

SHAKESPEARE'İN KRAL LEAR, MACBETH VE III. RİCHARD TRAGEDYALARINDA TRAJİK KAHRAMAN VE KÖTÜ ADAM*

IN SHAKESPEARE'S TRAGEDIES OF KING LEAR, MACBETH, AND RICHARD III TRAGIC HERO AND VILLAIN

Şifa Kayabaşı **, Müşerref Öztürk Çetindoğan ***

Öz

Antik Yunan tragedyası ve Aristoteles'in tragedya kuramını temel alan trajik kahramanın soylu kökeni, yıkımla karakterize edilişi, hamartia, hybris gibi kavramlar etrafında çözümlenen yapısı Shakespeare tragedyalarında da belirli bir sürekliliği takip eder. Trajik kahraman açısından eylem, irade ve yazgı arasında kurulan ilişkinin Shakespeare tragedyalarında da izi sürülebilir. Bu benzerliklerin yanı sıra Shakespeare tragedyalarının trajik kahramanı, sözü edilen kavramların anlamsal değişimine de kaynaklık eder. Antik Yunan tragedyasının dinsel geleneğinin bir yansıması olarak varlık bulan kahraman imgesi Shakespeare tragedyasında iyi ve kötü özelliklerin bir arada sunulduğu karaktere doğru evrilen çok daha geniş bir perspektif sunar. Bu perspektif trajik kahramandan sonra olumsuz özellikleri olan birinin de tragedya kahramanı olduğu bir dönüşümü içerir. Bu çalışma, Aristoteles kuramı çerçevesinde açıklanan trajik kahraman teorisinin, tragedyanın ikinci büyük evresi olarak kabul edilen Elizabeth dönemi Shakespeare tragedyasında geçirdiği değişimin analizini yapmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Trajik Kahraman, Hamartia, Kötü Adam, Shakespeare, Tragedya.

Abstract

Based on ancient Greek tragedy and Aristotle's theory of tragedy, the noble origin of the tragic hero, her characterization with destruction, and its structure analyzed around concept such as hamartia, and hybris, follow a certain continuity in Shakespearean tragedies. The relationship established between action, will, and destiny in terms of the tragic hero can also be traced in Shakespearean tragedies. In addition to these similarities, the tragic hero of Shakespeare's tragedies is also a source of the semantic change in the aforementioned concepts. The hero image, which came into existence as a reflection of the religious tradition of ancient Greek tragedy, offers a much broader perspective evolving towards the character in Shakespeare's tragedy, where good and bad traits are presented together. This perspective includes a transformation in which someone with negative characteristics is the tragic hero turns into a tragedy hero. This study analyzes the transformation of the tragic hero theory, which is explained within the framework of Aristotle theory, in the Shakespearean tragedy of the Elizabethan era, which is accepted as the second major phase of tragedy.

Keywords: Tragic Hero, Hamartia, Villain, Shakespeare, Tragedy.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 02.03.2022 - Kabul tarihi: 31.05.2022

*Bu çalışma Şifa KAYABAŞI'nın SDÜ, GSE, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı'nda tamamladığı "Tiyatroda Kahraman ve Anti-Kahramana Evriminin İncelenmesi" adlı Sanatta Yeterlik tezinin bir bölümünden üretilmiştir.

**Arş. Gör., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, sifakayabasi@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-6538-2551>.

***Dr. Öğretim Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, muserrfecetindogan@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-7379-9242>.

1. Giriş

Antik Yunan tragedyasının tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde söylenen Dithyrambos şarkılarından doğduğu kabul edilir. Dinsel geleneğin bir parçası olarak ortaya çıkan tragedyayı kutsal olanla ilişkilendiren bu bağlantı trajik kahramanın temsilinde de kendini ortaya koyar. Tragedya, ardında taşıdığı mitsel geleneğin kutsal ve tanrısal olarak nitelenen kahramanını sahneye taşır. Bu anlamda tragedya, Aristoteles (2002:38)'in belirttiği gibi bilinen ailelerin hikâyesini konu eder. Bu, trajik kahramanı Antik Yunan kültürüne özgü kahramanlık değerlerine bağlamanın yanı sıra toplumsal bir temsili ortaya koyma amacı taşır. Williams, (2008:48) Antik Yunan tragedyasında trajik kahramanın kapsayıcı ve temsili bir öneme sahip olduğunu ve eylemi ile bütün bir hayat görüşünü somutlaştırdığını belirtir. Kahraman tragedya sahnesine çıktığında bir yandan “ozanların şarkılarında dile gelen kahramanlık geleneği içinde tespit edilmiş efsanesiyle M.Ö. 5. yüzyıl Yunanları için geçmişlerinin bir boyutunu temsil eden o olağanüstü varlıkların tecessümü” (Vernant ve Naquet, 2012:16) diğer yandan eylemi sorgulamaya açılan, hatası nedeniyle yıkıma uğrayan sıradan bir insan olarak varolur.

Tiyatro tarihinde tragedya türünün başkarakterini ifade eden trajik kahramanın kimliği ve doğası konusunda Aristoteles'in *Poetika* eseri temel referans noktasını oluşturur. Aristoteles'in tragedya kuramı trajik kahramanı karakterize eden yapıyı da ortaya koyar. Aristoteles'e göre tragedya; “ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklidi”dir (Aristoteles, 2002:22). Trajik kahraman için bağlayıcı bir unsur olan eylem-öykü Aristoteles (2002:24)'e göre mutluluktan felakete ya da felaketten mutluluğa doğru seyredebilirse de ideal olan mutluluktan felakete doğru gelişen öyküdür. Tragedyanın korku ve acıma duyguları uyandırarak katharsis (arınma) işlevini yerine getirebilmesi için bu daha etkin bir yoldur. Eylemin mutluluktan ziyade felakete olan vurgusu trajik kahramanı da yıkım ve felaket ile karakterize eder.

Trajik kahraman Aristoteles (2002:42)'e göre her şeyden önce *ahlak* bakımından *iyi* olmalıdır. Tragedya, “ortalama insandan daha iyi olan insanların taklidi”dir (Aristoteles, 2002:43). Toplumsal bir temsili ortaya koyma işlevi doğrultusunda sıradan insandan ayrılan ve daha üstün bir konuma taşınarak idealleştirilen trajik kahraman aynı zamanda onu yıkıma ya da

acı verici eyleme götürecektir bir hata ile sıradan insana yaklaşır. Ancak trajik kahramanın eylemi ahlaksal bir kötülükten değil iyi olan birinin düştüğü bir yanlış sonucu yaptığı hatadan ötürü mutluluktan felakete dönmelidir. Trajik kahramanın ortalamadan üstün olması ancak onu hataya sürükleyen bir yanlış ya da zaafı olması gerekir. Bu, kahramanın trajik hatası olarak adlandırılan hamartia'dır. Trajik hata Aristoteles'in belirttiği gibi bilmeden yapılan ya da bilerek yapılsa bile sonucunun öngörülemediği bir hata olmalı ve ahlaki bir kusuru içermemelidir.

Bir yargı hatası, bilmeden ya da bir gaflet anında yapılan hata nedeniyle yıkıma uğrayan trajik kahramanın eylemi, Antik Yunan dinsel geleneğinin bir görünümü olarak kader, yazgı, zorunluluk gibi kavramlarla da ilişkili hale gelir. İnsan iradesi dışında varolan ve onun eylemlerinde bir gerekliliği zorunlu kılan insanüstü ya da tanrısal bir gücün anlatımı olarak yazgı, kader gibi kavramlar söz konusu olduğunda trajik kahramanın eylem yönündeki iradesi belirsizleşir. Tanrıların yaşamın her alanına egemen olduğu ve ne zaman onun lütfuna ya da lanetine uğrayacağını bilemediği bir dünyada trajik kahraman Eagleton (2012:154)'un deyişiyle bir alacakaranlıkta adımlarını atar. Dolayısıyla onun eylemleri bir taraftan kendisinin kontrol edemediği bir gücün etkisindeyken diğer taraftan kendi karar ve seçimlerinin bir sonucu olarak yazgı ve irade arasında ayrılmaz bir ilişki çerçevesinde gerçekleşir. Trajik kahraman bilmeden ya da sonucunu öngöremediği bir karar nedeniyle acı ve yıkıma uğrasa da hatasının farkına varıp eyleminin sorumluluğunu üstlenerek iradesini ortaya koyar. Antik Yunan trajik kahramanının eylemi açısından irade ve yazgı arasında kurulan ilişki, "belirlenimle özgür öznenin zarifçe birlikte örüldüğü" (Eagleton, 2012:155) bir durumdur.

Trajik kahramanı bir taraftan yüce ve üstün diğer taraftan sıradan ve kusurlu olarak konumlandıran bu ikilik, Antik Yunan inanç biçiminin bir tezahürü olarak irade ve yazgı arasında da kurulur. Trajik kahramanın varlık kazandığı bu temel düzlem onu kendi hatalarının ya da yanlış yargıları dolayısıyla eyleminin sorumluluğunu alan özne-kahraman aynı zamanda kaçınılmaz kaderin zavallı kurbanına dönüştürür. Her iki durumda da trajik kahraman mutluluktan felakete giden bir eyleme daha çok meyler. Onu ahlaksal bakımdan iyi yapan ise iradesini iyi bir amaç uğruna yönlendirmesidir. Buna rağmen trajik hatası nedeniyle uğradığı baht değişikliği sonucunda hatasını anlaması eyleminin sorumluluğunu üstüne alarak toplumsal değerleri olumlaması onu yüceltir ve kahramanlığını onaylar.

