



JOURNAL OF SOCIAL AND HUMANITIES SCIENCES RESEARCH

Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi

Open Access Refereed e-Journal & Refereed & Indexed

Article Type	Research Article	Accepted / Makale Kabul	07.09.2019
Received / Makale Geliş	12.06.2019	Published / Yayınlanma	09.09.2019

İNGİLİZ EDEBİYATINDA EDEBİ NESİR GENRES OF PROSE IN ENGLISH LITERATURE

Doç. Dr. Saman HASHEMIPOUR

Girne Amerikan Üniversitesi, Beşeri Bilimler Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Girne / TÜRKİYE, ORCID: 0000-0003-1756-3929



Doi Number: <http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.1314>

Reference: Hashemipour, S. (2019). İngiliz Edebiyatında Edebi Nesir. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 6(42): 2420-2426.

ÖZET

Bu çalışma, çeşitli edebi nesir türlerini—roman, drama ve kısa hikaye olarak—incelemektedir. Kurgu, eğlenceyi beraberinde getirir ve yaşam duygumuzu zihinlerimizde hızlandırır. Tarih, yanlışlar, kurgular ve gerçeklerle doludur. Kurgu iki kategoride sınıflandırılabilir; eğlence edebiyatı ve yorum yazıları. İlki yalnızca eğlence için yazılmıştır, ancak ikincisi, yaşam bilincimizi derinleştirmek ve keskinleştirmek için yazılır. Birincisi bizi gerçek dünyadan uzaklaştırır, ama ikincisi—hayal gücüyle—bizi gerçek dünyanın derinliklerine götürür. Eğlence literatürünün bir zevk nesnesi vardır, ancak 'Yorumlayıcı edebiyatçılık,' kendi nesne zevkinin yanı sıra, kapsayıcı nesne zevki ve anlayışı olduğundan, herhangi geleneksel bir anlamda ahlaki değerlere sahip olmayabilir. Aradaki fark, gerçekler ile bağlantılı değildir.

Anahtar Kelimeler: Romanlar, Kısa Öyküler, Drama Oyunları, Edebi Türler

ABSTRACT

This study investigates various types of literary prose in the form of novel, drama, and short story. Fiction brings about enjoyment and makes our minds to quicken our sense of life. The history is full of falsehoods and fictions are full of the truth. The fiction may be classified into two categories; escape literature and literature of interpretation. The former has been written purely for entertainment, but the latter is written for deepening and sharpen our awareness of life. The first one takes us away from the real world, but the second one takes us—through imagination—to the depth of the real world. The difference does not lie in the absence or presence of facts. The escape literature has an object of pleasure, but interpretive has inclusive object pleasure plus understanding and may have no moral at all in any conventional sense.

Keywords: Novels, Short Stories, Drama Plays, Literary Types

GİRİŞ

Edebi eserleri farklı türler ve kategorilerde sınıflandırabilmemize rağmen, edebiyatta en yaygın türler, nesir ve şiir'dir. Edebi nesir türleri, kurgular ve kurgu olmayanlar olarak ikiye ayrılır. Edebiyatın birçok eser kurgu olmayanlar—bu kategori kurgunun tam tersidir—kategorisine girmektedir. Makale, biyografi, otobiyografi, ve söylev, kurgu olmayan edebi türlerdir. Bunların yanında, şiir, fantezi, mizah, masal, peri masalları, bilim kurgu, gerçekçi kurgu, folklor, tarihsel kurgu, korku, abartılı hikayeler, palavra, gizem, ve mitoloji kurgunun çeşitli şekilleridir. Bu makale de kurgunun üç önemli türü olan romanlar, kısa hikayeler, ve drama oyunlarını incelemektedir.

1. ROMANLAR

'Roman' kelimesinin kökeni Fransızca ve döneminin önde gelen edebi dillerinden birini temsil eden Latince'den gelmektedir. Ayrıca romanlar, Roma dilinde yazılmış edebi eserleri ve kurguları'da temsil etmektedir. Roman, beşinci yüzyıldan on ikinci yüzyıla kadar Roma İmparatorluğu çatısı altında bütün

ülkelerin medeniyet, sanat, ve dilleri ile ilişkilidir. Orta çağlarda roman, kuzey Fransa’da edebi dil olarak yaygınlaşmış ve ikinci milenyumda İngiliz edebiyatının popüler dili haline getirilmiştir. On ikinci yüzyıldan itibaren, Fransa ve İngiltere, kültür ve medeniyetlerin büyümesi ve yayılması için kendilerini zorlayıp ve edebi ifadeleri, romanın (hikaye anlatma biçiminin) ana dili oldular ve sonunda on dokuzuncu yüzyılda, roman sayısı, dil ve yapı bakımından zirveye ulaştılar. Bu yüzden on dokuzuncu yüzyıl, Avrupa ve tüm dünyada, kurgu tarihi için özel bir dönemdir.

