

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİMDALI**

Duygu TOKSOY

DRAMATİK YAPIDA ÇATIŞMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. PINAR A. ARAS**

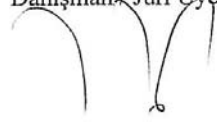
ERZURUM – 2009

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Bu çalışma, Sahne Sanatları Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul edilmiştir.

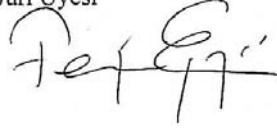
Doç. Dr. Pınar ARAS
Danışman / Jüri Üyesi



Doç. Dr. Dilaver DÜZGÜN
Jüri Üyesi



Yrd. Doç. Dr. Fevziye EYİĞÖR
Jüri Üyesi



Yukarıdaki imzalar, adı geçen öğretim üyelerine aittir. 03 / 04/ 2009

Prf. Dr. Mustafa YILDIRIM

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
-----------	-----

ABSTRACT.....	IV
---------------	----

ÖNSÖZ.....	V
------------	---

GİRİŞ.....	1
------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ÇATIŞMA, SANAT, DRAMATİK YAPI İLİŞKİSİ.....	12
--	----

1.1.Karşıtlık Kuramı.....	12
---------------------------	----

1.2. Çatışma ve Sanat İlişkisi.....	22
-------------------------------------	----

1.3. Çatışma ve Dramatik Yapı İlişkisi.....	38
---	----

1.3.1.Başlıca çatışma türleri.....	58
------------------------------------	----

1.3.1.1. Dural (statik) çatışma.....	58
--------------------------------------	----

1.3.1.2. Atlamalı çatışma.....	60
--------------------------------	----

1.3.1.3. Basamaklı çatışma.....	63
---------------------------------	----

1.3.1.4. Önceden belirtilen çatışma.....	68
--	----

1.4. Çatışmanın Diğer Başlıca Dramatik Öğelerle İlişkisi.....	70
---	----

İKİNCİ BÖLÜM

2. ANTİK YUNAN TİYATROSUNDAN MODERN TİYATROYA YAZILAN OYUNLARDA ÇATIŞMA KAVRAMI.....	89
---	----

2.1.Antik Yunan Tiyatrosunda Çatışma.....	89
---	----

2.2. Romantik Tiyatroda Çatışma.....	107
--------------------------------------	-----

2.3.Modern Tiyatroda Çatışma.....	119
-----------------------------------	-----

2.3.1.Gerçekçi tiyatrodaki çatışma.....	119
---	-----

2.3.2. Bertolt Brecht ve epik tiyatrodaki çatışma.....	131
--	-----

2.3.3.Uyumsuz tiyatroda çatışma.....	140
SONUÇ.....	153
KAYNAKÇA.....	160
ÖZGEÇMİŞ.....	167

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****DRAMATİK YAPIDA ÇATIŞMA****Duygu TOKSOY****Danışman: Doç. Dr. Pınar ARAS****2009-Sayfa:167****Jüri: Doç. Dr. Pınar ARAS****Doç. Dr. Dilaver DÜZGÜN****Yrd. Doç. Dr. Fevziye EYİGÖR**

Sahne-salon diyalektik ilişkisine dayanan tiyatro sanatı üç temele dayanır; ‘taklit’, ‘eylem’ ve ‘toplucu katılım’. Sözcükler noktasında ve sözsüz bir biçimde de meydana gelebilen drama, tiyatro sanatı ile tamamlanmaktadır. Drama, Yunan merkezli *drômenon* sözcüğünden türetilmiştir ve ‘belli bir kimsenin onu izleyenlere anlamı olan bir şey yapması’ şeklinde açıklanır. İzlenebilirliğin temelinde ise karşıt güçlerin çatışması yatar.

Hangi tür, dönem, eğilim düşünürse düşünölsün dramatik yapı biçim ve içeriğiyle belli bir dizgeyi gerektirir. Bu noktada dramatik yapının organik bütünlüğü, bu bütünlük içinde kavramlar ve kavramların birbirleriyle olan ilişkileri karşımıza çıkar.

Çatışma, etkime-tepkime ilişkisidir. Çatışma çözüm isteyen gerginlik ve huzursuzluklardır. Dramatik yapı, diğer başat öğelerle oyunun finalde çözüm olmasa dahi çözüm isteyen huzursuzlukların oyun boyunca devam etmesidir.

Genelde sanatta özelde tiyatro sanatında çatışma, belli bir uyuma duyulan özlemdir denilebilir. Bu özlem sorunları değişen, anlaşma biçimleri farklılaşan çağlar içinde dramatik yapıda da değişiklikleri ortaya çıkarır. Dramatik yapı içerisinde çatışma, hem öz hem de biçim düzlemlerinde yeni açılımları meydana getirir. Tezin ikinci bölümünde ele alınan bu tablo, yine bizlere dramatik yapının değişmeyen sistemini ve çağlar boyunca ilerlettiği dinamik yapısını gösterir. Dramatik yapı devingen bir yapıdadır ve devingen bir seyir sunmayı amaçlar. Çatışma, dramatik yapıta işte bu dinamizmi sağlayan itici güç

ABSTRACT
MASTER THESIS
CONFLICT IN DRAMATIC STRUCTURE
Duygu TOKSOY
Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Pınar ARAS
2009-pages:167
Jury: Assoc. Prof. Dr. Pınar ARAS
Assoc. Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN
Asist. Prof. Dr. Fevziye EYİĞÖR

Art of Theatre consists artist-audience relationship bases upon three basic features; ‘mimesis’, ‘action’, and ‘two-sided attendance’. Drama that may occur with oral or speechless is completed with Art of Theatre. Drama stems from the Greek word *drômenon* and it is explained that a certain man performs a meaningful action to spectator who watches him. Traceability means clashing of contra powers.

Dramatic structure requires a certain system with its content and form. At this point, we encounter with organic unity of dramatic structure, concepts in this unity, and relationship of these concepts with each other.

Conflict is the connection between effect and reaction. Conflict emerges from tension and restlessness which search a solution. Dramatic structure means the continuation of the restless situation through the play whether the end has a solution or not.

Generally in art particularly in art of theatre, conflict may be described as a missing to harmony. This missing feeling brings out the changes in dramatic structures through the ages in which problems alter and forms become different. Conflict in dramatic structure achieves developments both in form and content. This subject explained in the second chapter of the thesis displays unchangable system and dynamic structure of the dramatic structure. Conflict is a repulsive power that provides this dynamism to the dramatic structure.

ÖNSÖZ

“Dramatik Yapıda Çatışma” başlığı, derin çözümlemeleri, yoğun çalışmaları, kavramlar, tarihler, dönemler hatta sanatlar üzerine özümsemiş bir bakış açısını, iyi tartışılması gereken kaynakları, zamanı ve bolca zamanı gerektirmektedir.

“Dramatik Yapıda Çatışma” başlığı, çok yönlülüğü ve kapsamının genişliği dolayısıyla, sınırlama sorununu beraberinde getirmektedir. Ne yazık ki, dramatik yapı konusundaki Türkçe kaynakların nicelik bakımından yetersizliği de bir başka sorun bölümüdür. Bu noktada mümkün olduğunca çok kaynağa ulaşılmaya çalışılmış, yabancı kaynaklardan da yararlanılmıştır. Bütün konusunda da gerekli olan bölümler ile olmayan bölümler arasında ayırım ve seçim yapılmaya çalışılmıştır.

Katkılarından ötürü Arş.Gör. Bünyamin Aydemir’e, fikir ve zamanlarını benimle paylaşan Doç.Dr. Sema GÖKTAŞ ve Yrd.Doç.Dr. Erbil GÖKTAŞ’a, tezin oluşturulmasında katkılarında dolayı sayın Prof.Dr. Murat TUNCAY’a, yerinde yönlendirmeleri ve desteğinden dolayı danışmanım sayın Doç.Dr. Pınar ARAS’a teşekkür ederim.

Ayrıca özel olarak, çeviri konusunda yardımlarını atlayamayacağım Deniz ARAS’a, desteklerinden dolayı aileme, çalışma arkadaşlarıma ve yoğun çalışma sürecinde fikir ve yardımlarıyla yanımda olan Arş. Gör. Tansel ÇEBER’e teşekkür ederim.

GİRİŞ

Sanat tek başına varlık gösteren bir oluşum değildir. Sanatın en uzak görünen oluşumlarında dahi toplumla, insanlıkla ilişki söz konusudur. Sanat bilgi, değerlendirme, iletişim ve semiotik işlevlerine sahiptir. Bu işlevler pratik- zihinsel faaliyetlerle hayal gücünün yaratıcı etkinliğiyle harmanlanmaktadır.¹ Yaşamın yeniden yaratımı olarak ele alabileceğimiz sanat, ilkel insandan bugüne insanın evrensel ve toplumsal yanına vurgu yapmaktadır. İlkel sanat, insanın günlük, ruhani yaşamıyla iç içedir. Sanat, ilkel insanın üretimini, duygularını, var olma kaygısı ve emeğini işlediği bir gerçektir adeta. Doğanın ele geçmez bütünlüğüne karşılık insan, bu egemenliğin üstüne geçmek ya da onunla uyumlu bir birliktelik kurmak için çaba göstermiştir. Yine diğer insanlarla olan bağıntıları için de sanat bir uzlaşım alanı olmuştur. Karşıtlıklardan vuku bulan uyum ve denge sanatta çatışma fikrini beslemektedir. *“Ritüel, insanın doğayla çatışmasını simgelerken, ilkel insanın günlük işlerini yansıtan oyunlar da onun öteki insanlarla olan ilişkilerini ya da çatışmalarını anlatmıştır.”*²

Sanatın, olumsuz faktörleri yaratıma dönüştürerek olumlu bir çerçeveye taşıması, olumlu gördüklerini sanat yoluyla kutsaması, ilkel insandan bugünün insanına dek var olan sanat oluşumunun ana karakteridir. Sanat, çağının aynası olmakla birlikte onu aşan bir yaratıcılığa sahiptir, pek çok sınırlamayla karşı karşıya olan insanın tanrısal yaratıcılıkla çatışarak onun seviyesine ulaşma çabasıdır. Günümüz sanatı için de söz konusu olan durum; sanatı insanın yaşamla olan çatışmasının merkezine yerleştirmektedir. İnsanın ürettiğine uzaklaşmasıyla başlayan kontrolsüzlük ve yabancılaşma, insanı nedenini bilmediği zorunluluklar içine hapsedmiştir. İşte bu noktada yaşamla çatışan kişilik, sanatsal yaratıyı meydana getirmektedir. *“(…)oyun yazarı, dünyanın belirsiz korkusunu olumlu bir huzursuzluğa çevirmelidir; bir yandan da yeniliğin doğruluğunu denemelidir... tüm değerlerimiz parçalandı. Bundan da kolayca anlaşılabilecek korkumuz doğdu. Ama bu korku, inançlarıyla korunmuş olan insanları yaratıcı bir huzursuzluğa geçirdi ve böylece sonsuza olan duyguyla birleştirdi.”*³

¹ Bkz. Emin Özdemir, **Edebiyat Bilgileri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990, ss. 237- 238

² Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, Kalcı Yay. İstanbul, 2001, s.16

³ Nutku, A.g.y., s.24

Modern dünyanın çelişkilerinde yaşayan insan iki dünyada birden yaşamak zorunda bırakılmıştır. Bir tarafta o maddiyata bağımlıdır; ihtiyaçlarla, yoksullukla uğraşır, bu dünya anlık ve monotondur. Diğer yandan ise düşünce ve özgürlük dünyasında yaşamaktadır. Sonuç ise çelişki ve çatışmalardır. İnsanın gündelik gerçek ile düşünce, ten ile tin, zorunluluklar ile özgürlük, kölelik ile zeka, kısaca somut, gerçek yaşam ile düşünce ve zekasının özgür ancak soyut ve hayali oluşunun çatışmasıdır.⁴

Bahsedilen bu çatışmalar en yetkin biçimde sanatta, olumlu, hem özne hem de nesne için yaratıcı üstünlüğe taşınabilmektedir. Kendine yetemeyen bir varlık olarak insan, sanat aracılığıyla kendini tüm insan yapabilmekte, kusurlarını, eksikliklerini, sınırlılığını, dünyayla, toplumla ve kendiyle olan çatışmalarını sonsuz bir yaratıcılığa dönüştürebilmektedir. Öyle ki insan, sanat yaratımıyla anlamlı, düzenli bir dünya için çaba gösterir. Sanatsal yaratıcılık onu hem kendini anlamaya, içine düştüğü yabancılaşmadan kurtarmaya, hem de bireysellikle uzlaşmış bir toplumsallaşmaya yöneltmektedir.⁵ Dünyada, toplumda ve insan benliğindeki çelişki, karışıklık ve çatışmalar aynı eksen üzerinde ilerleyerek insana bunları aşma fikrini benimsetmektedir.

“Mutlak ve rastlantısal, özler dünyası ve fenomenler dünyasındaki geçici birlik, edebi gerçekliğin özünü kavrayan ve aynı anda bu gerçekliği ete kemiğe büründürme konusundaki kendi yetersizliğini teslim eden bir eser sayesinde, sanatta sağlanabilir. Komedi ve tragedyanın “içsel birliği” vardır. “İnsanın içindeki tamamlanmamışlık ve onun daha yükseğe yönelişi, bizim değersiz bir şey, sadece gerçekten değerli bir şeyin ortaya çıkabileceği şeyin karşıtı olarak görünmemize neden olmayı içerir.”⁶

⁴ Bkz., Henri Lefebvre, **Diyalektik Materyalizm**, Çev. Barış Yıldırım, Kanat Kitap, İstanbul, 2006, s. 28

⁵ Bkz., Murat Tuncay, **Dramatik Olan**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir 1992, s.36

⁶ Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri**, Çev.: Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, De Ki Yay., Ankara, 2008, s.192

İnsanın doğayla, toplumsal çevresiyle, doğüstü güçlerle, kendisiyle ve insanın insanla çatışmasını ele alan sanatsal yaratıcılık, belki de en net okunur şeklini dramatik yapı içerisinde bulmuştur. “*Sahne oynanmak için yazılan, olayların oluş halinde ve karşıt oluşların çatışmasıyla gelişim gösteren yapıt*”⁷ olarak tanımlanan dramatik yapıt ya da drama eski Yunancada hareket ve eylemle ilgilidir. Yunanca “*dromenon*” sözcüğünden türemiştir ve ‘oynamak’ anlamında kullanılmıştır. “*Bu hareket, öznesi, amacı, etkisi olan bir eylemdir.*”⁸ Hareket herhangi bir hareket değil anlamlı olan bir harekettir. Başı, gelişimi ve sonucu vardır. Drama “*belli bir kimsenin katılanlara anlamı olan bir şey yapmasıdır.*”⁹ Ayrıca drama sanatı seyirci ögesiyle birlikte düşünülmesi gereken bir hareketi içermektedir. Öyleyse drama seyirci için anlamlı olan bir harekettir. Dramanın çıkış noktası ise yaşamla olan ilişkisindeki güçtür. Yaşamdan aldığı hareketi mimesis yoluyla aktarmaktadır. “*Bir başka deyişle eylem (dromenon), izlenebilecek bir biçime dönüştürülerek (mimesis) izlenmeye alınmaktadır (thea, theatron).*”¹⁰ Murat Tuncay *Dramatik Olan* adlı çalışmasında mimesis kavramının dramatik yapı içerisindeki yerini şöyle açıklamaktadır;

“***Dromenon***’un biçimlenmesi olgusu başlangıçta yazılı olmayan canlandırma gereçleri üzerinde kurulurken zamanla yazılı metnin ortaya çıkışla iki aşamalı bir görünüm kazanmaktadır. ***Dromenon***’un yazılı metne dönüştürülmesi sonunda ***Drama***’yı ortaya çıkaracak olan bir ***Mimemis*** olayıdır. Bir başka deyişle ***Dromenon***’nun estetik uyarımlar uyandıracak şekilde yazı dilinde biçimlendirilişi ***Dramatik Metin***’i, ***Drama***’yı ortaya çıkarmaktadır. Bu olgu kendi başına bir ***Mimemis*** olarak değerlendirilmekle birlikte yazıya dökülebilenlerin ancak sahnede canlandırılmak suretiyle seyircide istenen gerçek yansımasını bulabileceği, asal bir tiyatro ilkesi olarak tiyatro düşüncesi içindeki önemini her zaman korumuştur.”¹¹

⁷ Emin Özdemir, *Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*, s.94

⁸ Sevdâ Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Dost Kitabevi, Ankara, 2003, s.17

⁹ Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, s.27

¹⁰ Murat Tuncay, *Dramatik Olan*, s.5

¹¹ Tuncay, A.g.y., s.5

Bu noktadan hareketle özetlersek, drama sanatı seyirci için anlamlı olan bir hareketi mimesisle ortaya koyan bir sanattır. Drama dolaysız anlatımla seyirci için anlamlı olan hareketi, kişilerle kurmaktadır. *“Dram sanatını öbür sanat yaratılarından ayıran özellik, yansılama işleminde yaşamın kişiler yoluyla sahne üzerinde canlandırılması’dır.”*¹²

İlk çağlarda manzum olarak yazılan dramatik şiirle ortaya çıkmış olan dramanın alanı aslında oldukça geniştir. Bugün tiyatro sanatına yerini bırakan dramatik şiir, olayları edebiyattaki gibi öyküleştirmeye değil, olayları canlandırmaya yöneliktir. Her türlü canlandırma ögesi içinde görebileceğimiz drama, mimetik öğelerin olduğu her alanda kendisiyle akrabalık kurabilmektedir. Çeşitli maskeli balolar, geçit törenleri, sirk gösterileri, dinsel gösteriler vb. drama ile yakın akrabalık içerisinde dirler. Kısaca drama mimetik aksiyonu kişilerle veren bir sanattır.¹³ *“(…)dramatik yapının dramatik kişiler, (eylem, diyalog) aracılığıyla kurulduğu dramada (oyunda) içerik ile biçim arasındaki bu diyalektik oluşum süreci, dramatik yapının özgül özelliğini bize gösterir.”*¹⁴

Dramatik anlatımı diğer anlatımlardan ayıran en önemli nokta da burasıdır; dramatik anlatım *““ insanla ilgili ” olan bir duyguyu, insan yaşamını temel alan ve bu yaşamdaki bir sorunu, bir anı, bir düşüncüyü ya da duyguyu ileten bir görünümü”*¹⁵ canlı kişiler yoluyla yapmaktadır. Oyuncular hayvan, böcek, ağaç, kukla, gölge vb. şekillerde dramada yer alsalar dahi, bu saydıklarımız yine insanla ilgili olanı işaret etmektedir. Hayvanları ele alan bir filmi beğeniriz, çünkü; hayvanlar ve onların yaşantıları insanı ve insan yaşayışını vurgulamaktadır. Özellikle çocuk oyunlarında karşımıza çıkan hayvan kişileştirmeleri izleyiciye insanla ilgili olan bir mesaj vermek için yaratılmışlardır. *“Demek ki, oyun yazma işi, kişiler ve olayı yansıtmaya, onları sahnede olay örgüsü içinde kanlı canlı bireyler olarak vermeye ve bunu yaparken de eylem içinde sunmaya yöneliktir.”*¹⁶

Dramatik anlatım, bu anlamda anlatım kanalını anlatan kişinin odağında değil, yazarın oluşturduğu kişilerin kendilerini ortaya koyması, kendilerini ilk

¹² Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, s.28

¹³ Bkz. Martin Eslin, **Dram Sanatının Alanı**, Çev.Özdemir Nutku, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1996, ss.23, 24, 25

¹⁴ Aziz Çalışlar, **Tiyatronun ABC’si**, Simavi Yay., İstanbul, 1993, s.13

¹⁵ Murat Tuncay, **Dramatik Olan**, s.28

¹⁶ Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 1999, s.25

ağızdan dile getirmeleriyle gerçekleşmektedir. Adeta ‘ilk elden’, dolaysız bir biçimde örülen ifade biçimi, dramatik anlatımı diğer anlatımlardan ayırmakta ve seyirciyi dünyasına etkileyici bir yoldan sokmaktadır. *“Hepimiz biliyoruz ki, belki de tiyatro sanatının vazgeçilmez ve onu eskitmeyen özelliği oyuncu – seyirci iç içeliğine dayanan bir sanat dalı oluşudur.”*¹⁷

Dramatik yapının görselliği ve sesi kullanmakla birlikte sözcükleri de kullanıyor olması onu yazınsal bir tür sayma eğilimini ortaya çıkarmıştır. Oysa dramadaki dil okunarak değil, sahnede canlandırılarak asal ödevini gerçekleştirmiş olacaktır. Çünkü yazılış amacı ve gerçekleştiği yer sahneyi işaret etmektedir. *“Sözü, bütünden koparıp tek başına değerlendirmek, bir karikatürü, alt yazısını dikkate alarak değerlendirmeye benzer.”*¹⁸ Yazılı halde bulunan dram sahneye çıkmasıyla temel yerini kazanmaktadır. Böylece drama, tiyatroya dönüşür. *“Tiyatro sözcüğü Yunancada Theatron yani seyir yeri anlamında kullanılır.”*¹⁹ Bu da tiyatro sanatının görsel ve işitsel yanına vurgu yapar. Dramatik yapı için de atlanmaması gereken bir önermedir bu. Çünkü dramatik yapı tiyatroya dönüştürülmek üzere yaratılmış bir ifade biçimidir. Bir oyun yazarı yalnızca sözcük belleği ve mantığını kurabilen değil, görsel etkiyi de sağlayabilen kişidir. Dramatik yapı *“...anlatmak/betimlemek değil, göstermek/canlandırmaktır. Dram sanatını, bir metni olduğu için edebiyatın/ yazılı anlatımın bir türü olarak görmek, sürüp gelen bir yanlışlıktır.”*²⁰

Özdemir Nutku’nun *Gösterim Terimleri Sözlüğü* adlı kitabında *“Yazın tarihçilerine göre lirik ve epik yanında üçüncü bir yazın alanıdır. Sahnede oynamak üzere, konuşmalar ve hareketlerle gelişen, karışık oluşların çatışmasıyla gelişen ve sonuçlanan oyun”*²¹ olarak tanımlanan dram, okunmak için değil oynanmak için oluşturulmuştur. Sahne üzerinde sergilenecek olan hareketi içerir. Kullanılan dil konuşma diline yakındır, oyun kişileri tarafından seslendirilmek üzere yazılmıştır. *“bir rolün yazılı yanı, askıda duran bir elbise gibidir. Çok güzel ya da çok basit görünebilir ama gerçek değeri, kullanışlı olup olmadığı, giyilmeden anlaşılmaz.”*²² Dramatik anlatım, göze ve kulağa yönelerek sanatsal hazını gerçekleştirmektedir.

¹⁷ Nutku, A.g.y., s.25

¹⁸ Turgut Özakman, **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1998, s.49

¹⁹ Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, s.27

²⁰ Turgut Özakman, **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, s.48

²¹ Özdemir Nutku, **Gösterim Terimleri Sözlüğü**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1998, s.59

²² Turgut Özakman, **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, s.49

Dramatik anlatımı, epik ve lirik anlatımlardan ayıran önemli farklar bunlardır. Dram *“ilkçağlarda lirik ve epik türlerine karşıt olarak tiyatro”*²³ için kullanılmıştır. Aristoteles’in tragedyanın öğelerini açıklığına bakıldığında, dramatik yapının öğeleri hakkındaki görüşlerini anlaşılabilir. Bu öğeler; öykü (olay dizisi), karakter (kişileştirme), düşünceler, dil (konuşma örgüsü), dekorasyon ve müziktir.²⁴ Aristoteles, dramatik şiiri taklit etme araçları bakımından diğer sanatlardan ayırırken; onun bir eylem içerdiğini, kişileştirme vasıtasıyla kurulduğunu, karşılıklı konuşma biçiminde yazılarak belli bir düşünceye sahip olduğunu belirtmiştir. *“Sahne oynanan oyun, yani temsil anlamı dışında, oynanmak için yazılmış yapıt, piyes anlamında aldığımız oyun, dramatik yapıttır... diyaloglar halinde yazılan, dramatik metnin dramatik kişiler aracılığıyla kurulduğu yapıttır.”*²⁵

Dramanın kendini gerçekleştirme yolu ise tiyatrodur. Dram sanatını da, tiyatroyu da birbiri içinde sınırlandırmak doğru olmayacaktır. Her ikisi de hem birbirine bağlı hem de birbirini aşan özelliklere sahiptir. *“Dram sanatı, tiyatro olgusunun kuramsal ve yazınsal yanını işlerken, tiyatro sanatı, bu olgusunun deneysel ve görsel- işitsel yanını kapsar.”*²⁶

Dram sanatı ve tiyatro sanatının birbiri içine geçmiş, kaynaşmış olduğu gerçeği bizlere hem dramatik yapının bütünlüğü üzerine derin bir bilgi vermekte, hem de dramatik yapıya yaklaşımlarda düşülen yanlışlardan kaçınmayı sağlamaktadır.

*“...bütün iyi dramalarda ifade edilen heyecan kesinlikle büyük bir temeldir. Bu, eylemle, kişileştirmeye ve diyalogla taşınır. ...ve doğrudan doğruya yazar tarafından değil dolaylı olarak oyuncular tarafından ifade edilmelidir. Sözcüğün doğru anlamında “dramatik”, “tiyatral” olabileceği için, “dramatik” tüm bu koşulları başarıyla yerine getirmelidir. Bu koşullar eylem, kişileştirme ve diyalogu etkiler. Bir yazar dramatiğin tiyatral olduğu ve olabileceği yollar üzerinde çalışmalıdır; tekniğin anlamı budur.”*²⁷

²³ Emin Özdemir, **Edebiyat Bilgileri Sözlüğü**, s.94

²⁴ Bkz., Aristoteles, **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002, ss. 23- 25- 26

²⁵ Aziz Çalışlar, **Tiyatronun ABC’si**, s.11

²⁶ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, s.29

²⁷ George Pierce Baker, **Dramatic Technique**, A Da Capo Paperback, New York, 1976, s.46

Dramatik yapı içerisinde kullanılan dil, okunmak için değil oyuncular aracılığıyla seslendirilecek olan bir dildir. Dramatik anlatımda dilin yeterlilik düzeyi yalnız edebi yapısıyla değil, daha önemlisi yaşamı taklit ederken gerçekliğe verdiği önemle ölçülebilir. Bir romanda dil, edebi kullanımın güçlülüğüyle ölçülürken, dramatik anlatımda asal koşul dilin konuşma örgüsü şeklinde başarılı bir biçimde taklit edilip edilememesidir. “*yazın yalnızca yazılı sözcüklerle, dram ise “söylenmek üzere” yazılmış sözcüklerle ilgilenir.*”²⁸ Konuşma örgüsü kurulurken kişiler gerçek yaşamdaki gibi konuşturulmalıdır. Eğer kişileştirmede özel bir yapı gözetilmemişse bir hakimin çocuk gibi, bir annenin bir fahişe gibi konuşması inandırıcılığı bozacaktır. “*nasıl bir partiyonu okumak için nota bilmek gerekiyorsa, bir dramatik metni okuyabilmek, sahnede ya da perdede olacağı biçimi zihinde canlandırmak ve değerlendirebilmek için de dramatik dili bilmek gerekiyor.*”²⁹

Dramatik yapıda kullanılan dil, diyalog biçiminde oluşturulduğu gibi didaskalilerle de oluşturulmaktadır. Oyuncunun eylemlerini, sahne, dekor, kostüm vb. kullanımlarını belirten didaskaliler oyunun sahnelenmesine aittir. “*Didaskali, Yunanca “ didasalia ”, “ öğretim ” anlamına gelen bir sözcüktür... günümüzde ise didaskalik metinler, daha çok oyun ile ilgili bilgiler içerir.*”³⁰ Didaskalik metinler, oyunla ilgili bilgi vermenin yanı sıra, özellikle bazı oyunlarda, ayrı bir metin niteliği gösterebilir ya da görüntü- söz karşıtlığını da oluşturabilmektedir. Bu noktada en iyi örnek Samuel Beckett’in *Godot’yu Beklerken* oyununda, Gogo ve Didi’nin diyaloglarıyla zıtlık oluşturan didaskalik bölümdür.

Vladimir- Gidiyor muyuz?

Estragon- Gidelim.

*(Yerlerinden kıpırdamazlar)*³¹

Yine de bu saydıklarımız dramatik anlatımın oluşması için gerekli ancak yeter şart değildir. Dramatik anlatım bir hareketin yansınmasıdır, hareketin seyirci için anlamlı ya da izlenebilir olması için ise çatışmaya ihtiyaç vardır. Çatışma

²⁸ Sema Göktaş, **Dramatik Tasarımda Aksiyon-Olay Dizisi Bağlamı ve Uygulama Modelleri**, Dokuz Eylül Yay. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000, s.5

²⁹ Turgut Özakman, **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, s.49

³⁰ Ayten Er, **Oyun Çözümlemesinde İlk Adım**, Ürün Yay., Ankara, 1998, s.10

³¹ Samuel Beckett, **Godot’yu Beklerken**, Can Yayınları, Çev. Hasan Anamur, İstanbul, 1994, s.106

herhangi bir olayın izlenebilmesinin temel koşuludur. Ya da hareketin başlayıp devam edebilmesi için çatışmanın oluşturulması ve sürdürülmesi gereklidir. Eylem ancak çatışan güçlerin gelişmesiyle bütünlüğe ulaşabilir. Çatışmanın kurulabilmesi için ise kişilere ihtiyaç vardır. Çünkü kişiler bir anlamda karşıtlığın uçlarını üstlenen, çatışmayı görünür ve var eden araçlardır. Sorunun olmadığı, kesintisiz devam eden, devam edeni bozan herhangi bir aksaklığın olmadığı bir eylemin izleyici için hiç de çekici olmayacağı açıktır.

“... oyun (drama) kökençe 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.”³²

Böylece dramatik yapının eylem (olay dizisi), kişileştirme ve çatışmaya olan ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Eylemin izlenebilir olması için çatışmaya, çatışmanın görünür kılınabilmesi için ise kişileştirmeye gereksinim vardır. “...dramatik çatışma, oyun kişileri aracılığıyla biçimsel olarak birbirine düğümlenir.”³³ Dramatik yapının bir diğer ögesi ise dildir. Kişileştirmeye ayrı düşünemeyeceğimiz diyalog dramatik anlatımın bir başka başat ögesidir. Dramatik kişiler yüklü bulundukları karşıtlığın, aktarımını diyalogla gerçekleştirirler. Kısaca özetlersek dramatik anlatım çatışma içeren bir eylemin kişileştirme yoluyla, diyalog biçiminde oluşturulmuş olan bir anlatımdır.

Dramatik anlatım çeşitli ayrıntıların atılıp, kullanışlı olanların alınmasıyla oluşturulmuştur. Dramatik bir anlatım, örneğin roman türünde olduğu gibi uzun betimlemelere, ayrıntılı iç diyaloglara yer vermez. Roman veya hikâye gibi yazınsal türlerde okuyucunun geri dönüp anlamı pekiştirme şansı varken tiyatrodaki izleyici,

³² Aziz Çalışlar, **Tiyatronun ABC’si**, ss. 23, 24

³³ Çalışlar, A.g.y., s. 22

karşısındaki dramatik metni bir kerede anlamakla yükümlüdür. Drama, ‘azla özü’ verme sanatıdır; kimi zaman tek bir jest, tek bir mimik ya da bir dekor elemanı ile bile oyun hakkında derin bilgi verebilir. Dramatik yapı içerisinde çatışmanın bir başka değeri de doğru hareketin, olayın, sözün vb. seçimiyle ilgilidir. Çatışma, gerekli olan, ‘azla özü’ anlatan ayrıntıların seçimini sağlayan bir etmen olarak da düşünülmelidir.

“Dram yazarı, anlatacağı şeyi, “tiyatroya uyarlıyarak” aktarmak zorundadır; kişilerin davranışlarına, hatta onların özel, ev içi yaşamlarına ve içsel yaşantılarına bile, düpedüz dışa açık bir biçim vermek zorundadır. Nihayet dram yazarı, anlatı eserlerinin yazarlarından farklı olarak, metnin uzunluğu yönünden de sınırlandırılmıştır. Çünkü dram metninin uzunluğu, tiyatro sanatının gereklerine uymak zorundadır.”³⁴

Çatışma oyunu ortaya çıkardığı gibi onun bütünlüğü üzerinde de derin izlere sahiptir. Çünkü “... *dramanın özü çatışmadır.*”³⁵ Örneğin İbsen’in *Nora* adlı oyununda Nora oyun kişisinin evli olmadan önce babasıyla olan ilişkisi üzerine bilgi verilir. Çünkü bu, çatışmayı besleyen bir ayrıntıdır. Öyle ki Nora – Helmer çatışmasında Nora’nın daha önce babasının da Helmer’in ona davrandığı gibi davrandığını anlarız. Bu hem Nora karakteri hem de daha sonra Nora’nın dönüşümü için önemlidir. Bu ayrıntı, ataerki düzende aile içindeki kadının durumu, özgürlük, irade ve birey olma gibi düşünceler için ilk kaynak olarak verilir. Oysa Shakespeare’in *Macbeth* adlı oyununda Lady Macbeth’in Macbeth’le evli olmadan önceki durumu veya onun babasıyla olan ilişkisi hakkında bilgi verilmez. Bunun nedeni bu bilginin oyunun iktidar çatışması içerisinde bir yere sahip olmamasıdır. Kimse Lady Macbeth’in babasıyla olan ilişkisini merak etmez, gerekli de değildir. Oysa bir roman buna benzer bir ayrıntıyı verebilir ve bu ayrıntı romanda bütünlüğü bozan, gereksiz bir anlatım olarak yer almaz. Çünkü benzer noktaları olsa da roman ve dramatik anlatımın yaratacağı sanatsal hazlar başkadır.

³⁴ Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, Çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2005, ss. 287- 288

³⁵ R.F. Clarke, **Of Drama**, Cambridge At The University Pres, 1965, s.6

Roman ve oyun yazarlarının tekniğe yaklaşımları da farklıdır. En başta roman veya hikaye yazmak bireysel bir işken, oyun yazarı için aynı durumdan söz edilemez. Çünkü oyun metini her zaman sahneyi işaret etmektir. Sahne ise birçok insanın daha yaratıcılıklarını ortaya koydukları bir alandır. Oyun yazarı tüm bu alanların en büyük ateşleyicisidir. Bunun dışında oyun yazarının gözünden asla uzak tutmaması gereken bir olgu da seyirci ögesidir.

“Çoğu romanda okuyucu kişisel olarak yönlendirilen, yazar ise rehberimizdir. Dramada, bu zamana kadar oyun yazarı düşünüldüğünde tek başımıza yolculuk etmemiz gerekir. Romanda yazar tasvir eder, hikayeleştirir, analiz eder, karakter ve durum üzerine kişisel yorumlarını yapar. Bir romancıdan kendisini de eserine katmasını bekleriz. Diğer yandan Shakespeare, Moliere gibi en büyük oyun yazarları oyunlarında kendilerinden çok az şey katarlar.(...) oyun yazarı asla tasvir, hikayeleştirme, analiz ve kişisel yorumlarını kullanmaz. Bunları sadece karakter konuşmalarına uygun düşürdüğünde karşılaştırmalı olarak, nadir örneklerde kullanabilir. Oyun yazarının dayanak noktası karakterlere, gerçeğe ya da kurguya uygun olan tanımlayıcı eylemdir. Kesinlikle bu kadar büyük bir fark, oyun yazarının sanatının tekniğini etkileyecektir. Öyleyse, roman tamamen kişisel olabilir, en iyi drama da kişisel olmayandır.”³⁶

Tiyatro için çok kullanılan bir söz dramatik anlatımın şifresini çözen bir denklemdir aynı zamanda; ‘sahnede silah varsa patlar.’ Dramatik anlatım çatışmayı beslemeyecek olan hiçbir ayrıntıya yer vermez. Silahın sahnede görülmesi olası bir çatışmanın başlayacağına dair bir işarettir. Silahın patlayıp patlamayacağı konusu bu eylemin gerçekleşmesi ve gerçekleşmemesi arasındaki çatışmayı doğurur. Silahın patlamasına zorunlu nedenler ile patlamamasına zorunlu nedenler karşıtlıkları oluşturmaktadır. Eğer silah böylesi bir çatışmayı yüklenmiyorsa sahnede yer almamalıdır. Karşıtlıkların sağlamlığı ise karşıtlıkların birliğiyle gerçekleşir. Her iki karşıtlık da sürekli bir yönelim içinde var olurlarsa karşıtlıkların birliği dolayısıyla

³⁶ George Pierce Baker, **Dramatic Technique**, s.7

çatışma oluşur. Örneğin Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* adlı oyununda karşıtlıkların birliği şu biçimde meydana gelmiştir; Romeo ve Juliet birbirlerine olan aşklarını kan davalı olan iki ailenin mensupları olmalarına rağmen sürdürürler, aileler ise Romeo ile Juliet'in kavuşamamalarına neden olan kan davalarını şiddetlendirerek sürdürürler. Sonuç Romeo ile Juliet'in ölümüdür.

Bütün sanat yapıtlarında görüldüğü gibi, dramatik yapıt da “*uzun, karmaşık ve çelişmeli bir yaratıcı sürecin sonucudur. Duyusal algılamaya açık, tüm kendi bileşken yan katları ile yönlerinin içsel bir birliğin bölünmez bir bütünü oluşturur.*”³⁷

Sonuç olarak dramatik olan tüm sanatların içerisinde var olan bir yapıdır ve onu çatışma özelliğinden ayrı düşünmek olanaksızdır. Dramatik ve çatışma, yoğunluğuna tiyatro sanatında kavuşmuştur. “*Dramatik olan... yaygın olmamakla birlikte özündeki devingen niteliği nedeniyle daha sınırlı olanaklarla yansıtabilen resim, heykel, grafik v.b plastik ve uygulamalı sanatlarda da örnekleri görülebilen bir öz olma niteliğini korumaktadır.*”³⁸

Dramatik olan ve çatışma fikri, sanatsal yaratı içerisinde önemli mihenk taşlarındandır. Öyle ki, dramatik olan “*doğrudan insanla ilgilidir: düşünsel ve toplumsal boyutları olan: çatışma özelliği gösteren çelişkiler ve karşıtlıklar içerir. İlginç, inandırıcı, yoğun, devingen ve oynanabilir.*”³⁹ özellikler taşımaktadır. Yoğunluğunu dramatik yapı içinde bulan çatışma kavramı, dramatik yapının olmazsa olmazıdır. Dramatik Olan adlı çalışmasında Murat Tuncay çatışmanın dramatik yapı içerisindeki yerini şu cümlelerle belirtmektedir:

*“İster Aristotelesçi drama olarak nitelendirilen klasik dramatik anlayışın yanılsamaya dayalı organik oyuncu seyirci iletişiminin kurulması ve korunmasında, isterse Epik Diyalektik tiyatro ile başlayan ve çağımızda çok çeşitli uygulamalarla geliştirilmeye çalışılan yabancılaştırma teknikleri ile nesnel bir uzaklıkta tutulmaya çalışılan oyuncu seyirci ilişkilerinde olsun çatışma kurgusunun gerek Dramatik gerekse Tiyatral anlatım bütünlüğü içindeki yadsınmamaktadır.”*⁴⁰

³⁷ M. Kagan, **Estetik ve Sanat Dersleri**, Çev. Aziz Çalışlar, İmge Kitabevi, İstanbul, 1993, s.427

³⁸ Murat Tuncay, **Dramatik Olan**, s. 6

³⁹ Tuncay, A.g.y., s.35

⁴⁰ Tuncay, A.g.y., s.42

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ÇATIŞMA, SANAT, DRAMATİK YAPI İLİŞKİSİ

1.1.Karşıtlık Kuramı

Karşıtlık *Felsefe Terimleri* sözlüğünde şu şekilde açıklanmaktadır; “*Nicelik bakımından aynı olmakla birlikte, nitelik bakımından farklı olan, yani biri olumlu iken, diğeri olumsuz olan ve her ikisi birden doğru olmayan, fakat her ikisi birden yanlış olabilen önermeler için kullanılan sıfat.*”⁴¹ Ayrıca karşıt terimler birbirleri arasında en yüksek düzeyde farklılıklar taşımaktadır. Bu ak ve kara örneğinde olduğu gibi birbirinin zıttı olan ve biri diğeri tersi olan kavramlardır. Karşıtlıklar birbirine karşıt terimler olduğu gibi birbirleriyle çelişik kavramlar değildir. “*Çünkü bir şeyin ak değilse kara, kara değilse ak olması zorunlu değildir.*”⁴² Aynı zamanda karşıtlıklar aralarında orta kavramına yer verebilirler. Örneğin, ak ve kara karşıtlığı, orta kavram olarak griye yer vermektedir. İkili karşıtlıklar özellikle yapısalcılıkta kullanılan bir kavramdır. Yapısalcılığın ikili karşıtlıklarla ilgilenme nedeni; ikili karşıtlıkların doğa ve toplumu algılamakta yararlı olduğunu düşüncesidir. Bu kavramlar birbirlerini imlerler ve onlar kendileri olmak dışında, karşıt ilişkide oldukları kavramın karşıtları olmak ve karşıtları olmamak anlamlarını da doğururlar. Aynı zamanda bu karşıtlıklar, daha fazla ikili karşıtları da ortaya çıkarabilirler. Ölüm, ‘doğum olmayan’ veya ‘hayat olmayan’ anlamlarını da kendi anlamına ekler. Ya da ikili karşıtlıklar göstergesi, gösterileni aynı olan yeni gösterenler oluşturabilir. Örneğin, Batı kültüründe doğum ve ölüm ikili karşıtlığı, siyah ve beyaz karşıtlığıyla ilişkilendirilir. Böylece siyah ve beyaz, anlamını genişleterek, doğum ve ölüm karşıtlığına kendini eşitler. Yine ak, iyiyle özdeşleşirken, karada kötüye dönüşebilir. Böylece, beyaz ve siyah ikili karşıtlığı, doğum ve ölüm, iyi ve kötü karşıtlıklarıyla derin bir ilişki içine girmektedir. Bu durumda karşıtlıklar dünya ve toplumları anlamada bir veri olurken, dünya ve toplumları kurmaktadır da.⁴³

Yapısalcılık ikili karşıtlıkların öneminden bahsederken, Yapı sökümcülük (postyapısalcılık) ise üçlülükten bahsetmekte ve daha çok orta kavramlara odaklanmaktadır. Arayüzeyler üzerinde durmakta; bir şeyin ya ak ya da kara

⁴¹ Ahmet Cevizci, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Paradigma Yay. İstanbul, 2005 s.980

⁴² Cevizci, A.g.y., s. 980

⁴³ Bkz., Cevizci, A.g.y. ss. 900, 901

olmasına karşı çıkararak, bir şeyin hem ak hem de kara olabileceğini savunmaktadır. Örneğin, havet ilişkilendirmesinde olduğu, gibi hayır ve eveti aşan bir arayüzeyden bahsetmektedir.

Karşıtlıklar kuramının ve diyalektiğin sanatta yer bulduğu ancak özellikle tiyatro sanatında kendini açık bir şekilde ele verdiği bir gerçektir. Dramatik yapının etkin gücünü karşıtlıklardan aldığı, bu karşıtlıkların iyi ve kötü, ak ve kara, doğru ve yanlış, sıcak ve soğuk gibi keskin çizgileri verirken, ara tonları, ara yüzeyleri de yansıttığı doğrudur. Ancak tüm bu ana karşıtlıkların ve yan karşıtlıkların hem aralarındaki çatışmayı var ettirmeleri, hem de dengeli bir bütünü ortaya çıkarmaları gerekmektedir. Sanat ürünleri arasında yaşamı üst seviyede temsil eden tiyatro sanatı, bu yapısını yine can damarları olan yaşam ve doğadan beslemektedir. Yaşam ve doğa, karşıtlıkları barındırmakta ve onları dengeli bir biçimde süreç şekline getirmektedir. Bu anlamda ölüm ve doğum karşıtlığı ana olarak yaşamı ve doğasal düzeni var eden bir unsurdur. Yaşam ve ölüm diyalektik ilişkisi, tek başlarına düşünülemeyecek, sürekliliğin devamını sağlayan karşıtlıklardır. Hem doğa düzenin de hem de toplumsal düzende karşımıza çıkan karşıtlıklar, hem insan hem de tarih açısından var edici bir kaynaktır.

“(...) doğaya baktığımızda bunun tersine her şeyin hareket halinde ve değişebilir olduğunu izleriz. Bu düşünce için de aynıdır. (...) diyalektik devingenlik anlamını verir. Bizim, dışarıdan hareketsiz gibi gördüğümüz bir tarih parçası bile, atomların hareketiyle oluştuğuna göre, doğada hiçbir şey hareketsiz değildir ve canlıdır. Dışta, katı ve hareketsizmiş gibi görünen tüm maddeler, ez azından o maddeleri ortaya çıkaran atomların hareketleri ile, hareketli ve canlıdırlar.”⁴⁴

Genelde sanat, özelde tiyatro karşıtlıklardan beslenmekte, sanat ürünü bundan yola çıkarak hem içeriğinde karşıtlıkları barındırmakta hem de üst bir bakışla içerik ve biçim karşıtlığının sentezi olmaktadır. İçerik yönünde oldukça net olan karşıtlık kavramı, biçim düzeyinde de kendini göstermekte, sentez ise içerik ve biçim karşıtlığının uyumunu yani sanat yapısını göstermektedir.

⁴⁴ Özdemir Nutku, **Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro**, Özgür Yay., İstanbul, 2007, s.119

Tiyatro sanatında insan ilişkiler düzeni içinde gösterilir. Bu durum aynı zamanda şu anlama da gelmektedir; ilişkiler bazında ele alınan insan, kendi içindeki karşıtlıkların uyumsal birlikteliğinin dışında, toplumsal ve evrensel karşıtlıkların da ortasında ele alınmaktadır. İnsan karşıtlıkların uyumunu taşır, çünkü insan doğumundan itibaren bir yandan ilerleyip gelişmekte, bir yandan ise yavaş yavaş ölmekte olan bir varlıktır. İlerleme ve gerileme karşıtlığının tam merkezinde bilinç düzeyinde yer alan insan, gelişmeyle birlikte gerilemekte, yaşamsal deneyimleri sonucu gelişim göstermekle birlikte, fiziksel yapısı gereği de gerilemeye maruz kalmaktadır. Yani yine insan, gelişme ve gerileme karşıtlığının ürünüdür. Bunun dışında insan fiziksel olarak da pek çok karşıtlığın merkezidir, örneğin erkek, kadın hormonu da taşırken, kadın da erkek hormonu taşımaktadır. İnsan bu açıdan da kadın-erkek karşıtlığındadır. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. İnsanın toplumsal yaşantısı içindeki karşıtlıkların merkezi olması ise kaçınılmaz bir gerçektir. İlk başta insanın dünya ile karşılaşması, içeri ve dışarı karşıtlığını oluşturacaktır. İnsan ise bu karşıtlıkta içerisini ile dışarısını dengelemek, bir senteze varmak zorundadır. İnsan bir yanı ile toplumsal iken, bir yanı ile “bireysel” bir varlıktır. Onun toplumsal ilişkileri ise çok bilinmeyenli bir denklemdir adeta. Tiyatro sanatı ise insanı, onun ötesindeki gerçekleri ve karşıtlıkları ele almaktadır.

Karşıtlıklar kuramı bir nokta da aslında denge kuramıdır denilebilir. Çünkü karşıtlıkların ilişkisi denge kavramını da beraberinde getirir. Dengenin sözlük anlamına bakıldığında ise “*karşıt iki kuvvetin denk gelme hali*”⁴⁵ ya da “*Birbirini ortadan kaldıran güçlerin sonucu olan durma hali*”⁴⁶ cümlelerine rastlanmaktadır. Denge, sanat yapıtı için estetikle de birlikte düşünülen bir kavramdır. Demek ki, karşıtlıklar sanat için aynı zamanda bir estetik kategoridir.

“Gerek maddeci felsefeciler, gerekse idealistler doğanın yapısında bir denge var olduğunu kabul etmekte birleşirler. İdealist düşünürler, doğadaki dengenin, statik bir durum olduğunu, maddeciler ise bu dengenin diyalektik bir çatışmanın sürekliliği, zıt kutupların, bir sentez oluşturması olduğunu, doğadaki dengenin sonsuz bir değişim,

⁴⁵ **Türkçe Sözlük**, Dergah Yayınlar, İstanbul, 1989, s.100

⁴⁶ **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu, Ankara, 1998, s.554

dönüşümler düzeni olduğunu ileri sürerler. Doğadaki bu değişimin bir denge üzerine kurulmuş olduğu doğa bilimciler de kabul ederler."⁴⁷

Doğa bilimciler ve felsefecilerin ele aldığı denge kavramı Hegel felsefesinde karşıtlıkların birliği şeklinde sistematikleştirilmiştir. Karşıtlıkların birliği evrenin devam eden varlığına denktir; "*Dünyadaki bu karşıtlıklar birliği, dünyanın süreduran, hareketsiz bir şey olmayıp karşıtlıkların bir ayrılma ve yeniden birleşme süreci olduğunu kabul etmekle açıklanabilir ancak.*"⁴⁸

Karşıtlıklar kuramını, denge ve uyum kavramlarıyla da açıklamak mümkündür; Yunan'ın ilk evresinde karşılaştığımız Herakletos, karşıtlıkların ilişkilerini harmoniye dayandırmaktadır. Karşıtlıklar, kuvvetlerin itim ve çekim güçleri ile aynı noktadadır, Heraklitos'a göre varlık, karşıt kuvvetler arası gerilimdir. K. Riezler de varlığın karşıtlıkların gerilimi olduğu fikrindedir. Sahip olma-yoksun olma, hareket-hareketsizlik, doğruluk-görüntü arasındaki gerilim varlıktadır, bu gerilim uyumu sağladığı gibi canlılığı da sağlamaktadır. Sanatın varlığı da aynı canlılıktan kaynaklanır. Sanatın akıl ve doğanın, ruh ve maddenin uyumunu gösteren evrenselliği, doğanın karşıtlıkları meydana çıkaran bütünlüğünü kapsamaktadır. Evren, yetkin bir uyum içindedir, insan sanatla bu dengeyi, biçime sokma, onu sezme yetisini gerçekleştirir. Sanat, evrendeki uyumu takip eder ve aslında yalnız onu taklit etmekle yetinmeyip, onu aşar, ona bir ruh kazandırır. Sanat, bu bakımından doğayı taklit eden bir alt küme değil, doğayı da içine alan bir kapsama alanı olan bir sistemdir. Çünkü sanat, doğa ile ruhu, süje ile objeyi uyuma kavuşturmaktadır.⁴⁹

Karşıtlıklar kuramı, Hegel tarafından geliştirilmekle birlikte felsefede diyalektikle ilişkilendirilen ilk isim Herakleitos'tur. Sokrates-Platon öncesi eski Yunan'ın ilk evresinde, diyalektiğin ana yasalarından biri olan karşıtlık kavramını, diyalektik sözcüğünü kullanmadan veren Herakleitos, logosu felsefesinin temeline yerleştirmekte, sözlü tartışma ekseninde gerçeği aramak, bulmak, belirlemek, irdelemek kısacası düşüncenin dizgeleştirmesini sağlayarak diyalektik bağlantıdan

⁴⁷ Önder Paker, **Tiyatro Estetiği, Cilt I; Oyun Metninde Estetik Denge**, Papatya Yayıncılık Eğitim, İstanbul, 2008, s. 9

⁴⁸ Atilla, Tokatlı, **Çağdaş Diyalektiğin Kaynağı Hegel**, Yazko Yay. İstanbul, 1981 s. 16

⁴⁹ Bkz. İsmail Tunalı, **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, ss. 217, 218, 219, 220

bilinçli olmayarak yararlanmıştır. Herakleitos, doğadaki karşıtlıkları kullanır; gündüz (tez, sav), gece (antitez, karşısav), gündüz ile gecenin bileşimi (sentez) şeklinde ortaya çıkmaktadır. Ancak karşıtlıklar kavramına ilk kez Herakleitos'da rastlanmamaktadır. Öyle ki bu kavram daha önce Çin ve Hint felsefelerinde görülmektedir. Herakleitos, doğadaki karşıtlıklardan bahsetmekle kalmaz, aynı zamanda karşıtlıkların birliğini, birlik ilkesini de kullanır. Karşıtlıklar ilkesi Tanrı kavramını doğurur; Tanrı, tüm Yunan felsefesinde tüm karşıtlıkların birliğinin simgesidir. Karşıtlıkların varlığı ayrılmanın, kopmanın değil, aksine karşıtlıkları bütünün parçaları olarak görme, onları birleştirerek bütünü oluşturmayı söz konusu eder. Karşıtlıklar yasası, karşıtlıkların çelişmesi, aşılması yasası ve aşılmadan doğan birleşim, birlik yasası, zorunluluk ilkesi ortaya çıkmaktadır. Özellikle Hegel diyalektiği bu kavramlar üzerine oturtulmuştur.⁵⁰ Herakleitos Tanrı birliğini şu şekilde belirtir; *“Tanrı, gündüz ve gecedir, kış ve yazdır, savaş ve barıştır, bereket ve açlıktır; kokulu şeylere karıştığı zaman, onların her birinin kokusuna göre adlanır... Soğuk şeyler sıcak oldular ve sıcak olanlar soğudular; nemli olan kurudu ve kurumuş olan nemlendi... Dağıldı ve toplandı; ilerledi ve geriledi...”*⁵¹

Karşıt olan kavramların bileşimi zaman içinde tarihsellik kazanır. Bu bileşim bizi ‘kendinde olan şey’ kavramına ulaştırmaktadır. ‘Kendinde olan şey’ kavramı içerisinde karşıtlıkların var olduğu ve karşıtların bütüne ulaştığı şeydir. *“Aynı nehirden iki kez inemezsin; zira üzerine daima yeni sular akar.”*⁵² Herakleitos’un bu örneğinde nehir yani kendinde olan şey niteliksel ve niceliksel değişime uğramakta, yok olmakta, başka bir şey olarak ortaya çıkmaktadır. Nehir aynı kalmamaktadır; çünkü o aynı zamanda devinimin ürünüdür, devingen bir yapıya sahiptir. Şahin Yenişehirlioğlu *Felsefe ve Diyalektik* adlı kitabında Herakleitos’un logos merkezli felsefesinden şu belirlemeleri yaparak diyalektik kavramının Antik Yunan felsefesindeki yerini araştırmaktadır.

“1) Karşıtlıklar ilkesi,

2) Karşıtlıkların çelişmesi ilkesi,

⁵⁰ Bkz. Şahin Yenişehirlioğlu, **Felsefe ve Diyalektik: bilgi kuramı (epistemoloji)**, Ümit yayıncılık, Ankara, 1996, ss. 31, 32, 33, 34, 35

⁵¹ Yenişehirlioğlu, A.g.y. s.32

⁵² Yenişehirlioğlu, A.g.y. s.36

- 3) *Bu çelişmenin aşılmasıyla doğan bileşim ilkesi,*
- 4) *Zorunluluk ilkesi,*
- 5) *Gereklilik ilkesi,*
- 6) *Değişim ilkesi,*
- 7) *Devinim ilkesi,*
- 8) *Bileşiminden gelen birlik, bütünlük ve teklik kavramları ilkesi,*
- 9) *Varolma ilkesi,*
- 10) *Yokolma ilkesi,*
- 11) *Yeniden doğma ilkesi,*
- 12) *Olasılıkların doğma ilkesi,*
- 13) *Saltık bir biçimde yokolma ilkesi,*
- 14) *Tüm bu ilkeler, kendinde –şey- olanın irdelenmesinden çıkarma ilkesi... bu nedenle de,*
- 15) *Nesneyi irdeleme ilkesi,*
- 16) *Nesnenin tüm bu ilkeleri, kendi öz yapısında içirme evrensel olgusu ilkesi.*⁵³

Herakleitos, “*diyalektik evrende hüküm süren ve kendisinden dolayı varolan her şeyin kendi karşıtına dönüştüğü değişme sürecini, karşıtların birliğini*”⁵⁴ ifade ederken, Zenon ise diyalektik yöntemi, “*bir karşıtın tezini ya da inancını, onun kabulünden mantıksal bir çelişki ya da kabul edilemez bir sonuç çıkardığını göstererek çürütmek*”⁵⁵ te kullanmaktadır. Sokrates ise diyalektiği, soru yanıt yoluyla, karşındakiyle tartışarak onu doğru bilgiye yöneltmekte kullanır. Sofistler ise bu çürütme yöntemini karşıdaki kişiyi alt etmek şeklinde kullanmışlardır. Sokrates’in yöntemi, aynı zamanda ironi kavramıyla da ilişkilendirilmektedir. “*Sokratesçi ironi, eleştirel olarak gerçek olandan koparak özneyi dünya ile olan sıkıcı ve sıradan birlikteliğinden çıkarır; fakat bunun yerine başka bir hakikat seçeneği sunmadığı içinde hem dışında, gerçek olan ile ideal olan arasında sallantıda bırakır.*”⁵⁶

⁵³ Yenişehirlioğlu, A.g.y. s. 35

⁵⁴ Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, s. 510

⁵⁵ Cevizci, A.g.y. s. 510

⁵⁶ Terry Eagleton, **Estetiğin İdeolojisi**, Çev. Ayfer Dost ve Diğerleri, Özne Yayınları, İstanbul, 1998, s.188

Sokrates'ten etkilenmiş olan Euripides de karşıtlıklar ve çelişkilerin yazarı olmuştur. Sokrates'ten etkilenen ve diyalektik anlayışa yönelen bir başka düşünür de Platon'dur. Ancak Platon'un diyalektik anlayışı ancak üç kısımda ele alınabilir. Platon, gençlik diyaloglarında Sokratesçi soru yanıt şeklinde gelişen diyalektik sistem anlayışındadır. Orta dönem diyaloglarında Platon, diyalektiği hipotezden yola çıkarak akıl yürütme anlamında kullanır. Yaşlılık diyaloglarında ise diyalektik, bölme, sınıflara ayırma ölçütü olarak yer bulmaktadır.⁵⁷ Diyalektik noktasında ele alınması gereken diğer bir isim ise Aristoteles'tir.

“Onun tarafından ‘bir olasılık mantığı’ olarak değerlendirilen diyalektik, üç bakımdan, yani entelektüel eğitim ya da zihin jimnastiği olarak, başka insanlarla, onlar tarafından kabul edilen öncüllerin oluşturduğu temel üzerinde yapılan tartışmalar için ve bilimlerin kanıtlanamaz ilk ilkelerini incelemek bakımından önem taşır.”⁵⁸

Diyalektiğe deneylenemeyen aşkın yargıların çelişkilerini gösteren bir mantık türü olarak bakan Kant ise, modern felsefede diyalektiği kullanan ilk isimdir.

