

CEP ÜNİVERSİTESİ

Tiyatro Tarihi

ROBERT PIGNARRE

İletişim Yayınları • PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

CEP ÜNİVERSİTESİ

Tiyatro Tarihi

Histoire du théâtre

ROBERT PIGNARRE

Çeviren
PINAR KÜR

İletişim Yayınları • PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

İletişim Yayınları • PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

CEP ÜNİVERSİTESİ

İletişim Yayıncılık A.Ş. Adına Sahibi: Murat Belge
Genel Yayın Yönetmeni: Fahri Aral
Yayın Yönetmeni: Erkan Kayılı
Yayın Danışmanı: Ahmet İnsel

Yayın Kurulu:
Fahri Aral, Murat Belge, Tanıl Bora, Murat Gültekingil, Ahmet İnsel, Erkan Kayılı, Ümit Kıvanç, Tuğrul Paşaoğlu, Mete Tunçay.

Görsel Tasarım: Ümit Kıvanç
Dizgi: Maraton Dizgievi
Sayfa Düzeni: Hüsnü Abbas
Baskı: Şefik Matbaası (iç) / Seda Matbaası (kapak)
Dağıtım: Hür Basın Dağıtım A.Ş.

İletişim Yayıncılık A.Ş. - Cep Üniversitesi 29 - ISBN 975-470-116-4

1. Basım - İletişim Yayınları, Mayıs 1991.
Ekim 1988 tarihli 13. baskısından çevrilmiştir.

© Que sais-je?, Presses Universitaires de France, 1945
108, Boulevard Saint-Germain, 75006, Paris-France
© İletişim Yayıncılık A.Ş., 1991
Klodfarer Cad. İletişim Han. No:7 34400
Cağaloğlu-İSTANBUL, Tel: 516 22 60 - 61 - 62

Önsöz

Günümüzde bilgi bir yandan en önemli değer haline gelirken diğer yandan da artan bir hızla gelişiyor, çeşitleniyor. Ama katlanarak büyüyen bilgi üretiminden yararlanmak, özellikle gündelik yaşam kaygılarının baskısı altında, zorlaşıyor. Her şeye rağmen bilgiye ulaşma çabasını sürdürenler için de imkânlar pek fazla değil.

Ayrıca, özellikle Türkiye gibi ülkelerde bir konuda kendini geliştirmek ya da sırf merakını gidermek için herhangi bir konuyu öğrenmek isteyenlerin şansı çok az. Üniversitelerimiz, toplumumuzun yetişkin bölümüne katkıda bulunmak için gerekli imkânlardan yoksun.

Cep Üniversitesi kitapları işte bu olumsuz ortamda, evlerinde kendilerini yetiştirmek, otobüste, vapurda, trende harcanan zamandan kendileri için yararlanmak isteyenlere sunulmak üzere hazırlandı.

20. yüzyıl Fransız kültür hayatının en önemli ürünlerinden olan, bugün yaklaşık 3000 kitaplık dev bir dizi oluşturan "Que sais-je" (Ne Biliyorum?) dizisini İletişim Yayınları Türkçe'ye kazandırıyor. İletişim'in Cep Üniversitesi, bu büyük diziden seçilmiş,

Türkiyeli okurlar için özellikle ilgi çekici olabilecek eserlerin yanısıra, Avrupa'nın başka yayınevlerinin benzer bir çerçevede yayımladığı kitapları da içeriyor.

Ayrıca, Türkiye'nin siyaset, kültür, ekonomi hayatıyla ilgili konularda özel olarak bu dizi için yazılmış telif eserler "üniversite"nin "öğrenim programını" tamamlayacak.

Cep Üniversitesi'nin her kitabı alanının öndegelen bir uzmanı tarafından yazıldı. Kitaplar, hem konuya ilk kez eğilen kişilere hem de bilgisini derinleştirmek isteyenlere seslenebilecek bir kapsam ve derinlikte. Bilginin yeterli ve anlaşılır olması, temel kıstas. Cep Üniversitesi kitaplarını lise ve üniversite öğrencileri yardımcı ders kitabı olarak kullanabilecek; öğretmenler, öğretim üyeleri ve araştırmacılar bu kitaplardan kaynak olarak yararlanabilecek; gazeteciler yoğun iş temposu içinde çabuk bilgilenme ihtiyaçlarını Cep Üniversitesi'nden karşılayabilecek; çalıştığı meslek dalında bilgisini geliştirmek isteyen, evinde, kendi programlayabileceği bir meslekî eğitim imkânına kavuşacak; ayrıca, herhangi bir nedenle herhangi bir konuyu merak eden herkes, kolay okunur, kolay taşınır, ucuz bir kaynağı Cep Üniversitesi'nden temin edebilecek.

Cep Üniversitesi kitapları sık aralıklarla yayımlandıkça, benzersiz bir genel kültür kitaplığı oluşturacak. İnsan Hakları'ndan Genetik'e, Kanser'den Ortak Pazar'a, Alkolizm'den Kapitalizm'e, İstatistik'den Cinsellik'e kadar uzanan geniş bir bilgi alanında hem zahmetsiz hem verimli bir gezinti için ideal "mekân", Cep Üniversitesi.

İletişim
Yayınları

İçindekiler

GİRİŞ 7

I. BÖLÜM

"İlkellerin" Tiyatrosu 9

II. BÖLÜM

Eski Yunan Tiyatrosu 13

III. BÖLÜM

Asya Tiyatrosu 32

IV. BÖLÜM

Ortaçağ Tiyatrosu 40

V. BÖLÜM

Rönesans ve Tiyatro 48

VI. BÖLÜM

Tiyatronun Altın Çağı 51

İspanyol "Komedya"sı 51

Elizabeth Çağı Dramı 51

Commedia Dell'arte 64

Klasik Fransız Tiyatrosu 68

VII. BÖLÜM

Tiyatroda Burjuva Çağı 78

VIII. BÖLÜM

Simgecilik Tohumları 98

IX. BÖLÜM

1920'den İtibaren Tiyatro 107

BİBLİYOGRAFYA 115

GİRİŞ

Tiyatro bir uygarlık potasıdır. İnsancıl ayinler için bir araya gelinilen yerdir. Tüm etaplarının incelenmesi gerekir. Halkın ruhu tiyatroda biçimlenir.
Victor Hugo,
William Shakespeare, I, IV, 2.

Tiyatronun ayırdedici özelliği, belli başlı sanatların hemen hemen tümüyle bağlantısı olmasıdır elbette, ama edebiyatla olan ilişkisi çok daha yakın ve ayrıcalıklıdır. Dramatik yapıtın -Corneille'in deyişiyle "şiir"in- kaynağını oluşturan ve ona kimliğini kazandıran yaratıcı unsur yazardır. Bunun içindir ki, dram sanatının kuramcıları, tarih boyunca, bir tiyatro oyununun ancak "kitaba dönüşebildiği" ölçüde estetik değere sahip olabileceğini ileri sürmüşlerdir, çünkü, ayrıca, yapıtın yüzyıllar boyu bozulmadan kalabilmesini sağlayan da yazıdır.

Buradan yola çıkarak, yalnızca okunmak amacını güden bir oyun yazarının gelecek kuşaklara ulaşabileceğini söyleyebilir miyiz? Kesinlikle hayır. Tıpkı politika ve kilise kürsüleri gibi, sahne de *sözlü* edebiyatın çağdan çağa sürebilmesini sağlamak gibi bir özelliğe sahip olmuştur. Orada konuşulanlar, operada söylenen ezgiler gibi, çeşitli sesler tarafından yüksek sesle söylenmek ve onları söylerken karşılaştıkları durumları yaşayan *aktörler* tarafından dile getirilmek üzere düşünülmüştür. Bu amaç, daha yazılma aşamasında yapıtın üslubunu belirler. Evinde tek başına okuyan kişi, yapıtın her cümlesinin edebî tadına varabilmek açısından, salonda toplanmış seyircilerden daha şanslıdır belki, öte yandan, o yapıt gerçek sesini, gerçek etkisini, aynen bir senfoninin konserde çalınmasında olduğu gibi, ancak halka açık bir gösterinin uzamında ve süresinde kazanabilir. Tabii bu, bir film senaryosu metnine de aynı ölçülerle yaklaşacağımız anlamına gelmez, çünkü o metin, film gerçekleştiğinde birtakım görsel sekanslara dönüşerek erimiş olacaktır. Tiyatroda metin basit bir destek değil, yapıtın özüdür.

Bunu belirledikten sonra, tiyatro tarihçisinin, yalnızca dramatik edebiyatın önde gelen ekollerini gözönüne almakla çalışmalarını sınırlayamayacağını da ekleyelim.

Dram yazarının hitap ettiği kişiler, insan varoluşunun canlı tabloları karşısında hep birlikte duygulanmak ve bunlardan bir ders çıkaran sözleri işitmek amacıyla bir araya gelmiş seyirciler olduğuna göre, tiyatro, kutsal kökenlerine sadık kalarak, toplumların evrensel tarihinde her zaman yeri olan bir ortak törenin sürekliliğini sağlamaktadır.

Bu kitapta tiyatroyu her iki bakımdan, yani hem sanat açısından hem de toplumsal davranış olarak ele alıp, belli başlı dönemlerinin panoramasını özetlenmiş biçimde sunacağız.

BİRİNCİ BÖLÜM
"İLKELLERİN" TİYATROSU

Bütün sanatlar içinde, günlük yaşantımızın akışına en çok karışanı, tiyatro sanatıdır. Yalnızca zevk ve eğlencelerimizde, tören ve şölenlerimizde değil, günlük yaşantının her yanında yeri vardır; her an kendiliğinden doğup dağınık ve belirlenmemiş bir biçimde geliştiğini görebilmek için çevreye bir göz atmak yeterlidir. Tiyatro oynamak bütün canlılarda görülen bir alıştırmadır: Hayvanlarda, bitkilerde benzeşme durumu; hayvanlarda, insanlarda oyun... Bunlar bile tiyatro olarak nitelenebilir.[1]

Oyunculuk sanatı, insanoğlunun sonradan icat etmek zorunda kalmadığı tek aracın olanaklarının en yüksek anlatım gücüne eriştirilmesidir: Bedenin dili olan dans, insanlığın attığı ilk adımlarla birlikte doğmuştur. Evrensel çekim, uzay ve zaman içindeki figürlerini onun yapısına işlemiştir. Dans, ilk dinsel eylem olmuştur. Eski Yunan ve Asya mitolojileri dansı yaratıcı eylemin simgesi olarak görürler: Özünü ritmle ortaya koyan yaşama sarhoşluğu, hiç durmadan yaşam doğurur: Dionysos'un dansı, Çiva'nın dansı gibi; bir Japon efsanesinde geçen "Gökyüzünün Korkunç dişisi" Ameno-Uzumé'nin dansı gibi.

1. Büyüsel Danstan Törensel Drama Geçiş - Tiyatronun kökeninde, günümüzde "ilkel" toplumlarda hâlâ uygulanan mimetik büyü törenleri yatmaktadır. Zencilerin dünyası her gece ateşli ateşli çalan tamtamların sesiyle sarsılır. Kendinden geçmenin doruğundaki dansçı kendi kendini yaralar, ölüme meydan okur; doğa da ona boyun eğmiş gibidir: Ne bıçak, ne ateş, ne de zehir etkiler onu. Kutsal çılgınlığı büyü gizilini (potansiyelini) yoğunlaştırarak topladığından, bedeni bütün yaratıklarda, nesnelerde saklı olan gizli ruhu kapsayan bir tılsımlı madde olmuştur sanki. Yılan oynatıcısının da ısırılmaktan kork-

(1) Nicolas Evréinoff, *Le Théâtre Dans La Vie* (Stock, 1930)

mamasının nedeni, kendini de yılan haline getirebilmiş olmasıdır.

2. Maske - Bu başkalaşma tiyatro gizinin temelidir. Başkalaşma için araç olarak *maske* kullanılır. Büyüsel-gizemsel kaynaşmanın şaşırtıcı bir somutlaşmasıdır maske.

İlkel toplumlarda maske kullanımı evrenseldir. Eskiliğine gelince, taş devrinden kalma mağara resimlerinde, hayvan postu çullanmış (hayvanın başı kişinin alnına oturtulmuş olarak) dansçılar görülür. Bu, bilinen en eski dramatik sahnedir; maskenin kökeni konusunda da bizi aydınlatır: Avcının bir kurnazlığıdır, doğaüstü varlığa kurulmuş bir tuzaktır.

Maske dolayısıyla dansın kazandığı temsilî içerik, zamanla dansın drama dönüşmesini sağlamıştır. Bu evrimin ilk aşamasında söz konusu olan, gerçekleşmesi dilenen bir olayı önceden oynayarak, onu gerçekleşmeye zorlamak çabasıdır. Sözgelimi avcılar bekleyip duruyorlar, ama bir tek bizon bile görünmüyor.. Bu durumda *bizon dansı* başlar, gerekirse üç hafta hiç aksamadan sürüp gider: Yoğun bir dansçı sendeledi mi, hemen bir ok (ucu kütleştirilmiş) atılır; dansçı düşer.. Sonra çemberin dışına sürüklenir, kesilip parçalanıyormuş gibi hareketler yapılır (öykünme), bu arada başka biri onun maskesini takıp dans çemberinde yerini alır.[2]

Evrimin daha ileri bir aşamasında, törensel oyun bir olasılığı gerçekleştirme çabasından öteye gider; geçmişi yeniden canlandırarak eski enerjileri yakalamaya çalışır. İşte burada, öykünme artık terimin gerçek anlamıyla "temsil" haline gelir. Batı Afrika kabilelerinin bazılarında *abissa* adı verilen tören, "ataların yaşamının, danslarının, giyimlerinin tarihsel bir yeniden canlandırılışıdır. Yaşlı kişiler eskilerin dilini konuşurlar".[3]

3. Dinsel "Şölen-Tören"den Sahne Oyununa Geçiş - Bazı dinsel törenler, özellikle toprağın verimliliğiyle

(2) G. Catlin, *The Indians of North-America.*

(3) H. Labouret, *Paysans d'Afrique Occidentale*, Gallimard, 1941. Thonga kabilelerinde (Güney Afrika) gençlerin sünnet törenleriyle Zuni ve Vinnebago kızılderililerinin "sihirbaz-hekim" törenlerinin yukarıda sözkonusu olan şenliklere benzerliği ilgi çekicidir. (P. Radin, *La Religion Primitive*, Gallimard, 1941).

ilgili olanlar, şölen (mystère orgiaque) biçiminde gelişmişti. Zamanla mistik içeriklerini yitirip, sahne oyunlarını doğurdular. Başlangıçta şiddet dolu, aşırı, çarpıcı gösterilerdi bunlar. Çalışma yaşamına egemen olan düzenin, her organizma gibi, yıpranma ve tükenme tehlikesinde olduğu, bu yüzden belirli aralıklarla eski kaosa dalarak ona yeniden canlılık kazandırmak gerektiği inancı yatmaktaydı kökenlerinde. Bu nedenle şölen-tören zamanında her türlü düzensizlik geçerliydi; hiçbir zorlama yoktu artık: Şenlik tersine çevrilmiş dünyadır; yaşam kendiyle sarhoş olurdu sanki, gücünü kendi kendini harcayarak tanıtlardı, aşırılık bir sevgi eylemi, savurganlık kazanma-onarma gücüne inanç, yıkım, hiç tükenmeyecek olan Yüce Ana'ya saygı demek olurdu.[4]

Ne var ki, zamanla dinsel törenler de yıpranır; büyüsel güçleri zayıfladıkça, bunlara bağlı olarak gelişmiş olan inançlar da kişiler üstündeki etkilerini yitirirler. Gün gelir, özgürleşen insan bilinci doğaüstü varlığın maskesini çekip çıkarır ve bir çocuk sevinci içinde, kukla oynatır gibi oynar onunla. Cinler, şeytancıklar -Toprak Ana'nın oğulları- karnaval alaylarında gezdirilmeye başlanır. Bir zamanların büyücüsü artık çığırtkan kesilmiş, onları panayırlarda sergilemektedir. Eski Yunanlılar'ın yarı tanrı yarı hayvan Pan'ı, boynuzlarını Ortaçağ Şeytanı'na miras bırakacaktır. Bununla kitabımız boyunca sık sık karşılaşacak, dünyanın bütün sahnelerinde taklalar attıklarını göreceğiz.

Kabile cemaati sivil toplum olarak örgütlendiğinde, şölen, olağanüstü ile olan ilişkilerini tamamen koparmaksızın, bir tür toplumsal sağlık uygulaması işlevi görmeye başlamıştır: Şölenler aşırılıktan arınmış, danslarla ve oyunlarla süslü dinsel yemek ziyafetlerine dönüşmüştür; düzeni yıkıcı ya da hırpalayıcı davranışlardan arta kalan ise hâlâ oldukça serbest ama artık kurulu düzeni ciddi olarak tehdit etmeyen bir taşlama eğilimidir. Bu taşlamanın nesnesi gösterinin kendisidir; sanatsal yaratıma elverişli ve doğrudan oyunla ilgili bir taşkınlığa her

(4) Roger Caillois, *L'homme et le Sacré*, Paris, PUF, 1942, sonra 1972.

türlü imkânı tanır.[5]

Tiyatro, en parlak dönemlerinde Kilise'yi hâlâ karşısında bulacak, din adamları, tiyatro oyunlarının sanat maskesi altında şeytanın -yani, ilkel paganizmin- geri geldiğini savunacaklardır. Bossuet'nin Molière'e saldırısı, püriten hicviyeler bunun örnekleridir. Cenevreli Kalvinistler'in savunucusu Jean Jacques, kişilik değiştirme alışkanlığının bir çeşit manevi fahişelikle eşanlamlı olduğunu ileri sürerek oyunculuk mesleğine kara damga vurmuştur. Diderot bile, oyunculuk mesleğini savunmak amacıyla, oyuncunun kendini tümüyle oynadığı kişiliğe kaptırmış göründüğünde dahi hareketlerine aklın komuta ettiğini ispata çalışmıştır. (*Oyuncu Üzerine Paradoks*, 1773-1778).

Ortaçağ'ın Hıristiyan özelliği, Rönesans humanizmasının soluğuyla biraz rahatlamış da olsa, form açısından değilse bile esin açısından, klasik tragedyamızda etkisini sürdürmüştür. Ancak, insanın ölümlülüğünün özünde yatan tragedyayı tanıtlamak için mitolojiden çok tarihe başvurmuştur; öte yandan komedya, popüler köklerinden kopmaksızın, uygarlaşmış bir toplumun yaşam biçiminin aynası olarak gelişir. Artık dramatik gösteri bir kültürel politikanın içinde yerini almıştır ve bu, yüzyıllar boyunca, 19. yüzyılın toplumsal devrimlerini ve hatta yeryüzünü sarsan depremleri de aşarak, dinsel tiyatrodaki toplu tapınma coşkusunun canlılığını korumayı göze alarak -ki belki de bu bir şanstır- geçerliliğini sürdürecektir.

(5) Bu oldukça ilkel güldürü tipinden türemiş olan Manding Tiyatrosu (Bkz. H. Labouret, a.g.e.) ile Mallikolo Adası (Yeni Hebrides Adaları) yamyamları tarafından oynanan benzeri farslar ilgi çekicidir. (Bkz. Titayna, A.-P. Antoine ve R. Lugeon; *Chez les Mangeurs d'Hommes*.)

İKİNCİ BÖLÜM
ESKİ YUNAN TİYATROSU

İlkellerin plastik ve ritmik içgüdülerinin tiyatro sanatına dönüşebilmesi için, her şeyden önce şölenin çılgın karışıklığının disiplin altına alınması, uyumlu, tutarlı bir evren görüşüne ulaşılması gerekti. Binlerce yıl önce Çin'de yapılan bazı danslarda, yıldızların gökyüzünde izledikleri yolun canlandırıldığını düşündüren izler bulunmuştur. Gene en az o kadar eski tarihlerde, Mısır'da mevsimlerin akışına göre ölen ve dirilen tanrı Osiris'e adanmış dinsel oyunlar oynanırdı. Ama tiyatro oyunu, ancak insanlığın yeryüzündeki serüveni oyunun merkez noktası ve asıl amacı haline geldiğinde dinsel tören niteliğinden kurtulup gerçek dram niteliğine kavuşabilmiştir. Bu değişim de, Akdeniz ülkelerinde, Yunan dehası sayesinde gerçekleşmiştir.

Yunan hümanizmasının kaynağı Girit uygarlığıdır; bu uygarlığın doruk noktasına erişmesiyle (İ.Ö. 15. yüzyıl) yıkılması arasında çok kısa bir zaman geçmiştir. Girit'te dinsel törenler oyuna, oyunlar kültüre dönüşerek gelişti. Eski Yunanlılar stadlar, amfiteatrlar kurma, atletizm ve müzik yarışmaları düzenleme fikrini hep Minoslulardan aldılar; kitarayı, çift flütü, lirik şiirin başlıca tarzlarını, danslarının birçok figürünü hep onlara borçludurlar.

Hint-Avrupalı istilacılar (Akalar ve Dorlar) Helenizm'e eşsiz bir katkıda bulundular: Yunan dili. Ama bunun dışında, her konudaki öncüleri Girit oldu. Yarımadaya yerleştiler, sırasıyla Anadolu'yu, Ege adalarını, daha sonra 8. yüzyıldan başlayarak Sicilya ve Güney İtalya'yı ele geçirdiler. Bu fatihler kendi kendilerini dünyayı ele geçirmenin türküsü olan destanlarda işlediler. *İlyada* ile *Odysseia* -savaşın şiiri ile denizin şiiri- 9. yüzyılda İyonya'da yazıldı.

1. Epik Dram - Victor Bérard'a göre *epos* (destan)

gerçek bir epik dramdır. Bu şiirlerin yüksek sesle söylenmek ya da anlatılmak için yaratıldığı, kentten kente yayılarak büyük adamların şölenlerinde ya da kent meydanlarında gezgin ozanlar tarafından söylendikleri gerçektir; daha sonra bunlar için özel tiyatrolar yapılmış, Yunan dünyası sürüp gittiği sürece, parlak giyimli ozanlar buralarda destanları okumuşlardır. *Epos*'un drama katkısını bir tür mayaya benzetebiliriz: Güçlerin, isteklerin, konuşma yoluyla çarpışması. Ama buna dayanarak sahne oyunlarının destan şiirlerinin sahneye aktarılmış biçiminden başka şey olmadıkları yargısını çıkarmak yanlış dolur. Önemli olan, esin kaynaklarının ayrı oluşudur. Pindaros stad oyunlarında kazanan genç soylulara şiirler düzerken, ondan biraz daha genç olan Aiskhylos'tan çok, yaşlı Homeros'a yakındır. Onun yiğitleri damarlarında Olympos tanrılarının kanının aktığını duyarlar. Kuşkusuz, bu parlak, çiçekli dünya görüşünün üzerine arada bir gölge düştüğü olur; Homeros'da bile vardır bu gölge. Ama yaptıklarından dolayı ölümsüzlüğe erişecek kişiler için ölüm öyle pek ürkütücü bir şey değildir. Büyük adamların gururunu okşayan bu güzel masallarda halk da biraz avuntu bulabilmektedir. Sonra, bu masalların destanların toplumu, 6. yüzyılın sonunda yükselme döneminden gerileme dönemine geçer; işte dram sanatının biçimlenmesi de tam o sıralarda tamamlanmıştır.

2. Dionysos - Mısır tanrısı Osiris gibi, Zeus'un oğlu Dionysos'u da düşmanları (Titanlar) öldürür, parçalar, yerler; sonra da babası onu yeniden diriltir. Canlanmış, yenilenmiş olarak yeraltı cehenneminden çıkıp geldiğinde duyduğu yaşam sarhoşluğu, aşırı bir coşkunluk, ancak ritmin evrensel disiplinin yatıştırabileceği bir taşkınlık olarak belirir: Yıldızların koro şefi, sanatın koro şefidir o.

Asya'nın duyusal mistisizminde, Dionysos kültü çok eski dinsel törenleri sürdürür. Tapınanlar, çılgın bir nöbet içinde tanrılarının etini yer, kanını içerler. Başlangıç döneminde parçalanan kurban insanken zamanla onun yerini simgesel bir hayvan, çoğunlukla teke almıştır. Bu kurban törenini hatırlatan şiir ise *tragedya*, yani "tekenin türküsü" adını taşıyacaktı.

Törenlerin vahşiliği, çılgınlığı yüzünden, Dionysos di-

ninin uzun süre resmî kültler arasında kabul edilmediğini anlatan birçok efsane vardır. Euripides bunlardan birini *Bakkhalar* adlı oyunuyla sahneye aktarmıştır. Bu oyunda kral Pentheus, kendi anasının önderlik ettiği Thebaili kadınlar tarafından, onların çılgın tapınmalarına karşı çıktığı için parçalanır. Dionysos hep bir "barbar" (yabancı) olarak görülmüştür. Zeus'un oğludur, ama Olympos ailesine geç katılmış, Yunan ülkesine geç yerleşmiştir. Sonunda, bazı bölgelerde (sözgelimi Attike'de) yerleşebilmiş, eskiden kalma kır kültlerini de içine almıştır.

3. Tragedyanın Doğuşu - Şehirlerde, şehrin dans alanlarında, 50 koro üyesi bir sunağın çevresinde dönerek dans ederler. Bunlar, Dionysos'un çektiklerinin yasını tutan insan-tekeleri (ya da *satyros*'ları) temsil etmektedirler.

Bu, başlangıçta mime dayanan bir törendi ancak; ama anlaşılan, kılık değiştirmenin yarattığı büyü, sonraları mitolojinin de benimsediği bir kişilik yarattı: Başlangıçta, tanrının yalın görüntüleri olan *satyros*'lar, zamanla onun peşinden ayrılmayan sadık dostları haline geldiler. Soluk alma gereği yüzünden iki bölüme ayrıldığından, kıtalar arasına tek kişinin söyleyebileceği solo bölümler eklendi. Böylece, artık yalnızca tanrının çektikleri canlandırılmakla kalınmıyor, efsanesinin bütün ana çizgileri dile getiriliyordu; bir çeşit ağır şarkı (cantilène) biçiminde anlatılan efsaneye seyircilerin ritmik inlemeleri eşlik ediyordu. Bu kutsal oyunun adı döner koro *(choeur cyclique)* idi.[6] Eski yazarların dediklerine göre, işin içine çok geçmeden parodi havası karıştı. Ne var ki, bunun tragedya sanatının ilk kıpırdanışı olduğu da bir gerçekti.

560 yılına doğru, Thespis arabasıyla Atina'da ilk kez göründüğünde bu soytarının küstahlığı, Solon'u hem şaşırtmış, hem kızdırmıştı. Oysa aynı Thespis, 536'da, Pisistratos'un Büyük Dionysos şölenleri dolayısıyla açtığı ilk tragedya yarışmasında büyük bir zafer kazandı. Aradan geçen zaman içinde korosunun üyelerinin yüzlerine yaptıkları abuk sabuk rengarenk makyajların yerini al-

(6) Dionysos şenliklerinden zamanla ayrılan döner koro, *dithyrambos*'un doğumuna yolaçmış, Merthymne'li Arion (7. yüzyıl) bundan bir tür opera-oratorya geliştirmiştir.

çıyla sertleştirilmiş bezlerden yapılma *maske*ler almıştı. Birden, anlatıcı (récitant), oyuncuya (aktör) dönüştü; anlatılan öykü de, dar çerçevesinden çıkıp günlük gerçeklere yaklaştı; birbiri ardından sırayla söylenen yakarış ve karşı yakarışlar bir diyalog biçiminde birbirine bağlandı. Burada eski Yunan dehasının en güzel örneklerinden birini görebiliriz. Doğaüstü varlığın yüzünü (genellikle korkunç yaratıkların yüzü) göstermek için kullanılan ilkellerin maskesinin tersine, Yunan maskesi, doğaüstü hayvansal yaratıkları bir yana iterek tragedyaya insan yüzünü kazandırmış oldu.

4. Thespis'den Sophokles'e - 5. yüzyılın başlangıcında tragedyanın ölçüleri ve çifte özelliği (lirik-diyalektik) artık belirlenmişti. *Satirik Dram* ise, bir yandan gülünç olanla ciddi olanın birbirinden ayrılmasını sağlarken, bir yandan da sahnenin asıl patronuna gösterdiği saygıyı dile getiriyordu sanki. Masalsı temaları işleyen bu farslarda, koro her zaman oyun türüne adlarını veren Dionysos'un yakın dostları *satyros*'lardan oluşurdu.

Phynikhos'un yakın zamanda olmuş bir olayı konu alan *Miletos'un Yağması* adlı oyunu, uzun bir acılar ve yakımlar serisini göstermekten başka bir şey yapmıyordu. Aiskhylos oyuna ikinci bir oyuncu kattı. *Hiketides* (Yakarıcı Kızlar) adlı oyununda (yaklaşık olarak 490 yılında yazılmıştır) görülen, şaşılacak yalınlıkta dümdüz bir tartışmadır. Genellikle bir trilogyanın (üç oyunluk bir bütün) ilk bölümünü dram, sonuncusunu ise, eğlendirme amacı taşıyan *satirik dram* oluştururdu. Sophokles çok geçmeden bu birbirine bağlı trilogyalardan vazgeçti. Trajik olayı bir yaşamın birkaç saatine -kaderin bütün oyunlarını oynadığı birkaç saat- sığdırmakla, çaptan yitirdiğini başdöndürücü hızdan kazanıyordu. Olay (aksiyon) bir yandan hızlanırken, bir yandan da çeşitleniyor, eskisinden daha kısa olan şarkılar, olaylar dizisini çok daha yakından izleyebiliyor; bazı yerde sessizliği bazı yerde doruk noktaları destekliyordu. Aiskhylos'un tragedyası, olay üzerine düşünen, düşündüren bir oyunken, Sophokles ile, olay sahne üzerinde patlamaya başlar, sahne kapalı bir alan, bir tuzak haline

gelir.[7]

5- Komedyanın Doğuşu - Yıl boyunca çeşitli şölenler, oyunlarla doğanın doğurganlığı kutlanmaktaydı. Dallar, yapraklarla süslenip, yüzlerine bir sürü boya sürüp arabalara dolan köylüler, bütün yörede koskocaman bir erkek fetişi (phallus) gezdirirler, birikmiş halkla birbirlerine açık saçık laflar atarlar, açık saçık fıkralar anlatırlardı. İşte Attike komedyası bu *komos*'lardan (cômos) doğdu.

Ne var ki, Dorların yaşadıkları bölgelerde toprakla ilgili farslar daha önceden de gelişmişti. Özellikle Sicilyalılar esprili, oyuna, eğlenceye, şarkıya düşkün kişiler olmakla ün yapmışlardı. 6. yüzyılın sonuna doğru Epikharmos, eski toprak büyüsü geleneğinden artakalan birtakım oyunlardan (çoğu anında uydurulan, geçit sırasında oynanan), Platon ve Aristoteles gibi güç beğenir kişilerin bile hoşlandıkları bazı güldürü gereçleri çıkardı. Tragedyanın da, bu yeni doğmakta olan komedya türüne iskeletini vermiş olduğu düşünülebilir; ama bu konuda elimizde olan bilgilerin kıtlığı, kesin bir şey söylememizi engellemektedir. Bilinen tek şey, Syrakuza ile Agrigento şehirlerinin, bu türün öncüsü olduklarıdır.

Atina'da 460 yılından önce hiçbir komedi yarışması düzenlenmedi. Bu yarışmayı ilk kazananlardan biri olan Kratinos üzerine bilgilerin azlığı, onun ne ölçüde Epikharmos'un yapıtını devam ettirdiğini, ne ölçüde Aristophanes farsının (*komos*'un en güzel, en gelişmiş biçimi) öncülüğünü yaptığını öğrenmemize olarak vermemektedir.

6. Dionysos'un Şehre Gelişi - Eski Yunan bilgeliği insanoğlunu eyleme iter: Yaşam, ölümden sonrası için bir umut olmadan da, olduğu gibi benimsendiğinde bile yaşanmaya değer; insan ruhunun üstünlüğünü pekiştiren bir düzen kurmak, dağınık ruhsal güçleri toparlayıp sitenin hizmetine seferber etmek bakımından çok yararlı bir işti kuşkusuz: Dionysos dini, tıpkı Eleusis ve Orfeus mister'leri[8] gibi, gelecekteki kaderleri konusunda kaygılı

(7) Üçüncü bir oyuncu eklenir burada, karşılıklı konuşanların sayısını (koro başıyla birlikte) dörde çıkarır. Bu oyuncuların en az ikisi birkaç role çıkmaktadır.

(8) Hıristiyanlık'ın sırlarından birini konu alan dram. (ç.n.)

olan kişilerin ruhları için bir besin olabilirdi. Ama, vicdanların bu özel yaşamının da belli sınırlar içinde tutulabilmesi gerekiyordu: Çok rahat, özüne aşırı güvenli biçimde işlenirse, yiğitlik duygularını kışkırtma tehlikesi vardı. İşte bu yüzden, toplumun ortak ruhunu yüceltme işini Athena üzerine almak zorundaydı. Onun bu işte başarılı olması için her şey hazırdı: Yurttaşlık yükümleri (vergiler), stad yarışmaları, şölenler, sanatlar ve sanatların içinde en önemlisi olan tiyatro. Çünkü tiyatro, Dionysos'un kutsal sarhoşluğunun açıklığa kavuşmuş, disiplin altına alınmış, açıklanmış, bir güzellik gösterisine dönüşmüş biçimiydi. Sanatın büyüsü (ama iyilik getiren bir büyü) acıma, korku gibi birtakım erkekliğe yakışmayacak duyguları kışkırtmakla birlikte, bunu, kişiyi o duygulardan arındırmak için yapmaktaydı.[9] Böylece, yaşamın anlamı üzerinde düşünmüş, kafa yormuş kişi, günlük çalışmalarına döndüğünde eskisinden daha güçlü olabiliyordu.

Pisistratos'un aydın "zorbalık" döneminden geçmiş olan Atinalılar güçlüklerle savaşa savaşa olgunlaşmışlardı. Yurt çıkarları için birlikte uğraşmayı öğrenmişlerdi. Bütün demokrasiler, mutlu olsalar da, bünyelerinde bir dram taşırlar: Dramı yaşarlar, dramla yaşarlar, dramı aşmak için yaşarlar.

Tragedya, düzenin ağrılı doğumunu ikili yönüyle canlandırır: Dinsel (insan-tanrı çatışması) ve siyasal (birey-iktidar çatışması) yönler. Her ikisinde de, tartışmanın nirengi noktası yasa kavramıdır.

Trajik ışık genellikle kralların üstüne düşer; en göze görünen hedefler onlardır çünkü. Olay, şehir meydanında, yurttaşların (koro) gözü önünde gelişir: Kralların özel yaşamı herkesin malıdır; bahtsızlıkları bütün şehri etkiler.

Attike komedyası ise *Agora*'nın tiyatro sahnesine aktarılışıdır; kamuoyunu yansıtan bir basın organı görevini yüklenmiştir, hiçbir şeye saygı duymaz, kişilerin adlarını açıklar, her şeyin adını koyar. Olayın (ya da entrikanın)

(9) Ünlü *catharsis* (arınım) kuramıdır bu (Aristoteles, *Ars Poetika*, VI). Tragedya kavramı konusunda Bkz. Hegel, *Cours d'Esthétique*, III ve Nietzsche, *L'origine de la Tragédie*.

kıssadan hisse çıkarılacak bir masal olmaktan başka değeri yoktur. Oyunun tek oyuncusu, Atina halkını temsil etmektedir: Khremyles, Strepsiades ya da saf Demos'dur; oyunun asıl ruhunu veren koro da gene halkın temsilcisidir.[10] Oyunun orta yerinde koro üyeleri de, oyuncu da sırtlarını sahneye çevirerek seyircilere doğru gelirler. O zaman maskesini indirmiş koro şefinin ağzından konuşan ozan, yurttaşlarını paylamaya koyulur. *Prabasis* adı verilir buna.

Tiyatro, giderleri varlıklı kişiler tarafından ödenen bir devlet kuruluşudur. Gösteriler aynı zamanda, seyircinin oyunu, başlamadan önce de, bittikten sonra da doğrudan doğruya denetim altında tuttuğu birer yarışmadır; son yargı tiyatroda, seyircinin gözü önünde, gene seyirci tarafından seçilmiş, onun adına karar veren bir jüri tarafından açıklanır.

