

**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TEMEL EĞİTİM ANA BİLİM DALI
SINIF EĞİTİMİ PROGRAMI**



**ARİSTOTELES'İN POETİKA'SINDA "DRAMA" KAVRAMI
VE KAVRAMIN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ**

Yüksek Lisans Tezi

Zehra TÜTEN

Danışman

Dr. Öğretim Üyesi Ahmet ÇEBİ

SAMSUN
2022

TEZ KABUL VE ONAYI

Zehra TÜTEN tarafından, Dr. Öğretim Üyesi Ahmet ÇEBİ danışmanlığında hazırlanan “ARİSTOTELES’İN POETİKA’SINDA ‘DRAMA’ KAVRAMI VE KAVRAMIN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından tarihinde yapılan sınav sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı Üniversitesi Ana Bilim/Ana Sanat Dalı	İmza	Sonuç
Başkan	Dr. Öğretim Üyesi Ahmet ÇEBİ Ondokuz Mayıs Üniversitesi Temel Eğitim Ana Bilim Dalı		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret
Üye	Doç. Dr. Zeki APAYDIN Ondokuz Mayıs Üniversitesi Temel Eğitim Ana Bilim Dalı		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret
Üye	Dr. Öğretim Üyesi Mehmet ARSLAN Samsun Üniversitesi Temel Bilimler Ana Bilim Dalı		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından uygun görülmüştür.

ONAY
... / ... / ...
Prof. Dr. Ali BOLAT
Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Hazırladığım Yüksek Lisans tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin Kaynaklar'da gösterilenlerden oluştuğunu, her unsurun enstitü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Yönetmeliği'nin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığını taahhüt ve beyan ederim.

Etik Kurul Gerekli mi ?

Evet (Gerekli ise ekler kısmına ekleyiniz)

Hayır

İmza
... /... / 2022
Zehra TÜTEN

TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI

Tez Başlığı : ARİSTOTELES'İN POETİKA'SINDA "DRAMA" KAVRAMI VE KAVRAMIN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 23/06/2022 tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : % 6

Tek kaynak oranı : % 1 çıkmıştır.

İmza
... /... / 2022
Dr. Öğretim Üyesi Ahmet ÇEBİ

ÖZET

ARİSTOTELES'İN POETİKA'SINDA "DRAMA" KAVRAMI VE KAVRAMIN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ

Zehra TÜTEN

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Temel Eğitim Ana Bilim Dalı

Sınıf Eğitimi Programı

Yüksek Lisans, Temmuz/2022

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Ahmet ÇEBİ

Bu çalışmada, Aristoteles'in Poetika'sında "drama" kavramının ne olduğunu keşfetmek ve kavramın tarihsel gelişim süreci içerisinde geçirdiği değişimleri, kazandığı farklı anlamları ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Bu amaç çerçevesinde; Aristoteles öncesinde "drama" kavramı, Aristoteles'in Poetika'sında "drama" kavramı ve Aristoteles sonrasında "drama" kavramı olmak üzere üç ana bölümde incelemeler yapılmıştır.

Çalışma, "drama" kavramının anlamını bulmaya yönelik bir inceleme olduğu için, nitel bir yapı üzerine kurulmuştur. Aristoteles'in Poetika'sında "drama" kavramı incelenirken belge inceleme (doküman inceleme), kavramın tarihsel gelişim süreci incelenirken de tarihsel inceleme yöntemi kullanılmıştır. Veriler, belgesel tarama tekniği kullanılarak toplanmıştır. Poetika'daki veriler toplanırken, İsmail Tunali çevirisi esas alınmış ve Poetika'nın 11 farklı çevirisinden yararlanılmıştır. Toplanan veriler, içerik çözümleme (içerik analizi) ve betimsel çözümleme (betimsel analiz) yöntemleri kullanılarak çözümlenmiştir.

Aristoteles'in Poetika'sında çözümleme yapılırken, drama izleği (teması) altında, tragedya ve komedyulaamlarının (kategorilerinin) olduğu, "drama" kavramının bu iki kavram üzerinden incelendiği belirlenmiştir. Tragedya ve komedyulaamlarına ilişkin; köken ve genel özellikler, öğeler ve bölümler belirlenmiş ve tablolarla sunulmuştur. Aristoteles "drama" kavramını, bir etkinlik ve eylem içerisindeki insanların yansılması olarak tanımlamıştır.

Aristoteles'ten önce, drama kavramına özgü herhangi bir tanımlama olmadığı gibi, tragedya ve komedyulaamlarının drama olarak adlandırıldığı görülmüştür.

Aristoteles'ten sonra drama kavramının; toplumsal, kültürel ve bilimsel gelişmelere bağlı olarak değişiklik gösterdiği ve bu değişikliklerle birlikte günümüze değin ulaştığı belirlenmiştir. Drama sanatı Aristoteles'ten sonra, Orta Çağ'ı da içine alan dönemde büyük gelişmeler gösterememiş ancak Rönesans ile birlikte tekrar eski görkemli günlerine kavuşmuştur. Ardından sanat akımlarının etkisiyle her yüzyıl farklılığa uğrayan drama kavramı günümüze, psikiyatri ve eğitim alanlarındaki etkililiğiyle ulaşmıştır. Bu uzun süreçte, Aristoteles'in Poetika'da "drama" kavramı ile ilgili olarak belirttiklerinin, "drama" kavramının gelişimini etkilediği görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Aristoteles, Poetika, Drama.

ABSTRACT

THE CONCEPT OF "DRAMA" IN ARISTOTLE'S POETICS AND THE HISTORICAL DEVELOPMENT PROCESS OF THE CONCEPT

Zehra TÜTEN

Ondokuz Mayıs University

Institute of Graduate Studies

Department of Elementary and Early Childhood Education

Master, July/2022

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Ahmet ÇEBİ

In this study, it is aimed to discover what the concept of "drama" is in Aristotle's Poetics and to reveal the different meanings of the concept in the historical development process. For this purpose; examinations were held in three main sections that are the concept of "drama" in Aristotle's Poetics, the concept of "drama" before Aristotle and the concept of "drama" after Aristotle.

Since the study is an examination to find the meaning of the concept of "drama", it was based on a qualitative structure. While examining the concept of "drama" in Aristotle's Poetics, document analysis was used, and while examining the historical development process of the concept, historical analysis method was used. The data were collected by using the documentary scanning technique. While the data were collected in Poetika, İsmail Tunalı's translation was taken as a basis and 11 different translations of Poetika were used. The collected data were analyzed using content analysis and descriptive analysis methods.

While analyzing Aristotle's Poetics, it was determined that there were categories of tragedy and comedy under the theme of drama. Origin and general features, elements and sections related with tragedy and comedy categories were determined and presented in tables. Aristotle defined the concept of "drama" as the reflection of people in an activity and action.

Before Aristotle, as there was no specific definition for the concept of drama, and it was seen that the genres of tragedy and comedy were called drama.

The concept of drama after Aristotle; the concept of drama has been determined that it has changed depending on social, cultural and scientific developments and has reached the present day with these changes. In this long process, it was seen that what Aristotle stated about the concept of "drama" in Poetics somehow influenced the development of the concept of "drama".

Keywords: Aristotle, Poetics, Drama.

ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR

Yüksek Lisans eğitimimin her aşamasına bilgisiyle ışık tutan ve süreç boyunca benden desteğini esirgemeyen danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Ahmet Çebi'ye sonsuz teşekkürler.

Zehra TÜTEN

İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL VE ONAYI	i
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI	ii
TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ	vii
TABLolar DİZİNİ	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Sorun (Problem).....	1
1.2. Amaç	5
1.3. Önem.....	6
1.4. Sınırlıklar	7
1.5. Yöntem.....	7
1.5.1. Veriilerin Toplanması	9
1.5.1. Veriilerin Çözümlemesi	11
2. ARİSTOTELES ÖNCESİNDE DRAMA KAVRAMI	14
3. ARİSTOTELES'İN POETİKA 'SINDA DRAMA KAVRAMI	18
3.1. Tragedya	21
3.2. Komedyay.....	35
4. ARİSTOTELES SONRASINDA DRAMA KAVRAMI.....	41
4.1. Roma Dönemi'nde Drama Kavramı	41
4.2. Orta Çağ'da Drama Kavramı	43
4.3. Rönesans Dönemi'nde Drama Kavramı	45
4.4. Sanat Akımlarının Etkisinde Drama Kavramı	47
4.5. Yirminci Yüzyılda ve Günümüzde Drama Kavramı	50
4.5.1. Psikiyatride Bir Sağıaltım Yöntemi Olarak Drama.....	50
4.5.2. Sosyal Bilimlerde Veri Toplama Yöntemi Olarak Drama	51
4.5.3. Aristotelesçi Olmayan Drama.....	51
4.5.4. Eğitimde Öğretim Yöntemi Olarak Drama	53
5. SONUÇ	61
KAYNAKÇA	64
ÖZ GEÇMİŞ	71

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1. Düğülemenin çizelgesi.....	13
---------------------------------------	----

TABLolar DİZİNİ

Tablo 2.1. Tragedya ulamının köken ve genel özelliklerine ilişkin düzgüler.....	21
Tablo 2.2. Tragedya ulamının öykü ögesine ilişkin düzgüler.....	26
Tablo 2.3. Tragedya ulamının karakter ögesine ilişkin düzgüler.....	30
Tablo 2.4. Tragedya ulamının dil ögesine ilişkin düzgüler.....	32
Tablo 2.5. Tragedya ulamının düşünce ögesine ilişkin düzgüler.....	32
Tablo 2.6. Tragedya ulamının dekor ve müzik ögesine ilişkin düzgüler.....	33
Tablo 2.7. Tragedya ulamının bölümlerine ilişkin düzgüler.....	34
Tablo 2.8. Komedyula ulamının köken ve genel özelliklerine ilişkin düzgüler.....	36
Tablo 2.9. Komedyula ulamının öykü ögesine ilişkin düzgüler.....	37
Tablo 2.10. Komedyula ulamının karakter ögesine ilişkin düzgüler.....	38
Tablo 2.11. Komedyula ulamının dil, düşünce, dekor ve müzik ögelerine ilişkin düzgüler....	39

1. GİRİŞ

1.1. Sorun (Problem)

“Bilim, insanın bilgisel deneyimlerini örgütleme biçimidir. Sanat ise, insanın duyuumsal deneyimlerini örgütleme biçimidir.” (Thomson, 1991: 25).

Drama; sanatın ve felsefenin temellerinin atıldığı Antik Yunan’da doğmuş ve gelişmiş, yüzyılları kapsayan bu süreçte, kazandığı zenginliklerle sınıflarımıza kadar girmiş bir sanattır. Drama, insanlığın tanık olduğu önemli dönemlerden geçmiş, her dönemin farklılıklarına ayak uydurarak gelişmiş ve varlığını devam ettirmiştir. Bazen bir tohum gibi, uygun koşulların ortaya çıkmasını beklemiş, bazen de bir ağaç gibi kök salmaya devam etmiştir.

Valency (1979: 334), batı ülkelerinde dramanın, tüm tarihi sürecinde yalnızca üç farklı dönemde geliştiğini söyler. Ona göre ilk büyük dönem, Antik Yunan’da Peloponez Savaşı öncesinde Attika bölgesinde yaşanmıştır. Bu dönem, dramanın türlerinden tragedya ve komedyaya ilişkin çok önemli yapıtların verildiği dönemdir. Dramanın ikinci dönemi, Orta Çağ ile modern dünya arasındaki kültürel değişim sırasında Rönesans’ta görülmüştür. Üçüncü dönem ise, kökleri Schopenhauer, Darwin ve Marx’ın fikirleriyle bağlantılı Ibsen Dönemidir (Valency, 1979: 334). Valency’nin sözünü ettiği bu üç dönemden en ışık saçanı, M.Ö. 5. yüzyılda yaşanan ilk dönemdir. Steiner (2011: 10) hiçbir antik kültürde, Attika draması kadar felsefi ve şiirsel güce sahip yapıtların üretilmediğini söyler. Aristoteles, drama tarihinin bu görkemli dönemini inceleyen ilk düşünürdür.

Drama, kimi zaman değer gören bir sanat dalı olurken, kimi zaman ise kısıtlamalara uğrayıp arka plana itilmiştir. Roma Döneminde drama, Brockett’in (2000: 59) de ifade ettiği gibi, bir süre gelişmiş ardından gerileme göstermiştir. Romalıların, Yunanlılar için karakteristik olan felsefe merakından yoksun oluşları, sanatlarını etkilemiştir (Brockett, 2000: 61). Bunun için gladyatör, at ve araba yarışları, vahşi hayvan dövüşleri, eğlence içeren gösteriler artmış ve dramatik etkinlikler geri planda kalmıştır. Orta Çağ’da ise kilise, edebiyatın temel biçimlerini batı kültürüne aktarırken; drama, tek tip ve dar bir *dinsel drama* olmaktan öte gidememiştir (Campbell, 1981: 301). Bu dönemde dinsel drama en katı anlamda, Noel ve Paskalya oyunlarının taklidini içeren ayinsel ritüeli belirtir (Berner, 2009: 120). Dramada dinsel konuların ağır bastığı ve dramaya yönelik uzun süreli

yasaklamaların olduğu Orta Çağ'dan sonra, Rönesans Dönemi ile birlikte drama, farklı bir canlılık kazanmıştır. Özellikle Shakespeare'in yapıtlarıyla yeniden parlayan drama kavramı, art arda gelen yüzyıllarda çeşitli akımların ve toplumsal olayların etkisiyle birlikte değişim göstererek, gelişimini sürdürmüştür.

Drama, insanlığın önemli kırılma dönemlerinde uygulamalar yönüyle değişime uğradığı gibi kavramsal olarak da farklılıklar kazanmıştır. Nutku'ya (2020:30) göre bu kavram; insan yaşamındaki kısa bir kesiti, bir düşünceyi, duyguyu, sorunu, kısacası insanla ilgili olan şeyleri sanatsal bir yaratıcılıkla canlandıran üretim işidir. Nutku (2020:31), dramanın temel öğelerinin yansılama, canlandırma ve aksiyon olduğunu belirtir. Yaşamın gerçekliğinin yansılanması, bir aksiyon içerisindeki canlandırma ile gerçekleşir. Gölge oyunu, kukla, sinema, opera hatta bir oratoryo bile drama sanatının içinde yer alabilir.

Drama günümüzde, asırları aşan bir sanat dalı olmasının yanında, çeşitli disiplinlere katkı sağlayan bir etkiye de sahiptir. Drama kavramını psikiyatride ve sosyal bilimlerde, psikodrama ve sosyodrama biçimleriyle duyarız. Psikodrama, sözlü anlatımın yerini eyleme bırakarak, duyguların dışı vurumuna yardımcı olan bir sağaltım yöntemidir (Geçtan, 1976: 108). Sosyodrama ise, bireyin sorunlarına değil gruba odaklanır ve daha geleneksel sosyal sorunlarla ilgilenir (Mathis, Fairchild and Cannon, 1980: 96).

Drama kavramı eğitim bilimlerinde, daha çok yaratıcı ve eğitsel drama biçimleriyle ön plana çıkar. Özellikle tarihi olayların öğretiminde etkili olan eğitsel drama, öğrencilerin insan etkileşimlerini anlayabilecekleri, diğer insanlarla empati kurabilecekleri ve alternatif bakış açılarını özümseyebilecekleri bir deneyim yaratmayı hedefler (Wagner, 1998: 5). Yaratıcı dramada, eylemin konusu çocuk ya da yetişkin tarafından önerilen bir hikaye, şarkı, şiir, orijinal bir fikir ile belirlenir. Ardından gevşeme egzersizleri ile başlayan süreç, çeşitli drama teknikleriyle devam eder ve hikayede yer almayan fakat gerçekleşebilecek olaylarla sonlandırılır (Wagner, 1998: 7).

Antik Yunan'da yaşamış, felsefe tarihinin önemli filozoflarından olan Aristoteles'in Poetika adlı yapıtında "drama" kavramı için anlattıkları, bu kavramın günümüze kadar gelen çeşitliliğinin çıkış noktasıdır. Aristoteles, drama yoluyla izleyicilerin duygularından arındığını (katharsis) söyler. Katharsis olarak

adlandırılan bu arınma, o dönemde tıbbi bir etkiye de sahiptir çünkü bastırılmış duygulara itiraf uygulaması niteliği taşır ve rahatlama sağlar (Thomson, 1990: 437). Dramanın Aristoteles tarafından belirtilen bu etkisi, günümüzde de psikodrama gibi uygulamalarda kendini gösterir. Ayrıca Aristoteles, drama yapıtlarının izleyicide empatiye yol açtığını da dile getirmiştir. Bu da eğitimde öğrencilerde drama etkinlikleriyle birlikte ortaya çıkarmaya çalıştığımız duygulardan biridir.

Aristoteles; Poetika adlı yapıtında dramanın türlerini, öğelerini ve bölümlerini derinlemesine inceleyerek tanımlamalar yapmış ve birçok konuda yol gösterici olmuştur. Aristoteles'in drama konusundaki saptamaları, çeşitli aşamalardan geçerek günümüze kadar etkisini sürdürmüştür. Aristoteles'in dramaya yaptığı etki öyle geniş çaplıdır ki Marianne Kesting, tiyatro tarihinin ayrımını Aristoteles'e göre yapar. Kesting'e göre en genel anlamıyla tiyatro, Aristotelesçi dram ve Aristotelesçi olmayan dram (epik) olarak ikiye ayrılır (Onay, 1985). Kenny (2013), Aristoteles'in sezgilerinin Antik Yunan'ın sınırlarını fazlasıyla aştığını ve birçok ulusun yaratıcı edebiyatına uygulandığını belirtir. Hatta onun yarattığı teknik kavramlar birçok dilde roman, drama, opera ve dedektif hikayelerine dahi etki etmiştir.

Dramanın başlangıçta sahip olduğu özleri taşıyarak sürdürdüğü varlığı, onun doğduğu topraklardan başlayarak etraflıca araştırılması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Bu araştırma bizi doğruca "drama" hakkında tarihteki ilk bilgileri elimize ulaştıran Aristoteles'e götürür. Dramanın ne olduğuna dair ilk düzenli bilgileri, Aristoteles'te buluruz. Bununla birlikte psikoloji, zooloji, fizik, metafizik, mantık ve politika gibi çoğu alanda, bilimsel bilgiye ait en eski verilere de Aristoteles'in yapıtlarında rastlarız. Thomson (1991: 74), Helenistik Dönemde Epikuros sayılmazsa, Aristoteles'in büyük düşünürlerin sonuncusu ve büyük bilim insanlarının ilki olduğundan söz eder.

Bugün okuyabildiğimiz Aristoteles'e özgü tüm yapıtlar, onun yayınlanmak üzere hazırladığı kitaplar değil, kendi kullanımı veya öğrencilerinin kullanımı için derlediği notlarıdır (Heath, 1996). Poetika da bu notlardan biridir ve kimi bölümleri parçalar halinde elimize geçen eksik bir metindir (Tunalı, 2017). Bu nedenle yapıtta anlaşılması güç bazı bölümler bulunmaktadır ve bu bölümler uzun yıllar araştırmacıların tartışma konusu olmuştur.

Aristoteles'in Poetika'sı düşünce tarihinde sanat olayını araştıran ilk yapıttır (Tunalı, 2017:7). Aristoteles, yapıtında hepsini birer taklit (mimesis) olarak gördüğü sanat dallarını incelerken, bunları sınıflandırmaya gider ve üzerinde çalıştığımız "drama" kavramından şiir olarak söz eder. Poetika, şiirin bir sanat olarak tartışılması ve çözümlemesi ile özel olarak ilgilenen en eski yapıttır ve bu gerçek onu, bütün bir edebi teori ve eleştiri geleneğinin etkili bir şekilde başlangıcını yapan bir belgeye dönüştürmüştür (Halliwell, 1987: 3).

Poetika'nın amacı, beş yüzyıldır devam eden yoğun bilimsel odaklanma sonucu, bazen şairler için pratik tavsiyelerde bulunma olarak düşünülmüş, bazen de ideal devletinde şairlere yer vermeyen Platon'un tezini çürütme olarak görülmüştür (Ford, 2015: 1). Antik Yunan toplumunda ilk yasa yapıcılar, ilk filozoflar, ilk tarihçiler, drama yazarlarını da kapsayan şairlerden oluşuyordu (Şener, 2011: 85). Haliyle bu kadar büyük bir alanda faaaliyet gösteren şairler, zaman zaman tehlikeli bulundular. Aristoteles bu noktada işe karışmış ve Poetika'sında sanatın, toplumsal olarak yararlı ve kurulu düzenin koruyucusu olduğunu belirtmiştir (Thomson, 1990: 426-438) .

Aristoteles'in diğer yapıtlarından hiçbiri, yorumcuların dikkatini Poetika kadar çekmemiş ve onun kadar şiddetli tartışmaların konusu olmamıştır. Potika'da yalnızca bir yerde geçen ve en genel ifadeyle duygulardan arınma olarak belirtebileceğimiz "katharsis" öğretisi üzerine tabiri caizse tam bir kütüphane vardır (Ross, 2011: 428). Poetika, birçok farklı yönden çeşitli araştırmalara konu olmakla birlikte çoğu araştırmanın temel kaynağı olarak kabul edilmiştir (Türer ve Olgun, 2017: 41).

Dramanın Antik Yunan'da ortaya çıkışı ile başlayıp, Aristoteles'in Poetika'daki açıklamaları ile netleşen ve günümüze kadar devam eden gelişim süreci içerisinde, "Drama" kavramı çok çeşitli şekillerde yorumlanmıştır. Dramaya bazen çocuklardaki oyun içgüdüleri olarak, bazen insanlığın sosyal ihtiyaçlarından dans ve dini tören gibi dramatik unsurlar içeren ritüeller olarak, bazen de görmeye gidilecek bir şey olarak bakılmıştır (Esslin, 1977: 10). Fakat bu faaliyetlerin hiçbiri dramayı tam anlamıyla ifade edememiştir. Drama hakkında binlerce cilt yazılmış olmasına rağmen, terimin genel olarak kabul edilebilir bir tanımı yok gibi görünmektedir (Esslin, 1977: 9).

Poetika, “drama” kavramına ait bir araştırmada tarihsel bir süreci takip edenler için olmazsa olmaz bir yapıt olarak görülüyor. Açıklama, tanımlama ve eleştirileriyle yüzyıllar boyu araştırmacıların ilgisini kaybetmeyen Aristoteles’in, “drama” kavramını nasıl tanımladığı konusu, ayrıntılı bir biçimde araştırılmaya ihtiyaç duymaktadır. Poetika; “drama” kavramının başlangıçta ne olduğu, hangi anlamları karşıladığı, hangi türleri kapsadığı gibi soruların cevaplarını bulmak için, en sistemli kaynak olarak kabul edilebilir. Kaynak kitabımız olan Poetika’nın, kimi bölümleri eksik notlar bütünü olduğunu göz önünde bulundurursak, yapıtta bazı anlamların açıkça ifade edilmediği ve anlaşılması güç bölümlerin olduğu gerçeğini kabul ederiz. Bu nedenle Poetika’da “drama” kavramının anlamını keşfetmek için, derinlemesine bir inceleme yapılması gerekmektedir.

“Drama” kavramının uzun bir tarihsel süreç içerisinde neleri kazanıp, neleri yitirdiği, hangi yeni türler ve etki alanları geliştirdiği gibi konular, derlenip toparlanmalıdır. Drama kavramının, Aristoteles’in Poetika’sında ne olduğunun derinlemesine incelenmesi ve bu kavramın ilk dramatik yapıtların ortaya çıktığı dönemden başlayarak bir bütün halinde tarihsel gelişimine ışık tutulması gerekmektedir.

Bu alışma; ilk dramatik yapıtların olduğu ve drama sanatının kök saldığı Antik Yunan’da, “drama” kavramının ilk algılanış biçimleriyle başlayıp, Aristoteles’in Poetika’sında “drama” kavramına getirilen anlamların ayrıntılı bir biçimde incelenmesiyle devam edecektir. Ardından Aristoteles’ten günümüze kadar devam eden tarihi bir süreçte “drama” kavramının izi sürülecektir.

Bu çalışmada yanıt aranan soruları şöyle dile getirebiliriz: Aristoteles’in Poetika’sında “drama” nedir? İlk yazılı drama yapıtlarının ortaya çıktığı Aristoteles ncesi dönemden günümüze dek “drama” kavramı hangi anlamları kazanmıştır ve nasıl bir tarihsel gelişim süreci geçirmiştir?

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, Aristoteles’in Poetika’sında “drama” kavramının ne olduğunu ortaya çıkarmak ve kavramın tarihsel gelişim süreci içerisinde geçirdiği değişimleri, kazandığı farklı anlamları belirlemektir. Bu amaç doğrultusunda şu sorulara yanıt aranmıştır:

1) Aristoteles ncesi dönemde “drama” kavramı nasıl anlaşılmaktadır?

2) "Aristoteles'in Poetika'sında "drama" nedir?" sorusunun yanıt aranan alt soruları da şunlardır:

- a. Tragedya ulamının köken ve genel özelliklerine ilişkin düzgüler nelerdir?
- b. Tragedya ulamının öykü ögesine ilişkin düzgüler nelerdir?
- c. Tragedya ulamının karakter ögesine ilişkin düzgüler nelerdir?
- d. Tragedya ulamının dil ögesine ilişkin düzgüler nelerdir?
- e. Tragedya ulamının düşünce ögesine ilişkin düzgüler nelerdir?
- f. Tragedya ulamının dekor ve müzik ögesine ilişkin düzgüler nelerdir?
- g. Tragedya ulamının bölümlerine ilişkin düzgüler nelerdir?
- h. Komedyula ulamının köken ve genel özelliklerine ilişkin düzgüler nelerdir?
- ı. Komedyula ulamının öykü ögesine ilişkin düzgüler nelerdir?
- j. Komedyula ulamının karakter ögesine ilişkin düzgüler nelerdir?
- k. Komedyula ulamının dil, düşünce, dekor ve müzik ögelerine ilişkin düzgüler nelerdir?
- l. Komedyula ulamının bölümlerine ilişkin düzgüler nelerdir?

3) "Aristoteles'ten sonraki dönemde "drama" nedir?" sorusunun yanıt aranan alt soruları da şunlardır:

- a. Roma Dönemi'nde drama ne anlama gelmektedir?
- b. Orta Çağ'da drama ne anlama gelmektedir?
- c. Rönesans Dönemi'nde drama ne anlama gelmektedir?
- d. Sanat akımlarının etkisinde drama ne anlama gelmektedir?
- e. Yirminci yüzyılda ve günümüzde drama ne anlama gelmektedir?

1.3. Önem

Bu çalışma, "drama" kavramının tarihsel gelişimini gözler önüne sererken, drama araştırmacılarına kavramın anlamına yönelik geniş bir yelpazeden bakma fırsatı sunacaktır. Kavramın yüzyıllar önceki ve günümüzdeki haliyle somut bir biçimde karşımızda durması, kavrama yönelik tanımlamalarımızı zenginleştirecektir.

