

BATI EDEBİYATINDA TİYATRO ELEŞTİRİSİNİN GENEL SEYRİ**Tuncay TÜRK BEN*****Öz**

Eleştiri, bir nesneyi, iyi ve kötü yanlarıyla değerlendirmek anlamına gelmektedir. Edebiyat eleştirisi ise edebî eseri belli kriterler veya belli metotlar çerçevesinde inceler ve değerlendirir. Değerlendirirken de iki yönlü hareket eder. Birincisi eserin güzellikleri, üstünlükleri, başarılı yönleri; diğer taraftan da aynı eserin zayıf taraflarını, aksaklıklarını ortaya koyar ve hükmünü verir.

Bu çalışmanın amacı da, Batı edebiyatında tiyatro eleştirisinin nasıl başladığını ve günümüze kadar nasıl bir seyir takip ettiğini ortaya koymaktır. Literatür taraması sonucu oluşturulan çalışmada öncelikle “eleştiri” kavramı tanıtılmış, “eleştiri” terimi ve kavramının Batı edebiyatında aldığı şekiller ve değişimler, edebî eleştirinin mahiyeti, Batı edebiyatında eleştirinin gelişimi üzerinde durulmuştur. Çalışmanın bir sonraki bölümünde ise Batı edebiyatında tiyatro eleştirisinin başlangıcından günümüze doğru gelişimi ele alınmıştır. Çalışmada, tiyatro konusundaki ilk kuramsal görüşlerin Antik Yunan dönemine ait olduğu görülmüştür. Batı tiyatro kuramının başlangıcı olarak da Aristoteles’in *Poetika*’sı kabul görmektedir. *Poetika*’da kullanılan kavramlar ve tartışmalar daha sonraki tiyatro kuramlarının bilhassa Batı tiyatrosundaki teorilerin gelişmesini önemli bir şekilde etkilemiştir. Antik Yunan’dan günümüze kadar da değişen zamana ve toplumsal gelişmelere bağlı olarak değişen anlayışlar çerçevesinde tiyatroyla ilgili çeşitli görüşler ortaya çıkmıştır. Bu görüşlerin odak noktasını yazar, eser, okur, toplum oluşturur. Eleştiri de dış dünyaya, sanatçıya, okura ve esere dönük olarak gerçekleşecektir.

Anahtar Sözcükler: Batı edebiyatı, tiyatro, eleştiri.

THE GENERAL JOURNEY OF THEATRE CRITICISM IN WESTERN LITERATURE**Abstract**

Criticism means assessing an object with its good and bad sides, and is used mostly for stating the bad and missing sides of an object today. The literary criticism examines and evaluates the literary works in the scope of certain criteria or certain methods. To do this, it acts in two ways. The first one mentions the beauties, superiorities, successful sides of the object; and the second one mentions the weaknesses of the same work, shows the missing points and makes judgments.

The purpose of this study is revealing how the theatre criticism started in the Western Literature, and how it proceeded until today. In the study which was formed with the literature scanning method, firstly, the “criticism” concept is introduced. The forms and changes of the term “criticism” in the Western Literature, the true nature of the literary criticism, and the development of criticism in the western literature are emphasized. In the following section of the study, the development of the theatrical criticism from its emergence in the Western literature and its journey until today has been explained.

* Doktora Öğrencisi; Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, tuncayturkben57@gmail.com.

In the study, it has been observed that the first institutional viewpoints on theatre belong to the Ancient Greek Era. The Poetics of Aristotle is accepted as the starting point of the Western Theatre Theory. The concepts and debates used in the Poetics influenced the future theatre theories especially the theories in the Western Theatre in an important way. From the Ancient Greek until today, various viewpoints have emerged on theatre depending on the changing time, social developments and understandings. The focal point of these viewpoints consists of *the author, the work, the reader, the society*. The criticism will occur as directed towards the outer world, the artist, the reader and the work.

Keywords: Western literature, theatre, criticism.

1. Giriş

Bir nesneyi, iyi ve kötü yanlarıyla değerlendirmek anlamına gelen “eleştiri” kavramı için çeşitli tanımlamalar yapılmıştır:

Mustafa Nihat Özön: “Edebiyat veya sanat eserlerinin incelenerek, onları açıklamak ve bu açıklama sonunda gerekli sebeplerle bir hüküm vermektir.” (Özön, 1954: 269).

Arslan Tekin: “Bir sanat eserinin, ister şahsî zevkle, ister bazı estetik prensiplere göre, sistemli bir şekilde değerlendirilmesi” (Tekin, 1995: 595) şeklinde tanımlar.

Ferit Devellioğlu: “Bir konuya ait yazıyı veya eseri değer bakımından gözden geçirme, eleştirme” (Devellioğlu, 2002: 1080) şeklinde tanımlar.

İsmail Çetişli: “İnsanın algıladığı herhangi bir varlık, olay ve durumu, sahip olduğu güzel-çirkin, iyi-kötü, doğru-yanlış, faydalı-zararlı gibi birtakım değerler çerçevesinde yargılamasıdır.” (Çetişli, 2011: 311).

Turan Karataş: “Edebiyat eserlerini değerlendirmek, sınıflandırmak, incelemek, açıklamak ve tanıtmak amacıyla kaleme alınan yazılara verilen ad” (Karataş, 2004: 139).

Batı dillerinde eleştiri kelimesinin kökü Yunanca “hüküm” anlamına gelen “kritēs”e dayanır. Yunancada “krinein”, “hüküm vermek” demektir ve “kritikos” terimi milattan önce dördüncü yüzyılda “edebiyat hükmü” anlamını kazanır (Ercilasun, 2004: 13).

Edebiyat kuramcısı René Wellek müşahhas sanat eserlerinin tetkikiyle hem edebî eleştirinin, hem edebiyat tarihinin uğraştığını, edebî eleştirinin, edebiyatı, edebî teoriyi de içine alacak şekilde kullanıldığını ifade eder (Wellek ve Varren, 1993: 25).

Edebiyat biliminin alt bilim dallarından olan edebî eleştiri, kendine edebiyat sanatı sınırları içerisinde yer bulabilen edebî eserlerin eleştirisini ele alır. Edebî eleştiri, eserin iç yüzünü, edebîlik sınırlarını, estetik bütünü meydana getiren unsurlarını; bu unsurların niteliklerini, arasındaki ilişkileri ortaya koymalıdır. Eserin “muhtevası”sı, “yapısı”sı “dil”i ve “üslup”u üzerinde durmalı, aralarındaki ilişkiler ağını tespit ve tasvir etmelidir (Çetişli, 2011: 317).

Ahmet Hamdi Tanpınar (2000), “Tenkit İhtiyacı” başlıklı yazısında edebiyat eserlerinin varlık kazanması ve anlamlandırılabilmesi için gerekli olan teorik donanımın edebiyat teorisi ve eleştirisi ile mümkün olacağını ifade eder.

Edebî eleştiri için yapılan tanımlardan bazıları şu şekildedir:

İsmail Çetişli: “ Edebiyat eseri iddiasıyla ortaya konan herhangi bir metnin edebî olup olmadığını; edebî ise, onu edebî ve güzel kılan estetik değerlerini; varsa eksiklik, yanlışlık ve kusurlarını; edebî gelenek içindeki yerini; okuyucuya, -sanatkâra ve edebi hayata yardımcı olmak, yol göstermek amacıyla- tespit, tasvir, tahlil ve değerlendirilmesini esas alan disiplin; bu disiplin çerçevesinde ortaya konan her türlü çalışma” (Çetişli, 2011: 321) olarak tanımlar.

T. J. B. Spencer ise: “Edebiyat hakkında hüküm verme, yani bir edebî eserin ne dereceye kadar ve hangi sebeplerden ötürü iyi ya da kötü olduğuna dair karar verme sanatı” (Spencer, 1962: 3) şeklinde tanımlar.

Edebî eleştiri konusunda Mehmet Önal çalışma alanlarını şu şekilde ayırır: “Edebî tenkit, denildiği zaman şu çalışmalar akla gelmektedir: Metin tenkidi, devir tenkidi, tür tenkidi, edebî topluluk tenkidi... Bunlar içinde metin tenkidine metin tahlili demek, diğerlerini bilimsel araştırmalar içinde düşünmek ve hepsine birtakım kriterler uygulamak daha doğru görünüyor.” (Önal, 2012: 64).

Edebî eleştiri, edebî eserlerin güzel, hoş, etkileyici, orijinal yanları kadar; yanlış, arızalı, eksik, sıradan yanlarını da ortaya koymaya çalışır. Edebî gelenek içindeki yerlerini belirler. Eserlerin mahiyeti ve kıymetinin aydınlanması hususunda okuyucuya ışık tutar.

Edebî eleştiride eleştirmenin en önemli sorumluluğu, hüküm verirken objektif kalmalı, ilmî bir usulle hareket etmelidir. Keyfi davranmak, ideolojik bir gözle esere bakmak, peşin fikirli olma gibi davranışlar bir eleştirmede olmaması gereken davranışlardır. Bunun aksine tarafsız, soğukkanlı, dürüst bir şekilde eseri ele almalıdır.

İnsanlık tarihinin en eski dönemlerinden bu yana edebî metinler hep var olmuş ve üzerinde tartışılmıştır. Edebiyat eserlerinin çözümlenmesi ve değer yönünden incelenmesiyle uğraşan edebiyat eleştirisi çok eskiye gitmektedir. “Eski Yunanistan’da gerek kamu iletimi yazarlarının gerekse şairlerin sözlerinde, yazılarında çoğu kez, öteki yazarların üstüne esaslı değer yargıları bulunurdu. Bunlar edebiyat eleştirisinin çıkışlarıydı. Daha sonra Rönesans’ta, fakat özellikle de 18. yüzyıl sonu- 19. yüzyıl başı romantizm döneminde, edebiyat eleştirisinin gelişimi hız kazanır.” (Pospelov, 2005: 39).

Bilge Ercilasun, Cleanth Brooks (1975)’tan hareketle Batı edebiyatında edebî eleştiriye “Klâsik, neoklâsik, romantik ve modern” olmak üzere dört bölümde incelemiştir (Ercilasun, 2004).

Klâsik eleştirisi, Eski Yunan ve Roma devirlerini içine alır. Klâsik eleştirisi, “sanat tabiatın bir taklididir” görüşünden hareket eder. Bu görüşe göre sanatın en mühim özelliği insanı, tabiatı, hayatı, yani gerçekliği yansıtmaktır. “Sanat nedir?” sorusuna verilen ilk cevap, sanatın bir yansıtma, benzetme ya da taklit olduğudur (Moran, 2013: 17). Sanatçı eserinde doğayı, insanı, hayatı yansıtır. Sanatla insan, doğa ve hayat arasında sıkı bağlar mevcuttur. Sanatçının görevi gerçeği yansıtmaktır. Sanatın nasıl bir gerçekliği yansıttığı hususunda, klâsik eleştirinin kurucuları olarak bilinen Eflatun ve Aristoteles’in görüşleri dikkate değerdir.

Eflatun, her türlü sanatı bir taklit, bir yansıtma olarak kabul eder ve bunu ifade ederken de “mimesis” kavramını kullanır. Edebiyat metnini de duyular dünyasını yansıtan bir ayna olarak görmektedir (Platon, 1982: 498). Eflatun, insandan bağımsız mükemmel bir gerçekliğin varlığını kanıtlamaya çalışır. Durmadan değişen duyu dünyasına karşılık, o, düşünce ile kavranabilen değişmez bir idea’lar (formlar) dünyasına inanır. Eflatun’un felsefesinde asıl gerçeklik, duyularla değil, zihinle kavranabilen idea’lar (formlar) dünyasıdır. Ayrıca duyular dünyasının taklidi olan şeyler de vardır. Nesnelerin parlak yüzeylerde yansımaları gibi. Eflatun bunlara eidola demektedir. Eflatun’a göre, duyular dünyasının kendisi taklit olup gerçeklikten uzakken, eidola’lar ise duyular dünyasındaki kopyaları olmakla gerçeklikten tamamen uzaktırlar. İdea’ların kopyasının kopyasıdır (Moran, 2013: 21).

Eflatun’a göre sanat eserleri gerçekliği yansıtamaz, bizi hakikate ulaştıramaz; aksine bizi hakikatten uzaklaştırır. Sanatçının amacı idea’ya ulaşmak olması gerekirken, sanatçı asıl gerçekliği değil, yüzeysel gerçekliği yansıtır. Bunun yanı sıra sanatçı bize doğruları sunmamaktadır. Çünkü yazdığı şeyler hakkında yetkiyle konuşacak durumda olmamasıdır (Moran, 2013: 23).

Aristoteles de sanatın bir yansıtma olduğunu ifade eder. Yalnız Eflatun idealist sanat felsefesini benimserken, Aristoteles rasyonalist bir sanat felsefesini benimser. Aristoteles, Eflatun’un tersine sanatı doğru, ciddi ve yararlı bulur. Eflatun’un aksine sanatçı bizi gerçeklikten uzaklaştıran, sahte bilgiler sunan bir adam değil, bize hayatı açıklayan bir adamdır. Aristoteles, sanatın işlevi, etkileri, yararları, zararları konusunda da Eflatun’dan farklı düşünmektedir. Tragedyanın tanımını yaparken de “acıma ve korku” duygularını uyandırarak bu duygulardan arınmayı (katharsis) düşünmektedir. Ayrıca tragedyanın ahlaken de yararlı olduğuna inanır. Kısacası edebiyatın hem bilgi kazandırdığını hem de yararlı psikolojik etkisine işaret ederek Eflatun’un aksine sanatı savunur (Moran, 2013: 30-31).

Aristoteles’in ortaya koymuş olduğu eleştirisi sistemi, Romalılar devrinde de benimsenir. Çiçero, Lâtin kültürünü Yunan’dan ayrı kabul ederek Lâtin eleştirisinin milli ve müstakil olmasına çalışır. Horace’yle Lâtin eleştirisi, şiire ve eski Yunan doktrinlerine geri döner (Ercilasun, 2004: 19). Horace, *Şiir Sanatı* adlı eserinde, belagate dayalı bir sınıflandırma

geliştirerek, şiirin amacını, “insanı eğitirken eğlendirme olmalıdır” şeklinde belirtir (Kantarcioglu, 1993: 262).

Neoklâsik eleştiri, Ortaçağ’da, Rönesans’ta ve 17. yüzyılda tamamen; 18. yüzyılda kısmen devam etmiş, klâsik eleştirinin prensiplerinden yola çıkmış bir eleştiri tarzıdır. Bu eleştiri, edebiyat yaratıcılığının kaynağını, eserin yapısını, okuyucunun eser karşısındaki tavrını, insan psikolojisiyle eser arasındaki ilgiyi anlamaya ve çözmeye çalışır. Neoklâsik de klâsik eleştiri anlayışında olduğu gibi “sanat, tabiatın taklididir” anlayışı esastır. Ancak kimileri bu taklidi “konuları hayattan olmak, alelâde realiteye sadık kalmak, harikulade ve tabiatüstü olaylardan bahsetmek” şeklinde, kimileri “tipik, evrensel, her yerde anlaşılacak olanı anlatmak, bayağının eserlerde işlenmesine müsaade etmemek” şeklinde yorumlar. Evrensel olan ideal olana götürecektir. İdeal olan ise tabiatı taklitle değil, tabiatı seçmek suretiyle elde edilir. Neoklâsik anlayış eseri şekil ve muhteva olarak ayırmaya, Aristoteles’in sanat eserini bütün olarak kabul eden görüşünden uzaklaşmaya başlar (Ercilasun, 2004: 20).