‘Roman nedir?’ sorusuna cevabımız şöyle olabilir; Bir dereceye kadar gerçekçilikle karakterleri ve eylemleri temsil eden kurgusal bir nesir öyküsüne roman denir; ancak bazı romanlar, anlatının bilinen özgü yapısından biraz farklıdır. ‘In Medias Res’ ifadesi, hikayenin veya eylemin başlangıcındaki olayların ortasından değil, belki daha önceki olayları daha büyük bir aşamada ortada anlatmaya ya da hikaye boyunca ortaya çıkmalarına izin veren ortak bir hikaye anlatım tekniğini tanımlayan bir tabir’dir. Horace’ın *Ars Poetica* [Şiir sanatı] ve Emily Bronte’nin *Uğultulu Tepeler*’i (1847), hikayenin ortasından başlayan güzel örneklerdir. Brontë geçmiş ve eski bir nesil hakkında hikaye anlatırken, Horace—izleyicilerin geçmiş olayların farkında olduğunu varsayarak—tam olayların ortasından bir hikaye anlatır. Bunun yanı sıra, bazen de modern deneysel kurgular—kasıtlı olarak—bazı elementleri reddedebilirler; örneğin, komplo, karakterizasyon ya da sıralı anlatı dizisi. Bu elementler, geleneksel bir romanda, ‘anti-roman’ veya roman karşıtı olarak adlandırılır. Mesela, Laurence Sterne, *Tristram Shandy Beyefendi’nin Hayatı ve Görüşleri*’nde (1759) Shandy olarak kendi karakterlerinin dünyasına girerek bir karmaşıklık yaratır.

Uğultulu Tepeler, aynı zamanda ilk kişi anlatıcı tarafından kendini açığa vurarak yazılmış olan otobiyografik kurgu türü ve aynı zamanda, yanıltıcı ve esnek bir ‘itiraf romanı’ örneğidir. Albert Camus ve André Gide devam eden günlük ve mektuplar yazıp, itiraf şeklinde bir karakterin daha derin ya da daha karanlık taraflarını ortaya çıkarmışlar. Ayrıca, *Uğultulu Tepeler*, hikayenin tamamen harflerle anlatıldığı, mektuplardan oluşan roman olarak sınıflandırılabilir. Bu romanlar on sekizinci yüzyıldaki romanların yaygın bir şekli kabul edilir ki hatta Samuel Richardson’un *Pamela* ve *Clarissa*’sı bu formun öne çıkan örnekleridir. Yirminci yüzyılda, ‘belgesel roman’ veya ‘tez romanı,’ gazete makaleleri ve yasal raporlar şeklindeki belgesel kanıtlarını gösteren bir kurgu haline gelmiştir. Kurgunun bu hali, Goncourt kardeşler tarafından bulunmuştur. Goncourt kardeşler ‘Roman belgesel’ terimini kullanmalarına rağmen, romanları belgesel haleflerinden biraz farklıydı. Theodore Dreiser’in *Bir Amerika Trajedisi*’si (1925)—olumsuz nitelikleri olan baş kahramanın röportaj yoluyla iç düşüncelerini anlatır. Ayrıca Graham Green’in *Sessiz Amerikalı* (1955) eseri, Vietnam Savaşı’nın başından beri Amerikan ordusunu, doğrudan röportaj ve belgeseller halinde sunmuştur.

‘Gotik’ kelimesi, eskiden bir Cermen kabilesini tanımlamasına rağmen, günümüzde ortaçağ anlamında kullanılır. Gotik romanlar, perili bir şato ya da manastır gibi bazı Orta Çağ ortamlarında kötü tutkular ile doğaüstü yaratıklar ile uğraşan kurmacalardır. Bu tür romanlar, on sekizinci yüzyılda çok popülerdi. Horace Walpole’nin *Otranto Kalesi*, Mary Shelley’nin *Frankenstein*’i, Jane Austen’in *Northanger Manastırı* ve Bronte Kardeşleri’nin *Uğultulu Tepeler* ve *Jane Eyre*’i Gotik Roman olarak örneklendirilebilir. 1860’lı yıllardan beri bir başka kurgu biçimi de Sansasyonel Romanlardır. Romanın temaları ve eylemleri, inanılmaz bir seviyede, melodrama ve korkudur. Zamanında, sır favori bir tema olduğu için, duygu romanı sonunda gerilim ve dedektif hikayesinin evrimini sağlamış oldu. Bunun gelişi de, H. G. Wells’in *Zaman Makinesi*, *Görünmez Adam* ve *Dünyalar Savaşı*, ‘Bilim Kurgu’ romanlarını yaygınlaştırdı. Bu edebiyat türü, bilimsel ve teknolojik keşifleri ve geleceğin icatları ile yaratılan hayali mucizeler veya felaketler ile tanımlanır.

