

DRAMATURJİDE YENİ AÇILIMLAR

Hasibe Kalkan Kocabay*

Üç kadın oyuncu sahneye kartondan yapılmış evler, bir klise kulesi ve bacasından duman tüten bir fabrika taşır. O ana kadar sahnede bulunan egzotik müzik aletleri kartondan yapılmış binaların arkasına gizlenerek sahnede minyatür bir şehir yaratılır. Oyunda 60'lı yılların ünlü müzik grubu Beach Boys'un kulakları okşayan yumuşak melodileri, Yumiko Tanaka adlı Japon oyuncunun canlı olarak sahnede çaldığı aletin ritmik müziğiyle karışır ve bunların arasına melodik bir vurguyla diğer iki bayan oyuncu tarafından, Gertrude Stein'in "The Making of the Americans" adlı romanından bölümler serpiştirilir. "Hashirigaki" adlı müzik tiyatrosu örneği, izleyiciyi Japonya'dan Amerika'nın California sahillerine taşırken, sahnede kullanılan tüm göstergeler onu zengin bir imgeler dünyasının içine çeker.¹

Heiner Goebbels'in "Hashirigaki" adlı oyununda başı ve sonu olan bir öykü bulunmuyor. Ne Gertrude Stein'in metni, ne de sahnede kullanılan oyunculuk, dekor, ve müzik gibi diğer tiyatral araçlar, oyunda metin merkezli bir yapıya hizmet etmektedir. Bunun yerine müzisyen kimliğiyle tanınan Heiner Goebbels bu alandaki birikimini değerlendirerek bir çeşit müzik tiyatrosu oluşturmuştur. Sahneleme, renk ışık, ses ve melodilerden oluşsa da ne müzikalin sınırlarına sığabilmekte ne de müzikli bir tiyatro gösterisi olarak nitelenebilmektedir.

*"Sözcüklerin ritmik tekrarı ne denli yazma sanatı üstüne düşünceler yansıtıyorsa, Heiner Goebbels'in oyunu o ölçüde tiyatronun olanakları üstüne deneysel bir yorum oluşturmaktadır."*²

Tiyatronun olanaklarını sorgulayan, tiyatronun araçlarını sanat türleri arasındaki sınırları aşacak biçimde yeniden kurgulayan bir yönetmen olan Heiner Goebbels, bu yönüyle Robert Wilson, Eugenio Barba, Pina Bausch gibi yönetmen ve koreograflar arasında yer alır.

* Yrd. Doç. Dr.; İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

¹ Goebbels, Heiner, **Hashirigaki**, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, Uluslar arası Tiyatro Festivalinde sahnelenmiştir.

² Sigmund, Gerald, **Aus Instrumenten eine Stadt gezaubert**, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31.12.02, <http://www.heinergoebbels.com/index2htm>

İzleyici bu yönetmenlerin oyunlarını geleneksel izleme alışkanlığıyla değerlendirmeye çalıştığında tiyatral göstergeleri anlamlandırmada güçlük çeker. Ve bunun sonucunda reddedebilmektedir. Geleneksel bir dramaturjide sahnede tiyatral araçlar metne hizmet eder ve birbirini tamamlar. Oysa son yıllarda uluslar arası sahnelerde ses getiren bir çok oyunda metin ile diğer tiyatral araçlar arasındaki dengeler değişmiştir. Bu oyunları değerlendirebilmek için geliştirilmiş olan ölçütler, aynı zamanda günümüz dramaturji çalışmaları için yeni açılımlar sunmaktadır.

Çalışmada kısaca geçmişten günümüze “Dramaturji”nin geçirdiği evrim irdelendikten sonra, günümüzde yapılan bir dramaturji çalışmasında dikkate alınabilecek ölçütler sunulacaktır. Ardından bu ölçütler doğrultusunda 5. Sokak Tiyatrosu tarafından sahnelenmiş olan “Dumrul ile Azrail” adlı oyun incelenecektir.

Geçmişten Günümüze Dramaturgi

Dramaturgi kavamı kuramsal açıdan ilk kez antik dönemde tartışılmıştır. Esen Çamurdan bu dönemde geliştirilmiş olan dramaturgi kavramını aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

*“Klasik dramaturgi, somut örneklerden ya da soyut ilkelerden (kuramdan) yola çıkarak dramatik bir yapıtı oluşturacak ana öğeleri bulma ve bunları düzenleme tekniği olarak tanımlanır. Söz konusu kavram, bir tiyatro oyunu yazmak ve onu doğru olarak inceleyebilmek için bilinmesi zorunlu olan tiyatroya özgü bir dizi kuralı, hatta reçeteyi kapsar.”*³

Bu bağlamda örnek gösterilebilecek ilk klasik dramaturgi çalışması Aristoteles’in Poetika adlı yapıtıdır. Burada tragedyanın özelliklerine geniş bir yer ayıran Aristoteles’in ideal tragedyanın sahip olması gereken özelliklerini de ortaya koymaktadır. Buna göre ideal tragedya, olay, zaman ve eylem birliğinin bulunduğu,

*“ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklidir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; ...”*⁴

³ Çamurdan, Esen, **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, Mitos Boyut Yayınları, 1996, S. 58

⁴ Aristoteles, **Poetika**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976, S. 20 (Çeviri: İsmail Tunalı)

Tragedyanın işlevi ise, uyandırdığı açma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir. Aristoteles geleneği yüzyıllarca Avrupa tiyatrosunu yönlendirmiştir ve kendisini dram ve mantık, ardından dram ve diyalektiğin işbirliği içerisinde göstermiştir. Güzel olan mantık ölçütlerine uymalı düşüncesi Hegel'in estetiğiyle doruk noktasına ulaşmaktadır.

Klasik dönem olarak adlandırılan 17. ve 18. yy. Fransız tiyatrosu da Aristoteles'den çok etkilenmiştir. Corneille ve Racine'nin örnek gösterilebilecek dönemde dramaturg sözcüğü "oyun yazarı" anlamında kullanılmaktadır. Nihayet 18. yy.da Lessing, dramaturgi sözcüğünü salt oyun yazarlığı anlamından kurtarmıştır. "Hamburg Dramaturgisi 1767/69 adlı yapıtında Lessing, dönemin Alman tiyatrosunun işlevi ve gereksinimleri üstüne düşüncelerini toplamıştır. Söz konusu dönemde bolca sergilenen Fransız tragedyalarını eleştiren Lessing, oyunları halka daha çok sevdirebilecek özellikleri sıralamakla birlikte, yapıtında uygulamalı dramaturji çalışmalarına da yer vermektedir.

