

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 27.09.2022

Kabul Tarihi: 29.12. 2022

Çağdaş Dramaturji ve Sinema İlişisine Karşılaştırmalı Bir Bakış

Cem Çınar¹

Öz

Dramaturji, bir analiz ve uygulama alanı olarak tiyatro sanatının tarihsel yürüyüşü içinde ortaya çıkmış, gelişmiş bir disiplindir. Dramaturjinin ayrı bir disiplin olarak adının konması ve ayrışması Lessing'in *Die Hamburgische Dramaturgie* (1769) adlı çalışmasıyla mümkün olmuştur. 19 ve 20. yüzyılda, özellikle Alman tiyatro kuramcılarının çalışmalarıyla gelişen dramaturji, bu dönemde yetkinlik kazanmış ve bir disiplin olarak kabul görmeye başlamıştır. Dramaturjinin sinemayla birlikte anılmaya başlaması ise sessiz sinema döneminin kapanmasıyla mümkün olmuştur. Söz/diyalog, görsel-işitsel sinematografik imgenin temel bileşeni olmuş, böylece dramatik metin tasarımı, yazımı ve uygulaması sinema sanatını belirlemeye başlamıştır. Sinema bu aşamada, dramatik yapı, dramaturjik metin analizi ve uygulaması gibi kavram ve metotları tiyatrodan ödünç alarak kendi alanına uyarlama yoluna girmiştir. Ancak, tiyatro ve sinema sanatlarının ontolojik farklılıkları sebebiyle, tiyatrodaki dramaturji uygulamalarıyla ilgili terim, nosyon, metot ve uygulamaların sinemaya entegre edilmesi bakımından birtakım sorunlar ortaya çıkmıştır. Bu makale, dramaturjiyi yetkin, ayrı bir disiplin olarak ele alarak, tiyatro ve sinemayla ilişkisine odaklanmıştır. İlgili kavramların etimolojik analizinden kalkarak tarihsel literatüre ve kuramsal yaklaşımlara dayalı betimleyici bir yöntemle, sinema ve tiyatrodaki kuram ve uygulamadaki paralellikleri ve farklılıkları anlamaya çalışmıştır. Böylece, dramaturji nosyonunun ve uygulama alanlarının, tiyatrodaki olduğu gibi sinemada da daha açık ve belirgin bir anlama kavuşması yönündeki çalışmalara katkı sunmayı amaçlamıştır.

Anahtar kelimeler: Dramaturji, Sinema, Film Dramaturjisi, Tiyatro, Dramatik Sanatlar

A Comparative Look at The Relationship Between Contemporary Dramaturgy and Cinema

Abstract

Dramaturgy, as an analysis and practice field, is a discipline that emerges and develops in the historical progression of the art of the theatre. Dramaturgy was named a separate discipline after Lessing wrote *Die Hamburgische Dramaturgie* (1769). Lessing's work is considered a threshold for modern dramaturgy. Dramaturgy developed and gained competence in the 19th and 20th centuries through the studies of German theatre theorists. By the end of the silent cinema era, and with dramaturgy beginning to be associated with cinema, word (dialogue) became the basis of the audio-visual cinematographic image; thus, the design, writing, and dramatic text began to determine the

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Maltepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, ORCID NO: 0000-0002-8936-0293, cemcinar@maltepe.edu.tr

art of cinema. At this stage, cinema borrowed concepts and methods such as dramatic structure, dramaturgical practices, and text analysis from theatre and adapted them. However, due to the ontological differences between theatre and cinema, some problems arise in integrating terms, notions, methods, and practices into the cinema. This article focuses on dramaturgy as a competent and separate discipline and its relationship with theatre and cinema. It tries to understand the parallels and differences between theory and practice in cinema and theatre; based on the etymological analysis of the related concepts and a descriptive method based on historical literature and theoretical approaches. Thus, it aims to contribute to studies focusing on the notion and practices of dramaturgy so that dramaturgy gains a clear and distinct meaning in cinema as in theatre.

Keywords: Dramaturgy, Cinema, Film Dramaturgy, Theatre, Dramatic Art

Bugün dramaturji ve sinema ilişkisi üzerine düşünmek istediğimizde dramaturjiyi tiyatronun metinle ilişkili bir alt-disiplini olarak tanımlamak yeterli görünmemektedir. Günümüz koşullarında dramaturji sinema alanında varsayılanın aksine teorik, prodüktif ve pratik uygulamaları olan, tiyatro çalışmalarından bağımsızlaşarak sığasını günden güne genişleten bir disiplin olarak öne çıkmaktadır. Dramaturji kuramıyla ilgili çağdaş literatüre bakıldığında bu genişlemenin tiyatro sanatının iç sistematığında yer alan teori ve uygulama alanlarını aşan, farklı sanat disiplinlerine uzanan bir çeşitliliğe denk düştüğü görülmektedir.

Diğer taraftan söz konusu bu disiplinler arası niteliğin yapay, eklettik veya konjonktürel bir durum olup olmadığını denetleyebilmenin ancak dramaturjinin tarihsel köklerine bakmakla mümkün olabilecektir. Zira bu yaklaşımla tarihsel bir soruşturmaya girişildiğinde bir uygulama alanı olarak dramaturjinin dramatik yazın tarihi içinde hep var olageldiği gözlemlenmektedir (Nutku, 2001, ss. 33-36). Dramaturjiyi çağdaş tiyatro kuramı içinde icat edilen bir disiplin olarak değil, tiyatro sanatının tarihsel gelişim sürecinde hep var olan, ancak ihtiyaçlar doğrultusunda gittikçe belirginleşerek ayrışan bir disiplin olarak değerlendirme yaklaşımı çoğunlukla kabul görmektedir. Dolayısıyla çağdaş dramaturji, metin seçiminden analizine uzanan teorik safhalar içeren, sahneye koyma ve oyun yönetimini de kapsayan uygulamaları içermesi bakımından prodüktif yanı olan, kurumsal danışmanlık ve izleyici davranışları analizlerinin yorumlanması gibi pratik uygulamaları barındıran, anlama, yorum ve ifadeye dayalı, her aşamasında entelektüel vasıflar gerektiren bir alan olarak kendini göstermektedir. Tarihsel süreç içinde dramaturji, disiplinler arası olmanın yanında multidisipliner bir uygulama alanı olma niteliği de edinmiştir (Barton, 2015).

Geçtiğimiz yüzyılın başından itibaren kuramsal dramaturji çalışmaları tiyatroyu üç temel alanda ontolojik bir soruşturmaya konu ederek kökeni Aristotelesçi yapısalcılığa kadar uzanan konvansiyonel anlayışı tartışmaya açmıştır. Bu üç temel tartışma alanını kategorik olarak şu şekilde sıralayabiliriz: Yapı/dramatik yapı, metin/metnin statüsü, uygulama/dramaturjik uygulamaların biçimi ve sınırı. Çağdaş dramaturji, konvansiyonel anlayışı reddetmemekle birlikte, söz konusu tartışmalara cevap niteliğinde üç öneri getirmiştir: Postdramatik yapı, yeni metin, süreç odaklı uygulama. Böylece tiyatro, metin-merkezli dramatik yapıdan uzaklaşarak gösteri ve göstermeye dayalı performatif olanaklarını keşfetmeye başlamıştır (Turner ve Behrndt, 2008, s. 29). Metnin statüsü değişince teatral unsurlar içinde dramaturji daha fazla önem kazanmış, dramaturjik uygulamalar teatral pratiğin tüm safhalarına yayılmış ve süreç odaklı bir uygulama metodu ortaya çıkmıştır.

Endüstriyel koşulları, yapım pratikleri ve ontolojik öznelikleri sinema ve tiyatronun dramaturjiyle ilişkilene biçimini farklı şekillerde belirlemektedir. Gerry Potter (2015), *Dramaturji ve Film* adlı makalesinde sinemanın dramaturjiyle ilişkisine dair önemli bir belirlemede bulunmuştur:

Dramaturjiyi eğer, sanatçıların işlerini en iyi şekilde yapmalarına yardımcı olmak amacıyla araştırma yapma, örüntü bulma, yapılandırma, sorgulama, reflektif düşünme ve aynı zamanda halkı dramatik sanat eserleri hakkında yaratıcı bir şekilde eğitmeyi de içeren geniş bir faaliyetler alanı olarak tanımlıyorsak, şu halde, film dramaturjisi uzun zamandır vardır ve hala yaygın olarak kullanılmaktadır. (s. 359)

Sinema sanatının dramaturjik uygulamaları zorunlu olarak –bir nevi özünde– içerdiğini söyleyebiliriz. Ancak, tarihsel olarak hep tiyatro sanatının refakatinde düşünülmüş, bu zeminde filizlenmiş ve gelişmiş olan dramaturjinin ontolojik olarak farklı araçlarla işleyen sinema sanatıyla entegrasyonunda bazı uyuşmazlıkların olduğu da görülmektedir.

Sinema ve tiyatro arasındaki farklılıklar inkâr edilemez ancak dramaturjiyi merkeze alan bir yaklaşımla değerlendirecek olursak sentezlere ulaşmak da mümkündür. Çünkü hem tiyatro hem de sinema, dünyayı tinsel olarak kavramaya ve indirgemeye odaklanmış dramaturjik yönelimleri bakımından ortaklaşmaktadır. Film dramaturjisi alanında yazılmış az sayıda çalışmadan biri olan *Modern Film Dramaturgy – An Introduction* kitabının ön sözünü yazan Christine Lang (2019) bu ortak yönelim konusunda şöyle söyler:

Burada çarpıcı olan şey, film incelemelerinde, tam da sinemasal hikâye anlatımı sanatına en yakın disiplin olan tiyatro çalışmalarına yönelik ciddi bir isteksizliğin olduğudur ... Filmin tiyatrodan ayrılması, kameranın bir temsil aracı olarak kendi ilkeleriyle bir 'organ' haline gelmesi ve özel bir film estetiğinin gelişmesiyle başlamıştır. Ancak bu, sinemasal anlatı yapılarının teatral dramının geleneksel dramaturjisine dayalı olduğu gerçeğini değiştirmez ... Böylece, pratik ve teorik bir disiplin olarak tiyatro dramaturjisinin, film analizi için örneğin edebi çalışmalardan ödünç alınanlardan daha uygun kavramlara sahip olduğu ortaya çıkıyor. (ss. 7-8)

Yukarıda ifade edilen temel belirlemeler bağlamında bu makalenin amacı çağdaş dramaturjinin yapı, metin ve uygulama nosyonlarını merkeze alarak geliştirdiği yenilikçi önerilerle film dramaturjisi arasındaki ilişkiyi sorgulamaktır. Bu amaçla ortak bir disiplin olan dramaturjinin görüş noktasından sinemada ve tiyatrodada bu temel kavramlardan ne anlaşıldığı, etimolojik kökenleri, tarihsel süreçte kazandıkları yeni anlam ve işlevler araştırılacaktır. Ayrıca belirtmek gerekir ki bu makale film dramaturjisi alanına yeni öneriler sunmaktan ziyade çağdaş dramaturji ile sinema teorisi arasında kavramsal ve işlevsel kesişimleri ve karşıtlıkları tespit etmeyi amaçlamaktadır.

