

Tiyatro Kuramının Başlangıcından Modern Döneme Tragedyanın Algılanışı

The Perception of Tragedy: From Its Beginning to Modern Times

Ebru Gökdağ*

Özet

Çağlar boyunca tragedya gerek öz, gerek biçim bakımından sürekli değişime uğramış ve bu değişimler ve farklı yorumlar temelde hep Poetika'dan yola çıkarak ve Aristoteles'in tanımlamaları temel alınarak yapılmıştır. Bu makalede, Batı tiyatro kuramının başlangıcı, merkezi ve referansı olan Poetika ve bundan yola çıkarak, tragedyanın dört büyük dönemde- Antik Yunan, 16. yüzyıl İtalya ve İngiltere, 17. yüzyıl Fransa ve 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra başlayan Modern Dönemdeki- değişimi sürecinde, tragedyanın dramatik bir türden, bir anlayış, bir kavrama dönüşümü incelenecektir.

Abstract

Through ages, tragedy's essence and form steadily changed. These changes and different interpretations are made, taking Poetics and Aristotle's descriptions as its base. In this article, considering Poetics as the essential beginning, the center and reference point of Western theatrical theory, four major periods,—Ancient Greek, 16th century Italy and England, 17th century France and the Modern era beginning from the second half of the 19th century— will be studied and in the process of its transformation, tragedy's change from being a dramatic genre into a perception and a concept will be examined.

* Yrd. Doç. Dr. Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Oyuncululuğu Anasanat Dalı

Tragedya Batı dünyasında Yunanistan'da başladı. Bir doktorun oğlu olan ve M.Ö.384 yıllarında Stagira'da doğduğu söylenen Aristoteles'in *Poetika (Poetics)* adlı eseri tiyatro kuramı üzerine yazılmış ilk ve en önemli yapıttır. Yüzyıllar boyunca *Poetika*'da kullanılan kavramlar ve tartışmalar daha sonraki tiyatro kuramlarının özellikle Batı tiyatrosundaki teorilerin gelişmesini önemli şekilde etkilemeye devam etmiştir ve etmektedir. *Poetika*'nın önemi Batı tiyatro kuramının başlangıcı olmasında yatar. Gerald F. Else'e göre Aristoteles'in bu kısa eserinin yazıldığı tarih M.Ö. 335 tarihine denk gelen Lyceum (Akademi'den sonra Aristoteles'in ders verdiği okulun adı. Bu okul M.Ö. 335 yılında kurulmuştur) dönemidir (*Poetics*, 1-9). Başka araştırmacılara göre ise *Poetika* M.Ö 335-323 yılları arasında bir tarihte, yani Aristoteles'in yaşamının son 13 yılı sırasında yazılmıştır. Yunan tragedyası, *Poetika*'nın yazımından önceki yüzyılda başlamış, Aiskhylos, Sophokles ve Euripides gibi yazarların yapıtlarıyla doruk noktasına ulaşmıştı. Bu yazarlardan Euripides ve Sophokles Aristoteles'in doğumundan sadece 20 yıl önce ölmüşlerdi. Aristoteles'in ders notlarının biraraya getirilmiş hali görünümünde ve dağınıklığında olan *Poetika*'nın merkezinde şiir sanatı (poetry) üzerine düşünceler ve kuramlar yer alır. Özellikle de Aristoteles'in en yüksek iki şiir türü olarak değerlendirdiği tragedya ve epik türleri ile ilgilidir. Bir üniversite hocası olarak Aristoteles *Poetika*'da bu türlerin doğasını inceler ve etkilerini nasıl var ettiklerini araştırır. Bunu o dönemde doruk noktasına çoktan ulaşmış olan büyük tragedya yazarlarının eserlerini inceleyerek, yani gerçek örnekleri çalışarak gerçekleştirir. Yine bu eserlere dayanarak, kuramlarını

geliştirir ve bazı tanım ve genellemelere yönelir. Bu yapıtlardan bazıları örneğin; Homeros'un *Odysseus* ve *İlyada*'sı Aristoteles'in zamanında çoktan 'klasik' olarak kabul edilmişti. Kendi çağdaşı olan oyun yazarları ve onların –kaybolmuş- eserleri ile bir önceki yüzyıla ait olan *Oedipus*'u model olarak değerlendirir, Sophokles, Aiskhylos ve Euripides'in oyunlarından bahseder ve tüm açıklamalarını, düşüncelerini bugün çoğunu bizlerin de okuyabildiği bu yapıtlara dayandırır. Tüm önemine rağmen Sevda Şener'in *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* adlı kitabında da belirttiği gibi Batı yazarları *Poetika*'dan önce Horatius'un *Ars Poetika* adlı eserini tanımışlardır:

Horatius, *Ars Poetika*'sı ile biçimsel ayrıntılar üzerinde durduğu, özgün bir sanat anlayışını dile getirmediği halde Batı yazarlarını en çok etkileyen yazar olmuştur. Rönesans eleştirmenleri Aristoteles'ten önce Horatius'u tanımışlardır.¹

