



Aklın “Aksesuar”ları: Gustav Freytag’ın Dramatik Yapısından Bir Dünya Tasavvuruna

The “Accessories” of the Mind: From Gustav Freytag’s Dramatic Structure to Imagining a New World

Rasim Erdem Avşar¹ 



¹Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: R.E.A. 0000-0002-7529-2648

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Rasim Erdem Avşar,
İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim
Dalı, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: avsar.r.erdem@gmail.com

Başvuru/Submitted: 05.03.2019

Kabul/Accepted: 25.04.2019

Atıf/Citation:

Avşar, Rasim Erdem. “Aklın “Aksesuar”ları: Gustav Freytag’ın Dramatik Yapısından Bir Dünya Tasavvuruna” *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 28, (2019): 1-30.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.647966>

ÖZ

Kendi kaderini içeriği vasıtasıyla kendisi tayin eden, metnin otonomluğunu ön plana yerleştiren bir dramatik metin analizi, karakter dönüşümünü, diyaloglarını ve sahne talimatlarını belirleyen görünmez bir mekanizmaya çoğunlukla sırtını döner: Dramatik yapı. Halbuki o veya bu biçimde dramatik bir formla şekillendirilmiş metinlerin anlatı biçimini ve üslubunu önceleyen, dramatik içeriğin vurgusunu büsbütün değiştirebilen, yeri geldiğinde yeniden kurgulayabilen dram tekniği, içerikten bağımsız olarak kendine ait ayrı bir anlatı katmanı taşır.

Aklın “Aksesuar”ları: Gustav Freytag’ın Dramatik Yapısından Bir Dünya Tasavvuruna başlıklı bu makale dramatik yapının nasıl ayrı bir anlatı ürettiğine odaklanıyor. Çeşitli tekniklerle, farklı yapısal kaygılar gözetilerek yazılmış oyunların farklı yapıları uyarlanma senaryoları da göz önünde bulundurularak bu anlatının açığa çıkarılmasını, yapının taşıdığı anlatının toplumsal, ekonomik ve siyasal katmanlarla oyunun içeriğinden daha yoğun bir ilişki içinde olduğunun gösterilmesini hedefliyor.

Freytag’ın yapısının altında kalan gizli dünya tasavvuruna odaklanırken, bu dünya tasavvurunun dönemin Batı’daki toplumsal hayata ve dinamiklerine ışık tutan David Hume ve Auguste Comte gibi düşünürlerle olan ilişkisini, tiyatronun ve oyunların tabi tutuldukları yapıyla değişen anlamlarını da epistemolojik-ontolojik bir eksende araştırıyor. Genel bir dramatik yapı tartışmasını yürütebilmek için yer yer anakronik görünebilecek şekilde zaman atlamalarıyla kurulan bu çalışmada, model oyunlarda da (Medea’dan a Streetcar Named Desire’a) biçim-içerik tartışmasında da (Aristoteles’ten Propp’a) aynı anakronizm benimsendi.

Anahtar Kelimeler: Dramatik yapı, Gustav Freytag, Auguste Comte, David Hume, dramatik epistemoloji.

ABSTRACT

The task of a self-determined, autonomous dramatic text analysis is to bring the narrative, as proposed by the dramatic content, to the centre of that analysis. Such an approach is mostly only valid as long as it turns a blind eye to an invisible mechanism that originally produces the character transformation, dialogues and stage directions: Dramatic structure. The dramatic structure,

however, might precede the narrational, stylistic nature of dramatic texts, alter the core of the dramatic content, or rebuild it entirely and it usually operates on its own narrational stratum.

The "Accessories" of the Mind: From Gustav Freytag's Dramatic Structure to Imagining a New World relocates the invisible dramatic structure to its central position and focuses on the narration it produces. Model/sample plays used in the article are adapted to different dramatic structures to reveal that narration and show how the narrative of structure establishes a more intensive relation with societal, economic and political layers than the content itself. This study also intends to uncover the envisaged realm that is buried deep beneath Freytag's dramatic structure, explore the epistemological-ontological connections of that dramatic world with thinkers such as David Hume and Auguste Comte: the perfect philosophical representatives of their own times. Anachronism has been employed as a conscious method both in the selection of the model plays (from Medea to a Streetcar Named Desire) and the theoretical framework for a discussion on form versus content (from Aristotle to Propp).

Keywords: Dramatic structure, Gustav Freytag, Auguste Comte, David Hume, dramatic epistemology.

“Her olguya dair yapılacak bir akıl yürütmenin neden ve sonuç ilişkisi üstüne kurulu olduğu sözde aşikârdır. Eğer birbirlerine, dolaylı ya da dolaysız olarak, bağlı değillerse bir şeyin varlığını diğer şeyden çıkarmamız imkânsızdır.”¹

–David Hume, *an Abstract of a Treatise of Human Nature*

“Bir şey belirsiz; bir yasa bilinmez olduğunda bir tür hipotez üretiriz, bu hipotezden yeni sonuçlar doğar; böylece vardığımız yer özgürce gelişebilir ve geldiğimiz noktada, çıkış noktamız ya onaylanmış ya da boşa çıkarılmış olur.”²

–Auguste Comte, *the Positive Philosophy*

Bir dramatik metinle dış dünya arasında bir bağlantı kurulması gerektiğinde, bu bağ çoğunlukla metinlerin içeriği düşünülerek tesis edilir. Bir karakterin bir başka karaktere söyledikleri, karakteri çevreleyen fiziksel ortam, karakterin sahne üstündeki eylemlerinin bir tasviri, oyunun hikâyesinin nasıl ilerlediği ve nihayetinde nereye vardığı, metinden hareketle yapılacak toplumsal, tarihsel, siyasal ve/veya ekonomik analizin merkezine oturur.³ Böyle bir analizde ele alınan dramatik metinlerdeki karakter, onun ve diğer karakterlerin diyalogları, mekânı ve aksiyonları içeren sahne talimatları ve olay örgüsü oyunun tümü adına konuşan yegâne tartışma taşıtları haline gelir. Metnin içine yazarı tarafından gömülmüş bu öğeler, metinlerin içeriği olarak kendini dayatır; oyunların başka disiplinlerle açıklanması çabasının da vazgeçilmez referans noktaları olur.

Söz gelimi, Antik Yunan’ın milattan önce beşinci yüzyılda geçirdiği -özellikle de toplumsal örgütlenme modelinde- radikal dönüşüm, Euripides’in *Medea*’sında kendini bir eski-yeni çatışması olarak gösterir. Tragedyanın ana kişisi Medea’nın “*Merak ediyorum, sence eski tanrılar / Yönetmiyorlar mı artık dünyayı? Ya da artık yeni yasalar mı geçerli?*”⁴ çıkışı,

1 Hume, David, *an Abstract of a Treatise of Human Nature*, An Enquiry Concerning Human Understanding içinde, ed. Eric Steinberg, İkinci Edisyon Hackett Publishing, Cambridge, 2009, s. 129.

2 Comte, Auguste, *the Positive Philosophy*, Volume I, çev. Harriet Martineau, Batoche Books, s. 225-226

3 Metinden yola çıkarak, metnin kendisinden daha “büyük” yapılarla nasıl ilişkilendiğini anlama çabası ve bu çabada içeriğin ön plana çıkması ne yeni bir metin analizi stratejisi ne de üstüne daha önce düşünülmemiş bir mesele. İçerik ve sanat eseri tartışmasını Platon’dan başlatıp, Aristoteles’e uzanmak, oradan büyük bir modern sıçrama yaparak Kant’a gelmek, bir başka atlamayla Terry Eagleton’a varmak mümkün. Genellikle edebiyat eleştirisinin alanına giren bu tartışma, bu makalenin konusunu aşsa da tarih boyunca gelişimini kısaca takip eden bir çalışma için bkz. Mishra, Raj Kumar, *a Study of Form and Content*, Journal of English and Literature Vol. 2(7), s. 157-160, Eylül 2011.

4 Euripides, *Medea*, Mitos Boyut Yayınları, İkinci Basım, çev. Metin Balay, İstanbul, 2010, s. 25.

pekâlâ dönemin iki farklı demografik teşkilatına işaret edecek biçimde yorumlanabilir: *Oikos* ve *polis*. Üstelik *Medea* özelinde bu ayırım, metin düzeyinde de hayatidir: *Medea*'nın tüm çabası kadınların ve kölelerin sıkıştırıldığı evden, bir başka deyişle özel alandan, *oikos*'tan çıkıp kamusal olana, *polis*'e geçiş yapmak üzerinedir.⁵ "Dış dünya"nın siyaseti, Euripides'in metnine tragedya kahramanının diyaloguyla sızmıştır.

Euripides'ten ve *Medea*'dan yaklaşık yirmi yüzyıl sonra yazılmış *Hamlet*, kendi döneminin ve coğrafyasının başka bir açmazıyla uğraşır görünür. On altıncı yüzyıl Rönesansı'nın merkezdeki dini⁶ kenara itirmesi ve çok geniş olmasa da dinden açılan alana ise bireyi koymasıyla yaşanan değişim, vatandaşların hukuka katılımı fikrinin de yeniden düşünülmesini beraberinde getirmiştir. Cadıların ve insan hayatını kontrol eden dini/hayali güçlerin dünyasından bireyselliğe bu geçişte, bireyin sorumluluk alanının ilanı ile Elizabeth Çağı'nın çarpık hukuk sistemi⁷ yan yana gelir. Bireyin bir grubun ve kolektivitenin parçası olduğu bir dönemde hukuk, halihazırda bireyin hak iddia edebildiği bir alan değilken kolektivitenden ayrılmaya başladığı on altıncı yüzyılda kategorik olarak başvurulabilecek bir merci haline gelir. Shakespeare'in *Hamlet*'i de o dünyada, yapılan haksızlığı ve yozlaşmışlığı tersine çevirmek ve bozulmuş bir düzeni onarmak konusunda kendini sorumlu hissedebilecek bireyselliğe sahiptir. Ancak aynı *Hamlet* zaten tüm hukuki yolları elinde tutan bir düzenle savaştığı için mevcut görünen o legal alana erişimden yoksundur.

İkinci Perde'nin İkinci Sahnesi'nde Rosencrantz ve Guildenstern'ün "ziyaret"e yollanmasını büyük bir şaşkınlıkla değil "*Danimarka zaten bir hapishane*"⁸ diyerek karşılması *Medea*'daki gibi etrafını saran dünyanın niteliğiyle ilgili bir yorum alanının yine metnin içine yerleştirdiğini gösterir. İşe yaramazlığına karşın yine de *Hamlet*'in şahsi hak arama düşüncesini mümkün kılan yapı da bu yeni düzendir denebilir.⁹ Bu düşüncenin başarısızlıkla sonuçlanması da bu yapının bireysel sorumluluğu mümkün kılması, sonra kendisinin mümkün kıldığı bu sorumluluk alanına bizatihi kendisinin engel olmasıyla gerçekleşir. Danimarka'nın "kokuşmuşluğu"na *Hamlet* kendi çağının sözde legal alanında müdahale edemez fakat bireysellik düşüncesi de içine bir defa sinmiştir. Kendi adaletini kendisinin araması fikri böylece sabit kalsa da yöntemini erken on altıncı yüzyıl bireyselliği değil, henüz tamamen gözden kaybolmamış "bilinemez

5 Burada sadece bir örnek olarak kullanılsa da *Medea*'nın dönemin *oikos* / *polis* çatışmasıyla ilişkisi ve bu çatışmanın erkeklik / kadınlık, akıl / vicdan üstünden bir incelemesi için bkz. Blankenship, Debra, *Oikos and Polis in the Medea: Patterns of the Heart and Mind*, Anthós (1990-1996), Cilt 1, Sayı 3, Makale 14, 1992.

6 Buna en az kurulu dinler kadar etkili olmuş büyüyü ve sihri de eklemek mümkündür.

7 bkz. Dean, David, *Law-Making and Society in Late Elizabethan England: the Parliament of England, 1584-1601*, Cambridge University Press, 1996. Özellikle *Law Reform* başlıklı bölüm, parlamento ve siyasete katılımçılık konusunda Tudor hanedanının hukuk alanında gerçekleştirdiği değişimleri ve sonuçları anlamak için faydalı olabilir.

8 Shakespeare, William, *Hamlet*, the Complete Works of Shakespeare, Volume II içinde, Nelson Doubleday, Inc., New York, 1950, s. 610.

9 Benzer bir motivasyon -yazıldığı dönem ve şartlar düşünüldüğünde haklı olarak- *Medea* için söz konusu olmadığının altını çizmekte yarar var.

olan” ve “geçmiş”in hayaleti belirler. İlk perdenin başında önce Marcellus ve Bernardo’nun diyaloglarında sonra da bir sahne talimatı aracılığıyla beliren hayalet, Hamlet’in davasını hukuki değil, kişisel bir intikam davasına dönüştürür. “*Hayalet girer*”:¹⁰ Hayaletin sahne talimatı, Hamlet’in hapisane diyaloguyla birleştiğinde, metin; içerik düzeyinde Elizabeth döneminin erken bireyselliğini-mevcut hukuk sisteminin geçirdiği dönüşümü ve çarpıklığını-geçmişten gelen kişisel intikam¹¹ düşüncelerini de yan yana getirmiş olur.

Buna karşılık, 1947’de -İkinci Dünya Savaşı’ndan henüz iki yıl sonra- yazılmış *a Streetcar Named Desire*; küresel bir felaketten yükselmiş mali yapılanmayı, dönemin finansal kaynak kullanımını, bu kaynak kullanımına bağlı olarak ortaya çıkan ve orta sınıfı genişleten fakat yoksul ve servet sahibi arasındaki boşluğu derinleştiren yeni bir sınıfsallığı, savaş sonrası oluşan kâr fazlasını, radikal bir yükseliş gösteren gayrisafi milli hasılanın etkisiyle ekonomiyi¹² toplumsal-siyasal hayatın merkeze oturtmuş bir Amerika Birleşik Devletleri panoramasıyla birlikte düşünülür. Adındaki tutku ve şehvet -ve bunlara paralel olarak aşk- anıştırmalarına rağmen *a Streetcar Named Desire*’da Stanley Kowalski-Blanche DuBois-Stella Kowalski üçlüsünün ilişkisini belirleyen temel dinamik miras, para ve sınıfsal çatışmadır.¹³ Savaş sonrası yeni sınıfsallıktan pay alarak sınıf atlama ve servet sahibi olma arzusu gibi büyük bir ekonomik perspektifin, metindeki yoğunlaştırılmış ve nesneleştirilmiş karşılığı arkada bırakılmış bir miras olarak Belle Reve’dir. “Dış dünya”dan gelen yeni düzen¹⁴ Stanley’i çoktan ikna etmiştir, “*Louisiana’da Napoleonic kurallar geçerli[dir], bu kurallara göre de kocanın sahip olduğu her şey kadına, kadının sahip olduğu her şey de kocaya aittir*”¹⁵. Eğer Belle Reve, iddia edildiği gibi “[...] satıldıysa, o zaman para nerede?”¹⁶ diye soran Stanley ve Blanche arasında tanımlanması güç ve Stanley’in Blanche üstünde uyguladığı baskı ve şiddet göz önünde bulundurulduğunda nereden doğduğu belli olmayan bir aşktan değil, finansal bir gerilimden söz edildiği de aşikârdır.