Yirminci yüzyılın başına kadar uygulanagelen tiyatro Batı'da dramatik tiyatro olarak adlandırmaktadır. Dramatik tiyatronun özünde "taklit" ve "eylem" vardır ve merkezinde metin yer almaktadır. Amaç, metnin hizmetine verilen tüm sahne araçlarıyla bir ilüzyon yaratmaktır. Hans-Thies Lehmann'a göre bir model olarak "dram", bütünlük, ilüzyon ve dünyanın yansıtılmaya çalışılması gibi yaklaşımlar içermektedir. Dramatik tiyatro, biçimi nedeniyle gerçekliğin bütüncül bir modeli olma iddiasındadır.⁵

Dramaturgi alanında bir dönüm noktası Brecht ile yaşanmıştır. Brecht ortaya attığı epik tiyatro kavramı ile bu geleneğe karşı bir tiyatro geliştirmeyi hedeflemiş olsa da tiyatroya getirdiği tüm yeniliklere karşın uygulamalarında geleneksel tiyatrodan ayrılmayan bir yönü de korumaktadır.

*"Herşey öyküye bağlıdır.; çünkü teatral gösterinin yüreğidir. Çünkü neyin tartışılabilir, eleştirilebilir, değiştirilebilir olabileceği, ancak insanlar arasında olup bitenlerden çıkarılabilir."*⁶

Brecht dramaturgisinin temel noktasını öykü oluşturmaktadır. Özellikle uyarlama çalışmalarında öykü metinden ayıklanarak, ona hizmet eden destekleyici unsurlar saptanarak sahneleme için bir tasarı hazırlanmıştır. Berliner Ensemble'de dramaturgi çalışmasına büyük

⁵ Lehmann, Hans-Thies, **Postdramatisches Theater**, Verlag der Autoren, Frankfurt, 1999, S.22

⁶ Brecht, Bertold, **Tiyatro için Organon**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1993, S.91 (Çeviri: Ahmet Cemal)

önem verilmiş, hazırlanan dramaturgi defterleri hem oyunların dünyanın herhangi bir yerinde nasıl sahnelenmesi gerektiğine ilişkin yol göstermiş, hem de ayrıntılı bir dramaturgi çalışması için örnekler oluşturmuşlardır.

“Berliner Ensemble’da, sahnede yer alan her öge üstünde titizlikle çalışılmış, tutum ve davranışlar bilinçle kurugulanmıştır. Oyun, seyircinin ilgisini olayın akışından, işleyiş ve gelişmesinden, neden- sonuç ilişkisinden koparmayacak bir biçimde sahnelenmelidir. ...

Patrice Pavis, Berliner Ensemble’da dramaturgi çalışmasının etkinlik alanının üçe ayrırır:

- 1) *Yapıtın ideolojik ve biçimsel yapısı*
- 2) *Biçim ve içeriğin ilişkisi*
- 3) *Seyirciyi etkilemek amacıyla, metinle ilgili sahneye yönelik tüm çalışmalar.”⁷*

Brecht’in tiyatrosu tüm yeniliklerine karşın ne kadar dramatik tiyatro geleneğinin devamı niteliğindeyse, yirminci yüzyılın başında tiyatroya büyük bir hareketlilik getiren Avantgard akımlar da özünde metni yansıtmamanın farklı biçimleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Tiyatroda gerçek anlamda metnin hiyerarşisini alt üst eden gelişme, 70’li yıllarda medya araçlarının günlük yaşamın önemli bir parçası haline gelmesi ile oluşmuştur. Bu gelişmeler ışığında değişmiş olan tiyatro uygulamalarına Hans-Thies Lehmann “postdramatik tiyatro” adını vermektedir.

Postdramatik tiyatronun, ilk bakışta absürd tiyatro ile ortak özellikleri bulunmaktadır. Absürd tiyatrodaki kullanılan farklı bir zaman, kolaj ve montaj teknikleri, dilin bir iletişim aracı olarak anlamını yitirmesi ve sahnede sessizlik gibi tiyatral araçlar, postmodern tiyatrodaki karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu özellikler aslında tümüyle farklı bir işleve sahiptir. Hans-Thies Lehmann, insan varlığının anlamsızlığı karşısında duyulan metafizik korkuyu ifade etmeye çalışan absürd tiyatroyu tümüyle dramatik tiyatro geleneğine dahil etmiştir, çünkü bazı absürd oyunlar metnin anlamını ortadan kaldırmış olsa da, metin merkezli bir tiyatro olma özelliğini sürdürmüştür. Buna karşın dünya görüşlerinin çöküşünü dönemin kültürel bir getirisi olarak kabullenmeyi yeğleyen postdramatik tiyatro, tiyatrodaki metnin varlığını ve konumu temelden sorgulamıştır.