Bir Rönesans şairi ve eleştirmeni olan Sir Philip Sidney edebiyatın işlevinin öteki sanat dallarından daha önde ve önemli olduğuna vurgu yapar. Sidney’e göre de sanat yansıtmadır, amacı eğlendirerek eğitmedir. Bilgilerin en önemlilerinden felsefe kuramsaldır, soyut kurallar koyar, kuruluşu dolayısıyla etkili olamaz. Bir diğer bilgi dalı da tarihtir, bu gerçi somuttur ama alanı dardır, olmuş olanı anlatır; olması gerekeni, insanın yapması gerekeni veremez, kötü örnekleri de aktarır. Felsefe ve tarihin eksik yanlarını kendinde tamamlayan ise edebiyattır. Yazın insanlara örnek olabilecek, ders verebilecek olay ve durumları yaratabilir, hem olayları somutlaştırır, hem de olması gerekeni verebilir, iyiyi ödüllendirip kötüyü cezalandırabilir. Bu nedenlerle edebiyat eğitim yönünden felsefeden de tarihten de daha etkilidir (Kolcu, 2008: 44-45). Alexander Pope ise *Essay on Criticism* adlı eserinde, eleştiride yeni veya eski, yerli veya yabancı ayrımı gözetmeksizin, edebî metindeki küçük kusurlardan çok, iyi olanın aranması gerektiğini vurgular (Bate, 1970).

Neoklâsikler değişmez insan tabiatının özünü yansıtmak için oldukça gayret sarf ederler. Meliére’in tiyatrolarındaki tipleri, La Fontaine’in hayvan masallarındaki mesajları genel insan tabiatını yansıtan örneklerle doludur (Kolcu, 2008: 33).

19. yüzyılın eleştiri anlayışı olan romantik eleştiri, Neo-klâsik eleştiri prensiplerine bir tepki bir isyan olarak ortaya çıkmıştır. Geniş anlamıyla diyalektik ve sembolist bir şiir görüşünün ortaya çıkmasıdır. Romantik eleştiri, 1800 yıllarında Almanya’da Friedrich ve August Wilhelm Schlegel’le, İngiltere’de Wordsworth ve Coleridge’yle başladı. Fransa ve İtalya’da ise 1813-1816 yıllarında Madame de Stael vasıtası ve tesiriyle klâsik romantik münakaşalarının başladığı görülür. Fransa’daki romantik hareket ise, Hugo’nun 1827’de

yayınladığı *Cromwell* ön sözü ve 1830'da sahneye koyduğu *Hernani* ile ortaya çıkar (Ercilasun, 2004: 23).

Romantik edebiyata göre konu her zaman güzel olmayabilir. Ancak edebiyatın kendisi, sıradan bir konuyu asil bir seviyeye çıkarabilir (Aytaş, 2011: 17). Romantikler, gerek sanatta, gerekse sosyal hayatta isyankâr ve ihtilalcidirler. Ne sanattaki mevcut değer ve düzeni ne de toplumun değer ve müesseselerini kabul ederler. Bütün değerleri yıkmak, bunların yerine insan tecrübesinden doğmuş yeni değerler getirmeye çalışırlar. Bu toplumda toplum değil, fert esastır.

Romantik sanatkâr, eserinde ifade edeceği gerçeği duyuları, duyguları, zekâsı, aklı, sezgisi ve hayal gücüyle ifade edecektir. Hür olan sanatkâr merkeze kendi ben'ini koyarak insanın duygu tecrübesini, bu tecrübeden elde edilen yeni değerleri sanatın imkânları içinde dikkatlere sunacaktır. Romantikler dil konusunda ise klâsisizmin tabîi dilden uzak sunî, tumturaklı ve süslü dil ve üslubuna tepki gösterirler. Onlar sanatkârın hürriyetini kısıtlayan ve onu dil ve üslupta sunî'leştiren kural ve kaideleri reddederler (Çetişli, 2014: 79-86).

19. yy.da eleştirinin gayeleri, metot ve malzemeleri çoğalmış ve yaygınlaşmıştır. Aynı zamanda 19. yy. eleştiri sahasında büyük tartışmaların başladığı bir zamandır. Bugün için uğraşılan birçok mesele, 19. yy.da ortaya çıkar: İlimcilik, tarihçilik, realizm, natüralizm, didaktizm, estetikçilik, sembolizm vb.

20. yy. ile birlikte modern eleştiri anlayışı hâkim olur. Yüzyılın başında bütün Avrupa'yı etkisi altına alan empresyonist eleştiri ortaya çıkar. Fransa'da empresyonizm iki kolda gelişir: Biri Paul Souday ve Kleber Haedens'in yaptıkları ilme ve doktrine dayanmayan günlük eleştiri, diğeri de Alain ile Andre Suarez gibi denemecilerin geliştirdikleri sezgiye dayanan eleştiridir. Fransa'da empresyonist eleştiri varlığını devam ettirirken diğeri taraftan Emile Faguet'in benimsediği bilgiye dayalı bir eleştiri anlayışı olan yaratıcı eleştiri ortaya çıkar. Öncülüğünü ise Baudelaire yapmaktadır (Carlone ve Filloux, 1963: 576-577).

İtalya'da ise eleştirmenler daha çok yenileşme akımının öncülerinden olan Benedetto Croce'nin etkisinde kalırlar. Croce, eleştirmeni, basit bir kitap eleştirmenliğinden ziyade filozofa yakın görür ve eleştiride sezginin önemi üzerinde durur (Yılmaz, 1963: 712). İngiltere'de de T. S. Eliot, sanat eserlerini değerlendirecek prensiplerin bütün tarihi devirlere uygulanabilecek nitelikte olması gerektiği görüşünü ifade eder (Göktürk, 1963: 642).

20. yy.da pozitif bilimlerin çok hızlı bir gelişme göstermesiyle beraber 19. yy.dan itibaren gelişen akademik eleştiri altın çağını yaşar. Akademik eleştiri anlayışı Amerika'da, gelenekçi, toplumcu, psikolojik, estetik ve efsanevi olmak üzere beş ana başlık altında değerlendirilmiştir (Halman, 1963: 695). Ayrıca Amerika'da eleştirinin edebî değerlere dayanması gerektiği anlayışını benimseyen yeni eleştiri anlayışı da 1930-1950 yılları arasında kendisini gösterir (Halman, 1963: 674-675).

Batı edebiyatında Eflatun ve Aristoteles'ten günümüze kadar eleştiri anlayışı genel olarak dört ana grupta toplanabilir: dış dünyaya ve topluma dönük eleştiri, okuyucuya dönük eleştiri, sanatkâra dönük eleştiri ve esere dönük eleştiri (Moran, 2013).

Batı edebiyatında eleştirinin seyrine değindikten sonra bir sonraki bölümde Batı edebiyatında tiyatro eleştirisini dünden bugüne şu başlıklar altında ele alacağız: Antik Yunan'da Tiyatro Eleştirisi, Roma Dönemi Tiyatro Eleştirisi, Ortaçağda Tiyatro Eleştirisi, Rönesans'ta Tiyatro Eleştirisi, Klasik Tiyatro Eleştirisi, Romantik Tiyatro Eleştirisi, Gerçekçi Tiyatro Eleştirisi, Yirminci Yüzyılda Tiyatro Eleştirisi.

2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Batı edebiyatında tiyatro eleştirisinin nasıl başladığını ve günümüze kadar nasıl bir seyir takip ettiğini ortaya koymaktır.

3. Araştırmanın Yöntemi

Batı edebiyatında tiyatro eleştirisinin nasıl başladığını ve günümüze kadar nasıl bir seyir takip ettiğini ortaya koymaya çalışan bu çalışmada betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Çünkü tarama modelleri, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırmalara uygun bir modeldir (Karasar, 1999: 77).

Çalışmaya ilişkin veriler çeşitli kaynaklardan taramalar yapılarak istenilen bilgilere ulaşılmaya çalışılmış, elde edilen veriler incelenerek uygun başlıklar hâlinde verilmiştir.

4. Batı Edebiyatında Tiyatro Eleştirisinin Genel Seyri

4.1. Antik Yunan'da Tiyatro Eleştirisi

Tiyatro konusundaki ilk kuramsal görüşler, Antik Yunan dönemine aittir. Bu döneme ait klasik çağ düşünürleri, fizikötesini, insanı ve toplumu yöneten yasaları, sistemli bir biçimde ele alırlarken güzel kavramına ve sanata da eğilirler. Sanatı önce toplumu eğitmesi açısından, sonra da estetik duygu yaratması açısından ele alırlar. Eflatun, yapıtlarında sanat ve tiyatro konusuna yer verir. Yalnız tiyatro konusunda ilk sistemli düşünme ürünü ise, Aristoteles'in *Poetika*'sıdır (Şener, 2010: 15).

Antik Yunan'da tiyatroya ait ilgili görüşlerin konuları şunlardır:

- a) Yazılı eserlere, örneğe bağlı açıklama yapmak, peşin yargılardan kaçınmak.
- b) Düşünürün kendi fizikötesi ve ahlaki anlayışı ile tutarlı olmak.
- c) Tümü ile sanatı hayatın taklidi olarak nitelenmek (Arıkan, 2012: 156).

Klâsik eleştirinin “sanat tabiatın bir taklididir” görüşünden hareketle, klâsik eleştirinin kurucuları sayılan Eflatun ve Aristoteles’in sanat anlayışında sanatın nasıl bir gerçekliği yansıttığını görebiliriz.

Eflatun, tiyatro sanatına karşı olumsuz bir tavır takınmıştır. Şiir, musiki ve resim sanatlarında eğitim görmüş olan Eflatun, felsefeye bağlanınca sanat uğraşısından vazgeçer. Şiiri, halk üzerindeki büyük etkisinden dolayı tehlikeli bulur. Eflatun’un sanat karşıtı nedenlerinden biri, şairlerin insanlar ve tanrılar hakkında yoz yalanlar anlattığını; şiir sanatını ise tutkularından vazgeçirmek yerine, onları besleyip suladığını söyler. Duyularımızın algıladığı nesnelere yalnızca gerçekliği oluşturan ideal biçimlerin kopyalarıdır. Sanatçı doğa ya da zanaatçı tarafından ikincil biçimleri kopyalayarak kendi çalışmasını gerçekten bir adım daha uzaklaştırır. Eflatun, böylece mimetik yaratımını tümüyle reddedecektir (Carlson, 2008: 16).

Eflatun’un tiyatro sanatına uyguladığı görüşler şu şekildedir:

a) Şiir sanatı esin ürünüdür, bilinçli bir gerçek bilgisi sağlayamaz. Eflatun, İon adlı yapıtında, şiir okuyanlar ile şiir sanatını ele alır. Eflatun’a göre şiir okuyanlar, okudukları şiiri iyi bilmemektedirler. Onların şiiri, ne bilgidir, ne sanattan kaynaklanır. Nedeni ise onların çeşitli sanat ürünleri arasında karşılaştırma yapamamalarıdır. Şairler şiir yazarken akli başlarında olmaz. Onlar tanrısal esinle esriktirler. Tanrının sözü şairler aracılığıyla insanlara iletilir.

b) Sanat taklittir, idealar dünyasını aydınlatamaz. Eflatun’un idea felsefesine göre evrenin temelindeki asıl gerçek idealardır. Dünyada algıladığımız her görüntünün evrende bir ideası vardır. İnsanın duyuları ideaları algılayamaz ancak ideaların bu dünyadaki görüntülerini algılayabilirler. Dünyada gördüğümüz nesnelere, tanrısal olan ve tek olan ideaya benzetilerek yapılmış kopyalardır. Dülgerin yaptığı çeşitli masalar, sedirler gibi. Ressam bir sedir, bir masa resmi yapmakla, aslında kendisi kopya olan şeyi taklit etmiş olur. Yaptığı şey gölgelerin gölgesidir. Asıl gerçekten, üç kez uzaktır. Sanatçı benzerini yapacağı şeyin aslını tanımadığı gibi onu kullanmasını da bilemez. Eflatun, sanatçıyı bir taklitçi, bir benzetmeci olarak işe yaramayan kişi olarak görürken, gerçeği yalnız filozofların gördüğünü söyleyerek filozofları yüceltmıştır.

c) Sanat dizginlenmesi gereken heyecanlar uyarır. Eflatun, *Devlet* adlı eserinde sanatın coşturucu niteliği üzerinde durmuştur. İnsanın sıkıntılı durumlarında duygularıyla değil akıyla hareket etmesi gerekir. Oysa sanat, duygularımıza, heyecanlarımıza yönelmekte, bizim coşkun, taşkın, değişken yanımızı ortaya koymaktadır; kötü yanımızı besleyip güçlendirmektedir (Şener, 2010: 18-24).

Eflatun'un sanata karşı tutumunun temelinde, onun idea öğretisi ile akla ve erdeme dayalı bir devlet düzeni anlayışı olduğu gözükmektedir. Görüldüğü gibi, Eflatun'a göre, sanat eseri bilinçli bir çaba olmadığı için akla aykırıdır, görünen gerçeği taklitle yetindiği için gerçeğe uzak düşer. Sanat, heyecanları körüklediği için ruh ve akıl sağlığına da zararlıdır.

Eflatun, genel olarak sanata karşı olumsuz tavır takınırken, sanatı insanın ölümsüzlüğe ulaşma dürtüsünün ürünü sayması ve sanatın toplum hayatında akla hizmet eden, pratik bir yararı olduğuna inanması bakımından da sanatı olumlu değerlendirir (Arıkan, 2012: 163).

Eflatun'un sanatın benzetmeciliğini küçümsemesine, heyecansal oluşumunu tehlikeli saymasına karşın, sanattan toplum için pratik bir yarar umması, onun politikacı ve ahlakçı bir düşünür olmasından ileri gelmektedir.

Sanat hakkında görüşlerini bir bütün halinde sunan ilk düşünür olan Aristoteles ise, tiyatro sanatı üzerindeki düşüncelerini *Poetika*'sında ifade eder. Tragedya sanatı hakkındaki görüşleri ile kendinden sonra gelen kuramcılarını etkilemiştir. Antik Roma, Ortaçağ, Rönesans ve akıl çağı eleştirmenleri, Aristoteles'in önerilerini tartışmasız kabul etmişler, çabalarını, onu daha iyi anlayıp yorumlamaya yöneltmişlerdir. Aristoteles, tiyatro hakkındaki düşüncelerine çağının oyunlarını inceledikten sonra varmış ve bu görüşleri oyunlardan örnekler göstererek kanıtlamıştır (Şener, 2010: 24-25).

Genel olarak Antik Yunanda sanatın ortak niteliğinin taklit olduğu kabul edilmiştir. Aristoteles de *Poetika*'nın 1. bölümünde sanatı "taklit" (mimesis) olarak niteler (Aristoteles, 1987: 11). Eflatun da bu sözcüğü daha önce kullanmıştır. Bu sözü küçültücü olarak kullanmış ve sanatın, duyularla algılanan gerçeği taklit etmekle asıl gerçekten üç kez uzaklaştığını, bir benzetmeci, bir kopyacı olduğunu söylemiştir. Aristoteles, taklit sözcüğüne Eflatun'unkinden farklı bir anlam vermektedir. Aristoteles tragedya ile gerçek arasındaki ilişkide şu özelliklerin bulunduğunu ifade eder: Gerçeğe benzerlik, tipiklik, olasılık, ülküsellik. Aristoteles'e göre, tragedya, yaşamı taklit eder, fakat yaşamın genel ve tipik yanını, evrensel yanını, akla uygun ve olası yanını ele alır. Ayrıca onu olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi, yani düzeltip yetkinleştirerek yansıtır (Şener, 2010: 27-30).

Aristoteles *Poetika*'sında şiir sanatının türlerini şöyle ayırmıştır: Epos, tragedya, komedy, flüt, kithara (Aristoteles, 1987: 11). Aristoteles türlerden tragedya'yı şöyle tanımlar: "Tragedya ahlaki bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; hareket eden kişiler tarafından temsil edilir, bu bakımdan tragedya salt bir hikâye (mythos) değildir. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duyguları ile ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis). Sanatça güzelleştirilmiş dil deyince, hormoni'yi, yani şarkıyı, mısra ölçüsünü içine alan bir dili anlıyorum. Her bölüm için özel araçlar deyince de bazı

bölmelerde yalnız ölçünün, bazı bölümlerde ise aynı zamanda müziğin ve şarkının kullanılmasını anlıyorum.” (VI) (Aristoteles, 2013: 44). Yapılan tanımdan hareketle tragedyanın konusu, konunun biçimlenişi, konunun anlatım aracı ve biçemi ile seyirci üzerindeki etkisi ortaya çıkmaktadır.

