

Dramaturgi ve “Sehrazat’in Oyunu”nun

Dramaturgisi Üzerine Notlar

Dramaturgy and Dramaturgical Notes On “The Play Of Sehrazat”

Cezmi Koca*

ÖZET

Dramaturgi, dramatik metinlere ve onların sahnelenmesine dair bir kavramdır. Genelde dram metninin çözümlenmesi olarak düşünölen bu kavram, uygulamada, edebiyat incelemesinin sinirlarina tutsak olmaktadır. Oysaki edebi metinle temsil arasinda bir köprü olusturmalıdır. Bu köprüünün kurulma sürecindeki çalismada dramaturgi, tiyatronun görsel niteligini asla unutmamakla yükümlüdür. Tiyatro, yazi dili ve yazi dilinin çözümlenmesi, tarih, sosyoloji, psikoloji vb. birçok disipline yönelik birikime gereksinim duyar. Bu durum dramaturgi için de –hatta fazlasiyla- geçerlidir. Ancak böyle komplike bir çerçeve içinde olusturulacak “üstmetin” temsile yönelik dolaysiz katkı saglar; varlik ve anlam kazanir. Ülkemizde gerek ödenekli gerekse de özel tiyatrolarda dramaturgiye ve dramaturga önem verilmemektedir. Az sayıda gerçekleştirilen dramaturgi çalismalari ise edebiyat metni analizi niteligindedir. Yazinin ikinci bölümünde bu saptamalar isiginda Turgay Nar’in Sehrazat’in Oyunu adli tiyatro oyununun bazi bölümleri için dramaturjik çözümleme denemeleri gerçekleştirilmektedir.

ABSTRACT

Dramaturgy is a concept about the dramatic text and its performance on the stage. Generally considered as text analysis, the concept, instead of functioning as a bridge between text and stage, in practice, is limited to literature studies. The duty of the dramaturgy in the process of bridging is to keep stressing the visual aspect of the theatre. Theatre needs a background of linguistics, and discourse analysis, history,

* Öğretim Görevlisi, Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Dekorü ve Kostüm Bölümü

sociology, pschology and etc. This is also quite true for dramaturgy. Only such a complicated “paratext” would be contributing to the performance, and would become obligatory. Dramaturgy and dramatus are not considered as vital in Turkish theatre. The dramaturgical studies, though insignificant in quantity, usually takes the form of analysing a work of literature. The second part of the article includes some dramaturgical study on some parts of the “The Play of Sehzazath” written by Turgay Nar, in the light of aforementioned definitions and problems.

Almanca kökenli olan ve bu dilde yazar anlamına da gelen *dramaturgi* sözcüğü artık dram metninin incelenmesi olarak anlam kazanmıştır. Temelde tiyatro disiplinine yönelik kullanılan bu kavram, bir yandan ait olduğu disiplinin metninin incelenmesi düzleminde tiyatroyu, kedisine yakın sanat dallarından (edebiyat, sinema...) ayırmada rol üstlenirken bir yandan da tiyatronun diğer sanat dalları üzerindeki etkisine, *yazının/sözün dramaturgisinden görüntünün dramaturgisine* (ve dahası *notaların dramaturgisine*) dek uzanan geniş bir yelpazede etkin olmasıyla iyice önem kazanmıştır. Bunun baslıca nedeni, dramaturgi kavramının dramatik yapıya sahip bütün metinlerle (yazılı, görsel isitsel metinler) ilişki içinde olmasıdır. “*Romani tiyatrosalligından kurtaran Flaubert’dir*”¹, diyen Milan Kundera, tiyatronun roman üzerindeki etkisini şu üç noktada toplar:

- a) Tek bir düğüm yani bir tek dolanti (...) üzerine; b) aynı kişiler üzerine (...); c) dar bir zaman süreci üzerine (...)