Bunun en büyük nedeni *Poetika*'nın gerçek değerinin bu dönemdeki yazarlar tarafından anlaşılmaması değil, *Poetika*'nın Aristoteles'in ölümünden sonra yaklaşık iki yüzyıl fiilen kaybolmasından kaynaklanmaktadır. Hem Roma imparatorluğu dönemindeki, hem de Avrupa'nın Ortaçağ dönemindeki yazarların *Poetika*'yı birebir tanımadıkları düşünülmektedir. *Poetika* Rönesans'ın başlangıcında tekrar ortaya çıkmıştır. Özellikle 15. yüzyılın sonlarına doğru İtalyan klasikçileri *Poetika*'yı biliyorlardı. Bir hipoteze göre *Poetika*'nın bazı anahtar niteliğindeki el yazmaları 1453 tarihinde Bizans imparatorluğunun yıkılması ve İstanbul'un

¹ Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi yay., 1991),s..65.

Türklerin eline geçmesiyle buradan kaçanlar tarafından Batı'ya getirilmişti. *Poetika*'nın ilk Latince baskısı 1498 yılında Venedikte gerçekleşti. Bu tarihten on yıl sonra yine Venedikte Yunanca olarak ve 16. yüzyıl boyunca birçok metinler, yorumlar ve farklı dillerdeki çevirileriyle yayımlandı. Ortaçağda kayıtsız kalınan ve hatta bilinmeyen *Poetika*'ya olan ilgi tragedya türünü yeniden yaratmak isteğiyle bu yüzyılda yoğunluk kazandı.¹ Bu istek doğrultusunda bazı dönemlerde içeriği ya da formu ile tartışmasız kabul edilen tragedyanın, başka dönemlerde kendi klasik formu içinde, yeni çağın değerlerini barındıramadığı ve yansıtamadığı için çok sınırlı olduğu ileri sürülmüştür. Çağlar boyunca tragedya gerek öz, gerek biçim bakımından sürekli değişime uğramış fakat bu değişimler ve farklı yorumlar temelde hep Aristoteles'in tanımını temel alarak yapılmıştır. Aristoteles tragedya'yı,

(...) ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü [mythos] değildir. '*Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir*' (katharsis).²

diye tanımlar ve tragedyanın ortalamadan daha iyi olan insanları(karakterleri) taklit ettiğini belirtir. Yukarıda da bahsettiğim

¹. Geoffrey Brereton, *Principles of Tragedy: A Rational Examination of the Tragic Concept in Life and Literature*. Florida: U of Miami P, 1968, s. 21-22.

² Aristoteles, *Poetika*. çev. İsmail Tunalı, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983) s.22.

gibi İtalyan Rönesans döneminde *Poetika*'nın Latinceye çevrilmesi, böylece yeniden keşfedilmesi bu yapıtın Batı tiyatro teorisinin merkezi ve temel referansı olmasını da beraberinde getirmiştir. Bu dönem ile birlikte, yani 16. yüzyılın başlarında İtalyan aydınları kendi dönemlerinde klasik geleneğe dair yaşanan çelişkilerin, tutarsızlıkların ve karmaşaların sebebinin aslında oldukça basit ve kendi içinde bir bütün olan klasik geleneğin ve bu gelenekle ilgili elde bulunan metinlerin ve eserlerin kendi dillerine eksik çevrilmesi, yanlış okunması, yorumlanması ve kavranması ile ilgili olduğuna inanmışlar ve 16. yüzyılın ortalarında eleştirmenler Aristoteles'i yeniden çözümleme, anlama ve tanımlama gibi zor bir görevi üstlenmişler, bunu da doğal olarak kendi dönemlerinde yerleşmiş olan, Latin geleneğinden gelen, ahlaki öğretilere dayalı kavram, anlayış ve tanımlarla yapmaya çalışmışlardır. Bunu deneyen aydınlardan ilki ve en önemlisi İtalya'nın başlıca üniversitelerinde ders veren profesör Francesco Robortello olmuştur. Robortello'nun *Poetika* üzerine yorumları ve açıklamaları 1548 yılında yayınlanmıştır. Marvin Carlson, *Theories of Theatre* adlı kitabında, Robortello'nun kendi yorumunda, Aristoteles'i Horatius'a daha da yaklaştırdığını söyler ve dramatik kurama karşın gösteri (performance) düşüncesinin tekrar gündeme getirildiğinin altını çizer. Robortello dramın eğlendirme ve eğitime görevinin önemine değinmiş ve daha sonra diğer İtalyan yorumcular tarafından takip edilen ve o dönemden beri, gelenekselleşen bir yöntem dönüşen sahnede erdemli bir insanın övülmesi ve taklit edilmesi, insanları erdemli olmaya teşvik ederken, kötünün temsil edilmesi ve kınanması da kişi üzerinde caydırıcı etki