Brockett, tiyatro tarihinin kronolojik bir aktarımını yaptığı *Tiyatro Tarihi* adlı kitabında, tiyatral bağlam oluşturan öğelerden sadece biri olan dramayı, onun gelişimindeki anahatlara değinerek ortaya koyduğundan söz eder. Ardından drama konusu ile ilgili düşüncelerine şöyle devam eder: “Bu konu için en az bu hacimde bir kitaba veya eni konu büyük bir çalışmaya ihtiyaç vardır.” (Brockett, 2000: 13).

Drama kavramının; Aristoteles tarafından, Poetika’da belirtildiği ilk tanımlamaları ışığında, uzun bir tarihsel arka plan içinde ne gibi evrimler geçirdiği ve hangi yeni anlamları kazandığı önem taşımaktadır. “Drama” kavramını, Aristoteles’in Poetika’sında derinlemesine inceleyen bir çalışma henüz bulunmamaktadır. Bu yönüyle alanda farkedilen bu eksikliğin bir kısmının giderilmesi için çaba harcanacaktır. Dramanın Atina’dan başlayıp, sınıflarımıza kadar gelen uzun yolculuğu kavramsal bir boyutta incelenecek, çalışmanın hedeflerine ulaşılmaya çalışılacaktır.

1.4. Sınırlılıklar

Bu çalışma “drama” kavramının gelişimini izleyen tarihsel bir bağlamda ilerlediği için, ulaşabileceğimiz kaynakların zaman olarak sınırı yaklaşık 2500 yıl öncesinden çizilir. Bu sınır kapsamında ilk araştırma kaynaklarımız; başta *Poetika* olmak üzere, dönemin filozoflarının ulaşılabilen notları ile destan, *tragedya* ve *komedyalar* olacaktır ve bizi kavramın anlamına götüren her yazılı kaynak ile günümüze kadar devam edecektir.

Çalışmanın bir diğer sınırlılığı, Poetika’nın Yunanca olmasıdır. Bu nedenle çeviri yapıtlara başvurulmuş ve yapıtların sayısı 11 ile sınırlandırılmıştır.

Bu çalışma, Aristoteles’in Poetika’sında “drama” kavramı ve kavramın tarihsel gelişimini incelemek amacıyla, belge incelemesi (doküman analizi) ve tarihsel inceleme yöntemlerinin kullanıldığı, nitel bir araştırma olarak tasarlanmıştır.

1.5. Yöntem

Çalışma, araştırma konusunun doğası gereği, nitel bir çalışma olarak tanımlanabilir. Çünkü nitel araştırma, araştırılan şeylerin anlamları, kavramları, tanımları, özellikleri, mecazları, simgeleri ve betimlemeleri üzerine göndermeler yapar (Berg and Lune, 2019: 12). Çalışma “*drama*” kavramının anlamını bulmaya yönelik bir inceleme olduğu için, nitel bir yapı üzerine kurulmuştur. Aristoteles’in

Poetika'sında "drama" kavramı incelenirken *belge inceleme*, kavramın tarihsel gelişim süreci incelenirken de *tarihsel inceleme* yöntemi kullanılmıştır.

Belge inceleme, araştırmanın konusu ile ilgili bilgi içeren gereçlerin çözümlenmesi olarak tanımlanır (Aktaş, 2019: 113-136). Aristoteles'in "drama" kavramına ait bilgilendirici metinlerinin Poetika'da bulunması sebebiyle bu yapıt, çalışmaya konu olan belgedir.

Nitel araştırmalarda veriler; gözlemler, görüşmeler, belgeler ve sesli-görsel gereçlerden elde edilir (Creswell, 2017: 192-193). Belgelerden veri toplanması ise şu şekillerde olur: araştırma boyunca günlük tutma, katılımcıların günlük tutmasını sağlama, katılımcıların kişisel notlarının toplanması, genel belgelerin çözümlenmesi, yaşam öykülerini inceleme, çizelge denetimleri yapma (Creswell, 2017: 193). Bu çalışmadaki veriler, genel bir belge olarak kabul edilebilecek Poetika'dan, belgesel tarama yapılarak elde edilmiştir.

Bowen (2009: 32), belge incelemesinin yinelemeli bir süreci içerdiğinden bahseder. Bu süreç; gözden geçirme (yüzeysel inceleme), okuma (kapsamlı inceleme) ve yorumlama aşamalarını kapsar. Poetika'nın incelenmesinde; çeviri yapıtlar okunup, yapıt hakkında yüzeysel bir bilgi sahibi olunduktan sonra veriler toplanarak, sınıflandırılmıştır. Çözümleme sürecinde, içerik çözümleme yöntemi kullanılarak ayrıntılı bir inceleme ve yorumlama gerçekleştirilmiştir.

Bu çalışmanın bir diğer yönünü ilgilendiren tarihsel inceleme süresince, belirlenen tarihsel dönemlerde "drama" kavramının nerelerde kullanıldığı, hangi anlamlara sahip olduğu, ne gibi değişimler geçirdiği gibi konular tarihsel bir düzen içerisinde ortaya konmaya çalışılmıştır. Çalışmanın amacına uygun olarak belirlenen kaynaklar (birincil ve ikincil veriler), veri toplamak amacıyla incelenmiş ve ardından betimsel yöntem ile çözümlenmiştir. Tarihsel inceleme, geçmişte meydana gelen olayları tanımlamak, açıklamak ve anlamak için verilerin düzenli bir şekilde toplanması ve değerlendirilmesidir (Fraenkel and Wallen, 2009: 534).

Tarihsel inceleme yöntemi, Berg ve Lune'a (2019: 302) göre bir veya daha fazla nedenle yürütülür: bilinmeyen peşine düşüp onu arayıp bulmak, geçmişle günümüz arasındaki etkileşimi keşfetmek, geçmişi değerlendirmek ve insan kültürüne katkıda bulunmak. Buradan yola çıkarak, bu çalışmada tarihsel inceleme yapmamızın nedenlerini şöyle sıralanabilir:

- Belirli tarihsel dönemlerde “drama”nın ne olduğu sorusuna cevap aramak,
- Tarihsel süreç boyunca bu kavramın geçirdiği değişimleri bulmak,
- Kavramın değişiminin günümüze etkisini belirlemek,
- “Drama” kültürüne katkı sağlamak olarak ifade edilebilir.

1.5.1. Verilerin Toplanması

Çalışmada veri toplama tekniği olarak, belgesel tarama kullanılmıştır. Karasar’a (2016: 229) göre belgesel tarama, var olan belge ve kayıtlardan veri toplama işlemidir. Belgesel taramayı yazılı ve basılı belgelerle sınırlı tutarsak, bu şekliyle belgesel tarama; belli bir amaca yönelik kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini kapsar (Karasar: 2016: 230).

Poetika’dan veriler toplanırken şu sıralama takip edilmiştir:

- Poetika, baştan sona okundu ve “drama” kavramının geçtiği yerler işaretlendi.
- İkinci defa okuma gerçekleştirildi ve “drama” kavramının “taklit, şiir, tragedya ve komedy” kavramlarıyla ilişkili olduğu belirlendi.
- Word dosyasında drama, taklit, şiir, tragedya, komedy başlıkları altında, metinlerden elde edilen ilgili veriler sınıflandırıldı.
- Sınıflandırılan bu kümelerden drama, tragedya ve komedy içerik çözümleme amacıyla, diğerleri betimsel çözümleme amacıyla ayrıldı.
- Başka bir dosya oluşturularak, önemli kavramlardaki çeviri farklılıkları listelendi.
- Toplanan veriler çözümleme için hazır hale getirildi.

Rifat’a (2018b) göre Poetika’yı okumak, yeni yazılmış sıradan bir metni okumak gibi değildir; bazen çok küçük bazen de her şeyi değiştirebilen farklı anlamlandırmalara, farklı yorumlara ulaşılabilir. Bu nedenle çalışmada, Poetika’nın 11 farklı çevirisinden yararlanılmıştır. Veriler toplanırken bu kaynaklardan İsmail Tunalı çevirisi esas alınmış ve gerekli görülen yerlerde diğerlerine başvurulmuştur. İsmail Tunalı çevirisinin esas alınmasının nedeni, bu kaynağın ilk Türkçe çeviri olmasıdır. Kullanılan kaynaklar Türkçe ve İngilizce çevirilerden oluşmaktadır. Bu çeviri yapıtlar şunlardır:

1. Yapıtın Almancasından Türkçeye çevrilen,
Aristoteles (2017a). *Poetika*. İsmail Tunalı (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
2. Yapıtın Fransızcasından Türkçeye çevrilen,
Aristoteles (2018b). *Poetika*. Samih Rifat (çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
3. Eski Yunancadan Türkçeye çevrilen,
Aristoteles (2018a). *Poetika*. Ari Çokona ve Ömer Aygün (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
4. Eski Yunancadan Türkçeye çevrilen,
Aristoteles (2020b). *Poetika*. Furkan Akderin (çev.). İstanbul: Say yayınları.
5. Eski Yunancadan Türkçeye çevrilen,
Aristoteles (2017b). *Poetika*. Nazile Kalaycı (çev.). Ankara: Pharmakon.
6. Yunancadan İngilizceye çevrilen,
Aristotle (2019). *Poetics*. S. H. Butcher (trans.). İstanbul: Kriter yayınevi.
7. Yunancadan İngilizceye çevrilen,
Aristotle, Longinus and Demetrius (1995). *Poetics, on the sublime, on tyle*. S. Halliwell, W. H. Fyfe, D. Russell, D. C. Innes, W. R. Roberts (trans.). London: Harvard University Press.
8. Yunancadan İngilizceye çevrilen,
Aristotle (2013). *Poetics*. Anthony Kenny (trans.). Oxford: Oxford University Press.
9. Yunancadan İngilizceye çevrilen,
Aristotle (2006). *Poetics*. Joe Sachs (trans.). Newburyport: Focus Publishing/R. Pullins Company.
10. Yunancadan İngilizceye çevrilen,
Aristotle (2002). *On Poetics*. Seth Benardete and Michael Davis (trans.). Indiana: St. Augustine's Press.
11. Aristoteles (2020a). *Poetika*. Cahit Kaya (çev.). İstanbul: Zeplin.

Çok sayıda çeviri yapıt kullanılarak, anlamlara ve yorumlara olabildiğince farklı açıdan bakılmaya çalışılmış ve çevirmenlerin farklılıkları, ilgili bölümlerde belirtilmiştir.

Fraenkel ve Wallen (2009: 536-537) tarihsel bir incelemede akla gelebilecek her şeyin kaynak olduğunu söylemekle birlikte, kaynaklar için iki sınıflandırma yapmaktadır. Bunlardan ilki tarihsel (birincil) kaynaklardır ve belgeleri, sayısal kanıtları, sözlü açıklamaları ve kalıntıları kapsamı içine alır. Bu çalışma için birincil kaynaklardan bazı belgelere (dönemin yazar, şair ve filozoflarının yapıtlarına) ulaşılabilmektedir. İkincil kaynaklar ise olaya doğrudan tanık olmayanlardan elde edilen belgelerdir ve bu kaynakları kullanmak tarih araştırmacısı için zorunludur (Fraenkel and Wallen, 2009: 537). İkincil kaynak olarak daha önceden yapılmış çalışmalara sıklıkla başvurulmuştur. Merriam'a (1988) göre kültürler arası ve tarihsel araştırmalar için, önceki çalışmalara güvenmek, gerçekçi bir yaklaşımdır (Bowen, 2009: 29).

Bu çalışmanın verilerinin toplanmasında çoğunlukla Google Akademik, Z-Library, Academia, Internet Archive veritabanlarından yararlanılmıştır. Özellikle Z-Library ve Internet Archive eskiye yönelik, özgün kitaplara ulaşmada faydalı olmuştur.

Veriler toplanırken kullanılan anahtar kelimeler: “Drama”, “Dramanın Kökeni”, “Dramanın Tarihi”, “Antik Yunan’da Drama”, “Rönesans Dönemi’nde Drama”, “17., 18., 19., ve 20. Yüzyıllarda ve Günümüzde Drama”, “Psikolojide Drama” ve “Eğitimde Drama”dır. Bulunan kaynaklara ilişkin okumalar yapılmış ve tarihsel sıraya göre her dönemle ilgili veriler not alınmıştır. Sonrasında, alınan notlardan amaca uygun olanlar değerlendirilerek çalışmaya dahil edilmiştir.

1.5.2. Verilerin Çözümlemesi

Bu çalışmada veri çözümleme yöntemi olarak *içerik çözümleme* ve *betimsel çözümleme* yöntemi kullanılmıştır.

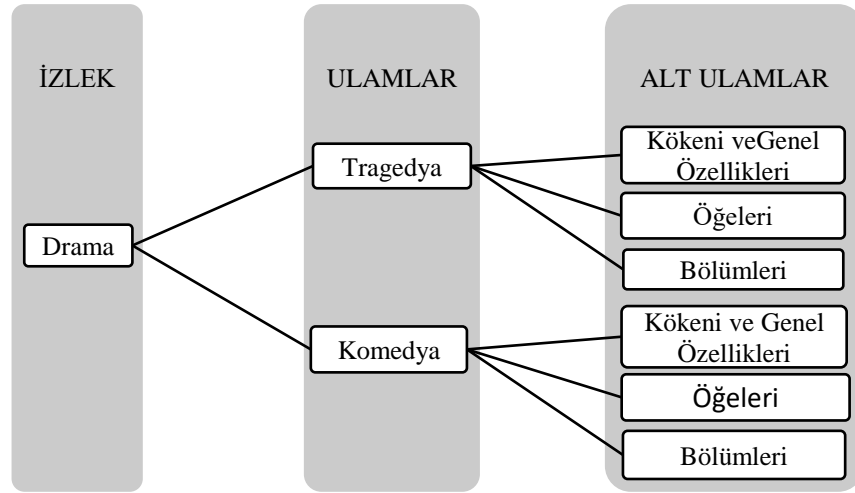
“İçerik çözümleme, metinden geçerli çıkarımlar elde etmek için bir dizi işlem kullanan araştırma yöntemidir.” (Weber, 1990: 9). İçerik çözümlemesi için olmazsa olmaz nitelikteki işlem düzgülemedir (kodlamadır). Çünkü veriler düzgüleme yapılarak, daha düzenli ve belirgin hale getirilerek çözümlenir. Bu çalışmanın düzgüleme süreci, Hsieh ve Shannon’ın (2005) belirlediği üç içerik çözümleme

yaklaşımından, tümdengelimli bir biçimde çözümleme gerektiren yönlendirilmiŐ erik çözümleme yaklaŐımı seçilerek gerçekleştirilmiştir.

YönlendirilmiŐ erik çözümlemesinde, araştırmanın odağı ile ilgili kuram ve çalıŐmalardan elde edilen d zg  ve ulamlar kullanılır (Berg ve Lune, 2019: 348). Var olan bir ereve üzerinden verilere inildiği için tümdengelimsel bir yapıdadır. Bu çalışmada odak noktası olan “drama” kavramı, çözümlemede *izlek* olarak belirlendiği için, Aristoteles’in Poetika’sında diğer sanatlara ilişkin açıklamalar izlek dışı bırakılmıŐtır. Ancak onlara da yeri geldikçe izlekle ilişkileri bağlamında deĐinilmiŐtir. Drama izleğinin altında, Aristoteles’in dramanın türleri olarak kabul ettiği *tragedya* ve *komedya*, ulam olarak belirlenmiş ve ardından ayrıntılı bir inceleme ile ulamlara ilişkin düzgüler ortaya konulmuştur.

Çalışmada sıklıkla kullanılan izlek, ulam ve d zg  kavramlarını açıklamak gerekir. Nitel araŐtırmalardaki bir izlek, araŐtırmada odaklanılan ana y nd r (Schreier, 2012). erik öz mlemesinde izlekler çoğunlukla, karşılıklı olarak birbirinin yerine geçemeyen ve erik odağını kapsayan simgesel düzeydedir (Drisco and Maschi, 2016: 103). Ulamlar, verilerin bir dereceye kadar ayrı olan bazı bölümlerini temsil eden d zg lerin k melendirilmesidir (Rossman and Rallis, 2017: 455). D zg  ise çoğunlukla, dil temelli veya görsel verilerin bir kısmı için; özetleyici, dikkat çekici, özü yakalayan ve/veya çaĐrıŐtıran nitelikteki bir kelime veya kısa ifadeden oluşur (Saldaња, 2013: 3).

Bu çalışmada erik çözümlemesiyle elde edilen bulgular, ilgili bölümde ayrıntılı olarak gösterilmiştir. AŐaĐıdaki izelge, çalışmanın erik çözümleme yapısına ilişkin genel bir düşünce edinmede yardımcı olacaktır.



Şekil 1.1. Düğülemenin çizelgesi

Bu çalışmanın büyük bir kısmında kullanılan betimsel çözümleme yöntemi, doğrudan alıntılarla beslenerek, bir konunun resmedilmesi, tanımlanması ve açıklanmasıdır (Ekiz 2009: 76). Bu çalışmada “drama” kavramının anlamını bulmaya yönelik elde edilen veriler, ilgili bölümlerde, doğrudan alıntılarla desteklenerek betimlenmiştir.

Betimsel çözümleme dört aşamadan oluşur:

- Betimsel çözümleme için bir çerçeve oluşturma,
- İzleksel çerçeveye göre verilerin işlenmesi,
- Bulguların tanımlanması,
- Bulguların yorumlanması (Şahin, 2013: 190-191).

Betimsel çözümleme için bir çerçeve oluşturulurken, araştırma sorularından yola çıkılarak izlekler oluşturulur ve verilerin hangi izlekler altında sunulacağı belirlenir (Şahin, 2013: 190-191). Bu çalışmadaki tüm bölümler için ana izlek “drama” kavramıdır. Bunun altındaki ulamlar da genel olarak “özellikler” ve “türler” olarak ön plana çıkmıştır. Bu başlıklar etrafında genel bir izleksel çerçeve oluşturulmuş ve veriler düzenlenmiştir. Bazı kavramlar izlek dışı olduğu için seçilmemiş, bazıları ise doğrudan izlekle ilişkili olmaları nedeniyle alıntı olarak kullanılmak üzere seçilmiştir. Bulgular ortaya konulurken, veriler doğrudan alıntılarla göz önüne serilmiş ve açıklanmıştır. Bulgular yorumlanırken de açıklamalara ek olarak, ilişkilendirme ve anlamlandırmaya başvurulmuştur.

2. ARİSTOTELES ÖNCESİNDE DRAMA KAVRAMI

Antik Yunan, Avrupa'daki drama geleneğinin başlangıç yeri sayılmaktadır (Brockett, 2000: 24). Sanatsal ve kültürel bir birikim eşliğinde, ilk drama yapıtlarının ortaya çıktığı Attica (Atina), M.Ö. 5. yüzyıl boyunca hem politika, hem de sanat alanında başarılı bir dönemin kenti olmuştur. Atina'nın bu büyük dönemi, 404 yılında Peloponez savaşlarındaki yenilgiyle birlikte duraklamıştır (Brockett, 2014: 13). Yunan dramasına ilişkin en önemli yapıtlar bu dönemde verilmiştir. Aristoteles öncesi dönemde yazılan drama yapıtları, sınırlı sayıda da olsa günümüze ulaşmıştır. Ancak dönemin diğer yazılı belgelerinde, “drama” kavramına ya da kavramın türlerine ilişkin net bir bilgiyle karşılaşmamıştır. Aristoteles, birçok farklı alanda ilk düzenli bilgileri kaleme almamış olsaydı, kökleri bu kadar geriye giden “drama” kavramının izini sürmekte zorluklar yaşayabilirdik. “Drama” kavramının Aristoteles öncesinde hangi anlamları belirttiği, yapılan tarihsel araştırmalar sonucunda belirlenmiş ve bu bölümde ortaya konulmuştur.

Aristoteles öncesinde “drama” kavramına ilk olarak, tarihçi *Herodot'un* yer verdiğini görürüz. Atinalıların M.Ö. 494'te Miletos'u kaybetmelerinin üzerine (Lateiner, 2004), Phrynichos tarafından bir tragedya yazılmıştır. Bu tragedyanın izleyiciler üzerindeki etkisini Herodotus (2004) şu cümlelerle açıklar: “Phrynichos, ‘Miletos' un Ele Geçirilmesi’ adlı dramayı yazıp sahneye koyduğunda, izleyiciler öyle bir ağladı ki Atina halkı, şaire, kendi yıkımlarını hatırlattığı için bin drahmi para cezası verdi ve gelecekte kimsenin bu dramayı oynamamasını emretti.” Herodot'un açıklamalarında tragedya oyunundan “drama” olarak söz edildiği görülür. Ayrıca izleyicilerin oyundan fazlaca etkilenmeleri ve ağlamaları tragedyalardaki katharsisin açığa çıktığını göstermektedir.

Aristoteles öncesi dönemde Gorgias, doğrudan “drama” kavramından olmasa da tragedyadan söz etmektedir. Kranz (1994), Antik Çağ filozoflarına ilişkin metinleri sunarken Gorgias'ın bu konudaki sözlerine de yer verir. Gorgias'ın tragedyayı betimlediği sözleri şöyledir: “Tragedya gözleri bağlar, bunda gözleri bağlayan gözleri bağlamayandan daha doğru, gözleri bağlattırان bağlattırmayandan daha akıllıca hareket etmiş olur.” (Kranz, 1994: 198). Gorgias'ın “gözleri bağlattırmak” sözü ile ne demek istediği tam olarak bilinmese bile, tragedya izleme deneyimi elde edenin, izlemeyene göre daha doğru ve akıllıca hareket etmiş olduğu söylenebilir. Finkelberg (2006: 69), Gorgias'a ait başka bir alıntıda şiir

dinleyicilerinin, endişeli bir korku ve ağlamaklı bir acıma duygusu yaşadıklarını belirtir. O dönem, birçok yazılı yapıtın şiir olarak adlandırıldığını biliyoruz. Burada tragedya şiirinin, izleyiciler üzerindeki katharsis etkisi açık bir şekilde belirtilmiştir.

Aristoteles öncesi dönemin en bilinen tragedya yazarları, zamandizinsel sıralama ile; Aiskhylos, Sophokles ve Euripides olmuştur. Dönemin sonunda yazılan tragedyalar Euripides'e aittir ve onun tragedyadaki uygulamaları kimi bakımından farklılık göstermiştir. Euripides'in bazı yapıtları (*Helena*, *İon*, *Iphigenia Tauris'te*), melodram ve tragikomyaya dönüşmüş ve bu durum Euripides'in ardından gelen kimi yazarlarca örnek alınmıştır (Brockett, 2014: 16). Melodram ve tragikomya daha sonra sözünü edeceğimiz gibi, tragedya ve komedyadan sonra ortaya çıkan, drama sanatına özgü diğer türlerden birkaçı olmuştur.

M.Ö. 5. yüzyıl, Aristoteles'in Poetika'sına konu olan dramının en görkemli yıllarıdır. Günümüze yalnızca Aristophanes aracılığıyla ulaşmış olan komedyacı yapıtları, dönemin drama türündeki yapıtları hakkında bilgiler vermektedir. Aristophanes, komedyanın yapısı gereği, tragedyalar ve onların yazarlarıyla alay eder. Komedyalar her ne kadar güldüren yapıtlar olarak görünse de, büyük oranda eleştiriden oluşur. Tragedya konuları, Aristophanes'e (2019: 205) yaşadıkları toplumun sorunlarından daha basit gelmiş olacak ki, *The Acharnias* tragedyasında ünlü tragedya yazarı Euripides için şu sözleri söyler: "Aklı dışarı çıktı çünkü şiirlerine dizcikler toplamaya, ama kendisi evde sırtüstü yatmış bir tragedya yapıyor". Aristophanes (1930: 43), Euripides'in ardından, tragedya kostümlerini de şu cümleyle eleştirir: "Ve neden trajik paçavralar içinde oturuyorsun, acınası bir kıyafet". Bu cümleye baktığımızda, tragedyalarda başına kötü işler gelen insanların durumunun, abartılı bir biçimde kıyafetlere yansımış olabileceğini söyleyebiliriz. Aristoteles öncesi dönemin drama yapıtlarını incelediğimizde, tragedya ve komedyanın birbirlerine teknik olarak benzeseler de, öykülerin konusu ve karakterler olarak birbirlerinden son derece farklı olduklarını görürüz.

Aristoteles öncesi dönemin komedyacı yapıtlarında, Poetika'da belirtilmeyen ve adı *parabasis* olan bir bölüm dikkat çeker. Bu bölüm, koronun kendi adına ve şair adına konuşup, halkı bilgilendirdiği ve halkla dertleştiği bölümdür (Erhat, 2019: 171). Tragedyalarda böyle bir bölüm yoktur; bu nedenle komedyalardan dönemin özelliklerine ilişkin daha çok bilgi edinebilmekteyiz. Aristophanes'in (2019: 219) *Kömürcüler* adlı komedyasındaki parabasis bölümünün küçük bir kısmı şöyledir:

Şairinizi almak istiyorlar elinizden. Ama dinleyin beni, onu kaçırmamaya bakın, çünkü doğruluğu savunuyor komedyalarıyla, güzel öğütleriyle mutlu kılmak istiyor sizi. Size dalkavukluk etmeden, çıkarını düşünmeden, ikiyüzlülüklerle kandırmadan sizi kalleşçe; bütün çabası en iyiyi, en güzeli öğretmek size.

Aristophanes'in özellikle bu bölümlerdeki açık sözlülüğü zaman zaman onu zor durumlara soksa da, dönemin yazarlara tanıdığı özgür ortam, drama yapıtlarında sonuna kadar kendisini göstermiştir. Dönemin politikacılarından Kleon ile mahkemelik olan Aristophanes (2019: 204), yaşadıklarından komedyasında söz eder: “Geçen yıl bir komedyam için Kleon neler çektirmişti bana, ihtiyar kurulu önüne götürüp beni, etmediği iftirayı bırakmamıştı.” Her ne olursa olsun komedyalarda dönemin toplumsal, kültürel ve politik yapısı ortaya konmaktan vazgeçilmemiş ve her türlü kişi ya da kurum eleştirilmekten kurtulamamıştır.

Aristoteles öncesi dönemde, Aristoteles'in çoğu düşüncesinin ters düştüğü Platon'a bakmak gerekir. Platon'un, *taklidin taklidi* olarak nitelendirdiği tragedya ve komedyalara karşı çıktığını, onları sakıncalı bulduğunu ve yasaklamak istediğini biliyoruz. Platon'un, ardında hiçbir yazılı yapıt bırakmayan Sokrates'i konuşturduğu *Devlet* kitabında, taklit olarak belirttiği dramaya karşı düşünceler yer almaktadır. Devlet'te belirtildiğine göre insanlar “taklit ede ede, sonunda taklit ettikleri şeye alışır” (Platon, 2010a: 86). Bu nedenle taklit, ya yapılmamalı ya da sınırlandırılmalıdır. Taklidi yapılan şeyler; kahramanlık, bilgelik, dindarlık gibi erdemli şeyler olmalıdır (Platon, 2010a: 86). Adam olmaları için çalıştıkları kişilerin; sarhoş, korkak, ağzı bozuk insanları ya da bir köleyi kesinlikle taklit etmemeleri; kocasına karşı çıkan, hasta, aşık kadın taklitlerinin de yasaklanması gerektiği vurgulanır (Platon, 2010a: 86-87).