10 a.g.e., s. 599.

11 Dönemin hukuk-adalet ve intikam arasındaki gerilimini bu hat üstünde inceleyen bir başka çalışma için bkz. Broude, Ronald, **Revenge and Revenge Tragedy in Renaissance England**, Renaissance Quarterly içinde, 28.1, Bahar 1975.

12 Dönemin ekonomik yapılanması ve savaş sonrası ekonominin Amerika Birleşik Devletleri tarihinin diğer majör dönemleriyle nasıl ilişkilendiği için bkz. ed. Hug, Kathleen E., **Outline of the U.S. Economy**, U.S. Information Agency, 1981.

13 *A Streetcar Named Desire*’da sınıfsal çatışmanın aşkla değil, modern geysallıkla, dolayısıyla ekonomiyle ilgili olduğunu öne süren bir çalışma için bkz. Kataria, Gulshan Rai, **the Hetairas (Maggie, Myrtle, Blanche)**, Tennessee Williams’s a Streetcar Named Desire, Bloom’s Modern Critical Interpretations içinde, Infobase Publishing, 2009. Oyundaki sınıfsallık için yine bkz. Bloom, Harold, **Bloom’s a Streetcar Named Desire**, Chelsea House Publishers, 2005, s. 24.

14 Önceki *Medea* ve *Hamlet* örnekleriyle *a Streetcar Named Desire*’in eklemlendikleri, üstüne bir söz söyledikleri “dış dünya”ları arasındaki temel fark, *Medea* ve *Hamlet*’in değişen bir dünya düzenine rağmen “eski” olanın da varlığını o veya bu biçimde sürdürmesine rağmen Williams’ın metninde değişimin oyun zamanından önce çoktan gerçekleşmiş olmasıdır. *A Streetcar Named Desire*’in değişimin aktibetiyile, *Medea* ve *Hamlet*’in ise değişimle ilgili olduğunu söylemek mümkün.

15 Williams, Tennessee, **a Streetcar Named Desire**, s. 35.

16 a.e., s. 36.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra tekrarlanmayacağı düşünülen küresel bir kutuplaşmanın çok daha vahşisi¹⁷ İkinci Dünya Savaşı'yla yaşanmıştır. Sovyetler Birliği'nin yıkılarak fiziksel olarak dağılmasını hazırlayan, Avrupa'nın ekonomik çöküşünün¹⁸ de kaynağı İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden bir tür nedamet duygusunun doğurduğu insan hakları¹⁹ ve kutuplaşmanın ortadan kaldırılarak yeniden birleşme arzusuna²⁰ dair bir yorum da oyun sonunda Blanche'ın diyalogunda bulunabilir: Blanche'ın Kowalskilerin evinden yaka paça götürülürken zar zor söylediği son diyalogu -"Siz de artık her kimseniz -ben zaten hep yabancıların nezaketine yaslanmışımdır;"²¹- Blanche'ın yeni bir hayat umudundan çok evde yaşanan şiddetli parçalanmadan sonra bilindik olandan büsbütün umudun kesilmesiyle ilintilidir -"eski tanıdık" ülkeler arasında bir birleşmenin gerçek bir umut vadetmemesi gibi.

Medea, Antik Yunan'daki toplumsal örgütlenme modeliyle, dolayısıyla siyasetle; *Hamlet*, Elizabeth Dönemi İngilteresi'nin kişisel intikam ve hak arayışıyla, yani hukuk ve adaletle; *a Streetcar Named Desire*, İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerikası'nda sınıfsallık ve yok olan beraberlik umuduyla, haliyle de ekonomiyle ilişkilidir. Yine de bu yorumların karşısına kolaylıkla başka bir kamptan eleştiri yerleştirilebilir, her üç örnekte de bu ilişkinin başka türlü de tesis edilebileceği öne sürülebilir, bu üç okumayla başka okuma biçimleri de yan yana getirilebilir veya hepsi büsbütün reddedilebilir. Ancak bu, bu bağlamda *Medea*'nın siyasetinin *Medea*'nın diyaloguyla açık edildiğini, *Hamlet*'in hayaletli tek bir sahne talimatının yeni hukuk ve eski intikamı karşı karşıya getirdiğini, *a Streetcar Named Desire*'de karakter dönüşümünün -bilindik bir dünyaya dair umudu olan bir karakterden kendini bilinemez olana fırlatmaya gönüllü bir karaktere doğru- parçalanmış bir dünyaya işaret ettiğini ve eleştirinin alanına giren bu yorumların merkezinde üç metnin de içeriğinin yer aldığı değiştirmez. Ne var ki kendi kaderini içeriği vasıtasıyla kendisi tayin eden, metnin otonomluğunu ön plana yerleştiren bir metin analizi, karakter dönüşümünü de diyaloglarını da bahsi geçen sahne talimatlarını da belirleyen görünmez bir mekanizmaya çoğunlukla sırtını döner: Dramatik yapı.

Halbuki o veya bu biçimde dramatik bir formla şekillendirilmiş her tür dramatik metnin anlatı biçimini ve üslubunu önceleyen, içeriğin²² vurgusunu tamamıyla değiştirebilen, yeri

17 Çapı ve küresel etkisi bakımından.

18 Ve Marshall Planı'nın ortaya çıkışının.

19 Birleşmiş Milletler'i bir araya getirecek temel prensiplerin derlenip toplandığı ve tutarlı bir gündem haline getirildiği United Nations Charter, savaştan hemen sonra, 1945'te hazırlanarak imzalanır.

20 İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi (UDHR), 1948 sonunda imzalanır, bildirmede bahsi geçen her hakkın da birbirine bağlı ve bölünemez olduğunu öngörür. Sadece bireysel hak ve hak arama faaliyetini BM üyesi ülkelerin vatandaşları için düzenliymiş gibi görünse de ülkeler arası karşılıklı sorumluluğu ve milletlerarası hukukta mütakabiliyet ilkesini de tanzim eder. Bkz. Ishay, Micheline R., **the World Wars: the Institutionalization of International Rights and the Right to Self-Determination**, the History of Human Rights içinde, University of California Press, 2008, s. 173-229.

21 Williams, Tennessee, **a Streetcar Named Desire**, s. 165.

22 Bir başka deyişle "hikâye"nin.

geldiğinde de yeniden kurgulayabilen dram tekniği, içerikten bağımsız olarak kendine ait ayrı bir anlatı katmanını taşır. Bu anlam katmanını -ya da katmanlarını- sırtlanan dram tekniği de yukarıda dramatik metin ve içerik ilişkisi için ele alınan oyunların içeriği kadar değişiklik gösterir. Dram tekniğinin tarihi, tiyatrunun da tarihiyle yaşıttır, dolayısıyla yekpare ve statik bir dram tekniği arayışı da beyhude bir çabadır.

Kendi romanlarından sonra²³ yazdığı *Die Technik des Dramas*²⁴ bir yandan dramatik olanın ne olduğuna dair bir cevap vermeyi, dramatik olanı mümkün kılan dramatik aksiyonun “kural”larını göstermeyi, sahnelerin birbirlerine nasıl eklemelendiğini, birbirine eklemelenen bu sahnelerde bir karakterin nasıl bir güzergâh izlediğini, dramatik metinlerin genel yapısını açıklamayı hedeflese de, Freytag, dram tekniğini tek bir reçeteye ve zamana sabitlemez:

“Aristoteles, dramatik etkinin kurallarını ortaya koyduğundan beri, insanlığın kültürü iki bin yıldan daha uzun bir süre boyunca gelişme fırsatı buldu. Sadece sanatsal biçimler değil, sahne de temsil metodu da büyük bir değişim geçirdi. [...] Dramatik üretimin bazı temel yasalarının her zaman etkili olacağından emin olabiliriz fakat dramanın zorunlu şartları kadar dramatik etki yaratmak için kullanılan sanatsal araçların da mütemediyen değiştiği gözlemlenmiştir.”²⁵

Dram tekniğinin değişebilirliğine yapılan vurgu iki açıdan önemlidir. Bunlardan ilki Freytag’ın dramatik yazarlığın zanaat yönünün altını çizmesinde yatıyor. Zamanla değişebilen bir tekniği öngörmek demek, aynı zamanda o tekniğin hizmet ettiği üretimin de değişebileceğini varsaymak anlamına gelir. Bu durumda söz konusu olan teknik, hiç değişmeyen, üstün ve zamansız bir sanatla değil, zanaat ve zanaatkârlıkla²⁶ bir bağ kurar. Freytagcı terminolojiyle söylemek gerekirse zanaata dair bazı “temel yasa”lar aynı kalsa da üretimi mümkün kılan yasaların bağlamı değişir. Bu yasaların, örneğin, Euripides’in *Medea*’sının Antik Yunan tragedyası dünyasında Aristoteles’in *Poetika*’sıyla tasnif edildiğini söylemek mümkün. Yirminci yüzyılın modern, yirmi birinci yüzyılın ise post-modern bakışı, *Poetika*’yı bir sanat formuna

23 *Soll und Haben (Borç ve Alacak), Die verlorene Handschrift (Kayıp El Yazması)* gibi romanlarının dramatik metinler için tarif ettiği teknikle yazdığı oyunlardan çoğu zaman daha yetkin olduğu söylenebilir. *Soll und Haben*’da da *Die verlorene Handschrift*’te de insan edimi, kurgusal karakterlerinin metindeki aksiyonuyla bütünüyle birleşmiştir. Romanlar, sadece aksiyon ve karakter dönüşümü için değil edebiyat ve sanatın on dokuzuncu yüzyıl Almanyası’yla nasıl ilişkilendiğini anlamak için de verimli bir alan sunar. İlkinde bir aristokratla bir emekçi karşı karşıya gelir; ikincisinde de benzeri bir şekilde başka bir soylu bu defa bir düşünürle karşı karşıya getirilir. On dokuzuncu yüzyıl Almanyası’nın etik ve ahlak tartışması, dramatik bir çatışmayla iki kitapta da kendine yer bulmuş olur.

24 Bundan sonra metinde kısaca *Technik* olarak anılacak.

25 Freytag, **Technik**, s. 3-4.

26 Anglosakson dünyada “*playwright*” ifadesindeki *-wright*, tek başına bir isim olarak da kullanılmasına karşın burada son ek görevi görür ve yazmak anlamına gelen *write*’in arkaik bir yazım biçimi değildir. *Shipwright* ve *cartwright* gibi kelimelerde de kullanıldığı gibi zanaatkar, yapan eden ve işçi anlamlarını taşır. *Shipwright* gemi ustasıdır, *cartwright* ise arabacıdır. Bir gemi nasıl *shipwright* tarafından *wrought* edilmişse, yani, çekiçle dövülerek biçimlendirilmişse, bir oyun yazarı da oyununu öyle işlemiştir. Freytag’ın dilinde *der Dramatiker*, *der Bühnenautor* gibi kelimelerde bunun bir karşılığı olmasa da etimolojik anlamına 1600’lü yıllarda kavuşmuş bu İngilizce terimin, bir dönemin Batı merkezli yazarlık bakışına dair bir ipucu sunması bakımından ilginçtir.

yönelik "dikte edici"²⁷ ve bunaltıcı bir tür kurallar demetine hapseder²⁸ ancak *Poetika* en az kendisinden sonra gelen, benzer *temel yasalarla* didişerek hesaplaşan, onları bazen değıştiren bazen kısmen kendinden önce geleni korumaya yönelik bir eğilim gösteren diğer dram teknikleri kadar da akışkan bir metindir.

Kuşkusuz, Aristoteles, *Poetika* boyunca -özellikle de Altıncı Bölüm'de- tragedyanın altı ögesini sayarken (*mythos*, *ethos*, *dianoia*, *lexis*, *opsis* ve *melos*)²⁹ tragedyaların vazgeçilmez unsurlarını da listelemiş olur, burada da ozana biçilen büyük bir özgürlükten söz etmek de pek mümkün görünmez. Özellikle Antik Yunan tragedyalarının bu altı ögesinin içinde bir form olarak tragedyanın temel belirleyicisinin *mythos*³⁰ olduğu Aristoteles'in *Poetika* içinde eylem dizisine ayırdığı bölümlerin hacminden de anlaşılabilir. *Poetika*'nın tarif ettiği zanaatın tekniğine göre, a) bir tragedyanın *eylem dizimi*, olasılık ve zorunluluklarla örüldür, b) bu eylemler bir aksiyonda birleşmelidir, c) *karakter*, *mythos* tarafından önce bir olasılık olarak ortaya atılan -karaktere onu olasılık olarak tanıtan da *mythos*'un bizatihi kendisidir- sonra yine aynı *mythos* tarafından karakter için zorunlu kılınan bir trajik hataya -*hamartia*'ya- düşer, d) karakterin *hamartia*'sı *mythos* içinde yaratılan dengeyi bozar, bu denge yitiminin *mythos*'taki etkisi, *katharsis* aracılığıyla üretilecek yeni bir alternatifle sonuçlanır, e) tragedyanın *dianoia*'sı, yani tartıştığı mesele ve karakterin bu meseleye dair yürüttüğü argümanlar³¹ bu sonuçta mutlaka bir rol oynar, f) bu argüman *lexis*'le ifade edilir, sözlerin oluşturduğu anlam, *dianoia*'nın araçlarındandır, g) tragedyaya *opsis*, dekorla; *melos*, müzikle/melodiyle destek olur ve hepsi bir başlangıçta, bir orta noktada ve bir sonda birleşir.