yaratır düşüncesi, dramın içerisinde çeşitli didaktik öğeler barındıran bir ahlak dersi gibi algılanmasına neden olmuştur¹. Bu bakış açısı daha sonra Fransız neoklasik kuramının temel taşlarını oluşturmuştur. Robortello komedy ve tragedy türlerinin ayırımını yaparken komedyanın sıradan ve düşük kişileri ele aldığını, tragedyanın da daha üstün ve yüksek kişilerle ilgili olduğunu vurgular. Komedy için Donatus ve Horace'ın savlarını tekrarlayarak beş-perde kuralının gerekliliğinden bahseder. Aristoteles incelediği tragedyalara dayanarak, tragedy öykülerinin güneşin bir devrinde, veya ona yakın bir zaman diliminde tamamlandığını yazar. Robortello bunun 24 saatlik bir zaman diliminden çok, güneşin doğuşu ve batışı arasında kalan zaman olduğunu, çünkü insanların normal olarak geceleri değil, bu bahsedilen zaman dilimi içinde hareket edip, konuştuklarını belirtir. Tragedyanın güneşin doğuşundan batışına kadar bir zaman dilimi içinde geçmesi gerektiği ısrarı ve şartı diğer aydınlar tarafından da sıkı sıkıya takip edilmiştir. Robortello gibi daha birçok aydın ki bunların arasında Bernardo Segni, Bartolomeo Lombardi, Giambattista Giraldi, Pietro Vettori, Antonio Sebastiano Minturno, Lodovico Castelvetro, Julius Cesar Scaliger ve daha birçoğu sayılabilir, çoğunlukla yaptıkları yorumlarla Aristoteles'i kural koyucu, hüküm getiren kişiye dönüştürmüşlerdir ki bu Aristoteles'in kesinlikle ve dikkatle kaçındığı bir durumdur¹. Bu yazarların seyircinin tragedyayı nasıl algıladığından, tragedyanın seyirci üzerindeki etkisinden çok, tragedyanın biçimi ve yapısı üzerine

¹ Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre*. Ithaca: Cornell UP, 1984, s.38-39

yoğunlaştıkları ve Aristoteles'i **kural koyucu** gibi yanlış yorumladıkları ve anladıkları görülmektedir. Örneğin Aristoteles'in üç-birlik **kuralından** bahseder bu dönemdeki aydınlar. Oysa Üç-birlik kuralı ilk kez 1576 yılında Lodovico Castelvetro tarafından tertip edilmiştir. Tragedya biçimi üzerine değişmez **kurallara** Bernardino Daniello'nun *La Poetica* (1536) adlı eserinde rastlıyoruz. Bu kuralların içinde oyun metninin içinde tek bir olay dizisi bulunması, bunun tek bir şehirde ve bir gün içinde geçmesi kurallarıyla, tragedya ve komedy türlerinin karışık olarak kullanımının yasaklanması gibi şartlar vardı. Bunları diğer aydınların ısrar ettiği, tragedyanın beş perdeden oluşması gerektiği, ölümün sahnede gösterilmesinin yasaklanması zorunluluğu, soylu kişilerin kullanılmalrı ve tragedyanın sonunun mutsuz bitmesi gerekliliği gibi bir takım kurallar takib etmiştir. Bu kuralları Aristoteles'in düşüncelerini ortaçağ ve latin gelenekleri ve standartlarıyla uyuşturmaya çalıştıkları sırada yaratmışlardır. Örneğin, yukarıda bahsettiğim son kurallar, ortaçağ yazarlarından Aelius Donatus'un görüşlerinden gelişmiştir. Donatus tragedyayı tarih veya mitolojiden gelen soylu kişilerin mutlulukla başlayan fakat yaptıkları büyük ve kötü eylemlerin sonucu olarak ya sürgünle ya da ölümleriyle sonuçlanan ve yüceltilmiş bir şekilde yazılmış yapıttır diye tanımlar¹.

Rönesans İtalyasından sonra, klasik tragedya anlayışının Batıda değişim, gelişim ve dönüşümünde en etkili dönemler 16. yüzyıl ve sonrasında İngiltere ile 17. yüzyılda Fransa olarak karşımıza çıkar.

¹ A.g.e., s.40.

Her iki yüzyıl ve dönemde de başka bir deyişle Rönesansı takip eden iki yüzyıl boyunca Aristoteles'in kural koyucu olarak yanlış yorumlandığını ve tragedyada biçime ve yapıya dayalı kuralların daha kesinleştirilip tragedyaya ile ilgili evrensel kurallar olarak benimsendiğini ve benimsetilmeye çalışıldığını görüyoruz.