“Fakat, diyalektiğe günümüz bildik anlamını kazandıran, tez, antitez ve sentez diyalektik bir akıl-yürütme ya da argümanın yapısının genel ifadesi olarak öneren başka bir Alman filozof Fichte olmuştur. Fichte'ye göre, önce bir tez öne sürülerek kanıtlanır; bunun ardından, onunla bağdaşmaz olan alternatif tez için aynı derecede sağlam ve güçlü olan başka bir ispat geliştirilir. Tezle antitez arasındaki çelişki sonradan, probleme bakmanın farklı bir yoluna geçmek suretiyle çözülür, öyle ki bu sayede apaçık ve kesin oldukları varsayılan önkabullerin kişinin düşünmesine ve bilgisine getirdiği sınırlamaların farkına varılır.”⁵⁹

⁵⁷ Bkz., Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, s. 510

⁵⁸ Cevizci, A.g.y., s. 510

⁵⁹ Cevizci, A.g.y. s. 510

Diyalektiğini geliştiren ise Hegel'dir. Hegel'in tez, ani-tez ve sentez şeklindeki üç evre olarak belirlediği karşıtlıkların birliği ve savaşımla, bir kavram kendisi var olduktan sonra karşıtını doğurmakta, kavramın kendisi ve karşıtı ise sentezi oluşturmaktadır. Bu üç evre temelinde hareket olan bir süreci meydana çıkarmaktadır.

“(...)her fikirde bir ölçü doğruluk olduğu görülür. Hiçbir şey tamamen ve “tartışmasız biçimde ” doğru olamaz; hiçbir şey tamamen saçma ve yanlış da olamaz. Düşünce farklı tezleri karşı karşıya getirerek daha üstün bir birlik arar. Her tez kendi içeriğini mutlak olarak ileri sürdüğü ölçüde yanlıştır. Ancak görelî olarak ileri sürdüğü ölçüde doğrudur ve kendine yönelik dogmatizm eleştirisini görelî olarak (ötekinin iyi temellendirilmiş bir eleştirisinden hareketle) reddettiği ölçüde doğrudur, ancak mutlak olarak reddettiği ölçüde yanlıştır.”⁶⁰

Hegel diyalektiği, gezegenlerin hareketleri ve bir bitkinin büyümesi örneklerinde olduğu gibi, evrenin üst düzey yapısını da, basit yapısını da ortaya koyarak temellendirmektedir. Hegel göre, *“Bir çelişki taşımayan, yani zorunlu ve birbirine zıt iki belirlenim taşımayan bir nesne yoktur.(...) Çelişkisiz bir nesne ancak anlağın ürettiği salt bir soyutlama olabilir.”⁶¹* Hegel felsefesinde bir şey var olurken aynı zamanda var olmama durumundadır ve her felsefe çelişkiler arasında hareket etmektedir. Hegel ayrıca, *“her belirlenimin kendi olumsuzlamasıyla zenginleşmesi ve aşılmasından doğan Üçüncü Terimi keşfetmişti; bu terimin kesinliğe uygun bir biçimde üretildiğini, ancak iki terim çelişki içinde bulunduğu zaman, varlığın ve düşüncenin yeni bir uğrağı olarak ortaya çıktığını belirtmiştir.”⁶²*

Marx, Hegel'in modelinden yola çıkarak insanlık tarihinin bir diyalektik tarihi olduğu düşüncesine varmıştır. İnsanlık tarihini, üretim noktalarıyla ele alır, tarih ise komünizme varacaktır. Hegel, insanın dünyaya geldiğinde önce kendini, sonra dış dünyayı tanıdığını, bu noktada kendini algılama yolunun dış dünyada olduğunu, kendini dış dünyayla tanıdığını söyler. Daha sonra insan kendi ile dünya

⁶⁰ Henri Lefebvre, **Diyalektik Materyalizm**, s. 12

⁶¹ Lefebvre, A.g.y., s. 14

⁶² Lefebvre, A.g.y., s. 15

arasında bir senteze ulaşmakta, özbilince böylece sahip olmaktadır. İşte, Marx'ın insanlık tarihinin nihai sonucu olarak gösterdiği komünizmde, insan bu Hegelci bireyin özbilincine kavuşmuş olacak, kendi seçimleriyle tarihi yazacaktır. İnsanlığın önceki tarihi de oluşturmuş olmasıyla birlikte, insanlar tarih yazdıkları koşulları kendileri seçmemişlerdir. İnsanın kendi üretimine yabancılaşmasıyla başlayan süreç, Marx'a göre, sınıflı topluma geçiş ile başlamıştır. Toplum ile bireyin çatışması, sınıflı toplumun bittiği, üçüncü bir dönemde ortadan kalacaktır.

“İnsanın ilk toplu yaşama döneminde doğanın gizli gücüne karşı insanın en büyük yardımcı silahıydı sanat. Sanat, başlangıçta, hemen hemen din ve bilimle aynı şeydi. İkinci gelişme döneminde –işbölümü, sınıf ayrımı ve her türlü toplumsal çatışmanın ortaya çıkması döneminde- sanat bu çatışmanın niteliğini anlayanın, var olan gerçekliği tanıyarak değişik bir gerçekliğin ne olabileceğini sezmenin, insanların ortak noktaları arasında köprü kurarak bireyi yalnızlıktan kurtarmanın başlıca yolu oldu. Sınıf çatışmasının daha da yoğunlaştığı, günümüz burjuva düzeninde sanat toplumsal düşüncelerden koparma, bireyi kendi umutsuz yabancılaşmasına doğru daha çok itme, güçsüz bir bencilliği kışkırtma ve gerçekliği, yanlış tanrıların büyü törenleriyle dolu aldatıcı bir efsaneye dönüştürme eğilimindedir. Günümüzün toplumcu düzeninde ise sanat belirli toplumsal gereklere uyma, açık seçik bir aydınlanma ve düşünce yayma aracı olma eğilimini göstermektedir. Ama üçüncü bir döneme – bireyle toplumun çatışmadığı, sınıfsız bir toplumun var olduğu bir döneme- varıldığında, sanatın başlıca görevi ne büyü, ne de toplumu aydınlatma olacaktır.”⁶³

Daha çok Marx'ın yolundan giden Lukacs (özne-nesne diyalektiği), Gramsci (teori-pratik diyalektiği), Marcuse (öz-varoluş diyalektiği), Walter Benjamin (tarihin süreksizliği), Jean Paul Sartre (bireyin varoluşu) ve Lefebvre'nin (yabancılaşmayı aşmış insanlık) dışında, Theodor Adorno ve Fransız psikanalisti Jacques Lacan

⁶³ Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, Çev.: Cevat Çapan, Payel Yay., İstanbul, 2003, s. 215

daha ziyade Hegel çizgisinden hareket ederek, diyalektiğe yeni yorumlar getirmiş kişilerdir.⁶⁴

*“Hegel’in, diyalektiğin son evresini gördüğünü iddia ederken, nihai hakikati bildiği ve betimleyebildiği inancı taşıdığını savunan Adorno ve Lacan mutlak hakikati bilme iddiasının otoriteryanizmine karşı çıkar. Adorno, bunun yerine, ikinci evrede sona eren, olumsuz bir diyalektik anlayışı geliştirir. Zira ona göre, gerek dünyada ve gerekse dünyaya ilişkin bilğimizde, bilebileceğimiz en fazla kendilerinden kaçmamızın mümkün olmadığı çelişkiler ve tutarsızlıklardır.”*⁶⁵

Karşıtlıkların birliği ve savaşımından doğan sentez, sürekli var olan bir kavram değildir. Bu üçüncü yani sentez, ortaya çıkan karşıtlıkların devam eden tepkimeleri sonucu sürekli olarak devinim durumundadır.

İdealist düşünce Kant’la başlayarak hem varlığın temelinde diyalektik karşıtlıkların olduğunu hem de güzelliğin uyumda olduğu fikriyle sanatın bir karşıtlıklar birliği ve uyumu olduğunu ortaya koymuştur. Alman idealist felsefesinde dünya çelişik bir bütündür. Bu bütünde salt olan (absolute) ile görece olan (relativ) yan yanadır. Bu noktada sanat, gerçeğin kaçınılmaz zorunluluğu ile olanaksızlığın bilincinde olan insanı, yaşamın üzerine çıkartmakta, ona kuş bakışı bakabilme olanağını vermektedir.⁶⁶ Karşıtlık, sanat ürünlerinde ciddi yansımalara işaret etmektedir. *“Mitsel form içinde evren Işık ve Karanlık tanrısı, Ormuzd ve Ahriman, Melek ve Şeytan, Gece ve Gündüz gibi karşıtlıklar üzerine temellenmiştir. Ortaçağ moralistleri açısından aynı karşıtlık beden ve ruh arasındadır. Freud’da “id”, “superego” ile savaş halindedir.”*⁶⁷

⁶⁴ Bkz. Ahmet Cevizci, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, s.511

⁶⁵ Cevizci, A.g.y. ss. 511, 512- 160

⁶⁶ Bkz. Sevdâ Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 1998 s. 153

⁶⁷ Beliz Güçbilmez, **Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı**, Deniz Kitabevi, Ankara, 2005, s. 39

1.2. Çatışma ve Sanat İlişkisi

Sanat, en basit anlamıyla bir şey ortaya koyma, yaratma, doğru plana göre yönetilmiş bir davranıştır.⁶⁸ Sanatın tüm tanımlamaları aşan, gerçeklik sınırlarında dolaşan yapısı düşünüldüğünde, sanatın çizgilerini net bir biçimde çizmenin ve karmaşık yapısını çözmenin zorluğu ortaya çıkacaktır. Ayrıca sanatın evrimselliği göz önüne alındığında sanatın tüm yönlerini içine alacak bir tanımlamanın kapsayıcılığı tartışma konusu olabilir. Yine sanat-çatışma ilişkisi de aynı ekseninde düşünülebilir. Bu ilişkinin sanatın evrimiyle birlikte geliştiğini ve farklı açılımlar doğurduğunu söylemek mümkündür. Ancak şunu söylemekte yarar vardır ki, sanatlar farklı yansıma eğilimleriyle doğayı, insanı ve onun yaşamını taklit etmektedir. *“Doğadaki diğer canlılardan düşünme özelliğiyle ayrılan insan, sanat adını verdiğimiz doğayı taklit ederek yeniden biçimlendirme eylemini de başarır. Sanat yapan insan yapıtının örneğini de yine doğadan alır.”*⁶⁹

Ancak sanat yalnız doğayı taklit etmekle kalmayıp onu aşan da bir kavram olarak görülebilir. Çünkü sanat evrendeki karşıtlıkların gerilim ve uyumunu kendi çerçevesi içinde gerçekleştirirken ona bir ruh da kazandırmaktadır. *“Sanat yapıtında çelişkilerin bir simetrisi vardır.”*⁷⁰ Karışık olarak yerleşmiş şeyleri alarak, onları bir birliğe ve dizgiye kavuşturur. *“Yaratıcı düş gücü, olasılık ve doğaya uygunluk yasalarına uyar. Fakat doğanın eksikliklerini gidererek onu düzeltmeyi de amaçlar.”*⁷¹ Sanat hem malzemesi hem de malzemeyi sunuş biçimi ile bir uyumsallıktır. Uyum ise karşıt kutupların birlikteliğindeki gibi gerilim ve dengeyi var etmektedir. *“(.) 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.”*⁷²

Sanattaki çatışma aynı zamanda uyum ve denge kavramlarını da içine almaktadır. Karşıtlıkların mücadelesi zaten dengeyi ortaya çıkarmaktadır. *“(.)*

⁶⁸ Bkz., Bedia Akarsu, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, , İnkılâp Kitapevi, İstanbul, s. 155

⁶⁹ Önder Paker, **Tiyatro Estetiği**, s. 10

⁷⁰ Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s. 160

⁷¹ Şener, A.g.y., s. 25

⁷² Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, (1923-1972), Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fak. Yay., Ankara, 1972, s.7

evrende de böyle bir denkleşme, bir harmoni vardır; ama, ne var ki, bu evren harmonisi kavranamaz. O, ancak sanat yapıtında biçim almış olarak ifade bulabilir. (...) Sanatçının görevi, bu gizli harmoniyi, nesnelerdeki bu üniversal dengeyi görme, ona biçim vermek ve onun yasallığını ortaya koymaktır.”⁷³

Bilindiği üzere Aristoteles’in *Poetika* adlı eseri sanat kavramını derli toplu biçimde ele alan ilk kaynaktır. Aristoteles *Poetika*’da şiir sanatının harmonik yapısını araştırmaktadır. *Poetika*’da, denge, orantı ve birlik kavramları, tamamlanmışlık, organik bütünlük ve birlik kavramlarıyla ifade edilmiştir. Ayrıca, sanat, doğanın eksiklerini gidererek onu taklit etmeli, şeyler tamamen olduğu gibi değil olması gerektiği gibi yansıtılmalıdır. Gerçi Aristoteles’den önce Platon *Büyük Hippias*, *Symposion*, *Phaidros*, *Politeia* adlı diyaloglarında sanat ile güzellik üzerine araştırmalar yapmıştır. Platon’a göre, güzel-idea’sı var olduğu için bu ideadan pay alan (methexis) nesnelerin sanat eserlerinin güzelliğinden söz açılabilir. Aristoteles’e göre ise, güzellik ideası var olduğu için güzel bulunan nesnelerle sanat eserleri bir varlık kazanmıyor, tersine sanat eseri var olduğu için güzellik kavramından söz edilebiliyor.⁷⁴ Aristoteles doğa kanunlarıyla, sanat kanunları arasındaki farka değinmekte, doğada güzel olan’ın, sanatta güzel olamayacağını belirtmektedir. Aynı şekilde, doğada çirkin bulunan bir şeyin sanatta güzel olabileceğini dile getirmektedir.⁷⁵ Platon, şiir ve dram sanatlarına toplumsal yaşantıdaki yerleri çerçevesinde bakarak, bu sanatların eğitici görevi konusunda düşünmüştür. *Gençlik Dialogları*’nda şiiri kutsal saymakta ancak şairlerin bunun farkında olmadıklarını, eserlerinin Tanrı’dan gelme olduğunu öne sürmektedir. *Geçit Dialogları*’ındaysa, güzelin tanımını yapmaya çalışmıştır. *Olgunluk Dialogları*’nda ise sanatın işlevi üzerinde durmakta, sanatın gerçeklere yaklaşmadığını ifade etmektedir. *Yaşlılık Dialogları*’nda, evrenin temelinde yatan düzene koşturarak, sanatın da matematiksel bir düzeni olduğunu kabul etmektedir. Güzel olan’ın kendine bir kavram olduğunu ve içinde taşıdığı uyum sayesinde insanda hoşlanma duygusunu yarattığını öne sürmüştür. Ancak güzel olan ve sanat yapıtı arasındaki ilişki sağlam olarak kurulmamıştır.⁷⁶

⁷³ İsmail Tunalı, **Estetik**, 233

⁷⁴ Bkz. Aristoteles, **Poetika**, s. 7- 8

⁷⁵ Bkz. İsmail Tunalı, **Grek Estetiği**, İstanbul Ün., Edebiyat Fak. Yay. İstanbul, 1976, s.95

⁷⁶ Bkz. Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s.18

Bu ilk örneklerden beri, sanatın yapısı, onu ortaya çıkaran etmenler ve gereklilikler, sanatı meydana getiren bileşenler, sanat üzerinde sanatçının rolü, sanatın alımlanma sorunu gibi pek çok kavram araştırma konusu olmuştur, olmaya da devam edecektir. Bu noktada, sanatın doğayı taklit etmesi, taklit etmekle kalmayıp onu aşma çabası, sanatın temelindeki ortak itkilerin sonucudur denilebilir. Sanat, özü ve biçimi gereği uyumu taşımak zorundadır, bu uyumsallık günümüz sanatında olduğu gibi bir çeşit kaosu yaratmayı amaçlasa dahi, kaos da kendi içine bir denge hesabındadır. Uyum ve denge ise karşıtlıkların gerilimi ve çatışmasından kaynaklık bulduğuna göre, bir varlık olarak sanat karşıtlıkların bir sonucu ve uyumudur. *“Sanat yaratusında özne ile nesne, kişi ile dünya, insan ile doğa, bilinç ile bilinç dışı, madde ile ruh uyumlu bir bütünlüğe erişmiş olur.”*⁷⁷

Sanatın ortak doğasını çözümleyebilmek, tüm sanatların içinde barındırdığı çatışma fikrini ortaya koyabilmek için öncelikle sanatın doğuşuna bakmak yerinde olacaktır. İnsanoğlu doğa ile mücadele etmek, varlığını sürdürebilmek için aklını, sezilerini, giderek de deneyimlerini kullanmak zorunda kalır. Burada sanat, daha çok bireyselmeyi değil, toplumun ortak amaçlar etrafındadır. Çünkü henüz bireysellikten değil, ortak bir anlayıştan ve mücadeleden söz edilebilir. Sanat, ortak anlayışın yavaş yavaş doğa içinde var olma çabasında insanın ürettiği yardımcı bir element gibi daha çok işlevseldir.

*“İnsan hayvanlıktan kurtulup, insan olarak kendi kendini yaratma olgusu, doğal olarak, doğa güçlerini tanıyıp, açınlayıp, evcilleştirme ve sonunda ona egemen olma çabası içinde, onunla birlikte gelişmiştir. İlkel insanın elinde bir anlatım aracı, bir büyü olarak sanat da – bir hareket, bir imge, bir ses ya da bir sözcük- doğayı yenme savaşında “bir balta ya da bir bıçak kadar önemli bir araç” olmuştur.”*⁷⁸

İnsan doğa ile olan çatışmasında mücadele etmeden önce ne ile karşı karşıya olduğunu anlaması gerekliydi kuşkusuz. Mağara duvarlarında karşımıza çıkan, ritüellerde rastladığımız sanat ürünleri, ilk olarak dünyayı anlama çabasında insanın yol arkadaşlarıdır. Doğada var olan karşıtlıkların birliğiyle oluşan düzenin farkına

⁷⁷ Şener, A.g.y. s. 153

⁷⁸ Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, s. 32

varan insan, aynı düzene ve yaratıcı güce, sanat ile ulaşmaya çalışmıştır. İlk sanat eserleri, gece-gündüz, yaz-kış, ölüm-doğum vb.leriyle kendini karşıtlıklarla ortaya çıkan dünya düzeni, doğayı taklit ederek onun eylemlerine eklenme ve onun üzerinde etki sahibi olabilmeyi gerçekleştirmeye çalışır. İlkel insan, “yağmur yağmasını istiyorsa, bulutların birikmesini, gök gürlmesini, yağmurun boşanmasını benzetleyen bir dans yapar. Maorilerin bir patates dansı vardır. Körpe ürünlerin doğu rüzgarlarından zarar görmesi söz konusudur, bunun için genç kızlar tarlalara gidip dans ederler, gövdeleriyle rüzgarın esişini, yağmurun yağışını, bitkilerin büyüüyüp yeşermesini temsil ederler, bir yandan da türkü söyleyerek bitkilerin de kendilerine uymasını dilerler.”⁷⁹

Doğayı taklit ederek onun gücüne hakim olmaya çalışan insan, ondaki karşıtlıkların da benzerini yaratmaya çalışmıştır. Örneğin Bask dansı yaratıcı uyumu sanatla taklit etmeye çalışan insanın bir göstergesi olarak düşünülebilir. Çok eskilere uzanan Bask dansı:

“Baharın gelişi ve bereket için yapılan bir pagan tören dansıdır. Biri İyi ve Güzel olanı, öteki Kötü ve Çirkin olanı temsil eden iki dans topluluğunun karşılıklı çekişmesi üzerine kuruludur. Birinci topluluk, göz alıcı giysiler, ikinci topluluk yırtık pırtık giysiler giyinirler. İkinci topluluğun yaptığı dans, birinci topluluğun yaptığı dansın bir parodisidir. Doğal olarak dans Güzellik ve İyiliğin zaferiyle son bulur. Uyum tanrısalı.”⁸⁰

Öyle ki ilkel insanın doğayı tanıma, ona kendini ekleme süreci taklit etmeye dayanmaktadır. Bu taklit ise yalnızca görünüşü vermekle yetinmemekte daha önemli olarak iç anlamı ortaya çıkarma görevi kazanmaktadır.⁸¹ İç anlam ise ritimsel olan yani doğanın sürekliliğini ve dinamizmini sağlayan çatışmadır. Sanat daha sonra da insanoğlunun hayatta kalma, var olma, hiçlikten kurtulma çabalarında onunla birlikte

⁷⁹ Mehmet H. Doğan, **Estetik**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2001, ss. 193, 194

⁸⁰ Murat Tuncay, **Erdemin Estetikle Buluşması**, 5.Ocak.2004 İzmir Sanat konferans, <http://kisi.deu.edu.tr/murat.tuncay>, 22Aralık2008.

⁸¹ Bkz. Yörükhan Ünal, **Dram Sanatı ve Sinema; Anlatım Olanakları ve Sınırlılıkları**, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008, s.44

olacaktır. Elbette insanın dünyayı anlama, ona karşı mücadele etme nosyonu hiçbir zaman bitmeyecektir. Mağara insanıyla bizim aramızdaki en temel benzerlik belki de budur.

Midas, Dionysos'un yoldaşı Silen'den yaşamın özünü, insan varlığının özünü öğrenmek ister. Uzun uğraşlar sonucu ele geçirdiği Silen, Midas'a onun için en iyi olanın hiç var olmamış olmak olduğunu, ikinci iyi olanın ise hemen ölmesi olduğunu söyler. Bilgisizlikten bilgiye geçen Midas, aslında elde ettiği bilginin kendi çaresizliği ve faniliği olduğunu görür. Silen'in cevabı sarsıcıdır, çünkü var olmaya çalışan insan olarak Midas kendi hiçliğiyle karşılaşır. Nietzsche bu hikayeden esinlenerek sanatın düşün ve gerçeğin temel "görünüş"ünü ortaya çıkardığını, bu 'görünüş'ün sonu gelmez bir çatışmayı içerdiğini söylemektedir. Apolla'ca olan acısız, derin sezgi ile Silen' in korkunç bilgeliği gözler önüne serilir. İnsan yaratma açısında da acı evrenin gerekli olduğunu öğrenmiş ve yaratmak durumunda bırakılmıştır. İnsan, düş gücüyle temel karşıtlığı, temel acıyı yani sanat sayesinde görülen 'görünüş'ü meydana çıkarmaktadır. Bu anlamda sanata, sağlık veren bir kurtarıcı olarak yaklaşmaktadır Nietzsche. Çünkü sanat, karşıtlığı ortaya çıkarması ve varoluşun acılarını bastırmaya yöneliktir de. Böylece sanat, yücelik ve saçmalığın karşıtlığını elinde tutmaktadır.⁸² Bir yandan yaratmakta olan insanın varoluşu diğer yandan hiçliğe dönük yüzüyle insan asal bir karşıtlığın ortasında bulmaktadır kendini.

İnsanoğlu öncelikle doğa şartlarıyla savaşmak zorunda kalır, sonra çevresindeki hayvanlarla mücadele etmenin yolunu arar, onlara karşı hem kendini korur hem de onu ele geçirmeye çabalar. Tarım toplumuna geçişle de doğanın, toprağın, yağmurun ve tüm bunların devinimleri ve uyumlarına kendini ekler. Evren bir evrimselliği, hareketi, karşılıkların uyumunu içerir; gece ve gündüz, kış ve yaz, sıcak ve soğuk, doğum ve ölüm, ölüm ve dirim karşılıklı ilişkileriyle evrenin ve dünyanın devamlılığını sağlar. İnsan dünyayı anlamlandırırken bu ilişkileri inceler, yaşamak için onların uyumuna katılır. Doğanın bir parçası haline gelen insan, çeşitli ritüellerle bu uyumu kutlar, kendini onların kutsallığına ekler. Tiyatro sanatının da doğuşu olan bu ritüeller, baharın gelmesiyle birlikte, yeniden doğan doğanın coşkusu kutlamak, güz ile birlikte de ölen doğanın yasını tutmak gibidir. Doğanın

⁸² Bkz. Friedrich Nietzsche, **Tragedyanın Doğuşu**, Çev. İsmail Zeki Eyüboğlu, Say yayınları, İstanbul, 1997, ss. 23- 45

kendi içinde var olan karşıtlıklar ve insanın doğa ile girdiği çatışmalar sanatın ilk ürünlerine yansımıştır. Nietzsche bu karşıtlıkları Apollan ve Dionysos bakımından incelemektedir.

“(...) sanatın sürekli gelişimi biri Apollo’ca, biri Dionysos’ca olan iki yönlülük içerir.(...) bizim bilğimiz onların Apollo, Dionysos gibi iki sanat tanrısına bağlanır. Kaynakla erekler bakımından, Apollo’ca olan yontu sanatıyla Dionysos’ca, dışbiçime dayanmayan, müzik arasında oldukça büyük bir karşıtlık çıkar ortaya, Grek ülkesinde. Yollarının ayrı olmasına karşın bu iki eğilim yan yana gider. Çokluk birbirleriyle; açıkça, çatışır; karşılıklı olarak yeni, güçlü doğumlar uğruna. (...) bu birlik sonunda eski tragedyanın Dionysos’ca – Apollo’ca olan sanat yapıtlarını yarattı.”⁸³

Antik Yunan’da daha sonra yöntemli bir biçimde gelişecek olan, Dionysos şenliklerindeki koro ezgilerinden ortaya çıkan tragedya ve Dionysos şenliklerindeki falluslu kutlamalardan ortaya çıkan komedya ana türleri de yine doğadaki karşıtlıkların birliğine, insanın kendini eklemlemesi çabasının sonuçlarıdır denilebilir. *“Doğaya (topluma) daha çok egemen olma gibi tarihen zorunlu gereksinim ile bunu pratikte karşılama olanağı arasındaki çelişmedir ki, tragedyanın özünü, trajik-olanı oluşturmuştur. Tragedyanın başkışisi olan trajik kahramanın bu yolda kendi konumu dışına (üzerine) çıkarak evreni daha çok tanıma ve bilme çabası trajik kahramanın acı çekmesine yol açar.”⁸⁴*

Gerçekte pagan ve semavi dinlerin sanata yansımalarında da benzer karşıtlıkları gözlemlemek mümkündür. Kendinde var olmayan büyüklüğü, düzeni doğada, yaratıcı güçlerde arayan insanlık, kendi zayıflığı ile doğanın yaratıcı gücü arasındaki temel karşıtlığı din eksenli sanat eserlerine de yansıtmıştır. Biçimsel açıdan rahatlıkla gözlemlenebilen bu yücelik ve görkemlilik sanat eserinin arka planında cereyan eden çatışma kavramına dair bir gösterge niteliğindedir aynı zamanda.

⁸³ Nietzsche, A.g.y., s.13

⁸⁴ Aziz Çalışlar, **Tiyatro Ansiklopedisi**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara,1995, ss. 33,34

*“Eski Hindistan’da olduğu kadar, Eski Mısır’da ve Orta Çağ Avrupa’sında, mimarinin doğayla yarışarak, korkunç büyük boyutlarda tapınaklar, piramitler, anıtkabirler ve kiliselerin yapımına yol açması, heykel ve resim, tanrısal- olan’ı canlandırırken, büyüklük etkisine, insanüstü, dev boyutlarla başvurulmuş olması rastlantı değildir. Bu dönemdeki sanatın karakteristik yanı, kendine özgü bir “boyut kültü”, bir “nicelik pathosu”, bir “büyüklük estetiği”dir; ufacık, güçsüz insanlar ile görkemli tanrı suretleri, tanrı tapınakları arasındaki karşıtlıkla oynanan bilinçli bir “oyun”dur.*⁸⁵

Sanatın erken ürünlerinde örneğin masallarda, fabllarda, destan ve vitalarda (kutsal kişilerin yaşam öyküleri) ya da ortaçağ misterlerinde sanatsal düzenleniş keskin karşıtlıklar içermesine rağmen daha sonraki aşamalarda karşıtlıklar daha katmanlı ve karmaşık bir hal almıştır.⁸⁶ İnsanın toplumsal yaşayışındaki karşıtlıklar da sanata yansımaktadır. Tek-eşliliğin olmadığı dönemlerde babanın kim olduğunun belli olmayacağı için soy anneye göre belirlenmekteydi. Tek-eşliliğe geçişle de ilkel dini yasaların çiğnenmesi gerekti.

*“(…) tek-eşliliğe geçiş ve anaerkillikten ataerkilliğe gelişme, özellikle Yunanlılar arasında, eski dünya görüşünü temsil eden eski tanrılar hiyerarşisine, öncekileri gittikçe daha gerilere iten, yenedünya görüşünün temsilcisi, yeni tanrıların girmesiyle, dini kavramlarda olan ilerlemenin sonucu olarak başarılmıştır. Böylece, **Bachofen**’e göre, iki cinsin toplumda birbiriyle ilişkilerindeki tarihi değişiklikleri yaratan, insanların gerçek hayat koşullarının gelişmesi değil, bu koşulların zihinlerindeki dini yansımalarıdır. Bu görüşe göre, **Bachofen**, **Aeskhilus**’un *Oresteia*’sını, çöken anaerkillikle, kahramanlık çağında doğup egemen olan ataerkillik arasındaki çatışmanın dramatik temsili olarak yorumlamaktadır.”*⁸⁷

⁸⁵ Moissej Kagan, **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**, Türkçesi: Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar Yayınevi, 1982 s.143

⁸⁶ Bkz. Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, s. 223

⁸⁷ Marx- Engels, **Sanat ve Edebiyat Üzerine**, Çev. Murat Belge, Birikim Yay. İstanbul, 2001, s.74

Sanat yapıtı ortaya konulurken de aynı karşıtlık kavramından bahsetmek mümkündür. Sanatı, mutlak bir düzenin hakim olduğu, insanı eleştirmeye sevk edecek, yanlışların, yalanların, çıkarıcılığın, kötülüğün, bozukluk, aksaklık ve sınırlılıkların olmadığı yerde bulmak zor olacaktır. Çünkü sanatı belirleyen ana etmenler insanın yaşadığı sorunlara cevap verme, düşünme, kendini ifade etme ve hayal kurma yetileridir denilebilir. Evrendeki, dünyadaki, düzendeki karşıtlıklar ile sınırlı olanakları olan insan arasındaki çatışma, sanatın varlığını ortaya koymaktadır. İnsan uzun emekler sonucu hayallerini gerçekleştirebilen, ancak yine de hayal etmeyi bırakmayan bir varlıktır. Zamanda, mekanda sınırlı olan insan ile onun hiçbir sınırlamayı kabul etmeyen hayal gücü arasındaki karşıtlığın da en iyi örneklerini sanatta bulmak mümkündür. Kimi sorunlar, kimi mücadeleler, kimi anlama ve anlamlandırma çabaları sanat yapıtına kaynaklık etmektedir. Sanat bir sorunu çözme çabası ya da yalnızca sorunu ortaya koyma uğraşı olabilir. Müzikte ezgilerin birbirini soru cevap şeklinde takip etmesi gibi sanat yapıtında sorunu var eden özün de karşıtlıkların çatışmasını kendinde barındırdığı söylenebilir. Genel anlamıyla sanatta ana karşıtlık ideal olan ile var olan arasındadır. Sanat yapıtı salt var olan sorunu ortaya koymakla da ideal olana gönderme yapar ve ideal olanla var olan arasındaki karşıtlığı gösterir. Ya da salt ideal olan sanat yapıtının konusu olabilir; bu noktada ideal olan gerçek olan ile bir ilişkiye girer, oluşan bu bağlantıda gerçek olan ya da var olan'ın, ideal olan'ı destekler nitelikte olup olmadığı sorunu ortaya atılır. Ütopyalar bu türden bir diyalektik ilişki için en iyi örneklerdir. *“Toplumsal yapı içinde ortaya çıkan uyumsuzluk ve bunalım ütopya idealini hazırlar. Ütopya yazarları bulundukları çağın temel sorunlarını, kaygılarını yansıtır. Platon'un Devlet adlı eseri bu türün ilk örneği sayılır.”*⁸⁸ Örneğin Thomas More'un *“Utopia”* adlı eseri, ideal bir dünya çizerek, göndermesini gerçek olan'a yapmakta, okuyucusunu gerçek olan üzerinde tartışmaya, düşünmeye sevk ederek, ideal olan ile gerçek olan arasındaki çatışmayı ortaya koymaktadır. Zamandan soyutlanmış “olmayan bir yer”in anlatılmasının nedeni “var olan yer” üzerine tartışma yapmak, eleştiri getirmektir. Yine **More** *“Utopia”*da insanların çalışma sürelerini altı saat

⁸⁸ Müslim Aydemir, *Ütopyalarda Toplumsal Mutluluk ve Özgürlük Sorunu*, Felsefe Dünyası, Sayı 23, , Ankara, Kış 1997, s.180

olarak belirlemiştir. Çünkü ona göre, altı saat çalışma süresi, çalışan kesimin zengin kesimi sırtlamadığında bir ülkenin verimini sağlamak için yeterlidir.

“Avrupa’da zorbaca saltanat süren kralların baskısı varken, Utopia’da kralsız bir özgürlük vardır; Avrupa’da yıkıcı bir kargaşalık varken, Ütopia’da kusursuz bir düzen vardır; Avrupa’da vicdan özgürlüğü yokken, Utopia’da dinsel açıdan hoşgörü vardır; Avrupa’lılar para kazanmayı ve mal mülk edinmeyi düşünürlerken, Utopia’lılar kafalarını bilgiyle donatmayı düşünürler; Avrupa’da eğitim üst sınıfın tekelindeyken, Utopia’da eğitim herkese açıktır; Avrupa’nın zenginleri ve çoğu kadınları aylak gezerlerken, Utopia’lıların kadınları da erkekleri de hergün belirli bir süre çalışmak zorundadırlar ve en önemlisi, Avrupa’da küçük bir azınlık gereğinden fazla varlıklı ve büyük bir çoğunluk yoksulluk içindeyken, Utopia’da herkes ulusal servetten eşitçe yararlanmaktadır.”⁸⁹

Daha sonraları cenneti yaratmaya çalışan ütopyaların aksine cehennemi yaratan ütopyalar yazılmıştır. Ters-ütopya ya da anti-ütopya olarak anılan bu ütopyalar, yaşam gerçeği ile sanat gerçeği arasındaki diyalektik ilişkiyi başka bir boyuta taşımaktadırlar. Ters ütopyalar yabancılaşan, makineleşen insanı meydana çıkaran teknolojiyi uç görülebilecek ‘cehennem dünyalar’ ile verirler. Böylece sanatçının gerçek dünyaya, topluma ve kimi kavramlara getirdiği eleştiri farklı bir yoldan yapılmış olur.

İdeal ile gerçek arasındaki karşıtlığı toplumcu gerçekçi sanat ürünlerinde ise oldukça idealize edilmiş bir yolda buluruz. Burada yeni bir toplum düzeni yaratma anlamında ideal olan’a yaklaşılmıştır. Aradaki çatışma toplumsal eleştiriyle birlikte ideal toplumu yaratma misyonuna dönüşmüştür. Örneğin Vera Mukhina’nın “*İşçiler ve Kolhoz Köylüleri*” adlı heykeli ve Aleksander Matveyev’in “*Ekim*” adlı heykelinde toplumcu gerçekçiliğin öngördüğü ‘yeni insan’, zihinsel olarak gelişmiş ve uyumlu, bedensel olarak güçlü ve savaştıdır.⁹⁰ Yine toplumcu gerçekçiliğin

⁸⁹ Mina Urgan, **Edebiyatta Ütopya Kavramı ve Thomas More**, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1984, s.53

⁹⁰ Bkz. M. Kagan, **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**, s.118

müzik üzerine yansımalarından da müzikteki karşıtlıkların birliği kavramına ulaşılabilir.

“Müzik kendi seyri içinde sürekli modüle olabiliyor, yani eksen değiştirebiliyor, bir tonalite ile öbür tonalite arasındaki karşıtlık sayesinde güçlü duygusal ve dramatik etkiler yaratabiliyordu. (...) böylece müzik sesleri, sayısız armonik çekim ve gerilimlerle birbirine bağlanarak olabilecek her türlü birleşme sağlanarak bir tür güneş sistemi halinde düzenlenebiliyordu. (...) tonaliteden tonaliteye geçiş, daha zengin bir ruhsal durumu ve coşku etkileşimini, dış dünyadaki derin çatışmaların farkına varan ve bunlara çözüm arayan insan zihninin bir betimini temsil ediyordu.”⁹¹

Öyle ki, müzik başlı başına harmonik (uyumsal) bir sanattır. Özellikle biçimsel yönü baskın olan müzik, matematiğe benzetilmekte, onun gibi binlerce parçadan meydana gelmesine karşın tek bir uyumlu ezgiyi oluşturmaktadır. Seslerin uyumu olan harmoni *“iki ya da daha çok sesin uygun bir akustik biçim içinde birleşmeleridir. Bu anlamda harmoni bir ses düzeni gösterir ve böylece bir düzen olarak da onun mimari bir yapısı, bir bütünlüğü, bir kendi başınalığı ve bir dengesi vardır.”⁹²* Gerçeğin en yakın temsili olan tiyatroya karşın, en uzak temsilleri ise müzik ve mimarlıktır. Daha çok biçime yönelen bu alanlar, sanatın gerçeğe olan diyalektik ilişkisi bakımından da ayrı bir yer edinmişlerdir. Sanat-gerçek diyalektik ilişkisi, özne ile nesne arasındaki diyalektik bağıntının göstergelerini taşımakla birlikte, sanatın özerk bir alan yaratma çabası ve kimi dönemlerde gerçeğe uyumlu hale gelen, ancak çoğu zaman gerçeğe karşı mücadele ettiği gerçeğini de ortaya dökmektedir.⁹³

“(...) “sanat yapıtı” “özerklik” ve “gerçeklik” karşılıklı ilişki halindedir ve Nietzsche’in de ifade ettiği gibi bu ilişki aslında “bir

⁹¹Sidney Finkelstein, **Müzik Neyi Anlatır**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1986, s.52

⁹²İsmail Tunalı, **Estetik**, s. 221

⁹³Bkz. Ayşe Sibel Kedik, **Özne- Nesne Bağlamında Sanat ve Gerçeklik İlişkisi**, Sanat Yazıları 13, Hacettepe Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi, 2005 Güz, Ankara, s.30

düşmanlık ilişkisidir.” Nitekim böylesi bir ilişkinin varlığı nedeniyledir ki, en gerçekçi sanat tarzlarında bile sanatın gerçekliğe karşı özerkliği her zaman korunur. Çünkü o, gerçeği yansıtmaya çabasındayken bile öznel olanla nesnel olanın/öznel gerçeklikle nesnel gerçekliğin, ben ile dış dünyanın, ruh ile maddenin, varlıkla yokluğun en yüksek özdeşlikte bulunduğu noktada görünüşe ulaşan ve kendi görünüş bütünlüğünde gerçek dünyanın karşısına nesnelleştirilmiş bir karşı görünüm koyandır.”⁹⁴

Sanatın gerçekliğe karşı koruduğu alanı salt biçimsel değil, üst bir yapılanmadır. Bir resim renklerin ve biçimlerin yapılandırmasından öte karşıtlıkların dengelenmesindeki uyumdur. Onun yarattığı duygu, uyum ve gerilimdir. K. Riezler, bu noktada Grek sütunlarını örnek göstererek, onların yetkinliğini küteselliğin uyumuna değil, direnç ve kuvvetin, başarı ve çabanın gerilimini yansıtmadaki gücüne bağlamaktadır. Grek sütunlarında, bir resimde ya da heykelde güzellik ruhsal canlılığı ortaya çıkarmasından ileri gelmektedir. Canlılık ise örneğin ağırlık-hafiflik, hareket-hareketsizlik karşıtlıklarının geriliminden ileri gelmektedir.⁹⁵ Görsel sanatlarda karşıtlıklar arasındaki gerilim anlamsal yoğunluktan da kaynaklanabilmektedir. Örneğin Rafael’in *Sistinyeli Madonna*’sında oğlunu insanlığa kurban verirken, bir annenin oğlunun trajik yazgısından duyduğu acı ile onu kurban vermenin zorunluluğuyla, doğruluğu bilincinin çatıştığı görülmektedir.⁹⁶ Trajik kahraman noktasına erişen anne, tragedyalarda ortaya çıkan bir üstün değer başka bir üstün değere yerini bırakmasında olduğu gibi, üstün bir değer uğruna oğlunu kurban etmektedir.

Sanat yapıtı dünyanın özündeki karşıtlıkları ele almakla kalmaz onlara dramatik bir öz de vermektedir. Dramatik olan’a kavuşturulan karşıtlıklar devinim kazanırlar. Örneğin Çin resminde karşıtlıkların birliği sayesinde sanat eseri vermek istediği anlama ulaşır. İki karşıt kutup verilerek dünyanın özü, bu resmin evrene bakış açısı verilir. Çin resmi karşıtlıkları işlemekle kalmaz, sanatın bakış açısını karşıtlıkların birliği üzerine yoğunlaştırarak hareket kazandırır.

⁹⁴ George Lukacs, *Estetik 2*, Payel Yay. Çev.; Ahmet Cemal, İstanbul, 1981, s. 132

⁹⁵ Bkz. İsmail Tunalı, *Estetik*, s.220

⁹⁶ Bkz. M. Kagan, *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, s. 178

“Çin resminin karakteristiğinde iki karşıt özelliğin ele alındığı ve bu karşıtlıkların hareketi ve evrimselliği barındırdığını ifade etmek “boşluk”(lar) yaratmıştır. “Boşluk”(lar) aynı zamanda, görünür bir dünyaya ulaşma hareketliliğini yansıtmaktadır. (...) örneğin iki ayrı kutup oluşturan Dağ ve Su arasında, bulut aracılığıyla, buna benzer bir geçiş söz konusudur. Bu sonuncusu, görünüşte çatışkılı olan iki kutup arasında –bulut, suyun buğulaşmasından doğar; aynı zamanda da dağın formunu alır- karşılıklı bir dönüşüm vardır; Dağ ↔ Su. Gerçekten de Çin optiğinde, bu iki imge arasında “Boşluk” bulunmasaydı, Dağ ve Su sert bir karşıtlık içinde bulunacaklardı ve bu noktadan hareketle, kuvvetlerin dengesi (statik) açısından, bunların her biri, biri karşısında öteki ve bizzat söz konusu karşıtlığın kendisi, tanımlanmış konumu içinde doğrulanmış olacaktı.”⁹⁷

Sanatı ortaya çıkaran karşıtlıkların birliği, sanat yapıtının bünyesinde var olan karşıtlıklar dışında sanat yapıtı ve onun alımlayıcı arasında da diyalektik bir uyumun olması zorunludur. Karşılıklı alış-verişle sanat yapıtı asıl gerçekliğini bulmaktadır. Hiç sahnelenmemiş bir tiyatro yapıtının, izleyici karşısına hiç çıkmamış bir tablonun, çekmeceye çürümeye bırakılmış bir şiirin sanat olma özeliğinden ne kadar söz edilebilir? *“Estetik Özne ile nesne birbirinden ayrı ayrı varolabilseler dahi, bu varolma, önemden yoksundur. Çünkü, bu ikisi bir araya gelmedikçe, her iki sözcüğe yüklediğimiz “Estetik” sıfatı anlamsız kalır. Örneğin kendisini algılayan bir özne olmadığı sürece, güzel bir heykel, taş parçasından, bir tablo boyalı bez parçasından öte değildir.”⁹⁸*

Sanat izleyicisine bir şeyler kattığı, onun duygularında kıpırtılar meydana getirdiği, bilinç düzeyinde kimi farkındalıkları ortaya çıkardığı gibi izleyici de sanat yapıtının varlığına katkıda bulunur. Bu iki taraflı katkı ancak gerçek sanata ulaşmanın yoludur.

⁹⁷ François Cheng, **Boşluk ve Doluluk, Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi**, Çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi, İstanbul, 2006, ss. 51-52

⁹⁸ M. Kagan, **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**, s.43

“(...) en yüksek düzeyde estetik nesne olan bir sanat yapıtı karşısında durumumuz duygusal ve düşünsel çerçevede bir karşılıklı ilişki durumudur. Burada biri öznenen nesneye öbürü nesneden özneye olmak üzere ikili bir iletim sözkonusudur. İzlediğimiz her gerçek yapıt bize derin bir bildiri sunar, bunu yaparken bizi bilinçlendirir yani değiştirir. Bizim öznelliğimiz de ona kendinden bir şeyler verir. Her gerçek sanat yapıtı bizimle diyalektik bir ilişkiye girdiğinde bizimle hem uyuşur hem karşıtlaşır; uyuşum ve karşıtlaşma tek bir gerçeğin iki yüzü gibidir.”⁹⁹

Sanat ve alımlayıcı arasındaki diyalektik ilişkiye Melih Cevdet Anday sanatın iletiyi oluşturmada, sanatsal etkinin yerini vurgulamıştır. *Tiyatro Estetiği* kitabında Önder Paker bunu şöyle aktarır;

“Sanatçı, gidimli ifadenin yetmediği yerde ortaya koyduğu yapıtla iletisini aktarır. Ne var ki, bu ileti, tek tümcede toplanabilen, tek tümceye indirgenebilen bir bilgi aktarımı değil, yapıtın uyandırdığı etki ile özneye iç yaşantı boyutunda oluşan karmaşık bir görüngüdür (phainomen). Buna göre, yapıtın içinde bir gizil güç halinde saklı bulunan etki gücünün sanatsal yaratma evresinde yapıta kazandırılması, ya da başka deyişle, sanatsal yaratma evresinde yapıtın bu gizil gücü içerecek tarzda kurulmuş ya da oluşturulmuş olması gerekmektedir.”¹⁰⁰

Sanat yapıtının öznesi ve nesnesi noktasında karşımıza çıkan karşıtlık dolayısıyla çatışma kavramı, sanatın alımlama süreci içerisinde de gözlemlenebilir; duygu-akıl karşıtlığı, sanat eserinin alımlanmasında ilişki içene girerler. Bir sanat eserinin ne salt duyguyla ne de salt akılla alımlanması mümkün değildir. Doğru bir özümseme için akıl ile duygular arasında dengeli bir diyalektik ilişkinin kurulmasını gerekir. Akılla dengelenmiş bir duygudan, nesnellikle belirlenmiş bir öznellikten söz etmek mümkündür. Biçim-içerik olarak da karşımıza çıkan diyalektik ne yalnız

⁹⁹ Afşar Timurçin, **Estetik**, Bulut felsefe dizisi yayınları, İstanbul, 2002, s.215

¹⁰⁰ Önder Paker, **Tiyatro Estetiği**, s.11

biçim dolayısıyla duygu yoğunluğunu ne salt içerik dolayısıyla akıl yoğunluğunu yeterli bulmaz.

“Biçim dediğimiz şey sadece maddenin belirli bir kümelenişi, belirli bir düzenlenişi ve belirli bir dengeye oturuşudur. (...) Oysa öz, kimi zaman belli belirsiz, kimi zaman büyük bir devinim içinde durmadan değişir; biçimle çatışır, biçimin sınırlarını yıkar, yarattığı yeni biçimler içinde değişmiş bir öz olarak, bir süre için, yeniden dengeyi sağlamış olur. Biçim, belli bir zamanda sağlanan dengenin ortaya çıkışıdır. Özün ayrılmaz özellikleri devinim ve değişimdir.”¹⁰¹

Sanatçı yapıtını ortaya koyarken öznel bakış açısından hareket eder, ancak öznellik nesnel algılamamanın çerçevesi içerisinde kendine yer bulur. Sanatçı kişilik hem dünyayı anlama konusunda nesnel verilere sahip olmalı hem de kendi öznelliğini sonuna kadar kullanarak özgün bakışını eserine getirebilmelidir. Yine bir sanat izleyicisi öznel farkındalığıyla sanat eserine yaklaşır, ancak yine onun öznelliği de nesnel farkındalığının sağlamlığıyla oluşmaktadır. Sanatın kaygan, yalnızca nesnel bilgiyle çalışmayan yapısı pek çok açıdan bizi çatışma konusuna taşımaktadır. Yine *“bir tek sanat yapıtı hakkında yapılan yüzlerce yorum, verilen yüzlerce yargı zamanla değişmekte, yenilenmektedir. Kıpırdamadan duvarda asılı duran bir resmin devinimi karşısındaki çaresizliğimiz ironiktir.”¹⁰²*

Yüzyıllar önce yapılmış yahut yazılmış bir sanat eseri maddesel varlığıyla devinimsiz, neredeyse donmuştur. Oysa onun içeriksel anlamı, zamanı aşan bir gayretle insanlığı ardı sıra sürükleyecek olağanüstü bir devinime ve dinamizme sahiptir. Sanat, aynı zamanda anlatım biçimlerini sürekli yenileyen, gelişen ve değişen dünyaya hem ayak uydurmakta hem de onu şekillendirmektedir. Bu eksenle sanatın özündeki çatışma kavramı da başka başka biçimlere bürünmekte, evrimselliğine devam etmektedir. Öyle ki, modern sanat, beraberinde mantık eksenli bir çatışmanın ürünlerine dönmektedir. Mantıkla yüzleşen bu eserler, mantık X mantık dışı çatışmasını tersyüz ederek sanata yeni bir boyut getirmişlerdir. Genel geçer mantığı kırarak ürün veren birçok modern sanat yapıtı sonuç olarak kurulu,

¹⁰¹ E. Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, s.123

¹⁰² Ayşe Sibel Kedik, **Özne- Nesne Bağlamında Sanat ve Gerçeklik İlişkisi**, s.21

devam eden mantıkla bir hesaplaşmaya, çatışmaya girerek ürününü var etmektedir. Örneğin A.Jarry'nin “Übü” adlı oyunu mantık dışı bir evreni göstermektedir. Bencil, iktidar düşkünÜ Übü Baba, önüne çıkan her şeyi yok etmekte, rayından fırlamış bir dünyada ‘aptal bir kukla’ya dönen insanın eylem ve bilincinin resmi olmaktadır. Oyun bu çerçevede dünyanın, insanın ve toplumların mantığı ile sorgulatma yolunu tutmaktadır. Modern dünyaya ilişkin bir başka çatışma ise düzenin insanın öz benliğinde gerçekleştirdiğı alanlarla ilgilidir. Bu noktadaki çatışma daha çok kişiliğın parçalanması şeklinde kendi göstermektedir. Bertolt Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı* adlı oyununa yansıyan bu durum; toplumun insan kişiliğini parçalamasıyla ilintilidir.

“(.) bir toplumun insan kişiliğini parçaladığını sonra da bu toplumun burjuva bireyini temelden ve yaşamını kazanırken ahlak dışı, duygusuz ve din-dışı olan iktisadi insan, sevecen baba, sıcakkanlı arkadaş ve yaşamının geri kalanının iyi bir Hristiyan olmak üzere iki karışit biçime böldüğünü belirtmekle de haklıydılar. Bu nedenle, Kurt Adam miti, Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'in öyküsü modern insanı kusursuz bir biçimde sergiler. Bu mit zamanımızda da Brecht'in Sezuan'ın İyi Kadını ve Chaplin'in Monsier Verdoux filminde benzer örneklerde olduğu gibi, büyük sanatçılar tarafından kullanılmıştır.”¹⁰³

Yaşam maddi olan ile manevi olanın birlikteliğıyle mümkündür. Yaşam tin noktasında düşünüldüğünde bu noktanın kültürel alanla ilişkisi gelişmektedir. Kültürel alan ise bir iç çatışmayı doğurmaktadır. Kültürün evrimi çatışmanın evrimine denktir. Yaşam yaratıcı harekete dönüşerek bir takım yapıtlar ortaya çıkarır. Sanat, yasalar, bilim ve teknoloji vb. gibi alanlar kültürü ortaya koymakta ve bu kültür ürünleri yaşamla olan çatışma sonucu ortaya çıkmaktadır.¹⁰⁴ Sanat karşıtlıkları olarak kendi biçimsel şeklini vermekte, karşıtlıklar sanatta farklı ses, renk, biçim, sözcük, ritim v.b. biçimde sanatta yer almaktadır. Sanatlar arasında karşıtlıkların gerçeğe benzerlik ve netliğı açısından özellikle tiyatro sanatı ayrı konumda yer almaktadır. Tiyatro sanatı karşıtlıkları göstermekle kalmamakta, alımlayıcı için

¹⁰³ Lucien Goldmann, **Aydınlanma Felsefesi**, Doruk Yay. Ankara, 1999, ss. 122,123

¹⁰⁴ Bkz. Georg Simmel, **Modern Kültürde Çatışma**, Çev.: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İletişim yay. İstanbul, 2006, s. 57

gerçek yaşamda da karşısında bulunan çatışmalar noktasında onu uyarmakta veya onun için ünlem oluşturmaktadır.

“Karşıtlıklardan bütün sanatlar yararlanmakla birlikte, karşıtlığı bir çatışma malzemesi olarak ele alan sanat özellikle tiyatrodur. Örneğin, resim karşıtlıktan renk ve biçimi vurgulu olarak belirtmek ve estetik denge kurmak için yararlanır, müzik karşıt seslerin uyumsal bileşimi ile seyircide toplumun ve evrenin uyumu hakkında güven verici bir etki yaratmağa ve estetik bir zevk vermeye çalışırken, tiyatro seyircisini toplumun karşıt güçleri konusunda uyarır, bu güçler arasındaki yerini belirlemesine, davranışlarını ayarlamasına veya mutluluk verici bir uyum kurmasına ya da karşıt güçlere egemen olma yollarını öğrenmesine yardım etmiş olur.”¹⁰⁵

Sonuç olarak karşıtlıkların birliği fikri, hayatın dinamizmi doğrultusunda, hayatın karşıtlıklardan meydana gelen bütünlüğüne koşut olarak sanat eserinde yerini almıştır. Öyle ki, sanat malzemesini yaşamdan alan, yaşama katkıda bulunan en çapraşık, kaygan alandır belki de. Her çağın yücelttiği, ruhunu yansıtacak bir ya da birkaç kavram ışığında toparlandığını düşünürsek sanatın içindeki çatışmanın da aynı evrimsellikle hareket ettiğini söyleyebiliriz. Çatışma kavramı, sanatta yer almış ve belki de en net biçimiyle de tiyatro sanatında yer bulmuştur.

“(...) altı çizilmesi gereken evrenin bu karşıtlıkların birlikteliğiyle bütünlendiğidir. Taraflardan biri yenilebilir ama asla yok edilemez. Yaz ile kış gibi sürekli çatışır, yer değiştirirler ama varlıkları evrensel dengeyi oluşturur. Karşıtlıkların böylesi sürekli çatışması, sanatta yansımaları güçlü bir biçimde tiyatroda bulmuştur.”¹⁰⁶

¹⁰⁵ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, s. 44

¹⁰⁶ M. Kagan, *İyimser Tragedya Kötümser Tragedya*, http://www.halksahnesi.org/incelemeler/kagan_kotumser_iyimser_tragedya/kagan_kotumser_iyimser_tragedya.htm, 17Ekim2008

1.3. Çatışma ve Dramatik Yapı İlişkisi

Dramatiğin eylemek kökeninden geldiğini, kişilerin durumlar içerisindeki eylemlerini tavır, davranış ve diyaloglarla yoluyla getirdikleri bir anlatım biçimi olduğu söylenmişti. Eylem ise karşıtlık ve çatışma barındırmaktadır. “*Tiyatro sanatında hareketin temelinde karşıt güçlerin çatışması yatar.*”¹⁰⁷ Drama sanatı aynı zamanda çatışma yaratma sanatıdır denilebilir. “*Dramatik nitelik deyimine gelince, bundan da, belirli çelişkilerin yoğun yaşandığı, huzursuzluğun ve gerilimin ağırlıkta olduğu bir hava anlaşılmaktadır.*”¹⁰⁸

Çatışma kavramı öncelikle bir etki ve tepki birlikteliğini göstermektedir. “*Oyunun en önemli işlevlerinden “bir şey için mücadele” –ki beraberinde çatışma ve gerilimi getirir.*”¹⁰⁹ Çatışma için karşıt uçlar ve bu karşıtlıkların devamlı bir biçimde birbirleriyle mücadeleleri gerekmektedir. Karşıt olma durumunun devam ettirilmesi ise karşıtlıkların birliğini meydana çıkarmaktadır. Öyleyse, çatışma için öncelikle karşıtlıkların varlığı daha sonra da bu karşıtlıkların birliğidir söz konusu olan. Dramatik yapı için çatışma olmazsa olmaz bir kavramdır. Çatışma, dramatik yapıda ana kanavayı belirleyen ve oyunun tüm dokularına hakim bir kavramdır. Çatışma, hangi tür, biçim ve yapı düşünülürse düşünülün dramatik bir yapının olmazsa olmazı olma özelliğindedir. Çünkü dram sanatı ve tabii tiyatro sanatı “*insan ve toplum hayatının karşıtlık, çelişki ve çatışmalarını ele alarak, onların yansıtırken, özü ve biçimi bakımından gelişimin ve uyumun sağlanmasına katkıda bulunur.*”¹¹⁰ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*’nde çatışma tanımını şu biçimde yapmaktadır; “*Dramatik içeriğin temel ögesi; oyunda (eylemde) içerili çelişme ve karşıtlıkların çarpışmasının dramatik anlatım tarzı.*”¹¹¹

Dramatik yapı eylemseldir ve bu özelliğini karşıt kişi veya düşüncelerin savaşımdan almaktadır. Çatışma genel olarak oyun kişilerinin yüklendiği karşıtlıklar bakımından oluşmaktadır. Oyun kişileri bu anlamda karşıtların birer simgesi olarak düşünülebilirler. Dramanın kelime kökeninin eylem kavramını

¹⁰⁷ Sevdâ Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, s. 44

¹⁰⁸ Gennadiy Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, s.217

¹⁰⁹ Nurhan Tekerek, *Oyun Kavramı’ndan Drama’ya Drama’dan Dramatik Eğitim’e*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 22:2006

¹¹⁰ Sevdâ Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, s. 7

¹¹¹ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, Mitos Boyut Yay. İstanbul, 1993, s.38

imlediğini, eylemin, bütünlüklü, başı ve sonu olan bir süreci gösterdiğini, oyun kişileri ve onların diyalogları çevresinde yansıtıldığına değinilmişti. Ancak tekrarlamakta fayda var ki; eylem ve yansıtılışı oyunun temel bileşkenidir, eylemi eylem yapan ise “*dramatik karşıtlık, çelişme ve çatışmalardır; eylem, çelişme ve çatışmaların varoluş biçimidir.*”¹¹²

Terry Hodgson, *The Drama Dictionary* adlı kitabında çatışmayı; “*huzursuzluk ve çözüm istekleri yaratan karşıtlık*”¹¹³ olarak tanımlamaktadır. Yine aynı eserde dramatik yapıda çatışmanın konumlanış biçimleri şu biçimde örneklendirilmiştir.

