

**TC  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI  
DOKTORA TEZİ**

**ANTİK YUNANDAN MODERN SONRASINA “MYTH” KAVRAMININ  
EVRİMİ**

**Hazırlayan**

**Tülay YILDIZ AKGÜL**

**Danışman**

**Prof. Dr. Murat TUNCAY**

**İZMİR- 2012**

## YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğun “Antik Yunan’dan modern sonrasına “myth” Kavramının Evrimi” adlı çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gűsterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

02/07/ 2012

Tűlay YILDIZ AKGűL

## **TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün...../...../.....Tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 30. maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Doktora öğrencisi Tülay Yıldız Akgül'ün “ Antik Yunandan Modern Sonrasına “Myth” Kavramının Evrimi” tezi/projesi incelenmiş ve aday...../...../.....tarihinde, saat.....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra.....dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin.....olduğuna oy.....ile karar verildi.

## **BAŞKAN**

**ÜYE**

**ÜYE**

**ÜYE**

**ÜYE**

**YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**  
**TEZ/PROJE VERİ FORMU**

**Tez/Proje No:**

**Konu Kodu:**

**Üniv. Kodu:**

**Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.**

**Tez/Proje Yazarının**

**Soyadı:** YILDIZ AKGÜL

**Adı:** Tülay

**Tezinin/Projenin Türkçe Adı:** Antik Yunandan Modern Sonrasına "Myth"  
Kavramının Evrimi

**Tezinin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:** The Evolution Of The Concept "Myth"  
From Ancient Greek to Post-Modernity

**Tezin/Projenin Yapıldığı**

**Üniversitesi:** D.E.Ü

**Enstitüsü:** G.S.E

**Yıl:** 2012

**Diğer Kuruluşlar :**

**Tezin/Projenin Türü:**

**Yüksek Lisans:**

**Dili:** Türkçe

**Sayfa Sayısı:** 28

**Doktora:**

**Referans Sayısı:** 206

**Tıpta Uzmanlık:**

**Sanatta Yeterlilik:**

**Tez/Proje Danışmanının**

**Ünvanı:** Prof. Dr.

**Adı:** Murat

**Soyadı:** TUNCAY

**Türkçe Anahtar Kelimeler:**

1. Mit
2. Anlam
3. Akıl
4. Mitos
5. Modern Sonrası

**İngilizce Anahtar Kelimeler:**

1. Myth
2. Meaning
3. Mental
4. Mythos
5. Post-modernity

**Tarih:**

**İmza:**

**Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet  Hayır**

## ÖZET

Evreni anlama ve kavrama çabasının ortaya çıkardığı yaratıcılık insan oluşumunun ve gelişiminin temel gücüdür. Kişisel ve toplumsal evrimlerin kaynağı olan yaratıcılık, kendi doğası içinde “taklit etme” ye ihtiyaç duymuş; yaratma ve taklit, dinsel/mitolojik düşünce, sanatın, dolayısıyla uygarlığın temelini atmıştır.

Mitsel kökenli gelenek hemen her toplumda güçlü bir işlev yüklenmiştir. Bu nedenle ‘İlk din’, ‘ilk anlatı’, ‘ilk metin’ olan mitolojiyi geleneksel ve arkaik toplumlardan başlayarak ele almak, mitsel bir evrenin tanımını yapmada ve mitsel evrenin ne olduğunu anlamada bize kolaylık sağlayacaktır.

Mitosu çalışma konusu olarak ele alan birçok farklı disiplin vardır. Tarihsel olarak bakıldığında, öncelikle filologların, hemen sonrasında da din tarihçilerinin ve antropologların mitosları incelediği görülecektir. Disiplinler arası farklılıklar, soruların ele alınış biçimlerinin özneliği kadar, mitlere yaklaşım ve çözümleme biçimleri onlara anlam yüklemeye birçok farklılık yaratmıştır.

Tiyatroda, edebiyatta, resimde mitosların kullanımı, işlevi, estetik ve anlam bakımından ortaya çıkardığı sonuçlar her dönem ilgi çekmiştir. Bütün sanat dallarında kullanılan mitosların dünyası ortak bir bütünleyici, anlamlandırıcı, yaratıcı bir dünyanın kapısıdır. Bu sebeple mitoslara ilişkin oluşturulacak genel bir tanım yapmak çok zordur. Çünkü tanrının, şeytanın, cinin, perinin nesnel bir tanımı yoktur. Ancak bütün bu düşüncelerin toplumsal/tarihsel/sanatsal yönden tanımı yapılabilir ve süreç içindeki evrimleri izlenebilir.

Sanatın vazgeçilmez arzusu, belli konulardaki fikirlerin, her tür aracı kullanarak iletmek istediği meseleyi anlaşılır ama ilk akla gelen olmadan iletmektir. Mitoslar bu anlamda sanatın ve insanlığın ortak kültür bileşenidir ve bu amaca hizmet edebilecek hayal gücünün ve yaratıcılığın doruk noktasıdır. İncelikli anlatımı, özgün dili, yaratıcılık ve büyüleyici anlatımıyla da derin bir dünyadır.

Bu anlamıyla mit, insana dair olan tüm gerçekliklerin anlamlandırılması sürecinin başlangıcını oluşturur. Fakat mitosların teatral anlamda sahnede kullanımıyla birlikte, insanı seyirci olmaya ittiği andan itibaren ne mitosların ne de ritüellerin özgün anlamı kalmaz. Böylece mitlerdeki değişim, dönüşüm ve evrim süreci “oyunla” birlikte başlar. Artık mitler, sanatsal üretimin ilk ürünleri olarak, kendinden sonra gelen tüm sanatsal anlatıların da çıkış noktasını oluşturur; mit, bundan sonra eposların, romansın, trajedinin tohumlarını taşır ve insanlığın yaratıcı dehasının ve gelişen uygarlığın tüm edebi biçimlerinin ana kaynağı olur.

Bu anlamıyla mit insana ait tüm gerçeklikleri, sorunları tartışan, çözmeye çalışan tüm sanatsal üretimlerin de başladığı yerdir, dolayısıyla canlı bir söylem oluşturur. Ancak içerdiği anlama, verdiği mesaja inanılmadığı anda mit, kendini yok eder ama ölmez. Başka bir çağda başka bir anlamla karşımıza tekrar çıkar. Mitoslar, bir toplum ya da topluluk içinde ortak yaşam sürenlerin kendi hikayelerini aktarırken aynı zamanda kendi gerçekliğini de açıklaması, temellendirmesi, haklı çıkartmasıdır. Bunu imgelerle, öykülerle ve tanrılaştırılmış kişiler üzerinden aktarır. Eski çağ mitleri başka ortamlara, başka çağlara geçişte ozanlar, anlatıcılar, dinsel metinler aracılığıyla ulaşır ve ulaşırken de yeniden biçimlendirilir. Bu biçimlendirmeye birlikte mit sanatın yeni anlatım olanaklarıyla buluşur ve her çağ kendi mitolojisini ve mitik söylemini kurar, sanatının bir parçası haline getirir.

Her dönemin keşfi, o dönemin anlayışına göre isim değiştirir. Yepyeni bir dünyanın oluşturulması, geçmişin mitoslarını unutturmaz ama onların yeniden farklı bir şekilde ortaya çıkmasını sağlar. Antik çağlarda

yaşamın, düzenin, toplumun sağlayıcısı ve sağaltıcısı olan mit, akıl çağıyla birlikte tamamen anlam değişimine uğrar. Bu değişim sadece yeni düzenin bir anlayışı değil süre giden yaşam algısının ve değişiminin bir sonucudur.

Çağdaş toplumlarda mitosların aldığı biçim, dil, anlam ve anlamlandırma süreci, tarihsel gelişim içinde toplumun değişim dinamikleriyle birlikte başka anlam düzlemine taşınır. Yaşanılan çağa göre de kendi mitolojik evreninin mitlerini yaratır ve ilksel anlamından tamamen uzaklaşır. Ancak bu uzaklaşma bir yok oluş değildir. Mitoslardaki öyküler, kahramanlar ya da kahramanlıklar, ortak deneyimlerimizin (bilinçdışının) mitsel derinliklerinden gelir ve nesilden nesile aktarılır. Dolayısıyla bu da insan yaşamına, edebiyata, sanata zenginlik, değer ve saygınlık kazandıran bilinç boyutunun dışavurumu olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle mitoslar her çağın kendi söylem taşıyıcısıdır.

Toplumsal kırılmaların yaşandığı ve her çağın kendi söylem dilini ve söylencesini kurduğu modern ve sonrası dönemde; tüm anlamlar yeniden ele alınmış, varolan tüm değerler yeniden değerlendirilmiş çağlara, toplumların gelişim dinamiklerine göre de mit ve mitolojik söylem yeniden tanımlanmıştır. Böylelikle yeni dönem sanatında yeni mit tanımlamalarını ve günümüz mit yaratma sürecinin nasıl işlediğini, hangi düzlemlerde nasıl mitler yaratıldığını, bu yeni mitlerin bugünün dünyasında neye karşılık geldiğini anlamak, mitlerin farklı kullanım biçimlerinin çeşitliliğini sergilemek estetik, işlevsel ve anlam açısından çözümlenmesini yapmak, Antik Yunandan Modern Sonrasına mitlerin anlaşılmasında, çözümlenmesinde ve yeni anlamıyla değerlendirilmesinde bize kolaylık sağlar.

## ABSTRACT

Creativity deriving from the effort to understand and comprehend the universe has been the primary power in the origin and development of humanity. Creativity, as a source of personal and social evolutions, requires “imitation/mimesis” within its very nature; thus creation and imitation, as well as religious and mythological thought formed the bases of art, and hence the civilization.

The mythic tradition has obtained a prominent function in almost every society. Therefore, considering mythology as a primary religion, narrative, and text since the times of traditional and archaic societies will enable us to understand and define the mythic universe and its essence.

There are several disciplines which employ mythos as a research object. In a historical perspective, first philosophers, and then clergymen and anthropologists studied mythos. As much as the interdisciplinary differences and the style of questioning, the approach to the analysis of mythos has created variations in the final understanding of this important concept.

The usages of mythos in theatre, literature, and art have always attracted attention in terms of the functional, aesthetic and conceptual results. The unity of all mythoi used in every branch of art is a gate to a supplementary, meaningful, and creative world. As a result, to articulate a general definition of mythos is really challenging since there is no literal definition of god, devil, spirit or fairies. However, a social / historical / artistic definition can be given, and the evolutions of these concepts can be pursued.

The indispensable purpose of the art is to convey thoughts on certain subjects in a sensible but uncommon way by using any device. In that sense, mythos is a common cultural element of art and humanity, and the climax of the imagination and creativity serving that very purpose. It is a deep world



with a delicate and magical narration, and unique creativity. All we need is to enter that magical world and form our own magical art.

In that sense, the myth constitutes the beginning of the process of giving a meaning to all humanly realities. Together with the use of myths on the stage in a theatrical way, however, both the myths and the rites lose their original meaning from the moment they force the human to become a mere audience. Therefore, the process of change, transformation and evolution in the myths starts with “acting”. Now, as the first products of the artistic production, the myths form the point of origin for all the following artistic narrations; from now on, the myth carries the seeds of eposes, romance, tragedy and it becomes the main source of all the literary forms of the creative genius of the humanity and of the developing civilization.

In that sense, the myth is the starting point of all the artistic productions that discuss and attempt to solve all the humanly realities and problems. Therefore, it generates a lively discourse. The myth destructs itself at the very moment when there is nobody left to believe the meaning that it has and the message that it conveys, but it does not die. It reappears in another age with another meaning. For those who co-exist in a society or in a collective, the myths are the explanation, grounding and justification of their own reality while narrating their stories. They convey this through images, stories and idolized personalities. Through the troubadours, narrators and theological texts, the myths of the ancient times reach new environments and ages, a process that also reshapes them. Together with this reshaping, the myth meets with the new expression possibilities of the art and every age constructs its own mythology and mythical discourse, turning it a part of itself.

The discovery of every single age changes its name according to the mentality of the age. The formation of a new world does not make people to forget the myths of the past but causes their re-emergence in a different new form. Being the provider and healer of the life, order and society, the myth's

meaning changes completely together with the reason of age. This change is not only because of a new mentality brought by the new order; it is the result of the ongoing perception of life and its change.

The forms, the language, the meaning and the process of giving meaning that the myths are going through in contemporary societies are carried to a new plane of meanings together with the society's dynamics of change throughout the historical development. It creates the myths of its own mythological world depending on the age and moves away from its original meaning completely. This moving away, however, is not a disappearance. The stories, heroes or the heroic acts in the myths come from the mythical depths of our common experience (the unconscious) and they are transferred through generations. They appear as the expression of the consciousness that gives a richness, value and prestige to the human life, literature and art. That is why the myths become the discourse-conveyor of all ages.

In the modern period and after, when the social ruptures are experienced and every age constructed its own discourse and legends, all the meanings were revised, all the existing values were reevaluated and the myth and the mythological discourse were redefined depending on the development dynamics of the societies. Therefore, it enables us to understand, analyse and evaluate the myths from Ancient Greece to Post-Modern in their new meanings if we can understand the new myth definitions of the art of the new period, how the myths are created in new planes, to what these new myths correspond in today's world and show the diversity of different forms of their use and analyse them aesthetically, functionally and semantically.

## ÖNSÖZ

Homeros yaratıcılık için : ‘*daimones*’ terimini kullanır. “tanrılara eş değer” anlamına gelen bir sözdür bu. “Yaratıcılık”, bir anlamda, insanın kendi içinde uğraştığı bir meseleyle kendi dışında nesnellik olarak karşılaştığı buluş anıdır. *Daimon* iyicil ya da kötücül olabilmektedir. Bilincinin dışında yer alan; üzerinde denetim oluşturamadığı, korku, yılgı, endişe, dehşet ya da aşk, sevinç, varoluş gibi zaman zaman içinde duyumsadığı bu güçleri insan doğada, yaşadığı evrende aramış onun somutunu bulmak istemiş ve bunu gerçekleştirebilmiştir.

Mitolojik düşünüşün köklerini yaratıcılığın, dolayısıyla insan bilincinin gelişim öyküsünde buluyoruz. Bu anlamda insanların mit (*myth*) üretimi, nesnel olarak açıklayamadığı doğaya ve olaylara anlam verme çabasının bir ürünü olmaktadır. Anlama: Dış dünyadan edinilen bilgilerin biriktirilişi değil, bilginin bir insan olarak deneyimimiz içinde özümsemişi, onunla bütünleşmesi olduğuna göre; her düşünce yapısı ya da doğruluk sistemi, dünyayı kavrayabilmek ve onunla bütünleşebilmek için bir araçtır. Anlama ve algılama da işlevlerini yerine getirebilmek için gerçekliğin çok katlı yapısı gereği sistemler, imgeler, yapılar, alegoriler, formüller gibi değişik araçlara gereksinim duyar. Mitoslar da bunlarla kurulur.

Bu sistemlerin bilinen en eskisi “mit” tir. İnsanlık önce mit ve şiiri daha sonraki gelişim aşamalarında ise bilim gibi, matematik, felsefe, tarih gibi bilgi sistemlerini mitosların içinden çıkararak bulmuş, geliştirmiştir. Bu gerçekten hareket eden araştırmamız, mit üzerine ve onun tiyatro tarihini besleyen, geliştiren tarihsel evreler üzerine bir değerlendirmeye yönelmeyi amaçlıyor.

Bilindiği gibi Tarih, çağları anlamaya çalışırken, o dönemde yaşayan bireyin sahip olduğu karmaşık ve çelişik düşünceler ve duygular dizisine nesnel veriler üzerinden giderek yaklaşır. Duygulara yer vermez. Oysa yazılan tiyatro oyunları her zaman tarihin getirdiği yöntemler ve yanıtlarla açıklanamayacak çok daha zengin bir malzemenin beslene gelmişlerdir. Bu tür malzemenin başında ise kolektif hayal gücünün en önemli yaratıcı kaynağı olarak mit gelmektedir. Çalışmamız işte bu mit-oyun bağlamında zaman içinde değişen sistemlerin dinamiğini araştırmayı amaçlıyor.

Mitin gelişim süreci içinde Antik Yunandan Modern Sonrasına dek yaptığımız bu çalışmanın temel kırılma noktalarını, gelişim süreçlerini inceleyerek mit

kavramının hangi dönemde nasıl anlam değişikliğine uğradığını, hangi çağda hangi anlamlara denk düştüğünü araştırmaya ve bulgularımızı örneklerle desteklemeyi amaçladık. Konunun teorik bağlamda ele alınmasını ise birçok farklı disiplini incelemeye çalışarak oluşturduk. Antropolojiden, psikolojiye, edebiyattan tarih'e, din ve kültür kuramlarına kadar pek çok farklı disiplinin mit tanımlamalarından yola çıkarak, günümüzdeki mit düşüncesinin hangi anlamlarda tiyatroya yansdığını göstermek istedik.

Bundan önce yapılmış olan gerek edebiyat gerekse tiyatro alanında mitolojiyle ilgili birçok tez çalışmasına rastlamış olmakla birlikte, bu çalışmaların genel içeriğinin mitolojik malzemenin ağırlıklı olarak oyun yazarlığında nasıl kullanıldığıyla sınırlandığını saptadık. Fakat biz bu konunun sadece mitsel öykülerin ya da mitosların kullanım alanıyla ilgili bir sınırlamanın da ötesinde bir "ilk metin" "ilk kaynak" ve "ilk anlam" yaratıcısı olarak mitlere bakmaya çalıştık. Yapılan birçok mit tanımlamalarından yola çıkarak, her çağın kendi mitolojik evreninde yaratmaya çalıştığı mit kurma girişimlerinin hangi anlam düzleminde, sanat alanında ne tür değişimler ve algılama biçimleri ürettiğini; bunun da anlamı ve algılamayı nasıl değiştirdiğini irdeleyip araştırmamızı derinleştirmeye bu doğrultuda da çıkarsamalarımızı oluşturmaya çalıştık.

Bu bakış açısı "mit" in geçmişten bugüne köklü bir iletişim ve anlam sistemi oluşturduğunu; bu iletişim sistemi ve anlam yaratma olgusunun da mitin bir kurgu, bir nesne ya da kavram değil, ne denli güçlü bir "anlamlandırma" ve "anlam yaratma" biçimi olduğunu görmemizi sağladı. Bu nedenle çalışmamızın "Giriş" bölümünde özellikle farklı disiplinlerin yapmış olduğu genel mit tanımlamalarına ve mitin hangi yaratım aşamalarından geçerek oluştuğunu vermeye çalıştık. Birinci Bölümde Antik Yunandan Rönesans'a kadar mit olgusunun dönemlere göre nasıl kullanıldığını; yazarlara ve sanatçılara hangi kapıları açtığını; mitin olanakları ve ortaya çıkış koşullarını belirleyerek, örneklerle bir sonraki döneme geçişte başlangıçtaki anlamından hangi anlama ya da anlamlara doğru değiştiğini araştırıp netleştirmeye çalıştık.

İkinci Bölüm de Aydınlanma ve sonrasında mit kavramının çağın düşünüş ve algılayışına göre büyük bir kırılma yaşadığını, ilksel anlamından farklı bir boyuta geçerek evreni ve insanı yeniden tanımlayan ve geçmişin büyülü, mitik evreninin artık akla ve aklın getirmiş olduğu "ilerleme" ye göre tanımlandığını ve bu tanımlamalarla yeni bir mitik evren yaratıldığını bulguladık. Bunun üzerinden giderek de "Faust" örneğiyle mitin nasıl ilksel anlamından uzaklaştığını, bütünleyici ve kapsayıcılığını yitirdiğini gösterdik.

Üçüncü Bölümümüzü modern ve sonrasında yaşanan yeni bir Mit tanımlamasının gerekliliğinin açıklanması üzerine oluşturduk. Çeşitli toplumsal olayların tüm kavramları alt-üst ettiğini; yeni bir dünya sisteminin tüm insanlığı çevrelediğini ve bu algılayışın eski kavramları yeni anlamlarıyla oyunlarda, edebiyatta, resim sanatında nasıl kullandığını araştırdık. Mit tanımlamasının yeni dönem anlamının neyi imlediğini göstermeye çalıştık. Büyük kırılmaların yaşandığı modern ve sonrası döneminde tüm anlamların yeniden anlamlandırılması ve varolan tüm değerlerin yeniden değerlendirilmesi üzerinde durduk. Mit tanımlamasının artık neyi imlediğini toplumsal, sanatsal değerlendirmelerle açıklamaya çalıştık. Böylelikle yeni dönem sanatında yeni mit tanımlamalarını ve günümüz mit yaratma sürecinin nasıl işlediğini, hangi düzlemlerde, nasıl mitler yaratıldığını ve bu yeni mitlerin günümüz dünyasında neye karşılık geldiğini saptadık.

Bütün bunları keşfederken, yazarken, okurken, araştırırken her zaman yanımda olan ve desteğini, engin tecrübesini esirgemeyen sevgili hocam ve danışmanım Prof. Dr. Murat Tuncay'a; bilgi birikimi ve deneyimini esirgemeyen hocam Prof. Dr. Hülya Nutku 'ya; takıldığım ya da artık düşünemiyorum dediğim yerlerde bir imdat gibi ses veren hem arkadaşım hem hocam Doç. Dr. Aslıhan Ünlü 'ye sonsuz teşekkür borçluyum.

Bu çalışmanın zor zamanlarını benimle paylaşan; desteğini hep yanımda hissettiğim sevgili eşim Hasip Akgül 'e özel bir teşekkür borçluyum.

Tülay YILDIZ AKGÜL

## İÇİNDEKİLER

### ANTİK YUNANDAN MODERN SONRASINA “MYTH” KAVRAMININ EVRİMİ

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	viii
ÖNSÖZ.....	xiv
İÇİNDEKİLER.....	xv
GİRİŞ.....	1

### 1. BÖLÜM :

#### ANTİK YUNANDAN KLASİZME TİYATRO VE OYUN MALZEMESİ OLARAK MİTİN KULLANIMI

1.1 MİTOSLARIN TİYATRO VE OYUN MALZEMESİ OLARAK KULLANIMI.....	15
1.1.1 Antik Yunan; Şölenlerden Sanata İlerleyiş.....	20
1.1.2 Konuşmalı Bir Şarkı Tragoidia ( Tragedya).....	27
1.1.3 Üç Büyük Tragedya Yazarı; Aiskhylos, Sofokles, Euripides.....	29
1.1.3.1 Tragedya'nın Ön Oyunu Aiskhylos ( M.Ö. 525-456).....	31
1.1.3.2 Tragedya'nın Gelişimi Sofokles (M.Ö.497-406) .....	35
1.1.3.3 Tragedya'nın Sonucu Euripides ( M.Ö 485-406).....	42
1.2 MİTOS'TAN LOGOS'A: Evreni Akılla Kavrama.....	48
1.2.1 Kaos İçindeki Evrenin Yasası Logos.....	54

1.2.2 Platon Felsefesinde Mitolojiye ve Sanata Bakış.....	60
1.2.2.1 Platoncu Sanat Eleştirisi.....	62
1.2.3 Aristoteles ve Tragedya Kuramı ( M.Ö. 384 – M.Ö. 322).....	65
1.3 ROMA TİYATROSU.....	77
1.3.1 Pagan İnanıştan Tek Tanrılı Dine Geçişte Mitos.....	84
1.4 ORTAÇAĞ’DA MİTSEL DÜŞÜNCE.....	87
1.4.1 Din Dışı ve Dinsel Oyunlar; Ahlak Oyunları, Gizem Oyunları.....	87
1.5 RÖNESANS: KUTSALIN LAİKLEŞTİRİLMESİ VE GERÇEĞİN ARAŞTIRILMASI.....	97
1.5.1 Klasik Akımın Egemenliği.....	104
1.5.2 Tiyatroda Toplum Düzenini Sağlamada Mitlerden Yararlanma..	105
1.5.3 Maniyerizm, Barok Üslup ve Shakespeare.....	112

## 2. BÖLÜM

### AYDINLANMA VE SONRASINDA MİTOS

2.1 EVRENİ ANLAMA ÇABASINDAN DEĞİŞTİRME ÇABASINA BÜYÜNÜN KIRILMA NOKTASI.....	123
2.1.1 Hayranlık Uyandıran Kahramandan Gündelik Olana İndirgenen Oyun Kişisi .....	129
2.2 ROMANTİZMDE ANLAM ARAYIŞI VE MİT.....	135
2.2.1 İnsanı Yeniden Büyülemenin ve Bütünlemenin Arayışı.....	137
2.2.2 Anlamın Parçalanmasında Mit’in Kullanımı.....	142
2.2.3 Faust; Geçmiş Dünya İle Yaşanılan Dünya Arasındaki Derin Uçurum.....	147
2.2.3.1 Faustvari İlerlemenin Yıkıcılığı.....	152

### 3. BÖLÜM

#### MODERNİZM VE SONRASINDA MİT

3.1 MODERN AKIL: YENİ BİR MİTE DOĞRU.....	159
3.1.1 Modern Toplumda Eylemin Yüceleştirilmesi.....	165
3.1.2 Bir Düş Bir Sığınak Olarak Mit ( simgeler, arketipler, rüyalar)..	177
3.1.3 Gerçekçilerin Avant-Garde Akımla Kurduğu Bağ .....	182
3.2 AVANT-GARDE; BÜTÜN DEĞERLER YENİDEN DEĞERLENDİRİLMELİ.....	189
3.2.1 Avant-Garde Tiyatro; Geleneksel Algı Biçimlerinin Değişimi.....	192
3.2.2 Antonin Artaud; Kutsal Bir Tiyatro Yaratma Projesi.....	195
3.2.2.1 Kutsal Tiyatrodan Yoksul Tiyatroya.....	202
3.3 İYİLEŞTİRİLEMEZ OLANIN DRAMI; ABSÜRD TİYATRO.....	212
3.3.1 Modern İnsanın Tragedyası.....	214
3.3.2 Beckett Oyunlarında Kahramanı Olmayan Bir Dünyanın Temsili.....	219
3.4 İYİLEŞTİRİLEBİLİR OLANIN DRAMI; POLİTİK TİYATRO.....	234
3.4.1 Tanrısal Uyumdan Toplumsal Çelişkiye.....	236
3.5 MODERN SONRASINDA MİT ÜRETİMİ.....	245
3.5.1 Postmodern Tiyatro; Sosyo-politik Tiyatro Yerine; Mit ve Ritüellerin Arketipal Tiyatrosu.....	251
SONUÇ.....	257
KAYNAKÇA.....	271
ÖZGEÇMİŞ	



## GİRİŞ

Mitsel evrenin oluşum süreci, insanın iki ayağı üzerine dikilmesiyle başlar.

3.600 bin yıllık tarih saptaması yapılmış, donmuş volkan küllerinde iki ayak üzerinde yürüyen insan izleri, ‘tarih öncesi insan’ın en az 4 milyon yıllık bir döneme yayıldığını gösteriyor.<sup>1</sup>

Ayağa kalkma daha önceki ‘ön insansı’nın ulaşamayacağı bir yapıda, merkezi dört yön doğrultusunda ve aşağı yukarı uzanıyormuşçasına hareketini düzenleme olanağı yarattı.<sup>2</sup>

Antropologlar mitolojik düşünmenin başlangıç dönemi için, söz konusu olanın hayal, düşünce ve imajinasyon olması nedeniyle somut bilgidен ve bulgudan yoksundurlar. Bu yüzden iki ayak üstüne kalkma döneminin sağladığı ‘Orientatio’ (konumlandırma) sayesinde yön, düzen ve kozmoloji oluşturduklarını sınırsız, meçhul, tehditkar bir boşluğa, kaosa karşı ilk zihinsel düzenlemenin olduğu hipotezini ortaya atmışlardır.<sup>3</sup> Bu insanlaşma yolunda belirleyici yeni bir dönemi başlatmıştır. Bununla beraber ‘alet’ ve ‘ateş’ bu sürecin ürünleri olmuşlardır. İlk aletler insan bedeninin yapısında önceden varolmayan bir işlevi, özellikle de kesme işlemini gerçekleştirme üzerine biçimlenmiştir. Ateş kullanımına ait en eski bulgu ise M.Ö 600 bin yıllarına aittir. Ateşin alevlerinin dansının hiçbir kuralı, düzeni ve ritmi yoktur, bu kozmos’un yapısındaki belirsizliğin, düzensizliğin güzel bir metaforu olarak düşünülebilir. Ateşin evcilleştirilmesi, kontrol altına alınabilmesi hayvan geçmişten kaostan kesin bir kopuştur.

İnsanların etoburlaşması ve avlanma, cinsiyetlerarası işbölümünü belirledi ve böylece “insanlaşmayı”da güçlendirdi; çünkü etobur ve diğerleri, bütün bir hayvanlar dünyasında böyle bir farklılık yoktur.

---

<sup>1</sup> Bkz. Roger Lewin, **Modern İnsanın Kökeni**, Tübitak yayınları, 1. basım 1998 Ankara, 9.s

<sup>2</sup> Bkz. Douglas Palmer- Peter Barrett, **Evrım Atlası**, Çev; çağlar Sunay- Muzaffer özgüleş, İş Bankası Yay, 2010 İstanbul, 217.s

<sup>3</sup> Bkz. Mircea Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi**, çeviren; Ali Berktaş, Kabalcı yayınları, I. Cilt, 2. Baskı 2007 İstanbul, 17.s

Avın sürekli takibi, avcı ve kurban arasındaki özel bir ilişkiyi, mistik bir dayanışmayı yarattı. Dökülen kan, kendisinininkine benzeyen onunla olan bağı, akrabalığını, yer değiştirebildiği bir kurban törenini son tahlilde beraberce bağlı bulunduğu kökleri imgesinde canlı tuttu.

Bütün bu kavramlar mitolojik düşüncenin köklerini oluşturmakta ve Paleolitik uygarlıklar yok olduktan yüzbinlerce yıl sonra -anlam ve biçim kırılmalarından geçmiş olmasına karşın- bugün hâlâ canlılığını korumaktadır.

Paleolitik dönem insanının kullandıkları aletlerin bazılarının belli bir kutsallıkla yüklü olduğunu görüyoruz. İlk teknolojik keşifler olarak taşın saldırı ve savunma araçlarına dönüştürülmesi, ateşe egemen olunması, yalnızca insan türünün hayatta kalmasını sağlamakla kalmamış, aynı zamanda bir dinsel- mitsel- büyüsel değerler evreni üretmiş, yaratıcı hayal gücünü kışkırtmış ve beslemiştir.

İlkel avcılar hayvanları, insanın doğaüstü güçlerle donatılmış benzerleri olarak görür; insanın hayvana hayvanın da insana dönüşebileceğine; ölümlerin ruhlarının hayvan bedenine girebileceğine; ve belirli bir kişiyle belirli bir hayvan arasında gizemli ilişkiler bulunduğu inanırlar. Bu konuda mağaranın killi tabanında kalan izlerden saptanmış halka biçimindeki dansın yaygın olduğu ve her yerde ya öldürülen hayvanın ruhunu yatıştırmak ya avın çoğalmasını sağlamak için veya bu alanda oluşan deneyim ve 'sır'ların gençlere erginlenme ritüelleri aracılığıyla aktarılması için yapıldığı konusunda bilim insanları görüş birliği içindedir.<sup>4</sup>

Mitolojik düşünmenin önemli bir kaynağını da mezar kalıntılarındaki biçimler (cenin pozisyonu, eşya, simge vs) ve ölüm kültürünün en önemli göstergesi olduğu için mezar olgusunun bizzat kendisi oluşturmaktadır.

Buzulların hakim olduğu Paleolitik kültürden, tarımın ortaya çıktığı Mezolitik kültüre ve besinlerin pişirildiği, depolandığı, kap kakak ve testinin ortaya çıktığı Neolitik kültüre kadar bütün yenilikler mitolojilere ve yarı mitolojik masallaştırmalara yol açmıştır. Maddenin farklı varoluş biçimleriyle kurulan

---

<sup>4</sup> Bkz.Curt Sachs, **World History of The Dance (1937)** 124-208.s.( kitaptan aktaran) Mircea Eliade, **y.a.g.e.** , 38.s

yakınlığın başlattığı bu süreç bir imgelem etkinliğidir. Böylece insanın yaratıcılığını mitlerin oluşumuyla başlatabiliriz.

Mitlerle önceden kavranılamayan kavranılabilir hale gelmiştir. Bilinmeyen bilini hale gelmesi her zaman bir kopuş ya da paradigmatik bir sıçrayıştır.<sup>5</sup>

Yaratıcılık, yeni bir şeye varlık kazandırma süreci<sup>6</sup> olarak adlandırılır. Evreni anlama ve kavrama çabasının ortaya çıkardığı yaratıcılık insan oluşumunun ve gelişiminin temel gücüdür. Kişisel ve toplumsal evrimlerin kaynağı olan yaratıcılık, kendi doğası içinde “taklit etme”ye ihtiyaç duymuş; yaratma ve taklit, dinsel/mitolojik düşünce ve sanatın dolayısıyla uygarlığın temelini atmıştır.

Yaratıcılık, insanın bilincinde yoğunlaştığı meselesiyle dış dünyada karşılaşmasıdır.<sup>7</sup>

Taklit, en başta olduğu gibi doğayı yansıtma eylemidir. Doğada varolan her nesne olduğu gibi yansıtılır. Bu aşamada ne büyü ne de dans vardır. “İlkel insan”<sup>\*</sup> için kendinden güçlü konumda olan doğa, onun için sadece korkutucudur. İlkel düşüncenin gelişimiyle beraber doğa güçleri yerini zamanla doğaüstü güçlere, bilinmeyene, tanımlanamayana bırakmıştır. İşte büyü bu noktada ortaya çıkar. Büyü, kişinin kendi dışındaki nesnelere ve olaylarla duygu ortaklığına girebilme inancını anlatır. İlkel insanın doğayı taklidi, büyü yoluyla bilinçli ve belli bir amaca yönelik taklide dönüşmektedir. Taklit yoluyla ilkel insan, yansıttığı

---

<sup>5</sup> Thomas .S.Kuhn, **Bilimsel Devrimlerin Yapısı**, Çev; Nilüfer Kuyaş, Kırmızı Yay, İstanbul 2011, 50.s

<sup>6</sup> Webster’s Dictionary 1959 Newyork, 427.s

<sup>7</sup> Rollo May, **Yaratma Cesareti**, çev; Alper Oysal, Metis Yay 4. Basım 1992, 74.s

\* Levi-Strauss, antropolojik yönteminin ayrıntılarını sunduğu **Yaban Düşünce** adlı kitabında “ilkel” ya da “mantıksız” bir düşünce dizgesinin olmadığını, sadece “kendini” mantığıyla işleyen düşünce dizgelerinin bulunduğunu belirtir. Ona göre “yaban düşünce düzenli bir düşüncedir ama kendini düşünen bir düşünce değildir.” Bu da bize biriktirmeci tarih anlayışındaki Batı ile “ilkel” diye nitelendirilen toplumların farkını gösterir. Batı toplumları deneyimlerini biriktirerek “uygar” bir aşamaya ulaşırlar. Diğer toplumların teknolojik ya da toplumsal açıdan aynı aşamaya gelmemiş olması onların deneyim eksikliklerini değil, bu deneyimleri kullanım şekillerindeki farklılığı gösterir. Bu nedenle Levi-Strauss, “ilkel” sözcüğü yerine “yabanıl”ı tercih ederek, soyut ve evrensel tanımlar yerine, “yaşayan gerçek birey”i ele alarak evrimci düşünceye son noktayı koyar. . Levi- Strauss, **Mit ve Anlam**, Çev; Şen Sürer, Alan Yay, İstanbul, 1986, 7-8.s, **Aktaran** Aslıhan ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşina Kitaplar, Ankara 2006, 19.s .

gücün, hayvanın ya da rüzgarın yerine geçmekte, onunla özdeşleşmektedir. Bu noktada taklit eylemine ilkel insanın duygu ve düşünceleri de girmiştir.

*Klanın töreninde, bir yırtıcı hayvanı, ilk anlatım aracı olan bedeniyle, simgesel bir dansla taklit eden avcı, büyü yoluyla onun gücüne ve özelliklerine sahip olmakta, diğer avcılar tarafından simgesel olarak öldürülmesi, çıkılacak avda da benzer bir başarının öncüsü olmaktadır. En eski büyü biçimi taklit ve temas büyüsidür. Benzer benzeri meydana getirir ilkesine dayanan taklit (duygusal-sempatik) büyüünde bir olayın mutlak ve değişmez biçimde benzeri bir olayca izlenmesi gerektiği düşünülür. Bu çağdaş nedensellik kavramının ilkel uygulama biçimidir. Klan üyelerince simgesel olarak bir hayvanın avlanması eyleminin, mutlak biçimde, o hayvanın gerçekten avlanmasıyla sonuçlanacağına inanılır.”<sup>8</sup>*

İnsanın doğayı tanıma ve doğayla bütünleşme sürecinin ilk biçimi olarak kabul edilebilecek olan büyü, dış dünyayı meydana getiren ‘şey’lerin, onların ‘dış görünüş’lerinin eylem (hareket) ile yeniden üretilmesi yoluyla ‘egemenlik altına alınması’ sürecidir ve doğrudan doğruya taklit esasına dayanır.<sup>9</sup>

Büyü, taklit, ifade, yaratıcılık ve imgelem estetik kuramların kabaca sınıflandırılmasına yol açmış; antropoloji ve psikolojinin etkisiyle estetiğin felsefi sorunlarıyla ilgili yeni anlayış biçimleri ortaya çıkmıştır. “*Antropoloji kültürel geçmişimizi inceledi ve psikoloji bireysel ruhlarımızdaki gizli geçmişin örtüsünü kaldırdı. Folklor ve tarih çalışmalarıyla birlikte antropoloji, psikoloji ve psikanalist kuram, sanat dünyasını oluşturan kültürel ürünlerin nasıl ortaya çıktığını gösterdi.*”<sup>10</sup> Bir çok düşünür geçmişini anlamamanın önemli araçları olarak mit ve ritüeller üzerinde yoğunlaştı; sanat çalışmaları, içindeki anlam ve büyüden dolayı en önemli malzeme olarak mitlerden yararlandı.

Mitler, tanrılarla ilgili yabancı ya da hiçbir çağdaş insanın anlamayacağı yalan öyküler değildir. ‘Yaban’da da kendimizi evimizde hissedebilmemiz konusunda mitler en önemli yardımcılarıdır. Mitolojik alanda

<sup>8</sup> James G. Frazer, **Altın Dal**, Çev; Mehmet H. Doğan, Payel Yay, 1. cilt, İstanbul 1991, 12.s

<sup>9</sup> Bkz. Yörükhan Ünal, **Dram Sanatı ve Sinema**, Hayalet kitap, 2008, 40.s

<sup>10</sup> Bkz. Dabney Townsend, **Estetiğe Giriş**, Çev; Sabri Büyükdüvenci, İmge Yayınları, 2002, 281.s

yabancıyla, kendimize ait unsurlar olarak karşılarız. Bu olanağın farkında olmak, ‘yabancı’ın gizeminin çözümlenmesini sağlar.<sup>11</sup>

Mit daima özel önemi olan öyküler anlatmanın yollarını içerir. Şeylerin başlangıçta nasıl olduklarını ve böylece şimdi nasıl olmaları gerektiğini dile getirir. Mitler, kaynakları tarih öncesine uzanacak denli eski olabilir, ancak kendi tarihimiz içinde de gelişim gösterebilir. Mitin bir işlevi, özel mekân ve zamanlarının ötesinde kalıcı önemi olan olayları tarihsel zamandan kurtarmakta ve yeniden ele alınabilecekleri bir zamana yerleştirmektedir. Öyküler, şiirler, oyunlar, müzik, resim ve hatta mimari mitin somutlaştığı alanlardır. Ritüel miti oynar, söz de onun bir gösterimidir. Ritüel kişiye, anlamına uygun biçimde miti yinelemesi olanağı tanır. Mit yinelemeyi olanaklı kılan öykü ya da bildirimler sağlar. Ritüel daima değişmektedir. Her yineleme aynı zamanda yeni bir ortaya çıkıştır bu nedenle ritüel miti yenilemenin ve hatta değiştirme olanağı tanımının bir yoludur. Ancak mit ve ritüel ne denli değişirse değişsin, anlattıkları öyküden uzaklaşmazlar.<sup>12</sup>

*Mitoloji, evreni, insanın varlığını ve onun edimlerini, düş gücü ile oluşturulan kutsal modeller yoluyla anlamlandırma tarzının ürünleridir. İnsanlığın ilk dönemi olarak nitelenen çağın insanı, çevresine ve yaşamına büyü, dans gibi eylemler ile söylenen şarkı ve sözlerden oluşan ritüel etkinliklerle anlam vermeye çalışmışlardır.*<sup>13</sup>

İlkel insanın doğayı kendi beklentileri doğrultusunda yönlendirmeye çalıştığı büyü törenlerinde taklit zaman içinde gelişerek ilkelin taklit ettiği şeyi kendi anlayışı doğrultusunda yeniden biçimlemesine, yorumlamasına dönüşmüştür ki, bu aşama yaratının devreye girmesiyle sanatın evriminde ilk basamağı oluşturur. ilkel insan, doğayı kendine uygun olarak açıklama ve biçimleme çabasıyla yinelemeden, yenilemeye geçmektedir. Mitosların ortaya çıkışı, dinsel tapınım ve onun getirdiği sistem, törenlerin belli bir disiplinle yinelenmeye başladığı zamanda görülür.

İlkel insanların doğadan etkilenmesi, doğanın doğum sancılarını

<sup>11</sup> Bkz. J. Campbell, **Tanrının Maskeleri**, Çev; Kudret Emiroğlu, İmge yay, Ankara 1992, 22.s

<sup>12</sup> y.a.g.e, 282.s

<sup>13</sup> Bkz.Fuzuli Bayat, **Mitolojiye Giriş**, Ötüken yayınları, 1. Baskı, Çorum 2005, 73.s

doğayla bütünleşerek hissetmesi, yaratılışın anlamını doğayla paylaşması onu 'oyun'lar oynamaya itmiştir. Bu oyunlar doğanın düzenli gelişimidir.

*Doğanın yeniden dirilişi olan baharda ve ürünün bollaştığı yaz aylarında insanoğlu bu inancını yansıtan törenler, danslar düzenledi. Bu törenler görevseldi ve amaçları doğayı bir kez daha canlandırmaktı. Böylece insanoğlu doğanın yaratıcılığına saygıyla karışık bir korkuyla katkıda bulunmak istiyordu. Ritüel denilen bu törenlerin yanı sıra, bunların görevselliğini tamamlayan, kalıcı ve yüceltici özellikleriyle efsaneler yer alırdı. Bu törenler ile efsanelerin birbiriyle kaynaşması tiyatronun kaynağını ortaya çıkardı.<sup>14</sup>*

Burada törenlerin doğayı istenilen şeyin olmasına yönlendiren bir davet ya da zorlama gibi görevci yanıyla temsil edilen şeyin gösterisi sırasında alınan haz iç içedir.

*Kutsal eylem bir 'dromenon' yani kendi kendini yapan şeydir. Temsil edilen şey bir drama, yani kendi kendini yapan şeyin bir gösterisine veya bir yarış haline bürünmesidir. Drama, eylem, bir şey yapma, kozmik bir olayı, yalnız bir temsil olarak değil, aynı zamanda özdeşleşme olarak da yeniden üretir. Ayinsel eylem tanrıları bu kozmik olayı gerçekten yapmaya zorladığı fikrine dayanmaktadır.<sup>15</sup>*

İlkel insanın evrenini anlama sürecinde gerçekleştirdiği, büyü, dans (sonranın gösteri araçları) ve yaratı süreci tiyatronun üç temel ilkesinin de ortaya çıkmasını sağlamıştır: Taklit (mimesis), Eylem, Topluca Katılma.<sup>16</sup>

Bütün sanatlar başlangıçta zorunlu bir gereksinmeden doğmuştur. Sanat, insanın yaşam kavgasında kendi gücünü ve karşısındaki güçleri tanımasına yardım etmiş, ilkel toplumlarda doğanın gizemli görünen güçlerini etkilemeye yaramıştır. Sanat, kolektif bir coşku yaratarak insanı çalışmaya yöneltmiş, onu eğitmiş, işine ve yaşamına tat katmıştır. Gelişimi boyunca sanatın öğrenmeye, düzeltmeye, geliştirmeye, değiştirmeye katkıda bulunduğu, kendine özgü güzellik

<sup>14</sup> Bkz. Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi I**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, 20.s

<sup>15</sup> Bkz. Johan Huizinga, **Homo Ludens**, çev; Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı yay, İstanbul 2006, 32.s

<sup>16</sup> y.a.g.e., 18 s

boyutuyla işlevini daha başarılı olarak gerçekleştirdiği görülür. Gerçeğin tanınmasıyla edinilen bilgi birikimi, güzelden alınan tadın heyecansal etkisiyle sanat insanı güçlendirmiştir. Sanatın niteliğini, yaratma eylemini, sanattan hoşlanma duygusunu açıklamak kolay değildir.<sup>17</sup> Çünkü ilkel toplumlarda bugün ‘sanat’ olarak nitelediğimiz şey yaşamla iç içe bir bütünlük halindeydi. Bugünkü gibi yaşamın süsü, eğlencesi, eğiticisi, düşündürücüsü değil, hayatın kendisiydi. Gerektiğinde somut olanı ortaya çıkarmaya yarayan bir bilgi ya da soyut olanı imgelemde canlandırmaya yarayan, evrene ve evrendeki gerçekliğe ışık tutan bir hakikatti. İlkel toplumlarda ‘sanat’ toplumu düzenleyen kuralların belirleyicisi, bu kuralları koşullayan değer yargılarını eleştiren, düzelter ve yeri geldiğinde yenileyendi.

*Başlangıçta sanatçı da sanatın alıcısı da aynı kişidir. Yaratırken coşar, kendi gizil gücünün bilincine varır. Yaratı eyleminden sonra heyecanları dinginleşir, düşüncesi aydınlanır, bilgisi arlaşıyor, becerisi berkleşir. Toplum, topluca katıldığı yaratma eyleminden güçlenmiş olarak çıkar. Bu güçlenmeyi sağlayan bireyin kendine özgü sanat deneyi değildir. Birey, toplumca katıldığı ortak yaratıdan o toplumun üyesi olarak pay almıştır.<sup>18</sup>*

Ritüellerdeki amaç sonuç alma üzerine değil toplumun yararına olan gelişimi yönlendirme üzerinedir. Ritüelde yer alan söz ve eylemin tekrarı; belli bir metne ve hareket dizgesine sahip olan ilk dramatik yapıyı da ortaya çıkarmaktadır. Mitoslar ritüelin hem konusunu hem de içerdiği olaylar dizgesiyle kurgusunu oluşturmuş, sözlü gelenekle ozanlar tarafından ezberlenerek kuşaktan kuşağa aktarımını sağlamıştır. Böylece hem o toplulukta yaşayan insanlar arasında, atalarından gelen inanç ve bilginin oluşturduğu güçlü bir bağ kurulmuş hem de topluluğun kurallar sistemine uyması sağlanmıştır. Toplumun inanç ve moral değerleri, her törende yeniden canlanarak sürdürülmüş ve birey, topluluğun bir üyesi olarak onay görmüş, böylece sistemin dengesi ve sürekliliği sağlanmıştır.

<sup>17</sup> Bkz. Sevda Şener, **İnsanı Geçitlerde Sınayan Dram Sanatı**, Mitos-Boyut, 1. baskı 2003, 7-8. s

<sup>18</sup> y.a.g.e. 8.s

*Ebedi Dönüş Mitosu* adlı kitabında *Mircea Eliade* ilkel toplumlardaki insanın kendisine ilişkin kurduğu imge ve Kozmos'da sahip olduğuna inandığı yer hakkında şunları söyler:

*Arkaik ve geleneksel toplumların insanıyla Musevi-Hıristiyanlığın güçlü etkilerini taşıyan modern toplum insanı arasındaki başlıca fark öncekinin (arkaik) kendisini kozmos'la ve Kozmik ritimlerle ayrılmaz biçimde bağlantılı olarak görürken ötekinin (modern) sadece Tarih ile bağlantılı olduğunu iddia etmesindedir. Elbette, arkaik toplum insanı için de Kozmos'un bir "tarihi" vardır, bunun nedeni sadece tanrılar tarafından yaratılmış ve doğaüstü varlıklar ya da mitsel kahramanlar tarafından düzenlenmiş olması olsa bile. Ama Kozmos'un ve insan toplumunun bu "tarihi" mitoslarla korunan ve aktarılan bir "kutsal tarih"tir. Dahası, mitosların zamanın başlangıcında gerçekleşen büyük olayları periyodik olarak yeniden güncelleştiren törenler için bir model oluşturması anlamında sonsuza kadar tekrarlanabilen bir tarihtir. Mitoslar insanın yürüttüğü tüm sorumlu etkinlikler için geçerli paradigmatları, örnek modelleri korur ve aktarırlar. Mitsel zamanlarda insanlara vahyedilmiş bu paradigmatik modeller sayesinde Kozmos ve toplum periyodik olarak yeniden doğar.<sup>19</sup>*

İnsanın tarihselliği ve anısal bir varlık olduğu, kendini anlatırken ve niteliklerini ortaya koyarken tarihsel deneyimlere ya da anılara başvurduğu bir gerçektir. İnsan deneyimleriyle varolur. Maddi koşullar onun zihnini belirler. Onları biriktirir, anlatır, aktarır, yazar ve zihni de maddi yapı ve koşulların gelişimini değişimini etkiler. Bütün bunların birikimi insanın tarihini ve evrendeki nesne ve olayları tarih ya da anısalılığıyla değerlendirir. Tarihsel kökenli insanın anlam arayışında köken oluşturabilecek mit ya da mitler yarattığı savı bireysel yaşamlarımızda da görülebilmektedir.

Eski insanların tarihlerindeki en eski anılarını, tüm doğa bilgilerini, yaradılışın ilk dönemleriyle büyük yeryüzü değişimlerinden belleklerinde kalanları ortaya koydukları mit düşüncesinin insan toplumlarının yaşamındaki düzenleyici yapısı ortadadır: Dinsel doğruları açıklamak, doğa yasalarını anlamak, ahlaki doğruları anlatmak ve karamsar duygu sınırlarının ötesine uzanan yatıştırıcı gizli

<sup>19</sup>Bkz. *Mircea Eliade, Ebedi Dönüş Mitosu*, Çev; Ümit Altuğ, İmge Kitabevi, 1994, 11.s



deneyimlerini canlandırmak.<sup>20</sup>

Toplumların kendi varoluşlarını, kültürlerini, göreneklerini, eylemsel durumlarını, uygarlıklarını bir bütün olarak oluşturdukları niteliklerini kendisine bağladıkları geçmişe ait gizemli anlatılara dönüştürmelerine bugün mit adını veriyoruz.

Mitsel kökenli gelenek hemen her toplumda güçlü bir işlev yüklenmiştir. Bu nedenle ‘İlk din’, ‘ilk anlatı’, ‘ilk metin’ olan mitolojiyi geleneksel ve arkaik toplumlardan başlayarak ele almak, mitsel bir evrenin tanımını yapmada ve mitsel evrenin ne olduğunu anlamada bize kolaylık sağlayacaktır. Çünkü ilkel mitler köksel olanı yansıtmaktadır. Miti anlamakla, şeylerin “kökeni” tanınır ve dolayısıyla onları egemenlik altında tutmak, onlarla bir bütün olmak evreni kucaklamakla eşdeğerdir. Mitleri anlama ne “dışsal” ne de “soyut” bir eylemdir. Bir miti ya törenle ‘anlatarak’ ya da doğruladığı ritüeli ‘gerçekleştirerek’ onu yaşanan bir gerçeklik haline dönüştürerek anlayabiliriz.

Arkaik toplumlarda anlaşıldığı üzere, mitin gerçek bir hikaye anlamına geldiği hatta bunun da ötesinde “kutsal”, “ibret verici” ve önemli bir hikaye olduğu görüşü bugün yaygın olarak kabul edilen tanımlamalardır. Bu tanımlar “kurgu” ya da “yanılsama” anlamında “kutsal gelenek”, “ilkel vahiy”, “örnek bir model” olarak kullanılmaktadır. Arkaik toplum insanı için mit bir “din”dir. Bu nedenle ne kurmaca ne de hayal ürünü olarak ona yaklaşamayız. Arkaik toplum için mit, eski, önemli ve büyük bir hakikatin parçası olarak yaşamlarında vardır.

Mit’in farklı bakış açılarına göre yorumlanabilen karmaşık bir kültür olması nedeniyle tek bir tanımla yetinmek ya da tek bir tanıma sahip çıkmak mümkün değildir. Mit sonsuz sayıda kendine özgü tanımın konusu olan bir kavramdır.<sup>21</sup> Ancak hemen herkesin üzerinde anlaştığı tanım mitin kutsal olana atıfta bulunmasıdır. Kutsal bir öyküyü anlatmasıdır. *Malinowski*’ye göre;

*Mit, bir ilkel toplulukta varolduğu haliyle, yani bugünkü biçimiyle, yalnız anlatılan bir öykü değil, yaşayan bir gerçekliktir. Bugün bir romanda*

---

<sup>21</sup> Bkz. Cengiz Batuk, **Mit Tarih ve Gerçeklik Sorunu Üzerine Notlar** Milet ve Nihal, (inanç, kültür ve mitoloji araştırmaları dergisi) cilt 6, sayı 1, ocak-nisan 2009, 27-53.s

*bulduğumuz türden bir kurgu karakteri taşımaz, tersine –öyle inanılır- eski zamanlarda geçmiş ve o zamandan beri de dünyayı ve insanın yazgısını sürekli etkileyen canlı bir gerçekliktir. Yaratılışı, ilk günahı ve İsanın fedakarca ölümüyle gelen kurtuluşu anlatan İncil öyküsü inanmış Hristiyan için ne ifade ederse mit de ilkeller için onu ifade eder. Mit ilkeller için işlevi bakımından, bizim, ayinimizde ve etiğimizde yaşayan, inancımızda egemen olan ve davranışımızı yönlendiren kutsal öykülerimizle karşılaştırılabilir.<sup>22</sup>*

Mitsel evrende, insanlar kutsalın içinde ya da kutsallaştırılmış nesnelere yakınında yaşamayı seçerlerdi. Çünkü onlar için her şeyin bir ruhu vardı ve insan diğer şeylerden daha üstün değildi. Bu nedenle kutsal olan gündelik yaşamın içinde, her an birlikte olunan bir şeydi. “İlkeller” için kutsal, güce ve bunun nihayetinde, en mükemmelinden gerçeğe eşdeğeri.

*Kutsal varlık açısından doygunur. Kutsal güç demek, hem gerçek, hem de ebediyet ve etkinlik demektir /.../ Kutsal en mükemmelinden ‘hakiki’dir; bu hakiki aynı anda hem güç, hem etkinlik hem de hayat ve üretkenlik kaynağıdır.<sup>23</sup>*

Gerçeğe katılmayı, güç bakımından doygun hale gelmeyi derin bir şekilde arzu etmek ilkel insan için etkin bir dünyada yaşamasına denk düşmektedir. Kutsallık atfedilmiş mitsel evren ve geleneksel yaşam biçiminden inanç, efsane, edebiyat, kültür, sanat, felsefe yani kısaca hayat türemiştir. İlkel insan ‘tarihi’ni mitoslarla korumuş ve onu “kutsal tarih” olarak aktarmıştır. Mitoslar mutlak kutsallığı ifşa etmektedir. Bir çok ilkel halkta efsaneler, mitler, ne zaman ve nerede olursa olsun değil de, yalnızca ayinsel olarak en zengin mevsimler esnasında (sonbahar-kış) veya dinsel törenlerin aralarında yani *kutsal bir zaman aralığında* söylenebilirler.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Bkz. Borinislav Malinowski, **Büyük Bilim ve Din**, Çev, Saadet Özkal, Kabalıcı Yayınları, 1990, 87.s

<sup>23</sup> Bkz. Mircea Eliade, **Kutsal ve Dindışı**, Çev, Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınları, Aralık 1991, 4.s

<sup>24</sup> **Y.a.g.e.** 76.s

İlkel insan bir yandan tanrılarını taklit ederek kutsalda kalabilmekte ve hakikate böylece tutunabilmekte, diğer yandan bu tanrısal hareketleri yeniden güncelleştirerek (ritüel) dünyalarını kutsallaştırmaktaydılar. *İnsanların dinsel davranışı da dünyanın kutsallığının devamına katkıda bulunmaktaydı.*<sup>25</sup>

Bir ‘kutsal tarih’ olarak mitlere baktığımızda dünyanın, insanın ve toplumun varoluşuna ilişkin açıklamalar getirdiğini görebiliriz. Bu nedenle mit “gerçek şeylerin nasıl var olduğunu anlattığı için -hakiki bir hikaye- olarak da görülür.”<sup>26</sup>

Mitolojinin simgelerinin (ister ele gelir görüntüler, ister soyut düşünceler biçiminde olsun) en derin ruhsal merkezlerine dokunmak gibi eğitim görmüşleri ve cahilleri aynı biçimde etkilemek, harekete geçirmek, yığınları bir yönelişe sokmak gibi yönetici bir işlevi vardır. Mit; insanlık etkinliklerinin her alanında; barınma, beslenme, evlenme, çalışma, öğrenme, sanat, eğitim, bilgelik gibi unsurların örnek alacağı, kendilerini oluşturacakları ve hatta doğru olup olmadıklarını sınavacakları bir ‘bilgi köprüsü’ işlevi görür. Bu anlamda mit yalnızca geçmişe dair bilgilendirici bir işleve sahip değildir. Sadece geçmişle bağlarımızı sağlayan bir işlevi yoktur. Aynı zamanda; “Dünyanın, hayvanların, bitkilerin ve insanın kökenini bildirmekle kalmaz. İnsanın bugünkü durumunu; ölümlü, cinsiyetli, toplum içinde örgütlü, yaşamak için çalışmakla yükümlü bir varlık haline getiren bütün asal olayları da açıklığa kavuşturur.”<sup>27</sup>

‘Koruyucu’, ‘birleştirici’, ‘yönlendirici’, ‘yorumlayıcı’, ve ‘meşrulaştırıcı’ bir genel işleve sahip olan mitoslar, yaşamı düzenlemede sunmuş olduğu sınırsızlıklarla ilkel insan’ın hem kılavuzu hem de ‘başvuru kitabı’ konumundadır. Mitoslar yazılı olmasa da bir ‘ilk metin’, ‘ilk yasa’, ‘ilk din’dir. Mitosların anlatısındaki çeşitlilik, anlatıdaki özgürlük ve özerklik başka hiçbir din anlatısında görülmemiştir. Bu nedenle ilkçağ mitosları bütünüyle açık bir yapıya sahiptir. Açık bir yapıya sahip olan bu anlatı biçimi de din adamlarından ziyade sanatçıların büyük ilgi alanı olmuş, insanın sözle de olsa bu kadar renkli, büyüleyici ve inandırıcı bir

---

<sup>25</sup> y.a.g.e., 79.s

<sup>26</sup> Bkz. Yves Bonnefoy, *Antik Dünya ve Geleneksel Topumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, Dost Kitabevi, 2000, 783.s

<sup>27</sup> y.a.g.e., 784.s

şekilde aktarılması çağdan çağa, nesilden nesile canlılığını korumuş ve sözün bugüne kalmasını sağlamıştır.

*Mitos böylece insana kaotik, karanlık bir dünyayla baş etme yollarını gösteren bir akıl rehberi olmuş, insanın tüm bilgisini kuşatmış, onun tüm merakını doyurmuş ve pek çok kez bellek onu hiç bıkmadan bu zamana kadar taşımıştır.*<sup>28</sup>

İnsanın maddeler evreninde kendi yarattığı imajinasyonlar ve onlara atfettiği kutsallıkla beraber gerçeklik düzleminde bir yaşam üçgeni kurulmuştur. Kaos içindeki evreni tanıma, anlama, onunla bir olma yaşamdaki hakikatle insandaki hakikat düzlemini birleştirmiş ve mitsel düşünüşe geçit sağlamıştır. Bu yaşamda her şey eşittir. Her şey bir benzeriyle vardır. Evrende yarattığı biçimler ve onlarla kurulan yakınlık ‘ilkel’ insanın ‘dil’ini, ‘gerçekliğini’, ‘tarih’ini oluşturmuş ve bugün “kahramanlar ve efsaneler devrinin hikâyesi; masalımsı, gerçek olmayan şey; tarihi, fiziki ve felsefi genel bir konuyu alegori şeklinde işleyen hayal ürünü eser”<sup>29</sup> olarak adlandırılmıştır.

Mitler çoğunlukla kozmogonik (evreninin kökeninin araştırması veya evrenin kökeni ile ilgili teori) bir anlam taşırlar. Doğa olaylarının açıklanması, belirlenmesi ve ortaya konma çabasında mitlerin güçlü etkisi bulunmaktadır. Bu nedenle mit, her zaman bir ‘yaratılışın’ öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığı, nasıl var olmaya başladığının anlatısıdır. Mit ancak ‘gerçekten’ olup bitmiş, tam olarak ortaya çıkmış olan şeyden söz eder. Mitin başlangıcı ve yaratılışı anlattığı kozmogonik biçimi; masallardan ve efsanelerden bağımsız bir gerçeklik ve geçerlilik kazanmaktadır. Bu gerçekliği ortaya koyan ve yaratılışa geçerlilik kazandıran varlıklar; mitlerin betimlenmesine (sembolize edilmesi, simgeleştirilmesi) bir kutsallık ve yücelik katmaktadır. Bu anlamda mitler gerçeği, insanüstü bir zemine aktarır. “Mit kutsal bir öykü olarak kabul edilir, öyleyse, ‘gerçek-bir öykü’dür, çünkü her zaman gerçekliklere başvurur.”<sup>30</sup>

<sup>28</sup>Bkz. Nil Göksel, **Logos’u Unutmak**, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi Bibliotech , güz 2008, sayı 6, 24.s

<sup>29</sup> Bkz. Meydan Larousse, Cilt VIII, 843.s

<sup>30</sup> Bkz. Mircea Eliade, **Mitlerin Özellikleri**, çeviren: Sema Fırat, Simavi Yay. İstanbul, 1993, 105.s

Mitlerin gerçekliklere dayanan anlatımı; kutsallığını ve meşruluğunu pekiştirmektedir. Mit ile birlikte insanlar, dünyayı ve kozmosu anlaşılır ve anlamlı bir biçimde kavrama aşamasına ulaşmışlardır. Bu bağlamda mitler, insanın kendisi için ve kendi aklı ile yaptığı bir açıklama çabası olarak vurgulanabilir. Mitlerle birlikte; “gerçeklik, hakikat, anlam düşünceleri kutsal deneyiminden doğar, daha sonra da metafiziksel spekülasyonlarla geliştirilir ve sistemli kılınır.”<sup>31</sup>

Mitler insanın kendini, evrenini ve kozmosu anlamasında simgesel bir araçtır. Bu araç ile insan, evren ile arasındaki birliği ve bütünlüğü sezgisel olarak ifade etmektedir. Evrenin birliği ve bütünlüğü arasındaki ilişkiyi algılayan insan için yaşam daha açık ve daha anlaşılır kılınmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde mitler, mitostan logosa geçiş sürecinde, insan bilgisinin kaynağı açısından önemli bir işlevi de belirlemektedir.

İnsanın kendini kuşatan evreni anlama, algılama, bütün olma çabası sonucu oluşan mitler, *Epos* ve *Logos* la birlikte anılır. Epos değişik bir anlamda, belli bir düzen ve ölçüye göre söylenen ve özel zamanlarda okunan/anlatılan sözdür. ‘Ozan’ın sözü olarak da tanımlayabileceğimiz epos, şiir, destan ve ezgi anlamı kazanmış ve Batı dillerinin tümüne ‘epope’ olarak geçmiştir. Bu konuları tezin içinde detaylarıyla ele alıp, mitin çağlar içindeki yolculuğunu tiyatro ve tiyatro yazınına etki eden yanlarıyla ortaya koymaya çalışacağız. Mitin anlamına ve işlevine yönelik geçtiği, geçerken nasıl ve ne yönde değiştiği hangi dönemlerde kırılma noktaları yaşadığını ele aldığımız bu tezde çağımızı ve çağımız tiyatro anlayışının bugün geldiği evreyi de anlamamıza kuşkusuz mitoslar önemli bir açılım getirecektir.

Bu nedenle giriş boyunca tekrarlanarak boyutlandırılmaya çalışılan yeniden tanım çabası, mitin nesnel tanımını yapmaktaki zorluktan kaynaklanmaktadır. Çünkü tanrının, şeytanın, cinin, perinin nesnel bir tanımı yoktur. Ancak bütün bu düşüncelerin toplumsal/tarihsel yönden tanımı yapılabilir ve süreç içindeki evrimleri izlenebilir.

---

<sup>31</sup> y. a.g.e,133.s

Mit toplumsal olarak başlangıçta yaratıcı ve yok edici olarak beliren güçlerin kişileştirilmesi, olgunlaştırılmış yaşam bilgisi olduğu gibi daha sonra ahlaki olarak iyi/kötü ya da coşku/akıl gibi yapılara dönüşen algının geleneğini de oluşturur. Ancak başlangıç mitleri ‘şey’lerin isimlerinin konması, ‘şey’lerin ilişki içinde etkinliğine uygun tanınma ve kullanımlara girmesi ve insanoğlunu, dünyayı ve yaşamı paylaştığı canlı cansız diğer ‘şey’lerden ayırarak kendisini ‘şey’likten çıkarmasıyla gerçekten tarihsel açıdan da, günümüz insanındaki ölüm ve evreni tam olarak anlayabilmek için duyduğu ‘inanma’ gereksinimi açısından da ‘kutsal’dır.

Mitolojik düşünüş, kendilik bilinci ve nesne bilinci olan insanı yaratmıştır. Günümüzün ‘büyüden arınmış’ insanına kabullenmesi zor gelse de insan hala mitolojik ve mitojeniktir. “İnsan hem mitlerin yaratıcısı, yani ‘mitojenik’tir; hem de yarattığı mitlerin nesnesi, yani ‘mitolojik’tir. İnsan dışında kalan diğer varlıklar (nesnelere) ‘mitolojik’ olabilirler, ancak ‘mitojenik’ değildir.”<sup>32</sup>

Mitoloji’nin bir ‘meta-mitoloji’yi de içerdiği, yani yalnızca içeriğini oluşturan mitlerin değil, bu mitlerin nasıl oluşturulduğu ve nasıl oluşturulacağı bilgisini de sunmasını tiyatro tarihindeki dönemler ve tiyatro oyunları üzerinden tartışmak ve günümüz tiyatrosu için veriler, çıkarımlar oluşturmak çalışmamızın kapsamını oluşturmaktadır.

---

<sup>32</sup> M. Bilgin Saydam, **Deli Dumrul’un Bilinci**, Metis Yay., 1. Basım 1997, 45 s

## I. BÖLÜM

### ANTİK YUNANDAN KLASİZME TİYATRO VE OYUN MALZEMESİ OLARAK MİTİN KULLANIMI

#### 1.1 MİTOSLARIN TİYATRO VE OYUN MALZEMESİ OLARAK KULLANIMI

Sanatın ve tiyatronun kökleri üzerine düşünüp başlangıçtaki işlevinin ne olduğunu, nereden nasıl türediğini anladıkça; toplumdaki yapının değişmesiyle bu görevin de değişmiş olduğunu, ortaya yeni durumların çıktığını çok net görebiliriz. Sanatın özünde gerilim ve karşılıklı çatışma vardır. Ancak bu çatışmanın tek başına bir anlamı yoktur; çünkü yoğun ve ‘gerçek’ yaşantıdan sanatın yükselmesi için öncelikle onun kurulması, yaratılması nesnellik kazanarak biçim alması gerekir. Gerçekliğin bir biçime girip sanat yapıtı olarak karşımıza çıkması düşünsel bir süreci içerir. Sadece yaratıcılık, coşkun bir esinlenme biçim verme için yeterli değildir. Sanatın başlangıçta ‘büyü’ olduğu, gerçek ama bilinmeyen tanımlanmaya çalışılan bir dünyaya egemen olmaya yarayan, tılsımlı bir araç olduğu sonucuna varabiliriz. “Din”de, “bilim”de, gizli bir biçimde ‘büyü’de birleşiyordu. Sanatın bu büyücülük görevi, giderek toplumsal ilişkilere ışık tutmak, insanları aydınlatmak, toplumsal gerçekleri algılayıp değiştirmelerine yardım etmek gibi bir işleve dönüştü. Toplumların eriştiği düzeye göre sanat; kimi zaman çağrışımlarla büyülemeye; kimi zaman ussal ve aydınlatıcı bir göreve; kimi zamansa sezgilerle yargı gücünü ortaya çıkarmaya çalıştı.<sup>33</sup>

Eğitmek, haz vermek, deneyci ve yenilikçi olmak, topluma yön vermek gibi bir çok işlevin yüklendiği sanat, uygarlık tarihinin her döneminde farklı beklentileri karşılamıştır. Gelişiminin bütün dönemlerinde, ağırbaşlı, eğlendirici, inandırıcı, abartıcı, anlamlı ve anlamlandırıcı ya da anlamsızken de; düşleri, gerçekleri, imgeleri işlerken de ‘büyü’nün her zaman sanata büyük katkısı olmuştur. Bütün bunlarla beraber, salt büyü için de gereklidir sanat.

Sanatın ve tiyatronun kaynaklarını avcı toplumların kurban törenlerinde, özellikle tarım devrimi diyebileceğimiz bitkiyle kurduğu ilişkiden

---

<sup>33</sup> Bkz. Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliği**, Çev; Cevat Çapan, Payel Yayınları, 8. basım 1995, İstanbul ,10-15.s

sonra yeryüzüne yayılmış bütün uygarlıklarda ve toplumlarda görebiliyoruz. Ancak tiyatroyun doğumu Antik Yunan'dır, çünkü bugün de kullanılan biçimlenme, kural ve yaratılar bu dönemde ortaya çıkmıştır.

*Yunan sanatı ve destanı ile toplumsal gelişmenin belli biçimleri arasındaki ilişkiyi görmek güç değildir. Güç olan o yapıtların bugün bile sanattan aldığımız tadın kaynağı olması, bazı durumlarda ise erişilmez bir düzey ve örnek olarak sürüp gitmesini anlamaktır.<sup>34</sup>*

Sanatın evriminde ve gelişmesinde üretildiği toplumun özellikleri ve düşünce yapısı aynı zamanda o bölgenin coğrafi özellikleri de etkilidir. Coğrafi özellikler ve toplumun gelişim dinamikleri, sanat eserine biçim ya da malzeme olarak yansımıştır. Mitolojinin dramatik yazın malzemesi olarak kullanılmasından önce dramın doğuşunda son durak olarak genelde Antik Yunan referans olarak kullanılır. Ancak dünyanın pek çok bölgesinde benzer gelişim kendisini göstermektedir. Dinsel eylemlerin ve dinsel öykülerin, yani ritüel ve mitosların dramın kökeni olduğu kanıtlanmış ve ritüellerden tiyatroya geçiş her halkın kendi inanç sistemi ve toplumsal dönüşümlerinin etkisiyle farklı bölgelerde farklı gelişim çizgisi göstermiştir.

*James Fraser*, ritüellerde yer alan taklit ögesinin mitolojiye geçişini ve çeşitli mitlerde yer alan ölme ve dirilme öykülerini açığa çıkarmış; *Jane Harrison*, *Gilbert Murray*, *Francis Macdonald Cornford* da dramın ritüellerdeki taklitten doğduğunu kabul etmişlerdir. Bu kuramcılar, Antik Yunan dramının yapısal özellikleriyle ritüellerin yapısı arasındaki benzerliğe dikkat çekerek bu görüşü benimsemişlerdir. Karşılaştırmalı Antropoloji, yalnız Antik Yunan da değil, tüm Yakın Doğu ülkelerinde, Uzak Doğu'da ve Avrupa'da mevsim değişimi sırasında törenler yapıldığını, bu törenlerde doğadaki karşıt güçlerin çatışması motifinin yer aldığını kabul etmişlerdir.<sup>35</sup>

Ritüellerin asal özelliklerinden biri de karşıt güçlerin çatışma halinde olmasıdır. Dramatik olanın özünü oluşturan çatışma, ritüel olarak yinelenen mitoslarda mutlak olarak görülür. Tarımsal ritüeller doğanın ölümü ve dirilişi üzerine kurulmuştur. Bu temel karşıtlık farklı kültürlerde değişik biçimlerde

<sup>34</sup> y.a.g.e. 13.s

<sup>35</sup> Bkz. Sevdâ Şener, *İnsanı Geçitlerde Sınayan Dram Sanatı*, Mitos-Boyut, 1. baskı 2003, 9.s



işlenmekle birlikte benzer bir çatışma içerir. Mezopotamya da Sümerler'in Dumuzi'si, Babil'in Tammuz'u, Ugarit'in Baal'i, Mısır'ın Osiris'i, Frigya'nın Attis'i, Fenike'nin Adonis'i, Yunan'ın Dionysos'u benzer tanrıların yer altına giden bolluk-bereket ve tahıl ruhu tanrısının neden olduğu kuraklık ve doğanın ölümünü yansıtır. Farklı kültürlerde değişik biçimlerde işlenen bu mitoslarda tanrı, bolluk, cinsellik, üreme gibi nitelikleri olan eşi-kardeşi tanrıça tarafından ( İnanna, İştar, İsis, Aştart, Aştoret, Kybele vb) kurtarılmış ya da yer altına tanrıçayı - kurtarmak için inmiştir.

İlkel inanç sistemindeki tarımsal kökenli karşıtlık yani ölüp-dirilme yaz-kış çatışması birçok kültürde görülen temel karşıtların, Zerdüştlüğün Işık-Karanlık çatışmasının, Doğu kültürünün Ying-Yang ikiliğinin hatta büyük dinlerin şeytan-tanrı çatışmasının ilk örneğini oluşturmaktadır. Bu noktada altı çizilmesi gereken, evrenin bu karşıtların birlikteliğiyle bütünlendiğidir. Taraflardan biri yenilebilir ama asla yok edilemez. Yaz ile kış gibi sürekli çatışır, yer değiştirirler ama varlıkları evrensel dengeyi oluşturur.<sup>36</sup>

Doğada karşıtların çatışması, sanatta yansımaları güçlü bir biçimde tiyatrodan bulmuş, ritüellerin büyüsel atmosferinden doğan tiyatronun ilk asal dramatik malzemesini de mitoslar oluşturmuştur. Ritüellerdeki eylem ile bu mitoslar canlanmış ve ilkel toplumlardan, Antik Yunan uygarlığına değin tiyatronun ilk kıpırtılarını oluşturmuşlardır.

Ritüelden sanata geçişte görülen farklılaşmayı *Jane Harrison* şöyle açıklamaktadır: “Ritüel, sanat ile gerçek yaşam arasında bir köprüdür. Ritüelde pratik bir amaç güdülür. Bu amacı gerçekleştirmek için yaşamın taklidi yapılır. Yaşamdaki işler, ya önceden onları etkilemek için, ya da sonradan onları paylaşmak amacıyla canlandırılır. Oysa sanat pratik amaçlı değildir. Sanat yaşamı taklit ederken sadece kendini amaçlamaktadır. Ritüeldeki tartışılmaz inancın yerini eleştirel düşünce almıştır. Ritüelde hareket ve iş ön planda gelir. Sanat ise sözdür, duadır, övgüdür, yergidir. Ritüelin konusu tekdüzedir. Sanat ise kendine yeni konu arar ve konularını çeşitler. Ritüelin yaşamın kendi olmasına ve biçimi değişken olmasına karşın, sanatta yaşamın benzeri sunulmakta ve belli biçim kalıpları yinelenmektedir. Ritüel heyecan verici, korkutucudur. Sanat ise gerilimi azaltır,

---

<sup>36</sup> Erkan Ergin, **Cumhuriyet Dönemi Oyun Yazarlığında Mitoloji**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1995,10-11.s

heyecanları yatıştırır, düzene sokar. Ritüelde yaşam duygusu pekişir. Sanatta ise yaşam gözlenir, aksaklıkları saptanır ve aksaklıkları giderme yolları aranır. Ritüelde ayrı bir oyun yeri olmamasına karşın, sanatta seyir yeri ve oyun yeri birbirlerinden ayrılmıştır. Dram sanatı her zaman bir ritüel aşamasından geçmiştir, fakat her ritüelden sanat oluşmamıştır.”<sup>37</sup>

İlkel insanın aklı, doğayla ve doğadaki ‘şey’lerin görünüşleriyle ilişki ve iletişim halindedir. Doğayla ilişki halinde olma ilkel insan için hem etkileyici hem de heyecansal bir nitelik taşımaktadır. İnsanın duygularını harekete geçiren doğa, içinde taşıdığı bütün ‘giz’lerle onu büyüler ve etkisi altına alır. Doğanın etkisi altına giren, onunla bir olan, iletişim haline geçen ilkel insanın günlük hayatı, giderek doğanın gerçekliğini ‘büyü’ yoluyla ele geçirme çabasına dönüşür. İlkel insan yoğun bir şekilde elde etmek istediği şeyin ‘benzer’ini yaratır ve bu da taklidi doğurur. “*Büyüsel düşünüş, bir şeyin belirtisini yeniden üretmek, diğer bir deyişle taklit etmek yoluyla, onun gerçekliğini çağırma eylemidir.*”<sup>38</sup> Büyülemek ve taklit etmek giderek sistemli ve kolektif bir hale gelmiş ve bu da yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak törenlere dönüşmüştür.

Bu törenlerde dans merkezi bir yer tutarken sadece yaşamın görüntüsünü değil aynı zamanda insan, doğanın ritimselliğini de taklit eder. Böylelikle ilkel insan danslı-ritimli büyü törenlerini yaşamının merkezine oturtmuştur. Taklit, daha örgütlü, coşkusal bir ‘gösteri’ye dönüşmüş ve maskeler, kostümler, danslar, mimetik jest ve çığlıklardan oluşan, canlı ve enerjik bir eylemi meydana getirmiştir. Dramatik olan özellikle bu törenlerde göze çarpmaktadır. İlk görünüşlerinden ve biçimlerinden farklı olsa da her kültürde bu coşkusal gösterilerin izlerini bulmak mümkündür. Antik Yunan kültüründe de Dionysos Şölenleri yoluyla bu gösteriler yaşarlık kazanmıştır.

Bir ritüelin oluşabilmesi için öykünün yani mitosun eylemle birleşmesi, canlandırılabilir olması, heyecanları, coşkuları dinginleştiren, düşünceleri aydınlatan ve yaşamsal bir öneme sahip olması gerekir. Ritüellerin büyüsel atmosferinden doğan tiyatronun malzemesini oluşturan mitoslar, tiyatronun da kaynağını oluşturmuş ve Antik Yunandan Çağdaş tiyatroya kadar uzanan

---

<sup>37</sup> S.Şener, a.g.e, 16.s

<sup>38</sup> Yörükhan Ünal, **Dram Sanatı Ve Sinema**, Hayal-Et Kitaplığı, İstanbul, 2008, 44.s

bugünkü tiyatro serüveninin geleneğinin temellerini atmıştır.

Mitolojik malzemenin dramın malzemesini oluşturması ve dramın köken olarak Antik Yunan da eylem- hareket- olay anlamına gelen *Dramenon* sözcüğünden türetilmesi, insanla ilgili, insan tarafından yapılmış ya da yapılan bir eylemi içermesi ve köklerini mitoslardan alması<sup>39</sup> tiyatro sanatı için zengin bir malzeme sağlamış, bu da oyun yazarları için vazgeçilmez bir nitelik oluşturmuştur.

---

<sup>39</sup> Bkz. Murat Tuncay, **Sahneye Bakmak I**, Mitos-Boyut, İstanbul 2010, 10.s

### 1.1.1 Antik Yunan : Şölenlerden Sanata İlerleyiş

Eski Mısır, Hint ve Çin uygarlıklarında ilkel örneklerine rastlanmakla birlikte, bugün bildiğimiz anlamda drama'nın temeli Antik Yunan kültüründe biçimlenmiş, geliştirilmiş ve doruğuna ulaştırılmıştır. Antik Yunan'da sadece dram sanatı değil aynı zamanda, felsefe ve bilim de büyük bir gelişme kaydetmiş ve bugün bir çok şeyin temel malzemesini oluşturmuştur.

Tiyatro konusundaki ilk kuramsal görüşler, Antik Yunan düşüncesinde belirginlik kazanmaya başlamıştır. Antik Yunan uygarlığının Arkaik çağını, ve bu çağın doğacı düşünürlerini izleyen Klasik Çağ düşünürleri, fizik ötesini, insanı ve toplumu yöneten yasaları, sistemli bir biçimde ele almışlar ve "güzel" kavramıyla birlikte sanata eğilmişlerdir. Klasik Çağ filozofları sanatı önce toplumu eğitmek, sonra da bunun estetik ve duygu yaratımının açığa çıkması bakımından değerlendirmişlerdir. Platon, yapıtlarında sanat ve tiyatro konusuna yer vermişse de ilk sistemli ve çerçevesinin netleştiği tanımlar Aristoteles'in Poetika adlı yapıtında olmuştur.<sup>40</sup>

Yunan toplumundaki değişim ve dönüşüm (M.Ö. XII-V) özellikle Atina da kendini göstermiş, en büyük gelişmeler bu topraklarda olmuştur. Küçük tarım, zanaat ve hayvancılığa dayalı sınırlı ekonomi ve buna dayalı eşitlikçi toplum yapısı, tarımın gelişmesi, işbölümünün artması ve karmaşıklaşması, toprağın 'özel mülkiyet'in konusu haline gelmesiyle dağılmış; bazı 'soylu' ailelerin savaşlarda gösterdikleri yiğitliklere dayanılarak basit statü farklılıkları soydan gelen ayrıcalıklar haline dönüşmüştür. Anılan dönemde Atina'nın nüfusu 180 bin civarındadır. Bu toplumun 70 bin üyesi kadın, 20 bin üyesinin köle olduğu bilinmektedir. Bu sayıdan çocuk nüfusunu da düşmesiyle geriye kalan 80 bin kişinin oy ve söz sahibi olduğu bir demokrasi (köleci bir demokrasi) hakimdir.<sup>41</sup> Bu gelişme süreci içerisinde toplumsal yapıdaki eşitlikçi ve bütünleyici yapı günden güne bozularak özel mülkiyet temelinde, yani 'toplumsal' olan, 'bireysellik' temelinde bölünmeye başlamıştır.

Ancak bütün bu gelişmeler dindeki çok tanrılı yapıyı henüz

---

<sup>40</sup> S. Şener, a.g.e, 15.s

<sup>41</sup> Bkz.Önder Şenyapılı, **Otuzbin Yıl Öncésinden Günümüze Heykel**, Odtü yayıncılık, İstanbul 2003, 6.s

bozmamıştır. İnsan yaşamının her özel durumu için hâlâ bir tanrı vardır. Hiç bir tanrı insana düşman değildir. Her tanrı insansı özellikler taşır.\* Bütün çok tanrılı dinlerde olduğu gibi, dini duygu, söylencelerden oluşmaktadır. Tek tanrılı dinlerdeki gibi bir kutsal kitap ve ona aracılık eden bir peygamber yoktur. Dolayısıyla din kuralları kodlanmış, yazılı ve dogmatik değildir ama değişen koşullara göre biçim alır.<sup>42</sup>

*Jakob Burckhardt'ın tanımına göre, Yunan dini, "Yunan halkının mizaçlarından biri"dir. Bir halkın sahip olduğu en görkemli mitoloji olan bu din daha sonra bazı filozoflarda metafiziğe ve etiğe dönüşmüştür, fakat yüksek anlamda bir din olduğunu söyleyemeyiz, çünkü kader kavramından asla kurtulamamıştır. Yunanlıların bütün diğer inanç tasarımları gibi kader kavramı da çelişkilerle doludur: kah katı bir zorunluluk kah keyfi bir tesadüf, kah bariz bir bedel kah nesilden nesile geçen gizemli bir lanettir, fakat her defasında son derece kadercidir. **Ananke**, acımasız kara yazgıdır; **heimarmene**, kaçınılması imkansız sondur; **aisa** herkes için eşit olan yazgıdır; **tykhe**, öngörülemez talihtir (ya da talihsizlik); **potmos**, azalan kismettir; **ate**, tanrıdan gelen körleşmedir. **Agos**, cinayet, ve **alastor**, intikam, tragedyadan da bilindiği üzere, şiddetle kasıp kavuran güçlerdir. Fakat en yaygın kavram **moira**'dır: Doğduğunda insanın "payına düşen kader". Tanrıların moira'ya karşı yapabileceği hiçbir şey yoktur, en azından genel olarak, çünkü bazen de moira onların aracısıdır sanki. Onu etkilemeye ya da deyim yerindeyse onunla işbirliği kurmaya çalıştıkları da olur. Fakat üstün yetenekli ya da vicdansız tek tük insanın tanrılara ve moira'ya aldırmadığı bile görülür; bu, **hypermoron**'dur: "yazgının ötesinde", alın yazısına karşı gelişen şey korkunç olduğu kadar şaşırtıcıdır, hem suç hem de kazançtır.<sup>43</sup>*

---

\*Tanrıların insansı özellikler taşıması sürecini dönemin heykel sanatında da izleyebiliyoruz. "Kephisodotos'un Eirene adlı heykelinde, tanrılık özelliklerini aksettirecek şekilde değil de daha ziyade çocuğuna şefkat gösteren bir anne gibi tasvir edilmiştir. M.Ö. IV.yüzyıl eserlerinin hareket ve davranışlarında görülen bu samimiliği heykeltıraş Kephisodotos ile başlatmak mümkündür. Tanrılarla insanlar arasındaki fark azalmıştır.

Bkz. Yusuf Boysal, **Grek Klasik Devir Heykeltıraşlığı**, Güzel İstanbul matbaası, Ankara 1967, 72.s

<sup>42</sup> Ö. Şenyapılı. a.g.e., 7.s

<sup>43</sup> Bkz. Egon Friedell, **Antik Yunan Kültür Tarihi**, Çev; Necati Aça, Dost Yayınları, Ankara 1999, 81.s

Yunan halkının ekonomik ve toplumsal yapısındaki değişimle birlikte yükselen tüccar sınıfının bu değişime öncülük etmesi, Yunan soylu sınıfıyla tüccar sınıfını karşı karşıya getirir. Soyluların aşırı zenginleşmesinin yarattığı koşullar, halkın memnuniyetsizliğini açığa çıkarır. Daha birkaç yüzyıl öncesine kadar herkesle eşit hak ve yükümlülüklerle sahip organik bir konumda olan Yunan halkı, bölünmüş ve homojen yapısını yitirmeye başlamıştır.

Toplumsal yapıdaki bütün bu gelişmeler duyusu, düşüncü, söylencelerin etkisini de değiştirmiştir.

*M.Ö. V. yüzyılın bitiminde, halk eskiden her şeye kendini feda eden coşkunluğunu yitirmeye başlamış, kendini daha çok düşünür bir yöneliş içine girdi. Tanrılar, kurbanlar, kahramanlar, göçler ve heyecan verici olağanüstü olayların yerini tiyatro yapıtlarında gerçekçi durumlar aldı.<sup>44</sup>*

M.Ö 560 yılında başa geçen *Peisistratos*, sosyal adalet duygusu olan, zorbalığı sevmeyen biriydi. Peisistratos, soylu, tüccar ve köylü sınıflarını ekonomik yönden birbirine daha yakın duruma getirebilmek için köylüye toprak dağıttı, ticareti destekledi<sup>45</sup> ve soyluların ideallerine göre düzenlenen Olympos tanrılarının yerine\* bunlara karşıt nitelikteki bir başka tanrıyı, *Dionysos*'u destekledi.<sup>46</sup> Dionysos zaten Yunan köylüsünün gündelik yaşamının ve kültürünün bir parçası haline dönuşmüştü. Peisistratos, Dionysos'a olan bu tapınmayı destekleyerek kültür yaşamının halk arasında yaygınlaşmasına çalıştı.

İlk çağlardaki dinsel, büyüsel, mitolojik yaşantı Antik Yunan da adeta iki kutba ayrılmıştır. Bir yanda soyluların yeniden düzenlediği ve kendi hakim anlayışına göre biçimlendirdiği Olympos Tanrı Panteonu; diğer yanda halkın kendi geleneklerinden taşıdığı coşkuyu, doğayla bütünleşmeyi sağlayan esrikliği, tanrılarının içindeki kutsalla bütünleşmeyi getiren büyüseliği ile Dionysos törenleri. Bu törenlerde öne çıkan söylence; "toprak insana ait değildir, insan toprağa aittir. Her şey, hepimizi birleştiren kan gibi, üzümünden süzdüğümüz şarap gibi, doğanın bize verdiği kutsal yiyeceklere karşı verilen kurban ve adaklar gibi birbiriyle

<sup>44</sup> Bkz.Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, 32.s

<sup>45</sup> y.a.g.e, 31.s

\* Olympos dini, bütünüyle aristokratik ideallere göre düzenlenmiş bir Tanrılar alemini ifade ediyordu.

<sup>46</sup> Y. Önal a.g.e, 49 .s

bağlantılıdır.”<sup>47</sup>

Yunan mitolojisinin en renkli tanrılarında biri olan Dionysos genellikle coşkunun, eğlenenin, şarabın ve buna bağlı olarak esriğin tanrısı olarak kabul edilir. Ancak Dionysos’un temel niteliği bitki ruhlu bir tanrı olmasıdır. Çoğu zaman asma, çam gibi farklı ağaçlarla özdeşleştirilmiş ama ağaç tanrısı olduğu her bölgede kabul görmüştür. Yunanlılar kurban verirken “ağacın Dionysos”undan söz etmekteydiler. Boetia’da ise tanrıya “ağacın içindeki Dionysos” olarak tapılmaktaydı. Dionysos tasvirlerinde elinde, ucunda çam kozalağı bulunan bir sopa taşımakta, gövdesine asma, sarmaşık ya da incir yaprakları sarılmaktaydı. Attika’da bir Dionysos sarmaşığı, Lkedaemon’da incir’i, Naksos’ta ise yüzü incir ağacında yapılan tasvirleri vardı.<sup>48</sup>

Bereketi ve verimliliği simgeleyen Dionysos’un,\* kökenindeki bitki-tahıl ruhunun bir özelliği olarak ölümüyle doğanın simgesel ölümüne neden olduğu, sonra yeniden doğduğu kabul edilmektedir. “Kış”a yas ve ağıt, “Bahar” a bolluk-bereket ve sevinç törenleri Dionysos tapınımının temel özelliğini oluşturmakta, yayılışı itibarıyla kır kökenli ve ilk önceleri sadece kadınlara açık bir törendir. Tanrı Dionysos’un dinsel törenlerini kutlayan kadınlara “Bakhâlâr” denir. Mitolojide Dionysos’un yanında Bakhâlâr gibi Satirler de görülür. Fakat gerçek tapınımda Satirlerin görünümü festivallerle sınırlıdır ve bu da tapınımın kentlere taşınmasıyla önem kazanmıştır. Kentlere taşınan bu tapınım sırasında Dithrambos ezgilerinin söylendiği ve Dithrambos ezgilerinin M.Ö V. yüzyılda bilinen şeklini Atina da aldığı ve bu şekliyle Dionysos’un onuruna söylenen bir ilahi olduğu kabul görmüştür.<sup>49</sup>

Dithrambos çok daha önceleri halk arasında yapılan Dionysos şölenlerinde mevcuttu. Kurban edilecek hayvan (bu çoğu zaman bir keçi olurdu)

<sup>47</sup>Bkz. Joseph Campell, **Mitolojinin Gücü**, Çev; Zeynep Yaman, Media-Cat yay, İstanbul 2009, 57.s

<sup>48</sup> Bkz. James G. Frazer, **Altın Dal I**, çev; Mehmet H. Doğan, Payel yay, 1991 İstanbul, 311-312.s

\* Dionysos’un birçok kültürde bugüne kalan uzantıları görülmektedir. Anadolu’dan Bulgarcaya geçmiş bir söylence şöyledir: Nuh asma çubuğunu su yerine kanla sulamış. Bitkiyi suladığı kanı kuzudan, arslandan ve domuzdan almış. Asma sulandıktan sonra onu Nuh şu sözlerle kutsamış; “her kim şarap içerse kuzu gibi neşeli, kim daha fazla içerse arslan gibi korkusuz bir yiğit ve her kim daha fazla içerse, içkinin ölçüsünü kaçırsa, domuz gibi yerde yatıp dünyanın maskarası olsun.” Bkz. Hasan Özdemir, **Şarabın İcadı ve Dört Vafsi**, Türkoloji dergisi, cilt XI, Ankara, 1993, 147-148.s

<sup>49</sup> Bkz. George Thomson, **Tarih Öncesi Ege I**, çev; Celal Üster, Payel yay, İstanbul 1988, 199.s

köylüler tarafından bir geçit töreniyle sunağa kadar taşınır ve din adamının öncülüğünde hep bir ağızdan ilahiler okunurdu. Çok sonraları Midillili ozan Arion, ilahi söyleyen gurubu “koro” olarak sabitlemekle, dithrambos’u ortaya çıkarmış oldu. “*Arion, ilk kez bir koro oluşturmuş ve onu cümbüşte amaçsız başı boş gezdirmek yerine belli bir noktada ( altarın çevresinde bir halkada) sabitleştirmiş ilk kişiydi; koronun şarkısını, adını aldığı belli bir konusu olan düzenli bir şiir haline getirmiştir.*”<sup>50</sup> Kendisi de bir ‘korobaşı’ olan Arion, geçit törenine katılan ve ilahiler okuyan kalabalığı ‘koroya’, buna öncülük eden din adamını ise ‘korobaşı’ olarak görev yapan ‘ozan’a çevirerek<sup>51</sup>, geçit törenini ve katılımcıları düzenlemiş ve tragedyanın ortaya çıkmasında ilk tohumu atarak, dithrambos korosunun tragedyaya doğru evrimleşmesi başlamıştır.

Din adamlarının (rahip oyuncu) oyun metinlerini mitoslar oluşturmaktaydı ve bu metinlere bağlılık kesindi. Şenliklerdeki amaç toplumsal olarak bolluğu, barışı, esenliği ve kutlu bir krallığın varlığını gerekli görüyordu. Ancak Antik Yunan’a gelindiğinde, din adamının (rahip oyuncu) yeni bir özelliği daha ortaya çıkar bu da onun ozanlığıdır. Antik Yunan’da mitosların anlamlarını destanlar yoluyla ortaya koyan ozanlar din adamlarının yaptığı gibi ‘yinelemenin’ yerine ‘yenilemeyi’ amaç edinmişlerdir. Çünkü ozan, kimliği gereği, belli bir mitosu diğer ozandan farklı söyleyen, kendi algılayışını ve sözünü mitosa katan kişidir. Bu noktada, Antik Yunan’da yapılan ritüellerde ozanın, din adamının yerine geçmesi ile dinden sanata geçiş sürecini görmekteyizdir. Dionysos için yapılan şenliklerde ozan hem kendi kimliğini hem de din adamı görünümünü korumaktadır. Ancak kendi bestelediği ve kendine özgü söylediği mitosuyla “dithrambos”ları hareket ve sözle yansılamaktadır. Antik Yunan’da, toplumsallıktan bireyselciliğe dönük tutum, sanatın gelişmesinde çok önemli “kendine özgü yorum”u getirmiş, ritüellerdeki yinelemeden sanattaki yenilenmeye geçilmiştir.<sup>52</sup>

Tanrı Dionysos için yapılan törenlerin içinden doğan, süreçle evrimleşen tragedyaya, artık sadece Dionysos’un yaşamını, alın yazısını, sadece onunla ilgili olan söylencelerle ilgilenmeyi bırakarak, mitolojideki başka öyküleri de içine katmış ve giderek ozanlar konularını mitolojik öykülerden seçmeye

---

<sup>50</sup> Bkz. George Thomson, *Aiskhilos ve Atina*, çev; Mehmet H. Doğan, payel yayınları, 1990 istanbul, 200.s

<sup>51</sup> Bkz.Y. Önal, a.g.e. 50.s

<sup>52</sup> Bkz.Erkan Ergin. a.g.e. 36.s



başlamışlardır.

Tragedyaların konu kaynağı destanlardır. “Kendisinden sonra gelen bütün yazarların bitmez tükenmez kaynağı olan, onları etkileyen, ilham veren *Homeros*, efsaneleri güzel bir üslup içinde kaleme almıştı. Ancak dram sanatı, bu efsanelerden yepyeni bir biçimde esinlendi.... Dram sanatı bu efsanelere yeni bir anlayış ve bakış getirdi.”<sup>53</sup>

Antik Yunan’da iki büyük ozan *Homeros* ve *Hesiodos*, mitosları dokunulmaz, büyüsel ve kutsal olan işlevsel tahtından indirmişlerdir. Mitosların törenlerdeki büyüsel-işlevsel etkilerini azaltarak, destan malzemesi olarak kullanmaya başlamışlardır. Tanrıların dinsel amaçlar dışında anılması ya da onların kahramanlıklarından, kutsallıklarından bir nebze de olsa sıyrılarak insan bedenleri ve insanca işleriyle anılmaları destanların konusu haline gelmiştir. İki büyük ozanın onları konu malzemesi yapmasıyla mitler edebi olana doğru kaymışlardır.

Mitin sözsel alandan yazılı dil alanına doğru ilerlemesi; hem tanrısal sözün hem de söylencenin etkisinin, gücünün ve kutsallığının azalmasına neden olmuş, insanın evreni algılama yolculuğunda ilerlemesiyle birlikte, mitostan eposa (destan) ve tragedyaya geçişle birlikte edebiyat da kendi mantığını ve dilini oluşturmuştur.

*... Destanlar da mitler gibi anlatanlar ve dinleyiciler tarafından gerçek olarak kabul edilen anlatımlardır. “mitlerden farklı olarak bugünkü mevcut dünyaya/zamana daha yakın bir zaman diliminde konumlandırılırlar/.../ genellikle yazılı tarihin sözlü tamamlayıcılarıdır. Zaman zaman mitsel temaları kullanan bu tarz içinde masallara özgü hayaletler, gömülü hazineler, periler, cinler vb. öğeleri de görmek mümkündür.”<sup>54</sup>*

Sözün mitolojik boyutu, yerini insanın konuşmasına/sözüne (epos) bırakırken; sorunlar da tanrısal olmaktan çıkarak insani sorunlar biçimini almaya başlamış, mitlerin ve mitosların ifade biçimi olarak oluşan dil de kendini edebi bir anlatıya doğru evriltmiştir. Böylece mitler ve mitoloji dinsel gücünü ve statüsünü yitirerek bir edebiyat biçimine dönüşmüştür. Buna en güzel örnek *Homeros*’un

<sup>53</sup> Bkz.Ö. Nutku, a.g.e, 34.s

<sup>54</sup> Bkz. Cengiz Batuk, **Mit Tarih ve Gerçeklik Sorunu Üzerine Notlar** Milet ve Nihal (inanç-kültür- mitoloji araştırmaları dergisi), cilt, 6, sayı 1, ocak-nisan 2009, 27-53.s

İlyada ve Odyssea'sıdır. Homeros'da Epos, yeniden üretimin merkezinde yer alır. Orada, topluluğun yaşamını derinden etkileyen, göç, savaş ve doğal afetler gibi 'büyük' olaylar işlenir. Mitlerdeki kutsal 'atalar', eposta 'kahraman'lar olarak ortaya çıkar ve bu mitik geçmişle bütünleşme için köprü vazifesi görür.

Epos, ekonomice gelişkin bir iş bölümü ve buna dayalı sosyal tabakalaşmanın bulunmadığı, bütünlüğünü yitirmemiş ve bölünmemiş bir topluluğun anlatısıdır. Bir yanıyla mitsel düşünceyle (gelenekle) hâlâ iç içedir. Topluluğu meydana getiren kişiler, sosyal statüleri, inançları ve paylaştıkları değerler bakımından henüz farklılaşmamıştır. Mitsel düşüncede de her insan birbiriyle aynıdır. Hiç kimse kimseden üstün değildir. Dolayısıyla eposlarda da 'birey-birey', çelişkisi olmadığı gibi, 'birey-toplum' çelişkisi de mevcut değildir. Kişilerin eylemi, topluluğun aleyhine olan 'bireysel yarar'ı değil, 'genel çıkar'ı belirler; o halde tek tek kişilerin eylem'i, her aşamada kolektifin bütünü tarafından kuşatılır ve orada anlamlandırılır. Toplumsal yapı çelişkilerden yoksun bulunduğu için, kültür de homojen ve bütünü kapsayıcıdır'.<sup>55</sup> Bu nedenle mit ve epos birbirinin içindedir, henüz tam olarak ayrışmamıştır.

Mitosların dokunulmaz, kutsal ve dinsel olan varlıkları hâlâ etkin ve etkili olsa da, sanat malzemesi olarak ozanın gözüyle yeniden işlenmekte ve yorumlanmaktadır. Dram sanatına giden yolda bir ilk adım ve oyun yazarlığının ilk somut basamakları Homeros ve Hesiodos'un yazılı kültüre kazandırdığı destanlarla olmuştur.

Dram sanatına doğru ilerleyiş de önemli bir basamak olan destanlarda, parçalanmamış bir yapı mevcuttur, toplum bir bütün halindedir ve destan kahramanları toplum adına iş gören anonim özelliklere sahip kolektif kişiliklerdir. Eposlardaki anlatının zengin içeriği henüz düzenli, başı sonu olan anlatılar değildir. Zamansallık ve mekana ait düzenlemeler, sınırları belli bir sistematik düzen anlayışı dramatik anlatımla birlikte ortaya çıkacaktır. Anlatının geçireceği evrim; bir olayın bilgisini öğrenmekten ziyade, o olayın 'nasıl olduğunu' öğrenmek üzerine şekillenecek ve bunun yanıtı da 'drama' formu ile 'epos'un yer değiştirmesiyle olacaktır.

---

<sup>55</sup> Y. Ünal a,g,e., 29 .s

### 1.2.2. Konuşmalı Bir Şarkı Tragoidia ( Tragedya)

Tragedyanın başlangıç biçimi, koro şarkısıydı.

Doğaçlamalı kökeninden kaynaklanarak, hem kendisi (tragedya), hem de komedy, biri dithrambos korolarından, öteki fallus şarkılarından (ki bunların söylenişi bugün bile kentlerde gelenektir) varılanın iletilmesiyle adım adım büyümüştür; ve pek çok değişiklik geçirdikten sonra tragedya, kendi doğasına erişince (özünü gerçekleştirince) orada karar kılmıştır. 56

Yunanca tragedya *tragoidia*'dan gelir; *tragos* (keçi) ve *oidie* (türkü) sözcüklerinin birleşmesiyle “keçilerin türküsü” anlamında kullanılır. Dionysos şenliklerinde koro, tanrının ona bağlı kölelerini simgeliyordu. Tanrının çevresinde teke ayaklı satirler bulunduğu için ilk başlarda, koro da satirlerin biçimine giriyordu; ilk dönemlerde, korodaki oyuncular teke derileri giyerek oyun alanına çıkıyorlardı. Tragedya türü de *tragos*'ların şarkılarından doğdu.<sup>57</sup> Bu şarkılar giderek belli biçim ve kalıplarda yazılmaya ve şiirsel bir nitelik kazanmaya başladı. Koro şarkılarına bir de konuşan bir başka kişiyi *hipokrites* (yanıt veren) eklenince tiyatronun diyalog çekirdeği oluşmuş oldu. Böylece dinsel bir törenin parçası olan ilahiler, konuşmalı şarkıya dönüşerek dinsel olandan arınıp sanat gösterisine dönüştü.<sup>58</sup>

Ritüellerin şarkılarından tragedyaya geçiş bir anlatım, tanrıların sözlerinin iletilmesi ve insan düşüncesinin, yaratıcılığının soyutlamaya doğru evrilmesi, dolayısıyla yapılan eylemin niteliğinin değişmesidir. İnsanın anlatma aktarma isteği her dönemde daha da güçlenerek ve aynı zamanda anlatacağı şeyin çoğalmasıyla beraber anlatı şeklide farklılaşmış ve biçim olarak değişmiştir. Bu değişen biçimin (tragedya) ve anlatımın tanımını ilk kez çerçeve içine alarak tanımlayan *Aristoteles* olmuştur.

Aristoteles'in *Poetika* adlı eseri tiyatro kuramı üzerine yazılmış ilk ve en önemli yapıttır. Yüzyıllar boyunca *Poetika*'da kullanılan kavramlar ve

<sup>56</sup> Bkz. Joachim Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, Çev; Yılmaz Onay, Mitos-Boyut yay, İstanbul, 44.s

<sup>57</sup> Bkz. Ö. Nutku, a.g.e, 33.s

<sup>58</sup> Bkz S. Şener, a.g.e, 15.s

tartışmalar daha sonraki tiyatro kuramlarının, özellikle Batı tiyatrosundaki teorilerin gelişmesini önemli şekilde etkilemiş ve Poetika'nın önemi Batı tiyatro kuramının başlangıcı sayılmıştır. Yunan tragedyası, Poetika'nın yazımından önceki yüzyılda başlamış, *Aiskhylos*, *Sofokles* ve *Euripides* gibi yazarların yapıtlarıyla da Poetika'ya konu olmuştur.

### 1.1.3 Üç Büyük Tragedya Yazarı; Aiskhylos, Sofokles, Euripides

Antik Yunan'da çok sayıda tragedya yazarı vardı. Fakat tragedyanın (dram sanatının) gelişmesi ve olgunlaşması bilinen üç yazar üzerinden kabul görmüştür. Aiskhylos, Sofokles ve Euripides mitosları, dünya görüşleri, ahlâk ve sanat anlayışlarına bağlı olarak farklı düzeylerde kullanmış ve yorumlamışlardır. Bu üç büyük yazarın mitsel evrendeki duyuş ve düşünüşü oyun metinlerine yansıtılmalarıyla birlikte tragedya sanatı doruğuna ulaşmıştır.

Tragedyanın ilk biçimlerinde, koro önemli bir yere sahipti. Başlangıçtaki 'şarkı' ögesini en kapsamlı ve en yoğun biçimde temsil eden oyuncu 'koro' idi. Üç büyük yazarın gelişim çizgisine baktığımızda koronun işlevinin çizgisi gayet açıkça görülebilmektedir. Aiskhylos'un ilk oyunlarında koro, aksiyonun (eylem) kesin taşıyıcısı iken, Euripides'in son oyunlarında koronun, aksiyonla hemen hiç ilişkisi kalmamıştır.

Koroya ilk müdahale, Thespis tarafından gerçekleştirilir. Yunan toplumundaki geleneksel temellerin gün geçtikçe parçalanması, bozulmaya başlamasını Thespis koronun yapısına taşımış ve koronun geleneksel yapısını bozmuştur. Koroyu bölmekle onun hakim pozisyonunu da bozan Thespis bütünlüklü yapının içindeki koroyu bir parça haline getirmiştir. Koronun bir kez bu ayrışmaya uğraması, bütünden bir 'öge' haline gelmesi giderek daha da ayrışmasına ve zamanla tragedya içindeki işlevinin ortadan kalkmasına kadar varacak bir dönüşüm olacaktır. Thespis'in koroyu bölme yönündeki ilk girişimine Aiskhylos ikinci oyuncuyla yanıt vermiş, daha sonra üçüncü oyuncunun ortaya çıkmasıyla koronun otoriter yapısı bozularak, tragedyanın geleneksel formu değişmiştir.

Antik Yunan oyun yazarları tragedyalarında konularını genellikle mitoslardan ve mitolojik kişilerden seçmişlerdir. Çünkü "tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu öyküdür (mitos)."<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Aristoteles, *Poetika*, Çev; İsmail Tunali, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, 25.s

Yazarlar içinde yaşadıkları toplumu, iktidarı, haklıyı ve haksızı, geleneksel olanla yeni gelişen süreci oyunlarına yansıtmişlar, toplumun sesi ve sağduyusu olmaya çalışmışlardır. “Koşulların emrettiği ve koşullara uygun olan şeyleri söyleme ile tartışma”<sup>60</sup> ozanların düşünceleri doğrultusunda yorumlamayı beraberinde getirir. Mitoslar bütün bu kullanım özelliklerine göre yeniden yorumlanmış ve yinelenmeden yenilikçi bir tarzda ele alınmıştır.

Mitlerin dinsel kimlikleri ve taşıdıkları değer, toplumun kültürünün oluşmasında ve gelişmesinde önemli bir role sahip olduğundan, yazarlar mitoslardaki öyküleri yorumlamakla beraber bu değerleri de sorgulamaya ve değişmez, korumacı, statik olanı değiştirmeye girişerek yeni anlamlarla aktarmayı seçmişlerdir.

Tragedya malzemesi olarak kullanılan mitler, hem ayinlerdeki tapınımları, Homeros ve Hesiodos’un eposlarındaki öyküleri kullanarak, yazarlık malzemesini çeşitlendirmiş hem de yeni yorumlamayla beraber mitsel olanı bir anlatıya dönüştürmüşlerdir.

Tragedya, tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin taklididir<sup>61</sup> ve tragedyanın üç büyük yazarı kendi dönemine, algılayışına ve sanata bakışına göre tragedyanın öyküsünü oluşturmuştur.

Başlangıçta ozanlar, gelişi güzel her mitik konuyu işledikleri halde şimdi tragedyalar, sadece birkaç ailenin başından geçenleri konu olarak ele alıyordu. Örneğin bir “Alkmeon’un, bir Oidipus’un, bir Orestes’in, bir Meleagros’un, bir Thyestes’in, bir Telephos ve daha bu gibi korkunç şeyler yaşamış kahramanların başından geçenler konu olmaya başlamıştı.”<sup>62</sup>

Tragedyanın ritüellerle başlayan evrimi zamanla yerini acılı, ibret dolu öykülere bırakmış ve üç büyük ozan bu öyküleri kullanarak tragedyanın evrimini tamamlamışlardır.

---

<sup>60</sup> y.a.g.e, 26.s

<sup>61</sup> y.a.g.e, 27.s

<sup>62</sup> y.a.g.e, 38.s

### 1.1.3.1. Tragedya'nın Ön Oyunu Aiskhylos ( M.Ö. 525-456)

Aiskhylos, kuşku duyan değil, inanan ve oyunlarında ahlâki sorunları tartışırken o sorunları çözümlenerek uzlaşmayı ve mantıklı olmayı savunan bir yazardır. Onun kahramanlarının tragedyası yıkıcı bir yanlışın içinden çıkarak, okurun karşısına çıkar. Yazarın trajik olarak nitelendirdiği hata, oyun kahramanlarında "günah" kavramıyla karşımıza çıkar. Temel problem bir ahlâki sorunu tartışıp çözüme bağlamaktır. Aiskhylos'un kahramanları için seçtiği son, oyundaki 'günahkar'lar için asla "mutlu" bir son değildir. Bu nedenle *Agamemnon*, *Klytemnestra* ölmelidir. *Prometheus* günahkar değilse de, *Zeus*'la çelişkisi uzlaşmazlık, çözümsüzlük boyutundadır ve bu nedenle acı çekmelidir. Ard arda yarattığı sahneler bir önceki sahnenin gerilimini bir sonraki sahnede daha da arttıracak biçimde kurulmuş ve izleyicinin dikkati kahramanın eyleminden çok, eylemin ateşleyicisi olan ahlâki soruna odaklanmıştır.<sup>63</sup>

İkinci oyuncuyu sahneye çıkararak olaylar dizisini daha yoğun bir duruma getiren ve koronun görevini azaltarak oyuna esneklik sağlayan<sup>64</sup> Aiskhylos, artık eposlardaki gibi yalnızca anlatma yolunu değil aynı zamanda sahnede canlandırmaya dayalı bir anlatım biçimini de devreye sokmuş ve bu canlandırmaya dayalı anlatım, sahnede kullanılmak üzere sahne öğelerini de doğurmuştur.