¹ Milan Kundera, *Saptırılmış Vasiyetler*. Çev: Özdemir Ince..(İstanbul: Can Yayınları, 1994.), s.108.

yogunlaşmış bir kuruluş ile kendini gösterdi.¹

Burada Kundera'nın vurgusu (özellikle de “yogunlaşmış kuruluş” sözcükleriyle) tiyatroya özgü dramatik yapının (kastedilenin dramatik/Aristotelesçi tiyatro olmadığı gözden kaçırılmamalı) roman üzerindeki etkisinedir. Dramaturginin *dramatik yapı* kavramıyla dolaysız bağı onu, böylesi bir yapıya sahip her sanat disipliniyle – tiyatro üzerinden ve kaçınılmaz olarak tiyatro etkisi altında iliskilendirmektedir. Gerek romanın -Kundera'nın saptamasıyla Flaubert tarafından-, gerekse de sinemanın –süreç içinde- tiyatronun etkisinden arınmaları, dramatik yapıyı yadsıdıkları anlamına gelmez. Kendi dil ve kurgularına uygun bir forma büründürmüşlerdir. Bir Joyce, Faulkner veya Grillet romanının, bir Godard filminin de dramatik yapısı vardır ve dramaturjik çözümlenmeye tabi tutulabilirler. Epik-diyalektik kurgusuna karşın Brecht oyunlarının da dramatik yapıya sahip olması, dramaturgi yapılmasına olanak tanır. Roland Barthes'in Brecht'le ilgili şu cümleleri bu yaklaşımı desteklemektedir:

Brecht dramciliğinin, Episierung yani efekt kuramının ve Berliner Ensemble'in dekor ve kostüme ilişkin tüm uygulamasının kesin bir gösterebilimsel sorun ortaya koyduğunu bilmek, herhalde ilgi uyandırır. Zira bütün Brecht dramciliğinin görünen yani, en azından bugünkü durumuyla, dram sanatının gerçeği anlatacak şeyden çok, ona anlam verecek şeyi olmasıdır.”²

¹ agy. s. 108.

² Roland Barthes. *Yazarlar ve Yazanlar*. Çev: Erol Kayra. (İstanbul: Ekin Yayınları, 1995). s. 106.

Ayrıca burada Barthes'in yaptığı da Brecht üzerine bir üst metin oluşturmak, bir bakıma dramaturjik çözümlemedir.

Sorunun diğer bir boyutu da dramaturgiyi ve dramaturgu ciddiye alan –dar- grupta kavramın algılanışında yatmaktadır. Dramaturgi ne yazık ki salt bir yazılı metin çözümlemesi olarak algılanmaktadır. Tiyatro oyununun metin haliyle edebiyat eseri olduğu bir gerçektir. Bu saptama çerçevesinde metnin herhangi bir edebiyat yapısı gibi (roman, öykü...) incelenmesinde hiçbir engel olamaz. Bazı incelemecilerin (Sevda Sener, Aysegül Yüksel...) bunu başarıyla gerçekleştirdikleri çalışmalarını edebiyat incelemesini/eleştirisini zenginleştirici örnekler olarak önemli bir işleve sahiptir. Ancak dramaturgi, bunun dışında bundan farklı bir düzlemde konumlanır. Dramaturginin rejjiye yardımcı olması, ufkunu açması, katkı sağlaması, edebiyat incelemesinde olduğu gibi salt yazı dilinin çözümlenip yazı diliyle yeniden üretilmesiyle (üst metin) mümkün olmaz. Sevda Sener tiyatro sanatının karakteristik özelliklerini sıralarken, tiyatroyun sözsözsel niteliğine olduğu gibi görsel ve işitsel niteliğine de dikkat çeker:

Sahnesi ile göze yönelir ve uzam
sanatlarının olanaklarını kullanır; müziği
ile kulaga yönelir; sözü ile yazın sanatının
konu genişliğini kapsayabilir.¹

Bu noktada dramaturginin/dramaturgun mutlaka, tiyatro dilini (rejji dilini) dikkate alması gerekir. Tiyatroyun sözsözsel yani denli görsel yanının da önemli olması (hatta 20. yüzyılın kimi önde gelen tiyatro

¹ Sevda Sener. *Oyundan Düşünceye*. (Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993), s.53.