Poetika'nın 6. bölümünde tragedyanın altı bileşenine –olay örgüsü, karakter, düşünce, diksiyon, görüntü ve müzik- yer verir ve tanımlar. Aristoteles, özellikle olaylar örgüsüne (mitos) önem verir ve onu tragedyanın “ruhu” olarak adlandırır. Ne çok kısa ne de çok fazla olay içermeli, uygun bir uzunluğa sahip olmalıdır. Olay örgüsünün eyleminde birlik olmalıdır (Aristoteles, 1987: 23-24).

Aristoteles, *Poetika*'da estetik kuramlar ile ahlak kuramını ayrı olarak düşündüğünü gösterir. Sanatçıyı sanat kurallarına göre değerlendirir. Sanatçı eserin biçimsel düzeninden, inandırıcılığından, gerçeklere benzerliğinden, evrensel olana ışık tutmasından ve istenilen etkiyi bırakmasından sorumludur. Ancak toplumun ahlak değerlerine karşı sorumsuz da kalmamalıdır. Böylece, yazarın, oyun kişilerini yaratırken, bazı ahlak kurallarına uyması gerektiğini söylemiştir.

Aristoteles, karakter ögesi konusunda tragedya taklit konusu olan insanların ortalamadan daha iyi olmaları gerektiği; *Poetika*'nın XV. bölümünde oyun kişilerinin canlandırılmasında gerçeğe benzerlik göstermekle beraber, bu kişilerin idealize edilmesi gereğine de işaret etmiştir (Aristoteles, 1987: 42-45).

Aristoteles, *Poetika*'nın XIII. bölümünde, tragedyanın korku ve acıma uyandıran eylemleri taklit etmelidir. Korku ve merhamet duygularının uyandırabilmesi için, ne çok iyi ne de çok kötü kişilerin yıkıma düşmüş olarak gösterilmesini ister. Trajik etkinin uyandırılabilmesi için oyun kişisinin ne çok iyi, ne de çok kötü olması gerekmektedir. Aristoteles oyun kişilerinde ahlak açısından olumluluk aramıştır. Üzerinde durduğu asıl şey ise seyircide bazı heyecanların uyandırılması ve bu heyecanların artırılmasıdır. Tragedyanın asıl amacı bu etkiyi uyandırabilmektir (Aristoteles, 1987: 36-37). Aristoteles bir hekimlik terimi olan katharsis sözcüğünü sanata uygular. Korku ve heyecan gibi ruha zararlı heyecanları boşaltarak, rahatlama anlamına gelmektedir (Şener, 2010: 44-45).

Eflatun sanatı gerçekten iki kat uzaklaştırılmış görürken Aristoteles, sanatı taklidin taklidi şeklinde görmez. Sanatçı duygusal yaşantıyı dışarıdan alır. Sanatın görevi, duygunun denetsiz bir duruma getirdiği duygusal yaşantıyı değerli ve işlevsel hâle getirmektedir (Nutku, 1985: 49). Eflatun için “taklit” anlamına gelen mimesis, Aristoteles için “temsil” ya da “yeniden yaratma”dır.

Sonuç olarak, Antik Yunan'da gelişmiş bir tiyatro sanatı vardır. Bu sanat en yetkin ürünlerini klâsik çağda vermiştir. Antik Yunan'da da tiyatro sanatının niteliği üzerinde ilk

düşünenler, çağın filozofları olmuştur. Eflatun ve Aristoteles, tiyatrunun toplumdaki işlevini araştırmışlardır. Bu araştırmalarda tiyatro sanatının seyirci üzerinde etkileri üzerinde durulmuş ve bu etkilerin olumlu ve olumsuz yönleri üzerinde durulmuştur.

4.2. Roma Dönemi Tiyatro Eleştirisi

Roma döneminde tiyatro ile ilgili kuramsal yazı azdır. Tiyatro konusundaki düşünce de soyut kavramlardan çok, somut eserin eleştirisine yöneliktir. Bu durum Roma'da felsefenin yönelişine koşuttur. Roma felsefesi, Yunan felsefesinden farklı olarak, varlığın asıl nedeni ve insanın evrenle ilişkisi üzerinde değil, insanın bu dünyadaki yaşam biçimi üzerinde durmuştur. Roma tiyatro eleştirmenleri ve kuramcıları, Yunan kuramcıların görüşlerine yeni bir şey katmamış, kendi çağlarının oyunlarını eleştirmekle, yazarlara yol göstermekle, yöntem ve biçim bilgisi vermekle yetinmişlerdir. Roma tiyatrosunun iki büyük komedyacı yazarı Plautus (İ.Ö.254-184) ve Terentius (İ.Ö. 195-159), Atina Yeni Komedyası'ndan aldıkları konuları Romalının günlük yaşantısına, aile ilişkilerine uyarlamışlardır. Amaç, seyirciyi, günlük ilişkileri yöneten kurallar konusunda eğitmektir (Şener, 2010: 56; Arıkan, 2012: 188-189).

Cicero (İ.Ö. 106-43) edebiyat ve hitabet sanatları ile ilgili yazılarında dram türüne de değinir. Şiir türlerini trajik, komik epik, lirik, dithirambik olarak sayar ve her türün ötekilerden farklı olduğunu, tragedyada komik olana yer vermenin kusur sayılacağını, komedyada da trajik olana yer bulunmadığını ileri sürer (Arıkan, 2012: 190). Ortaçağ eleştirmeni Donatus'a göre, Cicero, De Re Publica'da komedyayı şöyle tanımlar: "Komedyacı hayatın yarısı, adetlerin görünüşü, gerçeğin aynasıdır." Cicero'nun bu tanımı günümüze kadar gelmiştir (Şener, 2010: 58).

Roma döneminde tiyatro sanatı ile ilgili en önemli eser, Horatius'un Ars Poetika'sıdır. Horatius, tiyatroya ilişkin pek çok konuda Yunan düşüncesini dile getirmekle birlikte, konuyu ele alış tarzı, üzerinde önemle durduğu nitelikler, vurguladığı özellikler bakımından Romalıdır. Aristoteles'in eseri çözümlenmeye, genel kuralları tanımlamaya ve temelde yatan sanat ilkesini açıklamaya karşın Horatius eleştiriye yöneliktir, çağının yazarlarını eleştirir, kusurlarını gösterir. Yazarın, toplumun yadırgayamayacağı biçimde yaşamasını ister. Artık sanat bir kültür yapıcısı değil, bir kültür anlatmacısıdır. Görevi eğlendirmek ve öğüt vermektir (Şener, 2010: 67). Horatius, Ars Poetika'sı ile biçimsel ayrıntılar üzerinde durduğu, özgün bir sanat anlayışını dile getirmediği halde Batı yazarlarını en çok etkileyen yazar olmuştur.

Horatius, tiyatro eserlerinde her şeyden önce bir bütünlük ister: "Bir ressam bir insan kafasını bir at üzerine oturtsaydı ve ellerine kollarına hayvanların tüylerini koysaydı ya da güzel bir kadın figürünün alt kısmını korkunç bir balık gibi gösterseydi, söyleyin dostlarım, bu resme gülmeden bakabilir miydiniz?" diye görüşünü ifade eder (Nutku, 1985: 77-78).

Horatius tiyatro yapıtları için bazı ilkeler saptar:

- a) Bir oyun yalın ve uyumlu olması gerekir.
- b) Yazar kendi gücüne göre tema seçmeli, bunu yaparken de tasarladığı oyundaki sözcüklerin dikkat göstermeli ve beğenisi olmalı.
- c) Oyun kişinin karakterinin inandırıcı ve yerleşmiş olması gerekliliği.
- d) Sahne üzerinde oynanacak olayların iyi ayıklanması gerektiği; Medeia'nın çocuklarını seyirci önünde boğması, Atreus'un seyirci önünde düşmanını parçalayıp pişirmesi sahne üzerinde gösterilemez (Nutku, 1985: 78).

Ars Poetika, bir bakıma Aristoteles'in ilkelerinin kurallara çevrilerek perçinlenmesidir. Şiirlerin güzel olmaları yeterli değildir, şiirlerin dokunaklı ve etkileyici olması gerekir. Dinleyicinin ruhuna seslenmesi gerekir. Şairlerin ister bir yarar elde etmek ister hayranlık uyandırmak isterse yaşamın tatlarını ve gereklerini bir arada göstermeyi amaçlasın, az ve öz yazmalıdır (Erkman- Akerson, 2010: 78).

Roma'nın trajedi alanındaki ünlü yazarı Seneca ise taklit ettiği Yunan yazarlarının başarısına ulaşamamıştır. Yazdıklarından çok Corneille ile Racine üzerine etkileriyle önemlidir (Fuat, 1984: 64).

Roma İmparatorluğunun zayıflaması ve çöküşüyle Avrupa'da yeni ulusların diliyle yazılan bir edebiyat ortaya çıkar. Bir taraftan da Hristiyanlık kültürel egemenlik kazanır. Ne var ki kilise, Eski Yunan edebiyatının en temel ögesi olan tiyatroya karşıdır. Kilise, tiyatroyu fazla dünyevi, duygusal buluyor, öğretici saymıyor. Erken Ortaçağda Hristiyanlık çok belirleyici oluyor, dünyevi olan her şey küçümseniyor. Hristiyanlık, tanrıçalar, tanrılar ve mucizeler hakkında söylenenleri yalan ve kurmaca saymaya başlayınca bazı edebiyatçılar bu yalan ve uydurmacalar, daha yüce bir gerçekliği yansıtmak için kullanabilir mi diye tartışmaya başlarlar ve sonunda "alegori" kavramına varırlar (Erkman- Akerson, 2010: 79).

4.3. Ortaçağda Tiyatro Eleştirisi

Roma İmparatorluğu'nun bölünmesi ile Hristiyanlığın ilk yılları siyasal kargaşalara sahne olur. Hristiyanlık Roma döneminden kalma tüm pagan kurumlarına karşıdır. Her çeşit tiyatro çalışması yasaklanmış ve tiyatronun zararlı etkileri konusunda uyarılarda bulunmuşlardır. Ortaçağ tiyatrosu düşüncesi, tiyatroyu suçlama biçiminde gelişir. Sadece manastır okullarında Antik kültürün ve sanatın özü korunmaktadır. Bunda kilisenin resmi dilinin Latince olmasının etkisi olmuştur (Şener, 2010: 69; Arıkan, 2012: 198).

Ortaçağda, tiyatroya ilişkin görüşler şöyle değerlendirilmektedir:

a) Ortaçağ tiyatrosu yaşama karşı eleştirel bir tavır almaya uygun olmadığı için, sanat kuramı ve eleştirisi azdır.

b) Güzelliğe ve sanatsal yaratıya ilişkin görüşler, felsefe sınırları içinde kalmış ve dinsel öğreti ile ulaştırılmıştır.

c) Kilise, yazma ve tiyatroya karşıdır. Düşmanca tavrını yasaklamalarla, kınamalarla belirtmiştir (Arıkan, 2012: 199).

Yaratmanın ve düşüncenin devingen olduğu antik çağı düşünce açısından kısıtlanmış ortaçağ izler. Özgür yaratma ve özgün düşünme, Hristiyanlığın yaşam anlayışına aykırıdır. Bu anlayışa göre insan doğarken beraberinde getirdiği günahlardan dolayı vaktini Tanrıya yakarmakla geçirmelidir. Bu anlayış tiyatroyu dünyasal gerçeklere yönelik bir eğlence sanatı olarak görür (Şener, 2010: 70). Sanat ve tiyatro sanatı konusunda özgün bir görüş üretemez, eleştiri yapamaz.

Ortaçağda tiyatronun yasaklanmış olması ve tiyatronun genel sanat anlayışını olumsuz olarak değerlendirmesi, tiyatro kuramlarının şu ortak özellikleri taşımasına neden olmuştur:

- a) Tiyatro olayı olmadığı için, tiyatroya ilişkin görüşler azdır.
- b) Yazarlar Latin kuramcılarının görüşlerini yenilemekle yetinirler.
- c) Yazarların benzer tanım ve değerlendirmelerde birleştikleri görülür çeşitliğe ve özgünlüğe rastlanmaz (Arıkan, 2012: 200-201).

Hemen hemen bin yılı kapsayan süre içerisinde tiyatro yok denecek kadar önemsiz bir kurum hâline gelir. Kilisenin kendi öğretilerini yaymak için tiyatroyu seçmesiyle biraz canlanmış ve sonraki yüzyıllara zengin kaynaklar bırakmışlardır (Nutku, 1985: 83). Ortaçağ'ın yaşamına Avrupa'da egemen olan kilisenin statik bir hiyerarşi anlayışı içinde ortaya koyduğu Hristiyan Dünya Görüşü'nün yerini, Rönesans'ta İdealist Dünya Görüşü alacaktır (Nutku, 1983: 29).

Ortaçağ'da tiyatro eyleminin yasaklanmış olması ve kilise büyüklerinin tiyatroya karşı tavır takınması, tiyatro yaşamını olduğu kadar, tiyatro konusundaki kuram ve eleştirileri de kısıtlamıştır.

4.4. Rönesans'ta Tiyatro Eleştirisi

Rönesans düşüncesi, Ortaçağ'ın insanı ahlaksız ve öteki dünyasının karşısında bu dünyayı sefil bulan düşünce dizgesine bir başkaldırıdır (Nutku, 1983: 28). Rönesans tiyatro düşünürleri Diomedes, Donatus gibi ortaçağ yazarlarının; Aristoteles, Theophrastus, Horatius, Cicero, Quintilian gibi Antik çağ düşünürlerin görüşlerini açıklamakla ve savunmakla yetinmişlerdir. Bu dönem eleştirisinin en belirgin özelliği, tiyatro sanatını, bu sanata karşı

çıkanlara karşı savunmuş ve bunu yaparken, gerçek tiyatronun nelerden kaçınması gerektiğini göstermiş olmasıdır (Şener, 2010: 76).

Rönesans düşüncesinde, biliminde ve sanatında bireşime ulaştırılmış dört temel özellik vardır. Bunlar, denge, simetri, uyum ve disiplindir. Marsilio Ficino, evren içindeki hareketin kusursuz bir düzeni olduğunu ve ne kadar dağınık olursa olsun evrenin tümü içindeki olağan düzenin bir tek uyumu ve uscu dizgeyi kapsayan bir dengesi olduğunu söyler. Ayrıca, Copernicus, Kepler ve Galile gibi bilginlerin, evrenin matematiksel bir oranlaması olduğunu söylemeleri Rönesans ozanını, yazarını ve sanatçısını denge, simetri, uyum ve disiplin kavramlarını kaynaştıran bir güzel duyuusal anlayışa yöneltir (Nutku, 1983: 29).

Hümanizma ve Rönesans'ın temsilcilerinden olan Dante, dini olmayan metinlerin de dini olan metinler gibi derinlikleri olabileceğini ifade eder. Dante'ye göre bir metin hem yüzeysel, düz bir şekilde okunabilmeli, hem de derin anlamları (alegori) olmalı (Erkman-Akerson, 2010: 86).

Sidney, *The Defence of Poesie* (Edebiyatın Savunusu) adlı eserinde şairi (yazarı) yaşamı taklit (mimesis) eden kişi olarak değil, yeni baştan kurgulayan, yaratan kişi olarak görür. Şairin yarattığı dünya, gerçek dünyadan daha iyi. Sidney'e göre bir edebiyat metninde tüm kişiler hep iyi olmak zorunda değil, kötüler de var, ama kahramanlar hep olumlu olmalı, özendirici olmalı ve kötülükler hep cezalandırılmalıdır. Yine Sidney'e göre yazarın eğiticiliği de önemlidir. Ama bunun olabilmesi için metnin estetik bir zevk de vermesi gereklidir (Erkman-Akerson, 2010: 88- 89). Sir Philip Sidney, *An Apology For Poetry* (1595) adlı eserinde ise, şiirin kutsallığı, eğiticiliği üzerinde durur. Antik çağ kökenli taklit ilkesi hatırlanarak tiyatronun gerçeğe yakınlığını belirtir (Şener, 2010: 79).