*Aiskhylos, oyunculara temsil ettikleri şahsiyetleri anlatan birer maske verdi. Bu aynı zamanda ritüellerin kült bir öğesiydi. Kendi varlığının dışına çıkmamanın mantıksal olarak ötelenişi, başka biri olma, yabancı bir kişinin itkisine ulaşma. Bu oluşumun dışsal ifadesi olarak maske oyunlarda kullanılmaya başlandı. Gerek yüzün, gerekse bedenin giysiyle değiştirilmesi Dionysos kültürünün bir karakteristik özelliğiydi. Yani maske, bu kültürün anlamsal bir öğesidir. Tiyatro oyununda maskenin kullanılışı aynı zamanda geleneğin süreçsel bir devamıdır.<sup>65</sup>*

<sup>63</sup> Bkz. Beliz Güçbilmez, *Sofokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitabevi, Ankara 2005, 41.s

<sup>64</sup> Ö. Nutku, a.g.e, 36.s

<sup>65</sup> Joachim Latacz, a.g.e, 26 .s

Mevcut bir geleneksel ögenin daha sonra tiyatroya teknik olarak uygulanması sadece sahne tekniği olarak algılanmamalıdır. Çünkü dönemin oyunları hâlâ dinsel temelli ve hâlâ mitolojik inancın karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Antik Yunan tiyatrosu; başka bir dünya, karşı bir dünya kurma<sup>66</sup> üzerine şekillenmiştir. Ancak buradaki karşı dünya geleneksel olanı da içerir. Tiyatro, dinden ya da geleneksel kült mitlerinden ne kadar uzaklaşsa da; maske ya da giysiler, insandan hayvana kimliksel bir değişimi yani mitlerin en eski halini hâlâ içermektedir.

*Hayvan postuna bürünme, akıldışına çıkışın ve hayvansılığa geçişin kabulü anlamına geliyor. Bu kabul, kùltten giderek tiyatroya da girmiştir; Aristofanes'in Eşekarıları, Kuşlar, Kurbağalar oyunlarını düşünelim, bu oyunlarda Koro tam da o hayvanların kılığına bürünerek sahneye çıkar. Bu sırf, buluş olsun diye değil, kùlt ögesi olarak vardır.<sup>67</sup>*

Mitlerdeki kùltler insanların ihtiyaçlarına, yaşamlarına öylesine kök salmıştır ki ne kadar yenilikçi söylem olursa olsun, onları hayatlarından ve dolayısıyla o insanlara yapılan sanattan çıkarmak mümkün olmamıştır.

Bütün bu yukarda anlattıklarımızla beraber elbette Aiskhylos kendisinden evvelki anlatı geleneğini bütünüyle altüst etmemiştir. Fakat o bir dönemin yazarlık anlayışında öncüdür. Çünkü belli bir dünya görüşü kendi döneminin insanlarında ve tabi kendisinde de mevcuttur. İnsanlar bütünüyle tanrıların emrindedir, onların iradesiyle belirlenen bir yaşam sürdürmektedirler. Bu nedenle Aiskhylos'un oyunlarında dinsel tören havası vardır. "Dilinin zorluğu, düşüncelerdeki karmaşıklık onun zor anlaşılabilir bir yazar olduğu yönündedir. Ancak onun önemi, ilkel dinsel törenleri dram sanatına yöneltmesiyle ortaya çıkmıştır."<sup>68</sup>

Aiskhylos, geleneksel inançlara derin bir anlam arayıp bulmak çabasıdadır. Yunan düşünsel ortamına yerleşmiş olan "düzen" ve "haklılık" sorunlarını Zeus inancına bağlayarak oyunlarında bunların yanıtını aramaya çalışmıştır. İnsanoğlunun alinyazısı kendi varoluşuyla iç içedir, kaygısı da insanı

---

<sup>66</sup> y.a.g.e, 26.s

<sup>67</sup> y.a.g.e, 27.s

<sup>68</sup> Bkz. Ö. Nutku, a.g.e, 37.s



yeryüzündeki en yüksek düzeye çıkarmak ve bilinçli bir düzene kavuşturmadır. Ama Olympos'a bağı dinsel inançlar haksızlıkların önünü kesmektedir. Zeus'un tiranlığı haksızlıkların önünü kesmektedir çünkü Zeus haklılığın tanrısıdır. İnsanda oluşan bütün yaşam belirtilerinin kaynağı tanrısal ortamdandır. İnsandaki her duygunun ve oluşumun karşılığı, tanrısal düzende anlam kazanmaktadır. Aiskhylos'a göre "özgür seçim" insanın baş yetkisidir. Böylece insan "özgür seçim" karşısında sorumluluk da yüklenmiş olur. (Zeus'dan ateşi çalan Prometheus buna iyi bir örnektir.) Bazen tanrılar bile bu seçim karşısında alın yazısına karşı gelememektedirler. Politik düzende ise, aynı düşüncüyü, aristokrasiye karşın kurulan demokrasi örneğiyle görmekteyizdir. (Oresteia yapıtı buna örnektir.) Persler oyununda ozan, yunanlıların cesaretini değil de Persler'in yenilgisini ele almıştır. Burada ki amacı; tanrıların isteklerinin gerçekleştiğini göstermektir.<sup>69</sup>

Aiskhylos oyunlarında daha çok "ne olmuş" sorusuna yanıt arar. Çünkü onun oyunlarında mit ön plandadır. Tanrıların ve önemli kişilerin başından geçen olaylar anlatılmaktadır. İnsanın dünyadaki yeri üzerine düşünen ozan onun eylemini ve başından geçenleri konu edinerek, tanrıların iradesi karşısında insanın yenilgiye mahkum ve eyleminin faydasız olduğunu göstermek istemiştir. Oyunlarını bir mitos ele alan üçlemeler şeklinde yazmıştır. Bu üçlemeden yalnızca elde kalan Oresteia'dır. Atreusoğullarının mitosunu ele alan ozan, mitos yoluyla tanıdığı olduğu toplumsal ve siyasal değişimi yansıtmıştır.

İlk oyun olan Agamemnon, günah ve günahın bedelini ödeme açısından sonraki dramatik eserleri etkileyen bir oyundur. Agamemnon'un karısı Klitemnestra ile karısının sevgilisi Aegisthus tarafından öldürülüşü anlatılmaktadır. Bu ölümün öcü üçlemenin diğer bir oyunu olan Adak Taşıyanlar'da ele alınmaktadır. Agamemnon'un oğlu Oresteia ve kızı Elektra, birlikte babalarının öcünü almış hem annelerini hem de annelerinin sevgilisini öldürmüşler ve bunun sonucunda anne katili olmuşlardır. Üçlemenin son oyunu Eumenides'te cinayeti işleyen insanları cezalandırmakla görevli Erinys'ler adı verilen öçperileri Orestes'in peşine düşerler. Atina da, Tanrıça Athena'nın yargısıyla Orestes mahkemede

---

<sup>69</sup> Aiskhylos, **Persler**, Çeviren: Güngör Dilmen Kalyoncu, İstanbul, MEB Yay., 1968

aklanarak bağışlanır. Öçperileri olan Erinysler de Eumenideslere dönüştürülerek iyilik yapanlar anlamını almışlardır.<sup>70</sup>

Aiskhylos üçlemesinde mitolojik malzemeyi, tarımsal ritüellerin yapısına uyan ve karşıtların çatışması biçiminde ele almış, karşıtların çatışması sonucu Agamemnon'un ölümüyle bozulan toplumsal denge, son oyunda Orestes'in aklanarak bağışlanmasıyla adeta yeniden doğum gibi döngüyü tamamlamıştır. "Öç perilerinin", "iyilik yapanlara" dönüştürülmesi de bir şenlik ya da kutlama olarak üçlemenin dolayısıyla da doğanın döngüsünün tamamlanma sürecidir.

Aiskhylos'un oyunlarında, bireyin doğasından kaynaklanan aşırılıklara ve zaafıya rastlanmaz. Aiskhylos oyun kişilerini, kin, gurur ya da öç duygularını simgeleyen figürler olarak ele alır ve kahramanının bozduğu evrensel uyumu, tanrıların vereceği ceza ile yeniden kurulmasını sağlar. Aiskhylos'tan sonra gelen Sofokles ve Euripides, (bir nebze de olsa) dinsel kimlikten sıyrılarak, mitleri inanç boyutuyla değil düşünce boyutuyla ele alacaklardır.

---

<sup>70</sup> Ö. Nutku, a.g.e, 37.s

### 1.1.3.2 Tragedya'nın Gelişimi Sofokles (M.Ö.497-406)

Hemen hemen bütün oyunlarında, izleyicinin bilgisine rağmen adım adım kendi yıkımını hazırlayan, ya da farkında olmadan kendi yıkımına doğru ilerleyen trajik kahramanın öyküsü (mit) anlatılır. Sofokles, tragedyalarında özellikle kahramanlarının, trajik hataları nedeniyle yıkıma doğru ilerlemelerinin ve mutlu bir hayatın tam karşıtı olan bir hayatın içine sürüklenmelerinin altını çizer. Onun tragedya kahramanları izleyende gerçekten de Aristoteles'in "acıma ve korku" diye tanımladığı duyguları uyandırır. "Korku ve acıma, ya sahne dekorasyonu aracılığıyla uyandırılır ya da onlar olayların örgüsünden, kendiliğinden doğarlar. Bu ikincisi daha üstün olup iyi ozanların işidir."<sup>71</sup>

Bu duygular kahramanın "yazgılı olduğu" koşullarının ve içinde bulunduğu durumun kötücül oyunuyla birleştiğinde Sofokles'in yaratmakta "uzman" olduğu trajik<sup>72</sup> durum da ortaya çıkmış olur. Bir durumun trajik olabilmesi için bir değer yok olması, bu değer yok olmasına da başka bir değer yol açması gerekir. Yine de yetmez: "Troia'nın alınması için Philoktetes'in elinde bulunan Herakles'in zehirli oklarını ele geçirmek gerektiğini öğrenince Odysseus, Akhilleus'un oğlu Neoptolemos'u Philoktetes'in bir başına bırakıldığı adaya götürür; Neoptolemos'u, Philoktetes'i aldatıp zehirli oklarını almakla görevlendirir. Genç Neoptolemos, Philoktetes'i aldatmaya uğraşırken, bir an, yaptığının alçakça bir şey olduğunu hisseder; ona doğruyu söyler, yardım edeceğine söz verir."<sup>73</sup> Bu anlatılan konu trajik bir olay değildir. Bir değer çatışmasında olumlu bir değer olumsuz bir değere, doğruluğun yalana üstün gelmesidir. Trajik çatışmada çatışan değerlerin özelliği, yok edilenle yok eden değerlerin her ikisinin de yüksek ve aynı zamanda olumlu iki değer olmasıdır.<sup>74</sup>

*Trajik, her zaman değerler ya da değer karşılaşmalarıyla ilgilidir. Mekanik bir dünyada trajik ortaya çıkamaz. Yapıp ettikleri, davranışları, karşıt değerler gerçekleştiren kişilerin yaşadığı bir dünyada trajediye rastlanabilir ancak. Trajik diye*

<sup>71</sup> Aristoteles, a.g.e. 39.s

<sup>72</sup> Bkz. B. Güçbilmez, a.g.e, 43.s

<sup>73</sup> Sofokles, **Philoktetes**, çev; Nurullah Ataç, Maarif Vekalet yayınları, Ankara, 1958

<sup>74</sup> Bkz. İonna Kuçuradi, **Sanata Felsefeyle Bakmak**, Ayraç Yayınları, 2. Baskı, Ankara 1999, 12.s

*adlandırılabilen her şey değer ve değer ilişkileri alanında olup biter.*<sup>75</sup>

Sofokles'in oyunlarında, mitos kahramanları, içinde buldukları durum ve gerçekleştirdikleri eylemle ön plana çıkmış ve bu yolla da trajik niteliklerini kazanmışlardır. Sofokles'in yarattığı karakterler aşırı tutkulu ve bu aşırı tutkularıyla toplumsal dengeyi bozmakta ve kahramanların kendi cezalarını kendisinin vermesiyle de bozulan dengeyi kendi yıkımıyla tekrar kurmaktadır. Mitoslardaki döngüsellik Sofokles'de de karakterin yıkımıyla da olsa tanrısal adaletin insan tarafından kendi kendine uygulanmasıyla tamamlanmış olur.

Aiskhylos insan eylemini ve onun trajik sonuçlarını incelese de, en temelde tanrısal iradenin insan üzerindeki sonuçları üzerinde yoğunlaşıyordu ve oyunlarındaki insanlar tanrıların gölgesinde hareket eden ve onların gölgesinde kalan insanlardı. Sofokles ise oyunlarını yalın bir olay örgüsü, canlı ve dinamik bir yapıda kurmuş, hareketi, zaman ve mekanda birlik kurallarına göre düzenlemişti. Sofokles'in oyunlarında karakterler daha belirgin, kuvvetli istekleri olan ve eylem içinde varlığı gösterilen gerçek unsurlardır. İnsanın eylemini gerçek anlamda tragedyanın merkezine taşımış ve giderek insan 'gerçekçi' bir tasvire kavuşmuştur. İnsan yine tanrıların gücü etkisindedir fakat 'eylemi' daha açıktır silik değildir. *“Öyle ki onun kişileri kendi sonlarını kendileri hazırlar, Aiskhylos'taki gibi, bir üst gücün buyruğunda değildir. Sofokles'in karakterlerinde izlenen davranışlar, o karakterin kendi karmaşık kişiliğinden ileri gelir ve çevrenin etkisiyle de biçimlenir. Bu yönden, oyun kişilerini birer karakter yapısı içinde veren ilk yazar Sofokles'tir.”*<sup>76</sup>

Sofokles, Aiskhylos'un ağırbaşlı, gelenekçi, ahlâkçı ve destansı tragedyasını ortadan kaldırarak, yepyeni bir tragedya yapısı meydana getirir. Sofokles'in yaşadığı dönemde Atina doruğuna ulaşmış, bir çok başka Kente üstünlük kazanmış bir yerd. Artık “dinsel düşünceler, göksel varlıklardan eskisi kadar etkilenmiyordu. İnsan kendi kendisini aydınlık göğün yardımını dilenmeden tanırsın” görüşü yaygınlık kazanmıştı ve kahramanlara inanmaktan çok,

---

<sup>75</sup> y.a.g.e, 11.s

<sup>76</sup> Ö. Nutku, a.g.e, 38.s

kahramanları anlamaktan yana bir istek belirmişti.<sup>77</sup>

Sofokles'in tragedyelerinde gösterilen/anlatılan sadece mitos değildir. Bu mitoslar içinde kendi dönemine bakış ve algılayış vardır.

*Antigone'nin Kreon'a mitos'ta söyledikleri çok ilginç değildir, onlar bin defa işitilmiş eski hikayelerdir, ilkelerin ideallere yükseltilmesinin çekici heyecanından ileri geliyordu bu; o ilkeler ki, tiyatronun oynandığı zamanda her yurttaşın her gün yaşadığı gerçekliğin içinde hırsla çarpışıp duruyorlardı ( ve çatışmaları oyunla da son bulmuyordu). Üstelik bu çatışmanın, o ilkeleri günlük yaşamda görülemeyecek tarzda sanatsal soyutlamayla bir arılığa ve berraklığa kavuşturmuş bir biçim içinde geçtiğini görmek, işte buydu heyecanla çeken ve bugün de hayran bırakan<sup>78</sup>.*

Sofokles tiyatro tekniği olarak bir çok yeniliği sahneye getirmiş ve dramatik olanı daha da ortaya çıkarmıştır. Üçüncü oyuncuyu sahneye sokmuş, koro sayısını arttırmış, sahne dekorasyonunu geliştirmiş ve o zamana kadar yazılan tragedyaı doruğuna taşımıştır. Bütün bunlar olayları daha canlı, daha yoğun ve dinamik bir hale getirmiştir.

Sofokles Aiskhylos'un yazma biçimi olan trilogia (üçleme) tarzı yazmayı bırakmış ve kendi başına; başı, ortası ve sonu olan birbirinden bağımsız oyunlar yazmıştır. Birbirinden bağımsız tragedyelerinde, daha çok insanın duygu ve düşüncelerini, ruhsal ve psikolojik durumlarını yansıtmış, mitosların dinsel kimliğini tam olarak yadsımasa da tragedyalardaki insani boyut öne çıkmıştır.

Sofokles'in oyunlarında *Sofist*'lerce yaygınlık kazanan "bireyci eğilimler" oyun kişilerinin karakterine de yansır. İnsana verilen önemin bu kadar artması Sofokles'i o kadar etkilemişti ki, onun insan karakteri, düşüncesi ve ilişkilerinde de bu bireyci yöneliş vardır. Sofokles, bu nedenlerden dolayı Aiskhylos gibi mitolojik ve dinsel sorunlarla çok fazla uğraşmamıştır. Ancak, ahlâki bir dünya düzenine inanmakla birlikte, tanrıların kanunlarına karşı da oldukça

<sup>77</sup> Bkz. Oben Güney, **Tiyatroda İnsan İnsanda Tiyatro**, Pirmat Basımevi, 1. cilt, İstanbul, 1983, 207.s

<sup>78</sup> J. Latacz, a.g.e, 152.s

saygılıdır. Sofistlerin düşüncelerini yaygınlaştırmaya başladığı bu dönemde, mitosların etkisi henüz yıkılmamıştır. Bu nedenle de tanrıların yasalarına itaatin yanında, ahlâk kurallarıyla düzenlenmiş dünya düzeni iç içe geçmiştir. Ama yine de görünüşte tanrısal yasalara uygun davranılmaktadır.<sup>79</sup>

Sofokles de tragedyanın kaynağında ve trajik oluşun başlangıcında, kader kavramını görmek mümkündür. Trajedi ve de trajik olan, hâlâ insanın kaderidir; insan kaderinden fazlasını beklemez. Ne yaparsa yapsın kaderin elinden kaçamaz. *Antigone* tragedyasında Antigone karakteri, eyleminde çok kararlı ve bunun doğruluğuna o kadar inanmış biridir ki, ne olursa olsun kimse onu, yapmak istediğinden vazgeçiremez. Bütün oyun boyunca fırtınalar koparır, ortalığı birbirine katar fakat sonunda feci şekilde ölmekten kurtulamaz. Yine gelenekler hüküm sürmektedir, insan yine yenilgiye uğrar fakat bu kez eylem o kadar öne çıkmıştır ki karakterin eylemi kendi kaderinin gerçekleşmesine de yardım eder. Eylemin ön plana geçmesi dram sanatında da önemli bir aşamadır.

Sofokles'in karakterleri öyküleriyle trajik fakat eylemleriyle dramatiklerdir. Karakterin başına gelen felaket (yazgı ya da kader) aynı zamanda mitos'un kendisidir. Bu mitoslar halk tarafından zaten bilinmekte ve sözlü kültürün çeşitli biçimleri içinde kulaktan kulağa dolaşmaktadır. İşte tragedya yazarları bu öyküleri sahiplenerek oyunlarına taşımışlardır. Geleneklerde olan ve bilinen bu öyküler hemen hemen hiç bozulmadan başka bir yapıya bürünerek tragedyanın konusu olmuştur.

Sofokles karakterlerinin öyküleriyle trajik, fakat eylemleriyle dramatik olması onun tragedya formuna kazandırdığı bir yeniliktir. Çünkü Sofokles'in karakterleri alinyazılarına karşı pasif değildir. Eylemleri ve hareketleriyle kaderlerine karşı çıkarlar fakat kendi kaderlerinin gerçekleşmesini de yine kendi eylemleriyle sağlarlar. Oysa Aiskhylos'un karakterleri kendi alinyazılarının gerçekleşmesini bekler gibidirler. Gerçek hayattaki insanların birer temsili olarak görünmezler temsili olmak yerine bir sözcüğe sığınmış gibidirler. Ve

---

<sup>79</sup> Bkz. Burcu Biber, **Mitos'tan Logos'a Geçiş Sürecinde Tragedyanın Yeri ve Önemi**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006, 75.s

sahne de ki yerleri de sadece varolan öyküyü gerçekleştirmek üzerine kurulmuştur. Fakat Sofokles'in karakterleri eylem gerçekleştirmek üzere oradadır ve bütün oyunlarında karakterleri *eylemektedir*. Sofokles'in bilinen bir mitosu alıp değiştirdiği nokta işte burasıdır. Tanrıların çizdiği alinyazısı Sofokles'de 'öykü'ye (mit) tekabül ederken, karakterin (yazgıyı destekleyen yahut engelleyen) eylemi de 'olay örgüsü'ne tekabül eder. Sözlü kültürün eski biçimlerinde destanlarda bulunmayan bu yapı sadece dinamik bir dram yapısı içinde ortaya çıkmış ve olay örgüsü ile de bugüne kadar gelmiştir. Sofokles bu yapıyı kuvvetlendirmiş ve karakterlerini bu yapı içinde hareket ettirmiştir. Bu nedenle Aiskhylos'un karakterleri sadece isim düzeyinde varlık kazanırken, Sofokles'in karakterleri (Antigone, Oidipus, Elektra) bugün bile yaşamaya devam etmektedir. Çünkü Sofokles, olay örgüsü içinde düzenlediği tragedyaalarında karakterlerini canlı ve gerçeklik kazanabilmiş etkileri ile birlikte yaşarlar ve bu nedenle bu karakterler bugün bile yaşamaya devam etmektedir.<sup>80</sup> (Örneğin, Antigone ile dünya edebiyatında ilk direniş oyununu yaratmış ve sonraki dönemler, bu oyunu Sofokles ile olan bağlantısından koparılıp tek başına sanatsal bir doruk olarak yüceltilmiştir. Öyle ki oyun, her dönemin kendine özgü alımlanış koşullarına uyarak, çok çeşitli şekillerde yorumlanmıştır.)<sup>\* 81</sup> Sofokles karakterlerini var olan mevcut öykü'nün (mit) dışında hareket ettirerek seyirciyi de etkilemiş ve bunca zaman seyircinin bildiği bu öykünün bundan sonrasının nasıl yapıldığını merak etmesini sağlamıştır.

Sofokles'in Antigone oyunu, tragedya sanatı ve düşüncesi açısından ikiye ayrılmış dünya anlayışının en önemli örneğini oluşturur.

### *Antigone*

*Doğru bildiğimden şaşmadığım için  
dinsize çıkardılar adımları.  
Tanrıların buyruğuysa bu başıma gelenler  
anlarım suçluluğumu can verince*

---

<sup>80</sup> Y.Önal, a.g.e, 71.s

\* 1. Alman klasiğinin yorumu; hümanite'nin manifestosu olarak Antigone, 2. Hegel'in yorumu; Devlet ile ailenin uzlaşmazlığının manifestosu olarak Antigone, 3. Jean Anouilh'nin yorumu; Antigone'nin eylemi nihilist dünya güvensizliğinin ifadesi oluyor (1944 de Paris'teki ilk oymamış direniş çağrı olarak anlaşılırdı), 4. Bertolt Brecht'in Yorumu; diktatoryayla soğukkanlı bir hesaplaşma olarak Antigone.

<sup>81</sup> J. Latacz, a.g.e, 188.s

*Ama suçlu beni yargılayanlarsa  
dilerim benim başıma gelen felaketlerden  
daha büyüğü gelmesin onların başına!”<sup>82</sup>*

Antigone'nin karşı çıktığı yasalar, düzeni sağlayan insani yasalar gibi görünse de, aslında tanrısal olan yasalara karşı gelişir. Çünkü, düzeni sağlayan yasalara karşı gelindiğinde, tanrısal yasaya ve dolayısıyla kadere de karşı gelinmektedir.

Antigone oyununda, mitoslara dayalı bir dünya ve tanrısal yasalar; ölümlülerin yaşadığı bir dünya ve o dünyanın akılcı yasalarına karşı geliş net bir şekilde görülmektedir. Sofokles, ölümlülerin dünyasında artık mitolojik düşünce yasalarının geçerliliğinin olmadığını göstermiştir. Çünkü Atina devletindeki yasalar, yurttaşların haklarının ve görevlerinin nasıl olması gerektiğinin altını çizmiş ve tanrısal adalet yasa koyucular (yönetenler) tarafından düzenlenmiştir. Antigone ise bütün bu yasaların savunucusu konumundadır.

*Yunanlılara göre, öldükten sonra toprağa gömülmek,  
her yurttaş için bir onur vesilesiydi. Ancak Atinalılar,  
vatan haini saydıkları bir kimseyi kendi topraklarına  
gömmüyorlar, yalnız ölen kişinin akrabalarının  
yabancı bir toprakta bir cenaze töreni yapmalarına  
izin verebiliyorlardı. İşte Sofokles'in Antigone  
oyununda Polyneikes bu haktan bile mahrum  
bırakılmıştı ve onun için sadece mücadele eden  
Antigone'ydi. Antigone kendi kararında direnirken  
aynı zamanda tüm Thebai yurttaşlarının da  
sözcülüğünü yaptığına inanıyordu.<sup>83</sup>*

*Bu yurttaşlar da bana  
Yürekten katılıyor, ama korkudan  
Açamıyorlar ağızlarını. Ne mutlu krala,  
Dilediğini söyleyebilmek bir onun ayrıcalığı.<sup>84</sup>*

Antigone oyununda, Yunan siyasal ve toplumsal düzeninin, savaşlarla birlikte çöküşüyle ortaya çıkan karışıklığın ve düşüşün etkileri bulunmaktadır; bozulan demokrasi düzeninin yasalarının ve tanrısal yasaların yerine

<sup>82</sup> Sofokles, **Antigone**, Çeviren: Güngör Dilmen, İstanbul, Mitoş-Boyut Yay., 1997, 74.s

<sup>83</sup> Bkz. Banu Kılan Paksoy, **Tragedya ve Siyaset**, Mitoş-Boyut yay, 2011 İstanbul, 130.s

<sup>84</sup> y.a.g.e.,130.s



akılcı yasaların önerilmesi ifade edilmekte ve bu Antigone'nin mücadelesiyle vurgulanmaktadır.

Sofokles tragedyasının temeli, bu iki dünya ve yasa arasındaki dengenin kurulması üzerinedir. Sofokles yazılı olmayan yasalara (tanrısal-mitsel-geleneksel) yazılı yasaların üzerinde bir değer vermez ancak o, daha çok bir denge ve uyum arayışında olan bir yazardır. Sofokles tanrısal yasa ile yazılı yasayı vurgulamakla "yasa" ile "buyruk" arasındaki ayrımı da ortaya koymuş ve Antigone oyunu ile demokrasinin çelişkilerini ve tutkularına yenik düşen bir liderin keyfi bir yönetim gerçekleştirdiğinde tiranlık rejimine doğru gidişatını göstermiştir.

Sofokles, bir çok oyununda güçler dengesi, devletin kurumsal olarak işleyişi, siyasal otoriteye karşı çıkma hakkını savunmakla birlikte; bilgi, ahlâk, sağduyu ve erdem'i, kişiyi ve devleti yücelten değerler olarak karşımıza çıkarmış ve mitoslardaki konuları alışılmış olanın dışındaki durumlarla sergilemiştir. Mitoslar davranış ve eyleme kaynaklık eden dönemin siyasal düşünsel ve yönetsel bakış açısına göre düzenlenen oyun yazmanın ham maddesini oluşturmuştur. Dönemin entelektüel savunuculuğunu da yapan Sofokles, kendi dönemindeki demokrasi anlayışını büyük ölçüde benimsemiş ve ahlâk, erdem, dostluk ve sevgi gibi kavramlarla tragedyanın en güzel örneklerini yazarak bir dönemi ve halkı gözler önüne sermiştir. Sofokles'ten sonra gelen bir başka tragedya yazarı Euripides ise ondaki bütün kavramları tersine çevirerek tamamen 'gerçekçi' bir tutumla tragedyayı farklı bir yöne kaydırmıştır.

### 1.1.3.3 Tragedya'nın Sonucu Euripides ( M.Ö 485-406)

*Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinde Nietzsche Euripides'e şöyle seslenir; “*sen ne istiyorsun ey suçlu Euripides, bu ölmekte olanı bir kez daha eğlence işlerinde kullanmaya uğraşmakla? O senin güçlü ellerinde öldü.*”<sup>85</sup>

Döneminin tüm toplumsal ve dinsel kurumlarını aynı şüphecilikle inceleyen Euripides, tanrıları, inançları ve gelenekleri bütünüyle dini bakıştan kopararak dünyevi bir bakışla incelemiş ve bu bakışla tragedya oyunlarını ele almıştır. Hiçbir kutsal bakışa yer vermeyen oyunlarında, dönemin koşullarını da göz önünde bulundurarak oyunlarını ironi ve alaya alarak yazmıştır.

Euripides, Atina demokrasisinin kendini yıkmaya doğru itildiğini görmüş ve oyunlarının temeline bu çelişkiyi yerleştirmiştir. Onun oyunlarındaki yıkıcılık bu çelişkileri olduğu gibi ortaya koymasında yatar. Devlete karşı olan güven son derece azalmış ve bunu gören yazar, sözünü ve düşüncesini sakınmadan yapıtlarına taşımıştır. Bu nedenle Euripides'in oyunlarının etkisi yıkıcıdır: O, *Aiskhylos'un, kuruluşunda emek harcadığı yapının altını oyuyordu. Fakat, aynı nedenle ileri götürücü bir etkiydi onunkisi, çünkü yapı kendiliğinden çöküyordu.*<sup>86</sup>

Euripides'in oyunları zamanının çok ilerisindeydi hatta daha sonra “modern” olarak bile adlandırılmıştır. Ondaki kuşkucu bakış, eleştirel mesafe bireyci bir dünya görüşüne varmış ve tragedyalarında daha çok, günübürlük yaşamlar, tutkular ve korkularıyla bireyler belirginlik kazanmıştır. Hâlâ oyunlarının konularını mitoslar oluştursa da mitosları sadece eleştiri aracı olarak kullanmaya başlamıştır. Mitolojik olaylar tragedyanın merkezinde yer alsada bu olayları oluşturan tanrısal bakış ve zihniyeti oyunlarından kovmuş, bunun en belirgin örneklerini ise kadınları olayların kahramanı olarak göstermesiyle vermiştir. Kadınlar onun tragedyalarıyla beraber, gerçekçi ve güncel yüzleriyle oyunlarda yer almıştır.

---

<sup>85</sup> Bkz. Friedrich Nietzsche, **Tragedyanın Doğuşu**, Çev; İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, İstanbul 1997, 62.s

<sup>86</sup> Bkz. G. Thomson, Aiskhylos ve Atina, a.g.e., 420.s

Tragedya Euripides'te yeni bir anlama ve biçime bürünmüş, felsefe ile yoğun bir ilişkiye girmiştir. Sofokles'te kısmen olay örgüsünün dışına çekilen koro, Euripides'te neredeyse tamamen eylemden soyutlanmış; dramatik etkiyi artırmaya yarayan bir “enstrümana” dönüşmüştür.

Aiskhylos ve Sofokles'te öz ile biçim, doğa ile uygarlık, akıl ile sezgi arasındaki çatışma tam anlamıyla ortaya çıkmamıştı. Gerçi Sofokles'te, aklın kısmen duyguya egemen kılınmasıyla tragedyayı oluşturan karşıtlığın dengesi bozulmaya başlamışsa da, Nietzsche'nin söylediği gibi “ölüm savaşını başlatan” Euripides'ti. Nietzsche'ye göre o, tragedyayı Dionysos'ca olmayan bir sanat, töre ve evren anlayışı üzerinde kurmaya çalışmıştı.<sup>87</sup>

Euripides tragedya yazarlığında, mitosları keyfince yorumlamış, değiştirmiş, oyunlarında çözüm göstermeksizin ahlâki olanı “çelişkiler” olarak ele almış ve bütün bunları yaparak dram sanatını karakterler ve karakterlerin gelişimine paralel olarak da olayları, daha çok dinsel olandan dünyevi olana doğru kaydırmıştır. Euripides sadece hikaye ettiklerinde değil, hikaye etme biçiminde de değişiklikler yaratmıştır:

*Olayların ve tragedya kahramanının serüveninin dalgalı bir gelişim gösterdiği **Herakles** oyunu, mutsuzluğa açar perdesini. Herakles Hades'ten dönmemiştir ve kentin yeni yöneticisi Lykos'un öldürmek istediği ailesi –karısı Megara, babası Amphitryon ve çocukları- umutsuzlukla Herakles'in yolunu gözlemektedir. Kahraman, gelmesinden umut kesildiği ve ailesinin ölüme en yakın olduğu anda çıkar gelir Hades'ten ve oyuna mutluluk ve sevinç egemen olur. Herakles'in saraya saklanarak Lykos'u öldürdüğü sahnede sevinç artık kendini taşıyamaz hale gelmiş ve bir tür çılgınlığa dönüşmüştür. Çılgınlık gorgonlara davetiye çıkarır, Herakles bilincini yitirir, çocuklarını ve karısını öldürür. Herakles'in uyutulmasıyla gergin bir bekleyiş başlar. Herakles uyandığında yaptıklarının farkına varır ve kendini öldürmek ister. Ancak Theseus yeni bir çözüm sunarak girer oyuna. Herakles'in fikrini değiştirerek, kendisiyle birlikte Pallas'a gitmeye ikna eder. Pallas'ta onu saygın bir hayatın beklediği sezdirilir izleyiciye.*

<sup>87</sup> Bkz. Banu Kılan Paksoy, a.g.e. 137.s

*Babası Amphitron'la vedalaşarak yeni hayatına doğru ilerler.*<sup>88</sup>

Euripides bilinen tragedya kurgusunun dışına çıkmış, mutluluktan yıkıma doğru ilerleyen bir sonuç göstermemiştir. Daha çok izleyende duygu karışıklığı yaratarak, şaşırtarak, beklenti bozarak izleyiciyi kendi istediği sonuca doğru taşımıştır. Mitosları keyfince değiştiren, yorumlayan ve yeni bir bakışla yazan Euripides, dönemin tiyatro izleyicisinin bakışını da değiştirmiş ve izleyiciyi bildiği bir mitosla (öykü) karşı karşıya getirmemiştir. Artık izleyen sonraki sahneleri merak eder bir durumdadır. izleyici bundan önceki iki yazarın Aiskhylos ve Sofokles'te olduğu gibi sonunu bildiği bir izleme süreci yaşamaz. Seyirci, artık bildiği bir öyküyü izlemenin vermiş olduğu rahatlıkla değil de, bilmemenin ve sonucunu kestirememenin gerginliğiyle oyuna adapte olmakta, duygularına yeni duygular ekleyerek de oyuna dahil olmaktadır.

*Euripides'in hemen hiçbir oyunu ahlâki, dinsel, siyasal ve duygusal açıdan kesin bir yaklaşım ya da önerme sunmaz izleyicisine. Çelişkileri gösterip, reçete sunmama tercihi, Euripides'i hem kendi döneminin yazarlarından ayırarak ilk modern yazar haline getirmiş, hem de dünyayı bütün acılığıyla saptayıp gösteren ve bu saptamaya acı acı gülümsemesini sağlayan ironist tavrını bütün metinlerine yedirmeyi başararak tiyatro tarihinde sarsılmaz yerine oturtmuştur.*<sup>89</sup>

Aiskhylos'un ve Sofokles'in yarattığı karakterler, yüce değerler taşıyan, güçlü, soylu, erdemli ve ahlâklı kişilerdi. Oysa Euripides yüce kahramanlar yerine sıradan insana da oyunlarında yer vererek bu geleneği de parçalamıştır. *“Savaş kahramanları yerine, aşağılık serseriler; vatanseverce davranış yerine “seks ve cinayet”; sapına kadar erkek olanlar yerine yalaka dolandırıcılar! Tragedya idealler ülkesinden lağıma dönmüştür. Peki suçlusu kimdir? Euripides!”*<sup>90</sup>

Büyük mitos öykülerinin içinden kendisine daha yakın bulduğu, çağının siyasal ve toplumsal yaşamına uygun düşen mitlerin merkezinden değil de

<sup>88</sup> Bkz. B. Güçbilmez. a.g.e, 52-53.s

<sup>89</sup> y.a.g.e., 53.s

<sup>90</sup> Bkz. J. Latacz, a.g.e, 255.s

daha dışarıdan seslenen Euripides, yazarlık döneminde pek çok eleştiriye maruz kalmıştır. Euripides dokunulmaz olarak görülen pek çok şeye dokunmuş, tragedyanın güzele ve yüceye olan bakışını tamamen tersyüz etmiştir. “O daha çok “açığa çıkarma”, “acımasız gerçekçilik”, “alaysılama”, “eleştiri tutkusu”, “yergi”<sup>91</sup> gibi başlıklarla olay örgüsünü en uç noktalara kadar taşıyarak tragedyalarındaki kahramanları “kutsallıktan” “dünyevi” olana indirmiştir. Eskinin tanrı yasalarına bağlı kahramanları, artık yeryüzü yasalarına uymak zorunda kalmışlar, insani özellikler taşımaya başlamışlardır.

*Herakles karakteri, sadece gücünü, kuvvetini insanlığın hizmetine vermiş bir kahraman değil, aynı zamanda iyi bir evlat, sadık bir koca, müşfik bir baba, vefakar bir dost ve nihayet maddi acıların hepsinden daha acı olan manevi ıstıraplara asil bir tevekkülle boyun eğebilecek kudrette, sağlam ruhlu, olgun bir insandır.*<sup>92</sup>

Euripides’in karakterleri; ilahların, insan görünümlü tanrıların, doğa üstü yaratıkların ve kahramanların hırsları, yerini tutkuları kıskançlıkları ve düzenbazlıklarıyla artık insan görünümü kazanmıştır. Dolayısıyla, kendinden önceki yazarlardan farklı olarak trajik olanı da tanrısal yasalarla insanlar arasındaki çatışmadan değil, insanın içindeki iyi ve kötü eğilimler arasındaki çatışmadan çıkarır. Sıradan insanın iç dünyasını inceler ve mitoslardaki öyküleri bu düzenlemede kullanır. Mitoslardaki kahramanları, olayları ve öyküyü aynen olsa da bu öyküleri günlük yaşamın içindeki insana özgü niteliklerle donatır. Eski olana yeni bir biçimle ve kurguyla yaklaşır. Tragedyalardaki dikkati, karakterlerin yaşadığı çelişiklere ve durumlara yönelterek ne Aiskhylos’un yaptığı gibi “tanrısal adaleti” önemseyen ve vurguyu finale taşıyan bir yazma sürecine girer, ne de Sofokles’te ki gibi finalin vurucu etkisini kuvvetlendirmeye çalışır. Euripides daha çok ihtiras, çelişki ve ıstırapları gözler önüne sererek acıklı durumlar yaratmaya girişir ve Antik Yunan kültürünün temeli olan “kader-yazgı” ögesini de önemsizleştirir.

*Kader, Euripides’in tragedyalarında artık başlıca bir kudret olmaktan çıkmış ve adeta tesadüfün tam bir kaprisi halinde soysuzlaşmıştır. Bu, kaderin gökten*

<sup>91</sup> y.a.g.e, 263.s

<sup>92</sup>Bkz. Euripides, **Herakles**, çev; Lütfi Ay, Ankara, Ankara Maarif Matbaası, 1943, XII.s

*yere inmesi, insanların alinyazılarını kendi kendilerinin yazması, yahut en açık tabirle kendi iradelerine sahip olmaları demektir.”<sup>93</sup>*

Euripides için mitoslar ve mitlere dayanılarak yazılan tragedyaalar, özgürce yeniden yorumlanabilecek bir kaynağı temsil eder. Bu özgürlük hem seyircinin üzerinde (onu şaşırtarak ve beklentisini bozarak) hem de geleneksel tragedya yazımı üzerinde etkilidir. Euripides’te mitosların ve tanrıların dünyası tamamen sarsılmış, mitosların trajik kahramanının sonunu ve tragedyanın ölümünü yazmıştır. Nietzsche’nin vurguladığı gibi “Tragedya’nın can çekişmesinin adı Euripides’tir.”<sup>94</sup>

Bir toplumun, model halinde kendini yansıtmayı, irdelemesi ve büyük bir denemesi olan tragedya, Euripides’in elinde gerçekten ölmüştür. Antik Yunan dünyasında tragedya, toplumun her üyesinin, içinde kendini bulduğu, onunla özdeşleşebildiği bir yapıydı. Toplumun bir bütün olarak “arınması” olan tragedya, bütün temel sorunların tartışıldığı büyük bir öyküydü. Mitosların evrenini kendine konu edinen ve bu büyüsel evren içinde edebi olanı ortaya çıkaran tragedya sanatı üç büyük yazarın elinde kendini bulmuş ve Aiskhylos’ta Yunan halkının “tanrılara olan inancı ve güveni tazelenmiş”, Sofokles’te “acıma ve korku” duygularını açığa çıkarmış, Euripides’te ise “kutsal olandan dünyevi olana kayarak karşıtlıkları ve çelişkileri” ortaya çıkararak tragedyanın “yüce”liğine darbe indirilmiştir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki; “Antik Yunan’da tragedya tarihine bakıldığında, tragedyanın yapısının gitgide karmaşıklaştığı gözlemlenebilir. Aiskhylos’un ilk oyunlarında var olan ve başlangıçta basit bir şiiri ya da dithyrambos’u içeren dinsel kutlama, zaman içinde anlatımın karışık biçimlerini içeren tiyatro oyunlarına dönüşür. Bu süreçte Dionisyak olgu da gözden çıkarılarak yitirilir. Dionysiak olgu Nietzsche için “sadece insanın insanla yeniden birleşmesini değil, bir yabancı, bir düşman haline gelmiş, zaptedilmiş Doğa’nın savurgan oğlu olan insan’la da yeniden barışması” anlamına gelir. Öyleyse Dionisosçu unsurun henüz saf dışı bırakılmadığı ilk aşamasında tragedyanın hedefi doğayla birlik

<sup>93</sup> Bkz. Halit Fahri Ozansoy, **Yunan Tiyatrosu**, Ahmet Saitoğlu kitabevi, 1946, İstanbul, 143.s

<sup>94</sup> Bkz. Friedrich Nietzsche, **Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans**, Çev: Mahmure Kahraman, İstanbul, Say Yay., 2005, 91.s

kurmak iken, sonradan bu hedef dünyanın karmaşık görünümünün akılcı bir biçimde kavranmasına dönüşecektir ve bu tam da Nietzsche'nin tragedyanın ölümü dediği şeydir. Tragedyanın hakiki özü olarak kavranan, gözlemleyenin gündelik psikolojik konumunun daha ilksel, daha doğal bir konuma dönüştürmekle ilgili özü, bu bozulma sürecinde 'uygarlaştırma' ile, uygarlığı temsil eden ve başlangıçta Dionysos ile kurduğu dengeli birliği kendi lehine bozan Apollon'un egemenliğinin artması ile yıkıma uğramıştır. Başlangıçta, tragedyanın ilkel ve akıldışı olana, ya da aklın hesaba katılmadığı dürtüsel duruma çağırıcı sesi, sonraki tragedyalarda dönüşüme uğratarak izleyicinin aklını ve dikkatini çekmek için kullanılmaya başlanmıştır.”<sup>95</sup> Bu, mitosların da kendi içinde ilk kırılma noktasıdır ve artık saf ve doğal haliyle mitoslar etkilemek, büyülemek ve döngüyü tamamlayarak insanın evrendeki yerini ve anlamını göstermeyecektir. Sofokles'le başlayıp, Euripides'le yıkıma ulaşan bozulma süreci içinde üretilen tragedya, izleyicisini sahnede olup biten her şeyin farkında olmaya ve dahası onlar üzerine düşünmeye yönlendirir. Akıl ve düşünce bir kez devreye girdimi onu yerinden etmek zordur. Ve bu zamana kadar oluşan kavramlar da kendi bağlamlarından koparılacak bundan sonra ki süreçlerde de mitoslar dönüşüm sürecini yaşamaya devam edeceklerdir.

Mitos artık yaşamıyordu. Bireysel bağlantı olarak algılanma yerine, son gelinen noktada sadece konu deposu görevi görmüştür. Bu da Euripides'in dönüştürdüğü yolda devam etmiştir. Artık tragedya seyirlik bir oyun konumundadır. Karakterlerin ve çatışmaların gündelik olanı yansımasıyla beraber bütün kavramlar alt üst olmuş ve trajik olan da değişime uğramıştır. Tragedya bundan sonra yazar içinde, seyirci içinde, başlangıçtaki kurumsal bağlayıcılığını yitirmiş artık ne dinsel ne kültürel ne de kutsal hiçbir bağlayıcılığı kalmamıştır. Aslında en trajik olanı da insanın giderek mitlerden koparılmasıdır. Ölen mitler, tragedya ile dinsel ve kutsal anlamından uzaklaşarak; üç büyük yazarın elinde edebi bir içerik ve anlam kazanmış Euripides'le birlikte de “*Helen insanı kendine olan ölümsüzlük inancını terk etmiş ve örnek geçmişe karşı değil örnek bir geleceğe karşı olan inancı taşımaya başlamıştır.*”<sup>96</sup> Böylece geleceğe olan inanç, logos'a (akıl) olan inancı da vurgulamaktadır.

---

<sup>95</sup> Bkz. Beliz Güçbilmez, **Performans Sanatı:Nietzsche'nin Kehaneti**, Ankara, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı 21, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 2006. ss.27-44.

<sup>96</sup> F. Nietzsche, **y.a.g.e**, 81.s

## 1.2 MİTOS'TAN LOGOS'A: Evreni Akılla Kavrama

Aiskhylos ile başlayan tragedyanın akılcılaştırılması süreci Sofokles'le devam etmiş, Euripides'le birlikte tamamen Yunan felsefesinin kavramları ön plana geçmiştir. Tragedyanın mitleri konu edinerek evreni tanımlama anlama ve Antik Yunan uygarlığının yaşayış ve düşünüşünü yansıtmaya süreci mitsel evrenin “göklerden-yeryüzüne” indirilmesiyle, devreye akılla düşünüş ve algılayış süreci de girmiştir. Birbirinden bağımsız olarak işlemeyen mit ve “logos” birlikteliği Euripides'le tamamen sahne üzerinde felsefenin var olmasını da sağlamıştır. Tragedyanın son evresi olan Euripides'le birlikte insan aklının ön plana geçtiği, yeni bir düşünce sistemi de kurgulanmaya başlanmıştır. Bu da felsefenin doğuşu olan logos'u (akıl) ön plana almak demektir. Artık düşün dünyası da sanatın yanında yer almakta, mitlerin Rönesans'ı olarak adlandırabileceğimiz tragedya sanatı da logos la birlikte yeni bir düşünme sürecine girmektedir.

Bu yeni düşünme süreci Aiskhylos'un *Agamemnon* tragedyasında Korobaşı tarafından şöyle dillendirilmiştir:

*Korobaşı*  
*Ölçülü olmak erdemlerin en büyüğüdür. İyi duygulu*  
*gönüllere malın ziyansız, azdırmayanı kısmet*  
*olsun.*”<sup>97</sup>

*Koro*  
*Doğruluk gözlerini çevirir, suçsuzluğa diker, şanın*  
*sahte nişanı olan altına saygı göstermez; her şeyi*  
*töresince yerine getiren Doğruluk'tur*”<sup>98</sup>

Antik Yunan ahlâk ve felsefe terimlerinin seyirciye aktarılma süreci olarak tragedya, logosun hizmetinde eğitici ve yönlendirici bir rol üstlenmiş olur. Aiskhylos daha sonra Platon ve Sokrates tarafından felsefi düşüncenin içinde sistemleştirilecek; ölçülülük, iyilik ve doğruluk (adalet) gibi kavramları oyunlarında kullanarak, tragedya sanatını logos merkezli anlayışın hizmetine sunacak ve

<sup>97</sup> Aiskhylos, *Agamemnon*, Çev.: Ahmet Cevat Emre, T.D.K. Yay., Ankara, 48.s

<sup>98</sup> *y.a.g.e*, 67.s



kendinden sonraki oyun yazarlarının bunu derinleştirmesiyle logos, tragedya sanatında eğitici ve yönlendirici bir rol üstlenmiş olacaktır.

Mitostan logosa geçiş sürecinde Aiskhylos'un tragedya sanatının işlevi çok büyük olmuştur. "Zaten *Prometheus* da insana en değerli varlığı olan aklını kullanmasını öğretmekten başka bir şey yapmış değildi ki! ... "Prometheus başlangıçtan beri insanlardan yana olmuş, onlara dayanarak Titanların öcünü almak ve Olympos'luların egemenliği yerine insanların egemenliğini getirmek emelindedir."<sup>99</sup> Aiskhylos da bu gerçeği Prometheus'a şaşırtıcı bir incelikle söylemiştir. Prometheus Zeus'u aldatarak ateşi çalıp götürmüştür insanlığa; Zeus aldatılmış, insanların gözünde küçük düşürülmüş ve artık gülünç olmuş bir tanrıdır. Egemenliği gerçek bir güce dayanmaz, çünkü "akıl gücü (ateş) tanrılardan insanlara geçmiştir. İnsan kendi bilincinin farkına varmış, tanrıya karşı ayaklanmıştır."<sup>100</sup> Artık insan çocukluk evresini atlamıştır. Prometheus bir tanrı olsa da tragedyası bütün koşulları ve sorunlarıyla insanlık dramını yansıtır. Prometheus insanın (aklın) temsilcisi olmuştur. İnsanın böylece "us" çağını yakalaması artık çok yakındır."<sup>101</sup>

### *Güç*

*Her varlık çoktan bir kaderle yükümlenmiş,  
Tanrıların başıdır yalnız yükümlü olmayan:  
Zeus'tan başkası özgür değildir.<sup>102</sup>*

Prometheus'a bilinci özgürlüğünü sağlamaktadır. Yaptığı eylem onu zincirlese de o, sözünü sakınmayan, "dili fazla özgür (*agan eleutherostomeis*)"<sup>103</sup> bir tanrıdır. Fakat tanrılara karşı gelen bir tanrı. Aiskhylos Prometheus tragedyasında, insan ve tanrıyı karşı karşıya getirmiş ancak bunu iki tanrıyı çarpıştırarak anıştırma yoluna gitmiştir. Hâlâ tanrılar düzeni egemendir ve fakat akıl da bu çarpışmada baş role çıkmıştır.

Mitosu dile getiren söz, varolabilmek, doğadaki çatışan güçleri dengeleyebilmek ve bu çatışmayı devam ettirebilmek için gerekli bilgiyi veren ve bu

<sup>99</sup> Bkz. Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi kitabevi, İstanbul 1984, 278.s

<sup>100</sup> y.a.g.e, 278.s

<sup>101</sup> Burcu Biber, a.g.e, 73.s

<sup>102</sup> Bkz. Aiskhylos, **Zincire Vurulmuş Prometheus**, Çevirenler: Azra Erhat-Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, T.İş Bankası Kültür Yay., 2000, 63.s

<sup>103</sup> A. Erhat, a.g.e, 279.s

bilgiyle örnek bir model oluşturandı. Sözdeki bilgi, karmaşık ve kaos içindeki bir dünyadan damıtılmış ilkeleri, “insanın doğadaki akışın parçası olduğunu ve orada varolabilmek için doğaya karşı kendi sorumluluğunu yerine getirmesi gerektiğini söyleyen yasayı, nesilden nesile taşıyordu. Bu yüzden eski dünyada mitosun taşıdığı şey, aynı zamanda da logosu”.<sup>104</sup> Oyun yazarları da bu birlikteliği en iyi biçimde yansıtmışlar ve tragedyalarında çatışmayı (akıl ve sağduyu) kuvvetlendirmişlerdir.

Tragedyalardaki tanrıya sesleniş, kadere ve haksız yere yaşanan trajediye isyan, insanların aklını kullanmasının bir sonucudur. Çünkü, insan için önemli olan kendi aklını, bu akıl dışı güçlere ve varlıklara karşı kullanmasıdır. Böylelikle Sofokles: Bütün koşullar altında, tanrıların azgın öfkelerine karşın insanın büyüklüğünü ve etkinliğini ön plana çıkarmış, oyunlarındaki kahramanlar tanrıya seslenmekte ve kendisini duymasını istemektedir. Bu yakarı-sesleniş sonuçsuz kalsa da, edebi açıdan tragedyayı ve logos açısından da insanı daha güçlü kılmaktadır. Sofokles’in kahramanları başkaldırırlar ancak asla boyun eğmezler. Tragedya, bu başkaldırımı haklılaştırmak için yazılmış izlenimi uyandırsa da hem tanrıların yasaları (göksel yasalar) hem de insanların yasaları çatışma halindedir. Mitos’la logos birbiriyle düelloya girmiş gibidir.

*Oidipus*

*Ben bir felaketin yükünü taşıyorum, ey yabancılar!  
tanrılar bilsin, kendi*

*taksirim olmadan taşıyorum. O yaptıklarımın birini  
bilerek yapmadım.<sup>105</sup>*

*Oidipus*

*Mahvolmuş bir insan için hâlâ tanrıya mı  
başvuracaksınız?<sup>106</sup>*

Sofokles’in tragedyaları bütünüyle insanların dünyasında cereyan eder. Bunun nedeni olarak, mitostan logosa geçiş sürecinde, tanrılardan ve akıl dışı

---

<sup>104</sup> Bkz. Ayşen Sina, **Mitos ve Mitologia nedir?**, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi Bibliotech, ,  
güz 2008, sayı 6, 19.s

<sup>105</sup> Bkz. Sophokles, **Oidipus Kolonos’ta**, Tercüme: Nurullah Ataç, Ankara, Maarif Vekaleti Yay.,  
1941, 49.s

<sup>106</sup> Bkz. Sophokles, **Kral Oidipus**, Çev.: Bedrettin Tuncel, 3. baskı., İstanbul, MEB Yay., 1966, 83.s

varlıklardan, insanın daha az yardım beklemesidir. Çünkü insan, kendi aklına, bilgisine ve deneyimlerine güvenir. Aklın olduğu yerde bilgi de yerini alır. Kral Oidipus, bilgili bir insan olmasına rağmen; bu bilgi kendisine zarar vermiş ve felaketine sebep olmuştur. Bu nedenle Sofokles, akla ve bilgiye önem verirken akla bakışını da yansıtır. Aklımızın ve bilgimizin sınırlarını belirlememiz gerekmektedir. Çünkü “bilgi” ve “akıl” kurtarıcı güç olduğu kadar; insanı felakete sürükleyen bir etkisi de vardır. Bu etkiyi de Kral Oidipus da somutlaştırır.

*Teireisias*  
*bilmece çözmekte usta değil misin?*

*Oidipus*  
*O benim en büyük gücüm; dil uzatmaya kalkışma.*

*Teireisias*  
*İşte, büyük gücüm dediğin asıl felaketinin kaynağı.*

*Oidipus*  
*Ben bu memleketi kurtardım ya, bana yeter.”<sup>107</sup>*

Sofokles’in bakışı Aiskhylos’a göre daha rasyonel ve tamamen olmasa da mitoslardan daha uzakta ancak göksel evrenin yasalarından da kopmuş değildir. Sofokles akıllı, tanrıların insanlara verdiği bir lütuf olarak görür. Akıl, mitos yerine tanrılar tarafından insana sunulandır. Bu nedenle insan bu lütfu kendisine ait olmayan bu akıl yetisini dikkatli kullanmak zorundadır. Aksi takdirde tanrılar bunu geri alabilirler.

*Koro*

*Bu ne şaşılması hüner  
ne ustalık  
usunu kimi zaman iyiye  
kimi zaman kötüye kullanır.  
Yasaları ve toprağın tanrılarını  
gözettiği sürece  
üstün saygınlığa ulaşır.  
kendi yarattığı  
güçlü devletin yurttaşındır.  
Ama, yersiz yurtsuz kalır  
yoz tutkulara kapılan kişi.*

---

<sup>107</sup> y.a.g.e, 26.s

*Böylesi irak olsun evimden ocağımdan  
paylaşmam onun düşüncelerini*<sup>108</sup>

İnsan akli ile yasaları ve tanrıları saymalı, onlara itaat etmeli ve verilen aklın sınırlarını kullanırken ölçülü olmalıdır. Mitosun yerini alan akıl, ahlâki ve toplumsal kuralları uygulamak ve devletin düzenine uymak zorundadır. Akılla birlikte gelen, gurur, kibir ve isyan duyguları, insanı esir almamalı insan aklını kontrol etme yetisine sahip olmalıdır. Bu nedenle Antigone'nin karşısında kardeşi İsmene vardır.

*İsmene*

*Doğru efendimiz, insan büyük bir üzüntüye kaptırırsa  
kendini  
usunu elbet yitirebilir.*<sup>109</sup>

Sofokles tragedyelerinde tanrılardan ve akıldışı varlıklardan daha az yardım ister. Çünkü onun karakterleri, bilgisine, aklına ve deneyimlerine güvenmektedir. Kişi, temsil ettiği gücün hakkını ararken özgür sayar kendini. Önemli olan bu özgürlüğü kullanırken, vicdanına, ya da yasalara karşı görevini yerine getirirken kamu yararını gözden uzak tutmamalıdır.<sup>110</sup>

Seyircinin varolan gerçekleri akıl süzgecinden geçirebilmesi, onun ne ile karşılaşacağını baştan bilmesi ile mümkündür. Euripides'e göre tanrıların sesi insanların sesini baskı altına almamalıdır. Bu nedenle Euripides'in oyunları mitsel temelinden oldukça uzaklaşmıştır. Örneğin *Orestes* söylencesini, Aiskhylos'ta olduğu gibi mutlu bir sonla değil (oyunun finalinde Orestes *Apollon*'un yol göstermesiyle Atina'ya gidecek ve *Atena*'nın başkanlığını yaptığı bir mahkemede aklanarak kurtulacaktır.) insanlığın büyük bir çıkmaza sürüklendiği trajik bir sonla bitirmiştir.

*Orestes'i öldürmek yerine şehirden uzaklaştırmayı  
öneren yaşlı Diomedes, daha sözünü bitirmeden halkın*

<sup>108</sup> Sofokles, *Antigone*, a.g.e, 78.s

<sup>109</sup> **y.a.g.e**, 86.s

<sup>110</sup> Bkz. Sevda Şener, **Oyundan Düşünceye**, Gündoğan yayınları, Ankara, 1993, 49.s

*isyanyla karşılaşmıştı. Halktan biri; “bağırarak konuşan, kaba saba, sıradan bir yurttaş”, “onları taşılayın!” diye bağıyordu. Öte yandan “sokak köşelerinde bağırarlara benzemeyen, temiz yüzlü bir adam (çalışarak namuslu bir yaşam süren bir çiftçi)” Orestes’in, babasının öcünü almış olmakla iyi ve onurlu bir iş yapmış olduğunu söylüyordu. Orestes kendini savunmaya kalkıştığı sırada ise Argos halkı, “hep bir ağızdan, Ölüm!” diye bağıyordu.<sup>111</sup>*

Euripides insanların tanrıların elinde nasıl bir oyuncuğa dönüştürüldüğünü seslerinin, isyanlarının nasıl bastırıldığını göstermek için Orestes oyununda tüm karakterlerini birer kurbanı çevirmiştir.<sup>112</sup> Tanrıların dili yerine insanların diliyle onlara seslenen Euripides tragedyanın mistik, mitolojik olan bütün yanlarını dağıtmış, bireyin dünyasının keşfi ve toplumsal olaylara karşı akılcı bir bakış açısıyla, felsefenin konuşma kalıplarını sahneye taşıyarak gerçekçi olarak niteleyebileceğimiz bir sanat anlayışı doğurmuştur. O, Akılcıdır; mantık yoluyla tragedyelerinde tartışmalara girer ve bu tartışmaları da doğrudan doğruya seyirciye yöneltir. Mitolojik kalıpları, toplumsal sınırları olabildiğince zorlayan ve mitolojik dünyanın dışından mitolojiyi, dolayısıyla tanrıların düzenini eleştirerek tragedya geleneğine karşı çıkan Euripides, mitos yerine akli ve aklın yasalarını savunmuş geleneğe karşı çıkışıyla da toplum tarafından eleştirilmiştir.

İnsan aklının ilerleyişi felsefede ve bilimde köklü değişikliklere yol açmıştır. Böyle bir dönemde ortaya çıkan tragedyanın bu savaşı sadece mitosların dünyasından bakarak kavraması olanaksızdır. Çünkü, mitosların gücü zayıflatılmış ve silahları elinden alınmıştır. İnsanoğlunun yeni silahı akıl (logos) ve akıl ile güçlendirdiği bilim ve bunu takip edecek olan teknik gelişmeler olacaktır.

---

<sup>111</sup> Bkz. Banu Kılan Paksoy, a.g.e 149.s

<sup>112</sup> y.a.g.e, 153.s

### 1.2.1 Kaos İçindeki Evrenin Yasası Logos

Söz merkezli bir evrende sözün egemenliğini logos, mitos, epos üçlüsü taşımaktaydı. Çünkü ancak bu üçünün birlikteliği sözün egemenliğini devam ettirebilecek güçteydi. Tragedyaların yazıldığı dönemde yavaş yavaş mit ve logos'un arası da açılmaya başladı. Yazının egemenliğine adım atan dünya bu birlikteliği de böldü. Birbirleriyle olan ilişkileri zamanla çözüldü.

*Yazıyı keşfeden bir uygarlık önce bu üç sözcüğün arasını açar, yazı bağımlısı bir toplum onları tümüyle birbirinden kopartır. Bu kopuşta filozoflar logosu kendilerine alırken, mitos yalancılara, epos ağlayıp sızlayan ozanlara bırakılır. Sonra yazı kültürünün en şiddetlenmiş bir zamanında dağıtılan her şey bir araya getirilmeye çalışılır, sonunda hepsi aynı çuvala girer ama artık aradaki bağlantı unutulmuştur.<sup>113</sup>*

**Mitos, Epos, Logos;** bunlardan birincisi (mitos), ölçüleri yok kabul edilen efsanenin dilini karşılarken, ikincisi (epos) belli bir düzen ve ölçüye göre söylenen söz olan edebiyatın dilini karşılamaktadır. Edebiyatın dili olan Epos, efsanenin dili olan mitos'a karşılık belli ölçülere sahiptir. Bu anlamda insanlar, Epos'la duygularını belli bir ölçü içerisinde (nesir ya da nazım olarak) ortaya koymuşlardır. Bunların yanında Logos ise, bir yasal düzeni yansıtmakta ve gerçeğin bu düzen içerisinde dile getirilmesini sağlamaktadır. İnsanın bedeninde ve ruhunda Logos bulunduğu gibi, kâinatın da Logosu vardır. Mitos ve Epos Yunan düşünce geleneğinde pek rağbet görmemişken, Logos bu düşünce hayatına damgasını vurmuştur. Logosun insan ruhundaki ifadesi düşüncenin yasaları, evrendeki ifadesi ise yansıtmaktır.<sup>114</sup>

Logos, kaosun gürültüsünden çıkan ezgidir. Çatışanların, dönüşenlerin, karşıtların arasındaki, sağduyuyla kavranacak olan bir büyük uyumun adıdır. Logos, kaos içindeki evrenin çeşitliliğinin, değişiminin, akışının içindeki tek, birleştirici akıl ilkesi, evrenin ve insanın yasasıdır. Evrende her şey Logos'a göre

<sup>113</sup> Bkz. Nil Göksel, **Logos'u Unutmak**, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi Bibliotech , güz 2008, sayı 6, 25.s

<sup>114</sup> Bkz. Hasan Ayık, “**Düşünceden Dile Felsefe ve Metafor**”, **Milel ve Nihal inanç-kültür-mitoloji Araştırmaları Dergisi**, cilt 6, sayı; 1, Ocak-Nisan 2009, İstanbul. Ss.55-73

gerçekleşir. Ancak mitlerin bir “din” olarak algılandığı “arkaik” dönemde de akla kapılar kapalı değildir. Mitolojik düşünmede nasıl her bir olgunun tanrısı varsa “akıl” da bir tanrı ile ifade edilmekteydi. Örneğin, “Hitit “Kumarbi Efsanesi”nde “Ea” ile temsil edilen “akıl”, Hesiodos’un Theogoniasında “Metis” ile temsil edilirdi.”<sup>115</sup>

Mitostan logosa geçiş sürecinde felsefe ve felsefi bilgi; yazılı metinlere dayanan bir bilim olarak Yunan dünyasında yükselmektedir. Ancak felsefe birdenbire mitolojiden kendini koparamaz, mitolojik düşünceye katılan öğelerin birikimi ile oluşan yeni bir düşünce tarzı olarak düşün dünyasında yerini alır.

*Mitolojik tasarımların betimlediği “evrendoğumu” (evrenin oluşumu), “Tanrı doğumu” (Tanrıların türetilişi), olarak anlatılırken düşünmeye katılan “farklı öğeler” ile insan ve doğa tekrardan soruşturulmaya başlanmıştır. Akıl yürütmelere katılan “yeni öğeler” ile insan ve doğa farklı bir soruşturmadan geçirilirken yeni bir “düşünce tarzı” da görünüş kazanmaya başlamaktadır. Fakat yeni düşünme tarzında “ilgi”, “Tanrı”dan (theoi) “doğa”ya (physis) geçmemiştir; tersine eski problemlerin, eski ilgi ve kaygılarla, ancak daha kökten bir akılcılıkla yeniden düşünülmesi söz konusudur. Bu nedenle, Yunan şairlerinden mitologlarından filozoflara, onların teogonilerinden filozofların kozmogonilerine, mitostan logosa geçişte esaslı bir değişiklik olmuştur. Ama asıl değişiklik, problemler alanında değil, bu problemleri ele alışıta ortaya çıkmıştır.”<sup>116</sup>*

Mitolojiler akla kapılarını kapatmamış olmalarına rağmen, doğa düşünürlerinde akıl (ya da düşünme biçimi) bir problem olarak görülmez. Ama yine de felsefi sistemlerin kuruluşlarında rasyonalite aranır. Presokratiklerin sistemlerinde bulunan “rasyonalite” felsefenin başlangıcı için bir gerekçe olarak gösterilir. “Öyle bir an gelir ki yalnız bilmek için de bilmek ister, böylece de

<sup>115</sup> Bkz. Engin Delice, “Oluş’un Mitolojik Betimlemesinden Felsefi Kurguya Donanımı” **FelsefeLogos** (üç ayda bir çıkan ortak kitap) Bulut Yayınevi, yıl 1, sayı 3, Haziran 1998, 92.s

<sup>116</sup> y.a.g.e , 90.s

*Praxis'in üstünde theoria'ya yükselir dolayısıyla bilime varır. İşte felsefenin böyle bir anda böyle bir durumda doğmuş olduğu düşünülür.*<sup>117</sup>

*Felsefeyi ortaya çıkaran "an" nasıl bir an'dır? Bu an, "akıl kriz"e düştüğü anlar denilebilecek olan, paradigmalara yeni sorunları çözememe durumları mıdır? Yoksa öğrenilen yeni türden bilgilerin mevcut geleneksel açıklamalarla çatışmaya düşmesi midir? Felsefenin ortaya çıkışını "kapalı toplumun ve büyüülü inançların çöküşü" ile olduğunu varsayan Popper, felsefeyi 'yitirilmiş büyüülü imanının yerine akılcı bir iman koyma girişimi' olarak görür. 'Bir teoriye ya da mitosa geçiş geleneğini, yeni bir gelenek -teorileri ve mitosları sına, onları eleştiri olarak tartışma geleneği- kurarak değiştirmektedir'. Yunan din ve geleneğinin çizdiği dünya görüşü sarsılmış, bunun yerine tek kişinin kendi akli kendi görgüleriyle kurmaya çalıştığı bilime dayanmak isteyen bir tasarım almaya başlamıştı. Bu tasarımlara "bilimsel" denildiği için "bugün bildiğimiz anlamdaki felsefeyi ilk ortaya koyan, yaratan eski Yunanlılar olmuştur."<sup>118</sup>*

Logos'a felsefi bir içerik kazandıran ilk kişi Presokratik felsefenin düşünürlerinden olan *Herakleitos*'tur. Antikçağ Yunan düşüncesinin en parlak düşünürüdür. Devinim ve değişimin doğasal ve insansal yapıda temel olduğunu ilk o görmüştür. Eytışimsel\* (diyalektik) düşünceyi ilk o gerçekleştirmiştir. Evreni ne tanrıların ne de insanların yapmış olmadığını açıkça ileri sürmüştür; "*dünya birdir, ne bir tanrı ne de bir insan tarafından yaratılmıştır, bir yasaya göre yanan ve bir yasaya göre sönen ve başı sonu olmayan canlı bir ateştir*" der. Felsefesi sürekli akış olan Herakleitos evrensel birliği Logos kavramıyla dile getirir.

*Logos insanların hepsinde ve her şeyde ortaktır, ortaklaşa olana uymalı. Ama logos ortaklaşa olduğu halde çokluk kendilerine özgü düşünceleri varmış gibi yaşar. İnsan da ortaklaşa olanın ardından gitmekle*

---

<sup>117</sup> y.a.g.e, 93.s

<sup>118</sup> y.a.g.e 93.s

\* Eytışimsel Felsefe; insanın ortaya koyduğu bilinçli ve amaçlı etkidir. Eytışimsel ve tarihsel özdekçi felsefe tümüyle bir eylem felsefesidir. İnsanlaşma, hayvanın etkin olma çabasıyla, eylemle başlamıştır. Alman ozanı Goethe de ünlü Faust oyununda bu anlamda başlangıç eylemde der. Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar**, Remzi Kitabevi, 1993, cilt 2,



*logos'tan pay alır ardından gitmezse logos'suz kalır.*<sup>120</sup>

Sözün hüküm sürdüğü bir dünyadan, yazının hükümlerine geçişle birlikte Herakleitos'un Logos'u Batı düşüncesinde dönüşüme uğrar. Bu dönüşümün ayak izleri Platon'un ( M.Ö. 427-347), mitos, logos ve epos sözcükleri üzerine yaptığı yorumlarda görülebilir. Mitos, logos ve epos, Platon'un metinlerinde, bazen iç içe bazen de özellikle ayırarak anlatılır.

*Platon logos'a bilgiç, ciddi bir hava katar, mitosu küçümser, eposu dizginlemeye çalışır. Sonunda Platon bir karşıtlık yaratacak kadar mitos ile logos arasındaki ayrımı derinleştirmeyi başarır.*<sup>121</sup>

M.Ö VII. Yüzyılın sonlarından itibaren tanrıların, dünyanın ve insanların karşısında hem açıklayıcı hem de kuralcı yepyeni bir kurgu tipi oluşmaya başlar. Bu kurgu tipi daha sonra Yunanistan da felsefe\* olarak adlandırılacaktır. Mitolojiye karşı gelişen felsefenin etki noktası dünyadayken, mitolojinin etki noktası tanrılar katındadır. Felsefe, mitolojinin yerine getiremediği gereklige evrenselleşmeye ulaşmak ister. Benzer biçimde, felsefede de mitler, akli en yüce ilke haline getiren bireylerin etik (törel) ve epistemolojik (bilgikuramsal) taleplerine göre yeniden yorumlanırlar. Her iki durumda da mitin konumu değişmiştir. Bir nebze de olsa eski önemini yitirmeye başlayan mit düşüncesi, felsefi düşünceyle birlikte bir yeniden yorumlanma sürecine girmiş ve felsefi düşüncenin ilkeleri karşısında yorumlanmaya başlanmıştır. Mitsel düşünüşün belki de en büyük kırılma

<sup>120</sup> Bkz. Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar**, Remzi Kitabevi, 1993, cilt 2,

<sup>121</sup> Bkz. Nil Göksel, a.g.e 28.s

\* İ.Ö. 6. yüzyılda Miletli Thales (Tales) insan aklını binlerce yıldır kurcalayan "Evren nedir?" sorusuna ilk kez dinlerin dışında bir yanıt aramıştır. İşte bu felsefenin başlangıcıdır. Bu başlangıçta: Gelişen ekonomik koşullarla zenginleşen toplum, yaygınlaşan yönetim erki yani demokrasi, dogmaların koşullanmalarını aşacak ölçüde hoşgörülü laik anlayış etkili olmuştur. Thales'in felsefe tarihindeki önemi; evrenin nasıl oluştuğuna ait görüşleri değil ama bu konuyu ele alış biçimidir. Çünkü o ve dönemin Anadolu filozoflarının hareket noktaları; "hiçten bir şey olmaz" düşüncesidir. Bu dine karşı maddeci bir yaklaşımın ifadesidir. Anadolu düşünürleri evrenin bir ilk olandan (arkhé) geçişerek oluştuğu düşüncesindedirler. Her biri ayrı arkhéler (ilk) öne sürmüşlerdir. Ancak ortak yanları evrenin yaratılmamış olduğu düşüncesidir. Atina'da ise farklı bir dünya görüşü ağır ve emin adımlarla gelmektedir. Sokrates, Platon ve Aristoteles evrenin oluşumunun temelinde düşünceyi esas almaktadırlar. Her ne kadar Atina tanrıları ile araları hoş değilse de; çok daha farklı ve soyut bir tanrı fikrinin doğmasına katkıda bulunmaktaydılar. Aralarında öğrenci-öğretmen bağı olan bu üç düşünür idealizmin ilk kaleleridir.

[//www.felsefe.net/genel-tartisma-alani](http://www.felsefe.net/genel-tartisma-alani) (20. 06. 2011)

noktalarından biridir. Mit bu sürece kadar her şeyi açıklayan, kavrayan, anlatan ‘yüce’ bir konumdayken gelinen bu noktada ‘yüceltilen’ değer ‘us’ olmuş mitin yüceliğinden, kutsallığından, kapsayıcılığından aklın yüceliğine kutsallığına, kapsayıcılığına geçilmiştir. Akıl, mitin konumuna yükselmiştir.

Mit ile felsefi düşünüş arasındaki uzaklık, platondaki kadar açık ve bilinçli bir biçimde tanımlanacak kadar büyük değildir. Fakat daha sonraki filozoflarda ise bu uzaklık o kadar büyüktür ki, mitolojinin felsefeyle bütünleşmesi, yapay ve zoraki bir nitelik gösterir. Mitolojinin kullanımı edebiyat alanıyla özellikle istiareyle (eğretileme-metafor) sınırlıdır. Ama Platon, bu bütünleşmeyi hem bilinçli hem de insanı şaşırtmayacak kadar doğal bir biçimde gerçekleştirmenin yolunu bulmuştur.<sup>122</sup>

Platon’un diyalogları, edebi metinler olarak ele alındığında, Yunan edebiyatında önemli bir aşamayı temsil etmektedir. Çünkü, diyaloglardaki etkileyici ve şiirsel üslup; şiir dilinin, felsefenin hizmetine sunulduğunun göstergesidir. Platon *Devlet* adlı yapıtında, (şiirli bir dille diyaloglar halinde yazılmıştır) doğruluğun yurttaşlarda oluşturulabilmesi için mitosların kontrol altında tutulması gerektiğini öne sürer. Ona göre anlatılan öyküler ne anlattıklarına bakılarak anlatılmalı ve hatta anlatılan mitosların çoğu anlatılmamalıdır.

*-Hesiodos’un, Homeros’un ve daha başka şairlerin masalları. Bu şairler bir sürü masal uydurmuş, bunları insanlara anlatmış, hâlâ da anlatıyorlar. Nedir bu masallar? Ne kötülük görüyorsun onlarda? Çirkin uydurmaları anlatmaktan daha büyük kötülük mü olur?<sup>123</sup>*

Platon, aktarılan birçok “mit’i çirkin yalanlar olarak niteler. Epos ve mitosları gözden çıkararak logos kavramını yalandan arındırarak onu felsefenin dayanağı haline getirir. “Doğru sanılar açıklayıcı bir nedene bağlanmadıkça değerli değildir. Doğru bilgiye sahip olan bilgisini temellendirebilir de. Aynı şekilde Platon Theaitetos diyalogunda da logos’u bilginin açıklanıp temellendirilmesi

---

<sup>122</sup> y.a.g.e, 28 .s

<sup>123</sup> y.a.g.e. 28.s

biçiminde ele alır. Buna göre, geçici, dayanaksız olan doğru sanı ancak logos'a, yani ussal bir temellendirmeye dayanırsa bilgi olur."<sup>124</sup>

Platon, sanatın bir biçimi olan müzik konusunu da felsefenin araştırma konusu haline getirir ve müzikte kullanılan çalgılar da dahil, makamlar, şarkıların sözleri, ritimleri, şiirlerin ölçüleri doğru insanı yaratmak için hep doğru biçimde kullanılmalıdır. Böylelikle Sanat düşüncesi (veya felsefesi de), felsefenin (aklın) belirlediği alana dahil olmuştur. Çünkü sanat, Yunan dünyasında mitosların ve mitolojinin belirlediği bir alandı. Mitlerin, mitolojinin gücünün ve kutsallığının ortadan kalkmasıyla, sanatsal ve edebi bir biçime dönüşümü söz konusu olmuştur. Platon sanatın bu işlevini eleştirerek, sanatı, akli düşüncenin ve felsefenin hizmetine sunmuştur.

---

<sup>124</sup> y.a.g.e 28.s

### 1.2.2 Platon Felsefesinde Mitolojiye ve Sanata Bakış

Mitostan logosa geçiş sürecinde; Platon, felsefi düşüncesinin ve aklın temellendirilmesinde etkili olmuştur. Bu bağlamda felsefe; belli bir yöntem üzerinde ilerleyen bilgi edinme yoludur. Platon, Sofistler'in\* kuşkucu, öznelci ve göreceli olduğunu savundukları bilginin imkansızlığına temelden karşı çıkmaktadır. Platon'a göre, bilgi elde edilebilir; felsefe, bilgiye ulaşmada izlenecek yolu gösteren bir araçtır. Bu nedenle insan, akıl yürüterek elde ettiği verileri değerlendirmek suretiyle bilgiye ulaşmalıdır. Platon'un akıl yürütme yöntemi, diyalektik bir yöntemdir. Diyalog, Sofistler için bir retorik aracıken, Sokrates de ise, araştırma yöntemi olarak kullanmıştı. Platon, diyalektik çerçevesinde diyalogu; bilgi edinmenin ve bilgiye ulaşabilmenin bir yöntemi olarak sunmaktadır. Mitostan logosa geçiş sürecinde bu yöntem, felsefenin; mitolojiyle ve dinsel inançlarla değil, aklın kullanımı ile gerçekleştiğini vurgulamaktadır.<sup>125</sup>

Platon'a göre tanrıların, dünyanın ve insanların karşısında açıklama ve kural getirme bakımından en önemli rolü kavranabilir biçimler oynar. Kavranabilir biçimler, mitlerin yerine getiremediği ihtiyaçlara, evrenselliğin ve ahlâk anlayışının tüm gereklerine yanıt verir.

*Mitler, bu ahlâk anlayışı ve evrensellik gerekliliklerini yerine getiremezler. Platon için algılanabilir şeyler sadece benzedikleri ve onlara örnek oluşturan kavranabilir biçimlerin imgeleridir. Oysa şairler ve her türden taklitçiler, algılanabilir şeyler olan bu imgelerin imgelerini üretirler.”<sup>126</sup>*

---

\* **Sofistler**, M.Ö. 5.yüzyılda para karşılığında felsefe öğreten gezgin felsefecilerdir. Özellikle Atina'da çağın önde gelen bilgeleri ve var olan değerleri (*kritias*) eleştirmişlerdir. Göreceli ve kuşkucu düşüncenin köklerini atmışlar ve geliştirici olmuşlardır. Etimoloji bakımından 'sofist' kelimesi Yunanca *sophos* (bilge, becerikli, zeki) sözcüğünden türetilen *sophistes*'ten gelir, öğrenmeyi ve öğretmeyi meslek edinen kişileri belirtmek için kullanılır. Dönemin sosyal değişimleri ve siyasal gelişimleri (5.yy Atina Demokrasisi) sofistlerin etkili olmalarına yol açmıştır. Çünkü sofizmin doğuş nedenleri arasında Atina demokrasisinin tamamen yeni türden bir eğitime, pedagojiye duyduğu pratik gereksinim gerçek belirleyici bir nedendir. Bir anlamda 'Yunan Aydınlanması' olarak adlandırılacak gelişmenin yaratıcılarıdır.  
<http://tr.wikipedia.org/wiki/Sofistler> 20.06.2011

<sup>125</sup> B. Biber a.g.e. 97.s

<sup>104</sup> Bkz. Yves Bonnefoy, **Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve mitolojiler Sözlüğü**, Dost Kitabevi, Ankara 2000, 915.s

Bir şiiresel üretim olan mit, kavranabilir biçimlerin imgelerinin (bunlar algılanabilir şeylerdir) bir imgesidir. Mitoslar, yaşama anlam katan imgelerin sistemleşmesi olarak algılandıklarında, bu anlamın ortaya konma yollarından biri düşünce (logos), diğeri deneyimdir. Bu açıdan bakıldığında mitoslar düşünce olarak felsefenin, deneyim olarak ise, sanatın yolunu açmışlardır. Eposlar (Destanlar) ise, mitosların deneyim olarak yeniden canlanması/yaşanmasıdır.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> Bkz. Erkan Ergin, a.g.e 36.s

### 1.2.2.1 Platoncu Sanat Eleştirisi

Antik Çağ'dan başlayarak pek çok kuramcı ve eleştirmenin büyük kitlelerin ilgisini çeken, onların üzerinde büyük ölçüde etkinlik kurabilen şiir sanatının (Tragedya-Komedy) nasıl olması ya da olmaması gerektiği anlamında fikir üretildiği ve tartışıldığı bilinmektedir. Ahlâkın konusu olan “iyi” ile estetiğin konusu olan “güzel”i birleştirerek aynı kılan ve felsefesini evrenin ana ilkesi olan idea üzerine temellendiren Platon, sanat kavramına olumlu yaklaşmamıştır. Sanat olayına yaratma olarak bakmayan, sanatçının bir yaratıcı olarak duygularını, sezgilerini yorumlarını göz önünde bulundurmaman; onu, Tanrılardan gelen esinlenmeyle yazan, yazdıklarının bilincinde olmayan ve ideal devletinden kovan platon, bu karalamasını felsefeyi edebiyat karşısında yüceltmek için yapmıştır.<sup>128</sup>

Platon *Devlet* adlı yapıtının neredeyse bütününde sanat, şiir (dramatik şiir), sanatçı kavramlarını eleştirmektedir. *Devlet*, adaletin doğası hakkında oluşturulmuş bir düşüncedir: Adalet nedir? Nasıl gerçekleştirilebilir? Çözümleme, bireyin, Site (devlet) gibi, farklı bölümlerden oluştuğunu gösterir: Ruh üç ögeye bölünür (akıl ya da akla özgü bölüm olan *nous* (logos); coşku ya da yüreklilik olan *thumos*, ve iştahlar anlamına gelen (*epithumia*) buradan yola çıkarak adalet, alt bölümlerin üst bölüme, yani işlevi doğruyu araştırıp öğrenmek olan akıl bölümüne tabi olması olarak tanımlanmıştır. Adalet, şu halde bir bireyde, bir *Site*'de olduğu gibi, tüm bölümlerin gerçeğin araştırılmasına katılmasıyla gerçekleşir. Oysa öykünmecî sanatlar gerçekten uzaklaşır ya da daha doğrusu, gerçeğin doğası hakkındaki düşüncüyü bulandırır ve bu düşünce, Platon'un eleştirisinin temel noktasını oluşturur.<sup>129</sup>

*Gerçeği aramak, öncelikle kendimizi dönüştürmek, şeyleri bizim için ifade ettikleri şey açısından yargılamayı bir yana bırakıp, onlara kendi özlerinde oldukları halleriyle bakmak demektir. Buysa, ruhun öteki iki bölümünü (yüreklilik-coşku “thumos”, iştah “epithumia”) akıl yönetmezse gerçekleşmesi olanaksız olan şeydir. Akla coşkunun ya da iştahların egemen olduğu durumda gerçek, bunları doyuran şeye*

<sup>128</sup> Bkz. Murat Tuncay, **Sahneye Bakmak I Tiyatronun Temel Kavramlarına Bakış**, mitos Boyut yayınları, İstanbul 2010, 15 .s

<sup>129</sup> Bkz. Beatrice Lenoir, **Sanat Yapıtı**, Çev; Aykut Derman, YKY, İstanbul Mart 2005, 38.s

*özümlenir, akıl da böylelikle adı geçen savı doğrulamak için kullanılamaz.*<sup>130</sup>

Platon bu düşüncesini doğrulamak için üretimi bir öykünme olarak tanımlar. Sonra da iki tür öykünme olarak ayırt eder. Ortaya koyacakları işi gerçekleştirmek için, ele aldıkları nesneyi tanımak zorunda olan zanaatçılar idea'lara öykünürler, oysa "öykünmeci" adı verilen kişiler bu bilgiye hiç gerek duymazlar çünkü, onların becerileri, görünüşler üretmekten ibarettir. Böyle olunca, sanat yapıtları şeyleri bize, özünde sahip oldukları biçimleriyle, görünüşleriyle değil de bizim gözümüzde ne ise o biçimiyle gösterir; böylelikle bizi, şeyler bize nasıl ve ne şekilde görünüyorsa o biçimiyle vardır düşüncesine sürükler.

Platon sanat hakkındaki tüm görüşlerini felsefesinin gelişim sürecine göre sunmuş ve her dönemde bu eleştiriler farklı özellikleriyle öne çıkmıştır. *Gençlik Diyalogları*'nda şiiri kutsal olarak nitelerken şiir okuyucuları, şairleri yermiş, onları yaptıkları işin bilincinde olmamakla suçlamıştır. *Geçit Diyalogları*'nda güzelin tanımını yapmaya çalışmış *Olgunluk Diyalogları*'nda sanatın kullanım değeri üzerine düşünceler öne sürerek, sanatın gerçeklere yaklaşmadığını, özellikle dram sanatının seyircide uyandırdığı coşkunun sağlıksızlığını vurgulamıştır. *Yaşlılık Diyalogları*'nda ise; evrenin temelinde yatan düzene koşut olarak, sanatın da matematiksel bir düzeni olduğunu kabul etmiştir. Bu dönemde insanda güzele karşı uyanan hoşlanma duygusunun, güzeldeki uyum ve orantıdan kaynaklandığını dile getirmiştir.<sup>131</sup>

Platon'un sanata olumlu bakışı; ancak, sanatın felsefeye hizmet etmesi şartıyla olanaklıdır. Aksi takdirde sanat, felsefe tarafından reddedilmektedir. Platon kendi tasarladığı siyasal ve toplumsal yapıyı oluşturmak için ahlâk felsefesinden yararlanmaktadır. Bu bağlamda Platon açısından sanat; eğitim amaçlı kullanılarak, toplumun ahlâksal değer ve anlayışlarını üst seviyeye çıkaracak bir göreve talip olmalıdır. Bu çerçevede sanat, ahlâkı desteklemekte; ahlâk da, politikaya hizmet etmektedir.

---

<sup>130</sup> y.a.g.e 38.s

<sup>131</sup> Bkz. Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Adam yayınları, 1982, 17.s

Mitostan logosa geçiş sürecinde, mitoslardan ve mitolojiden arındırılmış sanatsal bakış yerini, insan aklı ve düşüncesiyle belirlenmiş ahlâksal bir yapıya bırakmaktadır. Ancak hâlâ mitsel düşünüş tamamıyla yok olmamıştır. Yapılan bütün felsefi açıklamalar, düşünüş tarzı mitsel bir dünyanın içinden bakılarak ve büyük mitoslardan örneklendirilerek yapılmaktadır.

Tragedya ve Komedy türlerinin en yetkin rneklelerinin verildiği dönemde yaşayan Platon, bu türlere karşı da olumsuz tavırlar sergilemiştir. Antik Yunan da şiirin ve gezginci ozanların, yaşamı yorumlamada, düşünceyi belirlemede değer yargıların pekiştirmede etkin rolleri bulunuyordu. Tragedya ve Komedy'nın insan ruhu üzerinde karmaşık heyecanlar uyandırarak gerilim yaratmasını, otoriteye karşı kuşku uyanmasına yol amasını, üzüntü, haz ve kuşkuyu birlikte yaşayarak ruh dinginliğini bozmasını yanlış ve tehlikeli bulmaktaydı. Bu nedenle Platon "insanların heyecanlarını dizginleyerek akla, sağduyuya, erdeme dayalı davranışlarla birbirlerine yönelmelerini öngördüğü ideal toplum düzeninde kişilerin duygularına, heyecanlarına yönelerek onların bastırılması gereken bu kötü yanlarını besleyip güçlendiren sanat'a yer yoktur."<sup>132</sup>

Mitosların ve mitolojinin kutsallığını yitirerek, din statüsünden edebiyata geçmesi, tragedya sanatı ile gerçekleşmiştir. Bu açıdan tragedya, edebiyat olarak mitolojinin ifadesi olmaktadır. Mitoslardan tümüyle arınmak için felsefi düşünüşün ve bilginin, tragedyayı aşarak; kendi başına ve yalnızca akla dayalı bir felsefe oluşturması gerekmektedir.\* Felsefeye bu bakış felsefeyi 'yücelterek' adeta onun mitleşmesini sağlamıştır.

---

<sup>132</sup> Murat Tuncay, a.g.e. 16.s

\* Ondokuzuncu yüzyılın sonunda *logos* ile *mitos* arasındaki kopma sonuçlanmıştır. Bu yüzyıla gelene kadar hâlâ birbirlerine dönüşler sağlayan ve birbirlerinden tam anlamıyla kopamayan mit ve logos ikilisi arasındaki ayırmda netleşmiştir. Thomas H. Huxley (1825-95) gibi Haçlılar, kıran kırana bir savaşa inanıyorlardı. Toplum mitolojiyle akılcı bilim arasında bir seçim yapmalıydı, uzlaşma söz konusu değildi. Gerçek olan mantıktı, dinin mitleriye gerçeğe aykırı. Ne var ki gerçek "gözle görülür ve gösterilebilir" olana indirgenmişti, buysa dinden başka sanat ve müzikle anlatılan gerçekleri de dışlıyordu. miti akılcı gibi ele almakla ağdaş bilim adamları, eleştirmenler ve filozoflar onu inanılmaz kılmışlardı.

Bkz. Karen Armstrong, **mitlerin Kısa Tarihi**, ev; Dilek şendil, merkez kitapları, 2006, İstanbul, 91.s



### 1.2.3 Aristoteles ve Tragedya Kuramı ( M.Ö. 384 – M.Ö. 322)

Raffael'in ( Raffaello Sansio; Urbino 1483- Roma 1520) en önemli eserlerinden biri olan "Atina Okulu" (1509-1511 yılları arasında resmetmiştir.) dünyaca ünlü fresklerden biri olma özelliğini taşır. Freskin mekanındaki başat figürler Platon ve Aristoteles'tir. Resimdeki kişiler görkemli, simgesel, anlamlı ve aynı zamanda teklifsiz, doğal, yapmacıksız duruşları, davranışları ve gruplaşmalarıyla oldukça geniş genel bir geleneğin sınırları içinde felsefedeki değişik, düşünsel yönelimleri ve akımları temsil ederler. Platon resmin merkezinde arkadaki grupta eli ile yukarıyı işaret etmekte ve bu şekilde felsefenin temeli olan ve mutlak gerçekliği temsil eden idealar dünyasını göstermektedir. Aristoteles ise Platon'un yanında elini avuç içi aşağıyı gösterir şekilde ileri doğru uzatmıştır. Bu geleneğin iki önemli temsilcisi olan Platon ve Aristoteles arasındaki fark resimde oldukça nettir. Platon elini gökyüzüne doğru kaldırırken, Aristoteles yer yüzüne çevirmiştir. Yukarıda olan akıl ve tanrı bilgisine, Platoncu ruhçuluğa, aşağıda olansa dünya düzeni bilgisine, doğalcılığa dikkati çekmektedir. Bu bakış açısına göre, Aristoteles'in yanında ünlü fizikçileri, büyücüleri ve doğa felsefecilerini görürüz. Platon'un yanında ise erdem ve bilgelik sevgisinin savunucuları yer alır. Atina Okulu'nda Platon ve Aristoteles birbirlerine hem uyum hem de karşıtlık sağlayan iki önemli figürdür.<sup>133</sup>

*Platon; İdealarla temas etti. İdea; birlik, değişmezlik, ebediyet anlamına gelir. Platon'a göre; şeyler ideaların gölgeleridir. Gördüğümüz, dokunduğumuz, kısacası duyularla algıladığımız her şey bir tür simgedir. Ruh ise görünenle yetinmez, görünenin asıl var olma nedeni olan ebedi gerçeği tanır, çünkü bir zamanlar onunla temas etmiştir. Bilmek dışarıda olanı bilmek değil, içimizde olanı anımsamaktır. Platon, ideaları bulmak için, gölgelerin yer aldığı karanlıktan, dünyanın yanilsatıcı tutsaklığından çıkmak gerektiğini bir mitosla anlatmıştır. (Mağara mitosu)\* Her şey kendi ideasına (sebebine, özüne) benzedikçe ideal duruma dönüşür. İnsanın içindeki idea'nın yansıması*

<sup>133</sup> Bkz. Leonid M. Batkin, **Atina Okulu**, Derleyen; Oğuz Özügül, **Sanatın Psikolojisi**, Pencere Yayınları, İstanbul, 2000, 88-91.s

\* Mağara mitosunu burada özet olarak vermek imkansızdır. Çünkü mitos başlı başına Devlet adlı kitapta bir bölümdür ve ayrıntıyla okunması gerekir. Bkz. Platon-Devlet, a.g.e.7. kitap, s,231, 514 a-520 d

*olan BİREY'dir. Çok parçadan oluşsa da insan, hepsinin bir araya geldiği bir birliktir. Aynı şekilde ideal bir toplumda ahenkli bir şekilde bir araya geldiğinde ideal halini alır ve bu sadece bir insan yığını değil, bir DEVLET adını alır.*

*Aristoteles; Platon'un öğrencisidir. Bir devrin kapanışını simgeler. İdealardan, yerdeki her şeyin gerçek özü olan göksel unsurlardan yere inilmiş, yersel bölümlendirme ile asıl olanın, somut olan, sadece algılanan olduğu belirlenmiştir. Aristo; bilimler ile bilgi düzeyleri ile ilgilenmiş ve bunları açıklamıştır. Düşüncelerine madde ve biçim temel olmuştur. Bu nedenle, hocasının tersine yeri göstermiştir.<sup>134</sup>*

Aristoteles genel anlamda sanatı, doğayı yetkinleştiren, onun eksikliklerini gideren yaratıcı bir güç olarak görmüş ve şiiri belli bir estetik form içerisinde evrensel bir konuma yükseltebilmek için toplumsal ve siyasi bağlamından olabildiğince soyutlamıştır.\* Bu belki de yozlaşmış bir siyasi düzenin ve bu düzen içinde anlamını, hatta varolma koşullarını gittikçe yitiren tragedyanın eksikliklerini kapatmak için gerekliydi.<sup>135</sup>

Tragedyaya kazandırdığı yeni anlayışla hocası olan Platon'a karşı gelmeyi başaran Aristoteles, belli bir üstünlüğü sağlamış ve bugün tragedyanın ne olduğu konusunda başvuru olan ilk kitap olan *Poetika*'yı yazmıştır. Sanatın kurallarını sınıflandırmış olan Aristoteles, özellikle dram sanatı (tragedya) üzerinde durmuştur. Sanatı özellikle tragedya sanatının kuramını yapan bir filozofu belki en başta anlatmak gereklidir. Ancak yukarıda anlatılanlardan sonra nasıl bir dünyanın içinde bu kuramı oluşturduğunu izlemek ve yaşadığı dönemi nasıl kavradığını anlamak için son olarak Aristoteles'in bakışına yer vermek bizim için daha doğru bir düşüncedir.

<sup>134</sup> bakirkoy.aktifelsefe.org/index.php?q= 28.07.11

\* XVI. Yüzyılın sonu ve XVII. Yüzyılın başlarında Aristoteles'i destekler nitelikte Goethe'de sanat'la ilgili neredeyse aynı şeyleri düşünmektedir. Goethe'ye göre sanat, doğanın enginliğiyle ve derinliğiyle yarışma amacı gütmeyen. Doğa da gerçekleşen en yüce anları yakalayarak kendisine uygun olanı keşfeder. Doğa kendisi için hareket eder, sanatçıysa insan olarak, insanların iyiliği için davranır. Sanatçının insanlara sunduğu her şey, onların bunu duyularıyla yakalayabileceği nitelikte olmalı, onlara hoş gelmelidir, uyarıcı ve çekici olmalıdır, onlara zevk ve doyum sağlamalıdır, akıl için besleyici ve biçimlendirici olmalı, onları yüceltebilmelidir. Sanatçı böylelikle, kendisini yaratmış olan doğaya minnettarlık duyarak ona ikinci bir doğa, ama duyumsanmış, düşünölmüş ve insan ölçüsünde yetkin kılınmış bir doğa kazandırır.

Bkz. Goethe, "**Didero'nun Resmi hakkında deneme**, aktaran; Beatrice Lenoir, a.g.e, 60.s

<sup>135</sup> Bkz. B. K. Paksoy.a.g.e, 171.s

Poetika adlı yapıtıyla tiyatro üzerine yazılmış kuramsal eserlerin en önemlilerinden birini ortaya koyan Aristoteles, hocası Platon'un felsefe karşısında aşağıladığı şiir sanatlarına toplum içinde saygın bir yer verir. Özellikle tragedya sanatının zararlı sayılmayacağı; gerçeğe, sağduyuya ters düşmeyeceği, sanatsal heyecanların bireyi olumsuz yönde etkileyemeyeceği biçiminde karşıt bir düşünceden hareket ederek kuramını oluşturur. Aristoteles yaşamın genel ve tipik yanını, evrensel yanını, akla uygun ve olası olanı taklit eden; yaşamı olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi verebilen tragedya sanatının, tiyatral anlatımın göze ve kulağa birlikte yönelebilen estetik özellikleriyle birleşerek çok güçlü bir ifade özelliği kazandığı kanısındadır.<sup>136</sup>

Aristoteles Poetika'yı yazdığı sırada Antik Yunan'ın en parlak dönemi olan altın çağ bitmiş, en önemli sanat eserleri çağı tamamlanmıştır. Aiskhylos, Sofokles ve Euripides'in oyunları Aristoteles'e tragedyanın kuramını oluşturma da önemli bir argüman sunmuştur.

Aristoteles tragedya sanatını değerlendirirken onu sadece öyküsüyle (mit) değerlendirmez. Ona göre tragedya bir eylemin taklididir ve sanatlı bir dil kullanır; etkileyiciliğini artırmak için ayrı araçları vardır. Bu nedenle tragedya bir mitin anlatılmasından daha fazlasını ifade eder. Tragedya sanatı kişilerin değil, onların eylemlerinin, mutluluk ya da felaket içinde geçen bir hayatın taklididir.<sup>137</sup>

Burada taklit (mimesis) kavramını Platon ve Aristoteles açısından değerlendirmek gerekmektedir.

Genel olarak Antik Yunan'da sanatın ortak niteliğinin taklit olduğu kabul edilmiştir. Halk arasında bu sözcüğün, endüstri ürünleri ile sanat ürünlerini birbirinden ayırdetmek için kullanılmış olduğu sanılmaktadır. Şiir, müzik ve öteki sanatlarda "taklitli sanatlar", "taklit tarzları" gibi deyimler kullanılır. Taklit sözcüğüne yazılı olarak ilk kez Platon'da rastlarız. Platon, bu sözcüğü küçültücü

---

<sup>136</sup>Bkz. Murat Tuncay, a.g.e, 17.s

<sup>137</sup> Bkz. Aristoteles. **Poetika**, a.g.e, 22-24.s

olarak kullanmış ve sanatın, duyularla algılanan gerçeği taklit etmekle asal gerçekten üç kez uzaklaştığını, bir benzetmeci, bir kopyacı olduğunu söylemiştir.<sup>138</sup>

Platon'a göre, benzetme sanatı gerçekten bir hayli uzak kalır. “*Her şeyi benzetebiliyorsa bu, her şeyin küçük bir yönünü yapmasından ötürüdür. Bu yön de gölgenin gölgesidir.*”<sup>139</sup> der ve taklit konusunda şunları dile getirir. “*Şair sözleri söylerken, kendisi değil, bir başkasıymış gibi davranırsa, nedir o zaman yaptığı şey? Bir başkasının yerine geçmek, sözünü bir başkasının kişiliğine, elinden geldiği kadar uydurmak değil mi? Peki, bir insan sesini, davranışını bir başkasına uydurmaya çalıştı mı ne yapmış olur? Benzemek istediği kimseyi taklit etmiş olmaz mı?*”<sup>140</sup> benzerin benzerini yapmak düşüncesi asal gerçekten uzaklaşmak ve algıladığı görüntünün görüntüsünü yapmaktır. Platon'a göre benzerin benzerini yapmak kişiyi sanıdan (doxa) öteye götüremez. Dolayısıyla gerçeğe yönelebilen tek kişi filozoflardır. Sanatçı ise, benzerini yapacağı şeyin aslını tanımadığı için onu kullanmasını da bilmez. Bu nedenle sanatçı, taklitçi, bir benzetmeci olarak işe yaramayan bir kişidir. Her benzetmeci sanat, gerçekten uzak olmakla, insanlara gölge göstermekle kalmaz onların bilgeliğe erişmesine de engel olur; benzetmeci, taklitçi sanat duyularımızın aldanabilir yanına yönelip uzağı yakın, büyüğü küçük gösterebileceği gibi, duyularımızın çelişkiye elverişli yanını uyarıp mutluyken mutsuz, sevinçliyken üzüntülü izlenimi uyandırabilir.<sup>141</sup>

*Sence insan, bir şeyin hem kendini, hem benzerini yapmak gücünde olsa, benzer şeyler yapmakla uğraşır mı var gücüyle? Hayatın tek kaygısı, şerefi yapar mı bunu? Yapacak daha iyi bir şeyi yokmuş gibi.*

*Yapmaz sanırım?*

*Benzettiği şeyleri gerçekten bilse benzetmekten çok yaratmaya çalışırdı bence. Birer anıt gibi bir çok güzel varlıklar bırakırdı arkasından. Övgüsünü değil, kendisini yapardı her şeyin.*<sup>142</sup>

<sup>138</sup> S. Şener, y.a.g.e, 25.s

<sup>139</sup> Platon, **Devlet**, çev; Sabahattin Eyüboğlu- M. Ali Cimcoz, T. İş. Bankası, Kültür yayınları, XXI. Baskı, 2011, s,339, 599 b.

<sup>140</sup> y.a.g.e, s, 83-84, 393 c

<sup>141</sup> S. Şener, y.a.g.e, 20.s

<sup>142</sup> Platon, a.g.e, s, 340-341, 599 b

Platon'un bu düşüncelerinde görülüyor ki, göksel yasalar, hâlâ geçerliliğini korumakta ve yaratım süreci de bu yasalarla tanımlanmaktadır. Sanatı, sanatçıyı etkisi altında tutan şey tanrısal esindir ve ondan bağımsız olamaz. Platon'a göre, evrenin temelinde yatan gerçek idealardır. Bu nedenle insanın duyumları yeteneği gerçeğin ötesine geçip asıl olan gerçeği göremez. Ancak, ideaların bu dünyadaki görüntülerini algılayabilir. Bunun dışında yaratılan her şey tanrısal olan ve tek olan ideaya benzetilerek yapılmış kopyalardır.

Sanatın taklit olduğu fikri temel olarak Platon'un bir mirası olarak ortaya çıkar. Bu mirası devralan Aristoteles Platon'dan daha farklı bir sanat görüşü ortaya koyar. Platon'a göre sanat, şeylerin gerçekliğinin bir kopya aracılığıyla taklidiyken, bunun aksine Aristoteles'te taklit sözcüğü, yaşamı kopya etmek benzetmek anlamında kullanmış, tragedya ile gerçek arasındaki ilişkide bazı özellikler saptamıştır: "Gerçeğe benzerlik, tipiklik, olasılık, ülküsellik."<sup>143</sup> Aristoteles Platon'un, sanatın gerçekliği doğrudan doğruya taklit etmeyip yalnızca onun soluk gölgelerinin birer taklidi olduğu sözlerine karşı durmamıştır. Yalnızca Platon'un görüşlerini düzeltmek maksadıyla çeşitli öğeler ortaya koyarak kendi taklit anlayışını tanımlamıştır.

Aristoteles'e göre yaşamı taklit eden tragedya; yaşamın genel ve tipik yanını, evrensel olanı, akla uygun ve olası olanı ele almıştır. Ayrıca yaşamı olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi, yani düzeltip yetkinleştirerek yansıtmayı önermiştir. Bu durumda tragedyanın yaptığı taklit, bir kopyadan bir benzetmeden ibaret değildir. Sanatı kopya etmek ya da taklit ile nitelendiren Aristoteles, sanatın yararlı olmasının dışında kendi içinde keyif veren bir kopya olduğunu söyler. Taklit kavramının insanın doğasında var olduğunu söyleyen düşünür, bu olgunun çocukluktan itibaren belirginleştiğinin de altını çizer.

*Şiir sanatı genel olarak varlığını, insan doğasında temellenen iki temel neden'e borçlu gibi görünüyor. Bunlardan birisi taklit içtepisi olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar, bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler.*

---

<sup>143</sup> S. Şener, y.a.g.e, 25.s

*ikincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanmadır ki, bu, insan için karakteristiktir. Sanat yapıtları karşısında yaşantılarımız bunu kanıtlar. Çünkü, gerçeklikte hoşlanmayarak baktığımız bir nesne özellikle tamamlanmış bir resim haline geldiğinde, bu kez ona hoşlanarak bakarız; örneğin; tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi. Bunun nedeni, öğrenmenin verdiği derin hoşlanmadır; bu hoşlanma, yalnızca filozoflara değil, tüm insanlara özgüdür.<sup>144</sup>*

Platon'a göre, doğada kutsal olarak bulunan yaratıcı eylemi ozanlar tekrar yoluyla taklit eder. Fakat Aristoteles'e göre, taklit yaratıcı bir eylemdir. Sanatın da bulgulayacağı ve bildireceği kendine özgü bir gerçeği vardır. "Bilimden ve tarihten daha derine inen bir gerçektir bu."<sup>145</sup> Platon için taklit (mimesis) çok genel bir anlam ifade etmekteyken, Aristoteles bunu çok özel bir anlamla nitelemiştir. Düşünürü göre, taklit, "temsil" ya da "yeniden yaratma" düşüncelerini de birlikte oluşturur. Aristoteles tarihin belli bir gerçeği, şiirin ise genel bir gerçeği ilgilendirdiğini söyleyerek, şiirin yüceliği imgelere ve vezinli sözlere dayanırken; tarihinki olmuş olan olayların durumuna dayanır. Tarih yaşamın bir taklidi, şiir ise yaşamın (olayların) bir temsilidir.<sup>146</sup>

Tragedyada taklit edilen obje daima insandır. Bütün sorgulamalar ise insanın, insanca değerleri ve ahlâki yapısıdır. Bu sorgulama daima eylem üzerinden yapılır. Çünkü eylem, sadece bir durum karşısında kişinin aldığı tavrı anlatmakla kalmaz, aynı zamanda daha bütüncül bir yaklaşımla bakıldığında kişinin dünyayı evreni ve kendisinin dışındakini algılayışını, kendini bu bütünlük içinde konumlandırışını ifade eder. Bir dönemin değerler dizgesini, günlük yaşamını, bu yaşamın belirleyicisi olan iktidar ilişkilerini, inançlarını, düşünce dünyasını saptayabilmek, gösterim içindeki insanın eylemini, bu eylemin üzerine oturduğu dinamikleri daha iyi anlamamızı sağlar.<sup>147</sup>

Aristoteles tragedyaya ile ilgili düşüncelerini temellendirirken hem düşünsel yaşantıyı, hem de kişiyi içeren çok yönlü bir kavram olarak ele almıştır.

<sup>144</sup> Aristoteles, a.g.e., 16.s

<sup>145</sup> Ö. Nutku, a.g.e., 49.s

<sup>146</sup> y.a.g.e. 50.s

<sup>147</sup> Bkz. Aslıhan Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşına kitaplar, Ankara, 2006, 39.s

Tragedyanın oluşum sürecini izlediğimizde bir tragedyanın “kalbi” öykü (mit) dür. Aristoteles’e göre bir oyun yazarı hangi araçları kullanırsa kullansın amacı bir öyküyü anlatmaktır. Tragedyalarda anlatılan öykü aşamalı olarak seyircide beklenti oluşturmak, merak duygusunu uyandırmak ve şartların aniden değişerek seyredende şaşkınlık duygusunu açığa çıkarmak üzerine kuruludur. Oyunda belirli gerilim öğeleri belirir ya da ortadan kaybolur fakat sonuçta tüm karmaşık duyguları yaşadktan sonra amaç seyircide arınma (katarsis) duygusunu yaşatmaktır. Bir yazarın ustalığını ise öyküyü kurmadaki yeteneği belirlemektedir.

