

ARİSTOTELES'TEN FREYTAG'A

KLASİK DRAMA YAPISI

Uluç ESEN

Yüksek Lisans Tezi

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Temmuz 2014

ARİSTOTELESTEN FREYTAG'A

KLASİK DRAMA YAPISI

Uluç ESEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Danışman: Doçent Erol İPEKLİ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Temmuz 2014

ÖZET

ARİSTOTELES'TEN FREYTAG'A KLASİK DRAMA YAPISI

Uluç ESEN

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Temmuz 2014

Danışman: Doçent Erol İPEKLİ

Oyun analizi ve oyun inşası kavramları Batı tiyatrosu tarihinde Aristoteles'in Poetika'sı ile birlikte tartışmaya açılmış, Aristoteles'in ortaya koyduğu ilkeler ve kavramlar çağlar içinde başlıca referans olmuştur. Gustav Freytag'ın 1863 yılında yazdığı Dramanın Tekniği kitabı da Poetika'ya 19'uncu yüzyılın tiyatro dünyasından hem bir saygı duruşu, hem de Aristoteles'in kavram ve ilkelerine modern bir yeni yorum getirme çabasıdır. Freytag'ın bu çalışması, drama metni analizinde yapı analizi kavramını merkeze almasıyla öne çıkmaktadır. Çalışmasının sonucunu da sonradan Freytag Piramidi adıyla anılacak olan şematik bir örnekle ortaya koymuştur. Bu şema klasik dram olarak adlandırılan türün yapısal şeması olarak kabul görmüştür.

Bu çalışmada, Poetika'da drama yapısına dair gündeme getirilen kavramlara odaklanılmakta; bu kavramların Rönesans dönemi ve Shakespeare üzerindeki etkisi incelenmekte; Freytag'ın dönemindeki tiyatroya bakış ve Freytag Piramidi şeması ile ortaya konan yapı analizi kavramları detaylandırılmaktadır. Böylelikle klasik drama metni ve yapı analizi adına ortaya konan başlıca kavramlar saptanıp, bu kavramlar Shakespeare'in oyunları üzerinden incelenerek tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Yapı, Analiz, Klasik drama, Freytag Piramidi, Shakespeare

ABSTRACT

STRUCTURE OF CLASSICAL DRAMA FROM ARISTOTLE TO FREYTAG

Uluç ESEN

Master of Performing Arts

Anadolu University Post Graduate School of FineArts, July 2014

Advisor: Associate Professor Erol İPEKLİ

Concepts of drama analysis and construction of drama in Western theatre are discussed through Poetics of Aristotle, and principles and concepts introduced by Aristotle are considered as the primary references through the ages. Gustav Freytag, with his book *Technique of Drama* written in 1863, pays tribute to the Poetics from the 19th century world of theatre, while attempting to produce a modern interpretation of principles and concepts of Aristotle. Freytag gives the central role to concept of structural analysis in examining of the dramatic text. He exhibits the outcome of his work in a diagram later called as Freytag's Pyramid. This diagram is acknowledged as the structural outline of the classical drama.

In this research, the concepts related to the structure of the drama in Poetics are being focused on and how these concepts are influential on the Renaissance Era and Shakespeare is reviewed; the notion of Drama in Freytag's day and aspects of structural analysis introduced by Freytag's Pyramid are being studied and discussed through Shakespeare's plays.

Keywords

Structure, Analysis, Classical Drama, Freytag's Pyramid, Shakespeare

24.07.2014

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.


Uluç ESEN

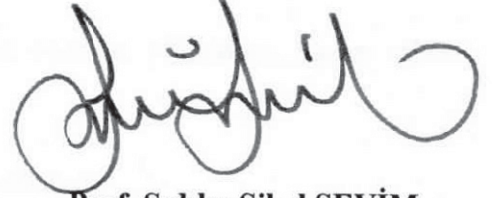
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Uluç ESEN "Aristoteles'ten Freytag'a Klasik Drama Yapısı" başlıklı tezi 24 Temmuz 2014 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sahne Sanatları Anasanat Dalı Tiyatro Sanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Erol İPEKLİ
Üye : Doç. Dr. Mustafa SEKMEN
Üye : Doç. Dr. Mediha SAĞLIK TERLEMEZ

İmza





Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZGEÇMİŞ

Uluç ESEN

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Yüksek Lisans

Eğitim

- Lisans: 2010 Anadolu Üniversitesi İşletme Fakültesi, İşletme Bölümü
Ön Lisans: 2008 Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi, Sosyal Bilimler
Lise: 1986 Eskişehir Süleyman Çakır Lisesi

İş

- 1995 – Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu, oyuncu, yönetmen, yazar, sahne tasarımcısı
2010-2012 Digitürk DigiSahne, eğitmen, yazar, yönetmen
2007-2009 İstanbul Doğa Kolejleri, drama eğitmeni
1996-1997 İstanbul Devlet Tiyatrosu, oyuncu

Yayımlar ve Bilimsel Faaliyetler:

- 2012 “Kısa Süren Hasat / Köy Enstitüsünde Öğrenci Olmak”. Biyografi. Yayına hazırlayan. İş Kültür Yayınları
2011 “İstanbul'da Bir Yerde Sanat Deneyimi. Karagümrük Mahallesi'nde Roman Çocuklarla Tiyatro, Müzik, Dans Atölyesi”. Yayına hazırlayan. Mimesis 18. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları

- 2011 “Toplumsal Tiyatro Hakkında Bazı Açık Uçlu Sorular”, Çeviri. Mimesis 18. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- 2011 “Kızlar da Yanmaz / Genç Cumhuriyette Köy Çocuğu Olmak”. Biyografi. Yayına hazırlayan. İş Kültür Yayınları
- 2011 “Saroyan, Sanatı ve Tiyatrosu”. Panel Sunumu. M. Aktokmakyan ile birlikte. İstanbul Amatör Tiyatro Günleri
- 2010 “Kapıları Açmak” Belgesel film. Yönetmen. İstanbul 1001 Belgesel Film Festivali, Erivan Golden Apricot Film Festivali
- 2009 “Beş Avangard... Ya da Hiçbiri?” Çeviri, Mimesis 16. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- 2009 “Gülüşün Güller Açsın / dramaturji notları”, Mimesis 15. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- 2007 “Beki L. Bahar ile Söyleşi”, Sevilay Saral ile birlikte, Mimesis 13. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- 2006 “Yeni Bir Hayat İçin”. Oyun. C. Yalaz, ile birlikte, Bgst Yayınları
- 2005 “Pilavdan Dönenin Kaşığı Kırılsın” Oyun. S. Saral, C. Yalaz ile birlikte. Bgst Yayınları
- 2000 “Tiyatro Yeniden / Oyun Metni”. Kurgu. C. Yalaz ile birlikte. Mimesis 8. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- 2000 “Theatre du Soleil, Altın Çağ, İlk Taslak”, Çeviri, Mimesis 8. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- 1999 “1789” Çeviri, Mimesis 7. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- 1996 “Stanislavski ve Oyunculuk Yöntemi Üzerine”, B. Tanyel ile birlikte, Mimesis 6. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları

Kişisel Bilgiler

Doğum Yeri ve Yılı: Eskişehir, 1969

Cinsiyet: Erkek

Yabancı Dil: İngilizce

ÇİZİMLER LİSTESİ

	Sayfa
Şema 1: Aristoteles'in önerdiği kapalı yapı	16
Şema 2: Çatışmanın merkeze alınması	40
Şema 3: Oyun ve Karşı Oyun şeması	46
Şema 4: Freytag Piramidi	53

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖZGEÇMİŞ.....	v
ÇİZİMLER LİSTESİ.....	viii

1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem	4
1.2. Amaç	4
1.3. Önem	5
1.4. Sınırlılıklar	5
1.5. Varsayımlar	6
1.6. Yöntem	6
1.7. Tanımlar	6

BİRİNCİ BÖLÜM

ARİSTOTELES VE POETİKA

2. Poetika'ya Genel Bakış	8
2.1. Poetika'da Drama Eserini Oluşturan	

Etik ve Estetik Prensipler	9
2.2. Poetika'da Drama Eserini Oluşturan	
Yapısal Prensipler	11
3. Poetika'nın Rönesans Dönemine Etkisi ve Shakespeare	17

İKİNCİ BÖLÜM

FREYTAG VE DRAMANIN TEKNİĞİ

4. Freytag ve Dönemi	24
5. Freytag'a Göre Aristoteles ve Poetika	27
6. Freytag'ın Drama Tekniğini Belirleyen Başlıca Kavramlar.....	36
6.1. Çatışma Kavramı	37
6.1.1. İçsel Çatışma	37
6.1.2. İki Karakterin Çatışması	38
6.1.3. Karakterin Çevresiyle Çatışması	39
6.1.4. Toplumun Toplumsal Olanla Çatışması	39
6.1.5. Çatışma Kavramının Merkeze Alınması	40
6.1.6. Hamlet'te Çatışma Kavramın İncelenmesi	41
6.2. Eylemin Yükselişi Prensibi	43
6.3. Oyun ve Karşı Oyun	45
6.3.1. Etkin Baş Karakter Modeli	47

6.3.2. Edilgin Baş Karakter Modeli	49
6.4. Oyun Sonu	51
7. Freytag Piramidi	52
7.1. Beş Bölüm ve Üç Kriz	54
7.1.1. Serim	55
7.1.2. Kışkırtıcı Etki	57
7.1.3. Yükselen Eylem	58
7.1.4. Zirve	59
7.1.5. Trajik Etki	60
7.1.6. Düşüş	62
7.1.7. Son Askıda Kalma ya da Merak Etkisi.....	64
7.1.8. Yıkım	65
8. SONUÇ	67
KAYNAKÇA	71

1. GİRİŞ

Bir sanat eserinin analiz edilmesi söz konusu olduğunda bazı zorluklarla karşılaşılır. Bunlardan en başta geleni analizin hangi kriterler üzerine kurulacağı sorunudur. Çünkü seçilecek kritere göre analiz yön değiştirecektir. Sosyal bilimlerin bir dalı olan dram sanatının analizinde de benzeri bir sorun yaşanır. Bütün sosyal bilim dallarında olduğu gibi dram sanatı analizinde de kesin doğrular ve yanlışlardan değil; genel kabullerden, yaklaşımlardan bahsetmek mümkündür. Terry Eagleton Edebiyat Kuramı adlı eserinde Northrop Frye'in Eleştirinin Anatomisi adlı çalışmasını incelerken yazarın şu görüşü dile getirdiğini vurgular: “Edebiyatı analiz ettiğimiz zaman edebiyattan, değerlendirdiğimiz zaman ise kendimizden bahsederiz”(2011:104). Bu nedenle, drama metni analizinde kendi değer yargılarımızdan ve değerlendirmelerimizden kaçınmak, mümkün olduğunca nesnel analiz kriterlerinden yola çıkmak gereklidir.

Kuşkusuz bütün drama eserlerine de aynı kriterlerle yaklaşamayız. Birbirinden farklı etik, estetik, politik ve biçimsel kaygılarla oluşturulmuş eserlerin ortak bir potada analiz edilmesi yanlış sonuçlar doğuracaktır. Özellikle dram sanatının alanının çok genişlemiş olduğu 20'nci yüzyılda hatırı sayılır bir çeşitlilikten bahsetmek mümkündür. Üstelik, Esslin'in dediği gibi “Bir zamanlar sahne oyunları, tiyatro gösterisinin tek iletişim yöntemi idi; oysa bugün dramatik gösteri sinema, televizyon, video, radyo ve kasetlerle çok çeşitli yollardan seyirciye ulaşabiliyor” (1996:13). Bu çeşitlilik içinde klasik kalıplardan uzaklaşmış pek çok tiyatro örneği verilmiş olsa da yine de genel kabul gören bir anahat üzerinde hala klasik drama kalıpları içinde ürünler üretildiği ve beğeniyle karşılandığı bulgulanabilir. Bilhassa, artık endüstri haline gelmiş sinema alanındaki eserlere baktığımızda birbirine benzer, klasik drama yapıları üzerine inşa edilmiş eserler rahatlıkla ayırt edilebilir. Öyleyse a priori olarak klasik dram yapıtlarının hala beğeniyle karşılandığından yola çıkarak, klasik dramı oluşturan özelliklerin neler olduğunu ortaya koymak hala canlılığını koruyan bir çalışma olacaktır.

Batı tiyatro tarihi ve klasik dram dendiğinde akla ilk gelen şüphesiz Aristoteles ve eseri Poetika olacaktır. Aristoteles'in iki bin üç yüz yıldan daha eski olan bu eseri dram teorisi alanında hala canlılığını sürdürmektedir. Aristoteles'in Poetika'da ortaya koyduğu temel

prensipler çağlar içinde yorumlanmaya ve uygulanmaya çalışılmıştır. Zaman zaman da ortaya koyduğu prensipler tartışma konusu olmuş, eleştirilmiş ya da reddedilmiştir. Aristoteles'in Poetika'da ortaya koyduğu, dram sanatını oluşturan prensipleri üç başlıkta toplamak mümkündür: Etik, estetik ve yapısal prensipler. Estetik ve etik değerlerin çağlar içinde insan soyunun toplumsal gelişmesi içinde en çok değişime uğrama ihtimali olan nosyonları barındırdığı öne sürülebilir. Buna karşın Aristoteles'in dramayı oluşturan temel yapısal özelliklere yaptığı vurguların hala geçerliliğini sürdürebileceğini varsaymak da mümkündür. Yapısalcı çözümleme dendiğinde akla gelen ilk isimlerden biri olan Roland Barthes da Aristoteles için “yapıtlara yönelik yapısal çözümlemenin babasıdır” (1993: 137) diyerek çalışmasının bu yönünü vurgulamıştır.

Dramayı oluşturan yapısal özellikler dendiğinde karşımıza 19'ncü yüzyılda bu konuda önemli bir çalışma yapmış olan Gustav Freytag çıkar. Gustav Freytag, 1863'te yazdığı *Die Technik des Dramas, Dramanın Tekniği* adlı kitabında özellikle de Aristoteles'in prensiplerini kendi çağının tiyatrosuna bakarak yorumlama ve geliştirme çabasına girmiştir. Kendisinin en gelişmiş örnekler olarak gördüğü Shakespeare, Goethe, Schiller ve Lessing gibi yazarların eserlerini bu bakışla analiz etmeye yönelmiştir. Bu çalışması, dramayı oluşturan yapısal özelliklere merkezi bir önem atfetmesi açısından öne çıkmaktadır. Freytag'ın drama yapısı çözümlemesinin sonucu olarak, üçgen bir şemaya indirgeyerek ortaya koyduğu yapısal model, Freytag Piramidi ya da Freytag Üçgeni olarak anılmaktadır. Batı dili ve edebiyatı analizinde önemli bir referans olmuş bu şema sadece tiyatro alanında kalmayıp roman, öykü, film senaryosu gibi farklı alanlardaki eserler için de bir analiz ölçütü olmuştur.

Ne yazık ki, Freytag'ın bu kitabı Türkçe'ye çevrilmemiştir. Bu nedenle üniversitelerde Batı dilleri ve edebiyatı okutan bölümlerin aşına olduğu bir isimken, tiyatro ve dram teorisi alanında pek tanınmayan bir isim olarak kalmıştır. Freytag'ın sadece piramit şemasının tanıtıldığı, oldukça sınırlı sayıdaki Türkçe internet kaynakları da hakkında çok genel geçer ve çoğu zaman da hatalı bilgiler vermektedir. Bundan yola çıkarak bu çalışmanın ilk amacı Freytag'ın dramatik yapı çözümlemesi adına ortaya koyduğu kitabını incelemek ve ortaya koyduğu temel yapısal prensipleri tartışmaya açmak olacaktır.

Bunu yapmak ve Freytag'ın tanımlamalarını daha açıklıkla tartışabilmek için Aristoteles'in Poetika'sına yeniden dönmek, Poetika'da ortaya koyulan yapısal prensipleri, etik ve estetik prensiplerden mümkün olduğunca soyutlamak ve öne çıkarmak gerekecektir.

Bir diğer başvuru kaynağı da, Freytag'ın dramatik yapı modelini neredeyse onun oyunları üzerine inşa ettiği Shakespeare'in eserleri olacaktır. Böylelikle Freytag'ın dramatik yapı çözümlemesine, var olan ve çok bilinen eserler üzerinden örnekler verme ve test etme şansı doğacak, bu da yapı analizinin kavranmasını kolaylaştıracaktır. Shakespeare'in bu çalışmada gündeme getirilmesinin bir diğer katkısı da Poetika'nın, Shakespeare ve Rönesans dönemindeki alımlanışı, kabul gördüğü ve reddedildiği noktaları saptamak açısından fırsat verecek olmasıdır. Oradan 19'uncu yüzyıla ve Freytag'ın dönemine ve çalışmasına geçilmesi ile de aradaki çağlar boyunca meydana gelen değişimi üç basamakta da olsa bulgulamak açısından bir veri sunacaktır.

Bunlardan hareketle bu çalışma iki bölüm halinde tasarlanmıştır. Birinci bölümde Aristoteles'in özellikle dramayı oluşturan yapısal prensipler hususunda dile getirdiği kavramlar ayrıştırılmaya ve ortaya konmaya çalışılacak; oradan Rönesans ve Shakespeare'e geçip Aristoteles'in teorisinin bu döneme nasıl yansıdığı özet bulgularla ortaya konmaya çalışılacaktır.

İkinci bölümde de temel olarak Freytag'ın Dramanın Tekniği kitabında gündeme getirdiği drama yapısına dair tartışmalar başlıca inceleme alanını oluşturacak; Freytag'ın Aristoteles'in teorisi ve dönemi hakkındaki yorumları, 19'uncu yüzyıl dünyasına uyarlamaya çalıştığı kavramlar incelenecektir. Geliştirmeye çalıştığı teoriye ve kavramlara Shakespeare'in oyunlarından örnekler bulunmaya çalışılacaktır.

Sonuçta varılmak istenen ise klasik dramatik yapıdaki bir metnin analizinde yapısal analiz kavramının geçerli olabileceğine dair bir tartışmayı gündeme getirmek olacaktır. Bu çalışmayla dram metninin yapısal analizi dendiğinde hangi kavramlar ve kriterlerden bahsetmemiz gerektiği sorusuna bir yanıt oluşturulmaya çalışılacaktır. Çalışmanın bir diğer amacı ise Freytag'ın Dramanın Tekniği kitabının tanıtılması ve entelektüel gündeme dahil edilmesi olacaktır.

1.1. Problem

Drama metninin analizi çalışması beşeri bilimlerin bir konusu olduğundan, kesin doğrular yerine farklı yaklaşımlar ve eğilimler üzerine kuruludur. Dolayısıyla metin analizinde varılan sonuçların da kullanılan yaklaşım yöntemine göre farklılık göstermesi doğal karşılanmalıdır. Örneğin bir drama metnini politik, estetik, etik ya da biçimsel olarak analiz edilebilir ve varılan sonuçlar baz alınan kriterlere göre farklı yerlere varabilir. Psikanaliz biliminin, feminist yaklaşımın, dilbilimin ya da göstergebilimin değerlendirme kriterleri farklıdır. Bunların yanında, yapısal analiz kavramı da bir drama metnini analiz etmede işe yarar bir sonuç verecek midir? Dramatik metnin yapısal analizi derken hangi kavram ve kriterlerden bahsedilmektedir? Drama metninin yapısal analizi denince ortaya çıkan bu gibi soruların ve cevapların ortaya konması gerekmektedir.

Aristoteles'in Poetika'da, Freytag'ın Dramanın Tekniği'nde dram yapısı konusunda ortaya koyduğu kavramlar ve kriterler hakkında Türkçe'de yapılmış karşılaştırmalı bir inceleme bulunmaması da diğer bir eksikliklerdir.

Freytag'ın 1863'te yazdığı Dramanın Tekniği adlı kitabının Türkçe'ye çevrilmemiş olması da bir problem oluşturmaktadır. Bu kitapta işlenen ve daha sonradan Freytag Piramidi olarak anılacak olan şematik analiz önerisi özellikle Batı literatüründe halen referans olarak kullanılmaktayken çevirisi olmaması nedeniyle Türkiye'de çok tanınmamakta ve araştırma konusu olmamaktadır. Var olan sınırlı sayıdaki Türkçe internet kaynağında da özet ve hatalı olarak tanıtımı yapılmaktadır.

1.2. Amaç

Bu çalışma iki bölüm halinde gerçekleştirilecektir. İlk bölümde Aristoteles'in Poetika'da ortaya koyduğu prensiplerden dramanın yapısal özelliklerine dair olanları mümkün olduğunca diğer prensiplerden ayırarak öne çıkarılmaya çalışılacak; daha sonra bu prensiplerden hangilerinin Rönesans döneminde etkisinin devam ettiği, özellikle de Shakespeare'in dönemi ve oyunları açısından incelenecektir.

İkinci bölümde incelenecek olan Freytag'ın Dramanın Tekniği adlı kitabının Türkçe'de çevirisi bulunmadığından Türkçe literatürde de tartışmaya konu olmasının sağlanması başlıca amaçlardan biri olacaktır. Bununla birlikte Freytag'ın gündeme getirdiği kavramlar ve anlamları, Aristoteles ile örtüştüğü ve ayrıştığı noktalar saptanmaya çalışılacak; bunu yaparken de ilk bölümde elde edilecek veriler ölçüt oluşturacaktır. Özellikle de Freytag Piramidi olarak anılan şematik drama yapısı çözümlemesi incelenecek, tanıtılmaya ve yorumlanmaya çalışılacaktır.

Freytag'ın ortaya koyduğu kavramlara Shakespeare'in oyunlarından örnekler bulmaya çalışılarak kavramların geçerliliğini test etmek de çalışmanın amaçları arasındadır.

1.3. Önem

Freytag'ın Dram Tekniği adlı kitabının Türkçe dilinde bir incelemeye konu olması, yanlış anlaşılmalara ve çok özet bilgilerle tanınan teorisinin daha kapsamlı olarak gündeme getirilmesini sağlayacaktır.

Bu çalışmayla, tiyatro metni üzerinde yapılacak bir yapısal analizin başlıca kriterleri ve kavramları saptanmaya çalışılacak, bu sayede tiyatro literatürüne bir katkı sunma çabasına girişilecektir.

Ayrıca bu çalışmada Freytag'ın kavramları ve piramit şeması Shakespeare'in oyunları üzerinden de inceleneceğinden, Freytag'ın şematik analizinin metin analizinde kullanılabilecek bir referans olup olamayacağına dair bir veri sunacaktır.

1.4. Sınırlılıklar

Bu çalışma Aristoteles'in Poetika ve Freytag'ın Dram Tekniği kitaplarını merkeze alarak yapılacaktır. Ayrıca, kitapların içerdiği bütün konular dikkate alınmayacak, yazarların dram yapısını oluşturan yapısal prensipler, kavramlar ve öğeler üzerine geliştirdikleri kuramsal çerçevenin incelenmesi üzerine odaklanılacaktır. Bu nedenle bu kitaplarda dile

getirilen etik ve estetik prensipler üzerinde dönen diğer tartışmalara girilmeyecektir.

Ayrıca, örnekleme ve analizde veri olarak kullanılacak tiyatro metinlerinde özellikle Shakespeare'in oyunlarından yararlanılacaktır. Bunun bir nedeni, yalnızca Freytag'ın değil, Goethe ve Shiller'in de Shakespeare'den oldukça etkilenmiş olmaları onun eserlerini mükemmel örnekler olarak görmeleridir. Diğer nedeni ise Shakespeare'in eserlerinin popülaritesinin daha yüksek olması ve Türkçe'de farklı çevirilerine ulaşılabilirliğinin daha kolay olmasıdır. Böylelikle okuyucu için de daha kolay ulaşılabilir bir başvuru imkanı doğurmaktadır.

1.5. Varsayımlar

Bu çalışma Freytag'ın Dram Tekniği kitabında yapmış olduğu kapsamlı analizin Aristoteles'in Poetika'sının izinden giden, onun teorisini on dokuzuncu yüzyıla ve modern metinlere uyarlama çabası olduğu varsayımından hareketle yapılmaktadır.

Klasik dram metni olarak nitelenen oyunların aslında yapısal olarak analiz edilebilir ve ortaya konulabilir temel ortak özellikler barındırdığı varsayımından hareket edilmektedir.

1.6. Yöntem

Bu çalışmada temel olarak Aristoteles'in Poetika, Freytag'ın Dramanın Tekniği adlı kitapları incelenecektir. Bu iki kitapta özellikle drama yapısını oluşturan temel kavramlara odaklanılacaktır.

Poetika'daki kavramları incelerken internet ortamında açık kaynak olarak sunulan İngilizce çevirilerine başvurulacaktır.

Freytag'ın Dramanın Tekniği kitabının günümüzde edisyonu bulunmadığından internet ortamında açık kaynak olarak sunulan İngilizce çevirisi temel alınacaktır. Bu versiyon Orijinal kitabın altıncı Almanca baskısından Elias J. MacEwan tarafından İngilizceye çevrilen kitabın üçüncü baskısının taranmış PDF versiyonudur. Bu çalışmada yapılan atımlarda bu versiyonun sayfa sayıları baz alınarak yapılacaktır.

İngilizce kaynaklardaki alıntılar, bu çalışmanın yazarı tarafından Türkçeye çevrilecektir.

1.7. Tanımlar

Plot: Bu İngilizce sözcüğün tam olarak Türkçe karşılığı yoktur. Bu çalışmada İngilizcedeki anlamı baz alınarak olay örgüsü anlamında kullanılmıştır. Özellikle

Poetika'nın Türkçe çevrilerinde öykü olarak çevrilen mhytos kavramının İngilizce Poetika çevirilerindeki karşılığı Plot olarak verildiğinden tercih edilmiştir.

Olay: Kelime anlamı TDK Büyük Türkçe Sözlükte “Ortaya çıkan, oluşan durum, ilgi çeken veya çekebilecek nitelikte olan her türlü iş, hadise, vaka” olarak verilmiştir. İngilizce deki event kelimesine karşılık olarak kullanılmıştır. Tek bir anı resmetmekten çok bir süreci ima etmektedir.

Vaka: Olup bitiveren şey anlamında, İngilizcedeki incident kelimesinin karşılığı olarak kullanılmıştır.