*“Çatışma oyun kişilerinin düşüncesinde olabilir; oyun kişilerinin istekleri arasında olabilir; bir oyun kişisi ve onun ailesi ya da toplumsal grupla; veya iki ya da daha çok aile veya toplumsal grup arasında; veya izleyicinin düşüncesiyle; veya izleyici parçaları arasında; veya izleyici ve oyun kişisi arasında; oyun kişisi ve tanrılar veya kader gibi daha soyut bazı prensipler arasında olabilir. Hatta çatışma aktör ve rolü arasında da olabilir.”*¹¹⁴

Çatışma dramatik yapının olmazsa olmazıdır. Dramatik yapı gelişi güzel seçilmiş olayların birlikteliği değil, içinde çatışmayı var eden olayların birlikteliğidir. Örneğin Platus’un “*Palavracı Asker*” oyununda çatışma oyun kişilerinin genç Philokomasia’yı kurtarma konusundaki kaygılarıdır. Ya da Gogol’ün “*Müfettiş*” adlı oyununda eylem, bozuk bürokrasinin müfettişin gelmesiyle gerginliğe dönüşmesiyle ortaya çıkmaktadır. Buradaki gerginlik, huzursuzluk ve heyecansal devinim, içerisinde çatışma olan bir eylemin varlığıyla ilgilidir.¹¹⁵ Çatışmayı var etmeyecek, dolayısıyla oyun için hiçbir etkinliği olmayacak malzemeler dramada kullanılmaması gereken durumlardır. Çatışma, tüm sanatlarda özellikle roman ve hikayede karşımıza çıkmasına rağmen, dramatik yapının temel eksenidir. “*Birey, idealleri ve değerleri arasındaki, birey ve çevresi arasındaki, birey ve ruhsal güçler ya da birey ve diğer*

¹¹² Aziz Çalışlar, *Tiyatronun ABC’si*, ss. 23- 24

¹¹³ Terry Hodgson, *The Drama Dictionary*, New Amsterdam, New York, 1998, s.76

¹¹⁴ Hodgson, A.g.y., s.76

¹¹⁵ Bkz. Gennadiy Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, s. 291

bireyler arasındaki bir çatışma duygusu çoğunlukla, şiir ve romanda önemlidir. Bununla birlikte drama da çatışma can alıcı ve süregelenlerdir.”¹¹⁶

Dramatik bir yapıtı belirleyen şey, onun var olmasını sağlayan olgu, ortaya çıkan sorun veya sorunlardır. Çatışma işte bu sorun ya da sorunlardan ortaya çıkmakta ve gelişmektedir. Aynı fikri paylaşan iki kişinin konuşması kısır kalacak ve bir süre sonra bitecektir. Bu konuşma içerisinde fikirler aynı doğrultuda olduğundan krizler, yükselip alçalmalar, çeşitli devinimler olmayacaktır. Bitmeye mahkum ve dural olan bu konuşma, ancak bir sorunun varlığıyla devinim kazanabilir. Devinimin ortaya çıkması için ise ortada bir sorun ya da paylaşılabilen karşıt fikirlere ihtiyaç olacaktır. Karşıt fikirlere sahip iki kişinin konuşması inişli çıkışlı, devingen hatta merak uyandırıcıdır. Aynı olay veya durum üzerinde zıt tutumları olan iki kişiden biri olayın bir yüzünü, diğeri ise bir başka yüzünü ortaya çıkaracak, bu konuşmayı takip edenlerde merak uyandıracaklar, aynı zamanda düşünme, karşılaştırma gibi işlevler meydana çıkacaktır. Bunun gibi dramının izlenebilir olma özelliği en çok çatışma üzerine kuruludur denilebilir.

“Çatışma, izleyicinin ilgisini ve dramatik gerilimi ayakta tutmak için can alıcı bir unsur haline gelir. Oyun yazarı, dramatik olana veya doruğunun etkisini azaltabilecek duygusal harekete çoğunlukla gidemez. Oyunun tüm dengesini bozacağı için özellikle eğlenceli, renkli ve göze çarpan bir karakteri de yeniden yazamaz. Ancak süregelen ve ilgi çekici çatışma duygusu performans boyunca izleyicinin dikkatini ayakta tutmasına yardımcı olacaktır.”¹¹⁷

Karşıtlıklar çatışmayı besleyen unsurlardır, başarılı olmak isteyen bir oyun yazarı ya da yönetmenin karşıtlar üzerine yoğunlaşması, sahneye bu karşıtlıkları taşıması yadsınamaz bir gerçektir. Drama karşıtlıkları, uzlaşmama ve çelişkileri ön plana çıkarmaktadır. Anlatı türlerinde metin genel havası belli bir uyumda gerçekleşmesine rağmen dramada olayların güçlülüğü çatışmadaki gerginlik ve sağlamlıkla ilgilidir. “Tiyatro gibi, sözünü kısa sürede hem açık seçik, hem de etkili

¹¹⁶ Cadden John , **Drama Appreciation for a Level**, Federal Publications Pte Ltd., London US., 1988, s.6

¹¹⁷ John , A.g.y., s.7

bir biçimde söylemek sorunda olan bir sanatın karşıtlıkların etkileyici gücünden yararlanması doğaldır."¹¹⁸

Dramatik yapı bir eylem sanatıdır, her ne kadar yazılı bir metin dolayısıyla 'durağan' sözcükler çerçevesinde oluşturulmuş olsa da imlediği ve içeriksel bünyesinin ana sahipliği devinimdir. Devinimin en önemli özelliği ise çatışma içermesidir. Hegel de "çarpmalı durumun" dramatik yapı için öncelikli bir nesne olduğunu belirtmiştir.¹¹⁹ Karşıtlık, çatışma ile bütünlük içindedir. Engel ve karşı duruş, eylem ve karşı eylem, etki ve tepki, yükselip alçalmaları, bağlanma ve çözümleri oluşturmaktadır. Tüm bu etkenler karşıtların birliğini doğurmakta, böylece çatışma oluşmaktadır. Karşıt güçler ise kişiler yoluyla verilmekte, oyun kişileri karşıt güçleri temsil eden birer simge görevini edinmektedir. Bu noktada dramatik yapı içinde çatışma şu başlıklar altında da toparlanabilir; *"En genel anlamıyla bir zıtlıklar ağı olarak: iyi-kötü, doğa-kültür gibi. İkinci anlamıyla ise çatışma, bir öykü çizgisi başlatandır. Çözüm bekleyen bir durumdur. Aşılması gereken bir engel. Yanıt verilmesi gereken bir meydan okuma. Giderilmesi gereken bir sorun. Ortadan kaldırılması gereken bir tehdit. Verilmesi gereken bir karar. Kurtulunması gereken bir baskı. Yeniden kurulması gereken bir denge vs..."*¹²⁰ Kısacası tiyatro sanatı çatışmadan doğmakta, çatışma ile gelişmekte, çatışmanın sonlanmasıyla da sonlanmaktadır. Çatışma devam ettiği sürece tiyatro sanatı hep devam edecektir. *"Dram doğası gereği "çatışma, patlama, mücadele, diyalog, ikilik, diyalektik"*¹²¹ içermektedir.

"Drama karşıtlığın etkileriyle gelişir. Bunlar her yerde bulunabilmektedir. Oyun kişilerinin yapıları, yaşları, boyları, şekilleri, sesleri, yürüyüşleri, duruşları vb.leri farklıdır. Sahne ve ışık değişimleri görsel karşıtlık getirir. Konuşma biçimi ve performansın stili olarak kostüm ve renk belki de en yüksek derecede karşıtlık sağlar. Karşıtlıklar komik uyumsuzluk sağlayabilir. Onlar krizi yoğunlaştırır; onlar çeşitlilik

¹¹⁸ Sevdâ Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, s.51

¹¹⁹ Bkz. Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, s. 290

¹²⁰ Daniel Arijon, **Film Dilinin Grameri - I**, Çeviren: Yalçın demir, Nazlı Bayram, Uğur Demiray, Nazmi Ulutak, Murat Barkan, Es Yayınları, İstanbul, 2009, s. 14

¹²¹ Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri, Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme**, De Ki Yay., Çevirenler: Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, Ankara, 2007, s. 277

*ve ilginçlik sağlar; onlar tema ve çatışmayı aydınlatır. İyi bir yönetmen karşıtlıklar arar.*¹²²

Dramatik yapıda karşıtlıklar, dramatik olanı doğuran yuvalardır adeta. Örneğin *Kral Oidipus* adlı oyunda insan ve kaderi ya da insan ve onun üstündeki güçler karşıtlığı olmasa oyun tamamen ortadan kalkacak, bizleri bugün hala tartışmalara sürükleyecek bir oyundan bahsedilemeyecekti. Birbiri ile uyuşmaz, birlikte yaşayamaz olan bu iki karşıtlık oyunun dramatik çatısını kurmaktadır çünkü. Yine *Antigone*'de farklı kaynaklardan beslenen iki oyun kişinin görev sorumlulukları karşıtlık oluşturmadığında, *Antigone* adlı oyun da olmayacaktı. Öyle ki, oyunda Antigone insani, vicdani olan ve tanrısal yasalara dayanarak kardeşini gömmek istemekte, Kreon ise devlet yasası ve otorite kaynaklı bir görev bilinciyle Antigone'nin kardeşinin gömülmemesine karar vermektedir. Bu iki karşıtlığın uyuşmazlığına rağmen onlar aynı durum içerisinde bir araya gelmekte ve oyun böylece başlamaktadır. Yani karşıtlıklar dolayısıyla çatışma bir oyunu var eden unsurlardır. Çatışma oyunu başlatmakla kalmaz, dramatik yapının devamlılığını da sağlamaktadır. “Çatışma drama için gereklidir. Daha güçlü çatışma, en güçlü ilgi; en güçlü ilgi, çatışmanın çözümde seyirci için en güçlü ihtiyaçtır. Örneğin, *Macbeth*'de (1606) seyirci bir katilin düşüncesinin iç çalışmasına dahil edilerek, katili kabul etmemek için bir arzu ve katilin insanlığının farkında olma arasında bir çatışma yaratılır.”¹²³

Çatışmayı yaratan karşıtlıklar ve çelişkilerdir. Çatışma içermeyen bir dramatik yapıdan söz edilemez. Neyin dramatik olup neyin olmadığı bulmak, çatışma kavramı atlandığında anlaşılacak bir sorun değildir.

“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 biz savaşta yok olursak, çatışma kimya ve fizik alanında

¹²² Terry Hodgson, *The Drama Dictionary*, s.78

¹²³ Hodgson, A.g.y., s. 76

*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.”*¹²⁴

Eylemin gerçekleşmesi ve devam etmesi için çatışmaya ihtiyaç vardır. Eylemi başlatan, yönlendiren ve geliştiren çatışma kavramıdır. Çatışma oyunu başlatan ve geliştiren bir can damarıdır. Ancak çatışma da tek başına dramatik yapıyı ortaya çıkarmaktan acizdir; *“burada dikkati çeken nokta, dramatik olanın bir çatışmayı içermesi, ancak bu çatışmanın bir eyleme yol açacak yoğunlukta olmasıdır.”*¹²⁵ Turgut Özakman eylemi meydana çıkaracak denli yoğun olan çatışmanın, oluşumu hakkında şu açıklamayı getirmiştir;

*“Biri ya da bir şey, güçlü bir isteğin, amacın, düşüncenin, beklentinin ya da bir işin önüne engel çıkarır, ya da sürmekte olan ilişkiler düzenini, durumu sarsar. Kişinin kendisi de, amacına ulaşmasına engel olabilir. Engeli yeni engeller izleyebilir. Benimsememe, destek vermeme, paylaşama, anlamama da bir çeşit engeldir. Dramatik karakter, sürdürücü özellik taşıdığı için bu engeli/engelleri gücüyle ya da zekâsıyla, ya da ikisiyle birden aşmaya çalışır, ya da ilişkiler düzenini, durumu korumaya çalışır. Karşı karakter/güç de engel olmaya ya da sarsmaya, zarar vermeye devam eder. Doruk sahnenin sonuna kadar sürecektir olan bu karşılıklı çabalara, çatışma diyoruz.”*¹²⁶

Çatışma kavramı baş oyun kişinin eylemleri ve yönelişleriyle meydana gelir. Oyun kişileri bir olguya doğru harekette bulunurlar, ulaşmak istedikleri bir nokta, varmak istedikleri bir hedef vardır yahut içinde bulundukları durumu devam ettirmek isterler. Ancak onları ulaşmak istedikleri noktadan ya da devam ettirmek istedikleri durumdan alıkoyan, mücadele etmek zorunda kaldıkları bir sorunla karşılaşır. Bu sorun ilk asal düğüm noktası olarak ortaya çıkar. *“İlk asal düğüm*

¹²⁴ Eric Bentley, **The Life of the Drama**, Atheneum, New York, 1967, s.4

¹²⁵ Önder Paker, **Tiyatro Estetiği**, s. 20

¹²⁶ Turgut Özakman, **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, ss.191, 193

noktası çatışmayı başlatan ”¹²⁷ yerdir. Çatışmaya girilen şey bir başkası, bir topluluk, toplum, zihniyet ya da insanın dünyadaki durumuyla ilgili herhangi bir durum olabilir. Sonuç olarak karşıt güçler oluşmakta ve oyun kişileri bu karşıt güçlerin bir parçasını temsil eden göstergeler niteliğine bürünmektedirler. Dramatik yapıda çatışmanın önemi olay dizisinin karşıt tarafların birbirleriyle çatışmasıyla gelişmesinden ileri gelmektedir. Çatışmayı yüklenmiş olan oyun kişisi de önem göstermektedir çünkü oyun kişisi özellikleri çatışma doğrultusunda kendini gösterir ve biz oyun kişisinin varlığıyla birlikte onun kadar önemli olan oyun kişisinin niteliğini görürüz. Klasik çatılı yani serim, düğüm, çatışma ve gelişim bölümleri taşıyan, çatışma özellikle oyun kişisinin olaylara yaptığı karşıt hareketlerle şekillenmektedir. Turgut Özakman çatışmanın özellikle oyun kahramanlarından doğduğu üzerine vurgu yapmaktadır. Oyun kişilerinin seçimleri onların varmak istedikleri amaçlara bağlıdır, Egri'nin *Bir Piyes Yazma Sanatı* adlı kitabında örneklediği gibi, koşan bir insanı durdurup, nereye gittiğini sorduğunuzda size nereye koştuğunu söyleyecektir. Eğer bir oyun kişisini bu koşan adam örneğindeki kişi olarak düşünürsek, onun koşmasının yani oyunda var olmasının bir amacı olmalıdır. Yoksa oyun düzenlenmemiş bir kaosa, toplumsal, evrensel hiçbir bilgi ya da duygu vermeyen, bir değersizlik örneği olacaktır. Uyumsuz tiyatro içinde görebileceğimiz amaçsızmış görülen oyun kişileri de evrensel olan bir ereğe hizmet etmek için sahnede yer almaktadırlar. Ve elbette onların da karşıtlık ilişkisi içinde oldukları ve çatışmada oldukları söylenebilir. Böylece dramının çatışmasız kurulamayacağını belirtmek yanlış olmayacaktır. Karşıtlık ve çelişkileri yüklenen oyun kişilerinin çatışma konusundaki duruşları ise Özakman'ın, *Oyun ve Senaryo Yazım Teknikleri* adlı kitabında şu biçimde belirtmektedir: “(...) ne yönden bakarsak bakalım, çatışma, karakterden doğmaktadır. Eğer çatışmanın yapısını bilmek istersek, önce karakterin yapısını bilmemiz gerekir. Karakter, çevrenin etkisi altında kaldığına göre çevreyi de bilmemiz gerekir. Çatışma bir tek nedenden ve kendiliğinden doğar gibi görünürse de, bu doğru değildir. Çatışma, birçok karmaşık nedenlerin ürünüdür. ”¹²⁸

Turgut Özakman çatışma unsurunda kişileştirmenin önemini vurgulamaktadır, ancak onun da belirtmeden geçemediği bir konu da çatışmanın salt

¹²⁷ Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, s.178

¹²⁸ Turgut Özakman, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, s.177

oyun kişisinden değil, çevreden, yaratılan durumlardan oluşmasıdır. Yine de kişileştirmenin çatışma konusundaki değeri de atlanmaması gereken bir konudur. Oyun kahramanı ve onun karşısında duran olan kahraman, yani protagonist ve anti-protagonist, eylemleri çerçevesinde çatışma göstererek oyunu geliştirirler. Karşıt kahramanın bulunmadığı pek çok oyunda vardır elbette, burada karşıt gücü toplum ya da toplumda varolan zihniyetler yönetirler. Örneğin Vasıf Öngören' in "*Asiye Nasıl Kurtulur*" adlı oyununda Asiye oyun kişisi, belli bir karşıt kahramanla değil, belli bir düzenle çatışır. Asiye'nin düzen içerisinde hayatta kalma sorunu oyunun başında ortaya atılır, oyun boyunca çeşitli durumlarla geliştirilerek çatışma güçlü bir yolda devam ettirilir. Asiye'nin çatıştığı şey, bozuk bir toplumda, yalnız bir kadının ancak kendini bir sermaye olarak ortaya koymasıyla ayakta kalabileceği gösterilmektedir. Yeterli sermayeye ulaştığında da sömürülen değil sömüren olacaktır; Asiye'nin bundan 'kurtulma' girişimleri her defasında çatıştığı toplum tarafından yenilgiye dönüştürülür. Marshall Cassady ise *Characters in Action* 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 diğer 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."*¹²⁹

Kahramanın eylemi ile şekillenen çatışma, yalnız bu eyleme bağlı değildir, bunun yanında kahramanın eyleme olan istenci de çatışmayı ayakta tutmaktadır.

¹²⁹ Marshall Cassady, *Characters in Action*, University Press of America, 1984, s.68

Schiller'in kahraman ve eylem birlikteliği üzerine şu açıklaması, bu beraberliğin çatışma yaratımındaki rolü hakkında da bilgi vermektedir. Schiller şöyle demektedir; *“Kahramanın, eylemini yalnızca yerine getirişini değil, o eylemi isteyişini de görmeliyiz. Onun düşünceleri bizim için, yaptıklarından kat kat daha önemlidir; hele o düşüncelerin kaynakları ve o eylemlerin sonuçları, bizce daha bile büyük önem taşır.”*¹³⁰

Schiller de Turgut Özakman da oyun kişisi ve çatışma ilişkisinin önemini vurgulamaktadır. Bu noktada oyun kişisinin istemlerinin çatışma hakkındaki vurgusu net biçimde ortaya çıkmaktadır. Çatışma, Aristoteles'in “orta” bölüm olarak adlandırdığı, serimin bitmesi yani ilk asal düğümün atılmasıyla ortaya çıkmakta ve sonuç bölümüyle de sonlanmaktadır. Bir oyun boyunca ilerleyen tek bir çatışmadan bahsedilebileceği gibi, ana çatışmayı destekleyen yan çatışmalardan da söz edilebilir. Bu çatışmalar yan olaylarla beslenmiş olup oyunun ana iletilisine seyircisi taşımaktadırlar. *“En büyük dramada çatışmalar genellikle pek çok derece oluşur ve her bir çatışma bir diğerine ayna tutar.”*¹³¹

Aynı zamanda ana çatışma içerisinde sürekli düğümlerin var olduğunu ancak bu düğümlerin şiddetinin aynı etkiler ve aynı yoğunluklara sahip olmadığı da gözlemlenebilir. Bu yoğunluk ve etkiler oyunun dengelerine göre yerleştirilmiş öğelerdir. Dramatik yapıda çatışma, tek bir yerde değil, oyunun tüm dokusunda kendini gösterir ve izlenebilirliğin en temel ögesidir. Çatışma bir yerde başlamakta ve yoğunlaşarak gelişmektedir. Elbette çatışmanın konumlanışında oyun yazarının gözettiği kimi şeyler de vardır. Çatışma her zaman öfke patlamaları, fiziksel şiddet olarak algılanmamalıdır. Karşıt fikirlerin eyleme döküldüğü, kimi zaman tek bir bakış ya da tek bir sözle dahi yoğunluğunu kazanabilir. Hatta yazarın özellikle gerilimi arttıran erteleme tekniği de çatışmanın yoğunluğunu vurgulamaktadır. Çatışma varılmak istenen sonuç üzerinde, sonucu engelleyen etmenlerdir aynı zamanda. Bir engel sonuçlanır gibi görünürken yeni bir engel ya da engeller ortaya çıkabilir. Yahut üst üste gelen engeller oyununun çözümsüzmüş gibi görülen bir yere ulaştığı duygusunu yaratabilir. *“(…) aksiyonun gelişmesi bakımından tam tersine adım adım ve kararlı bir gidiş, yazar için daha önemli olabilir; bir eserde, belirgin*

¹³⁰ Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, s. 228

¹³¹ Alvin B. Kernan, **Character and Conflict**, Yale University, U.S.A, 1969, s.290

bir çözüm ille zorunlu olur da, bir başka eserde tam tersine, çözümün olmayışı yeğlenebilir."¹³²

Öyle ki, çatışmaların sağlamlığı ve oyunun tüm öğelerine tartımlı bir biçimde yedirilmesi, olayların kendiliğinden, bir zorunluluğu gerçekleştiriyormuşçasına inandırıcı olarak ilerletilebilir. Çatışmanın derinleşmesi, yoğunluğunun üst seviyeye çıkması krizleri meydana getirmektedir. Çatışma kimi zaman da bitmiş ve aşılmış gibi görünebilir, seyirci için bir rahatlamanın başladığı anda yeni bir engel ortaya çıkabilir. Karşıt kişiler yahut karşıt fikirler, doruk sahnenin sonuna kadar mücadelelerine devam ederler. Çatışma, maddi ya da ruhsal karşıtlıklar veya çelişkiler sonucu meydana gelebilir. Çatışma, oyun kişinin karşısına çeşitli engeller olarak da çıkabilir. Böylece çatışma, aksiyonun gelişimde düğümleri, kırılmaları ve krizleri oluşturur. Çatışmanın gücü, olay dizisinin bütünlüğü ve oyun kişilerinin sağlamlığıyla ilintilidir. Çatışma olay dizisini beslemekte, oyun kişilerini seyirciye tanıtmakta, düğüm noktalarını meydana çıkarmaktadır. Çatışmanın olmadığı bir oyunda oyun kişilerinin de doğru biçimde konumlandırılmış olabileceğini söylemek zordur. Çünkü bizler insanları ancak eylem içindeyken tanıyabiliriz. Eylemin varlığı ise çatışmanın varlığını göstermektedir.

"Tanıma 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; Mother Courage 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 dramının da temelidir. Yani bütün dramalar bir çeşit çatışmayla açılır. Eğer karakter karmaşıksa karşı güçlerin de olması mümkündür. Hedda Gabler skandaldaki onun çatışma korkusu tarafından yıkılmıştır ve kendini tutmaksızın yaşamak istemiştir.

¹³² Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, s. 251

*Veya karakterin kendi güdüsünü fark etme karşı gücü, kendi güdüsü zıt bir yönetim içinde harekete sebep olan bir diğer karakterden gelebilir. (...) tıpkı Mother Courage' in kendini koruma arzusu ve çocuklarının onu yaşamı durdurma eğiliminde olan dünyanın karşısına koyması gibi çatışma karakterle dünya arasında olabilir.”*¹³³

Daha önce de belirtildiği gibi eylem ancak sorunla ortaya çıkabilmektedir. Aziz Çalışlar, *Tiyatronun ABC'si* adlı kitabında çatışmanın bir oyunda nasıl konumlanabileceğine dair şunları belirtir:

*“Çatışma, oyunun eylemiyle belirlenir ve eyleme bütünleşik olarak yer alır. Bu bağlamda şu ayrımı yapabiliriz: oyun kişilerinin hareketlerinden ve sözlerinden doğan çatışma, fiziksel çatışmadır. Oyun kişilerinin kendi kendileriyle ruhsal ve zihinsel çelişmelerinden ortaya çıkan çatışma ise, psikolojik çatışmadır. Olaylar dizisinin gerektirdiği ve oyun kişileriyle gelişip sonuçlanan çatışma, dış çatışmadır. Oyunun içeriğinde yatan, yani dramatik durumdan kaynaklanan çatışma, iç çatışmadır. İç çatışma, oyunun temel eylemsel ögesini oluşturur; yaşamın ve toplumsal pratiğin yeniden yaratılması olarak oyunun içeriğindeki gerçeği yansıtır.”*¹³⁴

Tüm bu kavramlar birbirleriyle yoğun ilişkiler içindedirler. Bu ilişki çatışma konusuna şu biçimde yansımaktadır; Çelişkiler çatışmayı beslemektedir, ancak tek başlarında çelişkiler dramatik yapı için değerli olmayacaktır. *“Onun olay örgüsünü geliştirecek bir ‘dinamizmi’ meydana getirebilmesi, ancak ‘çatışmaya’ dönüşmesiyle mümkün olabilir.”*¹³⁵

Çatışma kavramı belli bir değişim fikrini de beraberinde getirmektedir. Bu değişim hem tarihsel bir anlam taşır hem de çeşitli dramatik biçimlerde, oyun türlerinde, içeriksel kimi belirlemelerde farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır. Örneğin gerçekçi tiyatro toplumsal çatışmaları tipik durum ve kişiler arasındaki savaşım ile

¹³³ Alvin B. Kernan, **Character and Conflic**, ss. 288, 289

¹³⁴ Aziz Çalışlar, **Tiyatronun ABC'si**, ss.15- 16

¹³⁵ Yörükhan Ünal, **Dram Sanatı ve Sinema**, s. 103

almaktadır. Tipik olarak bahsedilen şey Lukacs'ın belirlediği bir kavramdır. Bu kavram doğalcı akımın ayrıntılara verdiği öneme karşı, gerçekçi tiyatrodaki çoğunluğu temsil eden bir tipiklik anlayışıdır. Patronu ve çalışma koşullarıyla ilgili çatışma yaşayan bir işçinin, benzer sorunları yaşayan işçilerin tipik bir örneği olarak oyuna getirilmesi gibi. Aynı çatışma Doğalcı tiyatrodaki ise mümkün olduğunca çok işçinin patron ve çalışma koşullarıyla olan çatışmasını tüm ayrıntılarıyla verilmesi demektir. Aziz Çalışlar gerçekçi tiyatronun tipiklik anlayışını uyuşan veya uyuşmayan çatışma şeklinde verilebileceğini belirtmektedir *Tiyatronun ABC'si* adlı kitabında. Yine bu kitapta Aziz Çalışlar Aristotelesçi tiyatronun uyuşmaz yani trajik çatışmalar üzerine kurulu olduğunu belirtmektedir. Her zaman, oyunun sonunda çözümlenen çatışmanın, onu ortaya çıkaran çelişkilerin çözümünü getirmeyeceğini belirtmiştir. Çelişkilerin çözümlenmediği oyunlara ise epik oyunları örnek vermiştir. Çünkü epik tiyatro tez, anti-tez birlikteliğiyle kurduğu sentezi seyirciye bırakmakta, çözümün tiyatro dışında gerçekleştirilebileceği inancını kurmaya çalışmaktadır. Tiyatro dışında çözümlenecek olan çelişkinin değiştirilmesi belirsizdir. Aziz Çalışlar saçma tiyatrosunda da aynı şekilde oyun öncesinin belirsiz olduğunu dile getirir. Ona göre saçma tiyatrosunda oyun öncesi bir a priori**'dir.¹³⁶ Çatışma dramatik yapının olmazsa olmazı olmakla birlikte farklı oyun türleri içinde konumlanışı bakımından değişiklik gösterebilir.

“Dramatik ana türün çeşitli alt türlerinde çatışmalar birbirinden farklı nitelikler gösterir. Kaba güldürüde ve birçok da komedyada, yanlış anlamlar ve figürlerin kendi aralarındaki eğlendirici dalaşmalar pek çoktur. Buna karşılık tragedyalarda, “yüksek” düzeyli komedyalar ve belli bir oyun türü anlamındaki “dram”lar ise, ciddi ve derin çatışmalar içerirler.(...) Çatışma, büyük çoğunlukla dramatik eserin bütününi kaplar ve bölümlerin hepsini temellendirir. Bu nedenle dramda kişilerin duygusal yaşamlarının yoğunluğu esastır. Tragedyalarda, komedyalarda

** a priori: deneyimden bağımsız, tecrübeye dayanmayan, bir şeyi a priori olarak bilmek, onu dış dünyada tecrübe etmeden bilmektir. Zaman, töz, nedensellik, sayı ve benlik gibi, deneyimden türetilmeyen ama dünya ile ilgili düşüncelerde önceden varsayılan kavramdır.

¹³⁶ Bkz., Aziz Çalışlar, *Tiyatronun ABC'si*, ss.15-16

ve “dram”larda, eyleyen kişiler hemen sürekli olarak bir heyecan, gerginlik, huzursuzluk, bekleyiş ve kaygı içindedirler.”¹³⁷

Çatışma hangi tür, biçim, eğilim, dönem düşünülürse düşünülün dramatik yapının temelidir. Ancak oyunlardaki çatışmanın konumları, ortaya çıkış biçimleri tür, biçim ve dönemlerde farklılar göstermektedir. Ayrıca dramatik malzemenin kendi dinamizmi de çatışmaya yansıtacak bir husustur. Örneğin Freytag trajik çatışmayı, insanla kader ya da insanla toplum arasındaki çatışmada değil, insanın kendi içindeki çatışmasında bulmaktadır. Çatışma oyun kişinin doğasındaki çelişkilerden kaynaklanmaktadır ona göre.¹³⁸ Shakespeare’nin tragedyalarında da net şekliyle görebileceğimiz iç çatışma insanın derinliklerinde cereyan eden fırtınaları görülebilir bir hale dönüştürme işlemi gibidir.

“Antik Yunan tragedyalarında, Rönesans dönemi oyunlarında, Shakespeare tragedyalarında, 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 tragedyalarının 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 karanlık konuşmaları ile olayları ateşlediği sahneler, hem dış, hem iç aksiyon içeren ve oyuna büyük canlılık sağlayan bölümlerdir.”¹³⁹

¹³⁷ Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, s. 290

¹³⁸ Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri**, s. 271

¹³⁹ Sevda Şener, **Dram Sanatı**, ss. 25, 26, 27

İç çatışma, tek kişilik olmayan oyunlara göre farklı bir bütünlük arz eden tek kişilik oyunlarda baskın biçimde kendini gösterir. Tek kişilik oyunlar, dramatik yapının tüm kavramlarını bünyesinde taşıyan ve ayırım olarak tek kişi için yazılmış oyunlardır. Bu oyunlardaki çatışmanın seyrini takip etmek bir parça zor bir işe girişmek olsa da sahnede tek bir kişinin varlığı ve karşısında çatıştığı şeyi temsil edenin kanlı canlı olarak sahneye gelmemesi bir handikap olarak düşünülmemelidir. Çünkü bu kişi, sahnede görünmese de oyuna dramatik özelliğini getiren bir unsurla çatışmak zorunluluğundadır. Diğer türlü, oyunun dramatik olarak hiçbir değeri kalmayacak, izlenebilirlik özelliğini de kaybedecektir. Tek kişilik oyunlar, iç çatışma anlamında da donatılmışlığa daha yoğun sahip olsalar da, tek kişilik oyunların, tek kişilik olmayan oyunlara göre her zaman daha derin bir iç çatışmayı barındırdığını söylemek doğru olmayacaktır. Örneğin *Hamlet* oyunu tek kişilik bir oyun olmamakla beraber iç çatışma bakımından yoğun bir duruma sahiptir. Yine Firuzan'ın *Sevda Dolu Bir Yaz* adlı tek kişilik oyununun iç çatışma bakımından diğer oyunlardan fazla bir yoğunluğa sahip olduğu söylenemez. Firuzan'ın *Sevda Dolu Bir Yaz* adlı tek kişilik oyununda, Kadın oyun kişisi kendi hikayesini çocukluğundan başlayarak canlandırmaktadır. Toplum-birey çatışması ekseninde ilerleyen oyun Kadın'ın iç çatışmalarından çok, bu çatışma üzerinde durmaktadır. Yine tek kişilik olmayan oyunlarda gördüğümüz gibi Kadın oyun kişinin seçtiği hatıraları ana çatışma izleğinde seçilmişlerdir. Kısacası Kadın oyun kişisi hayatını değil, onu hayatla çatışmaya iten unsurları canlandırmaktadır.

Oyun, insanı belirleyen başat öge olarak toplum ve kendini belirleyen toplum içindeki insanın durumu samimi bir dille aktarılmıştır. Bu noktadan hareketle bu oyundaki çatışma bir 'besleme' olarak dünyaya gelmiş Kadın kişinin, toplumla olan çatışması oyunun ana çatışmasıdır denilebilir. *Sevda Dolu Bir Yaz* adlı oyun üzerine Sevda Şener'in yorumları da dramatik yapı içerisinde tek kişilik oyun da dahi doğru kodlanmış dramatik öğelerin ve çatışmanın oyunu ne denli başarıya dönüştüreceğini anlamak mümkündür.

“Füruzan'ın "Sevda Dolu Bir Yaz"ını seyrederken böyle bir süreç yaşadım. Hem de hiç şaşırmadan, tedirgin olmadan, bildik duyguların yeni bir boyutta tadını duya duya, tiyatro konusunda bildiğim kuralların

yeni bir uygulamasını görmenin keyfini çıkara çıkara. Çünkü karşımdaki tek kişilik oyunda duyguları, düşünceleri, davranışları ile birkaç insanı birden tanıyor, onların ilişkilerindeki dramatik olanı görebiliyordum. Yazar, bir kişinin kâh anlatarak, kâh canlandırarak sunduğu öyküde çatışmalar, uzlaşmalar, içeren karmaşık bir olay dizisini tıpkı çok kişili bir oyun gibi örgütlemeyi başarmıştı. Olayları anlatan orta yaşlı kadının hüznünlü öyküsünde sevimli çocuk, havai genç baba, katı babanne, duyarsız koca, sevecen hizmetkârlar, ilgisiz komşular canlanıp oyuna katıldılar.”¹⁴⁰

Sevda Dolu Bir Yaz toplum-birey çatışmasını verirken, tek kişilik olmayan oyunlarda da karşımıza çıkan çatışmanın ‘diğer’ ucunu sahnede gördüğümüz karşıtlığın tarafından vermektedir. Gerçekte çatışmanın her iki ucunun da kanlı canlı göstergeler olarak oyuna gelmediği durumlar da vardır. Örneğin Melih Cevdet Anday’ın *Mikado’nun Çöpleri* adlı oyununda Erkek rol kişinin çatışma içinde olduğu toplum, yalnız gece geç saatte apartmana gelen komşularının çaldığı zil ve üst kattan gelen sesler şeklinde sahnede bir gösterge olarak oyunda var olur. Erkek oyun kişisi geç saatte evlerine dönen komşularını görür ve onlar üzerine izlenimleri anlatır. Oysa sahnede biz ne komşuları ne de üst katta oturanları ne de Erkek oyun kişinin çatışma içinde olduğu diğer toplum üyelerini görürüz. Tüm bunlar oyuna oldukça egemen olan toplum unsurunun bir gerçek uzam şeklinde sahneye gelmesidir. Etkileyici, ağırlıklı olan bu gerçek uzamlar aynı biçimde Kadın oyun kişinin anlattıkları çerçevesinde de ortaya çıkmaktadırlar. Öyle ki oyun toplum-birey çatışması bakımından, oyun kişilerinin birer uzam olarak sahneye getirdikleri unsurları çeşitlemekte hatta bu anlatıları değiştirmekte, hangi anlatının doğru, hangi anlatının yalan olduğunu birbirine karıştırmaktadır. Örneğin Kadın gece yarısı sokakta, kucağında bebeğiyle kimsesiz kalmasına sebep olan olayları sürekli değiştirmekte, uydurma ve gerçeği karıştırmaktadır. Ancak sonuç olarak hikayeler değişse de çatışma değişmemekte, tersine yoğunlaşmakta ve çeşitlenmektedir.

Coşkun Irmak *Tek Kişilik Oyun Üzerine Bir İnceleme* adlı yazısında tek kişilik oyunların dram sanatı içindeki yerini belirlemeye çalışmakta ve bu oyunların

¹⁴⁰ Sevda Şener, **Kırılğan Bir Kadın**, Radikal 2, Radikal Gazetesi, 17- 03- 2002

çatışması için şunları söylemektedir; “a- *Oyun Kişisi’nin iç çelişkisi*, b- *Oyun Kişisi’nin sahne dışındaki bir etmenle olan ilişkisidir*. Buralardan kaynaklanan çatışmayı aksiyona dökmek ve biçim oluşturmak için uygulanabilecek pek çok teknik bulunabilir. Dram yazarı, diyalogun kaynağını oluşturacak dramatik öğeleri, birbiriyle çatışma tipi ilişki kurabilecek şekilde seçmişse, oyun yazmak için yeterli teknik malzemeye ve çıkış noktasına sahip demektir.”¹⁴¹

Görüldüğü gibi, ister tek kişilik oyun ister karşıt oyun kişilerinin karşılıklı eylemleri söz konusu olsun isterse oyun kişilerinin iç derinlikleri sahneye yansısın ya da eylemsiz bir eylemlilik için oyun kişileri bir kaosa doğru sürüklensin, çatışma her tür ve sınıfa ait dramatik yapıda olmazsa olmaz olan niteliğini korumaktadır. Çatışma aynı zamanda bir oyunun yetkinliği, sağlamlığı açısından da kayda değer bir kıstas olarak karşımıza çıkar. Öyle ki, çatışmanın gücü, derinliği ve başarılı biçimde oyuna yedirilmesi bizlere bahsedilen oyunun niteliksel konumunu verebilir. Dramatik yapı pek çok kavramın başarılı bir biçimde biraraya gelerek yetkinliğini gerçekleştirebildiğini düşünürsek, çatışmanın gücü kadar bu gücün diğer kavramlarla olan ilişkisi de kayda değer bir önem teşkil etmektedir.

Dramatik çatışma diğer çatışmalardan farklıdır; diğer çatışma türlerine göre dramatik çatışma, çatışmayı daha keskin ele alır, burada karşıtlıklar sivrileştirilmiştir. Çatışmanın hem kaynağı hem de çözümü, toplumsal düzlemde yatmaktadır çoğu zaman. Ana çatışma, yan çatışmalar ile de desteklenmektedir. Sonuç ise çatışma ile oluşturulmuş zengin bir olay dizisi, çatışmanın derinliğiyle doğru orantılı, yoğun bir içerik, çatışma içinde kendine yer bulan, sağlam bireysel, evrensel ve tarihsel izleklere sahip oyun kişileri ile dramatik yapıtın yaşamın ve tarihin merkezinde kendine yer açmasıdır. Drama hangi şekilde yaratılırsa yaratılsın, drama karşıtı içerik zorundadır; oyun kişileri karşıt bir kişi, karşıt bir şart ya da talihe karşıt olmalıdır. Çünkü dramatik aksiyon fiziksel, zihinsel ya da manevi tepkilerle şekillenmektedir. Oyun kişilerinin tepkileri sona erdiğinde ise drama da sona ermektedir. Yoğun, başarılı dramalar ise engeller taşıyan ve dengeli unsurların çarpışması olarak kendilerini göstermektedir.

¹⁴¹ Coşkun Irmak, **Tek Kişilik Oyun Üzerine Bir İnceleme**, Gölge Tiyatro, sayı 8, İzmir, Temmuz/Ağustos 97, s.29

“Böylece, dramatik çatışma, toplumsal-tarihsel zorunluluğun veriliş biçimi halini alır, onun estetik eşdeğerini oluşturur. Dramatik çatışmaya yol açan içerikte yatan 'tarihsel güçler, doğrudan doğruya oyun kişisinde (oyun kahramanı) verilir; oyunun başkişilerinin bütünlüğünde toplumsal yaşamın karmaşık eğilimleri ve bağıntıları ortaya konur. Bütün bu yaşamsal dramatik çatışmaların temelinde yaşamın kendi diyalektik çelişkileri yatar. ”¹⁴²

Sonuç olarak çatışma iç aksiyonu belirleyen çelişkiler ve dış aksiyonu belirleyen karşıtlıklardan örülmüş bir dizgedir. Fiziksel, ruhsal karşı güçler, her türlü engel, tartışma, gecikme, benimsememe, belli bir durumla ters düşme, zoraki yaptırım, oyun kişinin kendi içinde yaşadığı çelişki kısaca çatışmayı yaratan her türlü güç sistemi dramatik bir yapıtı oynanabilirlik seviyesine taşımakta ve çatışma sayesinde sanatçının vermek istediği ileti ortaya çıkmaktadır. Dramatik yapı içinde çatışma için şu toparlayıcı bilgiler verilebilir; İlk olarak, çelişki çatışma için uygun bir zemindir ancak çatışmaya dönüşmeyen çelişki dram sanatı için işlevsel değildir. Çelişkinin, çatışmaya dönüşme potansiyeli olmalıdır. Çatışma olay dizisinin itici gücüdür, dramatik yapıya tam olarak yedirilmeyen çatışmalar, dramayı başarıya ulaştıramazlar. Çatışma karşıtlıkların birliğini oluşturmak zorundadır. Aksi halde çatışma kısa süre sonra sona erecek, çatışmanın bittiği yerde bitmesi gereken oyun can çekişerek salt süresel olarak devam edecektir. Karşıtlıların birliği ise oyun kişilerinin istemleriyle de sıkı sıkıya ilişkili olup, temelinde uzlaşmaz çelişkiler taşınmalıdır. Çatışma aynı zamanda, tek bir çatışma noktasıyla sınırlı kalmamalı, çatışma yeni çatışmaları doğurucu olanakta olmalıdır. Son olarak, oyunun çözümü çatışmanın sonlandırılmasıdır. Tüm oyunlar finallerinde çatışmayı çözmemekle birlikte, tüm oyun ekseninde çatışma sayesinde belli bir “söz” oluşturmaktadırlar. Oyun finalinde çatışma, uzlaşmaya varsın yahut varmasın çatışma tüm oyunun önermesini ören bir yapıyı da beraberinde getirmek zorundadır. ‘Tiyatro sanatı karşıtlık yaratma sanatıdır’ sözünden hareket edersek, tiyatro çatışmasız düşünülemeyeceği gibi, çatışmada belli potansiyelleri taşımadığı sürece dramayı doğuramamaktadır.

¹⁴² Aziz Çalışlar, **Tiyatronun ABC’si**, ss.15, 16

*“Çatışma, oyunun eylemiyle belirlenir ve eyleme bütünleşik olarak yer alır. Bu bağlamda şu ayırmamayı yapabiliriz: oyun kişilerinin hareketlerinden ve sözlerinden doğan çatışma, fiziksel çatışmadır. Oyun kişilerinin kendi kendileriyle ruhsal ve zihinsel çelişmelerinden ortaya çıkan çatışma ise, psikolojik çatışmadır. Olaylar dizisinin gerektirdiği ve oyun kişileriyle gelişip sonuçlanan çatışma, dış çatışmadır. Oyunun içeriğinde yatan, yani dramatik durumdan kaynaklanan çatışma, iç çatışmadır. İç çatışma, oyunun temel eylemsel ögesini oluşturur; yaşamın ve toplumsal pratiğin yeniden yaratılması olarak oyunun içeriğindeki gerçeği yansıtır.”*¹⁴³

Öyleyse Aziz Çalışlar’ın iç çatışma olarak belirlediği ancak bu çalışma içerisinde oyun kişilerinin kendi içlerindeki çelişki ve çatışmalar olarak belirtilen çatışma, Aziz Çalışlar’ın belirlediği şekliyle dramatik olanın tam kalbinde var olan çatışmadır. Bu çatışma olmaksızın bir oyundan bahsedilemez, ancak yukarıda belirtilen diğer çatışmalar oyunun yapısına göre ağırlık gösterecek, oyunun estetik dengesi koşulunca kimi oyunlar daha fazla birine ağırlık verirken, kimi oyunlar bir başkasını seçecektir. Bunun yanında Turgut Özakman *Oyun ve Senaryo Yazma Teknikleri* adlı kitabında çatışmayı oyun kişileri ekseninde ele alarak, çatışmanın daha çok içerik yönüne vurgu yapmıştır;

“Çatışan, duygular, düşünceler, iradeler değil, duyguların, düşüncelerin, iradelerin sahibi olan farklı kişilerdir. Bu bakımdan çatışma türlerini, kişiler açısından sınıflandırmak daha doğrudur.

Çatışma olasılıklarını on başlık altında toplayabiliriz:

1. Bir kişinin kendisi ile çatışması (iç çatışma)

a. Şiddeti ve önemi eşit olan iki motifin birbirini engellemesi ve çatışması (aşk ve aileye karşı sorumluluk, istek ve sağduyu, inanç ve gerçek, çıkar ve ahlak vb arasında)

¹⁴³ Çalışlar, A.g.y., ss.15, 16

b. İkilem (karakterin birbiriyle çelişen iki olasılık karşısında kalması. Komutan, ya zafer kazanmak için birçok askerin ölümü pahasına tepeyi alacak, ya da askerlerinin canını korumak için geri çekilmeyi, yenilmeyi kabul edecektir vb)

c. Kişinin iki olumsuzluktan birini seçme durumunda kalması (bu yüzden kararsızlık, bocalama, aciz kalma, bunalıma düşme vb)

2.Bir kişinin bir başka kişi ile çatışması

3.Bir kişiyi birden çok kişiyle çatışması

4.Bir kişinin bir toplumla, toplumsal kurumlarla, kurallarla, düzenle, bir durumla çatışması

5.Birden çok kişinin, birden çok kişiyle çatışması

6.Birden çok kişinin, toplumla, toplumsal kurumlarla, kurallarla, düzenle, bir durumla çatışması

7.Bir sınıfın, bir topluluğun, bir milletin, bir başka sınıfla, toplulukla, militle çatışması

8.Doğa ile çatışma

9.Fiziksel engelle çatışma

10.Tanrısal sistem, yazgı, şeytan, doğüstü güçler / yaratıklar ve canlanan nesnelerle çatışma”¹⁴⁴

Yine Gennadiy Pospelov *Edebiyat Bilimi* adlı kitabında içeriksel olarak çatışmayı ayrıma tutmaktadır. Çatışmayı ele aldığı sorunsal çerçevesi içinde belirtmektedir. Tarihsel dramatik olayları ele alan eserlerde çatışmanın toplumsal gruplar, sınıflar, uluslar, devletlerarasındaki çatışmaları göstermektedir. Toplumsal çatışma ve çelişkiler nettir, açıkça konumlanmaktadır eserlerde. Bu çatışmalar genel çatışma olarak görülmektedir. Bir başka çatışma ise bireysel çatışmalardır. Bu çatışmayı içeren yapıtlar, toplumsal çelişkilerle birlikte kişisel ilişkileri ve çatışmaları da esere katarak ana çatışmayı bu yolla oluşturmaktadır. Diğer bir çatışma ise ahlaksal, felsefi-ahlaksal sorunsallarını ele alan eserlerde görülmektedir. Burada insanın evrensel, her çağda devamlılık gösteren yanlarıyla ilgili çatışmalar vurgulanmaktadır. Bunlar yaşam, ölüm, yaşlılık, yaratıcılık gibi temaların ele

¹⁴⁴ Turgut Özakman, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, ss. 190, 191

alınmasıyla gerçekleşmektedir. *Edebiyat Bilimi* adlı kitapta, ayrıca çatışmanın ortaya konulan zemin bakımından da farklılık göstereceği belirtilmiştir. Zeminin kendisi sürekli bir çatışmayı var etmektedir. Bu zeminde olay başlamadan önce de olay devam ederken de ve hatta olay bittikten sonra da devam eden çatışmalar vardır. Hem kişilerin yaşamında hem de onların bağlı bulundukları toplumsal-tarihsel süreç içinde çatışmalar devamlılık göstermektedir. Pospelov çatışmanın eserler içindeki konumlanışı için aynı zamanda, “yerel” (lokal) çatışma belirtecini kullanmaktadır. Burada çatışma kişilerin yaşamındaki çatışma ile olaylar arasındaki ilişki ile ilgilidir.¹⁴⁵ Pospelov bu çatışma için şunları söylemektedir;

“Çatışmanın doğması da, yükselip keskinleşmesi de, çözülmesi de, seyircinin gözleri önünde olup bitiyor. Bu çatışma, çatışmasız bir durum zemininde geçen, kendine kapanık bir “yerel” (lokal) çatışmadır. Çatışmaların bu “kendine kapanık”lığı, (...) Shakespeare’in komedyalarında ve bazı tragedyalarında olduğu gibi. Sözgelişi Othello’nun ruhsal dramı, bütünüyle Iago’nun şeytanca oyununu çevirdiği zaman dilimi içine sığdırılmıştır. Kıskanç kişinin kötü niyetli tuzağı, baş kahramanın acılarının tek ve esas kaynağıdır. Othello tragedyasındaki çatışma, tüm derinliğine ve keskinliğine karşın, gerek zaman ve gerekse mekan olarak sınırlıdır. Hegel, Estetik’inde bu tür çatışmaya evrensel bir anlam vererek şöyle demiştir: “Bu bakımdan çarpışma, bir yürek yarası’dan kaynaklanıyor; ama öyle bir yara ki, sürgit yara olarak kalamaz, halledilmesi gerek: bu olmasa durum çok uyumluydu, bununla o durumda bir değişiklik oldu, şimdi kendisinin de bir daha değişmesi gerekiyor.”¹⁴⁶

Gennadiy Pospelov, Turgut Özakman ve Aziz Çalışlar’ın çatışma belirlemeleri dışında oyunun teknik bünyesine yerleştirilmiş olan asal çatışma türlerinden de bahsetmek faydalı olacaktır.

¹⁴⁵ Bkz. Gennadiy Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, ss.240, 241

¹⁴⁶ Pospelov, A.g.y., s.241

1.3.1.Başlıca Çatışma Türleri

Çatışmayı bu biçimde sınıflandırmak dramatik yapı içerisinde bir teknik olarak çatışmanın nasıl kullanılabileceğini göstermektedir. Aynı zamanda çatışma kullanımının bir oyunun başarısı ya da başarısızlığı noktasında nasıl bir hayatiyete sahip olduğu üzerinde bilgi vermektedir. Çatışmanın kurgu içinde kullanımı aynı zamanda, oyunun teknik duruşudur. Yani çatışmanın tekniğiyle, oyunun genel tekniğini birbiri içinden sıyırmak mümkün olmamakta, teknik ile çatışmanın konumlanması bir yüzeyin ürünleri olmaktadır. Başlıca çatışma türleri başat olarak; Dural Çatışma, Atlamalı Çatışma, Basamaklı Çatışma, Önceden Belirtilen Çatışma olarak sınıflandırılmıştır. Bu çatışma türleri açıklamak gerekirse;

1.3.1.1. Dural (Statik) Çatışma; Öncelikle belirtmek gerekir ki, çatışmanın varlığı eylemin varlığıyla, eylemin varlığı çatışmanın varlığı ile doğru orantılıdır. Eylemin zayıflığı çatışmanın zayıflığı, çatışmanın zayıflığı ise eylemin zayıflığının göstergeleridir. Ancak bu noktada dikkat edilmesi lazım gelen, eylemin zayıf ya da sağlamlılığını dış aksiyon noktasıyla bağımlı tutmamak ve eylemsizliğin bir eylem şekli olarak oyuna getirildiği durumları düşünerek eylem zayıflığını bu bağlamda ele almamaktır. Öyle ki, kimi oyunlar dış aksiyondan ziyade iç aksiyona yönelmekte, dış aksiyonun ilerlemez görünümüne karşılık iç aksiyon sağlam temellerle fırtınaları koparmaktadır. Örneğin Çehov oyunları tam da bu durumu karşılamaktadır. Aynı şekilde eylemsizliği bir eylem modeli olarak ele alan oyunlarda da eylemin durgunluğuna karşılık çatışma güçlü bir zeminde ilerlemektedir. Beckett oyunları bahsedilen durum için uygun bir örnek teşkil etmektedir. Bu oyunlarda kişiler eylemsizlik içindedir, anlamı ve eylemi sürekli olarak ertelemektedirler.

Özdemir Nutku, Hülya Nutku ve Lajos Egri dural çatışmalı oyunların tam bir yeterlilik göstermeyen oyunlar olduğunu belirtmektedirler. *“Olay dizisi içinde bir oyun kişinin ya da bir olayın durumunu değiştirmeyen çatışmaya dural çatışma denir. Yazar, o kişiye istediği kadar coşkulu, şaşırtıcı sözler söyletsin, o kişi bir davranışa girmediği sürece dural kalır.”*¹⁴⁷

¹⁴⁷ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, s.173

Lajos Egri, *Piyes Yazma Sanatı* adlı kitabında dural çatışma türüne oyun kişileri bakımından yaklaşmakta ve karar verme gücü olmayan oyun kişilerinin dural çatışmayı ortaya çıkaracaklarını belirtmektedir. “*Hiç bir şey istemeyen ya da ne istediğini bilmeyen bir kimseden, gelişen bir çatışma bekleyemezsiniz.*”¹⁴⁸ Egri bunun yanı sıra “*en durgun çatışmada bile bir çeşit hareket*”¹⁴⁹ olduğunu belirtmektedir. Doğada hiçbir şeyin cansız, hareketsiz olmadığı, dural çatışmanın belli bir hareketi içerdiğini ancak bunun oldukça yavaş olduğunu ifade etmektedir. *Piyes Yazma Sanatı* adlı kitapta, kısır olduğunu öğrenen bir kadının kısırlıkla ilgili bir çatışma içerisinde olmasına rağmen hiçbir şey yapmadan yalnız konuştuğunu örnek vererek, burada çarpıcı, etkileyici sözler etmiş olsa bile bu kadının dural çatışmayı ortaya çıkarmaktan kurtulamayacağı söylenmektedir. Ayrıca dural çatışmanın doğru seçilmemiş kahramanlardan kaynaklandığını belirtmektedir. Benzer özelliklere sahip, aynı düzeyde ve birbirlerine karşı köklü inanç ya da karşılıkları olmayan kişilerin dural çatışmaya zemin hazırladığı aktarılmaktadır. Ayrıca dural çatışmanın, oyun kişilerinin gelişim basamaklarında ilerlememelerinden kaynaklı olduğu bilgisi verilmektedir. Başka bir ifade ile dural çatışma belli bir çatışmayı barındırıyor olsa bile çatışmanın gelişim çizgisi üzerinde meydana gelecek, beklemeler, kararsızlıklar ve eylem yoksunluğu çatışmayı dural bir pozisyona itmektedir. Bu durum ise oyunun diğer yapı taşlarına da sirayet edecektir. “*Bu tür durukluklar, genellikle, piyesin itici gücü olan önermeden yoksun bulunduğu durumlarda kendini gösterir.*”

Sonuç olarak çatışmanın varlığı için bir istemin, karşıtlıkların birliğinin ve tabii çatışmanın gerçekleşmesi için istek yönünde bir hareketin gerçekleşmesi şarttır. Dural çatışma türünde ise istek ve isteği gerçekleştirmek için ortaya konulan eylemler diğer çatışma türlerine göre en alt seviyededir. Bu çatışma türü diğer çatışma türlerine oranla statik bir durum içerisinde. Bu çatışma türü içine alınan oyunlarda gelişmeyen bir durallık söz konusudur. “*Dural çatışma denmesinin en önemli nedeni, belki de bu çatışma biçiminde, durumda önemli bir değişim meydana gelmeyiştir. Duygu ve düşünceye bir gelişim yer almıyorsa ve kişiler arasındaki ilişkilerin ve gelişen olayların var olan duruma doğrudan bir katkısı yoksa, bunlara dural çatışma içinde ele alınır oyunlardır diyebiliriz.*”¹⁵⁰

¹⁴⁸ Lajos Egri, *Piyes Yazma Sanatı*, Çev., Suat Taşer, Papirus Yay., Ankara, 1995, s. 178

¹⁴⁹ Egri, A.g.y., s.178

¹⁵⁰ Hülya Nutku, *Oyun Yazarlığı*, s. 81

1.3.1.2. Atlamalı Çatışma: Çatışmanın bu türü doğru şekilde uygulandığında başarılı ancak yeterli alt çalışma yapılmadığında inandırıcılığı bozma tehlikesi olan bir çatışma türüdür. *“Her davranışın ve eylemin nedenleri vardır; bunları seyirciye inandırıcı yapmak gerekir.”*¹⁵¹ Atlamalı çatışma, kimi çatışma basamaklarının atlanarak daha ileriki çatışma basamaklarına geçilmesi şeklinde kendi göstermektedir. Bu tür çatışmalarda atlamalar sayesinde çatışma hızlı biçimde ilerlemektedir. *“Bu çatışmadaki konuşmalarda, bir durumdan başka bir duruma ya da bir duygudan başka bir duyguya geçmede, zaman kazandıran atlamalar yapılır.”*¹⁵² Bu noktada dikkat çeken atlamalı çatışmada oyun kişilerinin yönelişlerinin önceden, doğru şekilde saptanmış olmasıdır.

Hülya Nutku *Oyun Yazarlığı* adlı kitabında atlamalı çatışmayı oyunu hızlandırmak için yapılan girişimler noktasında irdelemiştir. Strindberg’in *Hayaletler Sonatı* adlı oyununda sahneye *“Arnold Böecklin’in Ölüler Adası adlı tablosu iner. Bütün bunlar oyunun simgesel yanını destekleyen kısa yoldan anlatımlardır.”*¹⁵³ Yine Strindberg’in *Baba* adlı oyununu örnek göstererek, oyunun serim kısmında Nöjd’le konuşan Yüzbaşı(baba), Nöjd’ün beraber olduğu kızın başkalarıyla da birlikte olduğu bilgisini edinir. Hemen sonraki sahne Yüzbaşı ile eşi Laura kızlarının gelecekteki eğitimleri üzerine konuşurlar ve Laura Yüzbaşı’ya kızının belki de Yüzbaşı’ndan olmadığını söyler. Nöjd’ün durumu ile desteklenen çatışmaya Hülya Nutku atlamalı çatışma örneği olarak yaklaşmaktadır.

Egri ise dural çatışmada olduğu gibi atmalı çatışmaya da kahramanların oyun içindeki yerleri bakımından yaklaşmaktadır. Olay dizisi içinde dağıtımı iyi yapılmamış oyun kişilerinin atlamalı çatışmayı ortaya çıkaracaklarını belirtmiştir. Oyun kişinin kendisine ters düşecek bir eylemi gerçekleştirdiğinde ve çatışma basamakları atlandığından atlamalı çatışmanın gerçekleşeceğini belirtir. Bu sıçramaları ise doğru bir teknik olarak görmemektedir. *“Kışla yaz arasında sonbahar ve ilkbahar girer. Namusla, namussuzluk arasında da bir takım basamaklar vardır. Her basamak bir bir geçilmelidir.”*¹⁵⁴ Egri’nin *“Hiçbir gemi durup dururken batmamıştır.”* örneğinden yola çıkarsak, batan bir geminin ardında kimi aksaklıklar,

¹⁵¹ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, s. 173

¹⁵² Nutku, A.g.y. s. 173

¹⁵³ Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, s. 83

¹⁵⁴ Lagos Egri, **Piyas Yazma Sanatı**, ss. 192, 193

yanlış hesaplar, gemiyi yürüten kişilerde kimi sorunlar vb. kusurların var olmalıdır. En azından bir oyunda bir geminin batması işlenmekteyse seyirci bu bilgilere sahip olmalıdır. Seyircinin bilgisinden uzak bir gemi batırılırsa, inandırıcılık ögesinde bir bozukluk var demektir. Ayrıca, Egri atmalı çatışma için Ibsen'in *Nora Bir Bebek Evi* adlı oyununda doruk sahnesini örnek vermektedir. Gitmeye karar veren Nora'nın eylemleri ve buna karşılık Helmer'in Nora'nın gidişine dair düşüncelerini atlamalı çatışmaya örnek vermiş, bu sahnenin atlamalı çatışma içerdiğini ve inandırıcılığı sarstığını belirtmiştir.