*Öyküyü meydana getiren olayların kesintisiz bir bütünlük taşıyacak şekilde birbirine bağlanmaları gerekir. Bu öykü: mutluluk ve felaket içinde geçen bir yaşamın hikayesidir. Bu öykü eyleme dayanır. Öykü’nün ve öyküdeki olayların bir eylemi belirtmesi gerekir. Dramatik şiir öyküsünü karakterler yoluyla verir. Öykü’nün kahramanları yaşam gerçeğinden farklı, belli özellikleri öne çıkarılmış oyun kişileridir. Onların karakterlerine ancak davranışlarının gelişimiyle ışık tutulabilir. Dramatik şiir’in düşünce boyutu, belli koşullarda söylenmesi olası ve uygun olan şeyleri söyleme ve tartışma biçiminde ortaya çıkar. Düşünce boyutunda bir şeyin varolduğu ya da olmadığı karşıtlıklar arasındaki tartışma biçiminde ortaya çıkabilir. Öykü, karakter ve düşünce öğeleri taklit’in konusunu oluştururlar. Bunların içinde en önemli olan öykü’dür. Öyküyü önem sırasına göre karakter ve düşünce izler.<sup>148</sup>*

Platon’un Devlet adlı eserinde ise taklit (mimesis) bir anlatım tekniği olmanın dışında, ahlâki bir kategori olarak ele alınmış, sanatın salt estetik ve felsefi bir kavram olmanın ötesinde, sosyo-politik bir bağlama taşınmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu açıdan bakıldığında Platonda taklit, tragedyanın belli bir toplumsal düzen içerisindeki konumunun ne olduğunu belirleyecek anahtar bir kavramdır. Platona göre gerçek sanat toplumsal bir sanattır. Platon için toplumsal bağlılığı ve dayanışmayı güçlendiren sanatçılar onun Devletinde yer alabilir. Devlet yöneticileri toplumun huzuru ve refahı için nasıl “masum” yalanlar söyleyebiliyorsa sanatçılarda insanlar için iyi ve yararlı “masallar” anlatabilmelidir. Bu nedenle yalnızca iyi şiir ve mitoslara izin verilmelidir. Büyük destanlarda olduğu gibi tanrıları birbirine

<sup>148</sup> Bkz. M. Tuncay, a.g.e., 18.s

düşüren savaşlardan, Aiskhylos'un yaptığı gibi insanların başlarına tanrıların yol açtığı felaketlerden söz edilmemelidir. Yalnız iyi olan şeyler tanrıdan gelmektedir. Tanrı her şeyin değil, ancak iyi olan şeylerin sebebidir. Bu düşünceye göre de yazarlar yazılarını, şairler şiirlerini buna göre düzenlemelidir. Oysa Platon'a göre şairler tanrıları, içlerinde kötülük taşıyan insanlar gibi tutkulu ve şehvet düşkünü varlıklar olarak göstermektedirler. Kahramanlar ve tanrılar, toplumun mutluluğu ve sürekliliği adına daima eşsiz varlıklar olarak anlatılmalıdır ki, onları dinleyenler de onlara benzeyebilsin.<sup>149</sup>

Platon ve Aristoteles'in en başta anlattığımız Rafaello'nun resminde gösterdiği gibi freskin ortasında durup birinin gökyüzünü işaret etmesi ve diğerinin elini yeryüzünü göstermesi iki filozofun bakış açılarını çok net olarak yansıtmaktadır. Platona göre, tanrıların düzeni insanların huzuru için devam ettirilmelidir ve sanat ancak bunu başarırca sanattır. Oysa tanrılar gelinen süreçte insansı özellikler göstermeye başlamış mitosların dünyasına logosla bakılmış ve aklın devreye girmesiyle, tragedya yazarları bu tanrılara insani özellikler yükleyerek onları göklerden insanların arasına sokmayı başarmışlardır. Bu durumda insani özellikler gösteren tanrıların (ya da oyunlardaki kahramanların) duyguları, düşünceleri, sevinçleri, kederleri de insani özellikler taşımalıdır. Bu nedenle elini yeryüzüne doğru eğen Aristoteles bunu hem bedensel imgesiyle hem de düşünsel yapıtlarıyla ortaya koymayı başarmıştır.

Platon şiir sanatının (tragedya) insan ruhunda yarattığı değişimleri farketmiş ve sanatın coşturucu, zevk veren yanının; insanı huzursuz, tedirgin edip hep yeni zevklere aç bırakacağını savunmuştur. Bu nedenle tragedyanın uyandırdığı karmaşık heyecanlar da, ruhsal sağlığa zararlıdır. Tragedyanın hem zevk vermesi, hem acı uyandırması, bu karşıtlıkla bir gerilim yaratması, tragedyayı seyreden kişinin, bir yandan ağlarken bir yandan bundan hoşlanması, ruhun dinginliğini bozar, aklı bulandırır, insanda durmadan yeni zevkler arama isteği uyandırır. O halde tragedyanın uyandırdığı karmaşık ve aşırı heyecanlar, ruhsal sağlığa zararlıdır ve erkinliğe erişme çabasına da olumsuz etki yapar.<sup>150</sup> Platon için bir sanat eserinden alınan haz ve heyecan duygusu insanı kötü duygulara sürükler ve

<sup>149</sup> Bkz. Platon, a.g.e, s, 67, 378 a-380 e.

<sup>150</sup> S. Şener. a.g.e., 21.s



“öldürülmesi gereken bir heyecanı çoğaltır. Şiirde gereksiz bir heyecan aracı bulunduğunu savunur. Bunun için dram sanatı şiirin sonucunu en tehlikeli biçimde verir. Çünkü kişide otoriteye karşı bir kuşku yaratır”<sup>151</sup> Aristoteles bu düşünceye tamamen karşı çıkar ve insanın hazla ve heyecanla birlikte yenildiğini duygularına bir düzen verdiğini ve sanatın da bu duyguları ve duyulan heyecanı ölçülü bir biçime soktuğunu ileri sürer.

Sanat yapıtları, tutkuları alevlendirir mi? Yoksa düzene mi sokar? Bu iki sav Platon’un Devletinden bu yana her dönemde sorulmuş ve her sanat adamı kendince yanıtlar vermiştir. *Katharsis* ya da tutkuların arınması kuramı yalnızca dram türünün tarihi için değil, genelde sanat tarihi için de söz konusu olmuştur. Aristoteles’in *Poetika*’sında *Katharsis* kavramı sadece iki cümleyle tanımlanmış fakat bu iki cümle daha sonraki dönemlerde üzerinde en çok konuşulup tartışılan bir kurama dönmüştür. “*Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir.*”<sup>152</sup> Bu tanım itibariyle “tragedyada acının zevke dönüştüğünü düşünmek yanlıştır; acıma ve korkuya tepki olarak duyulan bir haz söz konusudur. Yani bu tanım çerçevesinde acıma ve korku arınması gereken kirli duygular değil, erdemli kişinin hissetmesi gereken duygulardır”.<sup>153</sup>

Platon’ a göre arınmanın yöntemi, soru sorarak tartışma yoludur. Öğrenmeye engel olan şeyleri, önyargıları, kırıntı bilgileri soruşturarak ve tartışarak ruhumuzdan uzaklaştırırız ve arınırız. Arınma en iyi ve akıllı ruh durumudur. Platon için değişmez olan toplumsal düzenin kurulması ve korunması olduğundan tüm açıklamalarını neredeyse bunun üzerinden yapar. Arınma (*katharsis*) kavramı da Platon için özellikle devleti yönetenlerin arınmış olması üzerinedir.

“Çünkü öfkenin, hazzın, arzunun, üzüntünün kaynağı ruhun doğru bilgiden sapması sonucudur. Arınma bu nedenle önemlidir. Akli yerine duyularıyla hareket edenler zayıftır ve bizi idea’ların bilgisinden

---

<sup>151</sup> Ö. Nutku, a.g.e. 57.s

<sup>152</sup> Aristoteles, a.g.e, 22.s

<sup>153</sup> <http://www.bgst.org/tb/egitim.asp?id=12&bn=2> 2011 Nisan. Bu tanım 17 Eylül 2006 tarihinde Tiyatro Boğaziçi’nde sunumu yapılan Jonathan Lear’e ait "**Catharsis**" adlı makalenin aktarım notlarından oluşturulmuştur. Makale bkz. Amélie Oksenberg Rorty tarafından yayıma hazırlanan **Essays on Aristotle's Poetics** (Princeton University Press, 1992) adlı kitapta 315–340. sayfalarda yer almaktadır.

*uzaklaştıran sanılardan kurtulmak için arınma gereklidir. Bu nedenle tragediyalar heyecan uyandıran şeylerdir duygularımızı harekete geçirdiği için de insanı duygusal ve zayıf kılar. Tragedyalardaki sanat duygulanımlar, ölçülü ve doğru olmak için gereken arınmayı bulandırır, ölçüden uzaklaştırır ve insanı sanılara saplar. Arınmamış, ölçülülüğe sahip olmamış kimseler, tragediyaların coşkusuna kapılmış olanlardır, ya da tragedyanın coşkusuna kapılanlar arınamazlar.”<sup>154</sup>*

Platon için Katharsis sadece zihinsel bir süreçken Aristoteles için ise Katharsis hem bilgiyle eşdeğer hem de duyguları harekete geçirmesi bakımından tragedyanın özüne ve amacına uygundur. Bu açıdan Katharsis’e yeni ve sanatsal bir anlam yüklenmiş olur. Böylece Katharsis’in doğrudan gerçekleşeceği yer tragedya sanatı olur, bu da “trajik haz”la birlikte anılır.

Aristoteles’in ortaya koyduğu şekliyle Katharsis, trajik bir olay sonucu acıma ve korkma duygularına kapılan izleyicilerin, yeniden kendi iç dengelerine kavuşabilmeleri için bu arınma sürecini psikolojik olarak yaşamaları gerekir. Tragedya izleyicide bir tür uyarılma ve boşalma fırsatı vermesi bakımından insan ruhunda büyük bir haz (doyum) uyandıran üstün bir sanat eseri sayılmalıdır. Trajik acıma ve korku, heyecanlarımızı bir dengeye sokup aşırı yanlarımızı törpülediği için, kendimizi bir başkasının yerine koyup, sadece kendimize acımamızı önler ve kendimiz için korkmaktan kurtarır. Böylece insanı evrensel bir gerçekle karşı karşıya bırakarak kişiyi hem kendi sınırlarından kurtarmış olur hem de günlük olayların dışına çıkartarak evrensel bir gerçeklik kavrayışına yönlendirir. Bu nedenle, Katharsis aracılığı ile tragediyalar seyirci üzerindeki asıl etkisine ulaşmış olur.

*“Ölüm sahnelerinin Katharsis’e ulaşmada önemli bir rolü vardır. Ölümün ve bir cesetle karşılaşmanın yarattığı “kirlilik duygusu”, tragedyanın sonunda birtakım dini ritüeller (dua etme, ölüyü gömme) aracılığı ile ortadan kaldırılır; kişi böylece kendisini arınmış ve yeniden doğmuş hisseder.”<sup>155</sup>*

<sup>154</sup> Hülya Can **Aristoteles’te Katharsis Kavramı** <http://www.flisdergisi.com/sayi2/> ss. 63-70.

Nisan 2011

<sup>155</sup> Bkz. Charles Segal “**Catharsis, Audience and Closure in Grek Tragedy**”, s, 150, aktaran, Banu Kılan Paksoy, a.g.e , 38.s

Platon nasıl ki düzen karşısında tragedya'yı ve dolayısıyla onun sağladığı hazzı, coşkuyu, arınmayı bir tehdit unsuru olarak gördüyse, Aristoteles'de tamamen tragedyanın sonunda kendini arınmış hisseden izleyiciyi (yurttaş) toplumsal çatışmanın yarattığı tepkiler, insanla veya -tanrı-insan- kader arasında bir çatışma olarak yüceltip, coşkusal bir gösteri aracılığıyla farklı bir açıdan değerlendirilmiş ve Katharsis'e ayrı bir önem verilmiştir.

*Katharsis, insanı, ruhu için zararlı olan, bencil ve sivri heyecanlardan kurtaran, onu hem daha sağlıklı, hem özgecil yapan, günlük olayların ötesinde, insanın değişmeyen kaderi, bu kaderle kavgası üzerinde düşündüren bir işlemdir; bir arınma işlemidir. Doğrudan doğruya bir ahlâksal amaca hizmet etmez, kişiyi bir ahlâk kuralı üzerinde eğitmez; fakat onu daha dengeli, daha olgun bir kişi yapar ve dolayısıyla toplum ahlâkına hizmet etmiş olur. Aynı zamanda insanı, özel durumlar üzerinde düşünmekten kurtarır, evrensel olana yönelttiği için felsefi düşünceye katkıda bulunur.*"<sup>156</sup>

Aristoteles; düşünce tarihinde, sanat ile ilgili görüşlerini bir bütünlük içinde sunabilen ilk düşünür olarak ifade edilmektedir. Platon'un "idealist" sanat görüşünün karşısında, Aristoteles'in "rasyonalist" sanat anlayışı bulunmaktadır. Aristoteles ile birlikte sanat, felsefi düşüncesinin içinde önemli bir konuma yükseltilmiş ve sanat kavramının temeline, Mimesis (taklit, yeniden yaratma) ve Katharsis kavramını yerleştirmiştir.

Aristoteles'in Poetika'sında "mit" sadece "edebi" bir metin olarak ele alınmış ve mitoslar akıl ve düşünce karşısında; hem gerçekliklerini hem de geçerliliklerini yitirmeye başlamıştır. Sözlü kültür geleneği yerini yazılı edebi ve felsefi metinlere bırakmıştır. Artık tragedyalar sadece mitos değildir. Akılla birlikte sanat da mitlerden uzaklaşarak Aristoteles'in Poetika'sında kendi kuramını oluşturmuştur.

---

<sup>156</sup> S. Şener, (düünden bugüne tiyatro düşüncesi) a.g.e, 40.s

Aristoteles'in ortaya koyduğu tragedya kuramını eleştirenler zaman zaman onun tiyatro tanımına katılmalarına rağmen bir çok tanımına da karşı çıkmışlar; çoğu zamanda onun tiyatro kuramını tümüyle reddetmişlerdir. Aristoteles'in tiyatro kuramının "aşılması" için "anti Aristotelyen" görüşle ortaya çıkan Bertolt Brecht'in\* gelmesi beklenecektir. Ama bunun için 20. yüzyılın gelmesi beklenmelidir.

Aristoteles'in tragedyanın en yetkin ürünlerini gördükten sonra kaleme aldığı "Poetika"da ortaya koyduğu sanatsal kurallar; XVIII. Yüzyıla kadar süren uzun bir dönemde kendisinden sonra gelen tiyatro kuramcılarını yoğun bir şekilde etkilemiştir. Antik Roma, Ortaçağ, Rönesans, ve Akıl Çağı eleştirmenlerinden pek çoğunun, Aristoteles'in tragedya konusundaki önerilerini tartışmasız bir biçimde kabul ettiklerini ya da bu konudaki farklı yorumlarını kendi dönemlerine uyarlasalar da sonunda yine Aristoteles'e bağlayarak onun kuramından güç aldıklarını görürüz.

---

\* Bertolt Brecht gerçekte Aristoteles'in tanımladığı "zorunlu öğeler"e (eylem-metin-öykü) karşı çıkmaz; o, Katharsis teorisine karşı çıkar ve o yüzden Aristoteles'in "iyi tragedya" kriterlerini kabul etmez. Augusto Boal Aristotelyen tiyatro kuramını tümüyle reddeder; onu başlangıçta kolektif bir üretim anlayışına sahip olan ve seyirci-oyuncu-yazar gibi ayrımlara sahip olmayan tiyatro etkililiğini baskıcı bir biçimde yeniden şekillendirmekle suçlar; bu nedenle dolaylı yoldan da olsa gerçek "anti-Aristocu" tiyatronun Ezilenlerin Tiyatrosu olduğunu iddia eder.

### 1.3 ROMA TİYATROSU

Roma tiyatrosu da Aristoteles'in tragedya konusunda söylediklerini neredeyse aynen kabul etmiş, hatta Horatius ( M.Ö. 65-8) tıpkı Aristoteles gibi Şiir Sanatı, ( Pisos'a Mektup olarak da bilinir. Epistola ad Pisones) adlı yapıtıyla dram sanatı üzerine düşüncelerini belirtmiştir. Aristoteles'in Poetikasını okuduktan sonra etkisi altında kalmış olan Horatius bir tiyatro eserinde önemli olanın bütünlük olduğunu ileri sürmüştür. Horatius yazarlığa özenenlere sesleniyor ve onlara yazarlığın önemli bir iş olduğunu hatırlatıyordu.

*Eğer bir ressam, bir at boynunu ve bir insan başını birleştirmeye kalkarsa, değişik canlılardan aldığı beden parçalarını bir araya getirip rengarenk tüylerle kaplarsa, üstte güzel bir kadın olarak başlayan, altta çirkin bir biçimde siyah bir balık olarak biterse, bu görünüm karşısında kendinizi gülmekten alıkoyabilir misiniz dostlarım? İnan bana sevgili Pisos, bu, bir akıl hastasının düşleri gibi anlamsız imgelerle biçimlendirilmiş bir edebi metne benzer, ne başı ne sonu birbirini tutar. 'Şairler de ressam kadar, her zaman, her istediklerini yapmaya kalkışmakta özgürdürler' diye itiraz eden olabilir. Bunu biliyoruz ve hem bu hoşgörüyü arıyor hem de gösteriyoruz. Ancak bu, vahşi ile soyluyu, yılanlarla kuşları veya kuzuyla kaplanı eşleştirecek dereceye varmamalıdır.<sup>157</sup>*

Horatius'un bu metni Roma İmparatorluk döneminin edebiyat anlayışını belirleyen bir belge olma özelliği göstermektedir. Romalıların edebiyat ve tiyatroya karşı tavrı genelde Yunan sanat eserlerini yüceltme ve bu anlayışa bağlanma şeklinde olmuştur. Horatius klasik Yunan sanatının dinginliğine, ölçülü olmasına ve bir sanat eserini biçimleme ustalığına vurgu yapmıştır. Antik Yunanda tanrısal olana yaklaşan düşünce biçimi, Roma döneminde günlük yaşama katkıda bulunduğu ölçüde önem kazanmıştır. Latin oyun yazarlarını belirleyen en önemli şey özellikle tragedyada Yunan sanatını ve yazarlarını birebir taklit etmeleridir.

---

<sup>157</sup> Horatius, **Ars Poetika**, Çev; İrmak Bahçeci, Eren Buğralılar, Barış Yıldırım. dergiler. ankara.edu.tr/detail.php?id= sayı, 19. 03.08.11

Aristoteles'in hayat ile sanat arasındaki ilişki üzerine saptadığı ilk ilke olan yaşamı taklit etme ve yeniden yaratma, Horatius da Yunan sanatı ve Roma sanatı üzerine olmuş ve Roma sanatının Yunan sanatını taklit etmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Bu anlayışa göre sanat, yaşam gerçeğinden uzaklaşmış ve kendine doğayı, yaşamı örnek alacağı yerde başka ülkelerin sanatına öykünmeyi ve taklit etmeyi ilke edinmiştir.<sup>158</sup>

Roma tiyatro metinlerinin özellikle tragedyaların büyük bir kısmı aktarma metinlerdir. Yazarların çoğu Yunan tragedyalarını ya çevirerek ya da kendi çevrelerine göre uyarlayarak oyunlarını yazmışlardır. Genellikle aynı mitosları ele almış olan yazarlar sadece öykü seçiminde değil, aynı zamanda yazarların adlarını da oyunlarında kullanmışlardır. Roma oyun yazarları içinde tragedyaları günümüze kalan tek yazar *Lucius Anneus Seneca'dır*. (M.Ö.4 M.S.65)

Seneca Yunan yazarları tarafından işlenmiş mitosları Stoacı akılcılık ile yazgı kavramını birleştirerek yeniden işlemiştir. “Stoacı felsefe doğayla bütünleşen yaşamdır. Doğa sözcüğü tüm gerçekliği kapsıyordu bu da akılla birleştiriliyordu. Böylesi bir birleşmeye bilgi ve arılıkla varılabiliyordu: Yani tanrı ve insan yasalarını tanımakla, iyi'yi ve kötü'yü ayırt edebilmekle. Arılık, bir stoacı için “moral güç” demektir. Bu güç, bütün tutkuları dizginleyerek, akla aykırı olanlara karşı çıkardı. Giderek insan mantığının doğasını düzene sokar, böylece; akıllılık, cesaret, ılımlılık, haklılık oluşur ve insan kendi kendine bağımlı olmamaya ulaşırdı. Akıl, stoacı için aynı zamanda tanrı demektir.<sup>159</sup>

Stoacılara göre şiir, bir tür tutku olan zevk ve korku duygusunu dinleyicinin ruhunda uyandıran etkili bir araçtır. Dinleyici şiiri dinlediğinde ondan alınan zevk ahlâki açıdan ona moral veriyorsa ya da edindiği korku içindeki kötülüklerden arınmasını sağlıyorsa, o şiir stoacılara göre tutkuları manevi kazanca dönüştürebilen özelliğe sahip bir şiirdir. Bu nedenle stoacılar sanatın ahlâka hizmet ettiğini vurgulamışlardır. Stoacılara göre ozan, tanrı ve insanla ilgili konuları ele alırken bu düşünceleri göz önünde bulundurmalıdır. Bütün bunları ister kinaye ister sembolik olarak versin yaşanan olaylardan yola çıkmalı ve gerçekleri en iyi şekilde aktarabilmenin olanağını ise mitolojik öykülerde aramalıdır.

---

<sup>158</sup>Bkz. S. Şener, a.g.e., 51-53.s

<sup>159</sup> Bkz. O. Güney, a.g.e, 330.s

Mitolojik öyküler şiirde, felsefi amaçlar doğrultusunda kullanıldığında o şiir Stoacılara göre, logos ve mitos'un karışımı olmaktadır. Stoacılara göre logos akla uygun ve gerçektir. Mitos ise uydurma ve masal demektir. Mitos, masal da uydurma da olsa önemli olan dinleyeni doğru yola sevk etmesiydi. Böylece söylenece, doğru hareketi destekleme, yanlış hareketi ise yerme amaçlı bir işlev kazanıyordu. Seneca'da, söylencenin şiirdeki bu kullanımından yararlanarak, oyunlarında iyi ve kötü *exemplumlar* ( bir ders vermek amacıyla kaleme alınmış kısa hikaye) vererek ahlâk felsefesini ortaya koymaya çalışmıştır.<sup>160</sup>

Seneca ahlâk felsefesi doğrultusunda insanın gerçek yaşamdaki güçlüklerle, sorunlara katlanmasını öğütleyen manevi yaşamdaki mutluluğu öven bir tutum takınmıştır. Mitolojik kahramanları ele alırken, kişiliklerini ve onların psikolojilerini derinliğine incelemiş ve özellikle zayıflıkları, güçsüzlükleri ile yaşamda kısıtlanmış karakterleri konu edinmiştir. İnsan yaşamının duygu ve düşüncelerinin çelişkili yanlarını sorgulayan “doğru”nun ne olduğunu tartışmaya açan Euripides'in retoriği ve oyunlarındaki psikolojik güç, Hellenistik ve Latin edebiyatı yazarlarını ve dolayısıyla Seneca'yı da derinden etkilemiştir.<sup>161</sup>

Seneca çağının eğilimlerine uyararak, Roma halkının beğenisi doğrultusunda oyunlarını ele almış ama daha çok oynanmak için değil, okunmak için yazılmış eserler bırakmıştır. Euripides'e öykünerek yazılan oyunlar Euripides'te daha yalın ve sahneleme olarak daha pratikken, Seneca'da aynı konu aynı öykü ele alınmış olmasına rağmen, yoğun bir mitolojik, coğrafi ve felsefi bilgi bulunmakta bu da anlaşılmasında daha üst bir seyirci istemektedir. Bu nedenle oyunları daha çok okunmak içindir. Seneca her ne kadar Euripides'i örnek alsada oyunlarında onun gerçekçiliğine rastlanmaz. Seneca abartılmış duygular ve melodramatik görünüşlerle öyküsünü kurar. Etkili olması bakımından kanlı sahneleri sahne üzerinde geçirir. Mitoslardaki ölüm ve şiddet doğrudan sahneye aktarılır. Daha çok mitoslardaki öykü Seneca da ahlâk öğretisine dönmüştür.<sup>162</sup>

Roma sanatı daha çok pratik yarar gözetmiş ve günlük yaşamın

---

<sup>160</sup> Bkz. Ceyda Üstünel, **Euripides ve Seneca'nın Aynı Adlı Tragedyalarından Troades ve Medea Adlı Oyunlarının Karakter ve Oyun Planı Bakımlarından Karşılaştırılması**, Ankara Üniversitesi EskiÇağ Dilleri ve Kültürleri Latin Dili ve Edebiyatı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2007. 30.s (sayfa sayısı internet dokümanı olarak verilmiştir.)

<sup>161</sup> y.a.g.e. 34.s

<sup>162</sup> Ö. Nutku, a.g.e., 77.s

gereksinmelerini daha çok göz önünde bulundurmuştur. Şiirde ve tiyatrodaki eğiticilik ön plana geçmiştir. Günlük yaşamı kolaylaştırmak ve insanı bu yaşama uyacak şekilde eğitmek temel amaç olmuştur. Komedyalarda da bu işleyiş günlük yaşama ve aile ilişkilerine uyarlanmıştır. Roma tiyatrosunun asıl etkisi ileriki yıllarda tragedyadan daha fazla komedi alanında olmuştur. Bu alanın iki önemli temsilcisi olan *Plautus* ( M.Ö 254-184) ve *Terentius* ( M.Ö. 195-159) tur. Genellikle konularını Yunan tiyatrosunun Yeni Komedyasından almışlar ve bu konuları Roma halkının günlük yaşantısına, aile ilişkilerine uyarlamışlardır. Amaçları, halka günlük ilişkilerdeki kuralları göstererek eğitmektir. Roma komedilerinde Yunan tiyatrosunda olduğu gibi ilgi siyasete, düşünsel yapıya, yaşamın dramatik anlamına, gülünç çelişkilere yönelmemiş daha çok küçük sorunlar ele alınmıştır.

Şimdi burada büyük bir parantez açarak Yunan tiyatrosunda komedinin nasıl bir işlev yüklendiğine bakalım:

Komedyaya, M.Ö.486'dan başlayarak Atina'da *Lenia* kış şenliğinde yapılan yarışmalarla yaygınlık kazanmıştır. Yunanca Komos (curcuna, cümmüş) sözcüğünden türeyen komedyaya, Dionysosçu kökenlerine tragedyadan çok daha bağlı kalmış ve M.Ö VI. yüzyıldan sonra Yunan egemen sınıfları arasında gözden düştüğü halde köylülerin ve yoksul halkın yaşamında önemini koruyarak soytarılık hokkabazlık, herkesin birbiriyle utançsızca çiftleştiği bahar ayinleri gibi avam öğeler, komedyada önemli yer tutmuştur. Komedyaya da dil günlük konuşma diline daha yakındır. Komedyaya yazımında da mitolojik malzemeye yönelen oyun yazarları tragedyanın aksine mitos kişilerini ya da öyküleri genellikle siyasal-toplumsal taşlama ve yergi amacıyla kullanmışlardır. Aristoteles *Poetika* kitabında komedyaya pek fazla yer vermemiş ve yaptığı açıklamalarda komedyayı tanımlamaya yetmemiştir. Bu nedenle komedyadaki toplumsal eleştiri ya ulusların hayat görüşü ya da yönetsel sorunların toplumun yapısını etkilemesinin sonucu olarak birbirinden farklı anlayışları ortaya çıkarmıştır.

“Komedyaya tutucu mudur, devrimci midir?” Bu soruya ünlü Romalı düşünür Cicero şu yanıtı verir: “Hayatın taklidi, adetlerin aynası, gerçeğin imgesi” olan komedyaya, bir çok dönemlerde düzeni koruyucu ve tutucu sayılmıştır.<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> Bkz. Sevinç Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1993, 35.s



Örneğin Antik Yunan da Eski Komedyanın en büyük temsilcisi olan Aristophanes'in oyunları, siyasal ve toplumsal yergicilikleriyle beraber ahlâki bir görev de üstlenmiş ve "komedyanın ideal doğruyu bulma yolunda yararı olmasa da akla yönelik ve ahlâki olduğu, iyi işleri övdüğü durumlarda devlet'e katkıda bulunabileceği söylenmiştir."<sup>164</sup>

Aristofanes mitoslarda ki tanrı ya da yarı tanrıları doğrudan oyunlarında işlememiş komedyadaki tiplerini karikatürize ederek, filozof, yazar, yargıç, kumandan gibi tiplerle oyunun kurgusunu mitosun yapısına oturtmuştur. Eserlerinde toplum için tehlikeli olan ve kendi çıkarları için toplumu kullanan insanlara açık ve net tenkitlerde bulunarak bu sayede toplumu uyarmaya çalışmıştır. Aristophanes'in *Kuşlar*<sup>165</sup> adlı oyununda iki Atinalı cennetle yeryüzü arasında, gökyüzünde bir kent kurarlar (Olympos tanrılarına yergi) tanrılardan egemenliği alıp kuşları evrenin sahibi kılarlar.

Yeni komedyanın ortaya çıkmasıyla beraber ki bu da Büyük İskender'in zamanında M.Ö 330 yıllarındadır. Yunanlıların artık egemenlikleri zayıflamıştır ve Yeni Komedyanın Eski Komedyanın karikatür tiplerini ve mitolojik kişilerini de yok etmiştir. Artık daha çok günlük olaylar, sıradan tipler; babalar, oğullar, köleler, çalgıcılar, asalaklar, genç evli kadınlar ve saraylılar kullanılmakta ve daha gerçekçi bir görünüş oyunlara hakim olmaktadır. Yeni komedyanın önemli ismi ise Menandros'tur. Atina'nın yeni siyasal durumu oyun yazarlarını da bu yeni düzene uymaya itmiş, artık yöneticileri taşlamak, yermek, siyasal alanda bir şeyler söylemek olanaksızlaşmıştır. Para ve aşk yeni temalardır ve mitoslardaki tanrılar, yarı tanrılar ya da insanüstü yaratıklar tamamen oyunlardan kovulmuştur. Aslında bu biraz da Euripides'in etkisi altında kalan yazarların isteğiydi. Çünkü Euripides, insan üstü kahramanlar yerine, gerçek insanı; olağanüstü ve ülkücü düşünceler yerine, olağan ve yararlı düşünceleri; aşırı duygulu tragedyalar yerine, düşünmeyi ön plana alan dramı seçmesi, ondan sonraki pek çok yazarı etkilemişti.<sup>166</sup>

---

<sup>164</sup> y.a.g.e, 38.s

<sup>165</sup> Aristophanes, **Eski Yunan Komedyaları 3**, Çev; Furkan Akderin, MİTOS Boyut, İstanbul, 2010.

<sup>166</sup> Ö. Nutku. A.g.e., 47-48.s

Roma komedyalarında özellikle Plautus sadece tek oyununda mitolojiyi malzeme olarak kullanmış, fakat *Amphitrou* oyununu yazarken tanrıları gülünç duruma düşürmesiyle ve tanrıların tanrı yanlarını insanileştirmesiyle de Roma halkının tanrılarına bağlı bir halk olduğu düşüncesiyle oyunu kabul ettirmek zorlaşmıştır, Plautus bu duruma kendince yeni bir çözüm üretir. Çünkü “Amphitrou” oyununda tanrıları eleştirirken, Merkür’ü bir köle, Jüpiter’i ise yalancı düzenbaz ahlâksız ve çıkarıcı olarak göstermektedir. Komedyanın getirdiği uzak aç, yazarın hem tanrılar düzenine, hem de onların simgelediği yönetici kesime eleştirel yaklaşımı sağlamış ancak izleyicinin inançlarına ters düşmüştür. Plautus’da oyunun proloğunda (başlangıç, önsöz, giriş) “tüm olay Thebai’de geçer” diyerek Roma izleyicisinden oyunu uzaklaştırır ve inançlara ters düşmekten kurtulur.<sup>167</sup>

*Krallar, tanrılar çıkacak bir oyunu başından sonuna kadar komedyaya etmek bence hiç yakışık almaz ama ne yapalım, içinde bir köle var, onun için, demin de dediğim gibi, yarı tragedyaya ederim yarı komedyaya.*<sup>168</sup>

Plautus’un komedileri genelde Yunan konulu Latin komedilerdir. Eski komedideki fantezi yerine Yeni komedideki gerçeklik daha çok ilgi görmektedir. Yunan komedilerinde Eski komedi ile Yeni komediye geçişte görülen Orta komedi ile birlikte siyasal konular artık bir yana bırakılmaya başlanmıştır. Yeni komedinin gelişmesiyle beraber, gerçeklik sahnede yaşatılmaya başlanmış, her gün görülen tipler sahnede yerini almıştır. Aşk başlıca konu olmuştur. Plautus’un (sadece Orta komedyaya ait olan oyunu *Amphitrou*’yu bir yana bırakırsak) genelde konularını Yeni komedyadan seçtiğini görmekteyiz. Plautus’un olayları genelde Atina da geçer, kişiler Yunandır, geçerlikte olan yasalar Yunan yasalarıdır, memurlar Yunanlı, bayramlar Atina bayramlarıdır. Yunan şarabı içilir, Yunan parası ödenir, yarattığı kişiler hiç olmazsa o çağa göre Romalı değildir. Artık Roma komedilerinde sahnede kutsal kişiler değil, zeki köleler herkesin nasıl hareket etmesi gerektiğini kararlaştırır, tanrılar düzeni sağlamaz, köleler düzeni hazırlar, mutlu son tanrısal düzen sonucu oluşmaz, köleler mutlu sonu efendilerine sunar. Sahneye neşe getiren tipler asalaklar komedinin unsurlarındandır. Bu asalaklar özgür kişiler oldukları halde bir başkasına bağlanıp ona dalkavukluk eden kişilerdir. Plautus’un eserleri Yunan yaşantısını, devrini yansıttığı halde bunlarda Roma yaşantısının,

<sup>167</sup> E. Ergin, a.g.e, 56.s

<sup>168</sup> S. Şener. A.g.e. 49.s

Roma'da geçerli olan hukukun, Roma dininin izlerini görürüz. Plautus'ta Aphrodite ve Hera yerine, Iuno ve Venus denir. Tanrılar da isim değiştirmiştir. Ancak hâlâ tanrıların iradesine saygı vardır ve hâlâ kadere, yazgıya inanılır.<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup>Bkz. Plautus, **Palavracı Asker**, Çev; Türkan Tunca, M.E.B yayınları, ikinci baskı, Ankara, 1964 IX- XX

### 1.3.1 Pagan İnanıştan Tek Tanrılı Dine Geçişte Mitos.

Roma, Doğu kültürlerini, Antik Yunan'ın sözsöl ve yazınsal dünyasını kendi içinde öğütmiş, tanımış ve kendi kültürüne yeni bir yaşam boyutu katarak ilerlemiştir. Horatius'un söylediği gibi Yunanistan Roma'yı sanatla tanıştırmıştır. Yunanistan'ın Roma devletinin hizmetine girmesiyle birlikte felsefesi söylenceleri, yazın dili Roma üzerinde etkin ve etkili olmuştur. *Mos Maiorum* ( ataların töresi) ilkeleri temelinde yapılanan ve devlet dinine saygı ve onu sonsuza dek koruma çabası sonucunda inançların ve yaşam kaynaklarının yenilenmesi ve gelişmesi konusunda kendi köklü inançlarının yanına farklı inançları da katan Roma devleti, Yunan tanrılarının yanı sıra Anadolu kültürlerinin özgün tanrı kültürlerinde ve Mısır ile Pers dünyasının farklı adetlerini de kendi içine alarak çok kültürlü bir yapıya sahip olmuştur.

Çok tanrılı bir din olan Roma devleti, bir çok inancın ve kültürün birleştiği bir imparatorluk kurmuş ve M.Ö 7. yüzyıldan başlayarak, İtalya dışından gelen kültürlerin, özellikle Etrüsklerin inançları ve M.Ö 3. yüzyıldan başlayarak, Yunan dininin de etkisiyle zengin bir söylence yapısına da sahiptir. Olympos tanrı sisteminin özellikle Yunan felsefe okullarının ahlâk anlayışlarının etkisiyle, devlet dini yepyeni içerikler kazanmış ve Roma yaşantısı çok tanrıçılığa dönüşmüştür. Antik Yunan tanrılarının söylenceleri Roma tanrılarına dönüşmüş ve her bir tanrı Latince adlarla, Romalıların yaşantı özellikleriyle örülerek kendi mitsel evrenlerini oluşturmuşlardır. Romalılar bu söylencelerin daha çok kendi yurttaşlarına yararlı olanlarını almış ve yönetime destek verecek şekilde düzenlemiş, insan aklını ve ruhunu bulandıran, onu karmaşık duygulara sevkeden anlatılar yerine, ulusal açıdan destan nitelikleri taşıyacak ve Roma tarihini yüceltecek mitlere yer vermişlerdir. Din olgusuna akılcı bir şekilde yaklaşan Roma, söylenceleri yücelterek kişilere ve olaylara malzeme oluşturmayı benimsemiştir. Bu yüzden tanrıların tanrılarla olan ilişkisinden çok, tanrıların insanlarla ilişkisi ele alınmış ve her bir söylence devletin yüceltilmesi doğrultusunda kullanılmıştır.

Büyük destanlarda ve söylencelerde kahramanlara insansı özelliklerin yüklenmesi Roma'da başa geçen İmparatorların tanrılaştırılması yoluyla gerçekleşir. İmparatoru ve ailesini tanrılaştırma ve onlar adına tapınaklar inşa etme düşüncesi

aydın sınıflar arasında gelişen, ahlâk anlayışları açısından önemli Yunan felsefelerinin, özellikle Stoacılığın, tek adam yönetiminin, insanlık için aşağılayıcı bir yönetim biçimi olduğunu vurgulaması ile birlikte, halkın çoğunluğu bakışını İmparator tanrılardan ötelere çevirmesine neden olmuş ortaya çıkan bireysel din arayışı bu dönemlerde kendini hissettirmeye başlamıştır.<sup>170</sup>

Siyasal yaşamın değişmesine paralel olarak vatanseverlik duygularının azalmasının yanı sıra, dinsel duygular da zayıflamış ve çok tanrıcı gelenek sarsılmaya başlamıştır. Epikurosçuluk ve Stoacılık gibi felsefi akımlar tanrıları inkar etmeseler de, artık insan yaşamında egemen bir güç olarak görülmemektedirler. Gelinen noktada tanrılara olan inanç ve saygı kavramı da değişmiş, artık ozanlar görkemli tanrı imajını eserlerine yansıtmak yerine, sanat eserlerinde tanrıları, insandan farksız sıradan varlıklara dönüştürmüşlerdir. Mitoloji ve tanrı görüntüsü günlük yaşama indirgenmiş, efsaneler ve insanüstü güçlere duyulan inanç zayıflamıştır. Ozanlar bu söylenceleri dönemin zevkine uygun bir eser yaratmak için istediği gibi ve istediği biçime sokarak kullanmaktadır.<sup>171</sup>

Pagan inanıştan, tek tanrılı bir din anlayışına doğru yol alan Roma İmparatorluğu bu yeni süreçte iyice zayıflamış ve asıl yıkımı, M.S 4. yüzyıldan başlayarak hem tepkiyle karşılaşan hem de taraftar toplayan Hıristiyanlıkla olmuştur. Yeni bir din, yeni bir örgüt olarak Hıristiyanlığın ortaya çıkması ile birlikte (Hıristiyanlık, kaynağı yönünden, Roma'daki çeşitli helenistik tapınmalardan biridir.) toplum ve devlet, yeni dinsel kimliklerinin etkisi ve bir güç odağı konumuna gelen kilise'nin de baskısıyla, pagan kültüre ve onun yansıması olan Yunan-Roma mitoslarına savaş açmışlardır. Bu baskıcı tutumla birlikte mitoslar ya unutulmuş ya da kimlik değiştirerek Hıristiyan mitoslarına dönüşmüşlerdir.

---

<sup>170</sup> Bkz. Çiğdem Dürüşken, **Roma'nın Gizem Dinleri**, Arkeoloji ve Sanat yayınları, İstanbul 2000, 9-42.s

<sup>171</sup> Bkz. Güler Çelgin, **Helenistik Çağ Şiiri**, Arkeoloji ve Sanat yayınları, İstanbul 2000, 28.s

\* Örneğin, *Theokritos'un XXIV. Eidyllion'u Küçük Herakles'te*, kahramanın Hera tarafından gönderilen yılanları boğması mucizesi üzerinde pek durulmaz, mitolojik kişiler günlük yaşam çerçevesinde sıradan insanlar olarak işlenmiştir. Daha önceleri Homeros'ta ve diğer ozanlarda da tanrılar ya da tanrıçalar kimi zaman insani yönleriyle tasvir edilmişlerdir; ancak bu hiçbir zaman onların yüceliğini ya da onlara karşı duyulan saygıyı zedeleyecek boyutta değildir. bkz. **y.a.g.e**, 29.s

Hıristiyanlığı öteki helenistik tapınmalardan ayıran nokta ise (aslında Yahudilikten alınmış olan) ölümün günahın bir sonucu olduğu düşüncesidir. Günah kavramı ölümün nedeni olarak kabul edilmiş, günah işlemekle birlikte insanlığın tanrıdan uzaklaştığına dolayısıyla alınyazısına (kader) karşı gelindiğine ve bu nedenle insanın ölüme mahkum edildiğine inanılmıştır. İnsanın ölüme mahkum edilmemesi için günah işlememesi gerekmektedir. Oysa ölümden kurtuluş yoktur. Ancak Hıristiyanlık felsefesi bundan kurtuluşu da insanoğluna sunmuştur. Tanrı insana insan kılığında görünmüştür. O, bir kurtarıcı bir kahraman bir İmparator değildir sıradan zavallı bir insan görünümündedir. Onun ölümüyle (çarmıha gerilme) birlikte kendi ölümünü görmüş olan insan, onun dirilmesiyle de ölümden sonra dirileceğine inanmıştır. Evrenin iyi ve kötü güçlerin bir savaş alanı olduğu kötülüğün Tanrı'ya karşı gelmekten doğduğu düşüncesine Hıristiyanlık öncesi dönemlerde de rastlandığını biliyoruz. Fakat *Neoplatonizm*\* düşüncesi bu dönemde, iyi ile kötüyü karşı karşıya getirmiş, iyi ve kötüyü Tanrı ile hiçliğin bir karşıtlığı olarak düşünmüştür.<sup>172</sup>

Hıristiyanlık ise savaşın “Tanrı” ile “Şeytan” arasında geçtiğini kabul eder. İyi ve kötü tanrı ile şeytan olarak karşı karşıya gelmiştir. Pagan kültürün bir yansıması olan tiyatro, bu dönemde şeytana hizmet ettiği gerekçesiyle yasaklanmıştır. Tiyatroya yönelik bu yasaklamalar, sadece kilise içinde dini kahramanları ele alan oyunlarla yaşamaya devam etmiş ve Ortaçağ'ın başlangıç yılları bu yasaklamalarla geçmiştir.

---

\* Yeni Platonculuk ya da Neoplatonizm, Plotinus'un çalışmalarıyla başlayan ve İmparator Justinian'ın Platon'un akademisini M.S 529'da kapatmasıyla biten Platonik felsefe sürecini tanımlamak için kullanılan modern bir terimdir. Platon ve Aristoteles öğretilerini uzlaştırarak oluşturulmuş felsefi bir akımdır. Yeni Platonculuk Antikçağın sonuna doğru egemen olmaya başlamıştır ve Antikçağ Yunan felsefesinin sonu olarak nitelenir.

Evrensel oluşmayı tinsel ilkeyle açıklamasından dolayı da gerici bir nitelik taşıdığı belirtilmektedir. *Plotinos* ve *Proklos* YeniPlatonculuğun önemli düşünürlerindedir. Ayrıca *Plotinos*'un öğrencisi *Porphyrios*, Bergama Yeni-Platoncu okulunun kurucusu Kapadokyalı *Aedesius*, Atinalı *Plutarkhos* ve İskenderiyeli *Hypatia* Yeni Platonculuğun örnek verilebilecek önde gelen isimleridir. Yeni Platonculuğun felsefi sistemi başta *Plotinus* ve diğer bu isimler tarafından geliştirilmiştir. Felsefenin dinselleştirildiği bir dönemdir. Tanrı kavramı bu dönemde ön plana çıkmıştır. Hegel, felsefe tarihi derslerinde Yeni-Platoncuları “tanrı üzerine bir hayli ince kıyılmış palavra” ileri sürmekle suçlamıştır. Yeni Platonculuğun etkisi oldukça büyük olmuştur. Hıristiyan felsefesini, geç antikçağın, tüm tanrıbilimini etkilemiştir. Ortaçağ'ın hemen hemen tamamında bu düşünce sistemi Platon'un düşünce sisteminin en etkili versiyonlarından birisi olmuştur. İslam ve Yahudi düşüncesi üzerinde de bu felsefi akımdan etkilenmiştir.

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Yeni\\_Platonculuk](http://tr.wikipedia.org/wiki/Yeni_Platonculuk)

<sup>172</sup>Hıristiyanlık Felsefesi, <http://www.felsefe.net/felsefe-akimlari/218-hiristiyanklik-felsefesi.html>  
19.08.2011

## 1.4 ORTAÇAĞ'DA MİTSEL DÜŞÜNCE

Ortaçağ, Roma İmparatorluğunun Batı'da son bulma tarihi olan 476 ile, Doğuda (Doğu roma İmparatorluğunun) son bulma tarihi olan 1453 yılları arasındaki dönem olarak adlandırılmaktadır. Ortaçağ, Hıristiyanlığın güçlendiği ve X-XIV. Yüzyıllara arasında haclı seferleri ile gücünün doruğuna ulaştığı bir dönemdir. Hıristiyanlık öğretisiyle birlikte teleolojik düşünceden metafizik düşünceye geçiş dönemi başlamıştır. Artık evreni yöneten güç insana ölümlü oluşu ve güçleri dışında tıpa tıp benzeyen Yunan Tanrısı Zeus, Latin Tanrısı Jüpiter değildir. Tanrı soyut bir güç soyut bir ilke olmuştur. Olumlu her şey, iyilik, güzellik erdem, yetkinlik Tanrı ile özdeş kavramlar olarak karşımıza çıkar. Bütün olumsuz olanlar da kötülük, çirkinlik, aşırılık, günah ve bütün bunların simgesi olan şeytanla özdeş kılınır. Böylece Antikçağ Tanrıları soyut bir ilkeye "Tanrı"ya indirgenerek, Tanrının istediği biçimde yaşayan insan, yine soyut olan melekler azizler ve şeytan arasında kendi yolunu bulmaya, doğruyu aramaya itilmiş ve bütün çabası Tanrı katında iyi bir insan olma üzerine kurulmuştur.

### 1.4.1 Din Dışı ve Dinsel Oyunlar; Ahlâk Oyunları, Gizem Oyunları.

Ortaçağ düşüncesinin en belirgin özelliklerinden biri, dini öğretilere dayanan dinsel bakışın ön plana çıkmasıdır. Düşüncede dinleşme sürecinin sonunda, Eskiçağ'ın ilk dönemlerinde yürürlükte olan "doğru bilgi arayışı", son dönemlerinde ve bütün Ortaçağ'da yerini "doğru davranış arayışı"na bırakınca, ister istemez bilimsel etkinlik ve buna bağlı olarak bilim de değerini ve önemini yitirmiştir; ancak bilimin unutulması veya tarihin herhangi bir döneminde herhangi bir toplum içinde tamamen işlevsiz kalması olanaksız görünmektedir; çünkü hem insan aklının işleyiş biçimi hem de insan toplumlarını gündelik gereksinimlerini gidermeye yönelik eylemleri, şu veya bu biçimde, bilimsel etkinliği kaçınılmaz kılmaktadır. Ortaçağ'da din, felsefe ve bilim alanlarındaki düşünsel etkinlikler kutsal kitaplar ile otoritelerin yapıtları tarafından yönlendirilmiştir. Özellikle Aristoteles'e karşı büyük bir güven duyulmuş, akıl ve inanç uzlaştırmasına yönelik çalışmalarda Platon'dan ziyade, Aristoteles muhatap olarak görülmüştür. Ortaçağ düşüncesi, bütüncüldür; yani anlamlandırma girişimlerini varlığın belirli bir bölümüne veya belirli bölümlerine değil, bütün varlığa

yönelmiştir; Tanrı ya bütün varlığın yaratıcısı ve yöneticisi (varoluş nedeni) ya da bütün varlığın bizzat kendisi olarak algılandığından, düşünsel araştırmaların konusunu, doğrudan doğruya Tanrı oluşturur.<sup>173</sup>

*Ortaçağ düşüncesinde bilgi ve değerler, evrenin ve evrendeki varlık, nesne ve olayların yaratıcısı olarak görülen Tanrı'ya dayandırılmıştır. Bu paradigmaya göre Tanrı, insanlara kendisini peygamberler aracılığıyla açmakta, tanrısal bir temele oturan bilgi ve değerler kutsal kitaplarda varlık kazanmaktadır. Bu açıdan varlık nesne ve olaylar ile değerleri, daha genel bir deyişle evreni, yani her şeyi kavramanın anahtarı, kutsal kitapları anlamak ve yorumlamaktan geçmektedir. Zira bilginin ve değerlerin doğruluğunun göstergesi kutsal kitaptır.*<sup>174</sup>

Hıristiyan düşüncesi dinsel öğreti ile sınırlandırılmış ve insan yaşantısını kilisenin buyruğuna göre düzenlemiştir. Kilisenin isteği doğrultusunda insan'ın dünyasal gerçekleri, duyumsal zevkleri işleyen, sorgulayan ve dolayısıyla sorgulatan sanatla uğraşması doğru bulunmamıştır. Sanat ancak dinsel öğretiyi desteklediği, dinsel gerçeklere yöneldiği zaman gerçek ve geçerlidir.

*Tiyatro dünyasal gerçeklere yönelik bir eğlence sanatıdır. Tanrısala yaklaşan genel sanat kapsamı içinde ele alınamaz. Saint Augustine, sanatı tanrısal bir eylem olarak yücelttiği halde tiyatro gösterilerini kuşku ile karşılamıştır. Platon'un bu konudaki görüşlerini benimseyen Saint Augustine, trajik sahne oyunlarının ayartıcı olduğunu, ruhu tuzağına düşürüp yozlaştırdığını söylemiş, bazı heyecanları kurtaracak yerde beslediğini söyleyerek tiyatroyu sakıncalarını belirtmiştir.*<sup>175</sup>

Bütün bu görüşler doğrultusunda kilisenin, tiyatroya dolayısıyla sanata bakışı olumsuz olmuş, şiir ve tiyatroyu toplumun ahlâkına aykırı buldukları için yasaklamışlardır. Ancak kutsal kitaplardaki öğretileri anlatmak ve bunları halk arasında yaymak için başvurdukları yöntem yine tiyatro olmuş ve kutsal kitaplardaki mucizeleri kilise içinde canlandırarak Hıristiyan düşüncesini ve öğretisini yaymaya

<sup>173</sup> [www.mailce.com/ortacagda-bilim](http://www.mailce.com/ortacagda-bilim), 25.08.11

<sup>174</sup> Hasan Aydın, **Modern Bilime Yönelik Eleştiriler Bağlamında Din ve Bilim İlişkisi**  
<http://www.bilimvegelecek.com.tr/?goster=326> 27.08.11

<sup>175</sup> S. Şener., A.g.e. s, 60



çalışmışlardır. Kutsal kitaplardaki ahlâki öğretiler, mucizeler, gizemler Katolik kilisesi tarafından büyük bir özenle hazırlanmaya ve büyük kutlamalarda (Paskalya ve Noel) İsa'nın doğumunu ve ölümünü dile getiren dramatik sahnelerin oynanmasına izin verilmiştir. Dinsel oyunlar yoluyla mitsel düşünce Tanrının ölümsüz olduğu, ölümü yenilgiye uğratan İsa'nın zaferi karşısında duyulan sevinci paylaşarak ve bu dramatik sahneyi canlandırarak tiyatro sanatı yavaş yavaş kilise içinde kendine bir yer edinmeye başlamıştır.

*Paskalya sabahı düzenlenen törende dört keşiş mezara benzetilen yere yaklaşacaklar, biri oturacak ve eline bir hurma dalı alıp meleği temsil edecektir. Diğer rahipler ise İsa'nın vücudunu yağlamaya gelen üç Meryem'i temsil edecek ve mezara yaklaşıp bir şey arar gibi yapacaklardı. Bunu gören melek yumuşak bir sesle ilahi söyleyerek soracaktı; "Hıristiyan kadınları kimi arıyorsunuz?" Meryemleri temsil eden keşişler koroya dönerek; "şükürler olsun! Efendimiz dirildi!" diyecek, mezarın başındaki melek (keşiş) "gelin ve yerini görün" diye onları çağırarak, onlara örtüyü kaldırarak içinde haç bulunmayan, yalnız haçın sarılmış olduğu bezin durduğu boş mezarı gösterecek ve diğer melekler (keşişler) sağa sola koşarak ellerindeki bezi bütün cemaata gösterecek ve sonra da "Efendimiz mezardan kalkıp yükseldi" ilahisini okuyarak bezi sunağın üzerine koyacaklardı. Bu ilahi bittikten sonra, ölümü yenilgiye uğratan ve dirilen yüce Melik'in zaferi karşısında duyulan sevinci paylaşmak için manastır başı, "Tanrım seni övüyoruz" ilahisine başlayacak ve bütün çanlar hep birden çalacaktı."<sup>176</sup>*

Bu yönergeye *Concordia Regularis* denildi. Buna göre bütün manastırlarda oynanması ve halkın bunu izlemesi buyruldu. Bu dinsel oyunlar tutulunca buna benzer pek çok sahne canlandırılmaya başlandı. Halk bir nevi Antik Yunan'daki tragedyaların katharsis'ini bu dinsel oyunlarla yaşamaya başlamış ve Antik Yunandaki mitosların tragedyalarda canlanması Ortaçağda kilise içindeki dinsel oyunlarda yansımasını bulmuştur. Ahlâk öğretisi kilise içindeki bu oyunlarla yayılmaya, öğretilmeye çalışılmıştır. Bu tarz gösterilerin beğenilmesi din adamlarının kendi görevlerini yapamamalarıyla beraber ve oyunların kilise dışına taşmasıyla birlikte, meslekleri oyunculuk olan kişiler bu oyunları kilise dışında

---

<sup>176</sup> Ö. Nutku, a.g.e, 88.s

oynamaya başlamışlardır. Profesyonel oyuncuların bu oyunları oynamasıyla beraber dinsel oyunlar birer tiyatro gösterisi haline almaya ve dışarıdan oyuncuların oynamasıyla birlikte insani özelliklerde sahneye taşınmaya başlanmıştır. Böylece “moralite” (ahlâki düşünüş) oyunları ortaya çıkmaya başlamış ve kilisenin içinden dışarıya doğru yayılan gösteriler bir süre sonra metinli dinsel tiyatronun oluşumuna neden olmuştur.

Ortaçağ’ın sonlarında ortaya çıkan moralite oyunlarında karakterler, insan ruhuna egemen olma mücadelesi veren “erdem”, “yedi ölümcül günah”, “iyi” ve “kötü” nitelikleri temsil ediyordu. Bu türün en iyi örneğini *Everyman* (herhangi biri) temsil etmektedir. XV. Yüzyılın sonlarında yazılmış olan oyunun baş kahramanı *Everyman* bütün insanlığı temsil etmektedir.<sup>177</sup> Oyunun diğer bütün kahramanları alegorik birer figürdür ve farklı kavramlarla adlandırılmıştır. İyi ve kötünün üstün gelmek için mücadele ettiği insanın ikili doğasını gösterme çabaları dönemin yazarlarını alegorik figürler kullanmaya yöneltmiştir. İnsan kişiliğinin farklı arzu ve açlıklarının “hırs, gurur, gösteriş, iyi niyet, sabır” gibi kavramlar olduğuna inanan yazarlar dönemin düşünce yapısını bu tarz oyunlar yazarak iletmek istemişlerdir.

“Tanrı yukardan aşağıya *Everyman*’a (herkes) bakar ve “Herkes’in tanrıyı unuttuğunu zenginlik ve zevk peşinde koştuğunu görünce çok mutsuz olur. Hemen habercisi “Ölümü” çağırır ve *Everyman*’a (herkes) uzun bir yolculuğa çıkacaklarını ve Yüce Tanrının karşısında hesap vermek üzere hazır olmaları gerektiği mesajını götürmesini ister.”<sup>178</sup> Antik Yunan da *Admetos* mitosunu hemen hemen aynı konuyu ele almaktadır. Bu mitos halk söylencelerinde dilden dile gezerek ve dönüşerek Ortaçağ kültürüne kadar gelmiş olabileceği ve böyle bir oyuna konu olmuş olabileceği büyük bir ihtimaldir.\* Ancak *Everyman* oyununda kendi

<sup>177</sup> Bkz. *Everyman*, Anonim., Çev; Murat Tuncay, İzmir Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. yay.

<sup>178</sup> Adnan Çevik, *Gizem Oyunları, Ahlâk Oyunları, Ara Oyunlar, Kukla Gösterileri*, [http://www.adnancevik.com/pdf/teori/II/morality\\_miracle\\_interlude\\_puppet.pdf](http://www.adnancevik.com/pdf/teori/II/morality_miracle_interlude_puppet.pdf) 27.08.11

\* *Admetos* Pelias’ın kızı *Alkestis*’e gönül vermiş fakat düğün günü *Artemis*’e kurban kesmeyi unuttuğu için cezalandırılmış ve gerdek yatağı yılanlarla doldurulmuştur. Tanrı *Apollon* ona yardım etmiş hem bu beladan onu kurtarmış hem de kaderini değiştirmeyi başarmıştır. Kader *Admetos*’un ölümü için saptadığı gün *Pherai* kralı yerine ölecek başka birini bulursa ertelemeye razı olmuş, ama o gün gelince *Admetos* yerini alacak kimseyi bulamamış; ne anası, ne uşağı, ne babası kimse ölmek istememiş, yalnız genç karısı *Alkestis*’e kendisini feda etmiştir. *Hades*’e indikten sonra *Herakles* tarafından kurtarılmıştır. Güngör Dilmen’in *Deli Dumrul Oyununa* da konu olmuş olan bu mitos’u *Euripides* de “*Alkestis*” adlı tragedyasında işlemiştir.

Azra Erhat. *mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 1993 İstanbul, 11. s

yerine ölecek birini bulması değil de ( çünkü Ortaçağ Hıristiyanlık anlayışında yerine birini bulup ölümden kurtulmak mümkün değildir) ölüm yolunda ona arkadaşlık edecek olanı bulmaya yönelik bir istek vardır. Alegorik figürler olarak beliren Akriba, Dost ve Servet'e yaptığı çağrıdan karşılık alamayan Everyman, sonunda Bilgi'ye başvurur ve onun yol göstermesiyle Kefaret'e gidip günahlarından arınır ve duyularını, aklını, güç ve güzelliğini bırakarak sevapları ile birlikte ölümü izler. İyi davranışlar ve Bilgi ona bu yolculuğu sırasında yanına Sağduyuyu, Dayanıklılık ve Güzelliği de almasını ve ayrıca danışman olarak da beş duyuyu tavsiye ederler. Ancak Everyman mezara ulaştığı sırada Güzellik ve Dayanıklılık onu terk eder, sonunda Bilgi ve İyi Davranış yanında kalır. Everyman sevaplarıyla birlikte ölümü izler. Mitos Ortaçağ Hıristiyanlık anlayışı doğrultusunda değişmiş ve dönemim ahlâk anlayışını ortaya koyan yeni bir söylenceye dönüşmüştür.

*Everyman'de kurgu yaşamın ve dünyaya ilişkin olanların geçiciliği, ölümün kaçınılmazlığı üzerine kuruludur. Ölüm sonrası insanoğluna eşlik edecek tek şeyin, Sevaplar ile kişileştirilen dinsel öğretiye uymak olduğu vurgulanır. Everyman'in toplum ve devlet ile ilişkisi yoktur. Bu ilişkilerin yerini, hepsini kapsayan ve hem toplumun hem de devletin yönlendiricisi (din kurumları ve adamları) soyut ve mutlak güç Tanrı almıştır.<sup>179</sup>*

Ortaçağ kültürünün ve dolayısıyla felsefesinin en tipik özelliğinden biri olan “tanrıbilimsellik” Hıristiyanlığı doğal ve aşılmaz kabul eden bir uygarlık yaratmıştır. Tanrının tartışılmaz hakikatini benimseyen bir düşünce yapısı kabul edilse de bu tanrıbilimsel görüş hiçbir zaman tek seslilik olarak kalmamıştır. Ortaçağ düşüncesi Hıristiyanlığı hep korumuş ve içinde bulunduğu farklı gelenekleri ve sayısız kaynakları Hıristiyanlaştırmayı başarmıştır. Ortaçağ'ın büyük bir bölümünde kültürün hem üreticisi hem de tüketim yerinin Kilise çevreleri olması nedeniyle, biçimlenen kültür aşırı bir denetim altında tutulmaktaydı. Fakat bu denetimden bir şekilde sıyrılmayı başaran kültür yaşamı, kendine yeni gelişme çevreleri de ortaya çıkarmaya başlayacak ve giderek 'laik' bir kültür çevresinin de oluşmasını sağlayacaktır. Ortaçağda akıl ile inanç arasındaki ilişki sorunu temel

---

<sup>179</sup> E. Ergin. A.g.e, 58. s

olarak ele alınmış, Hıristiyanlığın kabul ettiği hakikatin değişmezliği, insan aklının değeri ve boyutları sorunu da önemsenmiş ve bu sorunları ele alan Ortaçağ felsefesi, mistisizmden rasyonalizme dek pek çok konuya açıklık getirmeye çalışmış ancak bunların hepsi de temel olarak Hıristiyanlık çatısı altında birleşmiştir.<sup>180</sup>

Antikçağ çok yönlü bir düşünüş örneği sunarken, özellikle Helenistik dönem yeni düşünce biçimlerinin, düşünce tarihinin en zengin ve en karmaşık durumunu gözler önüne sermiş ve akılcı tutumların yanı sıra mistik eğilimlerin de kendilerine yaşama alanları bulmasını da sağlamıştır. Yaşama felsefesi olarak her tür düşünceyi yeşerten ve yeşermesine izin veren Helenistik çağ, bir çok düşünsel gelişimi ve onları anlama ve açıklama açısından büyük önem taşıyan bir dönem olmuştur. İnsan yaşamına, bilinen sınırları içinde dünyaya yeni anlamlar yükleme kuramla- eylemi bütünleştirme, gündelik yaşayışı bir üst söylemle yaşanılır hale getirerek, bazı felsefi düşünce yöntemlerinin insanları derinden etkilemesi kurgusal metafiziklerle kavrama istekleri iç içe girmiştir. Din olgusu bu çağda da başat bir öge durumunda olsa da hiçbir gelişim sadece din ile ya da sadece doğüstü güçlerle açıklanmaya çalışılmamış, metafiziksel-felsefi söylemi bağdaştırarak yaşamı açıklamaya ve kavramaya çalışmışlardır.

İnsanlık dünyasına din olgusunu büyük bir ağırlıkla katan Yahudilik ve ardından oldukça farklı niteliklerle ortaya çıkan Hıristiyanlık gibi dinler, düşün dünyasının ve yaşamın kendisinin büyük ölçüde belirleyicisi olmaya başlar. Antikçağın düşünüş biçiminin en belirgin ilkesi olan “yoktan hiçbir şey varolmaz” ilkesi, yerini “yoktan varolma” ilkesine bırakır ve “bütün tektanrıcı dinler içinde evrenin yoktan varlığa fikrini ilk olarak tasarlayan da Yahudilik olmuştur.”<sup>181</sup> Ancak Tektanrıcı dinler bağlamında din olgusunu yaşamın bütünlüğüne açıklama yoluyla geçirmeye çalışan Yahudilik hiçbir felsefi içerik taşımaz, çünkü Yahudilik, felsefi bir dehalik değil dinsel bir dehalik taşımaktaydı. Hıristiyanlık ise Yahudilikten tamamen başka bir tavır ortaya koymuştur. Onlar dinsel görüşlerine felsefeden bir temel arama, onları felsefeleştirme çabasına girmişlerdir ve karşılaştıkları klasik kültürü genellikle karşılarına almak yerine özümlemeye çalışmışlar ve zaman içinde düşünsel gelişme, dinsel içeriği felsefileştirmeye yönelik olmuştur. İçinde doğduğu

<sup>180</sup> Bkz. Betül Çotuksöken- Saffet Babür, **Ortaçağda Felsefe**, Kabalcı Yay., İstanbul 1993, s, 10-14

<sup>181</sup> Bkz. Friedrich Albert Lange, **Materyalizmin Tarihi ve Günümüzdeki Anlamın Eleştirisi I**. Cilt, Çev, Ahmet Arslan, İstanbul 1998.

toplumsal kurumları hiçbir zaman doğrudan karşısına almayan Hıristiyanlık zamanla toplumun yeniden yapılanışının her aşamasında ‘kendine göreliği’ gerçekleştirmeyi başarmıştır. İnsanlara güven veren, onların her türlü sorununa çözüm getirmeyi vaad eden tavrıyla, yandaşlarının büyümesine ve önceki kültür dünyasıyla da bağına hiçbir zaman tümüyle koparmamaya özen göstermiştir. Eski Yunan kaynaklarına dayalı olarak yaratılan Latin kültürünü ve onun köklerini özümseme çabasına girmiş ve bunda da başarılı olmuştur. Ortaçağda Hıristiyanlık, kendi içinde erittiği Yahudi, Yunan ve Latin unsurlarının hepsini kapsamıştır.<sup>182</sup>

Ortaçağda Hıristiyanlık yukarıda saydığımız bu ve benzeri nedenlerden dolayı bütün yaşamı kuşatmış ve tanrıbilimsel bir görüşle, yaşamın her alanında varlığını hissettirmiştir. Ortaçağ Hıristiyanlığı, insana tanrısal bir varlık tanrının kendi biçimine göre yarattığı bir eser gözüyle bakıyordu. İnsan özünde değerliydi ve yeryüzünde tanrısal imgenin (isa) yansıması olarak görülmekteydi. Dolayısıyla insana bakış tamamen tanrısal bir varlık olarak değerlendiriliyor ve kişi “bireysel varlığı olan ve düşünebilen töz” olarak ele alınıyordu. Bu dönemde Hıristiyanlık (kilise) akla ve güzelliğe önem veren, tanrılarla insanları iç içe yaşatan ve mitolojiyle süslü eski Yunan ve Latin Edebiyatı’nın devamına engel olsa da kendi içinde farklı sanatsal etkinlikleri yaratmaya ve yaşatmaya da devam etmiş tanrı eksenli bir mitolojik evren ve düşünce kurmuş bu düşünce yapısının içinde de alegorik motiflerle söylene düzlemini yakalamıştır.

Ortaçağ boyunca Avrupa’nın toplumsal yapısı da önemli ölçüde değişmiş, güçlü imparatorluklar yıkılmış, toplumsal sınıflar arasında ayrılıkların arttığı feodaliteler (derebeylikler) kurulmuştur. Topraklar soyluların ve kilisenin malı olmuştur. Böyle bir ortamda sanatçılar da feodal beylerin koruması ya da kilisenin baskısı altında “öteki dünya” düşüncesini işlemişlerdir. Dinsel oyunların ortaya çıkışı ya da moralitelerin yaygın olması, öteki dünyada insanın daha mutlu ve daha iyi bir hayat yaşaması üzerine, bu dünyada iyi insan olmanın özelliklerini yerine getirmekle doğru orantılıdır. Bu nedenle dönem oyunları genellikle doğaüstü güçlerin verdiği korkularla doludur.

---

<sup>182</sup> Bkz. B.Çotuksöken, S. Babür, a.g.e , 16-18. s

Ortaçağ boyunca işlenen konulardan biri de kahramanlık ve şövalyelik destanlarıdır. Dilden dile dolaşan bu destanlar, XII. yüzyılda yazıya geçirilmiştir. Olayların birbirine benzemesine karşın İskandinavların, Keltlerin, Slavların, Saksonların bu destanlardan farklı farklı şarkıları doğmuştur. “Finlilerin, Kalavela, Gallilerin Olwen, Mobinogion, Angola Saksonların BeoWulf” gibi kahramanlık destanları hep bu yüzyılda yazıya geçirilmiştir. Almanların Nibelungen destanı da kahramanlık destanlarıyla şövalyelik destanları arasında bir geçiştir. Fransızların Chanson de Roland ve İspanyolların Cid’i bu dönemin iki önemli şövalyelik destanıdır.<sup>183</sup>

Ortaçağ Hristiyan kimliğini taşıyan, düşünce biçimini yansıtan bir başka yazar da *Dante Alighieri, İlahi Komedya (1307-1321)*<sup>184</sup> adlı eserinde kahramanını Cehennemden Arafa ve oradan da Cennete doğru gezdirirken, günahlar ve sevaplar (iyilik-kötülük) üzerinde durmuştur. Bu öte dünya gezisinin kökleri hem Antik Yunan’da Homeros’un Odysseus’u Tartaros’a indirişinde hem de Latin destan geleneğinde, Vergilius’un kahramanı Aeneas’ı Cehenneme indirilişinde görülür. Ancak Dante’nin İlahi Komedyası bu örnekleri aşan ve kahramanını cehennemin yanı sıra, Antik Yunan ve Roma inançlarında rastlamadığımız Cennete kadar götüren özgün bir yapıttır. Dante’ye göre, Tanrı’nın insanlar için öngördüğü iki amaç vardır. Bunlardan ilki yeryüzü mutluluğudur. İnsan ahlâk kurallarına uyarak, düşünsel yeteneklerini geliştirerek bu amaca ulaşabilir. Diğer amaç ölümden sonraki sonsuz yaşamdır. İnsanın bu amaca ulaşması içinde Tanrı’ya inanması, onun koyduğu kurallara uyması gerekir. Bunların gerçekleşmesi içinde Kilisenin koyduğu kurallara ve yol göstericiliğine itaat etmesi gerekir. İnsan Tanrının bilincine vararak, ruhunun ölümsüzlüğünü sağlayacak bir yaşam sürebilir. İnsanın iç dünyasının sesini dile getiren Dante, İlahi Komedya da şiir aracılığıyla bu yolları gösterir. Dante’den önce de Homeros, Vergilius, Sens Piskoposu Audrade, Hamburg Piskoposu Ranbert, İslam dünyasından Mühiddin ibn Arabi gibi yazarlar da bu konuya değinmişlerdir. Ama ilk kez Dante, Ortaçağ kaynaklarından, mitolojiden, kutsal metinlerden yararlanarak, Vergilius’un Aeneis destanını örnek alarak, düşsel bir öteki dünyayı şiir diliyle görsel bir destana dönüştürür. Sıra dışı bir aşka, mitoloji,

<sup>183</sup> Bkz. Evren Altınkaş, **Ortaçağ Neyin Ortası?**,  
<http://www.universite-toplum.org/text.php3?id=320> 04.09.11

<sup>184</sup> Bkz. Dante Alighieri, **İlahi Komedya**, çev; Rekin Teksoy, Oğlak Klasikleri 11. baskı, İstanbul 2010

tarih ve kutsal metinlerle de desteklenen gerçeküstücü bir ortamda yakılan bir ağıt olarak da değerlendirilebilecek olan İlahi Komedyanın tarihten, felsefeden dinbilime, gökbilime, geometriye uzanan bir ansiklopedi niteliği de taşıması diğer bir önemli özelliğidir.<sup>185</sup>

*Dante insanoğlunu, Ortaçağ'ın yaygın mecazı olan "Dünyaperestlik", "Hata", veya "Günah" ormanında yürüyen sıradan günahkarı olarak tasvir etmektedir. Dante Dürüstlük Dağına tırmanmaya çalışır ve bir Leoparın (Lüks) bir aslanın (Gurur), ve bir dişi kurtun (Açgözlülük) saldırısına uğrar. Akli veya felsefeyi, bazen de Roma İmparatorluğu'nu temsil eden Virgil ona yardım eder. Vahyi, Teolojiyi ve Kiliseyi temsil eden Beatrice de cennetin lütfuna götüren rehberdir. Diğer Ortaçağ alegorileri gibi onun eseri de Ortaçağların bir bilgi ansiklopedisidir.*<sup>186</sup>

Yaşamıyla Ortaçağ'ın; ama eserleriyle Rönesans'a giden yolun açıcısı olan Dante'nin "İlahi Komedyası", toplumsal yaşamdaki ilişkilerin sonuçlarını, günahlar ve sevaplar olarak eserinde sınıflandırmış, Ortaçağ insanına tanrı yolunda sakınılması gereken suçları göstererek, toplumsal ilişkileri de düzenleyen kılavuz niteliğinde bir yapıt bırakmıştır.

Tarihsel dönemlerin bazen onların içine dalıp çıkan sanat eserlerinin ürettiği yaratıcı ve yazınsal düşüncenin içinden yansması, olağanüstü ve geliştiricidir. Sanat, kendini gerçeğe bağımlı görmediği süreçte, içinden çıktığı gerçeği hem yansız görebilir, hem de onu en iyi anlatacak yanları ve ayrıntılarıyla süzerek yansıtma özelliğine sahiptir. Ortaçağ'ın ve ondan önceki helenistik kültürün birbirinin içinde eriyerek ve yeni sanatsal üsluplar yaratarak ilerlemesi, yansımaları günümüzde de sürdürmekte ve *Umberto Eco'nun Gülün Adı* adlı romanında olduğu gibi "Tek bir manastırın öyküsü bile tüm Batı Ortaçağı'nı yakalamanın bir aracı olabilmektedir."<sup>187</sup> Yaratıcı düşüncenin gerçeğe yaklaşma biçimi, sanatın yeniden yaratma ve kurgulama gücü de bazen tarihte yaşanmış dönemleri ya da olayları açıkça anlamamıza yarayabilmektedir. *Francis Bacon'ın* dediği gibi, bilmek egemen

<sup>185</sup> y.a.g.e, 17-18.s

<sup>186</sup> Bkz. Susan Parman, **Rüya ve Kültür**, Çev; Kemal Başçı, Kültür Bakanlığı Yay, Ankara 2001, 108.s

<sup>187</sup> Bkz. Betül Çotuksöken, **Ortaçağ Yazıları**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1993, 60.s

olmaksa ve böylece yeryüzü gökyüzüne egemen olacaksa, bunun yaratıcılığın içinden geçeceği kuşkusuzdur.<sup>188</sup>

---

<sup>188</sup> Bkz. Semih Gümüş, **Ortaçağın Karanlığı, Aydınlığı**, Radikal Gazetesi Kitap Eki, 15.07.2011



## 1.5 RÖNESANS: KUTSALIN LAİKLEŞTİRİLMESİ VE GERÇEĞİN ARAŞTIRILMASI

Rönesans yani yeniden doğuş kelimesini ilk kullanan Rönesans sanatının *Giotto*'dan başlayıp on altıncı yüzyıla kadar İtalya yarımadasının hemen hemen bütün sanatçılarının hayat hikayelerini yazan *Vassari* olmuştur. *Vassari*'nin “*rinascita*” dediği bu sanat dönemine, bilimden devlet yönetimine, dinsel reformlardan edebiyata pek çok alanı da içine katıp, onu bütün Avrupa'da, Ortaçağ'dan çıkış hareketi olarak görüp değerlendiren ve Rönesans kelimesini yaygınlaştıranlarsa, önce 1855 yılında on altıncı yüzyıl Fransa'sını anlatan kitabına ad yapan *Jules Michelet* ve ondan beş yıl sonra basılan *İtalya'da Rönesans Kültürü* adlı yapıtıyla *Jakob Burchard*'tir. Michelet ve Burchard'ın yaklaşımlarıyla ağırlıklı olarak onbeş ve on altıncı yüzyılı kapsayan bu dönem, modernizmin de hazırlayıcısıdır. Rönesans, *Raphaello*'larıyla, *da Vinci*'leriyle, *Copernicus*'larıyla, *Galileo*'larıyla, *Ficino*'larıyla, *Thomas More*'leriyle, *Erasmus*'larıyla göz kamaştırmaya devam etmekte olan bir büyük serüvendir.<sup>189</sup>

Yeni doğa ve yeni birey birlikte doğmakta bir görkemlilik ve sonsuzluk izlenimiyle, feodal ve teolojik dünyanın yapay ve kapalı dünyasının yerini almaktadır. Ticaretin yerellikten kurtulup dünyaya açılmasına, Ortaçağ'ın yasakladığı ve küçümsediği bütün etkinlikler, Rönesans'ın gündemini boydan boya doldurur. Resim sanatındaki yenilikler bu iki çağın insan-doğa ilişkisini belki de en iyi anlatan ve en iyi anlamayı sağlayan değişimdir. Ortaçağda resme yukardan gelen ışık Rönesans da yerini bu dünyadan yani konuya yatay olarak gelen ışığa bırakır. Ortaçağ tablolarında doğa, ikonalarda olduğu gibi hiçliğe gömülür ve yaldızlı birer fon halini alır. Ya da üzerinde anlamlı olan tek şeyin, yani insanın kendi dramını yaşadığı ama kendi başına anlamsız bir dekor gibi geride durduğunu görürüz. Ortaçağ'ın egemen kategorisi olan aşkınlık, insanı da beraberinde alıp doğa dışına taşımış gibidir. Oysa Rönesans ressamı hâlâ Hıristiyanlığın madonna'larını çizmekle birlikte artık burada konu bedeni, bireysel varlığı, duyuşal hazzı resmetmenin bir vesilesi olarak kendini gösterir. Sanatta, ticarete, bilgede

---

<sup>189</sup> Bkz. *Rönesansın Serüveni “Derleme”*, YKY, İstanbul 2005, 9. s

dünyevileşme ve maddeye yaklaşma Rönesans'ın doğa-insan kavramının yeniliğinin en belirgin göstergesidir.<sup>190</sup>

Yeni toprakların ve yeni uygarlıkların keşfi, eski dünyanın bu konuda sahip olduğu değerler tablosunu altüst etmiştir. Sayısız başka uygarlıkların keşfedilmesiyle birlikte, bir uygarlığın başka bir uygarlıkla karşılaşmasının oluşturduğu sarsıntı felsefi, politik, toplumsal bütün öğelerin akılsallık anlayışını da değiştirmiştir. Başka uygarlıkların keşfinin ortaya çıkardığı başka akılsallıkların da olduğunun keşfidir.

Ortaçağ inancı kaynağını Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarından gelen gelenekten ve henüz büyük bir bölümü keşfedilmemiş bir dünyadan alıyordu; Rönesans inancı ise kaynağını klasik gelenekten ve göksel dünya ile reel dünyadaki ilişki biçiminden alacaktır. Bu düşünce sistematigi Hümanizma ruhunu ve insan-tanrı-dünya ilişkisinin yeni bir gözle kavranmasının yolunu açacak ve Ortaçağ tanrı merkezli bir dönemken, Hümanizma kuşkusuz insan merkezli özelliklerle kendini gösterecektir. Ancak insanın merkez olarak alınması onun tanrının yerine geçtiği anlamını taşımaz, insanın aktif olarak bir merkezi oluşturduğunu ve dinsel olarak tanrı ile dünya arasındaki aracı olarak görüldüğü anlamını taşır. Bu gelişmelere Platonculuğun yeniden doğuşu ya da yeniden yorumlanması da etki eder. Platon'un metinleri yeniden keşfedilir ve Yeni-Platonculuk olarak yorumlanmaya başlanır. Platon'un eserleri, insanın evrendeki rolünün yeni bir kavranışı olarak değerlendirilir ve Rönesans düşüncesini destekler nitelikte okunur. Platon ve genel olarak Yunan klasikleri, Ortaçağ'ın göz ardı ettiği bir kültürün yeniden keşfedilmesini temsil eder. Yine bu dönemde Aristoteles'in Poetika ve Retorik eserleri edebiyat çalışmaları çerçevesinde aktif olarak okunup yorumlanmış ve Aristoteles Rönesans'da da yoğun bir şekilde anlaşılmasına ve anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Bu dönemde yadsınan şey, Skolastik düşüncenin tanımladığı, katı bir çerçeveye oturttuğu, resmileştirdiği ve yetki konumuna yükselttiği biçimiyle Aristo'dur.

---

<sup>190</sup> Tülin Bumin **Modernliğin Yakın Geçmişi Olarak Rönesans**, Tartışılan Modernlik, Yapı Kredi Yayınları, 2003  
<http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1500> 20.09.2011

Ortaçağ da mitoslar yerini kutsal kitap öğretisine bırakmıştı. Rönesans'ta ise Antik kültürün yeniden tanındığı, mitosların sanat malzemesi olarak yeniden değerlendirildiği görülür. Platon ve Aristoteles'in sanat ve felsefe üzerine yazılarının yorumlandığı, insanın üretme gücünün doğayı yönlendirici ve yeniden düzenleyici çok kapsamlı bir düşünüş tarzının olduğu Rönesans'ta; İtalyan Hümanizması tüm Antik bilginin yeniden keşfine yönelir. Ve sadece Kutsal Kitap yorumunun yerine, ister tarihsel kişiler söz konusu olsun, ister daha sonra yazılmış metinlerin atfedildiği efsanevi yazarlar, Yunan ve Doğu dünyasının büyük din düşünürlerinin yorumlarını yaşamlarına geçirirler veya bu yorumları öncekilerle bağdaştırarak yeniden ele alırlar.<sup>191</sup>

İtalyan Rönesans'ı klasik geleneğin canlandırılmasına dayanıyordu. Bunun için Antik kaynakların incelenmesi gerekiyordu. Böylece edebiyat, bilim, felsefe alanında uyanışlar başladı. Dünyaya farklı gözlerle bakanlar farklı yorumlar yapmaya başlamışlardı. Sis perdesi dağılmaya başlamış, akıl öne çıkmıştı. Dünya artık soyut imgeler bütünü olarak değil, somut bir bilgi nesnesi olarak algılanacaktı. Dünyayı somut olarak algılayanlar, bilgiye ulaşmak için bilime ihtiyaç duyuyorlar ve gelişen bireyin bilinci, feodal ve dinsel toplumun yapay ve kapalı dünya imajını yıkarak yerine “engin” bir bakış açısı sunuyordu. Yani Rönesans, yeni üretim olanaklarının ortaya çıkarılışının dönemi olarak yaşanmaya başlamıştı. Hümanist evre, edebiyattan resme, resimden öteki sanatlara ve öteki sanatlardan da doğal bilimlere doğru hızla yayılıyor bir “canlanma”, “restorasyon”, “yeniden uyanış”, ya da “yeniden doğuş” süreci kendini tüm canlılığıyla hissettiriyordu. “Klasiklere dönüş” ve “doğaya dönüş” temaları iç içe geçmeye başlamış ve hümanist düşünce bu iki temel üzerinde şekillenmişti. Doğanın yeniden keşfedilmesi XIV. yüzyıl başında resmin canlandırılmasına bağlı olarak ortaya atıldı ve antikitenin yeniden keşfedilmesi XV. yüzyılın başında heykel sanatının (hatta daha yoğun olarak mimarinin) canlandırılmasına bağlı olarak gelişti. Doğaya dönüş teması resimde en büyük rolü oynamıştı; klasik antikiteye dönüş mimaride en büyük rolü almıştı ve bu iki uç arasındaki dengeyi de heykel sanatı kurmuştu.<sup>192</sup>

---

<sup>191</sup> Bkz. Umberto Eco, **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, çev; Kemal Atakay, Can Yay, İstanbul 1999, 195.s

<sup>192</sup> Bkz. Erwin Panofsky, **Rönesans: Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımamak mı?**, Çev; Ömer Madra, **Rönesansın Serüveni** a.g.e. 14-15. s

Rönesans kültürünün bütününde ki eğilim “her türlü bağımlılıktan arınmak”<sup>193</sup> üzerine şekillenmişti. İnsan kendini bilmeli, keşfetmeli kendini görebilmeliydi. Bu doğrultuda hümanist yazarlar, insan ve insanın evreni algılayışı gibi sorunlarla uğraşmaya başladılar. İnsanın özü ve dünyadaki yerinin sorgulanmasının kaynağını akıl ve deney yoluyla araştıran çalışmalara giriştiler. *Francesco Patrarca*’ya göre; insan hayatının ülküsü olan mutluluk, iç ve dış etkilerden bağımsız olarak, ruhun birlik ve disiplinine erişmektir. Daha sonraki pek çok düşünür kaynaklık eden *Michel de Montaigne* ise başlıca yasa olarak, insanın yaşamını ve özelliğini kabul ediyordu; “ben kendimi araştırıyorum; benim fiziğim de, metafiziğim de bu” diyordu. Bu tarihsel gelişim içinde Ortaçağ’daki Hıristiyan görüşünün karşısına bireyci dünya görüşü en büyük yenilik olarak ortaya çıktı. Hıristiyan dünya görüşünde eylemlerin, değerlerin, biçimlerin, gözle görünen ya da görünmeyen her şeyin statik bir hiyerarşisi olduğu önemli bir savdı. Bu hiyerarşinin doruğunda da Tanrı vardı. Rönesans da ortaya çıkan bireyci dünya görüşü, bireyi bir hiyerarşi içinde değil, başlıca evrenin gerçeği olarak kabul ediyordu. İnsan varlığının iki yönü olan birey olma ve evrensellik arasında bir uyum vardı. Bireyci dünya görüşü, böylece insan ile onun insana ilişkin işlemlerinin doğal uyumunu temel alan, iyimser bir düşünce düzeyini de beraberinde getirdi. Bu dünya görüşü liberalizmin ve burjuva sınıfının gelişmesine yaradı.<sup>194</sup>

*Kapitalizmin ilk dönem Pazar ekonomisi böylece ortaya çıkarak, feodal dönemin ekonomik baskılarını ortadan kaldırır. Bu iki yeni olguyu da beraberinde geliştirir: bireysel kapitalist ekonomi aşamasından başlayarak gelişen bireyin bilinci; feodal ve dinsel toplumun yapay ve kapalı dünya imajının yerini alan enginlik duygusu.*<sup>195</sup>

Doğaya-insana-akla atılan her adım, insanı biraz daha dinin merkezinden uzaklaştırmakta ve insanın dünyadaki rolünün yeniden tanımlanmasına çalışılmaktadır. Yüzünü antikiteye dönen bu “yeni insan” aslında dengenin, uyumun parçalanmamış olduğu bir bütünlük arayışının da imgesidir. Klasik dönemdeki bu uyum ve denge, Rönesans insanının kendi dönemine uyguladığı bir özellik olmuş ve Rönesans da denge, uyum, simetri ve disiplin, bilimin ve sanatın ulaştığı doruk

<sup>193</sup> Nutku, a.g.e, 132. s

<sup>194</sup> y.a.g.e 132.s

<sup>195</sup> Bkz. Ernst Bloch, **Rönesans Felsefesi**, Çev; Hüsen Portakal, Cem yayınevi, İstanbul 2002, 8. s.

nokta olmuştur. Ortaçağ'ın sonlarında Orta Avrupa da başlayan ve Rönesans'ın başlarına kadar sürmüş olan 'gerçekçi dünya ile mistik olanı' kendine temel edinen Gotik üslup bu ikili yaşamı temel almış ve Rönesans'la birlikte bunun yerine tek bir görüş öne çıkmıştır. Oranlar, ölçüler, uyum ve denge, gerçekçi dünya algısına yaşamına göre sanatta ve bilimde yerini almıştır. *Marsilio Ficino* insanın bu uyumu arama süreci için "insanın yenilenmesi gerektiğini ve felsefi bir dinin amacının bu olduğunu" ileri sürmüştür.

*Günahtan arınma, insan aracılığıyla yaratılmış doğanın Tanrıya geri verildiği bir yenilenmedir. İnsan ruhu dünyanın gerçek kopulasıdır (varlığıdır), çünkü bir yandan tanrıya yönelir, öte yandan bedene girer ve doğaya egemen olur. İnsan, ruhları yöneten düzen olan yazgıdan, cansız varlıkları yöneten kaderden ve bedenleri yöneten doğadan pay alır. Ama insan bu üç düzene katılmakla birlikte, onlardan yalnızca biri tarafından belirlenmez. Bunlara etkin olarak katılır...İnsan, kendi rasyonelliğinin gelişimi içinde, bir arınma ve sonsuz kusursuzlaşma süreci içinde tanrısallaşır.<sup>196</sup>*

Evren içinde kusursuz bir hareket ve düzenin olduğu ve ne kadar dağınık olursa olsun evrenin bütünü içindeki olağan düzenin tek bir uyumu ve akılcı sistemi kapsamaması ve bir dengesinin olması "belli ve değişmeyen bir düzenden" sözedilmesi *Copernicus*, *Kepler* ve *Galilei*'nin evrendeki matematiksel oranlamasının olduğunu söylemeleri Rönesans sanatçısını, denge, simetri, uyum ve disiplin kavramlarını kaynaştıran bir estetik anlayışa yöneltmiştir. Rönesans ise bu uyumun en büyük eserini heykel sanatında *Michelangelo*'nun *Davut* heykeline yansıtmıştır. Rönesans, heykel sanatının bir başyapıtı olarak nitelenen *Davut* heykelinde neredeyse mükemmele yakın "insan oranı" betimlenmiş ve ilahi yaratılışın taklidi olarak anılmıştır, öylede anılmaya devam etmektedir. Ancak bu dönemde eserlerde idealize etme ve yüceltme söz konusu değildir olabildiğince doğal ve gerçekçi bir anlatım mevcuttur.

*Rönesans heykeli en kusursuz anlatımını kuşkusuz Michelangelo'nun (1475-1564) yapıtlarında bulmuştur. Sanatçının gençlik dönemi heykeli San Pietro Pietası (16. yüzyıl başı), Rönesans'ın en*

<sup>196</sup> Bkz. Umberto Eco, a.g.e 198. s

*başarılı yapıtlarından biridir. Tümüyle cilalanıp parlatılmış olan heykelde her bir form, en ince ayrıntısına kadar titizlikle işlenmiştir. İsa'nın yatay, Meryem'in dikey gövdesi, Rönesans'ın karşıtlıklara dayalı sanat anlayışına tipik bir örnektir. Ayrıca, bu iki figürün kompozisyon içindeki önemi de eşit bir biçimde belirtilmiştir. Birinin ağırlığı ötekini ezmez. San Pietro Pietası, Rönesans ilkeleri ve düzeninin sergilenişi açısından üst düzeyde bir örnektir. Bu büyük ustanın Davud Heykeli (1501-4) ise, güçlü gövdesi ve kendinden emin duruşuyla ideal Rönesans insanının görüntüsünü sunar. Denge, uyumlu oranlar, zarafet gibi niteliklerin hepsi bu çalışmada kusursuz bir biçimde dile gelmiştir.<sup>197</sup>*

Rönesans somut şeyleri, doğa dünyasını ve insan düşüncesini sorgulayacak, bir şeyin başka herhangi bir şeye dönüşümünü görecektir. Artık Rönesans insanı akıl gözüyle görme biçimini benimseyecek, bir şeyi görme ya da oradaki görme eyleminin gerçekleşmesi, ortamın koşullarını bilmeye, değerlendirmeye ve akıl süzgecinden geçirmeye bağlıdır. Rönesans insanı bu dönemde *Perspektifi* keşfeder; bu, insanın ve bakışının nasıl değiştiğinin en iyi kanıtlarından biridir. Perspektifin kullanımıyla beraber bütün sanat ortamında pek çok değişiklik meydana gelmiştir. Perspektifle beraber insanın ve bakışının nasıl değiştiğini “portre”den bahsederek ortaya koymak mümkündür. Birey'in belirmesiyle romanın ve portre resmin ortaya çıkışı eşzamanlıdır. On beşinci yüzyılın sonundan itibaren portre resmi başlangıçtaki yassı profil havasından kurtularak psikolojik incelik ve kesinlikleriyle beraber derinliğe kavuşur. Roman onu takip eden süreçlerde, biraz daha sonra, aynı derinliği XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda yakalar. Rönesans'ın büyük göz'ü *Leonardo da Vinci*'de ise bu bakış biçimiyle insanın bütünü yakaladığını görebiliriz: “göze görünen şeyler bizden uzaklaştıkça kesintisiz olarak birbirlerine bağlanırlar.” 1500 dolaylarında Leonardo insan gözünü *Camera Obscura* olarak tanımlar ve 1525'te *Albercht Durer* merkez perspektif sunuşunu gerçekleştirir.<sup>198</sup>

Perspektifin keşfiyle beraber görme eylemi akla uydurulmuş ve yapay derinlik yerine gerçeğe uygun bir perspektif anlayışı getirilmiştir. Bütünü

<sup>197</sup> Nurhan Atasoy- Uşun Tükel, **İtalya da Rönesans Sanatı**

<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/italyadaronesans.htm> 27.09.11

<sup>198</sup> Bkz. Hasip Akgül, **Görme Kılavuzu**, Duvar yayınları, 2. basım, İzmir 2008, 65.s

görmek artık onu kavramakla eşdeğerdir. Birey, durduğu yeri merkez haline getirir ve baktığı ufukta derininden bütün olayları birbirine bağlayarak bütünü görür. Varolmayanın bilgisinin de yine varolandan çıktığının kavranması, ilhamını Tanrı'dan alan sezgisel görmeyi önemli olmaktan çıkarır. Yerine *Francesca*, *Leonardo* ve *Rafael*'de olduğu gibi matematik orantılar ve akıl denklemlerinden oluşan bilimsel bir bakış geçer. Sanatçılar, bilimciler ve Rönesans'ın yeni insanları “sezgi”yi çöpe atmasalar da bu yeni bakışın bir unsuru haline getirirler.

Bu yeni bakış kendini tiyatro sahnesinde de bireyin ortaya çıkmasıyla gösterir. Karakter oyunları, basmakalıp kişilikli kibarların oyunlarını yavaş yavaş yerinden eder. Bu sahnenin en tepesinde *Shakespeare*'in dramı yerini almaktadır. En tepede yeri doldurulamayan biricik birey ve insanların çeşitliliği, üst sınıfın üyelerinin soylu ve sert tek-biçim kibarlığına, köylülerin donmuş kaba tiplerine ve Ortaçağ burjuvazisinin tiyatrosuna karşı çıkar. Rönesans'la güçlenen birey, yeni bir hareket alanı yaratır kendine. Yanılsama bile olsa gücünü sahnede deneme ve sınama, tutkularını gerçekleştirme olanağı bulmuştur. Orta sınıfın zenginlik ve güçlülük tutkusu, oyunların ateşleyici gücünü oluşturur. Geleneksel ahlâk değerleri dirense de sahnede karşıt güçler birbiriyle savaş halindedirler. Güçlülük hayranlık uyandırmakta, acımasızlık ise korkuyu ateşlemektedir. Seyircide hem acıma hem de korku duyguları uyandırılmakta; düşünceyle gerçek, heyecanla sağduyu, coşku ile pratik düşünce iç içe ve yan yana sahnededir. Çağın en tipik oyunları olan trajikomedilerde gerilim, güldürücü eklentilerle rahatlatılır. Tragedyalarda ise sağduyu ve akıl ölçüsü karşıtları dengelemeye, aşırılıkları törpülemeye çalışır. Sahneden seyirciye erdem yolu aktarılmakta, tiyatronun bu yolu göstererek yararlı olması istenmektedir.

Rönesans sanatçıları çoğu zaman sanatsal olarak Ortaçağdaki gibi Hıristiyan efsanelerinden ziyade, klasik bir mitoloji öyküsünü ele almayı onu eserlerinde işlemeyi ve antikitenin eski şanını geri getirmeyi seçmişlerdir. Klasik mitolojik öyküler halk içinde okumuş kesim tarafından beğenilmeye ve sevilmeye başlanmış ve bu nedenle hayranlık duyulan Yunan ve Roma mitolojisi, bu insanlar için birer masal ya da eğlencelik hikaye olmaktan öte, Antik çağın insanların zekalarının üstünlüğünün birer kanıtı olarak görülmüştür. Bu klasik efsanelerin bazı

derin ve gizemli gerçekleri içerdiğine inanmışlar ve tanrısal güzelliğin yeryüzünde ki sembolleri olarak mitolojik öyküleri ele almışlardır. Sanatın ulaştığı güç yalnızca bir kutsal öykünün anlamını ileten bir araç değil, anlam yaratmaya ve daha çok yaşamın güzelliklerini, hazlarını çoğaltmaya yönelik işlevi vurgulamakta özellikle sanatın bu yanı öne çıkmaktadır.

Rönesans gerçekçiliği paganizmin küçük bir kıvılcımıydı. Fakat Rönesans'ın odak noktası kutsalın yüceltilmesinden, gerçek dünyanın işleyişinin anlaşılması gibi, insan çıkarlarının gözetilmeye başlandığı maddi bir keşfin büyük bir adımı oldu. Geleneksel alegoriden doğanın daha gerçekçi ele alındığı bir yaklaşıma geçildi. Sanatçıların konuları dünyevi hayat ve benzersiz insan biyografileri üzerinde yoğunlaştı. Rönesans düşünürleri insan dünyasındaki gerçek ve görülür konular için çaba göstermeye başladılar.<sup>199</sup> Gerçeğin aslına sadık kalarak bir benzerini yaratmak, gerçeği sanatla aşmak ve onu yetkinleştirmek düşüncesini de içeren bu düşünce yapısı içinde sanatçı, akli ile bir seçme ve düzeltme yapacak doğanın tüm olarak gerçekleştiremediği güzelliklere erişebilmek için doğal nesnelere arasından en güzellerini seçecek ve onları düzenleyecektir. Rönesans kuramcıları Antik tiyatroyun biçim kalıplarını benimseyerek, denge, orantı ilkeleri, uzunluk ve üç birlik kurallarını biçimsel düzenleme için gerekli görmüşler ve olaylar arasında neden-sonuç ilişkisini gözetmişlerdir. Antik oyun yapısı, klasik ve değişmez bir yapı olarak kendini kabul ettirmiş ve bu yapı XVII. Yüzyılda tüm oyun yazarlığına egemen olmuş ve Klasik akımı oluşturmuştur.<sup>200</sup>

### **1.5.1 Klasik Akımın Egemenliği**

Rönesans'ın zemin hazırladığı Klasik akım içinde yer alan oyun yazarları, Antik Yunan yazarlarını ve kuramcılarını otorite olarak kabul ederler. Konu seçiminde de Antik Yunan örnek alınmış ve mitoslar işlenmiştir. Fakat klasik akımın oyun yazarları aynı malzemeyi, yasal düzeni korumak, yerleşik düzenin değer yargılarını, din ve ahlâk kurallarını savunmak, eğitici ve yararlı olmak gibi işlevlerle donatmışlar çağın kilise ve saray dengesini meşrulaştırmak için eserlerini bunu gözeterek yazmışlardır. Bireyin her türlü zaafi ve aşırılığı toplumda ve yönetimde söz konusu dengeleri bozduğu ya da bu dengeleri bozmaya yeltendiğinde

<sup>199</sup> Bkz. Susan Parkar, a.g.e. 133-134 s.

<sup>200</sup> Bkz. S. Şener a.g.e 70-72.s.



başkaldırısı monarşinin ya da kilisenin yasalarına çarparak günah ve suç olarak sınıflandırılmakta dolayısıyla cezalandırılmaktadır. Tragedya böylesi zaaf ve aşırılıkların mutlak yıkımla sonuçlandığını, klasik akım yazarlarına çağ Avrupa'sının gerisinden Antik Yunan kahramanları aracılığıyla seslenmekte ve dönemin yazarları evrensel kurallar olarak bu oyunları örnek olarak sunmaktadır. Evrensel kurallar olarak sunulan tragedya oyunları, böylece bireyin uyumunu ve dengesini korumasına, yönetimle karşı karşıya gelmemesi için topluma hizmet etmektedir.<sup>201</sup>

Klasik düşünce biçim kurallarını içerikten ve içeriğin malzemesine kaynaklık eden toplumdan bağımsız, evrensel ölçüler olarak Antik Yunan tiyatrosunu kabul etmiştir. XVII. Yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan ve XVIII. Yüzyılda yaygınlık kazanan akım yeni bir tiyatro anlayışını da beraberinde getirmiştir. Rönesans insanının yaratıcı gücüne, atılım özgürlüğüne, büyüklük tutkularına ve serüven duygusuna duyduğu hayranlığın yerini klasik akım'da ölçülülüğe duyulan saygı almıştır. Akılcılık ve ölçülülük dönemin adını da belirlemiştir.

Klasik akımın Fransız tiyatrosunda ki en büyük temsilcileri *Jean Racine, Jean Babtiste Poquelin Moliere ve Pierre Corneille'dir.*

### **1.5.2 Tiyatroda Toplum Düzenini Sağlamada Mitlerden Yararlanma**

Bir klasik komedyada, yazarın amacı seyircisini bir yandan eğlendirirken, bir yandan da onun kusurlarını düzeltmektir. Tiyatro sanatının faydalı olması isteği Horatius'dan beri tekrarlanmış ve Klasik akımın da önemli sözü olmuştur. Klasik sanat, bu yararın seyirciyi ahlâk açısından eğitme yolu ile sağlanması üzerinde ısrarla durur. Toplum ahlâkına ters düşen her türlü aşırılık, her türlü zaaf alaya almarak kusurlu kişi uyarılır. Zaaflarının gülünçleştirildiğini gören kişi kendini düzeltme yoluna gider. Böylece güldürme yolu ile toplum üyelerinin genel düzene ayak uydurması sağlanmış olur. Tragedya nasıl kişiyi aşırı tutkulara karşı uyarıyor, onu ölçülü olmağa zorluyorsa, komedyada da eksikliklere işaret ederek kişiyi, kendinde gözlediği bu eksiklikleri gidermeğe çağırır. Bu anlamda, klasik komedyada koruyucu niteliktedir. Kurulu düzenin ilkelerini yürütür. Henüz toplumda yerini bulamamış, kendini kabul ettirememiş, ya da kendine özgü yeni bir uyum

---

<sup>201</sup> E. Ergin, a.g.e 59.s

kuramamış olan yenilikleri alaya alır. Modernleşmenin özentili ve budalaca yanını gösterir. Öte yandan, çoğunluğun sağduyusuna aykırı gelen aşırı tutuculuk geçerliğini yitirmiş eski değerlere bağnazca bağlılık da güldürüye konu edilmiştir. Klasik batı komedyasında birey ön plandadır. Bireyin kusuru, bireyin zaafıdır. Toplum ve birey ilişkileri dolaylı olarak tanıdığımız bir arka plandır. Bireyin zaafı bu arka fon üzerinde karşıtlıklar yaratarak iyice belirginleşir. Birey bir perspektif kazanır. Toplumu korumak için birey hedef alınmıştır. Bireye yapılan vurgu onun kendini düzeltmesi, dolayısıyla toplum düzeninin de sağlanmasında rol oynar.<sup>202</sup>

Klasik akımın komedyada dalında en ünlü temsilcisi olan *Moliere* ustalığını oyun kişilerini işlemekte gösterir, Moliere'in kişileri ne kadar tiplendirilmiş, karikatürleştirilmiş olurlarsa olsunlar, inandırıcı insanlardır. Yaşam gerçeğine ters düşmezler. Bu kişiler, yazarın, kusurlarına meydan okuduğu fakat gerçeklerini yansıtmaktan kaçınmadığı olağan insanlardır. Moliere için komedyanın temeli; “*genelde tüm insanların ve özellikle de kendi çağımızın insanların kusurlarını temsil etmektir/.../ komedyadan kusurların sahne üzerinde makul bir şekilde gösterilmesi olarak değil, insanın zaaflarının küçük düşürülerek düzeltilmesinin hedeflenişi*”<sup>203</sup> olarak bahseder.

*Andromaque*, (*Andromak*), *Berenice* (*Berenis*), *Bajazet* (*Bayazıt*), *Iphigénie* (*İfijeni*) ve *Phaëdra* (*Ferda*) adlı eserleriyle Fransız klasik trajedisinin gelişmesine yol açan Racine, konularını genellikle Yunan mitoslarından almış ve eserlerini yazarken Euripides'ten etkilenmiştir. Racine yaşadığı çağın tiyatroya yüklediği işlevi gözeterek ele aldığı mitosları, toplumun ve düzenin durumunu bozanların cezalandırıldığı, bu yolla izleyicide korku ve acıma uyandırarak tragedyalar yoluyla düzenin sağlanması gerektiğinin altını çizmiştir. Evrensel değerleri gözetken Racine bunu adları Yunanca olan kişileri kullanarak evrensel insan değerini ortaya koymuştur. *Andromak* adlı tragedyasının önsözünde, oyunlarında yıkıma sürüklenen trajik kahramanları işlediğini belirterek bu kişilerin ne iyi ne de kötü olduklarını tanımlamıştır. Salt iyi kahramanın yıkıma sürüklenmesi seyircide acıma değil öfke uyandıracığını, salt kötü kahramanın ise yıkıma uğrasa da

<sup>202</sup> Bkz. Sevdâ Şener, **Moliere ve Türk Komedyası**, dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1188/13729.pdf 06.10.2011

<sup>203</sup> Bkz. Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri**, çev; Eren Buğlalılar-Bariş yıldırım, Deki yayınları, Ankara 2008, 108. s

seyircide acıma duygusunu uyandırmayacağını düşünmüş ve her iki özelliğinde bulunduğu karakterleri ele almıştır. Onun için trajik karakter iyi fakat zaafı olan kişi olmalı bir hatadan dolayı yıkıma uğramalıdır.<sup>204</sup>

Racine'in oyunlarında tutku, akıl ve erdem arasındaki çatışma trajediyi yaratıyordu. Aklın yolu görev ve sorumluluktan geçtiği için de oyunun sonunda genellikle ahlâksal ya da dinsel değerler egemen oluyordu. Oyunlarında genellikle tutkulu bir aşk'ı ya da iktidar hırsı ile suç ve cinayete iten nedenleri ele alıyor, bu konuları işlerken önemli ve yararlı olanı ortaya çıkararak ahlâk açısından eğitici ve toplumun değer yargılarını da savunmayı gözetiyordu. Jean Racine, Phedre'e adlı oyununa yazdığı önsözde şöyle der: *Bu oyunda erdemi güzel gösterdiğini küçük hataları bile en katı biçimde cezalandırdığını ve Phedre'de suçun düşünülmesinin bile suç kadar iğrenç kabul edildiğini, kötülüğün tüm çeşitleri ile gösterildiğini ve kötülendiğini, karışıklığa yol açan tutkuların sergilendiğini, ilk tragedya şairlerinin bu görevi hep dikkate aldıklarını, oyunlarında ahlâkçı filozoflardan hiç de aşağı kalmadıklarını*<sup>205</sup> belirtir.

Racine'in tragedyelerinde ilgi odağı genellikle zaafı olan, tutkuları ile baş etmeye çalışan, büyük iç çatışmaları yaşayan insandır. Antik Yunan tragedyelerinin sonunda karşıtların uzlaşmasıyla eşitlikçi ve daha adil bir düzen yaratılırken, bir nevi döngüsellik tamamlanırken; Fransız klasik tragedyasında siyasal ve ahlâksal düzen pekiştirilmeye ve benimsetilmeye çalışılır. Klasik tragedya, insanı soylu kişi, ahlâklı kahraman olarak yüceltirken, onun en insani yanılıklarını dahi hoş görmez ve onu devletin ve dinin kurallı düzeni karşısında yenilgiye uğratar. Klasik akımın oyun yazarları, içinde yaşadıkları siyasal düzenin değer yargılarını oyunlarında tartışsalar bile, genelde oyunun sonunda bu yargıları onaylar bir nitelik gösterirler. Antik geleneğin biçim kurallarını koruyan tragedyanın tanımını bu kurallara göre belirleyen klasik dönem yazarları, oyunlarının konusunu mitoslardan alarak, olayları akla ve mantığa uygun olarak geliştirmiş, kahramanın soylu kişi olmasını sağlayarak da Antik tragedya geleneğini sürdürmüşlerdir. Seyircinin yoğun bir heyecanlanma sürecine girmesi, sonra bunu yaşayarak

<sup>204</sup> Bkz. S. Şener, (dünden bugüne tiyatro düşüncesi)a.g.e 88.s.

<sup>205</sup> y.a.g.e, 92.s.

tüketmesi anlamındaki bir etkileme anlayışı bu dönemde de kabul edilmiştir. Aristoteles’de arınma (Katarsis) olarak adlandırılan bu süreç klasik akımda seyircinin olaylardan ders alması olarak adlandırılmıştır. Klasik akım ve Antik tragedyalarda biçimsel olarak kurallar aynı olsa da yaşama bakış açısı farklılık göstermektedir: Antik tragedyalarda seyircinin dikkati, ölümsüz tanrıların ve bu tanrılarla boy ölçüşen ölümlü insanların birlikte ve yan yana bulunduğu evrensel düzene yöneltilirken, klasik tragedyalarda tutkularıyla baş etmeye çalışan, zaaflarına yenik düşen, iç çatışmalarıyla yaşayan insana çevrilmiştir. Örneğin Racine seyircisini ahlâki değerlerle insan doğası arasındaki çatışma üzerine dikkati çekmiş iç çatışmaları, tutkuları ve pişmanlığı ile insanın karmaşık gerçekliğini göstermiş, bu konularda seyircisini duygulandırmış, sağduyuyu ve ahlâki değerleri koruma yönünde hatayı cezalandırarak toplumun yerleşik düzenini pekiştirmiştir.<sup>206</sup>

Tragedyanın üç büyük dönemi olarak adlandırılan Antik, Klasik ve Shakespeare tragedyaları belli bir tragedya anlayışının ürünleri olmakla birlikte Shakespeare XV. ve XVI. Yüzyıllarda gelişen Elizabeth dönemi oyunları arasında farklı bir öneme sahiptir. “Shakespeare hem eski olan ile yeni olanı birleştirmiş, hem de yazgı ile iradeyi dengeli bir bütün oluşturacak biçimde karşı karşıya getirerek”<sup>207</sup> kendi döneminin sesi olmayı ve tiyatro da yeni bir üslup yaratmayı başarmıştır. Şöhretini ve başarısını büyük ölçüde kullandığı dile borçlu olan Shakespeare metinlerini kurarken; gerçeğin görünen yüzüyle ilgilenip diğer anlamları görmezden gelmenin tehlikesini ve trajik sonuçlarını da gösterir. Oyunlarında genellikle kahramanlar kusursuz olanın peşindedirler. Kusursuzluğun imkansızlığı bilinse de gösterdikleriyle ve gösteremedikleriyle, anlattıklarıyla ve anlatamadıklarıyla Shakespeare, bir anlamda her şeyin sorumlusu olarak kendini göstererek oyunlarında yazarı “tanrısallaştırma” eğilimi gösterir.<sup>208</sup>

Shakespeare oyunlarının konularını seçerken tek bir kaynak değil birden çok kaynak kullanır. Okuduğu bir kitapta, izlediği bir oyunda uygun bulduğunu alır birbirine ekler ve kendi yaratisıyla onu bir eser haline dönüştürmeyi başarırdı. Başkalarının yazdığı öyküler, oyunlar, efsaneler, tarihsel olaylar yazar için konu deposuydu. Çağının getirmiş olduğu ve dönemin yansıttığı sorunlar onun

<sup>206</sup> Bkz. S. Şener, a.g.e (yaşamın kırılma noktasında dram sanatı) 108-110.s

<sup>207</sup> B. Güçbilmez. a.g.e. 61.s

<sup>208</sup> Y.a.g.e , 73-74. s

oyunlarına kaynaklık edebilirdi. Çünkü önemli olan öykünün kendisinden çok, ele aldığı öykünün nasıl işlendiği, kişilerinin nasıl canlandırıldığı, nasıl konuşturulduğu dili, şiirselliği, gelişimi, ele alınan öyküye katılan anlam ve düşünce yoğunluğunun olup olmadığıdır. Shakespeare için ele aldığı konunun gerçeklere uygun olup olmaması değil, yarattığı kişilerin duygu ve düşünceleriyle gerçeklere uygun olması önemlidir. Onun için, tarihsel olaylar ya da efsanelerden ziyade bu olaylarda rol oynayanları ele almak ve bütün bir olayı anlatmak yerine de bir söz ya da bir insanın gerçek kişiliğini yansıtacak bir eylemi konu edinmek önemlidir.<sup>209</sup>

XV. yüzyıl sona ermeden, Ortaçağ'ın ibret oyunlarındaki öğretici tavırdan uzaklaşma başlamıştır; çünkü insanoğlu dünyasını aracısız tanıdıkça ona ilgisi büsbütün artmaya; dünyasını tanıdıkça kendisini de tanımaya başlar. Çok geçmeden, ibret oyunlarının kavram kişileri (Düşkünlük, Kötülük, Hırs, Tutku) Marlowe'un Dr. Faustus'u, Shakespeare'in III.Richard'ı, Iago'su, hatta Macbeth'i olarak karşımıza çıkar. İbret oyunlarının kötülük kalıbının adı sanı olan bu kişiler, örneğin III. Richard, tutkuları, hırsları saplantıları, yani bireysel özellikleriyle sahneyi doldurunca, yalnız kendini değil, geçmişteki örneğini de taşır seyirciye; seyircinin zihni ise, eski soyutla yeni somut arasında gidip gelerek, onları birleştirerek yeni bir öğreti olarak ya da yeni bir insan tanımı olarak görülür.<sup>210</sup>

XVI. yüzyılda Elizabeth çağı tiyatrosunun oluşmasında, kiliseden doğma Ortaçağ tiyatrosunun etkisi kadar Roma tiyatrosunun katkısı da önemlidir. Bir yanda gizem (mystery) ve ahlâk (morality) oyunları diğer yanda ve daha sonra oluşan, yemek ya da dans aralarında oynanan interlude'lar, biryanda ise Plautus ile Terentius'un komedyaları ve Seneca'nın tragedyaları çağın tiyatrosuna kaynaklık etmektedir. Kurucu unsurların böylesine zengin olması, okumuşlarla okumamışlara, soylularla soylu olmayanlara, gençlerle yaşlılara, kadınlarla erkeklere, toplumun bütün kesimlerine açık bir tiyatronun doğmasına yol açmış ve Elizabeth dönemi zengin bir üslupla donanmıştır.