16. yüzyıl İngiltere'si yazarlarını Rönesans İtalyan yazarlarında olduğu gibi dramının biçimi, eğitim işlevi ve hayran oldukları klasik mirasa sahip çıkma isteği içerisinde buluyoruz. Örneğin, Tudor dönemi yazarlarından Sir Thomas More *Utopia* adlı eserinde ciddi ve komik malzemenin birlikte kullanılmasının uygunsuzluğundan bahseder.² Tragedyanın ahlaki eğitsel işlevi üzerine genel eğilimi, Alexander Nevyle'nin *Oedipus* (1560) için yazdığı önsözde oyunun, işlenen **günah** karşısında tanrıların aldığı korkunç intikam olarak tanımlamasından anlıyoruz.³ Bu dönemde yazılmış en önemli eser *Savunma* olarak bilinen Sir Philip Sidney'in *An Apologie For Poetry (or Defense of Poesy)* (1595) adlı yapıtıdır. Bu eser Rönesans düşüncesinin İngiltere'de olduğu kadar, genel olarak, Avrupa'da da köşe taşı olma mahiyetindedir. Sidney'in yapıtı İngiliz eleştirel düşüncesinin o döneme kadar geldiği son noktayı sergilemesi ve genel olarak Rönesans eleştirel düşüncesinin bir sentezi olması bakımlarından oldukça değerlidir. Sidney meslektaşlarına karşı şiir sanatını savunurken, şiirin metaforik olarak ele alındığında,

¹ Barrett H Clark, *European Theories of the Drama*. New York: Crown P., 1965. s. 33-36.

² Thomas More, *Utopia*, trans. Ralph Robinson, text modernized by Mildred Campbell. New York, 1947, s.61.

³ Alexandre Nevyle, *The Ten Tragedies of Seneca*, Manchester, 1887, s.162.

öğreten, zevk veren ve konuşan bir resim olduğunu iddia eder. Her türlü dünyevi öğrenmenin sonunun erdemli eylemde yattığını ve şiir sanatının daha özel, daha odaklı ve daha eyleme dayalı olması bakımından, rakipleri olan felsefe ve tarihe karşın ahlaki amaca çok daha uygun olduğunu söyler. Yine tragedyanın ahlaki faydasını öne çıkararak, tragedyanın krallara, zalime dönmekten korkmayı olduğu kadar, dünyanın belirsizliğini de öğrettiğini ileri sürer. Sidney zaman ve yer birliği kurallarına uymayan yazarları eleştirir ve bir tarafta Asya'yı, diğer tarafta Afrika'yı gösterip bir insanın hayatının tüm maceralarını iki saatten biraz daha fazla bir zaman dilimine sığdırmanın akla ve mantığa uygunsuzluğundan bahseder¹. İngiliz oyun yazarları arasında tiyatro kuramına ilişkin en geniş ve önemli yazılar yazan ilk oyun yazarı Ben Jonson olarak kabul edilir. Ben Jonson tragedya konusunda Sidney ile aynı ilkeleri savunmakta, kendi eserlerinde koro kullanmadığını ve zaman birliği kuralını ihlal ettiğini kabul eder ve savunma olarak popüler zevke hitab ederken bu eski kurallara bağlılığın hem çok gerekli olmadığını, hem de mümkün olmadığını ileri sürer. Ben Jonson, dönemin diğer oyun yazarları gibi hem klasik kuralları kabul eder, hem de seyircinin, yani halkın isteğinin klasik kurallara (Roma dönemi kuralları) tercih edilmesi gerekliliği itirafında bulunur. Bu tercih, İngiliz oyun yazarlarının uygulaması olmaya devam etmiş ve Marlow, Kyd, Shakespeare gibi oyun yazarlarıyla yeni boyutlara ulaşmıştır.

Fransa'da 17. yüzyıl başlarında drama ile ilgili en ünlü demeç François Ogier'den, 1628 yılında Schélandre'nin *Tyr et Sidon*'na

¹ Clark,. *Ön.ver.* s. 73-76.

yazdığı önsözde gelmiştir. Ogier bu önsözde neoklasik eleştirinin sınırlılığına saldırmış, özellikle de zaman birliği kuralı üzerinde durmuştur. Saldırısında Sophokles, Menander ve Terence gibi klasik yazarların yeri geldiğinde zaman-birliği kuralına uymadıklarını örnekleyip, onların bu liberal seçimlerini destekleyerek, zaman-birliği kuralına sıkı sıkıya bağlı kalan bazı eserlerin de nasıl zarar gördüklerini anlatır. Ogier'nin zaman birliğine karşı kullandığı bir başka eleştiri de o dönemdeki Yunan toplumunun ve içinde buldukları modern toplumun, arasındaki farktır. Yazar Yunan toplumu ile kendi toplumu arasında büyük farklar olduğunu, Yunan döneminde kullanılan kuralların o topluma uygun olmasının, aynı kuralların başka bir toplumda yaşayan oyun yazarlarına da uygun olacağı anlamına gelmediğini ve bu kuralların farklı kültürde yaşayan oyun yazarlarına zorla kabul ettirilmemesi gerektiğini söylemiştir. Orgier'nin 1628 yılında öne çıkardığı ve ısrar ettiği bu özgürlük, takip eden yıllarda da dile getirilmeye devam etmiştir fakat bu döneme hakim eleştirel gelenek, bu düşünceye tamamen karşıdır. Bu karşıtlık içindeki gelenek, dramada asli olanın sadece eylem ve zaman birliği değil, aynı zamanda yer birliği olduğunun da iddiası içindedir.¹ Bu tutucu eleştirmenlerden Jean Chapelain yazılarında dramanın nasıl işlendiği üzerinde durmuştur. Chapelain dramanın sadece haz vermek için yaratıldığına karşı çıkar ve asıl amacının, seyirciyi tutkuların insanda yaratabileceği talihsiz etkilerden arındırmak olduğunu ileri sürer. Bunun gerçekleşebilmesi için dramanın hayatı yansılması gerektiği, bunu yaparken de olasılık ilkesini temel alması gerektiğini