kisilerinin metni/sözü yadsıyan yaklaşımları da göz önünde tutulursa), dramaturginin, tiyatro diline uygunluk içeren, yani görselliği de yoğun biçimde gündemine alan bir çözümlemeyi merkez edinmesini kaçınılmaz kılar. Aksi halde bir edebi incelemenin sınırları içinde tutsak kalır ve buna dramaturgi denemez. Belki itiraz için şu soru sorulabilir: Gerçekleştirilen çözümlemeyi görselleştirmek, bir başka deyişle, eldeki üst metni oyun metniyle sentezleyerek, kendi yaratıcılığını ve üreticiliğini katıp tiyatro diline aktarmak yani sahnede yeniden üretmek yönetmenin görevi değil midir? Zaten ülkemizde kör topal yapılagelen dramaturgiye temel oluşturan anlayış budur ve buna bağlı olarak da incelemenin (dramaturginin) ana başlıklarını sunar oluşturur: Metnin yazıldığı dönem araştırılır; yazarın diğer metinlerine bakılır ve çağdasi yazarlar genel hatlarıyla incelenir; metnin sahneleneceği dönemle (bugünle) ilişkisi kurulmaya çalışılır; metnin neyi (özü) nasıl (biçimi) anlatıyor irdelenir; metnin teması, yan temaları belirlenir... Ortaya çıkan “rapor” yönetmenin önüne konur. Yönetmenin bundan pek yararlan(a)madığı da bilinir. Kuskusuz bu iş temelde yönetmenin görevidir; ancak, ince bir ayırım da gözden uzak tutulmamalıdır: Yazılı oyunu sahneye aktarmak için gerçekleştirilen metni çözümlemeye yönelik ön çalışmanın tiyatro dili ile dolaysız ilişkisi yoksa ya da zayıf katkı da ilgi de (yönetmenin ilgisi) doğal olarak azalır, giderek yok olur. Bundandır; yönetmen, tiyatro bilgi ve birikimine sahip olmayan birine de yaptırabileceği bir araştırmadan fazlaca yararlanmayacaktır. İncelemenin tiyatro disipliniyle doğrudan bağlantılı olmasının yanında, dramaturgun, edebiyat-edebiyat incelemesi, tarih, sosyoloji felsefe, psikoloji vb. alanlara dair

donanimli olması da kaçınılmazdır. Öte yandan yönetmenin de bu özellikleri tasması gerekmektedir. Bu çerçevede Patrice Pavis'nin sahneleme ve yönetmen üzerine yaklaşımları dramaturgiye de ışık tutar. Pavis, dramatik metni temsilden ayırırken bir dizi “yadsima”nın altını çizer. Her şeyden önce metin ile sahnenin göstergesel dizgilerinin ayırımı belirler. Temsil, metnin potansiyelini sahneye aktarımı olamaz. Sahnelemede metne sadakat zorunluluğu yoktur. Farklı tarihsel süreçlerdeki sahnelemelerde metnin okunması ve anlamı değişkenlik gösterir. En önemlisi de temsil, metnin (göstergelerinin) sahnede betimlenmesi, metinsel ve sahnesele göndergelerin karşılaşması veya metnin edimsel gerçekleştirilmesi değildir. Yazar bütün bu değillmelerin ardından metin-temsil ilişkisinin ne olduğuna yönelik düşüncesini aktarır –ki bu da gerek dramaturginin anlamını ve içeriğini belirlemede, gerekse de dramaturginin sahnelemeyle olan yakın akrabalığını, kopmaz ilişkisini göstermesi açısından anlamlıdır:

Metin ile temsil arasındaki bağı,
...ayrı göstergesel dizgeler (örneğin
sözel/sözel olmayan, simgesel/görüntüsel)
arasında anlam ve karşıtlik etkilerinin
kurulması olarak, metnin işitsel
göstergeleri ile sahnenin görsel
göstergeleri arasında hem uzamsal hem
zamansal bir aralık olarak tanımlamayı
yegliyoruz.¹

Görüldüğü gibi dramaturgisinden sahnelemesine tiyatro zor bir sanat. Bu saptamayı ülkemizdeki tiyatro serüveni için söylemek ise pek mümkün görünmemektedir.