Plautus, Terentius, Seneca, uzak ve yabancı oldukları için ilgi, eskiden kalma oldukları için de saygı uyandırmakta ve bu nedenle başlangıçta bu

<sup>209</sup> Bkz. Mina Urgan, **Shakespeare ve Hamlet**, Cem yayınevi, İstanbul 1996 , 91-97. s

<sup>210</sup> Bkz.Turan Oflazoğlu, **Shakespeare**, cem yayınevi, İstanbul 1999

yazarlara öykünme doğal olarak dönemin oyunlarına yansımaktadır. Ancak, Romalı yazarların sınırlı sahneleri, bu çağın genel eğilimlerine, tutkularına yetersiz gelmektedir; çünkü Elizabeth Çağı seyircisi, Ortaçağ oyunlarının büyük zamanıyla büyük mekanına alışmış ve Roma tiyatrosunun kendine yeten oyun anlayışı Ortaçağın zamanla mekanı özgürce kullanışıyla birleşince, Elizabeth Çağı tiyatrosu kendi biçimini oluşturmuştur. Elizabeth döneminin tiyatro alanında tek adı elbette sadece Shakespeare değildir. Lyly, Green, Kyd ve Marlowe dönemin isimleri arasındadır.<sup>211</sup>

Elizabeth dönemi tiyatrosundaki kurallar Fransız tiyatrosunda olduğu gibi çok da sıkı değildir. Biçimlemedeki kurallar, genellikle yaşantının daha belirgin daha açık ve net olması için bir araç görevi görmektedir. Bu nedenle Elizabeth dönemi tragedyaları, kuralların baskısı olmaksızın gelişmiş ve Fransız tragedyalarının önüne geçmiştir. Rönesans'ın dillendirmiş olduğu mantık, özdeşlik ve nedensellik ilkeleri bu dönemde çok fazla rağbet görmemiş dönemin yazarları büyümlü orantılara ve estetik uyum kurma çabasında yoğunlaşmış ve her yazar kendi oyun yazma tekniğini kullanarak, işlediği konuya, ele aldığı öyküye göre oyunlarını yazmıştır. Buradaki amaç yazar için inandırıcı olmaktır.<sup>212</sup>

Shakespeare, özellikle olgunluk döneminde, ister kendi ulusunun tarihinden yararlınsın ister başka ulusların tarihinden, işlediği olayları ve olayları yaratan kişileri, insanoğlunun ana sorunlarını adeta mitos boyutlarıyla dile getirmiş ve mitosları oyunlarında araç olarak kullanmıştır. Shakespeare'in çağdaşları için kendi tarihlerindeki olaylar kadar diğer ulusların tarihleri de ilgi çekicidir. Fakat Shakespeare'in amacı seyircisine kendi tarihlerini ya da başka ülkelerin tarihini öğretmek değildir. Oyunlardaki amaç; Lear'in, Macbeth'in, Hamlet'in koşulları altında insanın neler yapacağını, nasıl davranabileceğini göstermektir.<sup>213</sup>

XVI. yüzyılda gelenekten gelen öğelerin klasik anlayışla bileşimi Shakespeare'in komedyalarını oluşturmuş, Latin komedyalarının etkilerini taşıyan oyunlarında; kişilerarası ilişkileri geliştirerek oyun kişilerine derinlik kazandırmıştır. Kişileştirmede yaptığı yenilikler, komedyalarında görülen zenginlik, entrikalar, kılık

---

<sup>211</sup> Y.a.g.e

<sup>212</sup> Y.a.g.e

<sup>213</sup> Y.a.g.e

değiştirmeler, doğa ve aşk temaları oyunlarında önemli yer tutmuştur.<sup>214</sup> Romalı Plautus'un *Menaechmi* adlı oyunun bir uyarlaması olan *Yanlışlıklar Komedyası* (*The Comedy of Errors*) yazarın ilk oyunlarından ilk komedyalarından biridir. Bu oyundan sonra yazdığı komedyalarında aşk teması ön plana geçmiş ve romantik komedi kendini göstermiştir. Ancak "Yanlışlıklar Komedyası"nda tamamen kişilerin başlarına gelen olaylar, içinde buldukları durumlar ele alınmış, gülmece, kişiler arasındaki karışıklıktan çıkmıştır: "Birbirine tıpa tıpa benzeyen ikiz kardeş birbirine karıştırılır. Plautus'un oyununda sadece bir çift ikiz kardeş varken, Shakespeare kendi güldürüsüne, ikiz olan uşakları da ekleyerek, basit komedyaya öğesini iki kat güldürücü yapmayı düşünmüştür."<sup>215</sup>

Plautus ve Moliere gibi yazarların komedyalarında, olay yadırgamadığımız, bildik bir ortamda geçer; kişilerin yaşayışıyla ilgili ayrıntılarsa, kolayca tanıdığımız şeylerdir. Ancak olayların düzeni düşseldir; inandırıcılıklarını çevrenin gerçeklerinden, kişilerin alışılmış ayrıntılarından alırlar. Oysa Shakespeare'de, düşsel bir ortamda gerçek kişilerle karşılaşırız; ortamın düşselliği kişilere geniş, ferahlatıcı bir perspektif sağlarken, kişilerin gerçekliği de düşselin gündelik yaşayışa girmesine, onu zenginleştirmesine yol açar.<sup>216</sup>

*Aristofanes'ten, eğlenceli Plautus komedyalarından ve Terentius'un ustaca işlenmiş güldürülerinden ve kaba çizgili Ortaçağ farslarından farklıdır Shakespeare'in komedyaları. Derine inen, ama aynı zamanda olağan seyirciye yönelebilen, gülünç, ama aynı zamanda buruk bir tat veren, heyecanlı, ama seyredeni düşünceye götüren oyunlardır bunlar.*<sup>217</sup>

---

<sup>214</sup> Bkz.S. Sokullu, a.g.e, 47.s

<sup>215</sup> M. Urgan ,a.g.e., 98.s

<sup>216</sup> T. Oflazoğlu, a.g.e

<sup>217</sup> Ö. Nutku, a.g.e., 168.s

### 1.5.3 Maniyerizm, Barok Üslup ve Shakespeare

Arkaik dönemde doğa tüm görkemi, coşkusu, dengesi, dehşeti ve güzellikleriyle sanatçının öykündüğü ve sanatında varetmeye çalıştığı bir zenginliktedir. İşte Rönesans bu döneme yeniden bir bakışla kendini gösterir. Varolanın içinden bir ‘yeni doğan’ olarak kendi bakışını, biçimini vareder.

Rönesans her şeyden önce, tanrı merkezli dünya görüşünden, insan merkezli bir dünya görüşüne geçiştir. Bu nedenle Rönesans sanatı, öncelikle klasik sanatın hemen hemen tüm özelliklerini kendi çağına taşımıştır. Ancak hiçbir Rönesans ürünü, sadece bu özelliklerin sunulduğu ürünler değildir. Önce kiliseye karşı ve özellikle 1520’lerden itibaren insana ve onun ideal ilkelerine karşı eleştirel ve aykırı bir çaba her zaman sanat ürünlerinde kendini göstermiştir. Bu aykırı üslup önce İtalya’da başlamış ve bir yüzyıl boyunca Barok üsluba kadar sürmüştür. İtalya’da *Farmogionino*, İspanya’da *El Greco* gibi ustaların öncülüğünü üstlendikleri bu değişim *Maniyerizm* adını almıştır. Doğa, akıl ve tanrıdan geçen yolun geldiği nokta da, yeni bir etken daha ortaya çıkmıştır; toplum ‘*Societe*’. Maniyerizm, sanat pratiğine toplumun müdahale ettiği ilk biçimdir. Maniyerizm peyzajı bir kenara bırakır ve ‘insan toplum eleştirisini’ birinci plana alır ve bunu da insanın ‘doğal davranışlarını’ reddederek yapar. İdeal figürlerdeki tüm unsurlarda abartılmış ölçüler ve bu ölçülerin formlarındaki bozuklukla kendini gösterir. Figürlerdeki yüz ifadeleri ürküntü verecek şekilde melankoliktir. Nesnelere deforme edilmiş, renkler, ışık ve gölge anlatımı alabildiğine uyumsuz ve karşıtlıklarla doludur. Maniyerizm, ‘doğal olana’, ‘toplumun doğallaşmış, alışılmış biçimine’, ‘bu çağın insanına’ ve elbette ‘Rönesans’ın insancıl geleneğine’ bir başkaldırıdır.<sup>218</sup>

Maniyerizm, Rönesans döneminde etkin olan dört temel üsluptan biridir. Ötekiler; Gotik, Barok ve Geç Barok diye adlandırılır. Maniyerizm’i ortaya çıkaran nedenler arasında, Reformasyon’un yerleşmesi (dine ve dinsel uygulamaya duyulan kuşku), uzun süren savaşlardaki kanlı ölümler, Cizvitlerin sert politikaları, Kilisenin verdiği korkunç ölüm cezaları, felsefede, yazında ve sanatta kuşkuculuk (Montaigne, Bacon vb.), felsefede kutsal evrenle düzen, denge ve uyum düşüncesine

<sup>218</sup> Bkz. Hüsamettin Çetinkaya, **Başkaldırı Sanatı II: Anti Hümanist Sanat**, Yeni İnsan, sayı 3, İstanbul Şubat 1992, 6-8.s



karşı çıkılması, evrende ve dünyada denge ve uyumun olmadığı düşüncesinin yaygınlaştırılmasıdır. Maniyerizm'i doğuran duygu ve anlayış ise, çağa duyulan güvensizlik, kuşku, düzensizliğin, uyumun, simetrinin ve dengenin kesinliğine karşı oluşturmaktadır. Eski ve yeni kuşaklar arasındaki algılayış ve bakış farkı da Maniyerizm'in ortaya çıkışında büyük etkindir.<sup>219</sup>

Maniyerizm sadece resimde, heykelde, mimaride değil, dramatik sanatlardaki etkisi de Rönesans döneminin büyük yazarı Shakespeare'in oyunlarında karşımıza çıkar. Yazarın *Hamlet* ve *Othello* tragedyaları Rönesans'ın özelliklerini taşısa da her iki oyun Rönesans'ın iki ayrı üslubu ile ele alınmıştır. Hamlet, hırslı, coşkulu, ama huzursuz ve düzeni bozulmuş dünyanın göstergesi olan Maniyerist bir üslupla hayat bulmuş, Othello ise, hırsı ve coşkusuyla dinamik ve görkemli bir biçimde Barok üslubun özellikleriyle yazılmıştır.

Hamlet tragedyasının tüm öğeleri organik bir bütün olarak gelişir ve tragedyaya kahramanı yoluyla evrensellik çok ustaca verilir. Yazar, gerek olay dizisi, gerekse oyun kişileri ile günümüze dek eskimeden gelen ve tüm dünya insanlarına yönelen adeta bir Hamlet söylencesi oluşturmuştur. Maniyerist üslubun, dengeyi ve simetriyi yok sayan, biçimleri ve perspektifi bozan karamsar havası en ağır biçimde bir başka Shakespeare oyununda daha görülür Kral Lear. Bu oyunda tragedyadan da öte bir durum vardır. Tamamen grotesk bir durum içinde gelişen ve kara mizahı içeren Kral Lear'da tragedyaya ile komedyaya iç içe örülmüştür. Yazar bu oyunda kötülüğü doğa üstü bir şey olarak değil, insanoğlunun davranışlarıyla varetmiş bir durum olarak işlemiştir.<sup>220</sup>

Kuşkunun ve tedirginliğin estetik üslubu olan Maniyerizm "yükseliş" ve "yeniden doğuş" mitoslarına karşın, sıkıntılı ve sancılı bir dönemi yansıtır. Taht kavgaları, uluslaşma savaşmaları, din ve devlet ilişkilerindeki çalkantılar, sömürgecilik bu dönemin sorunları arasındadır ve dönem artık Ortaçağ'ın yalın dünyasından uzaklaşmıştır. Karmaşık ve ne olacağı belirsiz bir dünyada yiğitlik ve kahramanlık gibi değerlerin altı giderek oyulmakta, içi boşalmaktadır.

---

<sup>219</sup> Özdemir Nutku, , **Shakespeare Oyunları Üzerine Bir İnceleme Gecenin Maskesi**, mitos-Boyut Yay, 1995, 77-78.s

<sup>220</sup> **Y.a.g.e.**, 10-11.s

Makyavelizm'in\* öne çıkardığı “*amaca ulaşmak için her araç meşrudur*”<sup>221</sup> sözü ön plandadır. “Bu söz yorumlandıkça çerçevesinden taşmaya başlar ve birey; güçlü ve tutkulu olan herkes kendini hükümdarlığa layık görür; ve Elizabeth çağı sahnesi Machiavellinin sözünü ettiği insancıklarla dolup taşar: *III. Richard, Othello'nun Iago'su, Kral Lear'in Edmund'u ve Macbeth.*”<sup>222</sup> İşte Hamlet oyununda da Hamlet'in amcası tam da böyle bir yöntemle ve makyavel'in meşhur sözü doğrultusunda, tahtı ele geçirmiş, hem tahta hem de kraliçeye sahip olmuştur. Toplumda ise bu durum herkes tarafından hiç eleştirilmeden kabul edilmiş, kanıksanmış ve yadırganmamıştır. Artık “soyluluk” “kahramanlık”, “ideal insan”, “tanrı-insan” gibi mitosların dünyasına ait büyük kavramların yerini “soysuzlaşma” ve “sıradanlık” gibi daha güne ait kavramlar almıştır. “Elizabeth çağı insanı, hem eksikli varlığının farkındadır, hem de ideal görüntüsünün. Bu farkındalık, çağın sahnesinde boy gösteren; büyük tutkulu, büyük özlemlili, düşlerine gündelik gerçeğin somutluğunu koyan, gündelik gerçeğine düşlerin zenginliğini kazandıran o göz kamaştırıcı kişilerin varlığı Shakespeare sayesinde sahnede yerini alır”<sup>223</sup>.

*Dönemin insanı neredeyse, bir önceki çağa egemen olan dinsel anlayışın içerdiği değerleri aramaktadır. Bu dönemde insan, “iktidar'ın getirdiği pisliklere ve yozlaşmaya karşı dinsel değerlere tekrar yaklaşırken öte yandan da hem yaşadığı çağı hem de kafasındaki tanrı düşüncesini sorgulamaktadır.”<sup>224</sup>*

Lunaçarski'ye göre Rönesans dönemindeki insanın ve özellikle de Elizabeth dönemi tiyatrosunun kişilerinin temel problemlerinden biri kafalarındaki tanrı ve kutsal imgesinin değişikliğe uğramasıdır, “bu tanrı, iyilikseverlikle, doğrulukla hiç ilgisi bulunmayan, belki de yalnızca acımasız, daha büyük olasılıkla da insana sevecenlik değil, onun acılarından mutluluk duyan Pan olabilir

---

\* Devletin kendi içinde bir amaç olduğunu, onun egemenlik için var olduğunu öne süren Makyavelizm, her şeyin, egemenlik amacını gerçekleştirmek için bir araç olduğunu, insanların değerli bulduğu her şeyin, bu amaca hizmet ettiği ölçüde iyi ve değerli olup çıktığını, yöneticinin, devletin egemenliğini tesis edebilmek için her yola başvurabileceğini ifade eder.

Bkz. Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, paradigma yay., Kasım 2005 İstanbul, 1108. s

<sup>221</sup> Machiavelli, **Hükümdar (Il Principe)**; çev; Selahattin Bağdatlı, sosyal yay, İstanbul 1992, 9.s

<sup>222</sup> T.Oflazoğlu, a.g.e

<sup>223</sup> T. Oflazoğlu, y.a.g.e

<sup>224</sup> Bkz. Semih Çelenk, **Barbarlar Mutludur**, “Hamlet'te Manierist Estetik” Etki Yayınevi, birinci baskı 2000 İzmir, 23.s

ya da karanlık bir yazgı.” Hamlet’in de temel sorunu işte bu karanlık yazgı tanrısının yönelişine egemen olmasıdır.<sup>225</sup>

Bu sebeplerden dolayı Maniyerizm daha çok Reformasyon’un yaşandığı bölgelerde gelişmiştir. Dine karşı başlangıçta sonsuz bir ufuk açan Rönesans düşüncesi, sonuçta “ölüm” denen o çaresiz sınırla karşılaştığında bir içine kapanma ve mistisizm yaşamıştır. Bu mistisizm kuşkuyla büyüyerek sınırlılık duygusunu ve huzursuzluğu getirmiştir. Maniyerist çıkış aklın mutlak egemenliğine karşıdır. Bu irrasyonalizmi dönemin bilim adamlarında da görmek mümkündür. Örneğin *Copernicus* ile kilise öğretisini birleştirmeye çalışan *Tycho Brache*’ye göre dünyada hiçbir şey dengeli değildir. *Giardano Bronu* da tüm keskin materyalistliğine karşı “sonsuzluk” kavramıyla kuşku ve tedirginliğini ortaya koymaktadır.<sup>226</sup>

Maniyerizm sürekli kuşkunun ve tedirginliğin estetiğidir. Shakespeare’in Hamlet oyununda da bu kuşku ve tedirginlik mekanda net bir şekilde kendini gösterir. Öyle ki bu maniyerist mekanı, Elsinore şatosu ile somutlayabiliriz. Bütünlüğü olmayan, bozulmuş, mantıkdışı bir yer haline getirilmiştir. Hamlet’in içinde yaşadığı şatoyu okur kafasında bir türlü hayal edip bütünleyemez. Oyunun birçok yerinde mekan çoğu kez bir labirenti andırır. Ortama bir bilinmezlik, tedirginlik ve karanlık hakimdir. Maniyerist sanatçıların yapıtlarında duruluk, dinginlik ve belirginlik yerini bir karmaşaya, harekete ve belirsizliğe bırakmıştır. Rönesans’ın denge-uyum-simetri koşutluğu gözeten; coşkun, kendinden ve yapabileceklerinden emin, dünyayı kavrayan ve kavradığını belli bir biçimde yansıtan üslubu, yerini Maniyerist sanatçıların kuşku, tedirginlik, bilinemezlik ve karanlık estetiğine terkeder. Hamlet oyununda da mekan bu bilinemezlik doğrultusunda nereye çıkacağı belli olmayan, karanlık, korkutucu ve insana nerede olduğunu belirtecek hiçbir ipucu vermeyen mekanlardır. Böyle bir mekan içinde Hamlet, tipik bir Maniyerist figür ve Maniyerist bir aydın kimliği olarak karşımıza çıkar. Kuşkunun, tedirginliğin, belirsizliğin, arada kalmışlığın, karmaşanın, uyumsuzluğun ve bütün bunlarla eklemlenen bir başkaldırımın estetiği olan Maniyerist estetik, Hamlet’te kendini bütünüyle göstermektedir. Modern tiyatrodaki

---

<sup>225</sup> Y.a.g.e., 23.s

<sup>226</sup> Y.a.g.e., 22.s

Absürd'ün ortaya koyduğu uyumsuz dünya ne denli bilinçli bir yapıysa, Maniyerist estetikle biçimlenen Hamlet'te de uyumsuzluk ve bu estetiğin matematiği o denli bilinçli bir yapıdadır. Maniyerizm'de kuşku temel bir gerçekliktir. "Hamlet içe kapanık, solgun, dış dünyaya olan ilgisini gün geçtikçe ve olayları düşünmeye başladıkça kesen, kuşkusunu besleyerek sonunu hazırlayan bir kahramana dönüşür."<sup>227</sup> Maniyerist figür ya da tiyatro açısından Maniyerist kişilik kendisinden, çevresinden, değerlerinden, dünyadan ve evrenden kuşku duyar.<sup>228</sup> Onun için hiçbir şey belirgin ve net değildir.

Maniyerist figür tiyatro da kendisini parçalanmış insan imgesi ile ortaya çıkarır. Hem acı çeken hem çektiren ve bunu bildiği halde önüne geçemeyen, yaptıklarının arkasında olmak isteyen, kendini tamamı ile haklı bulan, bir yandan da yaptıklarının hatalı olabileceğini düşünüp sürekli bir iç çekişme yaşayan ve sürekli kuşkularını çoğaltan Hamlet gibi, okuyucuda da anlamlandıramadığı bir iç çelişki, tedirginlik ve kuşku oluşur. "Oyunun başından sonuna dek okuyucunun/izleyicinin gerilim telleriyle nasıl oynandığı ve seyircinin sonunda kendine, çevreye ve dünyaya karşı nasıl bir tedirginlik, ikircim ve kuşku hissedebileceği anlaşılacaktır. Bu "kuşku", "ikircim" ve "tedirgin olma" durumundan çoğu kez oyunun anlaşılmazlığı sonucu çıkarılmıştır."<sup>229</sup>

Oysa Hamlet, oyunun en başından sonuna kadar, entrikalarla ya da gerçeklerle yüzyüze geldiğinde, içindeki kuşkucu ve tedirgin Maniyerist birey ile coşkun Rönesans insanının çatışması başlar. Shakespeare'de Maniyerist düşünce, Rönesans dünyasını sorgulama, ideal olan, söylenen ve yaşananlar arasındaki gerçekliği göstermesi ve bunun çatışmasını yansıtması oldukça önem taşır. Hamlet Maniyerist düşüncenin ışığında Maniyerizm'in estetiğiyle biçimlenen, kendisinin ve çağdaşı olan aydın ve düşünen insanın tragedyasıdır.<sup>230</sup> Hamlet bir kararsız ve kuşkucu olarak, Rönesans insanının "metinsel Tanrısı"dır. Bundan önceki dönemlerde, Antik Yunan, Roma ve Ortaçağ'ın dinsel oyunlarında tanrılar ya da tanrısallık tiyatrodaki konu edilirken, Shakespeare'le beraber ortaya çıkan

---

<sup>227</sup> Bkz. Özdemir Nutku, **Othello Üzerine**, ( W. Shakespeare, **Othello**, çev; Özdemir Nutku, Remzi Kitabevi, Ankara 1993, 8.s)

<sup>228</sup> S.Çelenk, a.g.e, 25.s

<sup>229</sup> Y.a.g.e, 25.s

<sup>230</sup> Y.a.g.e, 27.s

karakterlerin kendileri geçmişin “yüce” varlıklarının yerini alır ve ‘metinsel mit’lere dönüşür. Shakespear’ın tragedyalarındaki her bir karakter o dönemin insanı ve çağının ‘yeni kahraman’ tipolojisinin imgesidir. Dramda, mit’te olduğu gibi, orijinini ritüel’den alır ve klasik drama, hemen daima mitle her zaman ilişki halindedir. Büyük trajediler genellikle insanoğlunun başına gelmiş geçmiş ebedi ve esasta var olan ve ihtiraslarını kontrol edememekten kaynaklanan bir problemden doğarlar. Shakespear’ın tragedyalarında dramatik olan da toplumdaki değerler karmaşası ve adalet duygusunun yitirilmiş olmasından kaynaklanır. Geçmişten gelen düşünce ve toplumdaki yapı yazarın çağına göre biçim değiştirerek dramdaki yerini alır.

*Bu ortamın insanı olan kahraman, üstün nitelikler taşımasına rağmen, yanılığa düşmekten, haksızlık etmekten, bu değer karmaşasını kendi içinde yaşamaktan kurtulamaz, olayları istediği gibi yönlendiremez, düş kırıklığına ve yıkıma uğrar.Yıkımını karşısındaki güçler kadar kendisi de hazırlamış olur. Çünkü tragedyanın kahramanı Shakespeare’de, hem moral bir değer taşıyıcısı, hem tutkulu bir varlık olarak ele alınmıştır. İçinde bulunduğu duruma tepkisi, razı olmama, kabullenmeme ve karşı saldırıya geçme biçiminde ortaya çıkar. Yıkımı, hem değerini, hem yanılığını kanıtlar. Bu gerçek her oyunda farklı bir durum içinde ele alınmış, farklı bir olay düzenlemesi içinde geliştirilip sonlandırılmıştır.”<sup>231</sup>*

Shakespeare’in *Othello* oyununda Rönesans’ın diğer bir üslubu olan *Barok*’un izlerine rastlamak mümkündür. Shakespeare her eserinde kendi özel ve bireysel örgütlenmesini yaratmış, eşsiz ve keskince belirlenmiş üslubunu eserlerine taşımıştır. “ *Othello* karakteri, hırsı ve coşkuyu dinamik ve görkemli bir biçimde Barok üslubun özelliklerini taşımaktadır.”<sup>232</sup>

*XVII. Yüzyılda ortaya çıkan Barok, üslup açısından karmaşık, hatta çelişkili, duygusal durumları çoğu kez dramatik bir yaklaşımla, duyulara seslenecek bir biçimde anlatma isteği sergileyen bir sanat türüdür. Barok sanatı anlatmak için çoğu kez görkemlilik, canlılık, hareket, gerilim, aşırı ve farklı duygusal durumlar, sonsuzluğun algılanması, çeşitli sanatlar*

<sup>231</sup> Bkz. S. Şener, “yaşamın kırılma noktasında dram sanatı”, a.g.e, 46.s

<sup>232</sup> Ö. Nutku, y.a.g.e. 7.s

*arasındaki kesin ayrımları yok etme eğilimi gibi tanımlar kullanılmaktadır. Barok sanat, klasik sanat tarafından yanlış bir sanat türü, romantikler tarafından ise büyümlü bir tahayyülün ürünü olan sanat anlayışı diye tanımlanmaktadır.*<sup>233</sup>

Othello oyununda baş oyun kişisi olan “Othello” karakteri, oyunun başından sonuna dek bir değişim gösterir. Oyun kişileri Othello’dan başlayarak, “anıtsal, görkemli ve hareketlerinde abartılı bir görünüş almışlardır; bunlar Barok üslup içinde görebileceğimiz görkemli figürlere benzerler. Oyun kişileri yalnızca olağandışı değil, aynı zamanda anıtsaldır; bunlar kendi çevrelerine sığmayacak büyüklükteki figürlerdir. Othello bütün öteki oyun kişilerinin üstünde, görkemli, güçlü (enerji yüklü), coşkulu ve abartılı bir baş oyun kişisidir.”<sup>234</sup>

Mimarlık, müzik, resim ve heykelin etkileyici temalar altında birleştirilmesi amacını güden Barok üslup, abartılı hareket duygusu ve net gözükten detayları ile dönemin müzik ve edebiyatında da kendini göstermiş ve yoğun bir etki bırakan bu anlatım biçimi “karşı Reformasyon sanatı” olarak da adlandırılmıştır. En önemli özelliği abartılmış figürler olan Barok, bu dönemde doğayı taklit etme değil, onu biçimlendirme olarak anlaşılmıştır. Mimari de tanrılar ve mitoloji konulu resimler dönemin sanat anlayışına damgasını vurmuştur. Büyük ve abartılı figürler tıpkı Othello’da ki gibi, coşkuyu, büyük ve abartılı sözleri, enerji fişkırın doğanın ve insanların dünyasını yansıtmaktadır. Barok üslup Maniyerizm’in içinden doğmuş ve kendi biçimini oluşturmuştur. Dönemin resimlerinde ki anlatı genellikle görkemli, abartılı ve ışık-gölge-renk kullanımıyla dramatik bir yapıya sahiptir. Barok sanatın da temel amacı görüneni gerçekte olduğu gibi inandırıcı bir biçimde vermek ve belirli kuralların katılığına başkaldırmaktır. Özünde Maniyerizm gibi Barok da bir karşı Rönesans olup Rönesans’ın çizgilerini kaybetmeden kendi biçimini ve çizgisini kurmuştur. Nasıl ki Maniyerist anlayıştaki Hamlet, kendi dünyasının iç labirentlerini ortaya koymuşsa, Othello da, Barok anlayışın dozlu ve yoğun sesini yansıtmaktadır.

Othello, dış dünyaya bağlı bir tragedyaadır; Barok anlayışta yapıtın bütünlüğüne enerji ve devinim sağlayan bir hareket vardır ve bu hareketlilik eserin

<sup>233</sup> A. Cevizci, felsefe sözlüğü, a.g.e, 204.s

<sup>234</sup> Ö. Nutku , a.g.e, 8.s

dış dünyayla bağlantılı olmasını da sağlar. Othello oyununda çizilen mekanda da bu izleri görmek mümkündür. “Dev dalgaların göklere ulaştığı deniz, görkemli Kıbrıs kalesi, zafer şenliği bunlar hep Barok çevreyi oluşturan öğelerdir.”<sup>235</sup>

Barok mimarideki kendine özgü tavır, süsleme ve görkemlilik Antikçağ Yunan ve Roma sanatından da etkilenmiş; klasik mimari düzenlerden ve idealleştirilmiş insan tasvirinden bilinçli olarak yararlanılmıştır. Klasik sanat, sakin bir figürü amaç edinmişken, Barok, her şeye hükmeden bir heyecandan hareket etmektedir. Barok da kişisel ve abartılı biçimler ve insanı şaşırtan şeylere ve etkilere önem verilmiştir.<sup>236</sup>

*Othello'nun sözlerinde de duyguyu abartan, sözlerindeki duygusallığın bir anda farklı bir yola girmesi tıpkı Barok bir resim ya da heykelde ki gibi insanı bir anda şaşırtmaktadır. Barok anlayışta hareketler tek tek değil, toplu durumdadır. Barok sanatçı, hep devasa biçimlere ve görünümlere giderek büyük bir enerji elde etmektedir. Barok anlayışta her güce karşı bir karşı güç yer alır ve dengeyi, uyumu sağlar. Othello'daki Barok üslup bizi iki yoldan yoruma götürür: Birincisi, en güzel olandan en çirkin olana doğru giden bir dönüşüm (ki bu Shakespeare'in öteki yapıtlarında görülmez); ikincisi de, imgenin, sözün ya da tümcenin belirginliği ve aynı zamanda dağılarak genişlemesi (ki bu da onun öteki oyunlarında izlenmez). Shakespeare, Othello ile Iago'yu birçok açıdan dengelemiştir. Karşıt güçler, Romeo ve Jüliet'te olduğu gibi simetrik bir biçimde değil, barok sanatta olduğu gibi estetik yoldan dengelenmiştir.<sup>237</sup>*

Barok sanatçı derinliğe, bu dünyaya ve onun sonsuzluğuna yönelmiştir. Bu sonsuzluk anlayışıyla verilmek istenen sonsuzluk duygusu değil, sonsuzluğun kendi imgesidir. Barok mimarın sonsuzluğa giden mekan tasavvurunu, ressamlar, tavan ve duvarlara yaptığı göz aldatıcı resimlerle genişletiyor, böylece gerçek olmayan mekanlar, gerçekte olana ilave ediliyor ve hayal ile gerçek birbirine

---

<sup>235</sup> Y.a.g.e, 8.s

<sup>236</sup> Barok sanatı <http://www.sanattarihi.org/37/Barok-Sanati.aspx> 25.10.2011

<sup>237</sup> Ö. Nutku, .a.g.e, 10-11.s

karişiyordu. Barok kilisede saraylardaki gibi, dev sütunlar, ağır saçaklar, kornişler, uçşan puttolar, evliyalar ve melekler, boya ve yıldız karişıklığı içinde dindar insanın önüne çıkarılıyor ve bir sonsuzluk imgesi yaratılıyor.<sup>238</sup>

Othello'daki Kıbrıs kalesinin arka tarafında da, gökle denizin birleştiği bir derinlik, bir sonsuzluk çizilmiş ve üçüncü boyutu en yetkin bir biçimde getirmiş olan Barok anlayış, Othello oyununun mekanında bize bu derinliği, uzaklığı ve sonsuzluk imgesini vermiştir. Nasıl Hamlet oyununda mekanı kafamızda bütünleyemiyorsak, Othello oyununda da tam tersi olarak mekan kalesiyle, odalarıyla, surlarıyla bütünlenmiş bir mekanı bize sunmaktadır. Barok anlayışta bize sunulan mekan içindeki figürler, büyük, enerjik ve egemen görünüşleriyle trajik ve yoğun bir anlamı da içinde taşımaktadır.<sup>239</sup>

Maniyerizm klasik bir üsluptur, ancak kurallı klasik öğelerin özgün anlamlarını, oran ve ölçüleri “bilinçli olarak” bozmuş ya da değiştirmiş olmasıyla klasik anlayıştan uzaklaşır. “Yenilik arayışı”, Maniyerizm’in önemli niteliklerinden biridir. Bu anlayışın temsilcileri aynı zamanda Barok sanatın öncüleri olarak kabul edilir. Başlatıcısı ve en önemli temsilcisi *Michelangelo Bounarotti'dir*. İdeal görüntü yerine sanatsal niteliğin araştırıldığı; figürlerin deformasyonu ile kendini belli eder ve özgün tarzlara doğru bir adım olarak belirir. Mitolojik karakterler ya da kahramanların o muhteşem ideal görkempliliği ve görünüşleri yerini sanatsal olarak gerçekliğe daha yakın figürlere dönüştürmüş ve bir insanın yaşayabileceği sorunlar ve görünüşler üzerine evrilmiştir. Maniyerizm'de her şey birbirine karişmıştır. Her şey bir devinim halindedir. Alaycı, cilveli veya ciddi olabilen Maniyerizm, özü gereği gerçekten de bir oyun gibidir. Kuralların tümüyle ortadan kaldırılmasını değil onların serbestçe evrilip çevrilmesini önerir. İhtişamıyla dış dünyaya kafa tutarken, heyecanları ve hareketliliğiyle de başkalarını ezerek itaat ettirmek isteyen ve bunu birçok yerde de başaran bir toplumun ürünüdür. Barok sanatçılar bu sanatın ana niteliği olan derin bir entelektüel birikimle ustalığı kaynaştıran kişilerdir. Barok her şeyden evvel derin bir entelektüel kapasiteye sahip, ikilemli ve atılgan bir özellik göstermektedir. Bu ikilemin kaynağında da maddi ve manevi alemin bir arada bulundurulması kaygısı yatmaktadır.

<sup>238</sup>Sanat Tarihi <http://www.cukurovasanat.com/index.php?> 25.10.2011

<sup>239</sup> Ö. Nutku, a.g.e, 14.s



Othello oyununda da, Barok üslupta bulduğumuz hemen hemen bütün özellikler vardır: “enerji, yer kavramı, yer imgesi, coşku ve görkem, ten ve ruh ikilemleri ve ışık kavramı..”<sup>240</sup>

Maniyerizm’de figürler huzursuzdur, figürler arasında insancıl bir bağ gözlenmez, figürler bakışlarında, tavır ve davranışlarında dış dünyayı görmüyor gibidirler, figürlerin yan yana getirilmesinde ise bir kuşku ve soğukluk hissedilir, dış gerilimden çok iç gerilim ve çatışma gözlenir, suyun üstünde sessizlik ve durağanlık altında ise derin bir karmaşa, huzursuzluk ve altüst edilmişlik vardır.<sup>241</sup> Bu saydığımız noktaların tümünü Hamlet oyununda ve Hamlet’in karakterinde net olarak görürüz. Hamlet düşünür, Hamlet yanlış yapmamaya özen gösterir, kanıt toplamaya çalışır, çelişkileri ve ikircimleri içinde derininde yaşar, huzursuzdur, bazen huzursuzluğu öfkeye bazen de içe dönmelere neden olur. Zor yolu seçen bir karakter olarak karşımıza çıkarılmıştır.

Shakespeare oyunlarında, dramatik anlamı üretmek için klasik dram yapısından yararlanmakla birlikte bu kurallara oyunlarını uydurmak için zorlamamış ve oyunlarında eyleme, sürükleyici harekete ağırlık vermiş ve dolayısıyla klasik dram yapısının dışına çıkarak kendi oyun yapısını kurmuş ve oyunları bir söylence düzeyine gelmiştir. Antik tragedyalarda ilgi genelde insana ve onun dramı üzerine kurulmuşken Shakespeare’de ise ilgi, insandan yola çıkarak topluma doğru yönlendirilmiştir. Dolayısıyla Shakespeare geleneksel dram yapısını esnek olarak kullanmış ve oyunlarının öyküsüne, olay örgüsünün gelişimine göre bu kurallı yapıyı kırmıştır.

Temelde insana dayanan Antik kültür, insana idealist bir açıdan yaklaşmış ve gelişip büyümesinin her aşamasında insanı odak olarak kullanmıştır. Ancak doğa her seferinde insanın idealist yapılanışına müdahale etmiş ona gerçekçi özellikler katmıştır. Akıl ve doğa’nın birliği bu dönemin en belirleyici özelliği olmuştur. Böylece Antik kültür, ideal açıdan kusursuz bir bütünün genel yapısı

---

<sup>240</sup> Ö. Nutku, a.g.e, 8.s

<sup>241</sup> Bkz. İbrahim Karamemet, **Hamlet Üstüne**, “Çağdaş Eleştiri” Haziran 1985 aktaran Semih Çelenk, a.g.e, 23.s

içinde “doğaya uygunluk” ilkesine bağlı bir üslup geliştirmiştir. “Fakat Antik tragedyalarla Shakespeare tragedyaları arasındaki fark açıktır. Antik tragedyaların sonunda kurbanlar verilmiş ve döngü, düzen yeniden kurulmuş ve uyum sağlanmıştır. Oysa Shakespeare oyunlarının sonunda verilen kurbanlar yeni ve sağlıklı bir düzenin garantisi değildir. Antik tragedyalarda toplumun uyumu için gerçekleştirilen, Shakespeare tragedyalarında birey hakkı adına savunulan adalete, Fransız klasik dönem tragedyalarında ise yönetim erki adına gözetilmiştir.”<sup>242</sup>

Maniyerizm bir son dönem Rönesans üslubuydu; üzerinde temellendiği bütün inançların klasik çağ otoritelerinden seçme mecazlarla desteklenebilmesi önemli bir noktaydı. Fakat klasik çağdan kalan eserler yeni bir anlayışla inceleniyor, kural dışı biçimler, karmaşıklık, güzellik unsurları özellikle öne çıkarılıyordu. Rönesans’ın klasik duruşuna karşın Barok, duyguları da işin içine katarak gerçeğe biraz daha yaklaşmıştır. Rönesans’ın huzur ve sükunetine, melodramı, hayal kırıklıklarını, kendine güvensizliği, umutsuzluğu da eklemiş ve bir nevi gerçeğin farkına varmıştır. Barok öfkeyi, coşkuyu, enerjiyi toplamış gerçekliğe yaklaşarak bütünden daha çok detayı görmüştür.

Antik örneklerin tekrarlandığı ve onlara öykünülerek eserler vermeye çalışıldığı Rönesans döneminin farklı ve özgün bir yazarı olan Shakespeare kendi bakış ve görüşlerini de eserlerine katmış çok renkli ve çok sesli eserler ortaya çıkarmıştır. Shakespeare, ortak kalıplardan bireysel özellikler yaratmayı, kişisel üslubunu, yaratıcılık özelliğini ve kendi özgün yapısını oluşturmuş bir Rönesans adamıdır. “Değişik bir düşünce, ustaca biçimlendirilmezse bir şiir ya da güzel bir oyun olamayacağı gibi, beylik bir düşünce usta bir elde üstün bir şiire ya da çarpıcı, yepyeni bir oyuna dönüşebilir.”<sup>243</sup>

---

<sup>242</sup>Bkz. S. Şener, “yaşamın kırılma noktasında dram sanatı”, a.g.e, 48-49.s

<sup>243</sup> T.Oflazoğlu, a.g.e

## 2. BÖLÜM

### AYDINLANMA VE SONRASINDA MİTOS

#### 2.1 EVRENİ ANLAMA ÇABASINDAN DEĞİŞTİRME ÇABASINA BÜYÜNÜN KIRILMA NOKTASI

*Dürer'in atölyesinden gelen tahta üstüne yapılmış bir gravürde kozmos, iç içe üç yuvarlakla tasvir edilmiştir; ortada, yaşadığımız dünya ve yıldızlarla dolu gökyüzü, en dışta, üstünde tek başına Tanrı'nın egemen olduğu ışıklı alan ve ikisinin arasında onları ayıran koyu, ateşten bir halka. Tanrıların ülkesi ile insanların dünyası arasında hiçbir geçit yoktur. Yaratılışın ilk durumu kuşkusuz böyledir. Tanrısal yalnızlığın karşılığı, insan türünün acınası terk edilmişliğidir. Ama koyu ateş halkasını delmek insanın göreviydi...<sup>244</sup>*

Tanrıların dünyası ile insanların dünyası arasındaki o geçilmez, koyu ve ateşten halkayı insan öncelikle doğa ile karşılaşmasıyla delmiş ve evrenin büyüülü olağanüstü gizemini kendi yaratıcılığı ile çözmeye çalışmıştır. “İnsan, her zaman, gerçekliğin yanında ve ondan yola çıkarak hayal edilmiş bir ikinci evren geliştirmiş; mitosun yardımıyla gerçekliği anlamaya ve dönüştürmeye çalışmıştır.”<sup>245</sup>

Mitleri üreten insan aynı zamanda yaşadığı evreni, evren içinde kendi konumunu ve doğanın yasalarını da kavramaya çalışmış, bir bütünlük içinde doğadan kopmadan kendi gerçekliğini ve yasalarını da oluşturmuştur. Evren kutsaldır, büyüdür, gizemlidir, doğa kutsaldır ve tanrıların egemen olduğu yaşamda insan da kendi yaşamını tanrılar aracılığıyla, onlara bakarak, onlara öykünerek örgütler. Bu örgütlenme, çağların algı değişimiyle ve doğanın, insanın, evrenin keşfiyle birlikte kutsal olandan dünyevi olana doğru bir geçiş yaşar. (ama kutsallık ve dünyevilik kendi içinde hep iç içeliğini sürdürür.) Önce insanı büyüleyen evren giderek insan tarafından büyülenmeye, değiştirilmeye, dönüştürülmeye çalışılır. Doğaya ve yaşadığı evrenin gizemine akılla birlikte bakmaya başlayan insan, artık algı değişimini evrenine, doğasına ve kendi yaşantısına göre biçimler. Aklın devreye girmesiyle birlikte her yeni zaman kendi

<sup>244</sup> Y. Bonnefoy, (Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve mitoloji Sözlüğü) a.g.e, 786.s

<sup>245</sup> Aslıhan Ünlü **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, a.g.e, 26.s

ilişki düzenini de yaratmıştır. Ortaçağ'ın akli başka türlü bir aklın yaratıcısını da doğurmuştur. Ortaçağ aklından, düşünüşünden çok ötede bir mevzi kuran Rönesans, akıl çağının göstergesi olmuşsa da süreç içinde kendi yarattığı akılla da çatışmaya başlamıştır. Bu çatışmanın adı Aydınlanma olarak tarih sahnesinde yerini alır.

Rönesans ve Aydınlanma, kutsalın, mitosların, tanrıların, -yarı-insan yarı tanrıların-, kahramanların ve evren algısının değişiminde büyük rol alsalar da özellikle Aydınlanma döneminde kesintisiz yeniden üretimin adı hep akıl olmuş ve akılla çatışma hep en dinamik süreçleri doğurmuştur. *“Aydınlanmada bir tanrısal akıl da vardı elbette, ama bu akıl, gücün ve iktidarın kullandığı bir akıl oldu; oysa bireysel akıl, insanlar arasında yaygınlaşmaya, dolayısıyla toplumun niteliğinin yükselmeye başladığı dönemlerin simgesi olmaya başladı.”*<sup>246</sup>

Aslına bakılırsa Aydınlanmaya (Modernliğe) ait tüm verilerin temelinde, uzak denizlere açılıp yeni yerler keşfetmeye, deniz aşırı ülkelerde pazar yaratmaya ve hiç durmamacasına “ileri” gitmeye şartlanmış İspanyol ve Portekizli gemiciler bulunmaktadır. 15. ve 16. yy. ortalarında *Colombus*'un Amerika'ya, *Vasco dö Gama*'nın ise Avrupa'dan Hindistan'a yaptığı açık deniz gezileri “ilerleme” fikrinin de tetikleyicisiydi. (Bilimin temel yasası: hep ileri giderseniz sonuçta başladığımız noktaya gelirsiniz.) Batı, Doğu'ya, ilkel durumlarından kurtulmaları için “uygarlık” götürüyor, karşılığında Doğu'nun el değmemiş zenginliklerini gün yüzüne çıkararak onları sömürgelerinin arka bahçesi yapıyordu. Adına Aydınlanma ya da Modernite denilen dönem, bu bilinmedik kıyıların sömürü keşfiyle başladı. İşte bu keşifler evrenin, insanın, gizemin ve bilinemezliğin de büyüsunü kırdı.

Sonrasında *Karl Marks* bu durumu ilkel sermayenin oluşturulma süreci olarak okuyup, *“Amerika'nın keşfi ve ümit burnunun aşılması ortaya çıkmakta olan burjuvazi için yeni alanlar açtı”*<sup>247</sup> diyerek kapitalizmin tohumlarının atılma süreci olarak saptayacaktı. İspanyol ve Portekizli gemicilerin pupa yelken “ileri” gitmesi yalnızca yeni ekonomik modelin değil, sonrasında Rönesans ve Aydınlanmayı başlatacak olan akıl merkezli bilimsel düşüncenin de tohumlarını

---

<sup>246</sup> Semih Gümüş **Radikal Gazetesi Kitap Eki**.15/07/2011

<sup>247</sup> K. Marks – F. Engels, **Komünist Parti Manifestosu**, Çev: Ahmet Sarı, İstanbul: Yorum Yayınları, 1993, 42.s

serpmiş oldu. Bazı siyaset bilimcilerin modernite'yi Rönesans'la başlatmalarının nedeni de din ve tanrı merkezli düşünceden akıl ve insan merkezli düşünceye doğru gerçekleşen bu bilimsel ilerlemedir.

İnsanın eylemliliği, hayat algısı ile kopmaz bir bütünlük içinde gelişir. Aydınlanmadan önce insanlar varlığın anlamını, değerini, evrenin ve doğanın düşünüş ve işleyiş yasalarını din olgusundaki değer ve ölçütlerle algılar ve tanımlardı. Bu düşüncesini de gerek felsefi gerekse sanatsal üretimine yansımakta, üretimleriyle evrenin anlamını dolayısıyla kendisinin de anlamını çözmekteydi. 16. ve 17. yüzyıla gelindiğinde, Batı'da aydınlanmayla beraber; yararcı, ilahi olmayan, ölçülebilir, hesaplanabilir, sayılabilir yani mekanik bir dünyanın algısı egemen olmaya başlamış ve artık doğanın, evrenin büyüleme gücü tamamen aşılmıştır. Akıl kendini mitolojik düşünceden koparıncaya ve gördüğü her şeyi mekanik parçalara ayırmaya başlayınca insan algısındaki bütünlük duygusu da parçalanmış her şey sistematize edilmiş, doğaya egemen olma anlayışı yeni bir evren tasarımı algısına dönüşerek egemenlik düşüncesi her şeyin önüne geçmiştir.

Doğanın hizmetkarı konumundan doğanın efendisi konumuna yükselen insan; artık ilişki biçimini, yaşam pratiğini ve sanat algısını da bu düşünceye göre biçimlemeye başlamıştır. Aydınlanma, insanın doğayla ve toplumla ilişkilerindeki değişim algısının ve düşünce biçiminin kırılma noktasının en büyük başlangıcı olarak da görülmüştür. Kuşkusuz, sınırsız ve merkezlessiz bir evrende insanın da konumlanması değişecek ve algısı buna göre şekillenecektir. Yeni bir doğa ve insan anlayışının ortaya çıktığı, araştırma yöntemlerinin yeni baştan oluşturulduğu bir çağda, bilimlere bir temel kazandırmayı ve ruhla bedeni, tinsel olanla fiziki olanı, geleneksel dini öğretilerle de yeni oluşan bilim görüşlerini uzlaştırmaya çalışan ve çağının bilimlerini yeni baştan inşa etmeyi kendisine amaç edinen *René Descartes*, çağına uygun olarak yoğun bir şekilde bireysel bir bakış açısını ön plana çıkarmış ve öğretilerini hep "ben" diyerek anlatmıştır. *"Kaynağını Descartes'ın felsefesinde bulan "ben" kavramı modern bilgi kuramında düşünen şey olarak zihin ile, yer kaplayan şey arasındaki ikilik üzerine kurulmuştur. Benim bir ruhum, bir de bedenim var. Bu ikilik üzerine kurulmuştur ben kavramı.*

*Descartes'a göre "ben", bütün bilinçli edimlerin birliği olarak düşününen şey diye tanımlanır.*"<sup>248</sup>

Dış dünyadan, varlıktan değil de, öznenen yola çıkması Descartes'i modern felsefenin de kurucusu yapmıştır. Eskiden birlikli ve bütünlüklü tek bir töz (ruh) olan insan, şimdi aralarında ortak hiçbir nokta bulunmayan iki töz'e indirgenmiştir.<sup>249</sup> Akıl kurucu ilke olarak benimseyen, tüm toplumsal yaşamın ve düşünüşün buna göre şekillendirilmesine yönelik Aydınlanma çağının ana fikri, akıl aracılığıyla doğru bilgilere ulaşılabileceği ve bu doğru bilgi ile de toplumsal yaşamın düzenlenebileceğidir. Mitolojik düşüncenin hakim olduğu ve ana ilkesi bütünlüğünü ve birliğini kaybetmeyen doğa ve insan, gelinen bu çağda artık birbirinden koparılmış, insan doğadan ve kendisinden ayrıştırılarak özne konumuna indirgenmiştir. Aydınlanmanın ve dönem filozoflarının akli bu derece ön plana alması, doğayı ve insanı ya da toplumu iyice ayrıştırarak yalın bir şekilde tanımlanmaya çalışması sonucunda, akla yapılan vurgu aklın mitleşmesine (tanrılaşmasına) yol açmış ve modern düşünce yapısı bunun üzerinde biçimlenmiştir. Bütünün kendisini parçalara indirmek insanı merkezinden etmek anlamı da taşır. Homojen bir dünyanın, düşüncenin ve toplumun içinde evrenini tanımlayan, açıklayan ve onunla bir bütün olarak merkezinde tutan insan kendisinden koparılmış, ayrıştırılmış merkezinden kovulmuş ve özne olarak sadece akılla yaşamını ve evrenini anlamlandırmaya terk edilmiştir.

Bütünü kendisini oluşturan parçalarına indirgeyen ya da parçaları onları kapsayan bütünün içinde eriten indirgemeci kavramlaştırmalardan doğan bu "bunalım" durumu sanatı da, edebiyatı da kendi felsefesi içinde konumlandırmaya çalışmış ve akıl kendini dine bağlayan iplerden 18. yüzyılda iyice kopmuştur.

*18. yüzyıl bir akıl eleştirisi çağıdır. Aklın eleştirisinin çağıdır. Kendi kendinin eleştirisinin çağıdır. Bir yandan mitlere, efsanelere, dinlere, keyfi iktidarlara saldırırken bir yandan da sonradan akılcılık diye adlandırılacak bir felsefe kurar. Dünyanın akla dayalı bir düzeni bulunduğunu iddia etmektedir, çünkü doğanın öyle olduğunu görmüştür. Tanrının kendisine*

<sup>248</sup> Prof. Dr. Kurtuluş Dinçer, **Tarihsizlikten Tarihselliğe**, <http://www.flisdergisi.com/sayi2/147-154.pdf> 15.11.2011

<sup>249</sup> Bkz. A. Cevizci, a.g.e. 461-463. s

*verdiği kavramlarla doğayı bilebilen insan, varlığın her türünü bu şekilde bilebileceği iddiasındadır. Dünyanın akla dayalı bir düzeni vardır ve bundan ötürü de akla dayalı olarak mutlak bir şekilde bilinebilir. Sonunda akıl kendini gerçeğin yerine koyup kendini Tanrılaştırır. Akıl bir yol gösterici olarak ortaya çıkar ama kendini Tanrı ilan eder.<sup>250</sup>*

Mitoslar, bir toplum ya da topluluk içinde ortak yaşam sürenlerin kendi hikayelerini aktarırken aynı zamanda kendi gerçekliğini de açıklaması, temellendirmesi, haklı çıkartmasıdır. Bunu imgelerle, öykülerle ve tanrılaştırılmış kişiler üzerinden aktarır. Eski çağ mitleri başka ortamlara, başka çağlara geçişte ozanlar, anlatıcılar, dinsel metinler aracılığıyla ulaşır ve ulaşırken de yeniden biçimlendirilir. Bu biçimlendirme de sanatın yeni anlatım olanaklarıyla buluşur. Her çağ kendi mitini de kendi düşünce sistematüğinde oluşturur ve sanatının bir parçası haline getirir. Yeni mit yaratımının konusu olan insanlık tarihi, kavranabilir bir anlam ortaya koyar. Bu, kaybolmuş bütünlüğün henüz bilinmeyen bir görünüm altında yeniden keşfidir. Her dönemin keşfi o dönemin anlayışına göre isim değiştirir. Yepyeni bir dünyanın oluşturulması, geçmişin mitoslarını unutturmaz ama onların yeniden farklı bir şekilde ortaya çıkmasını sağlar. Antik çağlarda yaşamın, düzenin, toplumun sağlayıcısı olan mit akıl çağıyla birlikte süsleme sanatı olarak karşımıza çıkar. Bu değişim sadece yeni düzenin bir anlayışı değil süregiden yaşam algısının ve değişiminin bir sonucudur. Ölmez ama dönüşür.

*18. Yüzyılın başında, yazılı vahiy, gelenek, dogma gibi kutsal olan şey, onu sadece insanın ürünü, masalsı imgelem olmaya indirgeyen, “yanılgıdan kurtarıcı” eleştiriye bırakılmıştır. Bu, kutsal olanı, psikolojik bir işleve indirgemektir. Bazı insan yetilerine (duygu, bilinç, imgelem) ya da bazı ortak eylemlere (genel irade) kutsal bir işlev vermektir. Yüzyılın aydın tarihinde, mitin kutsallaştırılması, kutsalın insanlaştırılmasına sıkı sıkıya bağlıdır. Çoğu zaman yapıldığı gibi, insanın haklı olarak kutsal Logos’la aynı ayrıcalıkları istediği bir “dinden bağımsızlaştırma” sürecini, aydınlanma felsefesi içinde ayrı bir yere koymak yeterli değildir. Bunun tersi bir akım da vardır: buna göre, önce bir kenara itilmiş ve saçma olarak nitelendirilmiş olan mite derin ve eksiksiz anlamın, açığa çıkmış bir gerçeğin*

<sup>250</sup> K. Dinçer. A.g.e, <http://www.flisdergisi.com/sayi2/147-154.pdf>

*değerinin verildiği görülür. Bu çift değişimin ardından, kutsalla kutsal olmayanın karşılığı yeniden düzenlenir. Eski kutsal, kılıf değiştirir ve dindışı düzen, özgürlükçü ilerlemenin mitik umudunu taşır. Geleceğin insanının yaratacağı egemen miti beklerken, eski mitler ( Prometheus, Herakles, Psykhe, titanlar) önsimgeler olarak, ama başkaldırıyı, isteği, insanın kendi yazgısının efendisi olma umudunu belirtmek için yeniden ele alınırlar. Önceden yaygın bir bekleyişin tasvir ettiği haliyle geleceğin miti, sadece insanlar tarafından tasarlanmış olmayacak (peygamber-şair, şair-ulus ya da işbaşındaki insanlık da tasarlayabilir) insanın kendisi de bu mitin kahramanı olacaktır. Beklenen mit bir tanrı doğan değil bir insan doğandır. Bu mit, halkları bir araya getirmek için, şarkıyla ya da elinin emeğiyle kendini oluşturan Tanrı-insan'ı dile getirir. Ne var ki, modern dünyanın tüm mitolojileri, bu bitmemiş mitin yerini tutabilecek küçük kırıntılardır...<sup>251</sup>*

Aydınlanma, akılcılığın dolayısıyla gerçeğin, ölçülebilir olanın birbiriyle özdeş kılındığı bir bakış açısı haline gelir: Gerçek, ussal olandır; ussal olan ölçülebilir olandır. Bunlar birbiriyle özdeş şeyler olarak görülür. Böylece hiçbir düzensizliğe, hiçbir öznelliğe yer bulunmayan bir dünya görüşünü de beraberinde getirir. Sonunda akıl, bilginin, ahlâkın ve siyasetin büyük birleştirici mitosu olur. Geleneksel mitos artık tanrıdan doğan değil insanın yarattığı bir gerçekliktir. Akıl çağı bir çok olguyu, algıyı, bakışı, düşünüşü değiştirmiş kendini mitleştirmiş ve doruk noktasına da *Hegel* felsefesinin “*Akla uygun olan gerçek, gerçek olan akla uygundur*” sözüyle doğayı olduğu gibi, insanın dünyasını da aklın kavramları, aklın çerçevesi içerisine almıştır. Ancak *Hegel*'e gelmezden önce, *İmmanuel Kant* vardır. *Hegel* akıl çağının doruk noktasında duruyorsa, *Kant* bunun ebeveynidir. Onun “Aydınlanma Nedir?” yazısı, bilinen anlamıyla Aydınlanmanın 18. yy'ın ikinci yarısından itibaren geçerlilik kazanmasının nedenidir. *Kant*, akli merkeze alan çıkışıyla doğayı ve nesnelere bilinebilir kategoriye sokmuş; bilinemezliğin yarattığı korku yerini bilimin (aklın) yarattığı güvene bırakarak aklın mitselleştirilmesinin de yaratıcısı olmuştur. Ancak *Kant*, insanın ezeli gerçeklere ancak akıl yolu ile varılabileceğini söylese de, akıl sözcüğünü hem sağduyu hem de sezgi olarak da açıklamıştır.

<sup>251</sup> Yves Bonnefoy, (dinler ve mitolojiler sözlüğü) a.g.e, 270.s



### 2.1.1 Hayranlık Uyandıran Kahramandan Gündelik Olana İndirgenen Oyun Kişisi

Aristoteles kuramlarına farklı yorumların getirilmeye başlandığı, dramatiğin kapsamında ve niteliğinde meydana gelen değişimleri hazırlayan toplumsal ve düşünsel ortam, 18. yüzyılda bu kuralların ilkelerini ve kurallar bütününe reddetmeyi de içeren bir süreci de başlatmıştır. Geçmişini bir “altın çağ” olarak yüceltenler artık “yeni tanrıları” övmek, geleneğin bütünlüklü ve kapsayıcı ortamından uzaklaşarak, bireysel ve günlük yaşamı düzenlemektedir. Bu yeni gelişen toplumsal düzen içerisinde kendine yeni bir sanat ortamı yaratan orta sınıf, tiyatrodaki da yeni türlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Toplumda meydana gelen değişiklikler, seyircinin yeni beklentileri ve Klasik akımın bu beklentileri karşılamamasının sonucunda, seyirciyi duygulandırarak etkileme yöntemleri geliştirilmiştir.

18. yüzyıl, ticaret, tarım ve endüstri alanlarında giderek güçlenen bir orta sınıf yaratmış ve Burjuva tarih sahnesinde yerini almıştır. Burjuva'nın ortaya çıkışıyla beraber hem ekonomik yapı hem de toplumsal yapıda ve değer yargılarındaki değişimler, bireyci dünya görüşünün ön plana geçmesiyle biçimlenen liberal ekonominin getirdiği huzursuz ve güvensiz ortam, sanatta da kendini göstermiştir. “Kuramcılar akılla duygu, duyguyla beğeni arasındaki ilişkiyi yeniden ele alarak bir “acıma” estetiği geliştirmişlerdir. Doğruların yalnızca akılla bulunamayacağı, gerçeği görmek için duyguların da gerekli olduğu görüşü güçlenmiştir. Fransa’da *Denis Diderot (1713-1784)*, Almanya’da *Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)* tiyatronun duygusal etkisinin kuramını saptamışlardır. Klasik akılcılıktan ayrılmadan, duygulandırarak eğitime kuramı belirlenmiştir. Tiyatronun seyircinin duygularına yönelmesi, kötülükleri değil erdemli davranışları göstermesi, iyiliğe karşı tatlı duygular ve güçsüzlere, ezilmişlere, yoksullara karşı sevgi ve acıma duyguları uyandırması gerekli görülmüş, bu işlevi ile tiyatronun, insanların kişiliklerini geliştireceği ileri sürülmüştür.”<sup>252</sup> Güçlenmeye ve gelişmeye başlayan orta sınıf, dramatik anlayışı geleneksel olandan kurtararak, “hayranlık uyandırandan

<sup>252</sup> Bkz.S. Şener, (düünden bugüne tiyatro düşüncesi),a.g.e, 97.s

gündelik olana” indirgenen bir tiyatro anlayışıyla dönemin tiyatro düşüncesini şekillendirmiştir.

*Burjuva, tiyatroda üstün kahramanların olağanüstü işlerini izlemek yerine, onu yakından ilgilendiren günlük olayları, sıradan kişileri görmeyi yeğlemektedir. Düşündürücü, yüceltici, arıttıcı tragedyalardan çok duygulandırıcı ve heyecan verici oyunlardan hoşlanmaktadır. Sahnede izlemek istediği günlük yaşam ilişkilerinin yarattığı acılarla duygulanmayı, klasik anlayışın yücelttiği dengeli ve uyumlu bir sanat yapısının sağladığı estetik heyecanlara yeğ tutmaktadır. Acıma duygusunun uyarılmasından, göz yaşı dökmekten haz almaktadır.”<sup>253</sup>*

Gelişen Burjuva sınıfı, mitsel, büyüleyici, etkileyici, tanrısal karakterler yerine sahnede kendine benzeyen ve kendisi gibi düşünen, giyinen, konuşan, hikayesinin daha yalın bir çizgiyle anlatıldığı eserleri izlemeyi istemektedir. Antik uygarlıklarda yaratılan mitler, mitlerdeki kahramanlar, kahramanların yaşadığı olaylar; hem yaşamın belirleyicisi hem de toplumun adaletinin ve bütünlüğünün sağlayıcısı konumundaydı. Mitsel kahraman ise, düzenin savunucusu, destekleyicisi ve doğrulayıcısı olarak sahnede yer almaktaydı. Geçmişin yarı-insan, yarı-tanrı kahramanıyla özdeşleşen seyirci (toplum), 18. yüzyılda meydana gelen bu büyük ve radikal kopuşla birlikte kendisini ne Klasik Tragedya ile ne de Komedyanın ölçütleriyle isteklerini karşılayamaz bir duruma gelmiştir. “*Duygusal Dram (Santimental dram) Gözü yaşlı Komedy (Comédie Larmoyante), Duygusal Tragedya (Santimental Tragedya) ve nihayet Dram olarak adlandırılan yeni oyun türleri gündeme gelmiş*”<sup>254</sup> ve tiyatro eğiticilik ilkesini bu türlerle sürdürmeye devam etmiştir. Ancak buradaki eğiticilik, klasik dönemdeki gibi erdemın ödüllendirilmesi, kötülüğün cezalandırılması biçiminde değil, erdemlinin sonuna dek erdemini koruması ve seyircide acıma ve vicdan duygularının uyandırılması biçimindedir.

Tiyatro dünyasına burjuva seyircinin egemen oluşuyla birlikte tiyatronun yönelişi ve yazarların oyun yazma biçimi burjuva seyircisine göre

<sup>253</sup> Bkz. M. Tuncay, (Sahneye Bakmak) a.g.e, 24.s

<sup>254</sup> y,a,g,e, 24.s

düzenlenmeye başlamış; burjuva ahlâkını, burjuva eğilimlerini de gösterecek ve bu kurulan yeni toplumsal düzenle birlikte gelen ilkeleri de amaç edinecek oyunlar yazılmaya çalışılmıştır. Ahlâk duygularını kapsayan ve “gerçek yaşam”ı gösteren oyunlar talep görmüş “*paranın büyük rol oynadığı ve küçük duyguların bunu süslediği*”<sup>255</sup> gerçek bir yaşamı burjuva seyircisi sahnede görmek istemiştir. Bu toplumsal koşullar altında geçmişin büyük, destansı, erdem ve ahlâkın savunucusu ‘yüce’ ve ‘üstün kahramanlardan’, olağanüstü olaylardan vazgeçilmeli ve insan sahnede de yerini sıradan insanın hikayesine bırakmalıdır. Mitoslardaki hikayelerin konu olarak tiyatrodaki yeri artık bu çağda toplumu etkileme gücünden yoksunlaşmış, inanılabilirliğini ve etkileme gücünü iyice yitirmiştir. Gününü çalışarak, ticaretle uğraşarak, ekonomisinde, inançlarında ve düşüncesinde meydana gelen değişimle beraber orta sınıf, artık kendi değerlerini, beğenisini ortaya koymaya başlamıştır.

*Dramatik anlatım klasik kısıtlamalardan kurtulmuş, yaşam gerçeğinin güncel ilişkilerine yönelmiş; duygusal açıdan sulandırılmış da olsa, inandırıcı kişilik ve diyalog yazımını yeğleyen bir çizgiye oturtulmuş görünmektedir. Dramatik artık konularını ve kişilerini ne tragedyanın hayranlık duygularıyla korunan ortalamanın üstünden, ne de kendisine gülünen ortalamanın altından seçmemektedir. Her iki durumda da çeşitli önlemlerle oluşturulan estetik uzaklık doğrudan oyuncuyla duygusal özdeşleşmeyi amaçlayan yeni oyun türleriyle yerini tam bir yanılısamaya bırakmış görünmektedir. Dramatik bu yanılısamanın gerektirdiği ilginç ve inandırıcılık dengesini olasılık çizgisinde buluşturmak ve oyun boyunca gözetmekle ödevlendirilmiştir.*<sup>256</sup>

Yeni burjuva toplumu, tragedyaların eziciliğinden çok, ‘mutlu son’la biten oyunlar görmekten hoşlanmakta ve kendi sesini ve sözünü tragedyanın çok yeni yaratılan dramlarla ortaya çıkacağına inanmaktadır. Artık trajik çağ geride kalmıştır. Trajik çağ’ın oyunlarında kahramanın “mahvolması” onun “yücelmesine” neden olurken, yeni gelişen dramda kahramanın gelişen olaylar sonucunda yenilmesi ya da çağın gerekliliğine göre tavır alması tarihsel bir zorunluluk olarak görülmektedir.

---

<sup>255</sup> Ö. Nutku, a.g.e, 233.s

<sup>256</sup> M.Tuncay, a.g.e, 25.s

*İnsan niteliği taşıyan kahramanın tanrılaştırılması, eski tanrıların egemenliğinin, yerini insana bırakmak için yok olacağı bir geleceği haber verir. Tanrıların otoritesinin ortadan kalkışı, tanrıların çevresinde düzenlenen imgelerle dolu geleneksel söylemin güçsüzleşmesine yol açtığı ölçüde, mit dili de kendi yok oluşuna doğru gider.*<sup>257</sup>

Antik tragedyalarda, Shakespeare’de kahraman, en üst toplumsal sınıf olan asil, yüce ve soylu sınıftandır. İzleyici, kendisinden daha üst sınıftaki bir kahramanın da kendisi gibi acı çektiğini, kendisi gibi davrandığını, öfkelenildiğini görür. Bu da her tür izleyici için son derece etkileyicidir. *G. E. Lessing*\* ve *Schiller*’in\* kentsoylu trajedilerinde ise izleyici, sahnede acı çeken kahramanda

---

<sup>257</sup> Yves Bonnefoy, a.g.e, 266.s

\* Alman Aydınlanmasının önemli temsilcilerinden birisi olan Lessing, yaşadığı döneme damgasını vurmuş büyük bir şair, oyun yazarı, filozof, gazeteci ve eleştirmendir. Lessing, döneminin teolojik tartışmalarında kendi duruşunu asıl uğraş alanı olan edebiyat ve tiyatrodaki göstermiştir. Fikir yazıları ve oyunları, Alman edebiyatını büyük ölçüde etkilemiştir. Dönemin şairleri ve oyun yazarları arasında bir Alman kimliği belirleme ve ulusal bir edebiyat kurma yarışında Lessing başı çekmiştir. Lessing’in bu çabası, o dönemde Fransa, İspanya ve İngiltere’nin aksine Almanya’nın millî bir devlet olmamasından kaynaklanmaktadır. Fransız kültürünü savunanlara karşı mücadele eden Lessing, Johann Christoph Gottsched’i (1700-1766) ve Fransız Klasizmini eleştirmiş, Fransızların eski Yunanlıları ve Aristoteles’in tiyatro kuramını doğru anlamadıklarını ileri sürmüştür. Gerçek tiyatro kaynağının Yunan düşüncesi ve Shakespeare olduğunu savunmuştur. Onun bu çabaları sonuç vermiş, Alman edebiyatı Fransızları taklitten kurtarıp ona kendi yolunu açmıştır. Çünkü Fransız klasik tragedyasındaki amaç halkı korkutarak mutlakiyet rejimini güvence altına almak ve ona süreklilik kazandırmaktır. Lessing’in amacı, burjuva için bir tiyatro oluşturmaktır. Bu tiyatrodaki kahramanlar krallar ve soylular değil, burjuvadan kimseler olacaktır. Halk salt güldürünün objesi olmaktan kurtulacaktır. Onun sorunları ve dertleri tragedya aracılığıyla da yansıtılacaktır. Bu yüzden Lessing mevcut tiyatro eserlerini eleştirmiştir. Bu düşünceleri sebebiyle burjuvazinin desteklediği Lessing, döneminde Almanlığın en büyük savunucusu olmuştur. Tiyatrodaki Feodalizm karşıtı görüşleri temsil etmiş, yalnızca saray mensupları için değil, bütün herkes için bir tiyatro kurmayı hedeflemiştir. Ona göre tiyatro, yabancı tesirlerden arındırılmış olmalı ve milletin güncel meselelerini konu edinmelidir. Sanatın ahlâkî ve eğitici işlevi üzerinde duran düşünür, klasik sanatın masalsi yönüne karşı, gerçekçi sanatı savunmuştur. Özellikle tiyatroyu ‘ahlâk dünyasının okulu’ olarak görmüş, bu sayede erdem, ahlâk, hoşgörü kavramlarını sahnede işlemiştir.

**Bkz. Ali Osman Kurt “Lessing’in Bilge Nathan’ında “Üç Yüzük Metaforu Bağlamında Dini Çokluk” <http://www.dinbilimleri.com/Makaleler/> 08.11.2011**

\* Schiller, Johann Friedrich Von: Almanya da 19. yy. ilk yarısında ortaya çıkan Romantik felsefe akımının önemli düşünürüdür. Hayatlarında formun tamlığıyla içeriğin bütünlüğünü, imgelemin ilk gençliğiyle aklın olgunluğunu birleştirdiklerini düşündüğü Yunanlıları model alan Schiller’e göre, modern insan kendi içinde bölünmüş bir insan olup, insan doğasının birliği ilerleme fikriyle, kültürdeki ilerleme idesiyle bozulmuştur. Modern insandaki bu bölünmüşlük ve yabancılaşmanın ilacının sanat olduğunu düşünür. Sanat insanlık için ahenkli, organik birliğin yeniden ele geçirilmesi için bir araçtır. Schiller’e göre ,insanda iki temel dürtü vardır; biri sürekli değişme için bastıran duyumsal dürtü, diğeri birlik ve süreklilik arayan formel dürtü. Bunların her ikisi de, kendilerine getirilecek olan sınırlamalara ihtiyaç duyarlar; böyle bir sınırlamanın amacı ise, duyumsal dürtünün ahlâk yasasına zarar vermemesi, formel dürtünün de duyguları öldürmemesi ve dolayısıyla bütünlüklü insana ulaşmasıdır. Bu ikisi arasında kurulmak istenen uyum, Schiller’e göre, üçüncü bir dürtü aracılığıyla sağlanabilir. Bu da, oyun dürtüsüdür. Oyun dürtüsü ise sanatta ortaya çıkar. Duyumsal dürtünün nesnesi hayat, formel dürtünün nesnesinin form olduğu yerde, oyun dürtüsünün nesnesi veya amacı yaşayan, canlı formdur.

kendisini görür. Zaman algısı insanın algısının da değişmesine sebep olmuş, algıdaki kırılma oyunlardaki yargıyı, kahramanı, olaya bakışı da değiştirmiştir. Döngüsel zaman algısı içinde yaşayan insan göçebe, mitsel ve geleneksel bir durumdayken, aklın devreye girmesiyle birlikte çizgisel ve düz bir zaman algısını da beraberinde getirmiştir. Çizgisel zaman algısında insan, düşlere, kırlara, mitlere yer vermez. Daha çok devletin, sekülerliğin, akılcılığın ve gelişen yeni toplumsal düzenin zamanında kendini ve eylemini düzenler. Döngüsel olandan çizgisel zamana atlayan insanda algı ve yaşam da değişime uğrar. Böylece doğanın ritminden hız'ın, ilerlemenin, makinenin, iletişimin hızına doğru olan ilerleme insanı doğadan tamamen koparır. Bu kopuş oyunlardaki kahramanların sekülerleşmesine, bireyleşmesine de neden olur. Mitlerin yaşamı belirlediği zamanda bu yaşamın destekleyicisi, doğrulayıcısı, savunucusu olan kahraman da giderek tragedyalarda düzenin, geleneğin, tanrıların, sağduyunun ve toplum düzeninin savunucusu olarak karşımıza çıkar. Klasiklerde ortalamadan üstünlük soyluluğu ifade ederken, Antik dönem ile Klasik dönem tragedyalarında kahramanların kral soyundan kişiler olduğunu görürüz. Ortalamadan üstün olmak, aynı zamanda erdemli olmayı da beraberinde getirir. Burjuvazinin ortaya çıkmasıyla beraber oyunlar tragedya formundan drama doğru evrilmeye başlamış ve bireysel kahramanlıkların öne çıkmasıyla birlikte, oyunlardaki kahraman da düzenin ve toplumun sorgulayıcısı olarak metinlerde yerini almıştır. Örneğin “Romantik oyunlarda adalet, hem kendi bireysel hakları, hem halkının esenliği için otoriteye başkaldıran erdemli kahraman tarafından gerçekleştirilirken, amaç ‘bireyin üstünlüğünü ve erdemini en anlamlı insanlık gerçeği’ olarak göstermektir. *Victor Hugo*’nun *Hernani*<sup>258</sup> oyununda aşkın gücü, hak edilen onur, onuru elde etmek için gösterilen cesaret bir dizi çatışma ile gösterilir. Sevgilisini kazanan Hernani, onuruna eriştikten sonra, özgür vicdanın buyruğuna uyarak, onurunu kanıtlamak ister. Sevdiği kadına kavuştuğu gece verdiği sözü tutan Hernani kendini öldürür. Victor Hugo Hernani oyununda, bireyi üstün niteliklerle donatmış aynı zamanda siyasal özgürlük, vicdan özgürlüğü gibi değerleri de yücelterek Ortaçağdan gelme Şövalyelik değerlerini yaşatarak ulusal geçmişle

---

<sup>258</sup> Victor Hugo, **Hernani**, çev; Gülay Oktar Ural, mitos Boyut yay, 2009.

\*Victor Hugo’nun bu ünlü oyunu 1830 şubatında oynandı. Piyrsin kahramanının adı da Hernani’dir. Sahneye girdiği zaman elinde bir boru vardır. Hernani’nin rol gereğince boruyu öttürmesi, klasik-romantik savaşının edebiyatta başlama işareti olmuştur.

**Theophile Gautier, Romantizmin Tarihi, çeviren; Dr. Necdet Bingöl, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1967.**

olan bağların pekişmesini sağlamış, böylece dönemin yaşamdan ve sanattan beklentisini de karşılamıştır.”<sup>259</sup> Romantik döneme damgasını vuran Victor Hugo'nun bu oyununda yarattığı Hernani karakteri, ne Kral soyundan gelen bir soyludur ne de üst sınıfa mensup asil bir kişidir. Sıradan bir kişidir. Ancak ona yüklenen erdem, vicdan, yüreklilik ve onurla beraber, sıradan insan yüceleştirilmiş ve dönemin kahraman tipolojisi de böylece yaratılmıştır. Mitsel dünyanın eşsiz, yüce, olağanüstü yeteneklere sahip olan kişisi gelinen çağda, sıradan olana anlamlar yüklenerek dönemin tiyatro kahramanı giderek çağına ayak uydurmaya başlamıştır. Romantik dönem sıradan olanın yüceleştirildiği, yiğit ve erdemli bir insanın hüznü sonunun seyirciyi en üst noktada etkilemenin bir biçimi olarak da döneme damgasını vurmuştur.

Her dönem tipik olarak kendi karakter özelliklerini sahneye yansıtmış, ekonomi, ticaret ve gelişen modern dünyanın belirlediği koşullar tiyatrodaki metinlere yansımıştır. 18. yüzyılla başlayan ortalama üstün kahramanın metinlerden uzaklaşması yerini sıradan ve gündelik olana bırakırken; oyunlardaki eylem, durum, mekan, zaman algısı da buna göre şekillenmeye başlamıştır. Artık söz konusu olan, “Antik tragedyalarda olduğu gibi, kamunun paylaştığı, ya da Klasik dönem tragedyelerinde olduğu gibi yönetim erkinin sahip çıktığı değerler sistemi değil, bir değerler sisteminin geçerliğini yitirmekte olmasıdır.”<sup>260</sup> Zamanın ve algının değiştiği noktada mitosların kahramanı da serüvenini tamamlayarak yerini yaşanan dünyanın (dönemin) yaşamaya çalışan ve eylemiyle ya da içinde bulunduğu durumla mücadele eden kahramanına devretmiştir. Kahramanlarını yitirmiş olan bir dünyaya doğru dönüşen yaşam, tiyatro metinlerinde de kahramanlarını yitirmiş, bocalayan, büyüsü kaybolmuş, içinde yaşanan koşullara uygun düzenlemeler yaparak metinler yazılmaya başlanmıştır. Bu durum sonraları da böylece devam eder. Yüce olandan sıradan insana doğru evrilen tiyatro kahramanı, giderek düzenin değişmesiyle beraber günün sözünü edecek ya da değişen toplumsal yapının değişen insanını gösterecek şekilde oyun metinlerinde yerini alır.

---

<sup>259</sup> Bkz. S. Şener. Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı, a.g.e, 50. s

<sup>260</sup> S.Şener..a.g.e, 51.s

## 2.2. ROMANTİZMDE ANLAM ARAYIŞI VE MİT

*Romantikler, aydınlanma eleştirisinden başlayarak, genel anlamda bir modern toplum eleştirisi ortaya koymuşlardır. ...mekanik bir toplum modeli yerine organik bir toplum anlayışı...romantikler bir yandan organik bir toplum modeline daha yakın dururken ve liberalizmi eleştirirken diğer yandan bireysel özgürlüklere ve bireyin kendini gerçekleştirme serüvenine sonuna kadar bağlı kalmışlardır. Romantikler, Aydınlanma'nın ilk ciddi eleştirmenleri olurken, diğer yandan aklın eleştirel potansiyellerine sonuna dek bağlı kalmışlardır. "Eleştiri" kavramı romantik düşüncenin en vazgeçilmez dayanaklarından biridir. Ama aynı zamanda modern aklın, örneğin, doğayı mekanik bir şekilde tasarlamış olması romantik düşüncenin en çok tepki duyduğu konulardan biridir.<sup>261</sup>*

Anlaşılır ve akılcı olma adına Aydınlanmacı gelenek, geleneksel anlatı yapısını bozmuş, parçalamış ve geçmişin destan, efsane, masal, sözlü kültür geleneğini alaşağı edip ilerleme ve yenilenme adına mitleri yok etmeye çalışmıştır. Yerine kendi mitini yani Batının bakış, görüş, düşünüş duyumsayış biçimlerini getirerek yeni mitler yaratmaya başlayan Aydınlanma çağı, mitsel olanı (bütünlüğü) parçalara ayırmış ve yok oluşa doğru sürüklendiğini fark etmemiştir. Mitleri ve mitik düşünceyi küçümseyen Aydınlanmacı anlayış, kendisinin de bir mit yaratmakta olduğunu görmemiş ( bu saf aklın mit olarak düşünülmesidir) ve akli duygulardan ayırarak salt düşünceyle anlam arayışını ve bu arayışta insanın duygular dünyasını alaşağı etmiştir.

Mitolojik malzemenin yeni bir anlayış ve yeni bir kavrayışla tekrar ele alınması ve oyun yazarlığında kullanılmaya başlanması 18. yüzyılın sonlarında Ulusçuluk akımının kuvvetlenmeye başlamasıyla beraber tekrar ortaya çıkar. Bu gelişmeler yeni bir anlam arayışı olabilecek niteliktedir ve dönemin düşünür ve sanatçıları bu yeni gelişmelere anlamlar yüklemeye çalışırlar. Her ulusun içinde bulunduğu şartlara göre farklılık gösteren Romantizm Fransa'da, "exotism ve yolculuk merakı şeklinde beliren bu modern melankoli çığırı I. Fransız Devriminin ruhlarda meydana getirdiği sarsıntı ve boşluğu avutmak, bilinmeyen başka

<sup>261</sup> Bkz. Besim F. Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, Bağlam yay, İstanbul 2002, 45.s

ülkelerde, bilinmeyen başka duygular aramak isterken, aynı zamanda dünya hayatını manevileştiren ve kutsileştiren Ortaçağ'a karşı da derin bir özlem duymuştu. Çünkü, Romantiklere göre, Hıristiyanlığın saf bir şekilde hakim olduğu Ortaçağ, bütün kurumları bir baş değer tarafından şekillenmiş ve bu baş değer etrafında toplanmış uyumlu bir devirdi. Başlangıçta, Hıristiyan dinine ve Ortaçağ'a dönen Fransız Romantizmi, lirizmin yeniden doğuşuyla, duygululuk ve hayal gücünün akli yenişiyle esas karakterini bulmuştu. İngiltere'de Romantizm duygusu, topluluğun ortaya koyduğu engeller karşısında duyulan acıyı belirtmiş, topluluğun geleneklerinden bir kaçış, acınma ve şikayetlenme duygusunu dile getirmişti. Almanya'da ise bu duygu sonsuzluğa karşı duyulan özlemin kendisi olmuş, sonsuzluğu engelleyen sınırlara karşı, bir başkaldırışı ve haykırışı ifade etmişti."<sup>262</sup>

Romantizm Alman idealist felsefesini, Ortaçağ ve Hıristiyanlık değerlerini de içinde barındıracak şekilde Romantik akımla beraber, mitsel malzemenin kullanımı da yeniden tarih sahnesinde yerini alır. "Yunan- Roma mitoslarından çok ulusal kaynakları, Ortaçağ destanlarını, Keltler'in Germen, Saxson ve İskandinavlar'ın mitosları ele alınmaya başlanmıştır. Mitolojik malzemenin kullanılmasında, Romantizm ile ortaya çıkan bu yeni anlayış, oyun yazarlarının önüne geniş ve zengin Avrupa uluslarının mitolojilerini sermiş ve konu dağarcığı oldukça zenginleşmiştir."<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> Bkz. Doç. Dr. Kamiran Birand, **Aydınlanma Devri Devlet Felsefesinin Tanzimatta Tesirleri**, Ankara Üniv. İlahiyat Fak. Yay, IX. Ankara 1955, 7.s

<sup>263</sup> Bkz.E. Ergin, a.g.e, 61.s



### 2.2.1 İnsanı Yeniden Büyülemenin ve Bütünlemenin Arayışı.

Romantik sanatçıların ilk felsefi görüşlerinden biri “yeni bir mitoloji yaratma” üzerinedir. Büyüsü bozulmuş dünyanın kuru, tekdüze ve etkilemeden uzak olduğunu düşünen Romantik sanatçılar, yeniden insanı büyülemenin yollarını aramaya başlamışlardır. Bu büyülemenin adı kaynaklara dönme, çağa ve düşünüşe uygun yeni mitleri kurma girişimidir. Mit yaratma önemlidir, kutsallığa ve yüce olana dönme önemlidir. Anlamını yitiren insan kendine yeni anlamlar bulmak ve hayata yeniden bütünsel olarak bakma zorunluluğu hisseder ve kendine yeni bir anlam dünyası kurmak için mitlere, efsanelere, kahramanlara ihtiyaç duyar. Çünkü mitoloji yaratma eğilimi, insan doğasının temel ihtiyaçlarından biridir ve insan mitolojisiz dünyayı kavrayamaz. Bu yeni yaratılacak mitolojinin işlevi “*akıl yürüten aklın seyrini ve yasalarını durdurup, fantezinin güzel belirsizliğine ve insan doğasının asıl kaosuna yeniden dalmaktır.*”<sup>264</sup> Romantikler, bugün modernliği eleştirenlerin kaçınılmaz olarak gördükleri şeyi, daha o gün hissettiler. Ve bu noktada ‘yeni bir mitoloji’ye gereksinim olduğunu ileri sürdüler. *Bu yeni mitoloji, soyut ve kuramsal kavramları duyumsal deneyime bağlayacak bir şeydir. Burada talep edilen bir irrasyonelizm değildir. İstenen mitoloji, aklın mitolojisidir.*<sup>265</sup> Romantikler bunu açıkça şu şekilde dile getirmişlerdir. İstedığımız şey; “*imgelem ve sanatın çoktanrıcılığı*” ve “*aklın mitolojisi*”.<sup>266</sup> Yeni mitoloji talebini en güçlü olarak dile getiren romantik düşünür *Friedrich Schlegel*’dir. Schlegel’e göre,

*Modern sanatçının işi daha zordur. Çünkü her yapıtta sanatçı Amerika’yı yeniden keşfetmek zorundadır. Her yapıt, yeniden ve yoktan yaratmadır. Oysaki, Antik dönemde sanatçı sırtını mite yaslar. Dolayısıyla, gereksinim duyulan yeni mitoloji, sanattan bilime, felsefeden dine her türlü söylemi bir araya getirebilen bir şey olmalıdır. Ancak bu şekilde, Antik dönemde olduğu gibi ortak bir imgeleme, ortak simgelere sahip olunabilir...Bir bakıma, yeni mitoloji aklın askıya alınmasını içerir. Friedrich Schlegel giderek mitoloji ve sanatın aynılığını ileri sürer. Mitoloji, doğanın sanat yapıtına dönüşmüş halidir.*<sup>267</sup>

<sup>264</sup> Bkz. Utku Uraz Aydın, **Romantizmin Popülerleşmesi ve Tolkien**, Marmara Üniversitesi S. B. Enst. Yüksek Lisans tezi, İstanbul 2003, 11.s (sayfa sayısı internet çıktısı olarak verilmektedir.)

<sup>265</sup> B. Dellaloğlu, a.g.e, 32.s

<sup>266</sup> Y.a.g.e, 32.s

<sup>267</sup> Y.a.g.e, 33.s

18. yüzyıl sonundan 19. yüzyılın ortalarına kadar sanatsal, kültürel ve düşünsel alana egemen olan Romantizmin arka planında *Fransız Devrimi*'ni\* hazırlayan görüşler ve kuramsal altyapısını da Alman idealizmi oluşturur. 1789 Fransız devriminin bir deneyim olarak belleklere kazınmış olması, her alanda bir devrim düşüncesi yaratmış ve Aydınlanma'nın insana ve topluma dair ideallerinin yaşama geçirilebileceği inancını doğurmuştur. Fakat söz konusu sanat ve sanatın etki gücü olduğunda Romantikler, Rönesans'ın ve Aydınlanmanın aklını devre dışı bırakmışlardır. Çünkü romantikler, *modernliğin daha ilk ayak seslerinin duyulduğu bu en erken dönemde*, modernliğin dünyayı parçalara ayıran tavrına isyan etmiş ve bu parçalanmanın, aslında daha kolay yönetebilmenin de bir aracı olarak eleştirilerini sürdürmüşlerdir.

*Erken Dönem Alman Romantisizmi, Fransız Devrimi ve geri planındaki Aydınlanma idealinin açtığı yarıktaki bir karşı sesin yankısıdır. Aydınlanmanın öne çıkardığı akıl, Jakobenzimin dine karşı aldığı radikal tutum, ansiklopedilerle kendisini görünür kılan halkın anlayışına indirgenmiş bilgi ve her şeyin işlevselliği oranında değer kazandığı kapitalist dünya görüşü Erken Dönem Alman Romantisizminin, dünyanın tinselliğini kaybettiği yönündeki kaygılarını körükler. Bu kaygıdan doğan eleştirilere göre, evrenin merkezinde olmayı akıl yetisiyle donanmış varlık olarak hak ettiği savlanan insanı; modern dünyanın dışlılarına sıkıştıran tarihsel süreç, filozofları şairleştiren, şairleri filozoflaştıran romantize edilmiş bir dünya idealini açığa çıkarır. Bu ideal, toplum, ahlâk ve siyaset teorisinin temelindeki gerçekliği bölen Aydınlanma düşüncesinin aklına karşı sezgi ve duyguyla tamamlanmış bir sistem özlemine ifade eder. Temel motivasyon, tasarlanan sistemde yaratıcılığa, sanata yer açmaktır. Böylelikle evren sınırsız, dinamik bir bütünlük, insan da evrenin yaratıcılığıyla bu*

\* 1789 Fransız Devrimi'nin yarattığı en büyük düşünce yeniliği, yeryüzünde akıl edilmiş ilk devlet düzeni olan monarşi gibi, yeni bir devlet, yeni bir toplum düzeni getiriyordu. Bu nedenle, monarşinin binlerce yıl yaratıp geliştirdiği değerler ve kurumlar, fonksiyonlarını yitireceklerdi. Bu denli köklü bir değişikliğin patlak verdiği Fransız Devrimi sonunda, tüm dünyaya örnek olacak "demokratik parlamenter yönetim dönemi başlıyordu". Böylece demokratik parlamenter toplum düzeni ile monarşi yönetiminin ve din kurumlarının baskısı birey üzerinden kalkıyor; birey yeni anlamda özgür oluyordu. "Bireyin kendi iradesini kazanması olayı, Fransız İhtilali'nin getirdiği en önemli yenilikti ve bu irade, kendi isteğini özgür olarak sanata yansıtacaktı.

**Hüseyin Elmas, Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne oldu?**, [http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos\\_mak/makaleler/](http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/makaleler/) 13.11.2011

*bütünlüğe katılan bir parça olarak konumlandırılabilir.*<sup>268</sup>

Romantik sanatçılar tiyatronun daha çok güncel ve yaşanan sorunlarını kapsayacak biçimde kendilerini ifade etmişlerdir. Bu nedenle Klasik akımın biçim kurallarına, eğiticilik anlayışına, akıl ve mantık ölçülerine karşı çıkarak tiyatronun yansıtması gereken gerçeğin yeni bir tanımını yapmaya da girişmişlerdir. Romantik sanatçı yüzünü aşkın bir gerçekliğe dönmüş ve sanatsal yaratıyı tanrısal yaratıyla eş tutmuştur. Bu sebeptendir ki Romantikler; duyguları ön plana alarak yaratılan eseri bir “ayna” olma durumundan çıkararak, iç dünyanın ruhuna açılan bu ruhu geçmişin gizemiyle, büyüyle ve yaratma ediminin özgürlüğüyle tanımlamaya girişmişlerdir.

*Yaratıcı düş gücü kurallarla kısıtlanmamalıdır. Sanat, asal ereği olan hakikati ifade edebilmek için yüzeysel bir görev anlayışı ile yükümlü olmamalıdır. Eğitim ve öğretim gibi sorumluluklar, sanatın temel amacının gerisinde kalır. Romantikler, sanatta dile gelen duyguların ancak özgürlük içinde doğru olarak anlatılabileceğini kabul etmişlerdir. Sanat bir iç doğmadır, bir coşmadır, taşmadır; akıl ve mantığın baskısı altına giremez. Sezgiler, duygular kurallarla kısıtlanamaz, sanatçı ancak özgür bırakılırsa yaratabilir.*<sup>269</sup>

Romantiklere göre sanatsal yaratı “tanrısal yaratıyla eş tutulur ve sanatçı, bu aşkınlık ve sanatsallık anahtar kelimeleri etrafında yeniden tanımlanır. Sanatçı üstün insandır, dahidir”<sup>270</sup> eser ne anlatırsa anlatsın sanatçının duyguları ile değişime uğrayarak anlatılan, tanımlanan bir dünya vardır ve önemli olan da sanatçının özel bir duyarlığa, herkeste olmayan bir yaşantıya, görüşe, bakışa sahip olmasıdır.

*Eskiden bir araçtı sanatçı; dış dünyaya ayna tutan bir araç. Şimdi bazı özellikleriyle diğer insanlardan ayrılan, kendine özgü kişiliğiyle önem kazanan bir*

<sup>268</sup> Hafise Gizem Kılınç, **Erken Dönem Alman Romantizminde Açığa Çıkan Antik Yunana Dönüş İdealinin Hölderlin ve Nietzsche Bağlamında İncelenmesi.**

<http://www.flsgdergisi.com/sayi10/57-80> 25.11.2011

<sup>269</sup> Bkz.S. Şener, a.g.e, 114.s

<sup>270</sup> B. Güçbilmez, a.g.e, 59.s

*üstün adamdır...derinliği ve duyarlılığı ile esrarengiz bir kuvvete sahip, dahi dediğimiz adeta Tanrısal bir varlıktır.<sup>271</sup>*

Aydınlanmanın temel inancı, aklın, özgürleştirici bir güce sahip olduğuna dair olan inancıydı. Bu inancın ürünlerini de 17. ve 18. Yüzyılın muazzam bilimsel keşiflerinde açıkça görüldüğü düşünülmüştü. Aydınlanma, insanı aynı zamanda aklın, geleneğin bozucu etkisini yıkabileceği ve insanlığın siyasi, kültürel ve psikolojik açıdan özgürleşmesini besleyebileceği siyasal alana da başarıyla uygulanabileceğine inanıyordu. Aydınlanmanın önemli bir yönü, *Max Weber*'in “dünyanın büyüünün bozulması” (*disenchantment of the world*) diye nitelendirdiği şeyi amaçlayan kültürel ve entelektüel çabadır. Aydınlanma üzerine bir makalede *Max Horkheimer* ve *Theodore Adorno* “büyünün bozulması”nın “animizmin kökünün tamamen kazınması”<sup>272</sup> anlamına geldiği yorumunu yapmaktadırlar ki, bunun pratik sonucu, ne olursa olsun hiçbir şeyin insani olarak tanımlanmış amaçlara direnmeye muktedir her hangi bir içkin kuvvete sahip olmadığı kabul edilmesidir. “Büyünün bozulması” (*disenchantment*) hem siyasi hem de dini sistemlerin iddialarını kutsallıktan ve mistisizmden arındırmaktadır. “Büyü bozucu” rasyonellik, evrensel bir para ekonomisi yaratmak vasıtasıyla, beşeri dünyanın rasyonel anlamda nicelleştirilmesini engelleyen siyasi ve toplumsal gelenekleri ortadan kaldırmaya çalışır.<sup>273</sup>

Romantik sanatçı ve düşünürler yeniden eskinin güçlü ve gizemli, çok tanrılı mitolojik evrenine bir dönüş gerçekleştirmek için kaynaklara dönmeye ve kendi simgesel evrenlerini oluşturmak, tanrıların el ayak çektiği dünyayı yeniden bir anlama oturtmak için eskiye dönüşü savunurlar. Bireysel bakış yerine geçmişteki gibi ortak mitler yaratmaya çalışırlar. Artık dönemin aydınları, saygınlığını ve gücünü yitirmiş olan din adamının yerini almıştır. Aydınların kendisi bizzat dinlerin ve mitlerin yaratıcısı olmak ister.

<sup>271</sup> Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul 2001, 102.s

<sup>272</sup> Theodor W. Adorno- Max Horkheimer, **Aydınlanmanın Diyalektiği**, çev; Nihat Ünler-Elif Öztarhan Karadoğan, Kabalcı yay, İstanbul 2010, 21.s

<sup>273</sup> **Yirmi Birinci Yüzyılda Din...** www.enfal.de/dinlertarihi/ 30.10.2011

Romantik eleştiriyi ve romantik sanatçıyı en çok meşgul eden durum, insan ve doğanın birliğinin yok olmasıydı. Romantikler bu birliğin yitirilişini eserlerinde kaynak olarak kullanmışlar ve yitirilen bu birliği kurmaya çalışmışlardır. Romantiklere göre yitirilen denge tekrar Ortaçağ'a, ilkel insan'a, egzotizme ve sanayi öncesi parçalanmamış, bir ve bütünlüğü temsil eden halk'a geri dönüşle kurmak mümkündür. Bunun imgesini de Fransız devriminin etkisi sağlayacaktır. Dine ve mistik geleneklere dönüş, doğaüstü olaylara, ezoterik ilimlere, simyacılığa, büyüye, fantastiğe, masallara, efsanelere ve mitolojiye dönüş yok olan dengenin tekrar kurulması ve geleneğe yaslanma bu çerçevede ele alınmalıdır. Birçok romantik eserde, dünyayı yeniden büyüleme çabalarına veya rasyonalizmin dini hâlâ def etmediği bir çağın özlemine tanık oluruz.<sup>274</sup> Varolan biçime, kurallara, klasik ölçüye bir başkaldırı olan Romantizm, kendi ölçüsünü ve kendi beğenisini de böylece saptamış olur. Romantikler için ayrıcalıklı hiçbir konu olamaz dolayısıyla her şey sanatın konusu olabilir.

*Aşırılıklar ve fazlalıklar zamanla ortadan kalkacak, ama hiç değilse şu olumlu değişiklik gerçekleşmiş olacak: daha geniş bir biçim özgürlüğünün yanı sıra daha zengin ve değişik konular ele alınacak, dünyanın genişliği ve hayatın çok yanlılığı içinde hiçbir şey şiirsel değil diye ayıklanmayacak.*<sup>275</sup>

Sıradan olanın sanatın konusu içine alınması, anlaşılma olana anlam kazandırma, bilinen ve görünen bir şeye bilinmeyen saygın niteliğini kazandırmak ve bayağı olanı yüceltmek, tüm bunlar Romantizm içinde var olacak ve anlam kazandırılacaktır; öyle ki Klasisizmin bakımlı ve düzenli bahçesinden dünyanın yabanıl ve gizemli ormanlarında yol alınacaktır. Kalıplaşmış düşüncelere bir karşı çıkış olan Romantizm, Aydınlanmanın getirmiş olduğu işbölümüne, uzmanlaşmaya ve mekanik, suni ve inşa edilmiş nesnelere tepkiyle yaklaşmış ve giderek hayatın parçalanmasıyla bireyin yalnız ve eksik kalmasına, doğa ile yitirilen uyuma başkaldırmışlardır. Eski düzende (mitsel evren, merkezi bilinen ve uyumu yitirilmemiş dönemde) “ bir insanın toplumdaki yeri diğer insanlarla ve toplumla olan ilişkilerine de aracılık ediyordu. Gelinek noktada ise birey toplumun karşısında bir aracıdan, yol göstericiden yoksun olarak tek başına kalmıştır; yabancılar

<sup>274</sup> U. Uraz Aydın, a.g.e, 30.s

<sup>275</sup> E. Fischer, a.g.e, 53.s

arasında bir yabancı, “ben olmayan” yığınlar karşısında bir tek “ben”di artık”<sup>276</sup> doğayla yitirilen uyum toplumsal ilişkilerde de yitmeye başlamıştı. Bu nedenle Romantik sanat, her şeyden önce itirafları haykıran yaraları açığa çıkaran bir “insan belgeseli” olmaya çalışmaktaydı.

*Eski ya da yeni tanrılardan beklentiler sona erince mitolojilerin yerini alabilecek bir şey ortaya çıkar. Din-sanat ve vahiy-sanat miti. İşte bununla birlikte ilk kez geleneğin büyük edebiyat ve sanat yapıtları birer mit olarak ele alınır. Faust, Don Juan, Don Quijote, kendi yaratıcılarının aklından bile geçmeyen kutsal ve evrensel bir anlam taşıyıcısı olurlar.*<sup>277</sup>

### 2.2.2 Anlamın Parçalanmasında Mit’in Kullanımı

Rönesans, kutsalın üzerinde yoğunlaştığı Ortaçağ ile olgusal dünyaya kendini adayan Aydınlanma arasında bir geçişi temsil eder. Bu geçişte yaratıcı bilgi, tanrıdan insana doğru kaymıştır. “Kutsal irade” olarak varolan tanrı, aklın ön plana geçmesiyle birlikte sahnenin ortasından kenarlara doğru kaydırılınca insanlar “irade”yi ele geçirmiş ve “kutsal”ı kendinde içselleştirerek kutsal olanı laikleştirmiştir. Ama laikleşen kutsal hâlâ mevcudiyetini korumaktadır. Rasyonalistlere karşı bir isyan olarak kendini açığa vuran romantiklerde, sezgilerin ve duyguların akıl ve düşünce üzerinde ki zaferini ortaya koymuşlar ve kutsal iradeyi kişisel tercihe çevirmişlerdir. Romantik dönemde kişisel tercih ve iradenin oyunlarda sıkça kullanıldığını hatta bunun “tanrı” gibi yüceltildiğini söyleyebiliriz.

Romantik Akım, bir başkaldırı, yadsıma ve soyluların egemenliğine karşı bir isyan olarak ortaya çıktığına göre, dönemin oyunlarında da bu nedenle, ayaklanmalar, soygunlar, başkaldırıları gibi düzen karşıtı olaylar yer alır. “Yüce” ve “soylu” tragedya kahramanının yerine, “çoğunlukla rastlantılar sonucu ülkesel bir ideale atılan, daha sonra bu ideali amaç edinerek onun uğrunda savaşan; kendi irade ve tercihleri doğrultusunda hareket eden oyun kahramanına rastlarız. Bu oyunların kahramanları gerçekleştiremeyecek idealleri nedeni ile karamsarlığa sürüklenen; bazen bir konum ya da yanlış bir başkaldırı tarzı sonucu eyleminin

<sup>276</sup> E. Fischer, a.g.e, 54.s

<sup>277</sup> Y. Bonnefoy, a.g.e, 790.s

*anlamsızlığının farkına varan; ideali de kendi ile birlikte yenilgiye uğrayan; ama yine de ruh soyluluğunun temsilcisi olan; içlerinde soylu aile çocuklarının, haydutların, uşakların, yoksul kişilerin bulunduğu dram kahramanları olurlar.”<sup>278</sup>*

İnsan kişiliğini tanrısal gerçek doğrultusunda yoğurup yetkinleştiren romantik yazarlar on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında dramatik olana da yeni anlamlar ve yeni tanımlar yüklerler. Yüce olandan uzaklaşan kahraman, tanrısal adaleti kişisel tercihe çevirerek, eylemine yücelik yükleyerek, seyircinin gözünde kahramanlığa erer. İyi ile kötü, güzel ile çirkin, soylu ile sıradan vb. gibi bir çok karşıtlığı birbirinin içinde dengeleyerek diğerini ötekenden ayırmadan göstermeyi tercih ederler.

Romantik akım düşünürleri, dram türünü, karşıt güçlerin çatışmasını içerdiği için, karşıtlığın en etkili olduğu sanat olarak nitelerler. *Victor Hugo'nun Ruy Blas*<sup>279</sup> ve *Friedrich Schiller'in*<sup>280</sup> *Haydutlar* adlı oyunları, romantik mücadele oyunlarına en iyi örnek olarak gösterilebilir. Kahramanın kendisinin de kurban olduğu her iki oyunun sonunda romantik karamsarlık etkisi ortaya çıkar. ‘Asal gerçeği’ ‘tanrısal gerçek’ olarak yorumlayan ve yaşanan bu karamsarlığı aşmaya çalışan romantik sanatçılar; gerçeği yücelterek onu ulaşılmaz kılarlar. Aslında bu tavır, onların varolan gerçeği kabullenmeyişlerinin bir göstergesidir. “*Kahramanın ideali ile birlikte yok oluşu, bir kurban olarak yaşamının sonlanması romantik oyunlara dramatik bir boyut kazandırır.*”<sup>281</sup> Cesurca ve yiğitçe bir başkaldırı olarak başlayan romantik dram, ideal olanın bayağı bir gerçekliğe yenilişi ile “kötümser” bir anlam kazanır. Bu kötümser anlam aslında burjuva devriminin bir sonucudur. Romantik kahramanlar oyun boyunca çatışan, mücadele eden, kaybolan mutluluğun aranıp bulunamayışının bir örneğini sunarlar. Kahramanların bu davranışları ve mücadele örnekleri her ne kadar kötümser bir sonuca doğru gitse de, onların göstermiş olduğu mücadele örneği, tek olumlu davranış olarak seyirciye yansır. Yaşanılan dönemdeki anlam parçalanması ve anlamın hiç değilse savaşılarak ortaya çıkması, kahraman için ideali uğruna verdiği mücadelenin anlam olarak geri

<sup>278</sup> Bkz. Gülayşe Erkoç, **Romantik Oyunlarda Ak-Kara karşıtlığı (Ruy Hlas, Haydutlar)** <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/13.11.2011>

<sup>279</sup> Victor Hugo, **Ruy Blas**, çev; Sabri Esat Siyavuşgil, Milli Eğitim Bakanlığı yay, ikinci basım 1962.

<sup>280</sup> Friedrich Schiller, **Haydutlar**, çev; Seniha Bedri Göknil, Maarif Matbaası İstanbul 1958.

<sup>281</sup> G. Erkoç .a.g.e.

dönüşüyle, insanların vicdanlarına seslenir. Romantik kahraman burada vicdanın ve ruh soyluluğunun temsilcisi olarak anlam kazanır. Romantik akım, Klasik akım'ın biçim kurallarını, “soylu” ve “yüce” kahraman anlayışını, aristokratik değer kavramını, aristokratik çatışmayı yıkarak Modern tiyatro'nun yolunu da açmış olur. Yaşanılan gerçeklerle ilgili konuları işlemeye başlayarak on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkacak olan Gerçekçi akım'ın öncülüğünü de yapar.<sup>282</sup>

*Tanrıların, özel olanın gerisinde sezilen ve gerçek olarak kabul edilen mutlağın kendisi, mitolojinin de “her sanat için gerekli koşul ve temel gereç” olduğunu okuruz ve yine mitoloji: “bayram giysileri içinde, mutlak durumuyla evren, kendi içindeki asıl evren, tanrısal düşgücünde yaşamın ve mucizevi kaosun imgesi, kendi başına bir şiir ve şiirin ögesi, gereçidir. Mitoloji dünyadır ve bir bakıma yeryüzü, sanat ürünlerinin çiçeklenip yaşayacağı tek yerdir. Yalnızca bu tür bir dünyada, sonsuz düşüncelerin dile gelmesinde aracı olabilecek değişmez ve kesin biçimler olanaklıdır.”<sup>283</sup>*

Bomboş ve büyü bozulmuş bir dünyanın gelişini önlemek için, bütünüyle anlam yüklü bir doğa kuran ve mitin yaşayabileceği bir dünyayla kendi düşsel evrenini yaratmaya çalışan dönemin düşünür ve sanatçıları, geçmiş ve geleceğin evrenini kendi hayal dünyasında ve yazın alanında birleştirmeye çalışır. Yaşamın anlamına, tüm soru ve sorunlara bütünsel olarak her şeye bir cevabı bulunan mitik evren, kutsal olarak görmediği bir dünyada kendini de varedemez. Bu nedenle varolan ve gelişen bu yeni dünya, kendini ve sanatını yeni bir biçimde tasarlamamın; “anlamın”, “yaşamın”, “düşlerin”, “an”ın parçalanışına yeni bir anlam yükleyerek ve bütün soru ve sorunları yeni bir üslupla cevaplamanın peşine düşer. “Yaşamın artık bir bütün içinde olmaması, bütünün parçalarına ayrılmış olmasını çöküşün işareti olarak belirleyen *Nietzsche*, bu parçalanmayı on dokuzuncu yüzyılda Avrupa'nın kapısında bekleyen nihilizmin nedenlerinden biri olarak ele alır. Yaşamın ve düşüncenin arasında dolaysız bir bağ kurulmasını sağlayan mitik gelenek yoksa, kültür de yozlaşmak ve yok olmak zorunda kalacaktır. Kültürün asli

---

<sup>282</sup> Y.a.g.e.

<sup>283</sup> Y. Bonnafoy, a.g.e, 981.s



bir ögesi olan mitos, yaşamı düzenlerken ‘yoğunlaştırılmış bir dünya imgesi’nin kılavuzudur ve o olmaksızın kültürün gelişmesi olanaksızdır.”<sup>284</sup>

*Türler evrildikçe, Sofokles’den itibaren ve giderek artan oranlarda Sokrates’in etkisindeki Euripides’le birlikte yapay bir iyimserlik ve “takma” bir akılcılık yapıta egemen olmaya başlamış ve kaynaklardaki saflığı bozarak, türün de “mezarını kazmıştır.” “mite inanarak” başlayan kültür, “mitin kutsallığının aşınmaya başlamasıyla” yok olmaya yüz tutar. Bu aşamada “mite duyulan his gitmiş olduğu halde, en azından biçimsel yapısının sürdürülmesi söz konusudur. Ama süreç devam eder. En sonunda her türlü aşkın anlam iması yitirilir, mitik öyküleme salt kurmacaya indirgenir ve yaşayan bir gerçeklik olarak mit, kültürün ufkundan tamamen silinir.”<sup>285</sup>*

Artık saf ve gerçek olan mitin yerini gelişen ve hiç durmadan ‘yenilik getiren’ dönemin felsefi görüşleri, siyasal olaylar, ekonomik değişimler, ilerleme adına “kazanılan” ve “kaybedilen” farklı değerler almıştır. “İnsan ile yaşam arasına sokulan kavramlar aracılığıyla sağlanan dolaylı bağ, yerini dolaysız bir bağa bırakır. Canlı ve sağlıklı bir kültürün zorunlu koşulu olan bu bağ sayesinde düşünmeye ve eylemeye sınırlar koyarak, yaşamı düzenlemeye yardımcı olan ‘ufuk’ ya da ‘sınır’ çizilebilir. Çünkü her canlı yalnızca bir ufuk içinde sağlıklı, güçlü ve verimli olabilir”<sup>286</sup> kendi etrafına bir sınır, bir ufuk çizme yeteneği olmayan ise bu kavgada bitkin düşer ve hızla dağılıp parçalanır. Bu parçalanma ve dağılma mitik geleneğin olmadığı kültürlerde (modern dönemde) çok daha vahim sonuçlar doğurur. Mitin ötelenmesi, hayatın anlamının dağılması ve sadece olguların açıklanmaya çalışılması insanın özünü de parçalar. Yaşamın, anlamın parçalara ayrılması ve sadece aklın ön plana geçmesiyle birlikte; saf akılla açıklanmaya çalışılan ve duygunun ötelendiği görüşler ve daha pek çok etki ozan’ın saf sözünün yerini “yazar tarafından kurgulanmış olay dizisi ve öyküye, koronun yerini kahramana, müzik ve dansın yerini diyaloga”<sup>287</sup> terk eder. Artık ‘soylu kahraman’ın olağanüstü eylemi, sıradan insanın günlük yaşantısı içindeki dönemin

<sup>284</sup> Bkz. Nazile Kalaycı, **Nietzsche’de Kültürlerin Gelişmesi Bakımından mitosların İşlevi**, Felsefe Sosyal Bilimler Dergisi, sayı: 5, yıl:2, 2008. 21-23.s

<sup>285</sup> Bkz. Beliz Güçbilmez, **Performans Sanatı:Nietzsche’nin Kehaneti**, Ankara, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı 21, Ankara Üniversitesi Basımevi, 2006, 35.s ( sayfa sayısı internet sayfa sayıdır.)