Platon'un, bazı yapıtlarında tragedya ve komedyaya ilişkin küçük detaylar vermesi, bu yapıtların geçmişine yönelik bilgi edinmemize yarar sağlamıştır. Platon (2010a: 85), Devlet'te destan ve drama türlerinin ayrımını şöyle yapar: “Demek, şiirin iki türlü anlatma yolu varmış: Biri, dediğin gibi tragedya ve komedyadaki taklit yolu, öteki, şairin olan biteni kendi anlatması.” Daha önce belirttiğimiz gibi o dönem destan, tragedya, komedy gibi türler şiir olarak adlandırılırdı. Platon, şiirin anlatım yollarından birisinin tragedya ve komedy aracılığıyla yapılan taklit olduğunu, diğerinin ise öyküyü doğrudan şairin anlattığı destan türü olduğunu belirtir. Bu ayrım, Aristoteles'in bu yapıtları taklit tarzı bakımından ayırmasına benzemektedir.

Platon'un (2010b: 110) Gorgias diyaloglarında Kallikles, Sokrates'e "Tragedyanın amacı zevk vermek, seyircilerin hoşuna gitmektir Sokrates, kimse bunun tersini söyleyemez." der ve tragedyanın amacı hakkındaki düşüncesini ortaya koyar. Platon, tragedyanın verdiği zevki başka bir yapıtında irdelemeye devam eder. Philobus'ta Sokrates'i konuştururken, tragedya izleyicisinin, gözyaşlarından zevk aldığını belirterek, tragedyalarda zevk ve acının yan yana bulunduğunu ve aynı durumun komedyalar için de geçerli olduğunu ekler (Plato, 1975: 47).

Platon (2007: 93), dönemin izleyici kitlesi hakkındaki bilgiyi şu şekilde verir: "Biraz büyük çocuklarsa, komedyaya ozanını severler; eğitim görmüş kadınlar, gençler ve belki hemen hemen bütün kalabalık da tragedyaya ozanını." Buradan yola çıkarak, toplumun büyük çoğunluğunun bu yapıtlarla ilgilendiğini söyleyebiliriz.

Görüldüğü gibi Aristoteles öncesi dönemde, az da olsa dramaya ve onun türlerine değinen düşünürler olmuştur. Genel olarak, tragedya ve komedyaya, drama çatısı altında toplanmıştır; destan, oynanmak üzere yazılmadığı için bu türlerden ayrılmıştır. Tragedya, soylu olayların anlatıldığı, izleyenlerin zevk aldığı bir tür olarak görülmüşken, döneme ilişkin olayları tüm açıklığıyla anlatan ve asillerin yer almadığı türün de komedyaya olduğu belirtilmiştir. Halkın çoğunun drama yapıtlarını izlemeye gittikleri, bazen duygusallıktan kurtulamadıkları, bazen de acıdan zevk aldıklarını söyleyebiliriz.

Drama sanatının ortaya çıkışının ve bu sanata ait ilk özgün örneklerin verilmesinin, Aristoteles'ten önceki dönemde olduğunu görüyoruz. Aristoteles, kendinden önceki dönemin sanat anlayışını ve bu anlayışın uygulandığı yapıtları ayrıntılı bir biçimde incelemiş, onları bir düzene koymuş ve kendi düşüncelerini de ekleyerek *Poetika* yapıtını oluşturmuştur.

3. ARİSTOTELES'İN POETİKA'SINDA DRAMA KAVRAMI

Aristoteles, Poetika'nın en başında bize şiir sanatının kendisini, türlerini, olanaklarını, başarısı için ihtiyaç duyduklarını, şiirin bölüm sayılarıyla birlikte niteliklerini ve aynı alana giren buna benzer şeyleri anlatacağını söyler. Bununla birlikte Poetika'da yer verdiği destan, dithyrambos, nomos, tragedya ve komedyayı şiir olarak adlandırır.

Aristoteles, şiir sanatının iki doğal nedene bağlı olarak ortaya çıktığını söyler. Bunlar Poetika'da şu şekilde belirtilmiştir:

Daha çocukluktan başlayarak insanlar hem taklit etmeye eğilimlidir (öteki hayvanlardan taklide yatkınlığıyla ayrılır insanoğlu ve ilk bilgilerini taklit yoluyla edinir), hem de taklitten çok hoşlanırlar. Bunun açık bir kanıtı, gerçekte çok zor seyredebileceğimiz şeylerin, örneğin en korkunç canavar görüntülerinin ya da kavruların birebir taklidinden bile çok hoşlanmamızdır. Bunun nedeniyse öğrenmenin yalnızca felsefeciler için değil –ortak çok yanları olmasa da– tüm insanlar için çok hoş bir şey olmasıdır. (Aristoteles, 2018b: 24).

Şiir sanatının ortaya çıkmasının iki nedeni yukarıda belirtildiği gibi taklit etme eğilimi ve taklitten hoşlanmadır. Aristoteles, insanların çocukluktan başlayarak taklit etmeye eğilimli bir varlık olduğunu ve bunun doğallığını vurgulamıştır. İnsanların ilk bilgilerini taklit yoluyla edinmesi durumu, 1940'lı yıllarda Miller ve Dollard (2007) tarafından, yaptıkları çeşitli deneysel çalışmalarla açıklamışlardır. Ardından Bandura, taklit yoluyla öğrenme kavramını genişleterek gözlem yoluyla öğrenmeye dönüştürmüştür (Senemoğlu, 2020: 220).

Burada ve çoğu Poetika çevirisinde “taklit” olarak ifade edilen arapça kökenli sözcük, özgün Yunanca metinde “mimesis” tir. İlk bilgilerimizi Aristoteles'in de söylediği gibi mimesis yoluyla ediniriz. Burada mimesis kavramının öykünmecî yönü ön plana çıkmaktadır. Çünkü öykünmede, karşımızdaki gibi olmayı isteme durumu vardır. Dolayısıyla çocukluktan gelen ve ilk öğrenmelerimize neden olan öykünme, kişinin öykünülen varlığa benzeme isteğinden kaynaklanmaktadır. George Thomson'a (1991: 34) göre ilk olarak bilinçsizce yetişkin davranışına öykünen çocuk, zamanla neyi ne amaçla yaptığını keşfederek bilinçli bir öykünme gerçekleştirir ve işbirliğinde bulunmayı öğrenerek insana özgü bir davranışı sergilemiş olur.

Çocuklukta aile bireylerimize, çizgi film karakterlerine, bazı ilginç hayvanlara öykünmemiz, çocukların vazgeçilmez oyunlarda kendisini net bir biçimde gösterir. Çebi'ye (2009, 491) göre öykünme ile oyun, öyle birbirinin içine geçmiştir ki,

özellikle erken çocukluk döneminde, öykünmesiz bir oyundan ya da oyunsuz bir öykünmeden söz etmek zordur. Dolayısıyla öykünme için, her insanın çocukluk döneminde sıkça deneyimlediği bir yaşantıdır diyebiliriz. Öykünme, yalnızca çocukluk dönemindeki öğrenmelerimiz için doğal ve iyi bir yol olarak görülmektedir.

Şiir sanatının doğmasını sağlayan diğer neden, insanların taklitten hoşlanmasıdır. Aristoteles bu durumu, korkunç canavar görüntülerinin ya da kadvraların bile taklitlerinden hoşlanıldığını örnek göstererek açıklar. Bu açıdan günümüze baktığımızda, öğrencilere iç organları onlarda tiksinti uyandırmadan öğretmenin yollarından biri, insan vücudunun birebir taklidini içeren modellerden yararlanmaktadır. Yaşımız ne kadar büyük de olsa normalde göze hoş gelmeyen şeylerin -her şey için geçerli değil- herhangi bir görselle ya da oyun ile taklit edildiğini görmek genelde hoşumuza gider. Bu durumun sebebini Aristoteles, öğrenmenin yalnızca felsefeciler için değil, tüm insanlar için haz verici bir şey olması ile açıklar.

Aristoteles, taklide doğuştan eğilimli olduğumuzu, taklitten ve dolayısıyla öğrenmekten hoşlandığımızı ifade ettikten sonra, sözlerini şu satırlarla devam ettirir: “Taklit eğilimi, bizde uyum ve tartım gibi (şiiirdeki ölçülerin tartımın parçaları olduğu açıktır) doğal bir şekilde bulunduğu için, başlangıçtan itibaren bunlara doğuştan en yatkın olanlar, yavaş yavaş ilerleyerek, doğaçlamalardan şiir sanatını meydana getirdiler.” (Aristotle, 2019: 13). Aristoteles burada, taklit ile birlikte uyum ve tartıma da doğal bir eğilimimiz olduğunu belirtmiştir. Tüm bunlar bir araya geldiğinde ise şiir sanatı oluşmuştur.

Taklit, Aristoteles’in belirttiği biçimiyle, şiirin ortaya çıkmasını sağlamıştır fakat taklit olan tek şey şiir değildir. Aristoteles, taklit kavramını çok geniş bir biçimde ele alır ve kavramın sınırları içine destan, drama, resim, heykel, dans ve müziği de dahil eder (Kenny, 2013). Aristoteles, taklit kavramının yapısını Poetika’da şöyle dile getirir: “Şimdi, destan [epopoiia] ve tragedya şiiri, ayrıca komedy, dithyrambos şiiri ve aulos ile kithara sanatlarının hepsi ana hatlarıyla öyle ya da böyle taklittir [mimesis].” (Aristoteles, 2018a: 1).

Aristoteles, bu dizelerde şiir türlerini taklit olarak aldığı gibi, bunun yanına çalgı aletleri olan aulos ve kitharayı da eklemiştir. Buradan yola çıkarak bazı sanatçıların birçok şeyi ses, renk ve biçimlerle taklit ettiği gibi yukarıda bahsedilen

tüm sanat türlerinin de taklidi tartım, söz ve/veya uyum aracılığıyla gerçekleştirdiğini söyler.

Bu sanatlar, taklit etme tarzı bakımından birbirlerinden ayrılır ve Poetika boyunca en çok irdelenen sanat grubunu oluştururlar. Sanatların taklit etmedeki tarz bakımından ayrılığını, Aristoteles Poetika’da şöyle açıklar:

Bu da bir yandan hikaye etme yoluyla; hikaye etme ise, ya Homeros’un yapmış olduğu gibi bir başka kişi adına ya da kendi üzerine başka hiçbir rol almadan doğrudan doğruya yine kendi adına yürütülür. Öte yandan da taklit edilen bütün kişileri etkinlik ve eylem içinde gösterme yoluyla olur (Aristoteles, 2017a: 14).

Bu metindeki açıklama ile anlıyoruz ki, sanatlar taklit etme tarzları bakımından ikiye ayrılır: Birincisi, hikaye etme yoluyla taklit; ikincisi, kişileri etkinlik ve eylem içinde gösterme yoluyla taklittir. Aristoteles, hikaye etme yoluyla taklit yapanlara *İlyada* ve *Odyseia* destanlarının yazarı Homeros’u örnek gösterirken, kişileri eylem ve etkinlik içinde gösterme yoluyla taklit yapanlara ise tragedya yazarı *Sophokles* ile komedy yazarı *Aristophanes*’i örnek gösterir. Bu örneklemelerden sonra Poetika’da ilk defa bu tarz yapıtlara yani eylem içinde [prattontas] ve bir şeyler yapan [drontas] kişileri gösteren taklitlere “Drama” adının verildiğini belirtir (Aristotle, 2002: 6). Çoğu çeviride “drama” adının “yapmak” anlamındaki “dran” fiilinden türemiş olduğu belirtilir. Farklı olarak Halliwell (1987: 35), bu fiilin anlamını “do (yapmak)” ya da “act (hareket etmek)” olarak iki farklı seçenek ile açıklamıştır.

“Kimilerine göre de işte bu nedenle onların yapıtlarına drama adı verilir; çünkü eylem içindeki insanları betimlerler” (Aristoteles, 2018b: 22). Drama; eylem halinde olanları betimleyip (Kalaycı, 2017b; Kaya, 2020a; Rifat, 2018b), taklit (Akderin, 2020b; Benardete & Davis, 2002; Çokona & Aygün, 2018a; Sachs, 2006) ve temsil (Butcher, 2019; Halliwell, 1995; Kenny, 2013) eder. Eylem içindeki insanların taklit edilmesi, burada taklidin yansılama yönünü ortaya çıkarmaktadır. Yansılama kelimesinin anlamı; türün öteki üyelerinin davranışlarını, öğrenme söz konusu olmadan yapma eğilimi olarak belirtilebilir (TDK sözlüğü, 2021). O halde Aristoteles’in drama kavramındaki insanlar (oyuncular), başka insanların eylemlerini, öğrenme amacı gütmeyen yansılar. Buradan hareketle Aristoteles’in belirttiği, büyük oranda taklit olarak çevrilen “mimesis” kavramının hem öykünme hem de yansılama anlamlarını farklı yerlerde taşıdığı görülür. Öykünme anlamındaki mimesis, çocukluk döneminde doğal olarak bulunan ve içinde öğrenmeyi barındıran

bir yapıdayken; yansılama anlamındaki mimesis, öğrenme amacıyla yapılmayan bir yapıdadır.

Aristoteles'in dramayı açıkladığı alıntıda, "onların yapıtları" derken belirttiği kişiler, tragedya ve komedyaya yazarlarıdır (*Sophokles ve Aristophanes*). Aristoteles, o dönem başkalarının da dile getirdiği gibi, tragedya ve komedyayı dramanın türleri olarak görmüştür. Dolayısıyla bu çalışmada belirtecek olduğumuz, drama kavramına ilişkin ayrıntılı özellikler, tragedya ve komedyaya üzerinden ortaya konulmuştur.

3.1. Tragedya

Aşağıda tablo 2.1.'de tragedya ulamının köken ve genel özelliklerine ilişkin düzgüler yer almaktadır. Tablonun ardından bulgulara özgü açıklamalara yer verilmiştir.

Tablo 2.1. Tragedya ulamının köken ve genel özelliklerine ilişkin düzgüler

İzlek	Ulam	Alt Ulam	Düzgüler
Drama	Tragedya	Kökeni ve Genel Özellikleri	Tragedya, uzun uzun düşünmeden yapılan şiir denemelerinden doğmuştur (s. 19). Tragedya, dithyrambos korosundan doğmuştur (s. 19). Tragedya, genel anlamda yansılama (<i>mimesis</i>)dir (s. 11). Tragedya, ortalamadan daha iyi (üstün) olan insanların yansılama (s. 14, 44). Tragedya, soylu insanları yansılar (s. 15, 17). Tragedya, bir eylemin yansılama (s. 23). Tragedya, ahlaksal bakımdan ağırbaşlı (soylu) eylemleri yansılar (s. 22). Tragedya, kişilerden çok, eylemleri yansılar (s. 23). Tragedyada yansılama, eylem halindeki kişilerce oynanarak yapılır (s. 22). Tragedyada maskeler kullanılır (s. 21). Tragedya, tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin yansılama (s. 27, 30). Tragedya, birlikli bir eylemi yansılar (s. 30). Tragedyanın her çeşit zevk vermesi istenemez (s. 39). Tragedya, izleyicilere katharsis yaşatır (s. 22). Tragedya, yansılama araçları olarak tartım (ritim), ezgi (melodi) ve dize ölçüsünü kullanır (s. 13). Tragedyada olabilir olan anlatılmalıdır (s. 30). Tragedyada akla aykırı hiçbir şey bulunmamalıdır (s. 44). Tragedya, sanatın amacına ulaşmakta, destandan üstündür (s. 86). Tragedyanın karmaşık, patetik, etik ve yalın olmak üzere dört türü vardır (s. 52).

Poetika'da bilindiği gibi daha çok, dramanın bir türü olan *tragedya* konu edinilmiştir. Aristoteles'e göre tragedya, uzun uzun düşünülmeden yapılmış şiir denemelerinden, başka bir deyişle doğaçlamalardan oluşan *dithyrambos*lardan doğmuştur. *Dithyrambos*ları yazarlar (Aristotle, 2019: 13) ya da kurgulayıp

yönetenler (Aristotle, 2013), tragedyaya özgü temelleri ortaya koymuşlardır. *Dithyrambos*lar, tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde, flüt eşliğinde söylenen koro şarkıları olarak bilinir (Valency, 1979: 334). Zamanla bu koronun dışına çıkarılan 1., 2. ve 3. oyuncular ile koronun önemi azaltılmış ve oyuncular arasındaki konuşmalar ön plana çıkarılmıştır (Aristoteles, 2020a: 12). *Dithyrambos*lardaki bu önemli değişiklikler ile birlikte sahne dekoru, öykü uzunluğu, dil ve ölçüde de yeniliklere gidilerek tragedyanın ilk biçimleri belirmeye başlamıştır.

Tragedya, genel anlamda bir yansımadır (Aristoteles, 2017a: 11) ve yansılana şey eylemlerdir (Aristoteles, 2017a: 23). Tragedyanın en belirgin özelliği, yansılacağı eylemlerin ağırbaşlı bir yönünün bulunmasıdır. Bu eylemler; ortalamadan daha üstün (Aristoteles, 2017a: 14), soylu, bir etkinlik ve eylem içinde bulunan insanların eylemleridir (Aristoteles, 2017a: 15). Aristoteles'in tragedyayı komedyadan daha üstün gördüğü yer bu noktadır. Tragedyada üstün insanların eylemleri varken, komedyada sıradan insanların eylemleri vardır. Tragedyada kişilerden çok onların belli başlı eylemleri önem kazanır. Soyluların tüm eylemleri tragedyada konu edilmez.

Tragedya, devinen kişilerce oynanarak yapılan bir yansımadır. Bunu gerçekleştiren oyuncuların sahnede maske taktıkları bilinmektedir. Maskelerin tragedyaya ne zaman dahil olduğuyla ilgili net bir bilgi bulunmamaktadır (Aristoteles, 2020b: 43). Maskeler dayanıksız malzemelerden yapıldığı için günümüze ulaşamamıştır ancak tragedyalarda rollerin değişimine uygun, ayırt edilebilir maskeler takıldığı ileri sürülmüştür (Brockett and Hildy, 2014: 26).

Tragedya, bir bütünlüğü olan, tamamlanmış bir eylemi yansılar (Aristoteles, 2017a: 27). Aristoteles, bütünlük ile başı, ortası ve sonu olan öykülerden söz etmektedir. İyi kurgulanmış bir tragedya öyküsünün uygun bir başlangıcı ve uygun bir sonu olmalıdır (Aristotle, et al., 1995:55). Tragedyada başlangıç, zorunlu olarak başka bir şeyi izlemez ancak onu zorunlu olarak izleyen ikinci bir öğeyi barındırır (Aristotle, 2013). Tragedyanın ortası, zorunlu olarak kendisinden önce ve sonra gelen eylemleri barındırır (Aristoteles, 2020b: 48). Tragedyanın sonu ise başka bir şeyden sonra zorunlu olarak gelir ve onun ardından hiçbir şey gelmez (Aristoteles, 2017a). Bir bütünün parçaları öyle biraraya getirilir ki en ufak bir yer değişikliği ya da bir parçanın eksikliği, bütünü paramparça eder. Çünkü "Varlığı ve yokluğu hissedilmeyen şey bütünün bir parçası değildir." (Aristoteles, 2018a: 22). Aristoteles

(2006: 30), iyi bir tragedyanın tarif edilen bu görünümüne sahip, tamamlanmış ve bütünlüklü bir yapıda olması gerektiğini belirtir.

Tragedyada birlikli bir eylem yansılmalıdır (Aristoteles, 2017a: 30). Nasıl ki diğer yansılama sanatlarında tek bir şeyin yansılması yapılıyorsa, eylemin yansılması öykü olduğu için, bu öykü tek bir eylemden oluşmalı yani birlikli bir yapıda bulunmalıdır (Aristotle, 2016: 31). Bu birlik öykünün tek bir kişinin etrafında dönmesiyle sağlanmaz (Aristoteles, 2018a: 21). Çünkü bir kişinin hayatında sayısız eylem vardır ve hepsi bir ilişki içinde olmayıp aralarında birlik kurulamaz. Eylemlerin arasındaki birlikli ilişki, birbirlerini gerekli kılacak biçimde olmalıdır. Aristoteles (Aristoteles, 2017a: 29), öykünün birlikli yapısına Homeros'un *Odysseia* destanından örnek verir. Burada kahramanın başından geçen olaylardan bazılarının, zorunluluk ve olasılık gereği ötekini meydana getirmedeği gerekçesiyle, destanda yer almadığını belirtmiştir. Öyleyse Aristoteles, birlikli bir öykünün zorunluluk ve olasılık yasalarıyla oluştuğunu belirtir. Burada zorunluluk ve olasılık kavramlarından söz etmek gerekir. Olasılık, tragedya içinde olabilecek bir olayın akla, mantığa ve duyguya uygun düşecek şekilde gelişmesidir (Nutku, 2020: 42). Zorunluluk ise birbirini takip eden olayların belli bir düzen içerisinde birbirlerine bağlı olmasıdır (Nutku, 2020: 43). Bir olayın, kaçınılmaz bir biçimde başka bir olayı meydana getirmesi ve birbiri ardınca devam etmesidir. Else, olasılık ve zorunluluk gereği gerçekleşen bu kaçınılmazlığın, tragedyadaki gerçek duyguyu ortaya çıkardığını belirtmiştir (Else, 1938: 198). Kahramanı bekleyen kaçınılmaz son, tragedyanın vermesi gereken duyguları açığa çıkarır.

Tragedyadan her çeşit zevk vermesi beklenmez, ondan kendine özgü zevki vermesi beklenir (Aristoteles, 2017a: 39). Tragedyaya özgü zevk, korku ve acıma duygularının açığa çıkmasıyla gerçekleşir. Bu duyguların gösteri aracılığıyla canavarca şeyler sergileyerek ortaya çıkarılması tragedya ile bağdaşmaz (Aristoteles, 2018b: 47). Tragedya ozanları korku ve acıma duygularından doğan zevki, öykünün olayları aracılığıyla elde etmelidir (Aristoteles, 2020a: 28). Aristoteles'in sözünü ettiği duygulardan acıma, yaşadıklarını hak etmeyen insana karşı duyulur, korku ise o insanla aramızda benzerlik bulduğumuz için gerçekleşir (Aristotle, 2002: 33). Duyguların doğru biçimde anlatılması, bunun izleyenlerce hissedilmesi, duygudaşığa (empathy) yol açan sahnelerin bulunması tragedyanın etkisini artıran etmenlerden biri olarak görülebilir. Aristoteles Retorik'te, duygularını anlatan bir

kişiyeye, bunu dinleyeninin sempati duyacağını söyler (Marincola, 2003: 292). Öyleyse tragedyada verilmeye çalışılan acıma ve korku duygularını hissedener, duygusal kargaşayla birlikte kaygı düzeyinde karmaşık bir zevk yaşayacak ve onlarda sempati oluşacaktır.

Aristoteles, tragedyanın izleyicilere *katharsis* yaşattığını belirtir. “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (*katharsis*)” (Aristoteles, 2017a: 22). Tunalı'nın ruhu tutkularından temizlemek olarak çevirdiği ve Aristoteles'in özgün metinde “*Katharsis*” olarak kullandığı sözcüğü Halliwell, Poetika'nın en tartışmalı sözcüğü olarak kabul eder. Kalaycı (2017: 112) *katharsisi*, sanat yoluyla coşturulan duygulardan arınma ve izleyenlerde gerçekleşen boşalma ve rahatlama durumu olarak algılar. Nutku (2020: 53), tragedyada elde edilen acıma ve korku duygularıyla izleyicilerin etik-entelektüel bir arınmaya ve adalet bilincine ulaştıklarını belirtir. Aristoteles tarafından, tragedyanın görevi olarak anlatılan *katharsis*, Çebi'nin (2009) *ustan arındırma düzeneğinden* söz ettiği makalesinde farklı bir biçimde karşımıza çıkar. Ona göre *katharsis*, yoğun bir biçimde acıma ve korku duygularına maruz kalan insanı, akılcı davranmaktan uzaklaştırmaktadır (Çebi, 2009: 492-493). Bu insan, ister oyuncu ister izleyici olsun, *katharsisin* yaşattığı akıldan uzaklaştıran deneyim ile anlaksal işlem yapma gücünü kaybetmektedir.

Tragedya, yansımayı tartım (ritim), ezgi (melodi) ve dize ölçüsü aracılığıyla gerçekleştirir. Bunların tümünü aynı anda kullanan sanatlar vardır ancak tragedya ve komedi bu araçları, farklı bölümlerde ayrı ayrı kullanır. Aristoteles; tartım, ezgi ve dize ölçüsünün o dönem neyi ifade ettiğini ayrıntılı bir biçimde belirtmemiştir. Ancak tartım ve ezgi ile yapıtın müziksel yönünü, dize ölçüsü ile sözel yönünü anlattığı bilinmektedir.

Tragedya ozanı, olabilir olanı yani olması olanaklı olan şeyleri anlatmalıdır (Aristoteles, 2017b: 35). Bunu yaparken de olasılık ve zorunluluk yasalarını göz önünde bulundurmalıdır. Tarihçiler olmuş olanları düz bir biçimde anlatırken, ozanlar olabilir olanları tragedyaya uygun bir biçimde anlatır. Aristoteles (2006: 32) tragedyayı, tarihten daha felsefik, daha derinlikli, daha üstün bir yansılama aracı olarak görmüştür. Çünkü şiir sanatı tümel (evrensel) olandan (Aristotle, 2013), tarih ise tikel (özel) olandan söz eder (Aristoteles, 2018b: 37).

Tragedyalarda akla aykırı, mantıksız olan hiçbir şey bulunmamalıdır. Poetika'nın Sachs çevirisinde burada kabul edilmeyen şeyin, mantık dışı insan seçimleri değil, ilahi varlıkların anlaşılmaz eylemleri olduğu belirtilir. Yunanca metinde “*alagon*” olarak belirtilen sözcük, Davis ve Benardete çevirisinde “unspeakable” yani sözcüklerle anlatılamayan şey olarak görülmüştür. Aristoteles'e göre tragedyalarda açıklanması güç, anlatılamayan, akıl dışı, özellikle de ilahi varlıklar tarafından gerçekleştirilen eylemler gösterilmemeli, bunlar oyunun dışında tutulmalıdır.

Tragedya, sanatın amacına ulaşma konusunda destandan üstün tutulur (Aristoteles, 2017a: 86). Çünkü tragedya taklidin amacı daha kısa sürede gerçekleşir (Aristoteles, 2017b: 103). Aristoteles'in tragedyaı destana üstün tuttuğu özellik tragedyanın uzunluğudur. “Çünkü yoğun bir yapıt, uzun bir süreye yayılmış olandan daha çok hoş gider” (Aristoteles, 2018b: 83). Destan için zaman bakımından herhangi bir sınır olmadığı halde, tragedya öyküsü bir gün içinde tamamlanacak ya da bunun çok az dışına çıkılacak biçimde kurgulanmalıdır (Aristoteles, 2018b: 28).