⁷ Çamurdan Esen, a.g.y. S. 71-72

Postdramatik Tiyatro

Hans-Thies Lehmann'a göre tiyatral göstergelerin tümüyle farklı bir biçimde kullanılmaya başlanması nedeniyle, yeni tiyatronun önemli bir bölümünü "postdramatik" olarak adlandırmak mümkündür. "Postdramatik Tiyatro" adı, edebi bir tür olarak dram kavramını içerdiği için tiyatro ve metin arasındaki ilişkiye işaret eder, ancak merkeze tiyatroyu aldığı için metni yalnızca sahnelemenin bir ögesi, bir malzemesi olarak değerlendirir. Postdramatik tiyatro, dramın ötesinde, tiyatroyu edebi bir tür olarak değerlendiren mirasın sonrasında konumlanan tiyatroyu kapsar. Lehmann'a göre yirminci yüzyılın başında yoğunluk kazanan Avangard tiyatro hareketi dramatik tiyatronun bir çok özelliğinden vazgeçmiş, ancak sonuçta tiyatro araçlarını metnin hizmetinde kullanmaya devam etmiştir. Oysa postdramatik tiyatro bu yaklaşımı tümüyle alt üst etmiştir. Medya ve diğer sanatların içiçe girmesi, büyük meta anlatılara ve kuramlara karşı duyulan şüphe, tiyatral araçların kendi aralarındaki anlamlı ilişkinin sorgulanmasına neden olmuştur ve oyunculuk, müzik, dekor, kostüm gibi tiyatral araçların yalnızca metni açıklayan unsurlar olarak değerlendiren yaklaşımı ortadan kaldırmıştır. Artık tiyatronun metne nasıl hizmet ettiği sorusu sanatçıları ilgilendirmemektedir. Metinler, daha çok belli bir tiyatral olaya uygunlukları ile değerlendirilmektedir. Postdramatik tiyatrodaki söz, anlam, ritim, vs.den oluşan bir bütünün yerini fragmanın parçalı yapısı almıştır. Yeni tiyatro uygulamalarında öğeler arasında bir bütünlük ya da sentez hedeflenmemiştir. Buna karşın, yönetmenler metnin yarattığı tek tek itkilere güvenerek tiyatrodaki yeni bir performans gücünü keşfetmişlerdir. Dramatik olmayan çağdaş bir tiyatro metni, dramatik tiyatroya özgü olan kurgu ve karakterizasyon ilkelerinden uzak durur, bir öykü düzeni içermez.⁸ Burada dilin bağımsızlaşması sözkonusudur. Ancak postdramatik tiyatrodaki sahne ile seyirciler arasında, metin kullanılmadan da, ortak bir metin oluşturulması hedeflenir.⁹

Postdramatik tiyatroyu geleneksel dramdan ayıran en önemli nokta metnin konumudur. Bu tiyatrodaki metin, oyuncu, müzik, dekor gibi tüm tiyatral araçlara hakim konumundan diğerlerinin yanına yerleştirilmiştir. Ancak yeni dengelerle üretilmiş bir yapıyı çözümleyebilmek için metnin konumu ile birlikte "postdramatik" yapıtlara ortak olan bazı özelliklerin dikkate alınması gerekmektedir.

⁸ Poschmann, Gerda, **Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse**, Tübingen 1997, S. 177

⁹ Lehmann, Hans-Thies, a.g.e., S.12

Postdramatik tiyatrodaki sentezin yerini tezler almıştır. Bütüncül ve başı sonu belli olan yapıların yerine, postdramatik tiyatro, açık ve parçalı yapılar koymuştur. Yapıt, gerçeklikle bir çok göstergeyi aynı anda kullanarak hesaplaşır. Belçikalı Dramaturg Marianne von Kerkhoven, yeni tiyatro biçimlerini Kaos teorisi ile birleştirerek incelemiştir. Gerçekliğin kapalı döngülerden değil, stabil (sağlam) olmayan sistemlerden oluştuğunu varsayan Kaos teorisi, Marianne von Kerkhoven'a göre sanatçıları yapıtlarındaki anlamı belirsizleştirme ya da çoğaltma yönünde etkilemiştir. Bazı sanatçılar, bu yeni gerçekliği yapıtlarında bir çok göstergeyi aynı anda kullanarak yansıtmaktadır. Postdramatik tiyatrodaki yoğun anlar yakalama çabası sentezin yerine geçmiştir. Tiyatro, artık kendi içinde kapalı bir tür olma özelliğini yitirmiş, teknoloji ve medya ile dekonstrüktif (yapıçözücü) bir hesaplaşmaya girmiştir.¹⁰

Düşme özgü kolaj, montaj ve fragmandan oluşan yapılar, postdramatik tiyatroya özgü bir başka temel özelliktir. Düşme temelinde görüntü, hareket ve söz arasında hiyerarşiye sahip olmayan bir düzen vardır. Hiyerarşik olmayan bir yapı için örnek oluşturan düşme tabloları sürrealizmin bir mirasıdır. Düşmeler belli bir mantık çerçevesine sığmaz, birbirinden kopuk tablolardan oluşur.

Manierizm geleneği yeni tiyatrodaki karşımıza çıkan bir başka özellik: organik bütünlüğe karşı duyulan rahatsızlık, aşırılığa duyulan yakınlık, çarpıtma, rahatsız etme, ve paradoks. Dramatik kurguda beklenen tutarlılık (A, B ile ilintili, B de C ile, bundan dolayı bir ilişki ve anlam ağı oluşmaktadır) yerine her öğenin diğerinin yerini alabilecek heterojen bir yapı gelmektedir.

Tiyatro metnini, yazılı metin, sahnelenen metin ve performans metni biçiminde üçe ayırmak alışlagelmiş bir yaklaşımdır. Burada sahnelenen metin kavramı metin ile diğer tiyatral araçlar arasında anlam oluşturan bir ilişkinin varlığını hissettirir. Performans çalışmalarını inceleyen araştırmaların sonucunda ise tiyatrodaki varolan tüm öğelerin sahneleme anındaki bütün içinde anlam kazandığını göstermiştir. Yani tüm tiyatral öğeler bütüncül bir anlama işaret etmek yerine bütün içinde tek tek anlam kazanmaktadır. Postdramatik tiyatro yeni bir sahneleme metni yaratmamıştır. Postdramatik tiyatrodaki tüm tiyatral göstergeler farklı bir biçimde sahnede yer alır. Performans metni yansıtmadan çok orada var oluşu vurgulayan, iletilen deneyimden çok paylaşılan deneyimi, sonuçtan çok süreci, bilgiden çok enerjiyi paylaşan bir özelliğe sahiptir.

