

DRAMATİK YAPIDA ÇATIŞMA

Arş. Gör. Duygu TOKSOY ÇEBER*

Öz

İzlenebilirliğin temelinde karşıt güçlerin çatışması yatar. Çatışma, etkime-tepkime ilişkisidir. Çatışma çözüm isteyen gerginlik ve huzursuzluklardır. Genelde sanatta özelden dram sanatında çatışma, belli bir uyuma duyulan özlemdir. Bu özlem, anlatma biçimleri farklılaşan dramatik çatışmayı çağlar boyunca etkilemiştir

Anahtar Kelimeler: Çatışma, Dramatik.

CONFLICT IN DRAMATIC STRUCTURE

Abstract

In the base of the traceability, the conflict of the opposing forces lies. The conflict is the relationship of the effect and the reaction. The conflict is the tension and the anxiety seeking for a solution. The conflict, in general in art, in particular in drama, is an aspiration for a certain harmony. The dramatic conflict of which expression forms differ has been influenced by this aspiration throughout ages.

Key Words: Conflict, Dramatic

Giriş

Öncelikle insan çatışma içinde olan bir varlıktır. Ölümlülük bilincine sahip tek varlık olan insan, öleceğini bilerek yaşar, sonludur ancak sanatsal ya da bilimsel çalışmalarıyla sonsuza ulaşır. Her sanat kendinden önceki sanat dağarcığına eklenirken aslında kendinden önceki sanat ile çatışmıştır. Doğru biçimde yapılan her türlü çatışma, gelişimin göstergesidir. Sanatçı, olan bitenle uyumlu değil, olan bitene muhalif kişiliktir, doğru noktada ortaya çıkan muhaliflik ise ilerleme için bir adımdır. Evrende kargaşa ve uyum sürekli çatışır, evren çatışmadan doğan uyumun temsilidir. Evrende *bir denkleşme, bir harmoni vardır; ama, ne var ki, bu evren harmonisi kavranamaz. O, ancak sanat yapıtında biçim*

* Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

almış olarak ifade bulabilir. Sanatçının görevi, bu gizli harmoniyi, nesnelerdeki bu üniversal dengeyi görme, ona biçim vermek ve onun yasallığını ortaya koymaktır.¹ Tüm sanatların biçimsel düzenlerinin temelinde evrensel düzene özgü denge ve uyum yatmaktadır. Tıpkı doğada olduğu gibi, asal yapıyı bozmadan ona renk ve çeşitlilik kazandıran karşıtlıklar, çelişkiler ve çatışmalar da evrensel düzenin paralelindedir.²

Tüm sanatlar çatışmayı içerir ancak çatışmanın daha net görüldüğü, çatışma olmadan düşünülemeyecek sanat, dram sanatıdır. *Dramanın özü çatışmadır.*³ Dramatik kelimesi eylemek kökeninden gelir, kişilerin durumlar içerisindeki eylemlerini tavır, davranış ve diyaloglar yoluyla dile getirdikleri bir anlatım biçimidir. Dramatik eylemin –dramatik olanın yoğunluk ilkesi de göz önüne alındığında- çatışma özelliği gösteren karşıtlık ve çelişkileri barındırması asıl meseledir. *Tiyatro sanatında hareketin temelinde karşıt güçlerin çatışması yatar.*⁴ Çatışma yaratma sanatı olarak anılan dram sanatı, çatışmanın uyum ve gelişim sonuçlarına vardığı bir düzeni temsil eder. *Oyun (drama) kökence eylem anlamına gelmekle birlikte, eylem, oyunla özdeş değildir... eylem, oyunun temel yapısal bileşken koşuludur... aynı şey, oyun kişisi ile diyalog (dil) için de geçerlidir. Oyun kişisi de oyunun yapısal bileşkenidir (olmazsa olmaz) ıdır; eylem oyuncuda varlığını kazanır, kendini ortaya koyar... oyunun üçüncü yapısal bileşkeni diyalogdur (dramatik söz). Eylem, oyun kişisi ve diyalog oyunda ayrılmaz bir bütünlük oluştururlar... oyun kişisi ve diyalog, eylemde içerili değildir; eylemi eylem yapan dramatik karşıtlık, çelişme ve çatışmalardır; eylem, çelişme ve çatışmaların varoluş biçimidir.*⁵ Çatışma oyun kişilerinin eylemlerinin çıkış noktasıdır, oyun kişilerinin eylemleri çatışma nedeniyle önemlidir, onlar bir şeyler uğruna ya da bir şeye karşı eylemler veya eylemezler. Eylemsizlik dahi çatışmadan beslenen bir var oluşturmaz. *Kahramanın, eylemini yalnızca yerine getirişini değil, o eylemi isteğini de görmeliyiz. Onun düşünceleri bizim için, yaptıklarından kat kat daha önemlidir; hele o düşüncelerin kaynakları ve o eylemlerin sonuçları, bizce*

¹ İsmail Tunali, **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 233

² Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, (1923-1972), Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fak. Yay., Ankara, 1972, s.7