¹ Patrice Pavis. **Sahneleme**. Çev:Sibel Kamber. (Ankara: Dost Yayınları 1999), s.56-57.

Çerçevesi böylesine geniş, önemli ve tiyatro sanatının öz evladi olan dramaturginin ülkemizde, tiyatroyla profesyonel düzeyde ilgilenenler dahil önemsendiğini söylemek olası değildir. Oldukça geniş olanaklara sahip Devlet Tiyatroları'nın ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nın dramaturg kadrosunda “görevli personelin” raportörlük yaptığı (kuruma yeni gelen oyunların repertuar havuzuna alınıp alınmayacağına yönelik ön rapor hazırlayıp edebi kurula sundukları) bilinir. Zehra Ipsiroglu da bu gerçekliği vurgular:

Bizdeki özel tiyatrolara baktığımızda, böyle bir uğras alanının hemen hiç olmadığını görüyoruz. Ödenekli tiyatrolarda ise dramaturg, tiyatronun iç ve dış işlerini organize eden, oyun okuyup raporlar hazırlayan bürokratik engellerle boğusan sekreter işlevini görüyor.¹

Bu kurumlardaki yönetmenlerin, oyuncu-yönetmenlerin büyük çoğunluğu dramaturga gereksinim duymazlar. (Hatta bunu açıkça ifade etmekten de kaçınmazlar.) Bazıları kadrolu dramaturglardan biriyle çalışır (oyunun afisinde adlarını görürüz); ancak, o dramaturgun dramaturgi yapmadığı bilinen bir gerçektir.

Dramaturgiye dair bu genel yaklaşımın ışığında yazının bundan sonraki kısmında sair ve yazar Turgay Nar'ın *Sehrazat'ın Oyunu* adlı metnin bazı bölümlerine yönelik bir dramaturgi denemesi yapılacaktır. Oyunun bütününe yönelik bir dramaturjik çalışmanın hacim olarak oyundan fazla olacağı ve bir dergi yazısı sınırlarının

epeyce ötesine geçeceği gerçeği, bu yazıyı belli bölümlerle sınırlamayı zorunlu kılmıştır.

Sehrazat'ın Oyunu²

Oyunun öyküsü şöyle :

Sehriyar'ın babasının çocuğu olmadığından iktidarın varissiz kalma tehlikesi vardır. Vezir (Berehut) ve Hekim'in ürettikleri çözümle (Sah'in bundan haberi yoktur) bir kölenin Sah'in karisiyle birlikte olması sağlanır ve Sehriyar doğar. Babasının ölümüyle tahta oturan Sehriyar, geçmişiyle ilgili kuskuların beynini kemirmeye başlamasıyla (ki Vezir Berehut'un bunda payı büyüktür; çünkü, böylece iktidar onun ellerine kalmaktadır) içe kapanır; devlet işleriyle uğraşmaz olur. Her gece bir bakire kölenin irzina geçmekte ve öldürmektedir. Bu durum kölelerin ayaklanmasına yol açar: Köleler bakire kızlarını öldürmekte ve kanlarını sarayın içme suyuna karıstırmaktadırlar. Bakire köle kalmaması Sehriyar'ı kendi tebaasına yöneltir. İlk olarak da Vezir Berehut'un kızı Sehrazat'ı ister. Berehut'un direnci yarar sağlamaz. Sehrazat Sehriyar'a sunulur. Öykü anlatmasıyla ünlü Sehrazat Sehriyar'a babasının yaşamının öyküsünü anlatmaya koyulur. Sehriyar'ın öyküyle ilgilenmesi Sehrazat'ın yaşamını sürdürmesine olanak sağlamaktadır. Ancak Sehrazat öykünün sonunu bilmemektedir. Kardesi Dünyazat, köle mezarlığına

¹ Zehra Ipsiroglu. **Tiyatroda Yeni Arayışlar**. (İstanbul: Düzlem Yayınları, 1992), s.209.