James Joyce’un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, kahramanın çocukluğundan olgunluğa kadar olan gelişimini anlatan bir roman türü olan ‘Bildungsroman’ örneğidir. Aksine, ‘hadise’ romanı, kahramanın bir sonraki yapacağı olay ve hikayenin ortaya çıkmasını anlatır. Daniel Defoe’nun *Robinson Crusoe* buna mükemmel bir örnektir. Buna benzer bir şekilde ‘Karakter romanı (Psikolojik roman),’ kahramanın ne yaptığı ve kahramanın zamanla nasıl değiştiğini gösterir. Birçok kişi tarafından ilk İngilizce Karakter romanı S. Richardson’un *Pamela*’sı olarak bilinir. Psikolojik Roman dış eylemlerinden ziyade, karakterlerinin içsel yaşamlarına, fikirlerine, zihinsel ve ruhsal gelişimine odaklanıp ve atıfta bulunur. Son 200 yıl boyunca pek çok roman yazarı, psikolojik roman yazmışlardır. Örneğin, Joyce’un *Ulysses*’i (1922) hareketi bir gün içinde Dublin’de gerçekleşir, ancak bugünün olayları, okuyucuya karakterlerin geçmiş ve şimdiki yaşamlarında ileri-geri götüren ilişkilerini

çağırıştırır. Ayrıca, 'Düşünce romanı,' konuşmanın, entelektüel tartışmanın, tartışmanın baskın olduğu—ve karakter yapısında komplo kurma, anlatı, duygusal çatışma ve psikolojik derinliği olan—kasıtlı olarak sınırlı ve belirsiz bir kurgu kategorisidir. Aldous Huxley'nin *Ses Sese Karşı* ve *Krom Sarısı* bu tür roman, en iyi örneklenmiş halidir.

'Tarihsel roman,' Sir W. Scott tarafından geliştirilen, *Waverley* ve ardından *Ivanhoe* ile başlatılan bu roman, 1745'teki Jacobite ayaklanmasının ve Orta Çağ İngiltere'sinin hayali bir tasviridir. 'Sosyolojik roman,' Charles Kingsley'nin *Alton Locke*'u, reform gerektiren toplumun bazı yönlerine veya karakterlerinin sosyal ve ekonomik koşullarına odaklanan siyasi veya sosyolojik bir argüman içeren kurgusudur. John Steinbeck'in *Gazap Üzümleri* ve D. H. Lawrence'ın *Gökküşağı*, kurgusal olan ve ana teması insanın doğal güçlere karşı veya dünyaya karşı olan davranışlarını içeren 'Toprak' romanları olarak bilinirler. Thomas Hardy'nin Hampshire hakkındaki *Wessex Hikayeleri* ve daha pek çok hikayesi, geleneği vurgulayan ve belgeleyen, belirli bir bölgenin konuşma tarzını vurgulayan ve arka plan bilgisine daha fazla odaklanan da, 'bölgesel' romandır.

İngilizcede, edebiyat—diğer dillerde nadiren bulunan— özellikle de kurgu açısından daha zengindir. Daniel Defoe, *Robinson Crusoe'nun Maceraları* ile önde gelen öncülerden biri olarak görünmektedir. *Gulliver'in Seyahatleri*, *Moby-Dick*, *Huckleberry Finn'in Maceraları* ve *Karanlığın Yüreği*, Picaresque roman ve romantizmle ilgili farklı Macera romanları olarak bilinirler. Picaresque, sempatik bir haydutun maceralarını ele alan hoş bir roman türü iken, genellikle olay örgüsü basit bölümlerden oluşan, karakterin kişiliğinin hafifçe değişmesini kapsayan olaylar içerir ve anlatım tonu ahlak dışı ve hiciv olmaya elverişlidir. Daniel Defoe'nun *Moll Flanders*'i, Henry Fieldings'in *Tom Jones*'u ve Voltaire'nin *Candide*'i bu türün bazı örnekleridir. Iris Murdoch'un *Ağ*'ı ve William Gaddis'in birçok romanı da 'diyalog' romanları olarak bilinir. Modern romanların bir diğer özelliği ise diyalog ve tartışma'nın büyük önemi ve bunlara katılan anlatımın sunumudur. Okuyucu, hikayeyi sonuna kadar okuması için bir uğraş verir ve böylece, 'iç Monolog,' oldukça farklı bir minimalizm yaklaşım haline gelir.