Medea'nın³² ve aynı dönemin tragedya yazarlarının metinlerinde tespit edilen, kurucu yasalar, Aristoteles'in *Poetika*'sında derlendiği ve açıklandığı haliyle Shakespeare'in Elizabeth Dönemi *Hamlet*'inde de büyük ölçüde geçerlidir. Fakat bu, dram tekniğinin değışebilirliği konusunda Freytag'ın yanıldığını göstermez. Aristoteles'in zamanından Rönesans İngilteresi'ne

27 Ford, Andrew, *the Purpose of Aristotle's Poetics*, Classical Philology 110 içinde, 2015, s. 4.

28 Buna karşı çıkan, Aristoteles'in *Poetika*'sının bir reçete metin olduğunu reddeden çalışmalar da yok değıldir. Andrew Ford'un da atıfta bulunduğu, Stephen Halliwell yazdığı *Poetika* önsözünde metnin öğüt veren, "doğrusunu" söyleyen ve yönlendirici diline rağmen *Poetika*'nın bir reçeteden fazlası olduğunu öne sürer. bkz. Halliwell, Stephen, Giriş, *Aristotle's "Poetics"* içinde, Chicago, 1998.

29 Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 14. Basım, 2006, s. 22-27.

30 Çoğunlukla olay örgüsü olarak çevrilse de, Aristoteles'te *mythos*'la *ethos*'un ilişkisi düşünöldüğünde eylem dizimi/eylem örgüsü demek daha uygun olacak. Bir karakterin tercih ederek bulunduğu aksiyonlar da, kendi tasarrufunda olmayan olaylar da karakterden bir aksiyon eylem gerektireceği gibi, *mythos*'u belirleyen tragedyadaki karakterden çok eylemler olduğu için eylem dizimi tabiri tragedyanın "tabiat"ıyla ilgili daha çok şey söylüyor. Bu çalışmanın kapsamını aşan derinlikli bir *ethos* ve *mythos* tartışması için bkz. Arıcı, Oğuz, *Karaktersiz Tragedya, Tiyatroyla Düşünmek* içinde, Habitus Kitap, 2016, İstanbul, s. 107-138.

31 Blundell, Mary Whitlock, *Ethos and Dianoia Reconsidered*, Essays on Aristotle's Poetics içinde, ed. Rorty, Amelie Oksenberg, Princeton University Press, s. 158.

32 Aslında *Medea*'nın sadece Euripides'in kanonu içinde değıl, diğer Antik Yunan tragedya yazarlarının eserleri arasında da "yapı" söz konusu olduğunda en "asi" metinlerden olduğu şerhini de düşmek gerekiyor. Ancak *Poetika*'nın tarif ettiği temel yasaların böylesi bir metinde bile işlemedi de zanaatın dram tekniğiyle olan bağının ne kadar elzem olduğunu ortaya koyuyor.

kadar -söz gelimi, 18. yüzyıldan günümüze geçirdiği başkalaşımın karşılaştırıldığında- dram tekniğinin radikal bir değişimle karşı karşıya gelmemiş olması, dönemin tiyatrosunun yazarlık ve dramatik yapıdan ziyade yeni teknolojilerin ve bilimin gelişmesine bağlı olarak dekor, ışık gibi *decorum* öğelerinin üstüne düşünmesi, asıl tartıştığı meselelerin de sahneleme biçimleri olmasıyla ilintilidir.³³ Elizabeth Çağı İngilteresi'nde³⁴ tiyatro, özellikle de tragedya söz konusu olduğunda Aristoteles'in *Poetika*'yla hâlâ doğrudan ilişkilidir. Ancak *Poetika*'ya ek olarak yukarıda sözü edilen *Poetika*'nın kısıtlayıcı, fazla belirleyici ve reçetemesi bir metin olduğuna yönelik modern eleştirilerin de kaynağı olan Horace'ın *Ars Poetica*'sı da Rönesans'ta *Poetika*'yla birlikte temel tragedya kaynaklarından biri haline gelmiştir. Hatta *Poetika* büyük ölçüde *Ars Poetica*'nın Thomas Drant çevirisinden öğrenilmiştir denebilir.³⁵ Drant'ın çevirisi *Ars Poetica*'yı da *Ars Poetica*'daki *Poetika* referanslarının da Rönesans insanına göre yorumlayarak sadeleştirdiği için *Poetika* gibi en az tarif ettiği tragedya kadar kompleks ve sofistike olan bir metin, Anglosakson dünyada gerçekten de pratik bir el kitabına dönüşmüştür.

Buna karşılık Shakespeare, tragedyalarında dönemin Aristoteles ve Horace bileşimine bütünüyle sırtını dönmemiş olsa da Antik Yunan'ın bir başlangıç, bir orta nokta ve bir de sondan oluşan üçlü yapısının yerine yaklaşık iki yüzyıl sonra Freytag'da da göreceğimiz türden beşli bir yapıyı koyar. Ancak Shakespeare'in beşli yapısına dair analizlerin, Freytag'ın ortaya koyduğu beşli sistem üstünden yeniden Shakespeare'in oyunlarının ele alınarak yapıldığı da unutulmamalı. Bir başka deyişle, Shakespeare'in kendine özgü ama bir ayağı da Aristoteles ve Horace'ın düşüncelerine basan beşli dramatik yapısı, teknik bir biçim olarak Freytag tarafından sonradan kavramsallaştırılmış, bu modele eklemeler yine Freytag tarafından yapılmış, on dokuzuncu yüzyıldan günümüze kadar da değişerek gelmiştir. Shakespeare'in beşli yapısı, yapısal bir kaygıdan ziyade, Rönesans'ın genel dramatik eğilimini yansıtacak biçimde içeriğe dairdir: "*Beşli yapıdan [çok] Shakespeare'in [tragedyaları] komik olanla ciddi olanı aynı yapıda buluşturduğu için başarılı [olmuştur].*"³⁶ Yine de Shakespeare'in kullandığı *serim* (*exposition*), *aksilikler* (*complications*), *aksiyonun zirvesi* (*the climax of action*), *alçalan aksiyon* (*falling action*) ve *felaket*'ten (*catastrophe*) oluşan beşli yapı da Freytag'ın *Technik*'te önerdiği dramatik yapıyla tamamen aynı değildir. *Poetika*'daki *mythos*, Shakespeare'in tragedya biçiminde, üstlendiği asli görevi karaktere vermiştir. Rönesans'ın -ama özellikle de Shakespeare'in- tragedyasının *serim*'i de, *felaket*'i de *Poetika*'daki terminolojiyle ifade etmek gerekirse *mythos*'a değil, oyunun karakterine hizmet eder, olay örgüsü onun için yaratılmıştır, *serim*'de tanıtılan temel çatışma karakterin çatışmasıdır, sonunda uğrayacağı *felaket* de karakterin felaketidir. Bu felaketin sonucunda kahraman kendisiyle beraber başkalarının da yıkımına neden olabilir fakat yine de *felaket*'le ilişkilenen tragedyanın kahramanı olur, *felaket* doğrudan kahramanın karakteri

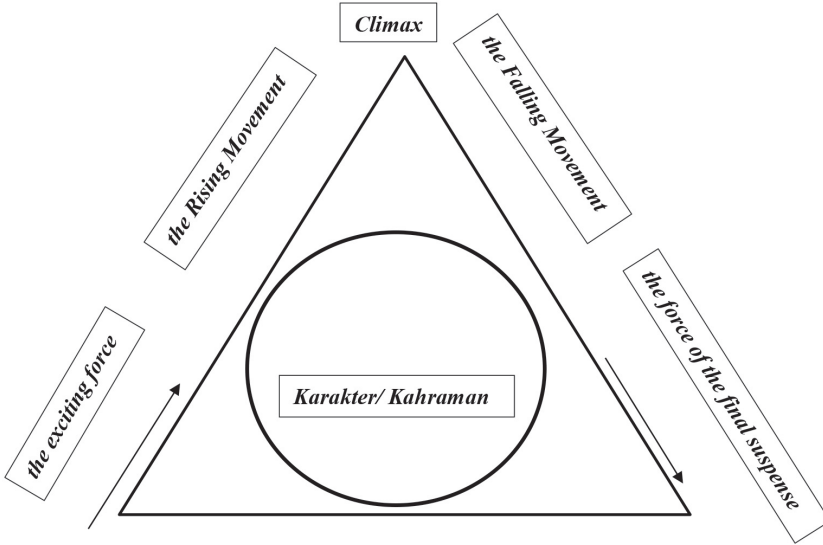
33 bkz. Carlson, Marvin, **the Renaissance in England and the Netherlands**, Theories of the Theatre içinde, Genişletilmiş Edisyon, Üçüncü Baskı, Cornell University, 1996.

34 Carlson'a göre Hollandası'nın da.

35 a.g.e., s. 78.

36 a.g.e., s. 135.

ve onun edimlerine bağlıdır. Freytag'da ise bu beşli yapıya *Poetika*'dakine benzer özellikleri geri verilir; *Technik*'te tarif ettiği dramatik yapı piramidinde olay örgüsüne de vurgu yapılır:



Introduction

Catastrophe / Denouement

Gustav Freytag'ın *Technik*'inde tarif ettiği dramatik yapı piramidinin görselleştirilmiş bir versiyonu.

Oyunların kronolojik olarak dizilmiş bu beş aşaması Freytag için aslıdır. Rönesans ve Rönesans sonrası tragedyalarda/dramatik metinlerde tüm bunların merkezinde bir ana karakterin yer alması gibi, Freytag'da da merkezdeki bir karakter/kahramandan mutlaka söz etmek gerekiyor. Bu ana karakterin bu beş durağa uğrama mecburiyetini ve bu beşli yapının sonunda geçireceği dönüşüm de piramidin önermelerinden biri. Ancak Freytag'ın üçgenindeki beş perdeli yapının öğelerini ayrı ayrı "tetikleyen" unsurlar, karakterle olduğu kadar olay örgüsüyle de ilgili görünüyor.

Freytag'ın *Technik*'indeki bu piramidimsi yapı, beş perdeye bölünmüştür; Freytag'ın öngördüğü bu teknikte karakter/kahramandan önce *introduction*, olay örgüsünün ve aksiyonun temeli olarak³⁷ yer alır. Oyunun dünyasına bir hazırlık niteliği taşıyan *introduction*'da "illa

37 Başlangıç/giriş. Literatürde çoğunlukla Rönesans modeli için *exposition* olarak anılıyor. Bu çalışmada hem

*birden fazla karakterin sesi tek ve güçlü bir sese dönüşmek zorunda değildir. [Ancak] oyunu açıkça tanımlayan bir temel düşünce, bitmiş bir sahne [bu bölümde] yer almalı ve uyarıcı ilk aksiyonun ilk anına doğru yapılacak kısa bir geçişe oyun yazarı sıkı sıkı tutunmalıdır.*³⁸ *Introduction*'ı “[ana kahramanın ve oyunun] temel aksiyonunun başladığı, oyunun ana kişilerinin kim olduklarının gösterildiği ve onların çıkarlarını uyarın”³⁹ *the rising movement*⁴⁰ takip eder. *The rising movement*'in uyarma işine -Freytag'ın beşli asıl yapıya yaptığı “ek”lerden ilki olan- *the exciting force*⁴¹ eşlik eder. Kahramanı harekete geçiren bu güç, doğrudan ana karakteri etkilese de aynı zamanda “bir düşünce, bir dilek, bir çözüm gibi karakterden çıkarılabilecek [karaktere dayanan] bir dizi birbirini takip eden temsil de olabilir.”⁴²

Olay örgüsünün karakter üstündeki bu etkisi, *climax*'te⁴³ doruk noktasına ulaşacak, kahraman “*müthiş bir mücadeleyle*”⁴⁴ yüzleşecek, bu mücadelenin ilk sonucu ya bir başarıyla elde edilecek ya da karakter için “*ölümcül bir iç çatışmanın başlangıcı*”⁴⁵ olacaktır. *Climax*'te ister başarıya ulaşsın ister kendi iç çatışmasına yönelsin, söz konusu olan eğer bir tragedya ise oyunun “*kapانیş aksiyonu*”⁴⁶ karakterin tüm çabasına karşın bir *catastrophe*'yle sonuçlanacaktır. “*Karakterine yumuşak kalpli davranan modern*” oyun yazarlarının komedi/tragedya olmayan metinlerde ise *catastrophe, denouement*'a varacaktır.⁴⁷ Karakter, kendisini sarmalayan dünyayla birlikte bir yıkıma uğrasa da, bu yıkımın sonucunda “*çatışan güçler gerçek bir dengeye kavuşur ve [bu noktada] hiçbir şey tesadüfi değildir.*”⁴⁸ *Catastrophe*'nin/*denouement*'in şaşırtıcı bir etki yaratmaması da onu önceleyen *the force of the final suspense*'in⁴⁹ görevidir.

Kahramanın düşüşünü hazırlayan *the force of the final suspense, Technik*'te sık sık dramanın ve tragedyanın “*ustası*”⁵⁰ olarak atıfta bulunduğu Shakespeare'in bile eksik olduğu bir alan olarak tanımlanır: “*Bazen fazla kolayca, çabucak, neredeyse özensizce catastrophe'yi hazırlayan*” Shakespeare'in *Technik*'teki karakter ve olay örgüsü ilişkisinden çok karakterlerin aksiyonuyla ilgilendiği düşünülebilir. Halbuki, eğer bir karakterin aksiyonlarını düzenleyen bir olay örgüsü yoksa karakterin tam manasıyla progresif bir ilerlemesinden söz edilemez.

Freytag'la Shakespeare'i ve Rönesans tragedyalarını birbirinden ayırabilmek için hem de *Technik*'in İngilizce çevirisine sadık kalmak için MacEwan'ın seçtiği karşılıkları kullandım. Almanca için bkz. *Einleitung*. Freytag, **Technik**. s. 36.

38 a.g.e., s. 37.

39 a.g.e., s. 39.

40 Yükselen hareket.

41 Uyarıcı güç.

42 a.g.e., s. 38.

43 Zirve.

44 a.g.e., s. 40.

45 a.g.e., s. 40.

46 a.g.e., s. 42.

47 Çözüm.

48 a.g.e., s. 43.

49 Final gerilimin etkisi. Almanca orijinali için bkz. *spannung*.

50 a.g.e., s. 42.

İyi temellendirilmemiş bir *force of the final suspense*'le kahramanın sonu oyunun içinde yer alan dış koşullar tarafından belirlenmiş olmayacağı için tesadüfi/kaza eseri bir son olmaya da mahkûm görünür.