¹⁰ Kerkhoven, Marianne von, **Die Last der Zeiten**, TAT-Zeitung, Frankfurt am Main, Februar 1991, (aktaran: Hans Thies-Lehmann, a.g.e, s.141

Postdramatik tiyatro örneklerin bir çoğunda yukarıda değinilen özellikler karşımıza çıkar. Ancak yeni tiyatro örneklerinin temel özelliği birbirinden çok farklı olmaları ve belli şablonlara sığmamasıdır. Bu nedenle Hans-Thies Lehmann, postdramatik tiyatro örneklerinin en önemli temsilcilerinden yola çıkarak genel geçer bazı ölçütler saptamaya çalışmıştır:

i) Parataxis/Hiyerarşinin Ortadan Kalkması

Tiyatral araçlar arasındaki hiyerarşiyi kaldırma eğilimi bütün postdramatik tiyatro uygulamalarını kapsar. Geleneksel tiyatrodaki dengeyi ve anlaşılabilirliği sağlamak için tiyatral öğeler arasında var olan hiyerarşi, yeni uygulamalarda ortadan kaldırılmıştır. Postdramatik tiyatroya özgü *parataxisde* öğeler belirsiz bir biçimde bir araya getirilmiştir. Yani tiyatral araçlar birbirini açıklamak için değil, sahnede kendileri için var olurlar. Böylece sahnede olup bitenlerin anlaşılabilir olması özelliği de ortadan kalkar. Postdramatik bir oyunda izleyici duyularını hiç beklenmedik bir anda karşısına çıkan ve daha önce söylenenlere bambaşka anlamlar yükleyen bağlantılara, ilişkilere ve yorumlara karşı açık tutması gerekir. Böylece anlam ilkesel olarak ikincil konuma düşer. Özellikle anlamsız ve önemsiz görünen göstergeler, bu yaklaşımda analiz eden için daha sonra anlam kazanabileceğinden algılanır hale gelir. Postdramatik tiyatro izleyicisi sahne göstergelerini anında anlamlandırmak yerine izlediği her öğeye açık ve bunları bir bütün içinde değerlendirmeye hazır bir izlenim biriktiricisi olmalıdır.

ii) Simultan olma durumu

Parataxis/hiyerarşinin ortadan kalkması ile birlikte postdramatik yapıtlarda bir çok göstergenin aynı önemde aynı anda sahnede yerlerini almışını sağlamıştır. Geleneksel tiyatrodaki sahnede aynı anda yer alan bir çok göstergelerden bazıları vurgulanırken, postdramatik tiyatrodaki tüm öğeler aynı önemde ve ağırlıkta sahnede yer alır. Yönetmenler tarafından bilinçle hedeflenen bu yaklaşım, izleyicileri aşırı yoran bir gösterge yığmacasına yol açabilmektedir. Bu tür bir tiyatrodaki parçalı algı, zorunlu bir uygulamaya dönüşür. Ancak bir anda izleyiciler tarafından algılanabilen öğeler arasında bir bağlantının bulunup bulunmadığı da her zaman açık değildir. Bu bağlamda postdramatik tiyatrodaki kavranabilen organik bir bütünün yerini alginın fragmentasyona uğraması sözkonusudur. Öykünün ortadan kaldırıldığı bu yaklaşımda izleyiciye sunulan olayların çokluğu karşısında seçim yapma şansı verme amacı gizlenmiştir. Önemli olan bütünden yalnızca bir parça yakalayabilen izleyicinin

bunun bir eksiklik olarak görmemesi, aksine bu parçalı algıyı düşgücünü ve bağlantı kurma yeteneğini harekete geçiren bir özgürlük alanı olarak değerlendirmesidir.

iii) Göstergelerin yoğunluğu

Tiyatrodaki geleneksel gösterge yoğunluğu ile ilgili kurallar, postdramatik tiyatrodaki tümüyle ortadan kalkmıştır. İlkesel olarak postdramatik tiyatrodaki ya bir gösterge fazlalığı ya da eksikliği mevcuttur. Göstergelerin azlığı medya kültürüne bir tepki olarak değerlendirilebilir. Televizyon ekranının yüzeyselliği yoğun görsel bir algılamayı dışlar. Buna karşın postdramatik tiyatro, gündelik yaşamda karşılaşılan gösterge bombardımanını bir reddedişle yanıtlar. Biçimcilik vurgusunu taşıyan bu yaklaşım, izleyiciyi boşlukları doldurmaya yönlendirerek faaliyete geçirir.

iv) Gösterge yığılması

Birlik, simetrik düzenleme, biçimsel uyum ve takip edilebilirlik biçime ait özelliklerdir. Bir çok yönetmen düzenli bir yapının oluşmasını, aşırıya kaçarak engellemektedir. Göstergelerin belli kurallara uymadan bir yığın halinde sahnede bulunmaları, onların bir senteze ulaşmalarını engeller. Gilles Deleuze ve Felix Guattari sentezin engellendiği karmaşık ve heterojen bağlantılardan oluşan yapılar için “*rizom*” kavramını ortaya atmışlardır. Özellikle 80’li ve 90’lı yılların tiyatrosunda, tiyatral göstergelerin anlamlı bir bütün yerine sahnede bir yığılmaya dönüşmesi dikkat çeker.

v) Müzik

Postdramatik tiyatrunun önemli özelliklerinden biri, yalnızca dilin değil, gösterinin tümüyle müziğin etkisinde olmasıdır. Yönetmenler yeni bir işitsel göstergebilim yaratmışlardır. Postdramatik oyunlara pop müzikten esinlenmiş olan bir müzik ve ritim duygusu yansır. Bazı çalışmalarda değişik bir sahne ritmi, farklı ülkelere oyuncularla yakalanmıştır. Birçok oyuncunun sahne dilini bir yabancı dil olarak konuştuğu için, dil yeni tonlama ve vurgu boyutlarıyla belli bir ritim oluşturur.

vi) Görsel Dramaturji, Senografi

Metnin yerine görsel bir dramaturjinin geçmesi 70’li ve 80’li yıllarda doruğa çıkmış, 90’lı yıllarda ise metne bir ölçüde geri dönmüştür. Görsel dramaturji, tümüyle görüntü üstüne yoğunlaşan dramaturji anlamına gelmemektedir. Görsel dramaturji, metne hizmet etmek yerine kendi mantığını geliştiren bir yaklaşımı ifade eder. Bir çeşit *sahnegrafik* tiyatro (görselliği ön planda tutan tiyatro) oluşur böylece. Tiyatro bu alanda diğer sanat dallarının geçirdiği evrimi yakalamıştır. Postdramatik tiyatroyu tanımlamak için müzik ya da edebiyat kavramlarına başvurmak ya da fotoğraf ve filmden yararlanarak tiyatronun özünü vurgulamak yaygın bir yaklaşımdır.