Bu doğrultuda makale dramaturji, yapı, metin ve uygulama olmak üzere dört ana başlık altında kurgulanmıştır. Bu temel kategoriler altında güncel film teorisinin tartıştığı postmodern sinema, doğaçlama film, esnek senaryo, dramatik yapı, çizgisel olmayan olay örgüsü vb. kavram ve uygulamalar çağdaş dramaturjinin görüş noktasından değerlendirilmiştir.

Dramaturji

Çağdaş Dramaturjinin Tarihsel Arka Planı

Dramaturji ve dramaturg terimleri somut, pratik uygulama alanlarının yaygınlığından dolayı çok anlamlı diyebileceğimiz bir kavramsal genişliğe sahiptir. Öyle de olsa terminolojik olarak her iki sözcüğün izi antikiteye kadar sürülebilir. Aristoteles'e göre her iki kelimenin kökünde yer alan *drama* doğrudan *eyleme(k)* anlamına gelmektedir. Drama

köküne eklenen *tourg* ve *tourgos* ise *ergo*² kökünden türemiş olup *birlikte çalışmak* anlamına gelir (Romanska, 2015, s. 1). *Dramatourgia Greek Lexicon*'da (akt. Luckhurst, 2005, s. 5) bir ismi karşılıyor olmakla birlikte kökü bir fiil olan *dramatourg-eo* kelimesine dayanır. Batı tarihinin antik döneme uzanan İncil dışı³ en etkili eserlerinden biri olarak kabul edilen Flavius Josephus'un *Yahudilerin Savaşı* adlı eserinde *dramatourg-eo* sözcüğü *dramatik formda metin yazımı* olarak tanımlanmıştır. Bu kelimeye akraba sayılabilecek *dramatopoi-eo* yahut *dramatopoiia* terimleri de *dramatik forma sokma*, *dramatik biçim verme*, *dramatik kompozisyon* anlamlarına gelmektedir. Bu iki fiilden *dramatourg-eo* daha çok dramatik düşünselliğe vurgu yaparken *dramatopoi-eo* dramatik üretme, yapma gibi üretken olana gönderme yapar. İsim olan *dramatopoiou* ise Lukianos'a⁴ atfedilen bir eserde "hayal gücüne dayalı olarak drama/oyun yazan ve bunu sahne üstünde gerçekleştiren kişi" (akt. Luckhurst, 2005, s. 5) olarak tanımlanmıştır. Bu sözcüğün güncel *dramaturg* terimine denk düşen bir anlamı vardır.

Batı yazınında *dramatourgia* terimiyle ilk karşılaşılan metinlerden bir diğeri Amaseia (Amasya) doğumlu Yunan coğrafyacı, tarihçi ve filozof olan Strabo'nun *Strabo'nun Coğrafyası* adlı eseridir (akt. Luckhurst, 2005, s. 5). Eserin LOEB⁵ versiyonunda *dramatourgia* "bir tragedya eserinde, biçimsel öğelerin organizasyonu, eylemin yapısal kompozisyonunu bütünlüklü bir dramatik forma dönüştürme işi bağlamlarında oyunun/oyun-metninin yapısı" (akt. Luckhurst, 2005, s. 5) olarak çevrilmiştir. Bir Lukianos metni olan *De Saltatione*'de (MS 162-5) ise *tragedya yapma pratiği* olarak ifade edilmiştir (akt. Luckhurst, 2005, s. 6). Bu bağlamda, Lukianos'un *dramatourgiayı* kullanma biçimi ile Strabo'nun kelimeye yüklediği anlam birlikte düşünüldüğünde dramaturji nosyonunun temel iki fonksiyonu ortaya çıkar: Lukianos'ta *dramatourgianın* tragedyaya özgü, dışsal, performansa dayalı aktivite yönü vurgulanırken Strabo'da dramatik faaliyete içkin, yapıya özgü veya biçimle ilgili olarak yorumlayabileceğimiz anlamı öne çıkarılmıştır.

Bir başka referans yine *Yahudilerin Savaşı*'nda geçen şu ifadeye dayanır: "Eurycles, Kral İskender'e yönelik elim ihanet komplosunun *dramaturgudur*" (akt. Luckhurst, 2005, s. 6). LOEB'de buradaki *dramatourgos* kullanımı sahne amiri olarak yorumlanırken, *Greek Lexicon*'da planlayıcı/tasarlayan tercih edilmiştir. Metinde Eurycles'in rolü üzerinden *dramatourgos* sözcüğünün teatral anlamına doğrudan vurgu yapılmamış olsa da bu kullanım sözcüğün etimolojik kökenine dair önemli ipuçları verir. Buna göre Eurycles, hain komplo'nun planlayıcısı ve komuta eden kişisi olarak tanıtılmaktadır. Bir *dramatourgos* gibi önce kurmaca hikâyesini oluşturmaktadır ve tıpkı bir aktör gibi rolünü icra etmektedir. Ayrıca bir yönetmen gibi, etrafındaki kişileri, kendi icat ettiği bu dünyadaki rollerini kendi istediği doğrultuda oynamaları için manipüle etmektedir (Luckhurst, 2005, s. 6). Dikkat edilecek olursa bu tarz bir anlamlandırma, *tiyatro yapma* ile ilgili pejoratif kullanımların tarihsel köklerini de göstermektedir.⁶

Özetle, dramaturji ve dramaturg sözcüklerinin Yunan dili içinde farklı bağlamlarda dinamik ve esnek bir kullanımının olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, dramaturjinin teorik ve uygulamaya dayalı çağdaş nosyonunun, sözcüğün etimolojisinde var olmuş

² Aristoteles *ergo* sözcüğünü daha çok *o halde*, *dolayısıyla* vb. anlamlarında bağlaç olarak kullanmıştır. Sözcük sonrasında Latinceye de geçmiştir. Descartes'ın ünlü sözü *Cogito ergo sum* cümlesindeki kullanım tam olarak sözcüğün antik anlamına vurgu yapar (Romanska, 2015, s. 1).

³ İncil dışı tabiri ile kutsal metin dışı, seküler yazın vb. anlaşılabilir.

⁴ Samsatlı Lukianos: MS 125-180 yılları arasında şimdiki Türkiye, Samsat'ta yaşamış satirist, şair, hiciv yazarı (Vikipedi, 2022).

⁵ Loeb Classical Library (LCL): Antik Yunan ve Latin literatürünün önemli metinlerinden oluşturulmuş, metinlerin hem orijinal hem de çevirilerine aynı kitapta yer veren basımları olan, özel bir kütüphane (Vikipedi, 2022).

⁶ Tiyatro yapma ediminin bir olumsuzlama olarak tarihçesi üzerine kapsamlı bir çalışma için bkz.: Barish, 1981.

kullanım çeşitliliğinin hemen hemen tümünü barındırdığı da açıktır. Ancak, dramaturjinin tiyatro sanatından ayrılarak bir disiplin olmasını sağlayan asıl motivasyonu, bu etimolojik çeşitlilikten ziyade, tiyatro sanatında 18. yüzyıl ile başlayan değişim, dönüşüm ve arayış arzusunda aramak gerekir. Bu dönemde tiyatro sanatı üzerine entelektüel çalışmaların merkezi Almanya olmuştur.

Dramaturji sözcüğünün bir disiplinin adı olarak terimsel bir anlama kavuşması Gotthold Ephraim Lessing'in (1729-81) *Hamburg Dramaturjisi* (Alm. *Die Hamburgische Dramaturgie*)⁷ (1769) adlı eseriyle mümkün olmuştur. Bununla birlikte Alman tiyatro entelijansiyasının 18. yüzyılın sonundan 20. yüzyılın sonuna kadar tiyatro kuramı üzerine yapmış olduğu katkıları bir bütünlük içinde değerlendirmek gerekir. Bu uzun tarihsel süreçte dramaturji ve dramaturgun önem ve değerinin giderek yükseldiğine de tanık oluruz. Lessing'in çağdaş dramaturjiye kazandırdığı belki de en önemli ilke, dramaturjinin -dolayısıyla dramaturgun- görevinin yalnız metinle sınırlı olmadığı/olamayacağı, dramaturgun eleştirel gözünün metinle birlikte sahneye koyma uygulamalarında da aktif bir şekilde çalışması gerektiğidir. Çağdaş dramaturjinin asli mottolarından biri olacak bu ilke metin kadar uygulamanın da dramaturjik analizin merkezinde olması gerektiğini ifade eder (s. 35).

Lessing dramaturjiyi, genel anlamıyla, dramatik sanat alanında oyun kurma ilkelerini oluşturma tekniği ya da estetiği olarak kabul etmiş; tiyatrodaki kurumsal pozisyonundaki fonksiyonu bir kenara, asli sorumluluğunun tiyatro izleyicisinin sanatsal ve entelektüel kapasitesini arttırmak olduğunu düşünmüştür (Akt. Romanska, 2015, s. 2).

Alman entelijansiyası içinde başlayan *tiyatro için yüksek estetik standartlar belirleme misyonu* Avrupa'nın farklı ülkelerinde kabul görerek yayılmıştır. Bu süreçte kurumsal yapısı bakımından yeniden organize edilen ve neredeyse tüm bileşenleriyle yeniden tanımlanan tiyatronun bu düşünsel mirası, 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde çok yönlü tiyatro yönetmenleri tarafından sahiplenilmiş ve günümüz çağdaş tiyatrosunun temelleri atılmıştır. Bu bakımdan 20. yüzyıl tiyatrosu *yönetmen ağırlıklı tiyatro* olarak da adlandırılmaktadır (Nutku, 2001, s. 46). Tiyatroda yönetmenin belirleyici olmasıyla birlikte dramaturjinin alanı ve sınırlarıyla dramaturgun görev tanımı ve fonksiyonu üzerine tartışmaların daha somut bir hal aldığı gözlemlenmektedir. Bu tartışmaların odağını oluşturan kişiler olması bakımından, yönetmen unvanıyla öne çıkarak tiyatro sanatını tüm bileşenleriyle yeniden dizayn eden tiyatrocuları bu aşamada hatırlamak gerekir.