Freytag'ın on dokuzuncu yüzyılın epistemolojisini de sırtlanan *Technik*'i günümüze kadar elbette değişmeden gelmemiştir. Ancak kendisinden sonra gelen ve dramatik metinlere ve yapılarına yönelik bir açıklama yapmaya, onları analiz etmeye gayret eden tüm "sistem"ler o veya bu biçimde öncelikli olarak Aristoteles'in *Poetika*'sının ve Freytag'ın *Technik*'inin varyasyonlarıdır denebilir. Freytag'tan önce yazmasına, dolayısıyla da karşısına kendisinden önce var olan tek majör dram tekniği kaynağı denebilecek *Poetika*'yı almasına rağmen Eugène Scribe'in bu konuda istisnai bir yer kapladığını söylemek mümkün. Scribe'in *well-made play*'i⁵¹ bizzat Scribe'in yazdığı yıllarda (1791-1861) daha çok Comédie-Française'e, romantizme ve bulvar melodramlarına yönelik bir yapı değişikliğini öngörse de⁵² asıl etkilerinin Strindberg ve Ibsen gibi "modernler" üstünde olması⁵³ Scribe'ı hem Freytag'ın öncülü hem de ardılı yapar. Scribe, dramatik ironiyi seyirciye dram tekniğinin bir yasası olarak tanıtır.⁵⁴ Mutlaka her metinde bir nesnenin/bir bilginin bir karakterden saklanması ama seyircinin/okurun/diğer karakterin ya da karakterlerin o bilgiye haiz olması⁵⁵ gerekir, bu bilginin karaktere açık edilmesi⁵⁶ her şeyi açığa kavuşturur. Son olarak karakterin mevcut düzeni altüst olur⁵⁷ nihayetinde ise her şey bir çözüme⁵⁸ kavuşur.

Günümüzde Stuart Spencer ve Will Dunne'la; David Mamet'in dram tekniğiyle beşli yapılar yerlerini bir *inciting incident*⁵⁹, *dramatic turning point*⁶⁰ ve *climax*'ten⁶¹ oluşan üçlü bir yapıya bırakır. Freytag'ın *Technik*'i hepsinin temelini oluştururken, Mamet'te asıl dert her şeyin yazar tarafından "bilinç" aracılığıyla⁶² kurgulanmaya çalışılmasında yatar; olay örgüsü

51 İyi kurulmuş, iyi biçimlendirilmiş oyun anlamına geldiği gibi, *playwright* ifadesinde olduğu gibi "iyi yapılmış oyun" gibi kelimesi kelimesine bir çeviri dahi için "yapılan" ve zanaata dayalı bir faaliyet olduğunu vurgular. Bu açıdan, makale boyunca öne çıkarılan dram tekniğinin zanaatla olan ilişkisi Scribe'in İngilizce çevirisinde kendine bir başka dayanak bulur.

52 bkz. Cardwell, Douglas, **the Well-Made Play of Eugène Scribe**, the French Review, Cilt LVI, No: 6 içinde, Mayıs 1983, s. 876-884.

53 Carlson, Marvin, **Italy and France in the Early Nineteenth Century**, Theories of the Theatre içinde, Genişletilmiş Edisyon, Üçüncü Baskı, Cornell University, 1996, s. 215-218, 238.

54 En yetkin örneklerinden biri Ibsen'in *Nora: A Doll's House*'nda görülebilir.

55 Freytag'daki *exposition*'ın görevini görür. Aralarındaki temel fark *well-made play*'de bu sırrın saklanmasını daha oyunun başlangıç zamanından önce şart koşmuş olan, karakterler arası ortak bir geçmişin bu bölümde mutlaka tanıtılması gerekliliğidir.

56 Freytag'daki *climax*. Bu *climax*'e varmak için yaşanacak *the exciting force*, *exposition*'da saklanan bilginin/ nesnenin karakter tarafından keşfedilmesine yönelik gerçekleştirilecek bir aksiyon olacaktır. Bu nedenle Scribe'in modelinde, *the exciting force* daha geç gelecektir.

57 *The falling movement*'ın bir tür karşılığı olduğu söylenebilir.

58 *Denouement*.

59 Tetikleyici olay.

60 Dramatik dönüm noktası.

61 Makale boyunca kullanıldığı biçimiyle: Zirve.

62 Mamet, David, **Three Uses of the Knife: On the Nature and Purpose of Drama**, Vintage Books, New York, 1998, s. 46-47.

hâlâ önemlidir fakat diyalog artık bir aksiyon aracı haline gelmiştir. Karakterlerin diyalogları olay örgüsünü taşır. Spencer ve Dunne için “*karakter oyunun ruhu ve kalbi*”dir⁶³. Bu bakımdan, Rönesans ve on dokuzuncu yüzyılın karakteri merkeze koyan dram tekniği anlayışı ikisinde de sürer, ne var ki, temel dramatik öğeler, dramatik yapı üçgenleri, karakterlerin birbirleriyle olan ilişkileri, olay örgüsü ve çatışma özellikle Will Dunne’da karakterde temellenir. Geriye bir sıçramayla bugünün tekniğini anlamak için şöyle de denebilir: *Ethos*, Will Dunne’ın güncel dramatik yapısında *mythos*’tur.⁶⁴ Bir başka deyişle, dramatik karakter, eskisi gibi kendisine sunulan dramatik bir dünyanın içinde eylemleriyle var oluyor değildir, o dramatik dünyanın bizatihi kendisi karakter tarafından üretilmektedir.

Ancak *Poetika*, *Technik* ve adı geçen diğer tüm modeller çoğunlukla pedagojik amaçlarla değerlendirilmiş; söz konusu teknikler, geriye dönük ve tarihsel bir bakışla tekniğin kendisinden önce gelen oyunların içeriğini analiz etmek ve/veya metne içkin olduğu varsayılan bir yorumun açığa çıkarılması için kullanılmıştır. Böylesi bir yaklaşımın izi sürüldüğünde dramatik yapı, içeriğin üstüne oturduğu basit bir şemayı işaret eder gibi görünür. Bu yaklaşım, söz gelimi *Medea* gibi bir tragedyanın Aristoteles’in *Poetika*’sından Freytag’ın *Technik*’ine taşındığında geçireceği değişimin saf biçimsel bir dönüşüm olacağını varsayımını da beraberinde getirir. Eğer dramatik metinlerin yapısı ve tekniği sadece pedagojik bir araç ve yazıma dair bir reçete sunuyorsa, bu durumda, Euripides’ten günümüze kalmış haliyle *Medea* gibi bir tragedyayı Aristoteles’in *Poetika*’sından çıkarıp, Freytag’ın *Technik*’ine uyarladığımızda *Medea*’nın gerçekten de sadece bir form değiştirmesi yeterli olacaktır.

Poetika’nın salık verdiği bir başlangıcı, ortası ve sonu olan bütünlüklü yapısıyla *Medea* gibi bir tragedyaya, Euripides’ten günümüze kalmış haliyle sadece Freytag’ın *exposition*’ını (Medea’nın tanıtılması, mekânın kurulması, içeriğe işaret eden tema için gerekli materyalin sunulmasını) içerecektir. Ancak oyunun *the rising movement*’ı (Medea ve Iason arasındaki gerilim) oyun zamanından önce başlamıştır, *climax*’i (Medea’nın intikamı) oyunun ortasında değil sonunda yer alır, bir *falling moment* yoktur ve tragedyaya ne bir *catastrophe* ile ne de bir *denouement*’la sonuçlanır. Eğer Freytag’ın piramidi, Antik Yunan *Medea*’sını önce çatışmasıyla yüzleşmeye (*the exciting force*), ardından intikamını almaya, intikamın sonunda nedamet getirmeye (*the falling movement*), sonunda da bir felâkete ya da bir “mutlu son” a zorluyorsa; intikamını aldıktan sonra ne yapacağını bilemeyen, *deus ex machina*’sına binip giden, pişman olmayan bir *Medea*’nın hâlâ aynı *Medea* olduğunu ve sadece “biçimsel” bir değişiklikten geçtiğini söylemek zor görünmektedir.

63 Dunne, Will, *the Dramatic Writer’s Companion: Tools to Develop Characters, Cause Scenes, and Build Stories*, the University of Chicago Press, 2009, s. 2.

64 Aksini söyleyen *Poetika*’nın bugünden retrospektif bir bakışla incelendiğinde yorumlanması zor, kriptik bir metin olarak değerlendirilmesinin bir nedeni de bu olabilir.

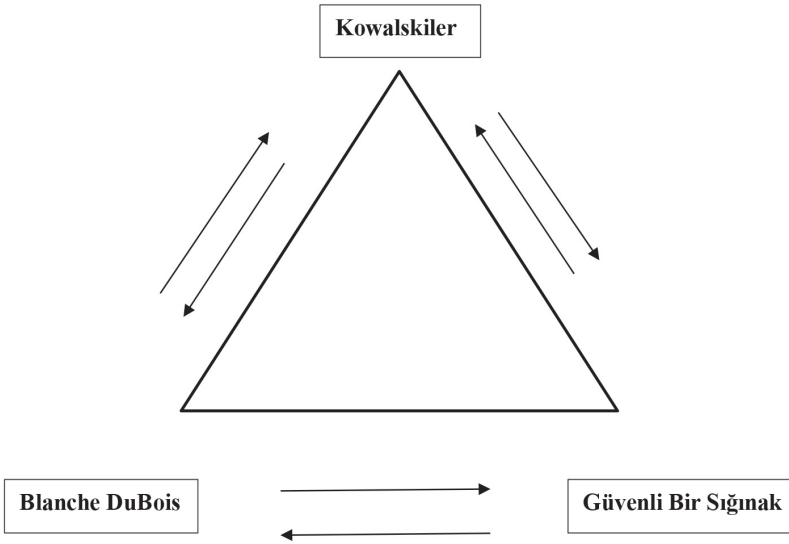
Technik'li bir Medea, Antik Yunan'daki gibi kendi yok oluşuna doğru bir sarmal halinde gittikçe gömülemez çünkü Freytag'da kahramanın çatışması iki şey/nesne/kişi arasında olmalı, karakter önce çatışmayı kazanmalı/kazanıyor gibi görünmeli ve ardından kaybetmelidir. İçeriğin biraz özgür bir yorumuyla başta ortaya konulan *oikos-polis* çatışması, aslında zaten ancak Freytag'ın *Technik*'iyle ve Modern bir bakış açısıyla bakılarak yapılmış bir analizle mümkündür -zira *Poetika* iki zıt kutbun çatışması ortasında taraf tutan ve galip gelmeye çalışan bir tragedya kahramanını tarif etmez. Aksine, her bir dramatik ögenin *Poetika*'da birlikte ve *mythos* için hareket etmesi, Medea'yı oyunun *mythos*'u içinde sadece bir Yunanlı yapar, eski ve yeni düzen arasında görünürdeki bir çatışma da bir karakter olarak Medea'yla bağı belirsiz bir çatışmadır. *Medea*'nın dramatik yapısı sayesinde iki düzen arasındaki geçişkenliğe farklı biçimlerde de olsa Iason, çocukları ve Aegeus da maruz kalır. *Oikos* ve *polis* arasında bir gerilim elbette mevcuttur ancak bu gerilimde Medea'nın bir tasarrufu yoktur. Bir karakter olarak bu gerilim Medea'ya hazır olarak sunulur; Medea'nın edimleri bu gerilimi belirlemediği gibi ona asıl düşen bu dünyanın içinde vereceği kararlardır. *Poetika*'nın Medea'sı, bize yapısıyla Medea'nın iki zıt yaşam biçiminin arasında kalmadığını, dikotomik bir çatışma modelinin olmadığını oyunun açık uçlu sonu ve yine yapıdaki birlik⁶⁵ fikri bize söyler. Medea'nın sonunda "ortadan kaybolmak" dışında yapacak bir şeyi yoktur çünkü dramatik aksiyonun bir eylemle daha sürdürülmesi *oikos* ve *polis* arasında bir tercih yapılması ve içlerinden birinin galip gelmesi anlamına gelecektir.

Poetika'dan *Technik*'e bir geçişte, Medea'nın ve dönemin Antik Yunan'ının *polis* hayatıyla, mit ve din arasında sıkışmış toplumunun belirsizliği ve muğlaklığı da bir dönüşüme uğrar. Hikâye ve içerik bütünüyle aynı tutulduğunda dahi -kategorik olarak imkânsız da olsa- Medea, *Technik*'te olay örgüsünü belirleyen bir kahraman haline gelir, beş aşamayı olay örgüsünün de etkisiyle ağırlıklı olarak kendisi ve eylemleri belirler, hepsinden sırayla geçer; kendi sonuna da kendisi karar verir. Medea artık yeni bir dünyanın karakteridir ve teknikteki bir geçiş, kahramanın dünyasını da değiştirecektir. Antik Yunan, karakterin tercihlerinden bağımsız işleyen bir dünyanın, çatışmanın değil olasılıklar ve zorunluluklarla örülü muğlaklığın dünyasıysa, Medea'nın yeni *Technik* dünyası iki şey arasında tercihte bulunmanın, tesadüfi bir şeyin var olamadığı ve her şeyin birbirine bağlandığı bir dünyadır.