vii) Soğuk ve Sıcaklık

Dilsel göstergelerin anlamlarını yitirmiş olmasının beraberinde getirdiği psikolojik eksiklikten doğan soğukluk postdramatik tiyatroya özgü, ancak geleneksel tiyatro izleyicisi için alışılması zor bir özelliktir. Epik ve belgesel tiyatro bu gelişmeyi hazırlamış olsa da postdramatik tiyatronun biçimciliği, oyun kişilerinin psikolojik derinliğini tümüyle ortadan kaldırarak kimileri için dayanılmaz bir soğukluk yaratmaktadır.

viii) Bedensellik

Postdramatik tiyatrodaki beden kendisini hareket ve fiziki boyutuyla sahnede var eder. Tiyatronun en önemli göstergesi olan oyuncunun bedeni bu tiyatrodaki anlam yüklenmeyi reddetir. Bununla birlikte hastalıklı, sakat ve normalinden farklı görünüşteki bedenler de postdramatik tiyatrodaki yerini almıştır. Dans tiyatrosu ritim, müzik ve erotizm ile bedenleri biçimlendirirken aynı zamanda konuşma tiyatrosunun anlam vurgusunu da üstlenmiştir.

“Modern dans”ın geleneksel dansa ait anlatıcı yönünü terketmiş olması ve “postmodern dans”ın psikolojik derinliğini yok etmiş olması gibi gelişmeleri, postdramatik tiyatro, geriden izlemiştir. Son yılların ürünü olan dans tiyatrosu, bedenin ifade olanaklarını çok büyük ölçüde arttırmıştır.

ix) Somut Tiyatro

Öyküsüz ya da “tiyatral” tiyatro denilen soyut çalışmalarda biçimci yapılar kimi zaman çok ağırlıkta olduğu için somut tiyatrodan söz etmek yerinde bir yaklaşım olacaktır. Tiyatro uzam, zaman, bedensellik, renk, ses ve hareketi sahnede somut bir biçimde değerlendirmeyi keşfederken, aslında somut şiir ve metin düzlemindeki bazı gelişmeleri izlemiştir. Görselliği ön planda tutan bir tiyatroda görsel dramaturji doruğuna ulaşmıştır. Bu çalışmalarda göstergeler yalnızca kendilerini iletir, daha doğrusu: varlığını hissettirir. İzleyicinin algısı belli bir seçki yapmaya zorlanır. Böylece somut duyuşal açıdan yoğunlaştırılmış olan algı, merkezli bir dramaturjik yapının yerine geçer. Postdramatik tiyatro tamamlanmamış ve tamamlanamayanı vurgulamış, mimesis ve kurgunun ilkelerini aşarak oluşan bir “algı fenomenolojisi” oluşturmuştur.

x) Gerçekliğin Çöküşü

Geleneksel tiyatro, sahnede olup biteni kendi kuralları olan, çerçevelenmiş bir gerçeklik olarak kabul eder. Postdramatik tiyatro ise tiyatral etki, izleyicinin gerçeklikle mi yoksa kurgu ile mi karşı karşıya olmasının yarattığı belirsizlik üstüne kurmuştur. Tiyatral yansımanın içinden üstü kapalı olan gerçekliğin her an ortaya çıkabilmesi tiyatronun doğasında vardır. Gerçeklik olmadan sahneleme olamaz. Canlandırma ve sunma, mimetik oyun ve performans, gösterilen ve gösterme eylemi, bu ikilemlerin günümüz tiyatrosunda radikal bir biçimde ön plana alınması ve gerçek olanla kurmaca olanın eşitlenmesiyle postdramatik tiyatronun paradigmalarından biri ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda gerçekliğin tiyatrosundan söz edilebilir, çünkü bu ikilemlerin yarattığı yapı ile duyuşal gerçeklik arasında gidip gelebilen bir algıyı şart koşmaktadır. İzleyici artık yalnızca izleyen değil, tüm duyularını açık tutan bir algılayıcıdır postdramatik tiyatrodaki. İzleme artık bir olayı izleme değil bir durum haline gelmiştir.

xi) Olay / Durum

Postdramatik olay tiyatrosunda şimdi ve şu anda olup bitenler kalıcı bir etki yaratma çabası olmadan o anda var oldukları için anlamlıdır. Bu yapıyla postdramatik tiyatro “Happening” ve “Performansa” yaklaşır. Bunların tümü metnin anlamını yok ederek kendilerine özgü bir edebi ilişkiler ağı kurmuşlardır. Happening ve performans sanatçıları, oyuncular ve izleyiciler arasındaki bedensel, duyuşal ve uzamsal varlıkları ve ilişkileri üzerine araştırmalar yapmışlardır. Tümünde var olma, yansımanın önüne geçmiş, tiyatro bitmiş bir

ürün yerine süreç olarak varlığını ortaya koymuştur. Tiyatro bir ürün değil eylem alanı, etkileyen güç (energeia), eser (ergon) değildir. Bu tür bir tiyatrodaki her izleyicinin bireysel deneyimi öne çıkar, çünkü sunulan olayı / durumu objektif bir biçimde tarif etmek olanaksızdır.

Dumrul ile Azrail

“Dumrul ile Azrail”, 5. Sokak Tiyatrosu tarafından 2000 yılında gerçekleşen 12. Uluslararası Tiyatro Festivali kapsamında sahnelenmiştir. İlk bakışta metnin ön planda bulunduğu bir sahneleme örneği olarak karşımıza çıkan yapıt, yukarıdaki ilkelerden yola çıkarak mercek altına alındığında, hangi sınıflamaya dahil edilebileceği ortaya çıkar. “Dumrul ile Azrail” postdramatik bir oyun mudur?

Mustafa Avkıran’ın sahneye koyduğu “Dumrul ile Azrail”in oyun metni Murathan Mungan’a aittir. Kaynağı Dede Korkut hikayelerine dayanan ve ölüm, ölümlülük, tanrı gibi var oluşla ilgili kavramları ele alan “Deli Dumrul”un içeriği Murathan Mungan’ın kaleminde bazı değişikliklere uğramıştır. Mungan’ın ifadesiyle kişisel kılmaya çalıştığı hikayede¹¹ canlarını vermeyi reddeden ana, baba ve sevgili, kendi dünyalarını önemseyen, güçlü bireylerdir. Mungan’ın metnin en can alıcı noktası ise, Azrail figürünün ön plana çıkmasıdır. Yapıtta Dumrul ile birlikte Azrail de bir bilinçlenme süreci yaşar ve bu süreçte Dumrul’a aşık olduğu için ona canını vermeyi kabul ederek hikayenin merkezine yerleşir.