Bu dönemde kilisenin ve yönetimin yanında yer alan bazı yazarlar da, çoğunluk tiyatrosunu gelenekler değerler açısından eleştirirler. 1577'de John Nortbrooke, 1578'de George Whetstone, 1579'da Stephon Gosson, tiyatroyu bayağılıkla, iğrençlikle, dinsel değerlere saygısızlıkla, erdem anlayışına aykırılıkla suçlarlar. Cervantes ise *Don Quide* (1605) adlı eserinde seyirciyi eğlendirmek için yazılan oyunların tutarsızlıklar ve saçmalıklarla dolu olduğunu söyler. Bunlara karşı tiyatroyu savunanlar ise tiyatronun değerini şöyle belirtirler:

- a) Tiyatro sanatı ciddi bir türdür, gerçekleri gösterir, tarihten daha felsefi niteliktedir.
- b) Tiyatro daha eğiticidir. Tiyatro, kusurları, zaafı göstererek seyirciyi nelerden kaçınması gerektiğini gösterir, onu doğru davranışa hazırlar.
- c) Tragedyada genel ve üstün gerçekler yansıtılır.
- d) Tragedya heyecanları körüklemeyi, arınma yolu ile heyecanları düzene sokar, ruhsal taşkınlıkları yatıştırır.

e) Uygulamada görülen aksaklıklar tiyatronun zararlı oluşundan değil, uygulayanların hatalı davranışından ileri gelir (Şener, 2010: 78-79).

Rönesans'ta dram sanatından ilk kez söz eden inceleme ise Daniello'nun *Poetica*'sıdır. Daniello'ya göre tragedya ozanı hiçbir zaman yalın ve günlük konuşmayı kullanmamalıdır. Tragedya türünde kişiler kötü olmamalı, kötü kişiler ise oyunun sonunda iyi olmamalıdır. Komedyaya yazarı içinse günlük olaylar önemlidir, günlük bir dil kullanılabilir, ama daha yüksek bir üsluptan kaçınılmalıdır. Minturno'nun dram sanatı üzerine 1563'te yazdığı *Arte Poetica* ise, taklit edilen olayları kapsayan tiyatro yapıtında biçim kusursuz tamamlanmış olmalıdır. Dramatik ozanların temel amacı ise seyirciye haz vermek ve onlara doğruyu göstermektir (Nutku, 1985: 135).

Scaliger'in 1561 yılında yazdığı *Poetices Libri Septen*, tragedya ile komedyayı karşılaştıran bir özellik taşır. Her iki türün de gerçek hayata bağlı olması gerektiğini ifade eder. Castelvetro'nun 1570'te yazdığı *Poetica*'da ise ilk kez yer birliği kavramını ayrıntılı olarak ele alır. Castelvetro, tragedyanın görevini okunmakla değil, sahneye konmak ve oynanmakla yerine getirdiğini savunur (Nutku, 1985: 136).

Genel olarak, bu dönemde tiyatro kilisenin suçlamalarına karşı savunulmuştur. Rönesans tiyatro eleştirmenleri kendi çağlarının oyunlarını Horatius'un ve Aristoteles'in belirlemiş olduğu ölçüler açısından eleştirmiş, türlerin ayrımı, taklidin niteliği, zevk verme ve eğitime, olayların düzenlenişi gibi konularda Antik düşünürlerinkine benzer kurallar getirmişlerdir.

4.5. Klasik Tiyatro Eleştirisi

Klasik tiyatro anlayışı, akla, toplumsal davranış kurallarına, ahlak değerlerine bağlılık, biçim kurallarına uygunluk ister. Tiyatronun eğitici görevi ve biçim kalıpları konusunda tutucudur, sınırların dışına çıkılmasını hoş görmez.

Klasik yazarlarda, akıl ögesinin, duygu ögesinden daha önde olduğu belirtilmiştir. Klasik yazarlar, malzemelerini kesin çizgileri olan bir biçim ve doku içinde düzenli olarak işlemeyi severler. Bu da aklın bir ürünüdür. Dolayısıyla düzenlilik klasik yazarların en göze çarpan niteliklerindedir. İkinci nitelikleri ise duruluk ve belirginliktir. Bu özellikler de birinci özelliğe dayanırlar. Bu duruluk özellikle kişilerin yapısında ve klasik sanat üslubunda belirir. Klasik anlayıştaki kişiler yalındır, o kişilerin ayrıntıları yoktur; kişiler tek yanlı ve tek yönlüdür. Bu kişiler tipik ve genel özellikleri olan kişilerdir. Klasik yazarların üçüncü nitelikleri ise idealleştirmedir. Klasik yazarlar yaşamı idealleştirerek yansıtırlar. Dördüncü nitelikleri ise, ağırbaşlılıktır. Klasik oyunlarda söz konusu olan ağırbaşlılık, kişilerin davranışlarında,

eğilimlerinde ve konuşmalarında kendini gösterir. Var olan bu durum, klasik yazarların yaşama ve sanata bakışlarındaki denetimli ve düzenli tavırlarından ortaya çıkar (Nutku, 1983: 30- 31).

Tiyatro sanatı, sarayın gözetimi ve denetimi altına girmiştir. Tiyatronun içeriğine ise topluma karşı görevi belirlemektedir. Aydınlar ve seçkinler ise tiyatroyu çağın akılcı felsefesine uygun bir sanat anlayışı içinde değerlendirerek insan aklının doğruyu, iyiyi, güzeli bulacağını kabul ederler (Şener, 2010: 92). Yalnız klasik yazarlar, doğa ve yaşam gerçeğini yadsır durumdadırlar. Dünyanın değişkenliğine, yeryüzünde ve uzayda her şeyin değişerek yenilendiğine kulak asmazlar. Fildişi kulelerine gömülüp kendilerini dünyaya kapatırlar. Rönesans'ı çeşitli olumlu gelişimlerle birlikte birtakım olumsuzlukları da yeşerttiği bilinmektedir. Bunlardan biri bireyciliğin, "bencillğe" dönüştürülmesi ve insanoğlunun kendini yaşama kapamasıdır (Nutku, 1983: 32).

Klasik sanat anlayışında, insanın sanat eserlerinde hoşlanması onda bir düzen fark etmesinden ileri gelir. Hoşa giden sanat eserinin evren düzenle eş olan düzendir. Bu düzenin kesin ve değişmez kuralları vardır. Bu kurallar evrenseldir ve ancak akılla saptanabilir. Güzeli yaratmak için, evrensel olan estetik kurallara uymak gerekir. Ahlaksal ve estetik konularındaki bu görüşler, tutkuları dizginlemeyi, heyecanları durultmayı, yüreği aklın buyruğuna sokmayı önerir (Şener, 2010: 93). Descartes da, akıl ve mantıkla yönetilen bir iradenin tutkuyu ve güçsüzlüğü yenebileceğini, akıl için tek bir yol olduğunu, her şey gibi sanat ve edebiyatta da kuralların hâkim olması gerektiğini savunur. Böylece de klasik estetiğin temellerini atmış olur (Arıkan, 2012: 289).

Rönesans'ın insanın yaratıcı gücüne, atılım özgürlüğüne, büyüklük tutkusuna ve serüven duygusuna duyduğu hayranlığının yerini, ölçülülüğüne duyulan saygı alır. Akılcılık ve ölçülülük klasik akımı belirlemektedir. Klasik akım, akılla açıklanan açık ve kesin biçim kuralları koymuş ve bu kurallara uyulmasını zorunlu saymıştır (Şener, 2010: 93).

Klasik akımın ilk görüşleri 1630-1660 yılları arasında belirlenmiştir. Bu görüşlerin belirlenmesinde Alman kuramcısı Heinsius'un etkisi olmuştur. XIV. Louis döneminde (1661-1715) klasik akım son ve kesin biçimini alır. Boileau akımın genel ilkelerini hatırdakalacak biçimde saptar. Kurallar doğa ve akılla bağdaştırılır. René Rapin konuyu daha ayrıntılı olarak işler. Le Bossuet ve Dacier de bu akımın etkinlik kazanmasını sağlar (Şener, 2010: 95).

Klasizmin başarısını ve etkisini yaygınlaştıran yapıt, Boileau'nun 1674'te yazdığı şiir sanatı alır. Boileau "sağduyu" ve "akılcılık"la yönelişini saptıyor ve klasik sanatın kurallarını kesin bir yolda açıklar (Nutku, 1985: 210).

Jonson'un 1641'de yayınlanmış olan *Buluş*'lar adlı incelemesiyle John Dryden'in 1668 yılında yazdığı *Dramatik Şiir Üzerine Deneme*'sine kadar İngiltere'de dikkate değer bir çalışmaya rastlanmaz. Kendi dönemi içinde olduğu kadar, ondan sonraki yüzyıllar içinde örnek

bir incelemeci olan Dryden, İngiltere'deki tiyatro eleştirmenliğinin de temelini atmıştır (Nutku, 1985: 219).

XVIII. yüzyılın başlarında Grescimbeni, Gravina, Muratari ve Quadrio gibi yazarlar bu yüzyılın başlarında İtalyan tiyatrosuna yol gösterirler. Carlo Goldoni'nin ortaya çıkmasıyla İtalyan ulusal komedyası da temelleri üzerine oturur. Bu çağın, sadece Almanya'da değil, bütün Avrupa'daki en büyük kuramcısı Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) olur. Lessing tiyatro alanındaki bilgisi, sentez kabiliyeti ve saydamlığa varan sonuçlarıyla modern dramaturgi'nin temelini atar. Onun, *Hamburgische Dramaturgie* (1769) adlı çeşitli inceleme ve eleştiri yazılarını kapsayan eseri yapıcı eleştirmenin en güzel örneklerinden biridir. "Üç Birlik Kuralı" özellikle üstünde durduğu bir noktadır (Nutku, 1985: 227-228). İngiltere' de ise David Hume, Coiley Cibber gibi yazarlar tragedyaya üzerine dururlar.

Klasik tiyatro düşüncesinin üç asal ilkesi vardır: 1) Ahlak açısından eğitici olmak, 2) Biçim kurallarına uymak, 3) Yalınlık içinde inceliğe özen göstermek. Klasik kuramcılar bu ilkelere dayanan biçim kurallarını tutarlı bir bütün olarak sunmuşlardır. Bu kurallar tartışılmaz, kesin ve evrensel olarak kabul edilir (Şener, 2010: 96). Sanatçı da, konusunu seçerken, insan doğasındaki süreklilik, değişmezlik ve genellik nitelikleri taşıyan ve bütün insanlarda ortak olarak bulunan davranışlara doğru eğilmelidir (Gariboğlu, 1969: 197).

Klasizm'in en ünlü temsilcilerinden olan Racine, sanat anlayışını değişik yazılarında ortaya koyar. Racine o zamana kadar yaygın olan konunun ve olayın önemli ve çarpıcı olması anlayışına karşı çıkar. Görüşlerini şu şekilde ifade ediyor: "sanat, önemli, büyük ve baş döndürücü olaylarla ilgili eser vermek değildir. Önemli olan bir hiçle bir şeyler yapmaktır." (Yalçın ve Aytaş, 2012: 151).

Klasik akım kuramcılarının temel ilkelere bağlı kalarak savundukları tiyatro kurallarını şöyle sıralayabiliriz.

a) Antik Yunan Kuramcılarının önerileri doğrudur. Klasik kuramcılar, Antik Yunan yazarlarını tartışmaya gerek duymazlar. Klasik kuramcılar Antik tiyatro kurallarını sanatın eğitici işlevi bakımından, akla ve sağduyuya uygunluk bakımından yüceltirler.

b) Biçimlemede kurallara uyulmalıdır. Klasik kuramcılar Aristoteles'e ve öteki Yunan ve Latin kuramcılarına dayanarak önerdikleri biçim kuralları şunlardır: 1) aralık, yalınlık, 2) belli uzunluk, tamamlanmışlık (baş-orta-son düzeninde), 3) organik bütünlük, 4) inandırıcılık, tutarlılık, 5) üç birlik (eylemde, zamanda ve yerde birlik), 6) beş perde, 7) üç oyun kişisi, 8) kanlı oyunların sahnede gösterilmemesi.

Fransız yazar Georges de Scudary, Corneille'in *Le Cid* oyunu üzerinde yazdığı yazıda tiyatrodaki uyulması gereken biçim kuralları üzerinde durur; tiyatro eserinde belli uzunluk ölçüsüne uyulmasını, oyunun ne çok kısa, ne de çok uzun olmasını ister.

Jean Chapelain de gerçeklik ve inandırıcılık sağlanması için biçim kurallarını gerekli görür. René Rapin, yer, zaman ve eylem birliği gözetilmezse gerçeğe benzerliğin sağlanamayacağını; Jean Racine de tiyatrodaki yalınlıktan, kurallara bağlılıktan yana olduğunu ifade eder.

c) Tragedya ile komedi farklı özellikler taşır. Bu iki türün farklı amaçlara yönelik olmasından ileri gelir. Tragedyanın amacı korku ve acıma duyguları uyandırarak, arınma sağlamaktır. Komedi ise güncel olanla ve sıradan kişilerle yetinir. Sıradan kişilerin kusurlarını gösterir. Bunlarla gülmeyi amaçlar.

d) Oyunlar merak uyandırmalı, etkili olmalıdır. Boileau, etkinin, olayların düzenlenişi ile sağlanabileceğini ileri sürmüştür. Jean Chapelain ise, heyecansal etkinin oyunun sonuna dek sürdürülmesi için tüm sorunların oyunun en sonunda çözülmesi gerektiğini anımsatmıştır.

e) Gerçeğe benzerlik ve inandırıcılık gözetilmelidir. Kurama göre, akıl ve sağduyudan ayrılmayan yazar, yapıtında bu düzenin gerçeğini yansıtabilir, aynı uyumu, aynı tartımı gerçekleştirebilir. İnandırıcılık ise, bir yandan akılcı gerçeğe bir yandan da toplumun ahlak kurallarına uymakla sağlanır.

f) Akla ve sağduyuya uyulmalıdır. Klasik düşünce, gerçeği bulmada aklın önderliğini kabul eder.

g) Tiyatro yararlı ve zevk verici olmalıdır. Klasik akım düşünürleri, sanatın ahlaktan yana olması gerektiğini, bunun bir görev olduğunu ve sanatın doğasından kaynaklandığını ileri sürerler. George Scudéry de dramda erdemin ödüllendirilmesinden, kötülüğün cezalandırılmasından yanadır.

Klasik kuramcılar Horatius'un "hem zevk, hem yarar" kuralını şöyle geliştirirler: Bir eser, eğitici olduğu için zevk verir, zevk verdiği için de eğitici.

h) Anlatım incelikli olmalıdır. Voltaire "Tragedya Üzerine Bir Söyleşi" adlı yazısında, Fransız sanatının, ürününü, diline ve şiirine borçlu olduğunu söyler.

Görüntüde aşırı çarpıcılıktan kaçınılmalıdır. Tiyatronun, özü biçimi, sözlü ve görüntülü anlatımı ile kaba ve yanıltıcı olmaması gerekir (Şener, 2010: 96-112).

4.6. Romantik Tiyatro Eleştirisi

Aydınlanma tiyatrosunun maddeciliğine, akılcılığına ve gerçekçiliğine karşı, idealizmi, akıl dışılığı ve coşkunluğu tiyatrosunun merkezine koyan bir anlayıştır (Çalışlar, 1995: 530).

Rönesans'ın doruğu sayabileceğimiz Aydınlanma Dönemi'nin düşünürleri tarafından uygarlığın ve bilimin gelişmesi için tek geçerli sayılan “akla başvurma”nın karşısına Fransız düşünürü Jean Jacques-Rousseau, “iyi niyet ve saygı” kavramlarını getirir (Nutku, 1983: 6).