Vukuat: Olaylar, vakalar, hadiseler, olanlar, olan bitenler anlamında, Bir araya gelip bir bütün oluşturan birden fazla olayı ya da vakayı ifade etmek için kullanılmıştır.

Yapı: Çoğunlukla İngilizcedeki structure kelimesinin zaman zaman da construction kelimesinin karşılığı olarak kullanılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ARİSTOTELES VE POETİKA

2. Poetika'ya Genel Bakış

Aristoteles'in Poetika adlı çalışması Batı tiyatrosu açısından bakıldığında tarihte bilinen en eski tiyatro metni analizi kılavuzu ya da oyun metni yazım kılavuzu olarak karşımıza çıkar. Çalışmasını döneminin gelişkin ve yetkin bir örneği olarak kabul ettiği Sophokles'in Kral Oeidipus oyununu ön plana çıkararak geliştirmiştir. Poetika'nın 11, 13, 14, 15, 16, 24 ve 26' ncı bölümlerinde Sophokles'in Oidipus oyununu örnek göstererek analizlerini yapar. Bu çalışmanın ilginç yanlarından biri tarih boyunca başka tiyatro teorisyenleri tarafından değişik varyantlar halinde geliştirilmeye devam etmesi ve referans kaynak olarak canlılığını günümüze kadar sürdürmesidir. Kimileri bu kitabı bir kutsal eser gibi ele almış, kimileri de Freytag gibi kitaptaki teorik çerçeveyi geliştirmeye ve çağına adapte etmeye çalışmış ya da Brecht gibi anti tezini üretmeye çalışmıştır. Bunun bir nedeni Aristoteles'in çalışmasının belli bir kapsamda olması, genellemeler içermesi veya çalışmayı ele alan teorisyenlerin yaşadıkları çağa ve bakış açılarına göre Aristoteles'in yaptığı saptamaların bazı yönlerine vurgu yapmasına olanak vermesinde yatar.

Poetika'nın dram sanatını hangi yönlerden günümüzde de yoğun olarak etkilemeye devam ettiğini saptamak için tekrar ana kitaba ve Aristoteles'e dönmekte fayda vardır. Genellenecek olursa Aristoteles Poetika'da dram sanatına dair incelemesini temel olarak üç ana eksen üzerinde yürütür: Dram sanatını oluşturan estetik, etik ve biçimsel prensipler. Poetika'da bu üç ana eksen üzerinde toplanabilecek prensipleri belli bir analitik düzende değil karmaşık, zaman zaman birbirinin içine geçmiş bir şekilde incelemiştir. Araştırmacılara göre bunun bir nedeni kitabın zamanında Aristoteles tarafından verilen derslerin notlarından oluşmasıdır.

Orijinal metin günümüze kalmadığından, modern versiyonları ikinci derecedeki bir on üç yahut on dördüncü yüzyıl versiyonundan ve bir onuncu yüzyıl Arapça çeviriden yapılan eklerle birlikte, öncelikle bir on birinci yüzyıl el yazmasına dayanır. Pasajlar üç versiyonda da açık değildir ve üslup da genellikle o kadar ekonomiktir ki, araştırmacılar orijinal el yazmalarının bir dizi ders notu ya da özellikle Aristoteles'in derslerine zaten aşina olan öğrencilere dağıtılması niyetlenen bir çalışma olduğunu varsayma noktasına gelmişlerdir. (Carlson. 2007: 16)

Bu nedenle ve bu çalışmanın sınırlılıkları gereği Aristoteles'in dramının yapısal özelliklerini incelediği biçimsel prensipler eksenini bir ana eksen olarak kabul edip ortaya koyduğu etik ve estetik prensipler ve kavramlar ayrıntılarıyla incelemekten bırakılıp dram yapısı için yaptığı öneriler diğerlerinden soyutlanmaya çalışılacaktır.

Sanatsal bir analizde estetik, etik, yapısal ve hatta politik değerlendirmeler çoğu zaman iç içe olsa da bu öğeler Poetika'da bazı bölümlerde görece olarak birbirinden ayrı işlenmişlerdir. Merkeze Aristoteles'in drama yapısı için önerdiği prensipleri alabilmek için ikinci plana atılacak diğer eksenlerin neler içerdiğini de ortaya koymak için kısaca incelemek yararlı olacaktır.

2.1. Poetika'da Drama Eserini Oluşturan Etik ve Estetik Prensipler

Aristoteles'in Poetika'da dram sanatında olması gereken etik ve estetik prensipler üzerine yaptığı saptamalar bu çalışmada yapısal eksenin haricinde bırakılacak olan eksenini oluştururlar. Aristoteles estetik ve etik ekseninde yaptığı açıklamalarda ilkin, şiir sanatının, dolayısıyla dikkate aldığı dram sanatının ya da başka bir deyişle trajedinin ne olduğuna dair açıklamalar getirir. Bu başlıkta toplanacak açıklamalarında dram sanatının toplum için işlevine dair yanıtlar da üretmeye çalışır. “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir” (Aristoteles, 1983:22) derken de toplum için sağladığı etik değere vurgu yapar.

Yine araştırmasının estetik ekseninin en önemli ögesi olan mimesis kavramını ortaya atarak bu kavramın sanattaki değerinin ve işlevinin ne olduğuna ilişkin çıkarımlarda bulunur. Ona göre estetik bir değer üretmek için sanat yapıtlarında mimesis, yani yaşamın taklit edilmesi kilit bir öneme sahiptir. Toplumunu tutkularından temizlenmesi için

seyircinin seyrettiği eserle bağ kurabilmesi, ona empati duyabilmesi gereklidir. Bunun estetik aracı da mimesis olur. Sanat yapıtını incelerken mimesis kavramını merkeze alarak derinleştirdiği analizinde özellikle de Poetika'nın 1, 2 ve 3'ncü bölümlerinde sanat yapıtlarını kategorilere ayırmaya dolayısıyla onlara değer biçmeye çalışır. Tragedyanın neyi, kimleri ve nasıl taklit etmesinin uygun olduğunu ortaya koyar. Mimesis daha çok da katharsis kavramları daha sonra çağlar boyunca tartışma konusu olacak, eleştirmenler ve araştırmacılar bu kavramları kendi çağlarından bakışla yorumlayacaklardır. Carlson bu tartışmanın tarihsel gelişimini kısaca özetlemiş, modern çağa gelindiğinde “katharsisin saf sanatsal yahut yapısal bir terim olarak” ele alındığından bahsetmiştir (2007: 18).

Aristoteles'in etik, estetik ve yapısal prensiplerinin iç içe geçtiği bir diğer kavram hamartia olmuştur. Carlson'da bu kavramın yol açtığı karmaşaya vurgu yaparken “Kimileri tarafından 'trajik hata' olarak adlandırılan bu 'hatalı hesaplama' başka bir tartışmalı terim olan hamartiadır” demiştir (2007:19). Hamartia ile Aristoteles'in ne kastettiğini birkaç değişik şekilde anlamak mümkündür. Poetika'nın on üçüncü bölümünde, kahramanın kendi trajik hatasından ya da farkında olmadığı bir nedenden ötürü finalde yıkıma sürüklenmesi olarak ele almış; daha çok, oyuna konu olan kahramanın iyi bir karakter mi yoksa kötü bir karakter mi olması gerektiği sorusunu cevaplarken ortaya atmıştır.

Aristoteles estetiği oluşturan kavramlara yönelik analizini ayrıntılandırarak ritm, harmoni gibi zamansallığa işaret eden, müzik ve dans gibi sanatların da konusu olan kavramları da inceler. Metnin düz yazı ya da vezinli olmasının etkisi, tercih edilen yazım türünün üsluba ve türe etkisi yine bu kümede tartıştığı kavramlar olur. Poetika'nın 19, 20, 21, 22, 23, ve 24'ncü bölümleri dil konusunu örneklerle incelediği ayrıntılı tartışmalara ayrılmıştır. İşte bunlar gibi etik, estetik kavramları incelediği bu eksen bir anlamda da dram yapıtının pradiğini yani anlamını, işlevini, doğasını tartıştığı eksendir.

Tiyatronun ödevi, toplum için neden gerektiği, toplumsal işlevi ve bu işlevi gerçekleştirmek için uyulması gereken kurallar bütünü yani etik ve ideolojik alanda yaptığı tartışmaları Aristoteles'in kendi çağını inceleyerek, kendi çağının gereklilikleri ve eksiklikleri doğrultusunda oluşturmuş olduğunu varsaymak gerekir. Etik kavramı insan soyuyla gelişen ve çağlar boyunca uygarlığın getirdikleriyle değişen bir normlar bütünü

olduğundan, insan soyunun ilerlemesi içinde Aristoteles'in vardığı etik yargıların toplumsal yapıda meydana gelen değişimlere paralel olarak eskimiş olması ve anlamının farklılaşması kaçınılmazdır. Aristoteles'ten bu yana çok tanrılı inanıştan tek tanrılı inaniş, daha sonrasında Rönesansla gelen hümanizmaya, rasyonalitenin üstün tutulmasına; oradan da modernist ve postmodernist çağa ve günümüze kadar uzanan zaman zarfında oldukça basamak yer aldığı unutulmamalıdır. Yine estetik alanda incelediği pek çok ögenin kullanımı da çağlar içerisinde değişime uğramıştır. Dilin, ritmin, müzikalitenin vb. özelliklerin kullanımı da doğaldır ki çağların getirdiği toplumsal kültürle birebir alakalı estetik tartışmalardır. Bu nedenle bu iki öbeği oluşturan prensipleri akılda tutup, Aristoteles'in dramının yapısında olması gereken öğelerle ilgili olarak yaptığı saptamalar öne çıkarılacaktır.

2.2. Poetika'da Drama Eserini Oluşturan Yapısal Prensipler

Bu eksen, teknik eksen de diyebileceğimiz, drama eserinin biçimsel özelliklerine vurgu yapan ve bu çalışmanın da ana konusu olan eksendir. Çağlar boyunca temel alınan, referans verilen, eleştirilen prensiplerin bir bölümü de Aristoteles'in Poetika'da söz ettiği bu biçimsel prensipler üzerine olmuştur.

Poetika'nın Türkçe'ye yapılmış pek çok farklı çevirisi mevcuttur. Buna karşın Poetika'yı İngilizce çevirilerinden okuduğumuzda arada bazı farklar bulgularız ve Türkçeye tam olarak geçmemiş bazı ifadelerle karşılaşırız. İngilizce metinlerde ilk olarak göze çarpan, yapı (structure) ve plot hakkındaki özel vurgudur. Aristoteles, Poetika'da sözlerine bu iki kelimeyi yan yana kullanarak başlar ve daha ilk cümlesinde kitabın içeriğini tarif ederken “iyi bir şiirin gerektirdiği plot yapısını incelemek” ten bahsetmiştir. Bu basit bir yan cümleden oluşan alıntıda Poetika'nın üç İngilizce çevirisi ve iki Türkçe çevirisi incelenerek bir yeniden çeviri yapılmıştır. Bunun nedeni aralarında anlamsal ifade farkları olmasıdır ve aslında ayrı bir araştırmanın konusu olmalıdır.

Burada alıntı olarak İngilizce kaynakların incelenmesinin nedeni Türkçe'ye çevrilirken özellikle structure ve plot kelimelerinin anlamlarının kaybolmasıdır. Hem İsmail Tunalı

çevirisinde (1983), hem de Samih Rifat çevirisinde (2013) bu vurgu ortadan kalkmıştır. Almanca ve Fransızca çevirileri temel almış olan bu çevirmenler Poetika'daki myhtos sözcüğünün karşılığı olarak öykü sözcüğünü tercih etmişlerdir. Buna karşın İngilizcedeki belli başlı çeviriler bu sözcüğü İngilizce de öykü anlamına gelen story olarak değil plot olarak çevirmişleridir. Plot sözcüğünün Türkçe'de birebir karşılığı olmasa bile en yakın olarak öykü hattı biçiminde bileşik bir kelime olarak çevrilebilir. Plot ayrıca, plan, şema gibi anlamları da içerir. Bu nedenle bu kelime yapısal analize daha uygun bir içeriği ima ettiğinden İngilizcedeki plot kelimesi olarak kullanılacaktır. İngilizceye çevirenlerin structure olarak çevirdikleri kelimeyi Türkçeye çevirenler biçim ya da şekil olarak vermeyi tercih etmişlerdir. Oysa structure kelimesinin birebir anlamı içinde inşa etme işi, yapı, organizasyon yer almaktadır ve hepsinden önemlisi de bölümleri, unsurları, bileşenleri düzenlemek anlamını içermektedir. Öyleyse bu iki kelimenin karşılıkları için bu çalışmada tercih edilecek plot ve yapı kelimeleri yapısal analiz söz konusu olduğunda oldukça önemli bir vurguya sahiptir. Çünkü Aristoteles dramatik yapı analizini bu iki temel kavram yani plot ve yapı üzerine kurmuştur.

Aristoteles, hemen giriş bölümünde yaptığı bu vurgudan sonra da bir şiiri meydana getiren parçaların sıralanış doğasına dair bir vurgu yaparak bu insanın nasıl olduğunu araştırma işine girer. Tragedyada yapı, yapının kuruluşu, inşası, sanatsal inşa, yapısal birlik gibi tanımlarla yapı ve inşa yani structure ve construction kelimeleri Poetika'da hemen her bölümünde sürekli olarak yinelenen kelimelerdir. Bu tekrardan yola çıkarak Poetika'da dramatik metnin yapısal inşasına ve kurgulanışına özel bir önem atfedildiği çıkarımında bulunulabilir. Poetika'da metnin yapısal inşasıyla kastedilen de asıl olarak plotun inşasıdır. Aristoteles Poetika'da plotun önemini sıkça vurguladığı eksende ona göre iyi bir plotta olması gereken yapısal öğeleri incelemiştir. Özetlenecek olursa ona göre iyi bir dramatik eserde olması gereken yapısal özellikler şunlardır:

Bir tragedyanın yapısal en önemli ögesi Plottur. Plot eserin daha sonradan estetik ve etik öğelerle zenginleştirileceği, ete kemiğe büründürüleceği ana iskeleti oluşturur. Plotu da şöyle tanımlar: “Plot eylemin taklidi olduğundan: ki burada plotla kastettiğim vukuatın tanzimidir”(2013: 10). Bunu söylerken, inandırıcılığı yüksek olan bir taklidin

gerçekleştirilebilmesi için vukuatların kurgulanışının, ardarda getiriliş sırasının öneminden bahsetmiştir. Vukuatın nasıl sıralanacağı, tanzim edileceği ona göre kilit bir öneme sahiptir. Hemen ardından ekler “En önemli öge vukuatların inşasıdır” (2013: 10). Ona göre drama eserinin asıl olarak taklit ettiği şey insan değil yaşam parçasıdır ve yaşam da nasıl ki eylemlerden oluşuyorsa onu taklit eden sanatta da asıl olarak vukuatlardan oluşan plotun inşasına önem verilmelidir.

Poetika'da plotun ya da eylemin bütünlüğü de merkez öneme sahiptir. Aristoteles bütünlük ile neyi kastettiğini “Bir bütün ise başı, ortası ve sonu olan şeydir” diyerek açıklar (1983:

27). Bunun haricinde ona göre bir tragedya üç ana bölümden oluşur: prolog, episodlar ve exodos (1983: 35). Bu bölümlerin arasında, bölümleri birbirlerine bağlayan koro şarkıları yer alır. Oyunun ana gövdesini de kısa prolog ve exodos bölümleri arasında kalan episodlar oluşturur. Ona göre koro şarkılarıyla birbirine bağlanan bütün bölümler eylem bütünlüğü taşımaktadır. Daha çok epik anlatıya uygun bulduğu episodik anlatımı, yani bölümlerin birbirlerinden ayrı konular işleyebildiği anlatı biçimini ise tragedya için uygun bulmamıştır.

Bütün öyküler ve eylemler arasında episodlara dayananlar en kötüleridir. Episodlara dayanan öykü deyince, içinde episodların birbirlerini olasılık yahut zorunluluk yasalarına göre koalamadığı öyküleri anlıyorum. Bu gibi öyküler güçsüz ozanlarca yazılır. (1983: 32)

Koro şarkılarını, bölümleri birbirlerine bağlayan, anlatımı kolaylaştıran ve zenginleştiren destekçi bir öge olarak görüp şimdilik bir kenara bırakırsak temel olarak üç ana bölümden oluşan tragedya bölümlenmesi Aristoteles zamanındaki tragedya anlayışını ve özellikle de Sophokles'in eserlerinin yapısını model almıştır. Bu modele göre, baş olarak kastettiği bölüm vukuatın başlangıcını haber veren ve vukuata konu olacak öznelerin tanıtıldığı prologtur; orta olarak kastettiği bölüm vukuatın anlatıldığı episodlar, ve son olarak kastettiği bölüm ise vukuatın bir sonuca bağlandığı exodos'a denk düşer. Aristoteles Poetika'da bu üç bölümden yalnızca başlıklarıyla bahsetmiştir. Bu bölümlerde içeriğin nelerden ve nasıl oluştuğunu ayrıntılandırarak tarif etmemiştir. Ancak yine plotun düzenlenmesi tarifine geri dönülürse bu bölümlerde içeriğin ve olayların kurgulanışına dair önerilerinin izleri bulunabilir. Ona göre plotun başlangıcı herhangi bir şeyin zorunlu bir sonucu değildir. Plotu da başlatan prolog bölümü olduğuna göre prolog ya da başlangıç

kendi başına var olan ve olaylar zincirini başlatan olayın tanıtıldığı bir bölümdür. Ona göre plot, sebep sonuç ya da olasılık ilişkileri dahilinde birbirine bağlanması gereken ve belli bir konu ile ilintili ya da başka bir deyişle konu bütünlüğünü sağlayan olaylardan örülü bir yapıdan oluştuğuna göre, başlangıç bölümünden sonra gelen episodlar, yani orta bölüm, bu baş bölümde tanıtılan olayla ilintili olarak meydana gelen vukuatı anlatır. Bu orta bölümde gerçekleşen olaylar zinciri de izleği bir nihai sona götürür. Son bölüm ise daha önceki bölümlerde işlenen olayların muhtemel, mantıklı ve sona ermişlik hissi yaratacak bir sonuca bağlanmasıdır (1983: 27).

Plotta dikkat edilmesi gereken en önemli hususun eylem bütünlüğü olduğuna vurgu yapan Aristoteles Plotta eylem bütünlüğü olup olmadığını test etmek için şöyle bir öneride bulunur: “eğer bölümlerden birinin yerini değiştirdiğimizde, çıkardığımızda ya da eklediğimizde öyküye etki etmiyorsa o bölüm bütünün bir parçası değildir” (1983: 30).

Aristoteles'in yapıya dair önemli bir diğer saptaması plotta bulunması gereken dönüşüm ögesidir. Ona göre uygun bir plot düz bir çizgide ilerleyen olaylar örgüsü değildir. Plot, Peripetie ve anagnorisis yani baht dönüşü ve tanınma adını verdiği kırılma ya da dönüşümleri içermelidir (1983: 25). Ona göre öyküler yalın ve karmaşık olmak üzere ikiye ayrılır. İşlerin tersine döndüğü peripetie, veya tanınma yani anagnorisis içermeyen plotlar yalın; bu dönüşümlerin ya her ikisini ya da en az birini içerenler karmaşık plotlardır (1983: 33). Aristoteles'in daha değerli olduğunu düşündüğü karmaşık plota örnek olarak Sophokles'in Oidipus oyununu göstermiştir. Bu örnek incelenirse oyuna konu olan vukuat şu şekilde ilerlemektedir: Oyunun plotunda baht dönümüne kadar olan bölüm bir kente çöken uğursuzluğun kaynağını bulmaya yönelik bir soruşturmayı yürüten Oidipus'un soruşturmasını anlatır. Sonraki bölüm ise Oidipus ve kraliyet ailesinin yıkımını konu alır. Sorumlu bulunmuştur, Oidipus'un kendisidir. Bu durum onun yıkımını getirecektir ama buna karşın kendi yıkımı -ya da felaketin ilahi sorumlusunun bulunmuş olması- kentin kurtulmasının da yolunu açacaktır. Bu şekilde iki sonuç üreten plotları Aristoteles çift yanlı örülmüş öyküler olarak tanımlamıştır (1983: 38)

Bu saptamalar haricinde Aristoteles'e atfedilen ünlü olay, yer, zaman birliğine dair üç birlik

kuramının aslında Poetika'da pek vurgu almadığını belirtmek gerekir. Evet, olay birliğine ya da başka bir deyişle plot bütünlüğüne dair sürekli bir vurgu vardır. Ancak Aristoteles'in zaman birliğine dair “Çünkü, tragedya öyküyü, güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zaman içinde tamamlamaya çalışır, yahut da pek az bunun dışına çıkar” (1983: 21) dediği saptaması haricinde başka bir vurguya Poetika'da rastlanmaz. Bu cümlesi üç birlik kuramını Aristoteles'ten sonra dile getirenler tarafından zaman birliğini önerdiğine dair kanıt olarak gösterilir. Oysa ki zamana dair vurgusu daha çok öykünün uzunluğu anlamında, seyirciler tarafından anlaşılır olmasına yöneliktir. Yine öykünün uzunluğu anlamında dile getirdiği başka bir önerisinde şöyle söyler:

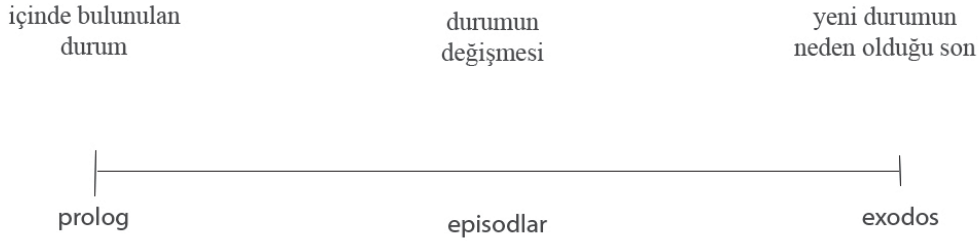
Kavranabilir uzunlukta olan bir öykü (mythos) daima daha üstündür. Kural olarak bunu şöyle anlatabiliriz: En uygun uzunluk, bir eylemin olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre nasıl geliştiğini, felaketten mutluluğa ya da mutluluktan felakete geçişin nasıl oluştuğunu içine aldığı olaylar çerçevesi içinde gösterebilen uzunluktur” (1983: 28)

Öyleyse, bir plot olayları kurduğu çerçeveyi eylem bütünlüğünü bozmadan, konuyu dağıtmadan anlatabiliyorsa uygun uzunlukta olduğu, dolayısıyla uygun bir zaman dilimini konu edindiği varsayılmalıdır.

Yer ya da mekan birliği konusunda ise özel bir vurgusuna hemen hiç rastlayamayız. Yer birliği özellikle Sophokles'in oyunlarında rastladığımız bir öge olmasından dolayı bir kural olarak Aristoteles'den sonra ona atfedilerek kabul edilir olmuştur. Carlson'da Poetika'yı incelerken “Olay örgüsünün eyleminde birlik olmalıdır (Aristoteles'in üzerinde ısrar ettiği tek birlik budur)” demiştir (2007).

Öyleyse dramatik metin için Aristoteles'in somut önerisi vukuat bütünlüğüne uygun bir plot inşasıdır. Aristoteles'in önerdiği dramatik yapı kapalı bir biçimdir. Bu kapalı biçime göre eylemleri başlatıcı bir etki en başta yer alır. Daha sonra gelen eylemler bütünlüklü ana bir olayın parçaları olarak var olurlar ve sebep sonuç yasalarına göre uygun olarak sıralanırlar. Olaylar zincirinin kritik bir aşamasında peripetie ve anagnorisis gibi başlıca iki dönüşüm gerçekleşir. Bu iki ögenin birlikte gerçekleşmesi Aristoteles'e göre daha güçlü bir dramatik etki oluşturacaktır. Bu dönüşümden sonra olaylar bir sona doğru yönelir. Son bölümde de başlangıçta ortaya atılan meselenin sonucu tartışmaya yer bırakmaksızın bir yere bağlanır. Aristoteles, Poetika'nın on üçüncü bölümünde tarif ettiği gibi, bu yapının baş

kahraman açısından mutluluktan felakete dönüşmesi biçiminde kurgulanmasını önermektedir. Bu kapalı biçim bizi şöyle bir yapısal şemaya götürür:



Şema 1, Aristoteles'in önerdiği kapalı yapı

Bu kapalı dramatik biçim ya da yapı Aristoteles'ten sonra da dramatik eserlerin ana yapısı olarak kabul görmüştür.

Teorisini Yunan trajedisinin metinlerinden tümevarım yöntemiyle geliştirmiş ve bunu bir norm kurgulamak niyetiyle yapmamış olsa da -katarsis ve hamartia kavramlarını bir kenara bırakalım- kapalı bir zaman ve uzam yapısı içinde yer alan, belli karakterler seçkisini içeren 'aksiyonun taklidi' olarak tarif ettiği drama tanımı en azından Rönesans'tan bu yana dramatik metinlerin temel formu olarak kabul edilmektedir. (Pfister, 1994:1)

Aristoteles'in plot yapısını öne çıkaran bu basit önerisi bir oyunu yazarken ya da analiz ederken inşa edilecek kesitleri sunması açısından değerli bir şema sunmuştur. Kabaca çizilen bu şemasında vukuatı temel aldığından, önemli olan olayların birbirleriyle sebep sonuç ilişkisi içinde ve akla uygun bir şekilde birleştirilmesidir. Oyun kurgulanışı ona göre plotun saptanması ve bir düzenleme işidir. Aristoteles'in plot inşasına vurgu yapması önemlidir çünkü plot ve öykü kavramları arasındaki fark metin analizi ya da yazımı açısından değerlidir.