'Roman a Clef,' gerçek kişi ve olayların kurgu gibi gösteren roman türü olarak, bazı gerçek ve ünlü karakterlerin hafif rahatsız edici şekilde betimlenmesini yapan bir roman türüdür. Aldous Huxley'nin *Ses Sese Karşı*'sı, D. H. Lawrence'ın *Oğullar ve Sevgililer*'i ve George Orwell'in *Hayvan Çiftliği* eserleri, bu türün bazı örnekleridir. Bir de, Roman Rolland'ın *Jean Christophe*'ı gibi her biri kendi içinde tamamlanan ama hepsi aynı karakterlerin gelişimini izleyen bir dizi roman da, 'Roman-Fleuve' olarak bilinir. 'Duygusal roman,' da on sekizinci yüzyılda İngiltere'de oluşan bir kurgu şeklidir. Oliver Goldsmith'in *Wakefield Papazı* ve Henry Mackenzie'nin *Niteliksiz Adam* gibi romanları, bir onur ve ahlaki davranış duygusunu haklı bir şekilde ödüllendirildiğini göstermek için erdemli olanların sıkıntılarına yoğunlaşmışlar.

2. KISA HİKAYELER

Kısa bir hikayeyi tam olarak anlamak için bazı temel faktörler tanımlanmalıdır. Hikaye konusu, bir hikayenin oluşturduğu olaylar için bir sekanstır. 'Çatışma,' duygusal, zihinsel, fiziksel, doğal ve sosyal faktörler yoluyla eylem, fikir, arzu ve irade çatışmasını gösterir. 'Endişe,' de hikayedeki kaliteyi sınırlar ve okuyucunun 'şimdi ne olacak?' sorusunu sormasını sağlar. Ayrıca 'ikilem,' kahramanın, reddedilemeyecek iki veya daha fazla seçeneğinin olması ve bunlardan birini seçme zorunda olduğu durumu anlatır. 'Gizem,' okuyucunun bir açıklama arayışında olup, tahmin edememezliğini, sürpriz bir şekilde sunar. Kurguların hayatı aydınlatmasını kabul edersek, 'mutsuz son,' zafer kadar, yenilgiyi de gösterilmesinin gerektiğini yansıtır. Hikaye de 'kahraman,' hikayedeki çatışmaların ortasında bulunan baş karakterken, aksine, 'antagonist,' hikayenin ana kahramanına, karşı olan toplumun bir parçası veya olumsuz kuvvetidir. Yedek karakter de, doğasının bilindiği bir basmakalıp figürdür. Ancak, 'yuvarlak karakter,' tam analiz için bir araştırma gerektirebilecek karmaşık ve çok taraflı bir karakterdir. 'Sabit' karakter de, hikayenin başından sonuna kadar aynı kalan bir karakterken, 'gelişen' veya 'dinamik' karakter, karakterinin, kişiliğinin veya görünümünün bazı yönlerinde kalıcı bir değişime uğradığını seğiler. Değişiklik büyük çaplı veya küçük çaplı ve hatta kötü olsa bile, düz bir karakter, bir veya iki özellik ile tanımlanır ve bir cümle ile özetlenebilir.

Karakterler hakkında yorumlama veya analiz ile doğrudan bilgi veren 'doğrudan' sunuma karşı, 'dolaylı' sunum esnasında, konuşma ve rol icabı karakterler dramatize edilir. Bu şekildeki karakterler, kendi davranış ve faaliyetlerinde tutarlı olmaları, yaptıkları herhangi birşeyde açıkça motive olmaları,

ve mantıklı ve canlı olmaları gerekmektedir. Bir parça kurgunun ana fikri veya merkezi bakışı, onun 'teması' sayılır ve hikaye tarafından belirtilen veya ima edilen yaşam hakkında birleştirici bir rolünü oynar. Sadece yazar bir hayatı bütün doğruluğuyla kaydetmeye teşebbüs ettiğinde veya, mekanik olarak hayatın içine bir konsept veya teori sunduğunda—birleştirici bir unsur olarak kullandığında ve öyküsünü resmetmeyi kastettiğinde—tema ortaya çıkar. Tema, bütün yorumu açık kurgularda bulunurken, fakat bazı istisnalar da olmayabilir.