Dramaturji bağlamında değerlendirilecek olursa, bu dönemde birçok tiyatro insanının farklı düzey ve ilgilere önemli katkıları olmuştur. Bu isimlerin başında şüphesiz Bertolt Brecht (1898-1956) gelir. Brecht'in dramaturjiye katkılarını anlamak için onun teatral uygulama tercihlerine bakmak gerekir. Bu tercihlerin her biri günümüz tiyatro ve dramaturji anlayışının şekillenmesinde ayrı ayrı etkili olmuştur. Ancak, onun bazı uygulamaları tiyatro sanatını radikal bir şekilde değişime zorlamıştır. Bunlardan ilki, *içerik ilericiyken biçim gerici kalmamalıdır* mottosunu rehber alarak tiyatrodaki *biçim* nosyonu ile ilişkilenen tüm öğeleri yeniden yorumlama girişimidir. Ona göre, "sanatta biçime ve

⁷ *Hamburg Dramaturjisi* ilk bakışta bir tiyatro günlüğü biçiminde olmakla birlikte elli civarında makale ve Lessing'in tiyatroya dair görüşlerini içeren dört yüz kadar maddenin yer aldığı geniş kapsamlı bir metindir (Nutku, 2001, s. 39). Metni tarihsel olarak özel kılan yanı, tüm bu makale ve belirlemelerde bazı açılardan sanat felsefesi alanına da girerek, tiyatro estetiği zemininde yoğun tartışmalar yapması ve dramaturji alanıyla ilgili devrimci fikirler içermesidir. Bu kavrayış, dramaturjinin felsefi ve kurumsal boyutlarını bir araya getirmektedir (Luckhurst, 2005, s. 45).

biçimin gelişmesine önem vermenin gerekmediğini söylemek saçmalamaktan başka bir şey değildir” (akt., Nutku, 2001, s. 64). İkinci önemli katkısı, kutsal yahut dokunulmaz oyun metni anlayışını esnetmesidir. Brecht dramaturjisinde bu uygulama *tarihselleştirme* kavramıyla tanımlanır. Brecht için oyun metni, tüm zamanlar için hükmü olan bir tarihsel varlık değildir. Daha ziyade, zaman içinde yer almış *tarihsel olay* olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla tarihsel analize, revizyona ve yeniden keşfe açıktır. Tarihselleştirme, belirli bir sosyal sistemi başka bir sosyal sistemin görüş noktasından değerlendirmeyi içerir (Turner ve Behrndt, 2008, s. 48). Üçüncü olarak, Brecht dramaturjisi olay örgüsü ve özdeşleşmeye dayalı Aristotelesçi dramatik yapı konvansiyonunu reddetmiştir (Benjamin, 2002, s. 31). Bu konudaki dramaturjik çalışmaları günümüz postdramatik, metin merkezli olmayan tiyatronun temelini oluşturur. Dördüncü ve son olarak, öncesinde Meyerhold’un da kullandığı *yabancılaştırma efekti* (Alm. *verfremdungseffekt*) yoluyla seyirci ve oyun arasındaki görünmez duvarı kaldırmaya yönelik dramaturjik uygulamalardır. Böylece, Antik Yunandan günümüze kadar uzanan seyircinin konforlu pozisyonu Brecht dramaturjisinin eleştirileriyle zemin kaybetmeye başlamıştır (Brecht, 2011).

Brecht dışında Konstantin Stanislavski (1865-1938), Max Reinhardt (1873-1943), Vsevolod Emiliyevich Meyerhold (1874-1940), Erwin Piscator (1893-1966) gibi isimleri de anmak gerekir. Bu isimler doğrudan veya dolaylı olarak dramaturjinin gelişmesinde büyük rol oynamışlardır. Dönemin tiyatrocuları ortak özellikleri bakımından değerlendirildiğinde toplumsal/politik hassasiyetlerinin yoğun olduğu görülür. Bu durum dönemin tinsel atmosferiyle de ilgilidir. Ancak, genel olarak bu dönemin tiyatrocularının yaşamları ve sanatları içselleştirdikleri ideolojik angajmanlarla kurmaya çabaladıkları söylenebilir. Onlara göre bir panayır eğlencesi olmaktan çok öte olanaklara sahip bir sanat olan tiyatronun gelişmesiyle, toplumun entelektüel irtifasının artması arasında bir kader birliği vardır. Bu niyetle, tiyatroyu ontolojik olarak oluşturan ve şimdiye kadar dokunulmaz kabul edilen tüm bileşenler tartışmaya açılmıştır. Tarihsel ve dramatik olarak oyun metni, sahneleme ve rejî, sahne plastiği, oyuncu ve oyunculuk yöntemleri vb. gibi birçok konuda çok yaratıcı fikirler ortaya atılmış, yöntemler geliştirilmiştir. Dikkat edilecek olursa tüm bu tartışmalar kuşkusuz dramaturjinin alanı dâhilindedir. Tiyatroda toplumsal ve estetik saiklerle düşünselliğin artmasıyla, bir disiplin olarak dramaturjinin belirleyiciliği ve gücü artmış, sınırları belirginleşmiştir (İpşiroğlu, 2013). Dramaturji, tiyatronun kendi mahsulü üzerine düşünmesinin yanı sıra, tiyatronun kendi kendini düşünmesinin bir yolu haline gelmiştir.

Dramaturjide Güncel Durum: Yeni Dramaturji(ler)

Köklü bir tarihsel geleneğin üzerine konumlanan günümüz dramaturjisi, Trencsényi ve Cochrane’a (akt. Danan, 2014) göre üç temel karakteristiğe sahiptir: post-mimetik, kültürlerarası ve süreç-odaklı (s. xii).

Post-mimetik yaklaşım, baskın dramatik model olarak kabul edilen mimetik temsilin ve temsile dayalı tiyatro kültürünün zemin kaybettiği savından hareket etmektedir. Ancak bu yaklaşıma göre geleneksel dramatik temsil tümüyle yitirilmiş yahut reddedilmiş değildir. Bununla beraber yeni dramaturji nosyonunun tutumunu, geleneksel olanla arasında bir *mesafe koyma, eleştirel bir duruş inşa etme* olarak anlamak daha uygundur. Bu çoğulcu atmosfer içinde artık merkezi ve tekil bir dramaturji anlayışı bir kenara bırakılarak, yeni dramaturji arayışının da ötesinde, yeni dramaturjiler talep edilir olmuştur.

Kültürlerarası yaklaşım ise uzunca bir zamandır katıksız ve monolitik bir kültürde yaşamıyor oluşumuzun zorunlu bir sonucudur. Modern dünyada tüm kültürler için geçerli olan kaçınılmaz durum, kendinden farklı kültürler ve değer sistemleriyle çevrili olarak yaşama zorunluluğudur. Merkezinde anlama, yorum ve temsil olan tiyatro, sinema gibi

dramatik sanatların, bu kültürel anlam ve değer bariyerlerini aşmak için işe yarar bir hermeneutik aksiyon geliştirmesi gerekmektedir (Kaynar, 2015, s. 393). Yeni dramaturji nosyonu bu gerçekliğin farkında olarak, sadece metin anlama ve yorumuna dayalı geleneksel hermeneutik eylemin alanını genişletmeyi önermektedir (Trencsényi ve Cochrane, 2014, s. xii). Dolayısıyla yeni dramaturji, farklı kültürleri ve değer sistemlerini anlamak ve yorumlamak için bir müzakere alanı olabilir.

Üçüncü ve son olarak, süreç-odaklı dramaturji dramatik prodüksiyonu biçimlendiren etik, estetik, ekoloji gibi kategorik değerlendirme ve düşünme formlarını, sürecin etiği, estetiği veya ekolojisi olacak şekilde yeniden yorumlayarak her prodüksiyon için ayrı ayrı işleyecek, çoğulcu bir anlayışı yürürlüğe koyar. Yeni dramaturji nosyonunu ilk dile getirenlerden biri olan Marianne Van Kerkhoven, bir oyunun anlamı, niyeti, biçimi ve özünün oyunun çalışma sürecinde ortaya çıktığını ileri sürmüştür. Buna göre dramaturji, sadece bir oyunun dünyasının anlam yapısını ortaya çıkarmanın aracı değildir. Bu fonksiyonunun ötesinde dramaturji, sanatçının görüş noktasından kendisi için kaotik sayılabilecek gerçeklikten topladığı öğeleri bir arayış pratiğiyle geçici veya olası düzenlemeler şeklinde ortaya koyar. Bu yeni dünya resminde nedensellik ve doğrusallık değerini yitirir. Psikolojik olarak izah edilebilen karakterler ve olay örgüsü risk altındadır. Sanatsal yapı unsurları arasında bir hiyerarşiden artık söz edilemez. Kerkhoven, *postmodern* olarak nitelendirdiği bu yeni tiyatro-yapım prosedürünü estetik kategoriler, sosyal ilişkiler ve performansın felsefi işlevleriyle şekillenen bir alanda kavramsal olarak ortaya çıkan ve uygulanan bir pratik olarak yorumlamaktadır (Trencsényi ve Cochrane, 2014, ss. xii-xiii).

Yeni dramaturji anlayışı içinde dramaturgun pozisyonu üçüncü göz yahut eleştirmen olmaktan öteye taşınmıştır. Yeni dramaturg, bir kolaylaştırıcı ve küratör olarak iç içe geçmiş farklı kültürler ve değer sistemleri arasında müzakereyi yürüten birincil özne olma sorumluluğu taşımaktadır (Trencsényi ve Cochrane, 2014, s. xiii).

Dramatik yapı

Konvansiyonel Dramatik Yapı ve Sinema

Bugünden geriye doğru bakıldığında Aristoteles'in *Poetika*'daki yaklaşımının esasen yapısalcı bir tavır olduğu söylenebilir.⁸ Aristoteles, Yunan tragedyelerinin tekil örneklerini gözeterek, tüm tragedya yazımında işleyen yapısal unsurları ortaya çıkarmaya çalışır. *Eylem yoluyla taklit* olarak tanımladığı *dramayı* belli bir işleyişi olan ve parçalardan oluşan, kurallı, anlamlı bütün olarak görür. Bu bütünü çözümleyebilmek için kavramlar türetir, kullanımda olan kavramları felsefi olarak içeriklendirir ve kategorik ayrımlar yapar (Aristoteles, 2004, s. 23). Aristoteles'e göre (2004) tragedyanın altı unsurundan⁹ en önemlisi olayların birbirleriyle uygun bir şekilde bağlanması, yani *olay örgüsüdür*. Çünkü Aristoteles'e göre (2004) tragedya "kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklididir. Mutluluk ve felaket, eyleme dayanır;

⁸ Yapı, kendini oluşturan parçaların anlamlı bir kontekst veya düzenli bir bütün oluşturacak şekilde bir arada oluşudur. Yapısalcılık, anlamlı bir bütün veya düzenli bir işleyiş arz eden yapıların tekil örneklerinden yola çıkarak, örneklerin tümünde işleyen temel yasallıkları ve ilkeleri ortaya çıkarma girişimidir. Yücel (2005) önde gelen yapısalcı düşünürleri referans alarak, yapısalcılığın bir betimleme tarzı, öğretisi, felsefe yahut bir açıklama olmayıp bilimsel işleyişi olan bir *açıklama yöntemi* olduğunu dile getirir. Bu doğrultuda Yücel (2005) şu belirlemede bulunur: "Bundan ötürü, araştırmacının düzensiz, karmaşık bir olaylar yığını altında ezilmemek, önemliyi önemsizden, belirginini belirsizden ayırbilmek için yapısalcı olması kesin bir zorunluktur" (s. 175-176). Yapısalcılık bir açıklama yöntemi olarak bir zorunluluk taşıyor olabilir; fakat anlamlı bir bütün veya düzenli işleyiş ve oluş arz eden olgular için *yapı* hep karşılaştığımız bir fenomen olmaktadır.