Bu noktalardan hareketle, atlamalı çatışmada çatışmayı doğuran nedenler ve kimi çatışma basamakları atlanmış olsa dahi, atlanan bu basamaklara dair bilgiler verilmelidir. Atlamalı çatışma bu biçimiyle başarılı bir çatışma tekniği ortaya koyabilir. Örneğin uysal bir adamın birden bire bir caniyeye dönüşmesi yahut aslında bir cani olduğunun seyirciye hiçbir sezdirme ve veri sunulmaksızın yapılması seyircide inandırıcılığın kırılmasına neden olacaktır.

Aziz Nesin'in *Toros Canavarı* adlı oyununda benzer bir durumu gözlemek mümkündür. Bu oyunda uysal, namuslu, hatta korkak bir kişileştirmeye sahip olan Nuri oyun kişinin daha sonra 'toros canavarı' olduğu ortaya çıkmaktadır. 'Toros canavarı' figürü ile Nuri karşıt özellikleri barındırmaktadırlar. Nuri'nin 'toros canavarı' olduğunun söylenmesiyle de Nuri oyun kişisi karşıtlıkları içinde barındıran iç çatışmanın da ötesine geçerek iki zıt kişiliği bünyesinde tutmasıyla dikkat çekmektedir. Toplumsal yozlaşmayı ve bozuk toplum içinde iyi, namuslu, dürüst ve zayıf insanların değil; kötü, namussuz, çıkarıcı ve güçlü kişilerin ancak ayakta kalabilenler olduğunu göstermek için Aziz Nesin böyle bir yol tutmuştur. Oyunun bu ana çatışması dışında yazar teknik bir özellik olarak farklı ve çarpıcı bir çatışma yöntemi izlemiştir. Nuri ve ailesinin kiracı oldukları evden atılıp atılmamaları üzerine ortaya çıkarak gelişen düğüm, yan bir durum olarak oyunda gözlemlenen 'toros canavarı' hikayesinin aniden ana çatışmaya yerleşmesi şeklinde kendi gösterir.

Nuri 'toros canavarı' olabilecek potansiyelde çizilmemesine karşılık Nuri'nin gerçekte 'toros canavarı' olduğunun söylenmesi seyirciyi şaşırtmakla birlikte inandırıcılığı sarsmamıştır. Oyunda bahsi geçen 'toros canavarı' ise sürekli cinayetler işleyen, aramasına rağmen polis tarafından bir türlü bulunamayan azılı bir katildir. Aziz Nesin bu oyununda keskin bir tersinleme ögesi kullanarak, ters mantığı düz

mantığa oturtmaktadır. Oyunda Nuri'nin gerçek kimliği üzerine atılan çatışma unsurları şu biçimdedir;

“Nuri: Ayol, ben o türlü işleri becerebilecek bir adam mıyım... İstesem de yapamam, sen beni bilmez misin?”¹⁵⁵

Oysa Mihriban'ın Nuri'nin “kim olduğunu” bilmek konusunda şüpheleri vardır. Yıllar öncesinde evliliklerinin ilk zamanlarında rüya gerçek arası bir olayın yaşandığını iddia etmektedir. Nuri ise olayın asla yaşanmadığını söylemektedir.

“Mihriban: Küm? Sen mi? Sen ha? Bana sorsunlar seni... Ne saman altından su yürütürsün seen... Ben seni hiç bilmez olur muyum, elbet bilirim.”¹⁵⁶

Perdenin açılmasıyla gerçekleşen bu konuşmalar daha sonra üst kattan gelen seslerin ev sakinlerini rahatsız etmesi, kiracı olan Nuri ve ailesinin ev sahibi ve adamları tarafından evden atılıp atılmayacakları üzerine çatışmanın ilk tohumları atılmış, Nuri'nin “gerçek kimliği” üzerine verilen doneler atlanmıştır.

“Metin: Ne çalışması... Duymadınız mı, yukarı kattakiler sabaha kadar tepindiler. Bütün gece uyuyamadım.(...) Nuri: Değil gürültü patırtı, evi temelinden yıksalar, biz bu evden hiç bir yere çıkamayız. Önümüz kış, nereye çıkacakmışız...(...) Metin: (...) bu Ziya Calakçı denilen herif, ne yapar eder, bizi buradan çıkartır.”¹⁵⁷

İlk sahnelerde oldukça korkak biri olarak çizilen Nuri ikinci sahnede tıp eğitimi gören oğlu Metin'in ders çalışırken kişilik bozukluklarına dair okuduğu ve yorumladığı bölümlere büyük tepki göstermektedir.

¹⁵⁵ Aziz Nesin, **Bütün Oyunları 1, Toros Canavarı**, Adam Yay., İstanbul, 1992, s. 177

¹⁵⁶ Nesin, A.g.y., s.177

¹⁵⁷ Nesin, A.g.y., s.179

“Metin: Bazen iki şahsiyetli insanlar oluyor; bir insan bedenine iki ayrı ve zıt ruh girmiş...”

Metin: Dünyanın en iyi insanı sanılan biri, günün birinde bir de bakıyorsun, kendisinin de haberi olmadan, ikinci şahsiyetine bürünüp dünyanın en korkunç cinayetlerini işliyor.

Metin: Melek gibi adam içinde şeytanlar taşıyor.

Nuri: Kes artık!”¹⁵⁸

Daha ileriki sahnelerde toros canavarı olduğu iddia edilecek olan Nuri’nin kişilik durumu üzerine birinci perdede ara ara veriler serpiştirilmiş ancak çatışma, ev sakinlerinin evde kalma mücadeleleri noktasında işlenmiştir. Oysa oyunun ana çatışması Nuri Sayaner’in toros canavarı olup olmaması ve olmasını durumunda ve olmaması durumunda Sayaner Ailesi’nin yaşamsal durumlarındaki farklılıklardır. Bu noktalardan hareketle söylenebilir ki; *Toros Canavarı* adlı oyun çatışma tekniği açısından atlamalı çatışmayı içinde sınıflandırılabilir unsurlara sahiptir. Nuri Sayaner’in toros canavarı olmakla ilgili olan çatışmasında kimi basamaklar atlanmış, çatışma Nuri’nin polis karakoluna gitmesiyle aniden ortaya çıkmıştır. İnanırcılığı zedelemeyen bu durum, daha sonra Nuri’nin gerçekte toros canavarı olmadığına ortaya çıkmasıyla da güçlendirilmiştir. Komedi türünün tersinleme ve “abartılı mantık” düşüncesi içinde *Toros Canavarı* adlı oyun sağlam bir çatışma örneğini ortaya koymaktadır.

1.3.1.3. Basamaklı Çatışma: Basamaklı çatışma, ana çatışma türleri içerisinde en sıklıkla kullanılan ve başarılı olan çatışma türüdür. Olay dizisi, kişileştirme ve diğer dramatik öğelerin dengeli şekilde oyunda kullanıldığı bu çatışma türünde, çatışma basamakları ayrıntılarıyla gösterilmekte, basamaklar bir bir çıkılmaktadır. Olayların neden-sonuç ilişkisi bir dizge üzerinde ilerlemekte, kişiler istemlerinde ve eylemlerinde netlik göstermektedir. Böylece çatışma dişili erkekli gelişmekte, bir eyleme karşılık hemen karşıt eylemler ortaya çıkmaktadır. Karşıtlıklar birliğinin en sağlam biçimde oluşturulduğu çatışma türü belki de basamaklı çatışmadır. “İyi kurulu oyun” mantığının da gözetildiği bu tür çatışmalı oyunlar kararlılık ve

¹⁵⁸ Nesin, A.g.y., s.198

gerginliğin adım adım ilerleyerek finale yaklaştığı oyunlardır. Çatışma hazırlıkları gerekli şekilde yapılmış, çatışmanın yoğunluğu basamak basamak artmaktadır. *“Gebe kalmak için bir dişinin bir erkeğe nasıl gereksinmesi varsa, bir çatışmanın meydana gelmesi için de, saldırı ile karşı saldırıya gereksinim vardır. Saldırıya uğrayan kişi, “Bak hele, neler söylüyor,” der de karşı saldırıya geçmekten kaçınırsa, çatışmanın oluşmasında hiçbir katkıda bulunmaz. Sizin birine, “hırsız” demenize karşılık, o da size, “hırsız sensin!” derse, çatışma için bir umut var demektir.”*¹⁵⁹

İşte basamaklı çatışma her etkiye bir tepkinin verilmesiyle gelişmekte, ‘temiz’ ve pürüzleri olmayan bir çatışma kurgusu ortaya çıkarmaktadır. Özdemir Nutku, *Dram Sanatı* adlı kitabında basamaklı çatışma türü için örnek olarak Orhan Asena’nın *Hürrem Sultan* adlı oyununu vermektedir. Nutku, bu oyunun, devlet otoritesi adına oğlu Mustafa’yı öldürtme seçimi ile bir baba olarak bundan duyacağı acı arasında kalan Kanuni’nin çatışmasını, çatışma basamaklarının dolayısıyla gelişimin ilmik ilmik işlenerek başarıya ulaşan bir oyun olduğunu belirtmektedir.

Melih Cevdet Anday’ın *İçerdekiler* adlı oyunu çatışma basamakları açısından ele alırsak şu şekilde bir bilgiye ulaşabiliriz; Oyun tek mekanda, başkomiserin odasında geçmekte, iki perde beş sahneden oluşmaktadır. Asal oyun kişileri Komiser, Tutuklu (öğretmen), Kız (Tutuklu’nun baldızı)’dır. Oyunun süresi ile sahneleme süresi birbirine eşittir. Tüm oyun bir saat içinde başlayıp bitmektedir. Her iki perde de yaklaşık yarım saatlik dilimlere ayrılmıştır. Zamanın bu biçimde kullanılıyor olması, oyunun gerilimi ayakta tutan çatışmayı sağlayan yetkin bir güç olarak ortaya çıkmaktadır. Her iki perde de yalnız iki oyun kişisi yer almaktadır; Birinci perde Komiser-Tutuklu, ikinci perde Tutuklu-Kız. Oyun salt kişiler bazında dahi etkin bir çatışma göstermektedir. Tutuklu kendisine yüklenen ve itiraf etmesi beklenen düşünce suçu nedeniyle 345 gündür tutuklu durumdadır. 345 günlük tutukluluk süresince karısını cinsel bir öge olarak arzulamış ve zihni bu noktada kapalı kalmıştır. Komiser ise Tutuklu’yu konuşturması konusunda üstlerinin baskısı altındadır ve üstlerinden bu işi çözmek için iki günlük bir zaman almıştır. Komiser, Tutuklu’nun çamaşır ve para gibi ihtiyaçlarını getirmesi için karısı ile Tutuklu’yu görüştürecektir, Komiser’in görüşme için verdiği süre yarım saattir. Tutuklu bu süre içinde kendini iletişimsizliğe iten açmazlarını cinsel ilişki yoluyla çözmek

¹⁵⁹ Lagos Egri, *Piyas Yazma Sanatı*, s. 213

zorundadır. Ancak, Komiser'in odasına Tutuklu'nun karısı değil, karısı hastalandığı için baldızı Kız oyun kişisi gelir.

Zaman bakımında çatışma birçok eksenle ilerlemektedir; yasal süreyi aşan ve üstlerine karşı Komiser'in başarısızlığını gösteren, geçmiş 345 günlük tutukluluk süresi, Komiser'in üstlerinde aldığı son iki gün ve Komiser'in Tutuklu ve karısına görüşme olanağı tanıdığı yarım saat.

“Komiser- (telefonda) Hayır, öğretmeni daha konuşturamadık...Hakkınız var efendim, uzun sürdü. Bir yıl kadar efendim...Gerçekten suçlu mu, suçsuz mu, kesin bir şey söyleyemem efendim...Gizli düşünceler beslediği muhakkak...Ama beyannameyi o mu yazdı?...Konuşmuyor efendim...Bilmiyorum diyor...Yapamadık görevimizi...Bir rica...İki gün daha bırakamaz mısınız bana? Teşekkürler efendim.”¹⁶⁰

Tutuklu ayrıca Komiser'in kendine “Karına mektup yaz, cumartesi günü gelsin dediğiniz salı gününden beri...gerilmiş bir tel gibiyim.” diyalogu geçmiş zaman üzerine bir başka zaman baskını vurgulamaktadır. Oyun, geçen 345 günlük Tutuklu ve Komiser için de baskı altında geçen süre ve Komiser'in Tutuklu'yu konuşturmaya yardımcı olabilir düşüncesiyle Tutuklu'yu karısıyla görüşürme fikriyle ortaya çıkan, geçen beş günlük sürenin çatışması ile başlamaktadır. Başlayan yeni bir sorgu ile zaman baskısı altında yarım saat geçmekte, Tutuklu her geçen dakikayı hissederek karısıyla görüşeceği zamanın gelmesini beklemektedir, yani oyunun geleceği de zaman baskısına tabidir. Oyunun çatışmasını tetikleyen zaman baskısı, dekora yerleştirilmiş bir duvar saati ile de vurgulanmaktadır.

Oyunun *İçerdekiler* başlığı, içerdekilerin düşünce biçimleri ile dışarıdakilerin düşünce biçimlerini ayırmaktadır. Çatışma da bu biçimde gelişmektedir; Komiser-Tutuklu çatışmasında, Komiser ona emredileni yapan, sorgulamadan kabul eden bir zihniyettir, Tutuklu ise aydın düşünceli olarak çizilmiştir, oyun kişileri düşünce biçimleriyle aralarında hiçbir iletişim ve uzlaşım kuramamışlardır. Tutuklu'nun karısı yerine gelen Kız, Tutuklu'nun cinsel birliktelik önerisini hemen reddeder

¹⁶⁰ Melih Cevdet Anday, *İçerdekiler*, Varlık Tiyatro, İstanbul, 1965, s.5

çünkü böyle bir eylem toplumsal kurallar dışıdır. Tutuklu'nun ise Komiser'in basit bir 'erkeklik duygusu', Kız'ın basit bir 'kadın isteği' olarak gördükleri ancak iletişimsizliğin yol açtığı cinsel çaresizliğini yenmek için Kız'a ihtiyacı vardır. İçerdekiler, toplum dışı bırakılmış, bu sebeple de gerçekleri toplumsal çerçeve içinde değil, doğal insan noktasında algılayan kişilerdir. Oyunun içindeki kişisi ise Tutuklu'dur.

“Tutuklu- (...)İşten içerdekilerle, dışarıdakiler arasında da böyle bir uçurum varmış meğer. (...) Ne kadar ezbere yaşıyorsunuz dışarıda, biliyor musun? Hiçbir şeyin gerçeğini, şöyle ucundan olsun, göremiyorsunuz.”¹⁶¹

İletişimsizlik-iletişim, içerdekiler-dışarıdakiler, konuşma-konuşmama, suç-suçsuzluk, sevişme-sevişmeme, beklenen-beklenmeyen, görev sorumluluğu-aydın kişi sorumluluğu, toplumsal insan-doğal insan, cinsel boşalma-cinsel tabular, cinsel tutku-aydın sorumluluğu, v.b. ile ilerleyen çatışma, Komiser-Tutuklu, Tutuklu-Kız arasında benzer izleklerde ilerlemektedir. Çatışma basamaklarının her iki düzlemdeki kuruluş biçimi ise şu şekilde özetlenebilir;

Komiser-Tutuklu Çatışması

“Tutuklu- Siz gerçeği bulmuştunuz. Beyannameyi benim yazdığımı inanıyorsunuz. Sizin için gerçek bu.”

“Komiser-Ayakta konuşma diyorum sana, hoşlanmam.”

“Komiser- Leblebi al.”

“Tutuklu-Ama ben tutukluyum siz değilsiniz.”

“Komiser- Seni tutuyoruz, çünkü

Tutuklu-Kız Çatışması

“Kız- Demek sizce, gerçeğe varmak için tutuklu olmak, bir yıl bir odaya kapatılmak, kimseleri görmemek gerekli, öyle mi?”

“Tutuklu- Otur, otur, ayakta konuşma”

“Tutuklu- Leblebi al.”

“Kız-Daha başlangıçta durumlarımız eşit değil. Kapıyı kilitlemişsiniz, beni burada zorla tutuyorsunuz.”

“Tutuklu- Kapıyı açsam gideceksin de

¹⁶¹ Anday, A.g.y., s. 45

tutmazsak gideceksin.”

ondan.”

“Komiser- İnatçı bir adamsın sen”

“Tutuklu- İnatçısın da ondan.”

“Komiser- Benim sorduklarım da ancak bir doğru karşılığında vardır.”

“Kız- Demek tek doğru var.
Tutuklu- Evet.”

“Tutuklu- Benim yerime siz gitseydiniz nasıl olur mahkemeye? Nasıl olsa biri lazım değil mi? Ha siz olmuşsunuz ha ben! Ne değişir sanki. “

“Kız-Yazık ki ben de öyle bir tesadüfüm işte. Ablamın yerine geliyorum ve bundan ötürü bir kaderin içine giriyorum.”

“Komiser- Peki, madem kuşkulaniyorsun, dön odana.”

“Tutuklu-... of... Bırak şu enişte lafını.”

“Komiser- (okur) Posta ile dağıtılan beyannameleri... Ben...Yaz...dım
Tutuklu-Tamam...Verin imza edeyim
Komiser-Dur canım, o kadar acele etme!

(Kız kanepeye gider, oturur, tayyörünün ceketini çıkarır, kombinezonla kalır. Tutuklu şefkatle bakmaktadır.)

Daha var. Ve...ben...da...ğıt

Tutuklu- Neden soyunuyorsun?

Tutuklu- ...tım.

Kız- Vaktimiz kalmadı da...”

Komiser- Ne?

Tutuklu- Tım dedim. Da...ğıt...tım...”

“Kız- Şu yarım saat içinde, dayandığım bütün ahlak kuralları sarsıldı. Kendimi artık güçlü hissetmiyorum. Aklım davranışlarımı desteklemiyor. Çünkü konuşa konuşa onları yıprattınız.”

“Tutuklu- Bugün içeri gireli geçirdiğim tehlikeli gündü. Yıkılacak gibi duyuyordum kendimi. Öylesine bozulmuştu dengem. Kurtuldum ama, yarım saatlik konuşma beni kendime getirdi. Şimdi eskisinden de kuvvetliyim.”¹⁶²

Komiser-Tutuklu, Tutuklu-Kız arasında geçen çatışmalar yukarıda örneklendirildiği gibi adım adım ilerlemektedir. Komiser, Tutuklu’yu egemenliği altına alarak onun suçu üstlenmesini gerçekleştirmeye çalışırken, Tutuklu da Kız’ı

¹⁶² Anday, A.g.y., ss. 8- 12- 14- 15- 29- 34- 51- 55- 57- 58- 63- 67- 68- 71

cinsel birlikteliğe ikna etmeye çalışmaktadır. Ancak ikinci çatışmada Tutuklu, Kız ile girdiği iletişim sonucunda Kız'ın ikna olmasına rağmen, cinsel birlikteliği yaşamadan, kendi için gereken boşalımı gerçekleştirmiş, tutsağı altında kaldığı cinsel baskıdan iletişim yoluyla kurtulmuştur. Melih C.Anday'ın *İçerdekiler* adlı oyunu çatışmayı basamak basamak ilerletmekte, gerilimi böylece ayakta tutarak izlenebilirlik özelliği sağlam şekilde kurmaktadır.

1.3.1.4. Önceden Belirtilen Çatışma: Önceden belirtilen çatışma türü daha ilerde patlak verecek çatışmanın tohumlarının atılması ve çatışmasız gibi görünen bir durallıktan büyük, çarpıcı çatışmalara geçişin olduğu çatışmaları belirtmektedir. Dural olarak nitelendirilen bölümler de ise ‘fırtına öncesi sessizliği’ andıran bir alt çatışma mevcuttur.

“Bu çatışma biçimi tiyatroda sıklıkla kullanılmadığını görüyoruz. (...)Durgun bir denizde birazdan çıkacak bir fırtınanın işaretleri verilir. Bu sakın ortamın büyük çapta patlamalara neden olabilecek malzemeyi içinde taşıyor olması, modern yazarların daha da ilgisini çekmektedir. Hatta günümüz yazarları bunu yöntemsel olarak sezdirilenin dışında beklentiyi bozarak da gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Burada şaşırtma, beklentiyi bozma, sürprizi tersine çevirmek gibi bir yaklaşım söz konusudur.”¹⁶³

Materlinck'in *Çağrılmadan Gelen* adlı oyunu finale kadar durağan bir durumu yansıtıyor gibi görünmektedir. Büyükbaba, Baba, Amca ve üç kız kardeş tek ışıkla aydınlatılmış olan masanın etrafında oturmaktadırlar, Anne bir hafta önce doğum yapmış ve hastalanmıştır. Ancak oyun başladığında durumunun düzeldiği, neredeyse iyileştiği belirtilir. *“Baba- Merak edilecek bir şey yok artık. Tehlike geçti, kurtuldu kızınız...”* Altı oyun kişisi gece yarısı gelecek olan doktoru ve büyük kız kardeşi beklemektedirler. Görünüşte çatışma yaratacak bir durum yoktur; ancak Büyükbaba tedirginlik içindedir. Kör olan Büyükbaba, ev sakinlerinin ondan bir şeyler sakladığını düşünmektedir.

¹⁶³ Hülya Nutku, *Oyun yazarlığı*, s. 85

“Baba- Merak edilecek hiçbir şey yok artık. Tehlike geçti, kurtuldu kızınız...”

Büyükbaba-Bana pek iyi gibi gelmiyor...”

Büyükbaba- Ben sizin gözünüzle bakmıyorum bu işlere.

Amca- Öyleyse güvenin bize, inanın, biz görüyoruz değil mi!”¹⁶⁴

Ardından Büyükbaba uykuya dalar, Baba ve Amca Büyükbaba’nın durumunun ama olmasından ve yaşlılıktan ileri geldiğini konuşmaya başlarlar. Büyükbaba uyandığında kimin geldiğini sorar. Oysa gelen kimse yoktur, lambanın ışığının giderek azalması, bahçede bülbüllerin susması, belli belirsiz seslerin duyulması gibi belirsiz olaylar üzerine de Büyükbaba’nın tedirginliği giderek artar. *“Büyükbaba- Nedir bu böyle beni üzen, bilmiyorum.”¹⁶⁵* Ancak yine de çatışma net değildir ve oyuna bir sessizlik hakimdir. Oysa bu sessizlik finalde hastanın odasından çıkan Hemşire’nin hastanın öldüğünü ifade eden haç çıkarma işlemiyle, ne denli yoğun bir çatışmanın habercisi olduğu açığa çıkmaktadır. Ölüm-yaşam karşıtlığını ele alan oyun, insanın ölüm karşısındaki çaresizlik ve körlüğünü göstermektedir.

“Amca- Ne yapacağız beklerken, oturacak mıyız böyle?”

Büyükbaba- Neyi beklerken?”¹⁶⁶

Önceden belirtilen çatışma açısından örnek olabilecek bu oyunda, Doktor ve büyük kız beklenirken çağırılmamasına rağmen gelen ölümdür. *“Bu çatışma büyük bir bombanın patlamasına benzer; eğer güçlü bir çatışmaysa bir patlama, daha sonraki patlamaları hazırlar.(...) Olay dizisinin gelişmesi için gerekli olan çatışma, aynı zamanda seyircisinin ilgisini, merakını, heyecanının artırıp derinleştirmelidir.”*

¹⁶⁷

¹⁶⁴ Maurice Materlinck, **Çağrılmadan Gelen**, Çev. Memet Fuat, De Yay., İstanbul, 1961, s. 6

¹⁶⁵ Materlinck, A.g.y., s. 20

¹⁶⁶ Materlinck, A.g.y., ss. 7, 8

¹⁶⁷ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, s. 176

1.4. Çatışmanın Diğer Başlıca Dramatik Öğelerle İlişkisi

Dramatik yapı birçok ögenin başarılı biçimde biraradalığıyla oluşmuş bir bütündür. Drama huzursuzluk, gerginlik, karışıklık ve savaşım sanatıdır denilebilir. Dramatik yapının olmazsa olmazı olarak sözü geçen çatışma ögesi diğer birçok dramatik öge ile ilişki içerisindedir.

Teknik olarak diyaloglar biçimde yazılmış, belli uzunlukta bir olay dizisine sahip eylemin oyuncular tarafından canlandırılması biçiminde özetleyebileceğimiz drama tıpkı tiyatro sanatında olduğu, başarıyı tek bir öge ile değil pek çok ögenin başarısı ve uyumu sayesinde kazanmaktadır. Özetle, çatışma, gelişim ve mimesis üçgeninde temelini bulan dramatik olanın kendini ortaya çıkarması ise ancak olay ekseninde olabilmektedir. Drama ifade biçimi anlatma, hikaye etme şeklinde değil, gösterme, canlandırma biçiminde yapmaktadır. Sahnede yansılan olaylar, anlatmaya değil oyuncular tarafından canlandırılmaya yöneliktir. Dram sanatında eylem olay dizisi olarak meydana çıkmaktadır. *“Olay dizisi (ya da olaylar dizisi) dram sanatı tekniğinin bir ögesi olup aksiyona biçim verir.(...) Yazarın öyküsünü düzenleme işlemine olay dizisi yapımı denir.”*¹⁶⁸

Olay dizisi neden-sonuç ilişkisi içinde gelişmektedir. Aristoteles olay dizisinin *başı, ortası, sonu olan şeydir.*¹⁶⁹ demektedir. Yazarın kafasında bir önerme vardır, bu önerme karşıt güçlerin savaşımı sonucunda meydana çıkmaktadır. Karşıtlıkların birliği ise, başı, gelişimi ve sonucu olan olayların ilerlemesiyle gelişebilmektedir. Olay dizisi işte bu karşı atılımlarla ilerlemektedir. Karşıtlıklar oyun kişilerinin eyleme yaptığı etkilerle gelişebileceği gibi olayların neden-sonuç içindeki gelişimi de karşıtlıklar birliğini doğurmaktadır. Aristoteles dramatik yapı içinde olay dizisini kişilerin üzerinde bir yere koymuş, karakteri olmayan oyun olabileceğini ancak öyküsü (olay dizisi) olmayan bir oyunun olmayacağını belirtmiştir. Oyunlarında oyun kişilerinin aksiyona yaptığı etkilerden çok olayların tez, anti-tez, sentez niteliğini kuran Bertolt Brecht de Aristoteles gibi olay dizisini oyun kahramanından daha çok önemsemiştir. *“Bertolt Brecht, oyun kişilerini olaylara karşı takınacakları tavra göre tanıyacağımızı söylüyor. Bu tavır, durumlar*

¹⁶⁸ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, ss. 169- 170

¹⁶⁹ Aristoteles, **Poetika**, s. 27

değiştikçe değişecek, oyun kişisi gözüümüzün önünde kendini var edecektir."¹⁷⁰ Lagos Egri ise "karakterler kendi olay örüntüsünü kendileri yaratırlar."¹⁷¹ diyerek konuya yaklaşmıştır. "Oyun metninin, nitelik olarak bir dramatik çatışma içermesi zorunluluğu, karşıt güçlerin var ettiği çatışma ile bu karşıtlık ve çatışmanın oluşturduğu uyumlu bir bütünü ortaya koymaktadır."¹⁷²

Olay dizisi, serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözüm aşamalarını takip etmektedir. "Klasik bir oyunda, oyunun gelişimi yatay bir çizgi izler. (...) Oyunların başlangıcı, serime ilişkin bilgilerin sunulduğu kesimdir; orta bölümü tiyatronun merkezini oluşturacak çatışmanın yoğunlaştığı, düğümlerin atıldığı, merak ögesinin diri tutulmaya çalışıldığı bölümdür, son bölüm ise, sonuca, finale giden, atılan düğümlerin çözümlendiği, sorunların yanıtlanmaya çalışıldığı ve çatışmanın sona erdiği bölümdür."¹⁷³

Oyun başlangıcında ilk olarak şu üç soruya cevap vermek durumundadır; 'burası neresi?', 'bunlar kim?', 'sorun ne?' Bu sorunlardan üçüncüsünün cevabı çatışmayı doğurmaktadır. Bazı oyunlar bir çırpıda bu üç soruya birden karşılık verirken, kimi oyunlar ilk iki soruyu cevaplamakta, oyunun yerinin, zamanının ve kişilerini o anları ve geçmişleri üzerine bilgi vermektedirler. İşte sorun ortaya çıkmadan verilen bu cevaplar olay dizisinde serim ya da giriş kısmını oluştururlar. Ancak burada atlanmaması gereken nokta, serimin yalnızca oyunun başlangıcına dair bir öge olduğunun, oyunun gelişiminde hiç yer almadığı fikrine kapılmamaktadır. Oyunlar ilerlemeye devam ederken serim de devam etmektedir. Ancak serim bölümü net biçimde oyunun başlangıcında yer almaktadır.

Serimi kurgulama şekilleri farklılıklar göstermektedir, zorlama, salt sorulara cevap vermek için yapılan serim girişimleri ise başarısız olacak, eğreti duracaklardır. Dramatik yapıda serim seyirciye hissettirilmeden, doğal yolla verilmektedir. Böylece girişte verilen doğal bilgilendirme çatışmanın da güçlenmesine olanak sağlayacaktır. Serim bölümü daha sonra patlak verecek olan çatışmanın ön hazırlığıdır. İlk olarak kişileştirme düzeni ve kişilerin, o ana gelmeden önceki yaşantıları üzerine bilgi vermektedir. Bu aynı zamanda oyun kişilerinin daha sonra yaşabilecekleri durumlar

¹⁷⁰ Sevdâ Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, s. 13

¹⁷¹ Lagos Egri, **Piyas Yazma Sanatı**, s. 115

¹⁷² Önder Parker, **Tiyatro Estetiği**, s. 21

¹⁷³ Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, s. 117

üzerine de olasılık çevresi kurmaktadır. Böylece dramatik olan'ın inandırıcılık ilkesi devreye girer. Özellikle tragedyalar için önemli bir husustur bu. Çünkü tragedya kahramanları trajik zorunluluğu meydana çıkaracak, trajiği doğal ve başka türlü olma olasılığı fikrini yok edici kişileştirme özelliklerine sahiptirler. Öyleyse serim çatışma için vazgeçilmez bir can damarıdır, onun doğru işlenmesi çatışmanın gücünü de var edecektir. “İyi yapılmış bir serim, oyunun çatışma zemininin iyi hazırlanmasına neden olur.”¹⁷⁴ Konuya şu açıdan bakıldığında da serimin çatışma için olan önemi anlaşılacaktır; serim oyun kişileri dışında çatışmanın geçeceği ortam üzerine de bilgi vermektedir. Atmosfer, ortam, dönem ne denli etkin şekilde verilirse karşıtlıklar da aynı duru etkiyi yaratacaktır. Yalnızca serimin çatışma için gerekli olduğunu düşünmek yetersiz olacaktır, öyle ki, serimin kurulabilmesi için de çatışmaya gereksinim vardır. “Serim, kişiler arasında yaratılan çatışma yoluyla ortaya çıkar.”¹⁷⁵

Serim bölümü, Antik Yunan tiyatrosunda koro yoluyla yapılırken politik ve epik tiyatronun birçok örneğinde serim, anlatıcı, şarkılar, dövizler v.b ile yapılmaktadır. Açık biçim oyun tekniği epizotik yapıdadır, her epizot, kendi içinde bütüne hizmet eden, serim, düğüm, çatışma, sonuç bölümlerini taşımaktadır. Aslında pek çok oyunun sorunla birlikte başladığını söylemek mümkündür. Serim ise bu sorun ya da sorunlar çerçevesinde verilmektedir. Örneğin *Kral Oidipus*'ta oyun başladığında veba salgını (sorun) ortaya çıkmıştır. Oidipus'un vebanın sebebini bulmak için girişimleriyle birlikte Oidipus'un “şu an”ı ve geçmişi üzerine bilgi verilmektedir. *Kral Lear* oyunun da ise oyun Lear'ın topraklarını kızları arasında paylaşmasıyla başlamaktadır. Ortada netlikle gözlemlenen bir sorun yoktur, seyirci bu esnada kişilerin özelliklerini ve durum üzerine bilgi edinmektedir. Daha sonra sorunun merkezi halini alacak toprak paylaşma eylemi, oyunun başlangıcında aynı zamanda serim niteliğini göstermektedir. Sorunla birlikte başlayan oyunlar için Hülya Nutku *Hamlet* adlı oyunu örnek vermektedir;

“Kimi oyunlar bu önbilginin de ötesinde bir birikimle başlayabilir
ve oyun boyunca açılabilir. Bunun en tipik örneklerinden birisi
Shakespeare'in *Hamlet* adlı oyunudur. Oyun başladığında *Hamlet*'in

¹⁷⁴ Nutku, A.g.y.,s. 122

¹⁷⁵ Nutku, A.g.y., s.119

babası öldürülmüştür, Hamlet yurtdışında almakta olduğu felsefe eğitimini bırakarak Danimarka'ya dönmüştür, annesi ile amcası evlilik hazırlıkları içindedir, o bu evlilik kararına ve babasının ölümüne anlam verememektedir, üstelik arkadaşları babasının hayaletini gördüklerini ona söyleyerek zihninin daha da allak bullak olmasına neden olacaklardır. İşte oyun tüm bu bilgilendirmelerin ışığında eylemsiz gibi görünen, düşünce adamı Hamlet'in rüzgar gibi sahneye girişiyle başlar.”¹⁷⁶

Hamlet oyununda ilk asal düğüm noktası ise Hayalet'in ortaya çıkmasıdır. Hayalet'i gördüklerini söyleyen nöbetçileri dinleyen Hamlet, ertesi gece Hayalet'in arkasından gider. Yine Shakespeare'nin *Romeo ve Juliet* adlı oyununda bir baloda tanışan Romeo ve Juliet birbirlerine aşık olurlar. Birbirlerine düşman iki ailenin çocuklarının aşkları ise düğümü ortaya çıkarmaktadır. Düğüm daha önce serim bölümünde verilen bilgi üzerine iki aile arasındaki düşmanlığı keskinleştirme ve aileleri bir yol ağzına getirmektedir. Düğümle birlikte çatışma da keskinleşmektedir. Montague ve Capulet aileleri arasında daha önceden var olan karşıtlık, Romeo ve Juliet'in aşklarıyla çatışma noktasına varmaktadır. “*Düğüm, kahramanların yaşamlarında daha önceden var olan çelişkileri açığa çıkarıp onları keskinleştirebildiği gibi, kendisi de yeni çatışmalar yaratabilir. Yeni çatışmalar yaratılma durumu varsa buna, çatışmanın kurulması da denebilir.*”¹⁷⁷

Özellikle klasik çatılı oyun yapısında düğümle birlikte merak unsuru da devreye girmektedir, merak unsuru “şimdi ne olacak?” sorunu ortaya çıkarmaktadır. Bu sorunun cevabı ise oyun boyunca yeni yeni engellerin çıkması, yeni çatışmaların alevlenmesiyle çözüme kadar sürecek olan bir gidişatı oluşturmaktadır. Düğümler atıldıkça çatışma hız kazanacak, heyecan ve gerilim ayakta tutulacaktır.

“Gerilimin hızlı bir artış gösterdiği, merakın kişiyi zorladığı yerlere kriz noktaları denir. Kriz noktaları, düğümün çözülemeyecekmiş gibi görüldüğü, çatışmanın bir yıkıma işaret ettiği durumlarda ortaya çıkar. Gerilimin tırmandığı en yüksek noktaya doruk diyoruz. En büyük

¹⁷⁶ Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, s. 119

¹⁷⁷ Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, s. 247

kriz dorukta gerçekleşir. Genel olarak doruk olayların son aşamasında yer alır. Kahramanı yıkıma götürecek son düğüm ve son çatışma heyecan doruğa yükselir. Olaylar doruktan sonra hızlı bir biçimde sonuca yönelir. Sonuç aynı zamanda bütün düğümlerin çözümü demektir.”¹⁷⁸

Aristoteles ise “*Her tragedya bir düğüm, bir de çözüm'den oluşur. Çoğu yapıtın dışında, kimi yapıtın da içinde bulunan olaylar, düğümü oluştururlar; bütün geriye kalanlar ise, çözümü. Düğüm deyince, yapıtın başından mutluluk yahut felakete doğru baht dönüşü için sınır oluşturan bölüme dek uzanan olaylar örgüsünü anlıyorum*”¹⁷⁹ diyerek düğümün drama için sürükleyiciliği belirtmektedir. Bir oyunda birçok düğüm olmasına rağmen “*Ana çatışmanın yarattığı düğüm ise oyunun temelini oluşturur.*”¹⁸⁰ Dramatik kurguda çatışmanın başlangıç noktası orta bölümdür, burada ilk asal düğüm atılarak, doğal biçimde çatışma başlamaktadır. Örneğin Ionesco’nun *Amedee ya da Nasıl Kurtulmalı* adlı oyununda evin içinde büyüyen bir ceset vardır, aynı zamanda cesedin olduğu odadan başlayarak evde artarak mantarlar çıkmaktadır. Amedee ve eşi Madeleine ceset ve mantarlarla başları derttedir. Düğümle birlikte daha önceden beri sürmekte olan bu durum çatışma boyutuna taşınmakta, ev sahipleri için evi yaşanamaz hale sokmaktadır. Yine Ionesco’nun *Gergedanlar* adlı oyununda toplumda var olan bozulma aniden gergedanların ortaya çıkmasıyla bir çatışmaya dönüşmektedir.

İlk asal düğüm çatışmayı başlatırken, son asal düğüm çatışmayı bitirmektedir. Ve sonuç olarak oyunda finale varmaktadır. Doruk nokta ise krizin gerginliğinin üst düzeyde olduğu yerdir. “*Doruk noktada aksiyon gelişimin hangi yönde gelişeceği ya da hangi yöne döneceği netleşir.*”¹⁸¹ Doruk nokta gelişim ve değişimin yaşandığı kırılma noktasıdır, aynı zamanda heyecan ve gerginliğin de tepe noktasıdır.

“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

¹⁷⁸ Sevdâ Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, ss. 20,21

¹⁷⁹ Aristoteles, *Poetika*, s.51

¹⁸⁰ Hülya Nutku, *Oyun Yazarlığı*, s. 125

¹⁸¹ Nutku, A.g.y. s. 145

karşı çıkılırsa, yani bir engel oluşturulursa çatışma başlar. Çatışmanın hangi yönde gelişebileceği ise yazarın atacağı düğümlerle ilginçlik kazanır. Turgut Özakman'ın derslerde verdiği bir örnek vardır: Adam doğar, yaşar ama ölmez. Dünyadaki her ölümlü gibi sonu gelmeyen bir adamın içinde bulunduğu durum düğümdür ve onun çatışması ölümsüzlük üzerine kurulmuştur.”¹⁸²

Romeo ve Juliet oyununa dönersek, kan davalı iki ailenin çocuklarının aşklarıyla birlikte ortaya çıkan çatışma pek çok düğümlerle pekişmektedir. Rahip Lorenzo'nun girişimleri, Romeo'nun Juliet'in kuzeni Tybalt ile düellosu sonucunda onun ölümünü neden olması, Juliet Paris'le evlendirilmek istenmesi ve Juliet'in Rahip Lorenzo'nun yardımıyla kendini ölü gibi gösterecek iksiri içmesi üzerine mezarlığa götürülmesi, gerçeği anlatan mektubun ise Romeo'nun eline zamanında ulaşamaması gibi birçok düğüm birbirini izlemektedir. Romeo'nun, Juliet'in mezarına gelerek Juliet'i gerçekten ölü sanması ise doruk noktası teşkil etmektedir. Bu nokta iki sevgilinin yaşamlarının kırıldığı, heyecan ve değişimin yaşandığı yerdir. Çözüm ise Montague ve Capulet ailelerinin barışmalarıyla gelmektedir. “Çözüm, çatışmanın tümünü kucaklar, onu ortadan kaldırır, çatışmanın kararını verir. Ancak her zaman da böyle olmaz. Aksiyonun bitişi ille de çatışma durumunun ortadan kaldırılmasına bağlı olmak zorunda değildir. Pek çok eserin sonunda, kahramanların yaşamlarındaki çelişkiler tam tersine iyice keskinleşmiş olarak kalırlar.”¹⁸³

L.Egri *Piyes Yazma Sanatı* kitabında çatışmanın dorukla birlikte zirveye yükseldiğini belirtmekte, böylece çatışmanın oyun içindeki teknik olarak kurgulanışını da belirtmektedir; “Bir karar verilmiştir, o kararı veren karakter içsel bir doruk noktaya tırmanmıştır. Verdiği karara göre hareket eder, böylece çatışma gelişmeye başlar, gelişme sırasında değişikliğe yönelen çatışma giderek krize dönüşür, sonra da düğüm/doruk nokta halini alır.”¹⁸⁴ Olay dizisinin serim, düğüm, doruk nokta ve çözüm biçimindeki ilerleyişi çatışmanın dramatik yapı içindeki

¹⁸² Nutku, A.g.y., s.125

¹⁸³ Gennadiy Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, s. 248

¹⁸⁴ Lagos Egri, *Piyes Yazma Sanatı*, s. 257

değerinin bir kez daha hatırlatmaktadır. “Oyun boyunca gösterilen çelişki ve karşıtlıkların temel çelişkiye hizmet etmesi, finali etkili hale getirecektir.”¹⁸⁵

“(…) doruk şu ya da bu şekilde düğümü çözen kararlılık hareketi olurken, düğümüm kendisi kaçınılmaz olarak çatışma olgusuna odaklanır. Genelde ana karakterin yok olduğu ya da bir ölümün gerçekleştiği doruğun yer 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.”¹⁸⁶

Öyle ki, dramatik kurgunun başarısı, salt çatışmayla değil tüm öğelerin gerekli yapılandırmalarıyla ortaya çıkmaktadır. “Kurgunun başarısı, olay dizisindeki birbirini izleyen bölümlerin karşıtlığına 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.”¹⁸⁷

Eylemin dramatik olanı ortaya çıkarma potansiyelindedir. “Dar bir oyun süreci içinde “yoğunlaştırılmış” olan dram aksiyonu, genellikle son kerte eylem yüklüdür ve tümüyle sonuca yöneltilmiştir.”¹⁸⁸ Olay dizisini görünür kılan, ona etki eden, onu var eden öge ise kişileştirmedir. “Oyun kişisine anlam ve dinamik veren, olaydır. Oyunun anlamını ve gerçekliğini sağlayan da olaylarıdır. Oyun, kişisini ancak olaylar içindeki işlevi ile kişiliğini açıklar.”¹⁸⁹

Kişileştirme oyun kişilerinin oluşturulması ve boyutlandırılması işlemidir. Kişiler olay dizisi içinde özellikleri, nasıl olduklarını ortaya dökmektedirler. Oyunun çatışması kişilerin yönelimleri ile ortaklık oluşturmaktadır. Burada oyun kişilerinin kişileştirme özellikleri çatışmaya varlık kazandırmaktadır. Klasik çatılı oyunlarda genellikle çatışma ana karakterlerin inançları, değerleri, tutumları v.b.lerinde gözlenen farklılıklardan doğmaktadır. Öyle ki, çatışmanın varlığı, bir istemi olan ve bu istemde kararlı olan oyun kişileriyle paraleldir.

¹⁸⁵ Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, s. 133

¹⁸⁶ Cadden John, **Drama Appreciation for a Level**, ss. 6-7

¹⁸⁷ Hauser, **Yapıt Kurgusunda Diyalektik**, Sanat Çevresi, sayı:39, Ocak 1982, s. 37

¹⁸⁸ Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, s.289

¹⁸⁹ Sevdâ Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, ss. 12,13

“Oyun biçiminin, kişilerin, durumların, düğümlerin, çatışmaların, ifadelerin ve konuşmalarının asal özellikleri diyalog-aksiyon bireşimi dokusunda ortaya çıkar. Bu organik kaynamadır. Kişiler, hareketler ve konuşmaları getirir, konuşmalar durumları yaratır, durumlar kararları ve konuşmaları ısklandırır, çatışmalar, kişileri ilgilendiren olay dizisini geliştirir. İşte bu kaynamanın veya bireşimin iyi bir oyunu meydana getirmesi için her birinin yerinde ve birbirlerini tamamlayıcı bir uzunlukta seçilmiş olması gerekir.”¹⁹⁰

Genellikle çatışmayı ortaya çıkaran ana karakterlerdir. Ana karakterleri, saptamak, çatışmayı geliştirme bakımından önemli bir kıstas olabilir. *Protagonist* oyunda ikilemin, çatışmanın yada ana olayın odak noktasını oluşturan ana kişidir.¹⁹¹ Ancak belirtmekte yarar var ki, çatışmanın potansiyeli yalnız oyun kişilerinin yüklendikleri çatışma ile sınırlı tutulamaz. “Karakterler arasındaki çatışma, oyun metnindeki çatışma kategorisini tek başına kuşatamaz.”¹⁹² Oyun, çatışmayı taşıma zorunluluğunu getirmekle birlikte, kişileri de çatışmanın bir temsilcisi olma zorunluluğu içine sokmaktadır. Kişiler atılım ve karşı atılımlarla çatışmanın görünürlüğünü meydana çıkarırlar. Oyun kişilerinin yüklendiği çatışmalar bazen kişiler düzeyinde kalırken, bazen toplum ya da zihniyetler düzeyinde kurulurlar. Burada önemli olan kişilerin olaylara ya da içinde bulundukları çatışma zeminlerine verdikleri tepkiler, tepkilerle birlikte salt kendi yaşamlarını ya da daha çok yaşamını değiştirme potansiyeli yakalamalarıdır. Amerikan tiyatrosunda sıklıkla verilen ve yine Artur Miller’in *Bütün Oğullarım* oyununda da gözlemlenen kişilerin bozuk toplum yapısı içinde, toplumdaki duruşlarını belirlemeleridir. Toplum onlara belli bir yaşantıyı pompalarken, onların bu akışa karşı verdikleri tepkiler çatışmanın netleşerek, ifadeyel bir boyut kazanmasını sağlamaktadır. Böylece tiyatro sanatının karşıtlıklardan yararlanarak seyircisini uyarma işlevi de gerçekleşmiş olmaktadır. “Karakterlerin inançları ve değerlerinin dramatik çatışması kurulduğunda seyirci,

¹⁹⁰ Özdemir Nutku, **Tiyatro ve Yazar**, s.10

¹⁹¹ Cadden John, **Drama Appreciation for a Level**, s.33

¹⁹² Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü, Modernizmden Sonra Tiyatro**, Dost Kitabevi, Ankara, 2003, s. 77

*çeşitli durumlar arasındaki mücadelelerle ilgili yazarın kendi açıklayıcı düşüncelerini hissetmeye başlayacaktır.”*¹⁹³

Yine Shakespeare’nin *Romeo ve Juliet* adlı oyununa bakarsak, oyun kişilerinin karşıtlıkları yüklenmeleri konusunda aydınlatıcı bilgilere ulaşmış oluruz. *Romeo ve Juliet* adlı oyun kişilerini, öncelikle çatışmanın uçlarında olan *Romeo*, *Juliet* ile *Monteque*, *Capulet* aileleri karşıtlığında görebilir. Ancak oyundaki karşıt kişilikler bununla sınırlı kalmamaktadır;

*“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 dönecek 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.”*¹⁹⁴

Kişileştirmenin karşıtlıklar bakımından bir diğer 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 sunulmuştur. *Macbeth* cadılar sahnesinde yalnız değil, yanında eşkomutan ve Kral’ın yakını Banquo vardır, cadılar yalnız *Macbeth*’e Cawdor Baronu, daha sonra da Kral olacağını söyleyerek, iktidar üzerine kehanette bulunmazlar, Banquo’ya da Kral soyuna babalık edeceğini söylerler. *Macbeth*, cadıların kehanetleri karşısında sarsılırken, Banquo cadıların söylediklerine ciddi gözle bakmaz. *Macbeth*, bu sahnede karşıtı Banquo ile verilerek, kişilik özelliklerinin altı çizilmiş ve ondaki iktidar tutkusu daha eylem bazına çıkmadan gösterilmiştir. Yine *Hamlet*’te Hamlet babasının hayaleti ile karşılaştığı sahneden 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. Karşıtıyla vurgulanan Hamlet

¹⁹³ Cadden John, *Drama Appreciation for a Level*, s.39

¹⁹⁴ Seveda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, s. 51

ise tüm trajik kahramanlar gibi trajik zorunluluğu meydana çıkarır ve hayaletin peşinden gider. Daha çarpıcı bir örnek ise Antigone ve karşıt özelliğiyle İstemene'dir. Antigone, Kreon'a başkaldırırken kardeşi İstemene aynı durum içinde olmasına rağmen Antigone gibi davranmayı uygun bulmaz ve Antigone'ye eyleminin zarar getireceği uyarısında bulunur. Yine Sophokles'in *Elektra*'sında da benzer bir durum Elektra ile kardeşi arasında geçmektedir. Antigone ile İstemene gibi, Elektra ve Khrysothemis kardeşirler ve aynı olaya maruz kalmışlardır. Oysa Krysothemis, Elektra'nın tersine intikam alma fikrine sıcak bakmamaktadır.

Örnekler çoğaltılabileceği gibi çağdaş tragedya örneği olan A.Miller'in *Satıcının Ölümü* adlı oyununda da Willy Loman ile komşusu Charley karşıt oyun kişileridir, Loman Amerikan Başarı Düşü'nün hurdası iken komşusu Charley hem kendi hem de oğlu bakımından bu düşe göre 'kazananıdır.' Loman gibi oğulları Biff ve Happy de karşıt özelliklerle yüklenmişlerdir. Biff başarısız ve çocukluğundan itibaren mutsuz, uyumsuz bir karakter özelliğiyle çizilirken, diğer kardeş Happy, kendince sisteme ayak uydurmuş ve mutlu bir kahramandır. Aynı şekilde Loman'ın oğullarının aksine Charley'in oğlu Bernard başarılı, sisteme ayak uydurmuş bir avukattır. Birbirleriyle karşıt özelliklerle ele alınan oyun kişileri, kişileştirmeleri bakımında netliğe oturmakta, oyunun ana çatışma eksenini var etmektedirler. Oyun kişileri toplumla, kendileriyle çatışırken, bir yandan da kendi aralarında çatışmalar yaşamaktadırlar. Yine Artur Miller'in *Orkestra* adlı oyununda oyun kişilerinin hayatta kalma ve diğer tutuklularla olan çatışmaları canlı biçimde verilmemektedir. Aynı zamanda, oyun kişileri üzerinden psikolojik çatışmaları da sunulmaktadır.

*“Orkestra üyeleri ise ölüme gönderilmemek, yaptıkları müziğin seviyesini düşürmemek, müzikleriyle komutanları sıkmamak için delicesine prova yaparken, hem kendileriyle, hem de diğer kadınlarla çatışırlar. Yaşamları ne denli güç olursa olsun, kampta ölümüne çalıştırılan diğer tutuklulara göre daha ayrıcalıklı bir konumda oldukları için, diğer tutukluların da nefretini kazanmışlardır.”*¹⁹⁵

¹⁹⁵ Zehra İpsiroğlu, **Eleştirinin Eleştirisi**, Mitos Boyut Tiyatro Kültür Dizisi 29, İstanbul, 1998, s. 157

Oyun kişilerinin karşıtlıkları modern oyunlarda ise farklı niteliklere bürünmektedir. Örneğin J.Genet'in "*Hizmetçiler*" adlı oyununda hizmetçi iki kardeş, Claire, Solange ezen-ezilen karşıtlığında oldukları Madame rolüne girerek bir oyun oynamaktadırlar. Amaçları ise çatışmayı kendi yönlerine çevirmek ve Madame'ı öldürmektir. Madame için zehirli çay hazırlamışlardır ve çayı Madame'a içirme planını yapmışlardır. Madame gelmeden önceden Claire'nın Madame, Solange'in 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'den zehirli çayı ister. Böylece çatışma ve karşıtlıkları sadomazoşist bir yere vararak oyun-gerçek karşıtlığına ulaşır. Bu noktada olay dizisi değil, olay dizisindeki roller değişmektedir, çayı içen gerçek Madame değil, Madame rolündeki Claire'dır. Oyunda çatışmanın bir ileri düzeye yani gerçek-oyun karşıtlığına varması, oyun kişilerinin gelişim çizgilerini de değiştirmektedir.

Sonuç olarak karşıtlıklar ve çatışma ögesi, oyun kişilerinin karşıtlıkların simgeleri olması durumundan öte, oyun kişilerinin oyun içinde etki ve konumlanışı üzerinde de önemli bir unsur olarak kendini göstermektedir. Yalnız bu karşıtlıklar her zaman keskin çizgileri değil, ara tonları, türlü türlü çelişkileri vererek de tiyatro sanatının yaşam için ne denli prizmalar sistemi olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

*"Tiyatro, kişilerini iletmede de karşıtlıklardan yararlanır. Karşıt özellikleri yan yana göstererek her özelliğin daha belirgin olarak çıkmasını sağlar. Böylece kötüler iyilerin iyiliğini vurgulu olarak belirtmekte, atılganlar çekingenlerin çekingenliklerini vurgulamakta, konuşkanlar suskunlara ilgi çekmekte kullanılır. Karşıt kişiler oyunun malzemesinin estetik dengelenmesinde de yararlı öğelerdir.(...) oyun kişilerini biçimsel düzen içinde doğru olarak kullanabilmenin en elverişli yolu, onları birer karşıtlık, denge ve uyum ögesi olarak da değerlendirebilmektir."*¹⁹⁶

¹⁹⁶ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, s.51

Kişileştirme noktasında karşıtlıklardan yararlanma, yalnızca karşıt kişilerin bir arada düzenlenişi ile sınırlı kalmamaktadır. Dram sanatı kişileri eylemleriyle gösteren bir sanattır, bu eylemler ise gergin, huzursuz, çatışmalı durumlar çerçevesindedir. Oyun kişileri kendilerini bu “sorunlu” eylemlerle ortaya koyarlar. Ayrıca sorunun olmadığı yerde kişilerin birbirleriyle olan farkları da çok anlaşılmayacaktır. ‘Her şeyin iyi olduğu yerde herkes iyidir, kötü olduğu yerde ise kimin iyi kimin kötü olduğu’ anlaşılır sözü belki de kişileştirme bakımından önemli bir bilgidir. Kişilerin kararlılığı, karşıtlıkların birliğini oluştururken, kişilerin eylemleri de olay dizisini doğurmaktadır. *“Bir karakter bazı belirli amaçları gerçekleştirmek için bir yönde ilerler ancak eylemleri diğer bir karakter ya da toplum ya da gerçeğin doğası ya da kendi içindeki karşı koyan güdüler gibi diğer bir güç ya da güçler tarafından değiştirilebilir. Olay dizisi bu çatışmalarla büyür.”*¹⁹⁷

Oyun kişilerini, durumlara karşı gösterdikleri tepkilerden çıkarırız. Karakterin gelişimi de aynı noktada gerçekleşmektedir. Başarılı sayılabilecek senaryoların bazılarında da benzer özellikleri görmek mümkündür, filmin ana kişisi filmin başlangıcında seyircinin ilgisini çekmek, seyirci ile ortak duygusal alanı yaratmak için haklı olduğu bir durumunda küçük bir haksızlığa uğratılabilir. Böylece, küçük de olsa çatışma içinde gösterilen karakter seyircinin ilgisini ta filmin başında çekmiştir. Karşıtlıklardan yararlanma, ayrıca, seyirci ile oyun kişisi arasındaki empati ilişkisinin kurulmasında da yararlı bir yöntem olarak gösterilebilir. Aristoteles’in katharsis düşüncesine de kaynaklık etmektedir bu bakış açısı; *“Çünkü acıma, layık olmadığı halde acıya uğramış bir kimse karşısında duyulur. Korku da, acıyı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar.”*¹⁹⁸

Drama, çelişkilerden temel bulmakta, potansiyel çatışmaları eylem ile vermektedir. Bunu yaparken başvurduğu ana kaynak ise oyun kişisidir. Oyun kişileri kırılma noktalarında yakalayan drama, onu bu noktalarda sınamaktadır. *“Çünkü, kişi anlam kavşağındadır, söylemi ve eylemi kimliğinin göstergesidir.”*¹⁹⁹ Bu sına süreci boyunca oyun kişileri, karşıtlıkları ve çelişkileri çatışmaya dönüştürmektedirler. Oyun kişileri kimi seçimler yapmakta, seçimleri geri dönüşü olmayan yollara itmektedir. Oyun kişilerinin çelişkileri, onları başkalarından ayıran

¹⁹⁷ Alvin B. Kernan, **Character and Conflict**, s.290

¹⁹⁸ Aristoteles, **Poetika**, s. 37

¹⁹⁹ Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, s.41

en önemli unsurlar olarak göze çarpmaktadır. Eylemin çatışma yaratması, oyun kişinin çelişkileriyle de sıkı sıkıya bağlantı göstermektedir. Oyun kişileri hem kendi çelişkileri hem de isteklerindeki kararlılıkları ile çatışma zeminine oturmuş olan eylemi doğurmaktadır. Oyun kişileri, diğer oyun kişileri ile de mevcut bulunan durum korumaya ya da isteklerini elde etmeye çalışırken karşıtlıklar içine girmektedirler. Drama böylece oyun kişileri arasındaki zıtlıklarda sanatsal niteliğini meydana getirmektedir.²⁰⁰ Eylem, oyun kişisi ve çatışma birleşeni dramının kalbini kurmaktadır. Çelişkiler taşıyan, diğer oyun kişileri ile karşıtlık içinde gösterilerek kişileştirme özellikleri vurgulanmış, çatışma potansiyeli olan bir durumda bulunan oyun kişisi, olaylara yaptığı müdahalelerle, olay dizisini hem içerik hem de teknik olarak ilerletmekte, çatışmayı var etmektedir.