Romantik tiyatro düşüncesi, klasik akımın biçim kurallarına, eğiticilik anlayışına, akıl ve mantık ölçülerine karşı çıkmış, tiyatro sanatını yeni bir biçim, yeni bir işlem anlayışı içinde değerlendirilmiştir. Romantik tiyatronun amacı, tanrısal gerçeğe ve insanın doğal özüne ışık tutmak; görevi, insan kişiliğini bu gerçek doğrultusunda yoğurmak, yetkinleştirmektir (Şener, 2010: 132).

Romantik yazarlar “imtiyazlı sınıflar”ın klasik ölçülerine, saptanmış kurallarına başkaldırırlar. Romantik yazarların bütün bunlar kısıtlayıcı bir takım niteliklerdir. Her şey, güzeli de, çirkini de sanat konusu olmalıdır. En iyi kural hiçbir kuralın olmaması ve en iyi biçim, biçim konusunda özgürlüktür (Nutku, 1985: 263).

Romantik akımın değişmez ve belirgin özellikleri şöyledir:

- a) Romantiklerin kendi yerlerini bulamadıkları bir dünyadaki iç tedirginlikleri,
- b) Yeni bir toplumsal birlik özlemini doğuran güvensizlik ve kopmuşluk duyguları,
- c) Halkla, halk türküleri ve efsaneleriyle ilgilenmeleri,
- d) Bireyin kayıtsız şartsız eşitsizliğine inanmaları, romantiklerin değişmez özellikleridir (Nutku, 1983: 35).

On sekizinci yüzyılda tiyatrodaki klasik akım egemen olmakla birlikte, seyirci çoğunluğunun dram türünü yeğlediği bilinmektedir. Almanya’da, “Sturm und Drang” atılımı, klasik ölçüleri tümü ile yadsıyan ve romantik akımın gelişmesine elverişli bir sanat ortamı yaratan itici gücü oluşturur (Şener, 2010: 133). Almanya’da başlayan romantik akım, sonra Fransa’da ve İngiltere’de güç kazanır.

Önce Goethe, sonra Schiller ile biçimlenen Sturm und Drang evresi, aklı ön düzeyde tutan Aydınlanma’ya karşı, Rousseau’nun doğaya dönüşteki ahlaksal gereklilikle kavramını benimseyen bir düşünceyi, geliştirerek coşkun davranışlarla toplumu parçalayan bir akımdır (Nutku, 1985: 266).

Romantik düşünce ulusçuluk ilkesini benimser. Klasik akımın Antik Yunan hayranlığına tepki gösterir. Helen uygarlığının yerini ortaçağa duyulan ilgi alır. Yine romantik tiyatro düşüncesi, bireysel değerlerin yerleşik değer yargılarından daha üstün, birey vicdanının yasalardan daha haklı ve güçlü olduğunu kabul etmiştir (Şener, 2010: 134).

“Sturm und Drang” ile başlayıp, Goethe ve Schiller’le gelişen dram kuramı geliştirilir. Alman romantizminin kuramı 1798-1805 yılları arasında belirlenir. 1799-1800’lerde Jena’da toplanan Friedrich Schlegel, August Wilhelm Schlegel, Schleiermacher, Tieck, Novalis,

Wackenroder gibi yazar ve düşünürler bu akımın kavramını oluştururlar. Bu kuram, yaşamı, felsefeyi, ahlakı, dini ve şiiri birbiriyle bağlantılı olarak ele almaktadır (Şener, 2010: 135).

Fransa’da romantizm akımının bildirisi, Victor Hugo’nun *Cromwell* oyununa yazdığı ön sözde yayımlanır. Hugo, ön sözde modern sanatının amacının “güzellik” değil yaşam olduğunu ifade eder (Nutku, 1983: 42). İngiltere de ise William Wordsworth’un 1800’de basılan *Lyrical-Ballads* ön sözü, romantik eğilimin başlangıcı sayılır.

Başlangıçta “Romantizm” adı altında bir kuram oluşturulmamış, yalnızca Klasik sanata karşı “modern” sanat savunulmuş. Modern sanat düşüncesi “romantik”e dönüşmüştür. “Romantik” kuramcılar klasik olana iki ana noktada tepki göstermektedirler: a) Fransız klasikçiliğinin biçim kurallarına, eğiticilik anlayışına, töreye, edebe uygunluk koşuluna karşı çıkılması, b) Alman klasikçiliğinin Hellen hayranlığına karşı çıkılarak her dönemin sanatının kendi tarih koşullarından doğduğunu belirtilmesi. Romantik kuramcı ve sanatçılar, klasik sanat anlayışının temelindeki sanat-gerçek ilişkisi anlayışına da karşıdırlar (Şener, 2010: 138).

Romantikler, sanatta dile gelen duyguların ancak özgürlük içinde doğru olarak anlatılabileceğini kabul etmişlerdir. Sanat bir içe doğmadır, bir coşmadır, taşmadır; akıl ve mantığın baskısı altına giremez. Rousseau, akıl ve sağduyuya karşı heyecanları, içgüdüleri savunmuş, düzene değil doğal olana önem vermiştir (Şener, 2010: 139).

Romantik akımın kuramcılarında Friedrich Schlegel’e göre sanat Tanrısal yaratmanın bir parçasıdır ve doğaya koşuttur. Sanat, Tanrının dünyada görünüşü, insanın ezeli iç dünyasının ifadesidir. Schelling ise, sanat, din, felsefe ayrımını kaldırır. Schelling’e göre sanatçı ile filozof, evrenin özüne inebilen, sonsuzu sonluda ifade edebilen kişilerdir. Wackenroder, sanatı bir esin türü, bir heyecan ifadesi, gizemli bir kendinden geçme, bir dinsel tapınma olarak nitelemiştir. Sanatçının, yapıtında Tanrı ile birleştiğini, toplumdan koptuğunu, gerçek ile düş arasında bir çatışmaya düştüğünü belirtmiş, estetik esinlemeyi, “içten gelen ince bir dua” olarak nitelemiştir. Jean Paul ise, şiirin ne salt gerçeğin taklidi, ne salt kişisel heyecanın ifadesi olmaması gerektiğini söyler. Şair, yaşamı parçalı olarak değil, tümü ile görebilmeli, parçaları bütünleştirebilmeli, hem bilinçli yaratma gücüne, hem de sanatçı güdüsüne sahip olmalıdır. Friedrich von Hardenberg Novalis’e göre ise şiir, somut dış gerçeğin mistik bir ışığa özümletilmesi, görünenin ruhlaşmasıdır. Novalis’e göre şair bir peygamberdir, bir büyücüdür, akılla değil, içe doğma ile, içten ışımaya ile yazar (Şener, 2010: 142).

İngiliz kuramcılarında Samuel Taylor Coleridge de Yeni Eflatuncu mistik sanat anlayışını benimser. Güzelliğin, gerçeğin simgesel anlatımı olduğunu, insan ruhu ile doğa ruhunu özdeşleştirdiğini, aralarında sessiz bir iletişim kurduğunu kabul eder. Coleridge de şairin esinle, doğmaca olarak, içgüdüsel olarak yarattığı inancındadır. Aynı zamanda şairi bir filozof gibi görür (Şener, 2010: 142).

Şair P.B.C.Shelley, şairi bir peygamber olarak görmüş, onun tanrı gibi yaratıcı olduğunu, dünyanın gizli güzelliğini ve gizemini ortaya çıkardığını söyler. İngiliz şiirinde romantizmin sözcüsü olan William Wordsworth ise, şiirin tüm bilginin başı ve sonu, ruhu ve nefesi olduğunu, şiirin tüm bilginin başı ve sonu, ruhu ve nefesi olduğunu, şiirde insanın ve doğanın imgesinin yansıdığını ileri sürer (Şener, 2010: 143).

Fransız kuramcılar genel olarak Yeni Plâtoncu sanat anlayışını benimsemekle beraber sanatın daha çok uygulamayla ilgili sorunlarına eğilmiş, tiyatro yapının türleri, yapısı işlevi üzerinde durmuşlardır. Stendhal şiirde içtenliğe ve doğmaca olana önem verir ve şiiri, doğanın ve insan ruhunun iç çekişi, ağlayışı olarak tanımlar. Alman filozofu Hegel'e göre sanat yapmak, ruhsal olanı duyumsal, duyumsal olanı ruhsal yapmaktır. Victor Hugo ise, idealist sanat kuramcılarının esin, deha, düş anlayışlarını paylaşır. Sanatı, bir yücelme, ya da derinlere dalma, her şeyi birbiriyle uzlaştırma olarak kabul eder. (Şener, 2010: 143). Hugo, tiyatronun amacını insanı uygarlaştırmak şeklinde ifade eder (Keskin, 2008: 36).

Romantizm kuramcılarına göre, yaratma olayı tanrısal bir esinle gerçekleşmektedir. Yaratının gerçekleşmesinde toplumsal olayların, fiziksel yasaların etkisi dikkate alınmaz. Yaratıcı sanatçı, özel bir kişidir, dâhidir (Şener, 2010: 145).

Romantik akım yazar ve kuramcılarını sanat yolu ile bireysel ahlakın, özgür vicdanın güçlendirilmesinden yanadırlar. Fakat klasik akımın eğitim anlayışına, sanatın eğitmekle yükümlü sayılmasına karşı çıkarlar. Romantiklere göre sanat, kurulu düzenin egemenliğini güçlendiren tutucu değer yargılarına hizmet etmeyecek, yeni özgürlükçü demokratik düzende kişinin kendi vicdanı doğrultusunda eylemesine yardımcı olacaktır. Jean Paul'a göre şiir öğretici değildir. İşaretlerle dünyayı tanıtandır. William Wordsworth ise, şiirin insanın düşünsel ve ahlaksal sağlığı ve mutluluğu olduğunu, duyguları yontup düzene soktuğunu, onları daha arı, daha akılcı, kısaca, doğa ile daha uyumlu yaptığını söyler. Hugo da sanatın öğretici değil, uygarlaştırıcı gücüne vurgu yapar. Coleridge ise öteki romantik kuramcılarından farklı olarak, sanatın toplumsal işlevi olduğuna inanır (Şener, 2010: 149).

Romantik tiyatro kuramcılarını klasik biçim kurallarına karşı çıkmışlardır. Klasik-Modern çatışmasında, üzerinde en çok durulan konu klasik biçimselliğin yaratma özgürlüğünü kısıtlamasıdır. Victor Hugo edebiyatta liberalizmi savunarak biçim kurallarına karşı çıkar Victor Hugo'ya göre yazar tümenden özgür olmalıdır. Romantik kuramcılar öncelikle klasizmin ünlü "Üç Birlik Kuralını" irdelenmişlerdir. Yer ve zaman birliği kuralları hem yazarı kısıtlayıcı, hem de yazarın malzemesini gülünç biçimde sıkıştırıcı bulunmuştur. Olay birliği ise yeniden tanımlanmış ve yorumlanmış. Victor Hugo'ya göre tek gerçek ve doğru birlik kuralı "eylem birliği" kuralıdır. Stendhal, "Racine or Shakespeare" (1823) adlı eserinde Üç Birlik kuralına karşı çıkar. August Wilhelm Schlegel ise "Üç Birlik" kuralı yerine daha derindeki gizemli

birliğin gözetilmesinden yanadır (Şener, 2010: 150). Stendhal'e göre, romantik tiyatro, çağın sorunlarına yanıt vermeli, ulusal nitelik taşımalı, klasik tiyatronun kurallarından kurtulmuş olmalı ve düzyazı ile yazılmalıdır. Romantik tiyatro, gerçeği sahneye yansıtmalıdır (Keskin, 2008: 36).

Romantik akım tiyatro kuramcıları, klasiklerin zaman ve yer birliği ile sağlanmış "birlikli bütün" anlayışına karşı, yeni bir biçim kavramı getirmişlerdir. Bu kavram "organik biçim" kavramıdır. Organik biçim, canlı organizmanın öz ve biçim bütünlüğüne özdeş bir bütünlük demektir (Şener, 2010: 152).

Romantizm 1870'te, ömrünü doldurur. Ancak daha sonra çeşitli biçimlerde, değişik akımlar içinde kendini hissettirmeye devam eder. Romantizm'in son bulmasının nedenlerinden biri de Paris'teki Komün hareketidir. On dokuzuncu yüzyıl boyunca siyasal, ekonomik ve toplumsal değişimler bu hareketle birlikte Romantizmin gücünü iyice kırar (Nutku, 1983: 43).

4.7. Gerçekçi Tiyatro Eleştirisi

Sanatta gerçekçi biçim Antik Yunan'dan günümüze aralıklı olarak denene gelmiştir. Bilinçli bir akım olarak ise önce 1853'te Fransa'da ortaya çıkar. Kuramsal temelleri, 1863'te, yine Fransa'da L'Artiste, Le Figaro, Realisme ve Le Present gibi periyodiklerde kapsamlı olarak ifade edilir. Sanatın aslına sadık kalarak hakikati yansıtması; hakikate yalnızca doğrudan gözlem sonucu ulaşılabileceği; yalnız çevrede yaşananların ve göreneklerin doğrudan gözlemlenebileceği ve gözlemcinin nesnel olmak için savaşması gerektiği, yeni akımın ana ilkelerini oluşturur (Brockett, 2000: 444- 445).

Bir estetik kavram olarak, 19. yüzyıl ortalarında Fransa'da ortaya çıkmıştır. Amacı, sanatı klasik ve romantik akımların yapaylığından kurtarmak, çağdaş eserler üretmek ve konularını öncelikle yüksek sınıflar ve temalarla ilgili değil, toplumsal sınıflar ve temalar arasından seçmektir (Macit ve Soldan, 2011: 43).

Tiyatroda da gerçekçi akım, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında güç kazanır. Tiyatroda gerçekçiliğin öncüleri olan düşünürler, bu yeni akımın ortaya çıkışını romantizme duyulan tepki olarak açıklamışlardır. Romantizm, yaşamdan kopukluğu, toplum sorunlarına karşı ilgisizliği, hastalıklı duygusallığı ve yapaylığı ileri sürülerek eleştirilmiştir. Gerçekçi tiyatroyu savunanlar günlük yaşam gerçeklerine eğilmek, bunları bilimsel yöntemle incelemek, bulguları süssüz bir anlatımla seyirciye sunmak savındadırlar (Şener, 2010: 163).

Gerçekçi akım XIX. yy. Avrupa'sında görülen toplumsal, ekonomik, evrensel değişmelerden etkilenmiş, bu etkilerle oluşmuş ve eski ortamın ürünü olan romantizme karşı çıkarak kendi kuramını oluşturmuştur (Şener, 2010: 166).

1830-1870 yıllarında Avrupa’da siyasal, dinsel, bilimsel, ekinsel, sanatsal devrimler birbirine karşıt olarak gerçekleşmektedir. Aydınlar, sanatçılar bu dönemde yaşam savaşının çetin koşulları üzerinde düşünmeye başlarlar. XIX. yüzyılın ortalarından başlayarak dram sanatı da yaşam savaşını tüm acımasızlığı içinde yansıtmaya başlar. Bilimdeki gelişmeler de tiyatroyu etkiler; idealist felsefenin yerini materyalist felsefe alır. Bu dönemde yazın hayatını etkileyen felsefe görüşü de pozitivism olur (Şener, 2010: 167).

Bu dönemde yazın hayatını etkileyen düşünürlerden biri Hippolyte Taine (1828-1893)’dir. Taine, doğanın her bölümünün ötekine nedensellik bağı ile bağlı olduğunu, doğanın bilimli, bölünmez bir zorunluluklar yasası olduğunu kabul eder. Yazar yapıtında “ırk, ortam, zaman” etmenlerini dikkate almalıdır. Hippolyte Taine’nin ırk, ortam, zaman kuramı, gerçekçi akımın anahtar sözü olmuştur. Taine’ye göre yazar ırkının, sonra içinde yaşadığı alemin ve nihayet zamanın mahsulüdür. Bir sanat yapıtını ve sanatçıyı anlamak için, çağın toplum ve kültür durumunu anlamak gerektiğini, çünkü sanatın çevresinin ürünü olduğunu ileri sürer (Şener, 2010: 168-169; Şuayb, 2005: 54).