³ R.F. Clarke, **Of Drama**, Cambridge At The University Pres, 1965, s.6

⁴ Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, s. 44

⁵ Aziz Çalışlar, **Tiyatronun ABC'si**, Simavi Yay., İstanbul, 1993, s. 23, 24

*daha bile büyük önem taşır.*⁶ *Medea* oyununda Medea kocasından intikam almak için çocuklarını katleder. Bu oyunda etkileyici olan Medea'nın eylemi kadar eylemini gerçekleştirme nedenidir. Medea'nın kendi çocuklarını öldürerek kocasından intikam alması, intikam için kullandığı çocukların kendi canından olduğu gerçeği ile çatışır. Ancak Medea'nın bu gerçeği göz ardı edebilecek denli bir kararlılığa ulaşması, çatışmayı büyük bir gerilime dönüştürür. Oyun kişilerinin düşünceleri karşıt oldukları ile ilgilidir. Karşılarında oldukları şey de oyun kişilerinin kararlılıklarıyla aynı düzeydedir. Dramatik yapının özü bu noktada gerçekleşir. Örneğin Gogol *Palto*'nun hikayesini yaşanmış bir olay üzerine kurar, olay şöyledir; bir köylü tüm parasıyla bir tüfek alır, tüfeği kaybaldığında ise aklını yitirir. Köylünün tüfeğine olan bağlılığını gören köylüler ona yeni tüfek alırlar ve sorun çözülür. Bu olay, içinde belli bir çatışmayı bulundursa da çatışmanın devamlılığı ve olayın çözümü noktalarında söyleyebilecekler kısırdır. Tüfeğine bağlı olan adam olsa olsa bir delidir ve daha önemlisi tüfeğini geri kazanmak için eyleme geçmemiş, köylülerin ona yeni bir tüfek almasıyla da sorun çözülmüştür. Tüfek öyküsünden esinlenerek yazılan *Palto*'da ise Akakiy yeni paltosunu edinmek için varını yoğunu verir, yıllardır istemediği ikramiyesini dahi amirinden ister ancak paltosu onu giyindiği ilk gece çalınır. Akakiy paltosunu aramaya başlar alt düzey polislerden başlayarak emniyet amirlerine kadar çıkar, hiç kimse ona yardım etmez ve Akakiy soğuktan ölür ancak o paltosundan yoksun bırakılmasının acısını öldükten sonra bir hayalet olarak devam ettirir. Akakiy'in hayaleti üst mevkili kişilerin paltolarını çalmaya başlar. Akakiy'in yeni bir palto diktirmede ve sonrasında çalınan paltosunu aramadaki ısrarı, toplumsal çatışmaya doğru alanını genişletir. Akakiy eski paltosuyla da yeni paltosuyla da, paltosu çalındıktan sonra da ve gerçekte soğuktan değil paltosuzluktan öldüğünde de hatta insanların paltosunu çalan bir ölü olarak da 'palto çatışmasını' sürdürür. Akakiy'in bunun yanında toplumsal yozlaşmışlığın da çatışmasını sürdürmektedir. Gerçek tüfek hikayesindeki gibi kimse Akakiy'e ikinci bir yeni palto hediye etmez, etse dahi Akakiy çatışmayı sürdürücü yapısıyla kendi paltosunu bulmaya çalışmakta devam edecektir. Böylece Gogol'ün *Palto* adlı oyunu tüfek hikayesinden esinlenerek bir çatışma başlatmıştır ancak oyunda daha önemli olan oyun boyunca çatışmanın canlı bir şekilde, Çarlık Rusya'sının yozlaşmış bürokrasi hayatını ortaya çıkararak devam etmesidir. Öyle ki oyun biter ama çatışma bitmez.

⁶ Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, Çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2005, s. 228

Çatışma seyirciyi oyuna bağladığı gibi ona etkileyicilik ve inandırıcılık da katan bir unsurdur. Hareketi gerçekleştirdiği gibi oyuna anlam verir. Onun sayesinde sahnede en olmadık şeylere bile inanabiliriz. Ionesco'nun *Gergedanlar* oyununda şehirde gergedanların görüldüğü kısa süre sonra da şehir halkının birer birer gergedanlaştıkları gösterilir. Berenger gergedanlaşmamak için çaba gösterir, onun mücadelesi bu inanılmaz olaylara inanmamıza en önemli nedendir. Yozlaşmışlığın göstergesi olarak gergedanlaşmak, doğru ancak yalnız olarak yaşamak demek olan insan kalmak ile insanlıktan çıkmak ancak diğerleriyle birlikte olmak demek gergedanlaşmakla çatışır. Eylemi oyun kişileri gerçekleştirir, kişilerin mücadele ettikleri, arzuladıkları, ele geçirmeye çalıştıkları şeyler vardır; buldukları durumu devam ettirmeye çalışırlar, bir sırrı saklamaya çalışırlar ya da suçluyu bulmaya, yaşamlarını sürdürmeye ya da gergedanlaşmamaya çabalarlar. Burada seyirci oyun kişilerinin eylemlerinin nedenlerini çatışma sayesinde okuyabilmekte, adım adım eylemlerini gözlemlemektedir. Oyunun gerilimi sağlandığı gibi anlamsal çerçeve de belirlenmiş olur. Tiyatro sanatı oyuncu ve seyirci birlikteliği ile vardır, oyuncunun kumaşı ise çatışmasıdır. Tiyatronun devinimi oyuncuyu sahneye doğru yönlendiriyorsa, çatışma da oyun kişilerini eyleme yönlendirir. *Tanımaya göre güdü bazı ihtiyaçlarına doyum arayan kişiyi harekete geçiren bir güçtür. (açlık bizi yiyecek aramaya zorlayan bir güdüdür.) Dramatik bir güdü karakteri amaçlarının farkında olma çabasında olduğu ve güdülerinin onu yönlendirdiği bir dünyanın içine girmeye zorlar. Hedda Gabler, Eilert Louborg'u kontrol etmeye ve yok etmeye çalışır; Cesaret Ana ailesini bir arada tutmaya ve yük arabasını hareket ettirmeye çabalar. Ancak farkındalığa doğru giden bu çaba başlar başlamaz karşıt güç devreye girer ve çatışma meydana gelir. Herkesin bir yöne doğru ilerleyişi kanunu diğer bir yönde çabalanan bir güçle karşıttır ve fiziğin olduğu kadar dramanın da temeli budur.*⁷

Melek: ... Bizi bir dinleyen olmasın?

Nivart: Çok şüphelisin.

Melek: (Manalı) Haklı değil miyim?

*Nivart: Bir bakayım, için rahat etsin. (Kalkıp kapıyı açar, kapar.) Ne gelen var ne giden, in cin top oynuyor...*⁸

Sevim Burak'ın *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* adlı oyunundaki bu diyalogun tek başına çatışma bakımından incelenmesi dahi dramatik yapı içinde

⁷ Alvin B. Kernan, **Character and Conflict**, Yale University, U.S.A, 1969, ss. 288-9.

⁸ Sevim Burak. *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*, Yapı Kredi Yay, İstanbul, s.44

çatışmanın önemini gösterebilir. Melek'in "Bizi bir dinleyen olmasın?" repliğine karşı Nıvart'ın onu şüphecilikle suçlaması kuşku dolu bir çatışmayı ortaya çıkarır, Nıvart karşıtlığını ileri götürmez ve Melek'e kuşku konusunda aynı düzleme geçer, kapıyı açıp kapar, kapıda kimse yoktur ancak kapıyı kapattığında söylediği sözler, yalnızlıkla ilgili yeni bir çatışma başlatır. Bu sözler, izlenmenin tedirginliği mi, yalnızlığın soğukluğu mu daha korkutucu sorusunu ortaya çıkarır. Her iki çatışma da birbirini tetikleyerek gerilimi artırır. Bu noktada yazar cümleleri seçişi ile de gerilimi desteklemektedir. Nıvart'ın 'bizi dinleyen kimse yok' yerine, "*Ne gelen var ne giden, in cin top oynuyor.*" sözü dil çatışma ilişkisi bakımından da örnek olabilir.