Trajik kahramanın bu genel görünümü Rönesans ve özellikle Elizabeth döneminin en yetkin örneklerini veren Shakespeare tragedyasında takip edilebilir bir izlek ortaya koyar. Ancak trajik kahramanın kimliği ve doğasını inşa eden kavramlar anlamsal bir değişime de kaynaklık eder. Bu dönemde trajik kahramanı soylu ve yüce arasında konumlandıran fakat buna rağmen trajik hata ile yıkımı gerekçelendiren trajik anlayış çok tanrılı inanç biçiminden tek tanrılı inanç biçimine geçişin yeni anlamsal kodları üzerinden üretilir. Trajik kahramanın ahlaki bakımdan iyiliğinin yerini statü bakımından soyluluk alırken, trajik hata bir yargı hatası olmaktan ziyade insanın bireysel günahının ve yozlaşmasının bir sonucu olarak nitelenir. Bu, trajik kahramanın kutsal niteliğini bertaraf etmenin yanı sıra yıkımı da ahlaki bir kusur olarak gerekçelendirir.

Trajik kahramanın genel ve temsili eylemden ziyade kişisel karakter kusurları ile varlık kazanması kahramandan karaktere doğru geçişin önemli bir aşamasıdır. Şener (2001:18), “Antik Yunan tragedyalarında baş oyun kişinin ortalamadan üstün, soylu ve erdemli kişi olması ve büyük işlere kalkışması” nedeniyle onlara kahraman denildiğini fakat tiyatro tarihinin gelişim seyri içinde aynı nitelikleri taşımayan baş oyun kişilerinin de, geleneğe uyarak kahraman olarak adlandırıldığını belirtir. Baldick (2001:112), bu nedenle bir eserin başkarakterini ifade eden *kahraman* yerine başkarakter ya da eksen karakteri ifade eden *protagonist*in daha tarafsız bir terim olduğu görüşündedir. Cuddon (2013:329) da kahramanın sözü edilen insanüstü nitelikleri taşımadan, yani erdemlilik veya onur çağrışımlarına sahip olmadan kötücül bir adam veya kadının da başkarakter olabileceğini belirtir. Bir edebi eserin başkarakter olması anlamında erdem, onur, yücelik gibi özelliklerin aksine kötücül özellikler gösteren karakter oyunlarda genellikle antagonist/karşıt eksen karakterdir. Antagonist/karşıt eksen karakter kötücülse ve zalimce eylemlerde bulunuyorsa bu kötücül adam İngilizce; *villain/kötü adam* olarak adlandırılır (Qinn, 2006:341). Çoğu durumda kötü adam karşıt eksen karakter/antagonist olarak yer alır. Ancak kötü adamın oyunlarda eksen karakter olması da mümkündür. Bu karakter türünün bir tragedyanın eksen karakteri olarak yer alması Elizabeth dönemi tragedyasında gündeme gelir. İnsanın ve evrenin konumlandırılmasında değişen bakış açısı trajik kahramanın görünümünü de değiştirir.

2. Rönesans Tragedyasında Trajik Kahraman ve Kurban

Rönesans ve özellikle Elizabeth dönemi trajik anlayışı kısmen Roma döneminde tragedyanın yegâne ismi olan Seneca oyunlarının etkisinde kısmen de Ortaçağa özgü unsurlardan oluşur. Seneca'nın oyunlarında tragedyaya acının, felaketin ve dehşetli sahnelerin daha çok vurgulandığı bir yapıya dönüşür. Seneca oyunlarında bulunan kanlı dehşetli sahneler ve uzun düşünceli konuşmalar Rönesans trajik anlayışına ilham verir. Ortaçağın trajik anlayışını ifade eden *düşüş* fikri ise tragedyada değilse de, büyük insanların düşüşlerini gösteren öykü formlarında bulunur. Hristiyan inancının bütün yaşamı yönlendirmesi nedeniyle trajik olan, İsa'nın düşüşü ve trajik yazgısıyla özdeşleştirilir (Williams, 2018:47). Bu döneme ait Geoffrey Chaucer tarafından yazılan Monk's Tale'in (Keşişin Hikâyesi) önsözünde yapılan tragedyaya tanımı hikâyenin ciddiliği kadar kahramanın düşüşü ve acıklı sonuna odaklanır.

Trajedi eski kitapların bize anımsattığı

Bir hikâyedir.

Hikâyenin kahramanı büyük bir refah içinde yaşarken

hem itibarını hem de yüksek konumunu kaybederek

sefalet içinde ölür (GeoffreyChaucer'den akt. Williams, 2018:44).

Rönesans eleştirmenlerinin görüşlerinde Antik Yunan'a benzer biçimde mutluluktan felakete doğru seyreden öykü, düşüş ve talihin tersine dönmesi şeklinde ifade edilir ve trajik kahramanın yüksek konumu ön plandadır. Giangiorgio Trissino (akt. Şener, 1998:84)'ya göre tragedya kişisi ahlak bakımından iyi niteliklere sahip olmalıdır. Acı verici bir yıkım korku, hak edilmeyen bir yıkım ise acıma uyandırır. Daniello (akt. Şener, 1998:84)'ya göre tragedya üstün kralların ölümü ve imparatorlukların yıkımını anlatır. Antonio Minturno (akt. Kirkham, 1963:25)'ya göre, tragedya şairi bir yaşam imgesi yaratarak, konumları ve zenginlikleri ile toplumda öne çıkan, hatası yüzünden aşırı sefalete düşmüş insanların davranışlarını anlatarak dünyevi olanın geçiciliğini vurgulamalıdır. Julius Caesar Scaliger (akt. Kirkham, 1963:25)'e göre de trajik olan katliam, umutsuzluk, intihar, sürgün, feryat, methiyeler, ağıtlar ve büyük korkunç eylemleri içerir. Kralları prensleri ele alan tragedyaya dingin başlayıp kötü bir şekilde biter.

Aristoteles'te mutluluktan felakete doğru giden öykünün ciddiliğine yapılan vurgu Rönesans'ta acı, felaket ve yıkımla daha fazla ilişkili hale gelir. Talihin tersine dönmesi ise yüksek konumda bir kişinin düşüşü ile gerçekleşir. Yüksek konum Aristoteles'in *ahlak bakımından iyi* olmak olarak ifade ettiği soyluluktan ziyade statü bakımından soyluluğu ifade eder. Çapan (1992:37), Aristoteles'in tragedyaya kişilerinin ortalamadan daha iyi olması

gerektiğine dair görüşlerinin Elizabeth dönemi tiyatrosunda yanlış yorumlanarak soylu olanlar ve olmayanlar şeklinde algılandığını ve koşuk dilinin de bu bağlamda tragedya kişilerinin yüksek derecelerini ifade etmek için tercih edildiğini belirtir. Antik Yunan tragedyasının yüksek konumda kişilerin hikâyesini ele alması toplumsal bir temsili ortaya koyma amacını taşıırken Rönesans'ta yüksek konumda bir kişinin düşüşü daha büyük bir etki yaratacağı düşüncesini içerir.

Eagleton, Ortaçağda yüksek konumda bir kişinin düşüşüne yapılan bu vurgunun Aristoteles'in vurguladığı ahlaki yönü göz ardı ettiğini belirtir. Williams (2018:41-52)'a göre yüksek konum ve refahtan düşkünlüğe yönelik vurgu, temelde Aristoteles'in tragedya tanımındaki bir sürekliliği takip ediyor gibi görünmekle birlikte Hristiyan inancının bakış açısı dolayısıyla belirli farklılıklar barındırır -ki bu farklılıklar tragedyanın bundan sonraki gelişiminde öyküyü değil karakteri temel alan anlayışın gelişiminde etkin bir rol oynar. Yüksek konum ve refahtan sefaletе doğru yapılan vurgu Hristiyan inancı çerçevesinde *feleğin çemberi/feleğin çarkı* ya da *kader çarkı* olarak adlandırılan ve kader, yazgı, şans, Takdir-i İlahi ile ilişkilendirilen bir yasanın tezahürüdür (Williams 2018:47). Hristiyan inancında kaderin bir taraftan Takdir-i İlahinin bir sonucu bir taraftan da keyfi ve akıl sır ermez bir gücün varlığı olarak algılanması Antik Yunan'daki irade yazgı ilişkisine benzer bir ilişki gibi görünse de belirgin bir ayırım söz konusudur; Antik Yunan'da değişmez bir kaderin kaçınılmazlığı inancıyla irade ve yazgı arasında kurulan bağ Hristiyan inancında insanın tamamen bireysel tercihi sonucu ortaya çıkar. "Feleğin çemberine bindiğinizde o sizi en sonunda aşağı fırlatacaktır ama ilk başta ona binip binmeme tercihi size aittir" (Williams, 2008:49). Oysa Antik Yunan'da kahraman, eski kahramanlık geleneğine dair çağrışımı "tanrılar ve insanlar arasında aracılık eden nüfuzlu" kimseler olması sebebiyle eylemin kamusal ve metafizik koşullarını belirler ve temsili bir niteliktedir. Aristoteles'te trajik durum bu nedenle karakterden çok eyleme odaklıdır. Hristiyan inancında metafizik ve dünyevi alanın ayrılması ünlü kişilerin düşüşüne yapılan vurguyu bireylerin dünyevi durumundaki bir değişim olarak yansıtır ve talihten anlaşılan dünyevi başarı ya da başarısızlığa karşılık gelir. Bu hem trajik olana bakışı değiştirir hem de kahramanın yüce konumunda bir değişime işaret eder.