Metnin önemli bir yer tuttuğu sahnelemede Mustafa Avkıran, daha önceki çalışmalarında da görüldüğü gibi, “epik bir anlatı” oluşturmaktadır. “Avkıran’ın rejisindeki en önemli ayrıntı “anlatma” eyleminde yatar. Murathan Mungan’ın Deli Dumrul’u yeniden söylemesi gibi, Avkıran da “Dumrul ile Azrail”i yeniden söyler.”¹²

i) Parataxis/Hiyerarşisizlik

“Dumrul ile Azraile”de tiyatral öğeler arasındaki ilişkiler bu oyun için düzenlenmiştir. Oyun, bir anlatı üstüne kurulu olduğu için, oyun süresince dialog kullanımını çok sınırlıdır. Bunun yerine oyuncular anlatıyı hiçbir yüz ifadesine baş vurmada, sanki maske takınmış bir ifadeyle çoğu kez izleyiciye yönelerek sunmaktadır. Sunmak sözcüğü burada bilinçli bir

¹¹ Mungan, Murathan, 5. Sokak Tiyatrosu, “Dumrul ile Azrail” dosyası

¹² a.g.e., tanıtım yazısı

biçimde kullanılmakta, çünkü metni oynamak ya da canlandırmak gibi bildik sözcükler bu sahnelemeyi açıklamamaktadır. Sahnede söylenenle yapılanlar arasında anlamlı bir ilişki bulunmamaktadır. Oyuncular, gündelik kullanımından farklı, sahneleme için geliştirilmiş özel bir beden diline sahiptir.

ii) Simultan olma durumu

“Dumrul ile Azrail”de tiyatral göstergeler çok ekonomik bir biçimde kullanıldığı için, izleyicinin algısı öyküye yoğunlaştırılmıştır. Mustafa Avkıran, bu oyunda tiyatral araçları ekonomik bir biçimde kullanarak, izleyiciyi günlük yaşamda karşılaştığı yoğun gösterge bombardımanına alternatif bir durumun içine çekmektedir. İzleyiciye sunulan ses ve müzik sahnede törensel bir atmosferin zemini hazırlarken, oyuncuların ağır tempoda hareket etmeleri ve bunları belli bir düzen içinde tekrar etmeleri bu atmosferin sürekl bir hal almasını sağlamıştır.

iii) Göstergelerin yoğunluğu

Göstergelerin azlığı bu oyunda ilke edinilmiştir. İzleyicinin algısı fazla zorlanmadan metin üzerine yoğunlaştırılmıştır. Genelde ağır tempoda ilerleyen “Dumrul ile Azrail”de hareketsiz ve sözsüz anlar izleyiciye oyunda sunulan göstergeler doğrultusunda düşürmeye zaman tanımaktadır.

iv) Gösterge yığmacası

“Dumrul ile Azrail”, biçimi ortadan kaldıran bazı postdramatik uygulamalardan farklı olarak tiyatral araçlarını kısmen geleneksel bir biçimde kullanmıştır. Oyun, tek bir öykü üstüne kurulmuştur (yer, zaman ve olay birliğinden sözedilebileceği gibi, öykünün simetrik olarak düzenlenmiş olması ve takip edilebilir olmasının da önemli olduğunu görürüz).

v) Müzik

Müzik bu oyunda çok önemli bir yer tutmaktadır. Şarkıcı olan Sema sesi ile Engin Yörükoğlu davulu ile oyunun müzikal vurgusunu sırtlanmıştır. Bu sanatçılar oyunun törensel

niteliğini vurgulayan melodileri yorumlarken, aynı zamanda oyuncuların kol ve bacaklarına takılan halhal oyunun ritmik yönünü desteklemiştir. Müzik bu oyunda oyuncuların ses kullanımlarıyla birlikte atmosfer yaratımında en önemli araçtır.

vi) Görsel Dramaturji / Senografi

Oyuncuların sahneye yaydıkları kırmızı yuvarlak halılar soyut oyun alanları yaratmıştır. Bu halılar oyun süresince yer değiştirilerek bir köprü, bir yol ya da oyun kişilerinin yüreğini simgelemiştir. Oyun alanının kenarına yerleştirilmiş olan renkli ışıklar, kırmızı halıların yarattıkları imgelem boyutunu arttırmıştır. Oyuncuların her hareketinin titiz bir koreografi ürünü olarak izleyicinin karşısına çıkması, oyunun görsel boyutuna katkıda bulunmuştur.

vii) Soğuk ve Sıcaklık

Dilsel göstergelerin anlamlarını yitirmesi nedeniyle psikolojik derinlikten yoksunlaşan oyun figürlerinin getirdiği soğukluk, bu oyunda görülmez. Oyun kişileri canlandırdıkları figürlerin iç dünyasını mimiklerle yansıtmadıkları halde, oyuncular sesleri ve metni vurgulama biçimleriyle öykünün anlamını pekiştirmişlerdir. “Dumrul ile Azrail”in öyküsü görsel açıdan yabancılaştırılmış olsa da, işitsel açıdan izleyici ile oyun kişileri arasında soğukluk yaratacak bir mesafenin oluşmasını engelleyen niteliktedir. Ayrıca oyunda izleyici tarafından rahat anlaşılabilen, başı ve sonu olan bir öykünün bulunması, belli bir sıcaklık yaratmıştır.

viii) Bedensellik

“Dumrul ile Azrail”de oyuncular belli roller canlandırmışlardır. Alp Serdengeçti Dumrul’u, Övül Avkıran sevgiliyi, Sema anneyi, Engin Yörükoğlu babayı ve Murat Daltaban Azrail’i sahneye taşıırken, anlatıcı görevini de paylaşmışlardır. Ancak canlandırma sözcüğü bu oyunda yeniden tanımlanmak zorunda, çünkü oyuncular sahnede bu kimlikleri geleneksel anlamda oynamamaktadırlar. Oyuncuların sözlerden bağımsız stilize hareketleri beden ile söz arasında anlamlı bir bağın oluşmasını engeller. Bu yönüyle oyun, izleyicinin beden kullanımı ile metni ayrı ayrı algılamaya ve değerlendirmeye zorlar. Erkek oyuncularının bedenlerinin