Çatışmanın sağlamlığı oyundaki başka öğeler ile kurduğu ilişkiye de bağlıdır. Bir oyunun varlık düzeni olay dizisinin akışıdır. Olay dizisi serimle ya da serim atlanarak doğrudan çatışmayla başlar. *İyi yapılmış bir serim, oyunun çatışma zemininin iyi hazırlanmasına neden olur.*⁹ Kral Oidipus oyunu sorunla başlar, Thebai şehri veba salgınıyla yüz yüzedir, salgına sebep olan bir kişi vardır. Kral Oidipus kişiyi bulup onu cezalandırarak salgına son vereceğini söyler. Veba salgını çatışmayı başlatır ve oyunun ilk düğümüdür. *Düğüm, kahramanların yaşamlarında daha önceden var olan çelişkileri açığa çıkarıp onları keskinleştirir.*¹⁰ Kral Oidipus için bu çatışma ile aslında doğumundan itibaren yaşantısını kaplayan çelişkilerin yavaş yavaş farkına varmasına neden olacak bir itkidir. Shakespeare'nin *Romeo ve Juliet* adlı oyununda bir baloda tanışan Romeo ve Juliet birbirlerine aşık olurlar. Birbirlerine düşman iki ailenin çocuklarının yasak aşkları düğümü ortaya çıkarır. Kan davalı iki ailenin çocuklarının aşklarıyla birlikte ortaya çıkan çatışma pek çok düğümle pekişir. Rahip Lorenzo'nun girişimleri, Romeo'nun Juliet'in kuzeni Tybalt ile düellosu sonucunda onun ölümüne neden olması, Juliet'in Paris'le evlendirilmek istenmesi ve Juliet'in Rahip Lorenzo'nun yardımıyla kendini ölü gibi gösterecek iksiri içmesi üzerine mezarlığa götürülmesi, gerçeği anlatan mektubun Romeo'nun eline zamanında ulaşamaması gibi birçok düğüm birbirini izler. Romeo'nun, Juliet'in mezarına gelerek Juliet'i gerçekten ölü sanarak kendini öldürmesi ise doruk noktayı oluşturur. Bu nokta iki sevgilinin yaşamlarının kırıldığı, heyecan ve değişimin yaşandığı yerdir. Çözüm ise Montague ve Capulet ailelerinin barışmalarıdır. *Doruk şu ya da bu şekilde düğümü çözen kararlılık hareketi olurken, düğümün kendisi kaçınılmaz olarak çatışma olgusuna odaklanır. Genelde ana karakterin yok olduğu ya da bir ölümün gerçekleştiği doruğun yer*

⁹ Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 1999, s.122

¹⁰ Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, s. 247

*aldığı trajedi durumunda çatışma daha açıktır ancak komedi için de doğru bir dayanak noktası olacaktır. Burada atmosfer daha aydınlatıcı ve olası yıkım daha az tehdit edici olacaktır ancak çatışma duygusu yine de üstündür.*¹¹ Dramatik kurgunun başarısı, salt çatışmayla değil tüm dramatik öğelerin gerekli yapılandırılmalarıyla ortaya çıkabilir ancak. *Kurgunun başarısı, olay dizisindeki birbirini izleyen bölümlerin karşılığına dayanır. Gerilim-denge-gerilim biçiminde soluk alıp veren bir kurgu, böyle bir diyalektik gelişiminde, sonuçta taraflardan birinin kazanması, diğerinin kaybetmesi veya geçici bir noktada dengelenerek oyunun mutlu sonla bitmesini sağlayan perde ve bölümlerle gerçekleştirilir.*¹²

Kişileştirme oyun kişilerinin oluşturulması ve boyutlandırılması işlemidir. Kişiler olay dizisi içinde özellikleri, nasıl olduklarını ortaya dökmektedirler. Oyunun çatışması kişilerin yönelimleri ile ortaklık oluşturur. Oyun kişilerinin kişileştirme özellikleri çatışmaya varlık kazandırır. Klasik çatılı oyunlarda genellikle çatışma ana karakterlerin inançları, değerleri, tutumları v.b.lerinde gözlenen farklılıklardan doğar. Öyle ki, çatışmanın varlığı, bir istemi olan ve bu istemde kararlı olan oyun kişileriyle paraleldir. Ancak *karakterler arasındaki çatışma, oyun metnindeki çatışma kategorisini tek başına kuşatamaz.*¹³ Oyun kişilerinin çatışması toplumsal ve evrensel özler taşıdığına değerlidir. Arthur Miller'in *Bütün Oğullarım* adlı oyununda kişilerin bozuk toplum yapısındaki duruşları işlenir. Toplum oyun kişilerine belli bir yaşantıyı pompalarken, oyun kişilerinin yaşantıya karşı verdikleri tepkiler çatışmanın netleşerek, anlamsal bir boyut kazanmasını sağlar. Böylece tiyatro sanatının karşıtlıklardan yararlanarak seyircisini uyarma işlevi de gerçekleşir. Oyun kişilerini, durumlara karşı gösterdikleri tepkilerden çıkarırız. Başarılı sayılabilecek senaryoların bazılarında da benzer özellikleri görmek mümkündür, filmin ana kişisi filmin hemen başında seyircinin ilgisini çekmek, seyirci ile ortak duygusal alanı yaratmak için haklı olduğu bir durumda küçük bir haksızlığa uğratılabilir. Böylece, küçük de olsa çatışma içinde gösterilen karakter seyircinin ilgisini filmin başında çekmiştir. Karşıtlıklardan yararlanma, ayrıca, seyirci ile oyun kişisi arasındaki özdeşleşme ilişkisinin kurulmasında da yararlı bir yöntem olarak gösterilebilir. Bu yaklaşım Aristoteles'in arınma (katharsis) düşüncesine de kaynaklık eder. *Çünkü acıma,*

¹¹ Cadden John, **Drama Appreciation for a Level**, Federal Publications Pte Ltd., London US., 1988, ss. 6-7

¹² Hauser, "Yapıt Kurgusunda Diyalektik", **Sanat Çevresi**, sayı:39, Ocak 1982, s. 37

¹³ Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü, Modernizmden Sonra Tiyatro**, Dost Kitabevi, Ankara, 2003, s. 77

layık olmadığı halde acıya uğramış bir kimse karşısında duyulur. Korku da, acıyı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar.¹⁴