Gerçekçi tiyatro düşünürleri ve yazarları bu akımın ilkelerini ve kurallarını oluştururken iki eğilim içindedirler: Romantizmi eleştirmek, bilimin çağdaş başarısına ayak uydurmak. Gerçekçi yazar ve düşünürler romantizmi eleştirirken şu noktalar üzerinde dururlar:

a) Romantizm düşsel alanı ele almış, yaşanan gerçeklerden uzaklaşmıştır. Gerçeklik ise somut, yaşayan gerçekleri ele alacak ve olduğu gibi gösterecektir.

b) Romantik sanat seyircisini yalanlarla, gerçekleştiremeyecek ülkülerle avutmuştur. Gerçeklik ise gerçeğin acı, çirkin yüzünü göstermekten çekinmeyecektir.

c) Romantizm yaşamı eskimiş, tükenmiş, idealist bir dünya görüşü ile açıklamaya çalışmıştır. Realizm ise halkın sorunlarını serimlemekle yetmeyecek çözüm getirmeye çalışmayacaktır.

d) Romantik sanatın kişileri belli değerleri simgeleyen kukla tiplerdir; her zaman kendilerinden beklenildiği gibi davranırlar. Gerçeklik ise insanı çevresi içinde ve kendi fizyolojik, psikolojik yapısı ile olan karmaşık ilişkileri içinde ele alıp, onu yaşayan bir insan gibi sahneye getirecektir.

e) Romantizm hasta bir duygusallık içine düşmüştür. Gerçeklik duyumlara akla ve mantığa yönelmektedir.

f) Romantizm heyecanları etkiler, eleştirisi dışsizedir. Gerçeklik ise kolay çözümlenmelerden kaçınarak bir durumu her yönü ile tartışmak ve seyircisini düşündürmek amacındadır.

g) Romantizm estetik biçimlemelerle göz boyamıştır. Gerçeklik ise öze ağırlık vermekte, bilgi sunmaktadır.

h) Romantizm sahnede göz alıcı ve coşkun renklidir. Gerçeklik ise göz boyamaz; yalın, güncel, sıradan olanı yansıtmakla yetinir (Şener, 2010: 169-170).

Gerçeklik akımı başlangıçta hem “Naturalizm” hem Realizm olarak adlandırılmış, anlam farkı üzerinde durulmamıştır. Realizm ve naturalizm eş anlamda kullanılmıştır. Bu adlar altında edebiyata geçirilen yenilik hareketinin pek çok ortak yanı vardır. XIX. yüzyıla kadar naturalizm insana, maddeye, fizik yasalarına, doğal gerçeklere ilgi duyma olarak düşünülmüştür. Naturalizm sözcüğü XVII. yüzyıldan başlayarak kullanılmıştır. Emile Zola ve çağdaşı Fransız yazarları naturalizm ve realizmi eş anlamda kullanmışlardır. Günümüzde bu sözcüğün bölümlerini ortaya çıkarma, edebiyattaki anlam farkını belirtme çabası görülmektedir.

Natüralizmin amacı, “olayları, kişileri bir bilim adamı gözüyle incelemek; yaşamın çirkin, iğrenç yanlarını anlatmaktan çekinmemek, insanın yapısını, davranışlarını ifadelendirebilmek için ırsiyetini, içinde yetiştiği çevreyi, olduğu gibi belirtebilmektedir. Bilimde olanak ve rastlantının yeri olmadığını ifade eden natüralistlere göre sanat, doğanın bir kopyası olmalıdır (Arıkan, 2012: 322).

Emile Zola, romanda realizmi, toplumsal ortamın, çağdaş dünyanın tıpatıp benzerinin içtenlikle ve herkesin anlayacağı biçimde canlandırılması olarak tanımlamıştır. Tiyatroda da, yaşamın olduğu gibi sahnede canlandırılması görüşü benimsenir. Emile Zola, çağdaş oyun yazarlarını gerçekçi oyunlar yazmaya davet eder. Almanya’da realizmin türleri üzerinde durulur, çağlara ve ülkelere göre aynı tanımlar yapılır. Birleşik Amerika’da realizm ve natüralizmin kesin ayırım yapma eğilimi vardır. Natüralizmin yöntemi, bilimin yöntemidir. Gözlem, deney, çözümleme yapar. Yazar bir bilim adamı kadar tarafsız olmalıdır. Oysa realizm olarak adlandırılan daha kapsamlı sanat anlayışında yazar sorunsal olanı ele almak ve yorumlamak eğilimi gösterir. Natüralizm töreye, ahlaka, âdetlere ters düşen, o zamana kadar örtülü kalması yeğlenmiş olan gerçeklerin, cinsel dürtülerin, insanın hayvan yanını sergilenmesini, insanın bunlara yazgılı olduğunun belirtilmesini ister. Seyirci, tıpkı öteki bilim dallarında olduğu gibi, yazın yolu ile de kendine egemen olan doğa yaşamını öğrenecektir. Realizm ise seyirciyi toplum sorunları üzerinde düşünmeye yöneltir (Şener, 2010: 173).

XIX. yüzyılın ikinci yarısında gerçekçi tiyatro anlayışı roman sanatında daha önce belirlenmiş olan ilkeleri benimsemiş, tiyatro uygulamasının özelliklerini de dikkate alarak yeniden betimlemiştir.

a) Somut yaşam gerçeğinin yansıtılması: Realizmin temelini oluşturan bu ilke ile sanatta idealizm, tanrısal gerçeğin yerini yaşanan gerçekler almaktadır. Gerçekçilik duyularla algılanan gerçeklerin hiç değiştirilmeden sahneye getirilmesi demektir. Gerçekçi tiyatronun öncü yazarı Friedrich Hebbel, Maria Magdalena adlı oyununa yazdığı ön sözde çağının burjuva

dramını, gerçekleri bazen büyütüp, bazen küçülterek çarpıttığı için eleştirmiş, gerçekleri olduğu gibi yansıtmanın önemi üzerinde durmuştur. Gerçekçilikle, tiyatrodaki güncel olayların, sıradan kişilerin ve konuşma dilinin kullanılması olarak uygulanmıştır.

b) Çevre etmenlerinin incelenmesi: Realizm-natüralizm akımının kuramcıları gerçeği koşullayan çevre etmenleri üzerinde durmuş, gerçeğin onu çevreleyen ortam içinde yansıtılmasını zorunlu saymışlardır. Bu tiyatro akımına göre, tiyatro insanı doğal ve toplumsal koşulları içinde ele almadıkça gerçekleri tam olarak yansıtması olmaz. Hippolyte Taine “ırki ortam, zaman” kuramı ile gerçeğin karmaşık bir yapısı olduğunu ve bu yapının yasaları bulunduğunu ileri sürerek, yazarı çözümlenmesi gereken bir yaşam bilmececi ile karşı karşıya bırakır.

c) Bilim yönteminin uygulanması: Natüralistleri bilimsel gelişmelere koşul bir tiyatro devrimi yapmak amacındadırlar. Romanda olduğu gibi tiyatrodaki insana egemen olan doğa ve toplum yasalarının bilimsel doğruluk ve kesinlikle sergilenmesi öngörülür.

d) Düşüncenin dış dünyaya açılması: Gerçekçi tiyatro, seyirciye kendi dışındaki dünyayı tüm aksaklıkları ile göstermekte ve bunlar üzerinde düşünmeye zorlamaktadır. Gerçekçi yazarlar popüler tiyatrodaki yalnızca eğlendirmeyi amaçlamasından, seyirciye basmakalıp konular sunmasından ve seyircinin düşünme gücünü köreltmesinden yakınırlar.

e) Yanılsama yaratması: Gerçekçi tiyatro seyircide uyandırmayı amaçladığı estetik yaşantıyı yanılsama (illüzyon) olarak adlandırmıştır. Yansıtılan gerçeğin inandırıcı olması sahnede yaratılan illüzyona bağlıdır (Şener, 2010: 174- 189).

4.7.1. Eleştirel Gerçeklik

Geleneksel gerçeklik, burjuva gerçekliği gibi terimlerle adlandırılan eleştirel gerçeklik temelde romantizmin toprağında boy atıp gelişmiştir. Eleştirel gerçekliğin kapsamı içinde birçok görüş bulunur. Burjuvaya aşağılayarak bir bakış, Fransız İhtilâli sonrası burjuva toplumunu kökten suçlama, dönüşümcü umutları getirme... Bütün bu görüşlerde burjuva toplumunun o günkü duruma karşı eleştirel bir durum vardır. Ama bu tutum ya aşağılayıcı, ya alaycı, ya dönüşümcü, ya da değer tanımaz olarak belirir (Nutku, 1983: 51-52).

İlk insanların çevreyi anlatmalarındaki en belirgin yan görgücülüktür (ampirizmdir). İnsan ile çevresi, insan ile toplumsal yapı arasındaki ilişkilere ayna tutan gerçekçilerin başında Honoré de Balzac (1799- 1850) gelir. Balzac, yaşamın içinden yola çıkarak anlattığı insanları doğal ve çevresi içinde çözmeye çalışır. Tutkuları en yoğun biçimde betimleyen Balzac, tipik olanı yansıtır. Balzac'ta görülen eleştirilen tutumu ve gerçeklik yöntemini Stendhal (1783- 1842) de sürdürmüştür. Eleştirel ya da geleneksel gerçekliğin Fransız yazınında üçüncü büyük ismi Gustave Flaubert'tir. Gerçekliğin bir yöntem olarak benimsenmesinde etkin olmuştur.

İngiliz yazınında da eleştirel gerçekliğin önde gelen isimlerinden biri de Charles Dickens (1812-1870)'dir. İnsan kişiliğini oluşturan çizgilerden birini seçme, sivrilme, geliştirme ve yoğunlaştırma yolunu izler. Eleştirel gerçekçilik XIX. yüzyılın ikinci yarısından günümüze doğru sürüp gelen bir akımdır (Özdemir, 1981: 107- 112).

4.8. Yirminci Yüzyılda Tiyatro Eleştirisi

Yirminci yüzyıl tiyatrosunun en belirgin eğilimi, yazınlıkta, sahneye koyuculukta ve tiyatro gösterisine katılan bütün yardımcı sanatlarda yeni anlatım olanakları aramak ve bunları cesaretle denemek olmuştur.

XX. yüzyıl tiyatrosu, önceki yüzyıllara oranla çok daha hızlı bir değişim göstermiştir. Uzun süren akımlar mevcut değildir. İnsan yaşamının temposu arttıkça, sanat da bu tempoya ayak uymak zorunda; gederek hızlanan bir döngü bu; tiyatro, gerek içerik gerekse biçim yönünden, kendini bu döngüye kaptırmış gitmektedir (Nutku, 2008: 13). XX. yüzyılda da yüzyıllar boyunca gelişen tiyatro iki temel eğilimini sürdürür: gerçeklik ve karşıt gerçeklik. İlki, doğalcılığa, yeni (eleştirel) gerçekçiliğe ve toplumcu gerçekçiliğe doğru bilimsel bir gelişme gösterir. Simgeciliği, dışavurumculuğu, gerçeküstücülüğü, gelecekçiliği, konstruktivizmi ve benzerlerini kapsayan ikinci eğilim ise bireyci yönelişlerin yatağı olur (Nutku, 2008: 13).

4.8.1. Tiyatroda Yeni Romantizm

1780 sonrasında, bir yandan doğalcı ve gerçekçi anlayış sürerken, öbür yandan da simgeciliğe doğru bir yöneliş başlar. Doğalcılığa karşı çıkanlar “Gövdeyi bırakın, ruhu verin!” sloganını kullanırlar. Simgeci yöneliş şiirle başlar. Paul Fort ise Yeni Romantizm’in tiyatrodaki ilk adımını atar (Nutku, 2008: 14). Yeni romantikler, simgecilik akımından Richard Wagner’in (1813-1883) düşüncelerini uygulamaya ve bu düşünceleri geliştirmeye başladılar.

XIX. yüzyıl müzik dünyasını etkileyen Richard Wagner, sahne sanatına getirmiş olduğu ve bugün hâlâ dünya tiyatrosunu etkileyen düşünceleri olmuştur. Wagner, dram sanatının her şeyden önce bir içe doğuş olduğunu belirtir. Bu içe doğuş parçalanmış bir biçimde değil, bütünlenmiş bir uyum içinde düzenlenmelidir. Sahnede, değişik sanatlar bir bütün olarak dengelenmelidir. Wagner bunun için de Gesamtkunstwerk terimini önerir. Wagner, 1851 yılında yazdığı *Oper und Drama* başlıklı yazısında, tiyatro üzerine olan düşüncelerini açıklar. Wagner, opera bestecilerinin süslü dram üslubunu yalınlaştırmayı hedeflemiştir. Wagner’in tiyatro konusuna getirdiği bir başka yenilik ise koro kullanmamasıdır (Nutku, 2008: 15-18).

Tiyatro kuramcısı, sahne tasarımcısı ve özellikle de modern ışıklamanın babası olan Adolphe Appia, ortaya çıkardığı tiyatro estetiğinin kaynağını Wagner’in Sentetik Hareket Tiyatrosu düşüncesinde bulur. Appia, tüm sanat dallarını uyumlu bir bütün durumuna getirince “yaşanan bir sanat” yaratabileceğini belirtir. Appia, yönetmeni, yaptığı sahne tasarımıyla,

hazırladığı ışıklama düzeniyle ve oyunculara verdiği hareketlerle bir olmalıydı. Appia, yönetmeni estetik bir programa bağlayan ilk tiyatro kuramcısı olur ve ışıklamayı sahnenin temel estetik öğelerinden biri olarak uygulama alanına sokar. Appia'nın kuramları ve bu kuramları sahne üzerinde gerçekleştirmesi Yeni Romantizm'in en önemli dayanaklarından biri olur (Nutku, 2008: 18-19).

Tiyatro üzerine olan düşüncelerini 1905'te yayımladığı *On The Art of Theatre* (Tiyatro Sanatı Üzerine) adlı kitabında açıklayan Edward Gordon – Craig, Wagner'in "Tümcül Sanat Yapıtı" düşüncesini benimser. Craig'e göre tiyatro halk içindir ve her zaman halk için olmalıdır. Tiyatro, seyirciye bir görüntüyü, yaşamın kendini, güzelliğin özünü göstermeli ve anlaşılabilir bir dille konuşmamalıdır. Craig ayrıca simgelere de önem verir, şeylerin dış görünüşlerini değil "iç göz"e yönelen imgeleri önemli bulur. Craig'e göre sanat, dış görünüşün ötesindeki gerçek dünyayı bulup çıkarmaktan sorumludur. Reinhardt da, sentetik tiyatronun kurucuları gibi, yönetmenin gücünü ve yaratıcılığını tiyatronun en önemli kaynaklarından biri olarak görür. Yeni Romantizm'in tiyatro alanındaki en büyük temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Reinhardt'a göre tiyatro, "yaşamda gördüğümüz kalıplaşmış yapmacıkları düzelten ve arıtan bir sanattır; çünkü tiyatro oyuncusunun görevi gerçeği değiştirmek değil, gerçeği gizleyen örtüleri kaldırmaktır." (Nutku, 2008: 20-23)

XX. yüzyılın başlarında, doğalcılığa ve gerçekçiliğe karşı olan Yeni Romantizm hareketi Ibsen gibi doğalcı ve Hauptmann gibi gerçekçi yazarları etkiler. Hauptmann, Yeni Romantizm'in Almanya'daki baş temsilcisi olur. Doğalcılığa kızıp da Yeni Romantizm yoluyla klasik anlayışa yönelmek isteyenler de vardır. Bunlardan en tipik olanı Paul Ernst'tir (Nutku, 2008: 32).