⁹ Tragedyanın altı unsuru: taklit araçları: dil, müzik; taklit tarzı: dekorasyon; taklit nesnelere: olay örgüsü, karakter, düşünceler (Aristoteles, 2004, s. 23).

hayatımızın son ereği ise, eylemdir, yoksa eylemin dışında olan bir şey değil(dir)” (ss. 23-24). Aristoteles’in olay örgüsü nosyonunu açıklama şekli dramatik yapı kavrayışımızın klasik veçhesini oluşturmuştur. Dramatik sanatlarda, özellikle biçimle ilişkilendirilen unsurların Aristotelesçi yapı fikri eşliğinde değerlendirilmesi yaygınlaşmış ve güçlü bir konvansiyon haline gelmiştir. 18. yüzyıl son çeyreğinden itibaren dramaturji alanında yaşanan gelişmeler tiyatrodan Aristotelesçi konvansiyonun etki alanını daraltmış olsa da sinemanın yedinci sanat olarak ortaya çıkması, sesin-sözün sinemaya dâhil olması ve klasik dramatik yapı fikrinin güçlü bir şekilde benimsenmesiyle, Aristotelesçi konvansiyon sinemada zemin kazanmıştır. Sinema sanatında Aristotelesçi anlatı formunu esas alan konvansiyon, gücünü ve etkisini günümüzde de korumaktadır (Potter, 2015, s. 360). Ana akım sinema endüstrisinde bu dramatik yapı tercihi ve müdahalelerin biçimine baktığımızda, uygulamaların çoğunlukla klasik dramatik yapı konvansiyonuna uygunluğunun denetlenmesi şeklinde gerçekleştiği gözlemlenir.

Aristotelesçi dramatik yapı anlayışını dayanak alarak varyasyonel şemalar türetme çalışmalarının erken örneklerinden biri olarak Gustav Freytag (1816-1895) gösterilebilir. Freytag, *Freytag piramidi* de denilen şemasıyla (Karabulut, 2015) dramatik yazında olayların ilerleyişi ve birbirlerine bağlanışında işleyen ilkeleri formüle etmeyi dener.¹⁰ Freytag’ın dramatik yapıya analitik yaklaşım biçimi sinemada senaryo teorisyenleri tarafından sahiplenilmiştir. Freytag’ın sinema teorisine etkisi tiyatroya olduğundan daha yüksektir.

Potter (2015), sinemada dramatik yapı nosyonunun Aristotelesçi konvansiyona angaje olmasının sebeplerinden biri olarak alanda etkin olan senaryo teorisyenlerini gösterir. Syd Field, Robert McKee, John Truby, Michael Hague, Chris Vogler, Linda Seger, Ken Chubb, Amnon Buchbinder, Tom Shoebridge, Scot Morison gibi alanda hatırı sayılır tanınırlığı ve etkisi olan isimler senaryo danışmanlığı yapmakta, akademide dersler vermekte, senaryo yazımıyla ilgili kılavuz metinler ve kitaplar yazmaktadırlar. Yaptıkları işi her ne kadar *dramaturji* olarak adlandırmaları da bu film dramaturgları, sinematografik hikâyeye anlatıcılığı konusunda katı bir dramatik yapı fikrini benimsemişlerdir. Örneğin Syd Field – Freytag ile benzer şekilde– senaryoyu yapısal olarak kategorize ederken üç-eylem-kuralı metodunu kullanır. Bu metodu tiyatrodan ödünç aldığı söyler (s. 360). Esasen bu metodun kökeninde yine Aristotelesçi dramatik yapı öğretisi vardır.

Ana akım sinemanın klasik dramatik yapı fikrini bu denli güçlü bir şekilde sahiplenmesinin sebeplerini tek bir yaklaşımla anlamaya çalışmak elbette mümkün değildir. Bu olgu, antropolojiden sosyal psikolojiye ve iktisada kadar uzanan bir dağarcıkta farklı okuma ve değerlendirmeler eşliğinde soruşturulmalıdır. Örneğin, Aristoteles *katharsisi* tanımlarken “tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir” (Aristoteles, 2004, s. 22) diyerek tragedya –dolayısıyla tiyatroya– ahlaki bir sorumluluk yüklemekle kalmayıp aynı zamanda sanat izleyicisine de hazza dayalı konforlu bir alan tahsis etmiştir. Endüstriyel büyüklüğü sanatsal olanaklarını

¹⁰ Freytag piramidi dramatik yapıyı üç ana bölüme ayırmaktadır: *Giriş* bölümü kışkırtıcı etkinin ortaya çıktığı bölümdür. Eylemin en üst seviyeye çıktığı bölüm *doruk*, dramatik eylemlerle ilgili çözümleri gördüğümüz bölüm de *sonuç* olarak tanımlanır. Freytag’ın dramatik yapı yaklaşımını özgün kılan, bu bölümlerin birbirine bağlanışında ortaya çıkan dramatik unsurları da kategorize etmiş olmasıdır. Freytag, giriş, doruk ve sonuç bölümleri arasındaki dramatik eylem akışını *yükselen eylem* ve *düşen eylem* olarak adlandırmıştır. Ayrıca dramatik yapının dinamik yürüyüşünün, *kriz anları* olarak kavramlaştırdığı dramatik eylemlerle sağlandığını ifade etmiştir. Freytag, giriş bölümünün başında ortaya çıkarak yükselen eylemi yapılandırılan kriz anını *kışkırtıcı etki* olarak adlandırır. *Trajik etki*, doruk bölümünü takip eden ve düşen eylemi başlatan kriz anıdır. Son olarak, *belirsizlik etkisi* izleyiciyi sonuca hazırlayan dramatik eylemler olarak tarif edilmektedir. Böylece Freytag piramidi beş bölüm ve üç kriz anından oluşan bir dramatik yapı şeması olarak karşımıza çıkmaktadır (Karabulut, 2015).

denetim altında tutacak ölçüde güçlü olan ana akım sinema için müşteri-izleyiciyi konforlu alanından çıkarmak, izleyici ile sanat yapıcı arasındaki kadim mutabakatı riske atmak olacaktır. Bu risk endüstriyel sinema için taşıması güç bir yükür. Ancak bu durum, sanatsal sığılaşma, özgünlük arayışının yitimi, belirli yapısal şablonlara sıkışmış tür sinemaları gibi birtakım olumsuz sayılabilecek sonuçlar da ortaya çıkarabilmektedir.

Sinemada klasik dramatik yapıyı temel alan açıklamaların dışında farklı yaklaşımlar da olmuştur. Chris Vogler ve John Truby, dramatik metnin bir diğere başat unsuru olan *karakter* üzerinden dramatik ilerleyişi anlamayı denerler. Her iki film dramaturgu da kültürel antropoloji çalışmalarıyla ünlü Joseph Campbell'ın (2013) mitler üzerine geliştirdiği fikirlerden oldukça etkilenmişlerdir. Truby, Field'ın üçlü-eylem-kuralı yaklaşımını mekanik bulduğunu ifade ederek karakterin eylemlerin ahlaki boyutlarını merkeze alan yirmi iki adımlı *organik yapı* fikrini ortaya atar (Potter, 2015, s. 361). Mitlerdeki prototipik karakterlerin yolculuk yahut arayış sürecinin yapısal bir desen oluşturduğu fikrinden hareket eden bu yaklaşımın klasik dramatik yapı fikriyle çelişmediği, daha çok onu ilerlettiği ve tamamladığı söylenebilir.

Ana akım sinemada klasik dramatik yapı konusunda fikir üreten güncel senaryo eğitimcileri ve kuramcıları normatif, kuralcı ve formüllere dayalı bir dramaturjik yaklaşımı benimsemişlerdir. Ana akım sinema dışında da klasik dramatik yapının işlediği başarılı film örneklerinde konvansiyonel yapısal desenler görülmektedir. Ancak bu filmlerde normatif tavrı aşan, derinlikli bir metin dramaturjisinin işletildiği de açıktır. Ashgar Farhadi'nin (2016) *Satıcı* ve (2021) *Kahraman* filmleri buna ilişkin önemli, güncel örneklerdir. *Satıcı* Arthur Miller'ın (2002) ünlü oyunu *Bir Satıcının Ölümü*'nün serbest uyarlamasıdır. *Kahraman* ise klasik dramatik metnin en önemli unsurlarından biri olan *trajik kahramanın* dolaylı bir anlatımla soruşturulduğu bir filmidir. Bir başka güncel örnek olarak olarak Yorgos Lanthimos'un (2017) *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmi gösterilebilir. Lanthimos bir röportajında film ile ilgili şu ifadeleri kullanıyor:

Senaryo yazmaya ve öykü üzerine düşünmeye başladığımızda, Euripides'in Iphigenia Aulis'te tragedyasıyla olan paralelliği fark ettik ve Batı kültürü içinde böylesine köklenmiş bir şeyle diyaloga geçmenin ilginç olacağını düşündüm. Hayatta devasa dilemmalarla karşı karşıya kalan insanlar vardır ve kurban/feda etme kavramı çok sayıda soru doğurur. (akt. Birler ve Türk, 2022, s. 177)

Derinlikli bir metin dramaturjisinin işletildiği bu filmlerde metinler arası göndergeler çağdaş dramatik metin örneklerinden tragedyalara kadar uzanan bağlamlar yaratır. Bu bağlamlar biçim ve içeriği kapsayan katmanlı bir eser dünyası ortaya çıkarmaktadır. Böylesine eserler ortaya koymak için formüllere dayalı, normatif bir dramatik yapı yaklaşımı tek başına yeterli olmayacaktır. Burada ihtiyaç duyulan, tiyatrunun uygulayageldiği çok yönlü dramaturji çalışmasıdır. Çünkü tiyatrodaki uygulanan dramaturji, eleştirel ve bir ölçüde spekülatif, insan bilimleriyle irtibatlı bir entelektüel perspektife sahip, dramatik metin nosyonunu antikiteden çağdaş örneklerle kadar geniş bir tarihsel yelpazede kavrayan ve tüm bu yaklaşımı metin tasarımından oyuncu yönetimine kadar her uygulama aşamasında somutlayabilen çok yönlü bir yaklaşımdır.

Sinemada Postdramatik Arayışlar: Postmodern Sinema

Sinemada klasik dramatik yapı dışında kalan arayışlar literatürde *postmodern sinema* başlığı altında değerlendirilmektedir. Konuyla ilgili akademik çalışmalar ise çoğunlukla *film çalışmaları* başlığı altında yapılmaktadır. Film çalışmaları alanı neredeyse tüm insan bilimlerini içine alan disiplinler arası bir ortamdır. Sinema sanatı ve örnekleri genellikle felsefi/sosyolojik bir olgu olarak ele alınmaktadır. Bu çalışmalarda esasen dünyayı felsefi ve sosyolojik olarak anlama çabasının daha temel bir motivasyon olarak öne çıkmaktadır.