Tam da bu nedenle, dramatik yapı söz konusu olduğunda tartışılması gereken farklı tekniklerin kullanılması ya da belli bir dönemin üstünden bir dış göz olarak eleştirmenin/okurun ilgili metinlere karşı bir mesafe alabileceği kadar yeterli bir zaman geçtikten sonra geri dönüp, bu metinlere bakarak ortak bir şema çıkarmak kadar değişen teknikle beraber yaşanacak dramatik dünyalar arası bu geçişi tahlil etmektir. İçerikten doğan *Medea*'nın siyasetinin taraf tutmakla/çatışmakla değil o iki kutup arasındaki bir belirsizliğin olduğu bir dünya olduğunu Freytag uyarlamasında görebildiğimiz gibi, benzer bir durum seçilen diğer

65 unity.

model oyunlar için de geçerlidir. *Hamlet*'in Shakespeareci, Rönesans tragedyası modelinde⁶⁶ hayaletin girişi bir sahne talimatı olarak yeni hukukla eski intikamı bir araya getirir getirmesine ancak Freytag'da ana karakterler ve oyunun kahramanı dışında kalan diğer karakterler gibi, aksiyonu işaret etmeyen sahne talimatı da sadece bir “aksesuar” ve talidir⁶⁷, tek başına olay örgüsünden bağımsız olarak geçmişe referans vermesine imkân yoktur. Eğer hayaletin bir geçmişi yoksa, belirmesi, *Technik*'te ya bütünüyle bir tesadüf olarak değerlendirilecek ve bu yüzden oyunun yapısına ve kuruluşuna zarar veren bir öge olacak ya da orijinal metin boyunca edimlerini bir delilik paravanı arkasına saklayan Hamlet, temellendirilmemiş bu tesadüfi, tekinsiz ve garip sahne talimatıyla düzgün çalışan akli melekelerden yoksun hakiki bir “deli adam” olacaktır. Oyunun bu haliyle de içerik düzeyinde hukuk-intikam gibi bir karşılaştırmaya atıfta bulunmasına imkân yoktur. Freytag'ın modeline en yakın olan *a Streetcar Named Desire* da olsa; onu Will Dunne'in, Stuart Spencer'in üçlü modern yapısından *Technik*'e taşımak da benzer bir değişikliğe neden olacaktır. İçeriğin “dış dünya”yla olan ilişkisinde Blanche'ın karakter dönüşümü toplumsal bir eleştiriyi mümkün kılsa da *Technik*'e taşınması metnin o dış dünyayla olan bağıni değiştirecektir. Will Dunne'in dramatik karakter üçgeni, *a Streetcar Named Desire* için şöyle görünecektir:



66 Scribe'in *well-made play*'ine özgü *exposition*-oyun öncesi geçmiş ilişkisini de hatırlatacak şekilde.

67 Freytag, **Technik**, “Aksesuar” karakterler için bkz. s. 69; “aksesuar” sahneler için bkz. s. 58; “aksesuar” sahne talimatları ve savaş sahnelerinin düzenlenmesi için bkz. s. 73. Yine çeviriye dair bir not düşmekte yarar var. MacEwan'ın çevirisinde “accessory” olarak geçen her bir dramatik öge için Freytag, Almanca orijinalinde ilgili terimin başına “yanında” anlamına gelen *neben-* ön ekini getiriyor. Örneğin, “aksesuar” karakterler, böylece günümüzde de terminolojiye yerleşmiş haliyle “yan karakter” gibi düşünülebilir. Ancak MacEwan'ın çevirisinde tercih ettiği “accessory” sözcüğü, Freytag'da yapı dışında geri kalan her dramatik ögenin tali oluşuna bir vurgu yaptığı için bu çalışmada da “aksesuar” olarak tutuldu ve çalışmanın başlığına taşındı.

Will Dunne'in dramatik karakter üçgeni modelinin her bir köşesine Kowalskiler'de olduğu gibi birden fazla karakter/öge yerleştirilebilir. Amaçları aynı olduğu sürece farklı karakterler aynı köşede gruplanarak toplanabilir. Üçüncü köşede olduğu gibi⁶⁸ bazen cansız bir nesne ya da bir karakterin arzusu da metin içinde bir dramatik karakter gibi hareket edebilir. Karakterlerin bu geometrisinin iyi işleyebilmesi için üç köşede yer alan her bir karakterin/dramatik ögenin birbiriyle "konuşması" gerekir. Blanche'in Kowalskiler'le, Kowalskiler'in Blanche'la; Güvenli Bir Sığınak'ın Kowalskiler'le, Kowalskiler'le Güvenli Bir Sığınak'ın da onlarla bir ilişkisi vardır; bu matris, karşılıklı ilişkiler üzerinden kurulur.⁶⁹ Bu üçlü ilişkinin sonunda Blanche DuBois'nın amacına ulaşamayarak oyunun *climax*'inde doktorlar tarafından götürülmesi, yine bu ilişkilerin tamamının bir sonucudur. Bir oyunun ana karakterinin dışında, bu üç ilişkinin toplamı olay örgüsünü mümkün kılar. Blanche'in arzusunun boşa çıkmasında güvenli bir sığınak olmadığı apaçık olan Kowalskiler'in evinde kalmaya ısrarı, Stanley'in tecavüzü, Stella'nın olan bitene sessiz kalması tanıdık ve eski dünyanın artık güvensiz bir yer olduğunu birlikte ima eder. Freytag'ın *Technik*'inde ise bir karakter beşli yapı boyunca ilerlemelidir (dolayısıyla, oyun boyunca başladığı noktayı muhafaza etmek gibi "statik" bir amacı olamaz); tıpkı *Hamlet*'in sahne talimatında olduğu gibi ana karakter hariç diğer karakterler birer aksesuar ve süs aracıdır; olay örgüsü hâlâ yerli yerindedir ve karakterin üstünde karakterden bağımsız bir etkisi vardır. *A Streetcar Named Desire*'nin *Technik* versiyonunda her şeyin sorumlusu Blanche'dır, karakter dönüşümü de "bilindik bir dünyaya dair umudu olan bir karakterden kendini bilinemez olana fırlatmaya gönüllü bir karaktere doğru"⁷⁰ ilerlemediği için parçalanmış bir dünya göndermesi, "sonsuz bir aklın insanı yüceltici etkisini [kullanmadığı için] kendini kaderlerin en berbatından, insanlığın kederinden"⁷¹ kurtaramayan Blanche'in ve "dönüşmediği için kendi başlangıç noktasına mahkum olan" insanların dünyasının bir tasviri haline gelir. Will Dunne'la açıklanan *a Streetcar Named Desire*'da Blanche'in bir türlü değişmeyen isteği, lineer bir ilerlemenin mümkün olmadığı döngüsellüğün şematize edildiği, bireyin sorumluluğunun ortadan kaybolduğu bir dünyayı okuruna tanıtır.

Dramatik yapının içerikten bağımsız olarak⁷² bir dünya tasavvuru yarattığını söyleyen, hangi dramatik model benimsenirse benimsensin, hikâyenin görünürde kurduğu dili yalanlayabilen, onaylayabilen, etkisini güçlendirebilen, büsbütün boşa çıkararak yapının hakimiyeti karşısında bir başka edebiyat eleştirisi/yaklaşımı da kendine yer bulur. İçeriği bambaşka olan iki metin, bu anlayışa göre bambaşka iki metin dışında bir şey değildir; yapı ise sadece bir içeriği iletmede kullanılan, türetildiği dönemin sosyopolitik şartlarından ve baskın diskurundan etkilense de

68 Özellikle de iki karakterli oyunlarda.

69 Dunne, Will, *the Dramatic Writer's Companion*, s. 62-68.

70 Bkz. Bu çalışma, s. 7.

71 Freytag, *Technik*, aksesuar karakterler için bkz. s. 69; aksesuar sahneler için bkz. s. 58; aksesuar sahne talimatları ve savaş sahnelerinin düzenlenmesi için bkz. s. 30.

72 Ya da en azından içeriğe olan bağlılığı sınırlayacak biçimde.

Lejant

X	Odysseus
Y	Calypso / Circe /
Sirenler	
Z	İthaka
T	Badireler ve kaos
a	hilekar
by	yönetici
c	koca / baba
A	teklifi kabul etmek
B	eve dönmek
C	eve döner
hopX	Odysseus umut eder
-değiller / negati fi	
enckarşılaşır / tanıtılır	
!vurgu	

hikâyenin bir aracıdır.⁷³ Bir başka örnekleme, bu defa bu “şema”⁷⁴ fikri üstünden formülize ederek yapmak ve iki yaklaşımın birbiriyle ilişkisini daha iyi anlamak mümkün. Böylesi bir yaklaşımla, bambaşka çağlarda, bambaşka formlarda, bambaşka kaygılarla yazılmış, düşünülmüş, tasarlanmış, anlatılmış iki metin içerik düzeyinde tamamen aynı gibi görünebilir.

Örneğin, Homeros’un *Odysseia*’sı ile *a Streetcar Named Desire* yine Rus Biçimcileri’nin terminolojisiyle söylemek gerekirse *fabula* formleri bakımından tamamen aynı metinler olabilir. Barthes-Propp ekseninde çıkarılan şematik formül dahi iki metin arasında hiç değişmeyebilir.

Yukarıdaki şemadan da görüleceği gibi, böyle bir formülle, Odysseus’un “motivasyonu”nun ona yabancı/yeni bir şey olmadığı açığa çıkar. Bir hilekâr, yönetici, koca/baba olarak İthaka’dan başlayan yolculuğunun sonunda İthaka’ya döndüğünde (X [Odysseus] Z’ dedir [İthaka’dadır]), yine tüm bu niteliklerin (X [Odysseus]x[hilekar+yönetici+koca/baba]) ona getirdiği statüye ve duruma yeniden kavuşmuştur. Bu “bilgi” Homeros’un destanının *fabula*’sında yer almaz. Tüm formül açıkça şöyle okunabilir:

73 Burada, büyük ölçüde, Rus Biçimciliği-Yapısalcılık-Post-Yapısalcılık-Yapısöküm zincirindeki eleştiriler kastediliyor. Edebiyatdışı alanlarda da olsa, Ricœur’un Levi-Strauss eleştirisi; Castoriadis’in biçimsel olanın sembolik olanı dışladığına yönelik yorumu; Habermas’ın yapısalcılığa yönelik eleştirileri; Levi-Strauss’un ise Propp’un modelinin eksiklerini eleştirmesi örnek olarak verilebilir. Hepsini görünmez bir paradigma olarak biçimin/yapının üstünlüğünü dert ediyor gibi görünüyor. Antropoloji de pozitivism de eleştirel kuram da bunun bir parçası olarak tartışmanın bağlamını değiştirirse de temelde tartışılanın geleneksel bir biçim-içerik tartışması olduğunu düşünebiliriz. Her biri için genel bir çerçeve sunması açısından bkz. Blackburn, Simon, **Oxford Dictionary of Philosophy**, İkinci Edisyon, Oxford University Press, 2008.

74 Bu örnekleme için burada Vladimir Propp’un *Morphology of the Folk Tale*’indeki anlatı biçiminden ve *fabula* (*narrative*/anlatı) x *syuzhet* (*narration*/anlatı biçimi/olay örgüsü) farkından yola çıkılıyor. Üretilen formler ise Roland Barthes’in semiyolojisi ve yine Vladimir Propp’un morfolojisinin bir bileşimine dayanıyor. Barthes için bkz. Allen, Graham, **Semiology**, Roland Barthes içinde, Routledge, 2003, s. 33-52.

Sematik Formül

XatZ → X(a+b+c) → XencT → Xa (-b-c) enc Y → BhopX → X-AY →
BhopX → Xa! → XC →
XatZ → X (a+b+c)

Sematik Formülün Dile Tercümesi

XatZ [Odysseus, İthaka'dadır] →
X(a+b+c) [Odysseus, İthaka'da
[hilekar+yönetici+koca/baba]dır.] →
XencT [Odysseus, çeşitli badirelerle ve kaotik engellerle
karşılıştır] →
Xa (-b-c) enc Y [Odysseus, Calypso / Circe ve Sirenlerle
karşılıştığında hilekardır [ama yönetici+ koca/baba rollerini
kaybetmiştir] →
BhopX [Odysseus eve dönmeyi umut eder] →
X-AY [Odysseus, Calypso / Circe / Sirenlerin tekliflerini
reddeder] →
BhopX [Odysseus umut eder] →
Xa! [Odysseus bir hilekardır!] →
XC [Odysseus eve döner] →
XatZ [Odysseus, İthaka'dadır] →
X (a+b+c) [Odysseus, İthaka'da
[hilekar+yönetici+koca/baba]dır.]

Sonunda eve dönen Odysseus'un formülüyle'in muhtemel formülü üst üste bindirildiğinde şematik içerik düzeyinde *a Streetcar Named Desire* gibi bir metinde dahi işe yarar. İki metin arasındaki tüm farklar, böylece, neredeyse bütünüyle gözden kaybedilmiş; Tennessee Williams'ın oyunuyla Homeros'un destanı eşitlenmiş olur:

Lejant

X BLANCHE

Y STANLEY / ERKEKLER /
DOKTORLAR

Z STELLA / Güvenli bir sığınak

T Mitomani

a evin prenses kızı

b iyi bir abla

c herkesin gözdesi

A her şeyi kaybetmek (Belle Reve)

B güvenli bir yere dönmek

C güvenli bir yere döner

hop X BLANCHE umut eder

- değiller / negatif

enc karşılaşır / tanıtılır

!vurgu

Şematik Formül

$XatZ \rightarrow X(a+b+c) \rightarrow XencT \rightarrow Xa (-b-c) enc$
 $Y \rightarrow BhopX \rightarrow X-AY \rightarrow BhopX \rightarrow Xa! \rightarrow XC \rightarrow$

$XatZ \rightarrow X (a+b+c)$

Sematik Formülün Dile Tercümesi

XatZ [BLANCHE, STELLA’yla birlikte “ev”dedir] ->

X(a+b+c) [BLANCHE, evin prenses kızı, iyi bir abla ve herkesin gözdesidir] ->

XencT [BLANCHE + mitomani] ->

Xa (-b-c) enc Y [BLANCHE, STANLEY / DİĞER ERKEKLER engeliyle karşılaştığında evin prenses kızıdır [ama iyi bir abla + herkesin gözdesi rollerini kaybetmiştir] ->

BhopX [BLANCHE, güvenli bir yere dönmeyi umut eder] ->

X-AY [BLANCHE, her şeyi kaybederek STANLEY / DİĞER ERKEKLERİN tekliflerini reddeder] ->

BhopX [BLANCHE umut eder] ->

Xa! [BLANCHE, evin prenses kızıdır!] ->

XC [BLANCHE, eve döner] ->

XatZ [BLANCHE, yeni bir güvenli yerdedir] ->

X (a+b+c) [BLANCHE, evin prenses kızı, iyi bir abla ve herkesin gözdesidir.]

Odysseia ve *a Streetcar Named Desire*’in aynı “konu”ya/“içeriğe” sahip olmadığını apaçık ortada olduğunu düşünsek de yukarıdaki şemalar, kendi önermelerini belirlediği için matematiksel olarak doğrudur, aksinin kanıtlanması da imkânsızdır. Ancak *fabula*’ya, ayrı bir *syuzhet* katmanı olarak “yapı” eklendiğinde formül mecburen değişecek; iki metnin de söylediği cümle ve potansiyel dramaturjisi mutlaka değişecektir. *Odysseia*’nın şiir formu ana karakterine dramatik bir “motivasyon” vermezken, Odysseus, epik bir yapı içinde akışkan bir yolculuğa çıkar. *A Streetcar Named Desire*’in üç perdeli yapısı, Blanche’ın yolculuğunun bir “yolculuk” ya da dönüşüm hikâyesi olmadığını vurgular. Formüllere bakıldığında hem Odysseus hem Blanche bir dizi badire atlattıktan sonra metinlerin *exposition*’ındaki hallerine, bir tür “orijinal konum” a dönüyorlarmış gibi görünseler de Odysseus Antik Yunan’ın motivasyonu ve geleceği belirsiz dünyasında sürüklenirken, Blanche’ın yolculuğu hiç değişmeyen karakter motivasyonu, diğer karakterlerin varlığı ve boşa çıkan umutlarla kesintiye uğratılır. Odysseus, İthaka’da gerçekten orijinal konumunun tüm temsillerine kavuşmuş olur olmasına da, Blanche’ın formülü oyunun üç perdesi ayrı ayrı ele alındığında dahi hep boşa çıkar. Zira Blanche formüldeki özelliklere hiçbir zaman sahip olmamıştır; oyunun sonunda kavuştuğu “güvenli” sığınağının da gerçekten güvenli bir yer olmadığını aynı örneği tekrar eden üç perdeli yapısı okuruna öğretir.