Marshall Cassady ise *Characters in Action* (Aksiyondaki Karakterler) adlı kitabında oyun kişilerinin çatışma üzerindeki önemini şu şekilde belirtmiştir: *Öykü (neden-sonuç) oyununun olay dizisi, karşı güçlerin buluşmalarını içerir. Onların mücadelesi, onlardan biri yenilene dek sürer. Biri protagonist, diğeri antagonisttir. Protagonist, bir şeyi isteyen ya da gereksinme duyan kişidir; antagonist ise ona karşı gelir. Protagonist genellikle bir kişidir, nadiren bir grup da olabilir. Antagonist ise bir diğerk kişidir, bir gruptur ya da cansız bir güçtür, örneğin sosyal ve ekonomik koşullar. Protagonistin çevresi, doğa güçleri ya da zihindeki bir durum da olabilir ve çoğunlukla başkarakterin diğeriyle ilişkilerinde gösterilir. (...) Bir oyunun yapıyla ilgili akılda tutulabilecek çeşitli özellikli noktalar vardır. Birincisi karşıtlığın türüdür. Beş farklı tür vardır. Protagonist şu güçlere karşıdır: 1. Bir başkası, 2. Kendisi, 3. Toplum, 4. Doğa, 5. Kader.*¹⁵

Dram sanatında oyun kişilerinin iç çatışmaları da önemli bir yer alır. Freytag trajik çatışmayı, insanla alınyazısı ya da insanla toplum arasındaki çatışmada değil, insanın kendi içindeki çatışmasında bulur.¹⁶ Shakespeare'nin tragedyelerinde net şekliyle görebileceğimiz iç çatışma insanın derinliklerinde cereyan eden fırtınaları gösterir. *Antik Yunan tragedyelerinde, Rönesans dönemi oyunlarında, Shakespeare tragedyelerinde, Klasik ve Romantik ve Gerçekçi akım oyunlarında hareket olayların gelişimi ile sağlanır. Ne var ki, dış dinamizmin yanı sıra oyun kişilerinin iç dünyalarının yansıtılmasına, iç çatışmalarının anlatımına da yer verilmiştir, seyircinin, tanık olduğu eylem aracılığı ile insan ve insanın karmaşık iç gerçeği, insan ve insanın toplumsal ilişkileri, insan ve moral değerleri üzerinde bilgilenmesi ve düşünmesi sağlanmıştır. Örneğin Shakespeare tragedyelerinin en kısası olan Macbeth'de üç cinayet, bir savaş, birçok öldürme sahnesi yer alır. Ayrıca Macbeth'in kendi vicdanı ile hesaplaşması, Lady Macbeth'in bunalımı, oyun kişilerinin iç dünyalarındaki devinimi sergiler. Öldürülen Banquo'nun hayaletinin Macbeth'e görünerek onu dehşete düşürdüğü, korkunç görünüşlü Cadıların*

¹⁴ Aristoteles, **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002, s. 37

¹⁵ Marshall Cassady, **Characters in Action**, University Press of America, 1984, s.68

¹⁶ Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri**, Çev.: Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, De Ki Yay., Ankara, 2008, s. 271

*karanlık konuşmaları ile olayları ateşlediği sahneler, hem dış, hem iç aksiyon içeren ve oyuna büyük canlılık sağlayan bölümlerdir.*¹⁷

Dramatik yapıda çatışma, kişileştirme açısından yalnız kahraman ve kahramanın savaştığı karşıt kahraman şeklinde değil, bakışımı bir yapı ile oyun kişilerine kimi karşıt özellikler yüklenerek oyunun yapısındaki dengenin kurulması sağlamakla da mümkün olur. Örneğin Shakespeare'nin *Romeo ile Juliet* oyununda *Sıcak ve sevimli Romeo, uzlaşmaz ve öfkeli Tybalt'a karşıttır. Hayatı coşku ile yaşayan Mercutio, onu soylu bir tavırla seyreden Paris'le dengelenmiştir. Pratik, becerikli fakat dönek Dadı, iyi niyetli, inançlı fakat beceriksiz Rahip'le dengelidir. Kendi içlerinde, duygusal ve aşık Romeo ile, eleştirel ve alaycı dostu Mercutio. Kavgacı Tybalt ile soğukkanlı Paris karşıttır. Karşıtlık iki düşman ailenin uşaklarında da görülür. Bu oyunda seven ile sevilen, yaşlılar ile gençler, soylular ile halktan kişiler ve nihayet ölenler ile kalanlar dengelenmiştir.*¹⁸Yine Hamlet oyununda *Ophelia'nın gerçek deliliği Hamlet'in sahte deliliğiyle, Gertrude'un "ahlaksızlığı", Ophelia'nın ahlakıyla, Hamlet'in düşünen yanı Fortinbras'ın eylemli yanıyla yan yana gösterilerek bir karşıtlıklar dizgesi yaratılır.*¹⁹

Kişileştirmenin karşıtlıklar bakımından başka bir özelliği ise karşıt özellikli oyun kişilerinin aynı olay ya da durum içindeki duruşlarını vererek, oyun kişilerinin özelliklerinin pekiştirilmesidir. Shakespeare'nin *Macbeth* ve *Hamlet* oyunlarında ve Sophokles'in *Antigone* oyunlarında bu durum açık olarak sunulur. *Macbeth* cadılar sahnesinde yalnız değil, yanında eşkomutan ve Kral'ın yakını Banquo vardır, cadılar yalnız *Macbeth'e* önce Glamis Bey'i sonra Cawdor Beyi, daha sonra da Kral olacağını söyleyerek kehanette bulunmazlar, Banquo'ya da Kral soyuna babalık edeceğini söylerler. *Macbeth*, cadıların söyledikleri karşısında sarsılırken, Banquo cadıların söylediklerine ciddiye almaz. *Macbeth*, bu sahnede karşıtı Banquo ile verilerek, *Macbeth'deki* iktidar tutkusu daha *Macbeth* eyleme geçmeden gösterilir. Yine *Hamlet'te* Hamlet babasının hayaleti ile karşılaştığı sahnede yalnız değildir, yanında sadık dostu Horatio vardır, Hamlet'in karşıtı olarak oyunda sağduyuyu temsil eden Horatio, Hamlet'e hayaletin uğursuz olabileceğini söyleyerek, peşinden gitmemesi konusunda onu uyarır. Karşıt özelliklerle yüklü Horatio'yla vurgulanan Hamlet ise tüm trajik kahramanlar gibi

¹⁷ Sevda Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Dost Kitabevi, Ankara, 2003, ss. 25, 26, 27

¹⁸ Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, s. 51

¹⁹ Beliz Güçbilmez, **Sophokles'ten Stoppard'a, Dram Sanatı ve İroni**, Deniz Kitabevi, Ankara, 2005, s. 68

trajik zorunluluğu meydana çıkarır ve hayaletin peşinden gider. Daha çarpıcı bir örnek ise Antigone ve karşıt özelliğiyle İsmene'dir. Antigone, Kreon'a başkaldırırken kardeşi İsmene aynı durum içinde olmasına rağmen Antigone gibi davranmayı uygun bulmaz ve Antigone'yi eyleminin zarar getireceği uyarısında bulunur. Yine Sophokles'in *Elektra*'sında da benzer bir durum Elektra ile kardeşi arasında geçmektedir. Elektra ve Khrysothemis kardeşler ve aynı olaya maruz kalmışlardır. Oysa Khrysothemis, Elektra'nın tersine oç alma peşinde değildir.