Nisan ayının ilk günlerinde, deniz yolculuğu kolay olduğu için yabancıların rahatlıkla Attike'ye gelebilecekleri bir sırada kutlanan ***Büyük Dionysos Oyunları*** yılın en parlak törenidir. Altı gün sürer. Şatafatlı bir alayla Dionysos tapınağına gidilip, tanrı alınarak tiyatronun ortasına getirilir. Son üç gün tiyatro yarışmalarına ayrılmıştır. Öteki günlerde de komedya, tragedya, müzik, atletizm yarışmaları vardır; öyle ki, halk Ocak ayından Aralık ayına kadar bunlarla uğraşır durur: Ozanların güvenilecek kişiler olmadığını söyleyen, demokrasiyi ise hiç sevmeyen Platon, küçümseyen bir alayla "tiyatrokrasi" adını takmıştır bu düzene.

7. Gösteriler - 5. yüzyıl boyunca Dionysos tiyatrosu Akropol'ün sol eteğinde, açık havada, çapının üçte ikisinden bölünmüş bir daire olarak yükselen tahta sıralardan oluşuyordu. Bakış alanının ortasında, gene tahtadan, sökülüp takılabilir bir yüksek baraka vardı. Bu sahne duvarının[11] dibinde, koronun bulunduğu düzlenmiş toprak alana birkaç basamakla bağlanmış olan bir seki üzerinde oyuncular yer alırdı. *Orkestra* adı verilen düzlenmiş toprağın ortasında ufak bir Dionysos mihrabı vardı. Per-

(10) Tragedyada arabulucu, uzlaştırıcı ögedir, burada ise kışkırtıcı.
(11) Yer yüzeyinden iki metre yükseklikte bir bölüm vardı: *proskene*.

de yoktu. Dekorlar[12] gerideki duvara dayanmış çerçevelerden oluşuyordu; yanlarda, dikey eksen üzerinde dönen üç yanlı biçimler (periyaktoy) sahne değiştirme işlemini kolaylaştırırdı. Tragedyalar bir saray cephesi önünde, satirik dramlar bir kır sitesinin, komedyalar ise küçük bir kent alanını çevreleyen üç evin önünde oynanırdı. Bu komedya dekorunu İtalyanlar'dan sonra Molière de sık sık kullanmıştır.



Trajik aktör (kadın rolü) Rieti'nin fildişi heykelciği.

Böylece oyun, aynı anda iki değişik alan üzerine dağılmış olurdu. Koro, koro şefi aracılığıyla oyuna karışırdı. Koro şefinin giriş ve çıkışları flütçünün önderliğinde olur, tartışmaların başlangıç ve sonunu tumturaklı bir hava içinde belirlerdi. "Ara"larda, çoksesli şarkılar söylenir, bu şarkılarla birlikte ciddi havalı danslar yapılırdı. Oyun sırasında koronun şarkıları "sahne şarkıları" ile birleşir, böylece acıklı bölümler her zaman müzikle canlandırılırdı; bununla birlikte, çalgıcı olarak yalnızca Dionysos mihrabının üstünde oturan flütçü vardı.

Oyuncuların taktıkları maskelerde yüz anlamları aşırı çizgilerle belirlenmiş, ağız çok açık, takma saçın altındaki alın çıkık olurdu. Uzun kollu fanilaların üstüne giydikleri, her yanı işlemeli ağır giysiler ayaklarına kadar inerdi. Ayaklarına tabanları çok kalın, bilekten bağlı kısa botlar giyerlerdi. Maskenin altına saklanmış özel bir araç sayesinde seslerinin yüksek çıkması sağlanırdı. Bütün

(12) Sophokles tarafından icad edildikleri söylenir.

sesler erkek sesiydi.

Bu kör bakışlı, koca suratlı, garip yürüyüşlü, papaz görünüşlü mankenlerin karşısında, mermerlerin görkemli çıplaklığını unutmakta yarar var. Atina, Asya kökenli süsler takıyordu. Tiyatro, panayır yerlerinin renkli, parlak lüksünü sergiliyordu. Gözünüzün önüne şöyle bir sahne getirin: Deli deli esen rüzgara karşı, güneşin altında bunalan, bütün günü orada geçirmeye gelmiş on beş bin seyirci yiyor, içiyor, kıpırdanıyor, geziyor, sıradan sıraya birbirine sesleniyor... Kaba-saba davranışlı, ama çok ince, çok keskin bir kulağa, şaşılası bir içgüdüye sahip bir seyirci kitlesi; belki de dünyanın en zor seyircisi; gerçek halk tiyatrosunun gerçek halk seyircisi...

Ayrıca, koca bebekleri eğlendirmek için tuzaklar, kapanlar, uçan arabalar, yürüyen platformlar, Herakles'in ya da Hebe'nin havadan sallandırılan görüntüleri, bir sürü çocukça hayal oyunu... Satirik dramın eşlik ettiği üçlü tragedya kesintisiz sürüp bittikten sonra oynanan komedyanın, bütün bu yorgunluğun üstüne seyredilebilmesi için çok hızlı, açık seçik ve hareketli olmasının gerektiğini de unutmamak gerekir. Aslında öyleydi de. Koca burunlu, koca gözlü, koca dudaklı, koca göbekli komedi oyuncuları, çan biçimindeki giysilerinin altında *Komos*'un geleneksel özelliğini çok göze batar biçimde taşırlardı. Kahkahanın yaralayıcı olabileceği kadar verimli olduğunu da hatırlatmak için kuşkusuz.

*8. **Tragedya Ozanları*** - Yüzyılı başından sonuna kadar üç büyük ozanın yapıtları doldurur. Onların rakipleri ya da izleyicileri konusunda hemen hiç bilgi yok elimizde. Ve adı bilinen üç yüze yakın yapıttan elimize kalanlar da yalnızca Romalılar'ın seçip saklamayı uygun gördükleridir.[13] Konularını epik efsanelerden alan bu şiirler, Truva Savaşı'nın büyük kişilerini canlandırır,

(13) Aiskhylos'tan: *Yalvarıcı Kızlar, Persler, Zincire Vurulmuş Prometheus, Thebai'ye Karşı Yediler, Oresteia* üçlemesi; Sophokles'ten: *Ajax, Antigone, Kral Oidipus, Elektra, Herakles'in Ölümü, Philoktetus, Odipus Colonus'ta*, ayrıca üçte biri yazılmış bir satirik dramı da 1912'de bir Mısır papirusu üstünde bulunmuştur; Euripides'ten; *Medeia Alkestis, Hekeba, Hippolyte, Andromakhe, Oreste, Herakles, Truvalı Kadınlar, İon, Herakleidai, Fenikeliler, İphigeneia Aulis'te, İphigeneia Tauris'te, Elektra, Bakkhalar, Tepegöz* (Bu sonuncusu satirik bir dramdır.).

prenslerin yuvalarına dönüşlerini, Thebaililerin destanını, Argosluları, Herakles'in başından geçenleri anlatırlar; her şeyden çok, kanlı serüvenleriyle ünlü ailelerin (Thebai'de Labdakidesler, Argos'ta Atreidai ailesi gibi kuşaklar boyu suç ve cezadan kurtulamayan büyük aileler) başlarına gelen felaketleri inceleyip canlandırırlar. Atina da, bazen şehre adını veren Tanrıça Athena'nın, bazen de konuksever ve iyi niyetli kral These'nin kişiliğine bürünerek bu çatışmalarda hep bir rol oynar.

Salamisli savaşçı Aiskhylos (525-456) yiğitler kuşağındandır. Ayrıca bir din düşünürüdür. Kendisinden önceki evrendoğum (kozmogoni) kuramcıları ile eleştirici düşüncenin ustaları arasında bir köprü oluşturur; ahlak anlayışının ilk doğuş ve ilk gelişimini, akhn biyolojik kaderlere karşi, tepeden inme adaletin klan yasalarına karşı yaptıkları ilk savaşları dile getirir; insanoğlunu gökyüzü karşısında, kendi tanrısal kökenine ve yeryüzünde kendisine verilen yere sahip çıkan, bu yerde kendi düzenini oluşturan, Batı uygarlığının temel taşları olan değer ölçülerini açıkça ilan eden bir varlık olarak gösterir. Aiskhylos eski büyük destanların başlıca sahnelerinden insanoğlunun dünya yüzündeki serüveninin trajik niteliğini bulup çıkaran kendi dünya görüşünü anlatabilmek için, dramın dinamiğini düzenlemiş, diyalektik bir çatı üzerine lirik bir anlatım biçimi kurmuştur. Hem mühendis, hem dekorcu -maskenin gerek mekanik, gerek plastik bakımından kusursuzlaştırılmasının onun işi olduğu söylenir-, hem müzisyen, hem şarkıcı, hem oyuncu olan ozan öyle bir tiyatro dili yaratmıştır ki, bunun çok parlak olan sözlü bölümü aslında, bütünün yalnızca iskelet örgüsü sayılabilecek bir parçasıdır. Üslubunun gerginliğinden midir, verdiği derslerin hazırlıksız sertliğinden midir, anlaşıldığına göre, arada bir seyircisini kırdığı olurmuş. Sonraki kuşaklar da uzun süre ona karşı nankör davranmışlardır. Neyse ki, romantik çağın Shelley'den Nietzsche'ye kadar bütün yazarları, tarih sevgileri ve mitoslara duydukları yakın ilgi dolayısıyla, onu gerçekten tanıyıp değerlendirebilmiş, Hugo'nun "Eskilerin Shakespeare'i" olarak adlandırdığı bu büyük ozanın her çağda geçerli dehasının, yeniden gözler önüne çıkmasını sağlamış-

lardır.

Eskiçağ yazarları, Sophokles'i (496-405) kusursuz bir Atinalı olarak saygıyla anarlar. Sophokles, Perikles'in, Phidias'ın, Herodotos'un dostuydu. Yakışıklı bir insandı ve çok uzun yıllar yaşadı; ölümüne kadar el üstünde tutulan çok verimli bir yaratıcıydı. O da bütün sahne sanatlarında uzmanlaşmış bir ozandı ve bu sanatlar arasında tam bir uyum sağlamayı ilk olarak başardı. Trajik şiirin gerçek drama dönüşmesi, dengesini bulması, hareketliliğine kavuşması, kendine özgü olanaklarını geliştirmesi, öz yasasına uyarak bütünleşmesi hep Sophokles sayesinde oldu. Kaçınılmaz olana başkaldıran insanın iradesi: İşte bu tek şemadan, her seferinde yepyeni bir şeyler çıkarmasını bildi, kişilerini kaderin birer aracı olarak sunmakla, olayların gelişimini onların oyununa bağımlı kıldı; bu önemli yenilik, Sophokles'i çağdaş tiyatro yazarlarının öncüsü yapar. Eski yazarları hatırlatan (Homeros'a özgü derlerdi ona), çok ince çizgilerle çalışan dev bir sanatçıydı, yapıtları trajik duyumun özünü belirleyen bir çeşit aşkın dinginlikle (sükunet) doludur: Bir Stoacılık. Kaldı ki, 430'dan sonra, anlaşılan içinde yaşadığı dünyanın giderek kötüleşmesi, mutsuzlaşması nedeniyle, söz konusu dinginlik büsbütün kararır, gizemci (mistik) bir önseziyle dolar: Bir zamanlar Antigone kendi öz yasasına bağlılığın verdiği onurluluk içinde kıvançla yücelebilirken, bir Oidipus ancak anlamsız ve anlaşılmaz (ama belki de, alnındaki lekeyi bir seçilmişlik işaretine dönüştüren bir tanrı armağanı olan) düzene kesinlikle boyun eğmekle erince varabilmektedir.

Euripides (480-406) ile sahneyi bilgiciler (Sofistler) ele geçirir. Efsaneleri ve geleneksel yorumlarını ince elekten geçiren bir eleştirmendir Euripides; melankolik ve kuşkucu bir dehadır. Zamanının çok ilerisinde olduğu için zamanında iyi anlaşılamamıştır. Devrinde, site-devlete inanç iyiden iyiye zayıflamış, herkesin kendi başının çaresine bakmaya, kurtuluşu kendi içinde aramaya koyulacağı zamanlar yaklaşmıştır. Euripides'in yapıtlarında bu bölünme, parçalanma tehlikesi açık seçik ezilir. Bir yandan diyalektiğin, bir yandan da acındıran öğelerin yanlış kullanımı şiirin dengesini her an yıkacak gibidir;

yazar işe karışır, maskesinin ardından savunmaya geçer, uzun uzun, etkili etkili konuşur gerçi.... Ama delice merakı, her şeye açık aydın kafası, duyarlılığı, tutkuları incelemesindeki kesinlik ve her şeyden çok, kadın tiplerini çizişindeki ustalık, kadınlığı anlayışı, kısacası insancıllığı, onu kesinlikle çağımızın yazarları arasına sokmaktadır. Etkileri, ölümünün hemen ardından, "yeni Yunan komedya"sında, daha sonraları da Roma komedya ve tragedyasında görülmüştür. Aynı etki, Rönesans sonrası tiyatroların tümünün (klasik, burjuva, romantik, "akılcı" tiyatronun Racine'den İbsen'e, Giraudoux'ya kadar bütün yazarların, melodramdan tezli oyuna kadar her türün) tohumlarını atmıştır.

9. Aristophanes - Yapıtlarını 430-385 arasında vermiştir.[14] Peloponnessos Savaşları sırasında barışı savundu, yağma akıncılarının ve Spartalılar'ın hemen her yıl binlercesini kente sığınmak zorunda bıraktıkları köylülerin sözcülüğünü yaptı. Sofistler olarak adlandırdığı halk avcılarına (demagoglar) hiç yılmadan ve durmadan saldırdı; gene bilgici (sofist) saydığı Euripides ile Sokrates'i hiç durmadan alaya aldı. Toprak sahibi, toprağa bağlı, tutucu bir kişi olarak, kötü ya da yanlış uygulamalardan çok, ütopyalara karşı çıktı. En üstün yanı, gündelik sevinç, acı ve aptallıkları epik sayılabilecek bir gülünçlükle kıssadan hisse çıkarılabilecek biçimde abartarak güldüren, düş gücünü verimli kılan, şiirselliğinin şaşırtıcı canlılığıdır. Aristophanes'in kurduğu, içinde tanrıların teklifsizce dolaştıkları evren, zeytinyağı ile şaraptan, soğan ile sarmısaktan, sepet ile kavanozdan, pazar yerleri, bahçeler, küçük zanaatlar, sıkı çalışma, bol güneş, arada bir kafayı iyice çekme gibi şeylerden oluşmuştur. Aristophanes'in mısraları köylü sağduyusunu saçar ortalığa; şehrin ve şehir uydurması serapların karşısına koca bir denize meydan okurcasına dikilir. Aristophanes, Atina'nın dehasını tam olarak yansıtmamaktadır belki; onunki Attike toprağının yemyeşil, pırıl pırıl dehasıdır.

10. Tragedyanın Yozlaşması - 4. yüzyılda, siteler

(14) Elde kalan oyunları: *Akharnaililer, Atlılar, Arılar, Bulutlar, Kurbağalar, Kuşlar,* (bütün bu oyunların adları koronun niteliğinden ötürüdür, *Lysistrata, Barış, Kadınlar Meclisi, Plutus.*

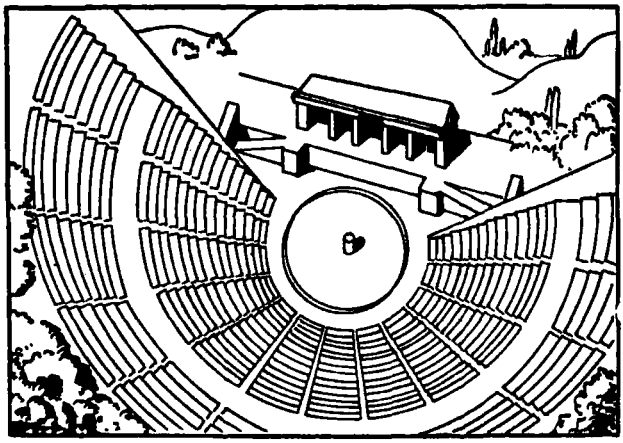
arasında uzun yıllar süren savaşlar dizisi, demokrasiye olan inancın zayıflamasıyla aynı zamana raslar. Bir yandan felsefe, var olan kuruluşlara saldırırken, bir yandan da edebiyat, yaşamın tadını çıkarma ilkesini her şeyin üstünde tutan bir sanat geliştirmektedir. Tragedya, insan olmanın güçlüğünü, yüceliğini, mutlaka baht açıklığı aramadan yaşama güvenmenin gerekliliğini öğretiyordu. Söyledikleri, ruhlarda yankı uyandırmıyordu artık.

Tragedya'nın zayıflamaya başlayışının ilk işareti, koronun budanması, sonra da yok olmasıdır. Bir koro kurmak pahalıya mal oluyordu; varlıklı kişiler bu işten el çekmeye başladılar... Bunun üzerine "ara"lar gelişigüzelleşti, baştansavmalaştı. Müzik danstan daha önemli bir yer tutmaya başladı; çok geçmeden, her ikisi de ince birer kaplama niteliğine büründü; sonunda dans tümüyle ortadan kayboldu. Yarışmalar her yıl belirli tarihlerde düzenlenmez oldu; hiç yeni yazar yetişmediği için, klasiklerden başka şey oynanmıyordu. Yazık ki, Aiskhylos'u, Sophokles'i, Euripides'i taşra şehirlerinde oynayanlar yetersiz, şöyle böyle topluluklardı.

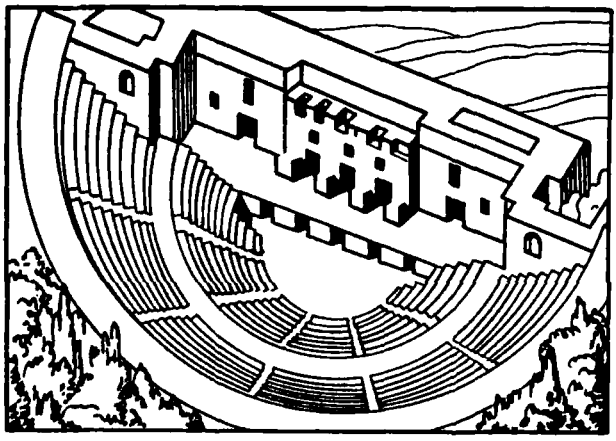
Helenistik çağ, bolluğun egemen olduğu eski çağlara bir dönüş oldu gerçi, ama o çağların tragedyaya uygun iklimini birlikte getirmedi. Tiyatrolar artık taştan yapılıyor, her şehirde birkaç tiyatro bulunuyordu; sahne araçları kusursuzlaşmış, dekorlarda perspektif bile kullanılmaya başlanmıştı. Ne var ki; sahne sanatında canlılığını yitirmiş bir organizmanın soysuzlaşmışı görülmekteydi. Proskene (sahne önü) artık sahne olarak kullanılıyor, oyuncularla koro burada sıra ile yer alıyorlardı; bu, artık koronun oyunda hiçbir rolü kalmadığını açıkça gösterir. Daha sonra, Roma'da, küçük bir yarım daireye indirgenmiş olan *orkestra* bölümü, önemli kişiler için koltukların sıralandığı bir yer haline indirgenecektir.

11.Komedya - Burada da, koronun budanması sonucunda lirik enerji hemen hemen kayboldu. Kişisel davranışların alaya alınmasından oluşan güldürünün, ahlak komedyasının yerini siyasal taşlamalar aldı; artık kişilikler değil, soyut tipler sergileniyordu sahnede. Komedya da filozofların yoluna koşulmuştu artı.

*Orta dönem komedyası*ndan elimizde ancak birkaç



İ.Ö. 5-4. yüzyıllarda bir Yunan tiyatrosu.



Bir Roma tiyatrosu.

yazar ve oyun adı vardır. Oysa, binden çok yapıt ortaya konduğu biliniyor. *Yeni Komedya*'nın ortaya çıkışıyla (3. ve 2. yüzyıllar) değişimin tamamlandığını görüyoruz. Diphilos, Philemon ve özellikle Menandros'tan[15] kalan parçalar, bu konuda kesin bir kanıya varabilmemiz için yeterli. Kişiler, toplulukların hemen hiç değiştirmediği, "tip"ler ya da "iş"lerdi ancak: Yaşlı adam, ana, masum genç kız, iyi aile çocuğu, hafif kadın, patırtıcı asker, asalak muhabbet tellalı, köle (kimi zaman efendisine bağlı, kimi zaman kalleş), tacir, denizci vb. Arada ikide bir söze karışan bir koro olmadığı için; entrika ön plana çıkıp büyük önem kazanır. Olay, çıkar çatışmaları, çapkınca serüvenler, deniz kazaları, korsanlar tarafından kaçırılmalar, yıllar sonra karşılaşıp tanışmalar, beklenmeyen geri dönmelerle karıştıkça karışır ve sonunda her şey burjuva ahlak anlayışının ve aşkın (evliliğe dönüşen) zaferiyle sonuçlanır.



Komedya maskesi
(Kızgın İhtiyar)

Mim oyunlarında Frigyalı (yani, aşırı kadınsı) Dionysos egemendir. Gösteriler sırasında, "skeç"leri, ziller, tefler, flütler sinir bozucu bir müzikle süsler. Eski Yunan'da kadınlar, mim oyunları dışında hiç sahneye çıkmamışlardır.[16]

(15) (340-292) Komedyalarından biri *(Dyskolos)* yakın bir tarihte bulunmuştur.

(16) Dor ülkelerinde bu mimodi yöresel komedya tarafından özümlenmiştir. Bu komedyalar iki yönde gelişmiştir: Oldukça özgür bir fantaziye doğru (Plauts'un *Amphitryon* adlı oyunu bunun bir örneğidir); ya da az çok gerçekçi sayılacak bir yöne doğru (bu da epikarm geleneğinin 4. yüzyılın başlarında Sicilyalı Sophron tarafından sürdürülen tarzıdır).

Romalılar döneminde tiyatronun durumu gene par laktır; ama bu parlaklık artık yapaydır: Yalancı tragedya, göz-yaşartıcı komedya Koslu Herondas'ın okunmak üzere yazılmış mim oyunları, Teokritos'un bazı şiirleri gibi, sokak tiyatrosunun edebi bir biçimini sunarlar.[17]

2. Latin (Roma) Tiyatrosu - Romalılar, İtalyan maskaralığının dehasını ilk kez gözler önüne seren kişilerdir.

Savaşçı, hukukçu, köylü olmak istediler, tiyatro oyunlarının her türlüsünü, yabancı ırklardan gelen her şeyi küçümsediler; ülkelerinde taştan tiyatro yapılarının yükselmesine ancak cumhuriyetin son yıllarına doğru katlanabildiler... Gene de, sirk oyunlarını ilk başlatan Romulus'tu. Bu oyunlar zamanla gelişti, çoğaldı. Genellikle iki türdendiler: Tanrıları onuruna düzenlenen olağan oyunlar ve olağanüstü oyunlar (anma, adama törenlerinde, zafer kutlama, yüzyılı karşılama, açılış törenlerinde); ayrıca evlenme ya da gömme törenlerinde özel oyunlar vardı. Bunların tümünde çeşitli gösteriler olurdu; birkaç gün sürerler, tiyatrolar sabahtan akşama kadar oynardı; sahne aralarında gladyatörler, eğitilmiş hayvanlar, soytarılar çıkardı.

Her yerde olduğu gibi, Roma'da da sahne oyunlarının kökeni Faunus'a, Priapus'a, Liber'e (Bakkhos'a) tapınanların eski korolu, maskeli kutlama törenleridir. *Fescenus şarkıları* (tılsım anlamına gelen *fascinum* sözcüğünden) Yunanlıların komos'una benzer nitelikler taşımaktadır.

Oyunculuğu meslek edinen ilk kişiler Etruria'lı cambaz-soytarılardı. Gençler onların taklalarını kendi aralarında yinelerken araya Fescenus'dan kalma mısralar eklerlerdi. Her yıl Roma Oyunları sırasında tahtadan, derme çatma sahneler kurulurdu. İlk Kartaca Savaşı'ndan kısa süre sonra, özgürlüğüne kavuşmuş bir köle olan Livius Andronicus (Yunan asıllı) söz konusu oyunlar sırasında sahneye konmak üzere Atina repertuvarından bir tragedya ile bir komedyayı Latinceye uyguladı.

Yunan mirası Roma'ya, Sicilya ve Güney İtalya aracılığıyla aktarılmıştır. O sırada hâlâ özgü dillerini konuşan, hâlâ birtakım özgün özellikleri koruyan halkalar

(17) Bkz. O. Navarre, *La Théâtre Grec*, Paris, 1925.

vardı: Helenizmin aralarına sızdığı ama tümüyle etkileyemediği doğrudan doğruya topraktan yaşayan gruplar; özgür zanaatkâr, tüccar, küçük toprak sahibi kişilerden oluşan topluluklar. İlk Latin tiyatro yazarları Campanialı Naevius, Bruttialı Ennius ve Umbrialı Plautus'du.

A) Tragedya - İki eski asker olan Naevius (ölümü 201) ile Ennius (ölümü 169), daha sonraları da Pacuvius (ölümü 130) ile Accius (ölümü 86) ulusal biçim denemelerine girişmekle birlikte, trajik verileri özgün ırk ve dönemlerinden ayıramadılar. Daha sonraları ise, imparatorluğun yücelmesi uğruna yapılan fedakârlıkların sergilenmesi karşısında coşkulanacak bir seyirci kitlesi bulunamayacaktır.

Racine dışında bütün Batılı klasik yazarlar, Yunanlı tragedya ozanlarını Neron'un öğretmeni Seneca aracılığıyla tanıdılar. Bunları aşırı kitabî bir dille aktaran Seneca, öz yaşantısına karışan tragedyaları yazmak, anlatmak işini Tacitus'a bırakmıştı.

B) Komedya - Naevius, iki ayrı Yunan komedi örneğini tek bir Latin komedisi olarak eritmeye dayanan süreci türetti. Zaten, sahne üzerindeki hareketi hızlandırmak için entrikayı sıklaştırmak, İtalyanların her zaman tuttukları bir biçim olmuştur.

Yoksul bir halk çocuğu olan Plautus (ölümü yaklaşık 185) denizci olarak Akdeniz limanlarının hepsini gezmiş, bu arada çok çeşitli dil ve lehçeler öğrenmişti. Bunun yanısıra, çok arı bir Latince kullanırdı. Yeni Komedya'nın dekorlarını da sülyetlerini de bir çırpıda yeniledi, canlandırdı. Komedyayı daha pitoresk, daha hızlı biçime soktu, "halk"ın sesine yakın bir ses kazandırdı. Örf-âdet betimlemelerine ancak durum gerektirdiği zaman girişti, ama her zaman canalıcı noktalara parmak bastı. Olayı, sözcük oyunlarını, sahne oyunlarını artırarak geliştirdi. Komedyaya eski lirizmini bir ölçüde yeniden kazandırdı; gerçi koroyu geri getirmedi ama, oyunlarının neşesinde müziği anımsatan bir hava vardır: Sololar (tek oyun), ikililer, üçlüler, *ariettolarla* dolu olan metinlerinin üçte ikisi, recitativo ya da şarkı biçimindendir: Kısacası, operet türünün ilk yaratıcısıdır.

Terentius (185-159) Kuzey Afrikalı'ydı. Roma'da ko-

ruyucularının evinde büyüdü, Scipio ve Levius ile arkadaşlık etti. (Bu genç soyluların onun komedyalarında düzeltmeler yaptıklarından kuşkulanılmıştır), yalnızca altı oyun yazdı, yirmi beş yaşında, başarıya ulaşamadan öldü. Ama sonraki kuşaklar, yapıtlarını değerlendirmeyi bildiler. Şirin oyunları (aslında biraz siliktirler) Kilise tarafından bile tutuldu; manastırlarda, kilise okullarında oynandı. Daha sonraları, klasik zevkin en belirgin örneği olarak gösterildi ve burjuva tiyatrosunun öncüsü olduğu ileri sürüldü.

Titinius ile Africanus, Atina komedyasını Romalılaştırmayı denediler: Komedya işte o zaman tam anlamıyla kılık değiştirmiş oldu. Zaten Roma'da artık, halk önünde yapılan açık seçik eleştiriler hoş görülmüyordu. Taşlama türü, Lucilius ile kitaplara sığındı.

C) Halk Komedyası - İlk kez Napoli dolaylarında doğup gelişen *atellan* türü kısa zamanda Roma'da da tutundu. Önceleri, heveslilerin kendi aralarında, o anda uydurarak oynadıkları oyunlardı bunlar. Daha sonra bu amatörlerin yerini alan profesyoneller, onurlarını bir maskenin arkasına saklama hakkını elden bırakmadılar.

Atellan, başlangıçta, yalın bir öykü çerçevesi içinde oynanırdı. Oyuncular; hiç değişmeyen tipleri canlandırırdı. Kişilikten yoksun olan bu kuklamsı tiplerin adları şöyleydi: *Maccus*, kaba saba, aşırı obur, şehvet düşkünü, durmadan alaya alınan, çifte kamburlu bir aptal; *Bucco*, öçgözlü, yalancı bir asalak; *Pappus*, durmadan söylenen, şunu bunu paylayan, her zaman ya karısının ya da paracıklarının peşinde koşup duran yaşlı adam; *Dossensus*, gene bir kambur olan köyün bilgini, kahinlerin karikatürü tip. Ve bunların çevresinde aile: Uşaklar *(Sannion)*, öcü *Manducus*, canavar tipli kadın *Lamia* ve *Mania*'lar adı verilen, çocukları çok korkutan hortlaklar.

Atellan çok abartılmış bir fars türüydü; çok da açık saçıktı; çoğunlukla bir siyasal taşlama da içeren oyunların tuzu biberi; çeşitli yanlış anlamalar, sık sık sözcük oyununa dayanan, birbirini tutmayan konuşmalar, tekerlemeler, sopa çekmeler, yüksek sesle geğirmeler, çeşitli saçmalıklardı. Cicero zamanında, bu oyunların modası epey geçmişti. Gene de imparatorlar eskiden kalma tek

tük taşlamalara bile kızarlardı.

Daha üstün sayılan, Yunan-Asya kökenli *mim* oyunları Roma'da günümüzün müzikhol ve vodvil gösterilerinin yerini tutuyordu. Günümüzün büyük dekorlu parlak giysili çok kişili müzikal prodüksiyonlarını andıran bu tür büyük gösterilere imparatorluk zamanında çok yer verilirdi.

Bu arada en çok tutulan *pandomim*di. Bu oyun, koro ve çalgıcıların eşliğinde yapılan tek kişilik bir mim gösterisine indirgenmiş bir lirik tragedya idi. Pandomim oyuncusu, sırayla değişik maskeler takarak, çeşitli kişilikleri canlandırırdı. En az görünümü kadar kadınsı olan bu sanatın, aşırı duygusal, coşkulu bir anlatım biçimi vardı.

Önce zamanın düşünürleri, daha sonra kilise adamları bu gösterilere karşı çıktılar, demediklerini bırakmadılar. Ama bunların tümü boşuna oldu. Günlük ekmeğinin yanı sıra sirk gösterileri de istemeye alışmış olan bir halk için, gösteriler kaçınılmaz bir gereksinmeydi. At yarışları, meydan dövüşleri, gladyatör oyunları, yabani hayvan avları, amfiteatrlarda canlandırılan küçültülmüş çapta deniz savaşları üstüne ortak bahislere girmek çok yaygındı; insan kanının döküldüğü her türlü eğlence, dozun gittikçe artırılmasını gerektiren bir çeşit uyuşturucu madde alışkanlığı halini almıştı. Bu, cumhuriyetin son bulmasından hemen sonra, sahneye koyumların aşırılığıyla başlamıştı; halk çok geçmeden gerçek kan, gerçek ölümler ister oldu. Bu hayvansal gerçekçilik, oyunların arındırıcı erdemini silip süpürdü; sanat diye bir şey kalmadı.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ASYA TİYATROSU

Asya'da sahne sanatlarının gelişmesi Buddha dininin yaygınlaşmasıyla aynı döneme raslar. Çünkü, Buddhacılık, girip köklendiği her yerde, ya ilkellerin şölen-tören tapınmalarıyla, ya da istilâcıların getirdikleri yiğit ülkücülükle karışmıştır. Böylece, yalnızca eski kutsal danslardan kök alan, çeşitli yerlerde, çeşitli halkların dehasına göre gelişen bir tiyatro oluşmuştur. Bunların birbirine eş olan en bellibaşlı yanı, oynanan dramın insanlığın değil, evrenin dramı olması, kişilerin davranışlarının olsun, hareketlerinin olsun, ancak simge olarak kullanılmasıdır. Olayın belirli bir bunalım üzerine bağlanıp çözüldüğü pek ender görülür; kimi zaman düşsel bir coşkunluk içinde dağılır, kimi zaman epik bir taşkınlığa yönelir, ya da Japonların *no* tiyatrosunda olduğu gibi, etkili öze indirgenir.

Batının Ortaçağ tiyatrosu gibi bu tiyatro da, dinsel tören özelliğinden hiçbir zaman tam olarak ayrılmamıştır. En arı dinsel dram ile saray balesinin uzlaştırıldığı bir hava içinde gelişmiştir. Bir yandan efsane kaynaklarını deşerken, bir yandan da, sürekli olarak halk gelenekleriyle beslenmiştir; edebiyat türleri gelişmezden önce de var olmuştur, onlar silinip gittikten sonra da. Bunun nedeni, onu destekleyen mistik güçler yok olduğu zaman bile hem çok özgür hem de çok kesin tekniği sayesinde, kendi iç olanaklarını kullanarak gerekli dayanma gücünü bulabilmesiydi.

Asya tiyatrosu, simgesel anlatımlı, içrek (ésotérique) bir sanattır. Temeli dans olan, son derece gelişmiş ve karmaşık bir dili vardır. Şiir bölümü, çok inceden inceye örülmüş, zengin bir ağ olmakla birlikte yalnızca dansa eşlik eder. Bir kirpik kırpışması, bir yelpazenin açılması ya da kapanması, orkestranın belli belirsiz bir karışması, belli bir anda belli bir rengin ortaya çıkması gibi şeyler,

ancak işin sırrına ermiş kişilerin anlayabileceği bir dilin sözcüklerini oluşturmaktadır. Her şey görünüm, atıf, simgedir. Oyuncunun kişiliği, cinsiyeti bile, tümüyle silinmiştir: Hindistan ve bazı danslar (Çinhindi, Endonezya) dışında kadınlar hiçbir zaman sahneye çıkmazlar. Oyuncu, mitolojik bir evrenin öğeleri arasına karışmıştır: Kimi zaman gökyüzü tanrısı, kimi zaman cehennem canavarı insan, hayvan, bitki, ya da rüzgâr, akarsu olur; inceden inceye işlenmiş bir akrobasi eğitimi onu her türlü değişim için hazırlıklı kılmıştır. Böyle bir sanatta maske kullanımı elbette kaçınılmazdır. Yok olduğu yerlerde ise, yerini aşırı üsluplaştırılmış bir mimikler dizisine bırakmıştır. Çinli oyuncunun lakeyi anımsatan aklı karalı görkemli makyajı ile Japon oyuncusunun kullandığı maske arasında pek az bir ayrım vardır aslında. Oyunun başlangıç noktasında hemen her zaman bir kukla vardır: "Baştan başa maske, üstelik hareketli"[18]; ağırlıktan kurtulmuş sihirli bir gövde olduğu için, metafizik bir tiyatronun ideal oyuncusudur bu.

1. Eski Hindistan Tiyatrosu. - Sanskritçe olan eski tiyatro, çağımızın ilk altı yüzyılı boyunca, Buddhacılığın soluğu ile tomurcuklanıp çiçeklenmiştir. Bu tiyatronun özelliklerini tanımlamak için, Sanskritçenin o zaman bile bir edebiyat dili, yani, ölü bir dil olduğunu hatırlatmak yeterlidir. İslâm dininin Hindistan'a girmesiyle (11. yüzyıl) bu sanat bozulmaya başlamıştır.