Öykü özünde kronolojik olarak olay ve vukuatın art arda sıralanışyken, plot nedensel ve diğer anlamlı ilişkiler, fazlar arasında bölümlenmeler, zamansal ve mekansal bir araya getirmeler gibi önemli yapısal unsurları içerir. (Pfister. 1994: 197)

Böylelikle Aristoteles nedensellik ilkesiyle kesitleri birbirine bağladığı dramatik yapısında

başlangıçta ortaya konan ana vukuatın finalde kesin bir sona bağlandığı kapalı bir biçime ulaşır. Barthes, göstergebilimsel bir yöntemle incelediği metinlerde klasik metin adını verdiğimiz metinlerde eylem dizgisinin nasıl ortaya konulduğunu şöyle açıklayacaktır:

Klasik metinde (modernliğin yarattığı kesintiden önceki) birbirlerine mantıksal-zamansal (*şu'nun* ardından gelen *bu* aynı zamanda onun bir sonucudur) bir düzenle bağlanmış, belli sayıdaki ilgili bilgiler kalır yine de geriye. Tek tek diziler yada kesitler biçiminde düzenlenmiş bu eylemlerle ilgili bilgilerin (sözgelimi: 1. Bir kapıya vurmak; 2. Bu kapıya vurmak; 3. Oraya birinin çıktığını görmek) iç gelişmesi (başka koşut kesitlerin içine girmiş olsa bile), anlatılan öykünün ilerlemesini sağlar ve anlatıyı kendi “son” una ya da “sonuç”una doğru gelişen süreçsel bir organizma durumuna getirir. (Barthes. 1993:137)

Barthes'e göre anlatı, eylemler ardarda sıralanırken oluşan seçeneklere nasıl tepki verileceği ile kurulur. Yani, vurulan bir kapı açılıp açılmamasına bağlı olarak seçenekleri değiştirecektir. Bu seçeneklere bağlı olarak anlatı da doğrultu değiştirecektir. Bu önermeden yola çıkarak Aristoteles'in önerdiği yapıda önemli olanın ana vukuata bağlı olarak ilerleyen, zaman zaman doğrultu değiştirse bile belli bir sonuca odaklanmış, ilerlemeli bir süreci anlattığını çıkarabiliriz.

Plotun ilerlemeli bir süreci anlatması, araya ilerlemeyi durduracak kesitler, kesintiler girse bile bunların genel olaylar akışında aksamaya yol açmaması ya da bunların sonuca bağlanacak eylemin birer parçaları olması, klasik dramatik metin yapısının temellerini oluşturur. Nedensel olarak birbirini kovalayan eylemlerin bir sonuca doğru basamakları tırmanması gibi bir yapıyı tarif ettiğinden Aristoteles'in dile getirdiği prensiplerin bıraktığı şematik imgenin düz bir çizgi üzerinde ilerleyen değil, prologdan, exodosa doğru yukarı yükselen merdiven basamakları gibi tırmanan bir eğim içinde de gösterilebilmesi mümkündür.

3. Poetika'nın Rönesans Dönemine Etkisi ve Shakespeare

Poetika'nın Rönesans dönemiyle birlikte yeniden gündeme gelmesiyle kitapta yapılan analizlerin nasıl yorumlanacağına, çağın getirdiği yeni durumlara, toplumsal ve estetik dönüşümlere nasıl adapte edileceğine dair tartışmalar da başlamıştır. Çünkü, Rönesans döneminde dram sanatını asıl belirleyen teorik kitabın Horatius'un *Ars Poetikasi* olduğu öne sürülmektedir. Carlson (2007: 39) İtalya'da Poetika'nın özellikle İbn Rüşd'ün Arapça

metninden ve Yunanca'dan yapılan çevirilerinin 1508 yılında dolaşıma girdiğinden bahseder. Ancak bu çeviriler pek bir heyecan uyandırmamıştır.

On altıncı yüzyıl başındaki İtalyan eleştirmenlerin genel kanısı, klasik geleneğin bütünlüklü bir gelenek olduğu ve görünürdeki çelişkilerin yahut tutarsızlıkların yanlış okumalar, yanlış çeviriler ya da var olan metinlerin bozulması nedeniyle olduğu yönündeydi. Bu nedenle on altıncı yüzyıl ortasının eleştirmenleri, doğal olarak ahlaki eğitime yaptığı vurguyla birlikte halihazırda var olan Latin geleneği kullanarak Aristoteles'i çözmek gibi zor bir görevi üstlendiler. (Carlson. 2007: 40)

Görüldüğü gibi dönemin hakim edebiyat teorisi ve drama örnekleriyle Aristoteles'in tavsiye ettiği prensipler tam olarak örtüşmemekte gibidir; Latin geleneğinin etkisi daha baskındır. Bu nedenle Aristoteles ve Poetika üzerine olan tartışmalar daha çok etik prensipler çerçevesinde dönmeye başlar. Tartışmalar daha çok Poetika'yı var olan dramatik yapı beğenisiyle uygun hale getirmeye çalışmak üzerinedir. Carlson (2007), İtalya'da bu konuda karşılaşılan en büyük sorunlardan birinin mimesis kavramını yorumlamak üzerine olduğunu belirtir. Bir diğer tartışma Aristoteles'in etik prensip olarak vurguladığı, ortalamadan iyi olan kahramanın başından geçen olayın anlatılması prensibi üzerinedir. O dönemde kötücül bir kahramanın baş kahraman seçilmesi üzerine bir tartışma başlar:

Speroni'nin Canace (1541) adlı çalışması, bir grup nedenden dolayı ama özellikle de baş kahramanları Aristoteles'in trajik kahramanlar için uygunsuz olacağını belirttiği kötü insanlar oldukları için, Bartolomeo Cavalcanti ve diğerlerinin saldırılarını üzerine çekti. (Carlson. 2007:45)

Hemen hemen aynı dönemlerde Fransa'da ise yine Latin dönemi yazarlarının etkisi oldukça yüksektir. Fransa'da Aristoteles'in temel otorite olarak kabul görmesi için bir sonraki yüzyıl beklenecektir (Carlson. 2007: 73). On altıncı yüzyılda İngiltere'de de durum çok farklı değildir. Ars Poetika'nın çevirisinin 1567'de yapılmasıyla teorik alanda başlayan bir tartışmadan bahsetse de Carlson'a göre (2007: 87) “İngiliz Rönesans oyun yazarlarının pek azı dram teorisine özel önem vermiştir”. Horatius'un Ars Poetika adlı eseri dönemin teorik tartışmaları açısından daha merkezi bir yerdedir.

Horatius'un dram sanatın inceliklerini şiirsel bir dil kullanarak ortaya koyduğu Ars Poetika'da tragedyaların yapısına ya da plotun önemine dair özel bir vurgusu yoktur. Hatta bu gibi yapısal öğeleri neredeyse inceleme dışı bırakmıştır. Şiir sanatı hakkında yaptığı saptama ve çıkarımları Ars Poetika'da yine şiirsel ya da başka bir deyişle sanatlı bir dili

benimseyerek yapmayı tercih ettiğinden kullandığı dil de metaforlar ve benzetmelerle süslüdür. Daha çok tragedyanın konu, içerik ve estetik özelliklerini araştırmış ve iyi, doğru sanatı oluşturmak için öneriler yapmıştır. Yapıya dair tek bir saptaması vardır: “Beş perdeden ne kısa ne de uzun olsun. [...] perdeler arasına konuyla ilgili olmayan ve konuya uygun düşmeyen bir şey sokulmasın” (Horatius. 2012: 31). Belki de Horatius'un yapısal analize dair bundan başka ve gelişkin önerileri olmaması nedeniyle *Ars Poetika*, Freytag'ın çalışmasının dışında kalmıştır. Ancak Horatius ve Seneca gibi Roma dönemi oyun yazarlarının beş perdelik drama modelinin Shakespeare dönemine etkisi oldukça büyük olmuştur. Bu dönemde Aristoteles'in *Poetika'sı* üzerine yapılan tartışmaların ana eksenini etik ve estetik üzerine geliştirdiği kavramlar oluşturmuştur denilebilir.

Aristoteles'in dramatik eserin inşası için önerdiği biçimsel şema hem Rönesans dönemi tiyatrocuları hem de sonrası için bir zorluk çıkarmaktadır. En büyük zorluk Aristoteles'in önerdiği dram yapısı modelinin kapalı bir biçimi gerektirmesi ve yüksek sanat olarak gördüğü dram yapısının beş perdelik modele aykırı düşmesidir. Aristoteles'in konu bütünlüğünü bozduğu düşüncesiyle episodik anlatımdan kaçınılması gerektiğini öğütlemiştir ama çağlarla gelen tiyatro anlayışı episodik formu öne çıkmaya zorlamaktadır. Pfister, Aristoteles'in neden episodik biçimi eleştirdiğini şöyle ortaya koyar: “Genel prensibi onu *mythos*'un episodik biçimini reddetmeye zorlamıştır çünkü, bunlarda çeşitli episodlar olasılıklar ve gereklilikler dikkate alınmadan sıralanmaktaydı” (1994: 198). Benzetmek gerekirse, Aristoteles'in kapalı bir yapıyı gerektiren önerisi şiirdeki kapalı biçimler gibi belli kuralları olan bir biçim önerisidir. Örneğin, nasıl bir sonenin belli bir bölümlemesi, dize sayısı, uyak biçimi, vurgu cümlesi gibi değişmez yapısal özellikleri varsa, *Poetika* da önerilen yapı da buna benzer kapalı bir dramatik biçimdir. Oysa Latin geleneğini takip eden Rönesans tiyatrocularının drama yapılarında prolog ve *exodos* bölümleri artık kısa birer giriş ve bitiriş gibi değil çoğu zaman birkaç sahneden oluşan birer perde halinde kullanılmaktadır.

Rönesans dönemi için önemli bir ölçü taşı oluşturan Shakespeare de yoğun olarak Antik Roma döneminden etkilenmiş bir yazardır. Örneğin, *Titus Andronicus* oyununda Ovidius'un *Progne and Philomela* adlı öyküsünden ve Seneca'nın *Thyestes* oyunundan faydalanmıştır (Urgan. 1996: 197). Honan'da (2001) Shakespeare'in oyunlarında kaynak

olarak kullandığı Ovidius, Seneca ve Roma tarihçilerinden bahseder. Ovidius, Virgilius, Seneca, Plautus, Terentius, ve Plutarch gibi yazarların Shakespeare'in eserlerinde ve onun imge dünyasında merkezi bir öneme sahip olduğu araştıran Shakespeare and The Classics gibi araştırma kitapları vardır (Braden, G., Brown, S., Burrow C., Heather, J., Hopkins, D., vd. 2011.). Shakespeare pek çok oyununda bu yazarların metinlerinden faydalanmıştır. Bunun gibi pek çok örneğin kanıtlandığı gibi Roma dönemi yazarlarının Rönesans'a etkisi baskın olmuştur. Shakespeare'de bütün eserlerini Horatius'un Ars Poetika'da önerdiği gibi 5 perdelik formda yazmıştır. Shakespeare'in örnek aldığı Latin yazarların 5 perdelik dramatik metin formu Aristoteles'in önerdiği biçime tam olarak uymamakta bunun yerine episodik anlatımın öne çıktığı epik biçime yaklaşmaktadır.

Aristoteles'den bir kopuş olmasa da dönemin tercih ettiği yapısal model sadece Poetika'nın yeterince bilinmemesi ile ilgili değildir. Bu yapısal tercih dönemin paradigmasıyla da yakından ilişkilidir. Aristoteles çağının monolitik yapısı Rönesansla birlikte çeşitlenmiş, tek bir etik anlayışın doğru kabul edilemeyeceği ya da en azından etik anlayışların çatıştığı bir ortamda eserler verilmeye başlanmıştır. Yine Rönesans'la birlikte rasyonalite kavramının getirdiği yeni insan tipi ve birey kavramı da drama yapısının değişmesinde etkin olmuştur. Aristoteles'in baş kahramanı ikinci plana alan ve olayı ön plana çıkaran prensibi yerine baş kahramanın olaylar içinde etkin bir şekilde varlığını hissettirdiği olay örgüleri tercih edilir olmuştur. Bu özellikle de Shakespeare oyunları için geçerlidir.

Sophokles'in Oidipus'una ya da Antigone'sine baktığımızda kendilerini çevreleyen olay içinde mücadele eden ya da olayların akışında savrulan ana kahramanlar görürüz. Çünkü tartışılmak istenen mesele asıl olarak baş kahramanın kişisel özellikleri değil, bir olay çerçevesinde ortaya konan etik sorunun tartışılmasıdır. Bu nedenle de Aristoteles antik dönemin yetkin eserlerinde gözlemlediği, olayın öne çıkarılması hususuna çok önem verilmiştir. Oysa Rönesans dönemine gelindiğinde, Macbeth'e, Othello'ya ya da Shakespeare'in herhangi başka bir oyununa baktığımızda ana karakterlerin yetiştiği toplumsal koşullar, kendi karakter özellikleri, etik değerleri, zaafı, kabiliyetleri vb. özelliklerinden dolayı söz konusu olayların içine girdiklerini ya da bu olaylara neden olduklarını görürüz. Tartışılmak istenen artık sadece olaylar değil aynı zamanda

karakterlerin kendileri, onları oluşturan karakteristik özellikleridir. Antik dönem oyunlarının karakteristiği kendini olayların içinde bulan kahramanken; sonrasında, oyunların karakteristiği karakterin olayların akışında etkin olması yönünde değişime uğramıştır. Sophokles'in Oidipus'u kendi iradesi dışında belirlenen ilahi bir yazgının kurbanı olurken, ensest tabusunu da gündeme getiren etik bir mesele anlatılır. Antigone'de iktidar çatışması, ölüye saygı duyma, erdemli olanın ne olduğu tartışmaları Antigone ile Creon'un çatıştığı olay üzerinden yapılır. Oysa Shakespeare'in karakterlerinin toplumsal ve bireysel özellikleri olayların gelişiminde belirleyici rol oynamaktadır. Shakespeare'in Macbeth'i iktidar hırsı ile hakkı olmayan bir tahtı, cinayet ve entrika yoluyla ele geçiren başarılı bir komutanın trajedisidir. Onu bu eyleme sürükleyen en önemli etmenlerden biri de dönemin değişmeye başlayan ideolojik ve ahlaki yapısının Macbeth'in bireysel özellikleri üzerinde olan etkisidir.

Ancak Shakespeare'in oyunları başka bir özellikleri sayesinde Aristoteles'in teorisiyle örtüşmesine neden olur. Shakespeare hiç bir zaman tek kahramanı tamamen merkeze alarak oyun yapılarını kurmaz. Olay örgüsü sürekli yer değiştirirken bir yandan da yan öyküler devreye girer. Örneğin Kral Lear oyununda Lear karakteri ana eksendedir ama onunla birlikte öyküsü paralel ama farklı olaylarla akan başka karakterler de güçlü bir şekilde plotta yerlerini alırlar. Bu karakterlerden Gloucester Kontu'nun öyküsü de Lear gibi evlatları ile ilişkisi üzerinedir. Böylelikle oyun boyunca iki farklı baba ve evlatlar öyküsü paralel olarak izlenir. Kurulan bu paralel yapı sayesinde kahramanın ön planda olduğu yapıdan -tam olarak Aristoteles'in kastettiği anlamda olmasa da- vukuatın önde oldu anlatı yapısına geçilmiş, yani olay merkeze taşınmış olur. Shakespeare'in oyunlarında gördüğümüz bu yapıyı Althusser, Brecht'in özellikle de büyük oyunlarında bulguladığı ve analiz ettiği diyalektik, merkezsiz yapıya benzetmiştir:

Klasik tiyatro (Shakespeare ve Moliere hariç tutulmalı ve bu istisna açıklanmalıdır) bize dramı, dramın tümüyle merkezi bir karakterin kurmaca bilinçliliğinde yansıtılan koşullarını ve 'diyalektiğini' verdi – kısaca, bütün anlamını bir bilinçlilikte, konuşan, eyleyen, düşünen, değişen bir insanda yansıttı: bizim için dram budur. (Althusser. 1999: 143)

Shakespeare'in bir diğer değinilmesi gereken özelliği de ünlü üç birlik kuralına riayet etmeyiştir. Shakespeare'in üç birlik kuralına uyduğu tek oyunu Fırtına'dır. Yalnızca bu oyununda olay, yer, zaman birliğine uymuştur (Urgan. 1996: 352). Oyunlarında perdeler

hatta zaman zaman sahneler arasında bile mekan ve zaman değiştirmelere bariz bir şekilde başvurur. Daha önce de değinildiği gibi Poetika'da üç birlik kuralının uygulanmasına yönelik vurgu oldukça zayıf olduğundan, bu kural sadece Shakespeare'in değil ondan sonra gelen kuşaklar için de uzunca bir müddet drama yazımının ana prensibi gibi görölmeyecektir.

Shakespeare'in oyunlarının yapısı, kurgulanışı ve inşası bir sonraki bölümde inceleneceği gibi Freytag'ın ana ilgi alanlarından biri olacaktır. Özellikle de beş perdeden oluşan oyun yapısını oldukça başarılı bir şekilde kullanabilmiş önemli bir yazar olduğundan Freytag'ın beş perdeden oluşan oyun modelinin ana referans kaynağı olacaktır. Günümüzde Shakespeare'in tüm eserlerini beş perdelik yapısıyla bilmemize rağmen genel yaygın kanının aksine Shakespeare eserlerinin ilk quarto ve folio baskılarında bu beş perdelik bölümlenme yapısı bulunmamaktadır. Freytag'ın çalışmasına da temel esin kaynağı olmuş bu bölümlenme yapısı aslında asıl olarak Shakespeare'in kendisine ait değildir. Shakespeare'in ölümünden sonra yayınlanan basımlarda ilk olarak 1709'da oyun yazarı Nicholas Rowe'un (1674 - 1718) editörlüğünde basılan oyunlarında bu beş perdelik bölümlere ayrılmış yapı karşımıza çıkar¹. Kendisi de bir oyun yazarı olan Rowe kendi bilgi birikiminden yola çıkarak Shakespeare'in oyunlarını beş perdeye bölmüş ve perdeleri de çoğunlukla oyuncuların giriş ve çıkışlarına göre sahneler halinde ayırmıştır. Rowe'un yaptığı editörlük çalışması daha sonra basılan bütün Shakespeare oyunları edisyonları için temel referans kaynağı olduğundan hemen bütün oyun baskıları da beş perdelik yapıyı temel almıştır. Rowe'un yaptığı bu bölümlenme Freytag'ın Shakespeare üzerine inşa ettiği çalışmasını geçersiz kılmaz. Çünkü Roma dönemi oyun yazarlarının Shakespeare üzerindeki etkisi yadsınamaz biçimde ortadadır. Ayrıca, sonradan değinileceği gibi Freytag'ın yapı analizi beş perdelik bölümlenmenin mutlaklığı üzerine değildir. Freytag, beş

1

perdelik analizini bir tür soyutlamadan yararlanarak kurgular ve ortaya koyduğu prensipleri, bölümleri ve aşamaları incelediği eser fiziksel olarak beş perdeden oluşsun ya da oluşmasın metinde arayıp bulmaya çalışır.

İKİNCİ BÖLÜM

FREYTAG VE DRAMANIN TEKNİĞİ

4. Freytag ve Dönemi

Gustav Freytag 1816 yılında Kreuzburg, Silesia'da doğmuştur. Döneminin tanınmış Alman oyun yazarlarından. Araştırmacı, şair, roman yazarı, eleştirmen, editör, asker, politikacı olarak da tanınmaktadır. 1835 yılında Breslau Üniversitesinde Alman filolojisi eğitimi almaya başlamıştır. 1839 yılında Berlin Üniversitesinden felsefe alanında doktora derecesini almıştır. 1846 yılına kadar Breslau Üniversitesinde Alman dili ve edebiyatı üstüne dersler vermiştir. Bir komedi olan yayınlanmış ilk oyunu Düğün Yolculuğu (1844) ve şiir kitabı olan Breslau'da (1845) ile bir yazar olarak ilgi görmeye başlamıştır. Bunların ardından, Valentine (1847), Kont Waldemir (1848) gibi oyunları gelmiştir. En tanınmış oyunlarında biri olan Gazeteciler'i 1854 yılında yazmıştır. Bu oyunu Türkçeye çevrilen nadir Freytag eserlerinden biridir. Seniha Bedri Göknil tarafından çevrilen bu oyunu 1954 yılında Maarif Basımevi tarafından, dünya edebiyatından tercüme serisinin bir kitabı olarak yayınlanmıştır. En ünlü romanlarından biri olan Soll und Haben (1854) hemen bütün Avrupa dillerine çevrilmiştir. Özellikle de 19'ncü yüzyılın ikinci yarısı boyunca popüler olan ve övgüler alan bu romanı II. Dünya Savaşı sonrasında tekrar dikkatleri çekecek, bu defa romandaki kolonyalist ve antisemitist dil açısından eleştirilecektir.

Freytag, Dramanın Tekniği adlı incelemesini 1863 yılında yazmıştır. Belli başlı yazarların oyun yapılarını örneklerle incelediği, oyun yapısı analizini merkeze alan bu kitabı oldukça popülerlik kazanmıştır. Uzun zaman boyunca bir oyun yazım kılavuzu ve metin analizi kılavuzu olarak itibar görmüştür.

Freytag'ın dram tekniğini incelemeye başlamadan önce içinde yaşadığı dönemin özelliklerini hatırlamakta fayda vardır. Freytag dram tekniğini analiz ettiği 1863 yılı modern tiyatro örneği olarak kabul görecekt eserlerin henüz ortaya çıkmadığı bir dönemdir. Doğalcılık hareketiyle ortaya çıkacak dönemin avangard oyunları yaygınlaşmamıştır. Ancak yine bu dönemde Almanya'da bir tiyatro teorisi hareketliliğinden bahsedilebilir.

On dokuzuncu yüzyıl başında Almanya'da Kant ve Hegel gibi sözü geçen filozoflar ve Goethe ve Schiller gibi sözü geçen yazarlar sanatta idealize etmeyi, dünyevi olanın, deneysel gerçekliğin ardındaki ebedi hakikatin, evrensel olanın açığa çıkartılmasını savunan bir görüşün şu veya bu şekilde savunucusu durumundaydılar (Carlson. 2007: 259)

Bir önceki yüzyıldan devralınan sanatsal anlayışlar devam etmekle birlikte yeni kuramsal denemeler başlamıştır. Bunlardan biri Søren Kierkegaard tarafından 1843 yılında yazılan, *Either/Or* adlı çalışması içinde yer alan *Modernde Yansıtıldığı Biçimiyle Antik Trajik Motif* adlı bir denemedir (Carlson. 2007:261). Yine aynı yıl oyun yazarı Friedrich Hebbel, *Dram Sanatı Üzerine Bir Söz* başlığıyla, tragedya teorisi üzerine bir çalışma yapar (Carlson. 2007:262).

Dönemin en belirleyici tartışmalarını ise Richard Wagner sürüklemiştir. *Gesamtkunstwerk* yani, toplu sanat yapıtı yaklaşımının teorisyeni olan Wagner tarafından bu tanım ilk olarak 1849 yılındaki denemesi *Sanat ve Devrim*'de ortaya atılmıştır. *Geleceğin Sanat Eseri* adlı makalesi 1850'de, başlıca teorik metni olan *Opera ve Dram*'da 1951'de yazılmıştır. (Carlson. 2007: 265-266)

Bütün bu tartışmalar içinde Freytag'da kendi tiyatro ve dünya görüşü doğrultusunda klasik olarak gördüğü metinlere yönelmiş ve klasik dram yapısı olarak tarif edebileceğimiz bir dram yapısı incelemesi yapmıştır. Ana esin kaynakları olan Goethe, Schiller ve Lessing'in oyunları ve özellikle de Shakespeare'in eserlerinin yapıları onun inceleme alanı olmuş, bunu yaparken de Aristoteles'in izinden gitmeye ve *Poetika*'da dile getirilen prensiplere uygun bir yol izlemeye gayret göstermiştir. Kendisi de bir oyun yazarı olan Freytag oyunlarını yazarken de klasik olarak gördüğü ustalarına öykünmüştür. Döneminin öncü yazarlarına dair bir incelemesi yoktur. Örneğin, kendi döneminin oldukça parlak bir avangard yazarı olan Georg Büchner'e dair herhangi bir

atfı yoktur. Bunda, kendi dönemi için henüz çok yeni yaklaşımlar olarak kabul edilebilecek Georg Büchner gibi yazarların henüz popüler olmamasının ve dönem için aykırı kalmasının payı büyüktür.

[...] Büchner'inkine benzeyen bir dram görüşünün yaygın geçerlilik kazanması yarım yüzyıl sonra doğalcılığın ortaya çıkışına kadar gerçekleşmedi. Aynı dönemde Hegel'in teorileri ve Schiller'in dramları Alman tiyatrosunun temel entelektüel yönelimini oluşturdu. (Carlson. 2007: 260)

Daha sonra dram sanatı için bir tür kırılma noktasını ya da aşamayı temsil edecek, modern tiyatronun kurucularından biri kabul edilen Norveçli oyun yazarı Henrik İbsen, Freytag çalışmasını tamamladığında henüz eserlerini yazmaya başlamamıştır. Ancak, Peer Gynt (1867), Nora, Bir Bebek Evi (1869) gibi oyunları kısa bir sonra yayımlanacaktır. Freytag'ın etkilendiği güçlü Alman yazarlar olan Goethe ve Shiller ise Shakespeare'den ilham alan yazarlar olmuşlardır. Goethe ve Shiller Shakespeare'e öykünmekle kalmamış ona açıkça hayranlık da duymaktadır. Örneğin Goethe bir yazısında Shakespeare'den şöyle övgüyle bahsedecektir:

Shakespeare, Almanlar'ca öteki uluslarca hatta kendi ulusunca olduğundan daha iyi tanınmaktadır. Biz ona kendi aramızda birbirimize göstermediğimiz her türlü hakseverliği, takdiri ve esirgemeyi bolca sunduk; [...] Bu olağanüstü dehanın bana etkisi daha önce ortaya konu... (Goethe, 2006: 105)

Shakespeare'in izinden giden Goethe ve Schiller'in Aristoteles'e dair en büyük itirazları, Rönesans döneminde de yazarlar ve düşünürler arasında da bolca tartışıldığı gibi yine üç birlik kuralına dair olmuştur. Buna karşın Aristoteles'in çizdiği plot yapısını yani karakteri yıkıma doğru götüren ana plot izleğini reddetmemişlerdir. Yine Goethe ve Schiller'in oyunları da beş perdelik bölümlerle Shakespeare'in oyun yapılarıyla uyum içindedir.