Genel bir duruma yönelik vurgu özel bir durumla –prenlerin düşüşü – öylesine iç içe geçmiştir ki genel atıf büyük ölçüde olumsuz içeriğe bürünüp sınırlı bir durumu tanımlayan bir

soyutlamaya dönüşmüştür. Bundan daha da paradoksal olanı, toplumsal statüye yönelik vurgunun türsel ve kapsayıcı olmaktan çıkıp özel/izole bir durumla özdeşleşmesidir (bu vurgu trajedinin belirleyici ögesine egemen olmuştur). “Zengin krallar ve büyük lordlar”ın yalnızlıkları ve sonuçta trajedi yaşamlarına yapılan feodal vurgunun daha sonra oldukça farklı bir nosyon olarak ortaya çıkan “trajik kahraman”ın doğuşunda bir etken haline gelmesini bu karmaşık gelişim içinde anlamak gerekir. Temel değişim metafizik ve toplumsal kategorilerin birbirinden ayrılmaz olduğu bir kültürden bu ikisinin –metafizik kategorinin değişen doğasından dolayı – keskin biçimde zıtlaştığı bir kültüre doğrudur. Bu derin yabancılaşma bağlamında trajedi, sözel sürekliliğiyle birlikte özel bir vakaya dönüşmüş, hatta bir polemik zemini haline gelmiştir (Williams, 2018:49).

Williams (2018:46)’a göre bu bağlamda Seneca’nın oyunlarında acıya ve talihsizliğe katlanmanın asaleti üzerine olan vurgu sonraki süreçte tragedyanın genel eylemden acı çeken bireye yönelmesi ile sonuçlanır. “Kralların ve prenslerin, talihin değişkenliği sonucunda, mutluluğu geride bırakıp yıkımla yüzleşmesi, artık kendi işledikleri günah ya da yaptıkları yanlışlarla bağdaştırılmaktaydı. Trajedilerde ‘şiiysel adalet’ böyle gerçekleşiyordu” (Yüksel, 2017:39). Brockett, (2000:171-174) oyunlarda dinsel konulara yer verilmemekle birlikte “evrensel görev ve insani ilişkilere dair güçlü bir ahlaki baskı niteliğinin” devam ettiğini belirtir. Oyunlar bu ahlaki düzeni kabul eden bir inançla düzenlenir. İnsan seçim yapmakta özgürdür ancak kendisinden üstün güçlerin varlığını da kabul eder.

İlk günah ve kefarete düşüncesine temellenen Hristiyan inancı insanın yıkımını kendi günahının bir sonucu olarak görür. İnsan kusurlu bir varlık olarak düşüşünden sorumludur. Yeboah (2010:120) ve Ayman (2016:17)’a göre Antik Yunan tragedyasında çok önemli olan kader fikrinin yerini Rönesans sırasında Hristiyan inancı alır. Kötü bir durumu tersine çevirmek için Tanrı tarafından gönderilen bir müdahale olan ilahi takdire olan inanç, Elizabeth döneminin karakteristiğidir. Hristiyan inancında ceza, suçlarından dolayı tövbe göstermeyenler içindir ve bedelini bir başka dünyada ödeyecekleri cennet ve cehennem fikri ile karşılanır. Bir kefarete olarak hatanın farkına varmak ve pişmanlık düşüncesi öne çıkar. İnsan tövbe ederek tanrının affına sığınabileceği gibi tanrı da insanları kötülüklerden koruyan yüce bir gücün tezahürüdür. Hristiyan inancı günahı en basit haliyle iyi ve kötü arasındaki temel bir ayrım ile ele alarak kişisel bir yozlaşmanın sonucu olarak görür. Ceza da suçlarından dolayı pişmanlık göstermeyen ya da tövbe etmeyenler içindir. Bu nedenle trajik kahramanın düşüşü Antik Yunan’da olduğu gibi irade ve yazgının iç içe geçtiği bir eylem olmaktan ziyade tamamen kişisel eylemlerin bir sonucudur. Bu, kaderi evrensel bir yasa olarak kabul eden Antik Yunan inancından farklı olarak

daha kişisel bir kader anlayışını ifade eder. Antik Yunan tragedyasında kader-moira ile ilişkilendirilen ve tanrıların da üstünde bir evrensel yasa olarak kabul edilen değişmez kader inancı Rönesans tragedyasında Hristiyan inancı dolayısıyla daha öznel bir yaklaşımı içerir. İnsan kusurlu bir varlık olarak düşüşünden sorumludur.

Trajik hataya neden olan kusurun kişisel bir yozlaşma ve günahla ilişkilendirilmesi Antik Yunan tragedyasından daha farklı bir yaklaşımı içerir. Antik Yunan'da kahramanın trajik hata yapmasına neden olan, hybris olarak adlandırılan aşırılık ve kibirdir. Aşırı bir gurur ve kendine özgüveni de içeren hybris, (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/hubris#note-1>[17.01.2018]) kahramanı tanrıların uyarılarını görmezden gelmeye, onların yasalarını ve emirlerini çiğnemeye iter (Cuddon, 2013:342). Bu, tanrıları gücendirdiğinde, kahraman genellikle şiddetli bir şekilde cezalandırılır. Tragedyada kahramanın trajik hata yapmasına neden olan aşırı kibir ve özgüveni nedeniyle ölçüyü kaçırmış olmasıdır. Hybris, ahlaki bir kusur olmaktan ziyade insana özgü genel bir sınırı aşma isteğine karşılık gelir.

Rönesans döneminde kader, insanüstü ilahi bir gücün takdiri olmakla birlikte insanın kendi günahı ya da hatasının bir sonucu olarak anlaşılır. Bu bakış açısı hamartia'nın anlamını köklü bir değişime uğratar. Bu dönemde hamartia, trajik kahramanın ahlaki olmayan yanlış bir eylemi ya da yargı hatası olmaktan ziyade karakterin ahlaki olan bir kusuru olarak algılanır. Yeboah ve Amankwah (2012:119), dönemin İtalyan bilginlerinin hamartia kavramını karakterin zayıflığı olarak açıklamakla yanlış tanıttıklarını belirtir. Bu nedenle bir ahlaki teori öne sürmüşler ve hamartia'yı karakterin doğasında var olarak okumakta ısrar etmişlerdir. Bunun ışığında, trajik kusur teorisi popüler hale gelir ve klasik sonrası trajik kahramanı karakterize etmede daha kabul edilen bir görüş olur. Bu zayıflık ya da kusur dönemin ahlak anlayışında etkin olan Aquinolu Thomas (akt. Yüksel, 2017:39,40)'ın görüşleriyle paralel olarak genellikle insanın aşırı tutkuları ve duygularının sonucudur. Aquinolu Thomas (akt. Yüksel, 2017:39,40)'a göre insan akıl ve duygunun bir savaş alanıdır. Duygular akıl ile dizginlenmediğinde insanı aşırılık ve yozlaşmaya götürür. İnsanı günahkâr yapan dizginleyemediği duygularıdır. Erdem Aristoteles'in görüşüyle paralel olarak duyguların aklın iradesine boyun eğmesidir. Bu duygular insanı erdemli davranıştan alıkoyması dolayısıyla Antik Yunan'ın aksine ahlaki bir kusur olarak nitelenir. Nitekim insanı günaha sürükleyen de bu duygulardır. Antik Yunan kahramanı bu anlamda bilmediği bir şekilde suç işlemesinden hata yapmasından dolayı yıkıma uğrarken Elizabeth

dönemi tragedyasının kahramanı çoğu zaman onu yanlış yapmaya sürükleyen duygularına, tutkularına, hırslarına yenik düşer. Bu nedenle trajik kahraman iyi özelliklerinin ve kahramana özgü sıradan insandan en azından konum bakımından üstün olmanın yanı sıra baskın tutkularının eğiliminde hareket eder. Dolayısıyla idealleştirilmiş iyinin temsili olmaktan ziyade gerçek insana daha yakın olumlu ve olumsuz özellikleriyle birlikte sunulur. Fischer-Lichte (2002:54,55)'ye göre Elizabeth dönemi oyun yazarlarının eserleri Ortaçağın katı dinsel anlayışı karşısında hümanizm düşüncesiyle yüzünü yaşadığı dünyaya dönen insanın değerlerinin yarattığı bir kimlik bunalımının aktarımını içerir. Bu anlamda oyun yazarları arasında, sahneyi insanın kimliği sorunu açısından en iyi biçimde deneysel bir "laboratuvar" olarak kullanan yazar ise Shakespeare'dir. Bu dönemin en yetkin tragedya örneklerini veren Shakespeare'in başkarakterleri asil ve soylu trajik kahramandan kötü adama uzanan geniş bir perspektif sunar.

3. Shakespeare Tragedyasında Trajik Kahraman

Shakespeare'in trajik kahramanı, Antik Yunan trajik kahramanının kimi özelliklerini taşımakla birlikte bazı açılardan farklı bir gelişim seyri izler. Trajik kahramanı acı, yıkım ve felaketle karakterize eden, Rönesans trajik anlayışında düşüş ve talihin tersine dönmesi olarak ifade edilen vurgu Shakespeare tragedyalarının hemen hepsinde mevcuttur. Tragedyanın gidişatı bir statü kaybı ile birlikte gelen yıkımla sonlanır ki bu antik tragedyalardan farklı olarak Shakespeare tragedyalarında hemen her seferinde ölüme karşılık gelir. Yüksel (2017:91)'in belirttiği gibi "Shakespeare'in trajik kahramanları için 'yıkım' her zaman 'ölüm' demektir". Yüksel, (2017:89,90) Aristoteles'in ideal trajik kahraman kuramına paralel olarak Shakespeare trajik kahramanının öncelikli olarak iki temel özellik çerçevesinde kurulduğunu belirtir. Birincisi kahraman toplumsal bir etki yaratabilmesi için "toplumca tanınan" ve "genel hatlarıyla erdemli sayılan" bir kişi olmalıdır. Bu nedenle kahramanlar bu iki niteliği barındıracak şekilde hem erdemli olanlardan hem de "kral, prens, savaşçı komutan" gibi topluma önderlik eden kişilerden seçilir.