Bu durumun sinema teorisi için birtakım dezavantajlar yaratıp yaratmadığına geniş ölçekte bakmak gerekir. Tiyatroda da film çalışmalarına benzer işlevde *tiyatro çalışmaları* alanı olmakla birlikte, tiyatro sanatının kendi kendini anlama çabasına dönük çalışmalar daha özelleşmiş bir alan olan dramaturji disiplini altında yapılmaktadır. Sinemada dramaturji etkin bir disiplin olarak kabul görmediğinden, ana akım sinema dışında kalan, konvansiyonel olmayan avangart eğilimler ve uygulamalar *film çalışmaları* disipliniyle tüm insan bilimlerine açık şekilde tartışılmak durumunda kalmaktadır (Lang, 2019, s. 7). Bu eğilim insan bilimleri için oldukça avantajlı olmakla birlikte, sinemanın salt bir sanat olarak kavranması konusunda dağınıklık yaratmaktadır ve bu durum en çok postmodern sinema tartışmalarında karikatürize olmaktadır. Çünkü postmodernizm salt sanata dair bir açıklama olmaktan öte toplumsal ve etik veçheleri olan, bazen bir teori bazen de bir olgu olarak ele alınan, kimilerince tarihsel bir süreç yahut bir sürecin (modernizm) devamı olarak görülen, çok yüzlü ve bir ölçüde müphem bir belirlemedir (Hayward, 2000, ss. 274-278). Bu muğlaklığı postmodern *tavrın* yahut *durumun* özünden kaynaklanan kaçınılmaz bir durum olarak da değerlendirebiliriz.

Postmodern sinema kategorisi altında değerlendirilen filmlerin yapısal öznitelikleri tüm postmodern sanatı anlamak için kullanılan bazı kavramlar eşliğinde yapılmaktadır. Bu kavramlardan öne çıkanları metinlerarasılık, pastiş, parodi, kolaj ve montaj olarak sıralanabilir. *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) bu uygulamaların hemen hemen hepsini barındırması bakımından önemli bir örnektir. *Pulp Fiction*'da kullanılan dekorlarda Edward Hopper'ın resimlerine gönderme yapılır. Ayrıca Tarantino, Jean Luc Godard'ın filmsel metinlerine gönderme yaptığını kabul eder (Hayward, 2000, s. 364). Kutsal metinlerden ve başka filmsel metinlerden alıntılar parodi ve pastiş yoluyla bir metinler arasılık unsuru olarak kullanılır. Klasik dramatik akış tümüyle bozulmuş, kendi içinde tutarlı bir anlam dünyası oluşturacak şekilde yeniden kolajlanmıştır. Sinematografinin zaten asli unsuru olmakla birlikte montaj, kolajın hizmetine verilmiştir. Klasik anlatıda olduğunun aksine tek bir hikâye, tek bir kahraman ve çizgisel bir akış yoktur. Protagonist pergelin sabit ayağı olmaktan çıkmıştır. Kübist bir resim gibi, izleyicinin hikâyenin etrafında gezindiği, merkezi olmayan üç boyutlu bir yapı vardır.

David Lynch'in birçok filmi postmodern olarak nitelenen örnekler içinde mekanik yapı-bozum uygulamalarını aşan, çok daha katmanlı anlatım biçimleri sunmaktadır. *Inland Empire* (Lynch, 2006) ve *Mulholland Çıkması* (Lynch, 2001) filmlerinde dramatik yapı için en önemli öge olarak gösterilen neden-sonuç ilişkisine dayalı olay örgüsü yoktur. Sinematografik imge –yahut kurmaca görüntü– hâkim güç olarak tüm diğer unsurların üstünde yer alır. Sinematografik imgeler bir hikâye anlatma amacıyla tasarlanmadığından, çizgisel bir dizilimden ziyade üst üste yığılmış haldedir. Sinematografik imgeler yığını olarak alınmaları bu filmlerin çok katmanlı bir anlam dünyası barındırdığı izlenimi uyandırmaktadır. Ancak, filmlerin bu çok katmanlı anlam dünyası salt kendi varlıklarıyla sahip oldukları tutarlı ve bütünlüklü eser dünyası değildir: İzleyicinin anlamlamasıyla birlikte oluşan çağrışıma ve hafızaya dayalı fenomenolojik bir dünyadır. Tarantino'nun *mekanik* olarak bozduğu yapı Lynch'te *spekülatif* olarak bozulur. Bu ikisiyse birbirinden çok farklıdır.

David Lynch sinemasındaki gibi avangart yönelimler bazen kalıplara uymayan yeni öneriler barındırmaktadır. Sinema teorisi tüm yeni yaklaşımları *postmodern sinema* başlığının altına yerleştirmeye devam etmektedir. Tiyatro teorisi ise Lessing'den itibaren tüm yenilikçi denemeleri, yeni kavramlar ve kategoriler türeterek dramaturji disiplini altında tartışmaktadır.

Metin

Çağdaş dramaturjinin terminolojisiyle değerlendirilecek olursa *metin* kavramının yaygın ve müphem bir kavrayışının olduğu görülmektedir. Bunun gerekçesi olarak metnin statüsü konusunda tiyatro teorisi ve uygulamalarında 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaşanan radikal dönüşümü gösterebiliriz. Joseph Danan'a göre (2014) bu dönüşüm en az 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan tiyatrodaki yönetmenlerin yükselişi olgusu kadar devrimseldir (s. 3); dahası, 20. yüzyıl tiyatro estetiği üzerine çalışan çok sayıda teorisyenin¹¹ de ifade ettiği üzere, esasen metnin statüsündeki kırılma tüm bu radikal dönüşümün temel belirleyeni olarak düşünülmelidir.

Yeni dramaturjide tasarım süreci metni aşan her türden olgu, kavram, imge, yaklaşım, vb. ile işleyebilmektedir. Dolayısıyla tiyatro ve sinemada metin olgusunu ele alırken konvansiyonel olarak nitelenen *dramatik metin* tanımlamasıyla, konvansiyon dışı uygulamaları ifade eden *postdramatik metin* tanımlamasını ayrı ayrı değerlendirilmelidir. Bu perspektiften sinemada temel tasarım metni olan senaryo ile oyun metni arasındaki benzerlik ve farklılıklar daha açık bir şekilde görülebilecektir.

Dramatik Metin ve Postdramatik Metin

Arıcı (2020), Aristoteles'e göre *anlatı (diegesis)* ve *eylem (mimesis)*¹² olmak üzere iki farklı taklit türü olduğunu söyler. Destanlardaki konuşma bölümlerinde olduğu gibi yazarın *bir başkası haline gelerek anlatmasına veya değişmeden aynı kalmasına* dayanan taklit *anlatı* olarak tanımlanırken, eylem yoluyla taklit *drama* anlamına gelmektedir. Bu temel kategorik belirleme, Aristotelesçi perspektiften *dramatik edebiyat* türünün tanımını vermektedir (ss. 25-26). Aslında *dramatik metin* derken kastedilen tam olarak bu yaklaşımın tanımladığı mimetik metin şablonudur. Dolayısıyla *dramatik metin* demek büyük ölçüde *konvansiyonel metin* demektir. Esasen postdramatik anlayış, buradaki tanımla *dramatik metin* reddiyle kendini tanımlamaktadır.

Postdramatik kavramı Türkçede genellikle *metin-sonrası* olarak ya da *metin-ötesi*, *metin-aşırı* gibi ifadelerle karşılır. Kavramdaki *dramatik* vurgusundan da anlaşılacağı gibi burada *dramatik metin* kastedilmektedir. Oysaki Türkçedeki karşılıklar bu vurguyu içermez. Dolayısıyla *postdramatik* kavramını *dramatik-metin-sonrası* şeklinde anlamak daha doğru bir yaklaşım olabilir. Günümüz tiyatrosunda hatırı sayılır bir yaygınlık ve itibar kazanmış olan, ilk kez Hans-Thies Lehmann (2006) tarafından *postdramatik* olarak adlandırılmış tiyatro yapma biçimleri, klasik anlayışın sınırlarını aşmaktadır.

Postdramatik tiyatronun tartışmaya açtığı temel konulardan biri de genel olarak *dramatik metin* özel olarak oyun metninin neliği ve statüsüyle ilgilidir. Buna göre, *dramatik* olmayan her türden metin, tasarım sürecine yön verebilir: düzyazı, şiirler, felsefi veya bilimsel makaleler, gazete yazıları, tarihsel dokümanlar hatta posta kartları vs. (Danan, 2014, s. 3). Oyun metni diğer tüm teatral öğelerin kendinden çıktığı bir *arkhe* değildir artık. Dolayısıyla oyun metnine atfedilen kutsallık ortadan kalkmıştır. Oyun yazarının yazdığı ve yönetmenin sahneye koyduğu, son tahlilde hep iki aşamalı bir pratik olarak tarif edilen tiyatro sanatı için bu sınırların da zorunluluk taşımadığı ortaya çıkmıştır. Danan'a göre (2014) şimdiye kadar *oyun inşa sanatı* olarak tanımlanan dramaturji de artık, *gösteri*

¹¹Örneğin Elinor Fuchs, Hans-Thies Lehmann, Herbert Blau, Bonnie Marranca, Erika Fischer-Lichte, Patrice Pavis tiyatrodaki metnin statüsündeki dönüşüme dikkat çeken teorisyenlerden yalnızca birkaçıdır.

¹² *Mimesis* ve *diegesis*: İlk olarak Platon'un *Ion* ve *Devlet* kitaplarında kullanılan, ancak esasen Aristoteles'in *Poetika*'sında tüm sanatların kategorizasyonunda kullanılmış temel kavramlardır. Aristoteles sanatsal ifadeyi iki ana başlık altında tarif eder. *Mimesis* eylemlerin ve olayların doğrudan anlatımını, *diegesis* sözlü temsile dayalı dolaylı anlatıdır. Tiyatro sahne üzerinde gerçekleşmesi ve göstermeye dayanması bakımından ağırlıklı olarak *mimetik*, sözlü temsili içermesi bakımından *diegetik* nitelikte bir sanattir (Akım, 2022, s. 16-24).

inşa sanatına dönüşmüştür. Postdramatik yaklaşım konvansiyonel oyun metni nosyonu ile birlikte, bu nosyonun sacayaklarını oluşturan, temsil, mevcudiyet, deneyim, reproduksiyon vb. gibi kavramları da tartışmaya açarak post-mimetik yaklaşımın önünü açmıştır. Postdramatik tiyatro uygulamalarında metnin tasarım süreciyle oyunun/gösterinin tasarım süreci iç içe geçebildiğinden, metin tasarımı, yapısal inşa ve uygulama aşamalarının içinde dağılmakta ve *süreç* asli unsur olarak öne çıkmaktadır. Ortaya çıkan teatral gösteriyi postdramatik kılan ise, bu süreçten bağımsız olarak, eserin konvansiyonel dramatik yapılara uymaması olarak gösterilmektedir. Dolayısıyla, metin tasarımıyla prodüksiyonun/sahneye koyma sürecinin iç içe yürütülmesinin, ortaya çıkacak teatral eserin postdramatik olması için tek başına yeterli olmadığını da belirtmek gerekir. Bu yaklaşımın önde gelen isimlerinden Romeo Castellucci, Robert Lepage, François Tanguy, Angelica Liddell, Rodrigo Garcia, Robert Wilson, Tadeusz Kantor gibi tiyatrocular için metin –ki bu metin çoğunlukla dramatik olmayan nitelikte tercih ediliyor– teatral bütünü oluşturan diğer tüm öğelerle hiyerarşik olarak eşit düzeyde kabul edilir (ss. 6-12).