Freytag'ın araştırmasını yaptığı dönem ise endüstri çağının başlangıcını müjdeleyen bir geçiş dönemidir. Ki bu yeni çağla birlikte ortaya çıkacak yeni sosyal çatışmalar beraberinde yeni bir insan tipini yaratacaktır. Marx ve Engels tarafından Komünist Manifesto'nun 1848 yılında yazılması dönemin sosyopolitik alandaki yansımalarına bir örnektir ve sanat alanında daha sonra başlayacak materyalizm tartışmalarının da habercisidir. Dönemin ivme kazanan toplumsal çatışmaları, hemen sonrasında sanatta da yansımaları bulacak ve avangard akımlara kapı aralayacaktır. Önce doğalcılıkla

başlayacak bu sanattaki hareketlilik hemen sonrasında dışavurumculuk, izlenimcilik gibi yeni hareketlerle ivme kazanacak; 20'nci yüzyılın başında da Schecner'in (2009: 86) dediği gibi bir heteredoksi patlaması şeklinde sembolizm, fütürizm, kübizm, dada, sürrealizm, konstrüktivizm vb. karşıtlarını da yaratacaktır.

Çalışmasını yayınladıktan kısa süre sonra bu çeşitliliğin yaşanacak olması Freytag'ın hem dezavantajı hem de avantajı olarak görülebilir. Çünkü, sanat ve dram sanatı teorisinin pek çok açıdan hararetli bir şekilde tartışılacağı bir dönemin arifesinde çalışmasını tamamlayıp bitirmiştir. Bu Freytag'a bu tartışmalara hiç girmeden, klasiklere yönelip bir dram teorisi geliştirmesi için fırsat da vermiştir. Yine de Freytag'ın kendi yaşadığı döneme uygun bir Aristoteles yorumuna yönelmiş olması kaçınılmaz olmuştur. Ya Aristoteles dönemi ve tiyatrosuna dair eleştiriler getirmiş ya da Poetika'daki bazı kavramları yorumlayıp, geliştirerek yeni anlamlar katmıştır.

5. Freytag'a Göre Aristoteles ve Poetika

Freytag Aristoteles'in ortaya koyduğu yapısal kuralları benimser ama yaşadığı çağın karmaşıklığını ifade etmekte yetersiz kaldığını düşünerek Aristoteles'in modelini geliştirme işine girer. Öncelikle Aristoteles döneminin toplumsal şartları ve sanat anlayışı üzerine saptamalar yapar, kendi dönemiyle arasındaki farkları ortaya koyar.

Aristoteles dramatik etkiyi oluşturan en önemli kanunları ortaya koyduğundan beri insan soyunu oluşturan kültür iki bin yıldan daha yaşlı ve gelişkin. Yalnızca sanatsal biçimler, sahneleme ve sunum yöntemleri büyük bir değişim geçirmedi, daha da önemlisi insanların manevi ve ahlaki doğası, bireyin insan soyuyla ve dünyevi yaşamın en etkili güçleriyle ilişkisi, özgürlük düşüncesi, tanrısallığa dair kavrayışı da büyük devrimler gördü geçirdi. [...] Yaşamımızı kontrol eden manevi ve politik prensiplerle birlikte, güzele ve sanatsal etkiye dair kavramlarımız gelişti." (Freytag, s. 1)

Her ne kadar klasiklerin izinden gidecek olsa da 19'uncu yüzyılın şartları antik Yunan döneminden oldukça farklıdır. Toplumsal değişim onu Aristoteles'in dram teorisini yeniden yorumlamaya zorlamaktadır. Drama yoluyla anlatılacak ya da Aristoteles'in tabiriyle taklidi yapılacak dünyanın ve insan eylemlerinin dinamikleri değişmiş, dönüşmüştür. Rönesans döneminde ortaya çıkan burjuva sınıfı, sonrasında yaşanan endüstrileşme ile ortaya çıkan işçi sınıfı toplumların yapısında önemli değişikliklere yol

açmış, toplumda oluşan bu yeni katmanlar çatışmaların rengini ve biçimini değiştirmiştir. Freytag'ın döneminde rasyonalite ve birey kavramları ya da ulus olmak gibi kavramlar da artık kültürel yapının bir parçasıdır. Toplumsal dinamiklerdeki değişimlerle açığa çıkan yeni çatışmaların temaları da artık doğal olarak dramının konusudur. Artık fantastik tanrısal güçlerin insan hayatını yönlendirdiği düşüncesi hakim düşünce değildir ya da birey ve özgürlük gibi kavramlara yanıtlar oluşturamamaktadır. Toplumsal yapı, bilim ve estetik alanında yansımaları bulmuş tüm bu dönüşümlerin Antik Yunan döneminden kalma analizlerle yürüyemeyeceği açıktır.

Freytag'ın kendi çağı için yaptığı saptamaları genel olarak doğru ama yüzeyseldir. Kendi çağının dinamiklerini ifade edebileceği bir dram teorisinin peşine düştüğünde radikal öneriler yapmak yerine güvenli limanlara sığınarak başarısını kanıtlanmış örnekleri model alır. Belli ki Büchner'in Woyzeck'te yapmış olduğu gibi işçi sınıfından karakterlerin üzerine kurulmuş bir oyun onun için aşırıdır. Ya da Nietzsche'nin Tragedyanın Doğuşu adlı çalışmasıyla yapmış olduğu gibi kışkırtıcı ve spekülatif bir yeniden yorumlama işine girmez. Bunun yerine klasik dram teorisini yeniden yorumlamayı ve dönemine uyarlamayı tercih eder. Ancak tiyatroyun toplum üzerindeki etkisinin Aristoteles'in döneminden farklı olduğunu farkındadır: “Doğaldır ki tiyatroyun etkisi Aristoteles'in zamanında olduğuyla aynı değil” (Freytag, 1900: 89) demektedir.

Antik dönemin tiyatro eserlerinin en büyük farklarından biri doğa kanunları yerine kaderin yönlendirdiği kahramanları anlatmasıdır. Ona göre bu durumun bir sonucu olarak karakterleri de tek yönlü olarak anlatmaktadır. “Özgür insanlar olduk, sahnede gördüğümüz kahramanın kendi doğasından ilerlemeyen bir kaderin olmadığını farkındayız” (Freytag: 1900: 90). Antik tiyatrodaki kutsal ya da ilahi olanın yerini artık insan aklı ve toplumsal yapı, kaderin yerini insanın seçimleri almıştır. Freytag yeni drama tanımında bu yer değiştirmeyi birbirine denk bulur. Bu yer değiştirme “doğada anlaşılabilir olanı, ruhumuzdaki ve kalbimizdeki ihtiyacımıza göre yeniden şekillendirecektir” (Freytag, 1900: 90). Kahramanın kendi özgür iradesi dışında, ilahi bir kudretin etkisiyle dramatik eylemlilikte bulunması düşüncesi artık geçersizdir. Bunu yerini sebep sonuç ilişkileri, beklenmedik ama olası tesadüfler gibi araçlar alacaktır.

Ona göre, modern seyircinin izlediği öyküden zevk alması için çağın aklına uygun bir anlamlandırmaya ihtiyaç vardır. Seyirci açısından bakıldığında, insan yargısının bir öyküde devamlılık oluşturması için akılcı bağlantılar kurmaya ihtiyacı olduğunu düşünür (Freitag. 1900: 91). Ona göre trajik sözüyle kastedilen etki de Antik dönemin kastettiği etkiden farklılaşmıştır (Freitag. 1900: 94). Trajik olanın ancak yol açtığı dramatik etkiler vasıtasıyla tanımlanabileceğini söyler.

Trajedi kavramını kendi çağında ifade edebilmek için, antik tiyatrodaki kahramanın kaderini değiştiren ilahi etkinin yerine yeni bir tanım bulur: Trajik etki ya da trajik gerekçe. Bu yeni terim açıkça Aristoteles'in önerdiği peripetie ve anagnorisis kavramlarına denk gelmektedir. Poetika'da önerilen bu kavramlar nasıl ki olayların akışında kahramanın kaderinde bir değişikliğe yol açıyorsa, Freitag'ın önerdiği kavramlar da olay çizgisinde belli bir dönüşüm anına denk gelen bir etkiyi tanımlamaktadır. Ona göre trajik etki üç ana özelliğe sahip olmalıdır:

- (1) Kahraman için önemli olmalı ve ciddi sonuçlar doğurmalıdır;
- (2) Beklenmedik bir şekilde meydana gelmelidir;
- (3) Seyircinin zihnindeki görsel zincir içinde eylemin ondan önceki bölümleriyle akılcı bir bağlantı içinde olmalıdır. (Freitag. 1900: 94-95)

Hepsinden önemlisi trajik etki, eylemin temel koşullarına bağlı olarak ortaya çıkan, rasyonel bir etki olmalıdır. Aristoteles'ten farklılaşan en ayırt edici özelliği de budur.

Neden ortaya çıktığı anlaşılmayan, eylemlerle ilişkisi mistik bir perdenin arkasında kalan, batıl inançları doğurduğu nosyonların etkisi altında olan, düşsel yaşantının bir parçası olarak ortaya çıkmış güdüler, kehanetler, önsözler ancak ikinci derecede önem taşırlar. (Freitag. 1900: 97-98)

Akılcılığı ve akla uygun olan eylemin sahnelenmesinin hep çağın bir gereği olduğunu vurgular. Kaza eseri olarak ortaya çıkacak bir olayın ne kadar cezbedici bile olsa büyük bir sahne etkisi yaratamayacağını düşünmektedir. “Trajik etki ya da trajik vaka dramadaki pek çok efektten birisidir. En çok kullanıldığı gibi tek bir sefer girebilir ya da aynı eserde birkaç kere kullanılabilir” demiştir (Freitag. 1900: 99).

Shakespeare'den bir örnekle Freitag'ın trajik etki olarak tanımladığı kavrama açıklık getirilebilir. Romeo ve Juliet oyununda iki düşman ailenin yıllardan beri süren kan davası anlatılır. Bu kan davasının ortasında iki ailenin genci birbirlerine tutulurlar. Belki de aralarındaki gizli aşk iki düşman aile arasındaki barışın bir tohumunu atacaktır. İki

genç ailelerinden gizlice evlenirler. Tam bu noktada Juliet'in kuzeni Tybalt da Romeo'ya meydan okumuş Verona sokaklarında onu aramaktadır. Romeo'nun arkadaşı Mercutio bunu haber vermek için Romeo'yu bulur. Romeo ve Jülyet'in evliliğinden habersiz olan Tybalt, Romeo'ya düello için meydan okur. Olayın kurgulanışı ve Mercutio'nun mizahi üslubunun da desteklediği gibi aslında meydan okuma ölümüne bir düello üzerine değil gibidir. Romeo da artık bir akrabası olarak gördüğü Tybalt'a karşı metanetli ve kibar davranır. Onun bu alttan alan tavırlarına dayanamayan Mercutio Tybalt ile kapışır. Ancak kapışma Mercutio'nun ölümü ile biter. Arkadaşının beklenmedik ölümü karşısında sükunetini koruyamayan Romeo, Tybalt'ı öldürür.

Bu örnekte Romeo'yu katil yapan ve başından beri kaçındığı kan davasının bir parçası haline getiren eylem çizgisinin gelişimi anlatılmıştır. Freytag'ın, trajik etki olatak adlandırdığı zaman zaman da trajik vaka dediği olay Romeo'nun Thybalt'ı öldürmesidir. Oyunun kurgulanışı ve düello sahnesinin ölümden hemen önceki mizahi üslubu dikkate alındığında bu sahnede bir ölümün gerçekleşmesi olayların akışı içinde -Freytag'ın önerdiği gibi- beklenmediktir. Meydana gelen olay oyunun ana kahramanı olan Romeo'nun kaderini tamamen değiştirir. Bütün beklenmedik etkisine rağmen seyirci açısından bakıldığında da böyle bir olayın gerçekleşmiş olması akla uygundur ve olaylar zinciri içinde uygun bir yere oturmaktadır.

Freytag'ın trajik etki olarak tarif ettiği bu etki Aristoteles'in peripetie olarak adlandırdığı baht dönümüne tekabül eder. Bu değişiklikteki en büyük etken şüphesiz baht kelimesinin kaderci anlamıdır. Örneğin, Romeo'nun Tybalt'ı öldürmesi kaçınılmaz bir eylem değildir. Kendi iradesinin ya da iradesine hakim olamamasının sonucu olarak gerçekleşmiş bir eylemdir. Oidipus gibi kendi iradesi dışında çizilmiş bir yazgının farkında olmadan eyleyicisi olmuş bir kahramanla karşılaştırıldığında baht dönümü ve trajik güç arasındaki anlamsal fark daha da açığa çıkacaktır. Oidipus'un geçmişte olup bitmiş bir olayı değiştirme şansı yoktur bu nedenle yazgısının kurbanıdır.

Trajik etkiye Poetika'dan yapılabilecek bir diğer benzetme hamartia kavramıdır. Aristoteles'in Poetika'nın 13'ncü bölümünde değindiği hamartia kavramı, kahramanın ağır bir yanılması nedeniyle bahtının dönmesi olarak anlatılmıştır. Ancak Poetika'daki

pek çok kavramda olduğu gibi hamartia üzerinde de tartışmalar olmuştur. Calson bu tartışmaları şu şekilde özetleyecektir:

Çeşitli hamartia yorumları genel olarak iki gruba ayrılabilir, hatanın ahlaki yönünün vurgulayanlar ve hamartiyı yargıdaki bir yanlışlık yahut hatalı bir tahmin olarak değerlendirerek akli yönünü vurgulayanlar. İlki geleneksel yorumdur ve bazı eleştirmenler için “hata” [flaw] Hristiyanlıktaki günah fikriyle hemen hemen aynı kökenden gelir (aslında hamartia Yuhanna İncili'nde bu anlamda kullanılır). Aristoteles'in bu pasajda “erdem” ve “kötü” gibi terimler kullanması bu yöne işaret ediyor gibidir. [...] iki durumda da bir tanınmanın ve bir keşfin meydana gelebilmesi için hamartianın bilinçsiz olması elzem gibi görünmektedir. (Carlson. 2007: 19-20)

Oysa Freytag'ın trajik etki olarak adlandırdığı dönüşüm ögesi kahramanın da işin içinde olduğu bir etkiyi tanımlamaktadır. Calson'ın incelemesinde değindiği gibi, kahramanın yargısındaki bir yanlışlığa ya da iradi bir hatasına tekabül eder. Yine de Freytag trajik etki olarak adlandırdığı kavramın peripetie kavramına denk düştüğünü söyleyecektir:

Dönüşüm (Peripetie) Yunanlar tarafından trajik etkiye verilmiş bir isimdir. Öngörülme, birden bire araya giren, ama eylem planı içinde bir yeri olan, kahramanın iradesini zorlayan, ve başlangıçtan beri süregelen eylemle tamamen aksi yönde olan sarsıcı bir olaydır. [...] Atinalılar dönüşüme sahip olan oyunlarla olmayanları başarılı bir şekilde birbirlerinden ayırt etmişlerdir. Dönüşüm içeren oyunlar genel olarak daha iyi oyunlar olarak görülmüşlerdir. (Freytag. 1900: 101)

Freytag, Aristoteles'in dram tanımına bağlı kalmaya çalışır. Dramatik sanatın gereklilikleri doğrultusunda sıralanmış olaylar örgüsünü dramatik eylem olarak tanımlar (Freytag. 1900: 22). Ancak dramatik eylemin seyirciler tarafından algılanışı açısından bakıldığında iki dönem arasında farklar olduğunu düşünmektedir. Antik dünyada tutkuların coşkuyla açığa vurulması insanları cezbetmekteyken, yeni dünyada ise dikkat çekici olayların sıralandığı epik haz öne çıkmaktadır. (Freytag. 1900: 25)

Freytag'ın bu saptaması yeni bir olgunun ürünü değildir. Daha önce de değinildiği gibi drama yapısı modelinde Rönesans döneminden başlayan bir değişimin sonucudur. Shakespeare'i model almış bir teorisyen olarak Freytag, Poetika'da söylenenleri çağına uyarlamaya çalışmaktadır. Shakespeare'in izini takip eden Goethe ve Schiller de Sturm und Drang olarak adlandırılan romantik akımın öncüleri olarak üç birlik kuralını reddetmiş ve episodik anlatıma değer vermişlerdir. Sadece oyunlar yazıp, örnekler vermekle kalmayıp etkili bir dram sanatının nasıl olabileceği konusunda yeni tanımlamalara yönelmişlerdir. En başta da Aristoteles'in başarısız örnek olarak gösterdiği episodik anlatımı, epik etkiyi ve bu etkinin nasıl başarılı olabileceğini tanımlamaya çalışmışlardır.

Bu tanımlamalardan en etkili olanlardan biri Goethe ve Schiller arasındaki mektuplaşmalarda 1797'de formüle edilmiştir. Bir çalışmanın epik niteliği onun “bölümlerinin bağımsızlığında” yatar, ve dramatik yetkinliğini de final belirler. Yani, bu bağımsız parçaların final bölümünde odaklanması. (Pfitzer. 1994: 69)

Bu formülasyonla birlikte Freytag'ın dönemindeki dram teorisi tartışmasının farklı bir aşamaya sıçramış olduğunu varsaymak gerekir. Aristoteles'in dramının bütünlüklü olması için tek bir ana olay üzerinde kurulu olması gerektiğini iddia ettiği yapı modeli açıkça Shakespeare'in oyunlarının karmaşık yapısını, başarısını ve onu örnek alan diğerlerini analiz etmeye yeterli olmamaktadır. Böylece, konu bütünlüğü kavramına Goethe ve Schiller vasıtasıyla yani bir tanım getirilmiş olur. Önerdikleri yeni dram modeli Aristoteles'in pek hoş bulmadığı episodik anlatımı, yani birbirinden bağımsız ilerleyen olayları plota taşıyacak ama bunları en nihayetinde birbirleriyle ilişkilendirmeye çalışacağı bir final bölümünde birleştirecektir. Böylelikle Aristoteles'in dramının bir başı, ortası ve sonu olmalıdır prensibiyle bir anlamda uzlaşa gerçekleşir. Aradaki istisna ya da fark da tek bir ana olay değil ama yan yana var olan birbirinden bağımsız olayların kullanılabilmesini önermesidir. Önerilen yeni model olayların çoklu perspektiften sunulabildiği ama yine de baş karakterlerin öykülerinin merkezde olduğu bir yapı üzerine inşa edilen, ve yine finalde olayları nihayete erdirmeyi hedefleyen kapalı bir biçimdir. Hamlet'teki oyuncular sahnesi ya da mezarlıklar sahnesi gibi olay örgüsünden bariz bir şekilde kopup uzaklaşabilen sahneleri ise Freytag yazarın başarısına yoracaktır: “Büyük sanatçı, eserinin her bir bölümünü altın süslemelerle bezeyerek; bu süslemeleri eserin üzerinden söküp atmaya çalışan biri bu süslerin esere sanki çelik çivilerle raptedilmiş gibi sıkı sıkıya eklenmiş olduklarını görür” (Freytag. 1900: 48).

Freytag'ın Aristoteles'ten ayrıştığı bir başka konu, karakterlerin olay örgüsündeki önemi üzerinedir. Çağın çok yönlü çelişkileri ve çatışmaları içinde 19'ncü yüzyıl artık orta sınıf bireyin de toplumsal yapı içinde önemli bir kimlik olarak ortaya çıkmasına sahne olmuştur. Ahlak yapısı değişmiş, mutlak iyi ve mutlak kötü karakterler ve temalar yerini çoktan çelişkili karakterlere ve temalara bırakmıştır. Tiyatro eserleri artık Aristoteles'in önerdiği gibi ortalamadan iyi karakterleri değil Macbeth gibi ortalamadan daha kötü veya çelişkili karakterin öyküsünü de anlatmaya başlamıştır. Romeo ya da Hamlet'de olduğu gibi iyiyi temsil eden baş karakterler olsalar bile, karakterlerin yaptıkları

seçimler, kendilerine özgü kişisel özellikleri, içinde buldukları toplumsal koşullar ve ait oldukları toplumsal sınıf gibi pek çok etkenin sonuçları konu olarak sahneye taşınmaktadır. Karakterlerin yaptıkları seçimlerle olayların akışına yön verdiği, çok yönlü ve detaylı olarak çizilen karakterlerin anlatıldığı tiyatro eserleri devri başlamıştır. Artık oyunlardaki baş karakterlerin kişisel ve toplumsal özellikleri olay örgüsünde dramatik eylemin baş yönlendiricisi konumundadır. Oysa antik dönem tiyatrosunda bu gibi özellikler ana belirleyici değildir. Oidipus'un kişisel özellikleri, toplumsal konumu, ahlaki seçimleri vb. özellikleri plotun ilerlemesi için ana ateşleyici olmadığı gibi yerine kolaylıkla bu türden özellikleri farklı bir karakter yerleştirmek mümkündür. Buna karşın Hamlet'in oldukça detaylandırılmış kişisel ve toplumsal özellikleri oyun boyunca plotu sürükleyen ana belirleyicidir. Freytag detayıyla analiz etmese de bunun farkındadır: “Kuşku duyulmaksızın, karakterlerin eylem dokusu üzerindeki etkisi modern tiyatrodaki antik sahnede olduğundan daha büyüktür” (Freytag. 1990: 41-42) diyecektir.

Freytag çağına uygun drama tekniğini geliştirmeye çalışırken asıl olarak yapısal ve şematik bir form üzerine kafa yormuş, dramatik eseri oluşturan ana yapı parçalarını ortaya koymaya çalışmıştır. Örnek aldığı başlıca kaynak da Poetika olmuştur. Bu nedenle birinci bölümde şematik bir biçimde anlatılmaya çalışıldığı gibi Aristoteles'in plotun yapısı üzerine söylediklerini referans almıştır. Ancak Aristoteles'in önerisini değiştirilemez bir form olarak algılamayıp, çağlar için de gelişen dramatik yapıyı da göz önünde bulundurarak Poetika'yı yeniden okuma işine girişmiştir. Bu yeniden okumada Poetika da önerilen prensipleri çağına uyarlaması için çözmesi gereken bazı yapısal sorunlarla karşılaşmış ve bunlara yanıt oluşturmaya çalışmıştır.

Aristoteles drama eserinde birbirlerine koro ile bağlanan prolog, episodlar ve exodos bölümlerinden oluşan oyun yapısını önermektedir. Freytag için bu çözmesi gereken bir meselelerden biridir. Çünkü, koro kullanımı genel olarak antik dönem tiyatrosuna has bir üslup olarak kalmıştır ve artık kullanımı revaçta değildir; hatta unutulmuştur. Rönesans döneminde Aristoteles'in ve Poetika'nın yeniden gündeme gelmesinden sonra Poetika'nın izinden giden ve dramatik yapıyı onun dile getirdiği prensipler doğrultusunda yorumlamak niyetinde olan tiyatrocular bile artık işlevini ve estetik

değerini yitirmiş olan koro kullanımını bırakmışlardır. Bu nedenle, hem on dokuzuncu yüzyılın tiyatro dünyasına uygun hem de Aristoteles'e sadık kalan bir yorum yapabilmek adına Freytag da Antik Yunan tiyatrosundaki episodlar arasında kalan koro bölümlerine dair yeni bir yorum getirir. Freytag'a göre, zamanında episodları birbirinden ayıran ya da onları birbirlerine birleştiren koro şarkıları “Bir karakterin koşullarının, tanrıya yakarışların, belli ilişkilere has duyguların tasvirinin dile getirildiği şiirsel gözlemler” dir (Freytag, 1900. s. 142). Freytag bundan yola çıkarak antik tiyatronun koro şarkılarını kendi çağının tiyatrosundaki monologlara benzetir. Bu benzetmesinde Shakespeare'in oyunlarından aldığı ilham açıktır. Yani, nasıl ki antik tiyatro dönemindeki koro bir önceki bölümde işlenen eylemin üzerine bazen seyircinin sempatisini çekmeye, bazen de dinleyicinin muhtemel tepkilerini dile getirmeye yönelik olarak işlevleniyorsa artık oyun yapıları içinde yer alan monologlar da benzeri bir işlevi gerçekleştiren bölümler olarak dramatik bütünün parçalarıdır.

Freytag artık Aristoteles'in söylediği anlamda kullanılmayan episod kavramına da yeni bir tanım getirecektir:

Yunanlar bu kelimeyi farklı bir anlamda anlıyorlardı. Sophokles ve çağdaşlarının episod olarak tarif ettiklerini biz artık öyle adlandırmıyoruz. (Freytag. 1900: 47)

Yunanlar zamanında bile episod kelimesi kısa bir geçmişe sahipti. Dramanın en erken zamanlarında koro şarkısını takip eden pasajlar olarak ifade edildi: oyuncuların tanıtımından sonra, ilk olarak kısa konuşmalar, haberci sahneleri, diyaloglar ve benzerleri ile gelen geçiş ve gerekçeler sonradan koronun getirdiği yeni haleti ruhiye ile tamamlanır.” (Freytag. 1900, s.386)

Freytag bundan yola çıkarak Aristoteles zamanında iki koro arasında kalan episod bölümünün kendi çağının perde kavramına ya da ayrıntılı sahne kavramına denk düştüğünü belirtir (Freytag, 1900). Öyleyse, çağların getirdiği gelişmelerle birlikte dramatik yapı da değişmiş ve antik dönemdeki episodların yerini bizim ayrıntılı sahne ya da perde olarak adlandırdığımız bölümler almıştır. Freytag'da bundan yola çıkarak dramatik yapı analizini perdelerle ayrılmış oyunlar üzerinden, özellikle de beş perdelik bölümlerle yapısı üzerinden yapacaktır. Bu bölümlerle yapısını temel alarak Aristoteles ve Sophokles'ten sonra Latin dönem oyun yazarları tarafından başlatılan ve oradan Rönesans döneminde devralınan, sonrasında da Shiller ve Goethe'nin olgunlaştırdığı yapıyı ideal model olarak görmüştür. Aristoteles nasıl çağının en iyi dramatik yazarı olarak Sophokles'i görüp onun oyununu analiz etmişse, Freytag'da Shakespeare başta

olmak üzere, Goethe, Shiller ve Lessing' in oyun yapılarını örnek yapı olarak almıştır.