3. DRAMA OYUNLARI

Rol yapımı, beş perdeye sınırlı olan eski Roma oyunları ile icat edilip ve Elizabeth oyun yazarları tarafından İngiliz seyirciye tanıtıldı. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında, Pavel Chekov ve Henrik Ibsen gibi bazı yazarlar, dört perdede oyun inşa ettiler. Günümüzde, müzikal olmayan dramalar için en yaygın biçim üç bölümden oluşur. Geçmişte—artık popüler olmayan—benzer oyun biçimleri vardı. 'Ekstrat,' sıklıkla müzikal bir oyunda bir kitleyi yönlendirmek için kısa bir ara bağlantıdır. 'Apar' ise, bir karakterin, sahnede diğer karakterlerin söylediklerini duyamayacağı şekilde konuştuğu, fakat dinleyicilerin veya izleyicilerin duyabildiği, tipik bir tiyatro kongredir. Eski Yunan oyun yazarları olan Aeschylus ve Sophocles'in trajedilerinde, 'Koro' veya dansçı gurubu, sıradan insanların—seyirci olarak—eylemlere tanık oldukları ve yorum yaptıkları tutumlarını temsil eden bir gruptur. Başlangıçta Koro, özellikle dini törenlerinde olan bir grup oyuncuydu, ama artık modern tiyatrodaki Koro oldukça nadirdir; ancak, koro karakter olarak yeterince tanınmıştır. Hatta bazı oyunlar, Yunan düzenini taklit etmektedirler; örneğin, Milton'un dolap tiyatrosu olan *Samson Agonistes*, T. S. Eliot'un *Katedralde Cinayet*, Shelly'nin *Çözülen Prometheus* ve Thomas Hardy'nin *Hükümdar* oyunları bunlardan bazılarıdır.

Shakespeare'in *Othello*'sunda Othello, Desdemona'yı öldürmesi ve hikayenin doruk noktasına yükselişine 'anabazi' denilir. Yükçü'nün, II. Sahne de Duncan cinayetinin hemen ardından yaptığı etkileyici konuşmaları, *Macbeth*'in üçüncü sahnesinin mükemmel bir 'kötü sonuçlanma' veya doruk noktasının tam tersinin örneğidir. Bu retorik terim, ancak kasıtlı veya kasıtsız konuşmanın etkisi olabilir. 'Catastrophe,' veya facia da, hikaye çözüldüğünde ortaya çıkan felaketin son noktası, 'katarsis' de trajik dramının izleyici üzerindeki etkisini açıklamak için Aristo'nun tasarladığı bir terimdir ve kahramanın, acıma ve korku uyandırdığı trajik çöküşünü anlatır. Birçok Elizabeth döneminin oyunu, komplo ve güçlü altplanlar ve paralel bir dizi olayla ilgililerdir. *Kral Lear* (Gloucester Hikayesi) *Henry IV* (Falstaff'ın alt bölümü) örnek gesterilebilecek çifte komploları anlatırlar.

Shakespeare'in *Julius Caesar*'daki bir saate ve *Antony ve Kleopatra*'daki bilardolara, yani bir sanat eserinde bir eylem ya da nesnenin dahil edilmesi ve atıfta bulunulmasına, 'anakronizm' veya 'yanlış zaman' denir ve tarihsel döneminin tasvir ile zaman aşımına uğramasını gösterir. Bu durumda, her şey, içinde var olandan başka bir döneme aittir. Aristo'nun *Şiir Sanatı*, oyundaki karakterlerin gerçeği keşfettiği an için de 'anagnorisis' ismini vermiş ki aslında bir kişinin kendi hayatı hakkında daha önceden farkına varmadığı ya da bilinçaltına ittiği bir gerçeği öğrenmesi veya farkına varmasıdır. *Oedipus Rex*, Laius'u kendisinin öldürdüğünü keşfettiğinde, anagnorisis yaşamaktadır. Ayrıca, bir şairin şiirini oluşturmaya yardımcı olmak için şairin bir Tanrı ya da bir ilham perisine hitap etmesine 'zikir' veya 'niyaz' söylenir. Milton, *Kayıp Cennet*'i bir niyaz ile başlar. Aksine—Shakespeare'in *Macbeth* ve *Hamlet*'inde olduğu gibi—bir karakter yüksek sesle düşünüp ve duyguları hakkında doğrudan izleyicilere konuşması bir 'soliloquy' sayılır. Bu monolog, merak uyandırıcı ve etkileyici bir dramatik mukaveledir.