<sup>286</sup> N. Kalaycı. A.g.e. 22.s

<sup>287</sup> B. Güçbilmez. **Performans Sanatı:Nietzsche’nin Kehaneti** ,a.g.e,

bilinciyle çok yakın ilişkili olan ‘*insan hayatının kavramı ve anlayışı*’ olarak değişmiştir. Euripides’le başlayan mitik ögenin ötelenmesi ve tragedyaya akılcılığın girmesi, çağlar boyunca devam etmiş, trajik kahraman yerine, sıradan insan sahnede boy göstermeye başlamıştır. Trajik kahramanın yaşantısı biricik ve eylemi akıl almaz ve olağan dışıdır. Oysa sıradan insanın yaşamında akıl almaz hiçbir şey yoktur. Bu da insanın yaşamla kurmuş olduğu trajik bağın da yok olmasına sebep olmuş ve bunun “*on dokuzuncu yüzyıldaki sonucuysa doymak bilmez bilgi arzusu, sürekli kökleri arama, nostalji ve tarih hastalığı*”<sup>288</sup> olarak görülmüştür.

Antik çağda mit, insanın ufkunda ya da yaşamla arasında bir uçurum değil, bir ve aynı şeydi. İnsan mit’le düşünür hatta evrenini mitik düşünceyle açıklardı. Antik kahraman oyunlarda iki olumlu değer çatışmasından birinin yok olmasıyla izleyicisine yepyeni bir başka değer sunarak onu tekrar kutsal bir döngünün içine sokar ve izleyici yeniden bütünleyerek yaşamla arasındaki trajik bağı koparmadan serüvenine devam ederdi. Oysa süreç işledi ve geleneksel olandan, modern döneme girildiğinde kendisini tanımlayamayan, yerini ve konumunu adlandıramayan bir serüvene bıraktı. Bu serüvende de insan kendini anlamlandırmak için ya köklerine dönerek bir anlam bulmaya ya da bilginin sonsuzluğunda koşarak sonu gelmez bilgi isteğinin içinde kendine yeni anlamlar kurmaya çalıştı. Anlamlandıramadığı ve hatta kendisini bir türlü konumlandıramadığı yaşamında geçmişe nostaljiyle bakarak bir köprü kurmak istedi. Artık oluşmuş ve yaratılmış tarihin içinden tarihsel süreçlerle insanın anlamını ya da insanlığı açıklamaya çalıştı. Bir ve bütünsel olan mitsel evren yıkılmış, kendisini tamamlayamayan insanlığa da, bu yeni oluşan değerleri mitselleştirme süreci kalmıştır. Geline çağda ‘bilginin bir mit’, ‘köklere dönmenin bir mit’ olduğunu ya da ‘tarihe mit’ gibi anlamlar yüklenerek yeni bir mitsel evren oluşturulmuştur. Bu sürecin en iyi örneklerinden biri olan *Goethe*’nin *Faust* adlı oyunu, eski ile yeninin bir arada olduğu, yeni değerlerin eskiyle çatıştığını, geleneksel olanın modern içinde nasıl yok olduğunu ya da dönüştüğünü göstermesi açısından bir geçiş süreci ve insanın anlam arayışının en iyi örneği olarak bakılabilir.

---

<sup>288</sup> N. Kalaycı, .a.g.e, 22.s

### 2.2.3 Faust; Geçmiş Dünya İle Yaşanılan Dünya Arasındaki Derin Uçurum.

*Bilgi ve bilgiyle gelecek iktidar için ruhunu karanlık güçlere teslim eden Dr. Faust figürü, 16. yüzyıldan bu yana modern imgelemdeki yerini korumaktadır. Marjinalliği, kuşkuculuğu ve Tanrı'ya sırt çevirip yıkımın ve yıkımdan doğan vülger bir yaratıcılığın temsili yeraltı güçleriyle işbirliğine girişiyle, modern entelektüelin dünyayla kuracağı bilinç ilişkisinin neredeyse kâhince bir anlatımıdır.<sup>289</sup>*

19. Yüzyılın başlarında ortaya çıkan yeni toplumsal kimlikler ile aydınların, ilericilerin, devrimcilerin tutkularının birleşmesinden doğan toplumsal peygamberler ( toplumun lideri ya da topluluk tarafından kabul edilen kahramanlar, bilgi, bilim, tarih, ideoloji) döneme damgasını vuran yeni mitler olarak tarih sahnesinde yerini alır. “Sınıfların ortaya çıkması ve iyice belirginlik kazanmasıyla birlikte oluşan ve yönetimi elinde bulunduran sınıflar, ulus içinde iktidarı ele geçirmek için nasıl savaşıyorlarsa, uluslar da evrenin imparatorluğunu ele geçirmek için öyle savaşmaya başlamışlardır. Bu iki kimlik (sınıflar ve ulus), gerek ortaya çıkışları, gerekse anlamları bakımından birbirlerinden ayrılamazlar.

*Tarih, ulusların gelişmesini halkların savaşımı ve egemenliği ile açıklar. Tıpkı Karl Marks'ın aynı şeyi, sınıfların egemenliği ve savaşımı ile açıklaması gibi. Oysa bunlar, herkesin kaderini ellerinde tutan iki yeni oyuncudur. Bu yeni savaşçılara yeni dünya görüşleri gerekir.”<sup>290</sup>*

Yeni savaşımın kahramanları olan halk ve toplum sınıflarının, onların işlevlerini tanımlayan ve her birine anlamlarını anımsatan örnek ve büyük anlatılara, yani yeni mitlere gereksinimleri vardır. Oysa büyük anlatı olarak kabul edebileceğimiz destanlar, efsaneler çağı geride kalmış ve insanlık geçmişine sadece bugünden bakarak, ona öykünerek ya da bir benzerini yaratmaya çalışarak (ama yaratılan sadece kurgulanan olacaktır) ihtiyaç duyulan yeni mitleri kurmaya, oluşturmaya çalışmışlardır. Yaratılan ideolojiler insanların yeni büyük anlatıları olma yolundadır ve bu ideolojiler ve bakış açıları insanın hayatını, yaşamını, evrenini tanımlayan yeni mitler olarak yaşamımızda yerini alır. Yeni yaratılan

<sup>289</sup> Bkz. Birgül Oğuz, **Faust Modern Entelektüel'in Doğuşu**, <http://www.remzi.com.tr/kitapGazetesi>. 06.01.2012

<sup>290</sup> Y. Bonnafoy, a.g.e, 791. s

ideoloji mitine, mitik kahramanlar gerekmektedir. Bu kahramanlar ya dönemin aydınları arasından ya da yeni dönemin ulusal önderlerinden çıkacaktır. Nasıl ki eskinin kahramanları Prometheus, Spartacus'tü, şimdinin ulusal kahramanı Jean Darc ya da Marat gibi isimler yeni dönemin mitik simgeleridir. Böylece gelenekten gelen anlamlarla ve yeni dönemin ruhuna, isterlerine uygun mitsel kahramanlar tarih sahnesine çıkmışlardır.

“Ulus-devlet olma sürecini öbür Avrupa ülkelerine göre oldukça geç tamamlamış olan Almanya'nın modern entelektüel arketipi olarak Faust da, ataerkil zihniyetten aydınlanmacı kapitalist zihniyete yönelen bir toplumda, hatta tam da bu kırılma anında, entelektüele yüklenen işlevi oldukça derinlikli bir biçimde yansıtır. Faust yalnızca geç kalmış Alman aydınlanmasının önemli bir anlatımı değil, 'ilerlemek, iktidar kazanmak ve modern olabilmek' için eski dünyaya sırt dönmek ve yıkıcılaşmak zorunda kalan bir toplumun (ve makro ölçekte, bu yolun yolcusu olmuş bütün Avrupa toplumlarının) serüveninin anlatımıdır. Faust, gecikmeli modernizm trenini bir biçimde yakalamayı başarır. Gecikmişlik duygusu ve yetişme telaşı onu daha yıkıcı yapar; ve sonunda Faust istediğini elde eder. Faust, aslında bütün bu yolculuk sırasında yalnız değildir; yaptığı tercihin ve ulaştığı ya da ulaşacağı 'başarının' ardında, mitolojisiyle, geleneğiyle ve kavramlarıyla koskoca bir tarih bulunmaktadır. Bütün bu büyük ve uzun yolculuğun toplamı ve ürünüdür Faust. Faust, dünyayı insanlığın ayaklarının altına sermek için atılacak adımları tasarlayan bir projecidir. Eskiye dair ne varsa yıkılmalı ve gelecek kuşaklar için yeni bir dünya inşa edilmelidir. Amaca giden her yolun meşrulaştırıldığı bu modernist proje, aklın araçsallaştırıldığı, geleneğin mitoslaştırıldığı ve geçersizleştirildiği, her şeyin bir gelecek tasarısına hizmet edecek biçimde düşünüldüğü bir yer kılar dünyayı.”<sup>291</sup>

Tanrıları ve büyük anlatıları yerinden eden modern akılcılığın doğrulanması ve akılcılığın hayatın ve yaşamın her alanında kendini göstermesi mit'in tarihinde, zamanında, algılanmasında ve yorumlanmasında da değişim gösterir. Çok tanrılı dinlerin geleneksel miti, eski zamanlarda bir yerde geçen ve insanın gelişimini, insanla evrenin korunmasını doğrulayan 'kutsal hikaye' ölür.

---

<sup>291</sup> Bkz. B. Oğuz, a.g.e

Ancak bu ölüm tarihsel mitle yeniden tanımlanır. Dolayısıyla mit ve zaman ilişkisinin tanımlanması, sanatsal olarak aktarımı ve anlatımı biçim değiştirmiştir. Yeniden anlatılan tarihsel zaman, örnek aldığı kutsal zamanla benzerlikler gösterir. Fakat önce ile sonra arasında bocalayan zamanın anlatısı kutsal zamanı da içinde barındırır. Ancak “modern ideolojiler miti” artık kendini iyice hissettirmiştir. Bir mit tarihi oluşmuştur. Burada gerçeği, hakikati, insanı, evreni, yaşamı doğrulayan artık tanrılar değildir. Tanrıların ve büyük anlatıların yerini düşünceler almıştır. Her durumda mit, zamanın kendine özgü bir düzenlemesi olarak algılanmaya devam etmektedir. “Mitosun en önemli özelliğinden biri yeniden anımsama ve anımsatma ile olan ilişkisidir. Geleneksel toplumlarda mitsel olayların yeniden anımsanması vardır. İnsanda arkaik toplumlara göre, yaşamın onarılamayacağı, ama yalnızca, kaynaklara yapılacak dönüşle, yeniden yaratılacağı izlenimi uyanmaktadır. Burada anımsama düşüncesi önemlidir. Çünkü gelinen noktada geleneksel toplumun yapısı değişmiştir, ancak anımsama ilkesi her iki toplum içinde geçerlidir. Modern dünyada da tarihsel zaman’da da olup biten her şeyin anımsanması vardır. Ne var ki, her iki anımsama türü de insanı ‘kendi tarihsel an’ının dışına fırlatır’. Var olan zamanın dışına atılmanın yaratacağı etki ve sonuç, buna vesile olanlar –birinde mitos, diğerinde tarih ve araçları- arasında derin nitelik farklılıkları nedeniyle ayrı ayrı olacaktır.”<sup>292</sup> Çünkü, yaşamı düzenleyen bilgiler artık tanrılardan değil de düşüncelerden oluşmaktadır. Her durumda mit, zamanın kendine özgü düzenlenmesi, yorumlanması, anımsanması olarak ele alınacaktır. *Goethe*’nin ele aldığı *Faust* <sup>293</sup> versiyonunda da bu dönüşümün, gelişmenin öznesi ve nesnesi olan sadece öykünün kahramanı değil onun nezdinde tüm dünyadır. Faust’un anımsattıkları geçmiş dünya ile yaşanan dünya arasındaki derin uçurumdur. Geçmişin huzur veren dünyası yoktur artık.

“İlk bakışta Goethe’nin geçmişe ve geçmişin üstünlüğüne boyun eğdiği görülür. Faust, şiir formunda bir tür Avrupa’dır. Harap kaleler ve beyhude çatışmalarla dolu, edebi olarak geçmişin istila ettiği; karakterleri, mekanları, vezinleri, hikayeleri, alegorileri, fantazmaları ile (...) geçmişin istila ettiği şimdi. Bu nedenle Faust, çığır açan bir eserdir; çünkü Faust, eski dünyayı hafifletir; bu

<sup>292</sup> Bkz. Doç.Dr. Zeliha Etöz, **Mitos ve İktidar**, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt 66, No. 3, 2011, 157-176. s

<sup>293</sup> Johann Wolfgang Goethe, **Faust**, çev; Nihat ünler, Öteki yay, Ankara 2000.

şekilde, modern dünyanın tinsel huzurunu tehdit edebilecek olanı etkisizleştirir. Klasik Walpurgis Gecesi'nde eski tarihin ve mitin tüm formları, geleneksel konumlarından çözülür ve özleri itibariyle dönüştürülürler. Bu, mitin işlevsizleştirilmesi...geçmişin, zorunluluğun prangalarından kurtuluşudur. Geçmiş, şimdiki zamanda bir varoluş formu edinecekse...gerçeklik usulünü ihtimal usulüne terk etmelidir.” Çağların arşivi olarak geçmiş, poetik ve tarihsel anıların deposudur ve arzu ettiğinizde kendi amacına uygun bir şekilde kullanılacaktır.”<sup>294</sup> Bütün bu düşünce ve tarihsel gelişim süreci Faust'un yazılma serüvenini de etkiler. “Goethe'nin Faust'u 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında kendine özgü modern bir dünya sistemini ortaya çıkaran süreci dramatik bir tarzda ifade eder.”<sup>295</sup>

Büyük anlatıların belki de en kapsayıcısı olan Homeros'un öyküleri, “Batı uygarlığının kendisi için oluşturduğu ilk ortak dünyanın habercisi olma özelliğine sahipti. Bunun bir tür, ideolojik yanı da vardı. Yaşanan toplumdaki daha gelişkinine nasıl geçilebileceğine dair ihtiyatlı bir yönlendirmenin örneği olmuş; insanın kendi dünyasını kendi elleri ile iyileştirebileceğine olan inancın örneğini teşkil etmişti. Bu inanç, aydınlanmanın yeniden canlandıracağı güne kadar, her dönemde alttan alta sürmüştür...Homeros'un gününden sanayi devrimine kadarki dönemin gelişmeleri sayesinde insanlığın ortak bir dünya kazanması anlamında önemli bir çok değişim olmuş, fakat sermayenin emek karşısında daha da egemen olmasıyla birlikte *temelde tüm olarak gelenek* içinde yaşayan insandan birey-insana varabilmeyi düşleyen Homeros'unkinden farklı bir değişim de kendini göstermiştir. Çağdaş insanın kendi toplumsal varoluşunun bilincine varabilmesi; kalabalıklar içinde yalnızlığında kendi bireyliğini bulabilmesi çözümü olanaksız denecek kadar güç bir sorun olmuştur.”<sup>296</sup> Adına modern kültür dediğimiz şey ortaya çıkmaya başladığından itibaren artık ne Homeros'un dünyasındaki keşiflerin bir anlamı ne de onun dünyasındaki geleneksel insan tipi varlığını sürdürmektedir. Modern kültürün insan figürü kültürel anlamda Faust'tur. Faust, modern anlamda “büyük anlatı”ya belki de verebileceğimiz geleneği ve çağı en iyi şekilde aktaran bir örnek eserdir. Tüm zamanların yapıtı denmesinin ve belki de Goethe'nin çok uzun yazma

<sup>294</sup> Bkz. Franco Moretti, **Modern Epik Goethe'den Garcia Marquez'e Dünya Sistemi**, çev; Nurçin İleri-Mehmet Murat Şahin, Agora kitaplığı, İstanbul 2005, 44-45.s

<sup>295</sup> Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, çev; Ümit Altuğ- Bülent Peker, İletişim yay, İstanbul 2000, 64.s

<sup>296</sup> Bkz. Ünsal Oskay, **XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**, Ankara Üniversitesi S.B.F. yay, Ankara 1982, 4-6.s

serüvenini içermesinin anlamı burada yatmaktadır. Goethe'nin Faust'u "*tarihsel perspektif zenginliği ve derinliği, moral imgelem, politik bilgi, psikolojik duyarlık ve öngörü bakımından*"<sup>297</sup> Homeros'un destanlarına yakındır. Bu nedenle Faust, geleneği ve dönemi yansıtmaması nedeniyle mit'in hangi kırılma noktalarından geçtiğini bize net olarak göstermektedir.

Mit'in anlam değişimleri genellikle büyük toplumsal olayların yaşandığı ya da büyük keşiflerin görüldüğü zamanlarda daha net olarak anlaşılır. İnsan kendini konumlandığı noktadan farklı bir noktaya sıçradığında (buna ilerleme, gelişme, aydınlanma her ne denirse densin) içinde yaşadığı toplumsal ve siyasal dönemi de kendisiyle birlikte değiştirir. *Modern insanın kendisini dönüştürebilmesinin tek yolu, Faust'la birlikte öğreneceğimiz gibi, içinde yaşadığı bütün fiziksel, toplumsal ve ahlâki dünyayı bütünüyle, kökten dönüştürmektir. Goethe'nin kahramanı sadece kendindekini değil, ulaştığı herkes ve sonuçta onu çevreleyen tüm dünyadaki bastırılmış, muazzam insani enerjileri 'özgürleştirdiği' için tam bir kahramandır. Ama önyak olduğu büyük gelişmelerin – entelektüel, ahlâki, ekonomik, toplumsal gelişmelerin- büyük insani bedelleri* <sup>298</sup> olduğu da açıktır. İnsan bu değişimleri yaşarken "temiz ve saf" kalması, "iyi" "dürüst", "ahlâklı", "güvenilir" olabilmesi mümkün değildir. İşte Faust'un Şeytanla kurduğu ilişkinin anlamı da burada kendini gösterir. Bir yüzümüz gelişmeye, açık olmaya, iyileşmeye dönükken, diğer yüzümüz tam tersi olandır.

Aklın mitsel düşüncenin yerini almasının, bilimin hep ileriye götürürken neleri arkasında bıraktığının ve hatta yıkıp geçtiğinin farkına vardığımızda büyük bir bedel ödediğimizin de farkına varmışızdır. Bu bedel, bütünlüklü bir dünya görüşünden vazgeçmektir, şimdi belki de (yaşadığımız çağda) daha fazla öyledir. Çünkü –mitsel, büyüsel ya da dinsel- açıklama sistemleri, her şeyi kapsar, her alan birbiri için geçerlilik taşır ve tüm muhtemel sorulara bunların bütünlüklü ve kapsayıcı cevaplarını verirken, *bilim daha farklı ilerler(...)*örneğin *modern bilim, "evren nasıl yaratıldı?" gibi genel soruların yerini, "bir taş nasıl*

---

<sup>297</sup> M. Berman, a.g.e, 63.s

<sup>298</sup> M. Berman, a.g.e, 66.s

*düşer?” “su bir boruda nasıl akar? gibi sınırlı ve parçalı sorularla çalışmaya bırakır.”<sup>299</sup>*

Her ilerleme aynı zamanda yıkımı da beraberinde getirecek ve bütünsel bakışımız parçalanarak anlamın peşinden daha hızlı koşmaya çalışacağız. Bu da ‘ilerlemenin’ ve ‘gelişmenin’ büyük bedeli olarak tarihimizde yerini alacaktır. Bilimsel bakış için ödenen bedelin yüksek olduğu elbette açıktır.

### **2.2.3.1 Faustvari İlerlemenin Yıkıcılığı**

Faust düşünce ve duyarlılığı yirminci yüzyıl okurlarının kolayca ayırt edebilecekleri tarzda modern bir eserdir. Fakat maddi ve toplumsal koşulları hâlâ Ortaçağ’a özgü bir dönemde başlar, sanayi devriminin tinsel ve maddi altüst oluşlarının ortasında sona erer. Bir eser bütün bir tarihi, yaşanılanları, insanı, eylemi, düşünceyi bir metne sığdırmayı başarabilir mi? İşte Faust bunun örneğidir. O “modern bir destan”, “modern bir söylence” olma yolunda “büyük ve kutsal” bir metin olmayı hak eder. Romantik sanatçılar, düşlerden, simgelerden ve alegorilerden oluşmuş bir dille konuşmayı ve eserlerinde bu dille bir yapı kurmayı seçerler. Çünkü onların metinlerinde “*kutsal ile dindışı, yüceltilmiş ile müstehcen iç içedir. Romantizm şiirin diliyle konuşur, aklın diliyle değil.*”<sup>300</sup> Ve Faust metni bize bütün bu söz sanatlarını sunarken aynı zamanda geçmiş ve şimdinin o anın düşüncesini de büyük bir ustalıklarla “gerçeğin yapılarını ve dünyada varoluşun çeşitli biçimlerini de ortaya koyar.

*Dünyayı yeniden büyülemeye dair romantik stratejiler arasında mite başvurunun özel bir yeri vardır. Çeşitli geleneklerin sihirli kavşağında, mit, tükenmez bir semboller ve alegoriler, fanteziler ve iblisler, tanrılar ve yılanlar hazinesi sunar. Bu tehlikeli defineden beslenmenin çeşitli biçimleri vardır: eski mitlere şiirsel veya edebi atıflarda bulunmak, mitolojiyi “bilimsel” açıdan incelemek, ve yeni bir mit yaratmaya girişmek. Bu üç durumda da, mitin dini özünden bir şeyler yitirmesi, onu, dünyayı yeniden*

<sup>299</sup> François Jacop, **Evolution and Tickering, Science**, cilt 196, haziran 1977, s, 1161. aktaran; F. Moretti. A.g.e, 42.s

<sup>300</sup> B. Dellaloğlu. a.g.e, 16.s



*büyülemenin dünyevi bir aracı, ya da daha doğrusu kutsal olana kavuşmanın dini olmayan bir yolu haline getirir.*<sup>301</sup>

Arkaik mitlerin yalınlaştırıcı, gerçeği kavramayı kolaylaştırmaya yönelik olduğunu, buna karşılık daha geç dönem mitlerinin ise biçimleri ve bağıntıları daha karmaşık hale getirdiği açıktır; eski bir miti, ona yeni bir anlam vermek için bilerek değiştirmiş olsalar da, tümüyle ya da bir bölümüyle yeni bir mit yaratmış olsalar da, on dokuzuncu yüzyıl yazarlarının oluşturdukları mitlere genellikle bu ikinci kategoride yer vermek uygundur.<sup>302</sup> Çünkü arkaik dünyanın mitsel evreni ile on dokuzuncu yüzyıla geldiğimiz de ki evren bir ve aynı değildir. ‘Gerçek’, ‘doğru’, ‘algı’, ‘anlam’, ‘yaşayış’, ‘düşünce’ gibi pek çok şey değişmiştir. Yani insan değişmiştir. Bu nedenle; yeni oluşturulan ve oluşturulacak olan mitler eskinin sadece “sesi” ya da “imgesi” olarak hayal gücünde ve yaratılan eserde yerini alacaktır. Bu nedenle “*Faust, içinde kahramanın ‘bütün dünya’ya uzandığı, tüm insanlıkla bir olma arzusunu haykıran bir eserdir*”.<sup>303</sup>

Goethe, tarihten aldığı Faust ve Mephistopheles figürünü genişletip zenginleştirmiş ve bütün zamanların en etkili Faust literatürünü meydana getirmiştir. Peki Faust kimdir? Faust’u ilk olarak Mephistopheles’in ağzından tanırız: “*Sahiden! Size garip bir biçimde hizmet ediyor. O ahmağın yediği ve içtiği, ne su görmüştür ne toprak. İçindeki kaynaşma onu uzaklara sürüklüyor, yarı yarıya bilincindedir kendi deliliğinin; gökyüzünden en güzel yıldızları ister, dünyadan da en yüksek hazları, ve her türden yakınlık ya da uzaklığa, derinden devinen bu gönül kanmaz.*”<sup>304</sup> Bu sözleri bir sonraki bölümde Faust, adeta doğrular nitelikte konuşur: (Yüksek tavanlı, dar, gotik tarzında bir odada Faust, yazı masasının koltuğunda, huzursuz): *Araştırdım, ah, ateşli çabalarla, Felsefe, hukuk ve tıp bilimini, bir de ne yazık ki, ilahiyatı! Şimdi de duruyorum burada, bir ahmak gibi, hiç de akıllanmış değilim.*<sup>305</sup>

---

<sup>301</sup> Michael Löwy, **Modernizmden Gerçeküstüçülüğe Yeni mit**, [http://www.sdnyeniyol.org/index.php/teori/446\\_2](http://www.sdnyeniyol.org/index.php/teori/446_2) haziran 2011

<sup>302</sup> Y. Bonnefoy, a.g.e, 978.s

<sup>303</sup> Franco Moretti, a.g.e 14.s

<sup>304</sup> Goethe, a.g.e, 18.s

<sup>305</sup> Y.a.g.e, 21.s

Bütün bu huzursuz entelektüel çabalar sonuç getirmemiştir. Tatminsiz bir ruhtur o. Kendini sihirbazlığa bile vermiş, ruhlar alemine dalmaya çalışır. Bu huzursuz ruhu duyan, gören Mephistopheles ise “Antikite’de Şeytan, Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde İblis, Ortaçağ’da Lucifer olarak ortaya çıkan kötülüğün Modernleşme dönemindeki görüntüsüdür ve Faust’a görünmek için Tanrıdan izin ister. Mephistopheles’in planı Faust’u şehvete yöneltip aklını başından almak ve Tanrıya karşı bu bahsi kazanmaktır. Bu nedenle de şehvet dolu düşler ve görünümler yaratmaları için Faust’un üzerine ruhlarını gönderir.

*Mephistopheles, Faust’a Modern insanın kendisini dönüştürebilmesinin tek yolunun içinde yaşadığı bütün toplumsal ve ahlâki dünyayı bütünüyle kökten dönüştürmek olduğuna inandırır. Böylece Faust, doymak bilmez genişleme uğruna sınırsız büyümenin tabiata ve insana ne yapacağını hiç sormadan ve düşünmeden bütün dünyayı parça parça etmekten çekinmeyen bilinçli bir “büyümeçi” olarak karşımıza çıkar.*<sup>306</sup>

Faust bir ‘gelişmeçi’, bir ‘ilerlemeçi’ ya da ‘büyümeçi’ anlamında kendi yolunu belirler ve büyük bir yolculuğa başlar. Yolunun üstünde ki duraklarda kendini biraz daha büyütecek, ancak o büyürken ve değişirken etrafındakileri yıkıma sürükleyecektir. Tanrısız bir dünyada, kötülüğün sözde referansları Mephistopheles eşliğinde yürüyen-hatta koşan-yüce Faust, attığı her adımla kendisine, başkalarına, hatta dünyaya yıkım getirerek, “kötülüğün” asıl sahibi olacaktır.<sup>307</sup> Böylece Faust, düşünce dünyasından eylem dünyasına geçiş yapar.

*Faust bir kült metindir. Goethe’nin din, aydınlanma, romantizm, ilerlemenin doğası, insanın aradığı “ebedi uyum” vb. konularda, kimi açık kimi de şifrelenmiş pek çok görüşünü taşır. Şüphesiz Faust alımlamalarına eşlik eden merkezi düşünce, Ortaçağın küllerinden yeniden doğan insanın kendini aşma arzusu ve bilginin*

---

<sup>306</sup> Bkz. Kemal Kahramanoğlu, **Mesnevi ve Faust’ta Kötülük Problemi**  
<http://akademik.semazen.net/Sempozyumlar/Dunyada-Mevlana-izleri-bildiriler/21.pdf> 06.01.12

<sup>307</sup> Bkz. Süreyya Karacabey, **Herr Faust’un Önlenemez Tırmanışı**, 1 Nisan 2011 tarihinde [Tiyatro Oyunevi](#) sayfasından alınmıştır.

*karanlık dehlizlerine girebilmek için Tanrısal ışığın karşısına da korkusuzca dalmasıdır. Hıristiyanlığın Tanrı'sının daha esnetilmiş, aydınlanmacı bir versiyonunu buluruz burada; Faust'u ve çabasını anlayan, her şeye rağmen şefkatiyle kucaklayan bir Tanrı. Özellikle Faust II'de işler daha da çetrefilleşir ve birinci bölümde "zavallı" Gretchen'in yıkımına temellendiği için kolay algılanan öykü, tuhaf bir sapağa girer ve Faust bir bakıma arayışlarının mikro dünyasından makro dünyasına geçiş yapar. İlk bölümde hedef arzuların tensel, bireysel hattında ilerlerken, ikinci bölümde hedef, daha çok iktidarın, ele geçirmenin çoğul hattına yönelir ve "yıkıntılardan oluşan bir zincir", Faust'un öyküsü olur.<sup>308</sup>*

Goethe eserini yaratırken baştan sona yeni bir dünya düzeniyle karşı karşıya bulur kendini. Ne Antik Yunan'ın tanımlanmış dünyası, ne de üstün kahramanların, yüce duyguların, olağanüstü olayların yaşandığı bir dünya vardır. Antik dünyanın daha çok etik ve ideolojik kaygılarla hareket eden, karakter özelliği gösteren oyun kişisi, yerini ortalama insanın ortalarda dolaştığı, yüce ve soylu olanın artık zor bulunduğu zamanlara bırakmıştır. Ve artık on dokuzuncu yüz yılın ortalama insanı keşfedilmiştir. Oysa Goethe, *"tüm insan ırkına ayrılan yaşantıyı, kucaklamayı isteyen Faust'a Mefistofeles aracılığıyla alayla karışık "şimdi bireyle insan türü arasında kapanmaz bir uçurumun var olduğunu söyleyerek karşılık veririr. Bundan vazgeçsen daha iyi "Bay Mikrokozmos": böyle bir bütün/ ancak bir tanrıya göredir. Bir tanrı, bir üstinsan, sıradan insanlığın üstünde bir varlık"*<sup>309</sup> Bütünlüğün kaybolduğu bir çağda insan kendini hangi değerle bütünleyecektir. Bir ve bütün olmak, parçalanmamak, bir değere bağlı olup onun için savaşmak; on dokuzuncu yüzyılın insanı bireyleşmiş, tekleşmiş ve bütünlük duygusunu yitirmiştir. Bütünlük duygusunun olduğu evren, mitsel kahramanın kendini tanımak için çıktığı yolculukta bütününden, evreninden, doğasından kopmuştur. Antik çağın kahramanı gerçekleştirdiği eyleminin sonunda arınarak ya da belli bir bedel ödeyerek tekrar döngüsünü bulur ve yaşamaya devam ederdi. Kral Oidipus evlendiği kadının annesi, öldürdüğü adamın babası olduğunu öğrendiğinde gözlerini çıkardı ve yeryüzüne, tanrılara bunun bedelini sunarak tekrar kendi bütünlüğünü sağladı. Gerçeği, kelimelerin görünen anlamıyla değerlendirip Cordelia'ya sırt çeviren Shakespeare'in

<sup>308</sup> Y.a.g.e

<sup>309</sup> F. Moretti .a.g.e, 78.s

Kral Lear'ı Cordelia'yı anlaması için, aklını yitirmesi ve aklını yitirdiği anda hakikati görmesi gerekirdi. Oysa ortalama insanın, sıradan olanın dünyasında bu bedel insanüstü bir eylemle ödenemez bu ancak tanrılara ya da üstün insana ait bir eylemdir. Çağın insanı geldiği noktada geriye dönülemez bir dünyanın içindedir ve çağına göre eyleminin niteliğini belirleyecektir. Kahraman sonsuz yolculuğunda döngüyü tamamlamış ve yerini sıradan insanın ve çağın sorunlarına bırakmıştır. Ancak Goethe Faust'u her dönemde gezdirir. Dolayısıyla kahramanımız sonsuz ve büyük bir yolculuğu yaşar. Bütün çağların adamıdır Faust. Bütün "üstün" özelliklere sahiptir. "Tanınmış ve saygın bir alim, hukukçu, ilahiyatçı, filozof, bilim adamı, profesör ve üniversite yöneticisidir." Ancak bütün bu özelliklere sahip olsa da sürekli bir yakınma halindedir. Ne elde ettiyse boş çıkmıştır. Bunlar ona yetmez ve hiç yaşamamış olduğunu söyler durur.<sup>310</sup> Toplumsal bir iş ya da toplumsal bir buluş yapma ona yetmez o her şeyi istemektedir. Bilginin sonsuz denizinde boğulmak ama bunca bilgiyle ne yapacağını da bilememek. Bilgi açığı bir insan. Hayatın bütünselliğinden koparak biriktirdiği ve geliştirdiği bir kültürü vardır. Ancak Faust daha "dirimsel, daha erotik ve aktif bir dünyayla bağ kurabilmek için çırpınmaktadır."<sup>311</sup> Faust eylemsizliğini aşma arayışındadır. İlk arayış hareketi pasifçe kendini zehirleyerek yok olma isteğidir. Ancak bu eyleminde bile başarılı olamaz. Geçmişini yadsıdığı, geleneksel olana karşı durduğu noktada Faust'u çan ve koro'nun sesi dışarıya, sokağa, yaşama geleneksel olana geri çağırır. Yaşadığı an'dan hoşnut olmayan Faust, geçmişin sesleriyle geçmişe ait dünyaya geri döner, sokağa çıkar, ancak Faust bu dünyaya ait olmadığını görür.

*"İki canlıdır, ah, benim gönlüm, ve biri diğerinden hep ayrılmak ister."<sup>312</sup>*

Bu duygu peşini bırakmaz Faust'un, güne yeni bir umutla başlayan Faust, sonuçta yeni bir umutsuzluk içinde bulur kendini. Terk ettiği dünyada kafası boş olarak yaşamayı sürdüremez artık. Geçmiş yaşamıyla şimdiki yaşamını bir şekilde birleştirmek, bu zıt kutupları bir araya getirmek zorundadır.

---

<sup>310</sup> Bkz. M. Berman, a.g.e, 66-67.s

<sup>311</sup> Y.a.g.e, 67.s

<sup>312</sup> Goethe, a.g.e, 48.s

*Ruh ile beden, yüce olan ile aşağılık olan, iyi ile kötü, ak ile kara karşıtlığını hem kendi kimliğinde taşır, hem de kahramanı olduğu metne Tanrı ile Şeytan'ın büyük harflerle yazılmış karşıtlığıyla egemen kılar.*<sup>313</sup>

Tam da tanrıya bu kadar yakın olduğu bir anda paskalya yortusunda çıkagelir Mephistopheles. Yaratıcılığın, keşfin bütün güçlerini toplamak için uğraşan Faust, şimdi artık “şeytan”ıyla birlikte bütün yıkım gücünü toplar kendinde.

*Her şeyin geçip gitmesine, yeni yaratışlara yol açmak için o ana kadar yaratılmış olan her şeyin –hatta gelecekte de yaratabileceklerinin- yıkımını kabullenmeye hazır olmadığı sürece hiçbir şey yaratamayacaktır. Modern insanın hareket edebilmek ve yaşayabilmek için kucaklamak zorunda olduğu diyalektiktir bu.*<sup>314</sup>

Kendine ait ilk eylemiyle, terk ettiği geçmişini kucaklamak isteyen Faust, artık geleneksel olanı ve geçmişe ait yitik bir kültürü geride bırakır. En derin umutsuzluk halinde onu yakalayan çocukluk dünyası, onu çan sesleriyle hayata geri döndürmüş olsa bile, aslında onun tamamen yok edeceği bir dünya ile karşılaşmasını da sağlamıştır. Bu “küçük dünya” da yok edeceği ve ilk ilişki kurduğu sıradan insan, sonra ilk aşkı ve eyleminin sonunda da ilk kurbanı olacak olan Gretchen'dir. Her şeyden önce geride bıraktığı ve yitirdiği dünyaya ait bit figürdür o. Belki de yitirdiği dünyasındaki tüm şeylerin simgesi. Faust Gretchen'i bir daha eski, küçük, kapalı dünyasına geri dönemeyecek kadar etkiler. Onu, kendisi hakkında düşünmeye, yaşadığı yeri sorgulatmaya önyak olur. Faust'la yaşadığı aşk, hem bekaretini en önemlisi de masumiyetini alıp götürmüştür.

*Yeni duyguları eski toplumsal rolüyle çatışmaya başladıkça kendi ihtiyaçlarının meşru ve önemli olduğuna inanmaya ve yeni bir tür özsaygı hissetmeye başlar. Aşk Gretchen'i büyütür.*<sup>315</sup>

Ancak bu büyüme ya da gelişme onun da sonu olmuştur. Faust'un hayat ve coşkunun simgesi olarak yorumladığı Hristiyan çağrısı, Gretchen'in

---

<sup>313</sup> B. Güçbilmez.a.g.e, 60.s

<sup>314</sup> M. Berman. A.g.e, 75.s

<sup>315</sup> M. Berman. A.g.e, 83.s

karşısına yok edici bir anlamla çıkmış ve ona eziyet ve azap olarak dönmüştür. *Sevgilisinin hayatını kurtarmış olan çanlar, onu yıkıma götürmektedir.*<sup>316</sup> Eskinin yıkılması adına bir ilerlemeci olan Faust, yeniyi yaratmanın yıkıcılıkla bir olduğunu bilir. Yeni dünyanın değerleri eski dünyanın değerleriyle çarpışmış ve eskinin kapalı, bütünlüklü dünyası bir kez de Gretchen'in ölümüyle sarsılmıştır. Gretchen'in ölüm sahnesi karanlık ve kasvetli yoğunluğuyla Gotik dünyanın bütünü hakkında – özellikle Almanya'da, bir sonraki yüzyılda muhafazakar düşünürlerin göklere çıkaracakları bu dünya hakkında- sert bir yargıda bulunmaktadır. *Gotik tasavvur, bir zamanlar insanlığa bir hayat ve etkinlik ideali, cennete doğru kahramanca bir yöneliş sunmuş olabilir. Oysa Goethe'nin sergilediği gibi, 18. yüzyılın sonunda tebaasını ezen, bedenlerini ezip ruhlarını yok eden ölü bir ağırlıktan başka sunacak bir şeyi kalmamıştır.*<sup>317</sup>

Faust metni çağdan çağa dolaşarak, bir insanlık serüveni ve aynı zamanda bir ilerlemeler ve yıkımlar tarihini de beraberinde sunmaktadır. Geçmişin büyük ve kapalı dünyası yıkımlarla ya da değişimlerle yok olmaktadır. “Faust'ta her yeni ses, yeni bir varlık, her yeni eylem yeni bir dünyanın habercisidir. Bugünden ve geçmişten sesler; gerçek ve hayali; kutsal ve dünyevi; tek başına, grupla, koroyla”<sup>318</sup> her şey değişimin, yenileşmenin, yıkımın sesleridir.

*Mephistopheles: Nineciğim! Zamana ayak uydur biraz./ ne olduysa oldu bitti!/ geçmiş, geçmişte kaldı!/ yenilik denen şeyden haberin yok mu?/ yeniliktir ancak, bize çekici gelen.*<sup>319</sup>

---

<sup>316</sup> M. Berman. A.g.e, 86.s

<sup>317</sup> Y.a.g.e 86.s

<sup>318</sup> F. Moretti, a.g.e, 66.s

<sup>319</sup> Goethe. A.g.e, 173.s

### 3. BÖLÜM

#### MODERNİZM VE SONRASINDA MİT

##### 3.1 MODERN AKIL: YENİ BİR MİTE DOĞRU

*Her mitik dönemin sonunda kimileri, tüm mit düşüncesinin, doğrunun parlaklığı karşısında silineceğini sandılar. Oysa mit, her seferinde kimsenin artık onu tanıyamayacağı yeni bir görünümle yeniden başladı.<sup>320</sup>*

İnsan sözünün ve insan yaratıcılığının ön planda olduğu 19. yüzyılda, dönüşümün ve değişimin artık baş döndüren bir hızla yaşamın her alanına nüfuz ettiği görülür. Her şey hızlı bir şekilde değişmekte ve insan da bu değişimin bir parçası olmaktadır. Sanatsal, siyasal, ahlâki epistemolojik sistemlerin normatif yapıları bir bir yıkılmış ve modern dönemin önceki dönemlerin devamından çok onlardan kopuşuyla açıklayabileceğimiz yeni bir dünya süreci başlamıştır. Yıkımın hem sorumlusu hem de paradoksal olarak sonucu olan akıl, evrenin neredeyse bütün bileşenlerini kavranabilir, yorumlanabilir ve yönetilebilir olduğuna duyulan yeni bir spekülâtif epistemolojiyle temellendirmiştir.

Düşünce hızla gelişirken inanca dayalı her şey kutsallığını yitirmiş ve değişen dünyada ne mitosların o büyü, görkemli, gizemli dünyası kalmış ne de geleneksel toplum yapısı varlığını devam ettirebilmiştir. Geleneksel olan ile modern olan arasındaki bu çatışma ve çatışmadan doğan yıkım çok önceden başlamış ve geleneğin dünyasına saldırının adı; “Fransızcada *Siecle des Lumieres* (Işıklar Yüzyılı) olarak adlandırılmıştır. Aydınlanma teriminin aynı zamanda dinsel bir içerik de taşıması nedeniyle (tanrının ışığının içine akması) Fransa’da kabul görmemiş, bu nedenle, dinsel içerikten soyutlamak adına “Işıklar Yüzyılı” tabiri kullanılmıştır.

Aydınlanma her anlamda aklın ve bilimin yüceltilmesi mitleşmesi olarak görülmüştür. Rasyonalizm ile bilimin yüceltilmesi ve mevcut toplumsal

---

<sup>320</sup> Yves Bonnefoy, Antik Dünya ve Geleneksel Topumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü, a.g.e, 791.s

düzenin, dinsel dogma ve hiyerarşilerin eleştirisiyle başlayan 18. yüzyıl Avrupa düşünce ve kültürünün bir aydınlanma olduğu kadar bir aydınlatma olduğu da açıktır.

Aydınlanma rasyonalitenin başlangıcıdır ve aynı zamanda ekonomik rasyonalitenin başlangıcı sayılan Sanayi Devrimine ve bugünkü uygarlık, siyaset, toplum ve ekonomi kavrayışlarına da ulaştıran ana yolun hem döşeyicisi, hem de aydınlatıcısıdır. Aydınlanmadan önce yani modernite öncesi tüm toplumları kapsamına alan geleneksel yönetimde iktidarın kaynağı ilahi güçtür. Göklerden inen ve kader olarak kurgulanan mevcut düzen herkes tarafından kabul edilmek zorundaydı ve bu mistik kurgu, eski Yunan'dan 18. yüzyıla kadar bazı değişiklikler geçirse de genel olarak egemen güç olmuştur. Bu düzen tanrının düzenidir ve bu nedenle değişmesi söz konusu bile değildir. Geleneksel olanda ilahi ve değişmez bir dünya algısı vardır. Bireyin düşüncesi değil topluluk esastır. Evrenin sırları, gizemi tanrı tarafından ve onun seçtiği imtiyazlı kişilere ifşa edilmiştir ve ancak onun yazdıklarını, söylediklerini okuyarak/dinleyerek bilgi edinilebilir. İşte böylesi bir durumda Aydınlanma düşüncesi kendini varetmiş ve evrenin yasalarını, dini, bilimle ve akılla açıklamıştır. Rönesans oluşumları esnasında topluluk cenderesinden sıyrılan kişi, kendi başına bir varlık ve varoluş alanı kazanmış ve birey Aydınlanmayla beraber hem alanını hem de faaliyetini genişletme olanağına sahip olmuştur. Bu durumda Aydınlanmanın en önemli hipotezi de insan aklının her şeyi başarabileceği inancı olarak ortaya çıkmaktadır. Aklın yerinde kullanılması sayesinde bilgi, teknik ve ahlâki değerler alanında sürekli ilerlemenin yolu açılmıştır. Böylelikle değişmez evren inancı kırılmış ve mitosların sarsılmaz dünyası yerini akla ve aklın dayandığı bilime terk ederek, Aydınlanma hareketinin yarattığı yeni düşünsel, siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel ortama da modernite adı verilmiştir.

Bu yeni ortamda ortaya çıkan birey de tüm zenginliklerin yaratıcısı konumuna yükselmiştir. Kant'ın deyişiyle reşit olmama halinden erginliğe adım atılmış ve insan kendi iradesiyle davranabileceği bir düzene geçiş yapmıştır. Modernite eski rejimin irrasyonelliğini, batıl itikadını ve despotizmini aşma uğraşı veren entelektüel bir hareket olmuş ve en mantıklı sonucuna da Fransız Devriminde ulaşmıştır. Yeni oluşmakta olan merkezi devlet, toplumun ve toplumun kültürlenmesinin sağlayıcısı olarak, doğanın kutsallıktan arındırılmasına, bilimin ve tekniklerin atılıma geçmesine ve toplumlar arasındaki koşulların eşitlenmesine



katkıda bulunmakta ve Kapitalizm aklın önemi noktasında bu düşünceyle buluşmaktadır.<sup>321</sup>

Elde edilen bütün yenilikler, bakış, görüş, düşünüş ve hayatı kavrayış yerini hayal kırıklığına bırakmış, Aydınlanma düşüncesinin yarattığı hayaller bir bir hayaletlere dönüşmüştür. Ethos'unu yitiren kitleler yaşamlarında Pathos'u görmeye başlamıştır. *Edward Carpenter "Batı Uygarlığının Krizi"* adlı kitabında Aydınlanma ve Sanayi Devrimlerinin ürettiği pozitivizmin krizin eşiğine sürüklediği seküler Batı uygarlığının temellerine köklü bir eleştiri getirir. Carpenter'e göre; *Batı uygarlığının, insanın tabiatla ve deruni/iç hakikatle birliğini ve bütünlüğünü bozmasının, insanı tabiattan, kendi benliğinden ve diğer insanlardan uzaklaştırdığı fikridir: Tabiatın inkarının, insanı ve hayatı mekanikleştirdiğini, /.../ insanı büyük bir anlamsızlık ve hiçlik denizinin ortasına fırlatarak hayaleti andıran kendi krallığında yapayalnızlaştırdığını haykırır. Bu derin bir uygarlık krizinden başka bir şey değildir; /.../ Seküler insan, içinde tabiatın yer almadığı, yapay, kuru, ruhsuz bir dünya yarattı ve kendisini bu dünyaya kapattı /.../ tek sığınak ve tutamak olarak gördüğü bilimi putlaştırdı (mitleştirdi); /.../ Modern seküler bilim, ahlâkı, değerleri, insanın iç/deruni hayatını, kısacası niteliği yok ederek, onun yerine niceliğin, dolayısıyla ruhsuzlukla sonuçlanan insansız bir dünyanın eşiğine bırakmıştır bütün insanlığı.*<sup>322</sup>

Nietzsche, 19. yüzyıl Avrupa'sında Tanrı ve Ahlâk kavramlarının geleneksel otoriteler tarafından aslından uzaklaştırılıp, sahteleştirildiğini savunur. Ahlâki söylemler yüce idealleri daima ahlâk çatısı altında toplar ve mevcut tüm değerler kutsal sayılır. Oysa Nietzsche ahlâkın ve tüm değerlerin birer decadence (çöküntü) içerisinde olduğunu bildirerek felsefesini bu çöküşten kurtulma projesi üzerine şekillendirir. Felsefesini gerçek dünya ve bu dünya üzerinde yaşayan insan üzerinde temellendiren filozof, insanın bir kriz dönemine girmesiyle problemin başladığını öne sürer. O güne kadar aşkın bir dünya vaadi ile Tanrı'nın koyduğu değerlere göre yaşamını sürdüren insan, ( biz buna mitosların sarsılmaz ve merkezi evreni de diyebiliriz) inandığı ve güvendiği değerlerin ve Aydınlanmanın vadettiği sözleri tutmamasıyla birlikte bir anlamsızlık içinde kalır. Bu anlamsızlığın adı

<sup>321</sup> Bkz. Mehmet Ali Kılıçbay, **Aydınlanma ve Modernite**, Özgür Üniversite Kavram Sözlüğü II Söylem ve Gerçek , Maki Basın Yay, 2006 Ankara, 73-79.s

<sup>322</sup> Bkz. E. Carpenter, **Batı Uygarlığının Krizi**, çev; Orhan Düz, Külliyat yay, İstanbul 2008, XII. s

Nietzsche felsefesinde Nihilizm olarak adlandırılır. Nihilizm, Nietzsche felsefesinde olumsuzluk değil bir krizin adı olarak yer alır. Bu kriz mevcut değerlerin çökmesiyle oluşmuştur ve asıl olumsuz olan ise bu kriz içerisinde yeni değerlerin oluşturulamamasıdır. Bu nihilist durum ancak yeni değerlerin oluşturulmasıyla aşılabilecektir. Tarihsel olarak belirlenen insan düşünmeye başladığı andan itibaren, sorumluluk ve özgürlüğün yükünü tam olarak yüklenmek zorundadır. İnsanın tutunduğu ve yaşamının belirleyicisi olan tüm değerlerin değersizleşmesiyle birlikte insan kendini bir boşlukta hissederek pasifleşir ve yaşamdan geri çekilir. Yaşamdan geri çekilen insan yeni değerler yaratmak için hiçbir girişimde bulunamaz. İşte “Tanrı öldü” düşüncesini dillendiren Nietzsche için bu şiar, yeniden bir değer üretmek ve eskimiş değerlerin yıkılıp yerine yeni değerler bulmakla eşdeğerdir. Bu nedenle 19. yüzyılda “Tanrı öldü” der Nietzsche. Tanrının ölümü, doğanın, aklın ve yaşamı süreklileştirebilmek için gerekli ahlâki kriterlerin de reddidir.<sup>323</sup> Bundan sonra gerekli olan yaşamın kriterlerini yerine getirebilmek ve yeni değerler üretebilmek için yeni bir yaratıcıya ihtiyaç duyulmasıdır. Ve o ihtiyaç duyulan yeni yaratıcı bir Tanrı sözü değil bir insan sözü ve yaratısı olmalıdır.

İnsanlık sanayi toplumuna geçişle birlikte, mekanikleştirilmiş bir üretim ve imalat biçimine de geçiş yapar. Bilinç değiştikçe, düşünce gücü farklılaştıkça toplum ve toplumun yapısı da paralel olarak değişim geçirir. Yitirilen merkezi bütünlük ve birlik, kutsallığın ve mitosların dünyasına olan inanç, kendini sadece sanat aracılığıyla ve sanatın içinde biçimlendirerek, yaratarak yeniden düzenlemektedir. Fakat burada da artık oynayanla/seyreden, yazanla/oynayan arasındaki ayrım netleşmekte ve sanat, çağın bu değişimine göre hareketini ve biçimini belirlemektedir. Artık oynayan ve seyreden ayrımının gerçekleştiği bir sanat ortamında eski biçimler eski söylemler ve söylenceler de kendini çağın hızına ve değişimine ayak uydurmakta gecikmez.

*Eskiden bir sanat yapıtının amacı, dünyaya ne olduğunu söylemek, nihai bir yargıda bulunmak olurdu. Sanat yapıtının bu özelliği günümüzde ortadan*

---

<sup>323</sup> Bkz. Demet Köse, **Nietzsche Felsefesi, Modernizm, Ahlâk ve İmmoralizm**, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008, 1-22. s

*kalkmıştır. Beethoven'ın Eroica\* senfonisini düşünün. Bugün ortalama bir konser izleyicisi bu yapıtın nesnel anlamını kavramaktan acizdir. Senfoniye, program broşüründeki yorumların somutlanması olarak dinler. Oysa her şey notalarda yazılıdır: ahlâki ilkelerle toplumsal gerçeklik arasındaki gerilim(...)Bugünse senfoni şeyleştirilmiş, bir müze parçası haline getirilmiştir. Yapıtla canlı bir ilişki, yapıtın bir anlatım olarak işlevinin dolaysız, kendiliğinden bir kavranışı söz konusu değildir artık; yapıtın bütünlüğünü, bir zamanlar doğruluk adı verdiğimiz şeyin bir imgesi olarak duymak, yaşamak mümkün değildir. Bu şeyleşme, aklın öznellesmesinin ve biçimselleşmesinin tipik bir sonucudur. Sanat yapıtlarını kültürel metalara dönüştürür bu süreç, tüketimlerini de gerçek niyet ve amaçlarımızdan kopuk, rastgele, düzensiz bir duygular dizesine. Sanat, politika ve dinden olduğu gibi doğruluktan da koparılmıştır.”<sup>324</sup>*

Dünyanın büyüğü bir kez bozulmuştur ve ancak bu dünyayı ya da içinde yaşayan insanları yeniden büyülemenin araçlarını yaratmak yeniden insana kalmıştır. Maskeyi takan artık seyredilmekte ve izleyiciler gözledikleri eylemin bir yanılısına olduğunu bilmektedir. Bu noktadan geri dönüş olmayacaktır belki, ama sanat da artık bilinçli bir aldatmacaya doğru gidecek ve geldiği bu noktada görevi de mitsel çağlardaki gibi betimlediği, anlattığı şeyle aynı etkiyi yaratmak değil, izleyenleri/seyirciyi gerçeklik karşısında düşündürmek, heyecanlandırmak ve yeni hayaller kurdurtarak sağaltmak olacaktır.

Akılcı dünya algısı ilk ayağa kalktığında büyük bir umut olmuş, insanlık için ilerlemeci ve aydınlatıcı bir nitelik gösterse de gelinen noktada insan aklının tüm gücünün gösterildiği ve kullanıldığı teknolojik ilerleme, aklın kullanımından beklenenin tam tersi sonuçları da ortaya çıkarmıştır. Makinelerin insana hizmet etmesi, insanı aklın kullanıldığı bir dünyada rahat ettirmesi gerekirken, her şey tam tersine dönüşmüş, makineler, teknoloji, aklın ürünü olan pek çok şey insana eziyet etmeye onu tahakküm altına almaya başlamıştır. *Charlie Chaplin*'in *Modern Zamanlar* filmi bu anlamda modern aklın ve zamanın en iyi eleştirel gözüdür. “Filmin bütün güldürücü öğeleri insanın üretim araçlarının

---

\* Eroica; sözlük anlamı Kahramanca demektir. Başlangıçta eseri Napoleon' a adanmış olan Beethoven, zaman içinde onun bir kahraman değil bir tiran olma yolunda ilerlediğini görünce, Bonaparte yazan ismi silmiş ve Eroica yazarak bu ithafından vazgeçmiştir

<sup>324</sup> Bkz. Max Horkheimer, **Aklın Tutulması**, Çev; Orhan Koçak, Metis Yay 2008, 81.s

içerisinde kendine yabancılaşması, bir üretim aracına indirgenmesi saptamasına dayanır. Chaplin'in devasa makinelerin çarklarının arasında kayboluşunun, çarkların oyuncuğu haline gelmesinin filmin en akılda kalıcı sahneleri olması belki de modern zamanlarda<sup>325</sup> ki insanlık durumunun büyük ve unutulmaz imgesi olmuştur. Akıl bütünüyle toplumsal sürece boyun eğmiş ve aklın araçsal değeri, doğa ve insan üzerinde egemenlik kurulmasında tek ölçüte indirgenmiştir. Aydınlanma döneminin en üst ve en yüce değeri olan akıl, bir zamanlar tanrısal olandan pay almak olarak görülmekteyken, bugün dillendirilen “*aklın ölümü*” Nietzsche'nin “*tanrının ölümü*” ifadesinden daha fazlasını ifade etmektedir. 17. Yüzyıldan itibaren akla dayanarak hedef alınan amaçlar ve varılan olgusal durum arasındaki fark açıktır. Akıl kutsal sorgularken, dünyayı ve insanlığın ilerlemesi ekseninde önemli bir devrim sürecine girmiş, fakat gelinen noktada değişim ve dönüşüm aklın araçsallaşmasıyla birlikte devrim sürecinden geriye düşülmüştür.

*Descartes'la başlayıp Aydınlanma'ya ve bunların izleyicilerine uzanan modernlik söylemlerinde, aklın, toplumdaki ilerlemenin kaynağı, hakikatin imtiyazlı mevkisi ve sistematik bilginin temeli olduğu savunulur. Bu söylem içerisinde aklın doğru düşünce ve eylem sistemlerinin kaynağı olduğu ve bu nedenle de toplumun yeniden yapılandırılmasında kullanılabilir kuramsal ve pratik normların türetilmesine ehil olduğu varsayıldı. Bu akıl anlayışının, feodal dünyayı devirmeyi ve akla dayanarak adil ve eşitlikçi bir topluma ulaşmayı hedefleyen Amerikan ve Fransız devrimleri sürecinde iş başında olduğu söylenebilir. Ne ki, modernliğin ideolojisi ile modern dünyanın gerçekliği arasındaki bağlantı önemli sorunları da beraberinde getirmiştir.<sup>326</sup>*

Akıl kendi hükmünü insanla birlikte aynı zamanda doğa üzerinde ve dünyada evrensel olma iddiası da taşıyarak oluşturmaya başlamıştır. Ancak aklın mutlaklığı, akla dayalı olmayan her şeyin ötekileştirilmesine, dışlanmasına, hurafe olarak adlandırılmasına ya da akıl aracılığıyla bütün bunların yeniden ele alınıp, düzenlenmesine, böylece doğanın ve bütün uygarlığın bu bağlamda

---

<sup>325</sup> Bkz. Taşkner Ketenci, **Chaplin'in Gözlerindeki Şaşkınlık: Postmodern Akıl Eleştirisi Üzerine** <http://www.flsgergisi.com/sayi4/59-74.pdf> 15.03.2012

<sup>326</sup> T. Ketenci., y,a,g,e

yapılandırılmasına neden olmuştur. İnsan hayatının nesneleşmesi, aklın bir nesnesi haline gelmesi, kendisini barındıran ve temel oluşturan hayatın sınırlarının ve anlamının da yeniden tanımlanmasını gerektirmiştir. Varolan bütün tanımlar, kavramlar aklın hükmüyle Aydınlanma'nın yücelttiği insanı nesneleştirmiş ve temel olarak doğaya üstünlük atfeden, insanları efsane ve mitlerden kurtaran ve neticede bireyi, insani olmayan belirlenmiş ilişkiler yasasına mahkum eden Aydınlanma geleneğine en büyük eleştiri de *Frankfurt Okulu*'nun düşünürlerinden gelmiştir. Onlara göre “*dünyanın büyüünün bozulması ve efsanelerden kurtarılmasının bedeli, yeni efsanelerin yaratılması ve insani olmayan güçlere yeni bir tür teslimiyetle ödenmiştir. Araçsal akıl aracılığıyla devreye sokulan bu yeni yabancılaşma, bilim alanına da sirayet ederek her şeyi teknik yararlılık ve kişisel çıkarı indirgemıştır.*<sup>327</sup>

Toplumun kutsal yapısı bir kez ortadan kalktığında ve geleneğin bir kenara itilmesiyle birlikte, sosyal düzenlemeler, eylem tarzları akılla birlikte açıklanmaya başladığında, geleneğe ait tüm değerler (olumlu ya da olumsuz) çıkar için kullanılmaya açık bir duruma gelir. Bireylerin mutluluğu ve iyiliğine yönelik olarak her şey istenildiği gibi düzenlenmeye ve oluşturulmaya çalışılmış ve bunun da alt yapısı çağdaşlık, ilerleme, modern yaşam olarak kavramsallaştırılmıştır. Bütün bu düzenlemeler, yeni oluşturulan düşünce sistemleri, tarihin oluşması, tarihsel bir perspektifle geçmişi değerlendirme olarak karşımıza çıkar. Mitosların kaybolması ya da anlamının değişime uğraması da bu tarihsel sürecin oluşmasıyla ilgilidir.

*Mircae Eliade'ye göre, mitosun yok olması tarihin başladığının alametidir. Artık tekrarlı ayinlerdeki Ezeli Dönüş'ün yerini takvim ve kronolojinin zamanı alır. Belirsiz boşluğun yerini ölçülen mekan alır. Mekanı ve zamanı belirsiz olan anonim kahramanların yerine belirli ve bir zamanda yaşamış insanlar geçer. Fakat birçok kültürlerde mitostan kurtulma mitoslu düşünceyi birdenbire ortadan kaldıramamıştır. İlim ve felsefenin doğuşundan sonra da onun kalıntıları yaşamıştır. Yalnız primitif düşüncenin yerini objektif*

---

<sup>327</sup> Bkz. Jorge Larrain, **İdeoloji ve Kültürel Kimlik**, Çev. Neşenur Domaniç, Sarmal Yay, İstanbul 1995, 80.s

*düşünce aldıkça mitoslar gerçek olmaktan çıkarak mecaz olmuşlardır.*<sup>328</sup>

### 3.1.1 Modern Toplumda Eylemin Yüceleştirilmesi

Primitif düşüncenin yerini objektif düşüncenin almaya başlamasının analogik karşılığı, bilimsel-felsefi anlamda pozitivizm, sanatsal anlamda gerçekçilik ve ekonomik anlamda kapitalizm olmuştur. Toplumdaki ekonomik, teknolojik ve kültürel alanlardaki hızlı değişim süreci, modern sanatçının gözünden kaçmamış ve bu dönemin sanatçıları, yarattıkları eserlerde dönemin yaşayış ve düşünüş biçimlerini yapıtlarına yansıtmışlardır. Geleneksel ile modern olan arasındaki kopuş, dönemin sanatçılarının da temel kaygısı olarak eserlere yansımıştır. Bireyin gelişimi her zaman ekonomik ya da siyasi gelişime paralel olmadığı için, insanların sürüklendiği çöküş, bunalım, değersizlik, anlamsızlık modern dönemin yazarlarının da temel konuları arasına girmiştir. Büyük değişimin yaşandığı 19. yüzyılda Kapitalizm kendini hızla göstermiş, el işçiliğinin yerine makineler geçmiş, dolayısıyla üretim, ticaret, buhar gücünün sanayide kullanımı, hızlı endüstrileşme, işsizlik, yeni iş alanları ve hayatta öncelikli alan olarak para birikimi ön saflara geçmiştir. Yükselen kapitalizm, insan ilişkilerini de değişime uğratmış, çıkar ilişkisi, egemenlik kurma çabası sanatçıların yaratıcı süreçlerinde gözden kaçmamış ve sanatçılar yaşadıkları dönemi insanlığın çıkışsızlığını, özlemlerini, yenilik arayışlarını ya da yeni düzene ayak uyduramayışlarını olduğu gibi eserlerine aktarmışlardır.

Modernizmin toplumsal hayatın temel kırılma anlarından biri olduğunu dile getiren *Charles Baudelaire* bu büyük kırılma noktasını 1850'lerde yakalamıştır. Yine bu dönemde *Karl Marx*'ın "*Komünist Manifesto*"su (1848) yayımlanmış ve *Nietzsche* yüzyılın ikinci yarısında modernizmi çok farklı açılardan ele alıp yerden yere vurmuştur. 19. Yüzyıl sadece felsefe ve politika alanlarında değil, edebi ve estetik alanlarda da oldukça zengin bir yüzyıldır. 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren romantizmin, duygulu, kişisel, hayal ve düş gücüyle örülü yönüne karşı çıkan Gerçekçilik akımı, karşıt bir söylemle gelişerek ilerlemiş ve

---

<sup>328</sup> Yrd. Doç. Dr. Sema Önal Akkaş, **Mit ve Felsefe** <http://www.millifolklor.com/tr/sayfalar/77/83-88.pdf> 21.02.2012

sanatta insanın, toplumun yaşamını, evrenini, yaşamdaki büyük krizi bütün nedenselliğiyle görmek ve göstermek çabasını üstlenmiştir. Gerçekçi akım sonuçlardan çok nedenlere önem vermiş ve bu nedenselliği tüm çıplaklığıyla sergilemiştir.

Gerçekçilik, romanda *Balzac* ve *Tolstoy*'la doruk noktasına ulaşır. Seyirciyi yıllardan beri koşullamış olan sahneye özgü yalan dünyanın kalıpları bir bir kırılır. Sanatsal bakış, modern toplumsal yapı içinde kırılmaya uğrar ve dönemin büyük yazarları söz konusu kırılmayı kayda geçirirler. Bütün bu büyük figürler ve onların edebi, estetik, politik metinleri, aslında, yaşanmakta olan büyük dönüşümün, sosyokültürel kırılmanın birer kaydı niteliğindedir. *Strindberg*'in doğalcı eğilimine karşın *İbsen*, doğal ve toplumsal güçler karmaşasını bir bütün olarak görür. İrade ile eylem arasındaki çelişkiyi sahneye taşıyan *İbsen* bu çelişkilerin nedenlerine eğilir.

*Henrik İbsen 1906 yılında öldü. 19. yüzyılın insanıydı. Aynı yıl doğan Samuel Beckett ise 20. yüzyılın son on yılına dek yaşadı. Uzun ömürlüydüler. Bu nedenle, her ikisi de içinde yetiştiği döneme güvenilir biçimde tanıklık edebildi. İbsen, Endüstri Devriminden sonraki yarım yüzyıl içinde yerini sağlamlaştıran liberalizm'in, insanlara umudun yollarını nasıl açtığını gözlemlemekle kalmadı; aynı zamanda liberalizmin insanları sürüklediği 'ahlâksal çöküş'ün de izleyicisi oldu. Beckett ise İbsen'in yüzyılına 'yepyeni bir dönem' olma özelliği kazandıran endüstri ve teknolojinin 'çorak topraklar'a dönüştürdüğü 20. yüzyıl dünyasında insanın içine düştüğü umarsızlığı gördü. İbsen insanın varlığını 'anlamli' kılabilmenin yollarını arıyordu; Beckett ise böyle bir çabanın boşa gideceği kanısındaydı. Ortak yanları ise her ikisinin de insanın dünyadaki konumunun 'trajik' boyutları olduğunu düşünmesiydi.*"<sup>329</sup>

19. Yüzyıl, sonraki yüzyıllarda geliştirilecek perspektiflerin, ileri sürülecek tezlerin, yaşanacak krizlerin, belirsizlik anlarının ilk tohumlarının atıldığı bir yüzyıl olmuştur.

---

<sup>329</sup> Bkz. Ayşegül Yüksel, **İbsen'den Beckett'e: Yıkım Öncesi Ve Sonrası**, Ankara Üniv. D.T.C.F Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı 23, Ankara 2007, 25-34.s

Bu dönemin etkili ve güçlü yazarı olan Henrik İbsen, sadece modern bir yazar olmasının ötesinde modernist tiyatronun da ilk örneklerini vermiş ve dönemin sorunlarını sahneye taşımıştır. “Norveç asıllı eleştirmen *Toril Moi, Henrik Ibsen and the Birth of Modernism (Henrik Ibsen ve Modernizm’in Doğuşu)* başlıklı kitabında *Ibsen’in bugüne dek ya romantizmi içine alan idealizmi temsil ettiğinin ya da gerçekçi bir yazar olduğunun savlandığını söyler. Ibsen bir çok oyununda idealizmi sorgulayıp yerdiğinden birincinin yanlış bir sav olduğunu, gerçekçiliğin de yeterli bir tanım olmadığını söyleyip Ibsen’in Batı’da ve dünyada en çok tanınan, çağdaş yaşamı konu alan oyunlarının çoğunun modernist olarak nitelendirilmesi gerektiğini savunur. Geleneksellik ile modernliğin çatışması Ibsen’in modernizminin merkezindeki en temel çatışmadır.*”<sup>330</sup>

Liberalizmin insanlar üzerindeki derin ahlâksal çöküşünün izlerini gören ve oyunlarında adeta bir yol gösterici gibi rol üstlenen İbsen, karakterlerinin asla kaçamadıkları sonu sahnede göstermeye çalışmış ve bunu da geçmişte yaşananların, sırların ortaya çıkmasıyla ele almıştır. “*Sırların ortaya çıkması ile karakterin kendi hayatındaki utançla/kendini kandırmakla yüzleşmesi ve böylelikle özgürleşmesi yolunda Ibsen, sanki ahlâklı olanın/olmanın ne olduğunu göstermektedir seyircisine. Böylece, karakterin/insanın/toplumun gerçek benliği ortaya çıkacaktır; yalansız bir dünya ahlâklı bir dünyanın temelini oluşturacaktır.*”<sup>331</sup>

İnsanın anlam arayışı, içinde yaşadığı dünyayı ve evreni kavrama çabasıyla varolagelmiş bir durumdur. Bundan önceki süreçlerde anlam, mitosların içinden ve yine mitoslara dayanarak taşınmıştı. Her dönemdeki anlam farklılaşması ya da anlamın içeriğindeki değişim dönemsel gelişmelere göre biçim değiştirerek kendini varetmişti. Sanat eseri yaratıcısı, sanatını yaratırken koskoca bir gelenekten beslenmiş ve mitosların içindeki anlamlardan yine ona yaslanarak yeniyi kurmayı başarmıştı. Oysa gelinen yüzyılda yazarlar ya da sanat üreticileri, varolan ve işleyen durumun kendisinden, koşullarından anlamlar üretmeyi seçmişlerdir. Artık geleneksel olarak zincirleme biçiminde iletilen değerler içinden anlam arayışı

<sup>330</sup> Bkz. Erinç Özdemir, **Henrik Ibsen’in Modernizmi**  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1517/16720.pdf> 24.02.12

<sup>331</sup> Bkz. Selda Öndül, **Ibsen’in Kadınları için Sonra Bir Hayat Var mı?**, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı 23, yıl 2007, 153-164. s



yerine, durumdan ve birikmiş bilgi yığımindan yeni anlam üretimine ve yorumuna geçilmiştir. Bu süreç İbsen gibi bir yazar için estetik endişeden ziyade, “geniş insan kitlelerini ilgilendiren sorunlar konusunda etkili bir bilinçlendirme aracı olarak”<sup>332</sup> gerçekçi bir hikayeden gerçekçi bir anlam arayışına gitmiş ve liberalizmin küçük burjuva yaşamlarındaki değer yitimini, değersizleşmeyi ve her şeyden öte ahlâkın yitimini kendisine sorun edinerek sahnedeki topluma/seyirciye varlığını bu yeni dönemde anlamlı kılabilmeyi yollarını göstermeye çalışmıştır.

*İbsen, Muğlak, akıl dışı, önyargılı, kör inançlı, dogmatik, kilise merkezli, fanatik, ve yanılısamacı/yanıltıcı düşüncenin karşısında durur; akıl ve özgür düşünce/düşünme merkezli aydınlanmacılığı benimser. Hızlı değişimin moral değerlerde bir erozyona neden olduğunu düşünür. İbsen bireye saygılı, özgür düşünceden yana, insancıl bir düşünme biçimini moral değerlerden bağımsız düşünmez.*

*Bireyin/insanın davranışlarının sorumluluklarından soyutlanamayacağı düşüncesindedir. Ahlâki sorumluluk hem bireysel/kişisel dünyayı hem de toplumu ahlâken mükemmelliğe ulaştıracaktır. İbsen'in öngördüğü dünya ahlâklı ve/ama özgür düşünceden yana bir dünya, bir toplum düzenidir. İçinde yaşanan dünya liberal düşünceye, rekabetçi-kapitalist üretim ilişkilerine temellendirilmiş bir dünyadır. Gerilim liberal düşüncenin özgürlükçü tavrı ile kapitalist sistemin getirdiği baskıcı tavırdan doğmaktadır.<sup>333</sup>*

İbsen, dram türünü, ciddi düşüncelere ve gerçek arayışının hizmetine sunar. Romantizmin vaat ettiği düşsel bir toplum hayali, İbsen kahramanları için anlamsız bir düşüncedir. Çünkü, İbsen için mutsuz kitlelerin acıları ve bireyin kendi trajedisi daha önemlidir. Onun kahramanları kendi içsel dünyalarını değiştirmeyi ve onun için mücadele etmeyi uygun görürler. Ancak temel bir ahlâk anlayışından yoksun olmaları genellikle onların felaketiyle sonuçlanır. Hemen hemen tüm oyunlarında ahlâk yoksunluğunun, inançsızlığın, karmaşanın ve varoluş probleminin, bunalımının izleri açıkça görülür. İbsen'in sanatının en büyük yeniliği, ve en önemli modernist özelliği, içsellik ve öznelliği tiyatroya sokmuş olması, ve

<sup>332</sup> M. Tuncay, a.g.e, 26.s

<sup>333</sup> Bkz.S. Öndül, a.g.e,

bunu yalnızca bilincin değil, bilinçaltının da derinliklerine inerek başarmış olmasıdır. İbsen bilinçaltı derinliğini, yalnızca “simgesel bir dil”le ve dramatik kurgularla değil, beden dili ve davranışların bilinçaltı itkileri dışavurmasıyla da sezdirmiştir. Bu, oyunlarında giderek nesnel gerçekçilik normuna bağlı kalıpların kırılmasını doğurmuştur. Tiyatro sanatında içsellığın, romantizmin gözde türü olan lirik şiir ve modernist yazının gözde türü romanda olduğu kadar yoğun ve derinlikli olarak işlenmesi olanaksızdır. Ancak İbsen’in bu alandaki başarısı önde gelen modernist yazarları çok etkilemiştir.

*Roman türünde ve genel olarak tüm Anglo-Sakson yazınında insan usunun, insanın algılama, düşünme, duyma süreçlerinin tiyatrolaştırılması, İbsen’in sanatını “az rastlanan biçimsel bir ustalık” nitelemesiyle değerlendiren Henry James’le başlamıştır. Henry James’den önceki romanda dünya ön plandadır; Henry James’den sonrakinde ise us. Roman türünün nesnel dramatik ögesi diyalogdur, ancak James’in yarattığı yenilik, usa yerleştirilmiş bir film kamerası gibi, dünyayı algılayan bilincin algılama sürecini “dolaysız olarak” (roman kişinin açısından) göstermesidir. Bu bilinç aynı zamanda zorunlu olarak kendine dönüktür, kendi algılayışını algılar. Henry James’in romanları giderek daha çok algının tiyatrosu niteliğini kazanmıştır. Bunda da İbsen’in tiyatrosuyla ortak özelliği olan geriye bakış tekniğinin işlevi büyüktür. İbsen’in oyunlarında kişilerin kendi geçmişlerini ya da konuştukları kişinin geçmişini irdelemesi tiyatroya ve aynı tekniği geliştiren James’in romanına anıştırma ve imleme aracılığıyla yoğun bir sanatsallık ve içsellik kazandırmıştır.<sup>334</sup>*

İbsen *Hedda Gabler*<sup>335</sup> oyununda, hırslarının doğurduğu felaketle yüzleşemeyen, anti-ahlâki bir tutum sergileyen Hedda’yı kendi trajedisinin içine hapsetmiştir. Hedda istemediği bir evlilik yapmış, ancak eski arkadaşı Lövborg’u unutamamıştır. Onunla yeniden karşılaşması Hedda’da, Lövborg’un hayatını denetim altına alma hissi doğurur. *Hedda*- Hayatımda bir defacık olsun bir insanın mukadderatına hakim olmak istiyorum dese de düşündüğü, tasarladığı hiçbir şey arzu ettiği gibi gelişmez ve Hedda kendine ait bir hayatı olmayacağını anladığı an hem kurduğu entrikalarla eski erkek arkadaşını intihara sürükler hem de kendi

<sup>334</sup> E. Özdemir., a.g.e

<sup>335</sup> H. İbsen, **Hedda Gabler**, çev; Şaziye Berin Kurt, MEB yay, 1965

hayatını sonlandırır. Kendini sıkışmış, hapsedilmiş ve istediği hayatı yaşayamamaktan alıkonulmuş olarak hisseden Hedda için, iyilere savaş açmaktan başka bir çıkar yol kalmamış ve kendi trajedisi içinde kendi yıkımını (ölümünü) hazırlamıştır. Hedda eski arkadaşı Lövborg'un hayatını ve ölümünü denetimi altına almak isterken kendi hayatından da olmuştur. İbsen, yüzyıllar gerisinden taşınarak gelmiş 'trajedi' geleneğinin açınıladığı temel gerçeklerden birini kendi dram düşüncesinin de odak noktası olarak ele almıştır; bu da "*insanın kendisini en iyi tanımlayacak bir 'kimlik' oluşturma özlemi içinde olduğunun bilinci*"dir.<sup>336</sup> Yüceltici ve bir anlamda da insanın varoluşunun anlamını gösteren 'kimlik' belki de insanın 'ölmeye yazgılı' oluşunun acısını bir oranda giderebilecektir. İnsanın anlamının ve değerinin parçalandığı modern dönemin algısıyla İbsen, kendi dram düşüncesini birleştirmiş ve ahlâkın insan için yüce bir kimlik olduğunun altını oyunlarında çizmiştir. Ona göre bu dünya ahlâksal bir merkeze oturduğunda insan da kendi varoluşunun anlamını belirleyecektir. *Aslında, insanları, duygularını ve yazgularını, belli toplumsal koşullar ve bugünün ilkeleri içindeki işleyişiyle betimlemiştir*<sup>337</sup> olan İbsen, geleneksel olanın kodlarını modern oyun yazımına uygulamış ve oyundaki *Dionysos göndermelerini (asma yaprağı çelengi*<sup>338</sup>, *el yazmalarının kurban edilir gibi parçalanması*, ateşte yakılması<sup>339</sup>, *çılgın dans*)<sup>340</sup> bu mantık içerisinde kullanmış ve böylece *mitosun nasıl mecaza dönüştüğünü* göstermiştir.

Hedda Gabler oyunundaki, geleneksel olan ile modern olan düşünce ve yaşam arasındaki karşıtlığın belki de en net olarak görüldüğü yer ise; iki erkek karakterin, *Tesman ve Lövborg'un* karşı karşıya getirilmesidir; "*iki erkek de "uygarlık tarihi" üzerine çalışmaktadır. Ortaçağdaki Brabant'ın el yazmaları üzerine çalışan ağır kanlı Tesman ile "geleceğin uygarlığı" üzerine yeni bir çalışma yapan hayalci Lövborg arasındaki gerçek bir zihinsel düellonun*<sup>341</sup> yaşadığını görürüz. Ortaçağ'ın el yazmaları arasında kaybolan bir nevi geleneğin içinde yolunu arayan Tesman ile geleceğin uygarlığının kitabını yazan, hayalci, düş kuran

---

<sup>336</sup> A. Yüksel, a.g.e.

<sup>337</sup> Bkz. Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**, çev; Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi yayınları, Ankara 2003, 87.s

<sup>338</sup> H. İbsen, a.g.e, 87-88.s

<sup>339</sup> **Y.a.g.e**, 116.s

<sup>340</sup> E. Fuchs, a.g.e, 91, s

<sup>341</sup> E. Fuchs a.g.e, 91.s

Lövborg'un hayatı algılayışlarını da böylece karşılaştırılmış olur. Bir anlamda gelecek düşünün insanı olan Lövborg'un intiharıyla birlikte, gelecek düşü geçmişe kaptırılır. Ancak geçmişin ya da geleneğin içinde yaşayan Tesman, geleceğin uygarlık düşünü sadece elde kalan müsvedde el yazmalarıyla tamamlayabilecek, dolayısıyla hayal dünyası ve düşlerden yoksun bir "geleceğin uygarlığı" kitabını yazabilecektir. Geçmiş ve geleceği, bir anlamda da 'Mit ve Akıl'ı karşıtlayan İbsen, primitif düşünceden objektif düşünceye geçişle birlikte mitin yerini alan mecaz'ı ya da belli kodlarla oyun yazımını da başlatmış olur. İbsen, *inanılmaz genişlikte bir dramatik gelenek ve yazınsal malzeme repertuarının, oyun yazarlarının metinlerini bu şekilde biçimlemesine*<sup>342</sup> ve ilk modern oyunların yazılma tekniklerinin değişimine de öncülük etmiş, gelenek ve modernizm arasındaki derin uçuruma bir köprü atarak yeni bir biçim yaratmıştır.

İbsen, *Yapı Ustası Solness'de, Hedda Gabler'de, Nora'da* güçlü, tekinsiz, karmaşık, birey olmak için çırpınan ve hayatına bir anlam atfetmeye çalışan, bütünlüğünü kaybetmiş dünyada kendini yüceleştirmek ve tekrar bütünlenebilmek için özgürleşmek isteyen ruhları ele alır. Bir Bebek Evi'nde Nora, kendini tanımlamak ve bütünlüğünü bulmak adına çocuklarını ve kocasını terk eder. Yapı Ustası Solness'de ise Solness usta geçmişiyile geçmişten gelen Hilda sayesinde yüzleşir. *Kahramanı erkek olan bu oyunda romantik tanrılaşma ya da idealist aşkınlık itkisi günlük yaşantı, aile ve sevgi ilişkileriyle iç içedir. Romantik idealizmin yüceltilmesiyle eleştirilmesi arasındaki çatışma estetik alanda da yankı bulur. Özellikle Yapı Ustası Solness'in iç hesaplaşmasında bilincinin akıldışı ve bilinçaltından gelen suçluluk duygusuyla cebelleşmesi,*<sup>343</sup> kendisini bir yüce varlık olarak görmesi ve Hilda sayesinde buna inanmasıyla birlikte, İbsen'in yarattığı en derin ve en incelikli ruhsal çatışmanın da sembolü olur. Hilda, ona kendi kasabalarındaki kilisenin en tepesine çıkıp elindeki çelengi kulenin üstüne asma olayını anlatırken, sanki aşkın bir yüce varlığı anlatıyormuşçasına etkilenir ve anlatımıyla da Solness'i etkiler.

*Hilda- Kilise avlusunda mızıka vardı. Yüzlerce kişi toplanmıştı. Biz okul kızları, beyazlar giyinmiştik. Hepimiz bayraklar taşıyorduk(...) sonra siz iskeleye*

<sup>342</sup> Bkz. E. Fuchs, a.g.e, 89.s

<sup>343</sup> Bkz. E. Özdemir, a.g.e

*turmandınız. Dosdoğru kulenin en tepesine çıktınız. Elinizde kocaman bir çelenk vardı. O çelengi taa firdöndünün üzerine astınız.*

...

*Hilda- aşağıda durarak yukarıya, size bakmak öyle heyecan verici bir şeydi ki. Düşünün bir kere. Ya düşüverseydi...Koca yapı ustası düşüverseydi.*

...

*Hilda- çok ihtişamlı, çok heyecan verici bir şeydi. Bütün dünyada bu derece yüksek bir kule kurabilecek başka bir yapıcı bulunabileceğine inanmıyordum. Sonra onun ta tepesinde sizin, bizzat sizin durmanız...Başınız dönmeden, gözleriniz kararmadan. Her şeyden ziyade işte asıl bu düşünce, insanın başını döndürüyordu.<sup>344</sup>*

İbsen, çağdaş toplumdan yansıttığı karakterlerinin ‘yüce eylem’lere baş koyacak kadar yüce özelliklerden yoksun olduğunun bilincindeydi. Belki de bu nedenle, Yapı Ustası Solness, tanrısal yüceliğe ulaşma arayışı içinde sıradan insan olma özelliklerine sırt çevirmiş ve Hilda’nın gözünde iyice yüceleşmek için kendi ölümü pahasına yıllardır çıkmadığı/çıkamadığı o kuleye bir kez daha çıkmak ister. İbsen, Solness’in kendisiyle yüzleşebilmesinin olası kılınabilmesi için oyunu mistik bir atmosfer içine yerleştirmiş ve Solness’i adeta büyüleyerek kendisini yücelerden de yüce hissettirerek geçmişine bir kez daha geri götürmüş kuleye çıkartmıştır. Ancak artık ne geçmiş şimdidir ne de Solness geçmişindeki gibidir. Ama yine de Solness, o heyecan ve aşkınlık duygusuyla kulenin en tepesine çıkar ve düşerek ölür.

*Hilda- Nihayet....nihayet....onu yine ulu ve hür görüyorum...bir şarkı duyuyorum. Kudretli bir şarkı duyuyorum.....yaşasın Solness usta!<sup>345</sup>*

İbsen’in kahramanları, *Olimpos Dağı’nu çağrıştıran yüksekliklerden gerçekten düşse de, yaşanan ‘yıkım’, ya ‘ironi’ kullanımı ya da ‘duygusal etkinin indirgenmesi’ yoluyla önemsiz kılınır. İbsen, trajik kahraman üretme gizilgücünü barındırmayan toplumsal koşullarda, trajedi yazma hevesine kapılarak kendini kandırma yoluna gitmemiş, ‘trajik örüntüleme’sini karakterleri ‘yıkım’ın eşiğine getirme aşamasıyla sınırlamış, onları bu ‘eşik’te terk ederek, onlara ‘trajik nitelik’*

<sup>344</sup> H. İbsen, **Yapı Ustası Solness**, çev; Avni Givda, M.E.B, 1946, 38-39.s

<sup>345</sup> **Y.a.g.e**, 132-133.s

kazandırma özentisinden uzak durmuştur.<sup>346</sup> İbsen için bir olayın nedeni sonuçlarından daha önemlidir. Bu nedenle sonuçta gelen ölüm bile olsa her zaman için ölüm önemsizleştirilir ve ölümün ya da yıkımın nedeni ön plana çıkarılır. İbsen'in "kahramanları, tarihi ve coğrafyası içinde zaman ve uzamla sınırlanmış bir toplumun ürünleri olarak somut gerçeklikle örtüşmektedir. Böylece tanımlanmış varoluş koşullarında, onları sıradan insanlardan daha yükseklere çıkartacak düşlere (hüyalara) kapılmış kişilerdir bunlar. Ancak, düş kırıklığına uğramaya yazgılıdır bu insanlar; çünkü, içinde var oldukları toplumun içerdiği çelişkileri anlamaları ve bu çelişkileri uzlaştırabilecek çözümlere ulaşmaları için gerekli olan 'yücelik'ten yoksundurlar. Tam da bu nedenle, 'yıkım'a doğru giden yönde yaptıkları yolculuk, onları 'büyük' kılmaz.<sup>347</sup> Tanrı'nın, dolayısıyla öteki dünya umudunun kalmadığı modern dünyada bireyin varabileceği en 'yüce' amaç kendisi, kendi aşkınlığı olacaktır. Tanrı düşüncesinin ve kaynağının insanın dışında olan değerler sistemi, İbsen kahramanları için bir varoluş seçeneği bile değildir. Bu nedenle oyun kahramanları, Tanrı'nın yokluğunda ve düştüğü değerler boşluğunu ve bu boşluktan kendi değerlerini, kendi tanrısallığını yaratma çabasındadırlar. Hedda Gabler'in ölüm biçiminde, Solness'in sanatsal hırısında hep bu tutkuya, yüceliğe, tanrısallığa erişme isteği vardır.

*Kahramanlarını yıkıma sürüklese de, İbsen'in öznel ve bireyselliğe verdiği büyük değer, bir bakıma, onun modernizmini besleyen en önemli kaynaklardan biri olan romantik içsellik ve aşkınlık ülküsünü karmaşık ve karamsar bir kültürel ortamda, bireyin içkin kısıtlılığın ve toplumsal kısıtlanmışlığına karşın yaşatma çabasının ürünüdür. İbsen'in gerçekçiliği—hem günlük yaşamı ve modernliğin toplumsal, bireysel sorunlarını konu alması hem de olay ve olgulara gerçekçi ve ilerici, öncü gözlemlerle bakması—onun modernizminin ana damarını oluşturur.<sup>348</sup>*

İbsen, 19. yüzyılın toplumu yücelten düşünce dünyasının karşısına, "Bir Halk Düşmanı" olarak dikilmiş ve hakikatten başka hiçbir şeye borcu olmadığına inanan *Doktor Stockman*'ı bütün kasabayı karşısına aldırarak "çoğunluk

<sup>346</sup> A. Yüksel, a.g.e

<sup>347</sup> Y. a.g.e

<sup>348</sup> E. Özdemir, a.g.e

*her zaman haksızdır*” söylemiyle, modern dönemin insanını kitle ve birey olarak karşı karşıya getirmiştir. Bir Halk Düşmanı’nda *toplumsal modernleşme sürecinde bireyin, ekonomik ve politik olarak ilerleyen ama düşünsel olarak bireyin gerisinde kalan toplumsal kurumlarla (aile, din ve cemaatle) çatışması, aynı zamanda kapitalist düzenin ve ataerkil ailenin özündeki kokuşmuşluk irdelenir.*<sup>349</sup> Stockman, yaptığı mücadelede halk tarafından itilip kakılır, bir ironi olarak en güzel pantolonunun yırtılmasıyla da anlar nasıl zorlu bir mücadeleye girdiğini.

İbsen, insanın hakikatle ilişkisi arasındaki gerilimde dramayı yaratmış ve modern insanın bütün açmazlarını, yükselen kapitalizmin insanı nasıl bir anlamsızlık ve ikilem içine ittiğini gösterirken, kahramanlarını tutunacakları ve kendilerini içinde buldukları bunalımdan, huzursuzluktan kurtaracak aşkın ve mutlak olan bir değer aramaya itmiştir. Oysa Nietzsche o aşkın ve mutlak olan değerın ölümünü çoktan ilan etmiştir. İnsanı yücelerden aşağılara indiren ve her şeyi akılla açıklamaya çalışan modern dönemin insanı, sırt çevirdiği geçmişin bunalımını yaşamaya ve öldürdüğü tanrısının yerine yeni tanrılar (anımlar, mitler) aramaya çıkmıştır. Buradan geriye dönüş yoktur. Bundan böyle “Tanrısal gerçeğin yerini, yaşanan gerçekler alacak ve insan ile yazgısı arasındaki çatışma devam edecek ancak bu kez insan “yüce” anlamın dışında kalacaktır. Artık insanın yazgısını tanrı değil, yaşanan doğal ve toplumsal koşullar belirleyecektir. “*Olmaması gerektiği gibi*” olan ve iradesi ile eylemi ateşleyen, üstün tragedya kahramanının yerini “*olduğu gibi*” olan ve tüm gücünü, kendini çevresine karşı savunmakta kullanan dram kişisi almıştır. Doğadan ve toplumdan kaynaklanan güçler, insanı ufaltmakta, ezip geçmektedir.”<sup>350</sup> Böylece modern insanın dramı belki de ilk kez İbsen’in karamsarlığıyla ve aracılığıyla dile gelmiştir. Oyunlarındaki dil, diyalog ve anlatı biçimi çağımızın da dilini belirlemiş ve pek çok modernizmin büyük ve öncü roman yazarları, ondan ne kadar etkilendiğini her fırsatta belirtmiştir.

*Henrick İbsen*’in dünyası ile geçmişin tanımlı, sınırlı, bütünlüklü ve bir merkezi olan mitsel dünya arasındaki derin uçurum; dram yapısının geçirdiği değişiklikler, gelişen bilim, ekonomi, toplum yapısı ve geleneksel olan ile

<sup>349</sup> y.a.g.e,

<sup>350</sup> Bkz. S. Şener. (düünden bugüne tiyatro düşüncesi), a.g.e, 146 s

modernliğin çatışması, mitin anlatısını ve anlamını da değiştirmiştir. Yeniden yapılandırılan ve kendi anlamından bağımsız *artı anlamlarla* drama yansıtılan geçmiş ve geleneksel olan mit düşüncesi, anlamlar deposu olmaya devam etmiştir. Yaşam gerçeğinin ön planda tutulması ve yaşanan gerçekliğin mantığı üzerine temellendirilen tartışma '*gözle görülebilir ve gösterilebilir*' olana indirgenmiştir. Modern dönemin insanı, varoluşunun anlamını ortaya koyacak yeni bir merkez ve kendini bütünleyecek belki de bu acıklı durum içinde, direncini yitirmeden onurunu korumaya çalışarak kendine, eskinin yenileşen/değişen/dönüşen dünyasında eylemiyle varoluşuna bir anlam (kutsallık/yücelik) yükleyecektir. İnsanın, değişim ve dönüşümü Antik Yunandan beri mitoslara artı anlamlar katarak ilerlemesi ya da yenilenmesinin dram sanatına da yüklenen anlamların değişimini sağlamış ve insan her dönem sahnede kendini başka bir anlamla ifade etmeye çalışmıştır.

Antik Yunan tragedyelerinde oyun kişisi soyluluk ve erdem gibi üstün niteliklerle donatılmıştı, hayatın ve yaşamının anlamını bulmada ona yol gösterecek bir aşkın söylem onunla beraber yol almaktaydı. Roma dönemine geldiğimizde kahraman toplumsal yarar için savaşmakta ve kendini toplumun ve devletin sürekliliği için feda edebilmekteydi. Ortaçağda dinsel kimlik kahramanı yönlendirmekte hayatın anlamı öte dünyada aranmakta ve bu dünyada sadece tanrıya kavuşmak için yaşanılmaktaydı. Hayatın anlamı sorgulanmamakta, insanın en yüce değeri ve anlamı tanrıya kavuşmak, iyi insan olarak ibadet etmektir. Rönesansla birlikte, insanın karmaşık ruh hali anlatılmaya, kişiler iyi ve kötünün çatışma alanı olarak işlenmeye başlandı. Akılla açıklanan ve karmaşık bir varlığa dönüşen insan, evrenin ve kendisinin anlamını bulmak için bakışını mitoslardan (geleneksel olandan) akla çevirdi. Her şey açıklanabilir ve her şey tanımlanabilir durumdaydı. İnsanın gelişme ve ilerleme çabası göklerden yerlere doğru kaymış, keşifler hızlanmış, yeni yerler yeni düşünceleri ve dolayısıyla yeni bir yaşam tarzını da beraberinde getirmişti. Artık sahnede yüce insan, tanrı-insan, soylu insan yer almıyordu. Burjuva dramıyla sıradan insanlar sahneye taşınıyor ve sıradan insanın yaşamı, kendini sahnede gören seyirciye daha ilgi çekici geliyordu. Hayallerini ve ideallerini kaybeden insan, Romantik dönemin kahramanı olarak sahnede yerini aldı. Romantik kahraman idealleri uğruna ölümü göze alan kişiydi. Tekrar kendine yüce anlamlar yüklemenin peşindeydi. Oysa yüce olan her şey tahtından bir bir indirilmiş ve yaşam gerçekliği sahnede kendini göstermişti. Doğalcı yazarlara göre



doğa, gerçekçi yazarlara göre toplumsal yapı kişi üzerinde belirleyici bir etkiye sahipti. 19. Yüzyıldan sonra anti kahramanın ortaya çıkışıyla asiller ve yiğitler kadar silik ya da olumsuz niteliklere sahip insanların dramı da işlenmeye başlandı. 20. yüzyıla geldiğimizde dünya üzerindeki yaşantı, ideoloji, düşünüş büyük bir dönüşüm geçirmiş ve sanat da bu değişimin gerisinde kalmamıştır. Sanat bir daha eski bütünselliğine geri dönemeyecek kadar parçalanmaya anlam içinden anlamlar üretmeye başla(mış)yacak ve sanatçılar bu değişim ve dönüşümde kendi duruşlarını da belirleyeceklerdir.

Modern dönemde mit üzerine tüm bakış açıları, düşünceler ve eserler göz önüne alındığında, mitosun, dramatik bir türden çok, bir anlayışa, bir kavrama dönüştüğünü, bu anlayışı ve kavramı içinde barındıran, bunun dışında her yönüyle (biçim, içerik, dil, yapı, teknik) farklılık gösteren oyunlarla da bu değişimin başarıldığını görürüz

### 3.1.2 Bir Düş Bir Sığınak Olarak Mit ( simgeler, arketipler, rüyalar)

Bilgi edinmek ve edinilen bilgilere göre davranmak, tüm primatların (beyinleri gelişmiş yüksek memelilerin) ortak yanıdır. Ancak insan türü, içinde bulunduğu bu primatların da ötesinde bir şeye daha sahiptir. Bu da deneyimlerini, imgelerden öte ve imgelerden daha da çok “simgeler” (semboller) ile belleğine kaydetmesidir. İnsanın bu özelliğini gören *Ernst Cassier*; *simge kullanan tek canlı olarak gördüğü insanı “Homo symbolicum”* olarak tanımlamıştır. İnsanın bilgi edinme süreci, doğayla ve öteki insanlarla etkileşimi sırasında duyu organları yoluyla aldığı uyarıcıları simgelere dönüştürmüş ve olguların, olayların simgesel modellerini kurmuştur. İnsan yine bu modelleri (düşünme denen süreçle simgeleri işleyerek) giderek gerçekliği daha farklı yoldan yansıtacak bir şekilde sunma biçimini geliştirmiştir.<sup>351</sup>

*Hugo Von Hofmannsthal* 1893'te hem çözülemeye, ölçüp biçmeye, ayna imgelerine, hem de kaçışa, fanteziye, düş imgelerine modern demiş ve aynı zamanda modern hissini yaratan şeyin; hayatın çözümlenmesinin hayattan kaçış hissini de uyandırdığını açıklamıştır.

<sup>351</sup> Bkz. Alaeddin Şenel, *Bilim ve Bilimciler, Özgür Üniversite Kavram Sözlüğü II*, a,g,e, 98-134.s

*Kişi, ya zihninin iç yaşantısına anatomi uygular ya da düş kurar, ya ölçüp biçme ya fantezi, ya ayna imgesi ya düş imgesi. Modernlik bir ruh halini, bir iç çekişi, bir tereddüdü didiklemek ve güzelliklerin açığa vuruşuna, renklerin uyumuna, benzetmelerin çarpıcılığına, dokundurmaların parlaklığına içgüdüsel olarak, uykudaymışçasına boyun eğmektir.<sup>352</sup>*

Modern dönemde ifade edilemez olanı ifade etmeyi amaçlayan bir çok girişim boy göstermeye başlamış ve bu tarz girişimler zihinden, akıldan, düşünceden aşırı derecede esnek olmasını beklemiştir. Sadece edebi alan değil, sanat da akılı anlama yeteneğinin sınırlarından ötelere sürüklenme çabasına girmiştir. Modernist yazının yenilikçi biçimler ortaya koyma itkisi ve eleştirmenlerin modernist yapıtlara atfettiği eşi benzeri olmayan sanatsal bilinç, giderek geleneksel ölçütleri de geçersiz kılmış ve geleneksel ölçütlerin yokluğunda da sanatçıların bilinci ve onların yenilikçi dil ve biçim arayışları, kendi kendini geçerli kılan estetik değer ölçütlerine dönüşmüştür. *Mallarmé*'in, *Maeterlinck*'in ve *Strindberg*'in oyunlarındaki estetik ve etik değerlere ilişkin belirsizlikler ve belirsizliğin temel bir yazınsal öge olarak öne çıkması, modernist özellikler hanesine yazılabilir. Bu, modernizmin izleksel ve biçimsel ögesi olan içsellik ve öznelliğin değişimidir bu değişim; zihni, ifade edilemez olanın ifade edilmesine zorlamaya itmiştir. Çünkü modernist yazın insanın öznel varlığının salt bilinçten oluşmadığını aynı zamanda insan yaşamında bilirdışının/bilinçaltının oynadığı büyük rolü de keşfetmiştir.

Büyük yazarlar, kişisel olmayan bir dizi etkenin (ırkın, çevrenin, zamanın) nihai ürünüydüler ve onlar gerçek zarafet ve güzelliğin ancak aklın ve sadeliğin olduğu yerde ortaya çıktığını düşünmekteydiler. Yine bu dönem yazarlarına göre; her ayrıntının kendi içerisindeki bütünsellik ile varoluşun özüne dair bir şeylere işaret etmekte olduğunu ve bu işaretlerin kendini açıkça ortaya koyabildiğini, ayrıca onlara bir anlam yüklenmesine gerek kalmadığını düşünüyorlardı. Bu olgucu, çözümleneci, nesnel, genelleştirici, mantıklı, mutlakçı, kişisellikten arındırılmış, belirlemeci, entelektüel ve mekanikçi görüş, dönemin sanatını da belirliyordu. Fakat bütünsel algının ve düşünce dünyasının kapılarını farklı yollara açmasıyla birlikte, bilimin, somut ve göz kamaştırıcı başarılarına

---

<sup>352</sup> Bkz. James McFarlane, *Modernizm ve Zihin, Modernizmin Serüveni*, Hazırlayan; Enis Batur, YKY, 5. baskı, 2002 İstanbul, 211.s

rağmen, insan kişiliğinin ya da egonun doğasına duyulan merak 1882’de kurulan *Psişik Araştırmalar Cemiyeti’ni* kurumsallaştırırken, “esrarengizlikler yüzyılın sonuna doğru bir sürü düşünür ve yazarın takıntısı haline gelecek ve bütün o mistik, olguculuğa karşıt, akıldışı hayat ve madde kuvvetlerinin sistemli bir şekilde incelenmesini de sağlayacaktır.”<sup>353</sup>

Yukarıda ki açıklamalara dayanarak denilebilir ki; *Georg Büchner*’in parçaladığı olay örgüsü, *Maurice Meaterlinc* ve sonrasında *August Strindberg*’le birlikte, mantıkla değil sezgiyle kavranan bir dünyanın kuralsızlığına doğru evrilmiş ve yanılığa yer vermeyen, sabit bir bakış açısından dünyayı gören, amaçsız hiçbir parçanın içinde yer almadığı klasik yapının yerini, hayatın rastgele anlarına, yan kişi ve olayların hareketlerine açık, değişken bir bakışa sahip oyun yapısı almıştır. Fakat modern dünyanın insan ve insanın eylemine sunduğu yanıtlar tatmin edici olmadığı (ve olmadığı için de) ‘geriye’, insanın “bilinçdışına” doğru seyahatlere çıkmış ve seyirciyi/sahneyi tekrar büyülemenin yolları geçmişin sokaklarında, dehlizlerde, karanlık bölgelerde, mistisizmde ve düşlerin imajinasyonlarında aranmıştır. İşte bu nedenlere dayanarak Romantizm ömrünü doldurmuş olsa bile, Simgeci Akım’ı Romantizm’den tam olarak koparmamız mümkün değildir. Romantik akımın ardından gelen natüralizm ve gerçekçilik süreci simgeciliğin bir tepki olarak doğmasını sağlamış, Romantizmin açtığı bakış açısının etkileri simgecilik üzerinde de varlığını göstermiştir.

Pozitivizmden ve natüralizmden kopuş temelinde şekillenen Simgecilik, güzelliğin kökeninde yer alan, düş, gizem, karanlık ve gerçek dünyanın şifresinden başka bir şey olmadığı, bir başka dünyanın dillendirilmesi, aktarılması açıklanması gibi konularda çok çeşitli araştırmalara açıklık ve bütünlük kazandırmıştır.

Simgeciliğin dünyayı bir madde olarak görmeye karşı çıkışı; natüralizme olan bir tepkidir ve bu tepkiden üretilen yeni düşünme biçimi, maddenin ardında ki gerçekliği ve sırrı aramaktır. Bunun içindir ki, Romantizmin hayatı ve evreni görme şekline çok yakındır. Romantizmin kullandığı ifadeleme araçları

---

<sup>353</sup> Y.a.g.e, 213.s

simgeçiler için de geçerlidir: *Mit-simge ve alegori*. Romantizm 'bireyin kendi tasvir ettiği ve gördüğü dünya' düşüncesini benimserken, Simgeçilik, 'maddenin derinliklerine inme' fikrini temellendirir. Simgeçilikte temel amaç: bilinçdışının derinliklerine inerek, her bir sahne aracının bilinçdışındaki karşılığını bulmaktır. Bu anlamda simgeçilik 19. yüzyılın akılcı tavrına bir saldırıyı da içerir. *Maeterlinck\**, in bir çok oyununda sahne; mekan, zaman ve gerçeklikle bire bir örtüşse bile, rol kişileri, düşsel birer simge gibidir. Sanki sahne bireyin kafasındaki çağrışımların birleşerek oluştuğu bir resimdir ve bu resim rüyadan uyandıığımızda asla görmeyeceğimiz ama hep anımsayacağımız bir görünümüdür. *Maeterlinck*, kuşkusuz simgeçiliğin en büyük temsilcisidir ve ardından gelen *Strindberg*, *Meyerhold* gibi tiyatro adamlarını derinden etkilemiştir.

Maeterlinck dünyayı değil, dünya üzerinde yaşayan bireyin günlük tragedyasını yüce ve aşkın güç karşısındaki çaresizliğini ve altındaki gizemi sorgulamıştır. Kimi zaman oyunlarında oluşturduğu masalsı hava ile fark ettirmeden zihnin kara deliklerine inerek, insanın ve doğanın gizemini bulmaya çalışmıştır. Bunu '*Pellias ve Melisande*' oyununda, soyut ve durgunluğa yönelik dramatik olmayan bir gelişimle göstermiştir. Birçok simgeci oyun tematik anlamda, geleneksel biçimiyle güncelleştirilen mystery (ortaçağ gizem oyunları) oyunları biçimiyle de olsa, buradaki asıl amaç, çağın dinsel yeniden canlanmasıyla ilgili süreci göstermektir. Sahnede ilginç araçlar, renkler sesler ve bunlar arasında simgesel bağlar arama çabası vardır. Söyleyişteki ses tonuna ve ses'in anlamına

---

\* Maurice Maeterlinck, *Pelléas ve Mélisande*'yi beş perdelik bir müzikli dram olarak yazmıştır. Claude Debussy'nin 1902'de bestelediği bu metin, ilk simgeci (sembolist) opera olarak tarihe geçmiştir. Simgeci sanatçılarda gerçek ötesi ve içedönük bir duyarlılık, Gotik sanata, mitolojiye, masallara, düşlere, dinsel gizeme, ruhun bilinmeyen sınırlarına bir yöneliş başlar. Aslında romantizmdeki düş gücünün bir devamıdır bu. Debussy'nin bu derinlerdeki simgeyi özgürce dışavurabilme yürekliliği bir kaç yıl içinde Freud'un bilinçaltını deşmesinin, rüyalarındaki gerçeği aramasının öncü hareketlerinden biri olacaktır. Debussy'ye göre geleneksel teknikler yapay kalıplar halinde yoluna çıkıp, anlatım akışının doğallığını engellemektedir. Böylece geleneksel tonalite anlayışından kurtulmayı yeni bir ritim düzeni getirmeyi, ses renginin temel öge olmasını, her yapıt için yeni bir biçim yaratmayı ve zihindeki derin oluşumları keşfetmeyi öngörür. Debussy sahnelediği bu operasıyla ezgi çizgisini bırakmasa da yoğun resitatifleriyle Schönberg'in atonalitesini hazırlayan bir yapı sunar. Schönberg ise, hemen bir kaç yıl içinde 1908'de, kopuk kopuk bilinçaltı boşalmalarına koşut bir müzik besteleyecek, geleneksel tümce kurgusunu atonalite ile aşacak, müzik sanatında Anlatımcı (ekspresyonist) akıma öncülük edecektir. Mallarme ise şiiri, "bir simgenin derinlerdeki bir imgeyi çağrıştırması" olarak tanımlayacak ve dönemin Ressamlarının salt rengi arayışı, aynı dönemin şiir ve müziğinde salt tını arayışına eş değer olacaktır. Resim sanatındaki Simgeçilerden Moreau, Munch, Van Gogh, Klimt, Gauguin, Rodin, sadece bir kaçıdır. Edebiyatıta ise Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Mallarme, Nouveau gibi adlar simgeçiliğin öncüleri olmuştur.

yapılan vurguyla birlikte psikolojik durumu betimleyen sözler yerine, sahnede anında geliştirilen mimlere başvurulur. Buradaki ana amaç; *toplumsal olarak tarif edilen bireyin doğalcı anlatımına karşıt olarak, gerçekliğin, aldatıcı yüzeysel görünümünü değil, arketip\** insanın içsel doğasını somut simgelerle cisimleştirerek, daha derin bir düzeyini araştırmaktır.<sup>354</sup> Maeterlinck oyunlarında, zihindeki yüce imgelerin canlandırılması üzerine yoğunlaşmış ve dış gerçeklik, karakterlerin ruhsal tasarımları haline gelmiştir. Oyunlarında rol kişileri tıpkı nesnelere gibi aslında birer kavramdır. Bu kavramlar evrensel olguları simgeler ve en yoğun ifadesine Pelleas ve Mélisande'nin mağara sahnesinde ulaşır.

*Golaud, Pelleas'ı Melisande'nin uzun sarı saçlarını okşarken yakalamıştır ve onu şatonun altındaki yer altı mahzenlerine götürür. Sonra, birden anlaşılır ki bu bilinçaltının derinliklerine bir iniştir. Karakterler ruhsal öğeler olarak, şato ise tek başına aklın bir ögesi olarak ortaya çıkar ve bilince karşı bilinçaltının göreceli değerlendirmesi oldukça tipiktir. Rasyonalizmin görünüşte heybetli, istila edilemez yapısı, sağlam olmayan bir temel üzerine tehlikeli bir biçimde kondurulmuş olarak, altında "tuhaf kertenkeleler" in yaşadığı, kanalizasyonlarla dolu karanlık mağaraların olduğu yapay bir inşaat olarak görülmektedir. Aklın evini bir kale olarak betimlemek onun koruyucu ve baskıcı özelliğine vurgu yapar, ama aynı zamanda onun kalıcılığına duyulan inanç ancak içinde sakladıklarını görmeyi reddetmekle mümkündür.*<sup>355</sup>

A. Hauser'in dediği gibi, simge, doğrudan adlandırmaktan bilinçli olarak kaçınmanın değil, doğrudan anlatılamayan ve aslında anlatılması olanaksız olan bir anlamın, dolaylı bir biçimde ifade bulması demektir.<sup>356</sup> Aynı zamanda bir ifade aracı olarak simgecilik, biçim bozukluğunun kullanıldığı yeni bir unsur da içermekte ve bu da, ilerde Dışavurumcu sanat için son derece önemli bir basamak olma özelliğini içermektedir.

---

\* **Arketip**; model, ilk örnek. Jung psikolojisinde, kolektif bilinçdışından doğan ve efsanelerde, masallarda, sağlıklı ya da nevroitik öznenin bütün imgesel ürünlerinde ortaya çıkan yapı.

Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, a.g.e., 151.s

<sup>354</sup> Christopher Innes, **Avant-Garde Tiyatro**, Çev; Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Dost Yay, 2004 Ankara, 37..s

<sup>355</sup> Innes, a.g.e, 37-38.s

<sup>356</sup> Bkz. A. Hauser. a.g.e, 376.s

Modern Dönem'e gelindiğinde sanatçılar, düşünürler, mitin biçim veya kurgu olarak tanımına ulaşmak yerine, mitlerin özünün tanımını araştırıp ve bu özü kavramsallaştırmayı, bu kavram üzerinden anlamlar üretmeyi tercih etmişlerdir. Modern dönemde mitoslara bakış, ideolojik olarak yorumlanmış ve buna göre de sanat eserleri yorumlanmıştır. Bu yorumlara dayanarak denilebilir ki; modern dönemde mitoslar, dramatik bir türden çok, bir anlayışa, bir kavrama hizmet etmektedirler. Kavrama dönüşmüş olan mit anlayışı, modern dönemde her yönüyle farklılık ( dil, yapı, biçim, simge, alegori, mecaz, karakter, sahne yapısı ) içeren oyunlarda kendini göstermiştir.

### 3.1.3 Gerçekçilerin Avant-Garde Akımla Kurduğu Bağ

Hayatın ve davranışların genel yasalara tabi tutulduğu ve o yasalarca düzenlendiği düşünce yapısının yıkılmasıyla birlikte dağılan parçalar, kavramlar, dilsel yapılar yeni bir gerçeklik düzenine uyacak şekilde hem toparlanması hem de buna yeni bir dil oluşturulması gerekiyordu. Dünyayı durağan bir şekilde olduğu gibi, en ince ayrıntısına kadar işleyen gerçekçi-doğalcı yaklaşım artık bu çözülmeyi kendi kurallarıyla toparlayamıyor ve bu çözülmeyi sanattaki hakkını veremiyordu. Eskinin birbirini dışlayan tüm unsurları iç içe kaynaşmakta, bütünleşmekte ve birbirinin içinde yeni bir üslupla söyleşmekteydi. Akış, süreklilik, her şeyin sağ duyuya ters düşerek (rüyadaymışçasına) bir arada olup bittiği hissi, çağdaş hayatın yıkıcı taraflarını anlamayı kolaylaştırıyordu. İşte böyle bir ortamda Strindberg, kendi yazma stratejisini de “parçalanma” olarak adlandırıyor ve 19. yüzyılın sabit dram karakterlerinin kimliklerini, “kıskançlık ya da cimrilik gibi soyut bir zaaf kavramına, eylemleri de birebir neden-sonuç ilişkilerine sığdırılmış, tanımı ve tahmini mümkün “tip”lerin karşısına- “histerik bir ara dönemin modern kişilerini koyuyordu. Bu nedenle kahramanlarını “belirsiz” ve “bölünmüş” olarak ele aldığını açıklıyordu.<sup>357</sup>

*Benim insanlarım; Bir geçiş çağında yaşayan modern karakterler olduklarından..., atalarından daha kararsız ve parçalı, eskiyle yeninin bir karışımı, ...geçmişin ve bugünün kültürel aşamalarının yığılımıdır.*<sup>358</sup>

<sup>357</sup> Bkz. J. McFarlane, a.g.e, 216.s

<sup>358</sup> Bkz. F. Moretti, a.g.e, 47.s

Bu tanımlamayla beraber Strindberg, insan mizacının, çeşitli kalıplara göre aktarılan doğalcı ve ayrıntıcı dökümlerle ifade edilmesinin artık imkansız olduğunu bildiriyordu. Ona göre çağın karakter yapısı; yakalandığı anda kaçan, bilinmezliklerle dolu, çok yönlü, şaşırtıcı, karmaşık, sadeleştirilemez bir yapıda olmalıydı. Fakat gerçekçilik “gerçekliğin daha gerçek bir düzeyini kaydetmek üzere yaprağın ağaçtan yere inişi kadar sıradan olayları bile ardışık zaman dilimleri temelinde ayrıştırıyordu. Oysa gelinen noktada aklın anlarından bir şey çıkarmaya yönelik daha izlenimci girişimler kendini gösteriyor ve bunun izleri de bizzat Strindberg’in damgasını taşıyordu. *Knut Hamsun, (1859-1952)* 1890 yılında bu durumu şöyle tasvir etmişti.

*Bir saniye, bir dakika sürerler, kırpıştırır ışıklar gibi görünüp kaybolurlar, ama hep bir iz kalır geriye, bir duyum tortusu...Aklın uzak köşelerinde gizli kımıldılar, dev bir izlenim kaosu, imgelemin büyüteç altındaki dakik yaşantısı, duygu ve düşüncelerin ilerleyişi, sinirlerin tuhaf devinimi, kanın fisiltısı, kemiğin yakarışı, zihnin bütün bilinçdışı hayatı.*<sup>359</sup>

Tüm bunlar bilimin ve bilimsel yöntemin pratiklerini yadsımıyordu. Bilim hâla saygınlığını korumakta, nedensellik ve belirlemecilik hâla en üst düzeyde ilgi görmekteydi. Yeni yüzyılın ilk başları, hayatın sorumluluğunu bireye yüklüyor ve dünyayı meşrulaştırmaya yeten ve insan bakışının tamamen değişmesiyle birlikte bambaşka algıların da kaynağı olarak görülen birey yüceltiliyordu.

Bu akışkanlıkta ve değişim algısında mit, gündelik olaylardaki kaosu, sembolik ve hatta şiirsel bir düzene uydurma aracı olarak görülmektedir. Mitsel evren, “zihnin kısa devre yapmasına, imgelemin modern dünyaya özgü bilimci baskıdan kurtarılmasına” fırsat veren ve bu baskının karşısında duran güçlü bir araç olarak etkisini göstermektedir. Mit, akıldışından doğmuştu, bilimsel incelemenin resmi adımlarından çok bilinçdışının çağrışımlara dayalı öznel kıskırtmalarından türeyen bir mantığı vardı ve dağınık toplumsal gerçekliğe farklı bir iç görüyle bakmayı sağlıyordu. Ünlü yazarlar; *Eliot’in* ve *Joyce’un* da altını çizdiği ve mit

<sup>359</sup> Knut Hamsun, “*Fra det ubevidste Sjaeleliv*”, *Samtiden* (1890), s. 325 ve sonrası. Aktaran, James McFarlane, a.g.e, 217.s

hakkında söyledikleri çağın algısını da tanımlıyordu. Mit “*günümüzde tarihin ta kendisi olan hiçlik ve başboşluk paradoksunu gemlemek, düzene sokmak, biçim ve anlamlarla doldurmak için takip edilmesi gereken bir yoldur*”.<sup>360</sup>

Modern dünyadaki kaymanın ön plana çıkardığı deneyimlerden biri de rüyaları. *Freud'un Rüya Yorumları*<sup>361</sup> (1899) uykudaki yaşantının sembolik içeriği hakkında yıllardır bilinen şeylere klinik geçerlilik kazandırmış, zihnin kendine özgü ayrışık ve bağlantısız unsurları uyurken toparlamasında bir tutarlılık, bir mantık bulunduğunu kanıtlamıştır. Evet rüyalarımız bölük pörçük hatırlanıyordu ama bu bile başka bir dile başka bir iletişim tarzına aitti. Belki de zihin, rüya üslubuyla, bilinç düzeyinde hiç algılayamadığı, algılamamış olduğu incelikleri ifade ediyordu. Bilinçdışı; güzelliğin ve estetiğin kökeninde yer alan, düş, gizem, karanlık, gerçek dünyanın imajinasyonlardan başka bir şey olmadığı bir başka dünyanın dinlenmesi gibi konularda çok çeşitli araştırmalara varlık ve bütünlük kazandıracak başka bir bakış açısı yaratıyordu.

19. yüzyıldan başlayarak, yapılan bilimsel araştırmalar mitosların ve mitolojik kahramanların toplumların ortak bilinçdışında yer ettiklerini göstermiş, yazarlar için mesajlarını iletmede, ortak bilinçdışının sağladığı algılama kolaylığı mitoslara yönelmede etkili olmuştur. Freud'dan sonra onun öğrencisi ve meslektaşı olan ve onun araştırmalarından yola çıkarak ona karşıt görüşler ileri süren *Carl G. Jung\** yaptığı araştırmalara dayanarak, kişisel bilinçdışının derinlerinde kolektif

---

<sup>360</sup> Bkz.J. McFarlane, a.g.e, 217.s

<sup>361</sup> Sigmund Freud, **Rüya Yorumları**, çev; Akın Kanat, ilya yay, birinci baskı, 2006 İzmir,

\* Freud'un Öğrencisi ve aynı zamanda meslektaşı olan *Carl Gustav Jung (1875-1961)* bir başka açıdan bilinçdışına yaklaşır. Jung'a göre; insandaki somut gerçeğin yanı sıra, sezgi ve hissetme gücü de ön plana çıkmalıdır. Freud'un teorisinin aksine Jung, düşüncelerini katı bir paradigmaya oturtma çabasında olmamıştır. Freud'un ortaya attığı id, ego ve süperego modeli yerine bilinçdışını çok katmanlı bir yapı olarak ele almıştır. Jung'a göre bu katmanlarda, insanlığın, hatta hayvan ataların varoluşundan bu güne kadarki tüm bilgiler mevcuttur. Jung, bunu kolektif bilinçdışı ve arketiplerle ifade eder. Bunlar tüm insanlık için ortaktır. Jung teorisinde, tüm insanlığın bu ortak değerlerde buluşmasını ümit eder. İnsanlığı bekleyen felaketin ise bu değerlerden ve özüne yabancılaşan insanın bilinçdışından geleceğini savunur. Ruhsal sorunların çoğunun, insanın doğasına yabancılaşması olduğunu söyleyen Jung, genişletme yöntemi dediği teknikle, insanın, çağdaş yaşamın gereği reddetmek zorunda kaldığı doğasını kademeli olarak açığa çıkarmayı hedefler. Bilinç alanını bilinçdışına doğru genişletmeye başlayan birey, iç dünyasını keşfeder, kendini tanımaya başlar, yaşadığı dünyayı yeniden görür ve varoluşsal yolculuğunda bir basamak daha evrilir. Jung bilinçdışı içerikleri açığa çıkarmada, kelime çağrışımı, rüya analizi, hipnoz gibi teknikler kullanırken bunların kullanımında katı bir yaklaşımı benimsemez. Jung bu teknikleri bilinçdışına açılan kapılar olarak görür. Ancak Freud'un aksine Jung rüyaları ve sembolleri bastırılmış cinselliğe bağlamak yerine, kendi özgün koşulları içerisinde değerlendirir. Jung'a göre bir rüyanın içeriği tam olarak aydınlatılamaz. Ancak yaklaşık bir analiz yapılabilir ve bir rüyanın anlamını belirleyen, bastırılmış



bilinçdışının yattığını ileri sürmüş, bu ortak bilinçdışının mitsel kişi, olay ya da simgelerine arketip adını vermiştir. Buna dayanarak, bilinç alanını bilinçdışına doğru genişletmeye başlayan birey, iç dünyasını keşfeder, kendini tanımaya başlar, yaşadığı dünyayı yeniden görür ve varoluşsal yolculuğunda bir basamak daha evrilir. Bu evrilmeyi Jung hastalarında açığa çıkarmak için onlara o anda akıllarına gelen düşlerini ve fantezilerini anlatmalarını ister. “Jung, hiçbir yoruma başvurmadan, tüm kuramsal görüşleri bir yana bırakarak sadece hastanın yanıtlarından ve çağrışımlardan hareket ederek, hastaların düşlerindeki imgeleri kendiliklerinden anlamalarına yardımcı olmaya ve düşleri yorumun temeli olarak böyle ele almanın doğru olduğunu göstermeye çalışmıştır. *Zaten düşlerin amacı da budur. Düşler onlardan yola çıkmamızı gerektiren gerçeklerdir.*”<sup>362</sup>

Jung'a göre arketipler ve onların kaynağı olan mitler insanın gelişim sürecinde bilinçdışında yaşattığı sorunları, istek ve ihtiyaçları zaman dışı bir taleple ifade etmektedir. Yeni gelmekte olan yüzyılın oyun yazarları içinse mitler, psikolojik araştırmaların ışığında, izleyicinin ortak bilinçdışında varolduğu kabul edilen kodlar yoluyla, mesaj iletmede kolaylık ve etkililik sağlamıştır.

*Strindberg*'in rüyalarındaki mantığı kullanarak yazdığı deneysel oyunlar – üç bölümlük *To Damascus*\* ( Şam'a Doğru, ilk iki bölümü 1898'de yayınlandı, son bölümü ise 1900'de tamamlanmasına rağmen 1904'te basıldı ), *A Dream Play* ( Bir Rüya oyunu 1902)<sup>363</sup> Freud'un klinik araştırmalarının en büyük desteği ve Absürd tiyatronun da doğrudan kaynaklarıdır. Bu oyunları yazarken Strindberg bir düşün dağınık, birbirinden kopuk, ama kendine özgü mantığı içinde düşündüğünü belirtmiştir. Rüya Oyunu'nun önsözünde şöyle der;

---

cinsellikten çok, zihnin hangi katmanından geldiği ve diğer katmanlarla olan ilişkisidir. <http://www.analitikpsikoloji.com/analitik/id1.htm> 27. 03. 2021

<sup>362</sup> Bkz. Carl G. Jung, **Anılar, Düşler, Düşünceler**, yayına hazırlayan; Aniela Jaffe, çev; İris Kantemir, 2. basım, can yay, 2002 İstanbul, 183.s

\* *Şam'a Doğru* oyunu, bir teselli ve dinsel inançlardan oluşan bir çözüme doğru gidişi gösterirken, *Rüya Oyunu ve Hayaletler Sonatı*; karanlık bir umutsuzluk ve umarsızlık dünyası gösterir. Rüya Oyunu'nda Indra'nın kızı yaşamının günah işlemek olduğunu öğrenir, oysaki Hayaletler Sonatı'nın dünyası suçun, çılgınlık ve saçmalığın toplandığı bir ölümler evidir.

Bkz. Martin Eslin, **Absürd Tiyatro**, çev; Güler Siper, dost yay, Ankara 1999, 275.s

<sup>363</sup> August Strindberg, **Seçilmiş Oyunlar 1**, çeviriler; A. Çalışlar, T. Oflazoğlu, A. Obay., Adam yay., 1982

*Yazar, bu düş oyununda, önceki düş oyunu Şam'a Doğru'da olduğu gibi bir düşün, tutarsız ancak yine de açıkça mantıksal olan biçimine öykünmeye çalışmıştır. Her şey olabilir, her şey olası ve olanaklıdır. Zaman ve mekan yoktur. Önemsiz bir gerçeklik temeli üzerinde imgelem, anıların, yaşantıların, özgür düşlemlerin, anlamsızlıkların ve doğaçlamaların karışımından yeni biçimler tasarlayarak işler. Karakterler ikiye bölünür, çiftleşir, büyür, yok olur, daralır, dağılır, birleşir. Ama bunların tümüne bir bilinç hükmeder; o da düş görenin bilincidir. Onun için ne giz, ne mantıksızlık, ne kuşku, ne de herhangi bir kural vardır. Ne aklar, ne mahkum eder; sadece ilişki kurar.<sup>364</sup>*

Rüya oyununda karakterlerin bölünüp çoğalması, buharlaşıp, katılaşması, dağılıp yapışmasına hükmeden bilinçtir. Bu bilinç rüya görenin bilincidir. Ve rüya görenin bilinci dışsal dünyanın gerçekliğini tüm nesnelliği içinde yansıtmaz. Dünyanın gerçekliğini yansıtmak amacını taşıyan klasik temsil (geleneksel dram yapısı), gerçeklik algısındaki değişim sonucu kırılmış ve metinlerdeki gerçeklik düşsel bir biçim almıştır. Bu nedenle, bilinçaltı gerçeğinin yansıtılması, dışsal dünyanın yansıtılmasından daha önemli hale gelmiştir.

Gerçekliği kalmayan, düşünce yapısı değişen dünyada, tanrının ve aklın ölümünün ilan edildiği bir dönemde yazar da yazma pratiğini bilinçdışı seslenerek kurmaya çalışır. İşte Rüya Oyunu'nda da rüya sahnelerinin işlevi gerçeklik algısındaki değişimi yansıtmaktır. "Ortaçağ'ın ve Barok dönemin düş alegorileri tutarlı ve genel olarak benimsenen inanç yapısını anlatıp böylece dönemlerinin kabullenilmiş söylencelerini nasıl somutlaştırdıysa, *Dostoyevski Strindberg ve Joyce* gibi yazarlar da, kendi bilinçaltılarına dalarak kendi özel saplantılarının evrensel ve kitlesel önemini keşfetmişlerdir."<sup>365</sup>

Her çağın düşünce yapısı kendi kavramını ve kendi gerçeklik algısını doğurmuş; kimi zaman romantik aşk yüceltilirken, kimi zaman da tinsellik şaşaalı bir abartıyla ele alınmıştır. Bazen de laik bilgi ve bilim her şeyin önüne geçmiş ve gelinen yüzyılda da yazarlar, felsefeciler kemikleşmiş dengesizliği, bu kez her şeyin karşıtıyla iç içe geçmesini yücelterek yeni bir biçimle yansıtmışlardır.

<sup>364</sup> C. Innes, a.g.e, 55.s

<sup>365</sup> M. Eslin., a.g.e, 276.s

*Strindberg için kendi imgelerinin dışındaki dünyanın mutlak, sabit ya da tanımlanmış bir yapısı yoktur. Bu dünya ancak gözleyenin öznel algısından geçtikten sonra “gerçek” haline gelir. Ancak dış dünyayı “gerçek” haline getirecek gözlemcinin şiirsel ve görsel ifade yeteneğinin olması zorunludur. Strindberg’i İbsen’le karşılaştırarak şu söylenebilir. İbsen öncelikle modern toplumun içinde kendini gerçekleştirmeye çalışır, Strindberg’in birincil ilgisi ise kendini ifade etme üzerinde yoğunlaşmıştır – ya da anlamdan yoksun bir dünyayı şairin poetik görüşünün nasıl değiştirebileceğini göstermeye çalışmıştır. Her ikisinin hedefi de Romantiklerin hedefiyle çakışır, birbirleriyle de ilişkilidir. Ancak Strindberg, dışsal gerçekliğe İbsen’in gösterdiği saygıyı göstermeyince, bir ego-kültüne saplanıp kalarak Romantizme daha yakın duran bir sanatçıya dönüşür. Bu egotapınımı onu İbsen’den özellikle ayırır, gerçeklikle olan bağını tümüyle koparır, tiyatrosunu akıldışı, lirik, aşkın, esrik kılar.<sup>366</sup>*

Yazdığı bu oyunlarla o zamana kadar düşünülmemiş bir oyun biçimi ortaya çıkarmış olan Strindberg, düş oyununda düşün gerçek içeriğini değil, düşün yapısını yeniden ürettiğini açıkça ortaya koymuştur. Yazar için, yaşamın düşü gerçekdışıdır, düş durumunda olmak, yaşamın bir düş olduğunun farkında olmak doğru bir algılama sağlar. Aslında Strindberg’in bu yaptığı bir mit yaratmaktır. *Artık sahne dünyanın fiziksel temsili değil de bir mitin gösterimi ya da yazarın iç dünyasının yansıtması haline gelmesiyle oluşan bir zihin tiyatrosu kavramına yaklaşımdır.*<sup>367</sup> Rüya Oyunu’nda Tanrı Indra’nın Kızı (oyunda Kız diye anılır) Yeryüzüne iner ve mükemmel olmayan insan aşkının tüm çeşitlemelerini yaşar. Yeryüzünün bütün süreçlerinden geçen ve bu serüveni yaşayan ya da tanık olan, her yaşadığının ardından da *Yazık olmuş insanlara!* sözünü tekrar eden kız, yaşamın ve insanlığın tanıklığını yapar ve her tanık olduğu şey onu başka bir katmana indirerek yeni tanıklıklara sürükler. Tanrı’nın kızı; *“Mircea Eliade’in “bir gerçekliğin nasıl varolduğunu” anlatarak “yaşama anlam ve değer katan” “ilk açıklama, örnekleme modeli” olarak yaptığı mit tanımlamasına yakın bağlantılar kurar ve varoluşun ruhsal anlamını açıklar. Bunun ışığında Strindberg’in bir miti sunmak için düş*

<sup>366</sup> B. Güçbilmez, ( İroni ve Dram Sanatı) a.g.e, 85-86.s

<sup>367</sup> C. Innes, a.g.e, 59.s

*formunu kullanması, Jung'un (mitler kabilenin ortak düşlerinin canlanmasıdır) açıklamasına*<sup>368</sup> denk düşer.

Düşler ile mitler arasındaki ilişkiyi erken bir tarihte gören Strindberg, tek perdelik yapının içsel bütünlüğünden esinlenerek, Episodların ardı ardına sıralanışından durak tekniğini ortaya çıkartmıştır. Perdelere bölünmüş oyun yapısı yerine, sayıca kısıtlanmamış anlatım durakları seçilmiş ve bunlarda da aynen düşlerde olduğu gibi ne bir kronolojik sıra ne de süreklilik içeren bir akış izlenmektedir. Odak konumunda bulunan “ben”in öznel bakış açısından mantık ve süresel akış dışında gelişen olaylar zincirine sahip bir oyun yapısı vardır. Bu yazma ve düşünme biçimiyle beraber Strindberg, kendinden sonraki yazarlara da yazmanın sonsuz özgürlüğünü sağlamış ve göstermiştir. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde rüyalar bir çok sanatçı için, dünyaya bakışlarının paradigması (bireyin iç ve dış dünyasını, kendini ve etrafını yorumlaması) gibidir; gerçekle gerçekdışını, mantıkla fanteziyi, bayağıyla soyluyu hem ayrıştırma hem de anlaşılma açısından imkansız bir şekilde bütünleştiren rüyaların kendisi olmuştur. Bu eğilimse gerçeküstücü akımda doruğuna ulaşacaktır.

On dokuzuncu yüzyılda, orta sınıf toplumuna mükemmel bir biçimde hizmet etmiş olan liberalizm, demokrasi, bireycilik, bilimsel sorgulama, tarihsel ilerleme, aklın egemenliği gibi inançlar, toptan bir krizin içine girmişlerdir. Yaygın bir siyasal istikrarsızlığın yanında, müthiş bir teknolojik ilerleme kendini göstermiş ve dünyanın doğal bir içsel düzeni olduğuna inanmak neredeyse imkansız hale gelmiştir. Oysa, dünyada var olduğunu keşfettiğimiz düzen, bizzat insanın ortaya koyduğu bir şeydi ve böylesi bir düzen varsayımı üzerine kurulmuş olan sanatsal gerçekçilik, çatırdamaya ve kendi içine doğru çökmeye başlamıştı. Rönesans'tan beri geçerli olmuş olan bir kültürel form, artık tükenme noktasına yaklaşıyordu. 1910'dan 1925'e kadar olan bu kısa aralıkta, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Avrupa kültürü parçalanmış ve yeniden yapılmıştır. Aynı zamanda bu, Proust, Joyce, Pound, Kafka, Rilke, Mano, Eliot, Fütürizm, Sürrealizm ve daha bir çok gözcü unsurun “Tarihsel avant-garde akımın” ortaya çıktığı bir dönemdir. Yine bu yıllar tarihin en büyük emperyalist yangınının tam orta yerine düşmüştür ve modernizm, bütün bir

---

<sup>368</sup> y,a,g,e., 57.s

medeniyetin çözümlüşünü de beraberinde getirmiştir.<sup>369</sup>

### 3.2 AVANT-GARDE; BÜTÜN DEĞERLER YENİDEN DEĞERLENDİRİLMELİ

*Nietzsche'nin Zerdüşt'ü, insanlığa öğüt vermek için dağdan indiğinde, ormanda münzevi bir azizle karşılaşır. Yaşlı adam ona, insanların kentlerine gitmektense bu yabancı doğada kalma çağrısında bulunur. Zerdüşt ona zamanını nasıl geçirdiğini sorduğunda adam, "şarkılar uydurup, onları söylüyorum ve şarkıları uydurduğumda gülüyor; ağlıyor ve homurdanıyorum. Böylece Tanrıyı yüceltiyorum" yanıtını verir. Zerdüşt adamın çağrısını geri çevirir ve yolculuğuna devam eder. Ama yalnız kaldığında kendi kendine şunu söyler: "olacak şey mi bu! Ormandaki yaşlı aziz Tanrı'nın öldüğünü daha duymamış!"<sup>370</sup>*

Aydınlanma Çağı, dini ideolojinin yüzyıllar süren iktidarını yıkmış ve zihinleri özgürleştirmişti. Hep öte dünyaya ertelenen cennetin bu dünyada kurulabileceği fikri bir umut doğurmuş ve bu umudu yükseltmiştir. Ancak endüstriyel buluş ve üretimle gelen, günlük yaşamdaki konforu arttıran, para kazanma fırsat ve kavgasıyla dünyayı maddeleştiren, akli tek belirleyen kıldığı halde kısa sürede açgözlü iki büyük savaşla akıl dışılığını da ortaya koyan bu süreç de dinamiğini Aydınlanma Çağı'ndan almıştır: 'Tanrı'nın ölümü ilan edilirken, insanların yaptığı eylemlerin anlamını yitirdiği, kendilerini anlamsız ve boşlukta buldukları bir dünyanın temelleri atılmıştır. Her ne kadar dünyadaki varoluşlarını anlamlandırmak için kendilerine bir çok "tanrı" uydurmakta gecikmemişlerse de icat edilen bu tanrılar da ölümlüler arasına bir bir katılmış ve yeni hayal kırıklıkları, güvensizlik, ideolojik kriz, anlam yokluğu tüm insanlığı temelden sarsmaya devam etmiştir. Aydınlanma, öyle bir neden sonuç zinciridir ki insanoğlunun bundan da bir çıkış aramasına neden olan yine bu akıldır. Aydınlanmanın yarattığı bu durumda

<sup>369</sup> Bkz. Terry Eagleton, **Kuramdan Sonra**, çev; Uygur Abacı, Literatür yay, ikinci basım 2006 İstanbul, 65-67.s

<sup>370</sup> M. Eslin, a.g.e, 311.s

gözler modern duruma; şehir yaşamına, sanayi sorunlarına, siyasal gidişata çevrilmiş ve beklentilerin temeline, yeniden değerlendirme, yeniden düzenleme, yeniden inşa etme, kısacası değişim gelip oturmuştu. “Bütün değerler yeniden değerlendirilmeli” sloganıyla başlayan yeni yüzyılın sanat söylemi de varolan tüm düşüncelerin yıkımıyla kendini ortaya çıkarmış dağılmış parçalar, kavramlar, dilsel yapılar yeni “gerçeklik” algısına uyacak şekilde toparlanmaya ve yeniden adlandırılmaya çalışılmıştır.

İşte Tarihsel avant-garde olarak adlandırılan akımların meydana çıkışı yukarda saydıklarımız ışığında düşünülmeli ve anlamdan alımlamaya, gerçekten kurmacaya, geçmişten şimdiye ve geleceğe dair tüm şeylerde bir yıkma ve yapma olgusunu taşıdığı unutulmamalıdır. Avant-garde’lar yirminci yüzyılın sanatını belirlerken; aynı zamanda geride kalan yüzyılı da anlama çabasını sunmuşlardır. Fütürizm, Dışavurumculuk, Dada, Kübizm, Gerçeküstücülük ve Bauhaus, kaynaklarını geçmiş yüzyıldan alan modernizmin de doruk aşamasının temsili olmuşlardır. Avant-garde akım her şeye, topluma, burjuva sınıfına, sanatsal uzlaşımlara, sanatın yaşamdan kopukluğuna, mantığa karşı oluşuyla sesini duyurmuştur. ‘Tüm gelenekle bağları koparma’ olarak da nitelendirilen avant-garde akım, büyük bir dönüşümün, kırılmanın, çağın giderek devinen dünyasında seyircisine ulaşmanın yeni ifade yollarını aramıştır. Ancak yirminci yüzyılın tarihi kesinlikle savaşların belirlediği bir tarihten ayrı düşünülemez. İki dünya savaşının yaşandığı bu yüzyıl bütün hayal kırıklıklarının, insanların dünyayı anlamlandırma çabalarının boşa çıktığı bir yüzyıl olmuştur.

İnsanın toplum, evren ve yaşam konusundaki yerleşmiş kanıları köklü değişimlere uğramış bu değişimle birlikte yaşanan karmaşa içindeki insan, kendi uyumunu ve değerlerini yaratmak için; sanatta, köktenci estetik değişikliklere, çeşitlilik ve deneyselliklere doğru ilerlemiştir. Yaşanan çelişkiler ve karmaşa içinde sanatın yeni anlatım olanakları araması, yaratması giderek yoğunlaşan bir deneysel kimliğe bürünür. Sanat her alanda deneysel arayışların peşinde koşarak, insanları düş kırıklığına uğratan; endüstrileşmenin ve kapitalistleşmenin yaratıp beslediği maddi değer tutkusunun yol açtığı bireysel ve toplumsal savaş olgusuna karşı bir duruş sergiler. Yaşamın derinliklerinde varolduğuna inandığı gizli güçleri uyararak

harekete geçirmek ve bu güçlere dayanarak daha iyi bir dünya yaratmanın çabasına girer.

Egemen kurumsal sanatın topyekün reddi olan avant-garde akımın en önde temsilcileri İtalya ve Rusya da birbirinden bağımsız olarak gelişen Fütürizm, özellikle Almanya'da ön plana çıkan dışavurumculuk (Ekspresyonizm), I. Dünya Savaşı'nın ilk yıllarında İsviçre'de doğan ve savaş sonrasında Fransa ve ABD'de iki ayrı kol halinde devam eden Dadaizm ve onun bir uzantısı olarak ortaya çıkan ama ilerleyen süreç içerisinde onu aşan Gerçeküstücülük (Sürrealizm)tür. Birbirinden çok farklı sanatsal araçlarla ve paradigmalara çalışan bu hareketlerin tümü, biçimsel anlamda Gerçekçilik ve onun tiyatrodaki yansıması olan Natüralizm'e karşı açtıkları savaşta ortaklık kazanmışlardır. Bu savaşta İlkçağ'dan beri süren sanatı kesin kurallarla tanımlama çabasına karşı, sanatta serbestliği ve üslup bütünlüğünün reddini savunuyor, sanatı yaşamdan ayrı bir kategori olarak tanımlamaya çalışan ilk kuşak modernist sanatçıların tersine, sanatı gündelik yaşamın bir parçası haline getirmeye çalışmışlardır.<sup>371</sup>

Avant-garde akımla beraber gerçekçi yansıtmanın yerini alan seçenekler de çoğalmaya başlar: Dışavurumculukta öznellik adına gerçekliğin çarpıtılmasına, Gerçeküstücülükte bilinçaltı içeriğinin "kendiliğinden" sanat yapıtına dökülüşüne, Fütürizm de doğa yerine makinenin yüceltilmesine tanık oluruz. Dadacılık ise gerçeklikle sanat yapıtı arasında tüm bağları temelden olumsuzlayarak ortadan kaldırır. Yüceltici her şeye sırt çeviren avant-garde sanat, sanatçılardan çok, ondan yararlanmayı uman siyasetçiler tarafından öylesine yüceltilir ki adeta seküler bir kült havasına bürünür. Tanrıların ve kralların ortalıktan kayboldukları bir zamanda ortaya çıkan belki de yeni bir din (ya da mit) olarak da adlandırılabilir. Örneğin nesneye tek bir yerden bakıldığı halde her yerden görünür kılan büyük yaratıcı, avant-garde, yaşarken el sürdüğü her kağıt, her tuval, her nesneyi altına dönüştüren *Picasso* olur; bu durumda artık sanatçının kendisi de bir mitsel bir figürdür.

İster fütürizm, ister dadaizm, ister sürrealizm adını alsın avant-garde hareketlerde görülen tutkulu ses, dil ve yazı oyunlarını, sanatsal oyalanmalar olarak

---

<sup>371</sup> Bkz.Fırat Güllü, **20. Yüzyıl Tiyatro Tarihi Avantgarde'in Tarihidir**. Ekim 2007'de BÜO'da verilen bir seminerden notlar. <http://www.bgst.org/tb/yazilar/131107fg.asp> 03.04.2012

değil, sözcüklerle girişilen büyülü deneyler olarak görmek gerek. Burada sloganların, sihirli formüllerin, kavramların nasıl birbiri içine geçirildiğini bir çok avant-garde manifestoda ve yayınlarında görürüz. Avant-garde'ların her manifestosu, insanlığın kurtuluşu için gösterilen kahramanlıkların tarihine eklenir. Bu bakımdan ütopya onların kaderleridir. Umut İlkesi'ne bağlıdırlar. İnsanların bir 'olay', bir mucize, bir altüst oluş sayesinde özgürlüklerine kavuşacağı umudunu yayarlar. Böylece nihayetinde hayat sanata dönüşecektir. İnsanlığın tarih öncesinde, örneğin birtakım ritüellerde olduğu gibi, sanat topluca üretilecek ve aynı anda topluca tüketilecektir. Özgürlüğün ve eşitliğin önündeki başlıca engelleri oluşturan işbölümü, yabancılaşma ve mülkiyet olmayacak ve sanat kendi içinden kendi argümanlarıyla sahnedeki yerini alacaktır. Bu manifestoları yapan, yayımlayan ve onları yayan anlayış modernliğe bağlanan umutların boşa çıkması ve "tutulmayan sözler" in dışavurumudur. Bu nedenle hak aramak için sürdürülen mücadeleler giderek modernliğin mitlerini de hedef alır. Tabii en başta akılcılığı ve ilerlemeyi.

### 3.2.1 Avant-Garde Tiyatro; Geleneksel Algı Biçimlerinin Değişimi

Avrupa'da 20. yüzyılın başlarında kaydedilen siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel değişimler geleneksel algı biçimlerini kökten sarsmış ve hayatın her alanını kapsayan değişimler dili, bedeni ve temsil etme biçimlerini de etkilemiştir. Tarihsel avant-gardlar, dünya algısındaki bu değişimin sonuçlarını sanatlarına aktarmış ve sanatın her alanında radikal değişimler yaşanmasına da neden olmuşlardır. Bu aktarımlarda artık dil sorunsallaşmış, gerçekliğin farklı kayıtlarına geçilmiş, beden merkez olarak ele alınmış ve özellikle tiyatrodaki nedensel olay örgüsünün, klasik mimesisin iptaliyle, sahnedeki gösterge sistemi tümüyle değişmiştir. Edebi olan, yerini sahne metinlerine bırakırken, klasik tiyatrodaki başat unsur olan söz-metin ilişkisi de, yerini teatral unsurların öne çıkarılmasına ve kullanılmasına bırakmıştır. Bu dönem, tiyatroyu edebiyattan koparan öncü çabaların ve tiyatronun teatralleşmesinin\* de dönemidir.

---

\*Teatrallık, Jakobson'un "yazınsallık" terimine nazire olarak geliştirilmiş ve tiyatronun kendine özgü araçlarını işaret etmek üzere kullanılmıştır. Tiyatronun kendine özgü araçları ise, sahnenin



20. yüzyılın ilk yıllarında tiyatronun tiyatrosallaşması isteğinin altında, yeni bir tiyatronun seyirciyle kuracağı ilişkinin işlevine yönelik bir propaganda vardı. Tiyatrodaki değişim için "sahne ve seyirci arasındaki ilişkinin yeniden örgütlenmesi"ne dikkat çekilmekteydi. Sahnede ışık, renk, ve mekan gibi sahneleme unsurları soyutlanıyor, müzik, koreografi gibi soyut sahne göstergeleri daha yoğun bir biçimde kullanılıyordu ve onların da gösterge karakteri yerine materyal değerlerine vurgu yapılıyordu. Avangard tiyatro, oyuncu ve rol figürünün ayrılmaz görünen birliğini parçalayıp, onun yerine bedensel göstergelerden oluşan bir sistem yerleştirmeye çalışılıyordu. Tiyatrosallaştırma tasarısı, her şeyden çok edebi ve geleneksel temsil estetiğinin taşıyıcısı olan drama karşıydı. Bu dönemin yazarları da dilsel göstergenin işlevini çözerek bu çabaları desteklerken, teatrallik, tiyatronun ayırıcı bir özelliği haline gelmişti.<sup>372</sup>

Tarihsel avant-garde akımlar arasında yer yer farklılıklar ya da düşünsel açıdan değişik bakış açıları olsa da hepsinin amacı; varolan sanatı toptan reddedmiştir. Sanata bakış bu dönemde nasıl değişim geçirdiyse sanatçıya, aydın'a, yaşama, düşünceye, felsefeye, ideolojiye bakışta değişmiştir. Bu süreç sanatçı ve aydın kavramını da kendi içinde dönüşüme uğratmıştır. Örneğin; ilerlemeciliğe, devrime inanan öncü aydın toplulukları aynı zamanda (20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan bu deneyselci sanat hareketlerinin yaratıcıları) sanat yoluyla dünyayı da değiştirebileceklerine inanan kimselerdi. Bu nedenle iki dünya savaşı arasındaki yıllarda hızlı bir şekilde politik örgütlerle birlikte hareket etmişler ve zamanla bu aydınlar içerisinde de iki farklı avangardizm ve bunların öncülüğünü yapan iki farklı aydın prototipi belirginleşmiştir:

*Birincisi sanatsal faaliyeti hayatı anlamak ve onu değiştirmek misyonuyla birlikte tanımlayan politik bir tiyatronun peşinde koşan Brecht; ikincisi ise hayatı anlatmayan, hayatın kendisi olan bir sanatsal pratik,*

---

şimdisinde gerçekleşen ve seyirciyle iletişimin yeni bir tanımını gerektiren süreçler olarak formüle edilmektedir.

<sup>372</sup> Bkz. Süreyya Karacabey, **Modern Sonrasında Dramatik Metinler**, Ankara Üniv. DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı 15, Ankara 2003, 36-95 s.

*diğer bir deyişle modern bir ritüeller bütünü olacak kutsal bir tiyatronun izciliğini yapan Artaud. Her iki tiyatroyu adamı arasındaki farklılığın temel kaynağı modern insanın sorunları konusundaki yaklaşımlarıydı: Brecht'e göre modern insan mutsuzdu çünkü içinde yaşadığı dünyanın kurallarını bilmiyordu ve kendi gerçek seçimlerini yapabilmesi için "bilmeye" ihtiyacı vardı; Artaud'ya göre ise modern insan mutsuzdu çünkü kendi eliyle yarattığı aşırı maddiyatçı bir dünyanın tutsağı olmuş, ruhsal dünyasını aşırı derecede ihmal etmişti ve mutlu olmak için kendi "maneviyatını yeniden keşfetmesi", böylelikle modern hayatın yarattığı bölünmeden kurtulması gerekiyordu. 20. yüzyılın ilk yarısının aşırı politize olmuş sanatsal ortamında (doğal olarak) birincisi baskın geldi ve ikinci eğilim daha sonra yeniden ortaya çıkmak üzere bastırılmış olarak kaldı.<sup>373</sup>*

20. yüzyıl tiyatroyda bir çok yeniliğin ve gerçek anlamda sanatın sorunlarının tartışıldığı bir yüzyıl oldu. Gerek dram sanatındaki köktenci değişimler, düşünsel paradigmalarda yaşanan kırılmalar, politik sanatsal avant-garde'ın yaşamdan uzaklaşan sanatı ele alış biçimi, metinden kopma istemi, sahnenin şimdi ve buradalığına yapılan vurgu, yalnız düşünsel olana değil aynı zamanda da bedensel olarak insanın sahnede insan bedeninin ön plana geçmesine neden oldu. Sanayi devrimiyle birlikte gelişen teknoloji, hız, üretim ve mekanikleşme, Sovyetler ile birlikte ortaya çıkan yeni bir ülke kurma ideali, Sovyet öncesi hareketler, I. Dünya savaşı sonrası yaşanan umutsuzluk bu tarihsel dönemin düşünsel ve politik, sanatsal alt zeminini oluşturuyordu. Fütüristler teknolojik gelişmeye kucak açarken ve teknolojiyi yüceltirken bir çok avant-garde kuramcı ve sanatçı yalnızlık, yabancı olana geri dönüş, mitik olana vurgu ön plana geçiyor ve sanatçılar bu görüşleri savunuyordu. Modernizmin yıkıcılığı, tektipleştiriciliği ve tahakküm ilişkileri sorgulanmaya başlanmış ve aynı zamanda ideolojik düzlemde kırılmalar yaşanmaktaydı. İlerlemecilik ve rasyonelliğe dayalı dünya algısı, farklılıkların olduğu gibi kabul edilmediği, değişimin ilerleme ya da gerileme olarak kategorize edildiği, sekülerleşme düşüncesiyle insanın doğayla birlikte yaşamak yerine ona hükmetmeye başladığı, yaşamın neden-sonuç ilişkileri üzerine kurulduğu, mekansal alanların keskin çizgilerle birbirinden ayrıldığı yeni bir dünya fikri kurgulanmaya başlanmıştı. 20. yüzyılda yazarlık da altın çağını yitirmeye başlamış ve Avant-

---

<sup>373</sup> F.Güllü a.g.e.

gardlarla başlayan metni dışlama eğilimi yönetmen ve oyuncu arasındaki çelişkiyi de başat hale getirmişti.

Dönemin psikolojiye, neden-sonuç ilişkisine dayalı bir dizi konuyu içeren tiyatrosu artık insanın yaşamına seslenmediği düşünülüyordu. Böylesi bir durumda bütün bunlara karşılık Antonin Artaud “Vahşet Tiyatrosu”nun devreye girip kişisel sorunları ele almasını ve kuracağı tiyatronun yalnızca nesnel dünyayı değil, insan ruhunun en derinindeki çatışmalarını göstereceğini ileri sürüyordu. Artaud’a göre “modern kitleler için yeni mitler” bulunmalıydı çünkü, varolan mitler giderek geriliyor, kötüleşiyor, insanları bir arada tutmaya yetmiyordu ve bu nedenle günün mitleri geçmişteki mitlerin yerini alamıyordu. Bireysel, bencil, kapalı, okurdan/izleyiciden çok yazara yarayan sanat gösterilerine son vermek için herkesi tepki göstermeye davet eden Artaud, sanat için “uygarlık karşıtı” biçimleri aramaya çıkıyordu. O yıllarda “Batı dünyası için Doğu tiyatrosu uzunca bir süredir özel bir büyü taşıyordu. Sahne olayına teatrallik boyutu kazandırırken *Meyerhold*, yanılısama karşıtı oyunculuk anlayışını geliştirirken *Brecht* kaynak olarak Çin, Japon oyun geleneklerinden yararlanmışlardı. Ancak bunlar teknik düzeyde yararlanmalardı. Artaud ise, Bali tiyatrosuyla karşılaşmasında düşüncelerini farklı bir boyuta uzandırdı ve tiyatronun temel estetiğine yönelik bir değişim istedi.”<sup>374</sup>

*Artaud’yu Bali dansında etkileyen şey “büyünün güdüsel hayatta kalması” ve yanlışlıkla inandığı irade dışı ve görsel jestlerdi. Ona göre bu “Paris Sömürge Sergisi’ndeki kalabalığı ele geçiren dinci şiddet hareketi”ne neden olmuştu. Bu onun amaçladığı etkiydi...Bu nedenle Artaud’nun tiyatrosu da “aynı ilkel bilinçdışının gerçek büyüsel kaynaklardan beslendiğine inanmıştır.”<sup>375</sup>*

### 3.2.2 Antonin Artaud; Kutsal Bir Tiyatro Yaratma Projesi

Yirminci yüzyıl tiyatrosunu ve Batı tiyatro geleneğini yüzyıl başından itibaren sorgulayan kuram ve uygulamalarıyla tiyatro sanatının köklerine, insanın yaşamsal gereksinmelerine doğru yönlendirilmesi gerektiğine inanan iki

<sup>374</sup> Bkz. Aysin Candan, a.g.e, 175.s

<sup>375</sup> Innes, a.g.e, 87.s

tiyatro adamı *Jerzy Grotowski* ve *Antonin Artaud* olmuştur.\* Bu iki tiyatro adamı da; gerçekliği betimleyen tiyatro yerine ilkel, kutsal, törensel oyun anlayışını gündeme getirmişlerdir. Bu düşünceler özellikle 1960 sonrasında ilgi görmüş, coşkuyla karşılanmış ve bu iki tiyatro insanını 70'li yılların tiyatro anlayışının önderleri konumuna getirmiştir. İlkel ve törensel oyun anlayışına yönelişin üstünde durulması gereken en önemli yanı, teatral yaşantının “şimdi ve burada” koşullarını öne çıkarmasıdır. Oyun anının temsili bir gerçeklik yaşantısı değil de kendi adına yaşanan bağımsız ve anlık bir gerçeklik olarak algılanması, bunun vurgulanması tiyatro anlayışının ve olayının niteliğini de değiştirmiştir.<sup>376</sup>

Artaud'nun Birinci Dünya Savaşından önce yayımladığı görüşleri hemen yankı bulmasa da günümüz tiyatro anlayışını derinden etkilemiştir. Akıllı ve mantığı, insanı bağlayan zincirler olarak gören Artaud, bunların yerine bilinçaltındaki bağımlılıkları ortaya çıkartacak olan “kendiliğindenlik” ve “sayıklamalar”ın öne çıkmasını istemiştir. Bunlar aynı zamanda mitolojik sisteminde belirleyici özelliğidir. “Frazer bunları, “duygudaşlık” büyüsünün (benzer benzerinin nedenidir) ve taklit büyüsünün (parça bütünü temsil eder) sonucu olarak tanımlamıştır.”<sup>377</sup>

Artaud varolan bu düzenin tiyatrosunun topluma vahşet uyguladığını düşünüyor ve bu tarz tiyatronun kişilerin düşünce özgürlüğünü kısıtladığını söyleyerek, buna karşılık kendi tiyatro biçimini sunuyordu. Artaud'nun buna karşı sunduğu tiyatro ritüellere dayalı, ilkel bir tiyatroydu. Çünkü ancak tiyatro bu şekilde etki ve canlılık kazanılabildi. Öngördüğü bu tiyatroya da “vahşet” kelimesini bu nedenle katmış ve bunu iki bildirge halinde yayımlamıştır. Artaud'ya göre seyirci sahneyi izlerken güçlü bir metafizik deneyimi tadabilmeliydi. Çünkü bu deneyimi yaşayan seyirci arınabilirdi. Onun tiyatrosu bir kurban ayini gibi sarsıcıydı. Amacı ise, seyirciyi uygarlığın baskısından kaynaklanan duygu ve acılardan arıtmaktı. Freud ile paralel düşünen Artaud, insanların toplum içinde cinsel ve saldırgan

---

\* Seyircinin duyarlılığını derinden sarsacak, onun bilinçaltını açığa çıkararak varoluşun gizemini duyuracak yeni bir tiyatroya gereksinim vardı. Tiyatronun kaynağına dönüş özlemiydi bu. Aslında, bu kaynak ilkçağ'dan sonra da büsbütün kurumamış, Ortaçağ'ın dini, mistik oyunlarında ve halk şenliklerinde yaşamaya devam etmişti. Aşağı yukarı aynı yıllarda Rusyada bir başka düşünür, *Mikhail Bakhtin* de aynı “akıl”a karşı çıkarken *Rabelais*'nin “karnaval” dünyasında bulduğu zenginliği, bütüncüllüğü işliyordu geliştirdiği roman kuramında.

Bkz. Nazan Aksoy, **Batı ve Başkaları**, düzlem yay, 1996 İstanbul, 82.s

<sup>376</sup> Bkz. A. Candan, a.g.e, 175.s

<sup>377</sup> Bkz. Innes, a.g.e, 88.s

dürtülerini bastırıp kişiliklerini arka plana ittiğini savunmuş, bu nedenle içindeki vahşeti yani özü göstermek istemiştir. Artaud'a göre, insanların yüzüne sahnedeki zorla bir ayna tutulmalı ve dünyanın yalanı, hilesi, baskıcılığı, kötücüllüğü böylece ortaya çıkartılmalıdır. Bu gerçekleri görmek zor ve acılı bir süreç olacaktır. Buradaki vahşet kanla, şiddetle doğrudan bağlantılı değildir; daha çok kişinin kendi içiyle iç dünyasıyla acımasızca yüzleşmesi ve hesaplaşmasıdır. İşte tiyatro bu noktada kendini geleneğin eskimiş, köhnemiş biçimlerinden kurtarmalı ve bir yüzleşme, karşılaşma aracı olmalıdır. Yaşamda insanın insanla karşı karşıya geldiği gibi, tiyatrodaki da, duygularla tutkular karşı karşıya gelmelidir.

Yaratıcılık yeni bir beden diliyle, göstergelerle kurulmalı ve sözcükler sahnedeki çekilmelidir. Bunu sağlayacak olan da yaratıcı ve yüceltici yönetmenin işidir. Yönetmen beden dilini sahnede kullanacak, oyuncu ise sözel olmayan tüm sahne araçlarını (müzik, dans, plastik, pantomim, mimik, mimari, ışık, dekor, ses ) kullanarak bütünselliği sağlayacaktır.\* Tiyatro insanın kendini tanıma biçimiydi ve insanın gelen süreçte sahnedeki indirilmiştir. Aslında Artaud'un tek istediği, tiyatroyu tüm kuramsal, tarihsel, kültürel zincirlerinden kurtarıp ona kendi dilini kazandırmaktı. Çünkü, başlangıçta "insan"dan yola çıkan tiyatro çağlar sonra geldiği noktada "insan"dan uzaklaşmıştı. Artaud kendisiyle beraber tekrar insanı sahneye taşımayı amaç edinmiş ve tiyatro aracılığıyla insanı tekrar yaşama döndüreceğine inanmıştı. Artaud'ya göre acı, insanın bilinçaltından çıkacak ve bu da Vahşet tiyatrosunun kaynağı olacaktır.

*Büyüsel işlevi ile tiyatro bastırılmış istekleri, tutkuları yaşatacak, insana gizli güçlerini tanıtmak için bu güçler sahnede somutlaştırılacaktır. Çağın gerginliğini, sözde uygarlaşmış insanın gizli duygularını dile getiren konular seçilecektir. İnsanın gizli suç işleme zevki, erotik takıntıları, karabasanları, ilkelliği hatta insan yiyiciliği dışavurulacaktır. Hem de gerçekten yaşanmış gibi dışavurulacaktır. Ya tiyatrodaki bir yanardağ patlamasının etkisi sağlanacaktır ya da tiyatro yapılmayacaktır. Bu gerekliydi çünkü insan kötüydü ve kötülük süreliydi. Bu gizli güçler özgür bırakılarak toplumsal işlevi ortaya çıkacaktır. Doğal*

---

\* 20.Yüzyıl'ın "yönetmen tiyatrosu"nu birincil konuma getirmesi kaçınılmaz bir süreç olmuş ve tiyatronun asal yaratıcısı, kurmaca metnin yazarı değil, sahnesel süreci seyirciyle iletişime sokarak yeniden anlamlandıran yönetmen olacaktır.

*içgüdüleri örtbas etmekle, sözde uygar olmakla iyileşme sağlanamazdı. Tiyatronun tüm zamanlarda evrensel insanı açığa çıkarması gerekiyordu.*<sup>378</sup>

Artaud, sahnenin kendi iç dinamiğinin dışındaki bir akla temellenen ve gösterime dayanmayan anlayışın hakimiyetini eleştirmiş ve sadece söze dayalı olan bu tiyatro estetiğini, köklere dönerek, kavram öncesi, söz öncesi ifade biçimlerinin geliştirilmesiyle aşılabileceğini savunmuştur. Bu nedenle Artaud, Batı tiyatrosunun metne bağımlı yapısını reddetmiş ve metnin yerini alacak, Doğu tiyatrosunda (özellikle Bali tiyatrosunda) etkilerini gördüğü “metafizik” bir anlatıma yönelmiştir. Jung’un dediği gibi “ilkel mantık mitler yaratmaz onları yaşatır. Mitler bilinç öncesi ruhun, irade dışı ifadeleri ve bilinçdışı psikik olaylarla ilgili dışavurumlarıdır” söylemi, Artaud için bir çıkış noktası oluşturur. Artaud “ilkel bilinçdışı”nın gerçek büyüsel kaynaklarından beslendiğine inanır ve bu doğrultuda kendi tiyatrosunu kurar.

Artaud, bu kurduğu tiyatro da yeni bir tiyatro dili ve söylemi geliştirmek ister onu da şöyle tanımlamaktadır: “Söz konusu olan, eklemli dilin yerini, farklı doğada bir dilin almasıdır, bu dilin anlatım olanakları sözcüklerin diline eşdeğer olacak, ama kaynağını, düşüncenin daha derin ve daha uzak bir noktadan alacaktır.”<sup>379</sup> Böylelikle Batı tiyatrosundaki sözün hakimiyeti teşhir edilecek ve bu söz merkezli, hazır biçim verilmiş yapıdan çok, sözün gerekliliğinden yola çıkılacaktır. Bütün bu eleştiriler varolan dram yapısının sarsılmaz yapısını ihlal edecek girişimleri de beraberinde getirir. Artık tiyatro kendi iç dinamikleriyle gerçekliği yapılandıracak ve tiyatro kendi dışında bir dünyayla (öykünün, hikayenin, mitosların) özdeşlik kurmadan hareket edecektir. Artaud dil eleştirisiyle birlikte metinden uzaklaşma eğilimini de dillendirmiş ve bu eğilim sonraki yılların da hedefi olmuştur”<sup>380</sup>.

Sahnedeki yaşantıda bütün toplumsal biçimlerin parçalanmasını, ruhların özgür bırakılmasını isteyen ve fiziksel olanla, ruhsal olanın bağlantısını kurmaya çalışan Artaud, bilincin dinamik yapısını sahneye yansıtmak istemiştir.

<sup>378</sup> Ömer Kutlu, **Antonin Artaud ve İmkansız Tiyatro**, <http://omerkutlu.blogspot.com/> 08.05.2012

<sup>379</sup> Bkz. S. Karacabey, a.g.e

<sup>380</sup> **Y.a.g.e,**

Sözel ifadenin bir büyü haline geldiği yerde, bunun yerine evrensel fiziksel işaretleri, “hiyeroglif”leri yeniden keşfederek sahnenin yeni bir ritüel dil geliştirmek zorunda olduğunu belirtmiştir. Bu sayılanlara iyi ve kötünün tematik olarak ters yüz edilmesini de eklediğimizde Artaud’nun Vahşet (kıyıcı) tiyatrosunun temellerini de saymış oluruz. Tematik olarak iyi ve kötüyü ters yüz etme avant-garde’ın temel bir özelliğidir. Artaud’da bu; uygarlığın ya da güçlü olanın güçsüzü boyunduruk altına alması ve sonuçta yapay kültürün fiziksel ya da doğal olan her şeyi “kötü” olarak etiketlemesidir. Toplumun “iyi” olarak gördüğü kalıpların içine girerek kendimizi zorlamamız gereksiz ve hatta “sapıklık”tır. Bu yüzden Artaud’ya göre bize kötü olarak öğretilen, gösterilen her şeyi yapmak zorundayızdır. Çünkü “bütün” bir insan olarak gerçek potansiyelimizi özgürce aramak ve verili kodların bizi daha fazla engellemesini önlemeliyizdir.<sup>381</sup> Bu nedenle ve de bunların ortaya çıkması için;

*Tiyatro, seyircinin cinayete yatkın eğilimlerini, erotik saplantılarını, yabanılığını, karabasanlarını, yaşam ve nesnelere karşısında ütopyik duygumunu, hatta kana susamışlığını içeren düşlerini gerçekten sergileyemediği, onun düzmece ve aldatıcı bir düzlemde değil, içinden geldiğince arınmasını sağlayamadığı sürece kendini bulamaz, yani, gerçek bir yanılsama aracı olmaz.”<sup>382</sup>*

Artaud için tiyatro kendi gerçekliğine, kökenine dönmeli seyirci ve oyuncu kaynaşmalı, sahne ile toplum arasındaki ilişki tersine çevrilmeli sanat bir işleve hizmet etmelidir. Varolan sanat, düzenin zevkine hizmet eden bir eğlence kavramına dönüşmüş, deyim yerindeyse köklerinden sürgün edilmiş, salt bir seyir sanatı haline getirilmiştir. Oysa tiyatro ile gündelik yaşam ve varoluş arasında belirgin bir ayrım vardır/olmalıdır; bu ayrımın da korunması gereklidir. “Eğer (geleneksel) tiyatro yaşamın ikiziyse yaşamda gerçek tiyatronun ikizidir. Maddi varoluş –gerçekliğin daha yüksek bir biçimi olarak- “sanatın simgesel olarak ifade ettiği kusursuz olmayan bir kopyası olarak görülür.” Açıkça bu “gerçek tiyatro potansiyel olarak bile olsa çağdaş insanın yaşantısında olmayan bir takım şeylerden oluşmaktadır. Oysa, “Enerjilerin haznesi insanın artık hiçbir yerde canlandırmadığı ve sadece tiyatrodan canlandırdığı mitlerden meydana gelmektedir.”<sup>383</sup> Bu

<sup>381</sup> Bkz. Innes, a.g.e, 88-89.s

<sup>382</sup> Bkz. Antonin Artaud, **Tiyatro ve İkizi**, çev: Bahadır Gülmez, YKY, İstanbul, 1993, 28.s

<sup>383</sup> Bkz. C. Innes, a.g.e, 91.s

nedenlerden dolayı tiyatro, eski etkisini geri kazanmalı, bir teatral anlatımın ardında varolan saklı gerçeği ifade etmeli (bir gösterinin ardında, bu gösterinin bir ikizi olması gerekliliği) ve bu saklı gerçeği ortaya çıkarmalıdır. Tüm bunlar geçmişin ilkel törenlerinde, büyü uygulamalarında, erginlik törenlerinde mevcuttur. Seyirci tüm bu tören sırasında korkutulur, şaşırtılır fakat aynı zamanda da bu kutsallık onu tedavi ederdi. Artaud'nun bu öneriyi sunmasındaki amaç çağdaş insanı tedavi etmek, iyileştirmek, topluma uyum sağlamasını gerçekleştirmek değildir. Artaud'nun buradaki amacı; toplumsal yapıda kişinin kendi gizilgücünün farkına varmasıdır.

*Ben tiyatrodaki, o büyülü ilkel düşünceye dönmeyi öneriyorum, hani bir hastanın iyileşmesini sağlamak için, ona kazandırılmak istenen durum dışında bir tutum takındırmaya dayanan, çağdaş ruh çözümleyimde de benimsenmiş düşünceye.<sup>384</sup>*

Artaud'a göre tiyatro gündelik yaşamı anlatmak yansılamak yerine, günlük yaşamın altında yatanı, insanın varolan gerçek doğasını anlatmalıydı. Tiyatrodaki bu hasta tutumu iyileştirmek içinse, ritüellere, eski inançlara, onlarda varolan metafizik öğelere dönmeli ve tüm bunlardan yeni bir dil oluşturulmalı, mitlerle, ritüellerle özdeşleşerek çağdaş kutsal bir tiyatro yaratılmalıydı. Artaud için tiyatro, insanı toplumsal olarak değil, ruhunun içinde çürüyen karanlık, gelişmemiş güçlerini özgür bıraktırmalı ve psikolojik olarak değiştirmelidir.

Çok az çağdaş yönetmen Artaud'nun etkisinden kaçabilmiştir. Artaud'nun kavramlarını, ödünç aldıkları düşünceleri, kendilerine ait biçimlere katarak melezleştiren ve böylece kendi tarzlarını oluşturan *Richard Schechner*\* ya da *Julian Beck* ve *Judith Malina*\* gibi sanatçılar “tiyatronun amacının mitler yaratmak

<sup>384</sup> Bkz. A. Artaud., a.g.e, 72.s

\* *Richard Schechner*; Tiyatroyu salt estetik bir alandan çıkartarak, toplum bilimlere alanına sokmaya; Avrupa ve Amerika'nın eğlenti estetiğine dayalı tiyatro anlayışı yerine uygulamayı (etkileyme) estetiğini getirmeye çalışmıştır. “sözlü gelenek, tüm doğallığıyla, kendi biçimi içinde, onu oluşturan, değişen kültürü izler. Buna karşılık, yazılı gelenekse kendini pekiştirme ve gerileştirme eğilimi güder.” diyerek yazılı geleneğin yükünü atıp daha eskilere dayanan bir “gösterim”ini izini sürer. Bkz. Aslıhan Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, a.g.e, 35.s

\* *Julian Beck* ve *Judith Malina*; The Living Theatre (Yaşayan Tiyatro) mesajları siyasi olmaktan çok Artaud'nunki gibi mistikti. Seyirciye etkileyici ve anlamlı oyunlar sunacak sürekli bir repertuar oluşturma işiyle ilgilenmişlerdir. “En çok yapmak istediğimiz şey; belirli bir düzeydeki gerçekçiliği de korurken, tiyatrodaki şiirin çiçeklenişini arttırmaktır” demişlerdir. Onlar için tiyatro; yarı düş, yarı



ve hayatı bütün yoğunluğu içinde anlatmak olduğuna inanmışlardır. Kullandıkları eski metinler, örneğin *Euripides'in Bakkhâlâr'ı* gibi oyunlar ayinlerin ve ortak mitosların insan zihnini kuşattığı bir dönemin oyunlarıydı. Bu topluluklar seyirci ile oyuncuyu ayıran düzeni ortadan kaldırarak seyircinin oyuna katılmasını sağlamaya çalışmışlardır. Ama seyirci orada seyirci konumunda olduğunun bilincindeydi ve bu oyunlar ayinlerin, mitosların yaşamadığı, inancın yok olduğu bir dünyada yaşayan insanlara seslenebilmesi çok zordu. Bu tiyatronun gerçek bir aine dönüşebilmesi için ayin dünyasının tiyatronun dışında da varolması gerekirdi. Anlamın büsbütün parçalandığı ve herkes için farklılaştığı bir dünyada ortak bir bilinçsizlik ancak Artaud'nun hayranlık duyduğu, sanatla hayatın ayrışmadığı Güney Amerika kabilelerinde bulunabilirdi. Bu yüzden, söz konusu bu toplulukların oyunları, ayin coşkusunun tiyatro dışında denk düştüğü bir hayat olmadığı için, oyun olmaktan öteye geçemedi.”<sup>385</sup> Schechner ve Malina'dan farklı olarak *Peter Brook* ve *Charles Marowitz* ise, özel olarak Artaud'nun yazılarını 1964'te yaptıkları çalışmaya temel olarak aldılar ve onlar “Vahşet Tiyatrosu” deneyini oyuncular için bir eğitim olarak tasarladılar. İçlerinde Artaud'nun gerçeküstücü oyuncuyu *Kan Fıçkırması*'nin da bulunduğu bir dizi gösteriyle sonuçlandırmaya çalıştılar. Bu çalışmanın sonuçları *Jean Genet*'nin “*Paravanlar*” ve Brook'un sahnelediği “*Weiss'in Marat/Sade*” oyununun çarpıcı prodüksiyonuna yansımıştır”.<sup>386</sup>

Artaud belki birçok açıdan yenilikçi değildir ama o tam da yaşadığı çağın sorunlarını gören ve gördüğünü kendi tiyatro deneyimi içine yerleştiren dram sanatı için yeni ufuklar açan bir figürdür. Dönemi içindeki diğer sanatçılardan bağımsız bir ifade geliştirmiştir. Yaşadığı dönemde bir avuç öncü sanatçının ilgisini uyandırmaktan öte etkili olmasa da düşünceleri ikinci dünya savaşı sonrasında yeniden yankı bulmuştur. Avrupa ve Amerika'da avant-garde sanatına düşünsel ışık olarak kaynaklık etmiş ve 1960'ların son yarısındaki prodüksiyonlarıyla kendi üslubunu geliştiren Grotowski için bir başvuru kitabı olmuştur. Artaud'nun sahnenin yaşamdan uzak oluşu anlayışı karşılığını modern tiyatronun teatrallik anlayışında

---

ritüel, yoğun bir deneyimin yaşandığı bir yerdir. Seyirci bilinçli halden bilinçsiz hale, şeylerin doğasına ilişkin bir kavrayışa geçerek bir tür öz kavrayış vizyonuna yaklaşacak, şiir ya da simgelerle yüklü ve günlük konuşmalarımızdan çok uzakta olan başka bir dil de onların tiyatro anlayışı için çok uygun görünmektedir. Bkz. Marvin Carlson, *Tiyatro Teorileri*, a.g.e, 438.s

<sup>385</sup> Bkz. Nazan Aksoy, **Batı ve Başkaları**, a.g.e 83.s

<sup>386</sup> Bkz. Innes, a.g.e, 92.s

bulmuştur. Beyni aşırı duygusal imgelerle yüklemek, sahne dilini simgesel jest, kalıplı hareketlere ve konuşma olarak da sese vurgu yapması daha sonraki takipçileri için önemli bir kaynaktır. Tiyatroyu bir törenselleştirmenin ötesinde ona eşlik eden ve seyirciyi tamamen sahne dünyasının içine sokarak büyülemenin yollarını arayan Artaud, daha sonraki yıllarda, Batı tiyatrosunun büyük ölçüde idealini de belirlemiştir.

*O mitten alınan arketiplerin ya da ırksal bellekten alınan düşsel durumların klasik kahraman figürünün yerine geçtiği; kötü bir uygarlık ve acımasız dünya bağlamında köklerini kanda bulan ve bir dramatik aksiyon içinde seyircinin bütüncül katılımının katharsis'e bağlandığı ve dolayısıyla güdüsel, bilinçaltı ve vahşi yönleriyle doğal insanı toplumsal baskılardan açığa çıkartma gibi bir sağaltım amacını taşıyan modern tiyatroyun en temel kabullerine çok önemli bir katkı yapmıştır.<sup>387</sup>*

### 3.2.2.1 Kutsal Tiyatrodan Yoksul Tiyatroya

Yirminci yüzyılın entelektüel serüveninde kaynaklara dönüş olarak belirlenen şiar aslında sömürülmemiş yeni kaynakları da bulma girişimidir. Bu bir nevi sanatın yapısını hatta işlevini de değiştirmesi gerekliliğine duyulan inançtı. Gelinen yüzyılda tiyatrodan yeni sorumluluklar yüklenmesini isteyenler vardı ve bunun için pek çok yeni girişim tiyatroya da yeni bir yapılanma yaratmaya çalışıyordu. Tiyatro asal değerlerinden ve doğadan koparılmıştır ve insan kendi öz gerçekliğinden, toplumsal bağlarından soyutlanmış ve yalnızlığa mahkum edilmiştir. Kitle iletişim araçları insanın iç boyutunu yok ederek onu sığ bir düzeyde tutmakta ve insanı parçalamaktadır. Seyirciyi/toplumunu bu dar çemberden kurtarmak gerekmektedir ve tiyatroya yeni işlevler yükleyerek onu geniş seyirci kitlesiyle bütünleştirmek eski sağlığına, uyumuna dengesine kavuşturmak hedeflenmiştir. Bir çok sanat dalı kendilerini diğer sanat dallarının saldırısından koruyabilmek için dışarıdan gelen müdahaleleri eleyerek kendilerini arıtmış ve yaşamsal olmayan gereksiz her şeyi reddetmişlerdir. Ancak tiyatro bu reddedişte atıl kalmıştır. Bu atılıktan kurtulmak için pek çok denemeler olsa da örneğin; “Appia, Craig, Meyerhold, Vakhtangov ve Piscator’la ortaya çıkan büyük reform dönemi bu

<sup>387</sup> Bkz. Innes, y.a.g.e, 132.s

*girişimlerin en ciddileri arasındadır.*<sup>388</sup> Kayda değer dönüşümler olmamış ve kalıcı sonuç elde edilmemiştir. Tiyatrolar hâla klasik ve çağdaş metinlerin ezberden beylik ve tekdüze okunduğu eskimiş binalar olarak kalmıştır. Hiçbir yaratıcı edim olmadığı gibi, başka sanat dallarının buluşlarını sahnede melezleştirerek “modern” görünmeye çalışan biçimler sahnelenmektedir. Oysa tiyatronun kaynağı olan kutsal törenlerdeki yaşamsal değerler üzerinde durulmalı ve yaşamla tiyatroyu birbirine yaklaştırma çabası ön planda olmalıdır. Bu çabanın altında yatan neden ise insanın iç parçalanmışlığını gidermek ve bu yabancılaşmayı oyun yoluyla mistik bir yaşantı yaratarak aşmak hedeflenmelidir. “Olay tiyatrosu, ritüel tiyatro, yaşayan tiyatro, bütüncül tiyatro, yoksul tiyatro, dolaysız tiyatro gibi adlar altında ortaya çıkan bu dönemin çalışmaları hep aynı çabayı gütmüştür. İlkelerin törenlerinde, hem doğanın gizli güçlerini çağırmak, hem de onları kabile yararına işletmek için taklitli oyundan yararlanılmış olduğu gibi, bu tiyatrodada aşkın bir tecrübe yaratılarak bireysel ve kolektif bilinçaltının deşilmesine, bastırılmış güçlerin serbest bırakılmasına ve böylece bir arınma ve yeniden doğma işleminin gerçekleştirilmesine çalışılır. Tüm bu girişimlerin ortak amacı tiyatroyu yeniden yaşamla kaynaştırmak, doğa ile bütünleşmektir.<sup>389</sup>

“İlkel” toplumların düşüncesinin sezgisel yapısı, sanatlarına da bu özelliğini katar. Çünkü ilkel insan, doğaya ne pragmatik olarak ne de teknik açıdan yaklaşır; o günümüzün Batılı ya da Batı alışkanlıklarıyla örülmüş toplumlarında olduğu gibi, yaşamını, kuramsal ve eylemsel etkinlik olarak ayırmaz. Onun yaşantıya bakışı, “duygudaşlık”a (sempatiye) dayanır. Yaşam biçimlerinin çeşitliliği ilkesinden hareket eden bu görüşte insan, ayrıcalıklı bir yere sahip değildir; o bir toplumun parçasıdır ve doğa ile bütünleşmiştir. Kolektif ve bireysel unsurların birleştiği bu düşüncenin sanatı da öykünme işlevinden doğmuştur. Bu toplumda sanat, doğayı taklit ederken ve onu yönlendirmeye, onunla uzlaşmaya çalışırken, aynı zamanda, grup içi dayanışmasının ve aidiyet duygusunun oluşmasına da katkıda bulunur. Her grubun/topluluğun sanatının özellikleri, onu diğer komşu gruplardan/topluluklardan da ayırır. Sanat burada, geçmişi canlandırma, doğayla uzlaşma, günlük yaşamdan kutsala ulaşma gibi işlevler yüklenir. İlkel sanatın

---

<sup>388</sup> Bkz. Jerzy Grotowski, **Tiyatro Laboratuvarı**, Çev; Çiğdem Genç, **Mimesis Tiyatro/Çeviri/ Araştırma Dergisi** 4, Yoksul Tiyatro Özel sayısı, 1991, 9.s

<sup>389</sup> Bkz. S. Şener, a.g.e, 262- 264.s

sağaltıcı ve kolektif yönünün yanı sıra, başka unsurları da onu Batı toplumlarının sanatından ayırır. Batılı toplumlarda sanat giderek bir içe kapanmaya, nesnelere kurulan bağdan ziyade geleneğe ve kendi içindeki eğilimlerin devamı olarak kendini geliştirmeye dayanır. Oysa ilkel toplumun sanatındaki süreklilik zaten kendi içinde vardır ve bu gelenek doğayla ve nesnelere kurulan ilişkiye dayanır. Örneğin; şaman/büyücü hem sanatçı hem uzman bir kişi hem de sıradan bir köylüdür ve onunla her gün her yerde karşılaşma olanağın vardır. Ancak modern toplumun sanatçısı artık sadece uzmandır ve sanatını sunduğu alımlayıcıdan kopmuştur. Kültürel evrim ve modernleşmenin de getirmiş olduğu bu uzaklaşma, ayırım ve kopuş sanatın rolünü bireysel olana indirgemiş ve sanatı ‘yüksek bir kültür’ün içine çekmiştir. Sanatı yeniden “halka indirme”, halkla bağları kurma girişimleri bir nebze de olsa 19. yüzyılda yaygınlaşmaya başlasa da yeniyi ve özgün olanı yakalama düşüncesi, hareketi ve halkın kültürünün yeniden araştırılması özellikle 1960’lardan sonra yaygınlık kazanmıştır. Batı sanatı içine düştüğü bunalımdan, tekdüzelikten, üretmemekten kurtulmanın yolunu “ilkel” kültürlere, Doğuya, “halk sanatına” dönerek aşmaya çalışmıştır. Bunu da ancak oryantalizmin tuzağına düşmediği sürece başarmış ve yeni bir sanat ve estetik tanımı yapabilmiştir. Tiyatro sanatının kolektif yönü, malzemesinin insan olması ve yeni yüzyıla uygun ifade araçlarının geliştirilmesi için çağdaş tiyatro; mitlere, ritüellere yönelmiş ve klasik Batı dramının sınırlarını, eğilimini, bakışını, biçimini zorlayan yeni eğilimler doğmuştur. Sanatın yapısını ve hatta işlevini değiştirmesi gerektiğine dair derin inanç seyircinin zihnindeki ön yargıları kırarak onu da etkin kılmayı hedeflemiştir. Bunu yapmak da öncelikli olarak yaşamın ve tiyatronun üzerine oturduğu zihinsel kodları çözümlenmekle mümkündür ve bu süreç giderek, alternatif tiyatroyu, değişik mekanlarda deneysel arayışlar yapan bir tiyatro anlayışı olmanın ötesine taşıyıp kültüre ve yaşama katkıda bulunan, düşüncelerin üretildiği ve sanatta uygulandığı bir yer haline getirmiştir. Bu yeni tiyatro, alternatif tiyatro, eski kutsal tiyatroya bir bakıma geri dönüşü içermektedir. Bugün ne ise, o olmayana dönmek, karşıtına dönmek.<sup>390</sup>

Artaud, kendi döneminde tiyatronun kaba bir eğlence aracı durumuna indirgenmesine karşı çıkmış ve konuşma dilinin kalıpları deyimleri ve sınırlarıyla

---

<sup>390</sup> Bkz. Aslıhan Ünlü, Türk Tiyatrosunun Antropolojisi, a.g.e, 24-28.s

kuşatılmış, koşullanmış yapay bir avuntu haline getirilmiş tiyatroyu oyuncusu ve seyircisiyle gerçek bir yaşantıya dönüştürmeyi amaç edinmişti. Tiyatro gerçeğin aynası olamazdı, seyirci yokmuşçasına çerçeve sahnede tiyatro yapma anlayışından kurtulmak gerekmekteydi. Eğitmek ya da eğlendirmek dışında tiyatroya başka bir misyon yüklenmeliydi ve oynayan insan ile seyreden insan bir araya getirilmeliydi. Bu yüzden Artaud, insan varlığının kaynağına yöneldi ve bu yöneliş gizil güçleri harekete geçirmek içindi. Artaud ile su yüzüne çıkan bu kopuş süreci 1960'lı yıllarla beraber, "Grotowski'nin, Barba'nın ve benzerlerinin çalışmalarıyla yaşam ile tiyatroyu, oynayan ile seyredeni ayıran çizgiler ortadan kalkmaya, tiyatro yoluyla insanın gerçeklik içindeki yeri sorgulanmaya, her türlü süsten arınmış, çırılçıplak kalmış oyuncu-insanın kendine ait "söz"ü kökenlerde, kültürel mirasta, mitlerde, Doğu tiyatrosunun yöntemlerinde aranmaya başlanmıştır. Buradaki amaç, kültürel miras üzerinden bir tiyatro yapmak değildir; kültürel mirasın, "mutlaklaştırılmış" değerleri ile hesaplaşmaksızın bir tiyatro yapmanın olanaksızlığıdır. Barba'ya göre tiyatro ötekiyle karşılaşmak için yapılan bir yolculuktur; ve bu yolculuktaki en önemli güç noktası önyargılar, mitler, semboller ile yüzümüze yapışıp kalmış maskeyi sorgulamak ve çatlatıp altındaki insanı tüm yalınlığıyla görebilmektir. İnsan tiyatro yoluyla, gerçekliğini ve yaşamdaki yerini araştırır, bilinen'i tekrarlamayı değil, kendi bilgisini oluşturmayı hedefler."<sup>391</sup>

Grotowski, yaptığı kuramsal ve uygulamalı çalışmalarla tiyatrodaki yaratıcı, yenilikçi ve sınır tanımaz yanı ile ön plana çıkmış ve Batı Tiyatrosu'nu sorgulayıp, tiyatro sanatının köklerine, insanın yaşamsal gereksinimlerine yönelerek, ilkel, törensel, mitsel tiyatroyu savunmuştur. İnsanın kendisi ile ilgili gerçeği bulması ve her gün ardına gizlendiği maskelerden kurtulmayı denemesi tiyatrodaki gerçekleşir. Çünkü, insan bedeni tiyatro çalışmasının en verimli alanıdır. Tiyatro bir kışkırtma alanıdır ve oyuncu burada kendine ve başkalarına meydan okuyarak değişime önyak olur. Oyuncuyu temel alan çalışmalarında, oyuncuda insanı, insanın ilksel, yabancı, arketipsel yanını araştırır;

*Oyuncu ile ilgileniyorum, çünkü onda insanı araştırıyorum. Bu iki ilke uyarınca olur: Birincisi, başka biriyle buluşma, onunla iletişim kurma, karşılıklı anlama duygusu ve kendini karşılıklı olarak*

---

<sup>391</sup> Bkz.,y.a.g.e, 242.s

*açma ve anlaşma denemesi yoluyla bırakılan izlenim. Kısacası, yalnızlığımızı aşmak yoluyla vardıklarımız. İkincisi, insanın başkasının davranışında kendini tanıma ve onda kendini yeniden bulma denemesi.*<sup>392</sup>

Grotowski, yeni bir şey keşfetmek yerine unutulmuş olanı bulup ortaya çıkarmayı ister. Unutulmuş olan şeyler ise geçmişte, yabancı olanda, ilkel düşünce ve yaşayışta mevcuttur. Teknolojiye, ilerlemeye karşı olmayan Grotowski, teknoloji nedeni ile zarar gören, parçalanan, kendini sadece hızla, mekanikle değerlendiren insanlığa yönelir. Grotowski'ye göre insanlık, uygarlığın gereği olarak bilimsel bakış açısı ile zihnini kullanmak ve insan bedenine aykırı toplumsal kurallara uymak ile biyolojik zevklerini özgürce yaşamak arasındaki çelişik durum nedeniyle doğallıktan uzaklaşmıştır. Tıpkı Artaud gibi uygarlığın insanı içten ve dıştan böldüğünü ve günümüz insanının gerçek benliğinin dış görüşünden, duygularının ve düşüncesinin gövdesinden ayrıldığını ileri sürer.

*Çünkü modern uygarlıkta yaşamın ritmi hızla, gerilimle, bir felaket hükmü duygusuyla, kişisel güdülerimizi saklama isteğiyle ve yaşamda çeşitli rollerin ve maskelerin (ailemizde, işte, arkadaşlar arasında ya da topluluk yaşamında) benimsenmesiyle karakterize edilir. Bilimsel çağda bilimin ve teknolojinin imkanlarını seviyoruz ancak bunun yanı sıra fizyolojik yapımızı ve biyolojik ihtiyaçlarımızı da yaşamak istiyoruz. "Bilimsel" sıfatını seviyoruz ama sadece bu sıfatla anılmak da istemiyoruz. Bu nedenle akılla, içgüdüniün, duyguyla düşüncenin ikili oyununu oynuyoruz; kendimizi yapay olarak ruha ve vücuda ayırmayı deniyoruz. Bu durumdan kurtulmak için de haykırmaya, ayaklarımızla yeri dövmeğe başlıyor ve müziğin ritmiyle sarsılıyor. Özgürleşme için girdiğimiz bu arayışımızda biyolojik kaosa ulaşıyoruz. En çok bütünlükten yoksunluğun, kendimizi boş yere harcamanın, ziyan etmenin acısını çekiyoruz."*<sup>393</sup>

Bütünlükten yoksunluğun yol açtığı sorunların üstesinden gelmeye yönelik bir arayışa giren Grotowski, maskesiz, birbirine oyunlar oynamayan, açık olan, sadece başkaları ile kurduğu ilişkiler ile varolmayan, yalnızca insansal öz

<sup>392</sup> Aziz Çalışlar, **20. Yüzyılda Tiyatro.**, Mitos Boyut Yayınları, 1993 İstanbul.

<sup>393</sup> Bkz. Jerzy Grotowski, **İlkeler**, Çev; Sevilay Saral, **Mimesis Tiyatro/çeviri/ Araştırma Dergisi 4**, Yoksul Tiyatro Özel sayısı, 1991, 1.s

değerlerini ile varolabilen insanı yeniden oluşturmakla ilgilendir. Ritüellerin yapısında olan, evrenle doğayla iç içe olma gibi arkaik anlamda bir paylaşımın gerekli olduğunun fark edilmesini ve bunlarla yüzleşilmesini ister. Zira tiyatro bir karşılaşmadır ve kendini açığa çıkarma edimini gerçekleştiren insan, aynı zamanda kendisiyle temas kurabilen kişidir. “Yani, uç noktada bir yüzleşme içten, disiplinli, kesin ve bütünsel sadece düşünceleriyle bir yüzleşme değil, içgüdülerinden ve bilinçdışından, en berrak durumuna kadar bütün varlığını kuşatan bir yüzleşme.”<sup>394</sup>

Bu yüzleşmenin temeline oyuncuya bakışı koyar. Oysa bugün geldiğimiz çağdaş sahnede oyuncu kavramı ortasından ikiye yarılmış durumdadır. Oyuncu kendini kitleye/izleyenlere beğendirmek için bir çaba içine girmiştir ve kitle de arkaik toplumlardaki gibi oynayan yanını koruyamamış ve içindeki oyuncudan vazgeçmiştir. Geçmişin oynayan/eyleyen insanı bugün çoğunlukla ücret karşılığı sunulan izleyen konumuna gerilemiştir. İlkel toplumun insanı, seyrettiğinin aracılığıyla arınır, öğrenir, eğlenir ve evrilirdi oysa geldiğimiz noktada oynayan insan kendini sahnede oynayana teslim etmiş ve edilgen bir konum almıştır. Oysa Tiyatro, henüz dinin bir parçası olduğu zaman, bir tiyatroydu: mit’i kapsayarak ona küfrederek ya da daha çok onu aşarak bir topluluğun ya da cemaatin tinsel enerjisini özgürleştirirdi. Sevirci böylece mitin hakikati içinde kişisel hakikatinin yeniden farkına varır, korku ve kutsanmışın duyusu yoluyla da katarsise ulaşmış olurdu. Bunları bilerek, düşünerek ve yeniden köklere dönerek Grotowski kendi tiyatrosunu açıklamıştır; *bugün doğanın ve insanın derinliğinde yatan anlama kavuşmak için, teknik olanaklarını geliştirerek sinema ve televizyonla yarışmak yerine, tam tersine, teknik olanaklardan ve gösteriştten arınarak tiyatro “yoksullaşmalıdır”. Zengin tiyatro, diğer sanat dallarından yararlanarak, “ anlamsız ve biçimsiz yığınlar”ı izleyene bütüncül sanat yapıtı olarak sunar.*<sup>395</sup> Oysa Yoksul tiyatrodaki sahne seyirci yeri ayırımından, makyajdan, dekor ve kostümden vazgeçilir. “*Tiyatro da yoksulluğun, ona özsel olmayan her şeyin dışarı atılmasının kabulü bize yalnızca bu ortamın temel çatısını değil, aynı zamanda sanat biçiminin bizzat doğasında yatan derin zenginlikleri de göstermiştir.*”<sup>396</sup> Yoksul tiyatronun oyuncusu, seyircinin gözleri önünde, hiçbir teknik yardım almadan tipten tipe dönüşür, doğru davranışlarla bir

<sup>394</sup> Bkz. Tiyatro Bir Karşılaşmadır. **Mimesis**, Çev; Sevilay Saral, y.a.g.e 88.s

<sup>395</sup> Bkz. A. Ünlü. a.g.e, 30.s

<sup>396</sup> Bkz. Mimesis, Yoksul Tiyatro Özel sayı a.g.e, 44.s

sahne denize ya da bir parça demir insana dönüşebilir. Oyuncu/seyirci ilişkisi, her gösteride yeniden tasarlanarak sonsuz sayıda ilişki yaratılır. Yoksul tiyatro metni tiyatrodan dışlamaz, ancak, metni “bugün bizim hâla güncel olan insan deneyimlerinin, temsillerinin, yarılsamalarının, mitlerinin ve hakikatlerinin” yoğunlaşması olarak görür. Bu anlamda da metin, söz, söylence önceki kuşaklardan alınan sadece bir mesajdır. Aynı anlamda, yeni metin de bizim deneyimlerimizi yansıtan bir tür prizma görevi görür.

*Tiyatroda metin, eğer isterseniz, eski çağların ozanı için mitin sahip olduğu işlevin aynısına sahiptir. Prometheus'un yazarı, Prometheus mitinde hem bir başkaldırı edimi hem de bir sıçrama tahtası, belki aynı zamanda kendi yaratımının kaynağını buldu. Ama onun Prometheus'u kişisel deneyiminin bir ürünüydü. Bu konuda söylenebilecek her şey bu; gerisi hiç önemli değil. Tekrar ediyorum, birisi metni kendi bütünlüğü içinde oynayabilir, birisi metnin bütün yapısını değiştirebilir ya da bir tür kolaj yapabilir. Diğer yandan, başka birisi uyarlamalar ve eklemeler yapabilir. Bu durumların hiçbiri bir teatral yaratım sorunu değil, edebiyatın sorunudur /.../ benim için, bir tiyatro yaratıcısı için, önemli olan şey sözcükler değil, bu sözcüklerle ne yaptığınız, metnin cansız sözcüklerine neyin yaşam verdiği, onları söz'e (kelam) neyin dönüştürdüğüdür.<sup>397</sup>*

Grotowski için bir metinle karşılaşma büyülenmeyle eşdeğerdir. Bu büyülenme kendi içinde bir savaşıma da doğurur. Bu nedenle her yönetmen kendi doğasına uygun karşılaşmalar aramalıdır. Geleneğe ait metinlere kültürün bize ulaşan sesleri olarak yaklaşmalıyızdır. Çünkü böylesi yapıtlar önceki kuşakların, yaşam deneyimleri ve inanışlarıyla bugün bizim kendi deneyimlerimiz ve önyargılarımız arasında bir yüzleşme olanağı sağlar. Grotowski, kültürel mirasımızın şu anda içimizde yaşamaya devam ettiğine, bunu keşfetmenin bizi ait kılacağına, bundan kaçınmanın ise kopuk, kısır verimsiz, parçalanmış insanlar oluşturacağına dikkat çeker. Ancak kültürel miras, olduğu gibi kabul edilip uygulanacak bir olgu değildir ve kalıplaşmış değerlerle hesaplaşmayı gerektirir. Bize bırakılmış değerlerin arkasında ne olduğunu görmek, onları kendi

<sup>397</sup> Bkz. Mimesis,y,a.g.e, 89.s



deneyimlerimizle karşılaştırıp yüzleştirmeye çalışır. Bu amaçla tabu sayılan gelenek ve kurumlarla uğraşır. “Mitleri anlamaya çalışırken amacı, onlarla özdeşleşme değil mit’le karşılaşma yoluyla yaşam maskesini çatlatıp düşürmektir, altındaki ortak insan hakikatine ulaşmaktır.”<sup>398</sup>

Bütün bu düşünceler yüzyıl başında ilk olarak Artaud tarafından gündeme getirilmiş ama uygulanamamıştı. “Kutsal bir tiyatro” yaratma projesi 20. Yüzyılın ikinci yarısında Grotowski tarafından Tiyatro Laboratuvarı’nda bir çok denemelerle gerçekleştirilmeye çalışıldı. Grotowski’nin hayal ettiği bu tiyatro, kökenlerine dönmeye amaçlayan bir tiyatroydu. Bu törenlerde oyuncu izleyici ayrımı yoktu ve töreni yöneten kişi ya da kişiler topluluğun törene tam olarak katılımını sağlamakla yükümlüydüler. Tören, oynayan ve izleyen ayrımına izin vermezdi. Çünkü katılımcılar törenin sağladığı bütünleşme duygusu içerisinde hareket ederler ve toplumsal bağlar tören içerisinde yeniden sağlamlaştırılırdı. Tören yaşamın dışına çıkıp, ona dışardan bakmamıza yol açmaz, aksine tören anında yaşananlar şimdi ve burada ilkesiyle yaşanır ve o anda biterdi. Tekrarı yoktu olması da imkansızdı. Bu nedenle kutsal bir tiyatro insanları kışkırtmalı, yüzleştirmeliydi. Ama bu geleneksel yöntemlerle gerçekleştirilmesi olanaksızdı. Bunu başarmak için farklı araçlar kullanılmalıydı. İşte Grotowski ve oyuncularını bunun yollarını araştırdılar. Çok önemli oyunculuk ve sahneleme denemeleri gerçekleştirdiler. Çağdaş klasikler olarak tanımlanabilecek oyunlar ortaya koydular. Ama sonunda “Grotowski hedeflerinin hiçbirisine ulaşamadığına karar verdi ve tiyatro yoluyla törensel bir etki yaratılamayacağını iddia ederek bu çabasından vazgeçtiğini açıkladı. Ona göre günümüz toplumunda kutsal bir tiyatro inşa etmek olanaksızdı.”<sup>399</sup> Çünkü yaşanan çağda kutsalın anlamı da kutsal insan da değişmişti. Artık oynayan oynadığının bilincinde seyreden de bunun bir oyun olduğunun farkındaydı ve bu düşünce yıkılmazdı. Bu düşüncenin yıkılabilir olduğunu Absürd yazarlar aslında göstermiştir ve buna bir sonraki bölümde değineceğiz. Ancak ondan önce günümüz toplumunda “kutsal bir tiyatro inşa etmenin neden olanaksız” olduğunu bir kültür tarihçisi olan *René Girard’ın* “*Mimetik Arzu ve Günah Keçisi*” kuramıyla açıklayabiliriz.

---

<sup>398</sup> Bkz.A.Ünlü. a.g.e, 31.s

<sup>399</sup> Fırat Güllü, 20. Yüzyıl Tiyatro Tarihi Avantgarde’ın Tarihidir., a.g.e

René Girard mitleri, ritüelleri ve ardılları olan tiyatro ve edebiyatı izleyerek insanlığın kültürel evrimi konusunda geliştirdiği kuramda; insan, çok yavaş olan gelişimi sırasında, kurban etme düzeneğini, grup içinde öç almayı en şiddetli aşamasına götürebilen mimetik (birbirine öykünen, taklit eden) tırmanışı kontrol etmek için bir araç haline getirir.<sup>400</sup> Çünkü Girard'a göre; "kutsal"ın ve kültür'ün kökeninde kurban düzeneği vardır. Mimetik rekabetlerinin ortaya çıkmasından etkilenen ilk toplumsal öbekler kendi kendilerini yok etme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığında bir günah keçisi bularak şiddeti sisteme dahil eden bir kontrol düzeneğini yaratmışlardır. Toplumun bütün suç ve geriliminin yüklenilerek yok edilen kişisi, önce suçlu ve lanetliyen yok edildikten sonra topluma düzen ve uyum kazandırdığı ve yeniden toplumsal döngüyü sağladığı için "kutsal" olur. Grotowski'nin sezgisel olarak kutsal bir tiyatronun yeniden yaratılmasının olanaksız olduğunu söylemesinin temellerini Girard'ın bu kuramında nedensellik olarak buluruz. Çünkü kutsal olandan öncesine dönmek, kültürün olmadığı zamanlara dönmektir yani kaosa. Bu da insanlaşma öncesine dönmek anlamına gelir ki yüzyıllar süren insanlığın gelişimi ve evrimini elimizin tersiyle itmemiz mümkün değildir ve ancak, yarattığımız bu düzen içerisinde, geleneğe ve mitlere yaslanarak ya da öykünerek bir şey yapmamız mümkündür. Artık getirdiğimiz bu noktadan geriye düşmek olanaksızdır. Ancak Artaud'nun Vahşet tiyatrosu, Grotowski'nin olumsuz sonuçlanan Kutsal arayışları, Aydınlanma döneminin akla, bilime, nesnellığe yüklenerek dünyanın büyüsunü yok eden yaklaşımına karşı yeniden bir büyü yaratma ve büyülü bir sanatsal hakikat kurma çabası olarak düşünülebilir. Tarihsel olarak insani ve kültürel gelişmişlikten geriye düşmeden bu sıkışmışlık nasıl aşılabilir? Böyle zamanlar hem kısır döngülere hem de çok büyük yaratıcı çıkışlara sahne olabilir, olmaktadır.

Girard'ın başka bir çalışmasının başlığı da "Romantik Yalan ve Romansal Hakikat"<sup>401</sup> tir. İnsan nasıl kendisini aldatır, yalandan ibaret romantik bir dünya kurabilir ya da insan kendini bütün aldatmacaların sonuna geldiği yerde hakikati bütün görkemi ve büyüyle nasıl görebilir? İşte bu yeni yer, tarihsel avant-

---

<sup>400</sup> Bkz. René Girard, **Kültürün Kökenleri**, çev; Mükremin Yaman, Ayten Er, Dost Yay, 2010 Ankara, 50.s

<sup>401</sup> René Girard, **Romantik Yalan Romansal Hakikat**, çev; Arzu Etensel İlden, Metis Yay, İkinci baskı 2007 İstanbul.

garde'larla başlayan ve Absürd yazarlarla doruğuna varan süreçle ulaşılan yeni bir dünyadır. Eserin ve yaratısının geçmişteki anlamlardan kopma cüretini gösterdiği bu dönemde artık kendilerinin (eserlerin, sanatçıların, söylemlerin) birer mitolojik özne olduklarına şahit oluruz. Absürd yazarlarla beraber modern öncesinin anlatım tarzı artık yerini tamamen parçalanmış anlatım biçimine bırakmış ve sahnenin modern mitleri ya artık anlatımın biçim öğeleri ya da yaratılan durumlar olmuştur.

### 3.3 İYİLEŞTİRİLEMEZ OLANIN DRAMI; ABSÜRD TİYATRO

İnsanı tüm evrenin karşıtı yapan şey akıydı ve buna karşı duran akımlar, kuramlar, sanatçılar; insanın dünya üzerindeki varoluşunun hiçbir anlamının olamayacağını çünkü, üretilen bütün anlamların bu yalan gerçekliği katlanabilir kılmak için üretilmiş birer yalan olduğunu düşünmekteydiler. Bu nedenle aklın varoluşuna değil aklın varolan durumda kullanılmasına karşı duran kuramcılar, geleceğin dünyası için verilen her mücadelenin yeni bir yalan dünyası yaratmak için verildiğini dile getirmişlerdir. Oysa Antik Yunan sanatı hayatın nasıl yaşanacağına dair bir kılavuz ihtiyacını karşılamaktaydı, fakat giderek sanatın estetiğe dönüştüğü modern zamanlarda sanat, haz ve fayda sağlayan bir endüstri alanına dönüşmüştür. Bu da sanatın tüketim nesnesi olmasına kadar ve hatta bir çok “şeyin” ölümünün ilanına (yazarın ölümü, metnin ölümü, tiyatronun ölümü, ideolojilerin ölümü) kadar götürülmüştür. Mitosların dünyasında sanat bütün bir kültürü birleştiren, bütünleyen, hayatı sorgulayıp çözümleyen bir olgu durumunda ilerlerken modernitedeki sanat, yıkımlar, ölümler, sonlar, akımlar, izimler, kuramlar ve bunların içinden türeyen algılayışlarla “büyük sanatın” ölümüyle sonuçlanır. “Büyük sanatın ölümü” en açık ifadesine Absürd kuramcılarla ulaşır. Artık 20. yüzyılın sanatını anlamlandırmak, sanatın hiçbir şeye gönderme yapmaması ve her türlü özdeşleşmeyi iptal etmesi üzerinden yapılacaktır ve bunu en iyi yapanlar Absürd sanatçılar olmuştur.

*Arthur Adamov* “*Siz Kimsiniz Arthur Adamov, 1960*” adlı bir yazıda tiyatronun “şeylerin hem iyileştirilebilir hem de iyileştirilemez yönlerini” göstermesi gerektiğini ileri sürer. İyileştirilemez olan ölümün kaçınılmazlığıdır. Toplumsal olan ise iyileştirilebilir” olandır. Bu durumda dram sanatı *Beckett*’i izleyerek, iyileştirilemez olanın dramını yapanlardan ya da *Bertolt Brecht*’i izleyerek iyileştirilebilir olanın dramını yapanlardan oluşuyordu denilebilir.<sup>402</sup> Öyle ki, *Beckett*’in oyunları, evrenin karşıtı olmuş bu aklın ve şeylerin bir yanının değil, hiçbir yanının iyileştirilemez olduğunun da altını çizmektedir.

---

<sup>402</sup> Bkz. Marvin Carlson.,a.g.e, 433.s

Absürd tiyatro zengin bir geleneğin parçasıdır ve içinde gerçekten yeni olan şey; aklın ve yazma biçiminin birbiri içine geçtiği, bir öncekinin bir sonrakini yalanladığı, düşünce denilen şeyin putlaştırılmadığı, aksine düşünülme- yen şeyle sıkı bir ilişki olma haline geçiştir. Aklını kullanarak bir anlam kurmak Absürd sanatçılar için, varlığı inandırıcı hale getirmekten ziyade onu şüpheli bir hale getirmenin yoludur. Her söylenilenden şüphe edilmelidir ve bu şüphe eser içinde her söylenilenden sonra söylemin yanlışlanmasıyla göz önüne serilir. “Özellikle Beckett anlatılarında, anlam ve bilgi kurma, bu ayrıcalık talebinin dile gelişi, biyolojik olana bir kimlik kazandırma talebi olarak zavallılaştırılır. Gerçeklik Absürd oyunlarda asla ‘konu’ haline getirilmez, çünkü, ‘konu’laştırmak, bir bilgi yapısı sunmak ve kurmak, o her şeyin merkezi olduğu ilan edilen “aklı” gereksinir. Dolayısıyla akli eylem izler ve eylem’e de ‘özne’nin sahip çıkması gerekir. Oysa Beckett kişileri özneyi de, akli da, eylemi de çöpe atmışlardır. Bu tarz oyun kişileri sadece eskiye geleneğe ait olan bir şeye sahip çıkmak isterler, buna çaba gösterirler ona uyum sağlamaya çalışırlar fakat bunun için hiçbir şey yapmazlar.”<sup>403</sup>

Absürd yazarlar iki dünya savaşının ardından, bir merkezi ve yaşama amacı olan her şeyden yoksun bırakılmış evrenin, amaçsız, kopuk, bütünlük ilkesinden yoksun bir dünyanın içinden seslenirler. Öyle ki; bu dünyanın içinde artık geçerliliğini yitirmiş olan kavramların (akıl, gelenek, öykü, özne, gerçek, merkez, kimlik, konu, varlık, ideoloji vb.) arkasına gizlenmek boşunadır, çünkü *Adorno*’nun dediği gibi, “*hakikatin yalan, yalanın da hakikat gibi görüldüğü bir dönemeçten*”<sup>404</sup> geçilmektedir ve bu durum, sanatın ve sanatçıların yaratılarına yansımaktadır ya da yansımak zorundadır. Zorundadır çünkü, ‘aklın yasalarınca onaylanmamış olan her şeyden kuşku duyulmalıdır’ diyen bu modern çağ, yaptığı bu rasyonellik çağrısıyla kendi ikiyüzlülüğünü en açık şekliyle ortaya sermiştir. Akıl tarafından hem geleneğe hem kuşkuya hem de kaosa duyurulmaya çalışılan tiksindirici, itici bakış aynı zamanda kuşku duyulamayacak bir varoluş ve yaşayış biçimini de beraberinde örgütlemiş ve düşünceyi, akli yüceleştirmiştir. Oysa yaşanan gerçeklik doğrunun parçalandığını, tarihsel varoluşun ise kaybolmuş bir evrensel merak ve bütünlük duygusunun üzerine inşa edildiğini, insanı asıl gerçeklerin ayrımına vardırmaq için

<sup>403</sup> Bkz. Saltuk Özertürk, **Beckett Öznesi Üzerine**, Edebiyat Eleştirisi, 6/7 yaz 1994, 32-35.s

<sup>404</sup> Bkz. Theodor W. Adorno, **Minima Moralia**, Çev: Orhan Koçak – Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis Yay, İkinci Basım 2000, 111.s

yitik bir varoluştan onları uyandırmak belki de Absürd kuramcılarının gerçek çabasını kamçılıyordu.

Yalan ile hakikatin, tarihsel ilerlemeyle aklın duvarları savaş bombalarıyla yerle bir edilmişti ve gören gözler yanılmalı bir algılamamanın içine düşürülmüştü. Bu da, insanın farkını üretme şansının bittiği ve herkes birbirine benzer kılınarak bireyselliğinin sona erme dönemine geldiği anlamındadır. Saçma budur ve işte Absürd düşünürler bu yitirilen aklın geldiği son noktayı açıkça gözler önüne sermiştir. İnsanın aklının ya da düşüncesinin ilahlaştığı bir ortamda insanı yine akli ve düşüncesi savaşların içine gömmüş ve bu gömütlerin altındaki insan, kendi varoluşuna nereden bakacağını şaşırarak kalakalmıştır. Bu noktada Beckett oyun kişilerini, varoluşla yaşam arasındaki mesafeyi yadsımadan ve bu mesafeyle ilişki içinde tanımlamaya çalışmıştır.

Beckett ve Absürd yazarlara daha sonra dönmek üzere burada büyük bir parantez açıp *Varoluşçu* felsefenin iki önemli ismini anmak gerekmektedir. İnsan kendisine kayıtsız kalan bir dünyada eylemlerine bir anlam yaratma çabası içindedir ve her iki yazarın da temel ilgi alanını bu sav oluşturmaktadır.

### 3.3.1 Modern İnsanın Tragedyası

Varoluşla yaşam arasındaki mesafeyi daha önce *Jean Paul Sartre* ve *Albert Camus* gibi yazarlar da yaşamın uyumsuzluğu adı altında ele almışlardır. Fakat yaşamın uyumsuzluğunu dile getirmeye çalışan bu iki yazar bunu, bilinen geleneksel oyun yazma tekniklerinden, eski biçimsel kalıplardan yararlanarak dile getirmişler ve Sartre insanın kendini, değer ve eylemleriyle kendisinin yarattığını ileri sürerek Varoluşçu düşünceyi tanımlamıştır. “Sartre, dram sanatını olgularla değil, “doğrularla” uğraşan bir sanat ve bir bağlanma sürecinin resmedilmesi olarak görür. Ona göre her karakter “bir risk aldığı ve bu riskin sonuna kadar götürülmesi gerektiği için eyler, bunu çeşitli nedenlere dayandırır ve haklı olduğuna inanır. 1940”arın sonuna doğru Sartre “karakter tiyatrosu”nun yerine “şartlar tiyatrosu” fikrini geliştirir. “*Forger des mites*”de (Mitlerin Üreticisi 1946) böyle bir dram sayesinde Fransa’nın genç oyun yazarlarının “Yunanlıların gördüğü anlamda” bir tragedya dönmekte olduklarını umut ettiğini söyler. Doğalcılığın tezli dramaları ya

da bozguncu dramlarından farklı olarak, bu yeni tiyatro kendi şartlarının çemberinde özgür olan, istese de istemese de kendisi için seçim yaptığında bile başkaları için seçen bir insanı gösteriyordu ve insanın özgür iradesinin bir sonucu olan “dünyanın absürtlüğü” yüzüne karşı yapılmış bu seçim insanın kendini nasıl gördüğü ve tanımladığına ilişkin temel soruları da kapsıyordu, bu nedenle de *modern bir mit* olarak önem kazanabilirdi.<sup>405</sup> Bu yaklaşımıyla Sartre, modern insanın tragedyasını uygulama isteğini mitosları oyunlarının konusu haline getirerek ele almıştır.

Sartre İkinci Dünya Savaşı sırasında hapse atılıp ve sonrasında hapisten çıktığında Direniş Hareketi'ne katılır. *Sinekler (1943)*<sup>406</sup> oyunu da onun Direniş Hareketi'nin içinde olduğunu bilmeyen Almanların izniyle ilk defa oynanmış ve oldukça ses getirmiştir. Baskı ve şiddet karşıtı olan Sinekler (aynı zamanda öç ruhlarıdır), Fransa Alman işgali altındayken yazılmıştır.<sup>407</sup> Sartre, *Sinekler* adlı oyununda Orestes'in Argos'a dönüşünü, kardeşi Elektra ile birleşerek, annesi Klytaimnestra ile aşığı Aigisthos'u öldürüşünü işlemiştir. Antik Yunan'dan beri pek çok oyun yazarının ele aldığı bu mitos da Orestes kimliksiz, geçmişi olmayan bir varlık durumundan, eylemi yoluyla, özgür ama suçlu bir bireye dönüşümü yansıtılmıştır. Sartre'ın kahramanı olan Orestes, hiçbir yere ait olmayan, anısız, kimliksiz bir insan olmak yerine, onu engellemeye çalışan, başta din (Jupiter) olmak üzere bütün sistemleri aşarak, suç yoluyla da olsa ülkesine, dolayısıyla bir yere ve soya ait olmakta ve kendini varetmektedir. Oyun temelde halkı Almanlara ve işbirlikçisi Vichy yönetimine karşı direnmeye, eylem yapmaya yönlendirir ve varoluşçuluk savını bir düşünce sistemi içinde okuyucuya sunar. Sinekler, bir Antik Yunan söylencesini işleyerek bilinen en eski zamanlardan beri gelen baskı ve terörü evrensel bir biçimde anlatmayı yeğler. Oyun direnişi öğütlerken, aynı zamanda bireyin ideolojik, siyasal ya da dinsel her türlü terörün karşısındaki sorumluluğunu ele alır. Çünkü birey yaptığı seçimin bütün sorumluluğunu üstüne aldığı zaman tamamen özgürleşebilir.<sup>408</sup> Böylece Sartre, mitosun kutsal kimliğini tersine çevirip, kutsal olanın, bağlayıcı, kuşatıcı, sindirici yönünü ortaya serer. Orestes'in öyküsünü ilk ele alan Aiskhilos'ta, Orestes tanrıların (Apollon ve Athena) yönlendirdiği, onların buyruklarını yerine getiren bir figürken; Sartre'da öykü tersine dönmüştür.

<sup>405</sup> Bkz. M. Carlson, a.g.e, 414-415.s

<sup>406</sup> Jean Paul Sartre, **Toplu Oyunlar**, çev; Işık M. Noyan, İthaki yay, İstanbul; 2007.

<sup>407</sup> Bkz. Abidin Parıltı, **Cehennem Başkalarıdır**, Radikal Gazetesi Kitap eki, 13/07/2007

<sup>408</sup> A. Parıltı, y.a.g.e,

Oyunda Orestes bir insan olarak, tanrıları güçlerinden ve yerlerinden etmiştir. Sartre Sinekler oyununda mitosun kendi zamanına ne söylediğini ya da ne söylemesi gerektiğini ele alarak düşünceyi ön plana çıkartmış ve klasik oyun yapısından yararlanmıştır.

Modern insanın tragedyasını uygulamak konusunda Sartre, *Albert Camus*'ye çok yakındır. Her ne kadar bu düşünceye karşı çıksa da, Camus o sıralar temelde Sartre ile aynı görüşü paylaşan “varoluşçu” bir oyun yazarı olarak biliniyordu. Sartre’ın bahsettiği “dünyanın absürtlüğü” fikri, Camus’nün büyük etki yaratan “Le Mite de Sisyphe” (Sisifos Miti 1943) adlı çalışmasında en gelişmiş halini almıştır. “*İnsanın görünüşte kendisine kayıtsız kalan bir dünya karşısındaki anlam yaratma çabası*” iki yazarın da temel ilgi alanı olmuştur.<sup>409</sup>

Yaşanılan çağın kültürel dokusu kendi sanatsal anlatımının da oluşmasını sağlarken geçmiş çağların kesinliğinin, sarsılmaz temel inançların silinip yok olmasına yol açan iki büyük dünya savaşı olgusu, bir çok şeyi tartışılır hale getirmiştir. Albert Camus, “*yaşam artık anlamını yitirdiğine göre, insan kaçışı neden intiharda aramasın*”<sup>410</sup> diye sormaktaydı. Camus’ye göre, “geçmiş çağlarda benimsenmiş olan ahlâki tavırlar, mutluluk özlemi ya da başkaca etik idealler, insani değerlerle gerçekliğin doğası arasında belli bir uygunluk ve ahenk bulunduğu inancına bağlıydı. Buna göre, ahlâki ayırımları geçerli kılan dış destek geçmişte teleolojik (yaşamı ve evreni ereklerle temellendiren ve açıklayan düşünce biçimi) bir dünya görüşü dahası din tarafından sağlanmaktaydı. Modern dönemde dinin çöküşü ve ardından doğan boşluk “laik dinler” (ilerlemeci tarih felsefeleri) tarafından doldurulmaya çalışılmıştır. Oysa Camus’ye göre bu tarih öğretileri de iflas etmiştir. Bu durumdan mutlak nihilizmin çıkması kaçınılmazdır. Ancak Camus bu yola hiç girmez. O, modernizmin sonucu olan nihilizm batağına girmek yerine, saçma deneyiminden bir başkaldırı etiği yaratır. Ona göre saçma, bir tarafına insanı, diğer yanına ise dünyayı yerleştireceğimiz iki terimdir. Bu durumda, saçmayı ortadan kaldırmanın iki yolu vardır. Ya insanı ya dünyayı yok etmek. Camus bunlardan her ikisini de, birine tinsel ya da felsefi, diğerine ise fiziki adımı vererek, bunu intihar olarak tanımlar. Oysa intihar fikri saçmaya teslimiyettir. İnsan insani durumundan

<sup>409</sup> Bkz. M. Carlson, a.g.e, 415.s

<sup>410</sup> Bkz. Martin Esslin., **Absürd Tiyatro**, çev; Güler Siper, Dost yay, Ankara 1999, 24.s



yazgısından kaçmak saçmadan sıyrılmaya çalışmak yerine, kaderine dürüstçe boyun eğmeli, insani durumuna başkaldırırken tüm sonuçlarıyla birlikte yüce gönüllülük içinde bunu kabul etmelidir. Hayatın saçmalığının kabulü insanı üç temel erdeme götürür: Başkaldırı, özgürlük ve tutku. Başkaldırı bir değer oluşturma faaliyetidir. İnsanın kendini aşmasını sağlar. Umutsuz olsa da, hiçbir şekilde teslimiyet içermeyen bu direniş ve başkaldırı, insan hayatına belli bir büyüklük ve anlam kazandırır. Saçmayı kabul edip tanıma, insanı alışkanlık ve uzlaşımından kurtarır; insan bu sayede içsel olarak özgürleşir ve her şeyi yeni bir ışık altında yeni bir gözle görür. Saçmaya ve insani sınırlara bağlı özgürlüğü tadan insan yeni bir duruma geçer. Bu yeni durum, yarın diye bir şey olmadığı için, anı yaşamadır. Ve bu yaşamayı da anların birbirini takip edişi izler. Bu da hayata bağlanma biçiminde gelişir. Saçmanın farkına varan ve ölüm bilincine ulaşan insan, tecrübelerinin niceliğine önem vermek, deneyimlerinin niceliğini en üst düzeye çıkarma durumundadır. Camus'nün bu saydığı erdemleri örnekleyen kahramanı Sisyphos'tur".<sup>411</sup>

Sisyphos, Homeros'a göre ölümlülerin en bilgesi en uyanıktı. Tanrıları kızdırması sonucu bir kayayı dağın tepesine çıkarmakla cezalandırılmıştı. Tam çıkardığı sırada taş aşağı yeniden yuvarlanıyor, taşın ardından bakan Sisyphos aşağı inip tekrar taşı çıkarmaya çalışıyordu. Yararsız ve umutsuz çabadan daha korkunç bir ceza olmadığını düşünmüştü tanrılar ve bunda da haksız sayılmazlardı. Camus'ye göre bu kısır döngüyü trajik yapan da kahramanın her deneyişinde tekrar düşeceğini bile bile taşı çıkarmaya gayret etmesidir. Sisyphos'un uyumsuz bir kahraman olduğu belliydi. Tutkularıyla olduğu kadar sıkıntısıyla da uyumsuzdur. Camus saçma kavramını işte bu söylene üzerinden açıklar. Yaşamın beyhudeliğinin bilincinde olan insan. Bu durum bütün dinlerin temelini oluşturur ve din sayesinde yaşama anlam verilebilir. Fakat Camus bunu kabul etmez, en büyük uyumsuz kahraman Sisyphos üzerine saçmanın farkındalığının tarihsel gelişimini anlatır. Dağın tepesinden kayanın düştüğünü gören Sisyphos, inişi sırasında düşkün durumunun bütün enginliğini bilir. İnsansal olan her şeyin tümüyle insan kaynaklı olduğuna inandığını gösterir. Ama Sisyphos tanrıları yadsıyan ve kayaları kaldıran üstün sadıklığı öğretir. O da her şeyin iyi olduğu yargısına varır. Bundan böyle

---

<sup>411</sup> Bkz. A. Cevizci, a.g.e, 341-343.s

efendisiz olan bu evren ona ne kısır görünür, ne de değersiz. Bu taşın parçalarının her biri, bu karanlık dağın her madensel parıltısı, tek başına, bir dünya oluşturur. Tepelere doğru tek başına didinmek bile bir insan yüreğini doldurmaya yeter. “Sisyphos’u mutlu olarak tasarlamak gerekir.”<sup>412</sup> İşte Sisyphos Söyleninde Camus, darmadağın olmuş inançlar dünyasındaki duruma teşhis koymaya çalışır.