Oyun kişinin yüklendiği çatışma ise ona dayatılmış olmamalı, zorunluluk olarak ortaya çıkmalıdır. Böylece oyun kişisi dışsal güçlerle çatışmaya girecek ve kendindeki çelişkilerle birlikte, çatışma kendi kendini üretecektir. Freud sahnede ki kahramanla özdeşleşen seyircinin, kahraman üzerinden kendi ıstırap deneyini gerçekleştirdiğini, özdeşleşme sırasında seyircinin siyasal, toplumsal ve cinsel kaygılardan uzak olduğundan kendini tehlikeye atmaksızın bu deneyi zihninde gerçekleştirdiğini belirtir.²⁰

Çatışma, tema üzerinde atlanamayacak bir yere sahiptir. Çatışma, oyunun sözünü güçlü şekilde etkiler, ona doğrultu verir. Temanın dramatik tasarımı beslemesinden anladığımız şey, temanın karşıtlıklar taşıyor olmasıdır. Örneğin "Aşk X Nefret", "Bağlılık X İhanet", "Sevgi X Sevgisizlik", "Duygu X Akıl" vb.²¹

Çatışma irili ufaklı, yoğun ya da daha az yoğun çatışmalar ile gelişir. Çatışmalar birbirini doğurur, sürekliliği sağlar ve bakış açıları sunar. *En büyük dramada çatışmalar genellikle pek çok derece oluşur ve her bir çatışma bir diğerine ayna tutar.*²² En basit kaba güldürü oyunlarından tutun da sulu gözlü melodramlara kadar çatışma oyuna varlık ve devamlılık özelliğini kazandırır. Farslar geçici, heyecan verici bir çatışmanın veya düğümün çözümüne dek seyirciyi oradan oraya koştururken, melodramlar iyi ve kötünün keskin çatışması ile duygusal etkiyi yaratırlar. Çatışmanın dramatik yapının olmazsa olmazı olması şöyle bir örnek ile de açıklanabilir. *Ali Ayşe'yi sever, Ayşe de Ali'yi sevmektedir, aileler bu karşılıklı sevgiyi olumlu karşılarlar ve bu iki genç evlenip, mutlu olurlar. Böyle bir kurgudan oyun çıkamaz; ama tam tersi bir gelişim, örneğin bu sevgiye karşı çıkılırsa, yani bir engel oluşturulursa çatışma başlar.*²³

²⁰ Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri**, ss. 346, 347

²¹ Murat Tuncay, **Dramaturgi Çalışmalarında Çözümleme ve Bir Yöntem Önerisi**, Araştırma Raporu, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir 1992, s.55

²² Alvin B. Kernan, **Character and Conflic**, s.290

²³ Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, s.125

Bireyin çevresiyle girdiği çatışmalar her zaman için karşı eylem olarak kendini göstermemekte, modern dramaya geçişle birlikte engel ya da soruna karşılık oyun kişinin eylemsizliği oyunun çatışmasını belirlemektedir. Georg Büchner, *Danton'un Ölümü'nü* ve *Woyzeck'i tarihin kişiyi tüketmesi*²⁴ olarak geliştirir. Büchner *Woyzeck*'te anti-kahraman ya da tersine kahraman (**Anti-held**) olarak adlandırılan toplumsal çevrenin koşullandırdığı oyun kişisini getirir; çevresi tarafından ezilen *Woyzeck*'in çevresinden genel etkilere karşı tepkiyi değil tepkisizliği vardır. *Woyzeck*'in tepkisizliği, iç çatışmasını kuvvetlendirir, çevresi tarafından daha yoğun biçimde karşıtlığa sürüklenmesine neden olur. Çevresine değil kendine yönelen *Woyzeck*, oyunun çatışmasını bu biçimde devam ettirir. Sıradan insanın, küçük dünyasını veren bu tür oyunlar, sosyo-ekonomik şartlar içinde günlük insanın çatışmasını eylemsizlik noktasında vermektedir. Büchner'le birlikte yalnız oyun kişisi ve bireye bakış değil, dram yapısında da değişiklikler ortaya çıkar. İnsanın kaderle, tanrılarla çatışması bir yana bırakılmakta, tarihin katı yasasıyla çatışmadan da geçerek, toplum-birey çatışması sahneye gelir.²⁵ Gerçekçi tiyatrodaki çatışma, insanın çevresiyle girdiği sinsi savaşında yenik düşmesine dönüşmüştür. Gerçekçi yazarlar insanı toplumsal çevresiyle ele almakta, onu araştırmakta ve değerlendirmektedirler. *İç ve dış koşulların insanı kısıvrak bağlamış olmasının tiyatroya yeni bir yazgı kavramını getirdiği ve insanın çevresi ile çatışmasının dramatik anlamı üzerinde durulduğu söylenebilir.*²⁶

Epik estetikte ise ana nokta, çatışmanın oyun boyunca devam ederek oyunla birlikte sonuçlanmamasıdır. Çünkü seyirci için çatışmanın çözüleceği yer tiyatro salonunun çıkışıdır. Bertolt Brecht insana, dünyaya bilinçli gözlerle bakmasını salık verir, kişinin çevresi olağan maskesinin altında olağan olmayan şeylerle doludur, hele bunlar günlük, sıradan şeyler ise. Brecht, sıradan görünen şeylerde daha derin uyumsuzlukların olduğunu tiyatrosuyla anlatmaya çalışır. Toplumsal ilişkiler çatışmalar sarmalıdır, ancak çatışmalar kendilerini gizler ya da birileri tarafından gizlenir. Çatışmaları görmek, düzeltilebileceğini kavramak ve düzeltmeye çalışmak Brecht'e göre dünyayı değiştirmektir. Tiyatro dünyanın değiştirilmesi için bir uyarıcıdır. Brecht, oyunlarında oyun boyunca diyalektik bir biçimde çatışmayı devam ettirir, iyi ile kötünün, savaş ile barışın, emek ile