Dramatik yapı, Rus Biçimcileri'nden Yapısöküm'e hatta oradan Postmodernizm'e gelen biçim-içerik tartışmasının dışındadır. Teknik; biçim ve içeriği de içerecek bir yapı kurar. Üç oyunun üç *Technik* uyarlamasından da anlaşılacağı gibi, Freytag'ın dünyası çatışmalı, ikiliğe dayalı (*Medea*), tesadüfi değil sistemli ve planlı (*Hamlet*) ve bireysel akla ve insanın kendi dış dünyasını düzenleyecek sorumluluğunun merkezde olduğu (*a Streetcar Named Desire*) bir dünyadır. Dramatik yapının tasavvuru olan bu dünyanın, oyun dünyasını, olay örgüsünü ve içindeki karakterleri nasıl manipüle ettiği düşünüldüğünde, bizzat bu tasavvurun iki fonksiyonundan söz edilebilir. İlki, yapıya bakarak içeriğin sunduğundan başka bir açılımın metne kazandırılması, bu sayede de herhangi bir dramatik metnin kendi dönemi ve koşullarıyla nasıl biçimlendirildiğini anlayabilmemizi sağlaması. Böylece, dramatik yapının dünya tasavvuru, o oyunun yazıldığı dış dünyayı da tarif eden bir dizge olarak değerlendirilebilir. İkincisi, dramatik yapının metin içindeki dünya tasavvurunun, yani kendine ait mekanizmaları, dışlıları ve bunların tabi olduğu bir sistemle çalışan bir dünyanın -yine içerikten bağımsız olarak- okura ne söylediği.

Yapıdan hareketle bu iki fonksiyonun ilki kendi geleneğini yaratmış toplumsal-tarihçi edebiyat eleştirisine yaklaşarak dramatik yapının dünyasıyla, “hakiki” dış dünya arasında bir tür yansıtma ilişkisi ararken, ikincisi mevcut “hakiki” dış dünya içinde yazılan bir metnin dramatik yapıyla kurulmuş kendi dünyasının o dış dünyayla olan korelasyonunu araştırır. Dramatik yapının tasavvur ettiği bu dünya, “hakiki” dış dünyanın kurallarının, hâkim yaşam tarzının, dönemin eğilimlerinin bir kopyası olabilir ya da o dünyaya kendi kurallarıyla bir alternatif sunabilir. Yine de iki tür dünya tasavvuru da dramatik yapının, epistemolojik ve ontolojik bir bagajı olduğunu açık eder. Dram tekniği/dramatik yapı, oyun metnine uygulanması bakımından bir zanaattır ancak bu zanaatın sonucunda yaratılan model bir işin yapılış şekline işaret ettiği kadar yapının felsefi faaliyetini de imler. Dramatik yapının oyun ve bir mikrokozmos kurucu niteliğinin ürettiği bilgi nesnesi açısından felsefi bir eylemi dayatması 20. ve 21. yüzyıllarda “eklektik”, *pastiche* ve disiplinlerarası bir yaklaşım gibi görünse de, dramaturji ve felsefe aslında “sonradan ayrılmıştır”. *Poetika*'dan her söz ettiğimizde, Aristoteles'in bir filozof olarak ortaya koyduğu ontolojinin en erken örneğinden, retorik'in temellerinden ve Platoncu epistemolojiye getirdiği eleştiriden de söz ettiğimizi, tiyatro ve felsefenin filozof Aristoteles için ayrı iki alan olmadığını da hatırlamalı. Dramatik yapı, kurduğu dünyanın *episteme*'sinden Antik Yunan'dan sonra koparılmıştır. Halbuki çerçevesi belirli, birtakım “*sabit kuralları olan, bu yüzden de bize hemen özgür yaratımın ölümüymüş gibi görünen*”⁷⁵ bir dramatik dünya kuralları belirlediği için kendine ait bir bilgi üretip bir varlık alanı açabilir. Huizinga'nın *Homo Ludens*'te, Paul Valéry'den yaptığı alıntı Freytag'ın dramatik yapısının hangi dış dünyayla, nasıl ilişkili olduğuna dair bir ipucunu da içinde barındırır: “*Oyunun kuralları söz konusu olunca, herhangi bir skeptisizm mümkün değildir. Çünkü her kuralın altında sarsılmaz bir hakikat yatar.*”⁷⁶ Oyunlar ve oyunların kurallarını belirleyen dramatik yapının Freytag'ın da

75 Freytag, **Technik**, “aksesuar”/yan karakterler için bkz. s. 4.

76 Huizinga, Johan, **Homo Ludens, A Study of the Play-Element in Culture**, Routledge, 1949, s. 11.

sık sık örnek verdiği Shakespeare tragedyası ve Rönesans dünyasıyla ilişkisi tam da hakikat ve metodik şüphecilik -skeptisizm- ikiliği üstünde kuruludur.

*"İşte bu masada duran bir bilardo topu var. Bir diğer top da ona doğru hızla ilerliyor. Birbirlerine çarpıyorlar ve başta kendi halinde duran top, şimdi bir hareket kazanıyor. Bu, ister hislerimizle ister düşüncelerimizle olsun, bir biçimde bildiğimiz neden sonuç ilişkisinin mükemmel bir örneğidir. O halde inceleyelim: hareket iletilmeden önce iki topun birbirine dokunduğu ve topa vuruşla hareket arasında herhangi bir boşluk olmadığı aşikârdır. Zaman ve mekânın birbirine temas etmesi, [...] zamanda öncelik ve üçüncü bir durum olarak neden ve sonuç arasında mütemadi bir bağın ortaya çıkmasını başka toplara vurarak da gözlemleyebiliriz. [...] Bir daha ne zaman bir diğerine doğru hareket eden bir top görsem, zihnim hemen alıştığım nedene kayar ve ikinci topun bir ilk top tarafından harekete geçirildiğini düşünürüm. [...] Bana hangi mantık hep aynı etkilerin aynı şekilde sonuçlanacağını, aynı akla yatkın niteliklerle aynı kuvvetin birleştiğini söyler ki? O halde, hayatın rehberi olan akıl değil alışkanlıktır."*⁷⁷

Eğer bir Rönesans ruhundan bahsedilecekse, dönemin *zeitgeist*'i, Freytag'ın on dokuzuncu yüzyılda fazla tesadüfi ve rastlantısal bulduğu Shakespeare tragedyasının müthiş bir hızla kendi sonuna doğru bir düşüşe geçen "trajik şüphe"⁷⁸ sahibi tragedya kahramanının şüphesini belirleyen, akıl sahibi ancak hakikatten yoksun dünyasıdır. İçinde barındırdığı şüphe vurgusu nedeniyle Kartezyen epistemolojiyi hatırlatacak olsa da, aslında hakikati alaşağı etmesi bakımından Hume'cu bir skeptisizmle örülüdür. Kartezyen metodik şüphe⁷⁹, şüphe edilemeyecek olanın bilgisine ulaşma amacı hâlâ geçerlidir. Nitekim, Descartes, kendi epistemolojik projesinde⁸⁰ önce kendi varlığını, ardından dış dünyayı; son olarak da tanrının varlığını ispat etmeye çalışır. David Hume'un dünyasında akıl önemini kaybetmemiştir fakat Kartezyen şüphecilik günün gün başı geçmektedir. 1- A'nın varlığından emin olmak için A'yı sorgulamak, 2- Tüm şartlar altında A'nın hakikatinden emin olduğunda, A'nın mümkün kıldığı bir B'nin varlığını aynı sorgulamaya tabi tutmak ve böylece 3- Evrensel ve akıl yoluyla ulaşılan ve değişmeyecek evrensel bir bilgiye⁸¹ ulaşma adımlarını takip eden lineer bir akılcılık anlayışında, birbirine neden-sonuç ilişkisiyle bağlı olarak bir çarkın dişlileri gibi işleyen önermeler, artık David Hume'un "insan akli kavrayışı"nda nedensellik söz konusu olmadığı için mümkün değildir. Bunun epistemoloji-ontoloji düzleminde iki sonucu vardır denebilir: İlki, akıl Descartes'ta olduğundan bile daha merkezidir çünkü kendisini ve şeyler arasında kurduğu bağı bile yalanlayabilir, merkezi olması mutlaka değişmez bir hakikate ulaşacağı anlamına gelmez; ikincisi, böylesi bir insan akli ne *a priori* ne *a posteriori* olarak nedensellik bağı kurmadığı için bildiğini sandığı şeyleri bilmiyor,

77 Hume, David, **an Abstract of a Treatise of Human Nature**, s. 129-131.

78 Çoğunlukla "trajik hata" diye çevrilen *hamartia*'dan esinlenerek yapılmış bir kelime oyunundan oluşturulmuş bir kavram. bkz. Zerba, Michelle, **Doubt and Skepticism in Antiquity and the Renaissance**, Cambridge University Press, 2012, s. 87.

79 Descartes, Rene, **Meditations on First Philosophy**, çev. Jonathan Bennett, dijitalleştirilmiş ve Bennett tarafından yeniden yorumlanarak ele alınmış versiyonu, son geliştirilmiş versiyon: Nisan 2007.

80 Sürekli kendisinin belirlediği *axiom*'lara dayandığı için aslında sadece bir varsayıma dayalı, solipsist ve totolojik bir argümanla sonuçlandığı için "doğru" olmasa da.

81 Yani Descartes'ta tanrı.

kendini kendisi sandığı kişi olmayabilir. “*Tarih inancımız, hayatımızı yaşadığımız biçimimiz böylece tamamen akıldan türetilir ve felsefeye dayanır*”⁸² ve aklın bu yorumu akıl yoksunluğundan değil, aklın varlığı nedeniyle kazalara ve tesadüflere açıktır.

Bu bakımdan, on dokuzuncu yüzyılın rasyonalitesiyle kendi dram tekniği modelini gözden geçiren Freytag’ın -duyduğu hayranlığa rağmen⁸³- Shakespeare ve Rönesans tragedyası modelinde kahramanın düşüşünü hazırlayan *the force of the final suspense*’in eksikliği görmezden gelememesi ve mutlaka giderilmesi gereken bir eksiklik olarak tanımlaması aslında Hume’cu bir dünya tasavvuruna karşı çıkışını, o dünyayı tanzim etme niyetini de taşır. *Hamlet* de *Othello* da *Macbeth* de kendi akıllarıyla bir olay örgüsünü çözmeye çalışan karakterleri içerir fakat her biri kendilerinin dışında, dinamiklerini, neden-sonuç arasındaki ilişkilerini tahlil edemedikleri bir dünya tarafından sınırlandırılırlar. Üç oyunun üçünde de, sonradan Modernlerin adlandıracağı biçimde “hikâye dönümleri” ve “şaşırtmacalar”⁸⁴ da aynı şüpheli dünyayı ima eder: Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir, bir bilardo topunun (hareketi -*climax*) diğerine (hareketin nedeni -*the force of the final suspense*) vurmasına gerek kalmadan hikâye bambaşka bir yöne kayabilir, tragedyanın kahramanı da, okur/seyirci de şaşırtılabilir. Hamlet aklından şüphe etmezken, deli taklidi yapmaya başlar fakat bir süre sonra gerçekten aklını yitirip yitirmediğinden emin olamaz hale gelir; *Othello*’da şüphe “*yapısal bir öge haline gelir; [...] aklın üstündeki bir gölge Othello’nun kimliğinin potansiyel bir başka versiyonunu*”⁸⁵ ortaya çıkarır, oyun zaten “*felaket getiren ihtimallerle ve kazalarla*”⁸⁶ örülüdür. *Macbeth*, “*şüphenin eşlik ettiği, geçmişteki eylemlerin epistemolojik sorunlara dair bir bilgi üretmediği bir aklı*”⁸⁷ vurgular.

Antik Yunan’dan sonra dramatik yapıyla felsefenin ilişkilendirilerek açıklanması dramatik yapıya gözden kaybolmuş epistemolojisini ve dramaturjinin ontolojisini iade etmek demek olduğu gibi, Rönesans’a bakmak da Antik Yunan’a bakmak anlamına da gelir. Antik Yunan’ın muğlaklığı ve Modern ikilik düşüncesinin ortasında kalan gri bir alanda kurgulanan dramatik dünyayı öngörmesi gibi, Shakespeare ve Rönesans tragedyası da ekstrem bir şüpheliği, bu şüpheliçilik sayesinde önem kazanan insan aklını ve bireyi, bu şüpheliğin sonunda ise dünyayı tasnif etmeye sükunetle yaklaşan mantığın yerine Hume’cu nedensellik ilkesini reddeden, reddetmese dahi dünyaya dair yaptığı gözlemlerde, kendi tasarrufunda bulunan ve kendi eliyle gerçekleştirdiği eylemlerdeki sorumluluğunu tartamayan bir karakterin etrafında döner. Bu bakımdan, böyle bir dramatik dünya tasavvuruyla David Hume’un Rönesans’tan çıkan, Batı felsefesi geleneğini on dokuzuncu yüzyıla kadar etkisi altına almış skeptizmi, dramatik dünyanın

82 Hume, David, *An Abstract of a Treatise of Human Nature*, s. 129-130.

83 Freytag, *Technik* boyunca tam 94 kez Shakespeare’e atıfta bulunur.

84 *Twists and turns*. Ayrıca, çoğunlukla Freytag’a atfedilse de, *complications* (aksilikler) ve *reversals* (geri dönüşler) gibi dramatik yapı öğelerinden tesadüfe en çok yer bırakanları yine sonradan Freytag’ın modelini analiz eden 20. yüzyıl kuramcılarının “yakıştırması” gibi görünüyor.