Freytag'ın başka bir tartışma eksenini, çağlar boyunca üzerinde fırtınalı tartışmaların döndüğü katharsis kavramı ve dramının işlevi gibi konular üzerine olmuştur. Poetika'da dillendirilen bu kavramları çağına uygun bir şekilde yeniden okumak ya da anlamlandırmak işine girişmiştir. Aristoteles'in korku ve acıma duygularını uyandırmak ile kastettiği şeyin kendi zamanının -yani 19'ncü yüzyılın- hislenmek ve ciddi endişe duymak gibi duygu durumlarına tekabül ettiğini belirtir (Freytag. 1900: 87). Üzerinde dram teorisi alanında tartışması hala devam eden katharsis kavramına da yeni bir yorum getirmeye çalışır. Ona göre Aristoteles katharsis kelimesini patolojik bir vakanın iyileştirilmesi anlamından çok metaforik bir sanatsal tanımlama olarak kullanmaktadır:

Arınma (katharsis) kelimesi eski tedavi sanatının bir tanımı olarak iltihaplı bölgenin kesip atılmasını, ve ilahi tapınmanın bir tanımı olarak kirlenmiş nefsin kefareti vermeyi ifade ederken, o, bunu trajedinin izleyici üzerindeki etkisini tarif edecek bir sanatsal tanım olarak kullanmıştır. (Freytag. 1900: 87)

Modern seyircinin sahnedeki eserle kurduğu empati sayesinde gündelik bedensel ve ruhsal yorgunluklarından uzaklaşması ona göre Aristoteles'in döneminin arındırmasına tekabül etmektedir (Freytag. 1900:88).

Dolayısıyla, Aristoteles'in “korku ve acıma duyguları uyandırarak izleyiciyi sağıltmak” olarak tarif ettiği tiyatronun işlevi tanımını kendi çağının seyircisi için tam olarak uygun bulmaz. Bunun yerine tiyatronun işlevini: “Bizi hırpalayan dünyevi kaygıların sonucunda oluşan gündelik hüznün ve kısıtlanmışlık ruh halinin rahatlatılması” olarak yeniden tanımlamayı tercih eder (Freytag. 1900: 93).

Önemli bir diğer saptaması da antik dönem tiyatrosunun üslupsal yapısı üzerinedir. Antik Yunan tiyatrosunun kafiyeli, lirik yapısından yola çıkarak koro ögesini, dramaların ritmik yapısını da göz önünde bulundurarak müzikal etkinin Antik Yunan'da çok önemli bir yerde durduğunu hatta ön planda olduğunu ileri sürer.

Yunan tiyatrosu müzik ve lirik şiirin birliğinden meydana gelir; [...] Eski trajedilerdeki bu birlikteliğin oluşturduğu etki bizim operamızla, bizim tiyatromuzun arasında bir yerlerde yer alır, belki de operaya daha yakındır, daha çok müziğin o güçlü coşkusal etkisinde kalmıştır (Freytag. 1900: 90)

Öyleyse Antik Dönem tiyatrosu ile 19'ncü yüzyıl tiyatrosu arasında önemli bir üslup farkının olduğunu düşünmektedir. Antik Yunan tiyatrosu dendiğinde aklımıza gelen üslup, modern çağın trajedileri, dramları ve komedileri değil operaları olmalıdır.

Freytag, Aristoteles'in yoğun bir şekilde inceleyerek teorisini üzerine kurduğu Sophokles'in Oidipus'unu pek çok anlamda başarılı bulmakla birlikte kendi çağını anlatabileceği bir tiyatro için model olarak görmez. En azından Shakespeare'in oyunlarını model aldığı kendi beş aşamadan oluşan bölümlenmesine uygun bulmaz. Temel nedenlerden biri Oidipus oyununun bölümlenmelerinin dengeli bir dağılıma sahip olmamasıdır (Freytag, 1900: 167). Dengeli bir dağılımdan kastettiği bölümlenmelerin uzunluklarının, yani oyunun ritmik yapısının birbiriyle orantılı olması anlamındadır. Yani birbiriyle dengeli uzunluklarda kurulmuş giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine sahip değildir. Yine de Oidipus oyununun simetrik bir yapısının olduğunu söyler (Freytag, 1900: 168). Başta yer alan kısa prolog bölümü ve bununla dengeli bir uzunlukta kurulmuş sondaki exodus bölümü ve bu iki bölüm arasında sıralanan episodlar sayesinde bu simetrik yapının kurulduğundan bahseder. Ancak Freytag kendi çözümlemesinde daha belirgin bir biçimde birbirinden ayrılmış ve dengeli bir uzunlukta işlenmiş beş perdelik bir bölümlenmeyi yani antik Roma döneminden devralınmış yaklaşımı daha uygun bulacak ama yine de Sophokles'e kitabında önemli bir yer ayırmayı ihmal etmeyecektir.

6. Freytag'ın Drama Tekniği Belirleyen Başlıca Kavramlar

Freytag drama eserinin yazılmasına neden olan itkiyi şu şekilde tanımlayacaktır:

Drama şairin ruhunda ham malzemedeki çarpıcı bir olayı dikkate alarak aşama aşama şekillenir. İlk basit devinimler; içsel çatışmalar ve kişisel çözümler, sonuçlarla dolu edimler, iki karakterin çarpışması, kahramanın çevresiyle karşıtlığı, bunların başka vukuatlarla bağlantılarının belirgin bir şekilde ortaya çıkması, ki bu başka malzemenin dönüşümüne de fırsat vermesi. (Freytag s. 9)

Buradaki tanımında dramın merkezinde çarpıcı bir olay yer alır. Freytag'ın bu saptaması merkezde eylemin ve olay örgüsünün yer aldığı Aristoteles'in Poetika'da belirlediği ilkelerle örtüşür. Diğer altı çizilmesi gereken önemli kelime ise dönüşümdür. Öyleyse merkeze alınacak olan çarpıcı olay, olay örgüsünün ortaya çıkmasında ana

etken olacak ve bu olayla ilintili olan karakterler ve diğer vukuatlar da muhtemelen bu olayı etkileyecek ve ya bu olaydan etkilenecek dönüşüm geçirecektir. Yine bu saptama da Aristoteles'in "yalın ve karmaşık plotlar vardır" diyerek yaptığı tanımlamada karmaşık plot tanımına denk düşer (Poetika, s.33). Dönüşümle kastedilenin ise Aristoteles'in peripetie yani baht dönüşü ögesiyle akrabalığı açıktır. Freytag'ın baht dönüşü yerine dönüşüm kavramını kullanması dikkat çekicidir. Tercih ettiği bu kelime kaderci bir tanrısal yazgıyla değil olayların akışı neticesinde, bir sebep sonuç ilişkisi içinde dönüşen bir karakteri işaret eder.

6.1. Çatışma Kavramı

Freytag'ın Aristoteles ile örtüşen çıkarımlarına rağmen yaptığı önemli bir katkıyı daha belirtmek gerekir ki bu da çatışma kavramının önemine vurgu yapmasıdır. Yukarıda tarif ettiği tanımı biraz açarsak temelde drama eserinin inşa edileceği ana fikri harekete geçirecek olan şey bir çatışmanın yer aldığı çarpıcı bir olaydır. Freytag "drama her zaman bir mücadeleyi sunar" (Freytag . 104) derken bunu vurgular. Ona göre kahraman da kendisiyle karşıt olan güçlerle mücadele halinde olan kişidir. Çatışma olarak genellenen kavramı savaş, mücadele, ihtilaf, çekişme, uyuşmazlık, ve hatta kaçış gibi kelimelerle de ifade etmek mümkündür. Freytag çatışma biçimlerine dair ayrıntılı bir modelleme yapmamıştır. Ancak onun da belirttiği gibi drama her zaman çatışmayı anlattığına göre dramatik yapının en temel dinamiği de doğal olarak çatışma olacaktır. Bu nedenle çatışma kavramını açmakta yarar vardır. Dramanın bir baş karakter üzerine kurulu olduğunu ve temelde onun başından geçen olayları anlattığını var sayarsak dramatik bir yapıda çatışma temel olarak üç şekilde karşımıza çıkar: Baş karakterin kendisiyle çatışması ya da başka bir deyişle içsel çatışma; baş karakterin başka biriyle, düşmanı veya hasmıyla çatışması, yani iki karakterin çatışması; baş karakterin toplumsal olanla, yani çevresiyle çatışması.

6.1.1. İçsel Çatışma

Buna karakterin öz çatışması da diyebiliriz. Bu tür çatışma tamamen dışsal belirlemelerin dışında oluşmasa da genel olarak karakterin benliğinde olup biterler.

Örneğin, drama eserlerinde kendisiyle çatışan karakterler monologlar halinde bu iç çatışmalarını dile de getirirler. Yine eserlerde karakterin sanrıları, düşleri gibi fantastik bir şekilde karşımıza çıkabilen ve karakterin yaşadığı çelişkileri metaforik, sembolik ya da çağrışımsal bir dille açığa çıkaran öğeleri de bu tür çatışmanın yansımaları olarak sayabiliriz. Brecht'tin bazı oyunlarında bu tür çatışmanın yansımalarını açıkça görebiliriz. Sezuan'ın İyi İnsanı adlı oyunundaki baş karakter Shen Te kendini başka bir karaktere Şui Ta'ya dönüştürerek iç çatışmasını açıkça ortaya koyar. Bay Puntilla ise içki içip sarhoş olduğunda başka bir kişilik, ayıkken başka bir kişilik sergiler. Ya da Shekespeare'in Hamlet'inde Hamlet karakteri hem monologları ile içsel çatışmasını ifşa ederken hem de kendini deli birine dönüştürerek içsel çatışmasını açığa vurur.

Örneklere yola çıkarak Strindberg'in Matmazel Julie'sinde olduğu gibi karakterin psikolojik derinliğinde meydana gelen çatışma olarak ele almak mümkün olduğu gibi; Hamlet'de olduğu gibi karakterin iyiyi ve kötüyü, olumlu ya da olumsuz, uygun olanı ya da uygun olmayanı; doğruyu ve yanlışını yine kendi içinde bulmaya çalıştığı bir çatışma; ya da Brecht'in Bay Puntilla'sındaki gibi karakterin kendisinin farkında olmadan çelişkili yerlere savrulmuş edimlerinin sergilendiği bir çatışma olabileceği söylenebilir.

6.1.2. İki Karakterin Çatışması

En bilinen, en kolay farkına varılabilecek çatışma türüdür. Bir ana karakter ve onunla mücadele halinde olan karakter ya da karakterlerin anlatıldığı olay örgüsüyle inşa edilir. Neredeyse bütün aksiyon filmleri bu tür bir çatışma üzerine kuruludur. Sophokles'in Antigone karakteri oyun boyunca Kral Creon ile mücadele eder. Aynı zamanda bir dışsal çatışmanın bir türü olarak ele alınabilir. Çünkü karakterler çoğu zaman sadece kendi karakter yapılarının farklılığından doğan bir çatışma içinde değildir. Antigone'de olduğu gibi etik yada politik bir toplumsal nedenle de birbirleriyle çatışırlar, bu noktada üçüncü çatışma türü ile de örtüşürler.

Çatışma içindeki karakterler Brecht'in bay Puntilla ve Uşağı Matti'si gibi politik olarak birbirlerinden farklı ideolojileri temsil edebilecekleri gibi, aynı paradigma içinde

devinse bile farklı akıl yürütmelerin mümkün olduğunu gösteren Antigone ve Creon çatışması biçiminde de ortaya çıkabilirler.

6.1.3. Karakterin Çevresiyle Çatışması

Karakterin toplumla, toplumsal olgular, kurallar, sorunlar ya da normlarla çatışması olarak da genişletmek mümkündür. Örneğin, Shakespeare'in Macbeth'i *varlık zinciri*, *chain of being* nosyonunun getirdiği kurallarla örülü bir toplumsal yapıda, aslında hakkı olmayan bir krallık tacını ele geçirmiştir. Bu nedenle Macbeth karakterinin savaşı ve mücadelesi belli başlı tek bir düşmanla değil, kendisini çevreleyen bu toplumsal normlar iledir. Macbeth örneğindeki çatışma aynı zamanda olumsuz çizilen bir karakterin, yine olumlu olduğu söylenemeyecek toplumsal yapıyla, yani bu anlamda Shakespeare tarafından da eleştirilen normlar bütününe sahip bir toplumsal yapıyla çatışmasıdır.

Benzer bir şekilde Brecht'in Sezuan'ın İyi İnsanı'ndaki Shen Te karakteri de çevrelendiği sistemin paradigması tarafından dayatılan normları farkında olmadan benimseyerek sistemle mücadeleye girişen bir kahramanı anlatır. Hamlet de toplum tarafından kendisinden talep edilen tavra karşı direnen ve mücadele eden bir karakterle karşılaşırız. Ya da örneğin idam cezasının kaldırılması için mahkemede mücadele eden bir avukat karakterinin anlatıldığı bir öyküde, avukat karakter sadece müvekkilini savunmayacak sistemin paradigmasına karşı da bir mücadeleye girişecektir.

6.1.4. Toplumun Toplumsal Olanla Çatışması

Bu sınıflandırmaya bir dördüncü çatışmayı eklemek mümkündür: Bu da toplumun toplumsal olanla çatışmasıdır. Bir öykü, tek bir kahramanı merkeze almak yerine çeşitli vasıfları dolayısıyla bir araya gelmiş bir grup insanın, toplumsal bir olgu ya da durumla çatışmasını ele alacak şekilde de kurgulanabilir. Örneğin Aristophanes'in oyunu Lysistrata'da her ne kadar merkezde bir ana karakter olsa da oyun bir yandan da kadınların erkeklerle çatışmasını, barışı savunan bir grubun savaşa hayır demesin anlatır. Sergei M. Eisenstein'ın, Potemkin Zırhlısı adlı filmi bu tür bir çatışmaya örnek

verilebilir. Bu filmde merkez karakter yerine yine bir toplum, toplumsal yapıyı değiştirmek için bir mücadele vermektedir.

6.1.5. Çatışma Kavramının Merkeze Alınması

Yeniden Freytag'a dönülecek olursa dramanın temelinde ya da bu çalışmada tercih edilen terimle klasik dramanın temelinde çatışma kavramı ve bu çatışmanın bir sonucu olarak dönüşümün gerçekleşmesi temel dinamik olarak yer alacaktır. Bu bizi şöyle bir grafiksel yapıya götürür:



Şema 2: Çatışmanın merkeze alınması

Bu grafiksel yapıya göre klasik dramatik yapıda bir plot oluşturmak ya da bir oyunun analizini yapmak için en temel öge çatışmanın ortaya konmasıdır ya da ne tür bir çatışma olduğunun belirlenmesidir. Öyleyse oyunun serim bölümünde oyun boyunca anlatılacak çatışmanın ne olacağının, çatışmanın öznelerinin kim olacağının ortaya konması gerekmektedir. Çatışma da yukarıda sıraladığımız gibi dört ekseninde meydana gelebilir. Bu yaklaşıma göre bir metin bu çatışma biçimlerinden en az birini içermelidir ve bir dönüşüme yol açmalıdır. Çözüm bölümü de serim bölümünde ortaya ana hatlarıyla ortaya konan çatışmanın bir sonuca bağlanacağı bölüm olacaktır. Bu temel ögeler klasik dramatik yapıyı oluşturan vazgeçilmez özelliklerdir. Aksi halde klasik dramatik yapı dediğimiz yapıyı kuran bir metinden bahsedemeyiz.

Öyleyse, dramatik metinde olay örgüsünü oluşturan vukuat bu çatışmanın neticesinde ya

da bu çatışmayla ilintili olarak ortaya çıkan vukuatlar biçiminde olmalıdır. Çatışmanın doğası ne kadar karmaşıksa plotun da o kadar karmaşık olması beklenmelidir. Bunun en açık örneklerinden biri Shakespeare'in Hamlet oyunudur.

6.1.6. Hamlet'te Çatışma Kavramın İncelenmesi

Hamlet'in karmaşık bir oyun haline getiren en önemli dinamiklerden biri de yukarıda sayılan çatışma türlerinden üçünü de içinde barındırıyor olmasıdır. Ana karakter olan Hamlet hem kendisiyle, hem rakibi olan amcası Cladius ile hem de toplumsal yapıya karşı -hem saray erkanının entrikalarına, hem de kendisini destekleyenlerin beklentilerine karşı- mücadeleye girişir. Günümüzden bakışla, çatışma kavramı merkeze alınarak bir dramaturji yapılacak olursa şu öğelerle karşılaşılır: Hamlet pek çok açıdan iç çatışma yaşar. Dönemin en yenilikçi düşüncelerinin üretildiği Wittenberg Üniversitesinde, saraydan ve iktidar kavramlarından hayli uzakta eğitim gören entelektüel bir prens olan Hamlet babasının ölümünden sonra tahta geçmek konusunda oldukça isteksizdir. Bariz bir biçimde tahtı ve iktidarı talep etmemektedir ama bir yandan da bunun bir mecburiyet olduğunu görmektedir. Üzerinde hiç hırsı olmadığı bir iktidarın başına geçip geçmemek düşüncesi en temel çelişkilerinden biridir. Entelektüel altyapısı sürekli olarak onu çağını, çağının getirdiği yozlaşmayı sorgulamaya iter. Hamlet, bir yanda babasıyla temsil edilen ataerki, fazilet, yiğitlik gibi kavramlar üzerine kurulu feodal değerler çağı, diğer bir yanda da amcası Cladius'un temsil ettiği fırsatçılığı, erdemsizliği, adaletsizliği müjdeleyen burjuva değerler çağının tam ortasında kalmış bir karakterdir. Ne babasının, ne de amcasının temsil ettiği dünyayı çağının dertlerine deva olarak görmez. Bu nedenle de içinden çıkamadığı bu çelişkiyi sürekli olarak zihninde tartışır durur. Neredeyse bütün monologlarında bu tartışmayı yapar. Harekete geçmek – geçmemek; yapmak – yapmamak; asaletli olan nedir, ne değildir vb. gibi sorular üzerinde dönen iç çatışması oyun boyunca devam edecektir. Onu eylemsizliğe iten en büyük etken de bu iç çatışmalardan sıyrılamaması ve bir çıkış bulamamasıdır. Annesinin amcasıyla evlenmiş olması kadınlara olan bakışını da değiştirmiştir. Bu nedenle sevgilisi Ophelia ile olan ilişkisini de sorgulamaya başlar. Hamlet'in iç çatışmalarının en ilginç yansıması ise kendini deli birine dönüştürmesi olacaktır. Başta rol yaparak insanları kandırmak için takındığı delilik tavırları öykü

ilerledikçe deliliği bir rol müdür yoksa gerçek midir sorularını sorduracak bir karmaşaya yol açar. Bilindiği gibi iç çatışmanın patolojik olarak en uç örneği şizofrenik bir kimliktir üretmektir. Hamlet'in hem delice tavırları hem de bir yere varamadığı iç tartışmaları onu böyle bir şizofrenik kimliğe yaklaştıracaktır.

Hamlet'in diğer çatışması amcası Cladius'la mücadelesi üzerinedir. Cladius, onun birkaç açıdan hasmı konumundadır. İlk olarak varlık zinciri adı verilen çağın iktidar anlayışı gereği babadan oğula geçmesi gereken taht bir saray darbesiyle amcası Cladius'a geçmiştir. O çağın iktidar hiyerarşisi kanunları gereği hakkı olan tahtı talep etmek ve Cladius'a karşı gelmek durumundadır. Bunun önündeki en büyük engel annesinin amcasıyla evlenmiş olmasıdır. Bu durum onu harekete geçmekten alıkoyar. İkinci olarak hayalet tarafından dile getirildiği gibi amcasının babasını öldürmüş olması olasılığı nedeniyle de amcasıyla hasım konumundadır. Hamlet ve Cladius arasındaki mücadele de oyun boyunca devam edecektir.

Üçüncü bir çatışma Hamlet ve çevresiyle yaşanır. Oyunda bu çatışma da birkaç katmanlı olarak verilir. İlk, Hamlet karakteri yaşadığı çağın getirdikleriyle bir çatışma içindedir. Dünyaya zulmün, haksızlığın, değer bilmezliğin hakim olduğunu dile getirecek ve buna karşı mücadele edip etmeyeceği başlıca monolog tartışmalarından biri olacaktır. İkinci bir çatışmayı saray erkanı ile yaşar. Cladius'un taht giyme töreninde açıkça ifade ettiği gibi iktidar sarayın ileri gelenlerinin kararıyla amcaya devredilmiştir. Polonius, Rozencrantz ve Gueldernstern, Osrice ve Leartes karakterleri Hamlet'in karşısında mücadele eden saray darbesi grubunun parçalarıdır. Diğer bir çatışma Hamlet'in yanında yer alan ve onu destekleyen karakterle arasındaki çatışmadır. Horatio, Marcellus, Bernardo ve Francisco açıkça ondan yana tavır almışlardır. Onlar da Hayalet'in etkisiyle Cladius'un haksız bir şekilde tahta oturduğunda hemfikirdir. Ancak Hamlet kendi tarafında olanların da beklentilerine cevap vermeyecek ve onların şaşkın bakışları altında amcası karşısında harekete geçmek yerine delilik rolüne bürünecektir.

Hamlet oyununun bir gücü de burada yatar, yani birden fazla çatışma türünün yan yana var olabilmesinde. Oyun bu nedenle yapısal olarak karmaşık bir plotla sahiptir. Shakespeare bu oyununda olduğu gibi diğer oyunlarında da birden fazla çatışma türünü

yan yana işleyerek birbirine paralel karmaşık dramatik yapılar kurgular. Fraytag kendi tekniğini oluştururken bu karmaşık çatışmalardan oluşan yapıyı çok fazla deşmeyecek ya da gözden kaçıracaktır. Daha çok baş kahraman merkezinde yaşanan tek bir ana çatışmayı temel alarak örneklemesini açıklamaya çalışmış, olay örgüsünü de bu temel çatışmayı dikkate aldığı şematik önerisiyle analiz etmiştir.

6.2. Eylemin Yükselişi Prensibi

Freytag dramatik yapı önerisini geliştireceği analizini ana karakterlerin çatışmasını merkeze alan olay örgüsü üzerine inşa etmiştir. “Baş kahraman hasımlarına karşı güçlü bir çelişki içinde olmalıdır” (Freytag. 1900:105) derken de ideal olarak gördüğü bir durumu savunur. Yine bu ideal drama tanımından yola çıkarak çatışan iki taraf biçiminde tanımlayacağı yapısal analizini kurar. Yukarıda içerdiği çatışmaların analizi yapılan Hamlet'teki gibi birden fazla çatışmayı konu etse bile bunlardan birini, çoğu zaman da oyunlardaki olayların ana dinamiğini oluşturacak çatışma olarak gördüğü, kahramanla hasım arasındaki çatışmayı merkeze almıştır.

Bu merkez çatışma ekseninde anlatılan oyun, sürekli gelişen bir çizgide anlatılmalıdır. Ancak, konunun anlatılmasında karakterlerin önemini de vurgulayacaktır. Ona göre, “Dramatik eylem oyunun bütün önemli şartlarını karakterlerin güçlü coşkusunda temsil etmeli ve sürekli ilerleyerek yükselen bir etki bırakmalıdır” (Freytag. 1900: 66). Bu sözleriyle seyircinin ancak ve ancak izlediği karakterlerin coşkuları, arzuları, tepkileri vasıtasıyla oyuna ortak olduğunu vurgulamak istemiştir. Sergilenen konuyu izlerken seyircinin kendi coşkularını da kattığı bir dramatik yapı kurmak için sadece konu ve olayların anlatılması yeterli değildir. Konu ve olayları karakterlerin üzerindeki etkileriyle anlatılması gerektiğini işaret etmektedir.

İnsanlığın büyük meselelerinin, büyük tarihi olayların konu olarak sahneye gelmesinin bile dramatik eylemin ve etkinin oluşması için yeterli olmayacağını öngörür. Çünkü, ona göre bunun için eylemin evrensel olarak anlaşılabilir insana özgü olan, dramatik coşkuya ihtiyaç vardır. Dramatik coşkuyu ifade etmenin aracı da karakterler olacaktır. Bunun nasıl eksik kalabileceğini örnekle açıklamaya çalışır:

Örneğin, politik bir prens, memleketinin diğer güçleriyle anlaşma yapar, komşularıyla savaşa girer ve barışla sonlandırır. Bütün bunları da en ufak bir ihtiras sergilemeden yapacak olsun. Böyle olduğunda, saklı arzular ya da diğerlerinin üzerinde bıraktığı hınç etkisiyle açığa çıkacak olanlar, ancak dikkatli bir gözlemlerle fark edilebilir hale gelir. (Freytag. 1900: 66-67)

Öyleyse anlatılacak konuyu karakterlerin tepkileri, tutkuları üzerinden anlatmak elzemdir. Ona göre bunu yapmayıp hataya düşen temaların başında tarihi politik meseleleri sahneye taşıyan temalar gelir. Özellikle de seyircinin merak ve ilgisini sürekli ilgiyi arttıracak, karakterler merkezinde yükselen bir eylem çizgisi oluşturmak yerine bu tür oyunlar tarihi bilgiler verdiği sahneler vasıtasıyla yükselen çizgiyi kesintiye uğratar. Oysa Freytag'a göre yapılması gereken fazla sayıda olmayan karakterler vasıtasıyla anlatılacak olaylarda, insan doğasını açığa çıkarmak, onların birbirleriyle olan ilişkilerindeki en mahrem coşkuları ortaya koymak olmalıdır. (Freytag. 1900: 67)

Karakterlerin doğası ve tepkileri vasıtasıyla anlatılacak bir konu da Freytag'ın önerdiği gibi konuyu evrensel olarak daha açık bir şekilde anlaşılabilir bir konuma taşıyacaktır. Arzular, hayal kırıklıkları, hınçlar, sevinçler ve üzüntüler gibi karakterin içinde bulunduğu coşkular evrenseldir. Freytag'a göre tiyatrocunun tarihçi karşısındaki sınırsız üstünlüğü de burada yatmaktadır. (Freytag. 1900: 67)

Freytag'ın bahsettiği ama çok fazla üzerinde durmadığı çatışma kavramı bu noktada belirleyici durmaktadır. Devamlı yükselen bir eylem çizgisini öngördüğü dramatik yapı önerisinde seyircide oluşturulacak belirsizlik ve merak hissini yani “şimdi ne olacak?” sorusunu sorduracak olan da çatışmanın ateşleyiciliğinde gelen bir etkidir. Dolayısıyla Freytag'ın öngördüğü sürekli ilerleyen ve yükselen yapıda çatışmanın tarafı konumunda olan karakterlerin olaylar karşısında verdiği tepkiler de oldukça önemlidir.