Sinemada postdramatik yapının postmodern sinema kategorisi altında uygulanageldiği iddiasının ardından postdramatik metin konusunda sinemanın pozisyonunun ne olacağı sorusu gelmektedir. Ancak bu soruyu cevaplamadan önce postdramatik metin tasarımı sürecinin uygulama/sahneye koyma süreciyle –yani sinema terminolojisiyle prodüksiyon süreciyle– bütünleşik bir pratiğinin olduğunu unutmamak gerekir. Bu minvalde soruyu şu şekilde detaylandırmak gerekiyor: Sinemada senaryo yazımının prodüksiyon süreciyle beraber yürütüldüğü örnekler var mıdır? Az sayıda da olsa sinemada bu tarz uygulamaları görmek mümkün. Ancak, bu uygulamalarda metin tasarımı artık prodüksiyonun bir parçası haline geldiğinden senaryo çalışması prodüksiyonla birleşmiştir. Prodüksiyon süreci yazılmış, bitmiş bir senaryo metninin tahakkümü altında değildir artık. Dolayısıyla bu konuyu *metin* üst başlığı altında değil, *uygulama* üst başlığı altında tartışılacaktır. Bu bölümde ise konvansiyonel senaryo ve oyun metni ile dramaturji ilişkisine odaklanılacaktır.

Senaryo ve Oyun Metni

Sinema sanatının ilk dönemi *sessiz sinema* olarak adlandırılır. Esasen bu dönemi *sözsüz sinema* olarak tanımlamak da mümkündür. Çünkü ilk döneminde sinema daha çok plastik ve mimetik nitelikleri baskın bir sanatken, sözün, diyalogun yani esasen *logosun*¹³ sinemaya girmesiyle birlikte adeta metamorfoz geçirmiştir. Bu süreçte sinema sanatı *mimetik* niteliklerine ek olarak *diegetik* vasıflar da kazanmıştır. Böylece sinemada temel tasarım metni olarak kabul edilen senaryoda mimetik tarif-betimleme olarak tanımlanan *didaskali* yazımının önemi nispeten ikinci plana itilirken diyalog/söz senaryo metninin asli unsuru haline gelmiştir. Böylece, geçtiğimiz yüzyıldan günümüze metnin fonksiyonu ve statüsüyle ilgili tiyatrodaki radikal değişimler yaşanırken, sinemada Aristotelesçi dramatik metin anlayışı güçlü bir şekilde yerleşmiştir. Bu şemaya göre, özellikle ana akım sinemada, senaryo her durumda prodüksiyonu önceler. Uygulama metnin tahakkümü altındadır. Ana akım sinemada bu anlayışın yerleşmesinin temel sebepleri şu şekilde sıralanabilir:

- Sinema medyumunun, yani kaydedilmiş hareketli görüntünün, ontolojik öznelilikleri
- Film yapım sürecinin teknik uzmanlık alanlarıyla parçalanmış, sentetik ve eklektik bir doğasının olması
- Sinemanın hikâye-anlatıcılığına –tiyatroya nazaran- daha uygun bir sanat olması

¹³ Heidegger, Aristoteles ve Platon'da *logos* mefhumunun çok anlamlı olduğunu, hep, akıl, yargı, kavram, tanım vb. olarak çevrildiğini, oysa her iki filozofta da *logosun* asıl temel anlamının *söz* olduğunu iddia eder (Heidegger, 2011, s. 33).

Bu sebepler sinemayla tiyatro arasındaki bazı farklılıkları belirlerken, diğer taraftan ortak bir disiplin olan dramaturjiyle iş birliğini de dizayn etmektedir. Sinema uygulayıcıları için dramaturji daha çok metin ile ilişkilendirildiğinden, dramaturjinin sinemaya aktif olarak katıldığı süreç genellikle senaryo yazım süreci olmaktadır. Senaryolar bazen bir tek senarist bazen de senaryo grupları tarafından yazılır. Kişisel sanatsal hassasiyetlere sahip *author* yönetmenler ise filmlerinin senaryolarını çoğunlukla kendileri yazar yahut senaryo grubuna dâhil olurlar. Senarist çoğu zaman kendi kendisinin dramaturgu olarak yazar. Ancak, özellikle bütçe, hedef kitle, izlenme sayısı gibi ticari kaygılarla, bazen de sanatsal hassasiyetlerle, *profesyoneller* senaryoların biçim ve içeriğine müdahale edebilmektedir (Başol, 2010). Bu tip durumlarda senaryoların ikinci bir dramaturjik kontrolden geçirilmesi uygulanabilmektedir. Senaryo danışmanlığı, senaryo doktorluğu, senaryo geliştiriciliği gibi farklı isimler alan ve sektörde önemli bir pozisyonu olan bu işin mesleki tanımı esasen dramaturgluktur. Yapılan iş de metin dramaturjisidir.

Diğer taraftan, sinemada metin (senaryo) geçicidir; başat olan, bir grup sinemacı tarafından oluşturulacak sinematografik görüntüdür. Sinematografik görüntünün başat unsur ve nihai amaç olması senaryoyu, oyun metni ve diğer dramatik metinlerden ontolojik öznitelikleri bakımından ayrılmaya zorlar. Sinematografik görüntünün temel ontolojik özneliği ise çoğaltılabilir olmasıdır. Walter Benjamin'in (1892-1940) ünlü makalesinde dikkat çektiği üzere, sanat eserinin dayandığı, onu biricik yahut çoğaltılabilir kılan medyumun ontolojik öznitelikleri, o sanat disiplininin sanatsal, üretken ve endüstriyel var olma koşullarını da belirlemektedir (Benjamin, 2002, s. 50). Çoğaltılabilir sanat eseri aynı gerçek zaman diliminde farklı uzam ve mekânlarda icra edilebilir, gösterilebilir, izlenebilir, var olabilir. Çoğaltılmış sanat eseri reproduksiyon değildir. Çünkü hiçbir kopyanın bir diğerine karşı sanatsal ayrıcalığı yoktur. Diğer taraftan sinema, tiyatro gibi performatif de değildir. Canlılık deneyimini içermez. Tüm bu sebeplerden dolayı, ontolojik ve tarihsel statü bakımından senaryo ve oyun metni birbirinden ayrılmaktadır. Senaryo, bir kelebeğin içinde büyüüp geliştiği koza gibi, tasarım/gelişim aşamasında film için hayati önem taşıyan; ancak, film çekilip bittikten sonra önemini yitiren bir unsurdur. Senaryo, bitmiş film içinde ontolojik düzeyde başkalaşmış şekilde, görsel ve işitsel olarak varlığını sürdürür. Senaryo artık kaydedilmiş ve çoğaltılabilir film görüntüsü içinde, *temsilin ilineği* olarak var olacaktır. Dolayısıyla sinematografik uygulama açısından senaryo, *tek kullanımlık* bir metindir diyebiliriz. Sinema tarihi içinde bir senaryonun birden çok kere filme çekilmesi örneği çok azdır. Edebiyat uyarlamaları dışında orijinal senaryo uyarlamaları ise genellikle daha önce çekilmiş filmi referans alır ve *yeniden çekim* olarak tanımlanır. Sinemada senaryoların tarihsel bir statüsü olmadığından, filme çekil(e)memiş bir senaryonun başarısız bir senaryo olduğu algısı yaygındır.

Tiyatroda ise ontolojik koşulların icranın değil, oyun metninin lehine işlediği görülür. Tiyatro oyunu/gösterisi yahut teatral sahneleme/performans, uygulayıcı ve izleyici için canlı bir deneyim olması bakımından yalnız icra halindeyken mutlak olarak var olma koşullarını gerçekleştirmektedir. Her icrasında bir belirip bir kaybolma özelliği, teatral olanın temel ontolojik özneliğidir. Tüm teatral unsurlar arasında oyun metni tek kayıtlı unsur olarak, zaman içine yerleşmiş, değişmez bir somutluk olarak varlığı sürdürür.¹⁴ Oyun metni, türlü sahneye koyma olanağını içinde barındıran bir dramatik varlıktır. Bu ontolojik avantaj, sinemada olduğunun tersine, canlı teatral performansı oyun metninin *ilineği* haline getirir. Çünkü tarihsel somutluk olarak kalıcı olan oyun metnidir. Antik Yunan tragediyalarından günümüze kadar tüm oyun metinleri, konvansiyonel ya da

¹⁴ Sahnelenen bir oyunun/gösterinin görsel-işitsel olarak kayda alınıp arşivlenmesi ve gösterilmesi olgusunu tiyatro sanatının temel ontolojik öznitelikleri bağlamında ayrıca değerlendirmek gerekir.

postdramatik, her anlayıştan sahneye koyma uygulaması için kaynak olabilir. Her icra bir yorumdur ve her yeni yorum yazılı metnin tarihe tutunmasını, yaşamaya devam etmesini sağlar.

Uygulama

Dramaturjide Ortaklaşa Yaratım Uygulamaları ve Doğaçlama Sinema

Tiyatroda hem felsefi/estetik zeminde metnin statüsüyle ilgili yapılan tartışmalarda hem de her münferit oyunun anlam ve imge dünyasının tasarımında dramaturji belirleyici bir rol oynamaktadır. Günümüz tiyatrosunda dramaturjinin etkinlik alanı ve önemi daha da artmıştır. Çağdaş tiyatro, postdramatik, post-mimetik, performatif, konvansiyonel, klasik vb. gibi birçok tiyatro yapma biçimlerini içinde barındıran bir çeşitlilik sunmaktadır. Bu çeşitlilik içinde farklı yapılar arz eden teatral eserlerin tasarımı ve sahneye konması dramaturjinin tümünden kabuk değiştirmesiyle sonuçlanmıştır.