Büyük İskender, Helenizm'i Pencap'a götürdüğü zaman, Yunanlı mim oyuncuları yerli oyuncuların arasına karışmışlardı. Birlikte getirdikleri Yunan ve Latin komedyalarının izlerine, Sudraka'nın *Küçük Toprak Araba* (İ.S. 3. yüzyıl) adlı oyununda, hattâ Çin sahnelerinde bile raslanmıştır.

Bu Arî dram, ilk bakışta bizlere çok yabancı gelmemektedir. Saraylarda geçen aşk öyküleridir karşımızdaki. Bir sürü altın yürekli kral, kıskanç ama eli, yüreği açık kraliçeler, işini bilen rahipler, can dostu rahibeler, saf ve sadık uşaklar, duygu inceliklerini çözümlemekten, sorunun en küçük ayrıntılarıyla uğraşmaktan başka şey yapmaz gibidirler. Ama dikkat! Burada her şeyin simge oldu-

(18) P. Claudel, *L'oiseau Noir Dans le Soleil Levant.*

ğunu unutmayalım. Aşk öyküsü aslında ruhun mistik arayışlarla dolu yolculuğunun serüvenlerini anlatmaktadır. Brahman Kalidasa'nın (4. yüzyıl) erotik şiirleri de dramları da *(Sakuntala'nın Yüzüğü)* aynı tatlı lirizmle doludur: Kalidasa dış dünyanın güzellikleri ile iç dünyanın gizlerini birbirine karıştırarak yansıtır.

2. Cava ve Bali'de Tiyatro. - 15. yüzyılın sonunda Müslümanlar'ın gelişiyle tiyatroda ilerleme durdu, ada olma durumunun yol açtığı tecrit edilmişlik sayesinde tiyatro oyunu, üslubundaki o döneme özgü arılığını günümüze kadar korudu. İlkellerden kalan ve özellikle Bali'de hâlâ önemli yer tutan maske oyunları bir yana bırakılacak olursa, birbiri ardından gelen başlıca iki tür gelişti, hâlâ da gelişmektedir.

Bunlardan daha eski olanı, bir gölge tiyatrosu olan *vayang-poerva*'dır. Tahtadan ya da deriden oyulmuş ince sülyetler, dantele benzer görünümleriyle perdeyi süslerler. Omuzları ve dirsekleri oynaktır. Perdenin dibinde oturan *dalang* bunları bir bambu sopası ile kaldırarak oynatır, aynı zamanda şiir okur. Perdenin sağ yanında yiğitler, tanrılar, evrenin uyumuna uygun davranan bütün varlıklar, sol yanda ise kötü ruhlar yer alır. Simgesel bir figür olan *gunugan*'ın (Dünya Ağacı, Ateş, Yaşam) ortaya çıkmasıyla olayın geçtiği yer belirlenmiş olur. Bu gösteri, İ.Ö. 2. yüzyılda Hindistan'da var olduğu bilinen bir gölge oyunundan türemiştir. Zaten yansılanan da, eski Hint destanlarıdır *(Mahabharata, Ramayana)*.

Vayang-vong adlı oyunda, etli canlı oyuncular eski oyundaki sülyetlerin davranış ve hareketlerini aynen yinelerler. Dalang ise dansın yanısıra aldatıcılık görevini yüklenmiştir. *Gamelang*'ın (yaylı ve vurma çalgılardan oluşan orkestra) ritmi eşliğinde, sahnede karşılıklı vuruşmalar, aşk ikilileri, çeşitli başkalaşımlar gösterilir; oyun son derece ince, üstü kapalı bir saray üslubu içinde oynanır.

Gerek kaynak aldıkları eski büyü törenlerine, gerek halkın ruhsal eğilimlerine daha yakından bağlı kalan bir oyun türü ise Bali'deki danslı pandomimlerdir. Büyük harcamalar pahasına sürdürülen Siyam ve Kamboçya saray balelerine gelince, bunlar her şeyden çok, pek ince ve

karışık bir tekniğin sürüp gitmesini sağlayan bir çeşit canlı müze olarak değerlidirler.

3. Tibet Misterleri. - Bu oyunlar 17. yüzyıldan pek eski değillerdir, ama daha eski bir geleneğe bağlı oldukları izlenimi uyanmaktadır. Bu aslında oyunlaştırılmış bir vaaz olmakla birlikte, insan yüreğine de yer veren bir tiyatrodur. Ya her türlü dünya nimetinden sevinçle vazgeçerek manastıra kapanan bir genç kızı anlatır; ya Buddha'nın gerçek ışığa kavuşmazdan önce, büyük çağrıya uymak için dünyasal malını mülkünü dağıtışını, kendi eliyle kendi gözlerini çıkarışını canlandırır. Anlaşıldığına göre, müminleri vadiden vadiye dolaştırıp sonunda Asya kıtasının doruğunda bulunan bu yüksek yaylaya getiren yolculuk, bu oyunlar aracılığıyla ruhsal olarak sürerek onları daha yücelere götürmektedir.[19] Gösteriler birkaç gün sürer, arada alayla yürüyüşler yapılır, dilencilerin çeşitli soytarılıkları izlenir. Buddha rahipleri parşömen üstüne yazılmış rollerini okurlar. Maskeli kişilerden oluşan bu koro, eski şeytanları, toprağa bağlı ruhları temsil eder.

4. Çin Tiyatrosu. - İlk izlerine İ.Ö. iki bin yılı aşkın dönemde raslanır; bunlar kutsal danslar ve saray balesi biçimindedir. Huan-Tsin (713-755) zamanına kadar da bu aşamadan öteye gidememiştir. İyi bir müzisyen olan bu imparator, üç yüz oyuncudan oluşan bir topluluk kurdu, kendi yönettiği bu topluluğu "Armut Bahçesi" adı verilen bir yere yerleştirmiştir. Oyuncular hâlâ bu adı taşırlar: "Armut Bahçesi Müritleri".

Moğol istilâsından sonra Çin'de oldukça keskin bir rüzgâr esti, okumaya meraklı, sessiz halkın geleneklerini az da olsa sarstı, her şeyi olduğu gibi tiyatroyu da canlandırdı. Bununla birlikte tiyatro altın çağını, yani *Gûn Cu* dönemini ancak Ming sülâlesi zamanında (16. yüzyıl) yaşadı. Gûn Cu okulunun oyunları (Uzun Yaşam Odası. Pi-P'a'nın Gitarı) masal havası içinde ahlâk dersi veren oyunlardı; inceden inceye işlenmiş, süslü püslü, aşırı duygulu ve çok uzun olan bu oyunlar, en taşkın anlarda bile ölçüyü şaşırmayan bir sağduyunun özünü gözler önüne

(19) Bu dramlarda din adamları uzun Hint etekleri ve sarık giyerler, siyasal ilerigelenler ise Çinli giysileri içinde olurlardı.

sererlerdi. Gösterinin her öğesinin dozu öylesine incelikle ayarlanmıştı ki, bu dramların yorumu, oyuncular için hâlâ bir sınav niteliğini taşır. 17. yüzyılda *Cing Diao* oyunlarında, yorum ustalığına verilen önem gereğinden çok fazlalaştı; 19. yüzyılda *Sing Hsi* oyunlarında tehlike daha da arttı. Gene de, oyunlar basit halk eğlenceleri halini aldıktan sonra bile, şaşırtıcı incelikte teknik geleneklere bağlılık, bu sanatın büyüleyici görünümünü korumasını sağladı.

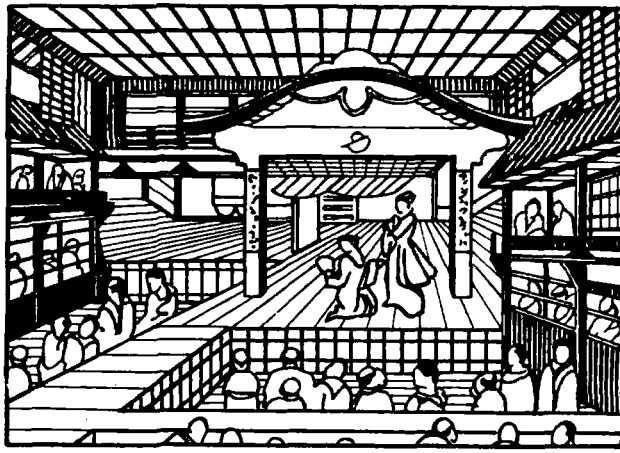
5. Japon Tiyatrosu. - Japonya'da tiyatro tarihi iki büyük okulun *(No* ile *Kabuki)* tarihidir.

No tiyatrosu aynı zamanda hem dinsel, hem soylu bir hayat anlayışı yansıtır; trajik olayı, Buddhacılıkta var olan evrensel dayanışma duygusunun yumuşattığı bir dayanma, direnme gerekliliği katarak, daha da arılaştırmıştır. No tiyatrosu, 13. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıktı. İki ayrı geleneğin, *kagura* (dansh pandomim) ile gezgin Buddha rahiplerinin okuduğu manzum öykülerin birleşimidir.

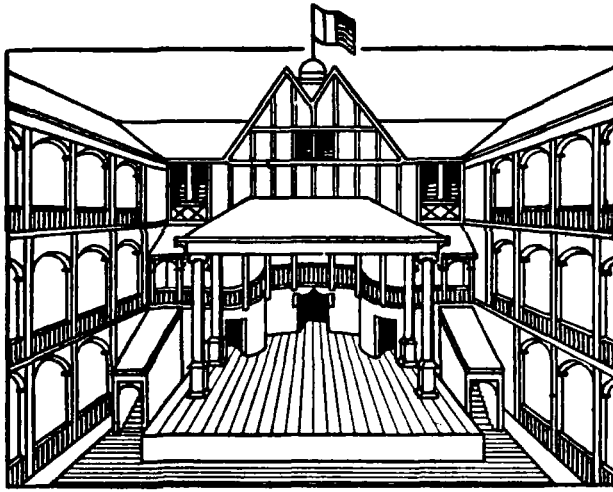
No dramları yortu günleri, büyük tapınakların avlularında oynanırdı. Oyuncular soylu ailelerden, derebeyi prenslerinden seçilir, bunlar sanatlarının sırlarını babadan oğula aktarırlardı.

No oyunları bir tapınağı ya da kutsal bir tarikatı yüceltici nitelikteydi. Buddha öğretisinin başlıca temalarını işlerlerdi; insancıl ve dünyasal her şeyin geçiciliğini anlatır, şeytanların kovuluşunu, acı içinde bunalan ruhların yatışmasını, acı çekenlerin nasıl mutluluğa kavuştuklarını sergilerlerdi.

No kısa bir dramdır. Tek bir gösteri için, değişik nitelikleri olan beş oyunu bir araya getirmek gerekir. Her birinin konusu, Batı dünyasında kısa bir şiir, ya da birkaç satırlık bir öykü yaratabilir ancak: Sözgelimi, bir düelloda öldürülen savaşçının ruhu, kendisini öldüren kişiyi görmeye gelir; dul kalmış bir imparatoriçe, otuz yıl önce tahttan feragat edip bir manastıra kapanmış olan kayınbabasına konuk gider, karşılıklı eski günleri anarlar; güzel bir kadın, yıllar önce ona olan aşkından ölmüş bir adamın hâlâ avunca kavuşmamış ruhuna yeniden işkence etmek için gelir.



Bir kabuki tiyatrosunun (Japon) görünüşü.



Elizabeth döneminde sahne.

Claudel[20] şöyle der: "Dram bir olayın meydana gelişi, No ise bir kişinin gelişidir." Gelen kişi, yolculuğunu anlatır; seyreden, onunla birlikte görünmeyenin sınırlarını aşmış hisseder kendini. Bu yücelikte, kulak, ruhun ve doğanın en ince uyumlarına karşı duyarlıdır. Asıl şaşılacak şey, seyirciyi eğitmekten başka amaç gütmeyen bu rahiplerin, dinsel törenden böylesine etkili bir tiyatro olayı yaratabilmiş olmalarıdır. Sahne mimarisi Çin tiyatrosununkinden pek değişik değildir (zaten ondan önce gelişmiştir): köşeleri sedir ağacından sütunlarla belirlenmiş, üç yanı açık, hemen hemen tümüyle boş bir dörtgen sahne. Ama bu sahnenin girişini oluşturan tahta köprü üzerinde beş kişi (shité) göründüğü anda, gene Claudel'in dediği gibi "değerli taşlardan, çiçeklerden, ateşten diliyle" bizimle konuşmak için "gelen kişi" ortaya çıktığında, bir yandan da "gölgeler arasında çömelmiş koro düşsel mırıltılarını sürdürürken", bir tiyatro dehasıdır karşımızdaki: Canlı bir şiirdir.

Kabuki kukla gösterilerinden doğup gelişmiştir. Çikamatsu'nun (doğumu 1653) kuklalar için yazdığı oyunlarla, tam yüzyıl sonra Takeda-İdzumo'nun canlı oyunculara oynattığı oyunlar arasında hiçbir fark yoktur. Aynı dramlar hâlâ bir rèpertuvardan ötekine geçip durmaktadır. Yirmi bölümlük -her bir bölüm tefrika edilen romanlar gibi tıkış tıkıştı- korsanlık ve fetih öyküleri, akıl almaz bir kıyıcılık, büyüklük, fiziksel ve ruhsal güç gösterileri arasında anlatılır; oyunlarda siyasal olaylar ve mucizeler de yer alır.

Kabuki, her türlü çağdaş araç gereçten yararlanmakla birlikte, birtakım geleneksel üslup özelliklerinden vazgeçmemiştir: Sözgelimi, bütün kişilerin peşinden giden peçeli birer *Gölge* vardır, elindeki bambu sopasına takılmış bir fenerle onları aydınlatır; ve *ki* (müzik) önemli bir olayın gelişini önceden haber verir: Sözgelimi, Ay'ın doğmak üzere olduğunu ilk önce ondan öğreniriz.

6. İslâm Tiyatrosu. - İran'da, Muharrem ayında, Hazreti Ali'nin oğullarının ve yakınlarının şehid edilişini anmak üzere düzenlenen *ağıt tutma törenleri* (tâziye) İslâm dünyasında, gölge tiyatrosu dışında, hoşgörülen tek

(20) P. Claudel, a.g.e.

dramatik oyundur.

Gölge tiyatrosunun İran'daki baş kişisi, Türk *Karagöz*'ünün yakın akrabası sayılabilecek olan *Keçel Pehlivan*'dır; yalnız, bu ikisinin kişilikleri, özellikleri oldukça değişiktir. Daha ince bir tip olan *Pehlivan*, Scapin ile Tartuffe'ün bir karışımıdır. *Karagöz* ise, daha kabasaba ama neşeli, gözleri vel-fecr okuyan (Çingene asıllıdır da ondan), erkeklik gücüyle sürekli övünen, kurnaz, serüvene meraklı, buna karşılık sık sık sopa yiyen, boynuz takan, matrağa alınan bir tiptir. Ancak bütün bunlar ikinci planda kalan şeylerdir, asıl önemlisi, ırkının yaşam gücünü, sevincini, bir de küçük adamın başkaldırma eğilimini şaşırtıcı bir canlılıkla kişiliğinde toplaması, gözler önüne sermesidir. Halk dehasının bir örneği, Batı ile Doğu arasındaki, geçmiş ile çağdaş dünya arasındaki bağın sözcüsüdür.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
ORTAÇAĞ TİYATROSU

Batı'da, on beş yüzyıl boyunca sanat, Hıristiyan kilisesinin damgasını taşıdı. Ve bu sürenin ilk on yüzyılı boyunca, durmadan görünüm değiştiren, hareketli, karışık bir Avrupa'da hiç değilse manevî bir birlik ve dayanışma duygusunu yaşatabilen gene kiliseydi. Ekonomik yaşantıyı kilise düzenledi, komünlerin bağımsızlaşmasında, burjuvazinin gelişip yükselmesinde önemli rol oynadı, her şeyden çok da halkın eğitilmesini iş edindi.

Uygarlık sürecinde tiyatronun yeri vardır. Önemi, geride bıraktığı anıtların güzelliği ile ölçülmez; işi, halk sanatı ve yaşamı için bir yuva oluşturmaktır.

Gerçekten tiyatro, şarkıdan, danstan, romandan, şiirden çok daha büyük ölçüde halkın malıdır. Batı dünyasında, kilisede (kalabalığın tek bir yürekle şarkısını söylediği, Hıristiyanlığın ilk günlerindeki eşitliğin simgesel olarak sürdüğü yerde) doğmuştur: Seyirci toplulukları, dindaşların ortak tapınmalarının bir uzantısıdır.

Tiyatro ortaklaşa bir yapıttır: Her şehirde çeşitli meslek toplulukları birbirleriyle bu konuda yarış ederken, şehirden şehire yayılmıştır. Özgürlüğe kavuşmuş komünlerin refahı da, tiyatronun gelişmesine yardımcı olmuştur.

1. Paganizm'den Kalıntılar. - Eski toprak büyülerinden kök alan birçok dans, uzun yıllar kiliselerde de yapılmıştır. Sözgelimi, Saint-Jean d'été'de ruhu yüceltmek ve arındırmak için ateş üstünden atlamalar sürdürülüyordu. Bu ilkel âyinlerin bağlı oldukları inançlardan ne kalmıştı geriye? Köylerde hâlâ geçerli olan birtakım boşinanç tortuları. Bunun yanısıra yıl boyunca çeşitli danslar, şölenler, maskeli eğlenceler de düzenleniyordu. Böylece kilise, yalnızca şeytanın oyunlarına ve doğayı yücelten kutlama törenlerine göz yummak değil, aynı zaman-

da bunlara katılmak durumundaydı. Kilise adamları severek katılıyorlardı bunlara. Doğrusu istenirse, yüksek yetkilileri kızdıran aşırı taşkınlıklar olmuyor değildi. Ama ne yüksek Papazlar Kurulu toplantılarının kararları, ne Roma'dan gelen buyruklar, Çılgın'ların kiliseyi işgal edip kendi matrak papalarını seçmelerine, yılın hiç değilse bir gününde eşek, tilki, ya da ringa gibi hayvansal tanrıların patırtılı bir törenle mihraba taşınıp büyük bir saygı içinde oraya yerleştirilmesine engel olabiliyordu.

2. Yunan-Latin Edebiyat Geleneği. - Tiyatroda pek fazla etkili olmamıştır. Bizans'ta Yunanca kullanıldığından, eski çağlarla olan bağ tümüyle kopmamıştı. Bu yüzden, *Mısır'dan Ayrılış* (3. yüzyıl), *İsa'nın Çektikleri* gibi oyunlarla (bu ikincinin uzun süre Grégoire de Nazianze tarafından yazıldığı savunulmuştur, ama o kadar eski değildir) eski tragedya teknikleri yeni dinin hizmetine sunmaya çalışıldı. Hemen hemen aynı dönemde, Saksonyalı genç rahibe Hrotswitha'nın yüksek sesle okunmak üzere yazdığı öğretici küçük oyunlarda, Seneca ile Terentius'un etkileri uzaktan uzağa duyulabilir. Son olarak Fransa'da Fleury-sur-Loire'daki ünlü okullarda, Latin komedyaları çevrilmiş, uyarlanmış, oynamıştır. Ama 12. yüzyılda olmuştur bu; o zamana kadar da başka bir kaynaktan, özgün bir dram sanatı doğmuş bulunuyordu.

3. Kilise Şarkılarından Dinsel Drama Geçiş. - Hıristiyan öğretisi, İsa'nın, azizlerin yaşamlarını anlatan öyküler, eğer kilise ayinleri onların gözleri önüne harika resimlerle süslü bir kitap sermeseydi halk için kâğıt üstünde kalmış ölü belgeler olabilirdi.

Papa Büyük Gregorius (6. yüzyıl) tarafından biçimi saptanan Antienne şarkıları, bir solistle koronun sırayla söyleştikleri bir türdü. Benediktenler bunu Batı'nın her yanına yaydılar. Rönesans sırasında çoğalan kültür yuvaları arasında en parlak olanı İsviçre'deki Sankt-Gallen'di. Bu topluluğun rahiplerinden Tutilon, kutsal metnin değişik söylenişlerini (bunlara *trop* adı verilir) yazmıştır (10. yüzyıl). Örneğin, Paskalya yortusu törenlerinde Melek ile Aziz kadınların konuşması (-Kabir'de kimi arıyorsunuz. - Nasıralı İsa'yı. -O artık burada değil, vb.) dramatik duyguları çok incelikle kışkırtacak biçimde söylenirdi.

Bu Yeniden Diriliş *trop*'larını çok geçmeden Saint-Martial-de-Limoges'da yazılan ve Noel'de söylenen *Quem Quaeritis in Prqesepe* (Beşikte Kimi Arıyorsunuz?) izledi. 11. yüzyıldan sonra, son iki yüzyılda gerçekleştirilen ilerlemelerin tümü kilise törenlerinde yer almaya başladı.

Öte yandan, önemli yortu günlerinde papaz ve manastır okulları kapılarını çevre halkına açmaktaydılar. Böylece ilk dinsel dramlar ya bir manastırın kemeraltında veya avlusunda, ya da "tanrı evi"nin sundurması altında oynandı. Bunlar Latince şarkılardan oluşuyordu. Tam anlamıyla tören havasından kurtulamamışlardı ama, gençlerin coşkusunun yardımıyla oyun'a iyice yaklaşmışlardı. Bazı motifler, dramatik değerleri dolayısıyla daha özgürce işleniyordu: Aslanlar çukuruna atılan Danyal ya da, uslu bakirelerle çılgın bakireler... Kutsal kitaptan alınan bölümlerin yanına azizlerin yaşamöyküleri (ilgi çekici serüvenler repertuvarı) eklenmişti.

Eldeki yazılardan anlaşıldığına göre, bu oyunların en eskilerinde bile, kullanılan aksesuvarlar, "sahneye koyum"da çok ileri bir gerçekçilik arandığını ortaya koyar. Bizans'ta kilisenin orta yerinde oynanan *Azap Ocağındaki Çocuklar* (10. yüzyıl) trop'unda bir tütsü bulutu içinde yanan yüzlerce mum, söz konusu ocağı temsil ediyor, bu ateşin içine kilisenin tavanından tahtadan yapılmış bir melek indiriliyordu.

Ne var ki işin içine gerçekçi olmak kaygısı karışınca, güldürülere de (yani kutsal olmayan oyunlara) kapı açılmış oldu. Çarmıh, dikenli taç, kamışlar ya da çiviler göründü mü, milletin yüreği sıkışıyordu; ama kıtıktan sakallı, boynuzlu bir Musa, ya da karnı burnunda bir Elizabeth, ya da takla atıp konuşarak yaklaşan Balaamlı dişi eşek ortaya çıkmayagörsün, herkes kahkahadan kırılıyordu. Bu tür kahkahalar, İspanya'da Kral X. Alfonso'nun kiliselerde oynamasını yasaklamış olduğu kutsal "alaylı oyunlar"ın yolaçtığı gülüşlere pek benzemekteydi. Bu nedenle olacak, gülünç şeytanın kiliseden kovulması gecikmedi.

Latincenin yerini ulusal dillerin almasıyla güldürü, dinsel oyunlardan tam anlamıyla ayrılmış oldu. *Le Jeu d'Adam (Âdem Oyunu;* 12. yüzyıl sonu) okumuş, aydın,

saray inceliklerini iyi bilen bir papazın yapıtıdır. İlk olarak İngiltere'de oynandı; ama o sırada İngilizce orada yaygınlaşmamış olduğu için, Âdem'in baştan çıkması, gözden düşüşü, insanoğlunun alnına yazılan kara yazı, Kabil'in işlediği suç ve gördüğü ceza Fransızca olarak anlatılmıştı. Oyunun sonunda bütün peygamberler sırayla geçerek kurtarıcı İsa'nın bir gün geleceğini ilân ediyorlardı.

Bu yarı-dinsel gösteriler, kiliselerin önündeki alanda yapılırdı. Arada söze karışan koronun şarkısını Latince söylemesi, kilise papazının ak piskopos giysisi içinde Kutsal Kişi'yi (Figura) canlandırması, oyunların dinsel tören havasından tümüyle kurtulmalarını engelliyordu. İki bölüm arasında şeytanlar sahneye çıkar, seyircileri güldürürlerdi. Gene de, her şeye karşın, Cennet Bahçesi'nin yarısını gizleyen, oynayanların yalnızca belden yukarısını gösteren (Âdem, çıplak olduğunu fark ettiğinde eğilerek görkemli kızıl giysisini çıkarır, yerine yapraklardan örülmüş bir gömlek giyerdi) bu perdenin gerisinde, yaşamla simge arasında bocalayan, gökyüzüne tırmanışın yarı yolunda kalakalmış bir sanat umudu parıldıyordu.

Âdem Oyunu'nda rollerin çoğunu dindar heveslilerin oynadığı sanılır. O sıralarda burjuvalar ve öğrenciler, Kilisenin koruyucu önderliği altında *tiyatro dernekleri* kurmaya başlamışlardı. Meslek gruplarından bazı kişileri de (hiç değilse bağış toplamak için) aralarına aldıkları sanılmaktadır.

4. Dinsel Dramdan Misterlere Geçiş. - Tapınmanın bir parçası olarak başlayan dramatik oyun, bir anlamda kökenine çok uzun süre bağlı kaldı. Üç yüzyıl boyunca, Kutsal Kitap'ın sayfa yanlarını süsleyen renkli, yaldızlı bir tezhipten başka şey olmaya kalkışmadı. Doğa ile tanrı arasında bocalayan insanoğlunu olayın merkezi durumuna getirme konusunda *Âdem Oyunu*'nun açtığı yolu izleyen olmadı. Ortaçağ dinsel tiyatrosu, çok geçmeden gerçek zenginliğini fark etmez oldu. Küçük Kurtarıcı'yı yüceltmek için yapılmayan, yapılmayacak yoktu; ancak bütün bu dinsel coşku, gerçek bir ozanın, kişisel bir görüş getirme bir yana, hiç değilse acı içinde kıvranan bir yüreğin yakınmalarını dile getirebilecek bir ya-

zarın ortaya çıkmasını sağlayamadı. Gene de, bazı Belçika asıllı *Nativité*'lerde (İsa'nın doğuşunu anlatan oyunlar) bir de Doğu'nun büyüsüyle dolu ***Le Jeu de Saint Nicolas***'da *(Aziz Nicolas Oyunu)* yüreğin sesini derinden duymak olanağı vardı. Bu oyunun yazarı Jean Bodel, 1210 yılında cüzamdan ölmüştür. Özellikle Umbria ve Toscana'da Fransisken rahiplerinin yapıtı olan *laudo*'lar da ilgi çekicidir. Kutsal sevgiyle dolu olan bu diyalogların en güzelleri Rahip Jacques de Todi'nin (1230-1306) imzasını taşır. Yıllar yılı, yalın köy sahneleri üstünde halkın ateşli coşkusunu yüceltmişlerdir. Bunu izleyen yüzyılda, Meryem Ana'ya duyulan sevgi ve saygı, ***Meryem'in Mucizeleri*** (Les Miracles de Notre-Dame) oyunlarını esinlerdi. Bunlar yumuşak, romantik her türlü aşırıcılığı önleyici bir "burjuva nezaketi" ile dolu, eğitici kısa dramlardı. İlk örnekleri sayılan Rutebeuf'ün ***Théophile*** adlı oyununun, Dr. Faust tragedyasının (13. yüzyılın ikinci yarısı) ilk taslağı olduğu söylenir.

1264'te Tanrısal-Şenlikler başladı. Bunlar Kutsal Kitabı yüceltmek amacıyla kutsal tragedyanın iki büyük çevrimini birleştirmekteydiler. İspanya, İtalya ve İngiltere'de bu, "kutsal gösteriler" dinsel tören alayını süslemekten ileri gitmiyordu; süslü arabalar,[21] İncil'den birtakım sahnelerin yanısıra günlük olayları, küçük kentin tanınmış kişilerini gösteren canlı tabloları sokak sokak gezdirirlerdi.

5. Giz Gösterileri (Misterler). - 13. yüzyılda, gezgin ozanlar, panayırlarda İsa'nın çilesini (Passion) manzum olarak anlatırlar, öykülerini mim tabloları ile süslerlerdi. Daha sonraları, bölgesel tiyatro dernekleri kuruldu. İlk temelli tiyatro Paris'te, bu topluluklardan birinin Kral VI. Charles'dan 1402 yılında aldığı özel izin mektubu sonucunda kuruldu. Bu topluluk elde ettiği ayrıcalıktan, Corneille'in yazarlığa başladığı yıllarda bile hâlâ yararlanmaktaydı.

Fransızca yazılmış ***İsa'nın Çilesi*** oyunları (Passion) içinde en ünlü olanlar şu üçüydü: Eustache Mercadé'nin 1420 yılında yazdığı Arras Passion'u; bir kilisenin koro yönetmeni olan Arnould Greban'ın 1450 yılına doğru yaz-

(21) İngiltere'de bunlara *pageant*ları verilirdi.

dığı Passion'u, bir de Angersli bir hekim olan Jean Michel'in 1486 yılında, daha önce yazılmış olanlardan toparlayıp derlediği, 45.000 mısra uzunluğunda (öyle ki başından sonuna oynanması on gün alıyordu) bir Passion. Bu yapıt, renkli, ateşli ve canlı üslubuyla ilgi çekicidir. Ötekilerden hemen ayırd edilen, en güzel sahneler, kutsal olmayan, günlük yaşantıyla ilgili sahnelerdir. Sözgelimi Lazarus'un, Maria Magdalena'nın dünyasal yaşamları. Bu tür sahneler ötekilerden çok daha renkli, ince ve parlaktılar.

Seyirci yerleri, tahta bir iskelet üstünde giderek yükselen sıralar halinde dizilmişti; ayrıca korunaklı bölümler ve localar vardı. Bunların karşısına kurulmuş olan sahne, derin olmaktan çok genişti. Sahne üstüne, bir düzine kadar dekor bölmesi sıralanmıştı, bunlara *mansion* (ev) adı verilir, oynayanlar her birinin önünde sırayla durarak sürdürürlerdi oyunu. Böylece figüranlar dışında, yüz *elliden çok oyuncunun -her biri birkaç rol alarak- oynadığı* yetmiş kadar sahne birbirini izlerdi. Solda Cehennem Kapısı yer alırdı; buradan çıkan alevler, günahkârlarla dolu bir çemberi yalardı; bir sürü şeytan yavrusu, ellerindeki tırmıklarla koca bir kazanın çevresinde arı gibi çalışırlardı. Sağ yanda, kendi bölmesinde oturan Tanrı Baba'nın çevresindeki Cennet çemberi, dönen Meleklerden oluşan bir ayla (hâle) oluştururdu. İsa'nın biçim değişimine sahne olan Tur-ı Sina (Sina Dağı) orta yerde bulunuyordu, ayrıca üstüne kürekçileriyle birlikte koca bir kayığın sığdığı bir denize de yer vardı. Kutsal haberciler boşlukta uçabiliyorlardı; öldürülen Habil'in yarasından oluk oluk akan kan, Jean-Baptiste'in başının gövdesinden ayrılıp uçuşu, seyirciler tarafından izlenebilmekteydi.

1548'de Paris Parlamentosu'nun bir kararıyla Passion oyunları yasaklandı. Ama klasik çağın sonuna kadar taşrada oynanıp durdular. Kutsal kaynakları bir yana bırakıp, ulusal destanlara yönelerek, kendi kendilerini yenilemeye de uğraştılar. Ama geç başlayan bu yapay gençleşme çabasının, birtakım geçiş dönemi yapıtlarından başka ilgi çekici ürünü yoktur; mister edebiyatının tek önemli yanı, sonunda Shakespeare'i doğurmuş olmasıdır.

6. Güldürü Tiyatrosu. - Bu türün öncüsü sayılan Arras'lı Adam le Bossu[22] dışında, güldürünün 15. yüzyıla kadar herhangi bir bağımsızlık iddiası ya da çabası olmadı. Bu arada, savaşın geçirdiği güçlükleri, üzüntüleri unutturabilmek amacıyla yeni yeni tiyatro dernekleri kuruldu. Paris'te, hukukçuları biraraya toplayan bir kuruluşun *(Basoche)* Fransa'nın her kentinde şubeleri vardı. Ayrıca *Gallants Sans Soucy Joueux de Farces* (Tasasız Fars Oyuncuları), eski çağların çılgınlarını anımsatan *Sots* (Şaklabanlar) adlı topluluklar da vardı. Burjuvalar, zanaatçılar, tüccarlar, okul öğrencileri kendi aralarında toplanıp, her grup en iyi bildiği konular üstüne oyunlar düzenlerdi.

Bu heveslilerin canlı, istekli oyunları, panayır eğlencelerine (hokkabazlık, şaklabanlık, tekerlemeli konuşmalar) çok şey borçludur. Parodi havası içinde gelişmişlerdir: Sözgelimi "neşeli vaız", bir zamanların çılgınlar şölenlerinde görülen acı, sivri taşlamayı daha da sivrileştiriyordu. Kuruluş ve toplulukların çok gelişmiş, çok etken oldukları bir ülke olan Almanya'da "karnaval oyunları" yöresel olaylarla ilgili konularda oldukça parlak eleştirilere yer verirlerdi. Asıl mesleği kunduracılık olan Nürnberg'in ünlü *meistersinger*'i (usta ezgici) Hans Sach (1494-1578), bu Aristophanes'e özgü geleneğin en son ve en parlak temsilcisiydi.

Fars halkın sanatıdır; küçük insanlara fazla sertlik göstermeden, hattâ oldukça temkinli davranarak, öç alma fırsatı sağlamaktır. Aslında bu Fransız (daha doğrusu Galyalı) neşesinin fazla bir sıcaklığı yoktur. Zamanının acısını mı taşımaktadır içinde? Öğreti bakımından da öyle, fazla iddiası yoktur; kurnaz kişinin kıyıcı kişiyi altedebilmesi yeterlidir. İyi niyetli hafifliğinin gerisinde, doğaya karşı bir meydan okuma (kadınlar çok açık seçik biçimde hor görülmektedir) vardır ki, kilise öğütlerini hatırlatır. İnsancıl, cömert, rahatlatıcı hiçbir şey yoktur bu oyunlarda. Villon'un acımtırak ve her nedense kimileri tarafından *La Farce de Pathelin*'den (Pathelin Fars'ı,

(22) Yazdığı *Jeu de la Feuillée* peri oyunlarını andıran fantazisiyle günümüz revülerinde bile yer alır; *Jeu de Robin et de Marion* ise (1298'de Napoli Sarayı'nda oynandı) tarihin ilk gülünçlü operası sayılabilir.

1465) esinlenmiş olduğu ileri sürülen güldürülerinin izlerine de rastlanmaz. Aslında Pathelin, boyutsuz sayılmaz. Atası, kadife peçeli Tilki ile, manevî oğlu sayılan Panurge arasında, avukat Pathelin, edebiyat dünyasının halk tipleri dağarcığını daha ince bir zevkle zenginleştirmiştir.

Moralité oyunları (ahlâk dersi veren oyun türü) melez bir türdür: *L'Enfant Prodigue* (Savurgan Oğul), *Mauvais Riche* (Kötü Zengin) gibi oyunlarda hâlâ bir vaaz havası bulmak, *Pauvre Fille Villageoise* (Zavallı Köylü Kızı), *l'Enfant de Perdition* (Azap Çocuğu) gibi oyunlarda ise melodram türünün başlangıcını sezmek mümkündür. Moralité oyunları genellikle alegoriktir. Hiç değilse bir kez, İngilizce yazılmış bir oyunla çok yüksek bir aşamaya erişebilmiştir: *Everyman* (Her İnsan) adlı oyundur söz konusu olan. Oyunu bir tragedya taslağı olarak bile görebiliriz.

Sotie oyunlarında alegori öğesi vardır; ama ek bir maske gibidir bu öğe. *Sot* (şaklaban) saray soytarısı giyimlerine bürünüp siyaset üstüne dilediğini söyler. Baştakilerin adamı olduğu zaman bile (sözgelimi Gringore *Jeu du Prince de Sots* [Şaklabanlar Kralı] oyununda Papa II. Julius'a karşı XII. Louis'yi savunmuştu) onları tedirgin eder; Kral I. François'nın her türlü eleştiriye karşı sıkı bir baskı kuracağı günler uzak değildir.