²⁴ Marianne Kesting, **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, Çev., Yılmaz Onay, Adam Yay., İstanbul, 1985, s.40

²⁵ Kesting, A.g.y., ss.42- 43

²⁶ Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, s. 182

sömürünün ilişkisi finalde şu sorunun meydana çıkmasını sağlar; ‘insan mı değişmeli düzen mi?’ Epik tiyatronun bu yaklaşımı, çatışmanın dramatik olan içindeki başat rolüne iyi bir örnek olmanın yanı sıra gelişimin çatışmaya olan ihtiyacını da ortaya koymaktadır. “*Dünyanın değişkenliğinin temelinde karşıtların birliği yatmaktadır. Şeyler, insanlar, olaylar içlerinde ne olduklarını, nasıl olduklarını barındırdıkları gibi bunun karşısını da barındırırlar. Çünkü gelişirler, durmazlar, sonsuza dek değişirler. Ve şeyler, şu andaki halleriyle bile, içlerinde “bilinemez” bir biçimde karşıtlarını bulundurlar.*”²⁷

Nietzsche Antik Yunan tragedyasını açıkladığı ve onun yozlaşmasını eleştirdiği *Tragedya'nın Doğuşu* adlı kitabında Dionisos ve Apollon karşıtlığının sanata can verdiği görüşündedir. Dionisoscu öğretiyi kendinden geçmeyi, kaosu, coşkuyu, doğayı gösterirken Apolloncu öğretiyi düzeni, toplumu, anlama ve kavramayı, ölçülülüğü, güzelliği temsil eder. Dionisos dansı ve müzik gibi soyut sanatlara işaret ederken Apolloncu sanat yontu gibi plastik sanatları işaret eder. Bu iki tanrısal gücün karşıtlığı tragedyayı ortaya çıkarır. Ortaya çıkan sanatta Dionisos’un yaratıcılığı ve Apollon’un düzeni vardır. *Yollarının ayrı olmasına karşın bu iki eğilim yan yana gider. Çokluk birbirleriyle; açıkça, çatışmalar; karşılıklı olarak yeni, güçlü doğumlar uğruna. Bu birlik sonunda eski tragedyanın Dionysos’ca – Apollo’ca olan sanat yapıtlarını yarattı.*²⁸

Midas, Dionysos’un yoldaşı Silen’den yaşamın ve insan varlığının özünü öğrenmek ister. Uzun uğraşlar sonucu ele geçirdiği Silen, Midas’a onun için en iyi olanın hiç var olmaması olmak olduğunu, ikinci iyi olanın ise hemen ölmesi olduğunu söyler. Bilgisizlikten bilgiye geçen Midas’ın, aslında elde ettiği bilgi kendi (dolayısıyla insanın) çaresizliği ve faniliğidir. Silen’in cevabı sarsıcıdır, çünkü var olmaya çalışan insan olarak Midas kendi hiçliğiyle karşılaşır. Nietzsche bu söylenceden esinlenerek sanatın düşün ve gerçeğin temel ‘görünüş’ünü ortaya çıkardığını, bu ‘görünüş’ün sonu gelmez bir çatışmayı içerdiğini söyler. Apollon’ca olan acısız, derin sezgi ile Silen’in korkunç bilgeliği gözler önüne serilir. İnsan acı evren nedeniyle yaratmak durumunda bırakılmıştır. İnsan, düş gücüyle temel karşıtlığı, temel acıyı sanatla görünen bir boyuta taşır. Bu anlamda sanata, sağlık veren bir kurtarıcı olarak yaklaşmaktadır Nietzsche. Çünkü sanat, karşıtlığı ortaya

²⁷ Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Dost Yay. , Ankara, 1998, s. 69

²⁸ Friedrich Nietzsche, **Tragedyanın Doğuşu**, Çev. İsmail Zeki Eyüboğlu, Say yayınları, İst., 1997, ss. 23- 45

çıkarması ve varoluşun acılarını bastırmaya yöneliktir de. Böylece sanat, yücelik ve saçmalığın karşıtlığını elinde tutmaktadır.²⁹

Antonin Artaud, Nietzsche'den etkilenmiş ve Vahşet Tiyatrosu'nda kullandığı acı ilişkisini insanın gerçekliğini su yüzüne çıkararak onunla yüzleşmesini sağlayıp onu iyileştirmekte aramıştır. *İnsan doğası kötücül olduğu için, ancak sağaltım kötülüğü ortaya çıkartmakla sağlanabilir, üstünü örtmekle değil.* Ona göre iyiliğin yeşermesini sağlayabilmek insandaki kötülük ve iyiliğin çatışmasının ele alınarak kötülüğün gösterilmesinden geçer. Bu noktada A.Artaud insanın iç yaşantısı ile dış yaşantısı arasındaki ezberi bozarak buradan güçlü bir çatışma sağlar. Artaud tiyatrosunun özünü şöyle açıklar; *Tiyatro, seyircinin cinayete yatkın eğilimlerini, erotik saplantılarını, yabanılığını, karabasanlarını, yaşam ve nesnelere karşısında ütopyik duyumunu, hatta kana susamışlığını içeren düşlerini gerçekten sergileyemediği, onun düzmece ve aldatıcı bir düzlemde değil, içinden geldiğince arınmasını sağlayamadığı sürece kendini bulamaz.*³⁰

Oyun kişilerinin çatışma ile ilişkileri modern oyunlarda farklılaşır. Örneğin J.Genet'in "*Hizmetçiler*" adlı oyununda hizmetçi iki kardeş, Claire ve Solange ezen-ezilen karşıtlığında oldukları Madame rolüne girerek bir oyun oynamaktadırlar. Amaçları ise çatışmayı kendi yönlerine çevirmek ve Madame'ı öldürmektir. Bunun için Madame için zehirli çay hazırlamışlardır. Madame gelmeden önceden Claire'ın Madame, Solange'ın ise Claire rolüne girdiği bir oyun oynarlar. Sonuçta Madame'a zehirli çayı içiremeyen hizmetçiler, oyunun ezen-ezilen karşıtlığını gerçek-oyun karşıtlığına taşırlar. Madame rolündeki Claire, Claire rolündeki Solange'dan zehirli çayı ister. Böylece çatışma ve karşıtlıklar oyun-gerçek karşıtlığına ulaşır. Bu noktada olay dizisi değil, olay dizisindeki roller değişmektedir, çayı içen gerçek Madame değil, Madame rolündeki Claire'dir. Oyunda çatışmanın bir ileri düzeye yani gerçek-oyun karşıtlığına varması, oyun kişilerinin gelişim çizgilerini de değiştirmektedir.