Albert Camus tiyatrodaki uyumsuzlukla ilişkili olarak gelişen başkaldırıcı ve bu bağlamda şiddeti önemli etik sorunlardan biri olarak ortaya koyar. Kişilerini eylem ve özgürlük kavramlarına yönlendirir ve böylece politik, toplumsal ve bireysel eylemleri yüceltir. Bu yüceltme aynı zamanda hayata ve insana yönelik şiddeti de eleştiriyi içermektedir. Camus’nun kişileri başkaldırıcı ve karşı çıkışı yeğlerler. Bu karşı çıkış aynı zamanda egemen ideolojiye ve insanlığın geldiği noktadaki yaşamla uzlaşmazlığına da bir karşı duruştur.

*Camus, başkaldırının paradoksal yapısını anlatmak için kurduğu yapıda, Doğrular’da olduğu gibi, bilinen büyük toplumsal olaylardan da yararlanır. Bir bakıma Camus tiyatrosu, mitlerle toplumsal gerçeklikler arasında gidip gelir. Caligula’nın köklerinin Roma’da, Yanlışlık’ın köklerinin içinde bulunulan dönemin Avrupa’sında, Sıkıyönetim’in köklerinin Nazi işgali döneminde, Doğrular’ın köklerinin ise Ekim Devrimi öncesi Rusya’sında olması insanoğlunun her yerde ve her çağda geçerli bir insanlık sorununun tutsağı olduğunu gösterir. Bu tutsaklığa insanoğlu, temelde ciddi benzerlikleri olan biçimlerle direnir.<sup>413</sup>*

Camus için Soyut, mistik, romantik ve düşsel olanın somutla ilişkisi ve somuta katkısı önemlidir. Camus’nun tiyatrosunda görülen en önemli şey ‘insanın bu haksız dünyaya gönderdiği çağrı’ ve ‘dünyanın da bu tutkulu insana karşı sessiz kalması’dır. Camus, toplumun içine düşmüş olduğu bu büyük anlamsızlık, itildiği yalnızlık ve kapıldığı umutsuzluk durumuna el uzatır. Dünya akıl almaz bir sessizlikle insanın çağrısına yanıt vermemektedir ve bu da dünyanın uyumsuzluğunun kanıtıdır.

<sup>412</sup> Bkz. Albert Camus, **Sisyphos Söyleni**, çev; Tahsin Yücel, Adam Yayınları, Birinci Basım 1974, 131-135.s

<sup>413</sup> Bkz. Ahmet Yılmaz, **Albert Camus’nün ‘Doğrular’ Adlı Oyununda Anlam ve Değer Bakımından Kişi, Eylem ve Özgürlük**, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Mayıs 2005 cilt 29, no;1, 111-124.s

*Ne var ki Camus'ye göre insan, saçmaya (uyumsuzza) razı olmaz. Çünkü insan usunun yasası usdışılık değildir. Us, uyum arar. Bu yüzden dünyanın saçmalığını ele alan yazar, bu saçmaya, bu usdışılığa razı olmadığını, ona başkaldırıldığını ifade etmiş olmaktadır.”<sup>414</sup>*

Yaşamın anlamsızlığı, ülkülerin, saflığın ve bir amacın ele alınması kaçınılmaz olarak oyun yazarlarının yapıtlarının çoğunun ana konusunu oluşturur. Ancak varoluşçu yazarların Absürd oyun yazarlarından ayrıldığı en önemli nokta; Absürd tiyatro insanlığın durumunun anlamsızlığı duygusunu ve akılcı yaklaşımı, akılcı araçların ve geleneksel söylemlerin ve düşüncenin terk edilmesiyle açıklamaya çalışırken varoluşçu yazarlar, insanlığın durumunun saçmalığı duygusunu son derece anlaşılır, akılcı bir yapılanma ve akıl yürütme biçiminde göstermişlerdir. Sartre ve Camus, eski gelenekteki yeni içeriği anlatırken, Absürd tiyatro bu temel varsayımları ve bunların anlatıldığı biçimin bir adım daha ötesinde durmaktadır.

### **3.3.2 Beckett Oyunlarında Kahramanı Olmayan Bir Dünyanın Temsili**

*Samuel Beckett'in* yapıtlarında insanların tanrılarca belirlenmiş bir dünyası yoktur. Tanrılarca belirlenen dünya uzakta belleğin en derinlerinde belki de ara sıra anımsanması gereken bir kavram olarak durmaktadır. “Nasıl ki, Antik Yunan Tragedyaları kendi toplumunun ortak belleğinin arşivi niteliğini taşır, mitoslar da bu ortak belleğin hikayeleridir.”<sup>415</sup> Buna göre mitoslar, geleneksel izleyicinin toplumsal belleği ile özdeştir ve modern döneme geldiğinde yazarlar yeni konular, duyulmamış öyküler üretmeye ve her anlamda yaratının tekliğine biricikliğine vurgu yapmaya çalışmışlardır. Ancak her yapılan yenilik, bulunan biçim ve içerik sonuçta dönüp dolaşıp yine eskiye/geçmişe öykünme olarak eserin bir yerinde ya da bütününde görülebilmektedir. Bu anlamda Absürd tiyatro eski, hatta arkaik “ilkel” geleneklere dönüşür de diyebiliriz.

*Martin Esslin'in* kaynaklarını mimuslarda, soytarılıklıta, şenliklerde, sirklerde bulduğu, gelişme çizgisini ise Flaubert'den Joyce'a İbsen'den

<sup>414</sup> Bkz. S. Şener, a.g.e, 252.s

<sup>415</sup> Beliz Güçbilmez, **İbsen'den Beckett'e Belleğin Temsili**, Ankara Üniversitesi DTCF tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 23, yıl 2007, 125-141.s

Strindberg'e, Büchner'den Wedekind'e, Dadaistlerden, Dışavurumculara ve Brecht'in ilk dönem eserlerine uzandırdığı Absürd tiyatro Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Pinter gibi yazarlarla insanın hem komik hem trajik gerçekliğini, sözün parçalanmışlığını, amaçsız eylemini, düşsel ve söylencesel tarafını oyunlarına yansıtmışlardır.”<sup>416</sup> Absürd tiyatrocular eserlerinde yeni değerler arayışını değil de, insanı evrende varolduğu gibi, yani köksüz, anlamsız, değerlerden yoksun, uyumsuz olarak sunmayı tercih etmişlerdir. Sartre ve Camus da Saçmanın (uyumsuzun) fikriyle hareket edip uyumsuz olanı anlatmışlarsa da onlar eski değerler öldüğüne göre, varoluşumuza anlam vermenin tek yolunun özümüze uygun yeni değerler bulmak olduğuna inanmışlar ve yeni bir anlatım tarzı ya da yeni bir yapılanmanın içine girmişlerdir. Bu nedenle gelenekten köklü kopuşun adı varoluşçular da olamamıştır. Oysa Absürd sanatçılar bu kopuşun tam adıdır ve kendinden başka hiçbir şeye vurgu yapmadan, “dünyanın temel açıklamasını ve anlamını yitirdiğine inanarak, geçerliliğini yitirmiş olan ölçüm ve kavramların sürekliliğine dayanan sanat biçimlerini kabul etmenin olası olmadığı gerçeğine yüreklilikle karşı çıkmışlardır.”<sup>417</sup>

Bu nedenle Absürd oyunlarda kişiler hiçbir yere ve zamana ait değildir, sözler diyalog şeklinde de olsa aralarında bir sebep sonuç ilişkisi kurulamaz. Oyunlarda oyun kişinin var olup olmadığının kanıtı yine içinde bulunduğu duruma uygun olarak geliştirilmektedir. Absürd yazarlara göre eski kurallar aslolan gerçeği/hakikati saptırmaktan başka bir işe yaramamıştır ve bu nedenle oyunlarda hiçbir şey kesinlik üzerine kurulamaz. Oyun süresi boyunca genellikle özetleyebileceğimiz bir olay dizisine ve bir öyküye rastlanmaz. Oyun ilerler ancak dramatik olarak bir aksiyon ya da eylem yoktur. Bütün bu karşıtlıklar oyunlarda ironi kullanımını mümkün kılmakta ve çelişkilerin varlığı ironiyle açıklanabilmektedir. Absürd tiyatrodaki anlatılan şey bir anlatma biçimine dönüşmüş durumdadır. Karakterin kendisi her türlü bağdan (geleneksel) kurtulmuş/kurtarılmış *çöpten adamlardır ve bu çöpten adamlar oyunlar boyunca metinlerin belirleyici gücü olan durum hakkında konuşur ya da o duruma tepki verirler (ya da vermezler).*<sup>418</sup> Oysa geçmişin yüce kahramanları, soyluları insan üstü güçlere sahip,

<sup>416</sup> Bkz. A. Ünlü, merkeze dönmek, a.g.e, 43.s

<sup>417</sup> M. Eslin, a.g.e, 312.s

<sup>418</sup> B. Güçbilmez, y.a.g.e,

iradeli, görünümüleriyle görkemli savaşçı karakterlerdir. Bir bütünlüğü, anlamı ve tarihsel gelişimi temsil ederler. Düşünce biçimini koşullayan temellerin çatırdaması bütünlük duygusunun yokluğu, eserlere dolayısıyla eserlerdeki karakterlere de sıçramıştır. Bir zamanlar varolduğu sanılan ne varsa Beckett oyunlarında bunların hepsinin olumsuzlanmasıyla negatifiyle karşı karşıya kalırız. Eğer “geçmiş yoksa, geriye kalan nedir? Artık elimizde kalan yalnızca şimdi hakkında konuşmaktır. İçinde bulunulan daha doğrusu sıkışılmış olan durum zaten o denli acımasız biçimde güçlüdür ki iradesi ya da iradesizliği, kuşkusu ya da güveni, inancı ya da güvensizliği tartışmak irade dışıdır ve bütün bunlardan temizlenmiş alan yalnızca bu ağır koşullarda varolmanın ironisine gelip dayanır”.<sup>419</sup>

Kahramanı olan bir dünyanın temsili “tragedyanın da ruhu” olan öyküyle yapılmaktaydı ve bu öykülerin bir kahramanı vardı. Fakat öykünün yerini bu gelinen noktada *E. Fuchs*’un *Karakterin Ölümü* adlı kitabında dile getirdiği gibi;

*Dramatik yapının enerjisi, zihnin dışındaki fiziksel alandan ve genellikle bütün bir insanlık düzeninin dışından, içerdeki psişik ve tinsel dünyaya doğru kaymıştır. Bilinç, sahnenin asal çekim noktası olarak eylemin yerini almıştır –bu bilinç hem konu, hem de yapısal ilke haline gelmiştir- Oedipus’tan Hamlet’e, oradan da Düş Oyunu’na, dekorun, karakterlerin, olayların gitgide zihinsel durumlara doğru evrildiğini görmek mümkündür. Bu sürecin son noktasına, sürekli geri çekilen bir tanrısallığın ayağına kadar bütün evreni viraneye çeviren doymak bilmez bilinciyle Godot’yu Beklerken’de ulaşılır: “karakter”, salt geçmişte ve bugün, varolma bilincinin verdiği acılardan kurtulmak ve yaşarkalmak için bulunulan girişimlerin toplamına dönüşmüştür. (Aslında Beckett’ın oyunlarında yapmak istediği, Antik mitlerden günümüze insanın özünü yansıtmaktır. Bütün bir insanlık tanımını ve temsili onun karakterlerini yansıtır.) Beckett’ın ölümcül dünyasında izleyici, olabilecek en büyük indirgeme ile karşı karşıyadır: tek başınadır, ağzını açmış hayretle kozmosa bakmaktadır.<sup>420</sup>*

<sup>419</sup> y.a.g.e,

<sup>420</sup> Bkz. E. Fuchs, a.g.e, 222-223.s

Beckett'in neredeyse bütün kahramanları bilemeyen ve yapamayan, kısaca kendine, yaşama muktedir olamayan kişilerdir. *Godot'yu Beklerken*'de<sup>421</sup> *Vladimir* ve *Estragon* sürekli gitme eyleminden bahsederler ancak yerlerinden kıpırdamazlar ya da kıpırdayamazlar. Buldukları yere yazgılıdır. Beklenen asla gelmeyecektir fakat yine de bunun olabilirliği ve varolma olasılığı üzerine bir oyun oynanır. Biz buna bir oyalama olarak da bakabiliriz ya da mitik anlamın hatırlatılması olarak da. *Godot gelecek mi sorusu oyunun her bir aşamasında sorulur fakat bu eylem düzlemine hareketlendirmez, sadece beklemeyi oyunun hem konusu hem de yöntemi haline getirir.*<sup>422</sup> Antik Yunan tragediyalarında nasıl ki mite ait olanın oyun yoluyla seyirciye hatırlatılması varsa; *Godot*'da da *bu hatırlatma ölü, bütünlüğünü yitirmiş bir dünyadan yapılıdır.* Hem de “uzantısı, gölgesi olmayan alıntılarla. *Kutsal kitap, Tanrı, çarın hikayesi, Habil Kabil hikayesi bütün bunlar bekleyiş sırasında alıntılanır. Fakat sadece parodik yapının gereklerine uygun olarak. Oyunun içerdiği bekleyişle beraber Godot, bir taraftan da bir zamanlar sanatın vaad ettiği dünyayı hatırlatmayı sürdürür. Burada Mutlak'ın, Varlık'ın, Hakikat'in hatırlatılması bir umutsuzluğa yol açacak biçimde değildir. Trajik, kendi varoluşunun yokluğundan üretilir ve bu sert, katı, somut hiçlikten bir varoluş acısı çıkmaz. Çünkü Artık estetik algı fiziksel olandan değil düşünsel olandan beslenir.*<sup>423</sup> Düşünsel alandan beslenen metinler çoklu anlamlar üretmeye her zaman açıktır. Bu nedenle metne sadece bir yerden bakmak, tek bir yorumda bulunmak sadece eskiye ait olan bir izlektir ve absürd yazarların dünyasında tek bir anlamın izi değil de anlamların izi sürülür. Her ne kadar yakaladığımızı sandığımız anlam bir sonraki sahnede ya da sözcükte bizi yalanlasa da.

*Oyun Sonu*<sup>424</sup> oyununda büyük ve dehşet verici bir “boşluk” ve aynı zamanda “sıkışmış”lığı da içeren bir atmosfer bizi karşılar. *Homeros'un Odysseia'da resmini çizdiği dünya, Okeanos Irmağı'yla sınırlanmış olan bir kara parçasından ibaretti. Irmağın ötesi henüz bilinmeyen bir nevi karanlıklar ülkesiydi. Beckett'in oyunlarının birçoğu da bu türden bilinmeyen bir uzamda geçer. Tüm*

---

<sup>421</sup> Samuel Beckett, **Godot'yu Beklerken**, Çev: Uğur Ün – Tarık Günersel, İstanbul Kabalcı Y, Ekim 2000

<sup>422</sup> Süreyya Karacabey, **Beckett ve Estetik Şok**, A.Ü. DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/195/1580.pdf> 143- 152.s 22.05.12

<sup>423</sup> **Y.a.g.e.**, 149-150.s

<sup>424</sup> Samuel Beckett, **Oyun Sonu**, çev; Berent Enç, Altın yayınları, 1969, 1.basım.

*insanlık ya oyunun uzamından çok uzaktadır ya da tamamen yok olmuştur. Godot'yu Beklerken'in "ıssız kır yolu", Mutlu Günler'in "çöl"ü, Oyun Sonu'nun "sığınak"ı, insansız, medeniyetten uzak bir yeri imgeler.* <sup>425</sup> Sanki dünyanın sonu gelmiştir ve sahnede izlediğimiz kişilerden başka kimse yoktur ve dışarıda bir hayatın olup olmadığı bir muammadır. Godot'da bu giz zaman zaman çocuğun dışarıdan gelmesiyle ya da *Pozzo ve Lucky'nin* görünmesiyle bozulurken, oyun Sonu'nda da dışarıda bir çocuk görülür. (tabi eğer bu doğruysa, çünkü bundan bile emin olamıyoruz). Metni okudukça (tıpkı Godot'yu Beklerken de olduğu gibi) sürekli tekrar eden imgeler, kısa cümleler, uzun monologlar, sessizlikler, bir an için kavranan ama tam yakaladım derken aynı hızda gözden yiten anlamlar bize metnin hem her şey hem de hiçbir şey anlatmadığı izlenimini uyandırmaktadır. Böylesine bir yapıda sürülen iz ya da anlam yolları ya çoğalarak devam eder ya da okuyucuyu bir yok oluşa bir sona doğru sürükler. Bu anlamda Beckett'in metinlerinin bizi çağırdığı pek çok son vardır: "Dramatik olanakların sonu, tarihin sonu, toplumun sonu ve öznenin sonu. Bütün bu sonlar Beckett oyunlarını bir imkansızlık dramaturgisine dönüştürür. Dramın imkansızlığına temellenen oyunları ile Beckett, "dramın öteki tarafına geçişin" (meta-dram) bir örneği olarak okunur. Bir zamanlar var olduğu sanılanın radikal bir olumsuzlaması gibi."<sup>426</sup> Bu yok oluşa sonlu söylemlere metinden de yazar yoluyla destek gelir.

*Hamm- biz şu anda bir şey ifade etmiyor muyuz?  
Clov- biz ha? İfade etmek ha?bu hoşuma gitti  
doğrusu!  
Hamm- Hep merak ediyorum. (susar) Yeryüzüne  
dönen bir zeka, bizi inceleye inceleye bazı fikirlere  
saplanamaz mı? (zekanın sesini taklit ederek)  
anlıyorum...evet, yaptıklarını  
anlıyorum....başkalarının saplanacağı fikirleri bir  
yana bırakalım, biz bile...(heyecanla) biz  
bile..bazen...(ateşli) bütün bunların bir işe yaradığını  
düşünmek!<sup>427</sup>*

Metinde ne kadar beklenti varsa bir o kadar da olumsuzlama vardır. Her beklenti sahnenin sınırladığı alan içinde başarısızlığa uğratılır. Godot'da beklenen gelmemiştir. Oyun Sonu'nda ise *artık alıntılama biçiminde bile bir dünya*

<sup>425</sup> Bkz. Oğuz Arıcı, **Oyun Sonu; Çok Katmanlı Bir Metni Okumak**, <http://www.seyyarsahne.com/gundem/oyunsonu.pdf> 23.05.2012

<sup>426</sup> S. Karacabey, a.g.e, 144.s

<sup>427</sup> Beckett, Samuel, **Oyun Sonu**, çev; Berent Enç, altın yay, 1969 , 164.s

yoktur, azaltılmış bir biçimde bile olsa doğa yoktur. Hamm'ın yarattığı bir dünya olarak sahne yokluğun beklenmesini içerir. Hatta beklenmesi bile anlamsızdır, son bir ölüm olarak gelmiştir, aile kül kutuları içinde sadece burada oluşun yararsızlığına hizmet ederler, kör Hamm, kendi yarattığı dünyanın merkezine oturmaya çalışır, herkes ve her şey çoktan ölüdür ve hiçbir anlam, hiçbir simge iletilmez. Dehşetin görüntüsü işte böyle belirir.<sup>428</sup> Hatta Nietzsche'nin hiçi istemek bile hiçin kendisinden iyidir sözünde olduğu gibi her şey bir unutulmuşluğa yokluğa ve hiçliğe dairdir.

*Hamm- tabiat bizi unuttu.*

*Clov- tabiat diye bir şey kalmadı artık.*

*Hamm- kalmadı ha! O kadar uzun boylu değil!*

*Clov- buralarda kalmadı yani.*

*Hamm- iyi ama nefes alıyoruz, değişiyoruz! Saçımız, dişimiz dökülüyor! Gençliğimizi, ülkülerimizi kaybediyoruz!*

*Clov- tabiat bizi unutmadı o halde.*

*Hamm- peki, hani tabiat kalmadı diyordun.*

*Clov- (kederli) dünyada kimse bizim kadar çapraşık düşünmemiştir.*

*Hamm- becerebildiği her şeyi yapar insan.*

*Clov- işte o zaman yanılır.*

*Hamm- sen kendini hiçe sayıyorsun değil mi?*

*Clov- hiçten de az.<sup>429</sup>*

*Mutlu Günler'* de<sup>430</sup> "insanın psişik dünyasını tüm yalınlığı ile ortaya koyan yazarın dikkati bu kez oyun boyunca beden ve bilinç çöküntüsü içinde yaşamaya yazgılı zavallı insana yönelmiştir. Yirminci yüzyılın çaresiz tanığı olarak, belirsizliklerin, savaşımın, yenilgilerin, umutların, düşlerin ve düş kırıklıklarının öznesi ve nesnesi olan insan, kendisini ancak dilin ve bedenin bozulmasıyla anlatabilmektedir."<sup>431</sup> İnsan hareketsiz, kimsesiz, yalnız ve çaresizlik içinde kendini yaşamaya çalışır. Öyle ki bütün dram tarihi içinde kahramanın, oyunun başından sonuna kadar yerini terk edemediği ve hareketsiz kaldığı yalnızca iki yapıt göze çarpar.

<sup>428</sup> S. Karacabey, a.g.e, 151.s

<sup>429</sup> S. Beckett, oyun sonu, a.g.e, 147-148.s

<sup>430</sup> Samuel Beckett, **Tüm Kısa Oyunları**, çev; Akşit Göktürk, Mitoş-Boyut, İstanbul 1993, 1. Basım

<sup>431</sup> Bkz. Ümran Türkyılmaz, **Beckett'in Mutlu Günler Üzerine Bir İnceleme**, Gazi Üniversitesi Akademik Bakış Dergisi, cilt 3, sayı 5, yıl 2009, ss, 195-206



*İlki, Zincire Vurulmuş Prometheus'tur. İkincisinde ise kadın kahraman önce beline kadar, ondan sonra boynuna kadar bir kum tepesine gömülüdür. Koro yoktur, yalnızca o kadına ulaşamayan felçli bir erkek vardır. Bütün dış dünyadan, bütün eşyalardan geriye yalnızca bir şemsiye, büyük bir el çantası, tuvalet araç gereçleri ve bir tabanca kalmıştır. Kadın bu tabancayı öper ve onu kenara koyar, çünkü artık çok geçtir, boynuna kadar kuma gömülmüştür, elleri toprağın altındadır. Zil sesleri zamanı ölçer. Yukarısı ve aşağısı hâla varlıklarını sürdürmektedirler, ancak yeryüzü kumdan başka bir şey değildir, ve gökyüzü tamamen boştur, artık bulut bile yoktur. Bütün aksiyon bir toprağın-içine-gömülme üzerine kuruludur. Sürekli devam eden bir gömülme. Bu son zamandır. Toprağın içine gömülmeden başka hiçbir anlam taşımayan toprağın-içine-gömülme zamanıdır. Zeus artık gereksizdir. Beckett'in Mutlu Günler'i, Prometheus mitosunun mitik bir izleğidir.*<sup>432</sup>

Aiskhylos'dan Beckett'e mitin kullanımındaki değişimi, bizim çalışmamızdaki vurguyla mitin evrimini burada görmüş oluyoruz. Kırılma noktalarının sert biçimlerde yaşandığı böyle bir dönemde bile mitin izleğini bir şekilde izleyebilmekteyiz. Oyundaki iki kahramandan biri *Winnie* beline kadar toprağa gömülüdür. Her günü bir öncekinin aynıdır. Diğer kahraman *Willie* ise kötürümdür; oyun boyunca sahnede sürünerek hareket eder. Tamamen aciz oldukları için fırlatılıp atıldıkları köşede sadece beklerler ve zaman geçirmeye çalışırlar. Her günleri aynıdır hemen hiç değişiklik olmaz, çizdiği bu portrelerle kendisini giderek daha da sıkıştırılmış bulan "kahramanlar", içinde buldukları kaosun nedenini sorgulamaya ya da açıklamaya kalkışmazlar bile. Bu alışılmadık görüntüyü Beckett şu sözleriyle yorumlar:

*Düşündüm ki bir insanın başına gelebilecek en korkunç şey, uyumasına izin verilmemesi olurdu, öyle ki tam uykuya dalarken bir zil sesiyle uyanıyorsun ve uyanık kalmak zorunda kalıyorsun; canlı canlı toprağa batmaktasın ve her tarafta karıncalar var. Güneş, gece ve gündüz sürekli olarak parlıyor ve etrafta bir ağaç bile yok... Hiçbir gölge, hiçbir şey yok ve çan seni her seferinde uyandırıyor ve yaşamda kalmana yardımcı olacak küçük bir paketteki eşyaya sahipsin. Sonra kim*

<sup>432</sup> Bkz. Jan Kott, Antik Tragedyalar ve Çağdaş Yorumları, a.g.e, 40.s

*bu durumun üstesinden gelebilir ve hatta şarkı söyleyebilir diye düşündüm: sadece bir kadın.*<sup>433</sup>

Beckett'in oyun kişileri sahnede sürekli konuşurlar çünkü konuşmak iyi bir zaman öldürme aracıdır. Yaşam içinde anlamsızca sürüklenişi gözlemleyen Beckett kişileri konuştukları sürece ve konuştukları ölçüde var olurlar. Burada söz sessizliğe karşı bir savunma aracı konumundadır. Oyunlardaki konuşma eylemi ne iletişim kurmak için ne de birbirlerini anlamak içindir. Konuşmak sadece sözlü bir eylemdir ya da sözselsel bir oyun. Ne konuştukları önemli de değildir çünkü sorular ve verilen cevaplar karşılıklı zaten bilinmektedir. Bir önceki sahne ya da söz bir sonrakinde karşılığını bulur ya da başka bir şekilde tekrar edilir. Öyle ki oyunlardaki tekrar sahnede bir eyleme dönüşür.

*Bu oyunların durağanlığı, aksiyonun yokluğu ile ilgili değildir, tersine, geleneksel oyunları dramatik kılan odaklanma, pekiştirme, ve en üst düzeyde bir gerilim yoğunlaştırması vardır bu metinlerde. Oyun kişileri gerçek dünyayı geride bırakmıştır ama belki de sırf bu dışına düşme yüzünden kendi içlerinde minimal sayıda ve ölçekte anahtar imgenin ucuna bağlanmış şekilde bütün bir yaşam deneyiminin özünü taşırlar. Bu anahtar imgeler bütünlüklü bir yaşamın özeti oldukları ve en az sayıda tutuldukları, kendilerini katı yapılanma ile düzenledikleri için adeta yaşamı özetleyen matematik formüllerine dönüşürler. En özlü en yalın formülasyona ulaştıklarından, unutulmamaları için tekrar biçimine dönüştürülmüşlerdir; tıpkı okul çocuklarının dilbilgisi kurallarını anımsamak için kolay ezberlenen uyaklı diziler, anımsatıcı kafiyeler tutturmaları gibi.*<sup>434</sup>

Beckett oyunlarında o kadar soru ve cevapla karşı karşıya kalırız ki bu durumdan oyun kişileri de sıkılır ancak sessizliğe tahammülleri yoktur. “*Biraz susalım ister misin*”? dedikleri anda tekrar konuşma başlar. Bu kadar çok konuşmanın olduğu bir yerde hayata anlam veren dil'in de söz'ün de, konuşmanın da işlevsiz olduğu vurgulanır. Öyle ki Beckett'in oyunlarında dil'in kullanımı anlam değil, anlamsızlık üreten bir düzene/düzensizliğe dönüşür ve son oyunu olan *Soluk*'ta dilden arta kalan sahnede bir iniltidir sadece.

<sup>433</sup> Bkz. James Knowlson, **Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett**, Bloomsbury Press, London 1996, aktaran Ümran Türkyılmaz, y.a.g.e

<sup>434</sup> B. Güçbilmez, a.g.e

*Beckett'in oyunlarının gösterdiği gibi bu oyunlarda dilsel iletişimin, öykü ve eylemin, karakter oluşumunun sorunsallaşması en büyük değişimdir. Eylemin yerini eylemsizliğe bırakması, öykü anlatmaktan vazgeçiş vb. Beckett ile geleneksel temsil edici estetik arasına yerleşen bir mesafeden çok bir boşluktur ve temsil estetiğinin eski uzlaşmalarının imkansızlığı onda en iyi ifadesini, bir şeyi anlatmaktan vazgeçmekle, daha doğrusu bir şeyi bir şeyle anlatmaktan vazgeçişte somutlanır.<sup>435</sup>*

Tiyatronun insansız bir kozmosu betimlemesi ne kadar mümkündür ya da mümkün müdür? Beckett ya da Absürd yazarlar böyle bir açmazda bırakmıştır insanı. Sahnenin çağına tanıklık etmek için yaratıldığını düşündüğümüzde söz konusu olan geleneksel insan (kahraman-karakter) ve evren ikilisinin bitimsiz, bütüncül ilişkisi artık yoktur yıkıma uğramıştır ve *dramın imkansızlığına temellenen oyunları ile Beckett için artık dışsal gerçekliğin referans niteliği çözülmüştür, bu gerçekliğin kurucusu Hakikat'le birlikte.*<sup>436</sup> Bu nedenle taklit edilecek ya da temsil edilecek bir şeyi veya kimsesi olmayan yeni bir dünyada bulduklarını kavrayan Absürd yazarlar “söz konusu olan kopuşun köklerini us dışı olmakta bulur ve tepkileri, saçmanın farkındalığıyla birlikte başlar. Tepkisizliği tepkisizce, anlamsızlığı anlamsızca ve dünya üzerinde varlığını sürdüren bu saçma düzeni saçma biçimlerle ele alan Absürd’ler, ironik bir algılama biçimi olarak uzlaşmaz insanın da yolunu açmış olur. Bu yol, mevcut akıl ve mantık kuralları içinde ele alındığında –ki alınamaz- bir yanlısamanın da içine düşülmüş olur. Uyumsuz insanın algılaması ancak öylesi bir bakışla çözülebilir. Bu nedenden dolayıdır ki, tanımadıkları, kim olduğunu bilmedikleri Godot’yu (olmayanın yokluğu yokluğun temsili) beklemekle Vladimir ve Estragon, benliklerini yitirmiş, belleksizleştirilmiş, saçma bir dünyanın insanlarını gösterirler bize.<sup>437</sup>

Modernist dünya görüşünün geçirdiği sarsıntıyı tiyatro açısından yorumlayan *Julia Kristeva* “modern tiyatronun artık olamayacağını, yazılıp oynanamayacağını dile getirmiştir. Modern tiyatronun simgelerinin, yüceliklerinin,

<sup>435</sup> Bkz.Süreyya Karacabey, a.g.e 144.s

<sup>436</sup> **Y.a.g.e**, 145.s

<sup>437</sup> **Bkz.** Bülent Yıldız, Absürd’lerde “Anlamsızlığın” Anlamı Üzerine Bir Godot’yu *Beklerken* Yorumu, **Edebiyat ve Eleştiri Dergisi**, Sayı 88, yıl, 2006 Ankara, 66-70 s.

aklının artık bir serap olduğunu gerçekleştiremeyecek bir yerde durduğunu söylemiş ve günümüzde devletin, dinin, ailenin karşı karşıya olduğu bunalımla hiçbir düşünce hareketi başa çıkamayacağı için hem oyuncunun, hem de seyircinin kendisini aynı yazarda bulabileceği bir sahne, ortak bir işaretler düzenine dayanan bir söyleme yönelmek (ya da eski söylemi sürdürmek) imkansızdır”<sup>438</sup> der. Çünkü bir metin yazıldığı günden günümüze kadar sayısız sahneye koyuşun, farklı yönetmenlerin, farklı oyuncuların yarattıkları bir anlam çoğalmasının da hikayesidir; bu nedenle birçok düşünürün bu tarihi süreçte ele aldığı metin ya da konu Batı düşünce tarihine vurulan izleri de yüklenir. Ancak, artzamanlı süreçte gitgide farklılaşması doğal olan metin ile oyun, eşzamanlı yorumlarında da farklılıklar gösterecek, bu farklı anlamların yan yana bulunmaya çalıştıkları tek bir anlam tabakası üzerinde yoğunlaşmak artık mümkün olmayacaktır. Çünkü aynı eserin anlamlandırılma süreci hiçbir zaman durmayacak, her yeni anlam uğrağı seyirciyi başka anlam alanlarına yöneltecek ve *Derrida*’nın deyimiyle, anlam sürekli ertelenecektir. Böylece, Kristeva’nın da düşündüğü gibi, ortak bir oyun dili yaratılması gerekli bir çaba olmaktan çıkacaktır. Çünkü zaten böyle bir oyun dili geliştirilmesi bu çağda mümkün değildir. Bu yeni tiyatrodaki bu farklılıkların bilincindedir, amacı da sadece bu fark edileni göstermek olacaktır.<sup>439</sup>

20. yüzyıl insanının tüm sorunlarını somutlaştırarak ve bir gerçek olarak sahnede göz önüne sermek isteyen Absürd tiyatronun yazarları için geleneksel tiyatroya içeriğini ve biçimini veren zaman, mekan, uzam, öykü, karakter, diyalog, dil, biçim gibi unsurlar artık sahnede var olmamaktadır. Bir zamanlar var olduğu sanılanın radikal bir olumsuzlaması olan Absürd yazarlar bir nevi var olan her şeyin negatifini oluştururlar. Bu nedenle geçmişin kahramanlarına da rastlamamız söz konusu değildir. Taklit yoluyla bir şeyi anlatmak ve bunu canlandırmak çok gerilerde kalmıştır. Bu nedenle *Beckett’in yapıtları uzam’ı ve zaman’ı da aşarak insanoğlunun yeryüzündeki serüveninin tüm zamanlarını ve uzamlarını kucaklayan bir özgürlüğe ulaşmıştır*.<sup>440</sup> Godot’yu beklerken oyununda içinde yaşadıkları dünyada bir günü yirmi dört eşit parçaya ayıran mekanik zaman algılamasından öte, doğal olaylarla eşgüdümlü döngüsel bir zaman algılaması

<sup>438</sup> Bkz. Nazan Aksoy, **Batı ve Başkaları**, Düzlem yay, İstanbul 1996, 83.s

<sup>439</sup> **Y.a.g.e.**, 84.s

<sup>440</sup> Bkz. Ayşegül Yüksel, **Samuel Beckett Tiyatrosu**, YKY, 2. baskı 1997, 12.s

hâkimdir. Doğrusal zaman artık bileşenlerine ayrılmıştır, diğer bir deyişle çözülmüştür. Zaman Godot’yu Beklerken de her iki karşı-kahramanın da omuzlarında artık bir yükür. Kronolojik zaman yok olduğu için geçmiş belli belirsiz hatırlanır ve geçmişten gelen ölü sesleri duyarız. “Bu zaman algılamasında karşı-kahramanların doğrusal zaman içinde kurulmuş olan bilinci/belleği sınırlarını kaybetmiştir, bu yüzden de onların dünyasında dün-yarın ilişkisi sorunludur. Akıl ve zaman iç içe geçmiştir. Zamanla beraber uzam da bütünselliğini yitirmiştir. Oyunun daha başında iki karşı-kahraman arasında geçen konuşma onların hem insanca bir yaşam sürmekten ne kadar uzak olduklarını (çünkü geceyi bir hendekte uyuyarak geçirmiştir Estragon ve dayak yemiştir ve dayağı kimin attığını bile bilmez) hem de zaman ve uzam bütünlüğünü nasıl kaybettiklerini ve bu durumun belleklerine nasıl yansıdığını net olarak görürüz. Kahramanı olmayan bir toplum/sahnenin “kahramanı” olmaya aday olan ve oyuna adını da veren Godot tanımlanamayan, belirsiz bir varlık ya da “yok”luk olarak sürekli sahnededir. Burada Godot’nun ne olduğundan ya da kim olduğundan öte oyun kişileri için ya da oyunun aksiyonu için ne yaptığı önem kazanır. Godot’nun anlamı için çok şey söylenebilir fakat önemli olan onun, oyundaki kişilere bir amaç vermesi ve belki de olmayan “kişi”nin sahnede olan kişilere bir görünmez “kahraman” olarak onların yaşamlarına anlam katmasıdır. Dolayısıyla bu anlamda iki karşı kahraman için, Godot’nun olup olmaması ya da gelip gelmemesi de çok önemli değildir. Çünkü o olmadan da onların yaşamlarına bir devinim getirmiştir bu devinim bekleme bile olsa. Godot, iki karşı kahramanın Kaotik gerçeklerini düzenleyebilen bir öğedir ve gelmesi gelmemesinden çok daha kötüdür. Godot aslında var olmayan ama işlev gören bir söylence gibidir ve sahnenin önemli bir unsurudur. Buna göre; başı sonu belli olmayan zamansal, uzamsal ve bilişsel bir akış içinde dolaşan karşı-kahramanların gerçeği sadece tekrarlanan ifadeler ve eylemlerden oluşur. Geleneksel kahraman tipinin döngüsel yolculuğunda olan amaç amacı gerçekleştirme ve dönüş eylemi burada sadece Çocuk’un her iki perdenin sonunda da gelip Godot’nun bugün değil yarın geleceğini bildirmesiyle perçinlenir. Çocuk her gelişinde onları tanımaz ve her şeye sil baştan başlanır. Zihinsel tükenmişliği yansıtan eylemsel tükenmişlik, dilsel tükenmişlik (ki bu da diğer tükenmişlik öğelerini içinde barındırır), imgesel ve uzamsal tükenmişlik çocuğun sözleriyle onları daha da ümitsizliğe sürükler. Yersiz yurtsuzluğun verdiği kaygıdan bir türlü kurtaramazlar kendilerini ve oyun sözcüklerle eylemler arasındaki uyumsuzlukla sona erer; “hadi gidiyor muyuz?”

“hadi” kımıldamazlar. Karşı kahramanlarımızın içinde buldukları durum bu karmaşık gerçekliği ne örgütleyecek ne de bir başlangıç ve sonla noktalayacak bir durumdur. Onlar dünlerini yarınlarına bile bağlayacak bir mantıktan bile yoksundurlar ve bu yoksunluk anlamlı bir gerçeklik, bütünsel bir kimlik kurgusunun oluşmasına da hizmet etmez. Onların yaşamlarındaki akışı düzenleyen tek şey Godot’yu bekledikleri gerçeğidir.<sup>441</sup>

Absürd yazarlara göre seyircinin alışagelmış düşünce sistemi, algı dünyası, konuşma dili kökünden yıkılmalıdır ki gerçekle yepyeni bir ilişki kurma olanağı bu sayede açılabilir. Resimdeki değişimin altını çizen Ionesco buradan bakarak tiyatrodaki değişimi şöyle vurgular:

*İlk anda resim sanatının çöküşü gibi görünen bir gelişim, aslında bir temizleme demektir, yani resim sanatı ile ilgili olmayan ne varsa ayıklayıp çıkartma...yazından, espriden, öyküden, fotoğraftan kurtulma. Ressamların, resim sanatının kendine özgü yasalarını, salt biçimi ve rengi yeniden bulmaya çalışmaları...Tiyatroda da aynı şekilde tiyatro ile ilgili olmayan anlatım araçlarından kurtulmamız gerekli ki, o da resim sanatında olduğu gibi arınmış, kendi özünü bulmuş bir biçime kavuşabilir.<sup>442</sup>*

Böylece tiyatronun Antik Yunandan bugüne değin getirdiği ne varsa, konu, olay, karakterler ve kahraman tipleri, yazınsal anlatım, dile ilişkin her türlü anlatım aracı bir bir yıkılır. Geriye bu yıkımdan sadece insanın artık soyutlanamayacak olan varlığı kalır. Her türlü değer yargısından sıyrılmış, çıplak, köksüz somut varlığı. Kimsenin kimseye yardım edemeyeceği bu öznel dünyada (sahne) birey kendine bir çözüm yolu bulmak zorunda bırakılır.<sup>443</sup>

Mitlerin yaratıcısı olan ilk insanlar kaos içindeki evrenden her şeye bir anlam vererek kaosa bir düzenleme getirmeye çalışmış ve mitik bir evren yaratmışlardı. Bu her dönemde böyle devam etmiş ve her yüzyıl kendi söylenlerini (mit) ya da temsil estetiğini düzenlemeyi bir şekilde sürdürmüştür. İşte *Beckett'in*

<sup>441</sup> Bkz. Nurten Birlik, **Godot’yu Beklerken: Epistemolojik Kategorilerin Sorunsallaştırılması**, . [www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/2011281](http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/2011281) 25.05.2012

<sup>442</sup> Bkz.Zehra İpşiroğlu, **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik**, İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu Yayınları, 1978, 20.s

<sup>443</sup> **Y.a.g.e**, 21.s

söylemi “yazı öncesi” söylenlerinin düzleminde oluşur. Beckett’in sonsuz bir “hiçbir yer” (kaos) izlenimini veren 20. yüzyıl evreninde, sanki insanın yeryüzündeki kurmaca ya da gerçek serüveni sondan başa okunmakta, önce kendisini insanoğlunu günahlarından arındırma adına feda eden İsa’nın çarmıha gerilmişliği sonra da dünyayı kötülüğe boğan insanın yok edilip, temiz bir insan kuşağı yaratılmasını amaçlayan Nuh Tufanı yaşanıp, Hesiod’un “insanlığın beşinci kuşağı”(yoz, acımasız, adaletsiz, varlığına kötülüğün egemen olduğu, ilkel dürtüleri doğrultusunda yaşayan varlıklar) olarak tanımladığı Yunan mitologyasına dönülmekte, mitologyanın özgül tarihsel akışı içinde de geriye gidilerek, insanın bitki gibi “topraktan yeşerdiği”ni anlatan söylene, son aşamada da mitologyanın başlangıç noktasını oluşturan kaos’a ulaşılmaktadır. Beckett bir anlamda, insanın, mitologyanın başlangıcı olan Kaos’la, yirminci yüzyılın –insan tarafından oluşturulmuş- Kaos’u arasında yaşadığı serüvenin söylenini yazmıştır.<sup>444</sup>

Absürd tiyatro, kendi içinde ikili bir amacı taşır. Asıl gerçekliğin ayırımında ve bilincinde olmadan yaşanılanların ve yaşamın absürdlüğünün yerilerek eleştirilmesi ve bu eleştiriye, gözle görülen her şey bir yanılsamadır, bu nedenle her şey sorgulanmayı hak eder tutumu. Bu tutumda akıl kendi zamanını ve gelişimini kesintiye uğratar. Bu nedenle “yaşamı anlamlı kılabilmek edimi olan zihinsel aktivasyon kendi iç paradigmasında anlamsız, yaşamla ve bireyle uyumsuz bir bağlam içine hapsolür. Yaşamın anlamını yitirdiği, umudun köreldiği bu noktada birey, kendi toplumsal varoluşu ile geleceği arasında saçma ve uyumsuz bir ikilemde sıkıştırılmış ve tahakküm altına alınmıştır. Toplumsal hakikat tam da bu noktada, geçmiş ve gelecek arasında belleksizleştirilmiş bireyin, parçalanmayı sorgulayacağı ve kimliğini arayacağı bir pratiği zorunlu kılar. Ne var ki, hakikatin tüm çıplaklığı ile parçalara ayrıldığı bir dünyada doğru da artık bir muammadır. Artık insanlık, Absürdlerin bir noktada sloganı haline gelen, dünün yıkımını yaşamadan önceki insanlık değildir.”<sup>445</sup> Bu nedenle Viladimir ve Estragon’un dediği gibi;

*VLADİMİR : Nedamete ne dersin? Tut ki pişman olduk.*

*ESTRAGON : Neden ötürü?*

<sup>444</sup> A. Yüksel, a.g.e, 16.s

<sup>445</sup> Bkz. Bülent Yıldız, a.g.e

*VLADİMİR : Şeyden...(Düşünür.) Ayrıntılara girmemize gerek yok.*  
*ESTRAGON : Doğduğumuz için mi pişman olalım?*  
*VLADİMİR : İnsan gülmeye cesaret bile edemiyor artık.*  
*ESTRAGON : Ürkütücü bir mahrumiyet bu.*<sup>446</sup>

Bu sözler belki de her şeyin anlamsızlaştığı dış dünyaya gelişin pişmanlığı olarak karşımıza çıkar. Öyle ki Nietzsche'nin söyleyişiyse, belki de Absürd oyun kişilerinin böyle bir dünyaya gelmiş olmaları onların en büyük problemiğidir.

Mitsel dünya bir denge ve uyum dünyasıydı. Dengenin ve uyumun bozulmasıyla birlikte gelişen yeni yazın geleneğinde ise yaşanılan çağın dengesiz, uyumsuz, köksüz, bütünlükten yoksun, parçalı, kaos içindeki yapısını görürüz. Geçmiş dünyasının referansları (belleği) olan tanrı, doğa, ahlak, yücelik, mitler, efsaneler, bu dünyanın olmayanına da vurgu yapmaktadır. Bugün insanla-yaşam arasında aracılık edecek bir ortak payda yoktur ve bu nedenle Absürd yazarlar anlatım biçimi ve konu olarak geleneksel olanla bağlarını tüm anlamda koparmış ve sadece yazı içi bir dünyadan seslenmeyi seçmişlerdir. Ne var ki yine de anlatılan insan ve onun varoluşudur. Bu edimlerin hiçbiri ne öncesiz ne sonrasızdır. Bunun için Beckett'in yapıtları *"ilkel" denen insanın, varoluşunun gizini araştırma yolunda oluşturduğu "söylenlerle"*<sup>447</sup> çakışır. Çünkü tıpkı ilkel insanlar gibi *"uygar" denen insanın aynı yaklaşımla ürettiği "yazın"ın*<sup>448</sup> bulunduğu nokta da aynıdır. Şöyle ki, Beckett'in söylenleri bir mantık düzeni içermez, bölük pörçük öykülerle fakat yalın bir anlatımla biçimlendirdiği yapıtları bu zamana kadar biriktirilmiş bir yazın geleneğinin de ürünleridir. Bu gelenek içinde Beckett *"söylensel düş gücü" olarak tanımlanabilecek yaratıcılığını, zaman zaman "düş" çoğunlukla da "karabasan" anlatımını andıran bir yaklaşımla biçimlendirmiştir./../ gerçek yaşantıyla karabasanların çakıştığı noktanın anlatımı olan Beckett'in yapıtları böylece hem biçimsel açıdan, hem de "ölüm"e yazgılı, "çığrından çıkmış" insanın serüvenini anlattığı için, "içerik" açısından "söylen" olgusuna*

<sup>446</sup> Samuel Beckett, **Godot'yu Beklerken**, Çev: Uğur Ün – Tank Günersel, İstanbul Kabalcı Y, Ekim 2000, 12.s

<sup>447</sup> A. Yüksel, a.g.e, 16.s

<sup>448</sup> **Y.a.g.e**, 17.s



*yaklaşmaktadır. Beckett “söylen”inde, “uygar” denen insanla, “ilkel” denen insanın kaygıları ve bir anlamda da bu kaygıları anlatma biçimleri buluşmaktadır.*<sup>449</sup> İnsan önceyi yaşarken sonrasının da temelleri bunun içinde vardır. Felsefede, şiirde, romanda, resimde, heykelde böyle olduğu gibi tiyatrodada da bu böyledir. Bir anlamda bu kültürel birikimin değişmez yasasıdır. Onun için yarattığımız her edimin içinde, “geleneğin” “mitlerin” “kutsalın” biz fark etsek de etmesek de izlerini bir şekilde takip ederiz.

---

<sup>449</sup> **Y.a.g.e.**, 17.s

### 3.4 İYİLEŞTİRİLEBİLİR OLANIN DRAMI; POLİTİK TİYATRO

Tiyatro tarihi içinde merkezde duran *Bertolt Brecht*'e gelinceye kadar tüm tiyatral çıkışlar kendinden öncesinin içkin eleştirisiyle varolmuşlardır. Teatral gelenekten kapsamlı bir ideolojik ve politik kopuşun gerçekleştirilememiş olması Brecht'in biricikliğine vurgu yapılmasının nedenlerinden biri olarak görülebilir. Fakat gelenekten kopuş pratiğine en yakın duran tarihsel avangartlar kendi içlerinde bütünsel bir duruş sergilememiş olmalarından dolayı, mevcut sanatsal pratiğe karşı, "özeleştirici aşamasına" geçseler de, bu karşı duruşun sonunu getirememiş ve yok olmuşlardır. Brecht, aslolarak kapitalizmi sınıfsal düzlemde karşısına alarak çözümlenmiş olan Marksizm'e sırtını dayamasıyla birlikte geleneksel olandan kopuşun estetik, politik ve ideolojik düzlemlerde gerçekleştiren bu anlamda tek kişidir.

Bertolt Brecht'in toplumsal çelişkileri ve meselleri yalın biçimiyle verme yöntemi ile tarihsel avangardların yöntemi arasında büyük yakınlık olmasına rağmen tutumları birbirlerinden oldukça farklıdır. Tarihsel avangardlar da aşağılanan ve ezilenden yana tutum almışlardır fakat onların ele aldıkları "karakterler", "oyun kişileri", "kahramanlar" ne dünyayı ne de kendilerini değiştirebilme yeteneğine sahiptirler ve hatta buna inançları da yoktur. Tarihsel avangard'larda her yeni umudun gerisinde yeni bir korku, her yeni yanıtın arkasında yeni bir soru vardır. Fakat Brecht tüm bunlara yanıt verme yürekliliğini göstermiştir ve mesellerini tüm bu soru ve yanıtların üzerine kurmuştur. Dünyanın değişebilir, iyileştirilebilir daha iyi daha çok akla dayanan bir yer olacağına sarsılmaz bir inancı taşır.\* Elbette her yanıtın bir soruyla birlikte geldiğini, yeryüzünde hiçbir şeyin kesin olmadığını Brecht'te bilmektedir ama bu varolan bilgi onu dünya hakkında, insan hakkında karamsarlığa değil yürekliliğe itmiştir. Örneğin Brecht'in tiyatrosunda "öykü" anlatımında toplumsal gerçekleri çok net görebiliriz. Brecht tüm varolan "gerçekleri"i "yabancılaştırmış" ve *eski mitler nasıl tarihsel*

---

\* Örneğin, *Kafkas Tebeşir Dairesi*'adlı oyunun Tebeşir Dairesi adlı öyküsünde Brecht; bir ayna imgesinde (Gleichnis) bir şey üzerinde hak iddia etmenin ona harcanan emeğe ne kadar bağlı olduğunu anlatacaktır. Ve sergileme yoluyla, yaşadıkları her şey, yani, şu anda varolan toplumsal düzen içerisinde akla uygun bir tarzda akla uygun bir yasa bulmanın ve onu akla uygun bir şekilde uygulamanın mümkün hale geldiği gösterilecektir.

Bkz., Bertolt Brecht, *Kafkas Tebeşir Dairesi Üzerine*, *Mimesis Tiyatro-Çeviri- Araştırma Dergisi*, çev; Fırat Güllü, Boğaziçi Üniversitesi Yay, sayı 6, 92.s

geçmişin özünü veriyorduyorsa, onun yapıları da yaşanan tarihsel zamanın özünü verme çabasını <sup>450</sup> göstermektedir.

Brecht, insanların ve olayların ancak bir biçem kazanma ve ritüelleştirme anlamında yabancılaştırıldığı fakat buna rağmen müdahalede bulunulmadığı eski teatral geleneğin ötesine geçmiştir. Çünkü, Brecht için bu şekilde bir biçem kazandırma, nesnelere güvenli ve sarsılmaz bir şekilde sınıflandırıldığı, önceden beri varolan bir toplumsal sistemin mitlerini yinelemenin bir yoludur. Brecht bu yolun tam tersini işaret eder; dünyadaki nesnelere çoktan yabancılaştığını fakat onların bize ve bizim temel amaçlarımıza hizmet ettiği sürece bunun farkına varmadığımızı ifade ederek bunun altını çizmiştir. *Michel Foucault'nun René Magritte'in Bu Bir Pipo Değildir (This is not a Pipe) adlı resmi hakkındaki tartışmasında açıkça belirttiği gibi hiçbir nesne, dilin ona yüklediği şey değildir. Başlık, onun bir temsil olduğunu ve görüntülerin sizi yanılttığını hatırlatır.*<sup>451</sup> Bu nedenle sahneden gösterilen varolan gerçekliği pekiştirmek, kalıcılaştırmak, toplumun devamlılığını sağlamak adına yapılmayacak, seyirci bir illüzyonun içine çekilmeyecek ve gösterilenin bir temsil olduğu vurgulanacaktır. İşte Brecht bu yeninin, yeni anlatım olanaklarının ve tiyatrosunun temel kilit kavramlarını “yabancılaştırma”, “tarihselleştirme”, “montaj” ve “gestus” olarak açıklar.

Tarihsel gelişim içinde Brecht'in özgün bir yeri olduğunu; tiyatro tarihi açısından bakıldığında onun bir milat olarak değerlendirilmesi gerektiği açıktır. Tiyatronun gelişim seyrine baktığımızda, Antik Yunandan, Klasizme, Romantizmden Gerçekçiliğe ve Tarihsel Avangard akımlara dek ve özellikle de burjuvazinin ortaya çıktığı dönemler açısından romantik dönemden bu yana, kendi içsel eleştirisi üzerinden var olan tiyatro, sınıfsal aidiyet açısından burjuvazinin politik baskı aracı olmuştur. Marksizm'in ortaya çıkışıyla birlikte yükselen ideolojik ve politik dalga, sanatta da kendini göstermiş ve artık yeni sanat anlayışının temel felsefi zeminini Marksizm oluşturmuştur. Dolayısıyla birey, çelişkilerin ürünü olarak görülüp, toplumsal örgütlenmenin nesnesi olarak ele alınmıştır. Artık tiyatro

---

<sup>450</sup> Bkz. E. Fischer, a.g.e, 98.s

<sup>451</sup> Bkz. Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, Çev; Ayşegül Bahçıvan, Dost Kitabevi yay, 1. baskı 1998 Ankara, 66.s

tanrısal uyumun değil, toplumsal çelişkilerin peşindedir. Yeni bir tiyatro pratiği kuşkusuz ki yeni anlatım olanaklarına, yeni sahneleme biçimlerine ve içeriğine sahip olmalıydı. Daha doğrusu öncesinde var olan yeni biçimleme olanakları, politik görüşler doğrultusunda yeniden ele alınmalıydı.

### 3.4.1 Tanrısal Uyumdan Toplumsal Çelişkiye

Siyasal amaçlı bir tiyatro düşüncesi olan Epik Tiyatro<sup>\*</sup>; Brecht'in Marksist dünya görüşüyle şekillendirdiği, sınıflı toplum yapısına ve sömürü düzenine karşı politik bir tavır içererek, dünyanın değiştirilebilirliğini vurgulayan bir nitelik taşımaktadır. Oyun metninden, sahneleme anlayışına, oyunculuktan, dekor ve müzik'e kadar özel bir biçime dayalı Epik Tiyatro'nun amacı; sahne ile seyirci arasındaki duvarı yıkarak seyircinin düşünce üretmesini, bilinçlenmesini sağlamaktır. Böylece Epik Tiyatronun siyasal olanla ilişkisi de başlar. Ancak Brecht, Piscator'un Siyasal Tiyatrosunda yaptığına aksine seyirciyi belirli bir siyasal görüşe yönlendirmekten çok varolan toplumsal duruma dikkat çekmeyi yeğler. İşte Brecht'i, Piscator'un "Siyasal Tiyatro"sundan ayıran özellik de seyirciye yüklediği bu aktif konumdur. Epik Tiyatroda seyirci yargıya varması beklenen bir gözlemcidir. Böylece seyirci gerçekleri fark ederek düşünmeye, bilinçlenmeye ve değiştirmeye; yani eylemeye başlayacaktır. Böylece Brecht, tiyatro sanatı'nın estetik işleviyle toplumsal öğreti etkisini ayırmaksızın yapılan tiyatronun doğruluğunu savunarak oluşturur kuramını. Bu bağlamda kendisine dek gelen, Klasik Tiyatro'nun merkezinde yer alan "Katharsis" kavramına karşı çıkar. Onun istediği, sahne ile seyirci arasında oluşan özdeşleşmeyi kırarak seyirciyle bilinç düzeyinde bir alımlama süreci yakalamaktır.<sup>452</sup>

Aristoteles için insanları kötü ve yanlış duygulardan arındıracak en etkili sanat -dram sanatı- yani tragediyaydı. Bunun karşısına Brecht epik ve

---

\* Anlatı biçiminin ağırlık kazandığı bir yazınsal türe işaret eden "epik" niteliği, "epos" yani "destan" sözcüğünden türemiştir. Kişilerarası gerçekçi diyalog içinde gelişen çatışmanın belirlediği tragedya, "dramatik" bir anlatıma sahipken "epik" oyunda anlatım, episod duraklarıyla gelişir. Tragedya kapalı bir bütün oluştururken, epik biçim, çizgisel gelişim gösterir ve açık biçim olarak nitelendirilir.

Bkz. Aysin Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, a.g.e, 156.s

<sup>452</sup> Bkz.Tamer Temel, **Epik Tiyatro'da "Siyasal Olan" ve "Gestus" Kavramlarını Hannah Arendt ile Okumak**, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, Sayı 17, yıl 2011, 76-85.s

diyalektik tiyatroyu koydu ve tüm kuramını buna karşı oluşturdu. Bütün bir tiyatro sanatı kendini Aristotelyen sanat kuramına göre şekillendirmişti ve bu estetiğin en önemli iki ögesi de özdeşleşme ve katharsis'di. Bu iki öge ise Brecht'e göre; " izleyicinin sahne de olup bitenler karşısında, aklını değil duygularını harekete geçirmektedir. Ancak Brecht hiçbir zaman duyguya karşı değildir. O duygusal boşalığa karşıdır. Bu noktada Brecht, idealist yapıtlardaki duygunun bilgisizlikten ortaya çıktıklarını düşünür. Oysa olumlu bir özdeşleşme hiçbir zaman anlamayı önlemez. Brecht bu yüzden saf bilgiden doğan duygudan yanadır."<sup>453</sup>

Aristoteles'in tanımladığı üzere bir denge ve uyumu yansıtan tragedyada hatadan sonra sağlanan tanrısal uyum ve toplumsal denge (aynı zamanda doğanın döngüsünün tamamlanması) Brecht tarafından tamamen olumsuzlanır. Çünkü Brecht'e göre her şey değişmektedir ve toplumsal ilişkiler ağı içindeki hiçbir edim bu değişimden bağımsız bir etkinlik içinde bulunamaz. Dolayısıyla hiçbir tarihsel olay da gelişimi durdurulmuş gibi gösterilemez. İdealist felsefe ile diyalektik tarihsel felsefe arasındaki bu fark, tiyatrodaki yazgısal olanla, yazgıların toplumsal ilişkiler ağı içinde değişebilirliğine dek giden bir tartışmayı körükler. İşte bu tartışmanın tiyatro ve estetik bağlamında, bir ucunda yazgısal tiyatroyu savunan Aristo ve Hegel bulunurken, diğer ucunda yazgıların değişebileceğini gösteren Brecht bulunmaktadır. Kendi tiyatro çizgisini Aristo'cu dramın karşısına koyan Brecht, burjuva tiyatrosu olarak tanımladığı bu tiyatroyu, insanları tanrısal yazgının kaderine terk ettiği noktada eleştirmektedir. "*Burjuva dünyasında sanat artık bir gizemleştirmeye doğru yönelmiştir ve bu gizemleştirme varolan gerçekliği gizlerle örtmek anlamına gelir. Bu eğilim her şeyden önce yabancılaşmanın sonucudur. Sanayileşmiş, nesnelleşmiş burjuva dünyası, içinde yaşayan insanlara yabancılaşmış, toplumsal gerçekler anlaşılabilir olmamış, bu gerçekliklerin bayağılığı aşırı boyutlar kazanmıştır. Bu nedenle yazarlar ve sanatçılar her şeyin dış kabuklarını kırabilmek için her olanağı kullanmışlardır. Bir yandan dayanılmaz derecede karmaşık bir gerçekliği yalınlaştırma, onu temel özüne indirgeme isteği bir yandan da insanların maddi değil de, temel insan ilişkileriyle bağlıymış gibi gösterme isteği sanatta mit'i, efsaneyi yaratmıştır. Klasik sanat mitlerden sadece biçimsel olarak yararlanırken, romantik sanat burjuva dünyasının yavanlığına*

---

<sup>453</sup> Bkz. Oğuz Arıcı, **Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı Üzerine**, [www.iudergi.com/tr/index.php/almandili/article/view/15755](http://www.iudergi.com/tr/index.php/almandili/article/view/15755) 01.06. 2012

*başkaldırmış “salt tutku”yu, aşırı özgün ve değişik olan her şeyi anlatmak için mitlerden yararlanmayı seçmiştir. Bu yöntem ise tarih içinde gelişen insana karşı tarihdışı “öz insan”ı “zamanla koşullu”nun karşısına “değişmez” olanı çıkarmıştır. Burjuva dünyasındaki gizemleştirme ve mit yaratma bir anlamda toplumsal kararlardan az çok bir iç rahatlığı sağlama sayesinde kaçıışı getirmiştir. Toplumsal koşullar, zamanımızda olup bitenler her türlü çelişki, zamandışılık, gerçekdışılık, süresizlik, değişmez bir “ilk varoluş” düzeyine aktarılarak genel bir “varolma” düşüncesi olarak gösteriliyordu.<sup>454</sup> İşte bütün bunlar Brecht’e göre Aristotelyen dramın ilkelerinin devamlılığının sonucuydu. Bu sonuç ise insanlarda, kaçınılmaz son duygusu yaratan ve bu süreci karakterin tutkuları üzerinden anlatarak seyircinin bilincini ve eleştirel bakışını körelten bir yapıya dönüşmüştü. Bu noktada Aristotelyen yazgısal tiyatro, insanı değişim olanaklarının dışında ele alarak, onu kaderi ile baş başa bırakmaktadır. Brecht, toplumsal ilişkileri bir süreç olarak değerlendirip, olay ve olguları tarihsel gelişimleri açısından ele almasıyla ayrıldığı Aristo tiyatrosunun dramatik aksiyonunu kırar ve karakterin tutkularını değil, gelişen süreç içindeki toplumsal konumlanışını temel alarak tanrısal yazgının değişmezlik kalıplarını bozar. Bu, tiyatroya, diyalektik ve tarihsel bir bakıştır.*

Marksist bir bakış açısıyla Brecht, bir tiyatro gösterisinin ne huzurla ne iç rahatlatmayla ne de durağanlıkla bitmemesi gerektiğinin böylece altını çizer. Çünkü toplum, bir tiyatro gösterisinden hareketlilikle çıkmalıdır ki toplumdaki değişimin yolu açılabilir. Oysa Aristoteles, tiyatrosunda tamamen “kuraldışı” olmamayı, “tanrısal olana hizmet etmeyi” önermiş ve teatral gelenek bunun çeşitlemeleriyle, bazen kırılmalarla, karşı çıkışlarla olsa bile kendini bu minvalde varetmiştir. İşte bu anlamda Brecht tam tersine varolan kavramları netleştirerek görülmeyene dikkati çekmek ister. Bireyin tutkularından arındırılmasını değil aksine toplumdaki “istikrarın”, “uyumun” değişken bir toplum tarafından yıkımını önerir. Oysa mitsel evrendeki mitoslar ya da Aristoteles tiyatrosu bunun tam karşıtıdır. Mitosların evreni uyumu, dengeyi ve bütünü gözetir. Oysa Brecht’in yaşadığı dönem tamamen bu dengeden, bütünlükten, düzenden yoksun savaşların, açlığın ve sınıfların keskin olduğu bir dönemdir. Bu nedenle geçmişin teatral biçimi, biçemi, söylem ve söylencesi ne çağa uygun düşer ne de Brecht’in düşüncelerine.

---

<sup>454</sup> Bkz. E. Fischer, a.g.e, 94.s

Aristotelyen tiyatrodaki olan ve sahneden seyirciye ulaşan arınma, varolan durağan yapının devamı içindir. Bu nedenle Brecht, bunun tamamen karşısında yer alır. Batı tiyatrosunun tüm kurallarını bu anlamda zorlama, yapay ve gerçek dışı bulur. Burjuva tiyatrosu bu anlamda kendi mitlerini yaratmıştır ve bunun yıkılması ve yeniden kurulması gerekmektedir. Sahnede ana sorunun net olarak yansıtılacağı ve bir “uyum”la sonuçlanmadan seyirciyi “statüko”ya değil, “değişime” çağıran epik tiyatrosunun kuramını, yazdığı oyunlarla da anlatmaya çalışır. Bu nedenle dramatik tiyatrosunun (Aristotelyen tiyatro) tüm bileşenlerine karşı duran diğer bir akım olan Absürd tiyatrosunun da aksine Brecht, öykü anlatımını devam ettirir.

*Öykü anlatımı, aslında Brecht tiyatrosunun temel bir unsuruydu. Brecht, sözde dramatik bir yapıyı, aslında temel etkisi öykü anlatımı (bilinen deyişle, epik) olan bir ana yapıya bağımlı kılınmasını, oynanan tüm sahnelerin birer “alıntı” olarak hissedilmesini, alıntılanan anlatım ile alıntılanan drama arasındaki mesafenin yaratacağı yadırgatıcı ya da uzaklaştırıcı etkinin izleyiciyi kendi adına muhakeme yapmaya sevk etmesini öngörüyordu.<sup>455</sup>*

Klasik dramdaki olay örgüsü Brecht tarafından anlatılan öyküye dönüştürülmüştür ve bu öykü ancak sahnenin dış iletişim sistemindeki alımlamayla bütünleştiğinde epik model kendi amacına ulaşmış olacaktır. Bu anlamda Brecht tiyatrosunda;

*canlandırma ve anlatmanın dramatik biçimde kullanımı yapıbozumuna uğratılmıştır: Epik tiyatrodaki şarkılar, bölüm başlıkları, projeksiyonlar bir yandan temsilin bir parçası olarak görünürken, diğer yandan hedefledikleri kurmacanın iç iletişim dizgesini kırmak ve yöneldikleri uzamın dış iletişim sistemi olduğunu vurgulamaktır. Dramatik temsilde iç iletişimin organik bir parçası olarak görülen canlandırma ve anlatma, epik tiyatrodaki “üst bir düzenlemeye ait olarak görünen etkileme taktiğinin” hizmetindedir. Kurmaca bir dünyanın özerkliği, kendine yeten oluşumu, kapalılığı yeniden üretilmez, tam tersine engellenir. Bir öykü anlatmaya dikkat çeken ve yanılısamayı yok etmeye çalışan ve iç kurmacanın anlamını seyircinin zihninde oluşturmayı deneyen epik tiyatro, klasik temsilin*

<sup>455</sup> Bkz. Çetin Sarıkartal, **Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak**, DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı, 29, yıl, 2010 Ankara, 67.s

*anlamı, bir gösterilene bağlayarak oluşturan kurmaca içi teatrallliğini kırarak teatral sunumun öz yansıtımına yönelir. Bir öykü anlatılır fakat anlatılan öykü, dış araçlarla yorumlanır, “göndergesel yanılma” yok edilerek, oyundaki olayların seyirci tarafından bir kurmaca olarak algılanması sağlanır ve sahnede olanların başka türlü olabileceğine işaret eden her düzenleme epik tiyatronun varlık nedenini dış iletişim sistemine bağlayacaktır. Dolayısıyla epik tiyatrodada sadece anlatılan öykü değil, anlama sürecinin ve algının da öz yansıtımı önemlidir. Bir kurmaca klasik drama olduğu gibi kendi içinde bir amaç olarak algılanmaz, bir başka amaç için araçsallık özelliği kazanmış olur. Bu biçimde de kurmaca araç haline gelmiş ve meta dramatik bir yöntemle dramatik yapının unsurları eleştirel bir düzleme kaydırılmıştır.<sup>456</sup>*

Örneğin Brecht’in *Kafkas Tebeşir Dairesi*<sup>457</sup> adlı oyununda bir masal anlatılır. Masalın anlatılma gerekçesinin dış çerçevesini ön oyun belirlemektedir. Temsilin şimdisine ait ön oyunda, vadinin paylaşımı tamamlandıktan sonra, iç kurmaca, ozanın anlatacağı bir öykü olarak takdim edilir. Oyun içinde oyuna geçiş, bir tür tiyatro içinde tiyatro aracının kullanılmasıyla gerçekleşmiştir. Bir oyun oynanacaktır; bu bilgi zaten bir oyun olan ön oyunun kurmaca statüsünü yabancılaştırır. Çünkü iç oyun (öykü), ön oyunun oyuncularını seyirci düzlemine taşımaktadır. İç oyunda anlatılan öykü, klasik temsilin canlandırma aracından da yararlanır fakat Ozan’ın varlığı, kurmacanın kendi iç amaçlarına uygun gelişmesini engelleyecektir. Sahne başlıkları da temsilin kapalı kodlarını iptal etmektedir. Her şey açıktır ve her şey seyircinin gözü önünde sergilenir. Gruşa’nın öyküsü canlandırmanın araçlarıyla aktarılır fakat anlatının şimdisine bağlı Ozan’ın, anlatının geçmişine bağlı unsurlara şimdideki varlığını koruyarak seslenmesi ve örneğin Gruşa’nın ‘anlatılan’ oluşuna vurgu yapması ile klasik temsil artık imkansız kılınır. Metinde temsilin iç kodlarının kırılmasına örnek olabilecek pek çok sahne vardır fakat bu sahnelerden en önemlisi, *Kuzey Dağlarına Kaçış* epizodundaki, Gruşa’nın soylu bebeyi bir köylünün kapısına bıraktığı sahnedir. Gruşa çocuğu bırakır ve kadının çocuğa sahip çıktığını görünce gülerken ters yöne doğru yürür. İşte bu noktada, Ozan öykülediği (anlattığı) kişiye doğrudan seslenir: “Niye böyle şensin,

<sup>456</sup> Bkz. Süreyya Karacabey Çelik, *Modern Sonrasında Dramatik metinler*, a.g.e, 78-79.s

<sup>457</sup> Bertot Brecht, “*Kafkas Tebeşir Dairesi*”\_Bütün Oyunları 11, Çev: Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut, 1997



evine gidiyon diye mi kardeş?” Fakat Gruşa cevap veremeyecektir, çünkü anlatı kipleri farklıdır. Anlatının şimdisinde olan Ozan, anlatının anlatısı olan bir geçmiş zamana seslenir, bu yüzden Epik tiyatrodaki klasik temsilin unsurları (yanılsama, özdeşleşme) klasik temsilin olanaksızlığını kavrayacak biçimde kullanılmıştır.<sup>458</sup> “*Olay geride kalmıştır da, bir tekrarı yapılmaktadır şimdi.*”<sup>459</sup> Brecht’in oyuncusu olayı o anda geçmiş gibi göstermek yerine geçmişte olmuş bir olayı anlatan, gösteren, temsil eden olarak sahnededir. Dolayısıyla da gösterilenin bir oyun olduğunu seyirciden gizlemez. Bu anlamıyla bakıldığında seyirci ile olayın yahut “kahramanın” özdeşleşmesi gibi bir durum da söz konusu değildir. Bu nedenle katarsis denilen arınmanın da yaşanması olanak dışıdır. Yanılsama bu noktada kırılmaya başlar ve seyirci izlediğinin oyun olduğunu bilir.

“Yapma” yerine “olma”yı, değişebilen toplumsal gerçek yerine “mit”i seçen, çoğu zaman toplumsal bir kaynaşmadan korkulduğu için bu yola başvuran burjuva tiyatrosu “yapmanın devrimsel” olmanınca “dural” hiç değişmeden hep aynı kalan olduğunu bilir. Oysa Brecht “*her şey böyle olduğu için, böyle kalmayacaktır*” der ve bu gerçeği yadsımak için kendi tiyatrosunu ideolojik bir söylemle kurar.<sup>460</sup>

*Seyirciye şimdiye dek doğal olarak kabul ettiği ilişkilerin doğal olmadığı gösterilmeli, umarsız sanılan durumların değiştirilebileceğini öğretmelidir. Toplumdaki yabancılaşmayı daha çarpıcı bir biçimde gözler önüne sermek ve yabancılaşmanın ortadan kaldırılmasına katkıda bulunmak için, tiyatro olaylar arasındaki bağıntıları, savaşı, devrim gibi büyük değişimleri gösterebilmelidir. Seyirci, tümün akışını görebilmeli, “kişi bu tarihsel koşullar içinde şöyle davrandı, oysa başka türlü de davranabilirdi” yolunda düşünebilmelidir. Böyle bir seyretme süreci aynı zamanda bir düşünme süreci olacaktır.”<sup>461</sup>*

Kolektif bir etkinlik olarak başlayıp sonrasında özgürleşmenin aracı olarak var olan tiyatronun, süreç içinde egemen ideolojinin sesi haline gelmesi sanatın doğasına aykırı bir durumdur kuşkusuz. Hangi döneme bakılırsa bakılsın

<sup>458</sup> Bkz. S. Karacabey, .a.g.e, 79-80.s

<sup>459</sup> Bkz. Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, Çev: Kamuran Şipal, Cem yayınları, İstanbul 1990, 6.s

<sup>460</sup> Bkz. E. Fischer, a.g.e, 95-96.s

<sup>461</sup> Sevda Şener, (düünden bugüne tiyatro düşüncesi) a.g.e. 239.s

tiyatro, öznesiyle buluştuğu anda politik iktidarlar için tehlikeli bir silah olmuştur. Bu nedenle tiyatronun yeniden bir özgürleşme aracı olmaya ihtiyacı vardır. Bunun için de yeniden kolektif bir etkinlik ve etkileşim içinde var edilmeye yönelmelidir. Bunun anlamı “köklere”, “geleneksel” olana dönmeyi değil, varolan bu tanımlamaları bugünkü anlamı açısından ele alarak daha ileri bir kopuşu ya da arayışı hedeflemelidir. Bu anlamda oyunlarında geleneksel anlatı biçimlerini görsek bile Brecht, bu anlatıyı kendi çağına ve düşüncesine göre yorumlamış ve teatral geleneğin dışında seyircinin düşünce dünyasına gedikler açmayı başarmıştır.

Varolan toplumsal düzen içerisinde “akla uygun” bir tarzda “akla uygun bir yasa” bulmanın ve onu “akla uygun bir şekilde uygulamanın” nasıl mümkün hale geleceğinin bir göstergesi olarak ele alınan ve tarihsel malzemeleri kullanarak oyunlar yazan Brecht, aynı yöntemi klasik dramlar üzerinde de kullanır. Aristotelyen dramın en iyi örneklerinden biri olarak anılan Sofokles’in *Antigone* adlı oyunu bu anlamıyla tarihselleştirmeye verilebilecek en iyi oyunlardan biridir. Brecht bu oyunu *Sofokles’in Antigone’si* ismiyle yeniden yazarken onu yine Marksist bir bakışla ele alır ve tarihselleştirme kullanarak oyunu Hitler dönemine uygun olarak güncelleştirir. Ancak bu farklı bir tarihselleştirme değildir. Brecht, oyun üzerinde önemli değişiklikler yaparak (ama özünü bozmadan) *Antigone*’yi Hitler dönemine taşır ve kendi deyimiyle oyunu “akılcılaştırmak” ister. Akılcılaştırma, ilkin oyunun özünde var olan “yazgısal” durumu, “kaderciliği” ortadan kaldırmakla olacaktır. *Antigone* oyununa, mit noktasından değil de tragedya kalıpları ve Sofokles’in gözünden bakılırsa, insanı direngenliğe değil, kaderciliğe, taraf olmaya değil, ölçülü olmaya iter. Oysa mit’in özünden çıkarılacak “direngenlik” Aristotelyen bir anlayışla ele alındığında yok olacaktır. Brecht’in akılcılaştırılma dediği de, olayın oyun formundan soyutlanarak salt “mitsel özünü” kavrama ve oradan yola çıkmadır. Brecht’in metinde yaptığı önemli değişikliklerden biride mitik karakterleri tarihselleştirerek (günceleştirmeden) onları, bir soyun laneti ya da kaderi boyutundan sıyrarak tarihsel ve vahşi bir savaşa dayandırmasıdır.

Sofokles’in yazdığı oyunda *Antigone* ile Kreon arasındaki çatışma, zaferle sonuçlanan bir savaşın sonrasında olanlarla ilgilidir yani ozan Sofokles bitmiş bir savaştan sonra olanlarla ilgilenir. Bu bakış, klasik dramın temeli de sayılan geçmişteki bir durumun serimlenmesi anlamında “geriye” doğru yapılan

“yazgısal” bir çözümelemedir. Brecht ise oyunun “şimdisi” ile ilgilenir. Öykü güncelleşir ve/veya günün seyircisi için tarihselleşir. Kreon’un savaşı kazanma planları yaptığı sırada Argos’lular tarafından gerçekleşen ani dönüşümü Brecht, 1945’te Stalingrad’da kenti Hitler faşizmine karşı savunan sosyalistlerle benzeştirir. Argos’lular Stalingrad savunucuları olarak okunurken, Kreon Hitler’e ve uygulamalarıyla faşizm dönemlerine benzetilir. Bunun altını çizmek için Brecht oyuna bir ön oyun ekler. Ön oyun, ikici dünya savaşı’nın sonlarına doğru, savaştan kaçanların Hitler’in cellatları tarafından vahşice öldürülmelerine atıfta bulunur. Oyunun bu biçimde okunup yorumlanması, Brecht’in oyunu yaptığı 1947 yıllarında çok güncel bir durumdur. Hitler faşizminin savaş çığırkanlığı yapıp, sesini yükselttiği ama Stalingrad duvarına toslayarak sendelediği ve sonrasında yıkıldığı yılların tortusunun yaşandığı dönemler olduğu düşünüldüğünde, Brecht’in Antigone’yi bu gözle okuması anlamlıdır. Savaşın yarattığı yıkım, burjuva iktidarlarının kendi ekonomik çıkarları doğrultusunda yığınları ileri sürdüğü savaş ve savaştan kaçanların vahşice katledilmeleri, hem ön oyunda hem de oyunun yorumlanışında ön plana çıkar.

Bu uygulamalarla Brecht, seyircinin bilinç prizmasında şok etkileri yapmayı hedeflemektedir ve bunu da birçok yöntemle gerçekleştirir. Tarihselleştirmede bunlardan biridir. Tarihselleştirmeyi kullanarak öykünün aktarımı düzleminde, *Jestüel* anlatım ve *Gestus*’u kullanarak oyunculuk düzleminde yabancılaşmayı (Y-etkisi) yabancılaştırmaya çalışır. Brecht tiyatrosu, politik bir etki değil ama düşünsel etkilerini kullanabilecek seyirci yaratmaya çalışarak toplumsal bilinçlenmenin yollarını döşemeye çalışmaktadır. Böylece hem komedyaya hem de tragedya Brecht’in oyunlarının bir parçasıdır ve bu anlamda da hangi mitlerle çalışmayı seçeceğine dair değişken sonuçlar oyunlarına yansır.

Dünyayı anlamlandırmak insanın varoluş sürecinin ilksel koşuludur. İnsanın varoluşu aynı zamanda da dünyayı anlamlı kılmanın yanında onu dönüştürmektir. Brecht’de kendi çağının ideolojik söyleminin egemen bakış açısıyla “mitleştiğini” ve egemen ideolojinin ürettiği bu mitlerin toplumsal anlamda da egemen ideolojinin yeniden kendisini üretmeye yani kitlelerin bilinç yapısını denetim altında tutarak sistemin devamlılığını sağlamasına hizmet ettiğini

düşünmüştür. Klasik teatral biçimin de bu ideolojik bakışla (Aristotelyen tiyatronun) buna hizmet ettiğinin altını çizmiştir. Dış dünyanın tanınması ve insan eylemiyle yeniden biçimlendirilmesi süreci aynı zamanda, insanın kendisini üretmesinin öyküsünü de anlatır. Bu anlamda insanlık tarihi bağlamında mitler, ilksel anlamlandırmayı sağladıkları için merkezi bir öneme sahiptir. Barthes'ın söylediği gibi “mit bir iletişim sistemidir./.../ bir iletidir. Bu, mitin bir nesne, kavram ya da düşünce değil dünyayı anlamlandırma biçimi olduğunu anlamamızı sağlar”<sup>462</sup> bu anlamlandırma sürecinde Brecht'de, seyirciye eleştirel bilinci katmaya çalışmıştır. Burjuva ideolojinin mitlerini kendi söylemine katarak/değiştirerek/dönüştürerek onu bir silah olarak sahneden seyirciye eylemlilik kazandırmıştır. Örneğin; *Üç Kuruluşluk Opera'da, deus ex machina* (beklenmedik anda yetişen yardımcı güç) olarak *kraliyet habercisi, mitlerin ideolojisini yabancılaştırmak için kapitalizmin mitsel sunumunu tamamlar, ve böylece, komik bir etkiyle mitlerin, bir toplumun ya da ulusun kendi görüntüsünü korumak için nasıl hizmet verdiğini gösterir. Öte yandan Cesaret Ana'da, çeşitli mitsel erdemler (özellikle cesarete dair) yapısızlaştırılır (deconstructed) ve oyunun trajik etkilerine katkıda bulunur.*<sup>463</sup>

Brecht, tiyatrosuyla, dünyayı yalnızca yorumlamak değil onu değiştirmek istediğini ve bu doğrultuda kendinden sonrası için değişmez ve aşılmaz referans kaynağı olmayı başarmıştır. Brecht'in tiyatrodaki milat olması bu yönleriyle bakıldığında hiç de tesadüf değildir.

---

<sup>462</sup> Bkz. Roland Barthes, **Çağdaş Söylenler**, çev; Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı yayınları 1990 1. baskı, 155-190.s

<sup>463</sup> E. Wright, a.g.e, 69.s

### 3.5 MODERN SONRASINDA “MİT” YARATIMI

Bireyin doğayı ve üretim ilişkilerini değiştirirken, içinde yaşadığı toplumu onlara bağlı olarak yeniden kurarken oluşturduğu (mitler) söylence düzeni üretilen kuramların da birbirine olan farklılığını belirlemiştir. Bu nedenle 1960 sonrasının düşünsel ve sanatsal arayışları içinde karşılaşılan bir çok düşünce adamının çabası yaşanan çağı tanımlamaktır. İçinde yaşadıkları toplumun, o toplumun ürettiği kavramların ve onların arkasına yerleşmiş “yeni mitsel düzenin” hem durum saptamasını hem de çözümlenmesini yaparak yaşanan toplumun sanatsal, siyasal, kültürel, ekonomik panoramasını çizmeye çalışmışlardır. İlkelerin mitlere yaslanırken ve bireysel bilinçlerini bilinçaltılarını o mitoslardan hareketle oluştururlarken kullandıkları yöntemle, günümüz dünyasının mit üretme süreci içinde çağdaş insanın kullandığı yöntemler arasında ciddi bir kopukluk ve fark söz konusudur. İlkel, mitos’u kendisi üretir ve onu bireysel “üretimi” için kullanırken, günümüz insanı çağdaş mitleri “tüketim” için kullanmakta ve bir yerden sonra o mitlerin kendisini tüketmesini de engelleyememektedir. İlkel insan için mit bir toplumsal-doğal-bireysel dayanak, tutamak iken, çağdaş mit, çağdaş bireyi kullanan ve sürekli olarak kendisini (miti) ön plana çıkaran bir kavramdır. Belki temel dürtüler açısından bir sorun yoktur. İlkelerde de, bugün de, birey, ürettiği imgelerle herhangi bir alanda karşılaştığı zaman belli bir rahatlama duymaktadır; ama, önemli olan bunun sonucudur: Kullanmak ve kullanılmak, üretmek ve tüketmek. İşte çağdaş toplumu buraya sürükleyen en temel öge, mitlerin bir adım önünde (ya da gerisinde) bulunan imge ve onun üretiliş ortamıdır.<sup>464</sup>

*J. F. Lyotard'a göre postmodern durum, II. Dünya Savaşı sonrası doğan hem teknolojik ve ekonomik değişimleri hem de düşünsel alandaki kopuşları içeren bir sürecin ifadesidir. Buna yol açan her şeyden önce derin bir inançsızlık ve kuşku halidir. Bu inançsızlık durumu ve kuşkunun evrenselleşmesiyle başlayan süreçle beraber yeni yaşam tarzı, postmodern durumunda tanımını netleştirmektedir. Sözcük anlamı olarak postmodernizm, modern ötesi, modern sonrası kavramlarına karşılık gelmekte ve modernizmin akılcı girişimlerinin tasfiyesi üzerine oturmakta olup modernizm'den radikal bir kopuşu simgelemektedir. “Postmodern yaşamda*

<sup>464</sup> Bkz. Hasan Bülent Kahraman, İmge-Simge-Söylence, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular Ve Öteleri**, YKY, 1995 İstanbul, 109-110.s

ekonomik ve toplumsal olan, sanayi emeği aracılığıyla malların üretiminden çok, sembollerin, imgelerin ve yaşam biçimlerinin tüketimi etrafında şekillenir. Bu anlamda da gerçeklik ve onun temsili hakkındaki fikirler doğal olarak sorunludur ya da öyle gösterilir. İmge ve mekân, kültürel üretimin düzenleyici ilkeleri olarak anlatı, tarihin yerini almış; parodi, pastiş, ironi, metinlerarasılık ve pop seçmeciliği gibi üslupla ilgili özellikler daha da öne çıkmıştır. Tüketim temelli kentleşme kırsal olana hâkim olmuş ve melezlik, katı sınırlar belirli sınıflandırmaların yerini almaya başlamıştır.”<sup>465</sup>

Kullanmak ve kullanılmak, üretim ve tüketim, imge ve onun üretiliş ortamı çerçevesinde modern sonrasının “yarattığı” kavramlara ya da duruma bakmak, aynı zamanda yaşamın ve yaşam içindeki bir çok kavramın kendi içinde geçirdiği evrimi de görmek açısından kolaylaşacaktır. Geçmişten bugüne “anlam” ve “anlatı kurmak” çerçevesinde hep iki dünya mevcut olmuştur; birisi anlatı kuranın dünyayı algılama ve ona bakma şekli diğeri ise yaşanılan çağda anlatının aldığı biçimsel durum. Dünyayı anlama ve algılamayla ilgili olarak 20. yüzyılın son çeyreğinde yazdığı “*Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*”<sup>466</sup> adlı makalesinde F. Jameson’ın Van Gogh’un “Köylü Pabuçları” ve Andy Warhol’ün\* “Elmas tozlu Ayakkabılar” adlı resimlerini karşılaştırmış ve aslında hem mitin hem de anlamın nasıl kaybolduğuna ve yeni mitlere, anlamlara neden ihtiyaç duyulduğuna dair önemli ipuçları sunan güzel bir örnek sunmuştur. Çünkü Van Gogh’un resmi o dönem için “biricikliği”, “tarihsel yaşanmışlığı”, “toplumsal derinliği” temsil ediyordu ve bu anlamıyla bir etkiye sahipti. Resmin anlamsal boyutu ise eleştirel bir öz barındırırken acı ve yoksulluk estetik bir düzenleme halinde dile geliyordu bu da resme bakanda toplumsal duyarlılığı diri tutan bir derinliğin olduğunu gösteriyordu. Oysa Warhol’ün “Elmas Tozlu Ayakkabıları”nda bir yapaylık, yüzeysellik vardı. Hatta öyle ki Jameson, Warhol’un

---

<sup>465</sup> Philip Smith., **Kültürel Kuram.**, Çev; Selime Güzelsarı, İbrahim Gündoğdu. Babil yay, İstanbul 2005, 290-291.s

<sup>466</sup> Bkz. Jameson, Lyotard, Habermas; **Postmodernizm**, Hazırlayan; Necmii Zeka, Kıyı Yay, 2. baskı 1994, 60-116.ss

\* Pop-art’ın ve dolayısıyla postmodern sanat anlayışının en tanınmış sanatçısı Andy Warhol’dur. Warhol’e göre sanatın misyonu olması anlamsız bir tezdır, sanatın temel işlevi yaşamın yansıması olmalıdır. Buna göre sanat, her biri kitlenin bir parçası olan ama yine de kitleden farklı olduğunu hissetme ihtiyacı duyan bireye yönelik olmalıdır. Bkz.Gencay Saylan. **Postmodernizm**, İmge Kitabevi Yayınları, ikinci baskı, Ankara, Mayıs 2002, 92.s

ayakkabılarının, Van Gogh'un pabuçlarının aksine birer fetiş olduğunu belirtmekteydi. Van Gogh'un resminde derinlik, duygu, estetik haz ve anlam ne kadar bolsa, Warhol'ün eserinde de yapaylık, yüzeysellik, duygusuzluk, anlamsızlık o kadar boldu. Ama buna rağmen Warhol'ün eseri alabildiğine dikkatleri üzerine çekmekteydi. Hatta resim ona bakanda beğeni bile yaratabiliyordu. Ancak buna neden olan şey, ayakkabılar değil, birinin ayakkabılar üzerine serptiği (büyüyü yaratan) elmas tozlarının göz kamaştıran suni parlaklığıydı. Her şey, tıpkı bir vitrinin önünde durup anlamsızca biçimsel ve dışarıdan bir etkiyle oluşturulmuş nesneyi seyretmek gibiydi. İşte Jameson bu karşılaştırmadan o meşhur sonucu çıkarır: “*estetik üretimin genelde meta üretimiyle bütünleşmiş olmasından*”<sup>467</sup> dolayı etki, derinlik ve tarihsellik kaybolmuştur.

Jameson'a gelmezden önce benzer saptamayı Benjamin “auranın yitimi” kavramında somutlamış ve bunun politik temeline ise kapitalist üretim koşullarının, her şeyi olduğu gibi sanatı da bir nesne haline getirmesini yerleştirmişti. Kapitalizmin alt yapıda ve üst yapıdaki olağan üstü değişimi, “*yaratıcılık ve deha, sonrasızlık ve giz gibi eskiden kalma bir takım kavramları saf dışı etmiştir*” diyerek, burada varlığı son bulan şeyin, özel atmosfer kavramıyla somutlanabilir olan şey “*sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır.*”<sup>468</sup>

Tıpkı Benjamin gibi Adorno da, Horkheimer ile birlikte Aydınlanmacı aklı derinliğin kaybı, anlamın yitimi, eleştirelliğin ve mitlerin tedavülden kalkmasının sebebi olarak görmüş ve modern aklın krizde olduğu saptamasıyla olayın felsefi derinliğine açıklık getirmişlerdir. Modern aklın krizini belki de en iyi saptayan kişi “şeyleşme” kavramıyla Lukacs olmuş ve sanat eserlerinin “araçsallaşma”sının zeminlerini Marks'tan aldığı bu “şeyleşme” kavramı üzerinden irdelenmişti. Yukarıda adları geçen ve hepsi de (zaman zaman kendi içlerinde de pek çok konuda ayrıışmış olsalar da) farklı noktalardan yola çıkarak bir bütün olarak sanat eserlerindeki sahilliğin, biricikliğin, auranın, derinliğin, anlamın yitip, yüzeyselliğin, yapaylığın, estetik dışı varoluşun yerleşmesinin temel nedeni olarak kapitalizmi görmüşlerdi. Bu gerçekliğe modern aklı ya da aynı anlama

<sup>467</sup> Y.a.g.e, 63.s

<sup>468</sup> Bkz. Walter Benjamin, **Pasajlar, çev;** Ahmet Cemal, YKY, İstanbul 1993, 49.s

gelmek üzere Aydınlanmacı akılı “temel yanlışlığın mimarı” olarak saptayan Adorno-Horkheimer ikilisinin “Aydınlanmanın Diyalektiği” çalışmalarına, “*aydınlanmanın programı dünyayı gizlerinden kurtarmaktı. Mitleri parçalayacak, ham hayalleri bilgi vasıtasıyla alaşağı edecekti*” diye başlamaları bir tesadüf değildi. Peki bu söylemler ışığında düşünecek olursak bugün bu koşullarda parçalanana, üretilene, tüketilene neydi?

Postmodernizm bize parçalanmanın “akıl” ve “meta anlatılar” olduğunu söylüyor. Yani anlam, derinlik ve tarihsellik parçalanmış ve bunun sonucu olarak da bir sürecin eksiksiz ve tam olarak gösterilmesinin mümkün kalmamıştır. Baudelaire’in modernizmi tanımlarken dayandığı, geçici ile kalıcı arasındaki gerilimin kalıcı olan yanı ortadan kalkmış, geriye bunun geçicilik, süreksizlik, parçalanma ve kaos yanı kalmıştır. Buna paralel olarak da bir derinlik arayışı kaybolmuş, yüzeysel olunmuştur. Postmodernizm, modernizmdeki, görülen gerçeğin insan belleğinde hiç değilse belli bir bakış açısından kısmen algılanabileceği veya insan belleğinin, gerçeği, gördüğü biçimleri ile yapıtında yansıtabileceği düşüncesini de yadsımıştır. Çünkü postmodernistlere göre insan, doğrudan veya genel anlamda herhangi bir bağlamda gerçeği hiçbir zaman bilmemiştir, ancak onun kurmaca biçimlerini görmüştür. Çünkü mitoslardan günümüze, bize gerçeği anlattığını savunan her türlü yapıt ve anlatım türü, gerçeğin yorumu ve kurmaca anlatımından başka bir şey değildir. Günümüzün karmaşık kültüründe de bu iş daha da zorlaşmıştır. Örneğin, “geleneksel yaklaşımlar “derinlemesine” bir dünya görüşüne yaslanırlardı (meta anlatılar) oysa günümüzde tam tersine, endüstriyel ve seri üretimle elde edilmiş bir yüzeyselliği ve homojenliği görürüz. Böylelikle de göstergeler (signs) gönderilenlerin (referent) üstünde kesin bir utku kazanır; temsile dayalı sanatsal üretim sona erer, yeni ve “taklitten” (simülasyon) türeyen bir sanatsal söylev gelişmeye koyulur. Sanat bundan böyle çeşitli modellerin bir taklidi (simülasyonu) olacaktır.<sup>469</sup> Bu nedenle günümüzde artık yorumun doğruluğu değil, inandırıcılığı önemli olduğu için gerçek belki de hiç bilinmeden kalmakta ve böylece postmodernizm, gerçeklerin kurmaca yapılarını gösterip, doğruların artık doğadan gelmediğini, kültür tarafından kabul ettirildiğini;

---

<sup>469</sup> Bkz. H.B. Kahraman, a.g.e, 35.s



böylece de dünyanın yeniden üretilen ancak tüketime yönelik olan anlamlar söylemiyle de tanıtılıp parçalanmış yapıdan bir bütün sağlanmaya çalışmasıdır.

Peki günümüz koşullarında bu ne kadar mümkündür ? Artık:

*Ne kadar güzel! Ne yetkin! Türünden ünlemler devirlerini kapatmışlardır ve bu gelişme uzun bir süreci yaşamıştır. Diderot'ya göre felsefenin, Nietzsche'ye göre tarihin, Benjamin'e göre sanayi toplumlarının ilerlemesi zaten sanatçının enerjisini tüketmiş, yapıtların parlaklığını karartmış ve nihayet üsluplarındaki coşkuyu söndürmüştür.<sup>470</sup>*

Bu nedenle başta söz ettiğimiz Andy Warhol'un "Elmas Tozlu Ayakkabıları" içten bir parlaklıkla sanatın kendisi olarak ışıltıya sadece üzerindeki ışıltı tozları ona 'büyüleyiciymiş gibi sahte' bir etki kazandırır. "Benjamin'e göre bundan böyle herhangi bir sanat yapıtıyla öznel ve içten bir ilişki kurmak olanaksızdır. Çünkü sanat yapıtları artık kendilerine yönelttiğimiz bakışları yanıtlamıyor, onları okumuyor ve de bize yeni bir bakışla yeni bir şey ifade etmiyorlardır.<sup>471</sup>

Buradan yola çıkarak bugün (modern sonrasında) mit denilen şeyin ne olduğunu tanımlamak en azından modern sonrasında mitlerin aldığı şekli, biçimi, anlamı okumak, görmek, tanımak daha kolay gözükmektedir. *Mit, sadece bir giz ve esrar değil bir bütün olarak anlama ulaşma çabası olarak okunmalıdır.* Özellikle de bugünkü dönemde mit'ten anlaşılması gereken budur; yeniden bir derinlik yaratmak, anlam üretmek ve esasen anlatı kurup o anlatıyla okura/izleyiciye seslenmektir.

Günümüz toplumlarının bilinç yapısında mitoloji yaşamaya devam eder. Sanatsal alanda kendisini yeniden-üreten mitler, toplumsal evrimle beraber değişim ve dönüşüm geçirirler. Fakat bunun dışında mitler toplumsal anlamda ideolojiye eklenirler ve modern toplumlarda mitoloji, ne kadar 'doğal' gözükse de artık ideolojinin bir ögesidir: bu anlamda da "mitin siyasal bir ideolojiye

---

<sup>470</sup> Y.a.g.e, 37.s

<sup>471</sup> Y.a.g.e, 37.s

*dönüştüğünü söylemek yanlış olmaz*<sup>472</sup> kitle iletişim araçları sayesinde de mitler etkin bir biçimde kullanılır ve egemen ideolojinin toplumsal bağlamda yayılmasının araçları konumuna gelir.

Böylece 1960'lar ve 70'lerde, yeni kültür kuramı artık gerçekçi olmaktan çıkışın tam eşiğindedir. Gerçi bunun kırılma noktaları Tarihsel avangard'larla başlamıştı ancak kapitalist toplum, kendi gündelik uğraşları içerisinde, mit ve fantezi, kurgusal zenginlik, egzotizm, abartma, retorik, sanal gerçeklik ve salt görüntüye ve de giderek bunların yarattığı imgelere ve o imgelerin söylencelerine daha fazla bağımlı hale geldikçe, gerçekliğin kendisi bu kez gerçekçi olmayı kucaklamaya başlayacaktır. Söz konusu dönemde, artık anti-gerçekçilik birdenbire salt kuram meselesi olmaktan da çıkacaktır. Çünkü, iletişimin devasa, iç içe geçmiş, görünmez devreler ağını, işaretlerin bir oyana bir bu yana vızıldayışlarını, yani çağdaş toplum, gerçekçi terimlerle nasıl ifade edilebilirdiki? Yıldız savaşlarını ya da bir biyolojik saldırıda milyonların bir anda ölme ihtimali neyle temsil edilebilirdiki? Bu koşullara nasıl bir tiyatro anlayışı hizmet edebilirdiki? Belki de, temsil edecek ya da temsil edilecek hiç kimse kalmadığında, temsilin de tümünden sonu gelecekti.<sup>473</sup> Tıpkı modern sonrasının yarattığı her şeyin sonu söylemleri gibi.

*Tarihsel avangardlar modern sonrası estetik eğilimlerin "tarih öncesi"dir. Simgecilerin lirik dili, statik dramı, gerçeküstücülerin otomatik yazımı, kolaj metinleri, dışavurumcuların rüya sahneleri, dadacıların "burada ve şimdi" ilkesi modern sonrası tiyatrodan da karşımıza çıkacaktır. Alıntının genelleşmesi, gösterenlerin özgürleşmesi, gündelik olanın estetikleştirilerek sanatın ortadan kaldırılması modern sonrası için belirleyici çabalar olarak görünmektedir. Metin ve alıntı arasındaki ayrım silinmekte, gösterenle gösterilen arasındaki anlamsal bağ yok edilmekte ve gösterenlerin sonsuz zinciri (imge) göndergenin yerine geçmektedir. Gerçeklik algısı değişmiştir, Nietzsche'den beri bir kurmaca karakteri kazanan gerçeklik, Baudrillard'ın simülasyon tanımıyla (Derrida, Deleuze, Lyotard'ın çalışmalarıyla da) algının tümüyle araçsallaşmasına yol açmıştır. Gerçeklik ve kurmacanın birbirinden*

<sup>472</sup> Bkz. Paul Veyne, **Yunanlılar mitlerine İnanmışlar mıydı?** Çev,Mehmet Alkan, Dost yay, 2003, 107.s

<sup>473</sup> T. Eagleton, **Kuramdan Sonra**, a.g.e, 67.s

*ayrılabilmesi için gerekli olan gerçekliğin otantik algısı yok olmuştur. Gösterenlerin gösterilenlerle organik ilişkisinin koptuğu bir dünyada klasik temsil anlayışı yok olmuştur. Artık anlamlandırma işlevleri çözülmüş olan gösterenler, anlam oluşumunun ancak alımlayanın da dahil olduğu bir süreç sonucunda oluşacağını bildirmektedirler. Klasik temsili mümkün kılan dünya algısı çözüldüğünde, dramatik metinlerin kurmacasının gerçeğe ilişkisi geleneksel bir biçimde tanımlanmayacak, metinler gittikçe bir tiyatro durumuna işaret eden bir çerçevenin içinde oluşturulacaklardır. Bu meta dram ya da meta tiyatro gerçeklik algısına ilişkin kuşkuların bir ifadesidir. Aynı zamanda bu kuşku klasik dramı imkansız kılan bir uygulamayı ortaya koymaktadır.<sup>474</sup>*

Bunca karmaşanın, bunca ‘gelişmişliğin’, ilerlemenin ve dünyanın yitip giden büyüsunü sanat, kendi olanaklarıyla, yenilikleriyle, üretimiyle bu tüketim toplumuna nasıl sunacaktır.

### **3.5.1 Postmodern Tiyatro; Sosyo-politik Tiyatro Yerine; Mit, İmge ve Ritüellerin Arketipal Tiyatrosu.**

Tarihi olan ile şimdiki zamanın yanyanalığı, gerçek ve hayal gücünün birbirine karışması, kimin yazdığı değil, ama olayın ne şekilde kurgulandığı, biçimin öne çıkması. Gerçekten daha gerçek, mistikten daha mistik olaylar dizisi yani hyper-gerçeklerin yaşanır olması. Metinlerin birbiri içine girerek söyleşmesi, neden-sonuç ilişkisinin sorun olmaktan çıkarılması. Tüm bu söylemlere baktığımızda Avantgarde hareketlerin hazırladığı bu ortamın devamı niteliğinde bir tiyatronun varlığından sözlemekteyizdir. Çünkü 20. yüzyılın başında Avantgarde hareketler kendisine kendinden öncekilerin hazırladığı bir ortamda tiyatro anlayışlarını varetmişlerdi. Bugün de geçmişin hazırlamış olduğu süreç günümüzün tiyatrosunun hareket noktasını oluşturmaktadır. Bugünün dünyasını daha iyi yansıtacak bir teatral form oluşturma çabaları için geçmiş deneyim kazandıran bir zemin olmuştur. Artık, biçim içeriğin önündedir ve bu biçim kaygısı her şeyin önüne geçmiştir. Örneğin; modern sonrasının yeni kahramanları, geçmişin putlaşmış kişilerinin yerine yaratılan yeni çağdaş imgeler’dir. *Heiner Müller, Peter Handke,*

<sup>474</sup> Bkz. Süreyya Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, De-ki yay, Ankara 2007, (arka kapak tanıtım yazısı)

*Robert Wilson ve Ariane Mnouschkine* gibi yazar-yönetmelerin gösterime yönelik olarak yarattıkları yapıtlarında; alışıla gelmiş oyun metni ve geçmişten beri varolan kahramanlaşmış, karakter olmuş ve mitleşmiş kişiler reddedilirken, bunun yerine çağdaş imgeler üretilmiştir.

*Robert Wilson'a göre bu çağın tanrıları Freud, Stalin, Einstein gibi kişilerdir ve bunlar antik tanrıların yerini almalıdırlar. Grotowski, İsa, Faust ve Hamlet gibi arketiplerden yararlanmıştır. Peter Brook, en eski insanlık söylenceleri yoluyla bugünün insanına mesaj vermeye çalışmaktadır. Tüm bu tiyatro adamları, geçmişin tiyatrosunu tamamıyla yıkıyor gibi görünseler de yerine alternatiflerini getirmeyip ancak eski söylemlerin üzerine çağdaş söylemler geliştirmeye çalışmaktadırlar.*<sup>475</sup>

Bu anlamıyla bugünün tiyatrosu mitlere, imgelere, ritüellere yaslanan arketipsel bir tiyatronun izlerini taşımaktadır. Fakat şöyle ki; mitin, ritüelin ve arketiplerin bugün en yalıtılmış hali artık imgede gizlidir. Jung'un ortaya koyduğu "ortak bilinçaltı" kavramı tüm bu gelişme, eklemlenme ve etkileşme sürecinin en somut açıklamasıdır. *Söylence geliştirmekte, dönüşmekte ve nihayet bir imgede billurlaşarak somutlaşmaktadır.*<sup>476</sup> Ama bu imgeyi somutlaştırma süreci bireyin ne doğayla ne de ideolojiyle kendisini etkin ve başat kılan üretim süreci değildir. Bugün tüm bu üretim sürecinin yerini almış olan görselliğin getirmiş olduğu olanaklar ve zorlamalarla bir kuşatılmışlık, sıkışmışlık, baskılanmışlık süreci içinde, edilgen ve tüketici kaldığı durumda insan, üstüne akıtılan milyonlarca imgenin oluşturduğu, görsel olarak yaşanan bir mitleşme süreci içindedir. İmgenin zamanla içine girmiş olduğu dolaşım süreci belli bir dönüşümü, değişimi, evrimi meydana getirmiş ve bu giderek sözel değil, görsel olarak yaşanan mitleşmeye dönüşmüştür.<sup>477</sup>

Modern sonrası yazarların klasik mitolojik motiflere dönüşü ya da oyunlardaki klasik mitoloji anırtırmaları hem kültürel hem de ikonik'tir. Mitleştirilmeye en elverişli gerçeklik, yalın ve beylik gerçekliktir. Yeniden güncelleştirilen mitin işlevi artık dünyayı metaforik olarak açıklamak değildir.

<sup>475</sup> Bkz. Güzin Yamaner, **Postmodernizm ve Sanat**, Algi Yay, Ankara 2007, 115.s

<sup>476</sup> Bkz. H.B. Kahraman, a.g.e, 110.s

<sup>477</sup> **Y.a.g.e**, 111.s

*Barthesçi bir biçimde, dünyanın anlam kapalılığını ve iki katlılığını söylemektir: okur kendisini ve miti ayrıcalıklı bir yöne doğrultmadığı sürece okunamaz kalır. Mitolojiyle ilişkinin anlamı, (modern sonrasının en çok üzerinde konuşulan yazarı) Heiner Müller'de de kapalıdır, ancak mit, artık topluluğun canlı kalmasını betimlemez; bireysel bilinçdışının ve suçluluk duygusunun dışavurumudur. Bildschreibung'un\* (Resim tasviri oyununda) başlıca miti, sevilen kişinin dirilmesiyle ilgilidir, ama bu tersine çevrilmiş bir mittir: anlatıcı onu açıklamayı reddeder: "ben sana geri gelmemeni söylememiş miydim ölü ölüdür". İmge tarafından temsil edilen sözce\*, temsilin bir sözcelendirmesine dönüşür. Bakışın tabloyu nasıl boydan boya geçtiğini ve bunu yaparken, nasıl bir metne dönüştüğünü görmek gereklidir...daha baştan itibaren (kurulmaya çalışılan) bir metin ( ister bir resim, ister mitolojik temaların yeniden ele alınışı olsun) üzerine bir metindir. Her şeyden daha önce gelen bir söylemden alıntı ve yeniden yazımdır.<sup>479</sup>*

Heiner Müller için tarih artık sadece bir barbarlığın tarihidir. Bu nedenle onun tiyatrosu da, mitsel, yazınsal ve tarihseldir. Metinleri, bütün kurbanların yeniden belirlediği bir kıyamet tablosu gibidir. Bütünlüğü kaybolmuş bir dünyada, yerinden edilmiş anlam parçalarını, kırılıp dağılmış bağlamları bir kolaj ustası olarak birbirine ekler ve klasik yazarın kendinden emin tavrını ve söylediği sözü reddeder. Oyunlarındaki alıntılarla da sözü anonimleştirir. Bu durumda da söz aktarıcılığının ustalıklı bir biçimini ararken, bir suçu betimlemenin (Resim Tasviri oyununda olduğu gibi) bir suça ortak olmak olduğunu düşünür. Tiyatro metinlerinde de bu anlamda dramatik biçimin bütün uzlaşımalarını terk ederek, yapıyı, yapının imkansızlığıyla, fragmanı bütünün, alıntıları ise özgün söz imkansızlığının ölçütünde ele alır. Metinlerindeki parçalılık ise bir teknik uygulamanın da dışında

---

\* bu oyun için bakınız; Heiner Müller, **Hamlet Makinesi Bütün Oyunları 1**, Çev; Zehra aksu Yılmazer, deki yay, Ankara 2008,

\* Prof.Dr. Rıza Filizok, **Sözceleme Dil Bilimi Nedir?** Bir konuşmacı tarafından üretilen sözlü ve yazılı her mesaja sözce denir. Sözceleme sözcenin yaratıldığı bağlamdır ve yaratılma sürecinin bütün unsurlarını ifade eder. Sözceleme, bir sözcenin, mesajın belli bir zaman ve mekân içinde üretiliştir. Sözceleme haline (situation d'énonciation) bağlı göndermeler, şahıs belirtecileri, zaman ve mekân belirtecileri, duygu ve hüküm belirtecileri tarafından sözceye yansıtılır. Yani her sözce yaratılış anının izlerini taşır: Konuşurken "şu kalem" dediğimizde, bu kalemin niteliğini sözün içinde söylenmiş olduğu hal ve zaman belirler. [www.ege-edebiyat.org/modules.php?](http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?)