² Turgay Nar, **Toplu Oyunları 1 /Çöplük, Sehrazat'ın Oyunu, Kuyu, Terzi Makası/**, (İstanbul: Mitoş/Boyut, 1997).

gizlenmiş öykünün sonunu bulmak için Sehrazat'ın babası köle Bizeban'dan yardım ister. Öykünün sonunu bulurlar ve Sehrazat'a ulaştırırlar. Öyküyü anlatmayı sürdüren Sehrazat'ın Sehriyar'ın kurbanı olmaktan kurtulmasıyla oyun biter.

Turgay Nar Tiyatrosu üzerine kaleme aldığımız bir başka yazıda belirlediğimiz saptamayı yineleyelim. Turgay Nar'ın oyunları insanın üç temel sorunu etrafında dolabilir, biçimlenir: iktidar, zaman, siddet...

Sehriyar'ın babası iktidarını (her iktidarda olduğu gibi) baskı, zulüm ve kanla yaratmıştır. Baskı, zulüm ve kan, kat kat yükselmiştir ve artık oğul Sehriyar yeni harçlarla bu yapıyı yükseltmektedir. Yapının mimarlarından biri de Berehut'tur. Yaratılan canavar-iktidar-artık yaratıcılarından bağımsız bir varlığa dönüşmüştür, gereğinde yaratıcılarına da saldırabilen.

SEHRAZAT: Her iktidar varolusunu seçerken,
öte yandan ölümünü de seçmiş
olur...(s.87)

Bu cümle oyunun anahtarı niteliğindedir ve hem dramaturgide hem de rejide oluşacak tikanma noktalarında sorunu asmaya yardımcı olacaktır. Sehrazat'ın sözleri yazarın "iktidar" olgusuna yaratıcısından (insandan) bağımsız bir kimlik kazandığını gösterir. Oyunda siddet, iktidarın varlığının devamlılığını sağlayanlardandır. Bu nedenle siddet iktidarın kolluk gücü olarak alınmalıdır. Tarihsel süreçte insanlığın ekonomik ve siyasal organizasyonundaki değişime bağlı olarak ortaya çıkan iktidar ve siddet (iktidara bağlı siddet) insan zihninin yaratıcılığının ürünüdür. Bu yüzden ki Turgay Nar, Sehriyar'ın

babasının kafatasının Hekim tarafından açılışını beyninin iktidarın sembolü durumundaki kente benzeyişini anlatır oyunda. Bunlara ek olarak, çok uzun zamandır ülkenin yönetimini elinde tutan Vezir Berehut'un da iktidar olgusunun hisminden kurtulamayışının altı çizilir. Artık bunları metnin başındaki sahne tasarımına bağlamak zamanidir:

BIZEBAN, "Zaman Kati"nda sessizliğe iğdislenmiş varlığıyla, karanlık bir lamba gibi dolasmaktadır... SEHRIYAR, "Çekmeceler Kati"nda kanlı bir gövde gibi, sanrılarla kusatılmış, ölümcül bir ruh sancısının azabını yaşamaktadır... SEHRIYAR'ın yatak odası olan bu yer, bütün görkemli güzelliğiyle, belli belirsiz bir mezbaha görüntüsünü de yüzünde saklamaktadır... BIZEBAN, zamani geldiğini anlar ve "Aynalar Kati"ndaki bekleyen BAKIRE KÖLE'yi sessizce aşağıya, "Çekmeceler Kati'na iter... SEHRIYAR, BAKIRE KÖLE'nin can irmagına bütün kösnül siddetini bir arzu yılanı gibi salar!.. Ölümcül ve irkinç bir sevismeden sonra üzerinden kalktığı kurbanını yani başında duran onlarca kasap kancasından birine takar ve BIZEBAN'a, yukarıya çekmesi için işaret eder... BIZEBAN, kurbanın çirpinisini yukarıya, "Aynalar Kati'na çeker... BIZEBAN, kurbanı yokluğa karıştırdıktan sonra yeni bir anahtarı "Göğül Kat"dan sallanan, sayısız anahtarın bulunduğu "anahtar destesi"ne takar... Vahset, yerini ürkütücü bir sessizliğe bırakır..." (s.67)