Reform hareketinin hız kazanmasıyla, her türlü bağnazlık da hızlandığında çeşitli mezhepler tartışmalarını sahnelerden yapmaya başladılar. Almanya'da mister oyunları, Lutherci şarkılarla süslenmeye başlandı. İngiltere'de en insancıl içerikli oyunlar bile (*Dört Yaşam Ögesi, Ruh ve Bilim Oyunu* gibi) moralité oyunlarının didaktik biçimiyle sunuluyordu.[23]

(23) Bk. G. *Cohen, Le Théâtre en France au Moyen Age; I. Le Théâtre Religieux; II. Le Théâtre Profane*, Paris, 1928-1931.

BEŞİNCİ BÖLÜM
RÖNESANS VE TİYATRO

Yeniçağda tiyatronun doğuşu, Rönesans'ın geç kalmış bir ürünüdür. Yeni parlayan eski kültür, önce seçkin tabaka arasında yaygınlaştı, hümanizma, soylular arasında yeni bir yaşam biçimi yaratmıştır. Thelemus'un öne sürdüğü özgür yaşam biçimi halk için değildi elbette. Ayrıca, yeni akımlara karşı gösterilen tepkilerde, halkın kişiliği daha açık seçik belirlenmişti. Buna karşılık, hiç değilse Almanya'da, reform hareketi, hümanizmayı çok kısa süre içinde özümlemişti.

Baskı makinesinin bulunması edebiyatı büyük ölçüde etkiledi. Dram sanatı da herkesin yaptığını yaptı: Yeniden öğrenime başladı. Hümanistler bir yandan eski başyapıtları okullarda Latince oynatadursunlar, bir yandan da Jodelle, Grévin, La Taille vb. kendilerinden kısa süre önce yaşamış İtalyan yazarlarına (Trissino, Ruccellai, Aretino) öykünerek, antik tragedyanın hareketliliğini değilse bile, yapısını yeniden yakalamaya uğraşmaktaydılar; gene de konularını eski Yunanlılardan değil, İncil'den, ya da Roma tarihinden alıyorlardı. Hiç değilse Robert Garnier, *Les Juives* (Yahudiler, 1583) adlı yapıtıyla, kendisine örnek aldığı Seneca'ya erişebilmiştir.

1. İtalya'nın Parlaması. Saray Gösterileri. - Saray geleneği, cinsler arasındaki ilişkileri öylesine temiz görmeyi başarmıştı ki, kadını nerdeyse tanrılaştırmış, her türlü güzelliğin yeryüzündeki kusursuz örneği haline yükseltmişti. Böylece yüceltilen insan aşkı, mistik sevginin simgesi, hattâ bir uzantısı olmuştu; öyle ki giderek bir sevgi mistiği doğdu. Keltlerin düşgücünü yansıtan bu ülkü, Akdeniz gökyüzünün sıcak maviliği altında eriyerek, plastik sanatların insan ile doğanın uzlaşmasını yansıttığı bir çağda, açıkça ten zevklerine düşkün bir Platonculuğa dönüşmekte gecikmedi.

İtalyan şehirlerinin düzgün sokaklarında yıl boyu geçitler, kutsal gösteriler, maskeli yürüyüşler, zafer alayları yapılıp duruyor, eski çağları hatırlatan törenler birbirini izliyordu. Prensleri eğlendirmeye uğraşan *festaiuolo*'lar (eğlendiriciler) eski halk şenlikleri repertuvarını yinelemekten başka şey yapmıyorlardı. Şölen sofralarında yapılan maskeli gösterilerden zamanla bale sanatı doğdu. Bu tür eğlencelerde güldürünün fazla yeri yoktu; yalnızca, eski Latin farslarının Aretino, Ariosto, ya da Machiavelli *(Mandragore)* tarafından kaleme alınmış aşırı açık seçik yenilemelerine yer verilirdi. Bibbiena ve başka kilise ileri gelenleri bunlara katılırlar, Papa bile gelip kahkahadan kırılırdı. Bu çağdaş Olympos sofrasını daha da canlandırmak için Leonardo da Vinci makineler icat etmiş, Raffaello süslü dekorlar yapmıştır. Oynanan sahnelerin konuları ise *pastoral*lerden (çoban oyunları) alınmaydı. Övücü sözlere yer verebildiği için oldukça tutunan bir türdü pastoral. Çoban delikanlılarla köylü kızlarının aşk öyküleri, ilerde yazılacak komedyaları da, tragedyaları da etkileyecektir. Beş yüzyıllık Hıristiyan kültürünün ruhsal birikimi, ancak roman ve lirik türlerini zenginleştirebilmişti; bu birikimi sahneye aktaran pastoraller oldu.

2. Célestine. - 1499 yılında, Salamanca'da *Calixte ile Mélibée'nin Traji-Komedyası* adlı bir kitap yayınlandı. Anlaşıldığına göre, yazar Fernando da Rojas, başından geçen birtakım olayları roman olarak yazmıştı. Hemen hemen baştan sona diyalog halinde olan kitabın, adı bile tiyatroya uygundu. Tarihte ilk kez olarak tiyatro, roman türünden bir temayı ele alıp kendi biçimine, kendi kurallarına (aşırı gerçekçi) uyguladı: İçinde az çok kiniklik bulunan bir aşk şiiri olan *Célestine*'in geri perdesini, zamanın örf-âdetlerinin çok acı ve gerçekçi bir eleştirisi oluşturur. *Tristan*'da olduğu gibi, burada da kader, kişileri suça, ölüme sürekleyen başdöndürücü bir tutku maskesi takınır. *Célestine*, İspanya'nın tiyatro dünyasına verdiği en güçlü yapıttır; etkileri hemen, bütün Avrupa'da görülmüştür. Shakespeare'in *Romeo ile Juliette*'i oynandığı sırada, *Célestine*'in İngilizce bir çevirisi Londra'da yayınlanmıştı.

3. İlk Tiyatro Toplulukları. İlk Tiyatro Salonları. - 16. yüzyılın ilk otuz yılından sonra, hemen her yerde, İtalya'daki gibi gezgin oyuncu toplulukları görülmeye başlandı. Seçkin kişilerden bir arka bulup izin koparabilen bu zavallı, yoksul oyuncular, han avlularında salaş sahnelerini kurar, bölgesel yargıçların kuşkulu bakışları altında oyunlarını oynarlardı. 1550 yılı dolaylarında Madrid, Paris ve Londra'da ilk temelli tiyatrolar, gelişigüzel salonlara yerleştiler.

Çağdaş tiyatro mimarisi ve dekor sistemi de İtalya'da ortaya kondu. Palladio'nun planlarından yapılmış olan *Teatro Olimpico* (1855) eski Roma tiyatrosunun yarım dairesinin kapalı salona aktarılmışıydı. Karşıdaki sahne duvarında koskocaman üç kapı açılıyor, bunların gerisinde uzanan birer yol görülüyordu. Hemen hemen aynı sıralarda, resimde kullanılan perspektif yönteminden esinlenen Serlio, "gözaldatıcı" dekorların yapımına başlamıştı.

ALTINCI BÖLÜM
TİYATRONUN ALTIN ÇAĞI

"Altın Çağ" terimi genellikle, İspanyol edebiyat tarihinin Cervantes ile başlayıp Calderon'un ölümüyle son bulan en parlak dönemini tanımlamak için kullanılır. Bu terimi, biz burada Avrupa'da sahne sanatlarının yeniden canlandığı, İspanyol Komedyası'nın Elizabeth çağı dramının, İtalya'da *Commedia-dell'arte*'nin hep aynı sırada geliştiği, bu arada, dinsel ve siyasal bir bunalım dönemi geçiren Fransa'nın bu dönemi atlattıktan sonra klasik disiplini kendi yaratıcı gücüne uygulayabildiği çağı tanımlamak için kullanmaktayız. Yüzyıldan biraz uzun bir zaman eğrisi, bizi 17. yüzyılın sonlarına (aşağı yukarı 1680 yılına) Racine'in *Phèdre*'ine (Phaidra) ulaştıracaktır. Phèdre: Görkemli bir sonbahar ve Versailles üzerinden güneşin batışı...

I. İspanyol "Komedya"sı

İspanya'da, Altın Çağ'ın görkemli cephesi, aslında yarı yarıya yıkılmış bir yapıyı saklamaktaydı. Ama halk, şanlı ve yoksul mirasına sahip çıkmış, ulusal dehasının bilincine varmıştı. Bu deha, toprağın, iklimin, tarihin ağır ağır yoğurup biçimlendirdiği karmaşık bir ırkın dehasıydı; ilkellerin özsuyu ile beslenmiş, hep aşırı uçlara yönelmiş, çelişkilerini benimsemiş ve bundan zenginleşmiş bir deha... O günün İspanyolu, Don Kişot ile Sançe'nun aynı gövdede karışmasıydı. Katolik dinine çılgınlık kertesinde bağlıyken, Güneş'e boğalar kurban eden İspanyol... Engizisyon mahkemelerinde en ufak bir dinsel sapmayı en ağır biçimde cezalandıran, ama dinsel inançlarını hiçbir zaman bir ahlâk eleştirisi aracı haline getirmeyen İspanyol...

1. İspanyol Tiyatrosunun İlk Yılları. - Daha yüz-

yılın başlarında, Juan d L'Encina kutsal olmayan *églogue*'lar yazmaya, Portekizli Gil Vicente'nin lirik yapıtları her iki dilde de oynanmaya başlamıştı. Yeni biçimleri tanımak, öğrenmek için İtalya'ya kadar giden sanatçılar vardı. Böylelikle Katolik İspanya, saray eğlencelerinin (maskeli baleler ya da *momos, pastoraller)* tadına ermiş oldu; bir yandan da, gezgin topluluklar kırsal bölgelerde dolaşarak, cicili bicili giysileri, tenekeden takılarıyla halkı büyülemekteydiler. Cervantes'e inanmak gerekirse, o vakitler herhangi bir tiyatro topluluğunun bütün araç ve gereçleri bir çuvala sığabilecek kadar azdı: "Tiyatro dekoru diye bir ipe gerilmiş eski bir battaniyeden başka bir şey yoktu... Bunun gerisinde şarkıcılar, gitar eşliği olmadan eski aşk türküleri okurlardı." Ama bu yoksulluk, büyük kentlerde tiyatro yapılarının çoğalmasına engel değildi: Lope de Vega'nın öldüğü yıl, yalnızca Madrid'te kırk tiyatro vardı. Gelirini artırmak isteyen bir hayır kuruluşu, yararına oynamayı kabul eden bir topluluk buldu mu, herhangi bir hanın arka avlusunu kiralayıverirdi. İşte size bir tiyatro yapısı: Yani, sundurma altında bir salaş sahne, tente altında bir parter, ahşap bir iskele üstünde (kafes denirdi buraya) yukarı doğru sıralanmış loca ve balkonlar. Askerler ücret ödemeden girebilme hakkına karşılık, düzeni sağlarlardı; ama bu arada parterden fişekler atılır, oyuncular salatalık yağmuruna tutulurlardı; sahnede kırıtan süslü, seçkin tabaka seyircileri de her an kafalarına bir şeyler yemek tehlikesi ile karşı karşıyaydılar. En üst balkonlarda maskelerinin altında kimliklerini saklayan bayan seyirciler otururdu.

2. *Komedya.* - Tiyatro sevgisi kısa zamanda bir tür tapınmaya dönüştü. Kilise, boğa güreşlerini olduğu gibi, tiyatroyu da frenlemeye çalıştıysa da, her ikisinde de başarısız oldu. Hele tiyatroyu kısıtlayabilmesi çok güçtü, çünkü vaktiyle kilise de az çok bulaşmıştı bu işe. Aslında, bu yeni tiyatronun eski kutsal gösteriler ruhunu sürdürdüğü tek ülke İspanya'dır. 17. yüzyılın ortasında bile, kutsal konuları işleyen *autos sacramentales* (bir tür dramatik oratorya denilebilir bunlara) oynamaktaydı. Günahkâr ruhun tragedyası biçimlenecekti sonunda: Gerek, kutsal yazınlardan ve azizlerin yaşamlarından esinlenen

tam anlamıyla "kutsal dram"larda; gerekse Calderon'un yazdığı *Haç'a Tapınma*, Tirso de Molina'nın yazdığı *Güvensizlikten Lânetlenen Adam*, gene aynı yazarın Don Juan'ın yaşamını (yani, kendine aşırı güvenden, cehennem ateşiyle fazla oynadığı için lânetlenen adamın yaşamını) anlatan *Sevillalı Yalancı* gibi moralité oyunlarında işlenen hep bu konuydu. Ayrıca, bu yazarların hemen tümünün (özellikle Tirso, Calderon, yaşamlarının sonuna doğru Cervantes ve Lope de Vega) kilise adamları olduklarını belirtmek gerekir. Belki de günah çıkartma alışkanlığı, insan yüreğinin karanlık derinliklerinin yolunu açmıştı onlara. Her ne ise, hiçbiri de dramatik çözüm yolu olarak tanrıyı oyuna karıştırmaktan çekinmemiştir - üstelik iyi ve geçerli bir çareydi bu başvurdukları, çünkü imanlı bir İspanyol ile tanrısı arasında oldukça yakın ve cömertçe ilişkiler vardı: Değişmez, kesin bir kader yerine, sonucu özgür buyrultuya bırakan tanrısal bir çömertlik söz konusuydu. Böyle bir din anlayışının drama çok yatkın olduğu açıktır. Yalnız, tragedya değil, dram diyoruz; çünkü burada hiçbir şey önceden umutsuzluğa yargılanmış değildir; ölümün ötesinde mucizeler beklemektedir.

Komedya'nın uzun uzadıya işlediği öteki iki öğe ise onur ve aşktı: iki ayrı din, yiğitliğin iki simgesi. Söz konusu onur, kökü hâlâ toprakta olan, özgürlüklerinin üstüne titreyen kişilerin; derebeylerine karşı korunmak için "en iyi yargıç"[24] o olduğu gerekçesiyle, kendilerini krala adayanların onurudur; ayrıca, hemen her şeyi "onur sorunu" yapan bir aşırı duyarlılık da vardır ki, gerisinde Afrika kıyıcılığı ile karıştıktan sonra daha da artan erkek despotluğu gizlidir.[25] Aşkın da kendine göre bir onuru vardır, kimi zaman kaybolan ya da kaybedilen yaşam kadar çeşitli, öteki tutkuları kışkırtan, lirizm kaynağı aşk, bir yerde oyunun yöneticisidir.

Komedya'nın hızlı ritmi, aşk sahnelerini, roman ve pastorallerde incelik adına uzayan sözde derin tatsızlıklardan kurtarıyordu. İspanyol okulunun en üstün yanlarından biri de, örf-âdet betimlemesinde çok canlı ve çarpıcı renklerin kullanılmasıydı. Çözümleme hiçbir zaman çe-

(24) Bk. Lope de Vega, *El Major Alcade, el Bey*.
(25) Bk. Calderon, *El Medico de su Honra*.

kilmez bir ağırlık yüklemiyordu oyuna, tutkular olayın, eylemin içinde sergileniyordu. "Culto" adı verilen süslü üsluplarla yürütülen konuşmalar, hızını hiç kaybetmeyen bir eskrim karşılaşması gibiydi.

Oyunun "olay"ı, tam anlamıyla epik bir özgürlük ve hızla ülkeleri, yüzyılları aşarak üç "gün"de tamamlanıyordu. Bu esnek teknik, her türlü "çeşitlemeye" yatkındı. Gerçekten de bu çağın ürünü akıl almayacak kadar boldur. Yalnızca Lope de Vega'dan (1.800 komedya yazdığı sanılır) 468 yapıt, Calderon'un yazdığı 600 oyundan ise 120'si günümüze kalmıştır. İşin asıl şaşırtan, hayranlık uyandıran yanı, bu yazarların bunca oyunun yanısıra destanlar, romanlar yazmış, başka görevlerde bulunmuş, şuna buna kur yapacak, savaşa katılacak, âşık olacak, çiçek yetiştirecek zamanı bulmuş olmalarıdır.

Bunca bolluğun, kolaylığın bedeli de şu ki, bu yapıtlar arasında her çağ için geçerli, değerli olabilecek olanlar pek azdır. "Kıskançlığın, aşkın bunca çeşitli tanımlamasını kim yapmıştır?" diye sormuş Lope. Evet ama, tutkulara kişisel açıdan hiçbir ışık tutmadığı da bir gerçek. Shakespeare'in evreninden, Racine'in kişilerinden söz edildiği gibi "Lope'nin evreni" ya da kişilerinden söz edilemez hiçbir zaman; böyle bir şey yoktur çünkü. İspanyol okulu, bir ırkın, bir toplumun, tarihin belirli bir dönemindeki durumunu çok güzel ve parlak biçimde sahneye aktarmaktan başka şey yapmamıştır.

3. Yazarlar. - Célestine'in etkileri daha 1520 yılına doğru, eski Latin komedisini yenilemeye çalışan Torres Naharro'nun yapıtlarında görülür; ama, parlak dönemin asıl habercisi hem oyuncu, hem yazar olan Lope de Rueda'dır. 1550 ile 1565 yılları arasında yazmış olduğu *paso*'lar (kısa örf-âdet betimlemeleri) gerçek güldürü öğeleri taşıyan *komedya*lar, *coloquio*'lar (gülünç sahnelerle dolu pastoraller) ile ün yapmıştır.

Miguel de Cervantes'in epik ölçülere ulaşan tek yazar olduğu söylenebilir: *Pedro de Urdemalas* bir dalaverecinin destanıdır, *Numance* trajik bir destan (bir şehrin kılıçtan geçirilişini anlatır), *Rufian* ise mistik bir destandır. Ne yazık ki bu büyük sanatçıda hareket yeteneği yoktur. Onunla aynı dönemde yaşayan Lope de Vega (1562-1635)

ise, tersine çok hareketli, çok hızlı yaşayan, her şeyi deneyen, yaptığı her işe dört elle sarılan bir kişi olarak her türde başarıya ulaşmış, tarihsel dramlardan, örf-âdet komedyalarına kadar çok çeşitli oyunlar yazmıştır. Şövalyeler, soylu bayanlar, köylüler, krallar ve *gracioso*'lardan (köylü soytarı) oluşan Lope'nin dünyasında, kişilerin hiçbir derinliği yoktur; iç yaşamlarının ancak tezelden dış eyleme dönüşebilecek yanları kısaca yansıtılır. Lope, yapıtlarında hiçbir kurala önem vermediğini ileri sürerek övünür; aslında sahnede neyin etkili olup, neyin olmayacağını öylesine iyi bilmektedir ki, kuraltanımazlığına karşın, hiç aksamadan amaca ulaşır, üstelik şaşırtıcı hareketliliği sayesinde gerekli gerilim ve yoğunluğu da sağlar. Calderon'da (1600-1681) bu tazelik, bu kolaylık yoktur; halkın beğenilerine, isteklerine karşı fazla bir sevgisi yoktur sanki; *gracioso*'ları "espri" yaparlar. Ne var ki, *auto sacramentale*'lar ya da kutsal dramlar yazdığında, dünyaya bir Jean de la Croix, bir Theresa veren ırkın çocuğu olduğunu açıkça ortaya koyar. *Yaşam Bir Düştür* adlı oyunu entelektüel iç burukluğu ile dolu bir fresk gibidir. Calderon, ileri görüş gücü, şiirinin yüce ateşi, birbirine karşıt ışıklandırmalarıyla sık sık el Greco'yu hatırlatır.

4. Komedya'nın Etkileri. - Calderon'un ölümünden sonra, İspanyol sahnesi Fransız klasisizminin etki alanına girdi. Oysa, Fransız klasisizminin gelişmesinde en büyük rolü oynayan gene İspanyol *komedya*sıdır. 1620-1660 yılları arasında Fransa'da yazılmış olan traji-komedilerin de, komedilerin de tümü onun izini taşır. *Le Cid*, Guillen de Castro'ya yalnızca konusunu borçlu değildir; Fransız komedisini sanat katına yükselten Corneille, Lope ve Alarcon'dan pek çok etkilenmiştir.

18. yüzyılda, Fransız komedisi, Genç Moratin ya da Ramon de la Cruz gib usta sanatçılar sayesinde dönem dönem parlaklığını sürdürdü. Daha sonraları, Rivas dükünün yazdığı romantik dramlar Avrupa'nın her yanında denenmiş, kullanılmış formüllerin yeni bir uygulamasından başka şey değildi. Gerçek İspanyol romantizmi, Goethe ile Schiller'in de çok iyi bildiği gibi, "Altın Çağ" romantizmiydi. 1775-1830 arasında çok sık canlandırılan, iyi

yürekli, âdil haydut tipini ilk kez ele alıp işleyenlerden biri, *Segovialı Dokumacı* adlı oyunuyla Alarcon'dur. Molière'den Byron'a kadar, hemen herkes tarafından el atılan, ama bir türlü tam açıklığa kavuşmayan ünlü Don Juan ise, insancıl kaygıların dokunaklı bir örneği olarak çağdaş mitolojide Hamlet ve Faust'un yanında yerini almıştır.

II. Elizabeth Çağı Dramı

İngilizlerin altın çağı 1580 yılına doğru başladı, Kraliçe Elizabeth'in ölümünden (1603) sonra, Kral I. John ile Kral Charles döneminde de uzun yıllar sürüp gitti. İngiltere birtakım değişikliklere ayak uydurarak, ulusal bütünlüğünü tamamlamış, İspanyol donanmasının yok edilmesiyle denizlerde egemenliğini sağlamış, bir tarım ülkesiyken, bir hayvancılık ve sanayi ülkesi olmaya yönelmişti. Dışarıya yünlü kumaş satıyor, Venedik ve Cenova'dan ipekli, damasko ve tafta alıyordu. Sert bir iklimin kırbaçladığı, dayanıklı, sağlıklı, ama Taine'in "Kuzey paganlığı" adını verdiği bir tür melankoli içinde kıvranan bu ırka, İtalya ipeklileriyle birlikte, estetik zevklerle dolu bir cennetin kapısını da açmıştı.

1. Londra. - Ortaçağ tiyatrosu, ticaret şehirlerinin en büyük kıvancıydı; çünkü gelişmekte olan özgür bir şehir yaşamının simgesiydi. Elizabeth çağı dramı ise kozmopolit başkent Londra'nın, öteki şehirleri ikinci planda bırakan önemini kanıtladı. Kraliçe şehrin burjuvalarını destekliyor, pohpohluyor, etkisiyle, aşırı dindarca eğilimleri dengeliyordu. Gösterişli eğlenceler, geçitler, revüler, av eğlencelerinden hoşlanan bir insandı. Hümanist ve sanatseverdi; öte yandan, halkın sevdiği boks maçlarına, hayvan dövüşlerine, yarışlara da bayılırdı. Sarayda, İtalyan zevkini yansıtan bale gösterileri sergilenir, Lyly ve Peele gibi aşırı süslü bir üslup kullanan ozanlar bu balelerin librettolarını yazarlardı. Baleler zamanla taşrada yaygınlaşıp orada *mister* ve *pageant* (alayla yürüyüşler sırasında kılık değiştirilerek yapılan gösteriler) türlerine karışarak ortadan kalktılar.

Londra'nın nüfusu, bir sürü işsizin akınıyla oldukça

kalabalıklaşmıştı: Savaşsızlıktan ortada kalmış paralı askerlerle, hayvancılığın gelişmesiyle topraksız kalmış köylülerle doluydu şehir. Özellikle liman çevresine yerleşen bu ayaktakımı, başlıbaşına bir sınıf niteliğini bile kazanmıştı. 1594 yılında, iki yüz bin kişilik bu şehrin sokaklarında tam on iki bin dilenci dolanıyordu. Ünlü yankesici Mollie'nin (Middleton'un *Yüzsüz Kız*'ı) bütün İngiltere'ye yayılmış bir hırsızlar örgütü kurmaya kalktığı bile söylenir. Bu dolandırıcılar kalabalığı arasında sokak satıcıları, yankesiciler, altın diş hırsızları, çeşitli çığırtkanlar kol geziyordu. Han avlularında, güreş, yumruk dövüşü, hayvan dövüşü gibi gösteriler düzenlenmekteydi.

2. Salon ve Sahneler. Seyirciler. - 1576 yılında kraldan özel izin alan baba Burbage şehrin kenar semtlerinden birinde, namı pek iyi olmayan Shoreditch Sokağı'nda, *Blackfriars* (Karakardeşler) adlı amfiteatr biçiminde bir tiyatroya yerleşti. Yirmi beş yıl sonra Londra'da düzenli temsiller veren dokuz tiyatro, 1629 yılında ise on yedi tiyatro vardı. Aradan geçen zaman içinde Blackfriars bir dama kavuşmuştu; bunun büyük bir yenilik olduğu anlaşılıyor, çünkü *Whitefriars, Rose, Fortune, Curtain, Hope, Swan* ve hattâ *Globe* (Shakespeare'in tiyatrosu) tiyatrolarında o sıralar hâlâ parterdeki halkın üstüne yağmur yağmaktaydı.

Sahne biçimini, tiyatro olarak kullanılan yerlerin ilkelliği belirlemişti. Sekiz köşeli bir avlunun içine kurulan bir iskele üstüne üç kat balkonlar, sekiz köşenin birine ise sahne olarak kullanılan plato yerleştirilmişti. Önde iki sütun, sahnenin üstünde, bu iki sütunun destek olduğu bir sundurma, onun da üstünde sivri bir tepelik vardı. Bu tepeliğin üstünde de, tiyatronun özel bayrağı dalgalanırdı. Yanlardaki localardan sahnenin üç yanı da görülürdü. Sütunlar arasında perde gerilebilir, böylece oyunun bazı bölümleri yalnızca sahne önünde oynanabilirdi. Dipte, daha küçük bir arka-sahne, onun üstünde de küçük bir balkon, Juliette'in balkonu vardı. Böylece olay dört oyun alanına dağılabiliyordu; bu alanlar bazen hep birlikte, bazen de ayrı ayrı kullanılıyordu. Bu, ortaçağ tiyatrosunun bölümlere ayrılmış sahne düzeninin, daha sıkılaştırılmış ve derinliğine geliştirilmiş biçimiydi. Dekor,

gerekli aksesuvarlardan oluşuyordu. Sahnenin çok yakın olmasını sağlıyordu.

Bu mimarî yalnız İspanya'yı değil, eski Yunanı ve Uzakdoğu'yu da hatırlatmaktaydı. Çünkü, seyirci ile sahne arasındaki iletişimi kolaylaştıracak bir organ öngörülmekteydi. Eski Yunan korosunun görevini burada soytarı *(clown)* üstlenmişti; bir çeşit konuşan gazete gibiydi soytarı. Şaklabanlıklarıyla, ardında örülen kurgu bezini delip geçiyordu.

Seyircilere gelince, İspanyol tiyatrolarındaki patırtıcılardan pek değişik değildiler; sahne kenarında oturan aynı küçük efendiler, localarda aynı peçeli hanımlar, aynı karmakarışık parter, oyunculara karşı aynı saldırganlık. Bu halk liman gürültüleri içinde, dramı maç seyreder gibi izler, her vuruşu alkışlardı. En sevdikleri şeyler, bildikleri, bekledikleri şeylerdi: Tirad, aşk ikilisi, düello, soytarının dalavereleri, vb. Oyuncu, günün modasının canlı bir resmi gibi kurumla dolaşırdı sahnede.

Bu tür özgürlükler ve görenekler[26] aslında büyük dönemlerin belirtisidir. Büyük sanata saygı gösterme gibi biraz çocukça bir gerekçeyle derin bir sessizliğe bürünen çağdaş tiyatro salonlarına, tiyatronun gerçekten önemli bir yer tuttuğu çağlarda hemen hiç raslanmaz. Tıpkı dinsel duyguların çok güçlü olduğu çağlarda, din ile insanlar arasındaki ilişkilerin teklifsiz olduğu gibi...

3. Yazarlar. - Tiyatro toplulukları yöneten kişilerin, her türlü gösteri düzenleyicilerinin ücretli yazarları vardı. Bunlar çoğunlukla aşağı tabaka kökenli, yoksul, yolunu şaşırmış, zavallı kişilerdi. Hemen hiçbiri fazla dayanamazdı bu işte. Bazıları sokak kavgalarında ölür, bazıları hapse düşer, işkence görür; daha başkaları (ya da aynıları) polise muhbirlik ederlerdi. Ben Jonson bile adam öldürmüştü: Suçsuz bulunup serbest bırakılmasının nedeni olarak savunmasını çok güzel bir Latinceyle yaptığı ileri sürülür.

(26) Bunlar arasında bile en garip gelenlerden biri de bu sanatın Yunan ve Asya edebiyat geleneklerine yakınlığını gösteren *travesti* (kadın kılığına girmiş erkek) kullanımıdır. Juliette'in kabarık etekliğini genç bir delikanlı giyer; bunun yanısıra, çifte bir değişim (erkek kılığınagiren Viola ya da Rosalinde) zamanın seyircisi tarafından harika bir espri olarak karşılanırdı.

Yazarların biraraya geldikleri, oturup oyunlarını yazdıkları yerler, hem meyhane, hem kumarhane olan, adı kötüye çıkmış yerlerdi. Gece yaşamının kulisleri olan bu yerlerde kurulan arkadaşlıklar, geliştirilen dostluklar, söyleşiler pek çok şiirsel yapıtlar doğurmuştur. Gerçekten de, o zamanki çalışma koşulları düşünüldüğünde, ortaya çıkabilen çok değerli yapıtlar insanı şaşırtır. Oyuncular gibi, -hattâ onlardan daha çok- yazarlar da büyük adamların hizmetçileri durumundaydılar. Rutland, Derby, Oxford gibi soylu ailelerin her birinin eli altında bir tiyatrosu vardır (şimdiki basın krallarını andırır bunlar). Oyuncu topluluklarını finanse ettikleri gibi, sıkıdenetim altında tuttukları yazar ekipleri de beslerlerdi. Yazılanları en ince ayrıntıya kadar inceler, gerektiğinde kendileri bile bazı bölümler yazarlardı. İlk olarak özel gösterilerde oynanmak üzere yazılmış birçok oyun sıradan seyirci için bilmeceden farksız olan bir sürü anlaşılmaz sözcük oyunu ile doludur. Birçok oyunun hangi yazar, ya da yazarlar tarafından yazıldığının anlaşılamamasında şaşılacak bir yan yoktur.

4. Elizabeth Çağı Estetiği. - Elizabeth çağı tiyatrosu, aşırı dindarlığın baskısının arttığı yıllarda, yeniden canlanan bir paganlığın şarkısıyla meydan okumakta, kişinin özüne bağlı kalması ilkesinden öte hiçbir kural tanımayan çılgın bir yaşam sarhoşluğunu dile getirmektedir. Ne var ki, coşku aracılığıyla arınmayı amaçlayan, her türlü kısıtlamaya karşı çıkan kahramanlar, toplum yasaklarını ne kadar kurumla çiğnerlerse çiğnesinler, kaderlerine karşı çaresiz bir boyun eğiş içindedirler. Yaşamlarının yapımcısı, yaratıcısı olduklarını savunurlar, üstün kültürleriyle kıvanç duyarlardı ama geleceklerini, yıldızlardan okumaya çalışır, kaderlerini burçlardan sorarlardı. Kanın, suçun, deliliğin, kıyıcılığın, kinin, öç alma güdüsünün, yakın akrabayla cinsel ilişki kurmanın, homoseksüelliğin Felice de Marston'un deyimiyle: "Evrensel mutlulukla tam bir uyum içinde" olduğunu savunurlardı. Ne var ki, bu aşırı gergin bireycilik, sonunda çılgın bir paniğe dönüştü: Tragedya, dünyanın hiçbir yanında yaşamın anarşik gücünü böylesi etkili biçimde dile getirmemiştir; ancak, tragedyanın aşırı bir korkunçluk

içinde eriyip gittiği sınır da aşılmıştır.

5. Üç Kuşağın Yazarları. - Bu çağdan günümüze yirmi kadar önemli yazar, bin kadar yapıt kalmıştır: İlk bakışta, yüzyılın dörtte üçü boyunca kesilmeyen sürekli bir akım izlenimini uyandırır bu dizi. Oysa, birbirini izleyen üç ayrı dalga seçilebilmektedir.

1586 yılında, iki önemli yapıtla, şanlı dönem başlamış oldu; bu iki yapıt, gösterinin başlayacağını haber veren borazan sesleri olarak nitelenebilir. İlerde gelişecek olan temaları, genel havayı tümüyle kapsarlar: Kyd'in *İspanyol Trajedisi (A Spanish Tragedy)* delilikle son bulan karanlık bir melodramdır; yazarı bilinmeyen *Arden of Feversham* (Fevershamlı Arden) adlı oyun, bir süre önce basına geçmiş olan bir aşk cinayetini konu almıştır. Bu oyunda, *Célestine*'deki psikolojik gerçekçilik daha da keskin bir ışık altında ortaya çıkar. Marlowe'un (ölümü 1593) kişilerinin[27] bağrında yanan ateş, kısa sürede yazarın kendi yaşamına malolacak ateşin ta kendisidir. Shakespeare, ilk kez 1592'de ortaya çıkmış, ilk ağızda bir sürü tartışmalara konu olmuştur. Bazılarınca aşırı kuralcı, bazılarınca da aşırı deneyimci olarak nitelenmiştir. Derslerini iyi bellemişti ama, kullandığı "saray dili" hiç de sahte değildi; fazla anlı şanlı olmayan işlere alışık olduğundan, başarıyı nerde elde ettiğini hiç önemsemiyordu.

Yazarlık yaşamının ilk döneminde *Romeo ile Jülyet* ve *Venedik Taciri* adlı oyunlarıyla büyük başarıya ulaştı. Bir süre sonra, geçirdiği ruhsal bunalım, 1602-1610 arasında oynanan oyunlarını[28] karamsarlığa boğdu. Zaten çevresindeki gençler de o sıralar kara dram türünü yeniden ele almışlardı. Cyril Tourneur'ün oyunlarına birer kıyıcılık, acımasızlık senfonisi diyebiliriz.[29] Bütün oyunları aşk yüzünden olsun, siyasal nedenlerle olsun bir öç alma, kıyma teması sarmıştı; bu geliştikçe gelişti, özellikle Chapman'ın, Marston'un, Middleton'un, Rowley'in "blood tragedies" (kanlı tragedyalar) diye nitelenen oyunlarında

(27) *Tamburlane the Great, Rich Jew of Malta, Edward II* ve "tanrısız adamın trajedisi" ünlü *Faust*.
(28) Başlıcaları: *Hamlet, Coriolanus, Kral Lear, Macbeth, Othello, Jül Sezar*.
(29) *The Revenger's Tragedy, The Atheist's Tragedy*.

bir çeşit saplantı halini aldı. Bu oyunlar Kraliçe Elizabeth döneminin kanlı saray cinayetlerini, İtalyan ya da Fransız tarihinin kanlı olayları gibi göstermeye çalışarak, ama gerçekte pek fazla da saklamayarak anlatırdı.

Aynı dönemde güldürü ürünlerinin de çok bol olması, bu çılgınların temelde sağlam bir bünyeye sahip olduklarını gösteriyor. Örf-âdetleri yansıtan, kıyıcı, kinik bir alayla dolu olan güldürüler Molière'e kadar başka hiçbir yazarda görülmeyen bir gözlem yeteneği ortaya koyar. Bu güldürüler İspanyollarınkinden daha ilkel, ama daha canlı ve çeşitliydi. Ben Jonson dramatik kişilikler çizmekte çok ustaydı; oyunlarında pek hareket yoktu ama, çizgileri keskin ve çarpıcıydı.[30] Dekker daha yumuşak,[31] Middleton gene onun kadar keskin, üstelik daha özgür ve oyunları daha hareketliydi.[32] Beaumont ile Fletcher çok eğlenceli bir parodi yazmışlardı.[33] Öç alma temasını daha alçak bir tonda ele alan Thomas Heywood, güzel bir ciddî güldürü (daha doğrusu zamanından önce bir burjuva dramı) örneği vermişti.[34]

Shakespeare olgunlaştıkça fırtınadan sonra ulaşılan dinginliğe vardı. Bu dönemden sonra yazdığı güldürüler gençliğinin en parlak dönemlerinde yazdıklarının ayarındadır, ama daha melankolik bir hava taşırlar. *Fırtına* (The Tempest) adlı oyununu sahneye koyduktan sonra (1611) doğduğu küçük şehre çekildi, beş yıl sonra da orada öldü.