85 Zerba, Michelle, *Doubt and Skepticism in Antiquity and the Renaissance*, s. 66.

86 a.g.e., s. 66.

87 a.g.e., s. 65-66.

(Rönesans ve Shakespeareci tragedya) "dış dünya"yı (Rönesans ve dönemin İngiltere'si) tarif eden bir dizge, toplumun bir yansıması olan "dış dünyayla uyumlu dramatik dünya" modeli olarak değerlendirilebilir. Hâkim felsefi diskurun yarattığı "imajlar ve ontolojik dünya, dramatik hayallerle [ve] evrenle"⁸⁸ birbirlerine tekabül ederler. David Hume, Shakespeare'i de, onun *hamartia*'lı değil ama "trajik şüphe" sahibi karakterlerini yalanlamaz.⁸⁹

Buna karşılık, on dokuzuncu yüzyılda, Freytag'ın nedenselliğin ortadan kalktığı bir dünyada *Technik* boyunca aralarında mutlaka zorunlu bir bağ tesis etmeye çalıştığı beşli yapının da birbirine nedensellik ilkesiyle bağlanması tesadüf değildir. Bu defa, yaratılan dramatik dünya, Rönesans ve David Hume sonrası aklın tesadüflere karşı nüfuzunu güçlendirecek bir dünyanın hayalidir. David Hume'un anti-nedenselliği toplumun geçirdiği bir dönüşüme organik olarak bağlıdır denebilir. Ne var ki, on dokuzuncu yüzyılın dramatik dünyası kendini mevcut bir dış dünyaya ve onun koşullarına uyumlandırarak, basit bir toplumsal yansıma derdini bir müdahaleye dönüştürür. Tesadüfün karşısına akıl yeniden yerleştirilir, mantık tesadüfi ve kaza eseri yaşanabilecek olan, *mythos*'u, yani karakterle kısmen ilgili ama bir ölçüde ondan da azade olan, olay örgüsünü akıl tarafından dizginlemeye gayret eden, hakikatini pozitivist bir kurguyla yaratan Comte, Hume'un yerini alır. "Tiyatro [nasıl Comte'un] izini takip ederek, dinle değil bilimle ilişki kurmuş, ahlak kurallarını da buna göre belirlemiş[se]"⁹⁰, Freytag'ın dramatik yapısı da nihayetinde aradığı nesnellığe ve gözlemlenebilir bir hakikat olarak beş aşamayı birbirine bağlayabileceği bilimselliğe böylece kavuşmuştur.

88 Lynch, William F., **the Drama of the Mind: An Ontology of the Imagination**, Notre Dame English Journal, Cilt: 13, Sayı: 1, Güz 1980 içinde, s.17.

89 Burada David Hume'un Batı felsefesi ve dünyasına en büyük mirası olan nedensellik ve şüphecilik konu edinilmiş olsa da, *an Abstract of a Treatise of Human Nature* dışında küçük hacimli bir tragedya eleştirisi de vardır. Akıldan doğan bir hakikat sunmadığı için görmezden geleceği veya küçümseyeceği beklenecek olsa da *Essays Moral, Political, and Literary* içinde yer alan *On Tragedy*'de dünyayı algılayan bir özne konumundaki insanın artık hakikat üretmemesi ve varlığını bir neden-sonuç ilişkisi içinde ve alışkanlıkları dışında kurgulayamaması hali denemesinde tragedyaya bir övgüye dönüşür. Bu övgünün başlıca sebebi, Hume'un nedenselliğinin saf akılla değil, kişisel/toplumsal şartlanma yoluyla üretiliyor olması hipotezine tiyatroyun ve tragedyanın ezkaza destek vermesidir. Hume, tragedyanın anlattığı tüm korkunç ve acıklı hikâyelere, seyircinin de sahne üstünde şahit olduklarından -hakiki olmadıklarını bilmesine rağmen- etkilenmesini aynı şartlanmışlığa bağlar. Eğer sahnede gördüklerimize "his"lerimizle hakiki olduğunu varsayacağımız bir fenomene verdiğimiz tepkiyi veriyorsak "şaşmaz" gözlem yeteneğimize sahiden de güvenmek pek mümkün değildir: "Gerçekten de, tiyatrodaki temsilin neredeyse bir gerçeklik etkisi yarattığı kesindir. Ama tamamıyla o etkinin varlığından da söz edemeyiz. Sahnede gördüğümüz gösteriden hemen uzaklaştırılırız, akıl artık hangi duyguların ve hayalin etkisi altına girerse onun tarafından ele geçirilir. Fakat yine de gördüğümüz şeyin dibinde sınırsız bir sahtelik gezinir." Biz de bu sahteliğe rağmen, ona bir gerçeklik atfederiz. Hume'un tragedya övgüsünün bir diğer ayağı da yukarıda bahsi geçen Scribe'in *well-made play*'inin nedensellik tartışmasına olan yakınlığıdır. Hume, iyi bir tragedya örneği olarak *Othello*'yu gösterir. Bir bakıma bu örnekleme çok şaşırtıcı da değildir. *Well-made play*'deki *exposition*'dan önce gerçekleştiren bir olayın varlığı ve oyunun başında saklanan "bilgi"nin sonradan bir sonuç yaratacak biçimde sunulması, Hume'un bilardo topları metaforuna kolaylıkla bağlanabilir. İago, bilgileri sakladıkça saklar, *exposition* oyun zamanından önce gerçekleşmiştir. Othello, B topunun hareketiyle başlayan bir tragedyadır. A topunun ona vurup vurmadığına okur/seyirci şahit olmaz. Fakat bir hareket başladıysa A topunun varlığını ve B'ye uyguladığı kuvveti varsayar. Tragedyanın gerçeklik/hakikat etkisi yaratması için nedenselliğe ihtiyacı yoktur. bkz. Hume, David, **of Tragedy**, *Essays Moral, Political, and Literary* içinde, Indianapolis, 1987, s. 216.

90 Kuritz, Paul, **the Making of Theatre History**, Prentice Hall, 1988, s. 307.

“Uygarlığın doğal ilerlemesini yöneten temel yasa; insanlığın geçmesi gereken, birbirini takip eden genel gelişim aşamalarını da büyük bir titizlikle belirler. Bir yandan, bu yasa insanlığın içgüdüsel olarak kendini mükemmelleştirme eğiliminden doğar. Neticede, bu güdü, en az bu kalıcı eğilimi üreten diğer güdülerimizin bir kombinasyonu kadar kontrolümüzün dışındadır.”⁹¹

Nedenselliğin bireyin aklında temellendirilemediği bir dünyayı takiben Comte’un tüm uygarlığın gelişimini bireysel bir gelişimi karşılayacak devasa bir metafor olarak kullanması, Comte’un görmezden gelemeyeceği bir düzensizliği yine düzene kavuşturma gayretini gösterir. Gelişme ve ilerleme arzusuyla lineer bir mantık, Comte’un bilimsel pozitivist düstur edinmiş olmasına karşın bir tür içgüdü olarak tanımlanır; böylece Hume’un nedenselliğe getirdiği türden bir eleştirinin ilerleme ve gelişme arzusuna getirilmemesi de sağlanmış olur. Eğer her bireyin içinde durdurulamaz, insanın üstünde herhangi bir kontrol yetisi olmayan bir mükemmel olana ulaşma niyeti varsa, böyle bir akla karşı çıkılmaz, biz bu arzunun somutlaşarak vücut bulmuş halini kendi gözlerimizle görmesek de o vardır çünkü uygarlıklar da, tüm bir dünya da böyle ilerler. İlerleme ve mükemmeliyet kaygısının bir temel yasaya bağlanması fikri de her şeyin rastlantısal olabileceğini öne süren⁹² Hume’u dışlar.

Comte’da kesin bir tanıma kavuşturulmayan bu temel yasa, Comte’un pozitivist dünyasının altında yatan bir dinamiği tarif eder. Tamamen aynı yasadaki bahsetmiyoruz olsak da, lineer, sistemli ve aşamalı bir ilerlemeyi dramatik yapının temel yasalarından ilan eden Freytag’ın yaklaşımı bu pozitivist önermeyi andırır. Bağlamı bakımından değilse de, önce bir dinamiği kendilerinin varsayması, ardından varsayılmış bu dinamiğin tarif ettiği dünyanın kendi kuralını oluşturması sebebiyle bu yasaların tesis edilme biçimleri aynıdır. Freytag’ın *introduction-the rising movement-climax-the falling movement ve catastrophe* arasındaki zorunlu sıralılık ilişkisi⁹³ tragedya karakterinin bilgisini oluşturur. *Introduction*’da tragedya kahramanı çevresindeki dramatik dünyanın kurallarını sorgulamaya başlar.⁹⁴ Bir süre sonra kaynağı karakterin dışında başka biri/bir şey/bir düzen olan, gizemli görünen, bir yanlış anlaşılardan doğan ya da saklanan bilgiler ve açıklanamayan her şey, karakter için bir anlam kazanır. Kendini sarıp sarmalayan bu dünyanın yasalarını ve işleyiş biçimlerini kavrayan karakter, bu dünyadan doğan temel çatışmasına doğru yol alır. Bu çatışma, baştaki bilinemez olanın artık bir bilgi nesnesine dönüşmüş olmasından kaynaklanır. Dünya aynı olsa da karakter, o dünyanın içindeki aynı insan

91 Comte, Auguste, **the Crisis of Industrial Civilization: The Early Essays of Auguste Comte**, Heinemann, Londra, 1974, s. 216.

92 Ya da şöyle demek de mümkün: Hume’un niyeti rastlantısallığı öne çıkarmak olmasa da, Hume’un hipotezinin sonucu rastlantısallıktır.

93 Freytag, **Technik**, s. 36.

94 Model oyunların içeriklerini yine Freytag’ın yapısına uyarlayarak düşünelim: *Medea*: “Ama yaşadığı dünya şimdi ona düşman kesildi, yaralıyor onu.”; *Hamlet*: “Tam nedendir ne içindir bilmiyorum ama birazcık anlıyorsam ben bu işten, bizim ülkemize bir garip şey musallat olacak.”; *a Streetcar Named Desire*’da Blanche: “Bana verilen adresi hiç anlamamışlar galiba, *Elysian Fields* burası olamaz.” Euripides, *Medea*, s. 9; Shakespeare, William, *Hamlet*, s. 599; Williams, Tennessee, *a Streetcar Named Desire*, s. 120.

değildir.⁹⁵ Sonunda "ne karakterin⁹⁶ tecrübesi ne şiirsel kaynaklar, ne iyi bir konu ne de bilgece, açık ve keskin bir görüş yeterli olur"⁹⁷, bunların tümünün bir birleşimi hem iyi bir dramatik metin için gereklidir hem de bir karakterin varacağı yer için. Buradan hareketle, Freytag'ın *Technik*'inde tecrübesiyle, bilgeliği ve o dünyaya dair açık seçik bir görüşü birleştiremeyen karakterin başarılı olmasına imkân yoktur. Tragedyaların, kahramanları için *catastrophe*'yle sonuçlanmasının da nedeni bu birleşimin "trajik şüphe" altında bir türlü mümkün olmamasıdır.

Aralarında kurulacak bir bağ tarihsel olarak mümkün olduğu gibi, Freytag'ın *Technik*'inin baştan aşağı ampirik ve soyut bir bilgi nesnesinin arayışında olması da pozitivizmle ve akılcılıkla kurulacak ilişkiyi mümkün kılar. Comte'la bağ kurmak bakımından işlevsel olan bu gizli ilişki, Freytag'ı eleştirenlerin de temel dayanağıdır. Freytag, "Yunan tragediyalarından artık derin bir biçimde etkilenmiyoruz çünkü evreni artık özü itibariyle rasyonel bir varlık olarak, olan olayları ise insan aksiyonuyla açıklanabilir görüyoruz,"⁹⁸ dediğinde yine Comte'un üç aşamasıyla paylaştığı o temel prensibi hatırlamak mümkündür:

"[...] Comte'nin yasaları insan aklının tüm gelişimini farklılıklarıyla gösterir. Buna göre bilgimizin her alanı, sırasıyla üç kuramsal aşamadan geçer: Teolojik/kurmaca, metafizik/soyut ve bilimsel/pozitif. Bu üç açık seçik biçimde birbirinden ayrı ve birbirine karşı çalışan felsefi düşünme biçimlerinden ilki yola çıkışın mecburi ilk durağıdır; ikincisi bir geçiştir; üçüncüsü ise sabit ve nihaidir. Teolojik aşamada, insan aklı, şeylerin kendilerine içkin doğasını sorgulamasıyla başlar -bizi etkileyen görüngülerin kökeni ve amacı- ve bu olguların doğüstü failerin kesintisiz eylemlerinin doğrudan bir sonucu olduğunu varsayar. Metafizik aşamada [...] bu doğüstü failer soyut güçlerle yer değiştirir; bu soyutlama kişiseldir; her şeye içkindir ve gözlemlenebilen her olguyu açıklayabilmek yetisini geliştirmeye başlar. Pozitif aşamada insan aklı, mantığı ve gözlemi, olan şeylerin arasındaki bağlantıları, benzerlikleri ve sıralılık ilişkisi gibi değişmez ve sabit yasaları keşfetmeye çalışır. Sonunda, hakikatin açıklanması, önceki fenomenlerle genel bir hakikat arasındaki bağın tesisidir."⁹⁹

Aşamalı -ya da dramatik terminolojinin ifade biçimlerinden feyz alacaksa "atlatılması gereken türlü türlü badirelerle örülü"- pozitivist Comte ve dramatik Freytag dünyalarının ikisi de ürettikleri hakikat ve ima ettikleri dünya bakımından ampiriktir. Denemeye ve insan aklına dayalı bu dünya tasavvurunda, her şey bir çözüme kavuşur, gizem ve doğüstü olana hükmedilir, insan aklının bulduğu bu çözüm bir bilgi niteliği taşır. Comte'un pozitivist ve bilimsel uyarılığın insanıyla Freytag'ın dramatik kahramanı ancak kendi aklının tüm melekelelerini yeterli biçimde

95 *Medea*: "Ne oluyor böyle bana? Güldürecek miyim kendimi düşmanlarıma?"; Hamlet: "İntikam değil ki bu, yapmanın bedeli olsa olsa."; a *Streetcar Named Desire*'da Blanche: "Hayvan gibi davranıyor, hayvanlar ne yapıyorsa onu alışkanlık edinmiş! Sanki insandan aşağı bir şey var onda, daha insan olamamış bir şey!" Euripides, *Medea*, s. 49; Shakespeare, William, *Hamlet*, s. 619; Williams, Tennessee, a *Streetcar Named Desire*, s. 145.