XX. yüzyılda bir yanda Yeni Romantizm yaygınlaşırken, öbür yanda kaynağı XIX. yüzyıl deneyciliğinden ve doğalcı eğiliminden çıkan gerçekçilik de sürer. Ibsen birçok yazara etki eder.

4.8.2. Gelecekçilik (Fütürizm)

Tiyatro sanatında alışılmış öz ve biçim anlayışına karşı çıkan görüşlerin bir bölümü fütürizm akımına bağlı olarak ileri sürülmüştür. Bu görüşlerde gerçekçi tiyatronun, bilgi, akıl, mantık ölçülerine karşı çıkılmakta, daha canlı, daha devingen bir tiyatro anlayışı savunulmaktadır (Şener, 2010: 238).

1913'te İtalyan şairi Filippo Marinetti (1876-1944) ve on dokuz arkadaşı tarafından kaleme alınan "Fütürist Oyun Yazarları Bildirgesi"nde şu görüşlere yer verirler:

- a. Tiyatroda alışlagelmiş çalışmalara karşı çıkılmalı, yenilik getirilmelidir.

b. Geleceğin tiyatrosu, kendine örnek alarak gece kulüplerini, müzikholleri, sirk gösterilerini almalıdır.

c. Tiyatro gerçeğin taklidini değil, ruhunu yansıtmalı ve bu öze popüler eğlence türlerinin biçimini uygulamalıdır (Şener, 2010: 239-240).

Fütürist Tiyatro Bildirgesi'ni yayınlayan Marinetti, geleneksel dramayı ders verici, dural, yapay, dogma, ve mantıkça sınırlı, tarihe ve gerçekliğe bağlı olmakla suçlayarak, göreneksel psikolojik ve gerçekçi dramaya karşı, gerçeklikten, mantık ve göreneksel olay örgüsünden kendini kurtaran “ateknik” bir yeni tiyatroyu önerir (Çalışlar, 1995: 410).

Gelecekçiliğin etkisi altında kalanlardan biri de, büyük Rus ozanı Vladimir Mayakovski (1893-1930)'dir. Onun Marinetti'den en büyük farkı devrimci niteliği taşımasıdır. Mayakovski, şiirlerinde kişisel ortak yaşamı birleştiriyordu. İtalyan yazarları, bu akımdan yararlanarak giderek geçmişe ve kendiışlerine dönerlerken siyasal gelişmenin bir sonucu olarak Rusya'daki yazarlar ve sanatçılar yüzlerini geleceğe döndürdüler (Nutku, 2008: 78).

Gelecekçilik, tiyatro alanında üç yeni yolun açılmasına neden olur:

a. Alışıl gelmiş dekor anlayışı yerine, XX. yüzyılın mekanik özelliğini verecek ve kullanılabilirliği olan iskele, köprü, basamaklar, hareket eden yüzeyler, rampalar ve renksiz bir fon ile ortaya çıkan konstruktivist dekor kavramı,

b. Yönetmenin ikinci sahne yazarı sayılması,

c. Fiziksel hareketlerin esas olduğu oyunculuk anlayışı (Nutku, 2008: 79).

4.8.3. Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)

Edebiyatta, özellikle dış görünüşlerden çok, yaşamın iç gerçekliğini anlatmaya önem veren bir akımdır (Arıkan, 2012: 336). Dışavurumcular, öznel olmakla birlikte, izlenimci tiyatronun içe dönüklüğüne karşı dururlar. Dışavurumcular birey psikolojisiyle değil, toplum psikolojisiyle ilgilenirler. Dışavurumcular yöntem yönünden 1908'de Fransa'da başlayan Kübizm ile İtalya'da ortaya çıkan fütürizm anlayışına benzeyen bir anlayış içindedirler. Dışavurumcular, öznel duyguların dışa yansıtılmasıyla ortaya çıkarılan bir sanat anlayışı getirir (Nutku, 2008: 142). Dışavurumculuk XX. yüzyıl düşünce tiyatrosunun da yolunu açar. Amaç, insanı yeniden yaratmaktır (Keskin, 2008: 39).

Gerçekçi tiyatro anlayışına karşı çıkan ve yeni biçim arayışı içinde olan öncü akımlar arasında tiyatro sanatını etkilemiş olan dışavurumculuk olmuştur. Dışavurumcu tiyatro uygulamasında, olayların sahnelerin mantıklı bağlantısı, konuşmaların normal akışı parçalanmış, gittikçe daha çok önem kazanan sahne görüntüsünde biçimler çarpıtılmıştır. Oyun kişileri simgesel tiplere indirgenmiş, yazarın ya da sahneye koyucunun düşüncesi ön plana geçmiş, oyunun tezi kalın ve etkili çizgilerle dile getirilmiştir. Dışavurumculuk, 1901 yılında,

Fransa'da, resim sanatında empresyonizm (izlenimcilik) akımına tepki olarak ortaya çıkar. Görsel sanatlarda ortaya çıkan bu akımın tiyatrodaki ilk önemli yapıtı, Reinhard Johannes Sorge'un (1842-1916) "Dilenci" adlı oyunudur. Georg Kaiser, Ernst Toller, Karel Çabek bu akımın önemli yazarlarındandır. Dışavurumculuk, başlangıç döneminde ve gelişme döneminde farklı eğilimler gösterir. Başlangıçta iç gerçeğin özgürce ifade edilmesi görüşünü benimseyen dışavurumculuk, giderek daha iyi bir dünya yaratma ereğine yönelmiş, siyasal ve toplumsal yönü ağırlık taşıyan oyunlar yazmışlardır (Şener, 2010: 248-249).

Dışavurumcuların yapıtları, simgecilerde olduğu gibi, soyut ve fizikötesi şeyler değildir; simgeciler gibi çıkış noktaları öznellik de değildir. Oyunlarını somut toplumsal koşullardan hareket ederek yazarlar. Dışavurumcular, sanatın insanlığa yardımcı olmasını, sanatın insan yaşamına katkısı olması gerektiğine inanırlar. Onun için de, yığınlara yönelmek, halk içinde yaygınlaşmak isterler. Dışavurumcuların oyunlarındaki yapı da kendine özgüdür (Nutku, 1983: 49).

4.8.4. Gerçeküstücülük (Sürrealizm)

Gerçeküstücülük (Sürrealizm), Freud'un de etkisiyle, bilinçaltının derinliklerine inilmesinin gerçeği daha iyi ortaya çıkarabileceği düşüncesindedir. Geçmişin tüm kurallarına karşı çıkmış ve bunların yerine, bilinçaltından gelecek gücün konulmasını, ancak bu biçimde günün karmaşasının giderilebileceğini savunmuştur (Keskin, 2008: 38).

Birinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında Dadaizm ile başlayan yeni bir sanat anlayışı savaş sonrası sürrealizm akımını oluşturur. Sürrealizm savaş sonrası düşünce kırılganlığı, kuşularını güvensizliğini ifade etmek için yeni anlatım yolları arayan bir yenilik hareketidir. Tiyatro sanatını, biçimsel denemeleri ile etkilemiş, özellikle de sahnenin görüntü diline çarpıcı yenilikler getirmiştir. Antonin Artaud, oyuncunun önemini, oyuncunun bedensel ifade olanakları konusundaki görüşleri ile günümüz tiyatrosunda etkili olmuştur (Şener, 2010: 241). "Théâtre Cruel" in kurucusu Antonin Artaud da sürrealizme çok yakındır. Artaud'a göre tiyatro, gerçek varlık nedenini yitirmiştir. İnsanın içindeki gizli güçlere ulaşarak, bu acımasız yaşamın içinden, vahşi bir gayretle gerçek bir yaşam çıkartılmalıdır. Ancak böylece kötünden iyiye gidilebilir. Artaud için tiyatro, eğlence ya da oyun değildir; tiyatro, gerçek yaşam olmalıdır (Keskin, 2008: 38-39).

Doğrudan doğruya bir tiyatro hareketi olmamakla birlikte, avangart Batı tiyatrosu, özellikle de vahşet tiyatrosu, gerçeküstücü tiyatro ve saçma akım tiyatrosu üstünde büyük etki yapmış olan Dadacılık, her türlü estetik kuralcılıktan ve mantıksal çözümlerden bağımsız olarak anlamsız sanatın temeline koyan, biçimi ve dili yıkan; ilkel, naiv ve dolaylı bir biçim ve dil ile kendiliğindenliğe dayanan sanatsal bir gösteri kurmak ister (Çalışlar, 1995: 150).

Dadacılık, insanların ve dünyanın yozlaşmasından ve yok oluşa doğru sürüklenişinden umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan ve bunun için bir değer tanımazlık (nihilizm) içinde, iç çöküntüyü yansıtan bir akımdır. Bu akıma katılan sanatçılar, toplumun ve sanatın alışlagelmiş kurallarını insanları şaşırtarak yıkmayı, onları kızdırmayı ve ölgünlüklerinden kurtarmayı, onların “silkinip kendilerine gelmelerini sağlamayı” amaçlamaktadırlar. Dada'nın son bulmasıyla yerini Dada'ya oranla olumlu yanları olan gerçeküstücülük alır. 1924 yılında Andre Breton (1896-1967), gerçeküstücülüğün ilk bildirisini yayımlar. Mantiğin egemenliğinden kurtulmanın zorunlu olduğunu bildiren Breton, Freud'un düşlerle ilgilenmiş olmasını doğru bulur (Nutku, 2008: 124-125).

Dadaizm, gerçekçi sanat anlayışına alaylı bir karşı çıkıştır. 1916-1920 yılları arasında yedi bildirge sunan Dadaizm, savaştan dünyaya karşı duyulan kuşkuyu, inançsızlığı dile getirir. Sürrealizm, dadaizmin açtığı yolda, 1924 yıllarında Fransa'da gelişir. Dadaizm, tüm ölçüleri ve değerleri yadsımasına karşın, sürrealizm yadsımanın yerine konacak olanın arayışı içindedir. Sürrealizm'in önderi André Breton (1896-1966) sürrealizmin ilk bildirgesini 1924 yılında yayımlar. 1926 yılında yayımlanan ikinci bildirmede de Marksist görüşler ağırlık kazanır. 1924-1929 yıllarına “Révolution Surrealiste” dergisi bu akımın sözcüsü olur (Şener, 2010: 242).

Aziz Çalışlar gerçeküstücü tiyatroyu ve amacını şu şekilde ifade eder: “Nihilist dadacılık anlayışının ve Freud'un bilinçaltı kuramının uzantısında, göreneksel ve gerçekçi tiyatroya karşı, simgeci tiyatro ve vahşet tiyatrosu deneyimleriyle olduğu kadar, avangart sanat akımlarıyla da karşılıklı etkileşme içinde yer almış olan Gerçeküstücü Tiyatro, akıldışı olanı, düş ve hayal dünyasını, bilinçaltı saplantıları, cinsellik içgüdüsünü, içdünya otomatizmini, psikolojik mekanizmi, açık fanteziyi ve saçmanın tasarımını vererek, düzgerçekliğin arkayüzünü ortaya sermeye; gerçekliği yıkarak, düş ile gerçek arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya çalışır.” (Çalışlar, 1995: 246).

Bu akımın alanındaki öncüsü Alfred Jarry (1873-1907) idi. Jarry'nin taşlamaya dayanan ölmez oyunu *Ubu roi* (Kral Übü-1896) yazıldığı tarihten bu yana efsanevi bir konu gibi yaşar. Guillaume Apollinaire (1880-1918) de 1917 yılında *Les mamelles de Tirésias* (Teresias'ın memeleri) adlı oyunu “gerçeküstücü” olarak tanıtılan ilk oyun olur. Gerçeküstücü tiyatro ekolünün en önemli isimlerinden biri olan Antonin Artaud (1896-1948), yalnızca şair değil, aynı zamanda profesyonel bir tiyatro oyuncusu ve yönetmeniydi. Ona göre, tiyatronun temel amacı, “Yaşamı sonsuz ve evrensel görünümü içinde vermek ve bu yaşamdan, içlerinde kendimizi bulmaktan hoşlanacağımız görüntüler çıkarmaktır.” Artaud, psikolojik ve konulu tiyatroyu yadsırken, kişisel sorunları ele alan bir tiyatro önerir. Tiyatro ve İkizi'nde tiyatronun yalnızca nesnel ve görünen dünyayı değil, ama tüm olanaklarıyla “iç dünyayı, yani insanın metafizik görünümünü” vermesi gerektiğini belirtir. Jean Cocteau ise tiyatro alanında çok yönlü

bir kişiliğe sahiptir. Tiyatronun gerçeklikten ayrılıp yeni anlatım biçimleriyle geliştirilmesi gerektiğini savunan yazarların başında gelir (Nutku, 2008: 125-128).

4.8.5. Bertolt Brecht ve Epik- Diyalektik Tiyatro

İki dünya savaşı arasında gerçekçi doğalcı akıma karşı çıkan, görünen somut gerçeğin değil, onun derininde olanın anlatımına önem veren ve bu anlatımı gerçekleştirmek için yeni biçimler arayan akımların tiyatro açısından en önemlisi “epik tiyatro” akımıdır. Bertolt Brecht’in kuramını saptadığı ve uygulamasını yaptığı epik tiyatronun amacı, toplumun karmaşık yapısını, toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü açıklamak, seyircinin bu konularda düşünmesini ve bilinçlenmesini sağlamaktır (Şener, 2010: 264).

Brecht, Batı burjuva tiyatrosunu temellendiren Aristotelesçi görüşe, Aristotelesçi tiyatroya, yanılısamacı ve benzetmeci tiyatroya karşı Aristotelesçi olmayan, göstermeci tiyatro, açık biçim tiyatrosu estetiğini ve pratiğini benimser. Brecht, tiyatronun olduğu kadar, sanatın da ana yasallıklarını, diyalektik sanat ve tiyatro anlayışını, devrimci ve gerçekçi tiyatro ve sanatı irdelemiş; Marxçı estetiğe çok değerli katkılarda bulunmuştur. Brecht, sadece bütün bir 20. yüzyıl tiyatrosunu etkilemekle kalmamış, çok sayıda yazarı etkilemiş ve tiyatro pratiği ve estetiğine geniş ufuklar açmıştır (Çalışlar, 1995: 93-94).

Bertolt Brecht, tiyatro sanatından ne beklenilmesi gerektiğini açık seçik belirlemiş bir kuramcı, yazar ve yönetmen olarak oyunlarda düşünceyi bulandıracak kurgu hünerlerinden dikkatle kaçınır (Şener, 2003: 60). Ayrıca, tiyatroyu tek bir amaca yönlendirmeye çalışmış, bir işçi tiyatrosu kurmak ve onları Marksizm doğrultusunda bilinçlendirmek amacına yönelmiştir (Keskin, 2008: 41).

Epik tiyatro öz ve biçim bütünlüğünü başarmış, saptadığı amaca, benimsediği öze en uygun olacak biçimin kurallarını belirlemiş, böylece tiyatro düşüncesinin evriminde önemli bir aşamayı gerçekleştirmiştir (Şener, 2010: 296).

4.8.6. Absürd Tiyatro

Absürd Tiyatro, yalnızlığın egemen olduğu bir dünyada kendi yolunu kendi bulan bireyin öznel dünyasına özgü davranışları temel alan bir tiyatro anlayışıdır. Absürd Tiyatro’da gerçekçilik, toplumsal ilişkilerden uzakta bireysel anlatımlarla verilmektedir (Arıkan, 2012: 343). Bu akım, geleneksel tiyatronun tüm öğelerine, konu, dil, kişiler, dekor, kostüm, yönetim, vb. karşıdır. Biçem ve dil açısından geleneksel tiyatronun kullanmadığı ya da kenarda bıraktığı olanakları kullanmıştır. Bu düşünceye göre, saçma bir dünyada, geleneksel değerlerin ve geleneksel tiyatronun yapaylığını ve saçmalığını göstermek amaçtır (Keskin, 2008: 42).