Böylece, meydan Beaumont ile Fletcher'e kalıyordu. Bu iki parlak yazar ile taklitçileri ve onlardan sonra gelenler (Massinger gibi) Elizabeth çağının mağrur dehasını, yüksek sosyetenin kurallarına uydurmaya çabaladılar. Artık yazarlar saraya girip çıkabiliyorlardı. Yapıtlarını en son moda patronlara göre biçmeye başladılar. En son moda, traji-komediydi. "Kara" romantizmin öncüsü sayılan[35] Webster'in, yaşlılık yıllarında gerçek bir antik tragedya yazmak isteğiyle kıvrandığı söylenir. Bu istek

(30) *The Alchemist, Volpone, The Silent Woman.*
(31) *The Shoemakers Holiday.*
(32) *A Trick to Catch the Old One.*
(33) *The Knight of the Burning Pestle.*
(34) *A Woman Killed with Kindness.*
(35) *The Duchess of Malfi, The White Devil.*

tıpkı soytarının (clown) yozlaşması gibi, dönemin bir belirtisidir. Mutlak tutkuyu yücelten oyunların sonuncuları, John Ford'un yazmış olduğu *Kırık Kalp* ile *Too Bad She's a Whore* (Ne Yazık ki O Bir Orospu) adlı oyunlardır.

1642 yılında, parlamentonun bir kararıyla her türlü gösteri yasaklandı. On yıl önce W. Prynne'in sallamaya başladığı yobazlık kırbacı, sonunda oyuncuları sahneden kovmayı başarmıştı.

6. Shakespeare'in Evrenselliği. - "Stratfordlu adam"la ilgili hemen hiçbir şey bilinmemektedir. Aynı adı taşıyan yazar ile oyuncunun aynı kişi oldukları bile kesinlikle kanıtlanmış değildir. Bazı uzmanlar, Shakespeare'in yapıtlarının yarısından fazlasının onun kaleminden çıkmadığını söylemeye kadar vardırırlar işi. En azından yirmi oyunun gerçek yazarı saptanmış değildir. Bu iddiaya göre, *Jül Sezar*'ı, *Hamlet*'i üç elden geçmiş, sonradan da birkaç kez düzeltilmiş derlemeler olarak kabul etmek gerekiyor.

Bütün bu iddiaların ne dereceye kadar gerçek, ne dereceye kadar edebiyat uzmanlarının hayal ürünleri oldukları bilinmiyor. Her ne olursa olsun, Shakespeare adıyla bilinen ozanın imzasını taşıyan yapıtların kesin bir kişiliğin belirgin izlerini taşıdıkları kuşku götürmez.

Elizabeth çağında sahnede görülen "ben", taşkın bir kişidir. Oyunların baş kişileri, alevlerden doğan, doğar doğmaz da aynı ateşle yanıp eriyen biçimleri andırırlar; dramlaşmış şiirdir yaşamları. Oysa, Shakespeare'de, bu şiirsellik epik bir dünya görüşü ve eylemle bütünleşir. Kendini yer yer kurtarır bundan; özellikle güldürülerinde fantaziyle dolu, güneşli, müzikli bir dünya kurar. Trajedilerde, düşsel kurguların yerini tarih alır. Tarih, insanı olayların içinde gösterme olanağını sağlar yazara. Dramın kendi içine kapalı dünyasına böyle bir raslantı payı eklemekle (kaderin tutkular üstündeki egemenliği ne kadar kesin olursa olsun), kişilerini bunaltıcı ser ikliminden kurtarır. Oysa, öteki Elizabeth çağı yazarları, trajik "ruhu" ancak yarattıkları "ser iklimi" aracılığıyla yakalamaya çalışırlar. Shakespeare'in baş kişilerinin bir geçmişleri, bir özel yaşamları, bir iç yaşamları, ayrıca bir dış yaşamları vardır; sırf başlarına gelecek olaylar gerçekleşsin

diye sahneye çıkarılmış değillerdir. Böylesine çeşitli ve çelişkili bir aydınlatmanın tiyatro optiğine aykırı düşeceği düşünülebilir. Gerçekten de, ancak romanda yer alabilecek çeşitlemeleri, düzen ve sıra hareketliliğini sahnenin boyutlarına, oyunun süresine başarıyla sığdırabilmiş olan tek yazar Shakespeare'dir. Sahnede yaşamış, yaşayacak bütün kişiler arasında tiyatro kahramanlarına en az benzeyenler gene Shakespeare'in yaratıklarıdır. Bütün bunlara karşın, onun tiyatrosu, tiyatronun ta kendisidir, özüdür; kendi düşüncesinde yarattığı bir dünya vardır çünkü. "Biz düşlerin kumaşından yapılmışız..." der. Kendi düşlerini günlük yaşamın akışıyla kolayca karıştırabilirdi. O, gözleri koskocaman açık düşler kurarken, yaşam gözlerinin önünden geçiyordu çünkü.

Elisabeth çağı yazarlarının insanda değer verdikleri şey yalnızca onun kendi kendisini, sınırlarını aşmasını sağlayan coşkudur. Onlarda sevecen sese, sevginin vurgulanmasına pek az rastlanır, belki genelde doğaya bir yakınlık sözkonusudur. Shakespeare'in evreni onlarınkinden çok daha geniştir; doğaya onlar kadar yakındır ve insan olan hemen hemen hiçbir şey onun için yabancı değildir.

III. Commedia Dell'arte

Tiyatronun her şeyden önce bir mim sanatı olduğunu kabul edersek, İtalya'nın da tiyatro dehasının geliştiği yer olduğunu kabul etmek zorundayız. Hiçbir zaman özgün bir trajedi yaratmamış, ama güldürü oyunlarında dehşetli ustalaşmış olan bu ulus, halk kaynaklarından sürekli yararlanarak, bir çeşit yumuşatıcı, esnekleştirici jimnastik uygulayarak dram sanatının "formunu" kaybetmemesini sağlamıştır.

Venedik'te, San Marco Meydanı'nda şarlatanlardan oluşan bir kalabalık bir mucizeler dükkânı işletirdi. Bu sürekli panayır, tiyatronun hem geliştiği, hem beslendiği yerdi. Eski çağların gezgin mim oyuncularının mirasçıları olan gezgin komikler köy köy dolaşırlardı. Kilise onlarla savaş halindeydi, ama gene de şeytan rolüne çıkarak kilise şenliklerine sızmayı başarmışlardır. Ortaçağ'da Arle-

kino bir cehennem kralı değil miydi? Sonsuz ateşlerde yana yana kömürleşmiş yüzler kara bir maskeyle simgelenirdi: Maskenin basık ve yayık bir burnu, alnının ortasında koca bir yumru vardı. Halk bu büyücüleri lanetliyordu sözde, ama gövde esneklikleri, becerileri öylesine şaşırtıcı ve güzeldi ki... Ayrıca uzak ülkelerin gizlerini getiriyorlardı yanlarında.

Prensler tarafından tutulmaya başladıklarında, saray gösterilerine de katıldılar. Gençlik onları taklit etmeye koyuldu. "Akademi" (amatörlerin ya da *dilettanti*'lerin kurdukları derneklere akademi denilirdi) üyeleri kendi aralarında güncel konularla ilgili kısa oyunlar düzenlemeye başladılar. Yarım yüzyıl geçti böylece. 1568 yılında, oyuncu Massimo Trojana ile müzikçi Roland de Lassus, bir günde hazırladıkları bir güldürüyü Bavyera dükünün karşısında oynadılar. Her şey vardı bu oyunda: Müzik, *lazzo*'lar (gülünç pandomim), dans, Pantalone, Zanni, İsabel ve kıskanç İspanyol... Bu arada Fransa sarayı da Floransalı kraliçelerinin zevkine uyarak, eğlencelerini İtalyan üslûbuna göre düzenlemeye başlamıştı.

İtalya'da bu yeni üslûp kısa sürede bütün öteki güldürü türlerinin yerini aldı. Sokakta doğan, ama prens saraylarında gelişen bu tiyatro, yeniden halkın karşısına çıktığında her türlü avantaja sahipti: Yerleşik topluluklar, iyi donanmış güzel yapılar, çok zengin kaynaklar... Adı *erudita* (okumuş) ile ayrımını belirlemek amacıyla hâlâ *popolare* (halk tipi) idi; ama kullanılan öteki adlar, yani *commedia dell'arte* (tiyatrocuların taktığı ad), *commedia a soggetto* ya da *all'improviso* (belli bir öykü üstüne çeşitleme, tuluat) asıl niteliğini daha doğru olarak yansıtmaktaydılar.

1. Commedia Dell'arte'nin Yapısı. Oyunların öykülerini, Gherardi'ninkiler gibi derlemelerden tanıyoruz. Bu yolla toparlanıp incelenebilmiş olan bine yakın oyun vardır. Konuların hemen tümü eski ve yeni edebiyatta işlenmiş konulardan alınmıştır: Güldürüler, romanlar, pastoraller, kısa öyküler... Gülünçten korkunca kadar her tonda yapıt vardır.

Üç bölümlük oyunun başında, oyunla hiçbir ilgisi olmayan bir prolog (giriş bölümü) bulunurdu; figüranlar-

dan başka on-on iki kişilik bir oyuncu kadrosu vardı; şaşılacak bir hareketlilikle karışan, çözümlenen, yeniden karışan, yeniden çözümlenen bir olay tam bir şenlik havası içinde sahne oyunlarıyla süslenirdi: Kavgalar, çıldırmalar, düellolar, kaçanlar, kovalayanlar, sopayla dayak yiyenler, kurşunlananlar, kılık değiştirenler, adam kaçırmalar, hortlaklar... Ünlü *lazzo*lara gelince, bunlar oyuncuların ustalık gösterisinde bulundukları bölümlerdi: Solo şarkılar, danslar, akrobasi numaraları, pandomim gösterileri, bazen de gülünç bir durumun işlenip süslenerek uzatılması (sözgelimi, sırt sırta bağlanmış iki uşağın yere konulmuş bir makarna tabağından sırayla yemeye çalışmaları). Zamanla bu numaralar geliştikçe gelişti, sonunda oyundan ayrı olarak sunulmaya başlandı.

Concertatore ya da *corago*'nun görevi, bunca çeşitli motifi uyumlu biçimde ve hareketliliğe zarar getirmeden düzenlemekti. Entrikanın tek görevi, oyuncunun yeteneğini göstermesine olanak sağlamaktı. Gerçek yaratıcılık (tiplerin ya da toplum yaşamının gözlemi bile) oyuncunun kişisel dehasına bırakılmıştı.

Oyuncunun bütün konuşmaları oynanırken mi uydurulurdu? Hayır. Genellikle arada şeytan dürttüğünde ya da sahnede meydana gelen bir olay dolayısıyla yaptığı ufak tefek espriler dışında, her davranışın, her sözün etkisini önceden düşünür, iyice ölçüp biçerdi oyuncu. Kendisine ayıracağı oyun, işleme payının ne olacağı konusunda kesin bir yargısı vardı her zaman için. Genellikle edebiyattan esinlenirdi: Dağarcığında birtakım ince deyişler, şarkılar, derin düşünce kırıntıları *(concetti)*, benzetmeler, kıyaslamalar, monologlar bulunurdu. Ayrıca, mesleğin bazı gelenekleri, ustadan öğrenciye aktarılan, etkisi kuşkusuz ve kesin olan birtakım sahne davranışları vardı; her şeyden önemlisi ise, oyunun bütünü içinde her oyuncunun karşısındakiyle olan konum ve davranış ilişkilerini çok kesin çizgilerle belirlemiş olan disiplindi.

Hiç durmadan hızla akan, coşan, taşan bir su gibiydi konuşmalar; ama gene de oyunu yürüten konuşmalar değildi; tersine, konuşmaların oyundan doğduğu havası yaratılıyordu. Ne olursa olsun, bütünün yalnızca bir parçasıydılar. Öte yandan, maske kullanımı, mimiğin bütün

bedene yayılmasını zorunlu kılıyor, sanki bir dans haline getiriyordu. Böylece doğallık fantazinin buyruğuna giriyor; ölçüyü hiç şaşırmayan bir ustalık, "kendiliğinden oluş"u koruyordu.

2. Belirlenmiş Tipler. - Bolognalı *Zanni*'nin, Atellane oyunundaki *Sannio*'nun bir kalıntısı mı, yoksa Giovanni (gülen, ağlayan, şişko) adının Lombardiya lehçesinde söylenişi olan Zampiero, Zankarlo adlarından türetilmiş mi olduğu kesin olarak bilinmemektedir. Bildiğimiz tek şey, *Zanni*'nin taşra asıllı olduğudur. 1520 yılına doğru Ruzzante'nin Padova lehçesi, Calmi'nin ise Venedik lehçesi konuşturarak gülünç kıldığı köylü tiplerinin küçük kardeşidir. *Erudita*'nın etkisiyle *Zanni*'ler uşak oldular. Bundan sonra tip ikiye bölündü: Biri kurnaz, ince dalavereler yürüten (birinci Zanni), öteki ise kaba-saba, akılsız (ikinci Zanni). Venedik ya da Napoli gibi liman şehirlerinde küçük köylü delikanlısı kurtlarını dökmeye gelir; derken bir iş yapmaya kalkar. Kolay para kazanma olanakları son derece çekicidir; başından geçenler onu hafifçe sarhoş eder, ama aklını tümüyle başından almaz. Üniversite şehirlerinde ise, aşk konusunda yaptığı hizmetler, hiç bitmeyen bir müşteri kaynağı sağlar ona. *Coviel* ile *Scaramouche* Napoli asıllıdırlar; *Brighella, Arlekino, Mazzetin* Bergamo; daha başkaları Bolonya asıllıdırlar; öteki tiplere gelince, öylesine çok dolaşmışlar, öylesine çok yerde düşüp kalkmışlardır ki, aslen nereli olduklarını bilinmemektedir; bir sürü vardır bunlardan: *Truffaldin, Trivelin, Scapin, Francatrippa, Tabarin, Tartaglia, Burattino, Pasquin, Farfanicchio,* vb.; obur, kızlara düşkün, yalancı, hırsız, korkak, buna karşılık çevik, yorulmak bilmez, her şeye çare bulabilen kişilerdir. Fransa'da *Pierrot* adını alan Pedrolino, eskiden kalma önlüğünü, ak pantalonunu ve Zannilere özgü sivri kenarlı şapkasını kaybetmez, ama romantizmin etkisiyle, ay ışığında çile dolduran melankolik bir delikanlı olur.

Arlekino'nun ilk efendisi cimrinin biriymiş; giysisindeki yamalar aslında bunun işaretidir. Ama zamanla bu yamalar birer süs öğesi olmuşlardır. Paris'e yerleştiğinde, bıyıklı siyah deri maskesini çıkarıp, işini bilen adamlar katına yükselmiştir. Napoli asıllı *Pulçinella*, politik taşla-



Zanni'nin maskesi (deri)

maların yer aldığı farsları şenlendirirdi. Ayrıca kukla olarak ortaya çıktığı da olurdu. Londra'ya da kukla olarak gitti, adı *Punch* olarak kısaltıldı. Fransa'da *Polichinelle* adı altında, 18. yüzyılda Lyon'da doğmuş olan *Guignol* (kukla) ile ahbap oldu. Alman *Hanswurst*, Viyanalı *Kasperl* onun kuzenidirler. Ayrıca Rusların da bir Pierrot'su vardır: *Petruşka*.

Pantalone efendi biraz Atellane'nin *Maccus*'una benzer; aslında denizcilikten zengin olmuş bir Venediklidir: Yaşlı, cimri, eşref saatlerinde aşka düşkün, devamlı kazık yiyen, aldatılan bir kişi. Subay *(Fracasso, Matamoro, Rinoceronte,* vb.) biraz İspanyol (Atellane), daha çok da yoksul köylülerin ödünü koparan İsviçreli paralı askerdir; *Doktor* tipi (Campanialı *Dossennus*'tan türemiştir) saçmalayan, zırvalayan bilgin gösterişini canlandırır.

3. Komedyanın Kaderi ve Geleceği. - 18. yüzyıl boyunca *Commedia dell'arte* yavaş yavaş çöktü, kendi hayatiyetinden "sıradan" komediye aktardıkları onu kan kaybına uğratmıştı. Bu ekolden yetişen özgün yazarlardan (biri de Fransız Marivaux'dur) ikisi İtalyan ve hatta Venedikliydi. Onlar sayesinde, akademiye kabul edilen yaşlı yazarlar gibi, edebiyata bir giriş yaptı, ama bu onurlanma aynı zamanda emeklilik vaktinin geldiğini ilan eder gibiydi. Commedia dell'arte'nin ruhuna en sadık kalan Carlo Gozzi[36] olmuştur. Fantastik oyunların tartışılmaz ustası iken, kendi kendisini *sanat* geleneklerinin koruyucusu olarak görmeyi yeğlemiştir: onun "fabl"ları ol-

(36) *Üç Portakalın Aşkı, Karga, Köle-Kral, Turandot, Zübeyde,* vb.

sun, oyunlarındaki kişiler olsun -hemen hemen her zaman hiç değişmeyen *tipi fissi* (belirlenmiş tipler) olmaktan öteye geçmemişlerdir- oyunculuk gösterilerine elverişli şeylerdi. Öte yandan, onun rakibi olan Carlo Goldoni,[37] daha sahneye adım atar atmaz kendisini bu tür gelenek ve göreneklerden kurtarmayı bilmiştir. İmzaladığı 150 kadar sahne oyunu çok değişik modellerden biçilmiştir; bu, entrikanın geliştirilmesinde olduğu kadar toplumsal/ahlaksal ilişkilerin resmedilişinde de geçerlidir. Bunları en can alıcı yönlerinden yakalayan, klişeleri anında silip atan keskin bir bakışa sahiptir. İster kenar mahalle sakinlerini, ister liman çevresindekileri köylü ağzıyla konuştursun, her çevre ve her durum için gerekli olan dili hiçbir yapmacıklığa kaçmadan doğru olarak verir. Hatta, ömrünün son yıllarını Paris'te geçirmiş ve son komedilerini doğrudan doğruya Fransızca yazarak evrensellik katına erişmiştir.

Commedia dell'arte, aslında sahne sanatlarının ruhuna aykırı, edebî bir kavram olan "türler"in kısıtlayıcı zincirinin kopartılmasında en büyük rolü oynamıştır. Hatta, doğrudan doğruya dramatik edebiyat açısından da bileşik ya da marjinal birtakım formların[38] doğmasına ve yaşamasına yardımcı olmuş, böylece tiyatroyu kalıplaşmaya karşı koruyarak gelişmesine olanak vermiştir. Günümüz tiyatro adamlarının sık sık bu türün modellerine ve bizlere bıraktığı örneklere gönderme yapmaları dikkate değer.

IV. Klasik Fransız Tiyatrosu

İstikrara kavuşmuş bir toplumun ülküsü olan klasik düzen, burjuvazinin düşünsel egemenliği altında, okulda belletilen dersler, monden yaşam incelikleri ve halk gele-

(37) *La Locandiera* (Otelci Kadın), *Le Café* (Kahve), *Il Campiello*, Yelpaze, vs.

(38) Bunlar arasında sayılabilecekler: Müzikli fantaziler, danslı operalar, danslı komedya, opera komik, gülünçlü opera, operet, melodram, mimodram (Jean Gaspard Debureau'dan Marcel Marceau'ya dek) revüler, kabare oyunları, varyeteler, müzikhol gösterileri, kafe-konser, kafe tiyatroları, palyaçoların sahneye 'giriş'leri, "eksantrik"lerin oyunları, *one-man show*'lar, tuluat gösterileri, ayrıca sinemada komik tipler (Charlot, Müsyö Hulot) ve Toto, de Funès, Jerry Lewis ve benzerlerinin geliştirdiği oyun stilleri.

nekleri karışımının çok ince ölçüyle dengelenmişliğiyle, kendine yaraşır yeri tiyatroda buldu.

1. 1610-1635. Kral Henri'nin sarayında Almanca, İspanyolca ve İtalyanca karışımı bir tür askerî Gascogne ağzı konuşulurdu. 1600-1610 yılları arasında bu sarayda askerî ve mitolojik konulu, dehşetli gösterişli seksenden fazla büyük bale oynandı. Kral, *Commedia dell'arte* oyuncularına bayılıyordu; Paris'e getirtti onları, yerleştiler, iki yüz yıl oturdular, soylarını sürdürdüler.

Montchrestien'in yazdığı *Sophonisbe* (1601) ile Mairet'nin yazdığı aynı adlı yapıt (1632) arasında, Hardy'nin *Marianne*'ı (1610) ile Tristan L'Hermite'in yazdığı aynı adlı yapıt (1636) arasında geçen zaman sırasında birtakım önemli değişiklikler olmuştu: O güne kadar kitapların sınırını aşamamış olan trajedi, iç dinamizmine kavuşabilmek için *pastoral* ve *traji-komedi* türlerinden destek almak durumundaydı; her iki tür de bileşik, karışık olmakla birlikte, son derece canlıydılar; aşk ve yiğitlik üstüne serüvenler anlatılır, çeşitli tehlikeler, güçlükler son anda yokolur, her şey çözümlenirdi. Bütün bunlardan gelişerek, Fransız modeli üstüne (o da Eski Yunan'dan kopya edilmişti) biçilen üç "günlük" *komedya* doğdu.

Bir yandan da Pont-Neuf'te fars türü sokaktan beslenip durmaktaydı. Tabarin'in tekerlemeleri, fıkraları, "operatör" Mondor'un ilaçlarını satmasına yardımcı oluyordu. Hôtel de Bourgogne çevresinde sokak palyaçoları, hokkabazlar, Bruscambille, Gros-Guillaume, Gautier-Garguille, Turlupin, Guillot-Gorju, Jodelet gibi kişiler, Molière ile Galya geleneği arasında bir bağ oluşturmuşlardır.

Anlaşılan bu arada ince ruhlu kişiler daha başka şeyler istemeye koyulmuşlardı. XIII. Louis'nin fermanlarında "oyuncuların açık saçık davranış ve sözlerde bulunmaları" yasaklanmıştı. Richelieu, Kardinal Sarayı'nda bir sahne yaptırdı (epeyce geniş olan bu sahneye daha sonra Opera yerleşti). Kendisi de yazarlık tasladığından, birçok yazar beslerdi. Onun sayesinde Fransa'da dramatik sanatların itibarı yükseldi. Öte yandan halk da, artık sanatın kurallarını belirleme zamanının geldiğine inanan bir grup genci desteklemekteydi. Hümanizmin en parlak dö-

nemlerinden bu yana, bir kurallaştırma, ilkeleştirme, kodlama merakı uyanmıştı. Akademi bu iş üzerinde önemle duruyordu. Yazılan oyunların "düzgün", kurallara uygun olması gerekiyordu. Aristoteles'in ya da Horatius'un ağzından çıkmış herhangi bir söz, tiyatroda nasıl eğlendiklerini anlatan en ufak bir cümle kesin birer dogma haline getirilmişti. Bir akılcılıktır gidiyordu.

Maddesel zorunluklar da aynı yöne ağırlık veriyordu. Paris'in salonları genellikle, eskiden çeşitli eğlencelerin, oyunların yapıldığı uzun dörtgen biçiminde yerlerdi. Dar olduklarından sahnenin ön bölümü Londra'da olduğu gibi, seyircinin ortasına doğru uzayamazdı. Perde açıldığında, seyirci kendini kesin çizgilerle çerçevelenmiş bir tablo karşısında buluyordu. Üç yanı kapalı bu sahneye ancak İtalya'dan ithal edilen dekor biçimi uyabilirdi.[39] Buna göre, iki yana gerilen, göz aldatıcı perspektifle boyanmış perdeler gerideki fon perdesine olabileceğince uymaya çalışıyordu. Bu çerçeve içinde çabuk dekor değiştirme olanağı olmadığından, eski "mister"lerdeki *mansiyon*'ları hatırlatan bölmeli dekorlar[40] kullanılırdı. Ön planda olanlar (ağaç, ev, kaya) dipten tepeye bütün olarak görünürlerdi; öyle ki, oyuncular sahnede bir cüceler ülkesindeymişçesine gezinirlerdi. Hele, 1630 yılına doğru, önemli seyircilerin, sahneye konulan koltuklarda oturmaya başladıkları, bir de her seansta avizenin üç beş defa indirilip

(39) Niccola Sabbatini'nin yapıtı *Pratica di fabbricar machine di teatro* 1618'de yazıldı. En son 1942'de Fransızca basılmıştır.

(40) Hem aynı anda birarada görülen hem de değişimli olan, boyalı panoların yan bölmeleri yerine göre örtüp saklayıp, yerine göre açtığı bu sistem hakkında geniş bir fikre sahip olabilmek için, Laurent Mahelot'nun *Mémoire*'ından bir bölümü buraya aktaralım. Du Ryer'nin *Lisandre ile Caliste* adlı traji-komedisinden söz edilmektedir bu bölümde: "Sahnenin ortasında Saint-Jacques sokağındaki Petit Chastelet bulunmalı, ayrıca buraya açılan bir sokak olmalı, kasapların oturduğu sokak.. Kasapların birinin evinde bir pencere, bu pencerenin tam karşısında ise parmaklıklı bir hapishane penceresi olmalı, Lisandre ile Caliste bu pencerelerden birbirleriyle konuşabilmelidirler. Ancak bütün bunlar birinci bölümde hiç görülmeyecek yalnızca ikinci bölümde görülüp bu bölümün sonunda yeniden önleri kapanacaktır: Saray cephesiyle kapatılabilir. Sahnenin bir yanında bir dağ, tepesinde çilekeşlerin sığınabileceği bir yapı, alt yanda insanların girip çıkabileceği genişlikte bir giriş.. Sahnenin öteki yanında, girişi arkadan olan birkaç basamak yükseklikte bir oda bulunmalı. Ayrıca yarım ve bütün miğferler, kalkanlar, kılıçlar, trompetler, bir de gece gereklidir."

mumların fitilinin kesildiği düşünülürse, eski Hôtel de Bourgogne'un en azından rahatsızlığı dolayısıyla ileride klasisizmin tapınağı olacağı anlaşılabilirdi. Yerin bu milimetrelerle hesaplanan darlığı, sahnedeki olayların kısıtlanmasına, her türlü ikincil gelişimin yok olmasına, aynı zamanda oyun süresinin kısalmasına yol açtı; öte yandan, üç birlik kuralı (yer, zaman, olay ya da "tehlike" birliği), bir ton birliği de yaratmıştı; böylece türlerin birbirinden ayrılması işi hızlandı. Düellolar, adam kaçırmalar, kovalamalar, cinayetler, hortlaklar, yer kaymaları, yerlerini, bunları anlatan konuşmalara bıraktılar. Oyuncu sahnenin ortasına yürür, seyirciye dönerek uzun tiradını söylerdi.

Sonuç olarak "belirli bir durum üstüne söyleşi" haline gelmek tragedyanın doğasında vardı belki, ama hiç değilse, canlı İspanyol örneklerine sadık kalan Rotrou ve Ryer sayesinde, ve birtakım bilgiç bilginlere karşın, epeyce parlak ve diri bir "barok" gençlik geçirdi; tabii Pierre Corneille'in katkıları en önemlisi.

2. Corneille. - Le Cid adlı oyunda (traji-komedi) İspanyol komedyasının bütün canlılığı vardır. Ama Corneille, çok daha çetin, çok daha güçlü bir çağrıya uymak gereğini duyacaktı. Péguy'nin dediği gibi, "yola iyi başlamış bir Fransız şövalyesi"ydi o. Gittiği yol ise İspanya'dan geçerek eski Roma'ya kadar uzanıyordu. Trajediyi yüceler katına çıkaran odur; yeryüzünün yüceleri yüce ruhlar, yüce olaylar, yüce üslûp. Açıkçası, Corneille yüreğinde her zaman için Seneca'nın, Calderon'un yurdunu taşımıştır. Gene de, özellikle tutkuların tanımlanmasında, trajik şiirin gerçekçiliğe doğru ilerlemesini hızlandıran bir dili vardır. Corneille, roman mankenlerinin yerine kanlı canlı kişiler koymuştur. Yapıtlarında romansı bir yan olduğu ileri sürülebilir. Ne var ki, kahramanları, kişiyi tümüyle güdümleyen en gerçek, en etkili bir manevî titizliğin canlı örnekleridir. Corneille'e özgü yiğitliğin temelinde Rönesans soylularının bu bireyciliği, bu kişiliği bütünüyle gerçekleştirmek çabası yatar: "Yürekliler" için, görev demek, kendi kendilerine duydukları saygının, yapmalarını zorunlu kıldığı şey demektir; adına şan derler bunun. Ancak, yapabileceklerinin çok ötesinde şeyler yaptıklarında

gerekeni yaptıklarına inanabilirler. Corneille'in trajik dünyasında dinsel korkunun, baskının yeri yoktur; tersine, Tanrı'nın ağırlığı altında ezileceğine kendi kendini yüceltebilmek için ondan daha büyük sınavlar, daha çetin görevler ister. Özverileri isteyerek verilmiş birer armağan gibi sunar; aslında kendi kendine verdiği armağanlardır bunlar: Hiçbir zaman bir kurban durumuna düşmez. Corneille trajedisi zaferi kutlar; yaşamın yaşayanlara karşı zaferini değil de, özgür kişinin her türlü tutsaklığa, köleliğe karşı kazandığı zaferi. Eylem alanı tarihtir, efsane değil, değer ölçüleri hümanizminkilerdir. *Polyeucte*'de azizlik aslında yiğitliğin mistik bir çeşitlemesinden başka bir şey değildir.

Bununla birlikte, 1650 dolaylarında Corneille'in yaratıcılığında bir çeşit duraksama göze çarpar. Hayranlık üzerine kurduğu trajedi kavramının özgünlüğünü dünyaya ilan ettiği anda sanki kendi kendine bile itiraf etmekten çekindiği bir coşkusuzluğa kapılmış, çağdaşlarının bütün umut ve duygularını tam olarak paylaşmadığını anlamıştır. Karamsarlığa yaklaşan bir hava içinde yüceltici sıcaklığını yitirir. "Kahraman"ı birdenbire, mutlak monarşi düzeni içindeki yalnızlığını duymaya başlar; bu düzen de, o zamana kadar tek yasal, doğru ve iyi düzen olarak benimsenmiş, prensin onuru, şanı her şeyden üstün tutulmuştur. Söz konusu duraksama yazarın hayalgücünde de bir zayıflamaya yol açmıştır. Bunu, yeni yeni biçimler aramaya başlamasından anlıyoruz. Nerdeyse soyut sayılabilecek çalışmalardan, en kanlı melodramlara kadar çeşitli yapıtlar, bu arada, ***büyükler komedyası*** (comédie héroïque) adı verilen türden oyunlar yazmıştır. Yer yer çok parlak, çok derin olmalarına, dehşetli güzel bir dille yazılmış olmalarına karşın, son trajedilerinde, gençlik yıllarının başyapıtlarındaki görkemi bulmak olanaksızdır.[41]

(41) Başlıca yapıtları: *Mélite* (1629), *La Place Royale* (1634), *Medée* (1635), *L'illusion comique*, *Le Cid* (1636), *Horace* (1640), *Cinna* (1642), *Polyeucte* (1643), *La Mort de Pompée*, *Le Menteur* (1644), *Rodogune* (1645), *Don Sanche d'Aragon* (1650), *Nicomède* (1651), *Oidipus* (1659), *La Toison d'Or* (1661), *Sertorius* (1662), *Othon* (1664), *Attila* (1667), *Tite et Berenice* (1670), Molière ile birlikte *Psyché* (1671), *Pulchérie* (1672), *Suréna* (1674).

3. 1650-1660. - Açık saçık sokak güldürülerinin yanısıra daha üstün edebî nitelikleri olan güldürüler de seyirci bulmaya başlamıştı. Corneille bu türü Place Royale ve Galerie du Palais gibi yerlere kadar yükseltmişti; artık bu oyunlarda aşktan, şehirlilerin rahat havasıyla söz ediliyordu. Ne yazık ki, ne Saint Evremond'da, ne Desmarets'de, ne Tristan'da ve hattâ ne de Cyrano de Bergerac'da gerçek bir güldürü yeteneği vardı. Scarron ise oldukça ağır bir yazardı; Quinault, *Mère Coquette* (Şuh Ana) adlı oyunundan sonra yalnızca opera librettoları yazmıştı. O sıralar, halk, pastoralden türetme bir tür aşk trajedisi çeşidini çok tutmaya başladı. Yüzyılın en büyük başarısı, Thomas Corneille'in *Timocrate* (1656) adlı oyunu oldu. Tam elli kez oynandı.

XIV. Louis zamanında, sarayda oynanan baleler en parlak dönemini yaşadı. Aynı dönemde Mazarin'in ısrarları sonucunda, İtalya'dan gelen *opera* (ya da lirik trajedi) Paris'te iyice yerleşmeğe koyuldu. Saray eğlencelerini düzenleyen Lulli'nin fantazisi, hayalgücü, bu eğlenceleri canlandırıyor, Benserade'ın aşırı ağır, sahte alegorilerine bile kanat takıyordu sanki. Bu Floransalı müzisyenin Molière ile çalışmaları *danslı komedya*'yı, Quinault ile ortak çalışmaları ise, *danslı tragedya* ile *danslı opera*'yı doğurdu. Bütün bunlar, her türlü kuralın inkâr edilmesi, "barok" üslûbun zaferiydi. Arada La Fontaine'in sevinçle içine çektiği Rönesans döneminin özgür esintileri de duyulurdu.

4. 1660-1680. - İç çatışma ve savaşların azalmasıyla toplumsal değerler yeniden istikrar kazanmaya başladı; seçkin tabakanın beğeni inceliği, burjuvazinin de katkısıyla daha bir sağlamlaşan kültür temeli üstüne gelişmekteydi. Davranış ve dilde aşırı incelikler (préciosité) modası yavaş yavaş geçerken, günlük yaşama verilen önem de artıyordu; artık, "dürüst kişi" için her şeyden önemli olan, yaşanmış deneyimlerdi. Üstün beğeni eğitimden geçerek kusursuzluğa erişmiş doğanın meyvesiydi.

Sahne sanatının özellikleri ise, uzun süredir düzenlenmiş, yerleşmiş durumdaydı. Molière ile Racine karışık kurallar yığınından başlıca ilkeyi ayırdedebilmişlerdi,

her şey doğa örnek alınarak çizilecekti. Kural denilen şey, sanatın uyulan, tutulan yanlarından başka bir şey değildir aslında, tek ölçü başarıdır. Bu yüzden yazarlar seçme işini halka bırakmışlardı. Ne var ki, halk oldukça geriydi, yol gösterecek, ışık tutacak bağımsız hiçbir eleştirmen yoktu; bu yüzden sanatçılar seyircilerden gereken desteği göremediler; kralın desteğine karşın, türlü entrikalar, hizipler içinde yıpranıp harcandılar. Molière en parlak döneminde yorgunluktan öldü; Racine on iki yıl sonra, her nedense tiyatrodan vazgeçti. Ve onlardan başka kimseler yoktu tiyatro çevresinde.[42]

5. Molière. - On beş yıldan uzun süre taşra şehirlerinin sahnelerinde trajik prensleri, gülünç uşakları canlandıran Molière, sonunda Paris'in Palais Royale sahnesine yerleştiğinde, ayrı sahneyi paylaştığı İtalyan trupunun Fiorelli'lerinden, Scaramouche'larından alacağı dersi almıştı. İlk başarılarından sonra "komedyen"liği belgelenmiş, ayrıca rakiplerinden, oyunu şarkıyla dansla, hızlı diyalog, sahnede hareket ve esneklikle, tiyatrolarda da çok tutulan sokak tipi kaba esprilerle yumuşatmayı öğrenmişti. Yapıtlarının hemen hemen yarısı, saraydan ısmarlanmış ve Lulli ile ortak yazılmış *danslı komedya*lardır.