Rönesans trajik anlayışında kahramanın yıkımını ifade eden ve *Feleğin Çarkı, Talih Teker*i olarak adlandırılan durum Shakespeare tragedyalarında kahramanın yükselişi ve düşüşü ile gerçekleşen olay örgüsünü oluşturur. "Oyun kahramanı anlatılan olayın belirli bir aşamasına dek 'yükselcek', ne ki 'dönüşü olmayan nokta'ya gelindiğinde, kendisi fark etmese bile 'düşüşü

başlayacak ve kahraman 'yıkım'la yüzleşecektir (Yüksel, 2017:64). Qinn (2006:171)'in Herbert Weisinger'den (1958) aktardığına göre düşüş, geleneksel tragedya anlayışının temelinde yatan yenilgi ve ölüm gerekçelerinin kahramanın ruhsal yaşamının gerekçeleri ile dengelendiği fikrini içerir. Bu bakış açısından hareketle Shakespeare'in tragedya kahramanları "(...) Tanrı'nın insanlara biçtiği söylenen yazgıyı haklı çıkarma yolunda, insanın kendi kusuru ya da yanlış yoluyla yine kendi üstüne yağdırdığı kötülük" (Yüksel, 2017:39,40) nedeniyle yıkıma uğrar. Trajik kahraman *genel hatlarıyla erdemli sayılan* bir kişi olmasına rağmen yıkımına neden olan bir yanılğı ya da hata değil duygularına tutkularına yenik düşmesidir ki bu insanı yozlaşmaya götüren ahlaki bir kusur olarak nitelenir.

Shakespeare'in *Kral Lear* tragedyası trajik kahramanın ideal bir örneğini sunar. Kral Lear statü açısından asil, soylu bir kraldır. Lear, bir "doğal hükümdar"; güçlü iradeli, cesur, her şekilde aristokrat, gelenek ve meşruiyet tarafından pekiştirilen doğal bir yönetme hakkına sahiptir. Eski toplumsal düzenin seremonilerini, değerlerini, süslerini ve geniş ailesini kendine çeker (Yeboah ve Amankwah, 2012:121). Bir kralın tüm ihtişamını ve görkemini sergileyerek, kraliyet kıyafetleri içinde ilk kez sahnede görüldüğünde iktidarın merkezidir. Ancak iktidarını kızları arasında paylaştırarak emekliye ayrılmak için onları bir sevgi sınavına tutmasıyla başlayan olayların sonucunda bütün statüsünü ve aklını kaybetmiş bir zavallıya dönüşür. Coles Notes (1994:55'ten akt. Ayman, 2016:14)'a göre Shakespeare, Lear'ı sıradan insanın üstüne çıkarmak yerine, kendi statüsünün soyluluğundan, karakterinin zayıflığına indirger, böylece Kral Lear'ı asaletin görkemi ile sıradan insanın gerçekçiliği arasında bir yere konumlandırır. Oysa Lear, sıradan insan olmanın da ötesinde tamamen zavallı görünür. Kral Lear oyunun sonunda hem kral hem de insan olma statüsünü yitirir ve büyük bir acıyla gerçekleri sonunda anlamış bir insan olarak ölür. Lear'ın durumu refah içinde yaşarken itibarını ve yüksek konumunu kaybederek sefalet içinde ölmesiyle Rönesans trajik anlayışı ile örtüşür.

Kral Lear'ı yıkıma götüren süreç trajik kahramana uygun olarak kendi hatalarının bir sonucudur. Şener (2001:30), Shakespeare tragedyalarında kahramanın hatasının "toplumun zayıf yanını" yansıttığını bu kahramanların, içinde buldukları ortam tarafından zehirlenmiş kişiler olduğunu belirtir. Kral Lear ise içinde bulunduğu ortam tarafından zehirlenen değil içinde bulunduğu ortamın yozlaşmasını göremeyen kişidir. Ancak bu yine de Lear'ı hatalarında haklı kılmaz. Lear, bir kral olarak karakter kusurları yüzünden verdiği yanlış ve fevri kararlar,

muhakeme hatası, öngörü eksikliği nedeniyle kendi yıkımından sorumlu tutulur. Lear'da "kibir öfkeye, öfke bilincin denetimini yitirmesine, bilincin yitmesi ise deliliğe" (Campbell, 1982:175'ten akt. Yüksel, 2017:208) neden olur. Yeboah ve Amankwah (2012:121)'a göre Lear'da görülen ve ahlaki bir kusur olan öfke Elizabeth dönemi kahramanlarının tipik bir özelliğidir. Bu öfke onları kibirli yapar. Kral Lear üç kızına krallığı paylaştırmak için kızlarını bir sevgi ve sadakat sınavına tabi tutar. İki kızı Regan ve Goneril'in sahte sevgi sözcüklerine kolayca inanıp kendisinin de en çok sevdiği kızı olarak söz ettiği Cordelia'nın dürüst ve süssüz cevabı karşısında gereksiz ve aşırı bir öfkeye kapılarak adil olmayan bir paylaşım ile yıkımına neden olacak trajik bir hata yapar. Lear, yalnızca içinde bulunduğu ortamın yozlaşmasını görememesi nedeniyle değil, yaşına rağmen böylesine önemli bir konuyu kendisinin pohpohlanmasını talep eden bir sevgi sınavına dönüştürmesi nedeniyle kusurludur. Bu tutum, Lear'ın yaşına rağmen çocukça ve olgunlaşmamış kişiliğinin göstergesidir. Urgan, Lear'ın ilk yanılığının krallığı devretme kararı olduğunu, bu davranışın Elizabeth döneminin inançlarına da aykırı olduğunu belirtir: "(...) krallık, Tanrının seçkin bir kuluna verdiği kutsal bir görevdir ve Lear bu görevden kaçmakla, bencilliğini kanıtlayan bir suç işlemiştir" (Urgan, 1984:213).

Lear, iki kızı Goneril ve Regan arasında krallığı eşit bir biçimde paylaştırmak için babasının haksız öfkesine maruz kalan Cordelia kendisinin dürüst davranışını beğenen Fransa Kralı ile evlenerek ülkeyi terk eder. Lear ise hatasını ancak sırayla kalmaya karar verdiği Goneril ve Regan'ın gerçek kişiliğini onların evlerinde uğradığı saygısızca davranışlar sonucunda anlar. Kızlarının kendine uygun gördüğü barınma kurallarını reddederek büyük bir öfke ve hayal kırıklığı ile kendini şiddetli fırtınanın ortasına atar. Bu aynı zamanda Lear'ın aklını yitirmeye başladığı andır.

LEAR – Gökler, gürleyin var kuvvetinizle! Yağmurlar, akın! Yıldırımlar saçın ateşinizi! Siz benim kızlarım değilsiniz ki! Ben sizi nankörlük ediyorsunuz diye yerebilir miyim? Koca bir ülkeyi vermedim ki size; "evlatlarım" demedim ki size! Bana hiçbir itaat borcunuz yok sizin! Onun için keyfinize bakın, neniz varsa yağdığın üzerime... görüyorsunuz, kölenizim artık... Gücü kalmamış, adam yerine konmaz olmuş zavallı alil bir ihtiyarım. Ancak "o habis kızlarıma yarıdakılık ediyorsunuz" demekten de kendimi alıkoyamıyorum. O melunlarla birlik oluyor, böyle yaşlı ve ağarmış bir başa göklerden savaş açıyorsunuz. Ayıp! Ayıp! (Shakespeare, 1981:88).

Lear'ın şiddetli öfkesi kendisinden başlayıp kızlarına, daha sonra bütün bir tanrısal düzen ve adaletin çarpık işleyişine yönelir. Bu an, aynı zamanda onun gittikçe aklını kaybettiği ve her şeyinden soyunarak çırılçıplak yalnızca insana dönüştüğü bir andır. Lear'ın fırtına

sahnesini oyunun merkezi sahnesi olarak adlandıran Yüksel, (2017:207) bu sahnenin, Shakespeare tragedyalarında eleştirmenler tarafından “kozmetik dram” terimiyle karşılanan, “evrensel düzenin sarsılması olgusuyla bütünleştiğini” belirtir. Yüksel (2017:207)’e göre bu sahne “insanın tanrılara başkaldırısındaki çaresizliğin anlatımıdır”.

LEAR – Öyleyse başımızın üzerinde bu korkunç gürültüleri koparan yüce tanrılar kim siniyor görsünler de, kanunlarına karşı gelenleri meydana çıkarsınlar. Suçun gizli kaldığı için adaletin şamarından kurtulan sefil, titre! Kana bulanmış eller, yeminleri hiçe sayan, fazilet taslayıp zina döşegine serilen namussuzlar, siz de saklanın! Gizli kapaklı tertiplerle, riya oyunları ile insan canına kıyan habis, korkudan bunal! Cürmü ruhlarında saklı caniler, suçunuzu saran duvarları yıkıp ortaya çıkın da, sizi hesap vermeğe çağırın bu heybetli hakimlerden af dileyin! Bana gelince ben suçlu değil, davacıyım (Shakespeare, 1981: 89,90).