Bu yeni dramaturjik yaklaşımlardan biri Türkçeye *ortaklaşa yaratım tiyatrosu* olarak çevrilen *devising/devised theatre* uygulamalarıdır.¹⁵ Bu uygulamalarda dramaturg, yardımcı yönetmen, sahne amiri ve bir ad-hoc¹⁶ gibi rollerle prodüksiyondaki tüm paydaşlarla dramaturjik diyaloglar gerçekleştirir. Ayrıca provalarda yönetmenden sonra teatral tasarımının anlam dünyasına müdahale eder. Dramaturglar bir *dış göz* olarak prodüksiyon sürecine dâhil edilmektedir (Turner ve Behrndt, 2008, s. 168). Jackie Smart, teatral tasarım sürecinin ön planda olduğu uygulamalarda dramaturjinin bilişsel etkileşimin yanı sıra duygusal etkileşimi de düzenleyen bir disiplin olması gerektiğini ileri sürüyor. Dramaturji, ortaklaşa yaratımda –Smart’ın deyişiyle– *tansiyon* yaratan durumların çözüldüğü bir alan olmaktadır. Smart, en belirgin tansiyonun *uyuşmazlık* ve *tutarlılık* arasında yaşandığını ileri sürer. Ortaklaşa yaratımda güven, açıklık ve akışkan bir iletişim hattı kurulamadığı takdirde anksiyete ve güvensizliğin sürece hâkim olabileceğini iddia eder. Burada dramaturg bu süreci yürüten aktör, dramaturji de sürecin koordinasyon alanı ve ilkesel zemini olmaktadır (Smart, 2014, s. 102).

Sinemada da senaryo tasarımının prodüksiyonla paralel olarak yürütüldüğü uygulamaları görmek mümkündür. *Doğaçlama sinema* olarak kavramlaştırılan film yapım uygulamalarıyla ortaklaşa yaratım tiyatrosu arasında paralel bir işleyiş vardır. Hatta tasarım sürecinin prodüksiyonla beraber yürütülmesi gereken belgesel film yapımlarında da benzer bir iş akışıyla karşılaşmaktadır. Bu tarz film yapım uygulamalarında dramaturjik yaklaşım tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi işletilebilir. Ancak hem dramaturglar hem de sinemacılar bu fikre şimdilik uzak görünmektedirler. Bu uygulamaların, dramaturji disipliniyle herhangi bir kanaldan ilişkilendirilmeden, farklı kavramlaştırmalarla tanımlanmaktadır. Örneğin, IMDB¹⁷ bu tür filmleri sınıflandırırken *improvised films* (doğaçlama filmler) tanımını kullanmaktadır. İlgili internet sayfasında bu tanımın açıklaması ise şu şekilde yapılmıştır: “Çoğunlukla doğaçlama veya konvansiyonel olmayan senaryo yazma süreçleri kullanılarak yapılan filmler” (IMDB, 2021). İlk bakışta bu tanım akla yatkın görünebilir. Ancak, *senaryo/tasarım sürecinin prodüksiyon süreciyle paralel yürütüldüğü film yapım yöntemi* gibi daha kategorik bir tanım eşliğinde düşünecek olursak, *doğaçlama film* gibi kapsayıcı bir belirlemenin nesnesini tam olarak yansıtmadığını da söyleyebiliriz. Film yapımının sofistike sürecini bilen bir profesyonelin ilk dile getireceği

¹⁵ Terimin *ortaklaşa yaratım* şeklinde çevrilmesi üzerine bkz.: Uğurlu, 2014.

¹⁶ “Ad-Hoc: *Amaca özel, niyete mahsus* anlamına gelen Latince ibaredir. Genelde bir soruna yönelik, geçici bir çözümü anlatmak için kullanılır. Bazen de bir yetersizliği ya da üstünkörü üretilen çözümleri vurgulamak için kullanılır. Örneğin geçici olarak kurulan mahkemeler ya da araştırma tetkik komisyonları *ad-hoc* komitelerdir” (Vikipedi, 2022).

¹⁷ IMDB: International Movie Database

cümle “Film yapımının tüm süreçlerinin doğaçlama ile yürütülmesinin olanağı yoktur” olacaktır. Diğer taraftan, film teorisi literatüründe *doğaçlama film* kullanımının bir ölçüde kabul görmüş olduğunu da belirtmek gerekir. Örneğin Gilles Mouëllic (2013) *Improvising Cinema* adlı kitabının amacını “sinemaya özgü doğaçlama uygulamalarını serimlemek ve bu uygulamaların sinematografik ifade gücünü ortaya koymak” (s. 10) olarak özetlemiştir. Mouëllic (2013), i-) prodüksiyon öncesinde tüm hatlarıyla tasarlanmış bir senaryo ile çekim sürecini yürütmek ile ii-) senaryonun çekim süreci içinde şekillenmesine müsaade eden bir esnekliği tercih etmenin iki temel film yapım yaklaşımı olduğunu belirtir (s. 15). Doğaçlama film kategorisinde örnek olarak verdiği John Cassavates’in (1959) *Shadows* ve Jacques Rivette’nin (1969) *L’Amour Fou* filmlerinde senaryonun, bazen oyuncularla yaptıkları doğaçlama çalışmalar sırasında, bazen provalarda, bazen de daha radikal bir uygulamayla, çekimler sırasında ortaya çıkarıldığını ifade etmektedir (s. 17). Esasen tasarım (senaryo) ve uygulamanın (çekim) birlikte yürütüldüğü bu uygulamalar ile amaçlanan, sinemanın temel ontolojik yönelimi olan *gerçekliğin saf haline dokunma, ulaşma veya onu doğru temsil etme* arzusunu daha iyi gerçekleştirebilmektir. Bu amacı gerçekleştirebilmeye yönelik olarak, doğaçlama; oyunculuk, diyalog türetme, çekim planı ve kamera hareketleri gibi uygulamalarda “an’ın hâkim olduğu kararsız bir zamansallık” (s. 11) inşa eden bir yöntem olarak tanımlanmaktadır. Diğer taraftan Mouëllic (2013), film yapım prosedürünün tümüyle doğaçlamayla yapılamayacak ölçüde teknik ve sofistike bir süreç olduğunu da kabul eder (s. 13). Doğaçlama yöntemleri kullanılarak yapılan filmlerde ortaya çıkarılan sinematografik imge (görüntü) son derece gerçekçi olabilse de kurgu aşamasının devreye girmesiyle birlikte son aşamada ortaya çıkan filmin dramatik yapısının büyük ölçüde yine Aristotelesçi hikâye-anlatıcılığının klasik şablonuna göre kurulduğu da gözlemlenmektedir. Bu durumun Mouëllic’in (2013) örnek olarak verdiği filmler için de geçerli olduğunu belirtmek gerek. Dolayısıyla sinemada metnin (senaryonun) oluşturulma süreci yenilikçi bir dramatik yapıyı garanti edemiyor.

Doğaçlama sinema olarak kategorize edilen filmlerde uygulanan bu yöntemlerin geliştirilmesi aslında bir çeşit dramaturji çalışmasıdır. Oyuncu yönetimi ve diyalog tasarımı gibi daha sofistike uygulamalarla birlikte tüm bu süreç esasen dramaturjinin alanına girer. Ancak dramaturji ile sinema arasında bu bağlantı çoğunlukla kurulmamaktadır. Diğer taraftan, doğaçlamaya dayalı esnek bir tasarım anlayışı tercih edilmiş olsa bile, temel sinematografi teknikleri ve teknolojisinin film yapımında hatasız bir planlamayla uygulanması gerekir. Aslında bu planlamalar da bir ölçüde dramaturjik çalışmalar içerir.

Dramaturgun Konumu ve Sinema

Potter (2015), sinema alanında *dramaturji* teriminin çok nadir bir kullanımının olduğunu ve resmi olarak *film dramaturgu* diye bir unvanın da olmadığını ifade etmektedir. Dramaturguların tiyatrodan sinemaya doğru çalışma alanlarını genişletmelerine engel olan birtakım özel ve derin farklılıklar elbette bulunmaktadır ancak Potter’a göre, bu derin farklılıklar çoğu zaman terminolojiden kaynaklanan ayrılıklar gibi birtakım yüzeysel sebeplerle karışmaktadır. Bu durum iki sanat arasındaki geçirgenliği ve diyalogu engellemektedir. Ona göre, bu türden yüzeysel bariyerlerin aşılması durumunda, dramaturglar için her iki sanat dünyasında birçok sanatsal olanak ve faaliyet alanı ortaya çıkacaktır. Potter, klişeleşmiş birtakım ikilik ve zıtlıkların, dramaturglar tarafından tiyatro ve sinema arasında gerçekleştirilebilecek olası iş birliklerine engel olduğunu iddia etmektedir. Sinemanın görsel, tiyatronun sözel olduğu, sinema ve televizyonun ticari, tiyatronun ise seçkin sanat izleyicilerine yönelik olduğu, sinemanın gerçekçi, tiyatronun ise stilize bir sanat olduğu, sinemanın kalıplara dayalı, tiyatronun ise organik ve inovatif

bir yapısının olduğuna dair kanaatler yaygın olarak kullanılmakta, savunulmaktadır¹⁸ (s. 359).

Dramaturjik çalışma ve uygulamalarda asıl sorumlu sayılan dramaturgun konumu da tiyatrodaki olduğunun aksine belirsizlikler içermektedir (Nutku, 2001, s. 84). Sinema, yapım özellikleri sebebiyle birçok uzmanlık alanına ayrılmıştır. Yapım sürecinin her aşaması, sofistike teknik bilgi ve beceriye sahip sanatçılar ve teknisyenler grubuyla yürütülür. Ancak tiyatronun aksine bu ortaklaşalık homojen değil, heterojen ve eklektik iş bölümü şeklinde uygulanmaktadır. Dolayısıyla sinemada dramaturjik uygulamalar parçalanmış olarak, farklı unvan ve meslek gruplarıyla temsil edilmektedir. Prodüksiyon şirketi sahibi, yapımcı, kurgucu, sanat ve görüntü yönetmenleri, senarist gibi film yapım sürecinin asli aktörleri dramaturgun yaptığı işi bir yönüyle sahiplenen ve uygulayan kişilerdir. Bu uzmanlık alanları anlama, yorum ve ifadeye dayalı spesifik dramaturjik çalışmaları içeriyor olsa da esasen yapılan işlerin dramaturjik boyutuna dair bir farkındalık eksikliği de görülmektedir. Örneğin, ünlü tiyatro dramaturgu Morgan Jenness (akt. Potter, 2015) belgesel film kurguculuğunun tiyatro dramaturjisiyle doğal bir uyumluluk gösterdiğini belirtir. Josh Fox'un (2008) *Memorial Day*, (2010) *Gasland* ve (2013) *Gasland II* belgesellerinde dramaturji/kurgu danışmanı olarak da çalışan Jenness, ünlü belgeselci Frederick Wiseman ile olan diyalogunu şöyle aktarmaktadır: "Wiseman bana film kurgucusu olmamı tavsiye edip duruyordu, ancak gerçekte kastettiği dramaturjiydi" (s. 360). Film yapım sürecinin eklektik ve sentetik doğası iş tanımları konusunda ayrı bir terminolojinin oluşmasının sebeplerinden biri olarak yorumlanabilir. Ancak bu durum sinema sanatı ile dramaturji arasındaki mesafeyi artırmaktadır.