üst kısımlarının çıplak olması, oyunda erkek bedeninin yapısı üstüne bir vurgunun oluşmasını sağlamıştır.

ix) Somut Tiyatro

Yalnızca oyuncuların öyküden bağımsız hareket ederek, ses ve bedenlerini sahnede “somut” bir biçimde varetmeleri, oyuna somut olarak nitelendirilebilecek bir biçimcilik kazandırmıştır.

x) Gerçekliğin Çöküşü

“Dumrul ile Azrail”de gerçekliğin çöküşünden söz etmek zor. Çünkü her ne kadar sahnede dramatik tiyatro tarzında bir öykü canlandırılmasa da, tüm tiyatral araçlar, izleyiciyi belli bir atmosfer içine çekmek için kullanılmıştır. Öykü ilerledikçe, izleyici aşk, fedakarlık ve yaşamın anlamı gibi konular üstüne düşünmeye yönlendirilmiştir. Burada gerçeklik, mitsel bir gerçekliğin günümüze uzanan boyutlarıyla yeniden sorgulanması biçimi olarak karşımıza çıkmıştır. İzleyici bu durumda bir olayı izleyen olmaktan çok, belli bir atmosfer içine çekilerek belli bir durumu yaşayan kişi haline gelmektedir.

xi) Olay / Durum

“Dumrul ile Azrail” epik anlatımıyla daha geleneksel oyunların etkisine sahip çünkü oyunun iletisi izleme anını aşmaktadır. Oyun süresince törensel bir atmosferin içine çekilerek belli bir durumu / olayı paylaşan izleyici, oyundan çıktıktan sonra da aşk, fedakarlık vs. gibi konular üstüne düşünmeye sürdürebilmektedir.

Günümüzde dramaturgi ve bir örnek olarak “Dumrul ile Azrail”

Metin merkezli bir tiyatrodaki dramaturginin işlevi öncelikle metnin derinlemesine incelenmesi ve diğer tiyatral araçlarının yapılan metin okumasına uygun bir biçimde sahneye taşınması olarak ortaya konmuştur. Belli bir iletinin aktarılmasını ön planda tutan Brecht tiyatrosunda dramaturgi çalışmalarına verilen önem doruğuna ulaşmıştır. Doksanlı yılların ortalarında yayınlanmış olan ve ülkemizde dramaturji kavramına açıklık getirmeye çalışan

“Tiyatroda Düşünsellik” adlı kitabında Zehra İpşiroğlu, bir dramaturgun görevlerini aşağıdaki gibi özetlemektedir:

“Dramaturg, bilimle sanatın kesiştiği yerde etkinliğe geçen bir tiyatro araştırmacısıdır, bir düşünürdür. Oyun metninden dramaturg sorumludur. Sahnelenecek olan oyun metnini, oyunun öz ve biçim açısından özelliklerin, yapısını, 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 söyleyebileceğini belirtir.”¹³

Yukarıdaki tanım geleneksel dramaturjinin metin merkezli vurgusunu korumaktadır, ancak metnin merkezi konumunu yitirdiği, artık izleyiciye bir ileti iletmekten çok bir duyguyu paylaşmayı ön planda tutan günümüz tiyatro uygulamalarında, Esen Çamurdan’a göre metin / sahne bağlantısı her gösteri için yeniden kurulur ve hiçbiri birbirine benzemez¹⁴. Dramaturgi kavramının yeniden tanımlanması gereğini vurgulayan Çamurdan, bunun için kitabında Bernard Dort, Jean-Marie Piemme ve Franco Ruffini gibi bazı kuramcılarının tanımlarından örnekler vermektedir.

“Bernard Dort, dramaturginin yalnızca bir uzmanın ya da uzman topluluğunun değil, tüm yam ekibinin işi olduğunu söyler. Sözkonusu kavram metnin ve sahnenin sınırlarını çoktan aşmış ve –başta oyunculuk olmak üzere- tiyatronun birçok alanını kapsar olmuştur. Yazara göre, artık dramaturgiden çok bir “dramaturgi anlayışı biçiminden” söz etmenin zamanı gelmiştir.”¹⁵

Bu düşünceyi daha da geliştiren Jean-Marie Piemme, dramaturgi kavramını herşeyin bir anlam ifade ettiği bir düzen olduğundan yola çıkarak, kavramın metin ile birlikte gösteriye de, onun yapıldığı binayı, seyirciyle kurduğu ilişkiyi, sahnelenmesini, oyunculuğu, ışığı vb. de kapsadığını ifade eder. Piemme, dramaturgi kavramına sahnenin yapısının kentin mimari uzamı içindeki konumunun da dahil edilebileceğinden söz eder.¹⁶

Franco Ruffini de metin dramaturgisi ile sahne dramaturgisi kavramlarını kullanır.

¹³ İpşiroğlu, Zehra, **Tiyatroda Düşünsellik, Dramaturgiye Giriş**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1995, sayfa 133

¹⁴ Çamurdan, Esen, **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1996, sayfa 73

¹⁵ a.g.e., sayfa 76

¹⁶ a.g.e., sayfa 76-77

“Araştırmacıya göre bunların her ikisini de kapsayan üçüncü bir dramaturgi türü daha vardır ki, “metin ve sahne eylemlerinin birbirlerine karışmalarından oluşmuştur.”: Gösteri (temsil) dramaturgisi. Bu açıdan bakıldığında dramaturgi, sahneyle metni birleştirici bir kavram olarak çıkmakta ve aynı zamanda “metne, sahneye veya gösteriye can veren” olarak görülmektedir.”¹⁷

Dramaturgi kavramını dramaturgi anlayışı biçimi, gösteri dramaturgisi, seyirci dramaturgisi, mekan dramaturgisi biçiminde geliştiren kuramcılar böylece günümüz tiyatrosunda dramaturginin işlevini yitirmediğini, ancak alanını değiştirdiğini ortaya koymaya çalışmaktadırlar.