Uyumsuz tiyatrodaki ana karşıtlıklar insan-dünya, kitle-birey, anlam-anlamsızlık, iletişim-iletişimsizlik, kitle insanı- birey olarak özetlenebilir. Albert Camus'nün *Sisifos Söyleni*'nde absürt* gerekçeleri Hayatın Monotonluğu, Zamanın Geçmesi, Yalnızlık ve Yabancılaşma, Ölüm olarak tanımlar. İnsanın

²⁹ Nietzsche, A.g.y., s.13

³⁰ Selen Korad Birkiye, **Çağdaş Tiyatrodaki Kültürlerarası Eğilim**, De Ki Yay., , Ankara, 2007, s. 75

* Absürt kelimesinin tercih edilme nedeni Albert Camus'nün **Sisifos Söyleni** adlı kitabında bu terimi kullanmış olması ve genel literatüre de bu haliyle geçmiş olmasıdır.

dünyayla karşılaşması absürt duyguyu ortaya çıkarır, insanın dünya ile karşılaşması aynı zamanda çatışmanın başladığı yerdir. Camus bu durumu şu sözlerle anlatır; *Ağaçlar arasında bir ağaç, hayvanlar arasında bir kedi olsaydım, bu hayatın bir anlamı olacaktı ya da daha ziyade bu sorunun hiçbir anlamı kalmayacaktı, zira bu dünyanın bir parçası olacaktım.*³¹ Uyumsuz tiyatrodaki asal sorunlardan biri insanın dünyadaki anlamsızlığıdır. Bu nedenle öz ve biçim aynı düzlemde yer alarak tüm dramatik öğeler indirgenir. Artık anlamlı bir olay dizisi, kişileştirme, dil, zaman ve uzamdan söz edilemeyeceği gibi çatışma biçimleri de değişir. İnsanla ilişkilendirilmez, anlamsız, yabancı ve korkunç dünya çatışması, çatışmanın biçimsel aktarımını da değiştirir. Çatışmanın gerilime doğru yükselen ivmesi yerini sürekli bir gerilime ya da gelişmiş güzel, doğrusal olmayan bir çatışmaya bırakır. Postdramatik yapının ilk evrelerini kapsadığı da düşünülen uyumsuz tiyatro, çatışmanın biçim ve içerik boyutlarını bir yüzeye yansıtarak dramatik yapının temeli olan çatışmaya yeni bir alan açmıştır. *Absürd tiyatro bir çelişkiler, karşıtlıklar toplamının sahneye yansıtılmasıdır. Oyun kişileri hiçbir yere, dolayısıyla içine fırlatıldıkları ortama ait değildirler, diyalog biçiminde kurulmuş konuşmalar birbirini karşılamaz ya da neden-sonuç ilişkisiyle ilerlemez, oyun süresi boyunca bütün olup bitenlere rağmen genellikle ve aslında oyunlarda “özetlenebilir” ya da ana hatları çizilebilir bir olay dizisi yoktur, oyunlardaki ilerleyişe rağmen dramatik anlamda bir gelişmeden söz etmek genellikle imkansızdır.*³²

Postdramatik durum yapışökümle birlikte yapışalcılık ve göstergebilimin üzerinde durduğu ikili karşıtlıkları (gösteren/gösterilen, dil/söz, artzaman/eşzaman v.b) yıkar. Gösteren ile gösterilen ilişkisi bulanıklaşır, Derrida ile karşıtlıklar bir senteze dönüşmez, birbiri arasında seçim yapma ya da biri yerine diğeri olma hali ortadan kalkar. İkili karşıtlıklar *yapısal sonrasıcılar tarafından da ikili karşıtlık içindeki öğelerden birinin diğeri üzerinde hakimiyet kurduğu iddiasıyla mahkum edilmiş. Siyah-beyaz karşıtlığında siyahın kötücül güçleri beyazlığın ise masumiyeti çağrıştırmaması örneğinde olduğu gibi, ikili karşıtlıkların öğelerinin birbirine göre, örneğin ahlaki, bir üstün-aşağı sıralamasına tabi tutulduğu düşünülmüştür. Derrida ikili karşıtlık içindeki unsurlardan birinin diğeriyle ötekileştirdiğini savlamaktadır.*³³ Postmodern tiyatrodaki karşıtlıkların birbiri ile

³¹ Albert Camus, **Sisifos Söyleni**, Çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul, 1998, s.63

³² Beliz Güçbilmez, Absürd Tiyatrodaki İroni, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, sayı:15, Ankara, 2003, s.132

³³ Selda Öndül, “Saticının Ölümü / okuma stratejisi; ikili karşıtlık/birliktelik-yan yanalık” **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, sayı:21, Ankara, 2006, s.139

savaşımından çok, karşıtlıkların birbiri içinde erimeleri ve biçimsel olarak karşıtlıklar vurgusunun çarpıcılığının altının çizilmesi şeklinde kendini gösterir. Örneğin *Wilson'un beyni zıtlıklara göre işler. Tiyatronun gücü de zaten zıt güçlerin uyumundan gelir: Dikay/yatay, ses/sessizlik, ışık/karanlık, hızlı/yavaş, soğuk-ışık /sıcak-ışık, minimalizm/maksimalizm, gerçekçilik/soyutlama, rasyonel/irrasyonel, komedi/trajedi, yüce/grotesk.*³⁴ Derrida'ya başka bir okuma getirilerek *teatral olanın dışında hiçbir şey yoktur.*³⁵ denilebileceği gibi, ikili karşıtlıklar bu tiyatrodada daha çok, "aynı anda her yerde birden var olan bir ikili olmuştur."³⁶ Postmodernizmin getirdiği "düalite" yani "ikilik", melodramı bir hayat anlayışının yıkılmasının ilanı ve düşünce biçiminde de bu yaklaşımın egemen olması yine dramatik sanatın en temel ilkesi olan "çatışma"ya, "açmaz"lara denk düşmektedir.³⁷ Andy Warhol'ın 15 dakikalığına şöhret belirlemesinde olduğu gibi dünya tiyatralaştığı için, dünyadaki ve tiyatrodaki karşıtlıklar da değişime uğrar. Öyle ki, *gösterinin günümüz toplumunun asal üretimi olduğu*³⁸ düşünülürse, zamanın ve tarihin kesintiye uğratmış bu çağın tiyatrosunun da karşıtlığı kesintiye uğrattığı bir gerçek olarak karşımıza çıkar. *Suretlerin asıllarından daha gerçek bir şeye dönüştüğü bu durum "hipergerçeklik" durumudur ve, "simülasyonun ufkundan" kaybolan bir dünyada her şey tiyatrodur; ama her şey tiyatro haline geldiğinde, ortada herhangi bir sahne, mesafe, bakış kalmaz. "Gölgeler krallığında, artık kimsenin gölgesi yoktur" diye sürdürür Baudrillard; batı felsefesinde merkezi bir konum oluşturan karşıt çiftler (özne/nesne; beden/düşünce vb.), bu karşıtlıklara dayanan düalizm artık yıkılmıştır.*³⁹ Postdramatik tiyatrodada eylem, kişileştirme ve dilin sunumu parçalanır. *Dil, konuşandan koparılarak alışılmış algı kalıpları kırılacaktır ve dil, kekemelik, aksan ve yanlış telaffuzla kullanılarak beden ve kelime arasındaki çatışma belirginleşecektir.*⁴⁰