1662-1668 yılları arasında çeşitli ve sürekli entrikalara, hizipleşmelere göğüs germek zorunluluğu dolayısıyla daha da güçleşen bu zor çalışma koşulları, yaratıcı hayalgücünü geliştirip uyarmış mıdır, bilinmez. Açık olan şu ki, Molière'in bütün yapıtlarında, kişi olarak çektiği güçlüklerin, geçirdiği sınavların, onu etkileyen, olgunlaştıran, insan yüreğinin tek gerçeğine duyarlı kılan olayların izi vardır. Onun elinde en bildik, en alışılmış öyküler bile (sözgelimi, sevgisiz bir evlilik) yaşanmış deneyimlerin aydınlattığı psikolojik bir derinlik kazanır. Esprilerin kol gezdiği bu gülünç evrende, gerçeğin resmi olmayan bir tek söz, bir tek sahne oyunu aramak boşunadır.

Fars'ın kahkahası acımasızdır; aptalın, akılsızın, kendini bilmezin toplum için küçük düşmesine kıyasıya güler seyirci. Molière güldüren yargıya bir sempati, bir acıma katarak bu kahkahayı insancıllaştırmıştır: O söz anlamaz inatçılar, o aşırı öfkeli benciller bizim benzerle-

(42) P. Mélèse, *Le Théatre et le Public à Paris Sous Louis XIV*, Paris, 1934.

rimizdir; onların o aşırı davranışları bizim davranışlarımızdır: Yalnız bu davranışlar çok parlak bir ışık altında, hiçbir yumuşatıcı öğe eklenmeden gösterilmiş, davranışın doğal sonucu olan çözümlenmeye kadar, zoraki, ama düşündürücü bir tiyatro oyunu biçiminde, uzatılmıştır.

Böylece güldürü, hümanizmanın manevî kalıtını geliştiren bir bilgeliğin yorumcusu olmuştur; hayalciliği reddeden, her türlü sahteliğe, düzene, bu arada önyargılara da karşı çıkan gençliğin tutarlı isteklerine hak veren, âdetlerin gelişiminde kadının gittikçe daha önemli rol oynadığı bir toplumun sorunlarını (sözgelimi, kızların eğitimi, evlilik kurumu) inceleyen, liberal bir bilgeliktir bu.

Molière, çevre, ortam incelemesini çok derinlere götürmüş, örf-âdet komedyasından ördüğü geri perdenin önünde "karakter"leri en belirgin biçimde sergilemiş, toplumsal disiplin karşısında dğanın tepkilerini açıklıkla göstermiştir. Böylelikle, karakter güldürüsünün düşebileceği şematik katılıktan kurtulduğu gibi, örf-âdet komedyalarının çabuk yaşlanmalarına yol açan güncel olaylar dizisi havasına da hiç girmemiştir. Gözlem alanının ortasında burjuvazi vardır (en önemli beş altı oyununun aile grubu). Molière, halkı bir sınıf olarak ele alıp işlemez, ayrıcalıklar, aykırı uygulamalar, haksızlıklar ve bütün bunların temelinde yatan nedenler konusunda ne kadar ileri gidebileceğinin ölçüsünü saraydan gördüğü yakınlığa göre ayarlar. Onun anlayışına göre güldürü, temelde kendinden kuşkusu olmayan bir toplumun aynasıdır. Gene de, güldürü türünü, ondan önce asla erişemediği, ondan sonra da bir türlü koruyamadığı bir düzeye yükseltmiştir.[43]

6. Racine. - *Alexandre*'ın oynanmasıyla herkes yeni bir Quinault'nun doğduğuna inanmak üzereyken *Andromaque* oynandı ve psikolojik gerçekçilik yeniden trajediye

(43) Başlıca oyunları: *Şaşkın* (1655), *Küskün Âşıklar* (1658), *Gülünç Kibarlar* (1659), *Münasebetsizler, Kocalar Mektebi* (1661), *Kadınlar Mektebi* (1662), *L'impromptu de Versailles* (1663), *Don Juan, Sevda Hekim* (1665), *Adamcıl, Zoraki Tabip* (1666), *Amphitryon, Yorgaki Dandini* (1668), *Sahte Soylu* (1664-1669), *Cimri* (1669), *Kibarlık Budalası* (1670), *Scapin'in Dolapları*, Corneille ile birlikte *Psyché* (1670), *Bilgiç Kadınlar* (1672), *Hastalık Hastası* (1673).

girmiş oldu. Racine'in çağdaşları bunu hemen anladılar, ama hoşlarına gitti denilemez. Pyrrhus'un yeterince "dürüst kişi" olmadığı ileri sürüldü. Derken, garip bir tutarsızlıkla, trajik şiirde aşkın çözümlemesini yapmanın, onu bir anlamda "kadın odasına" kapatmak olduğuna inanıldı ya da inanılmış görünüldü; Racine'in düşük nitelikli bir trajedi türü başlattığını, çünkü Corneille'in eriştiği yüceliklere hiçbir zaman erişemeyeceğini anladığı söylendi. Racine'in tiyatrosunda egemen olan aşkın, operaların sevimli tanrısıyla hiçbir ilgisi kalmamış olduğunu, içgüdüleri baskı altına alamadığını, davranışları inceltmediğini, tersine, zekâyı da, inceliği de çok keskin, sivri birer silâh olarak kullandığını görmüyorlar mıydı acaba? Aslında, Racine'in yaptığı, en eski tanrıyı (kaderi) yeniden canlandırmaktan başka şey değildi; ama kader bir dış öğe değil, kişilerin yüreğindeydi artık. Onun yaratıklarının kendi kendilerini ve birbirlerini paralamalarına yol açan çatışmaların tek ödülü ve tek cezası, ölümden başka şey olamazdı ki... Yaşama en büyük istekle sarılmak istediği anda kendi kendini yok etmeye mahkûm olan insanoğlunun acı durumu burada, tıpkı Eski Yunan sahnesinde olduğu gibi, en açık seçik biçimde gözler önüne seriliyordu.

Bundan da insafsız, katı, arı bir dramatik sistem doğuyordu: Tek bir bunalıma indirgenmiş tutkunun çelişik duraksama ve atılımlarından başka yanı olmayan bir olay; birkaç saatlik bir süre; bir bekleme odası (hemen hemen soyut sayılabilecek bir yer); gözler önünde dökülen kan yok, gövdesel çırpınmalar yok, Titus'a bir iki damla gözyaşı, Andromaque'a yalvarırcasına bükülmüş bir duruş, tümü bu; sırdaşlar arası konuşmalar, monologlar, uzun anlatımlar; konuşmalardan kök almayan hiçbir sahne oyunu yok; ama dil trajedinin eti, kemiği, kanı durumunda, tüm onuru, tüm lüksü o: Aynı anda hem aklın, hem tutkuların sesi, ayrıca, kendi kendilerinin mahpusu kişilerin çevresinde dolaşan bir müzik sanki, lirizmin bildik öğelerini kullanmayı reddeden şiirin gerçek lirik özünü ortaya koyan bir müzik, tarihten, efsanelerden yüce görüntüler uyandıran bir tür büyü...

İphigénie oyunundan itibaren Racine'in tiyatrosu yavaş yavaş bir dinsel tören havasına dönmeye başlar. *Est-*

her ve Athalie'de daha da ileri gitmiş, eskiçağ korosunu eski biçim ve işleviyle kullanmıştır. Ne yazık ki, bu deneyin arkası gelmemiştir. Günün seyircisi, sarayda olsun, şehirde olsun, toplumsal ruhun yansımasını, güldürünün tuttuğu aynada çok daha iyi görebiliyordu; ayrıca operanın alegorik gösterisi de çağın alışkanlıklarına daha çok uymaktaydı.[44]

(44) *La Thébaide* (1664), *Alexandre* (Büyük İskender, 1665), *Andromakhe* (1667), *Les Plaideurs* (1668), *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670), *Bayezit* (1672), *Mithridate* (1673), *İphigénie* (1674), *Phèdre* (1677), *Esther* (1689), *Athalie* (1691).

YEDİNCİ BÖLÜM
TİYATRODA BURJUVA ÇAĞI

Kültürüne sahip çıkmış, toplumsal kaygılardan uzun süredir kurtulmuş ya da hiç değilse, toplumsal bunalımların her birinden sonra çabucak toparlanmış (çünkü her seferinde biraz daha güçlenmiş), mutluluğun sırrını, refahını hiç durmadan artırmakta arayan bir burjuva sınıfı, Avrupa'da sanatların kaderini iki yüz yıldan uzun süre yönetti. Bu sınıf, en üstün nitelikte eğlencesi, sanki günlük şenliği, bir tür süsü saydığı sahne sanatlarını her zaman el üstünde tutmuştur.

Tiyatro hiçbir zaman böylesine yaygın, böylesine bolluk içinde olmamıştı; oyuncular seviliyor, göklere çıkarılıyor, hattâ saygı bile görüyorlardı; herkes, sahneyle ilgili her şeyle ilgileniyordu. Oysa, tiyatronun asıl parlak dönemi artık geçmişti. Kitaplar, sanat salonları, kahveler, kulüpler, okullar ve basın, fikri yayma konusunda tiyatroya rakip çıkmış durumdaydılar; duygulu, ince ruhlu kişiler ise sahneye sırt çevirip romana, senfonik müziğe yönelmişlerdi. Bir iki kişi dışında, tiyatro yazarları ikinci sınıf dehalardır; büyük yazarlar sahne için bir şeyler yazmayı pek ender düşünmektedirler. Sanatta olsun, halkın beğenisinde olsun, gerçekçiliğe yönelen eğilim giderek artacak, bunun sonucunda trajik şiir yozlaşacaktır; seyirci kitlesi bölünecek, halk için ayrı, seçkinler için ayrı bir tiyatro olacaktır; seçkinler bile ikiye ayrılacak, aydınlar kendilerini sosyeteden sıyırarak bir öncü sınıf halini alacaklardır.

1. Trajedinin Can Çekişmesi. - XIV. Louis'nin saltanatının son yıllarını karartan aşırı tövbekârlık havası da, onun hemen ardından gelen aşırı sefahat dönemi de, trajedinin gelişmesine yarayacak bir iklim yaratamamıştı. Trajedi bazen müziğin itibarından yararlanıyor (librettocu Métastase'a "İtalyan Sophoklesi" adı takılmıştı), ba-

zen de "Üç Kural"ın eşliğinde, "Akıl" bayrağı altında okullara, kolejlere kabul edildiği oluyordu. Londra'da Dryden ile Otway,[45] Elizabeth çağı geleneğini tümüyle inkâr etmemişlerdi daha ama, Addison'un[46] tek usta olarak Fransız akılcılarını tanıdığını açıklayacağı günler uzak değildi. İtalyan Maffei'nin yazdığı *Merope* adlı oyun bir yenilenme başlangıcı gibi görüldü (1713). Fransa'da ise eski çağlara aşırı bir saygı beslemeyen Fontenelle'ler, Du Bos'lar trajedinin gerçekten de yenilenmesi gerektiği kanısındaydılar. La Motte, *Inès de Castro* adlı manzum olmayan bir oyun denemesi yaptı. Ama bu akılcılar mucizelere inanabilirler miydi? Crébillon, eski kanlı sahne oyunlarına yeniden döndü,[47] ama boşuna. Altın çağın özlemiyle yanan, Racine hayranı, Manş'ın öte yanından seslenen "barbar"dan nefret eden Voltaire'e gelince,[48] doğuştan tiyatro adamı olmasına karşın, eski dekoru tazeleyecek öğeleri Haçlı Seferleri'nde, Çin'de boşuna aradı; trajedileri soluk birer taklit olmaktan ileri gidemedi. 1750'den sonra Shakespeare Fransızcaya çevrildi ve bir merak uyandırdı. Ancak, bu merakın bütün ürünü, Ducis'in ilgisiz, içi boş uyarlamaları oldu. Ne devrim sırasında ayaklanan yuttaşlık coşkuları, ne daha sonra bir Corneille havası yaratılması konusunda imparatorun resmî saray şairlerine sık sık yinelediği istekler, ne de bir George'un, bir Talma'nın ateşi, Eskiçağ tragedyasının soluk kopyalarına canlılık kazandırabildi. Oyunların tümüyle yansız ve dolayısıyla cansız kalmasında sansürün de katkısı büyüktü elbet. Marie-Joseph Chénier, Luce de Lancival, Casimir Delavigne, Soumet, Népomucène Lemercier, Ponsard (bu sonuncusuna hiç değilse doğmakta olan romantizmin birkaç ışını değmişti) gibi yazarların elinde ölüp gitti ya da daha kötüsü, gülünç bir itfaiyeci şapkası altında yaşamını sürdürmeye çalışarak sürünüp durdu. Eski günleri hatırlatan en son gerçek soluğu İtalya'da Alfieri'nin (1749-1803) ağzından işitildi.

(45) *Venice Restored* (1680).
(46) *Caton* (1713).
(47) *Atrée et Thyeste* (1707), *Electre* (1708), *Rhadamiste et Zénobie* (1711).
(48) *Zaïre* (1730), *Mahomet* (1742), *Mérope* (1743), *Rome Sauvée* (1752), *Tancrède* (1760).

2. Örf-Âdet Komedyası. - İlk dönem, serseriler dönemiydi. Regnard, hafif kalemi, oldukça düzeysel çizgileriyle *Joueur*'ü (Kumarbaz), Dancourt *Chevalier à la mode*'u (güzel görünüşünü bir meslek haline getiren bir delikanlının serüvenleri) çizdi. Le Sage, *Turcaret*'yi (ya da bir parababasının yükselişi ve düşüşü) yazdıktan sonra, küçük fuar tiyatrolarında çalışan Dufresny, d'Orneval, Nolant de Fatouville (daha sonraları Piron, Favart) gibi yazarların arasına katıldı. Buralarda eski Pont-Neuf oyunlarını anımsatan bir özgürlük havası esiyordu. Bu tür özgürlüklerin resmî tiyatro olan Comédie-Française'de hattâ İtalyan tiyatrosunda yer almasına sansür hiçbir zaman göz yumamazdı. İtalyan okulundan yetişme olan panayır yazarları kısa zamanda onlara rakip oldular - hem de epey ciddî bir rakip. Buralarda oynananlar, genellikle Doğulu peri oyunları havasına bürünmüş manzum güldürülerdi. 1752'de, tanınmış havalardan oluşmuş "vodvil"lerin yerine, özel olarak bestelenmiş parçalar koymaya başlayarak, ileride *opera-komik* (gülünçlü opera) olarak bilinecek türün ilk adımlarını attılar. On yıl sonra, Saint-Germain Fuarı'nın bir yangın sonucu yok olması üzerine, Audinot ile Nicolet ilk Bulvar tiyatrolarını açtılar.

İtalyanlara gelince, birkaç kez kovulup gene geri çağrıldıkları Hôtel de Bourgogne'a artık iyice yerleşmişler, uzun süreden beri Fransızca güldürüler oynamaya başlamışlardı. Marivaux, bu oyuncuların ustalığından özgün bir güldürü türü oluşturmayı başardı.[49] Entrikalar hep aşk oyunları üstüneydi: Aşk uyanır, şaşırır, kendi kendine güvenemez, duraksar, kendi kendini sınar, sonunda binbir güçlükle açıklanır, zafere eriştiğinde, içtenliğin her türlü yalan, yapaylık ve önyargıdan üstün olduğunu bir kez daha kanıtlar... Hep aynı tema üstüne çeşitlemelerdir bunlar, ama Marivaux işin içine bir de ahlâk çözümlemesi karıştırdığından, yavaş yavaş (özellikle 1727'den son-

(49) *La surprise de l'amour* (1722), *La double inconstance* (1723), *Le prince travesti* (1724), *L'île des esclaves* (1724), *Le triomphe de l'amour* (1732), *La mère confidente* (1735), *Le legs* (1736), *La seconde surprise de l'amour* (1727), *Gönül ve Kısmet Oyunu* (1730), *Sahte Sırdaşlar* (1737), *L'épreuve* (1740), *La dispute* (1744), *La colonie ou la ligue des femmes* (1750).

ra) pastoral (çoban komedyası) geleneğinden uzaklaşmış, oyunu çağının toplumunun belirli çevrelerine taşımış ve bu çevreleri çok büyük bir titizlikle çizmiştir. Marivaux ne insanoğlunun doğal iyiliğine inanır, ne de toplumsal ayrıcalıkların (para dolayısıyla olsun, aile dolayısıyla olsun) geçerli olduklarını ileri sürer; eşitsizlikten doğan haksızlıkları da çok iyi görür. Çağdaşları inceliklerini anlamazlıktan gelmiş, ona zamanında gereken değeri vermemişlerdir: Voltaire, onun yapıtlarına, "metafizik güldürüler" adını takarak alay etmiş, konuların hep aşk ve evlilik üstüne olduğunu dikkate almamıştı. Oysa "Marivodaj" (marivaudage) dedikleri şey, zamanın sınavından başarıyla geçmiş, sahnede şaşılacak kadar etkili olduğunu göstermiştir.

İngiltere'de *Restorasyon* dönemi, Etheredge'in, Wycherley'nin ve özellikle Congreve'in[50] pırıl pırıl güldürüleriyle dikkati çeker. Aynı kuşkucu hafifçe kinik hava, onlardan sonra gelen ve İngiliz toplum yaşamını çok acı çizgilerle sergileyen Vanbrugh ile Farqhar'ın yapıtlarında da vardır.

Gottsched Fransa'dan ithal ettiği komedya ve tragedyaları Leipzig'de oynatadursun, Danimarka'ya yerleşmiş olan Norveçli Holberg de İskandinav tiyatrosunu kurmakla uğraşmakta, karakter çizimlerinde, Fransız ahlâkçılarının iyi bir öğrencisi olduğunu göstermekteydi.

3. Burjuva Dramı. - 1688 devrimi İngiliz orta sınıfına belirli bir yükseliş sağlamıştı. Başlangıçta, yeni zengin tüccarlar, soyluların yaşam biçimini, âdetlerini taklit etmeye çalıştılar; ama çok geçmeden bu özentinin yerini daha doğal davranışlar aldı, orta sınıfın ülküsü olarak rahat ve dürüst bir yaşam biçimi, parlaklığa, inceliğe değil de sağlamlığa, alaya değil de duygulara dayanan bir beğeni gelişimi belirlendi. Böyle bir ülkü, sanata tek amaç olarak manevî değerlerin yüceltilmesini tanımaktaydı (sonuç olarak oyunların gerçeğe uygunluk oranı düşse bile). Aşırı dindarların hâlâ sürüp giden suçlamalarına, saldırılarına karşı, önce Cibber (hem oyuncu hem yazardı) sonra da Steele, iyi duyguların ağır bastığı "iyi" güldürüler yazmayı uygun buldular. John Gay'in *The Beggars*

(50) *The Way of the World* (1700).

Opera (Dilenciler Operası, 1728) adlı oyunu gibi acı parodiler bu modanın önüne geçemedi.

Paris'te, işbilir kişiler olan İtalyanlar da aynı yana yöneldiler. Gresset, Destouches, hattâ neşesiyle tanınmış Piron bile, "duygulu" oyunlar yazmak konusunda birbirleriyle yarışa girdiler. Ama, "acıklı komedya"yı icat eden, bir zamanlar sosyete tiyatrolarında açık saçık gösteriler düzenlemiş olan[51] Nivelle de La Chaussée'dir. O sıralar *pek moda* olan bir önyargıyı (sosyetik bir erkeğin mutlaka karısını aldatmak gerektiği düşüncesi) beş bölümlük manzum oyunlarla suçlamış, kınamıştır. Gerek hava, gerek konu bakımından (*tezli oyun* sayılır) onun bir öncü olduğunu kabul etmek gerekir.

Tam anlamıyla *dram* adını alabilecek bir oyun Fransa'ya İngiltere'den geldi: Lillo'nun *Le Marchand de Londres*'u (Londralı Tüccar, 1732). Pahalı bir fahişeye olan tutkusu yüzünden katil olan bir kalfanın öyküsünü anlatıyordu. Burada hafif melodram havası sezilir. Yirmi yıl sonra, aynı havada bir oyun, Moore'un *Le Joueur*'ü (Kumarbaz) halkı aynı biçimde duygulandıracaktı.

Tam o sıralarda Diderot, "burjuva dramı" kavramını attı ortaya. Ne anlama geliyordu bu? Kişileri Romalı, ya da Yunanlı kılığında değil de her günkü çevresi içinde, aile yaşamının, doğumunun, yetişmesinin, mesleğinin onu biçimlendirdiği biçimde gösteren bir trajedi; manzum olmayan, acındıran, ama sonunda erdemin her şeye üstün gelmesiyle mutlu bitimde çözümlenen bir trajedi: İleri sürülen ilke buydu. Ancak, uygulamada, boş gevezeliklerle dolu yapay, özentili, aşırı acıklı oyunlar çıktı ortaya. Yalnızca Sedaine, *Philosophe Sans le Savoir* (Farkına Varmadan Filozof, 1765) adlı oyununda, insancıl gerçeklere biraz olsun yaklaşabildi.

Almanya, Rönesans mirası olan kültürü hiçbir zaman tam anlamıyla özümlememişti. Aydınlanma çağı olarak adlandırılan dönemde ise, egemen olan akılcılık herhangi bir Eskiçağ özlemi yaratmadı; Eskiçağ kültürü hiçbir za-

(51) Soylular, mültezimler, askerler hattâ bazı tiyatro sanatçılarının bile (La Guimard gibi) özel tiyatroları vardı; buralarda akıl almaz açık saçıklıkta oyunlar verilirdi. Voltaire, Collé, Beaumarchais de bazen katılırlardı bu gecelere.

man kök salmadı. Lessing (1729-1781) Fransız klasikçiliğini küçük gören, beğenmeyen bir tutum içindeydi; Shakespeare ve Diderot hayranıydı. *Minna von Barhelm* adlı oyununda burjuva dramının havasını iyi yakalanıştı; ama gözü daha yükseklerdeydi: felsefî yapıtlarında *(Nathan der Weise* [Bilge Nathan], *Laocoon, Faust)* dinsel hoşgörü ilkesini yüceltmiş, bilimi de bir çeşit din haline getirmişti; bu yapıtlar, Protestanlığın yalın dinselliğini benimseyen Alman ülkücülüğüyle doludur.

Şenliğin, neşenin son sığınağı hâlâ Fransa'ydı. Bununla birlikte, Ferney bile "duygululuk" akımından kurtaramamıştı kendini. Neşesini kaybetmemiş olan Collé, *Partie de Chasse de Henri IV* (IV. Henri'nin Av Eğlencesi) adlı bir halk oyunu yazmış, Beaumarchais ise, işe burjuva dramlarıyla başlayıp gene burjuva dramlarıyla bitirmişti. Neyse ki bu neşeli ve hareketli kişi özyaşamında binbir bölümlük güldürüler yaşamış ve en önemli iki başyapıtına kendi kişiliğinden çok şeyler katmak akıllılığını göstermiştir. Güldürü tarihinin en parlak oyunlarındandır yazdıkları. *Sevil Berberi*'nde (Barbier de Seville, 1774), yazar hem Figaro, hem Almaviva'dır; *Mariage de Figaro*'da (Figaro'nun Düğünü, 1784), İtalyan usulü karışıklıkların yerini, çok sesli monologlar alır; bunların en önemlisi, beşinci bölümde Figaro'nun yarı itiraf, yarı savunma niteliğindeki ünlü monologudur. Oyun boyunca yazarın özel esprileriyle taşlama birbirine karışmıştır. Çağdaş tiyatroda, siyasal yapıt niteliğini taşıyan ve bu niteliği içinde etkili olan tek güldürü *Figaro'nun Düğünü*'dür. Ama aşk da söz konusudur oyunda. Sağlam bir canlılıkla söz edilir aşktan; Stendhal'den sonra bu konuyu saran yapay bilgiçlikten iz yoktur.

Melankolik bir sisle kaplı olan Londra'da aynı sıralarda Goldsmith, aşırı duyarlılığın gülünçlüğüyle yumuşak tonda alay ederken, daha keskin bir kalemi olan Sheridan (ne de olsa İrlandalı'dır) çağının Tartuffe'ünün yüzünden maskeyi çekiyordu. Dinsel bağlılık maskesi değil de, iyi yüreklilik maskesiydi bu seferki: *School for Scandal* (Dedikodu Okulu, 1777).

4. Burjuva Dramından Romantik Drama Geçiş. - *("Sturm und Drang"* Fırtına ve Atılış) Klinger'in bir oyu-

nunun adıdır bu ve Almanya'da başlayan Goethe'nin *Werther* adlı romanında tanımladığı, ruhsal ve entelektüel bunalım dönemini belirtmek için kullanılan bir terim haline gelmiştir. Bir büyüme çağı bunalımıydı bu, kesinlikle bir gençlik taşkınlığıydı; başlıca belirtisi akılcılık akımının, "fazla akıllı" bulunarak reddedilmesiydi. Kişisel alanda, önyargıların diktasına karşı çıkan bir bireycilik; toplumsal alanda, her türlü baskıya karşı çıkış ve yasadışı yaşayanların yüceltilmesi; sanat alanında, her türlü kuralı çiğneyiş, klasik örnekleri reddediş, Shakespeare'e ve İngiliz lirik ozanlarına karşı büyük hayranlık: Romantizm'in bütün ilkelerinin öngörünümleriydi bunlar.

Bütün bu düşün ve umut kargaşası, tiyatroda bir çıkış noktası arayacaktı elbette. Ancak, başlangıçta, burjuva dramı çerçevesi tam anlamıyla yıkılamamıştı. Lenz, H.L. Wagner, Klinger, Muller gibi yazarların oyunları sanki sabırsızlıktan çatlayan taşlamalardır. Ama yapılacak daha iyi şeyler vardır: Tarihi, felsefeyi, şiiri epik freskler görünümünde biraraya getirmek. İşte genç Goethe'nin *Gözt von Berlichingen*'de, *Egmont*'da ve *Faust*'un ilk taslağında, Schiller'in *Die Räuber* (Haydutlar) adlı oyununda yapmak istedikleri budur. Ancak bu her türlü ölçüyü aşan dramlar, tiyatro tarihine önemli olaylar olarak geçmemişlerdir. Oynansalar da, oynanmasalar da, çok kitabî bir açıdan düşünülüp yazılmışlardır çünkü. Goethe kırk yıl kadar Weimar Tiyatrosu'nu yönetmiştir; sahne sanatları konusunda çok ilginç görüş ve yetenekleri olduğunu yalnızca *Wilhelm Meister* adlı yapıtından değil, ayrıca Eckermann ile yaptığı birçok uzun konuşmadan da öğreniyoruz; tiyatrosunda burjuva dramları, farslar oynatmıştır. Ama temelde, bütün bunlar onun için günlük ve hafif çalışmalardan öteye gitmemiştir.

Bu arada romantizm öncesi fırtına yavaş yavaş uzaklaşırken, Weimar'dan yeni bir klasikçiliğin ışınları gelmeye başlamıştı. Schiller, "güzel" kavramıyla yücelik ilkesine saygısını belirterek, mutsuzluğun arındırıcı erdemleri olduğunu savunmaktaydı. *Don Carlos, Marie Stuart, Wallenstein, Jeanne d'Arc, Wilhelm Tell,* bir solukta yazılmış, ama gene de büyük bir titizlikle dengelenmiş ya-

pıtlardır. *Die Braut von Messina* (Messinalı Nişanlı) adlı oyun ise, gerek konusu (aşk rekabeti yüzünden kardeş öldürme), gerek koroya verilen önem bakımından, Yunan tragedyası örnek alınarak yazılmıştır.

Goethe de, yaşlandıkça, Helenizm üzerinde daha derin düşünmeye başlamıştı. *İphigenia* Yunan tragedyası örneğinde yazılmıştır; ama Goethe, bu biçimi tümüyle aykırı bir amaç için kullanmış, sonunda manevî özgürlüğün kadere karşı kesin zaferini kutlamıştır. Aynı biçimde *Faust*'u yeniden ele almış, ilerde *İkinci Faust* adıyla anılacak oyunu işlemiş, insan dehasının bitmeyen yolculuğunu anlatırken, insana olan inancını ortaya koymuştur.

5. Melodram. - Paris'te 1780-1789 arasında dram Comédie-Française'de, İtalyan Tiyatrosu'nda, taşrada, hattâ okullarda bile salgın halindeydi. Ama her yerden çok Bulvar tiyatrosunda yerini bulmuştu. Baculard d'Arnaud'nun 1760'a doğru yazdığı *Comte de Comminges* (Comminges Kontu) gibi bir "trajedi" ölümlerle dolu karanlık, korkunç öyküsüyle daha o zamanlar *kara roman*'la yarışa girmişti zaten. Devrimden sonra, sahne yepyeni bir grubunkültürsüz, coşkulu, sansasyon düşkünü bir seyirci kitlesinin isteklerine karşılık vermek zorunda kaldı. Sebastian Mercier halk için geçmişin boyunduruğundan kurtulmuş "genişlemiş bir tiyatro" kurma hayallerindeydi. *La Brouette du Vinaigrier* (Sirkecinin Elarabası) adlı oyunuyla burjuva dramını halka yaklaştırmıştı.

Bütün bunlar olup biterken, Fransızcada yeni bir sözcük türedi: Romantik. *Melodram*larda zavallı masum başkişilerin çektikleri acıların dekorunu oluşturan vahşî ya da korkunç yerleri tanımlamak için kullanırdı başlangıçta: Yeraltı geçitleri, hayalet şatoları, alevler içinde ormanlar, ağaç kütükleri üstünde geçilen uçurumlar... Loaisel-Tréogate'in *Le Château du Diable* (Şeytanın Şatosu, 1792), Pixérécourt'un *Coelina ou l'Enfant du Mystère* (Coelina ya da Esrar Çocuğu, 1799), Caignez'in *La Pie Voleuse* (Hırsız Saksağan, 1815) adlı oyunları, o zamana kadar görülmemiş başarılara ulaşmışlar, yüzlerce temsil -gene o zaman için çok şaşırtıcı bir şey- vermişlerdi.

6. 18. Yüzyılın Sonunda Sahne Araçları ve Sah-

neye Koyuş Yöntemleri. - 17. yüzyılda Parma, Napoli, Viyana, görkemli tiyatro salonlarına sahip olmakla övünürlerdi; Venedik'te on yedi tiyatro vardı. Comédie-Française, 1687'de Fransa'da ilk kez olarak yarı elips biçiminde bir salon açtı. Eski Romalıların yarım daireli tiyatrolarından türetme olan bu yeni biçim kısa zamanda her yerde tutundu. Avize ışığı altında birinci balkona çevrilen gözler bayram ederdi; çünkü orada sahnedeki gösteriden de ilginç bir gösteri olurdu. Victor Louis'nin yapıtı olan Bordeaux'daki Grand Théâtre (1782) bu tip aşırı lüks ve anıtsal ölçülerde yapılmış tiyatroların bir örneği olarak günümüze kadar gelmiştir. O sıralarda Kopenhag'da, Varşova'da, Stockholm'de, Petersburg'da ve Almanya'nın en küçük düklüklerinin her birinde, birer opera yapısı vardı.

Floransalı Servandoni 1725'te Paris'e yerleşmişti. *Sofita*'yı (aşağıdan yukarıya yükseltilebilen, sahne yanlarına da arka duvara da bağlı olmayan, üstüne fon perdeleri asılabilen şasi) ilk kullanan odur. Dekoru normal insan boyuna uygun ölçülerde yapabilmek için, birinci plandaki motiflerin üst bölümlerini seyirci tarafından görülmeyecek biçimde yükseltmişti. Bu yolla, konumlarda yepyeni bir çeşitlilik sağlamaktan çok, daha inandırıcı bir yanılsama (illüzyon) elde edebilmişti.

En zayıf nokta ışıklandırmaydı. Comédie-Française bile, yerdizi (ramp) mumlarına ancak 1780 yılında kavuştu. Kısa bir süre sonra avizelerde gaz yağı lambaları kullanılmaya başlandı. Daha sonra aynı tür lambalar yansıtıcılarla (reflektör) birlikte kullanıldı. Opera ve Odéon tiyatroları 1830'dan kısa süre önce, Maison de Molière tiyatrosu ise 1873'te yerdizi lambalarını havagazı ile aydınlatmaya başladılar.

Voltaire'in direnmesi sonucunda Comédie-Française sahneye önemli seyirciler için konulan sıraları kaldırmayı kabul etti (1759).

Yazarlar sahneye koyumla (mizansen) her geçen gün biraz daha ilgileniyorlardı: Merak bir zamanlar kutsal sayılan "birlik" düzenini alt üst etti... La Motte daha çok önceden, "görülmemesi gereken olaylar"ın birisi tarafından anlatılması ilkesine karşı çıkmıştı. Voltaire ise *Cati-*

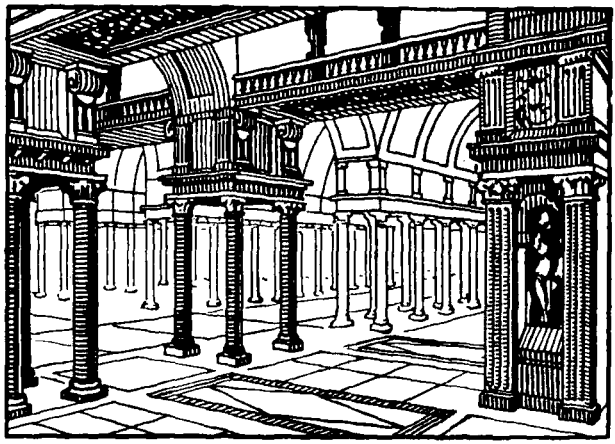
lina adlı oyununda Romalı senatörleri toplantı halinde gösterdi - tıpkı Shakespeare gibi. Diderot, kişileri sahne üzerinde, merkezî olaya çeşitli biçimlerde bağlı gruplar halinde dağıtarak, "bileşik sahne"ler meydana getirmiş, Beaumarchais ise, yaşamın dramın yanısıra sürüp gittiğini belirtmek amacıyla, yapıtlarına "bölüm arası oyunları" eklemişti. Diderot, "yanılsama büyük şeylerle değil küçük ayrıntılarla elde edilir" demişti.

İngiliz oyuncuları oyun biçimlerinde olabileceğince gerçekçi olma çabası içindeydiler; buna karşılık, Fransızlar gerçekçilik kaygısını, özellikle kostümlerinde belirliyorlardı: Mlle Duchesnois, vahşî kız rolüne çıktığında, kabarık etek giymemiş, kol ve bacaklarını çıplak göstermişti seyircilere; Larive, Sparta kralını oynadığında, tek omuzu açık gerçek bir Yunan giysisi giymişti (1782).

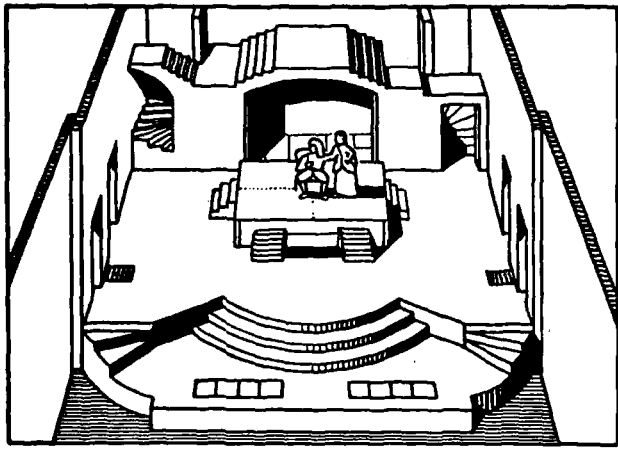
*7. **Romantik Dram.*** - Romantizm ne düşlerini, ne efsanelerini, ne isyanlarını, ne de kendine özgü insan tipini tiyatroda canlandırıp geliştirmeyi başarabildi. Bunun nedeni, romantik dehanın özünde bireycilik olmasıdır kuşkusuz: Romantizm her türlü toplumsal anlaşmaya, dayanışmaya karşıydı, oysa tiyatro toplumsal bir olaydır. Sonuç olarak Byron da, Hölderlin de, *Cenci* adlı, karanlık güzelliklerle parlayan çok ilginç bir oyun yazmış olmasına karşın Shelley de, sahne için bir şeyler yazmayı ciddî olarak düşünmediler. Heinrich von Kleist (ölümü 1811), yaşadığı süre içinde çağının nevrozlarını yansıtan son derece güzel yedi oyununun hiçbirini oynatamadı. Kahramanları, patolojik nitelikte bir kaderin ağırlığını omuzlarında taşıyan, bir yandan da yücelmeye uğraşan yıkılmaya mahkûm kişilerdir.[52] Tıpkı Kleist gibi, yurttaşları Grabbe ile Büchner[53] de lânetlenmiş ozan yaşamı sürdürmek zorunda kalacaklardır. Grabbe'de, üstün insanın yığınlarla olan çatışması bir çeşit saplantı haline gelmişti. Almanya'da siyasal romantizmin başlıca temasıydı bu.