Lear’ın şiddetli bir öfke nöbetiyle fırtına içinde savrulan ruhu, aklını yitirmesine rağmen bir ruhsal dinginliği de getirir. Gözleri görürken hiçbir şeyi gerçekte göremeyen ve kör olduktan sonra gerçeği daha iyi görebilen Kral Oidipus’a benzer biçimde Lear da sağlıklıyken hiçbir şeyin farkında değildir ve aklını yitirmesi ile gerçekleri daha olgun bir bakışla kavramaya başlar. Bu iki kahraman cehaletten bilgiye geçene kadar ruhsal körlüklerinde birleşir. Bu andan itibaren Lear evreni, daha önemsiz tüm düşünceleri silip süpüren bir derinlik ve yükseklikte deneyimler (Yeboah ve Amankwah 2012:122). Lear ilk kez kendi bencilliğinden sıyrılarak başkalarını düşünür. Kent ısrarla artık barakaya girmesini istediğinde önce Soyтары’nın girmesini ister, böylesi bir anda aklına evsiz barksız kalanlar gelir.

LEAR – (Soyтарыya) Hadi yavrum, önce sen gir. Ah, evsiz barksız sefiller... hadi gir... evvela size dua ederim, sonra da uyurum. (Soyтары girer) Çırılçıplak biçareler, bu insafsız fırtınanın saldırılarına göğüs geren zavallılar! Başlarınızı sokacak bir dam olmadan, o bir deri bir kemik vücutlarınız, o lime lime paçavralar böyle havalarda nasıl koruyor sizleri? Bakın bunları şimdiye kadar pek düşünmemiştim ben. Ey ihtişam, debdebe, işte ilacın senin! Bu sefillerin çektiklerini sen de çek ki, sana fazla geleni onlara verip tanrıların daha âdil olabileceğini gösteresin (Shakespeare, 1981:94).

Lear, “duyduğu acılar sayesinde, can çekişe çekişe, eski bencilliğinden arınmış, yepyeni ve pırıl pırıl bir kişiliğe erişmiştir” (Urgan, 1984:235). Hristiyan inancının kefarete ve pişmanlık düşünceleriyle örtüşür. Oyunun başındaki çocukça ve bencilce tavırlarından sıyrılarak olgunlaşmıştır. Lear, aydınlanmanın ve dinginliğin yarattığı olgunlukla Cordelia’nın dizlerine kapanıp ondan af dileyecek ancak bu yine de onun Cordelia’nın ölümü ile hatasının bedelini, dayanılmaz bir acı ile ödemek zorunda kalışını önleyemeyecektir. Cordelia’nın ölümünün hemen ardından Lear da ölür.

Yüksel (2017:209) Kral Lear’da yer alan bu sahneyi ‘acı çekme sahnesi’ olarak adlandırır. Shakespeare tragedyelerinin karakteristik özelliklerinden biri olan acı çekme sahnesi, genellikle Antik Yunan tragedyelerinde anagnorisis olarak adlandırılan ve kahramanın bilgisizlikten bilgiye geçiş sürecini içerir. Ancak anagnorisis bir tanıma, bilgilenme ve durumu idrak etme süreci iken Shakespeare tragedyasında acı çekme anı hatanın farkına varma ve pişmanlığı içerir. Kahramanın hatasını anladığı ve pişmanlık duyduğu bu sahnenin hemen arkasından yıkım gelir. Kahramanı yücelten de bu aşamadır.

Geriyeye, özgür iradeyle yapılmış olan ‘seçim’in sorumluluğunu yüklenmek, ‘trajik kusur’un yol açtığı ‘trajik yanlış’ı, bedelini ödeyerek gidermek kalmıştır. Trajik kahramanın kendi açtığı yolda süren savaşımı, ‘yıkım’ın engellenemeyeceğinin anlaşıldığı noktada yer alan ‘acı çekme’ sahnesiyle sona erer. Trajik kahramanı gözümüzde ‘yücelten’ aşamadır bu. Arkasından ‘yıkım’ gelir (Yüksel, 2017:91).

Urgan, (1984:248,249) Lear’ın hem çocukluğunun hem akılsızlığının bedelini Cordelia’ya haksızlık etmekle ve onun ölümünü görmekle fazlasıyla ödediğini bu anlamda işlediği suçla çektiği ceza arasında “korkunç bir dengesizlik” olduğunu belirtir. Yeboah ve Amankwah (2012:122)’a göre kefarete her zaman işlenen suçtan ağır basar ve bu da karakteri trajik bir kahraman yapar. Kahraman kendi hatalarını fark ettiği için seyircide acıma ve korku uyandırır. Urgan (1984:212), Kral Lear’ın insanın ruhsal kişiliği üzerine kurulu Shakespeare tragedyelerini aşan ve “tüm evreni kapsayan bir tragedya” olduğunu belirtir. Kral Lear’da hatasının bedelini ödeyen bir insanın yanı sıra onu bu hataya sürükleyen insanlarla birlikte tüm bir doğa ve tanrısal güçlerin görünümü bir aradadır. Urgan (1984:249,250) Lear’ın bu anlamda kader ve tanrısal adalet ile kurulan ilişkisindeki iki farklı yaklaşımı dile getirir. Birinci yaklaşıma göre oyunda dayanılmaz olan Lear’ın ölümünden ziyade kızı Cordelia’nın cesedini kollarında taşıdıktan sonra ölmesidir. Hiçbir suçu olmayan Cordelia’nın ölümü “kaderin zulmünden” başka bir şey değildir. Diğer bir görüş ise bu ölümü tragedya için gerekli sayar. Bu zalim ve acımasız kaderin zorunlu bir sonucudur. “Kötüler cezalarını gördükleri halde, tanrılar bu oyunda kesinlikle acımasız, insanoğlunun kaderine kayıtsız, isteklerine ve yalvarmalarına kör ve sağdırlar” (Urgan, 1984:250). Trajik kahramanın iradesine rağmen eylemini sınırlayan kader, yazgı, talih olarak adlandırılan bu evrensel yasa kahraman-kurban ikiliğinin bir görünümünü sunarak Kral Lear’ı antik tragedya kahramanlarına yaklaştırır.

4. Shakespeare Tragedyasında Kötü Adam

Trajik kahraman, hatasına ya da ahlaki olarak nitelenen kusuruna rağmen olumsuz olarak nitelenmez. Hatasının sorumluluğunu üstlenerek ya da acı çekip pişman olarak toplumsal değerlerin geçerliliğini olumlayarak kahraman mertebesini hak eder ve yüceltilir. Ancak Shakespeare'in trajik kahraman statüsünde yer alan bazı karakterleri bu olumlu kahraman imgesinin dışına çıkar. III. Richard ve Macbeth trajik bir kahramanın statü bakımından soyluluğuna sahip olmalarına ve sonunda ölümlü sonuçlanan yıkımlarına rağmen eylemlerinin içerdiği kötücül amaç nedeniyle tartışmalı karakterler haline gelirler. III. Richard ve Macbeth kraliyet ailesine mensup olmaları dolayısıyla soyludur. Yıkımlarına neden olan trajik hataları da Rönesans trajik anlayışına özgü olarak insanın duygularına, tutkularına yenik düşmesini içeren ahlaki bir kusurdur. Ancak bu başkarakterlerin oyun boyunca gerçekleştirdikleri eylemler trajik kahramanın hatasına rağmen olumlanmasını içeren boyutu aşar.

Macbeth ülkesine yararlı soylu bir savaşçı ve kraliyetin saygın bir üyesidir. Ancak üstün başarılar kazandığı savaştan dönerken karşılaştığı Cadıların onu önce Glamis, sonra Cawdor Beyi ve ardından da Kral olarak selamlaması Macbeth için sonun başlangıcı olur. Zaten Glamis beyi olan Macbeth'e başlangıçta bütün bunlar pek bir anlam ifade etmese de az sonra Cawdor Beyi'nin bir ihanet sonucu öldürülmesi nedeniyle kendisinin Cawdor Beyi ilan edildiğini öğrenmesiyle durum başka bir boyut kazanır. Macbeth, kral olacağına dair üçüncü kehanetin içinde uyandırdığı bir ihtiras ve vicdan muhasebesi arasında sonunda karısı Lady Macbeth'in teşvikinden de güç alarak Kral Duncan'ı öldürür. Bu cinayetin ardından krallığı elde eden Macbeth, iktidarını korumak için sayısız cinayet işler ancak sonunda haksızca elde ettiği krallığı ona karşı birleşen kralın varisleri tarafından öldürülmesiyle son bulur.

III. Richard da Macbeth gibi tahtı ele geçirmek için harekete geçer. Oyunun hemen başında yaptığı konuşmayla bu amaç uğruna her türlü yalana, sahtekârlığa başvuracağını anlatır. Onu motive edense iktidar tutkusu ile birlikte fiziksel görünümünün onda yarattığı öfke ve hırstır. Kambur, topal ve çirkin olan III. Richard her türlü acımasız cinayeti işleyerek iktidara yürür. Kral olmayı başardığında Macbeth'e benzer biçimde iktidarını korumak için cinayet işlemeyi sürdürür. III. Richard'ın acımasız katliamı ancak kendisinin öldürülüşü ile son bulur.