Örneğin Duncan'ın öldürmeden önceki Macbeth ile öldürdükten sonraki tavrı arasındaki fark bizi karakterin iç çatışması ile tanıştırır. Bu çelişkili tavrı Macbeth'i tarihin içinden çıkıp gelmiş bir olayın herhangi bir öznesi olmaktan çıkarıp ete kemiğe

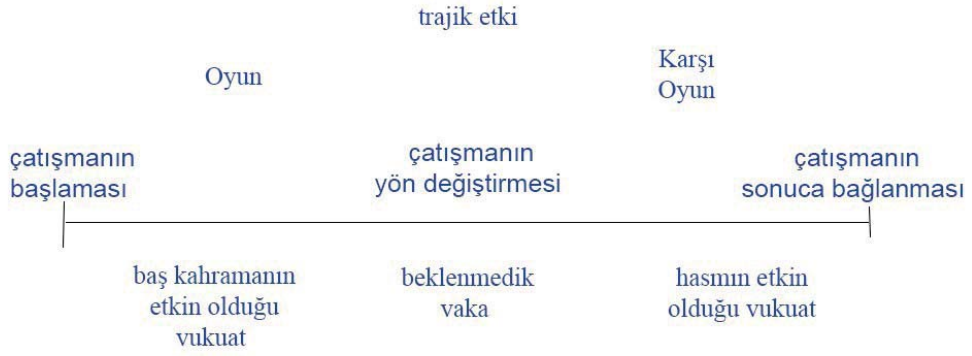
büründürdüğü gibi, konuyu seyircinin oyunla çok farklı bağlar kurabileceği bir seviyeye taşır. O artık gözünü kan bürümüş sıradan bir feodal bey değildir. Üstelik bu örnekte verilen iç çatışma Freytag'ın önerdiği gibi oyunu da yükselen ve ilerleyen bir yöne sevk edecektir.

Shakespeare'in bu konudaki başarısını da örnek alacaktır. Ona göre karakterlerin şairi olan Shakespeare'in karakterleri yaşamsal güçleri, özleri ve yoğun enerjileriyle oyunu daha açılış sahnesinden itibaren yukarı doğru hızla ivmelenen bir yönde ilerlemeye sevk ederler (Freytag. 1900: 110).

Freytag'ın oyunun başından sonuna kadar sürekli olarak yükselen bir etkiyi önerdiği yapısında zirve olarak adlandırdığı bir orta nokta bulunması gerekmektedir. Bu zirve noktasından önceki ve sonraki olayların meydana geliş doğasını da oyun ve karşı oyun olarak adlandırdığı dinamik oluşturacaktır.

6.3. Oyun ve Karşı Oyun

Freytag'ın, dramanın inşasını oluşturacağı temel tanımlarından biri de oyun – karşı oyun kavramıdır. Daha önce de bahsedildiği gibi dramayı oluşturan ana fikir bir olaylar zincirini anlatacak yapının ilk basamağı olacaktır. Bu olaylar zinciri de belirgin bir çatışma ya da çatışmalar modeli üzerine kurulacaktır. Oyun boyunca dramatik yapının temel taşıyıcısı olacak olan çatışma bir noktada dönüşüm geçirecek ya da karakterin eylem çizgisini değiştirecektir. Freytag bunu zirve öncesi ve zirve sonrası olayların akış değiştirmesi olarak açıklayacaktır. Freytag göre iki karşıt gücün mücadelesinin ya da çatışmasının karakteristiğini de oyun ve karşı oyun belirleyecektir (Freytag. 1900: 104 -114). Bunu bir şema ile gösterecek olursak:



Şema 3: Oyun ve Karşı Oyun şeması

Görüleceği gibi temel alınan Aristoteles'in yapısal modelin geliştirilmeye başlanmış ve ayrıntılandırılmıştır halidir. Bu yapıya belirleyici olarak oyun ve karşı oyun kavramları eklenmiştir. Oyun yapısı çatışmanın karakteristiğinin değişeceği bir olayın ayırdığı iki ana bölüme ayrılmaktadır.

Baş karakterin çatışma içinde olduğu hasmıyla girdiği mücadelede yapıp ettikleri, galip gelmek için giriştiği eylemler, takındığı tutumları “oyun” olarak adlandırır. Freytag'ın baş karakterin karşıtıyla farkının açıkça belli olması prensibinden yola çıkarak, baş karakterin belirgin bir şekilde hasmına karşı baskın geldiği olaylara da oyun adını verdiği düşünülebilir. Bu sayede baş karakterin politik, etik ya da başka bir nedenle hasmıyla girişeceği mücadelede elde edeceği avantajlar daha bariz bir şekilde ortaya konabilecektir. Baş karakterin hasmının başını çektiği, ya da hasım lehine gelişen olayları ise “karşı oyun” olarak adlandırır. (Freytag. 1900: 104 -114)

Böylelikle bir satranç ya da dama oyunundaki gibi hamle ve karşı hamlelerden oluşan bir yapıyı tasavvur eder. Ancak oyunun ortasında yer alan zirve noktası ona göre kritik bir yerdedir. “Orta, zirve yapının en önemli yeridir” der (Freytag. 1900: 105). Eylem zirveye doğru yükselir; eylem zirveden sonra düşer; hangi bölümde kimin hakim etkide olacağı, oyunun mu yoksa karşı oyunun mu ilk bölümde etkin olacağı kurguya bağlı olarak mümkündür (Freytag. 1900: 104).

Bu tarifine göre oyunun zirveye kadar olan bölümünde bu iki dinamikten biri etkin olmalı, zirveden sonra ise yerini diğer dinamiğe bırakmalıdır. Oyunun bu ikiye ayrılan bölümünde hangi dinamiğe ne zaman yer verileceği işlenen konuyla yakından ilgilidir. Ona göre dramayı inşa ederken iki yol da tercih edilebilir. Bu ona göre biraz da yazarın bireysel tercihi ve yaşadığı dönemle ilgili meseledir.

Ancak bu tercih oyunun düzenleme yapısında önemli bir değişikliğe yol açacak ve tercihe bağlı olarak iki farklı baş kahraman tanımı getirecektir. Freytag bu baş kahramanları değişik tariflerle ifade etmiştir. Bu çalışmada tariflerinin özü olduğu düşünülen etkin baş karakterler ve edilgin baş karakterler olarak ifade edileceklerdir. Baş karakterin etkin ya da edilgin konumda olmasına göre iki farklı oyun ortaya çıkacak ve iki farklı düzenleme gerektirecektir.

6.3.1. Etkin Baş Karakter Modeli

Bu dramatik yapı, genel olarak en çok kullanılan dramatik düzenlemedir. Bu dramatik düzenleme baş karakterin etkin olduğu yani, olayları etkileme iradesinin olduğu modeldir. Freytag Shakespeare'in Kral Lear ve Othello hariç bütün oyunlarının bu modele uygun olarak düzenlenmiş olduğunu belirtir. (Freytag. 1900: 107)

Ana karakter ulaşıp ruhsal bir rahatlama yaşamak istediği amele doğru odaklanmış vaziyette, güçlü bir duygusal ve iradeyle, durmaksızın aşama kaydederek ilerlerken, bu noktada eylemde bir dönüş yaşanır. [...] Zirve noktasından sonra bütün yapıp etikleri kendisine karşı dönmeye başlar ve ona karşı güç kazanır. Tutkulu bir şekilde çatışarak galip geldiği dış dünya şimdi ona karşı galip gelmektedir (Freytag. 1900: 106)

Açıkça tarif ettiği gibi baş karakterin olayların akışına belli bir noktaya kadar yön verdiği, etkin olduğu ama bir noktadan sonra bariz bir şekilde hasım güçlere yenik düştüğü oyunlardan en bilineni ve en kolay deşifre edilebilecek olanı Macbeth'tir. Freytag'ın zirve olarak gösterdiği sahne ya da bölüm Macbeth'in taç giydiği ve kral olduğu bölümdür. Taç giyme, metaforik olarak da, olayların akışı açısından da, Macbeth'in başarısı açısından da tam olarak zirveye tırmanışı temsil eder. Taç giyme anına kadar bir dizi aşamada onu yukarı tırmandıran olaylar karşısında Macbeth'i etkin bir figür olarak izlemek mümkündür. Zirvenin hemen sonrasında ise onu aşağı çeken ve çevresel güçlere yenik düşmesini başlatan eylemler ve olaylar sıralanacaktır. Başarılı

konumda olduğu olaylar açıkça ilk bölümde, başarısız konumda olduğu olaylar da açıkça ikinci bölümde sıralanmaktadır.

Yine aynı model üzerinde kurulmuş olan Hamlet oyununda ise durum biraz daha karmaşık olsa da yine aynı izleği takip eder. Çünkü bu oyun sadece bir çatışma değil pek çok çatışmanın iç içe geçmesinden oluşmuş paralel yapıları daha çok barındırmaktadır. Freytag'ın analizinde tam olarak fark etmediği bir özelliktedir. Yine de Hamlet'in çatışmasında Cladius ile arasında olan çatışma öne çıkarılıp, diğerleri ikinci plana atılıp incelenirse Freytag'ın tarif ettiği etkin baş karakter modelinin oyunda açıkça kurulmuş olduğu görülecektir.

Oyunun başlangıç bölümünden III. Perde IV. Sahneye kadar bölüm Hamlet'in amcasıyla mücadelesinde kendi lehinde gerçekleşen olayları konu alır. Amcasının ajanları gibi çalışan arkadaşları Rozencrantz ve Gueldernstern'i, Polonius'u bertaraf eder; Ağzını aramak için gönderilen sevgilisi Ophelia'yı acımasızca savuşturur; saraya gelen tiyatro grubuna oynattığı cinayet oyunu vasıtasıyla amcasının tepkisini ölçerek babasını onun öldürdüğüne ikna olur. Bu olaylar zinciri hep Hamlet'in kontrolündeki bir çizgidedir.

Hamlet'de zirveyi tek bir sahne değil de, gerilimi gittikçe tırmandıran birkaç sahnenin arka arkaya gelmesi oluşturacaktır. III. Perdede yer alan bu sahneler: Hamlet'in tiyatrolara oynattığı oyun; bu oyunun beklenen sonucu vermesi ve Hamlet ile Horatio'nun gözünde Cladius'un suçlu olduğunu kanıtlaması, Cladius'un paniğe kapılması ve Hamlet'in muhtemel bir hamlesine karşı çareler araması, Hamlet'in Cladius'u öldürebileceği bir pozisyonda tek başına dua ederken yakalaması ama bu eylemi ertelemesidir. Zirve etkisi IV. Sahnede Hamlet'in Polonius'u öldürmesine kadar sürer. Bu beklenmedik cinayet aynı zamanda Freytag'ın trajik etki dediği etkiye de yol açacaktır.

Freytag'ın önerdiği gibi oyunun fiziksel olarak da ortalarında yer alan III. Perde IV. Sahnesinden sonra gelişen olaylar açıkça Hamlet'in etkisi dışında ya da onun aleyhine gelişen olaylar üzerine kurulacaktır. Cladius tarafından tezgahlanan bir seyahatle ölüme gönderilecek ama bu kumpastan kurtulacaktır. Döndüğünde sevgilisi Ophelia'nın

cenazesıyla karşılaşacaktır. Yine Cladius tarafından kurulan bir kumpasla Leartes tarafından zehirli bir kılıçla öldürüleceği bir kılıç müsabakasına davet edilecektir. Hatta onun ölümünü garantiye almaya çalışan Cladius müsabaka sırasında onun için zehirli bir içki hazırlayacaktır. Ancak zehirli içkiyi Kraliçe içecek ve müsabaka, sonunda Hamlet'in, Kraliçe'nin, Kral'ın, Leartes'in öldüğü bir yıkımla sonuçlanacaktır.

Etkin karakter modeli üzerine inşa edilen Hamlet'te de görüldüğü gibi ana bir çatışma merkeze taşıdığına, oyun ve karşı oyun üzerine kurulan model ile tutarlı bir analize ulaşılabilmektedir. Ancak belirtildiği gibi Hamlet oyunu sadece bir çatışma üzerine kurulu değildir. Hamlet'in, ondan iktidara talip olmasını bekleyen taraftarlarıyla girdiği çatışma açısından bakıldığında Hamlet karakteri edilgin bir pozisyonadadır. Birinci perdenin sonunda onu destekleyen, harekete geçmesini bekleyen Horatio ve arkadaşlarının şaşkın bakışları arasında iktidara talip olmayacak ve deli kisvesine bürünerek edilgin pozisyonunu belirginleştirecektir. Bir diğer çatışması olan Hamlet'in kendi iç çatışması ise oyun boyunca aklın ve deliliğin arasında gidip gelecektir.

6.3.2. Edilgin Baş Karakter Modeli

Freytag'ın bahsettiği diğer dramatik düzenleme modeli de baş karakterin eylemlerin akışında ana belirleyici olmadığı ve kendi dışında gelişen olaylara teslim olduğu modeldir. Freytag bu modeli şu şekilde açıklar:

Diğer dramatik düzenleme, öbürünün tersine, başlangıçta kahramanı görel olarak daha dingin, zihninde yaşam koşullarının getirdiği dışsal güçlerin etkisiyle sunar. Bu güçler, aleyhteki etkiler gittikçe artan bir etkililikle kahramanın ruhuna işer, ta ki zirveye kadar, orada onu berbat bir utanca sürüklerler. Bundan sonra da tutkuların, arzuların, eylemliliklerin gerilimi onu yıkımına doğru batağa sürükler. (Freytag. 1900: 107)

Bu tür dramatik düzenleme modelini Kral Lear üzerinden örneklemek mümkündür. Kral Lear oyununun seriminin yapıldığı ilk perdede Lear'ın tahtını kızlarının arasında paylaşırmasının anlatıldığı olaylar yer alır. Kral Lear tahtını kızları arasında paylaştırmak için onları bir sınava tabii tutar. Kızlarından kendisini ne kadar çok sevdiklerini ifade etmelerini ister. Küçük kızı Cordelia'nın samimi ve mütevazı yanıtı onu öfkelenir. Onu evlatlıktan reddederken, krallığını da kendisini abartılı ve yapmacık sözlerle öven diğer kızları Reagan ve Gonoril arasında paylaşır. Cordelia'yı

savunmaya çalışan sadık ve dürüst Kent Kontunu da sürgüne gönderir. Bu olaylar Lear'in etkin olarak yön verdiği son eylemler olacaktır. Bundan sonra sırasıyla iktidarı ele geçiren kızları tarafından aşağılanıp kovulacak, zavallı bir vaziyette, evsiz barksız biri olarak ortada kalacaktır. Kırsal bölgede yarı çıplak vaziyetteyken, gelen fırtınayla birlikte çaresizlik ve pişmanlık içinde aklını yitirmeye başlayacaktır.

Fırtınaya kadar olan bölümde Freytag'ın belirttiği gibi baş karakterin edilgin bir şekilde olayların akışı içinde savrulmasını izleriz. Her ne yaparsa yapsın olaylara yön veren kişi kendisi olamaz. Fırtınayla birlikte metaforik olarak ruh halindeki karmaşayı da anlatan zirve sahnesinde Lear'in yaşadığı hayal kırıklığına şahit oluruz.

Bu yapı, baş karaktere güçlü bir uyarılma güdüsü vermek için karşıt karakterlerden faydalanır; dramının ana fikriyle baş karakterin ilişkisi tamamen farklıdır. Onlar yükselen eyleme yön vermezler, ama buna yönlendirilirler. (Freytag. 1900: 107)

Kral Lear'da görüleceği gibi baş karakter plotun ilerleyişi konusunda edilgin konumdadır. Edilgin baş karakter modeli de tiyatrodaki oldukça kullanılan bir modeldir. Aristoteles'in örnek aldığı Sophokles'in Oidipus'u bunun en bilinen örneğidir. Oidipus da oyun boyunca kendisinin yürüttüğü bir soruşturmada gelen her yeni haber ve bilgiyle birlikte suçlu konumuna düşecektir. Suçlu olduğuna dair ortaya çıkan her şüpheyle birlikte gerilim yükselecek ama bu gerilimi yükselten Oidipus'un etkin olduğu değil maruz kaldığı yeni haberler ve olaylar olacaktır. Othello da benzer bir modeli kurar. Othello'nun savaştığı, agresif ve olaylara müdahale edici karakterine karşılık gizli düşmanı olan Iago'nun entrikalarıyla yönlendirdiği olayların içinde devinir. Öyleyse, Freytag'ın analiz ettiği edilgin baş karakter modeli kişilik yapısı olarak pasifist yapıda birini resmetmez. Model, baş karakterin olayların akışında yönlendirici etkisi olamaması anlamını taşır.

İkinci dramatik inşa modeli daha da etkili bir yöntem olarak görünebilir. Özellikle de başarılı bir performansta seyircinin kahramanın yaşamında göreceği ona aşama aşama zarar veren çatışmalar, kendi içsel benliğine de yönelecektir. Tam da burada, izleyicinin daha da yoğunlaşmış etkiyi talep ettiği yerde, daha önceden hazır edilmiş baş karakterin etkinliği girer. Merak ve sempati, ki bunların ikinci yarı boyunca sürdürülmesi daha da zordur, baş karaktere sıkı sıkıya bağlıdır. Fırtınalı ve karşı konulamaz bir aşağı düşüş özellikle de güçlü korkutucu etkiler oluşturmak için elverişlidir. Ve, uğursuz tutkuların aşama aşama yükselmesi ve büyümesini işleyen konuların finalde kahramanın yıkımını getirmesi böyle bir eylem için son derece tercih edilebilirdir. (Freytag. 1900: 108)

Freytag ilk dramatik yapı inşa modelini yani baş karakterin etkin olduğu modeli

diğerine göre daha uygun bulur. Oidipus gibi Aristoteles'ten bu yana dram teorisi tarihinde önemli bir yer edinmiş, defalarca referans verilmiş ve üzerinde tartışılmış bir oyunun modeli olsa da ikinci modeli seyircide oluşturduğu dramatik etki anlamında eleştirecektir.

Ancak, bu oyun inşa yöntemi dramatik anlamda en doğrusu değildir; böyle bir karakteri konu alan en büyük oyunların trajik finallerinde karakterin endişe verici durumu izleyicinin duygularıyla iç içe geçer, oluşan rahatsız edicilik de haz alma ve hoşça vakit geçirme duygusunu azaltır. (Freytag. 1900: 108)

Ona göre etkin ve atılgan tabiatlı bir kahraman yerine, kabullenici ve acı çeken bir kahramanın tercih edilmesi, karşı oyun dediği olaylar örgüsüne daha çok yer açacaktır. Dramanın asıl doğasını çatışma ve merak ögesinin oluşturduğunu düşündüğünden, belirgin hatlarla çizilmiş güçlü şahsiyetlerin olaylara yön vermesi fikri ona göre seyircinin de beklentisini karşılamaktadır (Freytag. 1900: 107). Seyircide oluşturacağı merak etkisi açısından örneklemek gerekirse, ilk modelde seyircinin “Kahraman şimdi ne yapacak? Hangi hamleleri yapacak?” gibi sorular sordurmasını sağlayan yapı, ikinci modelde “Şimdi başına neler gelecek? Daha başka hangi acıları yaşayacak?” soruları sordurmasına yol açar. Aslında seyircide oluşacak merak duygusuna iki modelde de yer vardır ancak ilk örnekte merak umutlu bir yöndeyken, ikinci modelde kaygı ve endişeler bariz bir şekilde baskındır.

Kendisinin daha uygun gördüğü modelinde Freytag oyun bölümünün zirveye kadar etkin olduğu, bu noktadan sonra da karşı oyunun etkin olduğu yapıyı öne çıkarır. Kahramanın güçlü olduğu birinci bölüm trajik etkiden sonra yerini aşama aşama karşı güçlerin egemenliğine bırakmalıdır. (Freytag. 1900: 109)

6.4. Oyun Sonu

Bu modele göre de açık kalan bir ögenin açıklamasına yani, oyunun sonun nasıl bağlanacağı işine girişecektir. Modelde bütün taşlar yerine oturmaya başlamıştır ancak çatışmanın nasıl sona ereceği, finalde ne olacağı açık kalmıştır. Freytag, yine analizini yapacağı klasiklere yönelir. Bu defa oyunları türleri bakımından ve içerdikleri son açısından ele alır. Sonun nasıl bağlanacağı ona göre iki oyun türünü birbirinden ayıran

belirleyici bir özelliktir. Bu iki oyun türünü “trajedi ve dram” olarak adlandırır (Freytag.

1900: 111). Ona göre dram, dramatik yapısını karaktere göre kurar ve ciddi bir oyununa göre daha alt konumdadır.

“Aeschylus ve Sophokles zamanında karanlık bir son tragedyanın vazgeçilmez bir parçasıydı” (Freytag. 1900: 112) der, ama Oidipus Colonos'ta oyununu diğer Sophokles oyunlarından ayırır. Çünkü “bu oyun kahramanın kaderini daha iyi bir yöne sevk eden ılıman bir finale sahiptir”. Yine Euripides'in Alcetes, Helena, Iphigenia Tauris'te, Andromache ve Ion oyunlarını da bu türden oyunlara yani dram kavramına uygun olduğunu belirtir. Modern seyircinin, oyun boyunca kötü kaderin pençesinde kıvranıp en sonunda dertlerden sıyrılıp kurtulan kahramanların anlatıldığı dram oyunlarından hoşlanması gibi antik dönem seyircisinin de bu oyunlardan benzer bir tat aldığından bahseder. (Freytag. 1900: 112)

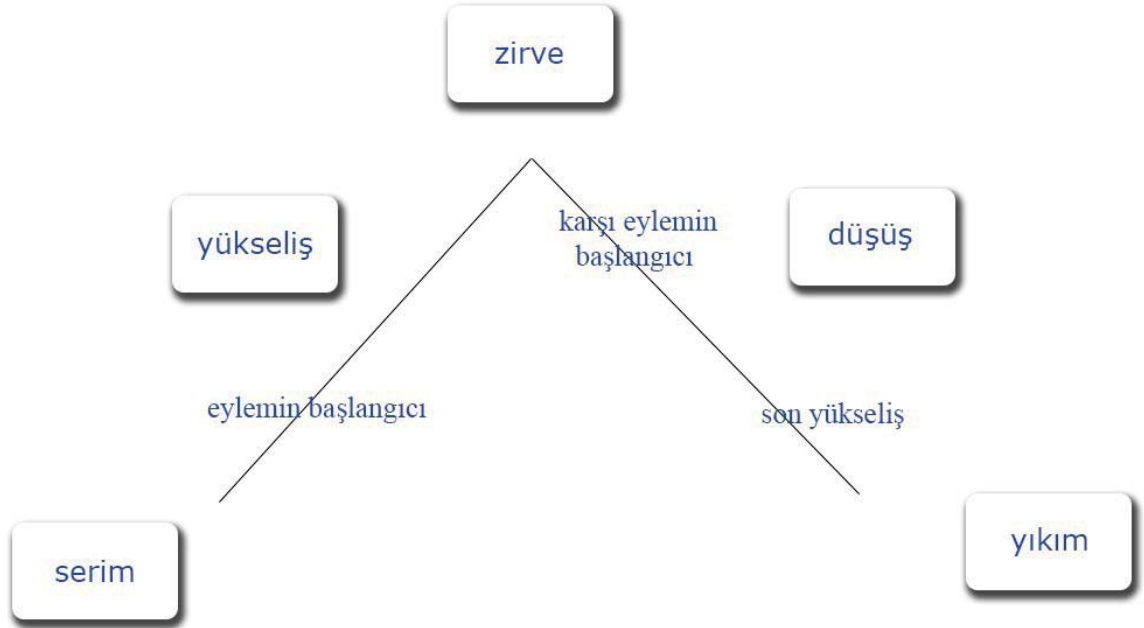
Modern sahnede dram yadsınamaz bir şekilde daha çok kabul görmeye başlamıştır. İnsan doğasının daha asil ve özgürlükçü olarak kavıyoruz. Bilincin içsel çatışmaları, birbirleriyle çelişen hükümler gibi konular hakkında daha cezbedici, işlevsel ve doğru betimlemeler yapabiliyoruz. Ölüm cezasının kalkması için tartışıldığı bir çağda, oyun sonunun bir ölümle bitmesi çok daha kolay vazgeçilebilirdir. (Freytag. 1900: 112)

Ona göre, modern çağın tiyatrosu eğer epik efsaneleri, tarihsel olayları anlatmıyorsa yıkım ve ölümle bitirilecek bir final de bir gereklilik değildir. Freytag'a göre dramlar da tragedyaların oyun inşa modelini kullanabilirler. Yalnız, sonu ılıman bir yerde bitirebilmek için iki yanlış yola sapma tehlikesi vardır. Biri oyun kurgusunun eylemi bir kenara bırakıp durum ve karakteristik özellikleri tasvir etmeye yönelmesi, ki bu da oyunu durum oyunu olmaya götürür; ya da bir satranç oyununda olduğu gibi eylemi soluksuz bir performansa dayalı hale getirilmesi, ki bu da oyunu entrika oyunu haline getirir. (Freytag. 1900: 114)

7. Freytag Piramidi

Tiyatro teorisine Freytag'ın en bilinen katkısı kendi adıyla anılan ve Freytag Piramidi olarak bilinen dramatik yapı şeması olmuştur. Bu şema günümüzde de öylesine popülerleşmiştir ki, sadece tiyatro alanında değil, Batı dili ve edebiyatları derslerinde roman, öykü gibi edebi eserlerin yapısal analizini yaparken ya da film senaryolarının

analizleri yapılırken kullanılan vazgeçilmez bir referans haline gelmiştir. Günümüzde dramatik yapı ya da plot analizi dendiğinde ilk akla gelenlerden biri de bu şema olmaktadır. İnternet kaynakları bu şemanın varyasyonlarıyla doludur. İngilizce dilinde yapılacak bir google aramasında (Haziran 2014) zengin bir veri bulgusu sonucunu vermesi bu şemanın günümüzde de ne kadar popüler olarak kullanıldığının açık bir göstergesidir. Buna karşın Türkçe aramalarda erişilen içerik oldukça kısıtlı ve özet şeklindedir. Bu nedenle şemayı Freytag'ın çizdiği orijinal şekille anlatmakta yarar vardır. Çünkü orijinal şema günümüze kadar bazı değişimler geçirmiş, farklı araştırmacılar tarafından bu şemaya eklemeler, çıkarmalar veya düzeltmeler yapılmış ama Freytag Piramidi ismi korumuştur. Ne olursa olsun piramit ya da üçgen biçim değişmemiş ama orijinal şema deyim yerindeyse diğerleri arasında kaybolmuştur.