Tragedya; karmaşık, patetik, etik ve yalın olmak üzere dört tür içerir (Aristoteles, 2017a: 52). Karmaşık tragedya, tanınma ve baht dönüşünden oluşan tragedyalardır (Aristoteles, 2018a: 51). Baht dönüşü, eylemlerin karşısına dönmesi, tanınma ise tanımaz halden tanır hale geçme olarak anlatılabilir (Aristoteles, 2018a: 29). Daha sonra ayrıntılı bir biçimde ele alınacak bu iki kavramın bulunduğu tragedya, karmaşık tragedya olarak adlandırılmıştır. Patetik tragedya; üzüntüye ve acı çekmeye neden olan dokunaklı bir tür olmakla birlikte (Kalaycı, 2017: 121), heyecan verici olayları konu edinir (Aristoteles, 2018b:57). Aristoteles bu türe, Sophokles'in “*Aias*” tragedyasını ve günümüze ulaşamayan “*İksion*” adlı tragedyaı örnek göstermiştir. Karaktere dayanan tragedya (Aristotle, 1995: 93), etik tragedyalardır. *Phtialı Kadınlar* ve *Peleus* tragedyaları bu tür için örnek gösterilmiştir ancak ikisi de günümüze ulaşamamıştır. Tunalı'nın “yalın tragedya” olarak çevirdiği son tür, özgün metinde bozukluklar olduğu için (Davis and Benardete, 2002: 45), “basit gösteri” olarak ifade edilebilir (Aristotle, 2006: 47). Aristoteles, tragedya türlerinden söz ettikten sonra “ En iyisi, bir ozanın bütün bu tragedya türlerine egemen olmasıdır.” diyerek, tragedya yazarlarına yol göstermiştir.

Poetika’da belirtildiğine göre, dramanın bir türü olan tragedya, şu öğeleri içerir: Öykü, karakter, dil, düşünce, dekorasyon ve müzik. Aristoteles’in en önem verdiği öge, öykü ögesidir. Poetika’da öykünün önemi hakkında ortaya koyduğu düşünceleri, onun çözümlene ve tümevarımı ustalıklı sergilediği bir birleşim niteliğindedir (Myers, 1949: 118). Aşağıda tablo 2.2.’de tragedya ulamının öykü ögesine ilişkin düzgüler yer almaktadır. Tablonun ardından bulgulara özgü açıklamalara yer verilmiştir.

Tablo 2.2. Tragedya ulamının öykü ögesine ilişkin düzgüler

İzlek	Ulam	Alt Ulam	Düğüler
Drama	Tragedya	Öğeleri 1. Öykü	<p>Tragedyada öykünün uzunluğu, güneşin bir günlük dönüşüyle sınırlandırılır ya da bunun çok az dışına çıkılır (Aristoteles, 2018b: 28).</p> <p>Tragedyada bir eylemin yansılanması öyküdür (s. 23).</p> <p>Tragedya öğeleri arasında en önemlisi, olay örgüsüdür (s. 23).</p> <p>Tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu, öyküdür (s. 25).</p> <p>Tragedyada öykünün bulunması (tragedya öyküsünün eyleme dayanması) başta gelen koşuldur (s. 24).</p> <p>Tragedyada öykünün örülmesi, zorunluluk ya da olasılık yasaları dikkate alınarak yapılmalıdır (s. 44).</p> <p>Tragedyada öyküler düzenlenirken, olaylar apaçık tasarlanmalıdır (s. 48-49).</p> <p>Tragedyada öykü öğeleri; baht dönüşleri, tanınma ve acı veren eylemdir (s. 25, 35).</p> <p>Tragedyada öykü yalın değil, karmaşık olmalıdır (s. 33, 36).</p> <p>Tragedya, korku ve acıma duyguları uyandıran olayları kapsmalıdır (s. 33, 36).</p> <p>Tragedyada öykünün tek yanlı bir sonucu olmalıdır (s. 37).</p> <p>Tragedya türü her yapıtta bir düğüm, bir de çözüm bölümü bulunur (s. 51).</p> <p>Tragedyada öykünün çözümü, öykünün kendisinden çıkmalıdır (Aristoteles, 2017b: 55).</p> <p>Tragedyada ara öykülere (episodlara) dayanan öykü ve eylemler kötüdür (s. 32).</p> <p>Tragedyada genel plan yapıldıktan sonra konu, episodlarla genişletilmelidir (s. 49).</p>

Daha önce belirtildiği gibi tragedya, uzunluk yönünden destana üstün tutulmaktadır. Aristoteles, tragedyayı üstün tuttuğu gibi güzel de bulmaktadır. “Çünkü güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır” (Aristoteles, 2017a: 27). Doğal olarak uygun büyüklükteki bir tragedya, destana göre daha güzeldir. Aristoteles’in tragedya için belirlediği uygun büyüklük, güneşin bir günlük dönüşüyle sınırlıdır ya da bunu çok az aşar (Aristoteles, 2018b: 28). Güneşin bir günlük dönüşü anlatımıyla, 24 saatlik bir sürenin anlatıldığı anlaşılmaktadır. Bu açıklamaya göre destanın konusu haftaları, ayları, yılları içerebilirken, tragedyanın konusu en fazla bir gün içinde

bütünlüklü bir biçimde tamamlanmaktadır (Nutku, 2020: 43). Aristoteles' e göre, birkaç saat içerisinde yansılan bir eylemin, aslında birkaç yıl sürdüğüne izleyicilerin inanmasını beklemek, mantıksız olurdu (Valency, 1979: 335). Tragedyanın öyküsü, o gün, o yerde izleyicilerin gözünün önünde oynanmaya başlanır, sahnelenir ve bitirilirdi.

Tragedyada eylemin yansılması öykü olarak kabul edilir; öykü, eylemlerin düzenlenişidir (Aristoteles, 2018a: 16). Yansılamanın gerçekleşebilmesi için öncelikle eylemler düzenlenmelidir, bu da öykü ile mümkündür. Aristoteles, tragedyanın oluşumunda, olayların birbirine bağlanması olarak gördüğü öyküyü en önemli yere koyar. Çünkü öykü, tragedyanın kaynağını oluşturur ve onun ruhu gibidir (Aristotle, 2006: 28). Aristoteles bu durumu şu örnekle açıklar: “En güzel renkleri kullanarak gelişigüzel resim yapan biri, tek renk kullanarak resim yapan biri kadar zevk vermeyebilir” (Aristoteles, 2017b: 29). Önemli olan renklerin çokluğu ya da güzelliği değil, onların bir düzen içinde sunulmasıdır. Resim yapan kişi, bu düzeni tek renk ile sağlıyor olsa bile, diğerine göre daha üstün olabilir. Buradan yola çıkarak tragedyanın öyküsü için de aynı şeyi söyleyebiliriz. En güzel, en farklı, en ilgi çekici eylemler, gelişigüzel bir biçimde bir araya getirilmemeli; üzerine iyi düşünülmüş bir biçimde bir araya getirilip düzenlenmelidir.

Tragedya, karaktere dayanmayan bir yapıda kurulabildiği halde, öyküye (eyleme) dayanmayan bir yapıda kurulamaz (Aristoteles, 2017a: 24). Daha önce sözünü ettiğimiz gibi tragedyada, kişilerden çok, eylemleri yansılar (Aristoteles, 2017a: 23); bu nedenle tragedyada karakterden çok, eylem önemlidir. Bu duruma örnek olarak dönemin tragedyalarından, Euripides'in (2020) “*Yakarıcılar*” adlı yapıtını gösterebiliriz. Bu tragedyada ozan, basit gerekçelerle çıkarılan savaşların yanlışlığından, savaş meydanlarında öldürülenlerin ardındaki yastan ve haklı olunan bir yolda edilen mücadeleden söz eder. “*Yakarıcılar*” tragedyasının öyküsüne bu konular egemendir ve öykü mutlaka orda olması gereken bir karakter üzerine kurulmamıştır. O karakter olmasa başka karakterlerle de yürüeyebilecek biçimde olaylar düzenlenmiş ve öykü eyleme dayandırılmıştır.

Tragedya öyküsü düzenlenirken, bir olaydan sonra ötekinin gelmesi, daha önce sözünü ettiğimiz zorunluluk ya da olasılık yasalarına uygun olarak gerçekleşmelidir (Aristoteles, 2018b: 51). Bunun yanında tragedyada öyküsü düzenlendiği sırada ozan, olayları olabildiği kadar gözünde canlandırmalı ve açık biçimde tasarlamalıdır

(Aristoteles, 2018a: 49). Ozan bunu yaparsa, olayları zihninde sanki bir görgü tanığı gibi izler, öykü için uygun olanı keşfeder ve tutarsızlıkları gözden kaçırmaz (Aristotle, 2013). O dönem sahneye konan bir tragedyada, “*makineden tanrı*” düzeneğinin, yukarıdan aşağıya doğru çalışması beklenirken, öykü gereği aşağıdan yukarıya doğru çalışması izleyicilerin tepkisine neden olmuştur (Kalaycı, 2017: 120). Çünkü tragedyalarda tanrılar ve yarı tanrıların yükseklerde belirmesi (Rifat, 2018: 93), kabul gören bir durumdur ve bu durumu hesaba katmayan ozan başarısızlık yaşamıştır.

Tragedya öyküsünün öğeleri; baht dönüşü, tanınma (Aristoteles, 2017a: 25) ve acı veren eylemdir (Aristoteles, 2020b: 54). Baht dönüşü, beklenen durumun tam tersine dönüşmesini dile getiren eylemlerdir (Aristoteles, 2017a: 34). İzleyenlerde düşünülenin tersiyle karşılaşıldığı için şaşkınlık yaratan bu dönüşüm, olasılık ve zorunluluk yasası gereği birbirini izleyen eylemlerden oluşmalıdır. Baht dönüşünün en çarpıcı örneğini Sophokles (1992: 103) “*Kral Oidipus*” tragedyasında göstermiştir: Kral Oidipus, ülkesini içinde bulunduğu sıkıntılı durumlardan kurtulması için, bir önceki kralın katilini aradığı sırada, kendi soyu ile ilgili olumlu haberler beklediği haberciden gerçekleri öğrendiğinde, baht dönüşü gerçekleşmiştir. Tragedyanın diğer öğesi tanınma, bilinmeyen durumdan bilinen duruma geçiştir (Aristoteles, 2018b: 41). Bu geçiş, belirli kişilerin ya dostluğuna ya da düşmanlığına yol açar (Aristoteles, 2017b: 41). Aristoteles (2018a: 47), birçok tanınma biçimi belirlediği gibi, en iyi tanınma yolu olarak, olayların kendisinden doğduğu sarsıntı yaratan tanınmaları uygun bulmuştur. Kahramanın vücudundaki herhangi bir izden ya da bir gerdanlıktan yola çıkılarak gerçekleşen tanınmalar, sanatsal yönü az olan tanınmalar olarak belirtilmiştir (Aristoteles, 2018b: 52). Tragedya öyküsünün son öğesi acı veren eylem ise; ölümler, yaralanmalar, büyük acılar (Aristoteles, 2018b: 42) gibi duygusal olarak yıkıcı ve üzücü eylemlerin gerçekleşmesidir (Aristoteles, 2017b: 43).

Tragedya yalın değil, karmaşık bir öykü üzerine kurulmalıdır (Aristoteles, 2017a: 36). Yalın öykü, birlikli fakat baht dönüşü ve tanınma içermeyen eylemleri kapsarken; karmaşık öykü, baht dönüşü ve tanınmayı ya ayrı ayrı ya da birlikte kullanan bir yapıdadır (Aristoteles, 2017b: 39). Tragedya doğası gereği, karmaşık bir yapıda olmak durumundadır ve bu yapı acıma ve korku duygularını da beraberinde getirir. Tragedyayı tragedyaya yapan şeylerden biri, uyandırdığı acıma ve korku

duygularıdır. Bu duyguların ortaya çıkarılmasında da dikkat edilmesi gerekenler vardır: Ne iyi insanların mutluluktan yıkıma sürüklenmesi, ne de kötü insanların mutluluğa ermesi ya da yıkıma sürüklenmesi, acıma ve korku duyguları uyandırır. Çünkü daha önce de belirttiğimiz gibi acıma, haksızlığa uğrayan bir insana karşı duyulurken; korku, acıyı yaşayanla aramızda kurduğumuz benzerlikten kaynaklanır (Aristoteles, 2020b: 56). Bu nedenle tragedyanın acıma ve korku duygularını ortaya çıkarma biçimi, iyiliği veya kötülüğü yüzünden değil, bir talihsizlik yüzünden yıkıma sürüklenen kahramanın eylemleri üzerine kurulmalıdır (Aristoteles, 2018b: 44). *Trakhisli Kadınlar* (Sophokles, 2021) tragedyasında *Deianeira'nın*, eşinin sevgisini geri kazanmak için hazırladığı sevda iksiri, büyük bir talihsizlikle eşinin ölümüne neden olduğunda, tragedyanın öyküsü yıkıma doğru sürüklenmiştir. Dolayısıyla bir tragedyadaki baht dönüşleri yıkımdan mutluluğa doğru değil, mutluluktan yıkıma doğru bir yol çizmelidir (Aristoteles, 2017a: 37). Bu durum tragedya öyküsünün tek yanlı olması gerektiğini belirtir (Aristoteles, 2018b: 45).

Her tragedyada bir düğüm, bir de çözüm bölümü bulunur (Aristotle, 2019: 31). Düğüm bölümü, tragedyanın dışında kalan (sahnelenmeyen fakat anlatılan) olayları ve tragedyada izleyicinin gözünün önünde sahnelenen olayların bir kısmını kapsar. Düğüm bölümünün kapsadığı bu kısım, tragedyanın başından, baht dönüşüne kadar devam eder (Aristoteles, 2020a: 36). Çözüm ise, baht dönüşünden tragedyanın bitişine kadar süren ve olayların çözümü ile sonlanan bölümdür (Aristotle, 1995: 91).

Tragedyalarda öykünün çözümü, Tanrı elinden değil, öykünün kendisinden çıkmalıdır (Aristoteles, 2017b: 55). Antik Yunan dramasında, olayların düğümlendiği sırada gökten makineyle inen Tanrı, olayları çözüme kavuştururdu (Kalaycı, 2017: 118). Aristoteles, olayların bu şekilde çözülmesini tragedya için uygun bulmayıp, öykünün doğal akışı içerisinde çözülmesi gerektiğini belirtmiştir.

Aristoteles, tüm öykü ve eylemlerin içinde ara öykülere (*episodlara*) dayananları ve onların ozanlarını kötü bulur (Aristotle, 2019: 21). Çünkü ara öykülere dayanan yapıtlarda olaylar, birbirini olasılık ve zorunluluk yasaları gereği izlemek yerine, daha bağımsız bir biçimde arka arkaya sıralanırlar (Aristoteles, 2018a: 24). Bu bağımsızlık, tragedyalarda olması gereken birlikli yapıya uygun düşmez ve bu nedenle başarısız ve kötü bulunur. Bunun yanında tragedyaların öyküsü, ister daha önce var olan, ister ozanın kendi kurgusu olsun, genel çerçeve

belirlendikten sonra episodlarla genişletilip, zenginleştirilmelidir (Aristoteles, 2018a: 49).

Aşağıda tablo 2.3.'de tragedya ulamının karakter ögesine ilişkin düzgüler yer almaktadır. Tablonun ardından bulgulara özgü açıklamalara yer verilmiştir.

Tablo 2.3. Tragedya ulamının karakter ögesine ilişkin düzgüler

İzlek	Ulam	Alt Ulam	Düzgüler
Drama	Tragedya	Öğeleri 2.Karakter	Tragedyada karakter, eylemde bulunan kişilerin özelliklerini belirtir (s. 23). Tragedyada karakter, bir seçimi gösterir (Aristoteles, 2018b: 31). Tragedyada karakter ve düşünce, eylemleri belirleyen doğal nedenlerdir (Aristoteles, 2018b: 30). Tragedyada karakterler, eylemler dolayısıyla ortaya konulur (s. 24). Tragedyada karakterler gelenekle gelen adları kullanır(s. 31). Tragedyada karakterler ahlak bakımından iyi olmalıdır (s. 42). Tragedyada karakterler toplumsal rollere uygun olmalıdır (s. 43). Tragedyada karaktere benzeyiş ve karakterin davranışlarında tutarlılık olmalıdır (s. 43). Tragedyada karakterlerin betimlenmesi, zorunluluk ya da olasılık yasaları dikkate alınarak yapılmalıdır (s. 44).

Tragedyada karakter, eylemde bulunanların özelliklerini belirtir (Aristoteles, 2017a: 23). Bu özellikler, onlara yüklediğimiz niteliklerdir. Karakterlerin nitelikleri öfkeli, düşünceli, yalancı, dürüst, acımasız, merhametli, cesur, korkak ve buna benzeyen bir sürü nitelik olabilir. Karakter, kararsız kalınan durumlar oluştuğunda tercih edilen ya da kaçınılan bir seçimi ortaya çıkarır (Aristoteles, 2018b: 31-32). Eğer bir konuşmada bunlar yoksa, o konuşma karakter ifadesi taşımaz (Aristoteles, 2017a: 26).

Karakter ve düşünce, eylemlerin iki doğal nedenidir (Aristoteles, 2018a: 16). Eylemlerin özellikleri kişilerin karakter ve düşünce yapılarına göre şekillenir (Aristoteles, 2017b: 25). Yaşamda mutlu ya da mutsuz, başarılı ya da başarısız olmak karakter ve düşünce yapısının eylemlere yansımaları ile gerçekleştiği gibi aynı durum tragedyalarda da geçerli olmuştur. Sophokles'in (2011) ismini karakterden aldığı *Elektra* tragedyası buna iyi bir örnektir. *Elektra'nın* karakter özellikleri babasının intikamını almak üzere öfke ve nefret hisleriyle doludur ve bu nedenle eylemleri onu yıllar süren mutsuzluğa sürüklemiştir. Ayrıca tragedyada karakterler, eylemler

dolayısıyla ortaya konulur (Aristoteles, 2017a: 24). Önemli olan eylemlerdir; karakterler, eylemler için gerekli oldukları zaman, oyuna dahil edilirler.

Tragedyada ozanlar karakterler için, gelenekle gelen adları kullanırlar (Aristoteles, 2017a: 31). Karakterlerin adları, genelde izleyicilerin daha önceden duydukları soylular ile kahramanların adlarıdır. Aristoteles (2018a: 23) bu durumun nedenini, olanaklı olanın daha inandırıcı olması ile açıklar. Çünkü yaşanmış olaylar, bunları yaşayanlar ile birlikte olanaklı durumları açıkça gösterdiği için, daha inandırıcı bulunurlar.

Aristoteles, tragedyalarda karakterin dört önemli özelliğinden söz eder. Karakterler ilk olarak, ahlak bakımından iyi olmalıdır (Aristoteles, 2017a: 42). Daha önce de belirttiğimiz gibi karakterler, bir seçimi ortaya koyarlar. Bu seçim ahlak bakımından iyi olursa, karakterde iyidir; seçim kötüyse karakterde kötüdür. Karakterlerin ikinci özelliği, toplumsal rollere uygun olmalarıdır (Aristoteles, 2017a: 43). Aristoteles'in (1995: 79) bunun hakkında verdiği örnekte cesaret ve zeka, daha çok erkeklere yakışan özellikler olarak görülmüş ve kadınlar için uygun bulunmamıştır. Aristoteles'in (2006: 41) bu konudaki örneğini Sachs, zeka ve cesaretin değil, erkeksi ve korkutucu olmanın kadınlar için uygun olmaması olarak çevirmiştir. Dönemin toplumsal yapısını düşündüğümüzde, sınıfsal ayrımların olduğu, kadınların erkeklere göre düşük görüldüğü, köleliğin sıradan bir durum olduğu bir toplumda karakterlerin uygunluğu bu şekilde düşünülmüştür. Karakterlerin üçüncü özelliği benzerliktir. Bu, karakterin iyi veya uygun olmasından farklı bir durumdur (Aristoteles, 2010a: 31). Benzerlik, karakterin gerçek hayattaki gibi olmasıdır (Aristotle, 2019: 27). Gerçek hayatta karşımıza çıkmayan bir karakter, tragedyalarda da bulunmaz. Karakterlerin dördüncü ve son özelliği tutarlılıktır. Karakter oyunun başından sonuna kadar tutarlı ve aynı olmalıdır (Aristoteles, 2020a: 31). Karakterin betimlenmesi, tıpkı öyküde olduğu gibi olasılık ve zorunluluk yasaları gereğince yapılmalıdır (Aristoteles, 2017a: 44). Bir karakterin öne çıkan niteliklerini düşündüğümüzde, yaptığı eylemleri de onu izlemelidir. Böylelikle belirli özellikteki karakterin, belirli bir şey yapması ya da söylemesi olası ya da zorunlu olarak gerçekleşecektir (Aristoteles, 2018a: 42).

Aşağıda tablo 2.4.'de tragedyaya ulamının dil ögesine ilişkin düzgüler yer almaktadır. Tablonun ardından bulgulara özgü açıklamalara yer verilmiştir.

Tablo 2.4. Tragedya ulamının dil ögesine ilişkin düzgüler

İzlek	Ulam	Alt Ulam	Düğüler
Drama	Tragedya	Öğeleri 3.Dil	Tragedyada dil, sözcükler aracılığıyla bir şeyi anlatmaktır (s. 26). Tragedyada dil, sözcüklerin ölçüye sokulmuş bir düzenidir (s. 22). Tragedya, sanatça güzelleştirilmiş bir dil kullanır (s. 22). Tragedyada açık olup, bayağı olmayan dil, iyi bir dilsel anlatım sunar (s. 63).

Dil, sözcükler aracılığıyla bir şeyler anlatmaktır (Aristoteles, 2017a: 26). Tragedyada dil, sözcüklerin dize ölçülerine sokulmasıyla şekillenir (Aristoteles, 201a: 22). Tragedya örneklerini incelediğimizde, yapıtların şiirsel bir hava içinde ölçülü dizelerden oluştuğunu görürüz. Tragedyadaki dil, sanatça güzelleştirilmiş bir dildir (Aristoteles, 2017a: 22). Sanatça güzelleşen, süslenen, daha zevk verici biçime gelen dil derken, şarkıyı ve dize ölçüsünü içine alan bir dilden söz edilmektedir (Aristoteles, 2017a: 22). Tragedyalarda bazı bölümler, yalnızca dize ölçüsü ile söylenirken, bazı bölümler de şarkı biçiminde söylenir (Aristoteles, 2018b: 29).

Tragedyanın dili açık olup, bayağı olmayan bir dil olmalıdır (Aristoteles, 2017a: 63). Açık ve anlaşılır dil, toplumun çoğunun ortak dilidir (Aristoteles, 2020b: 77). Fakat Aristoteles, toplumun büyük bir kısmının ortaklaşa kullandığı kelimelerin, dili basitleştirdiğini düşünür. Bu yüzden tragedyadaki dil çok hassas bir biçimde oluşturulmalıdır. Dil, açık olduğu kadar bayağılıktan uzak durmalıdır ki, tragedya soylu bir sanat olmaya devam etsin. Bayağılıktan uzak ve ağırbaşlı olan bir dil, yabancılık taşıyan kelimeleri barındırmalıdır (Aristoteles,2018a: 65). Yabancı sözcüklerin, değişmecelerin (mecazların) ve uzatmaların kullanıldığı dil, seçkin olup sıradanlıktan uzaklaştırır (Aristoteles, 2020a: 45).

Aşağıda tablo 2.5.'te tragedya ulamının düşünce ögesine ilişkin düğüler yer almaktadır. Tablonun ardından bulgulara özgü açıklamalara yer verilmiştir.

Tablo 2.5. Tragedya ulamının düşünce ögesine ilişkin düğüler

İzlek	Ulam	Alt Ulam	Düğüler
Drama	Tragedya	Öğeleri 4.Düşünce	Tragedyada düşünce, kanıt sağlar veya genel bir gerçeğe ulaştırır (s. 23). Tragedyada düşünce, akla dayanan söz ile ortaya konulan her şeydir (s. 54). Tragedyada düşünce, duruma uygun şeyleri söyleyebilme yetisidir (s. 26).

Tragedyanın düşünce ögesi, kanıt sağlayan bir anlatımın dayanağı olabilirken, genel bir gerçeğe ulaştırıcı yapıda da olabilir (Aristoteles, 2018b: 30). Tragedyada genel anlamıyla düşünce, akla dayanan söz ile ortaya konulmuş her şeydir (Aristoteles, 2017a: 54). Sophokles (2019: 20), *Philoktetes* adlı tragedyasında, “Hiç aklımdan çıkarma insanların mutluyken bir anda her şeylerini yitirebileceğini.” sözleriyle genel bir gerçekten söz etmektedir.

Düşünce, duruma uygun şeyleri söyleyebilme yetisi olup, tragedyadaki konuşmaların siyaset ve retorik sanatları ile bulunduğu yerdir (Aristoteles, 2020a: 17). Aristoteles (2017a: 54), düşüncenin daha çok retoriğin araştırma alanına girdiğini belirtir. Euripides’in (2020: 18) *Yakarıcılar* adlı tragedyasında, “Önce, yanlış sözle başladın, ey yabancı, burada bir tiran aramakla. Çünkü burası tek bir adama bağlı olarak yönetilmiyor, özgür bir şehirdir” sözleriyle genel bir gerçeğe ulaştırıcı ve içinde siyasete ait vurgular olan bir düşünce ortaya konmaktadır. Karakterin düşüncesi, bir şeyi kanıtlama veya çürütme esnasında acıma, korku, öfke gibi duyguları uyandırarak ortaya çıkabildiği gibi (Aristoteles, 2010a: 39), olayların büyültülüp küçültülmesi ile de kendini gösterebilir (Aristoteles, 2017a: 54).

Aşağıda tablo 2.6.’da tragedyaya ulamının dekor ve müzik ögesine ilişkin düzgüler yer almaktadır. Tablonun ardından bulgulara özgü açıklamalara yer verilmiştir.

Tablo 2.6. Tragedya ulamının dekor ve müzik ögesine ilişkin düzgüler

İzlek	Ulam	Alt Ulam	Düğüler
Drama	Tragedya	Öğeleri 5. Dekor ve Müzik	Tragedyada göz önünde bulundurulmuş ilk öge, dekordur (s. 22). Tragedyanın öğeleri arasında en çok etkiyi dekor yapar (s. 26). Tragedyada müzik ve dekor, canlı bir hoşlanma duygusu yaratır (s. 85).