¹ Marvin Carlson, *Theories of the Theatre* Ithaca: Cornell UP, 1984.

öğütler. Seyirci, sahnede gördüğünün gerçek olup olmadığı kuşkusuna asla kapılmamalıdır. Seyirci üzerinden böyle bir şüpheyi kaldırmanın tek yolu da üç birlik kurallarını sıkı sıkıya takip etmek ve inandırıcılık ilkesinden sapmamaktır. Sahnede sergilenen dönemler ve sosyal durumlar geleneksel bakışı ve beklentileri sarsmayan özellikler olmalıdır. Bu doğrultuda, seyircinin gördüklerinin gerçek olduğu inancını sarsabileceği için, olay örgüsü 24 saati geçmemelidir. 24 saatten fazla süren öyküler birkaç tane olay örgüsü içereceği için, durum daha da bulanıklaşacaktır ve birkaç olay örgüsü farklı mekanları içereceği için, yer birliği kuralını uygulamamış, dolayısıyla illüzyonu bozmuş olacaktır. Seyirciden, karşısından hiç ayrılmayan sahnenin, yazarın en başta gösterdiği mekandan başka bir yere (mekana) dönüştüğünü hayal etmesi istenmemelidir. Chapelian yazılarında ‘bienséance’ kavramına sık sık yer verir. Bu kavramı geleneksel anlamı içinde her karakterin kendi durumuna, yaşına ve cinsiyetine uygun konuşması olarak ele alır. Fransız klasisminin anahtar kelimesi olan bienséance olasılık ve inandırıcılık öğeleriyle yakın ilintilidir.¹ Bu terim 1555 yılında Pelletier tarafından ve 1605 yılında Vauquelin tarafından kullanılmıştır, fakat en çok etkisinin görüldüğü tarih 1630 yıllarından sonra başlar ve daha çok uygunluk, yerinde olma anlamına gelip, konservatif Fransız aydınları tarafından ahlaki terbiye ve edebe uygunluk anlamında kullanılmıştır. Tüm bu düşünceleri bir araya *Silvanire*'ye yazdığı önsözle 1631 yılında Jean Mairet getirmiştir. Bu önsöz, daha sonraki Fransız yazarların dramaya yaklaşım şekillerinin merkez manifestosu durumuna gelmiştir. Mariet

¹ Clark, *Ön.ver.*s. 89-92

bu manifesto niteliğindeki önsözde, tragedyayı insana ait şeylerin kırılabilirliğinin aynası olarak tanımlamış, tragedyanın kral ve prensler ile alakadar olduğunu, mutlulukla başlayıp, ıstırap ile bittiğini söylemiştir.¹ Bu manifestoda belirtilen neoklasik kuralları kabul etme veya etmeme tartışmaları daha sonraki dönemlerde de sürmüş ve tartışma ünlü Le Cid davasıyla daha büyük boyutlara ulaşmıştır. Pierre Corneille'in 1637 tarihinde sahnelenen oyunu *Le Cid* büyük çatışmaları beraberinde getirmiştir. Konservatif aydınlara göre Corneille birçok yılı kapsayacak tarihi olayları 24 saate sıkıştırarak hem tarihe karşı haksızlık etmiş, hem de olasılık ve inandırıcılık kuralını ihlal etmiştir. Fakat, oyunun en büyük hatası, tragedyanın işlevine aykırı bir durum sergilemesidir. Tragedya, sahnede her zaman iyiliğin ve erdemin ödüllendirildiğini, kötülüğün de cezalandırıldığını göstermelidir. Bu, ahlaklılığın gereğidir. Fakat Corneille tam tersine, babasının katiliyle evlenmekten memnurluk duyan bir kızı göstermektedir. Bu tutucu yaklaşıma karşın daha liberal aydınlar, dramatik şiirin her türlü eylemi, her türlü mekan ve her türlü zamanda taklit etmesi gerektiğini ileri sürerler. Tiyatroda, nasıl olursa olsun, hiçbir durumun, ne kadar uzun veya kısa olursa olsun, hiçbir zamanın, boyutu, uzaklığı ne olursa olsun, hiçbir ülkenin, dışarıda bırakılmaması gerektiği üzerinde durulmuş ve modern yazarların kendi kurallarını kendilerinin yaratmaları gerekliliği belirtilmiştir. Modern bilincin, klasik yazarların sergilediği basit ve sınırlı gerçeklik bakış açılarıyla yetinemediğini söylemişlerdir, çünkü dünya ve tarih

¹ Carlson, *Ön.ver.* s.92-93

ile ilgili modern bilgiler çok daha karmaşıktır, dolayısıyla daha karmaşık şekillerle ifade edilebilir.