Şema 4: Freytag Piramidi

Görüleceği gibi Freytag'ın piramit şeması oldukça basit bir biçimde, daha önce değinilen analizleri doğrultusundadır. Freytag bu şemayla herhangi bir klasik dramatik eserde bulunabilecek temel yapısal bölümleri resmeder. Önceki analizlerinde olduğu gibi bu şemayı oluştururken ana başvuru kaynağı yine Shakespeare'in oyunlarının yapısı olmuştur. Orijinal kitabı Türkçe'ye henüz çevrilmemiş olduğundan şemasındaki öğeleri mümkün olduğunca kendi anlatımından aktarmak daha doğru olacaktır.

7.1. Beş Bölüm ve Üç Kriz

Freytag yapı modelini beş ana bölüm üzerine kurmuştur. Ayrıca bu beş bölümün belli aralıklarına denk gelen ve eyleme yön veren üç kriz noktası tespit etmiştir.

Çizgilerle ifade etmek gerekirse dramanın bir noktada buluşan iki yarısı bir piramit yapısı oluşturur. Serim bölümünden başlayarak harekete geçirici güçlerin ortaya çıkmasıyla birlikte zirveye ulaşır ve yıkıma doğru inişe geçer. Bu üç bölümün arasında yükseliş ve düşüş bölümleri yer alır. Bu beş bölümün her biri tek bir sahnede de yer alabilir ya da birbirini takip eden sahnelerde de bulunabilir ama zirve genellikle ana sahne diye adlandırılacak tek bir sahnede gerçekleşir.

Dramanın söz ettiğimiz her bir bölümü (a) serim, (b) yükseliş, (c) zirve, (d) dönüş ya da düşüş ve (e) yıkım; amaç ve yapı bakımından kendine has özelliklere sahiptir. Bu bölümlerin arasında üç önemli sahne efekti bulunur, bu efektler sayesinde bölümler hem birbirinden ayrılır, hem de birbirine bağlanır. Bu üç dramatik anın ya da krizin birincisi kıskırtıcı eylemin başlangıcını işaret edip serim ile yükseliş arasında yer alır; ikincisi zirve ile düşüş arasında bulunur ve karşı eylemin başlangıcı olarak adlandırılabilir, üçüncüsü yıkımdan önce, düşüş ile yıkım arasında bulunmalıdır. Bunlar sırasıyla kıskırtıcı an ya da etki, trajik an ya da etki ve son gerilim anı ya da etkisi olarak tanımlanabilir. Birinci öge her oyunda bulunur, ikinci ve üçüncü ögenin mevcudiyeti tercih sebebidir ama şart değildir. Aşağıda dramanın sekiz bileşeni kendi doğal sıralamaları içinde tartışılacaktır. (Freytag, 1900: 114 - 115)

Freytag'ın piramit biçimindeki şemasını çizerken bir varsayımdan yola çıkmıştır. Bu varsayıma göre en güçlü oyun modeli olduğunu düşündüğü etkin baş karakter üzerine kurulu dramatik yapıyı esas almıştır. Dolayısıyla edilgin baş karakterin oluşturduğu yapı burada resmettiği modelden biraz farklı olacaktır. Ancak Freytag bu diğer modelin üzerinde durmayacak, edilgin baş karakter üzerine kurulu bir drama inşa modeli olduğuna değinmekle yetinecektir. Resmettiği bu şemayı daha çok Hamlet, Macbeth gibi etkin karakterler modelinin üzerine kurmuş olduğunu, Othello ve Kral Lear gibi edilgin karakterler üzerinden yapılacak okumada durumun biraz değiştiğini unutmamak gerekir. Şemada dramatik yapıyı kuran ana öğeler edilgin kahramanı konu alan diğer

oyunlar için de genel olarak geçerli olmakla birlikte anlamsal bazı değişikliklere uğrayacaktır. Örneğin zirve tanımı Hamlet ya da Macbeth gibi etkin baş karakter üzerine kurulu oyunlarda aynı zaman da metaforik olarak baş karakterin başarısını ve başarısının zirvesini de temsil eder. Hamlet'in Cladius'un katil olduğunu kanıtlaması, Machbeth'in krallık tacını giymesi gibi. Buna karşın örneğin, Kral Lear'da zirve sorun ya da komplikasyonu temsil eden bir anlama bürünür.

Freytag'ın yukarıdaki saptamasında altı çizilmesi gereken bir öge de şemasında sıralanan ögelerin mutlaka beş bölümden oluşan bir dramatik eseri ima etmediğini belirtmesidir. Her ne kadar çıkarımlarını beş perdelik oyunları inceleyerek yapmış olsa da dramatik yapıyı inşa eden ögelerin pekala tek bir perdelik, tek bölümlük bir eserin de yapı taşları olabileceğini iddia etmektedir.

7.1.1. Serim

Antik dönemden beri serim bölümü değişik yaklaşımlarla ele alınmış, zaman içinde dönüşüm geçirmiştir. Bir haberci vasıtasıyla oyunun girişinin yapılması, koro ile oyuna başlanması gibi sahneleme tekniklerinin kullanımıyla başlayan süreç Freytag'a göre Shakespeare ile olgun halini almıştır.

Antik dönem insanları için eylemde nelerin olacağını önceden varsayıldığını prologla bildirmek bir gelenektir. Sophokles ve Aisiklos için eylemin tamamen gerekli ve temel bir parçasıydı; dramatik yaşama ve bağlantılara sahip olan bizim açılış sahnemize tamamen denk düşüyordu. [...] Euripides'te tekrar eski geleneğe umarsızca bir dönüş yaşanarak, oyun boyunca bir daha görünmeyecek maskeli bir haberci sahnesi oldu. [...] Shakespeare'de ise, şimdi olduğu gibi, serim doğru yerine yeniden geldi. Tamamen dramatik eylemlerle doldu ve dramatik yapının organik bir parçası haline geldi. (Freytag. 1900: 115 - 116)

Freytag'ın modelinde serim bölümü salt bir tanıtım bölümü olmayacaktır. Ona göre, serim bölümü aynı zamanda oyunun dramatik yapısının bir parçası olarak dramatik bir eylem ya da eylemler içermelidir. Ya da başka bir deyişle vukuatın bir parçası olmalıdır. Dramatik olanla ne kastettiğini şöyle açıklamıştır:

Bir eylem kendi başına dramatik değildir. Tutkulu duygular da kendi içinde dramatik değildir. Tutkunun kendisinin sunumu değil, bir eyleme neden olan tutku dramatik sanatın konusudur. Oyun yazarının görevi sadece olayın sunumu değil insan ruhu üzerinde

bırakacağı etkilerdir. (Freytag. 1900: 19)

Serim bölümünün işlevi bilindiği gibi oyunda anlatılacak eylemin yerini, zamanını ve kahramanın yaşamla ilişkiler ağını anlatmaktır. Kısacası çevrenin tanıtılmasıdır. Freytag'ın kitabının diğer bölümlerinde yaptığı başka açıklamalarla ve günümüzden bir okumayla genişletilirse, yetkin bir drama kurgulanışında, ona göre, serim bölümünde oyuna konu olacak çatışmanın da tanıtılması ya da nedenselleştirilmesi de temel bir öneme sahiptir. Kahraman, bir eylem, bir vaka içinde tanıtılacak, dolayısıyla anlatılacak vakada oyunda karşılaşılabilecek hasımlar da ortaya konacaktır. Kahramanın ve hasmın tanıtılması doğal olarak ana çatışmanın öznelerini olduğu kadar nedenini de içerir. Öyleyse, oyun ve karşı oyuna konu olacak çatışmanın ilk ortaya çıkışını ya da tanıtılmasını serim bölümü sağlar.

Serim bölümlüyle sadece çatışma ve çevresel öğelerin tanıtımı yapılmaz aynı zamanda bu bölüm oyunun haleti ruhiyesinin yani üslubunun ortaya konduğu bölümdür. Oyun başlangıcının hangi atmosferde başladığı, eylemlerin şiddetli ya da ılıman olması, kullanılan dil, karakterlerin birbiriyle olan diyaloglarının tonu vb. pek çok öğe de oyunun resmedeceği eylemin rengini ima edecek olan önemli etmenlerdir.

Buna yine Hamlet oyunundan örnek verilebilir. Hamlet oyununun gece yarısının karanlığında, surlarda ve tedirgin edici bir atmosferde başlaması tesadüf olarak nitelenemez. Bu atmosfer aynı zamanda izlenecek oyunun haleti ruhiyesini de seyirciye tanıtmaktadır. Surlarda buluşan asker arkadaşların tedirginliği, onları bir araya getiren konunun geceleri ortalarda dolaşan bir hayaletin varlığı olması, bu uğursuz işareti memleketlerinin içinde bulunduğu karışık duruma yormaları da çevresel atmosferi tanımamıza katkıda bulunacaktır. Hemen sonrasında gelen sıçramalı bir sahne ile sarayın şaşalı ama bir o kadar da gerilimli atmosferine şahit olunacaktır. Böylece geriminin ve oyunun çatışmasının baş aktörlerini, Hamlet ve Cladius tanırız. Daha henüz aralarındaki ana çatışma başlamamıştır, sadece husumetler belli belirsiz ve alçak seslerle ortaya konmaktadır.

Freytag açılış sahnesinden sonra gelen sahnenin oluşturması uygun olan etkiyi müzikal

bir metaforla tarif eder: “Bunun bir kural gibi olduğu düşünülür ki, açılış sahnesinden sonra gelen sahnenin ilk akorlara güçlü bir vuruş yapması beklenir (Freytag. 1900: 119). Hamlet’in saray sahnesi buna bir örnektir.

Bu başlangıçta seslendirilen notanın farklı kişilere ait seslerin birleşiminden oluşan yüksek bir volüme sahip olması gerekmez. Ana karakterlerin öz ama derin duygularının ortaya konduğu, damlaların oluşturduğu küçük dalgalarıdır; sonradan dramının fırtınaları haline gelecekleri ima edilmektedir. (Freytag. 1900:119 -120)

Çevresel yapının, karakter özelliklerinin, üslubun, çatışmanın ortaya konmasından başka sırada Freytag'a göre metinde bir kriz anı aramak gerekmektedir. Bu ilk kriz noktası ana karakteri bir eylemliliğe sevk edecek ve ana çatışmaya sahne olacak olayları başlatan etken olacaktır.

7.1.2. Kışkırtıcı Etki

Freytag Dramanın Tekniği'nde bu kriz noktasını birkaç farklı şekilde ifade etmiştir. Dramatik yapı içinde çatışmalı eylemin, yani baş kahramanla hasım arasındaki mücadelenin başlangıcını müjdeleyen bu nokta bazen bir kriz, bazen bir vaka, bazen bir kararla ortaya konabilmektedir. Bazı oyunlarda oldukça belirgin ve güçlü bir şekilde ayırt edilebilir. Örneğin Hamlet’in Hayalet'le karşılaşması ve Hayalet'in ona amcasının katil olduğunu bildirmesi açıkça böyle bir anı temsil eder. Hayaletten aldığı bu bilgi Cladius'ile girişeceği mücadelede kışkırtıcı etki yaratacaktır. Macbeth'te ise bir ana değil bir sürece tekabül eder. Cadıların Macbeth'e önce Cawdor Beyi sonra da kral olacağı kehanetinde bulunması, hemen ardından Macbeth'in Cawdor Beyi yapıldığı öğrenmesi, Macbeth'in Leydi Macbeth'e yazdığı mektup ve Leydi Macbeth tarafından desteklenmesi gibi aşamalardan oluşan bir sürece tekabül eder. Belki de bu nedenle Freytag'da kimi zaman bu kriz anını kışkırtıcı etki, kimi zaman kışkırtıcı dürtü, ya da devindirici neden gibi farklı şekillerde ifade etmiştir.

İster baş karakter tarafından keşfedilen radikal bir bulgu anı olsun, ister bir karar süreci olarak ortaya çıksın bu öge kahramanın bir eylemliliğe yönelmesinin nedenselleştirilmesidir ve Freytag'a göre “uyarılmış eylemin başlangıcıdır” (Freytag. 1900: 121). Bu başlangıç aynı zamanda Freytag'ın oyun olarak adlandırdığı ve

kahramanın gidişatta etkin ve güçlü bir konumda olduğu vukuatın başlangıcıdır. Ona göre bu noktadan sonra gelen bölüm kademeli olarak yükselen bir eylemi anlatmalıdır.

7.1.3. Yükselen Eylem

Artık, “Eylem başlamıştır. Baş karakterlerin kim olduğu belli olmuştur. İlgi uyandırılmıştır. Haleti ruhiyeye, tutkuya, karmaşaya belli bir yönde ilerleyeceği bir dürtü verilmiştir” (Freytag. 1900: 125). Freytag'a göre modern dramada seyircinin beklentisi de bundan sonra bir yükseliş olacağı yönündedir ve bu kurgu içinde önemsiz parçalara yer verilmemelidir (Freytag. 1900: 125). Bu bölümde dikkat edilecek, uyulması gereken genel kuralları şöyle sıralar:

Eğer onlara daha önce yer verilmemişse, karşı oyunun başını çekecek karakterler ya da başlıca gruplar artık ortaya çıkmalıdır ve onlara anlamlı bir eylemlilik fırsatı verilmelidir. İkinci bölümde önem kazanacak bu kişilerin artık seyirci tarafından tanınmasının vakti gelmiştir.

Zirveye doğru yükseliş, eldeki materyale ya da tretmana bağlı olarak bir ya da birkaç basamaktan oluşacaktır.

Bir sahnenin yapısı içinde eylemde bir soluklanma aşması olsa bile bunlar dramatik anlar, eylemler, sahneler biçiminde ifade edilmeli, bütünlüklü bir sahne oluşturacak şekilde, ana sahnenin alt sahnesi, bağlayıcı sahnesi olarak işlevlenmelidir. (Freytag. 1900: 125-126)

Zirve sahnesine ulaşıldıktan sonra yerini karşı oyuna bırakacak oyun bölümünün akort edilmesinde dikkat edilecek noktaları böylece tanımlamış olur. Ona göre oyun bölümünde yer alacak eylemlerin bütünlüğü, karşı oyunla ortaya konacaklarla belirgin bir kontrast oluşturması için özellikle gereklidir. Bütün sahneler de bu bütünlüğü sağlamak ve yükselen eyleme katkıda bulunmak için var olmalı, buna aykırı düşen sahnelere yer verilmemelidir. Hamlet'te 1. Perde 3. Sahnedeki Polonius'un evi sahnesi Freytag'ın “bu türden sahneler, alt sahne ya da bağlayıcı sahneler olarak var olmalıdır” diyerek belirttiği türden sahnelere bir örnektir. Bu sahnede Polonius, Ophelia ve Leartes arasında geçen konuşmalar genel konudan sapar ama bir yandan da Ophelia'yı Hamlet'le 3. Perde 1. Sahnede karşı karşıya getirecek olayı hazırlayan eylemi anlatır. Freytag bu tür sahneleri hazırlayıcı sahne olarak adlandırmıştır.

Ona göre yükselen eylemi anlatan sahneler ilgiyi gittikçe arttıran bir yaklaşımla sıralanmalıdır. Bu sahneler ilgiyi arttırmakla kalmamalı konuyu da geliştirmeli ve

genişletmelidir. Eğer yükseliş birkaç basamaktan oluşuyorsa, her bir yeni sahne de aşama aşama varyasyonlar halinde bir öncekinden farklı bir vakayı ele alan ama her zaman baş karakterin yükselen eylemin odağında olduğu bir yapıda kurulmalıdır. Bu sahneler silsilesi sonunda da baş karakterin bir anlamda başarıya ulaştığı ya da önemli bir aşama kaydettiği zirve sahnesi gelecektir.

7.1.4. Zirve

Freytag zirve sahnesini “oyunda yükselen eylemin sonucunun güçlü ve kararlı bir biçimde ortaya konduğu yer” olarak tarif eder (Freytag. 1900: 128). Bu sahne yine kendi tarifiyle hemen her zaman büyük, güçlü bir sahnenin en yüksek noktasında yer alır ve yükselen ve düşen eyleme ait daha küçük bağlantı sahneleri ile iliştirilmiştir (Freytag. 1900: 128). Bu sahne pek çok anlamda metaforik olarak zirveyi temsil etmektedir. Oyunun kilidinin çözülmeye başladığı, ilginin yoğunlaştığı, sonuçların ortaya çıkmaya başladığı andır. Bu nedenle de zirve bölümünde, yazarın en üstün becerilerini göstermesi gerektiğini söyler.

Şair sanatsal yaratısında en orta noktada olduğunun açıkça göze çarpması için şiir sanatını en parlak şekilde kullanıp, bütün dramatik kabiliyetini sergilemelidir. Bu özellikle de kahramanın kendi zihinsel süreçleri yoluyla yükselen eylemi zorladığı dramalar için en yüksek öneme sahiptir. Karşı - oyunun etkisiyle yükselen dramalarda önemli bir yer tutmaz, bunlarda bu aşamaya kahramanın daha sonrasında düşüşe yöneltecek olan kendi marifetiyle ulaşılır. (Freytag. 1900: 129)

Kahramanın etkin olduğu drama modelinde ulaşılan zirve metaforu olayın en yüksek anını oldukça açıklayıcı bir şekilde ortaya koyar. Daha önce verilen Hamlet örneğinde olduğu gibi kahraman zirveye doğru aşama aşama ilerleme kaydetmiş Cladius ile arasındaki çatışmasında önemli mevziler kazanmıştır. Hatta kendince onun bir katil olduğunu da kanıtlamıştır ve artık ondan intikam almaması için bir engeli yoktur. Bu sahnedeki eylemlerin hareketli temposu, anneyle karşılaşma, hayaletle tekrar yüzleşme ve Polonius'un casusluğu o kadar iç içe geçmiş, hızlı ve yoğun bir atmosfer oluşturur ki Freytag'ın “şair bu bölümde sanatına dair bütün becerilerini sergilemelidir” dediği duruma mükemmel bir örnek oluştur. Hamlet'in Polonius'u öldürmesine kadar olup bitenler tam manasıyla zirveye çıkıştır.

Buna karşın edilgin kahraman üzerine kurulmuş bir drama yapısında Freytag'ın

kullandığı zirve metaforu biraz kafa karıştırıcı olmaya başlar. Çünkü bu modele dayanan oyunlarda bu bölümde kahraman açısından zirve yapan nokta aslında onun bireysel yıkımını da işaret eder. Yani kahraman aşama aşama bu zirve noktasına doğru kaybedecek ve deyim yerindeyse bireysel açıdan en dip noktaya ulaşacaktır. En azından model aldığı Kral Lear, Othello, Oidipus gibi trajedileri analiz edildiğinde bu daha açık olarak görülebilir. Zirve kelimesiyle kahramanın içinde bulunduğu durum uyuşmamaktadır. Yükselen eylem de kahramanın dezavantajına aşama aşama yükselmektedir. Bu modelin üzerine inşa edilmiş oyunları Fraytag'ın önemsemediği anlamı çıkarılmamalıdır. Kaldı ki kendisi de Kral Lear'ın kurgusuna dair bir hayranlık duymaktadır.

Kral Lear'daki baraka sahnesi, üç kafası karışık insanın oyunu, tabureyle yapılan yargılama sahnesi muhtemelen sahnelenmiş en etkili sahnelerden biridir; Lear'ı bu sahnedeki karşı konulamaz deliliğe götürecek olan yükselen eylem korkunç derecede muhteşemdir. (Freytag. 1900: 129)

Bu tarifi de gösterir ki Fraytag'ın yükselen eylem derken ima ettiği anlam sadece kahramanın başarılı olduğu bir eylem çizgisini temsil etmemektedir. Gerilimin yükselmesi olarak da tarif edebilecek bir anlama da karşılık gelmektedir. Edilgin kahraman modelinde de açıkça kahramanın aleyhine gelişen bir çizgiyi temsil etmektedir. Peki, eğer baş karakter en dibe kadar vurmuşsa daha sonrasında ne olacaktır? Bu sorunu cevabını yine model aldığı oyunlarda aramak gerekir. Bu noktadan sonra artık kahraman açısından daha fazla kaybedecek bir şey olmadığı varsayılabilir ama daha sonraki düşüş bölümünde ele alınacağı gibi kayıp artık kişisel ve bireysel olmaktan çıkacak, kahramanın çevresine de yönelecektir.

Zirve bölümünden hemen sonra ya da bu bölümle iç içe bir şekilde oluşan dramatik etki, olayları kahraman aleyhinde geliştirecek bir düşüş eylemini başlatacaktır. Bu başlangıç noktasını oluşturan vakaya Freytag trajik etki demeyi tercih etmiştir.

7.1.5. Trajik Etki

Bu kavramın Aristoteles'in Poetika'da ortaya koyduğu prensiplerden peripetie kavramıyla örtüştüğü daha önce de belirtilmişti. Freytag tragedyayı inşa eden yapı taşlarını incelerken, olayların akışında dini, mistik ya da mitlere ait kaderci, yazgısal bir tersine

dönmeyi anlatan baht dönümü terimi yerine, beklenmedik olay, trajik etki, trajik güç gibi seküler ve dünyevi olan bir eylemi ve nedenselliği işaret eden kavramları kullanmayı tercih etmiştir. Freytag'da bu etki, zaman zaman karakterin iradesinden sapması ya da iradesine hakim olamaması; zaman zaman kendi dışında gelişen başka bir olguya karşı teslim olmaya başlaması, beklenmedik bir olay, karar vb gibi karakterin yeni bir durumla karşılaştığında ona verdiği yanıtı denk düşmektedir. Bu yeni adlandırmanın günümüzden yapılan bir okumada Poetika'daki tanımlamalardan tam olarak bir kopuş olmasa bile olayların dönüşümünü materyalist bir tanımlama ile tarif etme niyetiyle ortaya konduğu açıktır. En azından olayların dönüşümünü daha nesnel nedenlere dayandırarak ifadelendirme çabası taşır.

Oyunun başlangıcından sonra aşama aşama yükseliş içinde olan bir eylem ve bu eylemin bir zirve noktasına oluşması anlatılmıştı. Artık Freytag'ın varsayımına göre bir aşağı yönde hareket başlayacaktır. Yükselen eylemle, aşağı düşüş arasındaki kesişme noktasını trajik etki birleştirecektir. Freytag'a göre bu trajik baskıyı anlatan bölüm birbiriyle keskin bir kontrast içeren iki pasajın kesişim noktasında yer alır (Freytag. 1900: 131).

Freytag'ın değişik bölümlerde yapmış olduğu tarifleri birleştirirsek, baş kahramanın bu vakadan sonra karşı koyamayacağı ya da karşı koysa da engel olamayacağı vukuatı başlatan kritik bir nokta tarif edilmektedir. Oyunun seyrindeki değişim seyirci tarafından kolaylıkla algılanabilir olmalıdır. Bu andan önceki vukuat ile bu andan sonraki vukuatın karakterindeki değişim, yani oyunun, yerini karşı-oyuna bırakması hissedilir derecede kontrast içinde işlenmelidir. Örnek aldığı klasik metinler de ona bunu göstermektedir. Örneğin Kral Lear'ın deliliğini ortaya koyan 3. Perde 6. Sahneden hemen sonra karşı oyun dediği gücün hamlesi gelecek, 3. Perde 7. Sahnede Edmund'un entrikaları işe yarayacak ve Lear'ın tarafında yer alan Gloucester, Cornwall tarafından gözleri oyularak cezalandırılacaktır.

Hamlet'te ise beklenmedik olay Hamlet'in Polonius'u öldürmesiyle gerçekleşir. Bu cinayete kadar oyunda dominant karakter olan Hamlet'in hemen cinayet sonrasında açıklanması güç bir şekilde Polonius'u aslında çok kolay bulunabileceği bir yere

saklamaya çalışması ve absürt bir eylemlilik içine girmesi önceki karakteriyle de ciddi bir zıtlık oluşturur. Seyircinin aslında Hamlet gerçekten deli mi soruları sormasına yol açar. Bu cinayetin hemen ardından Cladius'un başını çektiği karşı-oyun hamlesi devreye girecek ve Hamlet Britanya'ya gönderilme bahanesiyle aslında ölüme yollanacaktır.

Trajik baskıyı aslında bir nokta değil bir sürecin başlangıcının işareti olarak algılamak daha doğru olacaktır. Birden bire oluşan bir etki değil, baş kahramanın sonraki eylemlerine ve yaşayacağı olaylara yön verecek bir etkinin başlangıcıdır. Artık kahraman için düşünüş başlamıştır.