Tragedyayı eylem içindeki insanlar gerçekleştirdiği için, zorunlu olarak göz önünde bulundurulması gereken ilk öge dekordur (Aristoteles, 2017a: 22). Dekor kavramı, Poetika çevirilerde gösteri, sahne düzeni ve görsel düzen gibi farklı başlıklarla incelenmiştir. Davis ve Benardete (2002: 18) dekor ögesini, dramının görünür özelliklerinin sahnede düzenlenme biçimi olarak belirttiği gibi, dekorun sahneyi, kostümleri ve oyuncuların giriş çıkışlarını da içeren bir öge olduğunu açıklamıştır. Tragedyanın öğeleri arasında en çok etkiyi dekor yapar (Aristoteles,

2017a: 26). Bunun yanında şiir sanatının ilgi alanına en az giren öge dekordur (Aristoteles, 2020a: 18). Çünkü dekor, ozanın sanatından çok, sahne eşyalarını ve kostümlerini yapan dekorcunun işidir (Aristoteles, 2018b: 32).

Müzik, tragedyanın en zevk verici süsüdür (Aristoteles, 2020a: 18). Tragedyada müzik ve dekor, canlı bir hoşlanma duygusu oluşturduğu için önemlidir (Aristoteles, 2017a: 85). Çünkü bu öğelerin yardımıyla tragedyaya, okunsa da oynansa da izleyicilerin gözünde canlanacak ve bir gerçeklik duygusu ortaya çıkaracaktır (Aristoteles, 2018a: 82). Dolayısıyla Aristoteles'in (2017a: 85) tragedyayı destana üstün tuttuğu sebeplerden biri de, destandan farklı olarak tragedyanın müzik ve dekor öğelerine sahip olmasıdır. Aristoteles'in sözünü ettiği, tragedyaya ilişkin öğeler buraya kadar açıklanmıştır.

Aşağıda tablo 2.7.'de tragedya ulamının bölümlerine ilişkin düzgüler yer almaktadır. Tablonun ardından bulgulara özgü açıklamalara yer verilmiştir.

Tablo 2.7. Tragedya ulamının bölümlerine ilişkin düzgüler

İzlek	Ulam	Alt Ulam	Düzgüler
Drama	Tragedya	Bölümleri	Tragedya; prolog, koro şarkısı, episod ve eksodos olmak üzere dört bölümden oluşur (s. 35). Tragedyada prolog, koro gelmeden önceki bölümdür (s. 36). Tragedyada koro, oyuncuların biriymiş gibi kabul edilmelidir (s. 53). Tragedyada koro şarkısı kendi içinde, parados ve stasimon olarak ayrılır (s. 36). Tragedyada parados, bütün koronun toplu olarak söylediği ilk şarkıdır (s. 36). Tragedyada stasimon, anapaeste ve trochaeus'u bulunmayan koro şarkısıdır (s. 36). Tragedyada episod, iki tam koro şarkısı arasındaki bölümdür (s. 36). Tragedyada episodlar, genel konuya uygun olmalıdır (s. 50). Tragedyada episodlar, sıkı bir biçimde sınırlandırılmıştır (s. 51). Tragedyada eksodos, arkasından koro şarkısı gelmeyen bölümdür (s. 36). Tragedyaya özgü bölümler, sahne şarkıları ve kommos'lardır (s. 36).

Tragedyanın bölümleri şunlardır: Prolog, koro şarkısı, episod ve eksodos (Aristoteles, 2017a: 35). Prolog, tragedyanın giriş bölümüdür ve öykü hakkında ilk izlenimleri edindiğimiz yerdir. Prolog bölümü, koro gelmeden önce sunulan (Aristoteles, 2020b: 55), genelde kısa süren bölümdür. Bu bölümden sonra koro ile birlikte episodlar ortaya çıkar ve son olarak kendisinden sonra koro şarkısının

gelmediği eksodos bölümü ile tragedyaya tamamlanmış olur. Tragedyada koronun eyleme katkısı olmalı ve koro, oyuncuların biriymiş gibi görülmelidir (Aristoteles, 2020a: 38). Koro şarkısı kendi içinde parados ve stasimon olmak üzere iki bölüme ayrılır (Aristoteles, 2017a: 36). Giriş şarkısı olarak da adlandırılan parados, koronun toplu halde söz aldığı ilk bölümdür (Aristoteles, 2018a: 31). Koronun diğer bölümü olan stasimon; anapaeste ve trochaeus adlı ölçü kalıplarının kullanılmadığı bölümdür (Çokona ve Aygün, 2018: 31). Episodlar, iki tam koro şarkısı arasında yer alır (Aristoteles, 2017a: 36). Yan öykü ya da ara öykü olarak da adlandırılan episodlar, destanın tersine dramalarda sınırlandırılır ve kısa tutulur (Aristoteles, 2017b: 63). Episodlar, tragedyanın genel konusuna bağlı olarak ilerlemeli ve öykü bu şekilde geliştirilmelidir (Aristoteles, 2018b: 55). Son olarak tragedyaya özgü bölümler sahne şarkıları ve kommoslardır. Sahne şarkıları, oyuncuların sahnede söylediği şarkılar iken; kommoslar, koro ile diğer oyuncuların karşılıklı söylediği ağıttır (Aristoteles, 2018a: 31).

Bu bölüme kadar tragedyaya ulamına ilişkin düzgüler, verilen tablolar ile açıklanmıştır. Buradan sonra dramının diğer türü olan komedyaya ulamına ilişkin düzgüler açıklanacaktır. Fakat bilinmesi gerekir ki, tragedyaya ve komedyaya türlerinin birçok düzgüsü ortaktır ve tragedyaya bölümünde açıklanmıştır. Bunun için komedyaya ilişkin düzgüler açıklanırken aynı noktalar tekrar edilmeyecektir.

3.2. Komedyaya

Aşağıda tablo 2.8.'de komedyaya ulamının köken ve genel özelliklerine ilişkin düzgüler yer almaktadır. Tablonun ardından bulgulara özgü açıklamalara yer verilmiştir.

Tablo 2.8. Komedya ulamının köken ve genel özelliklerine ilişkin düzgüler

İzlek	Ulam	Alt Ulam	Düğüler
Drama	Komedya	Kökeni ve Türleri	<p>Komedya, uzun uzun düşünmeden yapılan şiir denemelerinden doğmuştur (s. 19).</p> <p>Komedyanın temel biçimlerini ilk olarak Homeros göstermiştir (s. 18).</p> <p>Komedya, genel anlamda yansılama (mimesistir) (s. 11).</p> <p>Komedya, ortalamadan daha kötü (aşağı) olan karakterleri yansılama ister (s. 14).</p> <p>Komedya, her kötü şeyi yansılama (s. 20).</p> <p>Komedya, gülünç olanı yansılar (s. 20).</p> <p>Komedya, bir eylemin yansılama (s. 23).</p> <p>Komedyada yansılama, eylem halindeki kişilerce oynanarak yapılır (s. 22).</p> <p>Komedyada olabilir olan anlatılmalıdır (s. 30).</p> <p>Komedyada maskeler kullanılır (s. 21).</p> <p>Komedya, kişilerden çok, eylemleri yansılar (s. 23).</p> <p>Komedya, tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin yansılama (s. 27, 30).</p> <p>Komedya, birlikli bir eylemi yansılar (s. 30).</p> <p>Komedya, yansılama araçları olarak ritim (ritim), ezgi (melodi) ve dize ölçüsünü kullanır (s. 13).</p>

Aristoteles (2020a: 13), komedyanın başlangıçta ciddi bir şekilde ele alınmadığı için, erken dönemlerinin çok bilinmediğinden söz eder. Günümüze ulaşan komedya örnekleri bile sınırlı sayıdadır ve tek bir yazara aittir (Erhat, 2019: 168). Aristophanes'in kaleminden çıkan komedyalar, dönemin toplumsal yapısını ve özellikle politik düzenini özgürce eleştiren ve doğrudan halka seslenen bir yapıdadır. Aristophanes'in komedyaları, dönemin güncel olaylarıyla o kadar içli dışlıdır ki Platon, Atina yasalarının Aristophanes'in komedyalarından öğrenilebileceğini iddia eder (Eyüboğlu, 2019: 312). Aristoteles'in Poetika'da komedya üzerine yaptığı açıklamalar, Aristophanes'in komedyaları ile örneklendirilerek, bu bölümde sunulmuştur.

Aristoteles (2002: 11) Homeros'un, günümüze ulaşmayan yapıtı Margites ile komedyanın kendine özgü biçimini gösteren ilk kişi olduğundan söz eder. Homeros, komedyanın biçimini kaba ve küfürlü bir dil ile değil gülünç olanın dramatize edilmesiyle göstermiştir (Aristotle, 2006: 24). Komedyada önemli olanın, küfürbazlık ya da taşlama değil insanların eylemlerindeki gülünç olanı yakalamak olduğu vurgulanmıştır.

Komedyada, ortalamadan daha kötü ve bayağı karakterler yansılır (Aristoteles, 2017a: 14) fakat her kötü olan şey de yansılmaz (Aristoteles, 2017a: 20). Aristophanes'in (2021) *Kadın Mebuslar* adlı komedyasında; ağzı bozuk yaşlılar,

saygısız ve açgözlü gençler olduğu gibi, sistemi değiştirecek cesaretle kadın karakterlere de yer verilmiştir.

Komedyaya, gülünç olanı yansılar ve gülünç olmak, soylu olmayışa dayanır (Aristoteles, 2017a: 20). Gülünç olan, acı verici ya da yıkıcı olmayan bir takım kusurlardan oluşur (Aristotle, 2019: 14). Aristoteles gülünç olana örnek verirken, gülünç bir maskenin çirkin ve kusurlu olmakla birlikte acı verici olmadığını belirtir (Aristotle, 2006: 25).

Aşağıda tablo 2.9.'da komedyaya ulamının öykü ögesine ilişkin düzgüler yer almaktadır. Tablonun ardından bulgulara özgü açıklamalara yer verilmiştir.

Tablo 2.9. Komedyaya ulamının öykü ögesine ilişkin düzgüler

İZLEK	ULAM	ALT ULAM	DÜZGÜLER
DRAMA	KOMEDYA	ÖĞELERİ 1. ÖYKÜ	Komedyada öykünün uzunluğu, güneşin bir günlük dönüşüyle sınırlandırılır ya da bunun çok az dışına çıkılır (Rifat, 2018b: 28). Komedyada bir eylemin yansılması öyküdür (s. 23). Komedyaya öğeleri arasında en önemlisi, olay örgüsüdür (s. 23). Komedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu, öyküdür (s. 25). Komedyada öykünün bulunması (komedyaya öyküsünün eyleme dayanması) başta gelen koşuldur (s. 24). Komedyada öykünün örülmesi, zorunluluk ya da olasılık yasaları dikkate alınarak yapılmalıdır (s. 44). Komedyada öyküler düzenlenirken, olaylar apaçık tasarlanmalıdır (s. 48-49). Komedyada ara öykülere (episodlara) dayanan öykü ve eylemler kötüdür (s. 32). Komedyada genel plan yapıldıktan sonra konu, episodlarla genişletilmelidir (s. 49). Komedyada izleyicilerin hoşuna giden öyküler oluşturulursa, komedyaya özgü bir zevk sağlanır (s. 39).

Komedyaya ile tragedya öyküleri, birbirlerinden verdikleri zevk yönüyle ayrılırlar. Komedyaya özgü zevk, izleyicilerin hoşuna giden öyküler oluşturulduğunda sağlanır (Aristoteles, 2017a: 39). Örneğin, birbirine düşman olması gereken karakterler, izleyicilerin beklentisi göz önünde bulundurularak, birbirlerinden dostça ayrılırlar ve kimse kimsenin katili olmaz (Aristoteles, 2017b: 47). Aristophanes'in (2019) *Eşekarlıları* komedyasında, birbirlerinin fikirlerine taban tabana zıt olan baba ve oğul arasındaki düşmanlığın, öykünün sonunda bittiğine şahit oluruz. Çünkü bu durum, komedyaya özgü bir durumdur ve komedyanın vermesi gereken zevki açığa çıkarır.

Aşağıda tablo 2.10.'da komedyaya ulamının karakter ögesine ilişkin düzgüler yer almaktadır. Tablonun ardından bulgulara özgü açıklamalara yer verilmiştir.

Tablo 2.10. Komedyaya ulamının karakter ögesine ilişkin düzgüler

İzlek	Ulam	Alt Ulam	Düzgüler
Drama	Komedyaya	Öğeleri 2. Karakter	Komedyada karakter, eylemde bulunan kişilerin özelliklerini belirtir (s. 23). Komedyada karakter, bir seçimi gösterir (Aristoteles, 2018b: 31). Komedyada karakter ve düşünce, eylemleri belirleyen doğal nedenlerdir (Aristoteles, 2018b: 30). Komedyada karakterler, eylemler dolayısıyla ortaya konulur (s. 24). Komedyada karakterlerin betimlenmesi, zorunluluk ya da olasılık yasaları dikkate alınarak yapılmalıdır (s. 44). Komedyada karakterler, öyküye uygun düşecek biçimde adlandırılır (s. 31).

Komedyada karakterler, tragedyadaki gibi sayıca az değildir; sahne oldukça kalabalıktır. Aristophanes, komedyalarda dönemin güncel olaylarından söz ettiği için, karakterler günlük yaşamın sıradanlığı içinde, Atina şehrinin sakinlerinden oluşmaktadır. Komedyalardaki karakterler çoğunlukla devletle ilişkileri açısından görünür kılınır; bu ilişki dışındaki hayattan komedyada çok fazla söz edilmez (Erhat, 2019: 178).

Komedyada, olabilir olan olaylarla öykü kurulduktan sonra, kahramanların adları rastgele konulur (Aristoteles, 2018a: 23). Tragedyadaki gibi tarihsel ya da mitsel olaylara dayanan adlar tercih edilmez. Çünkü komedyaya, içinde bulunduğu dönemi tüm gerçekliğiyle ön plana çıkarma konusuna dikkat eder. Komedyada adlar, öyküye uygun olacak biçimde seçilir (Aristoteles, 2017a: 31). Aristophanes, öyküye uygun ad verme konusunda son derece özgündür. *Eşekarıları* komedyasında, karakterlerden birine Kleon düşmanı anlamında *Bdelykleon*. Kleon dostu anlamında da *Philokleon* adlarını verilirken (Aristophanes, 2019: 4); *Kuşlar* komedyasında iki Atinalının adı *Umutlugil* ve *Güvendost* olarak öyküye uygun biçimde konulmuştur (Aristophanes, 2019: 82). Aristophanes, karakter adlarında olduğu gibi, il ve yer adlarını da öyküye uygun biçimde düzenlemiştir; Havakukukuşya, Eşek Kırpıcı ve Fikirhane, bunlara ilişkin örneklerdir (Erhat, 2019: 177).

Aşağıda tablo 2.11.'de komedyaya ulamının dil, düşünce, dekor ve müzik öğelerine ilişkin düzgüler yer almaktadır. Tablonun ardından bulgulara özgü açıklamalara yer verilmiştir.

Tablo 2.11. Komedyanın dil, düşünce, dekor ve müzik öğelerine ilişkin düzgüler

İzlek	Ulam	Alt Ulam	Düğüler
Drama	Komedy	Öğeleri	Komedy, sanatça güzelleştirilmiş bir dil kullanır (s. 22).
		3.Dil	Komedyada dil, sözcüklerin ölçüye sokulmuş bir düzenidir (s. 22). Komedyada dil, sözcükler aracılığıyla bir şeyi anlatmaktır (s. 26).
		4.Düşünce	Komedyada düşünce, kanıt sağlar veya gerçeğe ulaştırır (s. 23). Komedyada düşünce, duruma uygun şeyleri söyleyebilme ve tartışma yetisidir (s. 26). Komedyada düşünce, özdeyişlerin dile getirdiği şeydir (s. 26). Komedyada düşünce, akla dayanan söz ile ortaya konulan her şeydir (s. 54).
		5.Dekor ve Müzik	Komedyada göz önünde bulundurulan ilk öğe, dekordur (s. 22). Komedyanın öğeleri arasında en çok etkiyi dekor yapar (s. 26). Komedyada müzik ve dekor, canlı bir hoşlanma duygusu yaratır (s. 85).

Komedy, tıpkı tragedy gibi dil, düşünce, dekor ve müzik öğelerine sahiptir. Dil konusunda, tragedyada bayağı olmayan bir dil kullanılırken (Aristoteles, 2017a: 63), komedyada sıklıkla argo kelimeler kullanılır. Düşünceler ise, tragedyada daha perde arkasından açıklanırken, komedyada açık seçik, korkusuzca ortaya konulur. Komedyalarda düşünce ortaya koyan sözlere şunlar örnek gösterilebilir: “Diyeyeğim o ki yaşamdan herkes aynı payı alarak her şeye ortak olmalıdır, öyle ki biri zengin öteki sefil olmasın” (Aristophanes, 2021: 30), “Yalancı tanıklar konuşurken, yargıçlar geniş getirdi mi, ara da bul haklıyı haksızı.” (Aristophanes, 2019: 40), “Hepimiz birleşip el ele verelim! Paydos diyelim savaşa, kavgaya” (Aristophanes, 2019: 264).

Aşağıda tablo 2.12.’de komedyanın bölümlerine ilişkin düğüler yer almaktadır. Bu düğüler, daha önce ayrıntılı bir biçimde tragedyada sözü edilen düğülerdir.

Tablo 2.12. Komedyanın bölümlerine ilişkin düzgüleri

İzlek	Ulam	Alt Ulam	Düğüler
Drama	Komedyanın	Bölümleri	<p>Komedyanın; prolog, koro şarkısı, episod ve eksodos olmak üzere dört bölümden oluşur (s. 35).</p> <p>Komedyanın prolog, koro gelmeden önceki bölümdür (s. 36).</p> <p>Komedyanın koro, oyuncuların biriyimş gibi kabul edilmelidir (s. 53).</p> <p>Komedyanın koro şarkısı kendi içinde, parados ve stasimon olarak ayrılır (s. 36).</p> <p>Komedyanın parados, bütün koronun toplu olarak söylediğı ilk şarkıdır (s. 36).</p> <p>Komedyanın stasimon, anapaeste ve trochaeus'u bulunmayan koro şarkısıdır (s. 36).</p> <p>Komedyanın episod, iki tam koro şarkısı arasındaki bölümdür (s. 36).</p> <p>Komedyanın episodlar, genel konuya uygun olmalıdır (s. 50).</p> <p>Komedyanın episodlar, sıkı bir biçimde sınırlandırılmıştır (s. 51).</p> <p>Komedyanın eksodos, arkasından koro şarkısı gelmeyen bölümdür (s. 36).</p>

Aristoteles, dramının türleri olan tragedya ve komedyayı ayrıntılı bir biçimde açıklamıştır. Yapılan içerik çözümlemesi ile bu detaylar, daha anlaşılır düzeyde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bulguların yorumlanmasında, Aristoteles'in, drama türündeki yapıtları aracısız izleyen, gözlemleyen, türler hakkında düşünce belirten bir filozof olarak yol göstericiliğinin yanında, dönemin sınırlı sayıdaki tragedya ve komedyanın yapıtlarının da katkısı olmuştur. Özellikle tragedya yazarlarından *Sophokles* ve komedyanın yapıtlarından *Aristophanes'in* yapıtlarına sıkça başvurulmuştur.

4. ARİSTOTELES SONRASINDA DRAMA KAVRAMI

Aristoteles'in M.Ö. 4. yüzyılda kaleme aldığı Poetika, ele aldığı konular yönüyle birçok dönemi, yapıtı, sanatçıyı, sanat akımını etkileyerek günümüze ulaşmıştır. Bu bölümde, Aristoteles'ten günümüze değin süren, uzun bir dönem ele alınmış ve "drama" kavramının tarihsel gelişim süreci izlenmiştir.

4.1.Roma Dönemi'nde Drama Kavramı

Aristoteles'ten sonra Roma döneminde, dramadan çok; at yarışı, hayvan ve insan dövüşleri gibi gösteriler ilgi görmüştür (Valency, 1979: 336). Roma halkının, gladyatör dövüşleri gibi kanlı gösterilere olan ilgisi, zamanla dramayı ortadan kaldırmış ve Roma tiyatrolarını yalnızca gladyatör dövüşlerinin gösteri yeri haline getirmiştir (Fuat, 2010: 50). Roma'daki kanlı dövüş geleneği, M.S. 404'te Honorius'un bu dövüşleri kalıcı olarak ortadan kaldırmasına kadar, altı yüzyıl devam etmiştir (Boll, 1947: 52).

Roma dönemi, drama tarihi açısından verimsiz bir dönem olsa da, milattan önce 1. ve 2. yüzyıllarda yaşamış olan Plautus, Terentius ve Seneca gibi yazarların yetiştiği bir dönem olmuştur. Horatius, Romalı şairlerin denenmemiş tür bırakmadığını (Horatius, 2019: 24), ahenk kaygısı taşımayan eleştirmenlerin şairlere hak etmedikleri bir anlayış gösterdiklerini belirtmiştir (Horatius, 2019: 24).

Dönemin komedyacı yazarlarından, M.Ö. 254 doğumlu Plautus (Tuncel, 1938:157), Yunan dramasından farklı yapıtlara ait sahneleri bir araya getirerek, onları Roma geleneklerine uyarlamış ve yapıtlarının konuşma bölümlerinde koroyu ortadan kaldırmıştır (Valency, 1979: 337). Plautus'un drama sanatına tek katkısı, komedyalara *tersinleme* ögesini getirmesidir (Nutku, 1993: 74). "*Tersinleme*, en genel tanımıyla, düşündüklerimizin tam tersini söylerken, hedefteki kişiyi küçük düşürerek, bizi dinleyenleri güldürdüğümüz sözbilim betisidir." (Passerat, 2015: 208). Dönemin siyasi baskısından dolayı düşüncelerini açık açık dile getiremeyen Roma halkı, Plautus'un tersinleme ögesini yerleştirdiği komedyacı yapıtlarını zevkle izlemişlerdir.

Plautus'un ardından M.Ö. 185'te doğan (Tuncel, 1938:160) ve komedyada ilk kez karakterlerin psikolojik gelişimlerini işleyen Terentius, olay kurgusunda Plautus'tan daha başarılı olmasına rağmen, Roma halkı tarafından Plautus kadar tutulmamıştır (Nutku, 1993: 75). Romalıların duygulardan ve karakter

çözümlemelerinden hoşlanmayışları, Terentius'un *Kaynana* adlı komedyası oynanırken tiyatroyu terkedip, gladyatör dövüşlerine gitmelerine bile neden olmuştur (Tuncel, 1938: 162). Dolayısıyla komedyada oyununda bile durağanlığa dayanamayan izleyici kitlesinin olduğu bir yerde, tragedyada da doğal olarak gelişim gösterememiştir (Nutku, 1993: 75). M.Ö. 2 yılında doğan Seneca'nın örneklerini verdiği tragedyalar, halkın kapalı bir yerde toplanıp dinlediği yapıtlara dönüşmüştür (Tuncel, 1938: 164). Roma döneminin ünlü isimlerinden Cicero (2014), dramanın türleri hakkında yorum yapmış ve tragedyada gülünç olan şeylerin kusur olduğunu belirtirken, komedyada acıklı şeylerin yersiz olduğunu vurgulayarak, Antik dönem geleneğini devam ettirmiştir.

Horatius, M.Ö. 1. yüzyılın sonlarında yaşamış, Latin edebiyatının en önemli şairlerinden birisidir (Çevik, 2019). Aristoteles'in *Poetika*'daki öğretilerine bağlı kalan Horatius; şiir, şair ve drama üzerine düşüncelerini *Ars Poetika* adlı yapıtında sunmuştur. *Ars Poetika*, batı dünyasında Aristoteles'ten önce tanınmış ve 17. yüzyıl klasisizm düşünürlerini oldukça etkilemiştir (Şener, 2006: 68). Horatius (2019: 17), bu yapıtında dramayı, destandan şu biçimde ayırır: “Ya oynanır sahnede bir olay ya da anlatılır sahnelenenler, zihinleri daha az etkiler kulaktan duyulanlar, güvenilir gözlerle görünenlerden.” Horatius dramayı, sahnede anlatılan bir olayın değil, oynanan bir olayın sergilendiği bir sanat olarak yorumlar. Ayrıca dramanın, görsel bir sanat olduğu için, insan zihnini daha çok etkilediğini belirtir. Horatius (2019: 9) yine aynı yapıtta, tragedyada dizelerinin komik olayları reddedeceğini belirtir. Horatius, tragedyada acı verici olayların, komedyada ise gülünç olayların konu edilmesi gerektiği noktasında, Aristoteles ile aynı görüşü paylaşır.

Horatius *Ars Poetika*'da, drama yazarlarına seslenmeyi de unutmaz. Eğer yazar, oyunun sonuna kadar oturan bir izleyici istiyorsa, Horatius'un (2019: 16) “bilmelisin her birinin yaşına uygun adetlerini, vermelisin değişen karakterlerine ve yaşlarına uygun olanı” sözlerine kulak vermelidir. İzleyicilerin oyunun sonuna kadar yerlerinde kalması başarı olarak görülürse, bir yazarın başarısı içinden çıktığı toplumu iyi tanmasına bağlıdır. Ayrıca Horatius (2019: 17) karakterlerin inandırıcı olması için oyunculara, yaşlarına uygun olan rollerin verilmesi gerektiğini şu sözleriyle vurgular: “Ne yaşlı rolü verilsin bir gence, ne de oğlana adam rolü, her daim odaklanalım yaşa uygun niteliklere”. *Ars Poetika*'da belirtilen, drama sanatına ilişkin dikkat edilmesi gereken konulardan kimileri de şunlardır: Her olayın sahneye

taşınması yerine, oyuncunun anlatım yeteneği öne çıkmalıdır (Horatius, 2019: 17); oyun beş perdeden ne uzun ne de kısa olmalıdır; koro, merhametli olmalı ve ahlaklı öğütler vermelidir (Horatius, 2019: 18); usta bir yazar, yaşamdan ve görenekten örnekler bulmalıdır (Horatius, 2019: 28); öğretilmesi gereken şey, izleyicilerin kavraması için hızlıca öğretilmelidir (Horatius, 2019: 29). Horatius'un *Ars Poetika*'sına genel anlamda baktığımızda, Aristoteles'in *Poetika*'da belirttiği öğretilere bağlı kalındığı görülür.

Drama sanatı, batı ülkeleriyle birlikte doğu ülkelerinde de kendini göstermiştir. Hindistan, Çin ve Japonya'da dramaya özgü ilk biçim ve gereçlerin kaynağını, ilahi ve danslar oluşturmuştur (Wickham ve Brereton, 1964: 26-27). Hindistan'da, dramanın başlangıcı net olarak bilinmez ancak M.S. 2. yüzyılda *Bharata* tarafından yazıldığı tahmin edilen *Natyasastra* (Tiyatro Sanatı), drama sanatına ilişkin önemli bilgiler verir (Brockett, 2000: 91). Hintlilerin inancında Drama, tanrı Brahma tarafından, rahip Bharata aracılığıyla insanlara gönderilen bir hediyedir (Wickham ve Brereton, 1964: 27). Bharata, dramada dans ve müziğin, oyunun yardımcıları olduğundan söz eder ve özellikle dansı dramanın gerekli ön hazırlığı olarak görür (Bose, 2000: 290-291). Sanskrit dramasında, tragedya ve komedy gibi türler yerine *rasa* (şehvani, öfkeli, olağanüstü, komik, acıklı, korkunç, iğrenç) olarak adlandırılan konular vardır ve drama bu konulara göre biçimlenir (Brockett, 2000: 92).