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. Yine Freud sahnedeki kahramanla özdeşleşen seyircinin, kahraman üzerinden kendi ıstırap deneyini gerçekleştirdiğini, özdeşleşme sırasında seyircinin siyasal, toplumsal ve cinsel kaygılardan uzak olduğundan dolayı kendini tehlikeye atmaksızın bu deneyi zihinsel olarak gerçekleştirdiğini belirtmektedir. Aynı zamanda sahnedeki ıstırap da zihinsel olmalıdır ve ıstırapın kaynağı, çatışma içeren olaylardır. Bu olaylar ayrıca zorlama bir çatışmayı değil iradenin direncini de ortaya koymalıdır.²⁰¹

Dram Sanatı ve Sinema kitabında Yörükhan Ünal oyun kişilerinin çatışma, eylem, kişileştirme üçgeninde konumlarını şöyle açıklamaktadır; İlk olarak oyun kişilerinin çelişkili bir varoluşları vardır, kusursuz değildir. Kusurlu olmalarıyla gerçeğe yaklaşmakla kalmaz, çatışmayı olası kılarlar. İkinci olarak, oyun kişilerinin güçlü bir istemleri vardır. Bu isteğe doğru kararlı şekilde eylemde bulunurlar. Üçüncü olarak, kararlılık eyleme dönüşür. Eyleme dönüşmeyen istekler yetersiz, drama da işlevsizdir. Son olarak, oyun kişileri iç ve dış çelişkilerin itkileriyle, karşıtlıkları çatışmaya dönüştürmektedirler.²⁰²

Oyun kişilerinin taşıdıkları karşıtlıklar ve çatışmalar ise konuşma örgüsüyle aktarılmaktadır. “*Aksiyonu iletirken, oyun kişilerinin ve olayların serimini yapan,*

²⁰⁰ Bkz. Yörükhan Ünal, **Dram Sanatı ve Sinema**, ss. 93- 94- 95- 97

²⁰¹ Bkz. Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri**, ss. 346, 347

²⁰² Bkz., Carlson, A.g.y., s. 99

çatışmaları ve düşümleri sağlayan bir etkidir."²⁰³ Dramatik yapının biçimsel olarak en belirgin özelliği diyaloglar şeklinde yazılmış olmasıdır. *"Dramada yaşam kendi ağzından konuşmaktadır."*²⁰⁴ Yaşamın direk taklidi olan drama, konuşma örgüsünde de gerçeğe benzerliğin en yüksek seviyesindedir. Kişiler kendi konuşma biçimlerini kullanırlar, kişiler tavır ve eylemlerinin yanında kullandıkları konuşma örgüleriyle de kendilerini ortaya koymaktadırlar. Oyun kişilerinin kendilerini ortaya koymaları ise çatışmanın aktarımı demektir. Yalnız dramanın konuşma örgüsü şeklinde yazımı onun tek bütünleyicisi olamaz. Drama, çatışmayı ilerleten olay dizisinin, kişilerin kendi konuşmalarıyla verildiği bir sanattır.

*"Ancak, oyun metnini diğer yazın türlerinden ayrımında salt biçim olarak diyaloglarla yazılmış olması ayırıcı ve belirleyici bir özellik değildir. Böyle olsaydı Platon'un felsefesini kişilerin ağzından konuşmalar halinde yazdığı diyalogları bir oyun metni olarak kabul etmemiz gerektirir. Oysa Platon'un Diyaloglar'ı dramatik olanı kişiler arasındaki ilişki ve çatışmadan doğan bir aksiyonun gelişeceği olay dizisini içermeyi için oyun metni olarak kabul edilemez."*²⁰⁵

Dramada kişileştirme oyunun iletisini vererek, karşıtlık ve çatışmaları görünür kılan birer temsilci olarak ortaya çıkarken, konuşma örgüsü ise olay dizisi, kişileştirme ve çatışmaların kaynama noktasını var etmektedir. Kapalı biçim oyunlar konuşma örgüsünü oyun kişileriyle sağlarken, açık biçim oyunlarda bunun yanı sıra anlatıcı adında bir oyun kişisi de olabilir. Bu oyun kişisi, karşıtlıkları net şekilde ifade ederken, kendi ağzından konuşmanın yanı sıra, yazarın ya da daha çok seyircinin bir temsilcisi olarak oyuna gelmektedir. Antik Yunan döneminde de koro ögesi yine seyircinin, oyun üzerine düşüncelerini oyuna katarken, daha çok şiirsel konuşmalarıyla farklı bir dil kullanımına kapı açmaktadır. Ayrıca dramatik yapının konuşma örgüsü ögesi üzerine Platon mimemis ve diegesis ayrımlarını getirmiştir; *"Platon'a göre mimemis, konuşmanın anlatıcının aradan çıktığı bir*

²⁰³ Sevdâ Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, s. 76

²⁰⁴ Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, s. 288

²⁰⁵ Önder Parker, **Tiyatro Estetiği**, s. 35

zeminde, doğrudan doğruya ‘karakter’ aracılığıyla gerçekleştirilmesidir. Diegesis ise, anlatıcının olayları dolaysız olarak kendi sesinden dile getirmesidir.”²⁰⁶

Dramada konuşma örgüsü gerçeğe benzerlik gösterirken, onun ötesine de geçen bir gerçekliği kurmak zorundadır. Öyle ki, oyun yazarı kişilerini konuştururken, gerçekte oldukları gibi konuşturmanın ötesinde, sahneyi ve oyun süresini göz önünde bulundurarak, oyun kişilerini bu kısıtlı zaman sürecinde net ve etkili konuşturmak ödevini de üstüne almıştır. “*Konuşma örgüsünün içerdiği dil, ilk bakışta konuşma diline benzese de, aslında son derece işlevsel, her sözcüğü, hatta her imi bir anlama, bir işleve hizmet eden ekonomik bir dildir.*”²⁰⁷ Konuşma örgüsü karşılıklı diyalog şeklinde ilerleyebileceği gibi, monolog, apart ve tirad şeklinde de örülebilir. Monolog oyun kişinin yalnız olduğu ve kendi kendine konuştuğu bölümlerdir. Burada oyun kişisi daha çok kendi iç çatışmasını ortaya dökmektedir. Tiradlar ise uzun ve etkili konuşmalardır, daha çok klasik dramalarda görülmekle birlikte, tiradların uzunluğu, diyalogların kısalığı ile karşıtlık oluşturmaktadır. Apartlar ise monologların tersine kısa konuşmalardır ve işlevi oyun kişinin gerçek düşüncelerini ortaya çıkarmaktır. Apartlar seyircinin tesadüfen duyduğu ve diğer oyun kişilerinin ise duymadıkları konuşmalardır. Ayrıca yazarın sahne düzenlemeleri, eylemlerini yazdığı didaskalik metinlerde, oyunun dil bölümü içine alınabilir. Ancak dramatik yapı asal olarak yine de diyaloglardan oluşmaktadır. “*XIX. Yüzyılda, özellikle Ibsen’in oyunlarında yer alan, seyirciye yöneltile konuşmalar (apar), fısıltılar, kendi kendine yapılan tekli konuşmalar, günümüz tiyatrosunda giderek terk edilmiştir.*”²⁰⁸

Dramatik yapıda çatışma ögesi kendini konuşma örgüsünde de etkin şekilde göstermekte, kişilerin ifade biçimi olan konuşma örgüsü, çatışmanın yükselip alçalmasıyla tondan tona geniş bir yelpaze içinde seyir göstermektedir. Oyun dili ise yalnız konuşma örgüsü ile sınırlanamamak gerekir, oyun dili, konuşma örgüsünü de içine alan bunun yanında jest, mimik gibi beden diline ait tavırları da kapsamaktadır. Dramatik yapı içerisinde çatışma, olay dizisi, kişileştirme ve konuşma örgüsü üzerinde etkin bir rol oynamakta, onların anahtarlarını adeta elinde tutmaktadır.

²⁰⁶ Yörükhan Ünal, **Drama Sanatı ve Sinema**, s. 21

²⁰⁷ Sema Göktaş, **Dramatik Tasarımda Aksiyon-Olay Dizisi Bağlamı ve Uygulama Modelleri**, s. 9

²⁰⁸ Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, s.131

Çatışma ortaya çıkıp, gelişip, değiştikçe, olaylar ve durumlar da değişecektir. Drama sanatında kimi oyunlar ise salt durumlardan hareket etmektedirler. Türk tiyatrosunda bu tip oyunların başarılı örneklerinden biri, Memet Baydur'un "Kamyon" adlı oyunudur. "(...) Kamyon oyununda kamyonun bozulmasıyla birlikte başlayan, zamanın durduğu noktada bireyin geriye dönük kendisini ve yaptığı işi sorgulaması gibi"²⁰⁹ durumun çatışma zemininde gerçekleştirilmesiyle ortaya çıkmaktadır, kendine uygun ortam içinde çatışma da gelişmektedir. Öyle ki, "Çağdaş yazarlar, durumu, ele aldıkları konunun bir başka yüzünü ya da yönünü tartışmak için seçmektedirler."²¹⁰

Bunun yanı sıra durumlar olay dizisini sürükleyici bir niteliktedir. Olay dizisi yan yana gelen durumlardan oluşmakta, her durum, eylemin yönelişini belirlemekte ve yeni yeni çatışmaları doğurmaktadır. Turgut Özakman'a göre durum aşmaları belirtmektedir;

*"Kararlılık hali pasif durumdur. Kararlılık halinin bozulması, yeni bir durum yaratır, kişileri şöyle ya da böyle tavır almaya zorlar. Gelişimi başlatan, çatışmalara ve değişimlere yol açan durum, aktif durumdur. Gelişim boyunca, ilişkiler düzenindeki her değişiklikte yeni bir durum ortaya çıkar. Her yeni aktif durum, taraflar arasındaki ilişkileri ya da genel ilişkiler düzenini etkiler (pekiştirir, düzeltir ya da sarsar, bozar), çatışmaya yol açar, değer yargılarını, duyguları düşünceleri değiştirebilir, ya da ilişkiler düzenine yeni bir anlam katar, ya da eski bir davranışın sebebinin anlaşılmasını sağlar, yeni bir bilginin ya da kişinin bir yönünün daha açığa çıkmasına vesile olur vb. Bunun tersi de doğrudur: Bunlardan her biri durumun değişmesine yol açabilir. Kısacası, durum ve ilişkiler düzeni, etkileşim içinde birbirlerini izleyip dururlar. (...) düğüm de aktif bir durum çeşididir."*²¹¹

Murat Tuncay ise durumun karşıtlıklar ve değişim noktaları üzerindeki etkisine vurgu yapmaktadır; " ... durumların genelde dramatik aksiyonun ve olay

²⁰⁹ Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, s.122

²¹⁰ Nutku, A.g.y., s.59

²¹¹ Turgut Özakman, **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, s. 175

dizisinin yönelişlerindeki dönüm ya da dönüşüm noktaları niteliği taşıdıkları; bu nedenle aksiyonu ateşleyecek karşıtlıkların yeni bir atılım için huzursuz bir denge görünümünü verdiklerinin dikkate alınması gerekliliğidir.”²¹²

Olay dizisi, çatışma, kişileştirme, konuşma örgüsü bir bütünü oluşturmakta ve oyunun sözü olan tema ve mesaj ortaya çıkmaktadır. Tema üzerinde çatışmanın ise atlanamayacak bir yeri vardır. Karşıtlıkların içerikleri ve geliştirdikleri çatışma, oyunun sözüne güçlü etkiler yapmakta, ona doğrultu ve yol açmaktadır. Böylece evrensel ve toplumsal boyutlara sahip olan tema, çatışma ile aynı sistem etrafında giderek oyunun içeriksel sözünü de kurmaktadır. *“Temanın dramatik tasarımı beslemesinden anladığımız şey, temanın karşıtlıklar taşıyor olmasıdır. Örneğin ‘Aşk X Nefret’, ‘Bağlılık X İhanet’, ‘Sevgi X Sevgisizlik’, ‘Duygu X Akıl’ vb.”*²¹³

Öyleyse tema çatışmaya dönecek karşıtlıkları taşımak zorundadır, tek başına ele alınabilecek bir kavram değildir. Aristoteles düşünce başlığı altında oyunun içeriksel yanına vurgu yapmaktadır. *“(…)düşünce deyince de kendisiyle konuşanların bir şey kanıtladığı ya da genel bir hakikate ifade verdikleri şeyi anlıyorum.”*²¹⁴ M. Kagan ise tema konusundaki düşüncelerini şöyle ifade etmektedir;

“... bir yapıtın teması, o yapıtın içeriğinin yalnızca bir yanıdır. Öbür yanı, temanın düşünsel olarak işlenişinden, yorumlanışından, sanatçının temayı fikirsel-şiiirsel olarak sergilemiş şekli ve tarzından gelir. (...) bir sanat yapıtında mutlaka fikirsel bir kapsam vardır; bir sanat yapıtında, sanatçının yaşama ilişkin tasarısı, yaşam üstüne yargısı, yaşamı değerlendirişi mutlaka kendi ifadesini bulur. Sanatta tezliliğin kapsamı, taşıdığı fikirsel kapsamın varolabilmesi olasılığından yalnızca bir tanesidir. Bir yapıtın tezli bir yapıt olabilmesi için, fikrin yapıtın ‘metni’ içinde cisimleşmiş olması gerekir; tezli olmayan bir yapıtta ise, fikir, belli bir ölçüde ‘metnin altında’ dile gelir. Bu birinci durumda tema, doğrudan doğruya fikre ‘dönüşmüştür’; ikincisindeyse, temanın bu

²¹² Murat Tuncay, **Dramaturgi Çalışmalarında Çözümleme ve Bir Yöntem Önerisi**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir 1992, s. 30

²¹³ Tuncay, A.g.y., s.55

²¹⁴ Aristoteles, **Poetika**, s. 26

*şekilde ‘dönüşmesi’ yapının içinde değil, okuyanın bilincinde yer alır, yeter ki, yapıttaki fikir metnin altında verilmiş olsun.”*²¹⁵

Tuncay, aslında bir felsefe kavramı olan önermenin, dramatik bir önermeye dönüşme sürecini şöyle açıklar:

*“Bir felsefe kavramı olan önerme, herhangi bir konudaki yargıyı, karşıt fikirlerin çatışmasıyla gelişen eylem sonucu çözümleyip bir mesajda kanıtlayan mantık yürütme biçimi şeklinde tanımlanabilir.(...) Dramatik bir önermede önermenin tartışma kavramı içine giren karşıtlık ve çelişkilerin dramatik bir boyut içermesi yanında estetik bir kaygı taşıması da esastır. Dramatik bir önermenin çatışma özelliği gösteren, düşünsel ve toplumsal boyutlar taşıyan, karşıtlık ve çelişkilerin ilginçlik ve inandırıcılık dengesi kurulmuş, yoğun ve devingen bir gelişim ortamında oynanabilir bir biçim özelliğiyle ele alınmış ve sonuçlandırılmış olması gerekmektedir.”*²¹⁶

Sonuç olarak dramatik yapının değişmeyen bir önermesi vardır; dramatik yapı dramatik çatışma kaynaklı bir düzen içinde gelişmektedir. Çatışma olay dizisine dönüşür, oyun kişileri çatışmayı üstlenen öğelerdir, oyun kişileri kendilerini ve çatışmalarını dolaysız biçimde kendi cümleleriyle aktarırlarken yazarın seçim ve üslup ve düşünceleri ekseninde dramatik yapı ortaya çıkmaktadır.

“Değişmeyen; her yapının öz ve biçiminin organik bütünlüğünden kaynaklanan bir formu-düzeni olmasıdır. Örneğin; dramatik yapıda; kahramanın dramatik çatışma bağlamında eylemini seçmesi, eylemin, olası ya da olması gerektiği gibi başlayıp gelişip sonuçlanması, yani tamamlanmış bir bütünlük içermesi ve illüzyon yaratarak, katharsis (duyguların iyileştirici boşaltımı) sağlaması, epik yapıda, dramatik yapının tersine parçalardan-tablolardan oluşan bir yapı içermesi ve tek kişinin eyleminden daha

²¹⁵ Moissej Kagan, **Güzellik Bilim Olarak Estetik ve Sanat.**, ss. 408- 412.

²¹⁶ Murat Tuncay, **Dramaturgi Çalışmalarında Çözümleme ve Bir Yöntem Önerisi**, ss. 28- 29.

çok, bir dünya tablosu sunarak, insanı bu tablonun içinde yeniden konumlandırması, çeşitli yabancılaştırma teknikleriyle illüzyonu kesintiye uğratarak insanı eleştirel düşünceye yönlendirmesi gibi.”²¹⁷

Dramatik yapı dramatik çatışmanın var ettiği kurgusunda, diğer öğelerle doğru birliktelikler için dönemler, tarihler, eğilimler ne olursa olsun önemini yitirmesi söz konusu değildir denilebilir.

²¹⁷ Nurhan Tekerek, **Oyun Kavramı’ndan Drama’ya Drama’dan Dramatik Eğitim’e**, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 22:2006

İKİNCİ BÖLÜM

2. ANTİK YUNAN TİYATROSUNDAN MODERN TİYATROYA YAZILAN OYUNLARDA ÇATIŞMA KAVRAMI

2.1. Antik Yunan Tiyatrosunda Çatışma

Ritüel ve mitler, tam olarak anlaşılmayan doğayı açıklamak için doğüstü güçler ya da büyülere başvurmaktır. Bir kutsallık içinde yönetilerek, etkilenmek istenen doğüstü güçlerin temsilciliği yapılmaktadır. Ritüeller doğüstü güçleri birer kişileştirmeye dönüştürürler. Bu nokta ise dramatik özün kendisini teşkil etmektedir. Ayrıca bu öz törensel bağlantılarından sıyrıldığında tiyatro için ilk adımların atılmasını da içermektedir. Tiyatronun kökeni ile ilgili farklı yaklaşımlar olmakla birlikte, bu yaklaşımların hepsi ritüellerin tiyatroyu ortaya çıkaran etmenlerden biri olduğu fikrinde genel olarak uzlaşmaktadırlar. İlkel ritüellerde, oyuncu, seyirci, sahne yeri, müzik, dans, kostüm, maske, aksesuar ve diyalogdan yoksun olmakla beraber insan sesi yaygındır. Ritüeller aynı zamanda karşıtlıklardan da yararlanırlar; kış/ölüm ve ilkbahar/yaşam arasında çatışmalar sergilenir, ilkbahar/yaşam çatışmadan zaferle çıkmaktadır.²¹⁸ “(...)ve “bir şeyi temsil etme”, ritüellerde eylemi (dromenon) oluşturan; Eski-Yeni, Ölüp-Dirilme, Ak-Kara gibi karşıt güçlerin mücadelesi biçiminde cereyan eder ve bu karşıt güçler simgeselleştirilerek kişileştirilir. Eylemin mitlerle(sözle) geçişi sonucunda çatışmacı, yaratıcı, yansılaiıcı bu eylem-oyun tiyatro sanatına dönüşür.”²¹⁹

İlkel, batı ve doğu düşüncesi arasında dünyanın değişimi, gelişimi, çatışma ve uyumu noktalarında ayrılıklar bulunmaktadır. Batı söylenceleri tanrı ve insan arasındaki çatışma ya da gerilim üzerine yoğunlaşmaktadır. İnsan, hem bir çatışma, değişme ve gelişim yeri hem de akılcılığıyla iyi ve bencilliğiyle kötünün başlıca öznesi olarak ele alınmıştır. Doğu düşüncesi ise, tanrı ve insan arasındaki gerilim yerine, bu ikili arasındaki uyum kavramına yönelmiştir. Doğu mitoslarında insanlar, dünyasal olanı aşarak, ayrılıkları ortadan kaldırıcı varoluşun gizeminde bir olmayı gözetmektedirler. Dünyanın özünde ise tam bir uyum vardır. Doğu mitleri, bir firavun öldüğünde diğerinin onun yerini almasında olduğu gibi doğum, olgunluk,

²¹⁸ Bkz. Oscar Brockett, *Tiyatro Tarihi*, Dost Kitabevi, Ankara, 2000, ss.16- 17- 18

²¹⁹ Nurhan Tekerek, *Oyun Kavramı’ndan Drama’ya Drama’dan Dramatik Eğitim’e*, s.42

ölüm ve yeniden doğuşun devamlılık içinde var olduğu düşüncesini taşımaktadır. Mitler, hem devlet hem de evrende, düzen ile devamlılık ve kargaşa ile bozulma çatışması sonucunda düzen ile devamlılığın zaferini açıklamaktadır. Batı, dünyayı sürekli değişen bir dizi olarak görürken, doğuda bu düşünce yerini insanın dünya üzerinde bir etkisinin bulunmadığı sabit bir varoluş fikri almaktadır; şeyler değişiyor gibi görünse de bunlar birer yanılsamadan öteye geçmemektedir.²²⁰

Yine mitos geleneğinden gelen taziyelerde de karşıtlık kavramı göze çarpmaktadır. Mitos kaynaklı Antik Yunan tiyatrosu benzerlik gösteren karşıtlıkları işlerken mitos kaynaklı taziyeler, karşıtlıkları kurarken keskin çizgiler ve ayrılıklar işlemektedirler. Ancak Antik Yunan tiyatrosu tragedyalarında karşıtlığı trajik olana taşıırken, taziyeler trajik metinler değildir. *“Kostümlerin renklerinden oyuncuların ses kullanımına kadar her öge karşıtıyla var olur. Kural olarak iyiler yeşil, kötüler de kırmızı renk kıyafet giyerler. İyiler belli makamla şarkılı konuşurken kötüler kulak tırmalayıcı bir ses kullanırlar.”*²²¹

Bununla birlikte hem doğu hem de batı ritüel ve mitleri karşıtlıklardan, doğayı etkilemek için tiyatronun özünü var eden öğelerden yararlanmıştır. Bu öğeler tiyatro sanatında disiplinli bir biçimde daha sonra kurulurken, dramatik özellikler gösteren kimi gösterilerde de bugün dramatik olanla akrabalık mevcuttur.

*“Teatral ve dramatik öğeler her toplumda bulunur. (...) Bu öğeler ilkel halkların danslarında ve törenlerinde olduğu ölçüde, bizim siyasal gösterilerimizde, geçit aylalarımızda, spor olaylarımızda da apaçık görülür. Bununla beraber etkinliklere katılanlar, gösteriyi, diyalogu ve çatışmayı kullanmalarına rağmen bu öğelerin aslında teatral olduğunu düşünmezler. Sonuç olarak bir sanat biçimi olarak tiyatro ile diğer etkinliklerdeki teatral öğelerin rastlantısal kullanımı arasındaki farkı kabul etmek olağan sayılmalıdır.”*²²²

²²⁰ Bkz. Brockett, A.g.y., ss.20- 21

²²¹ Celal Mordeniz, **Tragedya ve Ta’ziye; René Girard’ın tragedya yorumu üzerine düşünceler**, s. 221

²²² Oscar Brockett, **Tiyatro Tarihi**, s. 15

Antik Yunan düşüncesinin insanı oturttuğu temel izlek olarak, insan ve tanrılar çatışması, dünyanın değişimi ve gelişimi çatışmaya borçlu olduğu fikri, Antik Yunan tiyatrosuna kuşkusuz yansımış bir olgudur. Ancak çatışma mitoslarında bir toplum bakış açısıyla sunulurken, çatışılan güç, bir toplum bakış açısının çıkarına ters düşendir. Oysa Yunan dramatik yapıda çatışma bireyin bakış açısıyla, toplumun bakış açısını çatışma unsuru olarak baskın biçimde kullanmaktadır. Ortalamanın üzerindeki kişileştirmesiyle bir hataya düşen trajik kahraman, tanrısal düzen noktasında işlenirken, tragedya toplumsal düzen üzerine ödevini gerçekleştirmektedir denilebilir. Antik Yunan tragedyası, trajik zorunluluk çatısıyla bir neden-sonuç dizgisi içinde ilerleyerek oku yaydan çıkarmaktadır. Bunun için, trajik hata arka plana itilmekte, trajik kahramanın bu hatayı bilerek ya da bilmeyerek eylemesi üzerinde dahi durulmaktadır. Bunun yanında mitoslar hata ve suç konularını ön plana alırken, tragedyalarda hamartia gerçekleşmekle birlikte, suç kavramı önemini yitirmekte, suçlu ise aranmamaktadır. Hata kavramı önemsizleşirken, çatışma kavramı vurgusunu çoğaltmaktadır. Örneğin *Kral Oidipus* ile *Medea* oyunlarında trajik hata farklı yönler savrulmakta, ancak çatışma her iki oyunda da asal izlekler olarak derin tartışmalar yaratmaktadır. Burada izlenen şey en başta trajik olanın yapısıdır. Bu ise ancak trajik çatışmayla mümkün olabilir. “*Trajik, her şeyden önce, yüksek olumlu bir değer taşıyıcıları arasındaki çatışmadır. Trajik, olumlu değerlerle, o değerlerin taşıyıcıları arasındaki “çatışma”dır.*”²²³

Antik Yunan tiyatrosunun altın çağının tragedya yazarları olan Aiskhilos, Sofokles ve Euripides farklı mekanizmaları işleterek, insan ve tanrı çatışmasından hareket etmişlerdir. İnsan ve yazgı ya da insan ve tanrılar ya da insan ve onun üstündeki güçler kimi oyunlarda evrensel insanın sorunlarını suyu yüzüne çıkarmaktadır. “*Tragedya sanatını tek bir cümleyle tanımlamak gerekse, tek bir veriden söz edilebilirdi ancak: Simetrik öğelerin karşıtlığı. Bu simetri, tragedyanın entrikasıyla, biçimiyle ya da diliyle ilgili tüm yönlerde temel bir rol oynuyor.*”²²⁴

Antik Yunan tiyatrosu, insanı yalnız bu çerçevede ele almakla kalmaz, insanın toplumsallığı üzerine tartışmalar da oyunlara damgasını vuran bir başka açıdır. Antik Yunan tiyatrosunda başat öğe, görüntü ve diğer öğelerin üstüne geçen sözdür. Karşıtlıklar bu bakımdan sözsel olanda yoğunlaşmaktadır. Örneğin

²²³ Max Scheler, **Trajik Görüngü Üzerine, Cogito**, Tragedya, sayı:54, 2008, s. 241

²²⁴ René Girard, **Şiddet ve Kutsal**, Çev. Necmiye Alpay, Kanat Yay., İstanbul, 2003, s. 60

Aiskhilos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus* oyununda asal çatışma, söz yoluyla aktarılmaktadır.

Zincire Vurulmuş Prometheus'ta olay bir sorunla başlamış, Prometheus sahneye sürüklenerek getirilmiştir. Serim bölümünde anlaşılır ki, Prometheus Zeus tarafından cezaya çaptırılmıştır. Ancak serim ve düğüm birlikte gelişim göstermiştir. İktidar Zeus'un elindedir ve Prometheus bu iktidara başkaldırmaktadır. Güç ve Hephaistos sahneden çıktıklarında yalnız kalan Prometheus, konuşarak Zeus'la olan çatışmasını ortaya döker.

“ **Prometheus:** Görün başıma gelenleri,
Yıllar yılı çekeceklerimi.
Bu çileyi layık gördü bana
Tanrıların başına gelen”²²⁵

Üstelik çatışmanın ortaya çıkarak bu başkaldırı hemen ardından geliştirilir; Prometheus, Zeus'un iktidarını yok edecek bildikleri olduğunu ancak bunları açıklamayacağını dile getirir.

“**Pormetheus:** (...) Ölümsüz mutluların başı Zeus
Benden yardım istemeye gelecek,
Öğrenmeye can atacak benden
Nerden doğabilecek olduğunu
Tacını tahtını elinden alacak devrimlerin
İşte o zaman, hiçbir şey yumuşatamayacak beni;
Ne baldan tatlı sözlerin büyüü, ne en ağır cezaların korkusu
Bildiğim sırrı söyletmeyecek bana.
Önce bu çözülmez dediği bağları çözmesi,
Gerekir efendimizin.”²²⁶

²²⁵ Aiskhylos, *Zincire Vurulmuş Prometheus*, Çev., Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, Bilgi Yay., Ankara, 1967, s.37

²²⁶ Aiskhylos, A.g.y., ss. 40,41

Daha sonraki basamak, Prometheus'un aşırılığa kaçarak, haklılığı haksızlığa dönüştürmesidir; Zeus'un habercisi Hermes'i Zeus'un uşaklığıyla suçlaması, Okeanos ve Hermes'in uyarılarını dinlememesidir. Bu şekilde geliştirilen ve bu noktayla birlikte yoğunlaştırılan çatışma, Prometheus'un kararlılığını korumasıyla doruğa ulaşır. Çözüm ise yıkımla gelir; Prometheus daha büyük cezaya çarptırılır. Prometheus ve Zeus arasında oluşturulan çatışma, güç ve ona başkaldırı, ölçülülük ve aşırılık arasında sözsel ağırlıkta dile getirilmiştir.

“Prometheus: (...) Hangi suçundan ötürü bu cezayı verdi?

Anlatayım: Zeus, baba tahtına oturur oturmaz

Başladı her tanrıya bir şeref payı vermeye,

Devletinin katlarını önem sırasına koymaya.

Bu arada zavallı ölümlüleri düşünmek

Aklının ucundan bile geçmedi,

Tersine, soylarını ortadan kaldırmak,

Bambaşka, yeni bir soy yaratmak istiyordu.

Bu tasarıya kimse karşı çıkmadı benden başka,

Ve kurtardım insanları, önledim

Hades'in karanlıklarında yok olup gitmelerini.

İşte bunun için çekiyorum bugün

Bu çekilmez, bu görmeye dayanılmaz acıları.”²²⁷

Antik Yunan tiyatrosunda sözün ağırlıklı olmasının sebeplerini Lessing, dönem içinde retoriğe verilen önem, çatışmanın derinliğinin tumturaklı konuşma ile verilebileceği fikri, koronun oyun kişisini konuşmaya zorlaması şeklinde açıklanmaktadır.²²⁸

“Antik tragedyalarda olay sayısı azdır. Oyun kişilerinin iç dünyalarında meydana gelen çatışmaların sergilenmesine de pek az yer verilmiş, ya da hiç verilmemiştir. Bu oyunlarda kahraman konumundaki oyun kişisi verdiği karar ve bu karar doğrultusundaki eylemi ile sıra dışı

²²⁷ Aiskhylos, A.g.y., ss.42,43

²²⁸ Bkz., Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri**, s. 177

*bir durumu tartışmaya açmıştır. Seyirci, toplumun değer yargıları, insanın toplum içindeki yeri ve görevi, genelde yaşamın anlamı üzerinde yeniden ve alışmadığı bir biçimde zorlanır.”*²²⁹

Antik Yunan tragedyalarında gözlemlenebilen iç çatışmalar kahramanın üzerinde daha az durduğu, eyleme geçme konusunda daha az beklediği bir hal içerisinde. Örneğin Medea anne olmak ile ihanete, haksızlığa uğramış kadın olma arasında oldukça güçlü bir çelişik durum içindedir. “*Euripides’te Medea, bir an gelir ki ezici bir iç çatışma içinde kıvranmaya başlar: bir yandan analık duygusu, öbür yandan ise, kendisini terk etmiş olan Yason’dan öç almak için duyduğu önüne geçilmez istek, kadının yüreğinde şiddetle çarpışmaktadır*”.²³⁰

Ancak Medea annelik hislerini bastırarak, eylemini gerçekleştirme konusunda, içinde bulunduğu keskin çelişkiyi aşmada eylemsel ve ‘güçlü’ özelliklerle çizilmiştir. Burada önemli olan bir diğer nokta ise oyunlar için söz edebileceğimiz kahramanın eylemi yerine getirmesi değil, eyleme kalkışmadaki isteğidir. Medea’nın çocuklarını öldürüp öldürmemesinden çok onu bu eylemle yüz yüze bırakan nedenler ve onun bu nedenlere verdiği tepkilerdeki çatışma gerginlikleridir. Bir anne olarak Medea’nın bu eylemi istemesini ya da duraksamasını seyirci büyük bir gerilim için izlemektedir. Medea, anneliğiyle, gururu arasındaki çatışmadan, gururunu seçerek insanlık yasalarını çiğnemez, insanlık yasalarını tamamen iptal etmektedir. Medea yaptığıнын farkındadır ve eylemini gerçekleştirdikten sonra da hiçbir sarsıntı yaşamadan, Lady Macbeth’de gördüğümüz aklını yitirme aşamasına asla yaklaşmaz. Kimi düşünürlere göre Medea kadınlık onurunu her şeyin üstünde o kadar çok tutmaktadır ki, çocuklarının katili olduğunun bile farkında değildir. Eğer farkında olsaydı, delirecek yahut kendini öldürecektir. *Medea* oyunu, bu düşüncenin doğruluğu üzerine de bilgi vermez. Bu noktada Sokratik öğretinin tersine Euripides, seyirciyi insan ruhunun karanlık ve dehşet veren noktalarına taşımaktadır. Antik Yunan tiyatrosunda çatışmanın ana odağı olan insan ve onun üstündeki güçler, insan ve insan aklının zayıflığı sorunu, bu oyunda insan ruhunu da sorunsal olarak karşımıza çıkarmaktadır. Aristoteles’in çatışmanın en yetkin şeklinin aile içinde olabileceği savı ile tam bir uyumluluk gösteren *Medea*,

²²⁹ Sevda Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, s. 25

²³⁰ Gennadiy Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, s.227

trajik kahraman ve ondan seyirciye doğru akan katharsis konusunda tartışmalı olma durumunu bugün dahi devam ettirmektedir.

Antik tragedyada kahraman eyleme dönük, trajik zorunluluğu ortaya çıkarmadaki moral yapısıyla belirlemektedir. “*Mutluluk ve felaket eyleme dayanır... karakter bir insanın özelliklerini belirler ama ancak eylemleri olanları mutlu ya da mutsuz eder.*”²³¹ Öyle ki Antik Yunan tragedyaları trajik kahramanın bilerek yahut bilmeden gerçekleştirdiği trajik hatasıyla, eylemi iç içedir. Zaten Antik Yunan anlayışı, kahramanların eylemi bilerek ya da bilmeden yapmaları konusunda ayrım gözetmemekte, suçluluk ile masumiyet konusunda durmamaktadırlar. Bu düşüncede önemli olan seçim yapmadan doğru bilenen eylemi gerçekleştirmektir. Seçim yapmaz, çünkü trajik kahramanın oluşturulma eğilimi başka türlü davranma seçeneğini ortadan kaldırmaktadır. Oidipus yazgısından kaçmak için hep bir eylem içindedir. Agamemnon kibrine yenik düşerek erguvan renkli halı üzerinde yürür. Öyle ki, klasik tragedyanın çatışmasını “*insanın ve bazen tanrıların bile karşısında mücadele vermek zorunda olduğu kader ya da alınyazısı*”²³² teşkil etmektedir.

Hegel dramatik yapıtta çatışmanın temel önemini vurgulayarak, Antik Yunan tragedyasının özünün, iki uyuşmayan iyinin çatışması şeklinde yorumlamaktadır. Hegel’in Antik Yunan tragedyasındaki çatışmanın konumu üzerine bir diğer görüşü ise Antik Yunan tragedyasında Aiskhiklos tarafından geliştirilen, Sophokles tarafından doruğa ulaştırılan ve en yetkin biçimde *Antigone* adlı oyunda görülen aile arasındaki karşıtlıklardır.²³³ Tek istedikleri farklı kaynaklardan yola çıkmış olsalar da kendi etik anlayışları ekseninde doğru bildiklerini gerçekleştirmek olan Antigone ile Kreon, hem aile içinde toplumsal evrensellekle donatılmış karşıtlıkları hem de uyuşmazlık içerdiği takdirde iki iyi düşüncenin dahi çatışacağını göstermektedir. Evrensel, insani ve tanrılar düzeni içinde hareket eden Antigone ile toplumsal, otoriteyi koruma amaçlı hareket eden Kreon, tek tek bakıldığında doğru ve çatışmaya yer vermeyecek gibi görünen değerleriyle, bir arada var olamaz, aşırılık hatasının perçinlemesi sonucu trajik bir çatışma doğururlar. Karşıtlıkların birliği ve dramatik olanın ne olabileceği üzerine de doğru doneler veren bu karşıtlık, her iki taraf tarafından da sonuçları ne olursa olsun devam ettirilmekte, karşıtlıkların birliği yani

²³¹ Aristoteles, *Poetika*, s. 24

²³² Marvin Carlson, *Tiyatro Teorileri*, s.187

²³³ Bkz., Carlson, A.g.y., ss. 201- 203

çatışma doğmaktadır. Öyle ki, uyum olduğunda ve karşıtlıkların birliği sağlanmadığında çatışma ve çatışmanın varlığı olan dram sona erecektir. “*Antigone ile Kreon karakterleri birbirinin karşıtı oldukları, yani farklı oldukları için değil, birbirlerinin benzeri oldukları için çatışırlar. İkisi de ‘yasa’yı temsil eder; biri ilahi, diğeri dünyevi yasayı... İkisi de sınırları aşmak konusunda birbirlerinin ikiz kardeşi gibidir.*”²³⁴

İki olumlu değerin çatışmasının karşıt kişiler üstünden verildiği *Antigone*’nin tersine Kral Oidipus’ta çatışma kişiler arasındaki çatışmayı oldukça geri plana itmiştir. Oidipus, yalnız Kreon ve kahin Teiresias’ı kendisine karşı komplo kurmakla suçlamaktadır. Kendine ve özellikle aklına olan güveniyle Oidipus, ana çatışmayı yine kendisi ortaya çıkarmış, gözleri görmemesine rağmen gerçekleri Oidipus’tan daha iyi gören Teiresias ile de başka bir karşıtlığı meydana çıkarmıştır. Antigone ve Kreon arasındaki farklı yasalardan hareket etme eylemi, burada da kendini gösterir. Oidipus somut ve akılsal olandan yola çıkarken, Teiresias soyut ve gizemli olandan yola çıkmaktadır. Çözümde, Oidipus gerçekleri görmeyen gözlerini kör ederek bu karşıtlığı, gerçeklerin hangi gözle görülebileceği tartışmasına dönüştürmüştür. Antik Yunan tragedyalarında gerçek, insan bilgisine kapalıdır, kişi ne kadar sağlam olursa olsun gerçeğin yüceliği karşısında tuzla buz olur. Oidipus ve Teiresias arasındaki bu karşıtlık, insanın gerçek karşısındaki çaresiz konumunu belirlemektedir. Bu çatışma sonucunda, Oidipus gerçek karşısında umarsızlığı ortaya çıkar ve onun gerçeği göstermeyen gözlere ihtiyacı kalmayacaktır. Oidipus, kendiyle yani gerçek kimliğiyle çatışmaktadır; oyunun başlangıcında, babasını öldürerek annesiyle evlenmesi konusundaki kehanetten kaçarak, Thebai kentini akli sayesinde Sfenks canavarından kurtaran, ölü olarak bilinen kralın, eşi olan İokesta ile evlenerek, dört çocuk sahibi olan ve insanların yücesi olarak anılarak Thebai’nin kralı olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyun, serimle birlikte sorunu da ortaya atmış, Thebai kenti veba salgınıyla cebelleşmekte, Apollo Tapınağı’ndan gelen haberci salgını durmanın yolunun, eski kralın katilinin bulunması olduğunu dile getirmesiyle atmosferdeki gerilim, düğüme doğru ilerletilmiştir. Oidipus bu noktada olayı aydınlatmaya çalışır ancak kör kahin Teiresias’ın Oidipus’un ısrarı sonucunda Teiresias’ın katilin Oidipus olduğunu açıklamasıyla düğüm gerçekleşmektedir. Oidipus, Teiresias’ın verdiği bu

²³⁴ Celal Mordeniz, *Tragedya ve Ta’ziye; René Girard’ın Tragedya Yorumu Üzerine Düşünceler*, s. 218

bilgiye şiddetle karşı çıkar, Teiresias'ı ve eşinin kardeşi Kreon'u kendisine komplo kurmakla suçlar. Aklına güvenen Oidipus olayın peşini bırakmaz, ancak güveni kraliçe İokesta'nın durumu yumuşatmak için kendi yaşamından örnek vermesiyle ilk kez sarsıntıya uğrar; İokesta, rahiplerin eski eşi kral Laius'a, kendi oğlu tarafından öldüreceği kehanetinde bulunduklarını, Laius'un buna karşılık oğullarını bir çobana vererek öldürttüğünü söyler. Oidipus, üç yol ağzında kral kafilesine benzeyen bir grup insanı öldürdüğünü anımsar ve tedirginlikle Laius'un cinayetinin tek tanığı olan çobanı çağırır. Bu esnada başka bir haberci, Oidipus'a babası Polibos'un öldüğü haberini ve Oidipus'un gerçekte Polibos'un oğlu olmadığını; daha çok küçükken onu Thebai'li bir çobandan alarak Polibos'a evlatlık verdiğini bilgisini verir. Kraliçe İokasta, gerçeği anlar ve dehşet içinde saraya geri döner. Oidipus ise bu çobanın bulunmasını ister. Çoban geldiğinde, onun yalnız Oidipus'u bebekken Laius'tan öldürmek üzere alan kişi değil dahası Laius cinayetinin tek tanığı olduğu ortaya çıkar. Böylece, Oidipus'un gerçek kimliği ortaya çıkar. Kehanet doğru çıkmış, Oidipus kehanetten kaçarken, babasının katili olmuş ve annesiyle evlenmiştir. *“Anne ile başka bir kadın arasında bir fark olması zorunluluğu, toplumsal alanı ve dili mümkün kılan farklılıkların temelini atar.”*²³⁵ Thebai'yi kurtaran Oidipus, şimdi Tebai'nin yıkımından sorumlu kişidir. Bir kimlik sorunu içinde kalan Oidipus, hem annesinin kocası hem de çocuklarının kardeşi hem de Thebai'nin kurtarıcısı, “üstün Thebai'liyken” şimdi bir yabancı konumunda, bir ötekine dönüşmüştür. Bu gerçeğe dayanamayan Oidipus İokasta'nın elbise düğmeleriyle gözlerini kör eder. Oidipus'un bu tavrı *“Ahlaki değerler, bu değerlerin korunmasına verilen önem, bireyin bu konudaki sorumluluğu konularında düşündürücüdür. Düşünce devinirken, tanrıların oyunu gibi, yazgı gibi tehlikeli bir sınırı zorladığı, enest gibi muhataralı bir ilişkiyi gündeme getirdiği için heyecan verir. Düşünce yanında duygular da devinir.”*²³⁶

Veba salgını göstergesi, kötülüğün yani enest ilişki ve saklı kalmış cinayetin gizini ortaya dökerken, ötekileşmenin de sinyallerini vermektedir. Veba salgını sonuç olarak bir suçlu bulur, bu ise bir yabancı olan Oidipus'tur. Hastalıkların, çeşitli felaketlerin sonucunda bir suçlu gösterme mantığı burada işlemekte, kendi gerçekliğiyle yüzleşme noktasında insanın suçu bir başkası üzerinden yürütmesi de alt bir metin olarak okuma seçeneği sunmaktadır. Bu durum ise insanın toplumsal

²³⁵ Mordeniz, A.g.y., s. 218

²³⁶ Sevdâ Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, s. 26

yanına vurgu yapmaktadır; tragedyalar, özellikle de *Kral Oidipus* tragedyası insanın kendinin üstündeki kavramlarla olan çatışmasını, bir toplumsallık çerçevesine oturtmakta, böylece asıl ödevi ve sorgulama alanı olan toplum içinde ‘doğru’ davranma anlayışına ulaşmıştır denilebilir. “*Tragedyalar sosyal düzenin tesisine bir şekilde değinirken sosyal yapı içinde oluşan muhalif tavır kendi söylemine dahil ederek onu toplumsal uzlaşma boyutunda yeniden üretir.*”²³⁷

Oidipus, körlük X gerçek görme karşıtlığına yöneldiği gibi, ses ve sessizlik karşıtlığına da yönelmektedir. Oidipus gözlerini kör ederek ayrıldığı Thebai’den sonra sessizliğe gömülmüştür. Bu karşıtlık aynı zamanda bizi, toplum içinde, toplumsal bir kimlik içinde olma ile toplumdan uzaklaşma, onun dışında bırakılma karşıtlığına da götürmektedir. Toplum içinde olma aynı zamanda dil içinde de olmaktır. Varoluş ve yok oluş karşıtlığını da beslemektedir.

*“Trajik insan, oyunun başında toplumsal yaşamda var olup dilin içinde konumlanabilen biriyken, oyunun sonunda toplumsallığın ve onu kuşatan dilin tamamen dışına savrulmuştur. Ona en çok yakışanın ölüm olması biraz da bundandır: ölmek, trajik kahraman için “layığını bulmak”tan bambaşka bir şeydir. Artık içinde bulunduğu toplumsallığın ve dilin dışına atıldığını bilen kahraman için ölüm, mümkün olan tek insani “varoluş” biçimi olur ve kahramanının sessizliği bu varoluşun (ya da yok oluşun) asli ifadesi haline gelir.”*²³⁸

Oidipus’un aşağıda alıntılanan repliği, toplum dışılık/dil dışılık ilişkisini net şekilde veri olarak vermektedir;

Oidipus: Ah, ah! Ne talihsizmişim ben!

Nereye gidebilir böyle bir kadersiz?

Nereye uçtu gitti haykırışlarım”²³⁹

²³⁷ Buket Deniz, Tuğba Elmacı, **Athenayım Öyleyse Varım!**, Cogito, sayı:54, 2008, s. 178

²³⁸ Kerem Eksen, **Trajik Hata ve Sessizlik**, Cogito, sayı:54, 2008, s. 145

²³⁹ Sophokles, **Kral Oidipus**, Çev. Cüneyt Çetinkaya, Bordo Siyah Yay., İstanbul, 2005, s. 118

Onun çatışmaya girdiği kavramlar, ne kadar üstün özelliklere sahip olurlarsa olsun insan olmanın getirdiği zaaflar, bu zaafların toplumsal yaşantıda karşısına engel olarak çıkması, yine donatılmış özelliklerine rağmen kendinin üstünde olan tanrılar ve yazgıyla ters düşmesi ve bu karşıtlığın onun toplumsal yaşamını dolayısıyla da öznel yaşamını yok edişidir.

“bir kahramanın eylem alanı, bir tanrısal gücün eylem alanıyla kesişir ve kahramanın düşüşü bu kesişim bölgesinde gerçekleşir.(...) kahramanlar, birçok durumda kendilerini aşan güçler tarafından belirlenir.(...) Bir eylem, tekil bir irade merkezinin değil, çeşitlilik gösteren akılca ve akıldışı eyleme arzularının birbirleriyle girdiği ilişkilerin bir ürünüdür. Bu anlamda, bir eylem kaynağına işaret etmek, daima bir çoğulluğu hesaba katmayı gerektirecektir.(...) Bu anlamda Oidipus’un kendine dair sorunsallaştırması – ya da trajedinin Oidipus’a dair sorunsallaştırması- bu çoğulluğun sorunsallaştırılmasıdır. “Bu eylemi yapan Apollon’du ama eller benim ellerim” sözünde ifade bulan şey, tam da bu içinden çıkılamaz çoğulluktur.”²⁴⁰

Aiskhilos’un “Oresteia” üçlemesinin son durağında Orestes, annesi Klytaimnestra’nın katili olmak suçuyla mahkemeye alınmakta, intikam perileri olan Erinnyler, adalet temsilcileri olan Eumenidlere (sevecenler) dönüşmektedir. “Eski tanrılar gitmiş, yerini yeni tanrılar almış; eski anaerkil hukuk düzeni kalkmış, yerini yeni ataerkil düzen almıştır.”²⁴¹ Tragedya kadın-erkek karşıtlığı noktasında değişime uğramaktadır. Anaerkil düzen ataerkil düzene yerini bırakmaktadır. Oyun burada bu iki düzen arasındaki karşıtlığı da su yüzüne çıkarmaktadır. Anne katili olan Oresteia, mahkeme tarafından affedilmekte, dişiliğin olumsuz olanla anılması ortaya çıkmaktadır. Daha sonra pek çok yapıtta karşımıza çıkacak olan kadına biçilen iki karşıt rol ilk ürünlerinden birini vermektedir denilebilir. Kadını ya iyi kalpli, anne, melek yahut kötü niyetli, şeytan olarak gösteren, ‘kadın imajları’, ataerkil düzenle ilişkili olan ve ataerkil düzende erkeğin güç kaybetme tedirginliğinin kadın figürü üzerine yansımaları göstermektedir denilebilir. Bu bakımdan Aiskhlos’un Orestia

²⁴⁰ Kerem Eksen, **Trajik Hata ve Sessizlik**, ss. 151, 153, 154, 155

²⁴¹ Aziz Çalışlar, **Tiyatro Oyunları Sözlüğü** 1, Mitos Boyut, İstanbul, 1994, s. 231

üçlemesinde *suç-ceza, kabilesellik-demokrasi, kirlilik-arınma, eski-yeni, Yunan-barbar, kan-hukuk, anaerkil-ataerkil, doğa-kültür gibi ikili karşıtlıklar*²⁴² ilişkileri içinde hiyerarşik bir sisteme tabi tutulmaktadırlar. Bu hiyerarşiyi belirleyen ise hakim söylem olan ataerkil söylemdir. Aynı zamanda üçlemede Athena, ataerkil düzende kadına ait rolün bir göstergesidir. Tersine ise iktidarı bir süreliğine eline almış olan Klytaimnestra'dır. Klytaimnestra, *Agememnon* oyununda Agememnon'un kibir konusundaki aşırılığının sonucunda erki ele geçirmiş ancak Agememnon'un bu hatası daha sonra üzerinde durulan bir konu olmamıştır. Klytaimnestra'nın 'kadın imajı'na karşıtlık oluşturan Athena ise kadın görünümlü olmakla birlikte kadınsal özelliklerin dışındadır, bir bakiredir ve erkek gibi bir savaşçıdır. Zamanla cinsiyetsizleşen Athena, babası Zeus'un kızı olmayı tercih eder. Bu kişileştirme özellikleriyle bir dişi değil, ataerkil düzende kabul gören dişi görünümlü bir erile dönüşmektedir. Yine benzer biçimde doğum kadının elinden alınır ve erkek, doğum konusunda da kadının gücünü elinden alır, Athena, Zeus'un kafasından doğmuş, Dionysos babasının baldırından dünyaya gelmiştir. Hera'yı kıskanan Zeus (erk sahibi eril) istediği takdirde doğurganlığı da gerçekleştirebilmektedir. Hayat alma konusunda olduğu gibi eril, böylece hayat verme edimine de ulaşmaktadır. Adalet kavramını sorgulayan *Orestia* üçlemesi bu bakımdan, anaerkil-ataerkil düzenleri arasındaki karşıtlığın çatışmasını da işlemekte ve bu çatışmadan ataerkil düzeni zaferle çıkartmaktadır.

“Klytaimnestra: Oğlum benim! Sus! Yarı uykuda!

Defalarca dudaklarınla süt emdiğin

*Bu göğse kıyma!*²⁴³

(...)

“Athena: Babamın çocuğuyum ben

Onun için

Evin efendisi, kocasını öldüren

*Kadının ölümü fazla üzmedi beni”*²⁴⁴

²⁴²Buket Deniz, Tuğba Elmacı, *Athenayım Öyleyse Varım!*, s. 179

²⁴³ Aiskhylos, *Oresteia Üçlemesi*, Çev. Ahmet Cevat Emre, Meb, İstanbul, 1964, s.121

²⁴⁴ Aiskhylos, A.g.y., s. 170

*“Tragedya, adaletin değil şiddetin sağladığı bir denge durumudur. Tartının gözlerinden birinde ne varsa hemen ötekinde de o olur; karşılıklı olarak aynı hareketler edilir; hasımlar arasındaki suçlama trafiği tenis maçındaki top trafiği gibidir. Çatışma sonsuza uzar gider, çünkü hasımlar arasında en küçük bir fark yoktur.”*²⁴⁵

Antik Yunan tiyatrosunda tragedya ve komedyalar doğal olana ters düşeni farklı biçimlerde cezalandırmaktadır. Tragedyalarda trajik kahramanlar doğal dengeyi bozan kimselerdir, doğal olan dengenin mevcut bulunduğu yer, hem fiziksel hem de fizikötesi dünyalardır. Bir düzendeki dengenin aksaması, diğer dünyadaki dengenin de aksaması anlamına gelir. Trajik kahramanın sekteye uğrattığı düzen ise trajik kahramana rağmen kendini yıkımla dahi olsa düzeltecektir. Trajik kahramanların tanrı ile olan çatışması, yalnız bir inanç sistemi de değil, ilahi bir adaletin her iki düzende de temsilcisi olan tanrıyı da kapsayarak, onun üstüne geçen bir kavramdır. Bu noktada karşımıza özellikle nemesis çıkmaktadır. *“(…) nemesis’in aracı ya da aracısı insan intikamı, doğaüstü intikam, tanrısal intikam, ilahi adalet, kaza, kader ya da olayların gereği olabilir.”*²⁴⁶ Nemesis, sekteye uğrayan düzeni yeniden inşa eden, insanın toplumsal ve evrensel uyumunu kuran, uyum bozulduğunda, insani gerçekleri bir kenara koyan bir kavramdır. *“Grek tragedya şairi, hayatımızı şekillendiren veya yıkıma uğratan kuvvetlerin aklın veya adaletin hükmü dışında olduğunu öne sürer. Daha da kötüsü: etrafımız, ruha sıkıntı verip çıldırtan veya kendimize ve sevdiklerimize onarılmaz biçimde zarar vermemize yol açacak biçimde irademizi zehirleyen kötücül enerjilerle çevrilmiş durumda.”*²⁴⁷

Tragedya ideal olan ile var olan arasındaki karşıtlığı yansıtmaktadır, komik olan ise yine var olan ile ideal olan arasındaki uyumsuzluğu karşıtlık olarak ele almaktadır. Komedyada akıllı ön plana almakta, mantık perspektifi ile insan davranışlarını gözlemlemektedir. İnsan davranışları, toplumsal olaylarda, aile arasında, aşk ilişkilerin ve daha pek çok alan içinde ölçülmektedir. Bu ölçümün cetveli ise her şeyden önce akıl ve mantık yasalarıdır. Komik olan kaynağı birçok düşünürün de gösterdiği gibi toplumsal yaşamdır. Doğa bir uyumsallıktır, komik olanın eleştirisi oku onun uyumunu bozan hedefedir. İnsani değerlere ve doğal uyuma

²⁴⁵ René Girard, **Şiddet ve Kutsal**, s. 62

²⁴⁶ A.g.y., s.116

²⁴⁷ George Steiner, **Tragedyanın Ölümü**, *Cogito*, sayı:54, 2008, s. 248

ters düşen her türlü davranış komik olanın malzemesi olabilir, aradaki zıtlık yoğunlaştıkça, komik olanın şiddeti de artacaktır.²⁴⁸

İşte bu noktada Antik Yunan tragedyası, insanın toplumsal yaşantısı ile ters düşmesini trajik bir yolla sunarken, aynı zıt durum Antik Yunan komedyasında alaya alınmakta, bunun sorumluları komik bir yoldan cezalandırılmaktadır. Antik Yunan komedyası Dionysos şenliklerine dayandırılan “Komedy” sözcüğü *comos* ve *oidia* sözcüklerinden oluşmuştur. Antik Yunan’da komedy, curcuna ya da halk ezgisi anlamında kullanılmaktadır. Komedy konusu ele alan Platon, komedyanın akla yönelik oluşundan yola çıkarak, böyle olduğu sürece devlet için yararlı bir sanat olabileceğini dile getirmiştir. Aristoteles ise, *Poetika*’nın II. bölümünde, tragedya ile komedyayı karşılaştırırken, “*komedy ortalamadan daha kötü karakterleri, tragedya ise ortalamadan daha iyi olan karakterleri yansılamaktadır*” demektedir.²⁴⁹ Ancak Aristoteles’in komedy hakkındaki görüşleri elimize ulaşmamakla birlikte, elimizdeki kısımlardan çıkan, Aristoteles’e göre komedyanın dört önemli özelliği vardır: a-) komedy, ortalamadan daha aşağı kişilerin taklididir. b-) komedyanın taklidi salt gülünç olanı yansıtmaktadır. c-) gülünç-olanın acı verici bir etkisi yoktur. ç-) komedy mutlu sonla bitmektedir. Bu görüşlerden hareketle Aristophanes’in komedyalarındaki yargıçlar, komutanlar gibi ortalamadan hiç de aşağı olmayan oyun kişilerinin kullanımı bir soru işareti doğurmaktadır.