Jan Kott (1999:14), Shakespeare'in özellikle tarihsel oyunlarında hep aynı dairesel döngüyü takip ettiğini ve başlangıç noktasına geri döndüğünü belirtir. Bütün bu oyunlar taht

mücadelesi ya da kralın iktidarını sağlamlaştırma mücadelesi yüzünden işlenen bir dizi cinayetin ardından eski kralın ölümü ve yeni kralın taç giymesiyle sonlanır. İktidarı ele geçirmeye çalışan kişi, bozulan düzeni tekrar sağlayacak kişi olarak adalet ve umudun simgesidir. Oysa iktidarı ele geçirdikten sonra o da aynı eylemleri gerçekleştirerek benzer bir döngüyü takip edecektir.

(...) Bu prens genellikle öldürülen kişilerin oğlu, torunu veya kardeşidir. Saf dışı edilen, kovulan derebeyleri onun etrafında toplanır; o artık yeni düzen ve adalet için bir umudun simgesi olur. Fakat iktidara giden yolda hep bir cinayetin, şiddetin ve ihanetin izleri vardır. Ve böylece yeni prens tahta yaklaştıkça, tıpkı o güne kadar meşru sayılan hükümdar gibi arkasında bir dizi cinayetler zinciri bırakır. Sonunda tahta çıkan Prens, aynı kendinden önceki hükümdar gibi, en çok nefret edilen kişi olur. Düşmanlarını zaten öldürmüştür, şimdi de eskiden kendisini destekleyen taraftarlarını öldürecekler; ve ardından, taht üzerinde hak iddia eden yeni bir kişi, bozulan düzeni yeniden kurmak için ortaya çıkacaktır. Çark dönmüş, devrini tamamlamıştır. Artık yeni bir bölüm başlar. Yeni bir tarihsel trajedi (Kott, 1999:14).

Macbeth, III. Richard'la arasındaki benzerliklere ve trajik kahramanlarda görüldüğü gibi eyleminin iyi bir amacı içermemesine rağmen kötü biri olarak değerlendirilmez. Urgan, (1984:283, 284) Macbeth'in ne tam iyi ne de tam kötü olduğunu söyler. O iyilikle kötülük arasında bocalayan biridir. Nitekim onu tragedyanın gerçek kahramanı yapan ve seyircinin acı duymasına neden olan da Macbeth'in bu yönleri nedeniyle duyduğu vicdan azabıdır. Macbeth, ihtirasları ve vicdanı arasında gidip gelen bir insandır. Urgan (1984:283, 284)'a göre onun bu kararsızlığını bozan Lady Macbeth'in ısrarıdır; "hiç kuşkusuz, karısı onu kötülüğe kışkırtmasa, daha doğrusu ona düpedüz baskı yapmasa, Macbeth içindeki kötü hırsları denetimi altında tutabilecek, gizli isteklerini gerçekleştirmek için hiçbir zaman cinayete kadar gidemeyecektir" (Urgan, 1984:283, 284). Macbeth tam anlamıyla akıl ve duygunun savaş alanıdır; bu, onu yıkıma götürecek ahlaki kusurudur. Macbeth kendi ihtirasları sonucu yıkımını kendi hazırlar. Soylu ve onurlu tarafı içindeki güç ve ihtiraslara yenilir. Macbeth, Cadılar'ın kehanetlerinin hemen ardından içindeki iktidar tutkusunun farkına varır ve daha Lady Macbeth onu teşvik etmeden önce bile cinayet fikri aklına gelir. Kral Duncan tahtı büyük oğlu Malcolm'a bırakacağını ilan ettiğinde Macbeth ilk kez bu tasarımı aklından geçirir.

MACBETH – (Kendi kendine) Cumberland Prensi ha! Bu basamağın ya önünde kapaklanmam, yahut üstünden aşmam gerek çünkü yolumu kapıyor. Yıldızlar ateşinizi gizleyin! Işık benim o kapkara isteklerimi görmesin (Shakespeare, 1999:26).

Urgan (1984:254), Cadılar'ın doğru çıkan kehanetlerine rağmen Macbeth'in iradesini istediği yönde kullanmakta özgür olduğunu belirtir. Macbeth "Dürüst ve onurlu yaşamak

gücünü kendinde bulsa, Cadıların sözlerini şeytanın haince bir hilesi sayar; bu sözlerin doğru çıkması için hem Kralı, hem de yakın akrabası olan suçsuz bir ihtiyarın kanını dökmekten çekinirdi”(Urgan, 1984:254). Macbeth soyluca hareket etmek ya da ihtiraslarına boyun eğmek arasında gidip gelirken Lady Macbeth’in ısrarı karşısında “Bir erkeğe yaraşan her şeyi yapmayı göze alırım; ama daha fazlasını değil” (Shakespeare, 1999:33) dese de sonunda Kral Duncan’ı öldürür. Ancak öldürdüğü andan itibaren de sürekli bir vicdan azabının yanı sıra Cadılar’ın Banquo’ya söylediği soyundan krallar çıkacağına dair kehanetin korkusu hiçbir gününü güven dolu ve huzurla geçirememesine neden olur. Bu korku ve huzursuzluktan kurtulmak, güvenliğini sağlamak ve iktidarını koruyabilmek için ard arda cinayet işler. Ancak Kral Duncan’ı öldürdüğü anda söylediği gibi Macbeth uykuyu katletmiştir artık ve bütün eylemleri hızla onu ölüme götürür. Macbeth’i belki de en iyi Lady Macbeth’in sözleri anlatır; “Yükselmek istiyorsun, içinde tutku yok değil; ama onunla birlikte bulunması gereken kötülük eksik” (Shakespeare, 1999:27). Macbeth’in ruhu bu iki duygu arasında sıkışır. Bu dünyaya özgü bir güç arzusu ile ölümlü oluşunun ikileminde kaldığı gibi tanrısal adaletin zorunluluğunu da duyar.

MACBETH - Yapmakla olup bitseydi, bu işi bir an önce yapardım. Eğer cinayet başarıyla sonuçlanabilse, bir vuruşta sonuna erişilebilse işin, şuracıkta zamanın şu sığlık kıyısında öbür dünyayı gözden çıkarırdık. Ama bu işlerin hesabını bu dünyada vermeye başlıyoruz: kanlı dersler öğretiyoruz, sonra, bunlar, dönüp öğretenin başına bela kesiliyor; tanrısal adalet içine zehir koyduğumuz kadehi kendi dudaklarımıza sunuyor (Shakespeare, 1999:31).

Yeboah ve Amankwah (2012:121) Macbeth’in, oyun boyunca eylemlerinin ahlaki yönleri hakkında düşünmeye devam ettiğini bu nedenle hiçbir şekilde vicdanı veya asalet duygusu olmayan duygusuz bir kötü adam olarak değerlendirilemeyeceğini belirtir. Dolayısıyla Macbeth vicdanı ve ihtirasları arasında ihtiraslarına yenilip bu eylemi gerçekleştirirse de duyduğu vicdan azabı ve sonunda gerçekleşen ölümü ile toplumsal değerleri yüceltme işlevini yerine getirir. Şener’in (2001:31) belirttiği gibi “Shakespeare’in kahramanları seçimleri ve eylemleri ile değil, eylemlerinin nedenleri ve sonuçları ile seyircinin gözünü açan, onları uyaran kahramanlardır”. Kott (1999:71)’in deyişiyle “Trajedide kahramanlar ölür, ama ahlaki düzen korunur”.

III. Richard ise Macbeth’e benzer bir olay dizisi içinde ilerlese de Richard’ın karakter özellikleri dolayısıyla farklı bir düzlemde yer alır. Urgan (1984:186)’a göre III. Richard “Machiavelli ve çağın tragediyalarında önemli bir rol oynayan (villain) “kötü adam” tipiyle özdeşleşmiştir”. Yüksel (2017:51) de III. Richard’ı Makyavelist yaklaşımla oluşturulmuş bir “kötü

adam figürü” olarak tanımlar. Machiavelli (1994:11)’ye göre güçlü bir devlet için toplumsal yapıyı oluşturan din, hukuk ve geleneklerin hepsi prensin iktidarının gücünü ortaya koyması için birer araçtır, amaç devlettir. Machivaelli’nin görüşleri iktidar için her türlü davranışı meşru kılan bir anlayışı güçlü bir devlet adına gerekçelendirir (Machiavelli, 1994:101). III. Richard kendi çıkarları ve hırsları yüzünden iktidarı ele geçirmek ve sonrasında korumak için her türlü yalana, hileye başvurur. Gerektiğinde kendisini bütün kötü niyetlerini saklayarak iyi niyetli ahlaklı bir adam gibi gösterecek kadar zeki ve maharetlidir. Köseoğlu (2010:93) kahramana özgü ahlaki ve erdemli davranışların III. Richard’da tersine çevrildiğini belirtir. Genellikle kahramanın karşısında yer alan karşıt eksen karaktere atfedilen olumsuz özellikler III. Richard oyununda eksen karakter olan III. Richard’da bulunur. Köseoğlu (2010:93) III. Richard oyununda kötülüğü, ahlaksızlığı ve tehlikeyi yayanın Richard olduğunu, onun tarafından yok edilenlerin ise ahlaki ve masumiyeti simgelediğini bu nedenle romanslarda idealize edilmiş kahramanın kötülüğe karşı mücadelesinin, III. Richard’da günahkâr kralın kötülüğe değil erdeme karşı direnişi ile değiştirildiğini belirtir.

III. Richard oyunun başından sonuna dek gerçekleştirdiği kötücül eylemler konusunda hiçbir şekilde tereddüt ya da vicdan azabı göstermeyerek kötücül bir görünüm sunar. Oyunun ilk sahnesinde fiziksel kusurlarını ruhsal kötülüğünün gerekçesi olarak gösterir.