4.2.Orta Çağ'da Drama Kavramı

Avrupa'da Roma döneminin M.S. 476 yılında sona ermesi ile Bizans'ın 1453'te yıkılmasına kadar geçen süre Orta Çağ'ın sınırlarını belirler (Nutku, 1993: 83). Memet Fuat (2010; 57); M.Ö. 400 yılından, M.S. 1600 yılına kadar Avrupa'da tek bir büyük oyunun bile yazılmadığından söz eder. Hristiyanlığın yayılması ile birlikte ortaya çıkan kilise gücü, Roma döneminden geçerek, Orta çağı da içine alan uzun bir dönemde, sanatsal etkinlikleri birçok yönden etkilemiştir. Yaklaşık bin yıl süren bir zaman diliminde drama, şiddetli bir biçimde lanetlenmiştir (Wickham ve Brereton, 1964: 31).

Orta Çağ'da; *mim* (*mimus*), hokkabazlık ve açık saçık şakalar içeren ve yazınsal değeri olmayan dramatik gösteri biçimleri tutuluyordu (Steiner, 2011: 187). Daha çok Roma Dönemi'nde bilinen ve en önemli temsilcileri Laberius (M.Ö. 105-42) ve Sirius olan mimuslar; iki üç kişiyle oynanan, korusu bulunmayan, dönemin

tanınmış kişileriyle alay eden, açık sahneleri bulunan bir taklittir (Tuncel, 1938: 155). Mimuslar, “doğaçlamaya dayanan, kaba bir güldürü türü” (Çevik, 2008: 42) olarak da belirtilebilir. Orta Çağ’da oyunculuk iki ayrı koldan ilerliyordu: Biri Roma *mimus* geleneğinden gelen din dışı oyunlarda kendini gösterirken, diğeri kilisenin isteğiyle ortaya çıkan dinsel oyunlarda belirdi (Nutku, 1993: 96). Roma komedi geleneğinden gelen *mimuslar*, Bizans’ta hava kararana devam ederdi ve bu açık saçık oyunlar saygınlıklarını kaybetmek istemeyen soylu kadınlar tarafından gece evlerde oynatılmaya başlanmıştı (Nutku, 1993: 98).

Campbell (1981: 289), Orta çağ dramasının ilk dönemlerini, Katolik kilisesine özgü dinsel ayinlerin uygulama alanı olarak görür. Bu dönem, İncil hikayeleri şarkı eşliğinde canlandırılmış; Paskalya ve Noel ayinlerinin bölümleri genişletilerek dramaya dönüştürülmüştür (Valency, 1979: 337). 11 ve 12. yüzyıla kadar kilisenin içinde oynanan oyunlar, dekorların artması ve komedyanın da işin içine girmesiyle kiliseden uzaklaştırılarak pazar yerlerine sürülmüştür (Fuat, 2010: 61). Büyük pazar yerlerine sahip olmayan İngilizler 14. yüzyılda, araba gibi sürülebilen tekerlekli sahneler geliştirerek, oyunları sokağa taşımışlardır (Fuat, 2010: 63).

Dante, 1307-1321 yılları arasında yazdığı; *cennet*, *cehennem* ve *araf* konulu, uzun soluklu destansı şiirine komedyya adını verir (Teksoy, 2011: 16). *İlahi komedyya* adıyla bilinen bu yapıtta, “Uzun ömürlü olmasını istediğim bu Komedyya’nın dizeleri üstüne ant içerim ki” sözleriyle Dante (2011: 147) yapıtının ismini belirlemiş olur. Yine aynı yapıtta destansı bir türe de tragedyya denildiği görülür.

Orta Çağ’da, komedyya ve tragedyya kavramlarının, dramatik bir eylem içerisinde bulunma zorunluluğu olmadan da kullanılabilirdiği görülmektedir. Çünkü o dönemde dramatik etkinliklerin çoğu yasaklanmıştı ve bu nedenle yapıtlar okuma parçaları olarak sunuluyordu ve şiirsel özellikleriyle ön plana çıkıyorlardı (Şener, 2006: 81). Rönesans döneminde Trissino, bu tür sanatların okunmak için değil, oynanmak için yazıldığını belirtmiştir (Şener, 2006: 81). İtalyan alimleri tarafından, Roma tragedyya yazarı Seneca’nın yapıtları taklit edilerek oluşturulmuş iki tragedyya, 1315 ve 1387 yılları arasında yazılmış ancak sahnede gösterilmesi hiç düşünülmemiştir (Steiner, 2011: 8).

4.3.Rönesans Dönemi'nde Drama Kavramı

Rönesans, Avrupa'nın yüzyıllarca düşünsel, dinsel, toplumsal ve kültürel yönden yaşadığı karanlığa ve Orta Çağ dogmalarına karşı başkaldırdığı bir dönemdir (Çetişli, 2013: 57). Bu dönem, Avrupa'da kilise baskısı altında geçen Orta Çağ'ın ardından, hümanizm ruhuyla yeniden doğuşu belirtir (Yıldırım, 2020: 184). Orta Çağ'da, dönemin politik ve dini yapısı gereği yerinde sayan drama, Rönesans döneminde tekrar önem kazanmış ve büyük bir yükselişe geçmiştir. Orta Çağ'da çok uzun dönem gereken ilgiyi göremeyen tragedya, İngiltere'de Elizabeth Dönemi içerisinde gerçek dramatik temsile ilişkin değerleri yeniden kazanmıştır (Steiner, 2011: 9). Dramatik türler, artık okunmak için değil, başlangıçta olduğu gibi oynanmak için yazılmaya başlamıştır. Klasik yapıtlara büyük bir hayranlık duymasıyla ve onları yeni baştan yaratmalarıyla bilinen Rönesans draması, İtalyan soyluları tarafından, pazar yerlerinin ve sokakların aksine, avlulara ve geniş salonlara taşınmıştır (Fuat, 2010: 70).

Rönesans dönemi, *Poetika'nın* Latinceye çevrilmesiyle birlikte, Aristoteles'in bu alandaki öğretilerinin temel kaynak kabul edildiği bir dönem olmuştur (Gökdağ, 2003: 170). Bu dönemde, Aristoteles'in mirası devam ettirilerek, *üç birlik kuralı* uygulanmıştır. Bu kural; eylemde, zamanda ve yerde birliği belirtmektedir. Ancak Aristoteles, *Poetika'da* drama yapıtlarının tek bir eylem etrafında şekillenmesini ve olayların tek bir zamanda (bir günde) geçmesi gerektiğini vurgularken, yer ile ilgili hiçbir konuya değinmemiştir. Üç birlik kuralını; eylem, zaman ve yer birliği olarak belirleyip öneren kişi, dönemin edebiyat eleştirmeni Lodovico Castelvetro olmuştur (Şener, 2006: 86).

Rönesans döneminde, tragedya ve komedy türlerini harmanlayan *tragikomedya*lar, yeni bir tür olarak kendini göstermiştir. Tragikomedya, trajik bir biçimde başlayan ancak gülünç anları ve mutlu bir sonu olan alt türdür (Nutku, 2020: 82). Aslında bu türün ilk adımlarını, tragedyalarından bazılarını mutlu sonla bitiren Antik Yunan yazarı Euripides atmıştır. Ardından Roma dönemi yazarı Plautus, M. Ö. 186'da yazdığı *Amphitruo* adlı yapıtında, tragedya ve komedyaya ilişkin özellikleri birleştirerek sunar ve buna tragikomedya adını verir (Bay, 2020: 39).

Rönesans döneminde; Antik Yunan yapıtları tarzında yazmak, Aristoteles'in *Poetika'da* belirttiği niteliklere sıkı sıkıya bağlı kalmak, tragedya ve komedy

türlerini belirgin sınırlarla ayırmak olumlu karşılanıyordu ancak Shakespeare gibi yazarlar daha özgür yapıtlar ortaya koyarak başarıyı yakalıyorlardı (Şener, 2006).

15 ve 16. yüzyıl, Avrupa'da usta yazarların yetiştiği bir dönemdir; bu yazarlardan bazıları; Lope de Vega, Christopher Marlowe, William Shakespeare'dir (Şener: 2006: 74). İspanyol oyun yazarlığının öncüsü kabul edilen Lope de Vega, bilinen oyunları yeniden yorumlamak yerine kendi özgün konularını oluşturmuş; tragedya ile komedyayı birleştirerek toplumsal konulara değinmiş; alt sınıftaki insanların sorunlarını işlemiş ve karakter yaratmaya değil de heyecan, şiirsellik ve hareket oluşturmaya özen göstermiştir (Fuat, 2010: 101). Marlowe, İngiltere'de hiç kimsenin denemediği bir şey yaparak, tragedyalarda uzun ve ağır sözlerin yerine, şiirli ve heyecan verici konuşmalar yerleştirmiştir (Nutku, 1993: 171).

Rönesans'ta İngiltere, çağının sınırlarını aşmış ve dramayı bambaşka bir boyuta ulaştırmıştır. Bu başarıda, Kraliçe Elizabeth'in hümanist ve sanatsever kişiliğinin de rolü olmuştur (Pignarre, 1991: 56). Tragedya ile komedyayı birbirine karıştırmanın büyük bir kusur olarak görüldüğü dönemde bu özellik, Elizabeth dönemi oyunlarının önemli bir farklılığı olarak kendini göstermiştir (Fuat, 2010: 106). Shakespeare; tragedya ile komedyayı, krallarla soytarıları, düz yazı ile şiiri iç içe geçirerek, dönemin kurallarına karşı çıkanlardan biri olmuştur (Fuat, 2010: 112). Bununla da yetinmeyen Shakespeare; şiir, tragedya, komedyaya, peri masalı ve tarih gibi farklı türlerden örnekler vermiş; gerçekçilikle can yakıcılığı, bayağılıkla kahramanlığı bir araya getirerek her zaman tekdüzelikten kaçmış ve zıtlıklara önem vermiştir (Boll, 1947: 27). Bütün oyunlarında, bizzat yaşadığı Kraliçe Elizabeth döneminin yerlerine ve insan tiplerine yer veren Shakespeare, *Hamlet* oyunu ile tragedyayı zirve noktasına ulaştırmış ve bütün dünya insanlarını kapsayan bir öz yakalamıştır (Nutku, 1993: 168-173).

İspanya, İngiltere gibi Avrupa ülkelerinde 15. ve 16. yüzyıl, dramatik gösterilerin üniversitelerde eğitim aracı olarak kullanıldığı bir dönem olarak karşımıza çıkar. Özellikle Rönesans akademilerinin klasik sanat, mimarlık ve edebiyat alanlarına verdiği önemle birlikte, kilise büyükleri ve soylu kişiler dramatik sanatlara ilgi duymuşlardır (Fuat, 2010: 75). Bu dönemde, Cambridge üniversitesinin 1482 yılı hesap kayıtlarında tiyatro ile ilgili harcamaların yapıldığı, yine Cambridge ve Oxford üniversitelerinde mezuniyet için bir tragedya ya da komedyaya yazıp oynamanın şart koşulduğu bilinmektedir (Fuat, 2010: 104).

4.4.Sanat Akımlarının Etkisinde Drama Kavramı

Rönesans ile birlikte drama üzerinde, sanat akımlarının etkisini görürüz. Daha çok 17. yüzyıl Fransa'sında kendini gösteren akım, *klasisizmdir*. Klasisizm drama sanatı için; Aristoteles'in Poetika'sı ve Horatius'un Ars Poetika'sının ışığında Antik sanata bağlı kalmayı, sanatta coşkulu yaratıcılığı denetim altında tutmayı, yaşama ilişkin gerçekliği yansıtmayı, ideal olanı göstermeyi uygun bulur (Nutku, 2020). Dolayısıyla klasisizm akımının etkisindeki sanat; kralın sarayı, aristokratların ve yeni yeni ortaya çıkan burjuva sınıfının salonlarında hayat bulmuştur (Çetişli, 2013: 64).

17. yüzyılda klasisizm akımını, sanata yaptığı etkileri ile birlikte, ayrıntılı bir biçimde açıklayan Nicolas Boileau olmuştur. Boileau *Şiir Sanatı* adlı kitabında; tragedya, komedy, destan, fars gibi edebi türleri birbirinden ayırıp, türler arasındaki farklılıkları ortaya koymuştur (Atalay, 2018: 116). Bu dönem büyük oranda göze çarpan dramatik türler, tragedya ve komedyadır. Klasisizmin etkisiyle, özellikle tragedyalarda üç birlik kuralının uygulanmasına önem verilir; ideal olana önem verildiği için komedyalarda bile görgü kurallarına dikkat edilmeye çalışılır ve insanları ahlak yönüyle eğitmek ve hoşla gitmek amaçlanırdı (Atalay, 2018). Fransız oyun yazarı Moliere, üç birlik kuralına ve ölçüye uygun oyunlar yazan bir sanatçı olarak klasisizmin önemli temsilcisi olmuş; karakterleri kendi çağından, konuşmaları ise gündelik hayattan seçmeye dikkat etmiştir (Fuat, 2010: 130).

Avrupa'da, 18. yüzyılın ikinci yarısı ile 19. yüzyılın ilk yarısında baskın olan akım, klasisizmin zıddı olan *romantizm* akımıdır. Doğuşunda Fransız İhtilali'nin rol oynadığı Romantizm akımı; halkın hürriyet, eşitlik ve demokrasi isteğinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Çetişli, 2013: 76). Bu nedenle Romantizm akımının etkisindeki sanat, aristokrasinin ve sarayın kabuğundan çıkıp, geniş halk kitlelerine ulaşmıştır (Çetişli, 2013: 76-77).

Romantizm akımının etkisiyle dramatik yapıtlarda; üç birlik kuralına karşı çıkıldığını, bireyselliğin ön planda olduğunu, Orta Çağ'a özgü hayali unsurlardan (cinler, periler, gizemli şatolar, şeytanlar vb.) ve yerel malzemelerden (yerel tarih, yerel kültür) yararlanıldığı görülmektedir (Şahin, 2018).

Klasisizm akımında dramatik türlerin ayrımı kesin sınırlarla belirlenmişken ve bu sınırlara uymaya hassasiyet gösterilirken, romantizm akımında bu sınırların ortadan kalktığını görürüz. Türler arasındaki sınırların kalkmasıyla birlikte, tragedya

ve komedyaya türlerinin arasında “*dram*” adı verilen yeni bir tür oluşmuştur (Şahin, 2018: 165). Adını Diderot’un koyduğu *dramda* (burjuva dramı olarak da adlandırılır), sıradan kişilerin yaşamları konu edilir; ortaya çıkarılan acıma duygusuna izleyici de eşlik eder ve üzüntü ile mutluluk birlikte gösterilirdi (Şener, 2006). *Dramda* ileri sürülen temel düşünce; doğumunun, ailesinin, yetişme biçiminin, mesleğinin biçimlendirdiği kişileri işleyen bir tragedya oluşturmak ve erdemin her şeyin üzerinde tutulduğu mutlu bir sona ulaşmaktı ancak uygulama farklı oldu (Pignarre, 1991: 82). Uygulamada; boş sözlerle dolu, doğal olmayan, aşırı acıklı oyunlar boy gösterdi (Pignarre, 1991: 82).

18. yüzyılda ortaya çıkan bir diğer tür *melodram*dır; bu tür uzun yıllar tiyatro oyunlarına ve sinema filmlerine etki etmiştir. Türk edebiyatında tanzimat ve meşrutiyet dönemlerinde çok fazla üretilen bir tür olmuştur (Güçbilmez, 2002). Brooks (1995: 12) melodramatik biçimi, “ahlaklı yaşamın ana dramasına ulaşma süreci” olarak yorumlamıştır. Nutku’ya (2020) göre melodram; duygusal olayların abartıldığı, karakterler arasında iyi-kötü, güzel-çirkin gibi ulamların ortaya çıktığı, ahlaksal sınırlar içerisinde olayların art arda geldiği, kahramanın idealleştirildiği bir türün adıdır.

Victor Hugo’nun 19. yüzyılın başlarında yazdığı *Cromwell* adlı piyesinin önsözü, romantizm akımının bildirgesi kabul edilir (Akyıldız, 2018: 14). Bu önsözde drama sanatına ait önemli bilgiler bulunur. Victor Hugo (2004: 31); lirik şiir, destan ve drama sanatlarına ilişkin görüşlerini en genel anlamda şu sözcüklerle ortaya koyar: “Her biri toplumun bir evresine karşılık gelen üç şiir çağı olmuştur: lirik şiir, destan ve drama. İlkel zamanlar lirik, antik zamanlar destansı, modern zamanlar dramatikti. Lirik şiir sonsuzluğun şarkısını söyler, destan tarihi anar, drama hayatı betimler.”

Diderot’un tragedya ve komedyaya özgü unsurları birleştirip *dram* oluşturması gibi, Victor Hugo da çeşitli unsurları birleştirerek *drama* kavramını açıklar. Ona göre “Drama; grotesk (acayip) ile görkemliyi, korkunç ile saçmayı, trajik ile komik olanı birleştirir.” (Hugo, 2004: 30). Hugo’nun açıklamaları ile birlikte, dramının artık daha çok yaşama ilişkin konuları kapsadığını ve insan hayatına özgü birçok durumu aynı sahnede gösterdiğini söyleyebiliriz. Dramanın uzun süren tarihi gelişimi bizlere, acıklı ve komik olayların anlatıldığı türlerin her zaman ayrıldığını, bu iki türün birbirlerine karıştırılmadığını gösterir. Ancak 18. yüzyıldan başlayarak bu kesin

sınırın ortadan kalktığı, tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi birçok duygunun ve durumun iç içe geçtiğini görmekteyiz.

19. yüzyılda ve sonrasında; toplumsal, bilimsel ve politik alanlardaki değişimlere paralel olarak, sanata etki eden birçok akım ortaya çıkmıştır. Bu yüzyılın ikinci yarısından başlayarak sanatta *gerçekçilik (realizm)* akımı kendini göstermiştir. Gerçekçilik akımında, gündelik yaşam gerçekleri süssüz bir biçimde izleyiciye sunulur ve sahnede dekor ve kostümlerin bile gerçeğe benzerliğine dikkat edilir (Şener, 2006). Bu yüzyılda Marksist düşünce ile birlikte ortaya çıkan görüşte; “sanat, toplumu değiştirmeye yönelik devrimci bir harekettir” (Eren, 2019: 114). Gerçekçi yazarlar, toplumsal sorunlardan kendilerini dışlamamışlar ve insanları ahlaki, felsefi, dini konularda düşünmeye yönlendirmişlerdir (Şener, 2006: 186).

Gerçekçilik akımının devamında, savunuculuğunu Emile Zola'nın yaptığı *doğalcılık (natüralizm)* akımı ortaya çıkmıştır. Zola, doğalcılığı ilk olarak romanlarında uygulamış, ardından romanlarını tiyatroya uyarlayarak bu alanda da etkili olmayı hedeflemiştir. Zola'nın anlattığı doğalcılıkta yazar, gözlemlediği gerçekleri kendi düşüncesini eklemeyen yapıtına aktaran ve gözlemleyip deneyleyen kişilerdir (Akınar, 2018). Birbirine benzeyen gerçekçilik ve doğalcılık akımlarını Şener, ahlaksal bakış açıları yönüyle birbirinden ayırır. Şener'e (2006: 185) göre doğalcılar, ahlak sorunlarıyla değil, doğa gerçekleriyle ilgilenir; gerçekçiler ise ahlak sorunlarına karşı ilgisiz değillerdir.

Antik Çağ'dan sonra, özellikle tragedyalarda baskın olan şiirsel dilin yerine, düzyazı kullanma cesareti ilk olarak 18. yüzyılda gösterilmiştir. Lessing ve Diderot'un burjuva hayatına yöneldikleri kimi oyunlarında düzyazıyı tercih etmeleri ve ardından Goethe'nin *Faust*'un ilk versiyonu olan *Urfaust* oyununun iki bölümünde düzyazı kullanması, bu geçişin 18. yüzyıldaki örnekleri olmuştur (Steiner, 2011: 201). 19. yüzyılda ise yapıtlardaki şiirsel dilin, gerçekçilik ve doğalcılık akımlarının etkisi ile birlikte, düzyazı biçimine dönüştüğü görülmektedir (Karabulut, 2020: 29). Daha önce sözünü ettiğimiz gibi, Aristoteles'in dramının öğelerinden biri olarak gördüğü, şarkılarla ve ölçülü dizelerle birlikte karşımıza çıkan dil; ölçülü, sanatça güzelleştirilmiş ve ağırbaşlı bir yapıda olmalıydı. Bu düşünce, iki bin yılı aşan bir sürede, drama yapıtları üzerinde etkisini sürdürmüştür. Gerçekçilik ve doğalcılık akımlarının yaptığı dönüşüm ile birlikte, dramının dilsel yönü büyük bir değişime uğrayarak günümüze yaklaşmıştır.

Steiner (2011: 219), 19. yüzyılda Henrik Ibsen’la birlikte dram tarihinin yeniden başladığını söyler. Norveçli yazar Henrik Ibsen, drama sanatının düzyazı ile ortaya konulan yeni biçimini, tıpkı iyi bir şiirsel yapıt gibi, ahenk ve iç dengeyle işleyerek, anlamın gücünü ses dizisindeki değişikliklere bağlayarak benzersiz bir biçimde sunmuştur (Steiner, 2011: 226). Özdemir (2009: 124), Ibsen sanatındaki en büyük yeniliğin, bilinçaltının derinliklerine inerek, öznellik ve içselliğin ortaya çıkarılması olduğunu belirtmiştir. Modern dramanın babası olarak kabul gören Ibsen, dramatik olayları yansıttığı yapıtlarını komik öğelerle süsleyerek, drama türlerinin keskin sınırlarını aşan ilk sanatçılardan biri olmuştur (Olçay, 2007: 74).

4.5.Yirminci Yüzyılda ve Günümüzde Drama Kavramı

Drama sanatının etkilendiği akımlar 20. yüzyılda da çeşitlenmeye devam etmiştir. İnsan değişmeye devam ettikçe, insanı ilgilendiren sanatların da sürekli bir değişim ve gelişim içinde olacağı açıktır. Drama sanatı, Antik Yunan’da tragedya ve komedy türleriyle karşımıza çıktıktan sonra, kimi zaman türlerin ayrımı, kimi zaman birleşimiyle farklılık göstermiş; kimi zaman çeşitli sanat akımlarının etkisiyle, kimi zaman yeni türler ortaya koyarak gelişmeye devam etmiştir.

4.5.1.Psikiyatride Bir Sağaltım Yöntemi Olarak Drama

20. yüzyılın başlarından beri, eğitimle ilişkisini geliştiren drama, aynı dönemlerde psikiyatri bilimine de katkı sağlamaya başlamıştır. Psikodrama; Jacob Levy Moreno tarafından ortaya atılan, grupla ve bireysel olarak uygulanabilen, hastalara ilişkin ruhsal durumu dramatik düzenlemeler aracılığıyla bulmaya çalışan bir sağaltım (therapy, tedavi) yöntemidir (Kaner, 1990: 457). Moreno’nun (1943: 436) belirlemesiyle psikodrama aynı zamanda şudur: “Psikodrama, kişiler arası ilişkiler ve özel ideolojilerle ilgilenen derin bir eylem yöntemidir”. Moreno’ya (1946: 249) göre psikodramanın uygulama alanı; hatane, savaş alanı, özel ev gibi hastanın bulunduğu her yer olabilir.

Psikodrama bireylerin başka kişilerle ilişkilerindeki sorunlarının farkına varmasını, sorunların çözümünde farklı seçenekleri keşfetmesini ve seçtikleri çözüme uygun davranabilme yetisi kazanmasını sağlar (Çalışkan ve Karadağ, 2014: 50). Ayrıca, psikodramada birtakım yaşantıların psikodrama sahnesinde yinelenmesi de iyileştirici ve sağaltıcı bir işlev taşır (Varma vd., 2017: 309).

Psikodrama şu 5 öğeden oluşur: Baş oyuncu (hasta), sağaltıcı (terapist), yardımcı benler (egolar) (hastanın sorunlarının oluşumunda yeri olan kişileri canlandıracak grup üyeleri), izleyici (sağaltım grubu), sahne ya da uygun bir alan (Geçtan, 1976: 107). Psikodrama yönteminin başarılı olması için, baş oyuncu, sorunlarını ortaya koymak için güdülenmiş olmalıdır; sağaltıcı, hastayı rahatlatmak için ısınma teknikleri uygulamalıdır; yardımcı benler (egolar) ise canlandıracakları konuyu iyi kavramalıdır (Geçtan, 1976: 108).

4.5.2.Sosyal Bilimlerde Veri Toplama Yöntemi Olarak Drama

J. L. Moreno, psikiyatrinin ardından sosyal bilimlere de yeni ve çok önemli kavramlar kazandırmıştır. Sosyodrama ve sosyometri bunlar arasındadır. Moreno; sosyal bilimler dünyasına sosyodrama yöntemi ile verileri toplamayı, sosyometri testi ile verileri değerlendirmeyi öğretmiştir.

Sosyodramanın psikodramadan farkı, bireysel sorunlara değil, toplumsal sorunlarına odaklanmasıdır (Blatner, 1997: 24). Moreno'ya göre; sosyodramadaki topluluk, psikodramadaki bireye karşılık gelir ve sosyodramanın gerçek öznesini topluluk oluşturur (Moreno, 1943: 437-438). “Sosyodrama, gruplar arası ilişkiler ve ortak ideolojilerle ilgilenen derin bir eylem yöntemidir” (Moreno, 1943: 436).

Sosyodrama, Moreno'nun ortaya koyduğu ve daha çok sosyal bilimlerin veri toplamak için kullandığı, dramatik bir uygulamadır. Sosyal sorunların ele alındığı sosyodramada; başlık parası, sokak çocukları, kız çocuklarının erken yaşta evlendirilmesi gibi sorunlar ele alınabildiği gibi; eğitimde ceza, kopya çekme, arkadaşlık ilişkileri gibi okula ilişkin sorunlar da ele alınabilir (Çalışkan ve Karadağ, 2014: 50).

Sosyodramaya katılım sağlayacak kişiler için, herhangi bir sayı sınırı yoktur. Ancak kişiler, herhangi bir yerde yaşayan insan sayısı kadar ya da en azından aynı kültüre özgü kişilerden oluşabilir (Moreno, 1943: 437).