İtalya'da Silvio Pellico ile Manzoni dramlarıyla halkı coşkulandırmayı başarmışlardı. Romantizmin, sahneye yeni bir estetik getirme savını ilk kez yapıtlarıyla belirle-

(52) *Prinz von Homburg, Penthesilea, Amphitryon, Kırık Testi.*
(53) *Woyzeck* (1836).



Servandoni'nin bir dekoru (18. yüzyıl).



Vieux-Colombier Tiyatrosu'nun sahnesi (1919).

yen Manzoni'dir: *Il Conte di Carmagnola* (Carmagnola Kontu, 1820) adlı oyunun önsözünde, Alman profesör Schlegel'in (Shakespeare ile Calderon'u da Almancaya çevirmişti) kuramlarından esinleniyordu. Schlegel'e göre, dram bir biyografi, bir tarih anlatısı niteliğini taşımalı, kişilerin ardında onların yaşadıkları çağı da göstermeli, yaşamı tüm çeşitliliğiyle, çelişkileri, görüş açılarının değişkenliğiyle canlandırmalı, şiirsel taşkınlığıyla yazarla toplum ruhunun bütünleşmesini sağlamalıdır.

Goethe ve Schiller'in Fransızcaya çevrilmesiyle yaygınlaşan bu kuramlar, çok geçmeden Fransız sanat çevrelerinin en bellibaşlı tartışma konusu oldu. Liberaller[54] "düşsel ve fantastik tür"ü küçümsüyorlardı; sanatta özgürlük adına, trajedinin ulusal tarihi anlatan ve düzyazıyla yazılmış biçimini benimsiyorlardı. Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul* (Clara Gazul'un Tiyatrosu) adlı oyununda *Commedia* kopyalarını Voltaire'i hatırlatan bir alayla yermekteydi. Baron Taylor'un Comédie-Française yöneticiliğine getirildiği yıl (1825) oluyordu bütün bunlar. Baron, Panorama-Dramatique tiyatrosundan geliyordu; orada melodramlar, büyük pandomim gösterileri, peri oyunları koymuştu sahneye; ışık oyunlarıyla görüntü efektleri yapmakta usta olan Daguerre ile birlikte çalışmıştı. İtalyan Ciceri de, bulvar sahnelerinden devlet sahnelerine geçmişti o sırada. Dekorları, mimarî havayı tümüyle kaybetmemekle birlikte, daha çok resim yoluyla etkili olma eğilimindeydiler: Tarihsel sahneler peyzajlar, Doğu etkisinde çizimler. Ciceri, soylu evlerde salon süslemeleri olarak görülüp skandal yaratan bu gibi şeylere halkı, tiyatro yoluyla alıştırmıştır.

O sıralar esmekte olan özgürlük rüzgârı, Batı'nın her yanında devrimci bir ateş yakmıştı. Sanat, yeni fikirlerin hizmetinde eyleme geçmek için can atıyordu. Romantizm bütün genç güçleri biraraya toplamış, önderler, parolalar, savaş alanları aramaya koyulmuştu: Tiyatro'nun saati gelip çatmıştı artık. Tam o sırada Kemble, topluluğuyla Paris'e giderek Fransız seyircisine gerçek Shakespeare'i

(54) Bk. Stendhall, *Racine et Shakespeare* (1823-1827).

sundu. İkinci önemli olay: Nerval *Faust*'u yeniden çevirdi ve Fransızlar yapıtın gerçek tadına varabildiler. Victor Hugo *Cromwell*'i yazdı: Bu tarihsel oyun, karanlık, pusular, uyuşturucu madde düşkünleri, ay ışığında şarkı söyleyen delilerle dolu bir yapıttı; ama dili, o zamana kadar alışılmamış, görülmemiş tür güzelliğiyle herkesi şaşkınlığa uğrattı. Altı bölümlük uzunluğuyla tek gecede hiçbir zaman oynanamayacağı için, Hugo yapıtına bir de *Önsöz* ekleyerek yayınladı. Bu *Önsöz*, bir bildiri niteliğini taşıyordu: Shakespeare'den türemiş olan çağdaş dram, Hıristiyanlık öğretisinin insan yapısında tanıdığı temel ikiliği anlatır, lirik ile epik'in, trajik ile komik'in, şiir ile gerçeğin bireşimini (sentez) gerçekleştirir: Şiir her şeyi söyleyebilmeli ve söylemelidir ("Doğada olan her şey sanatta da vardır"). Gerçeklik uğruna, tüm kurallar kalkmalıdır; sanatçı istediği geleneği istediği biçimde kullanmakta, en önemlisi, dilini seçmekte (düzyazı ya da manzum) özgürdür.

Bir sancak niteliğini taşıyan bu önsözün çevresinde bütün bir kuşak toplanmıştı. Ünlü *Hernani* (1830) savaşı zaferle sonuçlandı, ama bu zafer daha derin, daha kalıcı sonuçlar yaratamadı. Hugo'nun öteki oyunları[55] ne büyük bir başarı kazandılar, ne de zamanla değerlenebildiler, çünkü psikolojik yoğunluktan yoksundular. Hugo, Byron'dan beri kullanıla kullanıla eskimiş, "toplum dışına itilmiş kişi" tipini yeniden işlemekten başka şey yapamadığı gibi, geri planı öylesine karmakarışık renklerle dolduruyordu ki, asıl kişinin sülyeti bunlar arasında her an yokolma tehlikesi içindeydi. En çok başarı kazanan oyunu, *Lucrèce Borgia*, Porte-Saint-Martin Tiyatrosu'nda oynandı. O bile, bir *Tour de Nesle*'in (Nesle Kulesi) yanında sönük kalıyordu. *Teknik* ustalıkla taze, parlak bir içeriği biraraya getirebilen kişi, Alexandre Dumas Père olmuştu. En canlı, en içten, en çok tutulan gerçek romantik dram, halk dramı olarak nitelendirebileceğimiz "cinai bulvar" oyunlarıydı. Kötü adam sessiz adımlarla yaklaşırken birden can alıcı çığlıklarla ortalığı birbirine katan, Parisli çapkın... Yüzyılların deneyinden geçmiş en eski

(55) *Marion Delorme* (1829), *Le roi s'amuse* (1832), *Marie Tudor* (1833), *Angelo* (1835), *Ruy Blas* (1838), *Les Burgraves* (1843).

reçeteler uygulanıyor, bunların hâlâ etkili oldukları görülüyordu. Korkularla dolu bir iki saat geçirdikten sonra tiyatrodan çıkanların gözleri yaşlı, yürekleri acı dolu oluyordu; ya da gördükleri yiğitlik ve mucize örneklerinden umutlanıyorlardı. Edebiyat artıklarıyla beslenen bu tiyatroda, sahnenin eski çağlardan kalma büyüsü gene o eski saflığına ve sanki edebiyat gelmezden önceki arılığına kavuşuyordu.

1830 yılından sonra, sahne toplumsal romantizmin söylev yeri haline geldi. Toplum kurbanları oradan savunuluyordu artık: Meşru olmayan çocuk[56], ozan[57], fahişe[58]; George Sand'ın iddiaları sahnelerde ele alınıyor, serbest aşk, boşanma gibi konular savunuluyor, ayrıca sınıf çalışmaları inceleniyordu. Kısacası, romantik dram, burjuva dramı çerçevesine yerleşmiş, sokağın, aşağı tabakanın, duruşma salonlarının "gerçekçiliğini" halk dramlarına bırakmıştı; ününü bu tür oyunlara borçlu olan çok güçlü bir oyuncu da vardı: Frédérick Lemaître.

8. Musset. - Musset'nin edebiyat yaşamı eşi benzeri olmayan bir serüven olarak nitelenebilir. Edebiyat modalarına, stratejilerine hiç aldırmayan, daha çok klasik eğilimli bir kişi olarak, romantizmin elem dolu havasına evrensel yankılar katabilen bir tek o olmuştur.[59] Shakespeare'in temel fantazisinin gizini bulabilen de gene bir tek odur. Köşesinde oturup düşünmüş, özgür tiyatroların en özgürünü düşlemiş, sonra da o düşlediği tiyatronun oyunlarını yazmıştır. Sonuç olarak yüzyılın en sağlam, en kalıcı tiyatrosunu yaratmıştır. Kişinin yakın ve hemen yeniden yaşanmaya hazır geçmişiyle oynadığı oyun kimi zaman güldürür, kimi zaman şarkılarla düşlerle süslenir, kimi zaman da, yara beklenmedik anda yeniden açılıverince, buruk bir acıyı dile getirir; bütün bunlar, şairin içgüdüsünden başka hiçbir kurala bağlanmamıştır. Gençlik ve aşk üzerine örülen bu oyunlar çoğunlukla ölümle düğümlenir, ya da çözülür.

9. Burjuva Güldürüsü. - Louis-Philippe yönetimi

(56) Dumas Père'in *Antony*'si (1831).
(57) Vigny'nin *Chatterton*'u (1835).
(58) Bk. Dumas Fils'in *Kamelyalı Kadın*'ı (1853).
(59) Yüzyılın çocuğunun trajedisi *Lorenzaccio*'dur (1834).

(Temmuz Yönetimi) sahneleri pek sıkı denetlemiyordu; bunun sonucu olarak tiyatro sanayii gelişmiş, tiyatro piyasasını utanmaz bir para kaygısı sarmıştı. Gençler bu burjuva materyalizmini bir yandan kınarken, bir yandan da bundan yararlanmasını bilmişlerdi. Burjuvazi ise şimdilik birtakım taşkınlıklara, saldırılara göz yumuyordu: Gençler kurtlarını dökeceklerdi elbet, Scribe ile Meyerbeer bütün bu başkaldırmaları opera kasırgalarına dönüştürmek işini üstlerine almışlardı. Henüz gerçek bir örf-âdet komedyasına yer yoktuysa, bunun nedeni hem sansür hem de Gautier'nin deyimiyle "sahte, özentili, ikiyüzlü bir ayıp anlayışı"ydı. Yalnızca gözden daha uzak olan ufak tiyatrolar, ya da bodrum kabareleri günün modalarını alaya alan "vodvil" tipi oyunlar, ya da oyuncuya göre kısaltılmış farslar oynayabiliyorlardı. Desinatör ve oyuncu olan Henri Monnier, *Joseph Prudhomme* adlı oyununda, göreneklere körükörüne bağlı, ukala burjuva tipini canlandırmıştı. Scribe, "iyi kurulu oyun" türünün babasıydı; vodvilden tarihsel entrikalı güldürülere kadar her çeşit oyun yazmış, tiyatrodaki egemenliğini Birinci İmparatorluk döneminden İkinci İmparatorluk dönemine kadar sürdürmüştü.

Balzac'ın yapıtlarında canlandırdığı toplum, 1848'den sonra yeni öğelerin eklenmesiyle yeniden gruplaştı. Bir sürü yeni işe ve eğlenceye daldı. Her geçen gün biraz daha büyüyen, yabancılarla dolan Paris kenti, Meilhac ile Halévy'nin, Offenbach'ın müziği eşliğinde canlandırdıkları *Vie Parisienne*'in (Paris Yaşamı, 1867) Parisi'ydi artık.[60] Buna karşılık, Labiche, işlemeli terlikli küçük burjuva sınıfının Homeros'u haline gelmişti. Vodvili güldürücü hareket üstüne çok usta bir hafiflikle güldürücü gözlem ekleyerek eşsiz bir dakiklikle tıkır tıkır işleyen bir saat haline getirmişti.[61] Öte yandan, büyük ve orta burjuvaziyi sınıfın gücünü sağlayan manevî değerlere saygı göstermeye çağırıyor, onları asalaklara karşı uyarıyordu. Yazarın asalak saydıkları, soylular, sanatçı takımının bohemleri, basın üyeleri, basın üyeleri, serüvenci-

(60) *La Belle Hélène* (1866).
(61) *Hasır Şapka* (1851), *Mösyö Perrichon'un Seyahati* (1860), *La Cagnotte* (1864) vb.

ler, vb. kişilerdi. *Le Gendre de M. Poirier* (M. Poirier'nin Damadı) adlı oyunu bir süre repertuvarda kaldı.[62] Alexandre Dumas Fils (A. Dumas Père'in gayrimeşru oğlu), toplumsal içerikli romantik dramın da meşru mirasçısı oldu. Havası babasınınkinden değişikti yalnız: Antony, daha karışık olduğu için kendisine daha az düşmanca davranan toplum içinde bir yer bulabiliyordu artık. Aşk Haklarının savunmasını yapıyordu hâlâ ama, bu kez işini bilen bir avukatın rahatlığı, canlılığı içinde.[63]

Komün (1871) ile Dreyfus olayı arasında geçen zamanda Fransız sahnesi halkın edebiyatı saran aşırı karamsarlığa karşı kendini koruma çabalarını yansıtır. Operet, Lecoq tarafından yenilenerek bir kez daha tutunur; Gounod ile Bizet, operaya birtakım yenilikler getirirler. Sardou, hafif güldürüleriyle Scribe ve Labiche geleneğini, tarihsel oyunlarıyla ise (Madam Sans-Gène) [Patavatsız Kadın] Dumas Père ve Scribe havasını sürdürür. Pailleron'un sanat çevrelerini alaya alan *Monde où l'on s'Ennuie* (Sıkıcı Dünya) adlı oyunu, büyük burjuvaziyi pohpohlayan bir oyun olarak tarihe geçer.

Yaşadığı çağı karamsar bakışlarla süzen Henri Becque, doğru dürüst tanınamadan yapayalnız öldü. Klasik biçimi koruyan bir dram ile bir güldürü bırakmıştır geride.[64] Her şeyden çok, sanatındaki titizliğiyle bir örnek olarak kalmıştır. Tezli oyuna karşı olduğu gibi, yazarın oyunda kendi düşüncelerini açıklamasına bile razı değildir. Kişilerinin konuşmalarının gerçeğe uygun olması, sağlam olması, yeterlidir ona. Belki insancıl, çömertlikten yoksun olduğu için sert ve acı güldürüsü, fazla özgünlüğü, derinliği olmayan bir deneme olarak kalmıştır: acı güldürü.

10. Le Théâtre Libre (Özgür Tiyatro). - 1880 yılına doğru Emile Zola, töre komedyasını yozlaştıran birtakım biçimsel kural ve göreneklere karşı savaş açtı. Doğalcı (natüralist) romana özgü yaşam görüşünü tiyatroya da aktarmayı düşlüyordu. Romanlarını sahneye uyarlayan-

(62) Başka oyunları: *Les lionnes pauvres* (1858), *Les effrontés* (1861).
(63) *Le demi-monde* (1855), *La question d'argent* (1857), *Le fils naturel* (1858), *Les idées de Mme. Aubray* (1867) vb.
(64) *Les Corbeaux* (1882), *La Parisienne* (1885).

lar, yapıtlarına ihanet etmişlerdi; oysa o, oyunun temposu gerektiğince ayarlandığında, doğuştan alınlarına yazılmış yazının ya da içinde yaşadıkları çevrenin kurbanı olmaya mahkûm zavallı kişilerin ağır, amansız yaşam çilesini tiyatro aracılığıyla yansıtabileceğini anlamıştı.

Tiyatroda bu yenigerçekçilik anlayışını denemeyi üstüne alan André Antoine oldu.

Gaz şirketinde memur olan bu genç adam 1887 yılında, kimseden en ufak bir para yardımı almadan üç yüz abone toplamayı başararak, bu kişileri ayda bir kez, bulabildiği salonlara çağırıp, onlara yeni bir anlayışla yönettiği gösteriler sunmaya başladı. Daha sonraları, önce kendi adını alan bir tiyatroda, sonra da Odéon tiyatrosunda araştırma alanını genişletti; ama o ilk günlerdeki yiğitçe çalışmaları en anlamlı olanlardı.

Neydi bu denemenin ilkeleri? Hiçbir ödün vermeden gerçeğe dönmek Antoine'ın estetiği doğalcılıktan kök almaktaydı: "Yaşamdan dilimler" halinde gerçeği en açık seçik, en işlenmemiş biçimde seyirciye göstermek.

Kendiliğinden gelişmeye, büyümeye yönelik bir görüştü bu. Sistemli bir burukluğu olan, kişilerin aleladeliğini, yaşamın kuru kıyıcılığını gözler önüne sermekten zevk duyan yeni bir güldürü türü doğdu. Courteline'in *Boubouroche* adlı oyunu ilk kez Théâtre-Libre'de oynandı; Jules Renard'ın özlü yoğun güldürüleri de bu akıma uygun düşüyordu.

Dram sanatını sahne çalışmaları yoluyla yenileme çabasına ilk kez olarak Théâtre-Libre girmiştir. Daha önce buna benzer bir deneme yapılmamış değildi[65], ama gerek köktenliği, gerekse çapı bakımından devrim olarak nitelendirilebilecek bir olaydı bu seferki çalışma. Yazarlar, oyuncular, sahneye koyucular ve seyirciler için bir okul olmuştu Théâtre Libre. Şöyle ki:

1. Yazarlar için: Onları inceleme alanlarını genişletmeye zorlayarak, gözlemlerinde içtenliğin önemini belir-

(65) Romantik çağın sahneye koyumcuları Diderot'nun öğütlerini izleyerek, sahne üstündeki ayrıntıların gerçekçi olmasına çalışmışlar, aksesuvar, ses ve ışık efektleri kullanmayı denememişlerdi. Anılar'dan esinlenerek Eskiçağ dekorları yapmışlardı. Öte yandan, Antoine, ünlü Alman tiyatro topluluğu Meininger'in çalışmalarını da incelemiş, onlardan yararlanmıştır.

terek, boş gevezeliklerin, parlak konuşmaların, teknik ustalığın, sahne önü tiradlarının, sözcük oyunlarının manevî olsun, edebî olsun, özentili güzelliklerin yetersizliğini, gereksizliğini anlatıp, onları bu gibi şeylerden vaz geçirerek;

2. Oyuncular için: Onları *birlikte* oynamaya zorlamakla herkesin sahnede yalnızca kendini göstermek için oyun vermesini önleyerek; ses numaraları yapmalarını kişisel gösterişlerde bulunmalarını, aşırı el kol hareketlerini, sahte doğacılığı yasaklayarak; canlandırdıkları kişilikleri, gerek psikolojik açıdan, gerek dış davranışlar açısından derinden incelemelerini isteyerek;

3. Sahneye koyucular için: Oyunun "havasını" belirlemek amacıyla bakışlardan sessiz duruşlardan, küçük çaplı davranışlardan, sahne üstünde gruplaşmalardan, ışık oyunlarından yararlanarak; aksesuvarlarda sahtelikten (kartondan yapılmış tavuklar, bez üstüne boyanmış dekorlar vb.) kaçınarak, sahne üstündeki hareketleri belirli bir ilgi noktası çevresinde düzenleyerek (öyle ki, gerektiğinde oyuncu sırtını seyirciye bile dönmekteydi) ve salonu karanlık tutarak[66];

4. Seyirciler için: Onları içine düştükleri aldırmazlıktan sarsarak kurtararak, yeni yeni ufuklar açarak (sözgelimi yabancı tiyatrolardan örnekler vermekle), birtakım toplumsal sorunları gözler önüne sererek, onları tiyatronun daha üstün bir işlevi olduğuna inandırarak, bağımsız sanata gönül veren kişileri biraraya getirerek.

11. Bulvar Tiyatrosu. - Théâtre-Libre'in sunduğu acı ve sert ilaç, başlangıçta halk tarafından pek iyi karşılanmadı. Edmond Rostand'ın 1897'de *Cyrano de Bergerac* adlı oyunun kazandığı çok büyük başarı, hastanın hâlâ inatla karşı koyduğunu gösteriyordu. Uğradığı bozgundan (1870 Prusya Savaşı) sonra tam olarak toparlanmamış olan Fransa hâlâ Dreyfus Olayı'nın sarsıntısını yaşamaktaydı. Bir yandan proleter sınıfın güçlenmesi, bir yandan da anarşik düşünceli aydınların çeşitli oyunları arasında kalmış olan burjuvazi, şan ve serüven düşlerine dalmıştı. Rostand'ın dramı, pelerinli kılıçlı eski romantizmi birtakım anti-burjuva söylevlerle ustaca süsleyerek

(66) Bayreuth'den esinlenilerek yapılmış bir yenilik.

sunmakla, bu özlemi çok iyi gideriyordu. Fransız ülküsünü, şiirini, aydın görüşünü yücelten üçlü bir başarı olarak alkışlandı.[67]

Bu arada bulvar yazarları, *La Parisienne* (Parisli Kadın) oyununda ilk kez ortaya çıkan ünlü "üçgen"in (karı, koca ve âşık) çeşitli düzenlemelerini geliştirmekle uğraşıyorlardı. Eleştirmenler iyi kurulu oyun türünü, yeni Dumas Fils'den bu yana denenmiş reçeteleri kullanan oyunları desteklemekteydiler. Eleştirmen Sarcey'in "kusursuz sahneler" yazmayan beceriksizleri kınaması, "Fransız sağduyusu"nun gerek yaşamdan dilimler kuramına, gerekse oldukça karanlık görünen simgecilik akımına karşı tepkisinin bir örneğidir. Bulvar tiyatrosunun parlak çağı, "Belle Epoque" olarak adlandırılan dönemin doruk noktasına ulaştığı zamana raslar. Georges Feydeau,[68] saat gibi işleyen vodvillerinde bu dönemi çok iyi yansıtmıştır. Onu taklit eden öteki kaygısız yazarların (Lavedan, Capus, Tristan Bernard, Flers ile Caillavet, Sacha Guitry) solukları daha çabuk kesilmiştir, çünkü alaya aldıkları toplumun bayağılığından yeterince uzak kalamamışlardır.

Modaya uygun kişilerin dünyevi ilişkilerine bohem bir anlayışla yaklaşan, modern putperestlerin kutsal oyunları olarak niteleyebileceğimiz "aşk tiyatrosu"nun koro başları (yıldızları) Porto-Riche ve Bataille, insan vücudunun şehvetin kölesi olmayı kabullenmişliğindeki hüznü dile getirirler; Bernstein, "kaba saba" piyes türünün yumruğunu sallar; yalnızca Donnay'in ayakları, garsoniyerlerinde, şık gönül oyunlarını kendilerine iş edinme gayretine düşerler.

Bulvar tiyatrosu, Dreyfus Olayı'ndan sonra, burjuvazinin çeşitli günlük olay ve sorunlar karşısındaki tepkilerini yansıtmaya başladı. Bir yandan Bourget, Hervieu ve Lavedan, tehlike içinde saydıkları kurum ve gelenekleri (din, aile, vatan, sınıf, mal güvenliği, miras, ordu) savunurken, bir yandan da Mirbeau, Emile Fabre, Bernstein, Brieux, Descaves, Donnay vb. yazarlar "tuzu kuru"lara, rejimin yiyicilerine, borsa spekülatörlerine çatmakta,

(67) Başka yapıtları: *Yavru Kartal* (1900), *Chantecler* (1913).
(68) *La Dame de chez Maxim's, Occupe-toi d'Amélie, Un fil à la patte, La main passe, Le dindon, F@u la mère de Madame*, vb.

"toplum sorunları"nın çeşitli yanlarını ele almaktaydılar. Öte yandan François de Curel'in "düşünce tiyatro"su bilime taparak yetiştirilmiş bir kuşağın tanrısından kuşkulanmaya başlamasından doğan entelektüel kaygıları dile getirmekteydi.

SEKİZİNCİ BÖLÜM
SİMGECİLİK TOHUMLARI

Romantik tiyatronun belirli bir çizgiyle ikiye bölündüğü söylenebilir: Bir kanat, Fransız tipi dram olarak nitelendirilebilecek, burjuva dramının tam özgürlüğüne kavuşmamış ve her an yeniden burjuvalaşabilecekmiş gibi duran bir oyun türüne doğru yavaş yavaş ilerlerken, öteki kanat, doğanın ve kaderin sınırlarını müzikal fırtınaların uğuldadığı uçurumlardan dile getirmekteydi: Alman kanadıydı bu.

Avusturya'da ise sanat kendine özgü bir ahlâkî iklimde gelişmişti, çünkü burada kuzeyden gelen akımlara Latin ve Slav etkileri karışmıştı. Grillparzer'in (ölümü 1875) üstün dehasında Almanya'ya tümüyle yabancı olan kadınsı bir yan vardı; kahramanlarının, tutku tükenince içine düştükleri derin bezginlik, kendilerini hiçliğe bırakmaktan sanki zevk duyuşları da Alman anlayışına aykırıdır. Romantizmin bu ikinci mevsiminde, Tuna kıyılarında Raimund ile Nestroy, Commedia dell'arte'den esinlenen yapıtlarında, yüzyılın sonunda bütün bir dünyanın ölüşünü valsleriyle yumuşatacak olan operetlerin ilk örneklerini vermişlerdi.

Hebbel'in (1813-1863) yapıtlarındaki karamsarlığın yapısı bambaşkaydı. Thuringenli bir Alman olan yazar, hiç değilse bir kez[69] günlük yaşamdaki trajik öğeyi görüp anlatmayı bilmişti. Ama genellikle daha yücelerde gezmeyi yeğ tutmuş, kendi görüş açısından tarihe ve efsanelere bakmaya çalışmıştı.[70] Özel defterine not ettiği bir düşünce, romantik dramın içinde bocalamaktan bir türlü kurtulamadığı ikilemi aydınlatmıştı: "Şair için doğa bir çıkış noktası olmalıdır, varış noktası değil". Peki öyleyse, varış noktası ne olmalı? Fikirler, yüce simgeler evreni.

(69) *Maria Magdelena* adlı oyunda.
(70) Özellikle *Niebelungen* adlı üçlemesinde.

Ama halk kitleleri, ozanın peşinden bu evrene gidecekler midir? Goethe de karşılaşmıştı bu soruyla; ama üstünde fazla durmamıştı. Gene de, *İkinci Faust* üstünde çalıştığı sıralar, yapıtını müziğini yalnızca ruhun algılayabileceği bir düşünceler operasına benzetirken sorunun yanıtını hiç değilse sezmiş olamaz mıydı?

1. Wagner. - Güçlü, zorba, bir yandan da büyüleyici ve dehşetli yaratıcı bir kişiliğe sahip olan Richard Wagner, doğrudan doğruya bütüncül bir dram anlayışına yönelmiştir: Bütün fikir akımlarını ve çağdaş dünyanın tutkularını kapsama iddiasında olan bir düşüncenin hizmetine, bütün sanatların seferber edilmesi.[71] Lirik dramın (opera) salıverdiği iç fırtınanın çıkış noktası, hem müzik hem şiirdir (her ikisinin de özü aynı olmak koşuluyla). Daha önceki çağların operasında tek amaç müzikti. Wagner buna karşı çıkmış, dramatik bir teması olmayan senfoniyi bile kabul etmediği gibi, müziksel bir örgü dışında dram anlatımını da reddetmiştir. Artık ne yalnızca zekâya hitap etmek, ne de yürekleri burkabilmek yeterlidir: Bilinçaltını harekete geçirerek ruhun derinliklerine işleyebilecek tek dil müziktir. Doğa ile insan ruhu arasındaki mistik bağlantıyı ancak müzik kurabilir.

Wagner, bütün sahne sanatlarının bireşimini bulmayı başarabilmiş midir? Yapıtlarında orkestranın gösteriden daha önemli bir rol oynadığını, senfonik bölümlerin sözcükleri sildiğini, şarkının oyun öğelerinden baskın çıktığını kabul edersek, Wagner'in böyle bir şeyi başarmaktan çok uzak olduğunu söylememiz gerekir. Nietzsche'nin Wagnerci ateşle yandığı sıralarda söylediği gibi "müzikal Yunan dramı"nı bir halk tiyatrosu durumuna getirebilmiş midir Wagner? Almanya'da bile uzun süre anlaşılmamıştır. Daha sonraları, giderek genişleyen bir seçkinler kitlesi gelişmiştir çevresinde; Bayreuth Tiyatrosu (1877 yılında kuruldu), müzisyenlerin Mekke'si olup çıkmıştır, doğru. Ama bir yerde, bir çeşit ermişler tapınağı olmaktan öteye gidememiştir. Wagner'in yapıtları, gerek ele

(71) Başlıca yapıtları: *Uçan Hollandalı* (1843), *Tannhaüser* (1845), *Lohengrin* (1850), *Tristan ve İsolde* (1865), *Les maîtres chanteurs de Nuremberg* (1868), *Niebelungen* dörtlemesinde: *Ren altını* (1868), *Die Walküre* (1870), *Siegfried* (1876), *Tanrıların Çöküşü* (1876), *Parsifal* (1882).

alıp işlediği efsaneler ve bunlara eklediği felsefî yorumlarla, gerek teknik yapılarıyla, kültür düzeyi çok yüksek olması gereken bir seyirciye sesleniyordu ve halk yığınları bu kültüre sahip değildi. Buna karşılık, sanatçılar üstündeki etkisi çok derin olmuştur. Yüzyılın inançsızlığın, bıkkınlığın hüküm sürdüğü son yıllarında, sanatın mistik bir değer kazanmasında katkısı olmuştur. Simge sözcüğüne tam anlamını o vermiştir: Bir tanımışlık işareti, "evrensel benzetme ormanı" (Baudelaire) içinde bir yön saptayıcı...

2. İbsen. - 1848 yılında Henrik İbsen yirmi yaşındadır; Norveç'in küçük bir kentinde eczacılık öğrencisi, George Sand ve Lamartine hayranıdır. Devrim, öz yaşamının anlamını açıklar ona: Şubat Devrimi'ni kazananların utkusunda, kendi kendisini yenebilmesi demektir İbsen için. Bunun üzerine, yapıtlarının özünü, temel kaynağını oluşturacak bir gerçeğe varmıştır: İnsanoğlunun kendi öz yasasını bulmakta, bulduktan sonra da ona bağlı kalmakta çektiği güçlük. İnsan ruhunu baskı altında tutan yalnızca toplumsal ikiyüzlülükler değildir. Daha derin, kimi zaman yenilmesi olanaksız alınyazıları vardı: Babanın günahı için oğlu cezalandıran kalıtım gibi. Ayrıca, insanoğlu sorumluluklarını benimsediği, belli bir yola baş koyduğu zaman bile, manevî tutarsızlıklar içinde kıvranmaktadır; gerçeklerle karşı karşıya geldiğinde bunlar, onlarla birlikte yaşayamaz, zayıf kişiler kendi düş dünyalarına dalarlar, güçlüler ise yapayalnız kalmaya mahkûmlar; ruhlarını arı tutmayı başarabilmiş olanlar ise, yetkinlik arayışına dalıp insafı unuturlar.[72]

İbsen, teknik ustalık bakımından Paris okuluna (Scribe, Dumas Fils), çok şey borçlu olduğunu biliyordu. İlk çıkış noktası, toplumsal romantizmle güçlenmiş bir burjuva eleştirisiydi, ama bu yalnızca ilk aşamaydı: Toplum eleştirisinden insan yaşamının anlamı üzerinde düşünmeye geçerek, günlük olay ve kişilerin dramı (avukat, doktor, şantajcı, sanatçı, yolunu şaşırmış kişi ve her zaman var olan, gruptan gruba dolaşan kara redingotlu pa-

(72) Başlıca oyunları: *Brand* (1867), *Peer Gynt*, *Bir Bebek Evi*, *Hortlaklar*, *Hedda Gabler*, *Yaban Ördeği*, *Bir Halk Düşmanı*, *Rosmersholm*, *Denizden Gelen Kadın*, *Yapı Ustası Solness*, *John-Gabriel Borkmann* (1897).

paz) aile ilişkilerinin ışığında, taşra kentlerinin bayağılıklarla dolu cehenneminde, hemen her zaman küçük hesaplarla ilgili olarak dile getirmiş ve bütün bunlardan bir trajedi öğesi çıkarabilmiştir. İbsen gerçekçiliği, kişinin içinde sakladığı sırları ortaya çıkaracak bir tür tepki aracı olarak kullanır. Çoğunlukla, yerinde bir replik ya da anlamlı bir susuş bunu başarmasına yetmiştir. Bazen de, didaktik bir ısrarla oyunla seyircinin duyguları arasına giren simgelere başvurur. Bunlar, yazarın sahte şiirlilik, daha da kötüsü, sahte derinlik aradığı suçlamalarını geçerli gösterecek niteliklerdir. Ama, İbsen'in tiyatrosunun hem zamanında büyük etkiler yaratmış olmasının, hem de çok tez eskimesinin nedeni bu simgeci yanıdır.

3. İbsencilerle Wagnerciler. - Protestan ülkelerde İbsen'in etkisi hemengörüldü. Ancak, aynı etki Katolik kültürünün hüküm sürdüğü Latin köklü ülkelerde Wagner'in etkisiyle karışmış olmasaydı (İtalya, Fransa, Avusturya) görülemezdi.

A) İngiltere'de. - İrlandalı yazarlar toplumsal taşlama temasını İbsen'den almışlardır. Oscar Wilde ve özellikle G. Bernard Shaw, Victoria çağından kalma toplumsal ikiyüzlülüğe karşı saldırıya geçtiler. Yüksek sosyetenin bir numaralı sevgilisi, süslü püslü Wilde, hafif, pırıl pırıl güldürüleriyle o topluma karşı bir gerilla savaşı sürdürürken, sosyalist düşünceli Shaw, açık açık gerçek bir savaş açtı. Çarpıcı, sarsıcı güldürülerinde, kişisel gülünçlükleri, önyargıları, görenekleri alaya alır, ama bunlar aracılığıyla asıl hedefi olan kurumlara çatar.[73] 1899 yılında Dublin'de Lady Gregory, W.B. Yeats, Ed. Martyn ve G. Moore tarafından kurulan "Abbey Tiyatrosu" bir yandan Avrupa'da sahne sanatlarının yenilenmesi için, bir yandan da İrlanda ulusunun kurtuluşu için çalıştı. Yeats, *Kontes Cathleen* ve *Deirdre* adlı oyunlarında, eski Kelt geçmişinden aldığı konularla, 12. yüzyıldan beri baskı altında yaşamış bir ırkın türküsünü söylüyordu. J.M. Synge'e gelince, öldüğünde bitirmek üzere olduğu (1909) *Deirdre of the Sorrows* (Elemlerin Deirdre'i) adlı oyunu Wagner'e özgü yankılarla dolu olmakla birlikte, İbsen'e

(73) *Candida, Çikolata Asker, Man and Superman, Sezar'la Kleopatra, Bir Kadın Yarattım, Saint-John.*

daha yakın olduğu söylenebilir. Doğduğu toprağın imgelerini çok buruk bir gerçekçiliği olan şiirsel bir dille canlandırmıştır: Kahramanlarından Christie Mahon *(Playboy of the Western World* [Babayiğit]) Peer Gynt'un küçük kuzeni sayılabilir kuşkusuz, ne var ki onun babayiğitçe serüvenleri, özgünlüğünden şüphesi olmayan bir halkın çağdaş destanıdır.

