmenin Tiyatrosu mu, Izleyicinin Tiyatrosu mu?* Milliyet Sanat 15.3.1994.
33) *Tiyatroda Yeni Arayışlar*, S. 177.
34) Aynı Yapıt, S. 51.
35) Aynı Yapıt, S. 159.
36) Zehra İpşiroğlu, *Dinamik Bir Devinim ve Ses Kolajı*, Milliyet Sanat 15.4.1994.
37) Theodor Fontane, Werke, *Schriften und Briefe* III/2 Münih 1969, S. 504.
38) Patris Pavis, Wilson, Brook, Zadek, *In: Weltheater*, Nationaltheater, Lokaltheater, Tübingen 1993.
39) Paul Kruntorad, *Der Heuchler kommt als Mullah zu den Bürgern*, Rheinischer Merkur 16.6.1995. Zeynep Oral, *Mnouchkine'nin Tartüff'ü Kantor'un Mirası.... Avignon Festivali 1995*, Milliyet Sanat, 15.8.1995.
40) Zehra İpşiroğlu, *Eleştirinin Eleştirisi*, İstanbul, Cem, 1992.
41) Zehra İpşiroğlu, *Tüketim Toplumu Çarkının Dışında Bir Tiyatro*

Gösterisi, 1.7.1992.
42) *Tiyatronun Anlamı ya da Anlamsızlığı*, Milliyet Sanat 15.2.1995.
43) Aynı Yapıt.
44) Zehra İpşiroğlu, *Tiyatronun Yapıcı Gücü*, Çağdaş Eğitimde Sanat, Ç.Y.D.D. yayınları, İstanbul 1994, S. 71.
45) Sakine Eruz, *Yazma Uğraşının Gizilgücü*, Çağdaş Eğitimde Sanat, S. 183.
46) Martin Esslin, *Die Zeichen des Dramas, Theater, Film, Fernsehen*, Hamburg 1989.
47) Bertolt Brecht, *Ulm 1592, Tiyatro Çalışması* Berliner Ensemble, İstanbul 1994.
48) Zehra İpşiroğlu, *Düşünmeyi Öğrenme ve Öğretme*, İstanbul, Afa, 1989.
49) Cristine Nöstlinger, *Kim Takar Salatalık Kralını, (Çev. Selahattin Dilidüzgün)*İstanbul, Düzlem 1993.
50) Vaclav Havel, *Largo Largo Desolato–Buruk Ezgi (Çev. Kemal Boztepe, Ülkü Akbaba)*, İstanbul Can 1989.
51) *Yaratıcı Drama*, Goethe Enstitüsü Ankara, 1992.
52) Zehra İpşiroğlu, *Eğitimde Tiyatro*, Tiyatro Dergisi, Nisan 1995. Fakiye Çavuş Özsoysal, *Eğilimde Tiyatro Üzerine Bir Proje*, Tiyatro Dergisi, Nisan 1995.

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dramaturgi ve Tiyatro Eleştirmenliği Bölümü Öğretim Üyesi **Zehra İpşiroğlu**, bu kitabında "düşünsellik" teması içinde tiyatroda *dramaturgi*'nin önemini açıklıyor.

Bu konuda yurtdışındaki çalışmalardan örnekler veriyor; ülkemizde son yıllarda görülen genç tiyatro atılımlarının "düşünsel yaratı" boyutlarını irdeliyor.

Kitapta ayrıca, eğitimde tiyatro yolu ile düşünsel gelişmenin nasıl yaratılabileceğine öneriler getiriliyor.

ISBN 975-8023-14-4



600000 TL