Günümüzde postdramatik yapıtlarıyla tanınan yönetmenlerin bir çoğu farklı bir sanat dalında eğitim gördükten sonra tiyatroya geçmiştir. Robert Wilson mimarlık eğitimin yanısıra ressam kimliğiyle de bilinir, Heinar Goebbels öncelikle müzik alanında ün yapmıştır. Örnek verilen yönetmenler tiyatronun olanaklarını sorgularken sanatlar arası sınırları kaldırmışlardır. Dolayısıyla postdramatik oyunlar için yapılan dramaturji çalışmaları da bu sınırları aşan, oyuna katılacak her öğeyi metinle eşdeğer bir ağırlıkta ele alınması ve değerlendirilmesini şart koşmaktadır. Postdramatik bir sahneleme için yapılacak dramaturji çalışmasında öncelikle sorulması gereken, bu metinle ne iletmek istiyorum yerine, bu sahnelemeyle nasıl bir etki yaratmak istiyorum sorusudur.

“5. Sokak Tiyatrosu her projesinde tiyatroyu oluşturan parçaları yeniden tasarlar, izlenen – izleyen ilişkisi üzerine sorular sorarken, tiyatronun öteki sanat formları ve disiplinlerle olan ilişkisini araştırır.”

Tiyatronun tanıtım kataloğunda yer alan yukarıdaki cümle, 5. Sokak Tiyatrosu’nu postdramatik hedeflerini ortaya koymaktadır. Bu çalışmada metin önemli bir yer tutmakla birlikte, Mustafa Avkıran, Naz Erayda’nın sahne ve kostüm tasarımı, Övül Avkıran’ın koreografisi, Sema’nın sesi, Engin Yörükoğlu’nun davulu ve Murat Daltaban ile Alp Serdengeçti’nin de dili kullanma biçimleriyle, izleyici tiyatronun törensel kökenlerini anımsatan bir atmosferin içine çekilmektedir.

Antonin Artaud, “Tiyatro ve İkizi” adlı yapıtında tiyatronun sahip olduğu tüm ifade olanaklarını, yani mimik, ses, renk, biçim v.s.nin asıl işlevine iyade edilmesi gerektiğini belirtmiş, tiyatroya yeniden metafizik ve dinsel yönünü kazandırarak onun kainatla

¹⁷ a.g.e., sayfa 77

buluşabileceğini ifade etmiştir. Tiyatroya böylesi bir yaklaşımda kullanılan metin, yani sözler, Batı geleneğinde olduğu gibi psikolojik bir anlamı aktarmak yerine, sözcüklerin biçiminin vurgulanarak oluşan metafizik güç ile evrensel bir gerçeği yakalama şansı doğabilmektedir Artaud'ya göre.¹⁸ “Dumrul ile Azrail”in öyküsü Türk göçebe topluluklarından bize miras kalmış ve ölüm, ölmülük, tanrı gibi var oluşla ilgili kavramları ele almaktadır. Murathan Mungan'ın kaleminde değişime uğrayan öyküde sevgi ve fedakarlık gibi kavramlar sorgulanırken, yönetmen Mustafa Avkıran, öyküyü arkeolojik bir titizlikle yeniden kurgulamaya çalışmamıştır. Bunun yerine yönetmen, doğu mitlerinden beslenerek metin tiyatrosundan postdramatik tiyatroya bir köprü kurmaya çalışmıştır. Avkıran, sahnede izleyiciyi içine çeken bir atmosfer yaratmaya çalışmıştır ve bu çabasıyla Artaud'nun özlediği tarzda bir dramaturgiyle öyküye evrensel bir nitelik kazandırmaya hedeflemiştir. “Dumrul ile Azrail”in metninin kısmen de olsa sahnelendiği ülkenin diline çevrilmiş olması koşuluyla, yurtdışında oyun üzerine çıkan eleştirilere göre bu amacına ulaşabilmektedir.

Kaynakça:

- ARISTOTELES, **Poetika**; Remzi Kitabevi, İstanbul 1976 (Çeviri: İsmail Tunalı)
- ARTAUD, Antonin; **Das Theater und sein Double**, Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 1979
- BRECHT, Bertolt; **Tiyatro için Organon**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1993 (Çeviri: Ahmet Cemal)
- ÇAMURDAN, Esen; **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1996
- İPŞİROĞLU, Zehra; **Tiyatroda Düşünsellik, Dramaturgiye Giriş**”, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1995
- LEHMANN, Hans-Thies; **Postdramatisches Theater**, Verlag der Autoren, Frankfurt, 1999
- MUNGAN, Murathan; 5. Sokak Tiyatrosu, “**Dumrul ile Azrail**” dosyası

¹⁸ Artaud, Antonin, **Das Theater und sein Double**, Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 1979, sayfa 75

- POSCHMANN, Gerda; **Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse**, Tübingen 1997
- SIEGMUND, Gerald; **Aus Instrumenten eine Stadt gezaubert**, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31.12.02, <http://www.heinergoebbels.com/index2htm>.
- “**Dumrul ile Azrail**”, 12. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, 01.06.2000 yılında oynanan temsilin video kaydı.

Ortak Yapımcılar : İstanbul Kültür Tiyatro Festivali, Hebbel Theater, Zürcher Theater Spektakel, Rotterdamse Schouwburg

Yazan : Murathan Mungan

Oyunlaştıran-Yöneten : Mustafa Avkıran

Sanat Yönetmeni : Naz Erayda

Koreografi : Övül Avkıran

Müzik : Sema, Engin Yöörükoğlu

Oyuncular : Övül Avkıran, Murat Daltanban, Sema, Alptekin Serdengeçti, Engin Yöörükoğlu

Proje Asistanı : Evran Erbatur

Prodüksiyon Asistanı : Mahir Yıldız

Fotoğraf : Fethi İzan

Summary:

The essay titled “New Avenues of Expansion in Dramaturgy Today” focuses on a new understanding of staging in contemporary performance arts, after providing a brief account of the way dramaturgy evolved through time. Hans-Thies Lehmann’s analysis of works by many contemporary directors including Heiner Goebbels, Robert Wilson, Pina Bausch led him to observe a number of common characteristics among them, whereupon Lehmann came to suggest the new concept of Postdramatic Theatre. After introducing the criteria of postdramatic theatre which has been ushered in as a kind of guidelines for the theatre

audience, the same criteria have been hereby applied to “Dumrul ile Azrail” (“Dumrul and Azrail”), a Turkish production brought onto the stage by Mustafa Avkıran. At the end of the essay, the implications of recent advances in performance arts and the new opportunities they suggest for dramaturgy are presented.