B) Almanya'da. - 1890'lardan sonra Théâtre-Libre'in etkileri görülür. Yapıtları yarı doğalcı, yarı simgeci olan Gerhardt Hauptmann, oldukça üstün nitelikli halk dramları yazmış ve seyirci tarafından tutulmuştur.[74]

C) İsveç'te. - Strindberg, Fransız doğalcılarından ve İbsen'den etkilenmiş olmasına karşın, yapıtlarında toplumsal romantizmin ülkücülüğünden iz yoktur. Burada, entelektüel kaygıların yerini, yaradılıştan gelme bir başkaldırı ve elemin anlatımı almaktadır. Strindberg'in her oyunu yazarın peşini bir türlü bırakmayarak dehasını uyaran, zenginleştiren aklî düzensizliklere karşı kazanılmış birer zaferdir. Nietzsche, kendi aşk anlayışını *Baba* adlı oyunda görerek coşkulanmıştı. Aşk: "Özde, iki cinsin birbirlerine karşı besledikleri korkunç nefret; uygulamada, savaş!". Strindberg'in çılgınlığa yaklaşan karamsarlığı 1920'lerde gelişen anlatımcılık (ekspresyonizm) akımını beslemiş, günümüz yazarları ise, Kafka'nın deyimiyle "bu korkunç öfkede, alınteri, bilek gücü ile yazılmış bu sayfalarda" kendi dünya görüşlerini esinleyen canlılığı bulmuşlardır.[75]

D) İtalya'da. - Ünlü kadın oyuncu La Duse, Gabriele d'Annunzio'nun kişilerinin yanı sıra Nora'yı *(Bir Bebek Evi),* Hedda Gabler'i de canlandırır. Ancak, kendi kendini gerçekleştirme çabası içinde çırpınıp duran özgür yaratık teması, Annunzio'nun yapıtlarında Nietzsche'nin etkileriyle zenginleşmiştir. Nietzsche'nin, Wagner'in Paganlığı en iyi İtalya'da olgunlaşmıştı. Öte yandan Annunzio'nun kişiliği de "Dionysoscu" iklimde daha bir gelişmiştir; çünkü o ateşli, duygusal bireyciliği, iyinin ve kötünün ötesine geçen bir estetik zevk aramıştır.[76]

(74) *Die Weber, Fuhrmann Henschel, Hanneles Himmelfahrt.*

(75) *Baba* (1887), *Matmazel Julie, Ödsdansen, Rüya Oyunu, Spöksonaten, Pelikanen* (1907), vb.

(76) *La Fille de Jorio, La Gioconda, La ville morte, Phèdre.*

E) Bu ülkelerin dışında Wagnerciliğin tek etkisi, eskiye dönük, yoz, barbar, özentili, mesleksi ve sapık, bir sürü ıvır zıvırla dolu bir Ortaçağ dekorunun yaygınlaşmasıydı. Maurice Maeterlinck, bütün bu karmaşıklığın içinden ilginç bir imgeler dizisi çıkarmayı başarabilmişti. Gene de *Pelleas ile Melisande*'ın söz örgüsüne evrensellik katarak onu zenginleştiren Debussy'nin müziği olmuştur. Hugo de Hoffmannstall'ın yapıtları için de aynı şey söylenebilir: Bunların asıl çekici yanı, karmaşık, derin çağdaş ruhlara sahip Elektra ya da Helena'yı canlandırmaları değil, Richard Strauss'un yazmış olduğu görkemli müziktir.

4. Claudel. - Paul Claudel simgecilik akımı içinde yetişmiş, gelişmiştir. Kısa sürede "edebî tiyatro" yazarları arasına yerleştirilmiş ve adı "oynanması güç yazar"a çıkmıştır. 1920 sonrasına kadar, çok küçük bir kitleye seslenen dinsel bir yazar olarak bellenmiştir. Oysa, birçokları gibi Claudel de, Bayreuth'ün büyüsüne kapılmış ve çağına Yunan trajedisinin Hıristiyan öğretisinden kök alan bir karşılığını vermeyi amaçlamıştır. Wagner efsanelerinin, Nietzsche'nin Dionysoscu karamsarlığının, o sıralar egemen olan bilimci şüpheciliğinin karşısına, "yeni yüzyılı karşılamak için" Katolik insanın, Yaradılış'ın merkezinde Tanrı'nın etkin varlığını bilen, benimseyen insanın protestosunu çıkarıyordu; Claudel'in oyunlarındaki lirizm, olaylar dizisini sıkılaştıran bir enerji görevini yüklenmiştir. Ozanın görüş alanı, kişisel kaderlerin ötesinde, İsa'ya tapanların, tarihin türlü değişimleri, karışıklıkları arasında bile bütün insanları haçın çevresinde toplama emeline inatla bağlı kalanların yeryüzündeki serüvenlerini içine almaktadır.[77]

5. Rus Tiyatrosu'nun Başlangıç Dönemi. - Puşkin ve Griboyedov'dan önce Rusya'da tiyatro diye ancak dışardan gelme gösteriler ya da oyunlar vardı. Gogol'dan[78] Ostrovski'ye kadar, örf-âdet komedyaları, Rus memurlarıyla, Rus burjuvalarıyla, Rus tüccarlarıyla, Rus gülünçlükleriyle alay ederdi. "Rus ruhu"na gelince, ilk kez tiyat-

(77) Başka oyunları: *Tête d'ôr* (1891), *La ville* (1892), *L'échange* (1893), *Partage de midi* (1906), *Le soulier de satin* (1924).
(78) *Müfettiş* (1836).

ro biçiminde ortaya çıkışı Turgenyev'in Mesyats V Derene *(Taşra'da bir ay)* adlı oyunuyladır. Ama bu ruhun tarihsel anlamını asıl gözler önüne seren Çehov olmuştur. Sıkıntıdan patlayan, her türlü eylemden tiksinen, yıkımını amaçlayan tedhişçi eylemlere omuz silkerek yıkılıp yok olmaya dünden razı görünen taşra burjuvazisinin yaşamını canlandıran oyunlarıyla.[79]

Andreyev, *Yaşadığımız günler* adlı oyunundaki duygusal gerçekçilikle, doğalcılığa Çehov'un izlenimciliğinden (empresyonizm) daha yakın, daha yatkın olduğunu göstermiştir. Bunların yanı sıra Tolstoy *(Vlats Timiy* [Karanlığın Gücü], 1886) ile Gorki[80], altyapıda gelişen uyanışı dile getiren yapıtlar vermişlerdir sahneye.

6. Yeni Bir Oyun Yazımına Doğru. - Simgecilerin ortaya attığı, şiirle müzik partisyonu arasındaki benzerlik kuramı, tiyatro estetikçilerini günümüzde bile sürüp gitmekte olan bir araştırmalar dizisine yöneltti. Karmaşık anıştırmalardan (telmih) örülü bir ağ olan şiir, nesnelerin özünü imler; müzik gibi, şiir de iletici temalardan oluşur - tıpkı Wagner'in *leitmotif*leri gibi. Simgeciler, bütün kaynak ve olanakları ustalıkla kullanmayı bilebilecek, bütün sanatlardan oluşan bir orkestrayı yönetebilecek yetenekte bir ozanın elinde tiyatronun ne eşsiz bir araç -bir tür çalgı sanki- durumuna gelebileceğini kavramışlardı. Ama her şeyden önce şiirsel dilin arılığını korumak çabasında oldukları için, yarım yamalak[81] ya da beceriksizce denemelerden öteye gidemediler.

Simgecilerin yapabildikleri en önemli şey, Antoine'ın aşırı doğalcılığından ayrılmak oldu. On sekiz yaşında bir ozan olan Paul Fort, *Théâtre d'Art*'ı (Sanat Tiyatrosu) kurdu (1891). Herhangi bir malî desteği olmaksızın, Elizabeth çağı dramları ve Shelley'nin *Cenci*'sini sahneye koydu burada. Adı işitilmemiş birtakım ressam arkadaşları, dekorların yapılmasında ona yardımcı oluyorlardı. Bir süre sonra, Lugné-Poé, yönettiği ufacık *l'Oeuvre* tiyat-

(79) *Vişne Bahçesi, Vanya Dayı, Martı, Üç Kızkardeş.*

(80) *Küçük Burjuvalar, Ayaktakımı Arasında* (1902), *Güneşin Çocukları, Düşmanlar* (1906), vb.

(81) Sözgelimi Dujardin'in *Antonia* adlı oyununun konuşulan bir oratoryo biçiminde sahneye konumu.

rosunda Kuzeyli yazarların yapıtlarını oynatmaya başladı. Kuzeylilerin yanısıra bir de yeni bir güldürü yazarının yapıtını sahneye koydu: Alfred Jarry'nin *Kral Übü* (Ubu Roi, 1896) adlı oyunu. Gerçekçiliğin işe karışmasıyla ölçüsünü aşan bu farsın amaçlı aşırılığı, oyuna şiirsel bir boyut kazandırmıştı. Buradaki güldürü öğesi, benimsenmiş değerleri yıkma aracı olarak kullanılıyordu. Jarry ile Lugné-Poe, çağdaş şiir anlayışını ilk kez sahnede sergileyen kişilerdir.

Avrupa'nın öteki ucunda, Stanislavski de kendi alanında gerçekçiliği "duyarlı" kılma çabasına girişmişti bu arada. Onun yönetimi altında, Çehov'un oyunları şaşılacak güzellikte birer müzik parçası olarak ortaya çıktılar. Onun Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki çalışmaları, Paris'teki *Ballets Russes*'ün (Rus Balesi) 1909'dan itibaren opera havasından kurtulmasına yardımcı oldu; bu topluluk giderek özgürleşen dekoratif bir lirizme doğru ilerleyedururken, aynı ruhu benimseyen Jacques Rouché, kendi tiyatrosunda klasik oyunların yorumunu tazeliyor, yeniliyor, gençleştiriyordu. Bu uygulayıcıların deneyimciliğine (ampirizm) karşıt akım olarak, Gordon Craig'in estetik köktenciliğini (radikalizm) gösterebilirz. Craig tarihte ilk kez olarak, sahneye koyuculuğu özerk bir sanat, yaratıcı bir bireşim olarak ele almış, tiyatrosallık (théâtralité) kuramını geçerli kılmıştır. Adolphe Appia, aynı sorunu, aynı önemli, mimarî açıdan ele almıştır: "Tiyatronun fizik yapısı, oyunun entelektüel yapısını ortaya çıkarmaya yaramalıdır." Çevresinde kendine özgü ortamı yaratan, dolayısıyla, olaylar dizisini oluşturan hareketlere destek görevini yüklenecek olan hacimleri, değişken planları belirlenmesi gereken oyunun metnidir (operalarda ise müzik). Appia çalışmalarında eski Yunan, Japon ve Elizabeth çağı sahne mimarî düzenlerinden yararlanmıştı. Jacques Copeau 1913 yılında Vieux-Colombier Tiyatrosu'nu açtığında, oyun alanının düzenlemesinde ve yapısında onun düşüncelerinden yararlanmıştır. Copeau'nun öteki çabası ise tiyatronun manevî yenilenmesiydi: Para ve ün düşkünlerini safdışı etmek, grup çalışması düzenlemek, çıkar kaygılarına yer vermeyen bir sanat hevesiyle çalışmak...

7. Teknik Kusursuzluğa Doğru. - En yeni sahneye koyum anlayışları, genellikle en yalın yollarla, yoksul ve çıplak sahneler üstünde anlatım buldu. Gene de, önemli mekanik ilerlemeler tiyatronun yenilenmesine katkıda bulundu. Elektrikle ışıklandırma (1890) sistemi önce yangın tehlikesini azalttı, ayrıca dekoratörlere renkli ışıklar kullanma olanağını sağladı. Mariano Fortuny'nin "kubbe"leri, sahne gökyüzüne sınırsız bir derinlik sağladı, asansörler dekorların yerleştirilme işlemini çabuklaştırdı, döner sahneler, yer dolayısıyla dekor değiştirme sorununu hemen hemen tümüyle ortadan kaldırdı.

Tiyatro mimarisine gelince, iç düzenlemeler, özellikle sahne ile salon arasındaki ilişkiler bakımından sahne mimarisinin çok gerisinde kalmıştır; ama bu durumun değişmesi için de atılımlar başlamış durumdadır.

DOKUZUNCU BÖLÜM
1920'DEN İTİBAREN TİYATRO

Katliama, yağmaya uğramış, devrimci patlamalarla sarsılmış bir Avrupa'da yaşam yeniden başladığında, ritmi daha hızlanmış, ekonomik istikrarsızlık yüzünden olacak, daha bir sabırsızlaşmıştı. Burjuva demokrasilerinde aldatıcı bir rahatlık hüküm sürmekte, iş kurma hevesleri ile tüketim isteği tasarruf güdüsüne karşı başarılı bir savaş vermekteydi. Caz müziğinin ve yeni dansların egzotik çekiciliği, alkol, esrar, büyük kentlerin uyku bilmeyen geceleri, hızın verdiği sarhoşluk, hava taşıtlarının gelişmesi, dünyanın her yanında meydana gelen olayların imge ve yankılarının artık herkesin evine kadar girebilmesi (basın, radyo, reklamlar ve propaganda yoluyla), teknik ilerlemelerin hızlanması... Bütün bunlar örf-âdetlerin serbestleşmesine, toplum içinde bir seçkin sınıf kavramının yavaş yavaş önemsizleşmesine, topluluklar -hattâ sürüler- halinde yaşamak, düşünmek, eğlenmek âdetlerinin giderek yerleşmesine yol açtı.

Bu hava içinde, bir de "yedinci sanat" adını alarak sanat katına yükselen sinemanın, daha başka yeni gösteri biçimlerinin (sirk, müzikhol, boks ve futbol oyunları) rekabeti işe karışınca tiyatro sanatı da etkilendi: Sanki kaderi değişti.

1. Bulvar Tiyatrosu'nun Gelişimi. - Fransa'da örf-âdet komedyasının günü geçmemişti daha. "İyi kurulu oyun" Paris'e özgü, dışarı yollandığında da her zaman tutulan bir üründü. Tüccar takımı, "şan satıcıları", yeni zenginler, siyasal alanda sesini duyurmaya başlamış olan "yeni beyler", savaştan dönen askerler, uğradıkları düşkırıklıkları (Paul Raynal'ın *Le Tombeau Sous l'Arc de Triomphe*'u [Zafer Anıtının Altındaki Mezar]), Bolşevizm'in zaferi (Jacques Deval'ın *Tovaritch*'i) hep ele alınan güncel konular arasındaydılar. Edouard Bourdet, burjuva aile

düzenindeki yozlaşmayı dile getirirken, Paul Géraldy ile Denys Amiel evli çifti, evlilik içinde aşka ayrılan yeri incelemekteydiler; Sacha Guitry her mevsim yeni bir oyunla hep aynı varsıl, esprili adamın monoloğunu sunuyor, yalnız adam gittikçe yaşlanıyordu.

Öte yandan, Jean Sarment'ın tatlı-sert şarkısı "yeni yüzyıl hastalığı"nı yorumlayadursun, Alfred Savoir'ın buruk güldürüleri, Marcel Achard'ın daha duygusal güldürüleri, Marcel Pagnol'un Marsilyalıları anlatan oyunları, Charles Vildrac'ın nüanslı popülizmi, Henri-René Lenormand'ın insan psikolojisinin derinliklerini araştıran çalışmaları, Jean-Jacques Bernard'ın Çehov tipi şiirsel sessizliği deneyen denemeleri, Fernand Crommelynck'in tatlı lirizmi, Jules Romains'in yarattığı, kendi dünyagörüşünü yansıtan unutulmaz kişiler *(Knock, Donogoo, Volpone)* seyircilerin çoğunluğunu artık çok alışılmış türlerin dışına çekiyordu.

2. Yeni Bir Ruhun Gelişmesi. - Daha 1914'ten önce bile "Sanat ve Eylem" grubu, fütürist grupların deneyimlerinden de yararlanarak, simgeci bir tiyatro yazımının çizgilerini ortaya çıkarmaya çalışmaktaydılar. Savaş yıllarında Guillaume Apollinaire'in *Mamelles de Tirésias* (Tirésias'nın Memeleri) adlı oyunun sahneye konması bir çeşit işaret olmuştu; aynı yıl (1917) Cocteau, *Parade* adlı yapıtıyla Rus balesinin üslubunu yeniledi. Bunun hemen ardından *Le Boeuf sur le Toit* (Damdaki Öküz), 1924 yılında ise *Les Mariés de la Tour Eiffel* (Eyfel Kulesi'nde Evlenenler) geldi. Bu yeniliklere çağdaş müzik (Satie, Altılar grubu) ile öncü resim sanatı da (Picasso, vb.) katkıda bulunmuştur.

Yoksulluğu erdem haline getiren Georges Pitoëff de, 1919'dan sonra Gordon Graig ile Appia'nın araştırmalarını geliştirmeye koyuldu. Çalışma yaşamından ayrılan (1924) Copeau, geriye çok önemli bir örnek ve bir üslup dersi bırakmış oldu. Onun yolundan yürüyenler (kendi yetiştirmiş olduğu Charles Dullin ile Louis Jouvet, ayrıca Gaston Baty ve Xavier de Courvielle) eski gelenekleri yenileyen çalışmalar yaptılar, geçmişin başyapıtlarını düzeltip yeniden ortaya çıkardılar, unutulmuş ya da az tanınmış eski yapıtlar bulup sahneye koydular ve hepsin-

den önemlisi (Copeau'nun da başaramamış olduğu bir şey), yeni yeni yazarlar aramaya koyuldular. Böylece, Pitoëff ile Dullin, İtalyan yazarı Pirandello'yu Parislilere tanıtmış oldular; Jouvet ise, Giraudoux'da yazarın kendinin de bilmediği bir tiyatro yeteneği bulup çıkardı.

Bin yıllık bir geleneğin mirasçısı Sicilyalı yazar Luigi Pirandello[82], zamanının verilerinden ve kendi özel yaşamının acılı deneyimlerinden çok değişik ve alışılmamış bir trajik öğe çıkarmayı bilmiştir; ilk bakışta zekâ oyunları gibi görünen oyunlarında aslında çok derin bir acı duygusu seçilebilir. Yazar, gerçekle tiyatro yanılsamasının (illusion) birbirine karıştırılması üstüne çeşitlemeler yaparak "gerçeğin gerçeksizliği üstüne bir tartışma" geliştirir. Kendi kimliklerini bir bilmece çözercesine araştırmaya çalışan yaratıkların içine düştükleri başdöndürücü şaşkınlık sonunda seyirciye de bulaşıyordu.

Jean Giraudoux[83], pek sevdiği diyalektik oyunları genellikle tragedyaların konu aldığı efsanelerin çerçevesinde düzenlediyse, bunun nedeni, savaşın 20. yüzyıl insanını yeniden en ilkel kaderlerin boyunduruğu altına düşürmüş olmasıydı. Ancak, yeniden yazdığı masallardaki trajik öğe, duyguya hemen hiç yer vermeyen bir zekânın ışığında hemen tümüyle yok olmaktadır; dilin aşırı parlaklığı da, var olan biraz duyguyu silmektedir.

3. Anlatımcılık. - Almanya'da anarşi hâlâ oldukça sağlam duran ulusal yapıya karşı saldırıya geçmişti. Edebiyat yatağında kıvranan hastanın hummasını yansıtmaktaydı; anlatımcılık akımıydı bunun sonucu.

Franz Wedekind (ölümü 1918), uygarlığın iflas edeceğini daha çok önceden, Strindberg'i hatırlatan cinnete yakın bir umutsuzlukla söylemişti. Çok geçmeden devrimci eylemler tiyatro alanına da atladı. Yoksulluk içinde kıvranan yığınları tiyatro yoluyla ayaklandırmayı, onlara devrimci fikirleri benimsetmeyi amaçlıyordu bu çalışmalar. Özellikle Erwin Piscator'un yönettiği oyunlarda, sah-

(82) *Altı kişi yazarını arıyor, Size öyle geliyorsa öyledir, IV. Henri, Bu Gece Tuluat Yapalım,* vb.

(83) *Siegfried* (1925), *Amphitryon 38, İntermezzo, Truva Savaşı Olmayacak, Elektra, Ondine, Sodome et Gomorrhe* (1943) ve ölümünden sonra ortaya çıkan *Chaillot'daki Deli* (1945), *Pour Lucrèce* (1953).

nede geçen olaylar bilinçaltının işleyişi, düşlerin anlaşılmazlığı, akıldışı olguları aynen gösterilerek, derin iç yaşamın karmakarışıklığının toplumsal düzensizliklere yansıyışı dile getirilmekteydi. Asya'dan alınma bir teknikle, seyircinin eleştiri gücü görsel bozukluklar ve sersemletici bir hız aracılığıyla yok edilmekteydi.

Sözcüğün her iki anlamıyla da "devrimci" geçinen bu tiyatro türü ve yazarları, akımı ortaya çıkaran koşulların ortadan kalkmasıyla silinip gitti. Almanya'da Kaiser, Sternheim, Bronnen, Hasenclever, von Unruh, çok kısa sürede akımın yönünü değiştirerek onu kapkara bir gerçekçiliğe sürüklediler. Amerika'da Dreiser, Rice, O'Neill kendi ülkelerinin yobazlarına saldırırken aynı eğilimi gösterdiler. Bu karanlık gerçekçilik İtalya'da *grottesco* okulu garip bir gülünçlükle tatlanırken, Fransa'da Gaston Baty'nin sahneye koyumuyla[84] dekoratif simgeci öğeler kazanıyordu. Çağında en iyi ürünleri, İspanya'nın şiddet dolu duygusal dehasına uyduğu zaman vermiştir; Ramon del Valle Inclan'ın[85] barok doğalcılığı ve Federico Garcia Lorca'nın[86] ateşli, vahşi, arı şiirselliği bu akımın başlıca örnekleridir.

4. Fransa'da İkinci Savaş Öncesi. - Avrupa'yı saran ekonomik bunalım liberal değerlerin önemlerini kaybetmelerine yol açtı. Sahne, gençliğin düşmanca bakışları altında[87] yavaş yavaş düşlerinden uyanan, birtakım iç bölünmeler ve karışık ideolojiler arasında temsil ettiği düzeni ve ahlâk anlayışını korumaya çalışan bir sınıfın perişan şaşkınlığını yansıtmaktaydı. Yeni yazarlar, bulvar geleneğinden ayrılmadan onun bazı yanlarını yumuşatmaya çalışıyorlardı: André Obey edebiyat tarihinin büyük yapıtları üstünde duruyor, George Neveux gerçeküstücü (sürrealist) özgürlüğü evcilleştirmeye çalışıyordu. Aynı okuldan yetişmiş olan Armand Salacrou[88] çizdiği

(84) Sözgelimi, Jean-Victor Pellerin'in *Têtes de rechange*, Simon Gantillon'un *Maya* oyunları.

(85) *Divines Paroles* (1920).

(86) *Mariana Pineda, Kanlı Düğün, Yerma, Bernarda Alba'nın Evi.*

(87) Sözgelimi, Claude-André Puget'nin *L'âge heureux*, Ferdinand Brückner'in *Le mal de la jeunesse* adlı oyunları.

(88) *L'Inconnue d'Arras, Hür Kadın, Un homme comme les autres, Histoire de rire, La terre est ronde, Les fiancés du Havre, L'archipel Lenoir, Durand Bulvarı.*

toplumsal tabloların geri perdesini kişilerinin bilinçaltını açıklayan, daha çok da kendi metafizik kaygılarını belirleyen düşlerden oluşturuyordu. Jean Cocteau, kendi iç mitolojisini anlatabilmek için sırasıyla Yunan tragedyasının, peri oyunlarının (manzum ya da düzyazı), burjuva dramının, tarihsel dramın çerçevelerini denemekteydi.[89]

İki gerçeküstücü şair, Antonin Artaud ile Roger Vitrac, 1927 yılında "Alfred-Jarry Tiyatrosu"nu kurdular. İleri görüşlü bir kuramcı olan Artaud'nun 1945 yılından sonra büyük etkisi oldu.[90] Roger Vitrac'a gelince, burjuva ikiyüzlülüğünü çok keskin, buruk bir gülmeceyle kınayan üç oyunu[91] tiyatro tarihinde önemli bir yer tutmuştur ve bugün bile bir okul niteliği taşır.

Jean Anouilh, düzeni yıkmayı ya da temelden sarsmayı bile amaçlamaksızın, kimilerinin yobazlığını, kimilerinin tembelliğini, halk avcılığını, fırsatçılığını, paranın yozlaştırıcı gücünü eleştirirken, gençliğin uzlaşmasız arılığını, ülkücülüğünü de, ölümsüz Kreon'un karşısına küçük Antigone'yi çıkararak yüceltiyordu.[92] Savaş sonrasında onun yolunu izleyenlerden (bunların en iyisi André Roussin'dir) çok daha üstün olan Anouilh, bulvar tiyatrosunun alışılmış tiplerinden kendini uzak tutmasını (hiç değilse onların parodilerini yazarak) bilmiştir.

5. Komünist Devrimi ve Tiyatro. - İrlandalı yazar Sean O'Casey'nin ilk oyunu *Shadow of a Gunman* (Katilin Gölgesi) 1923 yılında Abbey Tiyatrosu'nda oynandı. İrlanda kurtuluşu için savaşan, aynı zamanda komünist bir militan olan yazar, daha sonra İngiltere'ye geçti. Oyunlarında hiçbir didaktik yan yoktur; doktriner sekterlikten uzaktırlar: Öfke, acı alay, acıma duygusu, heves ve gülmeceden oluşan şiir dolu, insancıl bir dünyadır O'Casey'in canlandırdığı.[93]

(89) *Orfeus, La Machine Infernale, Yuvarlak Masa Şövalyeleri, Renaud et Armide, İnsan Sesi, İki Başlı Kartal, Bacchus.*

(90) Bkz. *Le Théâtre et son double*, 1938.

(91) *Les Mystères de l'amour, Victor ou les enfants au pouvoir, Le coup de Trafalgar.*

(92) *Eşyasız Yolcu, Hırsızlar Balosu, Antigone, Ardele, Senlis'te Buluşma, Eurydice, Tarla Kuşu, Pauvre Bitos, Bir Don Kişot, Toreadorlar Valsi, Becket.*

(93) *Juno and the Paycock, The Plough and the Stars, The Silver Tassie, Purple Dust, Red Roses for Me, The Star Turns Red.*

Bu arada, tiyatronun yalnızca bir ruhsal birleşme değil, bir halk kültürü yuvası durumuna gelerek, gerçek anlamını yeniden kazandığı yer Sovyetler Rusya'sı oldu.

Rusya'da eski rejim yeni rejime miras olacak, eşi bulunmaz bir teknik bırakmıştı: Devlet tiyatroları, dans konservatuvarı ve Moskova Sanat Tiyatrosu. Diyagilev'in Bale topluluğu 1909'dan beri Avrupa'yı kendisine hayran bırakmaktaydı. Slavlar, düşe yatkınlıkları, kişi canlandırmaktaki ustalıkları bakımından doğuştan oyuncudurlar zaten: Oyuncunun beden yeteneklerine, ritm anlayışına, sabrına, hevesine, esnekliğine, ortak disipline boyun eğme eğilimine sahiptirler. Bu durumda sahne uygulamaları, devrim destanının geniş halk yığınları tarafından yeniden, daha derin bir anlayışla yaşanmasını sağlayabildi mi acaba? İlk yıllarda propaganda ve ayaklandırmayı amaçlayan gösteriler ön plandaydı. Meyerhold'un yönetimindeki "şok tiyatro toplulukları" devrim şenliklerinin baş tacıydı. NEP rejimi, doğrudan doğruya Sovyet esintili bir tiyatronun gelişmesini istiyordu. Bu durumda başlıca iki eğilim ortaya çıktı: Bir yanda baştakilerle birlikte çalışan aydınlar ve sanatçılar, öte yanda proleter gruplar. Her mesleğin işçi çevrelerinde tiyatro atelyeleri örgütleniyordu; kolhozların, okulların birer tiyatroları vardı; çocuk tiyatroları, bölge tiyatroları, Yahudi tiyatroları vardı ayrıca. Tümü de eski Rus oyunlarının ya da yabancı oyunların uyarlamalarını, yeni ideolojiye uygun yorumlarla sunuyorlardı.

1927 yılına kadar "konstrüktivist" olarak adlandırılan akım (Tairoff, Meyerhold) ön plandaydı: Perdesiz bir sahne, çeşitli eğik planlardan, merdivenlerden meydana gelmiş bir dekor iskeleti, tek tip giysiler giymiş oyuncular..

Ancak bunlar, "biçimsel" olma kuşkusu uyandırabilecek estetik oyunlarıydı hâlâ. 1930 yılına doğru, baştakiler bunun farkına vardılar. Oysa, bir yandan kuramcıların dogmatizmi, bir yandan siyasal yönelticilik eylemi yeni yeni araştırmalara açık kapı bırakmış mıydı ki? Mayakovski'nin[94] Aristophanes'i hatırlatan taşlamaları, gerçeküstücülük akımının gülmecesinden yararlandıkla-

(94) *Klep, Banyo.*

rı, propaganda yaparken bile doğruyu söylemek gerektiğini savundukları gerekçesiyle "olumsuz" olarak nitelenmişlerdi. Bulgakov'un *Turbin Günleri* (1926), İvanov'un *Zırhlı Tren*'i (1927), Vişniyevski'nin *İyimser Tragedya*'sı (1932) gibi yapıtlarla, sinemada Ayzenştayn, Donskoy, Pudovkin gibi kişilerin estirdiği epik rüzgâr sahneye de atlayarak eski ve yeni soluk uğraşları silip süpürecek miydi?

Hiçbir evrensel nitelikte yapıt ortaya çıkıp da Stanislavski'nin şu sözünü çürütmeyi başaramamıştır: "Tiyatro devrimimizin trajedisi şudur ki, yazarı henüz doğmamıştır."

6. Günümüzün Tiyatrosu. - Birçok Fransız yazarı Giraudoux'dan örnek alarak düşüncelerini ve sanatlarını doğrudan doğruya halkın karşısına çıkararak sinemayı denediler. Bunlardan yalnızca üçü, tiyatroya önemli yapıtlar verebildiler: Montherlant[95], Camus[96], Sartre.[97]

Yeni kuşağın tiyatroda önderleri ise Eugène Ionesco, Samuel Beckett ve Jean Genet'dir.[98] Bu yeni kuşağın yazarları Lautréamont, Rimbaud, Strindberg, Jarry'nin, anlatımcılık akımının, Amerikan sinemasının ünlü soytarılarının, gerçeküstücülük akımının, Kafka, Artaud ve Freud'un mirasçısıdırlar. Klasik psikolojiyi küçük görmekte, kaygılarını, elemlerini, başkaldırılarını saldırgan fantasmalar görünümünde açığa vurmaktadırlar; güldürü kara gülmeceye, taşlama açık seçik alaya dönüşür yapıtlarında.

Bir zamanlar resim sanatında "Paris okulu" olarak adlandırılan akım gibi, söz konusu bu "anti-tiyatro" akımı da yalnızca Fransa'ya özgü bir olay olmaktan çok uzaktır.[99] 1920 yıllarının anlatımcılık akımı gibi (bir yer-

(95) *Ölü Kraliçe, Fils de personne, Malatesta, Le Maître de Santiago, Port-Royal, La ville dont le prince est un enfant, La guerre civile.*

(96) *Caligula, Yanlışlık, Doğrular, Sıkıyönetim, Requiem pour une nonne* (Faulkner'dan uyarlama), *Ecinniler* (Dostoyevski'den uyarlama).

(97) *Sinekler, Gizli Oturum, Mezarsız Ölüler, Kirli Eller, Saygılı Yosma, Nekrassov, Altona Mahkûmları.*

(98) Bu üç yazarın güçlü kişilikleri daha ilk denemelerinde ortaya çıkmıştır: Genet'nin ilk oyunu: *Hizmetçiler* (1947), Ionesco'nun *Kel Şarkıcı, Ders* (1950), Beckett'in *Godot'yu Beklerken* (1953). Ve her geçen yıl biraz daha belirginleşmiştir.

(99) Bkz. Michel Corvin, *Le théâtre nouveau à Pétranger.*

de onun yeniden canlanmasıdır) biçimsel özgürlük isteğini devrimci bir dinamizmle birleştirmektedir. Sanat yaşamının başlangıcında Piscator'un izleyicilerinden olan, militan Marksist, Alman ozanı Bertolt Brecht[100] yepyeni bir biçim getirmiştir tiyatroya: Halk yığınları arasında sınıf bilincini pekiştirmek amacıyla *yabancılandırma* (distanciation) adını verdiği bir teknikten yararlanmış, gerek oyuncunun oyununu, gerekse gösterinin genel çizgilerini diyalektik esaslara dayandırmış, yani bir başka deyişle, toplum eleştirisine yönelmiştir. Brecht yalnızca Berliner Ensemble (oyunlarının mirasçısı ve sistemin "doğru yorumu"nun nöbetçisi olan kendi kurduğu topluluk) üstünde değil, 1950 yılından bu yana yapılan her türlü yeni tiyatro araştırmaları üstünde çok derin izler bırakmıştır. Ancak, son yılların genç sahneye koyucularının çalışmalarında Artaud'nun bildirisi az çok siyasal bir nitelik kazanarak Brechtci sisteme karışmış, hattâ onu geçersiz kılma tehlikesini doğurmuştur.

Günümüz tiyatrosu, tarihinin en derin bunalım dönemlerinden birine girmiş durumdadır. Tiyatronun içinde bocaladığı çelişkiler, çağdaş, dünyanın güncel çelişkilerinden, yani, çağdaş tiyatronun ele aldığı, kınadığı çelişkilerden ayrık değildir.

(100) Başka oyunları: *Üç Kuruşluk Opera, Kural-Kuraldışı, Cesaret Ana ve Çocukları, Sezuan'ın İyi İnsanı, Galile, Kafkas Tebeşir Dairesi, Arturo Ui'nin Yükselişi, Puntila Ağa ile Uşağı Matti*, vb. Kuramsal yapıtları: *Petit Organon pour le théâtre* (1948), *Travaux de théâtre* (1952).

BİBLİYOGRAFYA

Baty, G.; Chavance, R.; *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Paris, 1932.

Descotes, M.; *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, 1964.

Dubech, L.; de Montbrial, J.; Horn-Monval; *Histoire générale illustrée du théâtre*, Paris, 1931-1935.

Duvignaud, Jean; *Spectacle et Société*, Paris, 1970.

Gouhier, H.; *L'essence du théâtre*, Paris, 1943; *Le théâtre et l'existence*, 1952.

Moussinac, L.; *Le théâtre, des origines à nos jours*, Paris, 1957.

Pandolfi, Vito; *Histoire du théâtre*, 5 cilt, Paris, 1964-1969.

Touchard, P.A.; *Dionysos*, Paris, 1938.

Que sais-je? dizisinden:

Histoire de la mise en scène (no: 309).
Le théâtre français depuis 1900 (no: 461).
L'art du comédien (no: 600).
Technique du théâtre (no: 859).
Les grands comédiens (1400-1900) (no: 879).
Les grands acteurs contemporains (no: 887).
Le théâtre nouveau en France (no: 1072).
Shakespeare et le théâtre élisabéthain (no: 1096).
Le théâtre nouveau à l'étranger (no: 1136).
Histoire du théâtre italien (no: 1175).
Histoire du théâtre espagnol (no: 1179).
Le théâtre classique (no: 1414).
Le théâtre religieux en France (no: 2062).

İletişim Yayınları • PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

CEP ÜNİVERSİTESİ

1990-91 YAYIN PROGRAMI

P. BURNEY
Aşk ÇIKTI

G. BETTON
Sinema Tarihi ÇIKTI

H. MICHEL
Faşizmler ÇIKTI

M. SÖNMEZ
Gelir Eşitsizliği ÇIKTI

J. MORGEON
İnsan Hakları ÇIKTI

D. SIMONNET
Çevrecilik ÇIKTI

M. TUBIANA
Kanser ÇIKTI

N. BENSADON
Kadın Hakları ÇIKTI

J.F. DRUESNE
Ortak Pazar ÇIKTI

T. TİMUR
Çok Partili Hayata Geçiş ÇIKTI

B. ROSIER
İktisadî Kriz Kuramları ÇIKTI

R. PERNOUD
Burjuvazi ÇIKTI

H. ARVON
Özyönetim ÇIKTI

C. DAVID
Hitler ve Nazizm ÇIKTI

P. GAILLARD
Gazetecilik ÇIKTI

P. BENETON
Muhafazakârlık ÇIKTI

H. ARVON
Anarşizm ÇIKTI

T. PARLA
Türkiye'de Anayasalar ÇIKTI

D. BUICAN
Darwin ve Darwinizm ÇIKTI

J.M. COTTERET / C. EMERI
Seçim Sistemleri ÇIKTI

A. DECOUFLE
Devrimler Sosyolojisi ÇIKTI

A. MATTELART
Reklamcılık ÇIKTI

L. GALLIEN
Cinsiyet ÇIKTI

J.P. HATON
Yapay Zekâ ÇIKTI

KRITON DİNÇMEN
Psikiyatri ÇIKTI

PASCAL LOROT
Baltık Ülkeleri ÇIKTI

PAUL FOULQUIE
Varoluşçuluk ÇIKTI

ISBN 975-470-116-4