96 Ne de ozanın.

97 Freytag, *Technik*, s. 43.

98 Carlson, Marvin, *the Germanic Tradition in the Late Nineteenth Century*, Theories of the Theatre içinde, Genişletilmiş Edisyon, Üçüncü Baskı, Cornell University, 1996, s. 258.

99 Brown, Robert, *Comte and Positivism*, the Nineteenth Century, Routledge History of Philosophy serisi içinde, ed. Ten, C.L., Cilt: 7, Routledge, 2005, s. 125.

kullanamadıklarında, kendi dünya düzenlerine/*mythos*'larına bir çözüm bulamadıklarında ise biri Comte öncesi akla dayalı ama anti-nedenselliği düstur edinmiş, ekstrem bir Kartezyen düşüncesinin ürünü “hiçbir şeyin bilinemeyeceği” Hume’cu dünyaya, diğeri ise çözüme kavuşmayan, açık uçlu hikâyelere, tesadüfi olay örgülerine ve çatışmanın muğlaklığına mahkum edilirler.

Üç model oyunun da dramatik yapılarına yapılacak herhangi bir müdahalenin, o halde, olay örgüsü ve hikâye dışında¹⁰⁰ o metinleri farklı paradigmlar arasında bir geçişe zorlamak anlamına geldiğini tekrarlamalı. Tekniğin öğelerinin, dramatik metinleri bir arada tutan bir zank gibi yerlerinin değiştirilmesi, yerlerinden edilmesi, önemlerinin azalması ve artması önce oyun yazarlığının, ardından dramaturjinin zanaatı sonucunda üretilen önermenin de değişime zorlanması demektir. Dolayısıyla, sözü edilen iki tür yaklaşıma ve dramatik yapının fonksiyonuna geri dönülebilir: Birincisi, dramatik yapı ve teknik, önce o metnin *narrative*'ini ve hikâyesini olabilecek en yetkin biçimde açık etmek için kullanılan bir araçtır. İkincisi, bu araç, kullanıldığı haliyle metnin hikâyesinin dışında o metnin verili bir zamanda, dönemde ve yerde “dış dünya”yla ve kendisi dışında disiplinlerle olan ilişkisine dair bir yorum alanı açar. Dramatik yapının sınırlarını belirlediği, kurallarını koyduğu, bu kurallar arasında bir özgürlük alanı olarak kurduğu dramatik dünya, oyunun/yazarın dış dünyasının toplumsal-siyasal hakikatiyle uyum içinde olabilir.¹⁰¹

Bu sözü edilen ikinci fonksiyonun, sadece on dokuzuncu yüzyıl Freytag’ında değil Antik Yunan’dan sonra herhangi bir dönemde gözetilmesinin, metinlere uygulanmasının ise örtük başka bir işlevselliğinden daha söz edilebilir. İster “hakiki” ister dramatik bir dünyadan söz edelim, ister model olarak Medea’yı ister eleştirinin kavramsal çerçevesi için Propp’u kullanalım; dramatik dünyanın kendine ait bir önermesi olduğunu ve bu yolla bir mikrokozmos içinde kendine ait bir hakikat ürettiğini öne sürmek; Antik Yunan’dan sonra tiyatroyla felsefe arasındaki var olan, önce din ekseninde ilerleyen sonra metodik şüphecilikle ortadan kalkan içkin bağın geri kazanılması anlamına gelir. Dramatik yapının, hem bizi hem de kendi karakterlerinin içinde buldukları dünya hakkında hem üretecek bir bilgisi vardır hem de gösterilen bu hakikatten doğacak ontolojik bir dramaturji mümkündür. “*Hakikat*”, Hume’dan da, Comte’dan da çok sonra Alain Badiou’nun¹⁰² diyeceği gibi “*her şeyden önce yeni bir şeyse [...] önce bir olayın gerçekleşmesi, ardından bu [olayın] ilettiği ve tekrar edilen [bir hakikat olarak] bilgi[ye]*”¹⁰³

100 *Catastrophe*'si olmayan oyunlara bir çözüm bulmak, *exciting force*'u olmadan *climax*'e tırmanan bir metne olay örgüsündeki dramatik olaylardan bir dramatik an atfetmek gibi.

101 *Medea*'da olduğu gibi. Medea'nın söylediklerinden bir tür *oikos-polis* iki kutupluluğu çıkarılsa da, Euripides ve Aristoteles'in Antik Yunan'ı zıtlıkla değil iki şeyin aynı anda varlığıyla şekillendirilmiştir. *Poetika*'da birlikte çalışan tüm dramatik öğelerin toplamının oyunun neticede bir *deus ex machina*'ya ve açık uçlu bir sona varması, yani metnin sonuç niyetine iki şeyden birini tercih etmeyen dramatik yapısı, hikâyenin içeriğine karşı çıkıyor gibi görünmekle birlikte “dış dünya” ve dramatik dünya aslında aynı “taraf”ta ve birbiriyle uyum içindedir.

102 Büyük ölçüde Heidegger'den hareketle.

103 Badiou, Alain, **Philosophy and Truth**, Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy içinde, Continuum,

dönüşüyorsa dramatik yapının tasavvur ettiği yeni dünyayla metindışı dünya uyumsuz olduğu durumda dramatik dünya okur/eleştirmene hangi dünyanın hakikatini sunar ve bir bilgi nesnesi haline getirir?

Will Dunne ve Stuart Spencer'in¹⁰⁴ dramatik yapı modelleri Freytag'ın *Technik*'inden karakterin merkezi konumu ve çevre karakterlerle olan ilişkileri, üçlü yapı gibi dramatik unsurlarda ayrılrsa da, karakterin lineer ilerlemesinin ve ikili çatışmanın varlığının korunmuş olması biçim değiştirerek de olsa Freytag'ın modelinin on dokuzuncu yüzyıldan yirmi birinci yüzyıla kadar geldiğini gösterir ve birçok dramatik metinde de Freytag'ın öğelerinin bir tezahürüne rastlanılabilir. Bu bir stabilite imajı yaratsa da on dokuzuncu yüzyıl Almanyası'ndan bugüne dış dünyanın hakikatinin ve bilgisinin değişmediğini söylemek pek de mümkün değildir. Yalnızca siyaset-ekonomi-felsefe gibi alanlarda değil, tiyatro ve dramatik üretimler düşünüldüğünde de yaşanan değişiklikler Freytag'ın tahmin ettiği kadar radikal olmuştur. Freytag'dan yıllar sonra Avrupa'yı baştan aşağı etkileyen, dramatik yapıyı yerinden etmeye çalışan absürd tiyatroya karşın; dramatik gelenekle doğrudan doğruya hesaplaşan performatif kültüre, bu kültürün temellerini "*parçalanmış, bölünmüş, dejenere olmuş*"¹⁰⁵ bir dış dünyadan ve postmodernizmden ve geç kapitalizmden¹⁰⁶ almasına rağmen yaygın dramatik modelin on dokuzuncu yüzyıldaki hakikati ve bilgiyi üretecek bir dünya tasavvur etmesi, bize belki de David Hume'dan sonraki bir eğilimin pek de kesintiye uğramadan devam ettiğini söylüyor olabilir: Nedenselliğin, hakikatin ve bilginin Hume'dan beri epistemolojik-ontolojik olarak imkânsızlığının yerini dış dünyayı da yeniden kendi *axiom*'larıyla bilinebilir kılmaya ve kontrol altına almaya çalışan uyumsuz bir dramatik dünya tasavvuru, "modern-sonrası" tiyatrodaki kendini göstermektedir. Yirmi birinci yüzyılın hakikatinde artık lineerlik, progresif ilerlemecilik ve akıl, insan hayatının aksesuarları haline geldiyse; dünya en az Antik Yunan'daki kadar muğlak, belirsiz ve parçalanmış tarif ediliyorsa, *Technik*'i andıran bir dramatik dünyanın modernlik sonrası muğlaklığa potansiyel bir geri dönüşü reddettiği, bütünüyle dış dünyaya olmasa da en azından kendi mikrokozmosu içinde kesinliğin ortadan kaybolmasına müdahale ettiği de pekâlâ iddia edilebilir:

*"Eğer hakikat yeni bir şeyse, hakikatle ilgili temel felsefi sorun nedir? Sorun onun görünme biçimi ve başkalaşımıdır. Hakikat, gerçek olanın içinde bir tasavvura bağlıdır, bir yargıya değil."*¹⁰⁷

Londra, New York, 1999, s. 43-51.

104 Louis E. Catron, dramatik yazarlığın tekniklerini paylaşan sinema ve senaryo yazarlığı için Syd Field ve hatta Robert McKee bile bu isimlere dahil edilebilir.

105 Fischer-Lichte, Erika, **Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre**, Routledge, Londra, New York, 2005, s. 85.

106 Ayrıca bkz. Jameson, Fredric, **Theories of the Postmodern**, Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism içinde, Duke University Press, 1991.

107 Badiou, Alain, **Philosophy and Truth**, s. 61.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Allen, Graham, **Semiology**, Roland Barthes içinde, Routledge, 2003.
- Arıcı, Oğuz, **Karaktersiz Tragedya**, *Tiyatroyla Düşünmek* içinde, Habitus Kitap, 2016, İstanbul.
- Aristoteles, **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 14. Basım, 2006.
- Badiou, Alain, **Philosophy and Truth**, Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy, Continuum, Londra, New York, 1999.
- Blackburn, Simon, **Oxford Dictionary of Philosophy**, İkinci Edisyon, Oxford University Press, 2008.
- Blankenship, Debra, **Oikos and Polis in the Medea: Patterns of the Heart and Mind**, Anthós (1990-1996), Cilt 1, Sayı 3, Makale 14, 1992.
- Bloom, Harold, **Bloom's a Streetcar Named Desire**, Chelsea House Publishers, 2005.
- Blundell, Mary Whitlock, **Ethos and Dianoia Reconsidered**, Essays on Aristotle's Poetics içinde, ed. Rorty, Amelie Oksenberg, Princeton University Press.
- Broude, Ronald, **Revenge and Revenge Tragedy in Renaissance England**, Renaissance Quarterly içinde, 28.1, Bahar 1975.
- Brown, Robert, **Comte and Positivism**, the Nineteenth Century, Routledge History of Philosophy serisi içinde, ed. Ten, C.L., Cilt: 7, Routledge, 2005.
- Cardwell, Douglas, **the Well-Made Play of Eugène Scribe**, the French Review, Cilt LVI, No: 6 içinde, Mayıs 1983.
- Carlson, Marvin, **Italy and France in the Early Nineteenth Century**, Theories of the Theatre içinde, Genişletilmiş Edisyon, Üçüncü Baskı, Cornell University, 1996.
- Carlson, Marvin, **the Germanic Tradition in the Late Nineteenth Century**, Theories of the Theatre içinde, Genişletilmiş Edisyon, Üçüncü Baskı, Cornell University, 1996.
- Carlson, Marvin, **the Renaissance in England and the Netherlands**, Theories of the Theatre içinde, Genişletilmiş Edisyon, Üçüncü Baskı, Cornell University, 1996.
- Comte, Auguste, **the Crisis of Industrial Civilization: The Early Essays of Auguste Comte**, Heinemann, Londra, 1974.
- Comte, Auguste, **the Positive Philosophy**, Volume I, çev. Harriet Martineau, Batoche Books
- Dean, David, **Law-Making and Society in Late Elizabethan England: the Parliament of England, 1584-1601**, Cambridge University Press, 1996.
- Descartes, Rene, **Meditations on First Philosophy**, çev. Jonathan Bennett, dijitalleştirilmiş ve Bennett tarafından yeniden yorumlanarak ele alınmış versiyonu, son geliştirilmiş versiyon: Nisan 2007.
- Dunne, Will, **the Dramatic Writer's Companion: Tools to Develop Characters, Cause Scenes, and Build Stories**, the University of Chicago Press, 2009.
- Euripides, **Medea**, Mitos Boyut Yayınları, İkinci Basım, çev. Metin Balay, İstanbul, 2010.
- Fischer-Lichte, Erika, **Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre**, Routledge, Londra, New York, 2005.
- Ford, Andrew, **the Purpose of Aristotle's Poetics**, Classical Philology 110 içinde, 2015.
- Freytag, Gustav, **Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art**, çev. MacEwan, J. Elias, Scott, Foresman and Company, Chicago, Üçüncü ve dijital edisyon.
- Halliwell, Stephen, Giriş, **Aristotle's "Poetics"** içinde, Chicago, 1998.

- Hug, Kathleen E., **Outline of the U.S. Economy**, U.S. Information Agency, 1981.
- Huizinga, Johan, **Homo Ludens, A Study of the Play-Element in Culture**, Routledge, 1949.
- Hume, David, **an Abstract of a Treatise of Human Nature**, An Enquiry Concerning Human Understanding içinde, ed. Eric Steinberg, İkinci Edisyon Hackett Publishing, Cambridge, 2009.
- Ishay, Micheline R., **the World Wars: the Institutionalization of International Rights and the Right to Self-Determination**, the History of Human Rights içinde, University of California Press, 2008.
- Jameson, Fredric, **Theories of the Postmodern**, Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism içinde, Duke University Press, 1991.
- Kataria, Gulshan Rai, **the Hetairas (Maggie, Myrtle, Blanche)**, Tennessee Williams's a Streetcar Named Desire, Bloom's Modern Critical Interpretations içinde, Infobase Publishing, 2009.
- Kuritz, Paul, **the Making of Theatre History**, Prentice Hall, 1988.
- Lynch, William F., **the Drama of the Mind: An Ontology of the Imagination**, Notre Dame English Journal, Cilt: 13, Sayı: 1, Güz 1980 içinde.
- Mamet, David, **Three Uses of the Knife: On the Nature and Purpose of Drama**, Vintage Books, New York, 1998.
- Mishra, Raj Kumar, **a Study of Form and Content**, Journal of English and Literature Vol. 2(7), Eylül 2011.
- Shakespeare, William, **Hamlet**, the Complete Works of Shakespeare, Volume II içinde, Nelson Doubleday, Inc., New York, 1950.
- Spencer, Stuart, **the Playwright's Guidebook**, Faber and Faber, New York, 2002.
- Williams, Tennessee, **a Streetcar Named Desire**, New Directions, Sekizinci Edisyon.
- Zerba, Michelle, **Doubt and Skepticism in Antiquity and the Renaissance**, Cambridge University Press, 2012.