4.5.3. Aristotelesçi Olmayan Drama

Drama sanatının uzun tarihi gelişimi, bu sanatın toplumsal değişimlerden bağımsız gelişmediğini gösterir. 20. yüzyılın ilk yarısında Bertolt Brecht, sosyalizm ideolojisine vurgu yapan, daha iyi bir dünya özlemini açığa çıkaran, toplumcu bir *epik tiyatro* biçimi oluşturmuştur (Onur, 2005: 57). Kesting'e (1985, 22) göre epik tiyatro, Aristoteles'in temel formülünü verdiği drama yapısından farklı olarak gelişen

ikinci bir drama yapısıdır ve bu yapı “Aristotelesçi olmama” düşüncesi ile Brecht tarafından geliştirilmiştir. Brecht’in tiyatrosundaki *epik* kavramı, Aristoteles’in tragedyaya kıyasla daha değersiz bulduğu *eposa* (destan) yakınlığından kaynaklanmaktadır (Kesting, 1985: 23).

Brecht’in epik tiyatrosunda izleyiciler, Aristoteles’in katharsis kavramıyla vurguladığı duygusal arınmaya itilmek yerine, olayları düşünüp yargılamaya itilen, salondan kafasındaki düşünceleri artırmış olarak ayrılan bir duruş sergilemelidir (Aykut, 2016: 77). Brecht, izleyicilerin karakterlere öykünmesinin önüne geçerek, onları duygulandırmaktan çok, olaylar üzerine düşündürmek için, epik tiyatrosuna *yabancılaştırma* etkisini getirmiştir. “Yabancılaştırılan betimleme, konunun anlaşılmasını olanaklı kılan, ama aynı zamanda da ona yabancıymış görünümü veren betimlemedir” (Brecht, 1993: 66).

Yabancılaştırma etkisiyle oyunlara; koro, şarkı ve dans girmiş; izleyicilerin duygusallıktan uzaklaşarak düşünmelerinin önü açılmıştır (Akdoğan, 2012). Brecht’e göre savaş, işsizlik, açlık, yoksulluk gibi sorunlar tiyatrodaki gösterilmelidir ve yabancılaştırmanın etkisini artırmak için, gerekli yerlerde afiş, projeksiyon, film, slogan gibi araçlar kullanılarak anlatılanların belgelerle ortaya dökülmesi sağlanmalıdır (Doğan, 2009: 412-413).

Bolton (1985: 155), Brecht’in yabancılaştırma kavramını, dramayı eğitim bağlamında anlamının bir “*anahtarı*” olarak görmektedir. Çünkü dramanın eğitim içindeki konumu, tıpkı Brecht’in yabancılaştırma etkisi gibi, katılımcı ve izleyicilere farkındalık oluşturan, onlara bir şeyler öğretme amacıyla olan bir yapıdadır. Aristotelesçi olmayan drama, bireylerin öyküye kapılıp gitmesini, karakterlere öykünmesini değil, düşünceyi yakalamayı ve geliştirmeyi içerir.

Çebi’ye (1996: 120-126) göre eğitim ile eğlenceyi biraraya getiren Brecht, Aristotelesçi olmayan dramanın felsefi temellerini oluşturmuş ve onun bütünlüklü bir biçimde kendini göstermesini sağlayan altyapısını ortaya koymuştur. Brecht’in epik tiyatrodaki yabancılaştırma tekniğini geliştirmesi, üst düzeyde bir bilinç oluşumunu ve öğrenmenin gerçekleşmesini sağlamıştır. Yabancılaştırma tekniği ile izleyenlerde uygun düzeyde bir uyarılma ile ayırt etme düzeyinde artış sağlanır. Böylece drama yoluyla eğlenmenin yanı sıra öğrenme de gerçekleştirilir (Çebi, 1996: 124-125).

Brecht'in geliştirdiği Aristotelesçi olmayan drama, eğitimde öğretim yöntemi olarak dramanın da yolunu açmıştır.

4.5.4.Eğitimde Öğretim Yöntemi Olarak Drama

20. yüzyılda dramanın bir sanat oluşunun yanında, çeşitli işlevlere sahip bir disipline dönüşmesine tanıklık ederiz. Bu yüzyılda belirli bir işleve sahip olan drama, gösteri alanı olarak yalnızca büyük tiyatro salonlarını değil, insanın olduğu her yeri kullanır. İnsanın olduğu her yerde eğitime duyulan ihtiyaç ile birlikte drama, eğitim mekanlarındaki yerini almıştır.

1911'lerde ilk defa sınıfta uygulanmaya başlanan drama derslerinin, köy öğretmeni Harriet Finlay-Johnson'a ait olduğu söylenir (San, 1990: 577). Finlay-Johnson dramayı, izleyicinin beğenisini alma amacı gütmeyen, onu yalnızca bir öğrenme aracı olarak kullanan ilk öğretmen olarak kabul edilmektedir (Sapmaz, 2010: 162). Geçici çocukluk günlerinin neşeyle dolu olması gerektiğini belirten Harriet Finlay-Johnson'ın sınıfında; tarih, edebiyat ve coğrafya olaylarının yeniden canlandırılmasının yanında, aritmetik derslerinin bile hayat ve eylemle doldurulduğu bir eğitim öğretim ortamı inşa edilmiştir (Cyr, 1912). Harriet Finlay-Johnson, eğitimi drama ile nasıl buluşturduğunu *The Dramatic Method of Teaching* adlı kitabında ayrıntılı bir biçimde anlatmaktadır.

1917 yılında yayımladığı '*The Play Way*' adlı kitabıyla eğitimde drama anlayışını ortaya koyan ve aynı zamanda Cambridge okul müdürü olan Henry Caldwell Cook; bu alanda kapsamlı bir program oluşturan ilk kişi olmakla birlikte, okullarda amaçlı olarak ilk drama odalarını kuran kişidir (Çalışkan ve Karadağ, 2014: 41). Cook (1917: 1), insanların nadiren kendi deneyimleri dışındaki deneyimlerden yararlandıklarını söyleyerek, öğrencilerin yaşamı deneyimlemesi gerektiğini ve bunun *oyun* ile mümkün olduğunu söyler. Oyunları yaşama hazırlık olarak gören Cook, oyunların oluşturulma aşamasında, öğrencileri gruplara ayırarak; hikaye, karakter, sahneleme, kostüm gibi başlıklar altında öğrencilerin düşünce üretmek için çalışmasını sağlamıştır (Gümüş, 2019: 34).

20. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, eğitim alanında drama düşüncesini geliştirmek isteyenlerden biri Peter Slade'dır. Slade'e (1998: 112) göre "her şey hayatın erken döneminde başlamalıdır". Dolayısıyla tiyatro ve dramayı tanımak ve tanıtmak, daha iyi ve sağlıklı bir toplum için gereklidir. Slade, tiyatro ve dramanın

farklı şeyler olduğunu söyler. Tiyatroda oyuncu ve seyirci kavramlarının yeri belliyken, grup içinde deneyimlenip daha kişisel olan dramada, hem oyuncu hem seyirci olmak mümkündür (Kömür ve Öztürk, 2013: 33).

Slade, dramanın okullarda eğitsel yönünün dışında, tek başına bir sanat biçimi olarak da bulunması gerektiğini savunmaktadır (Sağlam, 1997: 18). Ona göre drama, bebeklik döneminden beri, insan hayatının içindedir ve bir çocuk ilk deneyimlerini drama ve müzik yoluyla elde eder (Slade, 1959: 20). “Oyun neredeyse, drama oradadır” diyen Slade (1959: 23), dramanın çocukların gelişimine uygun bir biçimde uyarlanarak okullarda uygulanması gerektiğini *Child Drama* adlı kitabında dile getirir. Oyundan doğan drama, bilgili ebeveyn ve yetenekli öğretmen tarafından beslenir, yönlendirilir ve uygun bir biçimde ortaya konulur (Slade, 1959: 19).

Slade gibi, çocukların drama ile tanışmasını isteyenlerden biri de Brian Way’dir. Way, dramatik oyunların belli yaş grupları için eğitici amaçla yazılarak, okullarda oynatılması gerektiğini belirterek, elliyi aşan çocuk oyunu kaleme almıştır (Metinnam, 2011). Drama ile tiyatro kavramlarını birbirinden ayıran Brian Way, tiyatronun izleyiciler için oynandığını, dramanın ise katılımcıların kendi yaşantıları etrafında şekillendiğini belirtmiştir (Çalışkan ve Karadağ, 2014: 43).

Dramayı, Peter Slade ve Brian Way’in ardından tek başına bir sanat dalı olarak ele almayarak, onu Harriet Finlay-Johnson gibi bir öğretim yöntemi olarak değerlendiren kişi Dorothy Heathcote olmuştur. Heathcote, drama kavramına 1970’li yıllarda, Brecht’in *yabancılaştırma* kavramının yol göstericiliği eşliğinde yeni bir bakış açısı kazandıran kişidir (Çebi, 1996: 197). “Heathcote’a göre dramayı yaratıcı bir eğitim yöntemine dönüştürmenin yolu, Brecht’in önerdiği yabancılaştırma tekniğini drama çalışmalarında uygulamaktan geçer” (Çebi, 1996: 130). Daha önce sözünü ettiğimiz gibi yabancılaştırma tekniği; oyuncu ve izleyicilerin öyküye kapılıp gitmesini, karakterlere öykünmesini değil, aktif bir düşünme gücüyle öyküdeki düşünceyi yakalamalarını ve geliştirmelerini destekler; farkındalık oluşturur; mutlaka bir şeyler öğretme amacı taşır.

Heathcote; kendine güvenen, duyarlı, sorgulayan bireyler yetiştirmek amacıyla, eğitim ile dramayı buluşturan birçok yaklaşım ortaya koymuştur (Özen ve Adıgüzel, 2017: 2). Heathcote’un eğitim ortamına sürdüğü yaklaşımlardan biri, uzman mantosudur (mantle of the expert). Geleneksel öğretmen-öğrenci ilişkisinin tersine

çevrildiği bu yaklaşımda öğretmen; öğrenciyi, bilgi sahibi yapan ya da belirli bir dalda uzman konumuna sokan kurgusal bir rol üstlenir (Heathcote & Herbert, 1985: 173). Eğitimde drama çalışmalarını yaklaşık 50 yıl boyunca sürdüren Heathcote, durağanlığa fırsat bırakmayacak bir biçimde, kuramlarını ve uygulamalarını geliştirmiştir (Booth, 2012: 11).

Heathcote ile birlikte drama alanında çalışmalar yürüten ve eğitim ile sanatı aynı yerde birleştiren Gavin Bolton, dramanın amacını düşünce ve davranışta değişim meydana getirmek olarak belirtir (Kula, 2012: 167-169). Bolton, dramanın eğitsel ve sanatsal yönleriyle birlikte ortaya konmasının, öğrenme-öğretme deneyimi için daha etkili olacağı düşüncesindedir (Çetin ve Öztürk, 2013: 5). Bolton'un drama anlayışında, öğretmenin ya da liderin sorumluluğu önem taşımaktadır. Lider, süreci planlar, gerektiği yerlerde değişiklik yaratır, katılımcılarda yaratıcılığın ön plana çıkmasına izin verir. Katılımcılar dramada, olayların ve karakterlerin kurgusal olduğunu bilerek gözlem yapma fırsatı bulurken, bir yandan da oynadığı rolün gerçekmişçesine içine girer. Bolton'a göre katılımcı, kendi dünyası dışındaki başka dünyalarla kişisel bir ilişki kurabilirse, bilgiyi kalıcı kılan kişisel öğrenme süreci gerçekleşmiş olur (Sağlam, 2006: 92).

Eğitimde drama, önce bireyi, ardından onun çevresini değiştiren dönüştürücü bir güce sahiptir (Navarro, 2011: 33). Bireylerde çocukluktan başlayarak kazanılması gereken duygudaşlık (empati), drama ile birlikte uygun bir zemin bularak gelişmektedir. Drama çalışmaları yardımıyla birçok farklı kişiliğe bürünen çocuk, kendisini ve içinde bulunduğu çevreyi daha iyi tanıyarak, başkalarının davranışlarını anlayışla karşılamayı öğrenir (Gönen ve Dalkılıç, 2000: 31).

“Drama çalışmaları; hareket, konuşma, taklit gibi unsurlardan yararlanarak doğa ve toplum olaylarının hayali bir ortam içinde canlandırılması etkinliklerini içerir” (Gönen ve Dalkılıç, 2000: 34). Her türlü bilgi ve davranışın oyunla anlatılabildiği drama, öğrencilerin eğlenerek öğrenmelerini sağlayarak, onların hem beyinlerini hem de ruhlarını doyuma ulaştırır (Çalışkan ve Karadağ, 2014: 74). Çebi'ye göre (1996: 108); devinmek, kımıldamak, eğlenmek ve düşünmek anlamında oyun ile drama yakın ilişki içerisinde ve oyun dramanın zeminini oluşturmaktadır. Oyun hiçbir zaman dramanın kendisi değildir; dramanın üzerine kurulduğu bir zemin görevi görmektedir (Çebi, 1996: 112).

“*Yaratıcı Öğrenciler*” kitabının yazarları Robinson ve Aronica, birçok farklı örnekle birlikte, eğitimde dramayı en üst seviyede uygulayan Rafe Esquith adında bir öğretmenden de söz eder. Bu öğretmen; Asya ve Latin kökenli göçmenlerin yaşadığı, okula başlayan öğrencilerin İngilizce konuşmadığı, düşük gelirli bir mahalledeki Hobart İlkokulu’nda çalışmaktadır. Rafe’in sınıfından mezun olan öğrenciler, İngilizce konuşma ve mesleki ilerleme konusunda son derece başarılı olmuşlardır. Rafe, bu başarının gizeminin öğrencilerine Shakespeare öğretmesi olduğunu açıklamıştır. Rafe, öğrencileriyle birlikte; her yıl Shakespeare’in bir oyununu seçmiş ve bu oyunun öyküsünü, karakterlerini, dilini ve tarihini inceleyerek yapıtın olabilecek en mükemmel biçimde canlandırılmasını sağlamıştır (Robinson ve Aronica, 2015: 120). Öğretmen Rafe, dil öğretiminde dramanın ne derece önemli ve işe yarar olduğunun örneği niteliğindedir.

Dramanın eğitim ortamlarıyla buluşması, onun farklı dönemlerde farklı başlıklar altında incelenmesine yol açmıştır. Dramatizasyon, rol oynama, yaratıcı drama ve eğitimde drama gibi başlıklar alan drama; hem bir yöntem, hem bir alan, hem de bir disiplin olarak anılmıştır (Üstündağ, 1998: 29).

Kavcar (1985: 34), eğitim ve öğretimde dramatizasyon yönteminin iki biçimde uygulandığını belirtir:

1) Oyun ve piyes gibi herhangi bir yazılı metne bağlı kalmadan, öğrencinin okuduğunu, gördüğünü ya da dinlediğini hareket ve sesle anlatması, ona kendi yorumunu katmasıdır.

2) Bir oyun metnine bağlı kalınarak canlandırma yapılmasıdır. Canlandırmadaki amaç tiyatro yapmak değildir. Dramatizasyon çeşitli eğitsel amaçlar etrafında şekillenir.

Rol oynama yöntemi; öğrencilerin çeşitli kimliklere bürünerek onlar gibi davrandıkları ve bu sayede başkalarının ne düşündüğünü ne hissettiğini yaşayarak öğrenme fırsatı buldukları bir öğretim yöntemidir (Çebi, 1985: 34). Bu yöntemde; düşünce, durum, sorun ve olaylar bir grubun tamamı ya da seçili bir bölümü tarafından dramatize edilir (Çebi, 1985: 32). Ahmet Çebi, eğitimde dramayı konu edinmiş ilk yüksek lisans tezi olma özelliği taşıyan “*Aktif öğretim yöntemlerinden rol oynama*” adlı çalışmasında, bu yöntemin türlerinden söz eder. Rol oynama yönteminin belirtilen türleri şunlardır:

1) Parmak oyunu: Rol oynamanın en yalın türüdür; daha çok okulöncesi ve ilkokul öğrencilerinin gelişim özelliklerine uygundur. Parmak oyununda öğretmen, seçili şiir ve öykücükleri okuduğunda, öğrenciler parmak hareketleriyle okunanı canlandırırlar (Çebi, 1985: 35).

2) Modellerle rol oyunu: Çekingen öğrencilerin oyuna katılmalarına olanak sağlayan bu tür; öğrencilerin kukla vb. modellerden yararlandığı ve basit bir biçimde oluşturulmuş perdenin arkasına geçerek oyunu canlandırdığı rol oynama yöntemidir (Çebi, 1985: 35-36).

3) Sözsüz rol oyunu (pantomim): Konuşmada zorluk yaşayan öğrenciler için iyi bir anlatım yolu olan bu yöntem, anlatılmak istenen şeyin konuşma olmadan; el, kol, yüz ve vücut hareketleriyle gösterildiği bir türdür (Çebi, 1985: 36).

4) Bağımsız rol oyunu: Öğrencilerin hayal gücüne ve yaratıcılığına dayalı olarak ilerleyen, kalıplaşmış hareketlere ve yazılı bir metne bağlı kalınmadan; bir olay, olgu ya da durumun oyunlaştırıldığı türdür (Çebi, 1985: 36).

5) Bağımlı rol oyunu: Öğrencilerin hayal güçlerine değil, oyunun planı ve yapısına bağlı kalınarak; bir olay, olgu ya da durumun oyunlaştırıldığı türdür (Çebi, 1985: 37).

Bir öğretim yöntemi olan yaratıcı dramayı açıklamadan önce, *yaratıcılık* kavramını irdelemek gerekir. Bu kavram için, günümüzde çok çeşitli tanımlamalar yapılmaktadır. “Yaratıcılık, daha önceden kurulmamış ilişkiler arasında ilişkiler kurabilme, böylece yeni bir düşünce şeması içinde yeni yaşantı, deneyim, fikir ve ürünler ortaya koyabilme ya da anlam evrenimizi yeniden yapılandırma, bireyler için ya da kültür için gerçekliğe uygun bir yenilik katmaktır.” (Ataman, 2006: 76). Guilford, yaratıcılığın yakınsak düşünme ile değil de ıraksak düşünme ile gerçekleştiğini vurgular. Guilford’a (1973: 1) göre yakınsak düşünme, tek bir doğru cevaba yönelik bir düşünme biçimiyken; ıraksak düşünme, sorgulamayı ve merak etmeyi bereberinde getirerek umulmadık cevapları ortaya çıkarır. Samurçay’a (1983: 6) göre yaratıcılık, bir amaca yönelik olarak gerçekleştirilir; bununla birlikte yeni ve özgün düşünceler, ürünler, bileşimler ortaya koyabilme becerisi olarak tanımlanabilir. Robinson ve Aronica (2015: 141) yaratıcılığı, değerli özgün düşüncelere sahip olma süreci olarak görür ve bu sürecin kökünü hayal gücünü harekete geçirmeye dayandırır.

Yaratıcılığı nörobilimsel olarak açıklamaya çalışan Eagleman ve Brandt (2019: 25), öncelikle insan beynini hayvanlarınkinden ayıran şeyin, uyarıcılar ile eylemler arasında konumlanan beyin hücreleri sayısındaki fark olduğunu vurgular. İnsan beyni, bir uyarıcı ile karşı karşıya kaldığında, bunu eyleme dönüştürene dek bir sürü seçeneği gözden geçirir ve bu durum uyarıcılar ile eylem arasında milyarlarca bağlantı kurulması ile gerçekleşir. Çocuklukta “-mış gibi” yapmak ve tüm yaşamımız boyunca “şöyle olsa ne olur” tarzı düşüncelerimiz insanda yaratıcılığı geliştiren unsurlar olmuştur (Eagleman ve Brandt, 2019: 27). Bebek bekleyen ebeveynler, bebeğin kız ya da erkek olması durumunda, bebeğin giysisinden oyuncak seçimine kadar birçok farklı seçeneği gözden geçirirken, bir yavru dünyaya getiren hayvanlarda böyle bir düşünce tarzına rastlamak olası değildir (Eagleman ve Brandt, 2019: 28).

Eagleman ve Brandt (2019: 38); yeni düşüncelerin birdenbire ortaya çıkmadığını, yaratıcılığın asla boşluktan doğmadığını belirterek, deneyimlerimizden ve çevremizdeki hammaddelerden yararlanarak özgün düşünceler geliştirebildiğimizi söyler. Benzer biçimde Adıgüzel (2006: 22); yaratıcı dramının, geçmiş yaşantılara dayalı bir öğretim yöntemi olduğunu vurgular. Dolayısıyla dramının yaratıcı yönünü ortaya çıkarmak için, öğrencilerin konuyla ilgili neyi bilip neyi bilmediklerini doğru bir şekilde belirlemek ve eksik bilgileri tamamladıktan sonra bu yöntemi uygulamaya başlamak gerekir.

Yaratıcı drama; doğal bir ilerleyişe sahip, olay merkezli, lider tarafından rehberlik edilen, yazılı bir metne dayanmayan, kalıplaştırılmayan, yaşamda deneyimlenen ve hayal edilen şeylerin yansıtıldığı drama türüdür (Çalışkan ve Karadağ, 2014: 48). Yaratıcı drama; oyunculuğa hazırlık tekniği olan doğaçlama ve çocukları yaşama hazırlayan rol oynama gibi teknikleri kullanır (San, 2009: 6-7).

Yaratıcı drama; öğrencilerin yaratıcılığına ve özgünlüğüne dayandığı ve açık uçlu bir soruya cevap aradığı için, doğaçlama tekniğinin kullanımı bu drama türünde kaçınılmazdır. “Doğaçlama, gündelik hayatta ve sanatsal alanlarda bir ön hazırlık yapmadan devinmek, düşünmek ve yapmaktır” (Çevik, 2008: 38). Yaratıcı dramada doğaçlama tekniğinin kullanımı, oyundaki değişebilirliği ve yaratıcılığı sağlamaktadır (San, 2009: 576). Çebi’ye (1996: 117) göre “doğaçlama, tüm yönleriyle iraksak-imgesel düşünmenin işlerlik kazandığı bir drama tekniğidir”.

Yaratıcı dramada, eylemin konusu çocuk ya da yetişkin tarafından önerilen bir hikaye, şarkı, şiir, orijinal bir fikir ile belirlenir. Ardından gevşeme egzersizleri ile başlayan süreç, çeşitli drama teknikleriyle devam eder ve hikayede yer almayan fakat gerçekleşebilecek olaylarla sonlandırılır (Wagner, 1998: 7). Yaratıcı dramanın önerilen aşamaları şunlardır:

1)Hazırlık-ısınma çalışmaları: Bu aşama; grup üyelerinin çeşitli oyunlarla birbirlerine alışmaya ve güven duymaya çalıştıkları, canlandırılacak konunun belirlendiği, malzemelerin hazırlandığı, dramanın bir sonraki aşamasına olabildiğince hazırlıklı girmeyi sağlayan ilk aşamadır.

2)Canlandırma: Konunun tüm yönleriyle biçimlendirildiği, rol oynama ve doğaçlama gibi tekniklerin kullanıldığı en can alıcı aşamadır.

3)Değerlendirme-tartışma: Katılımcıların duygu ve düşüncelerini dile getirdikleri, sürecin önemini ve eğitsel kazanımlarının tartışıldığı aşamadır (Adıgüzel, 2006: 25-26).

Çebi'ye (1996: 197) göre, yaratıcı drama yoluyla bir şeyleri öğretmek ya da geliştirmek hedefleniyorsa, uyarılma ile ayırt etme arasındaki ilişkiye dikkat edilmelidir. Çünkü, ne düşük düzeydeki uyarılma ne de yüksek düzeydeki uyarılma, ayırt etme ve öğrenmeyi sağlar. Yüksek düzeydeki uyarılma, ayırt etme düzeyini düşürerek *katharsise* neden olur (Çebi, 1996: 125). Ancak Brencht'in yabancılaştırma tekniğinin uygulanması durumunda; belli bir düzeyde uyarılmışlık gerçekleşeceği için, özdeşleşme ve katharsis yaşanmayacak ve öğrenme sağlanmış olacaktır (Çebi, 1996: 124). Bu nedenle “yabancılaştırılmış bakış, drama atölyelerinde yeniden üretilen yaşamın dönüştürülmesinin ön koşullarından biri” kabul edilmelidir (Çebi, 1996: 197).

Yaratıcı drama ile birlikte mutlaka değinilmesi gereken bir diğer öğretim yöntemi, eğitsel dramadır. Eğitsel drama ile yaratıcı drama kavramlarının ikisi de eğitimde kullanılmasına rağmen birbirinden farklıdır. Eğitsel drama, belirlenen kazanımların belirli sınırlar içerisinde öğretilmesine yönelik kurgulanırken; yaratıcı drama, belirli bir başlangıç noktasını baz alarak öğrencinin yaratıcılığını geliştirmesine yönelik planlanır. Eğitsel dramada kapalı uçlu sorulara yanıt aranırken, yaratıcı dramada açık uçlu sorulara yanıt aranmaktadır.

Eğitsel dramanın amacı, yaratıcı dramada olduğu gibi oyun yaratmak değil, oyunu araç olarak kullanarak; anlama, farkına varma ve öğrenmeyi sağlamaktır (nder, 2010: 7). Özellikle tarihi olayların ğretiminde etkili olan eğitsel drama, öğrencilerin insan etkileşimlerini anlayabilecekleri, diğer insanlarla empati kurabilecekleri ve alternatif bakış açılarını zmseyebilecekleri bir deneyim yaratmayı hedefler (Wagner, 1998: 5).

5. SONUÇ

Drama, sanatsal açıdan görkemli bir dönem olan M.Ö. 5. yüzyılda ilk yapıtlarını vermiş; bir sonraki yüzyılda ise Aristoteles'in Poetika adlı yapıtında ciddiyetle ele alınmış bir sanat dalıdır. Aristoteles'ten önce "drama" kavramının geçtiği en eski metin Herodot'un Tarih'idir. Drama kavramı bu dönemde, tragedya ve komedy türlerini karşılayan bir kapsamla kullanılmış ancak kavramın ne olduğuna ilişkin tanımlama yapılmamıştır. Drama sanatına özgü ilk önemli değerlendirmeler, Aristoteles'in Poetika'sında yapılmıştır.

Bu çalışmada, Aristoteles'in drama kavramına ilişkin Poetika'daki öğretilerinin, eleştiri ve yol göstermelerinin, bir biçimde günümüze kadar etkisini sürdürdüğünü görmekteyiz.

Aristoteles Poetika'da, drama sanatının bir mimesis (taklit) olduğunu belirtmiştir. Ardından, çocukların ilk bilgilerini öykünmecî bir biçimde taklit yoluyla öğrendiklerini belirtmiş ve taklit yoluyla yapılan öğrenmelerin her insan için zevk verici olduğunu eklemiştir. Bu bilginin geçerliliğini, çocukların eğlenerek öğrendikleri drama destekli eğitim uygulamaları ile görmekteyiz.