<sup>479</sup> Bkz. P. Pavis, a.g.e, 123-124-125.s

başka bir şeye hizmet eder; başka türlü anlatılamayacak “yıkıntılardan oluşan” bir tarihe.<sup>480</sup>

Resim tasviri metni, kime ait olduğu bilinmeyen, bedeninden koparılmış bir sesle başlar ve bu ses bir resmi tasvir eder, sonra da bu resimdeki görüntüleri yorumlamaya başlar. Bura da resim ve yazı ilişkisini yeniden üreten metinde, tasvirinin bakışı ve bakma biçimi konulaştırılmıştır. Gördüğünü bir şeye benzetmeye çalışan tasvirci, kendinden emin bir anlatıcının konumuna sahip değildir. Bu yüzden metindeki söylemleri, gibi, sanki, belki’lerle gördüklerini de belirsizleştirir. Bu nedenle de gördüğü ve tanımladığı her nesne güvensiz bir konuma yerleşir. Metnin sonunda da alıntılanan ya da çağrışımları yapılan ne varsa açıklanır. *Euripides’in Alkestis’i*, *Hitchcock’un “kuşlar” filmi*, *Odysseus’un Hades yolculuğunu anlatan “11. şarkı”sı*, *Shakespeare’in Fırtına’sı* ve *bir No oyunu olan Kumasaka’sı*. Resmin tasvirisi tasviri tamamladığında yoruma geçer ve bize bir şiddet tablosu sunar, kadının kurban olduğu bu şiddeti erkeğe bağlar ve sonra da kadını geri dönen bir ölü “imge”siyle birleştirerek (ölen ve dirilen Alkestis göndermesini mümkün kılarak) şiddete mitik bir zemin hazırlar. Ancak mitosta kocasının yerine ölüme giden “kutsal” kadın tanrıların yardımıyla geri dönmüştü, Alkestis bağlamında kadın üzerinden kurbanlık tarihini eleştiren metinde, kadının geri dönüşü ölümlerin intikam için geri dönüşü olarak verilir. Metinde giderek her şey birbirine geçer, belirsizleşir, anlatılanlarla anlatan birbirine karışır ve dolayısıyla yazan/tasvir eden bu metinde parçalarına ayrılır. Klasik hikaye anlatıcılığı çoktan terk edilmiştir.<sup>481</sup>

Resim tasviri metniyle Heiner Müller, klasik mitolojinin betimlemesi ve saplantısal imgesi ve ona denk düşen tarih yazımcılıkla olan hesabını da görmüş olur. Büyük mitlerin tek anlamsal simgeselliğini reddederken, ancak onlara karşı yazabileceğini ve tarihin, ister toplu ister bireysel olsun, ancak bir cinayet karabasanı olarak, anlamın metaforunun ve isteğin metonimisinin (düzdeğişmece) okunduğu bir tablolar dizisi olarak anlaşılır olduğunu da iyi bilir. Peki bu durum, yeniden mitleştirme sürecini postmodern yapmaya yeter mi? Bu soruyu Heiner

<sup>480</sup> Bkz. Heiner Müller, *Hamlet Makinesi Bütün Oyunları 1*, a.g.e (arka kapak alıntısı)

<sup>481</sup> Bkz. Süreyya Karacabey, *Bir Tarih Bakış Kara: Heiner Müller için Küçük Bir Giriş*, H. Müller, y.a.g.e, 12-13.s

Müller şöyle cevaplar: *tanıdığım tek postmodernist, postanede çalışan ve bir modernist olan August Stramm'di.*<sup>482</sup>

Heiner Müller'e göre, yeni bir sahneleme gerektiren, üretici ve hareketlendirici olan şey, görsel imge ile dil arasındaki gerilimdir. Bu nedenle de Müller, başta *Richard Foreman*, *Robert Wilson*, *Grotowski* ve hepsinin babası sayılan *Antonin Artaud*'nun yapıtlarına ve çağdaş tiyatronun gösterim yönüne derin bir ilgi duymuştur.

*Bir metin var ve bu metin aktarılıyor, ama değerlendirilmiyor, renklendirilmiyor ve yorumlanmıyor. Sadece orada. Benzer şekilde bir imge var. Ve bu imge de yorumlanmıyor. Sadece orada. Sonra bir gürültü var ve bu da orada, yorumlanmıyor. Ben bunu önemli görüyorum. Demokratik bir tiyatro algılayışıdır bu. Yorumlama izleyicinin işidir ve sahnede yer almamalıdır. İzleyici bu işten kurtarılmalıdır. Bu tüketiciliktir...yani kapitalist tiyatro.*<sup>483</sup>

Modern sonrası tiyatroda sunulan durum, insanlığın durumunun bir imgesi olarak kullanılmaktadır. Modern sonrasının sanatçıları, büyük anlatıların (muazzam yanılsamalar) artık bir işe yaramadığını göstermişlerdir. Müller'in nezdinde söyleyecek olursak o (modern sonrasının yazarları) çok sesli söylemi aydınlanmanın akılcılığına, devrimlerin ütopyasına, iyimserliğine karşı çıkmış ve büyük yapıtları “gücün suç ortaklığı” olarak ayrıcalıklı bir yere koyan edebiyat tarihi de dahil olmak üzere tarihin “sahte” zamanına karşılık, öznenin “gerçek” zamanını (korkularını-düşlerini) gösteren bir teatral anlayışın ürünlerini sunmuştur. Müller, izleyicinin tarih ve bedendeki rastlantısallığın ödün vermeyen doğasıyla yüzleşmesini sağlayarak öğretilemezi öğretmiştir.<sup>484</sup>

İnsanlık tarihinin akıl almaz bir şekilde ürettiği dehşeti sahnede giderek daha fazla görünür kılmayı amaç edinen Müller, Brecht'in “yalnızca korku öğreticidir” sözünü alıntılamış ve çağın barbarlığını karanlık oyunları ile kendi kıyametini hazırlayan insanlıktan kanlı tablolar sunmuştur. Onun için sahne bir

---

<sup>482</sup> P.Pavis, a.g.e, 125.s

<sup>483</sup> E. Wright, a.g.e, 139.s

<sup>484</sup> Y.a.g.e, 144- 145.s

bellek laboratuvarıdır ve ölümlerle (geçmişle) diyalogu mümkün kılan bir mekândır. Müller'in dramaturgisiyle insan sahnede çağrışımları, imgeleri, alıntılarının birbiriyle çarpışmasını izler ve bu çarpışmadan doğan kıvılcımlar (imgeler) ise onun görüntülerini oluşturur. Müller'in evrensel tarihe bakışındaki karamsarlıkla, parçalanmış imgeleri birbirine iliştiiren yazma tutumu iç içedir. Bunların hepsi bir teknikten daha fazladır; bakışın nesnesiyle kurduğu ilişki ve kendi bağlamından tümüyle çıkmış bir dünyanın acılı deneyimleridir. Bir bütünlük oluşturamayan anlamların taşlaşmış cesetlerinin birbirine eklenmesi Müller'in oyunlarının özetini sunar.<sup>485</sup>

Postmodernizm; bütüncül teoriler karşısında perspektif çokluğunu, evrensellik karşısında yerellik ve tikelliği, hakikat karşısında yorumu ve göreliliği, politika ve etik karşısında estetiği, ideoloji eleştirisi karşısında yapıbozumunu, gerçeklik karşısında imgeleri, temsil karşısında benzetimi (simülasyon), zaman karşısında mekânı, çelişki karşısında farklılıkları, sınıf karşısında kimlikleri, gereklilik karşısında olumsuzluğu ve kaosu öne çıkaran, modern sonrasının söylemi bilgiye, akılcılığa, kurtuluş söylemlerine kuşkuyla bakanların paylaştığı, estetize edilmiş bir ruh halidir.

Hiçbir şeyin aslının kalmadığı, kopyanın bile kopyasının yapıldığı hatta yeni üretilen kopyalarında çağa egemen olduğu, özgünlüğünü ve aurasını yitirmiş bir dünya da yaşamaktayızdır. Bu Baudrillard'ın dediği gibi; gerçeğin yerini alan modellerin bir bütünüdür ve bunun anlamı da modern sonrası süreçte gerçek diye bir şeyin kalmadığı, gerçeğin temsilcisi olarak ortaya çıkan bir "göstergeler ve imgeler" dünyasının bu gerçekliğin yerini aldığıdır.

---

<sup>485</sup> Heiner Müller, (giriş)a.g.e, 10. s



## SONUÇ

Tiyatro üzerine yazılmış neredeyse tüm kaynaklar tiyatronun kolektif bir düzenleme içinde gerçekleşen bir ritüel ve üretim sürecinden geldiği konusunda hemfikirdir. Örneğin; Avcının avlayacağı hayvanı taklidiyle başlayan ve avlandıktan sonra köyüne dönüp bunu nasıl gerçekleştirdiğini diğerlerine anlattığı bir eylemlilikle devam eden, bu eylemlilik içinde seyredenlerin bu gösteriye ya dans ederek ya da el çırparak katılım gerçekleştirmesiyle gösterinin “kolektif bir etkinliğe dönüşmesi” tiyatronun doğumuna ilişkin anlatılan örneklerin en bilinenidir. Burada öne çıkan önemli nokta kuşkusuz kolektif bir düzenlemenin var olmasıdır.

Ancak ‘tiyatro’ artık günümüzde ‘tiyatro gösterisi’ anlamına gelmekte ve seyircisiz bir tiyatronun varlığı çok uzak zamanlarda kalmış görünmektedir. Oysa “seyirci” kavramı hem ‘bilmekten’ hem de ‘eylemek’ten uzak olmayı anlatan bir nitelemedir. Başlangıçta katılım ögesinin mitoslar ve ritüeller yoluyla sağlandığı ve duygudan ortak amaca, olması istenenin (dromenon) taklidine uzanan eylem daha sonra tiyatroya (drama) dönüşmüş ve artık ‘saf’ olan yerini ‘kurmacaya’ bırakarak kendi kurallarını ve izleğini de kurmuş bu da seyircinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bütün bir tiyatro tarihi de bu ayrım üzerinden kendini şekillendirmeye, değiştirmeye, sorgulamaya başlamış ve ‘tiyatronun’ bu ilksel halinden kopuşuyla birlikte her dönemin, her çağın tiyatro insanları bu beraberliği tekrar nasıl kurabiliriz ya da kurabilir miyiz diye kuramlar ve pratikler üretmeye çalışmışlardır.

Birlikte yapılan bir etkinlikten birilerinin yaptığı birilerinin ise “seyrettiği” bir etkinliğe dönüşme sürecinin kırılma noktasını mitsel olandan uzaklaşma, doruk noktasını ise Rönesans ve sonrası süreç oluşturmuştur. Akli ve bireyi keşfeden Rönesans, tiyatroyu Ortaçağ’ın “karnavalesk” etkisinden koparmayı da başarmış ve tiyatroyu bireyin öznel arzularını arama sınırlarına dayandırmıştır. “Yeniden doğuş” törenlerinden doğan tiyatro, “yeniden doğuş” çağında bu kez bireyin doğumunu kutsamış ve izleyen izlenen ayrımını pekiştirmiştir. Burjuvazinin tarih sahnesine tamamen çıkmasıyla birlikte de tiyatro seyirciden bütünüyle koparak egemen anlayışın zevkine yönelen bir biçime bürünmüştür. İnsanı temel alan ve

toplu ayinlerle başlayan tiyatro sanatı, toplumların gelişimi ve değişimiyle birlikte insana yabancılaşmış ve toplumun sınıflara bölünmesiyle birlikte de azınlık bir zümrenin hizmetine girmiştir. Tiyatronun artık yalnızca “seyredilen” bir metaya dönüşmesi burjuvaziyle birlikte perçinlenmiş ve bu sürecine de modern sonrasının tiyatro da temsil krizi ya da varolan şeylerin “ölümü” veya “sonu” söylemiyle hala devam etmektedir.

Peki, ilk çağlardan günümüze kadar olan süreçte mit kavramı neye denk düşmüş ya da neyi temsil etmiştir? Mit, insana dair olan tüm gerçekliklerin anlamlandırılması sürecinin başlangıcını imler ve bu imleme süreci insanı seyirci olmaya ittiği andan itibaren ne mitosların ne de ritüellerin orijin anlamı kalmaz. Değişim, dönüşüm ve evrim süreci başlamıştır. Artık mitler, sanatsal üretimin ilk ürünleri olarak, kendinden sonra gelen tüm sanatsal anlatıların da çıkış noktasını oluşturur; şöyle ki, mit, bundan sonra eposların, romansın, trajedinin tohumlarını taşır ve insanlığın yaratıcı dehasının ve gelişen uygarlığın tüm edebi biçimlerinin ana kaynağı olur. Bu anlamıyla mit insana ait tüm gerçeklikleri, sorunları tartışan, çözmeye çalışan ve tüm sanatsal üretimlerin de başladığı yerdir ve canlı bir söylem oluşturur. Ancak içerdiği anlama, verdiği mesajı inananı kalmadığı anda mit, kendini yok eder ama ölmez. Başka bir çağda başka bir anlamla karşımıza tekrar çıkar. Buna örnek olarak *Eros*'u (aşk tanrısı) verebiliriz: “Eros, aşk tanrısı, yaratıcı, dokunduğu her şeye neşe ve hareket katan Antik Yunan'ın erken dönem mitlerindedir. Geç dönem Eros anlatılarında tiril tiril kanatlı ve muzipçe, gamzeli yüzlü, küçük, al yanaklı, bir çocuk olarak kalır. Sağlığı için kaygılanan Afrodit Themis'e danışınca, Themis de kahince “aşk, tutku olmadan büyüyemez” yanıtını verir. Günümüzde ise seks, Erosla karşı karşıya gelmiş durumdadır. Seksi, tamamıyla Eros'un kaygı yaratan müdahalelerinden kaçmak için kullanıyoruz. Abartılı bir özgürlük vurgusu bu kaçışın örtüsü oluyor. Eros'un tutkusundan kaçınmak için seksin heyecanına sığınıyoruz. Seks ‘makineleştikçe’ bu alanda koca bir endüstrinin kurulması bunu yalnızca bir fasit daireye çeviriyor ve aynı sonucu tekrar tekrar üretiyor. Ya da insanı, değerlerini ve tabii maddi kaynaklarını da tüketiyor.”<sup>486</sup>

---

<sup>486</sup> Rollo May, **Aşk ve İrade**, Çev; Yudit Namer, Okyanus Yay, 5. baskı 2010, İstanbul, 76.s

Günümüzde Eros, “erotizmin” veya cinsel heyecanın eşanlamlısı olarak kullanılmaktadır. Oysa Eros dünya soğuk ve cansızken oklarıyla onun bağrını delen çamur biçimindeki erkek ve kadının burun deliklerine aşk üfleyen, seks’in gerilim ve boşaltma işlevinin tersine yaşam ruhu verme işlevini yüklenen ilk yaratıcıydı. Yaratıcı, üretici ve yüceltici olarak insanı yukarılara çeken şefkatli bir tanrıydı. Bu anlamıyla baktığımızda Eros miti Romeo ve Juliet’te Romeo, Eros durumundadır. Ancak bugün böyle bir aşk yaşansa onlara seks terapisine gitmeleri önerilir. Ama gerçekte Shakespeare cinsel aşkın, Eros mitinin, bir adam ve kadını yakalayıp onları yükseklerle (yüce duygulara) ve derinliklere, trajik olanın içindeki eşzamanlılığa savurabildiğini anlatmaktadır. Aşkın hem neşe hem yıkım getirdiğinin öz bilinçli, kişisel farkı da trajik yandır.

Bu açıdan baktığımızda mit geçmişten bugüne bir iletişim ve anlam sistemi oluşturur. Bu iletişim sistemi ve anlam olgusu da mitin bir kurgu, bir nesne ya da kavram değil de bir “anlamlandırma” ve “anlam yaratma” biçimi olduğunu görmemizi sağlar. Bu düşüncelerden yola çıkarak diyebiliriz ki mit; başlangıcına gidildiğinde daha ülküsel bir dünyada, bilincin, düşüncenin, akıl yürütme, gerçekleri algılama, yargılama, sonuç çıkarma yani evrenini anlama noktasında -göreceli olarak yetersizlikler içinde- üretilmiş bir tür savunma mekanizması işlevi görür. Birey, somutluğunu bilmediği, tanımadığı, çözümleyemediği nesneyi mitoslar aracılığıyla günlük yaşamına taşır, orada onlara yeni anlam katmanları katarak, onları kendisiyle özdeşleştirme olanağını bulur. Mitlere bu yönüyle bakıldığında, bireysel bilinçle nesnel gerçeklik arasında bir ara düzlemdir ve dolayısıyla “imge”lerin üstüne oturmaktadır.

Başlangıçta mitosların oluşması için bir gerçeklik düzlemi vardı, oysa günümüz toplumlarında bu gerçeklik düzlemi ortadan kalkmıştır ve bugün tiyatrodaki “temsil krizi” de bu gerçeklik algısındaki değişimle yakından ilgilidir. Birey, nesnenin kendisinden soyutlanmasıyla artık belli bir ilişkiyi nesnenin imgesiyle kurabilmekte ve imge daha öncelerde mitos oluşturmakta nasıl bir dil görevi gördüyse şimdi de onun ‘gerçekliği’ konumundadır. Dolayısıyla mitoslar, çağdaş toplumlarda bir “imge” olarak anlam yaratır. Doğal olarak nesne de içinde bulunduğumuz ortamda imgeye taşınmış ve böylece dil olmaktan çıkmış “gerçeğin”, “görünenin”, “gösterimin” kendisi olmuştur.

Çağlar boyunca mit kavramının, tiyatro ve sanat dünyasında nasıl kullanıldığı ve hangi kırılma noktalarından geçerek nasıl yeni anlamlar yarattığı tezimizin ilk bölümünden itibaren ele alınmıştır. Mitoslar, duyuşal olarak insanı harekete geçiren, aldaticı ve yanılısamaya dayalı bir anlatıdır, ancak buradaki aldaticılığa ve yanılısamaya Antik Yunan açısından bakarsak iyi bir hedefi vardır, o da izleyenleri topluma daha “uyumlu ve daha iyi” kılmak.

Mit, varlığını aslında farklı yorumlara borçludur. Eğer her durumda ve her çağda mit aynı anlama gelseydi doğal olarak mitin canlılığı kaybolacaktı. Bu nedenle de miti anlamak için okuyan okurun ortadan kalkması ve farklı yorumların olmaması miti hayattan koparacak ve onu arkeolojik bir söyleme dönüştürecek. Oysa gelenekten bugüne aktarılan ister tarihsel kişilikler olsun ister tanrılar ya da yüce kahramanlar, günümüzde tekrar tekrar karşımıza bir şekilde çıkarlar. Ve bunların aktarımı bir tesadüf sonucu değildir. Öyküler, kahramanlar ya da kahramanlıklar ortak deneyimlerimizin (bilinçdışının) mitsel derinliklerinden gelir ve nesilden nesile aktarılır. Bu insan yaşamına, edebiyata, sanata zenginlik, değer ve saygınlık kazandıran bilinç boyutunun dışavurumudur. Mitlere bir “ur-text” ( kaynak metin) olarak bakmak ve bu bağlamda mit okumaları yapmak onun değişim süreçlerini de izlememizi kolaylaştıracaktır. Mitoloji, tarihsel süreç içerisinde yeniden kurulurken mitin yeni bir açılımını da meydana getirir. Bu yüzden de her okur, kendi tarihinin mitolojisi içerisinde miti kurar ve anlar. Bu anlamıyla da her mitolojik çağ, farklı sanatçıların bir nesneyi ya da konuyu kendi eserlerine yansıtarken onun farklı noktalarına yoğunlaşmaları gibi farklı tarihsel zeminlerde de mitin bir noktasına dikkat çeker. Demek ki mit, hayal gücü ve yaratıcılık arasında önemli bir bağ kurar. “Bu görkemli yapı” “büyük anlatı” yeryüzünde çok büyük olayların olup bittiğini ve belli ölçülerde de olsa onun büyük yaratıcılık dolu geçmişini yakalamamızın mümkün olduğunu her fırsatta sunar.

Mitlerdeki en önemli amaç ise, mitsel kahramanların eylemlerini insanların da yapabilmesini sağlamak ve doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak insanın “yücelme”sinin ya da “yüceltilme”sinin bir aracı olmuştur. İnsanda ve davranışlarında görünürdeki yücelik, belirsizlik, ahlak kurallarının boşluğu ya da anlam eksikliği mitosların dünyasında yoktu, çünkü mitler bu eksikliğin yerini

doldurmaktaydı. Hiç kimsenin Antik Yunan seyircisine Orestes'in annesini öldürmesinin, Antigone'nin kardeşini gömme isteğinin, Oedipus'un gözlerini oymasının ne anlama geldiğini anımsatmaya ihtiyacı yoktu ve bu düşünülemezdi. Oysa modern ve sonrası dönemde yapılan çalışmalar ya da sunumlarla, anlamsızlığın, boşluğun veya inançsızlığın resmi tüm yaşama sinmiş ve sanatı da belirlemişti. Ve bu nedenle yapılan/yazılan oyunlar bize anlamsızlık gerçeğinin korkunç anlamını sunan metinler yeni çağın da mitolojik söyleminin metinleridir. Bu nedenle bugün geçmişin mitoslarını konu olarak alıp işlediğimizde ona yeni anlamlar, açıklamalar, nedensellikler katmak durumundayız; çünkü, "Orestes'in annesini neden öldürdüğünün anlamlı olduğunu anlatmamız gereklidir. Bugün biz böyle bir öldürmenin Öç alma tanrıçalarıyla mücadeleyi ve daha sonra bir suçluluk, sorumluluk ve af davası gerektiren bir sorun değil de, kısa bir süre için kontrolden çıkmış, eyleme vurulmuş, psikolojik, Oedipal karşıtı bir mekanizma olduğunu öğrenmiş ve öğretilmiş bir toplumuz."<sup>487</sup> Mitoloji ilk çağların psikolojisiyken bugün psikoloji günümüz mitolojisinin yerini tutar. Mit düşüncesi her çağda yaşayan bir olgudur, geçmişte nasıl dinsel yaşamın dayanağı, evrenin anlamı olduysa bugün anladığımız anlamda asla "kurmaca" değildir. Hatta en üstün gerçekliklerden bahsettiği ve gerçek şeylerin nasıl var olduğunu dile getirdiği için de "hakiki hikaye"ler olarak görülmelidir.

Her dönem her toplumsal yaşayış her sanatsal çaba mite ihtiyaç duyar ve kendi duyuş, görüş, algılayış özelliklerine göre de kendi mitolojik dünyasını yaratır. Bu yarattığı mitolojik dünya içinde de mitik olana yer verir. Örneğin; modernizmin getirmiş olduğu acımasız dünyaya karşı ressamlar mitolojik temalara başvurmuşlardır. Büyük öncü ressam *Picasso*'nun *Guernica*'sı bu dünyanın insaniyetsizliğine, yıkıcılığına toplu bir haykırışı ima etmektedir. *Guernica*'nın bombalanmasından sonra *Picasso* bu olayı bir alegori ile resmetmeye karar verir. Artık tek kaygısı şiddetin ve terörün unutulmaz bir imgesini inşa etmektir. Resimde tüm unsurlar açıkça gösterilmese de o özel bir mit imal etmiştir. Şu açıktır ki her toplumsal değişim ve dönüşüm kendi mitolojik evrenini yaratırken bunun içinde kendi mitoslarını da oluşturmaktadır. Ernst Ficscher'ın dediği gibi; insan varoluşunun kökeninde yer alan mit, "insandaki güçsüzlük duygusu ile birlikte

---

<sup>487</sup> Y.a.g.e, 136.s

güçlülük bilincini, doğa korkusu ile birlikte doğaya üstünlük sağlama yeteneğini yaratma her türlü sanatın başlıca özünü oluşturmuştur.” Mit, “ilkel insan” topluluklarının evreni, yeryüzünü ve doğa olaylarını kişileştirerek yorumlama ve anlamlı bir biçimde açıklama ihtiyacından doğmuş öykülerdi. Bu anlamıyla dinin de başlangıcıydı. Aynı zamanda, insanın doğasında var olan zaaf ve tutkuları ortaya koyarak, sanatın yararlandığı önemli bir esin ve kültür kaynağını oluşturmuş ve sözlü ya da yazılı edebiyat gibi sanat kollarının hepsinde konu edilen ve işlendikçe değişen mitoslar; ne kadar ozan ya da sanatçı varsa, o kadar farklı yoruma ve biçime dönüşmüş, hiçbir zaman tek tanrılı dinlerin kutsal kitapları gibi değişmez ve mutlak bir hale gelmemiştir.

Tüm tiyatro tarihinde Antik Yunan’dan bugüne kadar sanatın özünü oluşturan ve konu seçiminde de en çok yararlandığı malzeme mitoslar olmuş ve mitosların özünde bulunan evrensellik ve kapsayıcılık, mitosları özel bir anlatı aracı yapmıştır. Antik Yunan’dan Roma’ya, Roma’dan Ortaçağ’a ve Ortaçağ’dan Rönesans’a uzanan uzun soluklu ve yüzyıllar boyunca süren sanatın biçimi, üslubu anlatım olanakları ne denli değişse de özünde koruduğu şey açıktır ‘anlatma’ ve ‘anlam kurma’ çabası. Bu nedenle her yeni akım ya da düşünce mitoslarında çehresini değiştirerek ve kırılma noktaları yaratarak yeni bir biçimle ya da yeni anlatım olanağıyla karşımıza çıkar.

Antik Yunan’da toplumun ahlâk kuralları doğrultusunda eğitilmesi ve duyguların akıl ve sağduyu ile denetim altına alınmasına yardımcı olan ve oyunların bu doğrultuda işlenmesi süreci dönemin üç büyük oyun yazarı tarafından mitler, efsaneler, destanlar konu edilerek Atina’da özgür ve sorumlu vatandaş yetiştirilmesinde önemli bir araç olmuştur.

Roma tiyatrosu kendi üslubunu ortaya koyup kendi yazarlarını yetiştirse de özünde Antik Yunan oyunları ve yazarları taklit edilmiş, ancak pratik yarara yönelik ve günlük yaşamın gereksinimleri göz önünde tutulmuştur. Roma’da sanattan beklenen genellikle günlük yaşamı kolaylaştırmak ve bu yaşama insanları daha iyi uyacak biçimde eğitmek olduğundan mitler ve mitos kahramanları bu yönde kullanılmışlardır.

Ortaçağ'a geldiğimizde (her ne kadar karanlık bir dönem dense de) tiyatro kendi yolunu bir şekilde bulmuş ve kendi üslubunu yaratarak evrimine devam etmiştir. Antik dönemden Ortaçağ'a gelene kadar çok tanrılı inanç sistemi yerini tek tanrılı dine bırakmış ve hıristiyanlık döneme egemen bir anlayış olarak damgasını vurmuştur. Hıristiyanlık, geleneğin sürekliliğinin parçalandığı bir ortamda, kendi tiyatrosunu yoktan var edip, kendi inançlarından yeni bir tiyatro türetmiştir. Ortaçağ'da sanat, ancak dinsel öğretiyi desteklediği ve dinsel gerçeklere yöneldiği ölçüde kabul görmüş ve mitolojik öyküler bu dinsel olana hizmet etmiştir. Aslında bir bakıma din olgusunun kendisi "mitleştirilmiş" ve bu yolla tanrı sevgisi, korkusu, kendi yıkıcılığını yansıttığı şeytan ve öte dünya bilinci işlenmiş, mitsel öyküler de buna kaynaklık etmiştir.

Rönesans'la birlikte gelişen ve değişen yaşamda (aslında bu gelişme çizgisi kesintisiz devam etmiştir ve birbirinin içinde eriyerek dönemler kendi çizgisini ve düşüncesini çıkarmayı başarmıştır) tanrının sesinden çok "akıl" ve "bilimin" sesi ön plana geçmiştir. Aslında bir bakıma Antik çağ ile Ortaçağ arasındaki önemli fikir farkı Rönesans'a ışık tutmuştur. İnsana yönelik Antik düşünce, Ortaçağ'da, yalnızca Tanrı'ya yönelik olmuş ve insan burada tüm önemini yitirmişti. Rönesans ile birlikte ise insan yine ön plana çıkmış, kişi kendini yeniden bulmuştur. Ancak insanın merkez olarak alınması onun tanrının yerine geçtiği anlamını taşımaz, insanın aktif olarak bir merkezi oluşturduğunu ve dinsel olarak tanrı ile dünya arasındaki aracı bir kişi olduğu savı ön plana geçer. Rönesans düşüncesiyle güçlenen insan kendine yeni anlatım olanakları yakalamış ve mitsel öyküler, 'erdemli' olmayı vurgulamak için bir araç niteliğinde etkiyi güçlendirmek adına kullanılmıştır. Sanatta, ticarete, bilgide dünyevileşme ve maddeye yaklaşma Rönesans'ın doğa-insan kavramının yeniliğinin en belirgin göstergesidir. Dünya artık soyut imgeler bütünü olarak değil, somut bir bilgi nesnesi olarak algılanacaktır. Yazarlar, Antik Yunanın biçimleme kurallarını kullanmış, mitsel öykülerden yararlanmış ancak bunları akla ve mantığa uygun bir şekilde gerçeklik boyutunu da unutmadan yazmışlardır.

Bu anlamda mitoslar her dönemin oyun yazarları için sonsuz bir kaynak görevi görmüş, mitosların anlatısındaki çeşitlilik, anlatımdaki özgürlük ve

özgün bir yapıya sahip olma biçimi, sanatçıların büyük ilgisini çekmiştir. Mitosların sözlü ya da yazılı olarak da olsa bu kadar renkli, büyüleyici ve inandırıcı bir şekilde anlatılması ve aktarılması çağdan çağa, nesilden nesile canlılığını korumuş; sözün bugüne kalmasını sağlamış, tiyatrodaki anlatım araçlarının ve olanaklarının da çoğalmasıyla mit kesintisiz bir şekilde kendisini bir sonraki döneme aktarmıştır.

Antikçağın mitleri, gerçeğe duyulan yakınlık ve onunla gerçek bir ilişki kurma sonucu oluşmuşlardı. Aydınlanma dönemine geldiğimizde gerçek artık sadece akılla kavranan ve akılla algıladığımız şeyler olmuş, gerçeğe duyulan yakınlık aklın açıkladığı ve doğruladığı biçimde kendini oluşturmuştur. Aydınlanma belki de tüm gelenekten ve gelenek algısından kopuşun en büyük adımı olmuştur. Öyle ki, bundan sonra gelen tüm akımlar ya da “izm”ler kendilerine milat olarak Aydınlanmayı seçeceklerdir. Akla yapılan vurgu, “mitlerin hamhayaller” olarak görülmesi mitosların ve mitik düşüncenin yıkılmasına, yerine aklın ve aklın dünyasının geçmesine neden olur. Aydınlanmanın bu düşüncesine karşı *Adorno* ve *Horkheimer* ikilisinin kaleme aldığı “Aydınlanmanın Diyalektiği” adlı eserde; mitolojiye ve dinsel söyleme bir eleştiri olarak ortaya çıkan aydınlanmanın paradoksal olarak mitolojiye geri dönüş yaptığını, aydınlanma ve mit kavramlarını Odysseus miti bağlamında ele almış ve aydınlanmanın “milliyetçi”, “pagan” ve bunun gibi “modern mitler” üretmek suretiyle geçmişe doğru bir dönüşü de içinde barındırdığını dile getirmişlerdir. Artık geçmişin mitosla bezenmiş eski zamanları ve o zamanların insan-toplumunu hayalden öteye gidemeyecek bir çağdayız ve bu nedenle tiyatro ya da diğer sanatlar da bu geline nokta koyamazlar. Böylece Aydınlanma, öncenin “büyülü akıl” ve varoluşu bozmakla insana da hükmetme sürecini başlatmıştır. Bilginin egemenliği olarak “araçsallaştırılan akıl”, batıl olana karşı alınan bir zaferle büyü bozulmuş olan doğaya ve insana hükmetmek için varlığını kabul ettirir. Eskinin kutsalı, kılıf değiştirerek ve dindışı bir düzen söylemiyle, “özgürlükçü ilerlemenin” mitik umudunu da içinde taşır. Geleceğin insanının yaratacağı “egemen miti” ya da söylemi oluşturmak için eski mitleri (Prometheus, Herakles, Antigone, tanrılar, titanlar) önsimgeler olarak kullanılır. Başkaldırıcı, isteği, insanın kendi yazgısının efendisi olma umudunu belirtmek için yeniden ele alınırlar. Toplumsal olarak burjuva sınıfı, mitsel, büyüleyici, etkileyici, tanrısal karakterler yerine sahnede



kendine benzeyen ve kendisi gibi düşünen, giyinen, konuşan, hikayesinin daha yalın bir çizgiyle anlatıldığı eserleri izlemeyi ister bu durumda da mitsel kahraman, düzenin savunucusu, destekleyicisi ve doğrulayıcısı olarak sahnede yerini alır.

Romantikler, Aydınlanma'nın ilk ciddi eleştirmenleri olarak tarih sahnesine çıkmış ancak aklın eleştirel yanını da sonuna kadar desteklemişlerdir. Romantik sanatçılar bir anlam boşluğuna düştüklerini ve geçmişten geçmişin o büyüdü dünyasından koparılmayı reddetmişler ve kendilerine yeni anlamlar dünyası yaratmışlardır. Her şeyi metaforlaştırmışlar ve bu anlatı tarzıyla Antik Yunanlılarda olduğunun tersine, metafor'u mitleştirmişlerdir. Bu mitleştirme sıradan, basit ve ruhsuz olan gerçekten kaçmanın yani akıldan uzaklaşmanın bir yolu olmuştur. Bu kaçış yazarın kendi tinsel derinlik ve duyarlılığına giden bir köprüdür. Romantiklerin mitolojisi gerçeğin yıkıntılarında türemiş ve bir dereceye kadar gerçeğin yerine geçen bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Çünkü gerçek sadece akılla açıklanmaya başladığında dünyanın büyüğü de yok olmuştur. Aydınlanma'nın eleştirel, çözümsel ve bilimsel anlama yetisi üzerinde yoğunlaşmasına karşın, romantikler yaratıcı imgelemin gücünü, duygu ve sezginin rolünü yüceltmişlerdir. Romantizm yitirilen hakikat duygusunu yitirmeden onunla alay edebilmeyi mümkün kılmış ve yitirilen yüce duygular bu büyük boşluk romantik düşüncede özlem ve arzulama ile kapatılmıştır. *Friedrich schlegel* şöyle der: "soyutlayabilen herkes için yüce duygusu ulaşılabilir bir şeydir". Romantik sanatçılar, yeniden insanı büyülemenin yollarını aramaya başlamışlar ve bu büyülemenin aracı olarak da kaynaklara dönme, çağa ve düşünüşe uygun yeni mitleri kurma girişimi olarak açıklamışlardır. Duyguları ön plana alarak yaratılan eserin bir "ayna" olma durumunu yadsıyan romantik sanatçılar, iç dünyanın ruhuna açılan bu kapıyı geçmişin gizemiyle, büyüyle ve yaratma ediminin özgürlüğüyle tanımlamış ve kendileri için anlamı yitirilen bir dünyayı anlamlandırmaya ve aklın mitlerini kurmaya girişmişlerdir. Ama bu aklın mitleri, imgelerle, çoktanrıcılıkla, yücelikle yaratılacak bir mitolojik evrendir.

Aklın ön plana geçmesiyle tek anlamlı bir yorum gerektiren "mitsel metinler" doğal olarak düşünüşe geçmiş ve artık akla temellendirilmiş ve akıl yoluyla anlamlandırılmaya çalışılan parçalı metinler ortaya çıkmıştır. Bu nedenle toplumsal ve ekonomik gelişmelere bağlı olarak edebi eserler çoğalmaya başlamış, çoğalan

eserin formu, biçimi, düşüncesi, karakteri, karakterinin dinamikleri, eylemi, eyleminin yapısı, metnin sözü ve yorumu da değişmiş, bütünselliğinden kopan eserin işlevi doğal olarak gizlerden ve kutsallıktan arınmıştır. Evreni anlama çabası olan mitoslar aklın onun yerini almasıyla biçim değiştirmiş ve Aydınlanmanın akli mitleri yıktığını düşünerek kendisini “mit”leştirmiştir. Rasyonel düşüncenin egemen olmaya başlamasıyla birlikte mitsel olanda parçalanmış ve aklın egemenliği başlamıştır. Böylece Aydınlanmanın mitolojik evreni akıl olmuş ve bu da ilerlemenin ve aklın mitlerini kurma çabasını getirmiştir.

Artık saf ve gerçek olan mitin yerini gelişen ve hiç durmadan ‘yenilik getiren’ yenilik getirdikçe ona modern anlamlar ya da işlevler yükleyen bir nevi her şeyin araçsallaşmasını sağlayan modernizmin tüm tartışma konuları ya da felsefi görüşleri, siyasal olayları, ekonomik değişimleri, ilerleme adına “kazanılan” ve “kaybedilen” tüm değerler birer mitolojik evren kurmuştur ve kendi kurduğu bu evren içinde de mitler yaratılmıştır. Bu durum yeni bir mit çağını da doğurmuştur. Modernizm kendi başına yeni bir mit olmuştur. Doğanın üzerinde kurulan hakimiyet, insanı ve hayatı nasıl mekanikleştirdiyse, aynı zamanda da insanı büyük bir anlam boşluğunun ve hiçlik denizinin ortasına fırlatmış, hayaleti andıran ve süslü söylemleriyle kendi krallığında insanları yapayalnızlaştırmıştır. Bu derin bir uygarlık krizinden başka bir şey değildir. Seküler insan, içinde doğanın yer almadığı, yapay, kuru, ruhsuz, ışıltısız, anlamların bölük-pörçük olduğu, yersiz-yurtsuz bir evrenin yaratıcısı olmuş ve kendini bu evrene hapsetmiştir. Tek sığınak ve geleceğin kurtarıcısı ya da yaşamın “düzenleyicisi” ve “iyileştiricisi” olarak gördüğü bilimi de mitleştirmiş ve modern insan kendini bir boşluğun içinde bulmuştur. İnsanlık kendi yıkıcılığını akılla tasarlamış ve şiddetin tüm gizilgücünü keşfetmiştir. Yirminci yüzyıl birbiri ardına kendisini olumsuzlayan bir çok düşünceyi ya da ikonaları sunmakla kalmamış, modernliğin ve Aydınlanmanın aşırı umutlarının çoğunun yalan olduğunu da ortaya sermiştir.

Birinci dünya savaşı her şeyin üstüne koyduğumuz bilimin silahlara ölümcül etki olarak uyarlanabileceğini göstermiştir. Auschwitz insanlığa bundan sonra yapılacak sanatın içeriği ve biçimi hakkında da büyük bir uyarı görevi görmüş, aslında yaşanan gerçeklikle birlikte doğrunun ve hakikatin parçalandığını; tarihsel varoluşun üzerine Auschwitz’in bacalarından çıkan kara dumanlar hakim

olmuştur. Mitolojiden ya da “büyük anlamsal düzlemlerden” yoksun ve arınmış dünyamız bilimin, teknolojinin getirdikleriyle çok rahat olsa da “yeryüzü cenneti olmadığı” kesindir.

Geleneksel olan ile modernliğin çatışması mitin anlamını ve doğal olarak anlatının biçimini de değiştirmiştir. Yeniden yapılandırılan dünya algısı ve kendi anlamından bağımsız “artı anlamlarla” değişen ve dönüşen mit kavramı, drama yansıtılan geçmiş ve geleneksel olan mit düşüncesini de, yeni anlamlar ve anlatılarla değiştirmiştir. T.S. Eliot’ın *The Waste Land* (Çorak topraklar) adlı şiirinde gözler önüne serdiği gibi, çağdaş yaşamın verimsizliğini, yabancılaşmayı, can sıkıntısını, nihilizmi, inançsızlığı, anlamsızlığı, benmerkezciliği, umutsuzluğu “*elimdeki bu kırıntılar yıkıma karşı toparlayıcı olmaktadır*” diyerek geleceği görmüştür. Yaşam gerçeğinin ön planda tutulması ve yaşanan gerçekliğin mantığı üzerine temellendirilen tartışma ‘*gözle görülebilir ve gösterilebilir*’ olana indirgenmiştir. Modern dönemin insanı, varoluşunun anlamını ortaya koyacak yeni bir merkez ve kendini bütünleyecek belki de bu acıklı durum içinde, direncini yitirmeden onurunu korumaya çalışarak kendine yenileşen/değişen/dönüşen dünyada yeni mitler (anlamlar) bulacaktır. Bunlar ya imgelere sığınmak, ya fanteziler kurmak ya da düşlerin imgelerine dalarak hayatı çözümleyecek veyahut hayattan kaçışın yerleri olarak sığınma mekanizmaları oluşturacaktır.

Mitolojik evren toplumsal ve siyasal değişimler sonucunda orijin olarak elbette aynı kalmayacaktır. Modern dünyada da kendi mitolojik evrenini, kendi alımlama ve anlam yaratma serüvenini devam ettirecektir. Modern söylenceler oluşacak onların içinde yeni mitsel imgeler kurulacak ve geçmişin izleri görülse bile bu gerçeklik zemini kalmayan her şeyin parçalandığı, yok edildiği, uçtuğu bir çağda kendi mitlerini oluşturacaktır. Mit her çağda hep başka bir kılıkta bize görünecektir. Kahramanlara ihtiyaç duyduğumuzda geçmişin mitos kahramanları bugünün “kurtarıcıları” olarak sanat ve siyaset dünyasında yerini alacaktır. Ama nasıl?

Mitoslar çağdaş dünyamızda imgeler olarak baş gösterecektir. Çağdaş dünyada bir gerçeklik düzleminden bahsetmek neredeyse imkansız görünmektedir. Bu nedenle, imgeleşmiş bir şeyin aynı anda mitikleştiğini çok net olarak görebiliriz.

Modern tüketim toplumunda insan, üretici birey olarak değil tüketici olarak bir anlam/kimlik kazanır. İmaj peşinde olan modern insan, ‘olmak’ ile ‘gibi gözükmek’ arasında bir gelgit gerilimi yaşar. Kaosa dönüşen bu çağdaş dünya da birey, aile ve hatta toplum, modern mitoslar/çağdaş imgeler ya da imajlarla yaşamına “anlam” vermeye çalışır.

Mitolojilerin, modern ve modern sonrasında yeniden üretilişi, aldığı biçim ya da anlam değişmesi kaçınılmaz olarak modern mitlerin de oluşmasına sebep olmuştur. Modern toplumlarda yeni mitler üretildiğini ya da eski mitlerin farklı şekiller de anlam değiştirerek yeniden ortaya çıktığını görürüz. Özellikle modernleşmeyle birlikte iletişim araçları, televizyon, kitle gazeteleri ve dergileri, reklamcılık sistemi, sinema, hayatımıza egemen olan yeni mitleri üretiyor ve günden güne de bu çeşitlemeler hızını kaybetmeden bir çok olgunun mitikleşmesini aynı zamanda da kaybolup gitmesini engelleyemiyor.

Oysa uygarlık tarihinin ilk dönemlerinde mitosların oluşum amacıyla bugünkü çağdaş insanın mit yaratmada kullandığı yöntemler arasında büyük kopukluklar olduğu bir gerçektir. Modern çağ’ın mit yaratıcıları, insan bilincinin tüm zaaflarını çok iyi analiz etmekte ve görsel medyayı da kullanarak yeni mitleri insanlığın “hizmetine” sunmaktadırlar. Çağdaş dünyada sanat dallarının hemen hepsinde yapılan çalışmalar, popüler kültür endüstrisinin, modern dünya insanına içselleştirmesi gerekenleri ve modern dünyanın hayallerini, ideallerini, arzu ve isteklerini ve hatta üstesinden gelemeyecekleri korkuları karşısında bile çözümler üreten yeni kahramanlar yaratarak tüm “dertlere deva” olmayı sunmaktadırlar. Günümüz toplumu için kurtarıcılar sunan kültür endüstrisi ortaya çıkardığı bu kahramanla, bir anda birçok kişinin içselleştirdiği ve toplumun büyük bir bölümünün de ideallerine, isteklerine, meraklarına somut bir biçimde yanıt veren kişiler olarak canlanmaktadır. Geçmişin mitsel kahramanları günümüzün imajları, idolleri, kurtarıcıları olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Örneğin sinema ya da edebiyat bu mitikleştirmeyi en açık ve popüler bir şekilde yapmaktadır. “Örümcek Adam”, “Batman”, “Süpermen” gibi çizgi roman kahramanlarının sinemaya uyarlanması ve ardından da “Matrix”, “Harry Potter”, “Yıldız Savaşları”, “Yüzüklerin Efendisi”, ve benzerlerinin konu edilmesi, küçükten büyüğe hedef kitlenin herkes olmasını sağlamıştır. Mitolojik bir altyapıya sahip anlatılardan hareketle üretilen

tüm bu çalışmalar, eşzamanlı olarak kendi mitolojisini ve inananlarını yarattıklarından dolayı, günün birinde ‘etkin bir kişi’, bir ‘kahraman’ olarak kendini göstereceğini hayal eden modern insanın gizli özlemlerini süslemektedir.

Sinemanın toplumsal olaylarla direk bağlantılı olması, kolektif bir aktiviteyi içermesi ve yaratan insanın (yönetmen-senarist-yazar) etkisini başka insanların zihnine aktarma biçimiyle yaratılan mitoslardaki öykünün anlatılış biçimi bir kültürel miras olan mitleri aktarmanın en açık halidir. Buna en iyi örnek sinemanın yarattığı Matrix filmidir. Dünyanın sonunu açıklamaya çalışan ve bunun nedeni olarak teknolojiyi gören film, ürettiği yapay dünya içinde dünyanın sonunun nasıl olacağını ya da bu durumdan nasıl kurtulacağını anlatır. Matrix’deki her şey dijital kodlarla, bir sayı, bir figür, bir imge dizgesi olarak görülür. Bunlar her şeyi kontrol edebilme gücüne sahiptir. Hatta öyle ki insan, zihniyle uçuşan mermileri bile durdurabilmektedir. Yarattıkları evren bir teknolojik-mitolojik söylemdir. Günümüzün modern mitlerine bir örnek de Jung verir; uçan daireleri (ufo) modern dönemde üretilmiş mitlerden biri olarak gösterir. 1945 den sonra sıklıkla görülen ya da görüldüğü söylenen uçan dairelerin hala gerçekliğine ilişkin nesnel bir bilgi olmamasına karşın insanlığın derinindeki yeni bir dünyaya özlem, yeniden varolmak, ikinci geliş gibi mitler değişim geçirerek günümüzde çağdaş bir mit söylemi olarak karşımıza çıkar.

Her şeyin yapaylaştırıldığı bir ortamda doğal olarak insan kendine bir kurtarıcı, bir kahraman aramakta ve bu kahramanlar sinema, edebiyat ve tiyatrodaki olduğu gibi mitik izler taşımakta veya çağdaş insana pop kültürün aşılacağı “idoller” kahramanının yerini almaktadır. Aslında tüm bu mitik imgeler ve izler Eliade’nin dediği gibi; eşsiz bir kahramanı bekleyen çağdaş insanın gizli özlemleridir. Ayrıca yaşadığımız dünya siyasal bir dünyadır. Büyük siyasi güçlerin, egemen sınıfların, parayı ve gücü merkezileştirmiş büyük tekellerin yönetici ve yönlendirici olduğu bir dünya da bu özlem yapay ve sahte kahramanları üretmektedir. Kültür emperyalizmi dediğimiz bu olgu, sanatsal ve bilimsel eserlerde etkileşimi yoğun bir görsellikle bilinçaltına sunmaktadır. Bu yolla da yitirilen değerler belki de mitlerin ve mitsel kahramanların aracılık etmesiyle yeniden kurulmak istenmektedir. Malzeme insan ve insana ait istek, arayış ve korkular olduğu sürece de, eskinin üzerinden yeniden

yapılandırılan, değişime uğrayan ya da artık sadece imgesiyle varolan modern mitoslar, sanata ilham verecek kaynağı oluşturmaya devam etmektedir.

Hiper tüketim ve simülasyon çağında yaşayan bizlerin ortak toplanma alanları bir kabile ateşinin etrafında toplanarak anlaticıyı dinleme ritüelinin çok uzağında kalmıştır. Bunun yerini bugün yalnızca eğlendirici olan ve birbirleriyle yarışan devasa büyüklükteki alışveriş merkezleri vardır. Televizyon karşısında alışveriş kanalı izlenmekte, sanal üniversitelerde dersler yapılmakta, sanal alışveriş sitelerinde sörf'e çıkılmaktadır. Artık tatil imgesi; alışveriş merkezi gezmek, spor mağazalarında yapay kayak tırmanışları yapmak, sonrada yağmur ormanları konulu bir restoranda ayak üstü yemek yemektir. Büyüsü bozulmuş, kutsallıktan arındırılmış bir dünyayı yeniden büyülemek için, tüketim araçlarını ellerinde bulunduranların, sonsuz tüketimi körüklemek için dünyayı "eğlenceli" ya da "anlamalı" kılarak yeniden büyülemeye çalıştıkları bu çağ öyle bir çağdır.

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

Adorno, Theodor W., **Minima Moralia**, Çev: Orhan Koçak – Ahmet Doğukan, Metis Yay, İkinci Basım, İstanbul 2000.

Adorno, Theodor W. - Horkheimer, Max, **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Çev: Nihat Ünler-Elif Öztarhan Karadoğan, Kabalcı Yay., İstanbul 2010.

Akgül, Hasip, **Görme Kılavuzu**, Duvar Yayınları, 2. basım, İzmir 2008.

Aksoy, Nazan, **Batı ve Başkaları**, Düzlem Yayınları, İstanbul 1996.

Alighieri, Dante, **İlahi Komedya**, Çev: Rekin Teksoy, Oğlak Klasikleri 11. Baskı, İstanbul 2010.

Aristoteles, **Poetika**, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.

Armstrong, Karen, **Mitlerin Kısa Tarihi**, Çev: Dilek Şendil, Merkez Kitapları, İstanbul 2006.

Artaud, Antonin, **Tiyatro ve İkizi**, Çev: Bahadır Gülmez, YKY, İstanbul 1993.

Barthes, Roland, **Çağdaş Söylenler**, Çev: Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Yayınları, 1.

Baskı, 1990.

Batkin, Leonid M., **Atina Okulu**, Derleyen: Oğuz Özgül, **Sanatın Psikolojisi**, Pencere Yayınları, İstanbul 2000.

Bayat, Fuzuli, **Mitolojiye Giriş**, Ötüken Yayınları, 1. Baskı, Çorum 2005.

Benjamin, Walter, **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, YKY, İstanbul 1993.

Berman, Marshall, **Katı Olan Her şey Buharlaşıyor**, Çev: Ümit Altuğ- Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul 2000.

Doç. Dr. Birand, Kamiran, **Aydınlanma Devri Devlet Felsefesinin Tanzimatta Tesirleri**, Ankara Üniv. İlahiyat Fak. Yay, IX. Ankara 1955.

Bloch, Ernst, **Rönesans Felsefesi**, Çev: Hüsen Portakal, Cem Yayınevi, İstanbul 2002.

Brecht, Bertolt, **Epik Tiyatro**, Çev: Kamuran Şipal, Cem Yayınları, İstanbul 1990.

Boysal, Yusuf, **Grek Klasik Devir Heykeltraşlığı**, Güzel İstanbul Matbaası, Ankara 1967.

Campbell, Joseph, **Tanrının Maskeleri**, Çev: Kudret Emiroğlu, İmge Yayınları, Ankara 1992.

Campbell, Joseph, **Mitolojinin Gücü**, Çev: Zeynep Yaman, Media-Cat Yayınları,

İstanbul 2009.

Camus, Albert, **Sisyphos Söyleni**, Çev: Tahsin Yücel, Adam Yayınları, Birinci Basım 1974.

Carlson, Marvin, **Tiyatro Teorileri**, Çev: Eren Buğlalılar-Bariş Yıldırım, De ki Yayınları, Ankara 2008.

Carpenter, E., **Batı Uygarlığının Krizi**, Çev: Orhan Düz, Külliyyat Yayınları, İstanbul 2008.

Çalışlar, Aziz, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1993.

Çelenk, Semih, **Barbarlar Mutludur Çünkü Tiyatroları Yoktur**, “Hamlet’te Manierist Estetik” Etki Yayınevi, 1.baskı, İzmir 2000.

Çelgin, Güler, **Helenistik Çağ Şiiri**, Arkeoloji ve Sanat Yay., İstanbul 2000.

Çotuksöken, Betül, **Ortaçağ Yazıları**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1993.

Çotuksöken, Betül - Babür,Saffet, **Ortaçağda Felsefe**, Kabalcı Yay., İstanbul 1993.

Dellaloğlu, Besim F., **Romantik Muamma**, Bağlam Yayınları, İstanbul 2002.

Delice, Engin, **“Oluş”un Mitolojik Betimlemesinden Felsefi Kurguya Donanımı, FelsefeLogos (üç ayda bir çıkan ortak kitap)**, Bulut Yayınevi, Yıl 1, Sayı 3, Haziran 1998.

Dürüşken, Çiğdem, **Roma’nın Gizem Dinleri**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2000.

Eagleton, Terry, **Kuramdan Sonra**, Çev: Uygur Abacı, Literatür Yayınları, İkinci basım, İstanbul 2006.

Eco, Umberto, **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Çev: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 1999.

Eliade, Mircea, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi**, Çev: Ali Berktaş, Kabalcı Yayınları, I. Cilt, 2. Baskı, İstanbul 2007.

Eliade, Mircea, **Ebedi Dönüş Mitosu**, Çev: Ümit Altuğ, İmge Kitabevi, 1994.

Eliade, Mircea, **Kutsal ve Dindışı**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınları, Aralık 1991.

Eliade, Mircea, **Mitlerin Özellikleri**, Çev: Sema Fırat, Simavi Yayınları, İstanbul 1993.

Ellul, Jacques, **Sözün Düşüşü**, Çev: Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayınları, İstanbul 1998.

Eslin, Martin, **Absürd Tiyatro**, Çev: Güler Siper, Dost yayınları, Ankara 1999.

Egon Friedell, **Antik Yunan Kültür Tarihi**, Çev: Necati Aça, Dost Yayınları,



- Ankara 1999.
- Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**, Çev: Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2003.
- Frazer, James G., **Altın Dal I**, Çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul 1991.
- Freud, Sigmund, **Dinin Kökenleri'nde Musa ve Tektanrıcılık**, Çev: Ayşen Tekşen Kapkın, Payel Yayınları, İstanbul 2002.
- Freud, Sigmund, **Dinin Kökenleri'nde- Totem ve Tabu**, Çev: Ayşen Tekşen Kapkın, Payel Yayınları, İstanbul 2002.
- Lewin, Roger **Modern İnsanın Kökeni**, Çev: Nazım Özüaydın, Tübitak Yayınları, 1. basım 1998 Ankara
- Freud, Sigmund, **Sanat ve Edebiyat'ta –Tekinsiz**, Çev: Emre Kapkın, Payel Yayınları, İstanbul 1999.
- Fischer, Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat Çapan, Payel Yayınları, 8. Basım, İstanbul 1995.
- Gautier, Theophile, **Romantizmin Tarihi**, Çev: Dr. Necdet Bingöl, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1967.
- Girard, René, **Kültürün Kökenleri**, Çev: Mükremin Yaman- Ayten Er, Dost Yayınları, Ankara 2010.
- Girard, René, **Romantik Yalan Romansal Hakikat**, Çev: Arzu Etensel İlden, Metis Yayınları, İkinci baskı, İstanbul 2007.
- Güçbilmez, Beliz, **Sofokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı**, Deniz Kitabevi, Ankara 2005.
- Gümüş, Semih **Ortaçağın Karanlığı, Aydınlığı**, Radikal Gazetesi Kitap Eki, 15.07.2011
- Güney, Oben, **Tiyatroda İnsan İnsanda Tiyatro**, Pirmat Basımevi, 1. cilt, İstanbul 1983.
- Horkheimer, Max, **Aklın Tutulması**, Çev: Orhan Koçak, Metis Yayınları, 2008.
- Huizinga, Johan, **Homo Ludens**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2006.
- Innes, Christopher, **Avant-Garde Tiyatro**, Çev: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Dost Yay, Ankara 2004.

- İpşiroğlu, Zehra, **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik**, İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu Yayınları, 1978.
- Jacop, François, **Evolution and Tickering, Science**, Cilt 196, Haziran 1977.
- Jung, Carl G., **Anılar, Düşler, Düşünceler**, Yayına Hazırlayan: Anıela Jaffe, Çev İris Kantemir, 2. basım, Can Yayınları, İstanbul 2002.
- Kahraman, Hasan Bülent, “İmge-Simge-Söylence”, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular Ve Öteleri**, YKY, İstanbul 1995.
- Karacabey, Süreyya, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, De-Ki Yayınları, Ankara 2007.
- Kılıçbay, Mehmet Ali, **Aydınlanma ve Modernite**, Özgür Üniversite Kavram Sözlüğü II, Söylem ve Gerçek , Maki Basın Yay., Ankara 2006.
- Knowlson, James, **Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett**, Bloomsbury Press, London 1996.
- Kuçuradi, İonna, **Sanata Felsefeyle Bakmak**, Ayraç Yayınları, 2. baskı, Ankara 1999.
- Kuhn, Thomas .S., **Bilimsel Devrimlerin Yapısı**, Çev: Nilüfer Kuyaş, Kırmızı Yayınları, İstanbul 2011.
- Lange, Friedrich Albert, **Materyalizmin Tarihi ve Günümüzdeki Anlamın Eleştirisi I**. Cilt, Çev: Ahmet Arslan, İstanbul 1998.
- Larrain, Jorge, **İdeoloji ve Kültürel Kimlik**, Çev: Neşenur Domaniç, Sarmal Yayınları, İstanbul 1995.
- Latacz, Joachim, **Antik Yunan Tragedyaları**, Çev: Yılmaz Onay, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul.
- Lenoir, Beatrice, **Sanat Yapıtı**, Çev: Aykut Derman, YKY, İstanbul Mart 2005.
- Lewin, Roger, **Modern İnsanın Kökeni**, Tübitak Yayınları, 1. Basım, Ankara 1998.
- Machiavelli, **Hükümdar (İl Principe)**, Çev: Selahattin Bağdatlı, Sosyal Yayınları, İstanbul 1992.
- Malinowski, Borinislav, **Büyü Bilim ve Din**, Çev: Saadet Özkal, Kabalcı Yayınları, 1990.
- Marks, K. – F. Engels, **Komünist Parti Manifestosu**, Çev: Ahmet Sarı, Yorum Yayınları, İstanbul 1993.
- May, Rollo, **Yaratma Cesareti**, Çev: Alper Oysal, Metis Yay., 4. Basım 1992.
- McFarlane, James, “Modernizm ve Zihin”, **Modernizmin Serüveni**, Hazırlayan;

- Enis Batur, YKY, 5. Baskı, İstanbul 2005.
- Moran, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul 2001.
- Moretti, Franco, **Modern Epik Goethe'den Garcia Marquez'e Dünya Sistemi**, Çev: Nurçin İleri-Mehmet Murat Şahin, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Nietzsche, Friedrich, **Tragedyanın Doğuşu**, Çev: İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, İstanbul 1997.
- Nietzsche, Friedrich, **Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans**, Çev: Mahmure Kahraman, İstanbul, Say Yay., 2005.
- Nutku, Özdemir, **Shakespeare Oyunları Üzerine Bir İnceleme Gecenin Maskesi**, Mitos-Boyut Yayınları, 1995.
- Nutku, Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi I**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985.
- Nutku, Özdemir, **Othello Üzerine**, (W. Shakespeare, **Othello**, Çev: Özdemir Nutku, Remzi Kitabevi, Ankara 1993 içinde)
- Oflazoğlu, Turan, **Shakespeare**, Cem Yayınevi, İstanbul 1999.
- Oskay, Ünsal, **XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**, Ankara Ünivesitesi S.B.F. Yay., Ankara 1982.
- Ozansoy, Halit Fahri, **Yunan Tiyatrosu**, Ahmet Saitoğlu Kitabevi, İstanbul 1946.
- Paksoy, Banu Kılan. **Tragedya ve Siyaset**, Mitos-Boyut Yay., İstanbul 2011.
- Parıltı, Abidin, **Cehennem Başkalarıdır**, Radikal Gazetesi Kitap eki, 13/07/2007
- Parman, Susan, **Rüya ve Kültür**, Çev: Kemal Başçı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001.
- Platon, **Devlet**, Çev: Sabahattin Eyüboğlu- M. Ali Cimcoz, T. İş. Bankası, Kültür Yayınları, XXI. Baskı, 2011.
- Palmer Douglas - Peter Barrett, **Evrin Atlası**, Çev: çağlar Sunay- Muzaffer özgülüş,  
İş Bankası Yay, 2010 İstanbul,
- Saylan, Gencay, **Postmodernizm**, İmge Kitabevi Yayınları, İkinci baskı, Ankara, Mayıs 2002.
- Smith, Philip, **Kültürel Kuram**, Çev: Selime Güzelsarı, İbrahim Gündoğdu, Babil Yayınları, İstanbul 2005.
- Sokullu, Sevinç, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı, Ankara 1993.
- Strauss, Levi, **Mit ve Anlam**, Çev: Şen Süer, Alan Yayınları, İstanbul, 1986.
- Şener, Sevda, **Oyundan Düşünceye**, Gündoğan Yayınları, Ankara 1993.

- Şener, Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Adam Yayınları, 1982.
- Şener, Sevda, **İnsanı Geçitlerde Sınayan Dram Sanatı**, Mitos-Boyut, 1. baskı, 2003.
- Şenyapılı, Önder, **Otuzbin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel**, Odtü Yayıncılık, İstanbul 2003.
- Thomson, George, **Tarih Öncesi Ege I**, Çev: Celal Üster, Payel Yayınları, İstanbul 1988.
- Thomson, George, **Aiskhilos ve Atina**, Çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul 1990.
- Townsend, Dabney, **Estetiğe Giriş**, Çev: Sabri Büyükdüvenci, İmge Yayınları, 2002.
- Tuncay, Murat, **Sahneye Bakmak I**, Mitos-Boyut, İstanbul 2010.
- Urgan, Mina, **Shakespeare ve Hamlet**, Cem Yayınevi, İstanbul 1996.
- Ünlü, Aslıhan, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşina Kitaplar, Ankara 2006.
- Veyne, Paul **Yunanlılar Mitlerine İnanmışlar mıydı?**, Çev: Mehmet Alkan, Dost Yayınları, Ankara 2003.
- Wright, Elizabeth, **Postmodern Brecht**, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Dost Kitabevi Yayınları, 1. Baskı, Ankara 1998.
- Yörükhan, Ünal, **Dram Sanatı ve Sinema**, Hayal-Et Kitap, 2008.
- Yamaner, Güzin, **Postmodernizm ve Sanat**, Algı Yayınları, Ankara 2007.
- Yüksel, Ayşegül, **Samuel Beckett Tiyatrosu**, YKY, 2. Baskı, 1997.
- Rönesansın Serüveni**, Derleyen; Nurettin Pirim, YKY, İstanbul 2005
- Jameson, Lyotard, Habermas; **Postmodernizm**, Hazırlayan; Necmi Zeka, Kıyı Yay, 2. baskı 1994

## OYUNLAR

- Aiskhylos, **Persler**, Çev: Güngör Dilmen Kalyoncu, İstanbul, MEB Yay., 1968.
- Aiskhylos, **Agamemnon**, Çev: Ahmet Cevat Emre, T.D.K. Yay., Ankara
- Aiskhylos, **Zincire Vurulmuş Prometheus**, Çev: Azra Erhat-Sabahattin Eyüboğlu, T.İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2000.
- Aristophanes, **Eski Yunan Komedyaları 3**, Çev: Furkan Akderin, Mitos Boyut, İstanbul 2010.
- Beckett, Samuel, **Godot'yu Beklerken**, Çev: Uğur Ün – Tarık Günersel, Kabalıcı

Yayımları, İstanbul, Ekim 2000.

Beckett, Samuel, **Oyun Sonu**, Çev; Berent Enç, Altın yayımları, 1969, 1.basım

Beckett, Samuel, **Tüm Kısa Oyunları**, Çev; Akşit Göktürk, Mitos-Boyut, 1. Basım, İstanbul 1993

Brecht, Bertolt, “**Kafkas Tebeşir Dairesi**” Bütün Oyunları 11, Çev: Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut, 1997

Euripides, **Herakles**, Çev: Lütfi Ay, Ankara Maarif Matbaası, Ankara 1943.

**Everyman**, Anonim,. Çev: Murat Tuncay, İzmir Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. Yay.

Goethe, Johann Wolfgang, **Faust**, Çev: Nihat Ünler, Öteki Yay., Ankara 2000.

Hugo, Victor, **Hernani**, Çev: Gülay Oktar Ural, Mitos Boyut Yayınları.

Hugo, Victor, **Ruy Blas**, Çev: Sabri Esat Siyavuşgil, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2. Basım 1962

İbsen, H., **Hedda Gabler**, Çev: Şaziye Berin Kurt, MEB Yayınları, 1965.

İbsen, H., **Yapı Ustası Solness**, Çev: Avni Givda, MEB Yayınları, 1946.

Müller, Heiner, **Hamlet Makinesi Bütün Oyunları 1**, Çev: Zehra Aksu Yılmaz, De ki Yayınları, Ankara 2008.

Plautus, **Palavracı Asker**, Çev: Türkan Tunca, M.E.B Yayınları, İkinci baskı, Ankara 1964.

Sartre, Jean Paul, **Toplu Oyunlar**, Çev: Işık M. Noyan, İthaki Yayınları, İstanbul 2007.

Schiller, Friedrich, **Haydutlar**, Çev: Seniha Bedri Göknül, Maarif Matbaası İstanbul 1958.

Sofokles, **Philoktetes**, Çev: Nurullah Ataç, Maarif Vekalet Yayınları, Ankara, 1958.

Sofokles, **Antigone**, Çev: Güngör Dilmen, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 1997

Sofokles, **Oidipus Kolonos'ta**, Tercüme: Nurullah Ataç, Maarif Vekaleti Yay., Ankara 1941.

Sofokles, **Kral Oidipus**, Çev: Bedrettin Tuncel, 3. Baskı, MEB Yay., İstanbul 1966.

Strindberg, August, **Seçilmiş Oyunlar 1**, Çev: A. Çalışlar, T. Oflazoğlu, A. Obay, Adam Yayınları, 1982.

## **SÖZLÜK**

Webster's Dictionary 1959 Newyork

Meydan Larousse, Cilt VIII

Hançerlioğlu, Orhan, **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar**, Remzi

Kitabevi, 1993.

Erhat, Azra, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984.

Cevizci, Ahmet, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yay., İstanbul, Kasım 2005.

Bonnefoy, Yves **Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü**, Dost Kitabevi, 2000.

## İNTERNET VERİLERİ

Yrd. Doç. Dr. Akkaş, Sema Önal, **Mit ve Felsefe**,

<http://www.millifolklor.com/tr/sayfalar/77/83-88.pdf> 21.02.2012

Altınkaş, Evren, **Ortaçağ Neyin Ortası?**, <http://www.universite toplum.org/text.php?id=320>, 04.09.11.

Arıcı,Oğuz, **Oyun Sonu; Çok Katmanlı Bir Metni Okumak**,

<http://www.seyyarsahne.com/gundem/oyunsonu.pdf> 23.05.2012

Arıcı,Oğuz, **Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı Üzerine**,

[www.iudergi.com/tr/index.php/almandili/article/view/15755](http://www.iudergi.com/tr/index.php/almandili/article/view/15755) 01.06. 2012

Aydın, Hasan, **Modern Bilime Yönelik Eleştiriler Bağlamında Din ve Bilim İlişkisi**, <http://www.bilimvegelecek.com.tr/?goster=326> 27.08.11

Can, Hülya, <http://www.flssdergisi.com/sayi2/63-70>, Nisan 2011.

Çevik, Adnan, **Gizem Oyunları, Ahlâk Oyunları, Ara Oyunlar, Kukla**

**Gösterileri**,[http://www.adnancevik.com/pdf/teori/II/morality\\_miracle\\_interlude\\_pu pet.pdf](http://www.adnancevik.com/pdf/teori/II/morality_miracle_interlude_pu pet.pdf) 27.08.11

Prof. Dr. Dinçer, Kurtuluş, **Tarihsizlikten Tarihselliğe**,

<http://www.flssdergisi.com/sayi2/147-154.pdf> 15.11.2011

Elmas, Hüseyin, **Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne oldu?**, [http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos\\_mak/makaleler/](http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/makaleler/) 13.11.2011

Erkoç, Gülayşe, **Romantik Oyunlarda Ak-Kara karşıtlığı (Ruy Hlas,Haydutlar)**

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/> 13.11.2011

Güllü, Fırat, **20. Yüzyıl Tiyatro Tarihi Avantgarde'ın Tarihidir.** (BÜO'da verilen seminer notları), Ekim 2007. <http://www.bgst.org/tb/yazilar/131107fg.asp> 03.04.2012

Kahramanoğlu, Kemal, **Mesnevi ve Faust'ta Kötülük Problemi** 06.01.12

<http://akademik.semazen.net/Sempozyumlar/Dunyada-Mevlana-izleri-bildiriler/21.pdf>

Karacabey, Süreyya, **Beckett ve Estetik Şok**, A.Ü. DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/195/1580.pdf> 143- 152.s 22.05.12

Ketenci, Taşkimer, **Chaplin'in Gözlerindeki Şaşkınlık: Postmodern Akıl Eleştirisi Üzerine**, <http://www.flssdergisi.com/sayi4/59-74.pdf> 15.03.2012

Kılınç, Hafise Gizem, **Erken Dönem Alman Romantizminde Açığa Çıkan Antik Yunana Dönüş İdealinin Hölderlin ve Nietzsche Bağlamında İncelenmesi**,

<http://www.flssdergisi.com/sayi10/57-80> 25.11.2011

Kurt, Ali Osman, **Lessing'in Bilge Nathan'ında "Üç Yüzük Metaforu"**

**Bağlamında Dini Çokluk**, <http://www.dinbilimleri.com/Makaleler/> 08.11.2011

Kutlu, Ömer, **Antonin Artaud ve İmkansız Tiyatro**,

<http://omerkutlu.blogspot.com/>

08.05.2012

Löwy, Michael, **Modernizmden Gerçeküstüçlüğe Yeni Mit**,

<http://www.sdnyeniyol.org/index.php/teori/446> 02.06. 2011

Oğuz, Birgül, **Faust Modern Entelektüel'in Doğuşu**,

<http://www.remzi.com.tr/kitapGazetesi>. 06.01.2012

Özdemir, Erinç, **Henrik Ibsen'in Modernizmi**

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1517/16720.pdf>

Şener, Sevda, **Moliere ve Türk Komedyası**,

[dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1188/13729.pdf](http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1188/13729.pdf) 06.10.2011

**Modernliğin Yakın Geçmişi Olarak Rönesans**,

<http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1500> 20.09.2011

**İtalya da Rönesans Sanatı**

<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/italyadaronesans.htm> 27.09.11

**Barok sanatı** <http://www.sanattarihi.org/37/Barok-Sanati.aspx> 25.10.2011

**Sanat Tarihi** <http://www.cukurovasanat.com/index.php?> 25.10.2011

**Yirmi Birinci Yüzyılda Din...** [www.enfal.de/dinlertarihi/](http://www.enfal.de/dinlertarihi/) 30.10.2011

Horatius, **Ars Poetika**, Çev: Irmak Bahçeci, Eren Buğralılar, Barış Yıldırım.

[dergiler.ankara.edu.tr/detail.php?id= sayı, 19.](http://dergiler.ankara.edu.tr/detail.php?id=sayı,19) 03.08.11

[//www.felsefe.net/genel-tartisma-alani](http://www.felsefe.net/genel-tartisma-alani) (20. 06. 2011)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Sofistler> 20.06.2011

## MAKALELER

- Ayık, Hasan, “**Düşünceden Dile Felsefe ve Metafor**”, **Milel ve Nihal**, (İnanç-Kültür-Mitoloji Araştırmaları Dergisi), Cilt 6, Sayı 1, Ocak-Nisan, İstanbul 2009.
- Batuk, Cengiz, **Mit Tarih ve Gerçeklik Sorunu Üzerine Notlar**, **Milel ve Nihal**, (İnanç-Kültür- Mitoloji Araştırmaları Dergisi), Cilt 6, Sayı 1, Ocak-Nisan, İstanbul 2009.
- Çelik, Süreyya Karacabey, **Modern Sonrasında Dramatik metinler**, DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 15, Ankara 2003.
- Çetinkaya, Hüsamettin, **Başkaldırı Sanatı II: Anti Hümanist Sanat**, Yeni İnsan, Sayı 3, İstanbul, Şubat 1992.
- Doç.Dr. Etöz, Zeliha, **Mitos ve İktidar**, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt 66, No.3, 2011.
- Göksel, Nil, **Logos’u Unutmak**, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi Bibliotech, Sayı 6, Güz 2008.
- Güçbilmez, Beliz, **Performans Sanatı: Nietzsche’nin Kehaneti**, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 21, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 2006.
- Güçbilmez, Beliz, **İbsen’den Beckett’e Belleğin Temsili**, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 23, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 2007.
- Grotowski, Jerzy, **Tiyatro Laboratuvarı**, Çev: Çiğdem Genç, **Mimesis Tiyatro/Çeviri/ Araştırma Dergisi** 4, Yoksul Tiyatro Özel sayısı, 1991
- Grotowski, Jerzy, **İlkeler**, Çev: Sevilay Saral, **Mimesis Tiyatro/Çeviri/ Araştırma Dergisi** 4, Yoksul Tiyatro Özel sayısı, 1991.
- Karacabey, Süreyya, **Herr Faust’un Önlenebilir Tırmanışı**, Tiyatro Oyunevi internet sayfası, 1 Nisan 2011.
- Karacabey, Süreyya, **Modern Sonrasında Dramatik Metinler**, Ankara Üniv. DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 15, Ankara 2003.
- Kalaycı, Nazile, **Nietzsche’de Kültürlerin Gelişmesi Bakımından Mitosların İşlevi**, Felsefe Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 5, Yıl: 2, 2008.
- Öndül, Selda, **Ibsen’in Kadınları için Sonra Bir Hayat Var mı?**, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 23, Yıl 2007.
- Özdemir, Hasan, **Şarabın İcadı ve Dört Vasfı**, Türkoloji Dergisi, Cilt XI, Ankara



1993.

Özertürk, Saltuk, **Beckett Öznesi Üzerine**, Edebiyat Eleştirisi, 6/7 Yaz 1994.

Sarıkartal, Çetin **Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak**, DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı, 29, Ankara 2010.

Sina, Ayşen, **Mitos ve Mitologia nedir?**, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi Bibliotech, Sayı 6, Güz 2008.

Temel, Tamer, **Epik Tiyatro’da “Siyasal Olan” ve “Gestus” Kavramlarını Hannah Arendt ile Okumak**, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, Sayı 17, Yıl 2011.

Türkyılmaz, Ümran, **Beckett’in Mutlu Günler Üzerine Bir İnceleme**, Gazi Üniversitesi Akademik Bakış Dergisi, Cilt 3, Sayı 5, Yıl 2009.

Yıldız, Bülent, **Absürd’lerde “Anlamsızlığın” Anlamı Üzerine Bir Godot’yu Beklerken Yorumu**, Edebiyat ve Eleştirisi Dergisi, Sayı 88, Yıl, Ankara 2006.

Yılmaz, Ahmet, **Albert Camus’nün ‘Doğrular’ Adlı Oyununda Anlam ve Değer Bakımından Kişi, Eylem ve Özgürlük**, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 29, No1, Mayıs 2005.

Yüksel, Ayşegül, **İbsen’den Beckett’e: Yıkım Öncesi Ve Sonrası**, Ankara Üniv. D.T.C.F Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 23, Ankara 2007.

Panofsky, Erwin, **Rönesans: Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımamak mı?**, Çev: Ömer Madra, **Rönesansın Serüveni**, YKY, 2005

Karamemet, İbrahim, **Hamlet Üstüne**, “Çağdaş Eleştirisi” Haziran 1985 (aktaran Semih Çelenk Barbarlar mutludur Çünkü Tiyatroları Yoktur. Etki Yay.)

Brecht, Bertolt, Kafkas Tebeşir Dairesi Üzerine, **Mimesis Tiyatro-Çeviri-Araştırma Dergisi**, Çev: Fırat Güllü, Boğaziçi Üniversitesi Yay, Sayı 6.

## TEZLER

Aydın, Utku Uraz, **Romantizmin Popülerleşmesi ve Tolkien**, Marmara Üniversitesi

S. B. Enst. Yüksek Lisans tezi, İstanbul 2003.

Biber, Burcu, **Mitos’tan Logos’a Geçiş Sürecinde Tragedyanın Yeri ve Önemi**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006.

Köse, Demet, **Nietzsche Felsefesi, Modernizm, Ahlâk ve İmmoralizm**, Gazi

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi,  
Ankara 2008.

Üstünel, Ceyda, **Euripides ve Seneca'nın Aynı Adlı Tragedyalarından Troades ve Medea Adlı Oyunlarının Karakter ve Oyun Planı Bakımlarından Karşılaştırılması**, Ankara Üniversitesi EskiÇağ Dilleri ve Kùltürleri Latin Dili ve Edebiyatı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2007.

## **ÖZGEÇMİŞ**

**Ad, Soyadı:** Tülay Yıldız Akgül

**Doğum yeri ve yılı:** 01.09.1972 İzmir

**Yabancı Dil:** İngilizce

**Yüksek Lisans:** 2007, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Ana bilim Dalı

**Lisans:** 2003, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Tiyatro Tarihi ve Teorisi. Ana Bilim Dalı

**Lise:** 1996, Namık Kemal Akşam Lisesi- İzmir

**İş tecrübesi:** Ankara Canşenliği Oyuncuları (1997 – 2000), Ankara Güneş Tiyatrosu ( 2000- 2002), Ankara ve İzmir’de, Milli Eğitime Bağlı İlköğretim okullarında Özel, Yaratıcı Drama, Dans ve Tiyatro Eğitmenliği (2000- 2007) , Buca Belediyesi Çocuk Tiyatrosu, ( 2006–2011 )

### **Yayınlanan Makaleler**

A. Didem Uslu “**Zamanın Ötesinde Buluşma**” Cumhuriyet Gazetesi, Cumhuriyet Kitap ( Roman Röportaj ) 13.07. 2006

Sınırdı Edebiyat-Yaşam-Eleştiri Dergisi “**Metinlerarası İlişkiler**” sayı: 6, İzmir, 2007

Sınırdı Dergisi “**Metinlerarası İlişkiler ve Üç Oyun Denemesi**” sayı:7, İzmir, 2007

Yeni Tiyatro Dergisi, “**Modern Sanat ve Değişim Dinamikleri**” , Kasım-Aralık, Kocaeli Üniversitesi yayımları, 2007

Yeni Tiyatro Dergisi “**İki Kişilik Oyunlarda Durum**” Ocak-Şubat 2008, Kocaeli Üniv. Yay.

Yeni Tiyatro Dergisi “**Tiyatro Kendine Ayna Tuttuğunda**” Mart-Nisan 2008, Kocaeli Üniv. Yay.

Yeni Tiyatro Dergisi “ **Sanata ve Hayata Dair**” Mayıs-Haziran 2008, Kocaeli Üniv. Yay.



## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

- Adorno, Theodor W., **Minima Moralia**, Çev: Orhan Koçak – Ahmet Doğukan, Metis Yay, İkinci Basım, İstanbul 2000.
- Adorno, Theodor W. - Horkheimer, Max, **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Çev: Nihat Ünler-Elif Öztarhan Karadoğan, Kabalcı Yay., İstanbul 2010.
- Akgül, Hasip, **Görme Kılavuzu**, Duvar Yayınları, 2. basım, İzmir 2008.
- Aksoy, Nazan, **Batı ve Başkaları**, Düzlem Yayınları, İstanbul 1996.
- Alighieri, Dante, **İlahi Komedya**, Çev: Rekin Teksoy, Oğlak Klasikleri 11. Baskı, İstanbul 2010.
- Aristoteles, **Poetika**, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.
- Armstrong, Karen, **Mitlerin Kısa Tarihi**, Çev: Dilek Şendil, Merkez Kitapları, İstanbul 2006.
- Artaud, Antonin, **Tiyatro ve İkizi**, Çev: Bahadır Gülmez, YKY, İstanbul 1993.
- Barthes, Roland, **Çağdaş Söylenler**, Çev: Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Yayınları, 1. Baskı, 1990.
- Batkin, Leonid M., **Atina Okulu**, Derleyen: Oğuz Özgül, **Sanatın Psikolojisi**, Pencere Yayınları, İstanbul 2000.
- Bayat, Fuzuli, **Mitolojiye Giriş**, Ötüken Yayınları, 1. Baskı, Çorum 2005.
- Benjamin, Walter, **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, YKY, İstanbul 1993.
- Berman, Marshall, **Katı Olan Her şey Buharlaşıyor**, Çev: Ümit Altuğ- Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul 2000.
- Doç. Dr. Birand, Kamiran, **Aydınlanma Devri Devlet Felsefesinin Tanzimatta Tesirleri**, Ankara Üniv. İlahiyat Fak. Yay, IX. Ankara 1955.
- Bloch, Ernst, **Rönesans Felsefesi**, Çev: Hüsen Portakal, Cem Yayınevi, İstanbul 2002.
- Brecht, Bertolt, **Epik Tiyatro**, Çev: Kamuran Şipal, Cem Yayınları, İstanbul 1990.
- Boysal, Yusuf, **Grek Klasik Devir Heykeltıraşlığı**, Güzel İstanbul Matbaası, Ankara 1967.
- Campbell, Joseph, **Tanrının Maskeleri**, Çev: Kudret Emiroğlu, İmge Yayınları,

- Ankara 1992.
- Campell, Joseph, **Mitolojinin Gücü**, Çev: Zeynep Yaman, Media-Cat Yayınları, İstanbul 2009.
- Camus, Albert, **Sisyphos Söyleni**, Çev: Tahsin Yücel, Adam Yayınları, Birinci Basım 1974.
- Carlson, Marvin, **Tiyatro Teorileri**, Çev: Eren Buğlalılar-Barış Yıldırım, De ki Yayınları, Ankara 2008.
- Carpenter, E., **Batı Uygarlığının Krizi**, Çev: Orhan Düz, Külliyyat Yayınları, İstanbul 2008.
- Çalışlar, Aziz, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1993.
- Çelenk, Semih, **Barbarlar Mutludur Çünkü Tiyatroları Yoktur**, “Hamlet’te Manierist Estetik” Etki Yayınevi, 1.baskı, İzmir 2000.
- Çelgin, Güler, **Helenistik Çağ Şiiri**, Arkeoloji ve Sanat Yay., İstanbul 2000.
- Çotuksöken, Betül, **Ortaçağ Yazıları**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1993.
- Çotuksöken, Betül - Babür,Saffet, **Ortaçağda Felsefe**, Kabalcı Yay., İstanbul 1993.
- Dellaloğlu, Besim F., **Romantik Muamma**, Bağlam Yayınları, İstanbul 2002.
- Delice, Engin, **“Oluş”un Mitolojik Betimlemesinden Felsefi Kurguya Donanımı, FelsefeLogos (üç ayda bir çıkan ortak kitap)**, Bulut Yayınevi, Yıl 1, Sayı 3, Haziran 1998.
- Dürüşken, Çiğdem, **Roma’nın Gizem Dinleri**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2000.
- Eagleton, Terry, **Kuramdan Sonra**, Çev: Uygur Abacı, Literatür Yayınları, İkinci basım, İstanbul 2006.
- Eco, Umberto, **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Çev: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 1999.
- Eliade, Mircea, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi**, Çev: Ali Berktay, Kabalcı Yayınları, I. Cilt, 2. Baskı, İstanbul 2007.
- Eliade, Mircea, **Ebedi Dönüş Mitosu**, Çev: Ümit Altuğ, İmge Kitabevi, 1994.
- Eliade, Mircea, **Kutsal ve Dindışı**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınları, Aralık 1991.
- Eliade, Mircea, **Mitlerin Özellikleri**, Çev: Sema Fırat, Simavi Yayınları, İstanbul 1993.

- Ellul, Jacques, **Sözün Düşüşü**, Çev: Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayınları, İstanbul1998.
- Eslin, Martin, **Absürd Tiyatro**, Çev: Güler Siper, Dost yayınları, Ankara 1999.
- Egon Friedell, **Antik Yunan Kültür Tarihi**, Çev: Necati Aça, Dost Yayınları, Ankara 1999.
- Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**, Çev: Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2003.
- Frazer, James G., **Altın Dal I**, Çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul 1991.
- Freud, Sigmund, **Dinin Kökenleri'nde Musa ve Tektanrıcılık**, Çev: Ayşen Tekşen Kapkın, Payel Yayınları, İstanbul 2002.
- Freud, Sigmund, **Dinin Kökenleri'nde- Totem ve Tabu**, Çev: Ayşen Tekşen Kapkın, Payel Yayınları, İstanbul 2002.
- Lewin, Roger **Modern İnsanın Kökeni**, Çev; Nazım Özüaydın, Tübitak Yayınları, 1. basım 1998 Ankara
- Freud, Sigmund, **Sanat ve Edebiyat'ta –Tekinsiz**, Çev: Emre Kapkın, Payel Yayınları, İstanbul 1999.
- Fischer, Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat Çapan, Payel Yayınları, 8. Basım, İstanbul 1995.
- Gautier, Theophile, **Romantizmin Tarihi**, Çev: Dr. Necdet Bingöl, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1967.
- Girard, René, **Kültürün Kökenleri**, Çev: Mükremin Yaman- Ayten Er, Dost Yayınları, Ankara 2010.
- Girard, René, **Romantik Yalan Romansal Hakikat**, Çev: Arzu Etensel İlden, Metis Yayınları, İkinci baskı, İstanbul 2007.
- Güçbilmez, Beliz, **Sofokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı**, Deniz Kitabevi, Ankara 2005.
- Gümüş, Semih **Ortaçağın Karanlığı, Aydınlığı**, Radikal Gazetesi Kitap Eki, 15.07.2011
- Güney, Oben, **Tiyatroda İnsan İnsanda Tiyatro**, Pirmat Basımevi, 1. cilt, İstanbul 1983.
- Horkheimer, Max, **Akıl Tutulması**, Çev: Orhan Koçak, Metis Yayınları, 2008.

- Huizinga, Johan, **Homo Ludens**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2006.
- Innes, Christopher, **Avant-Garde Tiyatro**, Çev: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Dost Yay, Ankara 2004.
- İpşiroğlu, Zehra, **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik**, İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu Yayınları, 1978.
- Jacop, François, **Evolution and Tickering, Science**, Cilt 196, Haziran 1977.
- Jung, Carl G., **Anılar, Düşler, Düşünceler**, Yayına Hazırlayan: Anıela Jaffe, Çev İris Kantemir, 2. basım, Can Yayınları, İstanbul 2002.
- Kahraman, Hasan Bülent, “İmge-Simge-Söylence”, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular Ve Öteleri**, YKY, İstanbul 1995.
- Karacabey, Süreyya, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, De-Ki Yayınları, Ankara 2007.
- Kılıçbay, Mehmet Ali, **Aydınlanma ve Modernite**, Özgür Üniversite Kavram Sözlüğü II, Söylem ve Gerçek , Maki Basın Yay., Ankara 2006.
- Knowlson, James, **Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett**, Bloomsbury Press, London 1996.
- Kuçuradi, İonna, **Sanata Felsefeyle Bakmak**, Ayraç Yayınları, 2. baskı, Ankara 1999.
- Kuhn, Thomas .S., **Bilimsel Devrimlerin Yapısı**, Çev: Nilüfer Kuyaş, Kırmızı Yayınları, İstanbul 2011.
- Lange, Friedrich Albert, **Materyalizmin Tarihi ve Günümüzdeki Anlamın Eleştirisi I**. Cilt, Çev: Ahmet Arslan, İstanbul 1998.
- Larrain, Jorge, **İdeoloji ve Kültürel Kimlik**, Çev: Neşenur Domaniç, Sarmal Yayınları, İstanbul 1995.
- Latacz, Joachim, **Antik Yunan Tragedyaları**, Çev: Yılmaz Onay, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul.
- Lenoir, Beatrice, **Sanat Yapıtı**, Çev: Aykut Derman, YKY, İstanbul Mart 2005.
- Lewin, Roger, **Modern İnsanın Kökeni**, Tübitak Yayınları, 1. Basım, Ankara 1998.
- Machiavelli, **Hükümdar (İl Principe)**, Çev: Selahattin Bağdatlı, Sosyal Yayınları, İstanbul 1992.
- Malinowski, Borinislav, **Büyük Bilim ve Din**, Çev: Saadet Özkal, Kabalcı Yayınları,



1990.

Marks, K. – F. Engels, **Komünist Parti Manifestosu**, Çev: Ahmet Sarı, Yorum Yayınları, İstanbul 1993.

May, Rollo, **Yaratma Cesareti**, Çev: Alper Oysal, Metis Yay., 4. Basım 1992.

McFarlane, James, “Modernizm ve Zihin”, **Modernizmin Serüveni**, Hazırlayan; Enis Batur, YKY, 5. Baskı, İstanbul 2005.

Moran, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul 2001.

Moretti, Franco, **Modern Epik Goethe’den Garcia Marquez’e Dünya Sistemi**, Çev: Nurçin İleri-Mehmet Murat Şahin, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Nietzsche, Friedrich, **Tragedyanın Doğuşu**, Çev: İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, İstanbul 1997.

Nietzsche, Friedrich, **Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans**, Çev: Mahmure Kahraman, İstanbul, Say Yay., 2005.

Nutku, Özdemir, **Shakespeare Oyunları Üzerine Bir İnceleme Gecenin Maskesi**, Mitos-Boyut Yayınları, 1995.

Nutku, Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi I**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985.

Nutku, Özdemir, **Othello Üzerine**, (W. Shakespeare, **Othello**, Çev: Özdemir Nutku, Remzi Kitabevi, Ankara 1993 içinde)

Oflazoğlu, Turan, **Shakespeare**, Cem Yayınevi, İstanbul 1999.

Oskay, Ünsal, **XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**, Ankara Ünivesitesi S.B.F. Yay., Ankara 1982.

Ozansoy, Halit Fahri, **Yunan Tiyatrosu**, Ahmet Saitoğlu Kitabevi, İstanbul 1946.

Paksoy, Banu Kılan. **Tragedya ve Siyaset**, Mitos-Boyut Yay., İstanbul 2011.

Parıltı, Abidin, **Cehennem Başkalarıdır**, Radikal Gazetesi Kitap eki, 13/07/2007

Parman, Susan, **Rüya ve Kültür**, Çev: Kemal Başçı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001.

Platon, **Devlet**, Çev: Sabahattin Eyüboğlu- M. Ali Cimcoz, T. İş. Bankası, Kültür Yayınları, XXI. Baskı, 2011.

Palmer Douglas - Peter Barrett, **Evrin Atlası**, Çev: çağlar Sunay- Muzaffer özgüleş, İş Bankası Yay, 2010 İstanbul,

Saylan, Gencay, **Postmodernizm**, İmge Kitabevi Yayınları, İkinci baskı, Ankara, Mayıs 2002.

- Smith, Philip, **Kültürel Kuram**, Çev: Selime Güzelsarı, İbrahim Gündoğdu, Babil Yayınları, İstanbul 2005.
- Sokullu, Sevinç, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı, Ankara 1993.
- Strauss, Levi, **Mit ve Anlam**, Çev: Şen Süer, Alan Yayınları, İstanbul, 1986.
- Şener, Sevda, **Oyundan Düşünceye**, Gündoğan Yayınları, Ankara 1993.
- Şener, Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Adam Yayınları, 1982.
- Şener, Sevda, **İnsanı Geçitlerde Sınayan Dram Sanatı**, Mitos-Boyut, 1. baskı,2003.
- Şenyapılı, Önder, **Otuzbin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel**, Odtü Yayıncılık, İstanbul 2003.
- Thomson, George, **Tarih Öncesi Ege I**, Çev: Celal Üster, Payel Yayınları, İstanbul 1988.
- Thomson, George, **Aiskhilos ve Atina**, Çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul 1990.
- Townsend, Dabney, **Estetiğe Giriş**, Çev: Sabri Büyükdüvenci, İmge Yayınları, 2002.
- Tuncay, Murat, **Sahneye Bakmak I**, Mitos-Boyut, İstanbul 2010.
- Urgan, Mina, **Shakespeare ve Hamlet**, Cem Yayınevi, İstanbul 1996.
- Ünlü, Aslıhan, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşina Kitaplar, Ankara 2006.
- Veyne, Paul **Yunanlılar Mitlerine İnanmışlar mıydı?**, Çev: Mehmet Alkan, Dost Yayınları, Ankara 2003.
- Wright, Elizabeth, **Postmodern Brecht**, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Dost Kitabevi Yayınları, 1. Baskı, Ankara 1998.
- Yörükhan, Ünal, **Dram Sanatı ve Sinema**, Hayal-Et Kitap, 2008.
- Yamaner, Güzin, **Postmodernizm ve Sanat**, Algı Yayınları, Ankara 2007.
- Yüksel, Ayşegül, **Samuel Beckett Tiyatrosu**, YKY, 2. Baskı, 1997.
- Rönesansın Serüveni**, Derleyen; Nurettin Pirim, YKY, İstanbul 2005
- Jameson, Lyotard, Habermas; **Postmodernizm**, Hazırlayan; Necmi Zeka, Kıyı Yay, 2. baskı 1994

## OYUNLAR

- Aiskhylos, **Persler**, Çev: Güngör Dilmen Kalyoncu, İstanbul, MEB Yay., 1968.
- Aiskhylos, **Agamemnon**, Çev: Ahmet Cevat Emre, T.D.K. Yay., Ankara
- Aiskhylos, **Zincire Vurulmuş Prometheus**, Çev: Azra Erhat-Sabahattin Eyüboğlu, T.İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2000.
- Aristophanes, **Eski Yunan Komedyaları 3**, Çev: Furkan Akderin, Mitos Boyut, İstanbul 2010.
- Beckett, Samuel, **Godot'yu Beklerken**, Çev: Uğur Ün – Tarık Günersel, Kabalcı Yayınları, İstanbul, Ekim 2000.
- Beckett, Samuel, **Oyun Sonu**, Çev: Berent Enç, Altın yayınları, 1969, 1.basım
- Beckett, Samuel, **Tüm Kısa Oyunları**, Çev: Akşit Göktürk, Mitos-Boyut, 1. Basım, İstanbul 1993
- Brecht, Bertolt, **“Kafkas Tebeşir Dairesi”** Bütün Oyunları 11, Çev: Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut, 1997
- Euripides, **Herakles**, Çev: Lütfi Ay, Ankara Maarif Matbaası, Ankara 1943.
- Everyman**, Anonim., Çev: Murat Tuncay, İzmir Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. Yay.
- Goethe, Johann Wolfgang, **Faust**, Çev: Nihat Ünler, Öteki Yay., Ankara 2000.
- Hugo, Victor, **Hernani**, Çev: Gülay Oktar Ural, Mitos Boyut Yayınları.
- Hugo, Victor, **Ruy Blas**, Çev: Sabri Esat Siyavuşgil, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2. Basım 1962
- İbsen, H., **Hedda Gabler**, Çev: Şaziye Berin Kurt, MEB Yayınları, 1965.
- İbsen, H., **Yapı Ustası Solness**, Çev: Avni Givda, MEB Yayınları, 1946.
- Müller, Heiner, **Hamlet Makinesi Bütün Oyunları 1**, Çev: Zehra Aksu Yılmaz, De ki Yayınları, Ankara 2008.
- Plautus, **Palavracı Asker**, Çev: Türkan Tunca, M.E.B Yayınları, İkinci baskı, Ankara 1964.
- Sartre, Jean Paul, **Toplu Oyunlar**, Çev: Işık M. Noyan, İthaki Yayınları, İstanbul 2007.
- Schiller, Friedrich, **Haydutlar**, Çev: Seniha Bedri Göknil, Maarif Matbaası İstanbul 1958.
- Sofokles, **Philoktetes**, Çev: Nurullah Ataç, Maarif Vekalet Yayınları, Ankara, 1958.

Sofokles, **Antigone**, Çev: Güngör Dilmen, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 1997  
Sofokles, **Oidipus Kolonos'ta**, Tercüme: Nurullah Ataç, Maarif Vekaleti Yay.,  
Ankara 1941.  
Sofokles, **Kral Oidipus**, Çev: Bedrettin Tuncel, 3. Baskı, MEB Yay., İstanbul 1966.  
Strindberg, August, **Seçilmiş Oyunlar 1**, Çev: A. Çalışlar, T. Oflazoğlu, A. Obay,  
Adam Yayınları, 1982.

## SÖZLÜK

Webster's Dictionary 1959 Newyork  
Meydan Larousse, Cilt VIII  
Hançerlioğlu, Orhan, **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar**, Remzi  
Kitabevi, 1993.  
Erhat, Azra, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984.  
Cevizci, Ahmet, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yay., İstanbul, Kasım  
2005.  
Bonney, Yves **Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler**  
**Sözlüğü**, Dost Kitabevi, 2000.

## İNTERNET VERİLERİ

Yrd. Doç. Dr. Akkaş, Sema Önal, **Mit ve Felsefe**,  
<http://www.millifolklor.com/tr/sayfalar/77/83-88.pdf> 21.02.2012  
Altınkaş, Evren, **Ortaçağ Neyin Ortası?**, [http://www.universite  
toplum.org/text.php?id=320](http://www.universite<br/>toplum.org/text.php?id=320), 04.09.11.  
Arıcı, Oğuz, **Oyun Sonu; Çok Katmanlı Bir Metni Okumak**,  
<http://www.seyarsahne.com/gundem/oyunsonu.pdf> 23.05.2012  
Arıcı, Oğuz, **Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı Üzerine**,  
[www.iudergi.com/tr/index.php/almandili/article/view/15755](http://www.iudergi.com/tr/index.php/almandili/article/view/15755) 01.06. 2012  
Aydın, Hasan, **Modern Bilime Yönelik Eleştiriler Bağlamında Din ve Bilim**  
**İlişkisi**, <http://www.bilimvegelecek.com.tr/?goster=326> 27.08.11  
Can, Hülya, <http://www.flstdergisi.com/sayi2/63-70>, Nisan 2011.  
Çevik, Adnan, **Gizem Oyunları, Ahlâk Oyunları, Ara Oyunlar, Kukla**

**Gösterileri**,[http://www.adnancevik.com/pdf/teori/II/morality\\_miracle\\_interlude\\_pet.pdf](http://www.adnancevik.com/pdf/teori/II/morality_miracle_interlude_pet.pdf) 27.08.11

Prof. Dr. Dinçer, Kurtuluş, **Tarihsizlikten Tarihselliğe**,  
<http://www.flssdergisi.com/sayi2/147-154.pdf> 15.11.2011

Elmas, Hüseyin, **Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne oldu?**, [http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos\\_mak/makaleler/](http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/makaleler/)  
13.11.2011

Erkoç, Gülayşe, **Romantik Oyunlarda Ak-Kara karşıtlığı (Ruy Hlas, Haydutlar)**  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/> 13.11.2011

Güllü, Fırat, **20. Yüzyıl Tiyatro Tarihi Avantgarde'ın Tarihidir.** (BÜO'da verilen seminer notları), Ekim 2007. <http://www.bgst.org/tb/yazilar/131107fg.asp>  
03.04.2012

Kahramanoğlu, Kemal, **Mesnevi ve Faust'ta Kötülük Problemi** 06.01.12  
<http://akademik.semazen.net/Sempozyumlar/Dunyada-Mevlana-izleri-bildiriler/21.pdf>

Karacabey, Süreyya, **Beckett ve Estetik Şok**, A.Ü. DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/195/1580.pdf> 143- 152.s 22.05.12

Ketenci, Taşkırer, **Chaplin'in Gözlerindeki Şaşkınlık: Postmodern Akıl Eleştirisi Üzerine**, <http://www.flssdergisi.com/sayi4/59-74.pdf> 15.03.2012

Kılınç, Hafise Gizem, **Erken Dönem Alman Romantizminde Açığa Çıkan Antik Yunana Dönüş İdealinin Hölderlin ve Nietzsche Bağlamında İncelenmesi**,  
<http://www.flssdergisi.com/sayi10/57-80> 25.11.2011

Kurt, Ali Osman, **Lessing'in Bilge Nathan'ında "Üç Yüzük Metaforu" Bağlamında Dini Çokluk**, <http://www.dinbilimleri.com/Makaleler/> 08.11.2011

Kutlu, Ömer, **Antonin Artaud ve İmkansız Tiyatro**, <http://omerkutlu.blogspot.com/>  
08.05.2012

Löwy, Michael, **Modernizmden Gerçeküstüçlüğe Yeni Mit**,  
<http://www.sdyeniyol.org/index.php/teori/446> 02.06. 2011

Oğuz, Birgül, **Faust Modern Entelektüel'in Doğuşu**,  
<http://www.remzi.com.tr/kitapGazetesi>. 06.01.2012

Özdemir, Erinç, **Henrik Ibsen'in Modernizmi**  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1517/16720.pdf>

Şener, Sevda, **Moliere ve Türk Komedyası**,

[dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1188/13729.pdf](http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1188/13729.pdf) 06.10.2011

**Modernliğin Yakın Geçmişi Olarak Rönesans**,

<http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1500> 20.09.2011

**İtalya da Rönesans Sanatı**

<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/italyadaronesans.htm> 27.09.11

**Barok sanatı** <http://www.sanattarihi.org/37/Barok-Sanati.aspx> 25.10.2011

**Sanat Tarihi** <http://www.cukurovasanat.com/index.php?> 25.10.2011

**Yirmi Birinci Yüzyılda Din...** www.enfal.de/dinlertarihi/ 30.10.2011

Horatius, **Ars Poetika**, Çev: Irmak Bahçeci, Eren Buğralılar, Barış Yıldırım.

Dergiler. ankara.edu.tr/detail.php?id= sayı, 19. 03.08.11

[//www.felsefe.net/genel-tartisma-alani](http://www.felsefe.net/genel-tartisma-alani) (20. 06. 2011)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Sofistler> 20.06.2011

## MAKALELER

Ayık, Hasan, “**Düşünceden Dile Felsefe ve Metafor**”, **Milel ve Nihal**, (İnanç-Kültür-Mitoloji Araştırmaları Dergisi), Cilt 6, Sayı 1, Ocak-Nisan, İstanbul 2009.

Batuk, Cengiz, **Mit Tarih ve Gerçeklik Sorunu Üzerine Notlar**, **Milel ve Nihal**, (İnanç-Kültür- Mitoloji Araştırmaları Dergisi), Cilt 6, Sayı 1, Ocak-Nisan, İstanbul 2009.

Çelik, Süreyya Karacabey, **Modern Sonrasında Dramatik metinler**, DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 15, Ankara 2003.

Çetinkaya, Hüsamettin, **Başkaldırı Sanatı II: Anti Hümanist Sanat**, Yeni İnsan, Sayı 3, İstanbul, Şubat 1992.

Doç.Dr. Etöz, Zeliha, **Mitos ve İktidar**, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt 66, No.3, 2011.

Göksel, Nil, **Logos’u Unutmak**, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi Bibliotech, Sayı 6, Güz 2008.

Güçbilmez, Beliz, **Performans Sanatı: Nietzsche’nin Kehaneti**, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 21, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 2006.

Güçbilmez, Beliz, **İbsen’den Beckett’e Belleğin Temsili**, Tiyatro Araştırmaları

- Dergisi, Sayı 23, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 2007.
- Grotowski, Jerzy, **Tiyatro Laboratuvarı**, Çev: Çiğdem Genç, **Mimesis Tiyatro/Çeviri/ Araştırma Dergisi** 4, Yoksul Tiyatro Özel sayısı, 1991
- Grotowski, Jerzy, **İlkeler**, Çev: Sevilay Saral, **Mimesis Tiyatro/Çeviri/ Araştırma Dergisi** 4, Yoksul Tiyatro Özel sayısı, 1991.
- Karacabey, Süreyya, **Herr Faust'un Önlenemez Tırmanışı**, Tiyatro Oyunevi internet sayfası, 1 Nisan 2011.
- Karacabey, Süreyya, **Modern Sonrasında Dramatik Metinler**, Ankara Üniv. DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 15, Ankara 2003.
- Kalaycı, Nazile, **Nietzsche'de Kültürlerin Gelişmesi Bakımından Mitosların İşlevi**, Felsefe Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 5, Yıl: 2, 2008.
- Öndül, Selda, **Ibsen'in Kadınları için Sonra Bir Hayat Var mı?**, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 23, Yıl 2007.
- Özdemir, Hasan, **Şarabın İcadı ve Dört Vasfı**, Türkoloji Dergisi, Cilt XI, Ankara 1993.
- Özertürk, Saltuk, **Beckett Öznesi Üzerine**, Edebiyat Eleştiri, 6/7 Yaz 1994.
- Sarıkartal, Çetin **Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak**, DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı, 29, Ankara 2010.
- Sina, Ayşen, **Mitos ve Mitologia nedir?**, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi Bibliotech, Sayı 6, Güz 2008.
- Temel, Tamer, **Epik Tiyatro'da "Siyasal Olan" ve "Gestus" Kavramlarını Hannah Arendt ile Okumak**, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, Sayı 17, Yıl 2011.
- Türkyılmaz, Ümran, **Beckett'in Mutlu Günler Üzerine Bir İnceleme**, Gazi Üniversitesi Akademik Bakış Dergisi, Cilt 3, Sayı 5, Yıl 2009.
- Yıldız, Bülent, **Absürd'lerde "Anlamsızlığın" Anlamı Üzerine Bir Godot'yu Beklerken Yorumu**, Edebiyat ve Eleştiri Dergisi, Sayı 88, Yıl, Ankara 2006.
- Yılmaz, Ahmet, **Albert Camus'nün 'Doğrular' Adlı Oyununda Anlam ve Değer Bakımından Kişi, Eylem ve Özgürlük**, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 29, No1, Mayıs 2005.
- Yüksel, Ayşegül, **Ibsen'den Beckett'e: Yıkım Öncesi Ve Sonrası**, Ankara Üniv. D.T.C.F Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 23, Ankara 2007.

Panofsky, Erwin, **Rönesans: Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımamak mı?**, Çev: Ömer Madra, **Rönesansın Serüveni**, YKY, 2005  
Karamemet, İbrahim, **Hamlet Üstüne**, “Çağdaş Eleştiri” Haziran 1985 (aktaran Semih Çelenk Barbarlar mutludur Çünkü Tiyatroları Yoktur. Etki Yay.)  
Brecht, Bertolt, Kafkas Tebeşir Dairesi Üzerine, **Mimesis Tiyatro-Çeviri-Araştırma Dergisi**, Çev: Fırat Güllü, Boğaziçi Üniversitesi Yay, Sayı 6.

## TEZLER

Aydın, Utku Uraz, **Romantizmin Popülerleşmesi ve Tolkien**, Marmara Üniversitesi S. B. Enst. Yüksek Lisans tezi, İstanbul 2003.  
Biber, Burcu, **Mitos'tan Logos'a Geçiş Sürecinde Tragedyanın Yeri ve Önemi**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006.  
Erkan, Ergin, **Cumhuriyet Dönemi Oyun Yazarlığında Mitoloji**, Ankara Üniv. SBE. Tiyatro Anabilim Dalı, Ankara, 1995  
Köse, Demet, **Nietzsche Felsefesi, Modernizm, Ahlâk ve İmmoralizm**, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008.  
Üstünel, Ceyda, **Euripides ve Seneca'nın Aynı Adlı Tragedyalarından Troades ve Medea Adlı Oyunlarının Karakter ve Oyun Planı Bakımlarından Karşılaştırılması**, Ankara Üniversitesi EskiÇağ Dilleri ve Kültürleri Latin Dili ve Edebiyatı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2007.



## ÖZGEÇMİŞ

**Ad, Soyad:** Tülay YILDIZ AKGÜL

**Doğum yeri ve yılı:** 01.09.1972 İzmir

**Yabancı Dil:** İngilizce

**Eğitim:**

**Doktora:** Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2007-2012

**Yüksek Lisans:** Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları  
2004- 2007

**Lisans:** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü,  
Tiyatro Tarihi ve Teorisi. 1997-2003

**Lise:** 1996, Namık Kemal Akşam Lisesi- İzmir

**İş tecrübesi:** Ankara Canşenliği Oyuncuları (1997 – 2000), Ankara Güneş Tiyatrosu  
( 2000- 2002), Ankara ve İzmir’de, Milli Eğitime Bağlı İlköğretim okullarında Özel,  
Yaratıcı Drama, Dans ve Tiyatro Eğitmenliği (2000- 2007) , Buca Belediyesi Çocuk  
Tiyatrosu, ( 2006–2011 )

Almanya, Belçika, Romanya, Fransa ve İsviçre de “Sophokles’ten Brecht’e  
Antigone, Yüzünü Yitiren Şehir, Anne” Adlı Oyunların Sahnelenmesi.

**Yayınları**

A. Didem Uslu “**Zamanın Ötesinde Buluşma**” Cumhuriyet Gazetesi, Cumhuriyet  
Kitap ( Roman Röportaj ) 13.07. 2006

**Sınırdaki Edebiyat-Yaşam-Eleştiri Dergisi** “Metinlerarası İlişkiler” sayı: 6, İzmir,  
2007

**Sınırdaki Dergisi** “Metinlerarası İlişkiler ve Üç Oyun Denemesi” sayı:7, İzmir, 2007

**Yeni Tiyatro Dergisi**, “Modern Sanat ve Değişim Dinamikleri” , Kasım-Aralık,  
Kocaeli Üniversitesi yayınları, 2007

**Yeni Tiyatro Dergisi** “İki Kişilik Oyunlarda Durum” Ocak-Şubat 2008, Kocaeli.

**Yeni Tiyatro Dergisi** “Tiyatro Kendine Ayna Tuttuğunda” Mart-Nisan 2008,  
Kocaeli

**Yeni Tiyatro Dergisi** “ Sanata ve Hayata Dair” Mayıs-Haziran 2008, Kocaeli