Le Cid tartışmaları bir yıldan daha uzun bir süre devam etmiştir. Bazı kuramcılar *Le Cid* tartışmaları sonucunda neoklasik kuralların tamamen sabitleştirildiğini iddia etmektedir. Oysa, yukarıda da belirttiğim gibi, bu kurallar çok daha önce tartışılmaya ve Fransız kuramında yerini almaya, yani sabitleşmeye başlamış ve Mairet'in önsözüyle manifestosu bile yapılmıştı. *Le Cid* tartışmasının en büyük önemi, bu tartışmayla Fransa'nın, İtalya'nın yerini alarak, drama ile ilgili eleştirel tartışmaların Avrupa'nın merkezi durumuna gelmesidir. Bundan sonraki bir buçuk yüzyıl drama ile ilgili terim ve kavramları Fransa belirleyecektir.

Fransa'daki ikinci büyük tartışma 1662 tarihinde Molière'in *L'école des femmes* (*Kadınlar Mektebi*) adlı oyununun başarılı gösteriminden sonra başlamıştır. Klasik yazarlar, Molière'in iyi ve kötüyü karıştırarak kullanmasını, çok fazla olay örgüsünün olmasını, ahlaka uygun olmamasını, ve sanatın kurallarından ayrılmasını çeşitli şekillerde eleştirmişlerdir. Aynı dönemde Jean Racine'nin başarılı bir oyun yazarı olarak ortaya çıktığını görüyoruz. Bu yüzyılın gördüğü üç büyük yazar- Corneille, Molière ve Racine-arasından, Racine neoklasik kurallara en bağlı kalanıdır. Racine neoklasik kuralları kabul etmiş, fakat uygulamada esnek olunması gerektiğini savunmuştur. Racine'nin başarısı da onu kışkakanların eleştirisine maruz kalmıştır. Tiyatro teorisine bu dönemde başlıca katkılarda bulunan diğer Fransız yazarlar René Rapin (1621-1678), Charles de

Marquetel de Saint-Evremond ve Nicolas Boileau-Despréaux gibi yazarlardır ¹ 96-122.

Genel olarak ele alındığında antik dönem kuramlarını savunanlar, klasik modellerin, klasik konuların, ve Aristoteles'in öğretilerinin (bu öğretilerin geleneksel olarak algılanış şekli ile) aynen uygulanması gerektiğini savunmuşlardır. Özellikle bienséance kavramının çoğu zaman klasik kuralların yerine geçtiği gözlemlenmektedir. Modern yazarlar ise çağın ilerlemişliği, değişen zevk ve beklentiler için, yeni ve daha esnek konular ve biçimlerin gerekliliği üzerinde durmuşlardır. Bu yüzyılın sonunda dikkat çekmemiz gereken son görüş André Dacier'den gelmiştir. Dacier tragedyayı allegorik veya evrensel eylemin taklidi olarak tanımlamış ve tragedyanın acıma ve dehşet ile tutkuları daha ılımlı hale getiren ve düzelten işlevi ile herkese uygulanabilir olduğunu söylemiştir. Bu tragedyanın ahlaki amacıdır. Dacier'e göre dönemin modern oyunlarının hatası, evrensel yönelmek yerine, özele yönelmek ve seyircisinin gelişmesini sağlamak yerine, onların tutkularını ayaklandırmasıdır. 17. yüzyılı takip eden yüzyılda da Dacier ve Racine gibi aydınların görüşleri hakimiyetini devam ettirmiştir².

Yukarıda çok kısaca değinmeye çalıştığım -Yunanistan'da klasik tragedyanın çıkışı, 16.yüzyıl İngiltere'si ve 17. yüzyıl Fransa'sında trajik biçimin değişimini kapsayan- üç büyük dönemde tragedya evrensel olarak tanınmış ve kabul edilmiştir. Bu üç büyük dönemden sonra tragedya'ya ilişkin ele alınması gereken en önemli

¹ Şener, *Ön.ver.* s..96-122

² *A.g.e.* s.111.