Buna karşın ilk tanım ve bilgi verme aşamasındaki yetersizlik, daha sonra çeşitli düşünürler tarafından uygun düzeye ulaştırılmıştır. Romalı kuramcı Cicero komedyanın tanımını “*Hayatın taklidi, adetlerin aynası, gerçeğin imgesi*” biçimde yapmıştır. Bu görüşe karşı çıkan yazar ve düşünürler komedyada bulunan eleştirinin özünde saldırı ve yıkıcılığın bulunduğu dikkat çekerek, komedyanın devrimci niteliği üzerinde durmuşlardır. Komedy aşırılıklarla alay etmekte, insani zaafaların meydana getirdiği bozuklukları, toplumsal dengesizliğin yıkıcılıklarını göstermektedir. Komedy, doğal olmayan davranışları, özentilerle oluşan bozuk davranışları, modaları eleştirmektedir.²⁵⁰

²⁴⁸ Bkz., Aziz Çalışlar, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, s.104

²⁴⁹ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, s. 57

²⁵⁰ Bkz., Sevinç Sokulu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı Yay. Ankara,1997, s. 35

Komedyâ karşıtlık, çelişki ve çatışma kavramalarını yoğun şekilde barındırmaktadır. Bu durumu daha iyi anlayabilmek için kimi düşünürlerin, komik olan üzerine geliştirdikleri açıklamalara göz atmak yerinde olacaktır. Kant'ın komik olanı, yeni-eski, içerik-biçim, amaç-araç, davranış-çevre, gerçek-kişinin kanısı arasındaki karşıtlıklardan beslendiği düşüncesine sahipken, Hegel ve Marx da komik olanı, tarih bağdaşmazlık (anakroni) açıklanmaktadır. Platon'un, kendini çirkinken güzel, korkakken cesur sanmak, yoksulken zenginlik, bilgisizken bilgicilik taslamak gibi kendini bilememeyi gülünç saymasına karşılık, Hobbes'a göre komik olan, beklenmedik ile gelişmektedir.²⁵¹ Schopenhauer tarafından komik olanın, beklenen şey ile olan şey arasındaki uzlaşmazlıktan doğduğu fikriyle de geliştirilecektir.²⁵² Søren Kierkegaard ise komik ve çelişkinin ayrılmaz olduğunu söyler. Komik olanı özne açısından da ele alarak, varoluşun kendisinin ve var olma hareketinin acı verici ve güldürücü olduğunu da eklemektedir.²⁵³ J. Volket'e göre, gerilimi meydana getiren 'olmasını beklediğimiz şey' ile 'olan beklemediğimiz şey' Ancak gerilimi açımlayabilmek için "ciddiye alma veya almama" durumlarını da incelemek gerekir. Ciddi olanı bekleme gerilimi ne kadar güçlü olursa ve beklentiye rağmen sonuçta gerçekleşmeyen büyüklük, derinlik, bilgelik gibi kavramların yerini bir boşluk alır. Bekleyiş geriliminin boşa çıkması komik olanı ortaya çıkarmaktadır.²⁵⁴ S. P. Sidney gülmenin kendimizle ve doğayla uyumlu olmayan şeylerden doğduğunu ileri sürmektedir. Ralph Waldo Emerson ise gülmeyi yaratan şeyin, ideal olanla, düşünülen arasındaki çatışma olduğunu söylemektedir. J. William Hazlitt'e göre de gülünç, uyuşmaz olanın özüdür. C. C. Everett'e göre ise öğeler arasındaki uyuşmazlıktan doğan gülünç, uyuşmazlığa dayanan trajikten farklıdır. Komikğin biçiminde uyuşmazlık bağıntısı vardır, trajikte ise bu bağıntı trajikğin gerçeğiyle ilişkidir. Bu bağıntıların farkı, bağıntıyı oluşturan nedenler ve bu bağıntıdan doğan sonuçlardır.²⁵⁵ Gülmenin nedenlerine filozof Henri Bergson da yeni bir sav geliştirmiştir. Bergson'a göre komikleştirme düşmanca duygulardan değil duygusuzluktan ileri gelir ve toplumsal bir ceza yöntemidir. Ona göre komik olanda çirkinlikten ziyade bir katılık vardır;

²⁵¹ Bkz., Aziz Çalışlar, **Tiyatronun ABC'si**, s.43

²⁵² Bkz., İsmail Tunalı, **Estetik**, s. 241

²⁵³ Bkz., Sevinç Sokulu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, s.15

²⁵⁴ Bkz., İsmail Tunalı, **Estetik**, s. 243

²⁵⁵ Bkz., Sevinç Sokulu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, ss. 8- 15

“(...) her karakter, ruh hatta beden katılığı toplumu kuşkulandırır. Bu katılık hem uyuyan bir etkinliği gösterebilir hem de toplumun çevresinde toplandığı merkezden kendini ayırarak uzaklaştıran bir etkinlik, bir eksantriklik olabilir... Yaşamın ve toplumun bizlerden istediği şey bulunduğumuz durum ve koşullarla uyum kurmamızı sağlayacak ruh ve beden esnekliğidir. Toplumsal yaşamda uyanıklık ve esneklikten yoksunluk hem acı çekmeyi hem suç işlemeyi doğurur. Toplum, yaşamımızla yetinmeyip iyi bir şekilde yaşamımızı da istediği için kahkaha bu çeşitten bir yoksunluğa verilen en uygun cevaptır.”²⁵⁶

Freud gülme nedeni olarak gösterdiği bastırılmış “infantilizm”i göstermekte, toplumlaşmanın beraberinde şiddet olgusunu bastırma eğilimi doğurduğunu, bu eğilimin ise alay, nükte, şaka gibi gülme öğeleriyle dışa vurulduğunu belirtmektedir. Ona göre kılık değiştirme, karikatür, taklit etme gibi komikleştirmeler bu duygudan beslenmektedir.²⁵⁷

Antik Yunan’da Komedyâ, Eski Komedyâ (Aristofanes), Orta Komedyâ, Yeni Komedyâ (Menandros) olmak üzere üç ayrı evrede gelişim göstermiştir. Aristophanes oyun metinleriyle bugüne gelen ilk komedyâ yazarıdır. Onu oyunlarının en önemli özelliği yaşayan kişileri ve onların yanlışlarını sahneye taşıyabilmesidir. Koro yapılan taşlamayı körüklemekte ve eleştirmektedir. Oyun kişilerinin davranışları, giysileri, maskeleri oldukça abartılı olmakla birlikte şarkılar ve danslarla pekiştirilmiştir. Aristophanes, doğanın özüne ters düşen çirkinlikleri, akıl yolundan uzaklaşmayı doğal uyumu bozduğu için eleştirmekte ve gülme yoluyla cezalandırmaktadır. Eski Komedyâ türüne dahil edilen bu oyunlar zaman içinde yumuşamalar göstererek Orta ve Yeni Komedyâ süreçlerinde konularını aşk, aile ilişkileri çerçevesinde gelişen, suya sabuna pek dokunmayan oyunlara yerini bırakmıştır. Bu oyunların finalinde toplumsal kurallara ters düşen durumların, rastlantısal mucizelerle uzlaşma görülmektedir. Antik Yunan Eski Komedyâ anlayışında da oyunun sonunda bir uzlaşma gerçekleşmektedir, ancak bu mantıksal ve insani olanın komik cezasını bulmasıyla meydana çıkmaktadır.

²⁵⁶ Sokulu, A.g.y., ss. 17- 18

²⁵⁷ Bkz., Sokulu, A.g.y., s. 16

Aristophanes komedyasının yapısal düzeni kısaca şöyledir; bir kahraman tarafından “mutlu düşünce” ortaya atılır. Koro girer ve bu düşünce üzerine tartışmaya girer. Bu kısımda çoğu kez toplumsal, siyasal sorunlar tartışılır. Oyunların ikinci bölümü, birbirlerine gevşek şekilde bağlanmış bir dizi sahneler içinde ‘mutlu düşünce’nin onaylanması biçimindedir. Oyun genellikle tüm kahramanların uzlaşarak, bir şölene ya da şenliğe gidişleriyle son bulur.²⁵⁸ Aristophanes oyunlarının bu düzenini örnek bir oyun dahilinde incelemek gerekirse; *Lysistrata* Aristophanes’in İ.Ö. 411 yılında yazdığı bilinen ve arka planında, yeni başlayan Iyonya Savaşı ile Sicilya Seferi bozgununun yarattığı bir ortamın olduğu bir oyundur. *Lysistrata* (*Kadınlar Savaşı*) adlı oyun kısaca şöyle gelişmektedir; Atinalı bir kadın olan Lysistrata, Sparta ile savaş bitinceye dek erkekleriyle sevişmemek konusunda kadınları örgütler. Kadın ve erkeklerden oluşan iki gruba ayrılmış olan koro kadınların bu aşk eylemlerini tartışır. Sonuç olarak kadınların eylemi başarıya ulaşır. Atinalılar ile Ispartalılar arasında barış görüşmeleri başlar. Barış tanrıçasının desteğiyle, Lysistrata barışı sağlar. Final, tüm oyun kişilerinin şölene gidişlerindeki, şarkı ve danslardır. Bu oyunda savaş ve kadın hakları sorunları iki yönlü olarak ele alınmaktadır. “*Komedyada, kahramanın erotik ve toplumsal eğilimleri son sahnede birleştirilir ve bütünleştirilir; tragedyada, aşk ve toplumsal yapı genellikle uzlaştırılmaz ve çelişik güçlerdir; bu çatışma aşkı tutkuya, toplumsal etkinlikleri yasaklı, ürkütücü ve zorunlu vazifeye dönüştürür.*”²⁵⁹

Savaş, insanlığa ters düşen bir kavramdır, *Lysistrata* oyunu savaş karşıtı bir oyundur. Savaş huzursuzluğun göstergesi iken, barış rahat ve huzurlu yaşamın yolu olarak ele alınmıştır. Oyunun temel çatışması, savaş ve barış üzerineyken, savaşı yapan erkekler, barışı yapan ise kadınlar olduğu için, savaş-barış karşıtlığı, kadın-erkek karşıtlığına düzapsmalı olarak birleşmektedir. Oyunun çözümü, kadınların aşk greviyle erkeklerini barışa ikna etmeleridir. Kadınların savaşla çatışması ise pek çok komik durum içinde gösterilmektedir. Aynı zamanda oyun eğlenceli olma yönünü kadın olma, erkek olma ve cinsellik noktalarında ortaya çıkarmaktadır.

²⁵⁸ Bkz. Oscar G. Brockett, *Tiyatro Tarihi*, s.33

²⁵⁹ Northrop Frye, *Sonbahar Mitosu: Tragedya*, Çev. Begüm Kovulmaz. *Cogito*, sayı:54, 2008, s.125

“3.KADIN- *Ey doğum tanrıçası! Yatağıma varmadan buralarda doğurtma beni!*

LYSİSTRATA- *Ne saçmalıyorsun orda?*

3.KADIN- *Bırakın beni doğuracağım.*

LYSİSTRATA- *Ama dün gebe değildin.*

3.KADIN- *Ama bugün gebeyim işte. Ne olur, Lysistrata, bırak beni, evime gideyim, ebeyi bulayım.*

LYSİSTRATA- *Kime yutuyorsun? (Kadının karnını yoklar.) Nedir bu karnındaki?*

3.KADIN- *Bir oğlançık.*

LYSİSTRATA- *Ne oğlancığı be! Tencereye benzer bir şey. Dur bakayım hele. (Elbiselerini arar.) Başıma gelen! Tanrıçanın miğferi! Bir de gebeyim diyorsun ha?²⁶⁰*

Eski komedyâ, biçimsel yönden kaba güldürüyü, farsı, açık-saçıklığı kullanmakla beraber, içerik yönünden toplumsal-siyasal taşlamaya ve yergiye yer vermektedir. Eski Komedyâ, Atina'nın Pelopenez Savaşı sonunda uğradığı yenilgi ve çöküşüyle son bulmuş, yerini Orta Komedyâ'ya bırakmıştır. Eski Komedyâ'nın ortadan kalkmasıyla siyasal ve kişisel taşlama, özgür fantezi yerini ılımlı gülmeceye ve niteliksiz burleske bırakmıştır.²⁶¹

Roma döneminde tiyatroya biçilen kurulu düzeni korumak, inançları güçlendirmek, ahlak açısından eğitmek görevlerine koşut olarak, bu dönemdeki komedyalarda gülünç rastlantılar, yanlışlıklar, kusurlar eğlendirici bir biçimde işlenmektedir.²⁶² Bu dönemde, Antik Yunan komedyalarında görülen toplumsal-siyasal taşlamalar neredeyse yok olmuştur.

²⁶⁰ Aristophanes, **Lysistrata, Kadınlar Savaşı**, Çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyuboğlu, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1996, s.54

²⁶¹ Bkz., Aziz Çalışlar, **Tiyatro Ansiklopedisi**, ss.203- 473

²⁶² Bkz., Sevdâ Şener, **İnsanı Geçitlerde Sınayan Dram Sanatı**, Mitos Boyut Yay. İstanbul, 2003, s. 87

2.2. Romantik Tiyatroda Çatışma

XVIII. yüzyılın sonlarında ortaya çıkarak, XIX. Yüzyılın başında parlak dönemini yaşayan Romantik Akım, Alman idealizmi ve Fransız devrimiyle yoğrulmuş bir akımdır. Fransız devriminin özgürlük, eşitlik ve adalet düşünceleriyle, yurtseverlik, dini inançlara bağlılık gibi prensipleri arka planında taşımaktadır. Devrim kanı geçmiştir, bu durum şaşkınlığı beraberinde getirmiştir ancak devrime olan inanç sarsılmamıştır. Romantik tiyatro akıl ve mantığın karşısında duramadığı aşkınlığın, bireyin, vicdanın, coşkunun tiyatrosudur. Tanrısal ve insansal gerçeklerin aydınlığa kavuşturulmasını amaç edinmiştir. Çelişkilerin farkına varılması, karşıtlıkların ise dengelenmesi, bir bütünlük ilkesinin biçime yansımaları söz konusu olan. Romantizm, Antik Yunan'a karşı, Ortaçağ mitlerinden esinlenmekte, Napolyon'un güç kazanmasıyla Ulusçuluk ilkesine yakınlık göstermekte, Rousseau'nun başkaldırı felsefesinden yararlanmakta ve her türlü yerleşik kurumun üstüne bireysel var oluşu ve ulusla, dinsel bağlılıkla beslenmiş bireyi koymaktadır. Rousseau kandan geçen soyluluk yerine, kişisel erdemi öne almış, her türlü erke karşı bireysel vicdandan yana olmuştur. Tiyatro sanatı doğanın genel uyumunu gözetenek içeriğini oluşturmaktadır.

“Sanatçı, özüne indiği gerçeği iyi biçimler içinde ifade eder. Evrenin büyük uyumunu yapıtında yeniden kurar. Sanatçı Tanrısal olanı, sanatında ıştırken, ona en uygun biçimi de bulmuştur. Bu biçim, asal gerçeğin temelindeki uyumuna ve düzenine denktir. (...) Sanatçı, yaratıcı düş gücü ile evrenin özünü kavrayıp uyumunu yeniden kurarken, gerçek ve ideal dünya ayırımını ortadan kaldırır. Somut, sonlu ve parçalı olanı kullanarak, soyut, sonsuz ve bütüncül olanı ifade eder. Soyut olanın insanın duyumlarına yönelecek biçimde ifade edilebilmesi demek, mistik ışığın somut olanda gösterilebilmesi demektir. Sanatçı böylece doğanın yaratıcı ruhu ile yarışmış, olasılığı gerçeğe, gizil gücü etkin güce çevirmiş olur.”²⁶³

²⁶³ Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s. 141

Romantizm tutkulu ve çelişmeli bir ayaklanma hareketidir aynı zamanda, akım içinde görünen sanatçı ve düşünürler arasında kimi ayrılıklar da vardır. Gelişen kapitalizminle ortaya çıkan çelişmelerin felsefede, edebiyatta ve sanatta aktarılmasının bir yolu olarak da görülebilmektedir. Başlangıçta Amerika'nın Bağımsızlık Savaşı (1775-1783) ve Waterloo Savaşı (1815) Romantizm çelişmelerini kızıştırmıştır. Romantizm özü ise diyalektiğin tez (başlangıçtaki birlik), antitez (ayrılma, bölünme, yabancılaşma) ve sentez (çelişmelerin yok edilmesi, gerçeklikle uzlaşma, özne ve nesnelerin özdeşliği)dir. Romantik düşünce hem gözleri yeni bir gelecekte hem de eski “güzel günler” özlemine çevrik olan bakışıyla belirsizliği de getirmektedir.²⁶⁴ Özdemir Nutku bu konuda şöyle bir görüş belirterek, Romantik akımın çelişkilerine ışık tutmuştur; *“onların bir yandan burjuva değerlerine anaparacı düzene karşı çıkmaları ile devrimin sonuçlarından doğan korkuya kapılarak ister istemez tepkiciliğe ve bir aldatmacılığa kaçış çelişkilerini unutmamalıyız.”*²⁶⁵

Kant'la başlayan idealist felsefenin sanatsal yaratıcılığın karşıtlıkların birliği ve uyumuna tekabül ettiği düşüncesinden etkilenerek Romantik tiyatro sanatta, bu birliğin en yetkin olduğu yerin dramatik tür olduğunu söylemektedir. Öyle ki, dramı meydana getiren öğeler karşıt güçlerin çatışmasını veren eylem etrafında toplanmıştır. Böylece kaos kozmosa dönüşür. Aynı şekilde Hegel de tragedyayı diyalektiğin en iyi şekli olarak görerek bu düşünceleri pekiştirmiştir. Schlegel trajik olanın ortaya çıkardığı zorunluluk fikrinin, insan özgürlüğü ile diyalektik bir ilişkiye girdiğini, kaybeden ve kazananın birbiri içine girdiği bu durumda, karşıtlıklardan birinin kaybederken aynı zamanda kazandığını, diğerinin ise kazanırken kaybettiğini belirtmiştir. Özgürlük kahramanın içindeyken, zorunluluk dıştan gelmektedir. Sonuç ise karşıtlıkların savaşımının ortaya çıkardığı uyumdur. Karşıtlıklar simetrik biçimde ele alınışı, karşıt değerlerin seviyelerinin aynı düzeyde oluşu, seyirciyi çelişkili duygular içinde heyecanlandırmaktadır. S. T. Coleridge de doğanın karşıtlıklarından beslenen dramının, kişiler, kişilerin tutkuları ve dilin de kendi içinde dengeli karşıtlıklar oluşturduğunu ifade etmiştir. Kişi diğer kişilerle, dil kendi içinde simetrik bir karşıtlığa sahiptir. Aynı biçimde Victor Hugo da karşıtlıkların drama için önemi üzerine durmuştur. Güzel ile çirkin, yüce ile gülünç, zarif ile biçimsiz, vücut ile ruh,

²⁶⁴ Bkz., Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, ss.53,54

²⁶⁵ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, s.102

hayvansal olanla ussal olan, karanlık ile aydınlığın birbirini dengeleyerek uyumu gerçekleştirdiği düşüncesindedir. Hugo aynı zamanda groteski karşıtlıkları taşıdığı için övmüştür.²⁶⁶ Romantik tiyatro, groteski doğadaki güzel-çirkin karşıtlığının ve bileşiminin ifadesi olarak görmektedir. Hugo, Antik Yunan tiyatrosunda hem komedya da hem de tragedyada groteskin var ancak saklı olduğunu dile getirmektedir. Çünkü grotesk Antik tiyatrodaki güzel ve hayvansı olanın bileşimi olarak verilmektedir. Romantik dram ise, yüce ile groteskin doğal bileşimini içermektedir. Öyle ki, insanın hayvansal yanı ile ruhsal yanı bir aradadır. İnsan bir yanıyla ölümlü olduğunu bilir, diğer yandan ise ruhun ölümsüzlüğüne inanmaktadır. İşte romantik insanın bu çelişkisi onu romantik groteske taşıyacaktır. Grotesk gülüncü de, yüceyi de taşımaktadır, yarattığı etki ise korkunçtur. Romantik tiyatroya göre doğada da komik ve trajik olan bir arada olduğundan grotesk doğaya uygun bulunmuştur. Hugo, tragedyanın, trajik ve yüce olanı groteskle birlikte sunduğundan ötürü hem yaşama benzemekte hem de çekici olan üst bir söylem gerçekleştirebilmektedir.²⁶⁷ Romantik tiyatro karşıtlıklara verdiği ağırlık bakımından romantik ironiyi de ortaya çıkarmıştır. Romantik ironi sanatçı üzerinden ele alınan bir kavramdır. Sanatçının malzemesine yaklaşımını belirleyen bu olgu, karşıtlıkların bir başka dili olan ironiyi, sanatçının yaşamdaki üst bir gözlemlerle karşıtlıkları görebilmesi ve üstün bakışıyla diğer insanları şaşkınlığa uğratacak çelişkileri özümsemiş olmakla onlardan ayrılmaktadır. Sanatçı, tanrısal yüceliği de, ondaki uzlaşmanın göstergesi olan yaratıcı da ve bunun bilincinde olan sanatçıyı bir potada eritmektedir, sonuç ise bu üç verinin birbirine karışarak hiçliğe dönüşmesidir. Yaşamın kendi zaten bir oyundur, tiyatro ise bunu yine oyun yoluyla aktarmaktadır. Bu ise tiyatronun kendine özgü olan ironisidir.²⁶⁸

Goethe yaşamı karşıtlıklardan oluşan bir bütün olarak görmektedir. “*İki can taşır benim gönlüm / Ve biri diğerinden hep ayrılmak ister.*”²⁶⁹ diyen Faust karşıtlıkları özümsemiş bir yazarın ürünüdür. Oyun Tanrı ile şeytan karşıtlığının ele alınışını, Tanrı ve Şeytan kelimelerini büyük harfle yazarak, karşıtlığın derinliğini

²⁶⁶ Bkz., Seveda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, ss. 153,154

²⁶⁷ Bkz., Şener, A.g.y., s.156

²⁶⁸ Bkz., Şener, A.g.y., ss. 159,160

²⁶⁹ Goethe, **Faust**, Çev., Nihat Ülner, İstanbul, 1992, s. 48

vurgulamaktadır adeta. Ruh ile beden, yüce olan ile aşağılık olan, iyi ve kötü, ak ile kara karşıtlığıyla Goethe, bu karşıtlıkların uyumunu yakalamaya çalışmıştır.²⁷⁰

Romantik tiyatro Shakespeare’i yaşama felsefi bir gözle bakabilen, çelişkileri görebilen, biçimlemede doğal olanla bilinçli olanı birlik ve uyum içinde kullanmayı başaramış bir yazar olarak görür. Romantikler tarafından Shakespeare, somut yaşamı soyut gerçeklikle vermekte usta olarak görülmektedir.²⁷¹

Klasik düşünceye hayran olan Hegel modern tragedyayı da benimsemekle birlikte huzurluğunu da belirtmektedir. Romantik tragedyalarda ülkü ve toplumsal çıkarlar için kendini feda eden kahraman klasik kahramanın yerini almıştır. Shakespeare ise iç çatışmaya da yer vererek eylemin yanına kahramanın iç durumunu sahnede ayrıntılı biçimde vermektedir. Hamlet eylemi gerçekleştirme noktasında değil eylemini erteleme hatta eylemsizliğe dönüştürme noktasında asal gerilimi yaşatmaktadır. *“belki de neredeyse sıkışmışlıktan süregelen çatışma duygusunun en iyi ve tek örneği Hamlet’in öldürülen babasının öcünü alma üzerine yaşadığı psikolojik ve travmatik gel-gitlerinin beş sahnesidir.”*²⁷²

Modern oyunlarda da var olan kararsızlık, eyleme adım atmama, engelleri aşmada gösterilmeyen çaba, Antik Yunan tragedyasında neredeyse hiç rastlanmayan bir durumdur. Shakespeare ise Hamlet gibi çağına mahkum ancak çağından daha ileride olan, bu nedenle bile çatışmayı kendi içinde var eden Hamlet karakterinin yanı sıra, Yunan tragedyasındaki gibi eyleme dönük kahramanlarla da oyunlarını çeşitlendirmiştir. Bu anlamda Shakespeare, bir geçiş noktası oluşturmuştur denilebilir. Eylem iradesizliği olan Hamlet, eyleme geçmede hiç duraksama yaşamayan Othello ile karşılaştırıldığında farklı noktaları işaret etmektedirler. Macbeth ise başarılı, dürüst, savaşçı bir kahraman olarak iktidar gücü için bir katile dönüşme tehlikesini eyleme geçme anında görmüş, iç çatışmalar yaşamıştır. Hem eylem hem de iç çatışmalarla beslenen bu oyun iki tür çatışmanın dengeli ve oyunun temposunu meydana çıkaran bir unsur olarak oyunu ortaya çıkardığı açıktır.

Macbeth oyunu yoğun olarak iyilik X kötülük çatışmasını taşıyor olsa da, tüm bir tragedyayı bu çatışma üzerinden izlemek doğru olmayacaktır. Macbeth’te iyilik ve kötülük birbirleriyle mücadele etmeye devam etmenin yanında birbiri içinde

²⁷⁰ Bkz., Beliz Güçbilmez,, **İroni ve Dram Sanatı**, s.60

²⁷¹ Bkz. Güçbilmez,, A.g.y., s. 162

²⁷² Cadden John , **Drama Appreciation for a Level**, s.7

yoğrulmaktadırlar da. Macbeth oyunun başlarında ne tam olarak iyidir, ne tam olarak kötü. Normal bir insan gibi bu karşıtlığı uzlaştırmaktadır. Cesur, dürüst bir komutandır ancak derinliklerinde iktidar tutkusu da vardır. Oyun iyilik X kötülük çatışmasından çok, Macbeth'in derinliklerindeki iyi ve kötü olanın mücadelesidir bir anlamda. Cadılarla karşılaşan Macbeth, onların kendisini selamlamaları karşısında dehşete kapılarak sarsılır; Birinci Cadı, “*Selam sana Macbeth! Selam Glamis beyine!*” diye Macbeth'i selamlar, İkinci Cadı, “*Selam sana Macbeth! Selam Cawdor beyine*” diye selamlar, Üçüncü Cadı, “*Selam sana Macbeth! Selam yarının kralına*”²⁷³ olarak selamlar. Üçüncü Cadı'nın Macbeth'i bu şekilde selamlaması, Macbeth'i sarsıntıya uğratar, cadıların şaşkınlığını taşıyan Banquo dahi Macbeth'in bu halinin farkına vararak, ona ne olduğunu sorar. Cadılar Macbeth'e Kral Duncan'ı öldüreceğini söylememelerine rağmen, Macbeth ileride olacakları o an görmüş gibi afallamıştır. Cadılar yalnızca Macbeth'in derinliklerinde gizlenen iktidar tutkusunu yüzeye doğru itmişlerdir. Macbeth bu noktadan sonra kendi içindeki iyilik ve kötülüğün çatışmasının sahnesine tanıklık edecektir. Macbeth'in bir diğer itici gücü olan Layd Macbeth de Macbeth'i yücelmek ister; hırsları vardır, ama isteklerini gerçekleştirirken kötülük yapmaya yanaşmaz. “*Can attığın şeyi namusunla, suya sabuna dokunmadan elde etmek istiyorsun. Hem dalavere yapmayacaksın, hem de hakkın olmayan tahta oturacaksın!*”²⁷⁴ diyerek, Macbeth'in içindeki iyi-kötü savaşımını örneklendirmiştir. Macbeth üçüncü sahnedeki ilk konuşmasında “*Bundan kötü, bundan iyi bir gün yaşamadım.*”²⁷⁵ demektedir. Cadıların yankısı olduğunu düşündüren bu sözler, Macbeth'in iyileşmek isterken kötüleştiğinin, kötüleşmek isterken iyi olmasını dile getirir adeta. İyilik ve kötülük yoğrularak, yeni bir kavrama doğru ilerlemektedir. Macbeth'in tetikleyicisi olan cadılar, Shakespeare'in asıl metinlerinde “the weird sisters” olarak geçmektedir. Kaderin kız kardeşleri olan cadılar, bu bakımından, kaderin temsilcileri olarak da görünebilirler. “*Üçüncü Cadı: Kader Tanrıçanın üç kızı var / El ele vermiş dolaşırlar.*”²⁷⁶ Ancak böyle bir durumda Macbeth, Oidipus gibi yazgının elinde sürüklenen, çaresiz bir insana dönüşecektir, oysa Macbeth cadıların ve Lady Macbeth'in, Macbeth'e getirdikleri yalnız, kendi iç

²⁷³ W. Shakespeare, **Macbeth**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1996, ss.14-15

²⁷⁴ Shakespeare, A.g.y., s.25

²⁷⁵ Shakespeare, A.g.y., s.14

²⁷⁶ Shakespeare, A.g.y., s.14

savaşımının su yüzüne çıkarılmasıdır. Shakespeare Macbeth'in iktidar tutkusu olduğunu, cadılar ve Lady Macbeth'in ellerinde oynadıkları bir kararsız kurban olmadığını, ilk cadılar sahnesinde Macbeth'in yanına Banquo'yu koyarak göstermektedir. Cadılar Banquo'ya kendisinin taç giymeyeceğini ancak kral soyunun temsilcisi olacağını, çocuk ve torunlarının taç giyineceğini söylerler. “*Kral olmasan da krallar yetiştireceksin!*”²⁷⁷ Bu kehanet karşısında sakinliğini koruyan Banquo, Macbeth'e cadıların sözlerine aldırmanın iyi olmayacağı uyarısını yapar. Oysa Macbeth, kral olacağı kehanetini duyar duymaz içindeki kötülüğün simgesi olan iktidar tutkusu önüne dikilir. Cadılar iyilik ile kötülüğü birbirine karıştırmış yaratıklardır. ‘İyi kötüdür, kötü iyidir.’ onlara göre. Macbeth de Duncan'ı öldürürken, yan odada uyuyan Duncan'ın oğulları Malcolm ile Donalbain'nin uykularında sayıklayarak, Tanrının kendilerini korumasını istemişlerdir, Macbeth bu duaya amin diyememekten acı duyar. “*Allahım bizi koru dedikleri zaman / Ben de amin demek istedim, diyemedim.*”²⁷⁸ Bu noktada kötü eylem üzerindeyken, iyiliğini yok etmesiyle, iyilik ve kötülük arasında belki de son savaşımını yaşayacaktır. Daha sonra iyilik ancak pişmanlık şeklinde kendini gösterecek, kötülük ise saplandığı kötülük kuyusundan onu kurtaracağına inandığı cinayetler olacaktır. Shakespeare, Macbeth'in seyirci tarafından özellikle bu biçimde algılanması için, Macbeth'in ilk cinayeti olan Duncan katlini sahne gerisine almış, Macbeth'in uyuyan, yaşlı bir adamı öldüren azılı bir katil olarak görülmesini istememiştir. Aksi halde tragedya, bir caninin düşüşünü veren, derinliksiz bir yapıya dönüşecektir.

Lady Macbeth de Macbeth'deki kadar derin ve farklı olmakla birlikte iyi ve kötü çatışması yaşamaktadır. Macbeth'i kışkırtan, cinayet işlemeye cesaret veren Lady Macbeth, bunu kendisi için değil kocası için istemektedir. Duncan cinayetinin gerçekleşeceği gece kadınlığından çıkmayı, bir zalime dönüşmeyi, sütünün zehre dönüşmesini istediğini söylemektedir. “*Gelin, sarın memelerimde kadınlığımı, Zehire çevirin sütümü*”²⁷⁹ Kadınlık=annelik=iyilik arasında yürütülen bu anlam çoğalmasının, karşısına erkeklik=zalimlik=kötülük anlamları yerleşir. “*Macbeth: Sen yalnız erkek çocuk doğur! Yalnız erkek hamuru yoğurmalı/ Bu amansız gücün*

²⁷⁷ Shakespeare, A.g.y., s.16

²⁷⁸ Shakespeare, A.g.y., s.41

²⁷⁹ Shakespeare, A.g.y., s.26

senin.”²⁸⁰ Duncan’ı uyurken babasına benzetmese, bu işi kendisinin yapacağını bile söyler. Kocasını Duncan’ın kanından dolayı suçlayan iradeli ve vicdan azabından yoksun gibi görünen Lady Macbeth, ellerindeki kan kokusunun geçmediğinden şikayet etmekte ve çıldırmış bir halde karşımıza çıkmaktadır. Hiç ikileme düşmüyor gibi görünse de oyun bitmeden vicdan azabı ve pişmanlık onu bitirecektir.

Macbeth tragedyası karşıtlık bakımından iyi-kötü karşıtlığını içermekle birlikte, pek çok acı alayla da karşıtlıkları güçlendirmektedir. Duncan, eski Cawdor beyi için insanların gerçek kişiliklerinin yüzlerinden okunmadığından yakınmakta ve ona lanet okumaktadır; bu sırada Macbeth sahneye girer ve Duncan ona övgüler yağdırır. Gerçek karşısında Duncan’ın iyi niyetli yanlığı ve Macbeth’in daha sonra Duncan’ın katili olduğu düşünüldüğünde bu olay oyunun karşıtlıklarını acı bir alaya dönüştürmektedir. Lady Macbeth, Macbeth’in yüzünün içinde garip şeyler yazan bir kitaba benzeterek, bunun yerine berrak ve temiz görünmesi gerektiği uyarısında bulunarak hem oyunun ironilerini beslemekte, hem de görünüş X gerçek çatışmasını var etmektedir.

*“Lady Macbeth: Yüzün, beyim, yüzü bir kitaptır unutma;
İçinde korkulu bir şeyler okuyabilir insan.
Dünyayı aldatmak isteyen dünyanın rengine bürünecek.
Bakışın, ellerin, dillerin gülsün;
Yüzünde lekesiz bir çiçek ol,
İçinden zehirli bir yılan.”*²⁸¹

Oyun bu karşıtlıkların dışında; huzur X huzursuzluk karşıtlığını da vermektedir. Huzur uykuya, huzursuzluk ise uykusuzluğa bağlanmıştır daha çok. Macbeth, kralı öldürürken, “*Macbeth uykuyu öldürdü*”²⁸² diye bir ses işittiğinden bahseder. Gerçekten de bu ilk cinayetle birlikte Macbeth uykusuzluğa dolayısıyla da huzursuzluğa mahkum etmiştir kendini. Huzurlu uyuyabilmek için; “*bu dünya da yıkılsın, öteki de*” demektedir. Macbeth kötülüğe öylesine bulaşmıştır ki, diğer dünyada da kendisine kurtuluş olmadığını düşünmektedir. Bu dünya ve öteki dünya

²⁸⁰ Shakespeare, A.g.y., s.33

²⁸¹ Shakespeare, A.g.y., s.27

²⁸² Shakespeare, A.g.y., s.41

karşıtlığı böylece aynı eksenle ilerlemekte ve kendi içlerinde bir çatışma oluşturmamaktadır. Huzura kavuşmak özlemi içinde ölümlere dahi özenmektedir. “Kendimizi huzura kavuşturmak için huzura kavuşturduğumuz/ O ölümlerden biri olmak daha hayırlı.”

Shakespeare tragedyalarında karşımıza çıkan bu boşunalık, gelip geçicilik, trajik kahramanların gözünde kendi ölümlerini dahi hiçleştiren bir hal almaktadır. Macbeth, Lady Macbeth’in ölüm haberini aldığı anda da aynı hiçlik duygusu içindedir;

“Ergeç ölecekti Kraliçe: Ergeç bir gün söylenecekti bu söz.”

(...) Hayat dediğin ne ki:

Yürüyen bir gölge, bir zavallı kukla bu sahnede,

Bir saat boy gösterip, boyun kırıp gidecek!

Bir daha da duyulmayacak artık sesi.”²⁸³

Duncan’ın cinayetinin sabahında sarhoş kapıcı yeni bir ironi kapısı açarak, kendinin cehennem kapıcısı olduğu komik bir oyun oynar. Gerçekleri bilmediği için yalnız bir oyun olarak görür eylemini, oysa cehennem kapıcısından hiç de farklı değildir. Bu nokta yine oyunun görünen gerçek X gerçek karşıtlığını beslemektedir. Seyirci ise gerçeği bu noktada tam olarak bilmektedir. Seyircinin bilip oyun kişilerinin bilmediği bu ironi, oyunun bir başka önemli yanına işaret etmektedir. Kapıcı, içki üzerine felsefe yapmaya başlar; “Bir yandan uyandırır, bir yandan uyutur, bir yandan kıştırtır, bir yandan dağıtır, bir yandan uyutur, bir yandan kışkırtır, bir yandan dağıtır; bir yandan körükler, bir yandan sindirir. Hem koşturur insanı, hem zıncı diye durdurur.”²⁸⁴ İçkinin şehvet ile ilişkisi, oyunun kötü ve iyinin birbirinin ötesine geçmesi gibi şehveti hem kızdıran, hem yatıştıran bir şey olarak sunulur. Bu birbiri içine geçmiş tümceleri rastlandı değildir. Oyundaki bir başka görünen gerçek X gerçek çatışması Duncan’ın cesedini gören Macduff’un o anda Lady Macbeth’in söylediği sözlerde gizlidir; “Ah! Ah, melek yüzlü bayanım; size göre değil/ Söylememi istediğiniz şeyler./Bunları bir kadına söylemek/Yüreğine bıçak

²⁸³ Shakespeare, A.g.y., s.124

²⁸⁴ Shakespeare, A.g.y., s.45

saplamak olur.”²⁸⁵ Oysa cinayetten sonra Duncan’ın kanını bekçilerin üzerlerine taşıyan Lady Macbeth’tir.

Oyunun diğer önemli karşıtlığı; karanlık-aydınlık karşıtlığıdır. Güneş ışığının görüldüğü iki sahne vardır yalnız oyunda. Macbeth ve Lady Macbeth cinayetlerini gizlemek için geceyi çağırırlar, cinayetin gerçekleştiği ve Banqou’nun hayaletinin görüldüğü sahneler, özellikle karanlık sahnelerdir. Karanlığı çağıran Lady Macbeth daha sonra sürekli mumların yanmasını ister, uykuda dahi karanlığa dayanamamaktadır. Karanlık- aydınlık karşıtlığı, iyilik-kötülük karşıtlığına ekler kendini. Karanlık oyunda kötülüğün simgesidir. Ayrıca ilk başta vicdandan yoksun olarak karşımıza çıkan Lady Macbeth’in vicdan azabıyla canına kıyması, vicdan azabıyla kıvranan Macbeth’in ise bu sebeple değil de Macduff’un eliyle ölmesi, hem vicdan azabı X vicdan yoksunluğu çatışmasını doğururken, hem de oyun ilerledikçe daha önce ortak olan Macbeth ile Lady Macbeth ayrımını gündeme getirmektedir. Öyle ki, oyun ilerledikçe bu çift birbirlerinden neredeyse uzağa fırlatılmışçasına uzaklaşacaklardır.

Huzur-huzursuzluk, aydınlık-karanlık, görünen gerçek-gerçek, uyku-uykusuzluk, vicdan azabı-vicdan yoksunluğu, Macbeth-Banqou, Macbeth-Lady Macbeth karşıtlıkları, oyunun asal çatışması olan iktidar X erdem çatışmasını vurgulayan yan çatışmalar olarak kendilerine yer bulmaktadır. İktidar X erdem çatışması ise bizleri iyi X kötü çatışmasına taşımaktadır. Oyun iyilik ve kötülük arasında kararsız olan Macbeth’in, iyiliği kötülük, kötülüğü iyilik olarak gören cadılar ve iyilik yaptığını düşünürken, kötülük yapan Lady Macbeth’in itkileriyle içindeki kötülüğe doğru ilerleyerek yıkıma doğru sürüklenişini anlatmaktadır. Oyun bu bakımlardan kendi çizdiği iyi X kötü çatışmasının da ötesine geçmektedir denilebilir. Bu ise bizlere Shakespeare’in neredeyse tüm tragedyelerinde görünen kokuşmuş düzen anlayışını göstermektedir.

“Macbeth’de gerçekten iyi ve kötü –diyalektik ilişkinin tersine- kendi nitelikleri bozularak bir bütün oluştururlar. Cadılar açıkça “kötü”dür ancak son tahlilde Macbeth’deki iktidar hırsı cerahatini akıttıkları oranda “iyi”ye hizmet ederler ve sonuçta hizmet ettiklerine

²⁸⁵ Shakespeare, A.g.y., s.49

*dönüşürler. Sistem dışıdır- toplumsal hiyerarşi piramidinde onları herhangi bir yere yerleştirmek imkansızdır- ancak sistemin çürümüş yanının açığa çıkmasında katalizör etkisi yaparlar.”*²⁸⁶

Shakespeare tiyatrosu bir karşıtlar tiyatrosudur aynı zamanda. Pek çok karşıtlığın ana çatışmayı beslediği, ana çatışmanın ise bir boşunaliğe dönüştüğü tragedyalarıyla Shakespeare, oyunlarının içinde sağlam çatışmalar kurmayı başarmış, dahası oyunu boşunalık duygusuna taşıyarak, oyunun göndermesi olan gerçek dünya üzerine düşünmeyi, oyunun ne denli sarsıcı olursa olsun, ayna tuttuğu gerçek yaşam sahnesinin bir yansıması olduğunu ortaya koymuştur. “*Tümel bilginin olanaksızlığı, nasılsa ölümlü oluşun verdiği kısmi kayıtsızlık ve dünyanın çoktan çürümüş olduğuna ilişkin kanaat Hamlet’i harekete geçmekten alıkoyar.*”²⁸⁷ Babasının ölümüyle almak zorunda olduğu intikam, Hamlet’in duraksamalarıyla bir kaosa dönüşür ve ülkenin toprakları Fortinbras’a bırakılır. Hamlet babasının ölüm ve ‘yatak’ intikamını almış olsa da, topraklarını Fortinbras’a bırakması bu intikamları boşunalık durumuna sokar. Bu bakımdan tiyatronun insanı dünya üzerine düşündürme, uyarma özellikleri bu biçimde gerçekleşmiş olmaktadır. Sonuç olarak romantiklerin Shakespeare hayranlığı azımsanacak bir nokta değildir. Karşıtlıkların birliğinden söz eden romantik tiyatro Shakespeare oyunlarını en yetkin örnek olarak göstermektedir.

Shakespeare’in *Hamlet* oyununda kullanılan oyun içinde oyun tekniği de buna benzer bir estetik uzaklık getirmekte, tüm bir yaşamın bir sahne olduğunu belirtmektedir. Bu bakımından Hamlet’in yönetmeni olduğu oyun içinde oyunla, oyun gerçeklik düzeneğine taşınmaktadır. Seyirci sahnede izlediği asıl oyunun da oyun olduğunu ve Hamlet’le özdeşlik kuran seyirciye bu durum ayrıca, Hamlet ve diğer oyun kişilerinin yaşamlarında gördüğü gibi kendi yaşamının da bir oyuna dönüştüğünü göstermektedir. Bunun dışında kişilerin birbirleriyle bakışımı durumları da verilmektedir. Ophelia’nın gerçek deliliği, Hamlet’in sahte deliliği ile karşıtlık oluştururken, Hamlet’e göre ahlaksız olan Gertrude’un ahlakı, ahlaklı gibi görünen Ophelia’nın durumuyla, Rosencrantz ve Guildenstern’in ikiyüzlülüğü Horatio’nun güvenilir dostluğuyla, Hamlet’in eylemi erteleyen düşünce yoğunluğuna

²⁸⁶ Beliz Güçbilmez, **İroni ve Dram Sanatı**, s. 65

²⁸⁷ Beliz Güçbilmez, **Zaman/Zemin/Zuhur, Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu**, Deniz Kitapevi, Ankara, 2006, s.46

karşılık, Fortinbras'ın eylem iradesiyle karşıtlık oluşturmaktadır. *Hamlet* oyununda görünen gerçek ile gerçeğin karşıtlığı ise özellikle Opelia'nın gerçek deliliği ile Hamlet'in sahte deliliği arasında oluşturulmaktadır. Bunun dışında oyunda Hamlet'in karşısında bulunan oyun kişilerinde de ikiyüzlülük, görüldüğü gibi olmama sorunu işlenmektedir. Polonius, Claudius, Rosencrantz ve Guildenstern'da net biçimde görülmektedir. *Othello*'da özellikle de Iago bu karşıtlığın tam ortasında yer almaktadır. “Çünkü görüldüğüm gibi değilim ben.”²⁸⁸ diyen Iago görünen-gerçek karşıtlığını ilk ağızdan dile getirmektedir. “Görüneni gerçek zanneden *Othello*, kan gölünün ortasında, katlettiği *Desdemona*'yla, ironinin farkına varamayan izleyici için bir ‘ibret tablosu’ oluşturur.”²⁸⁹

“Tanrıların kindarlığı veya adaletsizliği, insanı soylulaştırır. Onu masumlaştırmaz ama ateşin içinden geçmişçesine kutsar. İşte bu nedenle, ister Grek tragedyaları ister Shakespeare'in tragedyaları veya neoklasik tragedyalar olsun, bütün büyük tragedyaların son anlarında keder ve neşenin, insanın düşüşüne hayıflanışın ve ruhunun kurtuluşa sevinmenin bir birleşimi verilir. Başka hiçbir şiirsel form bu etkiyi yaratamaz.”²⁹⁰

Hegel ise Yunan tragedyalarında gördüğü mutlak olanın netliğini savunmakta, Shakespeare'e hayranlıktan vazgeçememekle, modern tragedyada kimi hususları tam olarak kabullenememektedir. Ona göre Yunan tragedyası diyalektik ilişkiler bütünü net şekilde ortaya çıkarmaktadır.

“onu modern dramada en fazla rahatsız eden şey de zıtlıkların ve çatışmaların aynı esini veriyormuş gibi görünen gelişimidir. *Aristophanes*'te ve belli romantiklerde tüm çatışma ve çelişkileri geçici ve gayri ciddi olarak gören, temelde uyumlu olan bir evren kabulüne sahip komik bir bakış açısı görür. Hakiki komedya kendi çelişkilerinin üzerine çıkan ve orada ne kusurlu bir sertliğin ne de bir talihsizliğin

²⁸⁸ W. Shakespeare, *Othello*, Çev. Özdemir Nutku, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1985, s.27

²⁸⁹ Beliz Güçbilmez,, *Dram Sanatı ve İroni*, ss. 72- 73

²⁹⁰ George Steiner, *Tragedyanın Ölümü*, Cogito, sayı:54, 2008, s. 250

hissinin deneylendiği sonsuz bir güler yüzlülüğe ve güvene sahip olmalıdır.”²⁹¹

Engels ise trajik çatışmayı “*tarihsel olarak zorunlu bir önermeyle onun gerçekleştirilmesinin pratik imkansızlığı arasında*”²⁹² görmekteydi. Romantik oyunlarda ülküleri uğruna kendini feda eden kahramanların olduğundan bahsedilmişti. Bu oyun kişileri aynı zaman da oyunun çatışmasını kendi iç çatışmalarıyla var etmektedirler. Örneğin *Fırtına* ve *Atılış* içerisinde yer alan Schiller’in *Haydutlar* adlı oyununda aile içinde iki kardeş arasındaki iyi ve kötü çatışması, çatışmanın iyi ucunda duran Karl von Moor oyun kişisini başka, dönemin oyunlarına egemen olan toplumsal yapıyla çatışma noktasına ulaştırmaktadır. Karl von Moor zenginlerden alıp, fakirlere veren ‘Robin Hood’ gibi efsanevi, düzenin yasalarına başkaldıran yasadışı bir kahramandır. Kardeşi Franz von Moor ise Tanrı’ya başkaldıran bir şeytandır adeta. Karl, toplumsal ülküleri uğruna çok sevdiği nişanlısını öldürmek zorunda kalır ve nihayetinde adaletle teslim olur. Karl’ın çok sevdiği nişanlısı Amalia ise ideal güzelliğin düşler ülkesinin bir ürünüdür. Amaçladığı ülküler ve duyduğu aşk karşılığında iç çatışma yaşan Karl, ülküleri uğruna kendini feda etmektedir. Oyun iyimser bir coşkunlukla başlayarak kötümser bir coşkunlukla bitmektedir. “*S. T. Coleridge, tragedyanın insanlar yazgısı arasındaki ilişkiyi ele aldığını, boyun eğmeyen irade ile karşı konulmaz yazgıyı çatıştırdığını söylemiştir. Yazara göre tragedyada, insan ruhunun tüm güçleri, bir amaca doğru seferber edilmiştir. Kahraman, ulusçuluk duygusu olan, erdemleri, yetkinlikleri kendinde toplamış olan ideal kişidir. Kendini gönüllü olarak dizginlemiştir.*”²⁹³ Tutku tragedyası olarak da adlandırılan bu tragedya Hettner tarafından fikir tragedyaları olarak adlandırılan ve modern oyunların gelişimini sağlayan oyunlardan ayrı tutulur. “*fikir tragedyalarıdır ki geleceğin ciddi dramının hedefi olmalıdır. Bu dram iç çatışmayı da içerir ama buna yol açanlar Wallenstein ya da Hamlet’te olduğu gibi, yalnızca karakterin güçsüzlükleri ya da yetersizlikleri değil, çatışan zorunluluklar ve ideallerdir. Sophokles’in Antigone’si, Goethe’nin*

²⁹¹ Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri**, s. 204

²⁹² Carlson, A.g.y. s. 267

²⁹³ Sevdâ Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s. 155

Faust'u ve Hebbel'in oyunları, toplumsal insanın kendi gelişiminin neden olduğu krizlerle ilgilenen yeni orta sınıf toplumsal çatışma dramının yönünü işaret eder."²⁹⁴

2.3.Modern Tiyatroda Çatışma

Yönetmenin ortaya çıkışı başlangıcı olarak kabul edilen modern tiyatro,²⁹⁵ yaklaşık olarak 1850-1950 arasındaki yüzyıllık bir süreç olarak görülmektedir. Bu yüzyıllık süreç, pek çok akımı, eğilimi, düşünce, sanatçı ve yeniliği doğurmuştur. Modern tiyatro, Doğalcı akım, gerçekçi akım, karşı gerçekçi tiyatro, politik tiyatro, epik-diyalektik tiyatro ve son olarak uyumsuz tiyatro gibi birçok anlayışın ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu bölümde, gerçekçilik, epik ve uyumsuz tiyatro getirdikleri yeni çatışma yaklaşımlarıyla ele alınacaklardır.

2.3.1.Gerçekçi Tiyatroda Çatışma

Antik Yunan tragedyalarında gerçeğin insanın üstünde oluşu ve insanın onunla olan çatışması sonucu, gerçeğin kendine kapalılığı söz konusu olduğundan yenik düşmesi, Gerçekçi tiyatrodaki insanın çevresiyle girdiği sinsi savaşında yenik düşmesine dönüşmüştür. Gerçekçi yazarlar insanı toplumsal çevresiyle ele almakta, onu araştırmakta ve değerlendirmektedirler. Gerçekçi yazarlar genel eğilim olarak, oyunlarında var olan durumun ötesine geçmemeye, oyun kişisini yargılamamaya çalışırlar, oyun kişilerini suçlamazlar, onların yanında da değillerdir. Anton Çehov *"Tek bir kötü adam, tek bir melek portresi yapmadım (Yalnız soytarıları çizmekten kendimi alamadım). Kimseyi suçlamadım, kimseyi aklamadım. İyi mi oldu bilmiyorum."*²⁹⁶ sözleriyle tamamen olanı vermek konusundaki duyarlılığını vurgulamaktadır.

Gerçekçiliğin etkilerini veren, Ibsen tiyatrosuna yol açan Hebbel de oyunlarında yarattığı kişileri yargılamamak konusunda titiz davranan bir başka yazardı. Özellikle kadın oyun kişilerini derinlemesine ele alan Hebbel, kadınları

²⁹⁴ Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri**, s. 268

²⁹⁵ Esen Çamurdan, **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, Mitos Boyut, İstanbul, 1996, s. 34

²⁹⁶ Sevdâ Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s. 179

inceleyerek dünyanın yeni bir değişime tabi olduğunu, insanların bu değişime ayak uydurma konusunda yaşadıkları çatışmaları incelenmektedir. Hebbel, oyun yazarına bir araştırmacı gibi yaklaşmaktadır; oyun yazarı değişen anlayışları gözlemlemeli, çatışmaların nedenlerini bulmalı ve bunları doğru bir teknikle seyirciye aktarmalıdır. Hebbel'in eserlerinde, kişi iradesinin dünya iradesiyle çatışmasını vererek, birey-toplum çatışmasını göstermektedir. Yazarın *Maria Magdalena* (1844) adlı oyununda Klara eski yapının kurbanı olarak karşımıza çıkmasına rağmen, eski yapının temsilcisi olan babası Anton Usta'yı suçlayamayız, yazarın da Anton Usta'yı suçladığı yoktur. O yalnızca var olan yapıyı, araştırarak oyuna getirmiştir. Burjuva eleştirisi olan oyun, toplumsal anlayışları, töreleri sorgulamaktadır. Oyun kişileri yaşadıkları ortamdan sıyrılmaz niteliktedir, onların asıl anlamları da budur; onlar toplumsal yapının ürünleridir, eylemlerini belirleyen de budur. Oyunun sarsıcı yanı ise, kişilerin eylemleri değil, onları bu eylemlere sürükleyen toplumsal kabullerdir. Anton Usta "XIX. yüzyılın değişmeyen yanını katılaşmış bir "saygı" ve "erdem" heykelidir."²⁹⁷ Kızı Klara, evlenmeye zorlandığı ve ondan hamile olduğu, nişanlısı Leonhard tarafından, Leonhard gerçekte başlık parasını az bulduğundan, Anton Usta'nın oğlu Karl'ın hırsızlıkla suçlanmasını bahane ederek terk edilmesi sonucu, Anton Usta'nın yumuşamayan katılığı ve çevreye verdiği önemden dolayı, Klara çocuğunu doğurmak yerine kendini kuyuya atarak intihar etmeyi seçer. Klara'nın intiharından ziyade bu sonucu doğuran nedenler önemlidir. Anton Usta önceliği çevresindeki insanların kötü düşüncelerini engellemeye vererek, toplumda saygın bir kişi olmaya çalışmaktadır. Oysa kızının nişanlısı Leonhard'ın niyetlerini, oğlu Karl'ın durumunu ve kızı Klara'nın intihara giden yolda olduğunu görememiştir. Anton Usta ile Klara'nın toplumsal yapı nedeniyle girdikleri çatışma, her ikisini de yıkıma uğratmıştır. Anton Usta'nın kuyudan çıkarılan Klara'nın cesedi karşısında, "Ben artık bu dünyayı anlayamıyorum!"²⁹⁸ sözleri hem Klara'nın hem de Anton Usta'nın trajik boyutunu ortaya koymaktadır. "*Maria Magdalena'da, eski anlayışın kalıplaşmış, katı temsilcisi Anton Usta ile babasının sert tutumu karşısında yok olmak zorunda olan Klara'nın karşıtlığı vardır. Anton Usta aslında kötü değildir. Hebbel oyununda kimseyi de suçlu göstermez. Anton Usta'yı da suçlamaz.*"²⁹⁹

²⁹⁷ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, Mitos Boyut Yay. İstanbul, 2000, s.303

²⁹⁸ Hebbel, **Maria Magdalena**, Çev. Selahattin Batu, Meb. , s. 78 (çoğaltma)

²⁹⁹ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, s.303

Hebbel bireyi toplumsal kabullerin bir ürünü olarak ele almakta ve oyun kişilerini yargılamak yerine, yaşanan olayları tarihsel bir zorunluluk olarak vermektedir. Değişen düzene ayak uyduramama sorunu, bir başka yazarda, başka bir çerçevede içinde ele alınmaktadır; Anton Çehov'un *Vişne Bahçesi* oyunu vişne bahçesindeki ağaçların kesilme sesleriyle biterken, yerini alacak olan pansiyonlar ile değişen düzen üzerine net bir karşıtlık vermektedir. Doğal güzelliğin simgesi olan vişne bahçesi, ticari zihniyetin simgesi olan pansiyonlara yerini bırakmıştır. Zamana ve tarihe yenik düşen vişne bahçesi gibi vişne bahçesinin sahipleri de aynı duruma yenik düşmektedirler. Vişne bahçesi yok olurken, Rusya'da toprak soyluluğu yerini tüccar sınıfa bırakmaktadır. Oyun kişilerinin iç çatışmalarıyla da vurgulanan, oyun asal çatışması olan eski toplumsal dönem-yeni toplumsal dönem karşıtlığı, yine gerçekçi tiyatronun birey X toplum çatışmasını desteklemektedir. Bu oyunda daha önemli olan oyun kişilerinin eylemleri değil, onların eylemlerini belirleyen nedenlerin zorunluluklarıdır. Vişne bahçesinin sahibi Ranyevskaya, toprakları elinden giderken ve parası biterken, bahşişler vermekte, toprağını elinde tutmak için çaba göstereceğine nostalji içinde yaşamaktadır. Çünkü Ranyevski, bugüne kadar bu biçimde yaşamış, dünya görüşü bu biçimde gelişmiştir. Oysa şimdi toplumsal ortam değişmektedir, Ranyevski ise bildiği ve geliştirdiğinin ötesine geçemeyerek, yeni dönemin ayak sesleriyle yok olmaktadır. Çehov, Ranyevski'yi ince bir biçimde eleştirmekte ancak onu yargılamamaktadır, yine bahçenin yeni sahibi Lopakin'e de küçümseyerek yaklaşmamaktadır. Oyun kişileri ana çatışmalarını toplumsal olan bakımından yaşamakla birlikte, yazar bu olaylara tarihsel perspektifle bakmaktadır. *"Gerçekçi tiyatrodan insan kendini savunabildiği ve acıya dayanabildiği oranda dramatik anlam kazanır. Oyunun ateşleyici gücü çevreden gelmektedir. Anton Çehov iç ve dış ortamına koşullu kişinin umursamazlığını, insan onurunu ve insanlık değerini zedeledikten yansıtmayı başarmıştır."*³⁰⁰

Çehov bunun dışında oyun kişilerinin iç çatışmalarına da yoğun olarak eğilmiş bir yazardır. Çehov oyunlarda görülen iç çatışma, eylemi desteklemekle kalmaz, oyuna asıl anlamını ve derinliğini vermektedir. Çehov, tam karar verme aşamasında yakaladığı kahramanlarını, iç aksiyonla yüklemekte, iç çatışmalarıyla beslemektedir. *Üç Kız Kardeş* adlı oyununda Moskova'ya gitme özlemleriyle adeta

³⁰⁰ Sevdâ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, s.182

yaşama tutunan Olga, İrina, Maşa'nın Moskova'ya gitme istekleriyle, bunu gerçekleştirmek için hiçbir eylemde bulunmamaları oyunun gerilimini ayakta tutmakta, hem oyunun dış çatışmasını kurmakta hem de oyunun asıl iskeletini meydana çıkaran iç çatışmaları oluşturmaktadır. Gitme isteği ve eylemsizlik üç kız kardeşin iç çatışmalarıyla meydana çıkıp oyununun anlam katmanlarını zenginleştirir. Eylem isteği ve bunun karşısında isteğe ters düşen bir başka 'eylem' ya da eylem isteğini erteleyen, oyun kişinin iç dünyasından başka bir gerçekliğe yerleşmeyen eyleme karşılık salt eylemsizlik, bir yandan iç çatışmaları diğer yandan dış çatışmaları kurar. Daha sonra saçma tiyatrosunda ana izlekler olarak kurulan erteleme ve eylemden yoksunluk, Çehov oyunlarında hem gerçekçiliği var etmekte hem de yeni bir çatışma kurgusunu tiyatroya getirmektedir.

“Kişinin istenmeyen bir durum karşısında kalınca, karasızlığa düşmesi, kendi ile çatışması, tıpkı dış çatışma gibi oyuna devini sağlar. Seyircinin ilgisi olayın gelişim doğrultusundan çok kişilerin iç dünyasındaki değişime ve gelişime yönelir. İnsanların iç dünyalarındaki fırtınaların dış eylem kadar ilgi ve merak uyandırabileceğini ve seyircinin düşüncesini devindireceğini gösteren en güzel örnek Anton Çehov'un oyunlarıdır.”

Gerçekçi tiyatro ile birlikte oyun kişileri artık toplumsal krizler ekseninde iç ve dış çatışmalar yaşamaya başlamışlardır. Oyun kişileri artık toplumsal krizler ekseninde iç ve dış çatışmalar yaşamaya başlamışlardır. Gerçekçi oyunlarla birlikte artık insan çevresiyle yani çevresindeki toplumsal koşullar ile çatışmaya başlayacaktır. “Gerçekçi tiyatro uygulamasında (...) Devinimin, karşıt güçlerin çatışması ile oluşması ve oyunun baş oyun kişinin karşıt kişilere yenik düşmesi ile son bulması Antik tragedya ve Shakespeare tragedyalarına uyar. Modern gerçekçi dramda baş oyun kişinin çevreden ve kendi iç zorunluluğundan gelen koşullara yenik düşmesi de aynı kurguyu gösterir.”³⁰¹

Örneğin Eugene O'Neill'in *Allahın Ayısı* (Hairy Ape) adlı oyununda Yank oyun kişisi, bir kasara işçisidir ve oranın lideri konumundadır. Geminin sahibinin

³⁰¹ Şener, A.g.y. s.201

kızı Mildred'in kasaraya inmesiyle birlikte Yank'ın dünyası değişmekte, o güne kadar tanıdığını sandığı dünyayı gerçekten tanımaya başlamaktadır. Yank kasaradan ayrılıp 5.cadde'ye vardığında, kendi küçük dünyasındaki konumunun toplum içinde hiç de değer taşımadığını görmekte ve toplumla olan çatışmasını aidiyetsizlik noktasına taşımaktadır. *Allahın Ayısı* adlı oyunda da görülen hissi savaşım Amerikan dramasında sıklıkla yer almakla birlikte, Hauptmann'ın *Dokumacıların İsyanı* adlı oyununda da sosyo-ekonomik şartlar altında ezilen küçük insanın toplumuyla girdiği amansız çatışmanın yanı sıra, toplumsal düzenin üst sınıf üyeleri için de çatışma konusu olduğu gösterilmektedir. Çünkü toplumsal düzen, küçük insanı sinsi bir savaşıma soktuğu gibi, rekabet ve var olan 'iyi' durumun korunması bakımından üst sınıfı da aynı sinsi savaşımın içine sürüklemektedir.