RICHARD GLOUCESTER - (...) Eğri büğrü basılmış para gibiyim.
(...) Adam gibi bir kalıptan yoksun kalmışım,
Sahtekar Doğa’nın marifetiyle güzellikten nasip almamışım.
Yamuk yumuk, noksan, günüm gelmeden,
Hazır olmadan yollanmışım bu canlılar dünyasına.
Öyle sarsak, öyle çarpık yaratılmışım ki,
Topalladıkça köpekler havlıyor arkamdan.
Üstelik şimdi bu tatsız barış zamanında
Kaval dinleyip güneşte kendi gölgemi seyretmeye,
Çarpıklığıma yanarak vakit geçirmeye
Hiç niyetim yok. Onun için de, madem çapkın olup
Bu güzel günleri hoşça geçirme şansım yok,
Ben de hain olup o günlerin boş zevklerinden
Nefret etmeye karar verdim (Shakespeare, 2010:22).

III. Richard oyun boyunca bu niyetini sahnede seyirciyle başbaşa yaptığı konuşmalarda açık ederken çevresindeki insanlara iyi adamı oynamaya devam eder. Bu ikiyüzlü tavır onun kötülüğünü daha belirgin hale getirir. Kardeşini ölüm zindanına gönderecek hamleyi yaparken

herkesten çok gözyaşı döker. Kocasını öldürdüğü Lady Anne'i kendisiyle evlenmeye ikna edecek kadar cüretkârdır. Lady Anne ve III. Richard arasında gergin ve nefret dolu başlayan konuşma III. Richard'ın dil oyunları ile üstünlüğü ele geçirip Lady Anne'i alt etmesiyle sonlanır. Bu çirkin, topal ve kambur adam gerçek bir sevgi niyeti beslemeden yalnızca çıkarları için Lady Anne'i zekice ve konuşma ustalığıyla kendisiyle evlenmeye ikna eder.

RICHARD GLOUCESTER -Kur dediğin böyle yapılır işte! Kadın böyle ayartılır!
Artık benim olmaya olacak da,
Fazla tutmanın da âlemi yok yanımda.
Şu işe bak! Hem kocasını öldürmüşüm,
Hem babasını; kalbi en derin nefretle dolu.
Ama o ne yapıyor? Dilinde onca bela, gözünde onca yaşla,
Malum iblis suratım ve düzenbaz tavrım bir yana,
Davama arka çıkacak tek bir yandaşım yokken,
İnancını, vicdanını, her şeyi hiçe sayıp
Tüm engellere karşı, bana teslim oluyor! Ya! (Shakespeare, 2010:42).

Bu diyalog oyun boyunca III. Richard'ın bütün kötücül niyetlerini açık eden pek çok diyalogdan biridir. III. Richard Rae (2008:20)'nin bir kötü adam özelliği olarak belirttiği gibi kasıtlı olarak eylem planlar ve yalnız kaldığı sahnelerde bu planları seyirciyle paylaşır. III. Richard büyük bir açgözlülük ve ihtirasla iktidarı elde etmek konusunda her türlü yalana, hileye, acımasızlığa, zalimliğe ve cinayete başvurur. Karısı, kardeşi, yeğenleri ve pek çok insanın ölümünü planlar ve uygular. Bütün bu eylemleri sırasında bir an bile vicdan azabı göstermez. Rae (2008:11,12)'e göre kötü adamın intikam, açgözlülük ve güç gibi basmakalıp özellikleri vardır. Kötü adam, kötü ruhlu, ilkesiz, nefret dolu, zararlı, vahşet işleyen, zamanının sosyal adetlerini ve ideallerini ihlal eden kötü karakter türüdür. Karakteristik olarak korkusuz, cüretkâr, bencil, zeki ve tutkuludur. Amacına ulaşmasını hiçbir şeyin engellemesine izin vermez. III. Richard, kötü adama özgü intikam, açgözlülük gibi özelliklerinin yanı sıra amacına ulaşmak için korkusuz, cüretkâr, bencil, zeki ve tutkulu bir karakter olarak kötü adamın bütün özellikleriyle özdeşleşir. Zekâsı ve ikiyüzlülüğü ile olayları öylesine düzenler ki III. Perde'nin VI. ve VII. sahnesi boyunca yanına piskoposları da alarak kendini iyi dindar, erdemli ve tahtı hak eden bir adam gibi gösterir. Düzenbazlığı ve zekâsı ile tek amacı olan iktidarın kendisine teklif edilmesini sağlar. Yüksel (2017:68) III. Richard'ın bu mahareti, kurnazlığı ve becerisiyle oyundaki tek parlak kişi olduğunu ve seyircide sempati uyandırdığını belirtir. Ancak bir karakter türü olarak kötü adam seyircide anlık olarak sempati veya empati uyandırabilse de, oyundaki eylemlerinin toplamı

onları kötü kılar (Rae, 2008:11).

III. Richard'ın annesi olan York Düşesi bile kendisine karşı ayaklananları durdurmak için savaşa giden oğlunun kötülüğünün karşılığını bulmasını diler. Richard'ı ölmeden önce son görüşünde oğluna ve onun kötülüğüne lanet eder.

YORK DÜŞESİ- (...) Sen nasıl gözünü kan bürümüş biriysen,
Sonun da o kadar kanlı olsun.
Hayatın nasıl utanç vericiyse,
Ölümün de utançlı olsun (Shakespeare, 2010:163).

III. Richard'ın ölmeden önce annesinden duyduğu son sözler bunlardır. Annesinin bu ağır ve acı sözlerinin ardından III. Richard tek bir üzüntü belirtisi göstermez. Tek derdi daha karısı Lady Anne ölmemiş olmasına rağmen kendisini sağlama alacak bir sonraki evliliği için Kraliçe Elizabeth'i ikna etmektir. Thorslev (1962:53)'e göre kötü adam toplumun ahlaki kurallarını ve kodlarını ihlal eden kendi kötülüğünü kabul eder. III. Richard da herkes tarafından lanetlenen kötülüğünün farkındadır.

KRAL RICHARD- (...) (Kendi kendine) Ağabeyimin kızıyla evlenmem şart,
Yoksa, krallığım cam üstünde duruyor demek.
Önce kardeşlerini öldürüp sonra kızla evlenmeli.
Sonuçta kazanç kesin değil, ama o kadar kana bulandım ki,
Çaresiz, artık günah günahı çekecek.
Merhamete, gözyaşına yer yok bu gözlerde (Shakespeare, 2010:147).

Trajik kahraman ister ahlaki bir kusur olarak nitelensin ister bir yargı hatası olsun hatasına rağmen iradesinin iyi bir amaç yönünde gerçekleşmesi dolayısıyla olumsuz olarak nitelenmez. Böyle bir kahramanın yıkıma uğraması korku ve acıya uyandırarak seyircinin merhametini kazanır. III. Richard ise oyunun sonunda gerçekleşen ölümü ile kötülüğünün cezasını çekmiş görünür. Üstelik III. Richard oyunun sonunda trajik kahramana özgü hatasının farkına varma ya da pişman olma gibi bir eğilim de göstermez; oyunun başından sonuna kadar tamamen kötü bir karakter çizgisi çizerek olumlu özelliklerle değerlendirilen kahraman kalıbına uymaz. Kötü adam niyet ve amaçlarının kötülüğü nedeniyle trajik kahramandan ayrılır. Macbeth amacının kişisel ihtiras olması nedeniyle kötü adama yaklaşır. Ancak ihtirası ve vicdanı arasında yaşadığı ikilem nedeniyle Rönesans'a özgü trajik hata izleğini sürdürür. III. Richard'ta ise böylesi bir bunalımın izi yoktur. Richard, karakterinin bütünüyle kötü olarak algılanması nedeniyle kusuruna rağmen onurlandırılan kahramanın itibarına erişemez. Macbeth yalnızken yaptığı

konuşmalarda içinde bulunduğu durumu ve eylemi sorgularken III. Richard yalnız başına yaptığı konuşmalarda kötücül eylemlerini ve niyetlerini anlatır. Benzer eylemleri gerçekleştirmelerine rağmen birinin kötü diğeri için iyi bir karakter olarak değerlendirilmesinin temel nedeni de budur.

5. Sonuç

Aristoteles tarafından “ciddi ve ağırbaşlı bir eylemin taklidi” olarak tanımlanan Antik Yunan tragedyasında eylemin bu önceliği trajik kahraman açısından belirleyici bir unsurdur. Eylemin çoğunlukla mutluluktan felakete doğru giden seyri acı ve yıkımı trajik kahramanın temel özelliği haline getirir. Dinsel geleneğin bir parçası olarak trajik kahramanın mitsel kimliğinin genel ve temsili bir eylemi ifade etmesi onu yüce ve soylu kılar. Trajik kahramanın tragedyanın temel işlevi sayılan katharsis-arınma işlevini yerine getirebilmesi için de ortalamadan üstün ve ahlak bakımından iyi olması gereklidir. Trajik kahraman ahlak bakımından soylu ve yüce konumuna rağmen onu yıkıma götürecek bir yanlış ya da yargı hatası işler. Trajik kahramanı sıradan insana yaklaştıran bu hata ahlaki bir kusurdan ziyade bilmeden ya da bir gaflet anında yapılan ve sonucunun öngörülemediği bir hata olarak nitelendirilir. Aşırı bir gurur ve kendine özgüveni içeren hybris kahramanın trajik hata yapmasına neden olan özellik olarak öne çıkar. Kahramanın ölçüyü kaçırmaya neden olan bu aşırılık ve kibir Antik Yunan inanç biçimiyle bağlantılı olarak insanın kaçınılmaz yazgısı karşısında genel bir sınırı aşma isteği ile de ilişkilendirilir. Yunan yaşam ve insan anlayışının temel trajik formunun bu ifadesi kahramanı yazgının belirleyiciliğine rağmen eyleminin sorumluluğunu alan birey olarak konumlandırır. O yazgının kurbanı olan insan olmasına rağmen aynı zamanda onurluca sorumluluğu üstüne alan özne-kahramandır. Bu nedenle de hatasına rağmen onaylanır ve yüceltilir.