Batı tiyatro geleneğinin tiyatro sanatı için vazgeçilmez saydığı birçok özelliği yadsıyarak, hatta tiyatroya karşı olan bir tiyatro anlayışını savunarak, bilinen tüm tiyatro

kalıplarını parçalayan uyumsuzluk tiyatrosu sürrealizmle başlayan bir gelişimin devamını oluşturmaktadır. Uyumsuzluk tiyatrosu, saçma ve uyumsuz bir dünyanın ancak uyumsuzlukla anlatılabileceğini kanıtlamak üzere, oyun yazarlığında ve sahne uygulamasında uygulanagelen kuraları hiçe sayarak kendine özgü bir anlatım biçimi oluşturur.

Fransa'da yaygınlık kazanmış bir avangart tiyatro akımı ve anlayışı olan Absürd Tiyatro, göreneksel burjuva dünyasının alışlageldik beylik değerlerine dayalı yaşam tarzına mutlak olumsuzlayıcı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Toplumsal yabancılaşmayı bir insanlık durumu olarak alarak, bu ikisini özdeş kılmış; dünya savaşlarının da yol açtığı tinsel bunalımdan kaynaklanan kötümser, bilinemezci ve hiçlikçi dünya görüşü içinde, insanın varoluşunu ve yaşamını mantıkdışı, saçma ve anlamsız olarak ortaya koymaya, insanlar arasında iletişimin olanaksızlığını göstermeye çalışmıştır (Çalışlar, 1995: 544).

Absürd tiyatro yazar ve uygulamacıları tiyatroyu yön verici bir sanat olarak değil, yön saptamada yararlı olacak verileri gözler önüne seren bir sanat olarak değerlendirirler. Absürd tiyatro Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter, Edvard Albee gibi yazarlar tarafından benimsenmiştir (Şener, 2010: 297- 307).

4.8.7. Toplumcu Gerçekçilik ve tiyatrodaki uygulamacıları

Yöntem olarak eleştirel gerçekçiliğin bir sonraki aşamasını gösteren toplumcu gerçekçilik terimini ilk kez Maksim Gorki önermiş ve tutulmuştur. Toplumcu gerçekçilik Marksist dünya görüşü üzerine oturan, dünyayı ve insanı bu görüş doğrultusunda algılayan bir yazınsal akımdır. Toplumsal çatışmayı ve bu çatışmanın insan üzerindeki etkilerini yansıtır. Toplumculuğun toprağında boy atıp gelişir. Bu yönden bireyle toplumsal düzen ve yapı arasındaki çatışmayı yansıtmaya yerine bu çatışmayı ortadan kaldıracak, bireylerin gelişmesine olanak sağlayacak; onları ruhsal ve fiziksel çöküşten kurtaracak bir yansıtmayı amaçlar. Bu yönüyle de eleştirel gerçekçilikten ayrılır (Özdemir, 1981: 115).

Sanatı bir yansıtmaya olarak gören toplumcu gerçekçilik, yansıtacağı alan, kitle, unsur, obje, ve sınıflar açısından Eflatun ya da Aristoteles'in mimesisinden ayrılır. Onun yansıtacağı gerçekliğin sınırları vardır. Yeni toplumcu gerçekçi anlayış bakışlarını çalışan sınıfların, üretim güçlerinin üzerine çevirecektir. Bu anlayış tiyatrodaki etkisini gösterecektir (Kolcu, 2008: 74).

Maksim Gorki ilk oyunu olan "Küçük Burjuvalar"dan sonra asıl büyüklüğünü sahne üzerinde kanıtlayan "Ayak Takımı Arasında" adlı yapıtıdır. Gorki bu oyunu için "Rus yaşamından sahneler" demiştir (Nutku, 1983: 56-57).

Gorki'yi tiyatroya çeken de Anton Çekhov olmuştur. 20. yy. da toplumcu gerçekliğin temsilcisi olan Anton Puloaviç Çekhov (1860-1904)'a göre sanat yapının mutlak ağırbaşlı bir amacı vardır. Yazarın çevresindeki yaşamı derinliğe incelemesi ve bu yaşamın oluşturduğu

insanları yakından tanımasıydı. Yazarın çevresinde çeşitli sorunlar vardır, ama sanatçının işi sorunları çözmek değildir. Sanatçının işi var olan sorunu doğru bir biçimde ortaya koymaktır. Çekhov, gerçeği verirken, doğalcıların tersine, göstererek değil gerçeği yorumlayarak ve yargıyı seyirciye bırakarak veriyordu (Nutku, 2008: 46).

Sovyet Devrimi'nden sonra, tiyatro uygulamasında toplumcu gerçekçilik kavramının kapsamı içinde tiyatro yönetmenleri, geçmişin kültür zenginliklerinden yararlanırken, yeni rejimin felsefesi içinde deneylere ve araştırmalara yönelirler. Bu dönemde Sovyet Rusya'nın kurucusu Lenin'in kültür politikası etkin olur. Lenin "hal için" ortaya çıkarılan tiyatroyu değil, içeriğini yığınların aktif katkısından alacak gerçek bir hal tiyatrosu önerir. Konstantin Stanislavski (1863-1938) yeni rejimin kültür ve sanat görüşü içinde çalışmaya başlar ve toplumcu gerçekçiliğin gereksinimlerine en çabuk uyan yönetmen olur (Nutku, 2008: 164).

4.8.8. Tiyatroda Psiko-analiz

Sanat ve edebiyatta psikanaliz uygulamaları Avusturyalı hekim Sigmund Freud'un bu alanda elde ettiği bulguların ışığında başlar. Bu kurama göre yazarın yaşadığı hayat, çocukluğu, eğitimi, çevresi, arkadaşları, hastalık ve nevrozları, ruhsal durumu, cinsel kompleksleri, bilinçaltı vb. sanat eserinin açıklanmasında, anlaşılmasında rol oynar. Freud'un ulaştığı bulgular değişik biçimlerde yazar- eser- okur ekseninde ele alınmıştır. Psikanaliz verileri sadece yazarın kişiliği ile değil onun eserlerinde yarattığı tip ve karakterlerle de ilgilenir. Gerçek bir kişilik gibi bir kahramanın psikanalitik tahlili yapılır. Freud'un psikanalizle ilgili elde ettiği veriler yazarın bilinçaltını da arkeolojik bir inceleme alanı olarak görür. Aynı zamanda kurama göre yazarın ayrıntılı ve eksiksiz biyografisi eserin anlaşılmasında önemli rol oynayabilir (Kolcu, 2008: 199).

Psikanalitik edebiyat eleştirisi ele aldığı konular açısından dörde bölünebilir: Eserin yazarını, içeriğini, biçimsel yapısını ya da okuru nesne olarak alabilir. Psikanalitik eleştirilerin çoğu aslında en sınırlı ve en sorunlu olan iki türde olmuştur. Yazarı psikanalize tabi tutmak spekülasyon bir iştir; burada yazarın "niyeti" ile eserin ilişkisini tartışırken karşılaştığımız sorunlara benzer sorunlarla karşılaşılır. Karakterlerin bilinçdışı güdülerine ya da metindeki nesnelere ya da olayların psikanalitik önemine değinen "içerik" psikanalizmin sınırlı bir değeri vardır; bu fallik simge peşinde koşmak gibi genelde indirgemeci bir tutumu yansıtır (Eagleton, 2004: 218- 219).

Tiyatro alanında psiko-analitik yöntemi kullananların ilki Henri- René Lenormand (1882-1951)'di. İncelemelerinde bilinçaltını ele alır. Yazar için olaylar değil, oluşumu görülmeyen ruh dünyasının devinimi önemlidir. Yazar, Le Mangeur de Réves (Düşleri Yiyen Adam -1922)'da bir ruhbilimcinin psikoanalizini yapmaya girişir. Paul Roynal (1885-1971) da bu yöntemi kullanan yazarlardan biridir. Tiyatroda psiko-analize yönelen yazarların bir bölümü

de aşk kavramı üzerinde dururlar. Bu kavram üzerinde duran yazarlardan bazıları şunlardır: Jean –Jacques Bernard (1888- 1972), Charles Wildrac (1882- 1971), Paul G raldy (1885- 1983), (Nutku, 2008: 130-133).

Sonuç

Genel olarak ‘‘eleştiri’’ terimi için yapılan tanımlardan hareketle eleştirinin bir eserin iyi ve fena olduğuna, güzel sayılıp sayılamayacağına dair hüküm verme olduğunu görmekteyiz.

Batı dillerinde de eleştirinin karşılığı olarak kullanılan kelimenin kökü Yunancada ‘‘hüküm’’ demek olan ‘‘krites’’e dayandığı bilinmektedir. İlk ağlardan günümüze kadar edebiyat eserinin eleştirisinin nasıl bir metot, yöntem içinde gerçekleştirileceği hep tartışıla gelmiştir. Çünkü değişen bireysel, toplumsal, ulusal ve evrensel şartlar; insanın güzel ve gerçek hususundaki arayışları, edebiyattaki değişme ve yenileşmeyi de beraberinde getirmiştir.

Tiyatro konusundaki ilk kuramsal görüşlerin ise Antik Yunan dönemine ait olduğu görülmektedir. Antik Yunan’da tiyatro sanatı üzerinde ilk düşünenler ise çağın filozofları olmuştur. Eflatun ve Aristoteles, tiyatronun toplumdaki işlevini araştırmaları. Özellikle Aristoteles’in görüşleri kendinden sonraki yazarlar ve eleştirmenler üzerinde etki bırakmıştır. Genel olarak Antik Yunan’da sanatın niteliğinin bir yansıtma, taklit olduğu kabul edilmiştir.

Roma döneminde de Horatius, tiyatroya ilişkin pek çok konuda Antik Yunan düşüncesini devam ettirir. Ortaçağ’da tiyatronun yasaklanması dolayıyla yeni bir görüş ortaya konmamıştır. Rönesans tiyatro eleştirmenleri ise kendi çağlarının oyunlarını Horatius ve Aristoteles’in saptadığı ölçüler açısından değerlendirmişlerdir. Daha sonra klasik tiyatro eleştirmenleri, antik kuramcılarının görüşlerini, çağın amacına uygun bir şekilde yorumlarlar. Klasik tiyatro eleştirisinin kuralları, antik dönemden farklı olarak, açıklayıcı, betimleyici değil, belirleyici ve koşullayıcıdır. XIII. yüzyılda klasik tiyatro anlayışı yeni bir boyut kazanır. Bu boyut, duygulandırmanın öneminin kabul edilmesidir. Tiyatroda klasik kısıtlama aşılır. Romantizmle birlikte ise yeni bir aşama gerçekleşir. Tiyatronun konusu, işlevi, biçimi yeniden belirlenir. Romantizm, biçimsel kısıtlamaları aşma d ş gücüne özgürlük tanıma açısından modern tiyatronun yolunu açar.

Gerçekçi tiyatro eleştirisi ise, tiyatronun başlangıçtan beri yinelenmiş ‘‘taklit’’ etme özelliğini, somut gerçeklerin aslına benzeyen kopyalarını yapmak olarak sınırlar. XX. yüzyılda ise tiyatro eleştirisinin en belirgin özelliği yazarlıkta, sahneye koyuculukta, oyunculukta ve tiyatro gösterisine katılan bütün yardımcı sanatlarda yeni anlatım olanakları aramak ve bunları cesaretle denemek olmuştur. Savaş  ncesi ve sonrası çeşitli sanat akımları ortaya çıkmıştır.

Son olarak diğer edebî türlerde olduğu gibi Batı edebiyatında tiyatronun gelişmesinde de eleştirinin yerinin büyük olduğu görülmektedir.

Kaynaklar

- ARIKAN, Y. (2012). *Uygulamalı Tiyatro Eğitimi*. İstanbul: Pozitif Yayınları.
- ARİSTOTELES. (1987). *Poetika*. (çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ARİSTOTELES. (2013). *Poetika (Şiir Sanatı Üzerine)*. (çev. Furkan Akderin). İstanbul: Say Yayınları.
- AYTAŞ, G. (2011). *Çağdaş Gelişmeler Işığında Şiir Tahlilleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- AYTAŞ, G. ve YALÇIN, A. (2012). *Tiyatro ve Canlandırma*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- BATE, V. J. (1970). *Criticism: Major Texts*, New York: Harcourt and Brace Jovanowich, Inc.
- BROCKETT, O. G. (200). *Tiyatro Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- BROOKS, C. (1975). *Literary Criticism*, London, ss. XVII- XVIII.
- CARLONI, J. C. ve FILLOUX, J. C. (1963). Fransız Eleştirisine Bir Bakış. (çev. Salâh Birsell). *Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı*, Ankara.
- CARLSON, M. (2008). *Tiyatro Teorileri*. Ankara: De Ki Yayınevi.
- ÇALIŞLAR, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÇETİŞLİ, İ. (2011). *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇETİŞLİ, İ. (2014). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- DEVELLİOĞLU, F. (2002). *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- EAGLETON, T. (2004). *Edebiyat Kuramı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ERCİLASUN, B. (2004). *Servet-i Fünûn 'da Edebî Tenkit*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ERKMAN- AKERSON, F. (2010). *Edebiyat ve Kuramlar*. Ankara: İthaki Yayınları.
- FUAT, M. (1984). *Tiyatro Tarihi Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- GARİBOĞLU, K. (1969). *Edebiyat Bilgileri (Batı'da ve Bizde Edebî Akımlar)*. Ankara: Gariboğlu Yayınları.
- GÖKTÜRK, A. (1963). İngiliz Eleştirisine Bir Bakış. *Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı*, Ankara.
- HABİB, M. A. R.(2005). *A History of Literary Criticism*. Blacuel Publishing From Plato to the Present.
- HALMAN, T. S. (1963). Amerikan Eleştirisine Bir Bakış. *Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı*, Ankara.
- KANTARCIOĞLU, S. (1993). *Edebiyat Akımları ve Temel Metinler*, Ankara: Gazi Üniversitesi Teknik Eğitim Matbaası.
- KARACABEY, S. (2006). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: De Ki Yayınevi.
- KARASAR, N. (1999) *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınevi.
- KARATAŞ, T. (2004). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KESKİN, Y. (2008). *Tiyatronun İlkeleri*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- KOLCU, A. İ. (2008). *Edebiyat Kuramları (Tanım- Tenkit- Tahlil)*. Ankara: Salkımsöğüt Yayınevi.

- MACİT, M. ve SOLDAN, U. (2011). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- MORAN, B. (2013). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- NUTKU, Ö. (1983). *Dram Sanatı (Tiyatroya Giriş)*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- NUTKU, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- NUTKU, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. İstanbul: Mitos- Boyut Yayınları.
- ÖNAL, M. (2012). *Edebiyat Sanatı*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- ÖZDEMİR, E. (1981). Gerçekçilik Üzerine Yargılar. *Türk Dili Yazınsal Akımlar Özel Sayısı*, 97-119.
- ÖZÖN, M. N. (1954). *Edebiyat ve Tenkid Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- PLATON. (1982). *Devlet*. (çev. S. Eyüboğlu, M. Cimboz). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- POSPELOV, G. (2005). *Edebiyat Bilimi*. (çev. Yılmaz Onay). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- SPENCER, T. J. B. (1962). *Tenkit Sanatı*. İstanbul: Kaynak Yayınevi.
- ŞENER, S. (2003). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- ŞENER, S. (2010). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- ŞUAYB, A. (2005). *Hayat ve Kitaplar*. (haz. Erdoğan Erbay). İstanbul: Salkımsöğüt Yayınevi.
- TAHİR'ÜL- MEVLEVİ. (1994). *Edebiyat Lügatı*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- TANPINAR, A. H. (2000). Tenkit İhtiyacı. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. (haz. Zeynep Kerman), s. 73-75. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TEKİN, A. (1995). *Edebiyatımızda İsimler ve Terimler*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- WELLEK, R ve VARREN, A. (1993). *Edebiyat Teorisi*. (çev. Prof. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel) İzmir: Akademi Kitabevi.
- YILMAZ, M. (1963). İtalyan Eleştirisine Bir Bakış. *Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı*, Ankara.