Drama ya da kurguda, antagonist (protagonist in tam tersi), kahraman yada protagonist'e karşı çıkan kişi veya güç'tür. *Othello*'da Iago, kahramana karşı bir düşmanlık besleyen Şeytan, Milton'un *Kayıp Cennet*'inde, Cennetin Yüce Kralı'nın antagonistidir. Fakat anti-kahraman, yani oyunun kahraman olmayan protagonisti, çekiciliğini cesurca veya cesaretli performans ile gösteremeyen bir karakterdir. *Don Kişot* gibi anti-kahraman da eski zamanlardan beri komedide var olmuştur. Bir de, Shakespeare'in *King Lear*'ın da (II. İi) Kent'in Oswald'ı aşağıladığı zaman, aşağılayıcı bir dilde birinin kısa anlatısına 'hakaret' denir. Dramatik bir hikaye içinde yer alan mizahi içerik olarak bilinen 'comic relief,' de, çizgi karakterlerin konuşmalarını ciddi ya da trajik sahneler ile tanımlar. Bu unsurlar, Elizabeth trajedisinde sık sık kullanılmaktalar; örneğin, *Hamlet*'deki mezar kazıcılar, *Macbeth*'de sarhoş hamallar, *Henry IV*'teki Falstaff, *Romeo ve Juliet*'teki Mercutio, *Othello*'daki Lagonun Roderigoyu aldatması, salak karakterin *King Lear*'daki alaycılığı ve Marlowe'un *Dr. Faustus*'u bunlardan bazılarıdır.

Bazen de Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken*, Edward Albee'nin *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?* ve Shakespeare'in *Venedik Taciri* gibi eserlerde, dramadaki potansiyel trajik veya nahos durumlar, alaycılığı eğlence ile birleştirmiştir. Modern oyunların birçoğu, kara komedi adı verilen bu komik umutsuzluğu sergiliyor. Elizabeth dönemi oyunlarının nadiren görüldüğü bir özelliği ise, mimik hareketleriyle sergilenen pandomim'dir. Shakespeare'in *Hamlet* ve *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda, oyunun içinde, oyunun önüne geçen örnekler verilmiştir. Pandomim ayrıca mimiklerin şeklini ve hissini de ifade eder. Sessiz tiyatro da 1920'lerde Jean-Jacques Bernard tarafından tasarlanan bir drama teorisidir—daha açıklayıcı olmak gerekirse, daha çok konuşulmayanların tiyatrosu olarak da bilinir. Bu açıdan bakıldığında, diyalog yetersiz kalır, ve konuşmayan karakterler eşit önem kazanırlar. Albert Wesker'in *Mutfak* oyunu—1950'lerin ve 1960'ların oyunlarına gerçekçi bir şekilde iç yaşam, aile kavgaları, evlilik ve sıradan burjuva yaşam tarzı hakkında olan ve bu problemlere odaklanan—bir 'kitchen sink' draması örneğidir. Bu tarz sıradan insanlarla ilgili sahne eserleri, tipik olarak radyo-televizyon draması olduğu düşünülür. 'Maske' de, Avrupa'da on altıncı yüzyılın sonlarında ve on yedinci yüzyılın başlarında ortaya çıkmış olan azametli bir dramatik eğlencedir. Maskeli aktörler, abartılı kostümler ve muhteşem sahne efektleri ve süslemeler ile şarkılar söylerlerdi. Şiirler ve danslar, basit ama zahmetli ve gösterişli bir şekilde birleşmiştir. Genellikle kinaye ve mitolojik unsurlar kullanılan bu eserlerin en ünlüsü, Milton'un *Comus* ve Shakespeare'in *Fırtına*'sıdır.

'Restorasyon komedisi' veya 'görgü komedisi,' on yedinci yüzyılın sonlarında gelişmiştir. William Congreve'in eserlerinde olduğu gibi, ana fikri cinsel entrika olan bu oyunlar da, aptal kocaların aldatması esprili diyalog ve hazırcevaplık ile doludur ki genellikle kışkırtıcıdır. Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası* ve *On İkinci Gece* gibi Romantik Komedileri de aşk dolu Elizabeth dönemine ait komedi tarzıdır. Trajikomedi, bir trajedi ve komedi karışımı olarak, Elizabeth ve Jacobean teorisyenleri için, hem üst hem de alt sınıf halkının trajikomedi sahnesinde birlikte tasvir edildiği gerçeği savunur. Shakespeare'in *Venedik Taciri* ve hem *Kış Masalı*, bir de *Godot'yu Beklerken* bu türden örneklerdir.

'Hamartia' veya 'trajik kusur,' trajedinin eylemlerden ziyade, karakter meselesi olduğunu öne sürmektedir. Aristo, *Şiir Sanatı*'nda bu kelimeyi trajik bir kahramanın yaptığı ve çöküşüne yol açan yargı hatasını belirtmek için kullanmıştır. 'Kahramanlık draması' ya da 'kahramanlık trajedisi' de çoğunlukla, Restorasyon Dönemi (1660-1700) sırasında, büyük savaşçıların, imparatorun ve kralların savaşlarında ve kötü dönemlerin açıklamalarını ele alan, destansı bir şekilde, ihtişamı hedef alarak yazılmıştır ve tipik olarak da yurtseverlik talepleri ile çatışmaktadır. Dryden, kahramanlık hakkında yazan drama yazarlarının en iyisiydi ve Shakespeare'in de *Antony ve Cleopatra*'sı bunu yansıtan gerçek bir örnektir. 'Satir oyunları,' da klasik Yunan tiyatrosu döneminde dört oyun (tetraloji) grubunda olan oyunlardır. Şehvete düşkün adamı anlatan oyunlarda—Euripides'in *The Cyclops*'i gibi—M.Ö. 5.yüzyılda yazdıkları trajedilerin garip ve komik versiyonlarıydı.