Sonuç

19. yüzyılın ilk çeyreğinde fotoğrafın icadıyla birlikte resim sanatı gerçekliğin doğru temsiliyle ilgili yüzyıllardır üstünde taşıdığı yükten ve sorumluluktan bir anda kurtulmuştur. Yine bu tarihlere rastlayan empresyonist devrim, resim sanatının özünün *gerçeklikle optik bir tutarlılık içinde doğru temsil* paradigmasını aşan bir zenginlik içerdiğini ortaya çıkarmıştır. Resim ve fotoğraf sanatlarının tarihsel karşılaşmasına benzer şekilde, 20. yüzyılın hemen başında hareketli görüntünün icadı, tiyatro sanatını mimetik temsilin tek uygulayıcısı olmaktan çıkarmıştır. Sözü/sesin de eklemesiyle birlikte sinema, diegetik ve mimetik kabiliyetleri bir arada taşıyan, kusursuz bir hikâye-anlatıcı-dramatik-sanat olma vasfı kazanmıştır. Tiyatronun mimetik temsili uygulayabilen yegâne sanat olmaktan çıkması ve bu konudaki sorumluluğunun büyük kısmını sinemanın devralmasıyla birlikte, teatral deneyimin özünü inşa eden, temsil, metin, beden, mevcudiyet, namevcudiyet, canlılık, deneyim, etkileşim gibi kavram ve olgular yeniden tartışılmaya başlanmıştır.

Tiyatro kendini bu düşünsel perspektif içinde yeniden inşa ederken dramaturji de zemin kazanarak uygulama ve tasarımın somut alanı haline gelmiştir. Tiyatro ve dramaturjinin birbirini büyüten bu iş birliğinin sinema ile dramaturji arasında gerçekleşmiş olmasının sebepleri görüldüğü üzere çok boyutludur. Günümüzde film dramaturjisinin, film teorisi entelijansiyası tarafından kabul görmüş bir alan olmadığı anlaşılmaktadır. Benzer şekilde *film dramaturgu*, tanımı ve sınırları belirlenmiş profesyonel bir meslek unvanı olarak sayılmamaktadır. Diğer taraftan, hem sinema eğitmenleri hem de sektör profesyonelleri, klasik metin dramaturjisini, senaryo yazımında teknik kurallar ve mekanik yapısal desenler olarak anlama eğilimindedirler. Özellikle Hollywood film endüstrisi gibi

¹⁸ Örneğin, tiyatronun en nihayetinde söze dayalı bir sanat olduğu savı, günümüz tiyatro teorisi ve uygulamalarını tümünden gözden kaçırmaktadır. Oysa tiyatro teorisi yüzyılı aşkın bir süredir söze-dayalı, metin-merkezli tiyatro anlayışıyla hesaplaşma içindedir.

yapılarda, filmin bütünsel anlam örgüsü, konteksti, ideolojik pozisyonu, söylemi vb. gibi türlü dramaturjik unsurlar ana akım estetik kabullerle gerçekleştirilmektedir. Sanatsal hassasiyetleri odağına almış film yapım pratiğindeyse, yaratıcı/yazar (*author*) yönetmen zihninde kurmuş olduğu konteksti ve deyim yerindeyse *gizli planlarını* tümüyle paylaşmak zorunda olmadığı inancındadır. Yanı sıra, süreç odaklı çağdaş dramaturjinin, film prodüksiyonunun eklettik doğası sebebiyle, farklı uzmanlık alanlarının inisiyatifine bırakıldığı görülmektedir. Burada tüm sürecin birleştirici öznesi olan film yönetmeninin film dramaturjisi konusundaki birikimi ve yaklaşımının belirleyici olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, söz konusu sinema olunca, yönetmenin, dramaturgun sorumluluğunu da yüklediği gözlemlenmektedir. Üstünde pek durulmasa da bu faktör, filmin başarısını önemli ölçüde belirlemektedir.

Stutterheim'in da (2019) belirttiği üzere, tiyatro teorisine dayalı olarak gelişmiş ve dramatik sanatlar konusunda çok yönlü bakış açıları inşa etmiş çağdaş dramaturji yalnız konvansiyonel hikâye-anlatıcılığına dayalı yapılarda değil, postmodern, post-yapısalcı, deneysel vb. gibi konvansiyon dışı sinemada da işleyebilecek bir deneyime sahiptir. Tiyatroda olduğu gibi dramaturji, sinemanın bir sanat olarak kendi kendini anlayabileceği, değişim ve dönüşümün kaçınılmazlığı içinde ortaya çıkan yeni sinemasal ifadeleri biçimsel ve içerik olarak denetleyebileceği bir disiplin olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla bu ilişkiyi ve iş birliğini geliştirecek ve *film dramaturjisi* alanını zenginleştirecek her türden çalışmaya büyük ihtiyaç olduğu görülmektedir.

Kaynakça

- Adlesic, T. (Yapımcı) ve Fox, J. (Yönetmen). (2010). *Gasland* [Film]. International WOW Company.
- Adlesic, T. (Yapımcı) ve Fox, J. (Yönetmen). (2013). *Gasland II* [Film]. HBO Documentary Films, HBO Documentary, International WOW Company.
- Akım, M. S. (2022). *Logostan kurtulmak: yirminci yüzyıl dramında karşı-anlatı*. (1. Baskı). Habitus.
- Arıcı, O. (2020). *Kurmacanın inşası*. (1. Baskı). Habitus.
- Aristoteles. (2004). *Poetika*. (11. Baskı). Remzi.
- Barish, J. A. (1981). *The antitheatrical prejudice*. University of California.
- Barton, B. (2015). Interactual dramaturgy intention and affect in interdisciplinary performance. M. Romanska (Ed.), *The routledge companion to dramaturgy* içinde (179-184). Routledge.
- Başol, Ö. (2010). *Senaryo kitabı - senaryo yazım teknikleri ve film örnekleri*. (1. Baskı). Pana.
- Beauregard, G. (Yapımcı) ve Rivette, J. (Yönetmen). (1969). *L'amour fou* [Film]. Les Films du Lendemain
- Bender, L. (Yapımcı) ve Tarantino, Q. (Yönetmen). (1994). *Pulp fiction* [Film]. Miramax.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (Yapı Kredi).
- Brecht, B. (2011). *Epik tiyatro*. Agora.
- Birler, Ö. ve Türk, D. (2022). Çağdaş tragedyalar: Farhadi ve Lanthimos sinemasına politik bir bakış. *Ankara Üniversitesi İLEF Dergisi*, 9 (1), ss. 175-202. DOI: 10.24955/ilef.1000077
- Campbell, J. (2013). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. (2. Baskı). Kabalıcı.
- Danan J. (2014). Dramaturgy in 'postdramatic' times. K. Trencsényi ve B. Cochrane (Ed.). *New dramaturgy - international perspectives on theory and practice* içinde, ss. 3-17. Bloomsbury.
- Gray, H. (Yapımcı) ve Fox, J. (Yönetmen). (2008). *Memorial day* [Film]. International WOW Company, Artists Public Domain.
- Guiney, E. (Yapımcı) ve Lanthimos, Y. (Yönetmen). (2017). *The killing of a sacred deer* [Film]. Film4, New Sparta Films, HanWay Films, Element Pictures, Limp.
- Hayward, S. (2000). *Cinema studies: the key concepts*. Routledge.
- Heidegger, M. (2011). *Varlık ve zaman*. (2. Baskı). Agora.
- IMDB. (2021, 21 Nisan). *Improvised films*. <https://www.imdb.com/list/ls065499544/>
- İpşiroğlu, Z. (2013). *Dramaturgi - tiyatrodaki düşünsellik*. (1. Baskı). İkaros.
- Karabulut, T. (2015). Dramatik yapının analizinde Freytag tekniğinin kullanımı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 39(1): 37-54.

- Kaynar, G. (2015). Postdramatic dramaturgy. M. Romanska (Ed.), *The routledge companion to dramaturgy* içinde, ss. 391-396. Routledge.
- Lang, C. (2019). Foreword. K. Stutterheim (Author), *Modern film dramaturgy - an introduction* içinde (7-9). Peter Lang.
- Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic theatre*. Routledge.
- Lessing, G. E. (2014). *Hamburgische dramaturgie*. Hofenberg.
- Luckhurst, M. (2005). *Dramaturgy - a revolution in theatre*. Cambridge University.
- Mallet-Guy, A. (Yapımcı) ve Farhadi, A. (Yönetmen). (2016). *The salesman* [Film]. Memento.
- Mallet-Guy, A. (Yapımcı) ve Farhadi, A. (Yönetmen). (2021). *A hero* [Film]. Memento.
- McEndree, M. (Yapımcı) ve Cassavates, J. (Yönetmen). (1959). *Shadows* [Film]. Lion International.
- Miller, A. (2002). *Satıcının ölümü*. Mitos Boyut.
- Mouëllic, G. (2013). *Improvising cinema*. Amsterdam University.
- Nutku, H. (2001). *Oyun sanatbilimi - dramaturgi*. (1. Baskı). Mitos ve Boyut.
- Potter, G. (2015). Dramaturgy and film. M. Romanska (Ed.). *The Routledge companion to dramaturgy* içinde (359-363). Routledge.
- Romanska, M. (2015). Introduction. M. Romanska (Ed.). *The Routledge companion to dramaturgy* içinde (1-15). Routledge.
- Sarde, A. (Yapımcı) ve Lynch, D. (Yönetmen). (2001). *Mulholland dr.* [Film]. Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Babbo Inc., Canal+, The Picture Factory.
- Smart, J. (2014). The feeling of devising - emotion and mind in the devising process. K. Trencsényi & B. Cochrane (Eds.). *New dramaturgy - International perspectives on theory and practice* içinde, ss. 101-114. Bloomsbury.
- Stutterheim, K. (2019). *Modern Film Dramaturgy - An Introduction*. Peter Lang.
- Sweeney, M. (Yapımcı) ve Lynch, D. (Yönetmen). (2006). *Inland empire* [Film]. StudioCanal, Camerimage Festival, Tumult Foundation, Asymmetrical Productions, Inland Empire Productions (copyright holder), Absurda (uncredited).
- Trencsényi K., Cochrane, B. (2014). Foreword. K. Trencsényi, B. Cochrane (Eds.). *New dramaturgy - International perspectives on theory and practice* içinde (xi-xx). Bloomsbury.
- Turner, C. ve Behrndt, S. K. (2008). *Dramaturgy and performance*. Palgrave Macmillan.
- Uğurlu, G. (2014). *Tiyatro'da ortaklaşa yaratım ve Türkiye'deki yansımaları (devising theatre)*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık*. (1. Baskı). Can.
- Wikipedi. (2022, 28 Eylül). *Ad Hoc*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Ad_hoc
- Wikipedi. (2022, 21 Aralık). *Lucian*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Lucian>
- Wikipedi. (2022, 21 Aralık). *LOEB*. https://en.wikipedia.org/wiki/Loeb_Classical_Library