dönem, 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayıp, 1966 tarihine kadar gelen yılları kapsayan Modern diye tanımladığımız Çağ'dır. Modern Çağ'ın en önemli özelliklerinden biri de dramaya, özellikle tragedyaya ilişkin tartışmaların, tiyatro kuramına ilişkin kural, öneri veya manifestoların yapıldığı merkezlerin ve bu kuramları oluşturan aydınların, yazarların, düşünürlerin, eleştirmenlerin yaşadığı yerlerin artık Avrupa'nın medeniyet merkezleri olarak görülen Atina, Londra ve Paris değil aksine bu kentlerdeki uygarlık seviyesine ulaşamadığı düşünülen, Avrupa'nın daha dışsal merkezinde yer alan İskandinav ülkelerinde doğmasıdır. Clifford Leech'in *Tragedya* adlı kitabında da vurguladığı gibi tragedya ile ilgili yeni temeller Alman ve İskandinav felsefeciler tarafından atılır. Bunlar arasında en önemlileri Hegel, Kierkegaard ve Nietzsche'dir. Bu felsefecilerin tragedyaya bugün anladığımız anlamda yer verdiklerini görürüz. Bu anlayış doğrultusunda 19. yüzyılın başlarında Almanya'da George Büchner'in *Dantonun Ölümü* ve *Woyczek* adlı oyunları ile tragedyada yeni bir doğuş gerçekleşmiştir. Bu yeni anlayışı Heinrich von Kleist *Hamburg Prensi* adlı oyununda sürdürmüştür. Büchner gibi Kleist da karşısına çıkan güçler karşısında ayakta duramayan, direnemeyen insan düşüncesini işlemiştir. Tragedyanın bu yeni doğuşunda başlangıç olarak kesinlikle göz ardı edilmemesi gereken örnekler, Norveç'te İbsen'nin *Hedda Gabler* ve *John Gabriel Borkman* adlı oyunları ile İsveç'te Strindberg'in *Baba* ve *Matmazel Julie* adlı oyunlarıdır (21-22). Gerek Almanya, gerekse İskandinav ülkelerinde başlayan, İrlanda, İspanya, Rusya ve başka coğrafyalarda yeni boyutlara ulaşan tragedyadaki bu değişim, gerçekte felsefi yaklaşımdaki değişimdi ve

modern düşüncede çok önemli bir yeri vardı. Modern Çağ'da trajik yazıma temel olan da bu anlayıştı. Modern Dönem'e gelindiğinde artık, yukarıda bahsettiğim üç büyük dönemde de gördüğümüz gibi sadece gelenek olarak yapısında, biçiminde ve kurgulanışında Aristoteles'e atfedilen ve birbirinden farklı, resmi estetik kuralları barındıran geleneksel anlamdaki "tragedya" dan söz edilmemektedir. Modern Dönem'deki tragedya'da söz konusu olan, bu dönemin bilinciyle çok yakın ilişkili olan insan hayatı **kavramı** ve **anlayışdır**. Hegel, Kierkegaard ve Nietzsche Rönesans'daki didaktik olma düşüncesinin ötesine giderek, hayatın trajik durumundan bahsederler. Bu düşünörlere göre insanın durumu kesinlikle trajiktir, çünkü tüm insanlar kötü hatta şeytani bir durum içinde var olurlar. Eğer bunun farkındalarsa büyük bir acı ve ıstırap çekerler. Bu bağlamda Hegel, insanı insandan ve insanı kendinden ayıran güçlere karşı koymanın gerekliliği üzerinde dururken, Kierkegaard insanın kendine empoze edilen şablonları kırmasının müthiş ihtiyacından bahseder, Nietzsche de Dionysos ve Apollon'nun karşılaştırılmasından bahseder. İnsanın durumunun gerçek çelişkilerinden söz eder. Tragedya etik kuralları reddeder (bu kurallar Apollon'u temsil eder) etik kurallar önemsiz olduğu için değil, etik kuralların gerekli kurgular olduğundan ve bu kurgular olmadan insan uygarlığının imkansız hale geleceğinden, ama yine de bunların sadece kurgu olduğundan bahseder. Bu düşünörlere Miguel de Unamuno ve Karl Jaspers gibi yazarlar da eklenebilir.

Modern Dönem'de tragedya üzerine tüm bakış açıları, düşünceler ve eserler göz önüne alındığında, tragedyanın, dramatik bir türden çok, bir anlayışa, bir kavrama dönüştüğünü, bu anlayışı,

kavramı içinde barındıran, bunun dışında her yönüyle farklılık gösteren oyunlarla başarılı olduğunu görüyoruz. 20. yüzyıla geldiğimizde tragedyanın en başarılı örneklerinin Dublin’de Yeats, Synge ve O’Casey gibi yazarların kaleminden çıktığını görüyoruz. Bu yazarlara Frank Wedekind, Bertolt Brecht, A. Chekhov, Federico Garcia Lorca ve daha birçok oyun yazarı örnek olarak eklenebilir. Bu oyun yazarları kendilerini tragedya yazarı olarak tanımlamayı reddederken, çoğu 20. yüzyıl oyun yazarı gibi ‘insan durumuna’ tragedya diyebileceğimiz bir şekilde cevap vermeye çalışırlar.