Epik tiyatro, 1920'lerde Almanya'da geliştirilen bir drama şekli ve sunum yöntemi olarak, bu güçlü hareketin kurucusu ve yöneticisi Erwin Piscator'du. En büyük epik tiyatro oyun yazarı Bertolt Brecht'tir ve bu destan tiyatrosunun esas noktası, izleyicinin duygularına kendi nedenlerinden daha az hitap etmesidir. Böylece, buna eğitimci/ahlak tiyatro denir. *İbret*, yaklaşık 1450 ile 1550 arasında yazılmış ve yapılmış birçok 'ahlak' oyununun en iyi bilinenidir. Birçok ahlak oyunu, yarı çizgi roman ve yarı kötülükten oluşan bir karakter içerir. Shakespeare'in *Falstaff*'ı bu şeklin daha sofistike bir versiyonudur. Ahlak oyunları, Orta Çağ'ın gizemli oyunlarının bir gelişimidir. Absürt tiyatro da, 1950'lerde aktif olan ve Adamov, Beckett, Genet, Ionesco ve Pinter bir grup dramatisin bazı eserlerine uygulanan bir terimdir ve İkinci Dünya Savaşı'nın olumsuz sonuçlarının bulunduğu o ortamda, insanların boşuna çabalarından ve bekleyişlerini anlatır.

Geç Ortaçağ dramının bir biçimi, azizlerin hayatlarını ve mucizevi olaylarını ve efsanelerini dramatize eden 'mucize' oyunlarıdır ve bunun en tanınmış örneği de, kırk iki Fransız oyununun döngüsü olan *Miracles de Notre Dame*'dir. Gizem oyunları da yaklaşık Onuncu yüzyıldan itibaren düzenli olarak gelişen Eski-Yeni Beyan dramatisasyonunu yansıtır. On dördüncü yüzyıla gelindiğinde, katolik yortusu Corpus Christi Bayramı sırasında, yaratılıştan Mesih'in çürümesine ve tekrar dirilişine kadar İncil'de bir bölümden ayrı ayrı ve ayrıntılı döngüler geliştirilmişti. Aslında hayatı en yüksek doğrulukla yansıtmayı amaçlayan bu dram, 'doğal drama' olarak bilinir. Émile Zola'nın doğallığından, Ibsen'in ise gerçekçiliğinin ötesine geçen On dokuzuncu yüzyılda kurulmuş ve popüler hale gelmiştir. Ayrıca, 'problem oyunu' Henrik Ibsen tarafından popüler hale getirilmiş dramatik bir türdür. Kahramanın durumu, çağdaş bir sosyolojik sorunu temsil ettiğini gösterecek şekilde yaratılmıştır. Henrik Ibsen'in *Bir Bebek Evi (Nora)* ve George Bernard Shaw'un *Bayan Warren*'i buna iki örnektir.

Şiirsel drama, tüm diyaloglarla dize içinde oynanan bir oyundur ve İngilizce’de kullanılan en bilinen formu da Kafiyesiz Şiir’dir. Shakespeare’in oyunları bu ölçüdeki en olağanüstü şiirsel drama örneğidir. Restorasyon döneminin kahramanca trajedileri, kahraman hakkında beyitler ile yazılmıştır. Seneca, Yunanlılardan dokuz trajediyi uyarlayan, birinci yüzyıldan kalma bir Stoik Roma filozofuydu. Oyunu, dil yoluyla, bildirimsel geçiş ve intikam teması atmosferinde gerçekleşip ve etki yaratmaya yoğunlaşarak tanınır. Thomas Kyd’in *İspanyol Trajedisi* bir Seneca trajedisi benzeri olarak 1581’de İngilizceye çevrildi ve İngiliz draması üzerinde güçlü bir etki bıraktı. İspanyol Deniz Kuvvetleri’nin 1588’deki yenilgisinden sonraki milliyetçi duygusu, İngiltere tarihini anlatan oyunlarda belirsizliğe yol açtı. Bu kronik ya da tarihsel oyunlardan bazıları şunlardır; Marlow’un *Edward II*’si, Shakespeare’in *Richard II*’si ve Robert Bolt’un *Her Devrin Adamı*.