Gerçekçi tiyatro içinde gösterebileceğimiz Ibsen, Strindberg, Çehov, Hauptmann, Gorki, Shaw, O'Neill gibi yazarlar toplumsal çatışmaları oyunlarına yansıtmışlardır. *"XIX. Yüzyılın ortalarından başlayarak dram sanatı da yaşam savaşımını tüm acımasızlığı içinde yansıtmaya başlar. (...) Hebel, Ibsen, George Bernard Shaw, gibi yazarların ilgisi, toplumsal karşıtlıkları, çatışma yaratan değer farklılıklarına, insanın toplumla olan kaçınılmaz savaşımına dönük olmuştur."*³⁰²

Henrik Ibsen de toplumsal çevrenin net fotoğraflarını çekmeyi başarmış bir başka yazardır. *Nora; Bir Bebek Evi* adlı oyunundan sonra katıldığı bir kadın birliği toplantısında kadın hakları konusunda çok şeyler bilmediğini amacının toplumsal ve evrensel insanı hissederek, onu yansıtmak olduğunu belirtmiştir. Çağın ruhuna egemen olan düalizm Ibsen'n kendi benliğinden çıkarak oyunlarının gelişimine, oyun kişilerinin birbiri ile karşıtlıklar noktasında kararsız ve bulanıklaşmasına hatta oyun kişisinde kişilik bölünmesine kadar vardır. Rekabetin genişlemesinden kaynak bulan bu durum insanın bütünselliğini korumasına izin vermemektedir. Rekabet uğruna hangi yönlerini koruyup, hangi yönlerini terk edeceği belirsizdir ve "gerekli" yönlerini koruyarak "gerekli olmayan" yönlerini elinde tutması imkansızlaştırmakta, kişi bütünlüğünü korumak adına kendini iptal etmektedir. Bu bakımdan Ibsen tiyatrosu için kendi kurduğunu yıkan bir yönelimde olduğu söylenir.³⁰³ Örneğin Yaban Ördeği oyununda *"Gregers'in hayatı açıklamayan*

³⁰² Şener, A.g.y. s.173

³⁰³ Bkz., Beliz Güçbilmez, *İroni ve Dram Sanatı*, ss.293,294

ideallerinin karşısına Dr. Reilling'in hayatı savunan yalanları konulur. Yine de oyunun finali terazinin hangi kefesinin ağır bastığını göstermez."³⁰⁴

Ibsen'in gerçekçi oyunlarının tümünde ana oyun kişinin kendi bütünlüğü bakımından verdiği bir özgürlük mücadelesi temel çatışmayı kurmaktadır. "*Ibsen öncelikle toplumsal sorunların oyun yazarı*"³⁰⁵ olarak tanınmaktadır. Toplumsal sorunlar, genel dizgesi ile verilmenin yanında oyun kişinin iç çatışmaları ve toplumdaki sorunlarla olan çatışması bakımından kurularak geniş bir perspektif oluşturulur. Ibsen, *Hedda Gabler* oyununu "iyi kurulu oyun" mantığı içinde gerçekleştirmenin ötesinde bir öneme kavuşturarak toplumsal sorunları çatışmanın merkezine yerleştirmiştir. Oyunda Hedda kendi çelişik durumuyla değerlidir, eylemlerini belirleyen bu çelişik durum, bireysel özgürlük savaşı, toplumsal sorunlarla çatışan bireyin iç çatışmaları ve Ibsen tiyatrosunun kaygan zeminine tanıklık etmektedir. Hedda, en başta özgür bir kadın ve bir birey olarak yaşamak ister, ancak diğer yandan istediği için gereken sorumluluklara karşı kaçamak yaşamaktadır. Hedda'nın toplumla ve kendiyile olan çatışmaları, bunları su yüzüne çıkarmada etkin bir zemin içinde gerçekleşmektedir; olaylar ve diğer oyun kişileri bu iki çatışmayı sürekli beslemektedir. Hedda annesi olmayan, babası General Gabler'in getirdiği "erkek dünyası" içinde, kocası, babasız Tesman ise halaları birlikte yaşamının dinginliğinde bir "kadın dünyası" içinde gelişim göstermektedir. Karşıtlık bununla sınırlı kalmamakta, dingin, güvenli, toplumsal örgüyle uyumlu olan Tesman'ın yaşamının tersine, Hedda güvensiz, toplumla çatışmaları olan, özgürlükçü, çelişkili bir yaşam içerisinde. Bu iki oyun kişinin bir araya gelmeleri ise Hedda karakterinin çizgilerini hemen ortaya dökmektedir. Yine aynı biçimde Tesman ile Lövborg arasında da karşıtlıklar gözlenmektedir; iki arkadaşın Tesman, dar yeteneği içinde çalışkan bir bilim adamı ya da araştırmacı iken Lövborg coşkun, geniş hayal gücü ve yaratıcılığa sahiptir. Lövborg yalnız Tesman'la karşıtlık içinde değildir, kendi içinde de çelişkilidir; Dionysos'a özgü yaratıcılık, Dionysos'a özgü içki ve sevişme yaşantılarına eğilim birlikteliği Lövborg'u çevreleyen, çıkışsız bir dinamik halini almıştır. Elinor Fuchs, Tesman'a Nietzsche'nin İskenderiyeci yaklaşımıyla bakar;

³⁰⁴ Güçbilmez, A.g.y., s. 81

³⁰⁵ S.W.Dawson, **Drama and Dramatic**, Methuen&Co Ltd, U.S.A., 1970, s. 9

*“İskenderiyeci insan, aslında ve temelde, bir kütüphaneci, el yazmalarını düzelten kişidir ve kitapların tozundan ve baskılardaki hatalardan feci biçimde körleşmiştir. Tesman kuşkusuz böyle bir iyimser, şen İskenderiyecidir, Hedda’nın onu küçümsemek için söylediği gibi bir “uzman”dır, hayatta “kütüphanelerde eşinip, eski parşömenlerin kopyasını çıkarmaktan daha fazla zevk aldığı hiçbir şey yoktur.”*³⁰⁶

Hedda, Tesman ile karşıtlık gösterirken, Thea ile de başka bir karşıtlık meydana çıkarmaktadır. Gür saçlı, bireysel özgürlük için almayı bildiği kadar vermeyi de bilen, yaşamını çalışarak kazanmak zorunda olan, kısırlığına rağmen Lövbog’un kitabını oluşturmasına yardım ederek doğurgan bir kadın olan Thea, seyrek saçlı, bireysel özgürlüğü için yalnız alan dolayısıyla kısır kalan, rahat yaşamak için Tesman ile evlenmiş olan, hamile Hedda ile karşıt kişiliklerdir. *“Yaşadığı dağ zirvesinde bütün tensel zevklerden uzak yaşayan peri Thea, kasaba ya da vadinin ortasındaki muzaffer sefahat düşkünü ve yeraltından ya da ölümün kucağından çıkıp gelen ve Ibsen’in deyimiyle “yer altı enerjilerle ve güçlere sahip... Maden kazıcısı bir kadın olarak ve oyunun kötü kadını ve Hekate’si Hedda.”*³⁰⁷

Hedda toplumca belirlenen kadın normunu küçük göstermekte, ona uymaktan kaçınmaktadır, ancak birey olan kadın imgesini doğurmak için gerekli olan cesarete de sahip değildir.

“Hedda Gabler, Julle Teyze’nin generalin kızı onuruna satın aldığı gülünç şapkanın aslında hizmetçiye ait olduğunu kasıtlı biçimde iddia ederken o iyi niyetli teyzenin kalbinde onulmaz bir yara açar; ama tatminsiz kadının böylece yaptığı, acınası evliliğinin acısını savunmasız bir kurbandan çıkarma sadistliği değildir sadece: Kendi yaşamındaki en iyi şeylere karşı da suç işlemekte, çünkü en iyiyi iynin alçaltılması olarak görmektedir: Beceriksiz yeğenini taparcasına seven yaşlı kadına karşı, bilinçsizce ve saçma bir biçimde, mutlaka temsil ediyordur. Hedda’dır kurban, Julle değil. Hedda’nın sabit fikri olan güzelliğin ahlaka karşı çıkışı, onu alaya alışından bile öncedir. (...) Böylece meydan okur o

³⁰⁶ Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**, s. 92

³⁰⁷ Fuchs, A.g.y., s.88

*normal genelliğe, özgür olmayan her şeyin eşitliğine. Ama bunu yaparken kendisi de suçlu durumuna düşer: Genelle ilişkisini koparıırken, o olumsal varoluşu aşma imkanlarını da tümüyle bir yana atmıştır. Böylece doğruya karşı yanlışın yanında bulur kendini güzellik.”*³⁰⁸

Toplumsal kurallara karşıdır, ancak toplumsal kuralları yıkma konusunda başarısızdır, o General Gabler’in kızıdır ve toplumla ters düşmekten korkar.³⁰⁹ Bu bakımından Hedda, iki yönlü ve bir yönü diğer yönünü kabul etmeyen, iki yön arasında çatışmanın bitmediği, çatışma sonucunda ise kişinin asla kazanamadığı, Ibsen’in kişileştirme yapısına örnektir. Karşıtlık içinde olan oyun kişinin bir yönü kazanmasına rağmen diğer yönünün kaybetmesi her zaman oyun kişisini kaybeden olmaya mahkum etmektedir. Öyle ki, çatışmalar zinciri içinde Hedda şakağına bir kurşun sıkarak yaşamına son vermiştir.

Ibsen tiyatrosunda eylemler ise karşı eylemlerle hiçlenmektedir. “*Her eylem bir karşı eylemle hiçlenir, bize tanıtılan oyun kişinin her olumlu özelliği, bir olumsuz özelliğiyle yaşamının ve akıl yürütme biçiminin karşıtlıklar üzerinden ilerlemesi ve bu karşıtlıkların tek bir oyun kişinin kimliğinde bile ortakyaşarlığıyla ve son tahlilde kendi geçerliliğini ortadan kaldıran*”³¹⁰ gelişimi söz konusudur.

Ibsen tiyatrosunu yalnız toplum-birey çatışması noktasında görmek yeterli bir okuma olmayacaktır. Ibsen’de karşıtlıklar, çelişkiler ve çatışmalar, çok yönlü bir seyir izlerken, oyun kişileri de bu çok yönlü yolu izlemekte, birbirleriyle ve özellikle kendileriyle onları yıkıma götürecek çatışmalar yaşamaktadırlar. Oyun kişisi, kendi içinde çatışmalar yaşamakta, karşıtlık oyun kişisini yok edercesine savaşmakta, sonunda kazanan bir taraf olmasına karşılık oyun kişisi her zaman kaybetmektedir. Hedda, bir yanıyla özgürlükçü kadın kimliği barındırırken, diğer yandan toplumsal normların dışına çıkmaktan ve özgürlük için emek vermekten kaçınmasıyla kendi içinde çatışma yaşamakta, sonunda iç çatışması onu yıkıma taşımaktadır. “*Henrik Ibsen, oyunlarında söz ile davranış, irade ile eylem arasındaki çelişkiyi ele alır, bu çelişkinin nedenlerine yönelir.*”³¹¹

³⁰⁸ Theodor W. Adorno, **Minima Moralia; Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar**, Metis Yay., Çev., Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, İstanbul, 2000, s. 97

³⁰⁹ Bkz. Ayşegül Yüksel, **Dram Sanatında Ezgi ve Uyum**, ss. 72- 73- 78- 80

³¹⁰ Beliz Güçbilmez **İroni ve Dram Sanatı**, s. 82

³¹¹ Seveda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s.178

Toplumsal çatışmayı odağına alan bir başka tiyatro yazarı ise Pirandello'dur. Pirandello bu çatışmayı başka bir derin düzeneğe taşımıştır. İnsanın toplumsal yanı ile doğal yanı arasındaki çatışmayı, Ibsen'de görülen karşıtlıklardan kurulu oyun kişisi, karşıtlıkların bileşimi olan oyun kişisine yerini bırakır. Görünen ile gerçek olan karşıtlığı bu noktada derinleştirilmiştir; Pirandello tiyatrosu maske ve yüz karşıtlığını kurmaktadır. Maske insanın toplumsal "perdesi"dir, yüz ise maskenin ardında acı çeken bireyin göstergesi. Maske toplumsal dayatma sonucunda bireyi kalıplamıştır. *"Pirandello'nun oyun kişileri mask kullanırlar, her biri rolün içinde rahatsız edici değişimi rolün ve maskın durağanlığıyla sabitlemeye çalışır. Bu noktadan bakıldığında insan kişiliği Pirandello'da kurgulanmış olandır; kurgusaldır. Belki de bu nedenle Pirandello tiyatrosunun en sık rastlanan oyun kişisi, oyuncu, kılık değiştirmiş biridir."*³¹²

Pirandello, yüz ve maske karşıtlığını aynı zamanda doğa ve sanat karşıtlığına da taşımaktadır. Karşıtlıklar anlamsal noktada ise gerçeğin göreceliği ile ilişkilendirilmektedir. *"Pirandello'nun oyunlarında gerçeğin mantıklı ve herkes tarafından aynı biçimde anlaşılabilir bir yüzü yoktur. Farklı, hatta karşıt gerçekler yan yana hatta iç içe yaşar."*³¹³ *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'da, kendi oyunlarının oynanmasını isteyen kişiler düzlemiyle, oyunu oynayanlar düzlemi ayırt edilemez hale gelmekte ve gerçek göreceli olarak oyuna getirilmektedir.

*"Pirandello tiyatrosunda Doğa ile Sanat arasındaki çelişki, yaşam ve biçim arasındaki çelişkiye dönüştürülmüş, görünüm, yanılsama haline gelmiştir. Yaşam ve biçim, gerçeklik ve yanılsama birbirine karşı güçlerdir ama insanın varlığını/varoluşunu, bu kutupların biraradalığı olanaklı kılar. Bu anlamda Pirandello tiyatrosu çelişkinin formu ya da karşıtlığın teatralleşmesi olarak nitelendirilebilir."*³¹⁴

G. Bernard Shaw, epik tiyatrodaki da bu anlamda benzer örneklerini gördüğümüz düşünce oyunları ile birlikte anılan bir yazardır. Bernard Shaw da toplumsal çatışma ve çelişkilere yönelen bir yazardır. *"Shaw, tiyatro konusunun,*

³¹² Beliz Güçbilmez, *İroni ve Dram Sanatı*, ss. 90,91

³¹³ Sevdâ Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, 74

³¹⁴ Beliz Güçbilmez, *İroni ve Dram Sanatı*, s. 91

kişinin duyguları ile koşulları arasındaki çatışmadan üretildiği kanısındadır.”³¹⁵ Özellikle evrensel değerlerin toplum yapısıyla çatışmasını ele almaktadır oyunlarında. Kendini sosyalist olarak nitelendiren Shaw, toplumcu gerçekçi kimi yazarlar gibi kapitalistlerin tamamen kötü, sosyalistlerin ise tamam iyi oldukları düşüncesine karşı çıkararak, insanlığın sistem karşısındaki durumunu ortaya koymayı amaçlamıştır. Sistem tarafından mekanikleştirilmiş kişilerle, daha canlı ve doğal ilerleyen kişiler arasında kurmuştur oyunlarını. Böylece Shaw, yapay olan-doğal olan arasındaki karşıtlığı ele almaktadır. Shaw’ göre

“Dram yazarlarının malzemesini her zaman insan duygusu ile koşulların çatışması oluşturur. Toplumsal durumlar aynı zaman da koşullar olduğuna göre toplum sorununu içermeyebilir. Böyle bir durum bir sorun değildir, insan yazgısının bir parçasıdır.(...) Yaşlılık, aşk, ölüm, kaza gibi, kişinin karakterleri gibi, kurum dışı bir durumdur. Bu da oyuna kalıcı ve evrensel bir ilgi sağlar, oyunun zamana ve yere bağlı kalmaktan kurtarır.”³¹⁶

Onun oyunlarında, kişiler yoluyla düşünceler çarpışır ve seyirciye bir tartışma konusu yaratmak amaç edinilir. Bu noktada klasik dramaturginin gelişim evresi yerini tartışma evresine bırakmıştır. Düğümden hemen sonra ortaya çıkan tartışma beraberinde yeni düğüm/düğümleri yani yeni çatışma/çatışmaları meydana çıkarır. Özellikle tartışma oyunları olarak anılan oyunlarında egemen öge dildir. Düşünceler ve dil, olayın kendisinden daha dramatiktir denilebilir. Bu oyunlarındaki ana çatışma düşünce ve dil eksenli ilerlemektedir. *Pygmalion* adlı oyununda çiçekçi kız Eliza daha canlı ve doğal olanı gösterirken, fonetik profesörü Higgins dural ve yapay olanı göstermektedir. *Pygmalion* oyununda Shaw net bir biçimde dilin bir çatışma unsuru olarak önemini vurgularken, dili bir oyun kişisi gibi oyuna yerleştirmektedir. Edindiği dil becerisi sayesinde çiçekçi kız Eliza bağımsız kişiliğini elde etmiştir. Sınıf ayrımı konusunda ve sınıf atlama konusuna dili kültürün en önemli unsuru sayar böylece Shaw. “G.B.Shaw, “İbsen’ciliğin Özünün Özü’nde, kişiler arasındaki tartışmanın yeni dramda geleneksel çözümün yerine geçtiğini ve eserde açığa

³¹⁵ Sevdâ Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s.193

³¹⁶ Şener, A.g.y., s.182

dökülen derin yaşam çelişkilerinin, hazır bir çözümle bağdaşmadığını belirtiyordu.”³¹⁷

Dramatik çatısını dil üzerinden kuran oyunlarda, çatışma bu eksenden uzaklaşmamakta ve hem diyalogun yüklendiği çatışma hem de oyunun merkez çatışması iki çatışma biçiminin birbirini etkilemesiyle oluşmaktadır. Diğer oyunlardaki çatışmadan, dil üzerinden yürüyen oyunlardaki çatışma arasındaki fark bu oyunların neredeyse dili, bir oyun kişisi ağırlığında oyunlarına getirmeleridir. Diğer oyunlarda özellikle oyun kişileri ve olay etrafında beliren çatışma, bu oyunlarda olayın ve oyun kişilerinin gelişiminin dil ile olan bağıntılarıyla ilerlemelerinden sebep, çatışmanın dilde aranmasını koştullamaktadır. Bu tür oyunlara en iyi örnek B. Shaw ve Daved Mamet oyunları olarak gösterilebilir.

Oyunlarının çatışmasını dil üzerinden veren bir başka yazar da David Mamet’tır. David Mamet oyunlarında, kapitalizmin ve kapitalizmin içinde ondan daha büyük bir ağırlık olarak insanın kendi kendini çürütmesi karşıtlığı ana izlektir. Bu izlek ise dil üzerinden verilmektedir. Öyle ki, oyun kişileri için uygun dile sahip olma, dilini tutma ya da tutamama, esnek, becerikli bir dil kullanma onların başarı ya da başarısızlığının temel ölçütleridir. “*Mamet tiyatrosu “dil”le ilgili bir tiyatrodur.(...) Çatışmalar çoğu kez bu bağlamda oluşturulmuştur.*”³¹⁸ Mamet’in *Glengarry Glen Ross* adlı oyununda gayrimenkul pazarlayan bir satış ofisinde satış yarışmasına tabi tutulan ofis çalışanlarının en iyi ödülü almak ve işten atılamamak için girdikleri yarışı görmekteyiz. Bu yarışta en önemli unsur ise başarı, başarısızlık çatışmasının dil ile sıkı sıkıya bağlı oluşudur. Ofisin en yaşlı ve başarısız satıcısı Levene’dir. Bir zamanlar başarılı olmasına karşılık işleri son zamanlarda kötüye gitmektedir. Roma oyun kişisi ise ofisin en başarılı satıcısıdır; düzgün bir konuşmacıdır, şiirsel monologlarla konuşmalarını süslemektedir. Roma, insanların zaaflarını yakalamak ve bunu dilsel yeteneği ile kendi çıkarı doğrultusunda kullanmada ustadır. *Mamet’in kişileri, kullandıkları dille özdeşdir. Onlar dil elverdiğince vardır. Bu konuda Mamet şöyle der: “Kişilerin birbirlerine söyledikleri sözler, onların daha sonra birbirlerine davranışlarını doğurmalıdır.*”³¹⁹

³¹⁷ Gennadiy Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, s. 250

³¹⁸ Erbil Göktas, *David Mamet’in Oyunlarında “Dil”*, Gölge Tiyatro, İzmir, Ekim 97, Sayı 10, s.13

³¹⁹ Filiz Ofluoğlu, Mamet ve Oyunları, *David Mamet Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut, İstanbul, 1994, s. 7

Sonuç olarak, gerçekçi tiyatro çevre etmeni üzerinde durduğu, (...) “iç ve dış koşulların insanı kısıvrak bağlamış olmasının tiyatroya yeni bir yazgı kavramını getirdiği ve insanın çevresi ile çatışmasının dramatik anlamı üzerinde durulduğu söylenebilir.”³²⁰

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. Dönem olarak Romantik akımın sonunda yer alan George Büchner gerek *Danton’un Ölümü’nde* gerekse *Woyzeck’te* “tarihin kişiyi tüketmesi”³²¹ fikrinin ürünleri olarak geliştirilmiş ve gerçekçi tiyatronun varlığını bildirirken yanı sıra epik tiyatronun da habercisi olmuştur. Büchner’in *Woyzeck’te* anti-kahraman ya da tersine kahraman (Anti-held) olarak adlandırılan toplumsal çevrenin koşulladığı oyun kişisini getirmektedir. Çevresi tarafından ezilen Woyzeck’in çevresinden genel etkilere karşı tepkiyi değil tepkisizliği getirmektedir. Woyzeck bu tepkisizliği sonucu zaten var olan iç çatışmasını kuvvetlendirmekte ve çevresi tarafından daha yoğun biçimde karşıtlığa sürüklenmektedir. Çevresine değil kendine yönelen Woyzeck, oyunun çatışmasını bu biçimde devam ettirmektedir. Sıradan insanın, küçük dünyasını veren bu tür oyunlar, sosyo-ekonomik şartlar içinde günlük insanın çatışmasını eylemsizlik noktasında vermektedir.

George Büchner’in tiyatrosu içeriksel olarak getirdiği bu yenilikle biçimsel bir yenilik sürecinin de başlangıcı olmaktadır. *Woyzeck* oyununda oyun kahramanı eylemiyle değil, kendisine yapılan eylemlere gösterdiği dirençle meydana çıkmaktadır. Yani artık birey, tarihsel güçlerin kesişme noktasında, eylemlerinden dahi uzaklaşmış ve toplumlaşan dünyada bir kuklaya indirgenmiş bir varlıktır. 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 gelmektedir. Değişen içeriğin biçimsel değişimi zorlaması epik tiyatronun yenilikleri için de bir ortam hazırlamaktadır.³²²

³²⁰ Sevdâ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, s. 182

³²¹ Marianne Kesting, *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*, Çev., Yılmaz Onay, Adam Yay., İstanbul, 1985, s.40

³²² Bkz. Marianne Kesting, *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*, Çev. Yılmaz Onay, ss.42- 43

2.3.2. Bertolt Brecht ve Epik Tiyatroda Çatışma

Brecht'in tiyatrosu eleştirel bir tiyatrodur. Heiner Müller "*Brecht'i eleştirmeden kullanmak bir ihanettir*"³²³ diyerek bu durumu özetler. Brecht tiyatrosu değiştirilemezmiş gibi sahnelenen prodüksiyonlara özünde karşı çıkmaktadır. Epik tiyatro kendi çerçevesi içinde 'deneysel' ve eleştiri odaklıdır. Bertolt Brecht'in Epik tiyatrosu toplumsal düzeni ortaya koymakta, insanın bu düzen içindeki çaresizliğini aşabileceğini, kendini ve dünyayı değiştirebileceğini söylemektedir. "*Dünya sabit ve değişmez değildir. Çelişkiler bile gerçeklik düzeyinde var olmaz, onları insanlar yaratır.*"³²⁴ Bu açıdan epik tiyatro seyircinin bilinç düzeyine seslenmeyi, onun bilgiyi öğrenerek eğlendirmesini amaçlamaktadır. Brecht tiyatronun önemli bir işlevi olarak gördüğü eğlenmeyi dünyanın değişebilirliğine bağlamaktadır. "*Diyalektik ise bunları karşıtlıkların bireşimi niteliğiyle ele alıp, her olgunun içinde barındırdığı tez-antitez karşıtlığını gözler önüne sergilemeyi öngörür. Amaç, toplumsal gerçekliğin doğal ya da tanrı vergisi değişmez bir sonuç değil, değişebilir bir süreç olduğunu göstermektir.*"³²⁵

Epik oyunlarda çatışma tez, anti-tez üzerinden verilmekte, sentez yani diyalektik ilişkinin sonucu ise seyircinin yorumuna bırakılmaktadır. Toplum-birey çatışmasını ele alan epik oyunlar, toplumla ilişkilendirilen çatışma noktasında, öncelikle düzen içerisinde insanın duruşuyla ilgili bir tez atmakta, daha sonra bu teze karşılık karşıt bir tez kurmaktadır. Örneğin Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı* adlı oyununda Shen Tea oyun kişisi bozuk toplumda hayatta kalmak için Tanrılar'ın ona sunduğu para ile bir tütüncü dükkanı açmakta, ancak iyi niyeti ve insancıl özellikleri nedeniyle yavaş yavaş hayatta kalma mücadelesini kaybetmeye başlamaktadır. Shen Tea buna karşılık Shui Ta adında uydurma, gerçekte kendisinin kılık değiştirmesiyle yarattığı kuzenini devreye sokmaktadır. Kuzen, Shui Ta, Shen Tea'nin aksine davranarak, çevresindeki kişiler tarafından sömürülmez, yavaş yavaş çevresini sömürmeye başlar. Bozuk toplum içinde ayakta kalma yolunu kötü, ezici ve sömüren olarak seçer. Ancak olaylar sarpa sarar ve Shen Tea iki karakter içinde de kendi için

³²³ Elizabeth Wright, *Postmodern Brecht*, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Dost Yay. , Ankara, 1998, s.9

³²⁴ Wright, A.g.y., s. 20

³²⁵ Aysin Candan, *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 127

doğru yolu bulamaz. Bu oyun çatışma ekseninde, oyun kişisine yüklenen karşı eylemi yüklenme görevinden ziyade, iki karşıt fikrin oyun kişinin gerçekleştirdiği olaylara vurgu yapar. Yani Shen Tea ve Shui Ta, Brecht'in Aristoteles gibi, dramada en önemli olarak olay dizisini görmesinden de kaynaklanan, oyun kişinin önüne çıkan engelleri aşması için verdiği savaşı değil, oyun kişinin yaşadığı olaylar vasıtasıyla karşıt oluşturacak iki fikrin ortaya çıkarılması vardır. Shen Tea karakterinin eylemi; bozuk düzen içerisinde 'iyi' olma fikrini doğururken, Shui Ta karakteri bozuk düzen içerisinde 'kötü' olma fikrini doğurmaktadır. Birbiriyle çatışan bu karşıt unsurlar oyunun ana çatışmasını kurmaktadır. Bu karşıt fikrin, karşıtlıkların birliğini sağlamasıyla da sentez fikri ortaya çıkmaktadır. Sentez ise bir yargı cümlesi değil, cevabının bulunması ancak sorgulamayla gerçekleşebilecek bir sorudur; düzen mi değişmeli, insan mı?

“Brecht, düş ile tasarımı, bilgi ile sezgiyi, duygu ile düşünceyi birbiri ile ilişki kuramayan karşıtlar olarak düşünmediğini de açıklamıştır. Bilginin sezgiye, sezginin bilgiye, düşlerin tasarıya, tasarıların düşlere dönüşmesinden söz etmiştir. Bu gidip gelmeleri, yakınlaşma ve uzaklaşmaları yadırgatma düşüncesine uygulamamak için neden yoktur. Sonuç olarak diyebiliriz ki Bertolt Brecht'in yadırgatma düşüncesi tiyatronun estetik uzaklık ilkesinin çağdaş bir yorumudur. Bu yeni yorum estetik uzaklığa esnek, dinamik, değişken bir nitelik kazandırmıştır.”³²⁶

Brecht, kapitalizmin insanda iki farklı kişilik yaratması *Sezuan'ın İyi İnsanı'nda* Shen Te ve Shui Ta şeklinde verildiği gibi *Bay Puntila ve Uşağı Matti* adlı oyununda da vermektedir. Puntila sarhoş olduğu zamanlarda insani olana yaklaşmakta, sarhoşluğunun etkisi geçtiğinde ise insani olandan uzaklaşarak, bir zorba çizgisine bürünmektedir. Yine *Cesaret Ana ve Çocukları'nda* anne/tüccar Courage, Galile'nin bilim adamlığıyla bencil, obur kişiliği arasındaki çatışma gibi. Tıpkı *Sezuan'ın İyi İnsanı'nda* olduğu gibi Puntila'nın farklı kişilikleri arasında düz anlamıyla iyi ve kötü olarak değerlendirilebilecek bir karşıtlık yoktur. Puntila sistem

³²⁶ Sevda Şener, *Tiyatroda Estetik Uzaklık ve Brecht'in Yadırgatma Düşüncesi*, s.8

içerisinde ‘kapitalist sınıfın olmak zorunda olduğu’ ve ‘kapitalist sınıfın olmaktan kaçınması gerektiği’ arasında karşıtlığı sergilemektedir. Oyun bu noktada düzenin değişmesine bağlanmaktadır. Aynı biçimde Shen Te ve kuzen Shui Ta arasındaki karşıtlık ile de ahlak benliğini temsil eden ‘sistem içinde iyi’ ve kamusal alan benliğini temsil eden “kötü” karşıtlığını kurarak kişinin bölünmüşlüğü dile getirilmektedir. *“İyi yan”ın korunması “kötü yan”ın daha fazla güç göstermesine izin vermeyi gerektirir. Böylece vermenin ancak bir kar elde edildiğinde mümkün olduğu gösterilir.*”³²⁷

Brecht, *Sezuan’ın İyi İnsanı*’nda karşıtlıkları kullanmaktadır, ancak karşıtlıklar bir birlik düşüncesine varmazlar, bu noktada diyalektik tiyatro devreye girer. Diyalektik tiyatro karşıtlıkları ortaya çıkaran bir oluşumdur. Tarihselleştirme anlayışıyla birlikte düşünebileceğimiz diyalektik, süreçleri kesintiye uğratarak kesintilerdeki çelişkileri belirtir. Diyalektik düşüncenin değişmeyen şeyin yaşamadığı, her yaşayanın değiştiği ön görüşü, diyalektik tiyatrodaki çelişkilerin aynı yöne doğru ilerlemesi ve bu çelişkileri üretenin ise insan olması fikrine dayanır. Çelişkilerin varlığı dünyanın değiştirilebileceğine götürür bizi. Brecht burjuva tiyatrosunun çelişkileri ele aldığını, ancak onları yumuşatma girişiminde olduğunu belirtir, burjuva tiyatrosu olaylar başka türlü olamazdı duygusunu yaratmada ustadır.³²⁸ Başka türlü de olabilirdi bilincini kuran ise beklenmediklik yani yabancılaştırma etmenidir.

Sezuan’ın İyi İnsanı yabancılaştırma etmeni olarak da karşıtlıklardan yararlanmaktadır. Tanrıların yeryüzünde birer insan olarak var olmaları bekleneni kırmakta, beklenmedikliği oluşturmaktadır. Sahnede bu şekilde tanrıları karşısında bulan seyirci duruma yabancılaştırılmakta, özdeşleşme kırılmaktadır. *“Sezuan’ın İyi İnsanı oyunu sık sık sahnede olup bitenleri tartışan tanrıların varlığıyla kesintiye uğratılır”*³²⁹

Epik tiyatrodaki kavramlar birbirleri ile vazgeçilemez bağlarla örülüdür. Başat olarak toplumsal yaşamın çelişkilerinden yola çıkmaktadır. Toplumsal çelişkiler doğal akışı bozan, yabancılaştırma, tarihselleştirme, mesel ve hatta gestus (toplumsal tavır) kavramlarında kendini gösterir. Brecht, toplumsal yaşamın zaten

³²⁷ Elizabeth Wright, *Postmodern Brecht*, s. 59

³²⁸ Bkz., Elizabeth Wright, *Postmodern Brecht*, s. 54

³²⁹ Beliz Güçbilmez, *İroni ve Dram Sanatı*, s. 102

yabancılaşmış olduğu kanısındadır, yabancılaşma, insanların çıkarlarıyla uyum gösterdiğinde ‘doğal’ olarak algılanırlar. Ya da insanlar çıkarlarını yabancılaşma eksenine uyma zorunluluğunda hissederler kendilerini. Bu ise uyumsuzluğa işaret etmektedir.

“Yine Brecht oyunculuğunun potansiyel olarak içerdği dualite de onun tiyatrosunun yaratmayı hedeflediği estetik uzaklığa hizmet eder. En basit tanımıyla Brecht’te “dualizm” olarak adlandırılan olgu, basit olumlama ile inkarın aynı anda temsil edilmesidir. İzleyicinin gözleri önünde olup biten şey yalnız olmuş olanı göstermez, olmamış olanı da temsil ederek, varlığını kesinler.”³³⁰

Zaten uyumsuz ve yabancılaşmış toplumsal durum, insanı da aynı konuma itmiştir. Kişileştirmede ortaya çıkan gestus, oyuncunun rolüne olan yabancılaşmasıyla başlayan bir hesaplaşma sorunudur. Bu durum dilde, tavırda ve diğer oyun kişilerine karşı kendini ortaya koyma konumlarında sabitlenir. Kişileştirme toplumsal boyut göz önüne alınarak belirlenmiştir, kişiler toplumsal gestusları eşliğinde kendilerini sergilerler, uygulama da ise bu durum oyuncunun rolüne karşı geliştirdiği uzak bakış açısıyla sağlanmaktadır.

“Dünyanın değişkenliğinin temelinde karşıtların birliği yatmaktadır. Şeyler, insanlar, olaylar içlerinde ne olduklarını, nasıl olduklarını barındırdıkları gibi bunun karşıtını da barındırırlar. Çünkü gelişirler, durmazlar, sonsuza dek değişirler. Ve şeyler, şu andaki halleriyle bile, içlerinde “bilinemez” bir biçimde karşıtlarını bulundururlar.”³³¹

Ana olarak toplum-birey çatışmasını işleyen epik oyunlar, Vasıf Öngören’in *Asiye Nasıl Kurtulur*, Sermet Çağan’ın *Ayak-Bacak Fabrikası* gibi ülkemizde epik tiyatro içinde görülen oyunların da ana izleğini oluşturmaktadırlar. *Ayak-Bacak Fabrikası* adlı oyun toplum-birey çatışmasını işlerken, birey olamayan insanın

³³⁰ Güçbilmez, A.g.y., s. 108

³³¹ Elizabeth Wright, *Postmodern Brecht*, s. 69

yaşamak zorunda kalacağı çatışmaları da vermektedir. Bu oyun eksen bir karakterin karşı davranışta bulunması şeklinde kurulmamıştır, zaten eksen bir oyun kişisi de yer almaz oyunda. Dramatik malzemesini gerçek bir olaydan seçmiş olan oyun, epik tiyatronun kimi yabancılaştırma etmenlerini de kullanarak, bir toplumun üyelerinin birey olamamalarını, bu nedenle de yönetilme, adalet, insanca yaşama gibi haklarını kaybetmelerini gösterir. Bu oyundaki çatışma insanın kendi yaratımı olan şeylere yabancılaşması, onlardan iyice uzaklaşarak kendi yaratımlarını “şey” olarak görmesine varmaktadır.

*“Öküz- Şey şeye çok bağlı...Şey olmadan şey olmaz...Şeysiz şey yapılmaz. Evet çok enteresan. Çok ilginç. Şeysiz şey yapılmaz. Tabii!
Kadın- Sahi bizim şeylerimiz şey oldu değil mi? Şey de edemiyoruz.”³³²*

Epik oyunlar oyun kişinin serüveni doğrultusunda ya da gösterdiği veya göstermediği eylemleri noktasında çatışmayı kurmazlar denilebilir. Bu oyunlarda çatışma düşünceler ekseninde ilerlemekte, seyircinin çatışmanın heyecanına duyguları ile değil düşünceleriyle yönelmesini sağlamak amaçlanmaktadır. Zaten epik tiyatrodaki kullanılan yabancılaştırma etmeni toplumda var olan, çelişki ve çatışmaların bir sahne biçimi olarak oluşturulmasıdır denilebilir. Bloch ise yabancılaştırma etmeninin “güzel yabancı”nın bir anlık parlamasını, bir tamamlanmışlık ütopyasını yakalamalarından³³³ doğduğunu savunmaktadır. Hacks ise bu konuya şu biçimde yaklaşmaktadır;

“(...)tüm fenomenlerde bulunan çatışmanın kaçınılmazlığının farkında olan ve seyirciyi “değişime dahil” biri sayan daha “diyalektik” bir gerçekçilik görüşü çağrısında bulunur; Brecht’i tiyatrodaki bu görüşün öncüsü ve Lessing’in burjuva teorisinin karşıtı olarak gösterir. Hacks çatışma ve çelişkinin Lucacs’ın “tipiklik” doktrinde eşit önem taşıdığına işaret eder. Proleter kahraman “toplumunun tipik çelişkilerini” taşımak ve “döneminin tipik çelişkili durumlarının” içine

³³² Sermet Çağan , **Ayak-Bacak Fabrikası, Savaş Oyunu**, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 1993, s. 72

³³³ Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri**, s. 443

*yerleştirilmelidir. O “kusurlarla zayıflatılmış bir kahraman değil”; “aynı anda hem kahraman olan hem de kahraman olmayandır.”*³³⁴

Yabancılaştırma etmeni süregiden ile birden ortaya çıkan arasındaki karşıtlıktır. Brecht seyircinin günlük yaşamında sistemin ortaya çıkardığı, kişiye doğal gibi görünen gerçeğin ancak gerekli farkındalıkla ayırt edilebileceğini göstermek için yabancılaştırma etmenini kullanır. Sahnede doğal, sıradan bildiği bir olgu, hiç de beklenmeyen bir biçimde gösterilmekte bu yönle seyirci yadırgatma sürecine sokulmak istenir. Brecht yabancılaştırmayı şu biçimde açıklar; “(...)onu bir kez doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yakınlığından sıyırıp almak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir kılığa sokmaktır.”³³⁵ Beklenmedik olanın ortaya çıkması, trajik ile komik olanın belirlenimini de farklılaştırmaktadır. Beklenmediklikle ortaya çıkan komik olan Brecht için toplumsal bir kaynaktır.

*“Brecht’e göre komik, tarihsel olarak bağımlı bir olgu, doğrudan politik amaçlar için kullanılabilecek bir şeydir. Onun diyalektik tiyatrosu, tarihin belli bir anında komik olmuş ve artık bir anakronizm haline gelen şeylere odaklanır. (...) Brecht’e göre komedya, “doğal” olmamış şeyleri “aktarır”. Toplumun ideolojik belirlenimlerinden kaçmak için güç sağlayan şey, “doğal” olmayana gülmektir. Brecht komedyanın kaynağını bireyin “doğası”nda bulmak yerine, toplumun doğasında bulur.”*³³⁶

Brecht doğallığın arkasındaki şaşırtıcılığı bulmanın önemini *Kuraldışı* ve *Kural* adlı oyununda net bir biçimde seyirciye ulaştırmaktadır; oyun şu biçimde açılır;

*“En önemsiz, görünürde en basit hareketi bile
Kuşkuyla izleyin!
Kendinize bunun gerekli olup olmadığını sorun*

³³⁴ Carlson, A.g.y., s. 443

³³⁵ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, Çev. Kamural Şipal, Cem Yay. İstanbul, 1997, s. 85

³³⁶ Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, s.64

Özellikle de sıradan ise”³³⁷

Karşıtlıkların çarpıcılığını bir başka biçimde kullanan yabancılaştırma etmeninin ana karşıtlığını ise görünen-gerçek karşıtlığıdır. Gerçeğin arkasındaki gerçeği göstermek anlayışıyla yola çıkan epik tiyatro, bu kuramlaştırmayla seyirciye dünyanın değişebilirliğini göstermek ister. Görünen gerçek-gerçeğin arkasındaki asıl gerçek karşıtlığını veren yabancılaştırma etmeni daha birçok karşıtlıktan da yararlanmaktadır. Sahne ile salon (oyuncu ve seyirci), oyuncu ile rol, zamanda süreklilik ile kesinti karşıtlığı yeni harmanlarla oyunu beslemektedir. Seyirci ile oyuncu karşıtlığı epik tiyatrodaki seyircinin izlediğinin bir oyun olduğu bilgisinin aklından çıkartılmaması, çeşitli biçimlerde ona bunun hatırlatılması şeklinde ortaya çıkar. Oyuncu hem canlandırdığı rolün içine girmeli, hem de canlandırma devam ederken, rolüne uzak açı sağlamalıdır. Epik tiyatrodaki zaman konusu da benzer olarak yadırgatma sürecini harekete geçiren bir unsur şeklinde kullanılır. “(...)yabancılaştırma eşit tarihselleştirmedir, yani olay ile kişileri tarihsel, bir başka deyişle süreklilikten yoksun nesneler gibi sergilemektedir.”³³⁸

Tarihselleştirme olgusu şimdi ile geçmiş, şimdi ile gelecek karşıtlıklarını başka bir uyuma taşımaktadır. Dramatik tiyatronun şimdi, burada önermesinin tersine epik tiyatro o zaman, orada zamanını kullanmaktadır. Böylece geçmiş, şimdiye gelmekte, şimdinin, geçmişin ve geleceğin bir ürünü olduğu fikri benimsenmektedir; bu ise dünyanın değişmekte olduğunun ve değişebilirliğinin göstergesidir. “Hem karakter hem seyirci sürekli bir şekilde görsel ve sözel sürprizlerin şokunu yaşar ve bu yüzden Barthes şöyle yazar: “Brecht bize göstergebilimden daha iyi bir şeyi; deprembilimini bırakır.”³³⁹ Barthes’ın deprembilim dediği şey, toplumsal çelişkiler kaynaklı insan ve eylemlerdeki çelişkilerin kesin ve çarpıcı bir yolla göstermeye işaret etmektedir. Çelişkiler aynı zamanda değişimlerdir, diyalektik felsefenin sacayağından biri olan değişim, epik tiyatrodaki yabancılaştırma teknikleri ile kurulmaktadır. Diyalektik Brecht’e göre eğlenmenin ve öğrenmenin kaynağıdır. Bunun için çarpıcı ve akılda kalıcı imgelere ihtiyaç vardır. Bu açıdan *Sezuan’ın İyi İnsanı* adlı oyunda sucu Wang’ın suyunu satamayacağı için yağmurun yağmasını

³³⁷ Wright, A.g.y., s. 63

³³⁸ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, s.85

³³⁹ Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, s. 71

istememesi epik tiyatronun karşıtlıkları yakalama ve çarpıcı imgelerle sahneye getirme anlayışına örnek olarak gösterilebilir. Yağmur üretimin ve bereketin sembolü iken su satan Wang için yağmur tüketimin yokluğu, üretim ile tüketim terazisini sekteye uğraticısıdır. Öyleyse epik tiyatrodaki kişileştirmede karşımıza çıkan gestus, sistemin kişiyi getirdiği durumlar ve kişinin bu durumlara karşı gösterdiği duruşlarla ilgilidir. Bu duruşlar ise karakter derinliğiyle değil, sınıflarla ilgilidir.

Diyalektik anlayış her şeyin hareketli olduğunu, hareketsiz gibi görünen şeylerin içinde dahi değişim ve gelişimin mevcut olduğunu dile getirmektedir. Benzer anlayışla yüklü olan Brecht'in tiyatrosunun ismini diyalektik-epik tiyatro olarak adlandırmak istemesinin gerekçelerinden biri de budur. Oysa zaman için bu tiyatro adını epik tiyatro olarak sabitlemiştir. Ancak başta da belirtildiği gibi epik tiyatro, eleştiri tiyatrosudur, gelişim ve değişim odaklıdır. Epik tiyatroyu Brecht'le birlikte ancak onu aşarak düşünmek doğru olacaktır. Epik tiyatro gelişim ve değişime yaptığı vurgularla, çelişkiler, karşıtlıklar ve çatışmalar için verimli bir topraktır. Kaynağında Piscator'un politik tiyatrosu da olan epik tiyatro, siyasal tiyatronun salt kışkırtıcı propaganda anlayışından ve çatışmaları yalnız sınıf çatışması bakımından siyah ve beyaz olarak kuran, politik tiyatronun ötesinde, seyirciyi şaşırtma, ona görünen gerçeğin ardındaki gerçeği göstermek misyonu, seyirciyi öğrenmeyle eğitme ve yadırgatma süreciyle, çatışma kavramının renklenip, geliştiği bir tiyatrodur. Brecht tiyatro için başat ögenin hikaye yani olay dizisi olduğunu söyler, oyun kişisi ise daha geri plandadır. Bu bakımdan olay dizisinin asal konum olarak ağırlık kazandığı bir tiyatrodaki çatışmanın yalnız kişileştirmeye odaklı bir kavram olduğunu söylemek eksik bir değerlendirme yapmak olacaktır. Şu ki, tüm dramatik yapılarda görünen işlevleri dışında çatışma kavramı, epik tiyatro için epik tiyatronun kuramsal temel yapı taşlarını kuran, birçok kavramın (yabancılaştırma etmeni, gestus, tarihselleştirme, mesel v.b.) bir arada tutan bir çimento olarak da düşünülebilir.

Brecht, Berliner *Ensemble Tiyatro Çalışması* kitabında *Ulm 1592* adlı şiirinde çatışmanın dünyanın değişebilirliği noktasındaki önemini vurucu bir hikaye ile dile getirmektedir. Brecht'in oyunlarında olduğu gibi bu şiirinde de şiir bitmesine rağmen çatışma bitmemiştir, çatışma okuyucunun zihninde evrimleşmeye devam edecektir. Şiir şöyledir;

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

“Tezi öte dünyayı boyladı”
Dedi ahali piskoposa
“Çok maceralıydı çok
Dilim dilim ayrıldı kanatları
Düştü parçaları kilise meydanına
Sert mi sert, katı mı katı.
“Çalın çanları, çalın çanları,
Bunlar yalan dememiş miydiniz size
İnsanoğlu kuş değildir ki,
Öyleyse
İnsan hiç uçmayacaktır vesselam”
Dedi piskopos ahaliye.”³⁴⁰

Brecht şiirin üçüncü kıtasını okuyucuya bırakmakta, ondan bu sayede düşünmesini ve sorgulamasını beklemektedir. Şiirde, Piskopos haklı çıksa da bugün insanın uçabiliyor olması, tüm karşı inanışlara rağmen dünyanın değiştirilebileceğini vurgulamaktadır.

³⁴⁰ Zehra İpşiroğlu, **Tiyatroda Düşünsellik, Dramaturgiye Giriş**, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 1995, s. 87

2.3.3.Uyumsuz Tiyatroda Çatışma

Uyumsuz tiyatrodaki içeriksel kırılmalar gerçekleştirmekle kalmaz, yeni içerik için yeni bir biçim tasarlanır. Modern varoluşçu düşünce ile temelleri atılan içerik, varoluşçu tiyatronun tersine ‘eski’ biçimle yoluna devam etmemiş, uyumsuz tiyatrodaki dramatik yapının neredeyse tüm bileşenleri tersle yüz edilmiştir. Artık açıklanabilir, neden-sonuç ilişkisiyle yürüyen olay dizisinden, gerçeğe benzerlik gösteren kişileştirmeden ne de iletişim taşıyan dil yapısından söz edilebilir. Uyumsuz tiyatro içinde görülen bazı yazarlar olay dizisini, oldukça küçültmüş, onu mantık bağlarından koparmış, neden-sonuç dizgesini yok etmiştir. Bazı yazarlar da ise yine de tam olarak olmasa da klasik çatılı olay dizisi korunmuş, bazı yazarlarda ise mantıktan uzaklaşan olaylar bir yığın halinde birikmiştir. Oyun kişileri, evrensel ve toplumsal düzgülerin dışına fırlatılmış birer sahne figürleridir. Dil bir iletişim aracı değildir artık, konuşmalar birbirini takip etmez, kopuk kopuk, alıcı ve verici bütünselliğinden yoksundur. Dil sosyo-kültürel yapıdaki ‘çılgınlığı’ belirtmek için bir kaosun diline dönüşmüştür. Konuşma örgüsü mantıksal dizgeden kopmuştur, parçalı ve gevezelik şeklinde kendini göstermektedir. Diyaloglar gerçek anlamlarının dışına fırlatılmış ve içi boştur. Uyum yerini karmaşaya, kosmos yerini kaosa bırakmaktadır. Sahnedeki bu teatral zenginlik, görüntüde çarpıklık, konuşmada kopukluk, eylemde mantık dışılığı beraberinde getirir.

Alt yapısında insan-dünya karşıtlığını taşıyan uyumsuz tiyatroyu ortaya çıkaran gelişmeler ise kısaca şu biçimde açıklanabilir; 1880’lerde Nietzsche’nin “Tanrı öldü!” söylemiyle etki bulan dinsel inançlardaki zayıflık, 19.yüzyıldaki felsefe ve bilimdeki vaatlerin gerçekleşmemesi, 20.yüzyıl başındaki dünya savaşları ve yerel savaşlar, imparatorlukların dağılması, ulus devletlerin doğması, Hitler soykırımı, düşülen manevi bunalım, atom bombasının yarattığı korku, soğuk savaşın tedirginliği, bilimdeki kimi uç gelişmeler, ekonomik rekabet. Çehov, Büchner, Strindberg ve Wedekind gibi kimi yazarların insanı bilgisiz, korkulu, şaşkın, çaresiz, kararsız, amaçsız ve güvensiz işlemeleri. Camus’nün *Sisifos Söyleni*’nde absürd gerekçelerle ortaya çıkar; Hayatın Monotonluğu, Zamanın Geçmesi, Yalnızlık ve Yabancılaşma, Ölüm.

“(...) 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.”³⁴¹

Ana karşıtlıklar insan-dünya, kitle-birey, anlam-anlamsızlık, iletişim-iletişimsizlik, kitle insanı- birey olarak özetlenebilir. Özellikle Ionesco’da rahatlıkla gözlemlenebilen kitle insanı-birey karşıtlığı *Gergedanlar* adlı oyunda net biçimde işlenmektedir. Herkes gergedana dönüşürken insan olmayı sürdürebilmeyi başaran Berger, bu haliyle kitle insanından ayrılmakta ve birey olma yolunda ilerlemektedir, ancak tek insan o kalmıştır ve yalnızdır. Yine Albee’nin *Hayvanat Bahçesi Masalı* kitle insanı ile birey sorgulaması yapan bir oyundur, Pinter’ın *Git Gel Dolap* da ise birey olmaya kalmadan, sorgulamaya başlayan kişi sistem tarafından hemen yok edilir.

Birçok uyumsuz tiyatro örneklerinde serim, düğüm, çatışma-sonuç bölümlmeleri yer almamaktadır. Çatışmanın varlığı tüm oyuna yedirilmiş, biçim ile sıkı sıkıya bağlı ve belirsizlik üzerinedir. “*Kesik kesik, bırakılan yerde kalan, sonra bir başkasına geçilen çatışma konuları uydurulur. Atılan düğümler çözülmez. Her yeni düğüm; durumu biraz daha trajik, biraz daha komik yapar.*”³⁴² Oyun kişinin karşı kişi veya güçlerle tepki bakımından bir çatışması da yoktur. Beckett’de oyun kişileri, çizilen evrensel insan dünya-insan, anlam-anlamsızlık karşıtlıklarında amaçsız ve anlamsız davranışlarda bulunarak çatışmayı gerçekleştirmektedir. Ionesco ve Albee’de kişiler modern insanı temsil etmektedirler, genel olarak kendilerini ortaya çıkaran, ürünleri oldukları sistemle çatışma içindedirler. Pinter korkunç, komik alt yapısıyla belirsizlik ve sistem içinde birey olma durumunun çatışmalı dramatik özünü kurmaktadır oyunlarında. Pinter’in oyun kişileri belirsizlik içinde belirsizlikle çatışmaktadırlar, geçmiş ve geleceğin ötesinde gizemli bir şimdide yaşarlar. Bu bakımdan onlar kaderleriyle de çatışmaktadırlar. Ancak kaderleri bilinmeyen güçlerin elinde olmakla birlikte güçsüz olanın yenileyeceği,

³⁴¹ Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, Çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul, 1998, s.63

³⁴² Servet Aybar, *Ya İçerde Ya Dışarda! Ha İçerde Ha Dışarda!*, [http:// www. devtiyatro. gov.tr/ web/haberler/ikikisilik1.htm](http://www.devtiyatro.gov.tr/web/haberler/ikikisilik1.htm), 26Şubat2009

güçlü olanın ancak hayatta kalabileceği bir savaşıma işaret etmektedir. Kaybetmek kazanmakla, mikro kozmos, makro kozmosla çatışmaktadır. Uyumsuz tiyatrodan oyun kişileri kararsız, pasif kişilerdir, çatışmalı bulundukları şeyle mücadeleye girmezler, kurtulmak için çözüm yolları aramazlar. Beckett'ın kişileri baştan kaybetmiş ve çaresizdirler, tek yaptıkları ya da yapabilecekleri, konuşmak, oyalanmak, oynamak, kafalarında hikayeler yazmak ve hep ertelemektir. Uyumsuz tiyatrodan oyun kişileri zamana, anlamsızlığa, ölüme, kaygıya, sisteme, iletişimsizliğe, yabancılaşmaya tutsak, çaresiz birer oyuncaklardır. Genet insanı toplum açısından ele alırken, toplumsal karşıtlığı çığırından çıkan bir noktaya vardırılmaktadır. *Hizmetçiler* oyununda iki kız kardeş olan Claire ve Solange'ın toplumsal durumlarıyla olan çatışmaları, kişilik çatışmasına, oyun-gerçek çatışmasına kadar götürülür. *Balkon* oyununda ise aynalar gerçekliği sorgulayan birer imge şeklinde kendini göstermektedir. “*Oyuncu ile seyirci kimlikleri, tek kimlik içinde yok etme, Genet tiyatrosunun asal eksenini oluşturur.(...) İnsan hem sahneden, hem sahne dışındaki günlük yaşamında rol yapar ama yaşamda oynanan rollerin bilincinde olunmadığından, yaşamda üstlenilen roller, tiyatrodan üstlenilen rollerden daha az “gerçek”tir.*”³⁴³

Neredeyse tüm uyumsuz tiyatro oyunlarında karşımıza çıkan şiirsel imgeler (mantar, ceset, gergedan, çöp bidonları, hayvanat bahçesi masalı, v.b.) bir başka karşıtlığı daha doğururlar ki bu da seyirci ögesi bakımından değerlendirilmesi gereken bir husustur. Seyirciye örtük, kimi zaman dünyada bulunmayan bir imge ile verilen bu yaratıcılıklar, seyircinin onu anlama ve anlamaya uğraşması bakımındandır. Seyircinin sürekli ele geçirmeye çalıştığı ancak yaklaştığını düşündükçe kendinden uzaklaştığı, elde ettiğini sanırken yanılgıya düştüğü, ulaşamadığı tedirginliğini üretirken net şekilde sezdiği şiirsel imgeler, oyunların içerik ve biçimsel düzeylerine aynı anda nüfus etmekte, seyirciyi yeni bir deneyime ulaştırmaktadır. Mutlak bir gerçek öngörüsü olmayan uyumsuz tiyatro bu bakımdan izleyicinin oyunun mutlak anlamını yakalamaya çalışma çabasını boşa çıkarmaktadır.

Uyumsuz tiyatronun bir başka karşıtlık noktası ise, öncelikle mantık-mantık dışı karşıtlığını ele alan, sonrasında yüce ile sıradanı, korkunç ile komiği, beklenen ile beklenmedikliği, açık ile kapalılığı, trajik ile komiği aynı düzlemde koşturan

³⁴³ Beliz Güçbilmez, *İroni ve Dram Sanatı*, s. 137

grotesk kullanımıdır. Tuhaf, abartılı durumlardan beklenmedik noktasında komik olanı yakalayan grotesk, yarattığı çaresizlik ile de trajik olanı kurmaktadır. Komik olan bile böyle bir hal içerisinde rahatsız etmeye doğru gelişmektedir. Özellikle de uyumsuz tiyatronun komik ile trajiği aynı potada eritiyor olması grotesk kavramındaki karşıtlıkların iç içeliğiyle anlaşılır kılınmaktadır.

Uyumsuz tiyatro bu bakımdan “*bir çelişkiler, karşıtlıklar toplamının sahneye yansıtılmasıdır.*”³⁴⁴ Uyumsuzluk başlı başına çatışma için derinlik oluşturmaktadır. Hem içeriksel hem de biçimsel düzlemde, çatışma yoğunluklu şekilde sahneye gelmektedir. Uyumsuzluğun uyumunu yakalamaya çalışan uyumsuz tiyatronun ana konusu insan ile dünya çatışmasıdır. İnsan dünyaya fırlatılmış, sefil, umarsız ve anlamdan yoksundur. İnsan yine de bir anlamının olmasını arzular ve anlamını aramada nafile uğraşlar içerisinde. İnsan için bu bakımdan umut yoktur, acı çekerek varlığını sürdürür. Acıya katlandığı ölçüde de erdeme ulaşır. Salt bu açılardan bile uyumsuz tiyatro, insandaki ve daha çok onun içsel yaşantısındaki çatışmaları devingen ve yoğun bir bakışla yakalar.

Samuel Beckett *Godot’yu Beklerken*’de dili geriye alarak görüntüye ağırlık vermiş, Vladimir ile Estragon adındaki iki sahne serserisinin bekleyişini vermiştir. “*Waiting for Godot (...)belli bir gerilim, değişmeyen bir çatışma, gerçekte beklemek ya da beklememek üzerine odaklanmıştır.*”³⁴⁵ Onların yaşamları hatta Beckett’ın tüm oyun kişileri yaşamak edimi yerine sürdürmek edimini gerçekleştirirler.