Bu çalışmada, Poetika'nın içerik çözümlemesini yapmak için, İsmail Tunalı'nın çevirisi kullanılmıştır. Yapılan çözümleme ile *dramanın*, bir etkinlik ve eylem içinde bulunan insanların yansılması olduğu ortaya konulmuştur. Drama; soylu insan eylemlerinin anlatıldığı tragedya ile ortalamadan daha aşağıda bulunan insan eylemlerinin anlatıldığı komedy olmak üzere iki türe sahiptir. Tragedya ve komedyada ortak olan genel özelliklerden yola çıkılarak, Aristoteles'te dramanın; tamamlanmış, bütünlüklü ve birlikli bir eylemin yansılması olduğunu, eylem halindeki kişilerce oynanarak yapıldığını, olabilir olanı yansıladığını, araç olarak tartım, ezgi ve dize ölçüsünü kullanıldığını söyleyebiliriz. Bunun yanında tüm drama yapıtlarında ortak olan öğelerin öykü, karakter, dil, düşünce, dekor ve müzik olduğu; bölümlerin ise prolog, koro şarkısı, episod ve eksodos olduğu bulunmuş ve bulgular bölümünde ayrıntılı bir biçimde ortaya konulmuştur.

Aristoteles'ten sonra Roma dönemi şairi Horatius'un, drama sanatını anlattığı Ars Poetika adlı yapıtında, Aristoteles'in öğretilerine sadık kalındığı; ardından Orta Çağ'da dramanın, kilise kontrolünde dinsel bir yapıya büründüğü görülmektedir. Orta Çağ'ın, dramayı yasaklayan bir dönem olması nedeniyle, bu döneme özgü

yapıtların çoğu oynanmak için değil okunmak için yazılmıştır; Rönesans ile birlikte bu durum değişmiş ve drama sanatı tekrar sahnelerde yerini almıştır.

Rönesans döneminde, Antik Yunan dramalarına öykünerek yapıtlar verilmiş; Aristoteles'in eylem ve zamanda birlik kuralına yer birliği de eklenerek üç birlik kuralı oluşturulmuştur. Bu dönem tragedya ve komedyayı harmanlayan, tragikomedya türü drama yapıtların sayısında artış olmuştur. Rönesans döneminde Aristoteles'in öğretilerinden taviz veren ve drama sanatının gelişimine öncülük eden yazarlar: Lope de Vega, Christopher Marlowe, William Shakespeare'dir.

17. yüzyılda klasisizm akımıyla birlikte, drama yapıtlarında Antik Çağ'ın klasik yapıtları ve Aristoteles'in öğretileri yerini sağlamlaştırmıştır. Yapıtlarda ideal olan öne çıkmış, üç birlik kuralı uygulanmış ve türlerin ayırımına özen gösterilmiştir.

18 ve 19. yüzyıllarda baskın olan akım, klasisizmin tersi romantizmdir. Bu akımla birlikte drama türlerini birbirinden ayıran kesin çizgiler yerinden oynamış ve burjuva dramı ortaya çıkmıştır. Burjuva dramında, sıradan kişilerin hayatları konu edinilmiş; tragedya ve komedyada tamamen ayrı olan üzüntü ve mutluluk, bir araya getirilmiştir. Romantizm akımının etkisiyle, duygusal olayların abartıldığı melodram türü yapıtlar artmıştır.

19. yüzyılın drama yapıtlarında, gerçekçilik ve doğalcılık akımları ön plana çıkmıştır. Bu akımların etkisiyle drama yapıtlarında, hayatın gerçekliği olabildiğince gözler önüne serilmiştir.

20. yüzyılda Bertolt Brecht ile birlikte, dramatik yapıtların insanları düşündürmeleri üzerinde önemle durulmuş; izleyicilerin uygun uyarılmışlık düzeyinde ayırt ediciliğinin yüksek tutulması gerektiği vurgulanarak, yabancılaştırma tekniği ortaya konmuştur. Brecht, Aristoteles'in duygulardan arınma olarak nitelendirilebilecek katharsis kavramına karşı çıkmış; insanları duygulandırmak yerine onlara bir şeyler öğretmeyi önemsemiştir ve böylelikle eğitimde drama kavramına farklı bir bakış açısı kazandırmıştır.

Drama kavramı; psikiyatride, bireyin sorunlarına odaklanan psikodrama ile bir sağaltım yöntemine; sosyal bilimlerde, sosyodrama ile bir veri toplama aracına dönüşmüştür. Dramanın sağaltım özelliği, Aristoteles'in duygulardan arınarak rahatlama sağlama amacı güden katharsis öğretisi ile benzerlik göstermiştir.

20. yüzyılın başından bu yana, dramanın işlevsel yönü üzerine çalışmalar yapılmıştır. Drama, okullarda hem bir sanat olarak gösterilmiş, hem de bir öğretim yöntemi olarak kullanılmıştır. Dramanın bir öğretim yöntemi olarak kullanılmasına ilişkin ilk girişim 1911 de Harriet Finlay-Johnson, ardından 1970’lerde eğitimde dramaya daha çağdaş bir bakış açısı kazandıran Dorothy Heathcote’tan gelmiştir. Drama kavramı bu yüzyılda; dramatisasyon, rol oynama, yaratıcı drama ve eğitsel drama gibi farklı başlıklar altında incelenmiştir. Hepsinin ortak noktası, okullarda bir öğretim yöntemi olarak kullanılması olmuştur.

“Drama” kavramının yaklaşık 2500 yıllık tarihi gelişimine baktığımızda, toplumların düşünsel gelişmişliği ile drama etkinliklerine verdikleri önemin doğru orantılı bir biçimde ilerlediği görülmektedir. Aristoteles’ten önceki dönem, demokrasi düşüncesinin hayata geçtiği, önemli filozofların ve bilim insanlarının yoğun çalışmalar yaptığı bir dönemdir ve bu dönemde “drama” kavramına özgü önemli temellerin oluşturulduğu görülmektedir. Ardından Rönesans Dönemi’nde Orta Çağ’a ve onun geri kalmışlığına büyük bir başkaldırı görmekteyiz ve yine bu dönemde drama sanatı büyük bir ilerleme göstermiştir ve çok büyük yapıtlar ortaya konmuştur. Rönesans’tan günümüze dek drama kavramının çeşitli değişikliklere uğrayarak toplumla birlikte ilerleme gösterdiği görülmüştür. Son yüzyılda okullarda dramanın bir sanat olarak mı bulunması gerektiği ya da eğitimde bir yöntem olarak mı kullanılması gerektiği tartışmaları yaşanmıştır. Ancak “drama” kavramının uzun tarihi gelişimi göz önünde bulundurulduğunda, dramanın hangi biçimde kullanılırsa kullanılsın, topluma ve bireye yararlı olduğu inkar edilemez bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel, H. Ö. (2006). Yaratıcı drama kavramı, bileşenleri ve aşamaları. *Yaratıcı Drama Dergisi*. 1(1). 17-30.
- Akdoğan, Ö. Ö. (2012). *Epik tiyatro'nun öncüsü: Bertolt Brecht ve Cesaret Ana*. Tiyatro Dünyası. Erişim: 3 Ocak 2022, https://www.researchgate.net/publication/308166850_Epik_Tiyatro'nun_Oncusu_Bertolt_Brecht_ve_Cesaret_Ana
- Akpınar, S. (2018). "Natürallizm (Doğalcılık)- Parnasizm". H. B. Akyıldız (ed.). *Batı edebiyatında akımlar 1*. (198- 225). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Aktaş, M. C. (2019). "Nitel veri toplama teknikleri". H. Özmen ve O. Karamustafaoğlu (ed.). *Eğitimde Araştırma Yöntemleri*. (s. 113-136). Ankara: Pegem Akademi.
- Akyıldız, H. B. (2018). "Sanat, edebiyat, akım". H. B. Akyıldız (ed.). *Batı edebiyatında akımlar 1*. (3-30). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Aristophanes (1930). *The acharnians, the knights, the clouds, the wasps*. Benjamin Bickley Rogers (trans.). New York: G. P. Putnam's Sons.
- Aristophanes (2019). *Eşekarıları, kadınlar savaşı ve diğer oyunlar*. Sabahattin Eyüboğlu ve Azra Erhat (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aristophanes (2021). *Kadın mebuslar*. Erman Gören ve Eser Yavuz (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aristoteles (2017a). *Poetika*. İsmail Tunalı (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles (2017b). *Poetika*. Nazile Kalaycı (çev.). Ankara: Pharmakon.
- Aristoteles (2018a). *Poetika*. Ari Çokona ve Ömer Aygün (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aristoteles (2018b). *Poetika*. Samih Rifat (çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Aristoteles (2020a). *Poetika*. Cahit Kaya (çev.). İstanbul: Zeplin.
- Aristoteles (2020b). *Poetika*. Furkan Akderin (çev.). İstanbul: Say.
- Aristotle (2002). *On poetics*. Seth Benardete and Michael Davis (trans.). Indiana: St. Augustine's Press.
- Aristotle (2006). *Poetics*. Joe Sachs (trans.). Newburyport: Focus Publishing/ R. Pullins Company.
- Aristotle (2013). *Poetics*. Anthony Kenny (trans.). Oxford: Oxford University Press.
- Aristotle (2019). *Poetics*. S. H. Butcher (trans.). İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Aristotle, Longinus and Demetrius (1995). *Poetics, on the sublime, on style*. S. Halliwell, W. H. Fyfe, D. Russell, D. C. Innes, W. R. Roberts (trans.). London: Harvard University Press.
- Atalay, İ. (2018). "Klasisizm". H. B. Akyıldız (ed.). *Batı edebiyatında akımlar 1*. (106-141). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Ataman, M. (2006). Yaratıcı drama sürecinde yaratıcı yazma. *Yaratıcı Drama Dergisi*. 1(1). 75-87.
- Aykut, C. (2016). *Bertolt Brecht estetiği ve türk tiyatrosuna etkileri*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı, Lefkoşa.
- Bay, S. (2020). Günümüz(!) ilişkilerine tutulan eski bir ayna: John Dryden'in Marriage à la Mod (1671) adlı oyunu. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. Sonbahar özel sayısı. 37-45.
- Becerikli, S. Y. (2014). Kurum içi halkla ilişkiler faaliyetleri için alternatif bir yöntem: sosyodrama. *Selçuk İletişim*. 2(3). 138-148.
- Berg, B. L. and Lune, H. (2017). *Qualitative research methods for the social sciences* (ninty edition). Harlow: Pearson.

- Berg, B. L. ve Lune, H. (2019). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. A. Arı (Çev. Ed.). Konya: Eğitim Kitabevi.
- Berner, U. (2009). Representation and anticipation in ritual drama: examples from Medieval Europe and Modern Africa. *Paideuma: Mitteilungen Zur Kulturkunde*. 55. 117-135. <http://www.jstor.org/stable/40342036>
- Blatner, A. (1997). Psychodrama: the state of the art. *The Arts in Psychotherapy*. 24(1). 23-30.
- Boll, A. (1947). *Tarihte halk tiyatrosu, temaşası ve eğlenceleri*. (çev. Ali Süha Delilbaşı). Ankara: CHP Halkevleri Yayınları.
- Bolton, G. (1985). Changes in thinking about drama in education. *Theory Into Practice*. 24(3). 151-157.
- Bose, M. (2000). Uparūpaka: a hybrid genre of drama in the sanskritic tradition. *International Journal of Hindu Studies*. 4(3). 289- 312.
- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*. 9(2). 27-40.
- Braun, V. and Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*. 3(2). 77-101.
- Brecht, B. (1993). *Tiyatro için küçük organon*. Ahmet Cemal (çev.). İstanbul: Mitos Boyut yayınları.
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro tarihi*. İnönü Bayramoğlu (ed.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Brockett, O. G. and Hildy, F. J. (2014). *History of the theatre* (tenth edition). Harlow: Pearson.
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Booth, D. (2012). Reconsidering Dorothy Heathcote's educational legacy. *Drama Research*. 3(1). 1-19.
- Campbell, T. (1981). Liturgy and drama: recent approaches to medieval theatre. *Theatre Journal*. 33(3). 289-301. doi:10.2307/3207028
- Cicero (2014). *The complete works of Cicero*. C. D. Yonge (trans.). <https://book4you.org/book/16861261/0fd0e0>
- Cook, H. C. (1917). *The play way- an essay in educational method*. London: William Heinemann.
- Creswell, J. W. (2017). *Araştırma deseni- nitel, nicel ve karma yöntem yaklaşımları*. Selçuk Beşir Demir (Çev. Ed.). Ankara: Eğitim Kitabevi.
- Cyr, E. M. (1912). Preface of *The Dramatic Method of Teaching*. New York: Ginn and Company.
- Çalışkan, N. ve Karadağ, E. (2014). *Eğitimde drama- teorik temelleri ve uygulama örnekleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Çebi, A. (1985). *Aktif öğretim yöntemlerinden rol oynama*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi, Ankara.
- Çebi, A. (1996). *Öğretim amaçlı yaratıcı drama yoluyla imgesel dil becerisinin geliştirilmesi*. Basılmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü eğitim Programları ve Öğretim Anabilim Dalı, Ankara.
- Çebi, A. (2009, Şubat). "Bilgisayarda okuryazarlık-oyun uyumsuzluğu: tümel bilgisayar okuryazarlığı ve uzman arınma düzeneğine dayalı oyunlar". *XI. Akademik Bildirim Konferansı*, Harran Üniversitesi, Şanlıurfa.

- Çetin, A. Ö. ve Öztürk, A. (2013). Yaratıcı drama alanında Gavin Bolton'ın drama anlayışı. *Yaratıcı Drama Dergisi*. 8(16). 1-14.
- Çetişli, İ. (2013). *Batı edebiyatında edebi akımlar*. Ankara: Akçağ yayınları.
- Çevik, C. C. (2019). Horatius'un *Ars Poetika* çevirisinin girişi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür yayınları.
- Çevik, K. (2008). Tiyatroda yeni eğilimler: doğaçlama tiyatro. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 25(25). 37-62.
- Çokona, A. ve Aygün, Ö. (2018). Aristoteles'in *Poetika* çevirisinde dipnotlar. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Davis, M. and Benardete, S. (2002). *Footnotes in the translation of the Poetics*. Indiana: St. Augustine's Press.
- Doğan, A. (2009). Türk tiyatrosunda Brecht etkisi. *Electronic Turkish Studies*. 4(1). 409-422.
- Dökmen, Ü. (1988). Empatinin yeni bir modele dayanılarak ölçülmesi ve psikodrama ile geliştirilmesi . *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. 21(1). 155-190. DOI: 10.1501/Egifak_0000000999
- Drisco, J. W. and Maschi, T. (2016). *Content analysis*. New York: Oxford University Press.
- Eagleman, D. ve Brandt, A. (2019). *Yaratıcı tür*. (çev. Zeynep Arık Tozar). İstanbul: Domingo.
- Ekiz, D. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Else, G. F. (1938). Aristotle on the beauty of tragedy. *Harvard Studies in Classical Philology*. 49. 179-204.
- Eren, G. (2019). Marksist sanat anlayışı. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. (42). 107-117.
- Erhat, A. (2019). Aristophanes'in *Eşekarıları, Kadınlar Savaşı ve Diğer Oyunlar* çevirisi "giriş" bölümü. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Esslin, M. (1977). *An anatomy of drama*. New York: Hill and Wang.
- Euripides (2020). *Yakarıcılar*. Sema Sandalcı (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eyüboğlu, S. (2019). Aristophanes'in *Eşekarıları, Kadınlar Savaşı ve Diğer Oyunlar* çevirisinde Kadınlar Savaşı'nın giriş yazısı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Finkelberg, M. (2006). Aristotle and episodic tragedy. *Greece and Rome*. 53(1). 60-72.
- Fraenkel, J. R. and Wallen, N. E. (2009). *How to design and evaluate research in education* (seventh ed.). New York: McGraw-Hill.
- Fuat, M. (2010). *Tiyatro tarihi*. İstanbul: MSM Yayınları.
- Geçtan, E. (1976). Tiyatro yolu ile ruhsal tedavi "psikodrama". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 7(7). 103-112.
- Gökdağ, E. (2003). Tiyatro kuramının başlangıcından modern döneme tragedyanın algılanışı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 15(15). 166-184.
- Gönen, M. ve Dalkılıç, N. U. (2000). *Çocuk eğitiminde drama- yöntem ve uygulamalar*. İstanbul: Epsilon yayıncılık.
- Guilford, J. P. (1973). *Characteristics of creativity*. Springfield, IL: Illinois State Office of the Superintendent of Public Instruction. Gifted Children Section.

- Güçbilmez, B. (2002). Melodram, beden ve Gülnihal. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 14 (14). DOI: 10.1501/TAD_0000000009
- Gümüş, N. (2019). *Yaratıcı drama alanında H. Caldwell Cook'un drama anlayışının incelenmesi*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü İlköğretim Anabilim Dalı, Ankara.
- Kalaycı, N. (2017). Aristoteles'in *Poetika* çevirisinde notlar. Ankara: Pharmakon.
- Kaner, S. (1990). Psikodrama- kuram, teknik ve araçlar. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. 23(2). 457-480.
- Karabulut, T. (2020). Gerçeğin yeniden inşasında tiyatrodaki gündelik dilin skullanımı. *Medeniyet Sanat Dergisi*. 6(1). 27-43.
- Karasar, N. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemi: kavramlar, ilkeler, teknikler*. İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kavcar, C. (1985). Örgün eğitimde dramatisasyon. *Eğitim ve Bilim*. 10(56). 32-41.
- Kenny, A. (2013). Introduction of Aristotle's *Poetics* translation. Oxford: Oxford University Press.
- Kesting, M. (1985). *Tarihte ve çağımızda epik tiyatro*. Yılmaz Onay (çev.). İstanbul: Adam Yayınları.
- Kömür, İ. A. ve Öztürk, A. (2013). Yaratıcı drama alanında Peter Slade'in drama anlayışının incelenmesi. *Yaratıcı Drama Dergisi*. 8(16). 33-41.
- Kranz, W. (1994). *Antik felsefe*. Suat Y. Baydur (çev.). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Krippendorff, K. (2004). *Content analysis: an introduction to its methodology* (second ed.). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Kula, T. (2012). Gavin Bolton'ın drama yaklaşımında oyun- öğrenme ilişkisi. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı, Ankara.
- Lateiner, D. (2004). Notes in *The Histories* of Herodotus. New York: Barnes & Noble Classics.
- Leavy, P. (2014). *The Oxford handbook of qualitative research*. New York: Oxford University Press.
- Heathcote, D. & Herbert, P. (1985). A drama of learning: mantle of the expert. *Theory into Practice*. 24(3). 173-180.
- Heath, M. (1996). Introduction of Aristotle's *Poetics* translation. London: Penguin Books.
- Herodotus (2004). *The histories*. G. C. Macaulay (trans.). New York: Barnes & Noble Classics.
- Halliwell, S. (1987). Introduction of Aristotle's *Poetics* translation. Chapel Hill: The University Of North Carolina Press.
- Horatius (2019). *Ars poetika- şiir sanatı*. C. Cengiz Çevik (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hsieh, H. F. and Shannon, S. E. (2005). Three approaches to qualitative content analysis. *Qualitative Health Research*. 15(9). 1277- 1288.
- Hugo, V. (2004). *The essential Victor Hugo*. E. H. and A. M. Blackmore (trans.). New York: Oxford University Press.
- Marincola, J. (2003). Beyond pity and fear: the emotions of history. *Ancient Society*. 33. 285-315.

- Mathis, J. A, Fairchild, L. and Cannon, T. M, Jr. (1980). Psychodrama and sociodrama in primary and secondary education. *Psychology in the School* . 17(1). 96-101.
- Merriam, S. B. (1988). *Case study research in education: a qualitative approach*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Metinnam, İ. (2011). *Yaratıcı drama alanında Brian Way'in drama anlayışının incelenmesi*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü İlköğretim Anabilim Dalı, Ankara.
- Miller, N. E. and Dollard, J. (2007). *Social learning and imitation*. London: Routledge.
- Moreno, J. L. (1943). The concept of sociodrama: a new approach to the problem of intercultural relations. *Sociometry*. 6(4). 434-449.
- Moreno, J. L. (1946). Psychodrama and group psychotherapy. *Sociometry*. 9(2/3). 249-253.
- Myers, H. A. (1949). Aristotle's study of tragedy. *Educational Theatre Journal*. 1(2). 115-127.
- Navarro, M. R. (2011). Eğitimde drama ve sosyal değişim: teorik bakış açıları. *Yaratıcı Drama Dergisi*. 6(11). 29-50.
- Nutku, Ö. (1993). *Dünya tiyatrosu tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nutku, Ö. (2020). *Dram sanatı- tiyatroya giriş*. İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık.
- Olca, T. (2007). Ibsen ve Çehov tiyatrosunda komik ve trajik. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 23(23). 73-88.
- Onay, Y. (1985). *Tarihte ve çağımızda epik tiyatro çevirisinin önsözü*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Onur, A. (2005). *Bertolt Brecht ve epik tiyatro*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Van.
- Önder, A. (2010). Erken çocukluk eğitiminde eğitici drama. Erişim: 25 Mayıs 2022, http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/cocukgelisimilisans_ao/ecocuklukegieidr.pdf
- Özdemir, E. (2009). Henrik Ibsen'in modernizmi. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi. 49(1). 119-143.
- Özen, Z. ve Adıgüzel, Ö. (2017). Dorothy Heathcote'un Yaratıcı Drama Yaklaşımları. *Yaratıcı Drama Dergisi*. 12(1). 1-28.
- Özkan, U. B. (2019). *Eğitim bilimleri araştırmaları için doküman inceleme yöntemi*. Ankara: Pegem Akademi.
- Pignarre, R. (1991). *Tiyatro tarihi*. (çev. Pınar Kür). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Plato (1975). *Philebus*. J. C. B. Gosling (trans.). Oxford: Clarendon Press.
- Platon (2007). *Yasalar*. Candan Şentuna ve Saffet Babür (çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Platon (2010a). *Devlet*. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Platon (2010b). *Diyaloglar*. Mustafa Bayka (haz.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Robinson, K. ve Aronica, L. (2015). *Yaratıcı öğrenciler*. (çev. Dilek Boyraz). İstanbul: Sola Yayınları.
- Ross, W. D. (2011). *Aristoteles*. Ahmet Arslan (çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık.
- Rossmann, G. B. And Rallis, S. F. (2017). *An introduction to qualitative research- learning in the field* (forth ed.). Thousand Oaks: Sage Publications.

- Sağlam, T. (1997). *Eğitimde drama ve türk çocuklarının ritüel nitelikli oyunlarının eğitimde dramada kullanımı*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı, Ankara.
- Sağlam, T. (2006). Gavin Bolton drama-sanat-öğrenme. *Yaratıcı Drama Dergisi*. 1(2). 57-66.
- Saldaña, J. (2013). *The coding manual for qualitative researchers* (second ed.). London: Sage Publications.
- Samurçay, N. (1983). Zeka ve yaratıcılık. *Eğitim ve Bilim*. 8(45). 4-12.
- San, İ. (1990). Eğitimde yaratıcı drama. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. 23(02). 573-582.
- San, İ. (2009). Ne zaman eğitimde yaratıcı drama ne zaman tiyatro/drama?. *Yaratıcı Drama Dergisi*. 4(7). 5-13.
- Sapmaz, C. (2010). *Harriet Finlay-Johnson'ın genel eğitim anlayışı içinde dramaya yaklaşımının değerlendirilmesi*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitimin Kültürel Temelleri Anabilim Dalı, Ankara.
- Schreier, M. (2012). *Qualitative content analysis in practice*. New Delhi: Sage Publications.
- Schreier, M. (2014). Varianten qualitativer Inhaltsanalyse: Ein Wegweiser im Dickicht der Begrifflichkeiten [59 Absätze]. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*. 15(1). Art. 18. Retrieved from <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/2043>
- Senemoğlu, N. (2020). *Gelişim, öğrenme ve öğretim- kuramdan uygulamaya*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Slade, P. (1959). *Child drama*. London: University of London Press.
- Slade, P. (1998). The importance of dramatic play in education and therapy. *Child Psychology & Psychiatry Review*. 3(3). 110-112.
- Sophokles (1992). *Kral Oidipus*. Bedrettin Tuncel (çev.). İstanbul: MEB Yayınları.
- Sophokles (2011). *Elektra*. Azra Erhat (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sophokles (2019). *Philoktetes*. Ari Çokona (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sophokles (2021). *Trakhisli kadınlar*. Ari Çokona (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sönmez, V. ve F. G. Alacapınar (2011). *Örneklendirilmiş bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Steiner, G. (2011). *Tragedyanın ölümü*. Burç İdem Dinçel (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şahin, İ. (2018). "Romantizm". H. B. Akyıldız (ed.). *Batı edebiyatında akımlar 1*. (142-169). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Teksoy, R. (2011). *İlahi Komedyası çevirisinin önsözü*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Thomson, G. (1990). *Aiskhylos ve Atina*. Celal Üster (çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Thomson, G. (1991). *İnsanın özü*. Mehmet H. Doğan (çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Torrance, E. P. (1975). Sociodrama as a creative problem-solving approach to studying the future. *The Journal of Creative Behavior*. 9(3). 182-195.
- Tunalı, İ. (2017). Aristoteles'in *Poetika* çevirisinin önsözü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Tuncel, B. (1938). *Tiyatro tarihi*. İstanbul: Devlet Basımevi.
- Türer, C. ve H. Olgun (drl.). (2017). Doğu'dan Batı'ya düşüncenin serüveni (2. cilt). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Üstündağ, T. (1998). Yaratıcı drama eğitim programının öğeleri. *Eğitim ve Bilim*. 22(107). 28-35.
- Wagner, B. J. (1998). *Educational drama and language arts: what research shows*. Portsmouth: Heinemann.
- Weber, R. P. (1990). *Basic content analysis* (second ed.). Newbury Park, CA: Sage Publications.
- Wickham, G. ve Brereton, G. (1964). *Dram sanatı*. Mete Ergin ve Gani Yener (çev.). İstanbul: Elif Yayınları.
- Valency, M. (1979). "Drama". *The encyclopedia americana* (Vol 9, 333-357). Danbury: Americana Corporation.
- Varma, G. S., Filiz, K., Oğuzhanoglu, N. K. Ve Özdel, O. (2017). Depresyon tedavisinde grup psikoterapisi ve psikodramanın yeri. *Klinik Psikiyatri*. 20(4). 308-317.
- Yıldırım, M. (2020). Rönesans ve reformasyon. *ÇAKÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 8(1). 184- 210.

ÖZ GEÇMİŞ

Zehra Tüten, Samsun Karşiyaka Lisesi'ni bitirdikten sonra Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi, Sınıf Öğretmenliği bölümünden 11.06.2010 tarihinde mezun oldu. 2019 yılında OMÜ LEE Temel Eğitim Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans programına girdi. Mezuniyetinden sonra sınıf öğretmeni olarak görev yapan Zehra Tüten, orta derecede İngilizce bilmektedir.

İletişim Bilgileri

ORCID ID : 0000 0002 8804 0394

Yayımlar:

1. Çebi, A. ve Tüten, Z. (2021). Aristoteles estetiğinde “güzel” ile “tragedya” ilişkisi. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*. 4 (7). 1-13.
2. Çebi, A. ve Tüten, Z. (2021, Kasım). “Aristoteles’in Poetika’sında ‘drama’ kavramı”. *IV. Uluslararası Sanat ve Estetik Sempozyumu*, İstanbul.