Günümüzde araştırmacılar bu çok uzun tarihi olan ve modern dönem içinde yeni boyutlar kazanmış tragedya kavramını daha iyi ifade edebilmek için farklı tanımlar yapmaktadırlar. Örneğin; *Tragic Drama and Modern Society* adlı kitabında John Orr, modern dönemin tragedyasını “toplumsal yabancılaşma tragedyalari” (Social alienation tragedies) diye tanımlıyor. Modern tragedyanın hem edebi, hem de sosyolojik bir inceleme istediğini, böylece sadece drama ve toplumun yakın ilişkisini değil, aynı zamanda drama ve sosyal bilinç, sosyal bilincin çeşitleri ve geniş toplum bağlantıları analiz edilmelidir diyor. (xvi-xviii). Bir başka araştırmacı, Raymond Williams, modern tragedya için genel bir formül önerir. Williams’a göre esas trajik deneyim ‘tamir edilemeyen insan kaybıdır’ ve içinde bazı Aristotelesci öğeler barındırır¹. John Orr bu genel tanımı biraz daha geliştirerek sadece kaybın kendisinden bahsetmenin yeterli olmadığını söyler. Buna gerekçe olarak ‘kaybın’ dramatik eylemin sonuçlarına işaret ettiğini vurgular. Orr’a göre tragedya, bu kaybı en başta ortaya

çıkararak, bu kaybı sağlayan neden değil, insan yabancılaşmasının kötü durumunu neyin doğurduğunun, neyin ortaya çıkardığının en yüksek edebi ifadesidir. Graham Martin ise Modern Dönem'deki tragedyayı, 'tragedyanın demokratikleştirilmesi' (democratization of tragedy) diye tanımlar.² Bu tanımını da 18. yüzyılın sonuna kadar tragedyanın sadece hükümdarlar sınıfı, krallar, prensler ve soylu kişiler arasında olduğuna ve daha alt sınıflarda gerçekleşmediğine, ancak modern dönem ile birlikte bu sınıf ayrımının ortadan kalktığına ve dolayısıyla tragedyanın daha demokratikleşerek, artık her türlü sınıf içinde gerçekleştiğine dayandırır. Modern Dönem'in Kuzey Amerika'daki en önemli oyun yazarlarından Arthur Miller, sıradan insanların da krallar kadar tragedya için uygun konular oluşturabileceğini vurgular ve genel kural olarak, kendi onurunu korumak için, gerektiğinde hayatını feda etmeye hazır olan karakterin bizde trajik duygu uyandırdığının altını çizer. Orestes'den Hamlet'e, Medea'dan Macbeth'e esas mücadele, bireyin kendi toplumunda hakkı olan yeri kazanma mücadelesidir.³ Görüldüğü gibi Modern Dönem'e gelindiğinde aydınlar, modern tragedyanın yapı, biçim veya kurgu olarak tanımına ulaşmak yerine, özünün tanımını araştırıp, tartışmaktadırlar. Tragedya, Modern Çağ'da kavram ve anlayış olarak, 2500 yıl önce sürdürdüğü etkiyi halen sürdürmektedir. Günümüzde değişim ve dönüşümü

¹ Raymond Williams, *Modern Tragedy*. London: Hogarth P, 1992, s. 56

² Graham Martin, "The Secularization of Tragedy." *Tragedy: Theory and Practice. Proceeding of the sixth "All-Turkey English Literature Seminar* held at METU, Ankara in cooperation with the British Council Ankara, 10-12 April, 1985. Printed by METU.s. 103

³ Arthur Miller, *Collected Plays*. New York: Cresset Press, 1958, s. 31-36.

sürmekte olan tragedyanın içeriği, gelecekteki modern tragedyaya biçimini de beraberinde getirecektir.

Kaynakça

- Aristoteles. *Poetika*. ,çev: İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.
- Brereton, Geoffrey. *Principles of Tragedy: A Rational Examination of the Tragic Concept in Life and Literature*. Florida: U of Miami P, 1968.
- Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre*. 2nd. edition. Ithaca: Cornell UP, 1986.
- Clark, Barrett H. *European Theories of Drama*. 4th edition. New York: Crown, 1969.
- Else, Gerald F, trans. *Poetics*. By Aristotle. Ann Arbor: U of Michigan P, 1970.
- Leech, Clifford. *Tragedy*. New York: Routledge, 1989.
- Martin, Graham. "The Secularization of Tragedy." *Tragedy: Theory and Practice. Proceeding of the sixth "All- Turkey English Literature Seminar"* held at METU, Ankara in cooperation with the British Council Ankara, 10-12 April, 1985. Printed by METU.
- Miller, Arthur. *Collected Plays*. New York: Cresset Press, 1958.
- Nevyle, Alexander. *The Tenne Tragedies of Seneca*. Manchester, 1887.
- Orr, John. *Tragic Drama and Modern Society*. London: Macmillan press, 1989.
- Şener, Sevda. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi yay., 1991.
- Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. London: The Hogarth Press, 1992.