Çatışma dramatik yapının kurucusu, bütün içinde ilişkilerin doğrultu ve devamlılığı olarak görünebilir. Bir oyun içinde çatışma bir çok noktada kendini var

³⁴ Selen Korad Birkiye, **Çağdaş Tiyatrodaki Kültürlerarası Eğilim**, s.228

³⁵ Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**, Dost Kitabevi, Ankara, 2003,s.137

³⁶ Fuchs, A.g.y., ss. 193, 194

³⁷ Semih Çelenk, "Modern Sonrası Çağda Tiyatro'nun Şansı " **Agon Tiyatro 9**, Ankara, 1993, s.29

³⁸ Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**, s. 194

³⁹ Süreyya Karacabey Çelik, "Modern Sonrasında Dramatik Metinler", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 15, Ankara, s.59

⁴⁰ A.g.y. ss. 73-74

eder, çeşitli biçim ve içerik noktalarında gelişir. Tiyatro sanatının yaşadığı gelişim ve değişimler çatışmanın da gelişim ve değişimi demektir. Tiyatro artık özüne dönmek, sadece bir hikaye anlatıcısı rolünden çıkarak kendi olanak ve olasılıkları içinde kabuk yenilemektedir. Tiyatro sanatından beklentiler değişmektedir. Bu süreç içinde çatışma yokluğunun değil varlığının kanıtı gösterir. *Olaylar kendi başına dramatik değildir. Drama, gören gözler gerektirir. Bir şeyin içinde dramayı görmek hem çatışma unsurlarını algılamak hem de çatışmanın bu unsurlarına duygusal şekilde karşılık vermektir. Bu duygusal karşılık, çatışmada korkutucu olana, meraklı çarpıcılığa bağlıdır. Çatışma bile kendi başına dramatik değildir. Eğer hepimiz nükleer bir savaşta yok olursak, çatışma kimya ve fizik alanında var olmaya devam edecek. Bu sadece drama değildir, aynı zaman da bir süreçtir. Eğer drama görülebilen bir şeyse, görececek bir şey olmak zorundadır. Drama insandır.*⁴¹

⁴¹ Eric Bentley, **The Life of the Drama**, Atheneum, New York, 1967, s.4

Kaynakça

Genel Kaynakça

- ARİSTOTELES, **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002
- BENTLEY, Eric **The Life of the Drama**, Atheneum, New York, 1967
- CAMUS, Albert **Sisifos Söyleni**, Çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul, 1998
- CARLSON, Marvin **Tiyatro Teorileri**, Çev.: Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, De Ki Yay., Ankara, 2008
- CASSADY, Marshall **Characters in Action**, University Press of America, 1984
- ÇALIŞLAR, Aziz **Tiyatronun ABC'si**, Simavi Yay., İstanbul, 1993
- FUCHS, Elinor **Karakterin Ölümü, Modernizmden Sonra Tiyatro**, Dost Kitabevi, Ankara, 2003
- JOHN, Cadden **Drama Appreciation for a Level**, Federal Publications Pte Ltd., London US., 1988
- GÜÇBİLMEZ, Beliz, **Sophokles'ten Stoppard'a, Dram Sanatı ve İroni**, Deniz Kitabevi, Ankara, 2005
- KERNAN, Alvin B. **Character and Conflic**, Yale University, U.S.A, 1969
- KESTİNG, Marianne **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, Çev., Yılmaz Onay, Adam Yay., İstanbul, 1985
- KORAD BİRKİYE, Selen **Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim**, De Ki Yay., , Ankara, 2007
- NİETZSCHE, Friedrich **Tragedyanın Doğuşu**, Çev. İsmail Zeki Eyüboğlu, Say yayınları, İst., 1997
- NUTKU, Hülya **Oyun Yazarlığı**, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 1999
- POSPELOV, Gennadiy **Edebiyat Bilimi**, Çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2005
- R.F. Clarke, **Of Drama**, Cambridge At The University Pres, 1965
- ŞENER, Sevda **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, (1923-1972), Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fak. Yay., Ankara, 1972
- ŞENER, Sevda **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- ŞENER, Sevda **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Dost Kitabevi, Ankara, 2003
- TUNALI, İsmail **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996
- TUNCAY, Murat **Dramaturgi Çalışmalarında Çözümleme ve Bir Yöntem Önerisi**, Araştırma Projesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir 1992

ÜNAL, Halil Ata **Yirminci Yüzyıl Sonunda Tiyatroda Arayışlar: Postmodern Tiyatro**, İstanbul Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, İstanbul, 2004
WRİGHT, Elizabeth **Postmodern Brecht**, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Dost Yay. , Ankara, 1998

Makaleler

ÇELENK, Semih, “Modern Sonrası Çağda Tiyatro’nun Şansı ”**Agon Tiyatro 9**, Ankara, 1993
GÜÇBİLMEZ, Beliz, Absürd Tiyatroda İroni, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, sayı:15, Ankara, 2003
HAUSER, “Yapıt Kurgusunda Diyalektik”, **Sanat Çevresi**, sayı:39, Ocak 1982
KARACABEY ÇELİK, Süreyya , “Modern Sonrasında Dramatik Metinler“, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 15, Ankara
ÖNDÜL, Selda, “Satıcının Ölümü / okuma stratejisi; ikili karşıtlık/birliktelik-yan yanalık” **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, sayı:21, Ankara, 2006

Oyunlar

BURAK, Sevim **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar**, Yapı Kredi Yay., İstanbul