Shakespeare tragedyasında ise trajik kahramanın eylemi Antik Yunan'dakine benzer biçimde refahtan mutluluğa doğru seyreden bir yıkım ve düşüşü içerir. Ancak kahraman ve eylem arasındaki ilişkide öncelik sonralıktan ziyade ayrılmaz bir ilişki kurulur. Kahraman psikolojik olarak daha derinlikli kurulan yapısı ile eylemi karakterize eden bir noktaya taşınır. Eylemin niteliğini ve yönünü belirleyen kahramana özgü kişisel özelliklerdir. Trajik kahramanın kendi karakterine özgü özellikler kazanması hamartia'nın köklü değişiminde de etkili bir unsurdur. Hristiyan inancının bir tezahürü olarak trajik kahramanın eylemi ve yıkımı tamamen

kendi karakterinden kaynaklanan ahlaki kusurların bir sonucu olarak gösterilir. Kahramanı yıkıma götüren trajik hatanın ahlaki bir kusur olarak nitelendirilmesi, onu hatasına rağmen yüce bir konumda bulunan ya da ahlaksal bakımdan iyi olmayı sürdüren Antik Yunan kahramanından farklı kılar. Genel ve temsili eylemin yerini hatası nedeniyle acı çeken birey alır. Bu anlamda kahraman genel ve tipik özelliklerin yanı sıra kendine özgü zaaf ve kusurlarıyla birlikte onun ruhsal dünyasını da içeren bir anlayışla sunulur.

Shakespeare'in trajik kahramanları idealleştirilmiş, ahlaki bakımdan soylu olarak nitelendirilemeyecek özellikler taşır. Onlar iyi özelliklerinin ve kahramana özgü sıradan insandan en azından konum bakımından üstün olmalarının yanı sıra baskın tutkularının eğiliminde hareket eder. Dolayısıyla idealleştirilmiş iyinin temsili olmaktan ziyade gerçek insana daha yakın iyi ve kötü özellikleriyle tanımlanırlar. Antik Yunan kahramanı bu anlamda bilmediği bir şekilde suç işlemesinden hata yapmasından dolayı yıkıma uğrarken Shakespeare tragedyasının kahramanı çoğu zaman onu yanlış yapmaya sürükleyen duygularına, tutkularına, hırslarına yenik düşer. Shakespeare tragedyasının kahramanları bu anlamda kendi karakterlerindeki bir zayıflık nedeniyle kendi yıkımlarını kendileri hazırlar.

Trajik hatanın ahlaki bir kusurla ilişkilendirilmesi ve kahramanın kendi suçu olarak algılanması toplumsal yapıda gerçekleşen bir yozlaşmanın yanı sıra Hıristiyan inancı çerçevesinde geliştirilmiş bir kader-talih ilişkisini de barındırır. Antik Yunan tragedyasında kahramanının eylemini sınırlayan kader, onun trajik hatasını hem kendisinin bir seçimi hem de zorunluluğun bir sonucu olarak gösterir. Ancak bu hata Antik Yunan'da bilmeden işlenen bir suç, sonucun öngörülememesi, bilgi eksikliği ya da bir yargı hatasıdır. Ahlaki bir kusur ya da zayıflıkla ilişkilendirilmez. Diğer taraftan Antik Yunan'da kahramanın trajik hata yapmasına neden olan aşırı gururunu veya özgüvenini içeren hybris de bir karakter kusuru olarak görülebilir. Ancak bu Antik Yunan inancında yine kader-moira ile ilişkilendirilen insana özgü bir sınırı aşma isteğidir ve evrensel olarak belirlenmiş bir yasanın ihlaline gönderme yapar. Oysa Rönesans'ta Hıristiyan inancı çerçevesinde oluşturulan kusur tamamen kişisel ve dünyevi alanla ilişkilendirilir ve kaderin çarkına binmek ya da kaderini belirlemek insanın kendi elindedir. Aşırılık, insanın dünyevi olan tutkulara kapılarak onu öte dünyada mükâfatlandırarak tanrıyı akıl yoluyla bulamayıp yanlış kararı vermesidir -ki insanı kötü ya da günahkâr yapan da budur. Bu, evreni yeni bir bakış açısıyla dizayn eden tek tanrılı inanç sisteminin insanı algılayış biçimidir.

Rönesans trajik kahramanı konum olarak sıradan insandan üstün olmakla birlikte ahlaki bakımdan iyi ve kötünün bir arada bulunduğu, bu anlamda sıradan insana yaklaşan bir konumdadır. Ancak bu onların kahramana özgü yüceltilme özelliğini taşımadıkları anlamına gelmez. Shakespeare'in tragedya kahramanları hatalarını anlamaları ve pişman olmaları ile bu işlevi yerine getirirler. Bu trajik kahramanın, kahramana özgü genel özelliklerden sıyrılarak kendine özgü özellikleriyle eylemi yönlendiren karaktere doğru gelişiminin önemli bir aşamasıdır. Shakespeare tragedyaları bu anlamda iyi özellikleriyle kabul gören trajik kahramandan iyi ve kötü özelliklerin bir arada bulunduğu trajik kahramana ve tamamen kötücül özelliklerle kurgulanmış kötü adama varan pek çok örneği barındırır.

Kaynakça

Aristoteles, (2002). *Poetika*, 10. Baskı, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aristoteles, (2019). *Nikomakhos'a Etik*, 4. Baskı, çev. Akderin, F., İstanbul: Say Yayınları.

Baldick, C. (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, 2. Edition, New York: Oxford University Press.

Brockett, G. O. (2000). *Tiyatro Tarihi*, 1. Baskı, çev. Sevinç Sokullu, S., Dinçel, Semih, Çelenk, Selda Öndül, Beliz Güçbilmez, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Cuddon, J.A. (2013). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 5. Edition, A John Wiley and Sons, Ltd., Publication.

Çapan, C. (2008). *Değişen Tiyatro*, 3. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

Eagleton, T. (2012). *Tatlı Şiddet Trajik Kavramı*, 1. Baskı, çev. Tunca, K., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lichte-F. E. (2002). *History of European Drama and Theatre*, Library Of Congress Cataloging in Publication Data.

Kirkham, J. D. (1963). *History and Criticism of the Tragic Hero*, Eastern Illinois University, Master Degree.

Köseoğlu, B. (2010). "Shakespeare's King Richard III, A Hero or An Anti-Hero?: The Idea of Heroism in Richard III", *Batı Edebiyatında Kahraman*, Ankara: Pamukkale Üniversitesi Yayınları, s.92-98.

Kott, J. (1999). *Çağdaşımız Shakespeare*, 1. Baskı, çev. Güney, T., İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Rae, M. K. (2008). *Someone, Anyone: Contemporary Theatre's Empathetic Villain*, The University of Arizona, School of Theatre Arts, Master's Thesis.

Shakespeare, W. (1981). *Kral Lear*, çev. İrfan Şahinbaş, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Shakespeare, W. (1999). *Macbeth*, 2. Baskı, çev. Orhan Burian, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Shakespeare, W. (2007). *III. Richard*, 2. Baskı, çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Şener, S. (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Şener, S. (2001). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, 2. Baskı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Thorslev, P. L. (1965). *The Byronic Hero Types And Prototypes*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Urgan, M. (1984). *Shakespeare ve Hamlet*, 1. Baskı, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Yüksel, A. (2017). *William Shakespeare Yüzyılların Sahne Büyücüsü*, 1. Baskı, İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Vernant, J. P., Naquet, V. P. (2012). *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, çev. Sevgi Tamgüç, Çam, R.F., İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

Williams, R. (2018). *Modern Trajedi*, 1. Baskı, çev. Özkul, B, İstanbul: İletişim Yayınları.

Qinn, E. (2006). *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*, 2. Baskı, New York: Facts On File, Inc.

İnternet Kaynakları

Ayman, B. (2016). "The Tragic Hero between Aristotle and Miller", ENG 313 https://www.researchgate.net/publication/329973521_The_Tragic_Hero_between_Aristotle_and_Miller, Erişim tarihi: 02.02.2019.

Hybris, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hero> Erişim tarihi: 21.01.2018.

Reeves, C. H. (1952), "The Aristotelian Concept of the Tragic Hero", The American Journal of Philosophy, Vol. 73, No. 2, p.172-188, <https://www.jstor.org/stable/291812> Erişim tarihi: 10.03.2020.

Yeboah, A. A.; Ahenkora,K.; Amankwah, A. S. (2012a). "The Tragic Hero of the Classical Period" English Language and Literature Studies; Vol. 2, No. 3, p.10-17, <https://www.ccsenet.org/journal/index.php/ells/article/view/19851#:~:text=This%20paper%2C%20therefore%2C%20looks%20at,Oedipus%20as%20the%20tragic%20hero>, Erişim tarihi: 22.05.2020.

Yeboah, A. A.; Amankwah, A.S. (2012b). "The Tragic Hero of the Post-Classical Renaissance" English Language and Literature Studies; Vol. 5, No. 3, p.119-123, https://www.researchgate.net/publication/325442890_The_Tragic_Hero_of_the_Post-Classical_Renaissance,Erişim tarihi: 08.06.2019.