“*Hamm: Sürdüren yaratıcı güç.(ara) Kendimi denize kadar sürükleyebilsem.*”³⁴⁶

“*Hamm: Hayat sürmekte.*”³⁴⁷

Godot’yu bekleyiş, onların yaşamlarını sürdürme biçimleridir. Salt bekleyiş olgusu sahnede gerginliği ayakta tutmakta, çatışma kavramını gündeme getirmektedir. Ancak Beckett’ın kurduğu çatışma, daha önceki dramatik yapılarıdaki çatışmanın konumundan oldukça farklıdır. Uyumsuz tiyatro dolayısıyla Beckett

³⁴⁴ Beliz Güçbilmez, *İroni ve Dram Sanatı*, s.111

³⁴⁵ Cadden John , *Drama Appreciation for a Level*, ss. 6- 7

³⁴⁶ Samuel Beckett, *Oyun Sonu*, Düzlem Yayınevi, 1993, İstanbul, s. 42

³⁴⁷ Beckett, A.g.y., s. 45

tiyatrosu birden bire ortaya çıkmış değildir kuşkusuz, Çehov'un iletişimsizlik eksenini, öncü (avangart) oyunlardaki görüntü ögesinin ağırlık kazanması ya da Jarry'nin mantığın kendisini iptal eden *Übü*'sü. Beckett daha sonraki oyunlarında eylemi, kişileştirmeyi ve de dili sıfır noktasına vardırarak için adımladığı yolda daha kendi içine kapalı oyunlar yazar. Uyumsuz tiyatro zaten biçimin kendisidir neredeyse, bu açıdan biçim ile oyunun içeriksel eğilimi ayrı değildir. Oyunlarda biçim olarak tanımladığımız şey aslında bu tiyatronun içeriğidir de. Uyumsuz tiyatrodaki çatışma biçimiyle içeriğin tek bir yüzeye konuşlanmış yapısından nasibini almaktadır. Özellikle Beckett oyunlarındaki kişiler, ademden bugüne evrensel insanın göstergeleridir. Zamandan ve tarihten tecrit edilmişlerdir. Beckett'de "*zamanın geçtiğine dair bütün işaretler başarısızlığın işaretleridir.*"³⁴⁸ Örneğin *Oyun Sonu*'nda zaman üzerine tek bildiğimiz ya dünyanın başlangıcında ya da kimyasal silahlarla insanlığın yok edildiği dünyanın sonuyla ilişkili olduğudur. Uzam da aynı biçimde belirsizlik taşır, hapisane ya da sığınak benzeri bir yerde, pencerelerden birinden okyanus görünürken, diğerinden çöl ıssızlığı görünmektedir. Daha doğrusu Clov merdivenle çıktığı pencerelerden bunları gördüğünü aktarır. Mantık saf dışı bırakıldığı gibi gerçeklikte saf dışıdır artık. "*Hamm'ın hüccresini çevreleyen bu denize, bu sahile, bu ölü doğaya inanmayız, Beckett de inanmamızı beklemez.*"³⁴⁹ Uyumsuz tiyatroya kadar tiyatronun sorgulaya geldiği gerçeklik parçalanmakta, sıfır noktasına varmaktadır. Böylece çatışma gerçeğin başka başka kurulup yıkılmalarıyla devinimini sürdürür.

Olay dizisini harekete geçiren ve geliştiren çatışma kavramı, ilerlemek yerine belirsiz bir merkezden sağa sola, yukarı aşağı gerçekleştirdiği sıçramaların geri dönüşleriyle yeni bir çatışmaya kapılarını aralamıştır. Artık karşıtlıkların ikililiğinden söz etmekte zorlaşır; ak-kara, aydınlık-karanlık, iyi-kötü, akıl-duygu v.b. gibi karşıtlıklar yerini yoğun bir griye bırakmıştır. Bu "*insan ile dünya, içerisi ile dışarı, art alan ile ön alan arasındaki sınırların yıkımı.*"³⁵⁰ dır. Örneğin *Oyun Sonu* didaskalilerinde sahnede gri rengin ağırlığından bahsedilmektedir. Gri göstergesi bu

³⁴⁸ Laura Cerrato, **Postmodernizm ve Beckett'in Başarısızlığın Estetiği**, Çev., Mehmet H. Doğan, Kitaplık sayı 97, Eylül 2006, s. 62

³⁴⁹ John Fletcher, **Samuel Beckett's Art**, Barnes & Noble, Inc., New York, 1967, s. 48

³⁵⁰ Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü, Modernizmden Sonra Tiyatro**, s. 126

oyunda bir renk olma durumundan öte, gerçeği kavrayışın bir anlatımı gibidir. “*Boş bir evin içi. Gri ışık.*”³⁵¹

Karşıtlıklar arasında sıkışıp kalmış olan birey, karşıtlıklar arasında kendisine dar, korunaklı bir alan bulup burada kapalı kalmış gibidir. Beckett’ın özellikle *Oyun Sonu* ve *Mutlu Günler* oyunlarında oyun kişileri çatışmaya en başta görsel malzemeleri olan bedenlerindeki olanaksızlıklarla başlarlar. Clov oturamaz, Hamm kötürüm ve kördür, Nell ile Nagg’ın bacakları yoktur ve çöp tenekelerinde yarı bedenleriyle yaşamak zorundadırlar, Winnie ilk perdede beline kadar ikinci perdede boynuna kadar toprağa gömülüdür. Bedensel imkansızlıklarıyla bu kişiler, yaşamı sürdürme çatışmasında sefil insanlığın göstergeleridir. Bedenler gibi dil de yetersizdir; Beckett “*dilin yetersizliğini de vurgular.*”³⁵²

Uyumsuz tiyatronun neredeyse tüm dramatik kavramlarının parçalamasına rağmen gerilimi ayakta tutan dolayısıyla klasik anlamdaki çatışmayı ortaya çıkan unsurlardan da bahsetmek mümkündür. *Oyun Sonu*’nda Clov Hamm’ın belki manevi oğludur fakat kesin şekilde onun bakıcısıdır ve artık Hamm’dan ayrılmak istemektedir, Hamm ise buna karşıdır. Hamm ile Clov ikilisi, kendi içlerinde bir çatışma kurarlar, Hamm oynanan oyunun aynı zamanda oyuncusu olmakta birlikte, oyunu var eden, onu oynayan, yazan ve yöneteni gibidir. Hamm’ın ilk repliği “oyun-(ara) bende”dir. ‘Oyunsallık’ göstergesi olan bu replik uyumsuz tiyatronun biçimiyle içeriğini sabitlemesi durumuna da örnek olarak gösterilebilir. “*kişilerin, yaşamlarının dışına çıkmalarının oyun, insanın varoluşunun dışına çıkmasının oyun, ya da mantık kurallarının akıl almaz biçimde altüst edildiği bir satranç oyununun son aşamaları.*”³⁵³

Clov oyundan çıkmak ister, Hamm buna karşıdır, çünkü Clov’un gitmesi oyununun bitmesidir.

Clov: Seni terk edeceğim.

Hamm: Hayır.

Clov: Beni burada tutacak ne var?

³⁵¹ Samuel Beckett, **Oyun Sonu**, s.7

³⁵² Mukadder Erkan, **Samuel Beckett, İfadenin Arayüzeyi/ Postyapısalcı Bir Yaklaşım**, Çizgi Kitapevi, Konya 2005, ss. 14- 15

³⁵³ Ayşegül Yüksel, **Samuel Beckett Tiyatrosu**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 74

Hamm: Diyalog. ³⁵⁴

Hamm, Clov'a dışarının ölüm olduğunu söyleyerek Clov için iyi olanın kendisinden ayrılmamak olduğunu belirtir. Böylece çatışma başlatılır, Clov gitmek istemekte, Hamm Clov'un bu isteğine karşı durmaktadır. Acaba Clov gitmeyi başarabilecek midir? Clov'un kalmakla-gitmek arasında da yeni bir çatışmayı ortaya çıkarır, Hamm'dan ayrılmak istemekte dolayısıyla oyunu terk etmek istemektedir, oysa Hamm'ın da söylediği gibi dışarısı ölümdür. Clov iç çatışma içinde kıvrانmaktadır;

*“Clov- Bazen,- kendime diyorum ki, Clov, - bir gün, seni cezalandırmaktan usanmalarını istiyorsan, acı çekmeyi öğrenmelisin. Bazen, - Clov diyorum kendime, bir gün, gitmene izin vermelerini istiyorsan, burada olman gerek. Fakat, yeni alışkanlıklar edinmek için çok yaşlı, çok ilerlemiş hissediyorum kendimi. İyi, sonu olmayacak hiç, gitmeyeceğim hiç.”*³⁵⁵

Oyunun başlangıcıyla ortaya çıkan Clov'un gitme-kalma edimi ya da edimsizliği, merak uyandırmakla birlikte oyun başladığı gibi bitmekte oyunun finalinde, Clov sahne açıldığındaki şekliyle sahnede durmaktadır. Beckett bu oyunda *Godot'yu Beklerken* oyunundan bir adım daha atarak söz-eylem karşıtlığının yanında söz-söz, eylem-eylem karşıtlığını da ortaya çıkarmıştır. Clov hem gideceğinden hem hiçbir zaman gitmeyeceğinden, hem dışarı kıyafetleriyle kapıya yönelirken hem de bakışlarını Hamm'da sabitleyerek kapının ağzında öylece durmakla karşıtlıkları var etmiştir. Oyun bahsedilen bu karşıtlığı, *Godot'yu Beklerken*'de olduğu gibi belirli bir düzeye taşımak yerine belirsizlik, oyun finali gelmiş olmasına rağmen verilmemiştir. Clov'un gidip gitmeyeceği belirsizdir. Oysa *Godot'yu Beklerken*'de, finalde Vladimir ve Estragon kıpırdamayarak orada kaldıklarını netleştirmişlerdi. *“(Clov girer, gitmek üzere giyinmiştir. Panama şapka, yün ceket, kolunda yağmurluk, şemsiye, çanta. Kapının yanında ayakta durur, duygusuzdur ve hareketsiz, gözleri Hamm'a çevrili, sonuna kadar.)”*³⁵⁶

³⁵⁴ Samuel Beckett, **Oyun Sonu** s.40

³⁵⁵ Beckett, A.g.y., s. 53

³⁵⁶ Beckett, A.g.y., s. 54

Bu noktada tiyatronun bileşenleri olan söz ile aksiyon birlikteliği devreye girer. Söz ile aksiyon karşıtlığı ortaya çıktığında Martin Esslin her zaman bu karşıtlığın sonucunun aksiyon yönünde olacağını belirlemektedir. Bu duruma en iyi örneği ise *Godot'yu Beklerken* adlı oyunu göstermektedir. Ayrıca burada aksiyona karşılık sözcükler güçsüz kalmaktadır; çok iyi olduğunu söyleyen ancak ölmek üzere olan bir adamın durumu çelişik bir durum yaratmakla birlikte aksiyonu öne alır. Aynı biçimde kurbanına bıçağı saplarken onu çok sevdiğini söyleyen bir katilin durumunda da aksiyonun zaferi değişmez.³⁵⁷

Ancak Esslin'in önermesinin her zaman doğru olduğunu gözlemlemek mümkün olmayabilir. Öyle ki, *Oyun Sonu* şu biçimde açılmaktadır; “Clov: (*Dik bir bakış, donuk bir sesle*) *Bitti, o bitti, hemen hemen bitti, hemen hemen bitmiş olmalı.*”³⁵⁸ Buradaki söz ile aksiyon karşıtlığında Clov'un bitti sözüne karşılık oyun başlamakta yani aksiyon, sözcüklerin önüne geçmektedir. Yine karşıtlıklardan hangisinin öne geçtiği tam olarak net değildir. İlk replikle beraber karşıtlıktır oyunu başlatmaktadır, oyun başlarken replik bitmek üzerinedir. Oyunun ilk çatışması başlamak X bitmek arasında başlar. Oyunun geneline hakim olan oyunsallık yapısı, oyun içinde oyun olarak da düşünebileceğimiz Hamm'ın oyunu da karşıtlıklardan hangisinin öne geçtiğini belirsizleştirir. Oyun başlamakta mı? ya da başlayan ve finalde biten hangi oyun? Kısacası oyunun başlangıcı ve finali, o güne kadar bilinen oyunun başlama ve bitiş beklentilerini de yıkmaktadır.

Beckett'ın oyunları seyirciyi kendi algılama süreciyle baş başa bırakmakta, onu bir bakımdan yalnızlaştırmaktadır. Böylelikle aktif izleyici potansiyelini kurmakta olduğu söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında Brecht ve Beckett tiyatroları ortak bir alan yakalamaktadırlar. Beckett seyircinin klasik algısını yıkmakta, onu doğal olandan uzaklaştırarak bir çeşit yabancılaştırma işlemine tabi tutmaktadır.

“Çağdaş tiyatroda Brecht oyunları ile özdeşleştirilen bu olay iki yanlı olarak değerlendirmektedir: a) sahneyle seyirci arasında bir estetik uzaklık koymak için gerçekleştirilen yabancılaştırma; b) belirli bir durum, nesne, kişi ya da düşünceyi, izleyene “yabancı” kılacak bir biçimde dile getirerek otomatik algılamının ötesinde “gerçek” bir

³⁵⁷ Bkz., Martin Esslin, *Dram Sanatının Alanı*, s.68.

³⁵⁸ Samuel Beckett, *Oyun Sonu*, s.8

*algılama sağlamak yolunda gerçekleştirilen yabancılaştırma. Prag Okulu yapısalcıları “yabancılaştırma” olgusunu tanıdık/yabancı” kavramlarının ikili karşıtlığı içinde ele aldılar ve bu karşıtlığı “önseme/otomatikleştirme” kavramlarıyla belirlediler. Bu yaklaşıma göre bir eylemin otomatikleştirilmesi, eylemin bilinçlilikle olan ilişkisinin azaltılması, önsemesi ise bilinçlilikle olan ilişkisinin yoğunlaşması demektir. Otomatikleştirme bir olayı şemalaştırmak, önseme ise şemanın kaba çizgilerinin dışına çıkmak anlamında değerlendiriliyordu.*³⁵⁹

Oyunun yüzeyinden kolaylıkla alınabilecek olan düzlemde, hasta-hasta bakıcı, efendi-köle karşıtlıkları içinde Hamm-Clov’un sevgisiz ilişkileri, Hamm’ın Clov’un kendinden daha sağlıklı olduğu için ona beslediği kıskançlık ve kin, Clov’un giderek büyüyen öfkesi ve kini vardır. Bu ilişkiye Hamm ve ebeveynleri arasındaki sağlıklı, bozuk temelli ilişkiler de eklenmektedir. Nell ve Nagg’ın Hamm çocukken ona gereken ilgi ve sevgiyi göstermemeleriyle Hamm’de sevgisizlik tohumları filizlenmiştir.

Hamm ve Clov, Vladimir ile Estragon ikilileri aslında anlamlarının peşinde koşan ancak hiçbir yere varamayan insanı temsil etmektedirler. “Biz bir şeylerin... anlamı olmaya başlıyor muyuz?”³⁶⁰ Ancak onlar aynı zamanda birer komik sahne figürleridir. Sahneden başka yaşantısı olmayan, parlak oyunculuk yılları geride kalmış, artık işe yaramaz ancak başka türlü de bir yaşamayı bilmeyen oyuncular izlenimi uyandırırılar. Bunun gibi oyun kişileri ile Beckett, kişileştirmede groteske başvurmuştur denilebilir.

“Trajik ve grotesk dünyada durumlara zorunluluk ve kaçınılmazlık yüklenmiştir. Seçim ve karar özgürlüğü bu zorunlu durumun parçasıdır. Öyle ki onda trajik kahraman ve grotesk figür mutlağa karşı savaşımalarında daima kaybeder. Grotesk figürün yıkımı mutlağın alayı

³⁵⁹ Ayşegül Yüksel, **Yapısalcılık ve Bir Uygulama, M.Cevdet Anday Tiyatrosu**, Gündoğdu Yayınları, Ankara, 1995, s. 65

³⁶⁰ Samuel Beckett, **Oyun Sonu**, s.37

anlamında ve mutlağın kutsallığını bozarken, trajik kahramanın yıkımı mutlağın kabul edilmesi ve doğrulanmasıdır.”³⁶¹

Uyumsuz tiyatro içine dahil edilen pek çok oyun örnekleri aynı zamanda postmodern/modern sonrası tiyatroya geçiş olarak da değerlendirilmektedir. Beckett oyunları işte bu noktada durmaktadır.

“Oyunları, genellikle teatral durumun kendisinin etrafında biçimlenir, hem kendi kurgusallığını hem de kendi gerçekliğini yaratır.(...) Beckett’ın kendini referans gösteren, kendine gönderen oyunlarında anlam, öncelikle tiyatronun bileşenlerinin içinde aranmalıdır. Çünkü Beckett’ın tiyatro tekniği bu türden bir kendine gönderme, kendisini işaret etme üzerine kurulmuştur.(...) Godot’yu Beklerken’de, bekleyen, giderek beklemeyi bekleyen oyun kişilerinin dolayısıyla eylemin boşunalığını gösterebilmek için çok çeşitli teatral araçları devreye sokarak “boşunalık” duygusunu öncelikle biçimsel düzeyde yaratır.”³⁶²

Beckett tiyatrosunda oluşturulan uzam da karşıtlıklar kurmaktadır; durum ile sahne karşıtlığıdır söz konusu olan. *Godot’yu Beklerken* oyununun sahnesi bir yol üzerindedir; “Bir kır yolu, ağaç.”³⁶³ Sahne yoksundur, yalnızlık ve tükenmişlik üzerinedir, tek bir ağaç. Sağa sola, yukarı aşağı gidiş gelişleri olan kır yolunda bir merkez yoktur. Oyun kişileri ne için beklediklerini unuttukları Godot’yu bekleyişiyle, bu derinlikli ancak boş uzamda salınmaktadırlar. *Oyun Sonu* dar bir mekana kısıtlanmışken, *Mutlu Günler* oyununda geniş ova ve derin gökyüzüne karşılık Winnie’nin hareket yoksunluğu çarpıcı karşıtlıklardır. Gerçeği de parçalayan bu oyunlar sahne-yaşam, sahne-zaman karşıtlıklarını da oluştururlar. İçerik düzleminde insanın anlam-anlamsızlık, insan-dünya karşıtlıkları, biçim düzeyinden ayrılamaz şekilde birleştirilmişlerdir. Bu karşıtlıklar başka bir karşıtlığı daha belirler; varoluş-yokoluş karşıtlığını. Beckett’ın kahramanları yaşamaktan öte hayatlarını

³⁶¹ Ronald Hayman, **Samuel Beckett**, s.50

³⁶² Beliz Güçbilmez, **Dram Sanatı ve İroni**, s.120

³⁶³ Samuel Beckett, **Godot’yu Beklerken**, s.11

sürdürürler, sürdürme oynama, erteleme, yazma, hikaye anlatma, konuşma şeklinde kendini göstermektedir. Beckett'ın oyun ve romanlarındaki pek çok kişi başarısız yazarlardır, oyuncu figürlerdir ya da konuşmacılardır. Winnie sürekli konuşarak kendini var etmektedir ya da varlığını kendine kanıtlamaktadır konuşarak. Çünkü Beckett kişilerinin yaşamla ilişkileri zayıftır, ölmüş veya yaşıyor olduklarına dair bir fikirleri yoktur. Bir yandan ölüm sessizliğini özler, ona yakın dururlar, diğer yandan konuşarak ölümü ertelemektedirler. Bu da Beckett oyunlarındaki bir başka çatışma unsurudur. *“sessizlik (ölüm) özlemlerini dile getirmek için konuşmaya her başladıklarında yeniden varlık kazanır susku ve ölümü uzaklaştırırlar.”*³⁶⁴

Harlod Pinter'in oyunlarında da dil ustaca işlenmiş ve çatışma dile de yüklenmiştir denilebilir. Özellikle *Git-Gel Dolap* adlı oyunda Pinter, Gus ve Ben'in iktidar, sistem-insan noktalarında içine hapsedikleri çatışmalar görsel sıkışmışlığın yanında dilsel sıkışmışlıkla da verilmiştir. Bu iki kiralık katil yaptıkları işe yabancılaştıkları gibi kendi dillerine de yabancılaşmış, nedenini tam olarak bilmedikleri bir çatışma ortasında bırakılmışlardır. Belirsizlik, tehdit ve yabancılaşma oyunun dramatik yapısında baskın içeriksel unsurlardır. Pinter'in ele aldığı belirsizlik kavramı saçma tiyatrosunda sıklıkla kullanılan ögedir. Öyle ki saçma tiyatrosundaki çatışma kavramını insan yaşamındaki belirsizlikle ilgilidir. Pinter, Ionesco, Albee, Beckett, J.Genet, H. Pinter gibi yazarlar oyunlarında belirsizlik üstüne bir çatı kurmuşlardır. Bu oyunlarda çatışma da aynı belirsizlik üzerinden ilerlemektedir.

Ana izlek olarak insan ve dünya arasındaki çatışmayı ele alan bu oyunlar, dramatik yapının pek çok özelliklerini kırmakta, bambaşka bir düzleme taşımaktadırlar. Diyalog, kişileştirme, olay dizisi ve çatışma kırılmış, özellikle Beckett oyunları bu kavramları sıfır noktasına vardırma amaçlamıştır. Ancak bu kavramların kırılmaya uğratılmış olması bu tiyatro içerisinde çatışmanın var olmadığı anlamına gelmemektedir. Yaygın kanının aksine bu oyunlarda çatışmanın varlığı savunulabilen bir düşüncedir. Beckett teatral öğeleri azaltırken Ionesco anlamsızlığının sınırlarında dolaşan, mantık dışı evreniyle, uyumsuz tiyatro için bir başka türlü örnekler vermektedir. Beckett'ın yoksunlaşan görünümüne ters Ionesco'nun oyunları artan nesneleriyle çığırından çıkmış dünyanın bir başka resmini

³⁶⁴ Beliz Güçbilmez, **Dram Sanatı ve İroni**, s.118

çeker. *Amedee* adlı oyunda artan mantarlar ve giderek büyüyen ceset, *Sandalyeler* adlı oyunda çoğalan sandalyeler. *Ders* adlı oyununda öğretmen-öğrenci karşıtlığında ilerleyen dil, şiddet ögesi kuvvetlendikçe, salt şiddetin kodlanmamış bir başka anlatım biçimine dönmektedir.

“Öğretmen: Küstahlaşma, şekerim yoksa canına okurum.

Öğretmen: Koparırım senin o kulaklarını, o zaman bir şeyin kalmaz şekerim.”³⁶⁵

Konuşma örgüsü Ionesco’nun oyun kişileri için özel bir öneme sahiptir. “(...) oyunlarında kişilerin yaptığı tek şey konuşmaktır. Kuşkusuz varlıklarının nedeni konuşuyor olmalarıdır.”³⁶⁶ *Kel Şarkıcı*’da ise konuşma örgüsü, önce cümlelerde kopukluk, belirsizlik, sonra kelimelerde ardından da harflerde kendi başına bir yol izlemektedir.

“Bayan Smith: Krişnamurti, Krişnamurti, Krişnamurti!

Bayan Smith: Or! (...)

*Bay Smith: A, e, ı, i, o, ö, u, ü, a, e, ı, i, o, ö, u, ü, a, e, ı, i, o, ö, u, ü, i! (...)*³⁶⁷

Uyumsuz tiyatro dilin kalıplaşmış durumuna bir saldırıdır aynı zamanda, özellikle Ionesco’da kalıplar ele alınır, anti-tiyatro başlığı altında yeni bir düzene sokulur.

Sonuç olarak, biçim ve içerik, trajik ve komik, seyirci ve oyuncu, oyun ve gerçek karşıtlıklarını tek bir nokta biçiminde ele alan uyumsuz tiyatro, uyumsuzun diliyle kaosun dilini kurar. Daha sonra Martin Esslin’in uyumsuz ya da absürd tiyatro içine dahil ettiği Beckett, Pinter, Albee, Ionesco ve Genet, uyumsuzlukların bileşimini kullanarak çatışmaya uygun ortamı yaratmakla birlikte, her bir yazar bu konuda

³⁶⁵ Eugene Ionesco, **Bütün Oyunları 2, Kel Şarkıcı, Ders**, Çev.: Hasan Anamur, Mitos Boyut, 1997, s. 114

³⁶⁶ Abdüllatif Acarlıoğlu, **Saçma Tiyatrosu, Ionesco- Kel Şarkıcı/Ders**, Mitos Boyut, İstanbul, 2003, s.35

³⁶⁷ Eugene Ionesco, **Bütün Oyunları 2, Kel Şarkıcı, Ders**, s.77

özgün açılımlar sergilemektedir. Dünya uyumsuzluğun, yabancılaşmanın, kaosun sahnesi olmuştur, öyleyse sahnede bu mantıksız var oluş nasıl verilebilir?

SONUÇ

Drama, tam da karşıt iddiadan doğar. Tennessee Williams'ın *Arzu Tramvayı*'nda karşıt iddia Stella ve Stanley'in yaşamları, Stella'nın ablası Blanche'in evlerine gelerek, onların yaşamlarına gelmesiyle ortaya çıkmaktadır. Blanche güneyli bir bayandır, güneyli bayanlar gibi hassas, incelikli, kültürlü ancak gerçeklerden kopmuş bir kadındır. Stella yeni bir Amerikalı olan Stanley ile birlikte cinsel mutluluk üzerine kurulu, Blanche'in beklentilerine göre daha kaba, kültür düzeyi düşük ancak gerçekçi bir yaşam sürmektedir. Blanche'in salt varlığı bile, Stanley ve onun yaşam biçimine ayak uydurmuş olan Stella için karşıt bir iddiadır. Stanley ise bu yeni iddiaya karşı kendini hiç durmadan savunur. Sonuç, yazarın vermek istediği gerçeklik-düş dünyası, toplum-birey, ruh-beden, kaybeden-kazanan çatışmalarının Blanche yönünden kaybedilmesidir; Blanche akıl hastanesine yollanır.

Karşıt iddia karşıt oyun kişilerinden, karşıt değerlerden veya olaylardan meydana gelebilir. *Kafka's Tebeşir Dairesi*'nde Gruşe'nın yaşamına karşıtlık oluşturan şey, Valinin Karısı'nın çocuğunu yangından kaçarken geride bırakmasıdır. Gruşe sevdiği adamla evlenerek kendince bir hayat yaşayacakken, Valinin Karısı'nın çocuğunu askerlerden korumakla savaşıyor. Gruşe'yı karşı iddia ile baş başa bırakan ise kendine karşıt olan kişiden değil; kendi değerlerinden kaynaklanmaktadır. Gruşe, çaresiz bir çocuğu yangın içerisinde bırakamaz, çünkü işçi sınıfına özgü, insaniyet ve fedakarlık vardır onda. Valinin Karısı'nın ise tek düşündüğü elbiseleri ve çıkarlarıdır, çünkü o, kapitalist bir sınıfın üyesidir. Kendinin olmayan bir çocuğa emek verme içsel zorunluluğu olarak ortaya çıkan karşıt iddia, yazarın işlemek istediği emek-mülkiyet çatışmasını kurmaktadır.

Karşıt iddia toplumsal gerçeklik şeklinde de ortaya çıkabilir. Gogol'un *Palto*'sunda Akakiy, fakirlik içinde yaşamaktadır; paltosu eskimiştir, terziye gider, terzi, paltosunun artık kullanılamayacağını söyleyerek, ona eski paltosundan yepyeni, Petersburg'da hiç kimsede olmayan bir palto yapacağını söyler, Akakiy son parasını ve evindeki eşyaları satarak yeni paltosuna kavuşur. *Palto*'nun karşıt iddia ise Akakiy'in işte bu paltoya sahip olmasıdır. Paltonun daha sonra çalınacak olması ve Akakiy'in tüm çabalarına rağmen hırsızın bulunması için hiç kimsenin yardım etmemesi, Gogol'ün bu karşıt iddiayı aktarmak için oluşturduğu olay dizisidir. Karşıt

iddia, 9.dereceden memur Akakiy Akakiyeviç'in yeni, sağlam ve güzel bir paltoya sahip olmasıdır. Toplum Akakiy'in böyle bir paltoya sahip olmasını kabul etmemektedir. Oysa Akakiy'in böyle bir paltosu vardır. Gogol karşıt iddiadan malzemesini oluşturarak, toplum-birey çatışmasını kurmuştur. Gogol'un *Palto*'da kurduğu trajikomik bir başka yan ise Akakiy'in soğuktan donarak öldükten sonra, Petersburg'da ortaya çıkarak paltoları çalmasıdır. Akakiy'in hayaletinin şehirdeki "önemli kişileri"n paltolarını çalması, grotesk bir öge olarak oyuna yerleşir. Bu toplumsal karşıt iddiaya karşı Gogol'un ortaya koyduğu iddiadır. Ancak Gogol yine de karşıt iddiasını toplumsal gerçekleri yıkmadan yapar; Akakiy hakkını ancak öldükten sonra, trajikomik bir biçimde gerçekleştirebilir. Akakiy'in hayaletinin ortaya çıktığı final bölümü Gogol'un toplumsal gerçekliğe karşı bir nevi başkaldırısıdır denilebilir.

Sonuç olarak denilebilir ki, dramatik yapı içerisinde dramatik çatışma, olay dizisini, kişileştirmeyi, dili, tema ve mesajı kuran, dramatik yapının özüdür. Çatışma dramatik yapının olmazsa olmazıdır. Çelişki ve karşıtlıklarla beslenir. Drama için çatışmanın, dramatik olma özelliğine sahip olması gereklidir. Dramanın malzemesi olan çatışma, evrensel ve toplumsal değerlere işaret eden, daha iyi için önerme sunabilen bir yapıda olmalıdır. Seyirci çatışma sayesinde insanı ve yaşamı tanır, bilgi, değerlendirme, kavrama ve eğlenme edimlerini kazanır.

Dramanın malzemesi çatışma olmakla birlikte her türlü çatışma dramanın malzemesi olamayacaktır. Drama kavganın dili değil; barışın ve uzlaşımın dilidir çünkü. Uzlaşma ise uzlaşmazlıklar aşılarak ulaşılabilir. Yasakların olduğu yerde çatışma var olamaz. Yasaklarla mücadele ise çatışmanın alanıdır.

İnsan tanrılarla hesaplaşamaz önerisi etrafında toparlanan Antik Yunan tragedyası, insanı uzlaşmaya çağırır. Ancak dramanın dili aynı zamanda boyun eğmemektir, drama çatışma unsuruyla insani olanın, doğrunun ve haklının yanındadır.

İnsanın ilerlemesi, maddi gücünün artışı, gerçekleştirdiği bilimsel gelişmeler onu beklediği huzura kavuşturamamıştır; denilebilir ki, insan istediği dünyayı kurmak için yalnız bilimsel, maddi olanın ilerlemesine değil, sanat yoluyla gerçekleştirdiği ilerlemeye de ihtiyaç duyacaktır. Sanatın evreni kavraması ve olması gerekeni kurmasındaki başat öge ise çatışma olarak karşımıza çıkmaktadır.

Antik Yunan tragedyası tanrı ya da insanın ötesindeki güçlerin insanla olan çatışmasını söz konusu eder. İnsanın çatıştığı bu ‘şey’ metafizikse ancak tragedya çatışma bağına toplumsal yaşamla kurar. Bu ikili dünya asla ayrıt edilemez, ayrıma tabi tutulamaz. “*İnsanın dışında ve içinde, dünyanın “ötekiliği” vardır. Buna istediğiniz adı verin: gizli veya kötü niyetli bir tanrı, körtalih, cehennemin tahrikleri veya damarlarımızda akan hayvani kanın verdiği vahşilik.*”³⁶⁸ Sonuç; yıkıma neden olan çatışmanın insanı sarstığı, onu arıttığıdır; seyirciyi katharsis’e taşır.

*“(...) eylem, yalnızca tamamlanmış bir eylem olmayıp aynı zamanda korku ve acıma duyguları uyandıran olayları da kapsar. Bunlar ise her şeyden önce, olayların beklemedik bir anda birbirlerini kovalamalarıyla ortaya çıkarlar. Böylece de olağanüstü meydana gelir ki, bu, tragedyanın en etkili bir öğesidir. Olağanüstü de kendiliğinden, rastlantıyla ortaya çıkarsa, o zaman onun etkisi çok daha büyük olur.”*³⁶⁹

Oyun sanatının ortaya çıkardığı ve kullanmaktan vazgeçemediği beklenmedikliklerdir; tragedyada, komedyada ya da diğer alt türlerde oyunların etki alanını genişleten beklenmediklik de bir çeşit karşıtlığın ortaya çıkmasıdır. Tiyatro topluca katılımın alanıdır, seyirci-sahne karşıtlığına dayanır, tiyatronun beslendiği diğer karşıtlıklar gibi seyirci-sahne karşıtlığı da uzlaşımına dayanır. Seyirci-sahne karşıtlığı oyun boyunca evrilir ve sonuçta meydana gelen uzlaşım, tiyatro sanatını var kılar. Ancak bu noktadaki diyalektik ilişki çatışmayı değil, karşıtlıkların birbiri içinde erimesini göstermektedir. Oyunun dramatik yapısında ise karşıtlıklar birbiri içinde erimez; birbirine karşı varlığını devam ettirme konusunda iddialar getirir.

Romantik tiyatro oyunun bütünselliği ve sanatçısı noktasına başka bir perspektifle bakmaktadır; yaşam çelişkileri doğasıdır; sanatçı, biri olmadan diğeri eksik kalan bu çelişkileri yapıtına taşırken, eksikliklerden kaçamaz, hiçbir zaman tam bir bütün gösteremez. Aynı zamanda onları uyumlu şekilde oluşturmak zorundadır. Yazar için de alımlayıcı için de gerçekliği vardır bu durumun, alımlayıcının bütünü yakalama uğraşı ise sonsuza dek sürer. Komedyaya ise bağlarını daha çok toplumsal

³⁶⁸ George Steiner, **Tragedyanın Ölümü**, s. 249

³⁶⁹ Aristoteles, **Poetika**, s. 33

kaynaklardan, toplumsal kabullerden, toplumsal anlayışlardan, insan olma zaaflarından ve güncel olandan almaktadır. Aristophanes ve Moliere'in hiçbir çağda eskimeyen komedyaları güncel sorunlardan beslenmenin yanında, insana ters düşen eylemlerin sakıncalılığını güldürerek meydana getirir. Klasik dönemin kuralcı yapısını değil; seyircinin beğenisi kıstas alan Moliere'de çatışma, toplumsal yaşamı da sekteye uğratan, huzurluklar yaratan, insanlığa uymayan eylemlerin alaya alınmasıdır. Komedyacı çağının ürünüdür, burada her türlü moda, yanlış eğilimler, budalalıklar yine beklenmedikliğin çarpıcılığına başvurularak eleştirilmektedir. Örneğin, Aziz Nesin *Hadi Öldürsene Canikom*'da seyircisini yanlış eğilimler, kabuller sonucunda yalnızlığın ve cinselliğin kadını düşürdüğü trajikomik sınırlarda dolaştırmakta, olan ile olması gereken karşıtlığında olanı göstererek olması gereken üzerine vurgu yapmaktadır. Dramatik yapıda çatışma, bu örnekte de görüldüğü gibi susmanın, yasakların, bastırılmışlıkların değil; çatışan, devinen güçler sayesinde uzlaşmaya varmanın hedefini korumaktadır.

Rönesans tiyatro anlayışı bu noktada çatışma odaklıdır, çünkü bu tiyatro her şeyden önce Ortaçağ'ın yasakçı, insan değil; Tanrı merkezli sistemine karşı kendini savunmuştur. Çünkü tiyatroya kaba, bayağı, işten ayırtıcı, ruh dinginliğini bozucu gözle bakma eğilimi vardır. Ortaçağ'da Kutsal Kitap'tan bölümler oyunlaştırılmış, kutsal kişiliklerin yaşamları ile dersler veren mucize oyunları, kiliseden çıkarak sokaklara doğru ilerleyiş göstermesinden sonra, XV. ve XVI. yüzyıllarda Avrupa'da canlı tiyatro hareketleri gözlemlenmeye başlar. Antik Yunan'ın kurallarına bağlı olmak amaç edinilir. Gerçek, sağduyu ve uyumla sıkı sıkıya ilişkilidir. Denge, uyum, simetri ve disiplin Rönesans tiyatrosunun merkezinde yer almaktadır. Tiyatro anlayışı bu dönemde şu biçimde özetlenebilir; tiyatro gerçekleri göstermektedir, özellikle tragedya genel ve üstün gerçekleri yansıtır, ciddi bir eğilimi içindedir, alt yapısında felsefi bir derinlik vardır. Tiyatro eğitici, eğiterek yarar sağlar, eğlendirerek zevk verir, olan kusurları göstererek seyirciye olması gerekeni verir. Tragedya heyecanı körüklemenin aksine heyecanın dizginlenmesidir. Uygulama hataları tiyatronun hatalarını değil, uygulayanların hatalarını gösterir. Tiyatro oynanmak içindir. Tragedya ve komedyaya asla birbirine karıştırılmaması gereken iki farklı türdür. Bu düşünceler daha sonra Klasik tiyatro düşüncesini oluşturmaktadır.

Shakespeare ve Lope de Vega bu kanıları ciddiye aldıkları, oyunlarını seyircinin beğenisine göre düzenledikleri ise bir başka gerçektir.

Güçlü çatışmaların sahnesi olan Shakespeare'in tragedyaları, dünyanın kokuşmuşluğu, boşunalık gibi değerleri de olması gerekenin karşısına yerleştirerek, yeni bir karşıt iddia getirmektedir. Dramatik çatışma olay dizisini kurmaktadır; oyun kişileri ise bu noktada birer askı değil, üç boyutlu kişilikleriyle, çevrelerinin ürün olmalarıyla da oyuna kendi çatışmalarını getirirler. Bu açıdan Shakespeare'in özellikle *Hamlet*'i karşıt iddiasını daha çok Hamlet karakterini kurmakla mümkün kılmıştır. *Hamlet* bu açıdan verimli bir örnektir.

Epik tiyatro ise büyük çoğunlukla bunu tersine işleten bir mantıkla gerçekleşmektedir. Epik tiyatro, kişileştirme noktasında oyun kişinin iç çatışmalarından patlak veren çatışmaların oyunun ana çatışmasını desteklediği bir yoldan çok, toplumsal zeminle ilgili olan ana çatışma ya da çelişkiyi oyuna getirirken, oyun kişinin iç çatışması ana çatışmayı güçlendirmemekte, bunun yerine ana çatışma kişi üzerinde karşıtlıklar doğurmaktadır. Böylece epik tiyatro çatışma/kışileştirme konusunda bir çeşit tümden gelim uygulamaktadır denilebilir. Gerçekçi tiyatrodaki insan-çevre çatışması eksen çatışmadır. Oyun kişisi/çatışma ilişkisi ise iki uçludur; 'insan çevresine yazgıdır' önermesine sahip gerçekçi tiyatro, oyun kişinin iç çatışmasını toplumsal kaynaklı bir açıdan ele alır. Ancak bu doğru fakat eksik bir önermedir. Çünkü gerçekçi tiyatro oyun kişinin iç çatışmasını, toplumsal durumdan kaynaklı ele almakla birlikte oyun kişinin iç çatışmaları ana çatışma üzerinde etki yapmaktadır.

Epik tiyatronun açık biçimle de desteklenen bir başka mantığı ise oyunu gerçeğe benzetmek yerine, gerçek dünyadan kurulan oyunu temsil etmektir. Yani benzetmek yerine göstermeyi amaçlar. Bu açıdan seyirci-sahne diyalektik ilişkisi farklı biçimde oluşturulur. Uyumsuz tiyatro ise seyirci-sahne diyalektik ilişkisini yeniden kurar, gerçekler çarpıtılmıştır, uyum ve bütünlük artık başka bir şeyleri ifade için kullanılır. Postmoderne geçiş olarak da görebileceğimiz uyumsuz oyunlar, postmodernin merkezlesizleştirme eğilimine öncülük ederler. Postmodern tiyatro kuramsal alandaki kargaşasına rağmen uygulama alanında daha net göstergeler ortaya çıkarmaktadır. Postmodern tiyatro karşıtlıkların birbiri ile savaşımından çok, karşıtlıkların birbiri içinde erimeleri ve biçimsel olarak yalnız karşıtlıklar vurgusunun

çarpıcılığının altının çizilmesi şeklinde kendini gösterir. Örneğin “*Wilson’ın sahnelemelerindeki görsel yapılandırmada öne çıkan özelliklerden biri karşıtlıkların gösterilmesi sırasında içiçeliğinin de vurgulanmasıdır.*”³⁷⁰

Derrida’ya başka bir okuma getirilerek “*teatral olanın dışında hiçbir şey yoktur.*”³⁷¹ denilebileceği gibi, postmodern tiyatro değişen çağ ile derin bir ilişki içerisindedir. İkili karşıtlıklar bu tiyatrodada daha çok, “*aynı anda her yerde birden var olan bir ikili olmuştur.*”³⁷² Andy Warhol’ın 15 dakikalığına şöhret belirlemesinde olduğu gibi dünya teatralleştiği için, tiyatro ve dünya diyalektiği de değişime uğramaktadır. Öyle ki, “*Gösterinin günümüz toplumunun asal üretimi olduğu*”³⁷³ düşünülürse, zamanın ve tarihin kesintiye uğratmış bu çağın tiyatrosunun da karşıtlığı kesintiye uğrattığı bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine Wilson karşıtlıkları salt kültürleri birleştirerek, onların farklılıklarının yarattığı karşıtlıkları yalnız görsel etki bakımından kullanmaktadır.

*“A Letter for Queen Victoria’da bir merdiven üzerinde yüksekte duran siyahlar giymiş çelimsiz siyah bir kadın ile yerde duran daha yapılı beyazlar giymiş beyaz kadının yer aldığı sahne buna tipik bir örnektir. Bu sahnenin devamında, birden iki kadın da üstlerindeki çıkardıklarında altlarında zıt giysiler görünür. Deafman Glance’in açılışındaki sahneden ise farklı bir anlam katmanında, zıtlıkların içiçeliğini belirtir şekilde çocuğa sütü veren el ile bıçağı tutan el aynı eldir. Wilson daha sonraki bir konuşmasında bu sahnede insanın içindeki şiddeti ve görünüşte zıt olan unsurların içiçeliğinin vurgulandığını söyler.”*³⁷⁴

³⁷⁰ Halil Ata Ünal, **Yirminci Yüzyıl Sonunda Tiyatroda Arayışlar: Postmodern Tiyatro**, İstanbul Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, İstanbul, 2004, s.137

³⁷¹ Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**, s.137

³⁷² Fuchs, A.g.y., ss. 193, 194

³⁷³ Fuchs, A.g.y., s. 194

³⁷⁴ Halil Ata Ünal, **Yirminci Yüzyıl Sonunda Tiyatroda Arayışlar: Postmodern Tiyatro**, ss. 137,138

Canlı olan her şeyin temsile dönüşmesi sonucunda Derrida'da yazma ve oynama nosyonunu tiyatro ile ilişkilendirmektedir.³⁷⁵ Postmodern tiyatronun vardığı nokta ise *“hiçbir şeyi taklit etmeyen bir taklitle karşı karşıyayız; teki olmayan bir çift işlemi bu.”*³⁷⁶ Foucault, *“Deleuze’un ‘felsefeyi, düşünce olarak değil de, tiyatro olarak’ yazdığı sonucunu çıkarır.”*³⁷⁷ Baudrillard ise *“Bu dünyada çağdaş kültürün ‘senaryo-drama’su gerçekliği taklit etmez, gerçekliğin yokluğunu gizleme çabası ile onu simüle eder.”*³⁷⁸ Postmodern tiyatro *“artık hakikat yerine ‘gerçeklik efekti’ kullanılmaktadır. (...) burada, kararverilemez model ve kopya oyunu, varlık ve yokluğuyla yeni bir metafizik dünya önerisi getiren tiyatrodan daha uygun bir ortam bulmak olanaksızdır.”*³⁷⁹ Postmodern tiyatroda gerçeğin bir tiyatroya dönüştüğü fikri varken, çatışma ve karşıtlığında tiyatronun bir ögesi değil salt kendisi olduğu dile getirilir. Postmodern tiyatronun ele aldığı karşıtlık ise karşıtlık uçları olmayan bir beraberliktir.

*“ (...)çözülmemiş bir ikili dişil/eril ‘logos’(...)‘Çifte oturma’ın barındırdığı pek çok çiftleme arasında öyle bir tanesi var ki, antik ve modern dolayısıyla Batı kültürünün iki momentini temsil ediyor. Bu çift, Deridacı analizlerde görüldüğü gibi kendini tarihsel ya da tarihselleştirilmiş bir yapıya; bir önce ve sonra yapısına yerleştirir. ‘önce’ kısmında logosun mantığını kabul ederiz; ‘sonra’da logos, istikrarını yitirir ve kuşku ve karar verilemezlikle oynamaya başlar. ‘Çifte oturma’dan, önce ile sonra arasında bir geçiş terimi olacak bir soyutlama yapmak mümkündür; o soyutlama, tiyatrodur.”*³⁸⁰

Sonuç olarak çatışmasız, karşıtlıklarından destek bulmayan bir dramadan söz etmek mümkün değil. Çatışma sayesinde dramada yaşam gerçeğe yüzleşmektedir.

³⁷⁵ Bkz. Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**, ss. 194, 195

³⁷⁶ Fuchs, A.g.y., s. 196

³⁷⁷ Fuchs, A.g.y., s. 197

³⁷⁸ Fuchs, A.g.y., s. 198

³⁷⁹ Fuchs, A.g.y., ss. 196, 197

³⁸⁰ Fuchs, A.g.y., s. 196

KAYNAKÇA

ANSİKLOPEDİ VE SÖZLÜKLER

AKARSU, Bedîa, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İnkılâp Kitapevi, İstanbul, 6.Basım

CEVİZCİ, Ahmet, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Paradigma, İstanbul, 2005

ÇALIŞLAR, Aziz, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1995

-----, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 1993

HODGSON, Terry, *The Drama Dictionary*, New Amsterdam, New York, 1998

NUTKU, Özdemir, *Gösterim Terimleri Sözlüğü*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1998

ÖZDEMİR, Emin, *Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990

Türkçe Sözlük, Dergah Yayınlar, İstanbul, 1989

Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, Ankara, 1998

KİTAPLAR

ACARLIOĞLU, Abdüllatif *Saçma Tiyatrosu, Ionesco- Kel Şarkıcı/Ders*, Mitos Boyut, İstanbul, 2003

ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia; Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*, Metis Yay., Çev., Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, İstanbul, 2000

ARİSTOTELES, *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002

BAKER, George Pierce, *Dramatic Technique*, A Da Capo Paperback, New York, 1976

BENTLEY, Eric, *The Life of the Drama*, Atheneum, New York, 1967

BRECHT, Bertolt, *Epik Tiyatro*, Çev. Kamural Şipal, Cem Yay. İstanbul, 1997

BROCKETT, Oscar, *Tiyatro Tarihi*, Çev., İnönü Bayramoğlu, Dost Kitabevi, Ankara, 2000

CADDEN, John, *Drama Appreciation for a Level*, Federal Publications Pte Ltd., London US, 1988

CAMUS, Albert, *Sisifos Söyleni*, Çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul, 1998

CANDAN, Ayşın, *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003

CARLSON, Marvin, *Tiyatro Teorileri*, Çev. Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti, Ankara, 2008

CASSADY, Marshall, *Characters in Action*, University Press of America, 1984

CEVİZCİ, Ahmet, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Paradigma, İstanbul, 2005

CHENG, François, *Boşluk ve Doluluk, Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*, Çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi, İstanbul, 2006

CLARKE, R.F., *Of Drama*, Cambridge At The University Pres, 1965

ÇALIŞLAR, Aziz, *Tiyatronun ABC'si*, Simavi Yay., İstanbul, 1993

-----, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, Mitos Boyut Yay. İstanbul, 1993

ÇAMURDAN, Esen, *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*, Mitos Boyut, İstanbul, 1996

DAWSON, S. W., *Drama and Dramatic*, Methuen&Co Ltd, U.S.A., 1970

DOĞAN, Mehmet H. , *Estetik*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2001

EAGLETON, Terry, *Estetiğin İdeolojisi*, Çev. Ayfer Dost ve Diğerleri, Özne Yayınları, İstanbul, 1998

EGRİ, Lagos, *Piyes Yazma Sanatı*, Çev., Suat Taşer, Papirus Yay., Ankara, 1995

ER, Ayten, *Oyun Çözümlemesinde İlk Adım*, Ürün Yay., Ankara, 1998

ERKAN, Mukadder *Samuel Beckett, İfadenin Arayüzeyi/ Postyapısalcı Bir Yaklaşım*, Çizgi Kitapevi, Konya 2005

ESLIN, Martin, *Dram Sanatının Alanı*, Çev. Özdemir Nutku, Yapı Kredi Yay. İstanbul, 1996,

FINKELSTEİN, Sidney, *Müzik Neyi Anlatır*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1986

FISCHER, Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, Çev. Cevat Çapan, Payel Yay., İstanbul, 2003

FLETCHER, John, *Samuel Beckett's Art*, Barnes & Noble, Inc., New York, 1967

GIRARD, René, *Şiddet ve Kutsal*, Çev. Necmiye Alpay, Kanat Yay., İstanbul, 2003

GOLDMANN, Lucien, *Aydınlanma Felsefesi*, Doruk Yay., Ankara, 1999

GÖKTAŞ, Sema, *Dramatik Tasarımda Aksiyon-Olay Dizisi Bağlamı ve Uygulama Modelleri*, Dokuz Eylül Yay. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000

GÜÇBİLMEZ, Beliz, *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitabevi, Ankara, 2005

-----, *Zaman/Zemin/Zuhur; Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu*, Deniz Kitabevi, Ankara, 2006

H. DOĞAN, Mehmet, *Estetik*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2001,

HODGSON, Terry, *The Drama Dictionary*, New Amsterdam New York, 1998,

İPŞİROĞLU, Zehra, *Eleştirinin Eleştirisi*, Mitos Boyut Tiyatro Kültür Dizisi 29, İstanbul, 1998

-----, *Tiyatroda Düşünsellik, Dramaturgiye Giriş*, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 1995

KAGAN, Moissej, *Estetik ve Sanat Dersleri*, Çev. Aziz Çalışlar, İmge Kitabevi, İstanbul, 1993

-----, *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, Türkçesi: Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar Yayınevi, 1982

KEMAN, Alvin B. , *Character and Conflic*, Yale University, USA, 1969

KESTİNG, Marianne, *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*, Çev. Yılmaz Onay, Adam Yay., İstanbul, 1985

LEFEBVRE, Henri, *Diyalektik Materyalizm*, Çev. Barış Yıldırım, Kanat Yay., İstanbul, 2005

LUKACS, George, *Estetik 2*, Payel Yay. Çev.: Ahmet Cemal, İstanbul, 1981

MARX- ENGELS, *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, Çev. Murat Belge, Birikim Yay. İstanbul, 2001,

NİETZSCHE, Friedrich, *Tragedyanın Doğuşu*, Çev. İsmail Zeki Eyüboğlu, Say yayınları, İstanbul, 1997

NUTKU, Hülya, *Oyun Yazarlığı*, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 1999

NUTKU, Özdemir, *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*, Özgür Yay., İstanbul, 2007

-----, *Dram Sanatı*, Kabalcı Yay., İstanbul, 2001

- , *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, Mitos Boyut Yay. İstanbul, 2000
- , *Gösterim Terimleri Sözlüğü*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1998,
- , *Tiyatro ve Yazar*, Gim Yay. Ankara, 1960
- OFLUOĞLU, Filiz, *Mamet ve Oyunları*, David Mamet Toplu Oyunları 1, Mitos Boyut, İstanbul, 1994
- ÖZAKMAN, Turgut, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1998
- PAKER, Önder, *Tiyatro Estetiği*, Cilt I; Oyun Metninde Estetik Denge, Papatya Yayıncılık Eğitim, İstanbul, 2008
- POSPELOV, Gennadiy, *Edebiyat Bilimi*, Çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2005
- SİMMEL, Georg, *Modern Kültürde Çatışma*, Çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İletişim Yay., İstanbul, 2006
- SOKULU, Sevinç, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1997
- ŞENER, Sevdâ, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, (1923-1972), Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları: 226, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1972
- , *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 1998
- , *İnsanı Geçitlerde Sınayan Dram Sanatı*, Mitos Boyut Yay. İstanbul, 2003
- , *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Dost Kitabevi, Ankara, 2003
- TİMURÇİN, Afşar, *Estetik*, Bulut felsefe dizisi yayınları, İstanbul, 2002,
- TOKATLI, Atilla, *Çağdaş Diyalektiğin Kaynağı Hegel*, Yazko Yay., İstanbul, 1981
- TUNALI, İsmail, *Grek Estetiği*, İstanbul Ün., Edebiyat Fak. Yay., İstanbul, 1976
- , *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996
- TUNCAY, Murat, *Dramatik Olan*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir 1992

-----, *Dramaturgi Çalışmalarında Çözümleme ve Bir Yöntem Önerisi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir 1992

URGAN, Mina, *Edebiyatta Ütopya Kavramı ve Thomas More*, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1984

ÜNAL, Halil Ata, *Yirminci Yüzyıl Sonunda Tiyatroda Arayışlar: Postmodern Tiyatro*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, İstanbul, 2004

YENİŞEHİRLİOĞLU, Şahin, *Felsefe ve Diyalektik; bilgi kuramı (epistemoloji)*, Ümit yayıncılık, Ankara, 1996

YÖRÜKHAN, Ünal, *Dram Sanatı ve Sinema; Anlatım Olanakları ve Sınırlılıkları*, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008

YÜKSEL, Ayşegül, *Dram Sanatında Ezgi ve Uyum*, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2003

-----, *Samuel Beckett Tiyatrosu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997

WRIGHT, Elizabeth, *Postmodern Brecht*, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Dost Yay. , Ankara, 1998

SÜRELİ YAYINLAR

AYDEMİR, Müslim, *Ütopyalarda Toplumsal Mutluluk ve Özgürlük Sorunu*, Felsefe Dünyası, Sayı 23, Ankara, Kış 1997

BAĞIR, Turgut, *1970 Sonrası Çağdaş Türk Tiyatrosunda Çatışma Yaratan Bir Unsur Olarak Töre Tiyatro*, Araştırma Dergisi, Sayı: 13, Ankara, Haziran 2002

CERRATO, Laura *Postmodernizm ve Beckett'in Başarısızlığın Estetiği*, Çev., Mehmet H. Doğan, Kitap-lık sayı 97, Eylül 2006

DENİZ, Buket, ELMACI, Tuğba, *Athenayım Öyleyse Varım!*, Cogito, sayı:54, 2008

EKSEN, Kerem, *Trajik Hata ve Sessizlik*, Cogito, sayı:54, 2008

FRYE, Northrop, *Sonbahar Mitosu: Tragedya*, Çev. Begüm Kovulmaz. Cogito, sayı:54, 2008

GÖKTAŞ, Erbil, *David Mamet'in Oyunlarında "Dil"*, Gölge Tiyatro, İzmir, Ekim 97, Sayı 10

HAYMAN, Ronald, *Samuel Beckett*, Frederick Ungar Publishing Co. New York, 1968

HAUSER, *Yapıt Kurgusunda Diyalektik*, Sanat Çevresi, sayı:39, Ocak 1982

IRMAK, Coşkun, *Tek Kişilik Oyun Üzerine Bir İnceleme*, Gölge Tiyatro, sayı 8, İzmir, Temmuz/Ağustos 1997

KEDİK, Ayşe Sibel, *Özne- Nesne Bağlamında Sanat ve Gerçeklik İlişkisi*, Hacettepe Üniv. Güzel Sanatlar Fak. Sanat Yazıları 13, 2003

MORDENİZ, Celal, *Tragedya ve Ta'ziye; René Girard'ın Tragedya Yorumu Üzerine düşünceler*, Cogito, sayı:54, 2008

SCHELER, Max, *Trajik Görüngü Üzerine*, Cogito, Tragedya, sayı:54, 2008

STEİNER, George, *Tragedyanın Ölümü*, Cogito, sayı:54, 2008

ŞENER, Sevdâ, *Kırılğan Bir Kadın*, Radikal 2, Radikal Gazetesi, 17- 03- 2002

-----, *Tiyatroda Estetik Uzaklık ve Brecht'in Yadırgatma Düşüncesi*,

OYUNLAR

AİSKHYLOS, *Oresteia Üçlemesi*, Çev. Ahmet Cevat Emre, Meb, İstanbul, 1964

AİSKHYLOS, *Zincire Vurulmuş Prometheus*, Çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, Bilgi Yay., Ankara, 1967

ANDAY, Melih Cevdet, *İçerdekiler*, Varlık Tiyatro, İstanbul, 1965

ARİSTOPHANES, *Lysistrata, Kadınlar Savaşı*, Çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1996

BECKETT, Samuel, *Godot'yu Beklerken*, Can Yayınları, çev. Hasan Anamur, İstanbul, 1994

-----, *Oyun Sonu*, Düzlem Yayınevi, 1993, İstanbul

ÇAĞAN, Sermet, *Ayak-Bacak Fabrikası, Savaş Oyunu*, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 1993

GOETHE, *Faust*, Çev. Nihat Ülner, İstanbul, 1992

IONESCO, Eugene *Bütün Oyunları 2, Kel Şarkıcı, Ders*, Çev.: Hasan Anamur, Mitos Boyut, 1997

HEBBEL, *Maria Magdalena*, Çev. Selahattin Batu, Meb. , s. 78 (çoğaltma)

MATERLİNK, Maurice, *Çağrılmadan Gelen*, Çev. Memet Fuat, De Yay., İstanbul, 1961

NESİN, Aziz, *Bütün Oyunları I, Toros Canavarı*, Adam Yay., İstanbul, 1992

SHAKESPEARE, W., *Macbeth*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1996

-----, *Othello*, Çev. Özdemir Nutku, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1985

SOPHOKLES, *Kral Oidipus*, Çev. Cüneyt Çetinkaya, Bordo Siyah Yay., İstanbul, 2005

İNTERNET ADRESLERİ

TUNCAY, Murat, *Erdemin Estetikle Buluşması*, 5.0cak.2004 İzmir Sanat konferans, <http://kisi.deu.edu.tr/murat.tuncay/>

KAGAN, Moissej, *İyimser Tragedya Kötümser Tragedya*, http://www.halksahnesi.org/incelemler/kagan_kotumser_iyimser_tragedya/kagan_kotumser_iyimser_tragedya.htm

ÖZGEÇMİŞ

Duygu TOKSOY

Erzurum,1981

Eğitim:

2004, Yüksek Lisans, Atatürk Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü, Erzurum, Türkiye

1999–2003, Lisans, Atatürk Üniversitesi, Sahne Sanatları, Erzurum, Türkiye

Akademik

2005, Araştırma Görevlisi, Atatürk Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü, Erzurum, Türkiye