7.1.6. Düşüş

Freytag drama yapısının bu bölümünü farklı adlarla anmıştır. Kimi yerde düşüş eylemi, kimi yerde de sadece düşüş olarak kullanmıştır. Kullandığı bir diğer tanımlama da İngilizcedeki return kelimesidir. Bu kelimeyi Türkçeye dönüş olarak çevirmek mümkün olduğu gibi kelimenin anlamları içinde bulunan rövanş olarak da çevirmek mümkündür. Her ne şekilde ifade edilmiş olursa olsun baş kahramanın olayların akışına müdahale edemediği bir eylem çizgisini anlatmaktadır. Bu bölümü şu şekilde tarif etmiştir:

Dramanın en zorlu bölümü, aşağı yönlü eylem ya da rövanş olarak adlandırılabilir sahnelerden oluşan bölümdür. Özellikle de kahramanların idaresinde gelişen güçlü oyunların içine düştüğü bir tehlike vardır. Zirveye kadar olan bölümde ilgi baş karakterin eylemi ile sıkı sıkıya bağlı olarak ilerlemiştir. Amelin gerçekleşmesinin ardından bir duraklama olur. Şimdi yeni bir şeyle merak uyandırmak gereklidir. Seyircinin ilgisini yeniden uyarmak için yeni güçler belki de yeni roller tanıtılmalıdır. (Freytag. 1900: 133)

Freytag bu tarifinde yalın olarak şu soruyu sormuştur: Kahramanın ulaşabileceği bir noktaya gelmişse, bundan sonra merak ögesini seyircide canlı tutmak için hangi enstrümanlar kullanılabilir? Kral Lear örneğine dönersek, Lear düşebileceği en dip noktaya kadar düşmüş görünmektedir ve bundan sonra başına geleceklerin seyircide bir etki oluşturabilmesi, Lear'in çatışmada bir figür olarak varlığını devam ettirebilmesi için yeni bir olgunun ortaya çıkması gereklidir. Bunu oyunun ikinci bölümünde Lear'ın evlatlıktan reddetmiş olduğu kızı Cordelia sağlayacaktır. Cordelia başına geçtiği Fransız ordusuyla birlikte acımasız ablalarıyla savaşmaya ve babasının haysiyetini kurtarmaya gelmiştir. Böyle bir figür olmaksızın Lear'ın ikinci bölümdeki öyküsünün seyri çok çok

soluk kalacaktır. Seyircinin ilgisinin devam etmesi için, tamamlanmış, bitmiş hissinin önüne geçmek ve bazı olayların havada asılı kalması, bir umut ve çıkış ögesi ya da alternatifler olarak ortaya çıkması gereklidir.

Düşüş ya da rövanş olarak da adlandırılabilir bu bölümü tarif ederken Freytag'ın en çok üzerinde durduğu kavramlar merak ve ilginin ayakta tutulmasıdır. Ruhsal ve fiziksel anlamda tamamen bitmiş, hayattan hiç bir ümidi kalmamış birinin başından geçen olaylar yerine, mücadelenin kendisine yönelecek sahne efektlerinin kullanılmasını önerecektir (Freytag. 1900: 133-135). Efekt derken kastettiği muhtemelen, bir haberin gelmesi, beklenmedik başka bir olayın olması, bir umut ışığının belirmesi vb. gibi dramatik sahne buluşlarıdır. “Bu bölümünün inşa edilmesinin ilk kuralı karakter sayısını mümkün olduğunca az tutmak ve efektlerin büyük sahneler olarak işlenmesidir. Bütün sanat tekniği, bütün buluşların gücü ilginin artmasını temin etmek için gereklidir” (Freytag. 1900: 134).

Yine değindiği ve altının çizilmesinin önemli olduğu bir husus daha vardır. Zirveden sonraki bölümün, yani ikinci bölümün, “şairin karakteri sahiplenmesi” üzerine kurulu olduğunu söyler (Freytag. 1900: 134). Kahramanın maruz kalacağı güçlüklerden nasıl çıkacağını, onlara nasıl yanıt vereceğini yazarın belirlediğini kastetmiştir. Bunu söylerken adeta dramaturjik olarak kahramanın nasıl bir karakter olduğuna dair yazarın kanaatinin ne yönde olduğunu anlamak için özellikle düşüş bölümünün gözden geçirmesini önermiş gibidir. Çünkü bu bölümde meydana gelen olaylar artık dramanın özünü, ana fikrini ortaya koyacak eylemlere, olaylara yönelmiştir. Bu nedenle özenle yapılmış detaylandırmalar, çok güzel ayrıntılar, harika gerekçeler yerine seyircinin olaylar arasındaki bağlantıyı kurup şairin mesajını anlayacağı bir yapıda inşa edilmelidir (Freytag. 1900: 134). “Kahramanın düşüşünün kaç basamaktan oluşacağı kesin bir kurala bağlı değildir” der (Freytag. 1900: 134). Ancak genel olarak yükselen eylemden daha az sayıda basamaktan oluşmasının daha uygun olduğundan bahseder.

Düşüş bölümü için Freytag'ın değerlendirmemiş olduğu bir olguyu tartışmaya açmakta yarar vardır. Bu da, düşüş bölümünün baş kahramanın çevresine olan etkisidir. Yine Shakespeare'in oyunlarını inceleyecek olursak, Freytag'ın zirve olarak ortaya koyduğu

noktadan sonra gelen sahneler sadece baş kahramanların değil, aslında ona yakın olan başka karakterlerin de yıkımına yol açan olayları konu alır. Hamlet'te Ophelia'nın, Macbeth'te Leydi Macbeth'in ölmesi; Kral Lear'da Gloucester'ın gözlerinin kör edilmesi ve sevgili kızı Cordelia'nın ölümüne şahit olması gibi örnekler çoğaltılabilir. Oidipus'ta da benzer bir durum yaşanır. Felaket sadece Oidipus'un başına gelmeyecek ilk olarak intihar eden Kraliçe olacaktır. Bu örneklerden yola çıkarak iddia edilebilir ki trajedilerde düşüş bölümünde sergilenen sadece baş kahramanın kaybetmesi değildir onun yakın çevresini de içine alan bir yıkıma dönüşmektedir.

Düşüş bölümü yıkım bölümüne doğru baş aşağı giden olayların anlatıldığı bölümdür ama yıkımının anlatılacağı en son ve en zalim o sahneden bir önce başka bir aşamadan daha söz edilebilir. Bu da Freytag'ın piramit şemasını tarif ederken son yükseliş olarak tarif ettiği ama daha sonra çok farklı isimlerle andığı bir aşama olacaktır.

7.1.7. Son Askıda Kalma ya da Merak Etkisi

Piramit şemasını kısaca tarif ederken bahsettiği ve yıkım sahnesinden önce gelecek olan sahne efektidir. Bu efektin bütün dramalarda bulunan bir efekt olmadığını orada da belirtmiştir. Shakespeare'in ustalıkla kullandığı bu efektin etkisini çeşitli örnek sahnelerle açıklamıştır. Özellikle de verdiği örneklerde Shakespeare yıkımdan önce kahramanın öleceğinin işaretini seyirciye vermektedir. “Şu iyi anlaşılmalıdır ki, yıkım seyirciye tamamen bir sürpriz olarak gelmemelidir” (Freytag. 1900: 135) derken de örnek aldığı Shakespeare oyunlarına gönderme yapmıştır. Julius Ceasar'da Brütüs'e Ceasar'ın hayaletinin görünmesi, Kral Lear'da Edmund'un askere her koşulda Lear ve Cordelia'yı öldürme emrini vermesi, Hamlet'te Kral'ın Leartes ile Hamlet'i öldürme planı yapması gibi örneklerle karşımıza çıktığını söyler (Freytag. 1900: 135-136). Yıkımdan önce kahramanın sonunun ima edildiği bu örnekler, ona göre, yine de merak ögesini öldürmez. Kahramanların sonunun nasıl olacağına ilişkin seçenekler henüz bitmemiştir. Romeo intihar etmeden önce hala Rahip Laurance'ın sahneye gelip gerçeği haber vermesi olasılığı vardır; Macbeth'in hakkında söylenen kehanetler bir bir çürümüş olsa da, hala ana karnından doğmuş birinin onu öldüremeyeceği kehaneti sapasağlam durmaktadır; ya da Hamlet'in kılıç oyunundan sağ çıkabilme ihtimali vardır.

Freytag bu efektin eskiden beri kullanıldığını, örneğin, Sophokles'in Antigone'de iyi bir amaçla kullanmış olduğunu söyler. Creon yumuşayıp Antigone için verdiği ölüm emrini geri çekmiştir (Freytag. 1900: 137). Fakat iş işten geçmiştir, çünkü Antigone intihar etmiştir.

Freytag'ın tam olarak açıkça tanımlamadığı bu sahne efektini örneklerden yola çıkarak yorumlayacak olursak, yıkımdan önce seyircide zayıf bir umut hissinin oluşturulması; gidişatın baş kahraman açısından farklı bitebileceğinin ima edildiği bir belirsizliğin ortaya atılması ya da yıkımdan önce cevaplanmamış bir sorunun askıda bırakılarak merak uyandırılması gibi etkilere yola açmak için kullanıldığını söyleyebiliriz.

Freytag yine de bu sahne efektinin uygulanmasına yönelik bazı uyarılarda bulunacaktır. Bütün bu örneklerde olduğu gibi oluşan etkinin karakterlerden ya da gelişen olayların içinden çıkacağı bir biçimde tasarlanması gerektiğini söyler. Yani dışsal bir ögenin olaylara müdahalesi biçiminde olmamalıdır. Bu uyarısı biraz da rasyonel senaryo akışını tercih etmesindedir. Deus ex machina marifetiyle sonucun başka bir yere bağlandığı tragedya modeli nasıl rasyonel düşünceden uzaksa bu efekt de dışsal ve akıl dışı kalmamalıdır. Bu nedenle ona göre bu efekt çatışma içindeki hasımların pozisyonlarını değiştirmemeli ve etkisini üstü kapalı bir şekilde ortaya koymalıdır. “Yıkıma doğru yönelen, düşüş içinde olan eylem çizgisini deforme etmemelidir” diyecektir (Freytag. 1900: 137).

7.1.8. Yıkım

Freytag oyunun finalinde yani yıkım bölümünde, yıkıma uğrayan ya da yenilen kahramanla oyunu bitirmeyi önerecektir. Tabii ki bu önerisi trajediler içindir. Daha önce de belirtildiği gibi ılımlı biten sonları, ya da kahramanın zaferiyle biten sonları trajedi için uygun bulmamıştır. Bu türden bitirişe sahip olan oyunları dram olarak adlandıracaktır. Yıkım bölümü ona göre:

Dramada yıkım eylemin sona ermesidir; antik sahnenin exodus olarak adlandırdığı şeydir.

Baş karakterin bozguna uğrayarak vardığı bir büyük sondur. Kahramanın ruhunda olup biten mücadele ne kadar derine işlemiş, maksadı ne kadar asilce olmuşsa yenik düşen kahramanın yıkımı da o kadar akla uygun olacaktır.

Burada bir uyarı yapılmalıdır, şair kendini modern yumuşak kalpliliğe kaptırıp da kahramanını sahne üzerinde öldürmekten kaçınmamalıdır. Drama bütün parçalarıyla bir eylemi sunmalıdır, mükemmel olarak tamamlanmış bir eylemi. Eğer kahramanın içinde olduğu mücadele onun ölümüne neden oluyorsa, bu eski bir gelenekten ötürü değil, doğasından gelen bir gerekliliktir. Şairin yapacağı, mahvoluşla sona eren bu yaşamı etkileyici kılmaktır. (Freytag. 1900: 137-138)

Poetika'nın izinden giden Freytag'da açılış bölümüyle başlayan olaylar zincirinin finalde sonlandığı drama yapısını tamamlamak için finalde kahramanın açık bir yenilgisinin görüleceği bitirişin uygun olacağını öngörmüştür. Başka bir deyişle o da Aristoteles gibi drama yapısı için kapalı bir form önermiştir. Oyunun açılış bölümünde bir durumun ortaya konması, bu durumun bir çatışmaya neden olması, çatışmaya konu olan kahramanın hasımlarıyla mücadeleye girmesi, çatışmanın yükselen eylemle zirveye varması, çatışmanın hasım lehine ilerleyen olaylarla birlikte kahraman açısından düşüş eylemlerini başlatması ve en nihayetinde kahraman aleyhine çatışmanın sona ermesi Freytag'ın önerdiği bu kapalı dramatik yapının başlıca gelişim çizgisini oluşturur.

Oyunun bitirilişi ise sadece teknik bir mesele değildir. Son kertede dramaturjinin en belirleyici bölümü finaldir. Dramaturji açısından Freytag'ın yargısı kesindir. O eski Aristoteles okuluna bağlı kalacak ve finali tamamlanmışlık, bitmişlik duygusuyla bitirmek için kahramanı sonda feda edecektir. Freytag'ın önerdiği dramatik yapının klasik drama yapısı olmasının bir nedeni de finalde vardığı bu noktadır. Oysa oyunun nasıl bağlanacağı meselesi, iç içe geçmiş politik, felsefi ve etik bir sorular yumağıdır. Zaten bu soruların yanıtlarını bulmak adına kendisinden sonra gelen kuşaklar pek çok yapısal ve üsluplar denemelere girişeceklerdir. Freytag ise finalde nelere dikkat edilmesi gerektiğine yönelik teknik yönergeler vermek ve sanatsal uyarılar yapmakla yetinir.

Yıkım bölümünün inşası için şu kurallar değerlidir: İlk olarak gereksiz olan her kelimeden kaçınmak ve eserin ana fikrine dair bir söylenmemiş bir şeyin kalmaması, bunun da karakterlerin doğasından gelen bir açıklıkta olması. Daha sonra, şairin kendini etraflıca detaylandıracağı sahnelerden uzak tutması; dramatik olarak ifade ettiği şeye öz, yalın, süslemelerden uzak olarak bağlı kalması; sözlere ve eyleme en iyi ve en derin anlamları vermesi; sahneleri ancak vazgeçilemez bağlantılarla işleyip, küçük gövdeler halinde hızlı, nabız atan bir yaşam vermesi; Bir süredir sürmekte olan eyleme yeni ve zorlu sahne efektleri katmaktan, özellikle de efektler yığımindan kaçınması. (Freytag. 1900: 139-140)

Yıkım bölümünde varılacak son karakterin eylem çizgisinin doğrultusunda gerekli bir sonuçtur. Ona göre bütün dramatik yapı başlangıcından itibaren sona doğru yönelmiş ve

sonu işaret etmektedir. Finalin bu yapının dışında, yani ılımlı bir sonla, bir mutabakat, bir uzlaşma ya da bir yüceltme ile bitmesi tutarlılığı bozacaktır.

8. SONUÇ

Aristoteles'in Poetika'da ortaya koymuş olduğu prensiplerin ve kavramların aradan geçen yüzlerce hatta binlerce yıldan sonra Freytag'ın kitabı Dram Tekniği vasıtasıyla da olsa yeniden deşifre edilmeye çalışılması bile gösteriyor ki bu prensip ve kavramlarla hesaplaşmadan yeni bir teorinin ortaya konması çok kolay değildir. Belki de Brecht'i politik duyarlılığının ötesinde, Aristoteles'e alternatif bir teori üretmeye iten bu itkidir. Brecht de Freytag gibi kendi çağına bakmış ve Aristoteles'in var olan tiyatro ortamındaki baskın etkisini görmüş ama o Aristoteles'in ortaya koyduğu prensiplerle çağını anlatamayacağını düşünmüştür. Freytag ise onun tersine yeniden yorumlamayla bu prensiplerin tekrar hayat bulacağını, özellikle de Aristoteles'in drama yapısına dair olan önerilerinin geçerli olduğunu düşünmüştür.

Elbette sanat yapıtlarının şu veya bu şekilde teknik kurallarla sınırlandırılması sanatın doğasına aykırıdır. Ancak yine de hem Freytag'ın ortaya koydukları, hem bu çalışmanın odaklandığı yapı analizi alanı böylesi bir tekniğin bazı açılardan geçerli olabileceğine dair veriler ortaya koymaktadır.

Bu çalışmada iki bölüm halinde yapılan incelemede bulguların da ortaya koymaktadır ki Freytag'ın yapısal şeması Aristoteles'in Poetika'da görsel olarak ifade etmemiş olsa da aslında ana hatlarıyla çizmiş olduğu bir yapının yeniden anlamlandırılması ve içinin doldurulması çalışmasıdır. O da Poetika'da önerildiği gibi baş kahramanın mağlubiyetiyle bitecek kapalı bir model önermiştir. O da plotun önemli bir yerinde olayların akışını değiştirecek bir dönüşüm ögesinden bahsetmiştir. Onun farkı baş kahramanı mağlubiyete götürecek patikaları ayrıntılandırması ve yeni kavramlarla zenginleştirilmesi olmuştur. Ancak bu basit bir yeni kavramlar yerleştirme çalışması olmamıştır. Kendi çağının akılcılığı öne çıkaran genel entelektüel yöneliminden o da doğal olarak etkilenerek, Aristoteles'in baht dönümü gibi kaderciliği çağrıştıran terimlerinin yerine insani eylemi ve bu eylemin sonucu olarak ortaya çıkacak

olanı ifade edecek olan trajik etki terimini kullanmayı tercih etmiştir. Yine, Aristoteles'in katharsisinin patolojik bir iyileştirmeyi değil, eserin seyirci üzerinde oluşturduğu sanatsal etkiyi ifade etmek için kullanılan bir kavram olduğunu öne sürerek yeni bir yaklaşım getirmiştir. Yıllar sonra Brecht de katharsis için bunun paralelinde bir tarif yapacaktır. “bu, yalnızca eğlendirici olmakla kalmayıp, doğrudan eğlence amacıyla gerçekleştirilen bir arınmadır” (1993:28). Poetika'da ortaya konan bu türden kavramlara yeni tanımlar bulma çabası göstermektedir ki onu Aristoteles'ten ayıran en belirgin fark Freytag'ın akılcılığı ön plana almasıdır.

Freytag'ın ayrıldığı bir başka konu da karakterlerin plottaki önemi olmuştur. Aristoteles karakterlerin ikinci derecede önemde olduğunu, plotta dikkat edilmesi gerekenin olay olduğunu öne sürerken, Freytag bunun çağına uygun düşmediğini düşünmektedir. İnsanı, kendi yolunu çizen bir varlık olarak gördüğünden, oyunlardaki karakterleri yaptıkları seçimlerle olay örgüsünü yönlendiren önemli bir etken olarak görmüştür. Şüphesiz, analiz ettiği Shakespeare oyunlarındaki çelişkili ve çok yönlü toplumsal ağlarla kişilikleri ayrıntılandırılmış karakterlerin bu yargısında payı vardır.

Freytag Piramidi olarak anılan dramanın yapısal şemasını oluştururken de Shakespeare'in oyunları merkezi bir önemdedir. Bu çalışma ile elde edilen bulgular göstermektedir ki bu konuda pek çok açıdan başarılı da olmuştur. Shakespeare oyunlarının yapısı bu çalışmada ifade edildiği gibi, eğer etkin baş kahraman – hasım çatışması merkeze alınarak analiz edilecek olursa Freytag'ın şematik modeliyle tutarlı sonuçlar vermektedir. Çoğu örnekte neredeyse oyunun yapısı şemayla paralel ilerlemektedir. Buna karşın edilgin baş kahramana dayalı oyunlar için aynı sonuca ulaşılabildiği söylenemez. Bu tür baş kahramanı konu edinen oyunların biraz farklı bir yapısal modeli zorladığını belirtmek gerekir.

Freytag'ın en önemli tespitlerinden biri de plotun asıl olarak çatışmayı anlatıldığını ifade etmesidir. Ancak çatışma kavramını ve olası çatışma türlerinin ne olduğunu irdilememiştir. Oysa bu çalışmada, çatışma kavramına önem verilerek, bir başlık altında işlenmiş ve Freytag'ın eksik bıraktığı bu konu tamamlanmaya çalışılmıştır. Çünkü, çatışma kavramının yapısal analizde temel bir öneme sahip olduğu görülmektedir. Bu

çalışmada vurgulandığı gibi birden fazla çatışma içeren Hamlet gibi bir oyunu Freytag'ın piramit şemasıyla incelemek gerektiğinde, oyunda en bariz olarak görünen, tek bir çatışmayı baz alan bir analize yönelmek gerekmektedir. Bu durum yine de piramit şemayı tamamen geçersiz kılmamaktadır. Özellikle de temel olarak tek bir çatışmayı anlatan klasik dram yapısındaki bir oyun için kolaylıkla uygulanabileceği düşünülebilir.

Freytag'ın şeması bir başka öneme daha sahiptir ki, bu da klasik dram yapısı dediğimiz yapıyı analiz ya da test etmek için bir çerçeve sunuyor olmasıdır. Klasik dram modeline uygun olduğu düşünülen herhangi bir oyunun bu şemada ortaya konan yapısal öğelerle analiz edilmesi mümkündür. Şemayla paralel bağlar kurup kurmadığına bakılarak bu oyunun klasik dram olarak adlandırıp adlandırılmayacağına karar verilebilir. Bu çalışmadaki bulgular, ana çatışmanın belirlenmiş olması şartıyla bunun mümkün olabileceğini göstermektedir. Böylelikle belki de modern tiyatro örneği olarak görülen bazı metinlerin yapılarının klasik dram yapısında olduğu görülebilecek ve etik, estetik ve politik içerikleri itibarıyla klasik dramdan uzaklaştıkları deşifre edilebilecektir.

Freytag'ın çalışması metin analizinde nesnel değerlendirme kriterleri ortaya koyması açısından değerlidir. Sanatsal bir analizde uzlaşmaya ancak nesnel değerlendirme kriterlerinden yola çıkılarak varılabilir. Bu kriterler sayesinde öznel bakış açılarını bırakıp eserin kendisine yönelmek, değerlendirmeyi değil analizi hedeflemek mümkündür.

Yine Freytag'ın plotun inşasındaki yapısal öğeleri kolay anlaşılabilir yükseliş, zirve, düşüş gibi imgesel bir dille ifade etmiş olması, modelinin pratik olarak kullanılmasını da kolaylaştırmaktadır.

Sonuçta bu çalışmada Freytag'ın kitabından bazı bölümler, parçalar halinde ortaya konarak incelenmiştir. Özellikle de dram yapısı analizine yönelik olanlar ele alınmıştır. Pek çok konu da eksik kalmıştır. Muhakkak ki, daha ayrıntılı bir bilgiye bu kitabın Türkçeye çevrilmesiyle birlikte ulaşılabilecektir. Yapılan bu çalışma, yazar tarafından bu konuda atılmış mütevazî bir adım olarak algılanmaktadır ama üzerinde tartışılacak

bir veri oluşturduğu da düşünölmektedir.

Belki de Freytag'ın kitabının ilk cümlesinde dediği gibi bitirmek gerekir: “Bu drama tekniğinin mutlak ve değişmez olmadığından söz etmeye bile gerek yoktur” (Freytag.1900:1).

KAYNAKÇA

Althusser, L. (1999). *Bertolazzi ve Brecht /materyalist bir tiyatro üzerine notlar*. (Çev. Ç. Genç, M. Öztürk). *Mimesis Tiyatro / Çeviri Araştırma Dergisi*, 7, 131-149. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Aristophanes. (1996). *Lysistrata*. (Çev. A. Erhat, S. Eyuboğlu). İstanbul: Remzi

Aristoteles. (1983). *Poetika*. (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi

Aristotle. (2013). *The Poetics of Aristotle*. (Çev. S.H. Butcher). (Ed. J. Manis). The Pennsylvania State University.

<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/aristotl/poetics.pdf> (Erişim tarihi: Haziran 2014)

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. (Çev. M. Rifat, S. Rifat). İstanbul: YKY

Braden, G., Brown, S., Burrow C., Heather, J., Hopkins, D., vd. (2011). *Shakespeare and the classics*. (Ed. C. Martindalle, A.B. Taylor). Cambridge University Press

Brecht, B. (1993). *Tiyatro için küçük organon*. (Çev. A. Cemal). İstanbul: Mitos Boyut

Brecht, B. (2000). *Puntilla ağa ve uşağı Matti*. (Çev. Y. Onay), *Bütün Oyunları* (9), 7-88. İstanbul: Mitos Boyut

Brecht, B. (1999). *Sezuan'ın iyi insanı*. (Çev. Ö. Nutku), *Bütün Oyunları* (8), 156-244. İstanbul: Mitos Boyut.

Carlson, M. (2007). *Tiyatro teorileri*. (Çev. E. Buğlalılar, B. Yıldırım). Ankara: De Ki.

Eagleton, T. (2011). *Edebiyat kuramı*. (Çev: T. Birkan). İstanbul: Ayrıntı.

Esslin, M. (1996). *Dram sanatının alanı*. (Çev: Ö. Nutku). İstanbul: YKY.

Freytag, G. (1956). *Gazeteciler*. (Çev. S. B. Göknil), İstanbul: Maarif Basımevi.

Goethe J. W. (2006). *Goethe*, (Ed. Ö. Çelik, T. Ekiz), Edebiyat ve Hakikat'ten, 95-112.
İstanbul: Say.

Freytag, G. (1900). *Technique of the drama*. (Çev. E. J. MacEwan). (Üçüncü baskı).
Chicago: Scott, Foresman and Company.
<https://archive.org/details/freytagstechniqu00frey> (Erişim tarihi: Mayıs 2013)

Honan, P. (1999). *Shakespeare: bir yaşam*. (Çev. B. Bozkurt). İstanbul: YKY.

Horatius. (2012). *Ars Poetica / Şiir sanatı*. (Çev. E. Özbayoğlu). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

Pfister, M. (1994). *The Theory and analysis of drama*. (Çev. J. Halliday). Cambridge University Press.

Schechner, R. (2009). *Beş Avangard... Ya da hiçbiri?* (Çev. U. Esen). Mimesis Tiyatro / Çeviri Araştırma Dergisi, (16), 85-102. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Shakespeare, W. (1995). *Hamlet*. (Çev. S. Eyüboğlu), İstanbul: Remzi.

Shakespeare, W. (1993). *Kral Lear*. (Çev. Ö. Nutku), İstanbul: Remzi.

Shakespeare, W. (1986). *Othello*. (Ed. K. Muir), Great Britain: Penguin.

Shakespeare, W. (1993). *Macbeth*. (Çev. S. Eyuboğlu). İstanbul: Remzi.

Shakespeare, W. (1993). *Romeo ve Juliet*. (Çev. Ö. Nutku). İstanbul: Remzi .

Sophokles. (1992). *Kral Oidipus*. (Çev. B. Tuncel). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
Yayınları

Sophocles. (1993). *Antigone*. (Ed. S.Appelbaum), New York: Dower.

Urgan, M. (1996). *Shakespeare ve Hamlet*. İstanbul: Cem.

The works of mr. William Shakespeare, edited by Nicholas Rowe, 1709

<http://www.shakespeare.org.uk/explore-shakespeare/collections/treasures/the-works-of-mr-william-shakespeare-edited-by-nicholas-rowe-1709.html>

(Erişim tarihi: 12, 4, 2014)