İntikam Trajedisi, kahramanın kendisine yanlış yapanlara karşı intikam peşinde koşmaya odaklanan eşsiz bir trajedi şeklidir. Bu oyunlar genellikle, kötülükle kötülüğü cevaplama ihtiyacına neden olan ahlaki bir karışıklığa odaklanır. İngiliz edebiyatında, Elizabeth döneminde, Seneca trajedisine olan ilgisinden dolayı, bu tarzın yazılmasına yol açtı. Thomas Kyd’in *İspanyol Trajedisi*, Shakespeare’in *Hamlet*’i ve *Titus Andronicus*’u, Marlowe’un *Maltalı Yahudi*’sı, Shelley’nin *Cenci*’si ve Arthur Miller’in *Köprüden Görünüş*’ü intikam trajedilerinden bazılarıdır. Trajik bir kahramanın çöküşünü gösteren bu trajedi, kusur, gaflet veya hata—kötülükten ise yanlışlıktan kaynaklanan—trajedilerin işleyişiyle ilgili ortak bir kavrayış oluşturdu. ‘Trajik ironi,’ de seyirci, kahramanın nihai kaderini öğrenip ve acı dolu hayat keşifi sürecinde gerçeğe karşı mücadelesini izlerken, trajedilerde ortaya çıkan dramatik bir ironi ortaya çıkar.

4. SONUÇ

Edebi metin türleri hakkında karşılaştığımız karmaşıklık sorunu, edebi tarihin çerçevesinde ve hep edebi türler teorisinde olan soyutlamaya yönelik açık eğilimi sınırlayıcı bakış açısı ile açıklanabilir (Rico, 40). Aslında ‘her tarihi dönem, eğilimlerine, özelemlerine ve konvansiyonlarına daha iyi uyan [edebi] türleri tercih eder’ (Acâr, 78). Edebiyatın bazı türleri—özellikle postmodernist ve avangard—genel türlere indirgemeden edebi eserleri, türleri ve formları şeklinde bölerek, çelişki yaratabilirler. Ama ‘edebiyat çalışmaları bu lükse sahip değildir’ (Fishelov, 657). Anlatılan üç edebi tür de aslında manevi kategoriler gibi ezeli yaşam formlarını temsil eder. Edebi türler, ‘doktrinlerin, tanımların, açıklayıcı ilkelerin ve normal türden bağımsız olarak ele alınan argümanların formülasyonunun bir bütün halindedir’ (Lavery, 181). Edebi türler, ‘kişisel ifadelere’ (Gabriel, 222) yer verdikleri için, ‘farklı türleri temel bir düzeye indirgemek tamamen boşunadır,’ çünkü maneviyat bile, doğası gereği, tek biçimli değil, belki çok yönelimlidir (Rusu, 15).

KAYNAKÇA

ABRAMS, M. H. (1971). *A Glossary of Literary Terms*, London: Rinehart.

ACĀR, C. (2019). New Literary Genres—An Insight in the Creativity Optimization. *Advances in Politics and Economic*, 2 (2), 73-84. doi:10.22158/ape.v2n21p73

CHICO RICO, F. (2005). “Literary Genres: A Double Approach—a Unique Vision”. *Thistles: A homage to Brian Hughes*. Vol.2, Essays in Memoriam, ed. José Mateo and Francisco Yus. Alicante: Universidad de Alicante, Departamento de Filología Inglesa, pp. 39-56.

CUDDON, J. A. (1998) *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (C. Preston, Ed.). London: Penguin Books.

GUERIN, W. (1990). *Handbook of Critical Approaches to Literature*, NY: Harper and Row Publishers.

FISHELOV, D. (1997). “Literary Genres—Alive and Kicking: The Productivity of a Literary Concept.” *Revue Belge de Philologie et D’histoire*, Tome 75, fasc. 3. Langues et Littératures Modernes-Moderne Taal- en Letterkunde. pp. 653-663. doi: 10.3406/rbph.1997.4187. http://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1997_num_75_3_4187.

GABRIEL, B. (2019). Students’ Perceptions of using Literary Genres to Enhance Language Proficiency. *International Journal of English Literature and Social Sciences*, 4 (2), 221-227. doi:10.22161/ijels.4.2.5

- LIVERY J. (1 June 2007). "Philosophical Genres and Literary Forms: A Mildly Polemical Introduction". *Poetics Today*; 28 (2): 171–189. doi: <https://doi.org/10.1215/03335372-2006-020>.
- RUSU, L. (2011). *Estetica Poeziei Lirice*. Logica Frumosului. București: Editura Academiei Române.