Bu sahne tasarimidir, yapisi ve dili nedeniyle yönetmenleri oyundan uzak tutan. Kimilerinin realizasyonunu olanaksiz görmesi, kimilerinin böyle bir tasarım önerisinin tiyatroyu bilmeyisten kaynaklandigi düşüncesi, kimilerinin “bir çalım” olarak nitelemesi aslında su ortak paydada bulusur: kaçis...

Sahnedede dört kat belirlemis yazar: Zaman kati, Çekmeceler kati, Aynalar kati ve Gögül kat. Ayrica bir de kuyu vardir. Diger oyunlarında da karsimiza çıkan kuyu, yeralti yazarin oyunlarında önemli yer tutan imgelerden biridir. Yeralti, geçmistir, bellektir. “Bir kuyuya (uçuruma) bakarsan o da sana bakar”. Yirminci yüzyilin son çeyreginin kimi önemli siyaset ve toplum kuramcileri globallesme/küresellesme ile insanligin karsi karsiya oldugu en temel sorunun belleksizlesme oldugunu söylemektedirler. Turgay Nar bu duruma oyununda bellek yitiminin gerçekleştirildigi labirentlerle dikkat çeker. İnsan unutmak isteyebilir, unutabilir; ancak, yeralti biriktirdiklerini korumaktadır. Bu nedenledir ki sıkça Sehriyar’ın hükümran oldugu kenti “sallamaktadır”. Sahnedeki dört katin ve kuyunun nasıl görselleştirilmesine gelebiliriz şimdi. İlk çözüm önerisi sahnede katlar yaratilmasi biçiminde olabilir. Bunu iktidarın katmanlari biçiminde düşünüp sahneye aktarmak olanaklidir. İkincisi, bu katlar sahnede simultane bir yaklasimla yan yana/art arda olusturulabilir. Böyle bir çözüme oyunda, Sehrazat’ın anlattigi öyküyü Sehriyar’la yansiladıkları bölüm de destekler. Bu bölümde yazar “oyun içinde oyun”u kullanir ve “göstermeci” biçime, ele aldığı öykünün “Doguya” ait olması ile Dogu Tiyatrosu üslubuna, “anlati gelenegine” göndermelerde bulunur. Dolayisiyla stilize, soyut ve

es zamanli bir sahne düzenlemesinin gerçekleştirilebilecegine örtük biçimde isaret eder. Üçüncüsü ve belki de en estetik, etkili görselleştirme, sahneyi insan beyni haline getirmek ve katları ve kuyuyu bu beynin içine yerleştirmektir. Beynin tasarımıyla görselleştirilmesi, Sehriyar'ın babasının beyninin ve labirentlerin sahnede görselleştirilmesine olanak sağlar. Ayrıca Sehzat'ın odası da bu dekor içinde oluşturulabilir; çünkü, kız kardeşler de verili durumun tutsaklarıdır.

Turgay Nar'ın oyunlarındaki dili şiirsel olarak nitelenmek yanlıştır. O, kendi deyişle “şiiri tiyatroya uyarlama” çabasıdadır. Rejisörün de -dramaturgun yardımıyla- yapması gereken, oyunu sahne diline uyarlamak olmalıdır. Yazar parantez içleriyle direktif vermez. Bütün parantez içleri rejije yönelik ipuçları tasir. İktidar olgusunun kendi için kendi ürettiği ahlaki bile yadsımasını, bu parantez içlerine gizler Turgay Nar. Sehriyar tutsağı olduğu iktidarın buyruguna boyun eğerek, -Berehut'un sözleriyle- “aynı memeden süt emdiği, birlikte kardeş gibi büyüdüğü” Sehzat'ı arzular. Sehriyar'ı ahlak düzleminde uyaran Berehut'un, ergenliğe yeni geçen kızı Dünyazat'ın kucagina basını koyusuna yönelik yazarın anlatımı, sözcük seçimleri, kısacası örgütlediği dil hayli ilginçtir:

BEREHUT basını uyumak
istercesine DÜNYAZAT'ın ergensi
kucagina gömer... DÜNYAZAT,
babasının saçlarına dokunmak ister, ama
çocuksu bir tepkiyle ellerini arkasına
saklar... (s.110)

Ensestin imleridir bunlar. Bu bölümlerin cinsellige vurgu yapan bir oyunculukla, isik tasarimiyla oynanmasi, metnin anlamini alicisina ulastirmada katkı saglar. Öte yandan parantez içleri karakterlerin iç derinliklerini açılmakta rol oynamaktadır.

Bir eski dogu masalini konu edinen oyunda “simdi” ile kurulan iliski oldukça belirgindir:

HEKİM: ... Bunlar beynin labirentleri, yani kan irmaklarına yataklık eden sokaklar... Bunlar nesterlenen umutlar... Burada, burada bir okul var... Bakın görüyor musunuz?... Anaların yerlerde sürüklenen çigliklari iste oradaki su direge baglaniyor her gün (s.113)

Hekim'in sözlerindeki kurumlar ve kisiler insanların dünüyle, bugünüyle-olasilikla yariniyla da- dolaysiz çağrismalarla yüklüdür. Bu çağrismaların isaret ettiği bilgilerin iki temel tasiyicisi vardır: insan beyni ve kitaplar. Metnin insan beyniyle ilgili yaklasimini saptadik. Kitap(lar)la ilgili yaklasim da önemlidir. Köleler, tarihlerini sözlü anlatıyla kusaktan kusaga aktarislarni dillerinin kesilmesiyle sürdüremez hale gelince yazmaya koyulurlar. Bu kez de parmaklari kesilir. Toplumsal bellekle yazinin/kitabın iliskisini belirgin biçimde kuran yazarın bakis açisi sahneye aktarilmalıdır. Fuayeden başlayarak, bellek(sizlik) – dil(sizlik) – kitap(sizlik) üzerine gerçekleştirilecek bir düzenleme, izleyiciyi, oyun öncesinde, oyun süresince ve oyun sonrasında düşünsel üretime itecektir. Bu da oyundaki göstermeci yapıyla bütünlük ve uyum içerir.

Sehrazat'in Oyunu'ndaki eksen meseleden hareketle metnin birkaç bölümüne yönelik yapılmaya çalışılan bu dramaturjik çalışma, bir örnek ve öneriler demeti olarak algılanmalıdır. Yazının parçali yapısı da bunu zorunlu kılıyor. Oyunun, sahneye konmasının söz konusu olması halinde gerçekleştirilecek bütünlüklü dramaturgisinin, uzun soluklu ve zahmetli bir uğrasla mümkün olabileceği bir giz olmasa gerektir.

KAYNAKÇA

- Barthes, Roland. **Yazarlar ve Yazanlar**. Çev: Erol Kayra. İstanbul: Ekin Yayınları, 1995.
- Efe, Fehmi. **Dram Sanati**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- İpsiroglu, Zehra. **Tiyatroda Yeni Arayışlar**. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1992.
- Kundera, Milan. **Saptırılmış Vasiyetler**. Çev: Özdemir İnce. İstanbul: Can Yayınları, 1993.
- Nar, Turgay. **Toplu Oyunları-I** İstanbul: Mitoş/Boyut, 1997.
- Nutku, Özdemir. **Dram Sanati**. İstanbul: Kabalci Yayınları, 1990.
- Pavis, Patrice. **Sahneleme Kültürler Kavsagında Tiyatro** Ankara: Dost Yayınları, 1999.
- Sener, Sevdâ. **Oyundan Düşünceye**. Gündoğan Yayınları. Ankara: 1993.
- Sener, Sevdâ. **Yasamin Kirilma Noktasında Dram Sanati**. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 1997.